

ნიკოლოზ ჯაფარიძე

ესთეტიკა



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1986

წიგნი გეაცნობს ესთეტიკის თანამედროვე მდგომარეობას, უზოგადეს კატეგორიებს, კანონებს, ხელოვნების როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. იგი ამ ხასიათის ერთ-ერთ საყურადღებო ნაშრომია ქართულ ენაზე და გათვალისწინებულია როგორც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლების შემსწავლელთათვის, ისე მკითხველთათვის ფართო წრისათვის.

რედაქტორი პროფ. ა. ტყემალაძე
 რეცენზენტები: პროფ. ა. ჩხარტიშვილი
 დოც. ლ. წურწუშია

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1986

საქართველო

Д

М 608(06)86

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საგანი და ამოცანები

§ 1. ესთეტიკა როგორც მისწრაფება

ესთეტიკა როგორც ტერმინი ხმარებაში პირველად გამოჩენილმა გერმანელმა ფილოსოფოსმა, ქრისტიან ვოლფის მოწაფემ, ალექსანდრ გოტლიბ ბაუმგარტენმა შემოიღო თავისი ორტომიანი თხზულების „ესთეტიკის“ გამოცემაში (1750—1758 წწ.), თუმცა მას, როგორც „მოძღვრებას მშვენიერებაზე“, დიდი ხნის ისტორია აქვს. ტერმინი წარმოდგება ბერძნული გამოთქმიდან „აისთეტიკოს“ (aesthetikós, aesthesis), რაც ნიშნავს გრძნობით აღქმას, ღაზგს, რომელიც გრძნობებს გულისხმობს. შემდგომში ბაუმგარტენმა განავითარა ეს ცნება და ესთეტიკას უწოდებდა მეცნიერებას მშვენიერებას შესახებ.

საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში დიდი ხნის მანძილზე ესთეტიკას თვლიდნენ მოძღვრებად სილამაზეზე, მშვენიერებაზე და ესთეტიკურ გრძნობაზე, გემოვნებაზე. 1940 წელს ჟურნალში „პოეზიამეცნიერება მარქსიზმა“ გამოქვეყნდა მ. დინიკის სტატია „მარქსისტული ესთეტიკის ძირითადი პრობლემები“, რომელიც წარმოადგენდა თავს ნაშრომიდან „ესთეტიკა“, განკუთვნილს „ლიტერატურული ენციკლოპედიისათვის“. ავტორი სავსებით სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ მარქსისტული ესთეტიკა ისტორიულად წარმოიშვა მარქსიზმის წარმოშობასთან ერთად XIX საუკუნის ორმოციან წლებში. მ. დინიკი შემდეგნაირად განსაზღვრავს ესთეტიკას:

„ესთეტიკა — ფილოსოფიური მოძღვრებაა ხელოვნებაზე და საერთოდ, მხატვრულ ცნობიერებაზე (მხატვრულ შემოქმედებაზე, მხატვრულ გრძნობაზე, მხატვრულ ტკბობაზე). ესთეტიკის ამოცანაა, შეისწავლოს არსი და საერთო კანონები ხელოვნების განვითარებისა, ხელოვნებისა, რომელიც ბუნებისა და საზოგადოების კავშირითიფრობათა მთელ სიმდიდრეს, ადამიანთა მოღვაწეობის მთელ მრავალფეროვნებას, ადამიანთა გრძნობებსა და აზრებს

აღამიანთა ცნობიერებაში ასახავს და შემოქმედებითად წარმოსახავს სახეებში—მხედველობით, სმენით, სიტყვიერად და ა. შ.¹. დანიკი ესთეტიკას თვლის ხელოვნების ერთადერთ მეცნიერულ აუტორიტად.

ცნობილი ფილოსოფიური დისკუსიის შემდეგ (1947 წ.), რომელმაც მოუწოდა ჩვენს მკვლევრებს, წინ წაეწიათ ესთეტიკა, არაერთი ცდა იყო, რომ შექმნილიყო მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა როგორც მეცნიერება. ზოგიერთი ავტორი ცდილობდა ესთეტიკა მოექცია ხელოვნებას თეორიის ჩარჩოებში.

1948 წელს ჟურნალში „ვობროსი ფილოსოფიი“ განხილვის წესით გამოქვეყნდა ვ. ბერესტინევისა და პ. ტროფიმოვის მიერ შედგენილი პროექტი „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლებისა“, რომელშიც „ესთეტიკა“ განსაზღვრული იყო შემდეგნაირად:

„ესთეტიკა... მეცნიერებაა ხელოვნების არსის შესახებ, სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულებაზე, მისი (ხელოვნების—ნ. ჯ.) განვითარების კანონებზე, საზოგადოების ცხოვრებაში ხელოვნების მნიშვნელობისა და როლის, მხატვრული შემოქმედების მეთოდის შესახებ“².

ეს დებულება საფუძვლიანად იქნა განხილული და გაკრიტიკებული.

1948 წლის მარტში საკ. კპ (ბ) ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ საზოგადოებრივ მეცნიერებათა აკადემიაში გაიმართა დისკუსია თემაზე — „საბჭოთა ესთეტიკის ამოცანები“. მოხსენებით სადისკუსიო თემაზე გამოვიდა მ. როზენტალი, რომელმაც შემდეგნაირად განსაზღვრა „ესთეტიკა“:

„ესთეტიკა მეცნიერებაა ხელოვნების განვითარების კანონებზე, მხატვრული შემოქმედების პრინციპებზე“... დისკუსია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო 23 ამხანაგმა, ძირითადად მიექცნა იმის განხილვას, თუ რა ურთიერთკავშირი არსებობს სოციალისტურ რეალიზმსა, რეალიზმსა და რომანტიზმს შორის. დისკუსიის ზოგიერთი მონაწილე ესთეტიკას კვლავ განიხილავდა როგორც მეცნიერებას მშვენიერების შესახებ.

1951—1952 წწ. გაზეთ „სოვეტსკოე ისკუსტვოს“ რედაქციამ წამოიწყო დისკუსია ესთეტიკის საგნის შესახებ³. დისკუსიის მონაწილეებმა აღნიშნეს, რომ პროფ. ე. სარაბიანოვის მიერ შედგენილი „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პროგრამა“ წარმოადგენდა მეცნიერული პროგრამის შედგენის პირველ ცდას. ამავე დროს მიუთითეს მის

¹ ჟურნ. „პოდ ზნამენემ მარკსიზმა“, 1940, № 6, გვ. 80.

² ჟურნ. „ვობროსი ფილოსოფიი“, 1948, № 2, გვ. 338.

³ გაზ. „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, 74, 83, 85, 92, 102, 1951 წ.; 3, 12, 30, 1952 წ.

ნაკლოვანებებზეც, რომლებიც განსაკუთრებით აშკარა გახდა ესთეტიკის საგნის სწავლებისას. ამ პროგრამაში ესთეტიკა განიხილებოდა როგორც მეცნიერება სილამაზის კანონებზე და მხატვრული შემოქმედების საერთო კანონებზე.

დისკუსიის მსვლელობაში ზოგიერთმა მისმა მონაწილემ სცადა მოეცა ესთეტიკის როგორც მეცნიერების საკუთარი ინტერპრეტაცია. ასე, მაგალითად, პ. ტროფიმოვის აზრით, „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა არის მეცნიერება საზოგადოების მხატვრული შეხედულების შესახებ, სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების შესახებ. ხელოვნების არსისა და მისი განვითარების ძირითად კანონებზე, ბუნებასა და ხელოვნებაში სილამაზის შესახებ“. გ. აპრესიანს მიაჩნდა, რომ „ესთეტიკა როგორც მეცნიერება შეისწავლის საზოგადოების ესთეტიკურ შეხედულებათა საერთო კანონებს, მის ხელოვნებასა და ლიტერატურას“.

ესევე როგორც წინა დისკუსიებში გაზეთ „სოვეტსკოე ისკუსტვოს“ მიერ გამართულ პაექრობაშიც გამოვლინდა ესთეტიკის მეცნიერებებს ორნაირი განსაზღვრება — პირველი. ესთეტიკა მეცნიერებაა ხელოვნების არსის შესახებ და მეორე, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება სინამდვილისადმი საზოგადოების ესთეტიკური დამოკიდებულების შესახებ, მეცნიერება სილამაზის შესახებ. მოგვიანებით ესთეტიკის კიდევ რამდენიმე განსაზღვრება გაჩნდა.

1954 წელს ჟურნალ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა პ. ტროფიმოვის, ი. ბორევის, ვ. ვანსლოვის, ვ. სკატერშჩიკოვის სტატია — „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრინციპები“, რომელშიც აღნიშნულია:

„მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა არის მეცნიერება ადამიანის მიერ სინამდვილის მხატვრული ათვისების არსისა და ყველაზე უფრო საერთო, ძირითადი კანონების შესახებ. მხატვრულ ათვისებაში კი იგულისხმება სინამდვილის ესთეტიკურ-სახეობრივი შემეცნება და მასზე აქტიური ზემოქმედება, ხალხის აღზრდა ხელოვნების საშუალებებით“¹.

აკადემიკოსი გ. ჯიბლაძე თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში — „ხელოვნება და სინამდვილე“ — იძლევა ესთეტიკის ასეთ განსაზღვრებას:

„...ესთეტიკა როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა, არის არა მარტო მოძღვრება სილამაზისა და მშვენიერებაზე, არამედ შემოქმედებისა და ხელოვნების თეორიაა, რომლის ფარგალი გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე პოეტიკისა“, და შემდეგ:

„ესთეტიკა... მეცნიერებაა არა მარტო მშვენიერებაზე, არამედ, და არსებითად, ის შემოქმედების, ხელოვნების თეორიაა.

¹ ჟურნ. „კომუნისტ“, 1954, № 16, 92 (რუსული გამოცემა).

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა იკვლევს და სწავლობს მთლიანად ხელოვნებას, მის მოვლენებს.

ზოგადად ასე გვესახება ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება“¹.

1956 წელს ჟურნალ „ვობროსი ფილოსოფიის“ რედაქციამ მოაწყო დისკუსია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საგნის შესახებ, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ხელოვნებათმცოდნეებმა, ლიტერატურათმცოდნეებმა, სამეცნიერო-კვლევითი დაწესებულებებისა და უმაღლესი სასწავლებლების მუშაკებმა. დისკუსიაზე წინასწარ მოსმენილი იქნა ორი მოხსენება, რომლებიც ფაქტიურად ესთეტიკის საგნის ორ სხვადასხვა განმარტებას შეიცავდა. პირველი განსაზღვრა ეკუთვნოდა ხელოვნებათმცოდნეს გ. ნედოშივინს:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის ადამიანის მიერ სამყაროს სულიერი თავისების ესთეტიკური (მხატვრული) საშუალებისა და უპირველეს ყოვლისა ხელოვნების როგორც საზოგადოებრივი პრაქტიკის განსაკუთრებული ფორმის არსს და საერთო კანონებს“².

ესთეტიკის მეორე განსაზღვრება ეკუთვნოდა გ. პუზოსს.

პროფესორი ნ. ჭავჭავაძე შემდეგნაირად განსაზღვრავდა ესთეტიკას:

„ესთეტიკა მეცნიერებაა ხელოვნების როგორც სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების აქტიური რეალიზაციის შესახებ“, და შემდეგ:

„ესთეტიკა მეცნიერებაა ხელოვნების როგორც სინამდვილის ასახვის თავისებური ფორმის შესახებ... ხელოვნების, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების თავისებური ფორმის შესახებ“³.

სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიისა და ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტებისა და სხვა სამეცნიერო დაწესებულებათა მიერ ერთობლივად მომზადებულ სახელმძღვანელოში — „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლები“ — გ. ნედოშივინი ასე განსაზღვრავს ესთეტიკას:

„ესთეტიკა არის მეცნიერული დისციპლინა, რომელიც შეისწავლის ადამიანის მიერ სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების და, განსაკუთრებით, ხელოვნების როგორც საზოგადოებრივი შემეცნების სპეციფიკური ფორმის განვითარების საერთო კანონზომიერებებს. სხვა სიტყვებით შეიძლება ითქვას,

¹ გ. ჯიბლაძე. ხელოვნება და სინამდვილე. I. მეორე გამოცემა. სამეცნიერო-მეთოდური კამპეტის გამომცემლობა. თბილისი. 1955 წ., გვ. 345.

² ჟურნ. „ვობროსი ფილოსოფიის“, 1956, № 3, გვ. 177.

³ ნ. ჭავჭავაძე. ესთეტიკის საკითხები. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1958, გვ. 11.

რომ ესთეტიკა შეისწავლის სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას, საერთოდ, და მის უმაღლეს ფორმას, — ხელოვნებას, განსაკუთრებით“¹.

გამოჩენილა ბერძენი მწერალი და მეცნიერი, მშვიდობის ლენინური პრემიის ლაურეატი კოსტას ვარნალისი აღნიშნავდა, რომ ესთეტიკა „ეს არის უახლესი მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის საკითხს იმის შესახებ, თუ რა არის „მშვენიერება“ (ანუ სილამაზე როგორც ჩვეულებრივად ვამბობთ) და რა არის ხელოვნება, როგორია ხელოვნების წარმოშობა და მისი როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში“².

ბევრი თეორეტიკოსის აზრით, ესთეტიკა წარმოადგენს მეცნიერებას ხელოვნების ყველაზე უფრო ზოგადი კანონების შესახებ. პ. ტროფიმოვი წიგნში — „მარქსიზმ-ლენინიზმის ესთეტიკა“ (1964) აკრიტიკებს ესთეტიკოს საგნის ასეთ განმარტებას და გვთავაზობს თავის განსაზღვრებას, რომლის მიხედვით „ესთეტიკა არის მეცნიერება ადამიანის მიერ სინამდვილის მხატვრული ათვისების შესახებ“.

საბჭოთა ესთეტიკოსი გ. პოსპელოვი წიგნში — „ესთეტიკური და მხატვრული“ (1965) საკვებით უარყოფს ესთეტიკას, როგორც დამოუკიდებელ მეცნიერებას, და აღნიშნავს, რომ ესთეტიკა წარმოადგენს ერთ-ერთ ზოგად, ფილოსოფიურ დისციპლინას და მისი გაიგივება ხელოვნების ზოგად თეორიასთან, როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის, ხელოვნებას ისტორიის დისციპლინასთან შეცდომაა. ესთეტიკოს, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინის, მთავარ ამოცანად იგი თვლის ესთეტიკურ გემოვნებათა განვითარების ისტორიის, ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიის შესწავლას, რაც, ჩვენი აზრით, ცალმხრივია და არასრულყოფილი.

უმაღლესი სასწავლებლებისათვის სსრ კავშირის უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების სამინისტროს მიერ დამტკიცებულ „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლების“ კურსის პროგრამაში ესთეტიკა ასეა განსაზღვრული:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ სინამდვილეში, სამყაროს ესთეტიკური შეცნობისა და ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის არსისა და ზოგადი კანონების შესახებ“.

ჩვენი აზრით, ვერც ეს ფორმულირება იძლევა ესთეტიკის საგნის საფუძვლიან ახსნას, მით უმეტეს, რომ ხელოვნება, როგორც სინამდვი-

¹ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლები, მ., 1960, გვ. 9—10 (რუსული გამოცემა).

² კ. ვარნალისი, ესთეტიკა-კრიტიკა. მ., უცხოური ლიტერატურის გამომცემლობა, 1961, გვ. 23 (რუსული გამოცემა).

ლის მხატვრული ასახვა, თვით საგნის განსაზღვრაში არ არის ჩართული.

თანამედროვე გერმანელი მეცნიერი — მარქსისტი ესთეტიკოსი ერჰარდ იონი — წიგნში „ესთეტიკის შესავალი“ ასე განსაზღვრავს ესთეტიკას:

„ესთეტიკას ფართო გაგებით უწოდებენ მეცნიერებას, რომელიც შეისწავლის სინამდვილის სულიერი ათვისების ესთეტიკურ ფორმას, ათვისებისა, რომელიც წარმოებს ყოველდღიურ ცხოვრებაში და მოღვაწეობის ნებისმიერ დარგში, მაგრამ უპირატესად ხელოვნებაში“¹.

ესთეტიკის მეცნიერების განსაზღვრა ი. ბორევის წიგნში „ესთეტიკის შესავალი“ ასეა წარმოდგენილი:

ესთეტიკა არის „მეცნიერება სილამაზის კანონების მიხედვით სინამდვილის ათვისებისა და ხელოვნების როგორც სამყაროს ესთეტიკური ათვისების უმაღლესი ფორმის შესახებ“.

1962 წლის პროგრამაში ესთეტიკის როგორც მეცნიერების განსაზღვრა საერთოდ არ არის მოცემული.

„ესთეტიკის მოკლე ლექსიკონში“ ესთეტიკა ასეა განმარტებული: „ესთეტიკა არის მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის მშვენიერებას სინამდვილეში, ადამიანის მიერ სამყაროს ესთეტიკური შემეცნების თავისებურებებს და სილამაზის კანონების მიხედვით შემოქმედების საერთო პრინციპებს, მათ შორის ხელოვნების როგორც სინამდვილის ესთეტიკური ასახვის განსაკუთრებული ფორმის კანონების განვითარებას“.

„მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლების კურსის“ 1966 წელს გამოცემულ პროგრამაში აღნიშნულია:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ სინამდვილეში, სამყაროს ესთეტიკური შემეცნებისა და ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის არსისა და ზოგადი კანონების შესახებ“.

ქართველი ესთეტიკოსი ბ. წოწონავა თავის წიგნში „მარქსისტული ესთეტიკის საკითხები“ (1968) წერს:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება მხატვრული სინამდვილის შესახებ“.

„ფილოსოფიურ ენციკლოპედიაში“ ესთეტიკა ასეა განმარტებული:

„ესთეტიკა ფილოსოფიური დისციპლინაა, რომლის საგანს შეადგენს სინამდვილის ნებისმიერი სფეროს (მათ შორის მხატვრულის) გამომსახველი ფორმების დარგი, რომლებშიც მოცემულაა

¹ ერჰარდ იონი. ესთეტიკის შესავალი, „სოვეტსკი ხულოჟნიკი“, მოსკოვი, 1965, გვ. 11 (რუსული გამოცემა).

როგორც დამოუკიდებელი და უშუალო გრძნობითი აღქმადი ღირებულება“¹.

ცნობილი საბჭოთა ესთეტიკოსი პროფესორი მ. კავანი ასე განმარტავს ესთეტიკის მეცნიერებას:

„ესთეტიკა არის, ... მეცნიერება არა მხოლოდ მშვენიერის შესახებ, არამედ, უფრო სრულად და ზუსტად, იგი შეისწავლის ესთეტიკურ ღირებულებათა მთელ სიმდიდრეს, რასაც ადამიანი პოულობს გარემომცველ სამყაროში, სინამდვილის ამსახველ ხელოვნებაში“².

სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის სახვითი ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მ.-წ. გამოცემულ „მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში“ ვკითხულობთ:

„მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა არის მეცნიერება, რომელიც სწავლობს მხატვრული შემეცნებისა და სინამდვილის გარდაქმნის კანონებს. ესთეტიკა გვიხსნის ადამიანის ესთეტიკურ მოღვაწეობის ბუნებას მის მრავალფეროვან გამოვლენაში. იკვლევს მშვენიერების არსს ცხოვრებაში, შეისწავლის მხატვრული საწყისის ხასიათს და მნიშვნელობას ადამიანთა შრომასა და ყოფით ცხოვრებაში და განმარტავს ხელოვნების არსსა და მის ზოგად კანონებს“³.

პროფ. ი. ბორევი თავისი მონოგრაფიის მესამე გამოცემაში ასე განსაზღვრავს ესთეტიკას:

„ესთეტიკა — ეს არის მეცნიერება ისტორიულად განპირობებული საერთო-საკაცობრიო ღირებულებათა არსის შესახებ, მათი ქმნადობის, აღქმის, შეფასებისა და ათვისების შესახებ: ეს არის ფილოსოფიური მეცნიერება სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების ყველაზე ზოგადი პრინციპების შესახებ ადამიანის საქმიანობის პროცესში და უპირველეს ყოვლისა — ხელოვნებაში, სადაც ფორმდება, მკვიდრდება და უმაღლეს სრულყოფას პოულობს სინამდვილის ასეთი ესთეტიკური ათვისების შედეგები“⁴.

¹ ფილოსოფიური ენციკლოპედია. ტ. 3. მ., 1970, გვ. 570 (რუსული გამოცემა),
² მ. ს. კავანი, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა (ლექციების კურსი). თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 1984, გვ. 8.

³ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა. გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1978, გვ. 9-10.

⁴ ი. ბორევი, ესთეტიკა, FII გამოცემა, მ., 1981, გვ. 5 (რუსული გამოცემა).

პროფესორების ი. ლუკინისა და ვ. სკატერშჩიკოვის წიგნში „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლები“ ესთეტიკის საგანი ასეა განმარტებული:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ სინამდვილეში, ადამიანის ესთეტიკური შემეცნებისა და ესთეტიკური მოღვაწეობის არსისა და კანონების შესახებ, მეცნიერება ხელოვნების, როგორც სამყაროს ასახვისა და გარდაქმნის სპეციფიკური ფორმის, განვითარების საერთო კანონების შესახებ“¹.

ქართული ესთეტიკოსი ლ. აბაშიძე წიგნში „ესთეტიკური ეტიუდები“ (1975) ასე განსაზღვრავს ესთეტიკის მეცნიერებას: „... ესთეტიკა არის უაღოსოფიური მოძღვრება სილამაზისა და გემოვნების შესახებ“. მეცნიერი ვ. ქუთათელაძე ნაშრომში „საუბრები ესთეტიკაზე“ (1977) წერდა: „მშვენიერების, სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულებისა და ხელოვნების, როგორც ამ დამოკიდებულების სრულყოფილი ფორმის რაობას, გამოვლინების ფორმებსა და კანონზომიერებებს სწავლობს სპეციალური მეცნიერული დისციპლინა, რომელსაც ესთეტიკა ეწოდება“, და შემდეგ: „ესთეტიკა სწავლობს სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას და ხელოვნების — როგორც ამ დამოკიდებულების განსაკუთრებული ფორმის — განვითარებას უზოგადეს კანონს“.

პროფესორი ა. ჩხარტიშვილი აღნიშნავს: „ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის არსის შესახებ, ადამიანის მიერ ძინამდვილის ენთუზიკური ათვისების ფორმებისა და კანონების შესახებ“.

დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში ესთეტიკა ასეა განმარტებული: „ესთეტიკა არის ფილოსოფიური მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის ორ ურთიერთდაკავშირებულ მოვლენათა რკალს: ესთეტიკურის როგორც სამყაროსადმი ადამიანის ღირებულებებით დამოკიდებულების სპეციფიკური გამოვლინების სფეროს და ადამიანთა მხატვრული მოღვაწეობის სფეროს“.

ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში აღნიშნულია: „ესთეტიკა ფილოსოფიის დარგია, რომელიც არკვევს ხელოვნებისა და მშვენიერების ბუნებას, ღირებულებასა და საზრისს“

¹ ი. ლუკინი, ვ. სკატერშჩიკოვი, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლები, მე-3 შესწორებული და შევსებული გამოცემა, მოსკოვი, „ვისშაა შკოლა“, 1982, გვ. 10 (რუსული გამოცემა).

წიგნში „ესთეტიკის მეთოდოლოგიური საფუძვლები“ ლ. ზელენოვი და გ. კულიკოვი¹ აღნიშნავენ, რომ უკანასკნელ წლებში გამოიკვეთა ესთეტიკის როგორც მეცნიერების შემდეგი განსაზღვრება:

1) ესთეტიკა არის მეცნიერება ხელოვნების შესახებ, ხელოვნების ყველაზე უფრო ზოგადი კანონების შესახებ, ხელოვნების ფილოსოფია, ხელოვნების ზოგადი თეორია და ა. შ. (ა. ი. ბუროვი, ვ. ვანსლოვი და ა. შ.).

2) ესთეტიკა არის მეცნიერება ადამიანის მიერ სამყაროს მხატვრული ათვისების შესახებ, სინამდვილის მხატვრული შემეცნებისა და გარდაქმნის შესახებ, მხატვრული შემოქმედებისა და აღქმის შესახებ (პ. ტროფიმოვი და სხვ.).

3) ესთეტიკა არის მეცნიერება მშვენიერების შესახებ, მშვენიერების ნიშან-თვისებათა შესახებ, მშვენიერების შესახებ ბუნებასა და ხელოვნებაში, მშვენიერების კანონზომიერებათა შესახებ (გ. პოსპელოვი, გ. გუმნიცკა და ა. შ.).

4) ესთეტიკა არის მეცნიერება საზოგადოების ესთეტიკური მოღვაწეობის კანონზომიერებების შესახებ, ადამიანის მიერ სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების კანონზომიერებათა შესახებ, საზოგადოების ესთეტიკური კულტურის კანონზომიერებების შესახებ და ა. შ. (ლ. სტოლოვიჩი, მ. ოვსიანიკოვი, ა. ერემევი, ლ. ზელენოვი, ე. იონი და სხვა).

წიგნის ბოლოს ავტორები აღნიშნავენ, რომ „ესთეტიკა შეისწავლის არა მარტო ხელოვნებას, არამედ ესთეტიკური მოღვაწეობის სხვა ფორმებსა და სახეებსაც, რის საფუძველზეც იგი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ფილოსოფიური მეცნიერება საზოგადოების ესთეტიკური მოღვაწეობის საერთო კანონზომიერებათა შესახებ“.

წიგნში — „საუბრები ესთეტიკაზე“ — შ. ვერმანი და ვ. სკატერშიკოვი ასე განსაზღვრავენ ესთეტიკას:

„...მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა — ესაა მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის სინამდვილის ესთეტიკურ კანონზომიერებებსა და სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ფორმების მთელ მრავალფეროვნებას (როგორც შემეცნების სფეროში, ისე პრაქტიკულ მოღვაწეობაში) და ასევე, ბუნებრივია, ხელოვნებასაც, როგორც ამ ათვისების სპეციფიკურსა და უმნიშვნელოვანეს ფორმას“².

პროფესორ მ. ოვსიანიკოვის რედაქციით გამოცემულ უმაღლესი

¹ ლ. ა. ზელენოვი, გ. ი. კულიკოვი. ესთეტიკის მეთოდოლოგიური პრობლემები. გამოცემლობა „უმაღლესი სკოლა“, მოსკოვი, 1982 წ., გვ. 11, 13, 14, 15, 110 (რუსული გამოცემა).

² შ. ვერმანი, ვ. სკატერშიკოვი. „საუბრები ესთეტიკაზე“, გამოცემლობა „სოლნა“, მოსკოვი, 1982 წ., გვ. 30 (რუსული გამოცემა).

სკოლების სახელმძღვანელოში — „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა“ — ესთეტიკის საგანი ასეა განმარტებული:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ ბუნებაში, საზოგადოებაში, მატერიალურსა და სულიერ წარმოებაში, სილამაზის კანონების მიხედვით შემოქმედების საერთო პრინციპების შესახებ, ესთეტიკური შემეცნების გენეზისის განვითარებისა და ფუნქციონირების და მათ შორის ხელოვნების, როგორც სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური ფორმის კანონზომიერებათა შესახებ“¹.

უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე პროგრამიდან პროგრამაში მეორდება ესთეტიკის როგორც მეცნიერების შემდეგი განსაზღვრება:

„ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ სინამდვილეში, ადამიანის მიერ ესთეტიკური შემეცნებისა და ესთეტიკური მოღვაწეობის არსებისა და კანონების შესახებ“.

ეს ფორმულა ვერ იძლევა ესთეტიკის როგორც მეცნიერების განსაზღვრებას, რადგან აქ ესთეტიკა ახსნილია ესთეტიკურით, ხოლო ტაგტოლოგია არასოდეს არ ყოფილა და ვერ იქნება მეცნიერებაში ქეშმარტების დადგენის საშუალება.

ჩვენი აზრით, ესთეტიკა არის ფილოსოფიური მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის სინამდვილის გარდაქმნას „სილამაზის კანონების“ მიხედვით და ხელოვნებას როგორც სამყაროს მხატვრული ათვისებისა და გარდაქმნის უმაღლეს ფორმას².

მაგალითად, რა დიდი ცვლილებები მოხდა სულ უკანასკნელ წლებში ჩვენი დედაქალაქის იერსახეში: გამშვენიერდა, მოეწყო ახალი მოედნები, ქუჩები, შეიქმნა პარკები, სკვერები, ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ თბილისი ახლო მომავალში გადაიქცეს მაღალი კულტურისა და სილამაზის ქალაქად. აუთვისებელი ტერიტორიის საგრძნობი ნაწილი, სადაც წინათ ხრიოკი ადგილები იყო, დამშვენდა ახალი კეთილმოწყობილი საცხოვრებელი მასივებით. „სილამაზის კანონების“ საზომს ჩვენ ვუყენებთ ქალაქის ცხოვრების ყოველ დარგს, ეს იქნება საწარმო-დაწესებულება, მისი ტერიტორია, პროდუქცია, თუ სხვა რამე. მთელი სიცოცხლის მანძილზე ადამიანი შინ თუ გარეთ ყოველ წუთს აღიქვამს სხვადასხვა საგნებს, შენობებს, მათი გაფორმების ელემენტებს. ყოველივე ეს თავისებურად განსაზღვრავს ქალაქის კულტურას და ხშირად ანაზღაურად, თანდათან და შეუმჩნეველად მოქმედებს ათასობით ადამიანის გემოვნების აღზრდაზე. ესთეტიკური გემოვნების

¹ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა. დამხმარე სახელმძღვანელო უმაღლესი სასწავლებლებ-სათვის. მოსკოვი. გამომცემლობა „უმაღლესი სკოლა“, 1983, გვ. 4.

² ნ. კაში, ესთეტიკის ნარკვევი, „ხელოვნება“, თბ., 1973, გვ. 7.

აღზრდა, მისი ჩამოყალიბება კი ნელი, ხანგრძლივი პროცესია და ყოველი შთაბეჭდილება, მით უმეტეს მხატვრული შთაბეჭდილება, გარკვეულ კვალს ტოვებს ადამიანის გრძობასა, გონებასა და პრაქტიკაში. ამიტომ ადამიანების შეგნებულ მოღვაწეობას „სილამაზის კანონების“ მიხედვით ახლა, როგორც არასოდეს, უდიდესი ყურადღება ეთმობა.

მშვენიერი, ლამაზი, ესთეტიკური, აკეთილშობილებს ადამიანებს, ზრდის მათში ამაღლებულ იგრძობებს, მაღალ გემოვნებას, შეხედულებებს. ყოველთვის, როდესაც ლაპარაკია „ესთეტიკურზე“, იგულისხმება სინამდვილესადმი ადამიანის განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რომელიც აღმოცენდა კაცობრიობის განვითარების მსვლელობაში. გარემომცველი სინამდვილის მოვლენებისა და საგნებისადმი განსაკუთრებული, ანუ ესთეტიკური დამოკიდებულება, უწინარეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი განიცდის სიხარულს, აღფრთოვანებას, ესთეტიკურ სიამოვნებას, ტკობას: ესთეტიკური აღქმა ყოველთვის გულსჩემობს ურთიერთმოქმედებას სუბიექტსა (ამსახველსა) და ობიექტს (ასახავ მოვლენას, საგანს) შორის.

მეცნიერების მიერ დამტკიცებულია, რომ ადამიანის გრძობათა ხუთი ორგანოდან (მხედველობა, სმენა, გემოვნება, ყნოსვა, შეხება), რომელთა წარმოშობა მთელი მსოფლიო ისტორიის შედეგია, ძირითადად მხოლოდ პირველი ორი წარმოადგენს ესთეტიკური განცდის და გამოხატვის საფუძველს, თუმცა ზოგჯერ ესთეტიკურ აღქმაში მონაწილეობენ გრძობათა სხვა ორგანოებიც. შემთხვევითი როლი იყო, რომ კ. მარქსი ფერის შეგრძნებას უწოდებდა საერთოდ ესთეტიკური გრძობის უპოპულარეს ფორმას¹. ესთეტიკური გრძობა წარმოადგენს ყოფიერებისადმი ცნობიერების დამოკიდებულების ერთ-ერთ ფორმას.

მშვენიერი, ლამაზი სინამდვილეში ობიექტურად, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, თუმცა ყოველთვის იმყოფება მასთან მიმართებაში. ეს ჭეშმარიტება ვ. ი. ლენინმა შესანიშნავად მონიშნა ლ. ფოიერბახის წიგნის — „ლექციები რელიგიის არსების შესახებ“ დაკონსპექტების დროს. ლენინი წერს, რომ სიბრძნე, სიკეთე, სილამაზე „არსებობენ მხოლოდ როგორც ადამიანთა თვისებანი“².

მშვენიერს, ლამაზს ადამიანურად განცდილს ბუნებაში ჩვენ აღვიქვამთ, როდესაც შევყურებთ ცის კაბადონის სილაჟვარდეს, მზის კაშკაშა სხივებით ალაპლაპებულ ზღვის ტალღებს, ცადაზიდული კავკასიონის ქედის მკაცრ შეუვალობას, აყვავებული ველ-მინდვრების, ტყეების

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, მეორე გამოცემა, ტ. 13, მოსკოვი, 1959 წ., გვ. 136 (რუსული გამოცემა).

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 38, გვ. 62.

ფრთავაშლილობას. ჩვენ გვაოცებს მათში მასშტაბების გრანდიოზულობა და უსაზღვროება. ყოველი ამ და სხვა მისთანა მოვლენის ხილვა ადამიანში აღძრავს ერთდროულად გაოცებასაც და აღფრთოვანებასაც. წიწვიანი ტყისა თუ ყვავილების მომაჯადოებელი სურნელება, მსუბუქი, მოალერსე ნიავი მნიშვნელოვანწილად აძლიერებს, ამძაფრებს ადამიანის მიერ გარემომცველი ბუნების მშვენიერების აღქმას.

ესთეტიკური აღქმა მგრძნობელობითია, მაგრამ იგი არ შეიძლება გონებას დაეცელოს. სმენითი და მხედველობითი შთაბეჭდილებები ყოველთვის მოქმედებენ ჩვენს გონებაზე, ფანტაზიაზე, იწვევენ გარკვეულ ასოციაციებს. ბუნებაში ყოველი საგანი თუ მოვლენა ხასიათდება ისეთი თვისებებით, რომლებიც ესთეტიკურ გრძნობებს უფრო ემოციურს ხდიან. ეს არის ფერების, ბგერების, ხაზების პარმონია, თანაზომიერება, მიზანშეწონილობა, კონტრასტულობა, სიმეტრია თუ ასიმეტრიულობა და ა. შ. ესთეტიკურ გრძნობებს აქვთ ადამიანის პოლვაწეობის შინაგანი არსის შეფასების უნარი, ადამიანი ბუნების მიმართ წარმოგვიდგება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც შემოქმედი და შემქმნელი. იგი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ღირებულებას ანიჭებს შემოქმედებას, შექმნას და არა ნგრევისა და განადგურების ძალებს, ეს განსაზღვრავს სინამდვილის მოვლენებისა და საგნების ესთეტიკურ შეფასებასაც.

სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება წარმოადგენს მისი ათვისების ერთ-ერთ ფორმას, შემოქმედებას „სილამაზის კანონების“ მიხედვით. ეს შემოქმედება წარმოიშობა მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის შრომითი მოღვაწეობის შედეგად, იმის შედეგად, რომ შრომის პროცესში ადამიანი არა მარტო ბუნებას, არამედ თავის თავსაც გარდაქმნის.

„ადამიანის არსების მხოლოდ გასაგნებელი სიმდიდრის წყალობით, — წერდა კ. მარქსი, — ვითარდება, ნაწილობრივ კი პირველად წარმოიქმნება სუბიექტური ადამიანური მგრძნობელობას სიმდარე: მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის შემგრძნობი თვალი, მოკლედ რომ ვთქვათ, ისეთი გრძნობები, რომლებსაც: ადამიანური სიაშტკბილობის უნარი აქვთ და რომლებიც თავს იჩენენ როგორც ადამიანური არსების ძალები“¹.

თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ბუნების გაადამიანურებული მოვლენებისადმი ადამიანის ტრფობა და რა შემზარავია სტიქიის დამანგრეველი ძალა, ამას თუნდაც ასეთი ფაქტები მოწმობენ: საშინელია ხანძარი, რომელიც ყველაფერს სპობს, ნთქავს, მაგრამ მშვენიერია კოცონი, რომ

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. ადრინდელი ნაწარმოებებიდან, მ., 1956, გვ. 592—594 (რუსული გამოცემა).

მელიც ღამის წყვილიადს ანათებს. აქ ესთეტიკურ შეფასებაში ვლინდება სუბიექტური მხარე, მოვლენებისადმი ადამიანის პრაქტიკული დაინტერესება. ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, ამას განმარტავს სუბიექტობიექტის ურთიერთმიმართების ასპექტში, რაც საფუძვლად უდევს მშვენიერების გრძნობას.

თუ მოვლენის ან საგნის გარეგანი სისასვე ღრმად და სრულად გამოხატავს სიცოცხლის დადებით საზრისს, მაშინ იგი უკვე არა მარტო უბრალოდ ღამაზია, არამედ მშვენიერიცაა. ცნება „ღამაზი“ დაკავშირებულია ელემენტარულ ესთეტიკურ გრძნობასთან, გარეგან ნიშანთვისებებთან, ხოლო „მშვენიერი“ მოიცავს მოვლენის ან საგნის შინაგან ნიშან-თვისებებს. ეს მთლიანად ეხება ადამიანის სილამაზესაც.

ჩვენ აღფრთოვანებით ვლაპარაკობთ ზოია კოსმოდემიანსკიას, შოთა გამცემლიძის, ზოია რუხაძის, ალექსანდრე წურჭუმეის, ნოე ადამიანს და სამამულო ომის მრავალი სხვა გმირის უკვდავ შემართებანზე, სილამაზეზე. აქ უკვე ესთეტიკური მომენტი გადაჭრულია ზნეობრივ-მორალურსა და ეთიკურ მომენტთან. ამრიგად, მშვენიერი ადამიანში ყოველთვის სოციალურია და დაკავშირებულია საერთო-საზოგადოებრივ იდეალებთან, რომელიც მორალური, პოლიტიკური, ესთეტიკური და სხვა იდეალების ორგანულ ერთიანობას წარმოადგენს.

ხელოვნება წარმოადგენს სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების უმაღლეს ფორმას და მისი მიზანია დაამკვიდროს ცხოვრებაში მშვენიერი, შექმნას ისეთი სურათები, სახეები, გარემოებანი, რომლებიც სულსა და გულს ხვდებიან, აღძრვენ კეთილშობილურ გრძნობებს, ზრდთან ადამიანებს საზოგადოების პროგრესული იდეალების შესაბამისად.

შესანიშნავად აქვს ნათქვამი ამის შესახებ ბ. ბელინსკის:

„...მკვდარია მხატვრული ნაწარმოები, თუ იგი ასახავს ცხოვრებას მხოლოდ იმიტომ, რომ ასახოს იგი, ყოველგვარი მძლავრი სუბიექტური გულისწადილის გარეშე, რომელსაც თავისი საწყისი ეპოქის გაბატონებული აზრი აქვს, თუ იგი არ არის ტანჯვის ღალადისი ანდა აღფრთოვანების დითირამბი, თუ იგი არ არის შეკითხვა ანდა პასუხი შეკითხვაზე“¹.

მაგრამ მშვენიერი გაცილებით ვიწრო ცნებაა და ხელოვნებას ვერ ამოწურავს. მშვენიერად დახატო წვერიანი მოხუცი, ეს როდი ნიშნავს დახატო მშვენიერი ანუ ღამაზი მოხუცი. ხელოვნების დარგი გაცილებით ფართოა „მშვენიერზე“².

¹ ბ. ბელინსკი, რჩეული ნაწერები 3 ტომად, ტ. 2. მ., 1948, გვ. 348 (რუსული გამოცემა).

² გ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა ორ ტომად, მოსკოვი, ტ. 1, 1958, გვ. 193 (რუსული გამოცემა).

როგორც ცნობილია, ხელოვნება სინამდვილის გრძობად-კონკრეტული, სახოვანი ასახვაა. მხატვრული სახის ზოგად ნიშან-თვისებას წარმოადგენს მისი უშუალო თვალსაჩინოება და კონკრეტულობა. ამანა ხელოვნების, როგორც სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების უმაღლესი ფორმის საყოველთაობის, მისი უდიდესი დამაჯერებლობის მიზეზი. ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა აგრეთვე მხატვრული გამონაგონი, ფანტაზია, რაშიც გადამწყვეტია მწერლის, მხატვრის ნიჭი. ტალანტი.

ტიპური სახე — ცხოვრებისეული მოვლენების მხატვრული განზოგადებისა და კონკრეტიზაციის, მხატვრული გამონაგონის (ფანტაზიის) და მხატვრული სიმართლის დიალექტიკური ერთიანობაა.

აკრიტიკებენ თვალსაზრისს, რომელიც ხელოვნების სპეციფიკას, მის განსხვავებას მეცნიერებისაგან მხოლოდ ფორმაში ზედადა. როდესაც მკვლევრები ამ დებულებას აყენებდნენ, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებას, როგორც მოვლენას, გნოსეოლოგიურ ასპექტში განიხილავდნენ, რომლის თანახმადაც ხელოვნება სინამდვილის შემეცნებას გარკვეული, სპეციფიკური მხატვრული ფორმაა, რომ მეცნიერებისა და ხელოვნების წყარო, შინაარსი სინამდვილეა.

მეცნიერული შემეცნებაც და მხატვრული შემეცნებაც (ხელოვნება) ორივე ცნობიერების ფორმაა და ბუნებრივია, რომ შემეცნების გნოსეოლოგიური საფუძველი ორივეს ერთი და იგივე აქვს, ეს არის ასახვის მატერიალისტური ანუ როგორც მას ვუწოდებთ, ასახვის ლენინური თეორია. სწორედ ეს თეორია ასაბუთებს ჰემმარიტად მეცნიერულად აღამიანის შემეცნების პროცესში სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთ-მიმართების მეტად რთულსა და მნიშვნელოვან პრობლემას, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს მკვლევარი როგორც მეცნიერების, ისე ხელოვნების სპეციფიკურ თვისებათა შესწავლა-შეფასების დროს. ასახვის მატერიალისტური თეორია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ფილოსოფიური საფუძველია.

ვფიქრობთ, ხელოვნებისა და მეცნიერების ერთმანეთისაგან განსხვავების ანალიზის დროს ზოგიერთ ჩვენს მკვლევარს მხედველობიდან რჩება ერთი გარემოება, სახელდობრ ის, რომ მეტად მნიშვნელოვანია მემკვიდრეობითობის საკითხი, რომელიც სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი ხელოვნებაში და მეცნიერებაში. ცხადია, ჩვენ ამით იმის თქმა როდი გვსურს, თითქოს მეცნიერებაში მემკვიდრეობითობას ადგილი არა ჰქონდეს, სრულებითაც არა. მაგრამ თვით ხასიათი ამ მემკვიდრეობითობისა ხელოვნებაში სხვაგვარია, სპეციფიკურია. ნიუტონის მიერ აღმოჩენილი „მსოფლიო მიზიდულობის კანონი“ ახლა არავითარ ეჭვს არ იწვევს და წარმოადგენს საფუძველს თანამედროვე მეცნიერების შემდგომი პროგრესისათვის. ამაზე ახლა მეცნიერები აღარ დაო-

ბენ და აღარ იკვლევენ ამ კანონის ჰუმანიტეტებს, იგი აქსიომატურია. მაგრამ XVII საუკუნის ინგლისელი პოეტის ჯონ მილტონის ისეთი შედეგრი, როგორცაა „დაკარგული სამოთხე“, დღესაც წარმოადგენს იმ პერიოდის ინგლისის „ავტორიტეტის წინააღმდეგ აჯანყების აბოთეოზს“. XII საუკუნის საქართველოში უმნიშვნელო არ უნდა ყოფილიყო მაშინდელი მეცნიერების როლი. თუმცა მის მიღწევებზე დღეს ნაკლებად ლაპარაკობენ, მაგრამ შოთა რუსთაველის გენიამ ფეოდალური ხანისა და პატრონჟიმობის შუასაუკუნეთა სიღრმიდან „გადმოიხედა“ და ისეთი სიტყვები წარმოთქვა მეგობრობასა და კაცთმოყვარეობაზე, რაინდობაზე, ჰუმანურობაზე, რომ ისინი დღესაც დიდ ფილოსოფიურ-მხატვრულ ჰუმანიტეტად გაისმის; მეცნიერების განვითარების მსვლელობაში მისი ესა თუ ის მიღწევა „მოიხსნება“ მომდევნო აღმოჩენით, უფრო ღრმა ჰუმანიტეტით, ხოლო ხელოვნებაში კი (იგულისხმება მისი ქმნილებები) — არა. იგი (თუ ჰუმანიტეტი ხელოვნების ნიმუშია) რჩება ეპოქის ამსახველ სიტყვად, ტილოდ, ჰანგად, რომელიც ამ ეპოქას სულისკვეთებას გვამცნობს, ამავე დროს კაცობრიობის მხატვრულ საგანძურში თვალმარგალიტად გვევლინება.

ტიპიზაცია რეალისტურ ხელოვნებაში მხატვრულობის უმნიშვნელოვანესი გადამწყვეტი პირობაა, რომლის მეშვეობით იგი სინამდვილეს სიმართლით ასახავს. ტიპიზაციაზე, მის სიღრმეზე და სრულყოფაზე დამოკიდებულია რეალისტური ხელოვნების არა მარტო შემეცნებითი, არამედ საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი, აღმზრდელობითი როლი. ტიპიზაცია ყოველთვის დაკავშირებულია მხატვრის მსოფლმხედველობასთან, მის მიერ ამა თუ იმ მოვლენის განსჯა-შეფასებასთან.

ილია ჭავჭავაძემ თათქარიძის პორტრეტში გადაგვარებული ქართველი თავადაზნაურობის ტიპური სახე განაზოგადა, მაგრამ ეს სახე გრძნობად-კონკრეტულია, რადგან მოცემულია მისი (ლუარსაბის) ინდივიდუალობით. მაშასადამე, ტიპიზაცია არის განზოგადება, ინდივიდუალურისა და ზოგადის თავისებური, დიალექტიკური ერთიანობა, რაც ნიშნავს იმას, რომ ინდივიდუალურში „გახსნილია“ ზოგადი.

საბოლოო ჯამში, მთავარია სინამდვილის მხატვრული ასახვის ხერხი, რეალისტური საშუალებანი, იმის ნათელყოფა, რომ „ხელოვნების საგანი სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებაა“, — ეს დებულება ასი წლის წინათ ჩამოაყალიბა დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატმა ნ. ჩერნიშევსკიმ.

დიდია მხატვრული ფანტაზიის, მხატვრული გამონაგონის როლი ხელოვნებაში. მხატვრული ფანტაზია ხელოვანს საშუალებას აძლევს, დაიცვას გრძნობადი თვალსაჩინოება, სახეობრიობა, ისე რომ უბრალოდ კი არ გაიმეოროს სინამდვილე, ადამიანური განცდები და აზრები, არამედ სინამდვილეზე დაყრდნობით შემოქმედებითად განასახიეროს იგი

მხატვრული ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაში. მხატვრული შემოქმედება, ასახავს რა რეალურ სინამდვილეს მხატვრული გამონაგონის მეშვეობით, ამავე დროს გულისხმობს სუბიექტის დამოკიდებულებას ობიექტური სამყაროსადმი, სუბიექტის შეფასება-განსჯას, ტენდენციას.

ზოგჯერ ტიპურის განხილვისას ივიწყებენ რეალისტური ასახვის მნიშვნელოვან თავისებურებას — ეს არის ტიპური გარემო; ტიპური ხასიათები, რაც უნდა სიმართლით წარმოესახოს ისინი, თუ არ იმოქმედებენ ტიპურ გარემოში, მაშინ მხატვრული სიმართლე ხორცს ვერ შეესხამს.

ვ. ი. ლენინი ერთ-ერთ თავის წერილში აღნიშნავდა:

„რომანში... მთავარი ინდივიდუალური გარემოება, მოცემული ტიპების ხასიათებისა და ფსიქიკის ანალიზი...“¹.

ეს ეხება ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებს.

ცნობიერება წარმოადგენს ობიექტური სინამდვილის ასახვის უმაღლეს, მხოლოდ ადამიანისათვის დამახასიათებელ ფორმას. იგი წარმოიშვა ადამიანთა შრომით, საზოგადოებრივ-საწარმოო მოღვაწეობის პროცესში და განუყრელად არის დაკავშირებული ენის წარმოშობასთან. ცნობიერება, შეიცნობს რა ისტორიულ გამოცდილებას, ცოდნასა და აზროვნების მეთოდებს, რომლებიც გამოიმუშავა მანამდე არსებულმა ისტორიამ, ითვისებს სინამდვილეს იდეალურად; ამავე დროს აყენებს ახალ ამოცანებს, მიზნებს, წარმართავს ადამიანთა მთელ პრაქტიკულ მოღვაწეობას. ცნობიერება იქმნება ადამიანთა მოღვაწეობით, რათა, თავის მხრივ, განმსაზღვრელი და წარმმართველი გავლენა მოახდინოს მათზე. პრაქტიკულად რომ ახორციელებენ თავიანთ შემოქმედებით ჩანაფიქრს, ადამიანები გარდაქმნიან ბუნებას, საზოგადოებას, თავიანთ პიროვნებას — ამ აზრით ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა რომ:

„ადამიანის ცნობიერება არა მარტო ასახავს ობიექტურ სამყაროს, არამედ კიდევაც ქმნის მას“².

ცნობიერების ფუნქციობის შედეგია შემეცნება. იგი წარმოადგენს ასახვისა და წარმოსახვის პროცესს, რომელიც განპირობებულია საზოგადოებრივი განვითარების კანონებით და განუხრელად დაკავშირებულია პრაქტიკასთან. შემეცნების მიზანს შეადგენს ობიექტური ქეშმარიტების ანუ საერთოდ ქეშმარიტების მიგნება.

შემეცნება რთული დიალექტიკური პროცესია, რომელიც, ვ. ი. ლენინის გამოთქმით, ორ საფეხურს მოიცავს: ა) ცოცხალ ჰერეტას და ბ) აბსტრაქტულ აზროვნებას. „ცოცხალი ჰერეტა“ გრძნობადი შემეც-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 35, გვ. 182.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 38, გვ. 210.

ნების საფეხურს გულისხმობს და მის გარეშე ადამიანს არ შეუძლია რაიმე იცოდეს სამყაროს შესახებ.

შემეცნების პროცესი, რომლის მნიშვნელობა და აზრი ენაში გამოიხატება, მოიცავს ადამიანის გრძნობებს, ნებისყოფას (ნებელობას), ყურადღებას და სხვა ფსიქიკურ აქტებს, რომლებიც წარმოადგენენ ერთიან ცნობიერებას. ისტორიის მიერ დაგროვილი ცოდნა, პოლიტიკური და უფლებრივი იდეები, ხელოვნება, მორალი, რელიგია და საზოგადოებრივი ფსიქოლოგია წარმოადგენენ საზოგადოებრივ ცნობიერებას.

კ. მარქსი „წმინდა ოჯახში“ აღნიშნავდა, რომ რაკი ადამიანი მთელ თავის ცოდნას, შეგრძნებებს ითვისებს სამყაროდან და მისგან მიღებული გამოცდილებიდან, საჭიროა, ისე მოეწყოს ცხოვრება, რომ ადამიანმა მასში შეიძლოს და შეითვისოს კეშმარტად ადამიანური, რათა იგი თავს კეშმარტად ადამიანად ცნობდეს. ამის მიღწევა კი შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ საზოგადოებაში მოისპობა ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია, კერძო საკუთრება, მასზე დამყარებული კლასობრივი ანტაგონიზმი.

მხოლოდ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შედეგად, დიდი ლენინის მიერ შექმნილი კომუნისტური პარტიის მამობილიზებული, მათრგანიზებული და გარდამქმნელი მოღვაწეობის შედეგად გახდა შესაძლებელი, განხორციელებულიყო ის იდელები და მისწრაფებები, რომლებიც იწინასწარმეტყველეს კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა.

საესებით ცხადი და გასაგები უნდა იყოს, რომ კეშმარტად მშვენიერი, ესთეტიკური, ლამაზი — ეს მხოლოდ ადამიანის დამახასიათებელი თვისებებია. განა ამას არ ამტკიცებს კ. მარქსის ცნობილი ღებულება:

„ცხოველი გარდაქმნის მატერიას მხოლოდ იმ სახეობის საზომისა და მოთხოვნილების შესაბამისად, რომელსაც თვითონ ეკუთვნის, მაშინ როდესაც ადამიანს შეუძლია მისი ფორმირება ნებისმიერი სახეობის საზომის მიხედვით და ყველგან უნარი აქვს საგანს მიუყენოს სათანადო საზომი, ეს არის სწორედ მიზეზი იმისა, რომ ადამიანი გარდაქმნის მატერიას სილამაზის კანონების მიხედვითაც“¹.

ადამიანი მეცნიერების, ტექნიკის კანონებით მორალის, სამართლის ნორმებით ითვისებს სამყაროს, მაგრამ „სილამაზის კანონების“ შესაბამისად სინამდვილის ათვისება წარმოადგენს ხელოვნების სპეცია-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, აღრიწველი ნაწარმოებებიდან, 1956, გვ. 566, რუსული გამოცემა (ხაზგასმა ჩვენია — ნ. ყ.).

ფაკურ თავისებურებას და ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, სინამდვილისადმი მიყენების ძირითად სფეროს.

სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნების ზრდა-განვითარება-სათვის ლენინური ზრუნვის კიდევ ერთი ნათელი გამოხატულება იყო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმზე და სკკპ XXVII ყრილობაზე ჩვენი ხალხის სულიერი აღზრდის საქმეაღებებისადმი უდიდესი ყურადღების გამაზვილება.

დიდი ამოცანებია დასახული საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის წინაშე კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე. საკლებით ბუნებრივია, რომ კომუნისმის მშენებელი ადამიანის ფორმირებაში უფრო მნიშვნელოვანი და მრავალმხრივი გახდა ესთეტიკური აღზრდის საკითხები. ესთეტიკური აღზრდა პარტიას მიაჩნია მასების კომუნისტური აღზრდის განუყოფელ, უმადგენელ ნაწილად.

„უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა — საგრძობლად გავაუმჯობესოთ მოსწავლეთა მხატვრული განათლება და ესთეტიკური აღზრდა, — ნათქვამია „ზოგადსაგანმანათლებლო და პროფესიული სკოლის რეფორმის ძირითად მიმართულებებში“, რომლებიც მოიწონა სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა 1984 წლის 10 აპრილს და სსრ კავშირის უმაღლესმა საბჭომ 1984 წლის 12 აპრილს. „საჭიროა, — აღნიშნულია „მიმართულებებში“, — ბავშვებს განუვითაროთ მშვენიერების გრძობა, ჩამოეყალიბოთ მაღალი ესთეტიკური გემოვნება; იმის უნარი, რომ გაიგონ და შეაფასონ ხელოვნების ნაწარმოებები, ისტორიისა და არქიტექტურის ძეგლები, მშობლიური ბუნების სილამაზე და სიმდიდრე. ამ მიზნებისათვის უკეთ გამოვიყენოთ ყოველი სასწავლო საგნის, განსაკუთრებით ლიტერატურის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების, ესთეტიკის შესაძლებლობანი, რომლებსაც დიდი შემეცნებითი და აღმზრდელობითი ძალა აქვს“.

ასეთ პირობებში განუზომლად იზრდება ლიტერატურათმცოდნეობის, ხელოვნებათმცოდნეობის, საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების როლი, უფრო აქტიუალური ხდება მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრობლემათა მეცნიერული შესწავლა-დამუშავების, მათი პრაქტიკაში გამოყენების ამოცანები.

ესთეტიკური თეორია, ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, მოწოდებულია, ხელი შეუწყოს პარტიის იმ მითითების განხორციელებას, რომელთა თანახმად „ესთეტიკური საწყისი კიდევ უფრო შთამაგონებელს გახდის შრომას, აღმაღლებს ადამიანს და გააღამაზებს მის ყოფაცხოვრებას“. ეს დებულება უშუალოდ დაკავშირებულია კომუნისმის მშენებელი ადამიანის ესთეტიკური იდეალის პრობლემასთან, იმასთან, თუ როგორ უნდა შეისწავნა ხორცი ახალი ადამიანის ზნეობრივმა პრინციპებმა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

საბჭოთა ხალხი კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით აწე-
ნებს ისეთ საზოგადოებას, რომელზედაც წინათ ყველა დროისა და ხალ-
ხის მოწინავე ადამიანებს მხოლოდ ოცნება შეეძლოთ.

კ. მარქსმა, ფ. ენგელსმა და ვ. ი. ლენინმა შექმნეს მეცნიერული
კომუნიზმის თეორია. ვვიჩვენეს ახალი საზოგადოების დამკვიდრების
რეალური გზები, ის რევოლუციური ძალები, რომელთაც უნდა დაეჯე-
რათ ძველი სამყარო, აეშენებინათ სოციალიზმი და კომუნიზმი.

სწორედ სოციალიზმი და კომუნიზმი წარმოადგენენ პროგრესული
კაცობრიობის საზოგადოებრივ იდეალს, ისეთ წყობილებას, რომელ-
შიაც სამუდამოდ მოსპობილია ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატა-
ცია, შექმნილია ყველა პირობა ცალკეული პიროვნებისა და, მაშასადა-
მე, მთელი საზოგადოების ჰარმონიული განვითარებისათვის. ამრიგად,
საბჭოთა ხალხი მიზნად ისახავს რა კომუნიზმს, კომუნისტურ იდეალს
— თავდადებით იბრძვის მისი სრული განხორციელებისათვის.

ჩვენი ხალხის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეალი მოიცავს
(როგორც თავის შემადგენელ ნაწილს) ეთიკურ და ესთეტიკურ იდეა-
ლებს. ესთეტიკური იდეალი წარმოადგენს პიროვნების, მთელი ხალხის
ფიზიკური და სულიერი ძალების თავისუფალ, კონკრეტულ-ისტორიულ
პირობებისათვის ყველაზე უფრო სრულყოფილსა და ყოველმხრივ
ჰარმონიულ განვითარებას. ეს იდეალი თავის გამოხატულებას პოე-
ლობს ამა თუ იმ სოციალური ჯგუფის, კლასის შეხედულებებში, წარ-
მოდგენებში, განსაკუთრებით რელიგიურად კი ხელოვნებასა და ლი-
ტერატურაში. ესთეტიკური იდეალი კონკრეტული, ისტორიული კა-
ტეგორიაა, მაგრამ საზოგადოებრივი განვითარების კვალობაზე იგი
ნორმის, შთაგონების ძალად იქცევა, ცხოვრებასა და ხელოვნებაში
მშვენიერების გამოვლინების საზომს წარმოადგენს.

კარგა ხანია ცნობილია, რომ არსებობს სილამაზის, მშვენიერება-
ს ორი ფორმა. ერთი მზამზარეული სახით ეძლევა ადამიანს გარე სინამ-
დვილეში, ხოლო მეორეს, მთავარსა და განმსაზღვრელს თვით ადამი-
ანი ქმნის. ძირითადი განსხვავება მშვენიერების ორ ფორმას თუ სახეო-
ბას შორის ის არის, რომ „ხელოვნური“ სავესებით გამიზნული, ადამი-
ანის მიერ ბუნებასა და თავის თავზე მოქმედების შედეგია, შედეგაა
ადამიანის შეგნებული მოქმედებისა, რომელიც არა მარტო ასახავს სამ-
ყაროს, არამედ ქმნის კიდევ მას. ამდენად, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ მშვე-
ნიერება და, მაშასადამე, ესთეტიკურიც არსებობს მთელ სინამდვილე-
ში, ადამიანის ბუნებისადმი მიპართებაში, და, რაც მთავარია, რეალურ
საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ესთეტიკა
წარმოადგენს მეცნიერებას, რომელიც შეისწავლის სინამდვილეს „ა-
ლამაზის კანონების მიხედვით“ და ხელოვნებას, როგორც სამყაროს
ესთეტიკური ათვისების უმაღლეს ფორმას.

სკოლის რეფორმის „ძირითად მიმართულებებში“ აღნიშნულა, რომ საჭიროა გაფართოვდეს უმაღლესი სასწავლებლების სპეციალურ ფაკულტეტებზე მხატვრული ლიტერატურის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნებას, ესთეტიკის მასწავლებელთა მომზადება. ამას ხელი უნდა შეუწყონ ხელოვანი ინტელიგენციის შემოქმედებითა კავშირებმა, მწერლებმა, მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა, თეატრისა და კინოს მოღვაწეებმა, კულტურის დაწესებულებათა მუშაკებმა. ექსპერიმენტული წესით იქმნება სასწავლო-აღმზრდელი კომპლექსები, რომლებიც ორგანულად შეუხამებენ ზოგად განათლებას მუსიკალურ, მხატვრულ, ფიზიკურ განვითარებას. სასწავლებლებში, პიონერთა სახლებში, კლუბებსა და კულტურის სასახლეებში, ყველგან მოგვარდება მხატვრული თვითმოქმედების წრეების მუშაობა, მუდმივი ყურადღება დაეთმობა მათს რეპერტუარს.

მასების მხატვრული თვითმოქმედების როლი მნიშვნელოვანია ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში. ცხადია, ოსტატობის დონითა და ნიჭის ძალით თვითმოქმედი მუსიკოსები, მსახიობები, ფერმწერები ვერ შეედრებოან პროფესიონალებს. ამის მიუხედავად, მხატვრულ თვითმოქმედებას დიდი მნიშვნელობა აქვს და მასზე ბევრად არის დამოკიდებული მომავალი ხელოვნების ბედ-იღბალი. ამ მხრივ მხატვრულ თვითმოქმედებას რამდენიმე ასპექტი აქვს: როდესაც ადამიანი ეზიარება მხატვრულ შემოქმედებას, მისთვის იხსნება ხელოვნების ბევრი „საიდუმლოება“ და ეს ეხმარება მას, უფრო ღრმად, ფაქიზად, მკვეთრად გაიგოს ხელოვნება, აეთარებს მის სიყვარულს ხელოვნებისადმი, სრულყოფს მის გემოვნებას. ამრიგად, მხატვრული თვითმოქმედება გვევლინება პიროვნების ესთეტიკური თვითაღზრდის აქტიურ საშუალებად. აერთიანებს რა თავის ორბიტაში ადამიანთა ფართო წრეს, მხატვრულ შემოქმედება საშუალებას გვაძლევს, გამოვავლინოთ და განვავითაროთ მათში დაბუდებული ნიჭი, რათა არც ერთი ქვეშარბი ტალანტი არ დაეკარგოს საზოგადოებას. ბევრი ცნობილი საბჭოთა მსახიობი, რეჟისორი, კომპოზიტორი, დრამატურგი მოღვაწეობას იწყებდა მხატვრულ თვითმოქმედებაში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ბავშვთა თვითმოქმედების შესაძლებლობანი.

სკოლის რეფორმის „ძირითადი მიმართულებები“ ითვალისწინებენ იმას, რომ ყველა სკოლაში და სკოლისგარეშე დაწესებულებებში შეიქმნას პირობები ბავშვთა მხატვრული შემოქმედებისათვის, მუსიკაში, ფერწერასა და ქანდაკებაში მეცადინეობისათვის.

მასების მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობის აღმავლობა ხელს შეუწყობს ახალი ნიჭიერი მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, მსახიობების დაწინაურებას, რადგან საზოგადოების მხატვრული საგანძუ-

რის განვითარება და გამდიდრება ხდება მასობრივი მხატვრული თვით-
მოქმედებისა და პროფესიული ხელოვნების შეხამების საფუძველზე.

მხატვრული თვითმოქმედების მნიშვნელობის შემდეგი ასპექტი ის
არის, რომ ავითარებს რა ადამიანში მხატვრულ ნიჭს, მხატვრული
თვითმოქმედება ზემოქმედებას ახდენს მის საერთო შემოქმედებითს
პოტენციალზე, რადგან მხატვრული მოღვაწეობა ააქტიურებს პიროვნე-
ბების ყველა სულიერ ძალას, წარმოდგენებს, გრძნობებს და აზრებს,
სრულყოფს რა ამით ადამიანის ფსიქიკას, უფრო მოქნილს და უფრო
პროდუქტიულს ხდის მას. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენი
ეპოქისათვის, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ყველა შრომითი პრო-
ცესის უკიდურესი სპეციალიზაცია, რაც პიროვნების ცალმხრივად გან-
ვითარების საფრთხეს ქმნის. განვითარებული სოციალიზმის საზოგადო-
ებამ უნდა მოსპოს ეს საფრთხე. მას ესაქიროება არა ცალმხრივი
სპეციალისტები, არამედ ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული
ადამიანები და ამდენად ყოველი ადამიანის ზიარება მხატვრული თვით-
მოქმედების ამა თუ იმ დარგთან სასიცოცხლოდ აუცილებელი ხდება.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ კომუნისტურ წყობილებას უნარი
აქვს შექმნას სილამაზე, რომელიც უსასრულოდ აქარბებს ყველაფერს,
რაზეც კი მხოლოდ ოცნება შეეძლოთ წარსულში. სოციალისტური რე-
ვოლუციის გამარჯვებამდე სილამაზისაკენ ადამიანის მისწრაფებას
აბრკოლებდა საზოგადოების ცხოვრების დამახინჯებელი პირობები,
რომლებიც დაფუძნებული იყო შრომისა და შემოქმედების, ფიზიკური
და გონებრივი შრომის მკვეთრ ურთიერთდაპირისპირებაზე. მოსპო რა
ექსპლუატაციის ყველა სახეობა, გაათავისუფლა რა ადამიანები უმუ-
შევრობისა და სიღატაკისაგან, სოციალიზმმა შექმნა რეალური პირო-
ბები პიროვნების ყოველმხრივი განვითარებისათვის.

ჩვენი პარტია დაჟინებით მოითხოვს ყველა მშრომელს ესთეტიკუ-
რი აღზრდისათვის, ჯანსაღი მოზარდი თაობის ზნეობრივ-ესთეტიკური
და ფიზიკური აღზრდისათვის დაუცბრომელ ზრუნვას.

ესთეტიკური აღზრდა კი წარმოდგენს ადამიანის სულიერი სამყა-
როს, პოლიტიკური რწმენის, ზნეობრივი პრინციპებს ჩამოყალიბების
უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, განსაკუთრებით, მისი ზნეობრივი სა-
ხის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას. მ. გორკი ესთეტიკ-
ას შემთხვევით როდი უწოდებდა მომავლის ეთიკას.

აღუზარდო ადამიანს სიყვარული ხელოვნებისადმი და უნარი —
გაიგოს, გაერკვეს ხელოვნებაში, — ესთეტიკური აღზრდის აუცილებე-
ლი და მეტად მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ ამით მი-
სი მდიდარი და მრავალმხრივი შინაარსი არ ამოიწურება.

ესთეტიკური აღზრდის მეორე მნიშვნელოვანი მხარეა, აღზარდო
ადამიანი ხელოვნების საშუალებებით, რადგან ხელოვნების ქმნილე-

ბებში ხორცშესხმულია სამყაროსადმი მხატვრის ესთეტიკური დამოკიდებულება, ეს უკანასკნელი კი შთააგონებს ასეთ დამოკიდებულებას სხვა ადამიანებსაც. და მაინც ესთეტიკური აღზრდის არსი არც ამით ამოიწურება. ეს იმიტომ, რომ ესთეტიკური ღირებულება და ესთეტიკური ზეგავლენის ძალა აქვს არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებებს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, რეალური ცხოვრების მოვლენებს. ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა ნიშნავს მასში მთელი სამყაროსადმი და არამარტო ხელოვნებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების ჩამოყალიბებას. და ეს დამოკიდებულება აღიზრდება არა მარტო ხელოვნებით, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის ყველა ფორმით.

ბავშვის სულიერ განვითარებაში, მის ესთეტიკურ აღზრდაზე მრავალნაირი ფაქტორი მონაწილეობს და ურთიერთმოქმედებს: თამაშობანი და სათამაშოები, ოჯახური ცხოვრების მთელი წყობა, უფროსების და თანატოლთა ქცევას გავლენა, პირველი შრომითი ჩვევები, სპორტში მეცადინეობა, თვითონ ბუნების ზემოქმედება და, ცხადია, ხელოვნების ნაწარმოებებიც, მოკლედ რომ ვთქვათ, ბავშვის მთელი ცხოვრების გარემო და მოქმედების ყველა ფორმა წარმოადგენს მისი ესთეტიკური აღზრდის მთლიან ინსტრუმენტს.

ხალხის ესთეტიკური აღზრდა არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც აღზრდის რაღაც განსაკუთრებული, დამოუკიდებელი და თვითკმარი საშუალება. ცხოვრებისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების ჩამოყალიბება არ შეიძლება მოეწყვიტოს შრომისადმი მის დამოკიდებულებას, მის პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ათეისტურ აღზრდას, ფიზიკურ აღზრდას და, ბოლოს, მხატვრულ აღზრდას. ამდენად, ესთეტიკური აღზრდა არის აღმზრდელობითი მოღვაწეობის ყველა სხვა ფორმის მხოლოდ გარკვეული მხარე.

ვზრდით რა ადამიანთა დამოკიდებულებას ბუნებისადმი, არ შეგვიძლია ვიხელმძღვანელოთ ადამიანისათვის მისი მხოლოდ აუცილებლობის და სარგებლიანობის შეგნებით, მარტო გონებრივ-უტილიტარულა მოტივებით, უნდა ვესწრაფოდეთ, აღვეძრათ და განვემტკიცოთ ადამიანებს ბუნების გარდაქმნის, გალამაზებისა და სიდიადის გრძნობა. ფიზიკური კულტურისა და სპორტის ღირებულება მარტო ის კი არ არის, რომ ისინი აკაეებენ ადამიანის ჯანმრთელობას ანდა ავითარებენ მის ძალასა და ენერჯიას, არამედ ისიც, რომ ესთეტიკურად სრულყოფენ ადამიანის სხეულს, ამას კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების პარამონიული განვითარებისათვის. სწორედ ამიტომ არის ჩაწერილი ჩვენი პარტიის დოკუმენტში დებულება, რომლის თანახმადაც კომუნისტურ საზოგადოებაში პარამონიულად იქნება ურთიერთმეხამებელი ადამიანის სულიერი სიმდიდრე, მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა.

ასეა ჩაწნული ესთეტიკური მომენტი აღმზრდელობითი მოღვაწეობის ყველა ფორმაში. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ყველა ეს ფორმა ითვალისწინებს და მოხერხებულად იყენებს ესთეტიკურ საშუალებებს, ადამიანებს უვითარდებათ უნარი სწორად, ღრმად და ესთეტიკური სიფაქიზით შეაფასონ ყველაფერი, რაც მათ ცხოვრებაში ხვდებათ, უვითარდებათ სიყვარული, მისწრაფება სილამაზისაკენ, მოთხოვნილება — შექმნან „სილამაზის კანონები“ მიხედვით, სურვილ- — გახადონ ადამიანის მთელი ცხოვრება ჰეშმარიტად მშვენიერი.

სამყაროსადმი ამ ყოვლისმომცველი ესთეტიკური დამოკიდებულების აღზრდა კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქაში ისეთ გრანდიოზულ მნიშვნელობას იძენს, რომელიც მას არ ჰქონდა და არც შეიძლება ჰქონოდა კაცობრიობის განვითარების მთელ განვლილ პერიოდში.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკა გასცდა წმინდა თეორიული კვლევის ფარგლებს, იგი ღრმად შეიჭრა წარმოებასა და ყოფა-ცხოვრებაში, ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ამგვარად, ესთეტიკა თეორიული სფეროდან პრაქტიკულ სფეროშიც დამკვიდრდა. ეს გარემოება უფრო დიდ ამოცანებს უსახავს ესთეტიკას როგორც მეცნიერებას სახელმძღვანელო პრინციპების გამომუშავებაში.

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

მაგრამ ხელოვნება არ არის ესთეტიკის ერთადერთი საგანი. თუ ყურადღებით ჩავუყვარდებით ჩვენ გარშემო მყოფ სამყაროს, შევამჩნივთ, რომ ესთეტიკური შეიძლება შეგვხვდეს ადამიანის საზოგადოებრივ საქმიანობაში, ყოფა-ცხოვრებაში, ადამიანთა ქცევასა და ხასიათში, ბუნებაში, ყველგან და ყველაფერში.

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

მარქსიზმის კლასიკოსები აღნიშნავენ, რომ დროთა განმავლობაში ნაყოფიერი შრომა მძიმე ხვედრიდან გადაიქცევა სიამოვნების წყაროდ, ხოლო მუშა სიამეს განიცდის შრომით, როგორც ფიზიკური და ინტელექტუალური ძალების მოძრაობით. საწარმოო ძალთა ზრდის კვალობაზე თვით შრომა ხდება მიმზიდველი, მასში მატულობენ შემოქმე-

ღების 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, როგორცაა: მხატვრული ტანვარჯიში, ციგურებით ფიგურული პრიალი, სპორტული ტანვარჯიში, ისინი ფასდება არა მარტო ილეთების სირთულითა და მათი შესრულების ტექნიკური უზადობით, არამედ საერთო ესთეტიკური შთაბეჭდილებებითაც.

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.

რასაკვირველია, ესთეტიკა როგორც შეცნეირება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფილოსოფიასთან. მას, უექველად, აქვს ფილოსოფიური საფუძველი. ესთეტიკა ეყრდნობა ფილოსოფიას როგორც თავის თეორიულ საფუძველს, მისგან იღებს გამოსავალ მეთოდოლოგიურ დებულებებს, მაგრამ არ ინთქმება მასში, არ წარმოადგენს ფილოსოფიას 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 წიაღიდან გამოსულ ხელოსნებს არაერთი შეხან-შხანი მხატვრული ნიმუშები შეუქმნიათ. საცხებით მართალი იყო მაქსიმ გორკი, როდესაც ამბობდა, რომ ადამიანი თავისი ბუნებით ხელოვანია, იგი ცდილობს ყველგან, სადაც კი ხელი მიუწვდება, შეიტანოს თავის ცხოვრებაში სილამაზე, მან უკვე შექმნა თავის გარშემო მეორე ბუნება, ის, რასაც კულტურას ვუწოდებთ.

ჰემარატი 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 სა-

ზოგადოებრივი ცნობიერების სახეობას, იდეოლოგიურ მოვლენას, შემოქმედებითს საქმიანობას, ცხოვრების ათვისებას, ახალი სინამდვილას შექმნას.

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

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. პლენანოვმა თავის „უმისამართო წერილებში“ მარქსისტულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით და არქეოლოგებისა და ეთნოგრაფების მიერ შეგროვილი მრავალი ფაქტის გამოყენებით დაამტკიცა, რომ ადამიანთა მხატვრული შემოქმედება აღმოცენდა შრომითი მოღვაწეობიდან.

მხატვრული შემოქმედების ნამდვილ წყაროს მიეყვართ ადამიანის მისწრაფებებისაკენ, შეიცნოს გარემომცველი სამყარო, გარდაქმნას იგი თავისი იდეალებისა და „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, გამოხატოს თავისი გრძნობები, გაიაზროს თავისი სოციალური როლი. როგორც ირკვევა, თავდაპირველად წარმოიშვა ხელოვნების ის დარგები, რომლებიც უშუალოდ დაკავშირებული იყო შრომასთან და ასახავდა მის პროცესებს (გამოყენებითი და სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, ჯივეა). ხელოვნება თავდაპირველად ატარებდა სინკრეტულ (მთლიან) ხასიათს და ადამიანთა საერთო შრომისაგან არ იყო გამოყოფილი. შემდგომში შრომის დანაწილების პროცესი ხელოვნებაშიც გამოვლინდა. კლასობრივი საზოგადოებებს წარმოშობასთან ერთად იგი იქცევა საქმიანობის განსაკუთრებულ დარგად, ხოლო ხელოვნების ცალკეული სახეები ვითარდება მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებლად.

ამრიგად, ხელოვნება არის ადამიანების სულიერ-პრაქტიკული საქმიანობის 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, რო-

გორიც არის სემიოტიკა და კიბერნეტიკა. მათგან განსხვავებით ესთეტიკას აინტერესებს ის ზოგადი, საერთო, რაც დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა ნაწარმოებისათვის. იგი შეისწავლის ხელოვნების ისტორიული განვითარების საერთო კანონზომიერებებს, ნებისმიერი ხელოვნანის შემოქმედების ზოგად ნიშან-თვისებებს. მაშასადამე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ესთეტიკა შეისწავლის ხელოვნების არსებას, მისი განვითარების კანონებს და მხატვრული შემოქმედების კანონებს. სხვაწაიარად: ესთეტიკა შეისწავლის ხელოვნებას როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმას, როგორც ადამიანების ესთეტიკური მოღვაწეობის უმაღლეს ფორმას.

ერთი სიტყვით, ესთეტიკა არის მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის სინამდვილის მხატვრული ასახვისა (შემეცნების) და გარდაქმნის კანონებს, ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის ბუნებას, სინამდვილის მშვენიერებას, ხელოვნების დედაარსსა და საერთო კანონებს.

თავის დასკვნებსა და განზოგადებაში ესთეტიკა ეყრდნობა ხელოვნების კერძო თეორიების მონაცემებს—ლიტერატურათმცოდნეობას, თეატრმცოდნეობას, მუსიკათმცოდნეობას, სახვითი ხელოვნების თეორიას და ა. შ. ხელოვნების თითოეული კერძო თეორია შეისწავლის ხელოვნების ცალკეული დარგების სპეციფიკურ მონაცემებს. მაგრამ ისინი უნივერსალური ხასიათისა არ არის და ამიტომ ლიტერატურათმცოდნეობის დასკვნები არ შეიძლება გავავრცელოთ მუსიკაზე, ხოლო მუსიკათმცოდნეობის დასკვნები — თეატრზე და ა. შ.

ამ სპეციფიკური ნიშან-თვისებების გარდა, ხელოვნების ცალკეულ სახეობებსა და ჟანრებში არსებობს კიდევ ზოგადი თვისებები და კანონები, რომლებიც დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა სახეობისა და ჟანრისათვის. 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 იქნეს მხოლოდ ხელოვნების ცალკეულ სახეობათა ბუნების კვლევის შედეგად. ეს ზოგადი კანონზომიერებანი არ არსებობს „სუფთა სახით“, არამედ ვლინდება ხელოვნების ყოველი დარგის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებში. ესთეტიკა განაზოგადებს ხელოვნებას დარგების თეორიათა მიღწევებს. ამდენად, მას არ შეუძლია განვითარდეს აღნიშნულ თეორიებთან კავშირის 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 განპირობებულია 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 მკვლევანობა ადამიანის მოღვაწეობის ყველა დარგში. მაგრამ ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში იგი სხვადასხვა როლს ასრულებს. სინამდვილის ესთეტიკური ათვისება, ე. ი. ესთეტიკური შემეცნება და პრაქტიკული გამოყენება საშუალებას აძლევს ადამიანებს გადაჭრან სხვადასხვა ამოცანა. საზოგადოების განვითარებასთან ერთად ვითარდება აგრეთვე ადამიანთა ესთეტიკური მიმართება სინამდვილესთან. ამ ნიადაგზე შესაძლებლობა იქმნება გამოვეყოთ ე. წ. პრაქტიკული ესთეტიკის რამდენიმე ძირითადი სახეობა.

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

შრომის ესთეტიკისა და ტექნიკური ესთეტიკის საფუძველები ჩვენში ჯერ კიდევ რევოლუციის გამარჯვების პირველ წლებში ჩაისახა. 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 განათლებისათვის¹.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ რევოლუციამ ხელ-ფეხი გაუხსნა ყველა მანამდე შებოროკილ ძალას და სიღრმიდან ცხოვრების ზედაპირზე მიერეკება. მას ნათლად ესმოდა, თუ რა გავლენას ახდენდა ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების განვითარებაზე მოდა და სამეფო კარის უნიანობა, ისევე, როგორც ბატონ არისტოკრატებისა და ბურჟუაზიის გემოვნება და ახირებულობა. საზოგადოებაში, რომელიც

¹ ვ. ი. ლენინი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. მოსკოვი, 1967, გვ. 590 (რუსული გამოცემა).

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 მიხედვით, სრულიად დამოუკიდებლად.

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

მოდერნისტული ესთეტიკის მიმდევრები, რომლებიც წინააღმდეგენ არიან კულტურის დემოკრატიზაციისა, ამტკიცებენ, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების დაახლოება ხალხთან უცილობლად გამოიწვევს მისი მხატვრული დონის დაქვეითებას და რომ მასობრიობის პრინციპი შეუთავსებელია ესთეტიკური კრიტერიუმის მაღალ დონესთან. მსოფლიო დემოკრატიული ხელოვნების ისტორია აცამტვერებს 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 მუშებმა და გლეხებმა „მოაპოვეს უფლება ნამდვილ დიად ხელოვნებაზე“. უფართოესი სახალხო განათლება და აღზრდა ამზადებს ამისთვის ნიადაგს. ამ ნიადაგზე უნდა „აღმოცენდეს ნამდვილად ახალი დიადი კომუნისტური ხელოვნება, რომელიც შექმნის თავისი შინაარსის შესატყვის ფორმას“¹.

ბუნებაში ესთეტიკურის ობიექტურობის მტკიცება ნიშნავს იმას, რომ იგი არსებობდა ცივილიზაციამდე. ადამიანს შეუძლია შეიცივოს 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

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

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 (უმაღლესი მხატვრულ-ტექნიკური სახელოსნოები, მხატვრული კულტურის ინსტიტუტი, შრომის ცენტრალური ინსტიტუტი), რომლებიც იკვლევდნენ შრომის მეცნიერული ორგანიზაციის პრობლემებს.

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

უკანასკნელ წლებში ჩვენს ქვეყანაში ბევრი კეთდება ჰარტიის 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 საქმიანობას, 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 ფუნქციურ შესაძლებლობას. მაღალი სიჩქარე მოითხოვდა გარშემოდენილ ძარას, კონსტრუქციის სიმტკიცეს და ა. შ. ამიტომ საკვებით 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 შეისწავლის ტექნიკური ესთეტიკა.

ტექნიკური ესთეტიკის როლი დღითი დღე სულ უფრო გაიზრდება მრეწველობის უკლებლივ ყველა დარგში. თანამედროვე ტექნიკური პროგრესის პირობებში სილამაზე იქცევა ტექნიკური მიზანშეწონილობის გამოხატულებად. უკვე ახლა, ჩარხის კონსტრუირებისას ან საამქროების 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 თვალზეზე, 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, საწარმოთა და სატრანსპორტო მოწყობილობის მოძრავი და გამოსვერილი ნაწილების შეღებვა მონაცვლეობით წარმოებს შავი — ყვითელი ზოლებით (ასე უფრო შესამჩნევი და უსაფრთხოა).

მაგრამ საქმე მარტო 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 საღმრთადაა 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 გამოყენებითა და დეკორატიულ ხელოვნებას, მაგრამ იგი სინამდვილის ათვისების განსაკუთრებული ფორმაა, რომელსაც აქვს თავისი საგანი, რომელიც სპეციფიკური ფორმით ასახავს ადამიანთა სოციალურ ურთიერთობას.

ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკას დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანთა

შორის ყოველდღიური ურთიერთობის ჩამოყალიბებაში, ხელს უწყობს ამ ურთიერთობის გაკეთილშობილებას, შეაქვს მასში სილამაზე.

ქეშმარიტი ხელოვნება მთელი თავისი შინაარსითა და ფორმით უდიდეს ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, მის სულიერ სამყაროზე, აღამაღლებს მას, განამტკიცებს მის სულს, აღვიძებს გონებას, წარმოადგენს მძლავრ საშუალებას ადამიანებში ყოველივე ქეშმარიტად ადამიანურის ჩამოყალიბებაში. შემთხვევითი როდია, რომ ცნობილი ესთეტიკოსები ხელოვნებაში ხედავდნენ ზნეობის გაკეთილშობილების საშუალებას. მათი აზრით, ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს ადამიანთა დაახლოებას, ერთმანეთის ჰიროსა და ლხინის გაზიარებას, გულისტყმის გაფაქიზებასა და ნებისყოფის განმტკიცებას. „ხელოვნებამ, — წერდნენ მოწინავე ადამიანები, — უნდა ჩაჰკლას მხეცი კაცში და აამაღლოს იგი, განკაცებული ადამიანი“. ქეშმარიტი ხელოვნების დანიშნულებაა ადამიანებში კეთილი გრძნობების გაღვივება და განვითარება.

ესთეტიკურისა და ეთიკურის სრული დაპირისპირებაა დეკადენტური ხელოვნება, ყველა ჯურის ფორმალისტური ხელოვნება, რომლის მხატვრული იდეალი ესთეტიკური მრწამსია ქვეყნისა და ხალხის ცხოვრებისაგან მოწყვეტა, ინდივიდუალისტურ, ეგოისტურ მღელვარებათა ვიწრო ჩარჩოებში ჩაკეტვა, პესიმისმი, სიკვდილის, დაღუპვის, ჭკნობის 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 უმაღლესი საფეხურია. იგი ყველაზე უფრო სრულად და ყოველმხრივ გამოხატავს კომუნისმის ეპოქის მორალის თავისებურებებს. კომუნისმას 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 საშუა-

ლებებით, წყვეტს მორალის საკითხებს მაშინაც კი, როდესაც ამ პრობლემას მხატვარი უშუალოდ არ ეხება.

ხელოვნებაში ცხოვრებისეული სიმართლისაგან განდგომა, ამ სიმართლის დამახინჯება იწვევს ამორალური საწყისების ქადაგებას და აღუნად უკარავს ხელოვნებას მორალურ მნიშვნელობას. ასეთია თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნება.

ესეთიკური და ეთიკური თავიანთი აღმზრდელობითი ფუნქციებით ხალხე ახლო არიან ერთმანეთთან, რადგან დიდ როლს თამაშობენ ადამიანის სულიერი სახის ჩამოყალიბებაში, რითაც ემსახურებიან გარკვეული საზოგადოების, კლასის ინტერესებს.

ესეთიკური სულიერად ამდიდრებს ადამიანს, ხელს უწყობს მისი პროვინციების 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 ესეთიკური შეხედულებებითა და გემოვნებით, რომლებსაც თვითონ ეკუთვნის.

რა განპირობებს ადამიანის სილამაზეს? მისი გარეგანი სახე, ტანსაცმელი, ქცევა? ცხადა, ეს ფაქტორებიც. მაგრამ ჩვენ კარგად ვიცით. თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის 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 განვიხილაოდეთ 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 ესეთიკური კულტურისათვის დამახასიათებელია ცხოვრების ზნეობრივი საფუძვლებისა და მისი გამოხატვის გარეგანი ფორმების ერთიანობა. ტანსაცმლის, ავეჯის, ქურჭლის სილამაზეს ორგანული კავშირი აქვს მორალის საკითხებთან. ადამიანის გარემომცველი საგნებისა და გარემოს სილამაზე უვითარებს 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, ადამი-

ნის ცხოვრებას ინტიმურ სფეროს განეკუთვნება. აქ, როგორც არსად, ვლინდება ყოველი ადამიანის ესთეტიკური გემოვნების თავისებურება და სწორედ ამ სფეროში ყველაზე მეტად შეიძლება შევხვდეთ ცუდი გემოვნების გამოვლინების შემთხვევებს;

მცდარია შეხედულება, რომლის თანახმად ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა „სრულიად თავისუფალია“ და „დამოუკიდებელი“ მშენიარების საზოგადოებრივი ნორმებისა და წარმოდგენებისაგან. ცალკეული ადამიანების მომიზეზება, რომ ყოფა-ცხოვრება და დასვენება მათი საკუთარი, პირადი საქმეა, ვერ უარყოფს იმას, რომ გემოვნების სისტემა საბოლოო ანგარიშით გარკვეული შეხედულებების, იდეების გამოვლენაა. ზოგიერთი ახალგაზრდის განსაკუთრებული სწრაფვა, მიჯრეკილება უხამსი ცეკვებისადმი, მყვირალა ტანსაცმლისადმი, ყოფა-ცხოვრების პრეტენზიული და უგემოვნო მოდისადმი სრულიად უცნაო ჩვენთვის. რა უნდა ვიღონოთ იმისათვის, რომ კარგი ქაბუკები და ქალიშვილები, მოწინავე მუშები და კოლმეურნეები, რომლებსაც ზოგჯერ ჩამორჩენილი გემოვნება აქვთ, ესთეტიკურად აღვზარდოთ? ამისათვის საჭიროა განვაფიქროთ მათი გემოვნება, მაგრამ არა მარტო ლექსციებითა და საუბრებით, არამედ ცხოვრებაში დაწინაურდნით ყოველივე ქეშმარიტად ახალი, თანამედროვე და ლამაზი, ტანსაცმლით და ბანის მორთულობით დაწყებული, ახალი ცეკვებით, სიმღერებითა და ახალგაზრდული კაფეებით დამთავრებული.

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

ცხადია, მოდის უტრირება ჩაცმულობაში და ვარცხნილობაში როდია კარგი. საჭიროა ზომიერების გრძნობა, ჯანსაღი გემოვნება. ესთეტიკური განვითარება, რათა განეასხვაოთ ქეშმარიტად ახალი, ნამდვილად ლამაზი მანქვა-გრებისაგან და „ერზაცისაგან“. ამისათვის აუცილებელია აქტიური მიზანსწრაფული ესთეტიკური აღზრდა.

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

კომუნისტური საზოგადოება, რომელიც ამკვიდრებს სილამაზეს ადამიანთა საქმიანობისა და ცხოვრების ყველა დარგში, სისხლხორც-

ულად დაინტერესებულია ყოფაქცევის ესთეტიკის განვითარებითა და გამდიდრებით.

კომუნისტური მორალის ნორმები და პრინციპები საფუძვლად უდევს საბჭოთა ადამიანის ყოფაქცევის ესთეტიკას, ყველაფერი, რაც ეწინააღმდეგება ამ პრინციპებს, უცხოა ჩვენი ყოფაქცევის 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 ჟრთიერთობაში, ყოფაქცევაში. წარსულის გადმონაშთების გამოვლინება ჩვენს საზოგადოებაში განიხილება არა მარტო როგორც ამორალური 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 დანამატი, 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, ანაში მნიშვნელოვანი როლი აკისრია ჩვენს მხატვრულ ლიტერატურას,

ფერწერას, ქანდაკებას, კინოსა და თეატრს, გამოყენებითს ხელოვნებას, ხუროთმოძღვრებას, საერთოდ, ხელოვნების ყველა სახეობას.

კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე პარტიის მიერ დასახული ძირითადი ამოცანების გადასაწყვეტად დიდია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების მნიშვნელობა. მართლაც, კომუნისტური ურთიერთობის დამკვიდრებაში, ახალი ადამიანის აღზრდაში განუხლებელია, ფასდაუდებელია კულტურული მშენებლობის, ლიტერატურისა და ხელოვნების აღმზრდელობითი საზოგადოებრივ-გარდაქმნითი როლი.

სწორედ ამიტომ ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, მოწოდებულია ხელი შეუწყოს იმ დებულების განხორციელებას, რომლის თანახმაა „ესთეტიკური საწყისი კიდევ უფრო შთამაგონებელს განდის შრომას, აღამაღლებს ადამიანს და გააღამაზებს მის ყოფა-ცხოვრებას“.

§ 2. ორი მიმართულება ესთეტიკაში, ენიჰ კლასობრივი, პარტიული ხასიათი

თუ გულდასმით ჩავუყვირდებით 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 არამარტო და არა იმდენად მეცნიერებას განვითარებასთან. აქ, უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს მკვლევარს მსოფლმხედველობა, მისი საზოგადოებრივი პოზიცია. მართლაც, საზოგადოებას არ შეუძლია გულცივი იყოს ხელოვნების ზემოქმედების ხასიათისადმი, თუ რას აღქვამს ადამიანი როგორც მშვენიერს. ხოლო საზოგადოებაში არსებობს სხვადასხვა კლასი და სოციალური ჯგუფი, რომელთა ინტერესები ხშირად ერთმანეთის საწინააღმდეგოა და სხვადასხვანაირად ცდილობენ განსაზღვრონ ხელოვნების განვითარების მიმართულება და, საერთოდ, სინამდვილისადმი ესთეტიკური მიმართება.

გაეისხნოთ თუნდაც ლეო ქიაჩელის რომანი „მთის კაცი“. მასში აღწერილია სამამულო ომის პერიოდში კავკასიის გმირული დაცვის ერთ-ერთი ეპიზოდი, აფხაზეთის პატარა სოფელ სოუში, აჭავეჯარის უღელტეხილის მიდამოებში, ფაშისტ დამპყრობლებთან ბრძოლა. ავტორი გვიჩვენებს საქართველოს მთის სოფლის მცხოვრებთა თავდადებულ შემართებას ფაშისტ მტარვალების წინააღმდეგ, მათ პატრონულ სულისკვეთებას დედასამშობლოს განსაცდელის ეამს. მკითხველი პირველი სტრაქონებიდანვე მთელი რომანის მანძილზე გრძნობს, რომ მწერლის სიშპათიები ჯოტოს, მისი შამის, კირილე გორაკოვისა და

სოველ სოუს მცხოვრებთა, ყველა იმათ მხარეზეა, ვინც მიუხედავად მძიმე პირობებისა, ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ფაშისტები მოსპოს. განდევნოს სოფლიდან. მტერი კავკასიონს მოადგა, ურჯუმის მთავრებილი 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 სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა, იგი სასიკვდილოდ დაიჭრა. მთისკაც — ბათუ ქარდუა — ჯოტოს მამა იღუპება, მაგრამ მისი და სამშობლოს თავისუფლების სამსხვერპლოზე შეწირულ ადამიანთა უკვდავი საქმე მშვენიერია, ამაღლებულია.

მაგრამ ახლა დავსვათ კითხვა: ორ მეტროლ ბანაკს შორის განა ყველაა დაინტერესებული ადამიანის საქმეთა ასეთი სიღამაზით? საბჭოთა ხალხი და კეთილი ნების ყველა სხვა ადამიანი, რასაკვირველია, დაინტერესებულია. გერმანელი ფაშისტები, ბონელი რევანშისტები, ცხადია, არა. მათ ასეთი წარმოდგენა მშვენიერებაზე დაღუპვას უქადს. მათი ინტერესია, რომ ხელოვნება ამკვიდრებდეს მშვენიერად 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 აქვთ.

ანტერალისში და იდეალისში — 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 არსახება ხელოვნებაში სინამდვილე, ბ) როგორ ზეგავლენას ახდენს ხელოვნება ცხოვრებაზე, როგორია მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა?

ესთეტიკის კლასობრიობა ვლინდება, კერძოდ, იმაში, თუ როგორ უყურებს იგი ხელოვნებას — როგორც ცხოვრების შეცნობას, ასახვის საშუალებას, თუ, პირიქით, ხელოვნებას უპირისპირებს სინამდვილეს. ესთეტიკის სხვა პრობლემების უმრავლესობა, მათ შორის ხელოვნების მშვენიერების ბუნების საკითხი, წყდება ხელოვნების ცხოვრებასთან მიმართების შესახებ კითხვაზე პასუხის მიხედვით. ამიტომ ესთეტიკუ-

რი თეორიების ყურადღების ცენტრში ყოველთვის იდგა ხელოვნებას სინამდვილესთან მიმართების საკითხი. ესთეტიკური თეორიების ნაწილი ამტკიცებს, რომ მშვენიერი ხელოვნებაში დაკავშირებულია ცხოვრების ასახვასთან, სხვები მშვენიერს აიგივებენ ზეცაურთან, ანღა ეძებენ მას აღამიანის განცდათა თანდაყოლილ თვისებებში.

მაშასადამე, ესთეტიკა კლასობრივი მეცნიერებაა, მაშასადამე, იგი პარტიულია, რადგან ყოველთვის გამოხატავს გარკვეული სოციალური ჯგუფის, 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 მომავლადვი კლასების სწრაფვა და სურვილები ეწინააღმდეგებიან ისტორიის მსვლელობას. ამრიგად, გამოდის, რომ საზოგადოების მოწინავე ნაწილს შეხედულებანი მშვენიერებაზე ობიექტურ საფუძველს ეყრდნობა, ისინი სწორი არიან და ასახავენ მშვენიერების ნამდვილ ნიშან-თვისებებს. ამავე დროს, საზოგადოების იმ ფენებისა თუ კლასების ესთეტიკური იდეალები, რომლებიც განწირულნი არიან დაღუპვისათვის, სუბიექტური, დამახინჯებული და ანტიჰუმანისტურია.

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

ესთეტიკის პარტიულობა გამოხატულებას პოულობს მისი პრობლემებისადმი პროგრესული თუ რეაქციული კლასებისა და სოციალური ჯგუფების მიმართებაში.

თანამედროვე ეპოქაში ბრძოლამ ბურჟუაზიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის უაღრესად მწვავე ხასიათი მიიღო. იმპერიალიზმის იდეოლოგიები დაარწმუნდნენ, 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, რომლის გარშემო გაერთიანდა პროგრესის ყველა მტერი.

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 ელემენტები. იმპერიალიზმის აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში ფართოდ იყენებენ ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას და ა. შ. ისინი ჩაბმულნი არიან იდეოლოგიური ბრძოლის ორბიტალში, იმყოფებიან „ფსიქოლოგიური ომის ბარაკებზე“. ჩვენი იდეური მტრები ახლა განსაკუთრებით ფართოდ იყენებენ ისეთ მიმდინარეობებს, როგორცაა ფორმალიზმი და მისი უკიდურესი 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 ახლა ძალიან ძნელია კაპიტალიზმის მარადიულობის ქადაგებით, ადვილი და ხელსაყრელია ხელოვნების საშუალებებით, მის ემოციურ თავისებურებათა გამო.

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

როგორია მელვინ რეიდერის მიერ შედგენილი ანთოლოგიის და, ამდენად, 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 დიდა პოპულარობით სარგებლობენ ე. წ. ნეოთომისტური, ინტუიტივისტური, ფროიდისტული, პრაგმატისტული, იზოლაციონისტური და სხვა ესთეტიკური თეორიები, რომლებიც ასე თუ ისე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ძი-

რთადში სუბიექტური თუ ობიექტური იდეალიზმის მქადაგებელნი არიან. ნეოთომისტური ესთეტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენლად გვევლინება ფრანგი ესთეტიკოსი ჟაკ მარიტენი (1882—1973). ნეოთომისტურმა ესთეტიკამ თავისებურად ათვისა 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 არამატერიალურ, მიღმურ არსებებს, რომელთა შორის მხატვრის ნებისყოფაცაა. ხელოვნებაში, ნეოთომისტების შეხედულებით. ადამიანი შემოქმედი აბსოლუტურად, სავსებით თავისუფალია ობიექტური კანონებისაგან, შინაგანი აუცილებლობისაგან და შეუძლია აკეთოს ყველაფერი, რაც მას მოეპოვება. სრული თვითნებობა, სუბიექტივიზმი, მისტიციზმი მხატვრულ შემოქმედებაში — აი, ნეოთომისტების ესთეტიკური კრედა.

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 ჰერბერტ 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 საერთაშორისო კონგრესზე ქათენში 1960 წელს გაკეთებულ მოხსენებაში „გაუფორმებელი სახეები თანამედროვე ხელოვნებაში“ პ. რიდმა აღნიშნა, რომ მხატვრული სახეები გამოხატავენ არა რეალობას, არამედ ხელოვანის განცდებს, რომ ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებებია ისინი, რომლებშიც ხელოვანი გამოხატავს თავის განცდებს აბსტრაქტული სიმბოლოების მეშვეობით. ეს სიმბოლოები კი ხელოვანს ქვეცნობიერ მისწრაფებათა 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 ლინგ-

ვისტიკა“, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში გამოვიდა, ბევრჯერ გამოიცა და ითარგმნა თითქმის ყველა ევროპულ ენაზე. ფართოდ აღიარებული კროჩეს ისეთი შრომები, როგორცაა „ესთეტიკის პრობლემები“. „სამაგადო წიგნი ესთეტიკაში“, „პოეზია“ და სხვ. კროჩემ თეორიულად დასაბუთა 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 „თავისთავადი საგნის“ დაშვების გამო, და ჰეგელსაც, რომელიც ბუნებას აღარებდა აბსოლუტური გონის სახეცვლილებად. იგი კანტსაც და ჰეგელსაც აკრიტიკებს მარჯვნიდან. გულდასმით წმენდს სულს მატერიის „მკარეოდენი შენარევისაგან“ და აცხადებს, რომ არავითარი სხვა რეალობა არ არსებობს, გარდა აბსოლუტური გონისა. მისი აზრით, ტილოები, 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 დაპყავს „წმინდა ინტუიციამდე“.

იმპერიალიზმის იდეოლოგები, ცდილობენ რა ხალხის ფართო მასებსა და მხატვრულ ინტელიგენციას ჩაუნერგონ ეგოიზმისა და ინდივიდუალიზმის იდეები, თავგამოდებით ნერგავენ ხელოვნებაში სუბიექტივიზმსა და კოლუნტარიზმს. ბევრი თანამედროვე რეაქციონერი ესთეტიკოსი აშკარად ქადაგებს იმას, რომ კაცობრიობის სულიერი კულტურის მატარებლები და შემქმნელები არიან ცალკეული რჩეული ადამიანები, რომ გენიალობა უნდა ვეძიოთ არა ქონხანებში, არამედ სასახლეებში. მარქსიზმმა დიდი ხანია გააცამტვერა ეს იდეალისტური, რეაქციული თეორია. ხოლო დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ, სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ცხოვრებამ პრაქტიკულად დაამტკიცა ამ „თეორიის“ სრული უსუსურობა. სწორედ ამ კონცეფციას იცავდა ცნობილი ესპანელი ფილოსოფოსი ზოზე მარია ორტეგა-ი-გასეტი (1883—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 „არამქვეყნიური სილამაზისაგან“, 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“ ნაწარმოებ-

თა მშვენიერების გაგებამდე. ეს გაზღავთ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ თეორიის სახეშეცვლილი იდეები, რომელთაც მოდერნისტები ქადაგებენ. ეს თეორიები უარყოფენ ხელოვნებაში ცხოვრებისეული სიმართლის, ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპების გატარებას მხატვრულ შემოქმედებაში. ამ თეორიის ერთ-ერთი მქადაგებელია ნეოთომისტური რეაქციული ესთეტიკა, რომელიც მშვენიერების წყაროს იმქვეყნიურ სამყაროში ეძებს. ამასვე ერთგვარი სახეცვლილებებით ქადაგებდა ამერიკელი ესთეტიკოსი ჯორჯ სანტაიანა (1863—1952), რომელსაც ბურჟუაზიული ფილოსოფოსები უდიდეს ავტორიტეტად სთვლიან. მისი აზრით, სილამაზე ტკბობაა, რომელიც უნდა განვიხილოთ როგორც საგნის თვისება. სილამაზე — ობიექტივირებული ტკბობაა. სანტაიანას აზრით, ყველაფერი დამოკიდებულია აუბიექტისაგან. ჩვენს სულიერ მდგომარეობას ჩვენ გადავცემთ საგანს, აღვჭურვავთ მას ესთეტიკური სახით (სიმბოლოთი) და ეს სახე შეადგენს სილამაზეს, „ობიექტივირებულ ტკბობას“. სანტაიანას ესთეტიკური კონცეფცია განხორციელდა დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის თანამედროვე რეაქციულ ხელოვნათა — სიურრეალისტთა — შემოქმედების 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 წინადადებას აყენებდა მას დამატებოდა ესთეტიკურის სფეროში „ობიექტივირებული ემოცია“. მონტეგიუ, რომელმაც თავის თეორიას „ესთეტიკური პლიურალიზმი“ უწოდა, რჩევას აძლევდა მხატვრებს გაბედულად შეიჭრან ცხოვრებაში, ოღონდ არ მივიდნენ რეალიზმამდე, რადგან ეს უკანასკნელი მეტისმეტად ეწინააღმდეგება იდეალიზმს.

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

მონტეგიუს ესთეტიკური კონცეფციის იდეოლოგიური დედაარსი იმაში მდგომარეობს, რომ კაპიტალიზმის მანკურებანი დასახოს საზოგადოების ბუნებრივ და მუდმივ მდგომარეობად. აქედან გამომდინა-

რეობს სანტაიანას ესთეტიკური კონცეფციისა და მისი ერთგვარი სახე-სხვაობის — „ესთეტიკური პლიურალიზმის“ — დასკვნა სინამდვილეში ობიექტურად მშვენიერის, ლამაზის, ესთეტიკური იდეალის უარყოფას შეესახებ.

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

იმპერიალიზმის იდეოლოგები 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 არაცნობიერი ლტოლვა, რომელსაც გონება ვერ აკონტროლებს. ფროიდიზმი ყოველნაირად ამართლებს კაპიტალიზმის უკუბრუნებელ მანკიერებებსა და წყლულებს და მათ არსებობაში ბრალსა სდებს ადამიანის „სუფთად მოწყობილ“ ფსიქიკას. თავის ესთეტიკურ კონცეფციას ფროიდმა საფუძვლად დაუდო ე. წ. კომპლექსების თეორია. ინსტინქტები განსაზღვრავენ, მისი აზრით, ადამიანის ყველა მოქმედებას, მთელ მის სულიერ ცხოვრებას, მის ბუნებას. ფროიდისტებრსა 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 ზოოლოგიზმი, ამორალიზმი — აი, ფროიდისტების ესთეტიკური მრწამსი. სწორედ იგი წარმოადგენს ხელოვნებაში დეკადანსის ფილოსოფიურ საფუძველს, დეკადანსისა, რომელიც განადიდებს არაჯანსაღ ეროტიკულ მგრძობელობას, ქადაგებს სიძულვალს გონებრივი და მორალური პრინციპებისადმი, უარყოფს რწმენას ადამიანისადმი, მისი მაღალი სულიერი მისწრაფებისადმი.

ბუჩუხაზიულ ესთეტიკაში საკმაოდ აქვს ფეხი მოკიდებული ე. წ. იზოლაციონიზმის თეორიას. მისი მომხრეები ხელოვნებას განიხილვენ როგორც ისეთ მოვლენას, რომელიც იმყოფება „ამქვეყნიურის“ მიღმა. მათი მოსაზრებით, ხელოვნება იწყება იქ, სადაც თავდება ცხოვ-

რება. იზოლაციონისტების ესთეტიკური შეხედულებანი ერთგვარი გადაძვრებაა თეორიისა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ისინი გუნდრუკს 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, მამასადამე, ხელოვნებას არავითარი 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 ფსევდორეალიზმს მხატვრულ შემოქმედებაში. ასე იქცევა ინგლისელი ფსიქოლოგი ედუარდ ბალოუ, რომელმაც იზოლაციონიზმის თეორიის 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 შენდულონ.

თანამედროვე რეაქციულ ესთეტიკაში დიდი გავლენა აქვს პრაგმატიკების თეორიას, რომლის მამამთავარია ამერიკელი ფილოსოფოსი ჯონ დიუი (1858—1952). თავიანთ ფილოსოფიას პრაგმატიკები უწოდებენ „მოქმედების ფილოსოფიას“. დიუი კატეგორიულად უარყოფს ცხოვრებისა და ხელოვნების, საზოგადოებრივი პრაქტიკისა და მხატვრული შემოქმედების კანტიანურ დაპირისპირებას.

პრაგმატიკების ძირითადი ესთეტიკური პრინციპია: ყოველივე ესთეტიკური სასარგებლოა, ხოლო ყოველი სასარგებლო ესთეტიკურია. სასარგებლოში პრაგმატიკები გულისხმობენ სარფიანობას, რასაც აიგივებენ ქეშმარიტებასთან. პრაგმატიკები მხატვრულ გამოცდილებას აკუთვნებენ ყველაფერს, რასაც შეუძლია ადამიანისათვის სა-

სიამოვნო შთაბეჭდილებათა წყარო იყოს. მათი აზრით, კარგად შესრულებული, ღრმაშინაარსიანი ტილო და გულდასმით გაკეთებული მანქანა ტოლფასია ესთეტიკური თვალთახედვით. ხელოვნება არის ცხოვრება (და არა ცხოვრების ასახვა). ამრიგად, ხელოვნების სპეციფიკაა ისინი უგულვებელყოფენ.

არაერთი თეორია და სკოლა, მიმდინარეობა და კონცეფცია შეუქმნა ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს ჩვენს საუკუნეში, განსაკუთრებით მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ყველა მათგანს, მიუხედავად ერთგვარი სახესხვაობისა, ელფერისა, ნიუანსისა, ერთი რამ აკავშირებს. ეს განსაკუთრებით მტრული, შეურაცხველი დამოკიდებულება მშვიდობის, დემოკრატიის, სოციალიზმისაკენ მშრომელთა მასების მზარდი და რეალური მისწრაფებისადმი. არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ყველა ბურჟუაზიული ფილოსოფოსის, ესთეტიკოსის, ხელოვნებათმცოდნის, ლიტერატურათმცოდნის, კრიტიკოსის გამონათქვამები უაზრობა იყოს და ამდენად, არც ღირდეს მათზე შეჩერება. ბევრი მათგანი გრძნობს ბურჟუაზიული კულტურის დეგრადაციას და ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ თეორიულად დაასაბუთოს კაპიტალის სამყაროში არსებული გადაულახავი წინააღმდეგობანი და ისინი მუდმივ კატეგორიებად დასახოს. ეს გასაგებია. ისინი ხომ გაბატონებული კლასების ლაქიები არიან და ყოველნაირად ცდილობენ გაამართლონ თავიანთი მოწოდება. საქმე უკვე ეხება არა იმას, სწორია თუ არა ესა თუ ის თეორია, არამედ იმას, სასარგებლოა თუ არა იგი მონოპოლისტური კაპიტალიზმისთვის, შეესაბამება თუ არა ესა თუ ის კონცეფცია პოლიციურ მოსაზრებებს. იდეოლოგიის სფეროში ბურჟუაზიულ მეცნიერთა უანგარო კვლევების ადგენს იკავებს დაქირავებულ მჭლახნელთა მყვირალა პოლემიკა, მიუკერძოებელი მეცნიერული გამოკვლევები იცვლება არაკეთილსანდობიერი მლიქვნელური აპოლოგეტიკით.

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

ობიექტურად მშვენიერი არ არსებობს. ადამიანის გრძნობები, წარმოდგენები ქმნიან სილამაზეს ბუნებაში და არა პირიქით.

აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ვალჰელმ ვორინგერი, მართალია, ერთი შეხედვით ეკამათება „შთაგრძნობის“ თეორიის აბოლოგეტებს და გამოძინარეობს ადამიანის მ-სწრაფებიდან აბსტრაქციისადმი, მაგრამ ფაქტიურად ისიც სცილდება ცხოვრებას, ყოფიერებას და ზოლიფსიზმს ქადაგებს. ვორინგერის აზრით, ს-მბოლოზმი, აბსტრაქტული ხელოვნება მუღმივია, გარდუვალია; ს-ნამდვილის ასახვა აუხეშებს, ამცირებს მხატვრულ შემოქმედებას.

ლოგიკური აზროვნებისადმი შეურიგებლობამ, ირაციონალიზმმა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში ღრმა ფესვები გაიდგა. ასე იქცევიან, უპირველეს ყოვლისა, ეგზისტენციალისტები, რომლებმაც განსაკუთრებული აქტივობა გამოიჩინეს ჩვენი საუკუნის ოცნას წლებში. მათი აზრით, მთელი სამყარო წარმოადგენს საიდუმლოებით მოცული შეუცნობელი ძალების გროვას. იგი ქაოსის, აბსურდის სამეფოა. ამ თეორიას ქადაგებდა თავის დროზე თანამედროვე ეგზისტენციალიზმის სულიერი მამამთავარი დანიელი მისტიკოსი სიორენ კარკეგორი (1813—1855). ეგზისტენციალისტები სრულიად თიშავენ ხელოვნებას ცხოვრებისაგან და მხოლოდ ტკბობისა და საერთო განცდების მოწესრიგების როლს აკუთვნებენ. ამ თეორიის თანახმად, ადამიანი, იმყოფება რა შემოქმედებით „თრობაში“, მხატვრულ ექსტაზში, კარგავს ყოველგვარ კავშირს ამქვეყნიურთან და ამით პოულობს ქემშარიტ თავისუფლებას. ეგზისტენციალიზმი უკიდურესი ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის აშკარა ქადაგებაა.

ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ურთვერთობის პრობლემა ყოველთვის იზიდავდა არაერთი მკვლევრის ყურადღებას. ამ პრობლემას თავისებურად განახილავს თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკა.

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

ხელოვნების ნაწარმოებს კომპოზიციის ზემოდასახელებულ ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს ჩვეულებრივად დაჰყავთ ფორმალური ელემენტების მდგომარეობამდე, შეხამებამდე და კავშირურთვერთობამდე, ერთი სიტყვით, ნაწარმოების წმინდა ტექნიკურ მხარემდე, მის „არქიტექტონიკამდე“. ისინი ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ორგა-

ნულ ერთიანობას განსაზღვრავენ აბსტრაქტულად, ცხოვრებისეული სიპართლისაგან დამოუკიდებლად. შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობის პრობლემების 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 უგულვებელყოფა, მხატვრული შემოქმედების ცხოვრებასაგან აბსოლუტური დამოუკიდებლობის ქადაგება. მეორე მხრივ, ეს ხალხის მასების იდეური მოშინავეა, იდეური დატყვევებაა, უკიდურესი ინდივიდუალიზმის დანერგვაა ფართო მასებში, სრულიად გარკვეული მიზნით: დაქსაქსონ მშრომელთა ძალები, მიადინონ მათი შეგნება, ჩაკლან ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძნობა, ყოველივე ადამიანური, გაუღვიძონ მას მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშორონ ისინი თავიანთი უფლებებისათვის, 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 განახორციელა საყოველთაო კეთილდღეობის, პიროვნების თანასწორუფლებიანობისა და თავისუფლების იდეალები კერძო მეწარმეობის პირობებში. აქედან გამომდინარე, კულტურისა და ხელოვნების სფეროში თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის დამცველები ქადაგებენ რაღაც ყოველსმომცველ, კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას, „ერთიანი ნაკადის“ თეორიას კულტურაში, „ერთიან თანამედროვე სტილს“ ხელოვნებაში.

თანამედროვე „სოვეტოლოგების“ აზრით, სოციალიზმი და კაპიტალიზმი, მიუხედავად მათი ძირეული განსხვავებისა, ვითარდებიან ერთი და იმავე მიმართულებით: „საყოველთაო ინდუსტრიული განვითარების ძალდატანებით ეკონომიკურ იმპერატივებს“, აგრეთვე სოციალიზმის შინაგან ცვლილებებსა და კაპიტალიზმის ერთგვარ მოდერნიზაციას ორი სისტემის „ჰიბრიდიზაციამდე“, მათ „სინთეზამდე“, ერთიანი „შერეული“ საზოგადოების წარმოქმნამდე მივყავართ. აქედან გამომდინარე, ისინი ქადაგებენ ე. წ. „კონვერგენტობის“ კონცეფციას

კულტურის, ხელოვნების განვითარებაში, რომლის თანახმად ხდება მათი ურთიერთგახსნა, ასიმილაცია „ერთიანი თანამედროვე საზოგადოების“ ინტეგრირებული ხელოვნების სახით. ორი საზოგადოების უნიფიკაციის, ანუ „კონვერგენტობის“ კონცეფციის თავგამოდებული თეორეტიკოსები არიან: უ. როსტოვი, პიტერიმ სოროკინი (1889—1968), ზ. ბეჰინსკი, რ. არონი და სხვები.

თანამედროვე რეაქციული ხელოვნების დეჰუმანიზაციის პროცესა, რომელიც თეორიულად თავის დროზე გააანალიზა ესპანელმა ფილოსოფოსმა ხოზე მარია ორტეგა-ი-გასეტმა წიგნში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ (1925), ორი გზით მიმდინარეობს: ერთი გზა იხეი „მასობრივი კულტურის“ წარმოება, რომელიც გათვალისწინებულია არამომთხოვნი მკითხველისა და მკითხველისათვის. პოლიციური რომანები, ფილმები, კომიქსები, მოდური უხამსი სიძღვრები („შლიაგერები“) და ცეკვები თანამედროვე ტექნიკის წყალობით მყისვე ხდება ან უზარმაზარი აუდიტორიის კუთვნილება. ყველა ისინი განადიდებენ სისასტიკეს, ძალადობას, სისხლის სამართლის დანაშაულს, სექსს, მეშინურ ეროტიკას. ბაზარი გავსებულია თოჯინა-საფრთხობელებით, მფრინავი სისხლისმწოველებით, რეზინის გიგანტური მახრჩობელებით, მორიელებით, საჩუქრების კოლოფებით — პლასტმასის გვამებით და ა. შ. „შიშის ინდუსტრიალიზაცია“ დიდძალ მოგებას აძლევს ბიზნესმენებს. ჟურნალ „ლუკის“ ცნობით, ბიზნესმენებმა მარტო ერთ წელს 20 მლნონი დოლარი მოგება მიიღეს, საშინელებათა ფაბრიკაციას იდეოლოგიური ასპექტი აქვს. „მასობრივი კულტურის“ სახეები მოწოდებულნი არიან ბავშვობიდანვე ჩაუნერგონ ადამიანებს სისასტიკე, შიშო, არსებული წესწყობილების შეუცვლელობის რწმენა. „მასობრივი ხელოვნება“ თანამედროვე დეკადანსის ერთ-ერთი ფორმაა.

მეორე გზა რჩეულთათვის, „ელიტისათვის“ ხელოვნების შექმნა. დეკადანსის ეს ნაირსახეობა გამოდის ავანგარდიზმის, მოდერნიზმის ფორმით. ეს უკანასკნელი სოციალურ-პოლიტიკურად და ესთეტიკურად ერთგვაროვანი არ არის და მეტად წინააღმდეგობრივია. მათში ეხვდებით პირწავარდნილ შარლატანებსა და პატიოსან ნიჭიერ ადამიანებს. მოდერნისტულ ხელოვნებას განეკუთვნება ე. წ. „ახალი რომანი“, „აბსურდის თეატრი“. პირველის მაგალითია თანამედროვე ფრანკი 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 „ობ-არტისა“ (ობტაქური ხელოვნება), „პოპ-არტის“ (პოპულარული ხელოვნება), „ლენდ-

არტის“ (ბუნების ხელოვნება), „ერარტისა“ (ეროტიკული ხელოვნება) და სხვათა სახით.

იმპერიალიზმის სულიერი აპოლოგეტები და მათი დამქაშები, ყველა ჯურის რევიზიონისტები ერთიანი ფრონტით უტყევენ საბჭოთა ხელოვნების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს, მის ფუძემდებლურ ლენინურ პრინციპებს — პარტულობას, 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 არსი, აღზარდოს მშრომელებში ჰემმარიტი მშვენიერების აღქმის უნარი.

§ 8. ისტორიული აზროვნების ისტორიიდან

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

ესთეტიკური აზროვნების ისტორიის დაწერა არაერთმა ბურჟუაზულმა მეცნიერმა სცადა. 1858 წელს გერმანელმა მკვლევარმა რობერტ ციმერმანმა ვენაში გამოსცა „ესთეტიკის ისტორია როგორც ფილოსოფიური მეცნიერება“. რომელშიაც მიმოიხილავს ბერძნულ-რომაულ და გერმანულ ესთეტიკას XIX საუკუნის პირველ ნახევარამდე ჰერბარტის ფილოსოფიის შუქზე. ათი წლის შემდეგ გამოვიდა ჰერმან ლოტცეს წიგნი „გერმანული ესთეტიკის ისტორია“, რომელშიც ავტორი განიხილავს გერმანულ ესთეტიკას 1868 წლამდე. 1872 წელს მაქს შასლერმა ბერლინში გამოსცა 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 გამოსცა „ესთეტიკის ისტორია“, რომელშიაც ავტორი ფართოდ მიმოიხილავს ესთეტიკის ისტორიას მისი ჩასახვიდან XIX საუკუნემდე. ამ წიგნის პოპულარობაზე მეტყველებდა ის ფაქტიც, რომ 1922 წელს მისი მეხუთე გამოცემა დაისტამბა. უცხოელი ავტორებიდან აღსანიშნავია ვ. კნაპტის (1895), ფ. ჰამბერსის (1932), კ. გილბერტისა და პ. 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 ადგილსა და როლის საკითხებს. ეს გარემოება კი იმას იწვევს, რომ ესთეტიკური აზროვნება მათ მიერ განიხილება წმინდა იმანენტურად, აღამაინს საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ყველა მხარისაგან იზოლირებულად.

საბჭოთა ესთეტიკოსების მიერ ბოლო წლებში გადადგმულია სეროზული ნაბიჯები ესთეტიკის ქეშმარიტად მეცნიერული ისტორიის შესაქმნელად.

ა) ანტიკური სამყარო

ანტიკური ეპოქის ესთეტიკური თეორიების წარმოშობა განეკუთვნება VI საუკუნეს ჩვენს ერამდე. თავის უმადლეს განვითარებას ანტიკური ფილოსოფია აღწევს V—IV საუკუნეებში, ხოლო IV საუკუნის ბოლოდან (ჩვენს ერამდე) იგი დაცემას იწყებს.

ანტიკური კულტურის განვითარების მაღალ დონეს ცხადყოფს პომპროსისა და ჰესიოდეს ეპოსი; არქილოქოსის, საფოს, ანაკრონტის, პინდაროსისა და ჰორაციუსის ლირიკა; ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს და არისტოფანეს დრამატურგია; ფიდაოსისა და პრაქსიტელის ქანდაკება; ჰერაკლიტეს, დემოკრიტეს, პლატონის, არისტოტელეს, ეპიკურესა და ლუკრეციუს კარუსის ფილოსოფიური მოძღვრებანი.

ფ. ენგელსმა მაღალი შეფასება მისცა ბერძნულ ფილოსოფიას. მისი აზრით, ძველბერძნულ ფილოსოფიაში დიალექტიკური აზროვნება ვლინდება პირველხარისხოვან უბრალოებაში. იმის გამო, რომ ძველი ბერძნები ჯერ კიდევ ვერ მივიდნენ ბუნების დანაწევრებამდე, ანალოზამდე — ბუნებას ისინი განიხილავენ ზოგადად, როგორც ერთ მთლიან რამეს. ბუნების მოვლენების საყოველთაო კავშირი არ განიხილება დაწვრილებით: იგი ბერძნებისათვის წარმოადგენს უშუალო ჰერეტიკს შედეგს. ამ ნაკლოვანებათა მიუხედავად „...ბერძნული ფილოსოფიის მრავალსახოვან ფორმებში შიშობება ჩანასახში, აღმოჩენებში, მსოფლმხედველობის თითქმის ყველა მოგვიანო ტიპი“¹.

ამიტომ საესებით მართებულად მიგვაჩნია, რომ ანტიკურმა ესთეტიკამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მთელი მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაზე. ანტიკური ხანის ესთეტიკამ საესებით გარკვევით წამოაყენა მთელი რიგი პრობლემები, რომელთაც წარუვა-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, ტ. 20, გვ. 369.

ლი მნიშვნელობა აქვთ: ხელოვნების არსის, ესთეტიკური აღქმის ბუნებას. ესთეტიკური აღზრდის შინაარსის, მიზნებისა და საშუალებების, ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიების შესახებ და ა. შ.

ამჟამად და რა ხელოვნების არსის პრობლემას, ანტიკურმა ესთეტიკამ წამოაყენა ე. წ. მიმეზისის (მიბაძვის) თეორია, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაზე. ჯერ კიდევ პითაგორელები მუსიკაში ხედავდნენ „სფეროთა ჰარმონიისადმი“ მიბაძვას. დემოკრიტეს მიაჩნდა, რომ ყველა ხელოვნება და ხელოსნობა ცხოველების მოქმედებისადმი მიბაძვაა: სიმღერაში ადამიანი ბაძავს ფრინველებს, ნაგებობათა მშენებლობაში — მარცხლებს და ა. შ. მიმეზისის პლატონი იყენებს არა მარტო ხელოვნების არსის განმარტებისათვის, არამედ ხელოვნების სისუსტის, არასრულყოფილების, მისი შემეცნებითი და ესთეტიკური არასრულყოფილების დასამტკიცებლად, იგი უარყოფდა ხელოვნების ზოგიერთ სახესა და ჟანრს, რადგან თვლიდა, რომ ისინი მყენებელია, რყვნიან ახალგაზრდობას.

არისტოტელესთან მიმეზისის თეორია წარმოადგენდა ხელოვნების რეალისტური პრინციპებისა და ესთეტიკაში მატერიალიზმის დაფუძნების საშუალებას. „მიბაძვა — წერდა არისტოტელე — თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე, და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან. რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძავია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს“¹.

არისტოტელეს აზრით, ხელოვნება იყოფა სახეებად იმისდაგვარად, თუ რაში ხორციელდება მიბაძვა. რას ჰბაძავს იგი და როგორ ჰბაძავს.

როგორია ესთეტიკური აღქმის ბუნება, რატომ არის, რომ ხელოვნება ადამიანს აწეღის არა მარტო ცოდნას, არამედ ანიჭებს ტკბობასაც, კმაყოფილებას? რატომ არის, რომ ხელოვნებაში ზოგჯერ კმაყოფილებას აწევებს ისიც, რაც ცხოვრებაში მახინჯი და საზიზღარია? ამ საკითხებს ანტიკური ხანის ესთეტიკოსები მნიშვნელოვანწილად განიხილავდნენ ხელოვნების როგორც მიბაძვის გაგებიდან. ანტიკურმა ესთეტიკურმა პრინციპებმა — უბრალოებამ, სიდიადემ და ერთიანობამ მრავალფეროვნებაში თავიანთი კლასიკური გამოხატულება პოვეს მსოფლიოს ხუროთმოძღვრების უმესანიშნავეს ქმნილებაში, დიდი ოსტატების იქტინოსისა და კალიკრატეს ნამოღვაწარში — პართენონის ტაძარში (V საუკუნის 30-იანი წლები ჩვენს ერამდე). ამ დროს მოღვაწეობდნენ აგრეთვე ფერმწერები: პოლიგნოტე, ზევქსისი, პარასიოსი, აპელესი.

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი, სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1944, გვ. 8.

IV საუკუნეში ჩვენს ერამდე უკვე არსებობს პერსპექტივა ფერწერაში, რომელმაც ყველაზე მკაფიო გამოვლენება აპელესის ტილოებში პოვა. პერსპექტივის პრინციპები თეორიულად ჩამოაყალიბა ეგვიპტეში თაფის წიგნში „ოპტიკა“.

იმ ხანაში მოღვაწეობდა სამი დიდი ტრაგიკოსი: ესქილე (525—456 წწ.), სოფოკლე (496—406 წწ.), ევრიპიდე (480—406 წწ.). მათ შექმნეს ტრაგედიის პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად დაედო არისტოტელეს სამი ერთიანობის კანონს და მოძღვრებას ე. წ. კათარსისის (განწმენდის) შესახებ. ესქილეს მრავალი პიესიდან ჩვენამდე მოაღწია შვიდმა. ამათგან თითქმის ყველა (გარდა „სპარსელებისა“) მითოლოგიური ხასიათისაა. სოფოკლემ შექმნა 120-მდე პიესა. მათგან 90 ტრაგედია იყო. მისი ტრაგედიები, — „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონოში“, „ანტიგონე“ (ისინი ცნობილია „თებეს ტრილოგიად“), ანტიკური ეპოქის კლასიკურ ნაწარმოებებად ითვლება და მათ დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა. ევრიპიდეს არისტოტელე უწოდებდა ყველაზე ტრაგიკულ მწერალს. ევრიპიდეს მასწავლებელი და მეგობარი იყო სოკრატე. „კომედიის მამამ“ არისტოფანემ (446—385 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) შექმნა მრავალი ნაწარმოები, ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ 11 კომედია. ანტიკურ ხანაში დრამა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მუსიკასთან.

ესთეტიკური ცნებები და ტერმინები ჩნდება ადრეულ ბერძნულ ლიტერატურაში — ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ეპოსში. ჰომეროსთან ვხვდებით ესთეტიკურ ტერმინებს: „მშვენიერს“, „სილამაზეს“, „ჰარმონულს“. ამის მიუხედავად, ესთეტიკური თეორია ისახება ანტიკურ ფილოსოფიაში. მისი საფუძველი მოამზადეს მილეტოს მატერიალისტებმა — თალესმა, ანაქსიმენმა და ანაქსიმანდრემ.

მილეტის სკოლის მატერიალისტური ტრადიციები აღიქვა და განავითარა ჰერაკლიტე ეფესელმა (VI ს. ბოლო — V საუკუნის დასაწყისი ჩვენს ერამდე). ჰერაკლიტე არის არა მარტო ძველი საბერძნეთის პირველი მატერიალისტი, არამედ დიალექტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელიც (ლენინი).

ჰერაკლიტე თვლის, რომ მშვენიერს აქვს ობიექტურა საფუძველი, რომლებსაც ზედავს მატერიალური საგნების თვისებებში. მშვენიერებს შეფარდებითი ხასიათი, ჰერაკლიტეს აზრით, განსაზღვრება ობიექტების სხვადასხვა გვარობისადმი კუთვნილებით. „ყველაზე მშვენიერი მაიმუნი, — აღნიშნავდა ჰერაკლიტე, — საზოგადოება აღამიანთა გვართან შედარებით“¹.

¹ ესთეტიკის ისტორია სუთ ტომად, ტომი 3. მოსკოვი, 1962, გვ. 97 (რუსული გამოცემა).

აკონკრეტებს რა სიღამაზის ცნებას, ჰერაკლიტე ლაპარაკობს ჰარ-
მონიაზე როგორც, დაპირისპირებულთა ბრძოლაზე. ზომიერებას, ზო-
მას, ჰერაკლტეს აზრით, ისევე, როგორც ჰარმონიას საყოველთაო ხა-
ს-ათი აქვს და იგი ობიექტური კანონზომიერებაა, რომელიც არსებობს
ადამიანისაგან დამოუკიდებლად. ძირითად ესთეტიკურ ცნებებს — სი-
ღამაზეს, ჰარმონიას, ზომას — ჰერაკლიტე განიხილავს როგორც სამ-
ყაოს ობიექტური თვისებებისა და კავშირურთიერთობათა ასახვას.

1 პითაგორამ და მისმა სკოლამ ანტიკურ ესთეტიკას მეცნიერული სა-
ფუძვლები ჩაუყარა. მანამდე ესთეტიკა, ძირითადად, მითოლოგიას,
ზენებებსა და საზოგადოებაზე ფანტასტიკურ წარმოდგენებს ეყრდნობო-
და. პითაგორელებისაგან იწყება მეცნიერული ესთეტიკის წელთაღრი-
ცხვა. ისინი თვლიდნენ, ყოველ საგანსა და მოვლენას საფუძვლად
უდევს რიცხვით.

პითაგორელების დახასიათებისას ფ. ენგელსი აღნიშნავდა: „იმის
კვალობაზე, რომ რიცხვი ემორჩილება გარკვეულ კანონებს, ასევე მათ
ეპარჩილება სამყარო: ამით თავდაპირველად გამოითქვა აზრი სამყა-
როს კანონზომიერებათა შესახებ“¹.

გამოჩენილი მათემატიკოსი, ასტრონომი და ფილოსოფოსი პ ი თ ა-
გ ო რ ა (582—500 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) 30 წლის ასაკში გაემ-
გზავრა ეგვიპტეში, შეისწავლა ადგილობრივი ქურუმების სიბრძნე,
შემდეგ დასახლდა იტალიის სამხრეთში, ქალაქ კრიტონში, და იქ ჩა-
მოაყალიბა პოლიტიკური და რელიგიურ-ფილოსოფიური კავშირი. იგი
არის ესთეტიკური მეცნიერების, განსაკუთრებით მუსიკისა და ესთე-
ტიკური აღზრდის თეორიის წამომწყები. პითაგორელებმა, განსაკუთ-
რებით პ ი ა ს მ ა და ა რ ქ ი ტ ე მ, საფუძველი ჩაუყარეს მუსიკალურ
აქსტიკას. პითაგორელების აზრით, მუსიკა ადამიანის სულზე ახდენს
კათარზისულ, ანუ განმწმენდ ზემოქმედებას. ისინი მუსიკას იყენებდ-
ნენ სამკურნალო იზონებითაც. პითაგორელებმა ესთეტიკური აზროვ-
ნებს ისტორიაში პირველად წამოაყენეს აზრი იმის შესახებ, რომ ხე-
ლოვნება წარმოადგენს მიბაძვას (მიმეზისს), რომ მუსიკალური ჰარმო-
ნია არის ციური სხეულების ასახვა. მათი შეხედულებით ჰარმონია წი-
ნააღმდეგობათა ერთიანობაა (იგი ეყრდნობოდა რაოდენობრივ, რი-
ცხობრივ შეფარდებებს). ამ სკოლის ორიგინალურმა თხზულებებმა ჩვე-
ნამდე ვერ მოაღწიეს. მათი თეორია მოიტანეს უფრო გვიანდელი ხა-
ნის ფილოსოფოსებმა, პირველ რიგში, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV
საუკუნის ნოდვაწემ ი ა მ ბ ლ ა ხ მ ა, რომელმაც სცადა პითაგორე-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, ტ. 20, გვ. 503.

ლების, პლატონისა და აღმოსავლეთის რელიგიურ მოძღვრებათა გაერთიანება.

პითაგორელებმა შეიმუშავეს მოძღვრება მუსიკალური ჰარმონიის შესახებ. ოქტავას ჩინი უწოდებდნენ ჰარმონიას, ჰარმონიას განიხილავდნენ როგორც ერთიანობას მრავალფეროვნებაში და წინააღმდეგობათა თანხმობას. მუსიკალურ ჰარმონიას, პითაგორას აზრით, შეუძლია განწმინდოს, დააწყნაროს და განკურნოს სხეული. პითაგორელთა მოძღვრება ჰარმონიაზე, როგორც მრავალფეროვნების ერთიანობაზე, საფუძვლად დაედო მშვენიერებაზე ყველა თვალსაზრისს ორი ათასი წლის განმავლობაში. ატომისტური მატერიალიზმის ფუძემდებელი დემოკრიტე (დაახლ. 460—370 წწ. ჩვენს ერამდე) მუსიკას თვლიდა „უმცროს ხელოვნებად“ და მის წარმოშობას უკავშირებდა ძალათა სიჭარბეს. მისი აზრით ხელოვნება იშვა ბუნებისადმი ადამიანის მიბაძვას შედეგად.

სოკრატეს (470—399 წწ. ჩვენს ერამდე) ინტერესების ცენტრმა ადამიანზე გადაინაცვლა. იგი ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით განიხილავს ესთეტიკურ პრობლემებს. კარგად იცნობს თავისი დროის ხელოვნებას. თვითონ მხატვრის შვილი და მოქანდაკე იყო. სოკრატეს მიხედვით, ყოველგვარი ადამიანური საქმიანობა გარკვეულ მიზანს ისახავს.

როგორც მეორეული ასახვა, როგორც ასახულის ასახვა, ხელოვნება, პლატონის (427—347 წწ. ჩვ. ერამდე) აზრით, მოკლებულია შემეცნებით ღირებულებას. უფრო მეტიც, იგი ყალბი და მოჩვენებითი და ხელს უშლის არსებული სამყაროს შეცნობას. ამრიგად, ხელოვნება პლატონის მიერ ცხადდება ისეთ საქმიანობად, რომელიც ღირსი არ არის იდეალური სახელმწიფოს მოქალაქეებისათვის.

პლატონი „კანონებში“ აღნიშნავს, რომ კომედიის დადგმა შეიძლება, თუ ითამაშებენ უცხოელები და მონები. მკაცრი ცენზურის პირობებში დასაშვებია ტრაგედიაც.

პლატონი განასხვავებს ტკბობის სამ სახეობას: პირველი არაწმიდა, რომელიც უცილობლად დაკავშირებულია დაუკმაყოფილებლობის გრძნობასთან, ტანჯვასთან (მას მიეკუთვნება ყველა ფიზიკური გრძნობელობითი ტკბობა), მეორე, წმინდა ანუ ტანჯვისაგან თავისუფალი (მას განეკუთვნება მშვენიერებით ტკბობა), მესამე, უმაღლესი, სახეობაა შემეცნება.

მისი აზრი, მუსიკა მძლავრი აღმზრდელითი საშუალებაა. პლატონის მიხედვით, ხელოვნების ყოველი სახეობა მკაცრად და განუხრელად უნდა დაემორჩილოს მორალური აღზრდის ამოცანებს. სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია პლატონისადმი ჩერნიშევსკის თანაგრძნობა. ყოველი ხელოვნება, პლატონის აზრით, არის მიბაძვა: ფერწერა და ქან-

დაკება საკნისადმი უშუალო მიბაძვა, პოეზია და განსაკუთრებით მუ-
სიკა არის არაპირდაპირი მიბაძვა ადამიანის ქცევისა და ხმისადმი.

მხატვრული შემოქმედების მოთხოვნა ადამიანის ბუნებაში, სასიცოცხლო ენერჯის სიჭარბეშია. ფრინველები და ადამიანები არ მღერავენ, როდესაც მშვიდები, დამწუხრებულნი და დანაღვლიანებულნი არიან. უკვე პლატონთან ვხვდებით სიტყვა „თამაშს“ მუსიკის, ცეკვისა და მხატვრული საქმიანობის სხვა სახეობათა განხილვისას.

პლატონმა სინამდვილე, როგორც იდეების ასახვა, მკრთალი ანა-
რეკლი თვით იდეებზე დაბლა დააყენა. ხელოვნება სინამდვილეზე დაბ-
ლაა, რადგან იგი ასახვის ასახვააო.

პლატონის იდეალისტური ესთეტიკა, ისევე როგორც მისი მთელი
ფილოსოფია არისტოტელეს (384—322 წწ. ჩვ. წ. ა.) კრიტიკის
ობიექტად იქცა. ესთეტიკის საკითხებს არისტოტელე განიხილავს „პო-
ეტიკაში“, „რიტორიკაში“ და „პოლიტიკაში“. მისი მთავარი ესთეტი-
კური თხზულებაა „პოეტიკა“, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია და არასაკ-
მაოდ და მუშავებული, ისიც მხოლოდ პირველი წიგნი (26 თავი). მეორე
წიგნიდან, რომელიც კომედიას ეძღვნება, შემორჩენილია ნაწყვეტები.
არისტოტელეს „პოეტიკა“ თავისი დროის მხატვრული პრაქტიკის გან-
ზოგადებას, შემოქმედების წესების კრებულს წარმოადგენდა და, ამ-
დენად, გარკვეული მნიშვნელობით მას ნორმატიული ხასიათი აქვს.

არისტოტელე დიდად აფასებდა ხელოვნებას, განსაკუთრებოთ
პოეზიას, რომელსაც მძლავრ „განმწმენდ“ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მი-
სი აზრით, პოეზია უფრო ახლოა ფილოსოფიასთან, ის ისტორიაზე
უფრო სერიოზული და მნიშვნელოვანია: პოეზია აყალიბებს ზოგადს,
ისტორია — ერთეულს. ხელოვნების ყოველი დარგი ბაძაფს რაიმეს,
მაგრამ ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან მიბაძვის საგნით, სა-
შუალებითა და მასალათ. პოეზიის საშუალებაა: სიტყვა, ჰარმონია,
რიტმი.

არისტოტელეს აზრით, ხელოვნება ორმა მიზეზმა წარმოშვა და
ორვე მათგანი ადამიანის ბუნებაშია. უპირველეს ყოვლისა, მიბაძვა
(„მიმეზისი“) ადამიანებისათვის ბუნებით მინიჭებული ნიშან-თვისებაა.
ადამიანები სწორედ იმით განსხვავდებიან ცხოველებისაგან, რომ მი-
ბაძვის დიდი უნარი აქვთ. მეორე მხრივ, მხატვრული მიბაძვის პროდუქ-
ტები ადამიანს ანიჭებენ კმაყოფილებას. ხელოვნების ნაწარმოების
ხილვისას ადამიანი განიცდის „გამოცნობის სიხარულს“. აქედან გა-
მომდინარე, ხელოვნების ერთ-ერთი ფუნქცია ცოდნის შეძენაშია.

სამმა ძალამ წარმოშვა ხელოვნება: ა) ვარჯიშმა, საქმიანობამ, მი-
ბაძვისადმი მოწრაფების დაკმაყოფილებამ და მასთან დაკავშირებულ-
მა კმაყოფილებამ; ბ) შემეცნების მოთხოვნილებამ, რომელიც მიბაძ-
ვით ღებულობს დაკმაყოფილებას; გ) არსებობენ განსაკუთრებული

ნიკით დაჯილდოებული ადამიანები, რომლებიც მგრძობიარენი არიან ჰარმონიისა და რიტმისადმი. სწორედ ისინი წარმოადგენენ ხელოვნების შემოქმედთ.

მიბაძვა უკეთესი უნდა იყოს ნიმუშზე. ხელოვნების ნაწარმოები, ეკრძოდ პოეზიისა, დაგმობას იმსახურებს, თუ მისი შინაარსი ლოგიკურად დაუშვებელია, გაუგებარია, მავნეა ზნეობისათვის. შეიცავს წინააღმდეგობას, არ შეესაბამება ხელოვნების წესებს.

„პოეტიკაში“ არისტოტელე ხელოვნების კონკრეტულ ფაქტებიდან გამომდინარეობს. იგი ახსენებს ჰომეროსს, სოფოკლეს. ევრიპიდეს, მხატვრებს—ზევქსისს, პოლიგნოტეს, მოქანდაკეს—ფიდიასს და ა. შ. არისტოტელესათვის კარგად არის ცნობილი ბერძნული ღრამა, ეპოსი, არქიტექტურა, ფერწერა, მუსიკა, თეატრი. პლატონისაგან განსხვავებით, რომელიც ესთეტიკური კატეგორიების განზღწერას ნაკლებად იყენებს ფაქტებს, არისტოტელე მუდამ გამომდინარეობს ხელოვნების კონკრეტული ფაქტებიდან. ამიტომ, არისტოტელეს „პოეტიკა“ არის არა მარტო მნიშვნელოვანი თეორიული დოკუმენტი, არამედ ბერძნული ხელოვნების განვითარების უტყუარი წყაროც.

არისტოტელესათვის მშვენიერი თვით საგნებს, ნევთებს ობიექტურად არსებული ნიშან-თვისებაა. იგი ავლენს და სისტემატიზაციას უკეთებს მშვენიერების ძარითად ნიშნებს. როგორაა არისტოტელეს მიხედვით ეს ნიშნები?

მშვენიერების მთავარ ნიშნებს, არისტოტელეს აზრით, წარმოადგენენ: „წესრიგი სივრცეში, თანაზომიერება და გარკვეულობა“. მშვენიერების დასახელებული „ნიშნები“, მ-სი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, განეკუთვნება იმ საგნებს. რომლებიც მათემატიკური მეცნიერების ობიექტებს წარმოადგენენ.

მშვენიერების უფრო მაღალი გამოხატულებაა ცოცხალი არსებანი, განსაკუთრებით, ადამიანი. ეს უკანასკნელი თავისი ნაწილების ჰარმონიული და პროპორციული აგებულებით გვევლანება როგორც მშვენიერების ხორცშესხმა, ამავე დროს, იგი არის ხელოვნების მთავარი საგანი.

სილამაზე, არისტოტელეს აზრით, დიდებულებასა და წესრიგშია. ამის გამო არც მეტისმეტად პატარა არსება შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან მისი ხილვა გაძნელებულია, არც მეტისმეტად დიდი არსება შეიძლება იყოს მშვენიერი. რადგან მ-სი ხილვა ხდება არა უცებ, რის გამოც საგნის მთლიანობა, ერთიანობა მსაღველისათვის იკარგება.

არისტოტელეს ტრაგედიის თეორიაში დიდი გავლენა იქონია ესთეტიკისა და მხატვრული პრაქტიკის შემდგომ განვითარებაზე. XVIII საუკუნემდე მას ურყევ თეორიად თვლიდნენ (ლესინგი).

არისტოტელე განსაზღვრავს ტრაგედიას, დაწერილებით აღწერს მის 6 შემაღგენელ ნაწილს (ფაბულა, ხასიათი, აზრი, სიტყვიერი გამოხატულება. მუსიკალური კომპოზიცია, სცენური გარემო). მისი აზრით, შემოქმედებით პროცესი ცნობიერია და კონტროლს ექვემდებარება. აქედან, მისი მისწრაფებაა, წამოაყენოს გარკვეული ნორმები, კანონები, წესები.

არისტოტელეს შრომებში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ხელოვნების აღმზრდელობითი როლის პრობლემას. ხელოვნებას, მისი აზრით, არა აქვს თვითკმარი ღირებულება. იგი დაკავშირებულია ხალხის ზნეობრივ ცხოვრებასთან და ემორჩილება „კეთილისმყოფელი სრულყოფის“ ამოცანებს. ხელოვნების ნაწარმოები აკეთილშობილებს ადამიანს იმით, რომ სულის „კათარზისის“ (განწმენდა) მეშვეობით ათავისუფლებს ადამიანს უარყოფითი ვნებებისაგან.

ერთ-ერთ პრობლემას არისტოტელეს „პოეტიკისა“, რომელიც დღესაც იწვევს სხვადასხვა ინტერპრეტაციას, წარმოადგენს საკითხი ე. წ. ტრაგიკული განწმენდის (კათარზისის) შესახებ. მასზე ლაპარაკია მე-9 თავის დასაწყისში. არისტოტელე ტრაგედიის არსის ასეთ განსაზღვრებას იძლევა:

„მაშ, ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს,—ასახვა შემკობილი ენით, მასი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, ასახვა, მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღქმის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“¹.

ამ განსაზღვრების უკანასკნელმა სიტყვებმა ახალ დროში წარმოშვეს დიდძალი ლიტერატურა, მაგრამ საკითხი იმის შესახებ, თუ სახელობრ რას გულისხმობდა არისტოტელე განწმენდის ქვეშ, ჯერ კიდევ არ არის გადაჭრილი, თუმცა ამ საკითხზე მკვლევრები მუშაობენ მე-16 საუკუნიდან დღემდე.

„კათარზისი“ ძველბერძნულ ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში ესთეტიკური განცდის არსის აღსანიშნავი ტერმინია და ქართულად ნიშნავს „განწმენდას“. იგი სათავეს იღებს პითაგორელებთან, რომლებიც რჩევას იძლეოდნენ სულის განწმენდისათვის გამოეყენებინათ მუსიკა. პერაკლიტე, სტოელთა გადმოცემით, განწმენდას ცეცხლის მეშვეობით ქადაგებდა. პლატონმა წამოაყენა კათარზისის შესახებ როგორც სულის სხეულისაგან, ვნებებისა და კმაყოფილებისაგან განთავისუფლების მოქმედება. პროფ. სერგი დანელიას მიაჩნია, რომ არისტოტელემ გადმოიღო პლატონის ტერმინი „კათარზისი“, მაგრამ ნაცვლად ეთიკუ-

¹ არისტოტელე, პოეტიკა. სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1944, გვ. 13—14.

რი მნიშვნელობასა, რომელიც ამ ტერმინს ჰქონდა პლატონთან, მას სრულიად ახალი — ესთეტიკური — მნიშვნელობა მიანიჭა¹.

არისტოტელემ ჩამოაყალიბა ცნობილი მოძღვრება მოქმედების ერთიანობის შესახებ. ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“ დაწვრილებით განიხილავს სამი ერთიანობის კანონს, რომელიც კლასიციზმმა არისტოტელეს მიაწერეს. ამ კანონის თანახმად ტრაგიკული მოქმედება არ უნდა წარმოებდეს ერთ დღეზე მეტი ხნის განმავლობაში. ასევე შეფარდებითია მეორე წესი — ადგილის ერთიანობა. ურღვევია მხოლოდ მოქმედების ერთიანობის წესი. ტრაგედია არის მნიშვნელოვანი და დასრულებული მოქმედების წარმოდგენა, რომელიც წარმოშობს შიშსა და სიბრალულს. ტრაგედიაში ყველაზე მნიშვნელოვანია მოქმედება და არა ხასიათები. ტრაგედია უნდა ერიდებოდეს შესანიშნავის ასახვას, რადგან შესანიშნავს, საუცხოოს არსებითად არაფერი აქვს საერთო ტრაგიკულთან. გუნდს ტრაგედიაში ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც აქტიორს.

არისტოტელე აღიარებდა აგრეთვე კომედიის დიდ მნიშვნელობას. მისი აზრით, კომედია არის უვნებელი სიმახინჯისა და მდაბალი მანკიერების წარმოდგენა. კომედიაში არავის კლავენ. სასაცილო კომედიის აუცილებელი ელემენტი არ არის. ირონია, დაცინვა და ხუმრობა საშუალებებია, რომლებსაც იყენებს კომედია მსმენელებზე ზემოქმედებისათვის, აგრეთვე „განწმენდისა“ და ჰკუიის სასწავლებლად. ტრაგედია და კომედია, არისტოტელეს აზრით, სიმღერამ წარმოშვა.

მუსიკა, ისევე როგორც დრამატული პოეზია, ხელს უწყობს ვნებათა განწმენდას. ხელოვნების დარგებიდან არისტოტელე უპირატესობას ანიჭებს მუსიკას, რადგან მას ფერწერასა და ქანდაკებაზე უკეთ შეუძლია გადმოგვცეს სულის მოძრაობა. არისტოტელე ზომასთან, ჰარმონიასთან და რიტმთან ერთად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევს მრავალფეროვნებაში ერთიანობის პრინციპს.

არისტოტელე განასხვავებდა სალამაზის რამდენსამე სახეობას: ა) ის, რომელიც დამოკიდებულია წესრიგსა და სიმეტრიაზე; ბ) ჯანმრთელობასა და ძალაზე; გ) მის მიზანშეწონილობაზე. ადამიანის ყოველ ასაკს, მისი აზრით, ასეთი განსაზღვრის გამო, აქვს თავისებური, მართო მისთვის დამახასიათებელი სილამაზე.

არისტოტელემ დასვა სხვა ესთეტიკური პრობლემებიც. არისტოტელეს ესთეტიკური იდეების გავლენა ძალზე დიდია, ხოლო მისი თეორიული მემკვიდრეობის ინტერპრეტაცია სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში სხვადასხვა იყო.

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, ს. დანელიას შესავალი, სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1944, გვ. LXXVIII.

არისტოტელეს უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ მან ჩამოაყალიბა ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც დაფუძნებულია მატერიალისტურ წინამძღვრებზე. არისტოტელეს მოძღვრებაში ანტიკური ხანის ესთეტიკურმა აზროვნებამ კულმინაციას მიაღწია.

ბ) ელინიზმის ეპოქა

ძველი საბერძნეთის კულტურის ისტორიაში პლატონითა და არისტოტელეთი მთავრდება კლასიკური პერიოდი. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-4 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ე. ი. დაახლოებით ალექსანდრე მაკედონელით დაწყებული, ყალიბდება ანტიკური კულტურის ახალი ეპოქა — ელინიზმი. ზოგიერთი ქრონოლოგიურად მას განსაზღვრავს 334 წლიდან 30 წლამდე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე — ალექსანდრე მაკედონელს ლაშქრობებიდან რომაელების მიერ ეგვიპტის დაპყრობამდე¹. ამ პერიოდში, დიდი სახელმწიფო გაერთიანებიდან, რომელიც შეიქმნა ალექსანდრე მაკედონელის დაპყრობათა შედეგად, გამოიყო რამდენიმე მსხვილი ელინისტური სახელმწიფო: პტოლომეთა მონარქია (ეგვიპტე მსხვილი ეკონომიური და კულტურული ცენტრით — ალექსანდრიათი), სელევკიდების მონარქია (სირია, მესოპოტამია, სპარსეთი), მაკედონია და ა. შ. ელინიზმის კულტურა წარმოადგენდა ძველი საბერძნეთისა და აღმოსავლეთის კულტურათა სინთეზს. ამ დროს ფართოდ ვითარდება საბუნებისმეტყველო და მათემატიკური მეცნიერებანი. ვითარდება ტექნიკა.

ელინიზმის ეპოქა პირობითად ასე იყოფა: ადრეული ელინიზმი — ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნემდე, გვიანდელი ელინიზმი — I საუკუნიდან 476 წლამდე, ე. ი. დასავლეთი რომის იმპერიის დაცემამდე — მთელი მონათმფლობელური ანტიკური ხანის დასასრულამდე, — რომლის შემდეგაც იწყება ფეოდალიზმი და მის საფუძველზე ყალიბდება შუა საუკუნეების კულტურა².

ადრეული ელინიზმი ალექსანდრე მაკედონელისა და რომის იმპერიის დიად დაპყრობათა, უზარმაზარ მრავალეროვნულ სახელმწიფოთა აღმოცენების ეპოქაა, სადაც საბერძნეთი მივარდნილ პროვინციას წარმოადგენს.

ადრეული ელინიზმი გამოირჩევა განმანათლებლობის ზოგიერთი ნიშან-თვისებით, რაც თავის გამოხატულებას პოულობს სამი ახალი ფი-

¹ А. Б. Р з н о в и ч. Эллинизм и его историческая роль, М.-Л., 1950, гл. 10.

² История эстетики, том первый, М., 1962, гл. 130.

ლოსოფიური სკოლის ესთეტიკაში: ეპიკურიზმსა, სტოიციზმსა და სკეპტიციზმში.

ბერძნული კლასიკის პერიოდი მხოლოდ 100 წელიწადს გაგრძელდა, ხოლო ელინიზმმა მთელი ათასი წელი იარსება (დემოსთენე, ციცერონი, ალექსანდრე მაკედონელი, იულიუს კეისარი, ავგუსტუსი და ა. შ.). ელინიზმამდე კაცობრიობა არ იცნობდა მშენებლობის გრანდიოზულ მასშტაბებს, საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრების ურთულეს ფორმებს. ელინიზმმა შექმნა რიტორიკა, რომელიც საფუძვლად დაეკო ანობით თხზულებასა და ტრაქტატს.

ელინიზმის ესთეტიკამ თავისი განვითარება პოვა ეპიკურიზმში, სტოიციზმსა და სკეპტიციზმში, აგრეთვე ნეოპლატონიზმსა და მასთან დაახლოებულ მისტიკურ თეორიებში.



ეპიკურელების ესთეტიკა ელინიზმის ეპოქაში წარმოდგენილია ეპიკურეთი (341—271 წწ. ჩვენს ერამდე), ფილოდემით (I საუკუნის დასაწყისი ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) და ლუკრეციუს კარუსით (I საუკუნე ჩვენს ერამდე). ეპიკურეს ესთეტიკური გამონათქვამები ძალზე ფრაგმენტულია. უფრო სრულია ფილოდემის შეხედულებანი. ტრაქტატში მუსიკაზე იგი აღნიშნავს, რომ მუსიკა ისეთსავე გრძნობად კმაყოფილებას იწვევს, როგორც ჭამა-სმა. მის შეხედულებებში უკვე იგრძნობა მუსიკის ფორმალისტური ინტერპრეტაციის ტენდენცია.

ეპიკურელთა ესთეტიკური თეორია თავის უმაღლეს მწვერვალს აღწევს ტიტუს ლუკრეციუს კარუსის (99—55 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) შეხედულებებში, რომლებშიც ესთეტიკური პრობლემები სამყაროზე მატერიალისტური წარმოდგენის საფუძველს ემყარება. პოემაში „საგანთა ბუნებისათვის“ ლუკრეციუს კარუსი ავითარებს აზრს ბუნების კანონების ურღვევობაზე, ატომისტურ თეორიაზე, აყალიბებს მატერიის მარადიულობის პრინციპს.

ბგერებისა და რიტმების მბრძანებლები ყურებია, ხოლო ისინი გონების კუთვნილებაა, ეს უკანასკნელი კი კმაყოფილებას განეკუთვნება. ამიტომ პირველის მეშვეობით ხელოვნებაში გონება (რაციო) მოდის, ხოლო მეორის საშუალებით გრძნობა (სენსუს). სტოიკოს ციცერონის აზრით, სასაცილოს ადგილი განისაზღვრება სულიერი სიუწნოვითა და ფიზიკური სიმახინჯით, ხოლო სიცილს იწვევს ის, რაც სიმახინჯეს გამოავლენს არა უგვანოდ. ადამიანის გრძნობები გაცილებით უპირატესია ცხოველების გრძნობებზე.

სტოიციზმის წარმომადგენელია რომაელი იმპერატორი მარკუს

აკრედიტისი (121—180 წწ. ჩვენი წელთაღრიცხვით). თავის ფილოსოფიურ თხზულებაში მან გამოხატა მისწრაფება მორალური თვითსრულყოფისაკენ. მისი აზრით, ყველაფერი მშვენიერი თავისთავად მშვენიერია, ეს ენება როგორც მატერიალურ საგნებს, აგრეთვე ხელოვნების ნაწარმოებებს; ზურმუხტი, ოქრო, სპილოს ძვალი, მარმარილო, ყვავილი და სხვა ქების გარეშეც მშვენიერია. ბუნება არ უთმობს ხელოვნებებს, რადგან ესა თუ ის ხელოვნება მხოლოდ ჰბაძავს ბუნებას. ამიტომ ბუნებას, რომელიც სრულყოფილი და ყოვლისმომცველია, ვერ აჯობებს ხელოვნების ყველაზე უმშვენიერესი ნაწარმოებებიც კი. სტოელთაგან მომდინარეობს მოსაზრება, რომელიც მე-17 საუკუნის ბოლოს გამოთქვა ჯ. ლოკმა: ადამიანი იბადება სულით, რომელიც ისეთია, როგორც სუფთა დაფა („ტაბულა რაზა“).

სტოიციზმის ესთეტიკა წარმოადგენდა ანტიკური სუბიექტივიზმის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშს.

* * *

ელნიზმის ესთეტიკაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სკეპტიკოსების მოძღვრებას, რომელიც ეჭვს გამოხატავდა ობიექტური სამყაროს ქემშიარითი შემეცნების შესაძლებლობაში. იგი წარმოადგენდა ეპიკურეიზმისა და სტოიციზმის თავისებურ სინთეზს. მართალია, სკეპტიციზმი არ უარყოფს არც გრძნობადს და არც გონებითს ყოფიერებას, მაგრამ, მისი აზრით, არც ერთ მათგანზე რეალურად არაფრის თქმა არ შეიძლება. მისი აზრით, ყოველი მსჯელობა ტოლფარდოვანია, ყოველი მტკიცება ტოლფასია საწინააღმდეგოსი, ე. ი. პირველი მტკიცების უარყოფაა.

ძველ სამყაროში არჩევდნენ სკეპტიციზმის ორ სკოლას — პირონიასს და აკადემიურს. პირველის ფუძემდებელია პირონი (365—275 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე). სკეპტიციზმის ესთეტიკას მხოლოდ ნეგატიური ხასიათი ჰქონდა.

ელნიზმის ეპოქის ესთეტიკას ერთგვარი გამოცოცხლება დაეტყობა პლუტარქეს (50—120 წწ. ჩვენი წელთაღრიცხვით), ლუკიანეს (125—200 წწ. ჩვენი წელთაღრიცხვით) და ფსევდოლონგინეს (I საუკუნე ჩვენი წელთაღრიცხვით) ესთეტიკურ შეხედულებებში.

პლუტარქე ეხება ხელოვნების სოციალურ ასპექტებს, მიბაძვის პრინციპებს, ესთეტიკური აღზრდის საკითხებს, კომიკურის არსსა და სახეობებს.

პლუტარქე, აღარებდა რაციონონისა და დემოსთენეს ორატორულ ხელოვნებას, აღნიშნავდა, რომ, როდესაც ლაპარაკობდა ციცერონი,

მსმენელები ფიქრობდნენ, რა ნიჭიერია, რა მკვევრმეტყველია, რა მშვენიერად საუბრობს იგი. როდესაც ლაპარაკობდა დემოსთენე, მსმენელებს ერთი გრძობა, ერთი აზრი ეუფლებოდათ: „ძირს ტირანები!“ და, რასაკვირველია, პლუტარქეს აზრით, დემოსთენეს სიტყვების სილამაზე უფრო მაღალია, ვიდრე ციცერონისა, რადგან პირველთან ეს სილამაზე იდეური შინაარსისაა.

გამოჩენილმა ბერძენმა ორატორმა ჯა მწერალმა ლუკიანემ, რომელსაც „კლასიკური ანტიკური ხანის ვოლტერს“ უწოდებდნენ, თავის ცნობილ დიალოგებში დასცინა რელიგიურ ცრურწმენათა სამყაროს. მისი თხზულება — „როგორ უნდა იწერებოდეს ისტორია“ — ისტორიული პროზის თეორიული ტრაქტატა და აღნიშნავს, რომ ისტორიამ უნდა აღწეროს ჭეშმარიტება და მას არაფერი ესაქმება სილამაზესთან.

ლუკიანეს აზრით, ახალგაზრდები კომედიებსა და ტრაგედიებში უნდა ხედავდნენ წინაპართა გმირობასა და მანკიერებებს, რათა ისწრაფოდნენ პირველისაკენ და თავს იკავებდნენ მეორეთაგან... დაცინვა ასწორებს მათ, სიმღერა და თამაში, ე. ი. ხელოვნება აფაქიზებს გრძობებს და აკეთილშობილებს სულს.

რაც შეეხება ცნობილ ტრაქტატს „ამაღლებულის შესახებ“. რომელსაც მიაწერენ დიონისელონიგინეს (I საუკუნე), მასში ამაღლებულის პრობლემა განიხილება ძირითადად რიტორიკულ-სტილისტიკური თვალსაზრისით. ამ ტრაქტატში ავტორი განიხილავს საკითხებს სიტყვების შერჩევის, ჩვეულებრივი და ამაღლებული მეტყველების გამოყენების, დასაშვები მეტაფორების რაოდენობის შესახებ. მხოლოდ 35-ე თავში ტრაქტატი ეხება ამაღლებულს ბუნებაში. ავტორს მაინცაა, რომ აღამიანებს ბუნებით აქვთ მიდრეკილება ანუ მისწრაფება ამაღლებულისაკენ. ეს მისწრაფება ამაღლებულისაკენ განასხვავებს აღამიანს ცხოველებისაგან. ავტორი ეყრდნობა ცეცილიუსს, რომელიც აგრეთვე იყენებდა სიტყვას „ამაღლებულს“, მაგრამ ცეცილიუსის ნაწარმოებებში ჩვენამდე ვერ მოაღწია. თავდაპირველად „ამაღლებული“ აღნიშნავდა მაღალს, ღრმას, შორეულს სივრცესა და დროში და მხოლოდ შემდგომში მოიპოვა ამ ტერმინმა მორალური და ფართო ესთეტიკური მნიშვნელობა.

* * *

ნეოპლატონიზმი წინაფეოდალური ეპოქის პირმშოა და იგი ცდილობდა ყოველივე არსებული წარმოდგინა ერთგვარი წმინდა იერარქიის სახით, გამოეხატა აღამიანი და მთელი კოსმოსი როგორც აბსოლუტური სული, რომელიც ჩაფლულია წყვედიადში და ცოფვით აღსავ-

სე მატერიალს წილში. ნეოპლატონიზმის ფუძემდებლად ითვლება პლოტინი (204—270 წწ. ჩვენი წელთაღრიცხვით), რომელსაც მიაწერენ ორ სპეციალურ ტრაქტატს ესთეტიკაზე. მისთვის ძირითადი ცნებაა ეიდოლი, რომლითაც უნდა ვიგულისხმოთ არამატერიალური ბუნების სახე ან ფორმა (ბერძნულად „ეიდოს“ ნიშნავს „სახეს“) და რომელიც გამოირჩევა მკვეთრად გამოხატული ხატოვანი და პლასტიკური სტრუქტურით.

პლოტინის ტრაქტატ „ენეადებში“ შეიძლება განვასხვავოთ სამი ნაწილი: თავდაპირველად საუბარია მშვენიერებაზე როგორც „შინაგან ეიდოსზე“ სხეულისათვის, შემდეგ იმავეზე — სულისათვის, და ბოლოს იმავეზე — გონებისათვის. „შინაგანი ეიდოსის“ ცნება შესაბამისად იცვლება. ტრაქტატის დასკვნით ნაწილში მოცემულია სილამაზის იერარქია. სხეული მშვენიერია სულით, სული მშვენიერია გონებით, გონება მშვენიერია პირველსაწყისი სიკეთით.

პლოტინის აზრით, მშვენიერება უმთავრესად აღიქმება მხედველობით, აგრეთვე სმენით, მშვენიერება არ ნიშნავს საიმეტრიულობასა და თანაჟარობას. სიკეთე და სილამაზე სულისათვის ის არის, რომ დაემსგავსოს ღმერთს, რადგან ყოველივე მშვენიერისა და არსებულის საწყისი იქ არის, სილამაზე სიკეთის ტოლფასია, სიმახინჯე — უშნოსი, სილამაზე იდეაა.

მშვენიერი სხეულები, პლოტინის აზრით, ეს მხოლოდ უმაღლესი სილამაზის კვალი, სახეები, ლანდები, ანარეკლია. ასკეტიზმის ქადაგება, ზიზღი გრძნობადი სამყაროსადმი, უარყოფა გონებისა და პირველ პლანზე მისტიკური ქერეტის წამოყენება, ღვთაებაში უმაღლესი სილამაზის დანახვა — პლოტინის ესთეტიკის ამ მხარეებმა წინასწარ განსაზღვრეს ფეოდალური შუა საუკუნეების თეოლოგიური კონცეფციები.

პლოტინის ესთეტიკა, მიუხედავად მისი კონცეფციის სიფართოვლისა, მკვეთრი შემობრუნებაა ღვთისმეტყველებისა და მისტიკისაკენ. პლოტინი აღორძინებს პლატონის მოძღვრებას სულის „ეროტიკულ“ სელაზე ჭეშმარიტად მშვენიერების ხილვისაკენ. გრძნობადი სამყაროს ასახვაში ძლიერად იკიდებს ფეხს მისტიკა, ფართოდება ორი სამყაროს დუალისტური ანტითეზა. ამის მიუხედავად ამ ავადმყოფურ, დეგრადაციის გზაზე მდგარ მოძღვრებაზე ჭერ კიდევ იგრძნობა ანტიკური აზროვნების სილამაზის ქროლვა.

ნეოპლატონიზმი წარმოადგენდა კლასიკური ანტიკური ფილოსოფიის რესტავრაციას. ამ ეპოქაში უკვე არავის სჯეროდა მითოლოგიისა, მაგრამ ნეოპლატონიკოსებმა აღორძინეს უძველესი მითები განყენებული მსჯელობებით. ამ ოთხსაუკუნოვანმა ფილოსოფიულმა აზროვნებამ უდიდესი გავლენა იქონია და შექმნა მთელი ტომები ტრაქტატები-

სა. ანტიკური ხანა ნეოპლატონიზმის მეშვეობით ებრძოდა ქრისტიანობას.

529 წელს იმპერატორმა იუსტინიანემ დახურა ფილოსოფიური სკოლა ათენში. ამით მთავრდება ანტიკური ფილოსოფია და ესთეტიკა, რომლის გავლენა შემდგომში თითქმის არასოდეს შეწყვეტილა.

გ) შოთა რუსთაველის ესთეტიკა

ქართული რენესანსული კულტურის მწვერვალს წარმოადგენს შოთა რუსთაველის (1166—1250) „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც ორგანულად არის ამოხსნილი ეროვნულ ნიადაგზე. ჯერ კიდევ დავით გურამიშვილი სამართლიანად ამბობდა, რომ შოთა რუსთაველის პოემა ცოცხალი ხეა, რომლის ტოტები მუდმივად ისხაშენ ნაყოფს, ხოლო მისი ფესვები ღრმად არის გადგმული ქართულ მიწაში.

ილია ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, რომ შოთა რუსთაველის პოემა ქართულ ცხოვრებაზე ამოხსნილი შტო არის, რომ იგი „ქართველების ეროვნული ღირსებისა და ვინაობის სახსოვარია“¹, რომელსაც „მთელმა ერმავე შიგ ჩაატანა თავისი ცრემლი და თავისი სიხარული. შიგ ჩაახვია თავისი სული და გული, შიგ ჩააწნა თავისნი უკეთესნი ფიქრნი, ზრახვანი, გრძნობანი“...².

„ვეფხისტყაოსანი“ ჭეშმარიტად არის ძველი ქართული კულტურის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების უმაღლესი მწვერვალი, ქართული პოეზიის, ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზროვნების უბადლო ძეგლი.

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგმა, რომელიც შოთა რუსთაველის პოეტურ მანიფესტად შეიძლება მივიჩნიოთ, ისეთივე როლი შეასრულა ქართული პოეზიის განვითარებაში, როგორც არისტოტელეს „პოეტიკამ“, ჰორაციუსის „პიზონებისადმი წერილმა“ და ნ. ბუალოს „პოეტურმა ხელოვნებამ“ დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში.

„ვეფხისტყაოსანი“ ფილოსოფიური უნარის პოემაა, მაგრამ მასში ფილოსოფიური თქმანი და დებულებები ესთეტიკურ სახეებშია აღბეჭდილი.

„ვეფხისტყაოსნის“ მე-12 სტროფში ვკითხულობთ:

„შაირობა პირველადე სიბრძნისაა ერთი დარგი,
საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი,
კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი;
გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“.

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტომი II, სახელგამი, თბილისი, 1941, გვ. 435.

² იქვე, გვ. 434.

შოთა რუსთაველის აზრით, შაირობა (პოეზია) და მთლიანად ხელოვნება, სობრძნეა, მაშასადამე, პოეტური მეტყველება სიბრძნის-მეტყველებაა. რომ მწერალი, ცხოვრების მხატვარი, ადამიანის მცოდნე და მსაჯულია. ლაპარაკობს რა პოეზიის „სადმართობაზე“, შოთა რუსთაველი აქ უფრო მეტად მეტაფორულად მიანიშნებს მის ამადლებულ ხასიათზე.

გამოთქმაში „კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“, შაირობას (პოეზიას) პოეტი მიწიერ ფენომენად მიიჩნევს, უპირისპირებს მის ღვთაებრივ მნიშვნელობას ცხოვრებისეულ მოთხოვნლებას და აღიარებს, რომ მრწახე („კვლა აქაცა“) ადამიანს შეუძლია აღიქვას ქეშმარტი პოეზია და ესთეტიკური ტკბობა, სიამოვნება („ეამების“) განცადოს.

მე-13 და მე-14 სტროფებში კვითხულობთ:

„ეთა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის ღიღი რბევა,
მობურთალსა — მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
მართ აგრევე შეღვესესა — ლეჰსთა გრძელთა თქმა და ხევა.
რა მისკირდეს საუბარი ჯა დაუწყოს ლეჰსმან ლევა...“

მაშინდა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა.
რა ვეღარ მიხედეს ქართულსა, დაუწყოს ლეჰსმან ძვირობა,
არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა-მცირობა,
სელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს ღიღი გვირობა“.

ღიღი მხატვრული ნაწარმოები, შოთა რუსთაველის აზრით, ისეთივე გამოცდაა მწერლისათვის, როგორც „შარა გრძელი“ — ცხენისათვის და მოედანი — მობურთალისათვის, რომ ქეშმარტი ხელოვნება მხოლოდ შემოქმედებითი გვირობის შედეგი და ნაყოფია.

შოთა რუსთაველი ერთმანეთისაგან განასხვავებს პროფესიულ და არაპროფესიულ პოეტებს, მხატვრის ნამდვილ ოსტატობას და ისეთ მცლექსეებს, ვანც წერს „ერთი, ორი, ...უმსგავსოდ და შორიშორით“ და ჭუტად აცხადებს, „ჩემი ზჯობსო“. ასეთი მელექსეები, შოთას აზრით, პოეზიის მიღმა რჩებიან.

მე-16 სტროფში შოთა რუსთაველი ლირიკოსებს ადარებს მონადირეებს („ყმაწვილთა მონადირეთა“), რომლებიც ქმნიან მცირეფორმიან ლირიკულ ლექსებს („ლექსი ცოტაი“). მაგრამ მოაჩნია, რომ ისინი მანც მწერლები არიან, მიუხედავად იმისა, რომ კმაყოფილებიან „ნადართა მცირეთა“ ხოცვით. მე-17 სტროფის ბოლოს შოთა რუსთაველი წერს: „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერაჲ იტყვის ვინცა გრძელად“, ხოლო მე-12 სტროფის დასასრულს შენიშნავს — „გრძელი სიტყვა მოკლედ იტყვის, შაირა ამად კარგი“. აქ თითქოს წინააღმდეგობასთან გვაქვს საქმე. არსებითად, მე-17 სტროფითა და მე-13 სტროფის სტრიქონით

„ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“) შოთა რუსთაველი უპირატესობას ანიჭებს ეპიკურ ჟანრს, ეხება გამოსახატაჲ ობიექტს, შინაარსს, პანგოს ხანგრძლივობას, პოეტური თქმის უწყვეტობის, თვითყოფადობას თვალსაზრისით.

მე-17 სტროფში შოთა რუსთაველი ლირიკული პოეზიის ეპარებოდან განიხილავს სახუმარო გაშარებებს, სატორას, ბურღესკას, სანაღიმო გუნდურ სიმღერებს, ეპიგრამას და ა. შ.

მხატვრული შემოქმედება შოთა რუსთაველის აზრით, მეტად რთული, ტკივილებით აღსავსე პროცესია, იგი წარმოუდგენელია ემოციების („გულის“) გარეშე, ქეშმარიტი პოეზია გონებისა და გულის პარამონიული მთლიანობის ნაყოფია:

„მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტუბილისა“,

„აჲ ენა შინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება.

ძალი მომეც და შეწეუნა შენგნით მაქვს, მივსცე გონება.“

შოთა რუსთაველის აზრით, პოეზიას (ხელოვნებას) დიდი სარგებლობა („მსმენელთათვის დიდი მარგი“) მოაქვს ადამიანისათვის, მთელი საზოგადოებისათვის. იგი აიარაღებს ადამიანს ცოდნითა და ზნეობრივი შეგნებით. მაშასადამე, მისი სარგებლობა შენეცნებითი და აღმზრდელია. აქ კი გადამწყვეტია ხელოვანის ობიექტობა („ხელოვანება“) და მკითხველის ვარგისობა („კაცი ვარგი“). პოეტი აღნიშნავს, რომ არაფრად ღირს ისეთი მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც უნარი არ შესწევს აფორიაქოს ადამიანის გრძნობებისა და ემოციების სამყარო, თუ იგი არ შეიჭრა მსმენელს გულში როგორც ლახვარი („ვინცა ისმინოს, დაესვას ლახვარი გულსა ხეულს“). აქ პოეტი გულისხმობს ადამიანის ინტელექტსა და ზნეობას, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია ესთეტიკური გაწყდა.

• პოეზის მე-7 სტროფში ვკითხულობთ:

„მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის შეუშრობელი;

მისებრი მართ დაბადებით ვინმეცა ყოფილა შობილი!

დავჟე, რუსთველმან გაუღექსე, მისთვის გულ-ლახვარ-სობილი,

აქამდის ამბად ნათქვამი, აჲ მარგალიტი წყობილი“.

ამ სტროფში შოთა რუსთაველი ლაპარაკობს დიდ შემოქმედებითს მღელვარებაზე, პოეტური შთაგონებითა და ესთეტიკური ემოციით გამოწვეულ ხელოვანის ტკივილებზე („ცრემლი გვდის შეუშრობელი“), განცდებზე და მათ ადარებს გულში დასობილ ლახვარს („მისთვის გულ-ლახვარ-სობილი“). ეს შედარება ემთხვევა მე-4 სტროფისა („ვინცა ისმინოს, დაესვას ლახვარი გულსა ხეულს“) და მე-16 სტროფის („სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა“) სტრიქონებს, რითაც ხაზგასმით

არის აღნიშნული ხელოვნების ნაწარმოების აღქმასთან დაკავშირებული ემოცია, მისი უდიდესი ესთეტიკური ზემოქმედება, აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. ხელოვნებას, შოთა რუსთაველის პოეტური მანიფესტის თანახმად. ეკისრება არა მსუბუქი განცდები, არამედ სიბრძნისა და ღრმა ემოციების გამოხატვა, ეს კი შეუძლია ისეთ ნაწარმოებს, რომელთაც მსმენელის სულსა და გულში ლახვარივით იჭრება და მთლიანად იმპორტირებს მის ცნობიერებას. „თქმა ლექსებისა ტკბილსა“ (მე-5 სტროფი); „მომცეს განკურნება“ (მე-8 სტროფი) და „მისცეს სულთა ლხენა“ (მე-10 სტროფი) — ამ სტრიქონებით შოთა რუსთაველი აღიარებს ჭეშმარიტი პოეზიის (ხელოვნების) მუსიკალობას, მის მაღალ აღმზრდელობით, გარდამქმნელ ფუნქციას, ადამიანის სულის განწმენდას (კათარზისს).

შოთა რუსთაველის თქმით, ზნედაცემული ადამიანისათვის პოეზია მუწუდომელია. საივკაცე მას სიამოვნებას ჰგვრის, რადგან „ავსა კაცსა ავი სიტყვა ურჩევნია სულსა, გულსა“. შოთას აზრით, პოეზია და ხელოვნება მშვენიერების სამფლობელოა. სიყვარული, მეგობრობა და გმირობა უმაღლესი ესთეტიკური ფენომენებია, რადგან ისინი ჭეშმარიტად ადამიანური სათნოების კატეგორიებია. შოთა რუსთაველის ცნობილი აფორიზმი „სიყვარული აგვაშალლებს“ იმას ნიშნავს, რომ სიყვარულს ნამდვილად იმ ადამიანის აშალება შეუძლია, ვინც კეთილშობილია, ზიზღით შეჰყურებს ყოველგვარ სიმახინჯეს. განა ამას არ მიანუნებს შემდეგი სტროფი:

„გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკიდიან:
რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკენ მიდიან,
უგულო კაცი ვერ კაცობს, კაცთაგან განაკიდიან.
შენ არ გინახვან, არ იცი, მას რომე ცეცხლი სწვიდიან“.

მშვენიერება მხოლოდ იქ არის, სადაც სიკეთეა, ჭეშმარიტი ხელოვნებაც ის არის, რომელიც მაღალ ზნეობრიობას ქადაგებს, — ასეთია შოთა რუსთაველის ესთეტიკისა და ეთიკის შინაგანი, განუყრელი კავშირი.

მაგრამ ეს როლი ნიშნავს იმას, რომ მხატვარმა, ხელოვანმა მხოლოდ კეთილი ადამიანები და მოვლენები უნდა ასახოს. „ვეფხისტყაოსანა“ წარმოადგენს ბრძოლას სიკეთესა და ბოროტებას შორის. აქედან ის გამოძინარეობს და შოთა რუსთაველიც იმას აღნიშნავს, რომ ნათავარია არა ის, თუ რას განასახიერებს ხელოვანი, არამედ ის, თუ როგორ განასახიერებს მას, რას მიიჩნევს ბოროტად და რას კეთილად, ბნელად და შუქნათელად, როგორია ესთეტიკურ-ეთიკური გახვითარების ტენდენცია. პოემის 1361-ე სტროფის ტაეპში „ბოროტსა სძლია კეთილმან, — არსება მისი გრძელია!“ — შესანიშნავადაა ჩამოყალიბებული

ლი რუსთაველის ეთიკურ-ესთეტიკური კონცეფციის ძირითადი მოტივი.

რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს ცენტრშია ადამიანი. მისთვის მშვენიერება ივანფენილია მთელ სამყაროში, ჩაქსოვილია მის ყოველ საგანსა და მოვლენაში, მრავალფეროვანია და უღვევი. დიალექტიკის შესაწინავე გაგებასთან გვაქვს საქმე პირველ სტროფში:

„რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვეცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,
მისგან არს ყოვლი ზელმწიფე სასიდა მის მიერითა“.

სამყარო, შოთა რუსთაველის თქმით, დროსა და სივრცეში გაშლილი უსაზღვროება და მრავალფეროვნებაა. ყველაფერი იბადება, იზრდება და კვდება. მაგრამ ეს არ მოასწავებს ბუნების დასასრულს:

„რა ვარდმან მისი ყვეილი გახმოს. და მტაროსა.
იგი წაუა და სხვა მოუა ტურღასა საბაღნაროსა“.

სამყარო მრავალფეროვანია, უსაზღვროა, მწყობრია არა მარტო შემეცნებისათვის, არამედ ესთეტიკური გრძნობისთვისაც.

შოთა რუსთაველის გმირთა მშვენიერება მათი ძალადი სულის გამოსხივებაზეა დაფუძნებული. იდეალური სიყვარული, პოეტის აზრით, უმაღლესი სათნოებაცაა და უმაღლესი მშვენიერებაც, ადამიანის სილამაზე მარტო გარეგნობაში როდია:

„მოყნურსა თვალად სიტურფე მხარტვს, მართ ეითა მზეობა,
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალობა.
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლოა მძლეობა.
ვისცა ეს სრულად არა სვირს, აყლია მოყნურთ ზნეობა“.

აქედან ნათლად ჩანს, რომ სილამაზესთან („თვალად სიტურფესთან“) შეხამებული უნდა იყოს სულის სიტურფე — სიბრძნე, სიუხვე, ენა, გონება, დათმობა, მძლეობა მებრძოლთა მძლეობა; რომელიც შეუქლებელია შინაგანი ზნეობის გარეშე.

შოთა რუსთაველისათვის ადამიანური განცდრისა და ქცევის ესთეტიკური ღირსება დამყარებულია ეთიკურზე, ე. ი. მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც ზნეობრივია. გმირობაც მშვენიერია მხოლოდ იმით, რომ იგი ზნეობრივია. პოეტისათვის გმირობა ნიშნავს სულიერ სიწმინდესა და ზნეობრივ სრულყოფას. შოთა რუსთაველი აღტაცებით მმართავს მხატვარს—ფერმწერს, — ფუნჯი მიაშველოს სიტყვას, რათა უფრო პლასტიკურად გამოძერწოს ძმადნაფიცვი მეგობრების მშვენიერება:

„აქა, მხატვარო, დახატე ამად უმტკიცესად ძმობილნი,
იგი მიჯნურნი მნათობთა, სხვისა ვერვისგან სწრობილნი,
ორნივე გმირნი, მოყმენი, მამაცობისა ცნობილნი“.

შოთა რუსთაველის პოემას წითელ ზოლად ვასდევს ხალხურობა. ეს ჩანს მის აღნაგობაშიც, დასაწყისსა და დასასრულში, იგი ვლინდება ცალკეულ დეტალებში. ეს ცალკეული დეტალები ქართული ხალხური ზღაპრის ფორმის ელემენტებია, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანში“ ძირეულ გარდაქმნას განიცდიან. პოემა თავისი ფესვებით ღრმად არის ვადგმული ხალხის წიაღში, მისი წარმოდგენებითა და ფანტაზიით სუნთქავს. გამსჭვალულია ქართული ხალხური ჰანგების პოლიფონიურობით. შოთა რუსთაველი ღრმად სწვდება ადამიანის სულსა და მასში პოულობს მშვენიერებათა უმდიდრეს საგანძურს. მისი აზრით, ლამაზი და მშვენიერია ისეთი განცდები და ქცევანი, როგორცაა: სიყვარული, მეგობრობა, გმირობა, ნებბსყოფის სიმტკიცე. პოემის მთავარი გმირები გვხიბლავენ იმიტომ, რომ მათი ლამაზი გარეგნობა ჰარმონიულად არის შეხამებული მათი სულის მშვენიერებასთან.

„ვეფხისტყაოსანი“ უაღრესად რეალისტური ნაწარმოებია. პოემის მთავარი გმირები დახასიათებულნი არიან ცხოვრების ვრცელ სარბიელზე, მოქმედებაში, ადამიანებთან, მოვლენებთან, საზოგადოებასთან ურთიერთობაში. მისი გმირები თავისთავადი პერსონაჟები არიან: „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდისო“ — აქ განვითარებული აზრის პარალელს ჩვენ ვპოულობთ ფარსადანის მიერ სარადანზე თქმულ დებულებაში „მას არ ვჭავავარ ასრე, ვითა ქე სხვა კაცი არა მგაქსა“. შოთა რუსთაველმა ნათლად განსაზღვრა მხატვრული სახე როგორც ზოგადისა და ინდივიდუალურის ორგანული ერთიანობა. შოთას ამ აზრს, „ვეფხისტყაოსნის“ რეალიზმის დასაბუთება პირველად ილია ჭავჭავაძემ სცადა:

„...ტარელი, აეთანდილი, ფრიდონი და სხვანი კაცად-კაცი არიან, ზოგად ადამიანის ბუნების მიხედვით აგებულნი და სულდგმულნი. არც ერთი მათი მოქმედება, არც ერთი ეპიზოდი მათის ცხოვრებისა ძალად და განგებ ჩართული არ არის და ყოველივე იგი წარმომდგარია იმ კაცობრიულ ზოგად ბუნებისაგან, რომელიც მართო თავის საკუთარს კანონებს ექვემდებარება და არა სხვასა. ამამია მთელი სიდიადე რუსთაველს გენიოსობისა“¹.

შოთა რუსთაველმა, ილია ჭავჭავაძის თქმით, „საოცარი ღრმად ცოდნა ადამიანის გულისა დაგეანახეა“². მისი გენიალობის შედეგია ის, რომ

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტომი III, სახელგამი, თბილისი, 1953, გვ. 176.

² იქვე, გვ. 171.

იგი სასწაულმოქმედისავეთ ერთის კალმის მოსმით გამოთქვამს იმას, რასაც სხვა მთელს ფურცელს მონადომებდა!

„ვეფხისტყაოსნის“ დადებითი გმირების ხასიათებში ყველაფერი როდია იდეალური და მისაბაძი. ისინი ცოცხალი ადამიანები არიან და ყველაფერი ადამიანური მათთვის უცხო როდია. ბუნება, გარემო პოეტისათვის წარმოდგენს საღებავების კოლოსალურ პალიტრას, რომელსაც იგი იყენებს გმირთა გარეგნობისა და სულიერი განცდების ფერწერისათვის, სკულპტურული გამოსახვისათვის. პოემის მხატვრული სახეები გამოქანდაკებული არიან ბრძოლასა და წინააღმდეგობის პირობებში, ამიტომ ისინი არა მარტო რეალურნი, სიცოცხლით აღსავსენი, არამედ ამავე დროს ძლიერნი და შეუღრეკელნიც, ერთთავად მთლიანი პიროვნებები არიან, რომლებსაც მუდამ უნარი შესწევთ იბრძოლონ და გარდუვალად ისწრაფვიან თავიანთი მიზნისაკენ, მიუხედავად მძიმე და ღრმა განსაცდელისა.

თინათინი ჰკუცისა და კეთილგონიერების განსახიერებაა, ნესტანი კსევე აღსავსეა კეთილშობილებით, მაგრამ ეს ხშირად იფარება აღზნებული ვნებათა ღელვით. არსებობს ერთგვარი კონტრასტი ავთანდილსა და ტარიელს შორისაც. „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის ღრძობა ამბავი (სიუჟეტი), რომელიც განუყრელად არის დაკავშირებული პოემის სახეებთან და ხასიათებთან. თავისი გმირების მომხიბვლელი გარეგნობის აღწერილობაში შოთა რუსთაველი უპირატესობას ანიჭებს დინამიკურ ხერხს; მათ მხატვრულ სახეებს, პორტრეტებს იგი გვიხატავს იმ შთაბეჭდილებას მიხედვით, რომელსაც ისინი გარეშე პირებზე ახდენენ. ამ მხრივ ი. ჭავჭავაძე პირველი იყო, რომელმაც გ. ლესინგის „ლაოკონის“ მომარჯვებით დიდი ქართველი პოეტი „ილიადის“ შექმნელს შეადარა. მაშასადამე, შოთა რუსთაველი საქართველოს პომე-როსია.

პოემის გმირთა ღრმა ფსიქოლოგიზმი შოთა რუსთაველის რეალისტური მეთოდის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა, „ვეფხისტყაოსნის“ კოლოსალური ენერჯის მქონე აღმზრდელობითი რომანია, რომელიც თავისი იმირებისათვის და, მაშასადამე, ყოველი მკითხველისათვის ქადაგებს ჭეშმარიტებას: „პირსა შიგან გამაგრება, ანრე უნდა, ვით ქვიტკირსა“. პოეზიამ, შოთა რუსთაველის თქმით, უნდა აღზარდოს ადამიანის ნებისყოფის აქტივობა, ხელი შეუწყოს ადამიანის შინაგან ამაღლებას, შთაუწეროს ბოროტების წინააღმდეგ და ყოველივე სიკეთისათვის, ზნეობისათვის, მშვენიერებისათვის ბრძოლას დაუოკებელი წყურვილი.

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტომი III, სახელგამი, თბილისი, 1953, გვ. 173.

„სჯობს სახელისა მოხვეჭა, ყოველსა მოსახვეჭელსა!“ — ამაზე ფიქრობენ პოემის გმირები და, პირველ რიგში, მისი ავტორი.

ქვეშარტად ფილოსოფიური ლირიკის შედეგები, კაზმული სიტყვანი, აფორიზმები, მეტაფორები, შედარებები, ანდაზები და სხვა თქმანი, ჰარმონიულად არის განფენილი „ვეფხისტყაოსანში“, მათი მნიშვნელობა თაობებისათვის ფასდაუდებელია და დღესაც პოეზიის თვალმარგალიტებად გვევლინებიან:

„ეა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გპირსა!
ყოვლი შენი მონდობილი ნიადავმცა ჩემებრ ტირსა,
სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხერი საღით ძირსა?!
მაგრა ლმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა“.

ანდა:

„ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი,
მისგან გასწორდეს ყოველი, სუსტი და ძალგულოვანი;
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მხცოვანი.
სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი!“

„ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი იდეა, რომელიც განსაზღვრავს მთელი პოემის სიუჟეტურ ქარგას, ანიჭებს მას მთლიანობას და გამოხატავს პოეტის მიზანს, ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვებოს იდეაა. შოთა რუსთაველი უმღერის მშვენიერებას, მეგობრობასა და სიყვარულს, კეთილისა და სიმაართლის ძლევამოსილებას. პოემის გენიალურ სიმბოლურ სახეებში წარმოდგენილია, თუ როგორ დაამხვს მეგობრობის, გმირობისა და სიყვარულის გრძნობით შთაგონებულმა რაინდებმა — ტარიელმა, ავთანდილმა, ფრიდონმა — ბოროტების, სიძნელისა და ძალმომრეობის დასაყრდენი — ქაჯეთის ციხე და როგორ გაათავისუფლეს მათ მთვარე, რომელიც დატყვევებული ჰყავდა გველს. ნესტანისა და ტარიელის, თინათინისა და ავთანდილის სიყვარული ადამიანის სულს სინათლისადმი მიძღვნილი უკვდავი ჰიმნია, რომელიც გენიალურ სიმფონიად ჟღერს. შოთა რუსთაველმა პოემაში დააახლოვა და დააკავშირა სხვადასხვა ხალხის წარმომადგენლები, უმღერა ხალხთა მეგობრობასა და ძმობას და „ვეფხისტყაოსანი“ ზოგადკაცობრიული ჰუმანიზმის მწვერვალზე აიყვანა.

დ) აღორძინების ხანის ესთეტიკა

1893 წლის 1 თებერვალს „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ იტალიური გამოცემის წინასიტყვაობაში ფ. ენგელსი აღნიშნავდა, რომ წინათ კაპიტალიზმმა გარკვეული რევოლუციური როლი შეასრულა. პირველი კაპიტალისტური ერი იყო იტალია. ფეოდალური შუა საუკუნე-

ნებების დასასრული, თანამედროვე კაპიტალისტური ერის დასაწყისი აღნიშნულია კოლოსალური ფიგურით. ეს არის იტალიელი დანტე, შუა საუკუნეების უკანასკნელი პოეტი და, ამავე დროს, ახალი დროის პირველი პოეტი¹.

კაპიტალისტურ ურთიერთობათა ფორმირების პროცესმა დასაუღეთში მიიღო აღორძინების პერიოდის სახელწოდება. ავით ტერმინი „რენესანსი“, „აღორძინება“ შემოიღო იტალიელმა ფერმწერმა, არქიტექტორმა და ხელოვნების ისტორიკოსმა ჯორჯო ვაზარიმ (1511—1574), რომელიც თავის თხზულებაში—„გამოჩენილ ფერმწერთა, მოქანდაკეთა და ხუროთმოძღვართა ცხოვრების აღწერა“ (1550 წ.) — შუა საუკუნეების ხელოვნებას ახასიათებდა როგორც ბარბაროსულს და მოითხოვდა ანტიკური კულტურის აღორძინებას (იტალიურად იგი გამოითქმებოდა როგორც „რინაშიმენტო“. ფრანგულად — „რენესანსი“). ვაზარიმ ტერმინი „რინაშიმენტო“ („რენესანსი“) გამოიყენა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში იმ ეტაპის აღსანიშნავად, რომელიც უპირისპირდებოდა შუა საუკუნეების ხელოვნებას და აღორძინებდა ანტიკური ხანის იდეალებს. დღემდე რთულია და საკამათოა აღორძინების ხანის კულტურის ქრონოლოგიური საზღვრების, მისი გეოგრაფიის, ეროვნულ თავისებურებათა საკითხი.

ხელოვნებისა და ესთეტიკის ისტორიაში მიღებული აღორძინების ხანის პერიოდიზაციაში პირობითად განასხვავებენ შემდეგ ეტაპებს:

ა) პირველდაწყებითი აღორძინება, პროტორენესანსი. იტალიურად „დუჩენტო“ (დანტეს, პიზანოს, ჩიმბუჯეს, ჯოტოს დრო).

ბ) ადრეული რენესანსი, ანუ „ტრეჩენტო“ (პეტრარკას, ბოკაჩოს, გიბერტის, დონატელოს დრო).

გ) მაღალი რენესანსი, ანუ „კვატროჩენტო“ (ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელის, მიქელანჯელოს, დიურერის, ტიციანის, რაბლეს, ერაზმ როტერდამელის დრო).

დ) გვიანდელი აღორძინება, ანუ იტალიურად — „ჩინკვეჩენტო“ (შექსპირის, სერვანტესის, ტინტორეტოს. ელ გრეკოს დრო).

აღნიშნული დაყოფა გულისხმობს შემდეგს: პროტორენესანსი (პირველადი, პირველდაწყებითი რენესანსი) ანუ დუჩენტო (ორასი), ე. ი. რაც 1200 წლის შემდეგ მოდის ანუ XIII საუკუნე; ადრეული რენესანსი ანუ ტრეჩენტო (სამასი), ე. ი. რაც 1300 წლის შემდეგ მოდის ანუ XIV საუკუნე; მაღალი რენესანსი ანუ კვატროჩენტო (ოთხასი), ე. ი. რაც 1400 წლის შემდეგ მოდის; გვიანდელი რენესანსი ანუ ჩინკვეჩენტო (ხუთასი), ე. ი. ის რაც 1500 წლის შემდეგ მოდის. ამავე დროს, ისიც

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი. მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 22, გვ. 382.

უნდა აღინიშნოს, რომ საუკუნეთა ქრონოლოგიური ჩარჩოები ყოველთვის არ ემთხვევა კულტურული განვითარების გარკვეულ პერიოდებს. მაგალითად, პროტორენესანსი თარიღდება XIII საუკუნის დამლევით, აღრეული რენესანსი მთავრდება XV საუკუნის 90-იანი წლებით. ხოლო პალაო რენესანსი იწყება XVI საუკუნის 30-იან წლებში. იგი გრძელდება XVI საუკუნის ბოლომდე მხოლოდ ვენეციაში. ამ პერიოდს დასახაზიათებლად უფრო ხშირად იყენებენ ტერმინს „გვიანდელი რენესანსი“.

აღორძინების ეპოქის ეტაპების სხვადასხვაობის მიუხედავად მასი კულტურა ხარისხობრივად, თვისებრივად მაინც მთლიან მოვლენას წარმოადგენდა.

რენესანსი, ფ. ენგელსის აზრით „...იყო უდიდესი პროგრესული გადატრიალება, როგორც კი მანამდე კაცობრიობას განუცდია. ეს იყო დრო, რომელსაც ბუმბერაზები ესაჭიროებოდა და რომელმაც ბუმბერაზები წარმოშვა, ბუმბერაზები აზრის სიძლიერით, გზნებითა და ხასიათის მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით“¹.

ამრიგად, კაპიტალისტური წარმოების წესის იგანვითარება დაიწყო იტალიაში. შემდგომში მან გავრცელება პოვა ევროპის სხვა ქვეყნებში. ობიექტურად რენესანსის კულტურა ნიშნავდა ცდას შექმნილიყო ახალი საერო კულტურა, რომელიც დაუპირისპირდებოდა აღრეული შუა საუკუნეების ფეოდალურ-საეკლესიო კულტურას. ჰუმანისტები მითხოვდნენ ეკლესიის ძალადობისაგან თავისუფლებას, გონებრივ თავისუფლებას. მათი იდეალი იყო ფეოდალურ-საეკლესიო ბორკილებისაგან თავისუფალი ადამიანი.

თუ საეკლესიო იდეოლოგია ყოველნაირად აკნინებდა ადამიანს, ხაზგასმით აღნიშნავდა და ნერგავდა აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანი სუსტი და უსუსურია, რენესანსის ეპოქის ჰუმანისტები² განადიდებდნენ ადამიანს პიროვნებას, გამოხატავდნენ რწმენას მის უსაზღვრო შემოქმედებითს შესაძლებლობებში.

ადამიანის რენესანსული კონცეფცია მკაფიოდ გამოიხატა ფილოსოფოს პიკო დელა მირანდოლას (1463—1494 წწ.) ტრაქტატში „ადამიანის ღირსების შესახებ“. ანალოგიურ იდეებს ქადაგებდა ხელოვნებას გამოჩენილი თეორეტიკოსი, ხუროთმოძღვარი, ფერმწერი, პოეტი და მუსიკოსი ლეონ ბატისტა ალბერტი (1404—1472 წწ.). ჰუმანისტების აზრით, ადამიანი „უძირო ნაეი“. „ლამპა კი არ არის

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები ორ ტომად, ტომი I, თბილისი, 1964, გვ. 66.

² პირდაპირი და ვიწრო გაგებით „ჰუმანიზმი“ იმ დროს ნიშნავდა საერო განსწავლულობას, საერო მეცნიერებას სწავლული ღვთისმეტყველების საპირისპიროდ.

ქარში“, როგორც ქადაგებდა ეკლესია, არამედ გმირია, რომელიც ცხოვრებაში ვაჟკაცობისა და დიდ საქმეთა მომხდენია. ფრანგი ჰუმანისტა, დიდი მწერალი ფრანსუა რაბლე (1494—1553 წწ.) თავის სატარულ რომანში „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ ამტკიცებდა, რომ თავისუფალი ადამიანი ბუნებით ისეთი თვისებებითაა აღჭურვილი, რომლებიც აკავებენ მას ყოველივე ბოროტისაგან, უარყოფითისა და მანკიერებისაგან.

რენესანსის ეპოქაში იტალიის ქალაქები ფლორენცია, ვენეცია და მილანი გაცხოველებულ ვაჭრობას ეწეოდნენ აღმოსავლეთის ქვეყნებთან. ფლორენცია და ვენეცია, როგორც ეკონომიურად ძლიერნი, რესპუბლიკური წყობის ქალაქების ძალაუფლებას ინარჩუნებდნენ. განათლებული, მდიდარი ვაჭრების გვარები (მედიჩი), მებრძოლი კონდოტეერების დინასტიები (სფორცა) საჭიროებდნენ ახალ ლიტერატურას, ახალ ხელოვნებას, ვინაიდან შუა საუკუნეების ფეოდალური კულტურის ძეგლები აღარ აკმაყოფილებდნენ შოთხოვნილებებს. ამიტომ ბუნებრივი იყო მისწრაფება, აეთვისებინათ უახლოესი კულტურული წინამორბედების — ძველი ჩაბერძნეთისა და ძველი რომის — გამოცდილება. შუა საუკუნეების სქოლასტიკური მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჰუმანისტები ფართოდ ეწაფებინან ანტიკური კულტურის მემკვიდრეობას, სწავლობენ პლატონს, არისტოტელეს, პლუტარქეს, ლუციანეს, თარგმნიან არქიმედეს, აცნობენ საზოგადოებას ლუკრეციუსის მოძღვრებას. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ანტიკური ხელოვნების ძეგლების შეგროვებას, შესწავლას, კომენტირებას. ამ პერიოდის მხატვრულ ლიტერატურაში აყვავება იწყებს პოეტური სონეტი, რომელმაც თავისი დასრულებული ფორმა ფრანკესკო პეტრარკას (1304—1374 წწ.) შემოქმედებაში მიიღო. ეს უნდა, როგორც ლიტერატურის სახე და ბუნების აღწერა, თანდათან მკვიდრდება პოეზიაში. იტალიის სხვადასხვა კუთხეში ჩნდებიან ცნობილი ნიღბები: პანტალონე, პულჩინელი, არლეკინო და ა. შ. მილანში სახალხო სეირნობას ხელმძღვანელობს ლეონარდო და ვინჩი. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მისტერიებს, ვითარდება ორკესტრი. პირველ ადგილს იჭერს ვიოლინო. ამ დროს ჩნდებიან ორღანზე, ლირაზე, არფაზე დაკვირის ცნობილი ვირტუოზები. იტალიური რენესანსის ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენელია ჯოვანი ბოკაჩო (1313—1375 წწ.), მან საფუძველი ჩაუყარა ლიტერატურის ახალ ენარს — ნოველას, რომელმაც შეცვალა რაინდული შინაარსის პოემა — კანცონა.

ცდა, დაკვირვება, თავისუფალი კრიტიკული აზროვნება, — აი რას აყენებენ პირველ პლანზე რენესანსის ჰუმანისტები. დიდ ინტერესს იჩენენ ისინი ბუნების შესწავლისადმი, ამასთან, მათი საბუნებისმეტყ-

ველო-მეცნიერული კვლევა გახვეულია პანთეისტური ნატურფილოსოფიის ფორმაში. აღორძინების კულტურაში იქმნებოდა ახალი იდეოლოგია, ახალი მეცნიერება, ახალი მსოფლმხედველობა.

აღორძინების ეპოქაში უდადეს წარმატებას აღწევს სახვითი ხელოვნება, განსაკუთრებით კი ფერწერა: ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, რაფაელი, ჯორჯონე, ტიციანი, ვერონეზე, კორეჯიო; მოქანდაკეები და ხუროთმოძღვარნი: გიბერტი, დონატელო, იაკოპო დელა კვერჩია, ლუკა დელა რობია, ბენვენუტო ჩელინი, ფილიპო ბრუნელესკი, ბრამანტე, პალადიო. სახვითი ხელოვნების ასეთ ბრწყინვალე პლედას არ იცნობდა მსოფლიო ხელოვნების არც ერთი ეპოქა. მათი ყურადღების ცენტრშია ადამიანი და ბუნება. ხელოვნებაში ღრმად იჭრება სინამდვილის მრავალფეროვანი გრძნობად-საგნობრივი მხარე. მხატვრები და მწერლები, ხუროთმოძღვარნი და მოქანდაკენი რეალური სამყაროს ფორმების სიმდიდრის წარმოსახვითის ეძებენ ყველაზე ეფექტურ საშუალებებსა და ზერხებს და ამისათვის ისინი მიმართავენ მეცნიერებას: ანატომიას, მათემატიკას, ოპტიკას. ცოცხალი ორგანიზმის პრაქტიკის, ანატომიური აგებულების, სახვით ხელოვნებაში ხაზობრივი და ჰაეროვანი პერსპექტივის შესახებ მოძღვრება აღორძინების ეპოქის ხელოვნების თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა ყურადღებას ცენტრშია. მხატვრული პრაქტიკის მოთხოვნილებებიდან წარმოიშობა მრავალრიცხოვანი თეორიული ტრაქტატი ფერწერის, ქანდაკების, არქიტექტურის შესახებ, რომელთა ავტორებად გვევლინებიან ალბერტი, პერო დელა ფრანჩესკი, გიბერტი, ლუკა პაჩოლი, ლეონარდო და ვინჩი, ვინიოლა, პალადიო და სხვები. აღორძინების ეპოქის ესთეტიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა ძალზე მჭიდრო კავშირი პრაქტიკასთან.

აღორძინების ესთეტიკური დოქტრინა გამსჭვალულია სიცოცხლის დამაპყვრებელი, ოპტიმისტური, დადებითი მოტივებით. შემთხვევითი როდია, რომ ჰუმანისტების ყურადღების ცენტრშია მშვენიერების პრობლემა. სილამაზე, ჰარმონია, პროპორციულობა, მოხდენილობა—აი რაზეა გამახვილებული მათი კვლევის პათოსი, რადგან ადამიანში, მათი აზრით, ჩაქსოვილია სილამაზის ხილვის დაუოკებელი სწრაფვა. სილამაზის გრძნობა მათი აზრით ადამიანის სპეციფიკური ბუნებრივი თვისებანაა.

ლეონარდო და ვინჩის (1452—1519 წწ.) ესთეტიკური შეხედულებანი ჩამოყალიბებულია „ტრაქტატში ფერწერაზე“ (გამოიცა 1651 წელს). მისი შინაარსი დამახასიათებელია დიად აღმოჩენათა, გამოგონებათა პერიოდისათვის (XV—XVI საუკუნეები). მისი აზრით, მხატვრის ამოცანაა მოგვეცეს ასახული საგნის ზუსტი სარკე. ეს სარკეა მხა-

ტერული ნაწარმოები, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ლეონარდო იყო არა მარტო დიდი მხატვარი, არამედ დიდი მათემატიკოსი, მექანიკოსი და ინჟინერი, რომლის წყალობით ფიზიკამ როგორც მეცნიერებამ შემდგომში მნიშვნელოვანი აღმოჩენები მოიპოვა (ფ. ენგელსი). სამეცნიერო ექსპერიმენტების გამო ლეონარდო ხშირად იძულებული იყო პერიოდულად მოსწყვეტოდა ფერწერითს საქმიანობას.

იმ მცირე რაოდენობის მხატვრული ნაწარმოებებიდან, რომლებიც შექმნა ლეონარდომ, ჩვენამდე მოაღწია თხუთმეტიოდე ფერწერულმა ტილომ. როგორც ცნობილია, ლეონარდო ცაცია იყო და მარცხენა ხელით მუშაობდა. მისი მხატვრული ტილოები ფადაულებელ წკლილს წარმოადგენენ მსოფლიო კულტურის საგანძურში. თავისი პირველი ფერწერული ნამუშევარი მან შექმნა ოცი წლის ასაკში: მუხლმოდრეკილი ანგელოზის ფიგურა მისი მასწავლებლის ანდრეა ვეროკიოს ტილოში „ნათლისღება“ (1472 წ.). თანამედროვენი აღნიშნავენ, რომ ლეონარდოს მასწავლებელი იმდენად განაცვიფრა მოწაფის ოსტატობამ, რომ ამის შემდეგ მან სამუდამოდ მიატოვა ფუნჯი და შემდგომში მხოლოდ ქანდაკებას მიჰყო ხელი. განიხილავდა რა კომპოზიციას როგორც ნაწარმოებებს შთანაფიქრის განხილვის გასაღებს, ლეონარდოს მთელ რიგ თავის ტილოებში შემოაქვს პირამიდული წყობა, რომელიც მაღალი რენესანსის მხატვრებისათვის გარკვეული მნიშვნელობით კლასიკური ხდება. 1503—1506 წწ. ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოს დაევალათ ფლორენციის რესპუბლიკის რეზიდენციის პალაცო ვეკიოს დიდი დარბაზის მოხატვა. თავისი კედლის მოსახატავად ლეონარდომ თემად აირჩია ფლორენციელების და მილანელების ცნობილი ბრძოლა ანგიარისთან, რომელიც 1440 წელს მოხდა. მიქელანჯელომ — ფლორენციელი ჯარების გამარჯვება პიზელებთან, 1364 წელს კაშინთან. ორივე თემა განუხორციელებელი დარჩა, დაიღუპა ესკიზებიც. დღემდე მოღწეულია მე-17 საუკუნის გრავეურა, რომელიც ასახავს ლეონარდოს ტილოს — ანგიარისთან ბრძოლის დეტალს. ორი მხატვრის პაექრობაში გამარჯვება, როგორც გადმოგვცემენ, წილად ხვდა მიქელანჯელოს, რომელმაც ასახა კაშინთან ბრძოლის წინა მომენტი: მეომრები ბანაობენ მდინარე არნოში და განგაშის ხმაზე საბრძოლო მზადყოფნისათვის ჩქარობენ. ორი დიდი მხატვრის ხანგრძლივი მეტოქეობა სულ უფრო მწვავედებოდა მიქელანჯელოს აგზნებული ხასიათის გამო და მან თავის კულმინაციას პალაცო ვეკიოს დარბაზის მოხატვის პერიოდში მიაღწია. მიქელანჯელოს ნამუშევრის ესკიზი უგზოუყვლოდ დაიკარგა.

რენესანსის ეპოქის ცნობილი ესთეტიკოსი ლეონ ბატისტა

ალბერტი (1404—1472 წწ.) ამავე დროს იყო ფერმწერი, მუსიკოსი, დრამატურგი. ცნობილია მისი შემდეგი ტრაქტატები: „ფერწერის შესახებ“ (1540 წ.), „ქანდაკების შესახებ“ (გამოვიდა 1782 წ.), „არქიტექტურის შესახებ“ (ათი წიგნი—1485 წ.). მისი აზრით, სილამაზე იცით საგნების ბუნებაშია; ამიტომ, მხატვრის ამოცანაა მიჰბადოს ბუნებას — „ფორმების უბაღლო ოსტატს“. სამყარო თავისი არსებით მშვენიერია — სილამაზე მის კანონებშია. ხელოვნებამ უნდა აღმოაჩინოს სილამაზის ეს ობიექტური კანონები და იმით იხელმძღვანელოს.

მშვენიერების ობიექტურობისა და ხელოვნების კანონების ობიექტურობის კონცეფციის შესაბამისად ჰუმანისტები წყვეტდნენ ესთეტიკის ძირითად საკითხს სინამდვილისადმი ხელოვნების მიმართების შესახებ.

აღორძინების ესთეტიკის მთავარი თეზისის თანახმად ხელოვნება სინამდვილას წარმოსახვავა.

ჰუმანისტები, ასაბუთებენ რა ხელოვნების შემეცნებითს მნიშვნელობას, უფრო ხშირად ესთეტიკურ თეორიას ამუშავებდნენ ფერწერის მასალაზე, რომელმაც, როგორც ცნობილია, გავლენა მოახდინა ხელოვნების სხვა სახეებზე, კერძოდ — მხატვრულ ლიტერატურაზე.

როდესაც ხელოვნების შემეცნებით მნიშვნელობას აღნიშნავდნენ, აღორძინების ხელოვნების თეორეტიკოსები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ გარეგნულ მსგავსებას, რადგან მიაჩნდათ, რომ მათ მიერ დიდი პათოსით რეაბილიტირებული სამყარო ღირსია ადეკვატური და ზუსტი წარმოსახვისა. ამ პლანში საკლებით გასაგებია მათი ინტერესი ხელოვნების და, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერის ტექნიკური პრობლემებისადმი. ხაზობრივი და ჰაეროვანი პერსპექტივა, შუქჩრდილი, კოლორატა, პროპორცია — ყოველი მათგანი დიდი ოსტატობითა და ცოდნით განიხილებოდა. აქ მათ მოიპოვეს ისეთი წარმატებები, რომლებიც დღესაც ურყევეია.

ჰუმანისტები მოითხოვდნენ რეალური სამყაროს წარმოსახვის სიზუსტეს, მაგრამ როდესაც ქადაგებდნენ საგნებისა და მოვლენების ასლგავლადებას. ბუნებისადმი ერთგულება მათთვის არ ნიშნავდა ბრმა მიბაძვას. სილამაზე, მათი აზრით, დაღვრილია ცალკეულ საგნებში და ხელოვნების ნაწარმოებებმა უნდა შეკრიბოს იგი ერთ მთლიანობაში, მაგრამ ისე, რომ არ დაარღვიოს ბუნებისადმი სისწორე. რა მაღალი შეხედულებისაც უნდა ყოფილიყვნენ ჰუმანისტები ადამიანსა და ბუნებაზე, როგორც ეს ჩანს ალბერტის, ლეონარდოს, დიურერის გამონათქვამებიდან, ისინი არ თვლიდნენ პირველ შეხვედრილ ნატურას სრულყოფილებას. ამუშავდნენ ვლინდება მათი ორიენტაცია ზოგადსადაც, ტიპურისადმი. აღორძინების ესთეტიკა, ეს, უპირველეს ყოვლისა, იდეა-

ლის ესთეტიკაა. მათი მისწრაფება იდეალიზაციისადმი არავითარ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგება მხატვრული სიმართლის პრინციპებს.

მხატვრული სიმართლის პრობლემის განხილვისას აღორძინების ხანის თეორეტიკოსები სტიქიურად მიადგნენ მხატვრული სახის შეფასებაში ზოგადისა და ერთეულის დიალექტიკის პრობლემას. ჰუმანისტები ეძებდნენ შესატყვისობას იდეალსა და სინამდვილეს, სიმართლესა და ფანტასტიკას, ინდივიდუალურსა და ზოგადს შორის. ყველაზე მკაფიოდ ეს პრობლემა დასვა ალბერტიმ ტრაქტატში „ქანდაკების შესახებ“.

აღორძინების ხანის ესთეტიკა არ წარმოადგენდა ერთგვაროვან მოვლენას. აქ ვხვდებით სხვადასხვა მიმდინარეობას, რომლებიც ებრძოდნენ კიდევ ერთმანეთს. თვით რენესანსის კულტურამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, განიცადა რამდენიმე ეტაპი. შესაბამისად იცვლებოდნენ ესთეტიკური წარმოდგენები. მიუხედავად მთელი რიგი წინააღმდეგობებისა, აღორძინების ხანის ესთეტიკა იყო მატერიალისტური, მკიდროლ დაკავშირებული მხატვრულ პრაქტიკასთან. მისი ძირითადი ნაკლი იყო სოციალური კონფლიქტების უგულვებელყოფა. კონკრეტული მხატვრული პრაქტიკა (რაბლე, სერვანტესი, შექსპირი) უფრო გამჭრიახი გამოდგა.

XV საუკუნის დამლევადან იტალიის ეკონომიკურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში თავს იჩინეს მწარმოებელი ცვლილებები. რომლებიც გამოიწვია სავაჭრო გზების გადანაცვლებამ და ამერიკისა (1492 წ.) და ინდოეთისაკენ ახალი გზების აღმოჩენამ (1498 წ.). ამას შედეგად მოჰყვა იტალიის ეკონომიკური და პოლიტიკური დასუსტება. იგი სულ უფრო მეტად კარგავს დამოუკიდებლობას, ქვეყნად ძლიერდება ინკვიზიცია, იქმნებიან ახალი ბერ-მონაზვნური ორდენები. პაპის კურია 1559 წელს აქვეყნებს „აკრძალული წიგნების ინდექსს“, რომელშიც ხედებიან ბოკაჩოს ნაწარმოებები. კათოლიკური ეკლესია სდევნის მოწინავე მოაზროვნეებს: 1600 წელს კოცონზე დაწვეს ჯორდანო ბრუნო (1548—1600 წწ.), 1599 წელს სამუდამო ციხე მიუსაჯეს ტომაზო კამპანელას (1568—1639 წწ.), რომელმაც საპრობილეში 27 წელიწადი გაატარა და იქ (1602 წ.) დაწერა თავისი უტოპიური ნაშრომი „ძხის ქალაქი“ (გამოქვეყნდა 1623 წელს), სსტიკ დევნას განიცდიდა გალილეო გალილეი (1564—1642 წწ.) და ა. შ.

იტალიაში ჰუმანისტური იდეების კრიზისი ყველაზე მკაფიოდ აისახა გამოჩენილი იტალიელი პოეტის ტორკვატო ტასოს (1544—1595 წწ.) შემოქმედებაში. კრიზისული რიგის ტენდენციები, რომლებმაც გავრცელება იწყეს გვიანი აღორძინების ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ვენეციურ ფერწერაში, გრძელდება ელგრეკოს (1541—1614 წწ.) შემოქმედებაში იმ განსხვავებით, რომ სპირიტუალისტური

აღქმის ხაზი გრეკოსთან უკიდურესად არის გამოხატული. გრეკოს მხატვრული სახეები გამოირჩევა მისტიკური ძალებითა და ბრმა მორჩილებით და სასოწარკვეთილებით. დიდი ესპანელი მხატვარი დომენიკო ტოტოკოპული, რომელიც თავისი ბერძნული წარმოშობის გამო ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია ელ გრეკოდ, გამოირჩეოდა გამომსახველი ფერწერული ენის თავისებურებებით. თუმცა ეს თავისებურებები არ იყო მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი. ერთგვარ ანალოგია ამა თუ იმ ფორმით ჩვენ ვხვდებით გვიანდელი პერიოდის მიქელანჯელოსა და ტანტორეტოს შემოქმედებაში, რაც შედეგი იყო ამ მხატვრების მარტოობისა და სულიერი გარიყვისა. თვით გარემო, რომელშიც გრეკო ათავსებს გამოსახულებას, ფანტასტიკურ, არარეალურ, საოცრებათა და ზმანებათა სამყაროს წარმოადგენს. ხელოვნის მიერ შექმნილი ექსტაზური სახეები ჰგვანან არახორციელ ლანდებს წაგრძელებული ფიგურებითა და სახეებით, დამახინჯებული ფორმებით, მკრუნჩხავი ეხსტებით.

შემთხვევითი როდია, რომ XX საუკუნის დამდეგს, როდესაც ბურჟუაზიული კულტურა და, სახელდობრ, სახვითი ხელოვნება ღრმა კრიზისს განიცდიდა, ელ გრეკოს შემოქმედება თავისებურ აღმოჩენად, ზენსაკიად იქცა. მოდერნისტული ესთეტიკის თეორეტიკოსებმა მასში დანიახეს ექსპრესიონიზმისა და სხვა ფორმალისტურ მიმდინარეობათა წინამორბედი. მისტიციზმი, ირაციონალიზმი და ამასთან დაკავშირებული გრეკოს ნაწარმოებებში გამოშსახველ საშუალებათა თავისებურებანი მათ მიიჩნიეს არა მისი დროის სპეციფიკურ გამოხატულებად, არამედ, საერთოდ, სახვითი ხელოვნების, უწინარეს ყოვლისა, ფერწერის, რაღაც მულმივ და ყველაზე უფრო ღირებულ თვისებად. ელ გრეკოსადმი ასეთი მიდგომა დამახინჯებულად წარმოგვიდგენდა იმას, რაც შეადგენდა მისი მხატვრული სახეების ძალას — ტრავგიკული ადამიანური ვენებებისა და გრძნობების უდიდეს ელვარებას.

ბაროკოს ეპოქის ხელოვნებაში ჰუმანიზმის იდეალები სულ უფრო ქრება. ხელოვნებაში ჩნდება ახალი სიუჟეტები: ადამიანების ექსტაზური, ექსპრესული მდგომარეობა, რომლებიც უარყოფენ ამქვეყნიურ სიკეთეს და წვალებით სიკვდილს იღებენ, ხანდახან მასშია ჰედონისტური მოტივებიც, მაგრამ ისინი შეხამებულია მონანიების მოტივებთან. ახალ იდეურ კომპლექსს შეესაბამება სტილური საშუალებებიც. რენესანსული ხელოვნების სწორ, მკაცრ ხაზებს, ფერებს ნათელ პლასტიკურ ფორმებს, პარმონიულობასა და პროპორციულობას ბაროკო ცვლის დვლარკნილი, კლაკნილი ხაზებით, ფორმების მასიური დინამიკით, მუქი და პირქუში ტონებით, არეული და მღელვარე შუქჩრდილით, მკვეთრი კონტრასტებით, პოეზია დვლარკნილი და მანერული, თანდათან

თვითმიზნური ხდება. ანალოგიურ მოვლენებს ვხვდებით არქიტექტურაშიც: კედლები დანაწევრებულია, დამძიმებულია პილასტრებით, ფრონტონებით, მეტისმეტად ორნამენტულია. ბაროკოს ხელოვნება წინააღმდეგობებით აღსავსე მოვლენაა. ბაროკოს ესთეტიკური კონცეფციის ჩარჩოებში შეიქმნა ხელოვნების არაერთი ბრწყინვალე ნიმუში, მაგრამ რამდენადმე გამოჩენილი ესთეტიკოსები მას არ წამოუყენებია.

-

**მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის წარმოშობა
და განვითარება**

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია მთელი თავისი არსებობის მანძილზე განუხრელად და თანმიმდევრულად ახორციელებს მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში მეცნიერულ, მარქსისტულ-ლენინურ ხაზს. იგი მუდამ იცავდა და იცავს მხატვრულ შემოქმედებაში მოწინავე, მეცნიერული მსოფლმხედველობის მნიშვნელობას, მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების ხალხის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირის აუცილებლობას. ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობისა და ხალხურობის ლენინური იდეები, რომლებმაც ბრწყინვალე დასაბუთება და განვითარება პოვეს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცნობილ დადგენილებებში იდეოლოგიურ საკითხებზე, ჩვენი პარტიის ყრილობების ისტორიული გადაწყვეტილებები, პარტიის ხელმძღვანელების შრომები წარმოადგენენ მარქსიზმის კლასიკოსების თხზულებებში წამოყენებული პრინციპების შემდგომ შემოქმედებითს დამუშავებას.

კ. მარქსის, ფ. ენგელსის, ვ. ი. ლენინის მოსაზრებებმა ხელოვნების რეალიზმისა და იდეურობის შესახებ შემდგომი განვითარება პოვეს დებულებაში საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის — სოციალისტური რეალიზმის — რაობის შესახებ.

მარქსის, ენგელსის, ლენინის შესანიშნავი აზრები რეალიზმის, მხატვრული მეთოდის შესახებ დღესაც გვეხმარებიან ვიბრძოლოთ მართალი, ცხოვრების ამსახველი ხელოვნებისათვის, რომელიც მაღალი იდეურობასთან ერთად სინამდვილის ღრმა და რეალისტურ ასახვას მოითხოვს.

„შხოლოდ ლიტერატურა — იდეური, მხატვრული, ხალხური, — ითქვა სკკპ XXVII ყრილობაზე, — ზრდის პატიოსან, სულთ ძლიერ ადამიანებს, რომლებსაც შეუძლიათ იკისრონ თავიანთი დროის ტვირთი“.

მარქსიზმის კლასიკოსები თანამიმდევრულად იცავდნენ რევოლუციური, იდეური, რეალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების პოზიციებს, შეუპოვრად ებრძოდნენ იდეალისტური ესთეტიკის, „წმინდა ხელოვნების“, „უპარტიოების“, „აბსოლუტური თავისუფლების“ თეორიებს.

კ. მარქსმა, ფ. ენგელსმა, ვ. ი. ლენინმა, მათ მიერ შექმნილმა მარქსისტულ-ლენინურმა მოძღვრებამ გააცამტვერა ბურჟუაზიული ლეგენდა იმის შესახებ, რომ თითქოს მარად არსებობდეს ერთი მხრივ უფერი მასა ადამიანებისა, რომელთა ხვედრია მორჩილება და მძიმე ფიზიკური შრომა, ხოლო მეორე მხრივ — ერთი მუჟა ადამიანები, რომელნიც ვითომდა თვით ბუნებით არიან მოწოდებულნი იაზროვნონ, მართონ, განავითარონ მეცნიერება, ტექნიკა, ლიტერატურა და ხელოვნება. ჩვენს ქვეყანაში კომუნისტური მშენებლობის მთელმა პრაქტიკამ, სოციალისტური თანამეგობრობის სხვა ქვეყნების განვითარების გამოცდილებამ თვალნათლივ ცხადყო, რომ სოციალისტურ საზოგადოებაში უსაზღვრო გასაქანი იქმნება პიროვნების ყოველმხრივი განვითარებისათვის, რომ მსოფლიო კულტურის ყველა მიღწევა ხალხს კუთვნილება ხდება.

მარქსიზმის კლასიკოსები გვაწავლიდნენ, რომ საზოგადოების კომუნისტური გარდაქმნა განუყრელად დაკავშირებულია ახალი ადამიანის აღზრდასთან, რომელშიც პარამონიულად უნდა იყოს შეხამებული სულიერი სიმდიდრე, მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა.

მარქსიზმის კლასიკოსების თვალსაზრისით ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის არსის, წარმოშობის, განვითარებისა და საზოგადოებრივი როლის გაგება შეიძლება მხოლოდ საზოგადოებრივი სისტემის ანალიზით, რომელთა შიგნით ეკონომიკურ ფაქტორს განმსაზღვრელი, პირველხარისხოვანი როლი აკისრია. მათ აღმოაჩინეს დიდი ხნის მანძილზე იდეოლოგიური დანაშრეკებით დაფარული ის უბრალო ფაქტი, რომ ადამიანებმა, სანამ უნარი ექნებათ, ხელი მოჰკიდონ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებას, რელიგიასა და ა. შ., უნდა აწარმოონ მატერიალური დოვლათი, რომელიც საჭიროა მათი არსებობისათვის — საკვები, ტანსაცმელი, ბინა.

მარქსიზმის კლასიკოსების სიდიადე ისიც არის, რომ მათ თავიანთი მოძღვრებით ბაზისისა და ზედნაშენის შესახებ ჩამოაყალიბეს ყველა საზოგადოებრივი მოვლენის, მათ შორის მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების გაგების მატერიალისტური მონიზმის პრინციპი. ამ დროიდან ესთეტიკა ჰეგელის მემორიალურად იქცა.

მიიჩნევდნენ რა ეკონომიკურ ბაზისს იდეოლოგიური ფორმების განმსაზღვრელად, მარქსიზმის კლასიკოსები როდი უარყოფდნენ ზედნაშენის აქტიურ როლს. მათი აზრით იდეოლოგიური ფორმები, სო-

ციალურა, პოლიტიკური და სხვა შეხედულებანი თავის მხრივ აქტიურ ზემოქმედებას ახდენენ ეკონომიკურ ბაზისზე, ხელს უწყობენ მის ბატონობას ან ებრძვიან და ძირს უთხრიან მას.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები არ უარყოფდნენ სუბიექტური საწყისის აქტიურ როლს ისტორიულ პროცესში, იდეოლოგიური განვითარების შედარებით დამოუკიდებლობას, რომელსაც ადგილი აქვს ადამიანთა სულიერ მოღვაწეობაში, მაგრამ ისინი გადაჭრით ილაშქრებდნენ იდეოლოგიური განვითარების დამოუკიდებლობის აბსოლუტად გადაჭკვევის წინააღმდეგ. ეს დებულება არ ეწინააღმდეგება მათს თეზისს ეკონომიკური ბაზისის გადამწყვეტი მნიშვნელობის შესახებ, მხოლოდ მიუთითებს, რომ ბაზისსა და ზედნაშენს შორის ურთიერთმოქმედება რთულია, ხშირად ვაშუალებულია.

დებულებას იდეოლოგიურ მოვლენათა შედარებითი დამოუკიდებლობისა და ბაზისზე იდეოლოგიის აქტიური ზემოქმედების შესახებ უდიდესი მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს დღევანდლობისთვისაც. იგი გვაიარაღებს როგორც ბაზისის და ზედნაშენის შესახებ მარქსისტული მოაღერების გაყალბების, ისე თანამედროვე იდეალისტურა, რევოლუციონისტული თეორიების წინააღმდეგ ბრძოლაში, „თეორიებისა“, რომლებიც ქადაგებენ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების, მათ შორის მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების „სრულ ავტონომიას“ და სულიერი წარმოების ამ დარგებს სწყვეტენ არა მარტო ეკონომიკურ ბაზისს, არამედ სხვა ზედნაშენურ მოვლენებსაც, მაგალითად, პოლიტიკურ იდეოლოგიას.

ის, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოება ეწინააღმდეგება კემმარტ ხელოვნებასა და სილამაზეს, იცოდნენ ფ. შილერმა, ი. გოეთემ, გ. ჰეგელმა, რომანტიკოსებმაც, რუსმა რევოლუციონერმა დემოკრატებმა, ქართველმა სამოციანელებმა, მაგრამ მარქსიზმის კლასიკოსები ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგობრიობას მხატვრული შემოქმედებისადმი არკვევენ კაპიტალიზმის ეკონომიკური და პოლიტიკური კატეგორიების საფუძველზე.

ეკონომიკურ კატეგორიებს (საქონელი, ფული, ღირებულება) მიღმა მარქსიზმის კლასიკოსები ხედავდნენ ადამიანთა შორის ურთიერთობებს და მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ კაცობრიობისათვის ყველა მტრულ ტენდენციას საფუძვლად უდევს ექსპლოატაციის კაპიტალიზმის ფორმა, რომელიც ამსხვრევს, ამახინჯებს და აკნინებს ადამიანს, ამიტომ სულიერი წარმოებისადმი კაპიტალიზმის მტრული დამოკიდებულება, რომელიც ასე დამახასიათებელია თანამედროვე ეპოქაში იმპერიალიზმისათვის, ნიშნავს მშრომელი ადამიანისადმი მტრულ დამოკიდებულებას.

მარქსიზმის კლასიკოსების დებულება იმის შესახებ, რომ შესაძლებელია შეუსაბამობა არსებული საზოგადოების სულიერ კულტურასა და მის საერთო, სახელდობრ, ეკონომიკურ განვითარებას შორის, ასაბუთებს იმ ისტორიულ ფაქტს, რომ კლასობრივ-ანტაგონისტური ფორმაციების პირობებში ამ კულტურის განვითარებას ახასიათებს აშკარად გამოხატული წინააღმდეგობრიობა. მარქსიზმის კლასიკოსები მხატვრული კულტურისა და საერთოდ საზოგადოების განვითარებას შორის დისპროპორციას განიხილავენ როგორც უფრო ღრმა და ზოგად გამოხატულებას წინააღმდეგობისა წარმოების საზოგადოებრივ ხასიათსა და მითვისების კერძო ფორმას შორის.

მათი აზრით, ეს წინააღმდეგობა შეადგენს ბურჟუაზიული საზოგადოების ყველა სხვა წინააღმდეგობის საფუძველს, მას აქვს ანტაგონისტური ხასიათი და შეიძლება გადაიქრას მხოლოდ სოციალური რევოლუციის გზით.

მარქსიზმის მეგრძოლი რევოლუციური ესთეტიკის პრინციპები, რომლებსაც საძირკველი ჩაუყარეს კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა და შემდგომ განავითარა ახალი პირობების გათვალისწინებით ვ. ი. ლენინმა, საფუძვლად უდევს მრავალეროვან საბჭოთა ხელოვნებას, ამ პრინციპებით ხელმძღვანელობს სოციალისტური თანამეგობრობის სხვა ქვეყნების ხელოვნებაც.

მარქსიზმის კლასიკოსების უდიდესი დაშახურება ის არის, რომ მათ არა მარტო ახსნეს პოლიტიკური, ფილოსოფიური, მორალური, მხატვრული იდეების წარმოშობა, არამედ პირველად აზროვნების განვითარების ისტორიაში განსაზღვრეს მათი ქეშმარიტი როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

კ. მარქსის, ფ. ენგელსის, ვ. ი. ლენინის დებულებანი ხელოვნების საკითხებზე წარმოდგენენ ფასდაუდებელ წვლილს მსოფლიო კულტურის საგანძურში, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ურყევ იდეოლოგიურ საფუძველს. „შემოქმედ ინტელიგენციასთან პარტიულ ორგანიზაციათა მუშაობის ნორმას, — ნათქვამია სკკპ XXVII ყრილობის რეზოლუციაში, — წარმოდგენს იდეური პრინციპულობა და მომთხოვნელობა, ნიჭის პატივისცემა, ტაქტი“.

ეს ამოცანა განსაკუთრებით აქტუალურია ამჟამად, როდესაც საგრძნობლად გაიზარდა საბჭოთა ადამიანების განათლებისა და კულტურის დონე, მოთხოვნები. თანამედროვე მაყურებელი, მსმენელი, მკითხველი ესთეტიკურად განათლებული და მომთხოვნია, იგი მწვავე რეაგირებას ახდენს იდეურ-მხატვრული კრიტერიუმის დაქვეითებისადმი.

კომუნისტურმა პარტიამ XXVII ყრილობაზე მოუწოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების ოსტატებს, შექმნან პარტიისა და ხალხის ნოვატორულ საქმეთა სიდიადის შესაფერისი ნაწარმოებები, მართლად,

მაღალმხატვრულ დონეზე ასახონ საბჭოთა ადამიანების ცხოვრება, მისი მრავალფეროვნება და განვითარება.

სკკპ XXVII ყრილობამ აღნიშნა, რომ ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის (რომელიც წარმოადგენს „ესთეტიკას მოქმედებაში“) ვალაა, ღრმად გააანალიზოს თანამედროვე მხატვრული პროცესის მოვლენები, ტენდენციები და კანონზომიერებანი. ჩამოიფერთხოს ზედმეტი კეთილგანწყობა და ჩინმოთნეობა, ნაწარმოებების შეფასებაში იხელმძღვანელოს მკაფიო ესთეტიკური და კლასობრივი კრიტერიუმებით, აქტიურად გაილაშქროს უიდეობის, პარადული მრავალსიტყვაობის, ყოფის წვრილმანი აღწერის, კონიუნქტურულობისა და საქმოსნობის წინააღმდეგ.

პარტია გულგრილი ვერ იქნება ხელოვნების იდეური შინაარსისადმი. იგი დღენიადავ წარმართავს ხელოვნების განვითარებას ისე, რომ ხალხის ინტერესებს ემსახურებოდეს. ამავე დროს კრიტიკა შემწყალებდ ვერ მოეკიდება მხატვრულად სუსტ, უფერულ ნაწარმოებებსაც.

§ 1. მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპები

კ. მარქსმა „ბუნების ფილოსოფიურ-მატერიალისტური შეცნობა ადამიანთა საზოგადოების შეცნობაზე“ ვაავრცელა. მარქსის ისტორიული მატერიალიზმი მეცნიერული აზროვნების უდიდესი მონაპოვარია. ქაოსი და თვითნებობა, რაც... გამეფებული იყო შეხედულებებში ისტორიასა და პოლიტიკაზე, შეიცვალა საოცრად მთლიანი და მწყობრი მეცნიერული თეორიით¹.

ქაოსი და თვითნებობა, რომელთა შესახებაც ლაპარაკობდა ვ. ი. ლენინი, მარქსიზმის შექმნამდე სუფევდა შეხედულებებში კულტურაშია და ხელოვნებაზეც. მარქსამდელი ესთეტიკის ძირითადი ნაკლი ის იყო, რომ იგი ხელოვნებას განიხილავდა წმინდა იმანენტურად, ადამიანის საზოგადოებრივი მოღვაწეობისაგან მოწყვეტილად.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა მკაფიოდ დაგვანახეს, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში არ შეიძლება იყოს ხელოვნება, რომელიც არ გამოხატავს გარკვეულ კლასობრივ მსოფლმხედველობას, თვალსაზრისს.

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 19, გვ. 5.

საკითხს მარქსიზმის ფუძემდებლების ესთეტიკურ შეხედულებათა მნიშვნელობის შესახებ თავისი ისტორია აქვს. რევიზიონისტები წლების მანძილზე ცდილობდნენ დაეკინებინათ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ესთეტიკური შეხედულებანი. ჩვენი საუკუნის ოციანი წლების ბოლომდე საბჭოთა სინამდვილეშიც არსებობდა ვერსია, რომლის თანახმად კ. მარქსსა და ფ. ენგელსს, გარდა ცალკეული შენიშვნებისა, არავითარი თეორია არ გააჩნდათ ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე. იმ მოტივით, რომ მათ არ დავეიტოვეს ესთეტიკის კურსი, ზოგიერთი „თეორეტიკოსი“ ცდილობდა დამტკიცებინა, რომ მეცნიერული კომუნისმის ფუძემდებლებს არ გააჩნდათ მთლიანი შეხედულებანი ხელოვნებაზე, თითქოს ისინი ლიტერატურითა და ხელოვნებით „არ იყვნენ დაინტერესებულნი“ და ა. შ. ესთეტიკოსი ლ. ზიველჩინსკაია სტატიაში „საჭიროა თუ არა მარქსისტული ესთეტიკა და როგორ ავაგოთ იგი“¹ სავსებით უგულვებელყოფდა მარქსიზმის კლასიკოსების შეხედულებებს ესთეტიკაზე, ხოლო მენშევიკი გ. დენიკე (გეორგ დეკერი) წერილში „მარქსი ხელოვნების შესახებ“ ამტკიცებდა, რომ ესთეტიკის სფეროში კ. მარქსი იყო და ბოლომდე დარჩა ჰეგელის მოწაფე. მისი აზრით, მარქსის ნაშრომში „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. შესავალი“ დებულება ხელოვნებაზე იმდენად „არამარქსისტულად“ არის განხილული, რომ გაოცებასაც იწვევს. „...ჰეგელის ესთეტიკა, — დენიკეს აზრით, — მარქსს „ფეხზე“ არ დაუყენებია, მხოლოდ დროდადრო, ამათუ იმ საკითხის გარკვევისას, შესწორებანი შეჰქონდა მასში... ჰეგელიანობა ესთეტიკაში... მარქსს დარჩა იმ სახით „ფეხზე“ დაუყენებელი, რომელიც არ შეესაბამებოდა საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ მსოფლმხედველობას“² და ეს იმ დროს, როდესაც კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა ამხილეს და გააცამტვერეს იდეალისტური თეორიები ესთეტიკაში, უწინარეს ყოვლისა, ჰეგელის იდეალისტური ესთეტიკა. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ნების პერიოდში ქართულ საბჭოთა პრესაშიც ქვეყნდებოდა მასალები, რომლებშიც ის აზრი იყო გატარებული, რომ მარქსმა ვერაფერი მოასწრო ეთქვა ხელოვნებაზე, რომ მხოლოდ პლენანოვმა, მერინგმა, ლუნაჩარსკიმ, როზა ლუქსემბურგმა და სხვა რამდენიმე გამოჩენილმა მარქსისტმა შეძლო შედარებით ღიბხანს ემუშავათ ხელოვნებისა და კულტურის სფეროში³.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შეხედულებებში რეალიზმის მხატვრული მეთოდის შესახებ, მათ თანამიმდევრულ ბრძოლაში პროლეტარული

¹ Журн. «Под знаменем марксизма», 1926, № 11, გვ. 202—213.

² Журн. «Искусство», 1923, № 1, გვ. 32—42.

³ ვაზ. „სპარტაკი“, 1924 წლის 6 სექტემბერი, № 117, ვაზ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1933 წლის 6 აპრილი.

რული, იდეური, ნამდვილად ტენდენციური, რეალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების პოზიციების დასაცავად, შეუპოვარ თეორიულ პოლემიკაში იდეალისტურ ესთეტიკასთან, „წმინდა ხელოვნების“, ე. წ. „წმინდა ესთეტიკური ტიპობის“ თეორიებთან და ა. შ., ჩამოყალიბებულია მებრძოლი რევოლუციური, მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპები, რომლებიც წარმოადგენენ ფასდაუდებელ წვლილს ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში.

პოლ ლაფარგი მოგონებებში აღნიშნავდა, თუ რა დიდი სიყვარულით სწავლობდა კარლ მარქსი მსოფლიოს მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშებს ქაბუკობისა და ყრმობის წლებში. კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის „მხატვრულ-ლიტერატურული აღზრდა“ ჯერ კიდევ საკოლო ასაკს განეკუთვნება. ბიოგრაფების ცნობით, კ. მარქსის მამა — საპატიო ვეჟილი ჰაინრიხი (გირშელი) ვაჟთან — ქაბუკ კარლთან ერთად კითხულობდა რასინის, ვოლტერისა და XVII—XVIII საუკუნეების საფრანგეთის სხვა მწერლების ნაწარმოებებს. ბარონ ფონ-ვესტფალენი, მარქსის მომავალი სიმამრი, რომელიც მხატვრული ლიტერატურის დიდი მოტრფიალე იყო, შვილებს (ასევე კ. მარქსსაც) ზეპირად უკითხავდა ადგილებს ჰომეროსის „ილიადადან“, შექსპირის ტრაგედიებიდან. გიმნაზიაში კ. მარქსმა ბრწყინვალედ შეისწავლა ანტიკური ეპოქის კლასიკოსები და 1837 წელს იგი, ბერლინის უნივერსიტეტის სტუდენტი, მამისადმი გაგზავნილ წერილში იტყობინებოდა, რომ კითხულობს და აკონსპექტებს ლესინგის „ლაოკონს“, რომანტიკული სკოლის ესთეტიკოსის — ზოლგერის წიგნს („ერვინი. ოთხი დიალოგი მშვენიერებასა და ხელოვნებაზე“), ვინკელმანის „ანტიკური ხელოვნების ისტორიას“, თარგმნის ოვიდიუსს, ტაციტუსს და ა. შ.

1835-37 წლებს მიეკუთვნება მარქსის პირველი პოეტური ცდები. 1836 წლის ბოლოს მარქსმა შეკრიბა საკუთარი ლექსები ოთხ რვეულად და სამი მათგანი თავის საცოლეს — ჟენი ფონ-ვესტფალენს — უსახსოვრა. ორი ლექსი მარქსისა („დამის სიყვარული“ და „მევიოლინე“) 1841 წელს ბერლინის ჟურნალ „ატენუუმში“ დაისტამბა. დანარჩენ ლექსებს მარქსის მეუღლე სათუთად ინახავდა და არავის უჩვენებდა.

კ. მარქსი, ბიოგრაფების გადმოცემით, კითხულობდა ყველა ევროპულ ენაზე, ფრანგულ და ინგლისურ ენებზე კი თავისუფლად წერდა. 50 წლის ასაკში მან სამიოდე თვეში შეისწავლა რუსული ენა ისე, რომ თავისუფლად კითხულობდა სამეცნიერო და მხატვრულ ლიტერატურას. ახლობლების გადმოცემით, მარქსის ოჯახში გაბატონებული იყო შექსპირის კულტი. დანტე, ბერნსი, ფილდინგი მისი საყვარელი პოეტები იყვნენ. ვალტერ სკოტს, გოეთეს, ლესინგს, შექსპირს, ჭერვან-

ტესს, რომლებსაც იგი თითქმის ყოველდღე კითხულობდა, მარქსი თვლიდა თავის მასწავლებლებად მხატვრული სიტყვის დარგში.

ბელეტრისტებიდან კ. მარქსი ყველაზე მალე აყენებდა სერვანტესსა და ბალზაკს. კ. მარქსი აპირებდა დაეწერა კრიტიკული ნაშრომი „დაპიანურ კომედიასა“ და მის ავტორზე, როგორც კი დაამთავრებდა „კაპიტალს“. კ. მარქსს ჩაფიქრებული ჰქონდა სტატია „რელიგიისა და ხელოვნების შესახებ ქრისტიანობასთან განსაკუთრებულ კავშირში“ (1842 წლის 20 მარტის წერილი ა. რუგეს), წერილები რომანტიკოსებზე (1842 წლის 8 აპრილის წერილი ა. რუგეს), პ. ჰაინეზე (1865 წლის 26 სექტემბრის წერილი ფ. ენგელსს), პოეტ გეორგ ვეერთზე და ა. შ. სამწუხაროდ, მან ვერ მოიცალა თავისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კ. მარქსი მუსიკის დიდი მოყვარული და მცოდნეც იყო — იგი განსაკუთრებით პატივს სცემდა ი. ბახს.

ცნობილია, რომ კ. მარქსი კარგად იცნობდა მსოფლიოს ესთეტიკური აზროვნების ტიტანებს, განსაკუთრებით ჰეგელის ესთეტიკას. მას მიზნადაც კი ჰქონდა დასახული ნაშრომის დაწერა ესთეტიკაზე. 1857 წლის მაისში, სწორედ მაშინ, როდესაც იგი მუშაობდა პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის შესავალზე, აკონსპექტებდა რიგ მკვლევართა ესთეტიკურ შრომებს. კ. მარქსმა „ახალი ამერიკული ენციკლოპედიის“ გამოცემლის ჩ. დანსაგან მიიღო წინადადება დაეწერა რამდენიმე სტატია, მათ შორის ესთეტიკაზეც. კ. მარქსმა მიიღო ეს წინადადება, მაგრამ, სამწუხაროდ, მოუცლელობის გამო ვერ განახორციელა იგი¹.

ფრიდრიხ ენგელსიც ბავშვობიდანვე იყო ვატაყებული ლიტერატურითა და ხელოვნებით, წერდა ლექსებს, ოსტატურად ხატავდა კარიკატურებს. იგი შესანიშნავად ფლობდა უძველეს კლასიკურ ენებს, დედანში კითხულობდა ციცერონს, ვირგილიუსს, ჰორაციუსს, ბერძნულიდან თარგმნიდა ჰომეროსსა და ევრიპიდეს, პლატონის დიალოგებს. პაპამოსი (დედის შამა) უყვებოდა ანტიკური საბერძნეთის ისტორიაზე, მითოლოგიაზე. კ. გუტკოვის „გერმანულ ტელევრაფში“, ფ. ოსვალდის ფსევდონიმით, ფ. ენგელსი ხშირად ბეჭდავდა წერილებს გერმანულ ხალხურ წიგნებზე, სხვადასხვა მოღვაწეებზე. ჰაბუკი ენგელსის ლიტერატურულმა ინტერესებმა და მიდრეკილებებმა გამოხატულემა პოემა თავისი სკოლის მეგობრებს, ძმების ფ. და ვ. გრებერებსადმი მიწერილ წერილებში. მათთან ერთად ენგელსი 1838-40 წლებში მონაწილეობდა ხელნაწერი ლიტერატურული ჟურნალის გამოცემაში, ბეჭდავდა რეცენზიებს, პროზაულ და პოეტურ ნაწარმოებებს. 1838 წლის 16 სექტემბერს გაზეთში დაისტამბა მისი ლექსი „ბედუნიები“, რომლი-

¹ Журн. «Вопросы литературы», 1966, № 5, стр. 167—186.

თაც დაიწყო მისი თანამშრომლობა პრესაში. ფ. ენგელსზე მეგობრები ხუმრობით ამბობდნენ, რომ მას შეუძლია „ჩიფჩიფი“ 20 ენაზე. სპარსული ენა ენგელსმა სამ კვირაში ჩინებულად შეისწავლა. 1869 წელს ფ. ენგელსი კითხულობს დედანში დანიურ რაინდულ საგმირო თქმულებებს, „უმცროს ედას“, „უფროს ედას“ და ა. შ. ფ. ენგელსსაც არაერთი კრიტიკული წერილის გამოქვეყნება ჰქონდა ჩაფიქრებული დანტეზე, ინგლისის პროლეტარულ ლიტერატურაზე, აპირებდა ეთარგმნა შელის ლექსები და ა. შ. მაგრამ, სამწუხაროდ, მოუცლევლობის გამო ამის განხორციელება ვერ შეძლო.

პირველი პუბლიცისტური სტატია, რომლითაც დაიწყო კ. მარქსის, როგორც რევოლუციური დემოკრატის პოლიტიკური მოღვაწეობა, გახლდათ 1842 წელს დაწერილი „შენიშვნები პრუსიის უახლოესი საცენზურო ინსტრუქციის შესახებ“. სტატიაში დასმულია საკითხი პრუსიაში პრესის მდგომარეობის შესახებ, რომელიც მაშინ განსაკუთრებით შეიზღუდა. კ. მარქსმა სტატიაში ამხილა ახალი საცენზურო ინსტრუქციის მოჩვენებითი ლიბერალიზმი, გვიჩვენა, რომ მთავრობის ახალი ინსტრუქცია (1841 წლის 24 დეკემბერი) არსებითად ინარჩუნებდა და აძლიერებდა რეაქციულ პრუსიულ ცენზურას.

ამ სტატიაში კ. მარქსი იცავს მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის, დემოკრატიული ლიტერატურისა და ჟურნალისტიკის თავისუფლებას. იგი ეხება ლიტერატურული მოღვაწეობისა და განსაკუთრებით მწერლის თავისებურებას, ინდივიდუალური შემოქმედებითი მანერის უფლების საკითხებს, სტატიაში მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსის სიტყვები, სადაც იგი „ინსტრუქციის“ ავტორებს უკიჟინებს, რომ, თუ გსურთ იყოთ თანმიმდევრულნი თქვენს ესთეტიკურ კრიტიკაში, მაშინ აკრძალეთ ჰემარიტების კვლევა მეტრსმეტად სერიოზულად და მეტრსმეტად უბრალოდ, რადგან ჰემარიტება საყოველთაოა, იგი არ მეკუთვნის მხოლოდ მე, ყველას კუთვნილებაა. იგი ბატონობს ჩემზე და არა პირიქით, „სტილი ეს ადამიანია“¹. კ. მარქსის აზრით, ახალი „ინსტრუქციის“ თანახმად, მწერალი ყველაზე საზიზღარი ტერორიზმის მსხვერპლი ხდება. ეკვიანობის იურისდიქციაში ვარდება. კანონი, რომელიც ჯგის მოქალაქეებს აზრთა წყობისათვის, სახელმწიფო კანონი კი არ არის, არამედ ერთი პარტიის მიერ მეორის წინააღმდეგ შექმნილი კანონია. ამ დებულებაში უკვე საჯსებით მკაფიოდ ჩანს პუბლიცისტიკისა და საერთოდ ლიტერატურის ტენდენციურობის (პარტიულობა) პრინციპის პირველი ჩანასახები. არანაკლებ მნიშვნელოვანია კ. მარქსის 1842 წლის სტატიები „რაინის გაზეთში“ (კელნი), რომლებშიც მოცემულია რაინის მეექვსე ლანდტაგში ბექლდითი სიტყვის თავისუფლე-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 1, გვ. 6-7.

ბის შესახებ გამართული კამათის კრიტიკა. კ. მარქსმა აქ რევოლუციური დემოკრატიზმის პრინციპების საფუძველზე ჩამოაყალიბა პრესის ჰემბარიტი „თავისუფლების“ თეზისი, რომელმაც განვითარება პოვა მარქსიზმის კლასიკოსების შემდგომ ნაშრომებში. კ. მარქსი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ არ შეიძლება თავისუფალი იყოს პრესა, რომელიც სამეწარმეო საქმიანობის დონემდე ეშვება. აქვე მოცემულია მწერლის საქმიანობის დახასიათება. მწერალს, ცხადია, უნდა ჰქონდეს გასამრჯელო, რათა შეძლოს არსებობა და წერა, მაგრამ იგი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა არსებობდეს და წერდეს იმისათვის, რომ გასამრჯელო მიიღოს: პოეტი კარგავს პოეტობას, როდესაც პოეზია მისთვის არსებობის საშუალებად იქცევა¹. „რაინის გაზეთში“ მოღვაწეობის პერიოდში „...ისახება მარქსის გადასვლა იდეალიზმიდან მატერიალიზმისაკენ და რევოლუციური დემოკრატიზმიდან კომუნიზმისაკენ“².

მარქსიზმის კლასიკოსთა ესთეტიკური შეხედულებების გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კ. მარქსის დაუმთავრებელ შრომას — „1844 წლის ეკონომიკურ-ფილოსოფიური ხელნაწერები“. იგი წარმოადგენს კ. მარქსის პირველი ეკონომიკური გამოკვლევის შავ მონახაზს, რომელმაც ჩვენამდე მთლიანად ვერ მოაღწია და რომელშიც მოცემულია ბურჟუაზიული პოლიტიკური ეკონომიისა და ბურჟუაზიული ეკონომიკური წყობილების კრიტიკა.

„ეკონომიკურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებში“ კ. მარქსმა დაასაბუთა დებულება, რომლის თანახმად უნარი — აღიქვას სიღამაზე და შექმნას ხელოვნების ნაწარმოებები — წარმოადგენს ადამიანის არა „ბუნებრივ“. „ანთროპოლოგიურ“ თვისებას, არამედ სოციალურ-ისტორიული, საზოგადოებრივი პრაქტიკის შედეგს.

ახსიათებს რა ადამიანის, როგორც საზოგადოებრივი არსების ისტორიული განვითარების პროცესს, კ. მარქსი აღნიშნავს: „თვალი ადამიანურ თვალად იქცა სწორედ ისევე, როგორც მისი ობიექტი იქცა საზოგადოებრივ, ადამიანურ ობიექტად, რომელიც ადამიანმა ადამიანისათვის შექმნა“³. კ. მარქსი დასძენს, რომ ადამიანის თვალი აღიქვამს და ტკბობას იფანიცდის სხვაგვარად, ვიდრე უხეში არაადამიანური თვალი, ადამიანის ყური სხვაგვარად, ვიდრე უხეში განუვითარებელი ყური და ა. შ.⁴ თვალით საგანი სხვაგვარად აღიქმება, ვიდრე ყურით; თვალის

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 1, გვ. 76.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 21, გვ. 82.

³ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, აღრინდელი ნაწარმოებებიდან, რუსული გამოცემა, 1956, გვ. 592.

⁴ იქვე, გვ. 592.

საგანი სხვაგვარია, ვიდრე ყურის საგანი. ამიტომ, კ. მარქსის სიტყვებით აღამიანი არა მარტო აზროვნებით, არამედ ყველა გრძნობით განიმტკიცებს თავის თავს საგნობრივ გარემოში. მეორე მხრივ, სუბიექტური თვალსაზრისით, მხოლოდ მუსიკა აღვივებს აღამიანის მუსიკალურ გრძნობას, არამუსიკალური ყურისათვის ყველაზე მშვენიერი მუსიკაც მოკლებულია აზრს. სწორედ ამიტომ, განაგრძობს კ. მარქსი, საზოგადოებრივი აღამიანის გრძნობები სხვაგვარი გრძნობებია, ვიდრე არასაზოგადოებრივი აღამიანისა. აღამიანის არსების მხოლოდ საგნად წარმოჩენილი სიმდიდრის წყალობით ვითარდება, ნაწილობრივ კი პირველად ჩნდება ობიექტური აღამიანური გრძნობელობის სიმდიდრე, მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის შემგრძნობი თვალი, — მოკლედ რომ ვთქვათ, ისეთი გრძნობები, რომლებსაც აღამიანთა დატყობობა ძალუძთ, თავს იჩენენ როგორც აღამიანის არსობრივი ძალები, რადგან არა მარტო ხუთი გარეშე გრძნობა, არამედ ე. წ. სულიერი გრძნობებიც, პრაქტიკული გრძნობები (ნებელობა, სიყვარული და ა. შ.) — ერთი სიტყვით, აღამიანური გრძნობა, გრძნობების აღამიანურობა, წარმოიშობა მხოლოდ შესაბამისი საგნის არსებობის წყალობით, გააღამიანებული ბუნების წყალობით. ხუთი გარეშე გრძნობის წარმოშობა მთელი მანამდე არსებული მსოფლიო ისტორიის მოქმედების შედეგია¹. „ხელნაწერების“ ამ ნაწილში მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსის აზრი ესთეტიკური გრძნობის განპირობებულობის შესახებ. მარქსი შენიშნავს: მშვიერი აღამიანისათვის არ არსებობს საკვების აღამიანური ფორმა, არის მხოლოდ საკვების აბსტრაქტული ყოფიერება. მას შეუძლო ასეთივე წარმატებით ჰქონოდა ყველაზე უხეში ფორმა და შეუძლებელია ითქვას, რით განსხვავდებოდა აღამიანის მიერ მისი შთანთქმაცხოველურსაგან. დარდისაგან გაწვალებული, გაჭირვებული აღამიანი ძნელად აღიქვამს უმშვენიერეს სანახაობასაც კი. მინერალებით მოვაჭრე ხედავს მარტო მერკანტილურ ღირებულებას და არა მინერალის სილამაზეს. ამრიგად, აუცილებელია აღამიანური არსების გასაგნობრივება როგორც თეორიულად, ისე პრაქტიკულად, რათა, ერთი მხრივ, გავააღამიანოთ აღამიანის გრძნობები, ხოლო მეორე მხრივ, შევქმნათ აღამიანური გრძნობა, რომელიც აღამიანური და საგნობრივი არსების მთელი სიმდიდრის შესაბამისი იქნება.

ამრიგად, კ. მარქსის აზრით, ესთეტიკური აღქმა, ესთეტიკური გრძნობა და სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება შესაძლებელია მხოლოდ საზოგადოებაში, რადგან მხოლოდ საზოგადოებრივი შრომის შედეგად, აღამიანის მიერ შექმნილი შრომის პროდუქტების ზეგავლენით თავისუფლდება აღამიანის გრძნობის ორგანოები და აღა-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, აღრიხდელი ნაწარმოებებიდან, რუსული გამოცემა, 1956, გვ. 593—594.

მიანური ცნობიერება ცხოველური უხეშობისაგან, იქცევა ესთეტიკური შეგრძნებისა და სიამტკბილობის უნარის მქონედ. იგივე ითქმის მხატვრულ შემოქმედებაზე, ხელოვნებაზე, რომელიც მუდამ არსებობდა და იარსებებს მხოლოდ საზოგადოებაში, იგი არის სულიერი წარმოების ღარგი, არა ბუნებრივი, არამედ სპეციფიკური საზოგადობრივი ფენომენი.

„საგნობრივი გარემოს პრაქტიკული ქმნადობა, არაორგანული ბუნების გადამუშავება წარმოადგენს ადამიანის, როგორც ცნობიერი გვაროვნული არსების თვითგანმტკიცებას, არსებისა, რომელიც გვარს განიხილავს ისე, როგორც თავის საკუთარ არსებას, ანუ თავის თავს — როგორც გვაროვნულ არსებას. ცხოველიც, ცხადია, აწარმოებს. იგი იშენებს ბუდეს ან საცხოვრებელს როგორც ამას აკეთებენ, მაგალითად, ფუტკარი, თახვი, ჭიანჭველა და ა. შ. მაგრამ ცხოველი აწარმოებს მხოლოდ იმას, რასაც უშუალოდ საჭიროებს იგი ანდა მისი ნაწიერი, იგი აწარმოებს ცალმხრივად, მაშინ როდესაც ადამიანი უნივერსალურად აწარმოებს. იგი (ე. ი. ცხოველი — ნ. ჯ.) აწარმოებს უშუალოდ ფიზიკური მოთხოვნილების შედეგად, მაშინ როცა ადამიანი მაშინაც კი აწარმოებს, როდესაც თავისუფალია ფიზიკური მოთხოვნილებიდან... ცხოველი აწარმოებს მხოლოდ თავისთვის, ადამიანი კი კვლავწარმოქმნის მთელ ბუნებას, ცხოველის პროდუქტი უშუალოდ დაკავშირებულია მის ფიზიკურ ორგანიზმთან, მაშინ როდესაც ადამიანი თავისუფლად უპირისპირდება თავის პროდუქტს. ცხოველი მატერიის ფორმირებას ახდენს მხოლოდ იმ სახეობის საზომისა და მოთხოვნილების შესაბამისად, რომელსაც თვითონ ეკუთვნის, ადამიანს კი შეუძლია მისი წარმოება ნებისმიერი სახეობის საზომით და უნარი შესწევს ყველგან საგანს მიუყენოს სათანადო საზომი; ამის შედეგად ადამიანი მატერიის ფორმირებას ახდენს სილამაზის კანონების მიხედვითაც“¹.

ქ. მარქსი და ფ. ენგელსი აღნიშნავენ, რომ რადგან ადამიანი მთელ თავის ცოდნას, შეგრძნებებს იღებს სამყაროდან გამოცდილების საფუძველზე, ამიტომ საჭიროა ისე მოეწყოს ცხოვრება, რომ ადამიანმა მასში შეიცილოს და შეითვისოს ჭეშმარიტად ადამიანური, რომ იგი თავს ჭეშმარიტ ადამიანად შეიციობდეს². ამისათვის კი საჭიროა კერძო საკუთრების მოსპობა, რაც ყველა ადამიანური გრძნობისა და თვისების სრულ ემანსიპაციას ნიშნავს³.

¹ ქ. მარქსი, ფ. ენგელსი, აღრინდელი ნაწარმოებებიდან, რუსული გამოცემა, 1956, გვ. 566 (ხაზგასმა ჩვენია — ნ. ჯ.).

² ქ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 2, გვ. 145.

³ ქ. მარქსი, ფ. ენგელსი, აღრინდელი ნაწარმოებებიდან, გვ. 592.

სინამდვილისადმი ესთეტიკური მიმართება წარმოადგენს მისი ათვისების ერთ-ერთ ფორმას, შემოქმედებას „სილამაზის კანონების“ მიხედვით. ეს შემოქმედება წარმოიშვა მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის შრომითი საქმიანობის შედეგად, რადგან შრომის პროცესში ადამიანი არა მარტო ბუნებას, არამედ თავის თავსაც გარდაქმნის. „1844 წლის ეკონომიკურ-ფილოსოფიური ხელნაწერები“ წარმოადგენს მარქსისტული ესთეტიკის პირველ, ადრინდელ მონახაზს. ამ ნაშრომში ჩამოყალიბებულმა იდეებმა შემდგომი განვითარება და კრიტიკულიზაცია პოვა მთელ რიგ შრომებში და, უპირველეს ყოვლისა, კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ერთობლივ შრომებში „წმინდა ოჯახი“ (1845), „გერმანული იდეოლოგია“ (1846), კ. მარქსის „თეზისები ფოიერბახზე“ (1845). „თეზისებში“ კ. მარქსმა გენიალურად ჩამოაყალიბა მარქსისტული ფილოსოფიის ძირეული განსხვავება მანამდე არსებული მთელი ფილოსოფიისაგან, მათ შორის მარქსამდელი ფილოსოფიური მატერიალიზმისაგან, როდესაც განაცხადა: „ფილოსოფოსები მხოლოდ სხვადასხვაგვარად განმარტავდნენ სამყაროს, საქმე კი იმაში მდგომარეობს, რომ გარდაქმნათ იგი“¹. ეს საყოველთაოდ ცნობილი დებულება წარმოადგენს აგრეთვე მარქსისტული მატერიალისტური ესთეტიკის ქვაკუთხედს, მას ლაიტმოტივს.

მარქსისტული ესთეტიკის ფუძემდებლურ დებულებათა ჩამოყალიბებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის პირველ ერთობლივ ნაშრომს—„წმინდა ოჯახი“, რომელიც დაიწერა 1844 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში და დაისტამბა 1845 წლის თებერვალში. თავდაპირველად მისი სახელწოდება იყო „კრიტიკული კრიტიკის კრიტიკა ბრუნო ბაუერისა და კომპანიის წინააღმდეგ“. ამ ნაშრომში, ილაშქრებენ რა ბრუნო ბაუერისა და სხვა მემარცხენე ჰეგელიანელების წინააღმდეგ, კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ამავე დროს აკრიტიკებენ თვით ჰეგელის იდეალისტურ ფილოსოფიას. 1843 წელს ქ. შარლოტენბურგში ძმებმა ბაუერებმა, რომელთა შორის იყო კ. მარქსის ყოფილი მეგობარი, ჰეგელის ნიჰიური მოწაფე ბრუნო ბაუერი, დააარსეს „საყოველთაო ლიტერატურული გაზეთი“. მისი პროგრამა ქადაგებდა „თეორიას“, რომლის თანახმად ისტორიის შემქმნელები არიან მხოლოდ რჩეული პიროვნებანი, „სულის“, „წმინდა კრიტიკის“ მატარებლები, ხოლო მასა, ხალხი დახვედრულ მასალას, ბალასტს წარმოადგენს ისტორიულ პროცესში. ბ. ბაუერი ფაქტიურად სათავეში ჩაუდგა ე. წ. „თავისუფალთა ჯგუფს“, რომელიც ბერლინში ჩამოყალიბდა. ჰეგელის ფილოსოფია ამ ჯგუფმა აბსურდამდე მიიყვანა. ჯერ კიდევ 1842 წელს ბ. ბაუერი აღნიშნავდა, რომ სახელმწიფო, საკუთრება და ოჯახი, როგორც ცნებები,

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 3, გვ. 4.

უნდა ჩავთვალოთ გაუქმებულად, რა შედეგიც უნდა მოჰყვეს ამას. ჰეგელის „აბსოლუტურ სულს“ ეს ჭგუფი აიგივებდა ფილოსოფიურად მოაზროვნე ინდივიდუუმთან. ეს უკანასკნელი „საზარელ მასას“ უპირისპირდებოდა.

„წმინდა ოჯახი“¹ 9 თავისაგან შედგება. წიგნის უდიდესი ნაწილი დაწერილია კ. მარქსის მიერ, რომელმაც ნაშრომში შეიტანა „1844 წლის ეკონომიკურ-ფილოსოფიური ხელნაწერების“ ადგილები, აგრეთვე თავისი გამოკვლევები XVIII საუკუნის საფრანგეთის რევოლუციის ისტორიაზე, ცალკეული ამონაწერები და კონსპექტები.

მარქსიზმის ფუძემდებლების ესთეტიკურ შეხედულებათა გარკვევისათვის ჩვენთვის ყველაზე უფრო საინტერესოა „წმინდა ოჯახის“ მე-5 და მე-8 თავები, დაწერილი კ. მარქსის მიერ, რომლებშიც განხილულია ე. სიუს რომან „პარიზის საიდუმლოებანის“ კრიტიკოს ა. შელივასეული გარჩევა და დახასიათებულია თვით რომანი.

რას წარმოადგენდა ეს მხატვრული თხზულება? ვინ იყო მისი ავტორი, რომელიც კ. მარქსის ყურადღებოს ობიექტი გახდა? XIX საუკუნის ოცდაათიანი წლების დამდეგს ფრანგული ბურჟუაზიული გაზეთების მზარდმა კონკურენციამ წარმოშვა რომანის ახალი ფორმა — „რომანი-ფელეტონი“, — რომელიც მკითხველთა გარკვეული წრის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა. 1843 წელს კ. მარქსი კ. პარიზში ჩადის, სადაც ლიტერატურის უკანასკნელ სიახლეს სწორედ რომანი-ფელეტონი წარმოადგენდა. 1842-43 წლების განმავლობაში პარიზის „ეჟურნალ დე დებაში“ ისტამბებოდა ე. სიუს რომანი-ფელეტონი „პარიზის საიდუმლოებანი“, რომელიც სულ მალე ცალკე წიგნადაც გამოიცა. იმაზეთი, სადაც ეს ნაწარმოები იბეჭდებოდა, ხელიდან ხელში გადადიოდა. მას კითხვობდნენ მინისტრები, ბურჟუაზია, ხალხის ქვედა ფენები, მის შესახებ კამათობდნენ თითქმის ყველგან. მალე წიგნი გერმანულადაც ითარგმნა და თერთმეტჯერ გამოიცა. 1844 წელს „პარიზის საიდუმლოებანი“ რუსულადაც გამოვიდა და მას დიდი რეზონანსი ჰქონდა იმის მიუხედავად, რომ იგი უარყოფითად შეაფასეს ბ. ბელინსკიმ და ვ. მაიკოვმა. კრიტიკამ ეყენ სიუში ნოვატორი დაინახა. რომანი, რომელიც ხასიათდება მოქმედ პირთა უცნაური შერჩევით, გვიხატავს მთელ საზოგადოებას ზემოდან ქვემოთ. რომანის მთელი არსი ის არის, რომ მკითხველს არ ასვენებდეს აზრი: „რა მოხდება შემდეგ?“ ავტორს მკითხველი შეჰყავს დანაშაულებრივ წრეში და საზო-

¹ „წმინდა ოჯახი“, ძმები ბაუერებისა და მათ მიმდევართა სახუმარო სახელია, რომლებიც შემოკრებილი იყვნენ „საყოველთაო ლიტერატურულ გაზეთში“. ეს სახელი ჭგუფს კ. მარქსმა შეარქვა.

ვადობის ფსკერზე; იქ, სადაც „მანკიერება და გარყვნილება“ სუფევს, უცებ აღმოაჩენს ყეთილშობილების ნიშნებს.

კრიტიკოს შელიგას აზრით ე. სიუს რომანი გადაიქცა ფილოსოფიურ ალეგორიად. მისი აზრით, „პარიზის საიდუმლოებანი“ ის ეპოსია, რომელიც მსოფლიო საიდუმლოებებს ასახავს. თვით შელიგასათვის კი საიდუმლოებად რჩება ბოროტმოქმედის გავლურება ცივილიზებულ საზოგადოებაში, დატაკთა უფლებობა, უთანასწორობა და გაჭირვება.

რომანში აღწერილი ამბები საფრანგეთის 1830 წლის ივლისის რევოლუციის შემდგომ პერიოდს ეხება. იგვიხატავს რა ფრანგი ხალხის ცხოვრებას, ეყენ სიუ უყურებს მას როგორც ტიპური ფილისტერი, ნაპღვილი ბურჟუა შეჭყურებს მშიერ-მწყურვალ, დამონძილ ბრბოს, რომელიც თავისი უმეცრებითა და სიდატაკით დანაშაულისთვისაა განწარული.

ავტორმა მიზნად დაისახა ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში უჩვენებინა დაბალი ფენების გაჭირვება, სიდატაკე, დანაშაულობანი, რომლებიც გამოწვეულია უბადრუკი ცხოვრების შედეგად. იგი მკითხველს მოატარებს დუქნებსა და სამიკიტნოებს, სადაც იკრიბებიან მკვლელები, ქურდები, თაღლითები, გარყვნილი ქალები, ციხეებს, საავადმყოფოებს, სულით დაავადებულთა სახლებს, სხვენებსა და სარდაფებს, ყველგან, სადაც კი იმყოფება ძდაბიო ფენის წარმომადგენელი. ასეთია ეყენ სიუს რომანი. რომანის ცენტრში დგას გერმანელი პრინცი რუდოლფ ჰეროლშტეინი, რომელიც მოყვანილია როგორც ფანტასტიკური ფიგურა, ძდაბიო ხალხის დამცველი, სულეერად „გამწმენდი“. სწორედ ამ მანკიერ თვისებათა გამო აკრიტაკებს რომანისა და რეცენზიის ავტორებს კ. მარქსი.

„კრიტიკული კრიტიკის“ ჯგუფის წევრები, რომელთა შორის შელიგაც იყო, მსჯელობდნენ პროლეტარიატზე როგორც არაკრიტიკულ მასაზე, ჰადაგებდნენ კრიტიკას, რომელიც სინამდვილეზე, პარტიასა და პოლიტიკაზე მაღლა იდგა, უარყოფდნენ ყოველგვარ პრაქტიკულ საქმიანობას და მხოლოდ „კრიტიკულად“ განკვრეტდნენ გარემომცველ სამყაროს, მასში მომხდარ მოვლენებს.

ამ ჯგუფის ფილოსოფიის დამახასიათებელი ნიშნები სრულად გამოვლენდა ციხლინსკი-შელიგას სტატიაში ეყენ სიუს რომანის შესახებ. კ. მარქსმა ცხადყო, რომ ე. სიუს წვრილბურჟუაზიული პროექტორულ-ფელანტროპული სოციალური ფილოსოფია ძირითადად ემთხვევა რომანის რეცენზენტის ციხლინსკის მსოფლმხედველობას.

როგორც რომანის ავტორი (ე. სიუ), ისე მისი კრიტიკოსი (შელიგა-ციხლინსკი) იდეალისტურად უდგებოდნენ ბურჟუაზიული წყობილების სოციალურ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტას. რომანის ავტორი თავის გმირებს უკარგავს აღმანიურ მიზნიდელობასა და ინდივიდუა-

ლურ თავისებურებებს, გარდაქმნის რა მხატვრულ სახეებს „მოვალეობისა“ და „ზნეობრიობის“ ალეგორიებად. ცხოვრებისეულ ურთიერთობათა რეალური სინამდვილე აღვიღს უთმობს ავტორის ტენდენციას, რომელიც მხატვრული სახე-დან კი არ გამომდინარეობს, არამედ გარედანაა მოხვეული. ეს მეთოდი ჭეშმარიტ ადამიანებს გარდაქმნის რაღაც აბსტრაქციებად, სპობს მხატვრულ რეალიზმს. ასეთია მთავარი ესთეტიკური დასკვნა, რომელსაც კ. მარქსი იძლევა „პარიზის საიდუმლოებათა“ ანალიზიდან.

კ. მარქსი ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ, რომ შემთხვევითი, არამნიშვნელოვანი მოვლენა აისახოს ტიპურ, საერთო მოვლენად. ეს იწვევს სინამდვილის დამახინჯებას, რასაც ნათლად მოწმობს ფრანგი რომანისტიც ეყენ სიუს რომანი „პარიზის საიდუმლოებანი“, სადაც პარიზის იმდროინდელი ცხოვრების საშინელებანი ერთადაა თავმოყრილი.

ამასთან დაკავშირებით კ. მარქსი აკრიტიკებს ნაკლოვანებებს ე. სიუს რომანისას, სადაც სინამდვილე დამახინჯებულადაა ასახული და ამავ დროს იგი სასტიკად ამთრახებს ა. შელიგას, რომელმაც ხელი მოჰკიდა რომანის ანალიზს „სპექულატური კონსტრუქციის მეთოდით“, აღნიშნავს იმ წინააღმდეგობებს, რომელმაც ვარდება კრიტიკოსი (შელიგა) რომანის განხილვისას:

„გარდა ამისა, ბ-ნი შელიგა საკუთარი მაგალითით უადრესად ბრწყინვალედ ცხადყოფს, თუ სპექულაცია, ერთი მხრივ, მოჩვენებითად თავისუფალი, საკუთარი თავისაგან როგორ ქმნის apriori თავის საგანს და მეორე მხრივ, სურს რა სოფისტკით თავი დააღწიოს საგნისაგან გონიერ და ბუნებრივ დამოკიდებულებას, როგორ ხდება სწორედ ყველაზე უგუნურად და არაბუნებრივად მონურად დაქვემდებარებული იმ საგანზე, რომლის ყველაზე შემთხვევითი და ყველაზე ინდივიდუალური განსაზღვრება იძულებულია აიგოს როგორც აბსოლუტურად აუცილებელი და საყოველთაო განსაზღვრება“¹.

კ. მარქსი აქ ილაშქრებს არა მარტო სინამდვილის გაყალბების, არამედ ყოველივე შემთხვევითის, არამნიშვნელოვანის მონური ასახვის წინააღმდეგ, სინამდვილის ნატურალისტური ასახვის, ისეთი მხატვრული ნაწარმოებების წინააღმდეგ, რომლებსაც საფუძვლად ყალბი, რეაქციული, საზოგადოების „გაჯანსაღების“ ლიბერალურ-ფილანთროპიული იდეა უდევთ.

„წმინდა ოჯახის“ მეხუთე თავში, პირველად მარქსისტულ ესთეტიკაში, მონიშნულია გაგება რეალიზმისა, რომელმაც შემდგომი განვითარება პოვა მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებელთა წერილებში. ე.

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 2, გვ. 6. (ხაზგასმა ჩენია — ნ. ქ.).

სიუს რომანის ანალიზიდან კ. მარქსის დასკვნა შემდეგია: სინამდვილის გაყალბება, მისი ფალსიფიკაცია ყოველთვის არამხატვრული, ანტიესთეტიკურია. აქედან გამომდინარე, მცდარია მტკიცება, რომ უაღრესად რეაქციული იდეა შეიძლება უდიდესი მხატვრულობით იყოს შესრულებული.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მეორე ერთობლივ ნაშრომში „გერმანული იდეოლოგია“ (1846) მკაფიო გამოხატულება პოვა იმ უდიდესმა რევოლუციურმა გადატრიალებამ, რომელსაც იმ დროს მარქსიზმის ჯუჭიმდებლები ახდენდნენ იმით, რომ ქმნიდნენ მეცნიერებას ბუნება-ა და საზოგადოების განვითარების უზოგადესი კანონების შესახებ, საფუძველს უყრიდნენ მარქსისტულ ისტორიულ მატერიალიზმს. „გერმანული იდეოლოგიის“ პირველი ტომის მესამე თავი კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა მთლიანად ააგეს სერვანტისის „დონ კიხოტის“ არა მარტო მხატვრული სახეების, არამედ ვითარების, სიტუაციის გამოყენებაზე. ახალგაზრდა ჰეგელიანელების (ბ. ბაუერი, მ. შტირნერი) მიერ იდეალისტური ფილოსოფიის დაცვას მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები ადარებენ სანჩო პანსასა და მისი ბატონის, დონ კიხოტის თავგადასავალს, რაც მათს კრიტიკას გამანადგურებელ სარკასტულ ძალას ანიჭებს. „გერმანულ იდეოლოგიაში“ მწვავედ არის გაკრიტიკებული ახალგაზრდა ჰეგელიანელთა ესთეტიკური შეხედულებანი, წამოყენებულია და დასაბუთებული მარქსისტული ესთეტიკის მნიშვნელოვანი პრინციპი — ხელოვნების იდეურობა, აგრეთვე ის, რომ ხელოვნება და მხატვრის მსოფლმხედველობა ისტორიული განვითარების ცალკეულ კონკრეტულ ეტაპებზე დამოკიდებულია საზოგადოების ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე. ამ წიგნში გამანადგურებელი კრიტიკის ქარცეცხლშია გატარებული იდეალისტური ესთეტიკის მიმდევრების ცდა — ხელოვნების ჰეგელიანური მნიშვნელობა შეეცვალათ ესთეტიკური ტიპობის კულტით, რომელიც თითქოს დამოუკიდებელია სოციალური და იდეური შინაარსისაგან, დახასიათებულია ტიპობის სხვადასხვა ფორმის კლასობრივი ჩასიებით.

ისევე როგორც „გერმანულ იდეოლოგიაში“, სტატიაში „გერმანული სოციალიზმი ლექსებსა და პროზაში“ (1846-47 წწ.) ფ. ენგელსმა ამხილა „გერმანული სოციალიზმის“ იდეოლოგიის რეაქციული არსი, ამ მიმდინარეობის მთავარი წარმომადგენლების — კ. ბეისა და განსაკუთრებით კი კ. გრიუნის ლიტერატურული ვარჯიშის ნაყოფი „გოეთეს შესახებ ადამიანური თვალთახედვით“. ამ ნაშრომში დიდი გერმანელი პოეტის ყოველი ფილისტერული მოქმედება აყვანილია ადამიანრობამდე. გოეთე წარმოდგენილია როგორც ე. წ. „დილაექტიკური ადამიანი“, ხოლო ყოველივე ბუმბერაზული და გენიალური მას შემოქმედებაში დაკნინებულია.

„გოეთე იყო მეტად მრავალმხრივი, მეტად აქტიური ნატურა, — წერდა ფ. ენგელსი, — რომ უბადრუკობისაგან ხსნა ეძებნა კანტის იდეალისაკენ შილერისებურ გაქცევაში“¹. ფ. ენგელსმა ღრმა ანალიზი გაუკეთა გოეთეს შემოქმედებას, ამავე დროს გვიჩვენა მისი შეხედულებათა კლასობრივი შეზღუდულობა. ფ. ენგელსის აზრით, გოეთე თავის ნაწარმოებებში ორმხრივად უდგება იმდროინდელ საზოგადოებრივ ცხოვრებას: ხან მტრულადაა განწყობილი მისდამი, ზიზღით შეპყრებს და ცდილობს გაექცეს მას, დავმალოს, აუმხედრდეს როგორც გიოცი, პრომეთეოსი და ფაუსტი, ამკობს მეფისტოფელის მწარე დაცინვებით, ხან კი, პირიქით, უახლოვდება, ეგუება, ქება-დიდებას ასხამს მას, იცავს კიდევაც მოახლოებული ძატორიული მოძრაობისაგან, განსაკუთრებით ისეთ ნაწარმოებებში, რომლებიც ეხება საფრანგეთის რევოლუციას. გოეთეში მუდამ წარმოებს ბრძოლა, ერთი მხრივ, გენიალურ პოეტსა, რომელსაც გარემომცველი სამყაროს უბადრუკობა ზიზღსა ჰგვრიდა, და, მეორე მხრივ, ფრანკფურტელი პატრიცის ფრთხილ შვილს, ვაიმარის საიდუმლო მრჩეველს შორის, რომელიც აძულებულია უბადრუკობასთან ზავი შეერას და შეეთვისოს, გოეთე ხან კოლოსალურად დიდია, ხან ძალზე პატარა, ხან ურჩი, დამცინავი გენიოსია, რომელსაც სძულს სამყარო, ხან კი ფრთხილი, ყველაფრით კმაყოფილი, ვიწრო ფილისტერი. ფ. ენგელსი გოეთეს აკრიტიკებდა არა ამიტომ, რომ იგი არ იყო ლიბერალი, არამედ იმის გამო, რომ ღროდადრო ფილისტერიც კი იყო. ფ. ენგელსმა უდიდესი გერმანელი პოეტის შემოქმედების ანალიზით მოგვცა ესთეტიკაში ასახვის მატერიალისტური თეორიის გამოყენების ბრწყინვალე მაგალითი.

მარქსიზმის ფუძემდებლებმა გააცამტვერეს კაპიტალის მსახურთა „თეორია“, რომლის თანახმად, თითქოს უნდა არსებობდეს კლასი, რომელსაც არ დასჭირდება ყოველდღიური წვალება საარსებო საშუალებათა წარმოებისათვის და დრო ექნება გონებრივად იმუშაოს მთელი საზოგადოებისათვის, შეეძლება შექმნას ლიტერატურისა და ხელოვნების ნიმუშები², ასეთ კლასად ამ „თეორეტიკოსებს“ მიაჩნდათ ბურჟუაზია, ხოლო პროლეტარიატის, მშრომელი მასების ხვედრად ისინი საარსებო საშუალებათა წარმოებას თვლიდნენ.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა გენიალურად დაასაბუთეს, რომ გაბატონებული კლასის არსებობა დღითი დღე სულ უფრო დიდ დაბრკოლებად იქცევა საწარმოო ძალთა, აგრეთვე მეცნიერების, ხელოვნების, საერთოდ ყოფა-ცხოვრების კულტურული ფორმების განვითარებისათვის. ისინი არაერთხელ აღნიშნავდნენ, რომ საწარმოო ძალთა განვ-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 4, გვ. 233.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, გვ. 654.

თარგებამ ისეთ დონეს მიაღწია, როდესაც საზოგადოების ყველა წევრს შორის შრომის გონივრული განაწილების პირობებში შესაძლებელი გახდება არა მარტო ვაწარმოოთ ყველა წევრისათვის უზვი მოხმარებისა და მდიდარი სათადარიგო ფონდი, არამედ მივცეთ აგრეთვე თითოეულს საკმაო თავისუფალი დრო, რათა ისტორიულად გადმოცემული კულტურიდან, მეცნიერებიდან, ხელოვნებიდან. საერთოდ ყოფა-ცხოვრების ფორმებიდან და სხვ. ავითვისოთ ყოველივე ის, რასაც ნამდვილად ღირებულება აქვს და არა მარტო ავითვისოთ, არამედ გადავაქციოთ იგი გაბატონებული კლასის მონოპოლიიდან მთელი საზოგადოებას საერთო კუთვნილებად და ხელი შევუწყოთ მის შემდგომ განვითარებას¹. ამ დებულებაში ბრწყინვალედ არის ჩამოყალიბებული კულტურის განვითარების არსი ახალ, სოციალისტურ საზოგადოებაში.

მარქსიზმის ფუძემდებელთა შეხედულებებიდან რეალიზმზე მნიშვნელოვანია კ. მარქსის აზრი პოლიტიკურ მოღვაწეთა ცხოვრების ასახვის შესახებ. განახილავდა რა ფრანგი პუბლიცისტების—ადოლფ შენ-ლუსა და ლიუსენ დელაოდის ნაწარმოებებს, რომლებშიც დახასიათებული იყვნენ პოლიტიკური მოღვაწეები, კ. მარქსი აღნიშნავდა, რომ ფრანგ სასურველი იქნებოდა, რათა პარტიის სათავეში მყოფი ადამიანები გამოსახული ყოფილიყვნენ მკაცრ რემბრანდტისეულ ფერებში მთელი თავიანთი ცხოვრებისეული სიმართლით².

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი დიდად აფასებდნენ ხელოვნების როგორც შემეცნებით, ისე მხატვრულ მხარეებს, არასოდეს უპირისპირებდნენ მათ ერთმანეთს, როგორც იქცეოდნენ იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლები.

ახსიათებდა რა ინგლისელი მწერლების (დიკენსის, თეკერის, ბრონტეს და ა. შ.) შემოქმედებას, კ. მარქსი, სტატიაში „ინგლისური ბურჟუაზია“, რომელიც 1854 წლის 1 აგვისტოს ნიუ-იორკის ერთ-ერთ გაზეთში დაიბეჭდა, წერდა: „თანამედროვე ინგლისის რომანისტიების ბრწყინვალე პლეადამ... მსოფლიოს გაცილებით მეტი პოლიტიკური და სოციალური კომმარცხება გადაუშალა, ვიდრე ეს გააკეთა ყველა პროფესიულმა პოლიტიკოსმა, პუბლიცისტმა და მორალისტმა ერთად აღებულმა“³.

ასეთივე აზრს ავითარებდა ფ. ენგელსი 1883 წლის 13 დეკემბერს ლაურა ლაფარგისადმი მიწერილ წერილში:

„აქ (იგულისხმება ბალზაკის ნაწარმოებები — ნ. ჯ.) მოცემულია საფრანგეთის ისტორია 1815 წლიდან 1848 წლამდე უფრო მეტად,

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, გვ. 654.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 7, გვ. 280.

³ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 10, გვ. 648.

ვიდრე ყველა ვოლაბელის, კაპფიგის¹, ლუი ბლანისა და tutti quanti² აქვთ მოცემული და როგორი გამბედაობაა! როგორი რევოლუციური დიალექტიკაა მის პოეტურ მართლმსაჯულებაში!“³.

ხელოვნებაში რეალიზმის პრინციპების ჩამოყალიბებასთან გვაქვს საქმე მარქსიზმის კლასიკოსების მიმოწერაში ფ. ლასალთან (1859), განსაკუთრებით კი ფ. ენგელსისა მ. პარკნესთან. ლასალთან მიმოწერაში კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა წამოაყენეს სახალხო დრამის პრობლემა, რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული რეალიზმის პრობლემასთან. პირობით დაუპირისპირეს რა შექსპირი შილერს, მარქსიზმის ფუნდამენტებმა პირველს დაუპირეს მხარი. მარქსს ლასალის ძირითად ნაკლად ის მიაჩნია, რომ წერს „შილერისებურად და ინდივიდუუმებს გარდაქმნის დროის სულისკვეთების უბრალო რუპორებად“⁴. ფ. ენგელსი მოთხოვდა, რომ „იდეალურის მიღმა არ დავიწყებულიყო რეალისტური, შილერის იქით — შექსპირი“⁵.

წერილში ცნობილი ინგლისელი მწერალი ქალისადმი — მარგარეტ პარკნესისადმი (1888 წლის აპრილი) ფ. ენგელსმა განიხილა მწერლის ნაწარმოები „ქალაქელი ქალიშვილი“ და პირველად მარქსისტულ ესკეტურაში მთლიანი სახით ჩამოაყალიბა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში რეალიზმის პრობლემა: „ჩემი შეხედულებით, — წერდა ფ. ენგელსი, — რეალიზმი გულისხმობს, გარდა დეტალების სიმართლით გადმოცემისა, ტიპურ ვითარებაში ტიპური ხასიათების სწორ რეპროდუქციას“⁶. რეალიზმის პრობლემა აქ უშუალოდ დაკავშირებულია ტიპურის საკითხთან. მისი აზრით, ტიპური არ არის ხასიათის რომელიმე ნიშნის ცარიელი აბსტრაქცია, ნატურალისტური „შუაღი“ ანდა „შილერის „იდეალური“. იგი დამახასიათებელი ნიშნების დიალექტიკური ერთიანობაა, რომელშიც მთელი თავისი სიმდიდრით აისახება ცხოვრება ეპოქის უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი, მორალურ-ფილოსოფიური, იდეური წინააღმდეგობებით. ტიპში ორგანულადაა შეხამებული კანონზომიერი და კონკრეტულად მოვლენილი, ზოგადკაცობრიული და ისტორიულად წარმავალი, სოციალურად საყოველთაო და ინდივიდუალური. ეს აზრი მკაფიოდ გამოხატა ფ. ენგელსმა მინა კაუცკისადმი მიწერილ (1885 წ.) წერილში: „ხასიათები, ჩემის აზრით, თქვენთვის ჩვეული მკვეთრი ინდივიდუალიზაციით არის გამოკვეთი-

1 ა. ვოლაბელი, ე. კაპფიგი — საფრანგეთის პოლიტიკური მოღვაწენი და ისტორიკოსები.

2 მათ მსგავსთ.

3 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 36, გვ. 67.

4 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 29, გვ. 448.

5 იქვე, გვ. 494.

6 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 446.

ლი; თითოეული პირი ტიპს წარმოადგენს, მაგრამ ამასთანავე გარკვეულ ინდივიდუალურ პიროვნებასაც, „ამას“, როგორც ამბობს მოხუცი ჰეგელი, და ეს ასეც უნდა იყოს“¹.

მარქსიზმის კლასიკოსები ო. ბალზაკს შექსპირთან ერთად მიიჩნევენ რეალიზმის გენიალურ წარმომადგენლად. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ არა მარტო ხელოვნების საკითხებზე მსჯელობისას, არამედ ეკონომიკურ-ფილოსოფიურ თხზულებებშიც კი ყველაზე მეტად ამ მწერლებს ეყრდნობიან.

იანიხილავდა რა დიდი ფრანგი რეალისტის ო. ბალზაკის შემოქმედებას, ფ. ენგელსი არა მარტო ხაზს უსვამდა იმას, რომ მწერალი იქლევა ტიპურ ხასიათებს ტიპურ გარემოში, არამედ აღნიშნავს აგრეთვე ერთ მეტად მნიშვნელოვან მომენტს: ბალზაკმა დადებითი გმირი დაინახა მხოლოდ იქ, სადაც შეიძლებოდა იმ დროს მისი დანახვა, ე. ი. XIX საუკუნის დემოკრატიებში. დიდი რეალისტი მწერლის შემოქმედების ენგელსისეულ ანალიზში ხაზგასმითაა აღნიშნული, ერთი მხრავ, ო. ბალზაკის ხელოვნების უძლიერესი მხარე — ბურჟუაზიული საზოგადოების წყლულების, წინააღმდეგობების, სიმპაზიჩის მხილების უნარი, ხოლო, მეორე მხრივ, დასმულია საკითხი ისეთი ხელოვნების შესახებ, რომელიც უნდა იზრდებოდეს, ვითარდებოდეს, ძლიერდებოდეს. ესაა მუშათა კლასის, ხალხის ცხოვრების ამსახველი რომანი, რეალისტური რომანი, რომელიც არა მარტო ამხელს ბურჟუაზიული წყობილების მანკიერებასა და წყლულებს, არამედ გვიჩვენებს მის წინააღმდეგ აქტიურ მებრძოლებსაც. ფ. ენგელსმა, როგორც გენიალურმა მატერიალისტმა და დიალექტიკოსმა, ბალზაკის შემოქმედების ანალიზით ცხადყო, რომ რეალისტური მეთოდი მნიშვნელოვანწილად დაეხმარა მწერალს დაეძლია კლასობრივი შეზღუდულობა, სიმპათიები და, თავისი პოლიტიკური რწმენის საწინააღმდეგოდ, შეექმნა ცხოვრების ღრმა, ცოცხალი, მართალი სურათები. სწორედ ამიტომ უწოდა ფ. ენგელსმა ბალზაკის შემოქმედებას „რევოლუციური დიალექტიკა მის პოეტურ მართლმსაჯულებაში“². ბალზაკი გვიხატავს თავისი დროის სხვადასხვა კლასის ადამიანთა ხასიათებს და ამავე დროს გამოაქვს მათ მიმართ „პოეტური განაჩენი“. ეს უკანასკნელი კი საბოლოო ჯამში შეესაბამებოდა თვით ცხოვრების დიალექტიკას, საფრანგეთის საზოგადოების განვითარების მიმართულებასა და პერსპექტივებს.

ფ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებათა გაგებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მის წერილს მ. კაუცკისადმი (1885 წლის ნოემბერი).

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 36, გვ. 332—333.

² იქვე, გვ. 67.

ამ წერილში ჩამოყალიბებულია მარქსისტული ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლური პრინციპი ხელოვნების, ლიტერატურის ტენდენციურობის, იდეურობის შესახებ. ფ. ენგელსი ყოველმხრივ უპერდა მხარს მთელი რიგი მწერლების (მათ შორის მ. ჰარტენის, მ. კაუცკის და სხვ.) დადებით მისწრაფებას ხალხის ცხოვრებაზე მხატვრული ნაწარმოების შექმნისაკენ, მაგრამ ამავე დროს აღნიშნავდა, რომ „ტენდენცია ვითარებიდან და მოქმედებიდან უნდა გამოდინარებოდეს თავისთავად, მას განსაკუთრებით არ უნდა გაესვას ხაზი“¹. ფ. ენგელსი, გამოდიოდა რა „ტენდენციური“ სოციალისტური რომანის წინააღმდეგ, უწინარეს ყოვლისა, ებრძოდა გარკვეული შინაარსის ტენდენციურობას, ებრძოდა სოციალიზმის საკითხებში ბურჟუაზიულ ილუზიებს, რომლებითაც აღსაქვს იყო XIX საუკუნის დამლევის რეფორმისტული ლიტერატურა. იცავდა რა ხელოვნების, ლიტერატურის ქეშმარიტ ტენდენციურობას (იდეურობას), ფ. ენგელსი აღნიშნავდა: „მე არავითარ შემთხვევაში წინააღმდეგი არ ვარ ტენდენციური პოეზიისა, როგორც ასეთისა. ტრაგედიის მამამთავარი ესქილე და კომედიის მამამთავარი არისტოფანე, ორივე ძლიერ ტენდენციური პოეტები იყვნენ. არა ნაკლებ დანტე და სერვანტესი, ხოლო შილერის „ვერაგობა და სიყვარულის“ მთავარი ღირსება ისაა, რომ იგი წარმოადგენს პირველ გერმანულ პოლიტიკურ ტენდენციურ დრამას. თანამედროვე რუსი და ნორვეგიელი მწერლები, რომლებიც საუცხოო რომანებს წერენ, ყველა ტენდენციურია“².

მარქსიზმის ფუძემდებლები სასტიკად ილაშქრებდნენ იმის წინააღმდეგ, რომ იღეა: „ტენდენცია“ ნაწარმოებში წარმოდგენილი ყოფილიყო მხატვრულობის გარეშე, როგორც მისი დანამატი, ებრძოდნენ იმას, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოსახული ინდივიდუუმები „დროის იდეების უბრალო რუპორებად“ გადაქცეულიყვნენ, რომ „პიროვნება პრინციპში ჩანთქმულიყო“. ისინი იცავდნენ მხატვრულ ტენდენციურობას, რომ ნაწარმოებში მკაფიოდ და ნათლად წარმოსახული იღეა მაღალმხატვრულად ყოფილიყო ზორცმსახმული. ამავე დროს მოითხოვდნენ ხელოვნების შემობრუნებას ხალხის მასებისაკენ, რაც, მათი აზრით, რეალიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისებაა. სწორედ ამ პოზიციებიდან არკვევს ფ. ენგელსი რეალისტური ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდაამქმნელ და აღმზრდელობით როლს ბურჟუაზიულ ეპოქაში.

„...სოციალისტური ტენდენციური რომანი, ჩემი აზრით, თავის დანიშნულებას მთლიანად მაშინ ასრულებს, როდესაც ერთგულად გამოსახავს ნამდვილ ურთიერთობებს, მათ შესახებ გაბატონებულ პირობით

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 36, გვ. 333.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 434.

ილუზიებს ჩამოგლეჯს, ბურჟუაზიული ქვეყნის ოპტიმიზმს შეარყევს, არსებულის მარადიული ღირებულებისა და უცვლელობის მიმართ ექვეს აღძრავს¹.

წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, რომელიც თვლის, რომ „ესთეტიკური გრძნობა“, „ესთეტიკური შემეცნება“ ადამიანის თანდაყოლილი ბიოლოგიური თვისებაა და ხელოვნება ჩაისახა, წარმოიშვა პრაქტიკული მიზნისაგან ადამიანის თავისუფალი „თამაშის“ შედეგად, მარქსისტულმა მატერიალისტურმა ესთეტიკამ თვალნათლივ დაამტკიცა, რომ „ესთეტიკური გრძნობა“, „ესთეტიკური შემეცნება“, ხელოვნება კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე იშვა ადამიანთა საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკის საფუძველზე. შრომა იყო აუცილებელი წინაპირობა ხელოვნების ჩასახვისა და განვითარებისათვის, რადგან, როგორც ადამიანი შექმნა შრომამ, ისევე ხელოვნება წარმოიშვა შრომის, შრომითი საქმიანობის შედეგად. მხოლოდ შრომას წყალობით მიადრწია „ადამიანის ხელმა სრულქმნილობის იმ მაღალ საფეხურს... რომელზეც მან შეძლო ჯადოსნური ძალით შეექმნა რაფაელის ნახატები, თორვალდსენის ქანდაკებანი, პაგანინის მუსიკა“².

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა თავიანთ გენიალურ დებულებებში ჩამოაყალიბეს მატერიალისტური ესთეტიკის სახელმძღვანელო პრინციპები, შექმნეს ლიტერატურისა და ხელოვნების კეზმარიტად მეცნიერული თეორია, მოგვეცეს ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი კონკრეტულ-ისტორიული, მეცნიერული მიდგომის, მთელ რიგ ხელოვანთა შემოქმედების შეფასების კლასიკური ნიმუშები.

* * *

საფრანგეთისა და საერთაშორისო მუშათა მოძრაობის მოღვაწეს, კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მოწაფესა და თანამებრძოლს, პოლ ლაფარგს (1842—1911), რომელიც იყო „მარქსიზმის იდეების ერთ-ერთი უნიჭიერესი და უდიდესი გამავრცელებელი“³, ეკუთვნის რამდენიმე შრომა კულტურის, ლიტერატურის, ფოლკლორის საკითხებზე. მისი აზრით ლიტერატურაში, ხელოვნებაში ასახვას პოელობს სოციალურ-ეკონომიკური შეხედულებები. იგი მკაცრად აკრიტიკებდა ბურჟუაზიულ ხელოვნებას სიყალბისათვის და აღნიშნავდა, რომ რეაქციული ბურჟუაზიის ლიტერატურას არ შეუძლია ჰიმართლით აღწეროს ცხოვრება, რადგან იგი დაფუძნებულია ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაციაზე, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ გამცემლობაზე.

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 434—435.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 2, გვ. 86.

³ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 17, გვ. 361.

თავის ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში ლაფარგი განიხილავს რომანტიზმის, რეალიზმისა და ნატურალიზმის საკითხებს, მაღალ შეფასებას აძლევს ე. ზოლას შემოქმედებას ბურჟუაზიულ მანკიერებათა მხილებლათვის. ეხება რა მწერალზე პოზიტივიზმისა და ნატურალიზმის ესთეტიკის უარყოფით გავლენას, პ. ლაფარგი ამავე დროს აღნიშნავს, რომ მისი რომანები ეპოქის უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებებად დარჩებიანო. გამოკვლევაში „რომანტიზმის წარმოშობა“ (1885-94), ვიქტორ ჰიუგოს ნეკროლოგში (1885) და პამფლეტში „ლეგენდა ვიქტორ ჰიუგოზე“ (1888) ლაფარგი დადებითად აფასებს მწერლის შემოქმედებას, რომელიც მიიჩნია „რომანტიზმის გამარჯვებულ პოეზიაში“, მაგრამ ამავე დროს უმართებულოდ ესხმის თავს დიდ ფრანგ მწერალს.

პ. ლაფარგი ცხოვრების მხატვრული ასახვის ნატურალისტურ, წმინდა მექანიკურ მეთოდს უპირისპირებდა ბალზაკისებურ (ანუ რეალისტურ) მეთოდს და უპირატესობას უკანასკნელს ანიჭებდა. განიხილავდა რა მწერლის შემოქმედებას, ლაფარგი ზოგჯერ კრიტიკის ამოცანას ფარგლავდა შემოქმედის „კლასობრივი პასპორტის“ დადგენით და ამით მას ესთეტიკაში ვულგარული სოციოლოგიზმის ელემენტები შეჰქონდა. აკრიტიკებდა რა ბურჟუაზიულ წყობილებას, ლაფარგს მისი ხელოვნება მთლიანად მიუღებლად, ყალბად მიიჩნდა, რაც, ცხადია, აუბრალოებდა ზედნაშენის მარქსისტული იდეების პრობლემას, მექანიკურად წყვეტდა მას, ხელოვნებასა და ლიტერატურას უკარგავდა შემეცნებითს ღირებულებას, ისტორიის უბრალო დანამატად აქცევდა.

ამის მიუხედავად, პ. ლაფარგის ლიტერატურულ-კრიტიკული შრომები მარქსისტული ესთეტიკის ძვირფასი შენაძენია.

* * *

ფრანც მერინგი (1846—1919), მარქსიზმის გამოჩენილი მოღვაწე, კრიტიკოსი და ლიტერატურის თეორეტიკოსი, ე. მარქსის ბიოგრაფი, გერმანიის კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. ვ. ი. ლენინი მას მიიჩნევდა გერმანული პროლეტარიატის „საქვეყნოდ ცნობილ და საქვეყნოდ განთქმულ ბელადად“¹. ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებს მერინგი აშუქებდა მარქსისტული პოზიციებიდან, განიხილავდა მათ როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ანარეკლს, აცხადებდა, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება განპირობებულია საზოგადოებრივ-ეკონომიკური განვითარებითა და კლასთა ბრძოლით, მკაცრად აკრიტიკებდა იდეალისტურ ესთეტიკას, თეორიას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. მისი აზრით, ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 28, გვ. 542.

ნება კლასობრივი მიმართულებისა და თანამედროვე გერმანელ მწერლებს მოუწოდებდა აესახათ არა მარტო დაღუპვის გზაზე მდგარი კაპიტალისტური სამყარო, არამედ ახალი, ქმნადობის პროცესში მყოფი პროლეტარიატის ცხოვრებაც. თავის ცნობილ ნაწარმოებში „ლეგენდა ლესინგზე“ (1893) და სხვა ნაშრომებში მან პირველმა გააანალიზა კ. მარქსის ფილოსოფიური და ლიტერატურული შეხედულებანი, მათ შორის მარქსიზმის ფუძემდებლის დამოკიდებულება 1848 წლის გერმანული პოეზიისადმი. თავის გამოკვლევაში მერინგმა მოგვცა გამოჩენილი გერმანელი განმანათლებლის ლესინგის მოღვაწეობის შესანიშნავი ანალიზი. ამხილა ბურჟუაზიულ ისტორიკოსთა და ლიტერატურათმცოდნეთა ლეგენდა, რომელიც გერმანული ეროვნული კულტურის შემქმნელებად სახავდა იმპერატორ ფრიდრიხ II-ს და მის მემკვიდრეებს, ცხადყო, რომ ეს უკანასკნელნი და მათი წინამორბედნი ეროვნული კულტურისა და ლიტერატურისადმი მტრულად იყვნენ განწყობილნი. ამხილა რა ამ ლეგენდის კლასობრივი ხასიათი, მერინგმა მარქსიზმის კლასიკოსების შემდეგ პირველმა აღნიშნა, რომ გერმანელი პროლეტარიატი არის კლასიკური ეროვნული ლიტერატურის ჭეშმარიტი მემკვიდრე. ეს ნაშრომი დადებითად შეაფასა ფ. ენგელსმა 1893 წლის 14 ივლისის წერილში, ამავე დროს მიუთითა სოციოლოგიურ სქემატიზმზე, რომელიც აქა-იქ შეიმჩნევა¹. თავის სტატიებში ფ. მერინგი მალალ შეფასებას აძლევდა კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებს, ლ. ტოლსტოის, აღნიშნავდა, რომ რუსული ლიტერატურა არის „ბრძოლისა და პროტესტის“ ლიტერატურა, რომლის ღირსეულ მემკვიდრედ მ. გორკის თვლიდა. ამავე დროს ფ. მერინგის ესთეტიკური შეხედულებები დაზღვეული არ იყო შეცდომებისაგან. მან გაუბრალოებულად განმარტა ბაზისისა და ზედნაშენის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, ერთგვარი ხარკი გადაუხადა ი. კანტის „გემოვნების დაუინტერესებლობის“ თეზისს, იზიარებდა აზრს იმის შესახებ, რომ პროლეტარიატი მხატვრულ შემოქმედებას ყურადღებას მიაქცევს მხოლოდ სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ. ამის მიუხედავად, ფ. მერინგის ლიტერატურულ-კრიტიკული შრომები მარქსისტული ესთეტიკის ძვირფასი შენაძენია.

* * *

მარქსიზმის ფუძემდებლების შემდეგ მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების დაცვასა და განვითარებაში განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის გამოჩენილ მარქსისტს გიორგი ვალენტინის ძე პლენზა-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზ., მეორე რუსული გამოცემა, ტ. 39, გვ. 82—86.

ნოვს (1856—1918), რომლის „პირადი დამსახურება წარსულში უდიდესია. 20 წლის (1883—1903) განმავლობაში მან მოგვცა მრავალი ჩინებული თხზულება“¹. ვ. ი. ლენინის ეს სიტყვები შეიძლება გავავრცელოთ აგრეთვე პლენხანოვის ნაშრომებზე ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიის, კრიტიკისა და ესთეტიკის საკითხებზე.

„უმისამართო წერილებში“ (1899—1900) გ. პლენხანოვი მატერიალისტური პოზიციებიდან განიხილავს ხელოვნების წარმოშობის საკითხს, ბრწყინვალედ ასაბუთებს, რომ ხელოვნება წარმოიშვა ადამიანის მატერიალური წარმოების პროცესში, რომ შრომა ხელოვნებაზე უფროსია, რადგან საერთოდ ადამიანი თავდაპირველად საგნებსა და მოვლენებს შეჰყურებს უტილიტარული თვალთახედვით, ხოლო შემდეგ მათთან ურთიერთობაში დგება ესთეტიკურ თვალსაზრისზე². ამ დებულებით პლენხანოვი ეკამათებოდა ბურჟუაზიულ მკვლევრებს, რომლებიც იცავდნენ შრომაზე ადრე ხელოვნების წარმოშობის კონცეფციას. განიხილავს რა ლ. ტოლსტოის ტრაქტატს „რა არის ხელოვნება?“ (1898), რომელშიც მწერალი ხელოვნებას მხოლოდ ადამიანის გრძნობების გამომხატველ ფენომენად სთვლიდა, გ. პლენხანოვი დასძენს, რომ ხელოვნება გამომხატავს გრძნობებსაც, აზრებსაც, მაგრამ არა განწყენებულად, არამედ ცოცხალი სახეებით, რომ „ხელოვნება იწყება მაშინ, როდესაც ადამიანი იწვევს გარემომცველი სინამდვილის გავლენით განცდილ გრძნობებსა და აზრებს და მათ გარკვეულ სახეობრივ გამონატულებას ანიჭებს. უმეტეს შემთხვევაში იგი ცდილობს, რომ მის შიერ გააზრებული და განცდილი გადასცეს სხვებს. ხელოვნება არის საზოგადოებრივი მოვლენა“³.

დაწვრილებით ჩერდება რა პირველყოფილი საზოგადოების ხელოვნებაზე, პლენხანოვი დაასკვნის, რომ ხელოვნების ხასიათი თავდაპირველად უშუალოდ განისაზღვრება ადამიანთა მატერიალური საქმიანობითა და ურთიერთობით, ხოლო შემდგომ ხელოვნება განიცდის ისეთი ფაქტორების გავლენას, როგორცაა მითოლოგია, რელიგია, მაგია და ა. შ. ნაშრომს, რომელიც არსებითად „უმისამართო წერილებში“ გადმოცემული აზრების გაგრძელებაა, წარმოადგენს პლენხანოვის სტატია „XVIII საუკუნის ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფრანგული ფერწერა სოციოლოგიის თვალსაზრისით“ (1905). ამ სტატიაში გ. პლენხანოვი ასაბუთებს, რომ საზოგადოებრივი განვითარების პროცესი არა მარტო ცვლის ხელოვნების ხასიათსა და მიმართულებას,

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 20, გვ. 437.

² გ. ვ. პლენხანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა, ტ. 1, 1958, გვ. 75.

³ იქვე, გვ. 4.

არამედ, გარკვეული აზრით, მის საზოგადოებრივ დანიშნულებასაც-
XVIII საუკუნის საფრანგეთის დრამატული ლიტერატურის მაგალითზე
პლენანოვი ამტკიცებს, რომ მოწინააღმდეგე კლასები ბატონობის შე-
ნარჩუნებისათვის იყენებენ იდეოლოგიის ყველა ფორმას, მათ შორის
ხელოვნებასაც. შუა საუკუნეების ფარსი, რომელიც ხალხის წიაღში
იშვია, შეცვალა არისტოკრატიულმა ტრაგედიამ, ხოლო ეს უკანასკნე-
ლი — ბურჟუაზიულმა დრამამ. ანალოგიური პროცესი, პლენანოვის
აზრით, ხდებოდა ფრანგულ ფერწერაში, თავდაპირველად ფრანგული
ფერწერა თავის გამირებს არჩევდა ამა ქვეყნის ძლიერთა რიცხვიდან და
ასახავდა მათს „დიდებულებასა“ და „ღირსებას“ (მხატვარი ლებრენი).
შემდგომში ფერწერა სიდიადეს ცვლის „სასიამოვნოზე“, ყველგან
ვრცელდება ელეგანტური დახვეწილობა და გრძობებით ტკბობის სი-
ფაქიზე. ფერწერის ეს იდეალი ყველაზე მკაფიოდ განახორციელა ბუ-
ნემ თავისი ამურებით. უფრო მოგვიანებით ბურჟუაზიულ-განმათავი-
სუფლებელმა მოძრაობამ უკუაგდო სასახლის კარის იდეალები. და აი,
სარბიელზე გამოდის უკ ლუი დავიდი თავისი „ბრუტოსით“. ფერწერა
თანდათან ხალხის, მესამე წოდების ინტერესების გამომხატველი ხდება.

აქ გ. პლენანოვი აკეთებს საინტერესო დასკვნას: „...თქვა, რომ ხე-
ლოვნება, ისევე როგორც ლიტერატურა, ცხოვრების ასახვაა, ნიშნავს
იმას, რომ გამოთქვა თუმცა სწორი, მაგრამ მაინც ძალზე გაურკვეველი
აზრი. იმისათვის, რომ გავარკვიოთ როგორ ასახავს ხელოვნება ცხოვ-
რებას, საჭიროა გავიგოთ ამ უკანასკნელის მექანიზმი. ცივილიზებულ
ხალხებში კი კლასთა ბრძოლა შეადგენს ამ მექანიზმის ერთ-ერთ უმნი-
შვნელოვანეს ზამბარას და მხოლოდ ამ ზამბარის განხილვით, მხოლოდ
კლასთა ბრძოლის მხედველობაში მიღებით და მისი მრავალრიცხოვანი
პერიპეტეიების შესწავლით გვექნება შესაძლებლობა რამდენადმე დამა-
კმაყოფილებლად განვმარტოთ ცივილიზებული საზოგადოების „სუ-
ლიერი“ ისტორია: მისი „იდეების მსვლელობა“ ასახავს მისი კლასები-
სა და მათ შორის ბრძოლის ისტორიას“¹.

მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების დაცვა, ბრძოლა იდეა-
ლისტური თეორიების, დეკადენტობისა და დაცემულობის გზაზე მდგა-
რი ბურჟუაზიული ხელოვნებისა და სხვა გამოვლენათა წინააღმდეგ
შეადგენს პათოსს გ. პლენანოვის ისეთი ნაშრომებისა, როგორცაა „ხე-
ლოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ (1912), „პროლეტარული
მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“ (1905), „სახარება დეკადან-
სისაგან“ (1909) და ა. შ. პლენანოვი იყო რუსული მატერიალისტური,
რევოლუციურ-დემოკრატიული ესთეტიკის თავგამოდებული დამცვე-

¹ გ. ვ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა,
ტ. 1, გვ. 99.

ლი და ბრწყინვალე პროპაგანდისტი. შეითვისა რა ამ ესთეტიკის პოზი-
ტიური შინაარსი, გააკრიტიკა რა მისი შეზღუდულობა და განყენებუ-
ლობა, გ. პლენანოვმა მოგვცა ესთეტიკის შემდეგ განმარტება სტატის-
ში „ნ. გ. ჩერნიშევსკის ლიტერატურული შეხედულებები“ (1909).
„მეცნიერული ესთეტიკის ამოცანა არ შემოიფარგლება იმ ფაქტის
კონსტატირებით, რომ ხელოვნება ყოველთვის გამოხატავს არა მარტო
მშვენიერებას იდეას, არამედ ადამიანის სხვა სახის სწრაფვას (სიმართ-
ლისაყენ, სიყვარულისაყენ და ა. შ.). მისი ამოცანა ძირითადად მდგომა-
რეობს იმის გარკვევაში, თუ ადამიანის ეს სხვა მისწრაფებანი როგორ
გამოიხატება მშვენიერების მისეულ ვაგებაში, მისი ცვლილება საზო-
გადოებრივი განვითარების პროცესში როგორ უცვლის სახეს მშვენიე-
რების იდეას“¹.

ამავე სტატიაში ნ. ჩერნიშევსკის მოღვაწეობის დახასიათებისას
გ. პლენანოვმა დაუშვა შეცდომა, რომლის თანახმად, დიდი რუსი რე-
ვოლუციონერი-დემოკრატი, როგორც პრაქტიკოსი, როგორც პოლიტა-
კური მებრძოლი, მკიდროდ იყო დაკავშირებული რუსულ სინამდუ-
ლესთან, ხოლო როგორც თეორეტიკოსი — მთლიანად იმყოფებოდა და-
სავლეთეფროპული საზოგადოებრივი აზროვნების გავლენის ქვეშ. ამ
შეცდომაზე თავის დროზე მიუთითა ვ. ი. ლენინმა, როდესაც წერდა:
„ისტორიაზე იდეალისტური და მატერიალისტური შეხედულებების თეო-
რიული განსხვავების გამო პლენანოვმა ვერ შეამჩნია ლიბერალისა და
დემოკრატიის პრაქტიკულ-პოლიტიკური და კლასობრივი განსხვავება“.
ვ. ი. ლენინი ხაზს უსვამდა ჩერნიშევსკის რევოლუციურ დემოკრა-
ტიზმს და მატერიალიზმს, მის შეუპოვარ ბრძოლას იდეალიზმის წინა-
აღმდეგ, აღნიშნავდა, რომ პლენანოვმა ვერ გაიგო ჩერნიშევსკის მოღ-
ვაწეობის კლასობრივი ხასიათი².

პლენანოვის ესთეტიკური შეხედულებების გარკვევისათვის მეტად
მნიშვნელოვანია მისი მოძღვრება კრიტიკის ე. წ. „ორი აქტის შესახებ“,
რომელაც მან ჩამოაყალიბა კრებულის, „ოცი წლის მანძილზე“, შესამე
გამოცემის წინასიტყვაობაში (1908).

პლენანოვის აზრით, კრიტიკოსის პირველი აქტი იმაში მდგომა-
რეობს, რომ თარგმნოს აღნიშნული მხატვრული ნაწარმოების იდეა ხე-
ლოვნების ენიდან სოციოლოგიის ენაზე, რათა მონახოს ის, რასაც შე-
იძლება ეწოდოს მოცემული ლიტერატურული მოვლენის სოციოლო-
გიური ეკვივალენტი³, ე. ი. გაარკვიოს რომელი კლასებისა და ფენების

¹ გ. ვ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა,
ტ. 1, გვ. 479.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 38, გვ. 565.

³ ვ. ე. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა, ტ. 1,
გვ. 123.

ფსიქიკას გამოხატავენ მხატვრული ნაწარმოების ავტორები და გმირები, როგორია სოციალურ-პოლიტიკური წყობილება, ეკონომიკური ურთიერთობა და კლასობრივი ბრძოლის ხასიათი, რომლებმაც წარმოშვა ეს ფსიქიკა. „მატერიალისტური კრიტიკის“ მეორე აქტად გ. პლენანოვი თვლიდა ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებათა შეფასებას იდეის შეფასების შემდეგ¹. აქ გარკვევით გამოჩნდა ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი დებულებების არაზუსტი პლენანოვისეული კონცეფცია, რომელიც იდეოლოგიას თვლიდა მოცემული საზოგადოების არა ასახვად, არამედ გამოხატულებად (ე. წ. ფსიქოიდეოლოგიად). პლენანოვის „კრიტიკის ორი აქტის“ თეორიის თანახმად, ქეშმარიტება იყოფოდა ორ სახედ: ისტორიულად და მის მიღმა მყოფ ქეშმარიტებად. პლენანოვის დებულებამ, რომ მხატვრული ნაწარმოების გარჩევინას კრიტიკოსს უნდა ეხელმძღვანელა „სოციოლოგიური ეკვივალენტი“ დასაბამი მისცა ე. წ. „პლენანოვის ორთოდოქსიას“ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობასა და ესთეტიკაში 20-იან წლებში.

მატერიალისტური კრიტიკის პლენანოვისეული „ორი აქტიდან“ გასაგები ხდება, თუ რატომ გადაუხადა მან ერთგვარი ხარკი კანტის ესთეტიკას, რატომ ვერ შეაფასა სწორად ლ. ტოლსტოის მოღვაწეობა და შემოქმედება, რატომ თვლიდა, რომ ლ. ტოლსტოი იყო და ბოლომდე დარჩა დიდ ბატონად², რატომ მიაჩნდა დიდი პროლეტარული მწერალი მ. გორკი უტოპისტად³ და „მარქსიზმის მქადაგებლად“⁴. თავის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნაწერებში გ. პლენანოვი მექანიკურად განმარტავდა ასახვის მატერიალისტურ თეორიას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს. ყველა ამ შეცდომას და გადახვევას პლენანოვის ესთეტიკურ ნააზრევში თავისი საფუძველი და გამართლება ჰქონდა.

ამ და სხვა შეცდომების მიუხედავად, გ. პლენანოვის ლიტერატურულ-კრიტიკულმა წერილებმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მარქსისტული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში. ახასიათებდა რა გ. პლენანოვის ადგილსა და როლს განმათავისუფლებელ მოძრაობასა და მარქსისტულ აზროვნებაში, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ „შეუძლებელია შეგნებულ, ნამდვილ კომუნისტად იქცეთ უიმისოდ, თუ არ

¹ გ. ვ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა, ტ. 1, გვ. 129.

² გ. ვ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა, ტ. 11, გვ. 376.

³ გ. ვ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა, რუსული გამოცემა, ტ. 1, გვ. 127.

⁴ იქვე, გვ. 132.

შეისწავლეთ — დიახ, თუ არ შეისწავლეთ — ყველაფერი, რაც კი ფილოსოფიის შესახებ პლენარის დაუწერია...“¹.

§ 2. ლენინური აბაზი ანთოპიაში

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

ლენინიზმის მოძღვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებს პროლეტარული რევოლუციის მომზადებისა და გატარების პერიოდში, სოციალიზმის მშენებლობის პერიოდში. ლიტერატურისა და ხელოვნების, ესთეტიკის ყველა თეორიული პრობლემა ვ. ი. ლენინის შრომებში, მითითებებში, რჩევადარიგებებში, ზეპირ და წერილობით გამოსვლებში, 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 გამოქვეყნებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ვ. ი. ლენინის პრაქტიკულ ხელმძღვანელობას ახალი კულტურის მშენებლობის ამა თუ იმ უბანზე.

წლების მანძილზე და განსაკუთრებით ნების პირველ პერიოდში საბჭოთა ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზროვნება ნაკლებად ანდა სრულებით არ იცნობდა ვ. ი. ლენინის თეორიულ მემკვიდრეობას, მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძვლებს, რომლებიც ასახული იყო მარქსიზმის კლასიკოსების შრომებში.

საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებას თავის დროზე საგრძნობ დაბრკოლებას უქმნიდნენ აგრეთვე სხვადასხვა ჯურის იდეალისტური ესთეტიკური მიმდინარეობანი, ვულგარულ-სოციოლოგიური შეხედულებანი.

საბჭოთა ესთეტიკოსების ისეთი შრომები, როგორც არის ვ. ფრიჩეს „ხელოვნების სოციოლოგია“ (1926), ლ. ზიველჩინსკაიას „ესთეტიკის ისტორიის მარქსისტული ანალიზის ცდა“ (1928) წლების განმავლობაში მიაჩნდათ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის სახელმძღვანელო შრომებად, ხოლო მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსების შეხე-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 32, გვ. 103.

დულებანი, აზრები, გამონათქვამები მხატვრულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე მივიწყებული იყო. უფრო მეტიც, ზოგიერთი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნე, ლიტერატურათმცოდნე, ესთეტიკოსი აღნიშნავდა, რომ ლენინმა, რომელსაც ისტორიამ ყველა მარქსისტს შორის ყველაზე მეტი პრაქტიკული მუშაობა დააკისრა, ვერაფერი მოასწრო ეთქვა ხელოვნებაზე. თუ რა აზრისა ყოფილა ლენინი ხელოვნებაზე, ამის შესახებ შეიძლება უმთავრესად გავიგოთ კლარა ცეტკინის მოგონებებიდანო.

1929 წელს კომუნისტურ აკადემიაში ვ. ფრიჩეს ხსოვნისადმი მიძღვნილ სადამოწხე ორატორთა უმრავლესობა (ა. ლუნაჩარსკი, მ. პოკროვსკი, ი. ნუსინოვი და სხვები) აღნიშნავდნენ, რომ თუ ისტორიული პროცესის თეორია ჩვენ გაგვაჩნია, მხატვრული შემოქმედების მარქსისტული თეორია ჯერ კიდევ შესაქმნელია. მათი აზრით, ვ. ფრიჩეს „ხელოვნების სოციოლოგია“ გ. პლენანოვის შრომებთან ერთად საფუძველს უყრის მარქსისტულ მეცნიერებას ხელოვნებაზე, რომ ეს წიგნი კლასიკურია და ა. შ. ზოგიერთი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნე, ლიტერატურათმცოდნე სავსებით უგულვებელყოფდა ვ. ი. ლენინის შეხედულებებს ხელოვნებასა და ესთეტიკაზე.

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 მემკვიდრეობის, კულტურისა და ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის, ხალხისათვის კულტურისა და ხელოვნების უდიდესი აღმზრდელითი, აქტიურ-გარდამქმნელი როლის შესახებ.

ვ. ი. ლენინის ბრძოლა ქვეშარტად სახალხო, პროლეტარული კულტურის განვითარებისათვის მკვიდროდ არის დაკავშირებული მის ბრძოლასთან ბურჟუაზიული კულტურისა და მისი აპოლოგეტების წინააღმდეგ, რეაქციული კულტურის გამხრწნელი გავლენის წინააღმდეგ. მთელ რიგ სტატეებში ილიჩი ამხელს ბურჟუაზიული კულტურის, ლიტერატურის პირმოთნობას, მის წარმომადგენელთა რეაქციულ ხასიათს, აცხატვერებს იმპერიალიზმის მქადაგებელთა იდეოლოგიას.

ვ. ი. ლენინმა სტატიაში „ვეხის შესახებ“ (1909) ნათელყო კადეტებისა და მათი მიმდევრების შავრაზმული ხასიათი და „ვეხის“ კონცეფცია შეადარა რეაქციული ვაზეთის „მოსკოვსკიე ვედომოსტის“ კონცეფციას, რომელიც მუდამ ამტკიცებდა, რომ რუსეთის დემოკრატია, თუნდაც ბელინსკით დაწყებული, სრულიადაც არ გამოხატავს მოსახ-

ლეობის უფართოესი მასების ინტერესებს ხალხის იმ ყველაზე ელემენტარული უფლებებისათვის ბრძოლაში, რომელთაც არღვევენ პატარა მუხრის დაწესებულებანი, არამედ გამოხატავს მხოლოდ „ინტელიგენტურ განწყობილებას“.

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

ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა პროლეტკულტელთა მიერ ძველი კულტურისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულების წინააღმდეგ, ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ სოციალიზმის კულტურისა და ხელოვნების შექმნას საქმეში შემდგომი მუშაობა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც შეთვისებული და გადაამუშავებული იქნება ყოველივე, რაც არის ძვირფასი ადამიანის აზროვნებისა და კულტურის ორათასიანი წლის განვითარებაში.

ცნობილ პროექტში რეზოლუციისა „პროლეტარული კულტურის შესახებ“ (1920) ვ. ი. ლენინმა მთელი სისრულით ჩამოაყალიბა მოძღვრება კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ და პარტიული პოლიტიკის არსი ხელოვნების, ესთეტიკის საკითხებში. მთელ რიგ თავის ნაშრომებში ვლადიმერ ილიჩს ძე გადაჰკრით 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 საიდანაღაც გამომხტარი რამ, იგი არ არის იმ ადამიანთა გამოწვანა, რომელნიც თავისთავს პროლეტარული კულტურის სპეციალისტებს უწოდებენ. ეს თავიდან ბოლომდე ჩმახია, პროლეტარული კულტურა უნდა იყოს ცოდნის იმ მარაგის კანონზომიერი განვითარება, რომელიც კაცობრიობამ შეიძულებულია კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულური საზოგადოების, მოხელური საზოგადოების უღელქვეშ. ყველა ამ გზასა და ბილიკს მივყავდით, მივყავართ და კვლავაც მივყავანს პროლეტარულ კულტურასთან...“¹

კომუნისტური პარტია, მისი ბელადი ვ. ი. ლენინი სათუთად, დიდო სიფრთხილით ეკიდებოდა კულტურული მემკვიდრეობის საკითხს, ახალი ინტელიგენციის აღზრდის საკითხს. ვ. ი. ლენინმა მოგვცა რა კულტურის, ხელოვნების დარგში პარტიული პოლიტიკის გატარების ძირითადი საწყისები, გამოააშკარავე მთავარი მანკიერება როგორც პრო-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 31, გვ. 343—344.

ლეტულტელებისა, ისე ყველა სხვა წვრილბურჟუაზიული ფორმალისტური მიმდინარეობისა ხელოვნებაში რევოლუციის პირველ წლებში. მან გვიჩვენა, რომ ხელოვნების ნამდვილ შესატყვისობას სოციალისტური რევოლუციის ამოცანებთან არა აქვს რა საერთო მონაგონი, ე. წ. „რევოლუციურ“ ფორმებთან ანდა განყენებულ, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ იდეებთან და სახეებთან.

ვ. ი. ლენინმა, მოგვცა რა ფორმალისმის გამანადგურებელი კრიტიკა და გამოააშკარავა სოციალისტური რევოლუციის ამოცანებისა და პრაქტიკისადმი მისი რეაქციული ხასიათი, გვიჩვენა, რომ ყველა „პარადი მონაგონი“ ხელოვნების დარგში, რომელთაც კვებავდა წვრილბურჟუაზიული ფსევდორევოლუციურობა, სავსებით ეწინააღმდეგება ხალხის ინტერესებს და უკუგდებულ უნდა იქნეს.

ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა ღრმა რეალისტური ხელოვნებისათვის, გადაჭრით გამოდა ექსპრესიონიზმის, ფუტურისმის, კუბიზმისა და სხვა „იზმების“, ე. ი. ფორმალისტური ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებს. ჯერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში ვლადიმერ ილიას ძე უდიდესი მზრუნველობით ადევნებდა თვალყურს საბჭოთა ხელოვნების პირველ ნაბიჯებს, მხატვრული ინტელიგენციის აღზრდას პროლეტარიატის დიქტატურის სულისკვეთებით.

ფორმალისმის იდეოლოგები ხელოვნებაში ცილსა სწამებდნენ რულულ რეალისტურ ხელოვნებას, ნათლავდნენ მას „პროვინციულად“ და მოითხოვდნენ „ახალ“ მხატვრულ ფორმებს. მათი აზრით, რეპინის ფორმა წარმოადგენდა „ძველ ფორმას“, „ღრმომკმულ ფორმას“, ხოლო მისი თანამედროვის სეზანის ფორმა „ულტრაახალი ფორმა“ იყო.

სწორედ ამას გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც აღნიშნავდა: „საკვიროა ლამაზი შევინარჩუნოთ, ავიღოთ ის, როგორც ნიმუში, დავყვარდნოთ მას, თუნდაც ის „ძველი“ იყოს. რატომ უნდა შევაქციოთ ზურგი ქვემარტად მშვენიერს, უარვყოთ ის როგორც გამოსავალი პუნქტი შემდგომი განვითარებისათვის მხოლოდ იმის საბაბით, რომ ის „ძველია“? რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედი ახლის წინაშე, როგორც ღმერთის წინაშე, რომელსაც მხოლოდ იმიტომ უნდა დავემორჩილოთ, რომ „ეს ახალია“? უაზრობაა, სრული უაზრობა! აქ ბევრი თვალთმაქცობაა და, რა თქმა უნდა, შეუგნებელი მოწიწება დასავლეთში გაბატონებული მხატვრული მოდის წინაშე. ჩვენ კარგი რევოლუციონერები ვართ, მაგრამ რატომღაც ვალდებულად ვთვლით ჩვენს თავს დავამტკიცოთ, რომ ჩვენც „თანამედროვე კულტურის სიმალღეზე ვდავართ“... მე არ შემიძლია მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად ჩავთვალო ექსპრესიონიზმის, ფუტურისმის, კუბიზმისა და სხვა „იზმების“

ნაწარმოებები. მე ისინი ვერ გამოვიგია, მე არ განვიცდი მათგან არავითარ სიხარულს“¹.

მოძღვრება მსატერული ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია ვ. ი. ლენინის კლასიკურ ნაშრომში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ (1905) უდიდესი წვლილია მარქსისტულ ესთეტიკაში.

ვ. ი. ლენინმა ამ სტატიაში, პირველმა მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში, ჩამოაყალიბა სოციალისტური მსატერული ლიტერატურის (ხელოვნების) შექმნისა და განვითარების ძირითადი პრინციპი, — პარტიულობის პრინციპი, — რომლის დედაარსი მდგომარეობს იმაში, რომ მსატერული ლიტერატურა (ხელოვნება) 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 კარიერისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა, სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“².

რაში მდგომარეობს ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი, მისი დედაარსი? ვ. 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“³.

აღნიშნავდა რა იმას, რომ ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს „პატარა ბორბალი და ხრახნი“ ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმისა, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს მუშათა კლასის მთელ შეგნებულ ავანგარდს, ვ. ი. ლენინი ამავე დროს ამბობდა, რომ პროლეტარიატის პარტიული საქმის ლიტერატურული ნაწილი არ შეიძლება შაბლონურად გაიგივებული იქნეს პროლეტარიატის პარტიული საქმის სხვა ნაწილებთან.

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, ობილინი, 1957, გვ. 609.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 38.

³ იქვე, გვ. 36.

მიმართავდა რა ბურჟუაზიული ხელოვნების მოღვაწეებს, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა: „ბატონო ბურჟუაზიულო ინდივიდუალისტებო... თქვენი სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებას მხოლოდ ფარისევლობაა. ფულის ბატონობას დამყარებულ საზოგადოებაში, სადაც მშრომელთა მასები გადატაკებული არიან და ერთი მუჭა მდიდრები მუქთახორობენ, შეუძლებელია რეალური და ნამდვილი „თავისუფლება“. განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო? თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენგან მოითხოვს პორნოგრაფიას რომანებსა და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ სასცენო ხელოვნების „დამატების“ სახით? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზმი „უკუღმა გადმობრუნებული ბურჟუაზიულობაა“¹.

ხაზს უსვამდა რა იმას, რომ ეს „თავისუფლება“ არის მოჩვენებითი თავისუფლება, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა იმ მნიშვნელოვან მომენტს, რომ ხელოვნების ე. წ. „თავისუფლება“ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში როგორც ბურჟუაზიული დემოკრატიის საფუძვლების გამოხატულება, არას და არ შეიძლება სხვა რამ იყოს, გარდა ფორმალური თავისუფლებისა.

ბატონკაცური ანარქიზმი, რომელზეც მიუთითებდა ვ. ი. ლენინი, არსებითად წარმოადგენდა საზოგადოებაში პიროვნების ფორმალური განცალკევების იდეურ გამოხატულებას, რომელიც ხელოვანს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში „არადინტეგრესებულ“ პიროვნებად აცხადებს, სწორედ აქედან გამომდინარეობს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ლოზუნგის მომხრეების გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ მხატვარი არ უნდა ზრუნავდეს ცხოვრებაზე, რომ იგი თვითონაა „თავისი თავის პატრონი“, რომ მისი ინტეგრესები სრულიადაც არ უნდა ეხებოდნენ რომელიმე კლასის საზოგადოებრივ ბრძოლას. ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა, რომ საზოგადოებასთან რაიმე კავშირის ეს უარყოფა არსებითად ნიშნავს ბურჟუაზიულ პარტიულობას, იმას, რომ ხელოვანი სწორედ ბურჟუაზიული კლასის პოზიციებზე დგება.

ლენინის სტატიის დედააზრი, უპირველეს ყოვლისა, ის არის, რომ მასში მხილებულია რეაქციონერების მიერ ზოტბამესხმული ფარისევლური ლოზუნგი ხელოვანის „თავისუფლებისა“ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, მეორე მხრივ, ჩამოყალიბებულია სოციალისტური, კვამარითად თავისუფალი, პროლეტარიატის პარტიასთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურის ძირითადი პრინციპები.

1 ვ. ი. ლენინის მოძღვრებასთან ხელოვნების, ლიტერატურის პარ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 39—40.

ტიულოზის შესახებ მკვიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვნების, ლიტერატურის ხალხურობის პრობლემა.

ვ. ი. ლენინმა ახალი, სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების შექმნას საფუძვლად დაუდო მოთხოვნა, რომლის თანახმად ხელოვანი უნდა ემსახურებოდეს ხალხს, იბრძოდეს ხალხის ინტერესებსათვის, მკვიდროდ იყოს დაკავშირებული პროლეტარიატთან, მუშათა კლასთან, რევოლუციურ მოძრაობასთან.

ახასიათებდა რა ახალ, სოციალისტურ ლიტერატურას, ვ. ი. ლენინი წერდა: „ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუფალი იმიტომ, რომ არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და მშრომელებისადმი თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის რაგებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუწევს არა სალონების გულმოყირკებულ „გმირქალს“, არა მოწყენილ და სიმსუქნის ქონით შეწუხებულ „ზედაფენის ათეულ ათასებს“, არამედ მილიონობით და ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის ძალას, მის მომავალს შეადგენენ“¹. ეს იყო ლენინის პროგრამული მითითებანი მოწინავე, თავისუფალი ლიტერატურის განვითარების გზების შესახებ.

„...მნიშვნელოვანია არა ჩვენი შეხედულებანი ხელოვნებაზე. მნიშვნელოვანია აგრეთვე არა ის, თუ რას აძლევს ხელოვნება რამდენივე 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, აღაფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს“².

ხელოვნების ხალხურობის პრობლემაში ჩაქსოვილია ხელოვნების მხატვრული ღირსება, იდეური შინაარსი და სოციალური ფუნქცია. ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებსაც ჩვენ ვუწოდებთ ხალხურს, განსაკუთრებული ძალით გამოხატავენ მოცემულ ეპოქაში მიღწეულ საზოგადოებრივი ცნობიერების უმაღლეს საფეხურს. მაგრამ ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია მოცემულ საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან, არ წარმოადგენს ქვემარტივად ხალხურს. მასობრიობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ხალხურობას.

მარქსიზმ-ლენინიზმში გვასწავლის, რომ ქვემარტივად ხალხურ ნაწარ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 40.

² ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957, გვ. 609.

მოებს უნარი აქვს გაუსწროს თავის დროს, რადგან შეიცავს ისეთ ელემენტებს, რომლებიც თუმცა შექმნილია მოცემული ეპოქით, მაგრამ შეადგენენ მასში ისეთ რამეს, რაც მომავალში განვითარების ტენდენციებს ატარებს.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკისათვის უდიდესი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ასახვის თეორიას, რომელიც ჩამოყალიბებულია ვ. ი. ლენინის გენიალურ ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ (1909).

ასახვის ლენინური თეორია წარმოადგენს ფილოსოფიურ საფუძველს კულტურის ყველა დარგის, მათ შორის ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის გაგებისა და შესწავლისათვის, მასში მოცემულია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის იმ უმნიშვნელოვანესი დებულების დასაბუთება, რომლის თანახმად ხელოვნებში 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 წარმოადგენს საფუძველს მხატვრული ხანის რაობის განსაზღვრისათვის, იმის გაგებისათვის, რომ რეალური სინამდვილე ხელოვნებაში აისახება გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში, რომ ზოგადი თავის ხორცშესხმას პოულობს ინდივიდუალურ ხასიათში, ან მოვლენაში; ცხოვრების შემოქმედებითი გამოსახვის პროცესში ხელოვანი სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ იგი აისახება მხატვრულ სახეებში.

„მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ვ. ი. ლენინმა ჩამოაყალიბა და შემდგომ განავითარა მარქსისტული ფილოსოფიის ძირითადი საკითხები: სამყაროს მატერიალურობის, მისი ობიექტურობის, ე. ი. ადამიანის ცნობიერებამდე და მისგან დამოუკიდებლად სამყაროს არსებობის შესახებ, ბუნებისა და საზოგადოების კანონთა ობიექტური ხასიათის შესახებ, დიალექტიკური მატერიალიზმის შემეცნების თეორიის ძირითადი დებულებების შემეცნების, როგორც ობიექტური მატერიალური სამყაროს ასახვის, ამ ასახვის კანონებისა და ფორმების, ობიექტური, აბსოლუტური და შეფარდებითი კეშმარტების შესახებ, პრაქტიკის როგორც შემეცნების საფუძვლსა და კეშმარტების კრიტერიუმის შესახებ და ა. შ.

ვ. ი. ლენინი წიგნში განსაკუთრებულ ადგილს უთმობს შემეცნებას მარქსისტული თეორიის საკითხებს. ეს თეორია მან ჩამოაყალიბა და განავითარა ახალი ისტორიული პირობების შესაბამისად. სწორედ ამიტომ მას სამართლიანად უწოდებენ ასახვის ლენინურ თეორიას.

ვ. ი. ლენინმა გენიალურად ჩამოაყალიბა კეშმარტების შემეცნების

კლასიკური ფორმულა: „ცოცხალი განპყრეტიდან აბსტრაქტული აზროვნებისკენ და მისგან პრაქტიკისაკენ — ასეთია ჰემმარიტების შემეცნების, ობიექტური რეალობის შემეცნების დიალექტიკური გზა“¹.

ასახვის ლენინური თეორია გვასწავლის დაინახოთ ხელოვნებაში ცხოვრების სწორი, მისი განვითარების მნიშვნელოვანი მხარეების, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის, ადამიანთა ხასიათების მრავალფეროვნება, მაგრამ შეცნობა პასიური აქტი როდია, ასახვა მექანიკური, მკვდარი ასახვა როდია.

„მისგლა (ადამიანის) გონებისა ცალკეულ ნივთთან, მოხსნა იმ ნივთისაგან ტვიფარისა (ცნებისა) არ არის მარტივი, უშუალო, სარკისებრ მკვდარი აქტი, არამედ იგი რთულია, გაორებული, ზიგზაგისებრი, რომელიც შეიცავს ცხოვრებისაგან ფანტაზიის მოწყვეტის შესაძლებლობას, კიდევ მეტიც: შეიცავს აბსტრაქტული ცნების, იღვის ფანტაზიად გადაქცევის შესაძლებლობას“².

ვ. ი. ლენინმა თავის წიგნში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ გვიჩვენა, რომ ადამიანის მიერ ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა უსასრულო სხვადასხვაობის შეცნობა ემორჩილება ყველა თავის ფორმაში შემეცნების ერთიან კანონებს. ასახვის ლენინური თეორიიდან გამომდინარეობს 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 — „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“.

დიდი რუსი მწერლის შემოქმედების კოხკრეტულ მაგალითებზე ამ სტატიებში მოცემულია ხელოვნებისადმი ასახვის მატერიალისტური თეორიის მიყენების უბადლო ნიმუშები. ხელოვნების შესახებ ვ. ი. ლენინის შეხედულებათა თავისებურება გასაგები ხდება ასახვის თეორიის, შემეცნების მატერიალისტური თეორიის „სულისა და გულის“ მიხედვით.

ვ. ი. ლენინი მაღალ შეფასებას აძლევდა ტოლსტოის, მან მოგვცა მისი შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის გენიალური შეფასება. მ. გორკისთან საუბარში იგი აღნიშნავდა: „ამ გრაფამდე ლიტერატურაში ნამდვილი გლეხი არ ყოფილა“³.

ვ. ი. ლენინმა დიდი რუსი მწერლის როგორც მხატვრის, შოაზროვნის და მქადაგებლის მსოფლიო მნიშვნელობა წარმოადგინა პირველი

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 38, გვ. 167—168.

² იქვე, გვ. 384—385.

³ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, კრებული, სახელგამი, თბილისი, 1957, გვ. 605.

რუსული რევოლუციის მსოფლიო მნიშვნელობასთან უშუალო კავშირში. ლ. ტოლსტოის მხატვრულ ძალასა და ნოვატორობასაც ვ. ი. ლენინი უკავშირებდა რუსეთის რევოლუციას.

სოციალისტური ესთეტიკის სათავეებთან იდგა ვ. ი. ლენინი სამოქალაქო ომისა და სამხედრო ინტერვენციის მძიმე წლებშიც, როდესაც რუსეთის კონტრრევოლუცია და საერთაშორისო ბურჟუაზია ცდილობდნენ სისხლში ჩაეხრჩოთ ახალგაზრდა საბჭოთა რუსეთი, როდესაც მწრომელები მანამდე არნახულ გმირობას სჩადიოდნენ, ებრძოდნენ ნგრევას, შიმშილს. პარტია, დიდი ლენინი არ ივიწყებდნენ კულტურის, ხელოვნების საკითხებს, მათს უდიდეს საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ, აქტიურ-ალმზრდელობით როლს. ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვნება სამოქალაქო ომის პერიოდში საავიტაციო პლაკატით ააშკარაებდა რევოლუციის მტრების ხრიკებს, მამობილიზებელ როლს ასრულებდა მშრომელი მასების კომუნისტური პარტიის გარშემო დასარაზმად. ამ მხრივ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საავიტაციო-მასობრივი სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმას (პოლიტიკური და სამხედრო პლაკატი, აგიტატირებლებისა და აგიტგემების, რევოლუციური დღესასწაულების გაფორმება და ა. შ.). სახვითი ხელოვნება იმ დროს მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პოლიტიკურ ავიტაციასთან. მაგრამ ხელოვნების მნიშვნელობა პოლიტიკური ავიტაციით როდი განისაზღვრებოდა. საბჭოთა ხელოვნების შემდგომი ზრდა-განვითარებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მონუმენტური პროპაგანდის ლენინურ გეგმას, რომელიც დღემდე ბელადმა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების მეორე დღესვე წამოაყენა.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა წარმოადგენდა ხელოვნებაზე ვ. ი. ლენინის შეხედულებათა პრაქტიკულ განხორციელებას, იგი სოციალისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების გამოხატულება იყო. ვ. ი. ლენინმა ა. ლუნაჩარსკისთან საუბარში შემდეგნაირად დაახსიათა თავისი მოსაზრებანი მონუმენტური პროპაგანდის შესახებ:

ცნობილი იტალიელი უტოპისტის ტომაზო კამპანელას დიალოგების წიგნში „მზიური ქალაქი“ (1620) ლაპარაკია იმაზე, რომ ფანტასტიკური სოციალისტური ქალაქის კედლებზე გამოსახულია ფრესკები: ეს ფრესკები ახალგაზრდობისათვის წარმოადგენენ თვალსაჩინო გაკვეთილს ბუნებისმეტყველებაში, ისტორიაში, აღძრავენ მათში მოქალაქეობრივ გრძნობებს. ამდენად მონაწილეობენ ახალი თაობის განათლებაში, აღზრდის საქმეში. კამპანელას ეს იდეა, რომელსაც ილიჩმა მონუმენტური პროპაგანდა უწოდა, გულუბრყვილო როდი იყო და ერთგვარი სახეცვლილებით შეიძლებოდა გამოყენებულიყო და განხორციელებულიყო ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში. მო-

ნუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა, უპირველეს ყოვლისა, მიზნად ისახავდა იდეურ-საგანმანათლებლო ამოცანებს. მონუმენტური პროპაგანდის გეგმის დახასიათებისას ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა: ეს გეგმა მოწოდებულია, აღძრას მშრომელებში მოქალაქეობრივი გრძნობები, მონაწილეობა მიიღოს ახალი თაობის განათლებას, აღზრდის საქმეში.

1918 წლის 14 აპრილს „იზვესტიაში“ გამოქვეყნდა მსოფლიოში პირველი მუშათა და გლეხთა მთავრობის სახალხო კომისართა საბჭოს დეკრეტი „მეფეებისა და მათ მსახურთა პატივსაცემად დადგმულ ძეგლთა აღებისა და რუსეთის სოციალისტური რევოლუციის ძეგლებს 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 დეკრეტების პროექტი, რომელიც დამტკიცდა 1918 წლის 12 აპრილს. სწორედ ამიტომ არის, რომ საბჭოთა მხატვრების პირველი სრულიად საკავშირო ყრილობის გადაწყვეტლებით ყოველწლიურად 12 აპრილი, დღე, როდესაც ვ. ი. ლენინმა ხელი მოაწერა ცნობილ დეკრეტს, გამოცხადებულია „მხატვრის დღე“.

ლენინური დეკრეტით სპეციალურ კომისიას დაევალა მხატვრული ძალების მობილიზაცია და ფართო კონკურსის მოწყობა იმ ძეგლთა პროექტების შესამუშავებლად, რომელთაც სათანადოდ უნდა აესაზათ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დღეების სიღიადღე. დეკრეტი ითვალისწინებდა 1918 წლის 1 მაისისათვის ზოგიერთი ძველი ძეგლის აღებას და ახალ ძეგლთა მოდელების გამოტანას ხალხის სამსჯავროზე, აგრეთვე ქალაქ მოსკოვის სადღესასწაულო გაფორმებას, ძველი წარწერების, ემბლემების, ქუჩების სახელწოდების, გერბებისა და სხვათა შეცვლას ახლებით, „რომლებიც რევოლუციური მშრომელი რუსეთის იდეებსა და გრძნობებს გამოხატავდნენ“¹.

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

ვ. ი. ლენინის მითითებით სათანადო ორგანოებმა და, უპირველეს

¹ ვ. ი. ლენინი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ, 1967, გვ. 571, (რუსული გამოცემა).

ყოველისა, განათლების სახალხო კომისარიატმა ა. ლუნაჩარსკის ზემო-
დღევანელობით მოსკოვსა და პეტერბურგში მუშაობა გააჩაღა. რუსეთს
შეცდარი ჰავე არ იძლეოდა ფრესკების გამოყენების შესაძლებლობას,
ამიტომ მიზანშეწონილად იქნა ჩათვლილი ქანდაკებების, ძეგლების,
ბიუსტების, ანდა მთელი ფიგურების, ბარელიეფების, ჯგუფური კომ-
პოზიციების შექმნა. მოედნებზე, თვალსაჩინო ადგილებზე, შესაფერ
კედლებზე, ანდა რომელსაზე ნაგებობაზე ათავსებდნენ მოკლე, მაგრამ
მეტყველ წარწერებს, რომლებიც მარქსიზმის ძირითად პრინციპებსა
და ლოზუნგებს მოიცავდნენ. ილიჩს იმ დროს მხედველობაში ჰქონდა
არა ძვირფასი მასალები (მარმარილო, გრანიტი, ოქროს ასოები), არამედ
უბრალოდ, სადად გაკეთებული ბეტონის ფილები, თუნდაც დროებით.

ვ. ი. ლენინი რჩევას იძლეოდა შემდგარიყო სოციალიზმის წინამორ-
ბედთა ან მისი თეორეტიკოსების და მებრძოლების, აგრეთვე ფილოსო-
ფიური აზროვნების, მეცნიერების, ხელოვნებისა და სხვა დარგის გა-
მოჩენილ პართა სია, რომლებიც წარმოადგენენ კულტურის ქეშმარიტ
გმირებს. ამ სიის მიხედვით მოქანდაკეებს შეუკვეთეს თაბაშირისგან და
ბეტონისაგან ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც მისაწვდომი და გასა-
გები იქნებოდა მასებისათვის. ქანდაკებათა კვარცხლბეკზე აკეთებდნენ
მოკლე და გასაგებ წარწერებს მათი მოღვაწეობის შესახებ. დიდი მნი-
შენელობა ჰქონდა მასალის ჰავაამტანიანობის გათვალისწინებას. ილიჩი
განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ასეთი ძეგლების გახსნის საქმეს,
მოითხოვდა, რომ მასში მონაწილეობა მიეღოთ ცნობილ სპეციალის-
ტებს, წარმოეთქვათ სიტყვები. მისი აზრით, თითოეული ძეგლის გახს-
ნა უნდა გამხდარიყო პროპაგანდის აქტი, პატარა ზეიმი, განსაკუთრებით
საიუბილეო თარღებთან, საზეიმო დღეებთან დაკავშირებით. ასეთი
ძეგლების გახსნას არაერთხელ დასწრებია ვ. ი. ლენინი და სიტყვაც
წარმოუთქვამს.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელებაში,
რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საბჭოთა რუსეთის ხალხების
ხელოვნების განვითარებისათვის, აქტიურად მონაწილეობდნენ ცნობი-
ლი საბჭოთა მხატვრები, მოქანდაკეები: ნ. ანდრეევი, ს. მერკუროვი,
ლ. შერვუდი, ს. ალიოშინი, ს. კონენკოვი და სხვები. მათს ნაწარმოე-
ბებში გამოხატულებას პოულობს ახალი ეპოქის რევოლუციური
მსოფლმხედველობა. ვ. ი. ლენინი, რომელიც უდიდესი მნიშვნელობა
პასუხსაგები საქმეებით იყო დატვირთული, განსაკუთრებულ ინტერესს
იჩენდა ქანდაკებათა პროექტებისადმი.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელებას
თავდაპირველად ბევრი დაბრკოლება ეღობებოდა. მთავარი მათგანი გა-
მოწვეული იყო ობიექტური პირობებით, სამოქალაქო ომის მძიმე წლე-

ბით. მაგრამ ამ გეგმას სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი დაბრკოლებაც გადაეღობა, პირველ რიგში კი ფორმალისტური ხელოვნების სახით.

ფორმალისტები და განსახკომის სახვითი ხელოვნების განყოფილების „მემარცხენე“ ხელმძღვანელები მტრულად იყვნენ განწყობილი მონუმენტური პროპაგანდის გეგმისადმი, რადგანაც ვრძნობდნენ თავიანთ უსუსურობას. „მემარცხენე“ კუბოფუტურისტულმა და კონსტრუქტივისტულმა ქანდაკებამ მისი დამცველების სახით (შ. კოროლიოვი, ვ. ტატლინი და სხვები) სასტიკი დამარცხება განიცადა.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა წარმოადგენდა უდიდესი კულტურული რევოლუციის, სოციალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთ რგოლს ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკაში, სადაც მშრომელმა ხალხმა ისტორიაში პირველად ხელში აიღო ძალაუფლება და არა მარტო აიღო, არამედ, მიუხედავად შიმშილისა, გაკვირვებისა, ბლოკადისა და მრავალი სხვა სიძნელისა, წარმატებითაც უძღვებოდა მას და კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით იწყებდა ახალი, სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობას.

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

ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვნების რეალისტური პრინციპების გარკვევისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ვ. ი. ლენინის დებულებას, რომლის თანახმად მხატვრულ ნაწარმოებებში „...მთავარია ინდივიდუალური გარემოება, მოცემული ტიპების, ხასიათებისა და ფსიქიკის ანალიზი“¹. ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა დრამა რეალისტური ხელოვნებისათვის, გადაკრით ვმობდა ექსპრესიონიზმის, ფუტურიზმის, კუბიზმისა და ფორმალიზმის სხვა გამოვლინებებს, ებრძოდა უიდეობას, დაცემულობას, წუწუნს ლიტერატორთა 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, ვ. ი. რუსეთის მოსახლეობის 9/10-ის ცხოვრებაში ხდებოდა. ვ. ი. ლენინის ესთეტიკურმა შეხედულებებმა თავიანთი გამოხატულება და შემდგომი

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 25, გვ. 182.

განვითარება პოვეს სკკპ ცკ-ის დადგენილებებში, მთელ რიგ პარტიულ ლოკუმენტებში იდეოლოგიურ საკითხებზე.

ახლა, როცა საბჭოთა ხალხი სკკპ XXVII ყრილობის ისტორიული გადაწყვეტილებებით შეიარაღებული ახორციელებს განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების გრანდიოზული ამოცანების ზორცშესხმას, კიდევ უფრო იზრდება ლენინის ესთეტიკური მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისების მნიშვნელობა, საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი, აღმზრდელითი აქტიური როლი ხალხის აღზრდაში, მისი მხატვრული შეხედულებების ჩამოყალიბებაში.

ვ. ი. ლენინმა დაუსახა საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებას განვითარების ძირითადი გეზი — მკვიდრო კავშირი მუშათა კლასთან, მშრომლებთან, ხალხთან, მათს ცხოვრებასთან და ბრძოლასთან, ჩვენი დიდი სინამდვილის ჭეშმარიტი შუაგულს 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 მძლავრი იდეოლოგიური იარაღია ჩვენს ქვეყანაში კომუნისტურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა დამკვიდრებაში, ახალი ადამიანის სულიერ აღზრდაში.



მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრინციპების დაცვასა და შექმნაში განვითარებაში დადებითი როლი შეასრულეს ვ. ი. ლენინის მოწაფეებმა და თანამებრძოლებმა: მ. ს. ოლმინსკიმ, ვ. ვ. ვოროვსკიმ, ა. ვ. ლუნჩარსკიმ, საქართველოში — ა. გ. წულუკიძემ, ფ. ე. მახარაძემ და სხვებმა.

ცნობილი საბჭოთა პუბლიცისტი, კრიტიკოსი და ლიტერატურის ისტორიკოსი მიხეილ სტეფანეს ძე ოლმინსკი (ალექსანდროვი) იყო ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული კრიტიკოსი-მარქსისტი (1863—1933), უკვე 1904 წლიდან იგი ბოლშევიკური პრესის ფურცლებზე („კპერიოდი“, „პროლეტარი“, „ნოვიაი ეიზნ“, „პრავდა“ და სხვ.) ხელოვნების საკითხებსაც ლენინური პოზიციებიდან განიხილავდა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იგი ხედავდა, უწინარეს ყოვლისა, კლასობრივი ბრძოლის ანარეკლს, მთავარ ყურადღებას აქცევდა მხატვრულ ნაწარმოებთა კლასობრივ არსსა და პოლიტიკურ მიმართულებას, აფასებდა მათ პროლეტარიატის რევოლუციური მოძრაობის პოზიციებიდან. იგი ცავდა რუსული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებს, საკმაოდ

ღრმად და საფუძვლიანად განიხილავდა მ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინის შემოქმედებას („წერილები შჩედრინზე“). მწერალ რეალისტების მაღალ იდეურ შემოქმედებას ის უპირისპირებდა დეკადენტების ნაწარმოებებს, აჩვენებდა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის კავშირს ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გამოხატულებასთან. ახასიათებდა რა გაბატონებული კლასების კულტურის დეგრადაციას, ოლმინსკიმ ამხილა დეკადენტი მწერლების — მ. არციბაშევის, თ. სოლოგუბის, ვ. ვინაჩენკოს შემოქმედების რეაქციული არსი. ოლმინსკი ფართო პროპაგანდას უწევდა ა. პუშკინის, ნ. ნეკრასოვის, სამოციანელთა შემოქმედებას. სამწუხაროდ, მან სწორად ვერ შეაფასა ლ. ტოლსტოის შემოქმედება. დიდი რუსი მწერლის — ლ. ტოლსტოის — შეფასებაში იგი იზიარებდა ვულგარული სოციოლოგიზმის, რაპული ვულგარიზმის შეხედულებებს. სტატიაში „ჩვენი დამოკიდებულება ლ. ნ. ტოლსტოისადმი“ მ. ოლმინსკი დიდი რუსი მწერლის შედეგებს — „ომსა და მშვიდობას“, „ანა კარენინას“ — კონტრევოლუციურ ნაწარმოებებს უწოდებს¹. კრიტიკოსის მთავარი შეცდომა ის იყო, რომ იგი „ტოლსტოევობას“, მწერლის რეაქციულ მოძღვრებას აიგივებდა მხატვრის შემოქმედებასთან. მან ჩამოაყალიბა და რედაქტორობდა ჟურნალ „პროლეტარსკაია ლიტერატურას“, იყო რაპის მოღვაწე და მის ჟურნალ „ნა ლიტერატურ-ნომ პოსტუს“ სარედაქციო კოლეგიის წევრი.



ვაცლავ ვაცლავის ძე ვოროვსკი (1871—1923), ლიტერატურის ცნობილი კრიტიკოსი, ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა დიპლომატი, 1905 წელს ვ. ი. ლენინთან, მ. ოლმინსკისთან და ა. ლუნაჩარსკისთან ერთად რედაქტორობდა გაზეთებს „ვპეროდს“ და „პროლეტარს“. მრავალრიცხოვან ლიტერატურულ-კრიტიკულ სტატიებში იგი მწერლების შემოქმედებას აფასებდა კლასობრივი, პარტიული თვალთახედვით. ილაშქრებდა რა დეკადენტების იდეალისტური კონცეფციის წინააღმდეგ, ვოროვსკი იცავდა ხელოვნების მატერიალისტურ თეორიას. მისი აზრით, ქეშმარიტმა რეალისტურმა ნაწარმოებმა უნდა გაგვიხსნას ცხოვრების კანონზომიერებანი ტიპურ სახეებში, რომლებიც აერთიანებენ ყველა კერძო მოვლენის უმნიშვნელოვანეს ნიშან-თვისებებს. ახასიათებდა რა ი. ბუნინის, ა. კუპრინის ნაწარმოებებს, ლ. ანდრეევის შემოქმედებითს გზას, ვოროვსკიმ ცხადყო, რომ მსოფლმხედველობის შეზღუდულობა ხელს უშლის ცხოვრების მართალ ახასვას. იგი მაღალ შეფასებას აძლევდა რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების (ბელინსკის, გერცენის,

¹ Журн. «Огонек», 1928, № 4 (252), გვ. 13.

დობროლიუბოვის, სალტიკოვ-შჩედრინის) მოღვაწეობას. მხატვრულობის უმნიშვნელოვანეს კრიტიკოულად ვოროვსკი თვლიდა ახლის გრძობას, მწერლის უნარს — დაენახა და აესახა საზოგადოებრივი განვითარების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ტენდენციები. სტატიებში მ. გორკიზე და კრიტიკული რეალიზმის სხვა მხატვრებზე მან წამოაყენა ხელოვნების ახალი ამოცანები განმათავისუფლებელი მოძრაობის პროლეტარულ ეტაპზე. ამხელს რა დეკადანსის სოციალურ ფესვებს, მოდერნისტული ლიტერატურის არსს, იგი მას უპირისპირებს ჭეშმარიტად ნოვატორულ პროლეტარულ ხელოვნებას, რომლის ღირსეულ წარმომადგენლად, ახალი შემოქმედებითი მეთოდის დამწესებლად თვლის მ. გორკის (წერილებში „მაქსიმ გორკი“, „გორკის შესახებ“, „კიდევ ერთხელ გორკის შესახებ“ და ა. შ.). ვოროვსკი მ. გორკის ახასიათებს როგორც პროლეტარული რევოლუციის ქარიშხალს, რომელიც „ამჟამად დადგა მუშათა კლასისა და სოციალ-დემოკრატიის მხარეზე“¹. იმის მიუხედავად, რომ ვერ მოგვცა ნილოვნას სახის სწორი შეფასება. მ. გორკის რომანიდან „დედა“ (წერილი „ორი დედა“, 1911), კრიტიკისმა სამართლიანად აღნიშნა რომანის პროპაგანდისტული ღირსებები და იცავდა მწერალს დეკადენტური კრიტიკის თავდასხმებისაგან. ვ. ვ. ვოროვსკის ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შენაძენია. ვ. ი. ლენინი დიდად აფასებდა ვოროვსკის როგორც პუბლიცისტსა და კრიტიკოსს.



პირველ ესთეტიკოს-ლენინელთა პლეადაში თვალსაჩინო ადგილს უკავია ანატოლი ვასილის ძე ლუნაჩარსკის (1875—1933). იგი იყო საზოგადო მოღვაწე, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, ლიტერატურათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნე, დრამატურგი, მთარგმნელი. მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობა ფართო და მრავალმხრივია. მას ეკუთვნის 2 ათასამდე სტატია, რეცენზია, მოხსენება და ნარკვევი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე, ათიოდე მოზრდილი, ოცამდე ერთაქტიანი პიესა და ა. შ. 900-იანი წლებიდან ა. ლუნაჩარსკი ხელოვნების საკითხებზე გამოდის პერიოდულ პრესაში („ობრაზოვანიე“, „პრავდა“ და სხვ.). შემდეგ კი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს აზოგადებს სტატიაში „მხატვარზე საერთოდ და ზოგიერთზე კერძოდ“ (1903), „პოზიტური ესთეტიკის ნარკვევში“ (1904 წ. ნაშრომი ხელმოკრულ გამოცემაზე 1923 წელს სათაურით „პოზიტიური ესთეტიკის საფუძვლები“), თავდა-

¹ ვ. ვ. ვოროვსკი, ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები, მოსკოვი, 1956, გვ. 264 (არსული გამოცემა).

პირველად ავტორი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება შეესაბამება „ცხოვრების იდეალს“ და თუმცა ყოველ კლასს აქვს თავისი წარმოდგენა იდეალზე, მშვენიერების ყველაზე ზოგადი კრიტერიუმი შეესატყვისება ზოგადკაცობრიულს. მისი აზრით, ლამაზია ის, „რაც ესთეტიკურია ყველა თავის ელემენტში“. ამ შრომებში იგრძნობა ა. ბოგდანოვის ფილოსოფიის გავლენა. შემდგომში ა. ლუნაჩარსკი საგრძნობლად სცილდება ამ მცდარ დებულებებს, რუსეთის პირველი რევოლუციის წლებში მთელ რიგ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში, ნაშრომში „მარქსიზმი და ესთეტიკა“, „ღიალოგი ხელოვნებაზე“ (1905), ლუნაჩარსკი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებს განიხილავს სოციალური, კლასობრივი თვალთახედვით. მისი აზრით, ხელოვნების ამოცანაა ბრძოლა, საბრძოლო გრძნობებისა და განწყობილებების აღზრდა. ამ პერიოდში იგი ქადაგებს პროლეტარული ხელოვნების შექმნას აუცილებლობას, მოითხოვს ხელოვნის დაკავშირებას მუშათა კლასის რევოლუციურ ბრძოლასთან, მკაცრად ამატრახებს „წმინდა ხელოვნებისა“ და დეკადენტობის აპოლოგეტებს („სოციალ-დემოკრატიული მხატვრული შემოქმედების ამოცანები“, 1907).

ლუნაჩარსკის როგორც ესთეტიკოსის მოღვაწეობაში ყველაზე ახალგაიერი იყო ოქტომბრის შემდგომი პერიოდი, როდესაც იგი თავს ლიტერატურულ-კრიტიკულ საქმიანობას კარგად უხამებდა განათლების სახალხო კომისრის პასუხსაგებ პოსტზე მუშაობას. მრავალ ზეპირ და ბეჭდვით გამოხვლაში იგი ლენინური მოძღვრების საფუძველზე განიხილავდა ესთეტიკის მნიშვნელოვან პრობლემებს. ა. ლუნაჩარსკის შრომა „ლენინი და ლიტერატურათმცოდნეობა“ (1932) საბჭოთა ესთეტიკურ აზროვნებაში პირველი სერიოზული ცდა იყო სოციალისტური ესთეტიკის პრინციპების ჩამოყალიბებისა ახახვის ლენინური თეორიის შუქზე. მასვე ეკუთვნის ბევრი ნაშრომი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და ახალი, სოციალისტური კულტურის მშენებლობის შესახებ და ა. შ. იგი იყო ახალგაზრდა მ. გორკის პიესების პირველი კრიტიკოსი რევოლუციური პოზიციებდან. განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ა. ლუნაჩარსკის შრომებს საბჭოთა ლიტერატურის, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის საფუძველებს საკითხებზე. ახალი ხელოვნების პრობლემებს შორის იგი სათანადოდ გამოყოფს პარტიულობას, ხალხურობის საკითხებს. მისი აზრით, კომუნისტური პარტიულობა ობიექტურობის უმაღლესი ფორმაა. მან ერთ-ერთმა პირველმა შეაფასა ღირსეულად ა. ფადეევისა და მ. შოლოხოვის ეპიკური ნაწარმოებები. მართალია, მას ჰქონდა ცალკეული შეცდომები, მაგრამ მთლიანად მის შრომებს თვალსაჩინო წვლილი შეაქვს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მდიდარ საგანძურში.



საქართველოში მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის მიმდევართაგან ერთ-ერთი პირველი იყო ალექსანდრე გრიგოლის ძე წულუკიძე (1876—1905). სრულიად ახალგაზრდა, 29 წლის ასაკში დაიფერფლა ხალხთა ბედნიერებისათვის მებრძოლი შეუღრეკელი რევოლუციონერი და დიდი ერუდიციის მქონე თეორეტიკოსი. 19 წლას ჰაბუკი დაუახლოვდა ქართველ ახალგაზრდა მარქსისტებს. ცოდნასმოწყურებული ჰაბუკი ორ წელიწადს მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლობდა, სადაც ღრმად ეუფლება პოლიტიკონომიას, გატაცებით კითხულობს მხატვრულ ლიტერატურას. ხელოვნებისადმი სწრაფვა ა. წულუკიძეს ჯერ კიდევ ბავშვობაში გამოაჩნდა. მოწაფეობის დროს იგი წერდა ლექსებს, რომლებიც, თანამედროვეთა გადმოცემით, ზელიდან ხელში გადადიოდა. ერთ-ერთი მათგანი მიუძღვნა მშობელ დედას. 1895 წელს მან დაწერა ვრცელი კორესპონდენციები „დაბა ხონი“ და „ღამის სურათები“, რომლებიც გაზეთ „ივერიაში“ დაისტამბა, მათში ავტორი დაუნდობლად ააშკარავებს ხალხის მასების გაჭირვებით აღსავსე ცხოვრებას ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში.

1898 წლის შემოდგომაზე სამა წულუკიძე, მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი, ქართველთა სათვისტოკომოში კითხულობს რეფერატს თემაზე „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“, რომელშიც განიხილა მწერალ ლალიონის (არსენ მამულაშვილის) მოთხრობა „ფირალი დავლაძე“. წულუკიძის ეს ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილი სამ ფელეტონად დაიბეჭდა გაზეთ „კვალში“. მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში ა. წულუკიძე 1897 წლის 18 ნოემბერს თავისი ახლო ნათესავისა და მეგობრის ნადეჟდა ერისთავისადმი მიწერილ წერილში მკაცრად აკრიტიკებს იმდროინდელ ცხოვრებას და დაწვრილებით-ეხება ცოლქმრობის საკითხს აღამიანის მიერ აღამიანის ექსპლუატაციაზე დაფუძნებულ საზოგადოებაში. იგი აღნიშნავდა, რომ ყველგან, სადაც კი კაპიტალიზმი ვითარდება, მას თან ახლავს შესაბამისი კლასობრივი მორალი.

„ასეთი ხანა დგება დღეს რუსეთში და ჩვენც ვერ ავცდებით ამ გზას. ეს პირდაპირი შედეგია წინსვლის, პროგრესის, განათლების, გამდიდრების. შესამჩნევად აღნიშნეს ეს ფაქტი ევროპის სხვადასხვა მწერლებმა და ერთმა რუსეთის ცნობილმა რომანისტმა ლ. ტოლსტოიმ. იმან ახალა ფარდა ამ სცენას და საზოგადოებას მისი სურათი ნათლად დაანახა, ამცნო მთელი სიბილწე, ფლიდობა, გარყვნილება, მაცდურობა, რომელიც ცოლქმრობის, სიყვარულის სახელით დაფარფაშობს და საზოგადოებაში პატივისცემაშია. ამ მხრივ მადლობის ღირსია „კრეიეროვა სონატას“ გამოჩენილი ავტორი, მაგრამ სამწუხაროდ მან ფი-

ლოსოფიურად ვერ ახსნა ვერც მიზეზი იმ მოვლენის და ვერც საშუალება მოგვაწოდა მეცნიერული¹.

ა. წულუკიძემ გვიჩვენა, რომ რამდენადაც ღრმა და ძლიერი იყო დიდი რუსი მწერალი ბურჟუაზიული საზოგადოების, მისი მორალის კრიტიკაში, იმდენად სუსტი აღმოჩნდა იმ გზებისა და ღონისძიებების დასახეში, რითაც რუსეთს თავი უნდა გადაერჩინა დაღუპვისაგან.

ა. წულუკიძის ესთეტიკურ შეხედულებათა გარკვევისათვის საგულისხმოა მისი წერილები „ახალი ტაპი ჩვენს ცხოვრებაში“ (1895), „საუბარი მკითხველთან“ (1899), ბროშურა „ოცნება და სინამდვილე“ (კრიტიკული შენიშვნები ბ. არჩილ ჯორჯაძის „პროგრამის“ გამო, 1903). პირველ წერილში ა. წულუკიძე ეხება ტიპურობის საკითხს იმდროინდელ ცხოვრებასა და ხელოვნებაში, ასეთ ტიპად მას მიაჩნია ახალგაზრდა ეროვნული ბურჟუაზიის წარმომადგენელი ნიკო კალაქე. ამავე დროს აქ წულუკიძე ილაშქრებს იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლის კიტა აბაშიძის წინააღმდეგ და მხედველობაში აქვს მისი წერილი „ცხოვრება და ხელოვნება“ (1895). მეორე წერილში კრიტიკოსი განიხილავს იდეალის საკითხს და დასძენს: „ჩვენი იდეალი მომავალში უნდა იყოს, აწმყო იმდენად საინტერესოა, რამდენადაც ის მყოზადის საძირკველია“². ამავე დროს, კრიტიკოსი შესანიშნავად განმარტავს იდეოლოგიური ზედნაშენის რთულ ბუნებას.

ბროშურაში „ოცნება და სინამდვილე“ ა. წულუკიძემ მკაცრად გააკრიტიკა კულტურის საკითხებში ყბადაღებული „საერთო ნიადაგის“ თეორიის რეაქციული არსი და მისი აპოლოგეტი არჩილ ჯორჯაძე, ბრწყინვალედ დაასაბუთა ლიტერატურის კლასობრივი ხასიათი კლასობრივ საზოგადოებაში.

ა. წულუკიძე თავის ზანმოკლე ცხოვრების მანძილზე შეუპოვრად იბრძოდა იმისათვის, რომ ლიტერატურული საქმე გადაექცა პროლეტარული საქმის განუყოფელ ნაწილად. მას კარგად ესმოდა, რომ მწერლობა სარკეა ცხოვრებისა³ და ყველაფერს აყეთებდა იმისათვის, რომ თავისი მახვილი კრიტიკული თვალითა და ბასრი კალმით ჩაეყენებინა იგი მშრომელთა სამსახურში.

* * *

გამოჩენილი ქართველი მარქსისტი, ლიტერატურის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი ფილიპე ესეს ძე მახარაძე (1868—1941) პირველი გამოცხმაურა ქართულ მწერლობაში სიმბოლიზმს და სასტიკად დაილაშქრა მის წინააღმდეგ.

¹ ა. წულუკიძე, თხზულებანი, 1967. თბილისი, გვ. 385.

² იქვე, გვ. 31.

³ იქვე, გვ. 32.

სტატიაში „საბრალონი“, რომელიც გამოქვეყნდა გაზეთ „თანამედროვე აზრის“ 1916 წლის 10 მარტის № 56-ში, ფილიპე მახარაძე აღნიშნავდა, რომ როდესაც გაეცნო ეურნალ „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერს, მასში თავი იჩინა სიბრალულის გრძნობამ და ეს გასაგებიც იყო, რადგან იგრძნო, რომ კრებულში გაერთიანებული მწერლები შეპყრობილი იყვნენ დეკადენტობით, მოდერნიზმითა და ფუტურაზმით. ფ. მახარაძე დამაჯერებელი არგუმენტებით უარყოფს ქართველი სიმბოლისტების ლიტერატურულ კრედოს — „პირველთქმას“, რომელიც პ. იაშვილს ეკუთვნის, ტ. ტაბიძის წერილს „ცისფერი ყანწები“. იგი არ ეთანხმება ავტორებს, რომლებიც სანდრო შანშიაშვილას, იოსებ გრიშაშვილისა და ელენე დარიანის (პ. იაშვილი) გვერდით ათავსებენ გალაკტიონ ტაბიძესაც. ამ უკანასკნელის პოეზიას არაფერი აქვს საერთო ქართველი სიმბოლისტების მსოფლმხედველობასთან.

მეტად მნიშვნელოვანია ფილიპე მახარაძის როლი ხელოვნებაში დეკადანსის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ლიტერატურათმცოდნეობასა და ლიტერატურულ კრიტიკაში რეალიზმის პრინციპების დაცვაში. იგი ჯერ კიდევ რევოლუციამდე აქტიურ იდეოლოგიურ ბრძოლას ეწეოდა ფედერალისტების, მენშევიკებისა და სხვა ჯურის ბურჟუაზიული ნაციონალისტების წინააღმდეგ. ფ. მახარაძის ისეთი ნაშრომები, როგორცაა „კრიტიკული განხილვა“ (1896), „ხალხური პოეზია და ბ-ნი მელიტონ კელენჯერიძე“ (1897), „საბრალონი“ (1916) რევოლუციამდელი მარქსისტული ქართული სალიტერატურო კრიტიკის შენამძენია. ფ. მახარაძის წერილებიდან აღნიშვნის ღირსია აგრეთვე „დანიელ ჭონქაძე და მისი დრო“, რომელიც დაიწერა 1903 წელს და ცალკე წიგნადაც გამოვიდა 1904 წელს.

ამის მიუხედავად, ფ. მახარაძეს ჰქონდა შეცდომები. მისი წყალობით ქართულ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდხანს იგრძნობოდა ვულგარული სოციოლოგიზმის გავლენა, არასწორი დამოკიდებულება კლასიკოსი მწერლებისა და, უწინარეს ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძის მიმართ.

* * *

მარქსიზმის კლასიკოსების უდიდესი დამსახურება მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების წინაშე იმაში მდგომარეობს, რომ მათ, პირველად კაცობრიობის ისტორიაში, განსაზღვრეს ხელოვნების ჰუმანიტაროლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მათი აზრით, ხელოვნება წარმოადგენს არა მარტო სინამდვილის შეცნობის იარაღს, არამედ მისი გარდაქმნის საშუალებასაც, სწორედ ამიტომ ისინი დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ხელოვნებას, იბრძოდნენ მისი მაღალი იდეურობის (ტენ-

დენციურობის), პარტიულობისა და მხატვრული სრულყოფისათვის, მზრუნველად ეპყრობოდნენ ახალი, პროლეტარული ხელოვნების ყლორტებს, ყოველმხრივ ცდილობდნენ პროლეტარიატის ინტერესების სამსახურში ჩაეყენებინათ წარსულის მოწინავე მხატვრული მემკვიდრეობა.

განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის პერიოდში კიდევ უფრო იზრდება საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი, აღმზრდელი თითო როლი, ასევე მარქსის, ენგელსის, ლენინის ესთეტიკური მემკვიდრეობის შემოქმედებითად ათვისების მნიშვნელობა. როგორც პარტია გვასწავლის, „ესთეტიკური საწყისი კიდევ უფრო შთამაგონებელს გაზდის შრომას, აღამალლებს ადამიანს და გაალამაზებს მის ყოფა-ცხოვრებას“.

§ 3. 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 პროლეტარიატის მიერ ძალაუფლების ხელში აღების შემდეგ უმაღვე ისახებოდა ამოცანა, რაც თავისი მნიშვნელობით ეპოქას შეადგენს. ეს იყო კულტურული რევოლუცია. ეს ამოცანა მით უფრო მნიშვნელოვანი იყო, რომ ქვეყნის მოსახლეობის უდიდესი მასა—გლეხობა—წერა-კითხვის უცოდინარი იყო¹.

კომუნისტური პარტია, ვ. ი. ლენინი საბჭოთა ხელისუფლების პირველსავე წლებში კულტურისა და ხელოვნების წინაშე აყენებდნენ უდიდესი მნიშვნელობის ამოცანებს ხალხის მასების კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში. ხალხის სწავლა-განათლება, კომუნისტური აღზრდა, მისი დარაზმვა პარტიის გარშემო, საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო, მოწინავე ნიშნების ასახვა და ჩვენება,—აი, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა, რომელიც სრულიად ახალი, საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების წინაშე იდგა. ამ კულტურისა და ხელოვნების შემქმ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 33, გვ. 560—561.

ნელები და გმირები იყვნენ მუშები და გლეხები, ახალი ცხოვრების შემოქმედნი.

კომუნისტურმა პარტიამ მთელი სიგრძე-სიგანით დააყენა საკითხი, რომ ხელოვნება ყველა თავისი საშუალებით უნდა ჩაღვეს კომუნიზმის საქმის სამსახურში. უპირველეს ყოვლისა, პარტიამ წარმართა ღონისძიებანი კულტურისა და ხელოვნების სრული დემოკრატიზაციის უზრუნველსაყოფად.

„...აუცილებელია, —ნათქვამი იყო რკპ (ბ) VIII ყრილობის მიერ მიღებულ პარტიის პროგრამაში, — გაიხსნას და მშრომელთათვის ხელმისაწვდომი გახდეს ხელოვნების ყველა საუნჯე, რომელიც შექმნილია მათი შრომის ექსპლუატაციის საფუძველზე და რომელიც აქამდე ექსპლუატატორთა განსაკუთრებულ განკარგულებაში იმყოფებოდა“¹. პარტია მიუთითებდა, რომ მშრომელთა ფართო თვითგანათლების, მათ შორის მხატვრული განათლების ყველა ფორმა მკიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული კომუნისტური იდეების პროპაგანდასთან, რომ არ არსებობს მეცნიერებისა და ხელოვნების ისეთი ფორმა, რომლებიც დაკავშირებული არ არიან კომუნიზმის დიად იდეებთან და კომუნისტური მეურნეობის შესაქმნელად უსასრულოდ მრავალმხრივ მუშაობასთან.

ახალი სოციალისტური კულტურის შექმნის პირველი ნაბიჯები დიდი საქმეებია და დაბრკოლებებით იყო აღსავსე. პარტიისა და მთავრობის ღონისძიებებს გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწყევდნენ კონტრრევოლუციური ელემენტები. მათი ძირგამომთხრელი მუშაობა გამოიხატებოდა საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ არა მარტო შეიარაღებულ გამოსვლებში, არამედ კონტრრევოლუციურ აგიტაციაშიც. და თუმცა ბურჟუაზიის აშკარა საბოტაჟი მალე ლიკვიდირებულ იქნა საბჭოთა ხელისუფლების მიერ, მაინც ბურჟუაზიული ინტელიგენციის რეგებიდან რეაქციული ელემენტების გავლენა მოსახლეობის მერყევენაწილზე ჭერ კიდევ საგრძნობი იყო. საქირო გახდა საკმაოდ ხანგრძლივი, დაძაბული აღმზრდელობითი მუშაობა ამ გავლენის დასაძლევად, საბჭოთა ხელისუფლების მხარეზე ახალ-ახალ ადამიანთა გადასაბრუნებლად.

სოციალისტური კულტურის მშენებლობას დიდ ზიანს აყენებდა მენშევიკებისა და ესერების კონტრრევოლუციური, რევიზიონისტული მოღვაწეობა. ისინი ეძებდნენ და ზოგჯერ პოულობდნენ დასაყრდენს იმ წვრილბურჟუაზიულ სტიქიაში, რომელიც რევოლუციის პირველ წლებში ლამობდა თავისი გავლენის ქვეშ მოექცია მუშათა კლასის ცალკეული ჯგუფები.

¹ კრებული „სკკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი I, სახელგამი, 1954, გვ. 535.

წერილბურჟუაზიული 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 გამოიყენეთ 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 დამდგარიყო.

სოციალისტური კულტურის მშენებლობის ლენინურ გეგმას წინ აღუდგნენ სხვადასხვა ანტიმარქსისტული, ანტიხალხური ხასიათის მიმდინარეობანი. კულტურული რევოლუციის ლენინური გეგმის 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 გასავრცელებლად. ეს იწვევდა იმას, რომ ძალიან ხშირად უაზრო მანკიობა 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 (მახიზმა), ხოლო ხელოვნების დარგში მუშებს უნერგავდნენ დამახინჯებულ გემოვნებას (ფუტურიზმს). პროლეტკულტელები, გამოდიოდნენ რა კულტურისა და ხელოვნების დარგში კლასიკური მემკვიდრეობის „დამხობის“ დროშით, სოციალისტური კულტურის განვითარებაში მემკვიდ-

რეობითობის უარყოფით, აშკარად აცხადებდნენ თავს „სილამაზის ჯალათებად“ და „დამამზობლებად“.

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, გამოააშკარავა სოციალისტური რევოლუციის ამოცანებისა და პრაქტიკისადმი მისი რეაქციული ხასიათი და გვიჩვენა, რომ ყველა „პირადი გამოწავნი“ ხელოვნების დარგში, რომელთაც კვებავდა წვრილბურჟუაზიული ფსევდორევოლუციურობა, მთლიანად ეწინააღმდეგება ხალხის ინტერესებს და უკუგდებულ უნდა იქნეს.

კომუნისტური პარტია მუდამ გადამწყვეტ ბრძოლას აწარმოებდა ხელოვნებაში ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, 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 ეკონომიკის, 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 მიმდინარე დიდი კულტურული რევოლუციის შემადგენელი ნაწილი იყო.

მრავალრიცხოვან მხატვრულ გაერთიანებათა წარმოშობა 20-იან წლებში წარმოადგენდა სავსებით კანონზომიერ მოვლენას. ეს პერიოდი დაძაბულ შემოქმედებით ძიებათა, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მომწიფების, ჭაბუკობის 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 გზას უნათებდა მხატვრებს ქვეშაირიტად დიდი ხელოვნებისაკენ.

პარტიის გენერალურმა ხაზმა კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებზე ნების პირველ პერიოდში თავისი გამოხატულება პოვა 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 უაღრესად აუცილებელია შეიქმნას მუშურ-გლეხური ახალგაზრდობისათვის ისეთი ლიტერატურა, რომელიც დაუპირისპირდებოდა ახლად გაჩენილი ქუჩური ლიტერატურის გავლენას ახალგაზრდობაზე და ხელს შეუწყობდა ახალგაზრდობის მასების კომუნისტურ აღზრდას¹.

1923 წლის აპრილში რკპ (ბ) მეთორმეტე ყრილობა უკვე პრაქტიკულად აყენებს მხატვრული ლიტერატურის პარტიული ხელმძღვანელობის საკითხს. ყრილობის რეზოლუციაში „პროპაგანდის, ბეჭდვითი სიტყვისა და აგიტაციის საკითხებზე“ ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურა გაიზარდა დიდ საზოგადოებრივ ძალად, რომელიც თავის გავლენას ავრცელებს, უწინარეს ყოვლისა, მუშა და გლეხი ახალგაზრდობის მასებზე².

პარტიის მეცამეტე ყრილობამ (1924 წლის მაისი) რეზოლუციაში „ბრესის შესახებ“ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მუშებისა და გლეხთა წრიდან ლიტერატურული კადრების ზრდის საკითხს, პროლეტარული და გლეხური მწერლების დაწინაურებას, მატერიალური დახმარების გაწევის ყოველნაირად გაძლიერებას, ახალგაზრდობის ფართო წრეში მომუშავე კომკავშირელთა რიგებიდან მწერლებისა და პოეტების ზრდას. ამის ერთ-ერთ ძირითად პირობად პარტია თვლიდა სერიოზულ მხატვრულ და პოლიტიკურ თვითგანათლებას, ვიწრო წრეობანობის გავლენისაგან განთავისუფლებას პარტიული ლიტერატურული კრიტიკის ყოველმხრივი დახმარებით.

ჯერ კიდევ 1924 წელს პარტიას საჭიროდ მიაჩნდა, რომ ე. წ. „თანამგზავრთა“ რიგებიდან ყველაზე უფრო ნიჭიერ ხელოვანთათვის სისტემატური დახმარება კვლავ გაეწიათ. მათ აღზრდიდა სკოლა, კომუნისტებთან ერთად ამხანაგური მუშაობა.

ყრილობამ ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „...არც ერთ ლიტერატურულ

¹ კრებული „სკკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებისა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი 1, სახელგამი, 1954, გვ. 832.

² იქვე, გვ. 950.

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 გაშუქებულიყო მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშები, შექმნილიყო მასობრივი მხატვრული ლიტერატურა მუშების, გლეხებისა და წითელ-არმიელებისათვის. პარტიამ ლიტერატურულ კრიტიკას ამოცანად დაუ-სახა გამოერჩია და მხარი დაეჭირა ნიჟიერი საბჭოთა მწერლებისათვის, ამავე დროს აღენიშნა მათი შეცდომები, რომელთა მიზეზი იყო ის, რომ მათ საკმაოდ არ ესმოდათ საბჭოთა წყობილების ხასიათი, დახმარებო-და მწერლებს ბურჟუაზიული ცრურწმენის დაძლევაში¹.

კომუნისტური პარტია ყოველთვის ყურადღებით აღევნებდა თვალ-ყურს და ღრმა ანალიზს უკეთებდა კლასობრივი ბრძოლის ფორმებს ლიტერატურულ-სამხატვრო ფრონტზე. ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების მწვავე კრიტიკულ მომენტებში პარტია გამოდიოდა თავისი ავტორიტეტული სიტყვით და სწორი გზით წარმართავდა მას. პარტია, საჭიროების შემთხვევაში, როგორც ბრძენი მრჩეველი, ერეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების ფრონტის მძაფრ ბრძოლებში, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ჯურის მოანარქისტო ბურჟუა ესთეტები, 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 ვულგარიზატორების თეორიებს, რომლებიც უარყოფდნენ ყოველგვარ თანამშრომლობას ძველ მოღვაწებთან, 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 განყოფილე-

¹ კრებული „სკკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი 11, სახელგამი, 1955, გვ. 80—81.

ბაში 1924 წლის მაისში ჩატარებულმა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა და პარტიული მუშაკების თათბირმა. ამ თათბირის შედეგებმა ასახვა პოვეს რკპ (ბ) XIII ყრილობის რეზოლუციაში „პრესის შესახებ“¹, მაგრამ შემდგომში მაინც საჭირო შეიქნა პარტიის მხატვრული პოლიტიკის ღრმა და ვრცელი განმარტება.

პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ლიტერატურის საკითხებზე შექმნა სპეციალური კომისია, რომელსაც დაევალი მოემზადებინა მასალები ვრცელი რეზოლუციის მიღებისათვის. კომისიამ რამდენიმე თათბირი ჩაატარა. 1925 წლის 3 მარტს პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ლიტერატურული კომისიის სხდომაზე გამოვიდა მიხეილ ვასილის ძე ფრუნზე, რომლის სიტყვის² ძირითადი დებულებები საფუძვლად დაედო რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციას „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“.

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 მძლავრი განვითარების გზები. პარტიის ცენტრალური კომიტეტი თავის დადგენილებაში, უპირველეს ყოვლისა, აღნიშნავდა მასების მატერიალური კეთილდღეობის აღმავლობას, რევოლუციის შედეგად მასების აზროვნებაში მომხდარ გადატრიალებას, კულტურულ საჭიროებათა და მოთხოვნილებათა უდიდეს ზრდას და მიუთითებდა, რომ: „...ჩვენ შევედით კულტურული რევოლუციის პერიოდში, რომელიც კომუნისტური საზოგადოებისაკენ შემდგომი მსვლელობის წინამძღვარია“³.

პარტიამ კვლავ დააყენა სოციალიზმის ხელოვნების შექმნის საქმეში მხატვრული შემკვიდრების დიდი მნიშვნელობის საკითხი და მოითხოვა სასტიკი ბრძოლა გაჩაღებულ იყო ძველი კულტურული შემკვიდრებისადმი, აგრეთვე მხატვრული სიტყვის სპეციალისტებისადმი ზერელე და უგულვებელმყოფელი დამოკიდებულების წინააღმდეგ. პარტიის მოწოდება, არ შეწყვეტილიყო ბრძოლა როგორც კომუნისტურ ყოყოჩობასთან, ისე შემკვიდრებისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებასთან, მიმართული იყო მარქსიზმის იმ ვულგარიზატორების

¹ კრებული „სკკ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი 11, სახელგამი, 1955, გვ. 80—81;

² М. В. Фрунзе. Избранные произведения, том третий, Госиздат. Москва-Ленинград, 1927, гв. 150—155.

³ დოკუმენტების კრებული „პარტიული და საბჭოთა ბეკდვითი სიტყვის შესახებ“, სახელგამი, 1956, გვ. 458.

წინააღმდეგ, რომლებიც არსებითად განაგრძობდნენ იდეურად განადგურებული „პროლეტკულტის“ პრაქტიკას. პარტიამ დაგმო აგრეთვე პოზიცია, რომელიც სათანადოდ არ აფასებდა პროლეტარული მწერლების იდეური ჰეგემონიისათვის ბრძოლის უდიდეს მნიშვნელობას და აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში მთავარი ლოზუნგი უნდა იყოს ბრძოლა, ერთი მხრივ, კაპიტულანტობის წინააღმდეგ, ხოლო მეორე მხრივ—კომუნისტური ყოყოჩობის წინააღმდეგ.

პარტიამ მკაფიოდ განსაზღვრა მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის ამოცანები, კრიტიკისა, რომელიც პარტიის ხელში ერთ-ერთ მთავარ აღმზრდელობითს იარაღს წარმოადგენდა. რეზოლუცია ხანგაძმით აღნიშნავდა, რომ „კომუნისტური კრიტიკა ერთი წუთითაც არ უნდა სთმობდეს კომუნიზმის პოზიციებს, ოდნავაც კი უკან არ უნდა იხვედეს პროლეტარული იდეოლოგიიდან, უნდა ააშკარავებდეს სხვადასხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ობიექტურ კლასობრივ აზრს და, ამავე დროს, დაუნდობლად უნდა იბრძოდეს კონტრარევოლუციურ გამოვლინებათა წინააღმდეგ ლიტერატურაში, ააშკარავებდეს სმენოვესურ ლიბერალიზმს და სხვა“¹.

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 მას არ შეუძლია მხარი დაუჭიროს ლიტერატურის ერთ რომელიმე ფრაქციას, რომ მან უნდა მოახდინოს ამ ფრაქციების კლასიფიკაცია ფორმასა და სტილზე მათი შეხედულებების სხვადასხვაობის მიხედვით.

„უკვლავური გვაფიქრებინებს, —ნათქვამი იყო ცენტრალური კომიტეტის რეზოლუციაში, — რომ ეპოქის შესაფერი სტილი გამომუშავდება, მაგრამ გამომუშავდება სხვა მეთოდებით და ამ საკითხის გადაწყვეტა ჯერ კიდევ არ დასახულა. ყოველგვარი ცდები შებორკონ პარტია ამ მიმართულებით ჩვენი ქვეყნის კულტურული განვითარების ახლანდელ ფაზაში — უკუგდებულ უნდა იქნეს“².

ისევე როგორც მხატვრული პოლიტიკის სხვა საკითხებში, აქაც ურთულესი პრაქტიკული და თეორიული ფსეთტეკური საკითხების გადაწყვეტისას პარტიამ გამოამჟღავნა შესანიშნავი ისტორიზმი, როდესაც განაცხადა, რომ ეპოქის შესაფერი სტილი (მეთოდი) გამომუშავდება და ახლო მომავალში დაისახება მისი გადაწყვეტის პრობლემა.

¹ დოკუმენტების კრებული „პარტიული და საბჭოთა ბეჭდვითი სიტყვის შესახებ“, სახელგამი, 1956, გვ. 461.

² იქვე, გვ. 462.

პარტია ყოველმხრივ ეხმარებოდა მოწინავე ხელოვანთ, რომლებიც საბჭოურ, რევოლუციურ პოზიციებზე იდგნენ, ხელს უწყობდა მათ იდეურ და შემოქმედებითს ზრდას. ეს სამხატვრო პოლიტიკა შეესაბამებოდა ნების პერიოდში პარტიის მიერ წარმოებულ საერთო პოლიტიკას, რომელიც მიმართული იყო სოციალიზმის ძალების განმტკიცებისაკენ, ორი სისტემის შეჯიბრების საფუძველზე ეკონომიკის სფეროდან ბურჟუაზიული სექტორის თანდათანობით განდევნისაკენ. პარტიის ცენტრალური ყომიტეტი გამოდიოდა საბჭოთა კულტურის განვითარების ინტერესებიდან, ახალი ეპოქის დიდი ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ამოცანებიდან. სწორედ ამიტომ ცენტრალური კომიტეტი კვლავ აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურის დარგში პარტიას არ შეუძლია მონაბოლია მიახიკოს ერთ რომელიმე ჯგუფს, თავისი იდეური შინაარსით თუნდაც ყველაზე პროლეტარულსაც კი. ეს იქნებოდა, უწინარეს ყოვლისა, პროლეტარული ლიტერატურის დაღუპვა. ამ დებულებაშიც გამოამჟღავნდა პარტიის დიალექტიკური მიდგომა ისტორიული მოვლენებისადმი, გამოვლინდა პარტიის დიდი სიბრძნე იმით, რომ მან, გამოუცხადა რა სასტიკი ბრძოლა კონტრრევოლუციურ გამოვლინებებს, მზარი დაუჭირა ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში სხვადასხვა დაჯგუფებათა და მიმდინარეობათა თავისუფალ შემოქმედებითს შეჯიბრებას.

ამ პრინციპული პარტიული მითითებებიდან გამომდინარეობდა რიგი ორგანიზაციული ღონისძიებებისა, რომლებიც გულსხმობდნენ ლიტერატურულ საქმეებში თვითნებური და არაკომპეტენტური ადმინისტრაციული 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 გასაგები და ახლობელი იქნებოდა მილიონობით მშრომელისათვის.

საბჭოთა მხატვრებისაგან პარტია მოითხოვდა უფრო გაბედულად და გადაჭრით გაეწყვიტათ კავშირი ლიტერატურაში დიდკაცობის ტრადიციულ მემკვიდრეობას და ძველი ოსტატების მთელი ტექნიკური მიღწევების ვა-

მოყენებით გამოემუშავებინათ მილიონებისათვის გასაგები, შესაფერი ფორმები. პარტია აქაც გამოდიოდა ნაწარმოებთა ხარისხის ამაღლების, ხელოვანთა პროფესიული დაოსტატების ამაღლების 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 სისრულთ, არ ჩაკეტილიყვნენ ერთი ქარხნის ჩარჩოებში, შეექმნათ ლიტერატურა და ხელოვნება „დიადი მებრძოლი კლასისა, რომელიც მიუძღვის გლეხთა მილიონებს...“

პარტიის შორსმკვრეტელობა და სიბრძნე იმაშიც გამოვლინდა, რომ იგი ლიტერატურულ დაჯგუფებათა და მიმდინარეობათა ბრძოლაში, ხშირად მათ დაბნეულ, მყვირალა დეკლარაციებსა და მანიფესტებში ხედავდა მხატვრების, მწერლების შინაგანი გარდაქმნის, იდეური ზრდის ღრმა პროცესებს. ამაშია სწორედ ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი 20-იანი წლების პარტიის სახელოვნო პოლიტიკისა.

მხარს უჭერდა რა ამა თუ იმ ხელოვანს 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 სამხატვრო პოლიტიკის ქვაკუთხედად პარტიას მიაჩნდა მათმინებითი აღმზრდელობითი მუშაობა, ლიტერატურული ბრძანებას კვლავ გადაჭრითი დაგმობა, მკდარ იდეურ-მხატვრულ პოზიციებზე მდგომ ხელოვანთა გაბიაბრუების შეუწყნარებლობა, ხელოვანთა, მხატვართა, რომელთა გზა სოციალისტური რეალიზმისაკენ ხშირად ძალზე რთული და მძიმე იყო.

მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველ ნაბიჯებს თუ გონების თვალთ გადავხედავთ (ცალკეულ დაჯგუფებათა, მიმდინარეობათა, მხატვართა დეკლარაციების, მანიფესტების, განცხადებების მიხედვით), უნდა ვალიაოთ, რომ იგი არცთუ ისე ადვილი იყო, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მოუწოდებდა რა შეექმნათ დიდი საზოგადოებრივი უღერადობის ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც დაენმარებოდა საბჭოთა ხალხს სოციალიზმის მშენებლობაში, პარტია იბრძოდა არა ცალკეული დაჯგუფებისათვის და სკოლისათვის, არამედ ხელოვანთა ოსტატებისათვის, რომლებიც უცილობლად უნდა გამხდარიყვნენ და გახდნენ კიდევ ჭეშმარიტად საბჭოთა ხელოვანები, მილიონობით მშრომელთა გრძობებისა და ფიქრების გამომხატველნი.

პარტიის ბრძნულმა სახელოვნო პოლიტიკამ უზრუნველყო მოკლე დროში ისეთ ხელოვანთა გადასვლა სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე, რომლებიც დიდი ხნის მანძილზე უცხო და მანვე 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, წინააღმდეგობრივი და ერთმანეთისადმი მტრული სამეურნეო ფორმების ერთდროულმა ზრდამ, ამ განვითარებით გამოწვეულმა ახალი ბურჟუაზიის (ნეპმანების) ჩასახვისა და განმტკიცების პროცესმა, ნეპმანებისაკენ ძველი და ახალი ინტელიგენციის ნაწილის გარდუვალმა, თუმცა პირველ ხანებში ხშირად შეუგნებელმა ლტოლვამ, კლასთა ბრძოლით გამოწვეულმა იდეოლოგიურმა შეხლა-შემოხლამ თავი იჩინა საზოგადოებრივი ცხოვრების ლიტერატურულ სარბიელზეც.

პარტია გვასწავლიდა, რომ პროლეტარიატმა, ძალუფლების ხელში აღების შემდეგ, პირველ რიგში უნდა დააყენოს „მშვიდობიანი ორგანიზატორული მუშაობა“, უნდა შეინარჩუნოს, განამტკიცოს და სულ უფრო და უფრო გააფართოს თავის ხელმძღვანელობა და დაიკავოს სათანადო პოზიცია იდეოლოგიური ფრონტის მთელ რიგ უბნებზეც.

რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუცია — „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“ — აჯამებდა ბოლშევიკების ბრძოლას კაპიტულანტებისა და პროლეტარული ხელოვნების დამამხობელთა წინააღმდეგ და სახავედა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების მაგისტრალურ გზას. რეზოლუციამ მძლავრი ბიძგი მისცა მწერალთა ძალების სოციალისტური მშენებლობის ამოცანების გარშემო დარაზმვის პროცესს, დაეხმარა ბევრ მხატვარს სწორად განესაზღვრა თავისი შემოქმედებითი გზა.

პარტიის ცენტრალური კომიტეტის რეზოლუცია ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ აუცილებელია გაძლიერებული ყურადღება მიექცეს ნაციონალური ლიტერატურების განვითარებას ხსრ კავშირის მრავალრიცხოვან რესპუბლიკებსა და ოლქებში. ამასთან დაკავშირებით, დღის წესრიგში იდგა, პრაქტიკულ საკითხს წარმოადგენდა შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული საბჭოთა კულტურის შექმნის პრობლემა. ცნობილია, რომ რაპტელები და მათი მიმდევრები ყველა რესპუბლიკაში ამახინჯებდნენ პარტიის სახელოვნო პოლიტიკას, გამოდიოდნენ ეროვნული კულტურის შესახებ მარქსისტული დებულების წინააღმდეგ. სწორედ რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18

ივნისის რეზოლუციის მიღებამდე ერთი თვით ადრე, 1925 წლის 18 მაისს ი. ბ. სტალინს, რომელიც გამოვიდა აღმოსავლეთის მშრომელთა კომუნისტური უნივერსიტეტის სტუდენტთა კრებაზე, მოუხდა ტროცკისტების წინააღმდეგ ბრძოლის მსვლელობაში მკაფიოდ ჩამოეყალიბებინა პარტიის პოლიტიკა ეროვნული კულტურის დარგში და აღნიშვნა: „ჩვენ პროლეტარულ კულტურას ვაშენებთ. ეს სავსებით სწორია. მაგრამ ისიც სწორია, რომ პროლეტარული კულტურა, თავისი შინაარსით სოციალისტური, გამოხატულების სხვადასხვა ფორმებსა და საშუალებებს იღებს სოციალისტურ მშენებლობაში ჩაბმულ სხვადასხვა ხალხებში ენის, ყოფა-ცხოვრების 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“¹.

ეროვნული კულტურის ლოზუნგი ბურჟუაზიული იყო მანამ, სანამ ძალუფლება ბურჟუაზიის ხელში იყო, ხოლო ეროვნებათა კონსოლიდაცია ბურჟუაზიული წესსწყობილების ეგიდის ქვეშ წარმოებდა. ეროვნული კულტურის ლოზუნგი პროლეტარული გახდა, როდესაც ძალაუფლება ხელთ იგდო პროლეტარიატმა, ხოლო ეროვნებათა კონსოლიდაცია მიმდინარეობდა საბჭოთა ხელისუფლების ეგიდის ქვეშ. პროლეტარულ კულტურაში, რაპსოდები და მათი იდეოლოგიები (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 ხელოვანთა ძალების სწრაფვა გაერთიანებისაკენ, კარჩაკეტილ ჯგუფობრიობისაგან განდგომა. ამის ნათელი დადასტურება იყო პროლეტარულ მწერალთა სრულიად რუსეთის ასოციაციის გაერთიანება მწერალთა სრულიად რუსეთის კავშირთან, გლეხ მწერალთა სრულიად რუსეთის საზოგადოებასთან, „ლეფთან“, „პერევალთან“, კონსტრუქტივისტების-

¹ ი. ბ. სტალინი, თხზ., ტ. 7, გვ. 152.

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 ხელოვანთა შემოქმედებითი კონტაქტები ერთმანეთთან. მიმდინარეობდა ლიტერატურული ორგანიზაციების შემდგომი კონსოლიდაცია. პროლეტარულ მწერალთა სრულიად რუსეთის ასოციაციის შექმნის შემდეგ ჩამოყალიბდა და ორგანიზაციულად განმტკიცდა 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 სიტყვის ოსტატებს თავიანთი წიგნების გმირებად გაეხადათ მშრომელი ადამიანი, რომელიც ახალ ცხოვრებას, ახალ ყოფას აშენებს და ქმნის, დიდი ადგილი დაუთმო ლიტერატურული კრიტიკის საკითხებს.

პარტიამ საბჭოთა მწერლებს „ადამიანის სულის ინჟინრები“ უწოდა. ეს მაღალი ტიტული ასევე განეკუთვნებოდა კრიტიკოსებს, თუ ისინი დროის ინტერესებით ცხოვრობენ და მოღვაწიობენ. 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 შეთოდად 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

მრავალჯეროვანი ხალხების ლიტერატორთა ძალები ერთიან მწერალთა კავშირში, დასახა ხალხთან, ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ერთადერთი სწორი გზა, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გზა, რომელიც კემშარიტად შემოქმედებითს 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 კრატკოსების დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ ვერ განთავისუფლებულიყო რაპკელი ვულგარიზმის გავლენისაგან, იმ ყალბი მკვდრათშობილი ლოზუნგებისაგან, რომლებსაც თავის დროზე ქადაგებდნენ რაპკელები, ლიტფონტელები, პერევერზევი, ვორონსკი და სხვა მათი მიმდევრები („დავეწიოთ და გავუსწროთ ბურჟუაზიული ლიტერატურის კლასიკას!“, „ხელოვნებაში ცოცხალი ადამიანისათვის!“, „ყველა და ყოველგვარი ნიღბის ჩამოგლეჯისათვის!“, „პლახანოვის ორტოდოქსიისათვის!“ და ა. შ.). საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებას აბრკოლებდა აკრეთვე მ. ნ. პოკროვსკის ე. წ. „ისტორიული სკოლა“, ვულგარული სოციოლოგიზმი.

მარქსიზმის ვულგარიზატორებმა, ვულგარულმა სოციოლოგებმა, ძირითადად რაპკელებისა და პერევერზეველების ჯგუფებიდან, კულტურაასა 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 მექანიკურად ესმოდათ, ვერ გაეგოთ ასახვის ლენინური თეორიის არსი და ლიტერატურათმცოდნეობის მთავარ ამოცანად კლასიკოსი მწერლების მხოლოდ კლასობრივი წარმოშობის, სოციალური მდგომარეობის შესწავლა მიაჩნდათ. თუ იდეალისტური ესთეტიკის მიმდევრები თიშავდნენ მხატვრულ შემოქმედებას ხელოვანის მსოფლმხედველობისაგან, ვულგარიზატორები ფაქტიურად გვერდს უვლიდნენ მწერლის ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრულ ანალიზს და მთავარ ყურადღებას ხელოვანის მსოფლმხედველობას აქცევდნენ. უგულებელყოფდნენ რა შემეცნების მატერიალისტურ მოძღვრებას, ასახვის ლენინურ თეორიას, ისინი მეტაფიზიკურად უდგებოდნენ მოვლენებს და იმის ნაცვლად, რომ გაერკვიათ თუ რამდენად სიმართლით და მხატვრულად ასახა ამა თუ იმ მწერალმა ცხოვრება, ცდილობ-

დნენ მწერლის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი მის შემუშავებულ მასალებში (წერილებში, მოგონებებში, ცალკეულ გამონათქვამებში) მონაზთ და დაემტკიცებინათ თუ რომელი კლასის შეხედულებებს იზიარებდა და, ამდენად, რომელ კლასს ეკუთვნოდა იგი. უმრავლეს შემთხვევაში, ასეთი „ექსპერიმენტების“ წყალობით, მწერლები მიეკუთვნებოდნენ გაბატონებული კლასის წარმომადგენლებს, ამ კლასებს კი, ცხადია, არ ესმოდათ ხალხის ინტერესები და ამოცანები. ერთი სიტყვით, წარმოებდა კლასიკოსების გაკილევა, გაბიაბრუება, „დამუშავება“. ვულგარული სოციოლოგიზმის ამ „ლიტერატურულმა ვარჯიშმა“ ოცდაათიანი წლების დასაწყისში საგრძნობი ზიანი მიაყენა საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას.

ვულგარული სოციოლოგიების მიერ კლასიკოსი მწერლების არასწორი, მცდარი შეფასება სამართლიან გულისწყრომას იწვევდა საღად მოაზროვნე მოწინავე საბჭოთა ინტელიგენციის ფართო წრეებში. ამას ნათლად გრძნობდა ჩვენი პარტია, მისი ცენტრალური კომიტეტი და ამზადებდა საფუძველს მარქსიზმის ვულგარიზატორების წინააღმდეგ ფართო ბრძოლისათვის.

ერთ-ერთ საუბარში ი. ბ. სტალინი შეეხო დიდი რუსი მწერლის ლ. ტოლსტოისა და დიდი ქართველი მწერლის რ. ქავჭავაძის შემოქმედებას. მან აღნიშნა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ლეე ტოლსტოი წარმოშობით გრაფი იყო, ამ მწერლამდე ვ. ი. ლენინის შესანიშნავი გამოთქმით, ვერავენ ვერ ასახა ასე მართლად და დამაჯერებლად ლიტერატურაში გლენჯაკი. ილია ქავჭავაძეც წარმოშობით თავადი იყო, მაგრამ მან სიმართლით წარმოსახა ურთიერთდამოკიდებულება შემამულებსა და გლენჯებს შორის.

1935 წლის ბოლოს, დიდი რუსი პოეტის, რუსული ლიტერატურული ენის შემქმნელისა და ახალი რუსული ლიტერატურის ფუძემდებლის ალექსანდრე სერგის ძე პუშკინის გარდაცვალებიდან ასი წლისთავის იუბილეს აღნიშვნასთან დაკავშირებით, სსრ კავშირის ცაკის გადაწყვეტილებით შეიქმნა სრულიად საკავშირო პუშკინის კომიტეტი 51 კაცის შემადგენლობით, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა დიდი პროლეტარული მწერალი მაქსიმ გორკი. პუშკინის კომიტეტში შევიდნენ პარტიისა და მთავრობის თვალსაჩინო 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 ქვეშაირტად უქმნის პუშკინს ეროვნული რუსი პოეტის, საბჭოთა ქვეყნის ხალხების. დიდი პოეტის დიდებას. სსრ კავშირის ცაკის დადგენილება

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

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

პარტიამ დროზე ამხილა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში „ვიითორიტიკოსები“, ვულგარული სოციოლოგები 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 სოციოლოგები (რაპპელები, პერევერზეველები, ფრიჩანელები და სხვ.) უხეშად ამახინჯებდნენ კლასობრივი ბრძოლის მარქსისტულ-ლენინურ თეორიას, პრიმიტიულად, შექანისტურად წყვეტდნენ წარსულის მწერლების კლასობრივი სახის საკითხს, ვერ ერკვეოდნენ სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკაში, ცდილობდნენ აუცილებლად „ემხილებინათ“ ესა თუ ის ხელოვანი, დაემციებინათ და გაეზიარებინათ კლასიკური მემკვიდრეობა, წაერთმიათ ხალხისათვის უმდიდრესი მხატვრული საუნჯე.

პარტიის სახელმძღვანელო მითითებებმა, რომ მწერლებზე გვემსჯელა 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 სტატიებმა საბოლოო ლახვარი ჩასცეს მარქსიზმის ვულგარიზატორთა მავნე და საშიშ შეხედულებებს, ფართო გზა გაუხსნეს მკვლევარებს კლასიკოსი მწერლების შემოქმედების, მსოფლმხედველობის სწორი, მეცნიერული გაგებისათვის.

საბჭოთა ხალხის დიდი სამამულო ომის ძლეამოსილად დამთავრე-

ბის შემდეგ საკ. კბ (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა იდეოლოგიური მუშაობის აქტუალური ამოცანების სწორად განსაზღვრისათვის მიიღო მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი დადგენილებანი: „ქურნალების „ზევზ-დასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ“ (1946 წლის 14 აგვისტო), „ღრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“ (1946 წლის 26 აგვისტო), „კინოფილმ „დიდი ცხოვრების“ შესახებ“ (1946 წლის 4 სექტემბერი), „ქურნალ „ზნამიას“ შესახებ“ (1948 წლის 11 იანვარი), „ვ. 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 პოვეს საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ისეთმა ფუძემდებლურმა ლენინურმა პრინციპებმა, როგორც არის ხალხისადმი უანგარო სამსახური, სულიერი კულტურის მაღალი საზოგადოებრივი როლის აღიარება, მისი მკიდრო კავშირი თანამედროვეობის პოლიტიკურ ამოცანებთან, ხალხის, 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 გამანადგურებელი 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 გამომჟღავნდა, რომ მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიის პრობლემების დამუშავებისას დაშვებული იყო სერიოზული შეცდომები. ფილოსოფიურმა დისკუსიამ ცხადყო, რომ დადგადრო უფრო გაბედულად წაწეულიყო წინ სხვა მეცნიერებებთან ერთად ეთიკა და ესთეტიკაც.

იმ პეროდში მდგომარეობა ესთეტიკური თეორიის შესწავლას მძრავ გაცლებით უფრო არასახარბიელო იყო, ვიდრე ფილოსოფიის ისტორიაში. მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა მემკვიდრეობა ესთეტიკური თეორიის განვითარებისათვის გამოიყენებოდა ძალზე სუსტად, განმაზოგადებელი შრომები ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიაზე არ იყო. უმაღლეს სასწავლებლებში ესთეტიკის შესწავლას არ ექცეოდა სათანადო ყურადღება, ხოლო რაიმე სახელმძღვანელოზე ამ საგანში ლაპარაკიც ზედმეტი იყო, რადგან სასწავლო პროგრამაც კი არ იყო დამტკიცებული.

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

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

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

უფრო არასახარბიელო მდგომარეობას ჰქონდა ადგილი ესთეტიკური თეორიის განვითარების საქმეში. ხელოვნების სპეციფიკის საკითხებს დამუშავება ძალზე სუსტად, შემთხვევიდან შემთხვევამდე, უსისტემოდ წარმოებდა. საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეები, ლიტერატურათმცოდნეები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები ერთობლივად არ იზილავდნენ 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 ეპკის ქვეშ აყენებდა ხელოვნების ზედნაშენურ ბუნებას და მას ენის მაგვარ მოვლენად მიიჩნევდა. ხელოვნების თეორიის მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი, ისეთი როგორცაა მშვენიერების, დადებითი გმირის პრობლემა, ტაქიზაციის 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 ხელოვნების სპეციფიკის საკითხს და დაჰყავდა იგი აბსტრაქტულ დებულებათა ილუსტრატორის როლამდე, მხატვრულ სახეს წარმოადგენდა შინაარსის მხოლოდ გარეგან გარსად, ისეთ მოვლენად, რომელიც ქვეშარიტებას უბრალო სახეობრივ სამოსელში ახვევდა. ეს შეხედულება აკინებდა, 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 დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ჩვენი პარტია, ხალხი, მწერლობა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას, ესთეტიკური თეორიის, ლიტერატურული კრიტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ჩამორჩენის დაძლევას, მათი როლის შემდგომ ამადლებას ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ-მხატვრული ზრდის, მკითხველთა, მსმენელთა, მაყურებელთა, საერთოდ, ხალხის სწორი ესთეტიკური გემოვნების აღზრდა-განვითარებაში.

საბჭოთა ესთეტიკურ თეორიაში ბევრი პრობლემა საკმაოდ, დაუმუშავებელი, შეუსწავლელი იყო და ეს გარემოება, მით უმეტეს, მოითხოვდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მკვლევართა და ფილოსოფოსების ერთობლივ ნაყოფიერ მუშაობას. დოგმატიზმის, მედავიტნეობის და სქოლასტიკის ელემენტებს, რომლებიც თავს იჩენდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების უაღრესად აქტუალური საკითხების დამუშავებისას, თანდათან ძლევდნენ ჩვენი მკვლევარები. მეტი მეცნიერული გამბედაობა და დამოუკიდებლობა იგრძნობოდა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში, რამაც თავისი გამოხატულება პოვა ესთეტიკის ამა თუ იმ პრობლემაზე ცალკეული წიგნებისა და ბროშურების გამოცემაში. გაჩნდა მთელი რიგი სტატიები და წერილები უურნალ-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 დუმბილის დარღვევას, მკვლად

ჩი წერტილიდან“ დაძვრას. მეტად სასიხარულო იყო ის გარემოება, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიის ცალკეულ პრობლემებზე წიგნებსა და ბროშურებთან ერთად გამოიცა მონოგრაფიები, რომელთა მიზანი იყო შემოქმედებითად განეზოგადებინათ საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების კოლექტიური გამოცდილება, დაესვათ და შემუშავებინათ თანამედროვე მხატვრული ცხოვრებით ნაკარნახევი ახალი თეორიული დებულებები.

საკვ XX ყრილობაზე მკაცრად იქნა გაკრიტიკებული იდეოლოგიური მუშაობის სერიოზული ნაკლოვანებანი, მისი მოწყვეტა კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკული ამოცანებისაგან, დოგმატიზმი და მედავიოთნეობა 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, საეჭვოდ გახადა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი. სუბიექტივიზმმა და ვოლუნტარიზმმა იდეოლოგიაში კიდევ უფრო გაართულა საქმე.

იმპერიალიზმის სულიერმა აპოლოგეტებმა და მათმა დამქაშებმა (ყველა ჯურის რევიზიონისტებმა) იმ დროს „ერთიანი ფრონტი“ საპტიკო შემოტევა წამოიწყეს საბჭოთა ხელოვნების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის, მისი ფუძემდებლური პრინციპების წინააღმდეგ, ყოველმხრივ ხოტბა 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 ამახინჯებდნენ და აკნინებდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის თეზისს? ისინი ესწრაფოდნენ მიეღწიათ უფლებისათვის თავისუფლად გაეკრიტიკებინათ ჩვენი ცხოვრების ნაკლოვანებანი არა მათი დაძლევისათვის, არამედ ნაკლოვანებათა გამუქებისათვის, ჩვენი სოციალისტური ყოფა-ცხოვრების გაბიაბრუებისათვის.

ფორმალიზმის რეციდივებს ჩვენს ხელოვნებაში 60-იანი წლებას დამდეგს თეორიული „საფუძვლებიც“ გააჩნდა. მთელ რიგ ქურნა-

ლებსა და გაზეთებში გამოქვეყნდა ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნისა და კრიტიკოსის სტატიები, რომლებშიც ავტორები მოითხოვდნენ რაღაც „ერთიან თანამედროვე მხატვრულ სტილს“. ამ ცნებით ისინი ქადაგებდნენ დასავლეთის ბურჟუაზიულ-მოდერნისტული ხელოვნების ცნობილ დებულებებს, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპების გადასინჯვას, რევიზიას გულისხმობდნენ, ნებისთ თუ უნებლიეთ ფორმალისმისა და მისი უკიდურესი მიმართულებს — აბსტრაქციონიზმის — პროპაგანდას ეწეოდნენ. ეს „თეორეტიკოსები“ ხელოვნებაში მრავალფეროვნების საფარქვეშ ცდილობდნენ დაემკვიდრებინათ ფორმალისტური ერთფეროვნება. ასეთ შეხედულებებს იცავდა წერილობითს გამოსვლებში ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნე, მხატვარი, მწერალი. ამ შეხედულებათა მიხედვით ხელოვნება აშკარა, გაშიშვლებულ პირობითობას მოითხოვს, ფსიქოლოგიზმმა უნდა დატოვოს ხელოვნების სფერო, რადგან პიროვნების სულიერ სამყაროში შეჭრამ მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით უკვე დრო მოჰპაა.

ეს თეორეტიკოსები ქებას ასხამდნენ ისეთი მხატვრების ტილოებს, რომლებშიც ადამიანები დახატული იყვნენ განგებ დამახინჯებულად, ცხოვრებისეული მოვლენები შავი საღებავებით იყო დახატული. ეს ტილოები ადამიანებს უქმნიდნენ გულგატეხილობის, დარდისა და სევდიან განწყობილებას, გამოხატავდნენ სინამდვილეს წინასწარ აკვადრებული, დამახინჯებული სუბიექტივისტური შეხედულებით, გამოწვინი, გამოფიტული სქემებით.

ეს ნაწარმოებები, ისე როგორც მათი იდეოლოგიური „მეაბჯრეების“ შეხედულებები, ხალხმა, პარტიამ სამართლიანად დაგმეს.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, რომელსაც საფუძვლად უდევს ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპები, გაბედულნი არ ვართოება ცხოვრების მხატვრულ ასახვაში შეხამებული მსოფლიო კულტურის მთელი პროგრესული ტრადიციების გამოყენებასა და განვითარებასთან.

§ 4. ქართული საბჭოთა ისტორიკური აზრი

ქართულ საბჭოთა ესთეტიკურ აზრს მდიდარი და მრავალსაუკუნოვანი წინაისტორია აქვს. ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიაში ესთეტიკის საკითხები განიხილებოდა ზოგადფილოსოფიურ, რელიგიურ-ფილოსოფიურ პრობლემებთან კავშირში. ქართული ფილოსოფიური აზრის ჩასახვას III საუკუნეს მიაკუთვნებენ, რომლის ცენტრად კოლხეთის სკოლა ითვლება. ანტიკური ფილოსოფიური მემკვიდ-

რეობის ათვისებასა და გადამუშავებაში თვალსაჩინო როლი ეკუთვნის ფსევდო-დიონისე არეოპაგელს (გამოჩენილი ქართველი მოაზროვნე პეტრე იბერი (V ს.), ნეოპლატონიკოსის პროკლეს მოწაფე). როგორც ცნობილია, არეოპაგეტიკაში დიალექტიკური იდეების, აგრეთვე პანთეისტური ტენდენციების არსებობამ განაპირობა არეოპაგეტიკის გავლენა აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეებზე (ნიკოლაი კუზანელი, პაკო დელა მირანდოლა და სხვები).

XI საუკუნეში ქართული სქოლასტიკური სკოლის ფუძემდებელმა ეგრემ მცირემ თავისი თარგმანებითა და კომენტარებით ხელი შეუწყო ანტიკური ფილოსოფიური იდეების პოპულარიზაციას. XI—XII საუკუნეებში საქართველოს ფილოსოფიურ აზროვნებაში თვალსაჩინო წვლილი შეიტანეს გამოჩენილმა მოაზროვნეებმა არსენ იყალთოელმა და იოანე პეტრიწმა. ამ უკანასკნელის მსოფლმხედველობამ კეთილწყოფელი გავლენა მოახდინა საერთოდ ქართული ფილოსოფიური და კერძოდ ესთეტიკური აზროვნების შემდგომ განვითარებაზე.

ქართული ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში თვალსაჩინო როლი ეკუთვნის XII—XIII საუკუნეების გენიალურ პოეტსა და მოაზროვნეს შოთა რუსთაველს, უკვდავი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს.

მართალია, ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებას დიდი ხნის ისტორია აქვს, მაგრამ როგორც სისტემა, მეცნიერულად დასაბუთებული კონცეფცია, იგი არსებითად შოთა რუსთაველიდან იწყება.

ბურჟუაზიული ხელოვნებამცოდნეები, ესთეტიკოსები მრავალი წლის მანძილზე ქადაგებდნენ ესთეტიკის ისტორიაში ეგრეთ წოდებული „ევროპოცენტრიზმის“ თეორიას, რომლის თანახმადაც წარსულ საუკუნეთა კულტურული ღირებულებანი ძირითადად ევროპის ქვეყნებში ყალიბდებოდა, თითქოს აღმოსავლეთის სახელმწიფოები არავითარ როლს არ ასრულებდნენ მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარებაში. კულტურის განვითარების ევროპოცენტრისტული კონცეფცია, არსებითად, ესთეტიკაში ბურჟუაზიული პარტიულობის გამოხატულება იყო. საბჭოთა მეცნიერებამ დაადასტურა ამ კონცეფციის უნიადგობა და დიდი მუშაობა განახორციელა ინდოეთის, ჩინეთის, რუსეთის, საქართველოსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნების ხალხთა ესთეტიკური იდეების შესწავლისა და ანალიზისათვის.

დასავლეთის ბევრ მეცნიერს (მიშლე, ფოგტი, ბურკჰარდი და სხვები), რომლებმაც წამოაყენეს მეცნიერებაში აღორძინების ეპოქის საკითხი, ვერ წარმოედგინა რენესანსი, რომელიც ევროპული არ იქნებოდა. თვალსაჩინო ქართველი საბჭოთა მეცნიერი აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც საფუძველი გამოაცალა

რენესანსის „ევროპოცენტრისტულ“ კონცეფციას * და თავისი ფუნდამენტური ნაშრომებით დაადასტურა, რომ რენესანსის თავისებურებანი, რომლებიც ევროპაში გამოვლინდა, არ წარმოადგენენ „ცალმხრივ“, მხოლოდ ევროპისათვის დამახასიათებელ მოვლენას. რენესანსი აღმოსავლეთში უფრო ადრე დაიწყო, ხოლო შემდეგ უკვე განვითარება იწყო დასავლეთში. ბიზანტიური რენესანსი იყო ერთ-ერთი მიმდინარეობა, საიდანაც დასავლეთმა ევროპამ მიიღო სტამბული ივანახლეებისათვის და მოამზადა ნიადაგი საკუთარი რენესანსისათვის, მაგრამ ბიზანტიური რენესანსი, რომლის განვითარება გარკვეული პირობების გამო შეჩერდა, გაგრძელდა საქართველოში. აქ ეკონომიკურმა და პოლიტიკურმა აღმავლობამ XI—XII საუკუნეებში განაპირობა ისეთი კულტურის შექმნა და განვითარება, რომელიც უეჭველად ატარებს რენესანსის ნიშან-თვისებებს. ეს ნიშან-თვისებები განსაკუთრებით სრულად გამოვლინდა იოანე პეტრიწის ფილოსოფიურ მოღვაწეობასა და შოთა რუსთაველის შემოქმედებაში.

საქართველო, როგორც ცნობილია, ორი კულტურის — დასავლეთისა და აღმოსავლეთის — მიჯნაზე მდებარეობს. შუა საუკუნეებში მას მკვიდრო ურთიერთკავშირი ჰქონდა ორივე სამყაროსთან. ამასთან, XI—XII საუკუნეებში საქართველო ეკონომიკურად და პოლიტიკურად საკმაოდ ძლიერი სახელმწიფოებრივი გაერთიანება იყო. სწორედ ამან განაპირობა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მოწინავე კულტურების ნაყოფიერი გადახლართვა და თავისებური სინთეზი. ამ ნიადაგზე გაღრმავდა და ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდა ჰუმანისტური მოძრაობა საქართველოში, დაძლეულ იქნა შუასაუკუნეობრივი კარჩაქეტილობა და რელიგიური დაქსაქსულობა. ამ პერიოდში საქართველოში გაღვივდა საკმაოდ ძლიერი ინტერესი ანტიკური სამყაროსადმი, მისი ლიტერატურისა და ფილოსოფიისადმი. ძალუმად ვითარდება ფილოსოფია, ლიტერატურა, კერძოდ, პოეზია და ხელოვნება.

ქართული რენესანსური კულტურის მწვერვალია შოთა რუსთაველის (1166—1250) „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც ორგანულად აღმოცენდა ეროვნულ ნიადაგზე.

„ვეფხისტყაოსანი“ ჭეშმარიტად უმაღლესი მწვერვალია ძველი ქართული კულტურის მრავალსაუკუნოვან განვითარებაში, ქართული პოეზიის, ფილოსოფიისა და ესთეტიკური აზროვნების სწორუბოვარი ძეგლია.

* ა. ლოსევის მონოგრაფიაში „აღორძინების ესთეტიკა“ განიარაღებულია აღმოსავლური რენესანსის თეორია, რომელიც საფუძველს იღებს შ. ნუტუბიძისაგან. იხ. ა. თ. ლოსევი, „აღორძინების ესთეტიკა“ მოსკოვი, „მისლი“. 1978.

XIX საუკუნეში ესთეტიკის საკითხებზე შესანიშნავი იდეები გამო-
თქვეს თვალსაჩინო ქართველმა განმანათლებელმა, ფილოსოფოსმა სო-
ლომონ დოდაშვილმა (1805—1836), რომანტიკოსებმა — ნ. ბარათაშ-
ვილმა, ა. ჭავჭავაძემ და სხვებმა.

ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში განსაკუთრებული
ავცილი ეკუთვნით სამოციანელებს — „თერგდალეულებს“, რაც განპი-
რობებულია ძირითადად ეროვნული ლიტერატურული ტრადიციებით,
რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების იდეური გავლენითა და იმ დრო-
ის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებით. ი. ჭავჭავაძემ,
ა. წერეთელმა, ნ. ნიკოლაძემ და სხვებმა პეტერბურგში ყოფნის წლებ-
ში შეიწოვეს და შემოქმედებითად შეისისხლხორცეს რუს რევოლუ-
ციონერ-დემოკრატთა იდეები. ნ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკისა და ნ.
დობროლუბოვის გავლენით ქართულ კრიტიკასა და მხატვრულ ლიტე-
რატურაში დამკვიდრდა ახალი რეალისტური ესთეტიკის პრინციპები.

ი. ჭავჭავაძემ და მისმა თანამებრძოლებმა დიდი წვლილი შეიტანეს
ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში, ხალხის, მშობ-
ლიური ქვეყნის სამსახურში ჩააყენეს იგი. და ამას მოჰყვა ქარ-
თული ლიტერატურის აღმავლობა, რომელიც ჰემმარტად ეროვნული
განთავისუფლებისათვის, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ
ბრძოლის ამსახველი, ქმედითი იარაღი გახდა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გან-
ზოგადებული ესთეტიკური თეორიის აგების პირველი ცდები ეკუთვნით
შ. ნუცუბიძესა და კ. კახანელს. მარქსიზმ-ლენინიზმის საფუძველზე ეს-
თეტიკის შემუშავების ტრადიციები განაგრძეს მ. გოგობერიძემ და
ს. დანელიამ.

ქართული საბჭოთა მხატვრული კრიტიკისა და ესთეტიკური აზროვ-
ნების წარმოშობაში პირველი ნაბიჯები ეკუთვნის ეურნალ „ქურას“,
თუმცა მისი კრიტიკა ჯერ კიდევ სუსტი იყო. ცოტა ხნის შემდეგ იგი
უფრო გაბედულად გამოდის, რასაც, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო ახალი
ძალების გამოჩენამ. ეურნალების „მომავლის“, „დროშას“, „მნათობის“
და სხვათა ფურცლებზე იბეჭდებოდა ახალგაზრდა ქართველი კრიტი-
კოსების (შ. რადიანი, გ. ქიქოძე, ა. დუდუჩავა, ვ. ლუარსაბიძე, ბ. ჟღენ-
ტა, რ. კალაძე, ვ. ბაბუაძე და სხვები) სტატიები, რომლებშიც შეიმჩნე-
ვა მხატვრული მოვლენების მატერიალისტური ესთეტიკის პოზიციე-
ბიდან შეფასების, ანალიზის ცდები.

ქართული საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებაში გადამ-
წყვეტი როლი სამართლიანად ეკუთვნის ეურნალ „მნათობს“, რომლის
პირველი ნომერი გამოვიდა 1924 წლის თებერვალში. ქართულ საბჭო-
თა პრესაში ესთეტიკური თეორიის საკითხებზე ერთ-ერთ პირველ სტა-
ტად უნდა მივიჩნიოთ 1924 წლის ეურნალ „მნათობის“ № 3-ში გა-

მოქვეყნებული ა. დუდუჩავას „ესთეტიკური იდეალი ხელოვნებაში“. ქართულ საბჭოთა ესთეტიკურ აზროვნებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ფილოსოფოს მ. გოგიბერიძის სტატიას „ორგანოტროპიზმი“, რომელიც ჟურნალ „მნათობის“ 1925 წლის 8-9 ნომრებში გამოქვეყნდა და კ. კაპანელის წიგნის „სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები“ (1925 წ.) კრიტიკულ ანალიზს წარმოადგენდა. ქართველმა ესთეტიკოსმა კ. კაპანელმა გამოსცა რამდენიმე წიგნი ლიტერატურის თეორიაში, ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში: „ტანჯვა და ხელოვნება“ (1917 წ.), „სული და იდეა. ფილოსოფია, ესთეტიკა, კრიტიკა“ (1923 წ.), „სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები. ორგანოტროპიზმი“ (1925 წ.), „ქართული სული ესთეტიკურ სახეებში“ (1926 წ.), „ქართული ლიტერატურის სოციალური გენეზისი“ (1928 წ.), „სიტყვისა და ლიტერატურის პრობლემები“ (1938 წ.) და სხვა. თავის დროზე კ. კაპანელის შრომები, მისი ეგრეთ წოდებული ორგანოტროპიზმის თეორია კრიტიკამ დადებითად შეაფასა (ჟურნალი „ილიონი“, 1923 წლის № 4; გაზეთი „ტრიბუნა“, 1923 წლის 31 აგვისტო; ჟურნალი „კავკასიონი“, № 3-4, 1924 წელი; 1925 წლის 23 აგვისტოს გაზეთი „კომუნისტი“ და ასე შემდეგ), რის შედეგადაც შეიქმნა საზოგადოებრივი აზრი, რომლის თანახმადაც კ. კაპანელი ითვლებოდა ურყევ ავტორიტეტად ფილოსოფიისა და ესთეტიკის დარგში.

ახალგაზრდა ქართულმა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობითმა და ესთეტიკურმა კრიტიკამ (მ. გოგიბერიძე, ს. ხუნდაძე, გ. ჯიბლაძე, ა. ჩავლეიშვილი, გ. კიკნაძე და სხვები) დაადასტურა, რომ ეგრეთ წოდებული ორგანოტროპიზმის თეორია არსებითად ერწყმის ანტროპოგეოგრაფიულ სკოლას სოციოლოგიაში და კულტურულ-ისტორიულს ეთნოგრაფიაში, რომ ორგანოტროპიზმის ესთეტიკა სუბიექტივიზმისა და რელატივიზმის ეკლექტიკური ნარევია, სუბიექტური იდეალიზმია.

ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ შ. ნუცუბიძის ნაშრომი „ხელოვნების თეორია. მონისტური ესთეტიკის საფუძვლები“. ეს წიგნი გამოვიდა 1929 წელს, როცა ესთეტიკის საკითხებში ბევრი გაუგებრობა და არეულობა იყო, საკმაოდ ფართოდ იყო გავრცელებული იდეალისტური ესთეტიკური თეორიები, ამიტომ მისი გამოცემა უნდა მივიჩნიოთ მნიშვნელოვან მოვლენად როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით. „ხელოვნებას თეორია“ მთლიანად ემყარება ალეთოლოგიური რეალიზმის შედეგება. თავის ადრეულ ფილოსოფიურ ნაშრომში „ალეთოლოგიის საფუძვლები“ (1922 წ.) ავტორი ცდილობს ფილოსოფია მიიჩნიოს მეცნიერებათა მეცნიერებად, ხმარებაში შემოიღოს ალეთოლოგია გნოსეოლოგიისა და შემეცნების თეორიის ნაცვლად.

შ. ნუცუბიძის წიგნში უდავოდ არის საინტერესო ვარაუდები, ზო-

გიერთი საკითხი (პოეტიკა; ესთეტიკური კატეგორიები და ელემენტები და ა. შ.) განხილულია ორიგინალურად, ავტორი ცდილობს გამოიყენოს მატერიალისტური დიალექტიკის მეთოდი. ავტორმა იმ დროსათვის საკმაოდ საფუძვლიანად გააშუქა ესთეტიკური ელემენტები და ესთეტიკური კატეგორიები (მეთე თავი), მშვენიერება როგორც ძირითადი ესთეტიკური ფენომენი (მეთერთმეტე თავი) და ესთეტიკური კატეგორიები (მეთხუთმეტე თავი), წარმოადგინა მთელი რიგი ესთეტიკოსების შეხედულებები კატეგორიებზე და მათი კრიტიკული მიმოხილვა. მშვენიერების პრობლემა მუდამ იყო და დღესაც რჩება ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, ესთეტიკაში დიდი და სერიოზული კამათის საგნად. ქართველი საბჭოთა ესთეტიკოსებიდან ბუნებებსა და ხელოვნებაში მშვენიერების პრობლემას პირველად შ. ნუსუბიძე შეეხო. თავის დროზე ამ წიგნის ცალკეული ნაკლოვანებები აღნიშნა კრიტიკოსმა გ. ნატროშვილმა (ყურნალი „პროლეტარული მწერლობა“, № 8—1931 წ.), თუმცა ვულგარიზმის გარკვეული დოზით.)

ქართული საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა გ. ჯიბლაძემ თავისი წიგნით „პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა“ (1940 წ.), რომელშიც ავტორმა დაადასტურა, რომ მშვენიერი ობიექტური რეალობაა, სუბიექტურია მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენები მასზე; როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში მშვენიერი კონკრეტულია, რადგანაც იგი წარმოადგენს ცალკე აღებულ კონკრეტულ საგანს ან მოვლენას, მშვენიერი აბსოლუტურია თავის რელატურობაში და რელატურია თავის აბსოლუტურობაში. ავტორმა პირველად ქართულ საბჭოთა ესთეტიკურ აზროვნებაში შემოიღო „ესთეტიკური რეალობის“ ცნება, განმარტა, რომ ხელოვნება ქმნის საკუთარ სინამდვილეს — ესთეტიკურ რეალობას.

გ. ჯიბლაძე დაწვრილებით აანალიზებს ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკას და სრულიად სამართლიანად მიუთითებს, რომ დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატის დისერტაციას უდიდესი გამარეგოლუციონერებელი მნიშვნელობა ჰქონდა XIX საუკუნის რუსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის. გ. ჯიბლაძის წიგნი თავის დროზე დაუშასხურებლად შეაფასა ქართულმა საბჭოთა პერიოდულმა პრესამ იმის გამო, რომ ავტორმა, მისდევდა რა ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკას, სინამდვილეს ხელოვნებაზე მალა დააყენა. გ. ჯიბლაძის წიგნის ანალიზიდან ცხადი ხდება, რომ როცა ბუნების მშვენიერებას ხელოვნების მშვენიერებზე „უფრო მალა“ აყენებდა, ავტორს სურდა, ჯერ ერთი, შეენარჩუნებინა „სარატოველი სემინარიელის“ ესთეტიკური ტრაქტატის პათოსი, სოლო მეორე მხრივ, ერთხელ კიდევ ეჩვენებინა, რომ ბუნება და ცხოვ-

რება ხელოვნების წყაროა, დედაა. ამ თვალსაზრისით მას (ბუნებას, ცხოვრებას) პრიმატი აქვს ხელოვნებაზე. ამგვარად, გ. ჯიბლაძე არ აკინ-ნებს ხელოვნების როლს, როცა მას ბუნებაზე, სინამდვილეზე დაბლა აყენებს, არამედ აღიარებს ხელოვნების მეორადობას, ბუნების პირველადობას. საკვებით გასაგებია, რომ ავტორს უფრო კონკრეტულად და ნათლად უნდა ეჩვენებინა ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ტრაქტატის ზოგიერთი დებულების ცალმხრივობა, შეზღუდულობა. მშვენიერის პრობლემა ბუნებასა და ხელოვნებაში, ესთეტიკის მეთოდოლოგიის საკითხები უკანასკნელ დრომდე მწვავე დისკუსიის ობიექტი იყო. მსჯელობა იმის თაობაზე, თუ რომელი მშვენიერებაა უფრო „მაღალი“ და რომელი უფრო „დაბალი“, რასაც აკეთებენ ხელოვნებასთან ბუნების დაპირისპირებით, უსაფუძვლოა და ვერ წყვეტს პრობლემას, არამედ აბუნდოვნებს მას. ასეთი მაგალითები შეიმჩნეოდა ქართულ საბჭოთა პერიოდულ პრესაშიც.

სკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946—1948 წლების დადგენილებებში იდეოლოგიურ საკითხებზე, აგრეთვე პარტიული პრესის გამოსვლებში აღნიშნული იყო საბჭოთა კულტურის წარმატებები, ამასთან გამოვლენილი იყო სერიოზული ნაკლოვანებები ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში. ამ დოკუმენტებს, აგრეთვე ჩვენი პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ინიციატივით მოწყობილ ფილოსოფიურ დისკუსიას (1947 წლის ივნისი) დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ესთეტიკური თეორიის შემდგომ განვითარებაში.

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეებმა საჭირო დასკვნები გამოიტანეს და აქტიურად მოკიდეს ხელი ესთეტიკური თეორიის საკითხების დამუშავებას. შეიქმნა რამდენიმე ნაბეჭდი შრომა, ქართველ საბჭოთა ესთეტიკოსთა მონოგრაფიები. მათ შორის, უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს გ. ჯიბლაძის კაპიტალური გამოკვლევა „ხელოვნება და სინამდვილე“ (1947).

მწერალთა მეორე სრულიად საკავშირო ყრილობისათვის მზადების პერიოდში საბჭოთა პრესაში გაჩაღდა დისკუსია ლიტერატურისა და ესთეტიკის, ხელოვნების საჭირბოროტო საკითხებზე. ამ საკითხში ინიციატივა გამოიჩინა გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტს“ რედაქციამაც, რომელმაც დისკუსიის მსვლელობაში (1954 წლის დეკემბერი — 1955 წლის თებერვალი) თემაზე „რატომ ჩამორჩება ლიტერატურული კრიტიკა?“ ბევრი ავტორის სტატია გამოაქვეყნა. ამ საკმაოდ ვახშაურებულმა უნაყოფო დისკუსიამ გამოიწვია არა მარტო რესპუბლიკური პერიოდული პრესის სპეციალური გამოსვლები, არამედ მას შეეხნენ აგრეთვე ცენტრალური ჟურნალები და გაზეთები. დისკუსიის ობიექტური შეფასება იყო მოცემული სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ჟურნალ „კომუნისტში“ (№ 12—1955 წ.).

ჩვენი მკვლევრები თანდათანობით ძლევდნენ სიძნელეებს ესთეტიკური თეორიის დამუშავებაში, იჩენდნენ დიდ მეცნიერულ გამბედაობასა და დამოუკიდებლობას. ამ გარემოებამ გამოხატულება პოვა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ამა თუ იმ პრობლემებზე ცალკეული წიგნებისა და ბროშურების გამოცემაში. დაისტამბა მთელი რიგი სტატიები პერიოდულ პრესაში, გამოვიდა ნაბეჭდი შრომები, რომლებიც განიხილავდნენ ლიტერატურათმცოდნეობის, ხელოვნებათმცოდნეობის, ესთეტიკის აქტუალურ პრობლემებს. მათ შორის უნდა აღინიშნოს წიგნები გ. ლომიძისა — „სოციალისტური რეალიზმისათვის ლიტერატურაში“ (1952 წ.), გ. მერკვილაძისა — „სოციალისტური რეალიზმის შესახებ“ (1954 წ.), გ. ჯიბლაძისა — „ხელოვნება და სინამდვილე“ (მეორე გამოცემა — 1955 წ.), ნ. ჭავჭავაძისა — „სინამდვილის მხატვრული ასახვის ზოგიერთ თავისებურებათა შესახებ“ (1955 წ.) და ა. შ.

ამ შრომებში შეიმჩნევა რთული საკითხების გაბედული დაყენება და ორიგინალური გადაწყვეტა; წიგნებსა და ბროშურებთან ერთად გამოიცემოდა მთელი მონოგრაფიები, ცოდნის მომიჯნავე დარგების სპეციალისტები ერთობლივად განიხილავდნენ ესთეტიკური თეორიის რთულ პრობლემებს.

ქართველი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეები და ლიტერატურათმცოდნეები სერიოზულ ყურადღებას უთმობდნენ ესთეტიკური თეორიის აქტუალური პრობლემების კოლექტიურ განხილვას. ქართულ საბჭოთა პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნდა ბევრი სტატია ესთეტიკის საკითხებზე, მათ შორის მ. დუდუჩავას, ო. ჯინორიას, კ. აქბარდიას, გ. ბანძელაძისა და სხვათა სტატიები. ისინი მეტყველებდნენ, რომ მათმა ავტორებმა მიზნად დაისახეს ჩასწვდომოდნენ ესთეტიკის აქტუალურ პრობლემებს, ხელოვნებისა და ლიტერატურის სპეციფიკის არსს. ლიტერატურათმცოდნეობის, ხელოვნებათმცოდნეობისა და ესთეტიკის ცალკეულ პრობლემებზე გამოვიდა მრავალი საინტერესო წიგნი. მათ შორის უნდა აღინიშნოს: ნ. ჭავჭავაძე — „ესთეტიკის საკითხები“ (1958 წ.), მ. დუდუჩავა — „ხელოვნების პრობლემები“ (1959 წ.), გ. ჯიბლაძე — „ესთეტიკური თეორიის საკითხები“ (1961 წ.), ი. თავაძე — „მშვენიერების პრობლემა მარქსამდელი ესთეტიკის ისტორიაში“ (1962 წ.), კრებულები „ლიტერატურისა და ესთეტიკის საკითხები“, წიგნები: ნ. ჭავჭავაძისა — „ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის“ (1965 წ.), შ. გაბილაიასა და ვ. ქვაჩაიას — „ესთეტიკის სოციალური არსი“ (1965 წ.) და ა. შ.

ქართულ საბჭოთა ესთეტიკურ აზროვნებაში უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი ესთეტიკურის ბუნების განსაზღვრისადმი. ამ მიმართულებით ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდნენ პროფესორები მ. დუდუჩავა, ნ. ჭავჭავაძე და სხვები.

სკკპ XXIII ყრილობის შემდეგ რესპუბლიკაში ბევრი რამ გაკეთდა ქართული საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებისათვის. პერიოდულ პრესაში გაჩნდა ბევრი სტატია, მთელი რიგი კაპიტალური გამოკვლევები ესთეტიკის ცალკეულ პრობლემებზე. მათ შორის უნდა აღინიშნოს წიგნები — გ. ჯიბლაძისა — „რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო“ (1966 წ.), ა. ბოჭორიშვილისა — „კანტის ესთეტიკა. შინაარსი, ინტერპრეტაცია, კრიტიკა“ (1967 წ.), გ. ჯიბლაძისა — „ესთეტიკური აღზრდის პრინციპი“. ნაწ. I, (1968 წ.), ბ. წოწონავასი — „მარქსისტული ესთეტიკის საკითხები“ (1968 წ.), მონოგრაფია „ქართული საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან“ (1969 წ.), გ. ლომიძისა — „კომედიის ჟანრობრივი თავისებურების პრობლემები“ (1969 წ.) და სხვები. ურნალი „ვოპროსი ფილოსოფიი“ (№ 2 და № 3—1971 წელი) სარედაქციო სტატიაში „საბჭოთა ფილოსოფიური მეცნიერება სკკპ XXIV ყრილობის წინ“ აღნიშნავდა დადებით ძვრებს ესთეტიკის განვითარებაში, მათ შორის ქართული საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში.

მონოგრაფიულ გამოკვლევაში „ესთეტიკური აღზრდის პრინციპი“, ნაწ. I, 1968 წ.), აკადემიკოსი გ. ჯიბლაძე თეორიულად განიხილავს პრობლემას, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული თანამედროვე სწავლების რთულ სისტემასთან. წიგნმა მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი უმაღლეს სასწავლებლებში პედაგოგიკის კურსის სწავლების დონის ამაღლებას, ეხმარება პედაგოგებსა და მეთოდისტებს, მკითხველთა ფართო წრეს.

საბჭოთა ხალხი, რომელიც მიზნად ისახავს კომუნისმს, კომუნისტური იდეალის განხორციელებას, თავდადებით იბრძვის მისი სრული ზორცმესხმისათვის. ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ პარტიამ უფრო ფართოდ და ვაბედულად უნდა დასახოს თავისი ამოცანები, რომ მისი ლოზუნგები მანათობელი შუქურა იყოს მასებისათვის, „უჩვენებდეს მთელი თავისი სიდიადითა და მთელი მისი ბრწყინვალეობით ჩვენს დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეალს“. ქართულმა ესთეტიკურმა მეცნიერებამ უკანასკნელ წლებში ცოტა როდი გააკეთა საბჭოთა ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპების შემდგომი დამუშავებისათვის, გამდიდრდა ნაშრომებით; უფრო ღრმად და ყოველმხრივ გააშუქა ვ. ი. ლენინის ფასდაუდებელი წვლილი მატერიალისტურ ესთეტიკაში. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს წიგნები მ. დუდუჩავასი „ვ. ი. ლენინი და ესთეტიკის საკითხები“ (1979), კრებული „ლენინი და ლიტერატურის საკითხები“ (1970 წ.), „ვ. ი. ლენინი და ესთეტიკა“ (1971) და სხვები.

უკანასკნელ წლებში წარმოებულმა პრინციპულმა ბრძოლამ, რომელიც გააჩაღა რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციამ სკკპ ცენ-

ტრალურა კომიტეტის 1972 წლის 22 თებერვლის ცნობილი დადგენი-
 ლების განხორციელებისათვის პარტიის თბილისის საქალაქო კომი-
 ტეტის ჰუშაობის შესახებ ღრმად მოიცვა ჩვენი მრავალმხრივი საქმი-
 ნობის ყველა უბანი, მათ შორის იდეოლოგიურა ცხოვრება, თეორიის
 საკითხები. ამან ასახვა პოვა სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში,
 მათ შორის ხელოვნებასა და ესთეტიკაში. საკმარისია აღინიშნოს, რომ
 1971—1985 წლებში ჩვენს რესპუბლიკაში გამოიცა 80-ზე მეტი მონო-
 გრაფია, წიგნი, ბროშურა, გამოკვლევა ესთეტიკის, ხელოვნებათმცოდ-
 ნეობისა და ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე, მათ შორის მონოგრა-
 ფიები—პროფესორ ა. ბეგიაშვილისა—„ფილოსოფია და პოეზია (პოე-
 ტური მეტყველების ფილოსოფიური პრობლემები)“, 1973, ა. კაციტა-
 ძისა—„რევ ტოლსტოის ესთეტიკური შეხედულებები“ (1972), მ. ლობ-
 ჟანიძისა—„სპორტული სანახაობის ესთეტიკა“ (1980), უ. რიქინაშვი-
 ლისა—„ესთეტიკური ინფორმაცია“ (1975), ე. როსტომაშვილისა—
 „თაქაშის ესთეტიკური თეორია“ (1977) და ა. შ.

რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად
 უნდა მივიჩნიოთ ჰეგელის „ესთეტიკის“ I ტომის გამოცემა ქართულ
 ენაზე (1973). არისტოტელეს „პოეტიკის“ მეორე გამოცემა (1979).
 60-იან წლებში უმაღლეს სასწავლებლებსა და ტექნიკუმებში,
 პროფესიულ-ტექნიკური განათლების სისტემის სასწავლებლებში
 ესთეტიკის სწავლებასთან ერთად ფართოდ გავრცელდა ხელოვ-
 ნებისა და ესთეტიკის მასობრივი პროპაგანდას რეალიზაციის ფორმები, რი-
 გორიც არის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტები, ფაკულტეტები და
 სემინარები მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში, გამოიცა სახელმძღვა-
 ნელოები და დამხმარე ლიტერატურა ესთეტიკაში: „ესთეტიკის ნარკ-
 ევე“ (1973), ბ. წოწონავასი—„ესთეტიკა“ (1974), „ესთეტიკის ის-
 ტორიის ნარკვევები“ (1976). თბილისის სამხატვრო აკადემიის სახვითი
 ხელოვნების თეორიისა და ესთეტიკის კათედრამ რუსულიდან ქართულ
 ენაზე თარგმნა სახელმძღვანელო „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა“,
 თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობამ დასტაჰბა
 მ. კავანის „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა“ (ლექციების კურსი) —
 1984, გამოვიდა პროფ. ა. ჩხარტიშვილის „საუბრები ესთეტიკაზე“,
 თ. კუკავას „ესთეტიკა“ (1985), ი. ბორევის „ესთეტიკა“ (1986) და ა. შ.
 მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკური მეცნიერების განვითარებაში
 მნიშვნელოვან წვლილად უნდა მივიჩნიოთ პროფესორ მ. დუღუჩავას
 საქტომიანი გამოკვლევა „სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთე-
 ტიკა“ (1973, 1974, 1985 წ.).

ქართულმა საბჭოთა ესთეტიკურმა აზროვნებამ 70—80-იან წლებში
 წინა პერიოდისაგან მემკვიდრეობად მიიღო მდიდარი თეორიული მასა-
 ლა და ამის საფუძველზე შემდგომი ნაბიჯი გადადგა წინ. ამ წლებში

ესთეტიკური მეცნიერება ინტენსიურად მდიდრდება მთელი რიგი ახალი ასპექტებითა და პრობლემებით, რომლებიც დაკავშირებულია ადამიანის პრობლემის შემდგომ შესწავლასთან, სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ახალ ეტაპთან.

ვ. გოგუაძის წიგნში „ადამიანი როგორც ესთეტიკური ფენომენი“ (1980) მოცემულია ცლა გვიჩვენოს ის სოციალურ-ისტორიული სფერო, ხელოვნებისა და ადამიანის ურთიერთობის განვითარების კანონზომიერება, რომლებიც ადამიანს ნამდვილ ესთეტიკურ ფენომენად აქცევს.

განაზოგადებენ რა დიდ მეცნიერულ და ფაქტობრივ მასალას, ავტორები, რომლებიც ეხებიან ხელოვნებას სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პერიოდში, ხელოვნების ისტორიული ბედის პრობლემას განიხილავენ მეოცე საუკუნეში.

ამჟამად ქართული საბჭოთა ესთეტიკა მხატვრულ შემოქმედებას განიხილავს მეცნიერულ საქმიანობასთან მჭიდრო კავშირში და ამის საფუძველზე მათი შესასყარი მომენტები ფიქსირდება შემოქმედების ზოგად თეორიულად. ესთეტიკური და მხატვრული აღქმა სპეციფირდება აღზრდის ზოგად კანონზომიერებათა შესწავლის ჩარჩოებში. ამ მხრივ საგულისხმოა შრომები ა. ტყემალაძისა „ესთეტიკური შემეცნების საკითხები“ (1982), ა. ვასაძისა „მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხები“ (1979), ო. ტაბიძისა „შემოქმედების არსი“ (1980).

ა. ტყემალაძის ნაშრომში „ესთეტიკური შემეცნების საკითხები“ (1982) განხილულია ესთეტიკური შემეცნების პრობლემაში შემავალი საკითხები, რომელიც ცენტრალურია ესთეტიკის მეცნიერებაში; ესთეტიკური მიმართება, ესთეტიკური პრაქტიკა და ესთეტიკური ჰერმეტიკა როგორც ესთეტიკური შემეცნების სიტუაციური, ონტოლოგიური და ფსიქოფიზიკური საფუძვლები, აბსტრაქცია და აბსტრაქცირება ესთეტიკურ შემეცნებაში, ესთეტიკური შეფასების ფორმები.

უკანასკნელ ათწლეულში აქტიურად გაჩაღდა მუშაობა ესთეტიკის ისტორიის, განსაკუთრებით საქართველოს ესთეტიკური აზროვნების განუქებისა და დამუშავებისათვის წიგნებში: „ქართული საბჭოთა ესთეტიკის სათავეებთან“ — 1980, რ. სირაძისა — „ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან“ — 1978, „ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“ (1980), ლ. წურჭუმიასი — „რეალიზმის საკითხები ნ. ნიკოლაძის ესთეტიკაში“ (1979).

სკკპ XXV ყრილობაზე ითქვა, რომ მეცნიერებისა და პრაქტიკის პრობლემების გადაწყვეტისადმი კომპლექსური მიდგომა ყველაზე უფრო შეესაბამება სოციალური და სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის თანამედროვე ეტაპს. ამასთან ზრდის ყველაზე პერსპექტიული წერტილები ხდებიან ეგრეთ წოდებული მეცნიერებათა „შესაყარები“. სავსებით ნათელია, რომ აღზრდის პრობლემები მდებარეობენ ფილოსოფიის,

პედაგოგიკის, ფსიქოლოგიის, ესთეტიკის, ეთიკისა და სხვა მომიჯნავე დისციპლინების შესაყართან. უფრო ფართოდ განაზოგადებენ მოწინავე გამოცდილებას მოზარდი თაობის ესთეტიკურ აღზრდასთან ერთად. ამასთან დაკავშირებით უნდა დავასახელოთ ნაშრომები: გ. ბარამიძისა — „მშვენიერება — ესთეტიკური აღზრდის საფუძველი“ (1976), ა. ბოჭორიშვილისა — „ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ესთეტიკა“ (1979), გ. ლომიძისა — „ესთეტიკური აღზრდის საკითხები“ (1979), ა. ჩაჩიბაძისა — „მშვენიერების სამყარო და მოზარდი თაობა“ (1977), ა. ჩხარტიშვილისა — „ესთეტიკური აღზრდის არსისა და მისი ძირითადი ამოცანების შესახებ განვითარებული სოციალიზმის პირობებში“ (1982), ნ. ჭავჭავაძისა — „ხელოვნება და ესთეტიკური აღზრდა“ (1976) და ა. შ.

ფორმით მრავალფეროვანი და შინაარსით სოციალისტური საბჭოთა კულტურა თავის განვითარებაში უპირისპირდება ბურჟუაზიული საზოგადოების კულტურას. თანამედროვე კულტურის ნებისმიერი მოვლენის ანალიზის მეთოდოლოგიური საფუძველია მარქსისტული მოძღვრება მის კლასობრივ ხასიათზე, ამის საფუძველზე ხდება ხელოვნებასა და კულტურაში პარტიულობისა და ხალხურობის, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურ-სოციალისტური დიალექტიკის, ესთეტიკური პრინციპების დამუშავება. აღნიშნული პრინციპების შემოქმედებითი განვითარება სულ უფრო მკიდრად უკავშირდება იდეოლოგიური ბრძოლის ამოცანებს. მშვენიერების მოყვარე საგარეო პოლიტიკით განპირობებული კულტურული ურთიერთგაცვლის გაფართოება, ეკვივარეშეა, ამდღერებს საბჭოთა კულტურას, მაგრამ ამასთან მოითხოვს ესთეტიკურ და მხატვრულ შეფასებათა პრინციპულ სიცხადეს, დასავლეთის კულტურის მოვლენებთანაღმი თანმიმდევრული კლასობრივი მიდგომის განხორციელებას. ამ თვალსაზრისით რესპუბლიკის ესთეტიკოსები აქტიურად ამუშავებენ ლენინურ მოძღვრებას სოციალისტური კულტურის, კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, პარტიულობის ლენინურ პრინციპს, ლიტერატურისა და ხელოვნების ხალხურობას, დაწვრილებით ანალიზებენ ასახვის მატერიალისტურ თეორიას და მის მნიშვნელობას ხელოვნების არსის მეცნიერული გაგებრისათვის, ახორციელებენ ესთეტიკაში რევიზიონიზმისა და დოგმატიზმის კრიტიკას, აჩვენებენ ესთეტიკისა და ხელოვნების როლს თანამედროვე იდეოლოგიურ ბრძოლაში (წიგნები „ლენინი და ესთეტიკა“ — 1971, „ესთეტიკის იდეოლოგიური საფუძველები“ — (1981), „ესთეტიკა იდეოლოგიურ ბრძოლაში“ — 1977 „ხელოვნების პარტიულობა და შემოქმედების თავისუფლება“ — 1979 და სხვა).

გარკვეული მიღწევებია თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკისა და მოდერნიზმის ხელოვნების კრიტიკის დარგში. მათ შორის უნდა აღინიშნოს ნაშრომები ე. თოფურიძისა „ბენედეტო კროჩეს ესთეტიკა“ (1967), ა. ბოჭორიშვილისა „მხატვრული ნაწარმოების საწყისის

შესახებ მ. ჰაიდეგერის ონტოლოგიაში“ (1973), დ. დანელიასი „ირაციონალისტური ნაკადი თანამედროვე ბურჟუაზიულ კულტურაში“ (1974), ო. ფირალიშვილისა — „ნონ-ფიქციის პრობლემები ხელოვნებაში“ (1982 წ.), შ. რევიშვილისა — „ესთეტიკური რევიზიონიზმი და მარქსისტული ესთეტიკა“ (1973), ნ. ტუფინაშვილისა — „ვ. დ. ლთაის ესთეტიკა“ (1973), ა. ჩხარტიშვილისა — „აბსტრაქციონიზმი ხელოვნების უარყოფა“ (1973), გ. ჯიბლაძისა — „ფროიდის ფსიქოანალიტიკური ესთეტიკის კრიტიკისათვის“ (1985) და ა. შ.

უკანასკნელ წლებში გაძლიერდა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების თეორიული საკითხების დამუშავება. ქართველმა საბჭოთა ესთეტიკოსებმა ამ გამოკვლევებში შეიტანეს მზარდი ფალოსოფიური კულტურა, ისტორიზმის სულისკვეთება. უფრო ღრმად იკვლევენ თანამედროვეობის მოწინავე შემოქმედებითი მეთოდის ესთეტიკურ ნოვატორობას. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს და ასრულებენ კრებულები „ესთეტიკისა და ხელოვნების მკვლევების საკითხები“ (I—1973), (II—1975), „ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები“ (1972, 1973, 1974, 1975), „ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის პრობლემები“ (1979), ლ. აბაშიძის „ესთეტიკური ეტიუდები“ (1981), ვ. ქუთათელაძის „საუბრები ესთეტიკაზე“ (1977), რ. შენგელიას „ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულება“ (1972).

ნ. ჰავჭავაძის წიგნში „ესთეტიკის მეთოდოლოგიისათვის“ (1977 წ.) განხილულია ესთეტიკის სპეციფიკური მეთოდის პრობლემა. ავტორის აზრით, ესთეტიკის მეთოდის პრობლემა — ეს არის თეორიულ ცნებათა ენაზე ესთეტიკური გამოცდილებას მონაცემების თარგმნის, გნოსეოლოგიური სუბიექტისათვის გასაგებ ენაზე იმის თარგმნის პრობლემა, რასაც ხედავს და განიცდის ესთეტიკური სუბიექტი. კულტურის თეორიულ პრობლემებს განიხილავს მისი ნაშრომი „კულტურა და ღირებულებანი“ (1984).

უკანასკნელ ხანს ქართული საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნება უფრო კონკრეტულად და საგნობრივად ანალიზებს ესთეტიკურ კატეგორიებს. ამ თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს შრომები ბ. ჯობორჯაძისა „მშვენიერი ბუნებასა და ხელოვნებაში“ (1973), ჯ. იოსელიანისა „კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები“ (1982 წ.), დ. კილაძისა „ესთეტიკური კატეგორიების შესწავლის საკითხისათვის“ (1979), თ. კეკეასის „ამაღლებულის შესახებ“ (1981), ა. ჩხარტიშვილისა „მშვენიერი სინამდვილესა და ხელოვნებაში“ (1979), „ტრაგიკულს შესახებ“ (1981) და „ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები“ (1982 წ.).

სკკ XXVII ყრილობაზე სკკ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკურ მოხსენებაში აღინიშნა, რომ საზოგადოებრივმა მეცნიერებებმა ფართოდ უნდა გაითვალისწინონ პრაქტიკის კონკრეტული საჭიროებანი, ფხიზლად რეაგირებდნენ ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებებზე, რომ ეკონომისტები და ფილოსოფოსები, იურისტები და სოციოლოგები, ისტორიკოსები და ლიტერატურათმცოდნეები აქტიურად გამოიყენებენ დარგში არსებულ შემოქმედებითს ატმოსფეროს ახალი პრობლემების ვაბედული, ინიციატივიანი დაყენებისათვის, თეორიული დამუშავებისათვის.

პარტიამ საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებს მოუწოდა მთელი საცხადით გაითვალისწინონ, თუ რა უდიდესი ადგილი უჭირავთ მათ იდეების იმ ბრძოლაში, იმ კლასობრივ შეტაკებაში, რაც ამჟამად ჩვენს პლანეტაზე ხდება. ასეთ პირობებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმის უნარი, რომ გავუფრთხილდეთ და განვაერთაოთ ტალანტები, ხელი შევუწყოთ ნამდვილ ნოვატორობას, შეურიგებლად ვებრძოლოთ ყოველივეს, რაც ხელს უშლის ჭეშმარიტი ნიჭის წარდგასა და სრულყოფას. ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის — „მოდრავი ესთეტიკის“ — ამოცანა განუზომლად დიდია ამ რთულ, მაგრამ კეთილშობილურ საქმეში.

განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების თანამედროვე ეტაპზე საზოგადოებრივ მეცნიერებათა დარგში უმნიშვნელოვანეს ამოცანად უნდა მივიჩნიოთ აგრეთვე მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საგარბოროტო პრობლემების დამუშავება პრაქტიკასთან უშუალო კავშირში, მათი ნაყოფიერი გადაწყვეტა კი ამჟამად შესაძლებელია ნალოღ ლიტერატურათმცოდნეების, ხელოვნებათმცოდნეების, ფილოსოფოსების, ესთეტიკოსების, ფსიქოლოგების, პედაგოგების, მეცნიერების სხვა მომიჯნავე დარგების წარმომადგენელთა ერთობლივი, შეთანხმებული მუშაობით.

**სინამდვილის ესთეტიკური შეფასება და ადამიანის
ესთეტიკური საქმიანობა**

§ 1. ესთეტიკურის ბუნება

როგორც აღინიშნა, ესთეტიკა არაა მეცნიერება ესთეტიკურის არსის შესახებ, სამყაროსა და ადამიანის ესთეტიკური შემეცნების ზოგადი კანონების შესახებ, მაშასადამე, ესთეტიკის საგანია სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური მიმართების კანონები, ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის თავისებურებანი.

რა არის „ესთეტიკური“ რა იგულისხმება ამ ცნების ქვეშ? ამ საკითხზე პასუხის გაცემა არცთუ ისე ადვილია. რადგან „ესთეტიკური“ მეტად 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 ამალღებულსაც, 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) აღქმებიან და ფასდებიან გრძნობებით. რაც გრძნობით არ აღქმება, იგი მიუწვდომელია ესთეტიკური შეფასებისთვის. განცდები, რომლებიც წარმოიშებიან ადამიანში სინამდვილის ესთეტიკური მხარეების აღქმისას. უბრალო, ელემენტარული ფიზიოლოგიური განცდები კი არ არის (შეშლის ან წყურვილის, სიბოხის ან სიცივის შეგრძნება და ა. შ.), არამედ სულიერი განცდებია, რომლებიც დაკავშირებულია ცხოვრების აზრისა და მნიშვნელობის გააზრებასთან. ერთი სიტყვით, ესთეტიკური განცდა დაკავშირებულია ჩვენს გარშემო მყოფი გრძნობადი სამყაროს ემოციურ აღქმასთან და ემოციურ შეფასებასთან.

ყოფა-ცხოვრებაში ჩვენ არაერთხელ გვსმენია გამოთქმა „ეს ადამიანი მშვენიერია“, „რა ლამაზია ეს ქალიშვილი!“, ნამდვილად მშვენიერია ადამიანი, ნამდვილად ლამაზია ქალიშვილი? თუ მათი მშვენიერება და სილამაზე ჩვენში აღმოცენდება სუბიექტურად? უშუალო დაკვირვება თათქოსდა 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 განაცხადდა ცვლილებას, რომ სხვადასხვა ხალხი და რასა ახლაც სხვადასხვანაირად წარმოადგენენ სილამაზეს.

რას ნიშნავს „ესთეტიკური არსებობს ობიექტურად?“ ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი არსებობს ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, მისი შემეცნებასაგან, სინამდვილისადმი მისი მიმართებისაგან დამოუკიდებლად. ობიექტური — ეს ის არის, რაც არსებობს ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად და განსაზღვრავს მას. მაშინაც კი, როდესაც ცნებას „ობიექტური“ ვყენებთ ადამიანის ცოდნის შეფასებისას („ობიექტური ჰუმანიტება“). ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ცოდნის ისეთი შინაარსი, რომელც 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 X საუკუნის დასაწყისში რუსი ფილოსოფოსი-იდეალისტი ა. ბოგდანოვი ამტკიცებდა, რომ ობიექტური — ეს არის ის, რაც ადამიანთა კოლექტური გამოცდილები სფეროში ძევს; სხვა სიტყვებით, ის, რასაც აღიარებენ ყველანი ანდა, უკიდურეს შემთხვევაში, ადამიანების უმრავლესობა, წარმოდგენს საყოველთაოდ მნიშვნელოვანს. ბოგდანოვს თვლისაზრისით, ვინაიდან XIX საუკუნეში ადამიანების უმრავლესობა რელიგიური იყო, რელიგია წარმოდგენდა მათი ობიექტური ჰუმანიტებას. არსებითად, არავითარ ობიექტურ ჰუმანიტებას ბოგდანოვი არ სცნობდა. ეს დებულება ხელოვნების სფეროსაც ეხებოდა. ნაწარმოებებში, რომლებიც შექმნილი იყო წარსულში, ბოგდანოვი ხედავდა მხოლოდ მშვენიერებას, რომელიც ვარგისი იყო თავისი დროისათვის და სრულიად უვარგისი — ახალი ეპოქებისათვის. ამიტომ იყო, რომ პროლეტულტა, რომელსაც სათავეში ედგა ბოგდანოვი რევოლუციის პირველ წლებში. ნიჰილისტურად ეკიდებოდა წარსული ეპოქის კულტურას, პროლეტულტელი პოეტი ვ. კირილოვი ლექსში „ჩვენ“ წერდა:

„მუღამ გვიტაცებს ამბობება, მშფოთვარე განცდა,
დაე გვიცნობდნენ „სილამაზის მკაცრ ქალაქებალ“,
ჩაენ ხვალინდელი დღის სახელით რაღაელს დაწვეაუო,
მუხეუშებს და ხელოვნებას კი გადაეთელაუთ“.

ეს პოლემიკური ლექსი („ჩვენ“) დაიწერა 1917 წ. დეკემბერში იმის საპასუხოდ, რომ ა. ვ. ლუნაჩარსკიმ რუსულ კულტურის ძეგლებს დანგრევის საწინააღმდეგოდ პროტესტის ნიშნად გადაწყვიტა სახალხო კომისრის პოსტიდან გადადგომა.

კირილოვის მოწოდება არსებითად უარყოფდა ობიექტურად არსებულ მშვენიერს, დამოუკიდებელს ადამიანის ცნობიერებისაგან.

ვ. ი. ლენინმა გამანადგურებელი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა ა. ბოვდანოვისა და პროლეტკულტელების პოზიცია. იგი აღნიშნავდა, რომ ობიექტური ის კი არ არის, რაც არსებობს ენშემსთვის (თუნდაც ყველასათვის), არამედ ის, რაც ყველასაგან დამოუკიდებლად არსებობს.

რასაკვირველია, როდესაც ლაპარაკია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ესთეტიკურზე. არ შეიძლება აღვნიშნოთ მისი დამოუკიდებლობა საზოგადოების განვითარებისაგან. მაგრამ აქაც. ცხოვრების მიერ წარმოშობილი, ადამიანის საქმიანობის შედეგებში ანდა თვით ამ საქმიანობაში განხორციელებული ესთეტიკური არსებობს იმისდა მიუხედავად, იმისაგან დამოუკიდებლად, ცნობენ მას თუ არა ცალკეული ადამიანები. ასე მაგალითად, ხელოვნების ნაწარმოებთა ესთეტიკური ღირსება (ისინი კი ადამიანთა საქმიანობის შედეგია) დამოკიდებული არ არის ზოგიერთი ადამიანის შეფასებისაგან. ისტორია იმის დამამტკიცებელ არაერთ საბუთს იძლევა, როცა დიად, გენიალურ მხატვრულ ნაწარმოებებს თანამედროვენი გულგრილად შეხედნენ, ანდა სრულიად უარყვეს იგი (რად ღირს მაგალითად, შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ეკლესიის მსახურთა მიერ შეფასება, ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვის“, ჯ. ვეზოდის „აიდას“, მ. გლინკას „ივანე სუსანიის“, ნ. გოგოლის „რევინოარის“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის?!“ და სხვა ნაწარმოებთა ოფიციალური არისტოკრატიული წრეების მიერ შეფასება) და რამდენმა აკოლტაყის გამომწვევმა ე. წ. „შედევრმა“ ვერ გაუძლო დროის გამოცდას.

ამრიგად, ესთეტიკურის ობიექტურობა ნიშნავს, რომ იგი დამახასიათებელია თვით სინამდვილისათვის, არსებობს მისდამი ჩვენი მიმართების გარეშე, რომ სახენები, მოვლენები მშვენიერია, ანდა მახინჯია თავისთავად.

ისტორია ცხადყოფს, რომ ადამიანის მიერ ბუნების ამა თუ იმ მოვლენის შეფასება როგორც ლამაზისა ანდა ულამაზოსი, ყოველთვის დამოკიდებულია, უპირველეს ყოვლისა, თვით მოვლენის ხასიათისაგან: მზის ჩასვლა, მაგალითად, ადამიანებს მიაჩნიათ ლამაზად არა იმიტომ,

რომ იგი მათ უბრალოდ მოსწონთ, პირიქით, ბუნების ეს მოვლენა ადამიანებს მუდამ მოსწონთ იმიტომ, რომ იგი ლამაზია თავისთავად.

ავითარებდნენ რა თავიანთ შრომითს საქმიანობას, ადამიანები გამოყოფდნენ როგორც ლამაზს ისეთ მასალებს, რომლებიც დამუშავებისას ყველაზე მკვეთრად ბზინავდნენ, ლებულობდნენ სხვადასხვა ფორმას. პირველყოფილი ოსტატები დადებითად აფასებდნენ იმ ნივთებს, რომლებიც ყველაზე უკეთ პასუხობდნენ თავიანთ დანიშნულებას, კარგად ასრულებდნენ იმ საქმეს, რისთვისაც ისინი იყვნენ შექმნილნი. საგნებისა და მოვლენების ადამიანური შეფასებანი შეესაბამებოდნენ მათ რეალურ თვისებებს. კ. მარკსი მიუთითებდა, რომ ადამიანის ისტორიული განვითარების პროცესში წარმოიშობა „სუბიექტური ადამიანური მგრძობელობის სიმიდრე: მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის შემგრძობი თვალი“, აღნიშნავდა, რომ ოქროსა და ვერცხლს ესთეტიკურმა თვისებებმა გახადეს ისინი ფუფუნების, მორთულობის, პეწის, სადღესასწაულო ხმარების ბუნებრივ მასალად, რომ აუცილებელია უნარი გქონდეს ხედავდ მინერალების სილამაზესა და თავისებურ ბუნებას. ფ. ენგელსმა გვიჩვენა თუ ადამიანის ხელის განვითარების კვალობაზე, რა სრულყოფილი ხდებოდა მასალების დამუშავება და ჩნდებოდა უფრო მეტი მხატვრული პროდუქცია.

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

ამრავად, მშვენიერი, ლამაზი ნივთები და მოვლენები არსებობენ თვით სინამდვილეში და ისინი ფასდებიან მათი რეალური თვისებების მიხედვით.

არის გარკვეული მოვლენები, — მაგალითად, ბუნების სილამაზე, ადამიანის მიერ შექმნილი საგნების შინაარსისა და ფორმის ჰარმონია, — რომლებიც თითქმის ერთნაირად ფასდებიან სხვადასხვა ეპოქისა და კლასის ადამიანების მიერ. საქართველოს ხელოვნებისა და ისტორიის მუზეუმებში არაერთი ნიმუშია ავეჯის, ქსოვილის, ჭურჭლეულის, სხვა ნივთებისა, რომლებიც გაკეთებულია უბრალო ადამიანების, ხელოსნების მიერ. ბატონები მათ ნამუშევრებს მაღალ შეფასებას აძლევდნენ. ასეთივე შეფასებას იმსახურებენ ისინი ჩვენს დროშიაც. ანდა ავიღოთ ბარათაშვილის ქუჩის მიდამოებში შ. რუსთაველის პრემიის ლაურეატის არქიტექტორ შოთა ყავლაშვილის ხელმძღვანელობით აღდგენილი ჩვენი დედაქალაქის ძველი შენობები, რომლებიც ჩვენთვის პირველად მთელი ბრწყინვალეობით „თბილისქალაქობის“ დღესასწაულზე წარმოჩნდნენ 1979 წელს. ეს ნაგებობანი მაღალ შეფასებას იმსახურებდნენ, როგორც ასი წლის წინათ, ისე ამჟამადაც.

1940 წელს მცხეთაში სამაროვანის გათხრისას აღმოაჩინეს ორენოვანი წარწერა, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია „არმაზის ბილინგვას“ (ბილინგვა — ორენოვანი ტექსტი) სახელწოდებით. ამ ტექსტმა ჩვენს დღეებამდე მოიტანა მეორე საუკუნეში გარდაცვლილი 21 წლის ულამაზესი ქალიშვილის — სერაფატას — დაკარგვით გამოწვეული მწუხარების ამბავი.

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.

მაგრამ ყოველივე ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ ბუნებრივად აღმიანის სახის, შრომის ნაყოფის სილამაზის დანახვა, სოციალურ ცხოვრებაში კომიკურისა და ტრაგიკულის გაგება აბსოლუტურად ერთნაირია ყველა ადამიანისათვის და ყველა დროში.

წარმოდგენები ესთეტიკურ ღირებულებაზე საუკუნოდან საუკუნეში იცვლება, მდიდრდება, ვითარდება. ყველაფერი ის, რაც წინათ ითვლებოდა ლამაზად, არ შეიძლება ჩაითვალოს ლამაზად დღესაც. თვალსაჩინოდ რომ წარმოედგინოთ რამდენად კოლოსალურია კაცობრიობის ესთეტიკური პროგრესი, საკმარისია მოვიგონოთ ის ახალი ფორმები, ფერები, ზგერები, რომლებიც ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში მომხდარმა სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ მოგვითანა.

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

მაგრამ ამა თუ იმ ეპოქაში ცალკეული მოვლენის ზოგიერთ იგივეობრივ 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 ანტიესთეტიკურობას და უგულვებელყოფდა მშრომელ ადამიანს. რევოლუციონერები განადიდებდნენ ბრძოლას ხალხის ინტერესებისათვის. სთვლიდნენ მას მშვენიერის, ამაღლებულის განსახერხებად, ხოლო იდეალისტური და რელიგიური ფილოსო-

ფაქტურ-ესტეტიკური სისტემები დაყენებით უკავშირებდნენ მშენებარებას ცნებას პასიურ მკერეტელობას, მონურ მორჩილებას „ზევიდან მოცემულ წესებისადმი“, ჩვენთვის კოლექტივიზმი, ადამიანის ცხოვრება საზოგადოებისათვის, გმირობა სამშობლოს სასახელოდ — მშენებარი, ამაღლებული და გმირულია. ბურჟუაზიული ესთეტიკა კი დაბეჯითებით ქადაგებს ეგოიზმის, ეგოცენტრიზმის, ინდივიდუალიზმის „მიმზიდველობას“, განადიდებს ანტიჰუმანიზმს, ცინიკურად ლაპარაკობს ამაღლებულ მისწრაფებათა უაზრობაზე.

არ შეიძლება, რასაკვირველია, სხვადასხვა ესთეტიკური წარმოდგენა ტოლფასა იყოს. გასაგებია, რომ ერთი სწორია, მეორე — არასწორი, ერთ-პროგრესულია, მეორე — რეაქციული, ერთი ჰუმანურია, მეორე — ანტიჰუმანური. ამა თუ იმ კლასის ესთეტიკური იდეებისა და შეფასებებს ხასიათი დამოკიდებულია მის ადგილზე საზოგადოებაში, ხოლო ეს ადგილი განისაზღვრება კლასის ისტორიული როლით. ასე რომ სხვადასხვა ესთეტიკური შეფასების არსებობა არ იძლევა საფუძველს ესთეტიკურის ობიექტურობის უარყოფისათვის.

ესთეტიკური ამავე დროს კონკრეტულია. სინამდვილის რომელი კონკრეტული მოვლენაც არ უნდა ავიღოთ, იგი ყოველთვის ხასიათდება ერთდროულად ინდივიდუალური ნიშნებითაც (რომელიც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი, ე. ი. წარმოადგენს რაღაც ერთეულ მოვლენას) და იმ ნიშნებითაც, რომლებიც საერთოა სხვა მოვლენებისთვისაც. არ არსებობს დედამიწაზე ორი აბსოლუტურად ერთნაირი ადამიანი: თვალების ფერი, ცხვირის ფორმა, სქესი, წლოვანება, ეროვნება, ხასიათი და განა ცოტა თავისებურება განასხვავებს ადამიანებს? მაგრამ ყველა მათგანს ადამიანია, და ეს კი ნიშნავს, რომ მას აქვს საერთო სხვა ადამიანებთან.

მეცნიერება გამოყოფს ამ ზოგადს, საერთოს, აბსტრაქტიზებას (განყენებას) უკეთებს მას ერთეულისაგან და გამოხატავს ცნებებში, ფორმულებში, კანონებში. ძნელია გადააფასო მნიშვნელობა მეცნიერული შემეცნებისა, რომელიც იძლევა შეუდარებლად მეტს, ვიდრე ცალკეული მოვლენის ყველაზე დაწვრილებითი აღწერა, მაგრამ როგორც ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, მეცნიერებაში ცხოვრება მის მთლიან სისრულეში აუცილებლად „მარტივდება“, „უხეშდება“. ზოგადის, მნიშვნელოვანის, აუცილებელის გამოყოფას მივყავართ იქითკენ, რომ „ჭრება“ ერთეული, შემთხვევითი, იკარგება მოვლენის კონკრეტულობის შეგრძობება.

კონკრეტული მოვლენა წარმოადგენს ძალზე რთულს, ისეთს, რომელშიც მთლიანად არასოდეს არ მეორდება სინამდვილის სხვადასხვა მხარის თანაფარდობანი. მასში შეიძლება გამოიყოს არსი და მოვლენა, ერთეული და ზოგადი, შინაგანი და გარეგანი, შინაარსი და ფორმა,

აუცილებელი და შემთხვევითი, თვისებრივი და რაოდენობრივი მხარეები. ესთეტიკური სწორედ კონკრეტული მოვლენის მთელი მრავალფეროვნების თანაფარდობას ახასიათებს, იგი მთლიანი მოვლენის ნიშანია.

ცხადია, როდესაც მეცნიერება აბსტრაქტიზებას უკეთებს ზოგადას, 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 მისაწვდომია¹.

ესთეტიკური, მაშასადამე, ყოველთვის ინდივიდუალურია, რის შედეგად იგი უშუალოდ აღიქმება. სავსებით მართალი იყო ნ. ჩერნიშევსკი, როდესაც წერდა: „...არ არსებობს მშვენიერის სფეროში განყენებული აზრები, არამედ არსებობენ მხოლოდ ინდივიდუალური არსებანი“².

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 კეშმარტების 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. მაგალითად: გეომეტრიული მრუდი, პარაბოლა, რომელსაც განვიხილავთ როგორც კონკრეტული მოვლენებისაგან განყენებულ ფორმას, ჩვენ გვტოვებს ესთეტიკურად გულგრილებს, მაგრამ ესთეტიკური განცდა წარმოიშვება იმ შემთხვევაში თუ პარაბოლის მოხაზულობას 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.

¹ ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი სამ ტომად. ტ. II. მოსკოვი, 1948. გვ. 160 (რუსული გამოცემა).

² ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამო, თბილისი, 1946, გვ. 316.

ესთეტიკურზე მსჯელობისას ჩვენ ვსარგებლობთ ცნებებით „მშვენიერი“, „ლამაზი“, „მახინჯი“ და ა. შ. რეალურად არსებობს არა ესთეტიკური ზოგადად, არამედ კონკრეტული ესთეტიკური მოვლენა, რომელიც შეიძლება იყოს მშვენიერი ან მახინჯი, ამალღებული ან მდაბალი, ტრაგიკული ან კომიკური. განვსაზღვრავთ რა ესთეტიკურს, ჩვენ უნდა მოვწინააღმდეგოთ კრატერიუმში იმის განსასხვავებლად, თუ რას შეიძლება ვუწოდოთ დადებითი ესთეტიკური (მაგალითად, მშვენიერი) და უარყოფითი ესთეტიკური (მაგალითად, მახინჯი). თავისებურად „ჰარმონიულა“ და „ამავე დროს, შესაზარია ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბ თათქარიძე. იგი თავისი „ბოზბაშითა და ჩიხირთით“ წარმოშვა ბატონყმურმა წყობილებამ და მთელი „კაცია ადამიანი?!“ საყვარელი შეესაბამება ამ საზოგადოებას. თათქარიძის „ჰარმონიულობა“ უფრო მკვეთრად ამიტომ ვლინდება, რომ მისი „ბოზბაში თუ ჩიხირთმა“ განსაზღვრავს მის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან.

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

თუმცა სილამაზე ჰარმონიულია, მაგრამ მარტო ჰარმონია, როგორც ვნახეთ, ჯერ კიდევ არ ახასიათებს ჭეშმარიტ სილამაზეს. ამიტომ ესთეტიკაში ფართოდ გავრცელებული განსაზღვრება მშვენიერისა, როგორც მხოლოდ შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიისა, საკმარისი არ არის.

სინამდვილის უკლებლივ ყველა მოვლენა განვითარების პროცესში იმყოფება. მათი ბუნება ამიტომ შეიძლება გავებულ იქნეს მხოლოდ იმ პირობით, თუ გავარკვევთ განვითარების საერთო პროცესში მათ ადგილს. ეს მატერიალისტური დიალექტიკის, მარქსისტული ფილოსოფიის აუცილებელი მოთხოვნაა.

განვითარება საერთოდ წინსვლითი, პროგრესული პროცესია. ერთი რიგის მოვლენები ხელს უწყობენ განვითარებას. მეორენი, პირიქით — აბრკოლებენ მას. მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლა, ზალხთა ბრძოლა მშვიდობისათვის, ევროპა და მთელს მსოფლიოში „უბატონო ზონის“ შექმნისათვის, ნეიტრონული ბომბის აკრძალვისათვის, სოციალიზმისა და კომუნისმის მშენებლობა თანამედროვე ეპოქაში განასაზღვრებენ ისტორიულ პროგრესს. პირიქით, ამერიკის შეერთებული შტატების ახლანდელი ადმინისტრაციის პოლიტიკა, მის მიერ გაჩაღებული „ფსიქოლოგიური ომი“, მისი ცდები დათრგუნოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, აბრკოლებს კაცობრიობის წინსვლის განვითარებას.

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, თბილისი, 1946, გვ. 307.

ესთეტიკურის არსი შეიძლება განსაზღვრულ იქნეს მხოლოდ იმის გათვალისწინებით, ხელს უწყობს თუ აბრკოლებს რომელიმე მოვლენა საზოგადოების წინსვლითი განვითარების პროცესს. ესთეტიკურობის საზომი — პროგრესულად განვითარებადი მოვლენის პარამონიაა.

აქედან გამომდინარეობს, რომ დადებით ესთეტიკურ მოვლენებად ობიექტურად იქცევა ის მოვლენები, რომლებიც ხელს უწყობენ პროგრესს. ამავე დროს, ისინი მით უფრო მშვენიერია, რაც უფრო პარამონიულაა, რადგან ამ პირობებში უფრო უწყობენ ხელს წინსვლას და განვითარებას, უფრო მეტად შეესაბამებიან პროგრესს.

ის მოვლენები კი, რომლებიც ხელს უშლიან პროგრესულ განვითარებას, ყოველთვის ესთეტიკურად უარყოფითია, რაც უფრო მეტად აბრკოლებენ ისინი პროგრესს და რაც უფრო მაღალია პროგრესული განვითარების საფეხური, რომელსაც ისინი აბრკოლებენ, მით უფრო მახინჯი, საზიზღარია ეს მოვლენები.

კ. მარქსი წერდა, რომ ადამიანი, გარდაქმნის რა სინამდვილეს, ბუნებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ხელმძღვანელობს სილამაზის კანონებითაც, რადგან მას შეუძლია მიუყენოს საგანს სათანადო საზომი. მშვენიერებებს კრიტიკიუმში, ამ თვალსაზრისით, განვითარებადია, პროგრესულია ცხოვრების ყველა დარგში.

ყოველი მოვლენის ესთეტიკური ბუნება მისი განვითარების პროცესითაა გაპირობებული. აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს დასკვნა — ობიექტური ესთეტიკურის შეფარდებითობა. ამჟამად არაფერია უფრო მშვენიერი, ვიდრე მშვიდობისათვის, სოციალური პროგრესისათვის, კომუნისმისათვის ბრძოლა. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ მაგალითად, სპარტაკის ბრძოლა თავისუფლებისათვის, დეკაბრისტების, ვიორჯი სააკაძის მოღვაწეობა არ იყო მშვენიერი.

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

მშვენიერნი არიან ადამიანები, რომლებიც ჰიტლერულ ჯარისკაცებს სასიკვდილო მახეს უგებდნენ, მაგრამ ასევე მშვენიერნი არიან გმირებიც, რომლებიც უარს აცხადებდნენ მეგზურებად გაჰყოლოდნენ მტრებს და სიკვდილს მამაცურად ეგებებოდნენ. ეს სირთულე და მრავალფეროვნება განსაზღვრავს იმას, რომ ხშირად ბუნებრივი მოვლენებისა და ადამიანის მიერ შექმნილი საგნების ესთეტიკური შეფასებანი წინააღმდეგობრივი და ურთიერთგამომრიცხველია.

მეგობრობა მშვენიერია. მშვენიერია მისი გამოვლინებანი — ეს საყოველთაოდ ცნობილია. მაგრამ, როგორ შევაფასოთ ქცევა მეგობრობის სახელით, რომელიც მიზნად ისახავს დამსახურებული სასჯელისაგან

ახსნას ადამიანი, რომელმაც ფლიდობა, დალატი გამოიჩინა? ასეთი „მეგობრობა“ გამოიწვევს სიძულელს იმათ მიმართაც, ვინც ასე იქცევა. იმათ მიმართაც, ვინც მხარს უჭერს ამ ქცევას. მაშასადამე, ესთეტიკურის ხასიათი დამოკიდებულია გარკვეულ კონკრეტულ ვითარებაზე, ღროსა და ადგილზე.

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

ადამიანი შეიმეცნებს სამყაროს პრაქტიკის საფუძველზე. პრაქტიკა, საბოლოო ჯამში, ჩვენი ცოდნის ჭეშმარიტების კრიტერიუმი. ესთეტიკური შემეცნებაც ხორციელდება პრაქტიკის მეშვეობით და მთლიანად დამოკიდებულია მასზე, კერძოდ, ესთეტიკურ პრაქტიკაზე.

ასე მაგალითად, რომელიმე ხალხის საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკა განსაზღვრავს მის წარმოდგენას მშვენიერზე.

ესთეტიკური გემოვნება დაკავშირებულია საზოგადოებაში არსებულ ესთეტიკურ წარმოდგენებთან (უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკურ იდეალთან) და შეხედულებებთან. მაგრამ ვინაიდან 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, ან ინდიფერენტულნი არიან ხასიათების გამოხატვისადმი, ადამიანის ფსიქოლოგიის გადმოცემისა და მხატვრის ოსტატობისადმი. ასეთი ადამიანების გემოვნება უნდა განვაფიქროთ, ვიბრძოლოთ მათ სრულყოფისათვის.

გემოვნებაზე არ უნდა ვიკამათოთ მაშინ, როდესაც გემოვნების სხვადასხვაობის მიღმა დაფარულია ეროვნული, ფსიქოლოგიური, ასაკობრივი და მათი მსგავსი თავისებურებანი, სრულიად ბუნებრივია, თუ ერთი გატაცებულია მაიაკოვსკით, მეორე — ივალაკტიონით, ასევე ბუნებრივია, რომ სხვადასხვა ასაკის ადამიანებს მოსწონთ სხვადასხვა ჟერი, ტანსაცმლისა და ბინის მორთულობის სხვადასხვა ფორმა, ცხოვრობენ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ გარემოში; აქ არ შეიძლება იყოს

გემოვნებათა იგივეობა. საცხებით კანონზომიერია ახალგაზრდობის მისწრაფება უფრო მეტი მკაფიობისა და კონტრასტულობისაკენ ფერებში, ფორმის, გარემო პირობების მეტი ემოციური გამომსახველობისაკენ. მართალი არ არის ის, ვინც ახალგაზრდებს თავს ახვევს უფროსი ასაკის ადამიანების იგემოვნებას. მაგრამ არც ის ახალგაზრდები არიან მართალნი, რომლებიც კატეგორიულობით უარყოფენ ყველაფერს, რაც მათ არ მოსწონთ. ცოტა როდი არიან მშობლები, რომლებიც თავიანთ შვილებს უკერავენ ტანსაცმელს ღია და ჭრელი ქსოვილისაგან, თავისთვის კი — უფრო სადა ტონის ნაჭრისაგან. ამასი არაფერია საქრახისი. ძალიან ესთეტიკური გემოვნება ყოველთვის მრავალფეროვანია და ასეთი მრავალფეროვნებისაკენ უნდა ვისწრაფოდეთ. ამით კი განვივითარებთ ჩვენს გემოვნებას. უფროსი თაობის ზოგიერთ წარმომადგენელს ვერ ვუსაყვედურებთ რომ ცუდი გემოვნება აქვს იმ-ტომ, რომ მუსიკის შეფასების კრიტერიუმად იგი თვლის კლასიკოსთა შემოქმედებას და არ ცნობს მსუბუქ მუსიკას. დროთა განმავლობაში ყველანი მიხვდებიან თავიანთ შეცდომას და თანხმდებიან შეფასებებში, როდესაც საკითხი ეხება სხვადასხვა, მაგრამ კარგ მხატვრულ ნაწარმოებს, სხვადასხვა მაგრამ სინამდვილის ჭეშმარიტად ლამაზ მოვლენას.

მხედველობაში უნდა ვიქონოთ აგრეთვე ესთეტიკური გემოვნებას დამოკიდებულება საზოგადოების განვითარების დონეზე. საზოგადოებრივი პრაქტიკის ახალმა მოთხოვნებმა შეიძლება წინა პლანზე წამოსწიონ სინამდვილის ისეთი მხარეები, რომლებიც ადრე არ თამაშობდნენ დიდ როლს ადამიანთა ცხოვრებაში. ესთეტიკური გემოვნების შეცვლა ამ შემთხვევაში დაკავშირებული იქნება არა იმასთან, რომ ძველი წარმოდგენები მცდარი იყო, არამედ პრაქტიკის ზფეროში 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.

საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება განსაზღვრავს ესთეტიკური გემოვნების განვითარებასაც. რომელსაც თავისთავად ახასიათებს ერთგვარი კონსერვატიულობა. ამას თავისი დადებითი მხარე აქვს: არავითარ მოდურ ქროლვას არ ძალუძს უკუაგლოს კარგი გემოვნება. მაგრამ ძველი ჩვევები ზოგჯერ დაბრკოლებად იქცევიან ახალ მოვლენათა სწორი ესთეტიკური შეფასებისათვის. თუმცა, როგორც წესი, მაღალგანვითარებული ესთეტიკური გემოვნებისათვის დამახასიათებელია ახლის 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, არავითარ მუსიკალურ გემოვნებაზე არ შეიძლება ლაპარაკი, თუ ადამიანი არ უსმენს მუსიკას. მხატვრული გემოვნება ყალიბდება, ვითარდება, იცვლება ხელოვნებასთან ერთიერთკავშირში.

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“ — უსაფუძვლოა 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, ღოღის 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, მიუტევევებელია. უნდა შეგვიძლოს დაამტკიცოთ თუ რატომ არის ესა თუ ის მოვლენა სუსტი ან მიუღებელი ესთეტიკურად“¹.

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.

პიროვნების ესთეტიკური კულტურა განისაზღვრება მხატვრული ინტერესების სიფართოვით. ადამიანი, რომელიც გატაცებულია ხელოვნების ყველა სახეებითა და ჟანრებით, ესთეტიკურად უფრო მეტად განათლებულია იმ ადამიანთან შედარებით, რომლის გონების არე შემოფარგლულია მხოლოდ ლიტერატურით, ანდა მუსიკით, ანდა კინოთი:

¹ ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი სამ ტომად, ტ. II, მოსკოვი, 1948, გვ. 317 (რუსული გამოცემა).

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 განსაზღვრულია ხელოვნების ცალკეული დარგით, ვერ ღებულობენ უოველმხრივ განვითარებას და, ამდენად, მისი სულიერი ცხოვრება შედარებით უფრო ღარიბია.

ჩვენს დროში ადამიანს აქვს რეალური შესაძლებლობანი ფართოდ გაეცნოს ხელოვნებას. თითოეულ ადამიანს შეიძლება განსაკუთრებულად უყვარდეს ხელოვნების რომელიმე ჟანრი, მაგრამ მხატვრული კულტურის სიფართოვე ამდიდრებს მის აღქმას. კინო ბევრს უყვარს, მაგრამ როგორც სოციოლოგიური გამოკვლევები ცხადყოფენ, მაყურებელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ყურადღებას არ აქცევს ფილმის მუსიკის ხარისხს, სურათის გამომსახველობითს და ოპერატორული გადაწყვეტის თავისებურებებს. ის მაყურებელი კი, რომელიც ყველაფერში კარგად ერკვევა, არა მარტო 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 ვიწავლოთ, უნდა ვისწავლოთ სურათის, კინოს ნახვა, მუსიკის მოსმენა.

კინოსა და თეატრში რეჟისორის როლის გაგებაზე, ფერწერაში კოლორიტის მნიშვნელობის, გრაფიურაში ჩრდილ-ნათელის, პოეზიაში ლექსწყობის სისტემის ცოდნაზე, არქიტექტურის სახეობრივობის თავისებურების გაგებაზე, ხელოვნების ნებისმიერი სახის გაგების სიღრმეზე დამოკიდებულია მისი ესთეტიკური აღქმის სრულყოფილება. ხელოვნების ყოველ სახეს, ჟანრს თავისი სახეობრივი ენა აქვს. ხელოვნების ქმედითობა მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია მის აღქმელთა მომზადების ხარისხზე. თუ შენ გინდა დატკბე 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 ხელი ხალხს კვლავი 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 დამოკიდებუ-

ლია საზოგადოებაზე, მის წყობილებაზე, მის ესთეტიკურ კულტურაზე.

კაპიტალიზმის ესთეტიკური კულტურისათვის დამახასიათებელია კუშპარიტი სილამაზის უგულვებელყოფა, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია. კანონსა და ტელევიზორებს ეკრანებზე გამუდმებით აჩვენებენ მკვლევებს, განგსტერებს, შანტაჟისტებს, მოძალადეებს და მათ მსგავს „გმირებს“, გამოუწეები სავსეა აბსტრაქციონისტებისა და პოპ-არტის მიმდევართა ნაწარმოებებით, ხოლო წიგნის მაღაზიებისა და კიოსკების დახლები — პორნოგრაფიით, კომიქსებით, რომელთა გმირები იკვებ განგსტერები და მკვლევებია.

სოციალისტური საზოგადოება მხატვრული გენიის უდიდეს ნაწარმოებებისავე ფართოდ უღებს კარს მშრომელთა მასებს, ჰყვანს ქვეყანაში და სხვა სოციალისტურ ქვეყნებში დიდადა განვითარებული მხატვრული თვითმოქმედება. მილიონობით ბავშვი და მოზრდილი სწავლობს მუსიკალურ სკოლებში და მხატვრულ სტუდიებში, მხატვრულ სასწავლებლებში. შექმნილია ბიბლიოთეკებისა და სამკითხველოების უფართოესი ქსელი. მილიონობით ტირაჟით გამოდის მხატვრული ლიტერატურა. თეატრები, საკონცერტო დარბაზები, მუზეუმები ხალხის კუთვნილებაა.

ფართოდ მისაწვდომი ხდება რა ხელოვნება სოციალიზმის დროს, ამასთანავე ყალიბდება საზოგადოების მაღალი ესთეტიკური კულტურა, რომელიც მოიცავს ადამიანთა ესთეტიკური საქმიანობის ყველა დარგს. ამის საფუძველზე ვითარდება პიროვნების ესთეტიკური კულტურა, რომელიც გამოირჩევა გრძნობათა სიმდიდრით, მაღალი გემოვნებით, ესთეტიკური ინტერესების სიფართოვით, ხელოვნების დრმა გაგებით.

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

ესთეტიკური იდეალი არსებობს წარმოდგენის სახით, ხოლო წარმოდგენა ეს ყოველთვის გრძნობად-კონკრეტული სახეა. მაშასადამე, ესთეტიკური იდეალი გამოხატავს თვით. სამყაროსადმი ან ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი ადამიანის ესთეტიკურ მიმართებას. დედობის იდეალი, მაგალითად, წარმოგვიდგება ან საკუთარი დედის სახით, ანდა ნაცნობი ქალის სახით, ან ასოციაციას დებულობს ხელოვნებას ამა თუ იმ ანგეში. საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს: ყოველთვის სახეში და არა კნებაში.

ესთეტიკური იდეალი არის წარმოდგენა მშვენიერების უმაღლეს გამოხატულებაზე. იგი არის სრულყოფილი სილამაზის მთლი-

ანი სახე (წარმოდგენა საზოგადოების, ადამიანთა ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეების სრულყოფაზე, 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 აღაფრთოვანებს 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, მათს თანასწორობასა და თავისუფლებას; თითოეული ადამიანის ყოველმხრივ და ჰარმონიულ განვითარებას, ესაზღვრო შესაძლებლობას შემოქმედებითი საქმიანობისათვის. ამავე დროს, იდეალი — თვით ცხოვრებაა, მისი ტენდენცია. სწორედ ასეთ იდეალს გულისხმობს ადამიანში აქტიური, რევოლუციური საწყისი, რომელიც აღაფრთოვანებს მას იდეალის ცხოვრებაში განხორციელებასათვის საბრძოლველად.

მაგრამ არსებობს იდეალი, მათ შორის ესთეტიკურიც, რომელიც არა თუ არ გამოხატავს ცხოვრების განვითარების ტენდენციებს, არამედ, პირიქით, ეწინააღმდეგება მას. ბურჟუაზიული იდეალები, მაგალითად, დაკავშირებულია სიმდიდრესთან, განადიდებენ ძალადობას, სასასტიკეს და ა. შ.

იდეალი განუყრელია ცხოვრების საზოგადოებრივ პარობებთან. იდეალის ხასიათი განპირობებულია საზოგადოების განვითარების ტენდენციით. ამის გამო, იგი მუდამ ატარებს ისტორიულ-კლასობრივ ხასიათს. ჯერ კიდევ ჩერნიშევსკიმ დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ წარმოდგენა ქალის იდეალურ სილამაზეზე სხვადასხვანაირად ესახება მდიდართა კლასის წარმომადგენელსა და გლეხკაცს. პროგრესული კლასების იდეალები განახორციელებენ ცხოვრების პროგრესული განვითარების ობიექტურ მოთხოვნას. მათი ესთეტიკური იდეალი მუდამ ადამიანის თავისუფლების ჰიმნია, ადამიანისა, რომელიც ძლევს ცხოვრების, საზოგადოების განვითარების დამპარკოლებელ პირობებს. ასეთი იდეალი ეპოქის ჰუმანისტურ მოთხოვნათა ანდა შესაძლებლობათა ხორცშესხმაა.

კომუნისმის ესთეტიკური იდეალი ეყრდნობა მარქსისტულ-ლენინურ მსოფლმხედველობას. იგი ამკვიდრებს რევოლუციურ ბრძოლას, შთაგონებულ შრომას ხალხის საკეთილდღეოდ, აგრეთვე ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ სილამაზეს. კომუნისმის ესთეტიკური იდეალის საწყისთა საწყისია ბრძოლა ხალხის განთავისუფლებისათვის, გმირული შრომა კომუნისმის ასაშენებლად. სწორედ ეს იდეალი („ყველაზე ადა-

მიანური ადამიანი“, რომლის ცხოვრების აზრი ხალხის რევოლუციურ განათავისუფლებათაში ხორცშესხმულია ვ. მაიაკოვსკის პოემაში „ლენინი“. საბჭოთა მხატვრების, მოქანდაკეების „ლენინიანაში“. მას ამკვიდრებენ ჩვენი კომპოზიტორები, მხატვრები, მწერლები, მხატვრული ინტელექტუალური ყველა წარმომადგენელი. კომუნიზმის ესთეტიკურ იდეალი შეიცავს აგრეთვე წინა ეპოქის მოწინავე ესთეტიკურ იდეალებს. მაგრამ მასში დაძლეულია მათი სოციალურ-ისტორიული შეზღუდულობა.

კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში იდეალი გამოხატული იყო ნაწარმოებში არა უშუალო წარმოსახვით, არამედ წარმოსახულისადმი ავტორის კრიტიკული მიდგომით. გოგოლის „რევიზორი“, ვ. პუტირევის „უტანასწორო ქორწინება“, ანდა ა. მრეველიშვილის „დაბალი ღობე“ — ეს არა მარტო უბრალოდ პროტესტია, არამედ ოცნებაცაა საზოგადოებაზე. სადაც შეუძლებელია მექრთამეობა 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 სიძნელეს აწყდებოდა. კრიტიკული რეალიზმის არაერთი წარმომადგენელი სინანულით აღნიშნავდა, რომ იდეალისაკენ ბუნებრივ სწრაფვას აბრკოლებს ამ საღებავთა სიმკრთაღე, რომელთაც მხატვრები ფლობენ ამ იდეალის შესაცნობად. სოციალისტურმა ხელოვნებამ წარმოშვა დადებითი გმირებს შესანიშნავი გალერეა, რომელშიც ხორცს ისხამს კომუნიზმის ესთეტიკური იდეალი.

საზოგადოებრივი გარემო უნერგავს ადამიანებს ისეთ ესთეტიკურ იდეალებს, რომელიც შეესაბამება მათს ინტერესებს. სოციალისტური საზოგადოებაში ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბება დაკავშირებულია დიდი სოციალური პრობლემების ხელოვნებასთან, რომელიც გამოიჩინეა მაღალი მხატვრული სრულყოფით.

ესთეტიკური წარმოდგენები, ესთეტიკური იდეალის ჩათვლით, ანარჩუნებენ სახეობრივ ფორმას და ამიტომ ხელოვნებას შეუძლია ისინი უშუალოდ განახორციელოს. ესთეტიკური შეხედულებანი გამოხატავენ სამყაროსადმი ადამიანთა ესთეტიკური მიმართების გაცნობიერებას. მაშასადამე, ისინი შეიცავენ იმას, თუ როგორ ესმით ადამიანებს მშვენიერება, რა მოთხოვნებს უყენებენ ისინი ხელოვნებას, რა როლს აკუთვნებენ ხელოვნებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ესთეტიკური შეხედულებანი დამოკიდებულია სინამდვილის ესთეტიკური ათვისებას ხარისხზე, ხელოვნების მდგომარეობასა და ხასიათზე, ისინი დამოკიდებული არიან აგრეთვე საზოგადოებაში გაბატონებულ კლასობრივ ურ-

თიერთობაზე და კლასობრივი ბრძოლის მდგომარეობაზე. საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებანი თავის დასაბუთებას ღებულობენ ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ თეორიებში, რომლებიც ღიდ გავლენას ახდენენ ესთეტიკური შეხედულებების განვითარებაზე. საბჭოთა ადამიანების ესთეტიკური შეხედულებანი ყალიბდება მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ზემოქმედებით.

ესთეტიკური შეხედულებები და თეორიები ღიდ 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 განვითარება ისტორია თავისი ხასიათით არის საწინააღმდეგო შეხედულებებისა და თეორიების ბრძოლის ისტორია. ბრძოლა მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის შეადგენს ესთეტიკურ მოძღვრებათა მთელი ისტორიის შინაარსს თითქმის მათი ჩასახვის მომენტადან ღღემდე.

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

სინამდვილეში კი ეს დაპირისპირება ესთეტიკურისა პრაქტიკულთან მოჩვენებითია. ხელოვნების „დეიდულოგიზაცია“ მიღმა ჩანს ცხოვრებასადმი დამოკიდებულების მასში გამოხატვის უარყოფა, გარკვეულ მოჩანს ზიზღი ადამიანისადმი, რომელიც, მათი აზრით, არავითარ პატრიცემს არ იმსახურებს.

დასავლეთგერმანელი ესთეტიკოსი ვერნერი, ხელოვნებაში სილამზის ერთ-ერთი უარყოფელი, „მახინჯი ხელოვნების“ მნიშვნელობას ხედავს იმაში, რომ იგი აბრმავეებს ადამიანს. აბრმავეებს რა ადამიანს, ხელოვნება მას ართმევს გონებას, — ასეთია ვერნერისა და რეაქციული ესთეტიკის სხვა წარმომადგენელთა აზრით ხელოვნების ამოცანა.

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

ხელოვნება, რომელიც ჩაყენებულია სამრწველო და საფინანსო საქმოსანთა „რჩეულთა“ წრის სამსახურში. მოკლებულია ჰუმანიზმს, განადიდებს სექსს, ძალადობას, ყოველგვარ ეროტიკას. ასეთთა რეცხვს განუკუთვნებიან თუნდაც შემდეგი კინოფილმები: „ღუელი კოლორადო-

ში: „სექსუალური რევოლუცია“, „ფსიქოზი“, „რევანში ფრანკსტაინ-ნათვის“.

ახალგაზრდობის ფსიქიკაზე განსაკუთრებით გამხრწნელ გავლენას ახდენს დასავლეთის ე. წ. „მასობრივი კულტურა“.

რევალსურა გაზეთი „ღილი მილი“ აქვეყნებს ცნობებს იმის შე-
სახებზე, თუ რა შედეგებით მთავრდება ე. წ. „მასობრივი კულტურის“
მ-მდეართა საქმიანობა.

ჯონ ბონჰემი, 32 წლის, ცნობილ როკ-ჯგუფ „ლელ ზეპელისის“
დამკვრელი, მკვდარი ნახეს ანსამბლ ჯომი პეიჯის სოლო-გიტარისტის ბი-
ნსონ პოლიცამ აღრიცხა „ბუნებრივი სიკვდილი“, არსებითად კი, რო-
გორც გამოირკვა, სიკვდილი იყო სპირტიანი სასმელების დიდი დო-
ზით მიღების შედეგი.

რან ჯონსი, 26 წლის, „როლინგ სტოუნზის“ ჯგუფის გიტარისტი,
დახრჩო 1969 წელს, რადგან იმყოფებოდა შეურაცხადობის მდგომარე-
ობაში ნარკოტიკებისა და ალკოჰოლის მოქმედების შედეგად. ჯენას
ჯაბლერი, 27 წლის, მომღერალი ქალი, გარდაიცვალა ჰეროინის დიდი
დოზის მიღების გამო 1977 წელს; ჯიმი ხენდრიკსი, 24 წლის, მომღერა-
ლი და გიტარისტი — ვირტუოზი, გარდაიცვალა 1970 წელს ძილის-
მომწვევლად წამლის დიდი დოზის მიღების შემდეგ. „როკის მეფე“ ელ-
ვის პრესლი გარდაიცვალა 1977 წელს 42 წლის ასაკში გულის შეტე-
ვის შედეგად. რაც გამოწვეული იყო ნარკოტიკულ ნივთიერებათა ბო-
როტად გამოყენების გამო.

გაზეთის მ-მომხილველი დასავლეთის „მასობრივი კულტურის“
მსხვერპლთ საცესებით სწორ კომენტარს უყუთებს: „ჯონ ბონჰემი როკ-
როლის მორიგი მსხვერპლი გახდა. მისი ფილოსოფია ძალზე უბრალო
იყო (და მას იზიარებს როკის თითქმის ყოველი „ვარსკვლავი“): იცხოვ-
რე სწრაფად, მოკვდი ადრე“. ეს ტრაგიკული ისტორია იმაზე, თუ აბე-
ზი ნარკოტიკებით, რომლებსაც თავდაპირველად იყენებდნენ იმისათ-
ვის, რომ არ ჩაეთელამათ ანდა, პირიქით დაეძინათ, როგორ გადაიზრ-
დებოდნენ ავიატებულ სურვილად“¹.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გაბედულად წარმართავს თანა-
მკლარეობის მოწინავე ხელოვნების, სოციალისტური რეალიზმის ხე-
ლოვნების განვითარებას, რომელიც კომუნისტური ჰუმანიზმის მაღალ
ინდელებს ამკვიდრებს. მშვენიერების ობიექტურობისა და ხალხთა შო-
რის ურთიერთობის გ.ფართოების შედეგად ჩვენს დროში ესთეტიკუ-
რა პრაქტიკა მნიშვნელოვნად გამდიდრდა. ამასთან ერთად, მდიდრდე-

¹ ე. ჩუკაჩევი. სადესის კორესპონდენტი. ლონდონი, დასავლეთის „მასობ-
რივი კულტურის“ მსხვერპლნი, გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“, 31 ოქტომბერი,
1970 წ.

ბა ჩვენი წარმოდგენები მშვენიერებაზე. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია, რომ საზოგადოებრივი პრაქტიკის განვითარებასთან ერთად ადამიანები უფრო ღრმად, სრულად, ყოველმხრივ შეიძენებენ სინამდვილეში ესთეტიკურს.

პრაქტიკა რთული მოვლენაა. კლასობრივ საზოგადოებაში იგი განსაზღვრავს კლასის საქმიანობის თავისებურებას. ხოლო ეს თავისებურებანი კი ვლანდებიან სინამდვილის ესთეტიკურ ათვისებაშიც, სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკურ მიმართებაში ყოველთვის ელინდებიან სოციალური ცხოვრების პირობები. მაშასადამე, სინამდვილესადმი ადამიანის ესთეტიკური მიმართება განსაზღვრება საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკით.

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

§ 2. ესთეტიკური სუბიექტი

სინამდვილესადმი ადამიანის ესთეტიკური მიმართებას ერთ-ერთი თავისებურება ის არის, რომ ჩვენ რაღაცას აღვიქვამთ როგორც მშვენიერს ანდა მახინჯს, ამაღლებულს ან მდაბალს, ტრაგიკულს ან კომიკურს, თანაც აღვიქვამთ უშუალოდ. ესთეტიკური განცდა დაკავშირებულია, ერთი მხრივ, ამ მოვლენისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ კავშირურთიერთობასთან, ხოლო მეორე მხრივ. მხოლოდ ადამიანისათვის დამახასიათებელ უნართან — რეაგირება მოახდინოს მოვლენაზე, რომელიც ობიექტურად შეიცავს ესთეტიკურს. ამ უნარს ეწოდება ესთეტიკური გრძნობა.

ესთეტიკურ გრძნობას კ. მარქსმა სულიერი გრძნობა უწოდა. იგი ყოველთვის დაკავშირებულია განცდებთან. ემოციებთან (სიხარულთან, ნაღველთან, აღფრთოვანებასთან, გაკვირვებასთან, შიშთან და ა. შ.). მაშასადამე, მასში თავის გამოხატულებას პოულობს ადამიანის სუბიექტური მიმართება სამყაროსთან.

ესთეტიკური გრძნობები ადამიანის თანდაყოლილი ბიოლოგიური თვისებები როდია. მათი ჩამოყალიბება ისტორიულად დაკავშირებულია შრომასთან, პიროვნების სოციალურ განვითარებასთან. ადამიანი საერთოდ არ იბადება მზამზარეული გრძნობებით. მას აქვს მხოლოდ მათი განვითარების შესაძლებლობა. ფსიქოლოგიამ დაადასტურა, ხოლო საბჭოთა პედაგოგიკამ პრაქტიკულად დაასაბუთა, 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 უპოპულარეს ფორმას). გარკვეული ზეგართმეხამების, ტონალობის და ა. შ. ეს გრძნობები, ასახავენ რა ესთეტიკურის გარეგნულ გამოვლინებას. ფორმის სილამაზეს, მრავალმხრივ განსაზღვრავენ სინამდვილისადმი ყოველდღიურ მიმართებას, ადამიანთა ყოფაქცევის ესთეტიკურ მხარეს. ვარჩევთ რა ტანსაცმლის ფორმასა და ფერს, აღფრთოვანებული ვართ რა კეთილშობილი ლითონის ბზინვარებით, როგორც წესი, ჩვენ ამ დროს ვეყრდნობით ელემენტარული ესთეტიკური გრძნობების მონაცემებს, მაგრამ ისინი იმიტომ არიან ელემენტარულნი, რომ ვგტოვებენ 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 იმი: კვალობაზე, თუ შრომის პროცესში. მთელი პრაქტიკული საქმიანობის პროცესში ადამიანები როგორ ამდიდრებენ სინამდვილისადმი თავიანთ ესთეტიკურ მიმართებას. გადამწყვეტი როლი აქ ხელოვნებას ეკუთვნის. მარქსი აღნიშნავდა, რომ „მხოლოდ მუსიკა აღძრავს ადამიანის მუსიკალურ გრძნობებს, რომ „ხელოვნების საგანი... ქმნის ხალხს, რომელსაც ესმის ხელოვნება და უნარი აქვს დატკბეს სილამაზით“. გენიალური ოხორე ბალზაკი ამბობდა, რომ „სიყვარულის ყვავილები ხას-მოკლეა, ხელოვნების ნაყოფი უკვდავია“¹. მაგრამ ვინაიდან ესთეტიკური გრძნობები ვითარდება ადამიანთა პრაქტიკასთან კავშირში, ვინაიდან ხელოვნება გადამწყვეტ ზემოქმედებას ახდენს მათ განვითარებაზე, ისინი ვულგარიზნი არ არიან ადამიანთა ცხოვრების ეროვნული, კლასობრივი და ეპოქალური თავისებურებებისადმი.

ადამიანის ესთეტიკური განცდები, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულნი არიან მხედველობასთან და სმენასთან, რომელთაც ცნობილი ხუთი გრძნობიდან უპირატესი მნიშვნელობა აქვთ სინამდვილის ასახვაში. გარე სამყაროდან შთაბეჭდილებათა უდიდეს უმრავლესობას ადამიანი ლებულობს სწორედ ისეთი „სარკმლების“ მეშვეობით, როგორცაა თვალი და ყური. მხედველობა და სმენა საშუალებას გვაძლევს სხვა გრძნობებთან შედარებით უფრო სრულად და ყოველმხრივ ავსახოთ სამყარო, აღვიჭვათ საგნები. სწორედ ამიტომ განსაკუთრებულია მათი როლი ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში.

თუ, ამავე დროს, იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ მხედველობასა-

¹ ო. ბალზაკი. რჩეული თხზულებანი 24 ტომად, ტომი 19. მოსკოვი, 1960, გვ. 89 (რუსული გამოცემა).

და სმენას (შეხების, ყნოსვისა და გემოსაგან განსხვავებით) აქვთ დისტანციური ხასიათი, არ მოითხოვენ საგნებთან უშუალო შეხებას, გასაგები გახდება თუ რატომ არის, რომ ყოველგვარი ესთეტიკური ფენომენი დაკავშირებულია მხედველობაა და სმენასთან.

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

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

ესთეტიკური გემოვნება — ეს არის სინამდვილის მოვლენებისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა კონკრეტულ-ემოციური შეფასების უნარი, რომელიც ადამიანს უყალიბდება მშვენიერსა და მახინჯზე, სილამაზესა და უშინოზე საკუთარ წარმოდგენათა საფუძველზე. მაშასადამე, ესთეტიკურ გემოვნებას უშუალო ემოციური (ასიათი) აქვს და ვლინდება მხოლოდ ისეთ საგანთან შეხებასას, რომელიც თავისადმი ესთეტიკურ მიმართებას იწვევს. არ შეიძლება სრულყოფილად დავტყუებთ მუსიკით, კინოხელოვნებით — მათზე მონათხრობ-მონაყოლით, ბალეტით — მისი ლიბრეტოს წაკითხვით. გემოვნება ვლინდება ისეთ შეფასებითს მსჯელობებში, რომელთაც გრძნობებთან უშუალო კავშირი აქვთ, ხოლო სადაც შეფასებაა, იქ მიმართებაცაა. მაშასადამე, ქცევაცაა. კონკრეტული მოვლენების შეფასებაში გემოვნება გამოხატავს შემდარებლის ესთეტიკურ მიმართებას 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 მიმართებაში. გავლენას ასდენს გარშემო მყოფებზე.

§ 3. ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები

მეცნიერების ყველა დარგი სინამდვილის მიერ შესწავლული 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 ბუნება-ს ზოგლებათა ქსელი. ინსტიტუტური ადამიანი, ველური, არ გამოყოფს თავის თავს ბუნებისაგან. შეგნებული ადამიანი — გამოყოფს, კატეგორიები საფეხურებია განყოფისა, ვ. ი. სამყაროს შემეცნებისა, საკვანძო პუნქტებია ქსელში, რომლებიც გვეხმარებიან ამ ქსელის შემეცნებასა და დაუფლებასში“¹.

კატეგორიები აქვს ესთეტიკასაც. ეს ისეთი უზოგადესი ცნებებია, რომლებიც შეადგენენ ესთეტიკის როგორც მეცნიერების შინაარსს. არსებობენ ესთეტიკური კატეგორიები, რომლებიც ახასიათებენ ესთეტიკურ სუბიექტს: ესენია ესთეტიკური განცდა, ესთეტიკური გრძნობა. ესთეტიკური გემოვნება, ესთეტიკური იდეალი, ესთეტიკური შეხედულებანი.

არსებობს ესთეტიკური კატეგორიების ჯგუფი, 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 მნიშვნელობათა და შინაარსით ისეთ ზოგად კატეგორიებს, როგორცაა, მაგალითად, შინაარსი და ფორმა, იდეურობა და პარტიულობა, კლასობრობა და ხალხურობა, აგრეთვე მრავალრიცხოვან ცნებასა და ტერმინს, რომლებიც შემუშავებულია სპეციალური მეცნიერებების მიერ ცნობიერების, ხელოვნებისა და სხვათა შესახებ.

ძირითად ესთეტიკურ კატეგორიებს მიაკუთვნებენ მშვენიერება, ამაღლებულს, გმირულს, ტრაგიკულს, კომიკურს, მახინჯს, საზარელს და ა. შ.

ხელოვნებასა და ლიტერატურის განვითარების გარკვეულ პერიოდებში პირველ პლანზე გამოდიოდა რომელიმე წამყვანი ესთეტიკური კატეგორია ან ესთეტიკური ცნება. მაგალითად, ძველი ბერძნების მითოლოგიამ და ხელოვნებამ პირველ პლანზე წამოსწიეს მშვენიერება და ტრაგიკული, ლეკიანედან დაწყებული წინა რიგზე გამოდის კომიკური. შუა საუკუნეების ლიტერატურა უმთავრეს ყურადღებას აქცევს ამაღლებულსა და წამებულს, აღორძინების ეპოქა — ამაღლებულს, გმირულსა და მომხიბლავს, ნატიფს. სენტიმენტალიზმის ლიტერატურა წინა პლანზე აყენებს ახალ ესთეტიკურ ნიშან-თვისებას — ამაღლებულს. მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა — დრამატულს და ა. შ.

¹ ვ. ი. ლენინი. ტ. 38, გვ. 83—84.

ა) მშვენიერება

მშვენიერების პრობლემა ნუდამ იყო და ახლაც არის ესთეტიკაში დიდი და სერიოზული პაექრობის საგანი და ეს შემთხვევითი როლია, 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, რომლისადაც ფასდება როგორც სინამდვილის მოვლენები (ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში), ისე სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ყველა ფორმა. ჩვენ ვაპოვებთ „მშვენიერი ქცევა“, „მშვენიერი მანქანა“, „მშვენიერი მელოდია“, „მშვენიერი ჩარხი“, „მშვენიერი ტყე“, მაგრამ არ ვიტყვი „ამაღლებული მანქანა“, „ტრაგიკული ჩარხი“, „კომიკური ტყე“ და ა. შ.

„მშვენიერს“, „ლამაზს“, „პარმონიულს“ ჩვენ ვხვდებით ჯერ კიდევ ადრეულ ბერძნულ ლიტერატურაში — ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ეპოსში. ჰომეროსთან საზოგადოებრივ-პირადი ცხოვრების „სილამაზე“ მატერიალურია, გრძნობადია მხედველობისა და სმენისათვის და ამავე დროს სავსებით პრაქტიკულია, მიზანშეწონილია, უტილ-ტარულია. ეს ანტირომია და სინთეზი ანტიკური ესთეტიკის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

მშვენიერების მრავალმხრივ დახასიათებას ჩვენ ვხვდებით პლატონის (427—347 ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) დიალოგებში და, უპირველეს ყოვლისა, ცნობილ დიალოგში „დიდი ჰიპია“.

სილამაზე, არისტოტელეს (384—322 ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) აზრით, დიდებულებასა და წესრიგშია. ამის გამო არც მეტრამეტად პატარა არსება შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან მისი ხილვა ძალზე გაძნელებულია, არც მეტრამეტად დიდი არსება შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან მისი ხილვა ხდება არა უცებ და მისი მთლიანობა და ერთიანობა მხილველისათვის იკარგება.

ალორძინების ეპოქის ჰუმანისტების ყურადღების ცენტრშია მშვენიერების პრობლემა. სილამაზე, პარმონია, პროპორციულობა, მოხდენილობა, აი რაზეა გამახვილებული მათი კვლევის პათოსი, რადგან ადამიანში, მათი აზრით, ჩაქსოვილია სილამაზის ხილვის დაუოკებელი სწრაფვა. სილამაზის გრძნობა მათი აზრით ადამიანის სპეციფიკურია ბუნებრივი თვისებაა; მათ მიაჩნიათ, რომ სილამაზე თვით საგნების ბუნებაში ძევს. ამიტომ მხატვრის ამოცანაა მიბადოს ბუნებას — „ფორმების უბადლო ოსტატს“. სამყარო თავისი არსებით მშვენიერია — სი-

ღამაზე მის კანონებშია. ხელოვნებამ უნდა აღმოაჩინოს სილამაზის ეს ობიექტური კანონები და იმით იხელმძღვანელოს.

სილამაზე. მათი აზრით, განფენილია ცალკეულ საგნებში, და ხელოვნების ნაწარმოებებმა უნდა შეკრიბოს იგი ერთ მთლიანობაში, მაგრამ ისე, რომ არ დაარღვიოს ბუნებისადმი სისწორე. რა მაღალი შეხედულებისა არ უნდა ყოფილიყვნენ ჰუმანისტები ადამიანსა და ბუნებაზე, როგორც ეს ჩანს ალბერტის, ლეონარდოს, დიურერის გამოწვევებიდან, ისინი როდი თვლიდნენ პირველ შეხვედრილ ნატურას სრულყოფილების ნიშნად. ამაში ვლინდება მათი ორიენტაცია ზოგადისადმი, ტიპურისადმი. აღორძინების ესთეტიკა — ეს, უპირველეს ყოვლისა, იდეალის ესთეტიკაა. მათი მისწრაფება იდეალიზაციისადმი არავითარ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგება მხატვრული სიმართლის პრინციპებს.

კლასიციზმის ესთეტიკა მშვენიერებას განსაზღვრავს როგორც გონების რაღაც თვისებას. ნიკოლა ბუალო (1636—1711 წწ.) როდი უარყოფს ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს. მაგრამ ბუნება, მისი აზრით, უნდა გაიწმინდოს, გათავისუფლდეს პირველყოფილი უხეშობისაგან, გაფორმდეს გონების მომწესრიგებელი საქმიანობით. ეს იქნება ე. წ. „კაზმული“ ბუნება. სილამაზის კრიტერიუმია სიძნაღე. ყველაფერი რაც გაურკვეველია, გამოუცნობია, გაუგებარია — მშვენიერების მიღმაა. ემოციებისათვის ადგილი არ არის იქ, სადაც ლაპარაკია სილამაზეზე. ემოცია ინდივიდუალურია, ხოლო სილამაზე საყოველთაო.

ესთეტიკა როგორც მოძღვრება მშვენიერებაზე ჩამოყალიბდა განმანათლებლობის ეპოქაში (ა. ბაუმგარტენი). ესთეტიკის მიზანია სრულყოფის მიღწევა გრძნობადი შემეცნების მეშვეობით. ასეთი გზით მიღწეული სრულყოფა მშვენიერებაა. თუ ლოგიკური მსჯელობის ობიექტია ჰუმანიტება, ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტი მშვენიერებაა. მშვენიერების საფუძველია სრულყოფა, ე. ი. საგნების შესატყვისობა მათ ცნებასთან. სრულყოფა არის როგორც წმინდა შემეცნებაში (გონება) და გაურკვეველ წარმოდგენებში (გრძნობადი აღქმა), ისე სურვილის უნარში (ნებელობა). ამ სამი უნარის მიხედვით სრულყოფა ვლინდება სამ ასპექტში: როგორც ჰუმანიტება, სილამაზე, სიკეთე; იოჰან იოჰიმ ვინკელმანის (1717—1768 წწ.) აზრით, სილამაზე აღიქმება მხედველობით, ხოლო შეიმეცნება გონებით. განმანათლებლები განიხილავენ მშვენიერებას როგორც დამაკავშირებელ რგოლს გონებასა და გრძნობას შორის, განყენებულ საქმიანობასა და ბუნებრივ მისწრაფებას შორის, როგორც ხელოვნებაში სიმართლისა და იდეალის ერთიანობას (დ. დიდრო, გ. ე. ლესინგი). როგორც ვხედავთ, ისინი ერთიმეორეს არ უპირისპირებდნენ მშვენიერებასა და სიკეთეს.

გ. ე. ლესინგს (1729—1781 წწ.) მიაჩნდა, ისევე, როგორც შემდგომ

ფ. შილერს, რომ ყველაზე საზიზღარი ბუნებასა და ცხოვრებაში ხელოვნებაში გადაიქცევა კაზმულად; მოსე. მენდელსონის (1729—1786 წწ.) აზრით, მშვენიერების არსი მდგომარეობს მრავალსახეობის ერთიანობაში.

დენა დიდრო (1713—1784 წწ.) 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 ქეშმარიტებას ფილოსოფიაში.

კანტამდე ესთეტიკა ანალიზებდა ესთეტიკურ საგნებს, მოვლენებსა და კვლევის მთავარ მიზნად აყენებდა მშვენიერების პრობლემას და სილამაზის ობიექტური საფუძვლების ძიებას, კანტი თავისი ინტერესების ცენტრში ათავსებს მშვენიერების აღქმის სუბიექტური პირობების ანალიზს.

გერმანული კლასიკური ესთეტიკის ბუმბერაზი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი (1770—1831) მშვენიერებას ხელოვნებაში აყენებს ბუნების მშვენიერებაზე უფრო მაღლა, რადგან პირველი წარმოიშობა და აისახება სულში, ხოლო ვინაიდან სული ბუნებაზე მაღლაა, ამდენად ხელოვნების მშვენიერებაც ბუნების მშვენიერებაზე მაღლაა. ჰეგელისათვის ხელოვნება არის აბსოლუტური სულის თვითშემეცნებისა და თვითგანმტკიცების გამოვლინების ფორმა.

უმაღლეს ეტაპს მშვენიერებაზე მატერიალისტური შეხედულების განვითარებაში მარქსამდელ ესთეტიკაში წარმოადგენს რუსულ რევოლუციურ-დემოკრატიული ესთეტიკის კლასიკოსის ნ. გ. ჩერნიშევსკის (1828—1889) შეხედულებანი. მშვენიერების პრობლემას ჩერნიშევსკიმ მიუძღვნა თავისი დისერტაციის — „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“ (1855) — მთელი პირველი ნაწილი და ეს შემთხვევითი არ იყო. კრიტიკული რეალიზმის თეორია საჭიროებდა ესთეტიკურ დასაბუთებას, იმის დამტკიცებას, რომ ე. წ. „ნატურალური სკოლის“ მწერლების შემოქმედება კი არ ეწინააღმდეგება სილამაზის პრინციპს, არამედ თავის დასაყრდენს პოულობს მშვენიერების სწორ, მეცნიერულ განმარტებაში. გარდა ამისა, იმპროვიზირებული 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

დ. შერს, რომელმაც იმ დროის გერმანიაში გამოსცა ოთხტომიანი ნაშრომი „ესთეტიკა როგორც მეცნიერება მშვენიერებაზე“.

დისერტაციაში ჩერნიშევსკი წერს, რომ „მშვენიერება არის სიცოცხლე“, მაგრამ ამავე დროს, იგი აღნიშნავს, რომ ამით მხოლოდ იწყება მშვენიერების განსაზღვრა. მშვენიერების კეშმარტი და მთლიანად განსაზღვრა მოცემულია შემდეგ ერთობლივ დებულებაში: „მშვენიერი არის სიცოცხლე. მშვენიერი არის ის არსება, რომელშიაც ჩვენ სიცოცხლეს ვხედავთ ისეთს, როგორც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით; მშვენიერია ის საგანი, რომელიც თავის თავში გამოავლენს სიცოცხლეს ან მოგვაგონებს სიცოცხლეს“.

აკეთებს რა დასკვნას თავისი დისერტაციის ბოლოს, ჩერნიშევსკი კვლავ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მშვენიერების კეშმარტი განსაზღვრა მოცემულია იმ ფორმულაში, რომელიც არსებითად სამი ურთიერთდაამაკავშირებელი ნაწილისაგან შედგება.

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

5. ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციას (მის ესთეტიკურ ტრაქტატს) უღიდავს რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა, რამდენადაც მან მშვენიერება გაათავისუფლა იმ მისტიკური გარსისაგან, რომელშიც გახვია იგი იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. ჩერნიშევსკიმ გაბედულად დაიწვა მატერიალიზმი ესთეტიკაში და უღრმესი ჰუმანიზმით, ადამიანისა და ცხოვრებისადმი უღრმესი სიყვარულით მშვენიერება დააბრუნა თავის კეშმარტ სამშობლოში. ჩერნიშევსკიმ მშვენიერებას გაგება ორგანულად დაუკავშირა ბუნებას, ცხოვრებას, როგორც მის დედას და ჰეგელის დებულებას — ხელოვნების მშვენიერება გაცილებით მალა ჯგას, ვიდრე ბუნების მშვენიერება — დაუპირისპირა მატერიალისტურ თეზისი: ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით მალაია, ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება¹.

6. 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

¹ გ. კიბლაძე, პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების, თბ., „ფეხვარცია“. 1940. გვ. 49.

ცხოვრებასთან ადამიანის დამოკიდებულების შედეგია. პირველად ეს-
თეტიკის ისტორიაში ნ. ჩერნიშევსკიმ გახსნა ობიექტურისა და სუბიექ-
ტურის დიალექტიკა მშვენიერში, გვიჩვენა, რომ მშვენიერ არ არსე-
ბობს ადამიანური, საზოგადოებრივი წარმოდგენებს, შეხედულებებს,
ცხოვრებასთან დამოკიდებულების გარეშე. მან მკაცრად და სამართლა-
ნად გააკრიტიკა იდეალისტური ესთეტიკის შეხედულებანი სილამაზის
მუდმივი და უცვლელი იდეალის შესახებ, აჩვენა მშვენიერების ისტო-
რიული და კლასობრივი ხასიათი. თავის ძირითად პრინციპებში ჩერნი-
შევსკის მოძღვრება მშვენიერებაზე წარმოდგენდა მარქსამდელი მა-
ტერიალისტური ესთეტიკის მიღწევასა და ყველაზე ახლო მივიდა მარქ-
სისტულ-ლენინური ესთეტიკის მიერ მშვენიერებას გაგებასთან.

ჩერნიშევსკის დებულების — სინამდვილის მშვენიერება უფრო მა-
ღლა დგას ხელოვნების მშვენიერებაზე—გასარკვევად აუცლებელია
გავითვალისწინოთ, თუ იდეურ-ესთეტიკურა ბრძოლის რა კონკრე-
ტულ ვითარებაში იქნა იგი წამოყენებული.

საკმე ის არის, რომ ტერმინები „მაღლა“ და „დაბლა“ შემოიღო იდეა-
ლისტურმა ესთეტიკამ, რომელიც იყენებდა მათ ცხოვრების მ-მართ
ხელოვნების უპირატესობის დასამტკიცებლად. პოლემიკის სიმძაფრემ
აიძულა ნ. ჩერნიშევსკი ეს გამოთქმები მოებრუნებინა იდეალისტური
ესთეტიკის წინააღმდეგ და დაემტკიცებინა, რომ სინამდვილის მშვენიე-
რება „უფრო მაღალია“ ხელოვნების მშვენიერებაზე.

ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, ცხოვრება არ უნდა შეიცვალოს ხელოვნე-
ბით; ცხოვრებას გაექცე და თავი ხელოვნებას შეაფარო, რასაც თეო-
რიულად ასაბუთებდა იდეალისტური ესთეტიკა, სიმხდალვა. ხელოვნე-
ბის როლი დიდია, მაგრამ ახალი ადამიანის აღზრდაში მთავარი მასწავ-
ლებელი არის და უნდა იყოს ცხოვრება.

ესთეტიკური აზროვნების განვითარების 2500 წლის მანძილზე მშვე-
ნიერებაზე ძირითადად ორი სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრება გა-
მოითქვა. სოკრატემ, რომელიც ესწრაფოდა, კავშირი დამყარებინა
მშვენიერებასა და უტილიტარულს შორის, საბოლოო ჯამში ისინი გაუ-
ტოლა ერთმანეთს. მისი აზრით, მშვენიერი არის სასარგებლო. ხოლო
სასარგებლო—მშვენიერი.

კანტმა სრულიად საწინააღმდეგო კონცეფცია შექმნა. ესთეტიკური
აღქმა. მისი აზრით, არის უანგარო, არადინტერესებული აღქმა.

აბსოლუტური უტილიტარიზმი და სასარგებლოსა და მშვენიერის
გაცივება სოკრატესთან, და პრაქტიკული დანტერესების სრული უგუ-
ლებელყოფა,—ასეთია ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო თვალსაზრისი
მშვენიერების არსის შესახებ, რომელიც გამოითქვა ესთეტიკური აზ-
როვნების ისტორიაში.

მარქსიზმის კლასიკოსები მშვენიერების პრობლემას განიხილავდნენ

შრომის მეორე თავისებურებასთან კავშირში, როგორც უნივერსალურ თავისუფალ შემოქმედებას, რომელიც ავლენს ადამიანის უნარის ყველა სიმდიდრეს. ასეთია თავისუფალი შრომა. ადამიანს შეუძლია აწარმოოს (შექმნას) ნებისმიერი სახეობის სასომოს მიხედვით, „სილამაზის კანონების მიხედვით“.

„1844 წლის ეკონომიკურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებში“ კ. მარქსმა დაასაბუთა დებულება, რომლის თანახმად უნარი — აღიქვას სილამაზე და შექმნას ხელოვნების ნაწარმოებები — წარმოადგენს ადამიანს არა „ბუნებრივ“, „ანთროპოლოგიურ“ თვისებას, არამედ სოციალურ-ისტორიულ. საზოგადოებრივი პრაქტიკის შედეგს.

მარქსიზმის კლასიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ შრომა იყო აუცილებელი წინაპირობა ხელოვნების ჩასახვისა და აღმოცენებისათვის, რადგან როგორც ადამიანი შექმნა შრომამ, ისევე ხელოვნება წარმოიშვა შრომის, შრომითი საქმიანობის შედეგად. მხოლოდ შრომის წყალობით მიიღწია „ადამიანის ხელმა სრულქმნილობის იმ მაღალ საფეხურს... რომელზეც მან შეძლო ჯადოსნური ძალით შეექმნა რაფაელის ნახატები, თორვალდსენის ქანდაკებანი, პაგანინის მუსიკა“¹.

გამოჩენილი მარქსისტი გ. ვ. პლენხანოვი თავის სტატიის „ნ. გ. ჩერნომეჟკის ლიტერატურული შეხედულებანი“ (1909) წერდა:

„მეცნიერული ესთეტიკის ამოცანა არ შემოიფარგლება იმ ფაქტის კონსტატირებით, რომ ხელოვნება ყოველთვის 'გამოხატავს არა მარტო მშვენიერების იდეას, არამედ ადამიანის სხვა სახის სწრაფვასაც (სიმართლისაყენ, სიყვარულისაყენ და ა. შ.). მისი ამოცანა ძირითადად მდგომარეობს იმის გარკვევაში, თუ ადამიანის ეს სხვა მოსწრაფებანი როგორ გამოხატება მშვენიერებაზე. მისეულ 'გაგებაში. მისი ცვლილება საზოგადოებრივი განვითარების პროცესში როგორ უცვლის სახეს მშვენიერების 'იდეას“².

ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი ხელოვნებაში თავგამოდებით იცავდა ჭეშმარიტ ლამაზს, ამავე დროს აფრთხილებდა მხატვრებს ხელოვნებაში მეშინობის შეჭრის საფრთხის საშიშროების შესახებ. „აკეთეთ ლამაზად, მაგრამ გახსოვდეთ, მეშინობის გარეშე“³. ა. ვ. ლუნჩარსკისთან საუბარში ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ახალ საზოგადოებრივ წყობილებას „უნარი აქვს შექმნას სილამაზე, რომელიც უზომოდ გადააზარბებს ყოველივეს, რაზედაც შეეძლოთ ეოცნებათ წარსულში“⁴.

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები. ტ. 2, გვ. 86.

² გ. ვ. პლენხანოვი. ლიტერატურა და ესთეტიკა. ტ. I, გვ. 479 (რუსული გამოცემა).

³ ვ. ი. ლენინი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. 1967, გვ. 690 (რუსული გამოცემა).

⁴ იქვე, გვ. 685.

1920 წელს კლარა ცეტკინთან საუბარში ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა განაცხადა: — „მაგრამ, ცხადია, ჩვენ კომუნისტები ვართ. ჩვენ არ შეგვიძლია ვიდგეთ გულხელდაკრეფილი და საშუალება მივცეთ ქაოსს (ოგულისხმება ფორმალისმის გამოვლინებანი ხელოვნებაში — ნ. ჯ.) განვითარდეს საითაც ჯერს. ჩვენ საცხებიტ გეგმაზომიერად უნდა ვხელმძღვანელობდეთ ამ პროცესს და ვაყალიბებდეთ მის შედეგებს... საჭიროა ლამაზი შევიწარმოთ, ავიღოთ ის როგორც ნიმუში, დავეყრდნოთ მას თუნდაც ის „ძველი“ იყოს. რატომ უნდა შევქატიოთ სურგი ქეშმარიტად მშვენიერს, უარყოთ ის როგორც გამოსავალი პუნქტი შემდგომი განვითარებისათვის მხოლოდ იმის საბაბით, რომ ის „ძველია?“, რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედი ახლის წინაშე, როგორც ღმერთის წინაშე, რომელსაც მხოლოდ იმტომ უნდა დავემორჩილოთ, რომ „ეს ახალია?“ უაზრობაა, სრული უაზრობა! აქ ბევრი თვალთმაქცობაა და, რა თქმა უნდა, შეუგნებელი მოწიწება დასავლეთში გაბატონებული მხატვრული მოდის წინაშე... მე არ შემიძლია მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად ჩავთვალო ექსპრესიონიზმის, ფუტურნიზმის, კუბიზმის და სხვა „იზმების“ ნაწარმოებები. მე ისინი ვერ გამოვიგნა, მე არ განვიცდი მათგან არავითარ სიხარულს“¹.

მშვენიერი, ლამაზი ბუნებაში არსებობს ობიექტურად, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, თუმცა ყოველთვის მასთან მიმართებაში. ვ. ი. ლენინმა ეს ქეშმარიტება შესანიშნავად მონიშნა ლ. ფოიერბახის წიგნის — „ლექციები რელიგიის არსების შესახებ“ — კონსპექტრების დროს. იგი წერდა: „სიბრძნე, სიკეთე, სილამაზე... არსებობენ მხოლოდ როგორც ადამიანთა თვისებანი“².

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 ხასიათდება ისეთი გარეგანი თვისებებით, რომლებიც გარკვეულ პირობებში ესთეტიკურ ემოციებს იწვევენ, ეს არის ფერების, ბგერების, ხაზების ჰარმონია, თანაზომიერება, 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, რითაც იგი ღირებულებას ანიჭებს ბუნების ძალებს. ეს განსაზღვრავს ბუნების მოვლენებისა და საგნების ეს-

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ. სახელგამი, თბილისი, 1957, გვ. 609.

² ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, ტ. 38, გვ. 62.

თეტიკურ შეფასებასაც. მაგალითად, მშვენიერია კოცონი, რომელიც ღამის წყვილადს ანათებს, მაგრამ საშიშია კოცონი, რომელიც ხანძარს იწვევს და ყველაფერს სპობს. აქ ესთეტიკურ შეფასებაში ვლინდება სუბიექტური მომენტი, მშვენიერით ალტაცებაში ადამიანის პრაქტიკული დაინტერესება.

როგორც სინამდვილის მოვლენების და საგნების მთელი რიგი ნიშანთვისებანი, ისე ესთეტიკურა ნიშან-თვისებანი გრძნობად-კონკრეტულია, ისინი უშუალოდ აღიქმებიან ადამიანების მიერ.

მშვენიერის პირველი, თვალში საცემი ნიშანი ახასიათებს მოვლენის გარეგან თავისებურებებს, გარეგან ფორმას: ფერსა და ფერთა შეხამებას, ბგერას, საგნის მოხაზულობას, ადამიანის სახის ნაკვეთებს და ა. შ. ხშირად მათ სილამაზის ფორმალურ ნიშნებსაც უწოდებენ.

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

ფორმის შესატყვისობა შინაარსთან, მოვლენისა არსთან. მოვლენის ყველა მხარის პარამონიული თანაფარობა კონკრეტულ პირობებში — ასეთია ერთი შეხედვით მშვენიერების არსებითი მხარე. ფორმის სილამაზე — ეს უბრალოდ მისი შემადგენელი ელემენტების პარამონია კი არ არის, არამედ იგი განუყრელია 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 ბრწყინვალეობისაკენ, გარეგნული სილამაზისაკენ და არ უფიქრდება თავის შინაგანთვისებათა სრულყოფას. გარეგნული სილამაზის მრღმა არაიშვიათად იმალება აზრის სიცარიელე, იდეალების შეზღუდულობა.

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

„სილამაზის ქვეშ, — წერდა მ. გორკი, — ჩვენ გვესმის სხვადასხვა მასალის, აგრეთვე ბგერების, ფერების, სიტყვების ისეთი შეხამება, რომელსაც ანიჭებს ოსტატი ადამიანის მიერ შექმნილს — გამომუშავებულს — ფორმას, რაც მოქმედებს გრძნობასა და გონებაზე, როგორც

ძალა, ადამიანებში რომ აღძრავს გაცეხას, სიამაყეს და სიხარულს შემოქმედებისადმი მათი უნარის გამო“¹.

რამდენი დაუფიქრარი სახეა შექმნილი პროგრესული ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ და მათში მთავარია არა გარეგნული სილამაზე, არამედ საქმეთა სილამაზე, გმირობა ხალხის სასახელოდ და ა. შ. შინაარსს შეუძლია გახადოს მოვლენა მშვენიერი ჰარმონიის ნაკლებობის დროსაც. მაგრამ იგივე შინაარსის დროს მისი ყველა შემადგენელი ელემენტის ჰარმონია მოვლენას უფრო მშვენიერს გახდის. მაშასადამე, მშვენიერის 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) ჰარმონიული 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 ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ასე სახიერად დაგვიხატა არაგვის ხეობის სილამაზე:

„მორბის არაგვი, არაგვიანი,
თან მოსძახიან მთანი ტყიანი,
და შეუპოვრად მოლოამაშებს
გარემო თვისსა ატეხილს ქალებს,
პოი, ნაპირნო, არაგვის პირნო,
მობიბენო, შეებით მომზირნო,
ქართველსა გულმან როგორ გაუძღოს,
ოდეს შვენება თქვენი იხილოს...“

თავის ლექსში სილამაზეს, მშვენიერებას, ადამიანის სიცოცხლეს, ქვეყნის გმირულ წარსულს, ბედნიერ აწმყოს და ბრწყინვალე მომავალს უმღერის ჩვენგან უდროოდ, 26 წლის ასაკში წასული უნივერსიტეტის პოეტი ლადო ასათიანი ისეთ ლექსებში, როგორცაა: „ჩემი ქვეყნის ოქროყანა“, „ჩემი სამშობლო“, „სალადობო“, „სიმღერა თბილისზე“, „ვერიკო ანჯაფარიძე“, „თებერვლის დილა“, „ოდა ვენახს“ და სხვები.

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

¹ შ. გოგია, თხზულებანი 30 ტომად, ტ. 27, გვ. 5 (რუსული გამოცემა).

მაგრამ, ჩვენ ვიცით, რომ „საგანთა ყველა გვარი არ არის მშვე-
ნერი“¹. ბუნებრივი მოვლენების სილამაზეს, საბოლოო ჯამში, გან-
საზღვრავს ის, თუ მოცემული მოვლენა გარკვეულ კონკრეტულ პირო-
ბებში რამდენად გამოხატავს ბუნების ძალას, მის შინაგან შესაძლებ-
ლობათა სპლიდრეს, საერთოდ, მისი განვითარების უწყვეტობას.

კავიხსენოთ რაიმე ამბავი ჩვენი სასაფხულო ან საშემოდგომო შთა-
ბეჭდილებებთან, ანდა წარმოვიდგინოთ ვ. გაბაშვილის ტილოები „სა-
ძოვრებზე“, „ტივებზე“; ა. ციმაკურიძის „ბორჯომის ხეობა“; ა. ქუ-
თათელაძის „ჩაის კრეფა“; უ. ჯაფარიძის „შესვენება მგზავრობისას“;
გ. თოთიბაძის „ახალ მიწაზე“ და ჩვენ აუცილებლად ვიგრძნობთ ძალა-
საც, სიმდიდრესაც, ბუნების მუდმივ განვითარება-განახლებას და, ცხა-
ლია, მის სილამაზეს.

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

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

მშვენიერება ბუნებაში ყოველთვის ვლინდება როგორც ლამაზი
(ბუნების მიმართ ეს ტერმინები ტოლფასია). ბუნებას არ შეიძლება ვუ-
წოდოთ კეთილი ან კემშარტი ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელო-
ბით. მაგრამ ლამაზი იგი ყოველთვისაა.

ბუნების სილამაზე, მშვენიერება ფასდება თავისი შინაარსით ადა-
მიანის იდეალების პრიზმაში. ლამაზი შეიძლება იყოს ბუნების მოვ-
ლენების ელემენტარული თვისებები: გეომეტრიული ფორმები, ფერე-
ბი, ბგერები და ა. შ. ეს სილამაზე არის არაორგანული ბუნების მოვ-
ლენებში (კრისტალები, თოვლის ფიფქები და ა. შ.), მცენარეთა სამე-
ფოში (ყვავილები, ფოთლები და ა. შ.), მწერების სამყაროში (პეპე-
ლა), ცხოველთა, ფრინველთა სამყაროში და ა. შ. ალეგორიულად ზოგ-
ჯერ ამბობენ, რომ თოლია მშვენიერია, არწივი ამადლებულია, სევავი
მახინჯია, ხოლო პინგვინი კომიკურია.

ბუნებაში არსებულ ჰარმონიულ ბგერებს ყრუ ადამიანი ვერ აღიქ-
ვას, ხოლო ბუნების მშვენიერებას ბრმა ადამიანი ვერ იხილავს, მაგ-
რამ განა ობიექტურად ისინი არ არსებობენ?

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი,
აბილასი, 1946, გვ. 307.

ბუნებაში არსებული მშვენიერების ობიექტურობის გარკვეულსა-
ვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ისეთ ნიშნებს, მხარეებს ან ელემენტებს,
როგორც არის ბუნების მოვლენებისა და საგნების მიზანშეწონილობა,
სიმეტრიულობა, ჰარმონიულობა, პროპორციულობა და ა. შ. ბუნებაში
მოქმედი მექანიკური, ფიზიკური, ქიმიური, ბიოლოგიური, ფიზიოლო-
გიური და ა. შ. პროცესები ქმნიან ისეთ მოვლენებსა და საგნებს,
რომლებსაც, გარდა მექანიკური, ფიზიკური, ქიმიური და სხვა თვისე-
ბებისა, ერთიანობაში აქვს ესთეტიკური თვისებებიც.

კარგა ხანია ცნობილია, რომ არსებობს სილამაზის, მშვენიერების
ორი ფორმა — ერთი მზამზარეული სახით ეძლევა ადამიანს ბუნებაში,
ხოლო მეორეს თვით ადამიანი ქმნის. ძირითადი განსხვავება მშვენიერე-
ბის ორ ფორმას (ბუნებრივსა და ადამიანის მიერ შექმნილს) შორის ის
არის, რომ უკანასკნელი სავსებით გამიზნულია, ადამიანის მიერ ბუნე-
ბაზე მოქმედების შედეგია, ადამიანის ცნობიერების შედეგია, რომე-
ლიც არა მარტო ასახავს სამყაროს, არამედ ქმნის კიდევ მას, ხოლო
პირველი — ბუნების სტიქიური მოვლენების მოქმედების შედეგაა.

მამასადამე, მშვენიერება არსებობს როგორც ბუნებაში ადამიანი-
საგან დამოუკიდებლად, ისე რეალურ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.
ამის შესახებ კარგად აქვს აღნიშნული გამოჩენილ ბულგარელ მეცნი-
ერს. ტოდორ პავლოვს (დოსევს)¹.

ხელოვნებაში სილამაზის ე. წ. ფორმალური პრინციპების წყაროს
წარმოადგენს რეალური სიანმდვილე, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი.
მისი ცხოვრების გარეშე მყოფი ბუნება. ეს პრინციპები ანუ ნიშან-
თვისებები (სიმეტრია, პროპორცია, ჰარმონია და ა. შ.), მათი მრავალ-
ფეროვნება, ერთობლიობა გვევლინება სიანმდვილის საგნებისა და მოვ-
ლენების, მათ შორის ადამიანის მატერიალური და სულიერი წარმოე-
ბის პროდუქტების, ხელოვნების ნაწარმოებთა სილამაზედ.

ალორპინების ხანაში იტალიელმა მათემატიკოსმა ლუკა პაჩოლიმ
(1445—1509) თავისი მეგობრის ლეონარდო და ვინჩის გავლენით და-
წერა ტრაქტატი „ღვთაებრივი პროპორცია“. რომელშიაც გააანალიზა
ე. წ. „ოქროს კვეთის“ პრინციპი. მისი რაცხობრივი შეფარდება წი-
ლადით 1,6180 გამოიხატება, რაც დაახლოებით უდრის 5/3, 8/5,
13/8 და ა. შ. ამ „ოქროს პროპორციის“ არსი იმაში მდგომარეობს, რომ
გარკვეული მონაკვეთი გაყოფილია ორ ისეთ ნაწილად, სადაც მი-
სი დიდი ნაწილი ისე შეეფარდება მცირეს, როგორც მთელი მონაკვე-
თი დიდ ნაწილს. გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ თუ ოთხკუთხედი-
ს დიდი და მცირე მხარეები ამ რიცხვებს პროპორციაა, მაშინ ასეთი

¹ ტოდორ პავლოვი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი 4 ტომად, ტ. 4. მოსკოვი, 1963, გვ. 307—372 (რუსული გამოცემა).

ოთხკუთხედი უფრო მეტად მოსწონს თვალს, ვიდრე სხვები, როსლებიც ფართობით მისი ტოლნი არიან, მაგრამ გვერდები სხვა შეფარდებისა აქვთ. გერმანელ ესთეტიკოსს ცეიზინგსაც მიაჩნდა, რომ „ოქროს კვეთი“ მშვენიერია. „ოქროს კვეთის“ პრინციპი ფართოდ იყო გამოყენებული ხუროთმოძღვრებაში, განსაკუთრებით ანტიკური ხანისა და რენესანსის ეპოქის არქიტექტურაში. ანტიკური ხელოვნებათმცოდნე ე. ხემბიჯი თავის წიგნში „დინამიკური სიმეტრია არქიტექტურაში“¹ ფართოდ მიმოიხილავს ძველი საბერძნეთის ტაძრებს (პართენონი და ა. შ.) „ოქროს კვეთის“ პრინციპით. საბჭოთა ხუროთმოძღვრებიდან „ოქროს კვეთით“ ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი საბჭოთა არქიტექტორი ი. ვ. ყოლტოვსკი, რომლის პროექტით ქ. მოსკოვში აშენებული სახლები ძირითადად „ოქროს კვეთს“ და მის ვარიაციებს ეყრდნობა. საგულისხმოა, რომ „ოქროს კვეთის“ ერთ-ერთ შეფარდებას „ყოლტოვსკის ფუნქციაც“ კი ეწოდება.

გერმანელ განმანათლებელ ი. ვინკელმანს ელიბსი მიაჩნდა სილამაზის ზანად. ინგლისელი მხატვარი და ესთეტიკოსი უილიამ ჰოგარტი მშენებლების საფუძვლად თვლიდა ტალღოვან ზანს. იოჰან ჰერდერი „კლამაზის ზანად“ აღიარებდა ასეთი ხაზების გარკვეულ რაოდენობას, როსლებიც მოთავსებულნი არიან სწორ ზანსა და წრეწირს შორის. მხატვარი ა. მენგსი ამტკიცებდა, რომ ვინაიდან უძველეს მოაზროვნეთა უმეტესობა „მათემატიკურ მოსაზრებათა გამო თვლიდა, რომ „მრგვალი ფორმა ყველაზე სრულყოფილია“, ამიტომ ეს უნდა მივიჩინოთ ჭეშმარიტებად.

სილამაზის ცნება, უმთავრესად, შეეხება გარეგან ფორმას, მოვლენის. საგნის გარეგან სახეს, ხოლო მშვენიერების 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 გრანობათა პრიზმაშიც. ამიტომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ის რაც ლამაზია ბუნებაში მშრომელი მასებისათვის, ულამაზოა ექსპლუატატორებისათვის და პირიქით.

განსხვავებით ამისგან, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მშვენიერი სხვა საზომით ფასდება.

ადამიანის გარეგანი სილამაზე მნიშვნელოვანწილად თანდაყოლილია. მაგრამ ცხოველის სილამაზისაგან განსხვავებით იგი არ დაიყვანება მის ბიოლოგიურ გარეში ინდივიდუულის სრულყოფილებაზე. ადამიან-

¹ ე. ხემბიჯი, დინამიკური სიმეტრია არქიტექტურაში. მოსკოვი, 1936 (რუსული გამოცემა).

ნის ქვეშარიტ სილამაზეს (გარეგნულ სილამაზეს) ქმნიან არა მარტო სახისა და ფიგურის სწორი პროპორციები, სიჯანსაღე, მოხდენილობა და ა. შ., არამედ მდიდარი სულიერი სამყარო.

„ადამიანში ყველაფერი უნდა იყოს მშვენიერი. სახეც. ტანსაცმელიც, სულიც და აზრებიც“,—ამბობს ექიმი ასტროვი ა. ჩეხოვის პიესაში „ძია ვანია“. ადამიანის სილამაზის ასეთი გაგება ძალზე ახლობელია ჩვენი საზოგადოებისათვის. შემთხვევითი არ იყო, რომ ეს სიტყვები შეტანილი ჰქონდა უბის წიგნაკში ზოია კოსმოდემიანსკაიას, როგორც ყველაზე ძვირფასი, სანუკვარი დევიზი.

სიტყვა „მშვენიერი“ ადამიანის მიმართ ხმარებისას ნიშნავს მოცემული ეპოქისათვის პიროვნების განვითარების ძალად დონეს, სწორედ როგორც თავისი კლასისა და დროის ადამიანისა, ე. ი. მისი არა მარტო ფიზიკური, არამედ სულიერი კულტურის მაღალ დონესაც. ო. უაილდის მოთხრობაში „დორიან გრეის პორტრეტი“, ახალგაზრდა, ლამაზი კაცი უშინაარსო და საზოგადოებრივი ცხოვრების შედეგად გადაიქცევა მახინჯ ადამიანად. და პირიქით, მაღალი ზემთაგონება, ადამიანურობა, ქვეშარიტი კეთილშობილება ალამაზებენ გარეგნულად მახინჯ სახე-საც. ასეთია, მაგალითად, კვაზიმოდოს სახე ვ. პიუგოს რომანიდან „პარიზის ღეთისმშობლის ტაძარი“.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოვლენის მშვენიერებას განსაზღვრვენ 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, ამდენად 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, ახალ საზოგადოებისათვის, სადაც არ არის ექსპლუატაცია და უთანასწორობა.

ჩვენ აღფრთოვანებით ვლაპარაკობთ შოთა გამცემლიძის, ზოიარუხაძის, ალექსანდრე წურწუმიას, ნოე ადამიას და სამამულო ომის მრავალი სხვა გმირის უკვდავ შემართებაზე, სილამაზეზე. ესთეტიკური ადამიანში ყოველთვის სოციალურია და დაკავშირებულია საერთო-საზოგადოებრივ იდეალთან, რომელიც მორალური, პოლიტიკური, ესთეტიკური და სხვა იდეალების ორგანულ ერთიანობას წარმოადგენს.

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

კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქაში მშვენიერება ადამიანთა მატერიალურ და სულიერ თავისუფლებასა, 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 ხედებიან, ბადებენ კეთილშობილურ გრძნობებს, ზრდენ ადამიანებს საზოგადოების იდეალების შესაბამისად.

განა უდიდეს ესთეტიკურ გამოყოფილებას არ ჰგვრის ადამიანს ვაჟა-ფშაველას ლექსი, რომელიც ქალის სიკეკლუტესა და სინარჩარეს უმღერის:

ქალი, განხე ფეხშიშველი,
გამაჰგოვდი ეზოშია,
გენაცვალე — კაკაბს ჰგვანდი,
მოსეირნეს ფერღობშია.
ვისი ძუძუ გიწოვნია,
იისა თუ ვარდისაო!
გენაცვალე: შავ-თვალწარბავ,
ჯულო ჩემის დარდისაო!"

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 გამოვლინებაში. ასახავს რა სინამდვილეს, ხელოვნება გაგვიხსნის მისი მოვლენებისათვის ობიექტურად დამახასიათებელ მშვენიერებისა თუ საზიზღარის, ამაღლებულისა თუ მდაბალის, ტრაგეიულს, კომიკურის და ა. შ. ესთეტიკურ ნიშან-თვისებ-

ბებს. მაშასადამე, ხელოვნება ცხოვრებისეული მოვლენების ესთეტიკურ შეფასებას ახდენს. ხელოვნება მშვენიერია იმიტომაც, რომ მის შინაარსში აისახება სინამდვილის მოვლენების ესთეტიკური ნიშანთვისებები, ხორციელდება მხატვრის 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 ის, თუ რა აქცევს ხელოვნების ნაწარმოებებს მშვენიერებად.

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

ლუვრში, ანტიკური ხელოვნების ერთ-ერთი დარბაზის შუაგულში, განმარტოებით დგას მსოფლიო ხელოვნების უნიკალური შედევრი — აფროდიტე (ვენერა) მილოსელი. ეს ქანდაკება ქეშმარიტი ხელოვნების სიმბოლოდ არის აღიარებული. არ შეიძლება ადამიანმა ერთხელ ჰიანჯ იხილოს ეს ქანდაკება და მუხლი არ მოიდრიკოს ადამიანის გონებასა და გრძნობების უდიდესი სიმდიდრის წინაშე, იმს წინაშე. თუ ნამდვილ ხელოვნებას რა განსაცვიფრებელი ნაწარმოების შექმნა ძალუძს.

ანდა ავიდეთ მსოფლიო ხელოვნებას უბრალოდ აღსანიშნავი შედევრი, სახელგანთქმული ფერწერული პორტრეტი „ჟოკონდა“ („მონა ლიზა“). იგი ლეონარდო და ვინჩი შექმნა 1502—1506 წლებში. დგახართ ზომით არცთუ ისე დიდ ფერწერულ ტალოსთან და გატყვევებთ საიდუმლოებით მოცული მისი გამოხედვა, მომაჯადოებელი ღიმილი. დასაუღეთვერობული ხელოვნების ისტორიაში იგი პირველ ფსიქოლოგიურ პორტრეტად ითვლება.

სავსებით სწორი იყო საბჭოთა მწერალი დიმიტრი ფურშანოვი (1891—1926) როდესაც წერდა: „უნდა შეგეძლოს მონახო ცხოვრების მაჯისცემა, საჭიროა ყოველთვის ცხოვრებას მიჰყვებოდე; მოკლედ რომ ვთქვათ, საჭიროა ყოველთვის ვიყოთ თანამედროვენი, იმ დროსაც კი, როცა ვენერა მილოსელზე ვსაუბრობთ“¹.

განა სილამაზეს, მშვენიერებას, სიტუტრფესა და სინარნარეს არ უმღერიან იოსებ გრიშაშვილის შემდეგი სტრიქონები:

საქართველო ბეჭედი ბაჯალო
და თბილისი — შიგ ჩასმული ბაღაზში.
გავსცქერ არეს უხინჯოს და უნაღვლოს,
წერეველის დინჯ მუბღღით გადაშლილს.

¹ რუსი მწერლები ლიტერატურული შრომის შესახებ. კრებული ოთხ ტომად. ტომი 4, „სოვეტსკი პისატელი“, ლენინგრადი, 1956, გვ. 698 (რუსული გამოცემა).

შოთა რუსთაველის გენიამ ფეოდალური ხანისა და პატრონჟომობის შუა საუკუნეთა სიღრმიდან „გადმოიხედა“ და ისეთი სიტყვები წარმოთქვა მეგობრობასა და კაცთმოყვარეობაზე, რაინდობაზე, ჰუმანურობაზე, რომ ისინი დღესაც დიდ ფილოსოფიურ მხატვრულ კემშარიტებად აღვსის. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ იმდენი აურაცხელი სილამაზეა, იმდენი თვალისმომკრელი ბრწყინვალეობაა, რომ იგი ყოველთვის იყო და დარჩება თაობებისათვის უახლოეს თანამედროვედ, როგორც ჰომეროსი და შექსპირი, დანტე და სხვა გენიალური მხატვრები¹.

მის გენიალურ პოემაში იმდენი მშვენიერებაა, იმდენი მხატვრული თქმა და უბრწყინვალესი აფორიზმია, რომ ისინი ქართული ლექსის, პოეტიკის მიუწვდომელი მწვერვალია. რად ღირს თუნდაც შ. რუსთაველის ერთი სტროფი, რომელიც ქართულ მხატვრულ საგანძურში თვალმარგალიტად გვევლინება.

ვერ დაჰირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი,
მიაგან გასწორდეს ყოველი, სუსტი და ძალ-გულოვანი:
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მხცოვანი.
სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი!

აქ ჩვენ შეგვიძლია ერთგვარი სახეცვლილებით გამოვიყენოთ კ. მარქსის ცნობილი დებულება, რომლის თანახმად საქართველოში ფეოდალური ფორმაციის შედარებით დაბალ საფეხურზე აღმოცენდა ისეთი ხელოვნება, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს ნორმისა და მიუწვდომლობის ნიმუშის სახეს, დღესაც განგვაცდევინებს ესთეტიკურ სიამოვნებას იმის მიუხედავად, რომ მის წარმოშობას საფუძველი — იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრება — დიდი ხანია გამოეცალა.

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

თუ რა მომაჯადოებელი ძალა აქვს ხელოვნებას, მშვენიერებას ადასტურებს ასეთი ფაქტიც: ინგლისელმა მეფემ ჰენრიხმა, რომელმაც პოლბენის პორტრეტის მიხედვით აირჩია თავის საცოლედ ანა კლევსკიაა, ნახა რა ცოცხალი ნატურა, გულგატეხილმა, პირველი შეხედვისთანავე, უკანვე გააბრუნა საცოლედ².

სიმართლე ცხოვრების წარმოსახვაში ხელოვნებაში მშვენიერების ხორცშესხმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებულებაა. ჭერ კიდევ

¹ გიორგი ჭიბლაძე. რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1966, გვ. 163.

² ბ. რ. ვიჟერი, სტატიები ხელოვნებაზე, მოსკოვი, 1970, გვ. 345 (რუსული გამოცემა).

არისტოტელე სიმართლეს უკავშირებდა ხელოვნების ესთეტიკურ ძალას, ხოლო შექსპირი წერდა, რომ მშვენიერება მშვენიერია ასჯერ, თუ იგი დაგვირგვინებულია უძვირფასესი სიმართლით. სიმართლე, მხატვრული ფორმის სრულყოფა — ხელოვნებაში მშვენიერების გამოხატვის აუტლენტელი ნიშნებია. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ საკმარისი არ არის, სილამაზე ხელოვნებაში წარმოუდგენელია მისი იდეური შინაარსის გარეშე.

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 მის მიერ მოღადადე იდეები, ცხადია, მხატვრული ფორმის სრულყოფისა და მაღალი სიმართლის პირობებში.

ხელოვნების მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ ჭეშმარიტად მხატვრულ მწვერვალებს აღწევდნენ მხოლოდ ხელოვანი, რომელთა შემოქმედება გაციკროვნებული იყო ჰუმანიზმით. ხელოვნებაში მშვენიერის ასახვა ყოველთვის დაკავშირებულია ჰუმანიზმის იდეასთან.

ჰუმანიზმი ისტორიულად კონკრეტული და განპირობებულია. ჩვენმა დრომ დაამკვიდრა სოციალისტური ჰუმანიზმი, რომელიც ნიშნავს ბრძოლას კომუნისმისათვის, როგორც წინაპირობას ყოველი ადამიანის ჭეშმარიტი თავისუფლების, ყოველმხრივი და პარმონიული განვითარებისათვის. ხელოვნებაში ახალი მწვერვლების დაპყრობა დღეს შეიძლება მხოლოდ სოციალისტური ჰუმანიზმის იდეების ზორცშესხმით, მხოლოდ კომუნისტური იდეალებისადმი უანგარო სამსახურით.

ძალზე კარგად აქვს ნათქვამი მეცნიერებოსა და ხელოვნების მისიაზე დიდ რუს პოეტს ნ. ა. ნეკრასოვს: „არ არსებობს მეცნიერება მეცნიერებისათვის, ხელოვნება ხელოვნებისათვის, — ყველა ისინი არსებობენ საზოგადოებისათვის, ადამიანის გაკეთილშობილებისათვის, ამაღლებისათვის, მისი გამდიდრებისათვის ცოდნითა და ცხოვრების მატერიალური კეთილდღეობით!“.

ხელოვნება გამოავლენს მშვენიერს ცხოვრებაში. უფრო მეტიც, სინამდვილის ნებისმიერ მოვლენებს, ისეთებსაც კი, რომლებიც შორს

¹ რუსი მწერლები ლიტერატურული შრომის შესახებ. კრებული ოთხ ტომად. ტომი 2, „სოვეტსკი პისტელი“, ლენინგრადი, 1955, გვ. 147 (რუსული გამოცემა).

არიან მშვენიერებისაგან, იგი გამოხატავს მშვენიერად, ე. ი. მხატვრულად. ხელოვნება არა მარტო ასახავს, არამედ ქმნის ყიდევაც სილამაზეს.

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

ხელოვნებაში ფორმის კეშმარიტი სილამაზე წარმოუდგენელია მართალი ცხოვრებისეული შინაარსის გარეშე. ამბობენ სილამაზე გემოვნების საქმეა, ჩემთვის იგი მთლიანად სიმართლეშიაო, — წერდა ი. რეპინი¹.

ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არის მშვენიერი, როდესაც მართალი, მოწინავე იდეური შინაარსი გამოხატულია მის შესაბამის მხატვრულ ფორმაში, როდესაც ეს ნაწარმოები შინაარსისა და ფორმის ორგანული ერთიანობით ხასიათდება.

გამოჩენილმა მატერიალისტმა ესთეტიკოსებმა (ლესინგი, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, პლენხანოვი) გვიჩვენეს, რომ სილამაზე ხელოვნებაში პირდაპირ კავშირში როდია იმასთან, თუ, სახელდობრ, რას წარმოსახავს ხელოვნება. ერთია გამოსახო მშვენიერი მოვლენა და მეორეა მშვენიერად გამოსახო მოვლენა. „მშვენიერად დახატო წვეროსანი მოხუცი როდი ნიშნავს დახატო მშვენიერი ანუ ლამაზი მოხუცი. ხელოვნების სფერო გაცილებით ფართოა „მშვენიერების“ სფეროზე“². გამოსახო მშვენიერი სახე — ნიშნავს წარმოსახო თვით სინამდვილის მშვენიერი მოვლენა, ხოლო მშვენიერად გამოსახო სახე — ნიშნავს შექმნა ხელოვნების მშვენიერი ნაწარმოები. მშვენიერად შეიძლება გამოსახო ნებისმიერი მოვლენა — მშვენიერიცა და მახინჯიც. და პირიქით, მშვენიერი მოვლენა შეიძლება დაამახინჯო, გააფოგო ნაწარმოებში. ამას ნათლად ცხადყოფენ თანამედროვე პურქუაზიული სახვითი ხელოვნების, მათ შორის მოდერნიზმის ნაწარმოებები.

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

ჯერ კიდევ ა. რადიშჩევმა და შარლ ფურიემ ერთ-ერთმა პირველებმა დაინახეს შრომისა და სილამაზის კავშირის აუცილებლობა.

ხელოვნებაში მხოლოდ შინაარსიანი ფორმაა მშვენიერი. აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი ესთეტიკოსი ხელოვნების მშვენიერებას გან-

¹ ხელოვნების ოსტატები ხელოვნებაზე. შვიდ ტომად. ტ. 7, „ისკუსტო“, 1970, გვ. 51 (რუსული გამოცემა).

² გ. ვ. პლენხანოვი. ლიტერატურა და ესთეტიკა. მოსკოვი, 1958, ტ. I, გვ. 193 (რუსული გამოცემა).

საზღვრავდა როგორც შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას. მაგალითად, გ. პლენანოვის აზრით, სილამაზე არის ფორმის შესატყვისობა იდეათან. 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.

მაშასადამე, სილამაზე ხელოვნებაში ჩაქსოვილია არა თავისთავად შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსში, რომელიც სიმართლით ასახავს სინამდვილეს, განაახლებს ესთეტიკურ იდეალს, რომელიც მიმართულია სინამდვილეში მშვენიერების დაკვიდრებისაკენ. ხელოვნების სილამაზე, შემდეგ, მდგომარეობს მის ფორმაში, რომელიც შექმნილია „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, რაც დამახასიათებელია მოცემული ხელოვნების ენისათვის და კი არ არღვევს, არამედ ახორციელებს ამ კანონებს. და ბოლოს, სილამაზე მდგომარეობს შინაარსისა და ფორმის შესატყვისობაში, იმანა, რომ ფორმის სილამაზე ემსახურება მშვენიერი შინაარსის გახსნას. და ადამიანებამდე 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 ჰარმონიაშია.

მხატვრული ნაწარმოები მრავალი მიზეზითაა მშვენიერი, მაგრამ გადაწყვეტ როლს აქ თამაშობს ხელოვანის ესთეტიკური იდეალი. საბჭოთა ხელოვანები ესთეტიკურ იდეალს ამკვიდრებენ, უპირველეს ყოვლისა, დადებითი გმირების სახეებით, ქმნიან ისეთ ხელოვნებას, რომელიც აღაფრთოვანებს ადამიანებს თვით ცხოვრების სილამაზით.

ბ) ა მ ა ლ ე ბ უ ლ ი

ამაღლებულის კატეგორიას დიდი ხნის მანძილზე ამუშავებდა იდეალისტური ესთეტიკა, რომელიც მას უკავშირებდა ორ მოქმეტს: საშინელების განცდას, როგორც ადამიანის მიერ თავისი არარაობის შეგრძნებას (ადამიანი ქვიშის მარცვალა მისდაჰი დაპირისპირებულ სამყაროში) და ამ განცდის დაძლევას ღმერთისადმი მიმართვით. ამაღლებულს მიაკუთვნებდნენ უშუალოდ ღმერთს როგორც სამყაროს შემოქმედებითს საწყისს. გ. ჰეგელი, მაგალითად, პირდაპირ წერდა, რომ

ლმერთი უნივერსუმის შემქმნელია. ეს თვით აღმადლებულობის უწინდესი გამოთქმაა¹.

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

ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში იმდენად გავრცელებული იყო რაპული ვულგარიზმი, რომ საკმარისი იყო მწერალს ან კრიტიკოსს დადებითად მოეხსენებინა ესთეტიკაში ამაღლებულს, ტრაგიკულიადა და მშვენიერს კატეგორიები, რომ მყისვე მას თავს ესხმოდნენ.

ესთეტიკის ისტორიაში ამაღლებულის ცნება პირველად შემოიტანა ძველმა სიცილიელმა რიტორმა ცეცილიუსმა (I საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე). იგი განთქმული იყო რომში იულიუს კეისრისა და ოქტავიანეს დროს, მეგობრობდა დიონისე ჰალიკარნასელს. ამაღლებულის შესახებ ცეცილიუსს ნაწერებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს. მის სახელს პირველად ვხვდებით ფსევდო-ლონგინეს 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 სტრუქტურის ნაწარმოებთა რიგ ნიშან-თვისებაზე. ამავე დროს უაღრესად საყურადღებოა, რომ მისი ავტორი სცილდება მხატვრული ლიტერატურისა და რიტორიკის საკითხებს და ამტკიცებს, რომ „ამაღლებული ადამიანის სულის სიდიადის გამოძახილია“. ტრაქტატის ავტორს მიაჩნია, რომ ადამიანებისათვის ბუნებრივად დამახასიათებელია მისწრაფება ამაღლებულისაკენ, ხოლო ეს მისწრაფება ადამიანს განასხვავებს ცხოველისაგან.

პითაგორელების მოძღვრებაში სრულყოფილების შესახებ შეიძლება დავინახოთ ამაღლებულის კატეგორიისა და იდეალის ცნების თეორიული გააზრების ჩანასახები.

პირამიდები, სფინქსები და ძველი სამყაროს სხვა მონუმენტური ძეგლები შექმნილი იყვნენ იმისათვის, რომ მნახველში აღეზარდათ ამაღლებული გრძნობები, რომლებიც დაფუძნებული იქნებოდნენ შიშზე და ღმერთისადმი მუხლმოდრეკაზე. ეგვიპტური პირამიდები, რომლებიც მოწოდებული იყვნენ განედიდებინათ ღმერთი, არსებითად გა-

¹ ე. ე. ჰეგელი. ესთეტიკა. პირველი ტომი. გერმანულიდან თარგმნა შალვა აპაქაშვილმა. „ხელოვნება“, თბილისი. 1973, გვ. 431.

ნადიდებდნენ ადამიანს, რომელსაც უკვე ცივილიზაციის გარეგნულზე უნარი ჰქონდა შეექმნა გრანდიოზული და დიდებული ნაგებობები.

ძველი სამყაროს ხელოვნებამ მოგვცა ისეთი ამაღლებულიც, რომელიც საშინელებაზე იყო დაფუძნებული, აგრეთვე ამაღლებული, რომელიც ადამიანის სიამაყესთან იყო დაკავშირებული, ასეთია, მაგალითად, ძველი ბერძნული არქიტექტურა.

ანტიკურ ეპოქაში ამაღლებული განიხილება როგორც გმირული (აქილევსი, ჰერკულესი, პრომეთეოსი). ილია ჭავჭავაძის ტრაგიკულ პოემაში „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ ამაღლებული დაკავშირებულია სამშობლოსადმი ვალის გრძნობასთან, პატრიოტიზმის, მტრებას წინააღმდეგ გმირული ბრძოლის იდეებთან. ილიას ამ პოემას. აკაკის „თორნიკე ერისთავთან“ ერთად, ერთ-ერთი პირველი ადგილი უკავია ქართულ პოეზიაში.

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

წმინდა ესთეტიკური კატეგორიის თვალსაზრისით ამაღლებული პირველად განიხილა ინგლისელმა ესთეტიკოსმა ედმუნდ ბიორკმა. თავის ნაშრომში „ფილოსოფიური გამოკვლევანი ამაღლებულსა და ნიშვნიერზე ჩვენი იდეების წარმოშობის შესახებ“ (1756 წ.) იგი წერს. რომ გაკვირვება არის გრძნობა, რომელიც წარმოიშობა ამაღლებულის ჰერეტიკით. მას თან ერთვის შიში. „შიში ამაღლებულს 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 დაკავშირებულია შიშთან. იგი თანაგრძნობთაც კი ეპყრობა ლუკრეციუსის ცნობილ გამოთქმას, რომ „ადამიანთა 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, მარტოობა და სიჩუმე. უეცარი გადასვლა სიბნელიდან სინათლეზე და პირიქით — ამაღლებულია, მისი აზრით, მოღრუბლული ცა მოწმენდილზე. ხოლო დამე დღეზე უფრო ამაღლებულია. ჩანჩქერის ხმაური, ქარიშხლის ზუზუნი, ელვის გუგუნე ადრევენი ძლიერ განცდებს, რომლებიც შიშ-

თანაა შერეული. ანალოგიურ ზემოქმედებას ახდენს ხალხის ჯგუფის ყვარლი.

ი. კანტის თვალსაზრისით, ამაღლებულის საფუძველი უნდა ვეძებოთ ჩვენში. „ამაღლებული, იმყოფება არა რაიმე ბუნებრივ საგანში, არამედ მხოლოდ ჩვენს სულში“. კანტი განასხვავებს ამაღლებულას 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, ეგვიპტის პირამიდები, ალპები და ყველაზე მეტად სუფთა ლაქვარდოვანი ცა.

ი. კანტის აზრით, მსჯელობა ამაღლებულის შესახებ დაუინტერესებელია, საყოველთაო და აუცილებელია, ისევე როგორც მსჯელობა მშვენიერებაზე, მაგრამ თითოეული მათგანის ჭკრეტისას სულიერი მდგომარეობა სხვადასხვაა: მშვენიერების ჭკრეტისას სუბიექტი განიცდის სიმშვიდეს, დაოკებას, ამაღლებულის ჭკრეტა არღვევს სულიერ წონაწონობას, იწვევს ბრძოლის განცდას, მშვენიერების განცდისაგან განსხვავებით, ამაღლებულის განცდაში ინტელექტუალური საწყისი ძლევს მგრძნობელობითს საწყისს.

ამაღლებულს კატეგორიას კანტის შემდეგ შეეხო ფ. შილერი. მისი აზრით, ამაღლებულის განცდა რთულია მშვენიერის განცდაზე. იგი წარმოადგენს ნაერთს სიხარულისა და მძიმე განცდისას, რომელიც ახლოსაა საშინელების განცდასთან. ამაღლებული ადამიანში გამოაყენებს მის გაორებულ ბუნებას, მიუთითებს იმაზე, რომ მასში გარდა მგრძნობელობისა, არის კიდევ განსაკუთრებული საწყისი, რომელიც დამოუკიდებელია ყოველგვარი მგრძნობელობითი გავლენისაგან. ამაღლებულს ხილვა იწვევს მგრძნობელობითი სამყაროს დანაწევრებასა და ფაქტუალურ, საკუთარი თავის არარაობად ჩათვლას ბუნების ძალებთან დაპირისპირებაში. ბუნების გარდა, ფ. შილერისათვის მსოფლიო ისტორიაც წარმოადგენს ამაღლებულ ობიექტს. ადამიანი ეუფლება ბუნების ძალებს, გამარჯვებული გამოდის მათთან ბრძოლაში, მაგრამ ყოველთვის არა, სიკვდილთან იგი უძღურია. და აქ მთავრდება ძალადობის გადალახვის ოქალური გზა. მაშინ ადამიანი ესწრაფვის მოსპოს ძალადობა იდეაში, ცნებაში. ამ ცდას იდეალისტურს უწოდებენ. შილერის მიხედვით, ძალადობის დათრგუნვა იდეაში ნიშნავს დაემორჩილო მას, აღარ ჩათვალო იგი ძალადობად.

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

პირველი მატერიალისტი, რომელმაც განიხილა ამდღებულის ეს-
თეტიკური კატეგორია, იყო ნ. ჩერნიშევსკი. „ამდღებულის,—ნ. ჩერ-
ნიშევსკის აზრით, — არის ის, რაც ბევრად უფრო მეტია, დიდია ყო-
ველივე იმაზე, რასაც კი მას ვაღარებთ“¹. ასე, მაგალითად, მყინვარი
დიდებული მთაა, იმიტომ რომ ბევრად უფრო მაღალია იმ ბორცვ-გო-
რაკებზე, რომელთა ქვერას ჩვენ მივეჩვიეთ; ვოლგა დიდებული მდი-
ნარეა, იმიტომ რომ ბევრად უფრო განიერია პატარა მდინარეებზე;
ბიყვარული ამდღებულის ვნებაა, იმიტომ რომ ის ბევრად ძლიერია
ყოველდღიურ წვრილმან ანგარიშებსა და ინტრიგებზე. იულიუს კეი-
სარი, ოტელო, დეზდემონა ამდღებულის პიროვნებებია, იმიტომ
რომ იულიუს კეისარი ბევრად უფრო გენიალურია ჩვეულებრივ ადა-
მიანებზე. ოტელოს უყვარს და ეჭვიანობს. დეზდემონას უყვარს ბევ-
რად უფრო ძლიერ, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანებს.

ნ. ჩერნიშევსკი, აკრიტიკებს რა იდეალიზმს ესთეტიკაში, თვლის,
რომ მშვენიერი და ამდღებულის „სრულიად სხვადასხვა ცნებაა, რო-
მელთაც არ გააჩნიათ არავითარი შინაგანი კავშირი“². ასეთ დახასია-
თებას საფუძვლად უდევს შეხედულება ამდღებულზე როგორც ცნე-
ბაზე, რომელიც ძირითადად რაოდენობრივი მხრით გამოირჩევა. ჩა-
მოგლიჯა რა ამდღებულს „ღვთიური საფარი“, ჩერნიშევსკიმ სამართ-
ლიანად უარი თქვა დაეკავშირებინა ამდღებულის შიშის განცდასთან,
რითაც დასძლია იდეალიზმი, მაგრამ მან შეცდომა დაუშვა, როცა ამდ-
ღებულის სრულიად მოსწყვიტა მშვენიერს. დაუპირისპირა რა ერთმა-
ნეთს ამდღებულის და მშვენიერი, ჩერნიშევსკიმ ისიც დაუშვა, რომ
ამდღებულის შეიძლება იყოს საზიზღარაც, როდესაც იგი საზარე-
ლია³.

ჩერნიშევსკის შეცდომა იმაში კი არ არის, რომ მან ამდღებულის
დაუკავშირა მოვლენისა და საგნის რაოდენობრივ მხარეს, არამედ ის,
რომ მისი დახასიათება ამით ამოწურა. ამდღებულში რაოდენობრივი
ცვლილებანი გადადიან ახალ თვისებრიობაში, მშვენიერის უფრო მნი-
შვნელოვან შინაარსში, რომელიც გამოხატავს ქცევის სხვა ზომას,
ცხოვრების სხვა ზომას და ა. შ.

თეორია ყოველთვის ეყრდნობა პრაქტიკას, ხოლო ამ შემთხვევაში
პრაქტიკა ზელოვნებაა. დიდი ზელოვნება ყოველთვის ამდღებულის
წყაროს ხალხის, მაღალი იდეალების სამსახურში, კაცობრიობის გან-

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი. სახელგამი.
თბილისი, 1945, გვ. 458.

² ნ. გ. ჩერნიშევსკი. სტატიები ესთეტიკაზე. მ. 1938, გვ. 200 (რუსული
გამოცემა).

³ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი. სახელგამი.
თბილისი, 1945, გვ. 317.

თავისუფლებაში ხედავდა. ძველმა ეგვიპტელებმა განადიდეს ოსირი — სიკეთის ღმერთი, — რომელმაც ხალხს ასწავლა მიწათმოქმედება ბორცვების ღმერთთან სეტთან სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში. ოსირისი ამალღებული გახდა არა იმიტომ რომ არ შეუშინდა სიკვდილს, არამედ იმიტომ, რომ ხალხის საკეთილდღეოდ თავი გასწირა. დიდი ტანჯვები კი არ ხდიან პრომეთესს ამალღებულად, არამედ ის, რომ იგი ეწამა ადამიანების ბედნიერებისათვის.

მაქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში ამალღებულის კერძო გამოხატულებაა გმირული, რომელიც ხალხის საკეთილდღეოდ ბრძოლით არის განპირობებული. მშრომელი ადამიანის სიცოცხლის აზრის შესანიშნავი დახასიათება მოგვცა კომუნისტმა მწერალმა ნიკოლოზ ოსტროვსკიმ თავის რომანში „როგორ იწრთობოდა ფოლადი?“ „ადამიან-სათვის ყველაზე ძვირფასია სიცოცხლე, სიცოცხლე მას ეძლევა მხოლოდ ერთხელ და საჭიროა ისე იცხოვრო, რომ მწვავედ არ გტკიოდეს გული უმიზნოდ გატარებული წლებისათვის, რომ არ გწვაედეს სირცხვილი უსინდისო და წვრილმანი წარსულისათვის, რომ სიკვდილის დროს შეგეძლოს თქვა: მთელი ცხოვრება და მთელი ძალ-ღონე შევალიე ქვეყანაზე ულამაზესს — კაცობრიობისათვის განთავისუფლების ბრძოლას, და საჭიროა ცხოვრება მოასწრო, ხომ შეუძლია უაზრო ავადმყოფობას ან რომელიმე ტრაგიკულ შემთხვევას შეგიწყვიტოს სიცოცხლე“¹.

უფრო ადრე ეს აზრი გამოკვეთილად ჩამოაყალიბა მაქსიმ გორკამ თავის რომანში „დედა“: „სიცოცხლის შეწირვა, საქმისათვის სიკვდილი — ადვილია! მაგრამ მიეცი მეტი, ისიც, რაც საკუთარს სიცოცხლეზე უფრო ძვირად გდირს — მიეცი და მაშინ უსაზღვროდ ამალღდები, ის, რაც შენთვის ყველაზე უფრო ძვირფასია — შენი სიმართლე!..

...მე ვიცი, მოვა დრო და ადამიანები ერთმანეთის ცქერით დატკებნიან, ყოველი ადამიანი სანატრელ ვარსკვლავად იქცევა მეორისათვის, დედამიწაზე ივლიან გულმართალი, თავისუფალი, თავისუფლებისაგან დედად ქმნილი ადამიანები და თითოეულის გული განიწმინდება შური-საგან. მოიპოვა ბორცვება და მძულვარება, მაშინ ცხოვრება კი არა, არამედ ადამიანის სამსახური იქნება, ადამიანის სახე გამოუთქმელად ამალღდება, — თავისუფალათვის ყველა მწვერვალი მისაწვდომია. მაშინ ცხოვრება თავისი სიმართლითა და თავისუფლებით კიდევ უფრო წარმტაცი და ლამაზი გახდება და უკეთესად ჩაითვლებიან ისინი, რომლებიც მთელ ქვეყანას დაიტყვევენ თავის გულში, რომლებიც მთელი გულით და სულით შეიყვარებენ მას; უკეთესნი იქნებიან ყველაზე მე-

¹ ნ. ოსტროვსკი, როგორ იწრთობოდა ფოლადი. თბილისი, საბლიტგამი, 1956, გვ. 225.

ტად თავისუფალნი, რადგან მათში ყველაზე მეტია სილამაზე! დიადნი იქნებიან ასეთი ცხოვრების ადამიანები...“¹.

მაქს-მ გორკიმ, რომელმაც „თავისი დიად- მხატვრული ნაწარმოებებით... მტკიცედ, დაუკავშირა თავისი თავი რუსეთსა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას“², შექმნა ნარკვევების მეტად ორიგინალური ჟანრი, ნარკვევებისა, რომლებიც გამოირჩევიან მაღალი ოპტატობით, უშუალოდით, პირდაპირობით. ასეთი ხასიათის ნარკვევებს შორის პირველ რიგში აღსანიშნავია მხატვრულ-პუბლიცისტური ნარკვევი „ვ. ი. ლენინი“, რომელიც დაწერილია 1924—1930 წლებში. მ. გორკი ხატავს ვ. ი. ლენინს როგორც მწრომელი მსახურის უბადლო ბელადს, რევოლუციის ტრიბუნსა და ორგანიზატორს, ახალი ტიპის პარტიისა და სახელმწიფოს ხელმძღვანელს, გენიალურსა და ამოუდროს ძალზე თავმდაბალ, უბრალო ადამიანს.

„მისი პორტრეტის დაწერა — ძნელია. ლენინი, გარეგნულად, მთლიანად სიტყვებშია... ყო ის უბრალო და პირდაპირი, როგორც ყველაფერი, რაც მის მიერ თქმულა...“

გმირობა მისი თითქმის სრულიად მოკლებულია გარეგნულ ბრწყინვალეობას, მისი გმირობა — ეს არის რუსეთში არც თუ იშვიათი თვითმდაბლური — ასკეტური დეაწლმოსილება პატიოსანი რუსი ინტელგენტი-რევოლუციონერისა, შეუდრეკლად დარწმუნებული დედამიწაზე სოციალური სამართლიანობის შესაძლებლობაში, გმირობა ადამიანისა, ვინც უარი თქვა ყოველგვარ მაწიერ სიხარულზე, რათა თავისი მძიმე შრომით ბედნიერება მოეტანა ადამიანებისათვის“³.

ამაღლებულ განწყობილებას ქმნის გალაკტონ ტაბიძე ლექსში „დროშები ჩქარა!“ (1917), რომელიც მიესალმება „ცეცხლის მზეს“ — 1917 წლის თებერვლის რევოლუციას, — განადიდებს ხალხის ბედნიერებისათვის მებრძოლ „წამებულ რაინდებს“:

გათენდა. ცეცხლის მზე აენო, აცურდა...

დროშები ჩქარა!

თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,
ვით დაპირილ ირმების გუნდს — წყარო ანჯარა...

დროშები ჩქარა!

დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს,
ვინც თავი გასწირა, ვინც სისხლი დაღვარა,
მათ სსოენას ქვეყანა საწთლებად აინთებს...

დროშები ჩქარა!“⁴

¹ მ. გორკი, დედა, „ნაკადული“, თბილისი, 1978, გვ. 142.

² ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 123.

³ მ. გორკი, ლენინი, ნარკვევები, „ზელონება“, 1976, გვ. 8—9.

⁴ გალაკტონ ტაბიძე, რჩეული. გამოამეგობობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1977, გვ. 171.

ამრ-გად, ამალღებული არის ესთეტიკური კატეგორია, რომელ-ც გამოხატავს ბუნებისა და საზოგადოების მოვლენათა ისეთ ობიექტურ თვისებებს, რომლებიც გადაგვიშლიან სამყაროს, ხალხის მასებისა და ცალკეულ პიროვნებების შემოქმედებით და ზნეობრივ სიდიადეს. ამალღებული აღიქმება როგორც უთანაზომო მოვლენა, რომელ-ც უმეზბით. ძალითა და მნიშვნელობით ნებისმიერ ვრძნობად-კონკრეტულ წარმოდგენას აღმატება. ამალღებულს განცდას ბუნების მოვლენებთან წარმოშობენ, მაგალითად, გრანდიოზული ჩანჩქერი, მალღ-ლი მთები, ქექა-ქუხილი, აბობოქრებული ზღვა, ვარსკვლავებიანი ცა და ა. შ. საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენებიდან ამალღებულს განცდას იწვევენ ისეთი მოვლენები და პროცესები, რომლებიც საზოგადოების პოლიტიკური ანდა კულტურული განვითარების მსვლელობაში მობრუნების პუნქტებად იქცევიან, თამაშობენ ისტორიულ როლს, გავლენას ახდენენ რიგი თაობების ცხოვრებაზე, განსაზღვრავენ მთელი ხალხებისა და კაცობრიობის შემდგომ ცხოვრებას. სულიერი ცხოვრების სფეროში ამალღებულ მოვლენებად მიიჩნევენ მალღ ზნეობრივს, გმირულს და ა. შ.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკაში ამალღებული მოვლენების წინაშე აღამიანის დამცირებულობის, შიშის, თავზარდაცემულობის განცდებთან კავშირში განხილვა, როგორც წესი, უარყოფილია.

აღამიანი ამალღებულის წინაშე ინარჩუნებს ესთეტიკური ჰერეტის უნარს და ამიტომ იგი ძლევს თავის სისუსტეს, მალღდება სიამაყის, ძალის, ღირსების შეგნებამდე, ავლენს რა თავისთავში შემოქმედს და შემქმნელს. ამალღებულის განცდა წარმოიშობა მაშინ, როდესაც აღამიანი, ხვდება რა ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების გრანდიოზულ ძალებს, არ გრძნობს თავს დათრგუნვილად, პირიქით, იგი განიცდის აღტაცებას, ესთეტიკურ მღელვარებას, რაც მას ფილოსოფიური მსაჯელობისაკენ, პოეტური შემოქმედებისაკენ მოუწოდებს. ამავე დროს, ამალღებულის შეფასება სოციალურ-ისტორიულადაა განპირობებული. ამალღებულისადმი დამოკიდებულება იცვლება სხვადასხვა ეპოქაში და მასში ჩართულია ყველა ახალი მოვლენა სამყაროზე აღამიანის ახალ შეხედულებათა მთელ სისტემასთან კავშირში.

ამალღებულის შესანიშნავი პოეტური სახე დაგვიხატა შოთა ნიშნიანიძემ. ლექსში „კომუნისტები“ პოეტმა შექმნა თანამედროვე კომუნისტის დამაჯრებელი პორტრეტი, რომელიც აერთიანებს პროგრესული კაცობრიობის საუკეთესო შვილთა ღირსებებს:

„რომ კომუნისტის სახელი გვერქვას,
ყველა როდი ვართ ღირსი,
დაფერილია ეს სიტყვა ყველგან
სისხლით, გმირული სისხლით.

თუ კომუნისტი გქვია სახელად,
ძალა არ არის შენი მომრევო,
შენ ხალხს ეკუთვნი არა ნახევრად, არამედ
მთელი ცხოვრებით.

ამაღლებულია ჩვენი ქვეყნის ხუთწლეულების მშენებლობანი: მ.გნო-ტოგორსკი, ზაპოროჟსკალი, დნეპრპესი, რუსთავის მეტალურგიული კომბინატი, ენგურპესი. ყაშირი და სხვა. ამაღლებულია ჩვენი საუკუნის უნიკალური ნაგებობა ბაში და ჩვენი ხუთწლეულების გრანდიოზულა მშენებლობანი.

დნეპრპესი მხოლოდ ერთი ასეულთაგანი ელექტროსადგური რო-დაა, საბჭოთა ხელისუფლების წლებში რომ აშენდა. დღეს მრავალი უფრო მძლავრი, უფრო სრულქმნილი ელექტროსადგური გვაქვს. მზგ-რამ, ის, დნეპრისა, ჩვენთვის საბჭოთა ქვეყნის ინდუსტრიული ძლიე-რების სიმბოლოდ იქცა. კინოჭრონიკებიდან, გაზეთებიდან და ჟურნა-ლებიდან ფოტოსურათებით ყველა კარგად იცნობს მას. რაღაც განსა-კუთრებით ლამაზია ეს კაშხალი. ერთ სტუდენტ ქალიშვილს თურმე ჩანაწერი გაუკეთებია თავის ზლოკნოტში: დნეპრპესი ჩვენს დედამი-წაზე იგივეა, რაც პუშკინი ლიტერატურაში, რაც ჩაიკოვსკი მუსიკაში. როგორი გიგანტებიც უნდა გაჩნდნენ ვოლგაზე, ანგარაზე, ენსეიზე, ისინი ვერ დაჩრდილავენ საბჭოთა ენერგეტიკის პატრიარქს სიდი-დეს.

ამაღლებულს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა არ უპირისპირებს მშვენიერს, რომელსაც ამაღლებული ხშირად ერთვის. ამაღლებული არაიშვიათად გვხვდება აგრეთვე როგორც ტრაგიკულის გამოვლინებაც. ყველა მშვენიერი არ არის ამაღლებული, მაგრამ ყოველი ამაღლებული მშვენიერია.

ისტორიამ იცის არაერთი შემთხვევა, როდესაც ადამიანი თავის თავს წვადა კოცონზე რელიგიური ფანატიზმის შედეგად. ამის მიუხე-დავად, აქ არაფერია ამაღლებული. მაგრამ ჭორდანო ბრუნო, რომელ-მაც აშკარა ბრძოლა გამოუცხადა სქოლასტიკურ ფალოსოფიას და რო-მის კათოლიკურ ეკლესიას, ქეშმარიტად ამაღლებული პიროვნებაა. ცი-ხეში რვა წლის ყოფნის მიუხედავად, ბნელეთის მოციქულებმა ვერ აძულეს იგი უარყო მეცნიერული ქეშმარიტება და ამიტომაც იწვე-ზიტორებმა იგი კოცონზე დაწვეს.

მოვიგონოთ მიქელანჯელო ბუონაროტის ამაღლებული ქანდაკება „დავითი“. ქაბუკი გაბედულად შეებრძოლა გოლიათს, რაც მას თირქ-მის სიკვდილს უქადდა და სძლია თავისი ხალხის მტერს. ანდა ავიღოთ რაფაელის ტილო „სიქსტუს მადონა“. ერთი შეხედვით „სიქსტუს მა-დონაში“ არაფერია უჩვეულო. მისი სიუჟეტი მარტივია. ამის მიუხე-დავად, რენესანსი ფერწერაში დედობის ყველაზე ღრმა და ანე-

ლაზე მშვენიერი ხორცშესხმაა. ეს გენიალური ტილო ავლენს ერთ ახალ ნაშან-თვისებას — ამაღლებულის სულიერ კონტაქტს მაყურებელთან. მადონას ფიგურა თითქოს ღრუბლებში დაცურავს და, ამავე დროს, იგი ჰალზე მიწიერია. მადონას ხელის მოძრაობაში გამოსჭვივის ინსტინქტური აღფრთოვანება დედისა, რომელსაც პირმშო (ქრისტე) მკერდზე მიუკრავს: ის გრძნობა, რომ მისი ვაჟი მარტო მას არ ეკუთვნის, უბრა-ვეებს შორი შესწიროს ხალხის ბედნიერებას. ყოველივე ეს ტილოს არაჩვეულებრივად ამაღლებულს ხდის. ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის მკვნებარე მოწოდება ბრძოლისაკენ, თავგანწირვისაკენ, ქეშმარიტად ამაღლებულია.

ყამირელებმა გაუძღეს პირველ ხანებში ყველა გაპირვებას და წლე-ბ-ს მანძილზე მოთმინებით და მედგრად იმორჩილებდნენ ამ ჯიუტ მი-წას. სიტყვა „ყამირელი“ საზოგადო ტერმინი გახდა, რადგან მის უკან იდგა მაღალი მოქალაქეობრიობა და ღრმა საბჭოთა პატრიოტიზმი. ყამირელი ისტორიული ფიგურაა, რომელმაც გმირული ხანა განსაზღვ-რა. ამ სიტყვით აღნიშნულია დროის მოთხოვნით განპირობებული გან-საკუთრებული ხასიათი.

ლენინგრადელი ივანე ივანეს ძე ივანოვი ომის დროს მშობლიურ ქალაქს იცავდა, მძიმედ დაიჭრა და ორივე ფეხი დაკარგა. ზანგრძლივი მკურნალობის შემდეგ ყაზახეთში ჩამოვიდა და აქ დარჩა, მან შეიყვარა. ეს მხარე, გახდა ჩინებული მექანიზატორი და მის საბრძოლო ჯილ-დოებს შეემატა გმირის ოქროს ვარსკვლავი და ლენინის ორი ორდენი. ლენინგრადელია აგრეთვე ომის მონაწილე ლეონიდ მიხეილის ძე კარ-ტაუხოვი, რომელმაც ორივე ფეხი დაკარგა. ყამირზე ჩამოვიდა და ერთ-ერთი საუკეთესო ტრაქტორისტი გახდა, მას დამსახურებულად მეინჟა სოციალისტური შრომის გმირის წოდება...

ყამირის გატეხა მშობლიური კომუნისტური პარტიის დიადი იდეაა; რომლის განხორციელება დაგვეხმარა მოკლე დროში გადაგვექცია ჩვე-ნი ქვეყნის უდაბური, მიყრუებული, ბარაქიანი ყაზახეთის სტეპები განვითარებული ეკონომიკისა და მაღალი კულტურის მხარედ.

ამაღლებული ჩვენს ცხოვრებაში, როგორც აღვნიშნეთ, ნიშნავს სა-ზოგადოებრივი ინტერესების პრიორიტეტს პირადულ ინტერესებზე. 1971 წლის ზაფხულში საბჭოთა ხალხმა დიდი მღელვარებით შეიტყო უკრაინის რესპუბლიკის ხერსონის ოლქის კოლმეურნეობის თავმჯდო-მარის ლეონიდ ანატოლის ძე ოსნოვიკოვის გმირობა. მამაცმა საბჭოთა პატროტმა თავი გაწირა, რომ საზოგადოებრივი სიმდიდრე, მხვენლ-მთესველთა შრომის ნაყოფი ჩანძრისაგან გადაერჩინა, ასეთივე გმირობა ჩაადინა 1972 წლის 3 ივლისს 18 წლის რიაზანელმა ტრაქტორისტმა, კომკავშირელმა ანატოლი ალექსის ძე მერზლოვმა.

ეს ამბავი მოხდა 1973 წლის 25 მაისს. 170 სპორტსმენი იბრძოდა

გამარჯვებისათვის ორდღიან ველორბოლაში მარშრუტით ნოვოსიბირსკი-ორდინსკოე-ნოვოსიბირსკი. ველოსიპედისტები უკვე ბრუნდებოდნენ საოლქო ცენტრში, ხოლო კოლონას თავში მიუძღოდა მილიციის სპეციალური ავტომანქანა „მოსკვიჩი—412“. საქვსთან იყო სახელმწიფო ავტონისპექციის საგზაო ზედამხედველობის უფროსი ინსპექტორი დიმიტრი ბაიდუგა. მას გვერდით ეჯდა მისი ამხანაგი უმცროსი სერჟანტი ალექსანდრე შაბალდინი.

კოლონა უახლოვდებოდა 64-ე კილომეტრს. უცებ სახელმწიფო ავტონისპექციის მუშაკებმა დაინახეს, რომ შემხვედრი კურსით დაღმართზე მოდიოდა „ზაპოროჟეცი“, ხოლო მას სწრაფად ეწევა მძიმე „კოლხიდა“ მისაბმელით. დიმიტრი ბაიდუგამ ხელი გამოჰყო სარკმელში და მძღოლს მისცა ნიშანი: დაამუხრუჭე, აიღე მარჯვნივ...

„კოლხიდის“ მძღოლმა არ მიაქცია ყურადღება სიგნალს, თუმცა კარგად გაიგო რასაც მოითხოვდნენ მისგან. ღორღით სავსე საბარგო მანქანა „ზაპოროჟეცის“ გასასწრებად გაიყვანა და როდესაც მას გაუსწორდა, მიხვდა, რომ ასეთი გამალებული სიჩქარით ვიწრო გზაზე ვერ გაუმკლავდებოდა სამართავ მექანიზმს და შეასკდებოდა ველოსიპედისტთა კოლონას. ამას მიხვდნენ ავტონისპექციის მუშაკებიც. რჩებოდა რაღაც წამები. მათ მოიფიქრეს და მოასწრეს შეესრულებინათ ერთადერთი შესაძლებელი გადაწყვეტილება: თავიანთი მანქანის ბორტი მიუყენეს დასარტყმელად წამოსულ თვითმცლელს. ძნელი სათქმელია რამდენი კაცი გადაარჩინეს მილიციის მუშაკებმა. მსხვერპლი დადი იქნებოდა.

ორი კომკავშირელის, ორი ვაჟაკის — დიმიტრი ბაიდუგას და ალექსანდრე შაბალდინის ბედ-იღბალი თითქმის ერთნაირად წარიმართა. მსახურობდნენ სასაზღვრო ჯარებში შორეულ აღმოსავლეთში, სულ რაღაც წელიწადზე მეტი იყო რაც მილიციაში მოვიდნენ. მთელი სიცოცხლე წინ იყო და აი, ქალაქ ნოვოსიბირსკის გზატკეცილის 64-ე კილომეტრზე მათი სიცოცხლე უცებ შეწყდა. მოხდა გამოუსწორებელი რამ. მათ თავი შესწირეს ხალხის გადაარჩენას, სიცოცხლის საკეთილდღეოდ. ამას სამშობლო არასოდეს არ დაივიწყებს. და მათი მშობლების: პელაგია ივანეს ასულისა და სოციალისტური შრომის გმირის, საბჭოთა მეურნეობის ბრიგადირის მიხეილ პეტრეს ძე ბაიდუგას, მარიამ ონისიმეს ასულის და შოფერ ლავრენტი მაქსიმეს ძე შაბალდინის გულელებში უნდა ცოცხლობდეს არა მარტო დიდი მწუხარება და ნაღველი, არამედ ღიათმაცეც ასეთი ვაჟაკების აღზრდისათვის!

რასაკვირველია ადამიანის სიცოცხლის გადასარჩენად, მეგობრო-

¹ გაზეთი „პრავდა“, 1973 წ. 27 მაისი. კორესპონდენცია „მიიღეს დარტყმა თავის თავზე... მილიციის მუშაკების გმირობა“.

ბრსათვის, სიყვარულისათვის თავგანწირვა ამაღლებულია, რადგან აქაც პრიორიტეტი საზოგადოებრივ საწყისს ეკუთვნის. მაგრამ ამაღლებული ყველაზე მკაფიოდ ხორციელდება საქმეებში, რომელთა მიზანია საზოგადოების, ხალხის მიერ თავისუფლების მოპოვება. აი, ამიტომ არის, რომ მუშათა კლასის რევოლუციურმა ბრძოლამ, კომუნიზმის მშენებლობამ წარმოშვა ქვეშაირტად ამაღლებული პიროვნებები.

მშვენიერი ქცევა ხდება ამაღლებული მაშინ, როდესაც მასში ქვეშაირტად დიდი ძალით გამოიხატება ცხოვრების საზოგადოებრივი საწყისის პრიორიტეტი, როდესაც ქცევის ზომა ახალ ხარისხში გადადის, გადაიქცევა მშვენიერის უფრო მნიშვნელოვან შინაარსად.

გმირული შრომა კომუნიზმის სასახელოდ ამაღლებულია. მასში ამაღლებული გამოიხატება როგორც ცხოვრების სანიმუშო ნორმა.

ეს მოხდა 1981 წლის 4 აგვისტოს, საღამოს 6 საათზე. თბილისის მსუბუქი ავტობუსების კოლონა № 2656-ის ტერიტორიაზე, საბურთალოზე. ერთი ცვლა ამთავრებდა მუშაობას. მანქანები ერთმანეთის მიყოლებით შედიოდნენ გარაჟში და რიგში დგებოდნენ ბენზინის გასამართავ ცისტერნებთან. ერთი ავტობუსი ბენზინით მარაგდებოდა. სხვები ელოდნენ ჭერს. და აი, სრულიად მოულოდნელად ზაფხულის იმ ხვატაინ დღეს, როცა მზისაგან ყველაფერი გადახურებულყო, ერთ-ერთი ცისტერნა ააღდა, ავარდა ალი, თვალის დაზიანებაში გავრცელდა და იქვე მდგომ გამმართველს მოედო, სიმწრისგან მან სასოწარკვეთით დაიღრიალა. რიგში მეორე იყო ავტობუსი 42—47 გგმ, რომლის მძღოლი გაგალი სერგია მყისვე, როგორც კი მანქანა მოაშორა აფეთქებას საფრთხეს, გადმოეშვა კაბინიდან და მივარდა გასაჭირში ჩავარდნილ ადამიანს, რომელიც დაბნეული თავს ვერ აღწევდა ცეცხლის ენებს. გ. სერგია მივარდა და, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, გარეთ გამოაგდო გაჭირვებულნი. ამასობაში კი კოლონის უფროსი თამამად მიიჭრა ცისტერნასთან და შეძლო ბენზინის მკვებავი წყაროს გზის გადაკეტვა. ეს ყველაფერი 15—20 წამში მოხდა და ამ უმოკლეს დროში ხანძარი ისე მომძლავრდა, რომ ცეცხლი გაგალისაც მოედო. უფროსი ამხანაგი უდიდეს განსაცდელს გადაარჩინა, მაგრამ თვითონ მთელი სხეული დაეწვა. საავადმყოფოში ყველაფერი იღონეს მისი სიცოცხლის გადასარჩენად, მაგრამ ამაოდ. მხოლოდ ორი დღე იცოცხლა, 6 აგვისტოს მძიმე დამწვრობის შედეგად 32 წლის გ. სერგია გარდაიცვალა. ეს იყო ქვეშაირტად გმირული თავგანწირვა, ამაღლებული საქციელი ქართველი ვაჟკაცისა. საავტობუსო ტრანსპორტის საწარმოო გაერთიანების ხელმძღვანელობამ ხანძრის აღმოსაფხვრელად აქტიური ზომების მიღებისა და ამხანაგის სიცოცხლის გადარჩენისას გამოჩენილი მამაცობისათვის მარშრუტის მძღოლთა ბრიგადის შემადგენლობაში სამუდამოდ ჩარიცხა გაგალი ლაღის ძე სერგია.

საბჭოთა ხელოვნებისათვის ამდღებულნი ხალხისადმი უანგარო სამსახურის ნიშნავს. ავიღოთ თუნდაც ვ. მუხინას ცნობილი ქანდაკება „მუშა და კოლმეურნე ქალი“. მასში მკაფიოდ, დამაჯერებლად, ლაკონურადაა გადმოცემული მუშებოსა და გლეხებოს მკვიდრო კავშირი სამშობლოს სადიდებლად, ხალხის საკეთილდღეოდ: რომენ როლანმა 1937 წელს პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე საბჭოთა პავილიონის ნახვისას ასეთი ჩანაწერი დატოვა შთაბეჭდილებათა წიგში ამ ქანდაკებაზე: „საერთაშორისო გამოფენაზე სენის ნაპირებზე ორი ახალგაზრდა საბჭოთა გიგანტი დაუოკებელ სწრაფვაში აღმართავს ნამგალსა და ჩაქუსს. და ჩვენ გვესმის, თუ როგორ იღვრება მათი გულებიდან გმირული ჰიმნი, რომელიც მოუწოდებს ხალხებს თავისუფლებიასაკენ, ერთიანობისაკენ, რომელიც მიიყვანეს მათ გამარჯვებამდე“.

ამდღებულია თავისი მნიშვნელობითა და მონუმენტურობით პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარი, ეიფელის კოშკი, მემორიალური კომპლექსი ბერლინის ტრეპტოვ-პარკში, „ხალხთა ბრძოლის ძეგლი“ ქალაქ ლაიპციგის მახლობლად, ნეკროპოლი და დიდი მწვანე პარტერი ქ. ლენინგრადის მარსის ველზე, ჩვენი ქვეყნის მთავარი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორუმი, მოსკოვის წითელი მოედანი ვ. ი. ლენინის მავსოლეუმით, სტალინგრადის ძეგლი-ანსამბლი, ქ. ლენინგრადის ბისკარიოვის სასაფლაოს ანსამბლი, ქალაქ კიევის მემორიალური კომპლექსი „უკრაინის 1941—1945 წლების დიდი სამამულო ომის ძსტორიის სახელმწიფო მუზეუმი“, ქ. ქუთაისის გამარჯვების მემორიალური ანსამბლი, დიდი ანსამბლი ქ. გურჯაანში და ა. შ.

ბუნებიდან ხელოვნებაში გადმოტანილი ამდღებულის ანალიზი მნიშვნელოვანწილად რთულდება იმით, რომ ხელოვნებაში იგი აითვისება არა იმდენად საკუთრივ მატერიალური მხარით, რამდენადაც ადამიანის ცხოვრების ბუნებასთან კავშირით. ბუნებაში ამდღებულია ის მოვლენები და ურთიერთობანი, რომლებშიც გამოხატულია სამყაროს უსასრულობა, უსაზღვრობა, ბუნების ძლიერება. აი რატომ არის, რომ სტეპიც, ზღვაც, მთებიც ბევრი მხატვრისა და მწერლის მიერ ამდღებული ამდღებულია.

დიდმა რუსმა და ქართველმა მწერლებმა, მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა თავიანთ ნაწარმოებებში ბუნების არაერთი მშვენიერი სურათი დაგვიხატეს, რომლებიც სინამდვილეში არსებული ამდღებულის გამოხატულებაა.

შესანიშნავად აქვს აღწერილი უკრაინის ზაფხულის დამე ა. პუშკინს პოემაში „პოლტავა“, ეს მშვენიერება უსაზღვრო ფანტასტიკური სილამაზით ელავს და ბრწყინავს:

„წყნარი ღამეა, უკრაინული,
კრალეზს ზეცა, როგორც ყინული,
ბრკვიალებს, ფეთქავს ვარსკვლავთა რემბა,
ვერ მორეცია ჰაერი თვლემას.
და ვერცხლისდერი ფოთლები ალვის
სულ ოღნავ თრთიან, ციდან კი კრძალვით.
მიღამოს ზევრავს ფერმკრთალი მთეარე“¹.

პიროვნების თავისუფლების წინაპირობაა საზოგადოებრივ თავისუფლებას. ბრძოლა კომუნისმისათვის, მისი ზნეობრივი პრინციპებისათვის, — ეს განსაზღვრავს დღეს საბჭოთა ადამიანის ქცევის ამალღებულობას. ამ თვალსაზრისით თანამედროვე ცხოვრება ახალ შინაარსს ანიჭებს ამალღებულს: ამალღებული ზღება რევოლუციური ბრძოლა კაცობრიობის განთავისუფლებისათვის, შემოქმედება კომუნისმის სასახლოდ.

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის „რევოლუციურ საქართველოს“ აწეული ტონი გადასულია ამალღებულში როგორც ესთეტიკურ მოვლენაში, რითაც ამალღებულია თვით საგანი, რომელსაც პოეტი უმღერის, რითმა თითქოს სულ არ არის, შინაგანი რიტმი კი მთელ სიმფონიას ქმნის:

„რევოლუციურს, ჭერ არნახულს, ჭერ არგაგონილს,
უდიდესს თავის ნებისყოფით, გმირულს უაღრესს,
თეაღინ გადაშლილ გარდატეხად უდიადესს აზრს
ნრავალი ათას მტკიცე ძაფით დაკავშირებულს,
აღფროვანებას მასებისას, მილიარდიან...
...ნახტომს უდიდესს, უზარმაზარს, განსაკვიფრებულს.—
რევოლუციურს, ჭერ არნახულს, ჭერ არგაგონილს,
ე.შა ამ ახალ საქართველოს, ეაშა, შენებას!“

ბუნების მშვენიერი, ამალღებული სურათებია დახატული ა. გოგოლის „მეისის ღამეში“, დილა მთებში მ. ლერმონტოვის „პაჭი აბრეკში“, ზღვის აბობოქრება ა. აივანოვის ფერწერულ ტილოში „მეცხბრე ტალღა“ და ა. შ.

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

„ამ დროს ქუხილმა დაიგრილა,
გრკინეა დაიწყო მისმა ხმამ მთებში,
ცაზედ ელვამა გაიკრიალა

¹ ა. პ. უ. შ. ი. ნი, რჩეული თხზულებანი. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1975, გვ. 261 (თარგმანი ოთარ ჰელიძისა).

და განათა მდინარე ხევში.
ცას გადაედენენ შავნი ღრუბელნი,
ნისლში შთაცვიდნენ მთანი და ველნი...”

მოთხრობაში „ბაში-აჩუკი“ აკაკი წერეთელი ასე აღწერს შემოღამებას ალაზნის ველზე: „ბნელი თანდათან იჭერდა არემარეს... თვალი სანათლესა ჰკარგავდა, მაგრამ სამაგიეროდ ყური ძალას იჩენდა... ალაზნის შხილი, ნიავისაგან მოტანილი, თითქოს შესჩივის და შეხვნეშის მის გარემოს! ცაზე ვარსკვლავები აკიაფდნენ... ძთვარე ჯერ კიდევ ისევ მთას ეფარება... მაგრამ ცოტაოდენად კი შემოსცინა ცის კიდეს. ეტყობოდა, რომ შორს აღარც ის იყო. აქვე ახლოს გაისმა შოლტის ტკაცუნის და ზედ ოროველას ღიღინი მოჰყვა... ამ დროს თავი ამოჰყო გადაღმიდან მთვარემ!... ნელ-ნელა გადმოწვა მთის წვერზე, სამკურნალოდ მიჰფინ-მოჰფინა სხივები ცას და ქვეყანას, გამოადიოდა, სიბნელეში სულგანაბელი არემარე, დაჰქროლა ნიავმა. აბიბინდა მდელი, აშრიალდნენ ფოთლები, შეირხნენ ბუჩქები და ერთხმად შეუჰიკვიკეს ბულბულებმა!.. ბნელით გამოსულმა ქვეყანამ სული მოიბრუნა...”

მაგრამ პირველხარისხოვანი ადგილი ხელოვნების ნაწარმოებებში მაინც ადამიანის როგორც ამაღლებული მოვლენის ასახვას უჭირავს.

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

უკვდავია პრომეთესის დიადი სახე, რომელიც შექმნა ესქილემ ტრაგედიაში „მიჯაჭვული პრომეთესი“. პრომეთესის მითს მიმართავდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების მთელი შემდგომი ისტორიის მანძილზე: ასეთებია ახალგაზრდა გოეთეს მეამბოხე პრომეთესი, რევოლუციური ოპტიმიზმით გამსჭვალული სახეები პრომეთესისა ბაირონისა და შელის პოემებში, კავკასიონის ქედზე მიჯაჭვული ამირანი „მზის შვილი“ ქართულ ხალხურ ეპოსში. გამოჩენილ უყრანიელ პოეტს ტ. შევჩენკოს პოემაში „კავკასია“ დახატული ჰყავს თავისუფლებისმოყვარე პრომეთესი. საბჭოთა პოეტმა ა. მალიშკომ პოემაში „პრომეთესი“ საბჭოთა მემორარი, რომელიც გერმანელ ფაშისტთა ჯურღმულებში დაიტანჯა, მითოლოგიურ გმირს შეადარა.

მიქელანჯელომ თავის ნაწარმოებებში შექმნა ტიტანური, ამაღლებული სახეები ადამიანისა, რომელიც იბრძვის შუა საუკუნეების ბნელეთისმოციქულობის წინააღმდეგ, გონებისა და განათლების თავისუფ-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. თხზულებანი. მეორე გამოცემა. ტომი I, გვ. 593—594 (რუსული გამოცემა).

ლებისათვის. ასეთებია მისი „ბრუტოსი“, ანდა „ბორკლებიანი მონა“. უკანასკნელი ქანდაკება გამოსახავს მონას იმ მომენტში, როდესაც იგი მთელი დაძაბულობით ცდილობს დაამსხვრიოს ხუნდები და თავისუფლება მოიპოვოს.

ყველა თავის სიმფონიაში ბეთჰოვენი 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“, ს. სურტიკოვის ფერწერული ტილო „სტრელცების დასაჯის დღე“, მ. გორკის რომანი „დედა“, ვ. მაიაკოვსკის პოემა „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“ და ა. შ.

გ. დომიტროვი 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 დიშოვის—„პატარა ადამიანის“—სახე, რომელიც, თავისი ცოლის საპირისპიროდ, გამოირჩევა არაჩვეულებრივი თავმდაბლობით, თავაზიანობითა და უბრალოებით, ამავე დროს მიზნის მისაღწევად მამაცობასა და გამბედაობას, დიდ ნებისყოფას და ენერგიულობას ავლენს.

როდესაც დიშოვი დასწეულდა ხუნავით იმიტომ, რომ იგი ავადმყოფ ბიჭუნას ყელიდან დიფტერიის ჩხირებს უღებდა, მისი კოლეგა და მეგობარი ექიმ კოროსტილიოვი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს მის ცოლს ოღლა ივანოვნას: „თქვენი მეუღლე კვდება იმიტომ, რომ თავი გასწირა... ყველა ჩვენგანთან შედარებით იგი დიდი, არაჩვეულებრივი ადამიანი იყო“.

ყველაფერი კეშმარიტად მალალი ადამიანში და ადამიანებთან ურთიერთობაში ყოველთვის ამაღლებულია აგრეთვე ესთეტიკური თვალთახედვითაც. კეშმარიტად ამაღლებული კი, რომელიც განხილულია ესთეტიკური კუთხით, ყოველთვის მორალურია.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება დავეთანხმოთ იმანუილ კანტს, რომელიც თავის ნაშრომში „დაკვირვებანი მშვენიერისა და ამაღლებულის გრძნობაზე“ (1764) აღნიშნავს, რომ „თვით მანკიერებანი და ზნეობრივი ნაკლოვანებები მოკლებული არ არიან ზოგჯერ ამაღლებულის ან მშვენიერის ზოგიერთ ნიშნებს, ყოველ შემთხვევაში იმ სახით, რომლითაც ისინი წარმოუდგებიან ჯერ კიდევ გონების მიერ შეუქმცნებელ ჩვენს უშუალო გრძნობას“¹. აქ დიდი „კენიგსბერგელი ფილოსოფოსი“

¹ ი. კანტი, თხზულებანი ექვს ტომად. ტომი 2, გამომცემლობა „მისლი“, მოსკოვი, 1964, გვ. 132—133 (რუსული გამოცემა).

თვით ვარდება წინააღმდეგობაში, როდესაც იმავე ნაშრომში, საესებით სწორად წერს: „მორალურ ნიშან-თვისებათა შორის მხოლოდ ქვეშარატი სათნოებაა ამაღლებული“¹.

ხელოვნების მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ არსებობს ამაღლებულადაც ხელოვნის 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 სრულიად უგულებელყოფს ცხოვრებისეულ სიმატლეს, მის წინააღმდეგობებს. საბჭოთა ხელოვნებაში მან განსაკუთრებული გავრცელება მოიპოვა „უკონფლიქტობის“ თეორიით.

მეორე პოზიცია უარყოფს ყოველგვარ ამაღლებულს, როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში. ჩვეულებრივად, ასეთ დროს, ხელოვანი ისწრაფიან აჩვენონ ამაღლებულის ნებისმიერი გამოვლენის სიყალბე, როგორც სიტყვებში, ისე საქმეებში. გავიხსენოთ, მაგალითად, ზოგიერთი დასავლელი 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 რეალისმის პოზიციებზე მდგომთათვის ორივე ეს უკიდურესობა ამაღლებულის გამოსახვაში, მიუღებელია. მათი ამოცანაა ნიღაბი ახადონ ფსევდო-ამაღლებულს, ამავე დროს, არ დაიშურონ ძალ-ღონე, ოსტატობა რმისათვის, რათა ხელოვნების ნაწარმოებებში აჩვენონ ქვეშარატიად ამაღლებული მოვლენები, გმირები, მათი ქცევა და მოქმედება.

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

ამაღლებულის გამოსახვის ჟანრები და ხერხებია: გმირული დრამა, ტრაგედია — დრამატურგიაში, სასახლეები, ტაძრები, საზოგადოებრივი შენობები — ბუროთმოდერებაში, კედლის მხატვრობა და მონუმენტური ქანდაკება — სახვით ხელოვნებაში, ოპერა, სიმფონია, ორატორია — მუსიკაში, ოდა, ჰიმნები — პოეზიაში და ა. შ. ამაღლებული შეიძლება გამოისახოს აგრეთვე ხელოვნების სხვა სახეებსა და ჟანრებში, მათთვის დამახასიათებელი ხერხებით.

საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების ამაღლებული მოვლენები —

¹ ი. კანტი, თხზულებანი ექვს ტომად, ტომი 2, გამომცემლობა „მისლი“, მოსკოვი, 1964, გვ. 136.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია, საბჭოთა ადამიანების თავგანწირვა სამოქალაქო და დიდი სამამულო ომის წლებში დედასამშობლოს საკეთილდღეოდ, გმირული შემართება შემოქმედებითს შრომაში — სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში ამაღლებულის გამოცხადების უშრეტ წყაროს წარმოადგენენ. საბჭოთა ხელოვნება გამჭრიახად აჩვენებს ახალს, პროგრესულს ჩვენს ცხოვრებაში, ნიჭიერად და მკაფიოდ ასახავს იმ სამყაროს სილამაზეს, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, ახალი საზოგადოების ადამიანის მიზნებისა და იდეალების სიღრმადს.

გ მ ი რ უ ლ ი

ჩვეულებრივად გმირულის საწყისი საზოგადოებრივი მოვალეობისადმი ერთგულებაშია; გმირული, როგორც წესი, ინდივიდუალიზმის სწინააღმდეგო მოვლენაა. მაგრამ საზოგადოებრივი მოვალეობისადმი ერთგულება ადამიანს თავისთავად არ ზღის გმირად. გმირობის ხარისხი პარაპირპროპორციულია როგორც საშიშროების, ისე მოქმედების საზოგადოებრივად სარგებლიანობის ხარისხისა. გმირობა სიმამაცის იდეალური გამოვლენის ფორმაა.

გმირობა, ეთიკის თვალსაზრისით, წარმოადგენს ადამიანური ქცევის განსაკუთრებულ ფორმას, რომელიც ზნეობრივი თვალსაზრისით წარმოადგენს სიმამაცს. გმირი (ცალკეული პიროვნება, ადამიანთა ჯგუფი, კლასი, ერი) თავისთავზე იღებს ამოცანებს, რომლებიც განსაკუთრებულია თავისი მასშტაბებითა და სიძნელეებით, თავის თავზე კისრულობს პასუხისმგებლობას და მოვალეობის დიდ ზომას, ვიდრე წაუყენებენ ადამიანებს ქცევის საყოველთაოდ მიღებული ნორმებით, ძლევს აშასთან დაკავშირებით საგანგებო დაბრკელებებს.

გმირობის პრობლემა არაერთხელ მდგარა ეთიკური აზროვნების ისტორიაში. წარსულის ზოგიერთი თეორეტიკოსი, მაგალითად, იტალიელი ფილოსოფოსი ჯამბატისტა ვიკო (1668—1744) და გ. ჰეგელი (1770—1831) გმირობას უკავშირებდნენ მხოლოდ და მხოლოდ ძველი საბერძნეთის ისტორიაში ე. წ. „გმირულ პერიოდს“, რომელმაც ასახვა პოვა იმ დროის მითოლოგიაში.

გმირობის იდეების აღორძინების ცდას ვხედავთ ბურჟუაზიული რომანტიკოსების (ფ. შლეგელი, თ. კარლეილი და ა. შ.) ნაწერებში, მაგრამ მათი გაგებით გმირობის ცნება ლებულოძს უაღრესად ინდივიდუალისტურ ხასიათს. მათი გმირი — ეს გამოჩენილი პიროვნება „ბრბონე“ და უფერულ ყოველდღიურობაზე მალდა დგას, არ ცნობს საყოველთაოდ მიღებულ ზნეობრივ ნორმებს. მეტად რეაქციულ შინაარსს აქლავს გმირის ცნებაში ფ. ნიცშე. მისი „ზეადამიანი“ დგას „კეთილისა და ბოროტის იქითა მხარეს“, რომელიც უგულვებლყოფს „ბრბოს“ მო-

რალს. შემდგომში ამორალიზმის ეს მოტივები გამოყენებულ იქნა ფა-
შიზმის იდეოლოგიაში (მოდღერება „უმაღლესი რასაზე“, რომელსაც
„ყველაფერი ძალუბს“, აზრი იმის შესახებ, რომ „ფიურერო“ თავის ქვე-
შევრდომთ ათავისუფლებს მორალური პასუხისმგებლობისაგან). სხვა
ინტერპრეტაცია მისცეს რუსმა ნაროდნიკებმა „გმირსა და ბრბოს“
თავიანთ თეორიაში გმირობას ცნებას. ისინი უარყოფდნენ ისტორიაში
ხალხის მასების აქტიურ როლს, თვლიდნენ, რომ მასები რევოლუციაზე
მდიან მხოლოდ მაშინ, როდესაც ბაძავენ ცალკეული გამორჩეული
გმირების მაგალითს.

გმირობის მარქსისტული გაგება ძირფესვიანად განსხვავდება ბურ-
ჟუაზიულისაგან. ისტორიული პროცესის დიალექტიკა მოითხოვს, რა-
თა მის გარკვეულ პერიოდებში (მაგალითად, რევოლუციების ეპოქებ-
ში) არა მარტო ცალკეული პიროვნებები, არამედ ფართო მასებიც სწი-
რავდნენ თავის კერძო ინტერესებს საერთო საქმისათვის და მამაცურად
იქცეოდნენ, რაც არატიპურია „ჩვეულებრივი“ პიროვნებისათვის.

ახალი საზოგადოების გამარჯვების ამოცანა „არავითარ შემთხვე-
ვაში არ შეიძლება გადაიჭრას ცალკეული ადტყინების გმირობით, არა-
მედ მოითხოვს მასობრივი და ყოველდღიური მუშაობის უადრესად ხან-
გრძლივ, უადრესად შეუპოვარ, უადრესად ძნელ გმირობას, მაგრამ ეს
ამოცანა უფრო არსებითია...“¹.

მარქსისტულ-ლენინური ეთიკა არ აყეთებს პრინციპულ განსხვავე-
ბას ინდივიდუალურ და მასობრივ გმირობას შორის, პირადად მამაცო-
ბამ შეიძლება შეასრულოს თაოსნობის, მაგალითის როლი მრავალი ადა-
მინისათვის და გადაიზარდოს ამდენად მასობრივ გმირობაში.

20-იანი 30-იანი წლების საბჭოთა კინოხელოვნებაში გმირული თემა
ვლინდებოდა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც შეგნებული გმირობის
თემა. დიდი საბჭოთა მხატვრები ესწრაფოდნენ ეჩვენებინათ, რომ სო-
ციალიზმის იდეების საქმეების გამარჯვების დაწმუნებულობის ზრდას-
თან ერთად უჩვეულოდ იზრდება რევოლუციური მასის გმირობა, იც-
ლება თვით მისი ხარისხი. დიდი მხატვრული ძალით ეს აზრი გამოს-
ჰვივის ს. ეიზენშტეინის კინოფილმში „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, რო-
მელიც წარმოადგენდა უდიდეს მოვლენას საბჭოთა და მსოფლიო კულ-
ტურის ისტორიაში, ახალი ერის დაწყებას კინოხელოვნების ისტორია-
ში. ეს იყო ფილმი მშრომელი ხალხის რევოლუციურ ბრძოლაზე, კი-
ნოსურათში ნაჩვენებია რუსეთის პირველი რევოლუციის ერთ-ერთი
ეპიზოდი — შავი ზღვის ფლოტის გემზე აჯანყება. იმ წლების გმირული
მოვლენების ღრმად შესწავლა დაეხმარა ნიჭიერ ხელოვანს აჯანყე-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი. გამოცემა მეოთხე. ტ. 29, სახელგამი. 1952.
გვ. 494.

ბული ჯავშნოსნის კონკრეტულ პორტრეტში მოეცა 1905 წლის რევოლუციის უთვალსაზიროესი სახე¹. ამ ფილმში არ არის ინდივიდუალური გმირი, ცენტრალური სახე-ხასიათი. კინოსურათის მთავარი გმირია გემის ეკიპაჟი, მუზღაურები — მუშები და გლეხები, რომლებიც საზღვაო ფორპაშე არიან გამოწყობილნი. ჯავშნოსანი ფილმში წარმოდგენილია როგორც სულიერი არსება, იგი არის აჯანყებული ხალხის პოეტური სახე-კომპოლო.

ს. ეზენშტეინმა ფინალში გადაუხვია ისტორიულ ფაქტებს. ფილმი მთავრდება „პოტომკინის“ ადმირალის ესკადრასთან შეხვედრით. რევოლუციური აფეთქების ტრაგედიის ნაცვლად რეჟისორმა შექმნა სიმბოლო მძლავრი სახალხო რევოლუციისა, რომელმაც რეაქციის წლების გავლით, ისევე როგორც ადმირალის, ესკადრის მწყობრის გავლით, ამაყად გაატარა თავისი ალამი გამარჯვებულ 1917 წელს². ფილმი ასწავლის მაყურებელს, რომ ჰემზარიტი გმირობისათვის საკმარისი არ არის იცოდე ვის ებრძვი, უნდა იცოდე რისთვისა და როგორ უნდა იბრძოლო.

გამოჩენილი ქართველი პოეტი გალაკტიონ ტაბიძე ქარიშხალს, გრიგალს წარმოდგენს როგორც ქვეყნიერებას ფამწმენდ ძალას, ამიტომ მის ლექსებში ხშირად გვხვდება სახე რევოლუციისა როგორც ქარის, ქარიშხლის კამონატულება:

-დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია,
და სისხლიანი დგას ანგელოსი!
ახალ გრივალებს ეწირავთ სიცოცხლეს
ჩვენ, პოეტები საქართველოსი...“

გმირული, მშვენიერი, ისევე როგორც სხვა ესთეტიკური კატეგორიები ერთმანეთს ემიჯნებიან, ურთიერთშედწევაში არიან, მაგრამ ერთმანეთს არ უტოლდებიან. ყველაზე უფრო ახლოს გმირული დაკავშირებულია ამაღლებულთან და ტრაგიკულთან. უფრო მეტიც, გმირული არის ამაღლებულის უმაღლესი გამოხატულება. გმირული რევოლუციური ტრაგედიას აქცევს ოპტიმისტურად. გმირული ტრაგედია აღამაღლებს ადამიანს, შთააგონებს მას ბრძოლისაკენ, რწმენას უნერგავს თავის ძალებში და სიამაყეს ადამიანისათვის. ამდენად, რევოლუციური ტრაგედია — ეს გმირული ტრაგედიაა. მაგრამ თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნება ქადაგებს „ანტიგმირს“ და ეს სავსებით შეესაბამება წარმავალი სამყაროს მხატვრისა და მაყურებლის მსოფლშეგრძნებას.

¹ საბჰოთა კინოს მოკლე ისტორია. გამომცემლობა „იკუსტეო“, 1969, მოსკოვი, გვ. 126 (რუსული გამოცემა).

² იქვე, გვ. 127.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ არნახული შესაძლებლობანი შექმნა გვირობის, შრომაში საბჭოთა ადამიანების სიღიაღისა და შემოქმედებითი ძალების ფამოსავლინებლად. წარსულის დიდი ოსტატები, აჩვენებდნენ რა ხალხის გვირობას გამათავისუფლებელ ბრძოლაში, არ წერდნენ და ვერ დაწერდნენ მასების შრომითს გვირობაზე. იმ დროისათვის ამის ობიექტური პირობები არ იყო მომზადებული. მ. გორკიმ პირველმა იგრძნო და სახეობრივად გახსნა შრომის ჰეროიკა. ვ. ი. ლენინმა გვირული დაინახა „კომუნისტურ შაბათობებში“. იგი წერდა: „კომუნისტური შაბათობები“ იმიტომაც ასე მნიშვნელოვანი, რომ ისინი დაიწყეს სრულიადაც არა განსაკუთრებით კარგ პირობებში ჩაყენებულმა მუშებმა, არამედ სხვადასხვა სპეციალობის მუშებმა, მათ შორის სპეციალობის უქონელმა მუშებმაც, შავმა მუშებმა, რომლებიც ჩაყენებული არიან ჩვეულებრივ, ვ. ი. უაღრესად მძიმე პირობებში“¹. ასეთ პირობებში გამოჩენილი მამაცობა ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების ნორმა ხდება.

ჩაპაევს ან კოტოვსკის დივიზიების გვირული შემართება როდი ფერმკრთალდებოდა ამ შენაერთების მეთაურების გვირობის სიკაშკაშესთან. მასობრივი ივირობა კი არ აკნენებს პიროვნების გვირობას, არამედ, პირიქით — ხაზგასმით აღნიშნავს მის არაჩვეულებრივობას, უფრო მეტად ამალლებს და წინ სწევს გამოჩენილ ადამიანთა პიროვნულ ღირსებებს.

„ომის სამართლიანობაში დარწმუნება — წერდა ვ. ი. ლენინი სამოქალაქო ომის წლებში, — თავის თანამოძმეთა საკეთილდღეოდ, საკუთარი სიცოცხლის განწირვის აუცილებლობის შეგნება ამხნევეს ჯარისკაცებს და აიძულებს მათ გადაიტანონ გაუგონარი სიმძიმეები... ეს იმით აიხსნება, რომ თითოეულმა მუშამ და გლეხმა, რომელსაც თოფი მსცეს, იცის, რისთვის მიდის ის, და შეგნებულად ღვრის თავის სისხლს სამართლიანობისა და სოციალიზმის გამარჯვებისათვის“.

ლენინის ეს სიტყვები ღრმად და ზუსტად გამოხატავენ ხალხის სამოქალაქო და დიდი სამამულო ომის წლებში ზნეობრივი ძალის სათავეებს, ჩვენი ხალხის უკვდავი გვირობის სათავეებს.

სამოქალაქო და დიდი სამამულო ომების პერიოდში საბჭოთა ხალხის გვირობას განადიდებენ ისეთი მხატვრული ფილმები როგორცაა „ჩაპაევი“, „ჩვენ კრონშტადტიდან ვართ“, „დაუფიწყარი 1919“, „შიორსი“, „ცოცხლები და მკვდრები“, „რიგითი ჯარისკაცი მატროსოვი“, „ბალადა ჯარისკაცზე“, „კომუნისტი“, „ადამიანის ბედი“, „ახალგაზრდა გავრდია“, „ამბავი ნამდვილ ადამიანზე“, „მარტე“, „კონსტანტინე ზასლონოვი“, „სტალინგრადის ბრძოლა“, „ბერლინის დაცემა“, „მესა-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 29, 1952, გვ. 497—498.

მე დარტყმა“, „ეპარსკვლავი“, „ჯარისკაცები“, „ბრესტის სიმაგრე“, „ჯვარტყელი კუნძული“, „მხვერავის გმირობა“, „ბლოკადა“, „განთავისუფლება“ და ა. შ. ეს ფილმები ადაფრთოვანებდნენ და ახლაც ადაფრთოვანებენ ადამიანებს გმირობისათვის, ზრდიან მათ კომუნისტური მორალის სულსკვეთებით.

„ესპანურ დღიურში“ ცნობილი საბჭოთა პუბლიცისტი მ. კოლცოვი ასე აღწერს ჩაპაევის ტრაგიკული დაღუპვის აღქმას ფაშისმის წინააღმდეგ მებრძოლი ჯარისკაცების მიერ: „ღამით პატარა თეატრში... შიდას კინოფილმი. მაყურებლებს შავი ბერეტები ახურავთ, რომლებიც ჩამოუფხატავთ წარბებზე, თვალები გაფართოებული აქვთ. ვასილი ივანეს ძე ჩაპაევი ფართო ნაბადში მოჭკრის გორაკებზე, ხოლო ბორცვები ჰგვანან აქაურებს, არაგონისას. შავი ბერეტები ხარბად ადევნებენ თვალყურს თუ როგორ აერთიანებს ვასილ ივანეს ძე ურალისპირა გლეხებს მემამულეებისა და გენერლების წინააღმდეგ, როგორ ურტყამს ის თავს, რუს ფაშისტებს, რომლებიც ასევე გვანან აქაურებს, ესპანელებს... არაგონელი გლეხები, კატალონიელი მუშები სწავლობენ ჩაპაევისაგან თუ როგორ უნდა დაიცვან თავიანთი უფლებები. სასიკვდილოდ დაჭრილი რუსი ბოლშევიკი იხრჩობა მდინარე ურალში, რომელიც წააგავს მდინარე ებროს.

მაგრამ საპასუხოდ დარბაზში გაისმის მძაფრი შეძახილი: სარავოსაზე!“¹.

1936 წლის 25 ოქტომბრის დღიურში მიხეილ კოლცოვი წერს: „თავდაპირველად ტანკები ცხოველურ შიშს ეკრიდნენ. ახლა კი რაზმელებმა იწყეს წინსვლა და ხელყუმბარების გროვების შეყრა. დიდი როლი ამაში ითამაშა ფილმმა „ჩვენ კრონშტადტიდან ვართ“, — ნახეს რა იგი, ესპანელი კომკავშირელები ოცნებობენ და თხოულობენ გავიმეოროთ წითელარმიელთა თავგანწირვა პეტროგრადთან“².

ამაღლებულია, გმირულია საბჭოთა ახალგაზრდების აღტყინება, რომელიც დიდი პატრიოტული გზნებით გამოეხმაურა პარტიის მოწოდებას ყამირის ათვისების შესახებ და თითქმის სამი ათეული წელია მასობრივი გმირობის ახალ-ახალი ფურცლები იწერება ლენინური კომკავშირის, საბჭოთა ქვეყნის სახელოვან საქმეთა მატრიანეში.

არის რაღაც მაჯნა, რაღაც წამი, როცა პატრიოტი მეომრის გულში სამშობლოს წინაშე ვალის შეგნება შიშის გრძნობასაც ანშობს, ტკივილსაც და სიკვდილზე ფიქრსაც, — მაშასადამე, გმირობა ანგარიშმიუცემელი მოქმედება კი არ არის, არამედ იმ საქმის სამართლიანობისა და სრ-

¹ მიხეილ კოლცოვი, ესპანური დღიური, წიგნი პირველი. მხატვრული ლიტერატურის გამოცემლობა, მოსკოვი, 1938, გვ. 39—41 (რუსული გამოცემა).

² იქვე, გვ. 232.

დიადის რწმენა, რომლისთვისაც კაც შეგნებულად სწირავს სიცოცხლეს.

ჩვენი ცხოვრების ქვეშაირიტი გმირის ნიშან-თვისებებია: ისინი ყოველდღიურ ვითარებაში, ჩვეულებრივ მოკრძალებულნი, თითქმის შემჩნეველნი არიან, უბრალოდ და უსიტყვოდ აკეთებენ თავიანთ საქმეს.

საბჭოთა ხელოვნების მუშაკების წმიდათაწმიდა ვალია, პატრიოტული შოვალეობაა ყამირის ეპოპეა ღირსეულად ჰსახონ თავიანთ ნაწარმოებებში ისევე, როგორც მიხეილ შოლოხოვმა ნაწარმოებებში — „წყნარი ღონი“, „გატეხილი ყამირი“, „ადამიანის ბედი“, „ისინი სამშობლოსათვის იბრძოდნენ“ — ფართო პლანიანი ტოლოებოთ დასურათხატა დიადი რევოლუციური მოვლენები საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში.

ყველაზე უფრო მკაფიოდ, გამოკვეთილად საბჭოთა ადამიანების ამალღებული, გმირული და ამავე დროს ტრაგიკული ქცევა გამოჩნდა სამშობლოს მძიმე განსაცდელის პერიოდებში, განსაკუთრებით კი დიდი სამამულო ომის წლებში.

ორმოცდაერთი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც საბჭოთა ხალხმა, მისმა შეიარაღებულმა ძალებმა კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით მსოფლიო ცივილიზაცია იხსნეს ზავისფერი ჰირისავან. პრტლერული გერმანია დამარცხებული იქნა საკუთარ ბუნავში — ბერლინში. 41 წლის წინათ ბერლინის რაიხსტაგზე გამარჯვების წითელი დროშა აფრიალდა, რომელმაც გვაუწყა ომის დასასრული, მშვიდობის ძალების უდიდესი გამარჯვება რეაქციისა და ფაშიზმის ძალებზე.

დიდ სამამულო ომში საბჭოთა კავშირის ისტორიულმა გამარჯვებამ, რომელიც ყველაზე მკაცრი და უმოწყალო იყო კაცობრიობის მიერ გადატანილი 3200 ომიდან, ნათლად დაანახვა მთელ მსოფლიოს პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს სიცოცხლისუნარიანობა და უძლეველობა. ეს იყო ოქტომბრით შობილი ახალი საზოგადოებრივი და სახელმწიფო წყობილების გამარჯვება, სოციალისტური ეკონომიკის, მარქსიზმ-ლენინიზმის იდეოლოგიის, საბჭოთა საზოგადოების მორალურ-პოლიტიკური ერთიანობის, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ურღვევი მეგობრობის გამარჯვება.

ჩვენი გამარჯვება კაცობრიობის ისტორიის მაღალი მწვერვალია. მან გვიჩვენა ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს სიდიადე, გვიჩვენა კომუნისტური იდეების ძლევა მოსილება, თავდადებისა და გმირობის გასაცარი ნიმუშები.

საბჭოთა ხალხმა მამაცურად გაუძლო მკაცრ განსაცდელს, რომელიც მტერმა მოახვია თავს. მან, ლენინური პარტიის ირგვლივ მჭიდროდ დარაზმულმა, მკერდით დაიცვა ოქტომბრის დიადი მონაპოვრები, სოცია-

ლისტური სამშობროს ღირსება, თავისუფლება და დამოუკიდებლობა. 20 მილიონი საბჭოთა ადამიანის სიცოცხლე შეეწირა სამშობლოს, არნახული ტანჯვა-წამება გადაიტანა ჩვენმა ხალხმა ომის დროს.

ომის დამთავრების შემდეგ გასულ 41 წელიწადში არნახულად შეიცვალა ჩვენი ქვეყნის, ჩვენი ქალაქებისა და სოფლების იერსახე, ამ წინ მანძილზე გაიზარდნენ ადამიანთა ახალი თაობები.

მოწიფულ ასაკში შეაბიჯეს მათ, ვისაც დიდი სამამულო ომის დანჯვა მხოლოდ კინოთი და ტელევიზიით შეუძლია. ჩვენმა ქალაქებმა და სოფლებმა მოიშუშეს ჭრილობები, კეთილმოეწყვენენ, გალამაზდნენ. მაგრამ ახსოვთ მკაცრი წარსული, მასზე განუწყვეტლივ შეგვახსენებენ ძეგლები, ობელისკები, მემორიალები, მუზეუმების სათუთად შენახული ექსპონატები. მათ შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ რ. ჩხეიძისა და ს. ულენტის შესანიშნავი კინოფილმი „ჯარისკაცის მამა“ და მისი ბრწყინვალე შემსრულებელი დაუფიქსარი სერგო ზაქარიაძე, რომელსაც მხურვალედ, გულწრფელად გამოეხმაურა მილიონობით კეთილი ნების ადამიანი მთელ მსოფლიოში. გამოჩენილმა ქართველმა მოქანდაკემ მერაბ ბერძენიშვილმა ჯარისკაცის მამის პატივსაცემად შექმნა დიდებული მონუმენტი, რომელიც აღმართულია გურჯაანის რაიონის 17 სოფლის მცხოვრებთა ინიციატივით. ამ სოფლების 5 ათასზე მეტმა მამულიშვილმა სიცოცხლე შესწირა ჩვენი დიადი სამშობლოს თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას. ეს საბჭოთა ხელოვნებაში მეორე მაგალითია (კინოფილმ „ჩაეშოსან პოტიომკინის“ შემდეგ), როდესაც კინოს ეკრანზე აღბეჭდილმა გმირმა ქვის ქანდაკებაში გადმოინაცვლა (1965 წელს რუსეთის რევოლუციის 60 წლისთავზე ქ. ოდესაში დაიდგა „პოტიომკინის“ მეზღვაურთა კოლექტიური ქანდაკება, რომელიც კინოფილმის სიუჟეტით არის ნაკარნახევი).

სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა ჭაბუკებისა და ქალიშვილების გმირობას ასახავს გამოჩენილი საბჭოთა მწერლის ალექსანდრე ფუდევეის რომანი „ახალგაზრდა გვარდია“, რომელსაც ხალხმა სამართლიანად უწოდა პოემა საბჭოთა ახალგაზრდობაზე. იგი საბჭოთა ახალგაზრდობის ომისდროინდელი ოპტიმისტური ტრაგედიაა. მწერალი თვითონ იყო სამოქალაქო ომისდროინდელი ახალგაზრდა გვარდიელი, ლეგენდარული სერგეი ლაზოს თანამებრძოლი, და მან ეს ამბები თავის ერთ-ერთ პირველ ტრაგიკულ ნაწარმოებში „განადგურებაში“ დაგვიხატა. „ახალგაზრდა გვარდიაში“ კრასნოდონელ კომკავშირელთა: ოლეგ კოშევიის, ვანია ზემნუხოვის, ულიანა ფრომოვას, ლუბა შევცოვას, სერგეი ტიულენინის, ივან ტურკენიჩის და მრავალ სხვათა გმირობა, მათი ხულის ნათელი თვისებები გადმოცემულია უდიდესი პოეტური აღმაფრენით. ყოველი გმირის სახე, მიუხედავად იმისა, რომ რომანი აგებულია ისტორიულ-დოკუმენტურ მასალაზე, კრებითია. ყოველი

საბჭოთა ადამიანის მეხსიერებაში ისინი დამკვიდრდნენ ისევე როგორც ზოია კოსმოდემიანსკაია, ლიზა ჩაიკონა, ზოია რუხაძე, ალექსანდრე მატროსოვი, რაჟდენ ბარციცი, ნოე ადამია, ლევონ დარბინიანი, ისრაფელ ჯინჭარაძე, ვლადიმერ ფაჩულია, შოთა გამცემლიძე, ალექსანდრე მერესიევი და ათასობით სხვები. ყოველი პასაჟი, ყოველი პერსონაჟი რომანში აყვანილია ტიპურობამდე. ნაწარმოებში, რომელიც სავსეა ლირიკული გადახვევებით, ბუნების უბადლო აღწერით, უდიდესი გრძობა და სიყვარულია ჩაქსოვილი.

„ახალგაზრდა გვარდია“ თავისი მნიშვნელობით შორს გასცდა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს. მას დღესაც მღელვარებით კითხულობენ მსოფლიოს ყველა კუთხეში. მეორე საკავშირო ყრილობაზე ცნობილმა კორეელმა მწერალმა ლი მი ენიმ განაცხადა: კორეელმა ახალგაზრდა პარტიზანებმა ა. ფადეევის რომანის შემირების მსგავსად ჩამოაყალიბეს იატაკქვეშა რაზმი, რომელიც დიდ ზიანს აყენებდა ოკუპანტებს. როდესაც ერთ-ერთი პარტიზანი შეიპყრეს, სასჯელის წინ მას ჰკითხეს: ვინ გიწვევთ თქვენ ხელმძღვანელობასო, ახალგაზრდა კორეელმა გმირმა სიამაყით განაცხადა: „ჩვენი შრომის პარტია და ალექსანდრე ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია““.

სამამულო ომის პერიოდში ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა ხალხის ლიტერატურასა და ხელოვნებას, შეემატა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თემა—პატრიოტიზმის, სამშობლოსათვის თავდადების თემა. დიდი სამამულო ომის მრისხანე დღეებში მას მიეძღვნა ამაღლებებელ, გამამხნევებელ ლექს-სიმღერათა, ფუნჯისა და საკრეთლის ოსტატთა პეროიკული ნაწარმოებების მთელი გალერეა. იგი რაზმავდა ჩვენს ხალხს შტერაზე გამარჯვებისათვის შეუპოვარი ბრძოლისათვის.

დიდი სამამულო ომის დროს ყველაზე მეტად განვითარდა საგმირო ბალადა. ასეთებია კარლო კალაძის „ქართული ბალადა“ (1942), „ბუქურაული“ (1942), რომლებიც კაკვასიის ბრძოლებს ასახავენ. პოეტური ეპოსის შესანიშნავი ნიმუშებია გრიგოლ აბაშიძის „ძღვევის ქედი“ (1943), „გიორგი იმეჭესე“ (1942). ხალხთა მეგობრობის უბერებელი თემაა გაშუქებული სიმონ ჩიქოვანის პოემაში „სიმღერა დავით ფურამიშვილზე“ (1944).

ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ იდეებს, მის გმირულ ბრძოლას ვარეშე მტრებთან ასახავენ კ. გამსახურდიას ტრაგიკულ-პეროიკული რომანები: „დიდოსტატის მარჯვენა“, „დავით აღმაშენებელი“, ა. ბელიაშვილის „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ და ა. შ.

ომის წლებში საქართველოს თეატრებმა განახორციელეს მთელი რიგი დადგმები, მათ შორის გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთ-

თასაქენ“, „მოსკოვის ცის ქვეშ“, „პარტიზანები“, გ. შატბერაშვილას „ფიქრის გორა“, ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, ვ. დარასელის „კეკელიძე“, ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“ და „ქრწანისის გმირები“, ლ. გოთუას „ერეკლე მეორე“ და „უძლეველი“, ოპერები ი. გოციელის „პატარა კახი“, ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“, ა. ბალანჩივაძის ბალეტი „მთების გული“ და ა. შ.

ომის წლებში ქართული საბჭოთა ხელოვნების ნაწარმოებებში ფართოდ აისახა სამშობლოს დამცველთა გმირობა და თავდადება, აგრეთვე ზურგის მშრომელთა შემოქმედებითი შრომა. მარტო 1941-42 წლებში საქართველოს მხატვრებმა შექმნეს 75-ზე მეტი მხატვრული პანო, 232 პორტრეტი, 128 პლაკატი, 154 სხვადასხვა კარიკატურა, 60 პოლიტიკურ-ლოზუნგი, 100 სატირის „ფანჯრების“ 10 გამოშვება¹. მათ შორის აღსანიშნავია ელენე ახელედიაშვილის ტილო „ცხრა ძმა ხერხეულიძე“, ს. მახაშვილის „გ. სააკაძე ბრძოლის ველზე“, თამარ აბაყელიას ქანდაკება „შურს ვიძიებთ“, ვ. თოფურიძის „პარტიზანი“, შოთა რუსთაველის ძეგლი (1942, კ. მერაბიშვილი), იაკობ ნაკოლაძემ შექმნა გენერლების კ. ლესელიძის, პ. ჩანჩიბაძის სკულპტურული პორტრეტები, მ. თოიძის „წვრილი ფრონტიდან“, ი. თოიძის „ფაშისტების მხეცობა“, „დავიცაეთ კავკასიას“, უ. ჯაფარიძის „დედის ფიქრები“, კ. სანაძის „გმირი ქაბუჯი“, ა. ქუთათელაძის ტილო „გენერალი ლესელიძე მებრძოლებთან“, შ. მიქაბაძის სკულპტურული კომპოზიცია „სამშობლო გვეცხის-ს“, ნ. კანდელაკის მიერ შექმნილი მარშალ ტოლბუხინისა და დავით ბაქრაძის სკულპტურული პორტრეტები. რ. შეროზიას მიერ შექმნილი საბჭოთა კავშირის გმირის მელიტონ ქანთარიათ სკულპტურული პორტრეტი. ამ პერიოდში ჩვენმა კინოსტუდიამ შექმნა ფილმები „ის კვლავ დანაშაულებდა“ (რეჟისორები ნ. შენგელაია, დ. ანთაძე), „ჯურღალის ფარი“ (რეჟისორები ს. დოლიძე, დ. რონდელი) და ა. შ.

სამამულო ომის მხედართმთავრების კ. ლესელიძის, პ. ჩანჩიბაძის, ა. გელოვანის, გ. აღფაიძის, ვ. ნანეიშვილის, კ. ჯაბუას, გ. ზარელუას, ე. კობერიძის, გ. ყურაშვილის, შ. ჭანკოტაძის, მამაცი მეთომრების — რევოლუციისა და ოფიცრების: ვ. კანკავას, ნ. გოგიჩაიშვილის, მ. ბუხაიძის, ა. შევარდნაძის, მ. გელოვანის, ქართველი პანფილოველების: ფ. და ს. კაკელიძის და ა. შ. გმირობა მოქანდაკეების, პოეტებისა და მწერლების ყალამს, საჭრეთელს და კალამს კვლავ ელიან.

1941 წლის ნოემბერში მოსკოველი კომკავშირელი ქალიშვილი, მეათეკლასელი ზოია კოსმოდემიანაქაია მოხალისედ წავიდა ფრონტზე. მან გადალახა ფრონტის ხაზი, რათა ჰიტლერელ ავაზაკთა ზურგში დაუნ-

¹ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტომი VIII, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1980, გვ. 258.

დობელი ბრძოლა ეწარმოებინა საძულველ მტერთან, სასტიკად ეძია შური შებღალული მშობლიური მიწისათვის. უფროს მეომრებთან ერთად იგი იტანდა პარტიზანული ცხოვრების ყველა გაჭირვებასა და სიმძიმეს. არასოდეს არავის გაუგონია მისგან წუწუნი. რაზმში ნორჩ პატრიოტს სიყვარულით „პარტიზან ტანისა“ ეძახდნენ.

დეკემბრის დასაწყისში ზოია კოსმოდემიანსკაია ბნელ, ჭუსხიან დამით ჰრიდა სატელეფონო ხაზებს. ვერეის რაიონის სოფელ პეტრიშჩევოში მან ცეცხლი წაუქიდა სახლებს, სადაც ფაშისტებს ეძინათ. ორი დღის შემდეგ, როდესაც ზოია კოსმოდემიანსკაიამ სცადა კვლავ გაენადგურებინა მნიშვნელოვანი სამხედრო ობიექტი, ფაშისტმა ავაზაკებმა შეძლეს პატრიოტი ქალიშვილის ხელში ჩაგდება. ისინი მას საშინელ წამებასა და დამცირებას აყენებდნენ. ყველაფრის მიუხედავად, მამაც კომკავშირელ ქალიშვილს ერთი სიტყვაც ვერ ათქმევინეს. მან თავის თავში მოიპოვა ძალა აეტანა იაუგონარი წამება. საბჭოთა აღამიანისათვის დამაზასიათებელი მისი ამაყი ნებისყოფა ვერაფერმა გატეხა. ფაშისტებმა ჩამოახრჩეს იგი სოფლის განაპირას, გზაჯვარედინზე. უკვე კისერზე მარყუჟჩამოცმულმა, საბრჩობელასთან მდგომმა გმირმა კომკავშირელმა მხურვალე მოწოდებით მიმართა სიკვდილის დასჯის ადგილზე მორეკილ გლეხებს. იგი მათ მოუწოდებდა ოკუპანტებთან შეუბრძოლებელი ბრძოლისაკენ, წმიდათაწმიდა შურისძიებისაკენ. უბრალო საბჭოთა ქალიშვილი ზოია კოსმოდემიანსკაია გმირულად მოკვდა. ხალხის ხსოვნაში მარად დარჩება მისი სახელი.

გამოჩენილმა ქართველმა პოეტმა, იოსებ ნონეშვილმა შესანიშნავი სიმღერა შექმნა საბჭოთა კავშირის გმირის ზოია კოსმოდემიანსკაიას უკვდავ შემართებაზე სათაურით: „შენ სამშობლოს შუქმა გზარდა“.

„ტრამალები დუმან შენი
საქმით განაკვირვები.
მოდინ და შენს საფლავთან
ქუდს იხდიან გმირები.
შენს ქალობას დალოცავენ,
შენს მაჭას და იარაღს,
რა პატარამ გამოსცაღე
უკვდავების ფილა“¹.

მოსკოვის დამცველთა შორის იყო პოეტი მირზა გელოვანი, რომელიც თავის დღიურში აღნიშნავდა: „მოსკოვი, ქალაქ-გული საბჭოთა ქვეყნისა. მე მერგო წილად ბედნიერება — ვყოფილიყავი ამ ქალაქის დაცვის მონაწილე და მეომარი. მე მერგო წილად მშვენიერი ხვედრი მებრძოლისა და საბჭოთა მოქალაქის. მტერი ძალიან ახლოს იყო, ლე-

¹ იოსებ ნონეშვილი, ლექსები, გამომცემლობა „მერანი“, 1974, გვ. 166.

ნიგრაღის გზატკეცილზე თითქმის ხიმკამდე მოაღწია... და აქ, მოსკოვის კარიბჭესთან აიშრთა ჩვენი მრისხანე თავგანწირვა, როგორც არდანებების შეუვალი კედელი და შეერთა მტერი, გაბრუნდა დასავლეთით, უწესრიგოდ მიჰყვებოდა დასავალს და ჩვენ მივდევდით მას, როგორც ნადირს, დაჭრილსა და გაცოფებულს“... იგი იმირის სიკვდილით დაეცა 1944 წელს 27 წლის ასაკში. 1975 წელს მას სიკვდილმემდგომ მიენიჭა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია.

ერთ-ერთ თავის ლექსში მირზა გელოვანი ასე მიმართავს მეგობარ პოეტს.

.....ამალამ მტერთან მომიწევს შეხლა,
და იქნებ ტყვიას ვერ გაღურჩები.
ამალამ ჩემი სვანური მუხლი
მე შემახვედრებს მტერთა ბლინდაეებს,
დღეს ჩემი იყო საღამოს მწუხრი,
ხვალ იქნებ ჩემთვის არც ირიყრაეებს!

ქართველი საჭოთა მებრძოლების გმირობის, ვაჟკაცობის, სიჩაუქის, შემართების ამაღლვებელი სტრიქონებია ჩაქსოვილი გიორგი ლეონიძის ლექს-სიმღერაში „არ დაიდარდო, დედაო...“ (მუსიკის ავტორი კომპოზიტორი ა. ბალანჩივაძე).

ირაკლი აბაშიძის ცნობილ ლექსზე შექმნილი სიმღერა „კაპიტანი ბუხაიძე“ (მუსიკის ავტორი ი. ტუსკია) მამაცი ქართველი ოფიცრის გმირობას ასახავს კავკასიის მისადგომებთან. ლექსის პირველ ნაწილში დიდი პოეტური ძალით არის აღწერილი თავდადება ბუხაიძისა, რომელიც საფლავშიც ვერ ისვენებს და ლამობს წამოდგომას, რათა ერთხელ კიდევ შეეხას მტერს, ხელმეორედ შეეწიროს მშობლიურ მიწა-წყალს:

მე, ქართველი ბუხაიძე,
ბაღყარეთის მთებში ვწევიარ...
რომ შემეძლოს საფლავიდან,
ძმებო, მხრების წამოწევა.
მე სიცოცხლეს ხელმეორედ
შევწირავდი მშობელ მხარეს,
შევწირავდი იმავ მიწას,
დღეს რომ გულზე დამაყარეს.

¹ მ ი რ ზ ა გ ე ლ ო ვ ა ნ ი, რჩეული ლექსები, „მერანი“, თბილისი, 1979, გვ. 31.

შთამბეჭდავია აგრეთვე ლექსის დასასრული, სადაც მ. ბუხაიძე ასე მიმართავს თანამემამულეებს:

ვინც დამხედოთ, გადაეციოთ
საქართველოს მთებს და ველებს,
რომ შისი ძე, ბუხაიძე,
აქ ველეტლი სისხლის მსმელებს.

არ ვუშეებდი დარიალთან
გაფურებულ ყვითელ გველებს...
მე საელავეში არა ვწეკარ, —
აქ დარაჯად დამაყენეს.

და ვუბარებ ყოველ ქართველს:
მისი წმინდა ვალი არი —
ზოკელეს, მაგრამ მკერდით შეკვრას
დერბენტი და დარიალი.

1942. ნალჩიკი. ¹

სამამულო ომის მრისხანე დღეებში ეს პატრიოტული ლექსი სწრაფად აიტაცეს, მუსიკაზე ააწყეს და ხალხურ სიმღერად აქციეს.

განა შეიძლება ვინმემ დაივიწყოს ჩვენი გამოჩენილი მხატვრის არაკლი თოიძის მიერ შექმნილი პლაკატი „დედასამშობლო გიხმობს“... საბჭოთა სამშობლოს განზოგადებული ქალის—დედის—გმირულ სახეში ჩაქსოვილ ძალას, იდეურ მრწამსს ეხმაურებოდა ყველა პატიოსანი ადამიანი, იგი რაზმავდა ყველა მამულიშვილს დაეცვა სამშობლო, მისი სახელი, ღირსება და დიდება.

ომის მრისხანე წლებში ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციას წარმომადგენლებმა ზიშტად კალამი და ფუნჯი მოიმარჯვეს და თავიანთი ნიჭი, თავიანთი ხელოვნება ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლას მოახმარეს. თავიანთი შემოქმედებით ისინი აღიდებდნენ ხალხის გმირობას ფრონტზე და ზურგში, აღვივებდნენ პატრიოტიზმის გრძნობას, ხალხს ბრძოლისათვის ალაფრთოვანებდნენ.

ომის გმირებზე შთავგონებით წერდნენ კონსტანტინე ლორთქიფანიძე, გიორგი ნატროშვილი, რევაზ მარგიანი, ალექსანდრე გომიაშვილი, თინა დონეაშვილი, ვანიონ დარასელი, რევაზ ჭაფარიძე, იოსებ ნონეშვილი, ზუტა ბერულავა, ნიკა აგიაშვილი, მურმან ლებანიძე, ოთარ ქელიძე, ვლადიმერ მკავარიანი, ელიზბარ მაისურაძე, ლადო სულაბე-

¹ ი რ ა კ ლ ი ა ბ ა შ ი ძ ე, ერთგომეული, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1959, გვ. 150.

რიძე, ვანო ურჯუმელაშვილი, თეიმურაზ ჯანგულაშვილი, შალვა ამ-
სულაშვილი, აკაკი გეწაძე, დავით კვიციანი, ვახტანგ გორგანელი,
ვლადიმერ თორდუა და ბევრი სხვა.

გმირობისა და შრომისაკენ მოუწოდებდნენ გალაკტიონ ტაბიძის,
შალვა დადიანის, იოსებ გრიშაშვილის, სანდრო შანშიაშვილის, ალექ-
სანდრე აბაშელის, დავით გაჩეჩილაძის, გრიგოლ აბაშიძის თხზულებანი.

სამამულო ომის წლებში პოეტმა გრიგოლ აბაშიძემ სამი პოემა და-
წერა ზედიზედ. აქედან ორი მათგანი კავკასიის გმირული დაცვის ეპო-
პეას ასახავს. „ზარზმის ზმანება“ უმღერის ომგადახდილი ვაჟკაცის გა-
მარჯვებულად შინ დაბრუნებას, მესხეთში ქართული ცხოვრების გაჩა-
ღებას და აღორძინებას, თანამედროვე ქართველი დედის გმირულ საქ-
ციელს, საბჭოთა ადამიანების ძმობასა და სოლიდარობას. ეს პოემა ჩვე-
ნი ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი თემის—საბჭოთა პატრიოტიზ-
მის, ეროვნული სიამაყის თემის შთამაგონებელი ჰიმნია.

საქართველოს კინემატოგრაფისტებმა შექმნეს არაერთი დოკუმენ-
ტური ფილმი, რომლებიც ასახავდნენ საბჭოთა მეომრების გმირობას
ფრონტზე და საბჭოთა ადამიანების გულმოდგინე შრომას ზურგშე-
შე-18 არმიის პოლიტგანყოფილება საქართველოს კომპარტიის ცენტრა-
ლური კომიტეტისადმი გამოგზავნილ წერილში მადლობას უხდოდა სა-
ქართველოს კინოდოკუმენტალისტთა კოლექტივის იმის გამო, რომ მან
შექმნა დოკუმენტური ფილმი „პიტლერული ავანტიურის დასასრული
კავკასიაში“.

დიდი სამამულო ომის ეპოპეის ბევრი ახალი, საინტერესო, ქეშმა-
რიტად ამალელებელი მასალაა შეკრებილი გამოფენაზე ხალხთა მეგობ-
რობის მუზეუმში, რომელიც ეძღვნება საბჭოთა კავშირის მოძმე ხალ-
ხებთან ქართველი ხალხის საბრძოლო მეგობრობას დიდი სამამულო
ომის დღეებში.

ქერჩის გმირობა სამუდამოდ შევიდა კავკასიისა და ყირიმისათვის
ბრძოლის ისტორიაში. ომის მკაცრ პერიოდში ქერჩი, ეს ქალაქი-გოლა-
თი, მამაკობის ქეშმარიტი სიმბოლო გახდა და სამშობლომ ღირსეულად
დააჯასა მისი უმაგალითო გმირობა.

ქერჩისა და მთელი ყირიმისათვის ბრძოლებში საქართველოს 120
ათასზე მეტი შვილი მონაწილეობდა. ამათგან ნახევარზე მეტი შინ არ
დაბრუნებულა. ქერჩის განთავისუფლებისათვის ბრძოლებში ღირსეუ-
ლი წვლილი შეიტანა 414-ე ქართულმა მსროლელმა ანაპის დივიზიამ,
რომელიც ზღვსპირეთის ცალკე არმიის შემადგენლობაში შედიოდა.

ყირიმისათვის ბრძოლებში გმირის სიკვდილით დაეცა 414-ე ქართუ-
ლი დივიზიის 841 ოფიცერი, სერჟანტი და წითელარმიელი, დაიჭრა და
მწყობრიდან გამოვიდა 2058 კაცი, ხუთი ათასზე მეტი მებრძოლი და-
ჯილდოვდა ორდენებითა და მედლებით.

ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ დიადი გამარჯვების 30 წლის-თავზე თბილისში ყირიმიდან, ქერჩიდან ჩამოასვენეს უცნობი ჯარისკაცის ნეშტი და დიდი პატივით დაკრძალეს „გამარჯვების პარკში“. უცნობ ჯარისკაცს საფლავში ჩაატანეს გმირი ქალაქების: მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, მინსკის, სტალინგრადის, სევასტოპოლის, ოდესის, ნოვოროსიისკის, ქერჩის, გმირი ციხე-სიმაგრის ბრესტის, საქართველოს სხვადასხვა რაიონის მიწა.

ყველა ქართველის, საქართველოს ყველა მშრომელის გულისნადები შესანიშნავად გამოხატა პოეტმა მორის ფოცხიშვილმა უცნობი ჯარისკაცის ნეშტის დაკრძალვის საზეიმო-სამგლოვიარო ცერემონიაზე წარმოთქმულ ლექსში „არ ხარ უცნობი“.

„ნუგეშის წვიმა იარებს გვირჩენს,
სდუმს საქართველო — მწუხარე დედა.
რა მოუეიდათ ღიმილის ბიჭებს.
რამ ჩაუგუბათ თვალეში სევდა?!
...ძლეად წამოდექ და დაგვენახე,
გიხმობს, გეძახის ერი ერთგული,
ქოგოპრილი შენ ხარ ვენახი
და ქართლის დედის თმით ხარ შეკრული!
სიკვდილს თრგუნავდი სიცოცხლის რწმენით,
გვეწირებოდი და გვიფარავდი...
არ ხარ უცნობი, —
სახელი შენი
უკვდავებაა აწ და მარადის!!!“.

ამიერიდან ჩაუქრობელ ცეცხლად ანთია ადამიანთა გულში ხსოვნა იმ უცნობი ჯარისკაცისა, იმ მილიონობით საბჭოთა მეომრებიდან ერთ-ერთისა, რომელმაც თავისი სისხლითა და სიცოცხლის ფასად მოიპოვა გამარჯვება და უკვდავეყო სახელი თვისი.

დიდ სამამულო ომში საბჭოთა კავშირის გამარჯვება საბჭოეთის ხალხთა ურღვევი მეგობრობის გამარჯვებაა. ამ ურღვევი მეგობრობის და ძმური მადლობის ნიშნად ნიკოლოზ გასტელოს, ალექსანდრე მატროსოვის, ზოია კოსმოდემიანსკაიას, კრასნოდონის ახალგაზრდა გვარდიელთა სახელები ეწოდა ჩვენს ქალაქებში ქუჩებს, სოფლებში — კოლმეურნეობებს. მეგობრობისა და ძმური მადლიერების ნიშნად ხალხი უელის იმ მეომართა საფლავებს, რომლებიც საქართველოდან წავიდნენ და ჩვენი ქვეყნის მრავალი ქალაქისა და დასახლებული პუნქტის განთავისუფლებისათვის ბრძოლებში დაიღუპნენ. საყოველთაო-სახალხო გლოვის ასეთი ადგილები არის უკრაინაშიც, ბელორუსიაშიც, ბალტიისპირეთშიც, ყველგან სადაც კი ფეთქავს მხურვალე გული ადამიანისა, რომელსაც არც ვინმე დავიწყებია და არც რაიმე.

ტრაგიკული არის ესთეტიკური კატეგორია, რომლის სახელწოდება ძველი საბერძნეთის ხელოვნებაში იღებს დასაბამს. უძველესი საკულტო წეს-ჩვეულების თანახმად, რომელიც მიძღვნილი იყო ნაყოფიერების ღმერთის დიონისეს (ვაკხის, ბახუსის) პატივსაცემად, გრანდიოზულ სახალხო დღესასწაულზე ღმერთს სწირავდნენ თხას, ხოლო თხის ტყავში გამოწყობილნი ასრულებდნენ სიმღერებსა (დითირამბებს) და ცეკვებს. „ტრაგოს“ — ბერძნულია და ნიშნავს თხას, „ოდე“ — სიმღერას. დიონისეს თანამგზავრები ე. წ. სატირები (პანები, ფაენები) ანტიკურ ხელოვნებაში გამოიხატებოდნენ ნახევრად ადამიანებად და ნახევრად თხებად. დიონისე, როგორც მცენარეულობის ღმერთი, ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, იყო აგრეთვე მომაკვდავი და აღორძინებული ბუნების ღმერთიც. აქედან წარმოდგება ტრაგედიის სახელწოდებან წარმოშობის მეორენაირი ახსნაც. საკულტო წეს-ჩვეულებათა მიხედვით ამ ღმერთის პატივსაცემად იმართებოდა დღესასწაული, რომლის დროსაც მწუხარება მისი სიკვდილის გამო იცვლებოდა სიხარულითა და მხიარულებით მისი აღდგომის გამო. ამ ლეგენდას საფუძვლად უდევს უბრალო დაკვირვება პურის მარცვალზე, რომელიც „კვდება“, როდესაც მას მიწაში ჩაფლავენ და კვლავ „ცოცხლდება“ მცენარის ღეროს სახით.

ტრაგიკულის ცნებას ყოველთვის უკავშირებდნენ წარმოდგენას დიდ უბედურებაზე, ძალზე საშინელ ამბავზე, რომელსაც უნარი შესწევს თავზარი დასცეს ადამიანს მძიმე ტანჯვის, ანდა სიკვდილის საზარელი სანახაობით.

ტრაგედიის თეორია ჩაისახა ძველ საბერძნეთში. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია არის ისეთი მნიშვნელოვანი და დამთავრებული მოქმედების გამოსახვა, 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, განწმენდნენ მაყურებელს მსგავსი აფექტებისაგან. არისტოტელე არ იზიარებს პლატონის აზრს, რომლის თანახმად ტრაგედია გამოსადეგია ბრბოსათვის და ჰაბუკებისათვის, ხოლო ეპოსი კეთილშობილი, მოწიფული მოქალაქეებისათვის.

კლასიციზმის თეორეტიკოსი ნიკოლა ბუალო აღნიშნავდა, რომ ტრაგედიის გმირები ძლიერი, წარჩინებული პერსონებია. XVI—XVIII საუკუნეებში როგორც კლასიციზმის, ისე განმანათლებლობის ეპოქებში ტრაგიკული ცალმხრივად, განყენებული ეთიკის თვალსაზრისით გა-

ნიხილებოდა. 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. ლესინგმა. მათი აზრით, ტრაგიკულია საშინელი მოვლენები, ადამიანებს უბედურება და ტანჯვა. დიდროს აზრით, დრამაში კანონიერი ადგილი უნდა დაიკავოს ახალმა გმირმა, მესამე წოდებრივ ადამიანმა.

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

თავის ფილოსოფიურ დრამაში „ფაუსტი“ გოეთემ პოეტურად ახსნა ბურჟუაზიული პროგრესის წინააღმდეგობანი, რომლებიც დამღუპველია უბრალო ადამიანების ბედ-იღბლისათვის. მათ ტრაგიკული დისონანსი შეაქვთ ჰუმანიტების ისეთი მაძიებლის ცხოვრებაში, როგორიც ფაუსტია. გოეთე ამ წინააღმდეგობებში თავისი დროის ხელოვნების ტრაგიკული შინაარსის ძირითად წყაროს ხედავდა.

ტრაგიკულის ობიექტურ-ისტორიული შინაარსის პრობლემას განიხილავდა გ. ჰეგელი. მან ტრაგედია განსაზღვრა როგორც მდგომარეობა, რომლის დროსაც უცილობელია ადამიანის სიკვდილი. იგი უარყოფდა „ტრაგიკული ბრალის“ მეტაფიზიკურ თეორიას, მაგრამ მისი დიალექტიკის იდეალისტური ხასიათი ამ თეორიის დაძლევის შეუძლებლად ხდიდა. თუმცა ტრაგიკული ხასიათების ბრძოლა, ჰეგელის აზრით, გამართლებულია განვითარების ობიექტური მსვლელობით, ისინი მაინც საბოლოო შედეგში ხდებიან „დამნაშავენი“ როგორც კი შეეცდებიან, თავს დაესხან 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 — ჰეგელის აზრით — შექმნეს შექსპირმა და გოეთემ.

ტრაგიკულის თეორიაში დიდი წვლილი შეიტანეს რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა ბ. ბელინსკიმ, ნ. ჩერნიშევსკიმ და ნ. დობროლიუბოვმა. ტრაგიკულის ცნებას ჩერნიშევსკი და დობროლიუბოვი ბატონყმობისა და ცარიზმის „ბნელ სამეფოსადმი“ სახალხო პროტესტის ზრდას უკავშირებდნენ. ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, ტრაგიკული ამაღლე-

ბულის უმაღლესი, უღრმესი გვარეობაა. „ტრაგიკული, — მისი აზრით, — არის ადამიანის ტანჯვა ან დაღუპვა“¹. „ტრაგიკულია ის, რაც საშინელია ადამიანის ცხოვრებაში“². ჩერნიშევსკის აზრით, ტრაგიკულის განვითარების პროცესი შესანიშნავად აქვს მოცემული უ. შექსპირის დრამაში „იულიუს კეისარი“. რომი მიისწრაფვის მმართველობის მონარქიული ფორმისაკენ. ამ მისწრაფვის წარმომადგენელია იულიუსა. ეს მმართველება უფრო სამართლიანია და ამიტომ უფრო ძლიერია საპირისპირო მმართველებაზე, რომელიც ესწრაფვის რომის ძველთაგანვე დამყარებული წყობილების დაცვას. იულიუს კეისარი ანარცხებს ჰომეუსს. მაგრამ ძველთაგანვე არსებულსაც აქვს უფლება იარსებოს, იგი ირღვევა იულიუს კეისარის მიერ და მის მიერ შებღალული კანონიერება აღსდგება მის წინააღმდეგ ბრუტოსის სახით. კეისარი იღუპება, მაგრამ შეთქმულნი თვითონვე იტანჯებიან, იმის შეგნებით, რომ მათ მიერ დაღუპული კეისარი მათზე მაღლა დგას³.

განიხილავს რა შექსპირის ტრაგედიას, ჩერნიშევსკი აღნიშნავს, რომ ტრაგიკულის ცნება გერმანულ ესთეტიკაში დაკავშირებულია ბედისწერის ცნებასთან, ისე რომ ტრაგიკული ხვედრი ადამიანისა ჩვეულებრივად წარმოიღვინება როგორც ადამიანის შეჯახება „ბედისწერასთან“. იდეალისტური ესთეტიკის მოსაზრებას — ყოველ ტრაგიკულ გმირში დაინახოს „დამნაშავე“ — ნ. ჩერნიშევსკი თვლის ნაძალადევად და უსაფუძვლოდ. „ის აზრი, რომ ყოველ დაღუპულში დავინახოთ დამნაშავე — ნაძალადევი და მკაცრი აზრია იმდენად, რომ აღაშფოთებს ადამიანურ გრძნობებს“⁴. ამ აზრს კავშირი აქვს ძველი ბერძნული ბედისწერის იდეასთან. აკრიტიკებს რა ამას, დიდი „სარატოველი სემინარიელი“ განაგრძობს მსჯელობას და აღნიშნავს, თუ ჩვენ მოვინდონებთ ყოველ დაღუპულში ვეძებთ დამნაშავე, მაშინ შეგვიძლია ვუკუღას დავლოთ ბრალიო. დეზდემონა დამნაშავეა იმით, რომ სულით უკუწკელო იყო და, მაშასადამე, არ შეეძლო წინასწარ განეჭვრიტა იაგოს ცალისწამება, რომეო და ჯულიეტა დამნაშავენი არიან იმაში, რომ ერთმანეთი შეუყვარდათ, დონ კარლოსი და მარკიზ პოზა დამნაშავენი არიან იმით, რომ კეთილშობილი ადამიანები იყვნენ.

ნ. ჩერნიშევსკი, ილაშქრებდა ტრაგიკულის იდეალისტური, ჰეგელიანური გაგების წინააღმდეგ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, გამოდიოდა იმ დებულებიდან, რომ ტრაგიკული არის ადამიანის ტანჯვა ან დაღუპვა.

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამო, 1945, გვ. 337.

² იქვე, გვ. 338.

³ იქვე, გვ. 328.

⁴ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, წერილები ესთეტიკაზე, მოსკოვი, 1938, გვ. 206 (რუსული გამოცემა).

ვ. მაიაკოვსკი პოემაში „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“, ასახა რა უდიდესი ტრაგიკული დანაკლისი, რომელიც განიცადა პარტიამ და ხალხმა 1924 წელს, უჩვენებს ხალხის გლოვას.

ლენინური პარტიის საქმისადმი ურყევი რწმენის მძლავრ მუსიკალურ სიმფონიად ეღერენ ამ უაღრესად ოპტიმისტური პოემის დასკვნითი სტრიქონები:

„ქარხნის მიღებ-
ულრან ტევრად
მხარეს მოედვა,
გადაჰდობილან
მილიონთა მკლავები ახლა
და წითელ დროშით გაბრწყინებულ
წითელ მოედანს
ანახდეულად მიაფრენენ
ზეცისკენ, მაღლა.
მზიური დროშით
ხალხის მამა იმედებს ჰბადებს,
და კვლავ სოცხალი
გეუბნება სიტყვას ლენინი:
უკანასკნელი ბრძოლისათვის,
მშრომელო, აღსდექ
გამართე მუსლი.
გა-მარჯვებ მონა ღვენილი:
პროლეტარებო.
მწყობრად ეროურთს მიეციოთ მხარი,
ხალხის სიხარულს გაემარჯოს —
რევოლუციას.
ეს ერთადერთი,
უდიდესი ლაშქრობა არის,
რაც კი ოდესმე
ისტორიას გამოუცდია“¹.

ტრაგიკული კონფლიქტების ობიექტური კანონზომიერება ანტაგონისტურ კლასობრივ საზოგადოებაში მეცნიერული სისრულით გახსნენ მხოლოდ კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა. მარქსიზმის ფუძემდებლებმა ტრაგიკულის პრობლემა პირდაპირ დაუკავშირეს კლასთა ბრძოლას, ისტორიული განვითარების რევოლუციურ ხასიათს.

ამ თვალსაზრისით, მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიმოწერა ფ. ლასალთან. როგორც ცნობილია ამ უკანასკნელმა 1858—1859 წლებში დაწერა ტრაგედია ლექსად „ფრანც ფონ ზიკანგენი“, რომელიც წარმოადგენდა შვაბი და რაინელი რაინდების

¹ ვ. მაიაკოვსკი, ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი. პოემა, „ნაკადული“. 1969, გვ. 126.

1522—1523 წლებს აჯანყების ისტორიული მასალების დრამატულ დამუშავებას. ამ აჯანყებას ხელმძღვანელობდნენ ფრანც ფონ ზიკინგენი და ულრიხ ფონ ჰუტენი. 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 გაემართლებინა ისტორიული ტრაგედიის თემად ფრანც ფონ ზიკინგენის თავგადასავლის არჩევა.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა პირდაპირ და გადაჭრით მიუთითეს ლასალის ტრაგედიის მანკიერებაზე, გვიჩვენეს, რომ მისი კონცეფცია ყალბია, რომ მან ვერ აარჩია გმირი, რომელიც მასების ქეშმარიტ ინტერესებს გამოხატავდა. მარქსიზმის ფუძემდებლები აღნიშნავდნენ, რომ გერმანიაში გლეხთა მოძრაობის ნამდვილი გმირი იყო არა ფრანც ფონ ზიკინგენი, არამედ თომას მიუნცერი და სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა გამხდარიყო ისტორიული ტრაგედიის გმირი. თომას მიუნცერის დაღუპვა განპირობებული იყო საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მოუმწიფებლობით, რამაც შეუძლებელი გახადა მისი კომუნისტური იდეალების განხორციელება. ტრაგიკული კოლიზია, აღნიშნავდა ფ. ენგელსი, წარმოიშობა „ისტორიულად აუცილებელ მოთხოვნილებასა და მოცემულ დროში მისი პრაქტიკული განხორციელების შეუძლებლობას შორის“¹.

რევოლუციური ტრაგედიის დახასიათება აქვს მოცემული კ. მარქსს თავის გენიალურ ნაშრომში „თვრამეტი ბრიუმერი ლუი ბონაპარტისა“ (1852). კ. მარქსი წერს:

„მაგრამ ბურჟუაზიული საზოგადოების უგმირობისდა მიუხედავად, ის მაინც საჭიროებდა გმირობას, თავგანწირვას, ტერორს, სამოქალაქო ომს და ხალხთა ბრძოლას, რათა ქვეყნად გაჩენილიყო. და მისი გლადიატორები რომის რესპუბლიკის კლასიკურად მკაცრ ტრადიციებში პოულობდნენ იმ იდეალს და ხელოვნების ფორმებს, იმ ილუზიებს, რასაც ისინი საჭიროებდნენ იმისათვის, რომ თავიანთი ბრძოლის ბურჟუაზიულ-შეზღუდული შინაარსი საკუთარი თავისთვისვე დაემალათ და თავიანთი აღგზნება დიდი ისტორიული ტრაგედიის სიმალღეზე შეენარჩუნებინათ. ასევე, განვითარების სხვა საფეხურზე, ერთი საუკუნით ადრე, კრომველმა და ინგლისის ხალხმა ძველი აღთქმიდან გადმოიღო ენა, აღგზნება და ილუზიები თავისი ბურჟუაზიული რევოლუციისთვის. როდესაც ნამდვილი მიზანი მიღწეულ იქნა, როდესაც ინგლისის საზოგადოების ბურჟუაზიული სახეცვლა დასრულდა, აბაქუმი ლოქმა გააძევა.“

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, მეორე გამოცემა, ტ. 29. გვ. 475 (რუსული გამოცემა).

ამრიგად, ამ რევოლუციებში მკვდართა აღდგომა იმ შიზანს ემსახურებოდა, რომ ახალი ბრძოლები განდიდებულიყო და არა პაროდია ეყოთ ძველ ბრძოლათათვის, რომ მოცემული აზოცანა ფანტაზიის საშუალებით გაზვიადებულიყო და არა თავი დაეძვრინათ მისი გადაჭრისაგან სინამდვილეში, რომ რევოლუციის სული ისევ ეპოვნათ, მისი აჩრდილებს სიარული კი კვლავ არ გამოეწვიათ¹.

1347 წელს, ინგლის-საფრანგეთის ე. წ. ასწლიანი ომის დასაწყისში ქალაქი კალე, რომელიც გარშემორტყმული იყო ინგლისელების ჯარებით, იძულებული იყო დანებებოდა მტერს. ინგლისის მეფე ედუარდ III დაპირდა კალეს მცხოვრებლებს პატიება თუ ექვსი წარჩინებული მოქალაქე გამოცხადდება მასთან კალეს ჰიშკრის გასაღებით უიარაღოდ, ფეხშიშველი, თოკებით კისერზე და ნებაყოფლობით დანებდება მოწინააღმდეგეს. მათ შორის ერთ-ერთი იყო ჟან დსერი, კალეს მერი, რომელმაც სხვა ხუთ მოქალაქესთან ერთად თავი გასწირა მოსახლეობის გადასარჩენად. ასეთია დიდი ფრანგი მოქანდაკის ოგიუსტ როდენის (1840—1917) ძეგლის „კალეს მოქალაქენი“ (1884—1886; ძეგლი დაიდგა ქ. კალეს რატუშის წინ 1895 წელს) სიუჟეტი. ეს ჯგუფური კომპოზიცია მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის რეალისტური მონუმენტური ქანდაკების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა. ო. როდენმა შეძლო ამ ჯგუფურ ბრინჯაოს ქანდაკებაში სიმართლით აესახა სილამაზე ადამიანისა, რომელიც სიცოცხლეს წირავს მშობლიური ქალაქის კეთილდღეობისათვის, შეექმნა ჭეშმარიტად ხალხური და ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვანი სახე.

ტრაგიკულია თავისი სულსკვეთებით ფერმწერ ბ. იოჰანსონის ტალო „კომუნისტების დაკითხვა“ (1933), რომელშიც წარმოდგენილია მიზიდველი ჰეროიკული დრამა. ტრაგიკული ამბები და მოვლენებია ასახული კონსტანტინე გამსახურდიას რომანებში „დიდოსტატის მარჯვენა“, „დავით აღმაშენებელი“, რომელთა რეზონანსი დიდი ხანია შორს გასცდა ქართული ეროვნული კულტურის ფარგლებს და მსოფლიო მასშტაბით დიდი აღიარება მოიპოვეს. 64 წლის გენერალ-ლეიტენანტის დიმიტრი მიხეილის ძე კარბიშევის, საბჭოთა კავშირის გმირის, ტრაგიკულ სახეში მოქანდაკე ვ. ციგალმა გამოხატა საბჭოთა ადამიანის სულის სიდიადე, უმაგალითო მამაცობა.

ტრაგიკულის სპეციფიკის გარკვევისათვის საკმარისი როდია დაკმაყოფილდეთ მითითებით, რომ იგი წარმოადგენს დიდ უბედურებას, ადამიანის ტანჯვას ან დაღუპვას. ყოველგვარი ტანჯვა, თუნდაც ყველაზე

¹ კ. მარქსი, თერამეტი ბრიუმერი ლეი ბონაპარტისა, სახელგამი, თბილისი, 1954, გვ. 11.

დღე და წვალელებით აღსავსე, და ადამიანის ყოველგვარი სიკვდილი ჩვენ მიერ ჩივილი აღიქმება როგორც ტრაგიკული.

ტრაგიკულია ისეთი ადამიანის მდგომარეობა, რომელიც ღირსია თანაგრძნობისა და შებრალებისა. ამ თანაგრძნობის ზომა დამოკიდებულია იმაზე, რამდენად მშვენიერი ან ამაღლებულია მოვლენა, რომელიც იღუპება. ბნელი ძალების დაღუპვაში არაფერია ტრაგიკული. სამხედრო დამნაშავეების დასჯამ 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. კუკრინიკების ცნობილ ტილოში „აღსასრული“ ასახულია ჰიტლერის უკანასკნელი დღეები. ფიურერის უაზრო თვალეები, მოღრეცილი სახე, მისი გენერლების სახეები სასოწარკვეთილებას გამოხატავენ, ჰიტლერი ნაჩვენებია სიბნელიდან გამოსული, აქ ყურადსაღები სიმბოლიკაა. მხატვრები თითქოსდა გვეუბნებიან: სიძნელიდან გამოვიდა და საბოლოოდ სიბნელეში ჩაიკარგება. ეს ტილო მკაცრი გაფრთხილებაა იმათთვის, ვინც თავისუფლებას ახშობს, აგრესიულ ომს აწარმოებს, რომ მათაც ისევე, როგორც ჰიტლერს და ჰიტლერელებს დაღუპვა მოელით და რომ ეს დაღუპვა იოტისოდენა თანაგრძნობასაც კი არ გამოიწვევს.

ესთეტიკური თვალთახედვით, ტრაგიკულად ჩაითვლება დაღუპვა ან ტანჯვა, რომლებსაც საზოგადოებრივი ხასიათი აქვს და რომლებიც გარკვეულ ისტორიულ კანონზომიერებას გამოხატავენ. ტრაგიკულის მეშვეობით, როგორც წესი, მკვიდრდება მშვენიერების იდეალი. ტრაგედია ხდება მაშინ, როდესაც ძველი აღმოჩნდება ახალზე ძლიერი, ხოლო ის, რაც ასახიერებს ცხოვრების წინსვლით მოძრაობას, მარცხდება ძველთან ბრძოლაში.

ცხოვრებაში ტრაგიკულის გამოვლენის მრავალი სახეობა გვხვდება, რომელიც სრულიად შემთხვევით მოვლენათა შედეგია. ადამიანის სიკვდილი საგზაო კატასტროფაში, ნადირობისას, ბავშვის სიკვდილი, ენერგიით აღსავსე ადამიანის დაღუპვა, ადამიანის მარცხი ბუნების ძალებთან კიდილში, რევოლუციისა, ანდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის დამარცხება და ა. შ.—ე. ი. ცალკეული ადამიანის ტრაგედიადან მთელი ხალხის ტრაგედიაამდე. ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ტრაგიკულის მთავარი წყაროა არსებული სოციალური წინააღმდეგობანი, უსამართლობა.

ისტორიული პროგრესის მატარებელი ხალხია. მისი ძალ-ღონით გარდაიქმნება ბუნება და იცვლება ცხოვრების პირობები. აი, რატომ არის რომ ყველაზე მეტად ტრაგიკული კონფლიქტები ეხება ხალხთა ცხოვრებასა და ბრძოლას. იმიტომ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ კ-

მარქსი, აკონსპექტებდა რა ფ. ფიშერის „ესთეტიკას“, შენიშნავდა, რომ „ტრაგედიის ნამდვილი თემა რევოლუციაა“.

ცხოვრებაში ტრაგიკული შემთხვევა ჭეშმარიტ ხელოვანს აინტერესებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მასში ვლინდება ადამიანთა ცხოვრების ტიპური კონფლიქტები.

მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთ უდიდეს და უძლიერეს ტრაგიკულ ნაწარმოებად ითვლება უ. შექსპირის „ჰამლეტი“. ამ ნაწარმოებში ტრაგიკული კონფლიქტები კოლოსალურია თავისი მასშტაბებით და ყოვლისმომცველია იმ ღრმა გადატრიალების გამოხატვით, რომელიც კაცობრიობამ გადაიტანა აღორძინების ხანაში, როდესაც ინგრაოდნენ შუა საუკუნეების ფეოდალური საზოგადოების ბურჯები და ცხოვრებაში მკვიდრდებოდა ახალი, ბურჟუაზიული წყობილება. ისტორიის ამ მღელვარე და წინააღმდეგობებით აღსავსე პერიოდს უ. შექსპირი განსაზღვრავს ჰამლეტის სიტყვებით „ღროთა კავშირი დაიწვია“. აი უკვე რამდენიმე საუკუნეა შექსპირის „ჰამლეტი“ იზიდავს მთელი მსოფლიოს თეატრებს, მას იღებენ კინოში, დგამენ 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 მკვლელს, ჰამლეტი იცავს ადამიანურ ღირსებებს, იცავს მალა, ჰუმანისტურ იდეალებს. ჰამლეტის ტრაგედია არის ჰუმანიზმის ტრაგედია ანტიჰუმანისტურ სამყაროში.

აღორძინების ხანის ხელოვნება აშიშვლებდა ტრაგიკული კონფლიქტის ბუნებას. ახსნა რა სამყაროს მდგომარეობა, ტრაგედიამ განამტკიცა ადამიანის აქტივობა და მისი ნებისყოფის თავისუფლება. ჰამლეტსაც და ლაერტს ორივეს თავს დაატყდა საბედისწერო უბედურება. მაგრამ მათი რეაქცია სხვადასხვაა. რატომ? საესებით სამართლიანად აღნიშნავენ — ეს ხდება იმიტომ, რომ ლაერტი პასიური პიროვნებაა, ხოლო ჰამლეტი თვითონ, შეგნებულად მიდის არახელსაყრელი პიროვნების შესახვედრად. იგი ირჩევს მეტაქებას „ფათერაკების ზღვასთან“. სწორედ ამაზეა ლაპარაკი „ჰამლეტის“ ცნობილ მონოლოგში:

„ყოფნა?.. არ ყოფნა? საკითხავი აი ეს არის,
სულ-ღიდ ქმნილებას რა შეჰფერის? ის, რომ იტანჯოს
და აიტანოს მჩაგრავ ბედის ნეტქრთა გმირვა,
თუ შეებრძოლოს მოზღვავეულ უბედურებას,
და ამ ბრძოლითა მოსპოს იგი?.. მოსპოს სიცოცხლე!..“

ჰამლეტის ტრაგიკული კოლიზიის შესანიშნავი ანალოზი მოგვცა ბ. გ. ბელინსკიმ. იგი წერდა:

„სწორედ ამიტომაც პასუხი ჰამლეტის განთქმულ კითხვაზე „ყოფნა-არყოფნა?!“ „არის ყოფნა“, ხოლო აქ „ყოფნა“ ქლერს მხურვალე

მოწოდებად ყოველგვარი საზიზღარისა და ფლიდობის, ანტიჰუმანურის წინააღმდეგ. ადამიანის ბედნიერებისათვის, თანასწორობისა და ღირსებისათვის საბრძოლველად. „ჰამლეტში“ 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 წინათაც იცვლებოდა, მაგრამ ხალხის მდგომარეობა არ იცვლებოდა, — აი, რაშია ჰუმანიტი ტრაგედია, აი, რატომ არის „ხალხი მდუმარე“ ყველა ცვლილებას დროს. „ბორის გოდუნოვიში“ ერთმანეთს ერკინება ორი ძირითადი ძალა: ერთ მხარეზე არიან მეფის ტახტის პრეტენდენტები (მეფე ბორისი და მისი შთამომავლობა, თავადები ცრუდიმიტრი და პოლონეთის შლიახტა), მეორე მხარეზე — რუსი ხალხი. ეს ნაწარმოები ხალხის ბედზე დაწერილი, ხალხის ტრაგედიაა.

ხალხის ბედთან დაკავშირებული ტრაგიკული სიტუაციები და კონფლიქტები გამოხატავენ ახლის, პროგრესულის, მშვენიერის ტრაგედიას. და ვინაიდან ტრაგიკული გმირი, როგორც წესი, ამალღებულია, მის მხარეზე ხალხის უდიდესი თანაგრძნობა, სიბრალული.

ქართველმა ხალხმა თავისი ისტორიული ბედუკუღმართობის გამო ტრაგიკულის განცდა უშუალოდ დაუკავშირა პატრიოტულ გრძნობას, სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლას. ი. ჭავჭავაძის პოემა „ღიმიტრი თავდადებულს“, ა. წერეთლის პოემა „თორნიკე ერისთავს“, დ. ერისთავის „სამშობლოს“, ი. სუმბათაშვილ-იუჟენის „ღალატს“ და ა. შ. ეს მოტივი უდევთ საფუძვლად.

ჯერ კიდევ „აჩრდილში“ ილია ჭავჭავაძემ აღნიშნა, რომ „განა ღიმიტრი თავდადებული იქნება როსმე დავიწყებული?“¹ და თავის პოემაში დაგვიხატა ქართველი ერის პატრიოტის ღემეტრე მეორის, ღიმიტ-

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. I, 1937, გვ. 591, „აჩრდილის პირველი ვარიანტი“, თავი XXV.

რი თავდადებულად წოდებულის ტრაგიზმი, რომელიც მთლიანად პატრიოტიზმის ნიადაგზე აღმოცენებული.

ალ. ყაზბეგის თითქმის ყველა ნაწარმოები სევდიანად მთავრდება, იღუპება თითქმის ყველა გმირი, მაგრამ ეს ყველა სევდა უიმედობას, პესიმიზმს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს. ყაზბეგს არა აქვს დაკარგული რწმენა ადამიანისა. პირიქით, სწორედ ადამიანების ძალების რწმენა, მისი სიყვარულია მწერლის შთაგონების წყარო.

ანტიკური სამყარო თითქმის არ იცნობდა სიყვარულის რამდენადმე განვითარებულ ტრაგედიას. ტრაგიკული წინააღმდეგობის ეს ტიპი გაჩნდა მხოლოდ ფეოდალურ საზოგადოებაში.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებასა და ესთეტიკაში ტრაგიკული წარმოგვიდგება როგორც გმირულის ერთ-ერთი კერძო შემთხვევა, მისი ერთ-ერთი გამოვლენა.

მ. გორკის „შევარდენის სიმღერა“ — გმირულია. დიდი პროლეტარული მწერალი პირველი მხატვარი იყო, რომელმაც უმღერა კომუნისტური საზოგადოებისათვის რევოლუციური ბრძოლის გმირობას. „თავგანწირულთა უგუნურებაში“ იგი ზედადა ცხოვრების სიბრძნეს.

ტრაგიკულის რელიგიური გაგება, რომელმაც თავისი ასახვა პოვალეგენდებში ქრისტეს შესახებ და ხელოვნების რიგ ნაწარმოებებში, დაკავშირებულია მარტივობის, პასიური ტანჯვის, წვალებათა მეშვეობით ადამიანთა ცოდვების მონანიების წარმოდგენასთან. წარსულის გმირულ ტრაგედიულ სახეებში ხშირად გამოკრთის მოწამეობის ელფერი. არტური (ე. ვონიჩის „კრაზანას“ გმირი) ჯერ კიდევ ყრობის პერიოდში ოცნებობდა მოწამეობრივ ცხოვრებაზე.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, ისევე როგორც კლასიკურ ხელოვნებაში, ტრაგიკული გამსჭვალულია ოპტიმიზმით (ა. ფადეევის „განადგურება“, „ახალგაზრდა გვარდია“, პ. ანტოკოლსკის პოემა „ვაჟიშვილი“, ა. კორნეიჩუკის პიესა „ესკადრის დაღუპვა“, ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, ნ. ოსტროვსკის „როგორ იწრთობოდა ფოლადი“, ბ. პოლევოის „ამბავი ნამდვილი ადამიანისა“, მ. გლინკას ოპერა „ივანე სუსანინი“ და ა. შ.).

სიკვდილის უცილობლობის წინააღმდეგ შინაგანი პროტესტი („ეგორ ბულოჩევი და სხვები“) დიდი ხანია ადამიანებში იწვევდა მისწრაფებას უკვდავებისაკენ. ამ მისწრაფებამ მახინჯი ფორმა მიიღო თემურ-ლენგის მიერ 1393—1403 წლებში საქართველოს აოხრებაში, ხალხის გაუღელტაში, რაც ითვალისწინებდა დანაშაულის მიზნით უკვდავეყო და განედიდებინა თავისი სახელი. მაგრამ სისხლი და სიკვდილი, ნგრევა ცეცხლითა და მახვლით, რომელიც თან დაჰქონდათ საქართველოსა და სხვა ქვეყნების მრავალრიცხოვან დამპყრობლებსა და უზურპატორებს, ნაკლებად აღიღებდა მათ საქმეებს, უფრო მეტად კი სა-

ხელს უტეხდა. ისტორიის ასეთი „გმირების“ შავი მეხსიერება წარმოადგენს ჰეროსტორატეს ღიღბას.

უკვდავების პრობლემა დაკავშირებულია აგრეთვე სოციალისტური რეალიზმის ტრაგიკულ პრობლემასთან. საბჭოთა დიპლომატიური შიკრიკი თეოდორ ნეტე 1926 წლის 5 თებერვალს მოკლულ იქნა ფაშინტების მიერ მატარებელში ლატვიაში, დიპლომატიური ფოსტის დაცვა-სას. ნეტეს სახელი ეწოდა შავი ზღვის ფლოტის ერთ-ერთ გემს. 1926 წლის 28 ივნისს, როდესაც ვლადიმერ მაიაკოვსკი ოდესიდან იალტაში მიემგზავრებოდა, ნავსადგურში შემოვიდა გემი „თეოდორ ნეტე“. ეს პიროვნება გემის სახელწოდებაში მკითხველს წარმოუდგება ვ. მაიაკოვსკის ლექსში „ამხანაგ ნეტეს, გემსა და ადამიანს“, რომელიც პოეტმა დაწერა იალტაში 1926 წლის 15 ივლისს.

სიკვდილს, დაღუპვას, უმძიმეს უბედურებას უნარი შესწევს მაყურებელზე. მკითხველზე და მსმენელზე მოახდინოს შემადარწუნებელი შთაბეჭდვლება. „ხელოვნება არის ტკობაც. ტანჯვა-წამებაც და ტრაგიკულიც ცხოვრებაში. პოეტი იზრდება ხელოვნებაში მომხიბვლელობამდე“ — წერდა დიდი რუსი ფერმწერი ილია რეპინი¹.

ტრაგიკულს ხელოვნებაში უნარი აქვს ადამიანზე მოახდინოს ესთეტიკური ზემოქმედება და მიანიჭოს მას ესთეტიკური კმაყოფილება შემდეგი მიზეზების გამო:

ყოველგვარ შემეცნებას, სინამდვილის ათვისებას უნარი აქვს მოგანიჭოს თუნდაც ძალზე სუსტი ესთეტიკური კმაყოფილება; ტრაგედიაში არაჩვეულებრივი ძალით იხსნება ადამიანის სულის ძალა და ძლიერება, რომლებიც მაყურებელში, მსმენელში, მკითხველში აღვიძებენ გამბედაობას, მამაცობას, გმირობასა და სხვა მაღალ და კეთილშობილურ სულიერ ნიშან-თვისებებს; ესთეტიკური ზემოქმედება ტრაგიკულისა ხელოვნებაში დაკავშირებულია რეალისტური ხელოვნების მაღალმხატვრულ ფორმასთან: ტრაგედია ასახავს სინამდვილის მოვლენებს მაღალი ესთეტიკური იდეალების თვალთახედვით და წარმოუდგენს ამ იდეალებს მაყურებელს, მკითხველსა და მსმენელს. ამაზე დაფუძნებული რეალისტური ტრაგედიის ესთეტიკური ზემოქმედება.

როგორც აღვნიშნეთ, ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიაში არსებობდა თეორია, რომლის თანახმად ხელოვნებაში ტრაგიკულის ობიექტად შეიძლება იყოს მხოლოდ დიდი პიროვნება, რადგან უბრალო ადამიანის გაჭირვება ძალზე უმნიშვნელოა და ღირსი არ არის ტრაგედიისა. ამის საწინააღმდეგოდ დემოკრატიული შეხედულება ტრაგიკულ გმირზე გამოკლანდა XIX საუკუნის რუსული და ქართული რეალისტური

¹ ხელოვნების ოსტატები ხელოვნების შესახებ. ტომი IV, გამომცემლობა „ისტეტო“, 1937, გვ. 401 (რუსული გამოცემა).

მწერლობის ნიმუშებში, რომლებშიც ნაჩვენებია „პატარა ადამიანის“ დამცირებულისა და შეურაცხყოფილის ტრაგედია. ასეთია ნ. გოგოლის „შინელის“ მთავარი გმირის აკაკი აკაკიევიჩის სახე, რომელშიც 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 დავგვიხატა თავის ნაწარმოებებში ეგნატე ნინოშვილმა. იგი თავის მოთხრობებში გვიხატავს გურული გლეხკაცობის ბედუკუდმართი ცხოვრების მძაფრ, მართალ სურათებს. გლეხკაცის ცხოვრებაში იგი მხოლოდ ტრაგედიას ხედავს, რის გამოც მწერლის ყველა მოთხრობა უბედურებით მთავრდება. ე. ნინოშვილი ორ ძირითად კლასს, მხაგრულთა და ჩაგრულთა კლასს გვიხატავს. ერთ მხარესაა დროიძეები, მკლავაძეები, უქმაძეები, გულფუქაძეები, ანუ ცხოვრების პარაზიტები, ხოლო მეორე მხარესაა ჩაგრულნი და დამცირებულნი: მუნჯაძეები, უიშვილები, ძალაძეები, უნათლოშვილები, ჩამწარდაძეები. ე. ნინოშვილს ნაწარმოებები თავისუფლად შეგვიძლია ტრაგიკულ ნაწარმოებთა ჯგუფს მივაჯუთენოთ. გურული გლეხკაცობის სოციალური ტიპების მდიდარ გალერეაში ეს ჩაგრულნი და დამცირებულნი ტრაგიკულნი არიან სოციალური და ეროვნული უთანასწორობის შედეგად. ისინი ნამდვილი ადამიანები უნდა გამხდარიყვნენ, მაგრამ ცხოვრების ბედუკუდმართობამ ჩაკლა მათში ყოველივე ადამიანური. მშვენიერმა დამარცხება იგემა. აი, ამ მოთხრობების ქვეტექსტი, რომელიც ამ ადამიანებს ტრაგიკულად ხდის.

ახალი, ჰროგრესული 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 სამამულო ომის წლებში. ასეთია ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“ რომანში, კინოში, პიესაში, ასეთია მ. კალატოზოვის ფილმი „მიფრინავენ წეროები“ და ა. შ.

ტრაგიკულად მარცხდებიან არა მარტო ახალი საზოგადოებრივი ძალების, არამედ ზოგჯერ წარმავალი კლასების წარმომადგენლებიც. კ. მარქსი აღნიშნავდა ცალკეულ შემთხვევებს წარმავალი კლასების ტრაგედიაზე. ტრაგიკული იყო გერმანელი 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 რამოგზაურ იდალგოს კომიკური ტიპი, მოგვცა ოდესლაც 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, ლასალისადმი წერილში რაინდობის ერთ-ერთ წინამძღოლს გიოც ფონ ბერლინზონგენს „საცოდავი სუბიექტი“ შეარქვა¹. ამასთანავე მან აღნიშნა, რომ გოეთე მართალი იყო, როდესაც იგი თავის დრამაში ტრაგიკულ პიროვნებად გამოხატა, ხოლო ფ. ენგელსმა ამ ნაწარმოებს „აჯანყებულის ხსოვნის დრამატული პატივისცემის ფორმა“ უწოდა².

ცალკეულ შემთხვევაში შესაძლოა ავკაცი გახდეს ტრაგიკული გმირი. მაკბეტი ავკაცია, მაგრამ იგი ტრაგიკული პიროვნებაცაა: მანამ ავკაცი გახდებოდა იგი მამაცი მეომარი იყო, ხოლო როდესაც მან ჩაიდინა მკვლელობა, მძიმედ ინანიებს მას. ზნეობრივი დაცემის შემდეგ მონანიება რამდენადმე ამართლებს მაკბეტს და ადამიანში სიბრალულს იწვევს.

თუ ჩვენ წინაშე ავკაცია ყოველგვარი მონანიების გარეშე, თუ არა უითარი გამართლება არა აქვს მის დანაშაულობებს, თუ ამავე დროს, იგი მშინშარაცაა, როგორც ვთქვით ფრანც მოროი შილერის „ყაჩაღბში“, ანდა კლავდიუსის მავგარი ზნეობრივი კრეტანია „ჰამლეტიდან“, ანდა ზნეობრივი არამზადაა როგორც იაგო „ოტელოდან“, მაშინ ასეთი ადამიანი თავისი დაღუპვით შეიძლება იყოს საზარელი, საზიზღრად მხდალი, მაგრამ არა ტრაგიკული.

ტრაგედის 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 შემთხვევითი არ არის, რომ რევოლუციური მოძრაობა, საზოგადოების მოწინავე ძალების ბრძოლა სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ აურაცხელ მასალას აძლევდა ტრაგედის ხელოვნებას. სპარტაკის აჯანყება ძველ რომში, უოტ ტაილერის აჯანყება ინგლისში, ჟაკერია საფრანგეთში, გლახთა ომები გერმანიაში, გლახთა მოძრაობა პუგაჩოვის, რაზინის, არსენა მარაბდელისა და სხვათა წინამძღოლობით, გიორგი სააკაძის ბრძოლა ფეოდალთა აღვირახსნილობის წინააღმდეგ და ა. შ. მუდამ მთავრდებოდა აჯანყებულთა დამარცხებით, ამდენად ისინი შესანიშნავ მასალას იძლევიან ტრაგედისათვის. ამ ტრაგედიებმა სათანადო ადგილი დაიმკვიდრეს საოპერო და საბალეტო ხელოვნე-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, მეორე გამოცემა, ტომი 29, გვ. 483 (რუსული გამოცემა).

² კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, მეორე გამოცემა, ტომი 2, გვ. 562 (რუსული გამოცემა).

ბაშიც. ასეთია მაგალითად, ა. კასიანოვის ოპერა „სტეფანე რაზინი“, ტ. სტეპანოვის „ივანე ბოლოტნიკოვი“, მ. კოვალის „ემელიანე პუგაჩოვი“, ი. შაპორინის „დეკაბრისტები“, ა. ხაჩატურიანის ბალეტი „სპარტაკი“, ა. მაქავარიანის ბალეტი „ოტელო“, რ. გაბიჩვაძის ბალეტი „ჰამლეტი“ და ა. შ. ტრაგიკული გმირი უდანაშაულოდ დამნაშავეა. ტრაგიკული სიკვდილი ამბობს. ყველა ჰემიკრიტი ტრაგედია. დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ხასიათი. ტრაგიკული გმირი ყოველთვის აქტიურია, მისი სტიქია ბრძოლაა.

„თავისუფლების და სიცოცხლის
ღირსი რის არის,
ვინაც ყოველდღე, განუწყვეტლოვ
ამისთვის იბრძვის“.

ასეთია საბოლოო დასკვნა, რომელიც გამომდინარეობს გოეთეს ოპტიმისტური ტრაგედიიდან.

სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, გეოგრაფიკული საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე გიორგი იოსების ძე ლომიძე წიგნში „სოციალისტური რეალიზმისათვის ლიტერატურაში“ ასეთ ეპიზოდს მოგვითხრობს: „1931 წელი დაუვიწყარ და უძვირფასეს თარიღად დარჩება გორკის ცხოვრებასა და მთელი საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიაში... ერთ დღეს მწერალს სტუმრად ეწვია ამხანაგი სტალინი და ამხანაგი ვოროშილოვი... საუბრის დროს ამხანაგმა სტალინმა და ამხანაგმა ვოროშილოვმა თხოვნით მიმართეს გორკის — წაეკითხა რომელიმე ნაწარმოებთაგანი. ალექსი მაქსიმეს ძემ ამოიჩია მაშინ ნაკლებად ცნობილი ზღაპარი „ქალიშვილი და სიკვდილი“, ეს არჩევანი შემთხვევითი როდი იყო, ზღაპრის ბრძნულმა აზრმა, უშიშროების, ადამიანის სულის, ღონის, სიამაყის, სიცოცხლის გამარჯვების მომხიბლავემა პოეზიამ წარუხოცელი შთაბეჭდილება დატოვა ამხანაგ სტალინზე. ამხანაგმა სტალინმა ზღაპრის ტექსტის ბოლოს მარჯვენა კუთხეზე ფანქრით წააწერა აღტაცებით აღსავსე სიტყვები: „ეს ნაწარმოები უფრო ძლიერია, ვიდრე გოეთეს „ფაუსტი“ („სიკვდილს ამარცხებს სიყვარული“)¹. სამი უკანასკნელი სიტყვა ამხანაგმა სტალინმა განსაკუთრებით გამოჰყო².

ზოგჯერ ტრაგიკულია ისეთი ადამიანების ანდა სოციალური ჯგუფების ბედი, რომლებიც არ იმყოფებიან პროგრესის მხარეზე, ხოლო ხანდახან ეწინააღმდეგებიან კიდევ მას. რატომ არის ტრაგიკული კონტრ-

¹ ეს ზღაპარი მ. გორკის დამოწმებით დაწერილია 1892 წელს, დაიბეჭდა 1917 წელს.

² გიორგი ლომიძე, „სოციალისტური რეალიზმისათვის ლიტერატურაში“, „საბჭოთა მწერალი“, 1952, თბილისი, გვ. 50.

რევოლუციის რიგებში მებრძოლი გრიგორი მელეხოვი მ. შოლოხოვის „წუნარი დონიდან“, ანდა ვაჰარი ეგორ ბულიხოვი მ. გორკის „ეგორ ბულიხოვი და სხვებიდან“? მართალია, ისინი ძველი წესწყობილების წარმომადგენლები არიან, მაგრამ ტრაგედიას განიცდიან და ჩვენ მათ თანაფუგრძობთ როგორც ძლიერ პიროვნებებს, რომლებმაც გაიკვს ძველი სამყაროს უსუსურობა, მაგრამ გზაჯვარედინზე შეჩერდნენ, ძალა არ ყოფნით ძველს გაემიჯნონ. ტრაგედიის მიზეზი აქ „საბედისწერო შეცდომა“ კი არ არის, არამედ ის, რომ სოციალურმა წყობილებამ დაამახინჯა ადამიანი.

გრიგორი მელეხოვის, ძლიერი, ვაჟაკი, ლამაზი, ჭკვიანი, ადამიანის ტრაგედია — ეს დონის კაზაკობის ტრაგედიაა, რომელიც ვერ გაერკვა ისტორიულ მსვლელობაში და რევოლუციის შედეგად ორ ბანაკად გაიყო. ესაა ტრაგედია ადამიანისა, რომელიც გულწრფელად იბრძოდა მოჩვენებითი თავისუფლებისათვის ნამდვილი თავისუფლების საწინააღმდეგოდ. ეგორ ბულიხოვის ბედ-ილბალი ტრაგიკულია არა მომაკვდინებელი სენით, არამედ იმით, გრძნობდა რა თავისი კლასის განწირულობას, ძალა არ შესწევდა კავშირი გაეწყვიტა მასთან.

ჭეშმარიტ ტრაგიკულ ხელოვნებაში დაღუპვით მკვიდრდება უკვდავება, გმირის სიკვდილით იხსნება ცხოვრების აზრი, მებრძოლის დამარცხებით იმარჯვებს საზოგადოებრივი იდეალი. შემთხვევითი არ იყო, რომ ბ. ბელინსკი ტრაგედიას დრამატული პოეზიის უმაღლეს საფუხურსა და გვირგვინს უწოდებდა. ყველა ჭეშმარიტი ტრაგედიის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა მისი სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ხასიათი. ტრაგედიას შეუძლია გამოხატოს ცხოვრების არაადამიანური პირობები, მაგრამ იგი ყოველთვის უმღერის სიცოცხლეს.

სოციალიზმი, რომელმაც მოსპო კლასობრივი ანტაგონიზმები, სპობს ტრაგიკული კონფლიქტების სოციალურ ფესვებს. მაგრამ ტრაგიკული საბჭოთა სინამდვილეში არ ქრება. ბუნების საიდუმლოებათა ამოხსნისათვის ბრძოლა, მსხვერპლი ამ ბრძოლაში, წინააღმდეგობა სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის, ადამიანთა ურთიერთობათა სირთულე, კაპიტალისტური სამყაროს არსებობა, მაშასადამე, თუნდაც ადგილობრივი ხასიათის შეტაკების ან ლოკალური ომის შესაძლებლობანი და ა. შ. ყოველივე ეს ტოვებს ნიადაგს ჩვენს ცხოვრებაში ტრაგიკულის არსებობისათვის. ტრაგიკულია ის, რაც ჩვენმა ხალხმა გადაიტანა სამოქალაქო და დიდ სამამულო ომებში, ტრაგიკულია აკადემიკოს დრონოვის (ფილმი „ყველაფერი რჩება ადამიანებს“), ფიზიკოს გუსევის (კინოფილმი „ერთი წლის ცხრა დღე“) ბედი. „ოპტიმისტური ტრაგედია“ უწოდა თავის შესანიშნავ პიესას გამოჩენილმა საბჭოთა მწერალმა ვ. ვიშნევსკიმ. ტრაგიკულია ე. კარელოვის კინოფილმი „მესამე ტაიმი“, რომელშიც აღწერილია კიევის „დინამოს“ ფეხბურთელთა ბედი ფა-

შისტ ფეხბურთელებთან თამაშის დროს. საბჭოთა ტრაგედიებს განეკუთვნებიან კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, მ. ალიგერის „ზოია“, ო. ბერგოლცის „ლენინგრადში დაბადებულნი“, ს. ეიზენშტეინის „ჩავშნოსანი პოტიომკინი“, გ. თორაძის ბალეტი „მშვიდობისათვის“ და ა. შ.

საზოგადოების მიერ მშვენიერისა და ამალღებულის მხარდაჭერა განსაზღვრავს თვისებრივად იმ ახალს, რაც განაპირობებს სოციალისტურ საზოგადოებაში ტრაგიკულის ოპტიმისტურ ხასიათს.

თანამედროვე ცხოვრებამ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში და მისმა ხელოვნებამ ჩაქლეს ტრაგედიის ქანრი. ტრაგედია იღუპება იქ, სადაც წარმოიშობა უხამსობა. ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები აღადგენენ ე. წ. „ტრაგიკული ბედისწერის“ თეორიას და ამართლებენ პიროვნების ტრაგედიას მისტიკურ ბედისწერაში. პერსონალისტები, ეგზისტენციალისტები სიცოცხლეს უწოდებენ ტრაგიკულ მანიილს 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, რომელსაც საფუძვლად უდევს სოციალური უთანასწორობა. ასეთია „ტალიური ნეორეალიზმის კინოფილმები „ველოსიპედების გამტაცებლები“, „რომი 11 საათზე“, ინდური კინოსურათი „ორი ბიგზი მიწა“ და ა. შ.

ტრაგიკულის ასახვა ტრაგედიის ქანრის განსაყუთრებული პრივილეგია როდია. მას ადგილი აქვს ხელოვნების სხვა სახეებსა და ქანრებში. ტრაგედია ხელოვნებაში ძლიერი იარაღია. ტრაგიკულს ცხოვრებაში შეუძლია გასტეხოს ადამიანი, ანდა აამაღლოს იგი, აქციოს იგი ადამიანთა ბედნიერებისათვის მებრძოლად.

დენი დიდრო „პარადოქსში აქტიორზე“ ასე აღწერს ტრაგიკული მსახიობის სულიერ განწყობილებას, რომელიც მაყურებლის დიდ თანაგრძნობას იწვევს: „ავლ გელი სწერს თავის „ატტიკურ ლამეებში“¹, რომ ვინმე პაულუსი, ელექტროს თაღზი კაბით მოსილი, იმის მაგივრად, რომ სცენაზე ორესტის ლარნაკით გასულიყო, თავის შვილის ლარნაკით გავიდა, რომელსაც ტირილით ჰკოცნიდა. რადგან, ის იყო თურმე, დაჰლუპოდა შვილი. და ეს არ იყო უბრალო, გასართობად მოწყობილი წარმოდგენა და დარბაზი ისე გარდაჰქმნა ამ გარემოებამ, რომ ყველას მწარე გმინვა აღმოხდა“².

¹ „ატტიკური ლამეები“—კრებული მრავალი შენიშვნებისა და აზრების მწერლობის, ფილოსოფიის, გრამატიკის, რიტორიკის და არქეოლოგიის შესახებ, შედგენილი რომაელი მწერლის ავლ გელის მიერ; მოკვდა დაახლოებით 130 წ.

² დენი დიდრო, პარადოქსი აქტიორზე. საბჭოთა ხელოვნების გამოცემა. თბილისი, 1939, გვ. 120.

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 გერმანელი განმანათლებელი და ესთეტიკოსი გ. ლესინგი გამოთქვამდა აზრს, რომ ტრაგედია აღფრთოვანებას კი არ უნდა იწვევდეს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თანაგრძობასა 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, გვარწმუნებს იმაში, რომ კომუნიზმის დიადი საქმის სამსხვერპლოზე მითანოილი სიცოცხლე შესანიშნავ ნაყოფს იძლევა. გმირის უკვდავება იმ საქმის უკვდავებაა, რომელსაც იგი ემსახურებოდა.

საბჭოთა ხელოვნებაში ტრაგედია, განადიდებს რა იმ ადამიანთა გმირობას, ვინც საკუთარი სიცოცხლე კაცობრიობის თავისუფლებასა და ბედნიერებას შესწირა, გვარწმუნებს, რომ ბრძოლის გარეშე არ არსებობს მშვენიერება, არ არსებობს სიცოცხლე.

ე) კომიკური

„კომედია“ ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს მხიარულ წარმოდგენას, სიმღერებს. ბერძნულად „კომოს“ ნიშნავს საზეიმო სვლას, „ოდე“ — სიმღერას. როგორც უნარი, კომედია აღმოცენდა და ჩამოყალიბდა ძველ საბერძნეთში ხალხური მხიარული დღესასწაულ-წარმოდგენისაგან, კარნავალისაგან, რომელსაც აწყობდნენ ღვინისა და მხიარულების ღმერთის დიონისეს (ბახუსის) პატივსაცემად. ამ დღესასწაულს თან ახლდა სიმღერები და ცეკვები. შეზარხოშებულო მოქიფენი, ხმაურითა და აურზაურით ავსებდნენ მიდამოს, ამავე დროს, მღეროდნენ და იკლებდნენ იქაურობას.

კომიკური ხელოვნებაში გაჩნდა ჯერ კიდევ ცივილიზაციის განთიადზე. უძველეს ნაწარმოებებში, მაგალითად, ინდოელთა ვედებში შემოგვრჩნენ კომიკური სცენები, რომლებსაც ასრულებდნენ სახალხო მსახიობები.

ბევრი ბურჟაზიული მკვლევარი, ანალიზს უკეთებს რა კომიკურს, ხშირად აიგივებს კომიკურსა და სასაცილოს; ხოლო სიცილში თავის მხრივ წინა პლანზე წამოსწევს ფიზიოლოგიურ მხარეს, დაჰყავს კო-

მიკურო წმინდა ბიოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ მომენტამდე, როგორც წესი, უარს ამბობს კომიკურში დაინახოს რაიმე სოციალური ღირებულება.

ამის საპირისპიროდ, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გამოავლენს კომიკურის სოციალურ არსსა და მნიშვნელობას. კლასობრივ საზოგადოებაში ადამიანები იყენებდნენ სიცილის იარაღს მწვავე სოციალური ბრძოლებისათვის. მაგალითად, „კომედის მამამ“ არისტოფანემ (450—380 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) შექმნა ნაწარმოებები, რომელთაგან ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ 11 კომედია. მათში მწვავედაა გამათრახებული ათენის დემოკრატია. ანტიკურ ხანაში ღრამა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მუსიკასთან. პლატონი ყოველნაირად ცდილობდა დაემცილებინა კომედის მნიშვნელობა. იგი თვლიდა, რომ საჭიროა აეკრძალოს თავისუფლად დაბადებულ ადამიანებს „სერიოზულად მოჰკიდონ ხელი კომედიას“ და გამოავლინონ თავიანთი ცოდნა ამ დარგში.

არისტოტელე წერდა: „კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მთელი იმათი სიავის მიხედვით, არამედ სასაცილო მხარეების მიხედვით: სასაცილო კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა, ან სამარცხვინო საქმე, რომელიც ტანჯვასა და ზიანს არ შეიცავს; ასეთია, მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, რომელიც არის რაღაც სამარცხვინო და დაღრანჯული, მაგრამ ტანჯვას არ გამოხატავს“¹. ციცერონი (106-43 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) აღნიშნავდა, რომ სასაცილოში ყოველთვის არის რაღაც უსახური და მახინჯი.

ფსევდო-ლონგინე (I საუკუნე) ტრაქტატში „ამაღლებულისათვის“ წერს: „სიცილს... სიამოვნება იწვევს კაცში“². ანტიკური სამყაროს დიდ სატირიკოსად ითვლება ბერძენი მწერალი ლუკიანე (დაახლ. 120 წ. — 180 წ.), რომელმაც შექმნა სატირული დიალოგები, დაწერილი კლასიკური, ნათელი ენით, მახვილგონიერებით. ამ დიალოგებში ლუკიანე წერს პაროდias მითოლოგიურ სიუჟეტებზე, პერსონაჟების ენა აღსაესეა ზუმრობით, ირონიით, იგავებით.. ანტირელიგიურობა, სატირის სოციალური სიმახვილე ლუკიანესი მიზეზია იმისა, რომ მისი სახელი დიდხანს მიჩქმალული იყო. მისმა სატირამ გავლენა მოახდინა ბიზანტიელ მწერლებზე, აღორძინებისა და განმანათლებლობის მო-

¹ არისტოტელე, პოეტიკა. გამოცემლობა „განათლება“. მეორე გამოცემა. თბილისი, 1979, გვ. 150—151.

² ფსევდო-ლონგინე. ამაღლებულისათვის, „ხელოვნება“, თბილისი, 1975, გვ. 189.

ღვაწეებზე. ფ. ენგელსმა ლუკიანეს „კლასიკური სამყაროს ვოლტერი“¹ უწოდა.

ალორძინების ეპოქის ერთ-ერთმა უდიდესმა მწერალმა, ერაზმ როტერდამელმა (1466—1536) ყველაზე სრულად გამოხატა გერმანული ჰუმანიზმის სპეციფიკური ნიშან-თვისებები თავის მწვავე სატირულ ნაწარმოებში „ხოტბა სისულელისა“ ერაზმმა სასტიკად გაკიცხა ფეოდალური საზოგადოება.

ფრანსუა რაბლემ (1494—1553) თავის დროზე „პანტაგრუელიზმი“ განმარტა როგორც წარმავალი საგნებისადმი ზიზღო ადმოცენებული მხიარულება. არისტოტელეს მსგავსად რაბლე თვლის, რომ „სიცილი დამახასიათებელია ადამიანისათვის“, რომ სიცილი ცხოვრების შემეცნებაში ასრულებს „თერაპევტულ როლს“.

ბ. სპინოზას (1632—1677) აზრით, „სიცილი არის სიხარული, ამიტომ თავისთავად იგი სიკეთეა“².

ალორძინების 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.

ცნობილია ქართული ხალხური იმპროვიზაციული ნიღბების თეატრი — ბერეკაობა. მისი სიუჟეტებია: უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ბრძოლის სურათები, თავადების, ეკლესიის მსახურთა, მოსამართლეთა საქმიანობის მამხილებელი სცენები. მათი უმეტესობა კომიკურია და ძირითადად შექმნილია საყოფაცხოვრებო თემაზე³.

კლასიციზმის ესთეტიკის თანახმად (ნ. ბუალო, ე. დიუბო) კომედიაში უნდა აისახოს მდაბალი და მანკიერი, ეს კი მხოლოდ ხალხშია. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ნ. ბუალო საყვედურობდა შოლიერს კომედიაში მაღალი წრის წარმომადგენელთა ჩვენებისათვის. აბატ ყანბატისტი დიუბოს (1670—1742) აზრით, კომედიის ავტორმა პარტერი (ე. ი. მესამე წოდება) შეიძლება აიყვანოს სცენაზე.

დ. დიდროს (1713—1784) მიაჩნდა, რომ კომედიოგრაფის შემოქმედებისათვის ყველაზე კარგ შესაძლებლობას ქმნის განათლებული მონარქის მდგომარეობა. გ. ლესინგი თვლიდა, რომ კომედიას არ შეუძლია განკურნოს ავადმყოფობა, მაგრამ მას შეუძლია განამტკიცოს ჭერ კიდევ ჭანმრთელი ორგანიზმი.

..1

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზულებანი. ტ. 22, გვ. 469 (რუსული გამოცემა).

² ბ. სპინოზა, ეთიკა, ს. პეტერბურგი, 1904, ნაწილი IV, დებულება 45-ე, გვ. 250 (რუსული გამოცემა).

³ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 2, თბილისი, 1977, გვ. 318.

გერმანელი განმანათლებელი და ესთეტიკოსი გ. ე. ლესინგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა კომედიას. ყოველგვარი შეუსაბამობა, ყოველგვარი წინააღმდეგობა სინამდვილესთან ცთომილებაში სასაცილოა. კომედიის ჰუმორიტი სარგებლობა სიცილშია. თუ კომედიას არ შეუძლია უმკურნალოს განუკურნებელ ავადმყოფებს, მისგან საკმარისია ისიც, რომ იგი განამტკიცებს ჯანმრთელობის ძალებს. გამაფრთხილებელი საშუალებაც შესანიშნავი წამალია.

ინგლისელი განმანათლებელი ჰენრიხ ჰოუმ ლორდ კეიმსი საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს კომიკურისა და იუმორის შესახებ (ამ მოსაზრებებმა ერთგვარი გავლენა მოახდინეს კანტის მსჯელობაზე სიცილსა და კომიკურზე). კომიკური, კეიმსის აზრით, ისევე როგორც მშვენიერი, ფასდება გემოვნებით. კეიმსი, ეყრდნობა რა ინგლისელ პოეტსა და ჟურნალისტ ადისონს (1672—1719), სიცილს განმარტავს როგორც მოძრაობას. მას ჩვენ ვლტბულობთ ისეთი წარმოდგენების შეერთებით, რომლებიც აღძრვენ გაკვირვებას თავიანთი მოულოდნელობით. ჰოუმის აზრით, სიცილს მეტად დიდი (გამახალისებელი) მნიშვნელობა აქვს, რაც უადვილებს ადამიანს ცხოვრებას.

ი. კანტი თავის ესთეტიკაში ესწრაფოდა განესხვავებინა კომედია ტრაგედიისაგან. ტრაგედია, მისი აზრით, აღძრავს ამაღლებულის გრძნობას, კომედია კი—მშვენიერების გრძნობას.

აი როგორ ხსნის ი. კანტი სიცილის არსს: „ყველაფერი, რაც იწვევს მზიარულ შეუკავებელ სიცილს, უნდა იყოს რაღაც უაზრო (რაშიც, გონება თავისთავად ვერავითარ კმაყოფილებას ვერ პოუვებს). სიცილი არის დაძაბული მოლოდინის არარაობად მოულოდნელად გადაქცევის აფექტი“.

ფ. შილერის აზრით, უხამსობა და სიმდაბლე, თუ მათ უნარი აქვთ აღგვიძრან სიცილი, შეიძლება განზღწერონ მხატვრული გამოსახვის საგანი.

კომიკურის წინააღმდეგობრიობის თეორიის ფუძემდებლად ითვლებიან შოპენჰაუერი (1788—1863) და ჰეგელი (1770—1831). ჰეგელიანელ ფრიდრიხ ფიშერს მიაჩნია, რომ კომიკურისათვის, ისევე როგორც ამაღლებულისათვის, ესთეტიკური კმაყოფილების წყაროა წინააღმდეგობა შინაარსსა და ფორმას შორის, იდეასა და სახეს შორის.

მიუხედავად იმისა, რომ სიცილის კანტიანური განსაზღვრება მეტად მერყევია და მას მკაცრად აკრიტიკებს ჟან პოლ რიტერი (1763—1825), მასში არის ერთი მომენტი, რომელიც მეტად დამაფიქრებელია. ეს არის „მოულოდნელობა“. ამავე დროს ამ დებულებას მარტო ის როდი იზიარებს. სიცილი მუდამ არის სასიხარულო „შიში“ და სასიხარულო „განცვიფრება“.

კომიკურის ორიგინალური თეორიის ავტორია ანრი ბერგსონი. მისი

თეორია დაკავშირებულია როგორც დეგრადაციის, ისე წინააღმდეგობის თეორიებთან. კომიკურმა, ისევე როგორც ტრაგიკულმა, მისი აზრით. უნდა შექმნას ესთეტიკური შთაბეჭდილება. დაცინვა და ზიზღი უფრო მეტად მოქმედებენ თავმოყვარეობაზე, ვიდრე აღშფოთება, მათ ჭეუძლიათ აღმოფხვრან ადამიანის, ანდა მთელი საზოგადოების უმნიშვნელო ნაკლოვანებები.

კომიკური სასაცილოა, მაგრამ ყოველგვარი სასაცილო როდია კომიკური. ნ. ჩერნიშევსკი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ კომიკური და სასაცილო სინონიმები არ არიან. თავის ნაშრომში „ამაღლებული 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, იხვას საიარული ძალზე სასაცილოა, რადგან გვაგონებს სქელ ადამიანს, რომელიც თავის მოკლე ფეხებით ძლივს აბიჯებს. კომიკურის გამოვლენის სფეროა ადამიანი, კერძოდ, მისი უაზრო მოქმედებანი. უაზრო მოქმედების მთავარი წყაროა სისულელე, გონებაჩლუნგობა. ამიტომ სისულელე — ჩვენი დაცინვის მთავარი საგანია.

კომიკური, ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, არის შინაგანი სიცარიელე და არარაობა, დაფარული გარეგნობით, რომელსაც შინაარსისა და რეალური მნიშვნელობის პრეტენზია აქვს¹.

ბევრ მკვლევარს მიაჩნია, რომ კომიკური აუცილებლად სასაცილოა, მაგრამ 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 ჯალს“ უწოდა კომედია. მაგრამ სიცილს კი არა, არამედ სევდას, ზოგჯერ აღშფოთებას იწვევს მკითხველში მოთხრობაში აღწერილი რანეესკების ოჯახის გაპარტახების ისტორია.

როგორც ტრაგიკულს, კომიკურსაც განაპირობებს წინააღმდეგობანი ძველსა და ახალს შორის. მაგრამ კომიკური, როგორც წესი,

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბილისი, საბელგამი, 1945, გვ. 340.

დაკავშირებულია ძველს სისუსტესთან, განვითარებული ცხოვრებისადმი ძველის შეუსაბამობასთან, მის განწირულ ცდასთან ებრძოლოს მშვენიერს, ანდა შეეგუოს, მისი ფორმით მოგვევლინოს. საბოლოო ჯამში კომიკურის კონკრეტულ გამოვლენათა მთელს პრაქტიკულ-ობას 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 ახლის წინააღმდეგ ფუჟია, რომ მისი დამარცხება არათუ აუცილებელია, არამედ პასუხობს კიდევაც საზოგადოებრივი პროგრესის ინტერესებს.

ფეოდალიზმმა თავისი დრო მოჰამა, მას საფლავისაკენ მიაცილებდნენ არა მარტო „მარსელიოზას“ ჰანგები, არამედ ვოლტერის მრისხანე სარკასტული სიცილი, ჰინდს მწვევე ირონია, სვიფტის მწარე სატირა.

კომიკურის გამოვლენის სფერო ფართოა. მრავალია მის მიმართ ემოციური რეაქციის ფორმა. მაგრამ ეს რეაქცია ყოველთვის როდი იწვევს სიცილს.

ხელოვნებაში სიცილის არსი შესანიშნავად განმარტა ილია ჭავჭავაძემ. იგი წერდა: „განა ყველა სიცილი საგანია ხელოვნებისა? სიცილიც არის და სიცილიც. უაზრო, უმიზნო სიცილი ლაზღანდარობა... მარლიანს, ჯანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა, მომავლინებლად საბუთი უნდა“¹.

აკაკი წერეთელი აღნიშნავდა, რომ მწერლის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა ბოროტებისა და ნაკლოვანებების გამომწვეურება, ხოლო თვით მხილებაზე ამბობდა: „მხილება კი ორგვარია: ყვედრებითი და დაცივნებითი. ძნელი სათქმელია, თუ სად უფრო მეტი ნაღველია“².

წარსულის გადმონაშთები მშვენიერ საზოგადოებრივ მოვლენაში კომიკურია. ცხოვრებაში არაიშვიათად ეხედებით ისეთ უბრალო, ელემენტარულ კომიკურ მოვლენებს, რომლებიც არ შეიძლება მივაკუთვნოთ არც წარმავალ ძველს, არც წინააღმდეგობრივ ახალს. სასაცილოა ხანდახან ადამიანის მოუქნელობა, მოუფიქრებლობა, სიტუტუცე, აგრეთვე ზოგიერთი ექსტი და ა. შ. ეს მოვლენები იწვევენ სიცილს, მაგრამ ამ სიცილს ხშირად არა აქვს ღრმა შინაარსი.

თუ, მაგალითად, ჩვენი გეგმონება მკვეთრ წინააღმდეგობაში დაუდგება ამა თუ იმ მოდას, მაშინ ეს წინააღმდეგობა შეიძლება აისა-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III. 1953, გვ. 120.

² ა. წერეთელი, თხზულებანი შვიდ ტომად, ტ. VI, თბილისი, 1957, გვ. 83.

ხოს იმ ადამიანის უცნაური გემოვნების დაცინვაში, რომელმაც დაიხუ-
რა უშნო, ულაზათო თავსამკაული (ქუდი), ჩაიცვა უხეირო კოსტი-
უმი, ტანსაცმელი. დაცინვის საგანი ამ შემთხვევაში იქნება იმ ადა-
მიანების არამომთხოვნელი გემოვნება, რომლებიც სარგებლობენ
ამ საგნებით.

სასაცილო ყოველთვის როდია კომიკური. კომიკური წარმოშობს
„მაღალ“ სიცილს, სოციალურად შეფერილ, საზოგადოებრივად მნი-
შვნელოვან სიცილს, რომელიც უარყოფს ადამიანის ამა თუ იმ ნიშან-
თვისებებსა და საზოგადოებრივ მოვლენებს და ამტკიცებს სხვა მოვ-
ლენებს, რომლებიც შეესაბამებიან მაღალ ესთეტიკურ იდეალებს¹.

კომიკური შეიძლება იყოს მოვლენები, რომელთაც არ გააჩნიათ
რამდენადმე მკაფიოდ გამოხატული საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.
მოქალაქე, რომელმაც ფეხი წაჰკრა, ადამიანი, რომელსაც არ აცვია
თავისი სიმაღლის, ასაკის, ანდა სეზონის შესაბამისად. ეს შეიძლება
კომიკური იყოს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ასეთი ჩაცმულობის მიზე-
ზია არა სილატაკე, არამედ გემოვნება. კომიკური შეიძლება იყოს
ადამიანის მოუქნელობა, უნიათობა, სიტლანქე, ზოგიერთი ნაკლოვა-
ნებები გარეგნულ იერში და ა. შ. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს კომიკურის
უბრალო, ელემენტარულ ფორმებთან.

იუმორს, როგორც თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, გააჩნია ეროვ-
ნული თავისებურებანი, იგი გამოირჩევა ეროვნული სპეციფიკით.

ახლაც არსებობს გამოთქმა ატიკური მარილი, გაბროვოს ხუმრო-
ბა, გასკონური ქედმაღლობა, გურული იუმორი და ა. შ. ძველ საბე-
რძნეთში ქალაქ ათენის მახლობლად ე. წ. ატიკაში რაიმე აზრს მეტად
მახვილგონიერად წარმოთქვამდნენ და შემდეგ ატიკურ მარილად მო-
ნათლეს. ბულგარეთის ქალაქ გაბროვოში ყოველწლიურად ეწყობა
„იუმორის ფესტივალები“. თავის ნაწარმოებებში „მე, ბებია, ილიკო
და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“ მწერალი ნოდარ დუმბაძე არაჩვე-
ულებრივი სიმახვილით, სისხარტით, გურული იუმორით ალაპარა-
კებს თავის გმირებს.

ნამდვილ სიცილს აღქმის კოლექტიურობის მიდრეკილება აქვს.
შეიძლება სასაცილოდ მოგეჩვენოთ მარტოდმარტო მყოფი მომცინარე
ადამიანი. შეუძლებელია საცხებით აღვიქვათ კომიკური, თუ სიმარ-
ტოვეს ვგრძნობთ, იმ დროს როდესაც მშვენიერებით აღტაცება საე-
სებით ბუნებრივია ცალკე მყოფი ადამიანისა. ამ თვალსაზრისით ყვე-
ლა ხელოვნებიდან აუდიტორიაზე კოლექტიური ზემოქმედების კე-
თილნაყოფიერი პირობები აქვთ თეატრსა და კინოს. დიდი და

¹ ნ. ვ. გოგოლი, ლიტერატურის შესახებ, მოსკოვი, 1952, გვ. 283 (რუსუ-
რი გამოცემა).

ძლიერია კოლექტიური სიცილის ძალა. მას უნარი აქვს მოჰკლას ბოროტება, სიყალბე, გამცემლობა, სიმახინჯე.

მაგრამ სიცილიც სხვადასხვაგვარია: ღიმილიდან მკაცრ დაცინვამდე. ყველაფერი დამოკიდებულია კომიკურ შინაარსზე. ხუმრობა ადანიანის სისუსტეთა ანდა ცხოვრების უმნიშვნელო ნაკლოვანებათა დაცინვაა, ირონია—უსაფუძვლო პრეტენზიების შინაგანი გაკილევა, სარკაზმი — დამოკიდებულება მდაბლისადმი, მანკიერებისადმი. ხუმრობა ხშირად გადადის ირონიაში, ირონია — სარკაზმში.

კომიკურის ძირითადი სახეებია: სატირა და იუმორი. სატირული გამოსახავს ანტაგონისტურ ურთიერთობებს და მოითხოვს ძველის ლიკვიდაციას.

ხუროთმოძღვრება ერთადერთი დარგია ხელოვნებისა, რომელსაც არ ძალუძს თავისი ხერხებით ასახოს კომიკური სინამდვილეში.

XIX საუკუნეში რუსეთში წარმოიშვა სამოქალაქო კომედიოგრაფია, 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 იუმორის კლასიკური ნიმუშები შექმნეს დავით კლდიაშვილმა, პოლიკარპე კაკაბაძემ, ნოდარ დუმბაძემ.

„ბრწყინვალე ფსიქოლოგმა მწერალმა“ (ა. წულუკიძე) დავით კლდიაშვილმა ოსტატურად, გროტესკული საღებავებით დაგვიხატა კუდაბზიკა აზნაურები, რომლებსაც არაფერი გააჩნიათ და მაინც თავის გემოვნებას და უწინდელ ამაყობას არ ივიწყებენ. „ქამუშაძის გაკირვებაში“ დ. კლდიაშვილმა გლეხის (სამადაძის) პირით ბესარიონ ქამუშაძე „შემოდგომის აზნაურის“ უპითეტიტო შეამკო. იგი შემდგომში ქართველ აზნაურთა საზოგადო სახელად იქცა.

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. აუტანლად მდაბალია იუდეუშკა გოლოვლიევი, მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ იგი, ამავე დროს, კომიკურიცაა, მ. სალტიკოვ-შჩედრინის ნაწარმოებში წარმოგვიდგება როგორც ნათლად გამოკვეთილი სატირული სახე. ასეთივეა ლუარსაბ თათქარიძეც. მასში ილია ჭავჭავაძემ მკვეთრი სატირული სახე დაგვიხატა. იგივე შეიძლება ითქვას კუკრინიკების, პროროკოვის, ს. ნადარეიშვილის, გ. ლომიძის და სხვათა კარიკატურებზე, სა-

დაც ოპის ვამჩალებლები არიან წარმოსახული. ნ. ვ. გოგოლი თავის კომედენტში დასცინის უსინდისობას, მექრთამეობას, გაუთლელობას, გონებაჩლუნგობას. ჩიჩიკოვის სახით მან საქმოსან-ავანტურისტს დასცინა. „რევიზორში“ დახატულია მდაბალი, მანკიერი. ქალაქ გლუპოვის („სულელის“) უთავო გუბერნატორი ჰყავს გამოყვანილი მიხეილ ევგრაფის ძე სალტიკოვ-შჩედრინს. სალტიკოვ-შჩედრინს მისი თანამედროვენი უწოდებდნენ „რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრების პროკურორსა და შინაგანი მტრებისაგან რუსეთის დამცველს“.

კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები მიიჩნევდნენ, რომ მშვენიერს არ შეუძლია გაიმარჯვოს თუ არ შეიცვლება პირობები, რომლებიც წარმოშობენ გაიძვერა ხლესტაკოვების, საცოდავ ბელიკოვების, ხებრე უნტერ პრიშიბევეებისა და მათ მსგავსთა წარმომშობ სოციალურ პირობებს.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ვ. ი. ლენინი სოციალიზმის მტრებთან პოლემიკაში ხშირად იყენებდა დიდი რუსი მწერლების — სატირიკოსების—მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებს.

კ. მარქსი წერდა, რომ „მსოფლიო-ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზა კომედიია. ...რატომ არის ისტორიის ეს მსვლელობა? იმისათვის, რომ კაცობრიობა თავის წარსულს ნათელი მხიარულებით განშორდეს“¹. სიცილი აცილებს წარსულში, ჩრდილების სამეფოში ყოველივე ყალბსა და ბოროტს, ყოველივე იმას, რამაც დრო მოკვამა და საზიზღარი გახდა და ამკვიდრებს ახალს, მოწინავეს, მშვენიერს.

ჩვენს სინამდვილეში წარსულის გადმონაშთების არსებობა კომიკურ-იუმორისტულის გამოვლენის ფართო ასპარეზს იძლევა. ჩვენში კომიკურის დამახასიათებელი თავისებურება ის არის, რომ სოციალისმი არ ტოვებს არავითარ პერსპექტივას ძველის, მახინჯის, მდაბალის შესანარჩუნებლად. ეს განსაზღვრავს განსაკუთრებულ კომიკურობას ძველისა, წარმავალისა, რომელიც ცდილობს შეინარჩუნოს არსებობა, შეეგუოს ცხოვრების ახალ პირობებს, შეიმოსოს მშვენიერის სამოსელში. ძველის გადმონაშთები კი ჩვენს ცხოვრებაში საკმარისია. ძველი სიცოცხლისუნარიანია, ბრძოლის გარეშე იგი არ კვდება. გარდა ამისა, საზოგადოების გახვითარების პროცესში მუდმივად წარმოიშეება რაღაც ახალი, ხოლო ის, რომელიც სულ ცოტა სწის წინათ წარმოადგენდა ახალს, ძველდება და შესაძლოა კომიკური გახდეს.

¹ კ. მარქსი, ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის, თბილისი, სახელგამი, 1946, გვ. 10—11.

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.

სიცილი, რომელიც აღძრა კომიკურმა, ავლენს ცხოვრების წინააღმდეგობებს, ხოლო ხელოვნება, რომელიც სიცილს იწვევს, განსაზღვრავს ჩვენს მიმართებას ამ წინააღმდეგობისადმი, ეხმარება ადამიანებს განთავისუფლდნენ ნაკლოვანებებისაგან, განამტკიცებს მათში საკუთარი ღირსების გრძნობას, აღამაღლებს მათ.

სიცილი, მაშასადამე, არა მარტო უარყოფს, არამედ ამკვიდრებს კიდევაც, განამტკიცებს მშვენიერს. ამიტომ, ამხელს რა ძველს, კომიკური ხელოვნებაში ხელს უწყობს ახლის გამარჯვებას. გარდა ამისა იგი ავითარებს იუმორის გრძნობას — ცხოვრებისადმი ადამიანის მიმართების უძლიერეს იარაღს. ადამიანი, რომელიც მოკლებულია იუმორის გრძნობას, ვერ შეიგრძნობს ცხოვრების მთელ სისასვეს. ჯანსაღი იუმორი, მისწრაფება, სატირულად ამხილო ის, რასაც უკვე აღარა აქვს უფლება არსებობაზე, დამახასიათებელია ჩვეულებრივად საზოგადოების მოწინავე წარმომადგენლებისათვის, რომელთა წინაშე მომავლის გზა ხსნილია. კომიკურის ესთეტიკური მნიშვნელობა დაკავშირებულია იმასთან, რომ ჭეშმარიტი იუმორი გულისხმობს მაღალ გემოვნებას, ზომიერების გრძნობას, გონებამახვილობას, დაკვირვებულობას, და ბოლოს, ნამდვილ ჰუმანიზმს.

მაგრამ სიცილი, რომ იტყვიან, ორლესულა მახვილია. შეიძლება შენიშნო ახლის ნაკლოვანებები და ისე გამოხატო, რომ მისდამი უარყოფითი მიმართება გამოიწვიო. სწორედ ამას გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც წერდა: „სასაცილოდ აგდება ახლის ყლორტების სისუსტისა, იაფფასიანი ინტელიგენტური სკეპტიციზმი და სხვა ასეთი რამ, — ყოველივე ეს, არსებითად, პროლეტარიატის წინააღმდეგ ბურჟუაზიის კლასობრივი ბრძოლის ხერხებია, კაპიტალიზმის დაცვაა სოციალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენ გულდასმით უნდა შევისწავლოთ ახლის ყლორტები, უდიდესი ყურადღებით მოვეპყრათ მათ, ყოველნაირად დაგვხმაროთ მათს ზრდას და „მოუუაროთ“ ამ სუსტ ყლორტებს“¹.

ფიზიკური სიმახინჯე დაცინვის ყველაზე უფრო პრიმიტიული ხერხია. დაინახო კომიკური ფიზიკურად მახინჯი ნიშნავს მახინჯი შეხედულება გქონდეს კომიკურზე. ამის მიუხედავად, ასეთი შეხედულება კომიკურზე დიდხანს იყო გავრცელებული ფეოდალური საზოგადოების მაღალ წრეებში, რამაც განაპირობა, მასხარების, „სასაცი-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 29, გვ. 497.

ლო“ კუზიანებისა და გონჯების გაჩენა. ვ. ჰიუგომ რომანში „კაცი; რომელიც იცინის“ დახატა რა მე-17-მე-18 საუკუნის ინგლისის ცხოვრება, ამხილა არისტოკრატთა დაუნდობლობა, რომლებსაც ბა-რბაროსული შუა საუკუნეების ფეოდალური ტრადიციები ჰქონდათ შენარჩუნებულთ. რომანის მთავარი გმირი გუიმპლენი ჯერ დაამცი-რეს, ხოლო შემდეგ დაამახინჯეს. ადამიანის უუფლებო მდგომარეო-ბა დასახიჩრებით დაგვირგვინდა. ამიტომ საესებით სწორი იყო დიდი რუსი მწერალი ნ. ვ. გოგოლი, როდესაც აღნიშნავდა, რომ „საჭიროა ვიცინოდეთ არა მრუდე ცხვირზე, არამედ მრუდე სულზეო“¹.

მასადაამე, სიცილი არა მარტო უარყოფს, არამედ ამკვიდრებს კი-დევეც, განამტიცებს მშვენიერს. კომიკური ავითარებს იუმორის გრ-ძნობას.

„სასაცილო ეს ყველაზე საზარელია“, — წერდა მ. შჩედრინი. „სა-ტირა, ვ. მაიაკოვსკის აზრით, მრისხანე იარაღია“. ჩ. ჩაპლინის შეხედულებით, „სიცილი სერიოზულის საქმეა“. მსოფლიოს კინო-ხელოვნების დიდი მოღვაწე ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი მთელ რიგ თა-ვის ფილმებში გვიხატავს ზოგიერთი „მაძიებლის“ უშედეგო ბრძო-ლას, მისი იმედების გაცრუებას. ისეთ ფილმებში, როგორცაა „დიდი ქალაქის ჩირადნები“ (1931), „ახალი დროება“ (1935) ჩაპლინმა გვიჩვენა, რომ ე. წ. „პატარა ადამიანის“ ოცნება ბედნიერებაზე უმუ-შევრობის, აუტანელი ექსპლუატაციის პირობებში სულ ფუჭია. თა-ვის ბრწყინვალე კინოსურათში „დიდი დიქტატორი“ (1940) ჩაპლინ-მა სასტიკად ამხილა გერმანული ფაშიზმი და „პატარა ადამიანი“ ტრი-ბუნად, ისეთ პიროვნებად აქცია, რომელიც კაცობრიობას ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოუწოდებს.

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 ფო-რმით 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 კომედი-აში რაც უფრო მეტი ტრიუკი, ოინბაზური ხერხია, მეტია თვითმიზ-ნური კომედიურობა, მით უფრო უკეთესია ნაწარმოებისათვის. ეს სწორი არ არის. რასაკვირველია, კომედია სასაცილო უნდა იყოს,

¹ ნ. ვ. გოგოლი ლიტერატურის შესახებ, მოსკოვი, 1952, გვ. 270 (რუსულა გამოცემა).

სიცილია მისი ძალა, სიცილია მისი იარაღი, მაგრამ როცა სიცილი არ ემსახურება ნაწარმოების იდეას, სიუჟეტის გაშლას, თვითმიზნად არის გადაქცეული, მაშინ გარეგნული თავშესაქცეობა, არსებითად, ნიშნავს კომიკურის შეცვლას სასაცილოთი. ასეთია კინოფილმი „ფრთხილად ბებია“, რომელშიც მთავარ როლს ასასიერებს საბჭოთა კავშირის საბალხო არტისტი ფ. რანგესკაია, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სურათები „უდიბლომო სასაიძო“ (რეჟისორი ლ. ზოტივარა), „მოიტაცეს თამარ ქალი“ (რეჟისორი ლ. გორდელაძე) და სხვები.

კომიკურის, იუმორის მეშვეობით, წერდა ბ. ბელინსკი, პოეტი ემსახურება ყოველივე ამდღებულსა და მშვენიერს, მაშინაც, როდესაც იგი სწორად ასახავს თავისი არსით ამდღებულისა 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. ყოველი კარგი კომედია ატარებს გარკვეულ დადებით საწყისს, იმის მიუხედავად არიან თუ არა მასში დადებითი პერსონაჟები. იდეალის არაპირდაპირი გამოხატვა და დამკვიდრება კომიკურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა. „ყოველგვარი უარყოფა, — აღნიშნავდა ბელინსკი, — იმისათვის, რომ იგი ცხოველი და პოეტური იყოს, იდეალის გულისათვის უნდა ხდებოდეს“¹.

მწარე დაცინვა მოითხოვს გადაჭარბებას, გამახვილებას, ცალკეული უარყოფითი ნიშნების გამკვეთრებას. ამიტომ კომედიაში, განსაკუთრებით სატირაში, ხშირად იყენებენ გროტესკს — მკვეთრ გამახვილებას, მკვეთრ გადაჭარბებას. იუმორი კომიკურის ყველაზე უნივერსალური გამოვლენაა. არავითარი კომედია, სატირა, პაროდია, ირონია, ფარსი, კარიკატურა, შარჟი არ შეიძლება იუმორის გარეშე. სატირა კომიკურის უმაღლესი, ყველაზე მძაფრი ფორმაა (ასეთია მაიაკოვსკის პიესები: „ბაღლინჯო“, „აბანო“). ზოგიერთის აზრით სატირა „სოციალური თერაპიაა“. სასარგებლოა ის სატირა, რომელიც მძაფრად ამოთრახებს რა შეუწყნარებელ ნაკლოვანებებს, განამტკიცებს ჩვენს ცხოვრებას. ვ. ი. ლენინმა პირველმა დაუჭირა მხარი საბჭოთა ეპოქის გამოჩენილ პოეტს ვლადიმერ მაიაკოვსკის. ლექსმა „სხდომას გადაყოლილნი“ (1922) ბევრი აცინა ილიჩი და იგი ზოგიერთ ადგილს ზეპირადაც იმეორებდა. პოეტის ლექსი, როგორც ცნობილია, მიმართულია წარსულის გადმონაშთების წინააღმდეგ. ავტორი აქ სასტიკად დასცინის სხდომებს და იმ ადამიანებს, რომლებიც

¹ ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამო. 1948. გვ. 665.

სხდომებს, ფუსფუსს არიან გადაყოლილნი. ვ. მაიაკოვსკის მიერ და-
ხატული ბიუროკრატის „ივან ვანიჩის“ ტიპი ვ. ი. ლენინმა რუსეთის
ცხოვრების წილში ი. გონჩაროვის მიერ აღმოჩენილ ტიპს — ობლო-
მოვს — შეადარა.

1922 წლის 6 მარტს მეღვინეთა სრულიად რუსეთის ყრილობის
კომუნისტური ფრაქციის სხდომაზე გაკეთებულ მოხსენებაში ვ. ი.
ლენინმა ვ. მაიაკოვსკის ლექსს მაღალი შეფასება მისცა: „გუშინ „იზ-
ვესტიაში“ შემოხვევით წაჯიკითხე მაიაკოვსკის ლექსი პოლიტიკურ
თემაზე... დიდი ხანია არ განმიცდია ასეთი სიამოვნება, პოლიტიკუ-
რი და ადმინისტრაციული თვალსაზრისით... პოეზიის მხრივ არ ვიცი,
ხოლო რაც შეეხება პოლიტიკას, დაბეჭივით ვამბობ, რომ ეს საესე-
ბით სწორია“.

კომიკურის ფორმები ხელოვნებაში მრავალგვარია (იუმორი, ირო-
ნია, სატირა, სარკაზმი, ხუმრობა, დაცინვა). ასევე მრავალგვარია კო-
მედიური ქანრები (ვოდველი, იგავი, პამფლეტი, ეპიგრამა, სატირუ-
ლი კომედია, სატირული დრამა, ტრაგიკომედია და ა. შ.). სახვით-
ხელოვნებაში ვხვდებით კომიკურის შემდეგ სახეობებს: კარიკატურას,
შარქს. მრავალფეროვანია კომიკურის გამოსახვის საშუალებები ხე-
ლოვნების სხვადასხვა სახეობებში (ფარსი, ბურლესკა, იუმორესკა
და ა. შ.).

ქეშმარიტ სატირაში ყოველთვის ნათელია რომელი ძალებია გა-
კრიტიკებული და ვის სასარგებლოდ. საბჭოთა სატირა გმობს ბიუ-
როკრატებს, დოყლაპიებს, შოლაყებებს. სატირული სახეებია ვ. მაი-
აკოვსკის „აბანოში“ — პობედონოსიკოვი, ა. კორნეიჩუკის „ფრონ-
ტში“ — გორლოვი.

საზოგადოებრივი მანკიერებების მხილების ყველაზე მკვეთრი ფორ-
მაა გროტესკი. მისი ამოცანაა შექმნას სოციალური ბოროტების კრე-
ბითი, ხშირად უტრირებული სახე, მანკიერის ყველა გამოვლენის
შეგნებული გამოკვეთა, მისი კარიკატურულ სახემდე აყვანა. ვინაიდან
სატირასა და გროტესკში დაცინვის ობიექტი ხდება სოციალურად
საშიში მანკიერებანი, კომიკური აქ არაიშვიათად გადადის ტრაგიკულ-
ში (სატირული დრამა, ტრაგიკომედია).

კომიკურის ერთ-ერთი ფორმაა ფარსი, რომელიც ვლინდება ტაკი-
მასხარას გამომდომებში, უხეშ ხუმრობაში. ხელოვნებაში ფარსი
თეატრალური წარმოდგენაა, რომელიც ფართოდ იყენებს ბუფონადის,
გროტესკის ხერხებს, უხეშ იუმორს. ფარსის პერსონაჟისათვის
დამახასიათებელია ერთი ნიშანი (გაუქმადრობა, ლოთობა, სიჩლუნ-
გე, ეშმაკობა, სიხარბე და ა. შ.), რომელიც ჰიპერბოლამდეა აყვანი-
ლი. მუსიკაში ფარსის ელემენტები აქვს კომიკურ ოპერას, ოპერე-
ტას, ბურლესკას, სკერცოს. ქართულ დრამატურგიაში ფარსის ნი-

მუშია ა. ცაგარლის „ბაიყუში“. ამჟამად ფარსი ძირითადად გვხვდება ცირკის არენაზე და ესტრადაზე.

ბუფონადა კომიკურის გამოვლენის თავისებური საშუალებაა, რომელიც თავის გამონახტულებას პოულობს ოინზაზურ ქცევაში, ტაკიმასსარობაში. ბუფონადას საფუძვლად უდევს გარეგანის ხაზგასმული კომიკური გაზვიადება (არაჩვეულებრივად დიდი ზომის მუცელი, მეტისმეტად წვრილი ფეხები, უზარმაზარი ცხვირი, წრიპინა ამა და ა. შ.). იგი გვხვდება ანტიკურ კომედიებში, ნიღბების იტალიურ თეატრში. ბუფონადას იყენებდნენ შექსპირი, მოლიერი, შემდეგ ვ. მაიაკოვსკი და სხვები. ბუფონადის თვითმიზნურ გამოყენებას ფორმალიზმამდე მივყავართ, მაგრამ კეშმარიტი ბუფონადა წარმოადგენს სცენურ გროტესკს. ასე მაგალითად, ბუფონადურია ფალსტაფი შექსპირთან („ვინძორის ცელქი ქალები“), „წმინდახები“ ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფში“. დღეისათვის ბუფონადას ძირითადად ცირკში გვხვდებით.

კომიკურის გამოვლენის ერთ-ერთი სახეა ბურლესკი. ბურლესკული პოეზია თავის დროზე წარმოადგენდა კომიკური. პაროდული პოეზიის ეანრს. კომიკურ ეფექტს ბურლესკში აღწევენ კონტრასტით თემასა და მისი გადმოცემის ხასიათს შორის. ბურლესკია ილია ქავჭავაძის მიერ „ცისკრის“ გასამახარაველად გადაკეთებული აღ. ქავჭავაძის ლექსი „ვაპ დრონი, დრონი“.

„ვი ც-სკრის დრონი, ნაქებნი მტკბარად.
წარიტენენ, გაქრენ, სიზმრებრივ ჩქარად,
მე იგივე ვარ, მარად და მარად“.

იუმორესკა მცირე ზომის იუმორისტული ნაწარმოებია, რომელიც დაწერილია პროზად ან ლექსად. თავდაპირველად იუმორესკას უწოდებდნენ უცნაური, ჩვეულებრივად სახუმარო, იუმორისტული ხასიათის პატარა ზომის მუსიკალურ პიესას. იუმორესკებს წერდნენ რ. შუმანი, ე. გრიგი, პ. ჩაიკოვსკი, ს. რახმანინოვი, ა. დვორჟაკი და სხვები.

კომიკური ზოგჯერ ვლინდება შარკში. შარკი ისეთი მხატვრული სახეა, რომელშიც ხაზგასმით გამოკვეთილად და კარიკატურულად შეცვლილი პიროვნების ან მოვლენის ცალკეული ნიშან-თვისებები. ძირითადად გავრცელებულია მხატვრობაში. მხატვრულ ლიტერატურაში შარკს ფართოდ იყენებენ ეპიგრამაში, პამფლეტსა და ფელეტონში.

ეპიგრამა სატირული ხასიათის მოკლე ლირიკული ლექსია, რომელშიაც ესა თუ ის პიროვნებაა გამათრახებული. თავდაპირველად ძველ

საბერძნეთში ეპიგრაფა ნიშნავდა შექებითი ხასიათის წარწერას საფლავის ქვაზე, საოჯახო ნივთზე, შენობის კედელზე და ა. შ. ძველ რომში კი ეპიგრაფას უწოდებდნენ მცირე მოცულობის დამცინავ ლექსს. ცნობილია ა. პუშკინის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლისა და სხვათა ეპიგრაფები.

ქართული ეპიგრაფების თვალსაჩინო ნიმუშია ბესიკის (1750—1791) ეპიგრაფა მზეჭაბუკ ორბელიანზე. იგი ამ ფორმის ლიტერატურული სახეობის საუკეთესო ნიმუშად ითვლება ქართულ მწერლობაში. მახინჯ მოვლენას ამხელს ბესიკი პოემაში „რძალ-დედამთილიანი“. ილიასა და აკაკის ეპიგრაფები, მეფის რუსეთის შინაგან საქმეთა მინისტრის გრაფ მიხეილ ლორის მელიქოვის წინააღმდეგ მიმართული.

პამფლეტი მამხილებელი, გამკიცხველი ლიტერატურული ნაწარმოებია, რომელიც ხშირად სატირული ფორმითაა დაწერილი. პამფლეტი უმთავრესად მიმართულია რომელიმე პიროვნების ან პოლიტიკური მოვლენის წინააღმდეგ. იგი არის მხატვრულიც და პუბლიცისტურიც. პამფლეტის ნიმუშებია გრ. ორბელიანის „პასუხი შეილთა“, ი. ჭავჭავაძის „პასუხის პასუხი“, ირ. ევდოშვილის ალეგორიული ხასიათის ლექსი „ვაი ჩვენს თავს“, მ. გორკის სატირული ნარკვევები „ამერიკაში“ და ა. შ.

შარკს, რომელიც შერბილებულად, იუმორით, ხუმრობით გადმოგვცემს ადამიანის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, ეწოდება მეგობრული (ბ. ეფიშვილის, თ. რეშეტნიკოვის, გ. ფირცხალავას და სხვ.). არსებობს აგრეთვე სატირული შარჟიც, რომელიც ადამიანს გამოხატავს ცხოველის ან რაიმე სავნის სახით. სატირული შარჟით გამოირჩევიან მხატვრები კუკრინიკსები, ხ. ბიდსტრუპი (დანია), ე. ეფელი (საფრანგეთი), დ. დონი, ო. შმერლინგი და ა. შ. ლიტერატურაში სატირული შარჟის ნიმუშია მ. შჩედრინის „ზღაპრები“, თეატრსა და ესტრადაზე სატირული შარჟებით გამოდიან ა. რაიკინი, მ. მირონოვი და სხვები.

კარიკატურა, რომელიც იყენებს გადაჭარბებას, გაზვიადებას, ძირითადად გამოიყენება მხატვრობაში. კარიკატურა ნიშნავს დამახასიათებელი უარყოფითი ნიშნების გაზვიადებას. დაცივნის 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. სერვან-

ტესის „დონ კიხოტი“ შესანიშნავი ლიტერატურული პაროდიაა რაინდულ რომანებზე.

პაროდის შესანიშნავი ნიმუშები შექმნა თოჯინების ცენტრალურ-რმა თეატრმა სოციალისტური შრომის გმირის სერგეი ობრაზცოვის ხელმძღვანელობით.

ხშირად პაროდულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მოცემულია სრულიად სხვა შინაარსი. მაგალითად, ვ. მაიაკოვსკის პოემაში „კარგია“ კუსკოვასა და მილიუკოვის დიალოგში წარმოდგენილია ა. პუშკინის „ევგენი ონეგინში“ ტატიანასა და მისი გადიის სცენის პაროდია.

გროტესკი სინამდვილის კომიკური წარმოსახვის უკიდურესი სახეობაა. გროტესკი სატირული პლანის მხატვრული ხერხია და გამოირჩევა ისეთი მკვეთრი სახეობრივი გაზვიადებით, რომლის დროსაც რეალური მოვლენები ან საგნები ღებულობენ ძალზე უცნაურ, ფანტასტიკურ, ზოგჯერ საზარელ ფორმებს. გროტესკი მწვავე სატირული შარჟია, კარიკატურულ-სატირული მხატვრული სახის განსაკუთრებული სახეა. გროტესკული სახეების მთელ გალერეას ვხვდებით მ. სალტიკოვ-შჩედრინთან, ვ. რაბლესთან სატირულ რომანში „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. ვ. მაიაკოვსკის პიესებში „ბაღლინჯო“, „აბანო“, საფრანგეთის რევოლუციის მხატვრის ო. დომიეს გრაფიკაში, ფ. გოიას ოფორტებში, კუკრინიკსების, ვ. დენის, დ. მოორისა და სხვა მხატვრების გრაფიკულ ნაწარმოებებში. გროტესკული სახეები აქვს წარმოსახული გ. წერეთელს მოთხრობაში „ეიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კულაბზიკა“.

მოდოთ გატაცებას მოხდენილად დასცინა 1875 წელს აკაკი წერეთელმა, როდესაც ლექსში „ახლანდელ ქალებს“ ასე მიმართა:

„მოდნებს“ დასდე, იმაში ხარ ვართული,
წერა-კითხვა გეზარება ქართული...“¹.

აკაკიმ „თამარ ცბიერში“ მასხარას მამხილებელი ფუნქცია დააკისრა.

ვოდევილი დრამატული ნაწარმოების ერთ-ერთი სახეობაა, მსუბუქი კომედიაა, რომელშიც დიალოგი და დრამატული მოქმედება აგებულია გასართობ ინტრიგაზე, ანეკდოტურ სიუჟეტზე და გამოყენებულია სასიმიღერო კუბლეტები და ციკვები. 1792 წელს ქ. პარიზში გაიხსნა თეატრი „ვოდევილი“, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ვოდევილი განდევნა ოპერეტამ. ქართულ ლიტერატურაში პირველი ვოდევილები შექმნა რ. ერისთავმა („ბიძიასთან გამოხუმრება“, „მასწავლებელი სოფლის სკოლისა“, „იჭვიანი“ და სხვა).

¹ აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. ტ. I, 1950, გვ. 319.

სარკაზმი სინამდვილის მოვლენების ესთეტიკური შეფასების განსაკუთრებული სახეა და გამოხატავს ორაზროვან გაგებას. ლიტერატურაში სარკაზმის სახეა ეპიგრამა (მაგალითად, გრაფ ვორონცოვზე ა. პუშკინის ეპიგრამა). ძალზე ხშირად სარკაზმი სატირაში გამოიყენება.

სატირა კომიკური შეფასების განსაკუთრებული სახეა, რომელიც იუმორისაგან განსხვავებით გვაძლევს მოვლენის ან პიროვნების ცალკეულ ნაკლოვანებათა მწვავე კრიტიკას იმით, რომ ამხელს მავნე, საზოგადოებრივად საშიშ მანკიერებას. მისთვის დამახასიათებელია პიტირობა, კარიკატურულობა, გროტესკულობა. იგი ხშირად გამოიყენება იგავ-არაკებში, ზღაპრებში, სატირულ კომედიებში, ეპიგრამებში. მეტად საყურადღებოა ი. ჭავჭავაძის სატირული ნაწარმოებები. „კაცია ადამიანი?!“, „ბედნიერი ვიცი“, „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით“, ა. წერეთლის „აპელაციის მცოდნე“ და სხვ.

სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა ასე განსაზღვრა: „ეურნალ „კოკოდლის“ როლი:

„ეურნალის ძირითადი ამოცანაა ადამიანთა შეგნებაში კაპიტალიზმის გადმონაშთებთან ბრძოლა. ეურნალი სატირის იარაღით უნდა ააშკარავებდეს საზოგადოებრივი საკუთრების დამტაცებლებს, წამგლეჯებს, ბიუროკრატებს, ყოყოჩობის, მამებლობის, უხამსობის გამოვლინებებს, თავის დროზე ეხმაურებოდეს საჭირობოროტო საერთაშორისო მოვლენებს, აკრიტიკებდეს დასავლეთის ბურჟუაზიულ კულტურას, უჩვენებდეს მის იდეურ არარაობასა და გადაგვარებას“¹.

ჩვენს პარტიას არაერთხელ აღუნიშნავს კრიტიკისა და თვითკრიტიკის მნიშვნელობა, ის, რომ ზოგიერთი ჩვენგანი არ აფასებს იუმორის როლს, რომ ხშირად შეიძლება ხუმრობითაც გამოადგე საქმეს.

თუ კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში კრიტიკა არსებითად ნიშნავს კაპიტალისტური საზოგადოებრივი წყობილების განადგურების მოთხოვნას, ე. ი. ემორჩილება უარყოფის პათოსს, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში კონფლიქტის გადაწყვეტა ნიშნავს ახლის განვითარებას და განმტკიცებას, სოციალისტური ცხოვრების გამარჯვებას, და მაშასადამე, კრიტიკული მხატვრული ანალიზი ემორჩილება დამკვიდრების პათოსს.

ამჟამად საბჭოთა ლიტერატურაში, კერძოდ, ქართულ მწერლობაში, გაძლიერდა კრიტიკული პათოსი, ნეგატიური მოვლენების, კერძოდ „ყვარყვარიზმის“ მხილება, როგორც აქტიური და უფრო ქმედითი ფორმა მახინჯ გამოვლინებათა აღმოსაფხვრელად.

¹ პარტიული და საბჭოთა ბეჭდვითი სიტყვის შესახებ. დოკუმენტების კრებული, სახელგამი, 1956 წ. გვ. 808.

ჩვენი დედაქალაქის წამყვანი თეატრები შოთა რუსთაველის და კოტე მარჯანიშვილის სახელობისა თავისი სპექტაკლებით („ყვარყვარე თუთაბერი“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „ძველი ვოდევილები“, „როცა ქალაქს სძინავს“ და ა. შ.) პირდაპირ ებრძვიან პოლიტიკურ ავანტიურნიზმს, კარიერნიზმს, ტირანიასა და უსამართლობას, სოციალური უთანასწორობის ყოველგვარ გამოვლინებას.

კომედიურ ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ფანტაზიის როლს. „რაზე ვიცინოთ?“, „ვის დავიცინოთ?“, ბიუროკრატი, როჰელსაც ჩვენ შევხვდით რომელიღაც დაწესებულებაში, არ გამოიწვევს სიცილს, პირიქით, იგი აღგვამფოთებებს, ხოლო პობედონოსიკოვი, რომელიც ბიუროკრატის კონცენტრაციაა, ჩვენში იწვევს სიცილს, რადგან ვ. მაიაკოვსკის გონებამახვილობამ საშუალება მისცა პოეტს შეექმნა ჭეშმარიტად კომედიური ხასიათი „გლავნაჩჰუპსისა“ და ეჩვენებინა ბიუროკრატიზმის მთელი უსაფუძვლობა და კომიზმი.

მითხარი რაზე იცინი და გეტყვი ვინა ხარ შენ. ი. ვ. გოეთე აღნიშნავდა: „არაფერში ისე არ ვლინდება ადამიანების ხასიათი, როგორც იმაში, თუ რა მიაჩნიათ მათ სასაცილოდ“.

ბოლო დროს განსაკუთრებული აღმავლობა შეინიშნება ქართულ ლიტერატურაში. ქართული მწერლობა მხარში უდგას პარტიას იმ დიდ ბრძოლაში, რომელსაც ეწევა საქართველოს კომპარტია სახალხო მეურნეობისა და კულტურის ყველა ფრონტზე. ქართველი მწერლები მთელი შემოქმედებითი შემართებით დგანან „ცეცხლის ხაზზე“, ხუთწლედის მხარდამხარ იბრძვიან როგორც მოქალაქენი, და აქტიურ როლს ასრულებენ იმ „ზნეობრივი გაჯანსაღების“ პროცესში, რომელიც მრავალი წელია ხორციელდება პარტიის თბილისის კომიტეტის მუშაობის შესახებ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილებების შესასრულებლად.

ვ) მ ა ხ ი ნ ჭ ი

ბევრი ესთეტიკოსის აზრით, მახინჯი, უგვანო, მდაბალი (სულ-მდაბალი), საზარელი (საშინელი), შემშარავი, შემადრწუნებელი არ განეკუთვნებიან ესთეტიკურ კატეგორიებს. ისინი მშვენიერების ანტიპოდებს წარმოადგენენ და მათ კვლევას დიდი ხნის ტრადიცია არ გააჩნია. ძველად თეორეტიკოსები ესთეტიკურს აიგივებდნენ მშვენიერთან და შესაბამისად ესთეტიკას „მშვენიერების ფილოსოფიას“, „ხელოვნების ფილოსოფიას“ უწოდებდნენ. თუმცა, როგორც სავსებით სწორად აღნიშნავს ზოგიერთი ესთეტიკოსი, ამ კატეგორიებს უკვე იცნობდნენ ანტიკურ სამყაროში და უფრო ადრეც.

ჯერ კიდევ ძველი ეგვიპტელები, რომლებიც გულუბრყვილო დი-
ალექტიკის ანბანს სწავლობდნენ, ცდილობდნენ მშვენიერისა და მა-
ხინჯის არსის გარკვევას. ასე მაგალითად, „ძველი აღმოსავლეთის ის-
ტორიის“ პირველ ტომში ასეა მოთხრობილი მეფისა და ქადაგის 'მე-
ხვედრის ერთ-ერთი სცენა: „ქადაგი წარუდგა მეფეს და ასე აღწერს
მოხუცებულობის უბადრუკ სურათს: სიბერე მომადგა, თვალებს დაა-
კლდათ, ძალა მეკარგება... კარგი ფუჭდება, გემოვნება იკარგება“¹.

ძველი ეგვიპტის ქალღმერთს ისიდას, მითოლოგიის თანახმად, მო-
უნდა მდინარის მეორე ნაპირზე გადასვლა, მაგრამ მას სდევნიდნენ სხვა
ღმერთები. იმისათვის, რომ მენავე გაეცურებინა, ისიდამ მოხუცებუ-
ლის სახის გამომეტყველება მიიღო და სათანადო საფასურით გადა-
ლახა მდინარე. შელოცვის შედეგად ისიდამ კვლავ დაიბრუნა ახალ-
გაზრდობა და ისეთი ლამაზი სახე მიიღო, რომლის მსგავსი მთელ დე-
დამიწაზე არ მოიპოვებოდა². ამ მითოლოგიურ სცენაში მოცემულია
მშვენიერების მახინჯად და მახინჯის მშვენიერად ურთიერთგადასვ-
ლის სურათი.

ხელოვნებაში მახინჯის, უგვანოს საკითხი თავდაპირველად არის-
ტოტელემ დასვა. „როგორც ჩანს, — წერდა დიდი ბერძენი ფილოსო-
ფოსი, — პოეზია შექმნა, საზოგადოდ, ორმა მიზეზმა, ორივე — ბუ-
ნებრივი მიზეზია. ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი... აქვს ადამიანს
ბავშვობიდანვე, და ადამიანი იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან,
რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძავია და თავის პირველ სწავლას მი-
ბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ
ადამიანს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილე-
ბა. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხვდავდით, იანს ძალიან ზუს-
ტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით — აი, მაგალითად,
უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია
ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფო-
სთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისთვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცო-
ტად დროს ანდომებენ. ამიტომ ადამიანს უხარია, როდესაც იგი ხედავს
სურათებს, ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, ადამიანს უხდება სწა-
ვლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თიქ
თოეული სურათი, მაგალითად, „აი ეს არის ის“, და თუ ადრე არ
გვეჩონია შემთხვევა გვენახა საგანი, მაშინ სურათი სიამოვნებას ჰქმნის

¹ ბ. ა. ტუ რ ა ე ვ ი, ძველი აღმოსავლეთის ისტორია, ტ. I, 1935, ლენინგრადი, გვ. 242 (რუსული გამოცემა).

² მ. ა. მ ა ტ ი ე, ძველეგვიპტური მითები, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადე-
მიის გამოცემა. მოსკოვი-ლენინგრადი, 1956, გვ. 106.

არა საგანთან მსგავსებით, არამედ ნაკეთობით... ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით“¹.

არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას მაყურებელი განიცდის გამოცნობის სიხარულს, ე. ი. აღმამიანის კმაყოფილება დაკავშირებულია იმის გამოცნობის პროცესთან, რასაც ხელოვანი ჰბაძავდა ცხოვრებაში. უფრო გვიან პლუტარქე ამავე აზრს ავითარებდა და აღნიშნავდა, რომ როდესაც ჩვენ ვხედავთ ხელოვნების ან მაიმუნის გამოსახულებას, ვხარობთ და გაკვირვებას განვიცდით იმიტომ, რომ ეს მსგავსია.

მახინჯი (უგვანო, უსახური) არსებითად წარმოადგენს ესთეტიკურ კატეგორიას, რომელიც უპირსპირდება მშვენიერს და განიხილება მასთან შეფარდებით. ბაროკოს იდეებმა თავისი გამოხატულება პოვეს ამ ეპოქის უდიდესი მოქანდაკისა და ხუროთმოძღვარ ჯან ლორენცო ბერნინის (1598—1680 წწ.) ცალკეულ გამოხატულებებში. ბუნება თავისთავად, ბერნინის აზრით, სუსტი და საცოდავია: მხატვარი მას ასახავს არა ისეთს, როგორიც არის, არამედ ისეთს, როგორიც მძლავრ ზემოქმედებას მოახდენს მაყურებელზე — მხოლოდ მაშინ იძენს იგი კეთილშობილებასა და სიდიადეს. სწორედ ამიტომ ბერნინი თვლის, რომ შეიძლება ვილაპარაკოთ მახინჯის სილამაზეზე.

ესთეტიკური კატეგორიების დიდი სიმრავლით გამოირჩევა გერმანელი იდეალისტი ფილოსოფოსის, ფსიქოლოგისა და ესთეტიკოსის იოჰანეს ფოლკელტის (1848—1930) შრომა „ესთეტიკის სისტემა“. იგი ამბობს, რომ ანაწევრებს უსასრულოდ, უდაბურად, კოლოსალურად, საშინლად, საზარელად, უგვანოდ, პირქუშად, საუცხოოდ, ღირსეულად, პათეტიკურად, დიდებულად, ზეიმურად. ამავე დროს ყოველი ეს დახასიათება ცალ-ცალკე გამოიყენება პოეზიისადმი, მუსიკისადმი და სახვითი ხელოვნებისადმი. ტრაგიკულის კატეგორია ფოლკელტთან დაყოფილია ბრალის მქონედ და არა მქონედ, კომიკური მასთან ასეა დანაწევრებული: ამბობს, რომ კომიკური, უხეში და დახვეწილი კომიკური, ბურლესკი, გროტესკი, სასაცილო, სალალობო, ობიექტურად და სუბიექტურად კომიკური, ნებაყოფლობითი და არანებაყოფლობითი კომიკური, ცინიკური, მახვილსიტყვაობა და იუმორი.

მეორე გერმანელ ფილოსოფოსსა და ფსიქოლოგს მაქს დესლუარს (1867—1947) თავისებურად ესმის ესთეტიკური კატეგორიების კლასიფიკაცია. იგი ცნობს ექვს კატეგორიას. ესენია: მშვენიერი, ამაღლებული, ემხიანი, ტრაგიკული, კომიკური, საზიზღარი. მისი აზრით,

¹ არისტოტელე, პოეტიკა. წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი, მეორე გამოცემა. თბილისი, „განათლება“, 1979, გვ. 146—147.

მხატვრული, მშვენიერი და ესთეტიკური მსგავსნი არიან, მაგრამ არა თანატოლნი. საზიზღარის კატეგორიის შესახებ დესუარი აღნიშნავს, რომ მას აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, იგი არ არის მშვენიერების უბრალო უარყოფა, არამედ არის ერთგვარი დადებითი კატეგორია, რომელსაც დასაშვებად მიაჩნია ისეთივე მხატვრული გაფორმება. როგორც ტრაგიკულსა და კომიკურს აქვს, და მას შუალედი ნდგომარეობა უკავია მათ შორის.

დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში „საზიზღარი“ ასეა განმარტებული: საზიზღარი არის ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც უპირისპირდება მშვენიერებას და ფასდება მისით. საზიზღარი ხასიათდება ყოფიერების შინაგანი ზომის ერთგვარი მსხვერვის გარე გამოვლენით (აიწმავს გაუფორმებელ, ქაოტურ, ისეთ არსებას, რომელმაც ვერ მიიღო „სახე“). ხელოვნება საზიზღარს მიმართავს მაშინ, როდესაც საჭიროა სინამდვილის ნეგატიური მოვლენების ასახვა, რათა სრულად გამოსახოს იგი. ამასთანავე სინამდვილის საზიზღარისაგან განსხვავებით მისი მხატვრული წარმოსახვა ანუ საზიზღარი ხელოვნებაში იმით გამოირჩევა, რომ როგორც ამ პარაგრაფის დასაწყისში იყო აღნიშნული და არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ აქვს დასაბამი, იწვევს ერთგვარ ესთეტიკურ კმაყოფილებას, რაც დაკავშირებულია გამოსახვის ოსტატობასთან და უარყოფითი ემოციების ესთეტიკურ განმუხტვასთან¹.

გ. ჰეგელის მომხრეებს კარგად ესმოდათ, რომ მასწავლებელმა ძალზე იოლად მიაღწია თავისი ისტემის ჰარმონიულობას და რომ მათ უნდა ითავონ „ეშმაკის დამცველის“ როლი.

ასე მაგალითად, ესთეტიკოსმა კარლ როზენკრანცმა (1805—1879) წამოაყენა საზიზღარის ესთეტიკური გამართლების, როგორც „სილამაზის თვითმსხვერვის“ იდეა, დაწერა ნაშრომი სათაურით „სიმახინჯის ესთეტიკა“. ამავე შეხედულებებს იზიარებდა მაქს შასლერი (1819—1903).

„...კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში მახინჯის გამოსახვა მშვენიერის არაპირდაპირი განმტკიცება იყო. კრიტიკული რეალიზმი იძულებული იყო მხატვრული ყურადღების ცენტრში მახინჯი დაეყენებინა სწორედ იმიტომ, რომ იგი გაბატონებულია უსამართლოდ მოწყობილ საზოგადოებაში. და ხელოვნებას მისი, როგორც ადამიანთა შესაძლო მშვენიერი ცხოვრების იდეალის საწინააღმდეგო მოვლენის, გამოაშკარალება ევალება. ამით განსხვავდება უგვანოს გამოსახვა

¹ დიდი საბჭოთა ენციკლოპედია, მესამე გამოცემა, ტ. 3, 1970, გვ. 84.

შჩედრინთან, ზოლასთან თანამედროვე იტალიელ ნეორეალისტებთან დეკადენტების მიერ მისი გამოსახვისაგან¹.

განა ამაზე არ მეტყველებენ „შმაგი ბესარიონის“ შემდეგი სიტყვები: „ჩვეულებრივად ამბობენ, რომ საზარელი ამბების (მაგალითად, მკვლელობის, სიკვდილით დასჯისა და სხვა) ნატურიდან სწორად გადმოღება თუ მას აზრი და მხატვრულობა არ ახლავს, ზიზღს იწვევს და არა სიამოვნებასო. ეს უსამართლობაზე მეტია, ეს სიცრუეა. მკვლელობის ან სიკვდილით დასჯის სანახაობა ისეთი ამბავია, რომელიც თავისთავად სიამოვნებას ვერ მოგანიჭებთ, დიდი პოეტის ნაწარმოებში მკითხველი ტკბება არა მკვლელობით, არა სიკვდილით დასჯით, არამედ იმ ოსტატობით, რომლითაც ერთი ან მეორე გამოუხნა; ტავს. მაშასადამე, ეს ესთეტიკური სიამოვნებაა და არა უნებლიე შეძრწუნებისა და ზიზღთან შერეული ფსიქოლოგიური სიამოვნება, მაშინ, როდესაც დიდი გმირობის ან ბედნიერი სიყვარულის სურათი უფრო რთულ და ამიტომ სრულ, იმდენადვე ესთეტიკურ, რამდენადაც ფსიქოლოგიურ სიამოვნებას იწვევს“².

სწორედ მოდერნისტების მიერ ნატურალურად გამოსახულმა ბოროტებამ, სისაძაგლემ, მახინჯის, საზიზღრის ანტიჰუმანისტურმა ლობებამ, სიტყვის აზრიანობისაგან უარის თქმამ, სინტაქსის მსხვერველამ, „კჰუისმილმა“ ენის დანერგვამ მიიყვანა ლიტერატურა და ხელოვნება დეჰუმანიზაციამდე.

დეკადენტობა სიმახინჯეს მიმართავს იმიტომ, რომ იგი ცხოვრების არსებით, მუდმივ და უცილობელ კანონად მიაჩნია და ამიტომ სიმახინჯეს კი არ უარყოფს, არამედ ამკვიდრებს. XIX საუკუნის ბოლოს ფართოდ იკიდებს ფეხს ცნება „დეკადანსი“ (დაცემულობა), რომელიც აღნიშნავს ბურჟუაზიული ხელოვნების იდეური და მხატვრული დაცემულობისათვის დამახასიათებელ ტიპურ მოვლენათა ერთობლიობას. სწორედ ამ პერიოდში ფართო გავრცელება პოვა ფრანგი პოეტისა და ლიტერატურული კრიტიკოსის ტეოფილ გოტიეს მიერ წამოყენებულმა თეზისმა „ხელოვნება—ხელოვნებისათვის“ (1852), რომელიც უარყოფდა ხელოვნებაში შინაარსის მნიშვნელობას და პირველ ადგილზე მხატვრული ფორმის კულტს აყენებდა.

დეკადენტური ხელოვნების წინამორბედად ითვლება ნიჰიერი ფრანგი პოეტი შარლ ბოდლერი (1821—1867), რომელმაც, ვალერი ბრიუსოვის თქმით, სილამაზე და პოეზია გამოძებნა იქ, სადაც მანამდე ხედავდნენ მხოლოდ შემადრწუნებელს: ბოროტებაში, მანკიერებაში,

1 მ. ს. კაგანი, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა (ლექციების კურსი), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1984, გვ. 117.

2 ბ. ბელინსკი. რჩეული თხზულებანი, ტომი 11, თბილისი, 1958, გვ. 662.

დანამაულში¹. 1857 წელს გამოიცა შ. ბოდლერის პოეტურ ნაწარმოებთა კრებული „ბოროტების ყვაილები“, რომელსაც მოდერნიზმის პროლოგი უწოდეს, ამ კრებულმა დიდი მითქმა-მოთქმა და ავტორის წინააღმდეგ ცენზურული დევნა გამოიწვია.

კრებულში „ბოროტების ყვაილები“ (1857) პოეტი აღიარებდა ბურჟუაზიული ცივილიზაციის განვითარებას, მაგრამ ხედავდა, რომ კაპიტალის სამყაროში შეუძლებელია ჰარმონია, ადგილი აქვს სიმახინჯის, საზიზღრობის ესთეტიზაციას. შ. ბოდლერის პოეზიაში სიძულვილი ბურჟუაზიულ სამყაროსადმი, თანაგრძნობა დაბეჩავებულებისადმი, ანარქიული ამბოხი, სევდა ჰარმონიისადმი ეხმიანება იმის აღიარებას, რომ სიმახინჯის და ბოროტების დაძლევა ცხოვრებაში შეუძლებელია, რაც უკავშირდება მასთან დიდი ქალაქის მანკიერებებსა და წყლულებს. აი კრებულ „ბოროტების ყვაილების“ ზოგიერთი ლექსის სათაურები (შინაარსზე აღარაფერს ვლაპარაკობთ, რადგან იგი ყოველივე მანკიერის, სიდამპლის, ბოროტების აპოლოგიაა): „მძორი“, „მოცეკვავე გველი“, „ვამპირი“, „მხიარული გვამი“, „სიმფონიური საშინელება“, „ნგრევა“, „შეყვარებულთა სიკვდილი“.

შ. ბოდლერის ლექსებში ცხოვრება დახატულია როგორც საზიზღრობისა და უგუნურობის ზღაპარი. მისი აზრით, ადამიანის უმაღლეს ტიპს წარმოადგენს „დენდი“, მოხეტიალე პიროვნება, რომელიც არაფერს აკეთებს და სიძულვილით აღსავსე შეჰყურებს „ბრბოს“, იგი შესტრფოდა ბოჰემას, მაწანწალობას, რადგან ეს უკანასკნელიც არისტოკრატის მსგავსად, ცხოვრების ტალღებმა გარიყეს.

მოდერნისტული ლიტერატურა და ხელოვნება ამტკიცებს, რომ სამყაროს მდგომარეობა საშინელია. იგი უგუნურია და აღსავსეა ადამიანისადმი მტრული ძალებით. სწორედ ასეთმა საშინელებებმა განსაზღვრეს ფრანც კაფკას (1883—1924) ნოველების და იგავების პოეტიკა. კაფკასთვის ადამიანი ყოფიერების გერია, თიხის გუნდაა, დაუცველი, სუსტი, უძლური არსებაა.

კაფკას სამწერლო მანერისათვის დამახასიათებელია დეტალების, ეპიზოდების, ცალკეული ადამიანების აზრებისა და ქცევის ზუსტი დამაჯერებლობა, რომლებიც წარმოგვიდგებიან არაჩვეულებრივ, ხშირად აბსურდულ შეხამებაში, ურთიერთკავშირში, შეჯახებაში, არაიშვიათად კომმარულ ანდა ზღაპრულ-ფანტასტიკურ სიტუაციაში. უჩვეულო და საშინელი მოვლენების წყნარი, თავშეკავებული აღწერა ქმნის ცხოვრების დაძაბულობის, დამთრგუნველი უზრობის გრძნო-

¹ ვ. ბ რ ი უ ს თ ე ი, თხზულებათა და თარგმანთა სრული კრებული. ტ. XXI: ს. 3. 1923, გვ. 453 (რუსული გამოცემა).

ბას. კაფკას გმირები მარტოხელა ადამიანებია, რომლებიც დიდი ტკივილებით აღიქვამენ გარემომცველი სამყაროს მკაცრ არაადამიანურობასა და აპსურდულობას.

ფ. კაფკას მოთხრობაში „გარდაქცევა“ მისი გმირი გრეგორ ზამზა დიდ ზოქოდ გადაიქცევა, დარდს გადაჰყვება და შიმშილისაგან სულს განუტეებს. ბერტოლდ ბრეჰტი ოცდაათიან წლებში წერდა, რომ ფ. კაფკამ, გრძნობდა რა ფაშისტური კომპარის მოახლოებას, არაჩვეულებრივი ფანტაზიით აღწერა მომავალი საკონცენტრაციო ბანაკები, უუფლებობა, „პატარა ადამიანის“ განწირულება სასტიკი და საშინელი სინამდვილის პირობებში.

დეკადენტობისათვის დამახასიათებელ სიმახინჯეს, ბოროტების „ესთეტიზაციას“ სოციალისტური ხელოვნება უპირისპირებს უსახურის. საშინელის მხატვრულ „განადგურებას“. გავიხსენოთ ვ. მაიაკოვსკის რომელიმე ლექსი, მაგალითად, „პარიზელი ქალი“, „სიფილისი“. მდამლის, მახინჯის, საზიზღრის, უსახურობის გამოსახატავად ჩვენმა სინამდვილემ არაერთი მოვლენა წარმოგვიდგინა: ეს არის „ცივი ომის“ მოტრფიალეთა ხრიკები, სხვადასხვა ჯურის მოღალატეთა „კარიერა“ ომის პერიოდში, თანამედროვე ხლესტაკოვების, ბიუროკრატების, მექრთამეების, ხულიგნების განზოგადებული სახეები ხელოვნების სხვადასხვა გვარეობაში.

ომის საშინელებათა მდამალი ხასიათი აქვს ასახული მხატვარ ვ. ვერეშჩაგინს ტილოში „ომის აპოთეოზი“. ლადო გუდიაშვილს ალეგორიული ნახატების სერიაში, რომელშიც ფაშიზმის წარმომადგენლები საზიზღარი, მახინჯი სულდგმულების სახით არიან ნაჩვენებნი. მათ ეს ნახატები მიუძღვნეს ყველა დამპყრობელს — ყოფილს, ახლანდელსა და მომავალს. მახინჯი, მდამალი მუსიკაში შედარებით მოგვიანებით აისახა. ამ მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვანია თანამედროვეობის გამოჩენილი კომპოზიტორის დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიაში წარმოსახული ფაშისტური არმიის შეტევისა და მარშის გამოგნებელი ჰანგები. მდამალისა და ამალღებულის შესანიშნავი დაპირისპირება აქვს დახატული მაქსიმ გორკის თავის ნარკვევში „შეგარდენის სიმღერა“.

ფაშიზმის მიერ წარმოშობილი დამანგრეველი ძალების მხატვრული სახეა წარმოსახული ჩვენი საუკუნის გენიალური მხატვრის პაბლო პიკასოს (1881—1973) ტილოში „გერნიკა“, რომელიც ორმოცი წლის განმავლობაში მხატვრის თხოვნით ნიუ-იორკის მუზეუმში ინახებოდა. გერნიკა პატარა ქალაქია ესპანეთში, ბასკთა კულტურის უძველესი ცენტრი. 1937 წლის 26 აპრილს, კვირას, დღის 4 საათსა და 40 წუთზე ესპანეთში წარმოებული სამოქალაქო ომის მსვლელობისას გერმანულ-ფაშისტთა საჰაერო ლეგიონის „კონდორის“ ბომბ-

დამშენებმა მიწისაგან პირისა ადგავეს ქალაქი. ეს იყო პირველი ტერორისტული დაბომბვა სამოქალაქო მოსახლეობისა, საპაერო თავდასხმა, რომლისგანაც დაიღუპნენ ათასობით ადამიანები. ამ ბარბაროსულმა აქტმა მსოფლიო პროგრესული საზოგადოებრიობის აღშფოთება გამოიწვია. სწორედ ამ თემას მიუძღვნა მხატვარმა თავისი უზარმაზარი, ზეთის ფერებით შესრულებული პანო (ზომა 349.3×776.6 სმ). ორმოციან წლებში ეს უზარმაზარი ტილო ავტორის თანხმობით დროებით შესანახად გადაეცა ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმს. პიკასოს არაერთხელ გახუცხადებია, რომ „გერნიკას“ მუდმივი სამყოფელი იქნება ესპანეთი, რომელიც დროთა განმავლობაში კვლავ მოიპოვებს დემოკრატიულ თავისუფლებებს. და აი, პ. პიკასოს დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებით 1981 წლის სექტემბერში ეს პანო დაუბრუნდა მის ქვეშაირტ პატრონს — ესპანეთს — და ამჟამად მადრიდის პრადოს მუზეუმის ფილიალის კუთვნილებაა.

1937 წლის დასაწყისში ესპანეთის რესპუბლიკის მთავრობამ პ. პიკასოს პარიზის საერთაშორისო გამოფენის ესპანეთის პავილიონისათვის შეუკვეთა პანო. მხატვარმა მაშინვე შეასრულა გრავიურა კარიკატურისათვის, რომელიც შეიცავდა თხრობას ანუ იგავს „გენერალ ფრანკოს ოცნებები და სიცრუე“. მხოლოდ სამი ფიგურა ტილოსი არ იყო ჩაფიქრებული კომიკურ პლანში: რესპუბლიკის სიმბოლური წარმოსახვა, ხარი და ფრთოსანი ცხენი.

პრესაში გამოქვეყნებული ცნობის შემდეგ 1937 წლის 1 მაისს პ. პიკასომ შეასრულა ჩანაფიქრის პირველი ესკიზები და მონახაზები. როგორც ცნობილია, ამ ტილოსათვის მხატვარმა 60-მდე მონახაზი და 57 ესკიზი შეასრულა. იმის მიუხედავად, რომ პ. პიკასო ფუნჯით, ზეთის ფერებით მუშაობდა, ეს პანო უფრო ნახატია. ხარის სახით წარმოდგენილია ფაშიზმი, ცხენის სახით — რესპუბლიკა. საბოლოოდ მხატვარმა თქვა უარი ხარისა და ცხენის სიმბოლოების კონტრასტებისაგან და ტილოს ყველა პერსონაჟი გამოსახა ერთი იდეით — ყველა ისინი ომის მსხვერპლს წარმოადგენენ.

„გერნიკა“ არსებითად წარმოადგენს ბარბაროსული დაბომბვის მსხვერპლთა პროტესტისა და სასოწარკვეთის, გოდების სურათს, მხატვრის თავისებურ რეჟიემს, ხარი და ცხენი განსახიერებენ ძალადობის დიდ ტრაგედიას, ადამიანობა ჩართულია ქალების სახეებში — მყვირალა ასულში მკვდარი ბავშვით, ქალის პიროვნებაში, რომელიც მოქმედებისაკენ მოუწოდებს, აგონიაში მყოფი დედის იერსახეში. ხარი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ხმელთაშუა ზღვის მითოლოგიაში. დვთაებრივი ხარები აღნუსხულია კრეტა-მიკენის ფრესკებში და განსაკუთრებული ადგილი ხარს განკუთვნილი აქვს ანდალუზიის

კორიდაში, რომელიც დღესაც ცოცხლობს. ეს მითოლოგია ოსტატურად გამოიყენა პ. პიკასომ. ხარი ეს უხეში ძალაა, მისი რქებით განგმირული ცხენი — უმანკოება. ტილო აღსავსეა მლალადებელი, მკრუნჩხავი, გულამომჯდარი, მომტირალი, დასაღუპავად განწირული ადამიანებით. ცხენი მოუსვენრობს სიკვდილის აგონიაში. „გერნიკა“ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის მატრიანეში შევიდა როგორც ომის მრისხანე მხილების უტყუარი მაგალითი.

44 წლის განმავლობაში მსოფლიო ხელოვნების ეს უძვირფასესი შედევრი გადატანილი და პირდაპირი მნიშვნელობით (იგი სპეციალისტების მიერ შეფასებულია 4 მილიარდ პესეტად, ანუ 40 მილიონ დოლარად), არაერთხელ იყო სხვადასხვა გამოფენაზე მილანში, სან-პაულუში, პარიზში, მიუნჰენში, ბრიუსელში, ამსტერდამში, სტოკჰოლმში და მან ცოტა ზიანი როდი განიცადა. მხატვარს არაერთხელ უმუშავნია მის რესტავირებაზე. 1974 წლის 1 მარტს „გერნიკას“ თავს დაესხა ერთი მანიაკი; მან მოასწრო ტილოზე გაეკეთებინა წარწერა „მოკვალით სუყველა...“; რაც ძლივს წაშალეს. ხელოვნებათმცოდნეები თვლიან, რომ „გერნიკა“ სრული საფუძვლით შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოებად, რომელშიც ავტორმა დაწყველა თვით ბარბაროსობის არსება, ამას კი განასახიერებდა ფაშოზში, რომ „გერნიკა“ სრული უფლებით ამხელს არა მარტო პიტლერულ ყავისფერ კირს, არამედ სისხლიან პოლ პოტის რეჟიმს კამპუჩიაში, პინოჩეტის ხუნტას ჩილეში, დიქტატორ სამოსას მხეცობას ნიკარაგუაში. დიდი ხნის მანძილზე მხატვარი უარს აცხადებდა გადმოეცა ტილოს შინაარსი და გაეხსნა ცალკეული ფიგურების ალეგორიული ხასიათი. მაგრამ ომის დამთავრების შემდეგ, 1945 წელს ერთ-ერთ ინტერვიუში მან განაცხადა: „გერნიკა“ ეს სიმბოლური ფერწერაა, იმის ცდაა, რომ სახვითი ხელოვნების ხერხებით გადამეწყვიტა საერთო-საკაცობრიო პრობლემა, მე ვესწრაფოდი მეჩვენებინა არა მარტო კონკრეტული მოვლენის, არამედ საერთო მსოფლიო პრობლემის საშინელება“¹.

მშვენიერისა და საზარლის, მდაბლისა და ლამაზის ურთიერთობა-შერწყმა ზოგჯერ მოცემულია კლასიკური ლიტერატურისა და ჩვენი ეპოქის არაერთი მწერლის მხატვრულ ნაწარმოებებში, ქმნილებებში, ერთ-ერთი ასეთია დიდი ფრანგი მწერლის ვიქტორ ჰიუგოს რომანის „პარიზის ღვთისშობლის ტაძრის“ მთავარი პერსონაჟი კვაზიმოდო, რომელიც საშინელებისა და მშვენიერების დიალექტიკური ერთიანობაა.

„პარიზის ღვთისშობლის ტაძრის“ მთავარი გმირია ხალხი, თვით

¹ „გერნიკა“ დაბრუნდა — კამათი არ ნელდება — ა. შედედკოს სტატია გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“, № 75, 1981. 18 სექტემბერი.

პარიზი და ტაძარი, სადაც გაშლილია მთელი მოქმედება. ეს ტაძარი შუა საუკუნეების ხალხის მხატვრული გენიის განსახიერებაა, მოქმედ პირთა შორის პირველად უნდა დავასახელოთ ბოშა ქალი — ესმერალდა. სიცოცხლითა და სიყვარულით აღსავსე გოგონა, მკვირცხლი, მოუსვენარი, ხალისიანი ესმერალდა სალამაზისა და კეთილშობილების განსახიერებაა, „ხალხის სულია“.

ესმერალდა მოსწონს ორ ადამიანს: ტაძრის არქიდიაკონს, ეგოისტ კლოდ ფროლოის და ამავე ტაძრის ზარების მრეკველს, ფიზიკურად მახინჯს, მაგრამ ალალმართალსა და სულიერად ფაქიზ კვაზიმოდოს. კვაზიმოდო მწერლისათვის დამახასიათებელი რომანტიკულ-რეალისტური სახეა, რომელიც ხალხის გოლათური ძლიერების სიმბოლოა. კვაზიმოდოს, ამ ფიზიკურად მახინჯს, გარეგნულად მხეცი-სმაგვარ არსებას, ჰუმანიტი ადამიანური გრძნობით უყვარს ესმერალდა. მისთვის მთავარია არა პირადი ვნებები, არა საკუთარი თავის დატკობა, არამედ საყვარელი ადამიანის — ესმერალდას — სიხარული და ბედნიერება. კვაზიმოდო ყველაფერს სჩადის ესმერალდას სიყვარულისათვის, თავსაც კი სწირავს საყვარელ არსებას.

კვაზიმოდოს სრული ანტიპოდებია ელენი ლევ ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“, დორიან გრეი—ოსკარ უაილდის ამავე სახელწოდების რომანში და სხვები.

გამოჩენილმა ინგლისელმა მწერალმა-დეკადენტმა ოსკარ უაილდმა, რომელიც ხელოვნების ისტორიაში ე. წ. „მშვენიერი ტყუილის“ თეორიის შემქმნელად ითვლება, თავის კრიტიკულ ნარკვევებში „შთანაფიქრი“ (1891) ხელოვნება ამორალურ მოვლენად ჩათვალა. მისი აზრით, როდესაც ხელოვნებისა და მორალის სფეროები ემთხვევიან ერთმანეთს, იწყება ქაოსი. ემოცია ემოციისათვის ხელოვნების მიზანია და ა. შ.¹

აი, ოსკარ უაილდის ზოგიერთი მოსაზრება ხელოვნებაზე, რომელსაც იგი „დორიან გრეის პორტრეტის“ წინასიტყვაობაში ავითარებს: „ხელოვანი ზნეობის მქადაგებელი არ არის. ზნეობის ქადაგებისადმი მიდრეკილება მიუტევებელი მანერულობაა სტილისა... ნურც ერთ ხელოვანს ნუ დააბრალებთ ავადმყოფურ ტენდენციებს. ხელოვანს უფლება აქვს ყოველივე ასახოს... ხელოვნება ცხოვრების სარკე არ არის, ის მხოლოდ მაყურებელს აირეკლავს... თუ ხელოვნების ნაწარმოები აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, მაშინ ის ახალი, რთული

¹ ო. უაილდი, შთანაფიქრი. მოსკოვი, 1906, გვ. '1, 12, 20, 27 (რუსული გამოცემა).

და სასიცოცხლო ყოფილა... ყოველი ხალხის ხელოვნება უსარგებლოა¹.

ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტი“ მიზნად ისახავს მკითხველი შეიყვანოს წმინდა ხელოვნებისა და ცხოვრებისაგან განზე მდგარ სილამაზის სამყაროში, დაამტკიცოს რომ ხელოვნება სინამდვილეზე მაღლა დგას. ავტორს მთავარი გმირის დორიან გრეის სახით გამოყვანილი ყავს მარადიული სილამაზის სიმბოლო, რომელიც ისეთივე უქცნობია, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები. დროის მსვლელობა პორტრეტზე აღბეჭდავს სიმახინჯის კვალს, ხოლო თვით დორიანი მარად ლამაზი და ჭაბუკი რჩება. ო. უაილდს აქ გამოყენებული აქვს ცნობილი დებულება ხელოვნების მარადიულობის შესახებ, მხოლოდ შებრუნებით და მარადიულად აქცევს ცოცხალ ადამიანს, ხოლო მის პორტრეტს ცვალებად და წარმავალ მოვლენად, როგორც ცხოვრებაა. სწორედ ამიტომ ცხოვრების მსვლელობა პორტრეტს ცვლის, მახინჯად აქცევს, ხოლო დორიანს კი არა. და საინტერესოა კიდევ ერთი რამ: დორიან გრეის პორტრეტი პირველქმნილ სილამაზეს აღიდგენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც თვით ორიგინალი, რომანის გმირი კვდება და კვდება იგი უკვე სილამაზეს მოკლებული, სრულიად დამახინჯებული. ცხოვრების მახინჯ სინამდვილეს ავტორი უპირისპირებს სილამაზის სამყაროს და ეს დაპირისპირება არის პროტესტის თავისებური ფორმა. საკუთარი სილამაზის ტკობით გათამამებული დორიან გრეი, რომელიც ლორდ ჰენრი უოტონის ცინიკურ ფილოსოფიას აჰყვია (ამ ლორდის ბაგეებით თვით რომანის ავტორი ლაპარაკობს) და თვით ცხოვრება სიამოვნებათა უწყვეტ ჯაჭვად გადააქცია, მსახიობ ქალს სიბილა ვეინს გააუბედურებს, მისი პორტრეტის მხატვარს ბეზილ ჰოლუორდს ჰკლავს, საბოლოოდ ბოროტმოქმედების ქაობში ეფლობა, ამორალური, საზიზღარი ხდება და ბოლოს იღუპება... აი, დორიან გრეის უაილდისეული პორტრეტი... „ჭაბუკი მართლაც განსაკუთრებული, ენით აღუწერელი სილამაზისა გახლდათ. ულამაზესი ალისფერი ტუჩები, ცისფერი ნათელი თვალები და ოქროსფერი ხვეული თმა ჰქონდა. მის გამომეტყველებაში ერთი შეხედვითვე ამოიკითხავდით ისეთ რამეს, რაც მისდამი უჩვეულო რწმენას გინერგავდათ. მასში მგზნებარე უბიწობასთან ერთად ახალგაზრდული სიწმინდე და გულწრფელობა იგრძნობოდა, თითქოს ამქვეყნიური ლაქა ჯერ მის სულს არ გაჰკარებიაო“².

როგორც რომანის ავტორი გვაცნობს, იყო წუთები, როდესაც

¹ ოსკარ უაილდი, დორიან გრეის პორტრეტი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1968, გვ. 7—8.

² იქვე, გვ. 26.

მხოლოდ ბოროტება ეჩვენებოდა დორიან გრეის ერთადერთ საშუალებად ყოველივე იმის განსახორციელებლად, რასაც ის ამკვეყნიური ცხოვრების სილამაზედ თვლიდა¹.

აი როგორ ამთავრებს თავის რომანს უაილდი:

„ოთახში შევიდნენ თუ არა, თვალი მოჰკრეს კედელზე მათი პატრონის შესანიშნავ პორტრეტს, სწორედ ისეთს, როგორიც მათ თვით დორიანი ნახეს უკანასკნელად — განსაცვიფრებელი სილამაზის ქაბუკი, ახალგაზრდული ცეცხლით აღსავსე, იატაკზე კი ფრაკში გამოწყობილი ვიღაც მიცვალებული კაცი ესვენა. დანა ჭერ ისევ გულში ჰქონდა ჩასობილი, სახე მთლად ნაოქვებს დაეფარა, გაფითრებულიყო და საზიზღარი გამომეტყველება აღბეჭდოდა საკმაოდ ხანდაზმულ სახეზე. მსახურნი მხოლოდ ბეჭდებით მიხვდნენ მის ვინაობას“².

საშინელების, ბოროტების, მდაბლის, საზარლის მკაფიო გამოვლინება იაპონური კინოფილმები „შავი კატა“ და „რვა საფლავის სოფელი“, რომლებსაც თბილისშიც აჩვენებდნენ.

ეს სურათები თავიანთი თემატიკით თითქმის ანალოგიურია და სამურაების დინასტიას განადიდებს. „რვა საფლავის სოფლის“ სიუჟეტი ასეთია: 500 წლის წინათ 1466 წელს, ერთ-ერთ იაპონურ სოფელს დღესასწაულზე სტუმრად ეწვია სამურაების რვა ბელადი, რომლებიც წარმოუდგენელი სისასტიკით დახოცეს. კინოფილმში ნაჩვენებია სადიზმის, ძალადობის, სისასტიკის, მხეცობის კადრები, რომლებიც დარბაზში უსიამოვნო შეძახილებსა და შეშფოთებას იწვევდა. არის სექსიც. ფილმი მოგვითხრობს, რომ ახლა 24 თაობის შემდეგ, კვლავ მოითხოვენ რვა ადამიანის სიკვდილს, რომელთა წინაპრებმაც ხუთი საუკუნის წინათ წარმოუდგენელი სისასტიკით ამოხოცეს სამურაების ბელადები.

და როდენ ცინიკურად უღერს კინოსურათის მეორე სერიის კადრები, რომლებშიც ნაჩვენებია სამურაების წინაპრების დამცინავი სახეები იმის გამო, რომ შურისძიება აღსრულდა. ამ სურათების ჩვენებით მომწიფებული ახალგაზრდობის სულში ვადვიძებთ ცხოველურ ინსტინქტებს. ასეთივე შთაბეჭდილებას ტოვებენ ახალგაზრდობის სულში კონოსურათები „ნათლიმამა“, „მექანიკური ფორთოხალი“ და ა. შ., რომლებიც აღსავსეა სადიზმისა თუ სექსის ნატურალური კადრებით.

ხელოვნებაში ამორალიზმის მქადაგებელი ფ. ნიცშე (1884—1900) თავის ნარკვევში „ტრაგედიის დაბადება“ მხატვრული შემოქმედების

¹ ოსკარ უაილდი, დორიან გრეის პორტრეტი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1968, გვ. 190.

² იქვე, გვ. 280.

პირვანდელ სტადიას განსაზღვრავდა როგორც თრობას, რაღაც წმინდა შეზარხოშებას. მისი აზრით, შემოქმედებითი ენერჯიის მძლავრი დარტყმით აღფრთოვანებული და გაბრუებული ხელოვანი შეპყრობილია დიონისეს უგუნურებით. მას ეუფლება „მუდმივი სწრაფვა შექმნისაკენ“. ყოფიერების ჩვეულებრივი საზღვრები ისპობა, ხოლო შეგნება, რომელიც ერთდროულად შეპყრობილია საშინელებითა და ალტაცებით, ეშვება მოვლენათა მუდმივ ნაკადში, რომლის ჰავლებს თან ახლავს შექმნა და ნგრევა. შემდეგ, მეორე სტადიაში, წარმოიშვება სიზმრის მაგვარი ცხოვრების აპოლონისებური ხედვა. იგი თავისუფლდება ავხორციული აღზნების 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 მუდმივი კანონზომიერების შესატყვისად¹.

ფ. ნიცუმეს „ზეადამიანის“ კულტში ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმი უკიდურესობამდე მიჰყავდა. „რჩეულთა“ კასტისათვის, გაბატონებული კლასებისათვის დასაშვებად მიაჩნდა ზნეობრიობის ყრველგვარი დარღვევა. რეაქციული ესთეტიკის ეს თავგამოდებული იდეოლოგი ბრალს სდებდა ხელოვანთ იმაში, რომ ისინი „ყოველთვის ემსახურებოდნენ მორალს, ფილოსოფიას“. რეაქციული ესთეტიკის სხვა თეორეტიკოსებიც ცდილობენ უკიდურესი ამორალიზმი გახადონ ესთეტიკურად მიმზიდველი, ხელოვნების მსგავსი მოვლენით მოახდინონ მასების დემორალიზაცია.

მატერიალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ ხელოვნების ყველა სახეობა აკეთილშობილებს ადამიანის ესთეტიკურ გემოვნებას, ამდიდრებს მას და ამდენად მონაწილეობს ადამიანის პიროვნების ფორმირების 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 საზიზღარს, მდაბალს, მახინჯს, სატირულ-კომიკურს.

ესთეტიკურისა და ეთიკურის დადებითი თუ უარყოფითი კრიტიკაში ერთია. ამიტომ ეთიკური, რომელიც თავის გამოხატულებას პოულობს გრძნობად-კონკრეტულ, ინდივიდუალურ ფორმაში, იძენს ესთეტიკურ მნიშვნელობას, რომელიც შეესაბამება ეთიკურს.

¹ კ. გილბერტი, პ. კუნო, ესთეტიკის ისტორია, უცხოური ლიტერატურის გამომცემლობა, მოსკოვი, 1960, გვ. 545 (რუსული გამოცემა).

ცხოვრებისადმი ადამიანის ეთიკურ მიმართებას ყოველთვის შეფასებითი ხასიათი აქვს. ეთიკურში, ისევე როგორც ესთეტიკურში, ადამიანის მხრივ მონაწილეობს პასი აზროვნება, გრძნობა, ნებისყოფა. მაგ., ღირსების, სინდისის, მოვალეობისა და სხვა გრძნობები დაკავშირებულია სინამდვილისადმი ადამიანის ეთიკურ მიმართებასთან. მაგრამ ეს ეთიკური ანუ მორალური გრძნობები, ჩართულნი კონკრეტულ ესთეტიკურ მიმართებაში, იძენენ ესთეტიკურ ხასიათს. ასეთივე მჯგომარეობას აქვს ადგილი, როდესაც ეს გრძნობები ასახულია მხატვრულ ნაწარმოებებში.

მორალური გრძნობები ესთეტიკურ ხასიათს იძენენ ადამიანის სუბიექტურ განცდაში, თუ ეს ადამიანი ამა თუ იმ ეთიკურ მოვლენასთან ესთეტიკურ მიმართებაშია:

„მოყვარულ ხალხში არ მოკვდება ჩემი სუფევა,
რადგან სიკეთეს უგალობდა ჩემი ჩანგური,
რადგან ვადიდე ჩვენს სასტიკ დროს თავისუფლებად

და შევივრდომე ყველა ჩაგრული“¹, — წერდა დიდი რუსი პოეტი ალექსანდრე პუშკინი. სინამდვილისადმი და ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი ესთეტიკური მიმართება „ჩანგურით სიკეთეს უგალობს“, აღძრავს „კეთილ გრძნობებს“, რომლებიც ამავე დროს, ესთეტიკურია.

თვით ესთეტიკურ მიმართებას გარკვეული ეთიკური მნიშვნელობა აქვს, რადგან მასში ყოველთვის აქვს ადგილი პირადულისა და საზოგადოებრივის ერთიანობას. ესთეტიკურისა და ეთიკურის ერთიანობა შესაძლებლობას იძლევა შევუხამოთ 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 ადამიანებზე, რომლებსაც თავიანთი სისუსტე და ნაკლოვანებები აქვთ. უფრო მეტიც, იგი მოგვითხრობს ზნეობრივად ამორალურისა და საზიზღრის შესახებ, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის შესახებ.

ზნეობრივად საზიზღარის მხატვრული სახის ესთეტიკური მნიშვნელობა განისაზღვრება, სახელდობრ, იმითაც, რომ სინამდვილეში იგი იწვევს ესთეტიკურ (უარყოფით) ემოციებს: აღშფოთებას, სიძულვილს, შეშფოთებას და ა. შ.

¹ პ ა ო ლ ი ა შ ვ ი ლ ი, ერთგომეული, პოეზია, პროზა, თარგმანები, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1965, გვ. 286.

ეთიკური მნიშვნელობა ყოველი მშვენიერი სახის მხატვრულობის მნიშვნელოვანი პირობაა. მაგრამ ეთიკური მნიშვნელოვანობა უნდა გავიგოთ არა მარტო როგორც დადებითი, არამედ უარყოფითი თვალსაზრისითაც.

არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი ხელოვანი, რომელიც თავის შემოქმედებაში არ ისწრაფოდეს იმისაკენ, რომ მოგვეცეს გარკვეული მორალურ-აღმზრდელობითი მიზნები, არ ისწრაფოდეს იქითკენ, რომ დაეხმაროს ადამიანებს გაერკვნენ ცხოვრებაში, ასწავლოს მათ კეთილი, არ ცდილობდეს გახადოს ისინი უკეთესნი, უფრო წმინდა, უფრო ამალღებულნი, მორალური შეფასების გარეშე ნამდვილი ხელოვნება წარმოუდგენელია, ისევე როგორც წარმოუდგენელია ხელოვანი, რომელიც გულგრილი იქნება ადამიანის ცხოვრებაში ლამაზისა და მახინჯისადმი.

ეთიკურის ზემოქმედება ხელოვნების საშუალებით ხდება იმგვარად, რომ ადამიანი ამ ეთიკურს ესთეტიკურად განიცდის, მაგრამ ეთიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობა არ ნიშნავს მათ თანდამთხვევას, 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 თვითმიზნურ გართობას არ ძალუძს აღძრას ჭეშმარიტი ესთეტიკური გაცნა.

მორალური შეფასების გარეშე ნამდვილი ხელოვნება წარმოუდგენელია. სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური მიმართება წარმოადგენს მისი ქცევის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტიმულს, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განისაზღვრება იმით, თუ რას თვლის ადამიანი მშვენიერად ანდა მახინჯად, რაზე იცინის და რას თანაუგრძნობს. აქედან 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, ადაფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს“ — ვ. ი. ლენინის ეს სიტყვები 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 ამალღებულ გრძნობებს, ხელს უწყობს მისი მხატვრული ნიჭის გამოვლენასა და განვითარებას. მშვენიერი ახარებს ადამიანს, უნერგავს რწმენას, აღაფრთოვანებს მას დედამიწაზე ადამიანთა ჭეშმარიტი ბედნიერებისათვის საბრძოლველად.

ბრძოლა ადამიანთა საზოგადოებრივი ურთიერთობებისა და ქცევის სილამაზისათვის, ყოფა-ცხოვრების სილამაზისათვის, ადამიანის ყოველმხრივი და ჰარმონიული განვითარებისათვის — კომუნისტური ჰუმანიზმის გამოხატულებაა.

• • •

ცხოვრებაში და ხელოვნებაში მშვენიერი, ამალღებული, ტრაგიკული, კომიკური, მახინჯი, უგვანო, მდაბალი, საზარელი, შემზარავი, შემადრწუნებელი და სხვა ესთეტიკური კატეგორიები 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 ქმნილებები, რომლებშიც ესთეტიკური კატეგორიები წარმოდგენილია მათ სიმდიდრესა, მრავალფეროვნებასა და კავშირურთიერთობაში.

თ ა შ ი V

ხელოვნების ადგილი და როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში

§ 1. ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და ესთეტიკური საქმიანობა

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 აქვთ საერთო ნიშნები, რომელთა გათვალისწინება ყოველთვის საჭიროა, როცა ვიკვლევთ თითოეული მათგანის სპეციფიკას.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმა წარმოადგენს საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვას, მაშინაც კი, როდესაც სინამდვილე მათში გამოსახულია არა ჭეშმარიტად, არა სიმართლით, არამედ ყალბად, დამახინჩებულად, ილუზორულად (მაგ., რელიგია).

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმის დამახასიათებელი ნიშანია მათი შედარებითი დამოუკიდებლობა. საზოგადოებრივი ყოფიერება მხოლოდ საბოლოო ჯამში განსაზღვრავს საზოგადოებრივ ცნობიერებას. ამასთან, საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმა ეკონომიკურ ბაზისთან შეიძლება იმყოფებოდეს, როგორც წესი, მეტ-ნაკლებად ახლოს. მაგალითად, პოლიტიკური იდეოლოგია უფრო უშუალოდ ასახავს ეკონომიკურ 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 მეტ-ნაკლებად ყოველთვის მონაწილეობს თავისი დროის კლასობრივ ბრძოლაში.

ეკონომიკურ 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, ასაბუთებს მათში ზოგადკაცობრიული (წარუვალი) ზოგიერთი ღირებულების არსებობას. რასაკვირველია, ამ ზოგადკაცობრიული ელემენტების ზომა და ხასიათი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმაში — ფილოსოფიაში, მორალში, ხელოვნებაში და ა. შ. — ერთნაირი არ არის. ხელოვნებაში მათ მეტი ადგილი უჭირავთ და მნიშვნელობა აქვთ. საზოგადოებრივი ცნობიერება — ეს მარტო იდეები კი არ არის, რომლებიც გარკვეულ ეპოქას, გარკვეულ საზოგადოებრივ ფორმაციას ეკუთვნიან, არამედ „მუდმივი“ საწყისებიცაა, რომლებიც განაპირობებენ 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 ემსახურება ადამიანთა 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 შოვლენაა, საზოგადოების საერთო კულტურის ნაწილია. ხელოვნების მთავარი საგანია ადამიანი როგორც გარკვეული პიროვნება, გარკვეული ხასიათი. ხელოვნება, თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანის სულის ცხოვრებაა. როცა ხელოვნებაში ასახულია ბუნება, იგი „ადამიანის სულის სარკეა“.

ხელოვნებაში ადამიანები შეიცნობენ თავიანთ საკუთარ ცხოვრებას, თავიანთ მიმართებას გარემომცველ სამყაროსთან, სოციალურ

კონფლიქტებს, და ეს შეეცნობა ეხმარება მათ, იბრძოლონ საზოგადოების პროგრესული განვითარებისათვის, ჰუმანიზმისა და სოციალური სამართლიანობის იდეების გამარჯვებისათვის.

იდეალისტური ესთეტიკა თიშავს ხელოვნებას სინამდვილისაგან. მხატვრულ შემოქმედებას იდეალისტები განიხილავენ არა როგორც ცხოვრების წარმოსახვას, არამედ როგორც ხელოვანის „თვითასახვას“, როგორც ადამიანის ფსიქიკის ქვეცნობიერ სიღრმეში შეჭრას, ანდა როგორც ღვთიური საწყისის განხორციელებას. ამ თეორიების პრაქტიკული განხორციელებაა აშკარა დეკადენტური მიმართულებანი ბუჩქუაზიულ ხელოვნებაში, რომლებიც ქადაგებენ ცხოვრებისაგან ხელოვნების მოწყვეტას, საბოლოო ჯამში, მას აქცევენ რეაქციული იდეების გამოხატვის საშუალებად.

აწარმოებს რა გადამწყვეტ 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 წარმოსახავს დრუენჩას, შეიძლება გავიხაროთ ახალი ძაღლის გაჩენით, მაგრამ არა ხელოვნების ახალი ნაწარმოების შექმნით. როდესაც ხელოვნება განიხილება როგორც რეალური მოვლენების უბრალო გამეორება, ამით თავისთავად იხსნება საკითხი მისი იდეური შინაარსის შესახებ, რითაც იგი კარგავს თავის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას.

ხელოვნება არის სინამდვილის შემოქმედებითი წარმოსახვა — ამაში მდგომარეობს ხელოვნების მატერიალისტური გაგების ალფა და ომეგა, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის გამოსავალი დებულება. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებიც შემოქმედებითად წარმოსახავენ სინამდვილეს, ყოფიერებას. მაშასადამე, უნდა გავარკვიოთ ხელოვნებაში სინამდვილეს შემოქმედებითად ასახვის სპეციფიკა.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველ ფორმას აქვს სინამდვილის ასახვის მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური ხერხი. ამავდროს, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების სხვადასხვაობის მი-

ზეზი 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 მიმართება, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ეკონომიკურ 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 ეკონომიკური 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 ამით არ შემოისაზღვრება. 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 მაყურებელს ზოგიერთი ცნობა ცხოვრების შესახებ, შეუქმნას სწორი შეხედულება თვით ბუნებაზეც. ცალკეულ შემთხვევაში 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 მოგვეცეს ადამიანის, საზოგადოებრივი ცხოვრების, ისტორიული ეპოქის ჭეშმარიტად ესთეტიკური, ხოლო მისი მეშვეობით პოლიტიკური, რელიგიური, ზნეობრივი სახე. კ. მარქსი შექსპირის შესახებ წერდა, რომ იგი „შესანიშნავად ასახავს ფულის დედაარსს“. ასევე ჭეშმარიტი შეიძლება იყოს სახეები ხელოვნებაში, რომლებიც ასახავენ ბუნებრივი მოვლენების ობიექტურ ნიშნებს.

ხელოვნებაში სიმართლე (ჭეშმარიტება) სხვა ფორმებში ვლინდება, ვიდრე მეცნიერებაში. მეცნიერებაში ჭეშმარიტება მდგომარეობს საერთო დასკვნების, შეფასების, განზოგადებისა და თეორიის სისწორეში. იკვლევს რა მოვლენათა მრავალფეროვნებას, მეცნიერება იღებს მხოლოდ საერთო, მნიშვნელოვან კავშირებსა და მიმართებებს. ხელოვნებაში კი მხატვრული სიმართლე მიიღწევა მოვლენათა კონკრეტულ მხარეებზე ყურადღების გამახვილებით, ადამიანთა ხასიათების დამაჭერებელი 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 დეტალებში, ეს იწვევს დამახინჯებულ ასახვას, სინამდვილის ფალსიფიკაციას. ამაზე მკაფიოდ მეტყველებს ნატურალიზმი ხელოვნებაში, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების ზუსტ, სკრუპულოზურ გამოსახვას ჩემულობს, მაინც ვერ იძლევა მხატვრულ სიმართლეს.

გვიჩვენებს რა ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ხელოვნება მხატვრულ სახეებში განაზოგადებს რეალურ ცხოვრებისეულ მოვლენებს. ნამდვილი ხელოვანი სინამდვილის მოვლენების ზუსტ ასლებს კი არ იღებს, არამედ, ესთეტიკური იდეალისა და თავისი ნიჭის ხასიათის შესაბამისად, ამ სინამდვილიდან არჩევს გარკვეულ მხარეებს, რომლებზეც ამახვილებს თავის ყურადღებას, საკუთარი ფანტაზიის პრიზმაში იდეურად გაიზრებს მათ და წარმოსახავს გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში.

განსხვავებით ადამიანის საქმიანობის ყველა იმ დარგისაგან, რომლებშიც „სილამაზის კანონების“ თანახმად შემოქმედება სასურველია, მაგრამ არ არის სავალდებულო, ხელოვნება აუცილებლად ქმნის მშვენიერებას, სილამაზეს. ამიტომ ხელოვნებაში ყოველთვის დიალექტიკურად თანაარსებობენ რეალური და იდეალური, არსებულისა და სასურველი, სინამდვილე და ოცნება.

მხატვრული შემოქმედება არის სინამდვილის შემოქმედებითი ასა-

ხვა და, ამავე დროს, მისი გარდაქმნა. იგი განასახიერებს სინამდვილის შეცნობის შედეგებს და იძლევა მის შეფასებას. ხელოვნება ლაპარაკობს იმაზეც, თუ როგორია ცხოვრებისეული რეალობა, 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, მხატვრული 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, მთლიანად ითვალისწინებს რა ხელოვნების სპეციფიკას, ამავე დროს, აახლოებს ხელოვნებას და პოლიტიკას, ხელოვნებასა და ფილოსოფიას, ხელოვნებასა და მორალს და ა. შ. საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებთან კავშირის გარეშე ხელოვნებას არ შეუძლია შეასრულოს თავისი საზოგადოებრივი დანიშნულება.

ყველა განსხვავების მიუხედავად, ხელოვნება და მეცნიერება ძალზე ახლოს დგანან ერთმანეთთან: ხელოვნება, ისევე როგორც მეცნიერება, აფართოებს ადამიანის ჰორიზონტს, იძლევა ცოდნას სხვადასხვა ეპოქაში და სხვადასხვა ქვეყანაში ადამიანთა ცხოვრების ხასიათის შესახებ, გვიხსნის სასიცოცხლო მოვლენების დედაარსს, აღმოაჩენს მათში ისეთ მხარეებს, რომლებიც ჩვეულებრივ ცხოვრებისეული გამოცდილებით ყველა ადამიანისათვის არ არის ხელმისაწვდომი. ნამდვილი ხელოვანი პირველად მომჩენია, უცნობი 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 ბეცნიერებათა დოქტორი. ამ თვალსაზრისით უნდა გვესმოდეს ფართოდ ცნობილი ფ. ენგელსის შენიშვნა „ადამიანური კომედიის“ შემეცნებითი ღირებულების შესახებ.

იდეალისტური ესთეტიკა უარყოფს ხელოვნების შემეცნებითს ფუნქციას, უპირისპირებს ერთმანეთს ხელოვნებასა და მეცნიერებას. ხელოვნების შემეცნებითი მნიშვნელობის უარყოფას ობიექტურად მიყვავართ მისი მეორე ფუნქციის — იდეურ-აღმზრდელიობითი ფუნქციის უარყოფამდე. ამავე დროს, ფაქტია, რომ ხელოვნება უდიდეს გავლენას ახდენს ადამიანთა ცხოვრებაზე, მათ მსოფლმხედველობაზე, მათ ზნესა და გრძნობებზე.

იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს პოლიტიკისაგან „ხელოვნების 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 მიზანდასახულობის გარეშე რჩება.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, იცავს რა ხელოვნების პოლიტიკისაგან დამოკიდებულების თეზისს, იბრძვის ამ დამოკიდებულების ყოველგვარი გაუბრალოების წინააღმდეგ. გაუბრალობა კი ის არის, რომ ხელოვნება ზოგჯერ მიაჩნდათ პოლიტიკური იდეების თავისებურ პროპაგანდად (ვეულგარული სოციოლოგები, რაპულეზები, 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 გვთავაზობს 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 ნეოლოვნება.

ხელოვნების ნაწარმოებებში ფილოსოფიური იდეები შეიძლება გამოიხატოს პირდაპირ და არაპირდაპირ. ფილოსოფიური შეხედულებების პირდაპირი გამოხატულება შეიძლება ენახოთ 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 ქვეშარტ მხატვრულ ნაწარმოებში არსებობს ქვეტექსტი — ხელოვანი ცდილობს გვიჩვენოს ცხოვრება არა მარტო ისე-

თი. 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 მსოფლმხედველობით. აყალიბებს რა გარკვეული მსოფლმხედველობის მიხედვით ადამიანების იდეალებს, ხელოვნება ეპოქის თავისებური „მხატვრული ფილოსოფიაა“. მეცნიერებასთან და ფილოსოფიასთან გენეტიკური კავშირი განსაზღვრავს ხელოვნების შემეცნებითს ფუნქციას, პოლიტიკასთან და მორალთან კავშირი — მის იდეურ-აღმზრდელობითს ფუნქციას.

ხელოვნება და რელიგია საზოგადოებრივი ცნობიერების ისეთი ფორმებია, რომლებიც თავიანთი ხასიათით ეწინააღმდეგებიან, მტრობენ ერთმანეთს. მათ შორის ისეთივე წინააღმდეგობაა, როგორც რელიგიასა და მეცნიერებას შორის.

დებულება ხელოვნებისა და რელიგიის მტრული ურთიერთმიმართების შესახებ შეიძლება წინააღმდეგობრივი გეგმენოს 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 კ. მარქსმა მითოლოგიას ანტიკური ხელოვნების ნიადაგი და არსენალი უწოდა. მაშასადამე, ხელოვნება ეყრდნობოდა მითოლოგიას არა იმიტომ, რომ მას კვებავდა რელიგია, არამედ იმიტომ, რომ მასში რელიგიურ წარმოდგენებთან განუყრელ კავშირში მოცემული იყო ქვეყნობის 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 ხელოვანებიც. მაგრამ ეკლესიური კონტროლის პირობებში ხელოვნებას განვითარების მეტად შეზღუდული შესაძლებლობანი ჰქონდა. ამიტომ, როცა აღორძინების ხანაში ხელოვნებაში თავი იჩინა ჰუმანისტურმა, ანტიკლერიკალურმა, ანტირელიგიურმა საწყისებმა, ეს ახალი იდეება 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 სიმართლით. ლ. ფოიერბახის მახვილგონიერი შენიშვნა, რომ ტაძარი რელიგიის პატივსაცემად სინამდვილეში არის ტაძარი არქიტექტურის პატივსაცემად! შეიძლება სრული საფუძველით მივეკუთვნოთ მთელ ხელოვნებას. საესებით გასაგებია, რომ მრავალრიცხოვანი „წმინდა ოჯახები“, „ღამის სერობანი“, „ჯვრიდან მოხსნა“ და სხვა ევანგელიური სიუჟეტები აღორძინების ეპოქის ხელოვნებაში არსებითად წარმოდგენდნენ წმინდა გარეგულ გარსს, გამოხატავდნენ ადამიანთა სიხარულსა და ბედნიერებას, ტკივილებსა და ტანჯვას. რაფაელის „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 მითოლოგიურ ალეგორიებს. ამან არაჩვეულებრივად გააფართოვა ცხოვრებისეული მოვლენების ასახვის ჩარჩოები ხელოვნებაში.

ამრიგად, ხელოვნება ვითარდებოდა საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებთან უშუალო, მჭიდრო კავშირში და თვითონაც უკუშემოქმედებას ახდენდა მათზე. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ადამიანის ცნობიერება არა მარტო ასახავს სამყაროს, არამედ ქმნის კიდევ

¹ ლუდვიგ ფოიერბახი, ქრისტიანობის არსება, სახელგამი, 1956, გვ. 53.

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 წარმოდგენს სპეციფიკურს შემდეგი მნიშვნელობით: საზოგადოებრივი ცნობიერების არც ერთ ფორმას არ ძალუქს ისეთი ესთეტიკური ზემოქმედება მოახდინოს ადამიანებზე, როგორც ხელოვნებას. ხელოვნება გადამწყვეტ გავლენას ახდენს ესთეტიკური გრძნობების ფორმირებაზე, ასწავლის ადამიანებს, შეიცნონ ცხოვრების მოვლენებში არსებული სილამაზე, დატკბნენ ამ სილამაზით, შეიტანონ სილამაზე ცხოვრებაში, იმოქმედონ სილამაზის კანონების მიხედვით. ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქცია ის არის, რომ იგი ეხმარება ადამიანებს საზოგადოებრივ-ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბებასა და მხატვრულ შესაძლებლობათა გამოვლინებაში.

ხელოვნების ფუნქციების მექანიკური დაშორება არ შეიძლება. ჩვენთვის უცხოა წარმოდგენები ე. წ. „წმინდა სილამაზე“ და წმინდა ესთეტიკურ ტკბობაზე, რომლებიც თითქოს თავიუფალი არიან პოლიტიკურ მიზნებსა და მორალურ პრინციპებთან კავშირისაგან. ესთეტიკური ტკბობა განუყრელია პოლიტიკური, ფილოსოფიური, ზნეობრივი იდეებისაგან.

მილიონთა შემოქმედება, მხატვრული საწყისი სიხარულისა და აღფთროვანების ისეთი წყაროა, რომელიც ცხოვრების ყველა სფეროში იჭრება და აკეთილშობილებს ადამიანს.

შრომამ, რომელმაც ჩამოუყალიბა ადამიანს ესთეტიკური მოთხოვნილებანი, მისცა მას გამოხატვის პირველი ფორმები. დიდი ხნის მანძილზე ხელოვნება არსებობდა არა ცალკე, არა შრომისაგან განყენებულად, არამედ მასთან შერწყმულად. მხოლოდ თანდათან გადაიქცა იგი ესთეტიკური შემოქმედების დამოუკიდებელ დარგად.

მხატვრული შემოქმედების უნარის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებდა შრომის იარაღების დამზადების უნარი. ადამიანის ზელი 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 მე-40-20 ათასწლეულებს ჩვენს ერამდე. ეს იყო ხანა შედარებით მომწიფებული პირველყოფილი თემური წყობილებისა. თავისი ფიზიკური კონსტიტუციით ამ ეპოქის ადამიანი თითქმის არ განსხვავდებოდა თანამედროვე ადამიანებისაგან. მას უკვე შეეძლო დაემზადებინა საკმაოდ რთული იარაღები ქვისაგან, ძვლისა და რქისაგან.

ამ ეპოქაში ყალიბდებოდა მატრიარქატი, არსებობდა შრომის თავდაპირველი დანაწილება მამაკაცსა და ქალს შორის. სწორედ ამ ეპოქიდან შემოგვრჩა „წარწერები“ გამოქვებულებში, ირმის რქის ნაკრებსა და ქვის ფილებზე გამოკრილი გამოსახულებანი, ძვლის ქანდაკებები. გამოსახულებათა უმრავლესობა წარმოგვიდგენს ცხოველებს, თუმცა გვხვდება ქალების გამოსახულებებიც.

ზემო პალეოლითის ეპოქაში, მართალია, იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, ირმების, ცხენების ჯოგების პრიმიტიული ნახატები, სადაც მოჩანს პერსპექტიულად შემოკირებული რქებისა, ანდა თავების მწკრივი, ხოლო მთლიანად დახატულია ცხოველთა მხოლოდ ზოგიერთი ფიგურა, რომლებიც წინა პლანზე, ან ჯოგის გვერდით არიან გამოსახულნი. ასეთია ირმების ჯოგის გამოსახულება ძვალზე ამოკვეთილი ე. წ. მერიის მღვიმიდან (საფრანგეთი). დამახასიათებელია ისეთი კომპოზიციები, როგორცაა ირმების გადასვლა მდინარეზე (ძვალზე კვეთილობა, ლორტეს გამოქვებულიდან), ანდა ირმების ჯოგის გამოსახულება ქვაზე ლიმილიდან (საფრანგეთი). ამ უკანასკნელში ირმების ფიგურები სივრცობრივად გაერთიანებულია და, ამავე დროს, თითოეული ფიგურა თავისებურია. ზემოაღნიშნული კომპოზიციები ცხადყოფენ, რომ პირველყოფილი მხატვარი გამოირჩეოდა განმზოგადებელი აზროვნების საკმაოდ მაღალი დონით, რომელიც ვითარდებოდა შრომის პროცესში და სახვითი შემოქმედების მეშვეობით: ადამიანი უკვე ერკვევა ერთეულისა და სიმრავლის თვისებრივ განსხვავებაში, ამავე დროს მრავლობითში იგი ხედავს არა მარტო ერთეულების ჯამს, არამედ ახალ თვისებრიობასაც, 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 თვალებით, ძალზე დინამიკურია. ალტემირის (ესპანეთი) გამოქვებულის ჰერზე მხატვარმა მეტად დამაჭერებლად ასახა ბიზონზე ნადირობა.

ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში არსებობდა ორი თეორია ხელოვნების წარმოშობაზე, ე. წ. „თამაშის თეორია“ (რომელიც ფ. შილერიდან მოდის) და ე. წ. „მაგიური თეორია“ (რომელიც წამოაყენა ს. რეინაკმა). პირველი მათგანის თანახმად, ადამიანის თავდაპირველ შემოქმედებით სტიმულად იქცა მისწრაფება „თავისუფალი თამაშისაკენ“, „ხილვადობისაკენ“. პრაქტიკული მიზნისაგან თავისუფალი თამაში, „მაგიური თეორიის“ თანახმად, პირველყოფილი ადამიანის ჯველა შემოქმედებითი ძალების გამოვლინება იყო პირველყოფილი

რელიგიის (მაგიის) პირდაპირი გამოხატულება. ცხოველების გამოსა-სულებანი იქმნებოდნენ როგორც მაგიური წეს-ჩვეულებებისა და კუ-ლტას ობიექტები.

ორივე თეორიაში მოიპოვება რაციონალური მარცვლები. თამაშის ელემენტები უთუოდ არის ხელოვნებაში: ხელოვნება არ წარმოგვიდ-გენს თავის ნაწარმოებებს სინამდვილედ. ხელოვანი გამოსახავს არ-სებულის მსგავს, გამოგონილ გმირებს. ამასთანავე, აღნიშნულ თეორიაში თამაში გაგებულია აუცილებლობის, „კანონების სამეფოს“ ობიექტური ჩარჩოებიდან გამოსვლის მისწრაფებად, თავის დაღწევად რეალობის ხუნდებისაგან, მისწრაფებად — შექმნას ნამდვილი სამ-ყაროს შიგნით თავისთვის თავშესაფარი, ილუზიების განცალკევებ-ბული სამეფო, რომლითაც ადამიანი ტკება იმიტომ, რომ ეს ილუ-ზიებია, რომ აქ იგი არაფრით არ არის განსაზღვრული, თუმცა ჩარა-ფერი არ შეუძლია და არავითარ პრაქტიკულ მიზნებს არ ისახავს.

უფრო სალი „მაგიური თეორია“ ამტკიცებს, რომ ადამიანები აწე-რდნენ გამოსახულებებს სასწაულთმოქმედ ძალას და იმიტომ ხარ-ჯავდნენ ენერჯიას მათ დამზადებაზე. მონადირეები ესროდნენ ისარს. დათვის გამოსახულებას და სჯეროდათ, რომ ეს წარმატებას მოუტან-დათ მის „ორეულზე“, ცოცხალ დათვზე ნადირობისას. მაგრამ ეს თე-ორიაც ვერ ხსნის ხელოვნების წარმოშობის ნამდვილ მიზეზებს.

დაამარცხოვს მხეცი, წინაღუდგეს ბუნების სასტიკ და საიდუმლო. ძალებს (ზოგჯერ მამაკობით, ზოგჯერ კოლექტიური ძალებით, ზოგ-ჯერ მოხერხებითა და ეშმაკობით) — ასეთია პრიმიტიული გვაროვ-ნული საზოგადოების ცხოვრების ძირითადი პათოსი და იგი შეადგენს მისი ხელოვნების შინაარსს. ადამიანთა შორის ურთიერთობანი ჯერ კიდევ არ დგანან მისი ყურადღების ცენტრში. გამოსახულებათა ძირი-თადი ობიექტებია მხეცები, მათ შორის, ძირითადად ისეთები, რომ-ლებიც ნადირობის საგანს წარმოადგენენ. ისინი ადამიანის ღირსეუ-ლი მოწინააღმდეგენი და, ამავე დროს, მისი აღფრთოვანების საგნე-ბიცაა. ჩვენც ვგრძნობთ აღფრთოვანების იმ ძალას, რომელსაც „მხა-ტვარი“ ალტემირის ბიზონის მძლავრი ფიგურის გამოსახვისას, ანდა. ლიმეილის ნაზი ირმის ფიგურის დახატვისას განიცდიდა.

ხელოვნება წარმოიშვა არა როგორც სულიერი ფუფუნება ძალებ-ბის სიკვარბისაგან, არამედ როგორც აუცილებელი მოთხოვნილება შე-მეცნებისა, განზოგადებისა, რომელიც ნაკარანახევი იყო შრომითი სა-ქმიანობით. მხოლოდ ასე შეიძლება აიხსნას ხელოვნების წარმოშობა უაღრესად დაბალი, პრიმიტიული ეკონომიკური განვითარების პირო-ბებში.

თავის დასაბამში ხელოვნება იყო, უპირველეს ყოვლისა, შემეც-

ნების უნივერსალური ფორმა. მაგრამ ესთეტიკური განზოგადებანი ჯერ კიდევ არ იყო ნამდვილად ესთეტიკური, რადგან პირველყოფილი ადამიანის გრძნობათა პორიზონტი შეზღუდული იყო საზოგადოებრივი წყობის პრიმიტიულობით, სამყაროსთან კავშირურთიერთობის ცალმხრივობით.

მონათმფლობელობის ეპოქაში ადამიანი არა მარტო დიდ წარმატებებს აღწევს ბუნების კანონების თავისი ინტერესებისა და საჭიროებებისათვის გამოყენების საქმეში, არამედ „მეორე ბუნების“ შექმნაშიც. ეს ავსებს მას საკუთარი ძალებისადმი სიამაყით და რწმენით. ხელოვნების სახეებში ეს საზოგადოება აღბეჭდავს უკვე თავის იდეალებს, ე. ი. თავის წარმოდგენებს მშვენიერ ადამიანებზე, ჰარმონიულ ცხოვრებაზე.

გამოჩენილმა რუსმა მარქსისტმა გ. პლეხანოვმა დამაჯერებლად უკუთავდო ბურჟუაზიულ მეცნიერთა მტკიცებანი იმის შესახებ, რომ ხელოვნება შრომაზე ადრე 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 სამყაროსადმი ესთეტიკური მიმართების „უმიზნობის“, „დაუინტერესებლობის“ კანტისეული თეზისი. პირველყოფილი ხელოვნების ბუკუაზიული მკვლევრები ბიუხერი, გროსი, გროსე, ლიუკე, ბრიოელი, ჰაუზენშტაინი და სხვები ფაქტიურად ამტკიცებდნენ, რომ პირველყოფილი ადამიანები გატაცებულნი იყვნენ „წმინდა ხელოვნებით“, რომ მხატვრული შემოქმედების ისტორიულად პირველი და განმსაზღვრელი სტიმული იყო ადამიანისათვის თანდაყოლილი მისწრაფება თამაშისადმი.

მეცნიერების მიერ შეკრებილმა ფაქტობრივმა მასალამ აიძულა ბურჟუაზიული მკვლევრები გადაესინჯათ „თამაშის თეორია“ და წამოეყენებინათ ე. წ. „მაგიური თეორია“. ამასთან თამაშის თეორია არ იქნა უკუგდებულნი. ბურჟუაზიული მეცნიერების უმრავლესობა განაგრძნობდა მტკიცებას, რომ თუმცა 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 გრძობა 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 გრძობებს ხელდავდნენ ცხოველთა სამყაროში და, შესაბამისად, ხელოვნების წარმოშობას უკავშირებდნენ თვითმორთვის ბიოლოგიურ ინსტინქტს. ამის საბაზად იქცა ღარინის მსჯელობები ცხოველებში სქესობრივი შერჩევის მოვლენების შესახებ (რომ ზოგიერთი ფრინველის გვარეობაში მამლები იზიდავენ დედლებს ფერების სიმკვეთრით და ა. შ. და ამის გამო ცხოველებისათვის უცხო არ არის ესთეტიკური ემოციები).

ხელოვნება და, სახელობრ, სახვითი ხელოვნება თავისი 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 გახდა ხელოვნების წარმოშობის მიზეზი.

ხელოვნების პირველი ნიმუშები გაჩნდა გაცილებით ადრე, ვიდრე ადამიანი ჩაწვდებოდა ხელოვნების ნამდვილ მნიშვნელობას.

კულტის გართულუბასთან ერთად ცალკე გამოიყოფა ქურუმთა ჯგუფი, რომელიც იყენებს ხელოვნებას. მათ ხელში ეს ხელოვნება უკვე კარგავს თავდაპირველ რეალისტურ ხასიათს, რამდენადაც გამოსახულება განიხილება არა როგორც „ორეული“ რეალური არსებისა, არამედ — ჯერბი, ფეტიში, გამოუცნობი ბნელი ძალების განსახიერება. ხელოვნება თანდათან გადაიქცევა იმის ფანტასტიკურ სახედ, რაც სინამდვილეში არსებობს.

უკვე ნეოლითის პერიოდში საბოლოოდ ყალიბდება წარმოდგენების რიტმსა და კომპოზიციასზე. ხელოსნობის განვითარება იწვევს 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 განვითარების უფრო ზოგადი კანონებით. ხელოვნება დამოუკიდებლად ვითარდება, მაგრამ მისი დამოუკიდებლობა შეფარდებითია და არა აბსოლუტური. მხატვრული განვითარების „მრული“ ზიგზაგისებურია. უაზრობა იქნე-

ბოდა ყოველი მისი მონაკვეთისათვის გვეძებნა ეკონომიკური მიზეზები. აქ მოქმედებენ შინაგანი, სპეციფიკური კანონზომიერებანი, მაგრამ ამ მრუდის ღერძი, როგორც ენგელსი აღნიშნავდა (გულისხმობდა რა ყოველგვარ სულიერ საქმიანობას), უახლოვდება ეკონომიკური განვითარების ღერძს, მიდის, ასე ვთქვათ, მის პარალელურად, თუმცა კი არ იმეორებს მას, არამედ ინარჩუნებს რთულ, საკუთარ კონფიგურაციას. საბოლოო ჯამში ხელოვნების განვითარება განპირობებულია საზოგადოების მატერიალური საფუძვლების განვითარებით, სოციალური წყობილებით, კლასების ურთიერთდამოკიდებულებით, საზოგადოებრივი ბრძოლის ხასიათითა და შინაარსით.

უკლასო საზოგადოებაში, შრომის გონებრივად და ფიზიკურად დანაწილების არარსებობისას და, მით უმეტეს, სულიერი საქმიანობის ფარგლებში შრომის დანაწილების არარსებობისას, ხელოვნება არ არსებობს როგორც სულიერი საქმიანობის განსაკუთრებული ფორმა. უფრო ზუსტად, ადამიანის მიერ იგი არ არის გავებული როგორც შემეცნების სპეციფიკური და თავისებური ფორმა. პირველყოფილ უკლასო საზოგადოებაში ადამიანისათვის ხელოვნება წარმოადგენდა მისი მატერიალური, შრომითი საქმიანობის კერძო მომენტს.

კლასობრივ-ექსპლუატატორული საზოგადოების მხატვრული ცნობიერებისათვის დამახასიათებელია სულ სხვა რამ. ამ დროს უკვე ყალიბდება და ვითარდება ხელოვნება (ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით) როგორც ზედნაშენის გარკვეული, თავისი განსაკუთრებული ამოცანების შემსრულებელი ფორმა, ამასთანავე ხდება დიფერენციაცია თვით ხელოვნების შიგნით, იქმნებიან მისი სახეები (არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, მუსიკა, ლიტერატურა და ა. შ.). თვით ხელოვნების სახეების შიგნით მიმდინარეობს გვარებისა და ჟანრების 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 შემეცნებით მომენტს. თითოეული ფორმაცია ქმნიდა მისთვის დამახასიათებელ, ხალხის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ინტერესების დამახინჯებელ, მტრულ პირობებს. ექსპლუატატორული ურთიერთობანი ზღუდავდნენ ხელოვნ-

ნების 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 ეკონომიკური ცხოვრების ხასიათით, არამედ პოლიტიკური ცხოვრების, ადამიანთა მსოფლმხედველობის თავისებურებითაც. ძველ საბერძნეთში, კლასობრივი საზოგადოების განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივი წყობილების ისეთი ფორმა, როგორიც იყო ქალაქისახელმწიფო. ანტიკური ხანის თავისუფალი და დამოუკიდებელი ქალაქ-სახელმწიფოებისაგან განსხვავებით, შუა საუკუნეების ქალაქების ცხოვრებას ფეოდალური კარჩაკეტილობის დაღი ესვა. გარდა ამისა, ქრისტიანული რელიგია, რომელიც წარმართობასთან შედარებით უფრო პროგრესულა იყო, ქადაგებდა ასკეტიზმსა და მიწიერისადმი ზიზღს, რითაც ხელოვნებაში ცხოვრების სრულყოფილი რეალისტური წარმოსახვის შესაძლებლობებს ახშობდა.

ამავე დროს, სწორი არ იქნება უგულვებელყოფით ის ახალი, რაც მხატვრულ კულტურაში შეიტანა შუა საუკუნეების ხელოვნებამ: მან უფრო რთულად და მდიდრულად გადაწყვიტა ფერწერის, ქანდაკებისა და არქიტექტურის სინთეზი. ამ დროს ლიტერატურაში, მუსიკასა და სახვით ხელოვნებაში ჩანასახის ფორმაში არსებობს მთლიანად ახალი, თავისი ხასიათით რეალისტური მეთოდი (რომელიც ჭეშმარიტ განვითარებას აღწევს მხოლოდ ბურჟუაზიული საზოგადოების გარიყრაჟზე, აღორძინების ეპოქაში).

კლასობრივ საზოგადოებაში ყოველი კლასი დანტერესებულია 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 უსასარულოდ უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე, მაგალითად, პოლიტიკაში“.

§ 2. მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური 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“¹.

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 ასლგადაღებას არ ახდენს. არ შეიძლება აუზრით 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 ჩაეწვდეთ ასახული მოვლენების ობიექტურ არსს.

ხელოვნების რეალისტურობა განისაზღვრება, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრის მიერ წარმოსახული (ასახული) სამყაროს დედაარსში ჩაწვდომის სიღრმით. მაგრამ თვით სამყაროში ობიექტურად არსებობენ მეტ-ნაკლებად 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.

შემთხვევითი როდია, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების რეაქციული ხელოვნება გაურბის თანამედროვეობის დიდ სოციალურ ამბებს, უარყოფს ფართო ტილოებს, რომლებიც ჩვენი ეპოქის დიდ ძვრებს წარმოსახავენ. ამისაგან განსხვავებით, ხელოვანი, რომელიც დგას სოციალიზმის იდეურ პოზიციებზე, ისწრაფის თავის შემოქმედებაში ასახოს თანამედროვე სამყაროში მომხდარი მნიშვნელოვანი პროცესები.

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 38, გვ. 179.

რეალისტურ ხელოვნებაში ცხოვრების არსებითი მხარეების ასახვა — ეს პასიური პროცესი როდია, ეს მოვლენების, ამბების უბრალო ჩამოთვლა, ანდა აღწერა კი არ არის, არამედ სინამდვილის ღრმა შემეცნება. 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 ვიჭონოთ, 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 გამოვლენა, და, ამავე დროს, გამოვლენა ამ მხარეების გარკვეული დამოკიდებულებისა მოცემული მოვლენის მთელი მრავალფეროვნებისაგან. „შემოქმედებითი ორიგინალობის, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, თვით შემოქმედების ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია, — წერდა ბ. ბელინსკი, — ტიპიზმი... რომელიც ავტორის საგერბო ბეჭედი. ჰუმბარტი ტალანტისათვის ყოველი სახე — ტიპია, და ყოველი ტიპი მკითხველისათვის არის ნაცნობი უცნობი“¹. 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 ხორცშესხმულია 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. ჰავჭავაძეს დაეწერა „კაცია-ადამიანი?!“ ხელოვნება „იმეორებს“ კიდევაც სამყაროს და თითქოსდა კვლავ ქმნის მას².

ტიპიზაცია ხელოვნების კანონია. იგი არსებითის, კანონზომიერის გამოვლენის საშუალებაა, ამავე დროს, იგი შესაძლებლობას აძ-

¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1948, т. I, гл. 125.

² В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1948, т. III, гл. 791.

ლევს ხელოვანს წარმოსახოს მოვლენების მთელი სიმდიდრე. ტიპი-
ზაცია დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა დარგისათვის, მათ შო-
რის ისეთებისათვისაც, რომლებიც უშუალოდ სინამდვილეს არ წარ-
მოსახავენ. ცხოვრებას, მაგალითად, ყველა მის გამოვლენაში ახა-
სიათებს რიტმები. წელიწადის დროთა ცვლიდან დაწყებული და ადამ-
იანის სიცოცხლით გათავებული (შრომა, დასვენება, ძილი) — ყველ-
გან ცხოვრებაში არსებობს სივრცის, დროის გარკვეული რიტმული
ორგანიზებულიობა. მუსიკაში, არქიტექტურაში, ქორეოგრაფიაში, გა-
მოყენებითი ხელოვნების ორნამენტში სინამდვილის რიტმული კანონ-
ზომიერებანი ვლინდებიან და ხორციელდებიან კონკრეტულ სახეში.
ამრიგად, ტიპიზაცია ხელოვნებაში სინამდვილის შეცნობის სპეციფი-
კური ნიშანია.

თუ მეცნიერება შემეცნების შედეგებს გამოთქვამს ფორმულებში,
კანონებში, ცნებებში, რომელთაც ერთმნიშვნელოვანი აზრი აქვთ,
ხელოვნებაში „ქემშარიტება“ ხორცს ისხამს ტიპების უსასრულო
რაოდენობაში. ეს განაპირობებს იმას, რომ ხელოვნებაში არსებობს
ე. წ. მულტიპლი თემები, მაგალითად, დედობის თემა. საქმე აქ სულ
არ არის საზოგადოების განვითარებასთან ერთად თემის რეალური
შინაარსის უბრალოდ შეცვლაში. ერთსა და იმავე ეპოქაში, ერთსა
და იმავე საზოგადოებაში თავიანთი შეხედულებებითა და შემოქმე-
დების მანერით ახლო მდგომი ხელოვანებიც კი ქმნიან სხვადასხვა
ტიპებს. მაგრამ ყველანი განასახიერებენ დედობის თემას.

მხატვრული ნაწარმოები ატარებს შემოქმედის პიროვნების, მისი
სუბიექტური, ინდივიდუალური თვისებების ანაბეჭდს, მის დამოკი-
დებულებას ცხოვრების მოვლენებისადმი. თუ წარმოვიდგინოთ ორ
ერთნაირად ნიჭიერ ხელოვანს, რომლებიც ერთნაირად არიან დაოს-
ტატებულნი ერთი და იმავე თემის გამოსახვაში, შედეგი მაინც აუ-
ცილებლად სხვადასხვა იქნება. ეს დამოკიდებულია, უპირველეს ყო-
ვლისა, იმაზე, რომ „ქემშარიტება“ ხელოვნებაში განუყოფელია შე-
ფასებისაგან, ასახულისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებისაგან.

ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის ჩვენ მიერ აღნიშნული
თვისებებურებანი, ერთად აღებულნი, განსაზღვრავენ მხატვრული სი-
მართლის სპეციფიკას. მხატვრული სიმართლის ხორცშესხმის საშუალე-
ბას წარმოადგენს მხატვრული სახე.

მხატვრული სახე ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის ფორ-
მაა. ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება წარმოადგენდეს ერთ მხატ-
ვრულ სახეს (მაგალითად, ლირიკულ ნაწარმოებში ანდა ფერწერულ
პორტრეტში), შეიძლება იგი იყოს, აგრეთვე, სახეების სისტემაც. ი.
ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივში“ გვაქვს ქვრივის, გიორგის, თავად
არჩილის, კესოსა და სხვა პერსონაჟთა სახეები, აგრეთვე, ბუნების,

შალალი საზოგადოების ცხოვრებისა და ა. შ. სახეები. ამასთან ერთად, მთლიანად ეს ნაწარმოები არის მხატვრული სახე.

მხატვრული სახე არ უნდა გავაიგიოთ არც უფრო ფართოდ გამოყენებულ გამოთქმასთან „სახე“ (რომელსაც ლაპარაკში ხმარობენ) და არც ხელოვნების სახვითი სისტემის ცალკეულ დეტალებთან 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 ტოლფასნი არ არიან. მეტაფორა — ეს უფრო სახის დეტალია, ანდა სახის ძეგლის ხერხია, ანდა, ზოგიერთ შემთხვევაში, სახის თავისებური ფორმაა, მაგრამ არა თვით სახე.

ძალზე ხშირად ადამიანები სახის ცნებას ხმარობენ ვიწრო გაგებითაც. სახის ცნებაში არაიშვიათად გულისხმობენ ფიგურულ გამოთქმას, რომელიც გადატანითი მნიშვნელობით არის ნახმარი. მაგალითად, ისეთ გამოთქმებში, როგორიცაა „ვაზი თბოლი“, „დღემ დაიხურა პირბადე“, უთუოდ ჩაქსოვილია სახეობრივი ელემენტი, ზოლო პოეტის სიტყვებში „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“ — საქმე გვაქვს დამთავრებულ სახესთან, წარმოდგენასთან. და ამის მიუხედავად, გამომსახველი ენის ეს მაგალითები გაცილებით გიწროა მხატვრულ სახეზე. მხატვრული სახე ესთეტიკური კატეგორიაა.

ვ. ი. ლენინის ფორმულა შემეცნების დიალექტიკური გზის შესახებ, რომ თბიქტური სამყაროს შემეცნება ადამიანის მიერ მიდის 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 — ზეგრძნებისაგან, აღქმისაგან, წარმოდგენისაგან — იმით, რომ იგი არა მარტო უშუალოდ ასახავს ცხოვრების ფაქტებს, არამედ განაზოგადებს კიდევ ცხოვრებისეულ მოვლენებს, სწვდება მათ დედარსს.

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 ხელოვნის მიერ წარმოსახული ცხოვრებისეული

მოვლენის მთლიანი და დაარულებული დახასიათება, რომელიც მოცემულია გრძნობად-კონკრეტულ, ესთეტიკურად მნიშვნელადს ფორმაში.

ხელოვნება ყოველთვის წარმოსახავს სინამდვილეს სახეებში და მხოლოდ სახეებში. მხატვრული სახე — ხელოვნების უნივერსალური კატეგორიაა, რომელიც დამასასიათებელია 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, საესებით გარკვეული პიროვნება“, ხოლო კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნების ძალა ის არის, რომ, გარდა დეტალების სიმართლისა, ტიპური ხასიათები წარმოსახულია ტიპურ გარემოში.

ტიპიზაციის უგულებელყოფა იწვევს ან სქემატიზმს, ანდა საგნისადმი „მონურ მორჩილებას“. თავის უკიდურეს გამოვლენაში ერთი და მეორეც ანგრევს მხატვრულ სახეს, სპობს ხელოვნებას როგორც ასეთს.

მაგრამ ზოგადისა და ერთეულის, — მთლიანობაში წარმოდგენილის, — როგორც მხატვრული სახის შეიადგენელი ელემენტების, მნიშვნელობა ერთნაირი არ არის. პრიორიტეტი აქ ეკუთვნის ზოგადს. სახის ინდივიდუალური ნიშნები ხელს უნდა უწყობდნენ ამ ღედაარსის გამოვლენას, რეალური მოვლენების შინაგანი, უხილავი კავშირის გადაქტევას, 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 ღედაარსი იხსნება ყოველმხრივ, 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 ღედაარსი.

მხატვრული შემოქმედების პროცესი შეიძლება ასე დავახასიათოთ: „აბსტრაქციზმის გზით გამოიყოფიან მრავალი გმირის დამახასიათებელი ნიშნები, შემდეგ ისინი „კონკრეტებიან“, განზოგადდებიან ერთი გმირის, ვთქვათ — ჰერკულესის, ანდა რიაზანელი გლეხი კაცის ილია-მურომეცის სახეში, გამოიყოფიან ყველაზე უფრო ბუნებრივი ნიშნები ყოველ ვაჟარში, მემამულეში, მუყიკში და განზოგადდებიან ერთი ვაჟრის, მემამულის, მუყიკის სახეში, ამრიგად ვღებულობთ „ლიტერატურულ ტიპს“¹.

ლაპარაკობდა რა „აბსტრაქციზმისა“ და „კონკრეტიზაციის“ შესახებ, მ. გორკის მხედველობაში ჰქონდა, რომ შემოქმედების პროცესში ისინი, როგორც წესი, არ არიან ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოყოფილნი. აბსტრაქტიზმია ჩართულია მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების ერთიან აქტში, მხატვრული შემოქმედების ერთიან პროცესში. მხატვრული სახის შექმნის საერთო კანონია ზოგადისა და ინდივიდუალურის ერთიანობა. მხატვრული სახის მნიშვნელოვანი თავისებურებაა მისი ინდივიდუალური გარკვეულობა.

ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ გარკვეული მნიშვნელობით მოვლენა კანონზე უფრო მდიდარია². 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 მხოლოდ ზოგადი და არსებითი მხარეები.

სახის ინდივიდუალურ გარკვეულობაში მოცემულია თვით ცხოვრების კონკრეტულ მოვლენებთან ერთგვარი მსგავსება. ინდივიდუალური ხელოვნებაში და ერთეული ცხოვრებაში — ერთი რიგის ცნებებია, მაგრამ არ არიან ტოლფასნი. ცხოვრების ფაქტებსა და ხელოვნების ფაქტებს შორის არსებობს ღრმა თვისებრივი განსხვავება. მარქსიზმ-ლენინიზმი აღნიშნავს, რომ შემეცნების სიძნელე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მოვლენის არსი არ ძეგს მის ზედაპირზე³.

ამიტომ, ხელოვნების პირველი ამოცანაა შერჩევა. ხელოვნებაში ნებისმიერ დეტალს უნდა ჰქონდეს თავისი გამართლება, იგი უნდა იყოს ხელოვნების მიერ წარმოსახავი ცხოვრების აუცილებელი მხარეებისა და ნიშნების შერჩევის შედეგი. ;

შერჩევიდან არსებითად იწყება რეალისტურ ხელოვნებაში სახის.

¹ М. Горький о литературе, Литературно-критические статьи, Москва, 1955, 23. 312.

² ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 38, გვ. 146.

³ იქვე, გვ. 122.

ძერწვა. მაგრამ შერჩევის შემდეგ ამ მასალას უნდა მიენიჭოს მხატვრული დამაჯერებლობა, უტყუარობა. სახე დამაჯერებელია, როდესაც მასში გამოხატულია ახალი სურათები, ცოცხალი ადამიანები, მკაფიო ხასიათები. ინდივიდუალიზაცია ზელოვნებაში 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 გამოისახოს სხვადასხვა ხასიათით.

მიხეილ ჯავახიშვილს წერილში „როგორ ვმუშაობ?“ მეტად საინტერესო მოსაზრებანი მოჰყავს მხატვრული სახის შექმნის თაობაზე. მისი აზრით, ხელოვანისათვის მნიშვნელოვანია ავტობიოგრაფიაც, დაკვირვებაც, წიგნიც და ჩანაწერებიც, დაკვირვება პროზაიკოსისათვის ფრთებს უღრის, უიმისოდ ვერ გაფრინდება, ვერ შექმნის ცოცხალ ტიპს, ვერ დახატავს პეიზაჟს!

მწერალმა, მხატვარმა ბევრი უნდა იმოგზაუროს, რათა ყველაფერი ნახოს, განიცადოს, გაიგოს, მოისმინოს, რადგან ვისაც ბევრი არ მიუღია, ის ბევრს ვერც მოგვცემსო².

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 თავიანთი ბუნებით დოკუმენტურია და, მაშასადამე, მათში არა მარტო დასაშვებია, არამედ იგულისხმება ცხოვრების წარმოსახვა მის უშუალო რეალურ გამოვლენაში. 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, გამოსახვენ ცხოვრების ტიპურ სურათებს, გამოირჩევიან ზემოქმედების დიდი ძალით.

¹ მ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, როგორ ვმუშაობ?, ურნ. „მნათობი“, № 10, 1933, გვ. 199.

² იქვე, გვ. 191.

ვ. ასათიანის დოკუმენტურმა ფილმმა „ეკვატორის მიღმა ოკეანე-
თა შორის“ წარმატება მოიპოვა არა მარტო იმიტომ, რომ ქართული
ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის მოგზაუ-
რობა ასახა სამხრეთ ამერიკაში, არამედ იმიტომ, რომ ამხილა თანამე-
დროვე კაპიტალისტური სამყაროს სოციალური მანკიერებანიც. არ-
სებული ფაქტების პირდაპირი წარმოსახვა, როგორც წესი, დამახასი-
ათებელია ხელოვნების დოკუმენტური ჟანრებისათვის.

ხშირად ხელოვანი მიმართავს ცხოვრებისეულ პროტოტიპებს,
მაგრამ ტიპი ხელოვნებაში იგივე არ არის, რაც პროტოტიპი ცხოვრე-
ბაში. პროტოტიპი წარმოსახვის წყაროა, ტიპი სახეა. ი. ჭავჭავაძის
პოემის „კაკო ყაჩაღის“ გმირის ბლაჭიაშვილის პროტოტიპი, დიდი ილიას
დისწულის, კობტა აბახაის თქმით, იყო ერთი კარდანახელი გლეხი,
ვინმე გაუხარაშვილი. სიმონ ხუნდაძის აზრით, ეგნატე ნინოშვილის
„სიმონას“ მთავარი გმირის პროტოტიპია ყაჩაღი სიმონა დარჩია. მიხე-
ილ ჭავჭავიშვილს მიაჩნდა, რომ მხატვრული ნაწარმოები სრულყოფილი
მსოლოდ მაშინ იქნება, როდესაც იგი შექმნილია რეალურად არსე-
ბულ პროტოტიპზე დაყრდნობით.

მეტად მახვილგონიერია ი. ჭავჭავაძის მოსაზრებანი ტიპის, მხატ-
ვრული სახის შესახებ. ი. ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, რომ როდესაც სცე-
ნაზე და, მაშასადამე, ხელოვნებაშიც „სახეს კაცისას იცნობ კიდევ
და არც იცნობ, ეს უტყუარი ნიშანია, რომ იგი სახე „ტიპია“, ზოგა-
დი სახე ერთგვარის კაცებისა, რომელთაგანაც თვითოეულად ცალკე
თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადა-
მიანად ქცეული. ამიტომაც „ტიპი“ ყველასაც ჰგავს ზოგადად და არც
ერთსაცა ცალკე, ამიტომაც „ტიპად“ გაილაქმნილი სახე გეცნობათ
კიდევ და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს“¹. „კაცია-ადამიან-
ის?!“ წინასიტყვაობის მეოთხე ვარიანტში ავტორსა და თათქარი-
ძეს შორის ასეთი დიალოგია:

— თუ ადამიანი ხარ, მაგ დამპალ გუბეში ბაყაყებთან და ჭიანყე-
ლებთან რა გინდა?

— ბიჭოს!.. მაშ, სად უნდა ვიყო?

— კაცებთან, თუ კაცი ხარ.

— კაცები არ არიან, რომ იქ არიან? ათასია ჩემისთანა და ათასზედ
მეტეც. ბრმა ყოფილხარ.

— ეგ ჭერ ვინ იცის მე ვარ ბრმა, თუ შენა. შენ ერთი მითხარ,
მაგ გუბეში არიან ისინიცა?

— გუბე რას ჰქვიან, გიჟი ხომ არა ხარ? ჩვენი ცხოვრებაა ეგა-

— ზედაც გეტყობა.

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, სახელგამი, 1953, გვ. 106.

— როგორც სხვას ეტყობა ზედა, ისეც მე.

— მართლა?

— თავი არ მომიკვდება.

— მაშ კაი ნიმუში ხარ შენ, ჩემო ლუარსაბ, თუ ეგრეა¹.

სწორედ ეს „კაი ნიმუში“ გამოაქვს ი. ჭავჭავაძის 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. ჭავჭავიძე, — ძლიერ ესმარება მწერალს. თუ მას თვალწინ ცოცხალი ნაცნობი უდგია, მისი ტიპიც ცოცხალი გამოვა. მაგრამ პროტოტიპის დახატვა არ კმარა. მწერალი მას თავისებურად გარდაქმნის, ზოგ რამეს მიუმატებს, ზოგსაც დააკლებს და ისეთ ვინმეს გამოიყვანს, რომელიც კიდევცა ჰგავს დედანს და არცა ჰგავს. ასე იქმნის სინტეტური ტიპი“².

არსენას ტიპის ასახვისას მ. ჭავჭავიძის მისი ბიძაშვილი ბაგრატ ბურნაძე ედგა თვალწინ, ლეთისავარი მწერლის პაპა ანდრო ბურნაძე იყო³.

მწერალი სიტყვას, სახეს, თქმას, ამბავს, წერილმანსა და მსხვილმანს, ზოგს ყურმოკრულს, ზოგს თვალმოკრულს, ზოგს მოგონილს საკუთარ შემოქმედებითს ლაბორატორიაში გადაამუშავებს და ბოლოს ისეთი რამ გამოუდის, რასაც ხანდახან თვით ავტორიც ძლივს ცნობს ხოლმე. „მოგონილი ტიპი მშრალი გამოდის, პროტოტიპიდან გადმოღებულს კი მეტი სიცოცხლე ეტყობა“⁴.

ნ. ჩერნიშნევსკის რომანის „რა ვაკეთოთ?“ გმირების ლოპუხოვის, ვერა პავლოვნას და კირსანოვის პროტოტიპებად განდნენ უკრაინაში 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. კუზმინსკაია⁵. გ. უსპენსკის ცნობილი მოთხრობის „გამართას“ გმირის ტიაპუშკინის პროტოტიპი იყო ვერა ფიგნერი, ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ კომისრისა — ლარისა რეისნერი, ი. რეპინის ტილო „ივანე მრისხანეში“ მეფის შვილის პროტოტიპია მწერალი ა. გარშინი, ხოლო მეორე ტილოს „მთავარ-დიაკვნის“ პროტოტიპია ჩუგუევის დიაკვანი

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. 11, სახელგამო, 1953, გვ. 573.

² მ. ჭავჭავიძე, როგორ ვმუშაობ?, ჟურნ. „მნათობი“, № 10, 1933, გვ. 191.

³ იქვე, გვ. 192.

⁴ იქვე.

⁵ «Литературная газета», № 1 (4287), 1971, გვ. 5.

ივანე უგლანოვი და ა. შ. მაგრამ ვერც ერთ ზემოდასახლებულ ნაწარმოებში ვერ ვხვდებით პირველსახეებს ნატურალურად და ეს სა-
ვისებით კანონზომიერია: პროტოტიპი წარმოადგენს, ასე ვთქვათ,
მხატვრული სახის შექმნის პირველწყაროს. მხატვარი, მწერალი, მი-
მართავს რა რეალურ აღამიანებს, გამოყოფს მათს ყველაზე დამახა-
სიათებელ, ცხოვრებისეულად მართალ თვისებებს, განაზოგადებს მათ,
უმატებს „რალაცას“, ამდიდრებს და აღრმავებს თავისი ნაწარმოების
გმირებისა და პერსონაჟების ხასიათებს. პროტოტიპიდან ტიპამდე
რთული, შემოქმედებითი ტანჯვით აღსაყვებელი 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 საცხებით გასაგე-
ბია. XIX საუკუნის ფრანგი ახალგაზრდა ქალის განზოგადებული სა-
ხე ხასიათდებოდა სხვადასხვა აღამიანის ინდივიდუალური ნიშან-თვი-
სებებით. სწორედ ამის გამო ამბობდა ბ. ბელინსკი მხატვრულ სა-
ხეზე, ტიპზე, როგორც „ნაცნობ უცნობზე“.

მ. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ „ჩანჩქრა“ მას ცოცხალი უნა-
ხავს, ნახა მეჩქემე გაბოც, კურკაც, ლამბალოც, ყაშაც, აბდულაც. კვა-
კი („კვაკი კვაკანტირაძე“), მისი თქმით, ნარევი ტიპია, იგი მრავალ-
ჯერ შეხვედრია, მისთვისაც გაუკრავს კლანჭი¹.

ჯაყო ჯივოშვილის სახე („ჯაყოს ხიზნები“), მწერალის თქმით, სულ
სხვანაირად შეიქმნა. მრავალი წლის წინათ, სანამ ნაწარმოები დაიწე-
რებოდა, მ. ჯავახიშვილი ჯავის ხეობაში შეხვდა ბრგე, ბანჯგვლიან,
ციერ, 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 კუნძულში დაიბუდა. გავიდა
კიდევ რამდენიმე წელი და ჯაყოს სახე მოულოდნელად გაცოცხლდა,
გაშოშვლდა და მწერალს თვალწინ დაეხატა. „აი ზოგჯერ რა უცნაუ-
რად იბადება ტიპი?“ — დაასკვნის მ. ჯავახიშვილი.

ხელოვანის განცდები უმიზეზო არ არის. ისინი ამა თუ იმ მოვლე-
ნასთან ხელოვანის პირადი დამოკიდებულების შედეგად წარმოიშობი-
ან. ლირიკულ ნაწარმოებში, ლექსში (მაგალითად, ვალაკტიონის „მე
და ლამეში“) აუცილებლად შეიჭრება ცხოვრება. ცხოვრება—როგო-
რიც იგი არის, მისი მოვლენები, ამბები, პროცესები, ერთი სიტყვით,
თვით ობიექტური სინამდვილე, რომელიც ხელოვანისაგან დამოუკი-

¹ მ. ჯავახიშვილი, როგორ ვმუშაობ?, ჟურნ. „მნათობი“, № 10, 1933, გვ. 191.

² იქვე.

დებლად არსებობს, რომელიც მის ქმნილებაში წარმოსახება, 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 უნარის შერჩევაში, შემოქმედებითს მანერაში და ბევრ რამეში. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ მთავარი არაა. სუბიექტური მხატვრულ სახეში — ეს, უპირველეს ყოვლისა, ასასახისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებაა, მისი შეფასებაა, ეს ისაა, რასაც იგი ამკვიდრებს, როგორც მშვენიერს, ანდა ებრძვის, როგორც მახინჯს, რასაც იგი ამკვიდრებს, როგორც ამალღებულს, ანდა ებრძვის, როგორც მდაბალს, რომლის გამოც იგი იტანჯება ან ტკება. 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. ზაქარიადეც, თამაშობს რა იგი ჯარისკაცის მამას, შადიმან შარათაშვილს, კაცია მუნჯაძეს, ოდიშოს მეფეს, მარშალ ბლიუხერს თუ ვინმე სხვას, საცხებით საწინააღმდეგო სახეებს, მუდამ ზაქარიადეა. იგივე შეიძლება ითქვას ყველა დიდ ხელოვანზე.

ხელოვანის პიროვნების „დასწრება“ მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებში ამდიდრებს მათ. რასაკვირველია, აქ ყველაფერი დამოკიდებულია სუბიექტურობის ხასიათზე. ჩვენ ისეთი 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 მიეყვარათ 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 კუ-

ლტურის სიფართოვით, კაცობრიობის მიერ შემუშავებული სულიერ-
ღირებულებათა ცოდნითა და უნარით — გამოიყენოს ისინი თავის შე-
მოქმედებაში. საქმე აქ ეხება არა მარტო მხატვრულ, არამედ ფილო-
სოფიურ კულტურასაც, გონებრივი აორიზონტის სიფართოვესაც,
მწერლის, კომპოზიტორის, ფერმწერის ხედვის პოლიტიკურ სიმახვილე-
საც. სწორედ ამიტომ ის ავტოპორტრეტი, რომელსაც ქმნის ხელოვა-
ნი ყოველ თავის ნაწარმოებში, იქცევა მისი დროის, მისი ეპოქის
პორტრეტად.

ამრიგად, მხატვრული სახე წარმოადგენს ობიექტურისა და სუბი-
ექტურის ორგანულ ერთიანობას. ობიექტურში იგულისხმება ყველა-
ფერი ის, რაც მომდინარეობს უშუალოდ სინამდვილიდან, სუბიექ-
ტურში — ყოველივე ის, რაც სახეში შეაქვს ხელოვანის შემოქმედე-
ბითს აზროვნებას.

რეალიზმისაგან განდგომა შეიძლება გამოიხატოს როგორც ობიექ-
ტურის უგულვებელყოფით, ისე სახეში სუბიექტურის დაკნინებით.
ობიექტურის დამახინჯებას, ცხოვრებისეული მასალის ლოგიკის გათ-
ვალისწინების სურვილის ან უნარის უქონლობას მიეყავართ ფორმა-
ლიზმის სხვადასხვა გამოვლინებისაკენ, რაც განსაკუთრებული ძალით
ჩანს თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების ანტირეალიზმში. სუ-
სტი სუბიექტურობა, მით უმეტეს, სუბიექტურობის უქონლობა ნიშ-
ნავს ნატურალისტურ ფაქტოგრაფიას.

ხელოვანის სუბიექტურობა, მისი იდეურ-ესთეტიკური პოზიცია, მისი
შემოქმედებითი აქტივობა განისაზღვრება, უმთავრესად, მისი
მსოფლმხედველობით. საბოლოო ჯამში, ხელოვანის სუბიექტურობა
წარმოადგენს ეპოქის პროდუქტს, საზოგადოების სოციალური სტრუ-
ქტურის პროდუქტს, სოციალური ფსიქოლოგიისა და იდეოლოგიის
პროდუქტს. სუბიექტურობაში ხელოვანის მსოფლმხედველობა პოუ-
ლობს თავის ესთეტიკურ გარდატეხას. ხელოვანის სუბიექტურობა თა-
ვის გამოხატულებას პოულობს მის ინდივიდუალურ შემოქმედებითს
მანერაში.

მხატვრის სუბიექტურობა ძირეულად განსხვავდება სუბიექტი-
ვიზმისაგან. ეს ცნებები ერთმანეთს გამორიცხავენ. სუბიექტივიზმი—
ეს ხელოვანის შემოქმედებითი თვითნებობაა, მის მიერ ცხოვრები-
სეული სიმართლის დამახინჯებაა, სინამდვილის ობიექტური კანონე-
ბის, ცხოვრებისეული მასალის შინაგანი ლოგიკის გათვალისწინების
სურვილის ან უნარის უქონლობაა. სუბიექტივიზმს მიეყავართ ყალბი
განზოგადებისაკენ. იგი ცდილობს, ცხოვრება მოამწყვდიოს მოცემუ-
ლი სქემის პროკრუსტეს სარეცელზე. სუბიექტივიზმი ანგარიშს არ
უწევს არც პერსონაჟების ხასიათებს, არც ცხოვრებისეული გარემოს

ვითარებას. სუბიექტივიზმი ყალბი იდეების შედეგია, რომელიც ამ-სხვრევს 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 ელინდება 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 ნატარებელია.

არ შეიძლება ლოგიკური აზროვნება აბსოლუტური მნიშვნელობით დაეუპირსპიროთ 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 საქმიანობის სხვა სფეროებშიც. მაგრამ ემოციურობა ხელოვნებაში განსაკუთრებული ნიშნებით ხასიათდება.

ვ. ი. ლენინი წერდა, რომ „ადამიანურ ემოციათა გარეშე არ ყოფილა, არ არის და არც შეიძლება იყოს ჭეშმარიტების ადამიანური ძიება“¹. სწორედ ძიება! მეცნიერებაში ემოცია ჭეშმარიტების ძიების მამოძრავებელი ძალაა, მაგრამ იგი არ შედის შემადგენელ ელემენტად თვით ჭეშმარიტებაში, მეცნიერულ ცნებაში. ხელოვნებაში ემოცია მეორეხარისხოვანი ელემენტი ან თანმხლები ფაქტორი კი არ არის, არამედ მისი შინაარსის აუცილებელი ნაწილია, რომლითაც შეფერილი და გამოხატულია 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, სიმ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 20, გვ. 310.

პათიას 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 მუშავი, შეისწავლის რა ცხვარს, არ საჭიროებს იმას. რომ წარმოიდგინოს თავისი თავი ცხვარად, მაგრამ ლიტერატორი, არის რა გულუხვი, მოვალეა წარმოიდგინოს თავისი თავი ძუნწად, არის რა უანგარო, იგრძნოს თავისი თავი ანგარებიან მომხვეჭელად, არის რა სუსტი ნებისყოფის — დამაჯერებლად გამოხატოს ძლიერი ნებისყოფის ადამიანი“¹.

ვანიჭებთ რა დიდ როლს ხელოვნებაში ემოციურობას, ჩვენ როდი ვამბობთ, რომ მას გადაწყვეტი 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 შემოქმედების თავისებურება აიხსნება იმით, რომ მხატვრულ სახეში რაციონალური ყოველთვის განუყრელადაა დაკავშირებული ემოციურთან, ფასდება ემოციურად.

აეილოთ, 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 უმუშალო 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 გადმოგცემს 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 სიტყვ-

¹ М. Горький о литературе, Литературно-критические статьи, Москва, 1955, გვ. 571.

ბში, რომლებიც უშუალოდ გამოხატავენ ამე თუ იმ განცდებს. ხელოვნების სხვადასხვა დარგში იყენებენ სწორედ ამ შესაძლებლობებს, ამუშავენ 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 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 გრძნობებში არა მარტო განვითარდნენ, არამედ, გახდნენ გრძნობებად-თეორეტიკოსებად¹. სამყაროს გრძნობადი აღქმის ამ თავისებურებასთან, რომელიც მხოლოდ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, დაკავშირებულია თვით შესაძლებლობა მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებისა, რის შედეგად იდეა ხელოვანის მიერ შეიმოსება 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 ქეშმარიტების შესახებ. არსებობს ორი ქეშმარიტება, 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 იგივე 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 დას-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Москва, 1956, გვ. 592.

რულებულ სურათში სწორედ ის ქმნილება, რომელიც ეს-ეს არის ისახება მის ხელში, მაშინ... რა აღმძვრელი მიზეზი აიძულებდა ადამიანს დაეწყო და დაესრულებინა უდიდესი და დამქანცველი სამუშაოები ხელოვნების, მეცნიერების და პრაქტიკული ცხოვრების სფეროში¹.

„გამონაგონი“ ხელოვნებაში ათასჯერ უფრო ღრმა სიმართლით ვლინდება, ვიდრე ყველაზე ზუსტი ფაქტოგრაფიული გამოსახულება. ხელოვნებაში ხასიათები გაცილებით მნიშვნელოვანია ფაქტებზე. ცხოვრებისეული სიმართლე გამოიხატება იმაში, რომ ხელოვნანის მიერ შექმნილი ხასიათები ვლინდებიან ნაწარმოებში ისე, როგორც ისინი ვლინდებიან გარკვეულ პირობებში, თვით ცხოვრებაში.

ცხოვრებისეული სიმართლე რეალისტური სახის საფუძველია. მაგრამ სახეს ახასიათებს 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 გამორიცხავენ. პირობითობა მრავალმნიშვნელოვანი ცნებაა. ფართო აზრით, პირობითობა ძვეს ყოველი ხელოვნების ბუნებაში.

პირობითობას ხელოვნებაში თავისი საზღვრები აქვს 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, თვლის, 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 გვთავაზობს, როდესაც იგი მხატვრული სახის ნაცვლად გაურკვეველი მინიშნებით, სიმბოლოებით, განყენებული სქემებით სარგებლობს.

რეალისტურ ხელოვნებაში პირობითობა დაკავშირებულია მის აუცილებელ გამართლებასთან. პირობითი ამ შემთხვევაში უპირობო,

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 5, გვ. 650.

ნამდვილ, უცილობელ ელემენტად იქცევა, რომლის გარეშე ძნელი დასაჯერებელია სახის სიმართლე.

წარმოადგენს რა ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის 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 ღებულების მთელი უდავობის მიუხედავად, შინაარსი და ფორმა მხატვრული სახის სხვადასხვა მხარეა, მათი როლი ერთნაირი არ არის, მათი ურთიერთმიმართება რთული და წინააღმდეგობრივია.

ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები ობიექტური სინამდვილის ამა თუ იმ მხარეების ასახვაა. მხატვარს, რომელიც ქმნის ნაწარმოებს, ფლობს გარკვეულ მსოფლმხედველობას, იზიარებს ესთეტიკური შეხედულებების გარკვეულ სისტემას, ახასიათებს მიმართება ცხოვრებისადმი. შინაარსი მოიცავს ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოსახულ სინამდვილესაც (ცხოვრებისეული შინაარსი, ნაწარმოების თემა) და მისდამი მხატვრის მიმართებასაც, ასახული მოვლენების მისეულ შეფასებას, მის განცდებს, რომლებიც გამოხატულია ნაწარმოებში (იდეურ-ემოციური შინაარსი, ნაწარმოების იდეა).

იდეა ხელოვნებაში ვლინდება არა მარტო როგორც წარმოსახული ცხოვრების გააზრება და რაციონალური შეფასება, არამედ, როგორც ემოციური შეფასებაც. ხელოვანის გრძნობები და განცდები, რომლებიც აღბეჭდილია ნაწარმოებში, იძყოფებიან არა მისი იდეური შინაარსის გარეთ, არამედ შედიან ამ შინაარსში, როგორც მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი. ნაწარმოების იდეურ შინაარსში რაციონალურისა და ემოციურის ერთიანობა ანიჭებს სწორედ ამ ნაწარმოებს ესთეტიკურ ხასიათს, საშუალებას აძლევს მას ცხოვრების წარმოსახულ მოვლენებს ესთეტიკური შეფასება მისცეს.

შინაარსი უბრალოდ თემისა და მხატვრული იდეის მექანიკური შესამება კი არ არის, არამედ მათი ორგანული და მოცემულ ნაწარმოებში ურღვევი ერთიანობაა. მართლაც, ხელოვნების ქეშმარიტ ნაწარმოებში თემას თვითნებურად არ იღებენ. თემის შერჩევაში ასახეას პოულობენ ხელოვანის იდეური ძიებანი, მისი ფიქრები ცხოვრებაზე, ადამიანთა ბედზე, ისტორიის მსვლელობაზე, მამასადადე, 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 უღერადობა-
მიიღოს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მის მიერ აღძრული საკითხე-
ბი წარმოადგენენ საყოველთაო ინტერესის საგანს, მაგრამ საინტერე-
სო თემის შერჩევა თავისთავად ჯერ კიდევ არ ნიშნავს შემოქმედე-
ბითი 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, ნაწარ-
მოების იდეა.

თუ შინაარსის გარკვევისას ჩვენ კიდევ რაღაცნაირად შევძელით.
ფორმისაგან განყენება, ფორმის განსაზღვრება შინაარსისაგან დამოუ-
კიდებლად საერთოდ არ შეიძლება და ეს ფასაგებიცაა: ყოველთვის
და ყველგან ფორმა მოწოდებულია ემსახუროს შინაარსის გამოხა-
ტვას. იგი არის მისი მთლიანი სტრუქტურა. გამომსახველ საშუალება-
თა ერთობლიობის, ხელოვნების ყოველი დარგისათვის დამახასიათე-
ბელი ენის დახმარებით ფორმა განასახიერებს შინაარსს მხატვრულ
სახეში.

ხელოვნებაში ფორმის საერთო ელემენტებია სიუჟეტი და კომპო-
ზიცია. სიუჟეტში იხსნება ნაწარმოების გმირების ხასიათებისა და
გრძნობების მოძრაობა, კონკრეტული მოქმედება და ურთიერთკავში-
რი (დამოკიდებულება). სიუჟეტის ძირითადი ამოცანაა ემსახუროს
თემის გახსნას.

შინაარსის იდეურ-ემოციური მხარის გამოხატვა დაკავშირებულია,
უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიციასთან. კომპოზიცია შეიძლება გან-
ვსაზღვროთ როგორც ნაწარმოების ნაწილების შეფარდება და ორ-
განიზაცია, ნაწილების დაქვემდებარება მთელზე და მთელის გამოხა-
ტვა ნაწილების მეშვეობით. კომპოზიცია მოწოდებულია ერთიანობა-
ში მოიყვანოს მხატვრული ნაწარმოების ყველა კომპონენტი.

რასაკვირველია, სიუჟეტი და კომპოზიცია ურთიერთდაკავშირებუ-
ლნი არიან, ისევე როგორც ურთიერთდაკავშირებულნი არიან თემა
და იდეურ-ემოციური შინაარსი. კომპოზიცია დამოკიდებულია სიუ-
ჟეტზე, სიუჟეტი გულგრილი როდია კომპოზიციისადმი. ამის მიუ-
ხედავად, მხატვრული ნაწარმოების ერთიან ფორმაში ისინი სხვადა-
სხვა დატვირთვას ასრულებენ.

შინაარსი მატერიალიზაციას ღებულობს ფორმაში, ხდება მისა-
წვდომი აღქმისათვის. ამიტომ ცხადია, რომ მასალა, რომლითაც სა-
რგებლობს 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 შინაარსისათვის ერთნაირი არ არის. მიღებულია განვასხვავოთ ნაწარმოების „შინაგანი“ და „გარეგანი“ ფორმა. შინაგან 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 დინამიკური თავისებურებების შეცვლა (შესრულების ტემპი, სიძლიერე) თუმცა გამოვლინდება შინაარსში საერთოდ, შესაძლებლობას მოგვცემს დავინახოთ მისი ძირითადი აზრი. ეს გარეგანი ფორმაა.

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, ეესტი, მიმიკა, ინტონაცია — თეატრში, გადაღების რაკურსი — კინოში და ა. შ. რასაკვირველია, მხატვრული ფორმის ამ ორი მხარის განსხვავება შეფარდებითია. ხელოვნების ნაწარმოებში ისინი ყოველთვის ურთიერთგადაჰდობილია, ურთიერთში გადადიან. 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 ღარიბია შინაარსი, არავითარი, თვით ბრწყინვალე ტექნიკაც კი ვერ შექმნის ხელოვნების ჰეშმარიტ 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, გადამწყვეტი როლი განეკუთვნება. ფორმა იზრდება შინაარსისაგან, ემსახურება მის გამოხატვას. არავითარ ფორმალურ ხრიკებს არ ძალუძთ შეცვალონ აზრის უქონლობა, შინაარსის არარაობა. დიდი შეცდომაა იფიქრო, თითქოს მშვენიერი 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 უბალრუკია, 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 გახუცრელად უნდა იყოს დაკავშირებული მისწრაფებასთან გამოხატოს გარკვეული შინაარსი. ფორმის აქტიური ხასიათი სწორედ ის არის, რომ იგი ან ხელს უშლის, ანდა ხელს უწყობს შინაარსის გამოვლენებას.

სინამდვილის მხატვრულ წარმოსახვასა და შეცნობაში დასაშვები ანდა „დაუშვებელი“ ფორმებისა და საშუალებების საკითხი არ წყდება აბსტრაქტულ-თეორიული, ანდა ადმინისტრაციული წესით. ხელოვანი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გამომდინარეობს ასასახავი საგნისაგან. ნაწარმოების იდეურ-აღმზღდელობითი მიზნისაგან, რაც ორგანულად დაკავშირებულია სინამდვილის ასახვის ამოცანებთან, ხელოვნების სახესთან ან ჟანრთან. ხელოვნების 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 დარ-

ჯში. საქიროა, საკითხი დაისვას ასე: ცხოვრების რა ახალმა მოვლენებმა გამოიწვია ამ ფორმების გაჩენის აუცილებლობა? სინამდვილის რომელი ახალი მოვლენები გვეხმარება ამ ფორმების შეცნობაში? ფორმა ხელოვნებაში არ შეიძლება არ შეიცვალოს ჩვენი სინამდვილის სოციალური, ფსიქოლოგიური და ტექნიკური ფაქტორების სიახლესთან დაკავშირებით. ადამიანის გასვლა დედამიწის ფარგლებს გარეთ, კოსმოსურ სივრცეში, მისი დაჯდომა წთვარეზე წარმოშობს სამყაროს ხედვის რაღაც ახალ ფორმებს. ამ დროს ადამიანის მიერ განცილებილი საჭიროებს მხატვრული გამოხატვის რაღაც ახალ საშუალებებს და ხელოვნებამ უნდა ეძებოს ეს საშუალებანი.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ყოველთვის შეიცავს „რაღაცას“ წარმოსახვის ობიექტიდან და „რაღაცას“ ხელოვანისაგან: წარმოსახვის ობიექტისაგან — ცხოვრებისეულ ქასალას, 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 „მოაგნოს 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, აბსტრაქტირებას, რომელიც გრძნობად-კონკრეტული სახით წარმოგვიდგება.

ზოგადი, აბსტრაქტირებული მხატვრულ ნაწარმოებში მუდამ ვლინდება ინდივიდუალურში და კონკრეტულში ააეთია მხატვრული ტიპიზაციის კანონი. წარმოსახოს მოვლენები ცოცხალ ინდივიდუალურ სახეებში — ეს არის ხელოვნების თავისებურება, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებს. ამრიგად, ხელოვნების არსი შეიძლება განვსაზღვროთ შემდეგნაირად: რეი 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 განიცდის ადამიანის გრძნობები.

ხელოვნების ხალხურობის, კლასობრიობის და პარტიულობის პრობლემაში გადაკლობილია ხელოვნების მხატვრული ღირსების, იდეური შინაარსისა და სოციალური დანიშნულების 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 ყვილაფერი, რაც დაკავშირებულია მოცემულ საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან, არ წარმოადგენს ჭეშმარიტად ხალხურს. მასობრიობა ჯერ 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, პუშკინის, ი. ჰაევჰაჰის, რემბრანდტისა და რეპინის, მიაიკოვსკისა და შოლოხოვის, მ. ჯავახიშვილისა და გ. ტაბიძის ნაწარმოებები.

ხელოვნების ხალხურობა ვლინდება უშუალოდ ხალხის შემოქმედებაში (ზღაპრებში, სიმღერებში, ცეკვებში, გამოყენებითს ხელოვნებაში და ა. შ.), იმ პროფესიონალ ხელოვანთა შემოქმედებაში, რომლებიც მიმართავენ ხალხურ საუნჯეს.

„მუსიკას ქმნის ხალხი, — წერდა მ. გლინკა, — ხოლო ჩვენ, კომპოზიტორები, მას არანეირებას ვუკეთებთ“.

ხელოვნების ხალხურობა ძალზე ხშირად წინააღმდეგობრივად ვლინდება. განსაკუთრებით ეს ეხება კლასობრივი საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებას.

„თუ, — როგორც კ. მარქსი ამბობს, — შუა საუკუნეების ხელოსნებთან ჯერ კიდევ ვხვდებით გარკვეულ ინტერესს თავიანთი სპეციალური შრომისადმი და მის მარჯვე შესრულებისადმი, ინტერესს, რომელსაც შეეძლო ამდლებულიყო პრიმიტიული მხატვრული გემოვნების ხარისხამდე“¹, კაპიტალიზმის დროს, მატერიალური კულტურისა და ტექნიკის საერთო პროგრესის პირობებში, მატერიალური წარმოების სულიერი და, მაშასადამე, ესთეტიკური ელემენტები სულ უფრო კარგავენ მნიშვნელობას.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 3, гл. 52.

ამდენად, განვითარებულ კლასობრივ ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ხელოვნება შორდება ხალხს, ხოლო ხალხი — ხელოვნებას. ეს წინააღმდეგობა შეიძლება დაძლეულ იქნეს მხოლოდ სოციალისტური 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 შწერალი ჟან-ჟაკ რუსო (1712 — 1778). იგი თვლიდა ნორმალურად მხოლოდ ისეთ საზოგადოებრივ წყობილებას, რომლის დროსაც საყოველთაო თანასწორობის პირობებში მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობა განუყრელად არის დაკავშირებული მასების ცხოვრებასა და ყოფასთან. საკითხის დასმა რუსოს მიერ საერთოდ სწორი იყო, მაგრამ დასკვნები მცდარი გამოვიდა. 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 მიმართებაშია ხელოვნებისა და პოეზიისადმი. ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“ ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება არსებობს საერთოდ მთელი ხალხისათვის. ხალხურობა მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების მნიშვნელოვანი კრიტერიუმი. ამასთან დაკავშირებით ჰეგელის ნაზრების 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 მომაკვდავი კლასების პოზიციებიდან, თაყვანსა 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 ინ-

გლახელი პოეტი-რომანტიკოსი პ. შელი, რომელიც იზიარებდა უტოპური 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“¹.

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 — გერმანელი 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 ფორმებისაყენ დაბრუნების იდეას (იმ ფორმებისაყენ, რომლებიც შერჩენილია პატრიარქალურ მასაში). ლესინგი კი ამტკიცებდა: ხელოვნება უნდა საზრდოობდეს ხალხური ფესვებით, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს მხატვრული შემოქმედების პრიმიტიული ფორმებისაყენ დაბრუნებასო.

რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატებმა (და, უპირველეს ყოვლისა, ზ. ზოლნსკიმ) 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, აეთარებს მოწინავე იდეებს. ხალხურია ისეთი ხელოვნება, რომელიც ხელს უწყობს საზოგადოების პროგრესს მისი სრული განთავისუფლების გზაზე.

დიდმა რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატმა ნ. დობროლიუბოვმა თავის სტატიაში „რუსული ლიტერატურის განვითარებაში ხალხურობის მონაწილეობის ხარისხის შესახებ“ დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ ჭეშმარიტი ხალხური მხატვრული ღირებულებანი, რომლებიც შექმნილია რუსული ლიტერატურის გენიოსების მიერ, არსებითად მიუწოდომელია ხალხისათვის. ნ. ნეკრასოვი ოცნებობდა იმ დროზე, როდესაც ხალხი ბაზრიდან ბელინსკისა და გოგოლის წიგნებს წაიღებს. პოემაში „ვენ ცხოვრობს რუსეთში კარგად“ პოეტი წერდა:

¹ История эстетики, в пяти томах, т. III, Москва, 1967, стр. 790.

„...მოვა კი დრო, როდესაც ხალხი არა ბლიუზერისა და სულელი მი-
ლორდის წიგნებს, არამედ ბელინსკისა და გოგოლის წიგნებს წა-
ლებს ბაზრიდან?“

ასეთი დრო შექმნა სოციალისტურმა რევოლუციამ.

ვ. ი. ლენინმა გენიალურად განსაზღვრა ხელოვნების ხალხურობა-
ში ცენტრალური საკითხი: „...მნიშვნელოვანია არა ჩვენი შეხედუ-
ლებანი ხელოვნებაზე. მნიშვნელოვანია აგრეთვე არა ის, თუ რას ამ-
ლევს ხელოვნება რამდენიმე ასეულს, თუნდაც რამდენიმე ათასეულს
მოსახლეობის საერთო რიცხვიდან, რაც მილიონებს შეადგენს. ხელო-
ვნება ხალხს ეკუთვნის. იგი თავისი უღრმესი ფესვებით მშრომელთა
ფართო მასების თვით შეაგულს უნდა აღწევდეს. იგი გასაგები და
საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის. იგი უნდა აერთიანებდეს
ამ მასების გრძობას, აზრსა და ნებისყოფას, აღფრთოვანებდეს მათ.
იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და აჯითარებდეს“¹.

ამრიგად, ხელოვნების ხალხურობა განისაზღვრება, უპირველეს-
ყოვლისა, მისი მნიშვნელობით საზოგადოების წინსვლითი განვითარე-
ბისათვის.

კლასობრივ-ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ხელოვნება ვითარ-
დება ორი მიმართულებით: ა) როგორც ხალხური შემოქმედება (და
ბ) როგორც პროფესიული ხელოვნება (რომელიც, როგორც წესი, მი-
საწვდომია მხოლოდ მდიდრებისათვის). ამის მიუხედავად, არ შეი-
ძლება უარვეყოთ პროფესიული ხელოვნების ხალხურობა.

XIX საუკუნის რუსული და ქართული დემოკრატიული ხელოვნე-
ბა, რომელსაც განასახიერებდნენ ნ. ჩერნიშევსკი, ნ. ნეკრასოვი, ი. რუ-
პინი, ვ. სურიაკოვი, თერგდალეულები და სხვები, ხალხურ შემოქმე-
დებას ეყრდნობოდა და უაღრესად ხალხური იყო.

რაში მდგომარეობს ე. წ. „სწავლული“ ანუ პროფესიული ხელოვნე-
ბის ხალხურობა? ხალხურია თუ არა ანტიკური საბერძნეთის წარ-
მართული ტაძრები, შუა საუკუნეების ევროპის კათოლიკური ტაძრე-
ბი? ხალხურია თუ არა ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც გმირებდად
გვევლინებიან ექსპლუატატორული კლასების წარმომადგენლები? ოი-
დიპოსი, ჰამლეტი, პიერ ბეზუხოვი, ეგორ ბულიჩევი, არჩილი და კე-
სო („ოთარაანთ ქვრივიდან“), დიმიტრი თავდადებული და ა. შ.?

კლასობრივ საზოგადოებაში გაბატონებული კლასების აზრები
ყოველ ეპოქაში წარმოადგენენ გაბატონებულ აზრებს. თვით ხალხის
წრიდან გამოსული ადამიანების შეხედულებანი და ცნებებიც კი ცო-

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სასულგამი. თბილისი. 1957.
გვ. 609.

ტად თუ ბევრად ატარებენ გაბატონებული იდეოლოგიის გავლენის ანაბეჭდს.

მაგრამ გაბატონებული კლასების აზრები ყოველთვის როდი წარმოადგენს გადაწყვეტ იდეოლოგიურ ფაქტორს, რომელიც გავლენას ახდენს ხელოვნების განვითარებაზე. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გაბატონებულ კლასებთან ერთად არსებობენ რევოლუციური ძალებიც, რომლებსაც თავიანთი იდეოლოგია აქვთ.

განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე ახალი, მზარდი, ჰეგემონიისათვის მებრძოლი კლასი, რომელიც ახორციელებს სოციალური რევოლუციის პროგრესულ ტრენდენციებს, 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 ამ 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 ხმაა კლასისა. მას შეიძლება არ ესმოდეს ეს, უარყოფდეს ამას, მაგრამ იგი ყოველთვის და აუცილებლად კლასის ორგანოა, მისი გრძნობაა“¹.

რაში მყლავნდება და ვლინდება ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი? მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, მეცნიერულად უპასუხებს რა ამ კითხვას, კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებს არა მარტო კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის იდეალისტურ უარყოფას, არამედ ხელოვნების კლასობრიობის საკითხისადმი დოქმატურ, ვულგარულად გაუბრალოებულ მიდგომასაც.

ყოველი კლასი თავისი ესთეტიკური შეხედულებებისა და იდეალის საფუძველზე ქმნის ხელოვნებათა სისტემას, რომელსაც აქვს გა-

¹ М. Горький о литературе. Литературно-критические статьи, Москва, 1955.

რკვეული მეთოდი, გარკვეული სტილური თავისებურებანი, ადამიანებზე ზემოქმედების განსხვავებული საშუალებანი. ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი ვლინდება არა მარტო ხელოვანის მიერ დასმულ პრობლემატიკაში, არამედ იმ ესთეტიკურ პრინციპებშიც, რომლებსაც იგი ახორციელებს თავის ნაწარმოებებში ხელოვნების სახისა და ჟანრის თავისებურებათა მიხედვით, ავტორის ჩანაფიქრისა და სურვილის მიხედვით, აგრეთვე მისი პიროვნების ინდივიდუალური ნიშნების მიხედვით. პოლიტიკური, ზნეობრივი, ესთეტიკური და სხვა იდეები შეიძლება გამოიხატოს მხატვრულ შემოქმედებაში აშკარად ანდა შენიღბულად, უშუალოდ ანდა გაშუალებულად, ამბების დახატვის, დახასიათების, გახსნის მიხედვით, ანდა ნაწარმოების ემოციური ტონალობის მიხედვით. ყოველ ამ შემთხვევაში მხატვრული შემოქმედების კლასობრივი ხასიათი სახეზეა, განსხვავებულია მხოლოდ მისი გამოვლინების ფორმები.

ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მასში არ არის ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი. ამის უარყოფა შეუძლიათ მხოლოდ მარქსიზმის ვულგარიზატორებს, ყველა ჭურის დოგმატიკოსებს. ხელოვნებას, რომელიც გამოხატავს რეაქციული კლასების ინტერესებს, ნამდვილად ახასიათებს ეიწრო კლასობრივი შინაარსი, რომელიც დაკავშირებულია სინამდვილის დამახინჯებასთან და მის სუბიექტივისტურ გაგებასთან. ხელოვნება, რომელსაც პროგრესული კლასები ქმნიან, ძლიერია სწორედ თავისი ზოგადსაკაცობრიო, ჰუმანისტური საწყისით. რაც უფრო მეტად პროგრესულია მოცემული კლასი, ეს საწყისი მით უფრო მნიშვნელოვანია. სოციალისტური ხელოვნების ნაწარმოებებში ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან სოციალისტური იდეალები მთელი პროგრესული კაცობრიობის იდეალებია. რევოლუციური, კომუნისტური ჰუმანიზმი ცხოვრებაში ახორციელებს კაცობრიობის საუკეთესო წარმომადგენელთა ოცნებას, სძლევს წინა ეპოქების ჰუმანიზმის შეზღუდულობასა და არათანმიმდევრულობას.

ამრიგად, კლასობრიობა შედის მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურ ქსოვილში. ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი ამჟღავნებს თავის თავს იმ ესთეტიკურ პრინციპებშიც, რომლებითაც ხელოვანი ხელმძღვანელობს თავის შემოქმედებაში. და რომლებსაც იგი სორცს 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 საზოგადოებრივი 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, ლონარდოსა 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 მკიდროდ იყო დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან და გამოხატავდა მათ ფიქრებს, მისწრაფებებსა და იმედებს. რეაქციული ხელოვნება კი მუდამ ემსახურებოდა ყველაზე ჩამორჩენილი, წარმატებული 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, დამხობილი მონარქიის (ლეგიტიმიზმის) მომხრე, ამაღლდა შემოქმედებითს მწვერვალებამდე, როდესაც უმღერა რესპუბლიკელებს, „რომლებიც იმ დროს (1830—1838) ნამდვილად იყვნენ ხალხის წარმომადგენლები“.

XVIII საუკუნის უდიდესი კომპოზიტორი ჰენდელი იყო ჰუმბარტად სახალხო კომპოზიტორი. თანაც, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მან ფართოდ გამოიყენა სოფლისა და ქალაქის მდაბიოთა მოტივები და რიტმები, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ორატორიებში გამოხატა ხალხის უფართოესი ფენების განწყობილებანი და გრძნობები.

ბ. ბელინსკი 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, „ალს“ — საუკეთესო დრამატულ ნაწარმოებად ხალხური სულისკვეთებით, ხოლო „ევგენი ონეგინს“ უწოდებდა უადრესად ხალხურ ნაწარმოებს, „რუსული ცხოვრების ენციკლოპედიას“.

ლ. ტოლსტოის შემოქმედება იქცა კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში წინგადადგმულ ხაზად იმიტომ, რომ მწერალმა, პირველმა რუსულ ლიტერატურაში, გამოიყვანა გლეხი და, რაც მთავარია, გამოხატა პატრიარქალური გლეხობის პოზიციები ბურჟუაზიულ რევოლუციაში.

ხალხის ცხოვრებასთან ხელოვანის მკიდრო კავშირი განსაზღვრავს

იმას, რომ წინათ ხელოვნება ეკონომიკურად 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 აწიშვლებენ სოციალურ კონფლიქტებს და არსებითად საჭიროებენ მოწინავე იდეებს (მათ შორის მხატვრულსაც), რომლებიც რევოლუციური გარდაქმნისათვის საბრძოლო მოწოდებად იქცევიან. ქეშმარიტი 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, ასახიჩრებს, რყვნის ადამიანურ გრძნობებს. ხოლო XIX საუკუნის დასაწყისში, როდესაც სოციალური გარდაქმნის მოთხოვნებს დაემატა ეროვნული თავისუფლებისადმი მიწრაფება, 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. ხელოვნებაც 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 იმიო, 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 მიუწევდებოდა ხელი ხელო-

გნეპაზე, რასაც ხელს უწყობდა ხალხის კულტურის დაბალი დონეც და მმართველი კლასების პოლიტიკაც. წარსულის ყველაზე მოწინავე ხელოვანებსაც 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 წამყვან 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 იწყებს.

სსრ კავშირში არ არსებობენ ანტაგონისტური კლასები, მაშასადამე, ჩვენი არ შეიძლება ხელოვნებაში სხვადასხვა კლასობრივი ტენდენცია არსებობდეს.

მაგრამ ჩვენს ხელოვნებას მაინც აქვს კლასობრივი ხასიათი, რასაც განაპირობებს ორი სოციალური სისტემის არსებობა. ჩვენი 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 ერწყმინა 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 სკკპ პროგრამის ახალ რედაქციაში აღნიშნულია: „პარტია... იზრუნებს მშრომელების, მოზარდი თაობების ესთეტიკური აღზრდისათვის სამამულო და მსოფლიო მხატვრული კულტურის საუკეთესო ნიმუშებით“.

ხელოვნების კავშირი საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან რთული და წინააღმდეგობრივია. პროლეტკულტელებს, რაპპელებს არ ესმოდათ ყოველ ბურჟუაზიულ-ნაციონალურ კულტურაში ორი კულტურის

არსებობის ლენინური მოძღვრება. მათ არ ესმოდათ, რომ ბურჟუაზიულ ეპოქაშიც არის ხალხურობის სულსკვეთებით გამსჭვალული ხელოვნება.

ვ. ი. ლენინის ბრძოლას პროლეტკულტელებთან უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ხალხურობის პრობლემის სწორი გაგებისათვის.

ჯერ კიდევ ფ. ენგელსი ებრძოდა მარქსიზმის ეულგარიზატორებს. იგი წერდა, რომ ზოგიერთის ცდა, ისე წარმოადგინოს საქმე, თითქოს მარქსიზმს მიაჩნია ეკონომიკური მომენტი ერთადერთ დადამწყვეტ ფაქტორად, არის ისტორიული მატერიალიზმის დამახინჯება.

ყოველი ჰეგელიანი 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 საფუძვლს, 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 გამოხატულიც ვ. გ. ფლობერი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე 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 საკითხის დოგმატურად დასმა: იყო თუ არა ესა თუ ის შემოქმედი სახალხო მწერალი? საჭიროა საკითხს მივუდგეთ დიალექტიკურად: მისი შემოქმედების რომელ მხარეებს აქვს ჰეგელიანი 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 გამოხატავს გარკვეული საზოგადოებრივი კლასის ინტერესებს, შეხედულებებს, ცხოვრებისეულ ჩვევებს და ფსიქოლოგიას, მაგრამ იგი იძენს ზოგადსაქცობრივ მნიშვნელობას თუნდაც იმიტომ, რომ წამოჭრის ხოლმე განვითარების პროცესით მომწიფებულ მნიშვნელოვან პრობ-

ლემებს, თვალებს უხელს ადამიანებს მათ წინაშე მდგომ ამოცანებზე. გამოჩენილი ხელოვნების ხალხურობა დამოკიდებულია საზოგადოების სოციალური ძალების კონკრეტულ თანაფარდობაზე მისი განვითარების მოცემულ სტადიაში. ამ აზრით დიდი მნიშვნელობა აქვს ვ. ი. ლენინის დებულებას რუსეთში რევოლუციურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სამი ეტაპის შესახებ.

მაგრამ არამართო 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, ესმარებოდა 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 ტრიალებენ... ამა თუ იმ პარტიის მხარეზე დგანან და მასთან ერთად იბრძვიან, ვინ სიტყვითა და კალმით, ვინ ხმლით, და ვინ კიდევ ორივეთი ერთად. აქედან წარმოდგება ხასიათის ის სისრულე და ძალა, რომელიც მათ მთლიან ადამიანებად ხდის“¹.

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 ბარიალებზე“ სამუდამოდ დაუკავშირა თავისი თავი

¹ ვ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები ორ ტომად, ტომი II, მ. ბ. ს. „საბჭოთა საქართველო“, 1964, გვ. 67.

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 მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, ხშირად ძნელია მათი გამიჯვნა, ზოგჯერ ისინი ერთმანეთშიც გადაიზარდებიან, მაგრამ ისინი ერთი და იგივე ცნებები არ არიან.

აზრი იმის შესახებ, რომ რევოლუციურ პროლეტარიატს უნდა ჰქონდეს თავისი მხატვრული ლიტერატურა, დაისვა და დამუშავდა ჯერ კიდევ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიერ XIX საუკუნის პირობების გათვალისწინებით. მაგრამ ამ დებულების შემდგომი განვითარების ასალი ეტაპია ვ. ი. ლენინის მოძღვრება ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია სტატიის „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.

ჩვენს პირობებში ხალხურობა და პარტიულობა ურდევ 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?

ვ. ი. ლენინი განმარტავდა, რომ პარტიულობის პრინციპი მდგომარეობს არამარტო იმაში, რომ პროლეტარიატისათვის ლიტერატურული საქმე არ უჩიძლება პირთა ან ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, საერთო პროლეტარული საქმისაგან დამოუკიდებელი ანდივიდუალური საქმე იყოს, „ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი“.

ვ. ი. ლენინის სტატიის დედაარსი ის არის, რომ ხელოვნება მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული საზოგადოების პრაქტიკულ მოთხოვნებთან, საერთო-სახალხო ინტერესებთან, რათა იგი მჭიდროდ

დაუკავშირდეს ცხოვრებას, მუშათა კლასის, პროლეტარიატის, მთელი ხალხის ბრძოლას, მის მისწრაფებებს. ამრიგად, ხალხის ინტერესების შეგნებული გამოხატვა, ხალხისადმი სამსახური საბჭოთა ხელოვანის მთავარი მოწოდებაა.

საბჭოთა ხელოვნების კომუნისტური პარტიულობა ამ მნიშვნელობით და არა როგორც ხელოვანის 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. ტისონოვი, 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 ხელოვანის ინდივიდუალურ თავისებურებას.

ხელოვნების პარტიულობის მარქსისტულ-ლენინური გაგება ემყარება მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების ფაქტს.

ბურჟუაზიული დემოკრატია, რომელიც ყოყონობს 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.

ვ. ი. ლენინის სტატიის პათოსი იმაში მდგომარეობს. რომ მასში ჩამოყალიბებულია ლიტერატურისა და ხელოვნების როგორც საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილის პრინციპი.

სამწუხაროდ, დღეს სტატიის ეს ერთ-ერთი მთავარი აზრი ზოგჯერ მეორე პლანზე იხსენიება, ეს კი იწვევს ხელოვნების სპეციფიკის ისეთ აბსოლუტიზაციას, რომელსაც საბოლოო ჯამში ხელოვნების ავტონომიურობის აღიარებამდე მივყავართ. სწორედ ასეთ დასკვნამდე მივიდა ფრანგი რევიზიონისტი როჟე გაროდი.

ასეთი ხასიათის ცდები ცნობილი იყო ვ. ი. ლენინისათვის. სწორედ მათთან ბრძოლაში განავითარა მან მხატვრული შემოქმედების პარტიულობის პრინციპი. მეორე ინტერნაციონალის თეორეტიკოსები ხელოვნების საკითხებში იდგნენ იდეალისტურ (კანტიანურ) პოზიციებზე, იცავდნენ მხატვრული შემოქმედების ნეიტრალობის პრინციპს.

ვ. ი. ლენინი კარგად იცნობდა კ. კაუცკის ბროშურას „რევოლუციის მეორე დღეს“ (1902 წ.), რომელშიც ოპორტუნიზმის ბელადი ამტკიცებდა, რომ პროლეტარიატისათვის დამახასიათებელია კომუნიზმი მატერიალურ წარმოებაში და ანარქიზმი ინტელექტუალურ წარმო-

ბაში. აღნიშნავდა რა, რომ „პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურა“ კემმარბიტად თავისუფალია, ვ. ი. ლენინი გამომდინარეობდა თავისუფლების მატერიალისტური გაგებიდან. რომლის თანახმად თავისუფლება შეცნობილი აუცილებლობაა. თავისუფლების ასეთი გაგება სოციალისტური რეალიზმის შუაგულში ძევს. იგი გახდა ახალი ესთეტიკის საწყისი, საფუძვლად დაედო მხატვრის მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის ცნებებს.

ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის პრინციპი გაცილებით გვიან აღმოცენდა. იგი ჩაისახა როგორც ხელოვნების, ლიტერატურის ხალხურობის განვითარების შემდგომი პრინციპი. მხატვრული ლიტერატურის ხალხურობის პრინციპი წარმოიშვა დიდი ხნის წინათ. თავდაპირველად იგი წარმოადგენდა პოლიტიკური, ეთიკური და ესთეტიკური მოთხოვნილებების განუყრელ კავშირს. მეოცე საუკუნის დასაწყისში, როდესაც რევოლუციური ინიციატივა მუშათა კლასის მხარეზე გადავიდა, წარმოიშვა აუცილებლობა დაზუსტებულყო „ხალხისა“ და „ხელოვნების ხალხურობის“ ცნებები. ეს ამოცანა შეასრულა ვ. ი. ლენინმა. მშრომელთა მილიონები, ხალხი, ვ. ი. ლენინის შეფასებით, ეს ქვეყნის საუკეთესო ნაწილი, მისი ძალა, მისი მომავალია¹.

მას შემდეგ, რაც ხალხურობა, ბ. ბელინსკის აზრით. გახდა „დროის ესთეტიკის ალფა და ომეგა“, არ შეწყვეტილა ცდები, გამოყენებინათ ეს ცნება რეაქციული მიზნებით. სწორედ „შმაგ ბესარიონს“ მოუხდა ებრძოლა „ოფიციალურ ხალხურობასთან“, აგრეთვე მის ფსევდორომანტიკულ სახესხვაობასთან. მას შემდეგ, რაც სოციალიზმის იდეების გავლენით ხალხურობის ცნება ახალი შინაარსით შეივსო, რეაქციული ძალები განსაკუთრებით ცდილობდნენ გაეუხამებინათ, გაეყალბებინათ იგი. ამჟამად ხელოვნების ხალხურობის წინააღმდეგ რეაქციულმა ლაშქრობამ საერთაშორისო ხასიათი მიიღო.

სწორედ ხალხის მასების მოსატყუებლად არიან ნაჯარადევი ე. წ. „მითოლოგიური სკოლის“ წარმომადგენლების კაპანწყევტა (ფ. უილრაიტი, ჯ. პოლივეი, გ. ბლეკერი და ა. შ.), რომლებიც ცდილობენ მხატვრული შემოქმედება დაუკავშირონ „მითოლოგიურ შემოქმედებას“, მოსწყვიტონ მხატვრული აზროვნება მეცნიერულს, ააცილონ იგი თანამედროვეობის კონკრეტულ-სოციალურ პრობლემებს.

აღნიშნავდა რა იმას, რომ ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს „პატარა ბორბალი და ხრახნი“ ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმისა, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს მუშათა კლასის მთელ შეგნებულ აევანგარდს, ვ. ი. ლენინი ამავე დროს ამბობდა,

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 40.

რომ პროლეტარიატის პარტიული საქმის ლიტერატურული ნაწილი არ შეიძლება შაბლონურად გაიგივებულ იქნეს პროლეტარიატის პარტიული საქმის სხვა ნაწილებთან.

პარტიულობაში თავის სრულ გამოხატულებას პოულობს ჩვენი ხელოვნების იდეური არსი, საბჭოთა ხელოვნანის ერთგულება ხალხისადმი, კომუნისტური იდეალებისადმი. კომუნისტური პარტიულობა თავისუფლების უმაღლესი გამოხატულებაა. ამ აზრით უწოდებდა ვ. მაიაკოვსკი თავის ნაწარმოებებს „პარტიულ წიგნაკებს“.

ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობის ლენინურმა პრინციპმა საშუალება მოგვცა მჭიდროდ დაგვეკავშირებინა წარსული სინამდვილესთან. სწორედ ამიტომ ახალგაზრდა საბჭოთა ლიტერატურისათვის პარტიულობისა და ხალხურობის მოთხოვნა მოასწავებდა ახალ საფეხურებზე ასვლას, ყალბი, გონებაქვერვითი დოგმებისაგან განთავისუფლებას, მსოფლიო კულტურის საუკეთესო ტრადიციებთან კავშირის განმტკიცებას.

ვ. ი. ლენინი ხელოვნაში ხედავდა მოაზროვნეს, რომელიც თავისი შემოქმედებით ანაყოფიერებს რევოლუციური აზროვნების უკანასკნელ სიტყვას.

ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი წარმოადგენს იდეოლოგიის ერთ-ერთი ფორმის კლასობრიობის მარქსისტული მოძღვრების შემდგომ განვითარებას.

საბჭოთა ლიტერატურაშიც ხელოვნების პარტიულობის ლენინურმა პრინციპმა იმთავითვე როდი მიიღო ფართო აღიარება. ჩვენი მხატვრული ლიტერატურის ისტორიაში წარმოებდა გააფთრებული ბრძოლა ხელოვნების იდეურობის მრავალრიცხოვან და სხვადასხვა მოწინააღმდეგე მიმდინარეობებთან, რომლებიც შემოქმედების თავისუფლების ნიღაბქვეშ ამა თუ იმ სახით არსებითად უარყოფდნენ ხალხისადმი ხელოვნების სამსახურს. ასეთი იყო „პროლეტკულტელების“, „სერაპიონელი ძმების“, „პერეველის“ და სხვათა კონცეფციები. რაპბელები ამახინჯებდნენ პარტიულობის ცნებას, წყვეტდნენ მას ხალხურობის პრინციპს, ანგარიშს არ უწევდნენ ხელოვნების ესთეტიკურ სპეციფიკას. ხელოვნების პარტიულობის საკითხი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვნანის მსოფლმხედველობასთან. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნანის მსოფლმხედველობა არის შეცნობილი პარტიულობა.

ჩვენს საბჭოთა საზოგადოებაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მორალურ-პოლიტიკური ერთიანობა, ხელოვნების პარტიულობამ მოიპოვა ახალი თვისება — ხელოვნება საერთო-სახალხო საქმის ნაწი-

ლი გახდა. სწორედ ამიტომ, კავშირი ხალხის ცხოვრებასთან წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნების განვითარების მთავარ ხაზს და მასში ვლინდება სოციალისტური საზოგადოების პირობებში ხელოვნების მოქალაქეობრივი სამსახურის კონკრეტული აზრი. საბჭოთა ხელოვნები მოწოდებული არიან მონაწილეობა მიიღონ მშრომელთა კომუნისტურ აღზრდაში, ხელოვნების საშუალებებით ამკვიდრებდნენ კომუნისტური მორალის კეთილშობილურ პრინციპებს, იყვნენ ჩვენი მრავალეროვანი სოციალისტური კულტურის განვითარების მამოძრავებელი, აყალიბებდნენ მასების მაღალ ესთეტიკურ გემოვნებას.

ხელოვნების პარტიულობის მარქსისტულ-ლენინური გაგება მოიცავს მხატვრული შემოქმედების თავისუფლებას. სოციალისტური რეალობის ხელოვნებაში პარტიულობა და შემოქმედების თავისუფლება ორგანულად არიან დაკავშირებული. ამის მიუხედავად, ჩვენი მოწინააღმდეგენი აცხადებდნენ და ახლაც ამტკიცებენ, რომ პარტიულობა შეუთავსებელია შემოქმედებითს თავისუფლებასთან, რადგან ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობა ბოჭავს მხატვარს, თავს ახვევს მას უცხო იდეებს, შეხედულებებსა და მისწრაფებებს, ზღუდავს მხატვრულ ინდივიდუალობას. ცნობილი რევიზიონისტი გეორგ ლუკაჩი აღნიშნავდა, რომ ნაშრომი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ძირითადად მიმართულია პარტიული პუბლიცისტებისადმი და მას არავითარი კავშირი არა აქვს მხატვრული შემოქმედების პრობლემასთან. ამასვე იმეორებდა ავსტრიელი რევიზიონისტი ერნსტ ფიშერი წიგნში „ხელოვნება და თანაარსებობა“, სადაც იგი ცილს სწამებდა ჩვენს წყობილებას, ქადაგებდა თანაარსებობას იდეოლოგიაში, კლასობრივ ზავს ბურჟუაზიასა და მუშათა კლასს შორის. დასავლეთგერმანელი „სოვეტოლოგი“ იურგენ რიულე პირდაპირ აცხადებს, რომ ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი ნიშნავს მათ დამორჩილებას პოლიტიკისადმი.

სხვადასხვა ჯურის „სოვეტოლოგები“ საქვეყნოდ გაჰყვირიან მონაწილეს საბჭოთა ხელოვნებაში ე. წ. „პარტიული დიქტატის“ არსებობის შესახებ, რაც აყალბებს და ამახინჯებს ჩვენს ქვეყანაში ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის კემარიტ აზრსა და არსს.

ჩვენი იდეოლოგიური მოწინააღმდეგენი ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რათა დაამტკიცონ, რომ პარტიულობის პრინციპი წმინდა პოლიტიკური კატეგორიაა და მას არაფერი აქვს საერთო ხელოვნებასთან. ეს დებულება არაიშვიათად გზას უბნევს პროგრესულ მოღვაწეებს, რომლებიც გულწრფელად თანაუგრძობენ სოციალიზმს, მაგრამ უნარი არ შესწევთ დაძლიონ ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ცრურწმენები.

ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობა, როგორც აღვნიშნეთ, ესთეტიკური კატეგორიაა. ხელოვნების, ლიტერატურის კომუნისტური პარტიულობის პრინციპთან განუყრელად არის დაკავშირებული ვ. ი. ლენინის მიერ წამოყენებული ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიული ხელმძღვანელობის იდეა. ეს დებულება განსაკუთრებულ თავდასხმას განიცდის ბურჟუაზიული იდეოლოგიებისაგან, რომლებიც აცხადებენ, რომ პარტიული ხელმძღვანელობა შეუთავსებელია მხატვრული შემოქმედების „თავისუფლებასთან“. მათი აზრით, პარტიული ხელმძღვანელობა სპობს შემოქმედების თავისუფლებას. ამ უკანასკნელში კი ისინი გულისხმობენ საზოგადოებისაგან თავისუფლებას, რაც ზუნებაში არასოდეს და არსად არ ყოფილა.

არ შეიძლება ცხოვრობდე საზოგადოებაში და თავისუფალი იყო საზოგადოებისაგან. ბურჟუაზიულ-ანარქისტული წარმოდგენები ცხოვრების პირობებისაგან ხელოვანის დამოუკიდებლობისა და მისი შემოქმედების აბსოლუტური თავისუფლების შესახებ — ფარისევლობაა. არავითარი რეალური თავისუფლება კაპიტალიზმის დროს არ არსებობს. საზოგადოება, რომელიც დაფუძნებულია ფულის ბატონობაზე, იმონებს ხელოვანს, პროსტიტუციას უკეთებს მის შემოქმედებას. „ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობი ქალის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შენიღბული (ანდა ფარისევლურად ნიღბაფარებული) დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან, მოსყიდვისაგან, ხასობისაგან“¹.

პარტიულობაში იღებს თავის სრულ გამოხატულებას ჩვენი ხელოვნების იდეური არსი, საბჭოთა ხელოვანის ერთგულუბა ხალხისადმი, კომუნისტური პარტიისადმი. 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 ამაზე მიხეილ შოლოხოვმა:

„ჩვენზე, საბჭოთა მწერლებზე, ავგული მტრები საზღვარგარეთ ამბობენ, თითქოს ვწერთ ჩვენი პარტიის კარნახით. საქმე ცოტა სხვაგვარად არის. თითოეული ჩვენგანი წერს თავისი გულის კარნახით, ხოლო ჩვენი გული ეკუთვნის პარტასა და მშობლიურ ხალხს, რომელთაც ვემსახურებით ჩვენი ხელოვნებით“². ასე ესმით პარტიულობა, რომელიც წარმოადგენს თავისუფლების უშალღეს გამოხატულებას, საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწეთ.

¹ ვ. ი. ლენინი. თხზ., ტ. 10, გვ. 40.

² მ. შოლოხოვი. სულის კარნახით, სტატიები, ნარკვევები, გამოსვლები, დოკუმენტები, სპ. ალკვ ცკ-ის გამომცემლობა „ახალგაზრდა გვარია“, 1970 წ. გვ. 265—266 (რუსული გამოცემა).

ხელოვნების პარტიულობის საკითხი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვანის მსოფლმხედველობის საკითხთან. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვანის მსოფლმხედველობა — სწორედ ეს არის შეცნობილი პარტიულობა.

ფაქტები ადასტურებენ, რომ ხელოვანის დაუდევრობასა და გულგრილობას მსოფლმხედველობის საკითხებისადმი, იდეური პოზიციების ბუნდოვანებას მოჰყვება შემოქმედების ზიანი, მიუყვართ სიმართლის დამახინჯებისაკენ, მხატვრული ნიჭის დაკნინებისაკენ.

შემოქმედება და მსოფლმხედველობა განუყოფელია. ცხოვრების მოვლენების შერჩევაში, მათი განზოგადების ხასიათში, მათს შეფასებაში და ა. შ. ყოველთვის ვლინდება არა მარტო შემოქმედებითი მეთოდი, არამედ ხელოვანის მსოფლმხედველობაც.

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, აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს.

„მაგრამ, ცხადია, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — ჩვენ კომუნისტები ვართ, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიდგეთ გულხელდაკრეფილი და საშუალება მივცეთ ქაოსს (იგულისხმება ფორმალიზმის ესა თუ ის გამოვლენა ხელოვნებაში — ნ. ჯ.) განვითარდეს საითაც სურს. ჩვენ სავსებით გეგმაზომიერად უნდა ვხელმძღვანელობდეთ ამ პროცესს და ვაყალიბებდეთ მის შედეგებს“¹.

თავისუფლება არის შეცნობილი აუცილებლობის შესაბამისად მოქმედება. შემოქმედების თავისუფლება გულისხმობს მხატვრის განუსაზღვრელ შესაძლებლობას, იმოქმედოს ხელოვნების ბუნების, მისი არსის შესაბამისად, ხელოვნება კი ხალხს ეკუთვნის, იგი მოწოდებულია, აღზარდოს ადამიანი პოლიტიკურად, ზნეობრივად, ესთეტიკურად — ეს არის მისი კეთილშობილური და საპატიო მისია.

„შემოქმედების თავისუფლება, — წერდა ბ. ბელინსკი, — ადვილად შეესატყვისება თანამედროვეობისადმი სამსახურს: ამისათვის საჭირო არ არის... ძალმომრეობა გამოიჩინო ფანტაზიისადმი. ამისათვის საჭიროა მხოლოდ იყო მოქალაქე, შენი საზოგადოებისა და შენი ეპოქის შვილი, შეითვისო მისი ინტერესები, შეუხამო შენი მისწრა-

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957 წ., გვ. 609.

ფებები მის მისწრაფებებს, ამისათვის საჭიროა სიმპათია, სიყვარული, ჭეშმარიტების ჭანსალი პრაქტიკული გრძნობა, რომელიც არ აშორებს რწმენას საქმეს, თხზულებას — ცხოვრებას¹.

ე. ი. ლენინის სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ჩამოყალიბებულია სოციალისტური ხელოვნების ფუნქციონირების პრინციპი, რომელიც ყველა შემოქმედი მუშაკისაგან მოთხოვს იყოს მოვლენების შუაგულში, მართლად, მაღალმხატვრულად დამაჯერებლად ასახავდეს ცხოვრებას რევოლუციურ განვითარებაში. ხელმძღვანელობენ რა ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობისა და ხალხურობის ფუნქციონირების პრინციპებით. სოციალისტური რეალიზმის მხატვრები ქმნიან მაღალმხატვრულ, მაღალიდევურ ტილოებს.

საბჭოთა ხელოვნება თავისი არსით ობიექტიური და ნოვატორულია, ამიტომ ჩვენს დღევანდელ ხელოვნებაში უხდა იყოს მხოლოდ დიდი ცხოვრებისეული სიმართლე, მხოლოდ ნათელი და გაბედული ოცნება. რომელიც გამომდინარეობს სინამდვილის ლოგიკიდან. გზა უნდა დავუხშოთ იაფფასიან ისტერიას, ყოველგვარი ჭეშმარიტების ესთეტიზაციას, უსუსური და მახინჯი 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 ხელოვანების ჭეშმარიტი შემოქმედებითი თავისუფლების არსი.

§ 4. ხელოვნების სახეობა

ხელოვნება იყოფა სახეობად. სახე — ეს ხელოვნების არსებობის ისტორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ფორმაა. ხელოვნების სხვადასხვა სახის არსებობის პირველი წყაროა თვით სინამდვილის მრავალფეროვნება. ხელოვნების თითოეული სახე დანარჩენებზე უფრო უკეთ ასახავს ცხოვრების გარკვეულ მხარეებს.

როგორია ხელოვნების სახეთა ისტორიული განვითარების ტენდენციის წინააღმდეგობრიობა? ერთი მხრივ, მიმდინარეობდა მხატვრული შემოქმედების, ხელოვნების დამოუკიდებელ სახეებად დაყოფის პროცესი. თავდაპირველად ლიტერატურა და მუსიკა შერწყმულ-

¹ ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზ. სამ ტომად, II, მოსკოვი, 1948 წ., გვ. 363 (რუსული გამოცემა).

ნი 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 აესებს იმას, რაც ერთ-ერთ მათგანს თითქოსდა ევალება, მაგრამ არ შეუძლია. მაგალითად, არქიტექტურული ანსამბლებს შექმნისას ქანდაკება და ფერწერა, ინარჩუნებდნენ რა დამოუკიდებელ მხატვრულ მნიშვნელობას, აესებდნენ ხუროთმოძღვრებას. ამავე პოთხოვნით აიხსნება ხელოვნების სინთეზურ სახეთა (თეატრი, კინო, ოპერა და ა. შ.) წარმოშობა.

არა მარტო ობიექტური სინამდვილე, არამედ საზოგადოებრივი პრაქტიკის საჭიროებანიც, 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 სოლმე ხელოვნების ცალკეული სახეები, ხოლო დანარჩენი სახეები სერიოზულად ჩამორჩებოდნენ განვითარებაში. მაგალითად, ფეოდალიზმის დროს, რელიგიის განუყოფელი ბატონობის პირობებში, როდესაც კეშმარიტ 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 სიძნელეებს განიცდიდა, ვინაიდან მისი გამომსახველობითი საშუალებანი არ შეესაბამებოდა „არამიწიერ ღვთიურ არსებას“ და პირიქით, აღორძინების ეპოქაში, რომელმაც განადიდა ადამიანის ცხოვრების სილამაზე, ფერწერა და ქანდაკება პირველ როლს თამაშობდნენ.

საზოგადოების განვითარებასთან ერთად იშვნენ ხელოვნების 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 ლიუმიერებმა პირველად დაიწყეს პარიზში „მოძრავი სურათი-

ბის“ დემონსტრირება, ხოლო ათიოდე წლის შემდეგ კინო ხელოვნების 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.

ჩვენი საუკუნის 40—50-იან წლებში უდიდეს სამეცნიერო და ტექნიკურ აღმოჩენათა გავლენით ძირეული გარდატეხა მოხდა მეცნიერებასა და სამეცნიერო საქმიანობის სტრუქტურაში. მნიშვნელოვანწილად გაიზარდა მეცნიერების, ტექნიკისა და წარმოების ურთიერთპოჭმედეგა. ცნობილია, რომ 40-50-იან წლებში კაცობრიობა შევიდა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პერიოდში. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის დაჩქარებაში დიდი როლი შეასრულეს ატომგულის გახლეჩამ, კიბერნეტიკის წარმოშობამ, ელექტრონული განმითვლელი მანქანების გამოყენებამ, გამოკვლევებმა კოსმოსური სივრცის ათვისებაში და ა. შ.

იმისათვის, რომ თანამედროვე პირობებში შევიცნოთ სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის არსი და მისი ზემოქმედება ადამიანთა ესთეტიკურ ცნობიერებაზე, ხელოვნების განვითარებაზე, უნდა გადავიდეთ სამეცნიერო-ტექნიკური სფეროდან სოციალურ ურთიერთობათა სფეროზე. სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი დაკავშირებულია სოციალურ პროგრესთან, ამასთან ისე, რომ როგორც ერთის. ისე მეორის ცენტრში, აგრეთვე მათ შორის გადამწყვეტ დამაკავშირებელ რგოლად გვევლინება ადამიანი.

განვითარებული სოციალიზმის პირობებში სოციალური და სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის დიალექტიკა მდგომარეობს იმაში, რომ სოციალური პროგრესი აჩქარებს სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესს, ხოლო ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, ხელს უწყობს სოციალური ამოცანების დაჩქარებულ გადაწყვეტას.

სამუშაო დროის შემცირება, თავისუფალი დროის გადიდება იწვევს სულიერ სიმდიდრეთა უფრო სრულად გამოვლინებას, შრომის პროცესში ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდას, როგორც სამუშაო, ისე თავისუფალი დროის ესთეტიკური „შევისების“ შესაძლებლობას. სოციალისტურ საზოგადოებაში სამეცნიერო-ტექნიკური რევო-

ლუცია სოციალურ ურთიერთობათა მეშვეობით ზემოქმედებას ახდენს ადამიანთა ესთეტიკურ ცნობიერებასა და ხელოვნებაზე, ხელს უწყობს მათს ყოველმხრივ განვითარებას.

თანამედროვე პირობებში სწრაფი, კოლოსალური ინდუსტრიული განვითარების კვალობაზე ტექნიკა ორგანულად შედის ადამიანის გარემომცველ სფეროში, ხდება მისი ესთეტიკური საქმიანობის, აღქმისა და განცდის საგანი. ამჟამად, როცა დიზაინი — მატერიალურ ღირებულებათა შექმნა მხატვრული კონსტრუირებით — სულ უფრო აფართოებს ესთეტიკური საქმიანობის ფარგლებს. დიზაინის, მხატვრული კონსტრუირების როლი სულ უფრო იზრდება მრეწველობის უკლებლივ ყველა დარგში. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში სილამაზე იქცევა ტექნიკური მიზანშეწონილობის გამოხატულებად. ახლა ჩარხის, დაზვის კონსტრუირებისას ან საამქროების დაპროექტებისას ინჟინერი მიმართავს მხატვარ-დიზაინერს... ესთეტიკური მომზადება თანდათან საინჟინრო მომზადების განუყოფელი ელემენტი ხდება, ხოლო ესთეტიკური საწყისი ტექნიკური პროექტის ორგანულ ნაწილად იქცევა. ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თანამედროვე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა ადამიანის გარემომცველი სინამდვილის ესთეტიზაცია და აქედან გამომდინარე ესთეტიკის როგორც მეცნიერების ფართო განვითარება.

კაპიტალიზმის ესთეტიკური კულტურისათვის, რომელიც ტრახობს სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის მიღწევებით, დამახასიათებელია ჭეშმარიტი სილამაზის უგულებელყოფა, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია. კინოსა და ტელევიზორების ეკრანებზე, იქ, დასავლეთში, გამუდმებით აჩვენებენ მკვლელებს, განგსტერებს, შანტაჟისტებს, მოძალადეებს და მათ მსგავს „გმირებს“, გამოფენები სავსეა ე. წ. „მასობრივი კულტურის“ (აბსტრაქციონიზმი, პოპ-არტი და ა. შ.) მიმდევართა ნაწარმოებებით, ხოლო წიგნის მაღაზიებისა და კოსკების დახლები — პორნოგრაფიით. კომიქსებით, ბესტსელერებით, რომელთა გმირები იგივე განგსტერები და მკვლელებია.

განვითარებული სოციალისტური საზოგადოება მხატვრული გენიით შექმნილ უღიდავი ნაწარმოებებისაკენ ფართოდ უღებს კარს მშრომელთა მილიონ მასებს. სსრ კავშირში და სოციალისტური თანამეგობრობის სხვა ქვეყნებში დიდადაა განვითარებული მხატვრული თვითმოქმედება. მილიონობით ბავშვი და მოზრდილი სწავლობს მუსიკალურ სკოლებში და მხატვრულ სასწავლებლებში, შექმნილია ბიბლიოთეკებისა და სამკითხველოების ფართო ქსელი, მილიონობით ტირაჟით გამოდის მხატვრული ლიტერატურა. თეატ-

რები, საკონკრეტო დარბაზები, მუზეუმები და სხვა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებები ხალხის კუთვნილებაა.

მაგრამ არამართო ხელოვნების მისაწვდომობა ახასიათებს საქმის ვითარებას სოციალიზმის დროს. ჩვენში ყალიბდებოდა საზოგადოების მაღალი ესთეტიკური კულტურა, რომელიც მოიცავს ადამიანთა მხატვრული საქმიანობის ყველა დარგს. ამის საფუძველზე ვითარდება პიროვნების ესთეტიკური კულტურა, რომელიც გამოირჩევა გრძნობათა სიმდიდრით, მაღალი გემოვნებით, ესთეტიკური ინტერესების სიფართოვით, ხელოვნების ღრმა გაგებით.

ხელოვნება მხოლოდ მაშინ იძენს საზოგადოებრივ ელერადობას, როდესაც უპასუხებს ხალხის ცხოვრების მოთხოვნებს. ამასთან ესთეტიკური იდეალის თავზე მოხვევა შეუძლებელია. კრიტიკული რეალიზმის ბევრი ხელოვანი, რომლებსაც კაპიტალისტური საზოგადოების პროგრესის იმედი დაეკარგათ, ხელოვნების სამყაროში ხედავდნენ ერთადერთ თავშესაფარს ნალდი ფულის დამყაყებელი გავლენისაგან. ხელოვნება გარკვეული აზრით არის საზოგადოების სულიერი განვითარების საზომი, მხატვრული კულტურა ეს არის ესთეტიკური კულტურის ბირთვი, ხოლო ხელოვნება — საზოგადოების ესთეტიკური საუნჯის გენერატორი. კ. მარქსი, ახასიათებდა რა მომავლის საზოგადოებას, აღნიშნავდა, რომ კომუნიზმის დროს შრომის ყველა სახეობა აყვანილი იქნება ხელოვნების დონემდე. ამასთან იგი ხაზს უსვამდა მხატვრული საქმიანობის სპეციფიკურ ხასიათს ადამიანის პრაქტიკული საქმიანობის სხვა ფორმების რიგში. „სოციალიზმის პატრიარქმა“ შარლ ფურიემ ამხილა ხელოვნებისა და წარმოების შეუთავსებლობა ბურჟუაზიული ცივილიზაციის პირობებში და იწინასწარმეტყველა კომუნიზმის დროს ხელოვნებისა და შრომის ყოველმხრივი და ორგანული შერწყმა. იგი აღნიშნავდა „... აუცილებელია, რათა ახალ საზოგადოებრივ წყობილებაში... შრომა იყოს ისეთივე მიმზიდველი, როგორც ახლა ჩვენი დღესასწაულები და სანახაობანი“.¹

ამ დებულებების ურთიერთმოწყვეტა და, მით უმეტეს, დაპირისპირება არ შეიძლება, ხოლო ამის თქმა აუცილებელია. რამდენადაც ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები, ამახინჯებენ რა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის არსს, ესწრაფვიან მოახდინონ მხატვრული კულტურის დეიდოლოგიზაცია. ამასთანავე, ხელოვნების დეიდოლოგიზაციის ტენდენციას სურთ მიუსადაგონ თეორიული ბაზაც. აღნიშნავენ, რომ ხელოვნება სულიერი საქმიანობის დამოუკიდებელი სახეობა გახდა ანტაგონისტური საზოგადოების პირობებში, როდესაც

¹ შ. ფ. რ. ე. ო. ს. ბ. ტ. 111, 1939, გვ. 21 (რუსული გამოცემა).

გონებრივი შრომა ჩამოშორდა ფიზიკურს, ხოლო ვიხაიდან კომუნიზმის დროს გონებრივ და ფიზიკურ შრომას შორის აღარ იქნება არსებითი ხასიათის განსხვავება, ამდენად მთელი შრომა იქნეს შემოქმედებით ხასიათს, მაშასადამე, ხელოვნებაც დაკარგავს სპეციფიკურ ხასიათს, ე. ი. პრაქტიკის ყველა სახეობა, საქმიანობის ყველა სფერო მხატვრული იქნება. ამ დებულების იმაზე უფრო მეტი ეულვაერიზაცია, რომელსაც ხელოვნების ლიკვიდაციამდე მიუყვებით, წარმოუდგენელია.

ჩვენს პლანეტაზე ამჟამად მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია დღითიდღე უფრო მეტი ძალითა და გაქანებით თავის ორბიტაში იქცევს ადამიანის საწარმოო, საყოფაცხოვრებო და მთელი ცხოვრების ძირითად სფეროებს. ამ რევოლუციას აქვს არა მარტო სპეციალური, წმინდა ტექნიკური, საწარმოო ხასიათი, არამედ ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური, იდეოლოგიური ასპექტები. ბურჟუაზიული დასავლეთის ლიტერატურა და ხელოვნება დიდი ხანია სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის პრობლემების სპეკულაციას ეწევა. იქნება მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც აშკარად რეაქციულ იდეებს ქადაგებენ. ამავე დროს ბურჟუაზიული ხელოვნება თავისი ნაწარმოებებით იცავს იდეებს, რომელთა თანახმად მეცნიერების პროგრესი გამოიწვევს დემოკრატიის დაცემას. ადამიანისათვის ადამიანურ ნიშან-თვისებათა წართმევას და ადამიანის გონების უსუსურობას ე. წ. „სამყაროს საიდუმლოებათა“ წინაშე, რომოტებისა და კიბერნეტიკული მანქანების ეპოქის დაწყებას და ა. შ.

მანქანას, მათ შორის კიბერნეტიკულსაც, არასოდეს არ შეუძლია შეცვალოს მხატვარი, ხელოვანი, თუმცა ამას დაუჩინებთ ამტკიცებენ დასავლეთის ბურჟუაზიული ხელოვნების დამცველები. იმპერიალიზმის იდეოლოგიები საერთაშორისო ასპარეზზე სოციალიზმის სასარგებლოდ ძალთა თანაფარდობის შეცვლასთან დაკავშირებით ე. წ. „დეიდეოლოგიზაციის“ ნიღბით ცდილობენ მიჩქმალონ თანამედროვე სამყაროს ძირითადი წინააღმდეგობანი და წინა პლანზე წამოსწიონ ცალკეული ქვეყნების ტექნიკურ-ეკონომიკური, ეროვნული, რასობრივი, რელიგიური, გეოგრაფიული და სხვა განსხვავებანი.

ამ ტაქტიკის მიზანია შეასუსტოს მშრომელთა ანტიიმპერიალისტური ბრძოლა, დანერგოს ექვი და გაამწვავოს წინააღმდეგობანი სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში. ე. წ. „დეიდეოლოგიზაციის“ თანახმად სხვადასხვა რეაქციული „თეორიების“ შემუშავება და გავრცელება. ბურჟუაზიის იდეოლოგიები ცდილობენ აპოლოგეტურად წარმოადგინონ სახელმწიფო-მონოპოლისტური კაპიტალიზმის ტენდენციები, გაჰყვირიან კაპიტალიზმის ე. წ. „გაქრობის“ შესახებ. მათი აზრით, თანამედროვე კაპიტალისტური ეკონომიკა თავისი განვითა-

რების ახალ ფაზაში შევიდა და იას „პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებად“, „ახალ ინდუსტრიულ სახელმწიფოდ“ ნათლავენ.

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. ექვს 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.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის გავლენით წარმოიშვა მხატვრული შემოქმედების ახალი სახეები. მხატვრული ფოტოგრაფიის შემდეგ ცსოვრებაში დამკვიდრდა ტელევიზია. ბჰერის, ხოლო შემდეგ ფერის გამოჩენასთან ერთად საგრძნობლად გაფართოვდა კინოს შესაძლებლობანი. ვალდებულად სხვადასხვა მხატვრული შემოქმედების სახეობათა უარებისა და ფორმების ინტეგრაცია, რის შედეგადაც მათ შესაყართან წარმოიშობა ახალი ესთეტიკური მოვლენები, ხელოვნების სახეები და ფორმები, მაგრამ არ უქმდება ადრე შექმნილი. მაგალითად, ტელევიზიის, თეატრისა და კინოს საფუძველზე გაჩნდა ტელესპექტაკლები, ტელეფილმები და ა. შ. ტექნიკურ პროგრესთან დაკავშირებულ ხელოვნების ახალ სახეობათა (კინო, ტელევიზია, ფოტოგრაფია) წარმოშობამ და განვითარებამ მანამდე არნახული დიფერენციაცია, ხელოვნებათა შიგნით შრომის პროფესიული დანაწილება მოითხოვა.

ხელოვნების ახალი სახეები ხელოვნების სხვადასხვა სახეების ინტეგრაციისა და სინთეზის თავისებურ სფეროდ იქცევიან. ინტეგრაცია, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის ერთიან პროცესში ხელოვანთა შემოქმედებითი ძალღონის გაერთიანება, ერთ ნაწარმოებში ხელოვნების სხვადასხვა სახის მხატვრული ასახვის ელმენტების გამოყენება, წარმოადგენს ხელოვნების სინთეზისათვის უჩვეულო ფართო ბაზას და ეს, ცხადია, პროგრესული პროცესია. იგი აძლიერებს სოციალისტური ხელოვნების სახეების, უარებისა და ფორმების ურთიერთგამდიდრებას.

ხალხის ინტერესებისათვის ხელოვნების ინტეგრაციისა და სინთეზის ნიმუშია მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთკავშირმა ახალი თვისებები შეიძინა. გახდა შეუდარებლად უფრო მტკიცე, ღრმა და მრავალმხრივი, ვიდრე ოდესმე წინათ.

სოციალიზმის დროს როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერების, ისე საბუნებისმეტყველო და ტექნიკურ მეცნიერებათა მიღწევები სულ უფრო ძლიერ გავლენას ახდენს ადამიანთა ესთეტიკურ ცნობიერებაზე, ხოლო ადამიანის ფსიქოლოგიისა და იდეოლოგიის მეშვეობით — ხელოვნების შინაარსზე, მის თემატიკაზე, პრობლემატიკაზე.

ხელოვნებაში სინამდვილის მხატვრული ასახვის გარეშე შეუძლებელია გავიგოთ მისი სხვა ფუნქციები — იდეოლოგიური, ემოციურ-ესთეტიკური, კომუნიკაციური და ა. შ.

მართო ერთი თაობის ადამიანთა ცხოვრებაში გაჩნდა რადიო, ავტომობილი, ავიაცია. მოხდა საყოფაცხოვრებო პირობების თითქმის სრული შეცვლა, ყოფა-ცხოვრებაში შეიჭრა ტელეფონი, ტელეგრაფი, ტელეტაიპი, კოსმოსური კავშირი და ა. შ. თვითმფრინავებმა, რომლებიც ცხოვრებაში დამკვიდრდნენ საუკუნის პირველ ნახევარში, რამდენიმე წელიწადში შეცვალეს მილიონობით ადამიანთა წარმოდგენაში იმდენი რამ, რამდენიც ხელოვნებამ მრავალი საუკუნის მანძილზე.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია დიდ გავლენას ახდენს საგნობრივი გარემოს მუდმივი კვლავწარმოებისა და შეცვლის დაჩქარებაზე. თუ წინათ საგნობრივი გარემოს შეცვლისათვის საჭირო იყო რამდენიმე საუკუნე, ახლა იგი წარმოებს რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე.

ამჟამად ტელე და კინოფილმებს პრაქტიკულად შეუძლიათ ერთსა და იმავე დროს ყველა ადამიანს ანახონ ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდა“ ლუერიდან, სხვა საგამოფენო დარბაზიდან.

თუ პირველ ხანებში ფოტოგრაფიას არ ჰქონდა უფლება წოდებულიყო ხელოვნებად, შემდეგ მან შესანიშნავ მხატვრულ შედეგებს მიაღწია და თითქმის საყოველთაო აღიარება პოვა როგორც სახვითი ხელოვნების თავისებურმა სახემ. ფრანგმა ფოტოგრაფებმა პიუიომ და დემაშმა არ დააყოვნეს ესარგებლათ დეგას მხატვრული აღმოჩენით და სათავე დაუდეს დახურული კამერით ახლაც ფართოდ განვითარებულ გადაღების სტილს, რომელიც შემდეგ კინოსა და ტელევიზიაში დამკვიდრდა.

კინო სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქაში ხელოვნების განვითარების მკაფიო მაგალითია. მას განსაკუთრებულ პერსპექტივებს უსახავს დიდი მეცნიერული აღმოჩენა პოლოგრაფია, რო-

მელიც საბოლოოდ წყვეტს მოცულობითი გამოსახულების პრობლემას.

ტექნიკურ ხელოვნებათა (ფოტოგრაფია, კინო, ტელევიზია, ელექტრონული მუსიკა და სხვ.) წარმოშობამ და განვითარებამ მხატვრული პრაქტიკისა და ესთეტიკური თეორიის სფეროში საინჟინრო პრობლემების ნამდვილ შექცამდე მიგვიყვანა. ამჟამად იგრძნობა ესთეტიკაში სპეციალური მეცნიერებების—მათემატიკის, ფიზიოლოგიის, ფსიქოლოგიის, კიბერნეტიკისა და ა. შ. — არა მარტო გარკვეული თეორიული კვლევის შედეგების, არამედ მეთოდების ფართო შექცა. ფართო გავრცელება პოვეს ხელოვნებაში კონკრეტულ-სოციოლოგიურმა გამოკვლევებმა.

ხელოვნებაში ასახვის ტექნიკურ საშუალებათა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ტექნიკურ და ტრადიციულ ხელოვნებას შორის არაფიქსირებული ანტაგონიზმი არ არსებობს, არამედ არის სპეციფიკა. რომლის ყურადღებით შესწავლა ხელოვნების ყოველგვარი სახის განუსაზღვრელ სახვით-გამომსახველობითი შესაძლებლობების გამოვლენის მნიშვნელოვანი პირობაა.

სწორედ სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის უდიდესი გაქანების პირობებში, ჩვენს პირობებში გაჩნდა ე. წ. „ფიზიკოსებისა“ და „ლირიკოსების“ ბაქტობა, რომელიც შესანიშნავად, ასე ვთქვათ. მოაგვარა მსოფლიოში პირველმა კოსმონავტმა იური გაგარინმა: „კოსმოსშიც სკიროა იასაჰნის ტოტი“, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ტრადიციული ხელოვნების გარეშე კაცობრიობას არ შეუძლია არსებობა, რომ მეცნიერება, ტექნიკა და ხელოვნება ისეთი ფენომენებია, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია სამეცნიერო-ტექნიკური და სოციალური პროგრესი.

ხელოვნების კლასიფიკაციის ყველაზე გავრცელებული ხერხებია მისი სახეების დაყოფა სამ ჯგუფად: სივრცითი ანუ სტატიკური, დროის ანუ დინამიკური და დრო-სივრცის.

პირველი ჯგუფი ანუ სივრცისა (სტატიკური) მოიცავს სახვით ხელოვნებას და არქიტექტურას, მეორე (დროისა ანუ დინამიკური) — ლიტერატურასა და მუსიკას, მესამე დრო-სივრცისა — 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 ყნოსვას-

თან, 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, რომ ე. წ. სტატიკურ ხელოვნებებშიც ცხოვრება შეიძლება გამოისახოს, და ნამდვილად გამოისახება, 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 დრო-სივრცის ხელოვნებაში, ერთშიც და მეორეშიც.

არსებობენ ხელოვნების სახეები, რომლებიც თავიანთი ბუნებით მოვლენებს აუცილებლად უშუალოდ გამოსახვენ, 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 „სახვით“ და „არასახვით“ ხელოვნებად. 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, კლასიფიკაციის 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“ აქვს, რომლის მეშვეობით იქმნება მხატვრული სახე. მუსიკაში ეს ბგერაა, 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 ნანამბობი“).

მხატვრულ ლიტერატურას ხელოვნებათა ოჯახში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. იგი ყოველთვის აქტიურ როლს თამაშობდა კლასობრივ ბრძოლაში, დიდ გავლენას ახდენდა და ახდენს ხელოვნებას სხვა სახეთა განვითარებაზე. ლიტერატურა ყველაზე მკაფიოდ გამოხატავს ეპოქის მაჯისცემას, ყველაზე უფრო უშუალოდ ეხმარება 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 „უქარნახებს“ ხელოვნების სხვა სახეებს თემებსა და სიუჟეტებს. ხელოვნების მრავალი სახის შინაარსი იქმნება ლიტერატურული მასალის თავისებური ინტერპრეტაციით (მუსიკა, ქორეოგრაფია, ფერწერა, თეატრი).

ლიტერატურის განსაკუთრებული ადგილი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში გაპირობებულია იმითაც, რომ მისი მთავარი გამომსახველობითი საშუალებაა სიტყვა. სიტყვას მწერალი იყენებს როგორც აზრის გამომხატველს და როგორც ემოციურ ელემენტს. მ. გორკი აღნიშნავდა, რომ ლიტერატორი არა მარტო წერს კალმით, არამედ ხატავს სიტყვებით, მაგრამ ხატავს არა როგორც ფერწერის ოსტატი, რომელიც ადამიანს ასახავს უძრავობაში. არამედ ცდილობს გამოსახოს ადამიანები უწყვეტ მოძრაობაში, მოქმედებაში¹.

მხატვრულ ლიტერატურაში მთავარია ლიტერატურული სახე როგორც ტიპი. როცა ტიპურ სახეებში ასახავს პოულობენ ზოგადადამიანური ნიშნები, მაშინ ეს სახეები საზოგადო სახეებად იქცევიან თითქმის ყველა ეპოქისათვის. მაგალითად, დონ კიხოტი გულუბრყვილო, პატიოსანი, მამაცი, მაგრამ, ამავე დროს, ისეთი ადამიანია, რომელსაც არ შეუძლია ფხიზლად შეაფასოს ცხოვრება, ოტელო — მხურვალედ მოსიყვარულე, მაგრამ ექვებით შეპყრობილი პიროვნებაა, დონ ყუანი — ლამაზი არსიყვია, ოთარაანთ ქვრივი — ყველასათვის მზრუნველი, მაგრამ თვით გაჭირვებაგამოვლილი დედაკაცია, კვაკი კვაჭანტირაძე — მლიქვნელი, მოხერხებული, ავანტიურისტი პიროვნებაა, ტარიელ მკლავაძე — მოქეიფე, უსაქმური კაცია.

¹ М. Горький о литературе, литературно-критические статьи. Москва, 1955.

მსოფლიო ლიტერატურის ყველა ძუნწი (შეილოკი — უ. შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრიდან“, გობსეი — ო. ბალზაკის ამავე სახელწოდების მოთხრობიდან. რაინდი — ა. პუშკინის დრამიდან. პლიუშკინი — ნ. გოგოლის „მკვდარი სულებიდან“ და ა. შ.) სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რადგან, გარდა სიძუნწისა, მათ აქვთ მათთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებანი.

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 წარმოსახება ყველაზე უფრო გაშლილად, ფართოდ და ყოვლისმომცველად. ეპიკური ლიტერატურა მრავალქანრულია, 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 ერწყმინან და წარმოიშვება ლირიკულ-ეპიკური ქანრის ნაწარმოები. ამას ადგილი აქვს ზოგიერთ პოემასა და ბალადაში.

დრამა წარმოადგენს ლიტერატურის განსაკუთრებულ გვარს, რომლის დანიშნულებაც თეატრის სკენაზე წარმოდგენა. ძირითადი დრამატული ქანრებია: 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“, მავალითად, 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 ჭინები). ქანდაკების ძირითადი გამომსახველი საშუალებებანია: მოცულობა, სილუეტი, პლასტიკა, რიტმი.

ქანდაკების ნაწარმოებები შეიძლება იყოს: პორტრეტი ანდა ბიულტი (მკერდამდე გამოსახულება), ნახევრად ფიგურა და ფიგურა (მთელი ტანით გამოსახულება). ყველაზე ფართოდ გავრცელებულია მრგვალი ქანდაკება, რომელსაც სამი განზომილება აქვს, შედარებით ნაკლებად — რელიეფი (ჩვეულებრივი მოცულობა), ბარელიეფი (ნახევარი მოცულობა), პორელიეფი (ნახევარზე მეტი მოცულობა). ქანდაკება, არსებითად, უყვარო ხელოვნებაა.

ფერწერის გამომსახველი საშუალებანი წარმოგვიდგენენ საგნის ფორმას. მის ფერს, სინათლეს, მასალის ფაქტურას და სივრცეს. ფერწერა სარგებლობს ისეთი კონკრეტული გამომსახველობითი საშუალებებით. როგორიცაა: 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, სიუჟეტური), პორტრეტი, პეიზაჟი, ნატურმორტი და ა. შ. აქედან თემატიკურ ანუ სიუჟეტურ ტილოს ყოველთვის წამყვანი ადგილი უკავია ფერწერაში.

გრაფიკა ნახატის ხელოვნებაა. მისი გამომსახველი საშუალებებია: ხაზი, შტრიხი, ლაქა. განსხვავებით ფერწერისაგან, გრაფიკაში ფერს არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს.

გრაფიკა მოიცავს: გრაფიურას (ნახატის ანაბეჭდი საგრაფიორო დაფიდან), ლითოგრაფიას (ანაბეჭდი ქვიდან ანდა მისი შემცვლელი ლითონის ფირფიტიდან). ესტამპის (ანაბეჭდი) სახეებია: გრაფიურა-ქსილოგრაფია (ხეზე), ლინოგრაფიურა (ლინოლეუმზე), ოფორტი (ლითონზე). გრაფიკის ჟანრებია: წიგნის ილუსტრაცია, პლაკატი, კარიკატურა, სამრეწველო გრაფიკა და ა. შ. შესრულების ტექნიკით გრაფიკული ნაწარმოებებია: ფანქრით, პასტელით (ფერადი ცარციით), სანგინით (სპეციალური ფერადი ფანქრებით) შესრულებული. სველ ტექნიკას გრაფიკაში წარმოადგენენ: აკვარელი, გუაში, ტუში.

ფოტოგრაფიის ხელოვნება „უმცროსი დაა“ სახვით 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 აქვს 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 გამომსახველობით საშუალებებს აქვს არასახვითი ხასიათი, მაგრამ თვით სივრცე ეს პირველი რამაა, რაც კ. მარქსის გამოთქმით, თავისი სიდიდით ხიბლავს ბავშვს. იგი პირველი სიდიდეა, რომელსაც ხვდება ბავშვი სამყაროში¹. ნებისმიერი არქიტექტურული ნაგებობა ასახავს სინამდვილეს, უპირველეს ყოვლისა, როგორც მატერიალური გარემო. არქიტექტურა აკმაყოფილებს საზოგადოების გარკვეულ პრაქტიკულ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. 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 გარიყრჯუნე. პირველყოფილი ადამიანი ბუნებასთან უმძიმესი ბრძოლის პირობებში ქმნიდა თავის პირველ პრიმიტიულ ნაგებობებს. მათში, ცხადია,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. I, гл. 32. 23. б. კაში

სკარბობდა წმინდა უტილიტარული მხარე. მაგრამ უკვე პირველყოფილი საზოგადოების გვიანდელ პერიოდში წარმოიშვნენ, როგორც აღნიშნავდა ფ. ენგელსი, „არქიტექტურის როგორც ხელოვნების ჩანასახები“¹, — მშენებლობაში თანდათანობით ვლინდებიან არამარტო პრაქტიკული მიზანშეწონილობის კანონები, არამედ სილამაზის კანონებიც.

არქიტექტურაში თავისი ხორცშესხმა პოვეს, გარდა საზოგადოების მატერიალური ნოთხოვნილებებისა, 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, გოტიკური, რენესანსი, ბაროკო, კლასიციზმი, ამპირი. კონსტრუქტივიზმი და ა. შ.

საბჭოთა არქიტექტორები დიდ შემოქმედებითს ძიებას აწარმოებენ ახალი სტილის შექმნისათვის, სტილისა, რომელიც 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 ყოფილი ცხოვრების საგნების დამზადების ხელოვნებაა, საგნებისა, რომელთაც აქვთ არამარტო უტილიტარული დანიშნულება, არამედ გარკვეული მხატვრული თვისებებითაც ხასიათდებიან. ზოგიერთ შემთხვევაში ისინი შეიძლება განვიხილოთ არქიტექტურის ანალოგიით.

დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას ყოფენ გარკვეულ სა-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 2, стр. 35.

ზეებად მასალისდა მიხედვით, რისგანაც ამზადებენ ნაკეთობებს (ძვალი, მინა, თიხა, ხე და ა. შ.), ანდა მასალის დამუშავების ტექნოლოგიის მიხედვით (კერამიკა, მხატვრული მოჩუქურთმება, დეკორატიული და დეკორაციული ქსოვილები, მხატვრული ქარგვა და ა. შ.), ანდა ფუნქციური დანიშნულების მიხედვით (ტანსაცმელი, ავეჯი, ქურქული, საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი).

გამოყენებით ხელოვნებაში ფორმის ზოგიერთ მხარეს შეიძლება არ ჰქონდეს ფუნქციური ხასიათი და წარმოგიდგეს როგორც საგნის ესთეტიკური ზემოქმედების გამაძლიერებელი ელემენტი.

მუსიკას იდეალისტური ესთეტიკა ყოველთვის თვლიდა თავის საიმედო ნავსაყუდლად. მისი აზრით, მუსიკაში, რომელიც „წმინდა ბგერების“ სამეფოა, არ შეიძლება მოენახოთ ხელოვნების რაიმე კავშირი ცხოვრებასთან.

მუსიკალური სახეების შინაარსის საფუძველია ადამიანის გრძობები, ემოციები, განცდები.

მაინი სწერდა ვერდის, რომ მის მოღვაწეობას მუსიკის სფეროში თანამედროვე იტალიისათვის ისეთივე მნიშვნელობა აქვს. როგორც გარინალდის მოღვაწეობას პოლიტიკაში. საბჭოთა მუსიკალმცოდნეობაში დასაბუთებულია, რომ ხმოვანი მუსიკალური ენის გამომსახველობა ინტონაციური ბუნებისაა. მუსიკის ინტონაციური გამომსახველობა ვლინდება, უპირველეს ყოვლისა, მელოდიაში, რომელიც მუსიკალური ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი მხარეა. მელოდიას „მუსიკის სულს“ უწოდებენ. თუ მელოდია „მუსიკის სულია“, რიტმი მუსიკალური ნაწარმოების „მაჯისცემია“. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რიტმი საცეკვაო მუსიკაში, მარშებში, მუსიკაში, რომელიც მოძრაობასთან არის დაკავშირებული. მელოდია რ. შუმანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს მეფეა. რომლის გამო თანაში მიმდინარეობს, ხოლო ჰარმონია დედოფალია, ყველაზე ძლიერი ფიგურაა.

მუსიკის გამომსახველობითი საშუალებებია, „მუსიკის ენაა“: მელოდია, ჰარმონია, რიტმი, წყობა (ცილო), ტემბრი. ტემბრი ნიშნავს ბგერების განსხვავებას შეფერილობის მიხედვით. ასე მაგალითად, ვიოლინოს ტემბრი თბილია, ნათელია, მღერადია: ფლეიტის — გამჭვირვალეა, ოღნავ ცივია; საყვირის — მკაფიოა; ფორტეპიანოსი — მჟღერი და ა. შ. მუსიკაში განასხვავებენ ჟანრებს: სიმფონიურს, 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, იშვ. ალორძინების ეპოქაში, ამავე პერიოდში გაჩნდნენ საცეკვაო სიუტები (ფრანგულად: რიგი ცეკვებისა), სიმღერა უსიტყვოდ „ბარკაროლა“ (სიტყვასიტყვით: „მენაეის სიმღერა“), ნოკტიურნი („ღამის მუსიკა“). დიდი მუსიკალური ფორმებია: უვერტიურა, სონატა, სიმფონია, სიმფონიური პოემა. სიმფონია (ბერძნ. „შეხმატკბილება“) შეესაბამება ლიტერატურაში რომანს. პირველ საოპერო ნაწარმოებს ღიაკუთუნებენ 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 მოვიგე ბრძოლა, მარსელიოზა“ მბრძანებლობდა ჩემთან ერთად“, „გამომიგზავნეთ ათასი მაშველი ჯარისკაცი, ანდა ათასი ეგზეშპლარი „მარსელიოზა“ — ასე წერდნენ თავიანთ პატაკებში აჯანყებულთა მეთაურები. შემთხვევითი როლია, რომ რ. შუმანი შოპენის ნაწარმოებს უწოდებდა ქვეჩეხეჰს!.. რომლებიც ყვავილებით არიან დაფარულნი.

მუსიკის ისტორიაში ცნობილია ფაქტი, როდესაც საოპერო წარმოდგენა რევოლუციის სიგნალად იქცა. 1830 წლის 15 აგვისტოს, ბელგიის დედაქალაქ ბრიუსელში (ამ დროს ბელგიაში ჰოლანდიის მეფე ბატონობდა), წარმოადგენდნენ ფრანგი კომპოზიტორის დანეელ ობერის (1782—1871) ოპერა „ფენელას“ („მუნჯი ქალი პორტიჩიდან“). ოპერის სიუჟეტი (მე-17 საუკუნეში ნეაპოლელ მეთევზეთა აჯანყება ესპანეთის ბატონობის წინააღმდეგ) და მგზნებარე, მომხიბლავი მუსიკა 1830 წლის რევოლუციის დასაწყისის საზოგადოებრივ განწყობილებას ეხმიანებიან. ოპერის ცენტრალური სცენა ასახავს სახალხო აჯანყებას. აქ მკვექარედ ყლერს საგუნდო სიმღერა, რომელიც აღსავსეა აღტყინებითა და გამირული აღფრთოვანებით. დამთავრდა თუ არა წარმოდგენა, მაცურებელი მოედნისაკენ გაემართა და ხალხის ამბოხს ბიძგი მისცა. აჯანყება ბელგიის განთავისუფლებით დამთავრდა.

სავსებით მართალი იყო უ. შექსპირი, როდესაც წერდა, რომ დემიწაზე არ არსებობს ცოცხალი არსება, რაც არ უნდა მკაცრი და ბოროტი იყოს იგი, რომ მუსიკამ ერთი საათით მიანიც არ მოახდინოს მასზე დადებითი ზემოქმედება.

ქორეოგრაფია ენათესავენა მუსიკას. „ცეკვა მუსიკის პირ-მშობა“, — წერდა დიდი რუსი კომპოზიტორი პ. ჩაიკოვსკი. ქორეოგრაფიის ენა განპირობებულია ადაზინის მოძრაობის გამომსახველი შესაძლებლობებით. ამ აზრით მას შეიძლება ვუწოდოთ ინტონირებული მოძრაობა, როგორც განსაკუთრებული წყობა რიტმულად ორგანიზებული მოძრაობებისა და ექსტეზისა. ცეკვის ხელოვნებაში მოტივთან, ინტონაციასთან, რიტმთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვს პლასტიკურ საწყობს და ამ თვალსაზრისით ცეკვას „გაცოცხლებულ ქანდაკებას“ უწოდებენ. ქორეოგრაფიაში ძირითადი გამომსახველი საშუალებაა პანტომიმა.

განასხვავებენ კლასიკურ, ხალხურ, საყოფაცხოვრებო, ესტრადულ, სამეჯლისო, აკრობატულ, რიტმულ-პლასტიკურ ცეკვას, ბალეტს და ა. შ. ბალეტში ცეკვა ერწყმის მუსიკალურ თეატრს, უკანშირდება სიუჟეტურ დრამატურგიას. ბალეტი ცეკვის ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა.

სინთეზური ხელოვნების სფერო ფართოვდება. ეს თავის გამოხატულებას პოულობს იმაშიც, რომ სინთეზური ელემენტი სულ უფრო იჭრება ხელოვნების სხვადასხვა სახეში, იმითაც, რომ იქმნება ახალი სინთეზური ხელოვნებანი. საზოგადოების 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 ეკუთვნიან 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 დრო-სივრცის ხელოვნებაა. ფერწერასთან, ქანდაკებასთან, არქიტექტურასთან თეატრს აახლოებს მისი ისეთი ელემენტები, როგორცაა დეკორაცია, დროის ხელოვნებებთან — ლიტერატურასთან, მუსიკასთან — მოქმედების გაშლა.

თეატრის ყველაზე უფრო არსებითი თავისებურებებია: თეატრის

ხელოვნება მეორადია, მისი იდეურ-თემატური საფუძველია დრამატურგია, რომელიც განსაზღვრავს თეატრალური ხელოვნების განვითარების მიმართულებას. მნიშვნელოვანწილად — მის შინაარსს, მის ეანრებს, მის განომსახველობითს 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 იძენს სინათლის ტექნიკა, რომელიც შეიძლება აყვანილ იქნეს კემარითი ხელოვნების დონეზე (ამ მხრივ მეტად საინტერესოა საქართველოს ფილარმონიის ახალი შენობის განათების ტექნიკა).

თეატრის განუმეორებელი მიზიდველობის წყაროა ის, რომ მაყურებელს საქმე აქვს შემოქმედებითს აქტთანაც და შედეგებთანაც. მაყურებელი ხდება სპექტაკლის მონაწილეთა „თანაშემოქმედება“.

დროთა ვითარებაში შეიქმნა დრამატული თეატრის ისეთი სახე, როგორც არის მუსიკალური თეატრი (ოპერა, ბალეტი). მუსიკალურ თეატრში კომპოზიტორი ასრულებს ისეთსავე როლს, როგორც დრამატულ თეატრში — დრამატურგი.

თეატრალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია მსახიობებს. იგი თეატრალური წარმოდგენის ერთ-ერთი პირველადი სახეა. მასში მხატვრული სახე იხსნება სიტყვების გარეშე, პლასტიკური მოძრაობის, ექსტისა და მიმიკის საშუალებებით.

კინო ახალგაზრდა ხელოვნებაა. იგი ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მასობრივი სახეა. მისი თავისებურება ის არის, რომ იგი მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია ტექნიკასა და მრეწველობაზე, ტექნიკური პროგრესის ხასიათზე. კინოს ხელოვნება ყველაზე სინაუზურია, უფრო მეტად, ვიდრე თეატრი. კინემატოგრაფია ეყრდნობა ხელოვნების ყველა სახეს და სარგებლობს ყველა მათგანის გამომსახველობითი საშუალებებით.

თეატრის ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, აქტიორის ხელოვნებაა. კინოზე ამის თქმა არ შეიძლება. დოკუმენტურ კინემატოგრაფიაში მსახიობი არ მონაწილეობს. მხატვრულ ფილმშიც აქტიორი ისეთ როლს არ ასრულებს, როგორც თეატრში. თეატრისაგან განსხვავებით, ფილმში ყოველთვის და ყველაფერი არ იხსნება აქტიორის თამაშით.

მხატვრული, დოკუმენტურ-ქრონიკალური და სამეცნიერო-პოპულარული კინემატოგრაფია წარმოადგენენ კინოხელოვნების სამ ყველაზე მნიშვნელოვან ქანრს. კინოს ძირითადი მხატვრული საშუალებებია: მონტაჟი, მოძრავი გადაძლები კამერა, სინათლე. მონტაჟი და აქტიორის მუშაობა ფილმის შემქმნელი კომპონენტებია.

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, რეჟისორები, ოპერატორები, აქტიორები, მუსიკოსები, მხატვრები, გამნათებლები, მემონტაჟეები და ა. შ.

დინამიკურობა კინოს ძალაა, მაგრამ მისი სისუსტეცაა. კინოხელოვნების დინამიკურობა არ იძლევა საშუალებას წამით მაინც შეეაჩეროთ 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, კერძოდ, აერთიანებს და იყენებს ზემოდასახელებულ ხელოვნებათა „მცირე“ ფორმებს. ესტრადას აქვს თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ქანრები: იმიტაცია, მხატვრული სტვენა, მიმების ხელოვნება, კონფერანსი, ნაწილობრივ მხატვრული კითხვა და ა. შ.

ესტრადის ხელოვნებაში წამყვანი ადგილი უკავია გართობითს საწყისს. ესტრადა ე. წ. მსუბუქი ქანრის სფეროა, რომელიც ამავე დროს შეიძლება იყოს პოლიტიკურად უაღრესად აქტუალური და პუბლიცისტურად მძაფრი. ესტრადის გამართობი, მხიარული ხასიათი კი არ სპობს მის შინაარსიანობას და იდეურ-აღმზრდელი მნიშვნე-

ნელობას, არამედ განსაზღვრავს მხოლოდ ამ ხელოვნების ზემოქმედების სპეციფიკურ გზებს.

ცი რ კ ი არის სანახაობითი წარმოდგენის განსაკუთრებული სახე. რომელშიც ზოგიერთი უანრები (კლოუნადა, მუსიკალური ექსცენტრიადა) შეხამებულია უანრებთან, რომლებშიც არის მხოლოდ მხატვრული ელემენტები (აკრობატიკა, ეკვილიბრისტიკა, უონგლირება) და უანრებთან, რომლებსაც დამოკიდებულება არა აქვთ ხელოვნებასთან როგორც მხატვრულ შემოქმედებასთან (მაგალითად, კიდაობა). სალაპარაკო უანრებს ცირკში ჩვეულებრივად სატირული ხასიათი აქვთ. საციკო ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს კომედიურ ელემენტებს, გაბედულების, რისკის რომანტიკას, ძალისა და ხერხის სილამაზეს. საციკო პროგრამის საფუძველია ნომერი. საციკო ხელოვნების სპეციფიკურ გამომსახველ საშუალებას წარმოადგენს ექსცენტრიზმი, ტრიუკი, 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 უკუღმა, ცოტათი დაამახინჯოს, დაგვანახოს ჩვეულებრივის ულოგიკობა. ძნელმისახვედრია, მაგრამ საინტერესო კია!“¹

ეტრადა და ცირკი ხელოვნების მეტად დემოკრატიული სახეებია. ისინი ხალხში ფართო პოპულარობით სარგებლობენ.

ტ ე ლ ე ვ ი ზ ი ა, ტ ე ლ ე ხ ე დ ვ ა მტყიცედ შეიქრა 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 მოვწყვიტოთ მის ინფორმაციულ-დოკუმენტურ დანიშნულებას. ტელეხედვის სპეციფიკა უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებისა, ქმნის

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, თბილისი, სახელგამი, 1957. 605.

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.

სოციალისტური ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი

§ 1. მხატვრული მეთოდი და სტილი. რეალიზმი ხელოვნებაში

მხატვრული მეთოდი ესთეტიკის სპეციფიკური კატეგორიაა. ხელოვნება გამოირჩევა არა მარტო იმით, რომ მას აქვს 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, მხატვრული 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 ეყრდნობა ხელოვანი მხატვრულ სახეებში ცხოვრებისეული მოვლენებისა და ფაქტების შერჩევას, განზოგადებისა და ხორცშესხმის პროცესში.

ფართო გაგებით რეალისტური მეთოდის საფუძველია წარმოსახულის სიმართლე ანუ ცხოვრებისადმი ხელოვნების შესაბამი-

სობის 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 ურთიერთსაწინააღმდეგოდაც 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 დაეცლია კლასობრივი შეზღუდულობა და თავისი კლასობრივი რწმენის საწინააღმდეგოდ შეექმნა ცხოვრების ღრმა, ცოცხალი, მართალი სურათები (გაეხსენოთ რას ამბობს ენგელსი ბალზაკის შესახებ, ლენინი — ტოლსტოის შესახებ).

საჭიროა ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ რეალიზმი, როგორც ხე-

ლოვნებაში გარკვეული კონკრეტულ-ისტორიული მიმართულება და რეალიზმი, რომელიც ყოველი ქვეშაირიტი 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 შეუწინაღებელ 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 ასახვას მოვლენებში თავისი სუბიექტური შეხედულებების დამკვიდრება. ასე მაგალითად, ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნე ბაურა ამტკიცებს, რომ ხელოვნება კი არ უნდა „იანალიზებდეს და განმარტავდეს“, არამედ წარმოსახავდეს სამყაროს იმგვარად, როგორადაც ხედავს მას ხელოვანი, იმის მიუხედავად, შეესაბამება თუ არა ეს ხედავს ცხოვრებისეულ სიმართლეს.

ქვეშაირიტი ხელოვნება ყოველთვის რეალისტურია, მაგრამ რეალიზმი ერთმნიშვნელოვანი ცნება როდია. რეალიზმის ქვეშ ჩვენ 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 არსებითს მხარეებს, მაგრამ ყოველი ეპოქა წამოიწევს თავის მნიშვნელოვან მხარეებს.

მეთოდი სტილისა და ინდივიდუალური მანერის გარეშე არ არსებობს. მაგრამ არც მანერა, ანდა სტილი მეთოდის გარეშე არ არსებობს.

ბობენ. 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 ბალზაკის, 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. მსოფლმხედველობის გაურკვეველობა იმდენად მნიშვნელოვანი ნაკლია, რომ ხელოვანის მთელი შემოქმედებითი საქმიანობა შეიძლება დაიყვანოს ნულამდე.

მხატვრული მეთოდი ხელოვნებაში 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 ცალკეული 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 აძვეარი ფორმალისტური გაგება იწვევს არქიტექტურული და დეკორაციულ-გამოყენებითი სტილების (რომანული, გოტიკური, ამპირი და ა. შ.) საერთო ნიშნების მექანიკურ გადატანას სხვა დანარჩენ ხელოვნებებზე, რომლებიც გამოირჩევიან უფრო რთული და მრავალმხრივი შინაარსით, მაშასადამე, სტილობრივ მიმართულებათა უფრო მეტი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით. გარდა ამისა, სტილის ცნებაც 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 ფორმა-

ლური ერთიანობა კი არ არის, არამედ მათი შედარებით მყარი ერთობაა, რომელიც განისაზღვრება იდეური შინაარსით.

მხატვრული სტილი მჭიდრო კავშირშია მხატვრულ მეთოდთან. ხელოვანთ. რომლებიც სხვადასხვა მხატვრულ მეთოდს ემხრობიან, არ შეიძლება ჰქონდეთ ერთი სტილი, მიუხედავად ცალკეული ტექნიკური ხერხების გარეგნული მსგავსებისა. ამავე დროს, ერთი და იმავე 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, როგორიცაა 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.

„ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა წინაშე, — ნათქვამია სკკპ პროგრამის ახალ რედაქციაში, — ფართო სარბიელია გადაშლილი ნამდვილად თავისუფალი შემოქმედებისათვის, ოსტატობის და ხეყნისათვის, მრავალფეროვანი რეალისტური ფორმების, სტილისა და ეანრთა შემდგომი განვითარებისათვის“.

ზოგჯერ სტილს უწოდებენ გარკვეული ხელოვანის ინდივიდუალურ ხელწერას, მის მანერას. შემოქმედებითს მანერას ორნაირი განმარტება აქვს: ჯერ ერთი, მანერა გულისხმობს ნაწარმოებს შინაარსისა და ფორმის საერთო ნიშნებს, რომლებიც ახასიათებენ ხელოვანის შემოქმედებითს სახეს, მისი ოსტატობის თავისებურებას. მანერა ელინდება 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 ინტერპრეტაციაში.

თვით ცნებამ „სოციალისტური რეალიზმი“ მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა ჩვენი საუკუნის 30-იანი წლების დამდეგს.

ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციამ „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“ მწერლებს დაუსახა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა: სხვადასხვა დაჯგუფებისა და მიმდინა-

რეობის თავისუფალი შეჯიბრების საფუძველზე გამომუშაებულ იყო 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 მიმართება) უკვე თვალნათლივ ჩანდა. ყველა მწერალი უყოყმანოდ აცხადებდა, საბჭოთა ლიტერატურა აგრძელებს წარსული ხელოვნების მოწინავე რეალისტურ ტრადიციებსო. 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.

ოცან 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 „პრავედაში“ გამოქვეყნებულ სტატიებში, პარტიის ხელმძღვანელთა გამოსვლებში მუდამ ხაზგასმით იყო აღნიშნული. რომ ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც უძლიერესი ბერკეტი პარტიის ხელში ხალხის ცნობიერების გარდაქმნის საქმეში, ახალი ცხოვრების მშენებელი ადამიანის აღმზრდელი, არ შეიძლება გულგრილი 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 მიმდინა-
რეობანი ფორმალურად გაერთიანებული იყო პროლეტარულ მწე-
რალთა სრულიად რუსეთის ასოციაციაში, ფაქტიურად დაჯგუფებები
მაინც არსებობდა.

პირველ ხანებში რაპსი, პარტიის უშუალო სელმძღვანელობით,
იცავდა მხატვრულ შემოქმედებაში კომუნისტური პარტიულობის
პრინციპს. მან აგრეთვე დიდი როლი შეასრულა ტროცკ-ვორონსკის
კაპიტულანტური თეორიის წინააღმდეგ ლიტერატურასა და ლიტე-
რატურათმცოდნეობაში, პერევერზევის მენშევიკური კონცეფციის,
ლიტფრონტის ლიკვიდატორულ დებულებათა წინააღმდეგ ბრძო-
ლაში.

კრიტიკოსი ა. ვორონსკი ხელოვნებაში თავდაპირველად მარქსის-
ტულ 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. ვო-
რონსკი, ფაქტიურად, იცავდა იდეალიზმს, ბერგსონიანიზმს, მხატვ-
რულ შემოქმედებაში აჯინებდა მსოფლმხედველობის როლს და მას
უპირისპირებდა „არაცნობიერს“, ინტუიციას, „უშუალო შთაბეჭდი-
ლებას“. მისმა შეცდომებმა ესთეტიკაში, პროლეტარული კულტუ-
რისა და ხელოვნების უარყოფამ მავნე გავლენა მოახდინეს საბჭოთა
ლიტერატურაზე, სახელდობრ „პერეველის“ ჯგუფის ზოგიერთ მწე-
რალსა და კრიტიკოსზე. ვორონსკის შეხედულებებმა ოციან წლებში
იმდენად დიდი დისკუსია გამოიწვიეს, რომ მის მომხრეებსა და თე-
ორეტიკოსებს „ვორონსკინის“ სახელიც კი ჰქონდათ შერქმეული.

კრიტიკოს ვ. პერევერზევის სკოლამ (გ. პოსპელოვი, ი. ბესპა-
ლოვი და სხვ.) 1928 წელს გამოსცა კრებული „ლიტერატურათმცოდ-
ნეობა“, რომელშიც მთელი რიგი პრინციპული ხასიათის მეთოდო-
ლოგიური შეცდომები იყო.

ვ. პერევერზევის შეხედულებათა სისტემა ფაქტიურად წარმოად-
გენდა ხელოვნებათმცოდნეობაში მარქსისტულ-ლენინური თეორიის რე-
ვიზიას. პერევერზევის აზრით, ხელოვნებაში სუბიექტურ მხარეს
არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ფაქტიურად, ხელოვნებაში სუ-
ბიექტური მომენტი, სინამდვილის აქტიური გადამუშავება გამო-
რიცხულია და რჩება მექანიკური ასახვა ობიექტისა. პერევერზევის
აზრით, შემოქმედებითს პროცესში თვით ხელოვანი არ თამაშობს
აქტიურ როლს, იგი მხოლოდ სარკეა გარემოსი, რომელიც მისი მეშ-
ვეობით აისახება ხელოვნებაში.

ლიტერატურული შემოქმედება, პერევერზევის აზრით, უშუა-

ლოდ დამოკიდებულია საწარმოო პროცესზე, და იდეოლოგიის ისეთ ფორმას, როგორც პოლიტიკაა, არავითარი გავლენა არა აქვთ მასზე. კლასობრივი ბრძოლა სხვა არა არის რა, გარდა ვართულებული საწარმოო პროცესისა. უარყოფდნენ რა ხელოვნებაში რაციონალურ მომენტს, პერვერზეველები აღნიშნავდნენ, რომ „პარტიის მიერ შეგნებულად გატარებული იდეოლოგია“, „აკვიატებული ტენდენცია“ მანება ხელოვნებისათვის, რომელიც განსაზღვრულია ქვეცნობიერით.

ლიტერონტელების ჯგუფი ორგანიზაციულად 1930 წელს გაფორმდა. მასში შევიდნენ იდეურად განადგურებული პერვერზევის სკოლის წევრები (ი. ბესპალოვი, ა. ზონინი და სხვ.) და რაპქელების „მემარცხენე“ ოპოზიციის წარმომადგენლები (გ. გორბაჩოვი, ა. ბეზიმენსკი, ს. როდოვი და სხვ.).

პროლეტარული ლიტერატურის შემოქმედებითი მეთოდის თაობაზე გაჩაღებულ მძაფრ დისკუსიაში ლიტერონტელები ჩაეკიდნენ რაპქის 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 სავაჯეთო უნარით). ლიტერონტის შემოქმედებითს დებულებებში თავისი გამოხატულება პოვეს „ლევის“ ტენდენციებმა ხელოვნებაში (შემეცნებისა და სინამდვილის, ობიექტურისა და სუბიექტურის დაპირისპირება, ურთიერთმობსნა).

როგორც ცნობილია, რუსეთის პროლეტარულ მწერალთა ჯგუფი 1923—1925 წლებში სცემდა ყურნალს „ნა პოსტუ“, რომელმაც გამოიმუშავა გარკვეული თვალსაზრისი ლიტერატურისა და კულტურის საკითხებზე. ყურნალის ირგვლივ შეკრებილ მწერალთა მოძრაობას ამავე ყურნალის სახელწოდებით „ნაპოსტოველთა“ დაერქვა. იბრძოდნენ რა პროლეტარული ლიტერატურის შექმნისათვის და ყურნალ „კრანსაია ნოვის“ ყოფილი რედაქტორის კრიტიკოს ა. ვორონსკის ლიკვიდატორული თეორიის წინააღმდეგ, ნაპოსტოველებმა თვით დაუშვეს სერიოზული შეცდომები, რაც გამოიხატებოდა „თანამგზავრთა“ შემოქმედების შეუფასებლობაში. ბურჟუაზიულ მწერლებთან მათ გაიგივებაში, ლიტერატურის ხელმძღვანელობაში შიშველ ადმინისტრირებაში და ა. შ.

რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციის შემდეგ ნაპოსტოველთა შორის განხეთქილებამ იჩინა თავი. პროლეტარულ მწერალთა საგანგებო კონფერენციის ჩატარების შემდეგ, 1926 წლიდან, ნაპოსტოველთა ხელმძღვანელობიდან გადაყენებულ იქნენ გ. ლელევიჩი და ს. როდოვი. 1926 წლის აპრილიდან

„ნა პოსტუს“ ნაცვლად გამოდის ქურნალი „ნა ლიტერატურნომ პოსტუს“.

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) ურთიერთობა 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 ვორონჟინა ეწოდა, აღნიშნავენ, რომ პროლეტარული ხელოვნება არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. პროლეტარიატის დიქტატურის გარდაშვალ პერიოდში, მათი აზრით, კულტურის სფეროში ამოცანა ისაა, რომ პროლეტარიატმა პირველ რიგში შეძლოს გარდასულ საუკუნეთა ტექნიკის, მეცნიერებრსა და ხელოვნების დაუფლება. ამდენად, დღის წესრიგში დგება არა პროლეტარული ხელოვნების შექმნის საკითხი, არამედ გარდაშვალი პერიოდის რეკოლუციური ხელოვნების შექმნის ამოცანა, რომელიც ყველა მიღწევათა კრიტიკული ათვისების საშუალებით დაეხმარება პროლეტარიატს ბურჟუაზიაზე გამარჯვების საქმეში. იგულისხმებოდა ბურჟუაზიული კულტურისა და ხელოვნების დაქვემდებარება პროლეტარიატის ინტერესებისადმი¹.

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 დაგმო ვორონჟინა, ამავე დროს გააკრიტიკა ნაპოსტოველთა შეცდომები, ნაპოსტოველთა უმცირესობამ, ე. წ. „მემარცხენეთა“ სახით, არ აღიარა თავისი შეცდომები და გადაწყვიტა ძველი გზით სიარული.

საქართველოში, თავდაპირველად, ნაპოსტოველთა გავლენა იგრძ-

¹ ლ. ავერბახი, „რას ნიშნავს ნაპოსტოველობა“, ქურნალი „პროლეტარული მწერლობა“, № 2—3, 1928, გვ. 47.

ნობოდა პროლეტმაფელეებზე, რომლებიც ებრძოდნენ პროლეტარულ მწერლობაში „კუზნიცის“ ტენდენციებს. მთელი რიგი კრიტიკოსები ოცდაათიან წლებში ქართულ ნაპოსტოველთა ხაზს ატარებდნენ და თავიანთ წერილებში არაერთი შეცდომა დაუშვეს. ქართული ნაპოსტოველური კრიტიკის მთავარ ორგანოს წარმოადგენდა ეურნალი „პროლეტარული მწერლობა“, რომელიც 1927—1932 წლებში განდიოდა.

საქართველოს პროლეტარული მწერლობის ასოციაცია ოციანი წლების ბოლოს და ოცდაათიანი წლების დასაწყისში წარმოადგენდა რუსეთის რაპპის ფილიალს და, იქვე როგორც ავტობაზნელები, ანახინჯებდა პარტიის სახელოვნო პოლიტიკას. ქართველი რაპპელები განსაკუთრებით თავს ესმოდნენ ძველი თაობის წარმომადგენლებს, ნიჰილისტურად უყურებდნენ ქართულ კლასიკურ მწერლობას.

ნაპოსტოველებს, რაპპელების წყალობით ბევრ მოწინავე საბჭოთა მწერალს მიეკრებოდა ჰქონდა „რეაქციონერის“, „მემარჯვენესა“ თუ „მემარცხენეს“ იარლიყი, ხოლო საკმარისი იყო რომელიმე კრიტიკოსს ეთქვა უფროსი თაობის მწერალზე, კარგი სტილი აქვსო, რომ მას მყისვე თავზე რაპპელების დამოკლეს მახვილი ხეცებოდა.

1930 წელს პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „ნაპოსტოველების“ 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-ბელოცერკოვსკისადმი პასუხში არასწორად მიიჩნია თვით საკითხის დაყენება მხატვრულ ლიტერატურაში „მემარჯვენეთა“ და „მემარცხენეთა“ არსებობაზე. სტალინს ამ ცნებების მიყენება ისეთი დარღვიადმი. როგორცაა მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი და სხვა. უცნაურად მიიჩნდა. ყველაზე სწორი იყო მხატვრულ ლიტერატურაში კლასობრივი სასიხათის ცნებების გამოყენება, თუნდაც ისეთი ცნებებაც, როგორცაა „საბჭოთა“, „ანტისაბჭოთა“, „რევოლუციური“, „ანტირევოლუციური“ და ა. შ. პარტია, ახორციელებდა რა სწორ სახელოვნო პოლიტიკას, წინააღმდეგი იყო ხელოვნებასა და ლიტერატურაში შიშველი ადმინისტრირებისა, მბრძანებლური კილოსი, კომუნისტური ყოყონობისა, მოითხოვდა თავისუფალ, შემოქმედებულ შეჯიბრებას.

„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 გაეძევებოთ სცენიდან ძველი და ახალი არაპროლეტარული მკულატურა შეჯიბრების გზით, იმ გზით, რომ შექმნათ საბჭოთა ხასიათის ნამღვილი, საინტერესო, მხატვრული პიესები, რომელთაც შეეძლება ამ მკულატურის შეცვლა. შეჯიბრება კი დიდი და სერიოზული საქმეა. ვინაიდან მხოლოდ შეჯიბრების ვითარებაში იქნება შესაძლებელი მივალწით ჩვენი პროლეტარული მხატვრული ლიტერატურის ჩამოყალიბებასა და კრისტალიზაციას“.¹

შემოქმედებითი საკითხების განხილვის, მწერალთა მხატვრული ოსტატობის ამაღლებისათვის ზრუნვის, თეორიული პრობლემების დამუშავების ნაცვლად რაპკის ხელმძღვანელობა უფრო მეტად გართული იყო ადმინისტრირებით და ისეთი ლოზუნგებით, რომლებსაც ზიანის მეტი არაფერი მოჰქონდათ: „დაეწიოთ და გაუქნით ბურჟუაზიული ლიტერატურის კლასიკას“, „ხელოვნებაში ცოცხალი აღამანისათვის“, „ლიტერატურაში დიალექტიკურ-მატერიალისტური მეთოდისათვის“, „ყველა და ყოველნაირი ნიღაბის ჩამოგლეჯისათვის“ და ა. შ.

ოცდაათიანი წლების დასაწყისში რაპკული ვულგარიზმი იმდენად გაგრძელებული იყო, რომ საკმარისი იყო მწერალს ან კრიტიკოსს დადებითად მოესხენებინა ესთეტიკაში ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და მშვენიერის კატეგორიები, რომ მას მყისვე თავს ესხმოდნენ. აი, რა პრინციპივითაა მიდიოდა ზოგჯერ რაპკელების მსჯელობა. ერთ-ერთი ავტორი წერდა: „ამაღლებულ და ტრაგიკულ მშვენიერებათა კატეგორიებით... (ავტორი) სავსებით უგულვებელყოფს მატერიალისტური დიალექტიკის თვალსაზრისს ხელოვნების შესახებ, დგება რეაქციონურ-იდეალისტური ესთეტიკის პოზიციაზე. მას არ ესმის ის გარემოება, რომ „ამაღლებული“ როგორც ესთეტიკური კატეგორია ნიშნავს ამაღლებას „ზეცისა და ბნელის ძალების სიმამღვზე“. მაშასადამე, „ამაღლებული“ როგორც ესთეტიკური კატეგორია რელიგიური ბუნებისაა... (ავტორს) იგი ყოველგვარი კომენტარების გარეშე გადმოაქვს პროლეტარულ მწერლობაში და ცდილობს მის დაკანონებას“.²

რაპკის ხელმძღვანელობის (ლ. ავერბახი და სხვები) დემაგოგიამ განსაკუთრებით მაშინ მიადწია კულმინაციას, როდესაც მან დაიწყო „თანამგზავრი“ მწერლების მიმართ პარტიის პოლიტიკის დამახინ-

¹ ი. ბ. სტალინი, თხზ., ტ. 11, გვ. 364.

² „სალიტერატურო გაზეთი“, 1931 წლის 11 დეკემბერი.

ჯება. უგულებელყო რა პარტიის უმნიშვნელოფანესი მოთხოვნა ე. წ. „თანამგზავრებისადმი“ მზრუნველი, ტაქტიანი, ფრთხილი ნოპყრობის შესახებ, რაპპის ხელმძღვანელობამ ხელი მიჰყო ადმინისტრირებას, ბრძანების კილოს, დაამახინჯა პარტიის პოლიტიკა და თავისებურა ინტერპრეტაციით წამოაყენა ლოზუნგი: „თანამგზავრი კი არა, აკრამედ მოკავშირე ან მტერი“.

ეს ნიპილისტური კამპანია, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა პარტიის პოლიტიკას მხატვრული ლიტერატურის დარგში, ავერბახელებმა გააჩაღეს თავიანთ ჟურნალ „ნა ლიტერატურნომ პოსტუს“ ფურცლებზე. ამიტომ მათ, ჟურნალის სხელწოდების მხედვით, „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 ამოცანა¹.

ნაპოსტოველების რაპული ვულგარიზმი განხეთქილებას იწვევდა არა მარტო ლიტერატურულ ჯგუფებს შორის, არამედ მოქიშვე 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 არასაუარველი ფრაქციონერობა. რაპულელი ცდილობდნენ ლიტერატურის პარტიული ხელმძღვანელობის პრინციპი თანდათანობით შეეცვალათ ფრაქციულობის პრინციპით, რაც ვ. ი. ლენინის გენიალურ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ჩამოყალიბებულ ლიტერატურის პარტიულობისა და პარტიული ხელმძღვანელობის პრინციპების გაუხამსებას მოასწავებდა.

საჭირო შეიქნა ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების საქმიანობაში პარტიის ცენტრალური კომიტეტის უშუალო ჩარევა. ამის შედეგი იყო საქ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილება „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“.

პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა თავის დადგენილებაში აღნიშნა სოციალისტური მშენებლობის საგრძნობ წარმატებათა სჯუთქველზე უკანასკნელ წლებში ლიტერატურისა და ხელოვნების როგორც რაოდენობრივი. ისე ხარისხობრივი ზრდა.

¹ Газета «Правда», от 9 мая 1932 года, № 127 (5292).

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 ლიტერატურაში 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.

ექმნებოდა იმის საშიშროება, რომ სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციები საბჭოთა მწერლებისა და მხატვრების შემდგომი კონსოლიდაციის ორგანოებიდან გადაიქცეოდნენ ჯგუფური კარჩაქტალობის დანერგვის, უპარტიო მწერლების საგრძნობი ნაწილის თანადროულობის პოლატიკურ ამოცანებისაგან მოწყვეტის საშუალებად.

ამის გამო საქ. 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.

საქ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილების განსახორციელებლად ლიკვიდირებული ლიტერატურული ორგანიზაციების ხაცვლად მაისში შეიქმნა საბჭოთა მწერლების კავშირის საორგანიზაციო კომიტეტი მაქსიმ გორკის თავმჯდომარეობით.

1932 წლის 27 ივნისს გაიმართა საქართველოს საბჭოთა მწერლებს სავანგებო ყრილობა, რომელმაც განიხილა საქითხი „საქ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილება „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“ და „საქართველოს საბჭოთა მწერლების ამოცანები“. ყრილობამ მთლიანად და სავსებით მოიწონა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება და აღნიშნა, რომ ის დიდი ნაკლოვანებები, რომლებიც ახასიათებდა რუსეთის პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციას. მთელი სისრულით გამომეღავენდა საქართველოს პროლეტარულ 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 განსაკუთრებით ძიუთითა, ეს იყო „მემარცხენე“ ვულგარიზატორული მიდგომა კლასიკოსი მწერლებისადმი, რაც უთუოდ მიუღებელი იყო. ამაზე უფრო იმიტომ იყო ხაზგასმით მითითებული, რომ ზეერს ეგონა, თითქოს იგი შეესაბამებოდა პარტიის ხაზს. მის პოლიტიკას კლასიკოსი მწერლების საკითხში, ს.ჯ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილება უმთავრესად მიმართული იყო „მემარცხენე“ ვულგარიზატორების (რაპველების) და საბჭოთა ხელისუფლების პლატფორმაზე მდგომ „თანამგზავრ“ მწერლებთან მიმართების საკითხში გაუბრალოების, კომყოფობის წინააღმდეგ.

საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებამ „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“ დიდი როლი ითამაშა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი განვითარების, ხელოვნების მუშაკთა ძალების შემდგომი კონსოლიდაციის საქმეში. დაიწყო მზადება მწერალთა სრულიად საკავშირო პირველი ყრილობისათვის.

საორგანიზაციო კომიტეტის უშუალო და აქტიური მონაწილეობით ტარდებოდა შემოქმედებითი დისკუსიები ლიტერატურისა და ხელოვნების აქტუალურ თეორიულ საკითხებზე, შეხვედრები მწერლებს შორის. ასეთი შეხვედრები პარტიის ხელმძღვანელ მოღვაწეთა მონაწილეობით მოეწყო აგრეთვე ა. გორკის ბინაზეც. მწერალთა ერთ-ერთ შეხვედრა-საუბარზე გორკის ბინაზე 1932 წლის 26 ოქტომბერს ხაზგასმით აღინიშნა, რომ მწერალთა ძალების კონსოლიდაციის უმნიშვნელოვანეს პირობას შეადგენს, უპირველეს ყოვლისა, კომუნისტებისა და უპარტიოთა ნორმალური ურთიერთდამოკიდებულება, რომ რაპვი ლიკვიდირებულ იქნა იმიტომ, რომ იგი არსებობის უკანასკნელ წლებში მოსწყდა უპარტიო მწერლებს, უგულებელყოფდა მათ და შორდებოდა, იმ დროს როდესაც უპარტიო ლიტერატორები, ისევე როგორც კომუნისტები, აკეთებდნენ ერთ დიდ საქმეს, ემსახურებოდნენ პარტიისა და ხალხის ინტერესებს.

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 — პერედეჟინიკების 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 შეიდი წლის მანძილზე იხილებოდა საკითხი საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ: მწერლები, კრიტიკოსები, ლიტერატურათმცოდნეები, ესთეტიკოსები აყენებდნენ კონკრეტულ წინადადებებს, თუ რა სახელი უნდა დარქმეოდა 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 დარქმეოდა „მონუმენტური“ ანუ „გმირული რეალიზმი“, კრიტიკოსი ი. ვრონსკი ამბობდა, რომ საბჭოთა ლიტერატურის ძირითადი მეთოდი უნდა იყოს „კომუნისტური რეალიზმი“, პოეტი ი. სელვინსკი მოითხოვდა საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითს მეთოდს დარქმეოდა „კონსტრუქციული რეალიზმი“ ან „სოციალისტური სიმბოლიზმი“, ზოგი „დიალექტიკური რეალიზმის“, „რევოლუციური სოციალისტური რეალიზმის“ და სხვა სახელწოდებებს სთავაზობდა. ამ წინადადებათა მიღება არ შეიძლებოდა. „პროლეტარული რეალიზმი“ გზას უჩსობდა საბჭოთა ლიტერატურის პლატფორმაზე „თანამგზავრების“ გადმოსვლას, „მონუმენტური რეალიზმი“ და „გმირული რეალიზმი“ — ზღუდავდნენ ჩვენი მწერლობის ჟანრობრივ მრავალფეროვნებას, აღარჩებდნენ მას. „კონსტრუქციული რეალიზმი“ და „სოციალისტური სიმბოლიზმი“ ამხინჯებდნენ ჩვენი მეთოდის არსს და

ა. შ. მწერლები ძალზე ხშირად ახსენებდნენ დიალექტიკურ-მატერიალისტურ მეთოდს და. სამწუხაროდ. არ ესმოდათ რასაც ამბობდნენ. რასაკვირველია, ძალიან კარგია, როდესაც ხელოვანი დიალექტიკოს-მატერიალისტია, მაგრამ საჭირო არ არის მას თავს ვასწავდეთ 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 მივყავართო. აი, ეს იქნება სოციალისტური ხელოვნება, სწორედ ეს იქნება სოციალისტური რეალიზმი.

სულ მალე 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 სტატიის „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 აშკარადებდნენ კომუნისტური მორალის კეთილშობილურ პრინცი-

პებს, იყვნენ ჩვენი მრავალეროვანი სოციალისტური კულტურის განვითარების წამოძრავებელი, ზრდიდნენ მასების კარგ, მაღალ ესთეტიკურ გემოვნებას.

ხელოვნების პარტიულობის მარქსისტულ-ლენინური გაგება მოიცავს მხატვრული შემოქმედების თავისუფლებასაც. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პარტიულობა და შემოქმედების თავისუფლება გამოდიან ორგანულ ურთიერთკავშირში. ამის მიუხედავად, ჩვენი მოწინააღმდეგენი აცხადებდნენ, და ახლაც ამტკიცებენ, რომ პარტიულობა შეუთავსებელია შემოქმედების თავისუფლებასთან, რადგან ხელოვნებისადმი პარტიული ხელმძღვანელობა ბოკავს ხელოვანს, თავს ახვევს წას 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 ხელოვანს, მავნე შემოქმედებას ახდენს მის შემოქმედებაზე. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობის თავისუფლება ეს არის შენიღბული ანდა ფარისევლურად ნიღაბფარებული დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან. მოსყიდვისაგან.

მარქსიზმ-ლენინიზმი ამხილებს ბურჟუაზიის ამ ფარისევლობას. ქეშმარიტი თავისუფლება შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ახალ, სოციალისტურ საზოგადოებაში.

კომუნისმის იდეალებისათვის, ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლა საბჭოთა ხელოვანის კეთილშობილური მიზანია. სწორედ ამიტომ ხალხისადმი სამსახური საკუთარი რწმენით, სულისა და გულის კარნახით საბჭოთა ხელოვანის მოწოდებაა.

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. ნიკის არსებობისას ხელოვანის მსოფლმხედველობით განისაზღვრება მისი შემოქმედების ხასიათი და მიმართულება.

ერთხანს ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში გარკვეული გავრცელება პოვა მოსაზრებამ, რომლის თანახმად წარსულის დიდი ხელოვნები თავის ღრმა რეალისტურ ნაწარმოებებს ჰქმნიდნენ თავისი მსოფლ-

მხედველობის 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 განეხილოთ როგორც რაღაც განსაკუთრებული მსოფლმხედველობა. მაგრამ მარქსიზმ-ლენინიზმი — პარტიული მსოფლმხედველობა, რომელიც ჩვენი საზოგადოების მამოძრავებელი ძალაა, — საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველთა საფუძველია.

საბჭოთა ხელოვნებაში შემოქმედის მსოფლმხედველობა ასრულებს თვისებრივად 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 ზიცხადეს.

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 ხელოვნანები ხალხურობიდან კი არ მიდიოდნენ რეალიზმისაკენ, არამედ პირიქით, მათმა შემოქმედებამ მოიპოვა ხალხური ხასიათი იმიტომ, რომ ცხოვრებას სიმაართლით 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

საკე. 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. პირიქით. სწორედ ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპითაა განპირობებული ხელოვნის ღრმად წვდომა ხალხის ცხოვრებაში. საბჭოთა ხელოვნების გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ ხალხის ცხოვრება მის მრავალფეროვნებაში, მისი განვითარების კანონზომიერი ტენდენციების გათვალისწინებით, ყველაზე ღრმად და სრულად წარმოსახება იმ ხელოვნათა მიერ, რომელთა შემოქმედებაში სიმართლის კრიტერიუმად გამოდის პარტიულობა.

ბუჩუყაზიული 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 გადაწვევტი და მნიშვნელოვანია, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში შესაძლებელია ჩვენი ხელოვნების ჰუმანიტური არსის გაგების დაწვრილმანება მოხდეს.

ხელოვნებაში ზოგადკაცობრიულია ის, რაც პროგრესულად პარტიულია. ამიტომ ჩვენს ხელოვნებაში ჰუმანიტური და კომუნისტური ემთხვევიან ერთმანეთს. კომუნისტური პარტიულობა ჰუმანიზმის გამოვლენის ძირითადი სფეროა.

საბჭოთა ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანი, რომელიც განსხვავებს 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 სიმსუბუ-

ქით. ასე მაგალითად, მისაწვდომ ფორმაში შეიძლება გამოვლინდეს უხამსობა, შეიძლება მოხდეს დათმობა მეშხანური გემოვნების მიმართ.

მაგრამ თუ მისაწვდომობა ყოველთვის არ ცხადყოფს ხალხურობას, ხელოვნებაში კვშმარიტი ხალხური გამოირჩევა შინაარსის სრულხადით და ფორმის ბრწყინვალეობით.

საბჭოთა ხელოვნება თავისი არსით ნოვატორულია. საბჭოთა ხელოვნების ნოვატორული ხასიათი მდგომარეობს ჩვენი საუკუნისა და დროის სულისკეთების ყველაზე პროგრესული იდეების სრულყოფილ მხატვრულ ხორცშესხმაში, რევოლუციურ ჰუმანიზმსა და მაღალ მოქალაქეობრიობაში, 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 კვშმარიტი შემოქმედებაში ყოველთვის თან სდევს ნოვატორობა. და როდესაც იქმნება განხეთქილება ტრადიციისა და ნოვატორობას შორის, ხელოვნებაში ადგილს იკავებს ეპიგონობა, მიმბაძველობა. ხელოსნობა. მაშინ შეიძლება შეიქმნას ნაწარმოები, რომელშიც გულდასმით და დაკვირვებით იქნება გამოყენებული კლასიკური ხელოვნების ხერხები, მაგრამ სუსტად გამოვლინდება თანამედროვეობის მაჩისიკემა. ლენინი წერდა, რომ არ შეიძლება მემკვიდრეობას ვინახავდეთ ისე, როგორც არქივაროუსი ინახავს ძველ ქაღალდს. ეს ეხება ხელოვნებასაც. ტრადიციების კანონიზება 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 არანალებ მანებელია ხელოვნებისათვის, ვიდრე მკვდარი ტრადიციონალიზმი.

სწორედ ნოვატორობის ყალბმა გავებამ და ტრადიციისაგან მისმა მოწყვეტამ გამოიწვია ე. წ. „ერთიანი თანამედროვე სტილის“ თეორიის გავრცელება. ამ თეორიის თანახმად, XX საუკუნის მთელი ხელოვნება ხასიათდება ერთიანი სტილური ნიშნებით, მიუსვლავად 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 უქუსაგდები. მაგრამ ეს ნიშნები „თეორეტიკოსებს“ ხელოვნების ახალი საზოგადოებრივი ამოცანებიდან კი არ გამოჰყავთ, არამედ ყალბი თეზისიდან, რომლის თანახმად, თანამედროვე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია გადამწყვეტ გავლენას ახდენს მხატვრულ აზროვნებაზეო.

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 რიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ტექნიკა იდეოლოგიურ პლანში ნეიტრალურია. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ბუნებით კი არა. არამედ ეპოქის სოციალური შინაარსით, პროგრესული საზოგადოებრივი იდეოლოგიით წარმოიშობა ჰუმანიტი მხატვრული ნოვატორობა.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება — ეს ჩვენი ქვეყნის მრავალ ეროვნებათა ხელოვნებაა. მასში შეხამებულია იდეური ერთიანობა, რომელიც 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 ეკონომიკური, 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, ყოფ-ცხოვრებას, ფსიქიკურ წყობას, მხატვრულ ტრადიციებსა და ა. შ.

ჩვენი ქვეყნის ხალხთა მრავალრიცხოვან ეროვნულ მხატვრულ კულტურათა აყვავებაში ხორცს იხსამს 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 ტრადიციების კოსმოპოლიტური უგულვებელყოფის, ისე წარმატალი ტრადიციებისა და არქაული მოვლენების ნაციონალისტური იდეალიზაციის წინააღმდეგ. სოციალისტურ ეროვნებათა ცხოვრებაში იქმნება ახალი ტრადიციები და ამათგან უმნიშვნელოვანესია ხალხთა ჩეგობრობა. კულტურათა ურთიერთგამდიდრება, ეროვნული განკერძოებულობის უარყოფა.

შემთხვევითი როდია, რომ ჩვენი იდეოლოგიური მოწინააღმდეგენი ქადაგებენ ლიტერატურისა და ხელოვნების დეპეროიზაციას და დეიდეოლოგიზაციას. ისინი სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას უკიყინებენ, რომ არ შეიქრას ცხოვრებაში, არ ცხოვრობდეს ხალხის დღევანდლობით. არ ასახავდეს ჩვენი ქვეყნის ნაჯისცემას.

არ შეიძლება აქ არ მოვიგონოთ ერთი მეტად დამახასიათებელი ფაქტი. ვ. ი. ლენინი ყოველთვის რჩევას აძლევდა სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებელს მ. გორკის, შეესწავლა ახალი სინამდვილე. 1919 წლის ზაფხულში დიდი პროლეტარული მწერალი იწყობებოდა პეტროგრადში და ალყაშემორტყმული ქალაქის გაქირვებამ. სიღატაკემ და ავადმყოფობამ. გაბოროტებული ბერყუანზილი ინტელიგენციის ბუზღუნმა, წუწუნმა და კენესა-გოდებამ გავლენა მოახდინა მწერალზე. და იგი აპყვა ამ მცდარ შთაბეჭდილებებს. ვ. ი. ლენინი ურჩევდა მ. გორკის რადიკალურად გამოეცვალა გარემო. წრეც. ადგილსამყოფელიც, საქმიანობაც და ეწარმოებინა დაკვირვება ქვემოთ, პროვინციის მუშათა დაბაში ან სოფელში — იქ. სადაც შეიძლებოდა ცხოვრების ახალი წყობის შესაქმნელად მუშაობის დანახვა. უშუალოდ იმ ახალი რამის შემჩნევა. რაც მუშებისა და გლეხების, რუსეთის მოსახლეობის 9/10-ის ცხოვრებაში ხდებოდა. მ. გორკი აქტიურად გამოეხმაურა ბელადის რჩევას და ერთ-ერთმა პირველმა საბჭოთა მწერალთაგან დაამკვიდრა ლიტერატურის მეტროპოლი ეანრი — პუბლიცისტიკა, მხატვრული ნარკვევი.

რევიზიონისტების გავლენის შედეგად ზოგიერთმა საბჭოთა ლიტერატორმა არც ისე დიდი ხნის წინათ წამოაყენა ე. წ. „ფაქტის

სიმართლის“ კონცეფცია, რომელიც თეორიულად თითქოსდა ეყრდნობოდა მხატვრის ობიექტური პოზიციის მოთხოვნას, არსებითად კი მოასწავებდა არა მარტო ნატურალიზმის ქადაგებას, არამედ მთელი საბჭოთა ლიტერატურის გმირული პათოსის უარყოფას, დიდი მხატვრული სიმართლის უარყოფას. „ფაქტის სიმართლის“ ე. წ. კონცეფცია თავისი კონკრეტული იდეური არსით ნიშნავდა ნაწარმოებთა მხატვრულობის კრიტერიუმის უარყოფას, რადგან ამ „თეორიაში“ უგულვებელყოფილი იყო როგორც რევოლუციური რომანტიკა, ისე კემპარიტი სოციალისტური ტენდენციურობაც, მხატვრული განზოგადების სპეციფიკაც, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ფაქტების შერჩევის პრინციპიც. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ამ ანტიმხატვრული კონცეფციის ავტორები და მიმდევრები მივიდნენ დიდ სამამულო ომში ახალგაზრდა გვარდიელების, პანფილოველების, ზოია კოსმოდემიანსკაიასა და სხვა საბჭოთა ადამიანების შემართების უკვდავების უარყოფამდე. ამის რეციდივები იყო საქართველოს სინამდვილეშიც.

ბოლო ხანებში ბევრს ლაპარაკობენ ჩვენი მხატვრული კრიტიკის ჩამორჩენაზე, პასიურობაზე, მის შემრიგებლურ, ლიბერალურ პოზიციაზე ნაწარმოების ღირსება-ნაკლოვანებათა შეფასებისას. ამის შესახებ განსაკუთრებით გამახვილდა ყურადღება სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“ (1972 წლის იანვარი).

მხატვრული კრიტიკის ჩამორჩენაზე რომ ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება მხედველობიდან გამოგვრჩეს ზოგიერთი ისეთი მოვლენა, რომელმაც არასასურველი დაღი დააჩნია ჩვენს იდეოლოგიურ მუშაობას. სუბიექტივიზმმა და ვოლუნტარიზმმა კულტურული მშენებლობის ხელმძღვანელობაში შექმნა ისეთი ვითარება, როდესაც ლიტერატურისა და ხელოვნების, ესთეტიკური თეორიისა და იდეოლოგიის სხვა დარგებში ხდებოდა სულიერ ღირებულებათა ხშირი და გაუმართლებელი გადაფასება, ადმინისტრირება, 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 ქართველმა საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნემ და ლიტერატურათმცოდნემ დაივიწყა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პარტიულობისა და ხალხურობის ფუნქციონალური პრინციპები და ესთეტიკურ ტკბობას

გადამწყვეტ, აბსოლუტურ მნიშვნელობას ანიჭებდა, იდეალისტური ესთეტიკის არქივებიდან ქექავდა და ისტორიის უანგით დაფარული დებულებების „განახლებას“, მოდერნისტული ესთეტიკის მოთხოვნათა გადამღერებას ეწეოდა. ეს „კრიტიკოსები“ ხელოვნებას მხოლოდ დასვენების, დროის გატარების, გაძრთობის უბრალო როლს აკეთვებდნენ, იეიწყებდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების უდიდეს შემეცნებითს, აღმზრდელობითს, აქტიურ-გარდამქმნელ მისიას, რაზედაც არაერთგზის ამახვილებდნენ ყურადღებას ვ. ი. ლენინი, ჩვენი პარტია.

პარტიას არაერთხელ უთქვამს, რომ ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში გვხვდება შეცდომები, ნაკლოვანებები, წარსულის გადმონაშთები და ლიტერატურამ სათანადოდ უნდა ასახოს ეს მოვლენები.

ჩვენი რესპუბლიკის სინამდვილეში ამ რამდენიმე ხნის წინათ წამოწყებული შემეტვეი ბრძოლა ყოველივე მანკიერისადმი მოსახლეობის უდიდესი უმრავლესობის მხარდაჭერასა და მოწონებას იმსახურებს. ეს დადებითი საქმიანობა ფართო გამოხატულებას პოულობს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამაში კარგის მეტი არაფერია. მაგრამ ხელოვნებას აქვს თავისი კანონები, და როგორც გვასწავლიდა ვ. ი. ლენინი, ხელოვნება, ლიტერატურა ნაკლებად ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას, რომ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალურ მიღრეკილებებს, აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს. სწორედ შიშველ ნატურალიზმს გულისხმობდა ილიჩი, როდესაც წერდა: „ცალ-ცალკე, რა თქმა უნდა, არის ხოლმე ცხოვრებაში „საშინელებანი“, რომელსაც მწერალი აღწერს, მაგრამ ყველა ამ საშინელების ... ერთად თავმოყრა ნიშნავს იმას. რომ თითხნიდენ საშინელებებს, აშინებდენ შენს წარმოდგენასაც და მკითხველსაც, „არეტიანებდენ“ შენს თავსაც და მასაცო“¹.

ყოველთვის, როდესაც მხატვრულ ნაწარმოებებში ვაკრიტიკებთ ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ მოვლენას, ფაქტს, მუდამ უნდა გვახსოვდეს: ყოველგვარი უარყოფა ცხოველმყოფელი და პოეტური რომ იყოს, უნდა ხდებოდეს იდეალის გულისათვის, რომ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მთავარია „ინდივიდუალური გარემოება. შოცემულა ტიპების, ხასიათებისა და ფსიქიკის ანალიზი“².

სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნების მეთოდის ერთ-ერთი ნიშან-თვისებაა მწვავე კრიტიკული დამოკი-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 35, გვ. 137.

² იქვე, გვ. 182.

დებულება ყოველივე იქისადმი, რაც ხელს გვიშლის წინსვლაში. ახალი ძველთან ბრძოლაში იმარჯვებს. ამით აიხსნება კონფლიქტის მნიშვნელობა ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, აგრეთვე დიდი როლი კომიკურისა მის ყველა გამოვლინებაში. თუ კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში კრიტიკა ემორჩილებოდა უარყოფის პათოსს, ჩვენს ხელოვნებაში იგი ემორჩილება დამკვიდრების პათოსს.

ზოგიერთ ჩვენს ურნალ-გაზეთში ადგილი ეთმობოდა და ზოგჯერ ახლაც ეთმობა უიდეო, აპოლიტიკურ ნაწარმოებებს, ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ვხვდებით პესიმიზმს, გულგატეხილობას, სევდას, ღვთისადმი ვედრებას, უქმ დროსტარებას და ა. შ. ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრული ინტელიგენციის ნაწილი არ იცნობს საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების განვითარების ისტორიას, იმ მძაფრ იდეოლოგიურ ბრძოლას, რომელიც წარმოებდა ჩვენს ქვეყანაში ოციან და ოცდაათიან წლებში ლიტერატურასა და ხელოვნებაში რეალისტური პრინციპების დამკვიდრებისათვის, არ იცნობს სიმბოლისტების, ფუტურისტების, აკადემიური ასოციაციისა და სხვა მხატვრულ დაჯგუფებათა იდეურ-მხატვრულ პოზიციებს. სამწუხაროდ, ზოგიერთი ჩვენი კრიტიკოსი „პოეზიის ძიებაში“ ნოვატორობის საბაბით ქადაგებს ვერლიბრს (თავისუფალ ლექსს), თეთრ ლექსს და ჩვენს დიდ წინამორბედთა შემოქმედებაში ეძებს მის საწყისებს, სიმბოლისტების პოეზიისაგან უბიძგებს ნიჟიერ ახალგაზრდობას, ქადაგებს უცნაურ „თეორიას“, რომლის თანახმად ჰემმარტი პოეზია საეპეო სამოსელში შეფუთულიც კი არ კარგავს თავის მომხიბვლელობას.

საბჭოთა მწერლებსა და მხატვრებს სამართლიანად უწოდებენ „ადამიანის სულის ინჟინრებს“. ჩვენი სახელოვანი წინაპრები ყოველთვის აღიარებდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდ იდეურ-აღმზრდელობით მნიშვნელობას. ბურჟუაზიული ლიტერატურა და ხელოვნება ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ჩაკლას ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძნობა, ყოველივე ადამიანური, გაულვიძოს მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშოროს ხალხის მასები და განსაკუთრებით ახალგაზრდობა თავიანთი უფლებებისათვის, მშვიდობისათვის, დემოკრატიისათვის, სოციალიზმისათვის აქტიურ ბრძოლას.

ამ რამდენიმე წლის წინათ ქართული კულტურისა და ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა შესანიშნავი ინიციატივა გამოიჩინეს და გამოაქვეყნეს მიმართვა მხატვრული ინტელიგენციის ყველა მუშაისადმი: „ჩვენ უნდა ვთქვათ ჩვენი სიტყვა“, რომელიც მოუწოდეს „ადამიანის სულის ინჟინრებს“ მხარში ამოუდგ-

ნენ საქართველოს ყველა მშრომელს ხუთწლიანი გეგმების შე-
სრულებისათვის. ახლა რესპუბლიკის მწერლების უდიდესი უმ-
რავლესობა კემმარიტად XII ხუთწლედის რიტმით ცხოვრობს, ცდი-
ლობს ფართოდ გამოიყენოს ლიტერატურა და მისი მებრძოლი
ქანი — ნარკვევი—პარტიის მიერ დასახულ ამოცანათა განსახორ-
ციელებად. სამწუხაროდ, ზოგიერთი ახალგაზრდა ქართველი ლი-
ტერატორის სიტყვა შორს არის საქმისაგან. არ შეესაბამება ჩვენი
ახალგაზრდობის კომუნისტური აღზრდის სადღეისო ამოცანებს.

განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის
თანამედროვე ეტაპი ობიექტურად ახალ, გაზრდილ მოთხოვნებს
უყენებს ჩვენს შემოქმედებით ინტელიგენციას. ამჟამად უაღრესად
აქტუალურია მთელი ხალხის სულიერი. მხატვრული კულტურის
ამაღლების საკითხი. საბჭოთა ადამიანების მოთხოვნილებანი მხატვრულ
ღირებულებათა სისტემატური ათვისების დარგში ფრიად გაიზარდა.
ეს ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი კულტურული რევოლუციის შესე-
ნიშნავი შედეგია. ამჟამად ამოცანა ის არის. რომ ყველაფერი
ვიღონოთ მასების სულ უფრო მზარდ სულიერ მოთხოვნილებათა
უკეთ დაკმაყოფილებისათვის. სოციალისტური ლიტერატურა და
ხელოვნება მოწოდებულია კი არ შეეწყოს ე. წ. „საშუალო გემოვნე-
ბას“, არამედ ჩაუწერგოს, აღუზარდოს ხალხს მაღალი გემოვნება,
ჩამოუყალიბოს სწორი იდეური კონცეფცია. მხოლოდ ამ შემთხვე-
ვაში შეძლებს ლიტერატურა და ხელოვნება შეასრულოს აქტიურ
როლი, იყოს მნიშვნელოვანი საშუალება კომუნისტურ მშენებლო-
ბაში, ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში.

„ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების მთავარი გეზია, —
ნათქვამია სკკპ ახალ პროგრამაში, — ხალხის ცხოვრებასთან კავშირას
განმტკიცება, სოციალისტური სინამდვილის მართალი და მაღალმხატვ-
რული ასახვა, ახლის, მოწინავეის შთაგონებული და ნათლად წარმოჩენა
და ყოველივე იმის მგზნებარე მხილება, რაც ხელს უშლის საზოგადო-
ების წინსვლას“.

პარტია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ლიტერატურასა და
ხელოვნებაში თანამედროვე ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხების
რეალისტურ ასახვას, ისეთი ნაწარმოებების შექმნას, რომლებიც
სიმართლით, პარტიული პოზიციებიდან, შეუღლამაზებლად, მაგრამ
ნაკლოვანებათა გაუზვიადებლად ამუქებენ ჩვენი ხალხის წარსულსა

და აწმყოს, კომუნისტური აღზრდისა და მშენებლობის კეშმარიტად დიდანიშენლოვან პრობლემებს. ეს ნაწარმოებები კიდევე ერთხელ ადასტურებენ, რომ რაც უფრო მკიდროა ხელოვანის კავშირი საბჭოთა ხალხის მთელ მრავალფეროვან ცხოვრებასთან, მით უფრო ღტყუარია მისი შემოქმედებითი მიღწევებისა და წარმატებებისა.

თანამედროვეობა საბჭოთა ხელოვნების მთავარი თემაა. რუსული, ქართული და უცხოეთის კლასიკური, აგრეთვე მრავალეროვანი საბჭოთა ხელოვნების უმდიდრესი გამოცდილება ცხადყოფს, რომ კეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებები იქმნებიან მხოლოდ თავისი დროის ცოცხალ ნიადაგზე, იკვებებიან თავისი ეპოქის იდეებით.

ხელოვნებაში თანამედროვეობის გაგება არ შეიძლება გავიგეოთ სინამდვილის დროებითი და წარმავალი მოვლენების ზერელე კონიუნქტურულ აღწერასთან. ისეთი ნაწარმოებების შემქმნელ ხელოვანს, რომლებიც არ შეიცავენ ღრმა განზოგადებას, არ შეიძლება წარმატების იმედი ჰქონდეს.

„პარტია ყოველნაირად შეუწყობს ხელს, — ნათქვამია სკკპ XXVII ყრილობის მიერ მიღებულ პარტიის პროგრამის ახალ რედაქციაში, — ლიტერატურისა და ხელოვნების როლის გაზრდას. ისინი ხალხის ინტერესებს, კომუნისმის საქმეს უნდა ემსახურებოდნენ, მილიონობით ადამიანის სიხარულისა და შთაგონების წყაროს წარმოადგენდნენ, მათ ნებას, გრძნობებსა და აზრებს გამოხატავდნენ, აქტიურად უწყობდნენ ხელს მათს იდეურ გამდიდრებას და ზნეობრივ აღზრდას“.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა აღიარება და ფართო გავრცელება პოვა სხვა სოციალისტური ქვეყნებისა და ბურჟუაზიული ქვეყნების პროგრესულ ხელოვანთა შემოქმედებაში (მ. ანდერსენ-ნექსე, ლ. არაგონი, ყ. 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 სა-

ზოგადობის პირობებში არსებობენ და ვითარდებიან ანტიკაპიტალისტური ძალები. მათი წარმომადგენლები არიან მშრომელი მასები და მათთან პირდაპირ ან არაპირდაპირ დაკავშირებული შემოქმედებითი ინტელიგენცია. ამ ძალების ორგანიზატორად და სულიწამღმგმელად ამჟამად გამოდიან კომუნისტური და მუშათა პარტიები. კაპიტალის ქვეყნებში არსებობს დიდი რაზმი დემოკრატიული პუმანისტურად განწყობილი ინტელიგენციისა.

იმპერიალისტურ პოლიტიკასთან და იდეოლოგიასთან ბრძოლის 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 მშენებლობის განმტკიცებისათვის“ საერთაშორისო ლენინური პრემიის ლაურეატის ჯეიმს ოლდრიჯის ოსტატურად დაწერილ სოციალურ რომანებს. ცნობილია აგრეთვე ჯეკ ლინდსეის შესანიშნავი ნაწარმოებები ინგლისისა და საფრანგეთის მუშათა მოძრაობის შესახებ, რომლებიც გამსჭვალულია პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით. ბრიტანეთის კუნძულებს უდიდეს პროგრესულ მწერლებს განეკუთვნება შონ ო'კეისი (გარდაიცვალა 1964 წ.). რომლის შემოქმედებაში გამოხატულება პოვა ირლანდიაში პროლეტარულმა მოძრაობამ. იგი. ამავე დროს, იყო მოდერნიზმის ბრწყინვალე კრიტიკოსი. აღშფოთებითა და სარკაზმით აკრიტიკებდა მწერალი ბურჟუაზიული დეკადანსის სხვადასხვა ფორმას: „აბსურდის თეატრს“, ფროიდისტულ ესთეტიკას.

„მე არ მჯერა, — წერდა შონ ო'კეისი სიკვდილამდე რამდენიმე წლით ადრე. — რომ მომავალი უაზრობის, აბსურდის, ძალადობის, მკვლევლობის, სიკვდილის, დანაშაულობათა თეატრს ეკუთვნის. სექსუალური რყენის თეატრს ეკუთვნის... წყუელიმც იყვნენ ყველა ეს სიმახინჯენი და ავხორცობანი“¹.

პროგრესულმა ესთეტიკურმა იდეებმა თავისი თანმიმდევრული დამცველი მონახეს რაღაც ფოკსის სახით, რომელიც ავტორია შესანიშნავი წიგნისა „რომანი და ხალხი“. ამ წიგნში მოცემულია ბურჟუაზიული რეაქციული ლიტერატურის გამანადგურებელი კრიტიკა და დასკვნა, რომლის თანახმად ხელოვნების გაჯანსაღების ერთად-

¹ «Иностранная литература», 1966, № 1, გვ. 274.

ერთი გზაა ხალხთან კავშირი, თანამედროვე პროგრესულ მოძრაობასთან კავშირში.

ბურჟუაზიული კულტურის კრიტიკას დიდ ადგილს უთმობდა თეორიულ და კრიტიკულ სტატიებში კრისტოფ კოდუელი, რომელიც გმირულად დაიღუპა ესპანეთში. მწერალი იბრძოდა ესთეტიკაში მარქსისტული ფილოსოფიური პრინციპების დამკვიდრებისათვის.

რეალისტურმა, ჰუმანისტურმა ლიტერატურამ მნიშვნელოვანი განვითარება პოვა თანამედროვე საფრანგეთში, განსაკუთრებით მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ჟორჟ მანიანის, პიერ გასკარის, რობერ მერლის, ლონ მუსინაკის, ჟორჟ კონიოს, პიერ დექსის, ჟან ლაფიტის, ლუი არაგონის ნაწარმოებებმა წარმოსახეს წინააღმდეგობის პერიოდში საფრანგეთის საუკეთესო ადამიანთა გმირული საქმეები, კომუნისტ-იატაკევეშელთა მამაცობა. ანდრე სტილი თავის შემოქმედებას უძღვნის მშვიდობისათვის, დემოკრატიისა და ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის თემას. უბრალო მშრომელთა ცხოვრებას დიდ ადგილს უთმობს თავის შემოქმედებაში როცე 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 სიდნეი 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. ჯელა ვოლპემ, კ. სალინარიმ და სხვებმა ბევრი გააკეთეს თანამედროვე ფორმალისტური ხელოვნებისა და მოდერნისტული ესთეტიკის მხილვისათვის. სოციალისტური ქვეყნების მეცნიერ-მარ-

ქსისტების—ტოდორ პავლოვის (ბულგარეთი), ი. სეგეტის (უნგრეთი) ნ. მორარუს (რუმინეთი) და სხვ. — დიდი დამსახურებაა ბურჟუაზიული დეკადანსის კრიტიკა და სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების დაცვა.

§ 2. სოციალისტური რეალიზმის ჩასახვა და განვითარება

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, მისი 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 გარიჟრაჟზე ჩაგრულნი წარმოსახული იყვნენ, უმთავრესად, როგორც დატანჯული მასა.

მეორე მხრივ, იშვა პროლეტარული ხელოვნება. ჩარტისტების რევოლუციურ პოეზიაში, გერმანელი მწერლების ფრაილიგრათის, ჰერვეგის, ვეერთის ნაწარმოებებში, რიგი სხვა მხატვრების შემოქმედებაში პროლეტარიატი პირველად გამოჩნდა როგორც კაპიტალის წინააღმდეგ მიმართული მრისხანე ძალა. ვ. ი. ლენინი დიდად აფასებდა ვ. პოტიეს, პარიზის კომუნის მონაწილეს, „ინტერნაციონალის“ ავტორს.

ჯერ კიდევ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ყურადღებით ადევნებდნენ თვალყურს პროლეტარულ ხელოვნებას, ცდილობდნენ მოეხდინათ გავლენა ზოგიერთ მწერალზე, დაეახლოვებინათ მათი შემოქმედება მუშათა კლასის რევოლუციურ ბრძოლასთან. კ. 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 გაატაროს არაადამიანური ექსპლუატაცია, იღვწოდეს 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, მწერალთა მწერალია, მის მხატვრულ ნაწარმოებებზე სწავლობენ ყველა ქვეყნისა და ხალხის პროგრესული ავტორები მთელი თაობები.

მ. გორკის შემოქმედების სიდიადე და მსოფლიო მნიშვნელობა ისაა, რომ გამოვიდა რა სამწერლო ასპარეზზე კაპიტალიზმის მსხვერვის ეპოქაში, მან თავის ნაწარმოებებში გამოხატა რუსეთის რევოლუციური პროლეტარიატის იდეები, გრძნობები და მისწრაფებები, გამოხატა მისი საზოგადოებრივი პრაქტიკა, მთელი თავისი ძალები მიუძღვნა მსოფლიოში პირველი სოციალისტური რევოლუციის მომზადებას, ხოლო მისი გამარჯვების შემდეგ — სოციალისტური საზოგადოების დამკვიდრებასა და ახალი საბჭოთა კულტურის შექმნას.

დიდი ფრანგი რეალისტი რ. როლანი აღნიშნავდა: ცერავენ 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, უპაუხებდა ქვეყანაში ზომხდარ ძვრებს. მწერალმა, ვ. ი. ლენინის განსაზღვრით, „თავისი დიადი მხატვრული ნაწარმოებებით მტკიცედ დაუკავშირა თავისი თავი რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას“¹.

პიესაში „ფსკერზე“ (1902) მ. გორკიმ გვიჩვენა ცხოვრების ფსკერზე მყოფი ადამიანები 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 შესანიშ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 16, გვ. 123.

ნავი დევიზი „ადამიანი — ეს მეტად ამაყად უღერს“ საბჭოთა ლიტერატურის, მთელი მსოფლიოს პროგრესული ლიტერატურის სახელმძღვანელო დევიზად გადაიქცა.

მ. გორკიმ მსოფლიო ლიტერატურაში პირველმა ასახა ბერეჟიული წყობილების წინააღმდეგ რევოლუციური პროლეტარიატის ბრძოლა სოციალიზმისათვის, პავლე ვლასოვის („დედა“) პიროვნებაში გამოძერწა პროფესიული რევოლუციონერის, მუშათა კლასის საქმისათვის შეგნებული მებრძოლის დაუვიწყარი სახე, რითაც ხორცი შეასხა მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლის დებულებას, რომ მუშათა კლასის ბრძოლა მჩაგვრელთა წინააღმდეგ, მისი შეგნებული თუ შეუგნებელი ცდა 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 უქშალოდ უკავშირებდა პროლეტარული ჰუმანიზმის საკითხებს. განუსრვლად ხელმძღვანელობდა რა მარქსიზმ-ლენინიზმით, მ. გორკი თავის მხატვრულ ნაწარმოებებსა და პუბლიცისტურ გამოსვლებში მუდამ აღნიშნავდა, რომ მუშათა კლასი მოწოდებულია იმისათვის. რათა მოსკოს 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. განსაკუთრებულ 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 თვისებრივად ამ ახალი, საბჭოთა ხელოვნების მხატვრულ მეთოდს, როგორც „სამყაროს გარდაქმნველ ადამიანთა რეალიზმს“, გორკის ამ მეთოდის მთავარ ნიშან-თვისებად ნიანჩნდა 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, — ამკვიდრებს ყოფას, როგორც მოღვაწეობას, როგორც შემოქმედებას, რომლის მიზანია — ადამიანის უძვირფასესი ინდივიდუალური მისწრაფებების განუწყვეტელი განვითარება“¹.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს ვერ გავიგებთ, აღნიშნავდა მ. გორკი, თუ არ შევიცანით არა მარტო ორი სინამდვილე — წარსული და თანამედროვე, რომელშიც ემონაწილეობთ და რომელსაც ვქმნით, საჭიროა ვიცნობდეთ მესამე სინამდვილესაც — მომავლის სინამდვილეს. გარდა ამისა, საჭიროა ანგარიში გაეწოროს 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, აღანთოს ნებისყოფა, 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 მას².

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

¹ М. Горький о литературе, литературно-критические статьи, Москва, 1955, გვ. 753.

² იქვე, გვ. 612, 824.

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 მოწონებასა და ყოველმხრივ მხარდაჭერას პოულობდა.

მ. გორკი, მიუხედავად ღვთისმამიებლობის ხასიათის ზოგიერთი შეცდომისა, დარჩა მუშათა კლასის ინტერესების ერთგული დამცველი და გამომხატველი. ვ. ი. ლენინი გულდასმით ადევნებდა თვალყურს გორკის შემოქმედებითს მოღვაწეობას, ეხმარებოდა მას, დაეძლია ზოგიერთი იდეოლოგიური სიძნელე.

ვ. ი. ლენინის იდეური გავლენით გორკი თავისუფლდებოდა შეცდომებისაგან, სძლევდა დაბნეულობასა და ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპებით იმსჭვალებოდა 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 დაბადებას¹.

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.) დამახასიათებელია 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 შეუფხვებლად, სტიქიურად.²

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 22, стр. 382.

² В. И. Ленин и А. М. Горький, Письма, воспоминания, документы, Москва, 1958, стр. 220.

ლენინის მიერ ამ მოთხრობის 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 სწორედ 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 კაპიტალიზმი 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 შეძენილი გამოცდილება, მისი საზოგადოებრივი პრაქტიკა ეჭვს აღარ ბადებდა კაპიტალიზმის სოციალიზმად რევოლუციური გარდაქმნის პერსპექტივის რეალობაში. ისტორიული განვითარების ობიექტური ტენდენციების შესატყვისი პროლეტარიატის კლასობრივი ინტერესები 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 „დღეა“, რომელშიც განხორციელდა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები, დაიწერა 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ.

ახალი შემოქმედებითი მეთოდის წარმოშობის არანაკლებ მნიშვნელოვანი პირობა იყო აგრეთვე რუსეთში სამამულო ხელოვნების ღრმად ღემოკრატული ტრადიციების — კრიტიკული რეალიზმის ტრადიციების არსებობა. კრიტიკული რეალიზმის სკოლა გაიარა მრავალმა ხელოვანმა, რომლებიც ახალი მხატვრული მეთოდის აკვანთან იდგნენ.

გორკის შემოქმედებაში პროლეტარულმა ხელოვნებამ ოქტომბრამდელ პერიოდში ყველაზე სრული გამოხატულება პოვა. მაგრამ გორკი მარტო არ იყო. მის გვერდით იდგა პროლეტარული პოეტების მთელი პლეადა. ახალმა მეთოდმა თავი იჩინა მუსიკაშიც (რევოლუციური სიმღერა), ფერწერაშიც.

აზრი, დაეწერა წიგნი მუშებზე, მ. გორკის დაებადა ჯერ კიდევ რუსეთის პირველ რევოლუციამდე. მწერალი უშუალო მოწმე იყო რომანში ასახული ბევრი ამბისა, კარგად იცნობდა მუშათა დაბის ცხოვრებას, რევოლუციური მოძრაობის მონაწილეებს: მუშას პეტრე ანდრიას ძე ზალომოვს, რომელიც პავლე ვლასოვის პროტოტიპი გახდა, მის დედას ანა კირილეს ასულ ზალომოვას, პელაგია ნილოვანას პროტოტიპს, პარტიის ბევრ პროპაგანდისტს. მ. გორკი ხედავდა, რომ რუსულ სინამდვილეში სერიოზული ცვლილებები ხდებოდა. სორმოველ მუშათა მაგალითზე იგი დარწმუნდა, რომ რევოლუციურმა ბრძოლამ მოძრაობაში მოიყვანა მშრომელთა მილიონიანი მასები, რომლებსაც აღარ სურდათ და არ შეეძლოთ შერიგებოდნენ ექსპლუატაციას, სიღატაკს. ხალხის სათავეში ჩადგა ყველაზე მოწინავე ძალა — მუშათა კლასი, — რომელმაც გაიგო, რომ არავინ, გარდა საკუთარი თავისა, არ მისცემს მას განთავისუფლებას — „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 ადამიანი, არამედ პირველ რიგში მებრძოლი, რომელიც ათავისუფლებს მშრომელებს ყველა და ყოველგვარი ექსპლუატაციისაგან. ასეთ მებრძოლად მოთხრობაში გვევლინება პავლე ვლასოვი და მისი მეგობრები — ანდრეი ნახოდაკა, პავლე რიბინი, ნიკოლოზ ვესოვჭი-

კოვი და სხვები, ახალი ფორმაციის ადამიანები, სულიერად გულუხვი, უშიშარი და ზნეობრივად წმინდა ადამიანები.

დიდი მწერალი გორკი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე. თუ როგორ იბადებიან ახალი გმირები, გვიჩვენებს პიროვნების გამართვის პროცესს გარემომცველი ცხოვრებისა და ბრძოლის ზეგავლენით. სასამართლოს ცნობილ სცენაში, სადაც პავლე ვლასოვი წარმოთქვამს აღშფოთებით აღსავსე მამხილებელ სიტყვას, ჩვენ ვხედავთ უკვე არა „პატარა ადამიანს“, რომელსაც უნარი აქვს მხოლოდ სტიქიურად იმოქმედოს, არამედ ისეთს, რომელსაც ნათლად აქვს შეგნებული ცხოვრების მიზანი და აზრი, პოლიტიკურ მებრძოლს, ახალი ტიპის ხელმძღვანელს.

ეპოქის ქეშმარიტი 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 — კომუნისმი. 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 ამყარდ ჯღერს!“ სატინის მოწოდებას მოქმედების მკაფიო პოლიტიკურ პროგრამად აქცევენ სხვა გმირები: პავლე ვლასოვი („დედა“), აკიმოვი და ლევინი („მტრები“), „რევოლუციის ოსტატი და მხატვარი“ კუტუზოვი („კლიმ სამგინის ცხოვრება“).

თვით ცხოვრებაში გაჩნდა ახალი გმირი — პარტიის ადამიანი, რევოლუციური პროლეტარი. ლიტერატურაში ასეთი გმირების შეყვანა იყო ქეშმარიტი ნოვატორობა. ისინი მკითხველებს გადაუშლიდნენ 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, აღსაყენი არიან მომავლისადმი რწმენით. ნილოვნას სახეში განსაკუთრებული სიძლიერით და თვალსაჩინოებით გამოვლინდა გორკის უნარი, ეჩვენებინა ცხოვრების სიმართლე მის რევოლუციურ განვი-

თარბაში, პერსპექტივაში. ჩვენი მომავალი — ეს მესამე სინამდვილეა, — ამბობდა მწერალი, — რომელიც ისევე რეალურია, როგორც ჩვენი აწმყოც. ასახავს რა დღევანდელს, ხელოვანი უნდა ხედავდეს ხვალინდელ დღესაც. უყურებდეს სინამდვილეს „ობტიმისტური ჰიპოთეზით“.

ეს უნარი, შეამჩნიო უბრალოსა და ჩვეულებრივში ახლის ჩანასახები, მომავლის ნიშნები — სოციალისტური რეალიზმის, მთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურებაა.

მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის განვითარების კვლავლობაზე სოციალისტური რეალიზმი ჩნდება სხვა კაპიტალისტური ქვეყნების ხელოვნებაშიც. ამაში, ისევე როგორც რევოლუციური და განმათავისუფლებელი ბრძოლის აღმავლობაში, გამოვლინდა ოქტომბრის რევოლუციის დიდი გავლენა, სსრ კავშირში სოციალიზმის მშენებლობის წარმატებათა გავლენა, რომელმაც პრაქტიკულად აჩვენა საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირეული გარდაქმნის გზა. ამჟამად სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ფართოდ გავრცელდა კაპიტალისტურ სამყაროში.

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 ზემოქმედებს 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. აღაფრთოვანოს 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 თემებ-

თან — საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნის თემასთან და ცხოვრების შრომითი გარდაქმნის თემასთან. მართლად აისახებიან რა ხელოვნებაში, ეს თემები ხორციელდებიან სოციალისტური პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის, მაღალი ჰუმანიზმის იდეებში, ახალი საზოგადოების გამარჯვებისათვის და ბოროტებისა და ძალადობის წარმავალ სამყაროსთან შეურიგებელი 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 ახატნელების 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 ჰუმანიტური იდეების გამოხატულება.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში ტიპიზაციის არსი მდგომარეობს სინამდვილის მართალ ისტორიულ-კონკრეტულ წარმოსახვაში, მის რევოლუციურ განვითარებაში.

აქ პირველ რიგში ყურადღებას იმყრობს სოციალისტური რეალიზმის კავშირი წარსულის დიდი ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციებთან. მართლაც, მხატვრული სიმართლე ჯამახასიათებელია თვით ხელოვნების არსისათვის. ცხოვრების ისტორიულ-კონკრეტული წარმოსახვის მოთხოვნა შეადგენს კრიტიკული რეალიზმის მეთოდის მნიშვნელოვან ნიშანს (ტიპურ გარემოში ტიპური ხასიათების წარმოსახვა). 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 მოტანილ ფორმულაში ნოვატორობა უშუალოდ გამოიხატება სიტყვებში: „მის რევოლუციურ განვითარებაში“. და ეს ნიშნავს, უპირველეს ყოვლისა, რომ რევოლუციური რომანტიკა ხდება სოციალისტური რეალიზმის მნიშვნელოვანი მომენტი.

ცხოვრება უწყვეტლივ ვითარდება. ცხოვრებაში ამიტომ ყოველთვის არის, თუნდაც ყველაზე სუსტი, ახლის ყლორტები. იმპერიალისტური და სამოქალაქო ომებით გამოწვეული ნგრევის წლებში გაჩნდა კომუნისტური შაბათობები, რომელსაც ლენინმა კომუნისმის გამარჯვება უწოდა. ისინი გამოხატავდნენ ახალ დამოკიდებულებას შრომისადმი, არსებითად წარმოადგენდნენ კომუნისტური შრომის პირველ გამოვლინებას.

ხელოვნების ნაწარმოებში ასეთი შაბათობის გამოხატვა, მართლად აჩვენო რევოლუციური ენთუზიაზმი ადამიანებისა, რომლებიც მონაწილეობდნენ სოციალისტური სანშობლოს საკეთილდღეოდ უანგარო შრომაში, ნიშნავს თქვა არა მარტო ის, რაც იყო, არამედ ისიც, რაც იქნება, ნიშნავს მხატვრულ სახეებში გახსნა საზოგადოების განვითარების პერსპექტივა, აჩვენო სოციალისტური ყოფიან 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 გაღერვა. 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, „ადამიანი მასიდან“, როგორც ამბობდა მ. გორკი. ეს ნიშნავს, რომ ხალხი ბა-

დებს 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 ნიშან-თვისებებია. ეს გმირი ყოველთვის 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 აღმზრდელობითი 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 გამოვლილებაში. პარტიამ თავის დროზე კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა ე. წ. „უკონფლიქტობის თეორია“, რომლის განხორციელებას ხელოვნებაში მივყავდით დამახინჯებამდე, ცხოვრების გაყალბებამდე.

სინამდვილის წარმოსახვა მის რევოლუციურ განვითარებაში მოითხოვს ისტორიულ ოპტიმიზმს ხელოვნებაში. ახალი უძლეველია. მან თუნდაც ღღეს რომ განიცადოს დამარცხება, მისი გამარჯვება ხვალ, ზეგ გარდუვალაია. სოციალისტური ხელოვნების ამ ოპტიმისტურ საწყისში ყველაზე უფრო სრულად ხორციელდება დამკვიდრების პათოსი.

ვინაიდან 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 მოთხოვნებს შესაბამისად, ფართო გზა აქვს ხსნილი ახალ ხელოვნებაში.

სოციალისტური ხელოვნება მრავალფეროვანია. 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 ავსებენ და ამდიდრებენ.

§ 4. მსოფლმხედველობა და მეთოდი

ვ. ი. ლენინი ლევ ტოლსტოის შემოქმედებაში ყველაზე უფრო მეტად აფასებდა სიმართლეს, „ფხიზელ რეალიზმს, ყველა და ყოველგვარი ნიღბის ჩამოგლეჯას, „ფესვამდე ჩაწვდომას“.

ცნობილია, რომ „აღდგომის“ პირველ ვარიანტში კატიუშა მასლოვა თხოვდება ნეხლიუდოვზე. ისინი სტოვებენ სამშობლოს და სახლდებიან ინგლისში. მაგრამ, იგრძნო რა, რომ მოვლენათა ამგვარი განვითარება 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“¹.

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. გორკი მაღალ შეფასებას აძლევდა ლ. ტოლსტოის შემოქმედებას, როცა წერდა: „... ამ ადამიანმა გააკეთა კეშმარიტად უდიდესი საქმე: მოგვცა შედეგი განცდილისა საუკუნის მანძილზე და მოგვცა იგი არჩევულებრივი სიმართლით, ძალითა და სილამაზით“².

თავის დროზე, როგორც ცნობილია, მხატვრული მეთოდისა და მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივობის თეორიის მომხრენი, აუბრალოდნენ რა ფ. ენგელსის შეხედულებას ბალზაკზე და ვ. ი.

¹ Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. Москва, 1955, стр. 287.

² М. Горький. История русской литературы, Москва, 1939, стр. 295.

ლენინის მოსაზრებებს ტოლსტოიზე, ამტკიცებდნენ, რომ წარსული ეპოქების დიდი მხატვრები (ბალზაკი, გოგოლი, ტოლსტოი და ა. შ.), რომელთა მსოფლმხედველობა, მათი აზრით, იყო რეაქციული, კმნიდნენ გენიალურ ნაწარმოებებს თავიანთ შეხედულებათა საწინააღმდეგოდ („ვოპრეკი“). ასე წარმოიშვა ე. წ. „ვოპრეკისტების“ თეორია. უფრო მეტიც, ზოგიერთმა მკვლევარმა (გ. ლუკაჩი, მ. ლიფშიცი და სხვ.) წამოაყენა დებულება, რომლის თანახმად მწერლების რეაქციული მსოფლმხედველობა არაიშვიათად ხელს უწყობდა მხატვრული შედევრების შექმნას, ანუ ხელოვნების კემარითი ნაწარმოებები იქმნებოდნენ რეაქციული მსოფლმხედველობის წყალობით („ბლაგოდარია“). ასე იშვა ე. წ. „ბლაგოდარისტების“ თეორია. საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ დაამტკიცა, რომ როგორც „ვოპრეკისტების“, ისე „ბლაგოდარისტების“ თეორიები ენათესავებიან ვულგარული სოციოლოგებისა და მათი წინამორბედების აზრებს, ამანინჯებენ კლასიკური მემკვიდრეობის არსს, ხელოვანის მსოფლმხედველობას აიგივებენ მის პოლიტიკურ შეხედულებებთან.

მხატვრული მეთოდი მჭიდროდ 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. ჰეკეაძე, 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 განმათავისუფლებელი ტენდენციების განვითარებისათვის.

ხელოვანის მსოფლმხედველობა და შემოქმედება განუყრელია. ამავე დროს, არ შეიძლება მსოფლმხედველობა ფართო გაგებით გავაიგივოთ შეცდომებთან, ცრურწმენასთან და რეაქციულ დამახინჯებებთან, რომელიც ზოგჯერ თავს იჩენდა წარსულის ხელოვანებთან (ასეთია, მაგალითად, ლ. ტოლსტოის ცრურწმენა თავისი თეორიით: „არ გაეწიოს წინააღმდეგობა ბოროტებს ძალადობით“ და ა. შ.).

ესთეტიკაში თანამედროვე რევოლუციონისტები ილაშქრებენ საბჭოთა ხელოვნების ფილოსოფიური საფუძვლის, ასახვის ლენინური თეორიის წინააღმდეგ და ამ ლაშქრობას ზოგჯერ ნიღბავენ და აცხადებენ, რომ ხელოვნებისათვის არაა საჭირო რაიმე თეორია. იგი უნდა შეიცვალოს მოვლენებისა და ფაქტების უბრალო აღწერით, ემპირიზმით. რევოლუციონისტების ასეთი ცდები ჩვენთვის ნათელი და გასაგებია. საქმე ისაა, რომ ასახვის ლენინური თეორია ფილოსოფიურად აფუძნებს რეალიზმს ხელოვნებაში, საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა მართალ ასახვას, საზოგადოების აუცილებელ გარდაქმნას სოციალიზმის გზით. ასახვის ლენინურ თეორიაზე რევოლუციონისტების თავდასხმაში არ შეიძლება არ დავინახოთ მათი მისწრაფება გაამართლონ ბურჟუაზიული, ფორმალისტური, აბსტრაქტული ხელოვნება, დასახონ იგი თანამედროვე ხელოვნების განვითარების მთავარ გეზად, ააცდინონ ხელოვანები სადღეისო პრობლემებს, ხალხისადმი სამსახურს.

თანამედროვე მოდერნისტულ ხელოვნებას წინამორბედები ჰყავდა სიმბოლისტების, იმპუინისტების, დეკადენტების, ყველა ჯურის ფორმალისტების სახით. სიმბოლიზმის, დეკადენტობის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს დასავლეთის სხვადასხვა რეაქციული ფილოსოფიური სისტემა — ემპირიოკრიტიციზმი, ბერკლიანობა, ემპირიოსიმბოლიზმი და ა. შ.

ამ რეაქციული „ფილოსოფიური ვარჯიშობის“ განადგურებას, მისი საბოლოო დასამარების კეთილშობილური ამოცანის გადაწყვეტას 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.

ვ. ი. ლენინმა ლევ ტოლსტოის დაბადების 80 წლისთავთან დაკავ-

შირებით არალეგალურ ბოლშევიკურ გაზეთ „პროლეტარში“ 1908 წელს მწერალს რუსეთის რევოლუციის სარკე უწოდა¹.

დიდი მწერლის სახელის დაკავშირება რევოლუციასთან, რომელიც მან ვერ გაიგო და რომელსაც იგი განუდგა, აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი ამ სტატიაში, პირველი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს უცნაურად და ხელოვნურად და ვინაიდან ლ. ტოლსტოიმ ვერ გაიგო რევოლუცია და აშკარად განუდგა მას, ცხადია, იგი უთუოდ ვერ შესძლებდა სწორად, როგორც სარკეს, აესახა ცხოვრება.

ვ. ი. ლენინის ღრმა განმარტებით, წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში წარმოადგენენ იმ წინააღმდეგობებით აღსავსე პირობების ასახვას, რომლებშიც ჩაყენებული იყო რუსეთის ცხოვრება XIX საუკუნის უკანასკნელ მესამედში.

რატომ არის ლ. ტოლსტოი რუსეთის რევოლუციის სარკე?

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

„და თუ ჩვენს წინაშე მართლაც დიდი მხატვარია, — წერდა ვ. ი. ლენინი ტოლსტოის შესახებ, — მას თავის ნაწარმოებებში უნდა აესახა რევოლუციის თუნდაც ზოგიერთი არსებითი მხარე“². ეს გენიალური ლენინისეული დებულება გვეხმარება გავარკვიოთ რეალისტური ხელოვნების არსი. ცხოვრების მართალი, ეპოქის, ისტორიული სინამდვილის არსებითი მხარეების ასახვა — ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებების ლენინისეული შეფასების მთავარი კრიტერიუმი.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ, რომლებშიც მოცემულია მწერლის შემოქმედებისა და შეხედულებების შესანიშნავი ანალიზი, მიმართული იყო როგორც ბურჟუაზიულ-ლიბერალური კრიტიკის, ისე ვულგარბოზატორების 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 მაღალ შეფასებას აძლევდა ტოლსტოის, მან მოგვცა მისი შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის გენიალური შე-

¹ ვ. ი. ლენინი, ლევ ტოლსტოი როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე, თხზ., ტ. 15, გვ. 236—245.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 15, გვ. 236.

ფასება სტატიებში: „ლევ ტოლსტოი როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“ (1908), „ლ. ნ. ტოლსტოი“, „ლ. ნ. ტოლსტოი და თანამედროვე მეშაბა მოძრაობა“, „ტოლსტოი და პროლეტარული ბრძოლა“ (1910), „ლ. ნ. ტოლსტოი და მისი ეპოქა“ (1911), „განმარტების გმირები“ (1910), „დემონსტრაციების დასაწყისი“ (1910), „მობრუნების დასაწყისი ხომ არ არის?“ (1910).

დიდი რუსი მწერლის შემოქმედების კონკრეტულ მაგალითებზე ამ სტატიებში მოცემულია ხელოვნებაში ასახვის მატერიალისტური თეორიის გამოყენების უბადლო ნიმუშები. ხელოვნების მოვლენებისადმი ვ. ი. ლენინის შეხედულებათა თავისებურება გასაგები ხდება ასახვის თეორიის — შემეცნების მატერიალისტური თეორიის — „სულისა და გულის“ მიხედვით.

რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, რეაქციის წლებში დიდი ბრძოლა გაჩაღდა ლ. ტოლსტოის სახელის გარშემო. თავიდანვე ამ ბრძოლამ პოლიტიკური ხასიათი მიიღო. საკითხი ასე იდგა: რით არის დიადი ტოლსტოი, რას აძლევს იგი რუსეთის საზოგადოებას და მსოფლიო კულტურას? ვ. ი. ლენინის სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ ქრონოლოგიურად ძირითადად დაკავშირებულია ორ მნიშვნელოვან თარიღთან: ტოლსტოის 80 წლის იუბილესთან (1908) და მწერლის გარდაცვალებასთან (1910).

ბურჟუაზიულ-მემამულური რეაქცია არსებითად ტოლსტოის შეცდომებს ჩაეჭიდა და ცდილობდა წარმოედგინა იგი ცხოვრების წინასწარმეტყველად. ამტკიცებდა, რომ ტოლსტოი დიდია არა მხატვრული ნაწარმოებებით, არამედ ბოროტებისადმი წინააღმდეგობის ქადაგებით, საზოგადოებრივი „ვეგეტარიანობის“ ქადაგებით. ცხადია, ეს იყო ბრძოლა ლ. ტოლსტოის წინააღმდეგ, ლაშქრობა გენიალური ხელოვანის წინააღმდეგ, ხელოვანისა, რომლის ნაწარმოებები რუსულ და მსოფლიო მხატვრული კულტურის სიამაყეს წარმოადგენენ.

ვ. ი. ლენინმა სტატიებში ტოლსტოის შესახებ, მწერლისა, რომელმაც მოგვცა „რუსეთის ცხოვრების უბადლო სურათები“, გვიჩვენა, რომ ტოლსტოიმ „ასახა გულში დაგროვილი სიძულვილი, მომწიფებული მისწრაფება უკეთესისაკენ, წარსულისაგან თავის დაღწევის სურვილი, — და მოუმწიფებელი ოცნება, პოლიტიკური აღუზრდელობა, რევოლუციური უნიათობა“¹.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ წინააღმდეგობანი ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებში, შეხედულებებში, მოძღვრებაში, სკოლაში — ჰემმარიტად მყვირალაა. ერთი მხრივ ჩვენ წინაშეა გენიალური ხელოვანი, რომელმაც მოგვცა მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხოვანი

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 15, გვ. 244.

ნაწარმოებნი. მეორე მხრივ მემამულე, სასაცილო წინასწარმეტყველი, რომელიც ახალ რევოლუციებს გვთავაზობს კაცობრიობის გადასარჩენად. ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა, რომ წინააღმდეგობანი ლ. ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში შემთხვევითი არ არის, რომ ისინი გამოხატავენ იმ წინააღმდეგობების შემცველ პირობებს, რომლებშიც იმყოფებოდა რუსეთის ცხოვრება XIX საუკუნის უკანასკნელ მესამედში. სტატიებში ლ. ტოლსტოის შესახებ მოცემულია რუსი მწერლის სიდიადისა და მისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობებისა და სისუსტის, როგორც რეალური ცხოვრების წინააღმდეგობათა ასახვის, შესანიშნავი ანალიზი. მიუხედავად იმისა, რომ ლ. ტოლსტოიმ ვერ გაიგო რუსეთის რევოლუცია, აშკარად განუდგა მას. ვ. ი. ლენინმა მწერალს „რუსეთის რევოლუციის საჩუქე უწოდა“, რადგან ლ. ტოლსტოიმ, როგორც დიდმა მწერალმა-რეალისტმა, თავის ნაწარმოებებში ქვეშაირიტად ასახა რევოლუციის ზოგიერთი არსებითი მხარე, ზოლო დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებას კვებავდნენ რუსეთის მილიონიანი გლეხთა მასების იდეები და განწყობილებანი.

სტატიაში „კადეტების გამარჯვება და მუშათა პარტიის ამოცანები“ (1906) ვ. ი. ლენინი ილაშქრებს მეშჩანოვის წინააღმდეგ და განმარტავს საკითხს პოლიტიკაში მეშჩანოვის შესახებ. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ „ტოლსტოველობა“, მისი იდეოლოგია, რომელიც ხელმძღვანელობს ფორმულით „ბოროტებას არ გაეწიოს წინააღმდეგობა ძალადობით“, გამოხატავს მეშჩანოვის იდეოლოგიას, რომელიც არის არა „პირადი, არამედ სოციალური, განპირობებული“, რომ არიან გაბატონებული კლასის შეგნებული დამცველები და მეშჩანური იდეოლოგიის გავლენის ქვეშ მყოფნი, სახალხო მასიდან, განსაკუთრებით გლეხთა რიგებიდან. სტატიაში „ლ. ნ. ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“ (1910) ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ დიდმა მწერალმა, წარმოშობითა და აღზრდით რუსეთის მემამულეთა უმადლესი დიდკაცობის ტიპურმა წარმომადგენელმა, გაწყვიტა კავშირი ამ წრის ყველა ჩვეულ შეხედულებასთან და პატრიარქალური გლეხობის — სხვა კლასის — პოზიციებზე დადგა და სწორედ ამიტომ შეძლო ესოდენი ძალით, ესოდენი მგზნებარებით, დამაჭერებლობით, სიახლით, გულწრფელობით, სიღრმით აესახა ამ კლასის სულიერი განწყობილებანი.

სტატიაში „ლ. ნ. ტოლსტოი და მისი ეპოქა“ (1911) ვ. ი. ლენინი იძლევა ტოლსტოველობის, 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 დაანგრეოს ტოლსტოისათვის საძულველი ძველი სამყარო. ლეგ

ტოლსტოის მხატვრულ ნაწარმოებთა შესწავლით რუსეთის მუშათა კლასი უკეთ გაიცნობს თავის მტრებს, ხოლო ტოლსტოის მოძღვრების გარკვევით მთელმა რუსმა ხალხმა უნდა გაიგოს, რაში მდგომარეობდა მისი საკუთარი სისუსტე, რაში მდგომარეობდა ტოლსტოველობის ანტირევოლუციური ხასიათი, რამაც მას საშუალება არ მისცა ბოლომდე მიეყვანა თავისი განთავისუფლების საქმე.

„რუსი ხალხი მხოლოდ მაშინ მიიღწევეს განთავისუფლებას, — დასკვნის ვ. ი. ლენინი, — როცა შეიგნებს, რომ ტოლსტოისაგან კი არ უნდა სწავლობდეს ის უკეთესი ცხოვრების მოპოვებას, არამედ იმ კლასისაგან, ... რომელსაც ერთადერთს შეუძლია დაანგრძოს... ძველი სამყარო. უნდა სწავლობდეს პროლეტარიატისაგან“¹.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ტოლსტოის შესახებ მკიდროდ იყო დაკავშირებული ილიჩის უზარმაზარ მუშაობასთან — რუსეთის პირველი რევოლუციის გაკვეთილების შესწავლასთან, უშუალოდ იმ პოლიტიკურ ბრძოლასთან, რომელსაც იგი ეწეოდა კადეტებთან, ლიბერალებთან, მენშევიკ-ლიკვიდატორებთან. ეს უკანასკნელნი ცდილობდნენ თავიანთი იდეოლოგიური ბრძოლის არსენალში ჩაეყენებინათ ტოლსტოის მოძღვრების სუსტი მხარეები, მიტმასნებოდნენ დიად სახელსა და ამით პოლიტიკური კაპიტალი მოეგროვებინათ.

ვ. ი. ლენინის სტატიებს დიდ რუს მწერალზე, ტოლსტოის მოძღვრების სუსტი მხარეების, მისი ცრურწმენის დაუნდობელ კრიტიკასთან ერთად, წითელ ზოლად გასდევს აზრი იმის შესახებ, რომ ყოველნაირად დაიცვას ტოლსტოის შემოქმედება ლიბერალურ-ბურჟუაზიული და მენშევიკური კრიტიკის დამახინჯებებისაგან.

წერილები ლ. ტოლსტოიზე, როგორც დიდ რუს მწერალზე, ხშირად იბეჭდებოდა რევოლუციამდელ ლეგალურ და არალეგალურ ბოლშევიკურ პრესაში.

მარქსისტული კრიტიკის პირველი წერილები ლ. ტოლსტოიზე განეკუთვნება მისი განვითარების ადრინდელ ეტაპს. ჯერ კიდევ თავის სტატიებში მწერალ-ნაროდნიკებზე (1888—97) და წერილში ნ. ნეკრასოვის შესახებ (1903) გ. პლეხანოვმა განსაზღვრა დამოკიდებულება ტოლსტოის ფილოსოფიურ-ზნეობრივი მოძღვრებისადმი და მისი შემოქმედების მაღალი შეფასება მოგვცა. პირველ რევოლუციამდელ რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული არალეგალური პრესა მაღალ შეფასებას აძლევდა ტოლსტოის როგორც მხატვარს თვითმპყრობელური და პოლიციური სახელმწიფოს მხილებისათვის და ამავე დროს მიუთითებდა „ტოლსტოველობის“ მყვირალა წინააღმდეგობებზე. 1901

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 16, გვ. 441.

წელს სტატიაში „აგრარული საკითხი და მარქსის კრიტიკოსები“, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ტოლსტოი, მიუხედავად თავისი თეორიის რეაქციული გულუბრყვილობისა, „ბურჟუაზიული წყობილების ღრმა დამკვირვებელი და კრიტიკოსია“¹.

სტატიები და წერილები ლ. ტოლსტოიზე ქვეყნდებოდა რსდმპ ცენტრალურ არალეგალურ ბეჭდვით ორგანოებში: „ისკრაში“, „პროლეტარში“, „სოციალ-დემოკრატიში“, „რაბოჩაია გაზეტაში“. დიდ რუს მწერალზე იწერებოდა გაზეთებსა და ფურცლებზე, რომლებსაც სცემდნენ რსდმპ პეტერბურგის, მოსკოვის, ეკატერინოსლავის, თბილისის, იაროსლავლის, კიევის, პერმის, ბაქოსა და სხვა კომიტეტები.

პირველად არალეგალურმა სოციალ-დემოკრატიულმა პრესამ რუსეთის საზოგადოებრივ მოძრაობაში ლ. ტოლსტოის როლის განსახილვრა მოგვცა 1901 წელს ეკლესიისაგან მწერლის განდევნის გამო.

ლ. ტოლსტოის ძალა და სიდიადე კარგად ესმოდათ რეაქციული წრეების წარმომადგენლებს. იმ დროს მმართველი პარტიების პრესაში ქვეყნდებოდა წერილები, რომლებშიც პირდაპირ იყო ნათქვამი, რომ რუსეთს ორი მეფე ჰყავს—ნიკოლოზ მეორე და ლევ ტოლსტოი—და ამ ორ მეფეს შორის უფრო ძლიერია ტოლსტოი, რადგან პირველს არ ძალუძს შეარყიოს მწერლის ტახტი, ხოლო ტოლსტოი უეჭველად არყევს მეფისა და მისი დინასტიის ტახტს².

ლ. ტოლსტოის, როგორც გენიალური მხატვრის, თვითმპყრობელობის დიდი კრიტიკოსის, მიწაზე კერძო საკუთრების გაუქმების პროპაგანდისტის პოპულარობა, მიუხედავად შავი რეაქციის მძვინვარებისა, დღითი დღე მატულობდა.

პეტროგრადის ბალტიის გემთსაშენებელი ქარხნის მუშებმა ლ. ტოლსტოისადმი წერილში ნათლად გამოხატეს ის ამალღებული განწყობილება, რომელიც რუსეთში სუფევდა მწერლის 80 წლის იუბილეს დღეებში 1908 წლის სექტემბერში. ისინი მადლობას უძღვნიდნენ მწერალს, როგორც დიდ მხატვარს, არსებული წესების მამხილებელსა და კრიტიკოსს, ნატრულობდნენ იმას, რომ მუშათა კლასისათვისაც ბუნებას მიეცა თავისი ლევ ტოლსტოი³.

იუბილემდე რამდენიმე თვით ადრე პრესაში გაჩნდა ლ. ტოლსტოის წერილი „არ შემიძლია გავჩუმდე“ (1908), რომელშიც მწერალი გაბედულად გამოვიდა რევოლუციონერთა მასობრივი დასჯის წი-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 5, გვ. 185.

² თ. სემენოვსკი, მარქსისტული კრიტიკა ჩეხოვსა და ტოლსტოიზე, კომინოვი, 1968, გვ. 135 (რუსული გამოცემა).

³ ბ. მეილახი, ლიტერატურისა და ესთეტიკის საკითხები, 1958, გვ. 451 (რუსული გამოცემა).

ნალმდეგ, მგზნებარედ და აშკარად დაგმო მეფის ჯალათები. ამავე დროს ამ წერილში მწერალი მოუწოდებდა ახალგაზრდობას, რევოლუციონერებს არ ებრძოლათ აქტიურად საზოგადოების გარდაქმნისათვის, არ გაეწიათ წინააღმდეგობა ძალადობისთვის.

ლ. ტოლსტოი, როგორც ცნობილია, ეკლესიისაგან განიდევნა 1901 წლის 24 თებერვალს (9 მარტს) მთავრობის საწინააღმდეგო და ანტიკლერიკალური შეხედულებებისათვის. უკანასკნელ საბაბად განდევნისათვის იქცა მისი რომანი „აღდგომა“, რომელშიც მწერალმა ამახილა კაზიონური ეკლესიის პირმოთენობა, ხოლო ერთ-ერთი მოქმედი პირის ტოპოროვის მწვავე სატირულ სახეში „უწმინდესი“ სინოდის ობერპროკურორის კ. პობედონოსცევის ნიშან-თვისებები განასახიერა. საგულისხმოა, რომ ტოლსტოის სიკვდილის წინ ეკლესიის მსახურებმა სცადეს შეერიგებინათ მწერალი ოფიციალურ ეკლესიასთან. ამ მიზნით მიტროპოლიტ ანტონის მითითებით მწერალს ეახლნენ ერთი იღუმენი და ორი ეპისკოპოსი. ამის გარდა, მიტროპოლიტმა პირადად გაუგზავნა დეპეშა მწერალს და ევედრებოდა ეკლესიასთან შერიგებას. მაგრამ სინოდმა ვერ შეძლო თავისი გეგმის განხორციელება, მწერალი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ოფიციალური ეკლესიის მტკიცე მოწინააღმდეგე დარჩა.

ტოლსტოის დევნა მიმდინარეობდა ზემოდან ქვემოთ, სინოლიდან პატარა სამრევლო ეკლესიამდე და ობოლთა სახლებამდე: ამ დევნამ უდიდესი აღშფოთება გამოიწვია საზოგადოების მოწინავე ფენებში.

სოციალ-დემოკრატია გამოვიდა მწერლის დასაცავად და ტოლსტოის განდევნა ეკლესიისაგან მეფის თვითმპყრობელობისა და პოლიციურ-კაზიონური ეკლესიის მხილებისთვის გამოიყენა. ამ საკითხზე არაერთი მასალა გამოქვეყნდა „ისკრაში“, „იუენი რაბოჩნიში“, მთელ რიგ სხვა არალეგალურ გაზეთებში. 1903 წლის 15 ოქტომბერს „ისკრაში“ დაისტამბა ლ. აქსელროდის (ორტოდოქსის) წერილი „ლ. ტოლსტოი და სოციალ-დემოკრატია“, რომელიც მიეძღვნა მწერლის დაბადების 75 წლისთავს და რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თავისი დროისათვის.

ხმა აღიმალა რა ტოლსტოის დასაცავად, „ისკრა“ გადაჭრით გაშვიდა ოფიციალური და კლერიკალური პრესის წინააღმდეგ, რომელმაც ფართოდ გაშალა დიდი მწერლის დევნის კამპანია.

ახალი ეტაპი მარქსისტული კრიტიკის ბრძოლისა ლ. ტოლსტოის დასაცავად დაიწყო მწერლის 80 წლის იუბილესათვის მზადების პერიოდში. 1905 წელს ბოლშევიკურ გაზეთ „ნოვიაა ჟიზნიში“ გამოქვეყნდა მაქსიმ გორკის „შენიშვნები მეშჩანობაზე“, რომელშიც დიდი პროლეტარული მწერალი მკაცრად გამოხატა ტოლსტოის წინააღმდეგობ-

ლობის ფილოსოფიას. 1908 წელს გაზეთ „ოდესსკოე ობოზრენიეში“ დაიბეჭდა გამოჩენილი მარქსისტ-ლიტერატურათმცოდნის ვ. ვოროვსკის ოთხი წერილი მწერალზე.

ქართულ პრესაშიც ფართოდ აღინიშნა დიდი რუსი მწერლის იუბილე. ყოველდღიური გაზეთი „ეკალი“ ფართოდ აშუქებს ლევ ტოლსტოის იუბილეს, აქვეყნებს ცნობილი საზოგადო მოღვაწის ივ. გომარტელის წერილს „ლევ ტოლსტოი“ (მისი იუბილეს გამო) ¹.

ქართველი ბოლშევიკებიც გამოეხმაურნენ დიდი რუსი მწერლის იუბილეს და არაღებულად გაზეთ „ბრძოლის“ ნომერში გამოაქვეყნეს სტატია „ლ. ნ. ტოლსტოის ოთხმოცი წლის შესრულების გამო“. წერილში მოცემულია მწერლის შემოქმედების ანალიზი და გაკრიტიკებულია მისი მოძღვრების რეაქციული მხარე. მასში ნათქვამია:

„...პროლეტარიატი... როგორც ჯანსაღი მემკვიდრე კაპიტალისტური წყობილებისა, აფასებს ყველაფერს, რაც კი სასიკეთო რამ მოგვცა ამ წყობილებაში. ლ. ტოლსტოისაც, როგორც რომანისტს, ყოველთვის წაიკითხავენ და პატივს სცემენ მკითხველი პროლეტარები...

...მაგრამ რაც შეეხება ტოლსტოის მოძღვრების... მხარეს, ჩვენ არ შეგვიძლია ამაში დავეთანხმოთ მას, და ზოგჯერ გულგრილადაც არ შეგვიძლია ამ დიდებული მწერლის დაწერილი სტრიქონების წაიკითხვა. გულის ტკივილით ვხედავთ ზოგჯერ როგორ გადადის... ეს ვენიოსი მწერალი და გაბედული უარყოფელი რეაქციის ბანაკში“².

ჟურნალი „ნიშადური“ 1908 წლის 31 აგვისტოს ნომერში ბეჭდავს მთელ რიგ წერილებს ლ. ტოლსტოის შესახებ. ჟურნალის პირველ გვერდზე მოთავსებულია ი. ჭავჭავაძის და ლ. ტოლსტოის სურათები, წერილი „ლევ ტოლსტოის აზრები ქალებზე, ცხოვრებაზე“ და ა. შ. აქვე დასტამებულია „მონადირის“ ფსევდონიმით სტატია „ლევ ტოლსტოი და ილია ჭავჭავაძე“³, რომელშიც ერთიმეორესთან შედარებულია დიდი რუსი და ქართველი მწერლების შემოქმედების ზოგიერთი მხარე. შეფასებულია მათი მნიშვნელობა თავიანთი ერისათვის. ი. გრიშაშვილის გადმოცემით, ამ წერილის ავტორია ჟურნალ „ნიშადურის“ რედაქტორ-გამომცემელი ვალერიან გუგუნიძე.

ლ. ტოლსტოის იუბილე თავისებურად აღინიშნა ოფიციალურმა პრესამ. კადეტურმა გაზეთმა „რეჩმა“ გამოაქვეყნა ვინმე ა. კარტაშოვის წერილი, რომელშიც ლ. ტოლსტოი გამოყვანილია როგორც დიდი ღვთისმეტყველი. ასეთივე დახასიათებას აძლევს მწერალს დ. მერევეკოვსკი იმავე გაზეთში.

¹ გაზეთი „ეკალი“, № 5, 1908 წ., 28 აგვისტო.

² გაზეთი „ბრძოლა“, 1908 წლის ივლისი-ოქტომბერი, № 2-4, გვ. 13, 14,

³ ჟურნალი „ნიშადური“, № 59, 1908 წლის 31 აგვისტო.

1910 წლის ნოემბერში, როდესაც გარდაიცვალა ლ. ტოლსტოი, მთავრობის გაზეთებსა და ლიბერალურ პრესაში გაჩნდა ბევრი წერილი, რომლებშიც ავტორები და მათ უკან მდგომი კლასები ცდილობდნენ გამოეყენებინათ მწერლის ავტორიტეტი და პოპულარობა თავიანთი პოლიტიკური ინტერესებისათვის. შავრაზმელების გაზეთ „ნოვოე ვრემიაში“ 1910 წლის 9(22) ნოემბერს გამოქვეყნდა რეაქციონერი პუბლიცისტის მ. მენშიკოვის წერილი „ტოლსტოის ხსოვნას“, რომელშიც ავტორი ტოლსტოის, კაზიონური ეკლესიის შეურიგებელ მტერს, აყენებს ცნობილი ბნელეთის მოციქულის, ერთ-ერთი სექტის დამაარსებლის ივანე კრონშტანდსკის გვერდით, იმ პიროვნების გვერდით, რომელიც სიკვდილს უქადდა ავადმყოფ მწერალს.

„ნოვოე ვრემია“ მენშიკოვის სახით ამტკიცებდა, რომ ტოლსტოის გაქცევა იასნაია პოლიანადან ნიშნავდა მწერლის გაქცევას რევოლუციური ორომტრიალიდან.

კადეტური გაზეთი „რეჩი“ მოწინავეში, დასტიროდა რა ტოლსტოის ხსოვნას, მოუწოდებდა მკითხველუბს დაევიწყებინათ „ყოველდღიური ჭირ-ვარამი“, საზოგადოების ყველა ფენა გაერთიანებულიყო „ძვირფასი საფლავის გარშემო“. აშკარად გამოხატავდა რა მტრულ დამოკიდებულებას ტოლსტოის სიკვდილით გამოწვეულ სტუდენტთა დემონსტრაციებისადმი, გაზეთი შიშით წერდა იმის შესახებ, რომ „ჭაერში იგრძნობა განგაშის, დაძაბულობის, მძიმე და გაურკვეველი მდგომარეობის სუნი“. ოქტიაბრისტების პარტიის კონტრარევოლუციური გაზეთი „გოლოს მოსკვი“ პირმოთნეობით წერდა, რომ ტოლსტოის სიკვდილმა გააერთიანა რუსეთი „უდიდეს მწუხარებაში“, რომ გლოვა მოედო „სამშობლოს სასახლეებიდან გლეხურ ქოხებამდე“. ამავე დროს გაზეთი იქვე გმობდა ოდესეღ და კიეველ სტუდენტთა მოქმედებას, რამაც „საერთო რუსული გლოვის ნაწილი გამოიტანა ქუჩაში, გადააქცია იგი უადგილო დემონსტრაციის იარაღად. საყვედურობდა რა კიევის ადმინისტრაციას იმის გამო, რომ მან სტუდენტების წინააღმდეგ გამოიყვანა პოლიციელები და კაზაკები, რომლებიც დემონსტრანტებს ხმლებით უმასპინძლებოდნენ, გაზეთი „აღმფთობას“ გამოთქვამდა: ამ მოვლენებმა „გააფუქეს“ და „მოღუშეს“ არასაჭირო ძალადობით დიდი მწუხარების ნაღვლიანი-საზეიმო დღეები“¹.

მთავრობის ოფიციალურ ბექდვით ორგანოებში („რეჩი“, „რუსკიე ვედომოსტი“ და ა. შ.) წინა პლანზე წამოწეული იყო ტოლსტოის მოძღვრების რეაქციული მხარეები, რითაც უხეშად მახინჯდებოდა უდიდესი მწერლის ნამდვილი სახე.

¹ ვ. ი. ლენინი, სტატიები ტოლსტოიზე, მოსკოვი, 1960, გვ. 57 (რუსული გამოცემა).

ლიბერალური გაზეთები საქვეყნოდ გაპყვიროდნენ თავიანთ სიყვარულზე მწერლისადმი, აცხადებდნენ მას „დიდ სინდისად“, „დიდ ღვთისმამიებლად“, „ცივილიზებული კაცობრიობის ხმად“.

1910 წელს რსდმპ ცენტრალურ ორგანოში, გაზეთ „სოციალ-დემოკრატი“ 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 პირმოთენობას მწერლის მიმართ.

ვ. ი. ლენინი, ახსიათებდა 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 თავი დააღწიონ უხერხულ მდგომარეობას! — არამედ იმიტომ, რომ ტოლსტოის კრიტიკაში თითოეული დებულება ბურჟუაზიული ლიბერალიზმისათვის სილის გაწნაა...¹.

არჩილ ჯორჯაძე წერილში „ტოლსტოის ტრაგედია“, რომელიც 1910 წელს დაისტამბა, ძირითადად მწერლის რეაქციულ შეხედულებებს, „ტოლსტოველობას“ იცავდა და უარყოფდა მის გაორებას „მხატვრად“ და „მორალისტ-მოაზრედ“. ა. ჯორჯაძე რუსი ლიბერალების მსგავსად ამტკიცებდა, რომ „ტოლსტოი თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის და მოღვაწეობის განმავლობაში ერთ აზრს, ერთ რამეს ემსახურებოდა. ეს იყო სიცოცხლის აზრის ძებნა, ეს იყო სიცოცხლის ბედშაობის აღიარება სიკვდილის წინაშე, ეს იყო ტიტანური შებრძოლება სიკვდილის პრობლემასთან. ამ აზრებს ტოლსტოი ხან მხატვრული ფორმის საშუალებით ჰსახავდა, ხან კიდევ ფილოსოფიურ ტრაქტატებში ავითარებდა და ყრმობიდან სიბერემდე ტოლსტოი ამ სახით ერთი ადამიანია, ერთი მოაზრე და ერთი მწერალია, რომელმაც მხოლოდ ღრმა მოხუცებულობაში ჰპოვა და შეიგნო ის, რასაც იგი ეძებდა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში“². თითქმის ანალოგიურ შეფასებას აძლევს კიტა აბაშიძე დიდ რუს მწერალს სტატიაში „ზეკაის ტრაგედია“, რომელიც იმავე გაზეთში დაისტამბა³.

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 16, გვ. 405.

² „სახალხო გაზეთი“, № 162, 1910 წ. 19 ნოემბერი.

³ „სახალხო გაზეთი“, № 158, 1910 წ. 14 ნოემბერი.

სრულიად სხვა პოზიციებიდან აფასებს ლევ ტოლსტოის დიდი ქართველი მგოსანი აკაკი წერეთელი წერილში „ლევ ტოლსტოი“. იგი წერს: გასაკვირი არ არის, რომ „რუსეთში წარმოშობილმა ნამდვილმა გენიოსმა გაითქვა სახელი და ცამდე აიყვანოს მისი დიდება“.

„მე ვამბობ გრაფ ლევ ტოლსტოიზე, — განაგრძობს აკაკი, — რომლის სიკვდილმაც... დიდად შეაძრწუნა ყველა ადამიანი... ტოლსტოის ხელოვნური ნაწარმოები, პატარა-პატარა მოთხრობები სევასტოპოლის ბრძოლის შესახებ, კავკასიის ომების აღწერა, — „კაზაკები“ და სხვანი მართლა საოცრად ხიბლავენ მკითხველს. დიდმა რომანებმა „ომი და ზავი“, „ანა კარენინა“ და სხვათა საქვეყნოდ გაუთქვეს სახელი, როგორც გენიოს ხელოვანს, სიბერის დროს... ზოგი რამ.. წასცდა მაგალითად: „კრეიციერის სონატა“... ბუნების წინააღმდეგი მოძღვრება, როგორც დრამატურგის შექსპირის გაკიცხვა, მეცნიერების უარყოფა, ხელოვნების გადადგომა და სხვანი.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მთლიანი მისი მოსაზრება ყველასათვის სასარგებლოა და ზედ სიბრძნის ბეჭედიც აზის.

აი ამით მიიზიდა მან ყველა დაჩაგრულთა გული...“¹

მწერლის სიკვდილს გამოეხმაურა დიდი ქართველი პოეტი ვაჟა-ფშაველა, რომელმაც სპეციალური ლექსი უძღვნა ლ. ტოლსტოის².

„სახალხო გაზეთიდან“ ვიგებთ, რომ „საერთო მწუხარებას ქართველმა სტუდენტობამაც შეუერთა ხმა და ტოლსტოის მეგობარს ვ. გ. ჩერტკოვს სამგლოვიარო დეპეშა გაუგზავნა“³.

ლ. ნ. ტოლსტოის სიკვდილზე ვ. ი. ლენინმა გამოაქვეყნა სამი სტატია: „ლ. ნ. ტოლსტოი“ (1910 წლის 11 ნოემბერი, გაზეთი „სოციალ-დემოკრატი“), „ლ. ნ. ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“ (გაზეთი „ნაშ პუტ“, 1910 წ. 28 ნოემბერი), „ტოლსტოი და პროლეტარული ბრძოლა“ („რაბოჩაია გაზეთა“, 1910 წლის 18 დეკემბერი). მწერლის სიკვდილის შემდეგ ლ. ტოლსტოის შესახებ გ. პლენხანოვმა დაბეჭდა ოთხი წერილი. მარქსისტ კრიტიკოსთა წერილებიდან მწერლის სიკვდილზე აღსანიშნავია აგრეთვე ვ. ვოროვსკის სტატია „დიდ საფლავთან“ („ბესარაბსკოე ობოზრენიე“, 1910 წლის 21 ნოემბერი), ს. შაუმიანის სტატიები „მკითხველის გაოცება“ („ბაკუ“, 1910 წლის 5 დეკემბერი), „ზოგიერთი რამ ლ. ნ. ტოლსტოის რელიგიის შესახებ“ („სოვრემენაია ჟიზნი“, № 2, 1911), ა. ლუნაჩარსკის წერილი „ტოლსტოის სიკვდილი და ახალგაზრდა ევროპა“, ი.

¹ „სახალხო გაზეთი“, № 154, 1910 წლის 10 ნოემბერი.

² ეურნალი „ნაქადული“ მოზრდილთათვის“, № 11, 1910 წ. ნოემბერი, გვ. 38, 39.

³ „სახალხო გაზეთი“, № 161, 1910 წლის 18 ნოემბერი.

სკეორცოვ-სტეპანოვის სტატია „ლევ ნიკოლოზის იმ ტოლსტოი“ („ნაშ პუტ“, 1910 წ. 28 ნომბერი) და ა. შ.¹

მენშევიკ-ლიკვიდატორების ყურნალ „ნაშა ზარიას“ 1910 წლის № 10-ში გამოქვეყნდა მ. ნევედომსკის (პ. მიკლაშევესკის) და ვ. ა. ბაზაროვის (ვ. რუდნევის) სტატიები: „ლევ ტოლსტოის სიკვდილი“ და „ლ. ნ. ტოლსტოი და რუსი 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 ესწავლა ლ. ტოლსტოისაგან. ნევედომსკისა და ბაზაროვის სტატიების არსის შესანიშნავი დახასიათება მოცემულია ვ. ი. ლენინის წერილში „განმარტების გმირები“, რომელიც დაიბეჭდა ბოლშევიკურ ლეგალურ ყურნალ „მისლის“ 1910 წლის № 1-ში.

რუსულმა მატერიალისტურმა ესთეტიკურმა აზრმა პირველი სრული დახასიათება ტოლსტოის შემოქმედებისა და განსაკუთრებით მისი მსოფლმხედველობისა მოგვცა გ. პლეხანოვის ცნობილ სტატიაში „სიმპტომატური შცედრომა“ (1907). უფრო გვიან ვაჩნდა იმავე ავტორის შემდეგი წერილები: „ტოლსტოი და ბუნება“ (1908), „პუბლიცისტის შენიშვნები“, „აქედან იქამდე“ (1910), „წარმოდგენათა აღრევა“, „ლ. ტოლსტოის მოძღვრება“ (1910), „კარლ მარქსი და ლევ ტოლსტოი“ (1911), „კიდევ ტოლსტოინზე“ (1911).

გაეცნო რა ხელნაწერში გ. პლეხანოვის სტატიას „კარლ მარქსი და ლევ ტოლსტოი“, ვ. ი. ლენინი 1911 წლის 3 იანვარს მ. გორკის სწერდა: „ტოლსტოის შესახებ სავსებით ვიზიარებ თქვენს აზრს, რომ თავალთმაქცეები და თაღლითები მის წმინდანად გადაქცევას ეცდებიან. პლეხანოვიც გაუგულისებია სიცრუესა და ტოლსტოის წინაშე ქედის მოხრას, და აქ ჩვენი აზრები ერთმანეთს დაემთხვა“².

ვ. ი. ლენინისა და გ. ე. პლეხანოვის პოზიციები სწორედ „დაემთხვა“ იმ თეზისში, რომ ტოლსტოი არ შეიძლება იყოს რევოლუციური ხალხის მასწავლებელი. სხვა შეფასებაში მათი შეხედულებანი მეტ-ნაკლებად განსხვავდებიან.

ვ. ი. ლენინის უდიდესი დამსახურება მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების წინაშე ის არის, რომ თავის სტატიებში ტოლსტოის შესახებ იგი მწერლის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის, ხელოვნე-

¹ ო. სე მენო ვ ს კ ი, მარქსისტული კრიტიკა ჩეხოვსა და ტოლსტოინზე, 1968, კიშინიოვი, გვ. 154 (რუსული გამოცემა).

² ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზ., ტ. 34, გვ. 505.

ბის, როგორც რთული მოვლენის, შეფასებას მიუდგა დიალექტიკურად.

აფასებდა რა ლეგალურ პრესაში ლ. ტოლსტოის 80 წლისთავის იუბილეს გამო გამოქვეყნებულ უამრავ სტატიას, წერილსა და შენიშვნას, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ მთელი ეს პრესა აღსავსეა კაზიონური და ლიბერალური პირმოთხრობით, იგი ეტმასნება პოპულარულ სახელს, ცდილობს გაადიდოს თავისი პოლიტიკური კაპიტალი, გაითამაშოს საერთო-ნაციონალური ოპოზიციის ბელადის როლი. ორი წლის შემდეგ, როდესაც ლ. ტოლსტოი გარდაიცვალა, ლეგალური პრესის პირმოთხრობამ საზღვარს გადააჭარბა. მთავრობის გაზეთები, რომლებიც ნიანგის ცრემლებს ღვრიდნენ, ირწმუნებოდნენ, რომ პატივს სცემენ „დიდ მწერალს“ და ამავე დროს იცავდნენ „უწმინდეს“ სინოდს, რომელმაც ტოლსტოი ეკლესიისაგან განდევნა. არანაკლებ ორქოფულ 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 აგი ხიშნავს დემოკრატიისა და სოციალიზმის იმ კონკრეტული საკითხების გვერდის ავლას, რომლებიც ტოლსტოიმ დასვა. საკითხის ასეთი დაყენება გამოხატავს ტოლსტოის ცრურწმენას, იმას, რაც მასში განასახიერებს წარსულს და არა მომავალს, მიეკუთვნება მის მიერ პოლიტიკის უარყოფას და ზნეობრივ თვისურლყოფის ქადაგებას და არა ტოლსტოის მძაფრ პროტესტს ყოველგვარი კლასობრივი ბატონობის წინააღმდეგ.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ტოლსტოიზე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიმართული იყო აგრეთვე ვულგარიზატორების წინააღმდეგ. ხელოვნებაში ვულგარული სოციოლოგიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ვ. ფრიჩე სტატიების თავის კრებულში „ლ. ნ. ტოლსტოი“, რომელიც გამოიცა 1929 წელს, ბოლომდე დარჩა საკუთარი „თეორიის“ ერთგული. ვ. ფრიჩემ თავისი რვა სტატია ლ. ტოლსტოიზე დაწერა სხვადასხვა უურნალ-გაზეთში მწერლის დაბადების ასი წლისთავის გამო. რით არის დამახასიათებელი ისინი? სტატიებში ტოლსტოის შესახებ, მიუხედავად იმისა, რომ ვ. ფრიჩე იცნობდა ილიჩის სტატიებს მწერალზე, 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, მეტაფიზიკურად იყენებს ილიჩის ციტატებს და არსად ამბობს იმას, რომ ვ. ი. ლენინმა

პირველმა მარქსისტულ ესთეტიკაში აღნიშნა ის გარემოება, რომ დიდმა რუსმა მწერალმა, აღზრდიტა და განათლებით მხაგვრელი კლასის წარმომადგენელმა, მემამულემ, გრაფმა, ყველაზე უკეთ დაგვიხატა რუსი გლეხის სახე. ეს მით უფრო იწვევს გაკვირვებას, რომ ვ. ფრიჩეს ამ წერილში შემოკლებით მოჰყავს მ. გორკის მოგონება ილიჩზე. ხოლო მოგონების იმ ადგილს, სადაც პირველად არის მოცემული ვ. ი. ლენინის აღნიშნული მოსაზრება მწერალზე, ვ. ფრიჩე არ აქვეყნებს.

უნება რა ვ. ი. ლენინის პირველ სტატიას მწერალზე — „ლევ ტოლსტოი როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“, — ვ. ფრიჩე დაწვრილებით აღწერს სტატიის დაწერის საბაბს და არ აღნიშნავს იმას, თუ რატომ უწოდა ვ. ი. ლენინმა მწერალს „რუსეთის რევოლუციის სარკე“.

მცდარ 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 — აუცილებლად შინაგანი ლოგიკის ძალით — გლეხობასთან კავშირამდე“¹.

ვ. ი. ლენინის უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ სტატიებში მწერლის შესახებ იგი დიალექტიკურად განიხილავს ერთიანობაში ტოლსტოი-მხატვარსა და ტოლსტოი-მოაზროვნეს, როგორც, ერთიან, თუმცა მეტისმეტად წინააღმდეგობრივ მოვლენას, რაც განპირობებული იყო ეპოქით და გამოხატავდა მის ყველაზე დამახასიათებელ ნიშნებს.

ამიტომ გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ ვ. ფრიჩე, ერთგვარად მიჰყვება რა ტოლსტოის პლენხანოვისეულ შეფასებას, დაასკვნის: „როგორც აზროვნება, ისევე შემოქმედება ტოლსტოისა განპირობებული იყო, უპირველეს ყოვლისა, მისი კლასობრივი კუთვნილებით, ხოლო მეორე მხრივ, იმ კრიზისით, რომელსაც განიცდიდა XIX ს-ის მეორე ნახევარში მისი სოციალური ჯგუფი!, რომ ლ. ტოლსტოი იყო „უკანასკნელი რუსი მებატონე, — ძველი რუსეთის იდეოლოგი“².

ვულგარული სოციოლოგიზმის, რაპპული ვულგარიზმის პოზიციებიდან აფასებდა ლ. ნ. ტოლსტოის შემოქმედებას ცნობილი საბჭოთა პუბლიცისტი, კრიტიკოსი და ლიტერატურის ისტორიკოსი მიხეილ ოლმინსკიც.

¹ ვ. ფრიჩე, ლ. ნ. ტოლსტოი, სტატიების კრებული. 1929, გვ. 39 (რუსული გამოცემა).

² იქვე, გვ. 46.

გ. პლენანოვისაგან განსხვავებით, რომელიც ამტკიცებდა, რომ „ტოლსტოი იყო და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე დარჩა დიდ ბატონად“¹, ვ. ი. ლენინი მ. გორკისთან საუბარში, თითქოს პლენანოვს ეკამათებო, აღნიშნავდა: „ამ გრაფამდე ლიტერატურაში ნამდვილი გლეხი არ ყოფილა“².

ვ. ი. ლენინმა დიდი რუსი მწერლის როგორც მხატვრის, მოაზროვნისა და მქადაგებლის მსოფლიო მნიშვნელობა გამოიყვანა პირველი რუსული რევოლუციის მსოფლიო მნიშვნელობასთან უშუალო კავშირში. ლ. ტოლსტოის მხატვრულ ძალას და ნოვატორობასაც ვ. ი. ლენინი რუსეთის რევოლუციას უკავშირებდა.

ასახა რა თავის გენიალურ ნაწარმოებებში ძირითადად რევოლუციამდელი რუსეთი, რომელიც 1861 წლის შემდეგაც დარჩა ნახევრად ბატონყმურ, სოფლურ, მემამულისა და გლეხის ქვეყნად, მწერალმა შეძლო თავის ქმნილებებში დაესვა იმდენი დიდი საკითხი, ამდლე-ბულიყო ისეთ მხატვრულ სიმადლეზე, რომ „მისმა ნაწარმოებებმა ერთ-ერთი პირველი ადგილი დაიკავეს მსოფლიო მხატვრულ ლიტერატურაში“³.

„რევოლუციის მომზადების ეპოქა, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — მებატონეთა მიერ დაბეჩავებულ ერთ-ერთ ქვეყანაში წარმოგვიდგა ტოლსტოის გენიალური გაშუქების მეოხებით, როგორც წინგადადგმული ნაბიჯი მთელი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში“⁴.

თანამედროვე რევიზიონისტები ესთეტიკაში დამახინჯებულად განმარტავდნენ ტოლსტოის შესახებ ვ. ი. ლენინის სტატიების მეთოდოლოგიურ აზრს, უარყოფდნენ მწერლის შემოქმედებაში მსოფლმხედველობის მნიშვნელობას, იცავდნენ „სინამდვილის დიქტატის“ ე. წ. თეორიას, ილაშქრებდნენ სოციალისტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპების წინააღმდეგ, პრინციპებისა, რომლებიც ესთეტიკის სული და გულია.

მწერლის შემოქმედების ლენინისეული შეფასების წინააღმდეგ გამოდის საკმაოდ ცნობილი რუსი კადეტის პეტრე სტრუვეს შვილი პროფესორი გლებ სტრუვე წერილით „ტოლსტოი საბჭოთა კრიტიკაში“. გ. სტრუვე, ისევე როგორც სხვა ავტორები, პირდაპირ ვერ ბედავს შეეკამათოს ვ. ი. ლენინს, არ გვთავაზობს რაიმე საკუთარ კონცეფციას, არგუმენტაციას, მაგრამ იგი ვ. ი. ლენინის სტატიებს

¹ გ. ვ. პლენანოვი, ლიტერატურა და ესთეტიკა. ტ. 11, 1958, გვ. 376 (რუსული გამოცემა).

² ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, კრებული, სახელგამი, თბილისი, 1957, გვ. 605.

³ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 16, გვ. 401.

⁴ იქვე

ტოლსტოიზე განმარტავს შეგნებულად უხეშად, მათი აზრი დაჰყავს რამდენიმე კუბლიცისტურ თეზისამდე და ფარისევლურად გაკვირვებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეები ამ სტატიებს სერიოზულ მნიშვნელობას ანიჭებენო. ამერიკულ ჟურნალ „რაშენ რევიუს“ საიუბილეო ნომრის ავტორებისათვის ლ. ტოლსტოი დარჩა ისეთივე, როგორც იგი იყო ლიბერალურ-ბურჟუაზიული კრიტიკისათვის ამ სამოცდაათი წლის წინათ, ე. ი. შეუცნობადი ირაციონალური პიროვნება.

სტრუვე ცდილობს გააბიაბროუს ტოლსტოის შემოქმედების მეცნიერული კონცეფცია, თავისებურად განმარტავს ვ. ი. ლენინის აზრს მწერალზე „როგორც რუსული გლეხური რევოლუციის სარკეზე“ და იქვე აიგივებს ვ. ი. ლენინის შეხედულებას გ. პლენანოვის შეხედულებასთან, რომლისთვისაც „ტოლსტოი იყო არისტოკრატის იდეოლოგი“.

ვ. ი. ლენინის სტატიებს ლ. ტოლსტოიზე რუსი თეთრი ემიგრანტების ჟურნალის ავტორები, ცხადია, არ უგულვებელყოფენ და ეს, შეუძლებელიც არის. აღნიშნული გარემოება კარგად ესმით „რაშენ რევიუს“ გამომცემლებსაც და მონაწილეებსაც. ამ სტატიებს ამერიკული ჟურნალის ავტორები ციტირებენ არაერთხელ უკეთებენ და, როგორც წესი, პირდაპირი უარყოფის გარეშე. მაგრამ მათი ციტირება ხდება მეტად უცნაურად, თვითნებურად შემცირებით, გადაადგილებებით, უზუსტობით, რაც აუბრალოებს და, არაიშვიათად, სრულებით ამახინჯებს ციტატის აზრს.

თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა, მაღალ შეფასებას აძლევს რა ვ. ი. ლენინის ცნობილ სტატიებს ლ. ტოლსტოიზე, აღნიშნავს ილიჩის მიერ ასახვის მატერიალისტური თეორიის დებულებათა უბადლო გამოყენებას ისეთი რთული მოვლენებისადმი, როგორც ხელოვნებაა. დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ლენინისეულ კონცეფციას უდიდესი მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს რუსული რეალიზმისა და სახელდობრ, ტოლსტოის რეალიზმის ძირითადი პრობლემის 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 წვდომაში. სინამდვილის მნიშვნელოვანი მხარეების, განვითარების ძირითადი ტენდენციების, ცხოვრებისეული მასალის არსის აღება,

თანამედროვეობის დიდი სოციალური მოვლენების გამოხატვა — აი, რელიგოზური ხელოვნების ძირითადი ამოცანა.

არტოუ ისე დიდი ხნის წინათ ზოგიერთმა საბჭოთა ლიტერატორმა წამოაყენა ე. წ. „ფაქტის სიმართლის“ კონცეფცია, რომელიც თეორიულად თითქოსდა ეყრდნობოდა ხელოვნის ობიექტური პოზიციის მოთხოვნას. არსებითად, ეს მოასწავებდა არა მარტო დაბრუნებას ნატურალიზმისაკენ, არამედ მთელი საბჭოთა ლიტერატურის გამირული პათოსის უარყოფას, დიდი მხატვრული სიმართლის უგულვებელყოფას. „ფაქტის სიმართლის“ თეორია ახალი არ არის. იგი საჩუქრულად იმეორებს ლეფელების მიერ თავის დროზე წამოყენებულ „ფაქტის ლიტერატურის“ ყბადაღებულ თეორიას, რომელიც ფაქტის ფიქსაციის გამო აღმხედრდა მხატვრულ გამონაგონს (ო. ბრიკი, პ. ნეზნამოვი, ს. ტრეტიაკოვი და სხვ.).

მხატვრული გამონაგონი, ფანტაზია მკიდროდ უკავშირდება ხელოვნებისა და ლიტერატურის სპეციფიკას. გამონაგონი აუცილებელი კატეგორიაა მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებისათვის. ხელოვნებაში განზოგადების მიღწევა მხატვრული გამონაგონის მეშვეობით შემოქმედებითი ძიების მეტად რთული პროცესია. ჭეშმარიტი გამონაგონისათვის ცრემლად დავიდვრებიო, 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, დამოკიდებულია მხატვრის ტალანტზე, მის წარმოსახვის უნარზე, მის მსოფლმხედველობაზე.

ზოგიერთი მკვლევარი, მათ შორის ზოგიერთი ქართველი ესთეტიკოსი, ეხება რა ხელოვნებაში გამონაგონს, ნათხზავს, იმის ნაცვლად, რომ ილაპარაკოს ფანტაზიის, დანამატის, მხატვრული სიმართლის შესახებ, რატომღაც იყენებს „მხატვრული ტყუილის“ ცნებას, რომელიც „მშვენიერი ტყუილის“ თავისებური გადამღვრებაა. „მშვენიერი ტყუილის“ თეზისი თავის დროზე ჩამოაყალიბა გამოჩენილმა ინგლისელმა მწერალმა—დეკადენტმა ოსკარ უაილდმა თავის კრიტიკულ ნარკვევებში „ჩანათქვი“ (1891). მისი აზრით, ყოველი ხელოვნება ამორალურია; როდესაც ხელოვნებისა და მორალის სფეროები ემთხვევიან ერთმანეთს, იწყება ქაოსი: ემოცია ემოციისათვის ხელოვნების მიზანია და ა. შ.¹ ამ მხრივ დამახასიათებელია მისი რომანი „დორიან გრეის პორტრეტი“. ზოგიერთი ქართველი ესთეტიკოსი გა-

¹ О. Уайльд, Замыслы. Москва, 1906, 1, 12, 20, 27.

მოქმედებს „მშენებელი ტყუილი“, „დამაჯერებელი ტყუილი“ მარქსიზმის ფუნდამენტულობისა და კი მიაწერდა, რაც, ცხადია, უსაფუძვლო იყო. ახასიათებდა რა ლენინაჩარსკის „ღვთისმშენებლობის დროინდელ“ ესთეტიკურ შეხედულებებს, ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა ემპირიოკრიტიციზმის ფილოსოფიასთან მათ იდეურ ნათესაობაზე: „ბრმა უნდა იყო რომ იდეური ნათესაობა ვერ დაინახო ლენინაჩარსკისეულ „ადამიანის უმაღლესი პოტენციების 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“¹.

ვ. ი. ლენინს „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ მოკყავს მაგალითები, რომლებიც ამტკიცებენ ასახვის თეორიის მნიშვნელობას ხელოვნებაში რეალიზმის ფილოსოფიური დასაბუთებისათვის. ამ მხრივ საყურადღებოა ლენინის ნაშრომის ის ადგილები, სადაც მოცემულია ცნობილი მახსიტის იოსებ პეტროლდის შეხედულებათა კრიტიკა. ეს ცნობილი გერმანელი ემპირიოკრიტიკოსი, ისე როგორც მისი თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის აპოლოგეტები, აგრეთვე ჩვენი დროის მოდერნისტული ხელოვნების დამცველები, უარყოფდა ხელოვნების კავშირს ცხიკრებასთან, მის შემეცნებითსა და აღმზრდელობითს ფუნქციებს, იცავდა პოეტური ფანტაზიის სრულ თვითნებობას, ამტკიცებდა ხელოვნებაში სიმახინჯის იდეალიზაციის შესაძლებლობას და, ამდენად, აკნინებდა მშენებლებს, 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 კერაპების. — იოჰან გოტლიბ ფიხტეს, არტურ შოპენჰაუერისა და ფრიდრიხ ნიცშეს, — შეხედულებებს.

ვ. ი. ლენინმა გამოააშკარავა ი. პეტროლდის სუბიექტივისტური 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 კავშირითიერთობა და

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 14, გვ. 441.

განსაზღვროს მათი ადგილი მოვლენათა შორის, განაცალკევოს მნიშვნელოვანი შემთხვევითისაგან, ახალი ძველისაგან. იდეალისტური ესთეტიკის დამცველების 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 გარკვეული ობიექტური გამართლება გმირთა ხასიათებისა და მოქმედების განვითარებაში. ი. პეტროლდის აზრით, შეუძლებელია „ფსიქიკურ მოვლენათა ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრება“, რადგან შემოქმედებითი ფანტაზია მუდამ ინდივიდუალურია, ყოველთვის გამოჩაყლისებს ქმნის.

ე. ი. ლენინი აცამტკერებს 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“ ე. ი. ლენინმა გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა ე. წ. სიმბოლოების, იეროგლიფების თეორიას. როგორც ცნობილია, ამ თეორიის თანახმად, ადამიანის შეგრძნებანი და წარმოდგენანი ნამდვილი საგნებისა და ბუნების პროცესების ასლები, გამოსახულებანი კი არ არის, არამედ პირობითი ნიშნები, სიმბოლოები, იეროგლიფებია. ამ თეორიის ერთ-ერთი წარმოშადგენელი გახლდათ ფრანგი ბუნებისმეტყველი ჰელმპოლცი.

ე. ი. ლენინმა თავის წიგნში ასახვის მატერიალისტური თეორიის დასაბუთებისას ნათლად და დამაჭერებლად გვიჩვენა, რომ გამოსახულება ვერ შეედრება სავსებით მოდელს, რომ გამოსახულება აუცილებლად და გარდუვალად გულისხმობს „გამოსახულების“ ობიექტურ რეალობას. სიმბოლო, იეროგლიფი, „პირობითი ნიშანი“ ისეთი ცნებებია, რომელთაც შემეცნების თეორიაში აგნოსტიციზმის ელემენტი შემოაქვთ. თუ შეგრძნებანი საგანთა გამოსახულებები 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 განავეითარა და დაიცვა მარქსისტული დებულება ფილოსოფიის, ხელოვნების, ლიტერატურის, იდეოლოგიის პარტიულობის შესახებ.

თ ა ვ ი VI

ენათმეცნიერული აღზრდის საკითხები

§ 1. ენათმეცნიერული 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 კეთილშობილი 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 სახავედნენ მომავალი საზოგადოების იდეალს, განსაკუთრებით ამ საზოგადოების განხორციელების საშუალებებს. ამის მიუხედავად, ფანტასტიკურ საბურჯელქვეშ დიდი სოციალისტ-უტოპისტების ტომაზო კამპანელას, ტომას მორის, ანრი სენსიმონის, შარლ ფურიეს, რობერტ ოუენის, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის, ალექსანდრე გერცენის, ბესარიონ ბელინსკის, ნიკოლოზ დობროლიუბოვის ნააზრევსა და შეხედულებებში მომავალი საზოგადოებრივი წყობილების შესახებ ვხვდებით გენიალური იდეების ჩანასახს.

კ. მარქსმა, ფ. ენგელსმა და ვ. ი. ლენინმა კომუნიზმი უტოპიიდან მეცნიერებად აქციეს, გვიჩვენეს ახალი საზოგადოების დამკვიდრების რეალური გზები, ის რეალური ძალები, რომლებიც მოწოდებული იყვნენ დაენგრიათ ძველი სამყარო, აეშენებინათ სოციალიზმი და კომუნიზმი.

ჯერ კიდევ 1905 წელს ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ პარტიამ უფრო ფართოდ და უფრო გაბედულად უნდა წამოაყენოს თავისი ამოცანები, რათა მისი ლოზუნგები მასების რევოლუციურ თვითმოქმედ-

დებას 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, უეჭველი და გადამწყვეტი გამარჯვებისაკენ“¹.

სწორედ სოციალიზმი და კომუნიზმი წარმოადგენენ პროგრესული კაცობრიობის საზოგადოებრივ იდეალს, ისეთ წყობილებას, რომელშიც საბუნდამოდ მოსპობილია ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია, შექმნილია ყველა პირობა ცალკეული პიროვნებისა და, მასთანადავ, 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 ეკონომიკურად და პოლიტიკურად ყველაზე სამართლიანი წყობილების შესახებ, არამედ ყველაზე მშვენიერი საზოგადოების შესახებ. მთელი კაცობრიობის ისტორიაში არ ყოფილა და არ არის უფრო ამაღლებული და კეთილშობილური მიზანი.

კომუნიზმი მილიონების ცოცხალი შემოქმედებაა, რომლებიც თავდადებული შრომით იკაფავენ გზას მომავლისაკენ. იგი იქმნება ქარხნის საამქროებში, საკოლმეურნეო მინდვრებზე, მეცნიერთა კაბინეტებსა და ლაბორატორიებში, ახალმშენებლობათა ხარაჩოებზე, მხატვრის სახელოსნოებში, კოსმოდრომის პოლიგონებზე. მის მშენებლებს კარგად ესმით, რომ მხოლოდ შრომის, შეუპოვარი შრომის შედეგად შეიძლება მივალწიოთ დიად მიზანს.

ქმნის რა კომუნიზმის მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას, შეიმუშავენს 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.

სკკპ XXVII ყრილობაზე მიღებულ „ძირითად მიმართულებებში“ აღნიშნულია, რომ „პარტიის ეკონომიკური სტრატეგიის უზენაესი მიზანი იყო და არის ხალხის ცხოვრების მატერიალური და კულტურული დონის განუხრელი ამაღლება“. ჩვენი პარტიის ძირითადი სახელმძღვა-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 9, გვ. 127.

წელი ლოზუნგია: „ყველაფერი ადამიანისათვის, ადამიანის კეთილდღეობისათვის“. მომავლის ადამიანის აღზრდა, ყოფა-ცხოვრების ახალი ნორმებისა და პრინციპების ცხოვრებაში დამკვიდრება კომუნისტური მშენებლობის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა.

ახალი პიროვნების ჩამოყალიბება, ადამიანის ფსიქოლოგიის გარდაქმნა წარმოებს კოლექტიურ შრომაში, კომუნიზმისათვის ბრძოლის პროცესში და საზოგადოების საწარმოო ძალთა განვითარება პირდაპირაა დამოკიდებული მშრომელთა შემოქმედებით შრომაზე, მათ ნიჭზე, კულტურის განვითარებაზე.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ კომუნისტურ წყობილებას უნარი აქვს შექმნას სილამაზე, რომელიც უსასრულოდ სჭარბობს ყველაფერს, რაზეც შეეძლოთ ეოცნებათ წარსულში¹. სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამდე ადამიანის მისწრაფებას სილამაზისაკენ აბრკოლებდა საზოგადოების ცხოვრების დამამახინჯებელი 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. ჰარმონიული განვითარება უკვე გახდა არა მარტო „რჩეულ“ ნატურათა, არამედ ყველა მშრომელის ხვედარი.

მშვენიერი იქნება თავისუფალი და სასიხარულო შრომის ადამიანთა ცხოვრების სახე, რომლის ნიშნები უკვე დღეს ჩანს, ამდღეობული და ლამაზი იქნება ადამიანთა შორის ურთიერთდამოკიდებულება, რომელსაც საფუძვლად უდევს პრინციპი: „ადამიანი ადამიანისათვის მგობარი, ამხანაგი და ძმია“. აყვავდება ადამიანური პიროვნება, რომელიც სოციალიზმის პირობებში მიიღებს ფართო გასაქანს თავისი ნიჭისა და მონაცემების გამოვლენისათვის.

„მე მტკიცედ მჯერა... რომ კომუნიზმი მოწოდებულია მოსპოს ტყვიელები, მანკიერება, სიყალბე, ყველაფერი ულამაზო, უფორმო, მდაბალი... და, მაშასადამე, კომუნიზმი გარდა ყოველივე სხვა ამბისა, არის სრულყოფილი სილამაზე ყველაფერში“ — ასე მიმართავს ლ. ლეონოვის რომანის „რუსული ტყის“ გმირი პოლია ვიხროვა თავის მეგობარს.

ჩამოაყალიბა რა კომუნისტური მშენებლობის ძირითადი ამოცანები, ჩვენი პარტია სპეციალურად მიუთითებს დაუცხრომელ ზრუნ-

¹ ვ. ი. ლენინი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ, 1967, მოსკოვი, გვ. 635 (რუსული გამოცემა).

ვაზე ყველა მშრომელის ესთეტიკური აღზრდისათვის, ჯანსაღი მოზარდი თაობის ზნეობრივ, ესთეტიკურ და ფიზიკურ აღზრდაზე.

ესთეტიკური აღზრდა წარმოადგენს ადამიანის სულიერი სამყაროს, პოლიტიკური რწმენის, ზნეობრივი პრინციპების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, განსაკუთრებით მისი ზნეობრივი სახის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას. ტყუილად როდი უწოდებდა მ. გორკი ესთეტიკას მომავლის ეთიკას¹.

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 მეცადინეობა და ა. შ. ეს არის ესთეტიკური აღზრდის ძირითადი მიმართულება. ამის შესაბამისად, სკოლაში ესთეტიკურ აღზრდას განსაზღვრავენ მოსწავლეებში ხელოვნების გაგებისა და სიყვარულის უნარის განვითარებით, რასაც სპეციალურად ეძღვნება ლიტერატურის, ხატვისა და სიმღერის გაკვეთილები. ასეთი წარმოდგენა არასრულყოფილია, თუმცა მასში არის კეშმარიტების მარცვლები.

აღუზარდო ადამიანს სიყვარული ხელოვნებისადმი და უნარი გაიგოს, გაერკვეს ხელოვნებაში, ესთეტიკური აღზრდის აუცილებელი და მეტად მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია. მაგრამ ამით მისი მდიდარი და მრავალმხრივი შინაარსი არ ამოიწურება. :

ესთეტიკური აღზრდის მეორე მნიშვნელოვანი მხარეა აღზარდო ადამიანი ხელოვნების საშუალებებით, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებში ზორცშესხმულია სამყაროსადმი ხელოვანის ესთეტიკური მიმართება, ეს უკანასკნელი კი შთააგონებს ასეთ მიმართებას სხვა ადამიანებს. მაგრამ ესთეტიკური აღზრდის არსი ამითაც არ ამოიწურება, რადგან ესთეტიკური ღირებულება და ესთეტიკური ზეგავლენის ძალა აქვს არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებებს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, რეალური ცხოვრების მოვლენებს. ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა ნიშნავს მასში მთელი სამყაროსადმი და არა მარტო ხელოვნებისადმი ესთეტიკური მიმართების ჩამოყალიბებას, და ეს მიმართება აღიზრდება არა მარტო ხელოვნებით, არამედ ადამიანის საქმიანობის ყველა ფორმით.

შრომის პროცესში ბუნების გარდაქმნას, რევოლუციურ ბრძოლას, ადამიანთა სამხედრო მამაცობას, მათს პოლიტიკურ საქმიანობასა და კერძო ცხოვრებას, ყოფა-ცხოვრებას და სპორტს — ყველა

¹ მ. გორკი, რჩეული თხზულებანი ოცდაათ ტომად, ტ. 29, 1955, გვ. 280 (რუსული გამოცემა).

ამას შეუძლია განავითაროს, გააღრმავოს და განამტკიცოს ადამიანის ესთეტიკური ამთვისებლობა, დახვეწოს და სრულყოს ესთეტიკური გრძნობა. ყველამ, ვისაც თვალყური უდევნებია ბავშვის სულიერი განვითარებისათვის, კარგად იცის, თუ რა მრავალნაირი ფაქტორი მონაწილეობს და ურთიერთმოქმედებს 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 მოქმედების 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 მიმართება, წარმოადგენდა კოლექტიური შრომა; იგი უვითარებდა ადამიანებს რიტმის, ფერის, პროპორციის, ჰარმონიული ზომიერების, უსასრულო გრანდიოზულობის გრძნობებს. ხოლო შემდეგ ამ პროცესში ჩაერთო საკულტო წესები და ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა მთელი სიმდიდრე.

ცალკეული ადამიანისა და მთელი ხალხის ესთეტიკური აღზრდა არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც აღზრდის რაღაც განსაკუთრებული, დამოუკიდებელი და თვითმიზნური საშუალება. ცხოვრებისადმი ადამიანის ესთეტიკური მიმართების ჩამოყალიბება არ შეიძლება მოვეწყვიტოთ შრომისადმი მისი მიმართების, მის პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ათეისტურ აღზრდას, მის ფიზიკურ აღზრდას და, ბოლოს, მხატვრულ აღზრდას. ამდენად ესთეტიკური აღზრდა არის აღმზრდელობითი საქმიანობის ყველა სხვა ფორმის მხოლოდ გარკვეული მხარე.

ვზრდით რა ადამიანთა მიმართებას ბუნებისადმი, არ შეგვიძლია ვხელმძღვანელოთ ადამიანისათვის მისი აუცილებლობისა და სარგებლობის მხოლოდ შეგნებით, მარტო გონებრივი და უტილიტარული მოტივებით. უნდა ვესწრაფოდეთ აღუძრათ და განუვითაროთ ადამიანებს ბუნების სილამაზისა და სიდიადის გრძნობა. ფიზიკური კულტურისა და სპორტის ღირებულება მარტო ის კი არ არის, რომ ისინი აკაჟებენ ადამიანის ჯანმრთელობას და ავითარებენ მის ძალას და ენერჯიას, არამედ ისიც, რომ ესთეტიკურად სრულყოფენ ადამიანის სხეულს, ამას კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების ჰარმონიული განვითარებისათვის. სწორედ ამიტომ არის ჩაწერილი ჩვენი პარტიის დოკუმენტებში დებულება, რომლის თანახმად კომუნისტურ საზოგადოებაში ჰარმონიულად იქნება შეხამებული სულიერი სიმდიდრე. მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა.

ასეა ჩაწული ესთეტიკური მომენტი აღმზრდელობითი საქმიანობის 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 — გახადონ ადამიანის მთელი ცხოვრება ჰემმარიტად მშვენიერი.

სამყაროსადმი ამ ყოვლისმომცველი ესთეტიკური მიმართების აღზრდა კომუნისმის მშენებლობის ეპოქაში ისეთ გრანდიოზულ მნიშვნელობას იძენს, რომელიც კაცობრიობის განვითარების მთელ მსვლელობაში მას არ ჰქონდა და არც შეიძლება ჰქონოდა.

ისეთი საზოგადოებრივი წყობილების პირობებში, როდესაც ერთი კლასი ჩაგრავს სხვებს, როდესაც მშრომელები გაძარცული არიან ეკონომიკურად 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 ღირებულებას, შესაძლებელია ესთეტიკური აღზრდა, თუმცა ისიც უცილობლად იძენს ცალმხრივ და დამახინჯებულ ხასიათს.

ალამალებს რა ხელოვნების სილამაზეს, ბურჟუაზია, რეალურ ცხოვრებაში ამახინჯებს და ანადგურებს ადამიანებს. საბოლოოდ ეს იწვევს იმას, რომ ხელოვნების სილამაზესაც იგი განმარტავს დამახინჯებულად, ხრწნის მის შინაარსს, ამხვრეებს მის ფორმას და აცხადებს მხატვრულად მშვენიერად ყოველივე ავადმყოფურსა და მახინჯს — სიურეალიზმი ამის დემონსტრაციას ახდენს მეტისმეტი თვალსაჩინოებით.

მხოლოდ კაპიტალიზმის ლიკვიდაცია ქმნის რეალურ პირობებს ხალხის მასების ესთეტიკური აღზრდისათვის, ხოლო სოციალიზმისა და კომუნისმის მშენებლობა მთელი ხალხის ესთეტიკურ აღზრდას აქცევს ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სოციალურ-ისტორიულ მოთხოვნილებად, რადგან კომუნისმის მიზანია ადამიანთა არა მარტო მატერიალურ მოთხოვნილებათა სრული დაკმაყოფილება, არამედ მათი სულიერი განვითარება. მატერიალური სიკეთის სიუხვის შექმნასათვის თავად 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 თეორიული და ესთეტიკური მიმართების ჰარმონიული გან-

ვითარება—მხოლოდ ასეთი პარმონია წარმოადგენს ადამიანური არსებობისა და სოციალური განვითარების უმაღლეს მიზანს. სწორედ ამიტომ ხალხის ესთეტიკურ აღზრდას პარტია განიხილავს ყოველმხრივ და პარმონიულად განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბების რთული პროცესის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად. ამრიგად, ესთეტიკური აღზრდა ხდება საერთო-სახელმწიფოებრივ, საერთო-კულტურულ, საყოველთაო-სახალხო საქმედ, ჩვენი დროის დიად პოლიტიკურ ამოცანად. ამ საქმეში მონაწილეობს ხელოვნებაც.

თუ აღზრდის ყველა სხვა ფორმისათვის 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.

მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ერთი გარემოებაც. ხელოვნების სხვადასხვა სახე სხვადასხვაგვარად მონაწილეობს ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდაში. არის ხელოვნების დარგები, რომელთა აღქმა მოითხოვს სპეციალურად ამისათვის დროის მოძებნას, სურვილს, განწყობილებას, ყურადღების ფსიქოლოგიურ განწყობას. ასეთებია ლიტერატურა, სასცენო ხელოვნება, კინოხელოვნება, ფერწერისა და ქანდაკების დაზგური ჟანრები, საკონცერტო მუსიკა. სწორედ იმიტომ, რომ ხელოვნების ამ დარგების ნაწარმოებთა აღქმა ადამიანს მთლიანად იტაცებს, მოითხოვს მის აბსოლუტურ ყურადღებას, ისინი ახდენენ მოკლე დროის, მაგრამ ძალზე ძლიერ იდეურ-ემოციურ ზემოქმედებას. რომანს, დრამას, სიმფონიას, სურათს უნარი აქვს შეაშფოთოს ადამიანის სული და გამოიწვიოს მასში ღრმა დაფიქრება ცხოვრებაზე. იდეურ-ემოციური ზემოქმედების ამ ძალითა და სიღრმით განისაზღვრება ხელოვნებათა აღნიშნული სახეების როლი ადამიანთა ესთეტიკურ აღზრდაში.

სულ სხვაგვარად იჭრება ადამიანის ცხოვრებაში არქიტექტურა, გამოყენებითი ხელოვნება, ფერწერისა და ქანდაკების მონუმენტური ჟანრები. ისინი ე. წ. „ესთეტიკური გამოსხივებით“ მთლიანად გამსჭვალავენ ადამიანური ცხოვრების მთელ ატმოსფეროს. ეს მათ საშუალებას აძლევს ზემოქმედება მოახდინონ ადამიანებზე მუდმივად, უწყვეტად, სისტემატურად. ისინი ადამიანის ცხოვრებაში შემოდიან არა როგორც ძვირფასი სტუმრები, არამედ როგორც ცხოვრებისეული პროცესის მუდმივი მონაწილენი და სულიერი ზემოქმედების ეს უწყვეტობა განსაზღვრავს მათს განსაკუთრებულ როლს ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში და მათს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სოციალისტურ კულტურაში.

არქიტექტურის ნაწარმოებთა იდეურ-ემოციური ზემოქმედების შესაძლებლობანი საგრძნობლად იზრდება, როდესაც მათ დასახმარებლად მოდიან მონუმენტური და მონუმენტურ-დეკორაციული ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება. დაზგური, სამუზეუმო ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, ძეგლები, კედლის რელიეფები და ნახატები „თან სდევნენ“ ადამიანს, სადაც უნდა იყოს იგი — ქუჩებზე და მოედნებზე, საზოგადოებრივ ნაგებობებში და მეტროპოლიტენის ბაქნებზე, პარკებსა და სტადიონებზე, თეატრის ფოიეებსა და სადგურის ვესტიბიულში. ეს ნაწარმოებები, თუ შეიძლება ითქვას, ჩაკირულია ჩვენს გარშემო მყოფ ყოველდღიურ არქიტექტურულ გარემოში და ზემოქმედებას ახდენენ მილიონობით ადამიანზე ისე, რომ ამის არავითარ ნებართვას არ მოითხოვენ, ხოლო მათი ზემოქმედების ხასიათი განისაზღვრება იმით, რომ მონუმენტური ხელოვნება დიდი იდეების, ამალელებული აზრებისა და გრძნობების ხელოვნებაა. ბუნებრივია, რომ იგი შეიძლება წარმატებით განვითარებულიყო მხოლოდ კაცობრიობის ისტორიის იმ პერიოდებში, როდესაც საზოგადოება მას აწვდიდა ჭეშმარიტად დიად შინაარსს. ცნობილია მონუმენტური ხელოვნების გაფურჩქვნა ძველ ეგვიპტესა და ძველ მექსიკაში, ანტიკურ საბერძნეთსა და შუა საუკუნეების იტალიაში, ძველი ქართული ტაძრების (სვეტიცხოველი, წრომი, ალავერდი და ა. შ.) მოხატულობის გამაოგნებელი მხატვრული ძალა. მაგრამ კაპიტალიზმის ეპოქაში მონუმენტური ფერწერა და ქანდაკება სულს ლაფავენ, რადგან ბურჟუაზიას აღარ შეუძლია მისცეს მათ აყვავებისათვის აუცილებელი ამალელებული შინაარსი.

ბურჟუაზიამ წმინდანობის შარავანდელი მოაშორა ყველა იმ მოქმედებას, რომელსაც სპატიოდ თვლიდნენ და მოწიწების გრძნობით უცქერდნენ.

ამ თვალსაზრისით სავსებით გასაგები ხდება ის, თუ რატომ იყო რომ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებისთანავე, ჩვენი ქვეყნისათვის სამოქალაქო ომისა და ნგრევის უმძიმეს წლებში ვ. ი. ლენინმა შეძლო შეემუშავებინა და განეხორციელებინა მონუმენტური ხელოვნების განვითარების გრანდიოზული გეგმა, რომელსაც მან თვითონ „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 პროექტთა შემუშავების შესახებ“ დიდი როლი შეასრულა საბჭოთა ხელოვნების ჩამოყალიბების საქმეში.

ვ. ი. ლენინის, ა. ვ. ლუნაჩარსკის და ი. ბ. სტალინის მიერ ხელმოწერილი ამ დეკრეტით სპეციალურ კომისიას დაევალა მიზილიზა-

ცია გაეკეთებინა მხატვრული ძალებისათვის და მოეწყო ფართო კონკურსი იმ ძეგლთა პროექტების შესამუშავებლად, რომელთაც სათანადოდ უნდა აესახათ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დღეების სილიაღე.

ხელოვნების სხვა სახეობებიც ეძებენ გზებს იმისათვის, რომ მათი ნაწარმოებნი იკრებოდნენ ყოფა-ცხოვრებაში, ადამიანთა ყოველდღიურ ცხოვრებაში, იძენენ რა ახალ ძალებს ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის საქმეში.

სულ უფრო გაბედულად იკრება ჩვენს ყოფა-ცხოვრებაში მუსიკაც, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ახალმა ტექნიკურმა საშუალებებმა შესაძლებლობა შეუქმნეს ყოველ ადამიანს პირადი ბიბლიოთეკის გვერდით შექმნას პირადი ფონოთეკაც. ხელოვნების ყოფა-ცხოვრებაში დამკვიდრებას აქტიურად უწყობს ხელს ჩვენი საუკუნის ისეთი დიდი ტექნიკური მონაპოვარი, როგორიც არის რადიომაუწყებლობა და ტელევიზია.

ორი სხვადასხვა გზით მივიდნენ ისინი ხელოვნებასთან კონტაქტში. ერთი მხრივ, აწვდიან რა ყოველ ადამიანს ბინაზე სპექტაკლებს, კონცერტებს და დადგმებს, რადიომაუწყებლობა და ტელეხედვა უსასრულოდ აფართოებენ მხატვრულ ღირებულებათა გამოყენების სფეროს, და ამაშია მათი ქმედითი მონაწილეობა მასების ესთეტიკურ აღზრდაში. მეორე მხრივ, ხელოვნებამ რადიო და სატელევიზიო საშუალებებში მოძებნა შესაძლებლობანი შექმნას თავისებური მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც ერთობ განსხვავდებიან სასცენო ხელოვნების, კინოხელოვნების, ლიტერატურისა და მუსიკის ნაწარმოებებისაგან.

როდესაც კინოხელოვნება ფეხს იდგამდა, ვ. ი. ლენინმა დაინახა მასში განვითარების უდიდესი პერსპექტივები. სწორედ ამიტომ აღნიშნავდა იგი, რომ ყველა ხელოვნებიდან ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია კინო¹. ეს შეფასება აიხსნებოდა იმით, რომ კინოს შეეძლო გამხდარიყო და იგი მართლაც გახდა ჩვენი დროის ყველაზე მასობრივი ხელოვნება. მაგრამ თუ შევადარებთ კინოხელოვნებას, რადიოსა და ტელეხედვას, უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ უკანასკნელებს უნარი აქვთ მოიპოვონ უფრო ფართო აუდიტორია, ვიდრე კინოს. ისინი

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამო, თბილისი 1957, გვ. 618.

ფლობენ იმ უპირატესობას, რომ მათთან არ არის საჭირო სპეციალურად მისვლა, როგორც ჩვენ მივდივართ კინოთეატრებში, ისინი თვითონ მოდიან ჩვენთან, მკვიდრდებიან სახლში და საკმაოდ ავსებენ ჩვენს თავისუფალ დროს. ისინი გადაიქცნენ ყოფა-ცხოვრების ისეთივე აუცილებელ ატრიბუტად, როგორც არქიტექტურა და გამოყენებითი ხელოვნება, როგორც პირადი ბიბლიოთეკა, სურათების რეპროდუქციები ჩვენს ბინაში. სწორედ ეს განსაზღვრავს რადიოსა და ტელევიზიის უდიდეს როლს ხალხის მასების ესთეტიკურ აღზრდაში.

„იმისათვის, რომ ხელოვნება დაუახლოვდეს ხალხს და ხალხი ხელოვნებას, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — ჯერ უნდა ავამაღლოთ საერთო განათლებისა და კულტურის დონე“¹.

კულტურული აღმავლობა განვითარებული სოციალიზმის მშენებლობის პერიოდში დიდი კულტურული რევოლუციის დამამთავრებელი ეტაპი იქნება. ამ ეტაპზე უზრუნველყოფილია ყველა საჭირო იდეოლოგიური პირობის შექმნა კომუნისმის გამარჯვებისათვის.

მოსახლეობის კულტურულ ზრდაზე დიდად არის დამოკიდებული საწარმოო ძალთა აღმავლობა, ტექნიკის პროგრესი და წარმოების ორგანიზაცია, მშრომელთა საზოგადოებრივი აქტივობის ამაღლება, თვითმმართველობის დემოკრატიული საფუძვლების განვითარება, ყოფა-ცხოვრების კომუნისტური გარდაქმნა.

იმისათვის, რომ ხელოვნებამ სრული შესაძლებლობით მიიღოს მონაწილეობა ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში, უნდა იყოს, ვ. ი. ლენინის თქმით, ხალხისათვის გასაგები და საყვარელი. მაგრამ გესმოდეს და გიყვარდეს ხელოვნება — ეს ნიშნავს, ფლობდე მაღალგანვითარებულ მხატვრულ გემოვნებას, რადგან სწორედ გემოვნება წარმოადგენს იმ სულიერ „ინსტრუმენტს“, რომლის მეშვეობით აღვიქვამთ ხელოვნებას.

გემოვნება ადამიანს თან არ დაჰყვება. მშვენიერების გაგებას—ცხოვრებაშიც, ხელოვნებაშიც — ადამიანები სწავლობენ მთელი თავიანთი ცხოვრების მანძილზე, ბავშვობიდან დაწყებული.

იმისათვის, რომ გახდეს მხატვრულად განათლებული ადამიანი, არ არის სავალდებულო მიიღოს სპეციალური მხატვრული განათლება. ამისათვის საკმარისია გქონდეს მხატვრული თვითგანათლება, რომლის მიღება შეიძლება მუზეუმებსა და გამოფენებზე სისტემატური ყოფნით, თეატრებსა და კონცერტებზე დასწრებით. საჭიროა ყურადღებით უკვირდებოდე და უსმენდე ყოველ ნაწარმოებს, მუდმივად იძინდე უშუალო მხატვრული აღქმის გამოცდილებას და ამრიგად

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957, გვ. 609.

ავითარებდნენ და სრულყოფდნენ საკუთარ ესთეტიკურ ამოცანებს და შორსმჭვრეტელობას. ყველასათვის ნათელია, რომ პიროვნების ლიტერატურული გემოვნება ყალიბდება იმით, რომ ეცნობა პუშკინისა და ლევ ტოლსტოის, შოთა რუსთაველისა და ილია ჭავჭავაძის, მაიაკოვსკისა და გალაკტიონის, შექსპირისა და ბალზაკის, მოპასანისა და აკაკი წერეთლის, გორკისა და მიხეილ ჭავჭავაძის, ევნატე ნინოშვილის, გიორგი ლეონიძის და სხვათა შემოქმედებას. ზუსტად ასევე, ჩვენი მუსიკალური გემოვნების განვითარებისათვის მუდამ უნდა ეუსმენდეთ მუსიკას, ვითვისებდეთ უდიდესი კლასიკოსების ნაწარმოებებს — ბეთჰოვენისა და შოპენის, ჩაიკოვსკისა და ფალიაშვილის, პროკოფიევისა და არაყიშვილის, ბალანჩივაძისა და შოსტაკოვიჩის და სხვათა ქმნილებებს. სწორედ ასევე გემოვნება ფერწერაში შეიძლება განვითარდეს ლეონარდო და ვინჩისა და რაფაელის, რუბინისა და გაბაშვილის, სურვიკოვისა და თოიძის, ტიცინისა და რემბრანდტის და სხვათა ტილოების აღქმისას.

მაგრამ ეს ცოტაა იმისათვის, რომ გავხდეთ მხატვრულად განათლებული ადამიანი, ე. ი. კვალიფიციური მსმენელი და მაყურებელი, აუცილებელია ბევრი ვიცოდეთ ხელოვნებაზე, იმისდაგვარად როგორც ჩვენ ვეცნობით ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საფუძვლებს სკოლაში მრავალი წლის მეცადინეობის შედეგად. მართლაც და სკოლაში პირველად გვიხსნიან მეტაფორის, ჰიპერბოლის და სხვა პოეტურ სახეთა არსს, ლექსში რიტმისა და რითმის გამომსახველობის მნიშვნელობას, რომანისა და პოემის სიუჟეტური და კომპოზიციური აგების პრინციპებს და ა. შ. ამის გამოა, რომ ჩვენ სრულებითაც არ გვიკვირს, როდესაც ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“ დასაწყისში ვხვდებით ამბების აღწერას, რომლებიც მოთხრობაში მოყოლილის შემდეგ მოხდა, როდესაც მ. გორკისთან ვკითხულობთ „ზღვა იცინოდა“, ანდა ვაჟა-ფშაველასთან — „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“. პირობითობას, რომელიც ყოველ ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებშია, აღვიქვამთ ბუნებრივად, რადგან ვისწავლეთ გავიგოთ ლიტერატურის სახეობრივი ენა.

არასწორი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ხალხის ფართო მასებში განვითარებული მხატვრული გემოვნების აღზრდა გამოიწვევს გემოვნებათა უნიფიცირებას, მათი ინდივიდუალური თავისებურებების 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 მკაფიოდ ყვავის ადამიანური ინდივიდუალობა, და ამასთან

ერთად მისი გემოვნების განუმეორებელი თავისებურება. ეს უკანასკნელი ვახპირობებულია მრავალი ფაქტორის ჯვარედინი მოქმედებით — ყოველი პიროვნებისათვის დამახასიათებელი ტემპერამენტისა და სულიერი წყობის თავისებურებებით, მისი ცხოვრებისეული და მხატვრული გამოცდილების, კულტურის დონით, ბუნებრივი ნიჭის ზომით.

მაგრამ გემოვნების ინდივიდუალური სხვადასხვაობის კანონზომიერების აღიარებამ არ უნდა წაშალოს პრინციპული განსხვავება კარგ და ცუდ გემოვნებას შორის, განვითარებულ და განუვითარებელ, ფაქიზ და ევლგარულ, ჯანსაღ და დამახინჯებულ გემოვნებას შორის. და თუ ასეთი განსხვავებანი არსებობენ, მაშასადამე, ყოველი ცალკეული პიროვნების გემოვნების შეფასების კრიტერიუმში მოცემულია არა თვით მასში, არამედ საზოგადოების კულტურაში, სოციალურ-ისტორიული პრაქტიკით გამოიმუშავებულ ესთეტიკურ ნორმებში. სწორედ ამიტომ უფლება გვაქვს ვთქვათ ადამიანზე, რომელიც უარყოფს შოთა რუსთაველის, შექსპირის, რემბრანდტის ანდა ბეთჰოვენის სიდიადეს, რომ მას განუვითარებელი, პრიმიტიული, შესაძლოა, ცუდი ანდა დამახინჯებული გემოვნება აქვს. ამავე დროს, ადამიანზე, რომელსაც უფრო მეტად უყვარს გალაკტიონის პოეზია იოსებ გრიშაშვილის პოეზიაზე, ანდა გიორგი ლეონიძის პოეზია უფრო მეტად, ვიდრე პაოლო იაშვილის პოეზია, ჩვენ ვიტყვი, რომ მას აქვს კარგი და ინდივიდუალურად თავისებური გემოვნება.

ხალხის ესთეტიკური აღზრდის ამოცანა სოციალისტურ საზოგადოებაში ის არის, რომ ჩამოეუყალიბოთ ყველა ადამიანს ჯანსაღი, კარგი, განვითარებული, ფაქიზი და მრავალმხრივი გემოვნება. გემოვნების სფეროში საყოველთაო-სახალხო და ინდივიდუალურის ერთიანობაში თავის გამოხატულებას პოულობს მთელი სოციალისტური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი საზოგადოებრივის 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 მსაჯულად და შემფასებლად სოციალისტურ საზოგადოებაში ხდება ხალხი. მის მიერ აღიარება, მოწონება, შეფასება ემსახურება ხელოვანთა წარმმართველ ძალად მათს შემოქმედებითს ძიებაში. რაც უფრო მეტად მომთხოვნი იქნება მკითხველთა, მაყურებელთა და მსმენელთა მთელი მასა, მით უფრო ადვილად და უცილობლად გამოეყოფა ხელოვნების

განვითარების ცოცხალ პროცესში ქეშმარიტად მხატვრული, მაღალ-
მხატვრული, ქეშმარიტად ნოვატორული სათუო მხატვრულ „ნაწარ-
მოებებს“ და ხელოსნურ ნახელავს.

ცალკეული ადამიანის და მთელი ხალხის ესთეტიკური აღზრდა
არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც აღზრდის რაღაც განსაკუთრებუ-
ლი დამოუკიდებელი და თვითკმარი საშუალება. ცხოვრებისადმი ადა-
მიანის ესთეტიკური მიმართების ჩამოყალიბება არ შეიძლება მოვ-
წყვიტოთ შრომისადმი მის მიმართებას, მის პოლიტიკურ, ზნეობრვ,
ათეისტურ აღზრდას, მის ფიზიკურ აღზრდას, დაბოლოს, მხატვრულ
აღზრდას. ამდენად ესთეტიკური აღზრდა არის აღმზრდელობითი საქ-
მიანობის მხოლოდ გარკვეული მხარე.

მართლაცდა როგორ უნდა განუვითაროთ ადამიანს კომუნისტური
მიმართება შრომისადმი? იგი, უპირველეს ყოვლისა, გულიანობს მა-
ღალი შეგნების განვითარებას — კომუნიზმის წარმატებით მშენებ-
ლობისათვის შრომის საზოგადოებრივი სარგებლიანობისა და საზო-
გადოებრივი აუცილებლობის ღრმა გაგებას, კოლექტიურ შრომითს
პროცესში პიროვნების მონაწილეობის პასუხისმგებლობის ღრმა
გრძნობას. ამავე ღრმს, შრომისადმი კომუნისტური მიმართება ადა-
მიანისაგან მოითხოვს თავისუფალი შრომის სილამაზის, პოეზიის სი-
ღიადის შეგრძნებას. იგი დაუუძნებელია იმაზე, რომ შრომა მოვალე-
ობიდან გადაიქცევა ადამიანის შინაგან მოთხოვნილებად და სიამოვ-
ნების წყაროდ, გადაიქცევა საზოგადოების ყველა წევრის ჩვევად,
პირველ სასიცოცხლო მოთხოვნილებად, პიროვნების „ფიზიკური და
ინტელექტუალური ძალების“ თამაშად (მარქსი). მაგრამ ეს უკვე შრო-
მისადმი ესთეტიკური მიმართება!

ცხადია, რომ ასეთი მიმართების აღზრდა შეიძლება მხოლოდ შრო-
მითს პროცესში ადამიანთა რეალური მონაწილეობით. ეს კარგად გვი-
ჩვენა ჩვენი დროის გამოჩენილმა პედაგოგმა ა. ჰაკარენკომ „პედაგო-
გიურ პოემაში“. მან შეძლო ისე მოეწყო ნორჩ კოლონისტთა შრომითი
ცხოვრება, რომ ომით დემორალიზებულ უღედამამოდ დარჩენილ ყმა-
წვილებს, რომლებსაც სძულდათ შრომა და ეშინოდათ მისი, გაელ-
ვიძათ და ჩაენერგათ შრომისადმი ისეთი მიმართება, როგორც რაღაც
მშვენიერისადმი და დიდებულისადმი, და მათ სულში იშვა ის „უანგა-
რო სიყვარული“ შრომისადმი, რომელიც წარმოადგენს მისდამი ეს-
თეტიკურ მიმართებას.

ვზრდით რა ადამიანთა მიმართებას ბუნებისადმი, ჩვენ არ შეგვი-
ძლია ვიხელმძღვანელოთ მხოლოდ ადამიანისათვის მისი აუცილებ-
ლობისა და სარგებლიანობის შეგნებით, მარტო უტილიტარული მო-
ტივებით. ჩვენ უნდა ვესწრაფოდეთ აღვეძრათ და განვუმტკიცოთ
ადამიანებს ბუნების სილამაზისა და სიღიადის გრძნობა. ფიზიკური

კულტურისა და სპორტის ღირებულება არა მარტო ის არის, რომ ისინი აკაჟებენ ადამიანის ჯანმრთელობას და ავითარებენ 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 დოკუმენტებში დებულება, რომლის თანახმად კომუნისტურ საზოგადოებაში ჰარმონიულად იქნება შეხამებული „სულიერი სიმდიდრე, მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა“.

ხელოვნების აღმზრდელი მუშაობით ფუნქციაზე დიდი ხნის წინათ ამახვილებდნენ ყურადღებას ცნობილი მოღვაწეები 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 უძღაერეს საშუალებას.

დიდმა რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატმა ნ. ჩერნიშევსკიმ მკაფიოდ და ნათლად განსაზღვრა ხელოვნების აქტიურ-გარდამქმნელი როლი. იგი წერდა: „პოეტები ადამიანთა წინამძღოლები არიან ცხოვრების კეთილშობილ გავებაში 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 ვხდებით უკეთესნი, უფრო კეთილნი და კეთილშობილნი“.

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებმა ღრმად, საფუძვლიანად განსაზღვრეს ხელოვნების იდეურ-აღმზრდელი როლი, მოგვცეს მისი ჰუმანიტური მეცნიერული განსაზღვრა.

ხელოვნება, აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი კ. ცეტკინთან საუბარში, უნდა აერთიანებდეს მასების გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას, ალაფრთოვანებდეს მათ¹. ამ აზრს მთლიანად და საესებით ეხმიანება მწერლისა და ხელოვანის, როგორც „ადამიანის სულის ინჟინრის“, საყოველთაოდ ცნობილი დებულება. ერთ-ერთ საუბარში ი. ბ. სტალინი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნებამ უნდა ჩააკლას მხეცი კაცში და აამაღლოს განკაცებული იგი ადამიანი.

„ადამიანურის ადამიანში“ სრული გაშლა, ადამიანური არსების გა-

¹ ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამო, თბილისი, 1957, გვ. 609.

მდიდრება, 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-აღმზღველობითს როლს.

ხელოვნება მთელი თავისი შინაარსით და ფორმით უდიდეს ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, მის სულიერ სამყაროზე, ადამიანს მას, განამტკიცებს მის სულს, აღვიძებს გონებას, წარმოადგენს მძლავრ საშუალებას ადამიანებში ყოველივე ჰუმანურიტად ადამიანურის ჩამოყალიბებაში.

ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც განასახიერებს ხელოვნანის მიერ პოეტურად აღქმულ სამყაროს, ერთდროულად და მთლიანად მოქმედებს ჩვენს გონებასა და გრძნობებზე. ხელოვნების აღმზრდელობითი ძალა სწორედ იმაშია, რომ აიძულებს ადამიანს განიცადოს აღქმული, ნანახი, მოსმენილი, წაკითხული. 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 გამოსცადონ 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.

მშვენიერებისადმი ლტოლვა, მისი სიყვარული ადამიანის უკეთილშობილესი გრძნობაა. საჭიროა მისი მხარდაჭერა, მისი სრულყოფა. ადამიანს სურს არა მარტო შეიცნოს მშვენიერი, არამედ ისწავლოს კიდევ მისი გაგება.

საბჭოთა ხალხს უნარი შესწევს ჰუმანურიტად ღრმად, გულწრფელად შეიყვაროს მშვენიერი სინამდვილესა და ხელოვნებაში. იგი შეუძრიგებელია ყოველივე იმისადმი, რაც რყვის ამ მშვენიერს, ე. ი. შეუფერებელია 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, ამხანაგებთან ურთიერთობაში განსაზღვრავენ მის ქცევას, ავითარებენ მოთხოვნილებას ცოდნისადმი. ახალი ადამიანის

ჩამოყალიბების რთულ პროცესში ესთეტიკური აღზრდა თამაშობს უდიდეს როლს, რადგან ადამიანის ესთეტიკური წარმოდგენები ვითარდება ან არა მისი ყოველდღიური ცხოვრებისაგან მოწყვეტით, არამედ მთელი მისი შრომითი და საზოგადოებრივი საქმიანობის პროცესში.

§ 2. ხელოვნება და ესთეტიკური აღზრდა

რუსი მწერლის გლებ უსპენსკის ნარკვევებში „გამართა“ მოთხრობილია იმის შესახებ თუ როგორ „გადაარჩინა“ სოფლის მასწავლებელი ტიაპუშკინი ვენერა მილოსელმა — სიყვარულის ქალღმერთის ძველ-ბერძნულმა ქანდაკებამ.

უდიდამო იყო ტიაპუშკინის ცხოვრება. მხოლოდ იმის შეგნება, რომ მისი სამასწავლებლო საქმიანობა აუცილებელია ხალხისათვის, ავსებდა მის მთელ არსებას, ცხოვრების სტიმულს აძლევდა. მაგრამ, უსამართლობამ სასოწარკვეთილებამდე მიიყვანა ტიაპუშკინი და მან თვითმკვლელობაც კი განიზრახა. უეცრივ მას „სასწაული“ დაემართა.

მას მოაგონდა, რომ მრავალი წლის წინათ ლუვრში 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 გამართულ, ზნეობრივად აღორძინებულ ადამიანად.

ასეთია სილამაზის სასწაულმოქმედი ძალა. სულში ჩაბეჭდილი მშვენიერი სახე აიძულებს ადამიანს გაიაზროს ცხოვრება, აღუძრავს მოქმედებისა და ბრძოლის წყურვილს. სილამაზე გარდაქმნის და ანაღისებს ადამიანს, ხდის მას უფრო წმინდას, უფრო ბრძენს, ნათელს, მამაცურს, როგორც ეს ტიაპუშკინს დაემართა.

როდესაც ვუყურებთ კინოფილმ „კომუნისტს“, კონფლიქტს ბოლშევიკსა და კულაკებს შორის აღვიქვამთ არა მარტო პოლიტიკურ და ზნეობრივ ასპექტში, არამედ ესთეტიკურ ასპექტშიც. ბრძოლა კომუნისტურ და ბურჟუაზიულ იდეებს შორის ჩვენ წარმოგვიდგება როგორც ამალღებულისა და მტაბალის 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.

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 მიღწევებით. ჩვენში ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ არქიტექტურამ და გამოყენებითმა ხელოვნებამ დააკმაყოფილოს ყოველი საბჭოთა ადამიანი არამარტო მოხერხებული, მტკიცე და იაფი, არამედ ლამაზი და მხატვრულად მიმზიდველი ნაგებობებითა და საგნებით.

წლების მანძილზე „მონუმენტური პროპაგანდის“ ლენინური გეგმა უფრო მეტ ხორცშესხმას ღებულობდა და 69 წლის 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, კეშმარცხად სახალხო ამოცანები, არამედ იმ დროს სხვადასხვა თაობის მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლებს მიუთითა შემოქმედებითი გარდაქმნის კონკრეტული გზები.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში მონუმენტური ქანდაკება თითქმის არ არსებობდა. მონუმენტური პროპაგანდის, გეგმის განხორციელების ერთ-ერთი აქტი იყო 1922 წ. 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 წარმოდგენდა ქანდაკებაში ლენინური თემის ერთ-ერთ პირველ და მარჯვე ხორცშესხმას, სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის სინთეზის სერიოზულ ცდას, მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის პრაქტიკული განხორციელების მნიშვნელოვან აქტს. მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის განხორციელების საქმეში დიდიამ 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 თვალწარმატაცი ანსამბლი ქ. ერევანში (1940 წ.). ორივე ეს ნაწარმოები შექმნილია გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის ს. მერკუროვის მიერ. ომამდელი დროის ვ. ი. ლენინის მონუმენტურ ქანდაკებათა საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე ბელადის ძეგლი ქ. ულიანოვსკში (1940 წ., მოქანდაკე მ. მანიზერი).

მონუმენტური ქანდაკება არქიტექტურასთან ორგანულ სინთეზში დიდ ჯმობიურ უღერადობას იძენს და განასახიერებს გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყნის შესანიშნავ წარმატებებს.

ომის წლებში პორტრეტულმა ქანდაკებამ თავისი მკაფიო გამოხატულება პოვა სსრ კავშირის მამაცი გმირების სახეთა ალბეკდვაში. ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილ ადამიანთა პორტრეტულ ქანდაკებათა შექმნის იდეა ჯერ კიდევ პირველი ხუთწლედის პერიოდში ჩაისახა. ამ დროს მოსკოვის კულტურისა და დასვენების ცენტრალურ პარკში შეიქმნა შრომის დამკვრელთა ხეივანი. საბჭოთა კავშირის გმირებისა და სოციალისტური შრომის გმირების ბიუსტების განხორციელებით ამ წამოწყებამ გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკეების ე. ვუჩეტიჩის, ნ. აზგურის, ნ. ტომსკის, ლ. კერბელის, ი. ნიკოლაძის, კ. მერაბიშვილის, ს. კაკაბაძის, ნ. კანდელაკის და მრავალ სხვათა შემოქმედებაში თავისი ლოგიკური გაგრძელება პოვა.

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, ტ. სიხარულიძე, ე. მაჩაბელი, ი. ოქროპირიძე, თ. ღვინიაშვილი, ბ. ავალიშვილი, ლ. ცომაია და სხვები.

პეტროგრადისა და მოსკოვის ცენტრალური ანსამბლებისათვის ახალი შინაარსის შეტანაში დიდი როლი ითამაშა აგრეთვე მშრომელთა ინიციატივამ, რომლებმაც გადაწყვიტეს შეექმნათ ამ ქალაქების ცენტრებში რევოლუციური მონუმენტური ძეგლები და ნეკროპოლები. პეტროგრადში ასეთი ნეკროპოლი და დიდი მწვანე პარტერი შეიქმნა მარსის ველზე (1917—1920, დაგეგმარება ი. ფომინისა, გამწვანება რ. კატცერის, ძე-

ული ლ. რუდნევისა), მოსკოვში ასეთ ნეკროპოლად გახდა ადგილი კრემლის კედელთან წითელ მოედანზე. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში წითელმა მოედანმა შეიცვალა თავისი შინაარსი, იგი გახდა ქვეყნის მთავარ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ფორუმად. 1924 წელს კრემლის კედელთან ა. შჩუსევის პროექტით აიგო ლენინის დროებითი ხის მავზოლეუმი. შემდეგ იმავე წელს ააგეს მონუმენტური ხის მავზოლეუმი, რომელიც უკვე ტრიბუნასთან იყო გაერთიანებული. პირველი ხის მავზოლეუმის მთლიანი განხორციელება ვერ მოხერხდა დაკრძალვის დღისათვის. ააშენეს მხოლოდ კუბური მოცულობის პოსტამენტი საფეხურიანი ზედა ნაწილით, ამ ნაგებობის ლაკონური ფორმები მოხერხებულად ჩაიხაზა წითელი მოედნის არქიტექტურულ გარემოცვაში და მათ გავლენა მოახდინეს პროექტირების შემდგომ ეტაპზე.

ქვის მავზოლეუმში (1929—1930 წწ.) ა. შჩუსევმა დატოვა ადრინდელი ნაგებობის საერთო გადაწყვეტა, შექმნა მონუმენტური, დახვეწილი და საზეიმო კომპოზიცია, განსაზღვრა მოედნის ძველი ანსამბლის თანამედროვე იერსახე. მთავარი ყურადღება ხუროთმოძღვარმა მიაქცია მოცულობით-სივრცობრივი გადაწყვეტის ძიებას, რომელიც ხაზს უსვამდა გეომეტრიული ფორმების უბრალოებას. ლენინის მავზოლეუმი, რომელიც გარდა თავისი პირდაპირი დანიშნულებისა აგრეთვე ქვეყნის მთავარ ტრიბუნად გადაიქცა, წითელი მოედნის განახლებული ანსამბლის კომპოზიციური ცენტრი გახდა.

საზეიმო, მონუმენტურ საშუალებებს იყენებდნენ სტალინგრადის ბრძოლების ძეგლ-ანსამბლის ავტორები სტალინგრადში (არქიტექტორები ი. ბელოპოლსკი და ვ. დემინი, მოქანდაკეები ე. ვუჩეტიჩი, ი. მატროსოვი, ა. ნოვიკოვი, ა. ტიურენკოვი). ტერასების სისტემას, რომელიც ვითარდება ანსამბლის ლერძის გასწვრივ, მივყავართ დედასამშობლოს გიგანტური 52 მეტრიანი მონუმენტის კვარცხლბეკთან.

აქ, სტალინგრადში მამაის ყორღანზე, სისხლისმღვრელი ბრძოლები ვაუშართა საბჭოთა არმიამ გერმანელ-ფაშისტთა ურდოებს. გრანიტის ფილებით მოკირწყლული ჭადრების ხეივანში ქვაში გამოკვეთილი მეომრის კომპოზიციაა, რომლის დედაარსია „სიკვდილს არ შეუდრკე!“ ასიოდე ნაბიჯის მოშორებით გოლიათი მეომრის ტანი ჩანს, მარცხენა ხელში ავტომატი უჭირავს, მარჯვენაში ხელყუმბარა. იგი თითქოს იძახის „ვოლგის იქით ჩვენთვის მიწა არ არის!“ ამის შემდეგ იწყება კიბე-ქუჩა, რომლის მარჯვენა კედელზე წარწერილია: „საბჭოთა სამშობლოსათვის!“ ამ ბრწყინვალე მემორიალის სამფლობელოში ი. სმის გ. ალექსანდროვის დიდებული ჰიმნის „წმინდა ომის“ ამაღლევებელი ჰანგები.

რამდენიმე კიბის ავლის შემდეგ იწყება ახალი ტერასა, რომელსაც „გმირთა მოედანი“ ეწოდება. იგი დამშვენებულია უსახელო გმირთა

სკულპტურული სახეებით. 62-ე და 64-ე არმიის მებრძოლები, სულ ექვსი სკულპტურული კომპოზიციაა, და ყველა მათგანი სოციალისტური შრომის გმირის, გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის ევგენი ვუჩეტიჩის ქმნილებაა. პირველი კომპოზიცია ასახავს მტრის ტყვეით განგმორულ და მიწაზე უღონოდ დაშვებულ ჯარისკაცს. მას მხარში ავტომატიანი მეგობარი შეუდგა და მიწაზე ფრთხილად უშვებს. მეორე კომპოზიცია წარმოსახავს სანიტარ გოგონას—მოწყალების დას,—რომელსაც ზურგზე მოუკიდია გოლიათი ვაჟკაცი და საფარისაკენ მიიჩქარის. მესამე კომპოზიცია დაჭრილ-დაცემული ფეხოსნისა და წინმავალი მეზღვაურის გმირობის გამომხატველია. მეოთხე კომპოზიცია გვიჩვენებს რიგითი ჯარისკაცის მიერ დაჭრილი ოფიცრის საფარში გაყვანის სცენას, ჯარისკაცს ორივე ხელით აუწევია მუხლებმოკვეთილი მეთაური, რომელიც წინ, შეტევისაკენ უხმობს. მეხუთე კომპოზიცია დალუპული მედროშის ჯგუფურ ქანდაკებას წარმოგვიდგენს. მეექვსე კომპოზიციაში ასახულია ორი საბჭოთა მეომრის მიერ ფაშისტის განგმირვის სცენა. „გმირთა მოედნის“ გარდიგარდმო, ბოლო კედელზე, ე. ვუჩეტიჩმა მონუმენტურ რელიეფზე საბჭოთა ხალხის გამარჯვება და ზემი ასახა.

საზეიმო რელიეფურ კედელზე ორ მრგვალ სვეტზე დაბჯენილი ოთხკუთხა ღია კარი ჩანს, საბრძოლო დიდების დარბაზი, რომელიც 13,5 მეტრი სიმაღლისა და 41 მეტრი სიგანისაა, მრავალი გმირი ვაჟკაცის ხსოვნას ინახავს. ცილინდრულ კედელზე ერთმანეთის მიყოლებით 34 სიმბოლური დროშაა დაშვებული, იმ სამხედრო ნაწილებისა და შენაერთებისა, რომლებიც სტალინგრადს იცავდნენ და გაიმარჯვეს. საბრძოლო დიდების დარბაზში გამოქანდაკებულ დროშებზე ამოტვიფრულია დალუპული საბჭოთა მეომრების გვარები, მათ შორის არის საბჭოთა საქართველოს სახელოვანი შვილების გვარები. ჩვენ ასეთი 35 გვარი ამოვიკითხეთ. დარბაზის ქერზე მეომრული დიდების დამადასტურებელი ორდენებია გამოქანდაკებული, ცენტრში კი თერთმეტი მეტრი დიამეტრის სარკმელია, მის შუაში ოქროს გვირგვინია „სტალინგრადის დაცვისათვის“ მედლის გამომხატულებით.

საბრძოლო დიდების დარბაზის შემდეგ იწყება გლოვის მოედანი, აქვე თავდახრილი დედა სახეზე დროშაგადაფარებულ დალუპულ შვილს დასტირის და ამ ადგილიდან უკვე კარგად მოჩანს მამაის ყორღანის ქიმზე შემდგარი გრანდიოზული მონუმენტი „დედასამშობლო“, რომელიც დიდი ექსპრესიით არის გამოქანდაკებული. იგი მარჯვენა ხელში აღმართული მახვილით შეტევისაკენ მოუწოდებს. 110 მეტრიან მამაის ყორღანზე 80 მეტრი ქალის—„დედასამშობლოს“—მონუმენტური ქანდაკება საბჭოთა ხალხის უკვდავ გმირობაზე მეტყველებს.

ყოფა-ცხოვრების ისტორია მკიდროდა დაკავშირებული ყოფაქცევის ისტორიასთან. ამ უკანასკნელს საფუძვლად უდევს კომუნისტური შორალის ნორმები და პრინციპები.

საბჭოთა ადამიანებისათვის საჭიროა არა მარტო შინაგანი კულტურა, არამედ მათ უნდა აითვისონ და შეისისხლნონ კარგი ტონის ქცევის წესები, გახადონ მათი შესრულება ისეთივე ჩვეულებრივი და აუცილებელი, როგორც სიტყვა „გამარჯობა“ ადამიანების შეხვედრისას. შემთხვევითი როდია, რომ არსებობს გამოთქმა ჩვეულება რჯულზე უმტკიცესიაო, რომ ჩვეულება ადამიანის მეორე ნატურაა.

ვ. ი. ლენინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მშრომელ მასებში კარგი ჩვევების ფორმირებას. თავის გენიალურ ნაშრომში „სახელმწიფო და რევოლუცია“ ამუშავებდა რა კაპიტალიზმიდან კომუნისმისაკენ საზოგადოების განვითარების თეორიას, ილიჩი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ „...ადამიანები, კაპიტალისტური მონობისაგან, კაპიტალისტური ექსპლუატაციის უამრავ საშინელებათა, სიველურეთა, უმსგავსოებათა და საზიზღრობათაგან განთავისუფლებულნი, თანდათან შეეჩვევიან საერთო თანაცხოვრების ელემენტარული, საუკუნეობით ცნობილი, ათასეული წლების მანძილზე ყოველნაირად გადაღეჭილი წესების დაცვას, მათ დაცვას ისე, რომ საჭირო არ იყოს ძალდატანება, იძულება, დამორჩილება, საჭირო არ იყოს იძულების ის განსაკუთრებული აპარატი, რომელსაც სახელმწიფო ეწოდება“¹.

და შემდეგ, ლაპარაკობდა რა კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის კანონზომიერებათა შესახებ, ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა: „...როდესაც ყველანი ისწავლიან მართვა-გამგებლობას და მართლაც დამოუკიდებლად გაუძღვებიან საზოგადოებრივ წარმოებას, დამოუკიდებლად ვანახორციელებენ მუქთახორების, ბატონკაცების, თაღლითებისა და სხვა მათ მსგავსათა — „კაპიტალიზმის ტრადიციების დამცველთა“ მიმართ აღრიცხვასა და კონტროლს, — მაშინ ამ საყოველთაო-სახალსო აღრიცხვისა და კონტროლისაგან თავის არიდება აუცილებლად გახდება ისე არაჩვეულებრივად ძნელი, ისე უაღრესად იშვიათი გამოწველისი.... რომ ძალიან მალე ჩვეულება და გადაიქცევა საერთო თანაცხოვრების მარტივი, ძირითადი წესების დაცვის აუცილებლობა“².

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 25, გვ. 575.

² იქვე, გვ. 591—592.

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 განვასხვაოთ ორი მხარე: მორალურ-ეთიკური (ქცევის ნორმები) და ესთეტიკური, ე. ი. ამ ნორმების გამოვლენის გარეგანი ფორმები, მანერების სინატიფე და სილამაზე. ამ ორ მხარეს შეფარდებითი დამოუკიდებლობა ახასიათებთ. შეიძლება ადამიანი იყოს კარგი, კეთილი, მაგრამ თავის სულიერ ნიშან-თვისებებს ავლენდეს ულამაზოდ, 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. ჯერ კიდევ ძველ ბერძნებს საზოგადოებრივ იდეალად მიაჩნდათ ლამაზისა და ზნეობრივის ჰარმონია, ადამიანის შინაგან ნიშან-თვისებათა და მათი გარეგანი გამოვლენის ჰარმონია.

მაღალი მორალური ღირსებების (კეთილშობილება, სიკეთე, პატიოსნება პირად და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში) და ამ თვისებების გარეგანი გამოვლენის (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 — განუყოფელია, ერთიანია, ისევე როგორც ერთიანია თვით ადამიანის პიროვნება.

მაგრამ აღზრდის პროცესის უკეთ შესწავლისათვის მეცნიერება მის ცალკეულ მხარეებს ანაწევრებს, გამოყოფს გონებრივ, ფიზიკურ, ზნეობრივ, ესთეტიკურ აღზრდას და ა. შ. და ითვალისწინებს ყოველი მათგანის სპეციფიკას. თავისებურებებს.

სწორედ აქედან გამომდინარეობს აუცილებლობა სპეციალურად განვიხილოთ ადამიანის ქცევის ესთეტიკური მხარე, რაც ვლინდება სხვებთან ურთიერთობაში, განვიხილოთ მისი მანერებისა და ჩვევების სილამაზე.

ლამაზი მანერების გამომუშავება ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში

იყო საზოგადოების საზრუნავე. 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 შესწავლიდა სპეციალური დისციპლინა. ადამიანის ქცევის ნორმები ჩამოყალიბებულია არჩილ მეფის (1647 — 1713) თხზულებაში „საქართველოს ზნეობანი“ და იოანე ბატონიშვილის (1772—1839) თხზულებაში „კალმასობა“¹. კაპიტალიზმის პერიოდში სხვადასხვა სასწავლებლები ბურჟუაზიული საზოგადოების ეტიკეტის, მანერების პროპაგანდასტებად 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 აღსავსე იყო დახვეწილი პირობითობითა და მოღუბლი 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 ახევედნენ სკოლებსა და ეკლესიებში, არმიაში, სამიციტნოებში, საწარმოებში: „თვალებით დაეწაფე უფროსებს“, „გაირინდე შტერივით“, „იყუჩე, ადექი და ისმინე“, „ამე ყველას“, — აი რას უნერგავდნენ 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 გაძანადგურებული კრიტიკის ობიექტი გახდა. მაგრამ ეტიკეტი როგორც ასეთი,

¹ გ ი ო რ გ ი ჯ ი ბ ლ ა ძ ე, ესთეტიკური აღზრდის პრინციპი, თბილისი, 1968, 23. 296—302.

გაწმენდელი დანაშრევეებისაგან და ზედმეტობისაგან, არ იყო უარყოფილი. პირიქით, დაისახა ამოცანა, გადაგვექცია იგი „ჩრეულთა“ პრივილეგიიდან ხალხის მასების კუთვნილებად და გაგვემდიდრებინა ახალი ნიშან-თვისებებით.

მაგრამ ქცევის ესთეტიკის საკითხების თეორიული დამუშავება საგრძნობლად ჩამორჩებოდა ცხოვრების მოთხოვნილებებს. ამას ხელს უწყობდა ისიც, რომ ესთეტიკას აიგივებდნენ ხელოვნების თეორიასთან, რის გამოც ესთეტიკის მეცნიერების მიღმა დარჩენილი აღმოჩნდნენ ქცევის ესთეტიკისა და სხვა პრობლემები. ამავე დროს, სხვადასხვა ხასიათის რევოლუციამდელი წიგნები ეტიკეტის შესახებ სავესე იყო არისტოკრატიული „კარგი ტონის წესების“ და მაღალი წრის ადამიანთა ქცევის 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 გამონაგონს, რომელიც ჩვენ არ გვესაჭიროება. ეს ცხადია, არასწორი იყო.

იგონებდა რა მარქსის ოჯახში ყოფნას, ცნობილი რუსი მეცნიერი მ. მ. კოვალევსკი აღნიშნავდა, რომ მისი ცოლი ქენი მარქსი ფლობდა იშვიათ ნიჭს შეენახა „თავის უბრალოებაში ქცევის ხერხები და გარეგანი გამოვლენა იმისა, რასაც ფრანგები უწოდებდნენ „უნ გრანდ დამ“, რაც წარჩინებულ ბანოვანს ნიშნავს.

ფ. ენგელსი მიუთითებდა, რომ საჭიროა მემკვიდრეობით მივიღოთ ყოველივე ძვირფასი „ყოფა-ცხოვრების ფორმებიდან“. ახსიათებდა რა სოციალიზმს, ენგელსი წერდა, რომ სწორედ ეს საზოგადოება ყველას აძლევს საშუალებას „ისტორიულად მემკვიდრეობით მიღებული კულტურიდან — მეცნიერებიდან, ხელოვნებიდან, საერთო ყოფა-ცხოვრების ფორმებიდან და ა. შ.—ავითვისოთ ყოველივე ის, რასაც ნამდვილად აქვს ღირებულება, და არა მარტო ავითვისოთ, არამედ გადავაქციოთ იგი გაბატონებული კლასების მონოპოლიიდან მთელ საზოგადოების საერთო კუთვნილებად და ხელი შევეწყუთ მის შემდგომ განვითარებას“².

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... პირო-

¹ Воспоминания о Марксе и Энгельсе. Москва, Госполитиздат, 1956, გვ. 313.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, ჩრეული ნაწერები, ტ. I, სახელგამი, გვ. 654.

ვნება ხასიათდება არა მარტო იმით, თუ რას აკეთებს იგი, არამედ იმი-
თაც, თუ როგორ აკეთებს იგი ამას¹.

ბ. ბელინსკი აღნიშნავდა, რომ „...გარეგანი სიწმინდე და მოხდენილო-
ბა შინაგანი სიწმინდისა და სილამაზის გამოხატულება უნდა იყოს...“².

ა. ს. მაკარენკო წერდა: „რა არის ქცევის ესთეტიკა? ეს სწორედ
გაფორმებული ქცევაა, რომელმაც მიიღო რაღაც ფორმა. ფორმა თვი-
თონ წარმოადგენს უფრო მაღალი კულტურის ნიშან-თვისებას“³. ფორმა
ეს თვით სიტურფა⁴.

ეტიკეტის საკითხების ფართოდ განხილვა ჩვენში დაიწყო ომის შემ-
დგომ პერიოდში ჩვენი ქვეყნის საერთაშორისო ურთიერთობათა გაფა-
რთობასთან დაკავშირებით.

ეტიკეტი, მანერები საჭიროა იმისათვის, რომ ადამიანთა შორის ურ-
თიერთობა გაეხადოთ სასიამოვნო, ლამაზი, გამაკეთილშობილებელი.
ადამიანური ღირსება, პუმანიზმი, ზრუნვა ადამიანებზე, რომელიც გა-
მოიხატება ზრუნვაშიც მანერების სილამაზეზე — ასეთია ესთეტი-
კური ქცევის კრიტერიუმი.

სიარულის, ჩაცმის, ჭამისა და ა. შ. საყოველთაო მანერები თავისთა-
ვად როდი იშვენენ, 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 ართმევენ. დამშვიდობებისას ადა-
მიანები კვლავ ხელს ართმევენ ერთმანეთს. შუა საუკუნეების რაინდი
ხელზე კოცნიდა თავის სატრფოს. უფრო გვიან რაინდები ხელს უკოც-
ნიდნენ ყველა ბანოვანთ მათდამი მოკრძალების აღსანიშნავად.

პირველი მოტივი, რომელიც საფუძვლად უდევს ურთიერთობის მანე-
რებს, არის კეთილმოსურნეობის. განზრახვის სიწმინდის, გულითადო-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 29, гл. 492.

² В. Г. Белинский, Избранные педагогические сочинения, Москва-
Ленинград, 1948, гл. 59.

³ А. С. Макаренко, О коммунистическом воспитании, Москва, 1956,
гл. 327.

⁴ В. Г. Белинский, Избранные педагогические сочинения, Москва,
Ленинград, 1948, гл. 31.

ბის, გარემყოფთა ღირსების პატივისცემის გამოხატულება. მეორე მოტივია: სიფაქიზის და სანიტარიულ-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, როგორც არის პირადი ჰიგიენის მოთხოვნათა დაცვა, გარეგანი სიფაქიზე და წესიერება, სწორი წარმოსადგეგობა, უნარი ლამაზად იარო, იჯდე და ა. შ. ეს არის „მოდრაობის ესთეტიკა“ (გრაცია), და „ტანსაცმლის ესთეტიკა“, რომლის შერჩევისას უნდა ვესწრაფოდეთ მოკრძალებულობისაკენ, უბრალოებისა და მოხერხებულობისაკენ (უნარს ჰარმონიულად შევარჩიოთ ტანსაცმლის ყველა ელემენტი, უწოდებენ ელევანტურობას, სიკონტავეს). ამ ჯგუფს მიეკუთვნება თავაზიანობა, მოკრძალებულობა, ზრდილობიანობა, ლამაზი სიტყვა-პასუხი, შნოიანი, ლაზათიანი ექსტები და ა. შ.

როდესაც საქმე ეხება გარეგნობას, პირად სილამაზესა და ადამიანის მომხიბვლელობას, უნდა გვახსოვდეს, რომ აქ ქცევის ესთეტიკა ძალზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული ეთიკასთან. მართლაც სილამაზე, გონება და მოკრძალება, ლაზათიანობა და ზრდილობა, გრაციოზულობა და დელიკატურობა ვლინდებიან ჰარმონიულ ურთიერთობაში. თუ ეს ჰარმონია არ არის, მაშინ სილამაზეც იქცევა ფუჭ ლამაზმანობად, რომელიც ზიზღს იწვევს.

მანერების შემდეგ ჯგუფს მიეკუთვნება ყოფა-ცხოვრებაში ლამაზი ქცევის მანერები. აქაც არის რიგი მანერებისა, რომლებიც გამოწვეულია ბინაში, სახლში და ქუჩაში ჰიგიენის, სანიტარიისა და მყუდროების მოთხოვნით (არ დაანავვიანო, არ მოსწიო თუთუნი ნებადაურთველად და ა. შ.). არსებობს, აგრეთვე, რიგი ლამაზი მანერებისა: მაგდასთან ქცევის, ბინაზე და სტუმრად ყოფნის. ეს მანერები ძალზე მრავალფეროვანია და ითვალისწინებენ ყველაფერს დეტალებამდე (როგორ დავაწყოთ ჩანგლები და დანები, რა რით დავჭრათ და ა. შ.). „ჰამის ესთეტიკა“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული მაგიდის, სუფრის გაშლასთან და კულინარიის ოსტატობის სილამაზესთან. ჰამა უნდა იყოს ლამაზი წვრილმანებამდე. „ჰამის კულტურა,—წერდა ა. ს. მაკარენკო,—ეს ადამიანის კულტურის მეტად მნიშვნელოვანი დარგია, მას უნდა შეუპოვრად ვზრდიდეთ.“¹

¹ А. С. Макаренко, О коммунистическом воспитании, Избранные педагогические произведения, издание второе, Москва, 1956, гл. 167.

ამავე ჯგუფს განეკუთვნება ქცევის მანერები ქუჩაში, დასვენებისა და გართობის ადგილებში, ტრანსპორტზე და ა. შ. ყოველ ამ შემთხვევაში მთავარია გარემოს გათვალისწინება.

მანერების შემდეგ ჯგუფს განეკუთვნებიან ქცევისა და ურთიერთობის მანერები საწარმოო და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. აქ შედიან: მოსწავლეების, სტუდენტების, პედაგოგების, საშუალო და უმაღლესი სკოლების მასწავლებლების ეტიკეტი, სხვადასხვა დაწესებულებაში, საწარმოში, ლაბორატორიაში, ბიბლიოთეკაში და ა. შ. ურთიერთობის ნორმები. აგრეთვე ზრდილობის ფორმები უფროსებსა და ქვეშევრდომთა დამოკიდებულებაში, ამხანაგებს შორის, ქცევისა და ურთიერთობის წესები სამუშაოზე, პარტიულ, პროფკავშირულ, კომკავშირულ და სხვა საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში.

ურთიერთობის განსაკუთრებული ფორმებია მიღებული სახელმწიფო, ადმინისტრაციულ, სასამართლო ორგანოებში, სამედიცინო დაწესებულებებში და ა. შ.

მანერების ერთი ჯგუფი მოიცავს სპეციალური ეტიკეტის სხვადასხვა სახეებს. აქ იგულისხმება განსაკუთრებული მანერები ოჯახური ზემოქმედებისა და საერთო დღესასწაულების ჩატარებისას, თამაშობასა და გართობაში, აგრეთვე საზღვარგარეთულ მოგზაურობაში. ამ ჯგუფსვე ეკუთვნის სხვადასხვა ზემოქმედების, მიტინგის, ცერემონიალების და ა. შ. ეტიკეტი, რომელთაც განეკუთვნება აგრეთვე დიპლომატიური ეტიკეტის ზოგიერთი მანერები.

გარდა ამისა, ამ ჯგუფს მიაკუთვნებენ აგრეთვე სხვადასხვა მილოცვის, საჩუქრების, მიმოწერისა და ა. შ. გადაცემის მანერებს.

საჭიროა დავახსიანოთ ქცევის ის მხარეები, რომლებიც შეადგენენ პიროვნების ესთეტიკური სტილის საფუძველს. ამაში შედის ადამიანის მიმიკა, ჟესტი, ტაქტი, სიტყვა და ტონი.

ადამიანებთან დამოკიდებულებაში ბევრს ნიშნავს სახის გამომეტყველება, მისი მიმიკა. უნდა ვფლობდეთ საკუთარ მიმიკას, ისევე როგორც ქცევებს და სიტყვებს. ხშირად ამბობენ „მის სახეზე ყველაფერია დაწერილი“. მანამდე სანამ რეაგირებას გაუკეთებ, ანდა უარყოფ, საჭიროა მოუსმინო მოსაუბრეს ბოლომდე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სიცხის „რეგულირება“. საუბრისას სახის გამომეტყველება არ უნდა იყოს მოწყენილი, საზოგადოებაში მთქნარება ულამაზოა. საჭიროა ვიცოდეთ ხველებისა და ცხვირის დაცემინების შეკავება, არასასურველია ცხვირის ხმამაღლა მოხოცვა.

ზრდილობიანი ადამიანები საზოგადოებაში იშვიათად ამოძრავებენ ხელებს. კარგად თქვა ამაზე შექსპირის ჰამლეტმა „ნუ აქნევ ხელებს უაზროდ, და ეცადე რომ შენი ჟესტები იყვნენ კეთილშობილი“. ზრდილობა კრძალავს თითოთ ჩვენებას იმ ადამიანზე, ვისზეც ლაპარაკია. ფე-

ხის ფეხზე შემოდგმა, ფეხის რხევა ჯდომისას უზრდელობაა. უფროსთან საუბრის დაძავერების და წასვლისას მყისვე ნუ შეაქცევთ ზურგს. ერთი ანდა ნახევარი ნაბიჯი გადადგით გვერდზე და შემდეგ შემობრუნდით.

ურთიერთობაში ზომიერების გრძნობა, გულისხმიერება გარეშეებისადმი არის ტაქტი. კარგი აღზრდა მარტო იმაში კი არ არის, რომ შენ არ დაღერი საცივს სუფრაზე, არამედ იმაშიცაა, რომ „ვერ შეამჩნევ“, თუ ამას ვინმე სხვა გააკეთებს. უტაქტია ხმამალა შენიშვნა მისკე 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, უესტის, 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 გამომუშავებისათვის 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“, „გაკავებთ დიდი სიამოვნებით“ და ა. შ.

ადამიანისადმი მიმართვისას უნდა ვერიდოთ კატეგორიულობას, მოთხოვნის ანდა ბრძანების კილოს. უკეთესია ვთხოვთ: „თუ შეიძლება გვაჩვენოთ“, „გადაეცით, 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 გადაჭრით 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, ტკბობას, უნდა იზიდავდეს მათ, განამტკიცებდეს მათ სურვილს იყენენ მუდამ ამ გარემოში.

წარმოების ესთეტიკა მოწოდებულია შეისწავლოს ურთიერთმოქმედება შრომასა 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 ისწრაფის გამოშვებულ იქნეს ესთეტიკურად სრულყოფილი საგნები.

პარტიის მიერ ჩამოყალიბებული თეზისი იმის შესახებ, რომ ესთეტიკური 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 ღდება უშუალო საწარმოო ძალად, რომელიც ხელს უწყობს ეკონომიკურ 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 ხელსაწყოების 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 შემოქრას წარმოებაში.

ბინის მორთულობა მიგვანიშნებს აგრეთვე მის მფლობელთა ხასიათსა და მიდრეკილებებზე, მათს ჩვევებზე, ცხოვრების წესზე. ხელოვნური სუბილიები არ ამკობენ ბინას. მიზანშეწონილია ბინებში ვიქონიოთ დიდი მხატვრების ნაწარმოებთა კარგი რეპროდუქციები, მუდამ უნდა ვითვალისწინებდეთ საგნების შესაფერისობასა და მიზანშეწონილობას. კედლების შეფერილობა მოითხოვს რბილ ტონებს. მთლიანი ნახატით, ტრაფარეტით დაფარული კედლები ულამაზოა. 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 აუშნოებდეს კიდეც. ავეჯი ინტერიერის

აუცილებელი ელემენტია და იგი უნდა იყოს მოხერხებული, 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, ლამის კაბა ქუჩაში, პიჯამა 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 მუსიკოსები, მსახიობები, ფერმწერები ვერ შეეძრებიან 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 სიყვარულს ხელოვნებისადმი, ხვეწავს მის გემოვნებას. ამრიგად, თვითმოქმედი ხელოვნება პიროვნების ესთეტიკური თვითაღზრდის აქტიური საშუალება ხდება. მხატვრული შემოქმედება საშუალებას გვაძლევს გამოვალინოთ და განვაფიქროთ ადამიანში ჩამალული ნიჭი, რათა მივალწიოთ იმას, რომ არც ერთი ქვეშარტი ტალანტი არ დაეკარგოს საზოგადოებას. ბევრი ცნობილი საბჭოთა მსახიობი, რეჟისორი, კომპოზიტორი, დრამატურგი (კ. 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 აღზრდილია, რსფსრ დამსახურებული არტისტი ნ. ჩუბენკო თავდაპირველად სოფლის სკოლის მომღერალთა გუნდის სოლისტი იყო. რსფსრ დამსახურებული არტისტი ვ. კლეპაკაია სვერდლოვსკის ოლქის № 32 სახელოსნო სასწავლებლის აღზრდილია და ა. შ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ბავშვთა თვითმოქმედების შესაძლებლობანი.

სკკპ XXVII ყრილობაზე მიღებულ „ძირითად მიმართულებებში“ აღნიშნულია, რომ უფრო ფართოდ უნდა ჩავაბათ მოსახლეობა, უწინარეს ყოვლისა, ახალგაზრდობა, თვითმოქმედ მხატვრულ შემოქმედებაში.

მასების მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობის აღმავლობა ხელს შეუწყობს ახალი ნიჭიერი მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, მსახიობების დაწინაურებას. საზოგადოების მხატვრული საგანძურის განვითარება და გამდიდრება, როგორც ცნობილია, ხდება მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედებისა და პროფესიული ხელოვნების შეხამების საფუძველზე.

მხატვრული თვითმოქმედების მნიშვნელობის კიდევ ერთი ასპექტი მდგომარეობს იმაში, რომ ავითარებს რა ადამიანში მხატვრულ ნიჭს, იგი შემოქმედებას ახდენს მის საერთო შემოქმედებითს პოტენციალზე, რადგან მხატვრული მოღვაწეობა ააქტიურებს 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 გვესაჭაროება 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 განსაკუთრებული კონცენტრაცია და ამასთან დაკავშირებული ფართო მასებში მისი დათრგუნვა»,¹ რაც ბუნებრივი და აუცილებელი იყო წარსული ეპოქებისათვის, აღარ იქნება კანონი კომუნისტურ საზოგადოებაში, რომელიც ყოველი ადამიანისაგან მოითხოვს მონაწილეობა მიიღოს როგორც მატერიალურ წარმოებაში, ისე მხატვრულ წარმოებაში.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება მილიონობით ადამიანის ბედნიერებისა და აღმაფერხნის 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, კომუნისზმის მშენებლის ჩამოყალიბებას. ესთეტიკური აღზრდის ძირითადი ამოცანაა ესთეტიკური გრძობების, გემოვნების, ესთეტიკური იდეალისა და რწმენის საფუძველზე ჩამოყალიბოს კომუნისზმის მშენებლის მაღალი მოქალაქეობრივი თვისებები. ამავე დროს,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 3. 83- 393.

იგი არანაკლებ მნიშვნელოვანია სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის განხორციელებისათვის, იმ ამოცანის გადაწყვეტისათვის, რომ შრომა გადაიქცეს პირველ სასიცოცხლო მოთხოვნილებად, ესთეტიკური ადამიანის ნორმალურ მოთხოვნილებათა თავისებურ კრიტერიუმად.

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 იმისადმი, რაც ხელს გვიშლის ჩვენს წინსვლაში.

ესთეტიკური აღზრდის საფუძველთა საფუძველი ხელოვნებაა. ქეშმარიტი ხელოვნების მომხიბვლელობა ის არის, რომ იგი გამსჭვალულია ადამიანებისადმი უდიდესი სიყვარულით, უმაღლესი ჰუმანიზმით, რომ იგი ამკვიდრებს ადამიანის სილამაზეს, როგორც მის საქმეთა, მისი ბრძოლის, მისი მამაცობის სილამაზეს, რომ იგი განამტკიცებს თვითცხოვრების სილამაზის რწმენას.

§ 4. ასთეტიკა და ხელოვნება თანამედროვე იდეოლოგიურ ბრძოლაში

თანამედროვე ეპოქა რთული, მრავალფეროვანი, დინამიკური, მღელვარე და წინააღმდეგობებით აღსავსე მოვლენებით ხასიათდება, გამსჭვალულია საპირისპირო ტენდენციებით.

საერთაშორისო სარბიელზე კლასობრივი შერკინების უმწვავესი ფრონტი გახდა იდეოლოგიური ბრძოლა. ძველი სამყაროს აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში იყენებენ ყველა საშუალებას. ე. წ. „ფსიქოლოგიური ომი“ იმპერიალიზმს სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში აპყავს.

სკკპ XXVII ყრილობის მიერ მიღებულ პროგრამაში აღნიშნულია: „რაც უფრო ძლიერ არყევს ისტორიული განვითარების მიმდინარეობა იმპერიალიზმის პოზიციებს, მით უფრო მტრული ხდება ხალხთა ინტერესებისადმი მისი ყველაზე რეაქციული ძალების პოლიტიკა. იმპერიალიზმი გააფთრებით ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივ პროგრესს, ცდილობს როგორმე შეაჩეროს ისტორიის ჩარხი, ძირი გამოუთხაროს სოციალიზმის პოზიციებს. აიღოს სოციალური რევანში მსოფლიო მასშტაბით. იმპერიალისტური სახელმწიფოები ისწრაფიან შეათანხმონ თავიანთი ეკონომიკური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური სტრატეგია, ცდილობენ შექმნან სოციალიზმის წი-

ნააღმდეგ, მთელი რევოლუციური, განმათავისუფლებელი მოძრაობების წინააღმდეგ ბრძოლის საერთო ფრონტი¹.

უკანასკნელი წლების მოვლენები ნათლად მეტყველებენ იმას, რომ ჩვენი კლასობრივი მოწინააღმდეგენი თავიანთ მარცხზე სწავლობენ, სოციალისტური ქვეყნების წინააღმდეგ სულ უფრო გაწაფულად და მზაკვრულად მოქმედებენ, აძლიერებენ თავიანთ ცდებს — გამხრწნელი ზემოქმედება მოახდინონ საბჭოთა ადამიანების შეგნებაზე.

ცხადია, რომ ორი მსოფლმხედველობის ბრძოლაში არ შეიძლება იყოს ნეიტრალიზმი და კომპრომისები. აქ საჭიროა მაღალი პოლიტიკური სიფხიზლე, აქტიური, ოპერატიული და დამაჯერებელი სააგენტა-ციო-პროპაგანდისტული მუშაობა, მტრის იდეოლოგიურ დივერსიათა დროზე გამოვლინება და მოგერიება.

„საერთაშორისო რეაქციის ციტადელია, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში, — ამერიკის შეერთებული შტატების იმპერიალიზმი. სწორედ მისგან მომდინარეობს უწინარესად ომის საფრთხე. იგი მსოფლიო ბატონობის პრეტენზიით არის შეპყრობილი და თვითნებურად აცხადებს მთელ კონტინენტებს თავისი „საარსებო ინტერესების“ ზონებად. ჰეგემონიზმის, დიქტატის, სხვა სახელმწიფოებთან არათანასწორუფლებიანი ურთიერთობის თავს მოხვევის, რეპრესიული ანტიხალხური რეჟიმების მხარდაჭერის, ამერიკის შეერთებული შტატებისათვის არასასურველი ქვეყნების დისკრიმინაციის პოლიტიკას, რომელსაც იგი ადგას, დეზორგანიზაცია შეაქვს სახელმწიფოთა ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ურთიერთობაში, აბრკოლებს მათს ნორმალურ განვითარებას“².

ამ მეტად საშიში საერთაშორისო ვითარების პირობებში სულ უფრო ომანიადად და მკვექარედ გაისმის მთელი პროგრესული და მშვიდობისმოყვარე ძალების ხმა — ბოლო მოუღონ ძალისა და კონფორტაციის პოლიტიკას, უზრუნველყონ ქვეყნად მტკიცე მშვიდობა, საერთაშორისო უშიშროების განმტკიცება.

ყველგან ჩვენს პლანეტაზე პოლიტიკური პარტიები, ორგანიზაციები სხვადასხვა იდეოლოგიური მიმართულების მოძრაობები ხმას იმაღლებენ გამალებული შეიარაღებისა და საომარი კონფლიქტების გაღვივების წინააღმდეგ. ომის საწინააღმდეგო მასობრივი გამოსვლებით ყველა კონტინენტის მილიონობით კეთილი ნების ადამიანი გამონახატავს ურყევ მისწრაფებას მშვიდობისადმი, მსოფლიო ცივილიზაციისა და თვით სიცოცხლის გადასარჩენად.

¹ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამა. ახალი რედაქცია. მიღებულია სკკპ XXVII ყრილობის მიერ. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1986 წ., გვ. 23.

² იქვე, გვ. 23—24.

იმპერიალიზმის აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში ფართოდ იყენებენ ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას და ა. შ. ისინი ჩაფლულნი არიან იდეური ბრძოლის ორომტრიალში, იმყოფებიან „ფსიქოლოგიური ომის“ ბარიკადებზე.

იდეოლოგიური დივერსიის დროს იმპერიალიზმის პროპაგანდა უპირატესად მიმართავს ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რადგან იცის, რომ ხელოვნება, მხატვრული სახეები მიმზიდველი და საინტერესოა ხალხისათვის. მასებზე იდეოლოგიური ზემოქმედება ახლა შეუძლებელია კაპიტალიზმის მარადიულობის რიტორული ქადაგებით, ხოლო ადვილი და ხელსაყრელია ხელოვნების მეშვეობით, მისი ემოციური თავისებურებების გამო. ლიტერატურისა და ხელოვნების სპეციფიკა საშუალებას იძლევა ცხოვრების შინაგანი, რთული, ასევე მიმდინარე, ყოველდღიური პროცესების ტენდენციური წარმოსახვისათვის. მართლაც, იმპერიალისტთა დაქირავებულმა იდეოლოგებმა შექმნეს და სისტემატურად ქმნიან ფსევდოკულტურას და მითებს მასების მოსატყუებლად, მათი საზოგადოებრივი შეგნების მოსაღუნებლად.

საერთაშორისო ასპარეზზე ძალთა თანაფარდობის სოციალიზმის სასარგებლოდ შეცვლასთან დაკავშირებით იმპერიალიზმის იდეოლოგები ე. წ. „დეიდეოლოგიზაციის“ ნიღბით ცდილობენ მიჩქმალონ თანამედროვე სამყაროს ძირითადი წინააღმდეგობანი და წინა პლანზე წამოსწიონ ცალკეული ქვეყნების ტექნიკურ-ეკონომიკური, ეროვნული, რასობრივი, რელიგიური, გეოგრაფიული და სხვა განსხვავებანი. ამ ტაქტიკის მიზანია შეასუსტოს მშრომელთა ანტიიმპერიალისტური ბრძოლა, დანერგოს ეჭვი და უნდობლობა, გაამწვავოს წინააღმდეგობანი ანტიიმპერიალისტურ ძალებს და, უწინარეს ყოვლისა, სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებს შორის. „დეიდეოლოგიზაციას“ თან ახლავს სხვადასხვა რეაქციული დოქტრინისა და „თეორიის“ შემუშავება და გავრცელება.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის შედეგებით სპეკულაციამ კაპიტალისტურ ქვეყნებში აპოლოგეტური ლიტერატურის მთელი ნაკადი წარმოშვა. იმპერიალიზმის პოლიტიკური სტრატეგები აშკარად ქადაგებენ იდეას, რომლის თანახმად 2000 წლისათვის ამერიკის შეერთებული შტატები, იაპონია, დასავლეთ გერმანია სხვა ქვეყნებისაგან სულ უფრო მეტი „ტექნიკური მოწყვეტით“ მსოფლიოში დაიკავენ წამყვან სოციალურ-ეკონომიკურ პოზიციებს და „ჩამორჩენილ პერიფერიაზე“ იბატონებენ.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში სპეციალისტების, წარმოების ორგანიზატორების როლის გაზრდის ობიექტური კანონზომიერებიდან ჩვენი მოწინააღმდეგენი ასკენიან, რომ უნდა შეიცვალოს პოლიტიკური ძალაუფლების ხასიათიც, და რომ ასეთ ვითარებაში კაპიტალიზმი ინარჩუნებს თავისი სოციალური წყობილების საფუძვლებს, ხოლო სოციალიზმი კარგავს მას. ეს „თეორია“ წარმოადგენს ორი სისტემის „დაახლოების“, „კონვერგენციის“ თეორიის ერთ-ერთ ამოსავალ პუნქტს. აქედან გამომდინარე, ყოველნაირად ასაბუთებენ კაპიტალისტურ სახელმწიფოებში სოციალისტური რევოლუციის „უსარგებლობის“ იდეას და ამავე დროს ცდილობენ გამოიწვიონ ოპოზიციური გამონდომები სოციალისტურ ქვეყნებში.

ექსპლუატატორული კლასები ინტელიგენციას ყოველთვის უყუარებდნენ როგორც დაქირავებულ ძალას, ხოლო ზოგჯერ მოწინააღმდეგედაც თვლიდნენ. ახლა მდგომარეობა ნაწილობრივ შეიცვალა; ამჟამად ბურჟუაზიის იდეოლოგიები ცდილობენ დაიახლოონ შემოქმედებითი ინტელიგენცია, ელაციცებიან მწერლებს, ხელოვნების მუშაკებს, საგანგებოდ დაქირავებული ჰყავთ მათი ხელოვნების „განმარტებლები“ მთელი არმია. დასავლეთის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დემოკრატიულ ტენდენციებს, ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკას ეს „ინტერპრეტატორები“ ხსნიან როგორც შემოქმედებითი ინტელიგენციის რაღაც ექსტრავაგანტობის გამოვლინებას. ისინი მწერლებსა და მხატვრებს უბიძგებენ „ზოგადად ადამიანის“, „ზოგადად საზოგადოების“ კრიტიკისაკენ და ცდილობენ, რომ კრიტიკამ დაკარგოს მკაფიო ანტიკაპიტალისტური, ანტიიმპერიალისტური სოციალური მიმართულება. კაპიტალისტური სამყაროს ზოგიერთი მხატვარი, მათ შორის ნიჭიერი ხელოვანიც. ამ ფსევდოდემოკრატიული ფრაზეოლოგიის ბურჟუსში ხშირად კარგავს სწორ ორიენტირებას და ამის შედეგად პროგრესულ პოზიციებს ღალატობს.

უსაშველოებასა და პესიმიზმს, სასოწარკვეთილებასა და უმწეო დაბნეულობას, რაც კაპიტალისტური სამყაროს ლიტერატურისა და ხელოვნების მთელ რიგ მიმართულებათა დამახასიათებელ ტენდენციად იქცა, ხშირად ძიებათა „ფილოსოფიური“ სიღრმისა და „თავისუფლების“ განსაკუთრებულ გამოხატულებად აცხადებენ, არსებითად კი ასეთი მდგომარეობა ასახავს ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეურ კრიზისს, მისი პოლიტიკოსებისა და იდეოლოგების სურვილს მოამწყვდიონ ადამიანი ჩიხში, წაართვან მას ბრძოლის უნარი.

ამას განსაკუთრებით ქადაგებენ ნეოთომიზმის, ფროიდიზმისა და ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკური თეორიები, რომელთაც წინ აღუდგებიან დასავლეთის პროგრესული მოღვაწეები.

თანამედროვე ესთეტიკა მწვავე იდეოლოგიური ორთაბრძოლის ასპარეზს წარმოადგენს: უკანასკნელი 20—25 წლის მანძილზე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში წარმოიშვა მთელი რიგი ახალი მიმართულებანი, სკოლები, ხოლო ზოგიერთმა მათგანმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. თანამედროვე ნეოთომისტები ძალზე სშირად თავიანთ ესთეტიკას ავითარებენ თომა აქვინელის იდეების კომენტარების ფორმით. ისინი ცდილობენ, განმარტონ თანამედროვე ხელოვნება კათოლიკური ეკლესიის ინტერესების შესაბამისად.

ცნობილი ნეოთომისტი ჟაკ მარიტენი (1882—1973) აკრიტიკებდა თანამედროვე ხელოვნებას უტილიტარიზმისათვის. ადარებდა რა პოეზიასა და ლოცვას, ხელოვნებასა და რელიგიას, მარიტენი ამტკიცებდა, რომ ეს ერთი რიგის მოვლენებია, თუმცა არა იგივეობრივი. მას მიაჩნდა, რომ მე-20 საუკუნის ხელოვნება განიცდის კრიზისს და ამას ხსნიდა ცოდნის კრიზისით. ამისგან ხელოვნება შეიძლება დავიკვათ მხოლოდ სარწმუნოებითო.

ნეოთომისტებს მიაჩნიათ, რომ მხატვარს აქვს უფლება სუბიექტურ თვითნებობაზე და თავისუფლებაზე. თუ მხატვარს სურს გამოხატოს მანდილოსანი მხოლოდ ერთი ანდა მეოთხედი თვალთ, არ ღირს წაყარათ მას ეს უფლება.

ესთეტიკაში თანამედროვე თომისტებისა და ნეოთომისტების, ჟაკ მარიტენის, ფერმინ დე ურმენეტას, ლუის ვივესის, ჟილსონოსა და სხვათა აზრით, ხელოვნება უნდა იყოს რელიგიური. სუბიექტივიზმი, მისტიკა, ორიენტაცია მოდერნიზმზე და რელიგიურობაზე — ასეთია ნეოთომისტური ესთეტიკის ძირითადი ნიშნები.

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ესთეტიკაში ფართო განვითარებას პოულობენ ინტუიტივისტური იდეები. ამ მიმართულების ფუძემდებლად გვევლინება ა. ბერგსონი, რომლის ესთეტიკამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ისეთი მეცნიერების ესთეტიკურ შეხედულებებზე, როგორც იყვნენ რაიმონ აიე, ირვინ ედმენი და ა. შ.

ამ მხრივ დიდი მსგავსებაა ა. ბერგსონისა და ბ. კროჩეს თეორიებს შორის. ბ. კროჩესათვის ინტუიცია არის გამოხატვა, ხოლო გამოხატვა ხელოვნებაა. მისი აზრით, არ არის და არც შეიძლება იყოს ორი მეცნიერება ინტუიციაზე. არის ერთი მეცნიერება — ესთეტიკა. იგი ლოგიკის ანალოგიურია.

ცნობილმა ინგლისელმა ესთეტიკოსმა ჰერბერტ რიდმა (1893—1968) განიცადა ნეოკანტიანელთა, სიმბოლური ფილოსოფიის, ფსიქოანალიზის გავლენა და იგი აბსტრაქციონიზმის თავგამოდებულ

დამცველად მოგვევლინა. თუმცა, როცა თვით ბურჟუაზიულმა ხელ-
ოვნებამ უკუაგდო აბსტრაქციონიზმის მოღიბით გატაცება, იგი შეი-
ცვალა პოპ-არტით; თანამედროვე მხატვარი, პ. რიდის აზრით, გამოხა-
ტავს თავის ნაწარმოებებში საკუთარი სულის მდგომარეობას და
მხოლოდ შემთხვევით მას შეუძლია მასში გამოსახოს ზოგიერთი
ობიექტური სტრუქტურა. ბერძენი ესთეტიკოს-ინტუიტივისტის პ. მი-
ხელისის აზრით, ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ, რა არის ხელოვნება,
ისევე როგორც ვერასოდეს გავიგებთ, თუ რა არის სიყვარული.

უკანასკნელ ხანებში ჩვენი შემოქმედებითი კავშირების წარმო-
მადგენლები აქტიურად მონაწილეობენ სხვადასხვა საერთაშორისო
ლონისძიებაში. მათ ღირსეულად უჭირავთ ჩვენი საბჭოთა სოციალის-
ტური კულტურის დროშა. სოციალისტური სამყარო აქტიურ კონ-
ტაქტებს ამყარებს კაპიტალისტურ სამყაროსთან სხვადასხვა დარგში.
ბუნებრივია, რომ ორი სამყარო ერთმანეთს უკავშირდება და სა-
შუალება ეძლევა ერთმანეთზე ზეგავლენა იქონიოს. თანდათანობით
ასეთი ზემოქმედების მრავალი დამატებითი შეხების „წერტილი“
იხსნება. ორ სამყაროს შორის ეკონომიკური, სამეცნიერო-ტექნიკური,
კულტურული, ტურისტული და სხვა კავშირების გაფართოება „ცივი
ომის“ პოლიტიკისაგან იმპერიალიზმის იძულებითი უკანდახევის შე-
დეგია.

მაგრამ ამავე დროს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ კონტაქტების
გაფართოებას მივყავართ, და არ შეიძლება არ მივყავდეთ, ზოგი-
ერთი დანაკარგისაკენ, მათ შორის იდეოლოგიურ სფეროში. ასეთი
კონტაქტების დროს კულტურის საბჭოთა მოღვაწეები პირდაპირ შე-
ხებაში არიან მოწინააღმდეგესთან, ხშირად მონაწილეობენ მძაფრ
იდეოლოგიურ შეჯახებებში, რომლებიც მოითხოვენ სიმტკიცესა და
მოქნილობას, ჩვენი საქმის სიმართლის დროა რწმენას.

სავსებით ცხადია, რომ იმპერიალიზმის იდეოლოგიის წინააღმდეგ
ბრძოლისათვის, ჭეშმარიტად სულიერი ღირებულებების გაცვლისათვის
საკურო და აუცილებელია ვრავნავდეთ ხალხთა სულ უფრო ფართო
წრეებს, რომლებიც წარმოადგენენ სხვადასხვა კონტინენტებსა და
სოციალურ ჯგუფებს, სხვადასხვა იდეოლოგიურ შეხედულებებსა
და მრწამსს იზიარებენ. ასეთი მოღვაწეობისათვის, ისეთი ობიექტური
ინფორმაციის შეუფერხებელი მიწოდებისათვის, რომელიც ემსახუ-
რება ხალხთა ურთიერთგაგების ინტერესებს, მათ გათვითცნობიერე-
ბას, ჩვენი ქვეყნის კარები ყოველთვის ღიაა და განსაკუთრებით ახლა,
საერთაშორისო კავშირებისა და თანამშრომლობის გაღრმავების პი-
რობებში, უფრო ფართოა, ვიდრე ოდესმე აღრე.

მაგრამ არ უნდა დავგავიწყდეს, რომ „კულტურულ გაცვლაში“

ბურჟუაზიული იდეოლოგიები ხშირად გულისხმობენ რალაცას. შეტად დაშორებულს ქეშმარიტი კულტურისაგან, ხოლო „ინფორმაციის თავისუფლება“ ძალიან ხშირად ყველაზე მოურიდებელი დეზინფორმაციის შეუწელებელ ნაკადად იღვრება. ამავე დროს ცნობილია, რომ პროგრესის მხარდამხარ სიარული სრულებითაც არ ნიშნავს წავშალთ განსხვავება კულტურის ქეშმარიტ ღირებულებათა და მათ სუროგატებს შორის. საყოველთაოდ ცნობილია, მაგალითად, რა დამღუპველ გავლენას ახდენს კაპიტალისტური დასავლეთის მოსახლეობის ფართო ფენების გონებასა და გრძნობებზე ე. წ. მასობრივი კულტურა, რომელიც ამახინჯებს სოციალიზმის იდეებს, აიდეალებს ბურჟუაზიული ცხოვრებისა და აზროვნების წესს, სტანდარტიზაციას უკეთებს ადამიანის რთულ სულიერ სამყაროს, უმორჩილებს მას ბურჟუაზიულ შტამებს.

მტკიცება არ უნდა იმას, რომ კულტურათა ურთიერთშემოქმედება ხალხთა ინტერნაციონალური თანამშრომლობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილია და დიდ როლს ასრულებს საზოგადოებრივ პროგრესში. ამიტომაც ჩვენი ქვეყანა აქტიურად მოქმედებს იმისათვის, რომ ასეთი ურთიერთქმედებისათვის არ შეიქმნას არავითარი დაბრკოლება. საბჭოთა კავშირი ამჟამად ახორციელებს სამეცნიერო-ტექნიკურ და კულტურულ კავშირურთიერთობას თითქმის 145 ქვეყანასთან. მაგრამ ამასთანავე ისიც ცხადია, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში არ შეიძლება იყოს თავისი შინაარსით რალაც „ზეკლასობრივი“ სულიერი კულტურა, რომ ინტერნაციონალური კულტურის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს არაფერი აქვს საერთო ყოველივე იმის მექანიკურ შეჯამებასთან, რაც იქმნება სხვადასხვა ქვეყანაში. თავის დროზე ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ პროლეტარიატი, ქმნის რა ინტერნაციონალურ კულტურას, ყოველი ნაციონალური კულტურიდან იღებს მხოლოდ და მხოლოდ მის თანმიმდევრულ დემოკრატიულ და სოციალისტურ ელემენტებს. სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი კლასობრივი მიდგომა კულტურული მემკვიდრეობისადმი და კულტურული კავშირების პრობლემისადმი. იგი სრულიად თავისუფალია სუბიექტივიზმისა და ეგოისტური ანგარებისაგან, რაიმე შეზღუდულობისაგან. ყველაფერი, რაც უპასუხებს პროგრესის ინტერესებს, საბჭოთა ადამიანების ყველაზე კეთილნაყოფიერ მხარდაჭერასა და გამოხმაურებას პოულობს. და პირიქით, ყოველივე ჩამორჩენილი, რეაქციული, რაც ეწინააღმდეგება, ხელს უშლის საზოგადოებრივ პროგრესს, ჩვენ მიერ უკუგდებულა. საკითხს იმის შესახებ, რა ავილოთ და რა არ მივილოთ სხვა ქვეყნების კულტურული მემკვიდრეობიდან და სულიერი საგანძურიდან, ჩვენი ქვეყანა წყვეტს არა აკვიატებული შეხედულებებიდან და

ვილაცის „რჩევიდან“, არამედ ჩვენი საბჭოთა ტრადიციებიდან, ჩვენი სოციალისტური იდეოლოგიიდან გამომდინარე. ეს ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს სავესებით სუვერენული უფლებაა.

„ჩვენ ვხელმძღვანელობთ იმით, რომ თანამედროვე პირობებში ბრძოლის მთავარი მიმართულებაა ცხოვრების ღირსეული. ნამდვილად ადამიანური მატერიალური და სულიერი პირობები შევეუქმნათ ყველა ხალხს, უზრუნველვყოთ სიცოცხლე ჩვენს პლანეტაზე, მისი სიმდიდრეებისადმი მზრუნველი დამოკიდებულება. და უწინარეს ყოვლისა მთავარი სიმდიდრისადმი — თავად ადამიანისადმი, მისი შესაძლებლობებისადმი. და სწორედ აქ ვაყენებთ წინადადებას შევეუჭიბროთ კაპიტალიზმის სისტემას, შევეუჭიბროთ მტკიცე მშვიდობის პირობებში“¹, — ითქვა სკკპ XXVII ყრილობაზე.

ჩვენი დროის პროგრესს სამართლიანად აიგივებენ სოციალიზმთან. მსოფლიო სოციალიზმი—ეს არის მძლავრი საერთაშორისო გაერთიანება, რომელიც ეყრდნობა დიდად განვითარებულ ეკონომიკას, სოლიდურ მეცნიერულ ბაზას, საიმედო სამხედრო-პოლიტიკურ პოტენციალს. ეს არის კაცობრიობის მესამედზე მეტი, ათობით ქვეყანა და ხალხი.

სოციალური პროგრესის მიმდინარეობა მჭიდროდ უკავშირდება ანტიკოლონიურ რევოლუციებს, ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას, მრავალი სახელმწიფოს აღორძინებასა და ათობით ახალი ქვეყნის გაჩენას.

საზოგადოებრივი პროგრესის გამოხატულებაა საერთაშორისო კომუნისტური და მუშათა მოძრაობის განვითარება, თანამედროვეობის ახალი მასობრივი დემოკრატიული მოძრაობის, მათ შორის, ანტისაომარი, ანტიბირთვული მოძრაობის გაჩაღება. XX საუკუნე ისტორიაში შევიდა იმპერიალიზმის ისეთი წარმონაქმნებით, როგორც არის ყველაზე სისხლისმღვრელი ომები, მილიტარიზმისა და ფაშიზმის თარეში, გენოციდი, მილიონთა სიღუბეში.

„მხოლოდ მას შემდეგ, — წერდა კ. მარქსი, — როცა დიდი სოციალური რევოლუცია დაეუფლება ბურჟუაზიული ეპოქის მიღწევებს, მსოფლიო ბაზრის და თანადროულ საწარმოო ძალებს და ყველაზე უფრო პროგრესული ხალხების საერთო კონტროლს დაუქვემდებარებს მათ, — მხოლოდ მაშინ აღარ იქნება კაცობრიობის პროგრესი იმ საზიზღარი კერპის მსგავსი, რომელსაც არ სურდა ნექტარი სხვაგვარად შეესვა, თუ არა მოკლულის თავის ქალიდან“².

¹ მ. ს. გორბაჩოვი, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკური მოხსენება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1986, გვ. 34—35.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები. ტ. I, '1975, გვ. 618.

კაცობრიობის პროგრესი უშუალოდ უკავშირდება მეცნიერულ-ტექნიკურ რევოლუციასაც. იგი უჩუმრად, თანდათან მწიფდებოდა, რათა შემდეგ, საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში, დასაბამი მიეცა ადამიანის მატერიალურ და სულიერ შესაძლებლობათა გიგანტური ზრდისათვის.

მეცნიერულ-ტექნიკურ რევოლუციას სხვადასხვაგვარი წახნაგები და შედეგები აქვს: 80-იანი წლების კაპიტალიზმი, ელექტრონიკისა და ინფორმატიკის, კომპიუტერებისა და რობოტების კაპიტალიზმი ქუჩაში ყრის მილიონობით ადამიანს. მილიტარიზმი XX საუკუნის ყველაზე მახინჯი და შემზარავი ურჩხული ხდება, მისი გამოისობით ყველაზე მოწინავე მეცნიერულ-ტექნიკური აზრი მასობრივი მოსპობის იარაღად სახიერდება.

თანამედროვე მსოფლიოს ძირითადი წინააღმდეგობებია ორი სისტემის სახელმწიფოების, ორი ფორმაციის ურთიერთობა. ამ წინააღმდეგობას მრავალი წლის წარსული აქვს. იგი 1917 წლის 25 ოქტომბრიდან მომდინარეობს. კაპიტალიზმმა, სოციალიზმის გაჩენა მიიჩნია ისტორიის „შეცდომად“, რომელიც, მისი აზრით, უნდა „გამოსწორდეს“ ყოველგვარი ხერხით: ინტერვენციით, ბლოკადით, ძირგამომთხრელი საქმიანობით, სანქციებით, იდეოლოგიური და სხვა საშუალებებით.

წინააღმდეგობათა მეორე ჯგუფი ეს არის თვით კაპიტალისტური სამყაროს შინაგანი წინააღმდეგობანი. კაპიტალიზმის კრიზისის საშიში გამოვლინებანია ანტიკომუნისმი და ანტისაბჭოურობა.

წლითწლობით მწვევდება წინააღმდეგობანი შრომასა და კაპიტალს შორის. ამჟამად მთელი ომის შემდგომი პერიოდისათვის რეკორდულია უმუშევრობა. ამერიკის შეერთებულ შტატებში ყველაზე შეძლებული ოჯახების 1 პროცენტი ფლობს დოვლათს, რომელიც თითქმის ერთნახევარჯერ აღემატება ქონებრივი პირამიდის ქვედა ნაწილში მყოფი 80 პროცენტი ოჯახების ერთობლივ დოვლათს.

მეოცე საუკუნის უკანასკნელი ათწლეულები აღინიშნა იმპერიალისტთაშორისი წინააღმდეგობების ახალი აფეთქებებით. წარმოიშვა და სწრაფად იხლართება წინააღმდეგობათა ახალი კვანძი — წინააღმდეგობანი ტრანსსეროვნულ კორპორაციებსა და საზოგადოების პოლიტიკური ორგანიზაციის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივ ფორმას შორის.

აშკარა თუ ფარული წინააღმდეგობებით არის აღსავსე თანამედროვე სამი ძირითადი ცენტრის — ამერიკის შეერთებული შტატების, დასავლეთ ევროპისა და იაპონიის — ურთიერთობა. 60-იანი წლებიდან დაწყებული იაპონიამ შეავიწროვა ამერიკის შეერთებული შტატები ტექნიკის მხრივაც.



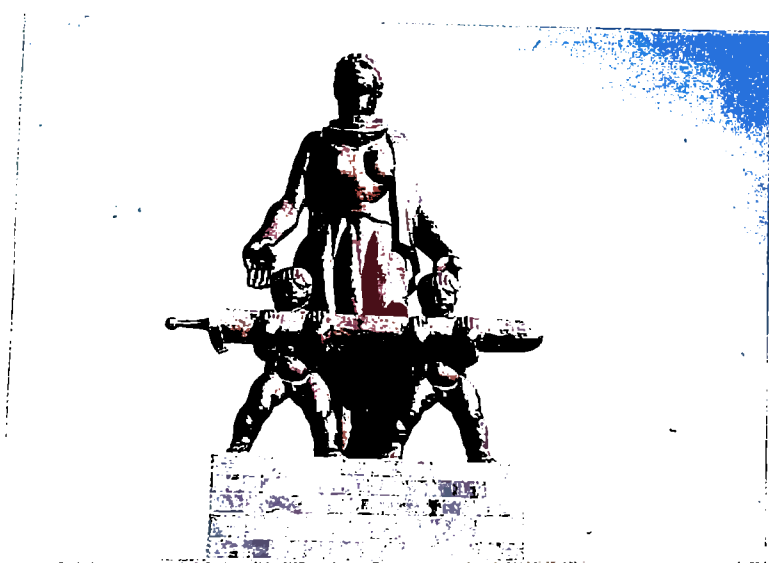
ლეონარდო და ვინჩი, ქალი
ყაყუშით. ტეცილო გა-
ლერანი. 1483. კრავოვის
მუზეუმი.



რაფაელ სანტო, მადონა
საყარძელში. დაახლ.
1516 წ. ფლორენცია. პი-
ტის გალერეა.



რემბრანდტი. წმინდა მათე. 1640-იანი წლები.



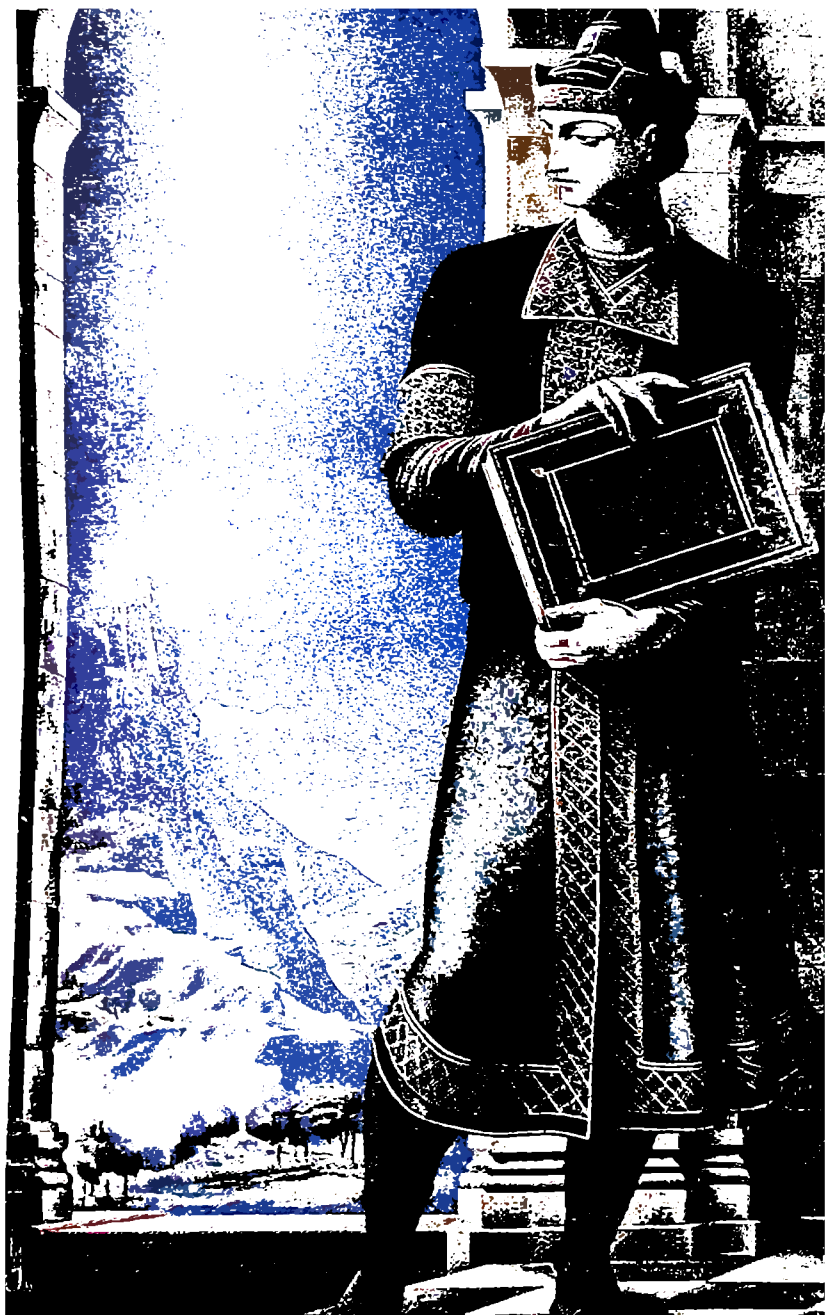
მ. ბერძენიშვილი. სეულტურული ჯგუფი „კიდევაც დაიზრდებიან...“ მარნეულში, 1980.



ი. მ. ა. ზაქარაიას დასვენება ბაქოში (საქართველო). 1951-55 წწ.
ზოსკოპოვი, ტრიტოვი, კუპტსოვი.



თბილისი. მთავრობის სახლი. მთავარი კორპუსი. 1953 წ. არქ. ე. კოკორინი,
გ. ლეჟავა ე. ნასაროვის მონაწილეობით.

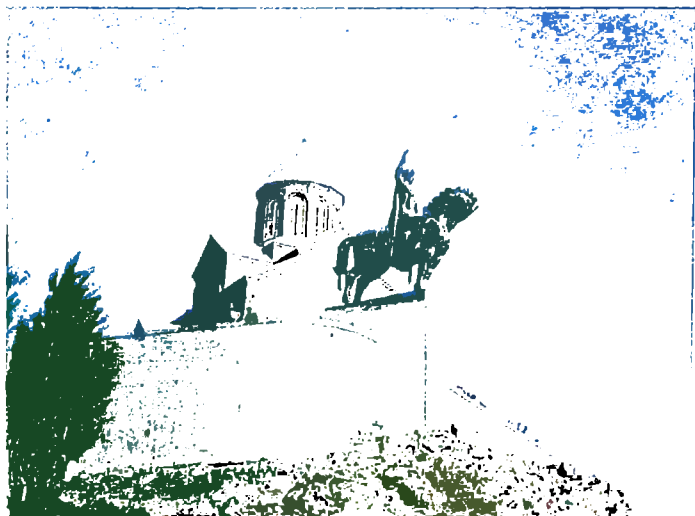




ლ. გულიაშვილი. მეგობრების კეიფი. ხაში. 1922 წ.



6. დროსმანშელი. წყალზე მიმავალი ქალი ბავშვებოთ.



თბილისი. გდუდის ტაძარი. XIII ს.

ლ. გეგიაშვილი. სერაფიტას გასერიცება. 1940. თბილისი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი.





ფ. გოა. მახები აივანზე. 1816 წ. ნიუ-იორკი. მეტროპოლიტენ მუზეუმი.



თბილისის ცენტრი. რეკონსტრუქციამდე (1993).

გ. თოთობაძე. ახალ მონაზე. 1953.

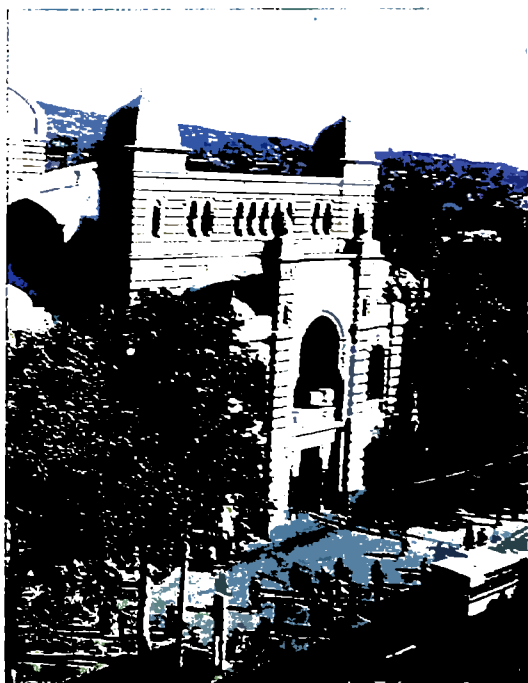




დ. კაკაბიძე. პეტროპოლისელი. 1917.



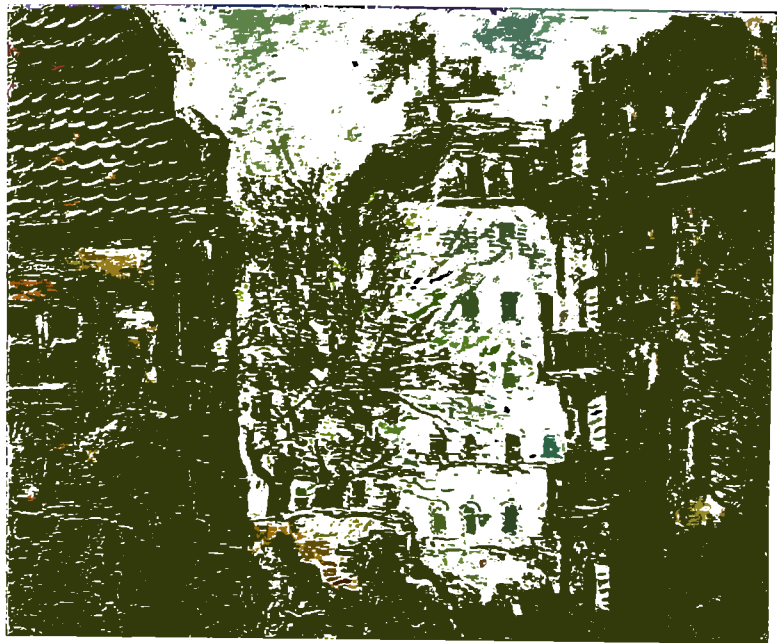
ბელის შედური თასი (მუზეონ ზ.ჩ.ჩ-მ-). X-XI სს.



თბილისი. ოპერისა და
ბალეტის თეატრი. არქ.
ვ. შრეტერი. 1896 წ.

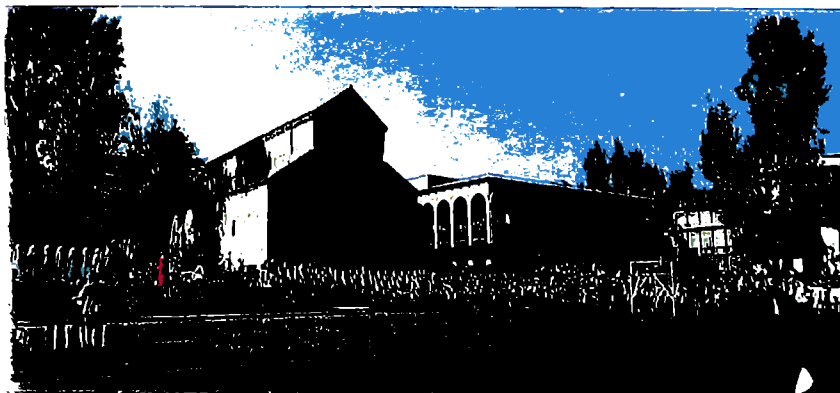


ე. ახვლედიანი. ქველი თბილისი.



ე. ახვლედიანი. პარზოს კუთხე. 1926 წ.

ანჩისტიკის განახლებული უბანი „თბილისობაზე“. 1982 წ.





აფროდიტა (ვენერა) მილოსელი (III—
II საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე).
მოჭანდაკე აგისანდრი (ალექსანდრე).
პარიზის ლუვრი

პოლკლეტი. დორიფორი (მუზის
მტკვორცნელა). დაახლ. 440 წ. ჩვენს
წელთაღრიცხვამდე. ნეაპოლი. ეროვ-
ნული მუზეუმი.





ლემანტო და ვინჩი. მონა ლიზა („კოკონდას“) პორტრეტი. 1503 წ. პარიზის
ლუვრი.

წინააღმდეგობათა ახალი, რთული და მოძრავი კომპლექსი ჩამოყალიბდა იმპერიალიზმსა და განვითარებად ქვეყნებსა და ხალხებს შორის.

კაპიტალიზმი აღარბიებს კულტურას, ძარცვავს საუკუნეთა მანძილზე შექმნილ სულიერ ღირებულებებს. ბურჟუაზიული პროპაგანდა მთელ მსოფლიოში ხალხებს თავს ატენს ხელოვნურად დამახინჯებულ ინფორმაციას, თავს ატენს აზრებსა და გრძნობებს, აპროგრამებს მმართველი ძალებისათვის ხელსაყრელ მოქალაქეობრივ და სოციალურ პოზიციას.

თავად ცხოვრება აყენებს კულტურის შენარჩუნების, ბურჟუაზიული განრწმნისაგან, ვანდალიზაციისაგან მისი დაცვის საკითხს. ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ზოგადსაკაცობრიო ამოცანაა. კულტურის სფეროში იმპერიალიზმის ახლანდელი პრაქტიკის ხანგრძლივი ფსიქოლოგიური და ზნეობრივი შედეგებია: ლაგამახსნილი ჩარჩობისა და ძალმომრეობის კულტის ზემოქმედებით მისი გაღარიბება, რასიზმის ქადაგება, ქვენა ინსტინქტების, დამნაშავეთა სამყაროსა და საზოგადოების „ფსიქერის“ წეს-ჩვეულებათა პროპაგანდა. ყოველივე ეს უნდა უკუაგდოს კაცობრიობამ და იგი უკუაგდებს კიდევ მას. იმპერიალიზმი ცდილობს არ ჩამოვარდეს ისტორიის უნაგირიდან და ამისათვის ყველა საშუალებას მიმართავს.

ახლა, როდესაც ბირთვული კატასტროფის საფრთხე საგრძნობლად გაძლიერდა, როდესაც დროის დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენენ მრავალათასიანი ანტისაომარი მანიფესტაციები, დასავლეთის კულტურის კონსერვატული სტილი ე. წ. „რეტრო“, რომლის ნიშნით ჩატარდა 70-იანი წლების მეორე ნახევარი, შეიცვალა უცნაური მეტამორფოზებით.

„თანამედროვე პირობებში, — ნათქვამია სკკპ XXVII ყრილობის რეზოლუციაში პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკური მოხსენების გამო, — იმპერიალიზმი მზარდ საფრთხეს უქადის თვით კაცობრიობის არსებობას. მისი უსაზარლესი ნაშეიერია მილიტარიზმი, რომელიც ინსტრუქციის თავის გაცლენასა და ინტერესებს დაუქვემდებაროს ბურჟუაზიული საზოგადოების მთელი პოლიტიკური მანქანა, კონტროლს დაუმორჩილოს სულიერი ცხოვრება და კულტურა“¹.

ზოგიერთ წამყვან კაპიტალისტურ ქვეყანაში იგრძნობა პოლიტიკის, მთელი საშინაო ვითარების შემდგომი არსებითი გამემარჯვენების სერიოზული საფრთხე. რეაქცია აღვივებს მითს „საბჭოთა სამხედ-

¹ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობის მასალები, გამოცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1986, გვ. 155.

რო საფრთხის“ შესახებ და თავს იმშვიდებს აზრით, რომ ვიეტნამის შემდეგ ამერიკამ შეძლო საკმაოდ განეახლებინა თავისი პრესტიჟი. ახალი და ძველი კონსერვატორების იდეების გამტარებლებად აღმოჩნდნენ ე. წ. „ახალი ინტელექტუალები“.

ეს მათ წამოაყენეს პირველ პლანზე „ოპტიმიზმის აპოლოგია“ და მოუწოდეს ამერიკელებს აღადგინონ „რწმენის გრძნობა“.

„ახალმა ინტელექტუალებმა“, მათ შორის ფილოსოფოსებმა დ. ბელმა, ი. ხაუმ, ი. კრისტოლმა, ისტორიკოსებმა რ. ხოფშტადტერმა, რ. მილსმა, მწერლებმა-რომანისტებმა თ. როტმა, მ. მაკარტიმ, ვერ შექმნეს ერთიანი, აზრობრივი სკოლა, მაგრამ გახსნეს გზა აშკარა ანტიკომუნიზმისაკენ და „ტრადიციულ ღირებულებათა“ რწმენისაკენ.

„ახალმა ინტელექტუალებმა“ ააღორძინეს იანკების სტერეოტიპი— შოვინისტური განწყობილებანი. სწორედ აქედან იწყება მკვეთრი შემობრუნება მარჯვნივ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, რამდენადაც ისინი მკიდროდ უკავშირდებიან ქვეყნის მმართველ ელიტას. საექვოდ შეხედეს რა დამაბულობის შენელებას, თავიანთი ყურადღება გაამახვილეს ე. წ. „ადამიანის უფლებებზე“, მტრულად განეწყვიტნენ 60-იანი წლების რადიკალებს, ისინი ისწრაფოდნენ 80-იან წლებში შეექმნათ ღირებულებათა ახალი სისტემა.

არც ნარკოტიკებს, არც „სექსუალურ რევოლუციას“ დღეს არ გააჩნიათ ძველი რეზონანსი. მთელი ე. წ. ახალგაზრდული ფოლკლორი, რომელიც ათასგვარ ასპექტში იყო აღწერილი ლიტერატურაში, გაქრა. ძონძები, გრძელი თმები, მარიხუანა, საჯარო სექსი, ჭუჭყიანი ფეხები და ჭუჭყიანი ფრჩხილები, ექსტაზი ამ ე. წ. „ახალი ცხოვრების“ გამო მისი „კულტურული კოდით“ უკან დარჩა. „ახალმა ინტელექტუალებმა“ გამოიწვიეს კონტრკულტურა და ცდილობენ ჩამოაყალიბონ მომავალი. 1985 წლის დასაწყისში ამერიკულმა ჟურნალმა „ტაიმმა“ დაასკვნა, რომ ახალი თაობის გარკვეული ნაწილის ღირებულებითს ორიენტაციაში ღრმა ცვლილებები მოხდა.

თუ 60-იან წლებში მოქმედებდა თეზისი „ნუ ენდობი იმათ, ვინც 30-ზე მეტისაა“, 80-იან წლებში თაობათა კონფლიქტი უკანა პლანზეა. თანამედროვეობის მთავარი უბედურება უმუშევრობაა. ცხოვრებაში დამკვიდრდა „ლიუმპენ-ინტელიგენციის“ ფენომენი. მასში შედიან უდიპლომოდ სტუდენტები, უმუშევარი დიპლომირებული სპეციალისტები. ყველა უკმაყოფილოა, ყველას სურს ცვლილებები, მაგრამ როგორ, რა გზით?

სულიერმა უმოქმედობამ და შრომის წყურვილმა საგანგაშო მასშტაბებს მიაღწიეს. არაფრის კეთება და უმუშევრობის გამო დახმარების ხარჯზე არსებობა ნორმა გახდა ახალგაზრდა კაცისათვის. შეიქმნა.

უცნაური სიტუაცია: ერთი მხრივ, როგორც ამტკიცებს ბურჟუაზიული პრესა, ამერიკა ყველაზე საუკეთესო ადგილია დედამიწაზე, მეორე მხრივ იგი აღნიშნავს, რომ „ამერიკელების მომავალი ბნელეთით არის მოცული“.

ახალგაზრდა ამერიკელთა შორის გაჩნდა კულტურის მეტად საგანგაშო ასპექტი — ნაციზმის გარეგნული სტილით გატაცება. ჰიტლერელთა მოიერიშე რაზმელების შავი უნიფორმა, ტყავის ქამრები ლითონის ბაფთებით მეტისმეტად მიმზიდველი გახდა 80-იანი წლების ახალგაზრდობისათვის. საკმაოდ ცნობილი საესტრადო მომღერალი დევიდ ბოუნი მღერის სიმღერას „სევასტიკაზე თავში“. ე. წ. „პანკ-კულტურა“, რომელიც ჰიპპების სანაცვლოდ მოვიდა, ადვილად აჰყვა მოდას „ნაციზმზე“.

ნაციისტურმა სიმბოლოებმა მიიღეს გასართობი ინდუსტრიის კლიშე. 1985 წლის ბოლოს ამერიკულ ქალაქ სიეტლში გაჩნდა ათი ნეონაციისტური ჯგუფი, რომლებიც მოუწოდებდნენ სიძულვილისა და ძალადობისაკენ. მათი მეთოდები უფრო სახიფათოა, წერდა ამერიკული უურნალი, ვიდრე ამერიკული ნაციისტური პარტიის ან კუკლუქსკლანელთა მოქმედება.

გაიზარდა დანაშაულობანი „საშუალო კლასის“ ახალგაზრდობას შორის. მაგალითად, კალიფორნიაში მოქმედებს რამდენიმე ათასი ახალგაზრდული ბანდა. მათი გაჩენის მიზეზია: ბირთვული ომის წინაშე მზარდი შიში და პერსპექტივის უქონლობა. 80-იანი წლების ჰიპები, ახალგაზრდა ამერიკელი ყმაწვილები, თავიანთ სცემენ როკ-მუსიკას, პანკოვის სტილს და ძალის კულტს.

იმპერიალისტები და მათი ხელშემწყობნი სისტემატურად ახორციელებენ მტრულ კამპანიებს სოციალისტური ქვეყნების წინააღმდეგ. ისინი ჩირქს სცხებენ და ამახინჯებენ ყველაფერს, რაც ამ ქვეყნებში ხდება. მათთვის ყველაზე მთავარია, ჩამოაშორონ ადამიანები სოციალიზმს.

რამდენიმე წლის წინათ ზოგიერთი სოციალისტური ქვეყნის (იუგოსლავია, ჩეხოსლოვაკია, პოლონეთი და ა. შ.) მხატვრული ინტელიგენციის რიგებში ბურჟუაზიული ხელოვნების იდეებისა და ხერხების არაკრიტიკული აღქმის საშუაობი ტენდენციები წარმოიშვა. უკანასკნელ ხანებში ზოგიერთი იუგოსლაველი თეორეტიკოსი აყენებდა ე. წ. ანტიეტატიკურ ლოზუნგებს, ქადაგებდა წვრილბურჟუაზიულ იდეებსა და შეხედულებებს ხელოვნებასა და ესთეტიკაში.

უკუაგდო რა ახლო წარსულის კლასობრივი, პარტიული პოზიციები ჩეხოსლოვაკიის შემოქმედებითი ინტელიგენციის ნაწილმა ობიექტურად კონტრრევოლუციისათვის ნიდაგის გამაფხვიერებლის როლი შეასრულა „კრიტიკის თავისუფლების“, „შემოქმედების თა-

ვისუფლებს“ ლოზუნგები აქ გამოიყენეს მეტად სპეკულატურად, ხოლო ისინი, ვინც ამ ლოზუნგებს ყველაზე ხმაამდლა გაჰყვიროდა, ანტისოციალისტური და ანტისაბჭოური 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 თავაშვებულებაში, ამორალიზმში, ხოლო საბოლოოდ აშკარა ანტისოციალისტურ გამოსვლებამდე მივიდნენ.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში წვრილბურჟუაზიული ტენდენციების შედეგად კულტურის ფრონტზე 1968—1969 წლებში ჩეხოსლოვაკიაში გამოცოცხლება იწყეს „თეორიებმა“, რომლებიც ქადაგებდნენ „თვითმმართველობას“, „ავტონომიას“, რაც არსებითად სახელმწიფოს და პარტიის უშუალო ხელმძღვანელობისაგან კულტურის დაწესებულებების ჩამოშორებას ნიშნავდა. რევიზიონისტების აზრით, შემოქმედებითი კავშირები სტუდენტთა და პროფკავშირულ ორგანიზაციებთან ერთად წარმოადგენდნენ ერთ-ერთ ვეშაპს სამთავან, რომლებსაც უნდა გადაეწყვიტათ ე. წ. „სახალხო მოძრაობის“ (არსებითად კონტრრევოლუციის) ბედ-იღბალი.

მემარჯვენე ძალებმა მოხერხებულად გამოიყენეს ახალგაზრდობის კანონიერი სწრაფვა ზოგიერთი საჭირობოტო საკითხის გადასაწყვეტად და მიადწიეს 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 კონტრრევოლუციის საქმიანობაში ტელევიზიის როლი, მოწმობს თუნდაც ის, რომ 1968 წლის დასაწყისში ინგლისის ყოფილმა ელჩმა პრალაში პეროტმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა:

„ჩეხოსლოვაკიის რევოლუცია (უნდა ვიგულისხმოთ კონტრრევოლუცია — ნ. ჯ.) პირველია ისტორიაში, რომელიც მოახდინა ტელევიზიამ“.

ბურჟუაზიის იდეოლოგები, 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 ცდილობენ სოციალისტურ ლიტერატურასა და ხელოვნებას თავს მოახვიონ დამანგრეველ-ოპოზიციური ფუნქციები. ამავე დროს, ისინი ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიტიკულ მახვილს მიმართავენ არა

კაპიტალიზმისა და მისი გადმონაშთების, არამედ სოციალიზმისა და მისი ფუძემდებლური პრინციპების წინააღმდეგ. ეს ტენდენციები სოციალისტურ საზოგადოებას ისეთ ლიტერატურასა და ხელოვნებას სთავაზობენ, რომლებიც შეგნებულად სცილდებიან სინამდვილეს, ხელმძღვანელობენ იდეალისტური ფილოსოფიური კონცეფციებით.

ასეთ ტენდენციებს გზას უკაფავენ არა მარტო აშკარა ბურჟუაზიული იდეოლოგიები, არამედ ფილოსოფოსები-რევოიონისტები.

ეს ბურჟუაზიული იდეოლოგიები, რევოიონისტები ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ, რომ შესაძლებელია სოციალიზმის ისეთი სახე, რომლის დროსაც ინდივიდუუმი 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 აიგივებდნენ მხატვრული შემოქმედების თავისუფლებასთან, ბადებს როგორც აზრის გაშეშებას, ჩამორჩენილობას, დოგმატიზმს, ასევე თვითნებობის, მომთხოვნელობისა და პრინციპულობის დაქვეითებას; სტიქიურობა ფართოდ უღებს კარს ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას. ქვეშარბიტ თავისუფლებას მხატვარი იძენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი თავისუფალია ფულის ქისისაგან დამამცირებელი დამოკიდებულებისაგან.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიური ზემოქმედების უზარმაზარი მანქანა—პრესა, რადიო, ტელევიზია, კინოფილმები, ე. წ. „კომიქსები“, შლიაგერები, — თანამედროვე ბურჟუაზიული „მასობრივი კულტურის“ ეს თანამგზავრები, გიგანტური წნეხის მსგავსად დაწოლას ახდენენ ადამიანების გონებაზე, ცდილობენ თავიანთი მოწამლული მარწუხებით იდეოლოგიურ ტყვეობაში მოაქციონ მერყევი ელემენტები.

ამყამად ამერიკის შეერთებული შტატების იმპერიალისტური წრეების მიერ სოციალიზმის წინააღმდეგ გაჩაღებული იდეოლოგიური ომი ვაშინგტონის მმართველი წრეების მიერ აყვანილია სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში. ხელყო რა საერთაშორისო სამართლის საყოველთაოდ მიღებული ნორმები, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის წესდება, სრულიად ევროპის თათბირის დასკვნითი აქტის დებულებები, ვაშინგტონი ცდილობს, უხეშად ჩაერიოს სუვერენული ქვეყნების შინაურ საქმეებში. ძირგამომთხრელი ანტისოციალისტური პროპაგანდის შექმნის საქმეში ამერიკის შეერთებული შტატების ადმინისტრაცია-

ცია განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს ქ. მიუნჰენში მოქმედ რადიოსადგურებს „თავისუფლებას“ და „თავისუფალ ევროპას“, რომლებიც წარმოადგენენ ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველოს პროპაგანდისტულ-დივერსიულ ფილიალებს. ამერიკის შეერთებული შტატების მთავრობის ხარჯები პროპაგანდისტულ ღონისძიებებზე წელიწადში აღემატება 2,5 მილიარდ დოლარს, მართო პროპაგანდისტული ფილმებისა და ვიზუალური პროგრამების წარმოებისათვის, პრესის ცნობით, ყოველწლიურად იხარჯება 600 მილიონ დოლარამდე, რაც გაცილებით მეტია, ვიდრე პოლიუდის გიგანტების „პარამაუნტისა“ ანდა „XX სენჩურ-ფოქსის“ სახსრები. ანტიკომუნისტური დოქტრინების შემუშავებაზე მუშაობს 150 ორგანიზაცია და 200-მდე საუნივერსიტეტო კათედრა. დღეისათვის ამერიკული ყოველდღიური გაზეთების ერთი მეხუთედი ერთ ხელში იმყოფება და ტელევიზორების მესამედზე მეტს ემსახურება ქვეყნის წამყვანი ტელეკორპორაცია. ეს უკანასკნელნი ფლობენ აგრეთვე წიგნისა და საეურნალო გამომცემლობებს, ხმის ჩამწერ კამპანიებს, კინოთეატრებს.

ამერიკული პრესის მოგება რეკლამისაგან, რომელსაც მას აწვდის „დიდი ბიზნესი“, შეადგენს 14 მილიარდ დოლარს წელიწადში. ცხადია, გასაკვირი არ არის, რომ ჩვეულებრივ ობიექტულზე უზარმაზარი წნეხის დაწოლის მსგავსად მიღებული „ინფორმაციის თავისუფალი ნაკადი“ არსებითად წარმოადგენს არა მარტო არათავისუფალ ნაკადს, არამედ, პირიქით, ისეთ ინფორმაციას, რომლის „შემადგენელი ნაწილები“ ზუსტად რეგულირებას ექვემდებარებიან და წარიმართებიან, მკაცრად დოზირებით იფილტრებიან აშკარა კლასობრივი პოზიციებიდან, რის შედეგად იგი ნამდვილად დეზინფორმაციად გადაიქცევა. დღეს განსაკუთრებული სიმახვილით ელერენ სარკაზმით და მრისხანებით აღსავსე მარკ ტვენის სიტყვები: „ამერიკაში პრესას უწოდებენ „თავისუფლების სიმაგრეს“, მაგრამ ჩვენს დღეებში ეს გამოთქმა უნდა გავიგოთ როგორც თავისუფლება იყვნენ მოტყუებულნი, გამოსულელებულნი, თავგზააბნეულები და მოტყუებისათვის დიდი ფასი იხადონ“.

1970-იან წლებში პოლონეთის წინააღმდეგ იმპერიალიზმის ძირგამომთხრელ საქმიანობას მიემატა შეცდომები და ხარვეზები საშინაო პოლიტიკაში, წარმოიქმნა ნიადაგი სოციალიზმისადმი მტრული ელემენტების გააქტიურებისათვის. აქ სოციალიზმის მოწინააღმდეგე გარეშე ძალების მხარდაჭერით შეიქმნა ანარქია და ცდილობდნენ მოკლენების განვითარება კონტრრევოლუციურ კალაპოტში მოექციათ, პოლონეთში საფრთხე შეექმნა სოციალისტური სახელმწიფოს საფუძვლებს.

პოლონელმა ამხანაგებმა დაძლიეს კრიზისული სიტუაცია, ცდი-

აღობენ, აამაღლონ პარტიის ბრძოლისუნარიანობა, განამტკიცონ კავშირი მუშათა კლასთან, მშრომელებთან, ამუშავებენ პოლონეთის ეკონომიკის გაჯანსაღების კონკრეტულ პროგრამას.

პოლონეთის ცხოვრებაში ასეთი რთული პოლიტიკური სიტუაცია აღრეც, 60-იანი წლების დასასრულსაც იგრძნობოდა. მაგრამ უკანასკნელი მეტად საშიში და ყოვლისმომცველი აღმოჩნდა. განიცადეს რამარცხი კონტრრევოლუციურ გადატრიალებათა ორგანიზაციაში უნგრეთში 1956 წელს და ჩეხოსლოვაკიაში 1968 წელს, იმპერიალიზმისა და პირველ რიგში ამერიკის შეერთებული შტატების ძირგამომთხრელმა სამსახურებმა დაიწყეს სკრუპულოზური მზადება „შიგნიდან სოციალიზმის გახრწნის“ ახალი აქციების მოსაწყობად. ამ თვალსაზრისით მათი გეგმების ნომერ პირველ ობიექტად იქცა სახალხო პოლონეთი. თვით ამერიკის შეერთებული შტატების ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველოს ერთი საინფორმაციო სააგენტო ამას ხსნიდა იმითაც, რომ პოლონეთის ხელმძღვანელობამ დაუშვა მთელი რიგი შეცდომები ეკონომიკურ და სოციალურ პოლიტიკაში, დასავლეთისაგან მზარდი ეკონომიკური დამოკიდებულებით, იდეოლოგიური მუშაობის მიშვეებულობით, პირველ რიგში ახალგაზრდობას შორის, ემიგრანტების დიდი რაოდენობის არსებობით და კათოლიკური ეკლესიის უაღრესად დიდი გავლენით¹.

ვარშავის ხელშეკრულების მონაწილე სახელმწიფოთა პოლიტიკური საკონსულტაციო კომიტეტის 1983 წლის 4—5 იანვრის პრალის თათბირმა მთლიანად გაიზიარა პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკის პოზიცია იმაში, რომ ვარედან ჩარევის ყოველგვარი ცდები იმ საკითხებში, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ მის კომპეტენციას განეკუთვნება, ეწინააღმდეგება საერთაშორისო ურთიერთობის საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს და მათ კვლავაც საკადრის პასუხს გასცემენ. ისინი გადაჭრით გმობენ პოლონეთის წინააღმდეგ ამერიკის შეერთებული შტატებისა და დასავლეთის ზოგიერთი ქვეყნის მიერ დაწესებულ „სანქციებს“. პოლონეთის საშინაო საქმეებს, ისევე როგორც აქამდე, მხოლოდ პოლონეთი გადაწყვეტს. სოციალისტურ პოლონეთს შეუძლდა ყოველთვის იქონიოს მოძმე სოციალისტური ქვეყნების მორალური, პოლიტიკური და ეკონომიური მხარდაჭერის იმედი². ეს კიდევ ერთხელ ზაზგასმით აღინიშნა ვარშავის ხელშეკრულების მონაწილე ქვეყნების უმაღლეს პარტიულ და სახელმწიფო მოღვაწეთა შეხვედრაზე 1985 წლის 26 აპრილს, პოლონეთის გაერთიანებული მუშათა პარტიის X ყრილობაზე 1986 წლის ივნის-ივლისში.

¹ გაზეთი „პრავდა“, 1981 წლის 25 დეკემბერი.

² ვარშავის ხელშეკრულების მონაწილე სახელმწიფოთა პოლიტიკური დეკლარაცია. გაზეთი „კომუნისტი“, 1983 წლის 7 იანვარი, № 5.

ჩვენს პლანეტაზე ამჟამად მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი დღითი დღე უფრო დიდი ძალითა და გაქანებით იქცევა. თავის ორბიტაში ადამიანის საწარმოო, საყოფაცხოვრებო და მთელი-სულიერი ცხოვრების ძირითად სფეროებს. ამ რევოლუციას აქვს არა-მარტო სპეციალური, წმინდა ტექნიკური, საწარმოო ხასიათი, არა-მედ ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური, ამავე დროს იდეოლოგიური ასპექტი.

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, რომელთა თანახმადაც მეცნიერების პროგრესი გამოიწვევს დემოკრატიის დაცემას, ადამიანისათვის ადამიანურ თვისებათა წართმევას და ადამიანის გონების უსუსურობას ე. წ. „სამყაროს საიდუმლოებათა“ წინაშე და ა. შ.

საბჭოთა ადამიანების სულიერი წყობა მნიშვნელოვნად შეიცვალა. ჩვენი თანამედროვე ადამიანი დიადი კომუნისტური მშენებლობის აქტიური მონაწილეა, სოციალისტური სამშობლოს პატრიოტია, ნამდვილად ინტერნაციონალისტია. კოლექტივიზმის სულისკვეთება-გაბატონებული საწყისი გახდა ფართო მასებში. ამიტომ სერიოზულ გულისწყრომასა და გაკვირვებას იწვევდა ზოგიერთი ჩვენი მწერლის მისწრაფება, დაეხატა ჩვენი თანამედროვე ადამიანი პრიმიტიულ მოაზროვნედ, ნამცეცა გრძნობებისა და განწყობილების მქონე არსებად. სწორედ ასე აღიქვა და სავსებით სამართლიანად გააკრიტიკა ჩვენმა ხალხმა ზოგიერთი ნაწარმოები, რომელშიც ნატურალისტურად გაღარიბებულად იყო დახატული ცხოვრება, დამახინჯებულად იყო წარმოსახული საბჭოთა ხალხის გმირობა კოლექტივიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის წლებში, დიდი სამამულო ომის ფრონტებზე. იყო ცდები, დაეკინებინათ იმის მნიშვნელობა, რაც უკვე გააკეთეს პარტიამ და ხალხმა, მიეჩქმალათ დღევანდელი ცხოვრების პრობლემები, პარტიის კონსტრუქციული კურსი და საბჭოთა ადამიანების შემოქმედებითი საქმეები. პარტიამ, ხალხმა ერთსულოვნად დაგმეს ეს ხელმოცარული მხატვრები და ვაიკრიტიკოსები.

ამჟამად აქტუალურია არა მარტო საყოველთაო საშუალო განათლების, არამედ მთელი ხალხის სულიერი, მხატვრული კულტურის-ამაღლების საკითხი. საბჭოთა ადამიანების მოთხოვნილებანი მხატვრულ ფასეულობათა სისტემატური ათვისების დარგში მნიშვნელოვნად გაიზარდა. ეს ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი კულტურული რევოლუციის შესანიშნავი შედეგია. ამჟამად საკითხი ასე დგას: რა უნდა

ვიღონოთ იმისათვის, რომ უკეთესად დავაკმაყოფილოთ მასების ეს სულიერი მოთხოვნები? სოციალისტური ლიტერატურა და ხელოვნება მოწოდებული არიან კი არ შეეწყონ ე. წ. „საშუალო გემოვნებას“, არამედ ხალხს ჩაუნერგონ, აღუზარდონ მაღალი გემოვნება, მშრომელი მასების სწორი იდეური წყობა ჩამოაყალიბონ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებენ ისინი შეასრულონ აქტიური როლი, იყვნენ მნიშვნელოვანი საშუალებანი კომუნისტურ მშენებლობაში, ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში.

სავსებით კანონზომიერია ჩვენი მხატვრების მისწრაფება ნოვატორობისაკენ, მაგრამ ჰეშმარიტი ნოვატორობა უდიდესი შრომის, დამატული შემოქმედებითი ძიების შედეგია. ამიტომ ნამდვილი ნოვატორობა შეუთავსებელია მოდერნისტული ყალიბის ფუქსავატურ და პრეტენციოზულ ექსპერიმენტებთან.

უკანასკნელი წლების მანძილზე კამათმა იმის შესახებ, თუ რა არის ნოვატორობა ხელოვნებაში, როგორია მისი გზები და საშუალებები, როგორ უნდა შეეფარდოს იგი ტრადიციას — მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების თეორიასა და პრაქტიკაში უაღრესად მწვავე ხასიათი მიიღო. საკმარისია აღინიშნოს, რომ საერთაშორისო მწერალთა ორგანიზაცია არაერთხელ შეეხო ამ პრობლემებს. იმ პერიოდში აქტიურად მოღვაწე მწერალთა ევროპულმა თანამეგობრობამ ლენინგრადში მოაწყო სიმპოზიუმი თანამედროვე რომანის საკითხებთან დაკავშირებით. თანამედროვე ლიტერატურაში ტრადიციისა და ნოვატორობის პრობლემის განსახილველად 1964 წელს პენ-კლუბის კონგრესი შეიკრიბა ბუდაპეშტში. არსებითად იმავე საკითხს შეეხო პენ-კლუბის კონგრესი 1965 წლის შემოდგომაზე ქ. ბლედში (იუგოსლავია) და ა. შ.

ფრანგი ლიტერატორები 50-იან წლებში 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. ბიუტონი, კ. მორიაკი) წამოაყენა წინადადება, განახლებულიყო ტრადიციული რეალისტური რომანი, რომელიც უკეთ ასახავდა თანამედროვე წარმოდგენას სამყაროსა და ადამიანზე. ამ ნოვატორობამ „ბევრი ხმაური ატეხა არაფრისაგან“ და არსებითად ფორმალურ ექსპერიმენტატორობად გადაიქცა. უფრო გვიან „ახალი რომანის“ ნაცვლად მოვიდა „ახალი კრიტიკა“ და იგი ლიტერატურული ცხოვრების შუაგულში მოექცა. კრიტიკა, მისი ამოცანები, მიზნები, მეთოდოლოგია აღმოჩნდა არა მარტო კრიტიკოსების, არამედ მწერლების, ლიტერატურათმცოდნეთა, ფილოსოფოსებისა და სოციოლოგების კამათის ცენტრში.

ესთეტიკაში თანამედროვე ინგლის-ამერიკულ „ახალ კრიტიკას“ საფუძვლად უდევს სტრუქტურულ-ჰერმეტიული მეთოდოლოგიური იდეები. 1911 წელს ქ. სპინგარმა გამოაქვეყნა შრომა „ახალი კრიტიკა“, რომელმაც დასაბამი მისცა ნეოკრიტიციზმის ადრეული ეტაპის კანეითარებას. ინგლის-ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ მომხრეებს (თ. ელიოტი, ა. რიჩარდი, კლ. ბრუკსი, რ. უორენი, რ. ბლეკმური და ა. შ.) მხატვრული ნაწარმოების საფუძვლად მიაჩნიათ მისი ორგანიზაციის ორგანული მთლიანობის იდეა. ამერიკის შეერთებული შტატების სამხრეთ შტატებში წარმოიშვა თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის გავლენიანი სკოლა ე. წ. „ანალიტიკური კრიტიკა“.

ინგლის-ამერიკის „ახალი კრიტიკის“ თეორიული საფუძვლები ეკლექტიკურია. ისინი მოიცავენ სემიოტიკის, აქსიოლოგიის, სტრუქტურალიზმისა და ფსიქოლოგიის ელემენტებს.

ამერიკის შეერთებული შტატების „ახალი მემარცხენე რადიკალიზმის“ თეორეტიკოსებს შორის გავრცელება პოვა ე. წ. „პროთევისის სტილის“ კონცეფციამ, რომელიც წამოაყენა იელის უნივერსიტეტის პროფესორმა რობერტს ლიფტონმა. სტატიაში „პროთევისის მსგავსი ადამიანი“ ლიფტონი აღწერს თანამედროვე ადამიანის განზოგადებულ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, რომელიც ბერძნული მითოლოგიის ზღვის ერთ-ერთი ღმერთის პროთევისის მსგავსად იცვლის სახეს და არამყარი შეხედულებანი აქვს. ამ კონცეფციით ხსნიან ფანტასტიკურ სახეცვლილებებს პოლიტიკასა და ხელოვნებაში. მათი აზრით, „პროთევისის სტილი“ ხელოვნებაში წარმოშობს პოპ-არტსა და ატონალურ მუსიკას.

ბურჟუაზიული სოციოლოგები ქადაგებენ ირაციონალიზმს, ინსტიქტების სტიქიურ აღზევებას, „სხეულის ექსტაზს“ და დაასკვნიან: შეცვალეთ ცნობიერების გავრცელებული ხასიათი და თქვენ შეცვლით სამყაროს, ცნობიერების შეცვლაში დაგვეხმარებიან ნარკოტიკები. ცნობიერების შეცვლის მეორე საშუალებაა აზროვნების პრიმიტივიზმი, დაბრუნება ბავშვური გულუბრყვილობისაკენ, ანდა ჰიპსტერული ტიპის ანარქო-ბოჰემური კომუნის შექმნა. „ჰიპს“ ინგლისურში რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. ერთ-ერთია მელანქოლია, სევდა; ჰიპი განსაკუთრებული მორალური წყობის ახალგაზრდობაა. მათ შორის არიან ჭაბუკები და ქალიშვილები, რომლებმაც აღიქვეს ჰიპების გარეგნული ნიშნები და მონაწილეობენ მათ ფესტივალებში, მოშვებული აქვთ თმა, აცვიათ ექსტრავაგანტური ტანსაცმელი. ამათგან გამოვიდნენ იაპები (ჰიპების ფრანგული ვარიანტი), რომლებიც პრეტენზიას აცხადებენ საერთაშორისო ახალგაზრდულ ორგანიზაციაზე. იგი ნიჰილისტური ამბოხების, სექსისა და ნარკოტიკების კულტის უკიდურესი

გამოვლინებაა. იიპები მოუწოდებენ ახალგაზრდებს „მამების“ წინააღმდეგ ომისკენ.

ფროიდისტების და ნეოფროიდისტების აზრით, ერთ-ერთ საშუალებას იმისათვის, რომ ადამიანი შიშის გრძნობას, ბედის წინაშე უსუსურობას განერიდოს, წარმოადგენს თრობა. იგი სპობს რეალობას, ადამიანს თანამედროვე ცხოვრების საშუალებებს აშორებს. ფროიდისტებთან რელიგია მასობრივი თრობის საშუალებაა, ხოლო ქიშია, ნარკოტიკები — ინდივიდუალური თრობისა. „ახალი მემარცხენების“ თეორეტიკოსები სწორედ იიპებსა და ჰიპებზე ამყარებენ იმედებს თავიანთი „სუბკულტურული“ და „სექსუალური რევოლუციით“. რევოლუცია, მათი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს „სხეულის განთავისუფლებას“. ამ მხრივ ისინი ჰგვანან თავიანთ წინამორბედ სიმბოლისტებს, ყველა ჯურის დეკადენტებს, რომლებიც 1905—1917 წლების რევოლუციებს შორის ხანაში ხობტას ასხამდნენ გამკემლობას, 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.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში იშვა მიმდინარეობა „ახალი კრიტიკა“, რომელმაც სტრუქტურალიზმის, სემანტიზმისა და სიმბოლიზმის ელემენტების სინთეზირებით წარმოშვა ე. წ. აუტოტელიკური (თავის გარშემო მიზნის არმქონე) ლიტერატურისა და ხელოვნების კონცეფცია. ამ კონცეფციის თანახმად, პოეზია არსებობს ავტონომიურად, მას არავითარი კავშირი არ გააჩნია 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 ომის შემდგომი პერიოდის ესთეტიკასა და ხელოვნებაზე დიდი გავლენა იქონია სემანტიზმმა და სიმბოლიზმმა. სემანტიკოსები ლიტერატურასა და ხელოვნებას განიხილავენ როგორც მეტაფორული ნიშნების სამყაროს, რომლებიც პირობითად აღნიშნავენ სინამდვი-

ლის ობიექტებს. ამ თეორიის თანახმად, მხატვრული სახე ნიშანია, რომელიც სიმბოლურად მიგვანიშნებს სინამდვილის მოვლენებზე, მაგრამ არც ასახავს და არც გამოხატავს რაიმეს, ვინაიდან ხელოვნება არის ხედვის ფორმა, ილუზორული და არა სინამდვილის სახიერი ასახვა.

თავიანთ ნაშრომებში არაერთი ამერიკელი მწერალი და ესთეტიკოსი მთლიანად უარყოფს ხელოვნების შემეცნებითსა და იდეურ-აღმზრდელი ბუნების ფუნქციებს, ლამობს ხელოვნების შეცვლას ანტი-ხელოვნებით. ამ თავის გეგმას ისინი უწოდებენ „დუმილის ესთეტიკას“, რომლის თანახმადაც უნდა დაინგრეს ხელოვნების ყველა სახის ცნობილი „ენა“, უარი უნდა ეთქვას ყოველგვარ იდეურ შინაარს-სამყაროში ყველაფერი სიყალბეა, ილუზიაა. ასეთია სიყვარულიც, ოჯახიც, მეგობრობაც და ყველა ფილოსოფია. ჰემმარიტია მხოლოდ სიცარიელე; სიჩუმე და მლუმარება, რადგან ყოველი სიტყვა — ეს უკვე სიყალბეა. ასეთია „დუმილის ესთეტიკის“ კონცეფცია.

„დუმილის ესთეტიკაში“ თვით ამ თეორიის მიმდევართა და განმარტებელთა აზრით (სიუზან სონტაგი, ჯორჯ სტეინერი, ინაზხასანი, ჯონ ლარი, ნორმან ო. ბრაუნი და სხვები), შეხვდებით ნიცშეს, ფრანგი სიმბოლისტების, ფროიდისტების, დადაისტების, ეგზისტენციალისტების, ნ. ბერდიევის, ჰ. მარკუზესა და სხვათა ნააზრევს.

„ახალი მემარცხენეების“ მოძრაობამ დიდი გავლენა მოახდინა უკანასკნელი წლების ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაზე. ამ მოძრაობის ამბოხებამ კაპიტალისტური საფუძვლების წინააღმდეგ ხელი შეუწყო სამოქალაქო პათოსის გაღვივებას, მაგრამ ულტრამემარცხენეთა ექსტრემისტულმა იდეებმა ხელოვნათა ნიჰილიზმი ხელოვნების უარყოფამდე მიიყვანა. ამ დროისათვის ავანსცენაზე ბიტნიკებთან ერთად გამოვიდნენ ე. წ. „ახალი“ ანუ „პროცეცირებული პოეტები“: დენის ლევერტოვი, რობერტ დუნკანი, რობერტ კრილი, ჩარლზ ოლსონი. თავისი სახელწოდება ამ მიმდინარეობამ მიიღო ჩარლზ ოლსონის, „ახალი პოეტების“ თეორეტიკოსის, წერილის სათაურის მიხედვით, რომლის თანახმადაც პოეზია არის „უმადლესი ენერჯის კონსტრუქცია“, „ღია ველი“ პოეტის გრძნობებისა და წარმოდგენების პროცეცირებისათვის.

ამერიკულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ბურჟუაზიული სამყაროს მიუღებლობის ერთ-ერთი ავადმყოფური ფორმაა მისწრაფება

ანტირომანისაყენ. ამის საფუძველზე შეიქმნა ე. წ. „არაბელეტრის-ტული პროზის“ ფორმა. მათი დოკუმენტალიზმი გვაგონებს ფრანგულ ლიტერატურაში „ახალი რომანის“ თეორიის შემქმნელთა (რობ-გრიე და სხვა) ე. წ. „სუბიექტურ ობიექტურობას“.

აბსტრაქციონიზმმა, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში პრეტენზიას აცხადებდა ხელოვნებაში ავანგარდის როლზე, 60-იანი წლების თაობისათვის დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. ამის გამო წინა პლანზე წამოიწია „პოპ-არტი“. მის ფუძემდებლად ითვლება ამერიკელი მხატვარი რობერტ რაუშენბერგი. ამ მხატვარს სენსაციური სახელი მოუპოვა ჯერ კიდევ 50-იანი წლების ბოლოს გამოფენილმა ერთად შეკრებილმა ოთხმა ტილომ, რომლებზედაც ფაქტიურად არაფერი იყო დახატული. პოპ-არტი ქადაგებს ალოგიურობას, ქაოსს, შემთხვევითობას, უიდეობას და ირაციონალიზმს. პოპ-არტის წარმომადგენლების აქცენტმა სანახაობისადმი და თანამონაწილეობისადმი წარმოშვა ე. წ. ხეპენინგი — თავისებური ჰიბრიდი პოპ-არტისა და აბსურდის თეატრისა. 60-იანი წლების ბოლოსათვის პოპ-არტის მიმდევართა შორის წარმოიშვა ტენდენცია ე. წ. „შეუძლებელი ხელოვნებისა“, რომელიც საბოლოოდ შლის საზღვარს ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის. „შეუძლებელი ხელოვნების“ ერთ-ერთი ქმნილებაა ს. ხენდრიკის „ყინულოვანი ქანდაკება“ (ნავის გროვაში მოყვნილი დროშა მაყურებელთა წინაშე დნება და სველ ჩვრად იქცევა).

იმას, თუ რამდენად გამსჭვალავენ ერთმანეთს მასობრივი და ელიტარული კულტურები, ყველაზე მკაფიოდ ცხადყოფს პიროვნების ფილოსოფიურ-მხატვრული კონცეფცია ა. კამიუს შემოქმედებაში. იგი აყენებს პრინციპულად მარტოხელა, ელიტარულ პიროვნებას ხელოვნებისა და ეპოქის გმირის სახით.

არანაკლებ თვალსაჩინოდ ელიტარობის გადასვლა მასობრიობაში შეიძლება შევნიშნოთ აბსტრაქციონიზმის ჩასახვის, განვითარებისა და ქცობის ისტორიაში (10-იანი, 20-იანი წლები), ყველა მაღაზიის, გამოფენის მასობრივ აღზევებასა და გავსებაში აბსტრაქტული პროდუქციით 50-იანი წლების დასასრულს და 60-იანი წლების დასაწყისში და ამ მიმართულების შევიწროებით ახალმოდური მიმდინარეობით 60-იანი წლების შუაწელში. „ავანგარდისტები“ ანუ „ექსპერიმენტალისტები“ დასავლეთ გერმანიაში, ავსტრიაში და შვეიცარიაში ასპარეზზე გამოვიდნენ 50-იანი წლების დამდეგს. მათ თავიანთი შემოქმედება მონათლეს „კონკრეტულ პოეზიად“, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ჭეშმარიტ 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, მარინეტის, ჯოისს, კამინგს და სხვებს.

სტრუქტურალისტური კრიტიკა გახდა ერთ-ერთი მიმართულება „ახალი კრიტიკისა“ საფრანგეთში, რომელშიც დიდი როლი შეასრულეს ჟურნალ „ტელ კელის“ გარშემო შეკრებილმა ლიტერატორებმა. ჟურნალმა „ტელ კელმა“ გამოსვლა იწყო ყოველკვარტალურად 1960 წლის გაზაფხულიდან და თავდაპირველად გამოაცხადა, რომ იგი წმინდა ლიტერატურული ჟურნალია, რომელსაც აინტერესებს მხოლოდ ექსპერიმენტატორობა მხატვრული ფორმის დარგში, სამყარო მას მიაჩნდა ისეთად, როგორც არის (აქედან წარმოსდგება ჟურნალის სახელწოდება).

„ტელ კელის“ ჯგუფი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ჟურნალის რედაქტორი, მწერალი ფილიპ სოლერსი, ქადაგებდა ხელოვნებიდან მისი საფუძვლის—რეალური სამყაროს სახის—გაქრობას, რაც არსებითად სპობს რეალიზმს და ამტკიცებს უსაგნო ხელოვნების ყოველი სახეობის უფლებას და პრეტენზიას აცხადებს ყველაზე ახალი, „რევოლუციური“ ხელოვნების როლზე. ისინი თავიანთ 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. რიკარდუ, მ. პლენე, ე. პ. ფაი და ა. შ.) ქმნილებები რუსული ფუტურისმისა და პროლეტკულტიზმის რეციდივს მოგვაგონებენ. „ტელ კელის“ ჯგუფის აზრით, ლინგვისტური რევოლუცია ტოლფასია სოციალური რევოლუციისა. საფრანგეთის „ახალი კრიტიკის“ წინამორბედებად ითვლებიან მადამ დესტალი, შ. ბოდლერი, მ. პრუსტი. „ახალი კრიტიკის“ გაჩენა დაკავშირებულია „ახალი რომანის“ წარმოშობასთან.

ექსპერიმენტული ხელოვნების იტალიელი თეორეტიკოსები, ე. წ. ნეოავანგარდის წარმომადგენლები, რომლებიც მანამდე ნაკლებად იყვნენ ცნობილნი, შეიკრიბნენ ქ. პალერმოს მახლობლად და ჩამოაყალიბეს თავიანთი ჯგუფი. 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.

„იდეოლოგიის დასასრული! კაცობრიობა მოითხოვს თავისუფლებას აკვიატებული შეხედულებებისაგან, იდეოლოგიებისა და ფანატიკოსების მონაჩმახისაგან და მონაგონისაგან!“ ეს სიტყვები პირველად გაისმა 1955 წელს ქ. მილანში, სიმპოზიუმზე, რომლის დევიზი გახლდათ „კულტურის თავისუფლებისათვის“. ათი წლის შემდეგ გამოიჩქვია, რომ სიმპოზიუმს აფინანსებდა ამერიკის შეერთებული შტატების ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველო. ამის შემდეგ ზედიზედ გამოდის ედვარდ შილზის წიგნი „იდეოლოგიის დასასრული?“¹.

ცნობილი ამერიკელი მარქსისტი-კრიტიკოსი და ესთეტიკოსი სიდნეი 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 ამზილოს დამანგრეველი ძალები, რომლებიც ამას ელობებიან. ამიტომ ყველაზე მნიშვნელოვან წარმატებას ხელოვნება აღწევდა მაშინ, როდესაც თავისუფლებისა და პროგრესისათვის მეტრძოლი ძალების მხარეზე იდგა“.

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.

საკითხი მოდერნიზმის შესახებ საკმაოდ რთულია. იგი ხშირად იზიდავდა მხატვრებს, რომლებიც კრიტიკულად ეპყრობოდნენ ბურჟუაზიულ წყობილებას. ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ შედარებით სწრაფად შეაფასა მოდერნისტული ხელოვნების ნამდვილი სოციალურ-პოლიტიკური როლი და მხარი დაუჭირა მას, რადგან მოდერნისტულ ხელოვნებას ადამიანი ფანტასტიკურ, მოგონილ სამყაროში

¹ ა. ვ. კუკარკინი. ბურჟუაზიული მასობრივი კულტურა. ზისკოვი. პოლიტიკური ლიტერატურის გამომცემლობა, 1935, გვ. 143 (რუსული გამოცემა).

მიჰყავს, რომელიც წინაღუდგება რეალობას. იგი ზრდის აპოლიტიკურობას სინამდვილის აღქმაში, ნერგავს ელიტარულ შეხედულებებსა და წარმოდგენებს.

მოდერნიზმი საერთო მოვლენაა თანამედროვე კულტურაში, კერძოდ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, წარმოსდგა იგი ფრანგული სიტყვიდან „მოდერნ“, რაც უახლესს, თანამედროვეს ნიშნავს. ამით პირობითად აღინიშნება XX საუკუნის მსოფლიო ხელოვნებასა და ლიტერატურაში სხვადასხვა კრიზისული მოვლენები. იგი ხაზს უსვამს მხატვარ-მოდერნისტების მისწრაფებას ავანგარდიზმისაკენ, ახალი ფორმების შექმნისაკენ, რომლებიც თითქოსდა უპირისპირდებიან კლასიკური ხელოვნების პარმონიულ ფორმებს.

მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია გაძლიერებული ცდები ხელახლა მონახოს მხატვრული შემოქმედების სულიერ-ესთეტიკური ბაზა, ასე თუ ისე განთავისუფლდეს ცნობიერების კრიზისული „უსაფუძვლობისაგან“. ამიტომ მოდერნისტული მიმდინარეობანი თავდაპირველად ეძებდნენ გამოსავალს სოციალურ-პოლიტიკურ რადიკალიზმში (XX საუკუნის 10—20-იან წლებში), ხოლო შემდეგ თავიანთი ამბოხება გადაიტანეს „რევოლუციური სულის“ სფეროში, აითვისეს რა მხატვრული მიზნებისათვის მთელი რიგი პოპულარული იდეალისტური ფილოსოფიური კონცეფციებისა, რომლებიც იზიდავდნენ დაინტერესებულ პიროვნებათა ყურადღებას ინდივიდუალური ცნობიერების პრობლემებისადმი და წარმოდგენდნენ „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ სახესხვაობას პრაქტიკული განხრით, ასეთები იყო: ა. ბერკსონის ინტუიტივიზმი, ნიკუმენობა, ე. ჰუსერლის ფენომონოლოგია, ზ. ფროიდისა და კ. იუნგის ფსიქოანალიზი, ს. კიერკეგორის, მ. ჰაიდეგერის, კ. იასპერსის, ნ. ბერდიაევისა და სხვათა ეგზისტენციალიზმი. ამავე მიზეზით მოდერნიზმმა სამოცდაათი წლის განმავლობაში წარმოშვა მრავალრიცხოვანი სხვადასხვაგვარი მიმართულებანი, სკოლები (ხშირად ძალზე ეფემერული). ასეთები იყვნენ: დადაიზმი, იმაჟინიზმი, ფუტურიზმი, კონსტრუქტივიზმი, სიურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, უნანიმიზმი, „ცნობიერების ნაკადი“, „აბსურდის დრამა“, „ახალი რომანი“ და ა. შ.

მოდერნისტები ისწრაფიან ადორძინონ ხელოვნებაში მითების შექმნის მეთოდი, რომლის შესაძლებლობანი უპირისპირდება თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში კერძო ინდივიდუუმის „ატომისტურ“, გახლეჩილ აზროვნებას, რამაც თითქოსდა დაკარგა კავშირი

ცხოვრების ორგანულ საწყისებთან. ალბერ კამიუს აზრით, „აბსურდი არის სამყაროში ადამიანის მეტაფიზიკური მდგომარეობა“.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ირაციონალისტურ ესთეტიკაში აქტიურ როლს ასრულებს ფროიდიზმი და იუნგიანობა. გამოჩენილმა გერმანელმა მწერალმა თომას მანმა ფროიდიზმს რეაქციის მქადაგებელი უწოდა. სწორედ ფროიდიზმისა და იუნგიანობის გავლენით აღმოცენდა და განვითარდა ლიტერატურათმცოდნეობასა და ესთეტიკაში თანამედროვე მითოლოგიური სკოლა. ამ სკოლის აზრით, განმანათლებლობამ დაამსხვრია ძველი მითოლოგია. თანამედროვე კაცობრიობა ცდილობს, შექმნას ახალი მითოლოგია. მითი—ეს ჭეშმარიტების ბაგეა, რომელიც კი არ ეჯიბრება მეცნიერებას, არამედ ავსებს მას. თანამედროვე ლიტერატურა წარმოადგენს ახალ მითოლოგიას, რომელსაც არა აქვს რელიგიური ელფერი.

ნეოფროიდიზმი (ერის ფრომი, კარენ ხასანი, ჰარი სალიენი და სხვ.) ცდილობს, განაახლოს ფროიდის მოძღვრება და გაწმინდოს იგი ისეთი ყველაზე არასასურველი დებულებებისაგან, როგორც არის სექსუალური ინსტინქტის როლის გაძლიერება, „ოიდიპოსის კომპლექსი“, სიკვდილის ინსტინქტი და ბავშვური სექსუალური ფაზები.

კრიტიკასა და ესთეტიკაში, რომელიც კაპიტალისტური ქვეყნების ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობის ანალიზს ეხება, ხშირად გვხვდება განსაზღვრება — ავანგარდი, ავანგარდიზმი, ავანგარდისტები. უკანასკნელ წლებში ამ განსაზღვრებას ემატება, როგორც წესი, სიტყვა „ნეო“, რაც ახალს ნიშნავს. ავანგარდიზმში, ხოლო 70-იანი და 80-იანი წლების ნეოავანგარდიზმში ხშირად აერთიანებენ სხვადასხვა, ზოგჯერ კი სრულიად საწინააღმდეგო მხატვრულ მოვლენებსა და ტენდენციებს.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ არსებობს ჭეშმარიტი და მოჩვენებითი ავანგარდი ხელოვნებაში, რომ ჩვენი დროის იდეოლოგიურ შეტაკებებში ავანგარდული პოზიციები უკავია მოწინავე, უპირველეს ყოვლისა, სოციალისტურ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ხოლო ბევრი თანამედროვე დეკადენტური მიმდინარეობა, არსებითად, სრულიად დაუშინაზურებლად აცხადებს პრეტენზიას ავანგარდულ როლზე თანამედროვე ხელოვნებაში.

ამის მიუხედავად, შეიძლება პირობითად მივიღოთ ეს ტერმინი, თუმცა იგი ერთიან მიმდინარეობას არ მოიცავს. ეს ე. წ. მოჩვენებითი, ილუზორული ავანგარდული მიმდინარეობა ხელოვნებაში ხასიათდება საერთო ნიშნებით. ერთი ცხადია, რომ ძველი მოჩვენებითი ავანგარდისათვის (XX საუკუნის 10—20-იანი წლები), აგრეთვე, უფ-

რო ახალი, მოჩვენებითი ავანგარდისათვის (იგი ნიშანდობლივია 60—80-იანი წლებისათვის) საერთო ის არის, რომ მათი შემქმნელებისათვის დამახასიათებელია ანარქო-ინდივიდუალისტური მოვლენები. ავანგარდი, ნეოავანგარდი და მოდერნიზმის სხვა სახესხვაობანი ამჟამად დამახასიათებელია მაღალგანვითარებული კაპიტალისტური ქვეყნების ლიტერატურისა და ხელოვნების უმრავლესობისათვის.

ავანგარდი, ნეოავანგარდი და მოდერნიზმის სხვა სახესხვაობანი თანამედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ატომისა და კოსმოსის ეპოქის ღვიძლი შვილებია. დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის, აგრეთვე, ბევრი სხვა განვითარებული კაპიტალისტური ქვეყნის განვითარების, ე. წ. სტაბილური პერიოდი დამთავრდა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში დაიწყო წინააღმდეგობათა გამწვავების პერიოდი.

ნეოავანგარდისტების მნიშვნელოვანი ნაწილი დაკავშირებული აღმოჩნდა მემარცხენე რადიკალურ მოძრაობასთან, სახელდობრ, მემამბოხე სტუდენტ ახალგაზრდობასთან, ე. წ. „ახალ მემარცხენეებთან“. ამ მოძრაობამ, რომელმაც ფართო გავრცელება პოვა ჩვენი საუკუნის 60-იან წლებში, ამერიკის შეერთებულ შტატებში, საფრანგეთში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკასა და სხვა ქვეყნებში, წამოაყენა არა მარტო თავისი პოლიტიკური მოთხოვნები, არამედ ესთეტიკური (უმრავლეს შემთხვევაში ძალზე მოუმიწიფებელი და გაუფორმებელი) კონცეფციები.

პროტესტები წყალბადის ბომბისა და ახალი ომის საფრთხის წინააღმდეგ ჩვენი პლანეტის ცალკეულ რეგიონებში, პროტესტები რეაქციულ ხელისუფლებათა თვითნებობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ ძალზე ხშირად შეხამებულია ამ მოძრაობაში ანარქისტულ ტენდენციებთან, ისეთი პოლიტიკური მოთხოვნების წამოყენებასთან, რომლებიც შეზავებულია სხვადასხვა რეაქციული წვრილბურჟუაზიული თეორიებით. ცხადია, არასწორი იქნებოდა უგულებელგვეყო თვით სოციალური პროტესტის ფაქტი იმპერიალისტური რეაქციის პირობებში. მაგრამ არ შეიძლება არ დაინახოთ ისიც, რომ მემარცხენე რადიკალისტური პროტესტი უილაჯოდ გამოიყურება იმის გამო, რომ იმათ, ვინც მას წარმოადგენს და ხელმძღვანელობს, არ გააჩნიათ ჭეშმარიტად რევოლუციური მსოფლმხედველობა. ეს გამოწვეულია იმით, რომ მოანარქისტო-რადიკალები გაურბიან მუშათა მოძრაობას, სხვადასხვა რევიზიონისტების მიბაძვით მრავალი მათგანი ქადაგებს ანტიმეცნიერულ დებულებას, რომლის თანახმადაც ჩვენს ეპოქაში, მაღალინდუსტრიულ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში, მუშათა კლასი გაითქვიფა, ინტეგრირებულია, დაკარგა დამოუკიდებელი პოლიტი-

კური როლი. „ახალი მემარცხენეების“ ბევრი წარმომადგენლის კონცეფციებში ზოგჯერ ვლინდება ბაკუნინის, ტროცკის, მათ ძე დუნის წვრილბურჟუაზიული თეორიების ნაზავი.

დასავლეთში ახალგაზრდობის მოძრაობის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა მომავალი თაობის რწმენის დაკარგვამ ყბადაღებული ამერიკული „თავისუფლებისადმი“, გასროლებმა მემფისსა და დალასში, ვიეტნამსა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებში იმპერიალიზმის წინააღმდეგ შეიარაღებული ბრძოლის რომანტიკულ ასპექტში წარმოსახვამ.

ახალგაზრდობის გამოსვლები ასახედნენ თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების ღრმა კრიზისს. მშრომელები, უწინარეს ყოვლისა, მუშა ახალგაზრდობა, რომელიც უაღრესად დიდ ექსპლუატაციას განიცდის და ვერ ხედავს თავისთვის პერსპექტივებს კაპიტალიზმის დროს, სულ უფრო აქტიურად ებმებიან კლასობრივ ბრძოლაში, შედიან პროფკავშირებში, კომუნისტურ, მუშათა და სხვა დემოკრატიულ ორგანიზაციებში. იმპერიალიზმის წინააღმდეგ გამირული ბრძოლის მაგალითებით აღფრთოვანებული სულ უფრო მეტი ახალგაზრდა მონაწილეობს დიდ სახალხო გამოსვლებში. ამავე დროს, ახალგაზრდული მოძრაობა ერთგვაროვანი მოვლენა როდია. მასში ბევრია „ამბოხება ამბოხებისათვის“, საერთოდ ძალზე ძლიერია ანარქისტული მომენტი, იგი არაიშვიათად მიმართულია ყოველგვარი სახელმწიფოებრიობის უარყოფისაკენ. ბურჟუაზიისათვის ხელსაყრელია, რომ ახალგაზრდობის პოლიტიკური ენერგია წარიმართოს მცდარი გზით, რომ იგი იფლანგებოდეს გაშმაგებულ ექსტაზში, რომელსაც გუნდრუკს უკმევს პოპ-მუსიკა, აღვირახსნილ ორგიაში ნარკოტიკების ხმარებით. ძალზე ხშირად სტუდენტი ახალგაზრდობა თავის ამბოხებას სწორედ „თვითნებობის“ ამ გამოვლინებით ამთავრებს.

მდგომარეობას ართულებს ის, რომ მარქსიზმისადმი ინტერესით სპეკულაციას ეწევიან სხვადასხვა ჯურის რევოიონისტები, ტროცკისტები, მარკუზიანელები, მაოისტები, ანარქისტები და ვაი-თეორეტიკოსები, რომლებიც ხელს უწყობენ ახალგაზრდობის, მათი მოუწყფებელი გონების შეშფოთებას, ცდილობენ, აკლინონ ისინი ქვემარტივი რევოლუციური მოძრაობის გზას ყალბი, თავიდანვე განუხორციელებელი მოთხოვნა-ლოზუნგებით.

ახალგაზრდა მემამბოხეთა მსჯელობის ლოგიკა ასეთია: სამყაროს ემუქრება ატომურ კატასტროფაში განადგურების საშიშროება, მაშასადამე, ცივილიზაციის მთელი გზა იყო არასწორი და დამღუპველი. ხოლო სულიერი ღირებულება, რომელიც შექმნა კაცობრიობამ,

უსარკებლო ხარახურაა, რადგან ფაშიზმმა გამოავლინა კულტურის უსუსურობა. სოციალიზმის მშენებლობაშიც ვერ აცდნენ სიძნელეებსა და შეცდომებს, მაშასადამე, მიუღებელია სოციალიზმი, მაშასადამე, მიუღებელია ყოველგვარი იდეოლოგია.

დასავლეთში ამჟამად უკვე მოღაში აღარ არის ოდესღაც პოპულარული კონცეფცია ხელოვნების დამოუკიდებლობისა იდეოლოგიისა და პოლიტიკისაგან. სულ უფრო ხშირად ახლა ანალიზის ძირითად ობიექტად ხდება მხატვრული შემოქმედების იდეოლოგიური მიმართულება. ამის მიუხედავად ასეთი შრომების ანტისაბჭოური არსი არ იცვლება.

ულტრა-მემარცხენე ექსტრემიზმის ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსებს შორის ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი მიეკუთვნება ჰერბერტ მარკუზეს (1898—1979). მან „ახალი მემარცხენეების“ ყურადღება მიიპყრო სამომხმარებლო „ინდუსტრიული საზოგადოების“ კრიტიკით. ეს საზოგადოება, მისი აზრით, სულიერ ცხოვრებას აქცევს „ერთგანზომილებიან სივრცედ“, რომელიც აღსავსეა „ნივთების ტირანიით“. ერთ-ერთ ინტერვიუში მან განაცხადა, რომ თანამედროვე რადიკალურ მოძრაობაში არ უნდა იყოს არც პარტიები, არც ბელადები, არც იდეოლოგია. ჰ. მარკუზე აღვივებს ანარქიზმსა და მორალურ ნიჰილიზმს. თანამედროვე ბურჟუაზიულ სოციოლოგიასა და ფილოსოფიაში ფროიდიზმს განსაკუთრებით დიდი როლი ეკუთვნის. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ „პოლიტიკური ამბოხების“ ტრანსფორმაციის იდეა „ინსტიტუტების ამბოხებად“, რასაც მარკუზე პრეცედენციულად უწოდებს „იმედის ფერმენტს“, ასე ხშირად გაისმის „ახალ მემარცხენეთა“ მოძრაობის თითქმის ყველა თეორეტიკოს-ანარქისტის შრომებში. „ახალი მემარცხენეების“ ნიჰილიზმის შესაბამისად ჰ. მარკუზე თავის „ესეში განთავისუფლების შესახებ“ ქადაგებს კლასიკური ესთეტიკის სრულ რევიზიას, მოითხოვს გაათავისუფლონ „ესთეტიკური ეთიკა“ გონებისა და საზოგადოებრიობის შეგნების „ბორკილებისაგან“. თავის სიტყვიერ და ბეჭდვით გამოსვლებში იგი ახალგაზრდობას მოუწოდებს, კმაყოფილების (ტკბობის) პრინციპი დააყენოს საწარმოო საქმიანობის პრინციპზე მაღლა და ქადაგებს ლოზუნგს: ბიოლოგია პლუს ტექნიციზმი. იგი აღნიშნავს, რომ მშვენიერების ცნება — ეს ბურჟუაზიული მოტყუებააო. ჰ. მარკუზეს „ნეოკრიტიკულ კრიტიკას“ გუნდრუქს უკმევდა ცნობილი რევიზიონისტი ერნსტ ფიშერი. მისი აზრით, ხელოვნებისათვის ყველაფერი დასაშვებია. ბურჟუაზიულ პროპაგანდაში უკანასკნელ ხანებში გაძლიერდა მისწრაფება — წარმოადგინონ სექსი, პორნოგრაფია, პოპ-არტი, ნარკომანების ორგეები; როგორც ყველა მემარცხენეს კულ-

ტურა. „ახალი მემარცხენეები“ და მისი თანამოაზრენი მთელ ტრადიციულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას ნათლავენ როგორც ბურჟუაზიულს. ტროცკიზმის, ფროიდიზმის, ნიცშეანობისა და ეგზისტენციალიზმის იდეების „სინთეზის“ საფუძველზე მათ შექმნეს მომავალი მსოფლიოს „სექსუალური რევოლუციის“ საკუთარი კონცეფცია, რომელმაც თითქოსდა უნდა შეცვალოს პროლეტარული რევოლუციის „მოძველებული“ თეორია.

ომის შემდგომი წლების პირველი ათწლეულის დამლევს, როდესაც აბსტრაქციონიზმი ზენიტში იმყოფებოდა, გაჩნდნენ ე. წ. ბიტნიკები. ეს მემამოხე ვაჟბატონები ზიზლით შეჰყურებდნენ მაძღარ ფილისტერთა კონფორმიზმს, უპირატესობას ანიჭებდნენ ჰიპსტერთა თავაშვებული ცხოვრების წესს. მათ დაგმეს ბურჟუაზიული მორალი და ის ესთეტიკური სტანდარტები, რომლებსაც მხარს უჭერდნენ ოფიციალური მმართველი წრეები. ბიტნიკებისა და 20-იანი წლების „დაკარგული თაობის“ ბედ-იღბალსა და შეხედულებებში არის საერთო ნიშნები: სასოწარკვეთილება და სულიერი სიცარიელე, დაბნეულობა და შიში მომავლისადმი. თუ „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლები არ უარყოფდნენ კაცობრიობის მთელ ცივილიზაციას და ეძებდნენ მდგომარეობიდან გამოსავალს ცხოვრებაში ნათელი ძალების ძიებით, ბიტნიკები დაკარგული კი არა, „დამსხვრეული თაობაა“, რომლის სიჭაბუკემ მეორე მსოფლიო ომის წლებში განვლო. უარყოფდნენ რა კაპიტალისტური საზოგადოების ბურჟებს, ბიტნიკებმა ვერ დაუპირისპირეს მათ ვერაფერი, გარდა ირაციონალიზმისა, სექსისა და ნარკოტიკებში თავდავიწყებისა.

კაპიტალისტური ქვეყნების თანამედროვე მარქსისტული პრესა, მიუხედავად საცენზურო დაბრკოლებებისა და სხვა უდიდესი სიძნეელებისა, ისწრაფის დარაზმოს ქვეყნის დემოკრატიული ძალები ჭეშმარიტად პროგრესული ხელოვნებისა და ესთეტიკის განვითარებისათვის. ამას ემსახურებიან პროგრესული მწერლები და მკვლევარები.

საბჭოთა ხელოვნების ოსტატები, რომლებიც ყურადღებით ადევნებენ თვალყურს საზღვარგარეთ შემოქმედებითი ცხოვრების განვითარებას, უკუაგდებენ მოდერნიზმის მყვირალა ოპუსებს, რაგინდ გამოაგნებელი ანდა შენიღბული ლოზუნგებითაც გამოდიოდეს იგი. ჭეშმარიტი 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“, „ახა-

ლი თეატრის“, „ახალი მუსიკის“, „ახალი ფერწერის“ შექმნის დრო-
შით და რომელიც თითქოსდა ამხობს ე. წ. „კლასიკურ კანონებს“. გა-
მოცდილება ცხადყოფს, რომ ამ უცნაური ლოზუნგების, მყვირალა
ფრაზების მიღმა იმალება იდეური სიცარიელე, უშინაარსო კონს-
ტრუირება, ვულგარული, უკბილო ნატურალიზმი, ანდა აშკარა სუ-
ლიერი შხამი.

ყოველივე საუკეთესო, რაც შექმნილია საბჭოთა ლიტერატურისა
და ხელოვნების მიერ 69 წლის მანძილზე და სამართლიანად არის
შესული ჩვენი ხალხისა და მსოფლიო კულტურის სულიერ საგან-
ძურში, განუყრელად დაკავშირებულია რევოლუციურ ბრძოლასთან
და კომუნისტურ მშენებლობასთან. საბჭოთა ლიტერატურისა და
ხელოვნების თითოეული ნაწარმოები ყოველთვის ფასდებოდა იმის
მიხედვით, თუ რამდენად სასარგებლოა, საჭიროა, სისხლნორცეულად
აუცილებელია იგი სამშობლოსათვის, ხალხისათვის, პარტიისათვის,
რამდენად ქმედითად ეხმარება იგი სოციალიზმისა და კომუნისმის
მშენებლობას, ახალი ადამიანების პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ესთე-
ტიკურ აღზრდას.

„პარტია ყოველნაირად შეუწყობს ხელს ლიტერატურისა და
ხელოვნების როლის გაზრდას, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში.
ისინი ხალხის ინტერესებს, კომუნისმის საქმეს უნდა ემსახურებოდ-
ნენ, მილიონობით ადამიანის სიხარულისა და შთაგონების წყაროს
წარმოადგენდნენ, მათ ნებას, გრძნობებსა და აზრებს გამოხატავდნენ,
აქტიურად უწყობდნენ ხელს მათს იდეურ გამდიდრებას და ზნეობრივ
აღზრდას“¹.

საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც სოციალიზმისა
და კომუნისმისათვის ბრძოლაში წარმოიშვა და გამოიწოთო, მსოფ-
ლიო კულტურის მებრძოლი აეანგარდია. სოციალისტური რეალიზმის
ლიტერატურამ და ხელოვნებამ სამართლიანად დაიმსახურა მსოფლიო
ადიარება ხალხისადმი. უანგარო სამსახურით, ჰუმანიზმით, ახალი
ცხოვრების მართალი ასახვით, მაღალი კომუნისტური იდეურობით.
ჩვენი ხელოვნების ნოვატორულ, რევოლუციურ არსს გამოხატავს
მხატვრული შემოქმედების პარტიულობისა და ხალხურობის ფუძემ-
დებლური ლენინური პრინციპები, რომლებიც ხელოვნების ქეშმა-
რიუი ღირებულების უმნიშვნელოვანესი საზომი იყო და იქნება.

ამიტომ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა ერთ-ერთი
უპირველესი ამოცანაა თვალისჩინივით დაიცვან ხელოვნების ფუძემ-
დებლური პრინციპები, გადაჭრით ებრძოლონ ბურჟუაზიული იდე-

¹ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამა. ახალი რედაქცია. გა-
მომცემლობა, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1986, გვ. 89—92.

ოლოგიის ყოველგვარ გამოვლინებას, იდეოლოგიათა მშვიდობიანი თანაარსებობის ყალბ და ფარისევლურ ლოზუნგს, შემოქმედების აბსოლუტური თავისუფლების, უპარტიოების, ზეკლასობრიობის, აპოლიტიკურობის რა მასკარადულ სამოსშიც უნდა ეხვეოდეს იგი.

„საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იმას, რომ მშრომელმა მასებმა უფრო სრულად და ღრმად აითვისონ სულიერი და მატერიალური კულტურის საგანძური, აქტიურად ეზიარონ მხატვრულ შემოქმედებას, — ნათქვამია სკკპ ახალ პროგრამაში... ესთეტიკური საწყისი კიდევ უფრო შთამაგონებელს გახდის შრომას, აღამაღლებს ადამიანს და გაალამაზებს მის ყოფაცხოვრებას.“¹

ბურჟუაზიული ლიტერატურა და ხელოვნება ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ჩაკლას ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძობა, ყოველივე ადამიანური, გაუღვიძოს მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშოროს ხალხთა მასები, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობა, თავისუფლებისათვის, მშვიდობისათვის, დემოკრატიისათვის, სოციალიზმისათვის აქტიურ ბრძოლას.

რეაქციული ბურჟუაზიის წამბილწველი ცდები შეუხამოს ხელოვნების სხვადასხვა სახეები ჰორნოგრაფიას, ძალადობას, საშინელ მკვლევლობას, ავადმყოფური ფანტაზიისა და მახინჯი მოვლენების ასახვას — ყოველივე ეს იქმნება ბურჟუაზიული ობივატელის გემოვნების დასაკმაყოფილებლად და ამიტომ იგი უხვად იპყრება ოქროს წვიმით, ხოლო ჭეშმარიტი მხატვრები თანამედროვე კაპიტალისტურ სამყაროში ტრაგედიას განიცდიან, მათ გულწრფელ პროგრესულ მისწრაფებას ბურჟუაზია ნათლავს „უტოპიურ ოცნებად“, ექსპლუატატორული საზოგადოების სოციალურ მანკიერებათა კრიტიკას უწოდებს „უაზრო ამბოხებას“, გულისა და გონების შემოქმედებას: ყიდვა-გაყიდვის საგნად აქცევს.

ვ. ი. ლენინი გვასწავლიდა, რომ საზოგადოების კომუნისტური გარდაქმნა განუყრელადაა დაკავშირებული ახალი ადამიანის აღზრდასთან, რომელშიც ჰარმონიულად უნდა იყოს შეხამებული სულიერი სიმდიდრე, მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა. ჩვენი პარტიისა და სახელმწიფოს შემქმნელი, დიდი ბელადი აღნიშნავდა, რომ ადამიანისათვის საჭიროა იდეალი, მაგრამ ადამიანური, ბუნების შესაბამისი, და არა ზებუნებრივი, რომ ჩვენი იდეალი უნდა იყოს არა დასაკუთრისებული, სხეულოვნობას მოკლებული, განყენებული არ-

¹ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამა. ახალი რედაქცია. გამოცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1986, გვ. 89.

სება, არამედ მთლიანი, ნამდვილი, ყოველმხრივი, სრულყოფილი, ვან-ვიტარებული ადამიანი¹.

ჩხუბისთავი-მკვლელი, რომელიც ცნობს მხოლოდ ძალის უფლებას, მზადაა ყოველგვარი სისასტიკისათვის. ასეთია ოფიციალური ამერიკის დღევანდელი იდეალი. ისლა ამ იდეალს დაყინებით თავს ახვევენ დასავლეთ ევროპას. უკანასკნელ წლებში ევროპაში ამას შეხვდებით ყველგან: ჟურნალ-გაზეთებში, რეკლამებზე, ტელევიზიით — ყველგან მოგჩერებით ზედატანით გაშიშვლებული მამაკაცი რემბო, რომელსაც დაკუნთულ ხელში უჭერია ყუმბარა.

გმირი ახალი ამერიკული კინოფილმისა „რემბო, პირველი სისხლი, მეორე ნაწილი“ 1985 წლის მიწურულს გაჩნდა პარიზში. ეს კინოსურათი საკმაოდ უწმინდური ნაყალბევაა, რომელიც გათვალისწინებულია მაყურებლებს შთაავონოს გარკვეული იდეები, სტერეოტიპები და პოლიტიკური რეფლექსები. ერთ-ერთი ბურჟუაზიული გაზეთის გამოთქმით, ეს ფილმი ფსიქოლოგიურად ამზადებს მაყურებელს ომისათვის.

როგორია ამ ფილმის სიუჟეტი. ვიეტნამის ომის ვეტერანს რემბოს ავალბენ გაემგზავროს ვიეტნამში, გადაიღოს არსებული ბანაკები, სადაც დღემდე იმყოფებიან ტყვე ამერიკელები. იგი იქ მიემგზავრება მარტო, უსწორდება ადგილობრივ მცხოვრებთა არაერთ „ცუდ“ ადამიანს, ვიეტნამელებსა და რუსებს, ასრულებს თავის მისიას, გადაარჩენს რამდენიმე პატიმარს. ამ ფილმში ამერიკა და ამერიკელი „ულტრა“, როგორც ამბობენ, რევანშს იღებენ ვიეტნამში დამარცხებისათვის.

რემბოს — ამ კინოგმირის — მეთოდები და „ფილოსოფია“ მსგავსია იმათი, ვისაც სურს იმოქმედოს რეალურ სინამდვილეში ისევე, როგორც კინოში. ფილმი გამწუხრებთ არა მარტო იმით, რომ აქ მკვლელობა, შერეული ანტიკომუნისტურ იდეოლოგიაში, განდიდების საგანი ხდება. თვით რემბო, რომელსაც მისი შემქმნელები ყველას მიბაძვის ნიმუშად აცხადებენ, საცოდავად გამოიყურება. საკმარისია ითქვას, რომ მთელი ფილმის მანძილზე მთავარი გმირი წარმოთქვამს რამდენიმე ფრაზას; ხოლო დანარჩენი — შორისდებულები და საბრძოლო მოწოდებებია. „კბილებამდე შეიარაღებული მამალი“, „რობოტი დისტანციური მართვით“, „სამხედრო მანქანა, რომელიც მკვლელობისთვისაა გამოზნული“, „ბრმა სისასტიკის სიმბოლო“, — ასეთი ეპითეტებით შეამკეს რემბო კინოკრიტიკოსებმა.

ამ ფილმის თავისებურება ის არის, რომ „სუპერგმირი“ პროპაგანდას უწევს წმინდა წყლის რასიზმს, რომელიც მიმართულია ვიეტნა-

¹ ვ. ი. ლენინი, ოხზელებანი, ტ. 38, გვ. 67.

მელების წინააღმდეგ. ამ ფილმის დემონსტრირების წინააღმდეგ გაილაშქრეს დასავლეთ გერმანიის დემოკრატიულმა ორგანიზაციებმა. ისინი გაერთიანდნენ სამოქალაქო ინიციატივაში „მოაშორეთ ეკრანებს „რემბო“! დიუსელდორფში და ჰამბურგში, მიუნხენში და კელნში — კინოთეატრებთან სეანსების დაწყებამდე იკრიბებოდნენ პროტესტის პიკეტები. მისი მონაწილეები ავრცელებდნენ ფურცლებს, რომლებშიც გამოაშკარავებული იყო „რემბო-2-ის“ რეაქციული არსი, მხილებული იყო ამ ფილმის შემქმნელების მიერ გავრცელებული უწმინდური სიყალბე. პროტესტების ტალღამ გამოიწვია ის, რომ ისეთ ქალაქებში, როგორცაა ფრაიბურგი, ლიუდვიგსჰაფენი და ახენი, ფილმი საერთოდ არ გამოჩენილა ეკრანებზე.

ამერიკული არმიის სერჟანტი არტურ ჯონ რემბო დაიღუპა ვიეტნამში 1969 წლის ბოლოს. ეს სახელი ამჟამად ცნობილია მილიონობით კინომაყურებლისათვის. მაგრამ ეს სახელია გმირისა, უფრო სწორად, ეკრანული ანტიგმირისა. ჭეშმარიტი რემბოს სახელი კი ამოკვეთილია შავ მარმარილოზე ამერიკის შეერთებული შტატების მსხვერპლთა მემორიალზე ვაშინგტონში. ავტორები ჰოლივუდის ახალი კინო-„მშვენებისა“, რომელიც განადიდებს სისასტიკესა და ძალადობას, ეტყობა არ ექვიანობდნენ, რომ მათი კინოლენტის პერსონაჟს ჰყავს, უფრო სწორად, ჰყავდა რეალურ ცხოვრებაში თანამოგვარე, უბრალო ყმაწვილი, მან ვერ იხილა თავისი მეორე ქალიშვილი, რომელიც დაიბადა სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში ჯუნგლებში მისი გაგზავნის შემდეგ.

ჰოლივუდის ახალ სუპერ-„მშვენებას“, რომელიც წარმოადგენს უფრო სწორად სისხლიან სასაკლავოს ეკრანზე, შეიძლება ვუწოდოთ თანამედროვე სწრაფადმსროლელი იარაღის რეკლამა, ვიდრე მხატვრული ფილმი. მან მღელვარე პროტესტები გამოიწვია. პატიოსანი ამერიკელები აცხადებენ, რომ ასეთ სურათებს ადგილი არ უნდა ჰქონდეთ ამერიკის ეკრანებზე, რადგან ისინი ემსახურებიან ომის პროპაგანდის ღვარძლიან მიზნებს. კალიფორნიის ტელეკომპანიის სახელზე მოვიდა აღშფოთებით აღსავსე წერილიც, რომელიც ეკუთვნოდა ვიეტნამში პენტაგონის ავანტიურის ერთ-ერთ მონაწილეს მაიკლ ფელტინს. სწორედ მან უამბო დაინტერესებულ პირებს ჭეშმარიტი რემბოს არსებობის შესახებ. მისი ოჯახის ნებართვით ტელეკორპორაციებმა მოამზადეს სან-ფრანცისკოში ამას წინათ ნაჩვენები პროგრამა. „ჰოლივუდის ახალ სურათს, — აღნიშნეს პროგრამის ავტორებმა, — არაფერი აქვს საერთო რეალურ ცხოვრებასთან. რემბო—ეკრანული გმირია, რომელსაც ვერ მოკლავ, გმირია, რომელმაც მოიგო ომი. ეს ომი კი ამერიკამ არსებითად წააგო. მის ცხოვრებაში ეკრანზე არ არის ტკივილები, ტანჯვა. რეალურ ცხოვრებაში არის

სასაფლაოები ათი ათასობით ახალგაზრდა ამერიკელისა, რომლებიც ვიეტნამში დაეცნენ. ერთ-ერთი მათგანია არტურ ჯონ რემბოს—ვაი-ვიშვილის, მეუღლის, ძმისა და მამის საფლავი“.

სახელი რემბო სრულიად შემთხვევით ეწოდა მთავარ გმირს წიგნისა. რომელიც ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამოვიდა 1969 წელს. მას ეწოდებოდა „პირველი სისხლი“ და იგი წარმატებით არ სარგებლობდა. საჭირო გახდა 15 წელიწადი, რათა იგი ჩამოეღოთ თაროდან. გაეწმინდათ მტვერისაგან და კინოსცენარის საფუძვლად დაედოთ. ლენტის ავტორმა იგრძნო მომენტი და იმათი გული მოიგო, ვინც ამერიკის შეერთებულ შტატებს ამზადებს უცხოეთში ახალი სამხედრო ავანტიურებისათვის. „რემბომ“ თავის ქვეყანაში კინოსურათების დემონსტრაციის შედეგად უკვე მოუტანა მის შემქმნელებს 150 მილიონი დოლარი მოგება.

იქვე გვერდით კი ჭეშმარიტად რემბოს ოჯახის ცხოვრებაა. არტურის მამა ხაუერ რემბო ხანში შესული უბრალო ამერიკელია, რომლის ცხოვრება შემოფარგლულია მონტანის შტატის ტიპური ამერიკული ქალაქის ერთ-ერთი ხისდამმუშავებელი ქარხნით. „როდესაც მე ვიგონებ მამას, — ამბობს არტურის უფროსი ქალიშვილი კეროლინი, — მე მას წარმოვიდგენ არა როგორც ჯარისკაცს, არამედ როგორც ჩემს მამას, მშობლიურ და ახლობელ ადამიანად. ჩემთვის იგი გმირი კი არა, ადამიანია“. ნამდვილ რემბოს ჰქონდა ნამდვილი ცხოვრება, თავისი ოჯახი, მშობლები, ცოლი, ქალიშვილი, დები და უმცროსი ძმა. სკოლაში არაფრით არ გამოირჩეოდა. უყვარდა სიმღერების შესრულება და მოყვარულთა სპექტაკლებში მონაწილეობა. თავის მომავალ ცოლს გაეცნო, როდესაც ორივენი კოლეჯში სწავლობდნენ. 1967 წელს დაქორწინდა, დაიწყო მუშაობა ნავთობის კამპანიაში. შემდეგ იგი ჯარში გაიწვიეს და გააგზავნეს ვიეტნამში.

თავდაპირველად ოჯახის წევრებს შეატყობინეს, რომ არტური უგზო-უკვლოდ დაიკარგა. შემდეგ აცნობეს, რომ იგი გმირის სიკვდილით დაიღუპა. ამის თაობაზე მისმა მეუღლემ ჰელენმა თქვა, რომ იგი არ იყო გმირი, იგი იყო უბრალო და კეთილი ყმაწვილი, რომელიც დაიღუპა არაფრისათვის. „რემბოს შესახებ ფილმში, — განაგრძობს მეუღლე, — არაფერი არ შეესაბამება სინამდვილეს, საჭირო კია სიმართლის თქმა, იმიტომ, რომ ბუნებაში არსებობს რეალური სისხლი, რეალური ტკივილი და ცრემლები, რეალური უბედურება, პირ-ვარამი. დარჩა ნაჭრილობევი იმათ გულებში, ვინც დაბრუნდა ვიეტნამიდან და იმათ გულებში, ვისაც არა ჰყავს მშობლები და ახლობლები. ეს ნაჭრილობევი სამუდამოდ რჩება“.

როდესაც არტურ რემბოს დედას ჰკითხეს, თუ რა სურს უთხრას

შოზარდებს, რომლებმაც ნახეს ფილმი რემბოზე და მისი გმირი თავიანთ კერპად აქციეს, მან უპასუხა: „გახსოვდეთ შვილებო, რომ უბრალო ყმაწვილები ყოველთვის როლი ბრუნდებიან შინ“.

ასეთია უბრალო ამერიკელი ყმაწვილის არტურ ჯონ რემბოსა და მასზე შექმნილი კინოფილმის („რემბო. პირველი სისხლი“) ისტორია.

ამჟამად, ისე როგორც არასოდეს, ამერიკის შეერთებულ შტატებში კინემატოგრაფიას როგორც ხელოვნების ყველაზე პოპულარულ დარგს იყენებენ პოლიტიკური ბრძოლის მძლავრ საშუალებად და პოლიტიკური იმიჯის შესაქმნელად. აქ მოთხრობილი ამბავი რემბოს შესახებ ამის ნათელი დადასტურებაა.

კომუნისტური პარტიის ეკონომიკური პოლიტიკის უმაღლესი მიზანია ხალხის კეთილდღეობის მკვეთრი გაუმჯობესება. საზოგადოებაში, რომლის მთავარი ღოზუნგია „ყველაფერი ადამიანისათვის, ხალხის კეთილდღეობისათვის“, ეთიკისა და ესთეტიკის საკითხები, ადამიანური პიროვნების საკითხები, სიცოცხლის აზრის 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 ოპტიმიზმითა და კზოველმყოფელი კომუნისტური იდეებით, უდიდეს იდეურ-აღმზრდელობით როლს აკისრებს, რადგან ისინი უვითარებენ საბჭოთა ადამიანს ახალი სამყაროს მშენებლის თვისებებს, წარმოადგენენ სიხარულისა და შთაგონების წყაროს მილიონობით ადამიანისათვის, გამოხატავენ მათ ნებას, გრძნობებსა და ფიქრებს, ემსახურებიან მასების იდეურ გამდიდრებასა და ზნეობრივ აღზრდას.

რეაქციული ესთეტიკის აპოლოგეტები ხელოვნებაში თანამედროვეობისათვის ბრძოლის ნიშნით ცდილობენ დანერგონ მოდერნიზმი, რომელიც არსებითად ხელოვნებას მოსპობას უქადის.

მარქსიზმ-ლენინიზმის ურყევ მეთოდოლოგიურ ნიადაგზე, მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძველზე, რომლის ძირითადი პრინციპები ჩამოაყალიბეს მარქსმა, ენგელსმა, ლენინმა, ვითარდება და იფურჩქნება მსოფლიოს ხალხთა პროგრესული ხელოვნება.

შ ი ნ ა პ რ ს ი

თ ა ვ ი I. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საგანი და ამოცანები	3
§ 1. ესთეტიკა როგორც მეცნიერება	3
§ 2. ორი მიმართულება ესთეტიკაში, მისი კლასობრივი, პარტიული ხასიათი	37
§ 3. ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან	50
ა) ანტიკური სამყარო	51
ბ) ელინიზმის ეპოქა	60
გ) შოთა რუსთაველის ესთეტიკა	65
დ) ალორძინების ხანის ესთეტიკა	72
თ ა ვ ი II. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის წარმოშობა და განვითარება	82
§ 1. მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპები	96
§ 2. ლენინური ეტაპი ესთეტიკაში	111
§ 3. კულტურული რევოლუციის ლენინური პროგრამა და საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარება	131
§ 4. ქართული საბჭოთა ესთეტიკური აზრი	151
თ ა ვ ი III. სინამდვილის ესთეტიკური შემეცნება და ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობა	165
§ 1. ესთეტიკურის ბუნება	165
§ 2. ესთეტიკური სუბიექტი	183
§ 3. ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები	185
ა) მშვენიერება	187
ბ) ამაღლებული	205
გ) გმირული	222
დ) ტრაგიკული	236
ე) კომიკური	252
ვ) მახინჯი	269
თ ა ვ ი IV. ხელოვნების ადგილი და როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში	285
§ 1. ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და ესთეტიკური საქმიანობა	285
§ 2. მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური თავისებურებანი	301
§ 3. ხელოვნების ხალხურობა, კლასობრიობა და პარტიულობა	322
§ 4. ხელოვნების სახეები	340
თ ა ვ ი V. სოციალისტური ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი	362
§ 1. მხატვრული მეთოდი და სტილი. რეალიზმი ხელოვნებაში	362
§ 2. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის არსი	376

	§ 3. სოციალისტური რეალიზმის ჩასახვა და განვითარება	391
	§ 4. მსოფლმხედველობა და მეთოდი	403
თ ა ე ი	VI. ესთეტიკური აღზრდის საკითხები	425
	§ 1. ესთეტიკური აღზრდის არსი და ამოცანები	425
	§ 2. ხელოვნება და ესთეტიკური აღზრდა	440
	§ 3. ყოფაქცევისა და ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა	445
	§ 4. ესთეტიკა და ხელოვნება თანამედროვე იდეოლოგიურ ბრძოლაში	456

გამომცემლობის რედაქტორი ც. კვანტალიანი

სამხატვრო რედაქტორი ი. ჩიქვინიძე

ტექნიკური რედაქტორი ი. ხუციშვილი

კორექტორი ე. გონჯილაშვილი

სბ 1099

გადაეცა წარმოებას 30.10.85. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 30.12.86.

უე 10578. საბეჭდი ქაღალდი № 60×90¹/₁₆. პირობითი ნაბეჭდი

თაბახი 32. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 29,71.

ტირაჟი 3500. შეკვეთის № 1556.

ფასი 2 მან.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.
Издательство Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.