

მძივ რუკრუკი

საქართველოს

ქრონიკა

საკვების

საქონელი

19-საქართველო-59

გუძღუნი ჩემს შვილს გაუას

ენთეტიკის საგნისა და ხელოვნების მარადიულოგიის საკითხები

I

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ყოველი მეცნიერების არსებობას საკუთარი საგნის არსებობა განაპირობებს. ამავე დროს ცნობილია ისიც, რომ მეცნიერების კანონები წარმოადგენენ ობიექტურად არსებულ პროცესთა არსის ასახვას, ობიექტური სინამდვილის (ბუნების, საზოგადოების, აზროვნების) შეცნობილ კანონებს, კანონზომიერებას. ამიტომ მეცნიერებას არ შეიძლება გააჩნდეს ისეთი საგანი, რომელიც ობიექტურად არ არსებობს, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საკუთარი ობიექტური კანონზომიერებით არ ხასიათდება. ყველაფერი ეს, ბუნებრივია, შეეხება ესთეტიკასაც და წარმოადგენს სახელმძღვანელო პრინციპს ამ მეცნიერების საგნის განსაზღვრისათვის.

ისტორიულად უმეტეს შემთხვევაში ესთეტიკა გაგებული იყო, როგორც მეცნიერება მშვენიერების შესახებ, როგორც „მშვენიერების ფილოსოფია“. ეს ზოგადი განსაზღვრა სხვადასხვა ესთეტიკურ სისტემაში სხვადასხვა სახით ვლინდებოდა. კერძოდ, მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკა და იდეალისტური ესთეტიკური სისტემების უმრავლესობა (ცხადია, ურთიერთისაგან პრინციპულად განსხვავებული თვალსაზრისის საფუძველზე) მშვენიერების ცნებაში გულისხმობდნენ ხელოვნებასაც და ბუნების მშვენიერებასაც. სუბიექტური იდეალიზმის ესთეტიკურ თეორიებს კი ეს ცნება არსებითად დაჰყავდა „სუბიექტური ესთეტიკური შეგრძნობის“ სფეროდ. ამ გაგებას კიდევ უფრო გაუკიდურესებულ სახეს აძლევს თანამედროვე ბურჟუაზიულ-დეკადენტური ესთეტიკა.

ესთეტიკის საგნის საწინააღმდეგო გაგება ყველაზე მკვეთრად გამოხატა ჰეგელმა. მას ესთეტიკის ამოცანად მხოლოდ ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების შესწავლა მიაჩნია. ამიტომ ესთეტიკა, მისი განსაზღვრით, „ხელოვნების ფილოსოფიაა“.

საბჭოთა სპეციალურ ლიტერატურაში ამ საკითხზე ჩვენ ვხვდებით აზრთა გარკვეულ სხვადასხვაობას. შეიძლება ითქვას, რომ მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში ამ მხრივაც ჯერ კიდევ ბევრია შესასწავლი და დასაზუსტებელი.

ესთეტიკის საგნის განსაზღვრისათვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გავიოვალისწინოთ ის გარემოება, რომ არ არსებობს მშვენიერების ერთი საერთო კანონზომიერება, რადგან ხელოვნება, რომელიც სინამდვილის მხატვრულ ასახვას, განსახოვნებას წარმოადგენს, და ბუნების მშვენიერება, რომელიც თვით სინამდვილის სახით ვლინდება, არსებითად განსხვავდებიან ურთიერთისაგან. ამ სხვაობის ერთ-ერთ ძირითად მომენტს ისიც შეადგენს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები, რაკი ის შეიქმნება, ობიექტურად არსებობს, საყოველთაო აღიარებას პოულობს, მისი სხვადასხვაგვარი აღქმისა და შეფასების მიუხედავად; ამასთან, ხელოვნება გარკვეული ზოგადი ობიექტური კანონზომიერებით ხასიათდება. ბუნებასა და ცხოვრებაში კი მშვენიერება თუმცა გარკვეული ობიექტური ბუნების მატარებელია, მაგრამ ობიექტურად არ არსებობს. მიუხედავად ამისა, ყველა ის თვისება, რომელთა გამო ადამიანები საგნებსა და მოვლენებს მშვენიერად ან მახინჯად თვლიან, თვით საგნებისა და მოვლენების ობიექტური თვისებებია, ადამიანთა ცნობიერების დამოუკიდებლად არსებობენ. ამრიგად, საგნები, მოვლენები თავისთავად (ობიექტურად) არც მშვენიერია და არც მახინჯი. ისინი ასეთ შეფასებას მხოლოდ ადამიანის შემეცნებაში ღებულობენ. მაშასადამე, მშვენიერებაც და სიმახინჯეც ცხოვრებასა და ბუნებაში გვევლინება, როგორც ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური შეცნობა. აღიარება, შეფასება, რაც თავის მხრივ საზოგადოების ესთეტიკურ გემოვნებას ემყარება და გამოხატავს. მეორე მხრივ, მშვენიერების ეს ფორმა ვლინდება სილამაზის სახით, ე. ი. ბუნებასა და ცხოვრებაში მშვენიერია ის, რაც ლამაზია ადამიანთა წარმოდგენით, მაშინ როდესაც ხელოვნებაში მშვენიერია მხატვრული, ე. ი. ის, რაც სინამდვილის მხატვრულ ასახვას, სამყაროს მხატვრულ შემეცნებას წარმოადგენს¹. ამავე დროს ცხოვრებისა და ბუნების მოვლენებს ადა-

მიანები აღიქვამენ როგორც ცხოვრების უშუალო პირობებს — არსებობისათვის ბრძოლის სარბიელს, „მოქმედ სინამდვილეს“, რის გამო მათი გემოვნება, შეხედულებანი სილამაზესა და სიმახინჯზე ორგანულად უკავშირდება მათ „პრაქტიკულ ინტერესს“, შეხედულებებს კარგის, სიკეთის, სასარგებლოსა და ქვეშარითის შესახებ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მოვლენა ან საგანი მხოლოდ გარეგნული ფორმის გამო არ არის ლამაზი, რადგან ფორმას ადამიანები აღიქვამენ არსის, შინაარსის ასპექტში და არა თავისთავად. ამიტომ სილამაზე ადამიანისათვის ვლინდება როგორც საგნებისა და მოვლენების არსისა და ფორმის მთლიანობა, ამასთან მთლიანობა, რომელიც არსებითად პირველის (არსის, შინაარსის) პრიმატს მოიცავს.

თუ აღნიშნულთან ერთად გავითვალისწინებთ იმ ცნობილ გარემოებასაც, რომ ადამიანთა წარმოდგენები, შეხედულებანი როგორც კარგის, კეთილის, ქვეშარითისა და სასარგებლოს, ისე საგნებისა და მოვლენების არსის შესახებ, პირობადებულია საზოგადოებრივი ცხოვრებით, ხოლო ესთეტიკური გემოვნება უშუალოდ ემყარება და გამოხატავს არა მარტო ამ წარმოდგენებს, შეხედულებებს, არამედ საზოგადოების ესთეტიკურ შეხედულებებსაც, მაშინ ბუნებრივი იქნება დასკვნა: როგორიცაა ადამიანთა ცხოვრება, არსებობითად, ისეთივეა მათი გემოვნება, მათი წარმოდგენები სილამაზისა და სიმახინჯის შესახებ. ესთეტიკური გემოვნების ეს სოციალური არსი, რომელიც განსაზღვრული სახით ჯერ კიდევ ნ. ჩერნიშევსკის მიერ იყო შენიშნული, გულისხმობს ადამიანთა ნაციონალური თავისებურების (ეროვნული „ფსიქიკური წყობის“) გამოვლენასაც.

ყველაფერი ეს ნათელს ხდის იმას, რომ მშვენიერება ბუნებასა და ცხოვრებაში არ არის დაკავშირებული ზოგად საზღვრებთან, რომ იგი ძირითადად ცვალებადი, შედარებითი ხასიათის მოვლენაა და არ ხასიათდება საერთო სპეციფიკური ნიშნებით, თვისებებით. ამის გამო მშვენიერების ეს ფორმა არ შეიძლება იყოს მეცნიერების, კერძოდ, ესთეტიკის შესწავლის უშუალო და დამოუკიდებელი ობიექტი, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასეთ შემთხვევაში „მეცნიერებას არ შეუძლია არსებობდეს და ვითარდებოდეს“. ამით აიხსნება

¹ ამის გამო შენიშნავდა გ. პლუზანოვი საესეებით სამართლიანად: „ხელოვნების ფარგლები გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე მშვენიერებისა ბუნებაში“ („ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, თბილისი. 1923 წ. გვ. 78).

ის ცნობილი გარემოებაც, რომ არ არსებობს „ემპირიული“ (ე. ი. ბუნების) მშვენიერების ისტორია.

საწინააღმდეგო ბუნების მატარებელია ესთეტიკური გემოვნება. მას, როგორც სოციალურ მოვლენას, ზედნაშენის თავისებურ ფორმას, აქვს თავისი სპეციფიკური საზღვრები, თავისი ობიექტური კანონზომიერება, რომელიც მშვენიერების „ემპირიული ფორმის“ გამოვლენის საფუძველს შეადგენს. ამიტომ ესთეტიკის უშუალო საგანს, ობიექტს, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ესთეტიკური გემოვნება და არა ბუნების მშვენიერება. ამრიგად, ესთეტიკა არის მეცნიერება არა საერთოდ მშვენიერების ან მხოლოდ ხელოვნების შესახებ, არამედ ხელოვნებისა და ესთეტიკური გემოვნების ზოგადი ობიექტური კანონზომიერების, ობიექტური კანონების შესახებ.

ასეთია ესთეტიკის საგანი საერთოდ. მაგრამ, კერძოდ, მარქსისტული ესთეტიკის საგანს აქვს მეორე მხარეც, რომელიც ამ ესთეტიკური მსოფლმხედველობის „მომქმედ ბუნებასთან“ არის დაკავშირებული.

მარქსიზმის თვალსაზრისით, მეცნიერების კანონები ობიექტური კანონებია, რის გამო ადამიანებს „არ შეუძლიათ შეცვალონ ან გააუქმონ ისინი. მით უფრო 'არ შეუძლიათ მათ ჩამოაყალიბონ ან შექმნან მეცნიერების ახალი კანონები“. ამავე დროს, მარქსიზმი უარყოფს მეცნიერების კანონების გაფეტიშებას. ეს იმიტომ, რომ საზოგადოება უძლური არ არის კანონების წინაშე: მას შეუძლია არა მარტო შეიცნოს, არამედ კიდევ შეზღუდოს როგორც ბუნების, ისე საზოგადოების ობიექტური კანონების მოქმედების სფერო, „გამოიყენოს ისინი საზოგადოების ინტერესებისათვის“. მაშასადამე: „ადამიანებს შეუძლიათ აღმოაჩინონ კანონები, შეიცნონ ისინი, დაეუფლონ მათ, ისწავლონ მათი მომარჯვება საქმის სრული ცოდნით, გამოიყენონ ისინი საზოგადოების ინტერესებისათვის და ამრიგად, დაიბუკონ ისინი, მიღწიონ მათზე ბატონობას“.

როგორც ცნობილია, სწორედ ამ საფუძველს ემყარება ჩვენი პარტიის მთელი პრაქტიკული მოღვაწეობა. პარტია თავის პრაქტიკულ მოღვაწეობაში ხელმძღვანელობს „არა რაიმე შემთხვევითი მოტივებით, არამედ საზოგადოების განვითარების კანონებით, ამ კანონებიდან გამოყვანილი პრაქტიკული დასკვნებით“ „ნათელი და სწორი თეორიის გარეშე — შეუძლებელია სწორი პრაქტიკა“. კომუნისტური პარტიის ეს საერთო სახელმძღვანე-

ლო პრინციპი, პარტიის სამხატვრო პოლიტიკის საფუძველსაც შეადგენს. ამიტომ აშკარად ყალბ და სუბიექტივისტურ გაგებას წარმოადგენს ის „თეორია“, რომელიც უგულვებელყოფს საბჭოთა ხელოვნების ობიექტურ საფუძველს, საბჭოთა ხელოვნებასა და მის შემოქმედებით მეთოდს — სოციალისტურ რეალიზმს განიხილავს სოციალური ნიადაგისაგან ან ხელოვნების განვითარების საერთო ობიექტური კანონებისაგან დამოუკიდებლად. წინააღმდეგ ამ „თეორიისა“, ხელოვნების მთელი ისტორია ჩვენს ეპოქამდე, არსებითად, ხელოვნების განვითარების ობიექტური კანონების სტიქიური მოქმედებით, „აუცილებლობის შეუცნობელი“ გამოვლენით ხასიათდებოდა. ხელოვნების ობიექტური კანონების აღმოჩენა, თანმიმდევრული ჩამოყალიბება მარქსისტული ესთეტიკის დამსახურებაა, ხოლო მათი გათვალისწინება მოქმედებაში, მათი გამოყენება საზოგადოებრივი ინტერესებისათვის ჩვენი პარტიის სამხატვრო პოლიტიკის საფუძველია, საბჭოთა ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანდობლივი თვისებაა. ამრიგად, საბჭოთა ხელოვნების განვითარების გზა, მისი შემოქმედებითი მეთოდი, მისი თეორიის პრინციპები გვევლინებიან, როგორც „შეცნობილი აუცილებლობა“. ამიტომ, რომ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები გამომდინარეობენ არა „სასურველი ესთეტიკური კანონებიდან“, არამედ ღრმად მეცნიერული წინამძღვრებიდან და გამოხატავენ ხელოვნების განვითარების უმაღლესი ეტაპის იმ თვისებებს, რომლებიც თავიანთი მხრივ ხელოვნების ზოგადი ობიექტური კანონზომიერების კანონების ყველაზე სრული გამოვლენით ხასიათდებიან.

ასეთია მეორე ძირითადი მხარე მარქსისტული ესთეტიკისა. რის გამო ეს მეცნიერება საბჭოთა ხელოვნების, მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე და პროგრესული მხატვრული კულტურის თეორიას. მეცნიერულ საფუძველს წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, მარქსამდელ ესთეტიკურ აზროვნებას არასოდეს არ ჰქონია ხელოვნების განვითარების პროცესთან ასეთი ღრვანული კავშირი. ამასთან, მისი თვალსაზრისი თანამედროვე ხელოვნების შესახებ ყოველთვის ემყარებოდა და გამოხატავდა არა „შეცნობილ აუცილებლობას“, არა მხატვრული მოვლენების განვითარების ობიექტურ არსს, არამედ გარკვეული კლასის ინტერესებს, ან თუ იმ კლასისათვის „სასურველი ხელოვნების“ თეორიას.

ამრიგად, მარქსისტული ესთეტიკა არის ჭეშმარიტი მოძღვრება

არა მარტო ხელოვნებისა და ესთეტიკური გემოვნების ზოგადი ობიექტური კანონების, კანონზომიერების შესახებ, არამედ საბჭოთა ხელოვნების, საერთოდ ჩვენი დროის პროგრესული ხელოვნების შემოქმედებითი პრინციპებისა და განვითარების გზების შესახებაც. ამიტომაც, რომ მის ერთ-ერთ ძირითად შემადგენელ ნაწილს სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკა წარმოადგენს¹.

ყველაფერი ეს სავსებით ცხადს ხდის იმ თავისებურებას. რომლითაც მარქსისტული ესთეტიკის საგანი ხასიათდება.

დასასრულ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მითითებულ გარემოებათა გამო, მარქსისტული ესთეტიკა ხელოვნების ყველა დარგის კრიტიკისა და ისტორიის საფუძველს წარმოადგენს, რადგან მის გარეშე შეუძლებელია არსებობდეს და ვითარდებოდეს ქვეშარტი მხატვრული კრიტიკა და ხელოვნების ქვეშარტი მეცნიერული ისტორია.

II

ესთეტიკის ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემას ხელოვნების მარადიულობის ახსნა წარმოადგენს. ეს პრობლემა განსაკუთრებული

¹ აქ აღნიშნული ნათელს ხდის კერძოდ ლიტერატურის მარქსისტულ-ლენინური თეორიის საგანსა და მნიშვნელობასაც. სამწუხაროდ, სპეციალურ ლიტერატურაში ვერ ვხვდებით ამ საკითხის ზუსტ განსაზღვრას. ლ. ტიმოფეევის ისეთ შრომაშიც კი, რომელიც უმაღლესი სასწავლებლებისათვის სახელმძღვანელოდ არის დაქვეყნებული, ლიტერატურის თეორიის ამოკანად დასახულია „განსახლევა კანონებისა, რომლებიც ლიტერატურულ შემოქმედებას წარმართავენ“. უმაღლესი განათლების საინჟინტროს მიერ გამოცემულ პროგრამაში კი ლიტერატურის თეორია დახასიათებულია „როგორც მეცნიერება მხატვრული ლიტერატურის სოციალური ბუნების, თავისებურებების, განვითარების კანონზომიერების, საზოგადოებრივი ფუნქციის შესახებ, მისი ანალიზის მეთოდებზე და პრინციპებზე“ (ციტირებულია აღნიშნული პროგრამის მიხედვით შედგენილ „ლიტერატურის თეორიის პროგრამიდან“, რომელიც 1952 წელს გამოცა სტალინის სახელობის თბილისის ახ. უნივერსიტეტმა). ორივე შემთხვევაში ლიტერატურის თეორიის მხოლოდ ერთ მხარეზეა მითითებული, იხილეთ არა ზუსტი ფორმულირებით (ცხადია, უფრო სწორი და ზუსტი იქნება, თუ ლიტერატურის თეორიას ამ მხრივ განესაზღვრავთ როგორც მეცნიერებას ლიტერატურის ობიექტური კანონების, ზოგადი კანონზომიერების შესახებ). რაც შეეხება ამ მეცნიერების მეორე მხარეს, სახელდობრ, ლიტერატურის თეორიას, როგორც საბჭოთა ლიტერატურის მეცნიერულ-თეორიულ საფუძველს, როგორც მოძღვრებას სოციალისტური რეალიზმის პრინციპთა შესახებ, იგი ნაწილობრივადაც არ არის ასახული აქ ციტირებულ განსაზღვრებაში.

სირთულით ხასიათდება იმიტომ, რომ ხელოვნება არა მარტო სოციალური მოვლენაა, არამედ კლასობრივიც. იგი, რაც უფრო სრულყოფილია, მით უფრო ღრმად გამოხატავს გარემოს, მით უფრო მკვეთრად ავლენს დროის სულისკვეთებასა და მაჯისცემას, ე. წ. მით უფრო ეპოქისეულია და ეროვნულიც. მიუხედავად ამისა, კემზმარიტი ხელოვნება, განსაზღვრული აზრით, ყველა ეპოქისა და ერისათვის მიმზიდველი და მოქმედი თვისებებით ხასიათდება, არ ემორჩილება დროისა და ადგილის შემზღვეველ ჩარჩოებს, ყოველთვის ცოცხლობს და ყოველთვის მშვენიერებაა.

დიდი ხანია, რაც ხელოვნების ეს მხარე თეორიული ძიების საგანი გახდა. იდეალისტურმა ესთეტიკამ მრავალი თეორია შექმნა მის შესახებ. მაგრამ რადგან ხელოვნების მარადიულობის როგორც არსის, ისე საფუძვლის გაშუქება მთელი თავისი არსებით გაპირობებულია ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების გაგებით, ამიტომ ეს თეორიებიც ისეთივე მონაცემებით ხასიათდებიან, როგორითაც თვით ის ესთეტიკური სისტემები, რომლებსაც ისინი ემყარებიან.

ვერც მარქსამდელმა მატერიალისტურმა ესთეტიკამ შესძლო ამ პრობლემის ახსნა მისთვის დამახასიათებელ ცალმხრივობათა გამო.

ერთადერთი ესთეტიკური მსოფლმხედველობა, რომელიც სწორ პრინციპულ საფუძვლებს მოიცავს ამ პრობლემის გაშუქებისათვისაც, მარქსისტული ესთეტიკაა. მაგრამ ეს შესაძლებლობა ჯერ კიდევ არაა განხორციელებული, ხელოვნების მარადიულობის მთელი რიგი არსებითი საკითხები ჯერ კიდევ შეუსწავლელია და შეხედულებათა სხვადასხვაობის სფეროდ გვევლინება.

აქ წარმოდგენილი შენიშვნები სწორედ ამ საკითხებს ეხებიათ, ცხადია, ყოველგვარი „მადალი პრეტენზიის“ გარეშე.

თავისთავად ცხადია, რომ ხელოვნების მარადიულობა მხატვრული მოვლენების ობიექტურ კანონზომიერებაში, კერძოდ, ხელოვნების როგორც სპეციფიკური ზედნაშენის კანონზომიერებაში პოულობს ახსნას. პრობლემის სირთულე მაშინ ვლინდება, როდესაც ამ საერთოდ აღიარებული დებულების საფუძველზე ისმება კითხვა: რა სახით?

ჩვენი აზრით, ამ კითხვაზე პასუხი, უპირველეს ყოვლისა, შემდეგი წინამძღვრების გათვალისწინებას მოითხოვს.

როგორც ცნობილია, ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერე-

ბის სპეციფიკურ ფორმას, სახელდობრ, სინამდვილის მხატვრულ ასახვას, მხატვრულ შემეცნებას წარმოადგენს. იგი მხატვრული წარმოსახვით განასახოვნებს ობიექტურ სინამდვილეს, უპირველესად ადამიანთა ცხოვრებასა და სულიერ სამყაროს, მაშინ, როდესაც მეცნიერება, საერთოდ თეორიული შემეცნების ყველა დარგი, „აბსტრაქციის ძალას“ ემყარება, მსჯელობის, დასკვნების, ცნებების, კანონების საშუალებით ქმნის მთელი „სამყაროს მეცნიერულ სურათს“¹. ამიტომ ხელოვნებას, შემეცნებით ფუნქციასთან ერთად, ახასიათებს თავისი სპეციფიკური მიზანიც — სინამდვილის ესთეტიკური (მხატვრული) გარდასახვა, „ესთეტიკურ გრძობამდე“ ამაღლება. მეცნიერება კი მხოლოდ შემეცნებაა, მხოლოდ „ქემპარიტების ინტერესებს“ ემსახურება. ამავე დროს, ხელოვნების ეს სპეციფიკური მხარე — ასახვის მხატვრული ფორმა არ გვევლინება როგორც წმინდა ესთეტიკური კატეგორია, როგორც ასახულის გარეგანი ნეიტრალურს სამოსელი. იგი შემეცნებითი მოვლენაცაა, ხოლო ამის გამოღრმად ეპოქისეულიც, რადგან მასში უშუალოდ ისახება საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებანი და იდეალი, ადამიანთა სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება და გემოვნება. მხატვრული სტილის ისტორიული პროცესი ამ კანონის შედეგი და გამოხატულებაა.

თეორიული ასახვის ფორმა კი მხოლოდ გადმოცემის (სინამდვილის მხოლოდ არსის გამოხატვის) ფუნქციით იფარგლება, ყოველგვარ იდეებსა და თეორიებს, აგრეთვე, თეორიული შემეცნების ყველა დარგს ერთნაირად ემსახურება. ამის შედეგია, რომ მეცნიერული აზროვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპის თავისებურებანი არსებითად მხოლოდ მეცნიერული შეხედულებების, იდეების. თეორიების პრინციპული თავისებურებით იფარგლებიან და არა „ასახვის ფორმის“ ხასიათითაც. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს, ასახვის ეს ფორმა არ ვითარდებოდეს ან თეორიული შემეცნების განვითარების შედეგად არ ხდებოდეს უფრო სრულყოფილი. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი, თავისთავად აღებულო, მაინც არცერთ შემთხვევაში არავითარ საკუთარ შემეცნებით თვისებებს არ ავლენს, მხოლოდ მსახურის როლში გამოდის და ყოველთვის „გულგრილია შინაარსისადმი“.

¹ ლენინის კრებული, IX, 1935 წ., გვ. 96.

მხატვრული შემეცნება თავისებურია ტენდენციის, იდეების გამოსახვის მხრივაც. კერძოდ, თეორიულ შემეცნებაში იდეები უშუალოდ არის წარმოდგენილი „მთელ რიგ აბსტრაქციათა, ფორმულირებისა, ცნებათა შედგენისა, კანონთა“¹ და სხვათა სახით; ამავე დროს, ისინი მხოლოდ შინაარსის სფეროს განეკუთვნებიან. მხატვრულ შემეცნებაში კი იდეა ჩაქსოვილია მხატვრულ სახეებში, რომლებშიც თავიანთი მხრივ გვევლინებიან როგორც სინამდვილის მხატვრული სურათები, წარმოსახული „სინამდვილისავე ფორმაში“ ამიტომ, იდეები ხელოვნების ნაწარმოებში ისახება არა მხოლოდ შინაარსის გზით, არამედ ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში, მაშასადამე, ისინი აქ ფორმის შემეცნებითს მხარესთან არსებითად არიან დაკავშირებულნი.

ასეთივე თავისებურებით ხასიათდება ხელოვნების განვითარების პროცესიც. როგორც ცნობილია, ხელოვნების განვითარება, მარქსიზმის თვალსაზრისით, ობიექტური საზოგადოებრივი ურთიერთობით არის განსაზღვრული. იგივეა პოლიტიკის, ფილოსოფიის, საერთოდ მეცნიერების ყველა დარგის განვითარების საფუძველიც. ამავე დროს, ხელოვნების განვითარების პროცესი, ისე როგორც თეორიული შემეცნების ყველა დარგისაც, კლასობრივ საზოგადოებაში კლასობრივ ხასიათს ატარებს. მიუხედავად ამ ერთი შეხედვით საერთო სოციალური არსისა, ხელოვნების ისტორია საკუთარი კანონზომიერებით ხასიათდება. ამ გარემოებაზე მიუთითებდა კ. მარქსი, როდესაც შესავალში ცნობილი შრომისა—„პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“, წერდა: „ხელოვნების შესახებ ცნობილია, რომ მისი აყვავების პერიოდები სრულიადაც არ შეეფარდება საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, აგრეთვე მატერიალურ საფუძველს, რომელიც მისი ორგანიზაციის, ასე ვთქვათ, ჩონჩხს შეადგენს. მაგალითად, ბერძნები შედარებით თანამედროვე ხალხებთან, ანდა აგრეთვე შექსპირი. ხელოვნების ზოგიერთი სახის, მაგ., ეპოსის, შესახებ აღიარებულიც კია, რომ იგი თავისი კლასიკური ფორმით, რომელიც ეპოქის შემქმნელია მსოფლიო ისტორიაში, უკვე ვეღარ წარმოიშვება... ამგვარად, თვით ხელოვნების სფეროში ზოგი მნიშვნელოვანი ფორმები ხელოვნების განვითარებისა მხოლოდ დაბალ საფეხურზეა შესაძლებელი. თუ ეს ასეა ხელოვნების

¹ იქვე.

სხვადასხვა სახეების შეფარდების მხრივ თვით ხელოვნების სფეროში, მით ნაკლები გასაკვირი უნდა იყოს, თუ ამასვე ადგილი აქვს ხელოვნების მთელი სფეროს შეფარდების მხრივ საზოგადოების საერთო განვითარებასთან¹.

ხელოვნების თავისებურებას მიუთითებენ ფრ. ენგელსისა და ვ. ლენინის ცნობილი წერილებიც ბალზაკისა და ლ. ტოლსტოის შემოქმედების შესახებ, იმ წინააღმდეგობათა ანალიზის სახით, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის ამ ბრწყინვალე წარმომადგენელთა ძირითად პოლიტიკურ შეხედულებებსა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის არსებობდა.

აღნიშნულ თავისებურებას განმარტავდა ი. სტალინი, როდესაც ბილ-ბელოცერკოვსკის წერდა: „მემარჯვენენი“ თუ „მემარცხენენი“ ის ადამიანები არიან, რომლებიც წმინდა პარტიული ხაზიდან ამა თუ იმ მხარისაკენ იხრებიან. ამიტომ უცნაური იქნებოდა ამ ცნებების შეფარდება ისეთი არაპარტიულ და გაცილებით უფრო ფართო დარგისადმი, როგორცაა მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი და სხვ.“²

სხვა ანალოგიურ მომენტებზე აქ აღარ მივუთითებთ. უკვე თქმულიც ნათელს ხდის ხელოვნების შემეცნებითი და სოციალური არსის თავისებურებას. თავისთავად ცხადია, რომ თვით ეს თავისებურება, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, ხელოვნების სპეციფიკური საზღვრები, კანონზომიერება, კანონები, არა მარტო ობიექტურია, არამედ საერთოც. ისინი ეპოქებისა და მათი შესატყვისი ბაზისის ბეღთან არ არიან დაკავშირებულნი: ბაზისის წარმოშობის გამო არ წარმოიშობიან, ხოლო ბაზისის მოსპობის შედეგად არ იღუპებიან. ისინი არსებობენ, როგორც ხელოვნების არსებობის აუცილებელი პირობა, ყველა ეპოქათა ხელოვნების შინაგანი, გარდაუვალი ფაქტორი, ზოგადი არსი. ამიტომ ხელოვნების ეს მხარე თავისთავად არც კლასობრივია და არც პარტიული. საწინააღმდეგო ბუნებით ხასიათდება მათი გამოვლენის ისტორიული პროცესი, კერძოდ, ხელოვნების ნაწარმოებებში ასახული ტენდენცია (პოლიტიკური, ფილოსოფიური, რელიგიური და სხვა იდეები), სინამდვილის მხატვრული ასახვის: თვალსაზრისი — შემოქმედების მეთოდი და მის საფუძველ-

¹ გ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, სახელგამი, 1852 წ. გვ. 34, 35.

² ი. სტალინი, თხზულებანი, ტ. 11, გვ. 362.

ზე აღმოცენებული მხატვრული სტილი. ეს მომენტები, რომლებიც არსებითად ურთიერთის გამოვლენას (ერთი და იმავე მოვლენის ახვადსახვა მხარეს) შეადგენენ, ეპოქისეულია, მუდამ იცვლებიან ბაზისთან ერთად: თუ წარმოიშობა ახალი ბაზისი, წარმოიშობა მათი ახალი სახეობაც, ხელოვნების განვითარების ახალი პერიოდის, ახალი ეპოქის სახით; „თუ იცვლება და ისპობა ბაზისი“, შედარებით კვიან, მაგრამ საბოლოოდ მიინც ყოველთვის „იცვლება და ისპობა“, ამ ბაზისის საფუძველზე ხელოვნებაში წარმოშობილი და დამკვიდრებული იდეები, მეთოდი, მხატვრული სტილი, საერთოდ მთელი ჰიმართულება. ამასთან, ხელოვნების ეს მხარე კლასობრივ საზოგადოებაში კლასობრივი ბრძოლის სულით არის გაქლენთილი, ამ ბრძოლის ასახვასა და სპეციფიკურ იარაღს წარმოადგენს.

ამრიგად, ხელოვნებაში ურთიერთისაგან უნდა გავარჩიოთ, ერთი მხრივ. ზოგადი, საერთო საფუძველი, ობიექტური კანონზომიერების, კანონების სახით, რომლებიც ამა თუ იმ სახით ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებში ვლინდება, ხოლო, მეორე მხრივ, მითითებული ობიექტური კანონზომიერების, კანონების გამოვლენის კონკრეტული ისტორიული ფორმები, სამოსელი (ისტორიული პროცესი), რომლებიც ეპოქისეულია და განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით (ნაირსახეობით) ხასიათდებიან. ხელოვნება არსებობს როგორც ამ მომენტთა შინაგანი მთლიანობა. ცხადია, ხელოვნების, როგორც ზედნაშენის არსიც ამ მთლიანობაშია მოცემული: ხელოვნება ზედნაშენია იმიტომ, რომ მისი ზოგადი კანონზომიერების, კანონების გამოვლენის ისტორიული პროცესი. როგორც მხატვრული კრედოს, ისე იდეურ-სოციალური მოტივების მხრივ, უშუალოდ ასახავს ბაზისის ცვლილებით გამოწვეულ ცვლილებებს საზოგადოებრივ ვითარებაში. მაგრამ ეს არ შეეხება ხელოვნების თვით ზოგად ობიექტურ კანონზომიერებას, კანონებს, მაშასადამე, კერძოდ, ხელოვნების სპეციფიკასაც. ეს სავეებით გასაგებიცაა, რადგან ისინიც რომ ზედნაშენის თვისებებით ხასიათდებოდნენ, მაშინ შეუძლებელი იქნებოდა ხელოვნებას გარკვეული საზღვრები ჰქონოდა, სხვადსახვა ეპოქისა და ერის ხელოვნების ჰმნილებებს შორის რაიმე საერთო არსებულებაც. ამიტომაც, რომ ი. სტალინის განსაზღვრაში ზედნაშენისა, დასახელებულია მხატვრული შეხედულებანი, ესთეტიკური იდეები და არა თვით ხელოვნება.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ხელოვნების სპეციფიკა არ

არის უცვლელი, აბსოლუტური; იგი უდავოდ ვითარდება და ღრმავდება სხვადასხვა ერისა და ეპოქის მხატვრული კულტურა მიღწევებით. მაგრამ ეს ისტორიული პროცესი არ იწვევს მხატვრული ფორმის ობიექტური კანონზომიერების, კანონების შინაგან, არსებით ცვლილებებს. ის მხოლოდ უფრო აფართოებს მათ ასპარეზს და უმთავრესად მხატვრული ოსტატობის (მხატვრული გამოსახვის დახელოვნების), ე. წ. „ტექნიკური წარმატებების“, მხატვრული ფორმის სრულმყოფი ხერხების სფეროს გულისხმობს. ამასთან, ეს სფერო, თავისთავად აღებული, არ ხასიათდება რაიმე იდეური ან კლასობრივი მოტივებით. იგი შექმნილია არა ერთი რომელიმე კლასის, არამედ მთელი საზოგადოების მიერ და ემსახურება ყველა ერის, ეპოქისა და კლასის ხელოვნების განვითარებას.

მეტ სირთულეს მოიცავს ზოგადისა და ეპოქისეულის. რკივე — ხელოვნების სპეციფიკის ობიექტური კანონებისა და მათი გამოვლენის (გამოხატვის) ისტორიული ფორმების — სტილების ურთიერთობა საკუთრივ მხატვრულ ფორმის სფეროში.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ პოეზია.

ცნობილია, რომ პოეტური ნაწარმოების ფორმა გარკვეული კომპონენტების მთლიანობით ისაზღვრება. ეს კომპონენტებია: პოეტური ენა, რიტმი, კომპოზიცია, ბგერითი შეწყობა, მელოდიურობა, ნაწარმოების ენარული თავისებურება და სხვა. მათი მთლიანობის საფუძველს კი პოეტური წარმოსახვა წარმოადგენს. დასასრულ, პოეტური ფორმა ყოველთვის და ყველგან შემეცნებითი მოვლენა, შინაარსის სისტემა და განსახიერებაა. ყოველი პოეტური ნაწარმოების არსებობა და ესთეტიკური მონაცემები გაპირობებულია აღნიშნულ მომენტთა შინაგანი ემოციური ერთიანობით. მაგრამ როგორც ამ მომენტების, ისე მათი ერთიანობის კონკრეტული ისტორიული სამოსელი, ეპოქისეული შინაარსი, ე. ი. გამოვლენის ფორმები, ცვალებადია, შინაგანი კონტრასტების მომცველი პროცესით ხასიათდება. ამიტომაც რომ, მაგალითად, რიტმის გარეშე არ შეიძლება არსებობდეს ლექსი. მას, როგორც ლექსის ყ ელობებელ სპეციფიკურ პირობას, ერთნაირად ვხვდებით რუსთავე ისა და ბარათაშვილის, პუშკინისა და ვ. მაიაკოვსკის, გრ. ორბელი: ისა და აკაკის შემოქმედებაში. ყველა შემთხვევაში რიტმ წ. იოდგენილია, როგორც „პოეტური მეტყველების“ უშუალო საფუძველი მიუხედავად ამისა, ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში რიტმი თავის-

ბურად ვლინდება, სხვადასხვა ხასიათის შემეცნებითი და ესთეტიკური ბუნებით ხასიათდება.

ამრიგად, პოეტურ ფორმას აქვს თავისი საერთო-საყოველთაო სპეციფიკური არსი, ობიექტური კანონზომიერება, რომელიც ყველა ეპოქისა და ერის პოეზიის აუცილებელი პირობაა. მეორე მხრივ, პოეზიის განვითარების პროცესი აღნიშნული ზოგადი სპეციფიკური კანონზომიერების ისტორიული ფორმების — სტილების ცვალებადობის სახით ვლინდება. უშუალო საფუძველს, რომელსაც ეს უკანასკნელი ემყარება, შეადგენს შემოქმედების მეთოდი და იდეურ-შინაარსობრივი მოტივები, რომლებიც თავიანთი მხრივ საზოგადოების ესთეტიკურ, პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ, რელიგიურ და სხვა იდეებს გამოხატავენ. ყველაფერი ეს კი ნათელს ხდის, რომ: 1. პოეზიის სპეციფიკური კანონზომიერება, იგივე — პოეტური ფორმის ზოგადი არსი, ობიექტური კანონები, საყოველთაოა, ყველა ეპოქის პოეზიისათვის ნიშანდობლივია. ზედნაშენის სფეროს არ განეკუთვნება არც პოეტური ოსტატობა როგორც შემოქმედებითი დახელოვნება. თუმცა იგი ყოველთვის ემსახურება იმის განსახიზღვებას, რაც ზედნაშენურია პოეზიაში (ეპოქისეული მოტივები, იდეები, სოციალური განცდები და ინტერესები). 2. ყოველი პოეტური ნაწარმოების ფორმა წარმოადგენს პოეზიის აღნიშნული სპეციფიკური ობიექტური კანონზომიერების ეპოქისეულ გამოვლენას, რის გამო მასშიაც ზოგადისა და ეპოქისეულის შინაგანი მთლიანობაა მოცემული. 3. პოეზიის ფორმის ეპოქისეულ მხარეს (ისტორიული ფორმების სფეროს) გამოხატავს სტილი, რომელიც თავის მხრივ ისტორიული პოეტიკის საგანს შეადგენს (მაშასადამე, ლიტერატურის ისტორიის საგანსაც, რადგან ისტორიული პოეტიკა ამ უკანასკნელის შემადგენელი ნაწილია). იგი, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოების ესთეტიკურ შეხედულებებს უკუაფენს, ხოლო უშუალოდ გაპირობებულია პოეტის მთელი მსოფლგაგებით. 4. პოეტური ქმნილება მით უფრო სრულყოფილია, რაც უფრო მკვეთრად და სრული სახით ავლენს იგი პოეზიის სპეციფიკურ კანონზომიერებას..

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ შეცდომა იქნება თუ ყველაფერს, რაც პოეზიის ისტორიულ ფორმებს ახასიათებს, ჩავთვლიდით მხოლოდ ეპოქის, ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ფორმაციების შედეგად. პოეზიის ისტორიაში პოეტის პიროვნებაც მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს; სახელდობრ: თუ რა შემოქმედებითი სიძლი-

ერთი ან ინდივიდუალური თავისებურებით ასახავს ეპოქის მიერ განსაზღვრულ მიმართულებას ესა თუ ის პოეტი თავის შემოქმედებაში, ეს დამოკიდებულია თვით მის შემოქმედებით ტალანტზე, ერუდიციანზე, მხატვრულ კულტურასა და ადამიანურ ინდივიდუალურ თავისებებზე (ბუნებრივია, აქ იგულისხმება ისიც, თუ რამდენად ფლობს პოეტი ისტორიულად მიღწეულ წარმატებებს პოეტური ოსტატობის სფეროში). თავისთავად ცხადია, რომ აღნიშნულ თავისებებსაც ეპოქა უქმნის ასპარეზს. მაგრამ ისინი მაინც არ წარმოადგენენ მხოლოდ ეპოქისეულს. განსაკუთრებით ეს ითქმის პოეტური ტალანტის შესახებ, რადგან ამ თავისებით ადამიანებს ბუნება აჯილდოებს; სოციალური გარემო კი მას ავლენს და გარკვეულ მიმართულებას აძლევს.

ბუნებრივია, რომ ყველაფერი ეს დამახასიათებელია ხელოვნების სხვა დარგებისათვისაც. ამასთან, ზოგადისა და ეპოქისეულის ურთიერთობას ხელოვნებაში აქვს სხვა მხარეც, სახელდობრ, ის მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც ჩვენს დროს არ ეკუთვნიან, უკვე განვლილი ეპოქების პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ, რელიგიურ, უფლებრივ, მხატვრულ იდეებსა და ესთეტიკურ გემოვნებას გამონათავენ, ჩვენც გვჩიბლავენ, ჩვენშიც იწვევენ ესთეტიკურ სიამოვნებას. ანდა სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, ნამდვილი ხელოვნება მარადიულია.

როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ კ. მარქსი შეეხო ან საკითხს. იგი დაუმთავრებელ შესავალში შრომისა — „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“, კლასიკური ბერძნული სახვითი ხელოვნებისა და ეპოსის შესახებ წერდა: „მაგრამ სიძნელე იმის გაგებაში კი არ მდგომარეობს ბერძნული ხელოვნება და ეპოსი რომ განვითარების განსაზღვრულ საზოგადოებრივ ფორმასთან არის დაკავშირებული, სიძნელე იმის (გაგებაშია), რომ ისინი ჩვენ კიდევ გვაგრძობინებენ ხელოვნებითს სიამოვნებას და განსაზღვრულის მხრივ ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“¹.

სამწუხაროდ, კ. მარქსის აღნიშნული დაუმთავრებელი შესავალი აღნიშნული საიდუმლოების განხილვის მხოლოდ დასაწყისს მოიცავს, ზოგადი ხასიათის მომენტთა აღნიშვნის სახით.

ამ მეტად რთული მოვლენის ძირითად არსს არკვევს ხელოვნე-

¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 36.

ბის სპეციფიკურ თავისებურებათა ანალიზი იმ პრინციპების შუქზე, რომლებიც მოცემულია კ. მარქსის, ფ. ენგელსის, ვ. ლენინისა და ი. სტალინის შრომებში სამყაროს ობიექტური კანონზომიერების, კანონების განსაზღვრის სახით. ეს ანალიზი, უპირველეს ყოვლისა, ნათელს ხდის, რომ ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერება, ობიექტური კანონები, მაშასადამე, საკუთრივ ესთეტიკური არსიც ხელოვნების ნაწარმოებებში, თუმცა ყოველთვის ეპოქისეული სამოსელით ვლინდებიან, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამ ისტორიულ პროცესში არ იძირებიან. ამავე დროს, რაც უფრო დიდია და სრულყოფილი ხელოვნების ნაწარმოები, მით უფრო მკვეთრად და სრულყოფილად ისახება მასში არა მარტო ეპოქა და ეპოქის მოწინავე იდეები, სიმართლე, არამედ მხატვრული ფორმის, საერთოდ ხელოვნების ობიექტური სპეციფიკური კანონებიც, მაშასადამე, მხატვრული ფორმის ზოგადი ესთეტიკური ბუნება და ძალაც. საერთოდ ცნობილია, რომ, რაც უფრო სრულყოფილია ამა თუ იმ ეპოქის ადამიანი, მით უფრო მეტად აელენს იგი თავისთავში ზოგადადამიანურს. ანალოგიურ გარემოებასთან გვაქვს საქმე ხელოვნებაშიც. ხელოვნების სწორედ ამ ისტორიული თვისების გამოა, რომ ქვეშარიტი მხატვრული ქნილება არასოდეს არ კარგავს მხატვრულ ღირსებასა და ესთეტიკური ზემოქმედების უნარს, ანდა, ა. ნ. სეროვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ხელოვნებაში ქვეშარიტად მშვენიერის მიმართ დრო უძღურია“. ცხადია, იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე გვაქვს ხელოვნების აყვავების დიად ეპოქასთან, მხატვრული ფორმის საერთო არსი, ობიექტური კანონები, შედარებით კიდევ უფრო სრულყოფილ და ფართო ასპარეზს პოულობენ. მაშასადამე, ასეთი ეპოქების ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის მომხიბლავობა, საერთოდ მხატვრული შემოქმედების შემეცნებითი და სპეციფიკური ესთეტიკური ღირსება განსაკუთრებული სიღრმით და სისრულით ისახება. ამ სიღრმესა და სისრულეს კი თავისებურ ხასიათს აძლევს თვით ეპოქა, რომელთანაც „იგი განუყრელადაა დაკავშირებული“ და რომლის გამო ხელოვნების აყვავების ყოველი პერიოდი უაღრესად თავისებურია, „არასოდეს არ გამეორდება“ (კ. მარქსი). სწორედ ამ მომენტთა მთლიანობაში პოულობს ძირითად ახსნას ის გარემოება, რომ ხელოვნების აყვავების ეპოქები, რა მოუმწიფებელ (დაბალ) საზოგადოებრივ ფორმაცი.სთანაც არ უნდა იყვნენ ისინი დაკავშირებულნი, ჩვენ კვლავ გვაგრძობინებენ „ხელოვნებითს სი-

ამოვნებას და განსაზღვრულის მხრივ ნორმისა და მიუწევდომელო ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“. დასასრულ, კერძოდ ბერძნული ხელოვნებისა და ეპოსის „მარადიული მიმზიდველობის“ ახსნისათვის, ცხადია, დიდი მნიშვნელობა აქვს კ. მარქსის მიერ განსაკუთრებით ხაზგასმულ ფაქტორსაც, სახელდობრ, იმ გარემოებას, რომ ხელოვნების ეს დიადი ეპოქა წარმოადგენდა „კაცობრიობის საზოგადოებრივი ბავშვობის“ „უშესანიშნავეს გაშლას“¹.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის თვალსაზრისით, ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ღირსება, სრულყოფილობა არასოდეს არ არსებობს თავისთავად, ე. ი. შემეცნებითი ღირსების დამოუკიდებლად. აქ, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა აღინიშნოს ის, რომ ყოველი ქემზარიტად დიდი მხატვრული მოვლენა არ შეიძლება არ ხასიათდებოდეს ეპოქის მოწინავე იდეების ასახვით, მხატვრული სიმართლის განსახიერებით. ეს გარემოება ხელოვნების სპეციფიკური შემეცნებითი არსის იმდენად გარდაუვალ კანონს წარმოადგენს, რომ იგი ვლინდება მაშინაც კი, როდესაც ხელოვანი თავისი ძირითადი პოლიტიკური შეხედულებებით რეაქციულ პოზიციასზე დგას ან საერთოდ ვერ გამოხატავს ეპოქის მოწინავე ტენდენციებს. „დიდი მხატვრის სახელის დაპირისპირება რევოლუციისთან, — წერდა ლენინი თავის ცნობილ წერილში „ლევ ტოლსტოი, როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“, — რომელიც მან აშკარად ვერ გაიგო, რომელსაც იგი აშკარად განშორდა, პირველი შეხედვით შეიძლება უცნაურად და არაბუნებრივად მოგვეჩვენოს. ხომ არ დავარქმევთ სარკეს იმას, რაც ცხადად არ ასახავს მოვლენებს სწორად?“... მაგრამ „თუ ჩვენს წინაშე მართლაც დიდი მხატვარია, ზოგი რამ რევოლუციის თუნდაც არსებითი მხარეებიდან მას უნდა აესაზა თავის ნაწარმოებებში“¹. ამასთან როგორც ცნობილია, ლენინი ტოლსტოის შემოქმედებაში ხედავდა რევოლუციის არა მხოლოდ ასეთ ნაწილობრივ ასახვას, არამედ რევოლუციის ნამდვილ სარკეს. იგი, ერთი მხრივ, აღნიშნავდა ტოლსტოის შეხედულებათა რეაქციონულ ხასიათს; მეორე მხრივ, კი დიდ რუს მწერალს უწოდებდა „გენიალურ მხატვარს“, „რომელმაც მოგვცა არა მარტო რუსეთის ცხოვრების უბადლო სურათები, არამედ მსოფლიო ლიტერა-

¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 36.

² ლენინი, ლიტერატურის შესახებ, სახელგანძი, 1955 წ., გვ. 118.

ტურის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებებიც“². ლენინის დასკვნით, „იგი მხოლოდ გენიალური მხატვრისათვის დანახასიათებელი ძლიერებით გამოხატავს ხალხის უფართოესი მასების შეხედულებათა მსხვერველს“³ და ცხოვრების ნამდვილ სურათს. ლენინის ეს შეფასება ტოლსტოის შემოქმედებისა, ნათელს ხდის იმ უკვე აღნიშნულ გარემოებას, რომ, რაც უფრო დიდია ხელოვანი, როგორც მხატვარი, შემოქმედი, მით უფრო მეტად წვდება იგი სინამდვილის არსს, მით უფრო ნათლად გამოხატავს თავის შემოქმედებაში ეპოქის საზოგადოებრივ ცხოვრებას, მის პროგრესულ ტენდენციებს. ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, სინამდვილის მართალი და ძლიერი გამოხატვა „მხოლოდ გენიალური მხატვრისათვისაა დამახასიათებელი“. ყველაფერი ეს კიდევ უფრო მეტი სიმკვეთრით ვლინდება მაშინ, როდესაც ასეთი ხელოვანი რეალისტიც არის, ე. ი. როდესაც გენიალური მხატვრის შემოქმედება ცხოვრების ღრმად წარმოსახვასა და ტიპიურის განსახოვნებას ემყარება.

ამრიგად, ხელოვნების შემეცნებითი ბუნების აღნიშნული სპეციფიკური პროგრესული ხასიათის გამო, ხელოვნების ყველა შესანიშნავი ძეგლი, საერთოდ ხელოვნების აყვავების პერიოდები, ამა თუ იმ სახით, ყოველთვის გამოხატავენ ეპოქის მოწინავე იდეებს, სიმართლეს, ყოველთვის დაკავშირებული არიან ხალხთან და ხალხის წიაღში იღებენ სათავეს, ყოველთვის მოიცავენ გარკვეულ საერთო (საყოველთაო) შემეცნებით ღირსებას, ყველა ეპოქის ადამიანებისათვის მიმზიდველ ძალას, ხასიათს. ამიტომ ხელოვნების ობიექტური სპეციფიკური კანონზომიერების, კანონების განსაკუთრებული შემოქმედებითი სიღრმით და სიძლიერით გამოვლენა შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს ხელოვნების ამ სპეციფიკური შემეცნებითი ბუნების გამოვლენასაც.

ნიშნავს თუ არა ყოველივე ეს იმას, რომ ხელოვნების ეს მხარე მთლიანად არაზედნაშენურია? არა, არ ნიშნავს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ, როგორც ითქვა, მხატვრული ასახვის სპეციფიკური კანონზომიერების გამოვლენას ეპოქა არა მარტო განაპირობებს და მიმართულებას აძლევს, არამედ თავისებურ, განუმეორებელ ხასიათსაც ანიჭებს. ცხადია, თვით ეს განუ-

² იქვე, გვ. 116.

³ იქვე, გვ. 132.

მეორებელი ხასიათი, როგორც ეპოქის კოლორიტის, თავისებურების გამოხატულება, საბოლოო ანგარიშში, ზედნაშენურია მისი ძირითადი თვისებების სახით მაინც. ამავე დროს, ხელოვნების სპეციფიკური შემეცნებითი მხარეც, რომელიც დიდ ხელოვანთა შემოქმედებაში ყოველთვის ეპოქის პროგრესული იდეების გამოვლენას გულისხმობს და რომლის გამო გაბატონებულ ექსპლოატატორ კლასებს, თავიანთი განვითარების აღამაველი პერიოდის განვლის შემდეგ არასოდეს არ შეუქმნიათ საკუთარი მაღალი მხატვრული კულტურა, — თავისი იდეურ-სოციალური მოტივებით, უპირველეს ყოვლისა, შესატყვისს ეპოქასთანაა დაკავშირებული. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების ქეშმარიტ ქმნილებაში ასახული დროის თავისებურება, ეპოქისეული სიმართლე, მოწინავე იდეები და სულისკვეთება, ყველა ეპოქაში გარკვეულ ინტერესს იწვევენ და თვით ან ქმნილების უკვდავების ერთ-ერთ ფაქტორს წარმოადგენენ. ერთ-ერთს იმიტომ, რომ ის, ვინც მხოლოდ ამ ფაქტორში ხედავს ხელოვნების მარადიულობის საფუძველს, ახსნას, ნებით თუ უნებლიეთ, ხელოვნების სპეციფიკური არსის უარყოფამდე მიდის. ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, იმის აღიარება, რომ, თითქოს, კლასიკური ხელოვნება მხოლოდ ცხოვრების სიღრმის, ეპოქის ნოწინავე იდეების განსახიერებისა და მოწინავე მოძრაობისადმი სამსახურის გამოა მარადიული, ე. ი. ყველა ეპოქის აღმიანებისათვის მომხიბლავი და მიმზიდველი, არსებითად, არა მარტო არაფრის თქმას ნიშნავს საკუთრივ ხელოვნების შესახებ, არამედ საერთოდ ხელოვნების უარყოფადაც გვევლინება. სხვა გარემოებას რომ თავი დაეანებოთ, განა ყველაფერი ეს ასეთივე წარმატებით არ შეიძლება გავინეოროთ პოლიტიკური აზროვნების, ფილოსოფიის ან მეცნიერების (უპირატესად საზოგადოებრივი მეცნიერების) შესახებ? მაშინ რაღა დარჩა ხელოვნებას? მაშინ მხატვრულობა, მშვენიერება, იგივე ყოფილა, რასაც საერთოდ ქეშმარიტება და პროგრესული წარმოადგენს. ამასთან, როგორც ვნახეთ, იდეურ-შემეცნებითი ღირსება ხომ თავისთავად არ ვლინდება ხელოვნების ქმნილებაში! იგი ხომ ყოველთვის გულისხმობს განსახოვნებას, ესთეტიკურ ამალლებას როგორც აუცილებელ პირობას, საფუძველს, და რაც მთავარია—ხელოვნება ხომ სწორედ ამ უკანასკნელით განსხვავდება შემეცნების სხვა დარგებისაგან. ერთი სიტყვით, პროგრესულობა, ეპოქის არსის წარმოსახვა მაშინ არის ხელოვნების მარადიულობის გამაპირობე.

ბელი, როდესაც იგი ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერების გამოვლენის შედეგად გვაქვს მოცემული და არა თავისთავად. ესთეტიკურის, მხატვრული წარმოსახვის გარეშე იგი არ არსებობს, როგორც ხელოვნების ღირსების მაუწყებელი ფაქტორი.

ძირითადად აღნიშნული მომენტები საზღვრავს ხელოვნების მარადიულობის ღრმად სპეციფიკური და მეტად რთული ბუნების არსებას, ხასიათს. ყველაფერი ეს ნათელს ხდის, რომ ხელოვნების განვითარების ისტორიული პროცესი მოიცავს ზოგადისა და ეპოქისეულის, ობიექტური კანონებისა და მათი გამოვლენის ფორმების შინაგან მთლიანობას. ეს უკანასკნელი დიდი მხატვრულ-შემეცნებითი დიაპაზონით გამოვლენის შემთხვევაში ყოველთვის ხასიათდება მარადიული მიმზიდველობით: ყველა დროის ადამიანებს ხიბლავს და გვრის სიამოვნებას, ხოლო განსაკუთრებულ შემთხვევაში „განსაზღვრულის მხრივ ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობასაც ინარჩუნებს“.

ცხადია, ეს მთლიანობაც, თავის მხრივ, ისტორიული მოვლენაა. ე. ი. სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში სხვადასხვა სახით ვლინდება. მაგალითად, ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი თანამედროვე ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ ხელოვნებაში, იგი ვლინდება ფორმალისმისა და ანტიხალხურობის ყველაზე მახინჯი, ყველაზე რეაქციული ნიშნებით. ერთი მუჟა იმპერიალისტების ვერაგული და კაცთმოძულე იდეებისადმი სამსახური, ანტიდემოკრატიზმი, ომის პროპაგანდა, არაადანიანური მორალის ქადაგება, საერთოდ ადამიანის, ხალხის სრული უარყოფა, სინამდვილისაგან მოწყვეტა, სიმართლისა და ჭეშმარიტების წყველა და კრულვა, აღნიშნულ ხელოვნებაში გარდუვალად იწვევს მხატვრული ფორმის სრულ სიმახინჯეს. ამიტომ ხელოვნების ობიექტური სპეციფიკური კანონების ნამდვილი ესთეტიკური ხასიათი და ძალა ნაწილობრივადაც ვერ პოულობს გამოხატულებას ბურჟუაზიულ დეკადენტურ კულტურაში. ეს ხელოვნება ისეთივე ყალბია და წარმავალი თავისი მხატვრული ღირსებითაც, როგორცაა იგი თავისი იდეებისა და კლასობრივი ბუნების მხრივ.

საბჭოთა ხელოვნებაში კი ეს მთლიანობა რეალიზმის განვითარების უმაღლეს ეტაპს — სოციალისტურ რეალიზმს ემყარება. ხალხის ინტერესები, სინამდვილის სიღრმე, სოციალური სიმართლე, ჭეშმარიტების უმაღლეს ეტაპს — სოციალისტურ რეალიზმს ემყარება. ხალ-

ბა მხატვრული შემოქმედების წყარო, შთაგონება და ერთადერთი ნია-
დაგდ. ამიტომაც, რომ საბჭოთა ხელოვნება, თავისი არსით და პო-
ტენციით, ჩვენი ეპოქის ყველაზე მოწინავე, ყველაზე დიადი, ყვე-
ლაზე ხალხური და ყველაზე ჰუმანიტარული ხელოვნებაა.

1953 წ.

ბუნების მშვენიერების შესახებ

უკანასკნელ დროს, მარქსისტულ ესთეტიკურ აზროვნებაში საერთო აღიარება ჰპოვა მშვენიერების, როგორც ხელოვნებაში, ისე ბუნებაში ობიექტურად, თავისთავად არსებობის თვალსაზრისმა. მართალია, ზოგი მკვლევარი ცდილობს ამა თუ იმ სახით აღნიშნოს ესთეტიკური განსჯის (შეფასების) მნიშვნელობა ბუნების მშვენიერების მიმართ, მაგრამ ეს ცდა, შეიძლება ითქვას, არ სცილდება ცალკეულ შენიშვნებს, ხოლო საბოლოოდ, უკეთეს შემთხვევაშიც კი, საგნებისა და ნოვლებების მშვენიერების თავისთავადობის აღიარებამდე მიდის.

ბუნების მშვენიერების ობიექტური არსის აღნიშნული გაგება, რომელიც წარმოადგენს ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის მატერიალისტური გადაწყვეტის ესთეტიკის სფეროში მექანიკური გადატანის შედეგს, მცდარია, არამარქსისტულია. იგი, უპირველეს ყოვლისა, ვერ ითვალისწინებს იმ თვისობრივ თავისებურებებს, რომლებიც ხელოვნებისა და ბუნების მშვენიერებას განასხვავებენ ურთიერთისაგან. ამასთან, აქ ერთმანეთშია არეული ობიექტიურობისა და ობიექტურად არსებობის ცნებები.

მშვენიერება ბუნებისა და ხელოვნებისა, არსებითად, მხოლოდ ერთ საერთო ზოგად სპეციფიკურ ნიშანს მოიცავს — ორივე ესთეტიკურ განცდას, სულიერ ამაღლებას, ტკობას იწვევს. მაგრამ, ამავე დროს, ის კანონზომიერებანი, რომელთა გამო მშვენიერების ეს ფორმები მშვენიერებაა და ამ საერთო ნიშნით ხასიათდებიან, სხვადასხვაა. შესაბამისად, ასევე განსხვავდებიან ურთიერთისაგან მშვენიერების აღნიშნულ ფორმებთან დაკავშირებული ესთეტიკუ-

რი იდეალი და განსჯა, აგრეთვე მათ მიერ აღძრული ესთეტიკური ტკობის ხასიათიც. ამიტომაც, რომ ყოველგვარი ცდა — დადგინდეს მშვენიერების ერთი კანონზომიერება, ე. ი. შეიქმნას ცნება, რომელშიც მშვენიერების ორივე სახეობის არსი ანომწურავად აისახება. ყოველთვის უშედეგოდ მთავრდება. იგივე ითქმის ესთეტიკური იდეალის, ესთეტიკური განსჯისა და ტკობის ბუნებათა ანალოგიური კვლევის შესახებაც. არსებითად ასეთი ცდის ნაყოფია ბუნებისათვის დამახასიათებელი მშვენიერებისა და ხელოვნების ობიექტურობის ზენოთ მითითებული გამაიგივეებელი თეორია.

ხელოვნება, მართლაც, საყოველთაოა და ობიექტურად არსებობს, მიუხედავად იმისა, რომ მას ადანიანი, განსაკუთრებული ტალანტით და დახელოვნებით აღჭურვილი სუბიექტი ქმნის ობიექტურის მხატვრული წარმოსახვის საფუძველზე. ბუნების მშვენიერება კი, წინააღმდეგ მითითებული თეორიისა, არ არსებობს თავისთავად, ადამიანთა ესთეტიკური აღქმის, განსჯის, აღიარების დამოუკიდებლად. და ეს მაშინ, როდესაც ყველა ის საგანი და ნოვლენა რომლებსაც ადამიანი ესთეტიურად მიიჩნევს, ბუნების ქმნილებანია. ობიექტური სინამდვილის უშუალო ნაწილებს წარმოადგენენ.

რით არის პირობადებული ხელოვნების ობიექტურად არსებობა?

ცნობილია, რომ ხელოვნებას თავისი საკუთარი კანონზომიერება, კანონები აქვს, ჩამოყალიბებული გარკვეული ისტორიული ვითარების შედეგად. ეს კანონზომიერება, კანონები მოიცავენ ხელოვნების ობიექტურ საზღვრებს, ზოგად სპეციფიკურ ნიშნებს. ამასთან, ხელოვნების ისტორია, არსებითად გვევლინება, როგორც ამ კანონზომიერების გამოვლენის იდეურ-ესთეტიკური კრედოს განვითარების პროცესი. ეს კი, თავის მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ეპოქების მიერ ნაკარნახევი საზოგადოებრივი ინტერესების, იდეების, ესთეტიკური შეხედულებებისა და იდეალის უკუფენას სხვადასხვა შემოქმედებითი სიძლიერით და ინდივიდუალური ხედვით, კოლორიტით. ამრიგად, ისტორიულად იცვლება არა ის, რის გამო ხელოვნება საყოველთაოა და ყოველთვის ხელოვნებაა (ე. ი. მხატვრული მოვლენების ობიექტური კანონზომიერება, კანონები), არამედ ამ ძირითადად სახეუცვლელი ზოგადი საფუძვლის განვლენის ისტორიული სამოსელი, ეპოქისეული შინაარსი, იდეურ-მხატვრული არსი (კრედო). ამიტომ ნამდვილი მხატვრული ქმნილება არა

მარტო ობიექტურია, არამედ ობიექტურადაც არსებობს და განსაზღვრული აზრით, მარადიულიცაა, მაშასადამე, დროისა და ადგილის ვიწრო კუთენილებას არ შეადგენს. ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ ხელოვნების ქმნილების სუბიექტური აღქმა (ესთეტიკური განსჯა), რომელიც იდეურ-შემეცნებით და მხატვრულ შეფასებათა მთლიანობას ემყარება, ცვალებად ეპოქისეულ შინაარსთან ერთად, ყოველთვის მოიცავს ზოგად ესთეტიკურსაც, შესაბამისად თვით ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერებისა. მისი ეს მხარე, არსებითად, თვით ხელოვნების ზოგადი არსითაა გაპირობებული. ამის გამო ხელოვნების ობიექტურობა ესთეტიკური განსჯის ბუნებაში კი არ პოულობს ახსნას, არამედ თვით ხელოვნების არსში.

სახელგანთქმული „ვენერა მილოსელი“ გაცილებით უფრო მეტ ხანს უცნობი იყო კაცობრიობისათვის, ვიდრე ცნობილია. და, ალბათ, ზოგ მნახველს ახლაც არ ესმის ამ შედევრის ნამდვილი საიდუმლოება, რის გამო ინდიფერენტულ დამოკიდებულებას იჩენს მის მიმართ. მიუხედავად ამისა, „ვენერა“ ყოველთვის უმაღლეს ხელოვნებას წარმოადგენდა და წარმოადგენს დღესაც. მისდამი ადამიანების დამოკიდებულება არ შეადგენს მისი მარადიული ესთეტიკური ღირსების საფუძველს.

იგივე ითქმის ხელოვნების ყოველი ჭეშმარიტი ქმნილების შესახებ. მართალია, ეს ქმნილებანი თავიანთი იდეურ-მხატვრული კრედოს პროგრესიულობისა თუ საკუთრივ ესთეტიკური სიძლიერის (სრულყოფილობის) ნაირსახეობის გამო, ერთნაირად არ იზიდავენ და ხიბლავენ ადამიანებს, ანდა, ხელოვნების ერთიადიგივე ნაწარმოებიც ერთნაირ ზემოქმედებას არ ახდენს ყოველ ამთვისებელზე (დრო და ადგილი, სოციალური და ესთეტიკური იდეების ცვალებადობა ამ მხრივაც გარკვეულ სხვადასხვაობას იწვევს). მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ხელოვნების სფერო მაინც მკვეთრად შემოფარგლულია, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები მაინც ყველასათვის ხელოვნებაა. ამდენად ეს ცნობილი ფაქტიც ადასტურებს, რომ მშვენიერების იმ სახეობის თავისთავად არსებობის პირობა, რომელიც ხელოვნებისათვისაა დამახასიათებელი, თვით ხელოვნებაშივეა მოცემული, ხელოვნების ობიექტური საზღვრების, ზოგადი კანონზომიერების სახით.

აქ საჭიროა აღინიშნოს ის ცნობილი გარემოებაც, რომ ხელოვნება იქმნება ადამიანისათვის და ადამიანთა ცხოვრების ნა-

წილს, საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკურ ფორმას წარმოადგენს, რის გამო მისი არსებობა ყოველთვის გულისხმობს ადამიანებისა და მათი ესთეტიური სწრაფვის არსებობას. ამის საგანგებო აღნიშვნა საჭიროა იმიტომ, რომ ხელოვნებას არ მივწეროთ ისეთივე თავისთავადი არსებობა, როგორც დამახასიათებელია ემპირიული საგნებისათვის, საერთოდ მატერიისათვის.

არსებითად განსხვავებულ გარემოებასთან გვაქვს საქმე ბუნების მშვენიერების სფეროში.

ბუნება, როგორც ცნობილია, საგანგებოდ არ ქმნის იმ საგნებსა და მოვლენებს, რომლებსაც ჩვენ მშვენიერს ვუწოდებთ. ისინი ბუნებაში ისევ იბადებიან, როგორც ყველა სხვა საგანი და მოვლენა. ბუნება ამ მხრივ ნეიტრალურია. თვით ადამიანებიც მხოლოდ ხელოვნებისა და აგრეთვე ფოლკლორის სახით ქმნიან „სილამაზის კანონების“ მიხედვით. სხვა შემთხვევაში არც მათ, არც საერთოდ ცხოვრებას ასეთი საგანგებო მიზანი არ ახასიათებთ. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ — ესთეტიკური, არსებითად, წმინდა ადამიანური კატეგორიაა. მას ადამიანი ან ქმნის, ან აღიარებს: ქმნის ხელოვნებაში, აღიარებს ბუნებაში¹.

ადამიანის ასეთი დამოკიდებულება ბუნების მშვენიერებისადმი იმითაა გამოწვეული, რომ ობიექტურ სინმდვილეში საგნები

¹ ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების სხვადასხვაგვარობის ყველა მომენტს ამ წერილში არ ვხვებით, რადგან ეს არ არის ამ შემთხვევაში ჩვენი ძირითადი თემა. მიუხედავად ამისა ერთ გარემოებას მაინც მივეუთითებთ: აღნიშნული სხვადასხვაგვარობა ნათლად ისახება მაშინ, როდესაც საქმე გვაქვს საკუთრივ მშვენიერი საგნებისა და მოვლენების ასახვასთან ხელოვნებაში. ეს საგნები და მოვლენები განსაზოვნებული ხელოვნებაში, იმ თვისებების გამო არ გვევლინებიან მშვენიერებად, რომელთა შედეგად ისინი მშვენიერებას წარმოადგენენ ბუნებაში. ასე რომ არ იყოს, მაშინ რომელიმე ლამაზი პიუზაჟი ან მომზიბლავი ასულის პორტრეტი, პირდაპირ გამეორებული მხატვრის მიერ (ე. ი. სარკისებურად გადატანილი ტილოზე), ხელოვნების ნაწარმოებს უნდა წარმოადგენდეს. როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ასეთ გამეორებას არასოდეს არ დარქმევია და არც შეიძლება დაერქვას ხელოვნების სახელი.

აქ საქმე იმაშია, რომ საგანი ან მოვლენა ბუნებაში მშვენიერია იმიტომ რომ იგი თავისი ობიექტური (ემპირიული) თვისებებით ეხმაურება ადამიანის ესთეტიკურ იდეალს, ხოლო ხელოვნებაში ასახული კი მშვენიერი ხდება მხოლოდ განსაზოვნების, მხატვრული წარმოსახვის გამო. ამ მხრივ მშვენიერი და მახინჯი საგნები, მოვლენები არსებითად ერთი და იგივე მასალას (საგანს) წარმოადგენს ხელოვნებისათვის.

და მოვლენები თავისთავად, თვით „ბუნების შემოქმედების“ აქ აღნიშნული ხასიათის შედეგად, „ნეიტრალურია“—არც მაჩინჯია და არც მშვენიერი. ისინი ასეთ აღიარებას მხოლოდ ადამიანის ესთეტიკურ აღქმაში, შეფასებაში იღებენ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მშვენიერება ბუნებაში გვევლინება, როგორც ობიექტურის სუბიექტური აღიარება, შეფასება, რაც თავის მხრივ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში საზოგადოების ესთეტიკურ შეხედულებებს, გამოვლენას, ესთეტიკურ იდეალს ემყარება და გამოხატავს.

შემდეგ. ადამიანისათვის ბუნებაში მშვენიერია ის, რაც ლამაზია, მაშინ როდესაც ხელოვნებაში მშვენიერება მხატვრულის სახით ვლინდება, მაშასადამე, ხელოვნების სპეციფიკურ მხარეს განეკუთვნება, ობიექტურის ასახვის (შემეცნების) თავისებურ ფორმას წარმოადგენს. თვით სილამაზე კი არ არის „გარეგნული მოვლენა“. სინამდვილეს ადამიანები აღიქვამენ, როგორც ცხოვრების უშუალო პირობას, არსებობისათვის ბრძოლის სარბიელს. ეს რკინიკანონი, ცხადია, ადამიანის სინამდვილისადმი ესთეტიკურ დამოკიდებულებაზედაც ვრცელდება, რის გამო შეხედულებანი სილამაზესა და სიმახინჯეზე ორგანულად მოიცავენ პრაქტიკულ ინტერესსა და მორალურ თვალსაზრისს. ამიტომ სილამაზე ფორმისა და შინაარსის მთლიანობას (ე. ი. მოვლენის საგნის არსებასაც) გული-სხმობს. მეტიც, საგნებისა და მოვლენების ისეთი საყოველთაოდ აღიარებული „ესთეტიკური თვისებებიც“, როგორცაა: პროპორციულობა, ჰარმონიულობა, ფერთა და ბგერების ინტენსიური ან ნაზი, მაგრან ორივე შემთხვევაში მელოდიურ-ემოციური ელერალობა, მრავალფეროვნების მთლიანობა და პირიქით—ერთიანის მრავალმხრივობა, სიდიადე. სიდიდე და გრაციულობა, — არ იწვევენ ესთეტიკურ ტკბობას, ე. ი. არ აღიქმებიან. როგორც სილამაზის კომპონენტები, თუ თვით საგნისა და მოვლენის არსი, რაიმე სახით მაინც, არ ხასიათდება „ცხოვრებითი შინაარსით“ (ადამიანებთან კეთილი დამოკიდებულებით). ეს გარემოება განსაკუთრებით ცხადი მაშინ ხდება, როდესაც საგნის, მოვლენის არსისა და ამთვისებლის „ადამიანურ ინტერესთა“ (იგივე — პრაქტიკულ, ცხოვრებისეულ ინტერესთა) წინააღმდეგობასთან გვაქვს საქმე. ასეთ შემთხვევაში, როგორი სრულყოფილი და ერთობლივი სახითაც არ უნდა ვლინდებოდნენ მითითებული „ფორმალური თვისებები“;

ისინი ყოველთვის კარგავენ ესთეტიკურ ხასიათს, „სილამაზის კომპონენტების“ ფუნქციას. ამიტომ ბოროტება და „ბოროტი საგნები“ (აგივე — ცხოვრებასთან დაპირისპირებული, ცხოვრების ხელისშემშლელი საგნები, მოვლენები), არ შეიძლება ადამიანმა სილამაზედ აღიაროს, მაშასადამე, მისგან ესთეტიკური ტკობა და სულიერი ამაღლება განიცადოს. და ეს მაშინ, როდესაც ხელოვნებაში ყველაზე უკიდურესი ბოროტებისა და სიმახინჯის ასახვაც ესთეტიკურ კატეგორიად იქცევა, თვით ხელოვნების სპეციფიკური არსის გამო („ლაოკონი“, „ივანე მრისხანე და მისი შვილი“, ლუარსაბ თათქარიძე, ღებღემონას ბედი...).

აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ ყველაფერი, რასაც ადამიანი ჩვეულებრივ მშვენიერს უწოდებს, არ არის საკუთრივ მშვენიერი. ეს ცნება ხშირად სიკარგის, სასარგებლოს, კმაყოფილების, სიხარულისა და საერთოდ სიამოვნების გამოსახატავადაც იხმარება. მაგალითად, მოწყურებულ მგზავრს ზაფხულის პაპანაქებაში რომ ცივი წყალი მიაწოდოთ, იგი მთელი თავისი არსებით აღფრთოვანდება და იტყვის: „მშვენიერია“. ცხადია, ასეთი მოვლენები არ განეკუთვნებიან ესთეტიკურის სფეროს. მაგრამ თუ მშვენიერი არსებობს, აღნიშნული მომენტებიც — სიკარგეც, სარგებლიანობაც, კმაყოფილებაც, სიხარულიც და სიამოვნებაც არსებობენ ამა თუ იმ სახით, აუცილებელი ფაქტორის სახით. სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, მშვენიერება ბუნებაში არ ვლინდება თუ ეს მომენტები არ მოქმედებენ არაპირდაპირ მაინც, ისე როგორც არ არსებობს იგი არც მაშინ, როცა მხოლოდ ეს მოვლენები არსებობენ. ამიტომ წარმოადგენს სილამაზის არსებობის პირობას ფორმისა და შინაარსის შინაგანი მთლიანობა.

შემდეგ. ის, რაც სილამაზის შესახებ ითქვა, უპირველეს ყოვლისა, შეეხება თვით სილამაზის სუბიექტურ განსჯას: ისიც საგნის, მოვლენის არსისა („ცხოვრებისეული შინაარსისა“) და ფორმის მთლიანობას ემყარება და გამოხატავს. ცხადია, ასეთივეა ესთეტიკური განსჯის უშუალო საფუძველიც — ესთეტიკური იდეალი, ხოლო ორივეს ხასიათს ცხოვრება განსაზღვრავს. ამ კანონზონიერებას გამოხატავს ცნობილი მარქსისტული თვალსაზრისი: როგორიცაა ადამიანთა ცხოვრება. კერძოდ, მატერიალური ცხოვრების პირობები და ამ უკანასკნელის საფუძველზე აღმოცენებული საზოგა-

დობრივ-კლასობრივი ურთიერთობა, სოციალური ინტერესები, იდე-
ალები, საერთოდ ეპოქის მთელი სულისკვეთება, ისეთივეა მათი
შეხედულებანი (წარმოდგენები) სილამაზისა და სიმამაცის შესა-
ხებ. ამ კანონზომიერებას, მართალია, არა ასეთი სისრულით, მაგ-
რამ მაინც გარკვევით მიუთითა ჯერ კიდევ ნ. ჩერნიშევსკიმ თავის
სადისერტაციო ნაშრომში, რაც ამ დიდი მოაზროვნის ერთ-ერთ
უაღრესად მნიშვნელოვან დამსახურებას წარმოადგენს ესთეტიკუ-
რი აზროვნების ისტორიაში.

ესთეტიკური იდეალისა და განსჯის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ
ფაქტორს წარმოადგენს აგრეთვე ეროვნული გარემო და ტრადი-
ციები, ხალხის თავისებური „ფსიქიური წყობა“, ე. ი. ადამიანთა
ეროვნული ვინაობა. ამით აისხნება, რომ ყოველი ხალხის წარმოდ-
გენები სილამაზეზე (მათ შორის ფერთა ესთეტიკური ღირსების
შესახებაც კი), თავისებური კოლორიტის მატარებელია, თვით ამ
ხალხის ყოფის, ფსიქიკისა და კულტურის თავისებური ხასიათის შე-
ნაბამისად¹

მრავალი ფაქტის დასახელება შეიძლება ბუნების მიმართ
ადამიანთა ესთეტიკური იდეალისა და განსჯის აქ აღნიშნული
სოციალურ-ეროვნული არსის საილუსტრაციოდ. ასეთია, მაგალი-
თად, ქალის სილამაზე. როგორც ცნობილია, ღრს შესახებ ადამი-
ანის წარმოდგენების „ცხოვრებისეული საფუძველი“ აღნიშნა ნ.
ჩერნიშევსკიმ. რაც შეეხება ამ წარმოდგენების საკუთრივ
ეროვნულ განსხვავებულობას, ამ მხრივ სხვადასხვა ხალხის გემო-
ვნების, ესთეტიკური იდეალისა და განსჯის თავისებურებანი იმ-
დენად ცნობილია, რომ მის ნათელსაყოფად რაიმე მაგალითის აქ
მოტანა ზედმეტად მიგვაჩნია. რამდენიმედ ასეთივე ნიშანდობლი-
ვია ადამიანთა დამოკიდებულება გველის მიმართაც. გველი არ შე-

¹ ცხადია, ადამიანთა ესთეტიკურ გემოვნებას, იდეალსა და განსჯაზე ბუ-
ნების მიმართ გრძელვადიანი გავლენას ახდენს ხელოვნება, საერთოდ მხატვრული
კულტურის დონე. კერძოდ: ხელოვნება ეხმარება ადამიანებს ბუნების სილამაზის
დანახვაში, ამ ხელითა ადამიანთა ესთეტიკურ მისწრაფებებსა და ხედვას. ჩო-
რე მხრივ, ხელოვნების წარმოები, როგორც ამას კ. შარქის აღნიშნავს, ხე-
ლოვნების ნაწარმოებით დატკბობის უნარის მქონე საზოგადოებას ქმნის. მაგრამ
თუ ამ გარემოებას აქ საჯარგოდ არ ძივეთითებთ, ე. იმიტომ, რომ ეს ფაქ-
ტორი, აღნიშნული მიუხედავად, არ საზღვრავს ადამიანთა ესთეტიკური იდეალისა
და განსჯის კრედოს, არც ბუნებისა და არც ხელოვნების მიმართ.

იძლება არსებობდეს როგორც ესთეტიკური აღქმის საგანი ადამიანთა უმრავლესობისათვის, როგორც გარეგნობაც არ უნდა ახასიათებდეს მას წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით. ეს ასე იმიტომ, რომ გველი ამ ადამიანების წარმოდგენაში არსებობს შესამიანი ბოროტების სახით. მისი ანალოგიით ჩვენ ასეთივე დამოკიდებულება გვაქვს ისეთი უწყინარი ცხოველის მიმართაც, როგორც ხელიკია. მაგრამ არსებობენ ისეთი ხალხებიც, რომელთათვის, მათი ცხოვრების მთელ რიგ ისტორიულ თვისებებზედათა გამო, გველსაც გარკვეული „ცხოვრებითი შინაარსი“ აქვს (ზოგიჯიშის გველის ხორცს კიდევ სჭამენ). ამ შემთხვევაში ადამიანის წარმოდგენები გველის შესახებ ესთეტიკურ მომენტსაც მოიცავს. ანდა, შეიძლება უფრო ცხად მაგალითს წარმოადგენდეს ერთ-ერთი ბირმელი პოეტის ლექსი, რომელშიც სხვათაშორის დაახლოებით შემდეგია ნათქვამი: ინგლისელისათვის გუგულის, ხოლო ირანელისათვის ბულბულის გალობაა სასიამოვნო, მაგრამ ჩემთვის, ბირმელისათვის, რა შეიძლება იყოს უფრო მომხიბვლელი, ვიდრე შორიდან გაგონება ხელიკის ძახილისა — „ოკ-ო“. (ცხადია, ბულბულის გალობა მხოლოდ ირანელისათვის არ არის სასიამოვნო, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს არ არის მთავარი).

დასასრულ, თუ აქამდე აღნიშნულს ერთ მთლიანობაში გავიანზრებთ, სავსებით ნათელი იქნება შემდეგი საერთო დასკვნა:

1. ბუნების მშვენიერება არა მარტო თავისთავად არ არსებობს, არამედ არც საყოველთაოდ აღიარებული ობიექტური ნიშნებით და საზღვრებით ხასიათდება. მისი კანონზომიერება, არსებითად, ესთეტიკური განსჯის კანონზომიერებიდან გამომდინარეობს, ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში ვლინდება.

ყველაფერი ეს არ ნიშნავს, თითქოს, ბუნებაში არ გვხვდებოდეს ისეთი საგნები და მოვლენები, რომლებიც ყველასათვის ლამაზია. შორს რომ არ წავიდეთ, ჩვენს ქვეყანაში რამდენი ხელიკი, პეიზაჟი, ჩვენი ხალხის ცხოვრების რამდენი მოვლენა ხიბლავს. ესთეტიკურ ტკობას ჰგვრის ყველა მნახველს. ასეთივეა მზის ამოსვლის დიდებული სანახაობაც, განცდილი ბახმაროს მთების ან „კოხტა გორას“ სიმაღლეებიდან. და კიდევ რამდენი მაგალითის დასახელება შეიძლება ამ მხრივ! ასეთი საგნები და მოვლენები ყველგან არსებობენ. მაგრამ მათი გამოვლენის აუცი-

ლებელ პირობას მაინც ყოველთვის სუბიექტური აღიარება (ესთეტიკური განსჯა) წარმოადგენს. სპეციფიკური ფაქტორი კი, რომელიც ამ ყველასათვის ლამაზის არსებობის საფუძველს წარმოადგენს, იმაში მდგომარეობს, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ესთეტიკური იდეალის, განსჯის ზოგადადამიანური მოტივისა და თვით ამ საგნების. მოვლენების „ადამიანური შინაარსის“, მნიშვნელობის თანხვედნილობასთან (ურთიერთდამთხვევასთან). ამავე დროს, ბუნებაში ხომ კიდევ უფრო მეტია ისეთი საგნები და მოვლენები, რომელთა მიმართ ადამიანთა ესთეტიკური დამოკიდებულება სხვადასხვაგვარია — რაც ერთისათვის ლამაზია, მეორესთვის მოკლებულია ასეთ თვისებას. ამრიგად, ყველასათვის ლამაზი საგნებისა და მოვლენების არსებობა კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ შინაგანად ესიტყვება იმ დასკვნას, რომლის თანახმად ბუნების მშვენიერება შედარებითია, თავისთავად არ არსებობს და საკუთარი ობიექტური კანონებით და საზღვრებით არ ხასიათდება.

2. ბუნების მშვენიერება, მისი აღნიშნული ხასიათის მიუხედავად, ობიექტური მოვლენაა, ობიექტური შინაარსის მატარებელია. ეს იმიტომ, რომ, ერთი მხრივ, ადამიანი საგნებსა და მოვლენებს მშვენიერად მიიჩნევს სწორედ იმ თვისებების გამო, რომლებიც მათ ობიექტურად ახასიათებთ, ხოლო, მეორე მხრივ თვით ეს მიჩნევა, აღიარება, შეფასება, ესთეტიკური განსჯა ისაზღვრება სოციალური სინამდვილით, ადამიანთა სოციალური და ეროვნული ვინაობით. ამრიგად, ესთეტიკური განსჯა, რომელიც თავის მხრივ გარკვეულ ისტორიულ კატეგორიას წარმოადგენს, არაფერს არ მატებს იმას, რაც ბუნებაში არსებობს. იგი კონკრეტული ობიექტური ფაქტის მხოლოდ სუბიექტურ აღქმას, ესთეტიკურ შეფასებასა და აღიარებას წარმოადგენს; ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, ესთეტიკური განსჯა, საგნის, მოვლენის მშვენიერად ან მახინჯად მიჩნევა, ყოველთვის თვით საგნის, მოვლენის თვისებების შეფასებას გულისხმობს, გარკვეული ესთეტიკური იდეალის თვალსაზრისით, ხოლო თვით ესთეტიკური იდეალისა და განსჯის კონკრეტული შინაარსის, კრედოს უშუალო საფუძველად სოციალურ-ეროვნული გარემო გვევლინება. ძირითადად ამ ორი მომენტის მთლიანობა შეადგენს ბუნების მშვენიერების ობიექტურობის საფუძველს.

როგორც აღნიშნეთ, ზოგი მკვლევარი რამდენიმედ უახლოვდება ამ თვალსაზრისს, მშვენიერისა და ესთეტიკური განსჯის არსის გარკვეულ მხარეთა სწორი ანალიზის სახით. მაგრამ ეს მკვლევარები მაინც, არსებითად, ბუნების მშვენიერების ობიექტურად არსებობის თეორიას იზიარებენ, რის გამო მათი შრომები წინააღმდეგობათა მთელ სისტემას მოიცავენ (ასეთია, მაგალითად, ვ. ვანსლოვის შრომა „მშვენიერების პრობლემა“ და სხვ.). ეს მერყეობა, არსებითად გამოწვეულია იმ მცდარი შეხედულებით, თითქოს, ბუნების მშვენიერების ობიექტურად, ცნობიერების დამოუკიდებლად არსებობის უარყოფა სუბიექტური იდეალიზმის თვალსაზრისის მიღებას ნიშნავდეს. ერთი სიტყვით, ეს ავტორები იდეალიზმის შიშით კეშმარიტ მატერიალიზმს დალატობენ.

უსაფუძვლო „სიფრთხილეა“!

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სუბიექტური ესთეტიკა ბუნების მშვენიერებას განიხილავს, როგორც წმინდა სუბიექტურ კატეგორიას, „ობიექტივიზირებულ ტკბობას“ (ჟ. სანტანა). მიათვის მშვენიერებიდან ყოველმხრივ გამორიცხულია ყოველგვარი ობიექტური საფუძველი და შინაარსი. მისი თვალსაზრისით, სილამაზე ეს საკუთარი ემოციური ელემენტია, რომელიც ჩვენ საგნის თვისებად გვეჩვენება. იგი არსებობს „მხოლოდ აღქმაში“, „თავისთავით ესთეტიკურ ტკბობის“ სახით.

როგორც ვხედავთ, ამ თვალსაზრისს არაფერი აქვს საერთო იმ გაგებასთან, რომელიც ამ შენიშვნებშია განვითარებული. შეიძლება ნეტიც ითქვას: სინამდვილეში იდეალისტურ თვალსაზრისზე დადგომის საფრთხე სწორედ იმ თეორიასა და ტრიალებს თავს, რომელიც ბუნების მშვენიერების თავისთავად არსებობას აღიარებს. ეს იმიტომ, რომ თუ ბუნების მშვენიერება თავისთავად არსებობს, მაშინ მას რაღაც ობიექტური პირობაც უნდა გააჩნდეს ასეთი არსებობისათვის. ეს პირობა ბუნებაში არ შეიძლება იქნეს აღმოჩენილი, რის გამო დარჩა მხოლოდ ერთი შესაძლებლობა: მისი ბუნების გარეშე ძიება. ამ გზას კი ლოგიკურად ობიექტური იდეალიზმის ესთეტიკის მიღებამდე მივყავართ, რადგან აღნიშნულ პირობად ან ღმერთი, ან აბსოლუტური იდეა უნდა მივიჩნიოთ.

დასასრულ კიდევ ერთი შენიშვნაც.

ბუნების მშვენიერების სოციალური არსი არ იქლევა საფუძველს მშვენიერის ცნება დაყვანილი იქნას ცხოვრების ცნებამდე.

ასეთი ცდა, რასაც მთელი რიგი ავტორების შრომებში ვხვდებით ნ. ჩერნიშევსკის ავტორიტეტზე დაყრდნობით, არსებითად ვულგაროზმის თვალსაზრისს ემყარება. ჯერ ერთი, მშვენიერების სოციალური არსის ჩერნიშევსკისეული გაგება სრულიად არ გულისხმობს ასეთ უკიდურესობას. ნ. ჩერნიშევსკიმ ჰეგელის იმ პრინციპის მატერიალისტური განვითარებით, რომლის მიხედვით მშვენიერებას ბუნებაში მნიშვნელობა და გამართლება აქვს მხოლოდ როგორც მინიშნებას ადამიანზე, ბუნების მშვენიერება ორგანულად დაუკავშირა ცხოვრებას. მაგრამ სრული იდენტურობა, ერთი მხრივ, ცხოვრებასა, ხოლო მეორე მხრივ — მშვენიერს, ესთეტიკურ განსჯასა და ესთეტიკურ იდეალს შორის, მას არ აუღია რეზონანსი. მართალია, მან მშვენიერებისა და ესთეტიკური განსჯის ეს სოციალური არსი მთლიანი სახით ვერ ცხადყო სათანადო თანმიმდევრობით (და ეს არც შეეძლო გაეკეთებინა მას საერთოდ ცნობილ გარემოებათა გამო), მაგრამ ის რაც გააკეთა, მაინც უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან პრინციპულად სავსებით სწორ და თავისი დროისათვის პროგრესულ ძიდგომას ემყარებოდა.

მრავალი თანამედროვე მარქსისტი მკვლევარი ამ მხრივ, სამწუხაროდ, ვერ ამალდა ჩერნიშევსკის დონემდეც კი, ცხოვრებისა და მშვენიერების სრული გაიგივების გამო. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ ეს ავტორები ესთეტიკურ იდეალს განსაზღვრავენ, როგორც მხოლოდ წარმოდგენას სასურველ ცხოვრებაზე (ე. ი. ისეთ ცხოვრებაზე, როგორიც ადამიანთა იდეალს შეადგენს). უდავოა, რომ ესთეტიკური იდეალი ამ მომენტსაც მოიცავს, მაგრამ მას რომ გარდა ამისა სხვა არაფერი არ ახასიათებდეს, კერძოდ, არ ახასიათებდეს საკუთრივ ესთეტიკური, მაშინ იგი მოკლებული იქნებოდა სპეციფიკური მოვლენის სახით არსებობის პრეტენზიას.

ესეც რომ არ იყოს, განა ყველაფერი, რაც ცხოვრებით ისაზღვრება, ან ცხოვრებას მოიცავს, ცხოვრების იდენტურია?

თუ ესთეტიკურ იდეალს ან თვით მშვენიერს წავართმევთ საკუთარ „მეს“, სპეციფიკურ ნიშანთვისებებს, ამით წავართმევთ მას არსებობის უფლებასაც; წავართმევთ იმიტომ, რომ, როგორც ცნობილია, ყოველი მოვლენის განსაზღვრისას, მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკურობის უარყოფა, არსებითად თვით ამ მოვლენის უარყოფასაც ნიშნავს.

ტიპიურობის პრობლემისათვის

ტიპიურობის პრობლემა თანამედროვე ესთეტიკის ერთ-ერთი უაღრესად აქტუალური პრობლემაა. მის სწორ გაშუქებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ჩვენი ეპოქის ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის — სოციალისტური რეალიზმის, ისე მთელი კლასიკური რეალისტური მემკვიდრეობის სწორი გაგებისათვის. საბჭოთა მხატვრული კულტურის ყოველი დარგის შემდგომი განვითარებისა და აღმავლობისათვის. ანიტომაა, რომ ამ პრობლემას უკანასკნელ დროს მრავალი შრომა და წერილი მიეძღვნა. მიუხედავად ამისა, ტიპიურობის რიგი საკითხები ჯერ კიდევ გაურკვეველია და ცხოველი კამათის საგანს წარმოადგენს.

ამ წერილში აღნიშნული საკითხების მხოლოდ ერთ ნაწილს ვეხებით.

I

სინამდვილის ტიპიური ნიშნების მხატვრული წარმოსახვის არსი ორგანიულად გამომდინარეობს ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერებიდან, რადგან იგი ამ კანონზომიერების ყველაზე მაღალ და ჭეშმარიტ გამოვლენას წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ტიპიურობა არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების მხატვრულ-შემეცნებითი ბუნების განმსაზღვრელ ზოგად კანონად. ამიტომ აშკარად მცდარია ის საკმაოდ გავრცელებული თვალსაზრისი, რომელიც ტიპიურის ანალიზს ხელოვნების ზოგადი სპეციფიკური არსის ანალიზის სახით წარმოგვიდგენს. ამ გაგებას, რომელიც არა მარტო ცალკეულ სტატიებში, არამედ ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის სახელმძღვანელოებშიც გვხვდება, ლოგიკურად მივყავართ დასკვნამდე, თითქოს ხელოვნება ყოველთვის სინამდვილის ტი-

პიური ნიშნების ასახვით ხასიათდებოდეს, მაშასადამე, ყოველთვის რეალისტური იყოს. ბუნებრივია, ისტორიულ ფაქტებს არაფერი აქვთ საერთო ასეთ „ანალიზთან“, რომელიც სავსებით აყალიბებს ხელოვნების განვითარების ობიექტურ სურათს, ემყარება ე. წ. „ერთიანი ნაკადის“ თეორიასა და არსებითად უპირისპირდება მხატვრული მოვლენებისადმი ისტორიული მიდგომის მარქსისტულ პრინციპს.

რეალიზმი ახალი დროისა და თანამედროვე ხელოვნების განვითარებისათვის დამახასიათებელ ყველაზე პროგრესულ და სრულყოფილ შემოქმედებით მეთოდს წარმოადგენს. ამავე დროს, როგორც ეს საყოველთაოდ ცნობილია, ხელოვნების წარსული და აწმყო არა ერთ სხვა მიმდინარეობასაც იცნობს, მრავალფეროვანი, შინაგანი კონტრასტების მომცველი პროცესით ხასიათდება, როგორც თემატიკისა და იდეური შინაარსის, ისე საკუთრივ მხატვრული კრედოს, სტილების მხრივ.

როგორ უნდა გავიგოთ ამ პროცესის ბუნება?

ცნობილია, რომ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის თვალსაზრისით, ხელოვნებას, ისე როგორც ბუნების, საზოგადოებისა და აზროვნების ყოველ სფეროს, თავისი საკუთარი ობიექტური კანონები, კანონზომიერება აქვს. ეს კანონზომიერება, კანონები, ზოგადია და საყოველთაო, ე. ი. ყველა ერისა და ეპოქის მხატვრული კულტურისათვისაა დამახასიათებელი. ხელოვნების ისტორიას სწორედ ეს ზოგადი სპეციფიკური კანონები განაგებენ. ის მრავალფეროვნება კი, რომელიც ხელოვნების განვითარების პროცესს ახასიათებს, წარმოადგენს ამ კანონების, კანონზომიერების გამოვლენის ისტორიულ ფორმას, ისტორიულ სამოსელს. იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით ისაზღვრება და ამ საფუძველზე ხელოვნის შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, ტალანტის სიძლიერით, მხატვრული კულტურისა და ოსტატობის დონითაც არის გაპირობებული. ამრიგად, ხელოვნებაში ურთიერთისაგან უნდა გავარჩიოთ ორი მომენტი: ერთი მხრივ, ზოგადი ობიექტური კანონები, კანონზომიერება, ხოლო მეორე მხრივ, მათი გამოვლენის ისტორიული ფორმები. პირველი საყოველთაოა, მხატვრულ ნაწარმოებთა საერთო „მეს“ წარმოადგენს; მეორე კი არა პარტო სხვადასხვა ხალხისა და ეპოქის ხელოვნებას, არა-

მედ ერთი ეპოქისა და ხალხის მხატვრული ქმნილებებ-
საც სხვადასხვა სახით ახასიათებს, განსაკუთრებით მაშინ.
როდესაც კლასობრივ საზოგადოებასთან გვაქვს საქმე. მაშასადამე,
პირველი ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებთა ურთიერთთან კავშირს
და შეადგენს იმ საერთო თვისებას, სპეციფიკურ არსს, რომლის
გამო ყველა ამ ნაწარმოებს ხელოვნება ეწოდება, ხოლო მეორე
მათ შორის არსებული განსხვავების ძირითადი საფუძველია.

ხელოვნება ყოველთვის ამ მომენტთა შინაგან მთლიანობას
მოიცავს, ემყარება. ამასთან თვით ეს მთლიანობაც ისტორიული
მოვლენაა, გარკვეულ პროცესს განიცდის, სხვადასხვა კონკრეტულ
ვითარებაში სხვადასხვაგვარ ხასიათს ატარებს¹. დასასრულ, ამ
პროცესში ისტორიული ფორმები ზოგადს ყოველთვის არა სრუ-
ლად, მხოლოდ დაახლოებით, აგრეთვე სხვადასხვა მიმდინარეობათა
სფეროში სხვადასხვა მხრივ და სიმკვეთრით მოიცავს. ასევეა პი-
რიქითაც, ე. ი. ზოგადის ისტორიული ფორმებისადმი დამოკიდე-
ბულებაც. ამის გამო იგივეობა ხელოვნების ზოგად და ისტორიულ
ნიშანდობლივ თვისებებს შორის არასოდეს არ მყარდება.

ბუნებრივია, რომ აღნიშნული კანონზომიერება არ არის და-
მხასიათებელი მხოლოდ ხელოვნებისათვის. საილუსტრაციოდ მი-
უვთითებთ წარმოებისა და ნის იმ ანალიზს, რომელსაც კ. მარქსი
იძლევა თავის ცნობილ კლასიკურ შრომაში „პოლიტიკური ეკონო-
მიის კრიტიკისათვის“. კერძოდ ენის შესახებ ამ შრომაში შემდეგს
კვითხულობთ: „თუ, ერთი მხრივ, ყველაზე განვითარებულ ენებს
კანონები და განსაზღვრანი საერთო აქვთ ყველაზე ნაკლებ განვი-
თარებულ ენებთან, — მეორე მხრივ, სწორედ განსხვავება ამ სა-
ყოველთაოსა და საერთოსაგან, არის ის, რაც მათ განვითარებას
შეადგენს“². ამრიგად, კ. მარქსი ენებს განიხილავს, როგორც ზო-
გადი არსის, კანონების, ე. ი. ურთიერთთან დამაკავშირებლისა და
ისტორიული განვითარების პროცესის, ე. ი. ურთიერთისაგან განმა-
სხვავებლის, მთლიანობას. როგორც ვნახეთ, არსებითად, ხელოვნება-
შიც სპეციფიკური სახით გამოვლენილ სწორედ ასეთივე გარემოე-
ბასთან გვაქვს საქმე.

¹ ცხადია, ეს გარემოებაც, არსებითად, ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერე-
ბის ერთ-ერთ მხარეს, მხატვრული მოვლენების ერთ-ერთ ობიექტურ კანონს
შეადგენს.

² კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, 1953, გვ. 258.

ყველაფერი ეს ნათელს ხდის, რომ ხელოვნების ზოგადი არსი, რომელიც თავისთავში მოიცავს როგორც უახლოესი (თანამედროვე) და ახალი, ისე ძველი და უძველესი მხატვრულ-კულტურის ნიშანდობლივ თვისებათა მთლიანობას, შესაძლებელია გაირკვეს ხელოვნების მთელი ისტორიის განზოგადოების საფუძველზე. ამიტომ, რომ იგი ვერ პოულობს სწორ ასახვას ისეთი ანალიზის დროს, როდესაც მას განიხილავენ მხოლოდ რეალიზმის მიხედვით. ეს მიდგომა თვით რეალიზმის არსისა და მნიშვნელობის (უპირატესობის) გარკვევისათვისაც კი წარმოადგენს არსებით დაბრკოლებას. კიდევ უფრო შეუძლებელს ხდის იგი სრული სახით გაირკვეს ხელოვნების სოციალური ბუნება, მხატვრულ ნაწარმოებში მოცემული ზოგადისა და ეპოქისეულის მთლიანობა, ამ უკანასკნელის ისტორიული არსი, საერთოდ ხელოვნების განვითარების პროცესისათვის დამახასიათებელი „შინაგანი სხვაობანი“ და მრავალი სხვა უაღრესად არსებითი გარემოება. საკუთრივ ჩვენს საკითხთან დაკავშირებით კი ეს თვალსაზრისი სავსებით მცდარია იმიტომ, რომ, როგორც ვთქვით, მას ტიპიურობა, ეს მხოლოდ რეალიზმისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი კრედო, წარმოდგენილი აქვს, როგორც ხელოვნების ზოგადი სპეციფიკურ-შემეცნებითი კანონი, საერთო ობიექტური კანონზომიერება.

II

ხელოვნება სინამდვილის მხატვრული ასახვაა. მის სპეციფიკის, კერძოდ, შემეცნებითი თავისებურების საფუძველს მხატვრული წარმოსახვა წარმოადგენს. ამიტომ ხელოვნება იწყება მხოლოდ მაშინ, როდესაც აღამიანი წარმოსახვით გაიაზრებს თავის ცნობიერებაში სინამდვილეს, ათვისებულს ღრმა შინაგანი განცდის გზით და მის მხატვრულ განზოგადოებას, გარდასახვას, იგივე—ინდივიდუალიზირებულ მხატვრულ განსახოვნებას ახდენს. ეს პროცესი სინამდვილეს, ბ. ბელინსკის ცნობილი გამოთქმით რომ გადმოვცეთ, „ახალ სიცოცხლეს“ აძლევს, მაგრამ აბსტრაქციის ან არარსებულის გადმოცემის გზით კი არა, არამედ სინამდვილის უშუალო სურათობრივი მხატვრული წარმოსახვით, თვით „ცხოვრების ფორმაში“ (ნ. ჩერნი-

შეესკი). ამრიგად, ხელოვნება შემეცნებაა, მაგრამ თავისებური შემეცნება, არსებითად განსხვავებული თეორიული შემეცნებისაგან.

როგორც ცნობილია, თეორიული შემეცნება „აბსტრაქციის ძალას“ ემყარება, „სამყაროს მეცნიერულ სურათს ქმნის“. მისი ფორმა სინამდვილის ასახვისა არის: ცნებები, მსჯელობა, დასკვნა. საერთოდ ლოგიკური კატეგორიები. ხელოვნების სტიქია კი მხატვრული განზოგადობაა, რომლის დასაყრდენს მხატვრული ფანტაზიის მოქმედება შეადგენს, ხოლო შედეგს სინამდვილის მხატვრული სურათის შეთხზვა, წარმოსახვა. აქ მსჯელობას მტკიცებას, ცნებებს, კანონებს, საერთოდ ლოგიკურ აბსტრაქციებს, მხატვრული სახეები, სინამდვილისა და სინამდვილით აღძრული განწყობილების, ფიქრის, განცდის, კონკრეტული ემოციური ჩვენება და მხატვრული გარდასახვა ცვლის. ამის გამო სინამდვილის მხატვრული ასახვა არ იფარგლება მხოლოდ ქეშმარიტების ძიებით. ასეთ ინტერესს, დამახასიათებელს. თეორიული შემეცნებისათვის, ხელოვნებაში მხატვრული სიმართლის, იგივე — ქეშმარიტებისა და მშვენიერების (მხატვრულის) შინაგანი მთლიანობის ძიება უპირისპირდება. ამიტომ მხატვრული შემეცნების სტიქია სინამდვილის ისეთ მხატვრულ წარმოსახვაში მდგომარეობს, როდესაც ასახულის არსის ესა თუ ის გაგება, იგივე — იდეა, ტენდენცია, თვით სინამდვილის მხატვრული გამოსახვის (სურათის) ხასიათში ვლინდება, როგორც ამ უკანასკნელის შინაგანი სუნთქვა. თვისება, არსი.

ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების ყველა ეს თვისება, როგორც ზემოთაც ითქვა, ისტორიულ გამოვლენის მხრივ, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით ისაზღვრება.

შემოქმედების მეთოდის არსი, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მხოლოდ ამ პრინციპთა შუქზე შეიძლება იქნეს სწორედ გაგებული. ეს პრინციპები კი, უწინარეს ყოვლისა, ნათელს ხდიან იმ გარემოებას, რომ შემოქმედების ყოველი მეთოდი არა მარტო ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების გამოვლენის გარკვეულ ისტორიულ ფორმას წარმოადგენს, აღმოცენებულს შესატყვისი სოციალური ნიადაგის (კლასობრივი ურთიერთობის, ეპოქის წამყვანი ტენდენციების) საფუძველზე, არამედ თავისი საკუთარი ზოგადი ნიშნებითაც, შეიძლება ითქვას — კანონზომიერებითაც ხასიათდება. ეს კანონზომიერება ყოველ ცალკე შემთხვევაში

ვეველინება როგორც ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების, კანონების გამოვლენის თავისებური სახეობა, ეტაპი, ეპოქისეული გამოხატვა, სინამდვილის მხატვრული ასახვის კონცეფციის (ხელოვანის სინამდვილისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების პრინციპთა სისტემის) სახით. შემოქმედების მეთოდის ისტორიული ფორმებისათვის დამახასიათებელი ყველა სხვა ნიშნები არსებითად ამ პრინციპულ თავისებურებიდან გამომდინარეობენ. რაც შეეხება იმ იდეების სოციალურ ბუნებასა და საერთო ხასიათს, რომლებიც მეთოდთან არიან დაკავშირებულნი ამა თუ იმ სახით, ისინი უშუალოდ არ შედიან აღნიშნული ობიექტური კანონზომიერების სფეროში. და ეს იმიტომ, რომ მათ უმთავრესად არსებითი სხვადასხვაობა ახასიათებთ როგორც მაშინ, როდესაც ერთი და იგივე მეთოდი სხვადასხვა ხალხის ხელოვნებაშია მოცემული, ისე მაშინაც, როდესაც გარკვეული მეთოდის განვითარების სხვადასხვა ეტაპია გვაქვს საქმე რომელიმე ერთი ხალხის, ერის ხელოვნებაში. პირველი შემთხვევის საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ ბალზაკისა და ტოლსტოის შემოქმედების იდეური მოტივები, ხოლო მეორის ნათელსაყოფად გოგოლისა და ტოლსტოის, ან ი. ჭავჭავაძისა და ე. ნინოშვილის ნაწარმოებებში მოცემული იდეური ნაირსახეობა. ეს ფაქტები ცხადს ხდიან, რომ რეალიზმი ყოველთვის ერთსა და იმავე იდეურ ნიადაგს არ უკავშირდებოდა. იგივე იტყვის რომანტიზმისა და სხვა მეთოდთა შესახებაც.

შემოქმედების მეთოდის ობიექტური კანონზომიერების სწორედ ეს გაგებაა ხაზგასმული რეალიზმის ცნობილ ენგელსისეულ განსაზღვრაში. „ჩემი თვალსაზრისით, — წერდა ფრ. ენგელსი, რეალიზმი, გარდა დეტალების სიმართლით გამოსახვისა, გულახტობს ტიპიური ხასიათების ტიპურ გარემოში გადმოცემის სისწორეს“¹.

ამრიგად, ფრ. ენგელსი რეალიზმს საზღვრავს, როგორც სინამდვილის მხატვრული ასახვის გარკვეულ თავისებურ შემოქმედებით კონცეფციას, თვალსაზრისს.

ასეთივე საკუთარი ნიშანდობილი შემოქმედებით თვალსაზრისი ახასიათებს ნატურალიზმსაც. კერძოდ, იგი ცალკე საგნებსა და

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, Москва, 1958, гл. 16з.

მოვლენებს. მთლიანობას მოწყვეტილ ფაქტებს ასახიერებს, ანდა. როგორც სავსებით სწორად აღნიშნავდა გ. პლехანოვი, ადამიანებს სწავლობს და გამოხატავს, როგორც ინდივიდებს და არა როგორც დიდი მთლიანობის ნაწილებს. ამიტომაც, რომ მხატვრული წარმოსახვა მის სფეროში ყოველთვის განსაზღვრული და ფრთხილად შეკვეცილია, ვერასოდეს ვერ აღწევს მხატვრულ სიმართლეს, სინამდვილის სწორ განზოგადობას, მაშასადამე, ვერც მხატვრულ სოულ-ყოფას.

თუ აქამდე აღნიშნულს ერთ მთლიანობაში წარმოვიდგენთ, ნათელი იქნება, რომ სინამდვილის მხატვრული ასახვა განუწყვეტელ ისტორიულ პროცესს განიცდის. ამ პროცესის სპეციფიკური მხარე, უპირველეს ყოვლისა, გამოხატულებას პოულობს შემოქმედების მეთოდთა ცვალებადობის პროცესში, ხოლო თავისებურებანი, რომლებიც ამ უკანასკნელთ ახასიათებს, სინამდვილის მხატვრული ასახვის კრედოს, კონცეფციის, იგივე — ხელოვანის სინამდვილისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების სახით გვევლინება. ამასთან, რეალიზმის ენგელსისეული განსაზღვრების ნათელყოფაა, რომ ამ მეთოდის ნიშანდობლივ სპეციფიკურ შემეცნებით კრედოს ტიპიურობა, სინამდვილის ტიპიური ნიშნების მხატვრული წარმოსახვა, განსახოვნება წარმოადგენს.

III

ფრ. ენგელსი ციტირებულ განსაზღვრას რეალიზმისა იძლევა ინგლისელ მწერალ ქალ მ. ჰარკნესთან მიწერილ პირად წერილში, ან უკანასკნელის მოთხრობის „ქალაქელი ქალიშვილის“ განხილვასთან დაკავშირებით. როგორც ეს განსაზღვრა, ისე კ. მარქსის და ფრ. ენგელსის მიერ სხვა შემთხვევებში გამოთქმული შეხედულებანი მოიცავენ გარკვეულ, შინაგანი დეტალების მხრივაც კი სავსებით ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს ტიპიურობის, საერთოდ რეალიზმის შესახებ, რაც უმთავრესად დაკავშირებულია ამ გენიალურ მოაზროვნეთა ეპოქის სოციალისტური ხელოვნების განვითარების ამოცანების განსაზღვრასთან.

ამ თვალსაზრისის ძირითადი პრინციპებიდან, უკვე აღნიშნულთან ერთად, უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს შემდეგი:

1. კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი ხაზგასმით მიუთითებენ ტიპისა და ტიპიურის (ტიპიურობის) განსხვავებულობას. მათი თვალსაზრისით, ტიპიურის განსახიერება, ე. ი. სინამდვილის რეალისტური ასახვა არ იფარგლება მხოლოდ ტიპის წარმოსახვით: უკანასკნელი ტიპიურობის ერთ-ერთ პირობას შეადგენს. ტიპიურობა მხოლოდ მაშინ ვლინდება მთლიანი სახით, როდესაც ტიპიურ ხასიათებთან ერთად მოცემულია ხასიათების მოქმედების გარემოს ტიპიური გადმოცემა და დეტალების სწორი, მართალი ჩვენება. ამიტომ წერდა ფრ. ენგელსი მ. პარკნეს „ქალაქელი ქალიშვილის“ შესახებ: „მოთხრობა საკმაოდ რეალისტური არ არის“, რადგან „თქვენი ხასიათები საკმაოდ ტიპიურია იმ ფარგლებში, რომლებშიც თქვენ მათ გადმოცემთ, მაგრამ არ შეიძლება იგივე ითქვას ვითარების შესახებ, რომლითაც ისინი გარემოცულნი არიან და რომელიც მათ ამოქმედებს“¹. ცხადია, ეს ზუსტად ამ სახით არ შეეხება ხელოვნების ცალკეულ დარგებსა და ჟანრებს. მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ შევჩერდებით.

კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის შეხედულებათა ამ მხარეს აქ საგანგებოდ ვაქცევთ ყურადღებას იმიტომ, რომ არც ისე იშვიათად გვხვდება ტიპისა და ტიპიურის ცნებების ურთიერთში აღრევა, რაც რეალიზმის არსის მეტად გაუბრალოებულ და ცალმხრივ გაგებას იწვევს.

2. კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი არაერთხელ აღნიშნავენ, რომ იდეის სისწორე ყოველთვის არ ნიშნავს მხატვრულ სიმართლეს. ე. ი. სინამდვილის ტიპიურ (რეალისტურ) განსახიერებას. კერძოდ. როდესაც უშუალოდ იდეა წარმართავს სინამდვილის გამოსახვას. ანდა სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, როდესაც წარმოსახვა გვევლინება, როგორც გარკვეული იდეის ილუსტრაცია, მაშინ არა ძარტო რეალიზმი ეწირება იდეებს, არამედ ნაწარმოების მხატვრული ღირსებაც. ამ პრინციპის გამო იყო, რომ კ. მარქსი ლასალის „ფრანც ფონ-ზიკინგენის“ მთავარ ნაკლად თვლიდა შილერისებურ მანერას: „ინდივიდუუმების დროის სულის უბრალო რუპორად გადაქცევას“. ასეთი შემოქმედებით გზას კ. მარქსი უპირისპირებდა გამოსახვის შექსპირიზირებას, რომლის არსი, უპირველეს ყოვლისა. თვით სინამდვილის სწორ გამოსახვაში მდგომარეობს. იდეები კ

¹ Маркс и Энгельс об искусстве, გვ. 163

ამგვარი ასახვის დროს სინამდვილის სურათების შინაგან თვისებას შეადგენენ, თავისთავად გამომდინარეობენ „მდგომარეობებსა და მოქმედებიდან“.

ზუსტად ამავე თვალსაზრისს ავითარებდა ფრ. ენგელსი. განსაკუთრებით მკვეთრად არის გამოხატული იგი ღრამის ენგელსისეულ გაგებაში, რომლის ძირითადი პრინციპია: „იდეალურისათვის არ უნდა იქნეს დაიწყოებული რეალისტური, შილერისათვის შექსპირი“¹, მაშასადამე სინამდვილე. მეტად ნიშანდობლივია ამ მხრივ ფრ. ენგელსის შემდეგი სიტყვებიც: „სოციალისტური ტენდენციური რომანი, ჩემი შეხედულებით, სავსებით ასრულებს თავის დანიშნულებას, სწორად გამოსახავს რა რეალურ ურთიერთობებს“. ანდა კიდევ: „მე ვფიქრობ, რომ ტენდენცია თვით უნდა გამომდინარეობდეს მდგომარეობებსა და მოქმედებიდან მასზე საგანგებო მითითების გარეშე, და რომ მწერალი არ არის ვალდებული მზამზარეულად მიაწოდოს მკითხველს მომავალი ისტორიული გადაწყვეტა მის მიერ გამოხატულ საზოგადოებრივ კონფლიქტებისა“². სხვა ანალოგიურ დასკვნებს აღარ მივუთითებთ. რადგან უკვე ციტირებულიც ნათელს ხდის, რომ კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის თვალსაზრისით, ერთადერთ სწორ შემოქმედებით გზას წარმოადგენს სინამდვილის სწორი, რეალისტური გამოსახვა, ტიპურის უშუალო მხატვრული სურათის შექმნა. მაშინ კი, როდესაც იდეა ჩრდილავს მხატვრული ასახვის ამ ძირითად მისიას, როგორი ქეშმარიტიც არ უნდა იყოს თვით ეს იდეა თავისთავად, სინამდვილეც მახინჯდება და რეალიზმიც ქრება.

კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ამ ღრმად მეცნიერულ, სწორ გაგებას, რომლის შემდგომი განვითარება მოცემულია ვ. ლენინისა და ი. სტალინის ესთეტიკურ შეხედულებებში, უაღრესად დიდი პრინციპული მნიშვნელობა აქვს საბჭოთა ხელოვნებისათვისაც. ეს იმიტომ, რომ ხშირად აქაც გვხვდება გარკვეული ცალმხრივობა, იდეის ფეტიშიზრება, სახეების, მოქმედებებისა და სიტუაციების აბსტრაქტული, გამოგონილი, სინამდვილის ნამდვილი არსისაგან დაშორებული სქემები, რის გამო თვით იდეებიც სქემატურ

¹ იქვე, გვ. 178.

² იქვე, გვ. 161.

ხასიათს იღებენ, ხოლო ნაწარმოების შემეცნებითი და მხატვრული ღირსება არარაობამდის დადის.

3. კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი დიდ ყურადღებას აქცევენ ხასიათების ტიპიურობის განსაზღვრელი ფაქტორების ანალიზსაც. „ხასიათების დახატვაში, — შენიშნავდა კ. მარქსი ლასალის ტრაგედიის ნაკლოვანებათა აღნიშვნისას, — არასაკმარისია სწორედ დამახასიათებელი ნიშნები“¹.

არსებითად კ. მარქსის ამ შენიშვნის კონკრეტიზირებად გვევლინება ფრ. ენგელსის შემდეგი მოსაზრება, გამოთქმული იმავე ტრაგედიის გამო: „პიროვნება ხასიათდება არა მარტო იმით თუ რას აკეთებს იგი, არამედ იმითაც თუ როგორ აკეთებს იგი მას: ამ მხრივაც დრამის იდეურ შინაარსს არ ავენებდა, ჩემი აზრით, თუ ცალკეული ხასიათები რამდენიმედ უფრო ძაფრად განსხვავებულნი და ურთიერთთან უფრო მახვილად დაპირისპირებულნი იქნებოდნენ. დახასიათება, როგორც იგი მოცემულია ძველ ავტორებთან, ჩვენს დროში უკვე არასაკმარისია“. ფრ. ენგელსი ამ შექმნევაშიც ნიშნულად ისევ შექსპირს ასახელებს და ლასალს მიუთითებს, რომ არ იქნებოდა ცუდი, აქაც „მეტად მიგელოთ მხედველობაში შექსპირის მნიშვნელობა დრამის განვითარების ისტორიაში“².

რეალისტური ნაწარმოების შექმნის ერთ-ერთ არსებით მომენტად თვლიდნენ კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი ხასიათების ინდივიდუალიზირებასაც. ადამიანთა სახეების რეალისტური წარმოსაჩენის სიძლიერის, მაღალმხატვრულობის ამ აუცილებელ ნიშანდობლივ თვისებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ისინი. ამიტომ იყო, რომ ფრ. ენგელსი საგანგებოდ აღნიშნავდა კაუტცაიას ერთ-ერთ რომანში ტიპიური ხასიათების „სიცხადით ინდივიდუალიზირებას“. „თითოეული პირი — ტიპია, — წერდა იგი, — მაგრამ ამავე დროს სავსებით განსაზღვრული პიროვნებაც, „ეს“, როგორც იტყოდა მოხუცი ჰეგელი; ეს ასეც უნდა იყოს“³.

4. კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებებში განსაკუთრებული ადგილი აქვს დათმობილი რეალიზმის დიდი შე-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, гл. 173.

² იქვე, გვ. 177.

³ იქვე, გვ. 161.

ბეცნებითი ღირსების გაშუქებას. მათი დასკვნით, რეალიზმის შემეცნებითი არსი იმდენად დიდი ძალის მქონე და თვითმყობადია, რომ იგი ზოგჯერ ხელოვანის შეხედულებათა მიუხედავადაც კი ვლინდება.

როგორც ცნობილია, ყველაზე თვალსაჩინოდ კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებათა ამ მხარეს ბალზაკის შემოქმედების ანალიზი და შეფასება ავლენს.

კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი ბალზაკს თვლიდნენ „გაცილებით უფრო დიდ მხატვარ-რეალისტად, ვიდრე წარსულის, თანამედროვეობისა და მომავლის ყველა ზოლას“. „მისგან, — აღნიშნავდა ფრ. ენგელსი, — მე გავიგე ეკონომიური დეტალების მხრივაც კი უფრო მეტი (...), ვიდრე ერთად აღებულ ამ პერიოდის ყველა პროფესიონალური ისტორიკოსებისა, ეკონომისტებისა და სტატისტიკოსების წიგნებიდან“¹. კ. მარქსი კი იმდენად ნდობდა ბალზაკისათვის დამახასიათებელ „რეალურ ურთიერთობის ღრმა ცოდნასა“ და გამოსახვის სისწორეს, რომ ამ მწერლის თხზულებებს ურთულესი ეკონომიკური პრობლემების ანალიზისაჲ იყენებდა არაგუმენტად. და ეს მაშინ, როდესაც, როგორც ფრ. ენგელსი აღნიშნავს, ბალზაკი იყო ლეგიტიმისტი და დასტიროდა თავისი კლასის გამოუსწორებელ დარღვევასა და დაღუპვას. ერთი მხრივ, იგი ღრმა სიმპათიითაა განწყობილი იმ კლასის მიმართ, რომელიც საბოლოოდ განწირული იყო ისტორიის მიერ; მეორე მხრივ, მისი, როგორც მხატვრის „სატირა არასოდეს არ იყო უფრო მახვილი, მისი ირონია უფრო მწარე, ვიდრე მაშინ. როდესაც იგი ამოქმედებდა არისტოკრატებს“. „ერთადერთი ადამიანები, რომელთა შესახებ იგი ლაპარაკობდა დაუფარავი აღფრთხვანებით, ესენი იყვნენ მისი ყველაზე დაუძინებელი მტრები“, მაშინდელი ხალხის მასების ნამდვილი წარმომადგენლები. ამ წინააღმდეგობას, სახელდობრ, იმ ფაქტს, რომ ბალზაკი იძულებული იყო წასულიყო თავისი მცდარი პოლიტიკური შეხედულებების წინააღმდეგ და სინამდვილე დაეხატა არა ისე, როგორც მას თავისი მცდარი შეხედულებები კარნახობდნენ, არამედ ისე, რის საფუძველსაც თვით სინამდვილე იძლეოდა, ფრ. ენგელსი თვლის „რეალიზმის ერთ-ერთ უდიდეს

¹ ივეი, გვ. 164.

ვაშარჯებდად, მოხუცი ბალზაკის ერთ-ერთ უდიდეს თავისებურებად¹.

ცნობილია, რომ ბალზაკის შემოქმედების ეს გაგება, რეალიზმის შემეცნებითი არსის ანალიზთან ერთად, ხელოვანის ძირითად პოლიტიკურ შეხედულებებსა და შემოქმედების მეთოდს შორის კონფლიქტის, წინააღმდეგობის პრობლემის კონკრეტულ ანალიზსაც წარმოადგენს. მაგრამ ეს პრობლემა არ შეადგენს ჩვენი თემის პირდაპირ საგანს, რის გამო მას აქ არ შევეხებით. უფრო არსებითი მნიშვნელობის მქონე ამეამად ის გარემოებაა, რომ კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი რეალიზმის არსის განსაზღვრას იძლევიან ნათი დროისათვის არსებული რეალისტური ლიტერატურის განზოგადოების საფუძველზე. ამავე დროს ჰარკნეს, კაუტსკაიასა და ლ.სალის ნაწარმოებთა განხილვისას ისინი მიუთითებდნენ იმ ამოცანებსაც, რომლებიც იმ დროის ახალი ხელოვნების, მუშათა კლასის ხელოვნების განვითარების საფუძველსა და სასიცოცხლო ნიადაგს შეადგენდნენ. ეს სავეებით ბუნებრივი და გარდაუვალი გარემოება, კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებებს საკუთრივ რეალიზმისა და ახალი ხელოვნების შემოქმედებითი პრინციპების შესახებ, აკავშირებს გარკვეულ საზღვრებთან. რატომ? ეს იმიტომ, რომ იმ დროის, როგორც ლიტერატურა, საერთოდ ხელოვნება, ისე ის ამოცანებიც, რომლებიც ახალი ხელოვნების წინაშე იდგა რევოლუციური მოძრაობის განვითარების დონის შესაბამისად, ასეთივე გარკვეული ისტორიული საზღვრებით ხასიათდებოდნენ? მას შემდეგ მომხდარი არსებითი ცვლილებები, ცხადია, კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის გარკვეულ დებულებებს ავსებენ, კიდევ უფრო აფართოებენ, რაც ამ ცვლილებათა განზოგადოებრსა და თვით მარქს-ენგელსის ესთეტიკურ პრინციპთა შემდგომი განვითარების საფუძველზე, ნათლად აისახა ვ. ლენინსა და ი. სტალინის შრომებსა, ცალკეულ ესთეტიკურ შენიშვნებსა და სახელმძღვანე-

¹ К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с об искусстве, გვ 161.

² ამასთან, იაიკუნდა აღიიშნა რომ კ. მარქსი და ფრ. ენგელსს სპეციალური მონა არ დაუჭეოით ახალი ხელოვნების განვიარბია გუეპის შესახებ აი საკითხს, ისე როგორც საერთოდ რეალიზმის პოლემას. იაინი თაკიანთ პირად წერილებში ეხეოდნენ და მაშინაც გარკვეული კონკრეტული ნაწარმოებების განალიზასთან დაკავშირებით.

ლო მითითებებში. რეალიზმის მარქსისტული თეორიის ეს ეტაპი: კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ზემოთ მითითებულ პრინციპებთან ერთად, საფუძვლად დაედო რეალიზმის განვითარების უმაღლესი საფეხურის სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკას.

კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის აქ აღნიშნულ ესთეტიკურ შეხედულებათა განსაზღვრულობა შემდეგი სახით ვლინდება:

1. ფრ. ენგელსი მ. ჰარკნესთან მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ იგი მწერლისაგან არ მოითხოვს ისეთი წმინდა სოციალისტური ტენდენციური მოთხოვნის დაწერას, „რომელშიც ქებაშესხმული იქნებოდა ავტორის სოციალური და პოლიტიკური იდეები. ეს სრულად არ არის ის, რასაც მე ვფიქრობ. რაც უფრო დაფარულია ავტორის შეხედულებები, მით უფრო კარგია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის. რეალიზმი, რომელიც მე მქონდა მხედველობაში. ავტორის შეხედულებების მიუხედავადაც ვლინდება ხოლმე“ (ხაზგასმა ჩემია — მ. დ.)¹. ამ დასკვნის ნათელსაყოფად ახდენს ფრ. ენგელსი ბალზაკის რეალიზმის ზემოთ მოტანილ განხილვას. ამასთან, არა მარტო ამ შემთხვევაში, არაანდ საერთოდაც, კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსს ბალზაკის შემოქმედება მიაჩნდათ, როგორც მაგალითი, ნიმუში, რეალიზმის გამოვლენის ყველაზე ძლიერი და შესანიშნავი სახეობისა. ცხადია, ეს მართლაც ასე იყო კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ეპოქაში. ის მწერლები კი, რომლებიც სავსებით ან შედარებით სწორი პოლიტიკური შეხედულებების მატარებელნი იყვნენ, უმთავრესად ე. წ. „ტენდენციურ ნაწარმოებებს“ ქმნიდნენ. თავიანთი იდეების შიშველ აპოლოგიასა და ქება-დიდებას იძლეოდნენ, ან თუმცა ყოველთვის ამ გზას არ მიყვებოდნენ, მაგრამ მაინც ვერ ახერხებდნენ ნამდვილი რეალიზმის, ნამდვილი ტიპიურობის სიმალემდე ასვლას (ლასალი, ჰარკნესი, კაუცკაია...) კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი სწორედ ასეთ შემოქმედებით პრაქტიკას უპირისპირებდნენ ბალზაკსა და შექსპირს. (თუ ჰარკნეს მოთხოვნის განხილვისას ფრ. ენგელსმა მხოლოდ ბალზაკს მიუთითა, ეს იმიტომ, რომ ამ მწერლის შემოქმედებაში განსაკუთრებით ნათლად მოჩანს რეალიზმის შემეცნებითი ძალა, მწერლის პოლიტიკურ ცრურწმენათა მიუხედავად გამოვლენის სახით).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, гл. 163.

მაგრამ შესაძლებელია თუ არა ეს დასკვნები და მაგალითები ამ სახით გავიმეოროთ სოციალისტური რეალიზმის არსის განსაზღვრისას?

ცხადია, არა! ეს საკვებით გასაგებიცაა, რადგან კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის შემდეგ არსებითი გარდატეხა მოხდა არა მარტო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნების ისტორიაშიც, განსაკუთრებით რუსულ ლიტერატურაში. რეალიზმის ისტორიაში ეს გარდატეხა, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატა მ. გორკის შემოქმედებაში, რეალიზმის განვითარების ახალი ეტაპის დასაწყისის სახით.

კოლოსალური ძალით გამოვლენის მიუხედავად ბალზაკის რეალიზმი მაინც განსაზღვრული ხასიათის მატარებელი იყო. თვით ფრ. ენგელსი ბალზაკის ნაწარმოებებში, რეალიზმის უდიდეს გამარჯვებასთან ერთად, ხედავდა განუწყვეტელ ელეგიასაც გამოწვეულს არისტოკრატიული წრის დაღუპვით. თუ ამას დავუმატებთ იმასაც, რომ ბალზაკის შეუფერავი რეალიზმი, ფრ. ენგელსის ანალიზით, ვლინდებოდა თავისთავად, მწერლის პოლიტიკური შეხედულების მიუხედავად, ე. ი. ბალზაკის პოლიტიკური რწმენისა და მხატვრული შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები გარკვევით ემიჯნებოდნენ ურთიერთს, მაშინ საკვებით ნათელი იქნება აღნიშნული განსაზღვრულობის ნამდვილად არსებობა.

საწინააღმდეგო გარემოებასთან გვაქვს საქმე მ. გორკის შემოქმედებაში, საერთოდ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებზე დაფუძნებული ხელოვნების სფეროში. აქ ხელოვანის პოლიტიკური შეხედულებები, საერთოდ მთელი მსოფლმხედველობა და შემოქმედების მეთოდი თანაბრად არიან სინამდვილის არსთან ორგანულად დაკავშირებულნი. მაშასადამე, ხელოვანი არა მარტო რეალისტია ამ ცნების ყველაზე ღრმა და ყველაზე ფართო მნიშვნელობით, არამედ იგი ამავე დროს შეიარაღებულია სამყაროს, საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანთა მოქმედების, გაცდების. აზროვნების ობიექტური კანონებისა და განვითარების ტენდენციების სწორი გაგებით. ამიტომ აქ მსოფლმხედველობა კი არ ზღუდავს, არამედ ეხმარება, გზას უნათებს, ფართო შემეცნებით ასპარეზს უქმნის, სინამდვილის არსთან მთელი ძალით აკავშირებს ხელოვანის რეალისტურ შემოქმედებით ხედვას.

2. ფრ. ენგელსის დასკვნით, მ. ჰარკნესის „ქალაქელი ქალიშვილი“ არასაკმაოდ რეალისტურია, რადგან მასში გარემოს გადმოცემა არაა ტიპიური. სახელდობრ, მოთხრობაში მუშათა კლასი განსახიერებულია, როგორც პასიური მასა, რომელსაც „არ ძალუძს თავის თავს უშველოს; ის არც კი ლამობს თავის თავს უშველოს. უოველგვარი ცდა, რომ თავი დააღწიოს დამჩლუნგებელ სილატაქეს, მოღის გარედან, ზემოდან... მაგრამ თუ ეს იყო სწორი აღწერა 1800—1810 წლებში, სენ-სიმონისა და რობერტ ოუენის ხანაში, ასეთივე აღარ არის 1987 წელს, იმ კაცისათვის, რომელსაც 50 წელიწადს პატივი ჰქონდა მონაწილეობა მიეღო მებრძოლი პროლეტარიატის ბრძოლაში, და ვინც ხელმძღვანელობდა პრინციპით — მუშათა კლასის განთავისუფლების საქმე უნდა გახდეს თვით მუშათა კლასის საქმედ“¹. ამრიგად, ფრ. ენგელსი ჰარკნესს მიუთითებს იმ არსებითი ხასიათის ნაკლზე, რომელიც მდგომარეობს მოვლენების განვითარების უგულვებელყოფასა და ამის გამო მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის არა იმ სახით ჩვენებაში, როგორსაც იგი სინამდვილეში წარმოადგენდა 80-იან წლებში. „მუშათა კლასის მიერ რევოლუციური უკუგდება მისი მჩაგვრელი გარემოსი, — დასძენს ფრ. ენგელსი ციტირებულ სტრიქონებს თავისი შენიშვნის დასასაბუთებლად, — მისი შფოთიანი ცდები — ნახევრად შეგნებული ან შეუგნებელი — მოითხოვოს თავისი ადამიანური უფლება, ისტორიის ნაწილია და უფლებამოსილი რეალიზმის დარგში ადგილის პრეტენზიისათვის“. ყველაფერი ეს, როგორც ცნობილია, ტიპიურობის არსის, რეალისტური ასახვის იმ გაგების ორგანულ ნაწილს შეადგენს, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკა ემყარება. ბუნებრივია, ის, რაც უკვე არსებობს და ისტორიის ნაწილს წარმოადგენს, უნდა გამოსახოს რეალისტურმა ხელოვნებამ. მაგრამ, ამავე დროს, ფრ. ენგელსის დებულებას აქვს მეორე მხარეც. კერძოდ, ფრ. ენგელსის ციტირებული მსჯელობით, რეალისტური ასახვის მიმართ პრეტენზია აქვს იმას, რაც უკვე მოცემულია, არსებობს, ისტორიის ნაწილია. ეს კი, ფრ. ენგელსის მსჯელობის საერთო კონტექსტში, ლოგიკურად იმასაც ნიშნავს, რომ რაც ჯერ არ ჩამოყალიბებულა, ისტორიის ნაწილი არ არის, მაგრამ მოვლენათა განვითარების არსში გამოსჭვივის,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, гл. 163.

როგორც განვითარების ტენდენცია (ხვალინდელი აუცილებლობა), ასეთ უფლებამოსილებას მოკლებულია, ტიპურის საზღვარს სცილდება¹. როგორც ცნობილია, ეს მართლაც ასე იყო ფრ. ენგელსის ეპოქის ხელოვნებაში, მაგრამ ასე არ არის სოციალისტური რეალიზმის თვალსაზრისით.

ამრიგად, აღნიშნული ნათელს ხდის, რომ რეალიზმის ის თეორია, რომელიც მოცემულია კ. მარქსის და ფრ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებებში, კერძოდ, რეალიზმის ზოგადი არსისა და ტიპურის განსახიერების არსებითი ნიშნების განსაზღვრა ორგანულად შედის სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის თვალსაზრისში, როგორც სახელმძღვანელო პრინციპები. ამავე დროს, ეს თეორია მოიცავს ისეთ მხარესაც, აქ მითითებული ორი მომენტის სახით, რომელიც სწორად გამოხატავს კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ეპოქის რეალიზმის არსს, მაგრამ ამ რეალიზმის საუკეთესო მონაცემების სფეროს არ სცილდება.

IV

ტიპიურობა, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება, როგორც მხატვრული კონკრეტულობა, ე. ი. ისეთი მხატვრული განზოგადოება, რომელიც მოვლენების არსებითი ნიშნების წარმოსახვას ახლენს „მრავალსახეობის ერთიანობის“ ინდივიდუალიზირებული სურათის შექმნის გზით. ამიტომ ეს პროცესი ყოველთვის ემყარება და მოიცავს ხელოვნების სპეციფიკური შემოქმედებითი უნარის — მხატვრული ფანტაზიის ნოქმედებას, რომლის ერთ-ერთ ძირითად ნიშანდობლივ თვისებას შეთხზვა წარმოადგენს.

შეთხზვის გარეშე არ იქმნება მხატვრული ნაწარმოები. ეს უპირველესად არსებითი ხასიათის შემოქმედებითი ფაქტორი, ცხადია, ტიპურის წარმოსახვის აუცილებელი თვისებაცაა. მაგრამ, ამავე დროს, ყოველგვარი შეთხზვაც არ შეიძლება იყოს დამახასიათებელი ტიპურისათვის, რადგან იგი, შემეცნებითი ფუნქციისა და შინაარსის თვალსაზრისით, სხვადასხვაგვარი სახით ვლინდება იმისდა მიხედვით, თუ რომელ შემოქმედებით მეთოდთან გვაქვს

¹ ასე რომ არ იყოს, ჯანა სენ-სიმონისა და რ. ლუენის დროს ტენდენციის, ჩანასახის სახით აუ იყო მოცემული ის, რაც შემდეგ ისტორიის ნაწილად იქცა?

საქმე. მაგალითად, დეკადენტურ ხელოვნებაში, მის ბუნებას სინამდვილის დამახინჯება, ფიქციის, ტყუილის ძიება შეადგენს; რეალისტურ ხელოვნებაში კი შეთხზვა სინამდვილის სწორ შემეცნებას ემსახურება, „რეალურ მონაცემთა ჯამიდან მათი ძირითად აზრის ამოღებასა და მის სახეში განსახიერებას“ ნიშნავს¹.

რით არის გამოწვეული შეთხზვის ასეთი მნიშვნელობა ტიპური გამოსახვისათვის? კ. მარქსი წერს: „რომ საგნების გამოვლენის ფორმა და არსი უშუალოდ ემთხვეოდენ ერთმანეთს, მაშინ ყოველგვარი მეცნიერება ზედმეტი იქნებოდა“². როგორც ცნობილია, მეცნიერება, საერთოდ, ყოველგვარი თეორიული შემეცნება: აბსტრაქციის გზით ძლევს ამ სხვადასხვაობით შექმნილ დაბრკოლებას. იგი ცოცხალი განქვრეტიდან აბსტრაქციისაკენ მიემართება: მაგრამ ამის გამო კი არ შორდება სინამდვილის არსს, ჭეშმარიტებას, არამედ მასთან იდის. ამიტომაც, რომ სწორი აბსტრაქციები გამოხატავენ ბუნებას უფრო ღრმად, სწორად და უფრო მთლიანად ვიდრე უშუალო შეგრძნება და აღქმა იმავე სინამდვილისა.

ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ ჭეშმარიტი თეორიული შემეცნების ეს ხასიათი—სინამდვილის ემპირიული ფორმისაგან დაშორების გზით შეცნობა სინამდვილის არსისა — კონკრეტულობას ემყარება, რადგან ცალკეული საგანი და მოვლენა ჭეშმარიტების მხოლოდ ნაწილს მოიცავს და ისიც (ეს ნაწილიც) მათ ემპირიული ფორმაში არ ისახება მთლიანი სახით. ჭეშმარიტების სრული სახე, ანდ იგივე — ნამდვილი არსი საგნებისა და მოვლენებისა, ვ. ლენინის სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, „მხოლოდ ერთიანობასა და მიმართებაშია მოცემული“³. არსებითად სწორედ ამ გარემოებას უთითებდა კ. მარქსი, როდესაც წერდა: „კონკრეტული იმიტომაც კონკრეტული, რომ იგი მრავალ განსაზღვრათა შეერთებაა, მაშასადამე, მრავალსახეობის ერთიანობაა. ამიტომ აზროვნებაში იგი გვევლინება როგორც შეერთების პროცესი, როგორც შედეგი და არა როგორც ამოსავალი პუნქტი, თუმცა იგი სინამდვილეში ამოსავალი პუნქტია და მაშასადამე, ქვრეტისა და წარმოდგენის ამოსავალი პუნქტიც“ (ხაზგასმა ჩემია — მ. დ.).

¹ М Горький, О литературе, 1935, გვ. 376.

² К. Маркс, Капитал, т. III, 1936, გვ. 720.

³ ლენინის კრებული, IX, 1935, გვ. 110.

რეალისტური მხატვრული შემეცნებაც, როგორც აღინიშნა, ემყარება კონკრეტულს, რადგან ტიპური სახე ზოგადისა და კერძოს შინაგანი მთლიანობის წარმოსახვის, მხატვრული გააზრების საფუძველზე იქმნება. ამავე დროს, აქ იმ სხვადასხვაობის დაძლევა. რომელიც მოვლენების ობიექტურ ფორმასა და არსს ახასიათებთ, თეორიული შემეცნებისაგან მკვეთრად განსხვავებული, ღრმად სპეციფიკური გზით ხდება. სახელდობრ, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტი მხატვრული შემეცნება „მრავალსახეობის ერთიანობას“, ტიპურს გამოხატავს თვით ცხოვრების სურათის, სახის საშუალებით, ე. ი. თვით „ცხოვრების ფორმაში“, ხოლო მეორე მხრივ, ეს სურათი, განზოგადდება იფარგლება არა მარტო სინამდვილის ასახვით, არამედ ესთეტიკურ მოვლენასაც წარმოადგენს, მხატვრულ ფორმას ემყარება.

ამრიგად, ხელოვნებაში საგნებისა და მოვლენების არსის შესატყვისი ფორმა იქმნება, ხოლო თვით ამ ფორმის სპეციფიკური ფუნქცია ესთეტიკურია. ყველაფერი ეს კი განაპიროვნებს არა მარტო ხელოვნების შემეცნებითი არსის თავისებურებას, არამედ იმ თავისებურებასაც, რომელიც ფორმისა და შინაარსის მთლიანობას ახასიათებს მხატვრულ ნაწარმოებში.

სინამდვილის არსის მხატვრული განსახიერების ამ სპეციფიკური ბუნებით აიხსნება ის გარეგნული განსხვავება; რომელიც სინამდვილესა და მის ამსახველ რეალისტურ მხატვრულ ნაწარმოებს შორის არსებობს. ამით არის გამოწვეული ისიც, რომ შეთხზვა ტიპიურობის აუცილებელ კომპონენტს შეადგენს. აქამდე აღნიშნული სავსებით ნათელს ხდის იმასაც, რომ ტიპიურის განსახიერების პროცესი თუმცა შორდება სინამდვილის გარეგან ობიექტურ ფორმას, უშუალო განჭვრეტიდან მხატვრული წარმოსახვისაკენ, განზოგადობისაკენ მიემართება შეთხზვის გზით, მაგრამ ამით სინამდვილეს კი არ უპირისპირდება, არამედ კიდევ უფრო ახლოს მიდის მის არსთან და მშვენიერების სამოსელით უკუაფენს მას. ამიტომაც რომ, როგორც ეს ჯერ კიდევ ბელინსკიმ აღნიშნა, ხელოვნებაში წარმოსახული სინამდვილე უფრო გავს და ავლენს სინამდვილეს, ვიდრე თვით სინამდვილე, ცხადია, იმ შემთხვევაში თუ ხელოვნება ნამდვილია და ჭეშმარიტ ნიადაგზე დგას.

მაგრამ შეთხზვა, როგორც ეს არაპირდაპირ უკვე აღინიშნა, ესთეტიკური მოველნაცაა; კერძოდ, მხატვრული ფორმის უშუალო

საფუძველია, როგორც საერთოდ მთელს ხელოვნებაში, ისე რეალისტურ ხელოვნებაშიც. „მხატვრობა შეთხზვის გარეშე შეუძლებელია არსებობდეს“. ამიტომ რეალისტური შეთხზვის პროცესში შემეცნებითი და მხატვრული ვლინდებიან შინაგან მთლიანობაში, ურთიერთის არსებითი და აუცილებელი თვისებების სახით.

V

ცნობილია, რომ მხატვრული შემეცნება, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის თვალსაზრისით, ყოველთვის ავლენს გარკვეულ იდეებს, ტენდენციას, სინამდვილისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებას.

ტიპიურის განსახოვნების თავისებურება ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების ამ ერთ-ერთი ძირითადი მომენტის გამოვლენის მხრივ, იმაში მდგომარეობს, რომ იდეები მის სფეროში მოვლენების, საერთოდ სინამდვილის მხატვრული სურათების სწორი წარმოსახვის სახით გვევლინებიან. ამიტომ მხოლოდ სინამდვილის ტიპიური ასახვა ხასიათდება სრულქმნილი და ღრმა იდეურობით. ამასთან, იგი ყოველთვის ორგანულად არის დაკავშირებული ეპოქის მოწინავე იდეებთან. ხოლო რადგან ხელოვნების საგანს, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებრივი ცხოვრება, ადამიანთა ხასიათები, სოციალური ურთიერთობა და ზრძოლა წარმოადგენს, ბუნებრივია, ტიპიურობის ეს დამახასიათებელი ნიშანი ეპოქის თავისებურებისა და მთელი სულისკვეთების სისრულით ასახვასაც გულისხმობს. ცხადია, ამ შემთხვევაში ხელოვანის ტალანტის და დახელოვნების სიძლიერეც თამაშობს განსაკუთრებულ როლს ამიტომ, რომ დიდ რეალისტთა შემოქმედებაში ეპოქის მთელ სუნთქვა, მაჩისცემა ისახება. (მაგ. ბალზაკი, ტოლსტოი, ი. ჭავჭავაძე, რეპინი..).

მაგრამ ტიპიურობის ობიექტური კანონზომიერების ეს მხარე ყოველთვის ერთნაირად არ ვლინდება. ამ მხრივ რეალიზმის ისტორიაში ორ ურთიერთისაგან არსებითად განსხვავებულ გარემოებასთან გვაქვს საქმე კრიტიკული რეალიზმისა და სოციალისტური რეალიზმის სახით.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შეიარაღებული ხელოვანის პოლიტიკური მრწამსი, მთელი მსოფლმხედველობა, ემყარე

ბა საზოგადოებრივი ცხოვრების, სამყაროს ობიექტური კანონების სწორ შემეცნებას, ხოლო მხატვრულ შემოქმედებაში იგი ვლინდება სუბიექტურად სავსებით გააზრებული ტენდენციის სახით. ეს კი ტიპიურის განსახიერებას ყოველმხრივ მართალს, მკვეთრსა და სოციალურად მახვილს ხდის. კრიტიკული რეალიზმის გამომხატველი მრავალი ხელოვანის პოლიტიკური მრწამსი კი ვერ იძლევა არსებული სოციალური ვითარების სწორ გაგებას, ძირითადად რეაქციული სოციალური ძალების ინტერესებს, აშკარად ყალბ, ჩამორჩენილ მოძღვრებას გამოხატავს, ან ასეთ უკიდურეს პოზიციაზე არ დგას. მაგრამ არც ეპოქის მოწინავე სოციალური ძალების მისწრაფებებისა და იდეების მესიტყვება. როგორც ეს უკვე აღინიშნა კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებათა დახასიათებისას, სწორედ ასეთი იდეური კრედოს მატარებელი დიდ მხატვარ-რეალისტთა შემოქმედებაში ხდება რეალიზმის თავისთავად გამოვლენა. ამ ნიშნადაგზე მწერლის პოლიტიკური შეხედულებებისა და შემოქმედების ძირითად ტენდენციებს შორის აშკარა წინააღმდეგობა, კონფლიქტი იქმნება.

ხელოვნების ისტორია იცნობს რეალიზმის თავისთავადი გამოვლენის მკვეთრად განსხვავებულ სახეობასაც: ხელოვანი თავისი პოლიტიკური რწმენით გარკვევით ეხმაურება, გამოხატავს ეპოქის მოწინავე იდეებს, დროის სიმართლეს, მაგრამ არა მთლიანი სახით, რის შედეგად მის რეალისტურ ნაწარმოებებში, მ. გორკის სიტყვებით რომ გადმოვცეთ: „სახე უფრო ფართოა, ვიდრე იდეა“, ე. ი. რწმენასა და მეთოდს შორის შედარებითი სხვაობა არსებობს და არა პრინციპული წინააღმდეგობა. დასასრულ, საერთოდ ყველაზე იდეალურ შემთხვევაშიც კი, კრიტიკული რეალიზმის გამომხატველი დიდი ხელოვანი, როგორც მხატვარი, ხედავს უფრო მეტს და უფრო შორს, ვიდრე ამის საფუძველს მისი ძირითადი პოლიტიკური პრინციპები იძლევიან.

ბუნებრივია, რომ ტიპიურის განსახიერება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის სფეროში შეუძლებელია ხასიათდებოდეს ასეთი მოვლენებით, რადგან მის ამოსავალს შეადგენს ყველაზე მოწინავე და ჭეშმარიტი მსოფლმხედველობა, თავისთავად ცხადია კრიტიკული რეალიზმი არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო დაკავშირებული ასეთ დიდ იდეურ ნიადაგთან.

ამავე დროს, სოციალისტური რეალიზმის, რეალიზმის განვითარების ამ უმაღლესი და თვისობრივად ახალი ეტაპის, არა მარტო ეს, არამედ ყველა ის თავისებურებებიც, რომელთა მთლიანობა მას განასხვავებს კრიტიკულ რეალიზმისაგან, უპირველეს ყოვლისა, მის აღნიშნულ მსოფლმხედველობრივ საფუძვლიდან გამომდინარეობენ.

ცხადია, ამ საფუძველს ემყარება ტიპიურის ის გაგებაც, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ამოსავალ პრინციპს შეადგენს.

უპირველეს ყოვლისა, აქ ის გარემოება უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც უკვე ითქვა, რეალიზმის საერთო არსი, ობიექტური კანონზომიერება, ასახულია ფრ. ენგელსის განსაზღვრაში. ამრიგად, ეს განსაზღვრა მოიცავს არა მარტო კრიტიკული რეალიზმის, არამედ სოციალისტური რეალიზმის ბუნებასაც. მაგრამ ასეთივე საყოველთაო არაა ტიპისა და ტიპიურის, საერთოდ ტიპიურობის არსის გაგება. ამ მხრივ კრიტიკულ და სოციალისტურ რეალიზმს შორის, არსებით თანხვედნილობასთან ერთად, მნიშვნელოვანი სხვაობაც არსებობს.

თუმცა აქვე ის გარემოებაც უნდა აღინიშნოს, რომ ფ. ენგელსის განსაზღვრას რეალიზმის ზოგადი არსის გარკვეული ვიწრო კონკრეტიზირებაც ახასიათებს, რაც ერთგვარად ზღუდავს ამ განსაზღვრის ზოგად მნიშვნელობას.

როგორც ცნობილია, ფრ. ენგელსს რეალიზმის განსაზღვრა მოცემული აქვს ეპიური ლიტერატურული ნაწარმოების (მ. ჰარკნესის მოთხრობის „ქალაქელი ქალიშვილის“) განხილვასთან დაკავშირებით. ამიტომ განსაზღვრაში „ტიპიური ხასიათები“ და „ტიპიური გარემო“ ცალკე-ცალკეა მითითებული. ეს საცხებით ბუნებრივია, რადგან რეალიზმი ტიპიურობის სწორად ასეთი ორმაგი გამოვლენის მთლიანობით ხასიათდება ეპიურ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. ასეთივე გარენობასთან გვაქვს საქმე დრამატიულ ჟანრებშიც, თეატრსა და კინოხელოვნებაშიც, აგრეთვე ფერწერისა და მუსიკის ცალკეული ჟანრების სფეროშიც. მაგრამ ეს არ ითქმის გრაფიკის, ფერწერისა და მუსიკის რიგი ჟანრების, ლირიკის, არქიტექნიკურისა და ქანდაკების შესახებ. აქ, არსებითად, ტიპიურობა ან მხოლოდ „ტიპიურ ხასიათების“ სახით იხატება, ან გამოვლენის სხვა

ფორმას გულისხმობს, ხელოვნების ამ დარგებისა და ჟანრების სპეციფიკური ბუნების შესაბამისად. ამასთან, აქ „ტიპიური გარემო“, როგორც რამდენიმედ მაინც თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე ფაქტორი, სავსებით გამორიცხულია მაშინაც კი, როდესაც სიუჟეტის ან პეიზაჟის განსახიერებასთან გვაქვს საქმე. ამგვარად, „ტიპიური ხასიათები“ და „ტიპიური გარემო“ ყოველთვის არაა რეალიზმის ნიშნები, ვერ გამოხატავენ ტიპიურობის კანონზომიერებას საერთოდ. ერთი სიტყვით, რეალიზმის ენგელსისეული განსაზღვრა, რეალიზმის ზოგადი არსის გარკვეულ კონკრეტიზირებას გულისხმობს, რაც სავსებით ლოგიკურია მსჯელობის იმ კონტექსტისათვის, რომელშიც ეს განსაზღვრაა მოცემული. და თუ მას მაინც რეალიზმის ზოგად განსაზღვრას ვუწოდებთ, ეს იმიტომ, რომ მასში ცხადად არის ასახული, მინიშნებული ამ მეთოდის ზოგადი არსიც.

აქედან ნათელია ისიც თუ რა ცალმხრივობასთან გვაქვს საქმე იმ შემთხვევაში, როდესაც ფრ. ენგელსის განსაზღვრაში აღნიშნული ორმაგობა ტიპიურობის გამოვლენისა, ხელოვნურად გადააქვთ ზელოვნების ყველა დარგისა და ჟანრის სფეროში.

VI

ცნობილია, რომ ტიპი ყველაზე სრულყოფილ ხასიათს წარმოადგენს. მაშასადამე, ყოველი ტიპი იმავე დროს არის ხასიათი. თვით ხასიათი კი გვევლინება, როგორც ადამიანთა მორალურ-ფსიქიური თვისებების, მოქმედების, შინაგანი სულიერია სამყაროს. მისწრაფებებისა და ინტერესების გარკვეული მიმართებით ჩამოყალიბებული, გამოკვეთილი ჩვენება. ერთი სიტყვით, ხასიათი ადამიანთა მოქმედების, მორალური, სულიერი და გონებრივი თვისებების, საერთოდ მთელი ცხოვრების, გულისა და სულის ინდივიდუალიზირებული სურათია. ამასთან, ეს სურათი, ბუნებრივია, ორჯანულად ზოიციავს ხელოვანის შემოქმედებითი პალიტრის იმ მხარესაც, რომელსაც გამოსახვის სიმკვეთრე, ემოციური სიმძაფრე და ამაღლები ეწოდება. დასასრულ, იგი რაც უფრო დიდი რეალისტი მხატვრის ხელით არის დახატული, მით უფრო სისხლსავსე და ტიპიურია, მით უფრო ღრმა, მონუმენტურ, მართალ და ინდივიდუალიზირებულ ქმნილებას წარმოადგენს.

აღნიშნულთან ერთად ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ ადამი-

ანთა მხატვრული განსახიერება ყოველთვის არ ვლინდება ხასიათის სახით. კერძოდ, იგი შეუძლებელია მოცემული იყოს დეკადენტურ ხელოვნებაში. მეორე მხრივ, ყოველი ხასიათი არ არის ტიპი. მაგალითად, მთელი რიგი კლასიკური ქმნილებანი უდავოდ შოიცივენ ხასიათებს, უფრო ხშირად დახატულს მომხიბლავი ფერებით, მაგრამ იმის გამო, რომ ისინი არ ხასიათდებიან თანმიმდევრული რეალისტური წარმოსახვით, მათში მოცემული სახეები უკეთეს შენთხვევიაშიც კი, ნაწილობრივ, არა სრული სახით ავლენენ ტიპიურს.

როდის ვლინდება ხასიათი ტიპის სახით?

ადამიანი სოციალური მოვლენაა. კლასობრივ საზოგადოებაში იგი ყოველთვის გარკვეული წრის, კლასის წარმომადგენელია. ამიტომ მას ახასიათებს არა მარტო ზოგადადამიანური ან კერძო (მხოლოდ მიათვის დამახასიათებელი) ნაშანჯღღლივი ძვისებები, ისინიც სხვადასხვა კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვა სახით და სიძლიერით, არამედ მისი წრის, კლასის საერთო ნიშანდობლივი თვისებებიც. ამასთან, ეს უკანასკნელი ცალკე ადამიანში არასრულად ისახება, მხოლოდ დაახლოებით არის მოცემული. ამიტომაც, რომ როგორი სიძლიერითაც არ უნდა იყოს მოცემული კერძო ადამიანის მხატვრული გამოსახვა, თუ იგი მხოლოდ ამ ადამიანისათვის დამახასიათებელს მოიცავს, ტიპიურის სიმალლემდე ვერასოდეს ვერ მალდება.

ხელოვნების ისტორია იცნობს ისეთ განონაკლისსაც, რომლის სახით ტიპი განსაზღვრული აზრით, კერძო, გარკვეული პიროვნების საფუძველზე იქმნება, რის შესაძლებლობასაც ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა თავის „პოეტიკაში“¹. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ ი. რეპინის „მთავარი დიაკონი“ (1877 წ.). გენიალური მხატვრის ეს ცნობილი ნაწარმოები არის ჩუგუველი მთავარი დიაკონის ივანე ულანოვის პორტრეტი. მასში დატულია პორტრეტული მსგავსება. „მთელს ქალაქ ჩუგუვეს შეუძლია დაადასტუროს უსრულესი მსგავსება ორიგინალთან“. — წერდა რეპინი ამ ნაწარმოების შესახებ ი. კრამსკოის². მხატვარი იქვე დასძენდა: „საინტერესო ტიპია. ეს ექსტრაქტია ჩვენი დიაკონებისა, ამ სასუ-

¹ არისტოტელე, პოეტიკა. 1934, გვ. 28.

² Моргунова-Гуницкая я. Репин, 1939, стр. 13.

ლიერო წოდების ლომებისა, რომლებსაც არც ერთი იოტის ოდენი არ ენებათ არავითარი სულიერი“. იგი „ყველაზე ტიპიურია, ყველაზე საშინელია ყველა დიაკონს შორის“.

ტრეტიაკოვთან მიწერილ წერილში კი რეპინი თავის დიაკონს უწოდებს პორტრეტზე მეტს და ასკვნის: „ის ტიპია, ერთი სიტყვით სურათია“¹.

და მართლაც, როგორც ცნობილია, რეპინის ეს ბრწყინვალე ოსტატობით შექმნილი პორტრეტი მთელი სისავსით გამოსახავს ყველა დიაკონის არსს, მაშასადამე, საერთო მხატვრულ სიმართლეს.

მაგრამ ეს გამონაკლისი ნაწილობრივადაც არ აყენებს ჩრდილს ზემოთ წარმოდგენილ პრინციპს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკისა. ეს იმიტომ, რომ აქ საქმე გვაქვს გარკვეული წრის ადამიანების ისეთ წარმომადგენელთან, რომელშიც ამ წრის საერთო თვისებები განსაკუთრებით ხაზგასმულია, ანდა უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომელიც თავისთავად ტიპია. ი. რეპინიც ხომ მის პორტრეტს წერდა, როგორც „საინტერესო ტიპისას“, დიაკონების ექსტრაქტისას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვარს, უპირველეს ყოვლისა, შეუსწავლია და სწორად გაუაზრებია სასულიერო წოდების ამ წარმომადგენელთა საერთო არსი, ხოლო განსახიერებისათვის ყველაზე მკვეთრ მასალად შეურჩევია დასახელებული ჩუგუეველი მთავარი დიაკონი, როგორც ყველაზე ტიპიური ყველა დიაკონს შორის. დასასრულ, ის გარემოება, რომ რეპინის მიერ შექმნილი ტიპი ხასიათდება პორტრეტული მსგავსებით, სრულიად არ ნიშნავს ორიგინალის პირდაპირ გამეორებას. რადგან მხატვარი ამ მოდელით დაინტერესდა, როგორც ყველაზე ტიპიური დიაკონით, ამიტომ, ბუნებრივია, იგი თავის ნაწარმოებში მის ზოგად, ტიპიურ თვისებებს იძლევა ხაზგასმით, გამკვეთრებით, მახვილი წარმოსახვით. თავისებურება ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ტიპის ინდივიდუალიზირებული განსახიერება გარკვეული ადამიანის (ერთ-ერთი დიაკონის) გარეგნობას ემთხვევა².

¹ Репин, Письма, 1940. стр 37.

² საერთოდ კი არ არის სავალდებულო, რომ რეალისტურ ნაწარმოებში ხელოვანის მიერ შექმნილი ტიპი გარეგნულადაც იმ ადამიანების უწრავლესობის მსგავსი იყოს, რომელთა განსახიერებას იგი წარმოადგენს. მაკალითიასთიკის შემთხვევა დაევასახელოთ ი. კავკავაძის ლუარსაბი. უკანაყენლის გარეგნობა მინცა-

ამრიგად, კერძოს ფეტიში, ნატურალიზმის სულსა და გულს რომ წარმოადგენს, რეალიზმის სფეროში აქ აღნიშნულ გამონაკლის შემთხვევაშიც დამსხვრეულია. ეს შემთხვევაც არსებითად იმის ილუსტრაციას წარმოადგენს, რომ ადამიანთა ნამდვილი არსის გამოხატვა მხოლოდ მათი ტიპიური თვისებების გამოსახვის გზით არის შესაძლებელი, მხატვრული განზოგადოებისა და ინდივიდუალიზირების პროცესთა მთლიანობის საფუძველზე.

დასკვნა ბუნებრივია: ტიპი გვევლინება, როგორც ერთში გადასული მრავალსახეობა, ანდა გარკვეული წრის ადამიანთა არსებითი ნიშნების იმგვარი განსახოვნება, როდესაც, ერთი მხრივ, ხასიათები ვლინდებიან არა მარტო იმის მიხედვით, თუ რას აკეთებენ, არამედ იმის მიხედვითაც, თუ როგორ აკეთებენ, ხოლო მეორე მხრივ, ყოველი მათგანი არის „სავსებით განსაზღვრული პიროვნებაც, „ეს“, როგორც იტყოდა მოხუცი ჰეგელი“ (ფრ. ენგელსი).

ყველაფერი ეს, ცხადია, შეეხება ხასიათების მოქმედების გარემოს განსახიერებასაც და ტიპიურობის მხოლოდ ერთ არსებით მხარეს აშუქებს. კერძოდ, იგი ტიპიურს წარმოადგენს, როგორც იმის გამოსახვას, რაც უკვე მოცემულია ჩამოყალიბებული სახით, რაც ისტორიის ცხადი ნაწილია, რასაც ხშირად ვხვდებით. არსებითად სწორედ ეს პრინციპი შეადგენდა კრიტიკული რეალიზმის საფუძველს. დიდი რეალისტი კლასიკოსების შემოქმედება და ესთეტიკური შეხედულებანი ექვემიუტანელს ხდიან ამ ისტორიულ

და მაინც ნიშანდობლივს არ წარმოადგენდა გადაგვარების გზაზე დამდგარი თავდაზნაურობისათვის. შეიძლება მეტიც ითქვას: უკანასკნელი საერთოდ არ იყო მოკლებული გარეგნულ ბრწყინვალეებას. მაგრამ ლუარსაბი ამ წოდების არსის ინდივიდუალიზირებული განსახოვნება (ტიპის შექმნა ხომ განზოგადოებისა და ინდივიდუალიზირების ერთობლივ პროცესს ემკარება). ამიტომ მწეოლის მიერ წარმოსახული გარეგნობა ამ ტიპისა, გაპირობებულია იმით, რომ იგი, ერთი მხრივ, განსაკუთრებული სიცხადით და სისრულით ეიკრყვება. გამოხატავს ტიპიურს (ლუარსაბის უკან მდგომი ადამიანების არსება), ხოლო ცუდრე მხრივ, სახის ინდივიდუალიზირების (გარკვეული ადაძიანის სახით მოცემის) ერთ-ერთ საშუალებასაც წარმოადგენს. ამიტომ ლუარსაბის გარეგნობა, წარმოსახული მწეოლის იმერ, თავისი ბუნებით უფრო ნამდვილია და მართალი, ვიდრე ის, რომლითაც ლუარსაბების უძრავლესობა ხასიათდებოდა სინამდვილეში (აქ უნდა გავიხსენოთ ის უკვე აღნიშნული გარემოებაც, რომ სინამდვილის გარეგნული ფორმა და შინაგანი არაი საერთოდ არ ემთხვევა ერთიანობას).

ფაქტს. საილუსტრაციოდ მივუთითებთ მხოლოდ ერთ მაგალითს. ი. ჭავჭავაძე თავისი მოთხრობის მთავარ პერსონაჟად ლუარსაბ თათქარიძის არჩევას იმით ასაბუთებს, რომ იგი დამახასიათებელი ნიმუშია მისი წრის ადამიანებისა. „ჩვენ, — წერს იგი, — პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო. ჭირზედა ვწერთ“. თვით ლუარსაბს კი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „შენ ათასსა ჰგევხარ და ათასი შენა“; „რაც ბევრს ეგვანები, უფრო კარგია“, და როდესაც ლუარსაბი, თავის გადარჩენის მიზნით, მისი მსგავსი მრავალი ადამიანის მასთან ერთად არსებობაზე უთითებს, მაშინ მწერალი უპასუხებს: „ — მაშ კაი ნიმუში ხარ შენ, ჩემო ლუარსაბ“¹.

კიდევ უფრო დამახასიათებელია ამ მხრივ ტიპის ილიასეული განსაზღვრა: ტიპი „ზოგადი სახეა ერთგვარის კაცებისა, რომელთაგანაც თვითეულად ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული. ამიტომაც „ტიპი“ ყველასაც ჰგავს ზოგადად და არც ერთსაცა ცალკე“².

ცნობილია, რომ ი. ჭავჭავაძის რეალისტური ნაწარმოებებიც ამ პრინციპით არის შთაგონებელი. ეს იყო კრიტიკული რეალიზმის ძირითადი და ყველაზე ნიშანდობლივი შემოქმედებითი პრინციპი. დიდ რეალისტთა საუკეთესო ქმნილებების შემეცნებით — ესთეტიკური კრედო.

სხვა სურათია წარმოდგენილი სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკაში. სახელდობრ, ტიპიურობის აღნიშნული გაგება სოციალისტური რეალიზმის თვალსაზრისის მხოლოდ ერთ-ერთ ძირითად მხარეს შეადგენს და არა ერთადერთ პრინციპს. ამასთან, ეს გაგება საბჭოთა ხელოვნებაში უფრო მთლიანი სახით ვლინდება, რადგან აქ მისი საფუძველია შემოქმედებითი მეთოდისა და მსოფლმხედველობის შინაგანი მთლიანობა, ცხოვრების მოვლენების სწორი გაგება და ხალხის ჭეშმარიტი ინტერესები.

ტიპიურის მეორე ძირითად მხარეს სოციალისტური რეალიზმისათვის წარმოადგენს იმის ასახვა, რაც გავრცელებული არაა, მაგრამ ცხოვრების რომელიმე ნაწილის, ამა თუ იმ მოვლენის პროგრესულ ბუნებას შეადგენს. იგი არსებითად სინამდვილის რევოლუციური განვითარების პროცესში წარმოსახვიდან გამომდინა-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, 1950, გვ. 124, 573.

² ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, 1951, გვ. 106.

რობს და გულისხმობს იმის განსახიერებას, რაც ჭერ კიდევ გაუ-
ვრცელებელია, არ ჩამოყალიბებულა, ე. ი. მოცემულია როგორც გან-
ვითარების ტენდენცია ან ადამიანების რეალური იდეალი, რაც ახლა
იზადება და აუცილებლობის ძალით ხვალ ისტორიის უფლებამო-
სილ ნაწილად, სისხლსავსე სინამდვილედ უნდა იქცეს, მაშასადამე,
რაც ცხოვრების ყველაზე სასიცოცხლო ნაწილია. მას საფუძვლად
უდევს სინამდვილის განვითარების პროცესის ღრმა გააზრება, წინ
ხედვა, მომავლის კეშმარიტი მხატვრული განჭკვრეტა, დამყარე-
ბული საზოგადოებრივი ცხოვრების ობიექტურ კანონებსა და მის-
გან გამომდინარე რეალურ-რევოლუციურ ოცნებაზე.

ამრიგად, ტიპიურის სფერო, სოციალისტური რეალიზმის
თვალსაზრისით, მოიცავს განვითარების პროცესის მთელს შინაგან
არსს, მთლიან სურათს, რადგან თვით ეს პროცესი ყოველთვის
გავრცელებულისა და გაუვრცელებელი ახლის შინაგანი ჭიდილით
ხასიათდება.

როგორც ცნობილია, იდეალის ან ისეთი ცხოვრების გამოხატვა,
რომელიც ჭერ კიდევ არ დამკვიდრებულა, კრიტიკულ რეალიზმშიც
გვხვდება. მაგრამ იგი აქ არ არის მოცემული სისტემის სახით და, რაც
მთავარია, უმეტეს შემთხვევაში არ ემყარება რეალურ ურთიერთო-
ბათა სწორ ანალიზს, რის გამო მოკლებულია სიმართლეს, ვერ სცილ-
დება „სასურველი ცხოვრების“ ფარგლებს, ხოლო ამიტომ ვერ მა-
ლდება ტიპიურობამდე. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან რაც
მართალი არ არის, არც ტიპიურია.

ტიპიურობის ამ ფართო გაგების თეორიული საფუძვლები,
როგორც ცნობილია, მოცემულია ვ. ლენინისა და ი. სტალინის
შრომებში არა მარტო შესატყვისი ფილოსოფიური და პოლიტიკუ-
რი პრინციპების (თეორიული წინამძღვრების) სახით, არამედ თვით
ესთეტიკური პრინციპების სახითაც. საილუსტრაციოდ მივუთი-
თებთ მომავლის განჭკვრეტისა და მხატვრული წარმოსახვის პრინციპს,
რომლის ნათელი გაშუქება მოცემულია ვ. ლენინის ცნობილ
კლასიკურ შრომაში „რა ვაეა.ოთ?“ ამ შრომაში პროლეტარიატის
გენიალური ბელადი რევოლუციური ოცნების არსსა და განსაკუთ-
რებულ მნიშვნელობას განსაზღვრავს იმის ანალიზთან დაკავშირე-
ბით, თუ რაზე უნდა ოცნებობდეს ნამდვილი რევოლუციონერი
მარქსისტი. ლენინი თავის თვალსაზრისს ამ საკითხის შესახებ გა-

მონატავს დ. პისარევის მსკელობის ციტირებით, რომელიც შემდეგ მოიცავს: „ჩემს ოცნებას შეუძლია წინ გაუსწროს მოვლენათა ბუნებრივ მსვლელობას, ან მას შეუძლია გაინავარდოს სულ განზე იქეთკენ, სადაც ვერასოდეს ვერ მიაღწევს ნოვლენათა ვერავითარი ბუნებრივი მსვლელობა. პირველ შემთხვევაში ოცნებას არავითარი ზიანი არ მოაქვს; მას შეუძლია გაამაგროს და გააძლიეროს კიდეც მშრომელი ადამიანის ენერგია... ასეთ ოცნებაში ისეთი არაფერია, რასაც შეუძლია შერყვნას ან მოაღუნოს სამუშაო ძალა. სრულიად პირიქით. ადამიანი რომ სავესებით მოკლებული იყოს ამგვარი ოცნების უნარს, მას რომ არ შეეძლოს ხანდახან წინ გაუსწროს და გონებით წარმოადგინოს მთლიან და დასრულებულ სურათში სწორად ის ქმნილება, რომელიც ეს-ეს არის ისახება მის ხელში, — მაშინ მე სრულებით არ ძალმიძს წარმოვიდგინო, რა აღმძვრელი ზიზიზი აიძულებდა ადამიანს დაეწყო და დაესრულებია უდიდესი და დამქანცველი სამუშაოები ხელოვნების, მეცნიერებისა და პრაქტიკული ცხოვრების სფეროში...“ დ. პისარევის ამ სტრიქონებს, ციტირებულს სტატიიდან „მომწიფებული აზრის შეცდომები“, ვ. ლენინი დასძენს: „აი სწორედ ასეთი ოცნება. სამწუხაროდ, ძალიან ცოტა ჩვენს მოძრაობაში. და ამაში ყველაზე მეტად დამნაშავენი არიან ლეგალური კრიტიკისა და არალეგალური „მაჩანჩალობის“ წარმომადგენელი, რომელიც ყოყოჩობენ თავიანთი სიფხიზლით, „კონკრეტულთან“ „სიახლოვით“¹.

ცხადია, რომ ვ. ლენინს აქ მხედველობაში აქვს მხოლოდ ისეთი „რეალური ოცნება“, რომელიც გამომდინარეობს სინამდვილის განვითარების კანონზომიერების სწორი შემეცნებიდან, მარქსიზმის რევოლუციური პრინციპებიდან. ამ საფუძვლის გარეშე, ბუნებრივია, შეუძლებელია იმის სწორად განჭვრეტა და წარმოსახვა, „მთლიანად და დასრულებულ სურათში“, რაც „ეს-ეს არის ისახება“ ან ჩასახულია. ამიტომ ტიპიურის ეს მხარე წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნებისა და მისი მეთოდის სპეციფიკურ თვისებას, განმასხვავებელს კრიტიკული რეალიზმისაგან. უკანასკნელს, როგორი ძლიერიც არ უნდა ყოფილიყო იგი, არ შეეძლო მომავლის სწორი განჭვრეტა, ჭეშმარიტად რეალური ოცნების წარმოსახვა, რადგან მას არასოდეს არ უნათებდა გზას ისეთი მეცნიერული მსოფლმხედვე-

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 5, 1919, გვ. 619—650.

ლობა, როგორც მარქსიზმ-ლენინიზმია. ხელოვანთა იდეების განსაზღვრულობის გადალახვა კლასიკურ რეალიზმს შეეძლო არსებულის სწორი განსახიერების შედეგად, მაგრამ იგივე არ შეეძლო მას გაეკეთებია მომავლის სწორად გამოსახვის მხრივაც, რადგან თვით ეს მომავალი არსებულ სინამდვილეში ჯერ კიდევ არ იყო მოცემული ცხადყოფილად. საბჭოთა ხელოვნებისა და მისი მეთოდის აღნიშნული თავისებურება პირობადებულია თვით საბჭოთა ცხოვრების იმ ნიშანდობლივი თვისებითაც, რომელიც ა. ედანოვმა მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე ასე დაახასიათა: „ჩვენი პარტიის მთელი ცხოვრება, მუშათა კლასის მთელი ცხოვრება და მისი ბრძოლა მდგომარეობს ყველაზე უფრო მკაცრი. ყველაზე უფრო ფხიზელი პრაქტიკული მუშაობის შერწყმაში უდიდეს ჰეროიკასა და გრანდიოზულ პერსპექტივებთან“. ჩვენი ხელოვნება სწორედ ამ დიადი მთლიანობიდან ამოდის, მის მხატვრულ გამოსახვას წარმოადგენს, რის გამოც სოციალისტური რეალიზმის ასპარეზი არ იფარგლება მხოლოდ გავრცელებული და საბჭოთა ხალხის ცხოვრების უკვე ჩამოყალიბებული მონაცემების განსახიერებით. ამავე დროს, იგი მხატვრული სახეებით უმღერის და გადმოსცემს „მომავლის მაღალ მიზნებს“, ჩვენი განვითარების „ხვალინდელ დღესა“ და მასთან მისასვლელ გზებს, ხოლო ამით „ხელს უწყობს სინამდვილისადმი რევოლუციური დამოკიდებულების აღზენებას“. ამიტომაც, რომ სოციალისტური რეალიზმი შინაგანი ორგანული ნაწილის სახით მოიცავს თავისთავში რევოლუციურ რომანტიზმს, რაც, როგორც სისტემა, უცხო იყო კრიტიკული რეალიზმისათვის.

ცხადია, აღნიშნული არ გულისხმობს, თითქოს, გაუვრცელე-ბელი უარყოფითი მოვლენის მხატვრული განსახიერებაც უშუალოდ განეკუთვნებოდეს ტიპიურის სფეროს. მხედველობაში გვაქვს ჩვენი სინამდვილის ისეთი მხარე, რომელიც ძველის გადმონაშთია, ან ახალი ცხოვრების შექმნის სიძნელეებმა წარმოშვა, ხოლო ორივე შემთხვევაში გვეკლინება როგორც კერძო ხასიათის დროებითი მანკიერება. მისი ტიპიურის სახით ან იზოლირებულად წარმოსახვა ყოველთვის მიგვიყვანს მხატვრულ სიყალბემდე, სინამდვილის დამახინჯებამდე, რაც არსებითად ეწინააღმდეგება თვით ტიპიურობის ნამდვილ არსს. ამის მაგალითი საკმაოდ გვაქვს მოცემული, როგორც ქართულ, ისე რუსულ საბჭოთა ლიტერატუ-

რამი, იმ ნაწარმოებთა სახით, რომლებიც სავსებით სამართლიანად გააკრიტიკა და დაგმო ჩვენმა საზოგადოებრიობამ. აქ, უპირველეს ყოვლისა, ის გარემოება უნდა აღინიშნოს, რომ მითითებული უარყოფითი მოვლენა არსებითად განსხვავებული კანონზომიერებით ხასიათდება, ვიდრე ის, რაც ახლა იბადება და მოვლენათა განვითარების მომავალს მოიცავს თავის თავში. უკანასკნელი პროგრესიულია, სიცოცხლით სავსეა, ახალს გვაუწყებს, მაშინ როდესაც პირველი უდღეურია, მოკლებულია განვითარების პერსპექტივას, არ ესიტყვება ჩვენი ცხოვრების ნამდვილ არსს. ცხადია, სოციალისტური რეალიზმი ამ მოვლენასაც აღიარებს მხატვრული ასახვის სავსებით კანონიერ საგნად. მაგრამ იგი უნდა აისახოს იმის შესაბამისად, რა ადგილიც უჭირავს ნაც ცხოვრებაში: ტიპიურის ფონზე და არა როგორც ტიპიური. სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ. ტიპიურობა ამ შემთხვევაში იმას გულისხმობს, რომ უარყოფითი ვაჩვენოთ სინამდვილის რევოლუციური განვითარების ასპექტში, ე. ი. ტიპიურ გარემოში, მისი ნამდვილი ბუნებისა და ისტორიული ბედის გახსნით.

აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი ცნობილი გარემოებაც.

რეალიზმის მთელი ისტორია სავსებით ნათელს ხდის. რომ ტიპიურობა არ გამოირიცხავს მხატვრულ ხაზგასმას, გამახვილებას, განვითარებას. პირიქით, სახის მკვეთრი ფერებით დახატვა. გამძაფრება უფრო სრულად, უფრო მკაფიოდ, უფრო ნათლად და ემოციურად წარმოგვიდგენს ტიპიურს. ამიტომაც, რომ ნამდვილი ხელოვნება ყოველთვის „აღჭურვილია განვითარების უფლებით“: იგი „მეტად თუ ნაკლებად ყოველთვის აზვიადებს სინამდვილეს“ (მ. გორკი), ხოლო მისი ეს თვისება, უპირველეს ყოვლისა, ტიპიურის სწორად გამოსახვის ინტერესიდან გამომდინარეობს.

ტიპიურობის ამ ერთ-ერთი არსებითი თვისების შემეცნებით-ესთეტიკური მნიშვნელობა რეალისტური შეთხზვის, გარდასახვის, საერთოდ მხატვრული განზოგადოების უკვე განხილული კანონზომიერების ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. კერძოდ, იგი, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი ყველაზე მკვეთრი გამოვლენაა იმ კანონისა, რომლის გამო სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვა, შედარებით, აშკარად შორდება სინამდვილის გარეგან ობიექტურ (ემპირულ) ხასიათს, მაგრამ სწორედ ამ გზით უფრო ახლო მიდის

მის არსთან, უფრო ნათლად და არსებითად გამოხატავს მის ნიშან-
დობლივ თვისებებს.

აღნიშნულის საილუსტრაციოდ არა ერთი ფაქტის მოტანა შეი-
ძლება კლასიკური მემკვიდრეობიდან. გერკულესები, პრომეთე-
ები, დონ-კიხოტები, ფაუსტები, აღნიშნავს მ. გორკი, არის
არა „ფანტაზიის ნაყოფები“, არამედ სავსებით კანონზომიერი და
აუცილებელი პოეტური გაზვიადება რეალური ფაქტებისა. იგივე
შეიძლება ითქვას ქართული კლასიკური მწერლობის არა ერთი შე-
სანიშნავი ქმნილების შესახებაც. საილუსტრაციოდ მივუთითებ
ი. ჯავჭავაძის „კაცია ადამიანზე“. უდავოა, რომ ლუარსაბის სახე,
ისე როგორც ამ მოთხრობის საერთო ხასიათიც, მკვეთრად მოი-
ცავს მხატვრულ გაზვიადებას, მაგრამ ეს სინამდვილის სწორ ტი-
პიურ გამოსახვას კი არ აფერმკრთალებს, არამედ პირიქით
უფრო ნათელს, მძაფრს, მახვილს, კანონზომიერს ხდის.

სახის ჭარბი ფერებით დაჩატვას, მხატვრული გაზვიადების ეს
შემეცნებითი არსი და ნამდვილობა ნათლადაა ასახული ხელოვნე-
ბისა და ლიტერატურის ყოველ დიდ რეალისტურ ქმნილებაში.

მხატვრული გაზვიადების არსის მეორე მხარეს შეადგენს მისი
არსებითი კავშირი ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულ-ემოციურ
სიძლიერესთან. ეს კავშირი, შემოქმედების მეთოდის სისწორის
შემთხვევაში, არსებითად, მთლიანად ხელოვანის ტალანტით და მხა-
ტვრული ოსტატობით არის პირობადებული.

ამრიგად, მხატვრული გაზვიადება არა მარტო სინამდვილის
სწორ განსახოვნებას ამკვეთრებს და უფრო თვალსაჩინოს
ხდის, არამედ მის მხატვრულ-ემოციური სიძლიერის არსებით ფაქ-
ტორსაც წარმოადგენს. ამიტომ სახის შეგნებულად ჭარბი ფერებით
დახატვის, გამახვილების, გაზვიადების უგულებელყოფაშიც უნდა
ვეძიოთ იმის მიზეზი, რომ საბჭოთა ხელოვნების (ლიტერატურის.
თეატრის, სახვითი ხელოვნების. კინოს, მუსიკის) ცალკეულ ნაწარ-
მოებებს ახასიათებთ ნატურალიზმის ელფერი და სქემატურობა,
მხატვრული წარმოსახვის შეზღუდულობა და მშრალი აღწერითო-
ბა, ინდივიდუალიზირებისა და მხატვრული ამაღლების სიფერმკრთა-
ლე, საერთოდ ისეთი თვისებები, რომლებიც მხატვრული სიმართლის
ცხოველმყოფელი გამოვლენისათვის უნემ ბორკილებს წარმო-
ადგენენ.

VII

საბჭოთა ხელოვნების უპირველესი ამოცანაა ასახოს ჩვენი სინამდვილის მთელი მრავალფეროვნება, მისი სიდიდე, მისი „წინა-აღმდეგობანი და კონფლიქტები“, იყოს მართალი და მაღალსხატრული, ესიტყვებოდეს საბჭოთა ადამიანების ესთეტიკურ იდეალსა და მისწრაფებებს. მისი მისიაა იყოს ჭეშმარიტად ხალხური და საუკეთესო საკაცობრიო იდეალების გულანთებული მედროშე. მას მარადიული ღირსების მქონე ნაწარმოებთა შექმნისაკენ სწრაფვა უნდა ამოძრავებდეს ყოველთვის.

ცნობილია, რომ საბჭოთა ხელოვნებამ ამ ამოცანათა განხორციელებისათვის ბრძოლაში თვალსაჩინო წარმატებას მიაღწია. იგი ყველაზე მოწინავე, ყველაზე რევოლუციურ, ღრმად იდეურ და ხალხურ, ყველაზე ჭეშმარიტ მხატვრულ კულტურად იქცა მთელს მსოფლიოში. მას ამშვენებს საბჭოთა ხალხის ცხოვრების, ბრძოლებისა და გამარჯვებების ამსახველი არა ერთი შესანიშნავი ნაწარმოები. მაგრამ ამ წარმატებებთან ერთად ჩვენ გვხვდება დიდი ხარვეზებიც: ჭერ კიდევ იქმნება ბევრი ნდარე, უფერულო, ხოლო ზოგჯერ ანტიმხატვრული და იდეურად მახინჯი ნაწარმოებები.

შემდეგ. ჩვენი ცხოვრება სწრაფად მიდის წინ. იგი ყოველდღიურად მდიდრდება მრავალფეროვანი დიადი მოვლენებით. ამ წარმატებებს ქმნის ძლევაშოსილი ხალხი, ჭეშმარიტად ახალი, უმკვრივესი ფოლადით ნაქედი ნებისყოფის მქონე და დიდი იდეებით შთაგონებული ადამიანები, რომლებსაც კაცობრიობის უშესანიშნავესი ოცნების დროშა მიაქვთ წინ. მათ სრულყოფილი ცხოვრებისა და საერთო საზოგადოებრივი ბედნიერების შექმნისათვის თავდადება უნათებთ გზას.

შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა მხატვრული კულტურის ოსტატთა ნაწარმოებების უმრავლესობა ამ ადამიანებისადმი მძღენილი. მიუხედავად ამისა, არ იქნება გადაჭარბება თუ ვიტყვი, რომ იმ დადებითი სახეების თითქმის უმრავლესობა, რომლებიც დღემდე შეიქმნა, განსაკუთრებით ქართულ საბჭოთა ლიტერატურასა, კინოსა და ხელოვნების სხვა დარგებში, არ გასცილება თავისთავს, არ გადასულა ხალხში, არ გამხდარა ხალხზე აქტიური ზემოქმედების მნიშვნელოვან ფაქტორად.

და ეს იმიტომ, რომ აქ ნაგულისხმევი ნაწარმოებები შემეცნებითი და მხატვრული ზერელობით, მშრალი და სქემატური წარმო-

სახვით ხასიათდებიან; მათში არ იგრძნობა ცხოვრების ღრმა ცოდნა, მახვილი მხატვრული ალლო, გაბედული პოეტური აღმაფრენა, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მკვეთრი ემოციური ფერებით სულჩადგმული განსახიერება.

შემდეგ. საბჭოთა ხელოვნება უმთავრესად გულგრილად, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, შიშით და მორიდებით ეპყრობოდა ჩვენი ცხოვრების წინააღმდეგობებისა და უარყოფითი მხარეების ასახვას. ბუნებრივია, რომ ასეთმა უქილურესობამ, რომლის დანერგვაში გარკვეული „დამსახურება“ მიუძღვის ე. ი. უკონფლიქტობის თეორიას, თვალსაჩინოდ აენო საერთოდ საბჭოთა მხატვრული კულტურისა და აზროვნების, კერძოდ კი, კომედიისა და ტრაგედიის, სატირისა და იუმორის განვითარებას. და ეს მაშინ, როდესაც პარტიკულ ხელოვნების ყველა დარგისაგან ყოველთვის მოითხოვდა და მოითხოვს საბჭოთა სინამდვილის ყოველმხრივ განსახიერებას, მის ნაკლოვანებათა დაუნდობელ მხილებას, მახინჯი, უარყოფითი ადამიანების სახეების ჩვენებას.

ჩვენ შორის ჯერ კიდევ არსებობს პატარა ადამიანები, მხოლოდ საკუთარი ინტერესების ნაქუქში ჩაკეტილი კაცუნები, რომლებიც მეშინაური ნამცეცებით იკვებებიან. ჩვენ შორის არიან მხოლოდ პირადი კეთილდღეობის მაძიებელნი და კარიერისტებიც, რომლებიც სირცხვილს არ გრძნობენ, მუდამ წინ გასაძვრენ ხვრელებს დაეძებენ და იმის მითვისებისათვის იბრძვიან, რაც მათ აშკარად არ ეკუთვნით. ჯერ კიდევ არიან მლიქვნელებიც, თახსირი და ორპირი თაღლითებიც, რომლებიც მუდამ წელში მოხრილნი დიდიან და მათთვის სასარგებლო ადამიანთა ფეხებს ლოკავენ. ჩვენ შორის არიან მხდალი და უხერხემლო ადამიანებიც, უსულგულო ბიუროკრატებიც, მექრთამეებიც. ჯერ კიდევ არიან ყოველგვარ მორალს მოკლებული გაიძვერებიც, წამგლეჯნიც, ავანტიურისტებიც და მოლაღატენიც. დასასრულ, მოიპოვებიან ბუნებით კეთილი, არსებითად ჩვენი დროის სულის მატარებელი ადამიანებიც, რომლებიც ზედმეტად მოღუნებით ან ასეთივე აჩქარებით ხასიათდებიან, ანდა რომლებიც სავსებით ვერ განთავისუფლებულან წარსულის ყველა ნარჩენებისაგან.

ყველა ისინი სხვადასხვა მხრივ და სიძლიერით გამოხატავენ ძველს, წინ ეღობებიან მართალ და ღირსეულ ადამიანებს და გარ-

კვეულ დაზრკოლებას ქმნიან ჩვენი ცხოვრების განვითარებისათვის.

მართალია, ყველაფერი ეს არ ეკუთვნის ჩვენი ცხოვრების ე. წ. „სტატისტიკურ საშუალოს“. მაგრამ იგი მაინც არსებობს როგორც გარკვეული სოციალური მონაცემი, რომელსაც აქვს თავისი სახე და რომელიც გარკვეულ წინააღმდეგობებს და კონფლიქტებს იწვევს. ამიტომ იგი უფლებამოსილი თემაა შესატყვისი მხატვრულ სურათებისათვის, რომლებიც ხელს შეუწყობენ ძველის, მანკიერის დაღუპვასა და ახლის განმტკიცებას. „რადგან ცხოვრება იცვლება, — გვასწავლის ი. სტალინი, — რადგანაც ცხოვრება მოძრაობს. ამიტომ ცხოვრების ყოველ მოვლენას ორი მხარე აქვს: კარგი და ავი, რომელთაგან პირველი უნდა დავიცვათ და მეორე უარყოთ“¹. ბუნებრივია, რომ ეს მოვალეობა საბჭოთა ხელოვნებასაც აკისრია. მისი პარტიული არსის ერთ-ერთ საფუძველს შეადგენს.

ცნობილია, რომ აღნიშნული ხასიათის უარყოფითი ადამიანებისა და მოვლენების ასახვა, უპირველეს ყოვლისა. მდიდარ მასალას იძლევა კომედიის განვითარებისათვის, რადგან ისე როგორც სატირა, აგრეთვე კომედია არ შეიძლება არსებობდეს უარყოფითის განსახიერების გარეშე. ეს კომედიის ჟანრული სპეციფიკის ერთ-ერთ არსებით მხარეს შეადგენს. ამასთან რაც მიმავალია, რაც უკანასკნელად სუნთქავს, რაც სამუდამოდ ტოვებს ისტორიის ასპარეზს ახლის გამარჯვებისა და დამკვიდრების გამო, მკვეთრ კომიკურ ხასიათს ატარებს. იგი კომიკურია იმიტომ, რომ მისი სახით სიყალბე ებრძვის ჭეშმარიტებას, ახალს და ამავე დროს ჭეშმარიტებისა და პროგრესის მქადაგებლად მოაქვს თავი. იგი ბებერია და ძალად ახალგაზრდაობს, ბოროტია და კეთილშობილის ფერ-უმარილს იცხებს. მას რაინდად მოაქვს თავი და ეს მაშინ, როდესაც რაინდობის ყველა თვისება და საქურველი დიდი ხანია სამუდამოდ დაკარგული აქვს.

საყურადღებოა ისიც, რომ ისტორიულად კრიტიკულმა რეალიზმმა უარყოფითის გამოსახვის მეტად დიდი ტრადიცია შექმნა, როგორც საერთოდ, ისე კერძოდ კომედიის ჟანრში. სამწუხაროდ, ჩვენი დრამატურგები მეტად ფერმკრთალად ავლენენ ამ დიდი ტრადიციებისა და თვით ცხოვრების აქ მითითებული მოვლენების შესწავლის უნარს. ცხადია, ძირითადად ეს იწვევს იმ გარემოებას,

¹ ი. სტალინი, ტ. I, გვ. 289.

რომ საბჭოთა კომედიების უმრავლესობა გარეგნულ კომიკურ ეფექტს ემყარება. შინაგანი მკვეთრი კომიკური სიტუაციები და ხასიათები კი მას მეტად იშვიათად ახასიათებს. განსაკუთრებით ეს ითქმის ქართული საბჭოთა კომედიის შესახებ. აქ ერთადერთ ყველაზე მნიშვნელოვან გამონაკლისს პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ წარმოადგენს, რომლის ძირითადი პერსონაჟი დიდი ხანია, რაც გასცდა სცენას, ხალხმა მიიღო და ადამიანთა გარკვეული უარყოფითი თვისებების გამომხატველ სინონიმად აქცია, თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ მთლიანი სრულყოფილობით არც ეს კომედია ხასიათდება.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ უკანასკნელ დროს შექმნილ დრამატულ ნაწარმოებთა მნიშვნელოვანი ნაწილი აშკარა ცალმხრივობით ხასიათდება. ეს ცალმხრივობა, რომელიც გამოწვეულია ტიპიურობის პრობლემის მცდარი გაგებით, უარყოფითი ხასიათების გამოსახვისას, გარემოს ტიპიურობისა და დეტალების სიმართლით ჩვენების სრული უგულებელყოფის სახით ვლინდება. ეს კი ლოგიკურად იწვევს საბჭოთა სინამდვილის დამახინჯებას, ყალბ წარმოსახვას.

აქ უნდა მიეთითოს იმ შეხედულებების აშკარა მცდარობასაც, რომელიც ყოველ დრამატულ ნაწარმოებში, აქ აღნიშნული ცალმხრივობის თავიდან ასაცილებლად, დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟების შეფარდების, ერთგვარი პროპორციის დაცვას მოითხოვს. ჩვენი აზრით, პერსონაჟების, ისიც მთავარი პერსონაჟების ასეთი „არითმეტიკული თეორია“ საქმეს ნაწილობრივაც ვერ უშველის, თუ თვით სინამდვილის ტიპიური ნიშნების განსახიერებაში არ იქნება დაცული თანამიმდევრობა, მთლიანობა. ამასთან, დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟების შეფარდება სრულიად არ არის საეაღლებულო, რადგან საცესებით შესაძლებელია, რომ ამა თუ იმ პიესაში გამოყვანილი ყველა მთავარი პერსონაჟი უარყოფითი იყოს, მაგრამ თუ მათი ნამდვილი სახე სწორად იქნება გახსნილი გარემოს ტიპიური წარმოსახვის ფონზე, ე. ი. ნაჩვენები იქნება ამ პერსონაჟთა ნამდვილი არსი და ადგილი ჩვენს ცხოვრებაში, უდავოდ ღრმად რეალისტურ და მართალ ნაწარმოებთან გვექნება საქმე. საკუთრივ კომედიის შესახებ საჭიროა ისიც აღინიშნოს, რომ დადებითი ამ ქანრის ნაწარმოებში ისახება ისეთი დიდი ფაქტორის სახითაც, რო-

გორიც სიცილია. ეს ასეა იმიტომ, რომ სიცილი, რომელსაც ნ. გოგოლა გადატანითი მნიშვნელობით კომედიის მთავარი პერსონაჟი უწოდა, საბჭოთა კომედიაში ემყარება უარყოფითის უარყოფას სწორედ დადებითის პოზიციიდან. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ პერსონაჟთა რაიმე ნორმატული რეცეპტის შემუშავება ყოველად გაუმართლებელია.

ინტერესს იწვევს ამ მხრივ კლასიკური რეალისტური კომედია. არსებობს შეხედულება, თითქოს, იმის ერთ-ერთი არსებითი მიზეზი, რომ ნ. გოგოლი „რევიზორში“ მხოლოდ უარყოფითი ხასიათებისა და გარემოს განსახიერებას იძლევა, ისაა, რომ მწერალი თავისი პოლიტიკური მრწამსით არ იყო დაკავშირებული თავისი დროის პროგრესულ მოძრაობასთან, საერთოდ ცხოვრების დადებით მხარესთან¹. ეს ახსნა არ არის სწორი. განა ის მხატვარი—რეალისტი, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებაში ასე მკვეთრად სახავეს უარყოფით ცხოვრებას და საერთოდ პროგრესულ თვალსაზრისს აელენს, შეიძლება ვერ ხედავდეს დადებითს? აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ გოგოლის დროის პროგრესული რუსეთი გაცილებით უფრო თვალსაჩინო მოვლენას წარმოადგენდა, ვიდრე ამას ძნელად შესამჩნევი ჩანასახი, განუვითარებელი ტენდენცია გულისხმობს, რადგან იგი არსებითად ისტორიის სრულფასოვან ნაწილს შეადგენდა. ამის უარყოფა ხომ მაშინდელი რუსეთის მოწინავე მოძრაობისა და კულტურის უარყოფასაც ნიშნავს.

მხატვრული მოვლენების ანალიზისას საჭიროა მხედველობაში მივიღოთ ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტორებიც, როგორცაა მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და მხატვრული ტალანტის მიდრეკილება. მაშინ ბევრი რამ უფრო ნათელი იქნება, ვიდრე იმ შემთხვევაშია, როდესაც ყველაფრის მიზეზს მხოლოდ ეპოქასა და პოლიტიკურ რწმენაში ვეძებთ. ეს პირველ რიგში შეეხება კლასიკური რეალისტური კომედიის აქ აღძრულ საკითხსაც.

VIII

ტიპიურობა დიდი ხელოვნების შემოქმედებითი თვალსაზრისით იგი სინამდვილის მხატვრული ასახვის არა მარტო ყველაზე ჭეშმარი-

¹ იხ. ვ. ერმილოვის „Некоторые вопросы теории советской драматургии“, 1953, წ., გვ. 20—27.

რიტ, არამედ ურთულეს სახეობასაც წარმოადგენს. ეს იმიტომ, რომ გაცილებით უფრო ძნელია, გაცილებით უფრო დიდ ტალანტს, დიდ ოსტატობასა და ღრმა შემოქმედებით ინდივიდუალობას მოითხოვს ცხოვრების ისეთი განსახიერება, რომელიც სიმართლევც იქნება და ხელოვნებაც, ვიდრე იმავე საგნის რომელიმე შაბლონის თარგზე აქრა, ე. ი. სინამდვილისადმი ნებისმიერი დამოკიდებულება. თუ აქ გავიხსენებთ იმ გარემოებასაც, რომ საბჭოთა ხელოვნება არც ისე დიდი ისტორიის მქონეა, მაშინ ნათელი იქნება იმის მიზეზი, რომ თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ არ გვაქვს ისეთი ქმნილებები, რომლებიც სრული სახით მოიცავდნენ მოქმედი ცხოვრების ტიპიური ნიშნების განსახიერებას და ამ მხრივ ნიმუშის ხასიათს ატარებდნენ. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ ჩვენ არ გვაქვს მეტად თვალსაჩინო ნაწარმოებები, მით უმეტეს, თუ შედარებით ვინსჯვებით. ასეთის მტკიცება უდავოდ მცდარი უკიდურესობა იქნებოდა. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ასეთ ნაწარმოებებს, მათი ღირსებისა და მნიშვნელობის მიუხედავად, მაინც აკლიათ მხატვრული განზოგადობის სიღრმე, სასურველი შემოქმედებითი სრულყოფა და ინდივიდუალობა.

საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ კ. ლორთქიფანიძის რომანი „კოლხეთის ცისკარი“.

ეს რომანი უდავოდ წარმოადგენს ჩვენი პროზის მნიშვნელოვან მიღწევას. მასში მოცემულია ახალი სოფლის ცხოვრების ქვეშაბრტყლად მხატვრული სურათები, შექმნილი ძალზე კოლორიტული და მახვილი მხატვრული წარმოსახვით. ამას თან ერთვის რომანის ენის სიმდიდრე, მრავალფეროვნება და მკვეთრი ემოციური ხასიათი.

მაგრამ აღნიშნულთან ერთად „კოლხეთის ცისკარს“ გარკვეული ნაკლიც ახასიათებს.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ხასიათებისა და ნოვლებების გარკვეული თვისებები მოქმედების ან სიტუაციების განვითარების ხასიათიდან კი არ გამომდინარეობენ, არამედ მწერლის მსჯელობითი დახასიათებებიდან. ეს დახასიათებანი თავისთავად სწორია, მაგრამ მხატვრულ სიმართლეს მაინც მოკლებულია. და ეს იმიტომ, რომ მხატვრული სიმართლის არსი, ძალა და შემეცნებითი ღირსება მდგომარეობს არა მწერლის პოზიცი-

ის სისწორეში, არამედ თვით სინამდვილის სწორ ტიპიურ მხატვრულ ჩვენებაში, მხატვრული სურათის ნამდვილობაში. თუ იდეა, როგორც ზემოთაც აღინიშნა, ასეთ სურათიდან არ გამომდინარეობს, თუ ამ დიად კვარცხლბეკზე არ არის დაფუძნებული, მაშინ შიშველ. თავისთავად მოვლენად რჩება, მხატვრულ სიმართლედ ვერ იქცევა; დამაჯერებლობასა და ემოციური ზემოქმედების უნარს ჰკარგავს. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ — რომანში ვხვდებით ცალკეული ეპიზოდებისა და სიტუაციების ხელოვნურ განვითარებასაც, რაც იმითაა გამოწვეული, რომ მწერალი ამ შემთხვევაშიც იდეურ ჩანაფიქრს უფრო მიყვება, ვიდრე სინამდვილის ლოგიკას, ფსაქოლოგიურ სიმართლეს. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ მექის გამოსვლა სოფლის საერთო კრებაზე. თვით მექის კრებაზე გამოსვლის ფაქტი დამაჯერებლად აქვს მოცემული მწერალს. მაგრამ ის შედეგი, რომელიც მექის სიტყვამ გამოიღო არ არის დამაჯერებელი. ამ შემთხვევაში მწერალმა კრების მიმდინარეობა არასწორად გამოხატა, რადგან ისეთი დიდი ოპოზიცია და საერთო უკმაყოფილება, რომელსაც იჩენდა კრების უმრავლესობა საკოლმეურნეო ცხოვრების განვითარების მაშინდელ ეტაპზე არ შეეძლო ასე სწრაფად ჩაექრო მექის, ამ ჯერ კიდევ სრულიად ჩვეულებრივი მოჯამაგირის სიტყვას, როგორი მართალი და მქვერმეტყველურიც არ უნდა ყოფილიყო მისი ეს მამხილებელი გამოსვლა. აქ საჭირო იყო სოფლად კლასობრივი ბრძოლის მეტი სიმძაფრით ჩვენება. უფრო ხელოვნურ და ზერელე შთაბეჭდილებას ახდენს ტარასის ჯერ გადარჩენა ბანდიტთა თავდასხმის დროს, ხოლო შემდეგ მის მიერ ბანდიტ დვალიშვილის მოკვლა.

არაა სრულქმნილი ხელმძღვანელი პარტიული ორგანოების როლის ჩვენებაც. განა შეიძლება ტიპიურად ჩავთვალოთ ის გარემოება, რომ ერთ-ერთი პირველი საკოლმეურნეო არტელის ჩამოყალიბება არსებითად სოფლის პარტოგანიზაციის ინიციატივასა და მოქმედებაზე არის დამყარებული? განა სოფლად კლასობრივი ბრძოლის გამძაფრების პერიოდში, პარტია ისეთი შემთხვევითი ხასიათის ხელმძღვანელობას უწევდა ადგილობრივ მუშაკებს, როგორც ეს რომანშია ნაჩვენები? ასე გასინჯეთ, არტელში მხოლოდ ერთხელ მიდის ქუთაისიდან ხელმძღვანელი პარტიული მუშაკი და მაშინაც, არსებითად, გადაგვარებული დახუნდარას

ინფორმაციით კმაყოფილდება! ამ მხრივ სიტუაციები, საერთოდ ხასიათების მოქმედების გარეშე, უდავოდ მოკლებულია ტიპიურობას. ბუნებრივია, სხვა გარემოებასთან გვექნებოდა საქმე, რომ რომანი ცუდი პარტიული ხელმძღვანელობის განსახიერებას ისახვედეს მიზნად.

არაა ტიპური არც ის, რომ მექიზე ტერორისტული თავდასხმა. მომხდარი მაშინ, როდესაც მას სოფლის სიხარული — პირველი ტრაქტორი მოყავდა, ისე უშედეგოდ რჩება, თითქოს, ნადირობის დროს მომხდარიყოს რაიმე უნებლიე ხიფათი.

სხვა უფრო ნაკლებად ნიშანდობლივ დეტალებს აღარ შევეხებით. მიუვითითებთ მხოლოდ იმ გარემოებას, რომ რომანს აქვს კომპოზიციური ნაკლიც. კერძოდ, აგრონომ გეგელიას თავგადასავლის ვრცელი თხრობა აშკარა ჩანართს წარმოადგენს, რომელიც არღვევს თხრობის შინაგან მთლიანობას. რომანის კომპოზიციის ბუნებრივ განვითარებას.

ცხადია, ყველაფერი ეს ვერ ჩრდილავს ამ ნაწარმოების ღირსებებს. ამასთან, ყველა ამ ნაკლის დაძლევა არ წარმოადგენდა დიდ სირთულეს, მით უმეტეს ისეთი თავის ნაწარმოებისადმი მუდამ კრიტიკულად განწყობილი, ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონის მქონე და მაძიებელი მწერლისათვის, როგორც კ. ლორთქიფანიძეა. პრინციპულ კრიტიკას ამ მხრივ უდავოდ შეეძლო დიდი დახმარების გაწევა. ამის ნათელი მაგალითი ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის“ ისტორიაა. სამწუხაროდ, ჩვენმა კრიტიკამ ასეთ დახმარებას ხელგაშლილი ქება-დიდება ამჯობინა.

ეს მაგალითი იმის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს თუ რაოდენ დიდი და რთული შემოქმედებითი ამოცანა დგას ქართული ლიტერატურის, საერთოდ მთელი ქართული ხელოვნების წინაშე. მხატვრული სიმართლის (იგივე — ტიპურის განსახოვნების) მაღალი ოსტატობის დაძლევის სახით.

1953 წ.

3. ი. ლენინი და ესთეტიკის საკითხები

3. ი. ლენინის ესთეტიკური ნააზრვეი წარმოადგენს ახალ, უაღრესად მნიშვნელოვან ეტაპს მარქსისტული ესთეტიკის განვითარებაში. მის შესწავლას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს საერთოდ ხელოვნების სპეციფიკური და სოციალური არსის, ხოლო კერძოდ მხატვრული ასახვის თეორიის პრობლემატიკის გაშუქებისათვის. ამავე დროს, მასში მოცემულია საბჭოთა ხელოვნების მეთოდისა და თეორიის — სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ფუძემდებელი პრინციპების განსაზღვრა.

I

მხატვრული ასახვის თეორია ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების მარქსისტული გაგების უშუალო საფუძველია. მისი ძირითადი პრინციპები, ჩამოყალიბებული კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის მიერ, 3. ი. ლენინმა გააღრმავა და განავითარა უმთავრესად იმ ბრძოლის პროცესში, რომელსაც იგი პარტიის თეორიული საფუძვლების დასაცავად აწარმოებდა. პირველ რიგში აქ იგულისხმება რეაქციის პერიოდი — 1908—1910 წლები, როდესაც დაიწერა კლასიკური შრომა „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ (1908 წ.) და წერილების მთელი სერია ლევ ტოლსტოის შესახებ (1908—1911 წ. წ.).

ცნობილია, რომ 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებამ, რეაქციის მძვინვარება გამოიწვია არა მარტო საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და პოლიტიკური აზროვნების სფეროში, არამედ საერ-

თოდ იდეოლოგიის ყველა დარგში, განსაკუთრებით კი ფილოსოფიურ აზროვნებაში. მარქსისტულ მატერიალიზმს დაუპირისპირდა მახისა და ავენარიუსის ემპირიოკრიტიციზმისა და სხვა მის მსგავს სუბიექტივისტურ-იდეალისტური რეაქციული სისტემების პროპაგანდა, რაც უფრო ხშირად თვით მარქსიზმის „დაცვის“ საფარით ხდებოდა. მარქსიზმის კრიტიკა მახიზმის პოზიციიდან, ობიექტურად, იქცა „რეაქციის იარაღად, რეაქციის მეგზურად“ და დასაყრდენად არა მარტო ფილოსოფიასა და მეცნიერებაში, არამედ ხელოვნებაშიც. ამიტომ წერდა ლენინი 1910 წელს „პუბლიცისტის შენიშვნებში“: „ჩვენს დროში მეცნიერების, ფილოსოფიის, ხელოვნების დარგში წინ წარმოსდგა მარქსისტების ბრძოლა მახისტების წინააღმდეგ“¹. ეს ბრძოლა, როგორც ცნობილია, უპირველეს ყოვლისა, თვით ვ. ლენინმა გადაიხადა, ძირითადად „მატერიალიზმისა და ემპირიოკრიტიციზმის“ შექმნით, რომელშიც რეაქციის კალმოსნების გამანადგურებელი კრიტიკა, მარქსისტული გნოსეოლოგიის შემდგომი განვითარებისა და გაღრმავების საფუძველზეა მოცემული. მართალია, ამ შრომაში ვ. ლენინი ლიტერატურის, საერთოდ ესთეტიკის საკითხებს ცალკე არ ყოფს, მაგრამ ისინი მაინც პოულობენ არსებით ასახვას შემეცნების არსის საერთო ანალიზში. გნოსეოლოგიისა და ესთეტიკის საკითხების ეს მთლიანობა, როგორც ამას სწორად აღნიშნავს პროფ. მეილახი თავის ნარკვევში „Ленин и проблемы русской литературы“, გამოწვეული იყო თვით ემპირიოკრიტიციზმის წარმომადგენელთა გნოსეოლოგიურ და ესთეტიკურ შეხედულებათა პრინციპული და იდეური მთლიანობით. „ბრმა უნდა იყო, — ვკითხულობთ „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“, — რომ იდეური ნათესაობა ვერ დაინახო ლუნაჩარსკისეულ „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“². ამასთან, მახიზმი ლიტერატურასა, ხელოვნებასა და ესთეტიკაში განსაკუთრებით გააქტიურდა რეაქციის პერიოდში, უმთავრესად სიმ-

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 253.

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 441.

ბოლისტურ და „მემარცხენე“—დეკადენტური თეორიებისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის სახით. ეს ვარემოებაც, ცხადია, შეუძლებელს ხდიდა ვ. ლენინის შრომა ემპირიოკრიტიციზმის წინააღმდეგ, ამა თუ იმ ფორმით, არ შეხებოდა ესთეტიკის საკითხებსაც. მაგრამ მაინც, როგორც აღვნიშნეთ, ეს საკითხები არსებითად შემეცნების ზოგადი არსის ანალიზში პოულობს ასახვას ამ შრომაში. ამიტომ „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმის“ ყველა ის მონაკვეთი, რომელიც ლიტერატურის ან ესთეტიკის პრობლემებს ეხება უშუალოდ, ამ შრომის ხასიათისა და მიზანდასახულობის შესაბამისად, მხატვრული შემეცნების ზოგად არსს აშუქებს გნოსოლოგიის საერთო პრობლემატიკის ჩარჩოში. რაც შეეხება კერძოდ მხატვრული შემეცნების სპეციფიკას, იგი გაშუქებულია წერილებში ლევ ტოლსტოიზე, გენიალური რუსი მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების კონკრეტული ანალიზის სახით.

ამრიგად, ვ. ლენინის „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ და წერილები ლევ ტოლსტოიზე არა მარტო ერთ პერიოდშია შექმნილი, არამედ ესთეტიკის ერთიდაიგივე პრობლემების გაშუქებასაც მოიცავენ სხვადასხვა მხრივ, და ამდენად ჩვენთვის საინტერესო საკითხის თვალსაზრისით ორგანულად არიან ურთიერთთან დაკავშირებულნი. აქ ყურადღებას იქცევს ის ვარემოებაც, რომ „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ და თეორიული მონაცემებით ყველაზე მნიშვნელოვანი წერილი ლევ ტოლსტოიზე „ლევ ტოლსტოი, როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“, დაიწერა ზუსტად ერთსა და იმავე დროს — 1908 წელს. მაშასადამე, ვ. ლენინი მხატვრული ასახვის თეორიას სწორედ მაშინ აღრმავებდა და ანვითარებდა, როდესაც იგი მუშაობდა შემეცნების მარქსისტული თეორიის საკითხებზე, აღრმავებდა და ანვითარებდა ასახვის თეორიას.

II

ვ. ლენინი „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ნათელს ხდის, რომ როგორც რუსი მახისტების, ისე მათი მასწავლებლების „ფილოსოფიის გამოსავალი წერტილი და ძირითადი წინამძღვარი სუბიექტური იდეალიზმია“¹. ბუნებრივია, რომ ეს

¹ იქვე, გვ. 108.

უკანასკნელი იყო მახსიებების ესთეტიკური თვალსაზრისის ამო-
სავალიც, იმ დროის მთელი რუსული დეკადენტური ლიტერა-
ტურისა და სახვითი ხელოვნების თეორიულ-ფილოსოფიური საზრ-
დოც. ამით აიხსნება, რომ როგორც ყოველგვარი დეკადენტიზმის,
ისე რუსული დეკადენტური მიმდინარეობის ნიშანდობლივ თეო-
რიულ საფუძველს შეადგენდა: სინამდვილის სრული უარყოფა,
მისტიკა, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, სუბიექტური განცდის
ერთადერთ სინამდვილედ გამოცხადება. ყველაფერი ეს კი იმასაც
ნიშნავს, რომ ვ. ლენინის მიერ სუბიექტური იდეალიზმის ყველა
სახეობის, გნოსეოლოგიის უსუსურობის, არამეცნიერული და რე-
აქციული ბუნების ჩვენება, არსებითად დეკადენტიზმის წინააღმ-
დეგ გალაშქრებაც იყო, როგორც ესთეტიკაში, ისე თვით შემოქმე-
დებაშიც. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, უდავოდ დიდი მნიშვნე-
ლობა ქონდა ასახვის თეორიის პრინციპების ლენინურ დალაგებასა
და გაშუქებას, მოწინავე ესთეტიკური იდეებისა და მხატვრული
კულტურის განვითარებისათვისაც. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა
მოქმედარიყო, რადგან ვ. ლენინმა თავის შრომაში განსაკუთრებული
სიცხადით და სიღრმით დახატა შემეცნების არსის ნამდვილი სუ-
რათი, იმის მრავალმხრივ ნათელყოფით, რომ ადამიანის შემეცნე-
ბა „გარეგანი სამყაროს ასახვა“¹, რომ სამყარო ობიექტურად არსე-
ბობს და შეცნობადია, ხოლო ჩვენი განცდა, წარმოსახვა, შეგრძნო-
ბა „ობიექტური სამყაროს სუბიექტური სახეა“².

აღსანიშნავია, რომ ვ. ლენინი ასახვის თეორიის ამ პრინციპთა
საილუსტრაციოდ იყენებს ფეიერბახის „მეტად გონებამახვილ და
თვალსაჩინო“ ახსნა-განმარტებას, რომელშიც ფანტაზიის შესახებ შე-
მდგომი მეტად დამახსიათებელი მსჯელობა გვხვდება: „რა თქმა უნდა,
ფანტაზიის ნაწარმოებიც ბუნების ნაწარმოებია“, ბუნების ასახვაა.
ამასთან, „თუმცა ადამიანის წარმოდგენანი (Bilder) მზესა, მთვარე-
სა, ვარსკვლავებსა და ბუნების სხვა არსებებზე (Naturwesen)
ბუნების ნაწარმოებნი არიან, მაგრამ ს ხ ვ ა ნ ა ი რ ნ ი ნაწარმოებნი,
რომელნიც განსხვავდებიან ბუნებაში არსებულ საგნებისაგან“.

ლ. ფეიერბახის ამ სტრიქონებს ვ. ლენინი დასძენს: „ჩვენი
წარმოდგენის საგნები განსხვავდებიან ჩვენი წარმოდგენისაგან,

¹ იქვე, გვ. 103.

² იქვე, გვ. 141.

საგანი თავისთავად განსხვავდება საგნისაგან ჩვენთვის¹. ამრიგად, აქ ვ. ლენინს ფანტაზია აღებული აქვს როგორც შემეცნების ნაწილი, შემეცნების ობიექტური კანონზომიერების გამომხატველი მოვლენა. ამ გაგებით ვ. ლენინი უპირისპირებდა ყველა რჩეულის დეკადენტებსა და სუბიექტივისტებს, რომელთა თვალსაზრისით ფანტაზია ტყუილს, ფიქციას, სინამდვილის უარყოფას, წმინდა სუბიექტურ შეგრძნებასა და წარმოსახვას წარმოადგენს. ამრიგად, ვ. ლენინის განსაზღვრით, ფანტაზიაც სინამდვილის ასახვაა, მაგრამ თავისებური ასახვა. ამ პრინციპს კი მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული შემეცნების არსის განსაზღვრისათვის, რადგან ფანტაზია უკანასკნელის (ე. ი. მხატვრული ასახვის, შემეცნების) ერთ-ერთ არსებით ნიშანდობლივ (სპეციფიკურ) ფაქტორს შეადგენს.

მაგრამ, როგორც უკვე აღინიშნა, ვ. ლენინი „მატერიალიზმისა და ემპირიოკრიტიციზმში“ განვითარებულ როგორც აქ მითითებულ, ისე ყველა იმ დებულების სახით, რომლებიც შემეცნების ისტორიულობას, კრიტერიუმს, სოციალურ ბუნებასა და სხვა საკითხებს ეხებიან, ძირითადად, თეორიული შემეცნების არსს განსაზღვრავს. ამავ დროს, ამ შრომაში ვ. ლენინი არკვევს იმ საერთო ხასიათის ობიექტურ კანონზომიერებასაც, რომლებიც ახასიათებს შემეცნების ყოველ ფორმას. რაც შეეხება ამ უკანასკნელთა სპეციფიკის საკითხებს, კერძოდ იმ თავისებურებებს, რომლებიც სინამდვილის ასახვის მხატვრულ და თეორიულ ფორმებს განასხვავებენ ურთიერთისაგან, მათ ვ. ლენინი სხვა შრომებსა და წერილებში ეხება. სახელდობრ, თეორიული შემეცნების სპეციფიკური ნიშანდობლივი თვისებები განსაკუთრებული სიცხადითაა ხაზგასმული ჰეგელის „ლოგიკის მეცნიერების“ ცნობილ კონსპექტში (1914 წ.), ხოლო მხატვრული შემეცნებისა, როგორც ეს აგრეთვე უკვე ითქვა, წერილებში ლევ ტოლსტოის შესახებ.

III

„შემეცნება, — ვკითხულობთ „ლოგიკის მეცნიერების“ კონსპექტში, — არის ადამიანის მიერ ბუნების ასახვა. მაგრამ ეს ასახვა

¹ იქვე, გვ. 140.

არის არა მარტივი, არა უშუალო, არა მთლიანი, არამედ ეს არის პროცესი მთელ რიგ აბსტრაქციათა, ფორმულებისა, ცნებათა შედგენისა, კანონთა *els*, რომელი ცნებანიც, კანონებიც *els* (აზროვნება, მეცნიერება — „ლოგიკური იდეა“) ასახავენ პირობითად დაახლოებით მარადიულ მოძრაობასა და განვითარებაში მყოფი ბუნების უნივერსალურ კანონზომიერებას. აქ მართლაც, ობიექტურად სამი წევრია: 1) ბუნება, 2) ადამიანის შემეცნება—ადამიანის ტვინი (როგორც იმავე ბუნების უმაღლესი ნაყოფი) და 3) ბუნების ასახვის ფორმა ადამიანის შემეცნებაში; ეს ფორმა არის სწორედ ცნებები, კანონები, კატეგორიები *etc*“. (უკანასკნელი ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)¹. „ცოცხალი განვითარებიდან აბსტრაქტულ აზროვნებამდე და მისგან პრაქტიკამდე — ასეთი აქვეშა რიტების შემეცნების, ობიექტური რეალობის შემეცნების დიალექტიკური გზა“².

ვ. ლენინის ეს სტრიქონები, შემეცნების საერთო არსის განსაზღვრასთან ერთად, ძირითადად მოიცავენ კერძოდ თეორიული შემეცნების („აზროვნების, მეცნიერების“) თავისებურების განსაზღვრას. ვ. ლენინი აქ გარკვევით მიუთითებს, რომ თეორიული შემეცნება არ არსებობს აბსტრაქციის გარეშე და რომ მისთვის დამახასიათებელი ერთადერთი ფორმა სინამდვილის ასახვისა, ეს არის: „ცნებები, კანონები, კატეგორიები *etc*“. მაშასადამე, თეორიულ შემეცნების სპეციფიკური არსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი „ქმნის აბსტრაქციებს, ცნებებს, კანონებს, სამყაროს მეცნიერულ სურათს“ (ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)³.

არსებითად განსხვავებული თვისებებით ხასიათდება სინამდვილის მხატვრული ასახვა. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მისთვის ნიშანდობლივია არა მსჯელობა, მტკიცება, ცნებები, კანონები, კატეგორიები, დასკვნები, საერთოდ აბსტრაქციის საფუძველზე დამყარებული განზოგადება, არამედ ჩვენება, მხატვრული წარმოსახვა, იგივე — მხატვრული განზოგადება, მხატვრული შეთხზვა, მაშასადამე, ასახვის მხატვრული ფორმა, რაც შემოქმედებითი ფანტაზიის მოქმედების საფუძველზე

¹ ლენინის კრებული, IX, 1935 წ. გვ. 93.

² იქვე, გვ. 68.

³ იქვე, გვ. 98.

ხორციელდება და სინამდვილის მხატვრულ სურათს ქმნის. მართალია, ვ. ლენინი უაზრობად თვლიდა ფანტაზიის როლის უარყოფას „უაღრესად ზუსტ ნეცნიერებაშიც კი“ და სულელურ ცრურწმენას უწოდებდა აზრს იმის შესახებ, თითქოს ფანტაზია „მხოლოდ პოეტისათვის იყოს საჭირო“, მაგრამ, როგორც ამას აქ ციტირებული ბოლო სიტყვები აშკარად ადასტურებენ, ეს ლენინისავე გამოთქმით „უდიდესი მნიშვნელობის თვისება“, ძირითადად, მაინც მხატვრული შემოქმედების დამახასიათებელ ნიშანდობლივ მოვლენად მიაჩნდა მას. ამასთან, ფანტაზიის როლის ასეთი კატეგორიული აღიარება თეორიული შემეცნების სფეროში, არსებითად ნიშნავს ფანტაზიის ღრმა შემეცნებითი არსის ხაზგასმასაც, რაც ლოგიკურად ესიტყვება „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ განვითარებული თვალსაზრისს.

ვ. ლენინი, აღნიშნულთან ერთად, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული შემეცნების თავისებურების ესთეტიკურ მხარესაც. ამიტომ იყო, რომ იგი ახალი, პროლეტარული ხელოვნების განვითარების საკითხებზე მსჯელობისას აღნიშნავდა: „რაც ლამაზია, უნდა შევინარჩუნოთ, ნიმუშად გავიხადოთ, დავეყრდნოთ მას, თუნდაც იგი „ძველი“ იყოს. რატომ უნდა შევქაქოთ ზურგე ქეშმარიტად შევნიერს, უარი ვთქვათ მასზე, როგორც შემდგომი განვითარების გამოსავალ პუნქტზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი „ძველია?“ და შევძგე: „მე არ ძალმიძს ექსპრესიონიზმის, ფუტურისმიზმის, კუბიზმის და სხვა „იზმების“ ნაწარმოებნი მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად მივიჩნიო. მე ეს ნაწარმოებნი არ მესმის. მათგან არავითარ სიხარულს არ განვიციდი“¹. როგორც ვხედავთ, ლენინი აქ ლაპარაკობს ხელოვნების ნაწარმოების, როგორც მშვენიერების შესახებ, როგორც სიხარულის, ესთეტიკური სიამოვნების გამომწვევი ქმნილების შესახებ. ყველაფერი ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ვ. ლენინი სინამდვილის მხატვრული ასახვის საფუძველს ხედავდა ქეშმარიტებისა და მშვენიერების ორგანულ შემოქმედებით სინთეზში. ამ სინთეზის თვალსაზრისით აფასებდა იგი მხატვრულ მოვლენებს. კერძოდ, ეს თვალსაზრისი განსაკუთრებული სისრულით გამოსკვივის ლ. ტოლსტოის შემოქმედების გენიალურ ლენინურ ანალიზიდან, ამოსავალ პრინციპად

¹ იქვე, გვ. 223.

იმის გაშუქების მიჩნევის სახით, თუ რამდენად სწორად, ღრმად და მხატვრულად არის სინამდვილის არსი წარქოსახული ხელოვანის მიერ. რაც მთავარია, ვ. ლენინს ორივე ეს მომენტი ერთ მთლიანობაში აქვს განხილული, — ურთიერთიდან გამომდინარე მოვლენებად და ურთიერთის პირობად მიაჩნია. ანტიტომმა, რომ როგორც ამას ქვემოთ ვნახავთ, ლენინის თვალსაზრისით, ქვეშაბრტად დიდი მხატვარი არ შეიძლება არ ასახავდეს ცხოვრების არსებით მხარეებს მაშინაც კი, როდესაც მისი ძირითადი რწმენა მცდარია და რეაქციული. ლ. ტოლსტოის შემოქმედების ლენინური ანალიზის ეს ერთ-ერთი თეორიული წინამძღვარი, მხატვრული შემეცნების სპეციფიკის ობიექტური კანონზომიერების არსებით მხარეს შეადგენს. მაგრამ როგორც ამ პრინციპის, ისე აღნიშნული სპეციფიკური კანონზომიერების ლენინური გაშუქების მთლიანი სახით გათვალისწინებისათვის, საჭიროა წინასწარ რამდენიმედ მაინც გავეცნოთ ვ. ლენინის წერილებში მოცემულ კონცეფციას ლ. ტოლსტოის შემოქმედების შესახებ.

IV

ვ. ლენინი ლ. ტოლსტოის უდიდეს მოვლენად თვლიდა მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში.

„რა ბუმბერაზია, ა! რა უზარმაზარი ადამიანი, — უთქვამს მას მ. გორკისათვის ლ. ტოლსტოიზე საუბრის დროს, — აი მხატვარი, ბატონო ჩემო. და იცით კიდევ რა არის საკვირველი? ამ გრაფამდე ნამდვილი გლეხი ლიტერატურაში არ ყოფილა.

შენიდეგ მილილული თვალებით შემომხედა, — განაგრძობს მ. გორკი თავის მოგონებას, — და მკითხა:

— ევროპაში ვინ შეიძლება მის გვერდით იქნას დაყენებული? და თვითონვე უპასუხა თავის თავს.

— არავინ!

და ხელების ფშვნეტიტ გაიღიმა კმაყოფილმა¹.

1910 წელს დაწერილ ერთ-ერთ წერილში კი ვ. ლენინი ლ. ტოლსტოის სახელს რუსეთის პირველი რევოლუციის მსოფლიო მნიშვნელობასთან აკავშირებს. ლ. ტოლსტოის „მსოფლიო მნიშვნელობა, როგორც მხატვრისა, — წერს იგი, — მისი მსოფლიო სა-

¹ ლენინი ლიტერატურის შესახებ, გვ. 218.

ხელი, როგორც მოაზროვნისა და მქადაგებლისა, ერთიც და მეორეც, თავისებურად ასახავს რუსეთის რევოლუციის მსოფლიო მნიშვნელობას¹. მაგრამ, მეორე მხრივ, ვ. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდა და მკაცრად, დაუნდობლად აკრიტიკებდა დიდი მწერლის სუსტ მხარეებს, რეაქციონურ იდეებს, ე. წ. „ტოლსტოველობას“.

1908 წელს, ლ. ტოლსტოის დაბადების 80 წლისთავის იუბილესთან დაკავშირებით, ხოლო 1910—1911 წლებში მწერლის გარდაცვალების გამო, ოფიციალურმა და ლიბერალურმა გაზეთებმა განსაკუთრებული ხელგაშლილობა გამოიჩინეს ტოლსტოის შემოქმედებისა და მოძღვრების რეაქციულ ფალსიფიკაციაში, რაც არსებითად მიმართული იყო რევოლუციისა და მარქსიზმის წინააღმდეგ, ჩვენი პარტიის წინააღმდეგ. არსებითად ამ გზას გაყვა მენშევიკური პრესაც.

ვ. ლენინი თავის წერილებში ლ. ტოლსტოის შესახებ, გამანადგურებელი კრიტიკით აღუდგა წინ ამ შემოტევას. მან აშკარა გახადა ლ. ტოლსტოის სახელს ამოფარებულ ყველა კონტრრევოლუციონერ მოკალმეთა პირმოთნეობა, „გაცვეთილი ოინბაზობა“, ორქოფული „ცივილიზირებული“ სიცრუე, ცარიელი ფრაზები და „ფუულით ნაყიდი“ სიყალბე, გაუღენთილი მუშათა კლასისა და მისი იდეოლოგიისადმი სიძულვილით. ამავე დროს, ლენინმა თავის წერილებში მოგვცა ლ. ტოლსტოის „შემოქმედებისა და მოძღვრების არსის გენიალური ანალიზი, რომელიც მხატვრული მოვლენების მარქსისტული კვლევის, განხილვის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს. ამ ანალიზის ძირითადი დებულებაა მთლიანი ტოლსტოის უარყოფა, ტოლსტოის შემოქმედებასა და მოძღვრებაში არსებითი შინაგანი წინააღმდეგობების დასაბუთება.

ვ. ლენინის განსაზღვრით, წინააღმდეგობანი ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებსა, შეხედულებებსა, მოძღვრებასა და სკოლაში აშკარადაა მოცემული. ერთი მხრივ, ჩვენს წინაშე დგას ლ. ტოლსტოი „გენიალური მხატვარი, რომელმაც მოგვცა არა მარტო რუსეთის ცხოვრების უბადლო სურათები, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებნი“; ტოლსტოი — გა-

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 401 ციტირებულია წერილიდან „ლ. ნ. ტოლსტოი“.

მომხატველი „მეტად ფხიზელი რეალიზმისა“, „ყველა და ყოველ-
გვარი ნიღაბის ჩამოგლეჯით“ რომ ხასიათდება; ლ. ტოლსტოი — „სა-
ოცრად ძლიერი, უშუალო და გულწრფელი“ პროტესტანტი, საზოგა-
დოებრივი სიცრუისა და სიყალბის მოწინააღმდეგე, „კაპიტალისტური
ექსპლოატაციის უღმობელი“ კრიტიკოსი, მთავრობის ძალადობათა,
სასამართლოს, ეკლესიისა და სახელმწიფო მმართველობის ოინბა-
ზობის მამხილებელი; ლ. ტოლსტოი — შემოქმედი, ბრწყინვალე
მხატვრული ეპოპეისა, რომელშიც შესანიშნავად არის გადმოცემული
ჩაგრული მასების მდგომარეობა და განწყობილებები, რუსი მემა-
მულე და გლეხი, საერთოდ მთელი რუსეთის ცხოვრება „ბურჟუა-
ზიული რევოლუციის ეპოქისა“. მეორე მხრივ, ლ. ტოლსტოი გვევ-
ლინება, „როგორც მემამულე, რომელიც მწვალებლობს ქრისტეს
სახელით“; როგორც სასაცილო „წინასწარმეტყველი, რომელსაც
ახალი რეცეპტები აღმოუჩენია“ და სურს ამით იხსნას კაცობრიობა;
როგორც უტოპისტი, პატრიარქალური, გულუბრყვილო გლეხის
მისტიციზმის, ტირილისა და სასოწარკვეთილების, პოლიტიკისადმი
მტრული დამოკიდებულებისა და ასკეტიზმის გამომხატველი; რო-
გორც რევოლუციის აშკარა მოწინააღმდეგე, „ბოროტებისადმი წინ-
აღუდგომლობისა“ და ზნეობრივი თვისრულყოფის მქადაგებე-
ლი; როგორც სარკე „გლეხური აჯანყების სისუსტისა და ნაკლოვა-
ნებებისა“, რუსეთის პატრიარქალური სოფლის უხერხემლობისა და
„ყაირათიანი გლეხის“ დახავსებული ლაჩრობისა; როგორც მქადაგე-
ბელი ყველაზე მოქნილი და ამიტომაც განსაკუთრებით საზიზღარი
ხუცობისა.

ამრიგად, ლენინის შეფასებით, ტოლსტოი — დიდი, ძლიერი, პროგრესული რუსეთის მესიტყვე და სარკეა, ამავე დროს — უსუსურია, ჩამორჩენილია, რეაქციული უტოპიზმის აპოლოგეტი და მქადაგებელია.

ამ შინაგან წინააღმდეგობათა რკალში ვ. ლენინი, უპირველეს ყოვლისა, ხედავს ტოლსტოი — მხატვრისა და ტოლსტოი — მოაზროვნის, ანდა თვით ლენინისავე სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, „მხატვარ ტოლსტოის ნაწარმოებებისა“ და „მოაზროვნე ტოლსტოის შეხედულებების“ ძირითადი ტენდენციების სხვადასხვაობას. „მისწრაფება, — წერს ლენინი, — რომ ძირ-ფესვიანად აღგავონ ოფიციალური ეკლესია, მემამულეები, მემამულური მთავრობა“.

„შექმნან პოლიციურ-კლასობრივი სახელმწიფოს ნაცვლად თავისუფალ და თანასწორუფლებიან წვრილ გლეხთა თანაცხოვრება,—ეს მისწრაფება წითელ ზოლად გასდევს გლეხთა ყოველ ისტორიულ საბიჯს ჩვენს რევოლუციაში, და, უექველია, ტოლსტოის ნაწერების იდეური შინაარსი გაცილებით უფრო შეესაბამება ამ გლეხურ მისწრაფებას, ვიდრე განყენებულ „ქრისტიანულ ანარქიზმს“, როგორც ზოგჯერ უწოდებენ მის შეხედულებათა „სისტემას“¹. ამიტომ, რომ ლენინი ყოველთვის აღფრთოვანებით ლაპარაკობს ტოლსტოიზე, როგორც დიდ რეალისტ მწერალზე, გენიალურ ხელოვანზე. უდიდესმა მხატვარმა, აღნიშნავს იგი, შეძლო იმდენი დიდი საკითხების დაყენება და ისეთ მხატვრულ ძლიერებამდე ამაღლება, „რომ მისმა ნაწარმოებებმა ერთ-ერთი პირველი ადგილი დაიკავეს მსოფლიო მხატვრულ ლიტერატურაში. რევოლუციის მომზადების ეპოქა მებატონეთა მიერ დაბეჩავებულ ერთ-ერთ ქვეყანაში, ტოლსტოის გენიალური გაშუქების მეოხებით, წარმოგვიდგა, როგორც წინ გადადგმული ნაბიჯი მთელი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში“², ანდა კიდევ: „წარმოშობით და აღზრდით ტოლსტოი ეკუთვნოდა რუსეთის მემამულეთა უმაღლეს დიდკაცობას, — მან კავშირი გაწყვიტა ამ წრის ყველა ჩვეულ შეხედულებასთან და, თავის უკანასკნელ ნაწარმოებში, მგზნებარე კრიტიკით დაესხა თავს მთელ თანამედროვე სახელმწიფოებრივ, საეკლესიო, საზოგადოებრივ, ეკონომიურ წესებს, რომლებიც ემყარება მასების დამონებას, მათს სიღატაკეს, გლეხთა და წვრილ მეპატრონეთა გაჩანაგებას საზოგადოდ, ძალადობასა და პირმოთნეობას, რითაც თავიდან ბოლომდე გაუღენთილია მთელი თანამედროვე ცხოვრება“³.

ამავე დროს, ვ. ლენინი თავს ესხმის, სასტიკად აკრიტიკებს ლ. ტოლსტოის პოლიტიკურ, მორალურ, ფილოსოფიურ და რელიგიურ შეხედულებებს, საერთოდ ტოლსტოის მთელს მოძღვრებას — ტოლსტოველობას, რომელიც მას მიაჩნდა გარკვეული რაციონალური ელემენტების მომცველად, მაგრამ მაინც „უსათუოდ უტოპიურად და თავისი შინაარსით რეაქციულად ამ სიტყვის უალრესად ზუსტი და ღრმა მნიშვნელობით“.

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 15, გვ. 242.

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 401.

³ იქვე, გვ. 413.

ტოლსტოის მოძღვრება, ვ. ლენინის განსაზღვრით, გამოხატავდა თავისი ეპოქის გლახობის როგორც პროტესტს, ისე სასოწარკვეთილებას; როგორც სიძულვილს არსებული წყობილების მიმართ, მომწიფებულ მისწრაფებას უკეთესისაკენ, სურვილს წარსულისაგან თავის დაღწევისა, ისე მისივე ოცნების უსუსურობასა და რევოლუციურ უხერხულობას.

ლ. ტოლსტოის „ბაგეებით,— წერს ვ. ლენინი,— ლაპარაკობდა რუსი ხალხის მთელი ის მრავალფეროვანი მასა, რომელსაც უკვე სძაგს თანამედროვე ცხოვრების ბატონ-პატრონი, მაგრამ რომელიც ჯერ კიდევ ვერ მისულა შეგნებულ, თანმიმდევრულ, ბოლომდე მიმავალ, შეურიგებელ ბრძოლამდე მათს წინააღმდეგ“¹. ანდა კიდევ: „ხალხის უზარმაზარი ზღვა, მთელ სიღრმემდე აბოზოქრებული, მთელი თავისი სუსტი და ძლიერი მხარეებით“ — აი რა არის მოცემული ტოლსტოის მოძღვრებაში. და ლ. ტოლსტოი ისეთი სიძლიერით ასახავს ხალხის — მილიონობით და ათეული მილიონობით გლახობის ამ „განწყობილებას, რომ თვითონ მას თავის მოძღვრებაში შეაქვს მათი გულუბრყვილობა, პოლიტიკისაგან მათი განდგომა, მათი მისტიციზმი, ამ ქვეყნისაგან განდგომის სურვილი, ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობა“, უმწეო წყევლა-კრულვა კაპიტალიზმისა და „ფულის ბატონების მისამართით“².

მაგრამ რუსი გლახობა ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში გარკვეული დიფერენციაციით ხასიათდებოდა. სახელდობრ, გლახობის სულ მცირე ნაწილი წელში გამართული იყო; მან იცოდა ბრძოლის გზა, „ჩანყდებოდა და იარაღს კიდებდა ხელს თავისი მტრების გასაქლევად, მეფის მსახურთა და მემამულეების დამცველთა მოსასპობად“. სწორედ გლახობის ამ ნაწილის განწყობილების გამოხატვას წარმოადგენს ლ. ტოლსტოის მოძღვრების კრიტიკული (რაციონალური) ელემენტები.

გლახობის უდიდესი ნაწილი კი „ტიროდა და ლოცულობდა. თხოვნებს წერდა და „შუაქაცებს“ გზავნიდა — სწორედ ლევ ნიკოლოზის-ძე ტოლსტოის სულისკვეთებისამებრ“³.

დამახასიათებელია, რომ ამ განწყობილებების გამოვლენას

¹ იქვე, გვ. 440.

² იქვე, გვ. 414.

³ ვ. ლენინი, ტ. 15, გვ. 245.

ვ. ლენინი მიუთითებს 1905—1906 წლების ჯარისკაცთა აჯანყებებზე-შიც. „ჯარისკაცი, — წერს იგი, — აღსაესე იყო გლეხის საქმისადმი თანაგრძნობით. მისი თვალები აინთებოდა ხოლმე მიწის ხსენებაზე-დაც კი. ძალაუფლება ჯარში არაერთხელ გადასულა ჯარისკაცთა ხელ-ში,—მაგრამ ეს ძალაუფლება გაბედულად თითქმის არ ყოფილა გამო-ყენებული; ჯარისკაცები მერყეობდნენ. ორიოდ დღის შემდეგ, ზოგ-ჯერ რამდენიმე საათის შემდეგ, რომელიმე საძულველ უფროსს რომ მოკლავდნენ, პატიმრობიდან ანთავისუფლებდნენ დანარჩე-ნებს, მოლაპარაკებას მართავდნენ ხელისუფლებასთან, და შემდეგ დასახვრეტად დგებოდნენ, გასაწყვლად წვდებოდნენ, ისე ებმოდ-ნენ უღელში — სავსებით ლევ ნიკოლოზის-ძე ტოლსტოის სულის-კვეთებისამებრ“.¹

გლეხობის ამ უმრავლესობის განწყობილებებსა და სასოწარ-კვეთილებას გამოხატავს ლ. ტოლსტოის მოძღვრების ძირითადი პრინციპები, ე. წ. ტოლსტოველობა. ამიტომაც, რომ „ტოლსტოის იდეები ჩვენი გლეხური აჯანყების სისუსტისა და ნაკლოვანების სარკეა, პატრიარქალური სოფლის უნიათობისა და „მეურნე გლე-ხის“ ბეჩავი ლაჩრობის ასახულობაა“².

ლ. ტოლსტოის შემოქმედებისა და მოძღვრების ძირითადი ტენ-დენციებისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობანი განსაკუთრე-ბული სიცხადით ვლინდება მწერლის რევოლუციისადმი დამოკიდე-ბულების ლენინურ ანალიზში. „დიდი მხატვრის სახელის შედარება რევოლუციასთან, — ვკითხულობთ წერილში — „ტოლსტოი, რო-გორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“, — რომელიც მან აშკარად ვერ გაიგო, რომელსაც მან აშკარად აარიდა თავი, შეიძლება პირვე-ლი შეხედვით უცნაური და ხელოვნური მოგვეჩვენოს. ხომ არ და-ვარქმევთ სარკეს იმას, რაც, ცხადია, არ ასახავს ნოვლენებს სწო-რად?“ მაგრამ „თუ ჩვენს წინაშე მართლაც დიდი მხატ-ვარია, მას თავის ნაწარმოებებში უნდა აესახა რევოლუციის თუნდაც ზოგიერთი არსებითი მხარე“ (ხაზგასმა ჩემია — მ. დ.)³. და როგორც თვით წერილის სახელწოდებაც მიუთითებს, მომდევნო ანალიზით ვ. ლენინი სავსებით ნათელს ხდის.

¹ იქვე, გვ. 243—244.

² იქვე, გვ. 243.

³ იქვე, გვ. 236.

რომ ლ. ტოლსტოი — მხატვარი რევოლუციის არა მარტო ზოგიერთ არსებით მხარეს სახავს, არამედ რევოლუციის ქვეშეპირი საკედ გვევლინება, რადგან იგი იყო არა მარტო დიდი მხატვარი, არამედ დიდი რეალისტიც.

ამრიგად, ერთი მხრივ, ლ. ტოლსტოიმ, როგორც მოქალაქე და მოაზროვნე, აშკარად ვერ გაიგო რევოლუცია, აშკარად აარიდა თავი მას. მეორე მხრივ კი ლ. ტოლსტოი — მხატვარი წარმოადგენს რევოლუციის საკეს.

აღნიშნულთან ერთად, ვ. ლენინის განსაზღვრით, ლ. ტოლსტოისათვის დამახასიათებელი ყველა ეს წინააღმდეგობანი „შემთხვევითი რამ კი არ არის, არამედ იმ წინააღმდეგური პირობების გამოხატულებაა, რომლებშიც ჩაყენებული იყო XIX საუკუნის უკანასკნელი მესამედის რუსეთის ცხოვრება“¹. არსებითად, ეს არის 1861 წლიდან 1905 წლამდე განვლილი პერიოდი. „მართალია, — წერს ვ. ლენინი, — ლ. ტოლსტოის ლიტერატურული მოღვაწეობა უფრო ადრე დაიწყო და უფრო გვიან დამთავრდა, ვიდრე დაიწყო და დამთავრდა ეს პერიოდი, მაგრამ ლ. ტოლსტოი, როგორც მხატვარი და მოაზროვნე, სავსებით ჩამოყალიბდა სწორედ ამ პერიოდში, რომლის გარდამავალმა ხასიათმა წარმოშვა ტოლსტოის ნაწარმოებთა და „ტოლსტოველობის“ ყველა განმასხვავებელი თვისება“ (ხაზგასმა ჩემია. — მ. დ.)².

ლ. ტოლსტოის შემოქმედებისა და მოძღვრების ეს ლენინური გაგება, მხატვრული შემოქმედების ობიექტურ სპეციფიკურ კანონზომიერების, კანონების. გაშუქებას მოიცავს. კერძოდ, იგი სავსებით ნათელყოფს იმ გარემოებას, რომ სინამდვილის მხატვრული ასახვა სპეციფიკურია არა მარტო თავისი ფორმის გამო, არამედ ასახვის მთელი პროცესის ხასიათისა და შინაგანი თვისების მხრივაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრულ შემეცნებაში გამოხატვის სპეციფიკურ ფორმას საფუძვლად უდევს სინამდვილის შეცნობისა და წარმოსახვის ღრმად სპეციფიკური პროცესი, ღრმად თავისებური ხედვა, შეგრძნობა, განცდა, აზროვნება. ვ. ლენინის ციტირებულ სტრიქონებში კონკრეტულად არის ნაჩვენები ისიც, რომ

¹ იქვე, გვ. 238

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 15, გვ. 238.

მხატვრული შემეცნების მითითებული ობიექტური სპეციფიკური კანონზომიერება, მით უფრო მკვეთრად და სრული სახით ვლინდება ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში, რაც უფრო დიდია თვით მწერალი, როგორც მხატვარი. ამიტომაც, რომ დიდი ხელოვანი სინამდვილის ზოგ არსებით მხარეს მაშინაც ანსახელებს თავის შემოქმედებაში, როდესაც მისი პოლიტიკური შეხედულებანი, მოძღვრება სინამდვილის ყალბ გაგებას მოიცავს, რეაქციულია. იმ შემთხვევაში კი, როდესაც ასეთი მწერალი ამავე დროს დიდი რეალისტიც არის, მის ნაწარმოებებში მთელი თავისი მრავალფეროვნებით ისახება სინამდვილე, ეპოქა, ე. ი. მხატვრული სიმართლე ამარცხებს თეორიულ ცრურწმენას, მაშასადამე, ქეშმარიტი მხატვარი იმარჯვებს მცდარ პოზიციანზე მდგომ მოაზროვნეზე.

ნიშანდობლივია, რომ ეს თვალსაზრისი ვ. ლენინს განეთარებულ აქვს არა მარტო ჩვენთვის უკვე ცნობილ ანალიზში ლ. ტოლსტოის რევოლუციასთან დამოკიდებულებისა, არამედ იმ როლის აღნიშვნის დროსაც, რომელიც ლ. ტოლსტოის მხატვრულმა გეზომ ითამაშა რუსეთის ცხოვრების შეუდარებელი კრიტიკული სურათების შექმნაში. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, დამახასიათებელია შემდეგი სტრიქონები წერილიდან „ლ. ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა კლასი“: „ლ. ტოლსტოის კრიტიკის თავისებურება და მისი ისტორიული მნიშვნელობა ის არის, რომ ეს კრიტიკა ისეთი სიძლიერით გამოხატავს აღნიშნული პერიოდის რუსეთის ხალხის უადრესად ფართო მასების და სახელდობრ სოფლური, გლეხური რუსეთის შეხედულებათა მსხვრევას, რომელიც მხოლოდ გენიალური მხატვრების დამახასიათებელია“ (ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)¹.

ამრიგად, ვ. ლენინის ეს თვალსაზრისი ნათელს ხდის, რომ კენიალური მხატვრების ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისება ცხოვრების ძლიერი ფერებით და სიმართლით ასახვაა, ხოლო ამიტომ რაც უფრო დიდია მწერალი, საერთოდ ხელოვანი, როგორც მხატვარი, მით უფრო ღრმად წვდება იგი სინამდვილის არსს, მით უფრო მკვეთრი ფერებით გამოხატავს ეპოქის მაჯისცემასა და მოწინავე იდეებს, ხალხის ცხოვრებას, ინტერესებსა და იდეალებს. ცხადია, ყველაფერი ეს, განსაკუთრებით მაშინ ვლინდება. როდესაც კენიალური შემოქმედი ნამდვილი რეალისტიც არის.

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 413.

მხატვრული ასახვის თეორიის აქ ხაზგასმული პრინციპები ინდენად შინაგანად არის მოცემული, როგორც თეორიული წინამძღვრები, ვ. ლენინის წერილებში ლ. ტოლსტოის შესახებ, რომ მხოლოდ მათი გათვალისწინება ხდის გასაგებს, თუ ძირითადი ტენდენციებით როგორ გაეთიშა და დაუპირისპირდა ტოლსტოი — გენიალური მხატვარი, ტოლსტოი — მოაზროვნეს.

ბუნებრივია, რომ ამ პრინციპებს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვთ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკისათვის. ისინი, უპირველეს ყოვლისა, ნათლად ააშკარაებენ იმ გავრცელებული შეხედულების მცდარობას, რომელიც აღიარებს, თითქოს, მარქსისტულ-ლენინური თვალსაზრისით, სინამდვილის მხატვრულ და თეორიულ შემეცნებას შორის არსებული განსხვავება მხოლოდ გამოსახვის ფორმებით იფარგლებოდეს. ამ თეორიის ზომები სახეობაც კი გვარწმუნებს, რომ, თითქოს, აბსტრაქცია მხატვრულ შემეცნებაში იმავე როლს ასრულებდეს, რაც მას აკისრია თეორიულ შემეცნებაში. ეს გაგება ობიექტურად ემყარება ლენინის იმ განსაზღვრების ესთეტიკაში პირდაპირ, ბრმად გადატანას. რომლებიც განვითარებულია „ლოგიკის მეცნიერების“ კონსპექტში და საკუთრივ თეორიული შემეცნების არსს ეხებიან. ხშირად გვხვდება ამ მხრივ ლენინის შემდეგი ფორმულის უშუალო გამოყენება მხატვრული შემეცნების ბუნების ანალიზისას: „ცოცხალი განჭვრეტიდან აბსტრაქციულ აზროვნებამდე და მ ი ს გ ა ნ პ რ ა ქ ტ ი კ ა მ დ ე — ასეთია ჰემარიტების შემეცნების, ობიექტური რეალობის შემეცნების დიალექტიკური გზა“. მართალია, აბსტრაქცია არის მოცემული მხატვრულ შემოქმედებაში, მაგრამ მხოლოდ ერთ-ერთი არა ძირითადი ელემენტის სახით. იქ კი, სადაც „აბსტრაქციის ძალა“ ჩნდება, როგორც არსებითი ფაქტორი, ხელოვნება არა მარტო კნინდება, არამედ სავსებით ქრება, რადგან მხატვრული ასახვის სტიქია სურათოვანი, სახეობრივი ასახვაა, სინამდვილის „სინამდვილისავე ფორმაში“ ჩვენებაა; ეს კი სინამდვილის უშუალო გრძნობად — კონკრეტულ მხატვრულ გარდასახვას, მხატვრულ განზოგადებას. წარმოსახვას გულისხმობს და მხატვრული ფანტაზიის ძალას, შეთხზვას ემყარება, როგორც აუცილებელ სპეციფიკურ შემეცნებით საფუძველს.

მხატვრული ასახვის სწორედ ეს თავისებურება ქმნის შესა-

ძლებელს, რომ დიდი მხატვარი-რეალისტი სწორად სახავედეს სინამდვილეს, მაშინაც კი, როდესაც მისი ძირითადი თეორიული შეხედულებები იმავე სინამდვილის შესახებ მცდარია. ასეთ შემთხვევაში, როგორც ეს უკვე ნათლად ვნახეთ ტოლსტოის შემოქმედების ლენინისეული ანალიზის სახით, ხელოვანი მიყვება არა თავის აზრს შეხედულებებს, არამედ თვით სინამდვილის ლოგიკას, სინამდვილის არსს, მაშასადამე, თავისი შეხედულებების ილუსტრაციას კი არ ახდენს, არამედ ხატავს იმის სურათებს, რასაც თვით სინამდვილე კარნახობს. ლ. ტოლსტოიმ თავის შემოქმედების ეს მხარე, თუმცა შესაძლებელია არა სრული სახით, მაგრამ მაინც ნათლად და ნიშანდობლივად გამოხატა თავისი შემდეგი შენიშვნით: „ჩემი გმირები, ქალებიც და მამაკაცებიც, ზოგჯერ აკეთებენ ისეთ ოინებს, როგორსაც მე არ ვისურვებდი. ისინი აკეთებენ იმას, რაც უნდა გააკეთონ ნამდვილ ცხოვრებაში, რაც არსებობს ნამდვილ ცხოვრებაში და არა იმას, რაც მე მსურს“¹.

V

ძირითადად ასეთია მხატვრული შემეცნების, ხელოვნების როგორც ზოგადი არსის, ისე თავისებურების (სპეციფიკური ბუნების) ობიექტური კანონზომიერების, კანონების ლენინური ანალიზის პრინციპები.

როგორია ამ პრინციპების ადგილი და მნიშვნელობა მარქსისტული ესთეტიკის განვითარებაში?

როგორც ცნობილია, კ. მარქსი ჯერ კიდევ „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ დაწერილ შესავალში ეხება მხატვრული შემეცნების სპეციფიკას. კერძოდ, კ. მარქსი აქ მხატვრულ შემეცნების შესახებ ლაპარაკობს. როგორც სამყაროს ათვისების სპეციფიკურ ფორმაზე, რომელიც ათვისების „მისთვის ერთადერთი შესაძლებელი წესით“ ხასიათდება². ეს თვალსაზრისი, რეალიზმის დიდი შემეცნებითი მნიშვნელობის ხაზგასმასთან ერთად, არა ერთხელ არის ასახული კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის უფრო გვიანდელ შეხედულებებში ბალზაკის, შექსპირისა და სხვა რეალისტი

¹ „Толст. ежегодник“, 1911 г. გვ. 91.

² კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, სახელგამი. 1953 წ., გვ. 282.

მწერლების შესახებ. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ ფრ. ენგელსის ცნობილი წერილი მწერალ ქალ მ. ჰარკნესთან, რომელშიც ანალიზირებულია ბალზაკის პოლიტიკურ შეხედულებებსა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის არსებული კონფლიქტი, წინააღმდეგობა. ყველა ამ უდიდესი მნიშვნელობის განსაზღვრებასა და შენიშვნებში მოცემული გაშუქება მხატვრული ასახვის, როგორც ზოგადი, ისე სპეციფიკური არსისა, ვ. ლენინმა თავის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში გააღრმავა და განავითარა, შემეცნების მარქსისტული თეორიის გაღრმავებისა და განვითარების საფუძველზე. ამრიგად, ვ. ლენინის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები თვალსაჩინოდ ამდიდრებენ მხატვრული ასახვის ობიექტური სპეციფიკური კანონზომიერების მარქსისტულ ანალიზს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ვ. ლენინის ესთეტიკური ნააზრევის ამ მხარეს, საერთოდ ლ. ტოლსტოის მოძღვრებისა და შემოქმედების ლენინურ ანალიზს, დიდი მნიშვნელობა აქვს მარქსისტული ესთეტიკის ასეთი არსებითი პრობლემების გაშუქებისათვის, როგორცაა ხელოვანის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების მეთოდის ურთიერი და მოკიდებულების პრობლემა კლასიკურ მემკვიდრეობაში. ამასთან, შეიძლება ითქვას, რომ ამ პრობლემის გაშუქება ვ. ლენინის წერილებში, კიდევ უფრო ნათელს ხდის ვ. ლენინის როლს მარქსისტული ესთეტიკური აზროვნების განვითარების ისტორიაში.

როგორც ეს უკვე ზემოთ აღნიშნულიდანაც ამკარად ჩანს, ვ. ლენინის განსაზღვრით, ლ. ტოლსტოის შემოქმედებაში რუსეთის რევოლუციის ასახვა, ანდა სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ლ. ტოლსტოის მიერ თავის ნაწარმოებებში ეპოქის შეუდარებელი სურათების დახატვა არა „ტოლსტოველობის“ თვალსაზრისით, ე. ი. არა ისე, როგორც ამას ტოლსტოისავე რეაქციული მოძღვრება გულისხმობდა, არამედ როგორცაა თვით სინამდვილე წარმოდგენდა, — არ იყო მხოლოდ მხატვრული შემეცნების თავისებურებისა და მწერლის გენიალური მხატვრული ტალანტის დამსახურების შედეგი. ამ უკანასკნელს უფრო დიდ ასპარეზს უქმნიდა; ამდიდრებდა და სინამდვილის მთელს არსთან უშუალოდ აკავშირებდა შემოქმედების მეთოდი — კრიტიკული რეალიზმი. ამიტომაც, რომ ვ. ლენინი განსაკუთრებული ხაზგასმით მიუთით-

თებს ლ. ტოლსტოის „მეტად ფხიზელ რეალიზმს“, რომელიც ყოველგვარ ნიღბთა ჩამოგლეჯით ხასიათდება და დამყარებულია „რუსეთის სოფლის, მემამულისა და გლეხის ყოფა-ცხოვრების“ ჩინებულ ცოდნაზე. ყველაფერი ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ვ. ლენინი ლ. ტოლსტოის რეალიზმში ხედავდა ლ. ტოლსტოის მოძღვრების წინააღმდეგ მომქმედ ფაქტორს. ამრიგად, ლ. ტოლსტოისათვის დამანასიათებელი წინააღმდეგობანი ვ. ლენინს გაშუქებული აქვს როგორც მწერლის მცდარ პოლიტიკურ მსოფლმხედველობასა და შემოქმედების მეთოდს შორის არსებული წინააღმდეგობაც.

სწორედ ამგვარ წინააღმდეგობას, კონფლიქტს მიუთითებს ფრ. ენგელსი. ბალზაკის შემოქმედებაში, მ. ჰარკნესთან მიწერილ წერილში. ფრ. ენგელსის განსაზღვრით, ბალზაკმა თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში მოგვცა თავისი დროის საფრანგეთის შეუღარებელი რეალისტური ისტორია, რომელშიც მოვლენების სწორი ასახვის გამო, სავსებით უარყოფილია თვით მწერლისავე მცდარი და რეაქციული პოლიტიკური შეხედულებები. ბალზაკის „სიმპათია—სასიკვდილოდ განწირული კლასის მხარეზეა. მისი სატირა არასოდეს არ ყოფილა უფრო მკრელი, მისი ირონია უფრო მწარე, ვიდრე მაშინ, როცა ის ამოქმედებს არისტოკრატებს, მამაკაცებსაც და დედაკაცებსაც, რომლებსაც საერთოდ ღრმა სიმპატიით ეპყრობოდა. ერთადერთი ხალხი, რომლის შესახებ იგი აშკარა აღტაცებით ლაპარაკობს, ეს არის მისი ყველაზე უფრო დაუძინებელი მტრები, რესპუბლიკის გმირები, ადამიანები, რომლებიც იმ დროს (1830—1836) მართლაც ხალხის მასების ნამდვილი წარმომადგენლები იყვნენ“¹.

ბალზაკის პოლიტიკური იდეებისა და შემოქმედების ასეთ წინააღმდეგობას ფრ. ენგელსი შემდეგი გარემოებით ხსნის: „ის, რომ ბალზაკი იძულებული იყო წასულიყო თავისივე საკუთარი კლასობრივი სიმპათიებისა და მცდარი პოლიტიკური რწმენის წინააღმდეგ, რომ ის ხედავდა თავისი საყვარელი არისტოკრატების განადგურების აუცილებლობას და მათ აღწერდა ისეთ ადამიანებად, რომელნიც უკეთესი ხვედრის ღირსნი არ იყვნენ, რომ ის ხ ე დ ა ვ დ ა მომავლის ნამდვილ ადამიანებს იქ, სადაც ამ დროს შესაძლო იყო მათი პოვნა, ა მ ა ს მ ე ვ თ ვ ლ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს ე რ თ უ დ ი დ ე ს

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, 1958, гл. 164.

გამარჯვებად. მოხუცი ბალზაკის ერთ-ერთ უდიდეს თავისებურებად“ (ხაზგასმა ჩემია: — მ. დ.).

როგორც ვხედავთ, ფრ. ენგელსის ამ თვალსაზრისსა და ლ. ტოლსტოის ლენინისეულ ანალიზს არსებითი ხასიათის თანხედენილობა ახასიათებთ, მიუხედავად იმისა, რომ ვ. ლენინი ფრ. ენგელსის ამ წერილს პარკენსთან არ იცნობდა (წერილი აღმოჩენილი და გამოქვეყნებული იქნა ვ. ლენინის გარდაცვალების შემდეგ). რაც შეეხება სწავობას, ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ფრ. ენგელსს ბალზაკის ძირითად პოლიტიკურ შეხედულებებსა და შემოქმედებას შორის არსებული წინააღმდეგობა აზნნილი აქვს რეალიზმის გამარჯვებით. ცხადია, აქ ყურადღების ასეთი გამახვილება მხოლოდ რეალიზმის მიმართ იმით აიხსნება. რომ ფრ. ენგელსი თავის პირად წერილში სპეციალურად კი არ იხილავს ბალზაკის მცდარ პოლიტიკურ იდეებსა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის არსებულ კონფლიქტს, არამედ მას ეხება მხოლოდ როგორც მაგალითს რეალიზმის მწერლის შეხედულებათა მიუხედავად გამოვლენის ნათელსაყოფად.

ვ. ლენინი, როგორც ვნახეთ, იმ ფაქტს, რომ ტოლსტოი თავის ნაწარმოებებში ხატავდა სინამდვილის მართალ და შეუდარებელ სურათებს, ხოლო ამით გმობდა და ანადგურებდა საკუთარივე ყალბ რწმენას, ე. წ. „ტოლსტოველობას“, ხსნის არა მარტო რეალიზმის დამსახურებით, არამედ მხატვრული ასახვის სპეციფიკის, თვით მწერლის, როგორც გენიალური მხატვრისა და შემოქმედებითი მეთოდის — რეალიზმის ნიშანდობლივი შემეცნებითი თვისებების ერთობლივი გამოვლენით. ამავე დროს, ვ. ლენინს ლ. ტოლსტოის ნააზრვისა და შემოქმედების ძირითადი ტენდენციების წინააღმდეგობანი ანალიზირებული აქვს როგორც ეპოქის წინააღმდეგობების, ეპოქის სისუსტისა და სიძლიერის ასახვა, უკუფენა. დასასრულ, ვ. ლენინს მითითებული აქვს ლ. ტოლსტოის მოძღვრების კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი ე ლ ე მ ე ნ ტ ე ბ ი ც. ბუნებრივია, გარკვეული მნიშვნელობა ამ გარემოებასაც აქვს, განხილული კონფლიქტის გენეზისისათვის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისეთი მწერალი, რომლის პოლიტიკური მსოფლმხედველობა აბსოლუტურად რეაქციულია, ე. ი. არ მოიცავს რაიმე რაციონალურ მარცვალს, არ შეიძლება მხატვრულ შემოქმედებაში სავსებით საწინააღმდეგო პროგრესულ პოზიციასზე აღმოჩნდეს.

ლ. ტოლსტოის შემოქმედებისა და მოძღვრების ლენინური ანალიზის ეს პრინციპები არა მარტო თვით ტოლსტოის შემოქმედების საიდუმლოების გენიალურ ახსნას მოიცავს, არამედ საერთოდ შემოქმედების მეთოდისა და პოლიტიკური შეხედულებების წინააღმდეგობითი ურთიერთობის ობიექტური კანონზომიერების ბრწყინვალე გაშუქებასაც; კერძოდ, ეს ანალიზი ნათელს ხდის, რომ წინააღმდეგობა შემოქმედების მეთოდის, საერთოდ შემოქმედებისა და პოლიტიკური მსოფლმხედველობის ძირითად ტენდენციებს შორის დამახასიათებელია გარდამავალი, მძაფრი შინაგანი კონტრასტების შემცველი ეპოქების მხოლოდ ისეთ დიდ ხელოვანთათვის, რომელთა პოლიტიკური შეხედულებები, მოძღვრება სწორად ვერ სახავს სინამდვილეს, პირაქით, ძირითადად ყალბია, რეაქციულია, ხოლო შენიქმედების მეთოდს კრიტიკული რეალიზმი წარმოადგენს. ამრიგად, განხილული კონფლიქტი ყოველთვის გულისხმობს მხატვრის პოლიტიკური იდეების ორგანიულ კავშირს ეპოქის რეაქციულ ძალებთან. მხატვრული შემოქმედება კი სინამდვილის სწორ ასახვას მოიცავს და ეპოქის პროგრესულ ძალებთან არის მჭიდროდ დაკავშირებული, რაც ძირითადად ხელოვნების ტალანტის, მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური არსისა და რეალიზმის შემეცნებითი ბუნების ერთიანი დამსახურების, შედეგის სახით ვლინდება. ამიტომაც რომ ეს კონფლიქტი ყოველთვის ეპოქის წინააღმდეგობანის ასახვას წარმოადგენს.

დამახასიათებელია, რომ ვ. ლენინის ეს თვალსაზრისი, რომელიც ძირითადად ასახულია წერილში „ლევ ტოლსტოი, როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“, გარკვეულ გამოძახილს პოულობს მ. გორკის ცნობილ „რუსული ლიტერატურის ისტორიაში“. აქ მ. გორკი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ რეალიზმი ხასიათდება სინამდვილის არსის სწორი „ობიექტური გამოსახვით“, და რომ რეალისტი მწერალი „невидю подчиняясь своим впечатлениям, часом не замечает что, рисуя дорогое и близкое ему, он рисует это близкое таковым, каково он есть на самом деле“¹. ანდა კიდევ, იქვე პუშკინის შესახებ ვკითხულობთ: „мы вылим, что писатель, богатый знанием жизни, так сказать, перегруженный опытом, в своих художественных обобщениях выходит из

¹ Архив М. Горького, т. 1, История русской литературы, 1959, 83. 171.

рамок классовой психики, возвышаясь над тенденциями класса, — и объективно рисует нам этот класс¹.

უდავოა, რომ ამ სტრიქონებში, რომლებიც სხვათაშორის სუბიექტური იდეალიზმის ესთეტიკის კრიტიკასაც მოიცავს და ეხმაურება მაჩიზნის წინააღმდეგ ლენინის მიერ გაჩაღებულ ბრძოლას. ნათლად გამოსჭვივის ვ. ლენინის დასახელებული კლასიკური სტატიის გაელენა. ეს საკვებით გასაგებიცაა, რადგან ვ. ლენინის ეს სტატია გამოქვეყნდა 1908 წლის 11 (24) სექტემბერს, ხოლო მ. გორკი თავის „ისტორიაზე“ უშუალოდ მუშაობდა 1908—1909 წლებში. ამასთან, უნდა აღინიშნოს ამ პერიოდში ვ. ლენინის და მ. გორკის მჭიდრო ურთიერთობაც, რაც განსაკუთრებული სიციხადითაა ასახული მათ პირად წერილებში.

VI

ლ. ტოლსტოის მოძღვრებისა და შემოქმედების ლენინური ანალიზის აქ ხაზგასმულ პრინციპებს ნათლად ადასტურებს იმ დიდ ხელოვანთა ძირითადი პოლიტიკური შეხედულებებისა და შემოქმედების ხასიათი, რომლებიც ანალოგიური კონფლიქტით ხასიათდებიან.

საილუსტრაციოდ მოვიტანთ რამდენიმე მაგალითს.

როგორც ეს ნაწილობრივ უკვე ავღნიშნეთ ფრ. ენგელსის წერილის ციტირებით, ბალზაკი, რომელიც ისტორიული გარდატეხის ფეოდალური ყოფის ბასტილიების ნგრევის დასასრულის მიჯნაზე ცხოვრობდა, პოლიტიკური რწმენით ლევიტიმისტი იყო. მისი პოლიტიკური მსოფლმხედველობის ძირითად პრინციპებს, მისივე სიტყვებით, „ორი მუდმივი ჭეშმარიტება — რელიგია და მონარქია წარმოადგენდა“. ამ პრინციპთა სახით, ბალზაკის სოციალური სიმპათიები ისტორიის მიერ განწირულ სოციალური წრის ინტერესებს ემყარებოდა და სახავდა. ამავე დროს, მის მხატვრულ მსოფლგაგებას (შემოქმედების მეთოდს) კრიტიკული რეალიზმი შეადგენდა. იგი ამომწურავად დაახასიათა „ადამიანთა კომედის“ წინასიტყვაობაში თვით ბალზაკმა, სინამდვილის ნათელი შემოქმედებითი აპოლოგიის სახით. ეპოქის სოციალური ყოფის დეტალური შესწავლა და ასახვა, მაგრამ არა მიბაძვის, არამედ მისი ნამდვილი არსის გახსნის

¹ იქვე გვ. 103.

ტიპიურის განზოგადოებისა და გარდასახვის საშუალებით—ასეთია ამ აპოლოგიის საფუძველი. ბალზაკი, რომელიც თავის თავს საფრანგეთის ისტორიის მდივნად თვლიდა, შესანიშნავად ანხორციელებდა ამ თვალსაზრისს თავის შემოქმედებაში. ამიტომ გვაძლევს იგი, ფრ. ენგელსის სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, თავისი ეპოქის საფრანგეთის საზოგადოების „ყველაზე უფრო შესანიშნავ რეალისტურ ისტორიას“, რომელშიც ეს საზოგადოება „ეკონომიური დეტალების“ მხრივაც კი უფრო მეტი „სისრულითაა გადმოცემული“, ვიდრე „იმ პერიოდის ერთად აღებული ყველა პროფესიონალი ისტორიკოსების, ეკონომისტებისა და სტატისტიკოსების წიგნებში“¹. გ. პლენხანოვიც ასეთივე დახასიათებას აძლევდა ბალზაკის შემოქმედებასა და რეალიზმს².

ბალზაკის შემოქმედების ეს მხარე — უაღრესად მკვეთრი რეალისტური ბუნება, არაერთხელ აქვს მითითებული თავის ცალკეულ შენიშვნებში კ. მარქსსაც. ერთ-ერთ ასეთ შენიშვნაში აღნიშნულია, რომ: „თავის უკანასკნელ რომანში „გლეხებში“ ბალზაკი, რომელიც საზოგადოდ შესანიშნავია რეალური ურთიერთობის ღრმა გაგებით, ზუსტად აღწერს, თუ ერთი ღარიბი გლეხი როგორ მუქთად უსრულებს სხვადასხვა სამუშაოს თავის მეეაზმეს“... (ხაზგასმა ჩემია — მ. დ.)³. ბალზაკის რეალიზმი, სიზუსტე, ცხოვრების „საფუძვლიანი შესწავლა“ და ჩვენება იმდენად სანდოდაც კი მიაჩნია მარქსს, რომ ამ მწერლის ნაწარმოებებს არგუმენტად იყენებდა დიდი ეკონომიური პრობლემების მეცნიერული ანალიზის პროცესში.

თავისებური სახით, ანალოგიური წინააღმდეგობანით ხასიათდება გოგოლიც: იგი, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი ძირითადი პოლიტიკური რწმენით არ იყო ეპოქის მოწინავე იდეების გამომხატველი, შემოქმედებაში გვევლინება, როგორც დიდი მხატვარი, კრიტიკული რეალიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენელი, მკვეთრი სატირით და დიდი სიმართლით ამეტყველებული შესანიშნავი რეალისტური ქმნილებების ავტორი.

„ნკვდარი სულების“ პირველ ნაწილში,—წერს ნ. დობროლო-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, გვ. 164.

² Г. В. Плеханов—литер. критик, 1933 г., გვ. 50.

³ კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. III, ნაწილი 1, გვ. 15.

ბოვი, — არის ადგილები, თავიანთი სულით ახლო მდგომი „მიმოწერასთან“, მაგრამ „მკვლარი სულები“ ამით არ კარგავს თავის საერთო აზრს, ასე დაპირისპირებულს გოგოლის თეორიულ შეხედულებებთან“ (ხაზგასმა ჩემია—მ. დ.)¹

თავისი შემოქმედების ეს რეალისტური საფუძველი შესანიშნავად გამოხატა გოგოლმა ცნობილ „ავტორის აღსარებაში“. ამ შემოქმედებითი გზით კი მწერალი იმდენად ახლოს მოვიდა ხალხის თვალსაზრისთან, რომ, როგორც დობროლუბოვი შენიშნავდა, თვითონვე შეშინდა, უფსკრულად მოეჩვენა, ხოლო ბოლოს „წერილების“ სახით კიდევ „გაიქცა მისგან“.

უაღრესად თავისებურია, მაგრამ არსებითად მაინც ანალოგიურ წასიათს ატარებს ის შედარებითი სხვაობაც, რომელიც დიდი ქართველი კლასიკოსების ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ძირითად პოლიტიკურ იდეებისა და შემოქმედების ტენდენციებს ახასიათებს. უაღრესად თავისებურია იმიტომ, რომ აქ წინააღმდეგობა მოცემულია არა რეაქციულსა და პროგრესულს შორის, არამედ ლიბერალურ-პროგრესულ პოლიტიკურ შეხედულებებსა და შემოქმედებაში ასახულ უფრო რადიკალურ, კემზარტად პროგრესულ, ხალხის ინტერესებთან ორგანულად დაკავშირებულ მებრძოლ დემოკრატიულ პოზიციას შორის.

დასასრულ, კიდევ ერთი შენიშვნაც.

წინააღმდეგობა ხელოვანის ძირითად პოლიტიკურ შეხედულებებსა და შემოქმედების პროცესს შორის, როგორც ვნახეთ, ყოველთვის გულისხმობს ხელოვანის პოლიტიკური იდეების არსებით ან შედარებით დაშორებას სინამდვილის ობიექტური არსისაგან. ამის გამო, ცხადია, შეუძლებელია მას ადგილი ჰქონდეს ისეთი ხელოვანის შემოქმედებაში, რომლის მსოფლმხედველობა (პოლიტიკური იდეები) სინამდვილის სწორ ახსნას, ასახვას მოიცავს. პირიქით, ასეთ იდეური დასაყრდენის დროს მეთოდი, ყოველთვის რეალიზმს რომ წარმოადგენს, შინაგანი ორგანულობით უკავშირდება მსოფლმხედველობას, ხოლო ეს უკანასკნელი თავის მხრივ ამჟღავნებს, აძლიერებს მეთოდის „მოქმედებას“, შემოქმედების პროცესის შემეცნებით ასპარეზსა და მხატვრულ ღირსებას. ამრიგად, აქ მსოფლმხედველობისა და მეთოდის ურთიერთობის კანონზომიერების

¹ Н. А. Добролюбов, собр. соч. 1911, гл. 126.

პირდაპირ, შეუზღუდავ გამოვლენასთან გვაქვს საქმე. ამ მხრივ, ყველაზე უფრო მკვეთრ მაგალითს წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნება. უკანასკნელი შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს ამგვარ მთლიანობას: მასში ხელოვანის შემოქმედების მეთოდი — სოციალისტური რეალიზმი და მსოფლმხედველობა ერთიდაიგივე შემეცნებითი ინტერესით არიან განსაზღვრულნი. ამიტომ შემოქმედის თეორიულ და მხატვრულ პოზიციას შორის აქ გამორიცხულია ყოველგვარი განსხვავების შესაძლებლობა: სოციალისტური რეალიზმი, ჩვენი ეპოქის ეს მოწინავე და ერთადერთი ჭეშმარიტი შემოქმედებითი მეთოდი, შინაგანი ორგანულობით გამოხატავს მისი წარმომშობი მსოფლმხედველობის პრინციპებსა და სულისკვეთებას.

ამრიგად, აქამდე აღნიშნულიდან ნათლად ჩანს, რომ ძირითადი პოლიტიკური იდეებისა და შემოქმედების მეთოდის წინააღმდეგობა მხოლოდ კლასობრივი, ექსპლოატაციის საფუძველზე დამყარებული სოციალური ურთიერთობის ეპოქების მწერლებისათვის არის დამახასიათებელი. მას მხოლოდ ეს ცალმხრივი ეპოქები ქმნიდა და ქმნის. სოციალისტური საზოგადოება კი, სადაც მოსპობილია ეს ცალმხრივობა, შინაგანი გაორება, სადაც არ ბატონობენ ცხოვრებასა და სილამაზეზე ყალბი წარმოდგენები, სადაც ტალანტის სწორი გზით განვითარება ხდება, ყოველმხრივ გამორიცხავს განხილული წინააღმდეგობებისა და სხვაობის არსებობას.

ძირითადად ასეთია ვ. ლენინის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მემკვიდრეობაში მოცემული გაშუქება მხატვრული ასახვის თეორიის ძირითადი პრინციპებისა.

VII

როგორც ვთქვით, ვ. ი. ლენინის ესთეტიკური ნაზრების ერთ-ერთ არსებით მხარეს წარმოადგენს ჩვენი ეპოქის ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის ფუძემდებელი პრინციპების ჩამოყალიბება. უპირველეს ყოვლისა, ეს შეეხება ხელოვნების პარტიულობის პრინციპს. რომლის დასაბუთება მოცემულია ცნობილ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ (1905 წ. ნოემბერი). ამ ჭეშმარიტად კლასიკურ ნაშრომში პროლეტარიატის ვენიალურმა ბელადმა, ერთი მხრივ, განსაზღვრა პარტიის ახალი

საბრძოლო ამოცანები პრესის, საერთოდ, მთელი პარტიული ლიტერატურის დარგში, ხოლო, მეორე მხრივ, განავითარა მარქსისტული ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპები, რომლებსაც ეყრდნობა მთელი საბჭოთა ხელოვნების განვითარება.

როგორც ცნობილია, პარტიული ბეჭდვითი სიტყვის ამოცანებს. კერძოდ, „სოციალ-დემოკრატიული ლიტერატურისა“ და პრესის დამოკიდებულებას პარტიული ორგანიზაციებისადმი, ვ. ი. ლენინი არა ერთხელ შეეხო უფრო ადრე დაწერილ წერილებსა და შრომებში. მაგრამ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ეს დამოკიდებულება განხილულია საგანგებოდ და რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, იმ ამოცანების თვალსაზრისით, რომლებიც 1905 წლის რევოლუციის განვითარების შედეგად რუსეთში შექმნილ „ახალი პირობებით“ იყო ნაკარნახევი. ვ. ლენინი აქ, უპირველეს ყოვლისა, მიუთითებს არალეგალურ და ლეგალურ პარტიულ ბეჭდვით სიტყვას შორის განსხვავების არსებობაზე. მისი განსაზღვრით, მთელი არალეგალური ბეჭდვითი სიტყვა აქამდეც პარტიული იყო. მთელი ლეგალური ბეჭდვითი სიტყვა კი, პარტიულობის აკრძალვის გამო, არაპარტიული გზით ვითარდებოდა, „მაგრამ ამა თუ იმ პარტიისაკენ „მიიღრინებოდა“. აუცილებელი იყო მახინჯი კავშირგაბმულობა, არანორმალური „თანაცხოვრება“, ყალბი შენიღბვა“¹.

ვ. ლენინი ამ დროს უწოდებს ეზოპური სიტყვების, ლიტერატურული ლაქიობის, მონური ენისა და იდეური ყმობის წყველ დროს. „პროლეტარიატმა — განაგრძობს შემდეგ იგი, — ბოლო მოუღო ამ უმსგავსოებას... მაგრამ პროლეტარიატმა ჯერჯერობით მხოლოდ სანახევროდ მოუპოვა თავისუფლება რუსეთს.

რევოლუცია ჯერ არ დამთავრებულა. თუ ცარიზმს უკვე აღარ ძალუძს რევოლუციის დამარცხება, რევოლუციას ჯერ კიდევ არ ძალუძს ცარიზმის დამარცხება და ჩვენ ისეთ დროში ვცხოვრობთ. როცა ყველგან და ყველაფერში თავს იჩენს აშკარა, პატიოსანი, პირდაპირი, თანმიმდევარი პარტიულობის ეს არაბუნებრივი შეხამება არალეგალურ, შენიღბულ, „დიპლომატიურ“, მოქნილ „ლეგალობასთან“. ვ. ლენინი სხვა ფაქტებთან ერთად მიუთითებს იმ გავლენის შესახებაც, რომელიც ამ არაბუნებრივმა შეხამებამ მოახდინა

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 34.

პირველ ლეგალურ ბოლშევიკურ გაზეთზე „ნოვიაა ჟიზნზე“¹, და დაასკვნის: „ასე თუ ისე, რევოლუციის ნახევარი ყველას გვაიძულებს დაუყოვნებლივ შევეუდგეთ საქმის ახლად მოგვარებას. ლიტერატურა ახლა შეიძლება 9/10-ით ლეგალურადაც კი პარტიული იყოს. ლიტერატურა პარტიული უნდა გახდეს... სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“². ამ ამოცანის განსახორციელებლად, მიუთითებდა ვ. ი. ლენინი, მთელი პარტიული ლიტერატურის საქმე, მამსადამე ლეგალური ბეჭდვითი სიტყვის საქმეც, „ორგანიზებული, გეგმაშეწონილი გაერთიანებული სოციალ-დემოკრატიული პარტიული მუშაობის“ შემადგენელი ნაწილი უნდა გახდეს და პარტიულ კონტროლს დაექვემდებაროს. „ლიტერატორები უსათუოდ პარტიულ ორგანიზაციებში უნდა შევიდნენ.“ ამავე დროს, გამომცემლობანი და საწყობები, მალაზიები და სამკითხველოები, ბიბლიოთეკები და წიგნების სხვადასხვა სავაჭროებიც უნდა გახდნენ პარტიული და პარტიის მიმართ ანგარიშვალდებულნი. მთელ ამ მუშაობას კი ხელმძღვანელობა და კონტროლი უნდა გაუწიოს სოციალისტურმა პროლეტარიატმა. მან ამ მუშაობაში საჭიროა შეიტანოს „ცოცხალი პროლეტარული საქმის ცოცხალი ნაკადი და, ამრიგად, ყოველგვარი ნიადაგი გამოაცალოს ძველთაძველ ნახევრადობლომვისებურ, ნახევრადჩარჩულ რუსულ პრინციპს: მწერალი თავისთვის წერს, მკითხველიც თავისთვის კითხულობს“³.

ვ. ლენინი აქვე საგანგებოდ მიუთითებს იმის შესახებაც, რომ სოციალისტური პროლეტარიატის ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება იყოს „პირთა თუ ჯგუფთა მოგების იარაღი“, ანდა კერძო ინ-

¹ ამ შემთხვევაში ლენინს მხედველობაში აქვს „ნოვიაა ჟიზნის“ პირველი რვა ნომერი, რომლებიც გააკვიდა მანამდე, ვიდრე ვ. ლენინი რუსეთში დაბრუნდებოდა და გაზეთის ფაქტიური რედაქტორი გახდებოდა. აღნიშნულ ნომერებში პოეტი ნ. მინსკი, რომელიც ამ გაზეთის ოფიციალური რედაქტორი იყო, ცენტრის დევენი თავიდან აცილების მიზნით, მისტიკურ თეორიასაც კი ქადაგებდა (კერძოდ, იგი აყენებდა მისტიციზმის სოციალიზმთან შერწყმის თვალსაზრისს).

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 35—36.

³ იქვე, გვ. 37

დივიდუალური საქმე. „ძირს უპარტიო ლიტერატორები! ძირს ზეკაცი ლიტერატორები!“ მოუწოდებდა ბელადი პარტიას, მთელს რევოლუციურ პროლეტარიატს.

როგორც ვხედავთ, პ ა რ ტ ი უ ლ ი ლიტერატურის პრინციპი და ის ამოცანები, რომლებიც მის განსახორციელებლად დაუსახა პარტიას ვ. ლენინმა, იფარგლება მხოლოდ წმინდა პარტიული პრესითა და ლიტერატურით. მხატვრულ ლიტერატურას აქ ვ. ლენინი არც ერთ შემთხვევაში არ გულისხმობს. ამას სავსებით ნათელყოფს შემდეგი გარემოებაც. ვ. ლენინი დასკვნას იმის შესახებ, რომ პროლეტარიატმა უნდა შექმნას და იგი კიდევაც შექმნის ბექდევით სიტყვას თავისუფალს „ბურჟუაზიულ-ანარქისტული ინდივიდუალიზმისაგან“, — დასძენს: „რაო? შესძახებენ, ალბათ, რომელიმე ინტელიგენტი, თავისუფლების მგზნებარე მომხრე. რაო? თქვენ გსურთ კოლექტიურობას დაუმორჩილოთ ისეთი სათუთი, ინდივიდუალური საქმე, როგორიცაა ლიტერატურული შემოქმედება! თქვენ გსურთ, რომ მუშები ხმების უმრავლესობით სწყვეტდნენ მეცნიერების, ფილოსოფიის, ესთეტიკის საკითხებს! თქვენ უარყოფთ აბსოლუტურად ინდივიდუალური იდეური შემოქმედების აბსოლუტურ თავისუფლებას!“ ვ. ლენინს თავისი პასუხი ამ პორტესტზე ორ ნაწილად აქვს გაყოფილი. პირველ ნაწილში იგი ეხება პარტიული ლიტერატურის პრინციპის არასწორ გაგებას: „დამშვიდდით ბატონებო! ჭერ ერთი, ლაპარაკია პარტიულ ლიტერატურაზე და პარტიული კონტროლისადმი მის დაქვემდებარებაზე. ყველას ნება აქვს სრულიად შეუზღუდავად წეროს და ილაპარაკოს ყველაფერი. რაც მას სურს. მაგრამ ყოველ ნებაყოფლობითს კავშირს (მათ შორის პარტიასაც) აგრეთვე ნება აქვს გააძევოს ისეთი წევრები, რომელნიც ანტიპარტიულ შეხედულებათა ქადაგებისათვის პარტიის ფიომით სარგებლობენ“¹.

ვ. ლენინი აქ მიუთითებს მთელ რიგ სხვა ანალოგიური ხასიათის მომენტებსაც, რითაც კიდევ უფრო ნათელს ხდის პარტიული ლიტერატურის პრინციპის ქვეშეპირიტ ბუნებასა და მისი განხორციელების აუცილებლობას. პასუხის მეორე ნაწილში კი იგი ეხება საკუთრივ მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების ბურჟუაზიულ თეორიას: „მეორე, ბატონო ბურჟუაზიულ ინდივიდუალისტებო. უნდა მოგახსენოთ, რომ თქვენი სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფ-

¹ იქვე, გვ. 38.

ლებზე მხოლოდ ფარისევლობაა¹. და იქვე ვ. ლენინი ნათელყოფს ამ დებულების ჭეშმარიტებას თვით ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების კლასობრივი ბუნების ანალიზით, რასაც ჭეშმომთ შევხებით.

თავისთავად ცხადია, საკითხების ამგვარი დალაგება და განხილვა ინიშნა გამოწვეული, რომ პარტიული ლიტერატურის ლენინური პრინციპი შეეხება მხოლოდ პარტიულ ლიტერატურას.

ჩვენ ამ გარემოებას იმიტომ მივაქციეთ ასეთი ყურადღება, რომ, როგორც ცნობილია, არა მარტო ჯერ კიდევ ოქტომბრის დიდ რევოლუციამდე ხდებოდა ამ სტატიის ფალსიფიკაცია, იმ დებულებების მხატვრულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე მექანიკურად გადატანის სახით, რომლებიც ვ. ლენინს განვითარებული აქვს საკუთრივ პარტიული ლიტერატურისა და პრესის შესახებ, არამედ შემდეგაც, ჩვენს დროსაც და ჩვენს პრესაშიც. განსხვავება ის იყო, რომ რევოლუციამდე ამას ახდენდნენ პარტიის აშკარა მტრები თავიანთ ცილისწამებათა დასადასტურებლად, ხოლო ჩვენს დროში ამას სჩადიოდნენ ჩვენივე ადამიანები, რომლებსაც არასწორად ესმოდათ პარტიის პოლიტიკა მხატვრულ ლიტერატურაში და ვულგარიზმის პრინციპებით იყვნენ დაბრმავებულნი. ეს უკანასკნელნი თავგამოდებით ამტკიცებდნენ, თითქოს, ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპის თანახმად, ჭეშმარიტი საბჭოთა ნაწარმოებების შექმნა მხოლოდ კომუნისტ მწერალს შეეძლოს. საერთოდ, ისინი ახდენდნენ ვ. ლენინის ისეთ მითითებათა ჩვენს პირობებსა და მხატვრულ ლიტერატურაში პირდაპირ გადმოტანას, რომლებსაც ბოშების მნიშვნელობა ჰქონდათ (მხოლოდ გარკვეულ პერიოდში წარმოადგენენ საჭირო ღონისძიებას), ან მხოლოდ პარტიულ ლიტერატურას შეეხებოდნენ. ყველა ეს დამახინჯებანი სათანადოდ იქნა დაგმობილი ჩვენს პრესაში, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ვ. ლენინის ამ ისტორიული შრომის სწორ გაგებას.

VIII

საკუთრივ მარქსისტული ესთეტიკისა და სოციალისტური ლიტერატურის საკითხებიდან „პარტიულ ორგანიზაციასა და პარტიულ ლიტერატურაში“ გაშუქებულია:

1. ლიტერატურისა და ხელოვნების სოციალური და კლასობ-

¹ იქვე, № 39.

იგი არსი, კერძოდ კი ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების კლასობრივი განსაზღვრულობა.

2. ლიტერატურის პარტიულობა, როგორც სოციალისტური ლიტერატურის საფუძველი.

3. მხატვრული შემოქმედების საერთო სპეციფიკური ხასიათი.

ხელოვნების კლასობრივი არსი და ბურჟუაზიული ხელოვნების განსაზღვრულობა ვ. ლენინს თავის სტატიაში ანალიზებულ აქვს მხატვრული შემოქმედების „აბსოლუტური თავისუფლების“ (იგივე—„წმინდა ხელოვნების“) თეორიის გამანადგურებელი კრიტიკის სახით. 1905 წლის პერიოდში ეს თეორია მოდურ (განსაკუთრებით გავრცელებულ) თეორიას წარმოადგენდა. იგი, რომელიც კიდევ უფრო მკვეთრი სახით გამოვლინდა რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, წარმოადგენდა რეაქციული იდეოლოგიის დასაყრდენს ესთეტიკასა და ხელოვნებაში. მას ვ. ი. ლენინი, როგორც ვნახეთ. „მხოლოდ ფარისევლობას“ უწოდებს. შემდეგ კი წერს: „ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, სადაც მშრომელთა მასები გადატაცებული არიან და ერთი მუქა მდიდრები მუქთახორობენ, შეუძლებელია რეალური და ნაწდვილი „თავისუფლება“. ვანა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო? თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენგან მოითხოვს პორნოგრაფიას ჩარჩოებსა და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ სასცენო ხელოვნების დამატების სახით? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა (ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზმი უკუღმა გადმობრუნებული ბურჟუაზიულობაა). არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობი ქალის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შენიღბული (ანდა ფარისევლურად ნიღაბფარებული) დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან. მოსყიდვისაგან, ხასობისაგან“¹.

ეს სტრიქონები ნათელს ხდიან ხელოვნების, როგორც კლასობრივი მოვლენის არსს და იმ ბედსაც, რომელიც ოფიციალურ ხელოვნებას ხვდა წილად ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ბრწყინვალედ ფორმირებული მარქ-

¹ იქვე, გვ. 39—40.

ისტული პრინციპი: „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე-
და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო“. ვ. ლენინს ეს კანონი-
ისეთი სახით აქვს დაკავშირებული ბურჟუაზიული ხელოვნე-
ბის კლასობრივი ბუნების კონკრეტულ განსაზღვრასთან, რომ
უვი შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს მისგან გამონდინარე
ზოგად დებულებას: ხელოვანი, რომელიც კლასობრივ საზოგადოე-
ბაში ცხოვრობს და ქმნის, არ შეიძლება არ გამოსახავდეს კლასობ-
რივი ბრძოლის პროცესს და, ამა თუ იმ სახით, არ იღებდეს მო-
წილობას ამ ბრძოლაში.

ყველაფერი ეს, სახელდობრ: ხელოვნების საერთო კლასობრი-
ვი არსის გაშუქება, „თავისუფალი ხელოვნების“ ბურჟუაზიული
ჟგორიისა და ბურჟუაზიული ხელოვნების კრიტიკა, ვ. ლენინს
თავის სტატიაში ხაზგასმული აქვს, როგორც ერთგვარი წინამძღვა-
რი ახალი, სოციალისტური ლიტერატურის განვითარების საფუძ-
ვლისა და არსის განსაზღვრისათვის, მხატვრული ლიტერატურის
პარტიულობის პრინციპის წამოყენებისა და დასაბუთებისათვის.
აი ეს პრინციპიც: „და ჩვენ, სოციალისტები, ვამხელთ ამ ფარისევე-
ლობას, ვგლეჯთ ყალბ აბრებს, — არა იმიტომ, რომ ხელში შეგვრ-
ჩეს არაკლასობრივი ლიტერატურა და ხელოვნება (ეს შესაძლებე-
ლი იქნება მხოლოდ სოციალისტურ უკლასო საზოგადოებაში),
არამედ იმიტომ, რომ ფარისეველურად თავისუფალ, ნამდვილად კი
ბურჟუაზიასთან დაკავშირებულ ლიტერატურას დაეუპირისპიროთ
ნამდვილად თავისუფალი. პროლეტარიატთან აშკარად დაკავში-
რებული ლიტერატურა.

ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუფალი იმიტომ.
რომ არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და
ქმრომელებისადმი თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის
რეკებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი
სამსახურს გაუწევს არა სალონების გულმოყრიკებულ „გმირ-
ქალს“, არა მოწყენილ და სისუქნის ქონით შეწუხებულ „ზედა ფე-
ნის ათეულ ათასებს“, არანედ მილიონობით და ათეულ მილიონო-
ბით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის
ძალას, მის მომავალს შეადგენენ. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერა-
ტურა, რომელიც კაცობრიობის რევოლუციური აზრის უკა-
ნასკნელ სიტყვას გაანაყოფიერებს სოციალისტური პროლეტარიატის

გამოცდილებითა და ცოცხალი მუშაობით, რომელიც შექმნის მუდმივ ურთიერთმოქმედებას წარსულის გამოცდილებასა (მეცნიერული სოციალიზმი, რომელმაც დააგვირგვინა სოციალიზმის განვითარება მისი პრიმიტიული, უტოპიური ფორმებიდან) და ახლანდელ გამოცდილებას შორის (ამხანაგ მუშების ახლანდელი ბრძოლა)¹.

ბუნებრივია, რომ ეს სტრიქონები, რომლებშიც კიდევ ერთხელ ხაზგასმითაა აღნიშნული კლასობრივი საზოგადოების მხატვრულ-კულტურის კლასობრივი ბუნება, საზღვრავენ არა მარტო იმ ლიტერატურის არსსა და განვითარების საფუძველს, რომელსაც პროლეტარიატი ქმნიდა დიდ სოციალისტურ რევოლუციამდე, არამედ მრავალეროვანი საბჭოთა მხატვრული კულტურის არსსა და საფუძველსაც.

ვ. ლენინს, არსებითად, ამ სტრიქონებით აქვს განსაზღვრული მხატვრული ლიტერატურის პარტიულობის ფუძემდებელი პრინციპი.

როგორც ეხედავთ, ეს განსაზღვრა მთელი თავისი არსებით განსხვავდება პარტიული ლიტერატურის პრინციპისაგან.

ვ. ლენინი ამ შემთხვევაში არ იყენებს არც ერთ წმინდა პარტიულ ტერმინს, არ ეხება საკითხის წმინდა პარტიულ-ორგანიზაციულ მხარეს, პარტიის პროგრამას, ტაქტიკურ რეზოლუციებსა და სხვ. აქ მას ახალი ლიტერატურის არსი და პარტიულობის კრიტერიუმი განსაზღვრული აქვს, როგორც შეუნიღბავი, აშკარა კლასობრიობა, რომელიც განასახიერებს პროგრესულ იდეებს — სოციალიზმის იდეებს, და სამსახურს გაუწევს „მილიონობით და ათეული მილიონობით მშრონელებს“ — „ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის ძალას, მის მომავალს“. ამასთან, ვ. ლენინის ანალიზით, ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის აღნიშნული ბუნება წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედების კლასობრივი არსის გამოვლენის უმადლეს ფორმას, დამახასიათებელს მხოლოდ იმ ლიტერატურისა და ხელისუფლებისათვის, რომელსაც „სოციალისტური პროლეტარიატი“, სოციალისტური საზოგადოება შექმნის.

საერთოდ კი ლიტერატურის პარტიულობა ვ. ლენინს გაგებული აქვს როგორც კლასობრივი ბრძოლის განვითარების უმადლესი სტადიის გამოვლინება მხატვრულ ლიტერატურაში, რომელიც „პოვლენის ყოველი შეფასების დროს სავალდებულოს ხდის პირ-

¹ იქვე, გვ. 40.

დაპირ და აშკარად დადგომას განსაზღვრული საზოგადოებრივი წყვეთის თვალსაზრისზე¹.

ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპის აღნიშნული ხასიათი ნათელს ხდის, რომ პარტიულობის ცნება მხატვრული შემოქმედების სფეროში არ შეიძლება გაგებულ იქნას პირდაპირი (წმინდა პარტიულ-ორგანიზაციული) მნიშვნელობით. იგი არსებითად, შეიძლება ითქვას, გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი ცნებაა. მის საფუძველს მხატვრული ნაწარმოების იდეური კრედოს (ტენდენციის) რაობა და გამოვლენის ხასიათი შეადგენს. კერძოდ. საბჭოთა ლიტერატურაში პარტიულობა ვლინდება, როგორც სინამდვილის სწორი, მართალი განსახიერება რევოლუციური განვითარების პროცესში, ღრმა ხალხურობა, აშკარა, შეუნიღბავი, თავისუფალი იდეურობა, საბჭოთა ხალხის ინტერესებისა და იდეალების წარმოსახვა, საბჭოთა ადამიანების აღმზრდელი და შთამაგონებელი მხატვრული სახეების შექმნა, მაშასადამე, როგორც კომუნისტური იდეურობა. ამის გამოა, რომ პარტიულობის პრინციპი სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის საფუძველსა და უმნიშვნელოვანეს პრინციპს წარმოადგენს. აღნიშნულით აიხსნება ისიც, რომ საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში პარტიულობისა და ხალხურობის პრინციპები არსებითად სავსებით ემთხვევიან ურთიერთს: საბჭოთა მხატვრულ კულტურაში ის, რაც პარტიულია, ხალხურიცაა და პირიქით — რაც ხალხურია პარტიულიცაა².

დამახასიათებელია, რომ პარტიულობისა და ხალხურობის პრინციპთა ეს თანხვედრილობა (იგივეობა), ნათლადაა ასახული ვ. ლენინის ცნობილ საუბარში კლარა ცეტკინთან. როგორც ცნობილია, ამ საუბარში ვ. ლენინი მიუთითებდა: ოქტომბრის რევოლუციის მიერ მხატვრის ბურჟუაზიული ბაზრისაგან განთავისუფლებასა და მისთვის თავისუფალი შემოქმედებითი ასპარეზის შექმნას, კლასიკური მემკვიდრეობის დაცვისა და მისი ახალი მხატვრული კულტურის „ამოსავალ პუნქტად“ აღიარების აუცილებლობას, ბურჟუაზიულ-დეკადენტური ხელოვნების სიმახინჯეს, ანტიმხატვრულობასა და იმ სიძნელეებს, რომლებიც დაბრკოლებას უქმნი-

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 1, გვ. 481.

² ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში სრულიად საწინააღმდეგო გარემოებასთან გვაქვს საქმე: იქ ხალხურობა და პარტიულობა ურთიერთის სრულ უარყოფას წარმოადგენს.

დნენ ხელოვნების განვითარებაზე სათანადო ზრუნვის საქმეში პარტიას, საბჭოთა ხელისუფლებას. აგრეთვე ვ. ლენინი აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ხელოვნების ხალხთან და ხალხის ხელოვნებასთან დაახლოებას, როგორც მეტად მნიშვნელოვან პარტიულ და სახელმწიფოებრივ ამოცანას. რისთვისაც, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროდ თვლის ხალხის „საერთო განათლებისა და კულტურული დონის ამაღლებას“. ამ და მთელ რიგ სხვა საკითხთა განხილვის ფონზე, ვ. ლენინი საუბარში შეხებიდა ახალი ხელოვნების, საბჭოთა ხელოვნების განვითარების საფუძველსაც, რაც კლ. ცეტკინს შემდეგი სახით აქვს გადმოცემული თავის მოგონებაში: „ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის. იგი თავისი უღრმესი ფესვებით მშრომელთა ფართო მასების თვით შუაგულში უნდა აღწევდეს. იგი გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის, იგი უნდა აერთებდეს ამ მასების გრძნობას, აზრს, ნებისყოფას და აღფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს“¹.

როგორც ვხედავთ, აქ ვ. ლენინი „პარტიულ ორგანიზაციასა და პარტიულ ლიტერატურაში“ მოცემულ თვალსაზრისს ავითარებს ახალი პირობების შესაბამისად, პროლეტარიატის დიქტატურის პირობების შესაბამისად. და, რაც მთავარია, ეს სტრიქონებიც ნათლად ავლენს, რომ ვ. ლენინს ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის პრინციპი გაშუქებული აქვს, როგორც ღრმა ხალხურობის პრინციპი, როგორც კომუნისტური იდეურობის პრინციპი.

აქ საჭიროა აღვნიშნოთ შემდეგიც. ვ. ლენინი, ლიტერატურის საკითხებზე ნსჯელობისას, როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე კერძოდ სტატიაშიც „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, არ ხმარობს ტ ე ნ დ ე ნ ც ი უ რ ო ბ ი ს ც ნ ე ბ ა ს. ვ. ლენინის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ცნობილი მკვლევარი ბ. მეილახი ფიქრობს, თითქოს, ეს გარემოება იმით იყოს გამოწვეული, რომ მაშინ ეს ტერმინი სპეციალურ ლიტერატურაში იხმარებოდა სხვადასხვა მნიშვნელობით, განსაკუთრებით მარქსიზმის მოწინააღმდეგეთა მიერ, და ამიტომ მას დაკარგული ჰქონდა თავისი ძირითადი მნიშვნელობა. ამავე დროს, მისი დასკვნით, ეს ტერმინი ლენინთან მოხსნილია პარტიულობის კატეგორიით.

¹ ლ ე ნ ი ნ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ , გვ. 223—224.

ჩვენი აზრით, ეს შეხედულება არ არის სწორი.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მაშინ პროფ. ბ. მეილახის მიერ მითითებული ბედით ხასიათდებოდა არა მარტო „ტენდენციურობა“, არამედ მთელი რიგი სხვა პოლიტიკური, ფილოსოფიური და ესთეტიკური ტერმინებიც. ვ. ლენინი კი მათ მაინც ხმარობდა, ცხადია, მათი ჰეგემონიკური მნიშვნელობის, შინაარსის მიხედვით. ეს ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, ტენდენციურობა, როგორც ცნობილია, ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ მხარეს შეადგენს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ტენდენციურობა წარმოადგენს ლიტერატურისა და ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების ერთ-ერთ არსებით მხარეს, რომელიც ისტორიულად სხვადასხვა სიმკვეთრით, ფორმით და კლასობრივი შინაარსით ვლინდება.

ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური გაგება, ცხადია, ლიტერატურის იდეურ მხარესაც გულისხმობს. მაგრამ იგი გულისხმობს ლიტერატურის იდეური მოტივების საკუთრივ კლასობრივ ხასიათს. ამასთან, ლიტერატურის პარტიულობა ხომ ლიტერატურის იდეური და კლასობრივი არსის გამოვლენის უმაღლესი ფორმაა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მას გარკვეული თავისებურება გააჩნია. და რაც მთავარია, იგი, ვ. ლენინის განსაზღვრით, მხოლოდ მაშინ წარმოიშობა, როდესაც კლასთა გამძარფებული პოლიტიკური ბრძოლა პარტიათა ბრძოლაში იხატება. მაშასადამე, პარტიულობა ლიტერატურის წარსულშიც მოქმედ ზოგად კანონს არ წარმოადგენს, მაშინ როდესაც ტენდენციურობა, როგორც აღინიშნა, დამახასიათებელია მხატვრული შემოქმედების მთელი ისტორიისათვის. ყველაფერი ეს ნათელს ხდის, რომ შეუძლებელია ვ. ლენინის ესთეტიკურ შეხედულებებში პარტიულობა ტენდენციურობის ადეკვატურ ცნებად მივიჩნიოთ.

რაც შეეხება იმ გარემოებას, რომ ვ. ლენინის ლიტერატურულ წერილებსა და შენიშვნებში არ გვხვდება ტერმინი ტენდენციურობა, ეს იმითაა გამოწვეული, რომ ეს წერილები და შენიშვნები ლიტერატურის ამ მხარეს არ ეხებიან. კერძოდ, „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურაც“ მოიცავს არა იმის ანალიზს — ლიტერატურა, ხელოვნება იდეურობით, ტენდენციურობით ხასიათდება თუ არა, არამედ იმის გაშუქებას თუ როგორ ვლინდებიან ბურჟუაზიულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში კლასობრივი

სობრივი ინტერესები და როგორ გამოვლინდებიან ისინი იმ ახალ ლიტერატურაში, რომელსაც რევოლუციური პროლეტარიატი შექმნის. ერთი სიტყვით, ვ. ლენინი ამ სტატიაში ხელოვნების კლასობრივი არსის დასაბუთებასა და მისი გამოვლენის უმაღლესი ფორმის განსაზღვრას იძლევა.

* *

ვ. ლენინის სტატია „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენაა მარქსისტული ესთეტიკის განვითარებაში. მისი ასეთი მნიშვნელობა, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ ამ სტატიაში ლიტერატურის კლასობრივი არსის შესახებ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შეხედულებათა განვითარებისა და გაღრმავების საფუძველზე, პირველადაა წამოყენებული და დასაბუთებული პარტიულობის პრინციპი, რომელიც, როგორც უკვე ვნახეთ, წარმოადგენს საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების ძირითად კანონს, მისი ღრმა იდეურობისა და ხალხურობის სასიცოცხლო საფუძველს. ამ პრინციპის სახით ვ. ლენინმა მარქსისტულ ესთეტიკაში შეიტანა ახალი, „უმნიშვნელოვანესი განძი“ და მთელი სისრულით ჩანოაყალიბა, გააშუქა ლიტერატურისა და ხელოვნების უშუალო, მკიდრო კავშირი ცხოვრებასთან.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა მოახდინეს უდიდესი გადატრიალება ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. მათ შექმნეს სრულიად ახალი ესთეტიკური მსოფლმხედველობა, რომელშიც სხვა ძირითად პრინციპებთან ერთად ჩანოაყალიბეს ხელოვნების სოციალურ-კლასობრივი არსის ჭეშმარიტი თეორია და გაარკვიეს ის საფუძველიც, რომელსაც უნდა დამყარებოდა მათი ეპოქის ახალი ხელოვნება, პროლეტარულ-რევოლუციური ლიტერატურა და ხელოვნება. მაგრამ, როგორც ცნობილია, მაშინ თვით ეს ხელოვნება მხოლოდ ჩანასახის სახით არსებობდა, ხოლო რევოლუციური მოძრაობა ჯერ კიდევ არ იდგა იმ სიმაღლეზე, რომ მას პარტიულობის პრინციპი წარმოეშვა. კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ეპოქა არ ხასიათდებოდა საანისო ობიექტური პირობებით. ამიტომაც, რომ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შეხედულებებში პარტიულობის პრინციპი არაა ასახული. როგორც ცნობილია, ფ. ენგელსის მიერ

1859 წელს ლასალთან მიწერილ წერილში იგი მხოლოდ მინიშნებულა, მაგრამ მეტად ზოგად ფორმაში და ისიც, კერძოდ, „დრამის პრომეის“ დახასიათების სახით. მხედველობაში გვაქვს აღნიშნული წერილის შემდეგი ცნობილი ადგილი:

„Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, ... с шекспировской живостью и действительностью будет достигнуто, вероятно только в будущем, да, пожалуй, и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы“¹.

არსებითად განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე 1905—1907 წლების რევოლუციის პერიოდში, როდესაც კლასთა გამაჟღერებელი პოლიტიკური ბრძოლის გამოხატულებად პარტიათა ბრძოლა იქცა. ამ ფაქტის მიუხედავად, ბურჟუაზია აყენებდა უპარტიოების თეორიას, „თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ ბურჟუაზიული საზოგადოების ყველა კლასის „საერთო სახალხო“, ერთი შეხედვით, არაკლასობრივი ბრძოლის“ ლოზუნგს¹. მაგრამ ეს იყო მოჩვენებითი უპარტიოება, რომელშიც იხატებოდა ბურჟუაზიული რევოლუციის კლასობრივი ხასიათი, სახელდობრ, ბურჟუაზიის შენიღბული ბრძოლა იმისათვის რომ რევოლუციის განვითარება მხოლოდ ბურჟუაზიის ინტერესებით შემოფარგლულიყო. ეს ლოზუნგი, თვით 1905 წლის რევოლუციის თავისებური ხასიათის გამო, გარკვეულ გამოხმაურებას პოულობდა. იგი, ბუნებრივია, ვლინდებოდა ესთეტიკასა და ხელოვნებაშიც.

პროლეტარიატის პარტია და მისი ბელადი ვ. ლენინი შეურიკვებელ ბრძოლას აწარმოებდა ამ ბურჟუაზიული შენიღბულობისა და მისი გამომხატველი თეორიების წინააღმდეგ. „აშკარა და ფართო კლასობრივი ბრძოლის ინტერესები, — წერდა ვ. ლენინი სტატიის „სოციალისტური პარტია და უპარტიო რევოლუციონობა“, — აუცილებლად მტკიცე პარტიულობის განვითარებას მოითხოვს“². ცხადია, ეს შეეხებოდა პარტიის მოღვაწეობისა და ბრძოლის ყოველ დარგს, მათ შორის იდეოლოგიის სფეროსაც.

დროის ეს მოთხოვნა, პროლეტარიატის რევოლუციური, პარტიულ-იდეური ბრძოლის ეს ახალი ვითარება, შექმნილი რუსეთში 1905—1907 წლების რევოლუციის პერიოდში, წარმოადგენდა იმ ობიექტურ საფუძველს, რომლის შედეგად ვ. ლენინმა, კ. მარ-

¹ К Маркс и Ф. Энгельс, об искусстве, 1958, гл. 176.

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 73.

³ იქვე, გვ. 72.

ქისა და ფ. ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებათა განვითარების საფუძველზე, მარქსისტული ესთეტიკა გაამდიდრა ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის პრინციპით¹. როგორც ამ, ისე სხვა შემოთ აღნიშნულ მომენტთა სახით, ვ. ლენინის სტატიამ „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ უაღრესად დიდი როლი ითანაშა არა მარტო პარტიის ისტორიაში, არამედ ჩვენი საუკუნის მთელი პროგრესული მხატვრული კულტურისა და ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაშიაც. განსაკუთრებულაა ამ სტატიის მნიშვნელობა საკუთრივ საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის. რადგან სოციალისტური რეალიზმის ყველაზე არსებითი და ფუძემდებელი პრინციპი (პარტიულობის პრინციპი) პირველად სწორედ ამ სტატიაში ჩამოყალიბდა. ამიტომ ეს შრომა, არსებითად, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ფუძემდებელი შრომაა. ამ ისტორიულ ფაქტს სავესებით ნათელს ხდის ის ცნობილი გარემოება, რომ ყველა ის ნიშანი, რომლითაც სოციალისტური რეალიზმი განსხვავდება კლასიკური (კრიტიკული) რეალიზმისაგან, საბჭოთა ლიტერატურისა და მისი მეთოდის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლიდან (პარტიული არსიდან) მომდინარეობს. ეს სავესებით გასაგებიცაა, რადგან სოციალისტური და კრიტიკული რეალიზმი რეალიზმის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებად გვევლინებიან. მაშასადამე, ორივესათვის დამახასიათებელია ერთი და იგივე ძირითადი შემოქმედებითი თვალსაზრისი, კანონზომიერება, რომელიც ასახულია რეალიზმის ცნობილ ენგელსისეულ განსაზღვრაში. მაგრამ თვით ეს საერთო კანონზომიერება, კონცეფცია სხვადასხვა სახით ვლინდება თითოეული მათგანის სფეროში, რაც გამოწვეულია იმით. რომ ისინი სხვადასხვა საზოგადოებრივი ურთიერთობის პროლექტებს შეადგენენ და სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივ საფუძველებს მოიცავენ.

¹ ყველაფერი ეს სავესებით ნათელს ხდის, რომ პარტიულობა არ არის ლიტერატურისათვის ყო ელთვის დამახასიათებელი მოვლენა. სამწუხაროდ, ვულგარისში ამ საკითხის გაგებაშიც არც ისე იშვიათად გვხვდება ჩვენში, ისიც უკანასკნელ დროს. კერძოდ მას შეჰდევაც კი, რაც გამოქვეყნდა ჟურნალ „კომუნისტის“ ცნობილი სარედაქციო წერილი, რომელშიც ეს საკითხი კიდევ ერთხელ სავესებით ნათლად იყო გაშუქებული. პარტიულობის მთელს კლასიკურ მემკვიდრეობაში დანახვა, ლიტერატურის ყოველთვის პარტიულ მოვლენად გამოცხადება — აართია ამ ვულგარული „თეორიის“ ყოველგვარ საფუძველს მოკლებული ამოსავალი დებულება.

ზემოთ, სოციალისტური ლიტერატურის განვითარების გზებზეა და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის ლენინური განსაზღვრის განხილვისას, აქ აღნიშნული გარემოება ნათლად იყო ნაჩვენები საბჭოთა ლიტერატურის რამდენიმე სპეციფიკური ნიშნის მაგალითზე.

უშუალოდ პარტიულობით, იდეური არსით და საფუძვლით არის პირობადებული სოციალისტური რეალიზმის ისეთი ძირითადი ნიშანიც, როგორცაა სინამდვილის რევოლუციურ განვითარებაში ასახვა. ბუნებრივია, რომ მხოლოდ მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობით აღჭურვილ ხელოვანს აქვს შესაძლებლობა შექმნას ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც მოცემული იქნება სრული და მართალი ინატურული სურათები ობიექტური სინამდვილისა. წარმოსახული რევოლუციური განვითარების პროცესში. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თითქოს, ასეთი სურათები ეპიზოდურად კრიტიკული რეალიზმის სფეროშიც არ გვხვდებოდეს. მაგრამ იქ მათ არ აქვთ სისტემის ხასიათი. ამასთან, რაც მთავარია, ყოველი ასეთი გამოვლინება კრიტიკული რეალიზმის სფეროში არსებითად იმის ნაჩვენებელია, რომ ხელოვანი, ძირითადად, დიდმა შემოქმედებითმა ტალანტმა და რეალიზმმა მიიყვანა ასეთი ნაწარმოების შექმნამდე და არა თავისმა ძირითადმა პოლიტიკურმა იდეებმა. განსაკუთრებით ეს ითქმის მომავლის განვჭვრეტისა და ისეთი მოვლენების განსახიერების შესახებ, რომლებიც ჯერ კიდევ ჩანასახის, განვითარების ტენდენციის სახით არიან წარმოდგენილნი. მათი ღრმა რეალისტური წარმოსახვა მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის საფუძველზეა შესაძლებელი, რადგან ეს უკანასკნელი გამომდინარეობს სოციალისტური სინამდვილის, საერთოდ, მთელი სამყაროს არსისა და განვითარების კანონზომიერების სწორი შემეცნებიდან, მარქსიზმის რევოლუციური პრინციპებიდან. კრიტიკულ რეალიზმს კი, როგორც ძლიერი სახითაც არ უნდა გამოვლენილიყო იგი, არ შეეძლო წარმოესახა „ახალი ტენდენციები“ და „ხვალინდელი დღე“. ეს იმიტომ, რომ მას არასოდეს არ უნათებდა გზას ისეთი მსოფლმხედველობა, როგორც მარქსიზმ-ლენინიზმშია. ამრიგად, ეს უნარი მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის, საბჭოთა ლიტერატურის არსებით სპეციფიკურ თვისებას წარმოადგენს. მისი სახით ჩვენი მწერლობა მხატვრული სახეებით გადმოგვცემს და უმღერის „მომავლის მაღალ მი-

ზნებს“, ჩვენი განვითარების ხვალისდელ დღეს, ხოლო ანით ხელს უწყობს მასების კომუნიზმისაკენ სწრაფვის გაძლიერებას.

უაღრესად დამახასიათებელია, რომ ვ. ლენინის სოციალისტური რეალიზმის ეს უაღრესად არსებითი მხარე მოცემული აქვს არა მარტო ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის სახით, არამედ უფრო უშუალოდაც. კერძოდ, ცნობილ კლასიკურ შრომაში „რა ვაკეთოთ?“, პროლეტარიატის გენიალური ბელადი, იმის ანალიზთან დაკავშირებით, თუ რაზე უნდა ოცნებობდეს ნამდვილი რევოლუციონერი მარქსისტი, განსაზღვრავს რევოლუციური ოცნების არსსა და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ვ. ლენინი თავის თვალსაზრისს ამ საკითხის შესახებ გამოხატავს დ. პისარევის შემდეგ მსჯელობის ციტირებით: „ჩემს ოცნებას შეუძლია წინ გაუსწროს მოვლენათა ბუნებრივ მსვლელობას, ან მას შეუძლია გაინვაარდოს სულ განზე იქეთკენ, სადაც ვერასოდეს ვერ მიადწევს მოვლენათა ვერავითარი ბუნებრივი მსვლელობა. პირველ შემთხვევაში ოცნებას არავითარი ზიანი არ მოაქვს; მას შეუძლია გაამაგროს და გააძლიეროს კიდევ მშრომელი ადამიანის ენერგია. ასეთ ოცნებაში ისეთი არაფერია, რასაც შეუძლია შერყვნას ან მოაღუნოს სამუშაო ძალა. სრულიად პირიქით. ადამიანი რომ სავსებით მოკლებულ იყოს ამგვარი ოცნების უნარს, ნას რომ არ შეეძლოს ხანდახან წინ გაუსწროს და გონებით წარმოადგინოს მთლიან და დასრულებულ სურათში სწორედ ის ქმნილება, რომელიც ეს-ეს არის ისახება მის ხელში, — მაშინ მე სრულებით არ ძალმიძს წარმოვიდგინო, რა აღმძვრელი მიზეზი აიძულებდა ადამიანს დაეწყო და დაესრულებია უდიდესი და დამქანცველი სამუშაოები ხელოვნების, მეცნიერებისა და პრაქტიკული ცხოვრების სფეროში.

ოცნებასა და სინამდვილეს შორის უთანხმოებას არავითარი ზიანი არ მოაქვს, თუ კი მეოცნებე პიროვნებას სერიოზულად სწამს თავისი ოცნება, თუ ის ყურადღებით უკვირდება ცხოვრებას, თავის დაკვირვებას ადარებს თავის საოცნებო კომპებს და საზოგადოდ კეთილსინდისიერად მუშაობს თავისი ფანტაზიის განსახორციელებლად. როდესაც რაიმე კავშირი არსებობს ოცნებასა და ცხოვრებას შორის, მაშინ ყველაფერი თავის რიგზეა“¹. დ. პისარევის ან „სტრიქონებს, ციტირებულს სტატიიდან „მომწიფებული

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 5, გვ. 649 – 650.

აზრის შეცდომები“, ვ. ლენინი დასძენს: „აი სწორედ ასეთი ოცნება, სამწუხაროდ, ძალიან ცოტაა ჩვენს მოძრაობაში და ამაში ყველაზე მეტად დამნაშავენი არიან ლეგალური კრიტიკისა და არალეგალური „მაჩანჩალობის“ წარმომადგენელი, რომელნიც ყოყოჩობენ თავიანთი სიფხიზლით, „კონკრეტულთან“ „სიახლოვეთ“.

ვ. ლენინი აქ ნათლად მიუთითებს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს „რეალურ ოცნებას“ რევოლუციური მოძრაობისათვის, კაცობრიობის პროგრესისათვის. ცხადია, რომ ეს თვალსაზრისი ყველაზე მეტად ესიტყვება საბჭოთა ხელოვნებას, რომელიც აშკარად, შეგნებულად გამოხატავს პროლეტარიატის, საბჭოთა ხალხის იდეალებს, ინტერესებს, ოცნებას, საერთოდ მთელს სულიერ სამყაროს. ამიტომ აქვს ვ. ლენინის ამ თვალსაზრისის პირდაპირი კავშირი სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებთან.

IX

ვ. ლენინი „პარტიულ ორგანიზაციასა და პარტიულ ლიტერატურაში“ წერს: „უდავოა, ლიტერატურული საქმე ყველაზე ნაკლებ ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას. უდავოა, ამ საქმეში უეჭველად საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად თაოსნობას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს“¹. ვ. ლენინის ეს დებულება არსებითი მნიშვნელობის მქონეა არა მარტო ლიტერატურის არსის მარქსისტული გაშუქებისათვის, არამედ საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითი საკითხების გაშუქებისათვისაც. ამიტომაც, რომ იგი აღიარებულია სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთ ძირითად (სახელმძღვანელო) დებულებად. მასში, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ლიტერატურის სპეციფიკის ღრმა გაგება, რომელმაც, როგორც ვნახეთ, ცნობილ წერილებში ლ. ტოლსტოის შესახებ, უფრო სრული გამოვლენა ჰპოვა ლ. ტოლსტოის შემოქმედების კონკრეტული ანალიზის შავალითზე.

ვ. ლენინს ეს თვალსაზრისი, აქ ციტირებულ სტრიქონებში, პარტიისადმი საგანგებო მითითების სახით აქვს მოცემული: ბელა-

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 36-37.

დი საჭიროდ სთვლის ლიტერატურის სპეციფიკის მთელი სისავსით გათვალისწინების აუცილებლობას. ვ. ლენინის ეს მითითება პარტიის პოლიტიკის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი გახდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რის შედეგად დროულად იქნა განადგურებული სხვადასხვა ვულგარისტული თეორიები, რომლებიც თვალსაჩინო დაბრკოლებებს ქმნიდნენ საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარებისათვის. ამ ლენინურმა პრინციპმა უდავოდ დიდი როლი ითამაშა მთელი საბჭოთა ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

ვ. ლენინი ციტირებულ სტრიქონებში ყურადღებას ამახვილებს, კერძოდ, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის საკითხის მიმართაც, რაც მხატვრული შემოქმედების შინაგანი არსის ყოველმხრივი გათვალისწინებით არის ნაკარნახევი. იგი წერს: ლიტერატურის დარგში „უეჭველად საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად თაოსნობას. ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს“, ფანტაზიას, ფორმას. მაშასადამე: აუცილებელია განვითარდეს არა მარტო ფორმის ოსტატობა, საერთოდ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მხატვრული, შემოქმედებითი ღირსება, არამედ სათანადოდ გამოვლინდეს თვით მწერლის ინდივიდუალობაც, გასაქანი მიეცეს ხელოვანის ინდივიდუალურ შემოქმედებით მიდრეკილებებს.

ვ. ლენინის ეს მითითება უდიდესი მნიშვნელობის მქონეა სოციალისტური რეალიზმის არსის გაგებისათვის, საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი აღმავლობისათვის.

X

1913 წელს ვ. ლენინი „თეზისებში ნაციონალურ საკითხზე“; სტატიებში: „მუშათა კლასი და ნაციონალური საკითხი“, „კრიტიკული შენიშვნები ნაციონალურ საკითხზე“ და სხვა, ფართოდ ეხება იმ კულტურის ეროვნულ ხასიათს, რომელსაც „მუშათა კლასი მთელს მსოფლიოში შექმნის“. მას მიუღებლად, ანტიპარტიულად მუშათა კლასისათვის უცხოდ მიაჩნია ე. წ. „ნაციონალური კულტურის“ ბუნდისტური თეორია. „ნაციონალური კულტურის ლოზუნგი,—წერს იგი,—არის ბურჟუაზიული (ხშირად შავრაზმულ-კლერიკალური)“. ამ ლოზუნგის წინააღმდეგ ვ. ლენინი ახალი კულტურის (მუშათა კლასის კულტურის) არსს ინტერნაციონალიზმში ხე-

დავს: „ჩვენი ლოზუნგია დემოკრატიზმისა და მსოფლიო მუშათა მოძრაობის ინტერნაციონალური კულტურა“¹. „მუშები მთელს მსოფლიოში შექმნიან თავის, ინტერნაციონალურ კულტურას, რომელსაც დიდი ხანია ამზადებდნენ თავისუფლების მქადაგებლები და ჩაგვრის პტრები“. ძველ სამყაროს, სამყაროს ნაციონალური ჩაგვრისა და უთანასწორობისა, მუშათა კლასი დაუპირისპირებს ყველა ერის მშრომელთა ერთიანობას, სადაც ადგილი არ ექნება არავითარ ეროვნულ პრივილეგიებსა და ნაციონალურ ჩაგვრას². პროლეტარული კულტურა, ვ. ი. ლენინის დასკვნით, ამ დიადი სულისკვეთების, ქვეშარიტი ინტერნაციონალიზმის მედროშე და გამომხატველი იქნება. განვიღარებინ სრცა გზა მისთვის არ არსებობს.

აღნიშნული, ვ. ლენინის განსაზღვრით, ნაწილობრივადაც არ გულისხმობს ინტერნაციონალურისა და ნაციონალურის ურთიერთთან უაპარიისპირებას. პირიქით, ისინი ურთერსს მოიცავენ. „ინტერნაციონალური კულტურა,— წერს ვ. ლენინი — უეროვნო არ არის“³. მაგრამ ამავე დროს, ინტერნაციონალურ კულტურას არ შეიძლება უშუალოდ დავუკავშიროთ ყველაფერი, რაც რომელიმე ერის კულტურისათვისაა დამახასიათებელი, რადგან მთლიანი, საერთო, განუყოფელი ხასიათის ეროვნული კულტურა არ არსებობს. „თ ი თ ო ე უ ლ ნაციონალურ კულტურაში მოიპოვება, განუვითარებლად მაინც, დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურის ე ლ ე მ ე ნ ტ ე ბ ი, ვინაიდან თ ი თ ო ე უ ლ ერში არის მშრომელი და ექსპლოატირებული მასა, რომლის ცხოვრების პირობები გაბედულად წარმოშობენ დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას. მაგრამ თვითეულ ერში არის აგრეთვე ბურჟუაზიული კულტურა (ხოლო უმრავლესობაში კიდევ—შავრაზმული და კლერიკალურიც) — ამასთან არა მარტო „ელემენტების“ სახით, არამედ გა ბ ა ტ ო ნ ე ბ უ ლ ი კულტურის სახით“⁴. ანდა კიდევ: „ორი ერია თვითეულ თანამედროვე ერში — ვეტყვით ჩვენ ყველა ნაციონალ-სოციალს. არის ორი ნაციონალური კულტურა თვითეულ ნაციონალურ კულტურაში“⁵.

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 20, გვ. 60.

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 19, გვ. 40.

³ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 20, გვ. 9.

⁴ იქვე, გვ. 10.

⁵ იქვე, გვ. 21.

ეროვნულ კულტურათა ამ მხარეს (კლასობრივ არსს) არ ითვალისწინებდნენ „ნაციონალური კულტურის“ ლოზუნგის ავტორები. ამიტომ მიდიოდნენ ისინი ანტიმარქსისტულ დასკვნამდე. ვ. ლენინი კი, აქ ციტირებული ანალიზის საფუძველზე, „დემოკრატიზმისა და მსოფლიო მუშათა მოძრაობის ინტერნაციონალური კულტურის“ განვითარებას, თვითეული ნაციონალური კულტურის „დემოკრატიულ და სოციალისტურ ელემენტებს“, პროგრესულ ნაკადს აფუძნებს. იგი წერს: თ ი თ ო ე უ ლ ი ნაციონალური კულტურიდან ჩვენ ვიღებთ ნხოლოდ მის დემოკრატიულ და სოციალისტურ ელემენტებს, ვიღებთ მათ მხოლოდ და უთუოდ თ ი თ ო ე უ ლ ი ერის ბურჟუაზიული კულტურის, ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის საპირისპიროდ¹.

ამრიგად, კულტურა, მაშასადამე ხელოვნება და ლიტერატურაც, რომელსაც მუშათა კლასი შექმნის, მისი ინტერნაციონალური არსის მიუხედავად, უეროვნო არ არის, ნაგრამ იგი უშუალოდ ემყარება და თავისთავში ავლენს თითოეული ერის კულტურაში მოცემულ მხოლოდ დემოკრატიულ და სოციალისტურ ნაკადს. მუშათა კლასის კულტურა ამ ნაკადის პირდაპირ გაგრძელებაა.

ვ. ლენინის განხილული თვალსაზრისის განვითარებისა და გაღრმავების საფუძველზე აღმოცენდა ცნობილი პრინციპი შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული მხატვრული კულტურის შესახებ. ეს პრინციპი, ფორმირებული ი. სტალინის მიერ, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთ დასაყრდენს, საბჭოთა კულტურის ერთ-ერთ ძირითად კანონს წარმოადგენს. იგი გვევლინება, როგორც საბჭოთა ხალხების ხელოვნების სწრაფი აღმავლობის საფუძველი. მის ჭეშმარიტ არსს მკვევრმეტყველურად ადასტურებს მთელი საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორია.

XI

ვ. ლენინი საბჭოთა კულტურის საკითხებს განსაკუთრებით ფართოდ შეეხო ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ.

ამჟერად, ვ. ლენინმა გააშუქა საბჭოთა კულტურის ისტო-

¹ იქვე, გვ. 10.

რიული საფუძვლები, სახელდობრ, საბჭოთა კულტურის დამოკიდებულება რევოლუციის წინამორბედ ეპოქათა მიერ შექმნილ მემკვიდრეობისადმი.

ამ პრობლემას მაშინ ძალზე აქტუალური მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ნილილიზმის გამო, რომელიც კულტურის წარსულის მიმართ დამახასიათებელი იყო დეკადენტური მიმდინარეობებისა და „პროლეტკულტის“ თვალსაზრისისათვის.

საბჭოთა რესპუბლიკამ რევოლუციის წინა ეპოქიდან მენკვიდრეობით მიიღო საკმაოდ ძლიერი მოდერნისტულ-დეკადენტური მიმდინარეობანი ხელოვნების ყველა დარგში. როგორც ცნობილია. ეს ეპოქა 1910—1917 წლები „უაღრესად სამარცხვინო“ ხანას წარმოადგენდა რუსეთის ინტელიგენციის ერთი ნაწილის ისტორიაში. ამ პერიოდის რუსი ინტელიგენციის, შეიძლება ითქვას, დიდმა ნაწილმა ზურგი შეაქცია რევოლუციას, ჩაეფლა „რეაქციული მისტიკისა და პორნოგრაფიის ჭაობში, თავის დრომად უიდეობა“ და დეკადენტიზმი გამოაცხადა. ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი, რომელსაც ამ სულისკვეთების გამომხატველი ანტირეალისტური და ანტიხალხური მიმდინარეობანი ქადაგებდნენ, იყო ხელაღებით უარყოფა მთელი კულტურული მემკვიდრეობისა. ყველაფერი თავიდან, ყველაფერი ახლად — ასეთი იყო მათი დევიზი და ეს სავსებით ლოგიკურიც იყო, რადგან იმ არსებითად ავადმყოფურ ძიებას, რომლითაც ეს დეკადენტური იზმები ხასიათდებოდნენ, კლასიკურ მემკვიდრეობასთან მართლაც არაფერი ჰქონდა საერთო.

არსებითად ამავე პოზიციაზე იდგა „პროლეტკულტი“.

„პროლეტკულტი“ (პროლეტარული კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაციები) თუმცა დასაწყისში (ჩამოყალიბდა ოქტომბრის რევოლუციის წინა თვეებში), შედარებით სწორად წარმართავდა მუშათა კლასის დიდ ინტერესს ხელოვნებისა და ლიტერატურისადმი, მაგრამ შემდეგ მთლიანად დაშორდა ჰუმანურიტეტს. მის ხელმძღვანელობაში გაიპარა პარტიისათვის უცხო ელემენტები, ხოლო მთელი ამ ორგანიზაციის ხელმძღვანელი და იდეოლოგი გახდა ა. ბოგდანოვი.

„პროლეტკულტი“ რევოლუციის გამარჯვების პირველ წლებშივე იმდენად დაშორდა პარტიას, რომ მან თავისი თავი, საერთოდ პროლეტარული კულტურის მთელი სფერო, პარტიისაგან დამოუკი-

დებლადაც კი გამოაცხადა¹. ანტიპარტიული თვალსაზრისი ედო საფუძვლად მის „თეორიას“ თვით პროლეტარული კულტურის არსისა და განვითარების გზების შესახებაც. უპირველეს ყოვლისა, იგი, როგორც აღვნიშნეთ, სავესებით იზიარებდა ანარქისტულ-დეკადენტურ პოზიციას კულტურის წარსულის მიმართ, თუმცა „ასაბუთებდა“ მას საკუთარი პოლიტიკური „არგუმენტაციით“ („რევოლუციური“ ფრანკოლოგიით შელამაზებული „არგუმენტაციით“). იგი მთელს კლასიკურ მემკვიდრეობას აცხადებდა ექსპლოატატორთა იდეოლოგიის გამომხატველად და, მაშასადამე, პროლეტარიატის მტრად. ამიტომ, მისი რეცეპტით, თავისი მხატვრული კულტურა პროლეტარიატს უნდა შეექმნა სავესებით დამოუკიდებლად და მხოლოდ საკუთარი ძალებით (გლახობის მონაწილეობის გარეშეც კი). ამ „პრინციპთა“ საფუძველზე პროლეტკულტელები თავს აცხადებდნენ „სილამაზის ჯალათებად“ და განადგურებით ემუქრებოდნენ სიძველეთა საუნჯეებს.

Пусть кричат нам: „вы палачи красоты“,
 Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
 Разрушим Музей, растопчем искусства цветы².

პროლეტკულტელი პოეტის ეს სტრიქონები კარგად გადნოსცემენ ა. ბოგდანოვის მიერ დანერგილ ნილილიზმს.

ვ. ლენინმა გამანადგურებელი კრიტიკით გაილაშქრა ამ ნილილიზმის წინააღმდეგ.

ვ. ლენინი, როგორც უკვე ვნახეთ, ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს კაცობრიობის მიერ ისტორიულად შექმნილი კულტურის კლასობრივ ბუნებას, მისი ძირითადი (წინყვანი) ნაწილის სოციალურ განსაზღვრულობას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი უაღრესად აფასებდა იმავე კულტურას, კერძოდ კი ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარსულს, ყველაფერ თვალსაჩინოს, რაც ამ სფეროში შეიქმნა კლასობრივი ექსპლოატაციის უღელქვეშ. ეს თვალსაზრისი განსაკუთრებით მკვეთრად გამოიხატა ვ. ლენინის იმ შეხედულებებ-

¹ „პროლეტკულტის“ 1919 წლის ყრილობის რეზოლუციაში ნათქვამია „პროლეტკულტი არის პროლეტარიატის კულტურულ-შემოქმედებითი ორგანიზაცია, ისევე როგორც მუშათა პარტია—მისი პოლიტიკური ორგანიზაცია, ხოლო პროფესიონალური კავშირი-ორგანიზაცია ეკონომიური“.

² ციტირებულია პოეტ კირილოვის ლექსიდან „МЫ“.

ში, რომლებიც ეხებიან კულტურული ნემკვიდრეობის მნიშვნელობას, როგორც საკუთრივ პროლეტარული კულტურის, ისე საერთოდ კომუნისტური საზოგადოებისა და მისი კულტურის შექმნის საქმეში. პროლეტარული კულტურა, ვ. ლენინის განსაზღვრით, უნდა წარმოადგენდეს იმ კულტურის კანონზომიერ განვითარებას, რომელიც კაცობრიობამ შეიმუშავა კაპიტალისტთა და მენამულეთა საზოგადოების პირობებში. „თუ ნათლად არ შევიგნეთ ის, რომ, — ამბობდა ვ. ლენინი ალკკ-ს სრულიად რუსეთის III ყრილობაზე, — პროლეტარული კულტურის შენება შესაძლებელია კაცობრიობის მთელი განვითარებით შექმნილი კულტურის მხოლოდ ზუსტი ცოდნით, მხოლოდ მისი გადამუშავებით, — თუ ეს არ შევიგნეთ, ისე ამ ამოცანას ჩვენ ვერ გადავწყვეტთ. პროლეტარული კულტურა არ არის საიდლანაც გადმომხტარი რამ, იგი არ არის იმ ადამიანთა გამოწვინაგონი, რომელნიც თავისთავს პროლეტარული კულტურის სპეციალისტებს უწოდებენ. ეს თავიდან ბოლომდე ჩმახია. პროლეტარული კულტურა უნდა იყოს ცოდნის იმ მარაგის კანონზომიერი განვითარება, რომელიც კაცობრიობამ შეიმუშავა კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულური საზოგადოების, მოხელური საზოგადოების უღელქვეშ“¹.

ეს თვალსაზრისი, რომლის მახვილი ციტირებულ კონტექსტში, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია პროლეტკულტელთა წინააღმდეგ, ვ. ლენინის სხვა სიტყვებსა და წერილებშიც გვხვდება. მაგალითად, 1919 წელს წარმოთქმულ სიტყვაში „საბჭოთა ხელისუფლების მიღწევები და სიძნელეები“, ვკითხულობთ: „უნდა ავიღოთ კაპიტალიზმის მიერ დატოვებული კულტურა და მისგან ავაშენოთ სოციალიზმი. უნდა ავიღოთ მთელი მეცნიერება, მთელი ტექნიკა. მთელი ცოდნა, ხელოვნება. უამისოდ კომუნისტური საზოგადოების ცხოვრებას ვერ ავაშენებთ“².

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართ კიდევ უფრო მკვეთრად გამოუთქვამს ეს შეხედულება ვ. ლენინს კ. ცეტკინასთან საუბარში. მაშინ ფერწერაში გამეფებული მემარცხენე-დეკადენტურ მიმდინარეობათა ანარქისტული ნიპილიზმის უარყოფითად შეფასების შემდეგ მას უთქვამს: „რაც ლამაზია, უნდა შევინარჩუნოთ,

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 31, გვ. 343.

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 29, გვ. 66.

ნიმუშად გავიხადოთ იგი, დავეყრდნოთ მას, თუნდაც იგი „ძველი“ იყოს. რატომ უნდა შევაქციოთ ზურგი ქვეშარიტად მშვენიერს. უარი ეთქვათ მასზე, როგორც შემდგომი განვითარების გამოსავალ პუნქტზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ძველია? რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედი ახლის წინაშე, როგორც ღმერთის წინაშე... მხოლოდ იმიტომ, რომ „ეს ახალია“? უაზრობაა, სრული უაზრობაა¹. როგორც ვხედავთ, ვ. ლენინი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვრული მემკვიდრეობის ათვისებას. იგი განსაკუთრებით აფასებდა კლასიკური მემკვიდრეობის დიდ მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირსებასა და მის როლს მასების კულტურის ამაღლებაში².

ცხადია, აღნიშნული არ გულისხმობს, თითქოს ვ. ლენინი კულტურული მემკვიდრეობის პირდაპირი ათვისების (მიღების) პრინციპს ანვითარებდეს. ვ. ლენინის როგორც ფილოსოფიურ-პოლიტიკური მსოფლმხედველობა, ისე შეხედულებები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ყოველმხრივ გამორიცხავენ ასეთი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას. პირიქით, ვ. ლენინი თუმცა მემკვიდრეობის გამოყენებისა და დაცვის უდიდესი პროპაგანდისტი იყო, მაგრამ თვით ეს დაცვა მას არ ჰქონდა წარმოდგენილი იმ სწივით, როგორც „არქივის თანამშრომელი იცავს ძველ ქაღალდს“. მისი განსაზღვრით, მემკვიდრეობის დაცვა, გამოყენება არ ნიშნავს ნემკვიდრეობით შემოფარგვლას. იგი მიუთითებდა კულტურის წარსულის მხოლოდ მასალის სახით, მხოლოდ კრიტიკული ათვისების გზით გამოყენებაზე. სხვა შესაძლებელი გზა, ლენინიზმის თავლსაზრისით, არ არსებობს ძველის საფუძველზე „ახლის ძველის აგანსრულიად განსხვავებული“ ასაშენებლად. ამიტომ იყო, რომ ვ. ლენინი თავს ესხმოდა „ნაციონალური კულტურის“ თეორიას, რომელიც ბურჟუაზიულ კულტურას იღებდა უშუალო საფუძველად პროლეტარული კულტურისათვის.

ვ. ლენინის არაერთხელ აქვს გამოთქმული ეს თვალსაზრისი. უმთავრესად ზემოთ მითითებულ სიტყვებში. კერძოდ, სიტყვაში „საბჭოთა ხელისუფლების მიღწევები და სიძნელებები“, კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ. ნათქვამია: „ჩვენ კი სოციალიზმი

¹ ლენინი ლიტერატურის შესახებ, 1945, გვ. 223.

² ამიტომ იყო, რომ ვ. ლენინი სამოქალაქო ომის წლებში განსაკუთრებულ მითითებებს აძლევდა განსახკომის გამომკვლობას რუსული კლასიკური მწერლობის დიდი ტირაჟით გამოცემის შესახებ.

უნდა ავაშენოთ ამ კულტურისაგან. სხვა მასალა ჩვენ არ მოგვეპოვე-
ბა“. „...ჩვენ სოციალისტებმა და კომუნისტებმა საქმით უნდა დავამ-
ტყიკოთ, რომ უნარი შეგვწევს ავაშენოთ სოციალიზმი ამ აკურებით.
ამ მასალით“¹.

ერთადერთი ნაკადი, რომელიც, ვ. ლენინის განსაზღვრით,
პროლეტარული კულტურის, საბჭოთა კულტურის პირდაპირ დასა-
ყრდენად, უშუალო ისტორიულ სათავედ გვევლინება, როგორც
ეს უკვე ვნახეთ ინტერნაციონალური კულტურის ლოზუნგის გან-
ხილვისას, არის დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურის
ელემენტები, თვითეულ ნაციონალურ კულტურაში რიგ მოიპოვება
გააუციფიკებლად მაინც.

ვ. ლენინის ამ პრინციპებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ
საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ისტორია-
ში. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ სწორედ
ამ პრინციპებსა იხსნა ჩვენი მწერლობა პროლეტკულტელთა და დე-
კადენტთა ანარქისტული ნიპილიზმისაგან, რომელიც არსებითად
ყოველგვარი მხატვრული პროგრესის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

ვ. ლენინმა გაილაშქრა პროლეტკულტელთა მეორე ნიპილის-
ტურ-ვულგარული შეხედვლების წინააღმდეგაც. პროლეტკულ-
ტელები, რომლებიც თავიანთ თავს პროლეტარული კულტურის
სპეციალისტად თვლიდნენ და მიმართავდნენ მათე ცდას გამოეგო-
ნათ რაღაც „განსაკუთრებული კულტურა“, კულტურული ამოცანე-
ბის ერთბაშად გადაწყვეტის თეორიას აყენებდნენ. მათ კულტურუ-
ლი რევოლუციაც იმავე სახით ჰქონდათ წარმოდგენილი, როგორითაც
პოლიტიკური. ვ. ლენინმა პოლიტგანთა სრულიად რუსეთის მეო-
რე ყრილობაზე დიამეტრულად საწინააღმდეგო, კემმარიტად მარქსი-
სტული თვალსაზრისი განავითარა. მან სთქვა: „კულტურული ამოცა-
ნა ვერ გადაწყდება ისე სწრაფად, როგორც პოლიტიკური და სა-
ხედრო ამოცანები. უნდა შეიგნო, რომ წინსვლის პირობები ახლა
სულ სხვაა. კრიზისის გამწვავების ხანაში პოლიტიკური გამარჯვე-
ბის მოპოვება რამდენიმე კვირაში შეიძლება. ომში შეიძლება გაი-
მარჯვო რამდენიმე თვეში, ხოლო კულტურის დარგში, გამარჯვება
ასეთ ვადაში შეუძლებელია, თვით საქმის არსის გამო. აქ საჭიროა
უფრო გრძელი ვადა“².

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 29, გვ. 68.

² ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 33, გვ. 73.

ეს თვალსაზრისია განვითარებული ვ. ლენინის ცნობილ წერილშიც „უმჯობესია ცოტა და კარგია“.

კულტურის ობიექტური კანონზომიერების ამ ანალიზს ამყარებდა ვ. ლენინი საბჭოთა კულტურის განვითარების ამოცანების განსაზღვრას, ნაშინ როდესაც დეკადენტები და პროლეტკულტელები სუბიექტივიზმის პრინციპებიდან ამოდიოდნენ. ამიტომ იყო, რომ ვ. ლენინი კულტურის მუშაკებისაგან მოითხოვდა შეგუებოდნენ „ამ უფრო ხანგრძლივ ვადას“ და გამოეჩინათ წინდახედულობა, სისტემატურობა, ნებისყოფა და შეუპოვრობა.

ამავე დროს, ვ. ლენინი იმისათვის, რომ საბჭოთა მხატვრული კულტურა დანდგარიყო განვითარების დიდ და ფართო გზაზე, ხელოვნება ხალხს დაახლოვებოდა და ხალხი ხელოვნებას, საჭიროდ თვლიდა ხალხის განათლების, საერთო კულტურული დონის ამაღლებას. „ჩვენ პირველ რიგში ვაყენებთ,— აღნიშნავდა ვ. ლენინი,— უპირველესად ფართო სახალხო განათლებასა და აღზრდას. იგი ნიადაგს უქმნის კულტურას,— რა თქმა უნდა, იმ პირობით, თუ პურის საკითხი გადაკრილია. ამ ნიადაგზე უნდა გაიზარდოს ნამდვილად ახალი, დიადი კომუნისტური ხელოვნება, რომელიც შექმნის ფორმას თავისი შინაარსის შესაბამისად. ან გზაზე ჩვენს „ინტელიგენტებს“ გადასაწყვეტი აქვთ უდიდესი მნიშვნელობის კეთილშობილი ამოცანები“¹.

აღსანიშნავია, რომ ვ. ლენინი საგანგებოდ მიუთითებდა იმ დიდი მოძრაობის მნიშვნელობას, რომელიც რევოლუციამ წარმოშვა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. „ახალი ძალების გამოღვიძება,— უთქვამს ნას კლ. ცეტკინასთვის,— მათი მუშაობა იმაზე, რომ საბჭოთა რუსეთში შექმნან ახალი ხელოვნება და კულტურა, ეს კარგია, ძალიან კარგია“². იგი აღნიშნავდა ამ მოძრაობისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობების, დუღილის, ქაოსური ხასიათის გარდაუვალობასაც, მაგრამ ამასთან ერთად ასევე გარდაუვალად თვლიდა პარტიის ხელმძღვანელი როლის ამოქმედებას. „ჩვენ, — აღნიშნავდა პარტიისა და სახელწიფოს მეთაური,— სავსებით გეგმაზომიერად უნდა ვხელმძღვანელობდეთ ამ პროცესს და ვაყალი-

¹ ლენინი ლიტერატურის შესახებ, გვ. 226—227.

² იქვე, გვ. 222.

ბებდეთ მის შედეგებს¹. და მართლაც, ვ. ლენინმა შექმნა მტკიცე ტრადიცია მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პროცესზე პარტიის ხელმძღვანელობისა. ეს ტრადიცია, რომელიც პარტიამ ვ. ლენინის გარდაცვალების შემდეგ მთელი სისავსით გამოავლინა თავის მოღვაწეობაში, დამკვიდრდა როგორც საბჭოთა ლიტერატურის სწორი გზით განვითარებისა და აღმავლობის აუცილებელი პირობა, ერთადერთი სასიცოცხლო საფუძველი. ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილებანი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე, რომლებმაც უაღრესად დიდი, წარმმართველი როლი ითამაშეს მთელი საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიაში, აღნიშნულის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ყველაფერი ეს კი სავსებით ნათელს ხდის იმ რევიზიონისტული „თეორიის“ სრულ უსაფუძვლობასა და ანტიპარტიულ ხასიათს, რომელიც მიმართულია ლიტერატურის განვითარებისადმი პარტიული ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ.

ვ. ლენინის განხილული პრინციპების, ესთეტიკური თვალსაზრისის უქეზე წარმართავდა და წარმართავს კომუნისტური პარტია საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარებას.

ამ ესთეტიკური თვალსაზრისის შემდგომი განვითარების საფუძველზე განსაზღვრა ი. ბ. სტალინმა 30-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდი.

ამრიგად, ვ. ლენინმა პირველმა მოხაზა იმ გზის კონტურები, რომელსაც მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების წინსვლა და წარმატებანი ემყარება და რომელიც ამჟამად თანდათან მკვიდრდება საზღვარგარეთულ პროგრესულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც.

1954 წ.

¹ იქვე, გვ. 222-223.

ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურების შესახებ

ხელოვნების შინაგანი კავშირი კლასობრივი ბრძოლის პროცესთან არაერთხელ არის ნათელყოფილი მარქსიზმის კლასიკოსებისა და ხელოვნების გამოჩენილი თეორეტიკოსის გ. პლენანოვის შრომებში. ამ ცნობილი ფაქტის გამო, კლასთა ბრძოლისა და ხელოვნების ურთიერთობის შესახებ მსჯელობა, ერთი შეხედვით, შესაძლებელია ზედმეტად მოგვეჩვენოს. სინამდვილეში კი სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე.

ხელოვნების კლასობრივი ბუნება ღრმად სპეციფიკური მოვლენაა. დასახელებულ შრომებში ეს გარემოება არა მარტო გარკვევითაა მითითებული, არამედ მოცემულია მისი ზოგი ძირითადი მომენტის კონკრეტული ანალიზიც. მაგრამ ყოველმხრივი გაშუქება ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურებისა, აქ მაინც არაა წარმოდგენილი, რაც სავსებით გასაგებიცაა, რადგან მარქსიზმის კლასიკოსებსაც და გ. პლენანოვსაც ეს საკითხი სპეციალური შესწავლის საგნად არ გაუხდიათ.

ანის გამო, ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურება ჯერ კიდევ შესწავლისა და შეხედულებათა სხვადასხვაობის საგანს წარმოადგენს.

ამავე დროს, ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ როგორც ლიტერატურის, ისე ხელოვნების სხვა დარგების ისტორიის შესწავლისას, მწიშნელოვან შემთხვევებში, ან თითქმის სავსებით უგულებელყოფილია კლასობრივი პრინციპი, ან კვლავ პრიმიტიული ვულგარული სქემები ინარჩუნებენ პრივილეგიურ მდგომარეობას.

ყველაფერი ეს ნათელს ხდის კლასთა ბრძოლის პროცესისა და

ხელოვნების ურთიერთობის სპეციფიკის საკითხების აქტუალობას. ცხადია, ამ წერილს არავითარ შემთხვევაში არა აქვს პრეტენზია აღნიშნული სპეციფიკის ყოველმხრივი განხვილისა. იგი მის მხოლოდ რამდენიმე მომენტს ეხება და ისიც უმთავრესად ზოგადი შენიშვნების სახით.

ხელოვნება ადამიანთა მთელი სულიერი, გონებრივი და საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანული ნაწილია, ადამიანის მისწრაფებებისა და ბრძოლის, სიხარულისა და სევდის, ყოფის, ემოციებისა და ესთეტიკური იდეალის მესიტყვეა, „ადამიანთმცოდნეობაა“. მის არსს, სასიცოცხლო საფუძველს ცხოვრების მხატვრული წარმოსახვა, განსახოვნება წარმოადგენს. თვით ამ ასახვის ხასიათიც, საერთოდ ხელოვნების განვითარების მთელი ისტორიული პროცესი, ცხოვრებით, სოციალური ურთიერთობით ისაზღვრება. ამასთან, ხელოვნება აქტიურ გავლენას ახდენს ადამიანთა სულიერ და იდეურ სამყაროზე; იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია: არა მარტო ასახავს სოციალურ სინამდვილეს და ისაზღვრება ამ სინამდვილით, არამედ კიდევ ქმნის მას, ცხადია, რამდენადაც ეს მის იდეურ და ესთეტიკურ მონაცემებს შეესაბამება. ამიტონ ხელოვნება არასოდეს, განვითარების არც ერთ ეტაპზე არ არსებობს თავისთავად, საზოგადოებრივი ვითარებისაგან დამოუკიდებლად. მას ადამიანები ქმნიან ადამიანებისათვის; მისი არსებობა ყოველთვის ცხოვრების გულთანაა დაკავშირებული; მასში, უპირველეს ყოვლისა, ყოველთვის ცხოვრების ვითარება ისახება, ცხოვრების „სული ტრიალებს“, ცხოვრება მოქმედებს, ცხოვრობს. იგი სოციალური მოვლენაა მთელი თავისი არსებით. ერთი სიტყვით, როგორცაა საზოგადოებრივი ცხოვრება, ისეთივეა ხელოვნებაც. ხელოვანი „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდეს და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყოს“¹. და როდესაც საზოგადოებრივი ცხოვრება ანტაგონისტურია, კლასობრივია, ბუნებრივია, ხელოვნებაც კლასობრივ ხასიათს იღებს.

ამავე დროს, როგორც ვთქვით, ხელოვნება ღრმად სპეციფი-

¹ ვ. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 40.

კუ რ ი სოციალურ-კლასობრივი მოვლენაა. მისი ეს მხარე იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ თუ მას არ გავითვალისწინებთ, ვერ შევსძლებთ ხელოვნების როგორც სოციალური არსის, ისე ისტორიისა და თანამედროვე ვითარების სწორ გაშუქებას. ეს სავესებით გასაგებიცაა, რადგან საზოგადოებრივ მოვლენებს, გარდა საერთო ნიშნებისა, „აქვთ თავიანთი სპეციფიკური თავისებურებანი, რომლებიც მათ ერთმანეთისაგან განასხვავებენ და რომლებსაც მეცნიერებისათვის ყველაზე მეტი მნიშვნელობა აქვთ“.

მაგრამ ვიდრე ამ საკითხს შევეხებოდეთ, საჭიროა გავითვალისწინოთ ხელოვნების კლასობრივობის ობიექტური საფუძველი.

კ. მარქსის განსაზღვრით, ადამიანები თავიანთი საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესში „ერთმანეთთან აწყარებენ განსაზღვრულ, აუცილებელ, მათი ნებისაგან დამოუკიდებელ ურთიერთობას — წარმოებით ურთიერთობას, რომელიც მათ მატერიალურ საწარმოო ძალთა განვითარების განსაზღვრულ საფეხურს შეესაბამება. ამ წარმოებით ურთიერთობათა ერთობლიობა შეადგენს საზოგადოების ეკონომიურ სტრუქტურას, რეალურ ბაზისს, რომელზედაც იურიდიული და პოლიტიკური ზედნაშენი აღიმართება და რომელსაც საზოგადოებრივი ცნობიერების განსაზღვრული ფორმები შეესაბამება. მატერიალური ცხოვრების წარმოების წესი განაპირობებს საერთოდ ცხოვრების სოციალურ, პოლიტიკურ და გონებრივ პროცესებს. ადამიანთა ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მათ ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათს ცნობიერებას. ეკონომიური საფუძველის შეცვლასთან ერთად მეტი თუ ნაკლები სისწრაფით ხდება გადატრიალება მთელ უზარმაზარ ზედნაშენში. ამგვარ გადატრიალებათა განხილვისას აუცილებლად საჭიროა ყოველთვის განვასხვავოთ წარმოების ეკონომიური პირობების მატერიალური გადატრიალება, რომლის გარკვევა ბუნებისმეტყველურ-მეცნიერული სიზუსტით არის შესაძლებელი, — იურიდიული, პოლიტიკური, რელიგიური, მხატვრული ან ფილოსოფიური, ნოკლედ: იდეოლოგიური ფორმებისაგან, რომლებითაც ადამიანები ამ კონფლიქტს შეიცნობენ და ებრძვიან მას“¹.

კ. მარქსის ეს ცნობილი სტრიქონები, მომცველი საზოგადოებ-

¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, 1953 წ., გვ. 10.

რივი მოვლენების მთელი ისტორიული პროცესის ობიექტური კანონზომიერების გენიალური განსაზღვრისა, ნათელს ხდიან ხელოვნების სოციალური არსის ობიექტურ საფუძველს. აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის, რომ კ. მარქსი ბაზისის („საზოგადოების ეკონომიური სტრუქტურის“, „ეკონომიური წყობილების“) საფუძველზე აღმართულ იდეოლოგიურ ზედნაშენებს შორის ასახელებს მხატვრულ მოვლენებსაც. ამ გარემოებას ჩვენ საგანგებოდ მივუთითებთ იმიტომ, რომ უკანასკნელ დროს სპეციალურ ლიტერატურაში ერთგვარი პოპულარობით სარგებლობს შეხედულება, თითქოს, იდეოლოგიური ნოვლენები მხოლოდ მაშინ გვევლინებიან ზედნაშენად, როდესაც ისინი გაბატონებული საზოგადოებრივი წყობილების ინტერესებს შეესაბამებიან, ამ ინტერესებს ემსახურებიან, იცავენ და განამტკიცებენ. საწინააღმდეგო შემთხვევაში კი, სახელდობრ, როდესაც ისინი არსებული წყობილების წინააღმდეგ არიან მიმართულნი, თითქოს, არ წარმოადგენდნენ ზედნაშენს. ამრიგად, პოლიტიკური მსოფლმხედველობა ან ხელოვნება ერთ შემთხვევაში ზედნაშენია, ხოლო მეორე შემთხვევაში არა. დამახასიათებელია, რომ ეს შეხედულება, რომელიც არსებითად საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველი ფორმის სფეროში ორი კანონზომიერების არსებობას აღიარებს, მისმა ავტორებმა შეიმუშავეს ზედნაშენის იმ ცნობილი განსაზღვრის ცალმხრივი და მედავიტნური გაგების შედეგად, რომელიც ი. სტალინმა ჩამოაყალიბა თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ შრომაში. ამ შემთხვევაში ჩვენს პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენს იმის ნათელყოფა, თუ სინამდვილეში რამდენად შორს დგას ეს დასკვნა დასახელებულ განსაზღვრისაგან. ამიტომ შენოვიფარგლებით მხოლოდ იმის აღნიშვნით, რომ მარქსიზმის კლასიკოსების თხზულებებში არ არის მოცემული არც ერთი ისეთი განსაზღვრა ან შენიშვნაც კი, რომელიც არაპირდაპირ მაინც საფუძველს გვაძლევდეს იდეოლოგიური ნოვლენები მხოლოდ მაშინ ჩავთვალოთ ზედნაშენად, როდესაც ისინი გაბატონებულ ეკონომიურ და სოციალურ წყობილებას ემსახურებიან. პირიქით, აქ ყოველთვის გარკვევითაა მითითებული ის გარემოება, რომ იდეოლოგიის დარგები, მაშასადამე, ხელოვნებაც, წარმოადგენენ ზედნაშენს საერთოდ და არა მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში. ამ მხრივ, კ. მარქსის ზემოთ ციტირებულ სტრიქონებთან ერთად, საგანგებო ყურადღებას იქცევს ფრ. ენგელსის სიტყვა, წარმო-

თქმული კ. მარქსის საფლავზე. ამ სიტყვაში კ. მარქსის უდიდეს აღმოჩენათა დახასიათებისას განმარტებულია: „არსებობის უშუალო მატერიალური საშუალებების წარმოება და მასთან ერთად ამა თუ იმ ხალხის ან ამა თუ იმ ისტორიულ ხანის ეკონომიური განვითარების შესაფერისი საფეხური განსაზღვრულ მომენტში შეადგენს საფუძველს, საიდანაც ვითარდება შესაფერი ეპოქის სახელმწიფო დაწესებულებანი, უფლებრივი შეხედულებანი, ხელოვნება და თვით ადამიანთა რელიგიური წარწოდგენებიც კი და რომლიდანაც უნდა გამოვდიოდეთ ყველა ამ მოვლენის ახსნის საქმეში“¹...

არსებითი მნიშვნელობისაა აგრეთვე ის კომენტარიც, რომლითაც ი. სტალინი გადმოსცემს კ. მარქსის ზემოთ მოტანილ სტრიქონებს თავის შრომაში „ანარქიზმი თუ სოციალიზმი“: „და რადგანაც, მარქსის აზრით, ეკონომიური განვითარება საზოგადოებრივი ცხოვრების „მატერიალური საფუძველია“, მისი შინაარსია, ხოლო იურიდიულ-პოლიტიკური და რელიგიურ-ფილოსოფიური განვითარება კი ამ შინაარსის „იდეოლოგიური ფორწაა“, მისი „ზედნაშენია“, ამიტომ მარქსი ასკვნის: „ეკონომიური საფუძველის შეცვლასთან ერთად აღრე თუ გვიან ხდება გადატრიალება მთელ უზარმაზარ ზედნაშენშიც“².

თქვითავად ცხადია, რომ ეს სტრიქონები გულისხმობენ ხელოვნებასაც.

ნიშნავს თუ არა ყველაფერი ეს იმას, რომ, თითქოს, ხელოვნება ზუსტად იგივე ხასიათის ზედნაშენია, როგორცაა პოლიტიკა, საზოგადოებრივი მეცნიერება, ფილოსოფია? არა, არ ნიშნავს³. ხელოვნება ამ მხრივაც არსებითი სპეციფიკური თავისებურებით ხასიათდება. ამ თავისებურების გაუთვალისწინებლობა კი იწვევს ზერელე და ვულგარულ თვალსაზრისის აღიარებას, მაშასადამე, მარქსისტული ესთეტიკის პრინციპების დამახინჩებას. ამიტომ, როდესაც ხელოვნების, როგორც ზედნაშენის შესახებ ვმსჯელობთ, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ეს თავისებურება.

მაგრამ რადგანაც ხელოვნების, როგორც ზედნაშენისა და რო-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩ. ნაწ., 1935 წ., ტ. 1, გვ. 12.

² ი. სტალინი, თხ. ტ. 1, გვ. 217—219.

³ ჩვენ აქ არ ვეხებით იმ შესხედუებას, რომელიც საერთოდ უარყოფს ხელოვნების ზედნაშენურ არსს და როლის ყალბი, ანტ-მარქსისტული ბუება სახეობით იქნა ნათელყოფილი ესთეტიკის საკითხებზე დისკუსიის პროცესში.

გორც კლასობრივი მოვლენის სპეციფიკური თავისებურებანი არსებითად ერთიდაიგივეა, ანიტომ მათ ერთ მთლიანობაში განვიხილავთ. აქ კი წინასწარ მივეუთითებთ იმ ცნობილ გარემოებას, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნება უშუალოდ არ ისაზღვრება ბაზისით, იგი ამ უკანასკნელისაგან ყველაზე დაშორებულ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ყველაზე პაერში მოცურავე ზედნაშენს წარმოადგენს. ამიტომ მარქსიზმთან არაფერი აქვს საერთო იმ გავებას. რომელიც ხელოვნების უშუალო საფუძველს საზოგადოების ეკონომიურ ცხოვრებაში ხედავს. ეს მექანიკური თვალსაზრისი, როგორც ცნობილია, დიდიხანია რაც სავსებით სანართლიანად იქნა დაგმობილი ჩვენი მეცნიერების მიერ. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მისი რეციდივები გარკვევით ვლინდება ზემოთ მითითებულ იმ ცალმხრივ თვალსაზრისში. რომელიც ზედნაშენად მხოლოდ ისეთ მხატვრულ მოვლენებს მიიჩნევს, „ბაზისის ინტერესებს“ რომ უშუალოდ ემსახურებიან. მარქსიზმის თვალსაზრისით, ხელოვნების განვითარებაზე, საერთოდ ადამიანთა „მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკურ გენოვნებაზე“, ცხოვრების მატერიალური პირობები მხოლოდ პირველყოფილ-თემური წყობილების პირობებში ახდენდა უშუალო გავლენას. მას შემდეგ კი ხელოვნება „დაშორდა ბაზისს“, მის უშუალო საფუძველად საზოგადოებრივი ურთიერთობა და მისი მამოძრავებელი ფაქტორი—კლასთა ბრძოლის პროცესი იქცა, ამიტომაც, რომ კლასობრივი საზოგადოების მხატვრული კულტურის ისტორიას ვერ ავხსნით, ვერ გავიგებთ თუ მას კლასების ურთიერთდამოკიდებულების განვითარების ასპექტში არ განვიხილავთ. გ. პლენანოვი სავსებით სამართლიანად წერდა: „აბა, სცადეთ და პირდაპირ ეკონომიკით ახსენით მე-18 საუკუნის ფრანგულ მხატვრობაში დავიდის სკოლის გაჩენის ფაქტი. გარდა სამარცხვინო და მომბეზრებელი მიეთ-მოეთობისა, არაფერი არ გამოგივთ. მაგრამ თუ ამ სკოლას შევხედავთ, როგორც საფრანგეთის საზოგადოებაში დიდი რევოლუციის დროს მიმდინარე კლასთა ბრძოლის ანარეკლს, საქმე მაშინვე სხვა ხასიათს მიიღებს. თქვენთვის სავსებით ნათელი გახდება დავიდის მხატვრობის ის თვისებებიც კი, რომლებიც ასე დაშორებული ჩანდა საზოგადოების ეკონომიკისაგან“¹.

ანალოგიური მაგალითები დაუსრულებლივ შეიძლება დასა-

¹ გ. პლენანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, 1931 წ., გვ. 75.

ხელდეს, რადგან კლასთა ბრძოლა, რომელიც „ხან მალული, ხან აშკარა“ სახით ვლინდება, არა მარტო „საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენათა მამოძრავებელია“, არამედ ადამიანთა „იდეების მსვლელობისა“ და მთელი „სულიერი ცხოვრების განვითარებისა“.

ასეთია მოვლენათა ის ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც ხელოვნების კლასობრივი არსის ობიექტურ საფუძველს წარმოადგენს.

ყველაფერი ეს სავსებით ნათელს ხდის იმ არსებით მნიშვნელობას, რომელიც აქ აღნიშნულის გათვალისწინებას აქვს მხატვრული მოვლენების სწორი ანალიზისათვის. აღნიშნული ცხადი ილუსტრაციაა იმ გარემოებისაც, თუ რამდენად უშლის ხელს ქართული ლიტერატურის ისტორიის მეცნიერულ შესწავლას ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში თვალსაჩინოდ დამკვიდრებული ინდიფერენტული დამოკიდებულება კლასობრივი პრინციპისადმი. როგორც ჩანს, მკვლევართა ერთმა ნაწილმა ცალმხრივად ვაიგო სოციოლოგიური ვულგარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა, რამაც რამდენიმე კულტურის „ერთიანი ნაკადის“ თეორიის დამკვიდრება გამოიწვია. ეს ცალმხრივობა, რომელიც უფრო ნაკლებად, შეიძლება ითქვას, გარკვეული სისტემის სახითაც კი ვლინდება ღველი ქართული ხელოვნების საკითხებისადმი მიძღვნილი შრომების მნიშვნელოვან ნაწილში, აშკარად მცდარია და ანტიმეცნიერული. ასეთივე ბუნებით ხასიათდება ხელოვნების კლასობრივი არსის ის პრიმიტიული გაგებაც, რომელიც ყოველი ხელოვანის შენოქმედებაში რომელიმე ერთი კლასის ინტერესებს ხედავს, საერთოდ წინასწარ შემუშავებული შაბლონური დასკვნების მიხედვით „სქრის და ასწორებს ისტორიულ ფაქტებს“. ამ ტიპის ნკვლევარები ვერავითარ განსხვავებას ვერ ამჩნევდნენ თვით კლასთა ბრძოლის პროცესსა და ხელოვნების კლასობრივ ბუნებას შორის. ამიტომ ისინი ხელოვანთა შემოქმედებაში სრულიად უგულვებელყოფდნენ იმ მომენტებს, რომლებიც რომელიმე ერთი კლასის ინტერესების სარეცელზე არ თავსდებოდა. სამაგიეროდ საკუთარი ფანტაზიით აესებდნენ მას, თუ იგი რომელიმე შემთხვევაში ამ სარეცელს მთლიანად ვერ ფლობდა. ამრიგად, ხელოვნების წარსული მათ წარმოდგენილი ჰქონდათ სხვადასხვა კლასების ვიწრო საკუთრებად. კერძოდ, კლასიკოსებს კი უმეტეს შემთხვევაში გაბატონებული ექსპლოატატორი კლასების ინტერესების გამომხატველად თვლიდნენ, რითაც ხელაღებით უარყოფდნენ

მათი შემოქმედების დიდ შემეცნებით მნიშვნელობას, პროგრესულობასა და ხალხურობას. დასასრულ, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს არსებითად ვულგარისტული გაგება ხელოვნების კლასობრივი არსისა, ნებით თუ უნებლიედ უპარკოფს მხატვრული შემეცნების სპეციფიკას, ეროვნულ ხასიათსა და იმ სხვაობასაც, რომელიც მთელ რიგ რეალისტ კლასიკოსთა პოლიტიკური შეხედულებებისა და შემოქმედების ძირითად ტენდენციებს შორის არსებობს (ბალზაკი, გოგოლი, ტოლსტოი...).

* * *

ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურება ხელოვნების საერთო სპეციფიკიდან გამომდინარეობს.

როგორც ცნობილია, ხელოვნება არის სინამდვილის, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანების, ცხოვრების მხატვრული წარმოსახვა, განსახიზვნება. არსებითად განსხვავებული არსი, ასახვის ფორმა ახასიათებს მეცნიერებას, საერთოდ თეორიულ შემეცნებას. ესაა: მსჯელობა, ნეკიცება, დასკვნები, ცნებები, ლოგიკური კატეგორიები. იგი „აბსტრაქციის ძალას“ ემყარება და მოვლენების მხოლოდ შინაგანი არსის გამოატვის ფუნქციით ისაზღვრება. მხატვრული წარმოსახვა კი, გარდა იმისა, რომ ამ ფუნქციას მოვლენების გრძობად — კონკრეტული ჩვენებებით, ანდა როგორც ნ. ჩერნიშევსკი მიუთითებდა: ცხოვრების თვით „ცხოვრებისავე ფორმაში“ გამოხატვით ახორციელებს, ესთეტიკური კატეგორიაა: არა მარტო გამოსახავს, არამედ განოსახულს მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირსებასაც ანიჭებს. ამიტომ, რომ ხელოვნება ღრნად სპეციფიკური შემეცნებითი ბუნებით, საკუთარი ობიექტური კანონზომიერებით, კანონებით ხასიათდება. ამ კანონზომიერებას ემყარება ის ობიექტური კრიტერიუმი, რომლის გამო ჩვენ მხატვრულ-წარმოებებს, ნათი მრავალფეროვნების მიუხედავად, განსხვავებთ არამხატვრულისაგან, ე. ი. რომლის შედეგად ჩვენ ხელოვნების საზღვრები ნათლად გვაქვს წარმოდგენილი. ხელოვნების კანონზომიერებას ასეთი მნიშვნელობა იმიტომ აქვს, რომ იგი ზოგადია, საყოველთაოა, ყველა ერის, ყველა ეპოქისა და კლასის მხატვრული კულტურის აუცილებელი ნიშანდობლივი თვისებაა. ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ ეს კანონზომიერება, თუმცა გარკვეული ისტორიული პროცესის შედეგია და ხელოვნების პროგრესის მონაპოვარით თანდათან ღრმავდება, ახალი „ნიუ-

ანსებით“ მდიდრდება, მაგრამ არსებით ცვლილებას მაინც არ განიცდის. განუწყვეტლივ ცვალებადია მხოლოდ მისი გამოვლენის ეპოქისეული ნაირსახეობა, ისტორიული ფორმები, რომლებშიც ისახებიან საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებანი, პოლიტიკური, ფილოსოფიური და რელიგიური იდეები, საერთოდ ეპოქის მთელი სულისკვეთება, აგრეთვე ხალხთა ეროვნული თავისებურებანი, ხელოვანის ტალანტის ძალა, ოსტატობა, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. მაგალითად, ის ისტორიული ფაქტი, რომ ხელოვნება ყოველთვის სინამდვილის მხატვრულ ასახვას წარმოადგენს, ზოგადი კანონზომიერების ერთ-ერთ არსებით მხარედ გვევლინება, გარდუვალი, ყოველთვის მოქმედი კანონია. ამავე დროს, თვით ამ ასახვის გამოვლენის ხასიათი, მხატვრულ-იდეური კრედო ეპოქისეულია, მაშასადამე, კლასობრივ ხასიათსაც ატარებს და, უპირველეს ყოვლისა, კლასთა ბრძოლის პროცესში პოულობს უშუალო ახსნას.

ამრიგად, ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერება, თავისთავად აღებული, არც ეპოქისეულია და არც კლასობრივი.

ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, საგანგებო ყურადღებას იქცევს საკუთრივ მხატვრული ფორმის ისტორიული არსიც.

როგორც ცნობილია, მხატვრული ფორმა ასახვის თავისებური საშუალებაა, შემეცნებითი მოვლენაა. ამავე დროს, მხატვრულ ფორმას აქვს თავისი სპეციფიკური დანიშნულება. ეს არის სინამდვილის ისეთი წარმოსახვა, რომელიც ესთეტიკურ სიამოვნებას, ტკბობას იწვევს, დამოუკიდებლად იმისა თუ ცხოვრების ან ბუნების რომელ მოვლენებს ასახავს იგი.

მხატვრული ფორმის ეს თვისება, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველთვის საზოგადოების ესთეტიკურ შეხედულებებსა და იდეალს გამოხატავს, ზოგადესთეტიკურსაც მოიცავს. უკანასკნელი მით უფრო მკვეთრ სახეს იღებს, ხელოვნების ზოგადი სპეციფიკური კანონზომიერების უშუალო (შეუზღუდავი) გამოვლენის სახით, რაც უფრო დიდია ხელოვანი, როგორც მხატვარი და რაც უფრო ღრმადაა გამსჭვალული იგი ეპოქის მოწინავე იდეებით, სულისკვეთებით. ამის განაო, რომ ხელოვნების ნამდვილი ქმნილების ესთეტიკური ღირსება საყოველთაო ხასიათისაა, თუმცა მას, შედარებით, ერთნაირად არ აღიქვამენ სხვადასხვა ეპოქის, კლასისა და ერის წარმომადგენლები. ერთი სიტყვით, მხატვრულ ფორმას ეპოქისეულ სამოსელთან (ეპოქით გაპირობებულ კრედოსთან) ერთად, ახასია-

თებს ზოგადესთეტიკური მხარეც, რომელიც თუმცა ეპოქისეულის, კლასობრივის გამოხატვას ენსახურება ამა თუ იმ სახით, მაგრამ თავისთავად აღებული მაინც არაკლასობრივია (კლასების საკუთრებად არ ნაწილდება) და ხელოვნების მარადიულობის ერთ-ერთ ყველაზე არსებით საფუძველს შეადგენს.



ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურების შემდეგი ძირითადი მომენტი კლასიკური მემკვიდრეობისათვის არის ნიშანდობლივი.

დიდ ხელოვანთა შემოქმედებაში მხატვრული ასახვის სპეციფიკური ბუნების შედეგად ყოველთვის ისახება მხატვრული სიმართლე, ცხოვრების სწორი სურათები, ანდენად ეპოქის მოწინავე იდეებიც. განსაკუთრებით დამახასიათებელია ეს დიდ რეალისტთა შემოქმედებისათვის. აქ სინამდვილის ქეშმარიტ ასახვასა და მოწინავე იდეებთან მაშინაც კი გვაქვს საქმე. როგორც გარდაუვალ აუცილებლობასთან, როდესაც თვით ხელოვანი, თავისი ძირითადი პოლიტიკური შეხედულებების სახით, მცდარი, ყალბი წარმოდგენის მქონეა იმ მოვლენის შესახებ, რომელსაც მხატვრულ ნაწარმოებებში სწორად ანსახიერებს. ამის კლასიკური ილუსტრაცია და დასაბუთებაა ბალზაცისა და ტოლსტოის შემოქმედების ის ანალიზი, რომელიც მოცემულია კ. მარქსის, ფ. ენგელსისა და ვ. ლენინის ცნობალ წერილებსა და ცალკეულ შენიშვნებში.

ეპოქის მოწინავე იდეები და ცხოვრების არსებითი მხარეები შედარებით უფრო განსაზღვრული სახით, ნაგრამ მაინც თვალსაჩინოდ ვლინდება ისეთ დიდ ხელოვანთა შემოქმედებაშიც, რომლებიც არც რეალისტები არიან და არც ეპოქის პროგრესული სოციალური ძალების, მით უმეტეს მშრომელი ხალხის კლასობრივი ინტერესების გამომხატველნი თავიანთი ძირითადი პოლიტიკური რწმენით.

დასასრულ, უნდა აღინიშნოს, ისიც, რომ კლასიკური მემკვიდრეობისათვის დანახასიათებელია ზოგადკაცობრიული ხასიათებისა და იდეების განსახიერებაც. მართალია, ეს ხასიათები და იდეები, კლასობრივ ურთიერთობაში პოულობენ ახსნას, მაგრამ ასეთი გენეზისის მიუხედავად, ისინი მაინც არ შეადგენენ ერთი რომელიმე

კლასის საკუთრებას; პირიქით, ისინი ყველა დროის მოწინავე სულისკვეთებასა და ინტერესებს ეხმაურებიან ამა თუ იმ სახით.

ეს თავისებური ისტორიული მოვლენები, საესვებით ნათელს ხდის, რომ:

1. ყოველი ხელოვანის შემოქმედებაში ან ყოველ მიმართულ-ბაში არ ისახებიან მხოლოდ რონელიმე ერთი კლასის ინტერესები. ანდა ყოველი ხელოვანი ან მიმართულება არ შეიძლება მივაკუთვნოთ რომელიმე ერთ კლასს. ცხადია, არის ისეთი ხელოვანი და მიმართულებაც, რომელიც მართლაც ეთლიანად გარკვეულ კლასთანაა დაკავშირებული (უმთავრესად ეს ითქმის, ერთი მხრივ, ადამიანი და ჩაგრული კლასების ინტერესების გამომხატველი მხატვრული კულტურის, ხოლო, მეორე მხრივ, დეკადენტური, მაშასადამე, არა კლასიკური ხელოვნების შესახებ), მაგრამ, ამავე დროს, ისტორია იცნობს ისეთ კლასიკოსებსა და მიმართულებებსაც, რომლებიც კლასობრივი ბრძოლის პროცესის მთელ სირთულეს გამოხატავენ. ხოლო ანიტომ ვერ თავსდებიან მკაცრი კლასობრივი კლასიფიკაციის ვულგალურ-სოციოლოგიურ სქემებში. ლიტერატურისა და ხელოვნების მეცნიერული ისტორიის დანიშნულებას სწორედ ამ სირთულის ანალიზი, ახსნა წარმოადგენს და არა წინასწარ შემუშავებული კლასობრივი ეპითეტებით ფაქტების დათრგუნვა (ნებისმიერი გაშუქება).

2. ჰუმანიტი მხატვრული ქმნილება, საერთოდ დიდ ხელოვანთა შემოქმედება, ანა თუ იმ სახით ყოველთვის დაკავშირებულია მოწინავე (პროგრესულ) ძალებთან, ყოველთვის გამოხატავს ეპოქის მოწინავე იდეებს, ეპოქის სიმართლეს. ამიტომ იგი არც ერთ შემთხვევაში არაა დაკავშირებული მხოლოდ მჩაგვრელ კლასთან ინტერესებთან. ისტორიულად ექსპლოატატორ კლასებს არასოდეს არ შეუქმნიათ და არც შეეძლოთ შეექმნათ ნამდვილად დიდი საკუთარი მხატვრული კულტურა. ეს იმიტომ, რომ მხატვრის ხედვა მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური არსის გამო, უფრო ახლოა, უფრო უშუალო დამოკიდებულებაშია სინამდვილესთან, ვიდრე, მაგალითად, მეცნიერული აბსტრაქცია; ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც მხატვარი ჰუმანიტად დიდი შემოქმედია, ეს სიახლოვე სიმართლის წარმოსახვის გარდაუვალი მიზეზი ხდება.

ეს, ცხადია, იმის მანიშნებელიცაა, რომ კაცობრიობის ისტო-

რიაში მხატვრული აღორძინება და პროგრესი, ობიექტურად, ყოველთვის ემყარებოდა მხატვრული სიმარჯლის ძიებას, ეპოქის მოწინავე იდეების განსახიერებას, და რომ საერთოდ ყველაზე ძვირფასი, რაც ხელოვნების ისტორიაში გვხვდება, არსებითად, ამა თუ იმ სახით, აღმავალი სოციალური ძალების, ხალხის სულიერ ცხოვრებასა, იდეალებსა და სოციალურ ბრძოლებთან არის დაკავშირებული.

ხელოვნების კლასობრივი ბუნების თავისებურების აქ. მითითებული მხარე კლასიკური მემკვიდრეობის ხალხურობაშიც იხატება.

როგორც ცნობილია, მხატვრული მოვლენების ხალხურობის ზოგად საფუძველს მხატვრული წარმოსახვის სიღრმე, ეპოქის მოწინავე იდეებისა და ესთეტიკური იდეალის განსახიერება წარმოადგენს.

ხალხურობის ეს საერთო არსი ისტორიულად სხვადასხვა სახით ვლინდება, ობიექტური საზოგადოებრივი ვითარების შესაბამისად. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის არსებითი სხვაობა, რომელიც ამ მხრივ კლასიკურ მემკვიდრეობასა და საბჭოთა მხატვრულ კულტურას შორის არსებობს.

საბჭოთა ხელოვნებას ხალხურობის ყველაზე სრულყოფილი რეალისტური ფორმა ახასიათებს. ხელოვნება არასოდეს ისე ორგანულად არ დაკავშირებია ხალხის ცხოვრებას; ინტერესებს, სულისკეთებასა და საკაცობრიო იდეებს, როგორც ეს ნიშანდობლივია ჩვენი მხატვრული კულტურისათვის. ანავე დროს, საბჭოთა ხელოვნებაში ის, რაც ხალხურია, პარტიულიცაა და პირიქით. აქ ხალხურობისა და პარტიულობის ცნებები არსებითად, ურთიერთს სინონიმებს წარმოადგენენ.

კლასიკურ მემკვიდრეობაში კი ხალხურობის აუცილებელ საფუძველად ყოველთვის არ გვევლინება არც რეალიზმი და არც მშრომელი ხალხის კლასობრივი ინტერესების უშუალო ასახვა. ამიტომ ის, ვინც ფიქრობს, თითქოს, კლასიკურ მემკვიდრეობაში ხალხურია მხოლოდ რეალისტური და მშრომელი ხალხის ინტერესების უშუალოდ გამომხატველი ნაწარმოებები, ზღუდავს ხალხურობის საზღვრებს და ამცირებს ხელოვნების არა ერთი შესანიშნავი ქმნილებების საყოველთაოდ აღიარებულ ღირსებას, დიდ ეროვნულ და ისტორი-

ულ პროგრესულ მნიშვნელობას. ამასთან, ამ შეხედულებების გაზიარება არსებითად იმის აღიარებასაც ნიშნავს, თითქოს, პროგრესული ხელოვნების ისტორიაში ყოველთვის მხოლოდ რეალიზმისა და ჩაგრულ კლასთა ინტერესების პირდაპირი, უშუალო გამოვლენებით ისაზღვრებოდეს. ეს დებულებაც ნეცდარია, რადგან წინა კაპიტალისტურ ეპოქებში შეიქმნა არა ერთი ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც რეალიზმი და მშრომელი ხალხის (ჩაგრული კლასების) ინტერესები ამ სახით არაა უკუფენილი, მაგრამ მაინც უაღრესად პროგრესულია და ხალხური.

როგორც ამ, ისე ზემოთ აღნიშნულ მთელ რიგ სხვა გარემოებათა გამო, ძირითადად ხალხურობის გამოვლენის სამი ძირითადი სახეობა შეიძლება განვასხვავოთ ურთიერთისაგან მხატვრული კულტურის ისტორიაში. პირველი მშრომელი ხალხის ინტერესების, საერთოდ საზოგადოების პროგრესული ნაწილის ინტერესების უშუალო გამოსახვას გულისხმობს. ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც მთლიანად ამ ინტერესების სულით არის გაჯენილი და ჭეშმარიტად მხატვრული ქმნილებაა, არ შეიძლება არ იყოს ღრმად რეალისტური და, მამასადამე, ღრმად ხალხურიც. ამ შემთხვევაში, როგორც ეს ზემოთ აღინიშნა, ხალხურობის ყველაზე მკვეთრ და სრულყოფილ სახეობასთან გვაქვს საქმე კლასიკურ მემკვიდრეობაში.

მეორე სახეობა მაშინ გვაქვს, როდესაც კლასიკოსი გარკვეულ წინააღმდეგობით ხასიათდება: ერთი მხრივ, ძირითადი პოლიტიკური შეხედულებების სახით, მცდარ ან აშკარად რეაქციულ პოზიციაზე დგას, ხოლო, მეორე მხრივ, რეალისტია და ცხოვრების სწორ სურათებს ქმნის, ეპოქის პროგრესულ იდეალებს ანსახიერებს. ობიექტურად ახლის (აღმავალი სოციალური ძალების) გამარჯვებასა და განმკტიცებას უმღერის. ასეთი კლასიკოსის შემოქმედების ხალხური ბუნებაც მკვეთრია და ღრმა, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც ჩვენს წინაშე დიდი მხატვარია. და მაინც მხატვრული შემოქმედების ეს დიადი თვისება აქ არ ისახება ისეთი სისრულით, შეუზღუდავი და თანმიმდევრული სახით, როგორითაც პირველ შემთხვევაში.

მესამე სახეობა ძირითადად წინაკაპიტალისტური საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი. როგორც ცნობილია, რეალიზმი ხელოვნების განვითარების ამ ეტაპებზე ჯერ კიდევ არ არის ჩამოყალიბებული, სახესრულქმნილი. იგი უკე-

თეს შეინთხვევაშიც კი ვერ სცილდება ნაწილობრივი გამოვლენის ან მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციის ჩარჩოს. ამასთან, ხალხურობა აქ ემყარება ეპოქის საერთო მოწინავე იდეებს, რომლებიც უფრო მეტად ზოგადკაცობრიულ ხასიათს ატარებენ და თუმცა უშუალოდ არ ასახავენ საკუთრივ მშრომელი ხალხის იდეალებსა და ინტერესებს, მაგრამ ამა თუ იმ სახით ნაინც, ყოველთვის ესიტყვებიან მათ. საერთოდ, ამ დროის ყოველი დიდი მხატვრული ქმნილება, როგორადაც არ უნდა იყოს იგი დაკავშირებული გაბატონებულ წყობასა და კლასთან, გარდაუვალი აუცილებლობით მოიკავს აღნიშნულ შესატყვისობას, მხატვრული შემოქმედების ზემოთ არა ერთხელ მითითებული სპეციფიკური შემეცნებითი არსის გამო. ამიტომაც, რომ ყველაფერი, რაც ხელოვნების ისტორიაში ქვემარჩე მშვენიერს წარმოადგენს, ხალხურია. ამრიგად, ხალხურობის გარკვეული სახეობა მაშინაც კი არსებობდა, როდესაც ხელოვნებისათვის უცნობი იყო მშრომელი ხალხის კლასობრივი ინტერესების უშუალო ასახვა. ეს ისტორიული ფაქტი იმის ნათელყოფაცაა, რომ ხელოვნების ქვემარჩე ნაწარმოებები ისტორიულად არ იფარგლებიან მხოლოდ იმ კლასის ვიწრო ინტერესების განსახოვნებით, რომელთანაც ისინი დაკავშირებულია თავიანთი წარმოშობით. მათი ბუნება გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე ეს ინტერესები გულისხმობენ ამას.

ხალხურობის ამ თავისებური სახეობის საილუსტრაციოდ მრავალი დიდი სახელის გახსენება შეიძლება კერძოდ, როგორც ცნობილია, შ. რუსთაველის პოემაში არ არის მოცემული მშრომელი ხალხის კლასობრივი ინტერესების უშუალო და პირდაპირი ასახვა. ცნობილია ისიც, რომ ეს გენიალური ქმნილება თავისი გენეზისით დაკავშირებულია ეპოქის გაბატონებულ კულტურასთან. ამავე დროს, შ. რუსთაველი არ იყო და მაშინდელ პირობებში არც შეიძლებოდა ყოფილიყო ჩამოყალიბებული რეალისტი. მისი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია მხოლოდ რეალისტური ხასიათი, ანდა — ძლიერი რეალისტური ტენდენცია. ძირითადად კი „ვეფხისტყაოსანი“ ზასიათდება ეროვნული სინამდვილის ამაღლებული (იდეალიზირებული, რომანტიკული) წარმოსახვით (იგივე — შესაძლებელი სინამდვილის წარმოსახვით), რაც ორგანულად ესიტყვება პოემის იდეურ საფუძველს — მებრძოლ ჰუმანიზმს, ამსახველს ქართველი ხალხის იმ-

დროინდელი მოწინავე სულისკვეთებისა ზოგადსაკაცობრიო იდე-
ალების ასპექტში. რუსთაველის ეპოქისათვის ეს იყო ჭეშმარიტად
პროგრესული შემოქმედებითი თვალსაზრისი. მის საფუძველზე ამე-
ტყველებული უკვდავი სახეები და ჰუმანისტური იდეები მოიცავენ
ან შინაგანად ესიტყვებიან ყოველთვის ცოცხალ და მომქმედ მაღალ
სახალხო იდეალებსა და გრძნობებს. ეს არის: მეგობრობის, სიყვა-
რულის, გმირობის, სამშობლოს სიყვარულისა და ადამიანის პიროვ-
ნების თავისუფლების იდეები. ყველაფერი ეს, სულჩადგმული
გენიალური მხატვრული სრულყოფილობით, ასაზრდოებს ამ დროი-
სათვის შესაძლებელი ხალხურობის ყველაზე მაღალ და პროგრესულ
სახეობას.

ამიტომ იქცა ეს პოემა ქართული ხალხის უსაყვარლეს ეროვ-
ნულ ქმნილებად.

ამიტომ წარმოადგენს ქართული კლასიკური მხატვრული კულ-
ტურის ეს დიდება საერთო ეროვნულ მოვლენას და არა მხოლოდ
ერთი კლასის ან ეპოქის ვიწრო საკუთრებას.



ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურების ერთ-ერთ
ძირითად მომენტს ეროვნული ფორმაც წარმოადგენს.

კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ცნობილი დებულება იმის შესა-
ნებ, რომ პირველყოფილი თემური წყობილების შემდეგ „დღეპდე
არსებული ყველა საზოგადოების ისტორია არის კლასთა ბრძოლის
ისტორია“¹, არ ნიშნავს თითქოს საერთოდ ხალხთა მთელი ისტო-
რია, მარქსიზმის თვალსაზრისით, ყოველთვის მხოლოდ კლასობრივი
ბრძოლის სახით ვლინდებოდეს უშუალოდ. ხალხთა ისტორიას
აქვს სხვა მხარეც, სახელდობრ ეროვნული, რომელიც მართალია
ორგანულადაა დაკავშირებული კლასობრივი ბრძოლის პროცეს-
თან, მაგრამ მაინც გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება. იგი,
როგორც ცნობილია, არსებით როლს თამაშობს მხატვრული
მოვლენების განვითარებაშიც. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება,
იდეოლოგიის სხვა დარგებთან შედარებით, ყველაზე ნაკვეთრად და
სრული სახით ასახავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ მხარეს. მიუ-

¹ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, 1954 წ., გვ. 56.

ხედავად ამისა, ეროვნულობა ყოველთვის ერთნაირი სახით ან სიღრმით არ ვლინდება ხელოვნების ისტორიაში. მეტიც: ზოგი ნაწარმოებისა და მიმდინარეობისათვის იგი სავსებით უცხოა. კერძოდ, ასეთია ბურჟუაზიული დეკადენტური ხელოვნება. აქ ცხოვრების უარყოფა და კოსმოპოლიტიზმი იჭერს კემნარიტი მხატვრული წარმოსახვის ამ ერთ-ერთი მაღალი თვისების ადგილს. პროგრესული ხელოვნება კი ღრმად ეროვნულია იმ შემთხვევაშიც, როდესაც იგი ინტერნაციონალურ იდეურ შინაარსს გამოხატავს. ამის ნათელ დადასტურებას საბჭოთა ხელოვნების განვითარების გზა წარმოადგენს.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ხელოვნების ეროვნული არსი არ ისაზღვრება რაღაც თავისთავადი და მარად უცვლელი ნიშნებით. ასეთი ნიშნების აღიარება, მოკლებულია ყოველგვარ მეცნიერულ საფუძველს.

„ერი, — წერს ი. სტალინი, — ესაა ისტორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ერთობა, ტერიტორიისა, ეკონომიური ცხოვრებისა და ფსიქიური წყობისა, რომელიც კულტურის ერთობაში იხატება. ამასთან, თავისთავად გასაგებია, რომ ერი, ისე როგორც ყოველი ისტორიული მოვლენა, ცვალებადობის კანონს ემორჩილება, მას აქვს თავისი ისტორია, დასაწყისი და დასასრული“¹. ერის ამ კლასიკურ მარქსისტულ განსაზღვრიდან ორგანულად განომდინარეობს დასკვნა იმის შესახებ, რომ „ყოველ ერს, — სულერთია, დიდსა თუ მცირეს, თავისი თვისობრივი თავისებურებანი, თავისი სპეციფიკა აქვს, რომელიც მხოლოდ მას ეკუთვნის და სხვა ერებს არ მოეპოვებათ“. ეს განსაზღვრა აშკარად მიგვითითებს იმის შესახებაც: რომ ერის ეს სპეციფიკა სოციალური მოვლენაა, რომელიც ჩამოყალიბებულია გარკვეული ისტორიული პროცესის შედეგად და „ცხოვრების პირობებთან ერთად იცვლება“.

ხელოვნების ეროვნული არსი გვევლინება როგორც სწორად ამ სპეციფიკის მხატვრული ასახვა და, მაშასადამე, ისიც ისევე ისტორიულია და ცვალებადი, როგორც მისი ეს საფუძველი. ამიტომაც, რომ ყოველი ხალხის ხელოვნების განვითარებაში ყოველი ახალი ეპოქა, მიმდინარეობა, ეროვნულს თავისებური სახით მოიცავს, თვით ხალხის ცხოვრების, კერძოდ, ეროვნული სპეციფიკის განვითა-

¹ ი. სტალინი, ლენინიზმის საკითხები, 1933, გვ. 159.

რების შესაბამისად. ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეროვნული წით უფრო მეტი სიღრმით და სისრულით ისახება მხატვრულ მოვლენებში, რაც უფრო ღრმად უკუფენს თვით ეს მოვლენები ხალხის ცხოვრებასა და სულიერ სამყაროს, ეპოქის მოწინავე იდეებსა და ესთეტიკურ პრინციპებს. ამ შემთხვევაში ეროვნულობა ინდენად უკავშირდება ხალხურობას, რომ ის, რაც კემპარიტად ეროვნულია— ხალხურიცაა.

ბუნებრივია, ხელოვნების ეროვნული არსის გამოვლენის ხასიათი (კონკრეტული ისტორიული შინაარსი, ეპოქისეული სამოსელი), ყოველთვის ობიექტური სოციალური ვითარებით არის გაპირობებული. ჩვენ აქ არ შევუდგებით ამ ცნობილი თვალსაზრისის დეტალურ ანალიზს. მიუთითებთ მხოლოდ იმ ფაქტს, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში ყოველი კლასი თვისებურად გამოხატავს საერთო ეროვნულ სპეციფიკას, ხოლო ეს თავისებურებანი, თავიანთი მხრივ, გარდაუვალად ისახებიან ხელოვნებაშიც. ამიტომ ხელოვნების ეროვნული ბუნება გარკვეული კლასობრივი ხასიათის მატარებელია. მიუხედავად ამისა, მის ძირითად ნიშანს მაინც მთელი ერის საერთო სპეციფიკის განვითარების პროცესი წარმოადგენს. ამავე დროს, ეს ნიშანი შედარებით უფრო მკვეთრად მაშინ ვლინდება, როდესაც ეროვნული ბრძოლა ხალხის ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს შეადგენს; ეროვნულის კლასობრივი გამოხატულება კი მაშინ, როდესაც კლასობრივი წინააღმდეგობანის გამძაფრებასთან გვაქვს საქმე.

ამრიგად, ეროვნულობაც ხელოვნების იმ არსებით თვისებებს განეკუთნება, რომელთა გამო კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი კლასობრივი ბრძოლის გამოხატულებას წარმოადგენს, ყოველთვის კლასების ვიწრო საკუთრებად არ ნაწილდება.

დასასრულ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, მარქსიზმის თვალსაზრისით, საზოგადოება კლასობრივი ბრძოლის გამწვავების პერიოდებშიც კი არ არის მთლიანად დაშლილი კლასებად. ერთიდაიგივე საზოგადოების კლასებს ყოველთვის ახასიათებთ გარკვეული კავშირი ურთიერთთან. „რა თქმა უნდა, — წერს ი. სტალინი, — მართალი არ არის, რომ მძაფრი კლასობრივი ბრძოლის არსებობის გამო საზოგადოება თითქოს დაიშალა კლასებად, რომლებიც ერთმანეთთან და-

კავშირებული აღარ არიან ერთ საზოგადოებაში, პირიქით. სანამ კაპიტალიზმი არსებობს, ბურჟუები და პროლეტარები დაკავშირებული იქნებიან ერთმანეთთან მთელი ეკონომიკით, როგორც ერთიანი კაპიტალისტური საზოგადოების ნაწილები“.

საზოგადოების ეს ერთიანობა, ბუნებრივია, გარდაუვლად ისახება ხელოვნებაში. ამიტომაც, რომ ერთი საზოგადოების პირობებში წარმოშობილი, მაგრამ სხვადასხვა კლასობრივი გენეზისის მომკველი მიმდინარეობები და სტილები, გარკვეული ერთიანი ეპოქისეული ნიშნებითაც ხასიათდებიან. ამასთან, მითითებულ ერთიანობას გაცილებით უფრო მკვეთრად გამოხატავს ჰემმარიტი ხელოვნება, ვიდრე იდეოლოგიის სხვა დარგები, თავის შემეცნებითი თავისებურების გამო.

* * *

ხელოვნებას, როგორც კლასობრივი მოვლენის თავისებურებას აქვს ისეთი მხარეც, რომელიც ძირითადად სუბიექტურ ფაქტორთან შემოქმედის ინდივიდუალურ სამყაროსთან არის დაკავშირებული.

აქ, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გავიხსენოთ ის გარემოება, რომ მხატვრულ ნაწარმოებთა ზოგი მოტივი თვით ხელოვანის პირად ცხოვრებასა და განცდებში პოულობს ახსნას. ეს სავსებით ბუნებრივი მოვლენაა, რადგან შემოქმედს, ისე როგორც ყოველ ადამიანს, აქვს თავისი პირადული ცხოვრებაც და პირადი განცდებიც. რომლებიც ყოველთვის ცნაურდება მის შემოქმედებაში ამა თუ იმ სახით. საერთოდ, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მხატვრული შემოქმედება გაცილებით უფრო მკვეთრად უკუაფენს სუბიექტურ სამყაროს, ვიდრე თეორიული შემეცნება.

ამიტომ ყოველგვარ გამართლებას მოკლებული იქნებოდა, თუ ჩვენ ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში, ან ამა თუ იმ ხელოვანის შემოქმედების ყოველ მოტივში, შევეცდებით აღმოგვეჩინა „კლასობრივი ინტერესი“, ანდა, თუ გნებავთ. საერთო საზოგადოებრივი ვითარების პირდაპირი ასახვა. მაგალითად, ნ. ბარათაშვილისა და ა. წერეთლის სატრფიალო ლექსებში, ან დ. არაყიშვილის მთელ რიგ რომანსებში, ასეთის ძიება შეუძლებელია რაიმე სერიოზულ მეცნიერულ საფუძველს ემყარებოდეს.

მაგრამ ეს შეეხება მხოლოდ იმ ნოტივებს, რომლებიც მხატვრის შემოქმედების სისტემურ მხარეს არ შეადგენენ. მაგალითად, იგივე

სატრფიალო მოტივი თუ გარკვეული სისტემის სახით არის ნოცემული რომელიმე პოეტის შემოქმედებაში, მაშინ იგი აღარ ატარებს ასეთ პირადულ—სუბიექტურ ხასიათს.

სხვა კანონზომიერებით ხასიათდება შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ხელოვნების მთელი ისტორია საეხებით ნათელს ხდის ამ გარემოებას, რომ რაც უფრო დიდია ხელოვანი, „იმდენად უფრო დაკავშირებულია მისი ნიჭის განვითარება, მიმართულება და ხასიათიც კი საზოგადოების ისტორიულ განვითარებასთან“. მიუხედავად ამისა, ის თუ რა სიძლიერით ან რა ინდივიდუალური აქცენტით, თავისებური მხატვრული შეგრძნობით გამოხატავს იგი თავის შემოქმედებაში ეპოქით ნაკარნახევ მიმართულებასა და იდეებს, მათ შორის საკუთრივ ესთეტიკურ იდეებსაც. არ შეიძლება აიხსნას აღნიშნული ობიექტური საფუძვლით, მაშასადამე, ამ უკანასკნელის წარმმართველი კლასობრივი პროცესითაც. ამიტომაც, რომ ერთ ეპოქაში მცხოვრები და ერთიდაიგივე მიმდინარეობის გამომხატველი მხატვრებიც გარკვევით განსხვავდებიან ერთიერთისაგან. ამის ყველაზე ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნება. აქ იდეებიც, შემოქმედების მეთოდიც, გარემოც საერთოა. მიუხედავად ამისა, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საბჭოთა ხელოვნების ოსტატები არ ხასიათდებიან ერთნაირი შემოქმედებითი სიძლიერით, შეგრძნობით და წარმოსახვით. ამ მხრივ მათ შორის აშკარა განსხვავება არსებობს.

სწორედ ამ უკანასკნელ გარემოებას მიუთითებდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც თავის სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის განსაზღვრისას წერდა: „უდავოა, ლიტერატურის საქმე ყველაზე ნაკლებ ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას. უდავოა, ამ საქმეში უეჭველად მეტი გასაქანი უნდა მიეცეს პირად თაოსნობას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებას, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს“¹.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ აგრეთვე კ. მარქსის წერილი პრუსიული ცენზურის ინსტრუქციაზე. ამ წერილში კ. მარქსი გარდა იმისა, რომ იმოწმებს ცნობილ ფრანგულ გამოთ-

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 31—37.

ქმას „სტილი — ეს თვით ადამიანია“, ერთი მხრივ, მიუთითებს ქვეშარტების საყოველთაო ბუნებაზე, ხოლო მეორე მხრივ — მისი გამოხატვის ინდივიდუალურ ხასიათზე. „ქვეშარტება, — წერს იგი, — საყოველთაოა, იგი არ მეკუთვნის მხოლოდ მე, იგი ეკუთვნის ყველას, იგი მფლობს მე და არა მე მას. ჩემი საკუთრება — ეს ფორმაა, იგი ჩემი სულიერი ინდივიდუალობაა“¹.

ცხადია, აქ კ. მარქსს მხედველობაში არა აქვს მხოლოდ მხატვრული შემოქმედება; მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მის მიერ მითითებული კანონზომიერება, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ სფეროს შეეხება, ამ სფეროში ვლინდება ყველაზე მკვეთრად და სრული სახით. სტილის ეს მხარე არსებითად წარმოადგენს ეპოქისეულის სუბიექტურ ინდივიდუალიზირებას, ხელოვანის ნიჭის ოსტატობისა და ხედვის თვისებათა შედეგს, რის გამო იგი, თავისთავად აღებული, არც ეპოქისეულია და არც კლასობრივი. მაგალითისათვის მივუთითებთ ი. ჰავკვაძისა და ა. წერეთლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ იმ ერთ-ერთ სტილობრივ თავისებურებაზე, რომელიც პირველთან უფრო მეტად აზროვნულის, ხოლო მეორესთან ემოციურის გამოვლენაში, აქცენტირებაში მდგომარეობს. როდესაც ეს ნიშნები გარკვეული მიმდინარეობის სისტემატური ნიშნებია, მაშინ, ცხადია, სხვა გარემოებასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ ამ შემთხვევაში ისინი მხოლოდ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სამყაროს განეკუთვნებიან, რადგან ერთი და იგივე მიმდინარეობისა და იდეების გამომხატველ მწერალთა შემოქმედების განმასხვავებელ თვისებებს წარმოადგენენ.

ანალოგიური მაგალითები დაუსრულებლივ შეიძლება დასახელდეს სხვადასხვა ხასიათის სტილისტური ნიშნების სახით. საერთოდ ნამდვილი მხატვრული შემოქმედება, მისი სპეციფიკური ბუნების გამო, ინდივიდუალურის გარეშე არასოდეს არ არსებულა და არც შეიძლება არსებობდეს. ეს მისი თვითმყოფობის, მისი ღირსების ერთ-ერთი ძირითადი პირობაა.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, гл. 184.

ამით ვაძთავრებთ ჩვენს შენიშვნებს იმ თავისებურების ძირითადი ნიშნებისა და საფუძველის შესახებ, რომელიც კლასობრივის გამოვლენას ახასიათებს ხელოვნებაში¹.

როგორც აღვნიშნეთ, ეს უმთავრესად ფრაგმენტული ხასიათის შენიშვნები არ ისახავენ მიზნად ამ საკითხის ამომწურავ ანალიზს. მაგრამ ისინი, გარდა იმისა, რომ ამახვილებენ ყურადღებას ამ საკითხისადმი, რამდენიმედ მაინც ასახავენ, ან მიუთითებენ ხელოვნების კლასობრივი ბუნების სპეციფიკური ობიექტური არსის, კანონზომიერების ძირითად მომენტებს.

1958 წ.

¹ აქ არ ვეხებით ხელოვნების კლასობრივი არსის გამოვლენის უმაღლეს ფორმას—პარტიულაზს, რადგან ეს საკითხი სხვა წეოილში გვაქვს განიილული (იხ. ამ კოებულში მოთავსებული წერილი „ვ. ი. ლებინი და ესთეტიკის საკითხები“).

არ ვეხებით ხელოვნებაში ასახული ზოგადკაცობრიული იდეების თავისებურ კლასობრივ ხასიათსაც, რადგან იგი იდეოლოგიის სხვა დარგებშიც ვლინდება, ე. ი. ნხ.ილოდ ხელოვნებისათვის არ არის ნიშანდობლივი.

I

გასული საუკუნის სამოციან წლებში სრულიად ახალი ეპოქა იწყება ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. ეს გარდატეხა, უპირველეს ყოვლისა, ი. ჭავჭავაძის სახელთანაა დაკავშირებული. თუ რუსთაველმა საძირკველი ჩაუყარა ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას, ი. ჭავჭავაძემ პირველმა მისცა მას. ჩამოყალიბებული ხასიათი. მან სპეციალური განხილვის საგნად აქცია ხელოვნების ზოგადი არსი, სპეციფიკა, სოციალური ბუნება და მნიშვნელობა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებისა და ჟანრების თავისებურებანი და ეთელი რიგი სხვა საკითხებისა. არ იქნება გადაჭარბებული თუ ვიტყვით, რომ დიდი ქართველი მწერლის ნააზრევი მეცნიერების ამ დარგში სავსებით გარკვეულ თანმიმდევრულ თეორიას, სისტემას წარმოადგენს, რომელშიც მოცემულია ეპოქის მოწინავე ესთეტიკური იდეების უაღრესად ღრმა ათვისება ეროვნული სინამდვილის ასპექტში, ხოლო მთელ რიგ შენთხვევებში მათი შემდგომი გაღრმავება და განვითარებაც.

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის ძირითად საფუძველს ცნობიერებისა და სინამდვილის ურთიერთობის მატერიალისტური გაშუქება შეადგენს. ბუნება ობიექტურად, ადამიანთა ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ამავე კანონზომიერებით ხასიათდება კერძოდ ცხოვრება, როგორც ბუნების ნაწილი. ცნობიერება კი სინამდვილის, „ცხოვრების გამხილავი და გამომხატველია“¹.

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, 1953 წ., გვ. 466.

ხელოვნებაც, როგორც ცნობიერების სპეციფიკური ფორმა, ცხოვრებისაგან იბადება და ცხოვრების ასახვაა. მისი თავისებურების ნიშანდობლივ თვისებას ადამიანთა ცხოვრებისა და ამ უკანასკნელთან უშუალოდ დაკავშირებული ბუნების მოვლენების მხატვრული „ხატებითა და სურათებით“ გამოსახვა, განსახოვნება წარმოადგენს. ამავე დროს, „ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა. მუსიკა, მხატვრობა, პოეზია—ესენი სულ სახეში გამოთქვამენ იდეას, ხოლო იმით განიყოფებიან, რომ თავის იდეის გამოსათქმელად სხვადასხვა მასალებს ხმარობენ...“ მაგალითად, „სიტყვიერებითი ხელოვნება პოეზიასა ჰქვიათ, რადგან სიტყვის საშუალებით და შემწეობით აღასრულებს ხელოვნების მნიშვნელობასა“¹. იგი „ხატებაა ჩვენთა გრძნობათა, გულისთქმათა, ფიქრთა, ნაღველთა, ლხინთა, ერთი სიტყვით, ხილულთა და არა ხილულთა“².

ამრიგად, ხელოვნება, ი. ჰავეჰავაძის აზრით, არა მარტო გამოხატავა, არამედ აზროვნებაც. იგი გვევლინება, როგორც ცხოვრებისა და ქეშმარიტების განსახოვნება.

რით ხასიათდება განსახოვნების ეს პროცესი? რა ძირითადი, ზოგადი და სპეციფიკური თვისებები გააჩნია მას?

„გარეგანი მხარე საგანში,— წერს ი. ჰავეჰავაძე,— მხოლოდ საცნელოა მისი, რასაც კაცის ჰკუა და საჭიროება მოითხოვს“. ამასთან საგნების, საერთოდ სინამდვილის შინაგანი არსი შესდგება კერძო და ზოგადი თვისებებისაგან, რომელთა შორის ნამდვილი ხელოვნების საგანს უკანასკნელი წარმოადგენს. აი თქვენ,— აღნიშნავს ილია ერთ-ერთ დაუმთავრებელ წერილში, „ხედავთ ადამიანის სახეს, გამოკვეთილს მარწარილოსაგან. თუ იგი მართლადა წმინდა (ე. ი. ნამდვილი — მ. დ.) ხელოვნებაა, თანდათან უფრო გიზიდავთ“ და უსიტყვოდ, უთქმელად გაგრძნობინებთ, გადმოგცემთ იმ აზრს, რომელიც მოქანდაკეს სურდა გადმოეცა. „ვთქვათ, ეს აზრი ვაჟაკობის, თავგამოდების, დიდებულების აზრია. მარწარილომ როგორ გამოხატა ასე ნათლად ასეთი სახე და ის აზრი, რომელიც მოქანდაკეს აინტერესებდა?.. საკვირველია და ამ საკვირველებაში საიდუმლოებაა მთელი ხელოვნებისა“³. უპირველეს ყოვლისა, თქვენს ყურადღე-

¹ იქვე, გვ. 30.

² იქვე, გვ. 20—21.

ბას იქცევს ის, რომ ეს სახე ვაჟკაცობაში, დიდებულებაში, თავგამოდებაში კიდევ ჰგავს და არც ჰგავს ამ თვისებებით შემკულ თქვენთვის ნაცნობ ადამიანებს. მეტიც: არა მარტო თქვენი ნაცნობი, არამედ „მთელი ქვეყნის ვაჟკაცების, დიდებულების და თავგამოდებულების სახეები ამ ნარმარილოს სახეს რომ შეადაროთ, არც ერთი არც ეგვანება და ეგვანება კიდევ. გიკვირთ თქვენ, მაგრამ საკვირველი აქ არა არის რა. ჰგავს იმიტომ, რომ რაც საზოგადო ნიშნები ჰქონდათ მთელი ქვეყნის ვაჟკაცებს, დიდებულებს, თავგამოდებულებს, ისინი სულ არიან გამოკვეთილნი“, ამეტყველებულნი ამ სახეში. „ის კი, რაც კერძობითი ნიშნები ჰქონიათ, რაც ერთსა ჰქონდა და მეორეს კი არა, იმათთვის გული არ უთხოვებია გამოწვევთსა. ამიტომ არა ჰგავს... ამ საზოგადო ნიშნების ერთად, წყობილად შეკრებითა იზომება სიბრძნე და გონიერება ხელოვნებისა“¹. და არა მხოლოდ სიბრძნე და გონიერება, არამედ შემოქმედებითი ძალაც. წერილში „აკაკი წერეთელი და „ვეფხისტყაოსანი“ ილია წერს: „შემოქმედების ძალის ღონიერება ერთი და იგივე არ არის, როცა ერთი მთელს გადასწვდება, ხოლო მეორე კი — მარტო ნაწილსა. მწერალმა, თუ სხვა ვინმე ხელოვანმა, რაც უნდა ზედმიწევნით და მშვენიერად გამოხატოს ერთი რომელიმე ცალკედ სახელწოდებული კაცი — ივანე თუ პეტრე, ყოველთვის უპირატესობა უნდა დაუთმოს იმას, ვინც ზოგადი გამოხატვის შემძლებელია“. უფრო მეტიც, ილიას დასკვნით, კერძოს გამომხატველობა „უფრო ოსტატობაა, ვიდრე ხელოვნება“².

ამავე დროს, ი. ჰავჭავაძის ესთეტიკური თვალსაზრისი იმის აღიარებიდან გამომდინარეობს, რომ ჰეგელმარტიტება საერთოდ და ჰეგელმარტიტება განსახიერებელი ხელოვნების ნაწარმოებში, ერთიდაიგივე ნიშნებით, კანონზომიერებით არ ხასიათდებიან. თავისთავად ჰეგელმარტიტი იდეა ყალბი ხდება, თუ მას შემოქმედი ხელოვნების საკუთარი კანონების ლოგიკით ვერ გადნოსცემს, ე. ი. მხატვრულ სიმართლედ ვერ აქცევს. ამრიგად, იმისათვის, რომ ხელოვნებაში ჰეგელმარტიტების განსახიერებასთან გვეჭონდეს საქმე, არ არის საკმარისი მხოლოდ ის, რომ თვით გამოსახვა იდეა იყოს სწორი. აუცი-

¹ იქვე, გვ. 472—473.

² იქვე. გვ. 174—175.

ლებელია ისიც, რომ თვით სინამდვილის წარმოსახვაც, განზოგადებაც იყოს სწორი, „ბუნების მიმართ მართალი“, სურათობრივი, ხოლო იდეა, აზრი მისგან გამომდინარეობდეს ყოველგვარი გარეგანი ძალდატანების გარეშე. უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ ეს გარეწობა ჰქონდა მხედველობაში ი. ჰავჰავაძეს, როდესაც იგი თავის ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავდა: ლიტერატურაში „ქეშმარიტება უნდა ქეშმარიტობდეს, მართალი უნდა მართლობდესო“. ამის მისაღწევად კი, უპირველეს ყოვლისა, ორი მომენტია მიჩნეული აუცილებელ პირობად ი. ჰავჰავაძის ესთეტიკურ შეხედულებებში. პირველი: „ზოგადი კუთვნილება ქეშმარიტის ლიტერატურისა და არა იმ ცრუპანტელობისა, რომელიც ჩვენში ლიტერატურის სახელით დაიარება, გულწრფელობაა, უბოროტო განზრახვაა, სინდისიანობაა, პირმოუფერებლობაა და ინა გრძნობის და რწმენის გამომეტყველება, რომელიც სულსა და გულში ნამდვილად ჩაგსახვია, ნამდვილად გამოგყვანძია, შენი სულიერის დონის შეძლებისამებრ გაგიზრდია, გაგიწრთენია“¹. მეორე პირობას ტიპიურობა, ტიპიურის ინდივიდუალიზირებული განსახიერება წარმოადგენს. თუ რას გულისხმობდა ი. ჰავჰავაძე ამ მომენტის სახით, ანის შესახებ ნათელ წრმოდგენას გვაძლევს ტიპის შემდეგი განსაზღვრა: ტიპი „ზოგადი სახეა ერთგვარი კაცებისა, რომელთაგან თვითთულად ცალ-ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია ნოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული“... ტიპად გარდაქმნილი სახე „გეცნობათ კიდევ და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს“². ეს განსაზღვრა იმ გარემოებასაც ნათელყოფს, რომ ხელოვნების საგნად ზოგადის მიჩნევა ი. ჰავჰავაძის ესთეტიკაში გულისხმობს არა მარტო ერთგვარი ადამიანების მხოლოდ ზოგადი ნიშნების თავმოყრით შემოფარგვლას, არამედ მათ „ერთ ადამიანად“ ქცევასაც, მაშასადამე, ინდივიდუალიზირებასაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ი. ჰავჰავაძე არ გამოირიცხავს ხელოვნების ეროვნულ ბუნებას. მართალია, ლიტერატურის უშესანიშნავესი სახეები ზოგადია, საყოველთაო ხასიათისაა, მაგრამ, ამავე დროს, ყოველ მათგანს აქვს თავისი სამშობლო. ნამდვილი ხელოვნება ცხოვრების კარგისა და ავის ცხოველმყოფელი განსახიერებაა, ხოლო ყოველი ერის ცხოვრება და „სულიერი მოძრაობა“ თავისებუ-

¹ იქვე, გვ. 63.

² იქვე, გვ. 106.

რია; ამიტომ თვით ეს განსახოვნება არ შეიძლება არ მოიცავდეს თავისთავში ამ თავისებურებათა ასახვას. ნაწარმოები, მოკლებული ეროვნულ თავისებურებას, შეზღუდული ნიჭის ნაყოფია. არ წარმოადგენს ხელოვნების ნამდვილ ქმნილებას. კოზლოვის „შეშლილის“ უსუსურობის ერთ-ერთ ძირითად მაჩვენებლად სწორედ ასეთ ხასიათს — უეროვნობას თვლიდა ი. ჭავჭავაძე. იგი საგანგებოდ მიუთითებდა, რომ ამ ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი „რალაც ურუსორუსია, კოზლოვის ფანტაზიის შვილი და არა რუსის ცხოვრებისა.“ „ამ მოთხრობაში მარტო ენა, ზარი, მარხილი და იამშჩიკი თუ არის რუსული, თორემ სხვა არაფერი“¹. სხვა ყველაფერს რომ თავი დაეანებოთ, ი. ჭავჭავაძე თავის შემოქმედების უაღრესი ეროვნულობითაც ნათელყოფს თავისი ესთეტიკური თვალსაზრისის ამ ერთ-ერთ არსებით პრინციპს.

როგორც ვხედავთ, აქ არა მარტო ზოგად ესთეტიკურ თვალსაზრისთან, არამედ კრიტიკული რეალიზმის ჭეშმარიტ თეორიასთანაც გვაქვს საქმე; და ეს სავესებით ლოგიკურიცაა ი. ჭავჭავაძისათვის. რადგან მისი თეორიული შეხედულებანი, როგორც საერთოდ, ისე კერძოდ ესთეტიკურიც, მჭიდროდაა დაკავშირებული „პრაქტიკულ ინტერესთან“, „საქმესთან“, სახელდობრ, იმ თანმიმდევრულ ბრძოლასთან, რომელსაც ეს დიდი სამოციანელი აწარმოებდა ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მებრძოლი, ეპოქის მოთხოვნათა სულით ანთებული კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის.

ი. ჭავჭავაძე უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნების საკუთრივ ესთეტიკურ მიზანსა და დანიშნულებასაც. „ხელოვნების ქმნილება,— აღნიშნავს იგი,— გვატკობს და გვასიამოვნებს ჭირსა და ლხინშიც“, გვიტაცებს, გვზიბლავს და გვაეფიჭებს „საწუთროებას“, ერთი სიტყვით, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს. ამ მხრივ ცხოვრების ყოველი მხარე: კეთილიც და ბოროტიც, მშვენიერიც და მახინჯიც, სასიხარულოც და ტრაგიკულიც, ყველაფერი. რაც გვიყვარს და გვიზიდავს, ან გვძულს და გვეზიზღება, ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოსახული, ერთ თვისებას იძენს. ერთნაირად იწვევს ესთეტიკურ სიამოვნებასა და ემოციებს. და ეს იმიტომ, რომ ხელოვნება თავისი თილისმით — კეთილი იდეალისა და ესთე-

¹ იქვე, გვ. 14.

ტიკური ტკობის აღმძვრელი თილისმით ქმნის ცხოვრების სიავკარგის ხატს. „ჰეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა,—წერს ი. ჰავჭავაძე,—თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზე აზიდავს ხოლმე კაცსა და გონებაშიუწვდენელის თილისმითა დიდს ბოროტსაც, დიდ მწუხარებასაც, როგორც დიდს კეთილსა და დიდს ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააფენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარს შუქს სათნობის კვირტის გამოსაკვანძად და მერე მშვენიერი ყვავილის გადასაშლელად. ამაშია მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა. იგი გრძნობა, იგი ღონე, რომელსაც ეს შუქი ჩააჭვს ადამიანის გულში, ესთეტიკური გრძნობაა. ეს გრძნობა უზენაესს სიტკობებას ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება თუ ტირილი, ბოროტი იქნება თუ კეთილი. ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწარმტაცი კეთილი, იმიტომ, რომ ხელოვნება თვით ბოროტს აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია“¹.

როგორც ვხედავთ, ი. ჰავჭავაძე აქ ჰეშმარიტად ღრმა ანალიზს იძლევა არა მარტო ხელოვნების ესთეტიკური თავისებურების ძირითადი კანონისა, არამედ ხელოვნების ნაწარმოების იდეურ და ესთეტიკურ ღირსებათა შინაგანი მთლიანობისაც.

ხელოვნების შემეცნებით — ესთეტიკური თავისებურების საფუძველს ი. ჰავჭავაძე მხატვრული შემოქმედების შემდეგ „საიდუმლოებაში“ ხედავს: მთელი ეგრეთწოდებული სიტყვა-კაზმული ლიტერატურა „მოგონილის ამბით ცხადყოფს მართალს... ტარიელი, ნესტან-დარეჯანი, ავთანდილი, ფრიდონი, თინათინი არც თავის დღეში ყოფილან და არც არიან, არც ოდესმე უცხოვრიათ და არც ახლა ცხოვრობენ, მაგრამ აბა ნახეთ ჩვენი საკვირველი რუსთაველი როგორ სასწაულთმოქმედობს ადამიანზე, როცა იმათ ცხოვრებას გვიამბობს, მათი ცხოვრების მაჯის ცემას გვატყობინებს. შოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჰეშმარიტ სულისაგან თვით არაჰეშმარიტი ამბავი მართალი გვეგონია. აი ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვთქვათ, ქმნა არყოფილისა ყოფილად, მარტო შემოქმედს შეუძლიან და ამიტომაც ამ ღვთიურს ძალღონეს ქმნისას შემოქმედობას ეძახიან.

ღიახ, ესეთია საიდუმლოება ერთი გვარის მადლოსა, რომელსაც

¹ იქვე, გვ. 119—120.

ზეგარდმო შთაგონება ჰქვიან და რომელიც თვით ცოდვილ სიკრუე-საც კი მადლს აქნევიანებს ხოლმე და ყურმოჭრილ მსახურად უხდის სიბრძნესა¹.

ცხადია, რომ აქ ი. ჰავჰავაძეს მხატვრული გამოგონება, შეთხზვა აქვს მხედველობაში და მის იმ შემეცნებით თავისებურებაზე მიუ-თითებს, რომელიც არაარსებულის (შეთხზულის) საშუალებით არ-სებულის განსახოვნებაში მდგომარეობს. ყველაფერი ეს კი, თავის მხრივ, იმას გვანიშნებს, რომ ი. ჰავჰავაძისთვის ხელოვნების თავისე-ბურება მხოლოდ გამოსახვის ფორმით არ განისაზღვრება: აქ თავისე-ბურ გამოსახვას თავისებურ შემეცნებითი კანონზომიერება, „ლოგი-კა“ უდევს საფუძვლად. ამიტომ მხატვრული ფორმა ხელოვნების ქმნილების გარეგან სამკაულს კი არ წარმოადგენს, არამედ შინაგან თვისებას. და, რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, იგი, ი. ჰავჰავა-ძის თვალსაზრისით, შემეცნებითი კატეგორიაცაა: რასაც გამოსატავს, თავისთავშიაც მოიცავს და პირიქით — რაც ნაწარმოებში წარმოსა-ხულია, „ესთეტიკური გრძნობით“ მადლმოსილი და ამაღლებული-ცაა.

აღნიშნულის გამო, საკითხი იმის შესახებ, თუ რა უფრო არ-სებითია ხელოვნებაში ფორმა თუ შინაარსი, არ არსებობდა ი. ჰავჰავაძისათვის. მას შესაძენად ესმოდა ორივე მათგანის ფუნ-ქცია და მნიშვნელობა და ამიტომ იგი ორივეს ინტერესების დაწ-ცველად გამოდიოდა. მართალია, მის წერილებში უფრო ხშირად ხე-ლოვნების ნაწარმოებთა იდეურ-შინაარსობრივ ბუნებაზეა ლაპარა-კი, მაგრამ ეს გამოწვეულია არა ფორმის მნიშვნელობის უგულე-ბელყოფით, არანედ იმ ბრძოლის ხასიათით, რომელსაც დიდი მწე-რალი და საზოგადო მოღვაწე აწარმოებდა ერის კეთილდღეობისა და ქართულ ლიტერატურაში კრიტიკული რეალიზმის, ღრმად იდეურ-ი და მართალი შემოქმედებითი პრაქტიკის დამკვიდრებისათვის.

ამ ბრძოლის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს ი. ჰავჰავა-ძის ესთეტიკური ნააზრევის ის მხარეც, რომელიც ხელოვნების სო-ციალური არსისა და დანიშნულების ანალიზს მოიცავს.

ძირითადი დებულება, რომელიც ამ საკითხების ილიასეულ გა-შუქებას განაპირობებს, შემდეგია: ხელოვნება, ისე როგორც მეცნიერებაც, არ არის მოგონილი ადამიანის ჰკუის „არც მარტო ვარჯიშისაგან და არც ვარჯიშობისათვის“; მას დიდი საზოგადოებ-

¹ იქვე, გვ. 408—409.

რივი, სახალხო ფუნქცია აკისრია: ხალხის სამსახური, ცხოვრების ვაუმჯობესება, განკარგება. იგი არა მარტო იბადება ცხოვრებისაგან და წინ მიდის „ცხოვრების გამო“, არამედ ცხოვრების წინსვლის ერთ-ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან ფაქტორსაც წარმოადგენს.

ცხოვრება მოძრაობაა, იგი განუწყვეტელ ცვლილებებს განიცდის: „როგორც ყოველი მოზარდი არსება, იზრდება, ჰყვავის, მოაქვს ნაყოფი და მერე ჰკნება. ნისი ნაყოფის თესლზედ ამოდის სხვა, ახალი ცხოვრება, რომელიც ისევ ისე მიდის თავის განვითარების გზაზე, როგორც პირველი“¹. ცხოვრების არსებობა და უკვდავება ამ რკინის კანონით არის განპირობებული.

ხელოვნება და მეცნიერება აღნიშნული პროცესის შედეგიცაა და მიზეზიც (გამომწვევიც), რადგან ისინი „წინ მიდიან ცხოვრების ჰეობებით და მერე თვითონ მიჰყავთ ცხოვრება წინ“².

ი. ჭავჭავაძის ეს თვალსაზრისი საერთოდ ცნობიერების, იდეების, კერძოდ კი ხელოვნების აქტიური საზოგადოებრივი როლის საესებით ჩამოყალიბებულ გაგებას მოიცავს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ ი. ჭავჭავაძე არსებითად მხოლოდ ისეთ იდეებს, ისეთ მეცნიერებასა და ხელოვნებას თვლის ცხოვრების შეცვლის უნარის მქონედ, რომლებიც ნებისმიერი კი არ არიან, ანდა სასურველობის პრინციპს კი არ ემყარებიან, არამედ თვით ცხოვრების განვითარების ობიექტური ტენდენციების ცნობაში მოყვანიტ, ახსნით ხასიათდებიან, და თავიანთ ამ მონაპოვარს ხალხში ნერგავენ. საერთოდ, ხელოვნების ნაწარმოები, ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისით, ნით უფრო ძლიერია და ჰემშარიტი, რაც უფრო ახლოს დგას იგი ცხოვრებასთან. რაც უფრო მეტად აქტიურ როლს თამაშობს ხალხის ცხოვრების წინსვლასა და გაუმჯობესებაში, ემსახურება და გამოხატავს ხალხის მღელვარე ინტერესებსა და საუკეთესო იდეალებს, ცხადია, მხატვრული შემოქმედების საკუთარი კანონების, სპეციფიკური ფუნქციისა და მიზნის შესაბამისად.

„მეცნიერებასა და ხელოვნებას, — წერს ილია, — ჩვენ ვუყურებთ, როგორც ცხოვრების გამაუმჯობესებელ ღონისძიებათა... დაე, ზოგიერთმა უნაყოფო პოეტმა ხელოვნების სახელით უკუარი-

¹ იქვე, გვ. 463.

² იქვე, გვ. 477.

დოს პირი თავის ხალხის ცხოვრებასა, მეშვიდე ცას შეაჩეროს გაბეცებული თვალები და ბულბულსავით უაზრო სტენა დაიწყოს და აღარ გაათავოს. ჩვენ იმათთან საერთო გზა არა გვაქვს... ხელოვნებასაც იმას მოეთხოვთ, რომ სარკესავით ცხოვრება გარდმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მონხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომადგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ. დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „ღრუბლების ცურვასა“, უგემურ ღმექასა და თვალების სრესასა, ეგება ცრემლი მომივიდესო; დროა ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ნირშია, იქ მონახოს შიგ მდებარე აზრი თავისი ცხოველი სურათებისათვის“¹. ... ცხადია, ამ სტრიქონებით ი. ჭავჭავაძე გამოხატავდა არა მარტო თავის მრწამსს, არამედ თერგდალეულთა საერთო თვალსაზრისსაც. ეს იყო იმ ახალი ლიტერატურული მოძრაობის პროგრამა, რომელსაც ილია მეთაურობდა. ამ პროგრამაში მთელი თავისი სისავსით ჟღერს ეპოქის მოწინავე სულისკვეთება, საუკეთესო ესთეტიკური იდეალები და თვით ქართველი ხალხის ცხოვრებისა და ბრძოლის ხასიათიც. მასში ის დიდი პრინციპია მოცემული, რომელიც ყველა ეპოქაში ინაჩუნებს თავის ცხოველმყოფელობას. იგი ჭეშმარიტ გზას უჩვენებს ჩვენი დროის იმ ცალკეულ „მაძიებლებსაც“, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებაში გულგრილ დამოკიდებულებას იჩენენ სინამდვილისადმი, ხალხის მღელვარე ცხოვრებისადმი. ბრმად აყოლიან სხვადასხვა დრომოქმულ ანტირეალისტურ იზმებს, უსაგნოდ მღერიან, ან საკუთარ ვიწრო განცდებს გამოხატავენ და, უპირველეს ყოვლისა, ფორმის მხოლოდ გარეგნულ „მონხიბლობას“ ემსახურებიან.

ასეთია ძირითადად ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის უმნიშვნელოვანესი პრინციპები.

ბუნებრივია, ამ პრინციპებს ემყარება და ასახავს თეატრისა და დრამატურგიის პრობლემების ილიასეული ანალიზიც.

ამავე დროს, როგორც ცნობილია, ი. ჭავჭავაძე ათეული წლების განმავლობაში მშობლიური ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის, მთელი სოციალური და სულიერი ცხოვრების ჭეშმარიტი მედროშე და ხელმძღვანელი იყო. ამ გარემოებამ განაპირობა ი. ჭავჭავაძის მოღვაწეობის მრავალმხრივობა, გზაგანათებული შემდეგი დევიზით: „ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვ-

¹ იქვე, გვ. 68-69.

რებაა, მისი გამჭობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“.

ი. ჭავჭავაძის ნააზრევს, როგორც საერთოდ, ისე კერძოდ თეატრისა და დრამატურგიის შესახებაც, ეს დევიზი ასაზრდოებდა და აძლევდა მეტროძოლ ეროვნულ მიმართულებას.



თეატრისა და დრამატურგიის პრობლემებმა თვალსაჩინო გამოსატულება ჰპოვეს ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ და კრიტიკულ ნააზრევში. ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ის იყო, რომ ი. ჭავჭავაძე სასცენო ხელოვნებას დიდ მნიშვნელობას აკუთვნებდა ქართველი ხალხის ეროვნული მოძრაობის განვითარებაში, საერთოდ ერის მთელი „სულიერი ვითარებისა და თვითცნობიერების გაღვიძების საქმეში“. „ჩვენ,—წერდა იგი—წინათაც გვითქვამს და ეხლაც ვამბობთ, რომ თეატრს დიდს მნიშვნელობას ვაძლევთ ჩვენი საზოგადოებისათვის. ეს ისეთი საქმეა, რომელსაც ყოველმა ქართველმა შეძლებისამებრ ხელი უნდა მოუმართოს“¹, რადგან „ჩვენი თეატრი. რაც არ უნდა იყოს, ჩვენი ეროვნების საჯარო ნიშანია. ეს ყველა ქართველს უნდა ახსოვდეს, თუ თავის ქვეყნის ბედზედ გულაცრუებულნი და გულაყრილი არ არის“². ანდა კიდევ: „ჩვენს ენას მოედანი არა აქვს:სავარჯიშოდ. ჩვენი ეგრეთ-წოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოთ თავილობს თავის დედა-ენით ლაპარაკსა... ცოცხალი ლაპარაკი, ის დარბაისლური, ქართული საუბარი, ის საამური ქართულის სიტყვის მიხვრა-მოხვრა, ის სიმდიდრე ქართულის სიტყვიერება:სა აღარ ისძის, აღარ არის. გადაგვავიწყდა ყოველივე, რაც ერის შევენებას შეადგენს, რადგანაც ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ მოძრაობს, ჩვენი გული ჩვენის ენით აღარ თბება. ამისთანა საეალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამქკნარის ყვა-ვილისათვის“... „დიდი რამ არის სცენა საზოგადოდ და ნამეტნავად ჩვენთვის... ერთი საჯარო ადგილი მაინც გვექნება, საცა ჩვენი ენით ვილხენთ, ჩვენის ენით ვინალვრებთ, ჩვენის ენის მოწყალე-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V, გვ. 51.

² იქვე, გვ. 127.

ბით გავიტარებთ თვალს-წინ ჩვენს ცხოვრებასა მთელის მისის ჭკუისა და გულის მონაგარითა“¹...

ქართული თეატრის განვითარების დიდი ეროვნული მნიშვნელობა საგანგებოდ აქვს აღნიშნული ი. ჭავჭავაძეს თავის ერთ-ერთ პირად წერილშიც ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი: „ხონ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენსთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშან-წყალი ჯერ-ჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ხონ სხვაც ბევრი სიკეთე მოზღვეს“².

ამრიგად, ი. ჭავჭავაძე ქართულ თეატრს განიხილავდა, როგორც ქართული ენის დაცვის, განვითარების, განვითარებისა და საჯაროდ მოქმედების სარბიელს, როგორც „ეროვნების საჯარო ნიშანს“, მშობლიური ხალხის დაცემულობისაგან ხსნისა და მეფის რუსეთის კოლონიალური პოლიტიკის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას. ამავე დროს, ი. ჭავჭავაძე საგანგებოდ მიუთითებს თეატრის საზოგადო საყოველთაო მნიშვნელობასა და სიკეთესაც. „ამას გარდა, — აღნიშნავს იგი, — სცენა იგივე შკოლაა“, ადამიანის „გრძნობისა და ჭკუის გამათავიზებელია, გამწმენდელია“³, მაღალი ღირსებისა და ჭეშმარიტების ტრიბუნაა, ხალხის იწვევით და მასწავლებელია. ცხადია, თეატრის ეს დიდი საზოგადოებრივი დანიშნულება ი. ჭავჭავაძეს მჭიდროდ აქვს დაკავშირებული „ეროვნულ ინტერესებთან“, მაგრამ მხოლოდ ამ ინტერესებით არ ფარგლავს.

დასასრულ, თეატრი, ი. ჭავჭავაძის განსაზღვრით, ღირსშესანიშნავია, დიდი და სანატრელი დარგია მხატვრული კულტურისა იმითაც, რომ სულიერად ამაღლებს და „ესთეტიკურს სიამოვნებას აგრძნობინებს“ მაცურებელს. ერთი სიტყვით, თეატრს მაღალ შეფასებას აძლევდა ი. ჭავჭავაძე ესთეტიკური თვალსაზრისითაც.

ყველაფერი ეს სავსებით ნათელს ხდის თუ რამდენად ყოველმხრივ ჭკონდა გააზრებული ი. ჭავჭავაძეს ქართული თეატრის განვითარების მნიშვნელობა და აუცილებლობა.

¹ იქვე, გვ. 39-40.

² ი. ჭავჭავაძე, წერილები, სოხუმი, 1949 წ., გვ. 62.

³ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V. გვ. 40.

ი. ჭავჭავაძემ ახალი ქართული თეატრის განვითარებაში განსაკუთრებული როლი ითამაშა არა მარტო შემოქმედებითი და პრაქტიკულ-ორგანიზაციული მოღვაწეობით, არამედ როგორც თეორეტიკოსმა და კრიტიკოსმა¹. თავის საკმაოდ ნრავალრიცხოვან წერილებში იგი განსაზღვრავდა ქართული დრამატურგიისა და თეატრის იდეურ და მხატვრულ მიმართულებას, თანამედროვეთა შორის ყველაზე ფართოდ და ღრმად განიხილავდა ქართულ სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლებს, უპირველეს ყოვლისა, რეპერტუარისა და მსახიობთა თამაშის მხრივ. ამასთან, ეს წერილები, მოიცავენ თეორიულ შეხედულებათა თანმიმდევრულ სისტემას დრამატურგიული შემოქმედებისა და ქანრების, მსახიობის ოსტატობისა და საერთოდ თეატრის არსისა და დანიშნულების შესახებ.

* * *

დრამატული ქანრების შემეცნებით — საზოგადოებრივი და ესთეტიკური ბუნების ილიასეულ ანალიზს აქ არ შეეხებოდა, რადგან იგი არსებითად იმ ზოგად პრინციპებს გამოხატავს უშუალოდ. რომლებსაც ზემოთ გავეცანით. მართალია, ამ პრინციპთა კონკრეტიზირებას წარმოადგენს, მაგრამ მაინც ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური ნააზრევის ახალ შტრიხად გვევლინება და გარკვეულ ორიგინალურ ხასიათსაც ატარებს საკუთრივ დრამისა და კომედიის, სპეციფიკისა და „ჭეშმარიტი ხასიათის“ განსაზღვრა.

დრამის თავისებურება, ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი „უსათუოდ სულის და გულის უდიდეს ძვრაზე უნდა იყოს აგებული და აშენებული... ეს უდიდესი ძვრა სულისა და გულისა ერთად-ერთი საგანია დრამისა, ერთად-ერთი ბუნებაა ისი. ამით იცნობა იგი დრამად. სხვა წყარო არა აქვს და არც სხვა მიზეზი არსებობისა“². ესაა მისი „აუ-

¹ ი. ჭავჭავაძის მოღვაწეობის შესახებ ქართულ თეატრში იხ. ი. გრიშაშვილის მეტად საყურადღებო ნარკვევები: „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“ და სხვა (ი. გრიშაშვილი, „ლიტერატურული ნარკვევები“, 1956 წ., სახელგამი).

² ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 187.

ცილებელი მოთხოვნილება“, მისი საკუთარი ნიშანი, მისი სხვა დრამატულ ჟანრებისაგან განსხვავებულობის საფუძველი. ამიტომ დრამის ამოცანას შეადგენს „ნიწვდეს, შუქი მოფინოს იმ.საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვია, და რომელიც იმდენად უფრო დიდ საიდუმლოებად გვევლინება, რამდენადაც უფრო ახლო მივალთ“ მასთან¹. ადამიანის „სულისა და გულის ცხოვრების“ ასეთი განსახოვნება კი გულისხმობს როგორც სიუჟეტის თავისებურ მძაფრ განვითარებას, ისე თვით პერსონაჟთა „სადრამო განსაცდელში“ ჩაყენებას. მათ „ათორიაქებულ გრძნობათა გრიალი ქროლისა“ და ჰიდილის. „თავისი ბუდიდან დაძრული გულის ქარ-ცეცხლის“ ჩვენებას. კერძოდ, მათ იმგვარ წარმოსახვას, რომელიც მოქმედებით დაგვანახვებს თუ „რა ქარტეხილში ჩავარდნილა“, რა შინაგანი „წვადავა გამოუვლია და ამ განსაცდელიან ქარტეხილიდამ როგორ გამოუტანია თავი გამარჯვებულ გრძნობას“².

ანრიგად, დრამის სპეციფიკა მასში ასახული სინამდვილისა და ამ უკანასკნელის წარმოსახვის, განსახიერების თავისებურებათა მთლიანობაში ვლინდება. ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, დრამა თავისებურია არა მარტო თავისი ობიექტის, თემატიკის გამო, არამედ თვით ამ ობიექტის ასახვის, განსახოვნების თავისებურებათა გამოც. „ამიტომაც, — დაასკვნის ი. ქავჭავაძე, — დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია და ყველა მწერალი—თუნდაც ნიჭიერი — ვერა ბედავს ხელი შეჰმართოს“³.

კომედია არსებითად განსხვავებული ხასიათისაა: იგი ისეთი დრამატული ნაწარმოებია, რომელიც სიცილით იწვევს ადამიანში ჭეშმარიტ გრძნობასა და ესთეტიკურ სიამოვნებას. ნისთვის ხასიათებისა და სიტუაციების მხოლოდ იმგვარი წარმოსახვა ნიშანდობლივი, რომელიც რაიმე ცდომილების, გაუგებრობის, უარყოფითი ზნეჩვეულებისა და ქცევის ან საერთოდ უარყოფითი, ზნეწამხდარი ადამიანების განსახიერებით აღძრავს სიცილსა და ესთეტიკურ გრძნობას. ამასთან, იმისდამიხედვით, თუ რა მომენტი იქნება

¹ იქვე, გვ. 186.

² იქი, გვ. 187—194.

³ იქვე, გვ. 186.

ალბულის კომიკურის საგნად, რას დაეფუძნება კომედიის სიუჟეტის განვითარება, „არსებობს ორგვარი კომედია, ერთი კომედიაა ხასიათთა და მეორე ჩვეულებათა“ (ე. ი. სახასიათო და საყოფაცხოვრებო)¹.

კომედიის ჟანრული სპეციფიკის ამ დახასიათებას, არსებითად იმ დროს უკვე ცნობილს, ი. ჭავჭავაძემ სიცილის (კომიკურის) არსისა და ფუნქციის უაღრესად ღრმა და თავისებური (ორიგინალური) ანალიზით ამდიდრებს და ავითარებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ 1886 წლის წერილები ქართული თეატრის შესახებ, რომლებიც „ივერიაში“ დაიბეჭდა ფელეტონების სახით. ამ წერილებში მკაცრად დაგმობილია ისეთი პიესებით გატაცება, რომლებშიც „ქეშმარიტს სიცილს ან ქეშმარიტს ცრემლს“, ლაზღანდარობა და „უმარილო კნავილი“ ცვლის. ი. ჭავჭავაძე აქ, უპირველეს ყოვლისა, თავს ესხმის ქართული თეატრის რეპერტუარის „თითქმის ყოვლად უღირსი“ კომედიებით გადატვირთვას. ეს „სასაცილო პიესები“, აღნიშნავს იგი, უაზრო სიცილით აბეზრებს თავს მაყურებელს. მათში მოცემულია სიცილი მხოლოდ სიცილისთვის. მათ აკლია ის დიდი შუქი ხელოვნებისა, რომელიც კარგს განაკარგებსა და განამტკიცებს, ხოლო ბოროტს, საერთოდ ყოველგვარ ცუდს, უარყოფითს შეგვაძლევს, მისთვის ღირსი ფერებით წარმოგვიდგენს. და ეს მაშინ, როდესაც ამ შუქის გარეშე არ არსებობს ტკბობის გამოწვევი ქეშმარიტი ესთეტიკური გრძნობა, რომელსაც თავის მხრივ ეს სიავ-კარგის მართალი და საამური განათება ადამიანის გულში ჩააქვს.

ი. ჭავჭავაძე თავის ამ უაღრესად პროგრესულ და ღრმად რეალისტურ თვალსაზრისს ასაბუთებს, ერთი მხრივ, იმ შეხედულებების კრიტიკით, რომლის თანახმად „ქეშმარიტი ხელოვნება სიცილით. მზიარულებით, საღვინით უფრო იზიდავს“ საზოგადოებას, „ვიდრე ცრემლით, ნაღველით და მწუხარებით“, ხოლო მეორე მხრივ, იმის ანალიზით თუ როგორი სიცილი წარმოდგენს ხელოვნების ნამდვილ საგაჩს. იგი წერს: „არ ვიცი რა საბუთით და ამბობენ კი: ჩვენ საზოგადოებას სასაცილო წარმოდგენანი უფრო იზიდავს, ვიდრე ნაღვლიანნი და ჩამაფიქრებელნიო. ჩვენ არ გვესმის ამისთანა

¹ იქვე, გვ. 124.

ლაპარაკი. ქართველიც იმისთანა კაცია. როგორც სხვა და ამიტომაც არა რა კაცებური არ უნდა ეუცხოებოდეს. ბუნება ცრემლისა და სიცილისა, ჩვენის ფიქრით, ერთსა და იმავე სათავეიდან მოდის. იგი შეეკუმშევა ადამიანის ძარღვისა, რომელსაც სიცილი თუ ცრემლი მოსდევს, მწუხარებისაგან მოივლინება და მხიარულებისაგანაც. ამიტომაც ხშირად ცრემლსა ჰხედავთ იქაც. საცა დიდი სიხარულია და სიცილს იქაც, საცა დიდი სატირალია. ხოლო პირველს შემთხვევაში ცრემლს სიტკბო აქვს სიცილისა და სიხარულისა, და მეორეში სიცილის — სიმწარე ტირილისა და მწუხარებისა. როცა ადამიანის სული და გული ძლიერ არის აღძრული, მაშინ ერთი მეორის ადგილს იქერს და მთელი ღრამა სიცილისა და ცრემლისა სწორედ ამავითა. საშინელია როცა გული სტირის და კაცი ტირილის მაგიერ სიცილით ქვითინებს; მეტის-მეტად მომხიზლავია და დამატკბობელი. როცა გული სიხარულით უმღერს კაცს და ცრემლებით კი იციინის და მხიარულობს. უდიდესი განოცხადება, უდიდესი ზედმოქმედება ადამიანის გულზედ, თავ-ფეხებამდე ზარდამცემი ძლიერება ცრემლისა და სიცილისა სწორედ მაშინ არის, როცა ერთს მეორის ადგილას ჰხედავთ, თუმცა მიზეზი მოვლინებისა ერთისაა და არა მეორისა.

... აი ეს ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებიტაც ქვეშარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზედ იზიდავს ხოლმე კაცსა“¹.

ადამიანის ესთეტიკური გრძნობა „უზენაეს სიტკბოებას ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება თუ ტირილი, ბოროტი იქნება თუ კეთილი“².

„ამ სახით, კაცმა რომ თქვას, ამა-და-ამას ქვეშარიტი ხელოვნება სიცილით, მხიარულობით, სალხენით უფრო იზიდავს, ვიდრე ცრემლით, ნაღველითა და მწუხარებითო, იგი სცდება. ჩვენის ფიქრით აქ მარტო ესთეტიურს გრძნობაზედ უნდა იყოს ლაპარაკი და სხვა არა რაზედ. და თუ ეს გრძნობა სიცილის აღსაბეჭდად გაღვიძებულია, არ არის მიზეზი, რომ ნაღვლის აღსაბეჭდად მძინარე იყოს. ცალის თვალთ ღვიძილი მარტო კურდღელმა იცის და ესთეტიურს.

¹ იქვე, გვ. 117 - 118.

² იქვე, გვ. 118—119.

გრძნობას კი ერთის თვალთ გაღვიძება არ შეუძლიან, ისე რომ მეორეც არ მღვიძარობდეს. საქმე ის არის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება სიცილისა, თუ ტირილისა, თავისი თილისნით ჰქმნიდეს ხატს ესთეტიურის გრძნობის გამოსაწვევად. აქ სხვა არაფერია საჭირო და კაცი ყოველთვის ერთნაირად მოზიდულ იქმნება“¹.

ამრიგად, ი. ჰაუპტმანის აზრით, გარდა იმისა, რომ სიცილი და ტირილი არ წარმოადგენენ ადამიანის გულისა და განცდის ურთიერთის გამომრიცხველ (ურთიერთთან დაპირისპირებულ) თვისებებს, მათი განმომხატველი ხელოვნებაც ერთნაირად მიმზიდველია, თუ იგი ჭეშმარიტი ხელოვნებაა, ე. ი. „თავისი თილისმით“ ჰქმნის მხატვრულ სახეებს ესთეტიური გრძნობის გამოსაწვევად.

მაგრამ „თუნდაც ამას ყველაფერას თავი დავანებოთ, და ეს ვიკითხოთ: განა ყველა სიცილი საგანია ხელოვნებისა! სიცილიც არის და სიცილიც. უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა და მთელი სამი-ოთხი საათი, რომელსაც ჩვენ თეატრში ვატარებთ. რომ მარტო ლაზღანდარობას მოვანხაროთ, ჯერ ერთი რომ მოსაწყენია და მერმე ტვინის გამოლაყებაა. კაცმა სამი და ოთხი საათი სულ იცინოს სალაზღანდარო სიცილითა და ერთად-ერთი სულის ზაცხონებელი აზრი ზაინც არ ჩაიყოლიოს გულში, სწორედ მოგახსენოთ, მეტის-მეტი ჭირია. მხიარულობა, სიცილი კარგია, მაგრამ ვერც მხიარულობა, ვერც სიცილი, ვერც ვერაფერი სხვა სიამოვნება ვერ გაუძღვებს მომაბეზრებელს თვისებას ხანგრძლიობისას, ერთიანობისას და უაზრობისას, ხანგრძლივი და ერთნაირი ლხინი ბოლოს ჭირად გარდქმნება ხოლმე კაცსა. ეგ იმიტონი, რომ ისე მალე არა ჰღალავს რა კაცს და, მაშასადამე, ისე არ უხდენს რა გუნებასა, როგორც გრძელი გაუთავებელი უაზრო ლხინი და სიცილი. ყველას თავისი საზღვარი აქვს და თავისი მიზეზი. მოკლე ვოდევილის მხიარულს უაზრობას სიამოვნებით აიტანს მაყურებელი, მაგრან სამ და ოთხ-მოქმედებიანს სიცილის გულდას არა გვგონია გაუძღოს ადამიანის გულმა. ამოდ სცდებიან, ვისაც ჰგონია, რომ რაკი ამ სიცილის გულდას პირს მოვუხსნი, მაყურებელს თავს მოვაწონებ და თეატრსაც სამსახურს გავუწევო.

ნარილიანს, ჯანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა, მომავლინებელად საბუთი უნდა, ადამიანის გულის ძარღვთაგან მოქ-

¹ იქვე, გვ. 119-120.

სოვილი იმ მრავალფერობით, რითაც ასე მდიდარია ცხოვრება და ადამიანის გული, ეს უტყუარი სარკე ცხოვრებისა. როგორც უმიზეზოდ მტირალა კაცი საზიზღარია, ისეც უმიზეზოდ, უზროდ მოცინარეცა. დაუეინიათ, სასაცილოაო!.. ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შეილად ვერ გაიხდის. სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდაიქმნეს ლაზღანდარობად და ტირილი კიდევ უგემურ კნავილად.

ეს ხშირად ავიწყდებათ ჩვენს საკუთარს ავტორებსაც, მთარგმნელებსაც და ზოგჯერ ზოგ-ზოგ ნიჭიერ არტისტებსაც. საცა ქეშმარიტს სიცილს, ან ქეშმარიტს ცრემლს ვერ აქრევიანებენ, იქ სიცილი ლაზღანდარობაზედ გადააქვთ და ცრემლი უმარილო კნავილზედ¹.

შეუძლებელია შეედავოს ადამიანი სიცილის არსის ამ ვაგებას. საერთოდ ი. ჭავჭავაძის აქ გადმოცემულ შეხედულებებს. აქ ყოველი ფრაზა ქეშმარიტებით სავსეა, ისიც ისეთი ქეშმარიტებით, რომელიც ჩვენი დროს თეატრისა და დრამატურგიის მიმართ სავსებით ინარჩუნებს თავის ძალასა და მნიშვნელობას.

ი. ჭავჭავაძეს თავისი ეს შეხედულებები თანმიმდევრულად აჭვს კონკრეტიზირებული გასული საუკუნის 80-იანი წლების ქართული თეატრის რეპერტუარის კრიტიკულ ანალიზში. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს არა მარტო უკვე დასახლებული წერილები ქართული თეატრის შესახებ, არამედ 1879—1881 წლებში დაწერილი ზოგი შინაური მიმოხილვაც.

ძირითადი აზრი, რომელიც აღნიშნულ ანალიზს უდევს საფუძვლად, ეს არის ბრძოლა ქართულ სცენაზე ისეთი პიესების დამკვიდრებისათვის, რომლებიც თავიანთი თემატიკით, იდეური შინაარსით და მხატვრული ღირსებით, ქართულ თეატრს შესაძლებლობას მისცემდა „ზნეობის ამამაღლებელი მნიშვნელობა“ ჰქონოდა, ორგანულად შესიტყვებოდა ქართველი ხალხის იმდროინდელი ცხოვრების თავისებურ მაჯისცემასა და კეთილმოქმედი გავლენა მოეზდინა მასზე. ი. ჭავჭავაძე, ბუნებრივია, ამ შემთხვევაშიც არასოდეს არ ჰღალატობდა მაღალ პრინციპულობას: იგი გამანადგურებელი კრიტიკით ესხმოდა თავს იმ თარგმნილ, გადმოკეთებულ თუ ორი-

¹ იქვე, გვ. 120—121.

გინალურ კომედიებს, რომლებიც ვერ იდგნენ აღნიშნული ამოცანის სიმაღლეზე, ხოლო სიხარულით და დიდი მზრუნველობით ეხმარებოდა ქართული დრამატურგიის წინსვლისა და ქართული თეატრის რეპერტუარის გაუქვობების მაუწყებელ ყოველ გამონათებას.

საერთოდ ი. ჭავჭავაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა რეპერტუარს. მისი აზრით, „თეატრი რომ მართლა თეატრი იყოს, ესე იგი — კერძო პირთა მასხარად ასაგდები კი არა, არამედ საზოგადო ჭირისა და ლხინის თვალწინ წამომაცუნებელი, ამისათვის საჭიროა რიგიანი რეპერტუარი“. ამავე დროს იგი იქვე დასძინდა: „რიგიან რეპერტუარს ბრძანებით ვერავენ ვერ შექმნის. ეგ დროისა და გონების გახსნის საქმეა. აქაც ჯერ მოცდა გვმართებს ჩვენდა სამწუხაროდ“¹. ცხადია, ეს პირველ რიგში, ორიგინალურ (ეროვნულ) რეპერტუარს შეეხება. ამასთან, როგორც ვთქვით, ქართული თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკა არც უცხოური პირების შერჩევის მხრივ აკმაყოფილებდა ი. ჭავჭავაძეს. მის იდეალს წარმოადგენდა ქართულ სცენაზე მხოლოდ ისეთი უცხოური კომედიების, საერთოდ ყველა ქანრის დრამატული ნაწარმოებების ამეტყველება, რომლებიც ხასიათდებიან „დიდი ზნეობის მასწავლებელი ჭეშმარიტებით“² და შექმნილნი არიან ისეთ სახელოვან ოსტატთა მიერ, როგორიცაა „შექსპირი და მოლიერი და სხვა მრავალი ნათი მიმდევარი გამოჩენილი მწერალი“³. ასეთივე გამორჩეულ დრამატურგად მიაჩნდა ი. ჭავჭავაძეს გოგოლიც, რომლის „რევიზორს“ იგი უაღრესად მაღალ შეფასებას აძლევს, ხოლო თვით ამ მხატვარს ახასიათებს როგორც რუსეთის ერთ-ერთ დიდებას, „რუსეთისათვის დიდად სასიქადულო და თავმოსაწონებელ კაცს“, „საყოველთაო მნიშვნელობის“ ერთ-ერთ უკეთესს დიდბუნოვან შეილს რუსი ხალხისა⁴.

როგორც ქართული თეატრის რეპერტუარის საკითხის, ისე კომედიის არსის გაშუქების მხრივ, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ი. ჭავჭავაძის ის კრიტიკული შენიშვნებიც, რომლებიც შეეხებიან გადმოკეთებულ კომედიას „უნდა გავიყარნეთ“ (რუსულ-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V, გვ. 126.

² იქვე, გვ. 52.

³ იქვე, გვ. 41.

⁴ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 86-87.

ლად გადმოკეთებულადან გადმოაქართულა ვ. აბაშიძემ, ხოლო ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა 1886 წლის 7 დეკემბერს). აქ პიესაში, აღნიშნავს ი. ჭავჭავაძე, ვ. აბაშიძის მიერ „გადმოკეთებულია მარტო სახელი და გვარები მომქმედ პირებისა“, აგრეთვე სასტუმროსა და ქუჩის სახელწოდება. „სხვა ყველაფერი კი ისეა, როგორც რუსულად გადაკეთებულში“¹. და ეს მაშინ, როდესაც ეს უცვლელად გადმოცემული შინაარსი პიესისა არ ესიტყვება „არც ჩვენს ზნე-ჩვეულებასა, არც ჩვენს ხასიათსა, არც ჩვენებურის კაცის თუ ქალის გულის ტკივილსა“... ი. ჭავჭავაძეს მიუღებლად მიაჩნია ასეთი ზერელე, მხოლოდ გარეგნული ხასიათის „გადმოკეთება“. მისი აზრით, რადგან ყოველ ერს თავისი საკუთარი ხასიათი და ზნე-ჩვეულება. საკუთარი ისტორია, საოჯახო და საზოგადოებრივი წყობილება აქვს, ამიტომ „როცა სასცენო ხელოვნება სხვისი ცხოვრების ხატსა ჰკიდებს ხელს ჩვენ სცენაზედ გამოსატანად, ორში ერთი უნდა იქონიოს სახეში: ან იგი, რომ სხვისი ცხოვრება, ხასიათს თუ ზნეჩვეულებაში გამოთქმული, გვაცოდინოს ისე, როგორც არის, უტყუარად და შეუცდომლად, ან იგი, რომ მარტო აზრი, საგანი აიღოს, თუნდა მთელი აგებულებაც პიესისა, ოღონდ იქ კი საცა სხვისა ხასიათი, ზნე-ჩვეულება და ვითარება ცხოვრებისა არ შეგვეფერება, არ გვიხდება, გვეუცხოვება,—იქ ჩვენი ხასიათი, ჩვენი ზნე-ჩვეულება, ჩვენი ცხოვრების ვითარება ჩააყენოს. ამით უცხო ხატი სხვისი ცხოვრებისა ცოტად თუ ბევრად ჩვენი ცხოვრების ხატად გარდიქმნება, და რამოდენადაც ეს გარდაქმნა დიდია, იმოდენად ნაშრომი კარგია და მოსაწონია“. ამ სახით „გადმოკეთებულს უფრო დიდი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ცოდნა, უფრო ნეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა. გადმოკეთებელს ის ღონეც უნდა ჰქონდეს, რაც მთარგმნელს, და ამას გარდა თვითმომქმედი ძალიც შემოქმედებისა. იმიტომ, რომ საგნადა აქვს იგი ხატი კი არა, რომელიც მზად გამოსახულია პიესაში და რომელსაც მარტო გადაღება-და უნდა, არამედ იგი, რომელიც პიესაში არ არის და ახლად შექმნა სჭირია, რომ ჩვენი ცხოვრების ხატად გვეჩვენოს“. ამიტომ გადმოკეთებელს „შეუძლიან თავი მოიწონოს იმით, რომ ქარგა სხვისაა, იქნება ფერადიც სხვისა იყოს. მაგრამ სახე კი ჩემია, ჩემი ნაქსოვიაო. ეს

¹ იქვე, 83-124.

„ჩემი“ დიდი სამაცდურო რამ არის და ამით აიხსნება იგი, რომ პირდაპირ ნათარგმნი ხშირად „გადმოკეთებულის“ სახელით აგვეტუზება ხოლნე თვალწინ. გადმოკეთებას უფრო დიდი აბრუ აქვს და ან აბრუს დაკუთვნებაზედ ბევრი უსაბუთოდ ხელს იწვდის ხოლმე¹. ცხადია, ეს გადაკრული სიტყვები ვ. აბაშიძის მისამართითაა ნათქვამი.

რაც შეეხება თვით კომედიას „გავიყარენით“ (ამ სახელწოდებით იხსენიებს მას ი. ჭავჭავაძე თავის წერილებში), იგი, ი. ჭავჭავაძის აზრით, იმ რიგიან დრამატულ ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნის. რომელთა გადმოკეთება საჭიროა. თუნცა, „რა თქმა უნდა, ჩვენი საკუთარი პიესები რომ გვეკონდეს, იმას არა ემჯობინება—რა მაგრამ როცა ეგ არ არის, მაშინ გადმოკეთება რიგიანის პიესისა ორს კურდღელს ერთად გვაჭკერინებს: ერთი, რომ ყოველი რიგიანი პიესა საყურებლად სასიამოვნოა და ჩვენს საკუთარ ურიგო პიესაზედ ბევრად სამჯობინარია, და მეორე — თუ კარგად გადმოკეთებულია ჩვენს ხასიათსა და ზნეჩვეულებაზედ, ნატვრას ჩვენის საკუთარისას ცოტად თუ ბევრად აკმაყოფილებს“.

კომედია „გავიყარენით“ სწორედ ასეთ რიგიან პიესად მიაჩნია ი. ჭავჭავაძეს, იმიტომ, რომ „სასიამოვნო საყურებელია“ და „აზრიანი, მერე მეტის-მეტად თანასაგრძნობი აზრიანი, და კაცი ხალისიანად აღევენებს გულისყურს ბოლომდინ“. ნიუხედავად ამისა „ვერ ვიტყვით, ნასკვი პიესისა ღრმად ჩასაფიქრებელს რასმეს მოასწავებდეს, ან ისე რთულად შეკრული იყოს, რომ მისი გამოხსნა ატყვევებდეს ადამიანის ყურადღებას და იზიდავდეს კჳა-გონებასა“².

პიესის ერთ-ერთი არსებითი ღირსება, ი. ჭავჭავაძის შეფასებით, იმაში მდგომარეობს, რომ აქ სიტუაციები და ხასიათები ბუნებრივად ვითარდებიან, ყველაფერი სულიერი სწრაფვის ლოგიკითაა ნოტივირებული, მოქმედებით, საქმით ნაჩვენები და არა გარეგანი, დაძალებული ტენდენციით. შედეგად ხასიათები ამ პიესაში დამაჯერებლადაა დახატული. მათი ყოველი ქცევა, მათი შესაფერია, მათი სულის შინაგანი მოძრაობით ნაკარნახევაა.

პიესის ამ მხარეს ი. ჭავჭავაძე სიუჟეტის, პერსონაჟების მოქ-

¹ იქვე, გვ. 125—126.

² იქვე, გვ. 126—127

ვედებისა და სულიერი მისწრაფებების განვითარების დეტალურ-ანალიზით ნათელყოფს. არ იქნება გადაჭარბება თუ ვიტყვით, რომ კეშმარიტად ბრწყინვალეა ეს ანალიზი თავისი სიღრმით. განსაკუთრებით ხიბლავს იგი მკითხველს ადამიანის სულიერი სამყაროს შესანიშნავი ცოდნით. უპირველეს ყოვლისა ეს ითქმის კომედიის მთავარი პერსონაჟის ნინოს ხასიათის განვითარების ილიასეული განხილვის შესახებ. საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ერთ მაგალითს. რომელიც შეეხება ნინოს ცდუნებას სიყვარულში.

ამ კუთვალეობებულ და გრძნობა წარმატებულ ახალგაზრდა ქალს „მაღალი სიყვარული უნდოდა“. მაგრამ იგი „არც იმდენად განათლებული, გაწვრთნილი და თვალ-ახილულია, რომ ამ სფეროში გზა-კვალი გამოეგნო“ იგი შეცდა — თუმცა ხანშიშესულ, მაგრამ ღირსეულ ქმარს, უსირცხვილო, ქარაფშუტა, „გულამოქვარტლული. კუთვალეობებულ და ზნეწამხდარი“ ახალგაზრდა კაცი არჩია. ნინო დარწმუნებული იყო, რომ მას ნამდვილად უყვარდა ეს კაცი, ხოლო ამ სიყვარულს მისთვის ბედნიერება მოჰქონდა. რა იყო ნინოს ასეთი აფორიაქების მიზეზი? სიყვარული? არა. მაყურებელიც აშკარად ხედავს, აღნიშნავს ილია, რომ ნინოს ეს გრძნობა „სიყვარული არ არის. ეს ის გულწმინდა, მაგრამ ბრმა გრძნობაა, რომელსაც ფეხი აუდგამს, მაგრამ საკმაოდ კი თვალი არ აუხილებია. ეს ის გრძნობაა, რომელსაც თავისი მოწადინებული ბინა და სადგური ჯერ ვერ უპოვია და აქეთ-იქით დააქვს აფორიაქებულს გულს, როგორც აღელვებულ წყალს შტოდამ მოწყვეტილი ფოთოლი. როგორც წყალმა არ იცის, სად გააჩერებს ფოთოლს სამუდამოდ. ისეც ამისთანა შემთხვევაში გულმა, — სად აუჩენს სამუდამო სადგურს ბრმად მოარულს, თუნდაც წმინდა გრძნობასა. ყნაწვილი კაცი, თუ ქალი, გამოუცდელი, გამოურკვეველი, თვით ამ გრძნობის უგზოუკელოდ ტრიალში ჰხედავს ხოლმე თავის სიამოვნებას. და რაკი ტრფობისათვის მწყურვალე გრძნობას თავს ვეღარ დაუქერს, მთელის ძალღონით მიეცემა ხოლნე მის „მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას“. ბავშვი რომ გარბის, განა იმიტომ. რომ ბინამდე მისვლა ეჩქარება. ბავშვს რა საქმე ესწრაფება!... ბავშვს თვით სირბილი მოსწონს. იმიტომ, რომ მოძრაობაა უდიდესი სიამოვნება ახლად ფეხადგმულის სიცოცხლისა. როგორც სიცოცხლეს ხორცისას ეს მოსდევს, ისეც სიცოცხლეს სულისას, როცა სულს დრო მოუვა ფეხისადგმისა, ნამეტნავად პირველ ხანში.

„გაჰკვეთე ქარი, გააჰე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი“, აძახის სული, რომელსაც სიცოცხლის მომნიჭებელმა დაჰკრა და ამოაყვავა. აი ეს ქარის გაკვეთა, გაპობა წყლისა, გარდავლა კლდეთა და ღრეთა თავისთავად მომხიბლავია, თავისთავად გამტაცებელია სულლონიერ ჭაბუჯისა, ქალი იქნება თუ კაცი“.

ნინო ანაპოდისტეს „სიკეთემ კი არ მოჰხიბლა ტრფიალების სიტყბოებით“, არამედ ამ მამაკაცთან შეხვედრამ მას მხოლოდ შენთხვევა აპოვნინა „გაჰკვეთოს იგი ქარი, გააპოს იგი წყალი, გარდაიაროს იგი კლდე და ღრე, რომელიც კანონიერმა ცოლ-ქმრობამ ვითომ თვალწინ გადუღობა და რომელმაც მითამ შეჰხუთა მისი სული, მოძრაობისათვის ფეხამდგმელი და ამაების მწყურვალე. ნინოს ანაპოდისტე კი არ უყვარს, უყვარს მარტო ეს განსაცდელიანი გზა, სადაც სული ჰფხიზლობს და ომობს, და არა ისე უგემურად ჰხმურობს, როგორც ერთიანი ტაკა-ტუკი კედლის საათის ენისა. ნინოს ჭერ პირველში არც ქმარი უყვარს და ამ სახით მისი გული ჭერ დაუბინავებელია. ნინო ჭერ კიდევ სიყვარულის არჩევანშია, და როცა ჰნახა კი, რომ მისი ქმარი სულგრძელია და ნაშასადამე, ცოტა თუ ბევრად გმირი... — მაშინვე მისი მოუსვენარი გული დაწყნარდა და სთქვა: აი ჩემი სადგური, აი ჩემი სამუდამო ბინა სად არისო“¹. ქმრის კეთილშობილებამ და სულგრძელობამ სამუდამოდ დათრგუნა მისი გზაარევა.

ხასიათების ასეთი ბრწყინვალე კრიტიკული ანალიზი საერთოდ ნიშანდობლივია ი. ჭავჭავაძის წერილებისათვის ქართული თეატრის შესახებ.

ინტერესს იწვევს ი. ჭავჭავაძის შეხედულება პერსონაჟთა ხასიათის, ქცევის თანმიმდევრული განსახიერების შესახებაც. ამ მხრივ საყურადღებოა გ. სუნდუქიანის „ხათაბალას“ ერთ-ერთი პერსონაჟისა და მისი შემსრულებლის, ცნობილი ქართველი მსახიობის ნ. გაბუნიას თამაშის შეფასება. ი. ჭავჭავაძე მოხიბლულია გაბუნიას — გიორგის დეიდას პირველი გამოსვლით სცენაზე. „როცა იგი პირველად შემოვარდა ჩადრით სცენაზე და სხაპასხუბით დაიწყო ლაპარაკი, — მარტო ეს ერთი წუთის სცენა ჰლირდა ერთ მთელ წარმოდგენად. საოცარი რამ იყო!“² მაგრამ მალე

¹ იქვე, გვ. 139—140.

² იქვე, გვ. 98.

ჩაქრა ეს ცეცხლი: „გარეშემონი, მახლობელი, რისხვით, ქოქოლით და წყველით მისეული არიან პიესაში გიორგის დეიდაზედ და გიორგის დეიდა კი უტყვად და უქმად დაუგდია ავტორს, მერე რამდენ ხანს!.. რა ქნას აქ არტისტმა? მერე იმისთანა როლში, რომელიც თავიდან ისეა დაწყობილი, რომ არამცთუ ყურის ვდების უნარი აქვს, როგორც დამჯდარს, დარბაისელს ვისმეს, არამედ ისეთი აშაქარია, რომ მაშინაც კი უნდა იქაქებოდეს ლაპარაკით, როცა სხვანი ლაპარაკობენ, არამცთუ სწყევლიდნენ, ქოქოლას აყრიდნენ, და ის კი ხმა ამოუღებლივ იჯდეს და მოთმინებით ისმენდეს ყოველს ამას“¹. ამრიგად, ი. ჭავჭავაძე აქ მიუთითებს პერსონაჟის ქცევის (ხასიათის) შეუსაბამო, არათანმიმდევრულ განვითარებას. ეს ღად ნაკლად ნიაჩნდა მას.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ პერსონაჟის ხასიათის ბუნებრივი, ყოველმხრივ მართალი და დამაჯერებელი წარმოსახვის ის პრინციპი, რომელიც აქ მოტანილ კრიტიკულ შენიშვნებს უდევს საფუძვლად, ი. ჭავჭავაძეს არ აქვს შემოფარგლული მხოლოდ დრამატული ნაწარმოებებით. პირიქით, იგი, ი. ჭავჭავაძის რეალისტური თვალსაზრისის ერთ-ერთ საერთო პრინციპს წარმოადგენს. ამიტომაც, რომ მას მწერალი უაღრესად თანმიმდევრულად ავლენს თავის შემოქმედებაშიც, რის გამო ი. ჭავჭავაძის მიერ დახატული სახეები უაღრესად მთლიანია და ღრმა მხატვრული სიმართლით წარმოსახული. მათი ყოველი ქცევა: ყოველი თვისება მოტივირებულია, მართალია, ბუნებრივია.

ამ მხრივ დანახასიათებელია შემდეგი, ერთი შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო, მაგრამ სინამდვილეში უაღრესად საყურადღებო დეტალი მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორიიდან. მხედველობაში გვაქვს გიორგის ასაკის ისტორია: „ოთარაანთ ქვრივის“ იმ ნაწყვეტში, რომელიც 1886 წელს დაიბეჭდა², გიორგი 25 წლისაა, ხოლო მოთხრობის საბოლოო ვარიანტში (გამოქვეყნდა 1898 წელს) 21 წლისა. თავისთავად ცხადია, რომ ეს გასწორება გარკვეულ მოსაზრებას ემყარება. კერძოდ, აქ ი. ჭავჭავაძეს უდავოდ ის კარგეობა ჰქონდა მხედველობაში, რომ აშკარად უიმედო და გზავდაპირილი სიყვარულით ისეთი გახელება, რომელიც გიორგის

¹ იქვე, გვ. 98—99.

² „ერთი ხანა მოთხრობიდან“, „ივერია“, 1886 წ., № 299.

ახასიათებს, უფრო შეესაბამება 21 წლის ჰაბუკუის გრძობათა მოზღვავებას, ვიდრე 25 წლის ახალგაზრდის, შედარებით მაინც, დალინჯებულ ჯონებას.



ბუნებრივია, დრამის სპეციფიკის ზემოთ ნითითებული განსაზღვრის კონკრეტიზირებასაც კრიტიკული რეალიზმის შექოქმედებითი პრინციპების ასპექტში ახდენს ი. ჰავჭავაძე. საერთოდ დრამის საკითხებს იგი დეტალურად ეხება წერილში „ახალი დრამების გამო“ (1890). ეს მრავალმხრივ შესანიშნავი კრიტიკული წერილი შემდეგი სტრიქონებით იწყება: „ამ სეზონში ჩვენს ქართულ თეატრს თითქო კარგი ამინდი დაუდგა. საკმაოდ შესანიშნავი ამბავია, რომ ჩვენმა ღარიბმა სცენამ რამდენიმე ახალი პიესა მოიპოვა და ჩვენმა სათეატრო დასმა ეს ახალი პიესები ითამაშა. ამ ახლებში, სხვათა შორის, ორმა დრამამ მიიზიდა უფრო მეტი ყურადღება, და არ ითქმის, რომ საზოგადოებას ამ დრამების ნახვა და მოსმენა სასიამოვნოდ არ ღარჩენოდეს“¹. ი. ჰავჭავაძეს აქ მხედველობაში აქვს ი. ლაზარაშვილის „მტარვალი“ და ა. ცაგარელის მიერ გადმოკეთებული, თუმცა არსებითად მაინც ორიგინალური ხასიათის „ქართვლის დედა“.

მაგრამ ი. ჰავჭავაძეს ამ ისტორიული დრამების შექმნა „საკმაოდ შესანიშნავ“ მოვლენად მიაჩნია ქართული დრამატურგიის მაშინდელი ღარიბი მდგომარეობის თვალსაზრისით და არა საერთოდ. ამდენად ეს შეფასება შედარებითი ხასიათისაა და აგრეთვე წამახალისებელიც იმ დროს დრამატურგიაში მომუშავე ქართველი მწერლებისათვის. ამიტომ, ი. ჰავჭავაძე არ იფარგლება და არც შეიძლება შემოფარგლულიყო მხოლოდ ასეთი შედარებითი შეფასებით, რადგან ქართული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარების ინტერესები ყოველი ახალი დრამატული წარმოების ღრმად პრინციპულ, მიუდგომელ კრიტიკულ ანალიზსაც მოითხოვდა...

უბრველეს ყოვლისა, დრამების ისტორიულობის საკითხს ეხება ი. ჰავჭავაძე თავის წერილში. ეს ნაწარმოებები, აღნიშნავს იგი, ისტორიულ წარსულს ასახვენ, მაგრამ არა იმ მიდგომით, რომლის მიზანია „თვალწინ გაგვიტაროს“ რომელიმე ისტორიული

¹ იქვე, გვ. 185.

პიროვნება თავისი ავით და კარგით, „ან თითონ ცხოვრება, კერძო თუ საზოგადოებური, რომელსამე წარსულის დროსი და ეპოქისა; გვაჩვენოს, რა აზრი, რა გულის-ტკივილი, რა სწრაფვა სულისა, რა გონება-გახსნილობა, რა ზნე-ჩვეულება ხელთ ჰქონია მაშინდელობას კერძო ცხოვრების თუ საზოგადოებურის ასე თუ ისე წასამართავად. არც „მტარვალი“, არც „ქართლის დედა“, არც ერთი იმისთანას სახეს აღამიანისას, თუ ცხოვრებისას, არ გვიხატავს, რომ მნახველმა სთქვას: აი, ამ დროს რა შესძლებია, რა კაცები შეუქმნია, რა ავ-კარგიანობა, მეტნაკლებობა ჰქონია; აი. მაშინდელი კაცი რა აზრით, რა ფიქრით, რა გრძნობით, რა ძლიერებით თუ უძლურებით შეკბმია თავის საკუთარს თუ საქვეყნო საქმეს და რა ზნე-ჩვეულებას უტარებია დროთა ვითარების გზაზე“. ისტორიული სინამდვილის ასეთი წარმოსახვის ნაცვლად ამ დრამებში განსახიერებულა მოგონილი ამბავი და, რაც მთავარია, აღანიანთა იმგვარი ურთიერთ დამოკიდებულება, „რომელიც ყოველს დროს და ეამს, ყოველს ეპოქას ერთნაირად მიეჩემება. აქ ისტორიულა მართო ის არის, რომ ავტორები გვეუბნებიან: საქართველოს თავს წარმოსდგომია მტერი და ყოველგან მუსრს ავლებსო. ეს მტრის ელეტა-მუსვრა დღეს ჩვენთვის კარგა ხნის წარსულია და ის დრამები ამით თუ არიან ისტორიულნი, თორემ სხვა თვისება მართლა ისტორიულის, ჩვენის ფიქრით, არ მოეპოვება არც ერთს მათგანს.

ჩვენ წუნად არა ვსდებთ ავტორებს, რომ დრამის ამბავი, არაკი (ფაბულა) მოგონილია მათ მიერ. დრამატურგი ისტორიკოსი: ზომ არ არის, რომ ისტორია გვასწავლოს, ისტორიული ქრონიკა გვიწეროს. დეე, თუნდ ამბავი, არაკი დრამისა თავის საკუთარს ფანტაზიით შექმნას, ხოლო თუ სურს ისტორიული ღირსება მიანიჭოს თავის დრამას, უსათუოდ მოვალეა სული და გული ეპოქისა იმ ამბავში ჩანასკოს, ჩაჰსახოს, და დრამის სვლაში გადაგვიხსნას. გადაგვიშალოს საგრძნობლად და დასანახავად¹.

ეს სტრიქონები, როგორც ვხედავთ, მხატვრული შემოქმედების ზოგადი არსის გაშუქებასაც მოიცავს. მაგრამ ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესოა საკუთრივ ისტორიულობის ილიასეული გაგება. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ი. ჯავ-

¹ იქვე. გვ. 155 - 186.

ქავაძე აქ სავესებით სწორად მიუთითებს იმ სხვაობაზე, რომელიც მხატვარსა და ისტორიკოსს შორის არსებობს. დრამატურგს, მისი განსაზღვრით, არ ევალება ისტორიული ფაქტებით შემოფარგვლა. ისტორიული ქრონიკის შექმნა. მისი მიდგომა ისტორიისადმი არსებითად განსხვავდება ისტორიკოსის მიდგომისაგან, რადგან იგი მხატვრული გარდასახვის, შეთხზვის გზით აცოცხლებს, წარმოსახავს ისტორიულს. მაგრამ ასეთ წარმოსახვას „ამბავისა, არაკის საკუთარი ფანტაზიით შექმნას“ რომ გულისხმობს, მხოლოდ მაშინ ენიჭება „ისტორიული ღირსება“, როცა მასში ჩასახულია, განსახოვნებულია „სული და გული“, „რომელსამე დროისი და ეპოქისა“, ნაჩვენებია „რა აზრი, რა გულის-ტკივილი, რა სწრაფვა სულისა, რა გონება-გახსნილობა, რა ზნე-ჩვეულება ხელთ ჰქონია მაშინდელობას კერძო ცხოვრების თუ საზოგადოებურის ასე თუ ისე წასამართაეად“, და არა ის, რაც „ყოველს დროს და ეამს, ყოველს ეპოქას ერთნაირად მიეჩემება“, მიუდგება. ნაშასადამე, ისტორიული ნაწარმოების ისტორიულობა დროთა ვითარების კონკრეტული ჩვენებით უნდა იყოს გაპირობებული; და არა ყოველი დროის მონაცემების ისეთი ზოგადი განსახიერებით, რომელიც გარკვეული ეპოქის სუნთქვას, თავისებურებას, საკუთრებას, კოლორიტს არ ასახავს, არ გვაგრძნობინებს. ისტორიულ დრამაში, საერთოდ ისტორიულ მხატვრულ ქმნილებებში, მხატვრული სიმართლე, ნანდვილობა, მხოლოდ ამ გზით შეიძლება იქნას მიღწეული, რაც ჭეშმარიტ ნიჭთან ერთად მოითხოვს „დიდ ცოდნას ისტორიისა, დიდ გონება-მახვილობას, დიდ განათლებას“¹.

ა. ცაგარელისა და ი. ლაზარაშვილის ნაწარმოებთა მეორე ძირითად ნაქს, ი. ქავაძე თვით დრამის სპეციფიკური ბუნების უგულვებელყოფაში ხედავს. „დრამის შექმნა, — წერს იგი, — ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია“. ჩვენში კი „ოღონდ თხზულება მონოლოგებით და დიალოგებით იყოს დაწერილი, სცენებად და მოქმედებად დაყოფილი, შიგ ორიოდე ალაგას ქაღისა თუ კაცის სიკვდილიც ჩაკერებული იქნას და ავტორს არ უჭირდება სთქვას „დრამა არისო“ და ამ სახელით მოედანზე

¹ იქვე, გვ. 166.

გამოიტანოს“. და ეს მაშინ, როდესაც სინამდვილეში ყველა ეს თვისება განეკუთვნება ღრამის არა ძირითად სპეციფიკურ ნიშანს, არამედ მხოლოდ „გარეგან სახეს“. ეს უკანასკნელი კი „ვერასოდეს ვერ დაჰფარავს შინაგანის ცარიელობას, ფუქსავატობას, არარაობას“, ღრამის ნამდვილი ბუნებისაგან დაშორებას.

ი. ჭავჭავაძის აზრით, არსებითად აღნიშნულ „გარეგნულ სახეს“ ემყარება „მტარვალი“ და „ქართლის დედა“, რის გამო „რა თქმა უნდა, ვერც ერთი თავს ვერ გაიმართლებს, ვერც ერთი ვერ შეირჩენს ამოდ დაჩემებულ ღრამის სახელსა“. ისინი თავიანთ საგანს — „მამულის-შვილობასა და ეპეკაობას ქართველობისა“, ვერ განასახოვნებენ „სადრამო განსაცდელში“, ე. ი. ისეთ წარმოსახვით, „რომ გრძნობათა ჰიდილობა გვაჩვენოს რა ქართველში ჩავარდნილა ამ გრძნობათა მქონებელი კაცი, რა წვა-დაგვა გამოუვლია და ამ განსაცდელიან ქართველადან როგორ გაუტანია თავი გამარჯვებულ გრძნობას“¹. ამის ერთ-ერთ მიზეზს, ი. ჭავჭავაძის აზრით, ისიც წარმოადგენს, რომ ორივე ღრამში „მტერნი კაცის-მკამელნი“ და „ყოველს ადამიანობაზე ხელაღებულნი არიან. ხოლო ქართველები კი ყოველის ადამიანობით სრულნი“. მისი დასკვნით, „ასე ყოველად მხეცობა მტრისა, ყოველადვე სისრულე და სავსება ქართველებისა, ბავშვური წადილია, კაცმა თავი მოაწონოს მყურებელსა. ბუნება ადამიანისა—ქართველია თუ გარმიანელი — ავ-კარგიანობით არის სავსე და ქვეყანაზე არ არის იმისთანა ერი, რომ მირწყული ჰქონდეს ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი. ავი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიწყდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაიბრუნს მწერლობაში. თუნდ ეგრეც არ იყოს, თითონ ცალკე, თვითეულ ადამიანის ბუნების ავ-კარგიანობაშია იგი მოძრაობა სულისა და გულისა, რომელიც ღრამას საგნადა აქვს და რომლის თვალ-წინ ცხოვლად წარმოდგენა ასე თუ ისე არყევს ხოლმე მყურებელს და მთელს აგებულებას შეუძრავს ან სიხარულით, ან მწუხარებით, ან მძულვარებით“. იმის მტკიცება, რომ „ჩვენ კარგნი ვართ“, ხოლო „ისინი — კი მხეცები და აფთრები არიანო“, „გრძნობის ქეშმარიტს გზაზე დაყენება კი არ არის, გრძნობის წაწყმენდაა, გაყალბებაა, დაბრმავებაა. ეგ ცეცხლია ჩალაში გაჩენილი, რომელიც აპრიალების უმაღლვე ჩაქრება და ხელში მარტო ფერთლი გვრჩება

¹ იქვე, გვ. 187.

და. პაერში — ნატისუსალი. ყალბად და, მაშასადამე, უქმად აპრიალ-
ბულ გრძნობაზე უსაძაგლესი არა არის-რა ქვეყანაზე და მით უფრო
მოსარიდებელია, რომ წამტყუებელია, მაცდურია ყოველ გაუწურ-
თნავ და გონება-გაუხსნელ კაცისათვის“¹.

ი. ქავქავაძე უფრო შორსაც ნიღის: მას არსებით ნაკლოვანე-
ბად მიაჩნია ისიც, რომ ორივე პიესაში ქართველები იმარჯვებენ.
ხოლო მტრები სასტიკად მარცხდებიან. ეს „ავტორებისაგან მოგო-
ნლი გამარჯვება, ის გარეგანი ზიზილ-პიპილებია“, რომელიც მიზ-
ნად ისახავს მაყურებელს „თავი მოაწონოს და ტაშის-ცენა გამო-
იწვიოს“. მართლაც, „გამარჯვებას გადაჩვეული ახლანდელი ქართვე-
ლი ამას რომ ჰხედავს, აღტაცებაში მოდის“. სწორედ ამაში „უნდა
ვეძიოთ მიზეზი ტაშის ცემისა წარმოდგენის დროს და არა თითონ
დრამების ღირსებაში“².

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს თავისი სიღრმით ი. ქავ-
ქავაძის ის მსჯელობაც, რომლითაც ნათელყოფილია ისტორიული
წარსულის ამგვარი წარმოსახვისა და მისგან აღძრული აღტაცების
სიყალბე, ზერელობა, უარყოფითობა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს
მსჯელობა ერთგვარ ზოგად თეორიულ ხასიათსაც ატარებს და ამდენ-
ად თანამედროვე დრამატურგიის პრობლემებსაც ეხმაურება. აი
ისიც: „ეს ამისთანა აღტაცება ისე ჰგავს ჭეშმარიტს აღტაცებას,
როგორც მართალი სიცილი იმ სიცილს, რომელსაც კაცი კაცს ლი-
ტინით განგებ მოჰგვრის ხოლმე მაშინაც, როცა კაცს სულაც არ
ეცინება, როცა სასაცილო არა არის-რა. ესეთი ფესვ-გაუდგმელი,
გულთ-ჩაუტრჩენელი, ესეთი ტყუილი აღტაცება გროშადაც არა ღირს
და უფრო მავნებელია, ვიდრე მარგებელი. თუმცა წამცდენია-კი
იმისათვის, ვისაც არ ეთაკილება ადვილად მოიმკოს ის, რაც არ უხ-
ნავს და არ უთესნია. აქ გრძნობის აღფრთოვანება კი არ არის, რომ
აღაშრანი თავის ადგილიდამ მისძრა-მოსძრას სამოქმედოთ, აქეთ-იქ-
ით მიახედოს ფხიზელის თვალით, გული ჭეშმარიტის ცრემლით აუ-
ტიროს, ან ყოველთ-მოქმედის სიხარულით, სიყვარულით გაუძლიე-
როს, გაულონიეროს. აქ მართო უქნი აპრიალეება ყალბის გრძნობი-
სა, უღონო, უთავბოლო და ხანმოკლე. აქ ახოვანი ძახილი—კი არ

¹ იქვე, გვ. 189.

² იქვე, გვ. 189-190.

არის სულთა ძვრისა, გულის ჭიდილისა, არამედ წრიბინია, წუწუნია ცუდ-უბრალო მტირალასი“¹.

ა. ცაგარელისა და ი. ლაზარაშვილის პიესებრს ამ საერთო არსებითი ნაკლის ნათელყოფას, დასაბუთებას ი. ჭავჭავაძე „ქართველი დედის“ პერსონაჟების კონკრეტული ანალიზის სახით იძლევა. „არ ვიცი,—წერს იგი,—რამდენად ჰგავს ეს დრამა მის პირველს დედანს, საიდანაც იგი აულია და გადმოუყეებიან, ხოლო თითონ გადმოყე-თებულზე-კი ვიტყვი, რომ მთელს ოთხს მოქმედებაში, ჩვენის ფიქრით, დრამა თითქმის არსად არის“. თვით დედა, დრამის ეს მთავარი მოქმედი პირი, ისეა გამოსახული, რომ უიმისოდ „პიესას თითქმის არა დააკლდება-რა. ამასთან ეს „ქართლის დედა“ რალაც უგრძნობელი და გულქვავი რამ არის. დედა-შვილურს გრძნობას, აგრე მოსალოდ-ნელს, აგრე სასურველსა და საპატიოს, მის გულში არავითარი ადგი-ლი არ უჭირავს. ამიტომაც მის მიერ შვილთა მამულისათვის განწი-რვას არავითარი ფასი არა აქვს. განწირვა მაშინ არის დიდსულოვნო-ბის საქმე, როცა გამწირველი თვითონ დიდს რასმეს ჰქარგავს ამით, როცა ხედავთ, რომ ამ გაწირვამ გულში ერთი უმთავრესი ძარღვი ჩასწყვიტა გამწირველსა, ერთი დიდი რამ დააკლო, ძნელად გასა-წირი, ძნელად გასამეტებელი, ძნელად დასათმობი ადანიანისაგან. ამ შემთხვევაში გულთა ჭიდილი დედისა უნდა გამართულიყო დედა-შვილურ და მამულისშვილურ სიყვარულისა გამო... ორივე სიყვა-რული კანონიერია, ბუნებრივია, და მით ორივე დიდს გრძნობას წარმოადგენს ადანიანის ბუნებაში, ძნელად გასაწირს, ძნელად გასა-მეტებელს და, რამდენადაც ან ერთი, ან მეორე, ძნელად გასაწირია, ძნელად გასამეტებელი, იმოდენად თვით განწირვა დიდია, საპატიო და სახელოვანი.

...ავტორს არ ნიუნდომებია გმირი-ქალი დრამის ამ ორ დიდთა გრძნობათა ქართველის ქვეშ გაეტარებინა ჩვენს თვალწინ და ამ გრძნობათა ჭიდილში ეჩვენებინა დიდსულოვნობა და ადანიანობა დედისა. დედა სცენაზე შემოდის წინათვე გადაწყვეტილი აზრით. და გვარწმუნებს, რომ მე ჩემის ქვეყნისათვის გავზარდე ჩემი ხუთი შვი-ლი, საქართველოსათვის ვაწოვე ჩემი ძუძუო და სხვა არაფერი აი-ნუნში აღარ მოსდის, თითქო დედა-შვილური სიყვარული ისე ცოტა რან იყოს, რომ უომრად, უბრძოლველად ლაჩარსავით დაჰნებდეს,

¹ იქვე. გვ. 190.

თუნდ იმისთანა დიდ-პატიოსანსა და დიდ-მშვენიერს გრძნობას, რო-გორიც მამულის-შვილური სიყვარულია“. კიდევ მეტიც: ცაგარე-ლის დედა, „საცა გინდა და არ გინდა, წამ-და-უწუმ გაიძახის — მე ჩემი შვილები ჩემის ნამულისათვის გამიზრდიაო. ერთხელ ამისი თქმაც მეტია, იმიტომ, რომ ეგ უნდა გვაუწყოს მისმა მოქმედებამ. მისმა საქმემ და არა მისმა სიტყვან... დედის მიერ წამ-და-უწუმ ამი-სი თქმა ისე მოქმედობს მსმენელზე, თითქო გვაძუნათებს და გვა-ყვედრის, რომ ჩვენთვის ანისთანა სიკეთე გაუწევია. დამუნათებუ-ლი, წაყვედრებული კეთილი, ჩვენის ფიქრით, ბოროტზე უარესია და უმძიმესი ასატანად“¹.

ამ სიტყვებში, მგზნებარე რეალისტის ხედვასთან ერთად, ადა-მიანის სულის დიდი ცოდნაა ასახული. ამასთან, აქ არა მარტო დრა-მის პერსონაჟების, არამედ საერთოდ ხასიათების ხატვის რეალი-სტური ოსტატობის საიდუმლოებაცაა გახსნილი. ეს სავსებით გასა-გებიცაა, რადგან სხვა რომ არ იყოს, ი. ჭავჭავაძე ხომ თვით ფლობ-და ბრწყინვალედ ამ საიდუმლოებას, კერძოდ, მან ხომ დიდი ხე-ლოვნებით და მხატვრული სიმართლით განასახოვნა დედის სულის ღრმა ძეგრა და მღელვარება „ოთარაანთ` ქვრივი“¹, ქართული პროზის ამ ბრწყინვალე ნიმუშში. მართალია, აქ, ერთი შეხედვით, თითქოს ფოლადის ჩარჩოში ჩაკეტილ გულს ბედუკუღმართი დედისა, სხვა ცე-ცხლი უკიდია, სხვა გრძნობათა კიდილი აბობოქრებს და იმსხვერპ-ლებს, მაგრამ ეს სხვა საკითხია. მთავარი ისაა, რომ მწერალმა დედის წვა და ფორიაქი, მისი რყევა, მისი გახელება და შემზარავი, საბე-დისწერო ტკივილი დიდი სიმართლით დახატა, დედაშვილური გრძ-ნობის უსასრულობის ჩვენებით.

ი. ჭავჭავაძის ეს ანალიზი მსოფლიო ლიტერატურისა და სახვი-თი ხელოვნების მრავალ შედეგს გვახსენებს. აი ერთი მათგანი—რა-ფაელის „სიქსტის მადონა“. მომხიბლავი გარეგნობის ახალგაზრდა დედა, რომელიც დაარწმუნეს, რომ მისი ახალშობილი ძე ღვთაების ძეა, ხოლო თვითონ—ღვთისმშობელი, ღრუბლების გზით ჩამოდის მიწაზე. იგი იძულებულია თავისი ყრმა გადასცეს ადამიანებს, ხალხს, კაცობრიობის საკეთილდღეოდ. ერთი შეხედვით მას უდიდესი ბედ-ნიერება ხვდა წილად, და არა მარტო ერთი შეხედვით, არამედ სა-ერთოდ ასე გაიგო და განასახიერა მადონას სულიერი განწყობა

¹ იქვე, გვ. 191—192.

არა ერთმა მხატვარმა. რაფაელის გენიამ კი, პირველ ყოვლისა, უმღერა არა ღეთისმშობელს, არამედ დედის დაჭრილ გულს. მადონა, რომელსაც თავისი ღვიძლი ძე მოყავს ინისათვის, რომ სამუდამოდ დაშორდეს მას, გერცენის კომენტარით, განსახიერებულია როგორც რალაც შინაგანი ნერვიული აღფრთოვანებით და ღრმა სევდით შეპყრობილი. იგი თითქოს ამბობს: „წაიყვანეთ, ჩემი არ არის!“ და ამავე ღროს თავის ყრმას მაგრად იკრავს მკერდზე. მის თვალებში დიდი მრავალმეტყველი ნალველი ჩამდგარა; მისი „სულიერი სამყარო დამსხვრეული და აფორიაქებულია“. იგი ათასჯერ უფრო ბედნიერად ჩათვლიდა თავის-თავს, რომ იყოს უბრალო დედა, შეუბოჭავი დედა, შვილის სხეულით მარად გულ-მკერდ გამთბარი დედა. შესაძლებლობა რომ იყოს, დაუფიქრებლად გაიტაცებდა თავის ყრმას სადღაც შორს, მოეალერსებოდა მას უბრალოდ და მოაწოვებდა ძუძუს არა როგორც ქვეყნის მხსნელს, არამედ როგორც ჩვეულებრივ აღამიანს, ხოლო ამით ღეთისმშობლის დიდებამოსილებას, ღარიბისა და განპარტოვებულის ბედში გაცვლიდა.

მადონას ეს ამაღლებული და გრძნობათა მძაფრი შინაგანი ჭიდილით წარმოსახული სულიერი სამყარო არსებითად მიწისა და ზეცის ურთიერთთან დაპირისპირებას, შეჯახებას გულისხმობს. ამ დრამატიზმით მიწიერი გრძნობების ნამდვილობა და სიდიადეა ხაზგასმული, რითაც მხატვარმა ბრწყინვალედ გამოხატა თავისი ეპოქის მოწინავე სულისკვეთება, რენესანსის მთელი სული. ცხადია, მარტო ფერწერის ოსტატობა, როგორი ჯადოქრულიც არ უნდა ყოფილიყო იგი, ამ ნაწარმოებს ვერ აქცევდა განუმეორებელ შედეგად, თუ იგი არ იქნებოდა დაკავშირებული მადონას სახის ამგვარ ტრაქტოვკასთან. ი. ჰავჭავაძე მხატვრული შემოქმედების სწორედ ამ გარდაუვალ და დიდ კანონს მიუთითებს „ქართვის დედის“ მთავარი პერსონაჟის კრიტიკული განხილვით, რაც მისი ესთეტიკური თვალსაზრისის განსაკუთრებული სიღრმისა და საფუძვლიანობის ერთ-ერთ ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს.

ი. ჰავჭავაძის აზრით, პიესის სხვა ქართველი პერსონაჟებიც „არაფერს გულის საგრძნობელს არას წარწოდგენენ“. ეს იმიტომ, რომ თავიდანვე „ვიციით ვის რა კაცობის ბილეთი აკრავს შუბლზე ავტორისაგან. შემოდიან თუ არა ხუთნიც ერთად სცენაზე, ჯერ დედა ქებულობს თავს იმითი, რომ ჰა, იცოდეთ მამულისათვის გაგზარდეთ, და მერე შვილები მოგვითხრობენ, ვის რა კაცობა და-

აწერა შუბლზე ავტორმა წინათვე. მხოლოდ ერთი ვახტანგია, უმცროსი შვილი, რომელსაც უფროსმა ძმამ ჯაშუშობა დააგალა, წადი, შეეცხუე მტერსა და იმითი ამბავი გვიზიდეთ. ყმაწვილი კაცი ამისთანა ხელობას თაკილობს და არა ჰნდომობს. დედა უჯავრდება, ბოდისს ახლევინებს ურჩობისათვის და ისიც ჰნებდება წილად ხდომილს ბელსა. ეს სცენა ცოტა-რამ გულ-მოსახვედრია, ცოტა რამ საგრძნობელი, ხოლო ხელდახელ გატარებული“, რის გამო მაყურებელი ვერ ხედავს „რა აუცილებელმა გაჭირვებამ, რა სხვა უმაღლესმა გრძნობამ გააწირვინა ან დედას, ან შვილს ნამუსი ვაჟკაცობისა“. ეს რომ ნაჩვენები ყოფილიყო „მაშინ,—დაასკვნის ი. ჭავჭავაძე,—ჩვენც ხელში საწყაო გვექნებოდა იმის გამოსარკვევად, თუ რა მსხვერპლი მოიტანა ან დედამ, რომ ვაჟკაცისათვის უკადრისი ვალი აკისრა შვილსა, ან შვილმა, რომ სათაკილო კისრად იღვა და დედის ბრძანებას დაუდუმდა“¹.

შედაჩებით ერთგვარ დადებით შეფასებას აძლევს ი. ჭავჭავაძე უსუფ-ფაშის სახეს: „თუ გაჭირდა, შეიძლება კაცმა სთქვას, რომ ერთად-ერთი სადრამო მდგომარეობა უსუფ-ფაშის ყოფაა, იმიტომ რომ მარტო ამ კაცში ვხედავთ გრძნობათა ცოტაოდენს ჭიდილსა, თვით დრამის მიწოსვლით მოვლენილსა და არა ავტორისაგან განგებ ჩაყვრებულსა“².

პერსონაჟების ასეთი ზერელე, არაბუნებრივი და წინასწარ აღებული ტენდენციის საფუძველზე წარმოსახვა ი. ჭავჭავაძეს ამ დრამების იმ საბედისწერო ნაკლად მიაჩნია, რომლის გამო, არც ერთს მათგანში „სული და გული ადამიანისა თავისით არა მოქნებლობს, თვისდა ბუნებისამებრ არ იშლება, არ იხსნება მოქმედებაში. თითონ ავტორები მოქმედთა პირით გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ, როდესაც ამაებს ჩვენ თითონ უნდა ვხედავდეთ, ჩვენ თითონ უნდა ვგრძნობულობდეთ საქმითა და არა ავტორების სიტყვითა. კაცი თუ ქალი თავიანთ ავ-კარგიანობას თითონვე მოგვითხრობენ—მე ასეთი და ისეთი ვარო და თავიანთ ასეთ-ისეთობას ან სულ არ გვაჩვენებენ საქმით, ან ძალიან იშვიათად, ისიც მეტისმეტად მკრთა-

¹ იქვე, გვ. 192—193.

² იქვე, გვ. 193.

ლად და გაკვრით, თითქო დრამისათვის ამისთანები მეტი ბარჯი იყოს.

ეს ამისთანა ქცევა მოქმედთა პირთა, მათ ნაკრ ბაქიობას უფრო ჰკავს, ვიდრე ხასიათების გამოხსნას და გამოშლას. და ისე უამურად და საწყენად მოქმედობს მაყურებლებზე, როგორც ცუდუბრალო კვებნა, თავის-თავის ქება და წინდაუხედავი ფართი-ფურთობა ქარათშუტა კაცისა. ქეშმარიტი მართალი გრძნობა—უბედირი როდია, პირიქით, იმოდენად თავდაპერილია, იმოდენად სიტყვაძვირია, რამოდენადაც უფრო ძლიერია და — თუ გნებავთ — ამ სიტყვაძვირობაშია იმისი მიმზიდველი ღირსებაცა, იმის გულ-საწყვედნი ზედმოქმედებაცა მაყურებელზე“¹.

ეს სტრიქონები განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ არა მარტო კერძოდ „ნეტარეალისა“ და „ქართლის დედის“ კრიტიკული შეფასების თვალსაზრისით, არამედ იმის გამოც, რომ ისინი მოიცავენ შემდეგ უაღრესად მნიშვნელოვან ზოგად დებულებას: როდესაც ლიტერატურული ნაწარმოები წარმოადგენს ავტორის მიერ წინასწარ აღებული ტენდენციის ილუსტრაციას, ხოლო ამიტომ წინასწარ ვიცით მასში განსახიერებელი პერსონაჟები რას ჩაიდენენ, რომელ პერსონაჟს „რა კაცობის ბილეთი აკრავს შუბლზე ავტორისაგან“. ე. ი. გრძნობათა ჭიდილის ბუნებრივი განვითარება წაშლილია, საქმეს, მოქმედებას, ნამდვილ ხასიათებს სიტყვიერი რეკლამა, სქემები, ჩონჩხად ქცეული ადამიანების უღიმღამო ბოგინი ცეკვის, მაშინ იგი (ასეთი ნაწარმოები) მოკლებულა დამაჯერებლობას, ემოციური ზემოქმედების უნარს, მხატვრულ ღირსებას. ასეთ შემთხვევაში თვით ავტორის ტენდენციაც, როგორი ქეშმარიტიც არ უნდა იყოს იგი თავისთავად აღებული, ვერასოდეს ვერ აღწევს მხატვრულ სიმართლემდე. ზერელე და მონაბეზრებელი ხდება, კარგავს თავის ძალასა და ღირსებას.

ყველაფერი ეს სავსებით ნათელს ხდის, რომ ი. ჭავჭავაძე მხატვრული წარმოსახვის სპეციფიკური შემეცნებითი არსის სავსებით სწორი გაგების საფუძველზე იდგა. იგი მთელი თავისი არსებით იცავდა იმ ქეშმარიტ რეალისტურ პრინციპებს, რომლის თანახმად მხატვრულ ქმნილებაში ავტორის იდეა (ტენდენცია) და ხასიათების პუნება შინაგანად უნდა გამომდინარეობდეს სიტუაციებისა და

¹ იქვე, გვ. 187—188.

მოქმედების განვითარებიდან, საერთოდ სინამდვილის მხატვრული გარდასახვის სიღრმიდან, მხატვრული სახეების (ხატის, სურათის) შინაგანი არსიდან. დამახასიათებელია, რომ კერძოდ დრამის მიმართ ეს პრინციპი ი. ჭავჭავაძეს სავესებით ნათლად აქვს ჩამოყალიბებული შემდეგი განსაზღვრის სახით: „გული დრამისა უნდა გამოხსნას თითოეულმა სცენამ, თითოეულმა მომქმედმა ისე, როგორც გორგალი ძაფის წვერმა და, საცა ეგ გორგალი არ არის, ან ავტორს არ დაუხვევია, იქ ამაოა ძაფების ტყუილ-უბრალო ცოდვილობა. წევა და გრეხა. შინაგანი ძალი დრამისა უნდა გამომეტყველებდეს გარეთ და არა ავტორი შიგ ჩასძახოდეს გარედამ. ჩვენი ავტორების საერთო ნაკლულევანება ეს არის, და ეს ისეთი ნაკლულოვანებაა. რომ იგი და დრამა ერთმანეთში ვერ მოთავსდება, როგორც ცეცხლი და წყალი“¹.

არსებითად სწორედ ამავე პრინციპს ანვითარებდნენ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, როგორც კერძოდ, ახალი დრამის, ისე საერთოდ თავიანთი ეპოქის მთელი მოწინავე (სოციალისტური) ლიტერატურის ამოცანებისა და ხასიათის განსაზღვრისას. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის პირადი წერილები მ. კაუტსისა, მ. ჰარკნესა და ფ. ლასალისადმი, რომლებშიც ხაზგასმულია შექსპირის დრამების შემოქმედებითი პრინციპების ღირსება და მნიშვნელობა². ცხადია, ი. ჭავჭავაძე კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის ამ წერილებს არ იცნობდა, რადგან ისინი ჩვენს დროში გამოქვეყნდა პირველად. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ი. ჭავჭავაძე დრამისა და მხატვრული შემოქმედების არსის, სპეციფიკის ანალიზმა მიიყვანა აღნიშნული თვალსაზრისის აღიარებამდე, კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შეხედულებებთან თანდამთხვევამდე, რაც დიდი ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის განსაკუთრებული მეცნიერული სიღრმის ერთ-ერთ ნათელყოფას წარმოადგენს.

აქვე უნდა შევნიშნოთ ის გარემოებაც, რომ რამდენიმედ მა-

¹ იქვე, გვ. 194.

² აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც ვნახეთ, დრამატული შემოქმედების ნიმუშად ი. ჭავჭავაძეც ასახელებს შექსპირის ნაწარმოებებს. აგრეთვე ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ იგი კოხლოვის „შეშლილში“ მთავარი პერსონაჟის შეშლილობის მხოლოდ სიტყვიერი გამოხატვის სიყალბის ნათელსაკოფად შექსპირის პერსონაჟებზე მიუთითებს თავის კრიტიკულ წერილში.

ინც ნსგავსი თვალსაზრისი დრამის შესახებ, სხვადასხვა სიმკვეთრით და სახით გამოთქმული აქვთ სხვა ავტორებსაც, რომელთა შორის პირველ რიგში უნდა დასახელდეს გოეთე. მაგრამ, როგორც ილიასეული ბიბლიოთეკის ამჟამად ცნობილი ნაწილიდან ჩანს, გოეთეს შეხედულებას ამ საკითხზე ი. ჭავჭავაძე გაცნობია მას შემდეგ, რაც წერილი „ახალი დრამების განო“ მას უკვე გამოქვეყნებული აქონდა. ეს იმით მტკიცდება, რომ ვიკელმანის ცნობილი წიგნი, რომელშიც ასახულია გოეთეს აღნიშნული შეხედულება, ი. ჭავჭავაძეს გაუცენია პირველი რუსული თარგმანის მიხედვით. ეს უკანასკნელი კი ორ ნაწილად გამოიცა 1891 წელს, მაშინ როდესაც „ახალი დრამების განო“ დაიბეჭდა 1890 წელს, გაზეთ „ივერიის“ 16 დეკემბრის ნომერში.

სავსებით შესაძლებელია, რომ გოეთეს ამ შეხედულებებს აღრეც იცნობდა ი. ჭავჭავაძე სხვა წყაროების მიხედვით. ამავე დროს. მისთვის ხომ კარგად იყო ცნობილი ბ. ბელინსკის „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად“ და სხვა სტატიები, მომცველი ნოგი ისეთი დასკვნებისა და შენიშვნებისა, კერძოდ დრამატული ჩასიათების მოქმედებაში განსახიერების აუცილებლობისა და აგრეთვე ნაწილობრივ დრამის უანრული სპეციფიკის შესახებაც, რომლებსაც, ამა თუ იმ სახით, ენათესავება აქ განხილული ილიასეული თვალსაზრისის გარკვეული მომენტები. მაგრამ ყველაფერი ეს ამ თვალსაზრისის ნაინც ვერ ართმევს საერთო ორიგინალურ ჩასიათს, რადგან მასში უმთავრესად თავისებური სახით არის ათვისებული და გააზრებული მითითებული პრინციპი. ი. ჭავჭავაძე ამ შემთხვევაშიც არ შემოფარგლულა მისთვის საყვარელი ავტორების შეხედულებების პირდაპირი გამოვლინებით.

დასასრულ, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ი. ჭავჭავაძე საჯანგებოდ მიუთითებს ა. ცაგარელისა და ი. ლაზარაშვილის პიესების არსებით ნსგავსებაზედაც. ისინი, მისი აზრით, არა მარტო ერთ საგანს — ქართველთა მამულის-შვილობასა და ვაჟკაცობას განასახიერებენ, ნაწილობრივ განსხვავებული სახით, არამედ „სხვა ყველაფერშიაც საოცარი მზგავსებით“ ხასიათდებიან¹.

დამახასიათებელია, რომ ი. ჭავჭავაძისათვის „ქართლის დედის“ როგორც დრამისა და „ხელოვნებითი თხზულების“ უარყოფით ანა-

¹ იქვე, გვ. 168.

ლიზს, ნაწილობრივადაც არ შეუშლია ხელი სათანადოდ აღენიშნა ა. ცაგარელის დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე, კერძოდ. იგი ა. ცაგარელს ახასიათებს, როგორც ცნობილ მწერალს, რომელსაც „ქარგა სამსახური ნიუძღვის ჩვენი სცენის წინაშე“. დრამატურგის დამსახურებად მას მიაჩნდა ისეთი პიესების შექმნა, რომლებიც წარმოადგენდნენ „ცოცხლად ამოდებულს აწმყოფის ცხოვრებიდამ. ამ პიესებს საგნად ჰქონდა სურათები დღევანდელის ცხოვრებისა და ან გზაზედ ბ-ნს ცაგარელს ჩვენში ჯერ წინ ვერავენ წასწრებია. აქ ბ-ნ ცაგარელს უცილობლად სახელი აქვს მოპოვებული და, ცოტად თუ ბევრად, ღირსეულადაც“¹. როგორც ვხედავთ, ეს სტრიქონებიც იმას ადასტურებენ, რომ ი. ჭავჭავაძის კრიტიკულ შეფასებათა ამოსავალ საფუძველს, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ცხოვრების რეალისტური სიმართლით ასახვა წარმოადგენდა. საერთოდ კი აქ დახასიათებული თეორიულ-კრიტიკული შეხედულებები ნათელყოფენ, რომ ი. ჭავჭავაძე მსოფლიო დრამატურგის საუკეთესო ტრადიციებისა და კრიტიკული რეალიზმის ნაღალი პრინციპების თვალსაზრისით განიხილავდა როგორც კომედიისა და დრამის ზოგად არსს, ისე თვით დრამატულ ნაწარმოებებსაც.

* * *

ახლა გავეცნოთ ი. ჭავჭავაძის შეხედულებებს თეატრის შესახებ.

თეატრი, ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისით, როგორც ეს ნაწილობრივ ზემოთაც ვნახეთ, იგივე სკოლაა, „რომელიც ცხოვრების სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჰქუას“. თეატრი აკეთილშობილებს და ამაღლებს ადამიანის გონებას, ზნეობას, მთელს სულიერ ცხოვრებას. იგი „ხალხის მწვრთნელი“ და „ხალხის გამზრდელია“, ისეთი შემაქცევარი სანახაობაა, რომელიც უკეთეს მხარეს ადამიანისას „ფეხს აღმევიწინებს, ფრთას აშლევინებს“. ამასთან „უკეთესი შესაქცევარი, უკეთესი დროს-გასართობი, სულისა და გულის ამამაღლებელი, სხვა ისეთი არა ვიციოთ რა, სცენის მეტი“. იგი ესთეტიკურ გრძნობას იწვევს, ესთეტიკურ ტკბობას აღძრავს ადამიანებში, ხოლო „ან თვისებით კაცის გუნებაზე უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრით არის იგი სანატრელი,

¹ იქვე, №3. 190.

ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჰკუის გამაჟაჟიზებული, გამაწმენდელი¹.

ი. ჭავჭავაძეს თავის ერთ-ერთ წერილში ან დებულების ნათელმყოფი მაგალითიც აქვს საგანგებოდ მითითებული, 1881 წლის 7 იანვარს ქართულ სცენაზე წარმოდგენილ ბაიარისა და ვარერბუხის ორმოქმედებიანი კომედიის „პარიზელი ბიჰის“ ერთი ეპიზოდის სახით (თარგმანი დ. ერისთავისა და მ. ჯორჯაძისა). „უნდა გენახათ, — წერს იგი, — რა აღტაცებით ყურს უგდებდა საზოგადოება პარიჟელი ბიჰის მშვენიერს ლაპარაკს, როგორ ყოველივე საუკეთესო აზრი უნებურად გაცხარებულს ტაშს იწვევდა ზოგიერთთაგან და სხვები როგორ სტუქსავდნენ ამ მოუთმენლებს, რატომ ბოლონდის არ გაგვაგონებთ, რაც სათქმელი აქვსო.“

როდესაც, მაგალითად, ბებერი ლენერალ-არისტოკრატი გაიცნობს კეთილშობილს გრძნობას პარიჟელ ბიჰისას და უბრძანებს თავის შვილს, დაიწეროს ჭვარი მისგან გაუპატიურებულ უბრალო კაცის ქალზედ, — ვინ არ იტყვის, რომ ეს სურათი უფრო კარგად გვიქადაგებს ადამიანთ თანასწორობას, ვიდრე განგებ ამ აზრის განსამარტებლად შეთხზული ფრაზები“ (ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)².

ყველაფერი ეს კი, პირველ რიგში, თეატრის სპეციფიკისა და იდეურ-ემოციური ზემოქმედების განსაკუთრებულობის, დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა და შემეცნებითი ბუნების აღიარებას გულისხმობს. ამრიგად, „ილია თეატრს უყურებდა, როგორც მაყურებელზე უშუალო ზეგავლენის, მისი იდეურ-მორალურად აღზრდის უძლიერეს საშუალებას“³. აქედან გამომდინარეობს ი. ჭავჭავაძის დასკვნა: „გაბედვით ვიტყვით, ჩვენში დიდებისათვის ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ქართულ თეატრს, როგორიც პატარებისათვის შკოლას“⁴.

თეატრის საზოგადოებრივ-შემეცნებითი და სპეციფიკური არსის ეს ღრმა გაგება, ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ ნააზრევში ორგანულად გულისხმობს იმ ამოცანების განსაზღვრასაც, რომელთა განხორციელების გზით უნდა წარემართა თავისი საქმიანობა, მო-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V, გვ. 40.

² იქვე, გვ. 368.

³ ილია ჭავჭავაძე, საიუბილეო კრებული, 1957 წ., გვ. 151. ციტირებულია ი. გრიშაშვილის ნაოკვევიდან „ი. ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“.

⁴ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V, გვ. 368.

ღვაწლობა ქართულ თეატრს. „ჩვენ, — წერდა იგი, — ჩვენს სცენას
 ორ ღვაწლსა ვსთხოვთ. პირველი — რომ მართლა განმწმენდელი
 იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჰკუისა და გულის განმანათლე-
 ბელი და მწვრთნელი, და მეორე — იგი უნდა იქნას იმ ადგილად,
 სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის შვენე-
 ბითა და სიმდიდრითა. დღეს ჩვენს მდგომარეობაში სცენის მეტი
 სხვა ისეთი სახსარი არა აქვს რა ჩვენს ხალხს, რომ გონება, გული
 გაიხსნას და ენაც ავარჯიშოს საჭაროდ, საქვეყნოდ¹. ანდა კიდევ:
 „რომ თეატრი მართლა თეატრი იყოს“, აუცილებელია იგი იყოს
 „საზოგადო კირისა და ლხინის თვალწინ წამომაყენებელი“². მან
 უნდა გაგვატაროს ჩვენი ცხოვრება „მთელის ნისის ჰკუისა და
 გულის მონაგარითა“. დაგვიხატოს „ჩვენის ცხოვრების ხატი და
 ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მიმავალ
 წუთისოფლისა³. მის დევიზად უნდა იქცეს ის „ძვირფასი თვისე-
 ბა“, როგორცაა „ხალხის წრთვნა და ზრდა“. თუ ეს უკანასკნელი
 თეატრმა დაჰკარგა, მაშინ იგი „მიკიტნად გადაიქცევა“ და „სჯობს
 წაწყდეს, ვიდრე არსებობდეს“. ამიტომ სცენიდან ყოველთვის მა-
 ლალი ზნეობისა და კეშმარიტი იდეის შუქი უნდა ანათებდეს, ესთე-
 ტიკური გრძნობისა და ტკბობის აღმძვრელი სხივებით, ე. ი. სა-
 ხემოსილი ნამდვილი ხელოვნების თილისმით. თუ ქართულმა თე-
 ატრმა თავის ამ დიდ საზოგადოებრივ მისიასა და ხელოვნების სა-
 კუთარ მიზანს — ესთეტიკურ გრძნობას უღალატა, მაშინ იგი დაჰ-
 კარგავს თავის ადგილს, თავის სარბიელს. ესთეტიკური გრძნობა მან
 ერის მსახური და სიმართლის მქადაგებელი შინაარსით უნდა ააყ-
 ღეროს. ესაა მისი ნამდვილი სახით არსებობის ერთადერთი
 კეშმარიტი, ერთადერთი შესაძლებელი გზა. მაშინ კი, როდესაც იგი
 „უბრალო გართობის იარაღად“ იქცევა, ან მხოლოდ გარეგნულ
 ეფექტს დაისახავს მიზნად და მოსწყდება ეროვნულ ფუძეს, უნია-
 დაგობის მსხვერპლი გახდება. რადგან თეატრის ფესვები საზოგა-
 დოდ მხოლოდ მაშინ ხარობენ, როდესაც ისინი ხალხის ცხოვრების,
 ეროვნული ვითარების სიღრმეშია გაშლილი და დაფუძნებული.
 როგორც ამ ცხოვრებისა და ვითარების სიკეთით მასაზრდოებელი.
 ამ უაღრესად პროგრესული და ღრმად რეალისტური პრინციპების

¹ იქვე, გვ. 41.

² იქვე, გვ. 126.

³ ი. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 124.

თვალსაზრისით აშუქებდა ი. ჭავჭავაძე თავის თეატრალურ წერილებში ქართული თეატრის მიმდინარე ცხოვრებას. და არა მარტო აშუქებდა, არამედ, ა. წერეთელთან ერთად, კიდევ წარმართავდა მას. ეროვნული კრიტიკული რეალიზმის გზით.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ი. ჭავჭავაძის თეატრალური რეცენზიები და წერილები, რომლებსაც დღემდის არ დაუქარგავთ თავიანთი დიდი მნიშვნელობა და ნიშნის ძალა, ხასიათდებიან ბრწყინვალე პროფესიონალიზმით. მათში მოცემულია სპექტაკლებისა და ცალკეულ მსახიობთა თამაშის უაღრესად ღრმა, მახვილი და ამომწურავი კრიტიკული ანალიზი. ამ წერილებით და რეცენზიებით ი. ჭავჭავაძე ქართული თეატრალური კრიტიკის ფუძემდებლად გვევლინება, თუმცა პირველი ქართული თეატრალური რეცენზიები მის კალამს არ ეკუთვნის. ეს წერილები და რეცენზიები, სხვა მომენტებთან ერთად, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ მსახიობის შემოქმედების არსისა და ოსტატობის ძირითადი ნიშნების განსაზღვრითაც. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა. უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისით, ნამდვილი მსახიობი არ არის უბრალო ილუსტრატორი, თუ გნებავთ შემოქმედებითი ილუსტრატორიც კი, დრამატურგის მიერ შექმნილი სახეებისა. მისი განსაზღვრით, ისიც ქმნის, ისიც წარმოსახავს, ისიც სახეთმექმნილია.

ეს შეხედულება, ყველაზე ნათლადაა ასახული ი. ჭავჭავაძის ერთ-ერთ პირად წერილში ვ. აბაშიძისადმი. „უკეთესი წუთი, — ეკითხულობთ ამ წერილში, — ჩვენს ქართულს თეატრში ჩვენ მიერ გატარებულნი ასე არ წარმოგვიდგება, რომ თქვენ მიერ შექმნილი ტიპნიც თვალწინ არ გამოგვესახნენ. ანით თქვენ დაგვიმოტკიცეთ, რომ ჭეშმარიტი არტისტი ი გ ი ვ ე შ ე მ ო ქ მ ე დ ი ა . რ ო გ ო რ ც ს ხ ვ ა ჭ ე შ მ ა რ ი ტ ი ხ ე ლ ო ვ ა ნ ი“ (ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)¹.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს, ი. ჭავჭავაძის აზრით, მსახიობი საკუთარ, ახალ სახეს ქმნიდეს. არა! აქ უფრო ღრმა აზრთან გვაქვს საქმე. კერძოდ, აქ ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ დრამატურგი ადამიანთა სახეებს წარმოსახავს, მათი მოქმედების, მორალის, ინტერესების, ფიქრისა და განცდების ჩვენებით, რასაც ახორციელებს

¹ ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, „ხელოვნება“, 1955 წ., გვ. 175—186.

სიტუაციების, საერთოდ სიუჟეტის განვითარების, დიალოგისა და მოწოდების მეშვეობით. ერთი სიტყვით, დრამატურგი უშუალოდ თავისი პერსონაჟების შინაგან სამყაროს ხატავს. მსახიობი კი მათ განასახოვნებს მთლიანი სახით, როგორც თვით ამ შინაგანი არსის რანდენიმედ თავისებური გახსნით, ისე მეტყველებით, მიმოიქით, ქცევისა და განცდის ყოველი დეტალის „ფიზიკური გააზრებით“, ჩაცმა-დახურვით. გრძობით... მაშასადამე, იგი პიესის პერსონაჟებს წარმოგვიდგენს ნამდვილი ადამიანის, მოქმედი, ცოცხალი ადამიანის ფორმაში. ამრიგად, ი. ჭავჭავაძე აქ იმ ფაქტს მიუთითებს, რომ ქვეშარტი მსახიობი, პიესაში მოცემულის გარდასახვისას, თვითონაც ქმნის, მაგრამ, ცხადია, ქმნის პიესის საფუძველზე და არა დამოუკიდებლად.

მსახიობის შემოქმედების ასეთი გაგება საკმაოდ ცნობილი იყო ი. ჭავჭავაძის ეპოქისათვის. იგი ჯერ კიდევ ჰეგელის „ესთეტიკაში“ გვხვდება სავსებით ჩამოყალიბებული სახით. მას იმეორებს ბ. ბელინსკიც თავის თეატრალურ წერილებში. მაგრამ ი. ჭავჭავაძე აქტიორული ხელოვნების განხილვისას არ იფარგლება მხოლოდ აღნიშნულით. მას ახალი არსებითი მომენტებით აქვს გაღრმავებული და განვითარებული ეს თვალსაზრისი. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს აქტიორული გარდასახვის იდეური ბუნების ხაზგასმა.

მსახიობის თამაში ღრმად იდეური უნდა იყოს, ე. ი. სიმატლის განსახოვნებას უნდა ისახავდეს მიზნად, კარგის, მაღალი ადამიანური გრძნობებისა და ნორალის ამოღებული, ხოლო ცუდის, ბოროტობის, საერთოდ ყოველგვარი უარყოფითის უარყოფითი ფერებით წარმოსახვის სახით. ი. ჭავჭავაძის ამ პრინციპის ერთ-ერთ ილუსტრაციას წარმოადგენს შემდეგი შენიშვნა: „სიბრალო, გულშემატკივრობა, მეტად პატიოსანი გრძნობაა და არტისტს არ მიეტყვება, თუ შემთხვევა აძლევს და ამ მშვენიერ გრძნობამდე არ აღიზიდავს დღიური ბოროტებით მოქანცულს მაყურებელსა“¹. და არა მარტო ეს შენიშვნა, არამედ საერთოდ ქართველ მსახიობთა მიერ შექმნილი სახეების ილიასეული ანალიზის ძირითადი

¹ კერძოდ, ამ თვალსაზრისს ჰეგელი ანვითარებს ხელოვნების ცალკე დარგების სისტემის ანალიზისას. იხ. Герель, соч., т. XIV, 1958 г., გვ. 356-358.

აზრი, ყოველთვის გულისხმობს და ავლენს ამ პრინციპს, როგორც პიესის არსის სწორად გახსნის (გარდასახვის) პირობასა და აქტიორის შემოქმედების საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საფუძველს. ანაეე დროს, იდეურობა, ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისით, მხატვრული სიმართლის ძირითად ფაქტორს წარმოადგენს, მსახიობის ისეთ მაღალ თვისებებთან ერთად, როგორიცაა: განსახოვნების ბუნებრივობა და ზომიერება — როლის „უმეტნაკლები აღსრულება“, მოქმედ პირთა განწყობის, სულიერი მდგომარეობის ენოციურად სრულქმნილი, თანმიმდევრული და დამაჯერებელი (მოტივირებული) გადმოცემა და სხვა. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, ი. ჭავჭავაძე მსახიობის შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს ღირსებას, ანდა მისივე სიტყვებით რომ გადმოვცეთ „შემოქმედებითი ნიჭის ძალას“ ტიპების შექმნაში ხედავს. ეს ღირსება, მისი აზრით, მსახიობის, როგორც თვითმყოფი შემოქმედის, ყველა თვისებას, მათ შორის იდეურობასაც მოიცავს თავისთავში შინაგანი აუცილებლობით. უაღრესად საყურადღებოა ამ მხრივ ის შეფასება, რომელსაც ი. ჭავჭავაძე აძლევს ვ. აბაშიძის როგორც საერთოდ, ისე კერძოდ იმ წარმატების გამო, რომელიც მსახიობს ხვედრია წილად რაფიელ ერისთავის მიერ გადმოცემებულ ვოდვეილში მაქსიმოვისა „ჯერ დაიხოცნენ და მერე დაქორწილდნენ“. ამ პიესაში ვ. აბაშიძემ, აღნიშნავს იგი, „დაძალა მაცურებელნი სიცილითა. არ გაგონილა ანისთანა კომიკო, როგორც ბ-ნი აბაშიძეა, როცა თავის როლშია და გუნებაზედაც არის, ნამღვილი არტისტია“. ამის მიზეზი, ი. ჭავჭავაძის განსაზღვრებით, იმაში მდგომარეობს, რომ „ბ-ნს აბაშიძეს ერთი ისეთი შემოქმედელობის ნიჭი აქვს, რომელიც იშვიათად ექნება ხოლმე დიდს გამოჩენილს არტისტსაც და რომელიც ჩვენს არტისტებში არ შეგვინიშნავს. ყოველს მოქმედ პირს, თუ კი მისი შესაფერი როლისაა, იგი განასახოვნებს ხოლმე და „ტიპად“ გარდააქცევს, რაც უნდა ცოტა სახსარი ჰქონდეს მიცემული ავტორისაგან არტისტს ამისათვის. უყურებთ ბ-ნს აბაშიძეს სცენაზედ და ჰფიქრობთ, ამისთანა კაცი სადღაც მინახავს და არ მაგონდება კი სადა და ვინ არისო. სწორედ ასეთი კაცი წარმოგვიდგინა კვირას ბ-ნმა აბაშიძემ ხსენებულ ვოდვეილში. სახის ნეტყველება ჩაცმა-დახურვა, მიხვრა-მოხვრა, ყოველი გადადგმა ფეხისა, ყოველი სიტყვა ისე შეზავებული და შეწყობილი იყო და შენოქმედელობის ნიჭით ისე გარდაქმნილი, რომ გულში კაცი

რტყოდა: აი, ესლა კი მომავონდა ვინც არისო და მოგონებისვე უმალ თვალთაგან უქრებოდა, როგორც აჩრდილი, მოჩვენება. როცა იცნობ, ეს უტყუარი ნიშანია, რომ იგი სახე „ტიპია“, ზოგადი სახეა ერთ გვარის კაცებისა, რომელთაგანაც თვითეულად ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული.. ჩვენის ფიქრით, ან იშვიათის, ძალიან იშვიათის ნიქით მიმადლებულია ბ-ნი აბაშიძე და ერთი ამისი უტყუარი საბუთი და მაგალითი კვირანდელი მისი თამაშობა იყო ვოდევლიშვილი¹. ეს სტრიქონები, საეხებით ნათელს ხდის, რომ, ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისით, მსახიობის შემოქმედების ერთადერთ ჭეშმარიტ საფუძველს ტიპიურობა, ხასიათების რეალისტური განსახოვნება წარმოადგენს, და ისიც არა მარტო მაშინ, როდესაც თვით ხასიათები ტიპიურია, არამედ იმ შემთხვევაშიც, როდესაც პიესა არ ხასიათდება ამ თვისებით, არ აძლევს არტისტს სათანადო მასალას. აქვე უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ ი. ჭავჭავაძეს, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ეს საფუძველი — ტიპების შექმნა მიაჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი თვითმყოფობის, თავისთავადობის დამამტკიცებლად. ამიტომ წერს იგი ვ. აბაშიძეს: თქვენ მიერ შექმნილი ტიპებით „თქვენ დაგვიმტკიცეთ, რომ ჭეშმარიტი არტისტი იგივე შემოქმედია, როგორც სხვა ჭეშმარიტი ხელოვანიო“.

ძირითადად ასეთია ის ახალი, რომლითაც ი. ჭავჭავაძემ გააღრმავა და განავითარა სამსახიობო ხელოვნების თვითმყოფობის, როგორც ჩანს, ჰეგელისა და ბელინსკის ნააზრევადან აღებული გაგება. თავისთავად ცხადია, ეს სიახლეც იმ ბრძოლით იყო გაპირობებული, რომელიც ქართულ თეატრში კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად.

ახლა შევეხოთ ი. ჭავჭავაძის შეხედულებებს, სამსახიობო ხელოვნების ისეთი სპეციფიკური კომპონენტების დანიშნულების შესახებ, როგორიცაა მეტყველება, მიმიკა და სხვა.

მსახიობის მეტყველების დანიშნულება ისაა, „რომ სიტყვას ის სითბო და სიტკბო მიანიჭოს“, რაც მას „თვით ბუნებითად აკლია. ეს არის „ის კილო“, რომელიც მეტყველების ემოციურ ქდერადობას, „მუსიკას ქმნის“², და ამავე დროს „დიდი გრძნობის ცეცხ-

¹ იქვე, გვ. 106.

² ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 107.

ლით“ გამოსახავს გულისა და ფიქრის მოძრაობას, ყოველ გამო-სატყველ აზრსა და განცდას, ხოლო ამდენად ხასიათის ბუნების სარკეს წარმოადგენს. დანახასიათებელ შენიშვნებს მოიცავს ამ მხრივ „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“. „მისი თა-მაში ამ შემთხვევაში,— ვკითხულობთ ამ სხვათაშორის მხატვრული სიმართლის განსაზღვრის თვალსაზრისითაც მრავალმხრივ საინტე-რესო რეცენზიაში, — თვით ბუნება იყო, არაფერი მეტი, არაფერი ნაკლები, თავიდან ბოლომდე ერთნაირად, თანასწორად, ფრთხილად და ცოდნით ნამდვილ გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თავისი როლი.

სიტყვა-პასუხის კილო მშვენიერი გამოიჩინა. მის ლაპარაკში თითქმის ყოველი სიტყვა თავის ადგილას ისეთი შესაფერის კილო-თი იყო თქმული, როგორც ეკუთვნოდა აუჩქარებლივ, დინჯად მშვიდობიან ნოლაპარაკეს. ისეთი სიმხურვალე და მნიშვნელობა აძლია სიტყვას, რომ არა ერთს და ორს მოჰგვარა ცრემლი და აუღულა გული დიდის გრძნობის ცეცხლით. უკანასკნელს სცენაში, როცა ლევან ხიმშიაშვილს ეთხოვება და სასიკვდილოდ შიდის, აქ ასეთი ბუნებით სავსე კილო იხმარა ბ-ნმა გამყრელიძემ, რომ პირველ ხარისხოვან არტისტსაც ხშირად გაუბნელდება. სვიმონ ლეონიძის დიდბუნებოვანობის ზარი მთელის თავის ძალმომრეო-ბით იგრძნო მთელმა კრებამ მაყურებლებისამ და იმოდენად გაი-ნაბა ყველამ სული, რომ ბ-ნ გამყრელიძისაგან თქმული „ლევან, ალთქმა, ალთქმა, არ დაივარჯო ალთქმაო“ — გასაველ კარებში ხმა-დაბლად. თითქმის ჩურჩულით თქმული, მოეფინა მთელს დარბაზს თეატრისას თავიდან ბოლომდე“...¹

ანალოგიურ შენიშვნებს ხშირად ვხვდებით ი. ჭავჭავაძის სხვა რეცენზიებსა და წერილებშიც. ამ მიდგომით აფასებდა თვით შესა-ნიშნავი დეკლამატორი ი. ჭავჭავაძე ლექსის მხატვრულ კითხვასაც: „ლექსი კარგად და გარკვევით გვესმოდა. ხოლო სხვადასხვა აზრს თავ-თავისი კილო ყველგან ვერ შეუწყო ლექსის მთქმელმა და ამი-ტომაც უფრო ერთნაირობა კილოსი აწუხებდა სმენას, ვიდრე სა-ჭირო მრავალგვარობა ატკობდა. გლახურმა სცენებმა ხომ სულ უგემურად ჩაიარეს“².

¹ იქვე. გვ. 195 193.

² იქვე გვ. 123. უკანასკნელი შენიშვნა ეხება თვით ილიას ცნობილ „გლე-ხთა განთავიფლების პირველ-დროეის სცენებს“.

საგანგებო ყურადღებას აქცევდა ი. ჭავჭავაძე მსახიობის მართმეტყველებასაც, საერთოდ ქართული ენის სიწმინდის დაცვას სცენაზე.

ხასიათების ბუნებრივი, მართალი და ჰუმანიტარი ესთეტიკური ღირსებით აღჭურვილი გარდასახვის თვალსაზრისით განიხილავს ი. ჭავჭავაძე მიმიკის ბუნებასა და დანიშნულებასაც. „ეგრეთწოდებული „მიმიკა“, — წერს იგი, — სახსარია მხოლოდ სიტყვით გამოთქმულის აზრის შესავსებელი, ანუ ცალკე აზრის მოძრაობით გამოხატვისა... თუ „მიმიკა“ ან სიტყვიერის აზრის სამატად ან არის ხნარებული, ან ცალკესი და თვით-მყოფის აზრის გამოსახატვად, იგი მაყურებლისათვის მეტი ბარგია და ადამიანს ეხამუშება, სიამოვნებას უფრთხობს, უკარგავს“. ასეთივეა „უადგილო ადგილას ხელებისა და თითების მძრაობაც არტისტისა“. იგი „მაყურებლის თვალს უნებლიედ, უქმიდად და ტყუილ-უბრალოდ აიყოლიებს ხოლმე... ამ გზით მაყურებლის ყურადღება ორად იბნევა, იფანტება და ერთიანი მთელი ზემოქმედება აღარა აქვს თამაშობას მაყურებელზედ“¹.

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ი. ჭავჭავაძე მსახიობის შემოქმედებით ინდივიდუალობას, თვითმყოფ ხასიათს. წერილებში ქართულ თეატრზე, დ. აწყურელის (გამყრელიძის) ნიერ „ხათაბალაში“ ისაიას როლის განსახიერების თაობაზე, შემდეგს ვკითხულობთ: იგი „არ იყო ურიგო, თუმცა კარგა მანძილზედ ჩამოჰრჩა ბ-ნს აბაშიძეს, რომელიც ამ როლს უწინ დიდის ხელოვნებით და საგანგებოდ ასრულებდა. ბ-ნი აწყურელი უეჭველი ნიჭია. მას იმოდენა ნიჭი აქვს, ჩვენის ფიქრით, რომ შეუძლიან თავისებურობა გამოიჩინოს, თვით-მყოფი არტისტობა გასწიოს. სამწუხაროდ ჩვენდა, თვის ნიჭსა ბაძვაზედ ჰხარჯავს, იგი მარტო იმასა ცდილობს. რომ სხვას ემსგავსოს და არა თავის თავსა. ბ-ნი აწყურელს რომ უყურებთ, გეგონებათ ბ-ნი აბაშიძის ტყუბსა ხედავთო. ეს მით უფრო სამწუხაროა, რომ ბ-ნს აწყურელს თავისთავო ნიჭი აქვს. შეუძლია თვით-შექმნას სხვისათვის მაგალითად და საბაძვად და ის კი თვითონ ჰბაძავს სხვას! რომ ეს მართალია, ცხადად დაგვანახა მან უკანასკნელ მოქმედებაში. მთელი ეს მოქმედება მას შემდეგ, რაკი ჩაის სმას მოჰყვა, ბოლომდე თავისებურად, მიუბაძვად გაატარა და ძალიან კარგი რამაც იყო. ნამეტნავად მაშინ, როცა გაიგო,

¹ იქვე, გვ. 91—95.

რომ მისი ცოლი ენახა და მოსწონებოდა გიორგისა და გულზედ ცეცხლმოკიდებულსავეთ წამოიძახა: ვა! ეს ხომ ჩემი ცოლია!.. ამ ძახილში მთელი დრამა იყო იმ გულუბრყვილო კაცისა, რომელსაც ჰგონია, რომ უცხო კაცისაგან ქალის დანახვა და ქალის ნამუსის ახლა ერთია. აი ჭეშმარიტი არტიტობა ეს არის, რომ ერთს აღმოკვნესას, ერთს ძახილს კაცმა მთელი თავისი გული ამოაყოლოს. მთელი დრამა დასტიოს ორიოდ სიტყვაში!“¹...

ამ პრინციპის განვითარებასთან გვაქვს საქმე შემდეგ სტრიქონებშიც:

„დავიდარაბაში“ არ იყო ურიგო ბ-ნი აწყურელი, თუმცა თვითონ როლი მაგდენი არა იყო-რა, მადრამ ჩვენდა სასიამოვნოდ, აქ პირველად გვაჩვენა ბ-ნმა აწყურელმა თავისით, მიუბაძველად თამაშობა და ამით გაგვიძლიერა იმედი, რომ ეს ნიჭიერი არტიტი თავისებურებას, თვითმყოფელობას გამოიჩენს და საკუთარი ნიჭის შთაგონებას აპყვება და არა სხვის განმეორებას და გადმოღებას სარკესავეთ“².

როგორც ვხედავთ, შენოქმედებითი ინდივიდუალობა, გარდასახვის თვითმყოფი ხასიათი ი. ჰავკავაძეს ჭეშმარიტი მსახიობას უცილობელ თვისებად მიაჩნია. მიბაძვა, ვის მიმართაც არ უნდა ხდებოდეს იგი, ბოჰანს და აუღერულებს ნიქს. სახის გახსნას, თამაშის ენოციურ-მხატვრულ ღირსებას. მსახიობი მხოლოდ ნაშინ აღწევს წარმატებას, როდესაც იგი დამოუკიდებელია. ეს „ჭეშმარიტი არტიტიტობის“ ერთ-ერთი არსებითი და აუცილებელი საფუძველია.

დასასრულ, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ი. ჰავკავაძე თავის თეატრალურ წერილებსა და რეცენზიებში ყოველთვის ავლენს მხატვრულ, ესთეტიკურ თვალსაზრისს (მიდგომას), უმეტესად იმ სიკეთის, მადლის მნიშვნელობის ხაზგასმის სახით, რაც მსახიობის შემოქმედებას აქვს ადამიანისათვის, როცა თვით მსახიობი სათანადო ნიჭით და დახელოვნებით შუქმოსილია და სწორ ნიადაგზე დგას—მხატვრული სიმართლის წარმოსახვას ემსახურება. როგორც ვნახეთ, ეს თვალსაზრისი ნათლადაა ასახული ყველა აქ ციტირებულ სტრიქონებში. დამატებით მოვიტანთ კიდევ ერთ მაგალითს. კ. ყიფიანის დახასიათებისას ი. ჰავკავაძე წერს: „ბ-ნი ყიფიანი საკმაოდ ღონიერი ნიჭია და ნიქს გარდა დახელოვნებული არტიტიც არის... საცა კი

¹ იქვე, გვ. 95—96.

² იქვე, გვ. 114—115

ბ-ნი ყითიანი შეხვედბა ხოლმე თავის ნიქის და მიდრეკილების სათა-
მაშოსა, მაშინ იგი სრულიად დაატყვევებს მაყურებელთა ყურადლე-
ბას და ამ დატყვევების სამაგიეროს იმით გადაგვიხდის ხოლმე, რომ
ქეშმარიტის გრძნობის სიმებს ააყდერებს ადამიანის გულში და ეს-
თეტიკურს სიამოვნებას აგრძნობინებს¹.

ეს სტრიქონები იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ, აქ განვითარე-
ბული თვალსაზრისით, „ქეშმარიტი გრძნობის სიმების აყდერე-
ბა“, რასაც, როგორც უკვე ვნახეთ, როლის სწორი იდეური გააზ-
რება, მხატვრული სიმართლით წარმოსახვა იწვევს, — ესთეტიკურ
სიამოვნებასთან ერთად ვლინდება და მოქმედებს. ისინი ურთიერთის
აუცილებელ პირობას წარმოადგენენ.



ინტერესს იწვევს ი. ჭავჭავაძის შეხედულება თეატრალური
კრიტიკის შესახებაც. იგი საყურადღებოა არა მარტო თავისთავად
ადებული, არამედ როგორც ი. ჭავჭავაძის თეატრალური წერი-
ლებისა და რეცენზიების ხასიათისა და პრინციპული საფუძველის
გამომხატველიც. „ბევრი ავი და კარგია. — წერს ი. ჭავჭავაძე, —
ეგრეთწოდებულ სასცენო ხელოვნების ზიმაველობაში და პათოს-
ნება და სინდისი ავალებს რეცენზენტსა ერთიც შენიშნოს და
მეორეცა გულწრფელად, მიუდგომელად და დაუმალაავად“. ეს კი
უადრესად რთული შოვალეობაა, რადგან „აქ ბევრი კაცია ხელ-
შესახები და სიმართლის სასწორზე ასაწონი: პიესის ავტორი, რეჟი-
სორი, არტისტები, ქალი თუ კაცი, ერთის სიტყვით, მთელი ჯგუფი.
მაშინ როდესაც ხელოვნების სხვა დარგის ქმნილების დამფასე-
ბელს ერთ კაცთან აქვს საქმე“. „თუ კარგი რამ არის ამათხედ
სათქმელი ღვთის წყალობა თქვენა გქონდეთ, რეცენზენტი სიხა-
რულით და სიამოვნებით კისრულობს კარგის თქმასა, მაგრამ ვაი.
უბედურს მაშინ, როცა სიმართლე ავალებს შენიშნულის ავის
თქმასაცა. არა სთქვას, ცოდვაა საზოგადოების წინაშე და სთქვას,
ვინ იცის როგორ ჩამოართმევენ ისინი, ვისზედაც ცუდია ნათქვანი.
თუნდაც ეგ ნათქვამი მართალზედ უფრო მართალი იყოს, და ცხად-
ზედ ცხადი.. დასაფიქრებელი ის არის, რომ ერთზედ თქმული ბევრს
სხვასაც შეეხება ხოლმე, ერთსა და იმავე დროს. — სასცენო ხელ-

¹ იქვე, 83-93.

ოენება ამისთანა რამ არის-და ბევრის ერთად წყენა ჰხუთავს ადამიანის გამბედაობასა ცოტად თუ ბევრად. ანას კიდევე შეიძლება არ შეუშინდეს რეცენზენტი, მაგრამ ამათ წარა-მარა ლაპარაკს, სულმოკლედ ჩხრეკას რეცენზენტის სინდისისას,— როგორ და გაუქლვეს კაცი დღე-მუდამ? არც ერთს ადამიანს ქვეყნიერებაზედ გრძნობა თაკილობისა ისე გაძლიერებული არა აქვს, როგორც, მაგალითებრ, აკტორსა, არტისტსა და სხვა ამათთანა ხალხსა, რომელთაც საქმე კაცის გონებასა და სულთანა აქვთ. ყველაფერს შეგინდობთ აკტორი, არტისტი, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუწუნებთ, რაც გინდა სიმართლე ვაიძულებდეთ, რაც გინდა გულწრფელად და სიკეთის სურვილით გამოთქმული იყოს თქვენ მიერ წუნი“.

მაგრამ არსებობს კი რაიმე საერთო საფუძველი იმისათვის. რომ ობიექტურმა კრიტიკამ სწორად დააფასოს ხელოვნების ქნილება?

არსებობს! „მართალია, რეცენზენტს ავისა და კარგის საწყაოდ სხვათაშორის თავისი საკუთარი გრძნობა აქვს, მაგრამ რაოდენათაც ეგ გრძნობა“ მას ისე „აქვს გაწრთენილი, რომ ზოგადს გრძნობას კაცობრიობისას ასწვდეს და არ უმტყუვნოს, იმოდენად იგი ახლოა მართალსა და ჭეშმარიტებაზედ და იმოდენად მორჩილია ჭეშმარიტებისა და არა თავისუფალი“.

აქვე ი. ჰავკვაძე საგანგებოდ მიუთითებს ესთეტიკის მიერ „ხელოვნების ზოგიერთი ზოგადი თვისებების“ შესწავლას. ეს ის ზოგადი ობიექტური თვისებანია, „რომელნიც ყოველს გრძნობაკახსნილ კაცს უნდა ერთნაირად ესიამოვნებოდეს და ურომლისობა კი უნდა უსათუოდ სწყინდეს და უუგემურებდეს გუნებასა. ამ სახით წუნი ყველასათვის წუნი უნდა იყოს და მოსაწონი — მოსაწონი. აი, როცა რეცენზენტი თავის წუნსა სდებს რომელსამე ნამოქმედარს ხელოვნებისას, მისი სიტყვა და წუნისდება ამ მიხრით უნდა აიწონდაიწონოს სიმართლის სასწორზედა. სწორედ მოგახსენოთ, ქების თქნაშიაც ამავე გზით უნდა დაფასდეს რეცენზენტის სიტყვა. ჩვენის ფიქრით, წუნი თუ ქება რეცენზენტისა, ამ წრეს გადაცილებული, ორივე სათაკილოა და ტყუილად ქებულმა კაცმაკ ისე უნდა იწყინოს, როგორც ტყუილად დაწუნებულმაკა“. მაგრამ ასეთი სულგრძელნი „ყველაზედ ნაკლებ მოიპოვებიან იქ, საცა უფრო მოსალოდნელი უნდა იყოს, ავტორებსა და არტისტებს შო-

რის, ესე იგი იმათ შორის, ვინც სულიერს ღონეს ადანიანისას ასე თუ ისე ხელსა სკიდებენ და ამოქმედებენ.

სამწუხარო ის არის, რომ საწყენად და საფიქრებლად ის კი არა აქვთ—საწუნარი რაღა გვაქვსო და შემდეგისათვის როგორ მოვიშოროთო, არამედ ის თუ რად შეგვნიშნეს, რად გავვიმეღავნეს იგი წუნო... კიდევ ვიტყვით, რომ გონება და გრძნობა-გაუხსნელი კაცი ამაში უფრო სცოდავს, ვიდრე განათლებული და მიხდვედრილო განათლებულს, მაღალზნეობის კაცს მართლად შენიშნული წუნი უფრო ნაკლებ ეთაკილება, ვიდრე ტყუილი ქება-დიდება; გაუნათლებელის სულწოკლეობას კი, პირიქით, სულ სხვა მადა აქვს ამაებისათვის“¹.

ჩვენ ეს გრძელი ამონაწერი იმიტომ მოვიტანეთ, რომ სრული წარმოდგენა გვქონდა ი. ჭავჭავაძის მსჯელობისა და გულისწყრომის ყოველ ნიუანსზე, რადგან ეს მსჯელობაც და ეს გულისტკივილიც, გარდა სხვა მნიშვნელობისა, ბევრის მანიშნებელია თანამედროვე ქართული თეატრის, ლიტერატურის და ხელოვნების სხვა დარგების მოღვაწეთათვის. ეს იმიტომ, რომ ვნებააშლილი ძიება დაუნსახურებელი ქება-დიდებისა და ასეთივე სიძულვილი სამართლიანი კრიტიკისადმი, ცალკეულ შემთხვევებში მეტად სულმდაბალ და მახინჯ სახესაც კი იღებს ზოგი მათგანის ქცევაში. ადამიანს ასე ეჩვენება, თითქოს, დღეს წერდეს ი. ჭავჭავაძე აქ ციტირებულ სტრიქონებს. რაც შეეხება კრიტიკის ობიექტურობისა და ზოგადი საფუძვლის განსაზღვრას, ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის ამ უადრესად პრინციპულ და დიდმნიშვნელოვან მხარეს სავსებით იზიარებს თანამედროვე ესთეტიკაც. აღსანიშნავია ისიც, რომ ციტირებული სტრიქონები აშკარად ასახავენ ი. ჭავჭავაძის კრიტიკულ დამოკიდებულებასაც თავისი დროის ესთეტიკურ აზროვნებისადმი.

ძირითადად ასეთია ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისი თეატრის, დრამატურგიისა და მსახობის შენოქმედების შესახებ.

¹ იქვე, გვ. 108 - 111.

ეს უაღრესად ღრმა და ეპოქის პროგრესული ესთეტიკური ოდებების ამსახველი თვალსაზრისი, არ იფარგლება მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობით. მასში დრამატურგიისა და თეატრის მთელი რიგი კონკრეტული საკითხისა და საერთო კანონზომიერების მრავალი მონენტის სავსებით სწორი გაშუქებაა მოცემული. ამიტომ იგი უარსთოდ ეხმაურება თანამედროვე თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების პრობლემებს, მაშასადამე, დღესაც მომქმედია და დიდ-მნიშვნელოვანი.

1957 წ.

ი. ჭავჭავაძის ლიტერატურულ-მსთეთიკურ შენიშვნები

I

ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების.. პიროვნებისა და ინტელექტუალური ინტერესების შესწავლისათვის მნიშვნელოვან ნასაღას წარმოადგენს მწერლის პირადი ბიბლიოთეკის ის ნაწილი, რომელიც ამჟამად დაცულია კ. მარქსის სახელობის სახელმწიფო რესპუბლიკურ ბიბლიოთეკაში¹.

ილიასეული წიგნების ეს კოლექცია მოიცავს როგორც მხატვრულ ლიტერატურას, ისე საკმაოდ მრავალრიცხოვან შრომებს. მეცნიერების თითქმის ყველა დარგიდან, მათ შორის, შეიძლება ითქვას, ყველაზე ნეტად ესთეტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის (ლიტერატურის ისტორიის, პოეტიკის, კრიტიკის) სფეროდან. აღსანიშნავია, რომ თითქმის ყოველ წიგნში გვხვდება მინაწერები შენიშვნები, რომლებიც დიდ ქართველ მწერალსა და მოაზროვნეს კითხვის დროს გაუყეობთ გვერდების არეზე (უტექსტო ნაპირებზე). უმეტეს შემთხვევაში გარკვეულ ინტერესს იწვევს აგრეთვე მის მიერ განაზული ან გვერდითი ნიშნებით გამოყოფილი სტრიქონები (აღგილები). ეს აღნიშვნები იმდენად მკაცრი ხასიათისაა და ნიშანდობლივი, რომ ის, ვინც იცნობს ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებასა და ნაზრევს, ყოველთვის აშკარად გრძნობს, თუ

¹ ამის შესახებ იხ. თ. შავჭავჭავაძის წერილი „ი. ჭავჭავაძის პირადი ბიბლიოთეკა“, („ბიბლიოთეკის მოამბე“, 1948 წ. № 4—5). ამავე ავტორს შედგენილი აქვს „ი. ჭავჭავაძის პირადი ბიბლიოთეკის კატალოგი“, რომელით სარგებლობის ნებართვისათვის გულითად მადლობას ვუძღვნი მას.

რა შემთხვევაში ეთანხმება ან არ ეთანხმება მწერალი შრომის ავტორს.

ჩვენ ამ ნასალებს გავეცანით ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის შესწავლასთან დაკავშირებით. ამიტომ აქ მხოლოდ ამ თემასთან პირდაპირ ან არაპირდაპირ დაკავშირებულ ძირითად ჰინაწერებსა და საგანგებოდ აღნიშნულ ტექსტებს მივუთითებთ. ამავე დროს, ეს წერილი არ ისახავს მიზნად თვით ამ მასალის ყოველმხრივ ანალიზს.

- დავიწყოთ მინაწერებით, შენიშვნებით.

ისინი, უპირველეს ყოვლისა, იმ გარემოებაზე მიუთითებენ, რომ ილიას წიგნის კითხვის დროსაც ყოველთვის ეროვნული სინამდვილე—ქართული მწერლობა, ქართველი ხალხის ისტორიული წარსული და თანამედროვე მდგონარეობა ედგა თვალწინ. ეს „ეროვნული ხედვაა“ მისი ძირითადი ამოსავალი პოზიცია როგორც მაშინ, როდესაც იგი კითხულობს ბრანდესს, „გოეთესთან საუბრებს“. ლ. ბერნეს, ისე მაშინაც, როდესაც კაცობრიობის ისტორიას ეცნობა შლოსერის შრომების მიხედვით. იგი ცდილობს ყველაფერი (ცხადია, რის მიმართაც ეს შესაძლებელია) შმობლიურ მიწას, შმობლიური ხალხის ცხოვრებასა და კულტურას დაუკავშიროს.

ლიტერატურის ცნობილი ისტორიკოსის, კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსის გ. ბრანდესის ლექციებში „მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის ნათავარი მიმდინარეობანი“ (რუსული თარგმანი, 1881 წლის გამოცემა), ილიას მრავალი ადგილი აქვს საგანგებოდ აღნიშნული. აქ გვხვდება რამდენიმე მინაწერაც, რომლებიც ნათელყოფენ „ვეფხისტყაოსნის“ ნათავარი პერსონაჟების ილიასეული გაგების ზოგ მნიშვნელოვან მომენტს.

1. ბრანდესი, შექსპირის ოფელიასა და დეზდემონასთან „ქალთა ახალი თაობის“ დაპირისპირებისას, ახასიათებს ცნობილი ფრანგი მწერლის ბ. კონსტანის ერთ-ერთ პერსონაჟს—ელეონორას. ბრანდესი აქ, სხვათაშორის, ამბობს ელეონორაზე: „იგი—ქალია, რომელშიაც ყოველგვარი ჩასახული გრძნობა ემორჩილება გამოცდილების გაკვეთილებს...“ ილიას გაუხაზავს სიტყვები „იგი — ქალია“. ხოლო მათ გასწვრივ მიუწერია: „თინათინი“ (გვ. 60).

2. ბრანდესი ფრანგი მწერალი ქალის სტალის შესახებ წერს: „ქალბატონ სტალისათვის გული— ეს ყველაფერია“... ილიას გაუ-

ხაზავს სიტყვები: „ეს ყველაფერია“, ხოლო მათ გასწვრივ მიუწერია: „ნესტანისა და ტარიელის გამარჯვება“ (გვ. 59).

3. ბრანდესი აღნიშნავს, რომ სტალი ვნებებს მოვალეობის შესახებ ცნებასთან მიმართებაში კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ ბედნიერების ცნებასთან დამოკიდებულების მხრივ და „განიხილავს თუ რამდენად აყენებენ ზიანს ისინი ჩვენს კეთილდღეობას“, ილიას გაუხაზავს სიტყვები: „მოვალეობის შესახებ“ და „ჩვენს კეთილდღეობაზე“, ამასთან პირველის გასწვრივ მიუწერია „ავთანდილი“, ხოლო მეორესი — „ტარიელი“ (გვ. 60).

4. დასასრულ, ილიას გაუხაზავს ბრანდესის სიტყვები: „აზრი ქორწინებაში ბედნიერების პოვნის შეუძლებლობის შესახებ“; მათ გასწვრივ კი მიუწერია: „ქართველობა“ (გვ. 68). ჩანს, აქ ნწერალს მხედველობაში აქვს ბრანდესის მიერ აღნიშნულ აზრთან დაპირისპირებული მაღალი მორალური ტრადიცია ქართველი ხალხისა.

დამახასიათებელია, რომ რუსთაველსა და მის პოემას სხვა შენობებშიც იხსენებს ილია. მოვიტანთ ერთ მაგალითს. ეკერმანის ცნობილ „გოეთესთან საუბრების“ მეორე ნაწილის რუსული თარგმანის 1891 წლის გამოცემაში, მწერალს გვერდითი ჩამოხაზვით აღუნიშნავს გოეთეს შემდეგი აზრი: „სიუჟეტის სათანადოდ დამორჩილება, თავშეკავება და ყურადღების გამახვილება მხოლოდ ყოველ აუცილებლის მიმართ, — ყველაფერი ეს მოითხოვს პოეტური გოლიათის ძალას და გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე საერთოდ წარმოუდგენიათ“. (გვ. 273). ამ სტრიქონებისათვის ილიას მიუწერია: „რუსთაველი“, ცხადია, ეს იმას ნიშნავს, რომ ილიას სწორედ რუსთაველი მიაჩნია იმ გოლიათ პოეტად, რომელიც იმორჩილებს სიუჟეტს და ყურადღებას ამახვილებს მხოლოდ ყოველ აუცილებელის მიმართ. დამახასიათებელია, რომ ილიას ცნობილ წერილებშიც ზოგადი ესთეტიკური თვალსაზრისის დასადასტურებლად თუ საილუსტრაციოდ. პირველ ყოვლისა, რუსთაველის პოემა მითითებული.

ფ. შლოსერის „მსოფლიო ისტორიის“ მეორე ტომის კითხვისას ილიას ყურადღება მიუქცევია იმ ადგილს, სადაც აღნიშნულია, რომ მეთერთმეტე საუკუნეში იტალიელმა გვიდო არეცომ „გამოიგონა სოლფეჯიო“ და პირველმა შეიტანა ევროპაში ნოტების სისტემა, ნაცვლად მანამდე არსებული ასოებით ან სხვა ნიშნებით აღნიშვნისა. ამ ცნობისათვის ილიას შემდეგი შენიშვნა დაურთავს: „ИИ-

ტერესო ვაქვს, თუ როგორ გავსაზღვროთ გრძელხანის ხელოვნების ისტორია, თუ როგორ გავსაზღვროთ გრძელხანის ხელოვნების ისტორია, თუ როგორ გავსაზღვროთ გრძელხანის ხელოვნების ისტორია.

შლოსერს იგივე ცნობა გამეორებული აქვს იმავე ტომის 545 გვერდზე. ილია აქაც შენიშნავს: „უნდა შევიმოწმოს ქართულს ნოტებს შეათე საუკუნისას“.

ეს შენიშვნები ნათელყოფენ არა მარტო იმას, თუ რამდენად დეტალურად იცნობდა ი. ჭავჭავაძე ქართული კულტურის ისტორიას, არამედ იმასაც, თუ როგორ აღელვებდა მას ამ უკანასკნელის მსოფლიო მნიშვნელობის ნონაცემთა გაუთვალისწინებლობა მეცნიერებაში.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ილიას ის მინაწერებიც, რომლებიც ვხვდებთ ცნობილი გერმანელი პუბლიცისტის ლ. ბერნეს თხზულებთა ორტომეულში (1869 წლის გამოცემა რუსულ ენაზე). ბერნეს ერთ-ერთ თხზულებაში („შეშლილი სასტუმროში — „თეთრი გედი“...), მოხუცი პატრიოტი ამბობს: „...ჩვენ უნდა გვიყვარდეს იგი, — ჩვენი დედა, რომელიც დავიწყებული იყო თვით, მაგრამ არასოდეს გვივიწყებდა ჩვენ; და ეს დედა — ჩვენი ენაა. იგი გვერთებს ჩვენ, ქმნის ყველა ჩვენგან ერთ ძმურ ხალხს, აშენებს ჩვენთვის მშობლიურ სახლს“ და ა. შ. ეს სიტყვები ილიას, მათთან დაკავშირებულ მთელს კონტექსტთან ერთად, გაუხაზავს და გვერდითი ხაზებითაც აღუნიშნავს. ამასთან იქვე მიუწერია: „Вникните в смысл этого монолога вы, отступники от родного языка!“ (ტ. I, გვ. 116).

როგორც ვხედავთ, ამ ნოწოდებაში მწერლისათვის საერთოდ დამახასიათებელი დიდი ეროვნული გულისტკივილი და პატრიოტული სულისკვეთებაა გამოხატული. აღსანიშნავია ისიც, რომ ილია საერთოდ დიდ ინტერესს იჩენს ბერნეს ნაწერების მიმართ, რაც უნდა აიხსნას იმ მებრძოლი იდეებით, უმთავრესად მებრძოლი პატრიოტული იდეებით, რომლებითაც გამსჭვალულია პუბლიცისტის ადრინდელი ნაწარმოებები¹.

¹ დამახასიათებელია შემდეგი დეტალიც. ბერნე ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავს საფრანგეთში მცხოვრები გერმანელი ლტოლვილების გაუტეხელ ნებისყოფას და ძალად მორალს. იგი საგააგებოდ მიუთითებს იმ გარემოებას, რომ ისინი ცხოვრობდნენ „თავიანთი გონებრივი შრომით, ანუ რაც უფრო კეთილშობილურია, თავიანთი ხელების შრომით“. ილიას ეს სიტყვები გაუხაზავს, ხოლო მათ გვერდზე მიუწერია: „Прекрасно“ (ტ. I, გვ. 65). ცხადია, არც ისაა შემ-

დასასრულ, კიდევ ერთი მინაწერიც. ბერნე წერს: „ადამიანები, დაჯილდოებულნი ნოთმინების უნარით — ცხოვრებაში ყველაზე მოუთმენელნი არიან, ხოლო ის, ვინც ითმენს, ყველაზე მეტად მოკლებულა მოთმინების უნარს“. ილიას ეს სიტყვები გაუხზავს, ხოლო გვერდზე მიუწერია: „Ах, как это правда“ (იქვე, გვ. 94). ალბათ, დიდმა მწერალმა თავისი ხასიათიც ამოიციო ამ სტრიქონებში. იგი ხომ უაღრესად თავდაპყერილი და დინჯი იყო, მაგრამ ამავე დროს, მეტად მგრძობიარე და უშუალოც, ყოველთვის დიდ შინაგან წვას რომ განიცდიდა. ამიტომ იცოდა მან, განსაკუთრებით პოლოშიის დროს, მთელი გულით ანთება.

„ხანძარი ქვაში“ — ასე დაახასიათა ბალზაკმა სტენდალი. ასეთივე იყო ილიაც.

II

ილია ჭავჭავაძის პირად ბიბლიოთეკაში დაცულია გასულ საუკუნეში რუსულ ენაზე გამოცემული თითქმის ყველა შრომა ესთეტიკის დარგში. მწერალს საგანგებოდ შეუსწავლია ეს შრომები და, მისთვის საერთოდ დამახასიათებელი ჩვეულების ძიხედვით, გაუხზავს ის ადგილები, რომლებიც გადმოსცემენ ან ავტორთა თვალსაზრისის ყველაზე არსებით პრინციპებს, ან თვით ილიასთვის მისაღებ შეხედულებებს. მაგალითად, ჰეგელის „ესთეტიკის კურსში“ (ილიას ბიბლიოთეკაში გვხვდება ამ სახელწოდებით რუსულ ენაზე 1847 წელს გამოცემული პირველი ნაწილი და 1859 წელს გამოცემული პირველი განყოფილება ჰეგელის ცნობილი ლექციებისა ესთეტიკის შესახებ), გახაზულია, ერთი მხრივ, ის ადგილები, რომლებშიც ხელოვნება განსაზღვრულია როგორც აბსოლუტური იდეისაგან დამოკიდებული მოვლენა (აბსოლუტური იდეის თვითშემეცნება სახეებში), ხოლო, მეორე მხრივ — მითითებანი იმის შესახებ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებები იქმნებიან საზოგადოებისათვის.

ასევე ორმაგ ხასიათს ატარებს ილიასეული განახაზები რ. პრი-

თხვევითი, რომ ი. ჭავჭავაძეს საგანგებოდ აღუნიშნავს (გაუხზავს და გვერდითი ჩამოახაზითაც გამოუყვია) ბერნეს შემდეგი აზრი: „არ არსებობს ადამიანი რომელსაც არ უყვარდეს თავისუფლება; მაგრამ სამართლიანი მას მოითხოვს ყველასათვის, ხოლო უსამართლო — მხოლოდ და მხოლოდ თავისთვის“ (გვ. 45).

ოლსის „ესთეტიკაშიც“ (1895 წლის გამოცემა). აქ მწერალს გაუ-
ბაზავს პრიოლსის შემდეგი სუბიექტივისტური ესთეტიკური შეხე-
დულება: „ის, რასაც ჩვენ მშვენიერს ვუწოდებთ, თუმცა განეკუთ-
ვნება მხოლოდ ობიექტურ მოვლენებს, მაგრამ ასე თუ ისე იგი
მხოლოდ თვით ადამიანისაგან იქმნება“ (გვ. 86). ამავე დროს, მას
საგანგებოდ აღუნიშნავს პრიოლსის ის მოსაზრებანიც, რომლებიც,
როგორც ჩანს, სწორად მიუჩნევია: „ერთი და იგივე საგნის სილამაზე
შეიძლება გამოისახოს იმდენივე განსხვავებული საშუალებით, რამ-
დენი მხატვარიც განასახიერებს მას“ (გვ. 135). შემდეგ: „უაღ-
რესად არსებითია აგრეთვე ის, რომ პოეტური ენა იყოს განრიდე-
ბული უცხოურ სიტყვებს, რადგან ისინი მას უკარგავენ კოლორი-
ტულობას“ (გვ. 228). „პოეზიაში ისახება ყველა მხარე ადამიანის
კულტურული განვითარებისა, შესატყვისი ეპოქის განათლებულობის
დონე, ცოდნათა მთელი ერთიანობა“... (გვ. 229).

ხშირად გვხვდება განახაზები ლესინგის „ლაოკონში“ (1859 წ.
გამოცემა). ამ შრომაში ილია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს
რეალისტურ პრინციპებსა და აგრეთვე ანალიზს იმ ნიშნებისა,
რომლებითაც ლესინგი განასხვავებს ურთიერთისაგან პოეზიასა
და მხატვრობას. ეს ანალიზი ილიას განოყენებულიც კი აქვს თავის
წერილში „ქართული ხალხური მუსიკა“ (1886 წ.). „მთელს ქვეყა-
ნაში სახელგანთქმულმა გერმანელმა ლესინგმა, — ვკითხულობთ
ამ სტატიაში, — ერთ თავის სახელოვან თხზულებაში, რომელსაც
„ლაოკონი“ ჰქვია, სთქვა: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია
„მეტყველი ნუსიკაო“. ჩანს, ამ შემთხვევაში, საერთოდ უაღრესად
ზუსტი ილია მეხსიერებას დაყრდნობია, რის გამო ის, რაც ლესინგს
ნათქვამი აქვს მხატვრობაზე, მას მუსიკაზე გადაუტანია.

მრავალი ადგილი აქვს აღნიშნული ილიას წიგნშიც „აფორიზ-
მენი ვ. სპენსერის თხზულებებიდან“ (1896 წლის გამოცემა). მათ
შორის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს საგანგებოდ ხაზ-
გასმული სტრიქონები: „მსჯელობა, რომ სილამაზე არის რაღაც
ზედაპირული, ზედაპირული მსჯელობა“ (გვ. 179). სპენსერის ეს
დებულება სავეებით ესიტყვება ილიას უმთავრესად ადრინდელ
სტატიებში მოცემულ იმ ცალკეულ შენიშვნებს ესთეტიკურის შე-
სახებ, რომლებიც ნათელს ხდიან, რომ მწერალი სილამაზის საფუ-
ძველს საგნებისა და მოვლენების არსშიც ხედავს, სილამაზეს, სა-
ერთოდ მშვენიერებას, არ თვლის სინამდვილისა და ხელოვნების

გარეგან, ზედპირულ (მხოლოდ ფორმისეულ) თვისებად. თავისთავად ცხადია, რომ ამ დამთხვევით არის გამოწვეული ილიას განსაკუთრებული ყურადღება სპენსერის ციტირებულ აფორიზმისადმი.

ილიას დასახელებულ წიგნში იოსწონებია სპენსერის შემდეგი მოსაზრებებიც: „დადგება დრო, როდესაც გაიკვირებენ, რომ ოდესღაც შეიძლებოდა არსებულიყვნენ ისეთი ადამიანები, რომლებიც საპატიოდ თვლიდნენ არ ემუშავათ და დამტკბარიყვნენ იმათ ხარჯზე, რომლებიც მუშაობდნენ ტკბობის გარეშე“ (გვ. 185): „არავის არ შეუძლია იყოს სავსებით თავისუფალი, ვიდრე ყველა არ იქნება თავისუფალი... არავის არ შეუძლია იყოს სავსებით ბედნიერი, ვიდრე ყველა არ იქნება ბედნიერი“ (გვ. 111). „ვინმეს რომ მაღალ შეფასებას აძლევდ — ეს ნიშნავს გჭონდეს მასთან საერთო აზრები“ (გვ. 172) და სხვა.

ლანგეს „მატერიალიზმის ისტორიაში“ (1899 წ. გამოცემა; ილიას მოსწონებია დებულება: „სინამდვილის სამყარო თავისთავად არც კარგია და არც ცუდი“ (გვ. 72). რამდენიმე ადგილი გაუხანავეს წას აგრეთვე ნ. კარეევას პატარა ნაშრომში „რა არის ლიტერატურის ისტორია“ (1883 წ. გამოცემა). მათ შორის ილიას ესთეტიკურ თვალსაზრისისათვის დამახასიათებელია შემდეგი განახაზი: „ხელოვნების შინაარსია—ზოგადსაინტერესო სინამდვილეში, ე. ი. ბუნებასა და ცხოვრებაში“ (გვ. 14). ეს შეხედულება სავსებით ეფარდება ილიას ცნობილ პრინციპს ზოგადის განსახოვნების შესახებ, მიმართულს ლიტერატურაში შემთხვევითი მოვლენებისა და პირადული (ინდივიდუალური) მისწრაფებების გამოსახვის წინააღმდეგ.

გასული საუკუნის რუსული ესთეტიკური აზროვნების წარმონაღვენელთა შრომებიდან ილიას პირადი ბიბლიოთეკის აქამად ცნობილ ნაწილში დაცულია მხოლოდ ნ. ჩერნიშევსკის თხზულებათა შემდეგი გამოცემები: „ლესინგი, მისი დრო, ცხოვრება და მოღვაწეობა“ (1857 წ.), „რუსული ლიტერატურის გოგოლის პერიოდის ნარკვევები“ (1892 წ.) „კრიტიკული სტატიები“ (1893 წ.) და „ესთეტიკა და პოეზია“ (ინავე წლის გამოცემა), რომელშიც შესულია სადისერტაციო შრომა „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი“ და 1854—1861 წლების „სოვრემენიკში“ დაბეჭდილი სტატიები. სადისერტაციო შრომაში ილიას გაუხანავეს მშვენიერების ცნობილი ჩერნიშევსკისეული განსაზღვრის თიოთადი პრინციპების გადმომცემი ადგილები.

რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

საერთოდ თავისებურია ილიას დამოკიდებულება ი ჩერნიშევსკისადმი. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ეს გარემოება, რომ დიდი ქართველი დემოკრატი მწერალი ბევრით იყო დავალებული ჩერნიშევსკისაგან და დიდი სიმპატიით ეპყრობოდა მას. იიუზუნდავად ამისა, იგი რიგ საკითხებში, მათ შორის ზელოვნების შემეცნებითი და ესთეტიკური არსის გაგებაში, შორდება ჩერნიშევსკის და უფრო ახლოს დგას ბელინსკისთან; მაგრამ ამ უკანასკნელის შეხედულებასაც პირდაპირ როდი იმეორებს, არამედ ძირითადად იძლევა მათ თავისებურ კრიტიკულ ათვისებას, ან რიგი საკითხების გაშუქების შემდგომ განვითარებასა და გაღრმავებას, მატერიალისტური თვალსაზრისის საფუძველზე. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ მშვენიერების ჩერნიშევსკისეული განსაზღვრის ძირითად მომენტთა ხაზგასმა ილიას მიერ არ უნდა ნიშნავდეს ამ განსაზღვრის გაზიარებას.

ჩერნიშევსკის სადისერტაციო შრომაში ილიას გაუხაზავს ის ადგილებიც, რომლებიც გადმოცემენ მშვენიერების იდეალისტურ (პეგელიანურ) გაგებას (გვ. 5, 11) და აგრეთვე შემდეგი დებულება: „ვინც არ არის კმაყოფილი სინამდვილის სილამაზით, იგი კიდევ უფრო ნაკლებად შეიძლება დაკმაყოფილდეს სილამაზით, რომელსაც ქმნის ხელოვნება“ (გვ. 89). ცხადია, მშვენიერების პეგელიანურ-იდეალისტურ გაგებას არ იზიარებდა მწერალი. რაც შეეხება ჩერნიშევსკის აქ ციტირებულ სტრიქონებს. ისინიც არ შეიძლებოდა გაეზიარებინა მას, რადგან მის წერილებში ქართული თეატრის შესახებ, არსებითად, ხელოვნების ესთეტიკური უპირატესობის თვალსაზრისია განვითარებული.

„ესთეტიკა და პოეზიაში“ შეტანილია რეცენზია არისტოტელეს „პოეტიკის“ რუსულ ენაზე გამოცემის შესახებ. აქ ილიას აღუნიშნია ის სიტყვები, რომლებითაც ჩერნიშევსკი გადმოსცემს პლატონის აზრს იმის შესახებ, რომ „მეცნიერება და ხელოვნება უნდა ემსახურებოდნენ ადამიანის კეთილდღეობას“ (გვ. 116). ამ შემთხვევაში ილიას ცნობილი თვალსაზრისის შესატყვისის შეხედულებასთან გვაქვს საქმე. მწერლის ასეთივე დადებით დამოკიდებულებას (მოწონებას) გამოხატავენ ის განახლებიც, რომლებიც გვხვდება ამავე წიგნში მოთავსებულ წერილში „სხვადასხვა ხალხთა სიმღერები“. დამახასიათებელია, რომ ამ შემთხვევაში ილიას ყურა-

დღებზე გაუმახვილებია ნ. ჩერნიშევსკის იმ მოსაზრებების მიმართ, რომლებიც ეხებიან ხალხური პოეზიის მნიშვნელობასა და ღირსებას. მოვიტანთ ორ მაგალითს: „რაზედაც ლაპარაკობს ხალხური პოეზია, ლაპარაკობს უაღრესად მხატვრულად“ (გვ. 163). „იგი უღმედის რჩება ერთადერთ პოეზიად ხალხის მასებისა; ამიტომ ის საინტერესოა და მომხიბვლელი ყველა ნისთვის, ვისაც უნვარს თავისი ხალხი“ (გვ. 165).

საერთოდ, ნ. ჩერნიშევსკის ყველაზე მნიშვნელოვან თხზულებებში ცოტაა ილიასეული განახლებები. საფიქრებელია, რომ მწერალს ისინი დეტალურად ჰქონდა შესწავლილი ადრინდელ გამოცემებში (სადისერტაციო შრომა), ან „სოვრემენიკში“ (სტატიები), მაგრამ ეს ეგზემპლარები, ბელინსკის, დობროლუბოვის და სხვათა თხზულებებთან ერთად, არ შემონახულა მისი პირადი ბიბლიოთეკის ამჟამად ცნობილ ნაწილში. ალბათ, დაახლოებით ოცდაათი წლის შემდეგდროინდელი გამოცემები სხვათაშორის გადაათვალიერა ილიამ, რის გამო მხოლოდ ცალკეულ დებულებებს მიაქცია ყურადღება.

ცნობილია ილიას დამოკიდებულება გოეთესადმი. მხედველობაში გვაქვს „მგზავრის წერილები“, რომელშიც ვკითხულობთ: „ნიჟინარი!... დიდებულია, მყუდრო და მშვიდობიანი, ჰაგრამ ცივია და თეთრი“. იგი „მთელი თავისი დიდებულებით საკვირველია და არა შესაყვარებელი. აბა რად მინდა მისი დიდება? ჭვეყნის ყაყანი, ჭვეყნის ქარიშხალი, ქროლვა, ჭვეყნის აეკარგი მის მაღალ შუბლზედ ერთ ძარღვსაც არ ატოკებს... არ ჰიყვარს არც მაგისთანა სიმაღლე, არც მაგისთანა განზე გადგომა. არც მაგისთანა მიუყარებლობა. დალოცა ღმერთმა ისევ თავზედ ხელაღებული, გიჟი, გადარეული, შეუპოვარი და დაუმონავი მღვრიე თერგი... მყინვარი დიდ გოეთეს მაგონებს და თერგი კი მრისხანე და შეუპოვარ ბაირონსა“. ამ შესანიშნავი შედარებით ახალგაზრდა მწერალი არა მარტო თავისი მომავალი ნოღაწეობის პროგრამას გადმოსცემს, არამედ გოეთესა და ბაირონის ლაკონიურ დახასიათებასა და შეფასებასაც. დამახასიათებელია, რომ ილია მომდევნო წლებში მის მიერ წაკითხულ წიგნებში საგანგებოდ აღნიშნავს იმ ადგილებს, რომლებიც ანალოგიურ შეხედულებას გადმოცემენ გოეთეს შესახებ. როგორც ამას საგსებით სწორად შენიშნავს თ. მაჰაჯარიანი (იხ. მისი ზემო

დასახელებული შრომები). საყურადღებოა ამ მხრივ ილიასეული: განახაზები ჰაინესა და ბერნეს თხზულებებში კერძოდ, ჰაინეს ცნობილ წერილში „რომანტიკული სკოლა“, ილიას გაუხაზავს ის ადგილი, რომელშიც დიდი გერმანელი პოეტის მხატვრული ნაწარმოებების შესახებ, სხვათაშორის, შემდეგია ნათქვამი: „ისინი ამშვენებენ ჩვენს ძვირფასს სანშობლოს, ისე, როგორც მშვენიერი ქანდაკებანი ამშვენებენ ბაღს; ისინი ქანდაკებებია, რომლებიც შეგიძლიათ გიყვარდეთ, მაგრამ უნაყოფონია. გოეთეს პოეზია არ ბადებს ნოქმედებას, რასაც ბაღებს შილერის პოეზია. მოქმედება არის შვილი სიტყვისა, ხოლო გოეთეს მშვენიერი სიტყვები უშვილონია“ (ჰაინეს თხზულებათა მეხუთე ტომი, 1865 წლის გამოცემა რუსულ ენაზე, გვ. 231).

ბერნეს თხზულებათა მოხსენებელი გამოცემის 11 ტომში კი განახულია შემდეგი სტრიქონები: „მთელს გერმანიაში, მეტიც — მთელს მსოფლიოში, რომ მხოლოდ ორი პოეტი იყოს... და რომ ეს ორი პოეტი იყოს კოცებუ და გოეთე, მე ათასჯერ უფრო მეტი ხალისით მოვიკლავდი სურვილს კოცებუს ცრემლებიდან მომზადებული სუფით, რომელიც ყოველ შენთხვევაში ჩემში მხურვალეობას იწვევს, ვიდრე გოეთეს გაყინული ღვინით, რომელიც მხოლოდ თავში ცემს და იქ ამოწურავს მთელს ცხოვრებას“ (გვ. 81). როგორც ვხედავთ, ორივე აზრს ახასიათებს რაღაც მსგავსება გოეთეს ილიასეულ შეფასებასთან. ამასთან, სავსებით აშკარაა მათთან შედარებით ილიას შეფასების უპირატესობა, მეტი სიღრმე, სიმახვილე და პოეტურობაც.

ასეთივე თანადამთხვევით ხასიათდება ილიას შეხედულება მხატვრული სინარტლის შესახებ დრამაში და ილიასეული განახაზი ადგილები ეკერმანის „გოეთესთან საუბრებში“.

ი. ჰაეჰვაეძე თავის მრავალმხრივ შესანიშნავ წერილში „ახალი დრამების გამო“ (1890 წ.), უპირატესად ა. ცაგარლის დრამის „ქართვის დედის“ უარყოფითი მხარეთა მაგალითზე, საგანგებოდ მიუთითებს, რომ მხატვრული სიმართლე ნოვლენების, მოქმედების განვითარების, ადამიანთა ხასიათებისა და ქცევის სწორ მხატვრულ გამოსახვას, ჩვენებას გულისხმობს. ავტორის პოზიცია, იდეები, როგორი ქეშმარიტიც არ უნდა იყვნენ ისინი თავისთავად, ვერ იქცევიან მხატვრული სიმართლის ორგანულ კომპონენტად, თუ

ისინი სინამდვილის ასეთი წარმოსახვის სახით არ გამოვლინდებიან. „შინაგანი ძალა ღრამისა უნდა გამომეტყველებდეს გარეთ და არა ავტორი შიგ ჩასძახებდეს გარედან“. იმ შემთხვევაში, როდესაც ღრამატული ნაწარმოები წარმოადგენს ხელოვანის მიერ წინასწარ აღებული იდეის ილუსტრაციას, ხოლო ამიტომ წინასწარ ვიცით რომელი პერსონაჟი რას ჩაიდენს, რომელ პერსონაჟს „რა კაცობის ბილეთი აკრავს შუბლზე ავტორისაგან“, ე. ი. როდესაც საქმესა და რეალურ გრძნობას სიტყვიერი რეკლამა და უსაქმოდ აპრიალეზული გრძნობა ცვლის, პიესა ჰკარგავს თავის ნამდვილ სახეს, დამაჯერებლობასა და ემოციური ზემოქმედების უნარს. ასეთი შიშველი ტენდენცია და ქვეშარითი „ღრამა ერთმანეთში ვერ მოთავსდება, რეგორც ცეცხლი და წყალი“. 1891 წელს გამოცემულ „გოეთესთან საუბრების“ მეორე ნაწილში ილიას გაუხზავს ის ადგილი, სადაც გოეთე ღრამატული ნაწარმოების სიდიადეს ეხება. ხოლო კერძოდ შილერის შესახებ აღნიშნავს, რომ მის ადრინდელ პიესებში იდეებია დომინირებული, რომ ღრამატურგს ძალზე ბევრი ჰქონდა სათქმელი, ძალზე ბევრი სურდა გამოეხატა და რომ მან ვერ შესძლო გაემარჯვა ამ ცდუნებაზე. შილერმა გვიან იგრძნო ეს ნაკლი და მთელი თავისი ძალით ცდილობდა დაეძლია იგი „შესწავლისა და შრომის შემწეობით“, თუმცა ეს სრულქმნილად არასოდეს არ გამოუვიდა მას (გვ. 273). დამახასიათებელია, რომ გოეთეს ეს აზრი ილიას არა მარტო გაუხზავს, არამედ წიგნის უკანასკნელ ფურცლებზე საგანგებოდაც აღუნიშნავს ეს გვერდი იწინაწერით: „O drama“.

მეორე შემთხვევაში ილიას გაუხზავს გოეთეს საუბარი ბაირონის პიესის „მარინო ფალეროს“ შესახებ. გოეთე აქ აღნიშნავს: „როდესაც ამ პიესას კითხულობთ, სავსებით გავიწყდებათ, რომ იგი დასწერა ბაირონმა, ისიკინგლისელმა. ჩვენ მთლიანად გადავდივართ ვენეციაში, მაშინაც კი, როდესაც აქ არ მიმდინარეობს მოქმედება. პიროვნებები ლაპარაკობენ თავიანთი სახელით და ამით გამოთქვამენ თავიანთ საკუთარ მდგომარეობას, და მათთან საერთოდ არ სჩანს სუბიექტური გრძნობები, ფიქრები და აზრები პოეტისა. აი ესაა ქვეშარითი ხელოვნება...“ (გვ. 260). აშკარაა, ილიას ორივე ადგილი იმიტომ გაუხზავს, რომ მათში თავისი, „გოეთეს საუბრების“ გამოცემამდე ერთი წლით ადრე დაწერილ წერილში განვითარებული

თვალსაზრისის შესატყვისი თუ დამადასტურებელი შეხედულებები ამოუცვნია.

ყურადღებას იქცევს ი. ჭავჭავაძის განახლებები დ. გურამი-შვილის, ვ. ორბელიანისა და ი. დავითაშვილის თხზულებათა კრებულებშიც (საერთოდ, ქართველ მწერალთა თხზულებები ზედმიწევით ცოტაა შემონახული ილიას პირადი ბიბლიოთეკის ამჟამად ცნობილ ნაწილში). ეს განახლებები უაღრესად საყურადღებო მასალას წარმოადგენს იმის ნათელსაყოფად, თუ რა მოტივებს აფასებდა ი. ჭავჭავაძე ყველაზე მეტად დასახელებულ მწერალთა შემოქმედებაში.

უპირველეს ყოვლისა ეს ითქმის იმ აღნიშვნების შესახებ. რომლებიც გვხვდება ი. დავითაშვილის თხზულებათა 1890 წლის გამოცემის ილიასეულ ეგზემპლარში.

როგორც ცნობილია, ი. ჭავჭავაძე ი. დავითაშვილის გარდაცვალებას „ივერიის“ მეთაურით გამოეხმაურა (1887 წ., № 61). გაზეთის ანავე ნომერში მან დაბეჭდა „მოკლე ბიოგრაფია იოსებ დავითაშვილისა“. ამ წერილებში მოცემული ილიასეული შეფასება ი. დავითაშვილის შემოქმედებისა და მოღვაწეობისა საერთოდ ცნობილია. ამიტომ ჩვენ აქ მხოლოდ იმ გარემოებას მივუთითებთ, რომ, როგორც ჩანს, ი. ჭავჭავაძეს ამ წერილების წერისას ხელთ არ ჰქონია ი. დავითაშვილის ყველა თხზულება. ალბათ ამის გამო მას ი. დავითაშვილის ნაწერების დასახელებული გამოცემა განსაკუთრებული ყურადღებით წაუყითხავეს და მრავალი ადგილი გაუხზავეს, როგორც პოეტის ნაწარმოებებში, ისე ჩვეულებრილ ნ. მთვარელიშვილის ვრცელ წერილშიც ი. დავითაშვილის შესახებ, რომელშიც, სხვათაშორის, ნოტანილია ამონაწერები პოეტის კორესპონდენციებსა და წერილებიდანაც. ამ უკანასკნელთა შორის ი. ჭავჭავაძეს გაუხზავეს შემდეგი სტრიქონები: „მაგრამ ვაი ის არის, რომ ჩვენში სანთლით საქებელნი არიან მეთაურნი და ხალხისათვის გულშემატკივარი პირნი“. „არიან ისეთი იდიოტებიც, რომელნიც უარს ჰყოფენ სამშობლო ენას...“ თავისთავად ცხადია, რომ ეს სტრიქონები მოწონების გამოა ხაზგასმული.¹ რაც შეეხება

¹ სხვათაშორის, ერთადერთი ცნობა იმის შესახებ, რომ „მოკლე ბიოგრაფია იოსებ დავითაშვილისა“ ი. ჭავჭავაძეს ეყუთვნის, ამ წერილშია მოცემული. ამ ცნობის საფუძველზე შეიტანა ეს სტატია პ. ინგოროყვამ ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა კრებულში, თუმცა მისი ილიასეულობა მას მაინც საეჭვოდ მიჩნია (იხ. ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 489).

დამახასიათებელია, რომ ი. ჭავჭავაძეს ეს ცნობა განახლები ან რაიმე სხვა ნიშნით თუ მინაწერით უარყოფილი არა აქვს თავის ეგზემპლარში.

ი. დავითაშვილის ლექსებს, გაზაფხულს ილიას მიერ, მათ შორის პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ის სტრიქონები, რომლებიც მშრომელი ხალხის გაპირვებას, ღუხპირ ცხოვრებას ასახავენ, აგრეთვე სწავლა-განათლების მნიშვნელობას ან ეროვნულ საკითხს ეხებიან. აი ისინიც:

„მუშა ვარ და კიდევ ვიცი,
მუშის ბედი თუ რაც არი:
ის უღელში გაბმულია
ქედ მოღრეკით, როგორც ხარი“
(„მუშის სიმღერა“).

„დღეს ჩვენი შრომა სხვას მიაქვს,
და ჩვენ კი ვრჩებით მშიერი!

.

მაგრამ ვინ გვიხსნის ტანჯულებს
და ვინ გაგვიხსნას გონება,
რომ არვინ ცდილობს დაამხოს
საწყალი მუშის მონობა“.

(„პოეტებს“).

„ღალუა მოვა, წაიღებს პურის მშვენიერ ხეავსაო“.
(„გაზაფხული“).

„მე“ მოვსპოთ, „ჩვენა“ ვიხმაროთ.
მით მოძმეს მივცეთ ნუგეში.

მჩაგვრელთა მხარი ვუჭეციოთ,
ჩაგრულთა მივცეთ სალამი.
სწავლისა, განათლებისა
ავმართოთ დროშა-ალამი“
(„ახალ მოლექსებს“).

სხვა მაგალითებს აღარ მოვიტანთ, რადგან უკვე ცოტირებულიც საესებით ნათელს ხდის, თუ ი. დავითაშვილის შემოქმედე-

ცხადია, იგი მართალი რომ არ იყოს, ი. ჭავჭავაძე ასეთი დუმილით არავითარ შემთხვევაში არ აუვლიდა გვერდს მას. გ.რდა ამისა, თვით თვარულიშვილიც ვერ შეკადრებდა ი. ჭავჭავაძეს შეუმოწმებლად მოეცა ასეთი ცნობა. რაც შეეხება, სტატიის სტილს, ჩვენი აზრით ის საესებით ილიასეულია.

ბის რა მხარე მიაჩნდა ყველაზე მნიშვნელოვნად ილიას¹. ცხადია, ეს სტრიქონები რანდენიმედ თვით დიდი ქართველი მწერლის დემოკრატიულ სულისკვეთებასაც გამოხატავენ. შეიძლება მეტიც ითქვას: ეს მოტივები, უმეტეს შემთხვევაში, თვით ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებით და ნააზრევითაც არის შთაგონებული (ი. დავითაშვილმა ხომ ი. ჭავჭავაძის თვალსაჩინო გავლენა განიცადა). აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სტრიქონები: „რომ არავინ ცდარობს დაამხოს საწყალი მუშის მონობა“, არა მარტო გაუხაზავს ილიას, არამედ გვერდითი ნიშნებითაც აღუნიშნავს. ბუნებრივია, რომ ასეთი საგანგებო აღნიშვნა, რაც სხვა სტრიქონების მიმართ არ გვხვდება, შემთხვევითი არაა. აქ უდავოდ სოლიდარობაა გამოხატული ი. დავითაშვილის გულისტკივილისა და ჩივილის მიმართ².

ყველაფერი ეს იმის ნათელსაყოფია, თუ როგორი გულისხმიერებით ეპყრობოდა ი. ჭავჭავაძე იმ მწერლებს, რომლებიც ეროვნულ და დემოკრატიულ პოზიციაზე იდგნენ. ამასთან, აქ თვალსაჩინოდაა ასახული დიდი ქართველი მწერლის დამოკიდებულება გლეხკაცის ცხოვრებისა და ინტერესებისადმი, რაც მისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ერთ-ერთ არსებით ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს.

ილიასეულ წიგნებს შორის გვხვდება სანდალას (ზ. ჭიჭინაძის) „წერილებიც ქართულ მწერლობაზე“ (გამოცემულია 1888 წელს). ეს „წერილები“ უაღრესად ტენდენციურია და ნიჰილისტუ-

¹ სხვათა შორის, „ვერის“ მეთაურში ეს სტრიქონები არ არის ციტირებული. მაგრამ ისინი უფრო მეტად ნათელყოფენ როგორც ამ წერილში, ისე „მოკლე ბიოგრაფიის“ მოკ.მეფე ილიასეულ დაბასიათებას ი. დავითაშვილის ვიდრე ის მაგ. ლ. თები, რომლებიც ნაინ ხელთ ჰქონია ი. ჭავჭავაძეს და მეთაურშია მოტანილი.

² ინტერესს მოკლებული არ არის შემდეგი დეტალიც. ი. ჭავჭავაძეს ი. დავითაშვილის ლექსისათვის:

„აქა, აქა. ნინო,
ჩემო თვალის ჩანო!
გამოიქე, ნუ შიშობ,
ფეხი აუ იტყანო“.

შემდეგ მინაწერი დაურთავს: „ერთი კარგი ლექსი ნინოზე დიმიტრი...მაც გამოთქვა:

ნინო, ნინო
შეგაქამე ლობიო!“

ამ მინაწერის (იხ. ი. დავითაშვილის თხზულებათა გამოცემის აღნიშნული ეგზემპლარი, გვ. 145). ახრი უკეთესად იხილავს ნათელია. ჩანს ი. ჭავჭავაძესა ი. დავითაშვილისადმი უაღრესად სადებიო და მოკიდებულების მიუხედავად, მაინც წაადენია დიმიტრი ციტირებული ლექსის მიმოთ.

რი, შეიძლება ითქვას, რომ აქ ახალი ქართული ლიტერატურის არც ერთი საკითხი არ არის სწორად გაშუქებული. ამასთან, ნ. ბართაშვილი, გრ. ორბელიანი და თვით ი. ჭავჭავაძის თაობაც მეტად უდიერად არის მოხსენებული და სრულიად უსაფუძვლოდ შეურაცყოფილი. ამიტომ ი. ჭავჭავაძეს ზ. ჭიჭინაძის ეს ბროშურა გულდასმით წაუკითხავს და აღშფოთებულს წითელი ხაზებით აუჭრელებია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ი. ჭავჭავაძე მაშინვე გამოეხმაურა ამ „წერილებს“ „ივერიის“ საგანგებო მეთაურით¹, რომელშიც მოცემულია მათი საერთო შეფასება. რაც შეეხება „წერილებში“ ნოცემული თვალსაზრისის კონკრეტულ კრიტიკას, როგორც ჩანს, ეს მას არ ჩაუთვლია საჭიროდ (უფრო სწორად თვით ზ. ჭიჭინაძე არ ჩაუთვლია პირდაპირი პოლემიკის ღირსად). მაგრამ ჭეშმარიტების აღდგენა მაინც მიუჩნევია თავის აუცილებელ მოვალეობად. ეს საკვებით გასაგებიცაა, რადგან ზ. ჭიჭინაძის მიერ აღძრული საკითხების სწორ გაშუქებას არა მარტო ლიტერატურული მნიშვნელობა ქონდა, არამედ საერთო ეროვნულიც. ჩვენი აზრით, ამ გარემოებითაცაა გამოწვეული ილიას ცნობილი „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“, რომლებიც პ. ინგოროყვას გამოკვლევით დაწერილია 1892 წელს (პირველი და მეორე ნაწილები დაიბეჭდა იმავე წელს „ივერიაში“, ხოლო მთლიანი სახით ამჟამად არ არის ცნობილი — დაუმთავრებლად ითვლება). ნართალია, ამ წერილებში ზ. ჭიჭინაძე არც ერთხელ არ არის მითითებული, მაგრამ ილია აქ, არსებითად, მასაც პასუხობს. ორივე „წერილების“ ურთიერთთან შედარება ცხად საფუძველს იძლევა ასეთი ვარაუდისათვის.

ძირითადად ასეთია ის მასალები, რომლებსაც ილიას პირადი ბიბლიოთეკის ამჟამად ცნობილ ნაწილში ვხვდებით. როგორც ვხედავთ, მათ გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ დიდი ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების შესწავლისათვის.

1958 წ.

¹ „ივერია“, 1898 წ. № 193 ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა კრებულში ეს მეთაური შეტანილია შემდეგი სახელწოდებით: „სანდალას წიგნის გამომცემი (ტ. IV, გვ. 195 - 199). „ივერიაში“ დაბეჭდილია ფელეტონებიც „ლონი აოიან. ტოლნი აოიან“... (1888 წ. № 191, 192, 193), რომლის უმეტესი ნაწილი სანდალას „წერილებს“ ეხება. აქაც, არსებითად, ს.ერთო შეფასებაა მოცემული. არ არის გამორიცხული, რომ ეს ფელეტონი ი. ჭავჭავაძეს ეკუთვნოდეს.

ახალი ქართული ხელოვნების ურთიერთობა რუსულ რეალისტურ ხელოვნებასთან

ქართული სახვითი ხელოვნების ურთიერთობას რუსული სახვითი ხელოვნების განვითარებასთან მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. როგორც ცნობილია, იგი დამკვიდრდა ჯერ კიდევ გენიალური პოეტის შ. რუსთაველის ეპოქაში, ფრესკული მხატვრობის ქართველ ოსტატთა რუსეთში მოღვაწეობით. მომდევნო პერიოდში, სახელდობრ მე-16 საუკუნის ბოლოსა და მე-17 საუკუნეში, საქართველოსა და რუსეთის სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ურთიერთ ან დაახლოების შედეგად, აღნიშნული კავშირი ისევ განახლდა და თვალსაჩინოდ გაფართოვდა, რასაც, სხვა მნიშვნელოვან მომენტებთან ერთად, ნათლად ასახავს ქართველ მეფეთა და წარჩინებულ თავადთა მოწვევით საეკლესიო მხატვრობის რუსი ოსტატების მუშაობა საქართველოში. ამ მხატვრების უმეტესი ნაწილი, როგორც ეს თეიმურაზ პირველის ერთ-ერთი წერილიდან ირკვევა, მთელ თავის სიცოცხლეს აქ ატარებდა. დამახასიათებელია, რომ თვით ქართველი მეფეებიც დაინტერესებული ყოფილან რუსი მხატვრების საქართველოში დარჩენით. კერძოდ, ცნობილია, რომ თეიმურაზ პირველი საგანგებო ღონისძიებებსაც კი მიმართავდა ამ მიზნით¹.

რუსეთთან საქართველოს შეერთების, ან უაღრესად დიდი ისტორიული მნიშვნელობის აქტის შემდეგ, ცარიზმის უღმობელი კოლონიური პოლიტიკის მიუხედავად, ქართველი და რუსი ხალ-

¹ М. Поликтов, Новые данные о московских художниках XVI—XVII вв. в Грузии. 1941 г., Тбилиси, გვ. 13.

ხების დაახლოება სახვითი ხელოვნების სფეროშიც იმდენად არსებით ხასიათს იღებს, რომ გასული საუკუნის რუსული რეალისტური ხელოვნება ახალი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ხდება.

ი. ჭავჭავაძე წერდა: „თქმა არ უნდა, რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზე და დიდი ზემოქმედება იქონია ყოველს მასზედ, რაც ჩვენს სულიერს ძალღონეს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დაამჩნია მან თავისი ავკარგიანობა. არ არის ჩვენში არც ერთი მოღვაწე და მოქმედი კაცი მწერლობაში, თუ საზოგადო საქმეთა სარბიელზედ, რომ თავისუფალი იყოს ხსენებული ლიტერატურის ზეგავლენისაგან... თვითეული ჩვენგანი რუსული ლიტერატურით გაზრდილა, თვითეულს ჩვენთაგანს მის გამონარკვევზედ აუგია თავისი რწმენა, თავისი მოძღვრება და თავისი საგანი ცხოვრებისა საზოგადო საქმისათვის ამ გამონარკვევის მიხედვით გამოუჩინებია“¹.

დიდი ილიას ეს სიტყვები ზუსტად განსაზღვრავენ ახალ ქართულ სახვით ხელოვნებასა და მის ოსტატებზე გასული საუკუნის მოწინავე რუსული სახვითი ხელოვნების კეთილმოქმედი გავლენის ხასიათსაც. რუსულმა რეალისტურმა მხატვრობამ და ქანდაკებამ რამდენიმედ მაინც, მართლაც მისცა მიმართულება, შეიძლება ითქვას, იდეურ-ესთეტიკური საზრდოც კი, განსაზღვრული გაგებით ახალ ქართულ მხატვრობასა და ქანდაკებას. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ გასული საუკუნის დასაწყისიდან ყოველი თვალსაჩინო ქართველი ხელოვანი სამხატვრო განათლებას რუსეთში იღებდა, რუს მხატვართა უშუალო ხელმძღვანელობით იძენდა მხატვრულ კულტურას, ეუფლებოდა პროფესიულ ოსტატობასა და იკავავდა შემოქმედებითს გზას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პერედვიჟნიკური მიმდინარეობის, ახალი რუსული ხელოვნების ამ წამყვანი და მსოფლიო დიდების მოსილი, ღრმად რეალისტური და ეროვნული დემოკრატიული მიმდინარეობის გავლენა 80—90-იან წლებში რუსეთში მოსწავლე ქართველ ახალგაზრდა მხატვრებზე. ეს ახალგაზრდები სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, პერედვიჟნიკელთა რეალისტური შემოქმედე-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. VIII, 1928 წ., გვ. 285.

ბითა და იდეებით შთაგონებულნი ემსახურებოდნენ ქართველი ხალხის ეროვნულ მხატვრულ კულტურას. მაგრამ, ამავე დროს, ეს შთაგონება არ ვლინდებოდა ეპიგონიზმის გზით, რის გამო ახალი ქართული ხელოვნება არ წარმოადგენს რუსული ხელოვნების პირდაპირ ანარეკლს, გამოძახილს, ანდა, ი. ჭავჭავაძისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, გარედან შემოტანილ „უქმ და მკვდრად შობილ“ მოვლენას. პირიქით, იგი, ისე როგორც უფრო ფართო მხატვრული და ისტორიულ-საზოგადოებრივი დიაპაზონის მქონე ახალი ქართული ლიტერატურა, „საკუთარი ვითარების შესწავლას“ ემყარება¹, ქართველი ხალხის ცხოვრებისა და მრავალ-საუკუნოვანი დიდი მხატვრული კულტურის რეალისტური ტრადიციების სიღრმიდან იღებს ძირითად საზრდოს და ამ საფუძვლის ასპექტში უკუაფენს რუსული რეალისტური ხელოვნების პროგრესულ გავლენას.

ამიტომაც, რომ ახალი ქართული ხელოვნება ხასიათდება გარკვეული, სავსებით ჩამოყალიბებული საკუთარი ეროვნული ინდივიდუალობით, განვითარების თვითმყოფადი გზით და გვევლინება როგორც ქართული ხელოვნების ისტორიის დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის მქონე ორგანული საფეხური. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გასული საუკუნის მოწინავე რუსული ხელოვნებისა და ესთეტიკის გავლენა ახალი ქართული რეალისტური ხელოვნების განვითარებაზე დადებითი მოვლენა იყო, რადგან იგი კი არ აფერხებდა და ბორკავდა, არამედ, პირიქით, ხელს უწყობდა ქართული მხატვრობისა და ქანდაკების ახალი მხატვრული პრიციპებით, ახალი ენარებით გამდიდრებას, ეროვნულ ნიადაგზე აღორძინებას, ეპოქის მოწინავე მხატვრული კულტურის დონემდე ამაღლებას. ამრიგად, სახვითი ხელოვნების სფეროშიც ნათლად ვლინდებოდა მეფის რუსეთთან დაპირისპირებულ რუს ხალხსა და მის საუკეთესო წარმომადგენლებთან ქართველი ხალხისა და მისი კულტურის ურთიერთობის პროგრესული ხასიათი და ისტორიული მნიშვნელობა.

*

პირველი ქართველი მხატვარი, რომლის შემოქმედებითაც ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახ-

¹ იხ. ი. ჭავჭავაძე, თხზ. ტ. II, 1941 წ., გვ. 178.

ღინა გასული საუკუნის 30—40-იანი წლების მოწინავე რუსულმა წესდებულმა კულტურამ და რომელმაც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო უმაღლესი სამხატვრო განათლება, იყო პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის ყმა გრიგოლ ივანეს-ძე მაისურაძე (:814 —1885).

როგორც ცნობილია, ა. ჭავჭავაძის ოჯახში არა მარტო პოეზიის, არამედ მხატვრობის კულტიც ბატონობდა. მგოსნის ქალიშვილები დიდ ინტერესს იჩენდნენ მხატვრობისადმი (განსაკუთრებით სოფიო, რომლის ნახატები გარკვეული დახელოვნებითაც კი ხასიათდება). ანის გამო წინანდალში არც ისე იშვიათად იყვნენ სტუმრად ან საკმაოდ ხანგრძლივად მუშაობდნენ საქართველოში დროებითი მცხოვრები თუ მოგზაური პროფესიონალი მხატვრები. ასეთი გარემოს შედეგად ჩაენერგა მხატვრობის სიყვარული ჭაბუკ გ. მაისურაძეს, რომელიც, როგორც ჩანს, თავისი სავალდებულო საბატონო სამსახურით უშუალოდ ყოფილა დაკავშირებული პოეტის სასახლის ცხოვრებასთან.

ა. ჭავჭავაძე განსაკუთრებული გულისხმიერებით მოექცა თავისი ყნის გატაცებასა და ნიჟს. პირველად მან გ. მაისურაძეს შეუქნნა პირობები იმისათვის, რომ ორი წლის განმავლობაში ემეცადინა ხატვასა და ფერწერაში, ხოლო შემდეგ, ამ მეცადინეობის დროს გამოვლენილ „არაჩვეულებრივ წარმატებათა“ გამო, სავსებით გაათავისუფლა იგი ყმობისაგან, იმ პირობით, თუ დაუყოვნებლივ შევიდოდა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. პოეტისავე დახმარებით 1837 წლის ოქტომბერში გ. მაისურაძე ჩარიცხეს პეტერბურგის აკადემიის ე. წ. „კლასგარეშე მოწაფედ“ (თავისუფალ მსმენელად) დიდი რუსი მხატვრის ბრიულოვის სახელოსნოში, სადაც ამ დროს სწავლობდა სახელგანთქმული უკრაინელი დემოკრატი მწერალი და მხატვარი ტარას შევჩენკო. შვიდი წლის მეცადინეობის შემდეგ, 1844 წლის 12 სექტემბერს, გ. მაისურაძემ „პორტრეტულ ფერწერაში კარგი ცოდნის გამოჩენისათვის“ აკადემიიდან მიიღო ატესტატი „კლასგარეშე თავისუფალი მხატვრის“ წოდების შესახებ.

1850 წლიდან გარდაცვალებამდე გ. მაისურაძე მოღვაწეობდა ქ. ქუთაისში. აქ იგი კლასიკურ გიმნაზიაში ასწავლიდა ხატვას, სუფთა წერასა და ხაზვას, ამასთან ნაყოფიერად მუშაობდა როგორც

მხატვარიც. მხატვრის გარდაცვალების გამო გაზ. „დროება“ წერდა: „ქუთაისში კერძო სახლებშიც და სხვა დაწესებულებებშიც ზშირად შეხვდებით განსხვავებულის ყალბით დახატულ სურათებს ბევრი იკონოსტასი (კანკელი) გ. ი. მაისურაძის ნახელიანებია. ქუთაისისა და ამ მაზრის სოფლის ეკლესიებში“¹. სამწუხაროდ, გ. მაისურაძის ნიერ როგორც ქუთაისში, ისე უფრო ადრე აკადემიასა და ა. ჭავჭავაძის ოჯახში შესრულებულ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთაგან, მეტად მცირე ნაწილია ცნობილი. მათ შორის, რეალიზმისა და მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ნ. აბულაძის პორტრეტი (დაწერილია დაახლოებით 60-იან წლებში), ხოლო განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ავტობორტრეტი (აკვარელი. შექმნილი უნდა იყოს 60—70-იანი წლების მიჯნაზე). ეს უკაასკნელი, გ. მაისურაძის ცნობილ ნაწარმოებებთან შედარებით, ყველაზე ძლიერია და ნათლად ასახავს მხატვრის როგორც პორტრეტისტის თვალაჩინო ოსტატობას, მისი შემოქმედებითი წარმოსახვის სიმახვილეს, სიმართლესა და ფსიქოლოგიურ სიღრმეს. იგი, შეიძლება ითქვას, ძირითადად ჩამოყალიბებული რეალისტური ქმნილებაა, რომელშიც იგრძნობა ეპოქის დემოკრატიული იდეების გამოძახილი. აღსანიშნავია, რომ გ. მაისურაძემ თუმცა ჯერ კიდევ პეტერბურგში მიიღო მოწინავე იდეებისა და ხელოვნებისაგან შთაგონება, მაგრამ მისი შემოქმედებითი ევოლუციის წამყვან ფაქტორად ეს ახალი გზა მხოლოდ მაშინ იქცა, როდესაც რეალიზმი ქართული ლიტერატურის განვითარებას დაედო საფუძვლად, კერძოდ, განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლნდა თერგდალეულთა ესთეტიკურ მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ შემოქმედებაში. გ. მაისურაძის ან მიჯნამდე შექმნილი ნაწარმოებები კი გაცილებით უფრო განსაზღვრული მონაცემებით ხასიათდება ამ მხრივ. ამრიგად, მხატვრის რეალისტური ხედვა და ოსტატობა უფრო მკვეთრ სახეს იღებენ მაშინ, როდესაც ისინი სათანადო ეროვნულ ნიადაგში პოულობენ უშუალო საფუძველს. „ავტობორტრეტი“ ამ ვითარების ლოგიკური შედეგია, ხოლო მისი სახით გ. მაისურაძე გვევლინება როგორც რეალიზმის არსებითი ტენდენციების,

¹ გაზ. „დროება“, 1885. № 129.

..ადრინდელი რეალიზმის“ დამნერგავი და საუკეთესო გამომხატველი გასული საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში¹.

70-იანი წლების ბოლოსა და 80-იან წლებში ქართული მხატვრობის განვითარების გზა გაცილებით უფრო მრავალფეროვანი და მნიშვნელოვანი ხდება. ამ მიჯნაზე განსაკუთრებით ძლიერდება ახალი ქართული ხელოვნების ურთიერთობა რუსულ რეალისტურ ხელოვნებასთან.

ცნობილმა ქართველმა მხატვრებმა ალექსანდრე ბერიძემ (1859—1917) და რომანოზ გველესიანმა (1859—1884) გადაშალეს ჩვენი რეალისტური მხატვრობის განვითარების აღნიშნული პერიოდის პირველი ფურცლები.

ა. ბერიძემ თბილისის სამხატვრო სკოლის წარმატებით დაწავრების შემდეგ სწავლა განაგრძო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. მაგრამ აქ იგი მხოლოდ 1877—1878 და 1881—1882 სასწავლო წლებში მეცადინეობდა, უფრო მეტ დროს კი ნეაპოლში ცხოვრობდა და სწავლობდა. ამიტომაც, რომ მის მიერ 80-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოებები უფრო მეტად იტალიური ხელოვნების გავლენით ხასიათდება. ასეთია, მაგალითად, „მოხუცის პორტრეტი“ და სხვ. 80-იანი წლების ბოლოს კი მხატვარში არსებითა გარდატეხა მოხდა: 1888 წელს ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი ვენეციიდან გაგზავნილ წერილში იგი ოცნებობს მოსკოვში მუშაობასა და იქ უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლის დამთავრების დიპლომის მიღებაზე. ეკონომიური ხელმოკლეობის გამო მან ეს განზრახვა ვერ შეასრულა. მიუხედავად ამისა, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ მის შემოქმედებაში გარკვევით აისახა ერთგვარი შენობარუნება რუსული ნაციონალური რეალისტური მხატვრობის ტრადიციების შემოქმედებითი ათვისებისაკენ. ეს გარდატეხა, უპირველეს ყოვლისა, გამოვლინდა ისეთ ნაწარმოებებში, როგორიცაა „სალამურზე დამკვრელი ბიჭი“ (1895 წლის ვარიანტი), „მწყემსი“ და მთელი რიგი სხვა ქანრული ნამუშევრები, რომლებშიც ნათლად გამოსკვივის მშობელი ხალხის ცხოვრების იმგვარი რეალისტური

¹ ცხადია, ისიც, რომ „ავტოპორტრეტი“—60—70-იანი წლების ქართული პორტრეტული მხატვრობის ეს ყველაზე შესანიშნავი ქმნილება არ შეიძლება ერთადერთ გაონაკლისს წარმოადგენდეს მაისუოაძის ნაწარმოებთა შოლის. მხატვრის შემოქმედების შემდგომი შესწავლა უსათუოდ დაადასტურებს ამ ვარაუდს.

და ეროვნული ხასიათის ფერწერითი წარმოსახვის ძიება, როგორც დამახასიათებელი იყო პერედვიჟნიკული მიმდინარეობისათვის და ამ ეპოქის ქართული მხატვრული კულტურის წამყვან ტენდენციებს ესიტყვებოდა.

რ. გველესიანი კიდევ უფრო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პერედვიჟნიკელთა შემოქმედებასა და ესთეტიკურ იდეებთან. 1879 წელს იგი ანთავრებს თბილისის სამხატვრო სკოლას, 1880—1881 წლებში აბარებს საშუალო სასწავლებლის კურსს, ხოლო 1881 წელს შედის პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, რომლის სრულ (მეცნიერულ) კურსს ამთავრებს 1884 წელს. აკადემიაში სწავლის პერიოდში რ. გველესიანის ფაქტიური მასწავლებელი და შთამაგონებელი იყო არა ოფიციალური მხატვრობა, არა აკადემიაში, არამედ პერედვიჟნიკელთა „ეროვნული რეალიზმი“. რომელმაც ძირითადად სწორედ 80-იან წლების პირველ ნახევარში მიაღწია თავისი განვითარების უმაღლეს მწვერვალს. ამიტომაც, რომ რ. გველესიანის მახვილი ჩანახატები და ნახატები, დიდი მხატვრული განცდით, კოლორიტის შესანიშნავი შეგრძნობით, თავისუფალი და ფართო მონასმებით შესრულებული პორტრეტული და ქანრული ეტიუდები („კახელი დოქით“, „კ. მაღალაშვილის პორტრეტი“, ა. ბერიძისა და გ. ვაბაშვილის პორტრეტები და სხვ.), რომელთა აბსოლუტური უნრავლესობა ეროვნულ თემატიკას ასახავს, რეალისტურია და მკვეთრადაა გამსჭვალული ამ ეპოქის რუსული რეალისტური მხატვრობის ნიშანდობლავი თვისებებით. განსაკუთრებით ნათლად არის ასახული პერედვიჟნიკელთა აღნიშნული გავლენა „ლარიბ გოგონაში“, რომელიც მხატვრის ერთ-ერთი ყველაზე უძლიერესი და ღრმად იდეური ეტიუდია.

უაღრესად საყურადღებოა ისიც, რომ რ. გველესიანი, ეს უდავოდ დიდი ტალანტით დაჯილდოებული მხატვარი, რომელსაც არ დასცალდა სათანადოდ გაეშალა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობა (გარდაიცვალა აკადემიის დამთავრებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ), 1882 წლიდან აქტიურ მონაწილეობას იღებდა პეტერბურგის სამხატვრო ცხოვრებაში: ასურათებდა საბავშვო მოთხრობებს და სისტემატურად თანამშრომლობდა ჟურნალ „ნოვში“ (აფორმებდა სხვადასხვა წერილებს, განცხადებებს და ბეჭდავდა თავის ნაწარმოებებსაც).

1865—1888 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის

ბატალურ კლასში წარმატებით მეცადინეობდა და რუსული რეალისტური (პერედვიჟნიკული) მხატვრობით იყო გატაცებული გამოჩენილი რეალისტი მხატვარი, ახალი ქართული მხატვრობის ფუძემდებელი და უდიდესი წარმომადგენელი გიგო გაბაშვილი (1862—1936). პეტერბურგში ათვისებული პროფესიული ოსტატობისა და რეალისტურ-პერედვიჟნიკული მხატვრობის შემოქმედებით-ესთეტიკური პრინციპების ეროვნულ ნიადაგზე გარდასახვის გზით, მან შესძლო ქართული მხატვრობის ამაღლება ეპოქის მოწინავე რეალისტური მხატვრული კულტურის საერთო დონემდე, თავისი შემოქმედებითი კონცეფციითა და მიმართულებით. იგი, არსებითად, განსაზღვრული აზრით, თერგდალეული იყო, რომელმაც ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ძირითადად იგივე როლი შეასრულა რეალიზმისა და დიდი შემოქმედებითი ასპარეზის დამკვიდრების მხრივ, რაც ილია ჭავჭავაძემ ახალ ქართულ ლიტერატურაში. მის შემოქმედებაში თუმცა არაპირდაპირ, მაგრამ მაინც ერთგვარად იგრძნობა პერედვიჟნიკელთა ბელადების, ძირითადად ი. რეპინის შემოქმედების საერთო მიმართება, ამეტყველებული ეროვნულ ჩარჩოში. ოღონდ ეს არსებითი ან მნიშვნელოვანი ხასიათის მაინც არ არის. ამიტომ, როდესაც თანამედროვეებმა გ. გაბაშვილს „ქართველი რეპინი“ უწოდეს, მათ, ალბათ, ძირითადად მხატვრის განსაკუთრებული ნიჭი, კოლორიტის სიძლიერე და უკვე აღნიშნული ისტორიული მისია ჰქონდათ მხედველობაში.

გასული საუკუნის 80-იან წლებში მოსკოვის მხატვრული ცხოვრების ატმოსფეროში მიიღო შემოქმედებითი ნათლობა ქართული რეალისტური მხატვრობის შესანიშნავმა წარმომადგენელმა, არა ერთი ღრმად იდეური, რეალისტური, ეროვნული და თავისებური მხატვრული წარმოსახვის მომცველი ნაწარმოების შემქმნელმა ალექსანდრე ბრევილიშვილმა (1886—1933), რომელმაც 1889 წელს მაღალი შეფასებით დაამთავრა მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელი.

1892—1899 წლებში, ჯერ მოსკოვის სტროგანოვის ტექნიკურ-სამხატვრო სასწავლებელში, ხოლო შემდეგ ოდესის სამხატვრო სკოლაში სწავლობდა სახელგანთქმული პორტრეტისტი, ახალი ქართული ქანდაკების შემქმნელი და ერთადერთი მოანაგე, ქართული საბჭოთა ქანდაკების ფუძემდებელი და უდიდესი წარმომადგენელი იაკობ ნიკოლაძე (1871—1951).

1896—1899 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში უშუალოდ ი. რეპინის ხელმძღვანელობით სწავლობდა ახალი ქართული რეალისტური მხატვრობის ცნობილი ოსტატი და ქართული საბჭოთა მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი მოსე თოიძე (1871—1953). რუსეთში მიიღო სამხატვრო განათლება ყველა იმ რეალისტმა ქართველმა მხატვარმაც, რომლებიც დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის წინა პერიოდში გამოვიდნენ შემოქმედებითს ასპარეზზე და მეტად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქართული საბჭოთა მხატვრობის განვითარებაში (ა. ცინაკურიძე, ვ. სიდამონ-ერისთავი და სხვ.). ყველა ამ ქართველი ხელოვანის შემოქმედებითი გზა მეტ-ნაკლები სიმკვეთრით თვალსაჩინოდ არის დავალებული რუსული რეალისტური სახვითი ხელოვნების ტრადიციებისაგან. აქვე უნდა დასახელდეს მხატვარი ი. გუგუნავაც, რომელიც უმთავრესად რუსეთში მოღვაწეობდა და პერფექციონიზმთან იყო უშუალოდ დაკავშირებული.

დამახასიათებელია, რომ ქართული რეალისტური სახვითი ხელოვნების ზემოთ დასახელებულ წარმომადგენელთა ნაწილმა სხვა ქვეყნებშიც განაგრძო სწავლა, სახელდობრ, ვ. გაბაშვილმა — მიუნხენში, ა. მრეველიშვილმა და ი. ნიკოლაძემ — პარიზში და სხვ., მაგრამ მათი შემოქმედების ძირითადი მოტივი, სული და გული მაინც ის რეალისტური პრინციპები იყო, რომლებიც ქართული და რუსული ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციების საფუძველზე ჩამოყალიბდა მათ შემოქმედებითს ევოლუციაში¹. ამასთან, მათი უმრავლესობა, საზღვარგაზეთ ყოფნის დროს, სავსებით უარყოფდა არა მარტო იქ გაბატონებულ დეკადენტურ ხელოვნებას, არანედ სწავლების იქაურ სისტემებსაც, და აღიარებდა რუსული მხატვრული კულტურის აშკარა უპირატესობას. ამ მხრივ განსაკუთრებით დამახასიათებელია გიგო გაბაშვილის პირადი წერილები მხატვარ დ. გურამიშვილისადმი. ამ წერილებში მხატვარი სინანულით აღნიშნავს, რომ იგი შევიდა მიუნხენის აკადემიაში, რომელსაც არ შეუძლია რაიმე ახალი მისცეს მას, რადგან იქ არ არსებობს არავითარი პირობები ნატურის შესწავლისათვის და არასწორად არის დაყენებული ხატვის სწავ-

¹ ამ მხრივ გამოწვევისა ი. ნიკოლაძის შემოქმედებითი ევოლუციის მხოლოდ ხანმოკლე პერიოდი (ძირითადად 1906—1908 წლები, როდესაც დიდი ქართველი მოქანდაკე ფრანგული იმპრესიონიზმის გავლენას განიცდიდა.

ლება. იგი აგრეთვე მიუთითებს მაშინდელ გერმანულ ხელოვნებაში გაბატონებულ — „ჩლუნგ მოდერნზე“ და დასძენს: გერმანული ხელოვნება ისე დაქვეითებულია, „რომ მე ეს არ შემეძლო წარმომედგინაო“.

ამავე დროს, მიუნხენის 1895 წლის საერთაშორისო გამოფენაზე ი. რეპინის სურათის — „ზაპოროჟიელების“ (მთლიანი სახელწოდებით — „ზაპოროჟიელები ადგენენ თურქეთის სულთანთან გასაგზავნად წერილს“) ოქროს დიდი მედლით დაჯილდოების გამო, იგი აღფრთოვანებული სწერდა გურამიშვილს: „სრული გამარჯვება გამოფენაზე, როგორც მე ამას წინასწარ, ჯერ კიდევ გამოფენის გახსნამდე ვამბობდი. მოიპოვა რეპინმა, რუსმა მხატვარმა“. თვით რეპინს კი გ. გაბაშვილმა, ამავე ფაქტთან დაკავშირებით, მილოცვის წერილი გაუგზავნა, თუმცა მაშინ პირადად არ იცნობდა მას. სამწუხაროდ, ეს წერილი დაკარგულია. ი. რეპინის საპასუხო წერილი კი, რომელსაც დიდი ქართველი მხატვარი სიკვდილამდე სიყვარულით ინახავდა, ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. მოგვყავს ნიკორე შემოკლებით: „ფრიად ამაღლევა, მომხიბლავო უცნობო. თქვენმა თავაზიანმა და მხურვალე ბარათმა. თქვენი წერილის შემდეგ კაცი შეიძლება. ხუმრობის გარეშე ნიეცეს ოცნებას; საბედნიეროდ, მე უკვე დიდი ხანია განვლე ოცნების ასაკი და ფრიად თავმდაბლური წარმოდგენა მაქვს საკუთარ მხატვრულ ღირსებაზე. მხატვრობის ისეთ ცენტრში, როგორიც მიუნხენია და ასეთ საერთაშორისო გამოფენაზე, ჩემს წარმოსახვას სანდოდ არ ეჩვენება ჩემი სურათი — კომპოზიციის მხრივ მოძველებული, ხოლო შესრულების მხრივ მძიმე. ჩემთვის მედლის ნიკუთვნებას მე უფრო ვაწერ ყიუტის თავაზიანობას და ჩემ მიმართ კეთილ დამოკიდებულებას.“

ვეცდები გერარდის პორტრეტი გამოვართვა მის მფლობელს მიუნხენის ნომავალი გამოფენისათვის. თუმცა, თქვენი ალტაცებული რეკომენდაციის შემდეგ, მისთვის სჯობდა სულაც არ გამოჩენილიყო გამოფენაზე.

მთელი ჩემი გულით მადლობას მოგახსენებთ თქვენი ჭაბუკური კეთილშობილი მგზნებარებისათვის. დიდად ბედნიერი ვიქნები, თუ შემთხვევა მომეცემა მაგრად, ამხანაგურად ჩამოგართვათ ხელი“.

როგორც ვხედავთ, ი. რეპინის საპასუხო წერილიც კი ნათლად გვიჩვენებს, თუ რა დიდად აფასებდა გ. გაბაშვილი გენიალურ რუს მხატვარს და ამასთან, რამდენად კარგად იცნობდა ამ მხატვრის შემოქმედებას. ეს სავესებით ვასაგებობია, რადგან ი. რეპინი, როგორც რუსული რეალისტური მხატვრობის მწვერვალი და დიდება, გ. გაბაშვილის თუმცა არაოთიციალური, მაგრამ მაინც ნამდვილი მასწავლებელი იყო ჯერ კიდევ პეტერბურგის აკადემიაში სწავლის პერიოდში. ამიტომაც, რომ გ. გაბაშვილი თავისი შემოქმედების საერთო მიმართულებით არც ერთ რუს მხატვართან, მათ შორის, ცხადია, არც თავის ოფიციალურ მასწავლებელ პროფ. ვილევალდესთან, არ დგას ისე ახლოს, როგორც ი. რეპინთან.

მკაცრ უარყოფით შეფასებას აძლევდა დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზიულ მხატვრულ ცხოვრებას, კერძოდ, პარიზის დეკადენტურ ხელოვნებას ა. მრეელიშვილიც. იგი პარიზში სწავლის პერიოდში ბოლომდე რეალისტური პრინციპების ერთგული დარჩა. დამახასიათებელია ის გარემოებაც, რომ მხატვარმა პარიზში შექმნა თავისი ცნობილი, ღრმად ეროვნული, იდეური და რეალისტური სურათის „დაბალი ლობეს“ ესკიზი (1900 წ.). იქვე დაწერა მან ანალოგიური ხასიათის სურათი „სოფლის კანცელარიის წინ“ (1899 წ.).

საერთოდ, ახალი ქართული ხელოვნების მთელი განვითარების გზა, გარდა გამონაკლისი შემთხვევებისა, ნათლად გამოხატავს ეროვნულ ასპექტში გარდასახვის გზით განხორციელებულ იმ პრინციპთა კეთილმოქმედ გავლენას, რომლებიც საფუძვლად ედო გასული საუკუნის მოწინავე რუსულ ხელოვნებას. თუ ამას მივუმატებთ იმ როლსაც, რაც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიამ და რუსეთის სხვა სამხატვრო სასწავლებლებმა შეასრულეს ახალი ქართული ხელოვნების მოღვაწეთა აღზრდის (სათანადო პროფესიული დახელოვნებით აღჭურვის) მხრივ, მაშინ ნათელი იქნება იმ მკიდრო ურთიერთობის ხასიათი და მნიშვნელობა, რომელიც ახალ ქართულ ხელოვნებას აკავშირებდა გასული საუკუნის მოწინავე რუსულ მხატვრულ კულტურასთან.

* * *

ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის, საერთოდ ქართული კულტურის განვითარე-

ბისათვის, თუმცა არაარსებითი, მაგრამ მაინც ერთგვარი მნიშვნელობა ჰქონდა რუსული სახვითი ხელოვნების ცნობილი ოსტატების მოგზაურობას და მოღვაწეობას საქართველოში. მათ შორის ერთი პირველთაგანია გაგარინი, რომლის სახელთან დაკავშირებულია არა მარტო ქართული თემატიკის ამსახველი ნაწარმოებების პირველ რიგში, „ქართველი ქალების“ ცნობილი სერიის შექმნა, არამედ ახალი ქართული თეატრის პირველი წარმოდგენების გაფორმებაც: მის მიერ შესრულებული დეკორაციებით დაიდგა 1850 წლის 2 იანვარს გ. ერისთავის „გაყრა“, ხოლო იმავე წლის 3 მაისს — ამავე ავტორის პიესა „დავა“. გაგარინმა მოხატა ახლად აგებული თეატრიც.

40—50-იანი წლების მიჯნაზე საქართველოში ხანგრძლივად მოგზაურობდა ენარისტი და პეიზაჟისტი სოკოლოვი, ხოლო უფრო გვიან — ბატალური მხატვრობის აკადემიკოსი კ. ფილიპოვი.

1864—1865 წლებში თბილისის ერთ-ერთ სასწავლებელში ხატვას ასწავლიდა ცნობილი ბატალისტი ვ. ვერეშჩაგინი. 80-იან წლებში კი საქართველოში მოგზაურობდნენ: ა. ლანსერე (მოქანდაკე), კ. მაკოვსკი, ი. რეპინი, ნ. სამოკიში, რუბო, კისელიოვი და სხვები. მათი უმრავლესობა (თითქმის ყველა, გარდა რეპინისა) საკმაოდ ხანგრძლივად დარჩა და იუშაობდა თბილისში.

ბუნებრივია, რომ დასახელებული მხატვრები თავიანთი უშუალო დამოკიდებულებით ჩვენს ქვეყანასთან ხელს უწყობდნენ სახვითი ხელოვნების მიმართ საზოგადოებრივი ინტერესის გაძლიერებას, რითაც გარკვეულ გავლენას ახდენდნენ ქართული მხატვრული კულტურის განვითარებაზე. მეორე მხრივ, საქართველოში მოგზაურობამ და მუშაობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მათი უმრავლესობის შემოქმედებითს ევოლუციაშიც. უმთავრესად ეს ითქმის იმ შემოქმედებითი შთაგონების შესახებ, რომელსაც ჩვენი ხალხის ცხოვრება და ჩვენი ქვეყნის „მომხიბლავი“, „ფანტასტიკური ბუნება“ იწვევდა მათში. აღსანიშნავია ის დიდი შთაბეჭდილებაც, რომელსაც ჩვენი მდიდარი უძველესი და ძველი კულტურის მრავალრიცხოვანი ძეგლების გაცნობა ახდენდა ამ ოსტატებზე. ყველაფერი ეს კი, არა მარტო აფართოებდა დასახელებულ ოსტატთა თემატიკას, არამედ ამდიდრებდა და აღრმავებდა მათ შემოქმედებით ჰორიზონტს, ფანტაზიასა და კულტურასაც.

საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან თბილისში თანდათან იზრდებოდა მუდმივად მცხოვრები ე. წ. „მოსული მხატვრების რიცხვი, რომელთა აბსოლუტურ უმრავლესობას რუსები შეადგენდნენ“. მათმა მოღვაწეობამ იმდენად ფართო ხასიათი მიიღო, რომ 1873 წელს თბილისში სამხატვრო საზოგადოებაც კი დაარსდა, რომელიც 1876 წელს სამუსიკო საზოგადოებას შეუერთდა საერთო სახელწოდებით „Кавказское общество поощрения изящных искусств“. 1874 წელს დასახელებულმა საზოგადოებამ დააარსა ხატვის სკოლა, რომლისადმი ლტოლვა იმდენად დიდი იყო, რომ ხელმძღვანელობა იძულებული გახდა მსურველთა საგრძნობი ნაწილისათვის სკოლაში მიღებაზე უარი ეთქვა. ხატვის, ფერწერისა და ქანდაკების კერძო სკოლები ჰქონდათ საზოგადოების წევრებსაც. დასასრულ, როგორც თბილისში მუდმივად მცხოვრები, ისე დროებით ჩამოსული მხატვრები მართავდნენ ე. წ. „ნატურის საღამოებს“ (იკრიბებოდნენ ერთად და ხატავდნენ ნატურიდან). ეს ტრადიცია თუმცა 1882—1884 წლებში დავიწყებას მიეცა, მაგრამ 1885 წელს კვლავ განახლდა პროფ. კ. მაკოვსკის ინიციატივით¹.

ყველაფერი ეს იყო საქართველოში მხატვართა საზოგადოების დაარსებისა და სპეციალური სამხატვრო განათლების დამკვიდრების პირველი ცდა, რასაც, საზოგადოების წევრთა შემოქმედებითს მოღვაწეობასთან ერთად, უდავოდ ჰქონდა ერთგვარი მნიშვნელობა ახალი ქართული ხელოვნების განვითარებისათვის. მაგრამ, მეორე მხრივ, საზოგადოებასაც და მის სკოლასაც არ ახასიათებდა არც სათანადო ფართო ასპარეზი ნოღვაწეობისა და არც ორგანული კავშირი ეროვნულ ნიადაგთან. ამას კარგად გრძნობდნენ თვით რუსულის ელოვნების ის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომლებიც საერთოდ დიდი ყურადღებით ეკიდებოდნენ ქართული კულტურის ბედს. დამახასიათებელია ამ მხრივ ი. რეპინის წერილი, „საკვიროა თუ არა ხელოვნების სკოლა თბილისში“, რომელიც 1897 წელს დაიბეჭდა გაზ. „კავკაზის“ 9 და 10 იანვრის ნომერებში. ამ წერილში გენიალური რუსი მხატვარი ასაბუთებს

¹ იხ. „Искусство и художественная промышленность“, 1899 г., № 9. გვ. 465—467.

თბილისში ნამდვილი აკადემიური სამხატვრო სკოლის დაარსების აუცილებლობას, რის ნათელსაყოფად შენდებგ გარემოებაზე მიუთითებს: „ჩემ თვალწინ გაივლია მრავალმა ლამაზმა, გრაციულმა ფიგურამ ფერმკრთალი სახით, მოხდენილი პროფილით, გენიის ღრმა მელანქოლიით აღბეჭდილი შავი წარმტაცი თვალებით და ფანტასტიკური სამშობლოს — კავკასიის ნოგონებით გამოწვეული მწუხარებით.

რამდენი მათგანი დაქცნა აქ და გამოესალმა სიცოცხლეს ქლექისაგან. ამ ქვეყნის მხატვრული ძალები გაუფუროქნავად ილუპებოდნენ სრულიად უმნიშვნელო კლიმატური მიზეზების გამო...

ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თავისი ხასიათით ასეთი გასაოცარი ქვეყანა არ ბადებდეს მხატვრულ ძალებს. მე მწაძს, რომ კავკასიის მხატვრული ხანა წინ არის. ეს შესანიშნავი და მშვენიერი ქვეყანა მოგვცენს მხატვრებს, რომლებიც ღირსეულად ასახვენ მას ხელოვნებაში“.

თავის სტატიაში რეპინი განსაზღვრავს იმ სკოლის ძირითად პრინციპსაც, რომლის დაარსება მას საჭიროდ მიაჩნდა თბილისში. კერძოდ, იგი მიუთითებს, რომ ეს სკოლა უნდა ემყარებოდეს რეალისტურ მეთოდს, ნატურის ღრმად შესწავლას და ნაციონალურ საფუძველს. მისი დასკვნით, იგი უნდა იყოს იმ ტიპის სკოლა, „როგორი სკოლა-სტუდიებიც არსებობდნენ იტალიაში მხატვრობის აყვავების დროს“:

„თბილისში აუცილებელია შეიქმნას სამხატვრო ოაზისი“... — წერდა ი. რეპინი. ეს იყო გენიალური რუსი მხატვრის გულწრფელი ზრუნვა ქართული და, საერთოდ, ამიერკავკასიის ხალხთა ხელოვნების განვითარების ბედზე, ზრუნვა, რომელმაც, სხვათა შორის, გარკვეული ნაყოფიც გამოიღო რამდენიმე წლის შემდეგ. სახელდობრ, 1901 წელს თბილისში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიამ დააარსა სამხატვრო სასწავლებელი ზატვის, ფერწერისა და არქიტექტურის განყოფილებებით. ამ სასწავლებელს უშუალოდ აკადემია ხელმძღვანელობდა. მაგრამ იგი, იმ ბრძოლის შემდეგაც, რომელსაც სასწავლებლის დირექტორის, რეაქციონერ კანდაუროვის წინააღმდეგ აწარმოებდნენ რევოლუციონერი და რევოლუციურად განწყობილი მასწავლებლები და მოსწავლეები (სხვათა შორის ამ სასწავლებელში სწავლობდა ა. გოგიაშვილიც), 1906

წელს დახურული იქნა მთავრობის განკარგულებით. ამის შემდეგ თბილისში დარჩა მხოლოდ „ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების“ სამხატვრო სკოლა, რომელიც იმ დროისათვის შედარებით უფრო მაღალ დონეზე იდგა და განსაზღვრულ ეროვნულ ხასიათსაც ატარებდა, ვიდრე ეს დამახასიათებელი იყო ნისტვის ცხრაასიან წლებამდე (აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში სკოლაში ქართველი ოსტატებიც ასწავლიდნენ).

• • •

ძირითადად აღნიშნული მომენტებით განისაზღვრება ის ურთიერთობა, რომელიც ახალ ქართულ ხელოვნებას აკავშირებდა გასული საუკუნის რუსულ რეალისტურ ხელოვნებასთან. ამ ურთიერთობამ. როგორც ვნახეთ, მეტად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა გასული საუკუნის მეორე ნახევრისა და მეოცე საუკუნის პირველი ორი ათეული წლების ქართული რეალისტური ხელოვნების ჩამოყალიბება-განვითარებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ისტორიული პროცესი, ძირითადად, ეროვნულ სოციალურ-კულტურულ ვითარებას, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე ქართული ხელოვნების ტრადიციებსა და ახალი ქართული ლიტერატურის მიერ დამკვიდრებულ რეალისტურ პრინციპებს ემყარებოდა. ეს იყო ერთ-ერთი რგოლი იმ მჭიდრო კავშირისა, რომელიც რუსეთთან საქართველოს შეერთების შემდეგ დამკვიდრდა ქარველ ხალხსა და რუსი ხალხის ცხოვრებასა, რევოლუციურ იდეებსა, მოძრაობასა და მოწინავე მხატვრულ კულტურას შორის. ამ კავშირმა. როგორც ცნობილია, მკვეთრი ასახვა ჰპოვა იმ ბრძოლაშიაც, რომელსაც ქართველი ხალხი, რუსეთის მოწინავე ადამიანებთან ერთად ეწეოდა მეფის რუსეთის უღმობელი კოლონიურ-გამარუხებელი პოლიტიკის წინააღმდეგ.

ვ. ი. ლენინი წერდა: „ორი ერია თვითეულ თანამედროვე ერში — ვეტყვიტ ჩვენ ყველა ნაციონალ-სოციალისტს. არის ორი ნაციონალური კულტურა თვითეულ ნაციონალურ კულტურაში. არის ველიკორუსული კულტურა პერიშკევიჩების, გუჩკოვების და სტრუვეებისა, — მაგრამ არის აგრეთვე ველიკორუსული კულტურა, რომლის დამახასიათებელია ჩერნიშევსკისა და პლეხანოვის სახელები“¹.

¹ ვ. ი. ლენინი, კრიტიკული შენიშვნები ნაციონალურ საკითხზე, 1954 წ., გვ. 20.

ვ. ი. ლენინის ეს ცნობილი თვალსაზრისი წარმოადგენს კეშმა-
რიტ საფუძველს რუსეთ-საქართველოს როგორც პოლიტიკური,
ისე კულტურული ურთიერთობის სწორი გაშუქებისათვის.

არსებობდა ორი რუსეთი, ორი რუსული კულტურა.

მეფის რუსეთი და მასთან დაკავშირებული ველიკორუსული
კულტურა ქართველი ხალხისა და მისი კულტურის უღმობელი
მტერი იყო, ისევე როგორც მტერი იყო იგი თვით რუსი ხალხის და
მისი მოწინავე კულტურისაც.

რუსეთის საუკეთესო შვილები და პროგრესული ხელოვნება,
იდეები, საერთოდ მთელი კულტურა კი დიდად უწყობდნენ ხელს
ჩვენი კულტურის ეროვნულ ნაიდაგზე აღორძინებას.

1955 წ.

შენიშვნები კომედიის შესახებ

საბჭოთა კომედიის არსი და საზღვრები მით უფრო პრობლემატური ხდება, რაც უფრო მეტი რაოდენობით იწერება და იდგმება ამ ჟანრის ნაწარმოებები. ერთი შეხედვით ეს უცნაურად შეიძლება მოეჩვენოს ადამიანს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ საბჭოთა კომედია ჯერ კიდევ ძიების პროცესშია და თითქმის ყოველი ახალი ქმნილება მის სფეროში თვალსაჩინო თავისებურა ნაკლით და ცალმხრივობით ხასიათდება, მაშინ ნათელი და საესეებით გასაგები იქნება აღნიშნული გარემოება.

რით უნდა ავსნათ საბჭოთა კომედიის განვითარების ეს არსებითი ხასიათის სიძნელეები?

აჲ, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გავიხსენოთ კომედიის საერთო ჟანრული თავისებურების ზოგი ნომენტი.

ცნობილია, რომ კომედიის ერთ-ერთ ძირითად სპეციფიკურ თვისებას წარმოადგენს უარყოფითი მოვლენებისა და ადამიანების განსახიერება. სინამდვილის ეს მხარე კომედიას ახასიათებს, როგორც აუცილებელი თემატიკური ნიჟარა. მართალია, ცალკეულ კომედიებში დადებითის ჩვენებაც გვხვდება, მაგრამ ეს ყოველთვის თვით ასახულა სინამდვილის საერთო ხასიათით არის გამოწვეული და არა თვით კომედიის ჟანრული სპეციფიკით. ამრიგად, კომედიისათვის დადებითის განსახიერება არაა ზოგადნიშანდობლივი. უარყოფითი მოვლენების წარმოსახვის გარეშე კი ეს ჟანრი არასოდეს არ არსებულა და არც შეიძლება არსებობდეს. დადებითი მასში, უპირველეს ყოვლისა, ტენდენციის—უარყოფითის უარყოფის სახით ვლინდება.

შემდეგ ძირითად სპეციფიკურ ჟანრულ ნიშანს კომედიისა შე-

ადგენს უარყოფითის სასაცილო განსახიერება. ეს იმას ნიშნავს, რომ უარყოფითი კომედიაში ისახება არა ყოველგვარი სახით, არა საერთოდ, ანდა არა მისი „მთელი სიავის“ პირდაპირი ჩვენებით, არანედ მხოლოდ კომიკური წარმოსახვით, ე. ი. სიტუაციებისა და ხასიათების ქცევის, მორალის ისეთი ფერებით დახატვით. ძირითადად იუმორის, სარკაზმისა და სატირის მეშვეობით, რომლებიც სიცილს იწვევენ მაყურებელში. კომედია ხასიათდება ტრაგიკულის გარკვეული ელემენტებითაც, მაგრამ ამ მომენტსაც მასში იგივე ადგილი უკავია, რაც დადებითი ხასიათების განსახიერებას, ან თვით კომიკურს ტრაგედიაში.

კომედიის თავისებურების ერთ-ერთ ფაქტორს წარმოადგენს ისიც, რომ მისი უშუალო საფუძველი ხასიათების განვითარებაა. „მოქმედების განვითარება“ კი მასში არსებითად ხასიათების ურთაერთ დამოკიდებულებისა და ქცევის სახით ვლინდება, დე არა უშუალოდ, თუმცა, თავისთავად ცხადია, ისიც მნიშვნელოვან კომპოზიციურ ფაქტორს წარმოადგენს.

კომედიის აღნიშნულ სპეციფიკურ ნიშნებთან ერთად მთელი რიგი ავტორებისა იმასაც აღნიშნავენ, რომ, თითქოს, ყოველთვის შეცდომა ან გაუგებრობა იყოს კონიკური სიტუაციების სარჩული. ხოლო თვით ეს სიტუაციები მოულოდნელი ბედნიერებით და სხარულით მთავრდებოდეს. მთელ რიგ კომედიებს მართლაც ახასიათებს ასეთი ჩარჩო, მაგრამ მისი საერთო კანონად გამოცხადება მაინც მოკლებულია საფუძველს, რადგან მას არა აქვს საყოველთაო ხასიათი.

ამრიგად, კომედია ისეთი დრამატული ნაწარმოებია, რომელიც ცუდის, უარყოფითის სასაცილო მდგომარეობაში წარმოსახვით ხასიათდება, მაშასადამე, სიცილის გზით, სასაცილოს განსახოვნებით აღწევს მხატვრული ქმნილების, „ესთეტიკური გრძობის“ სიმაღლეს. იგი უმეტესად ემყარება იუმორს, სატირასა და სარკაზმს, ხოლო მისი შინაგანი კომპოზიციური განვითარება ძირითადად ხასიათების განვითარებიდან, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით — ხასიათების ურთიერთდამოკიდებულების ცვალებადობიდან გამომდინარეობს.

კომედიის ყველა ეს სპეციფიკური ესთეტიკურ-ასახვითი ნიშანი განსაკუთრებით მკვეთრ და ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს კლასიკურ რეალისტურ კომედიაში. ისტორიულად ეს იყო კომედი-

ის ახალი ძალით აღორძინებისა და დიდი სოციალური პრობლემებით გამდიდრების პეროდი, როდესაც თვით გაბატონებული სოციალური წყობის უარყოფითი არსის შედეგად, რეალიზმის ნიშანდობლივი თვისება—ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში სწორი განსახიერება, ვლინდებოდა ერთი ტენდენციით: დრამატურგი უარყოფითი ფერებით ხატავდა როგორც ხასიათების, ისე გარემოს სურათებს. დადებითი კი მასში მეტად იშვიათად, მხოლოდ ერთეულ შემთხვევებში ვლინდებოდა აქა-იქ და ისიც არა ძირითადი მოტივის სახით.

საბჭოთა კომედია განსხვავდება სინამდვილის ტიპური ნიშნების ამგვარი წარმოსახვისაგან. სახელდობრ, იგი ხასიათებსა და მათი მოქმედების გარემოს არ შეიძლება ერთიდაიგივე მიდგომით და ფერებით გადმოცემდეს საბჭოთა სინამდვილის ასახვისას. საბჭოთა კომედიის ეს ერთ-ერთი არსებითი თავისებურება, უპირველეს ყოვლისა, გამოწვეულია თვით საბჭოთა ცხოვრების თავისებურებით.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს დასკვნა?

ცნობილია, რომ წინააღმდეგ ე. წ. უკონფლიქტობის თეორიისა, რომელმაც მეტად დიდი ზიანი მიაყენა საბჭოთა დრამატურგიის განვითარებას, საბჭოთა სინამდვილეს ახასიათებს გარკვეული, „წინააღმდეგობანი და კონფლიქტები“, გარკვეული უარყოფითი მხარე, უპირატესად ძველის გადმონაშთის სახით. ეს, ცხადია, შეეხება ადამიანებსაც: ჩვენს შორის ჯერ კიდევ მოიპოვებიან პატარა ადამიანები, მხოლოდ საკუთარი ინტერესების ნაჭუჭში ჩაკეტილი კაცუნები, რომლებიც მეჩმანური ნამცეცებით იკვებებიან; ჩვენს შორის არიან „კეთილის“ მაძიებელნი კარიერისტებიც, რომლებიც სირცხვილს არ გრძნობენ, მუდამ წინ გასაძვრენ ხვრელებს დაეძებენ და იმის მოპოებისათვის იბრძვიან, რაც მათ აშკარად არ ეკუთვნით; ჩვენს შორის ჯერ კიდევ არიან მლიქვნელიც, თახსირი და ორპირი თაღლითებიც, რომლებიც მუდამ წელში მოხრილნი დადიან, მათთვის სასარგებლო ადამიანთა წინაშე ქედს იდრეკენ, თავს მიწამდე ხრიან. ჩვენს შორის არიან მხდალი და უხერხემლო, ცბიერი, ენაბოროტი და ზნეწამხდარი, ეგოისტი, უსინდისო და სულწასული ადამიანებიც, უსულგულო ბიუროკრატებიც, ყოველგვარ მორალს მოკლებული გაიძვერებიც, წამგლეჯნიც, ავანტიურისტებიც... დასასრულ, მოიპოვებიან ბუნებით გადაქარ-

ბეზით კეთილი, ანდა გულუბრყვილო და ახლო მხედველი ადამიანებიც, რომლებიც ზედმეტი ნოდუნებით ან აჩქარებით ხასიათდებიან, ხოლო თავიანთი ამ თვისებებით, ობიექტურად, ხელს უწყობენ ბოროტებასა და ამათთვის დაუძლეველ წინააღმდეგობებში იხლართებიან.

ყველა ისინი სხვადასხვა მხრივ და სიძლიერით გამოხატავენ ძველს, წინ ელობებიან მართალ და ღირსეულ ადამიანებს, დაბრკოლებას ქმნიან ჩვენი განვითარებისათვის.

მართალია, ყველაფერი ეს არ ეკუთვნის ჩვენი ცხოვრების ე. წ. „სტატისტიკურ საშუალოს“, მაგრამ მაინც არსებობს და მოქმედებს, გარკვეულ კიდილს, შეჯახებებსა და კონფლიქტებს იწვევს. ამიტომ იგი უფლებამოსილი თემაა ჩვენი ხელოვნებისათვის. „ცხოვრების ყოველ მოვლენას, — გვასწავლის ი. ბ. სტალინი, — აქვს ორი ტენდენცია: დადებითი და უარყოფითი, რომელთაგან დადებითი ჩვენ უნდა დავიცვათ, ხოლო მეორე უარყოფით“. ბუნებრივია, რომ ეს მოვალეობა საბჭოთა ხელოვნებასაც აკისრია, მეტიც: ამ მისიის განხორციელება საბჭოთა ხელოვნების იდეურ-პარტიული არსის საფუძველს შეადგენს.

ცხადია, ეს შეეხება კომედიასაც, რომლისთვისაც აღნიშნული უარყოფითი მხარე ჩვენი ცხოვრებისა უშუალო და პირდაპირ თემატიკურ მასალას, ნიადაგს წარმოადგენს. და ეს ინიტომ, რომ ის, რაც უკანასკნელად სუნთქავს, რაც სამუდამოდ სტოვებს მომქმედი ისტორიის ასპარეზს, ახლის გამარჯვებისა და დამკვიდრების გამო, არსებითად მკვეთრ კომიკურ ხასიათს ატარებს. იგი იმის გამო, რომ მისი სახით სიყალბე ებრძვის ჭეშმარიტებას — ახალს და ამავე დროს მას ჭეშმარიტებად მოაქვს თავი; იგი ბებური და ძალად ახალგაზრდობს, ბოროტია და კეთილშობილების ფერუმარულს იცხებს; მას რაინდად, გმირად მოაქვს თავი და ეს მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივი მოქალაქის თვისებებიც კი დიდი ხანია სამუდამოდ დაკარგული აქვს. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან ყოველი ისტორიული ფორმაციის განვითარების უკანასკნელი ფაზა, აღნიშნავდა ე. მარქსი, თავის ერთ-ერთ აღრიხედელ შრომაში, კომედიას. „რისთვის მოძრაობს ასე ისტორია? იმისათვის, რომ კაცობრიობა სიცილით გამოეთხოვოს თავის წარსულს“.

მაგრამ აღნიშნული უარყოფითი მოვლენები და ადამიანები, როგორც ვთქვით, არ წარმოადგენენ ჩვენი ცხოვრების ძირითად

ნიშნდობლივ თვისებებს. ისინი დიადი მოვლენებით და ნამდვილი საბჭოთა ადამიანების ცხოვრებითაა გარემოცული. ამიტომ მათი არის მართალი მხატვრული წარმოსახვა შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს ამ დადებითი, პროგრესული გარემოცვის ჩვენებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ არ გვექნება საქმე ტიპიურობის ქვეშეშეგამოვლენასთან, სინამდვილის სწორ რეალისტურ განსახიერებასთან. ეს გარემოება, რაც, ცხადია, მეტად რთულ შემოქმედებით მოვლენას წარმოადგენს თავისი ორმაგი ხასიათის გამო, ხშირად სავსებით გაუთვალისწინებელია ჩვენს კომედიოგრაფიაში. შედეგად, ობიექტურად, ვიღებთ საბჭოთა სინამდვილის გაყალბებას, არა სწორ სურათებს, რომლებიც ცალკეულ შემთხვევაში პასკვილის სახესაც კი იღებენ. ასეთი მარცხი, ცხადია, შემოქმედებითი უსუსურობითაც შეიძლება იყოს გამოწვეული. მაგრამ უფრო ხშირად იგი გვევლინება, როგორც უარყოფითი ტიპიური ხასიათების განსახიერებით გატაცებისა და ამ ხასიათების მოქმედების გარემოს ტიპიური ნიშნების ჩვენების, აგრეთვე დეტალების სიმართლით გადმოცემის უგულვებელყოფის ნაყოფი.

ეს ცალმხრივი წარმოსახვა სინამდვილისა არსებითად ტიპისა და ტიპიურობის ცნებების ურთიერთთან გაიგივებასაც ემყარება.

ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი აქცევდნენ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმ სხვაობის აღნიშვნას, რომელიც ტიპსა და ტიპიურობას (იგივე ტიპიურს) შორის არსებობს. ისინი არაერთხელ მიუთითებდნენ, რომ ტიპიურის განსახიერება, ე. ი. სინამდვილის რეალისტური ასახვა, არ იფარგლება მხოლოდ ტიპების განსახიერებით. უკანასკნელი ტიპიურობის მხოლოდ ერთ-ერთ პირობას შეადგენს (ცხადია, აქ ეპიური და დრამატული უარები იგულისხმებიან). ტიპიურობა მხოლოდ მაშინ ვლინდება მთლიანი სახით, როდესაც ტიპიურ ხასიათებთან ერთად მოცემულია თვით ამ ხასიათების მოქმედების გარემოს ტიპიური ნიშნებით გადმოცემა და დეტალების სწორი, მართალი ჩვენება. ამიტომ წერდა ფრ. ენგელსი პ. ჰარკნეს „ქალაქელი ქალიშვილის“ შესახებ: „მოთხრობა საკმაოდ რეალისტური არ არის“, რადგან თქვენი ხასიათები საკმაოდ ტიპიურია იმ მონასერში, „რომელშიც თქვენ მათ გადმოცემთ, მაგრამ არ შეიძლება იგივე ითქვას ვითარების შესახებ, რომლითაც ისინი გარემოცულნი არიან და რომელიც მათ ამოქმედებთ“.

ამრიგად, ტიპიურობა გაცილებით უფრო ფართო მოვლენაა,

ვიდრე ტიპიური ხასიათის შექმნა. იგი შოვლენების მთლიანობაში ჩვენებით, მათი ტიპიური ნიშნების ერთობლივი წარმოსახვით ხასიათდება და არა მხოლოდ ტიპიური ხასიათებით. როგორც აღვნიშნეთ, სწორედ ამ გარემოების გაუთვალისწინებლობის შედეგია, რომ გარკვეული დრამატული ნაწარმოებები და სპექტაკლები ვერ მალდებიან ნამდვილ ტიპიურობის სიმალემდე, ქეშმარიტი მხატვრული სიმართლის სიმალემდე. ასეთ შემთხვევებში ნაწარმოების, როგორც მხატვრული, ისე შინაარსობრივ-შემეცნებითი მარცხი გარდაუვალი ხდება მაშინაც კი, როდესაც ხელოვანს თავისთავად სწორი იდეა აქვს აღებული და სავსებით გულწრფელად ცდილობს მის მხატვრულ განსახიერებას, ანდა, როდესაც თვით ტიპიური ხასიათებიც ძლიერ მხატვრული საღებავებითაა ამეტყველებულნი.

პრსებობს აზრი. თითქოს, საბჭოთა კომედია ვერასოდეს ვერ მიაღწევს სასურველ შედეგს, თუ იგი არ დაემყარება უარყოფითი და დადებითი პერსონაჟების ერთგვარ შეფარდებას, პროპორციას. ჩვენი აზრით, კომედიის პერსონაჟების ეს არითმეტიკული თეორია არ ითვალისწინებს კომედიის სპეციფიკას, ნეტად ზერელე და გულუბჟყვილოა. ჯერ ერთი სავსებით შესაძლებელია, რომ პრესაში გამოყვანილი ყველა მთავარი პერსონაჟი უარყოფითი იყოს, მაგრამ ამ პერსონაჟთა ნამდვილი სახე სწორად იყოს გახსნილი; ამასთან გარემოს ტიპიური წარმოსახვით ნაჩვენები იყოს ამ პერსონაჟთა ნამდვილი ადგილიც ჩვენს ცხოვრებაში. შედეგად ჩვენ უდავოდ ღრმად ნართალ რეალისტურ ნაწარმოებთან გვექნება საქმე. მეორე მხრივ, სავსებით შესაძლებელია ისიც, რომ აღნიშნული პროპორცია დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟებისა, დაცული იყოს, მაგრამ თუ გარემო ტიპიური არ იქნება, პიესა მაინც ვერ აცდება სიყალბეს და თან კომიკურის სფეროც თვალსაჩინოდ შეიზღუდება. ერთი სიტყვით, კომედიაში დადებით და უარყოფით პერსონაჟთა შეფარდების რაიმე საერთო კანონის, სტანდარტული რეცეპტის დადგენა შეუძლებელია. კომედიის ღირსების საერთო საფუძველი მხოლოდ ისაა, რომ მასში სინამდვილის ტიპიური ნიშნები. სწორად იყოს მხატვრულად გახსნილი კომიკური წარმოსახვით.

* * *

მეორე არსებითი ნაკლი, რომელიც ქართულ საბჭოთა კომედიას ახასიათებს და მის განვითარებას ეღობება წინ, ეს არის პიესის გარე-

განი, ორნამენტული მნიშვნელობის კომიკურ სიტუაციებით გატაცება. კლასიკურ რეალისტურ კომედიაში კომიკური მოცემულია, როგორც ნაწარმოების შინაგანი სისტემა, შინაგანი ხასიათი. ამიტომ ასეთი ნაწარმოებებით აღძრული სიცილი წარმოადგენს ასახული ცხოვრებისა და ხასიათების არსის შეცნობასა და შეფასებას. მაშასადამე, აქ სიცილი არსებითად ტენდენციის, იგივე — დრამატურგის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ასახვაა, დრამატურგის პოზიციის შედეგია. ამიტომ იგი, რომელსაც გადატანითი მნიშვნელობით სამართლიანად უწოდეს კომედიის მთავარი პერსონაჟი. გამონათქვამს უარყოფითის უარყოფას დადებითის პოზიციიდან.

კლასიკური რეალისტური კომედიის ეს მხარე ვერ ათვისას შესაფერი სიღრმით ჩვენმა დრამატურგიამ. ამის შედეგია რომ უკანასკნელის სფეროში უფრო მეტად გარეგანი ხასიათის კომიკური სიტუაციები, ხუმრობა და ენამახვილობა ჭარბობს, ვიდრე შინაგანი კომიზმი. ეს კი იწვევს სიცილს საერთოდ, ე. ი. უაზრო სიცილს, ანდა, როგორც ხალხს ამბობს — სიცილს ყელს ზევით. სიცილი, რომელიც ესთეტიკურ სიამოვნებასაც იწვევს, თან გულსაც ხვდება და აზრსაც ამოძრავებს, ე. ი. სიცილი, რომელშიც რაღაც სერიოზულიცაა და არა მხოლოდ სიცილი, ძალზე იშვიათი მოვლენაა მთელს თანამედროვე საბჭოთა კომედიაში. ცხადია, რომ ასეთი შინაგანი სიღრმის მქონე კომედიის შექმნა შესაძლებელია მხოლოდ ცხოვრების ღრმა ცოდნისა და მისი სისხლსავსე რეალისტური წარმოსახვის საფუძველზე. იქ, სადაც სქემატიზმი, გამოგონილი და წინასწარ აკვიატებული ტენდენციის თარგზე აჭრილი სიტუაციები, ან პირიქით — ცალკეული ფაქტებისა და წვრილმანი შემთხვევების პირდაპირი გადმოცემა ბატონობს, სადაც არ არსებობს მოვლენებისა და ხასიათების ტიპიური ნიშნების თანმიმდევრული მხატვრული განზოგადოება და ამაღლება, შეუძლებელია კომიკური მნიშვნელოვანი მხატვრული შემეცნებითი ღირსებით ხასიათდებოდეს. აღნიშნული თვისებები კი დამახასიათებელია თანამედროვე საბჭოთა კომედიების უმრავლესობისათვის, რის გამო ისინი ამ ქანრის განვითარების ერთ-ერთ არსებით, შეიძლება ითქვას. გადამწყვეტი ხასიათის დაბრკოლებას, ნაკლს შეადგენენ.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ამ მხრივ ის გარემოება. რომ კომედიაში ვერ ვხვდებით დამთავრებულ კომიკურ ტიპიურ ხასიათებს. ისინი არ არიან არც ინდივიდუალიზრებული სახეები და

არც ცხოვრების ნათლად, ცხოველმყოფლად გამომხატველნი. ისინი ისევე ვერ გვაძლევენ წარმოდგენას ნამდვილად არსებული ადამიანების შესახებ, როგორც, მაგალითად, არ შეუძლია ტყის შესახებ სრული წარმოდგენა მოგვეცეს რომელიმე გამხმარმა და ტოტებჩამოლწილმა ხემ.

ადამიანის სახე, აღნიშნავდა საბჭოთა ლიტერატურის ფუძემდებელი მ. გორკი 1933 წელს, პიესაში უნდა გამოისახოს ისე, რომ მისი ყოველი ფრაზის, ყოველი მოქმედების აზრი იყოს სავსებით ნათელი და დამაჯერებელი, რომ იგი შეგეძლოს გეზიზღებოდეს. კაჟულდეს ან გიყვარდეს, როგორც ცოცხალი ადამიანი. „რომ მიადწიო ამ დახელოვნებას, საჭიროა ისწავლო ადამიანების წაკითხვა, შესწავლა ისევე, როგორც წაკითხება, შეისწავლება წიგნები, და საჭიროა იმის შეგნებაც, რომ ადამიანების შესწავლა უფრო ძნელია, ვიდრე ადამიანების შესახებ დაწერილი წიგნებისა“. ადამიანის ამგვარ ცოდნასა და ცოცხალ გამოსახვას ვერ ხედავდა მ. გორკი საბჭოთა დრამატურგში. ამასთან, იგი მიუთითებდა პიესებში ენის სიღარიბეს, საინჟრაღეს, უსისხლხორცობასა და უპიროვნობას, ე. ი. იმ ცალმხრივობას. როდესაც პიესის ყველა პერსონაჟები მეტყველებენ ერთი და იგივე წყობის ფრაზებით და საერთოდ არ ხასიათდებიან არავითარი ენობრივი ინდივიდუალობით. ყველაფერი ეს სიტყვა-სიტყვივით, შეიძლება გავიმეოროთ თანამედროვე ქართული საბჭოთა კომედიის მიმართ, და არა მარტო თანამედროვე ქართული საბჭოთა კომედიის, არამედ საერთოდ მთელი საბჭოთა კომედიის მიმართაც, მიუხედავად იმისა, რომ მას შემდეგ, რაც მ. გორკი საბჭოთა დრამატურგის აღნიშნულ ნაკლს მიუთითებდა, საკმაოდ დიდი დრო გავიდა.

ამიტომაც, რომ ამ ჟანრის ნაწარმოებთა აბსოლუტური უმრავლესობა უფერულად ამთავრებს თავის ხანმოკლე სიცოცხლეს სცენაზე, ან თუმცა თეატრის რეპერტუარში რჩება, მაგრამ მაყურებლის მენსიერებაში ვერ ტოვებს ნაკვალევს. და ეს ხდება მაშინაც, როდესაც სპექტაკლი იწვევს მაყურებელთა სიცილს, ხან განუწყვეტელ და ვნებააშლილ სიცილსაც კი, გარეგანი ეფექტის კომიკური მოტივებით, ან ენამახვილი დიალოგებით და ცნობილ მსახიობთა კარგი, ხან კი გაშარჟებული თამაშის შედეგად.

ახლა ჩვენს მაყურებელს ასეთი ნაწარმოებები ვერ აკმაყოფილებს.

ყველაფერი ეს არ ნიშნავს, თითქოს ნამდვილი ქართული

საბჭოთა კომედია არ არსებობდეს. ჩვენ გვაქვს ისეთი შესანიშნავი კომედია, როგორცაა პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, რომლის მთავარი პერსონაჟი დიდი ხანია, რაც გასცდა სცენას, ხალხმა მიიღო და ადამიანთა გარკვეული უარყოფითი თვისებების გამომხატველ სინონიმად იქცა. ეს პიესა, შეიძლება ითქვას, საბჭოთა კომედიის კლასიკას წარმოადგენს. მაგრამ „ყვარყვარე თუთაბერი“ ხომ მაინც ერთია. ამასთან ეს ნაწარმოები ჩვენი ცხოვრების უკვე განვლილ ეტაპს ეხება. მართალია, ჩვენ გვაქვს თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრების თემაზე შექმნილი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებიც („კოლმეურნის ქორწინება“ და სხვა), მაგრამ ისინი მთელი რიგი არსებითი ღირსების მიუხედავად, მანც ვერ დგანან იმ სიმაღლეზე, რომ მის გამო ქართული საბჭოთა კომედია განვითარების მაღალ დონეზე წარმოვიდგინოთ. კერძოდ, მათ აკლია სათანადო შინაგანი კომიკური სიღრმე და უმეტეს შემთხვევაში ტრადიციული, ათასჯერ გადამღერებულ პირობითი სიტუაციებით არიან გადატვირთული.

ძირითადად აღნიშნული მომენტებით ისაზღვრება საბჭოთა კომედიის განვითარების ჩრდილოვანი მხარე და სიძნელები.

აღნიშნული ნათელს ხდის იმასაც, თუ ცხოვრების როგორი ღრმა ცოდნა, რა დიდი ოსტატობა და ტალანტია საჭირო ნამდვილი კომედიის შესაქმნელად.

სამწუხაროდ, არც ისე იშვიათად, საწინააღმდეგო წარმოდგენა აქვთ ამ ჟანრის შესახებ, მეტად იოლ საქმედ თვლიან მას, რის გამო შედეგიც მეტად მდარე გამოდის. საქმე იქამდეც ეი მიდის, რომ სასაცილო შემთხვევებსა და წვრილმანი ყოფით დეტალებს, ურთიერთთან დაკავშირებულს ყალბი სიტუაციებით, ზერელე ხასიათებით და მახვილი დიალოგებით, კომედიად თვლიან.

ცხადია, რომ ყველაფერს, რაც სიცილს იწვევს და დრამატული ნაწარმოების გარეგნულ ნიშნებს ატარებს, კომედია არ შეიძლება ეწოდოს.

ო. ჭავჭავაძე სავსებით სამართლიანად აღნიშნავდა: „ვანა ყველა სიცილი საგანია ხელოვნებისა! სიცილიც არის და სიცილიცა. უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა... მარილიანს. ჯანიანს და

ჰარგებულს სიცილს აზრი უნდა, მომავლინებლად საბუთი უნდა, აღნიანის გულის ძარღვთაგან მოქსოვილი... როგორც უმიზეზოდ მტირალი კაცი საზიზღარია, ისეც უმიზეზოდ, უაზროდ მომცინარია. ჯაუყენიათ სასაცილოაო?... ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს. სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდიქმნას ლაზღანდარობად და ტირილი კიდევ უგემურ კნავილად“.

1954 წ.

„მწუხარე საქართველო“

5 მაისს 40 წელი შესრულდა მას შემდეგ, რაც დიდმა ქართველმა ნგოსანმა აკაკი წერეთელმა ფარდა ჩამოხსნა თავისი უშესანიშნავესი თანამებრძოლის, მეცხრანტე საუკუნის ნაციონალურ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის უპოპულარესი მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლს—„მწუხარე საქართველოს“.

ამ მონუმენტის შექმნის იდეა დაიბადა სახალხო გლოვის დღეს — 1907 წლის 9 სექტემბერს. თვითმპყრობელობის აგენტების მიერ ვერაგულად ნოკლული მწერლის დაკრძალვის შემდეგ, საღამოს 8 საათზე, შედგა საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან დასაფლავებაზე ჩამოსული დელეგატების საგანგებო კრება, რომელსაც ესწრებოდნენ თბილისის „ქართულ დაწესებულებათა წარმომადგენლებიც“. კრებამ დაადგინა ილია ჭავჭავაძის სახელობის ეროვნული ფონდის შექმნა. ამავე კრებაზე განხილული იყო მწერლის ძეგლის საკითხიც; აღიარებული იქნა მწერლის საფლავზე ძეგლის დადგმის აუცილებლობა, თუმცა სათანადო დადგენილება კრებას არ მიუღია. მიუხედავად ამისა, „ქართველთა შორის წერა-კითხვის განავრცელებელი საზოგადოება“, რომელსაც მიენდო ი. ჭავჭავაძის ფონდის შედგენა, მაშინვე შეუდგა სათანადო წინასწარ სამზადისს ძეგლის იდეის განსახორციელებლად.

ახალგაზრდა მოქანდაკე ი. ნიკოლაძე, რომელიც ამ დროს პარიზში ცხოვრობდა და ი. ჭავჭავაძის პორტრეტის შექმნით იყო გატაცებული, განსაკუთრებული ინტერესით გამოეხმაურა ამ ინიციატივას. 1907 წლის 6 ნოემბერს იგი „წერა-კითხვის განავრცელებელი საზოგადოების“ ერთ-ერთ ხელმძღვანელ ნუშაკს პარიზიდან

წერდა: „მე, როგორც ქართველს, თქვენთან ერთად მიძგერს გული და მდის ცრემლი ჩვენს უდროოდ დაკარგულ მგოსანზე. და სწორედ ბედნიერებად მივიჩნევდი, თუ მე მომანდობდნენ ბრწყინვალე მგოსნისა და მამულიშვილის პატივისცენას“. გარკვეული პასუხის მიუღებლობის გამო მოქანდაკე 1908 წლის თებერვლის პირველ რიცხვებში თბილისში ჩამოვიდა. მან „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობას კვლავ მიმართა წინადადებით: ი. ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლის შექმნა მისთვის მიენდოთ, „თუ ანას მოისურვებდა ქართველი საზოგადოება“. გამგეობამ, მიუხედავად იმისა, რომ სათანადო საბოლოო გადაწყვეტილება ჯერ კიდევ არ იყო მიღებული, ი. ნიკოლაძეს დაავალა „გაეკეთებია მოდელი“ და „წარედგინა იმის ხარჯთაღრიცხვა, თუ რა დაჯდება და ძეგლი“.

ი. ნიკოლაძემ ნაშინვე დაიჭირავა ატელიე და დაახლოებით ერთი თვის შემდეგ, ხარჯთაღრიცხვასთან ერთად, წარადგინა ძეგლის ესკიზის პირველი ვარიანტი. გამგეობამ, 1908 წლის 9 აპრილს, საგანგებოდ მოწვეულ მხატვართა კომისიის დასკვნის საფუძველზე, ესკიზი მოიწონა კომისიამ, რომელშიც შედიოდნენ გ. გაბაშვილი, ალ. მრეველიშვილი, მ. თოიძე, არქიტექტორი ს. კლდიაშვილი, თ. შმერლინგი და სხვები, მოქანდაკის ჩანაფიქრი — „მგლოვიარე ქალი (მწუხარე ქართველი დედა) და ი. ჭავჭავაძის ბიუსტი, ერთხმად აღიარა მშვენიერ იდეად, რომელიც ღირსია პოეტისა და ეთანხმება სკულპტურის ყველა მხატვრულ მოთხოვნილებას“. კომისიამ ძეგლის არქიტექტურული ნაწილიც მოიწონა ძირითადად.

ასეთი დასკვნის მიუხედავად, მოქანდაკე მაინც გრძნობდა ესკიზის კომპოზიციურ სისუსტეს, რასაც ძირითადად მწუხარე ქართველი დედისა და ილიას ბიუსტის ურთიერთთან შინაგანი ორგანული დაუკავშირებლობა იწვევდა. ამის გამო იგი ახალი ვარიანტის დამუშავებას შეუდგა.

აღნიშნული დასკვნისა და ი. ნიკოლაძის მიერ წარდგენილი ხარჯთაღრიცხვის საფუძველზე, 1908 წლის 15 ივნისს, ხოლო მეორედ 31 აგვისტოს, „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობამ მოიწვია დაინტერესებული ორგანიზაციების წარმომადგენელთა სპეციალური კრებები. 31 აგვისტოს კრებამ საბოლოოდ გადაწყვიტა ილიას საფლავზე ძეგლის აგება, ხოლო ძეგლის მოწყობა და განხორციელება მიანდო „წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობას.

ამ დადგენილებების შემდეგ ი. ნიკოლაძე კიდევ უფრო მეტი ინტენსიურობით მუშაობს ესკიზის საბოლოო ვარიანტზე. იგი ცვლის არა მარტო ძეგლის კომპოზიციის არქიტექტურულ ნაწილს, არამედ ჰგლოვიარე ქალის ფიგურის მდგომარეობასაც. რაც შეეხება ილიას ბიუსტს, რომელიც პირველ ვარიანტში ძეგლის ფრონტონის კარნიზზე იყო მოთავსებული, მოქანდაკესაც არ მიაჩნდა მიზანშეწონილად, მაგრამ, როგორც შესაძლებელი ვარიანტი, ნაინც დასტოვა ესკიზში.

ესკიზის ეს ვარიანტი, რომელიც მესამე ვარიანტს წარმოადგენდა (მეორე არ წარუდგენია მოქანდაკეს განსახილველად), 1908 წლის 28 ოქტომბერს განიხილა „წერა-კითხვის განავრცელებელი საზოგადოების“ მიერ მოწვეულმა იმავე საგანგებო სამხატვრო კომისიამ, რომელსაც პირველი ვარიანტის განხილვა ჰქონდა მინდობილი. კომისიამ ილიას ბიუსტი მოხსნა, რადგან იგი არღვევდა ძეგლის პოლიანობას. სხვა მხრივ კი მან „მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის მიერ კაცეთებული ძეგლის მოდელი—მტირალი ქალის ფიგურით, სინბოლიურად წარმომდგენი საქართველოსი, რომელიც დასტირის თავის აყვარელ პოეტს,—სცნო სავსებით გამომხატველად ილია გრიგოლის-ძე ჰავჭავაძის საფლავის ძეგლის იდეისა და ერთხმად დაადგინა: ავტორის იდეა და შესრულება მოწონებული იქნას“ (ციტირებულია კომისიის ოქმიდან).

1908 წლის 20 დეკემბერს, ყველა წინასწარი დოკუმენტის მოზადების საფუძველზე, ი. ნიკოლაძე „წერა-კითხვის განავრცელებელ საზოგადოებასთან“ აფორმებს სათანადო ხეშეკრულებას, ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ მიემგზავრება პარიზს.

1909 წლის 27 აგვისტოს (10 სექტემბერს) მოქანდაკე იმავე საზოგადოების ერთ-ერთ ხელმძღვანელს ნ. გ. ყაზბეგს წერდა: „საზოგადოების მიერ მონდობილი ძეგლი ილია ჰავჭავაძის (იგულისხმება ძეგლის ცენტრალური ნაწილი „მწუხარე საქართველო“—მ. დ.) უკვე დავასრულე თიხიდან. რადგან თიხაში მოდელის დატოვება დიდხანს შეუძლებელია, ანისათვის ვგზავნი რა ფოტოგრაფიულ სურათებს, უმორჩილესად გთხოვთ, რაც შეიძლება მალე განიხილოთ და გამგეობის აზრი დეპეშით შემატყობინოთ. დავუმატებ, რომ ფოტოგრაფიას, რასაკვირველია, არ შეუძლია ის შთაბეჭდილება მოახდინოს, რასაც ნოდელი ცხადად ახდენს... რადგან ალებასტრის ჩამოსხმის წინ, უკანასკნელი შესწორება და ხელის გადავლება საქიროა,

ამიტომ მინდა თქვენი პასუხი მალე ვიქონიო, რომ თიხა არ გახმეს. ი' დრომდე". ამავე წერილში ნიკოლაძე წერდა: „ბრინჯაოში ჩამოსხმა დამიჯდება ორი ათასი ნანეთი. უკვე გარიგებული ვარ იმ ქარხანასთან, სადაც მოქანდაკე ანტოკოლსკის უკეთებდნენ. ასე, რომ ბრინჯაო ძალიან კარგი ხარისხის იქნება“.

10 (23) სექტემბერს „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობა იწვევს კომისიას გ. ვაბაშვილის, ო. შმერლინგისა და სხვათა მონაწილეობით, რომლის დასკვნაში შექმდეს კვითხულობთ: „1909 წლის 10 სექტემბერს, „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ წინადადებით ჩვენ განვიხილეთ ფოტოები მწუხარე ქალის ფიგურისა, რომელიც აღნიშნული საზოგადოების შეკვეთით ილია ქავჭავაძის ძეგლისათვის შეასრულა მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძემ. ქალის ფიგურა შესრულებულია სასვეებით მხატვრულად, რაც შეეხება დრაპირებას მოსასხამისა ფიგურის მხრებთან, ის ჩვენი საერთო დასკვნის მიხედვით, მეტად მძიმეა. შედარებით დრაპირებასთან მოსასხამის იმ ნაწილისა, რომელიც ჰვარავს ფიგურის ქვედა ნაწილს. სასურველია უფრო სადა იყოს ეს მოსასხამი ნაოქების სიმსუბუქის მიზნით. სასურველია აგრეთვე ქალის თმის ჩამოშვებული კულულები გაგვეთავისუფლებინა ნარმაშისაგან, რომელიც მათ ჰვარავს, ხოლო თვით მარმაში დაგვეტოვებინა კულულებს ქვეშ“.

გამგეობამ ეს დასკვნა 11 (24) სექტემბერს გადაუგზავნა ი. ნიკოლაძეს და თან სთხოვა გადმოეგზავნა „ახალი ფოტოგრაფიული სურათები შესწორებული ქანდაკებისა“

ეს ფოტოები გამგეობამ ნოემბრის პირველ რიცხვებში მიიღო. ხოლო 6 ნოემბერს (24 ოქტომბერს) მოქანდაკეს შეატყობინა, რომ ფიგურის შესწორებული ვარიანტი საბოლოოდ მოწონებულია. თან გაუგზავნა ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმისათვის საკუთარ ფული. „გამგეობამ მოიწონა,—კვითხულობთ გამგეობის სახელით ნიკოლაძესთან მიწერილ ერთ-ერთ პირად წერილში,—შენი უკანასკნელი გეგმა იმ სახით, როგორც ფოტოგრაფიულ სურათზეა დახატული. დეპეშით უკვე გაცნობეთ ეს. შეუდექი ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმას. იმედია ყოველ ღონეს იხნარ, რომ საუკეთესო გამოვიდეს... გიგო ვაბაშვილს ძლიერ მოსწონს შენი შრომა, ხოლო ის შენიშვნა განიმეორა, რომ ქალს ყელზე ძლიერ ბევრი აქვს დახვეული, ეს რომ არ იყოს, უკეთესს

შთაბეჭდილებას მოახდენსო“. (სხვათა შორის, გ. გაბაშვილი წინა-აღმდეგი იყო ძეგლის ალევგორიული ხასიათისა; რაც, როგორც სხვადასხვა დოკუმენტებიდან ჩანს, არა ერთხელ გამოუთქვამს მას).

დაახლოებით ნახევარი წელი მოუწინა ნოქანდაკე „მწუხარე საქართველოს“ ჩამოსხმასა და თბილისში გამოგზავნას. („მწუხარე საქართველოს“ ნიკოლაძემ 1910 წელს გამოფინა პარიზის ერთ-ერთ სალონში. პრესამ მას მაღალი შეფასება მისცა). 1910 წლის 1 ივლისს (ახალი სტილით) გამგეობის ერთ-ერთ პასუხისმგებელ მუშაკს იგი წერდა: „მოწყალეო ხელმწიფე! ამ დღეებში გამოგზავნე ბრინჯაო ქავეკავაძის ძეგლისათვის, მარსელის გზით... მე დღეს გამოვდივარ მარსელით და ბათუმში ვიქნები 3 ივნისს“.

ასეთი იყო „მწუხარე საქართველოს“ შექნის ისტორია.

რაც შეეხება ძეგლის არქიტექტორულ ნაწილს, მისი განხორციელება ჯერ კიდევ 1908 წელს დაიწყო. მას აშენებდა იტალიელი ოსტატი ლუჩიანო დე-ბლასი, ინჟინერ პ. მამრაძის ხელმძღვანელობით.

1912 წლის ივნისში, როდესაც ძეგლის მშენებლობა თითქმის მთლიანად დასრულებული იყო, თვით ი. ნიკოლაძისა და მთელ რიგ სხვა პირთა. მოთხოვნის საფუძველზე, გამოყოფილი იქნა სპეციალური კომისია ძეგლის შესრულების ხასიათისა და ხარისხის შესამოწმებლად. კომისიაში შედიოდნენ: ივ. ჯავახიშვილი (მაშინ პეტერბურგის უნივერსიტეტის პრივატდოცენტი), არქიტექტორი სიმონ კლდიაშვილი, არქიტექტორი ანატოლ კალგინი და სხვ. ამ კომისიამ, ი. ნიკოლაძისა და ძეგლის მშენებლობის ხელმძღვანელის პ. მამრაძის მონაწილეობით რამდენიმე სხდომა ჩაატარა.

კომისიის დასკვნები „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობის გაფართოებულ კრებას მოახსენა ივ. ჯავახიშვილმა. აზრთა გაცვლა-გამოცვლის შემდეგ საჭიროდ იქნა ცნობილი მთელი რიგი შესწორებების შეტანა ძეგლის არქიტექტორულ ნაწილში. გამოიყო კომისია ს. კლდიაშვილის, ა. კალგინისა და სხვათა შემადგენლობით, რომელსაც დაევალა ინე. პ. მამრაძესთან ერთად ხელმძღვანელობა გაეწია ძეგლის შესრულებასა და დამთავრებისათვის. ამავე დროს, 1912 წლის 8 აგვისტოს ლუჩიანო დე-ბლასის დაუდეს ახალი ხელშეკრულება ძეგლის დამთავრებისა და მასში შესწორებების შეტანის შესახებ. ხელშეკრულებით ლუჩიანოს ყველა სამუშაო უნდა შეესრულებია პ. მამრაძის იმ მითითებებისა

და ნახაზების მიხედვით, რომლებიც იოწონებული იქნებოდა კომისიის მიერ.

ყველა იმ შესწორების შედეგად, რომლებიც შეტანილი იქნა ძეგლის არქიტექტორულ ნაწილში მოქანდაკის უშუალო მონაწილეობით, ძეგლის საერთო კომპოზიცია გაცილებით უფრო მთლიანი და ორგანიული გახდა. ამასთან ძეგლი კიდევ უფრო მკიდროდ დაუკავშირდა ქართული არქიტექტურის ტრადიციებს.

ძეგლის მშენებლობა დამთავრებული იქნა 1913 წლის 20 მარტს. ხოლო იმავე წლის პირველ აპრილს კომისიამ შეამოწმა და მიიღო იგი.

5 მაისს შედგა ძეგლის გახსნა. აი როგორ ავეიწერდა ამ ამბავს მაშინდელი პრესა: „იშვიათ, დიდებულ სურათს წარმოადგენდა მთაწმინდა კვირას, 5 მაისს. ეკლესიასა, გალაუნსა და გალაუნის გარეთ მრავალ ხალხს მოეყარა თავი და ერთი აზრით, ერთი ფიქრით გამსქველულიყო. მთაწმინდის გრძელსა და ძნელად ასასვლელ გზაზე დილის 8 საათიდან ნაშუადღევის 4 საათამდე ხალხის დენა არ წყდებოდა“. („სახალხო გაზეთი“, 1913 წ. № 888).

დაახლოებით დღის პირველ საათზე, ფარდით დაფარული ძეგლის წინ აკაკი წერეთელი გამოჩნდა. აუარებელი ხალხი გარინდებული იმსენდა უკვდავი ილიას დიდი თანამებრძოლის სიტყვას.

მსცოვანნა მგოსანმა თავის მგზნებარე სიტყვის დასასრულს ი. ნიკოლაძის ქმნილებას გვირგვინი უწოდა, „გვირგვინი მწუხარებისა და გულდაწყვეტისა, რომელსაც ეს ძეგლი გვიხატავს: მთელი შეგნებული ქართველობა, ქართველ დედაში გამოხატული, იგლოვს და სტირის თავისი დაუვიწყარი შვილის დაკარგვას. იღვის მხრიო დიდია ეს ქანდაკება“.

და როდესაც პოეტმა ათრთოლებული ხელით ძეგლს ფარდა ჩამოხსნა, მდუმარე ხალხის წინ მართლაც აღიმართა ბრინჯაოს ფიგურად ქცეული მთელი ქართველი ხალხის სევდა და მწუხარება, გამოწვეული წიწამურის სისხლიანი ტრაგედიით.

ეს იყო ი. ნიკოლაძის პირველი მონუმენტური ნაწარმოები, ღრმად ემოციური და შესანიშნავად გააზრებული მხატვრული სახე. გამოქმნილი ჰუმანიტური ოქალისტური წარმოსახვით, ოსტატობით და მხატვრული განცდით, თვით ილიას იმ ნაწარმოებთა ძირითადი მოტივების გამოყენების საფუძვლზე, რომლებიც ქართველ დედას ანსახიერებენ:

ერთ მთლიანობად ამეტყველებული ნათელი იდეა, პლასტიკური ფორმების ბრწყინვალე შეგრძნობა, განწყობის, სხეულის, ტანსაცმელისა და მოძრაობის მაღალმხატვრული გადმოცემა, ამ ნამუშევარს განსაკუთრებულ ადგილს აკუთვნებს მოქანდაკის რევოლუციამდელ შემოქმედებაში.

ამ ძეგლს არა მარტო მხატვრული, არამედ თვალსაჩინო პროგრესული საზოგადოებრივ-ეროვნული მნიშვნელობაც ჰქონდა თავისი დროისათვის. იგი მძაფრად გამოხატავდა ქართველი ხალხის მრისხანე პროტესტს თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. თავისი დიდი მოაზარის, შესანიშნავი რეალისტი მხატვრისა და მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მეთაურის ვერაგულად მოკვლის გამო.

ძეგლი გარკვევით მიუთითებს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისა და მოღვაწეობის მოწინავე და მებრძოლ ხასიათზედაც. მართალია, ეს მოტივი არაპირდაპირ არის ნაჩვენები ძეგლში, მაგრამ სხვაგვარად იგი არ შეეძლო ნოეცა მოქანდაკეს, თემის თავისებური ხასიათის გამო, კერძოდ, იმის გამო, რომ, როგორც ვთქვით, ძეგლის უშუალო თემას შეადგენდა არა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება და მოღვაწეობა, არამედ ქართველი ხალხის გლოვა და დამოკიდებულება თავისი მწერლისადმი.

ყველაფერი ეს ნათელს ხდის, თუ რანდენად უსაფუძვლოა და ცალმხრივი კიტა აბაშიძისა და სხვათა მიერ გამოთქმული ის შეხედულება, თითქოს ეს ძეგლი სუსტი ნაწარმოები იყოს. ამ შეხედულების მიხედვით, ძეგლში მოქანდაკემ ვერ დასძლია მის წინაშე მდგარი ამოცანა, ვერ გვიჩვენა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისა და მოღვაწეობის ბუნება¹. უფრო მეტიც: გამოჩნდნენ ისეთი „კრიტიკოსებიც“, რომლებიც ძეგლს იმპრესიონისტულ ნაწარმოებად აცხადებენ, ამავე დროს „ასაბუთებენ“, თითქოს, მასში გადმოცემული მწუხარე განწყობილება არ შეეფერებოდეს ილია ჭავჭავაძეს, რომელმაც „თავი შესწირა სახალხო იდეალების განხორციელებისათვის ბრძოლასო“. ამ უსაფუძვლო, ძეგლის თემისა და ხასიათის სრულ გაუგებრობაზე აღმოცენებულ დასკვნების წინააღმდეგ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ილიას ძეგლი, არა მარტო პროფესიული ოსტა-

¹ ამ მაშინ საქმაოდ გავრცელებული მცდარი შეხედულების წინააღმდეგ ვაილაშქრა გერონტი კიქოძემ.

ტობის მხრივ, არამედ რეალიზმისა და თვით თემის გადაწყვეტის
თვალსაზრისითაც, დიდი მხატვრული ისტორიულ-ეროვნული მნიშვნე-
ლობის ქმნილებას წარმოადგენს.

ძაქებით მოსილი მგლოვიარე ქართველი დედის სახე — ეს
მწერლის ხალხთან კავშირისა და ხალხის მწერლისადმი სიყვარუ-
ლის შესანიშნავი სიმბოლო—საეცებით იმსახურებს თავის დიდ
ეროვნულ სახელწოდებას—„მწუხარე საქართველოს“.

1953 წ.

მოქანდაკის შენიშვნები

ი. ნიკოლაძეს ჩვენი დროის ამ კეშმარტად დიდ ხელოვანს. განსაკუთრებული როლის შესრულება ხვდა წილად ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. მან აღადგინა საუკუნეთა მანძილზე შეწყვეტილი განვითარება ქართული ქანდაკებისა და ახალი სიციცქლე, ახალი გზა, მშობლიური ხალხის ცხოვრებისა და ეროვნული კულტურის ინტერესებით ნაკარნახევი ახალი შემოქმედებითი პრინციპები, თემები, უნარები დაამკვიდრა მასში, და არა მარტო შექმნა ახალი ქართული ქანდაკება, არამედ ეპოქის რეალისტური მხატვრული კულტურის დონემდეც აამაღლა იგი. ამასთან, ი. ნიკოლაძე ქართული საბჭოთა ქანდაკების ფუძემდებელი, ნამდვილი მეთაური და სახელგანთქმული ოსტატი იყო.

თავისთავად ცხადია, რომ ი. ნიკოლაძის შემოქმედებით ევოლუციას გარკვეული ესთეტიკური იდეები, შემოქმედებითი კონცეფცია უღევს საფუძვლად. ეს უაღრესად რეალისტური და ეროვნული კონცეფცია, რომელმაც საბჭოთა პერიოდში სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების საფუძველზე გარდაქმნის შედეგად უფრო სრულყოფილი სახე მიიღო, თუმცა ფრაგმენტულ, მაგრამ მაინც მრავალმხრივ საყურადღებო გამოვლენას პოულობს მოქანდაკის ჩანაწერებში. ისინი არაა გამოყენებული ი. ნიკოლაძის შესახებ დღემდე გამოქვეყნებულ წერილებსა და შრომებში, რის გამო მათ აქ საგანგებოდ ვეხებით.

ი. ნიკოლაძის ეს ჩანაწერები, რომლებიც უმთავრესად 40-იან წლებს განეკუთვნებიან და რამდენიმე თვის წინად გადმოგვცა გასაცნობად ხელოვანის მეუღლემ, ჩალაგებულია ჯიბის წიგნაკის

სიდიდის სამ ყდაში და მოიცავენ, ერთი მხრივ, ფრ. ენგელსის, ლეონარდო და ვინჩის, სტენდალის, ა. ფრანსის, რაბინდრანდ თაგორის, ვიკელმანის, იბ. ტენისა და მთელ რიგ სხვა გამოჩენილ მხატვრების. მწერლების, კრიტიკოსებისა და ხელოვნების ისტორიკოსთა შრომებსა, წერილებსა და ტრაქტატებიდან ამოღებულ ციტატებს, აგრეთვე ცალკეულ ისტორიულ ცნობებს, ხოლო, მეორე მხრივ, მასალებს ხელოვნების ტერმინოლოგიისათვის და თვით მოქანდაკის ნაფიქრსა და შეხედულებებს. ჩანაწერების უმრავლესობა პირველ ციკლს განეკუთვნება და უმთავრესად გადმოწერილია სხვების მიერ, ალბათ, მოქანდაკის მითითებით. ბუნებრივია, აქ თავმოყრილია დასახელებულ ავტორთა სწორედ ის შეხედულებანი, რომლებიც გამოხატავენ თვით ი. ნიკოლაძის რწმენასა და შემოქმედებით პრინციპებს. მოვიტანთ რამოდენიმე დამახასიათებელ ნიმუშს:

ა. ფრანსი: „სილამაზეს არ ეშინია დროთა ვითარებისა“. აგრეთვე, ი. ნიკოლაძეს საგანგებოდ ამოუწერია ა. ფრანსის შემდეგ სიტყვები ერთ-ერთ მოქანდაკეზე, რომელსაც სურდა შეექმნა მწერლის პორტრეტი (მედალიონი): „ის ეუშაობს ფოტოს მიხედვით. სულელი. აღარ მელაპარაკოთ მასზე მეტი“.

ლეონარდო და ვინჩი „... ибо тот, кто может идти к источнику, не должен идти к кувшину“.

სტენდალი: „... всякая сознательная цель, т. е. цель личной выгоды, у художника убивает всякое произведение искусства“.

რ. ვაგნერი: „მე მრწამს, რომ მეორედ მოსვლის დროს იქნებიან დასჯილნი უმაღლესი სასჯელით ისინი, ვინც ამ ქვეყნად გაბედეს ვაჭრული მიზნით გამოეყენებიათ უწმინდესი უმანკო ხელოვნება“.

ნემბროვიჩ-დანჩენკო: „Если мы искренно отдаемся работе нося в себе настолько глубоко наши социальные идеи, что они становятся нашими непрерывными социальными чувствами, то нам не нужно вспоминать об этом особо.“

Вспоминать можно только для проверки (не сделали ли мы ошибки?), когда уже что-то создано, может быть, на генеральной репетиции. Но, когда мы работаем, мы всем своим существом настолько этим живем, что нам нечего бояться ошибки или „ухлона“. Я особенно подчеркиваю — всем существом, потому что творческая работа не идет только от головы: если мы будем только думать:

как это сделать? — мы попадаем в рационализм, в излишнюю рассудочность. А этот рационализм, с моей точки зрения, является одним из самых сильных грехов искусства“ (ხაზგასმა ი. ნიკოლაძისა).

დამახასიათებელია, რომ ამონაწერების დიდი ნაწილი ეხება პორტრეტს და ნოთავსებულია ცალკე ყდაში წარწერით: „პორტრეტისათვის“. როგორც ჩანს, მათი სახით საქმე გვაქვს მასალებთან, რომელსაც მოქანდაკე აგროვებდა პორტრეტის შესახებ სპეციალური ნაშრომის დასაწერად. (მას თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ პერიოდში განზრახული ჰქონდა დაეწერა შრომები პორტრეტსა და ბარელიეფზე, რაც სამუშაოდ განუხორციელებელი დარჩა).

ეს მასალები შედგება ცნობებისაგან პორტრეტის განვითარების ისტორიიდან და სხვადასხვა ავტორთა იმ შეხედულებებისაგან, რომლებიც მოიცავენ პორტრეტის არსისა და ამოცანების რეალისტურ გაშუქებას. უკანასკნელთა შორის ყურადღებას იქცევს ინგლისელი კრიტიკოსის ვ. არმატრონგის სიტყვები იმის შესახებ, რომ კარგი პორტრეტი უნდა იყოს უფრო მსგავსი, ვიდრე თვით ნატურაა, ე. ი. მან უნდა გვითხრას იმაზე მეტი, ვიდრე შეუძლია გვითხრას თვით პორტრეტის ობიექტის სახემ, ალებულმა ყველა მომენტში. ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ამონაწერები ნახატისა და კომპოზიციის მნიშვნელობის შესახებ პორტრეტულ ნაწარმოებში, მითითება ენგრის ცნობილი „დღიურების“ მთელ რიგ ადგილებზე და სხვა.

ამ მასალებშია წარმოდგენილი ი. ნიკოლაძის ორი საკუთარი ჩანაწერიც, რომლებიც პორტრეტული ხელოვნების არსებით შემოქმედებით საკითხებს ეხებიან. ეს ჩანაწერებია:

1, „... არ შეიძლება ცალმხრივად მუშაობა, მარტო ერთ რომელიმე ნაწილზე მუშაობა. პორტრეტის ოსტატის თვალი მუდამ უნდა ათვალიერებდეს საერთო სურათს, და თუ სადმე რამ ნაკლი შეამჩნია, უსათუოდ მაშინვე უნდა გაასწოროს, რადგან შემდეგ მას დაავიწყდება და მუშაობის გაქანება ჩაქრება. ი. ნ. 17/VII-45“.

2, „... პორტრეტის დამთავრების დროს უნდა მიექცეს დიდი ყურადღება სხვადასხვა დამახასიათებელ თვისებებს, როგორიცაა: ტიპი, ეროვნება, გონებრივი და ფსიქოლოგიური გამომეტყველება და კიდევ მრავალი მხარე გამოსახვისა, რომლებიც დაკავშირებულია შემოქმედებით და სხვადასხვა საზოგადო ნიშნებთან. 2/XII-45“.

შემთხვევითი არ არის, რომ ორივე ციტირებული ჩანაწერი

ეკუთვნის 1945 წელს, ე. ი. იმ დროს, როდესაც დიდმა ქართველმა მოქანდაკემ შექმნა თავისი უშესანიშნავესი პორტრეტული ქმნილება „ჩახრუხაძე—XII ს. მოაზროვნე“. როგორც ცნობილია, ეს ქეშ-მარიტად ბრწყინვალე ნაწარმოები, მოაზროვნის უაღრესად ღრმა და პოეტურ რეალისტურ სახეს წარმოადგენს, რომელშიც დიდი ოსტატობით არის ასახული ჩახრუხაძის გონებრივი და ფსიქოლოგიური სამყარო, ტიპიურის ინდივიდუალიზირებულ ჩარჩოში წარმოსახვით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მასში ეროვნულის მკვეთრი გამოსახვაც, რაც ორგანიულად არის შემოწმებული პორტრეტის საერთო ხასიათსა და თვით ხელოვანის შემოქმედებით ინდივიდუალობასთან. ამავე დროს, „ჩახრუხაძე“ ნათლად ავლენს შემოქმედებლობითი ძიების იმ სინთეტურ პრინციპსაც, რომელიც გადმოცეცნილია პირველ ჩანაწერში. ამ პრინციპის ძირითადი მოთხოვნა იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვანი პორტრეტის დეტალებსა და „საერთო სურათს“ (საერთო ხასიათს) ერთსა და იმავე დროს უნდა ქმნიდეს. დეტალებს არ უნდა თიშავდეს მთლიანობისაგან, ხოლო მთლიანობას დეტალებისაგან.

აღნიშნული მომენტები (ნიშნები) მეტნაკლები სრულყოფილობით ი. ნიკოლაძის ყველა ცნობილ პორტრეტში ვლინდება, რის გამო ისინი იდეისა და მხატვრული წარმოსახვის, ინდივიდუალობისა და ზოგადის, დეტალისა და საერთოს, ფსიქოლოგიურ-გონებრივ სამყაროს ჩვენებისა და ეროვნულობის, რეალისტური სიღრმისა და თვით მოქანდაკის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შინაგანი მთლიანობით, ჰარმონიულობით ხასიათდებიან. ამიტომ ციტირებულ ჩანაწერებში მოცემული გაგება არსებითად - გვევლინება, როგორც მოქანდაკის შემოქმედებითი პრაქტიკის საფუძველი, არსი, ნიშანდობლივი თვისება. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს გაგება რომელშიც კლასიკური მემკვიდრეობის რეალისტური ტრადიციების ყველა მნიშვნელოვან მხარეთა ღრმა ათვისებასთან გვაქვს საქმე, არსებითად წარმოადგენს პორტრეტული შემოქმედების, საერთოდ მთელი რეალისტური ქანდაკების ქეშმარიტ შემოქმედებით პრინციპს.

* * *

აღნიშნულ ჩანაწერებთან ერთად ი. ნიკოლაძის მეუღლემ გასაცნობად გადმოგვცა სანი დოკუმენტი, რომლებიც ავსებენ და აზუსტებენ ცნობებს მოქანდაკის დაწყებით სასწავლებლებში მეცა-

დინეობის შესახებ. პირველი მათგანი წარმოადგენს ქართულ ენაზე შედგენილ „მოწმობას სწავლისა, ყურადღების და ყოფაქცევისა II განყოფილების მოსწავლის ნიკოლაძის იაკობისა“, გაცემულს ქუთაისის ე. წ. მოსამზადებელი სასწავლებლის მიერ, რომელიც ეკუთვნოდა ნიკო ნიკოლაძის დას (ი. ნიკოლაძის ბიძაშვილს) ეფროსინე იაკობის-ასულ ნიკოლაძე-ჭიჭინაძისას. მოწმობა დათარიღებულია 1885 წლის 21 დეკემბრით და მოიცავს 1885—1886 სამოსწავლო წლის პირველი ნახევრის ნიშნებს. ამრიგად, ეს დოკუმენტი ნათელს ხდის, რომ ი. ნიკოლაძეს სწავლა დაუწყია დასახელებულ მოსამზადებელ სასწავლებელში, რომელშიც შესულა 1884—1885 სასწავლო წელს და არა უშუალოდ ქუთაისის გიმნაზიაში, როგორც ეს დღემდე იყო ცნობილი თვით ხელოვანის მოგონების მიხედვით (მხედველობაში გვაქვს ი. ნიკოლაძის მიერ 1935 წლის 17 მაისს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გაკეთებული მოხსენება „ჩემი შემოქმედებითი გზა“).

სხვა დოკუმენტები წარმოადგენენ ქუთაისის გიმნაზიის ცნობებს—უწყისებს ი. ნიკოლაძის წარმატებისა და ყოფაქცევის შესახებ (Двухмесячная ведомость об успехах и поведении пер. класса м. одт. Кутаисской Гимназии Николадзе Якова). ისინი გაცემულა 1886—1887 სასწავლო წლის ნეორე და მესამე პეოთხედებში. მაშასადამე, ამ ცნობების მიხედვით აღნიშნულ სამოსწავლო წელს ი. ნიკოლაძე გადასულა ქუთაისის გიმნაზიაში. აქ მას სუსტი შეფასება მიუღია რუსულ ენასა, მათემატიკასა და სუფთა წერაში, რის გამო მისთვის სასწავლო წლის ბოლოს, როგორც ეს აღნიშნულია მოქანდაკის ზემოთაღნიშნულ მოგონებაში „ჩემი შემოქმედებითი გზა“, დაუნიშნიათ გამეორებითი გამოცდები. გამოცდის მკაცრი ხასიათით შეშინებულ იაკობს, დედის თანხმობით, დაუტოვებია გიმნაზია და გადასულა ბათუმში, სადაც მის უფროს ძმას მათეს (მამუკას) წიგნის მალაზია პქონდა გახსნილი. 1889 წელს კი იგი აქ შევიდა ახლად დაარსებულ ტექნიკურ სახელოსნო სასწავლებელში.

„სამი მოქალაქე“

მიმდინარე წელს სამოცი წელი სრულდება მას შემდეგ, რაც შეიქმნა გამოჩენილი ქართველი რეალისტი ფერმწერლის გიგო გაბაშვილის ერთ-ერთი უშესანიშნავესი ნაწარმოები „სამი მოქალაქე“: ამ სურათს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს არა მარტო გ. გაბაშვილის შემოქმედებით ევოლუციაში, არამედ საერთოდ მთელი ქართული რეალისტური მხატვრობის ისტორიაშიც. იგი ღრმად იდევრ და უაღრესად რეალისტურ ტილოს წარმოადგენს, შესრულებულს ფერწერის ქეშმარიტი ოსტატობით. მასში პირველად აისახა სრული სიცხადით, ერთი მხრივ, მხატვრის დიდი შემოქმედებითი ტალანტი და დახელოვნება, ხოლო მეორე მხრივ, ქართულ მხატვრობაში რეალიზმის საბოლოოდ დამკვიდრება და მისი ორგანიული კავშირი ეპოქის მოწინავე იდეებთან. ამიტომ, „სამი მოქალაქე“ გვევლინება როგორც ეროვნული რეალისტური ხელოვნების განვითარების ახალი ეტაპის მაუწყებელი და დიდი მხატვრულ-შემეცნებითი ღირსების მქონე ნაწარმოები, გ. გაბაშვილის შემოქმედებითი აღმავლობის უძლიერესი პერიოდის პირველი ქმნილება.

I

„სამი მოქალაქე“ უსიუყეტო სურათია, რის გამო მისი კონპოზიცია არ ემყარება რაიმე მოქმედებით ან თხრობით საფუძველს. „სამი მოქალაქის“ ასეთი ხასიათი არ არის გამოწვეული „ფორმალური ამოცანით“. გ. გაბაშვილი თავის ტილოებს არასოდეს არ ქმნიდა წმინდა ესთეტიკურ-ფერწერითი მიდგომით ან წინასწარ შემუშავებული სქემებით; მისი შემოქმედებითი შთაგონება ამ მხრივაც ყო-

ველთვის სინამდვილე იყო. ამავე დროს, „სამი მოქალაქე“ არ წარმოადგენს პორტრეტულ კომპოზიციასაც, თუმცა გარკვეული თბილისელი მოქალაქეების მიხედვით არის დაწერილი. და მაინც იგი უაღრესად ემოციური და ორგანული შინაგანი მთლიანობის მომცველი კომპოზიციით ხასიათდება. ამასთან, ეს მთლიანობა მიღწეულია არა მოქალაქეთა „ეფექტური განლაგებით“, არამედ მათი არსის გახსნის, ფსიქოლოგიურ-სოციალური დახასიათების, სულიერი და გონებრივი სამყაროს საერთო ბუნების ღრმა რეალისტური განსახოვნებით, რაც უპირველეს ყოვლისა, ფერთა „კომპოზიციასა და საერთოდ კოლორიტის შინაგან ტონალურ მთლიანობასაც გულისხმობს. ამიტომაც, რომ მოქალაქეები ამ ნაწარმოებში არ ატარებენ დამოუკიდებელ ინდივიდუალურ თვისებებს. არსებითად ერთ ტიპს, ერთ მხატვრულ სახეს ავლენენ, გარეგნულადაც მსაგვსნი ერთ ფსიქიკასა და ადამიანურ განსაზღვრულობას განიხილავენ სხედასხვა მხრივ. მათ საქმოსნურ, თითქოს განრისხების თუ აღშფოთების გამომხატველ უაზრო გამოხედვაში, სხედასხვა ნიუანსით გადმოცემული პირისახის მკვეთრი ნაკეთების, დაშვებული უღვაშებისა და აშლილი თმების ხაზგასმაში საერთოდ მთელს გარეგნობაში, სრული სულიერი და გონებრივი სიკაღიერე, ცხოვრების ვიწრო გზა და შეზღუდულობაა გადაშლილი. ეს არის არსი, ადამიანური სიღატაკე, ვაივაგლახი და გადაგვარება ბურჟუაზიისა, კერძოდ, თბილისის მსხვილი ვაჭრებისა. განსახიერებელი მძაფრი, მაგრამ ნართალი სარკაზმით, მეტად მახვილი და მკვეთრი რეალისტური წარმოსახვით. არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვით, რომ აღნიშნულის სახით გ. გაბაშვილის მოქალაქეები არსებითად გვევლინებიან, როგორც სხვა დროისა და სოციალური წრის ლუარსაბ თათქარიძეები. სწორედ ეს მამხილებელი იდეურ-შემეცნებითი კრედი შეადგენს „სამი მოქალაქის“ დიდი მნიშვნელობის ძირითად საფუძველს, რაც თავის მხრივ 90-იანი წლების პირველი ნახევრის პროგრესული სოციალური და იდეური მოძრაობის მკვეთრ გამოძახილსა, თავისებურ ასახვას წარმოადგენდა. ცხადია, მხოლოდ მართლაც ჭეშმარიტად ღიდ შემოქმედებით სტიქიასა და დახელოვნებას შეეძლო ასეთი სიკხადით ეჩვენებინა ყველაფერი ეს ფერწერის საშუალებით, ისიც უსიუყეტო სურათში.

უაღრესად დამახასიათებელია ისიც, რომ „სამი მოქალაქის“

აღნიშნული იდეურ-შემეცნებითი პროგრესულობა გარკვეული ლოგიკური რგოლი იყო მხატვრის იდეური ევოლუციისა. გ. გაბაშვილის შემოქმედებაში თავიდანვე თვალსაჩინო ადგილი ეკუთვნის მხატვრის ხალხის ცხოვრებისა და ტიპების ასახვას. 90-იანი წლების დასაწყისიდან ეს თემატიკა არა მარტო გარკვეული სისტემის სახით ვლინდება, არამედ აშკარად გამოკვეთილ დემოკრატიულ იდეურ მოტივსაც უკავშირდება. ამის აშკარა დადასტურებას წარმოადგენს მხატვრის ის სხვადასხვა ჟანრის ცნობილი ნაწარმოებები, რომლებიც გლეხთა ცხოვრებას ასახავენ და „სამ მოქალაქეზე“ ადრეა ან მომდევნო პერიოდშია დაწერილი. ამ ტილოებზე დიდი რეალისტის ფერები არ არის დამცინავი და უარყოფის გესლით გაქლენთილი, პირიქით, ისინი აქ არაადამიანური შრომი და უსამართლო ცხოვრებით დაღდასნულ, მწუხრით მოცულ სახეებს სიმპატიით უმღეროიან. მხატვარი ხალხის მხარეზეა, მის სევდას, მის მძიმე განცდებს უთანაგრძნობს. მართალია, ეს თანაგრძნობა არსებითად პასიური იყო, მაგრამ ობიექტურად მას ნაინც ქონდა გარკვეული პროგრესიული მნიშვნელობა.

ყველაფერი ეს ნათელს ხდის იმ შეხედულების მცდარობას, რომელიც თვლის, თითქოს, გ. გაბაშვილი ყოველთვის გულგრილი ობიექტივიზმით ხატავდა მისი დროის მოვლენებს და უკეთეს შემთხვევაშიაც კი ნატურალიზმის მიმდევარი იყო. ამასთან, აღნიშნული ფაქტები, აგრეთვე გ. გაბაშვილის, ალ. მრეველშვილისა და მ. თოიძის მიერ 90-იან წლებში შექმნილი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ანალოგიური ხასიათის ნაწარმოებები, აშკარას ხდიან იმასაც, თუ რამდენად უფრო მეტად სოციალურად მახვილი და იდეურია ქართული მხატვრობა, შედარებით ამავე პერიოდის რუსულ მხატვრობასთან, რომელშიც 70—80-იანი წლების დიადი ტრადიციები უმთავრესად ობიექტივიზმმა და ფორმალისტური ხასიათის ექსპერიმენტებმა შესცვალა.

II

„სამი მოქალაქისათვის“ დამახასიათებელი რეალისტური ოსტატობის ძირითადი ნიშანდობლივი თვისება, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული განზოგადობის, ადამიანის სულიერი სამყაროსა და განწყობის ტიპური თვისებების მხატვრული გამოსახვის სიმღიერესა და სიმკვეთრეში მდგომარეობს.

ცნობილია, რომ გ. გაბაშვილის ეს ტილო ნატურის მიხედვით შეიქმნა. ამასთან, მარცხნიდან პირველი და მეორე მოქალაქე ერთ-ღაიგივე პროტოტიპის საფუძველზეა დაწერილი¹. ბუნებრივია, საჭირო იყო მხატვრული წარმოსახვის დიდი უნარი, მხატვრული განზოგადოებისა და გამოსახვის დიდი ოსტატობა, რომ ერთიდაიგივე პროტოტიპი ასე განსხვავებულად გარდასახულიყო, ხოლო სამივე მოქალაქე უკვე აღნიშნულ მთლიანობას შერწყმოდა.

ასე გეჩვენებათ, თითქოს ფერები ფერებს ეკიბრებოდეს, რომ უფრო სრულყოფილად გამოსახონ მოქალაქეთა არსი და თავიანთი მხატვრული ელერადობაც, ანდა, თითქოს, მეტად ემოციური და მრავალსახოვანი ტონალობა, ძარღვიანი, ფართო და მკვრივი მონასმებით მონაქარგი ნაირმეტყველი კოლორიტი, მხოლოდ მოქალაქეთა სულში ამოეკითხოს მხატვარს.

ამიტომაც, რომ „სამი მოქალაქის“ ყოველი მხატვრული დეტალი, ტონალობის, საერთოდ ყველა ფერწერითი თვისების მხატვრულ-ემოციური ხასიათი და სიძლიერე ასე ორგანულადაა დაკავშირებული ამ სურათის იდეურ-შემეცნებით მხარესთან. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნაწარმოები არ ხასიათდება არც ერთი ისეთი ვიწრო „ტექნიკური დეტალითაც“ კი, რომელიც მხოლოდ მხატვრული სამკაულის“ (წმინდა ფორმალური ფაქტორის) მნიშვნელობით იფარგლებოდეს, ამა თუ იმ სახით არ იყოს დაკავშირებული გარკვეულ ასახვით ფუნქციასთან. ყველაფერი ეს კი „სამი მოქალაქის“ მხატვრულ ფორმას ესთეტიკურ-ემოციური ზემოქმედების დიდ უნარსა და გამომსახველობის დიდ შინაგან ძალას ანიჭებს.

„სამი მოქალაქე“ დიდი ოსტატობით ხასიათდება ნახატის იწრევაც. ფორმებს ამ ტილოზე სიზუსტით და ღრმა მხატვრული განცდით გრძნობს და გადმოცემს მხატვარი. ამასთან, სურათის ეს მხარეც და კოლორიტიც მკვეთრი პლასტიკური წარმოსახვით არის ამალღებული. არსებითად, გ. გაბაშვილი ამ ტილოს სახით პირველად გამოვლინდა მთელი სიძლიერით, როგორც ნახატისა და

¹ თვით პროტოტიპთა გინაობის შესახებ სხვადასხვა გადმოცემა არსებობს უფრო სარწმუნოს უნდა წარმოადგინდეს გ. გაბაშვილის ახლო მეგობრის ა. ი. ფორაქიშვილის ცნობა. ამ ცნობით, შოკუენიდან პირველი მოქალაქე დაწერილია თბილისი ვიქტორის კიკინაძის, ხოლო მეორე და მესამე ერთ-ერთი თბილისელი სომეხი ვაჭრის მიხედვით.

კოლორიტის, გააზრებისა და ღრმა პლასტიკურ-ემოციური შეგრძნობით აქლერების დიდი არტისტი.

კრიტიკოსები, მათ შორის ყველაზე მეტად არჩილ ჯორჯაძე¹, „სამი მოქალაქის“ ნაკლს წითელი ფერის სიჭარბეში ხედავდნენ.

ეს შეხედულება არაა მართებული.

წითელი ფერი განსაკუთრებული სიცხადით მხოლოდ შუა მოქალაქის სახეზეა ხაზგასმული. ამით შექმნილია სურათის „ფერწერითი მახვილი“, ფერთა ემოციური განლაგებისა და ტონალობის ერთგვარი შინაგანი აქცენტი. ამიტომ განაპირა მოქალაქეების სახეებზე ამ ფერის ზრმატის მომცველი გამები შედარებით საგრძნობლად გამკრთალებულია; სურათის ქვედა ნაწილში კი ისინი მეტად მუქ ტონალობაში გადადიან, ხოლო ზედა ნაწილის ფონის არეში არსებითად მთლიანად გარდაქმნილ სახეს იღებენ, ნაწილობრივ იმუქ, ნაწილობრივ სპილენძისა და ყვითელ ფერთა ცვალებადი შეხამების დომინირებით. წითელი ფერის ასეთ განლაგებას მხატვარი იყენებს ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად შექმნას არა მარტო მეტად ნათელი, ნაირმეტყველი და ამასთან შინაგანი პარმონიის მომცველი ტონალობა, არამედ კოლორიტის მკვეთრი ორგანული კავშირიც სურათის კომპოზიციასთან. უკანასკნელი კი, როგორც ვთქვით. იმდენად არსებითია, რომ იგი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს „სამი მოქალაქის“ საერთოდ თავისებურ კომპოზიციაში. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, მოქალაქეთა პირისახეზე სხვადასხვა სიძლიერით ხაზგასმული სიწითლე წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად ხერხს მოქალაქეთა არსის განსახიერებისათვის, ტიპიურის ქარბი ფერებით წარმოსახვისათვის, მოქალაქეთა მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულების გაღწევისათვის. ყველაფერი ეს წითელი ფერის სიმკვეთრეს „სამ მოქალაქეში“ გარკვეულ კანონზომიერ ხასიათს აძლევს, როგორც საკუთრივ ფერწერის, ისე იდეურ-შემეცნებითი კრედოს თვალსაზრისით.

„სამ მოქალაქეს“ ხშირად ადარებდნენ ი. რეპინის ცნობილ სურათს „ზაპოროჟიელები ადგენენ თურქეთის სულთანთან გასაჯნავნ წერილს“. ამავე დროს, მათ შორის მსგავსებას ხედავდნენ არა

¹ არჩ. ჯორჯაძე, „ქართული ხელოვნება გამოფენაზე“, გაზ. „ივერია“ 1910 წ. № 16).

მარტო „ხატვის მანერის, არანედ ტიპების“ მხრივაც.¹ ეს შეხედულება არ არის სწორი. მართალია, გ. გაბაშვილი ბევრით იყო დავალებული „პერედვიჟნიკელი“ მხატვრების, განსაკუთრებით კი ი. რეპინის აღმავლობის პერიოდის შემოქმედებისაგან, მაგრამ ყველა ამ მხატვართა შემოქმედება დიდმა ქართველმა ხელოვანმა აითვისა არა პირდაპირ, არამედ გათავისებული, გარდაქმნილი, ინდივიდუალიზირებული სახით. რაც შეეხება საკუთრივ „სამ მოქალაქეს“, იგი არსებითად ემიჯნება ი. რეპინის დასახელებულ სურათს ყველა თავისი არსებითი სტილისტური და იდეურ-შემეცნებითი ნიშნებით. კერძოდ არც ფერწერითობა, არც კოლორიტის სხვა არსებითი თვისებები, რომლებიც „სამ მოქალაქეს“ ახასიათებს, „ზაპოროჟიელებში“ ნაწილობრივადაც არ გვხვდება. ამავე დროს, ი. რეპინის სურათის თემაც და იდეაც პატრიოტულია, რასაც მხატვარი ვნებააწილილი სიცილით შეპყრობილ, ამაყ და თავისუფლებისმოყვარულ ზაპოროჟიელთა ურთიერთისაგან განსხვავებული სახეებით გადმოცემს. ცხადია, ყველაფერ ამას არაფერი აქვს საერთო „სამი მოქალაქის“ უკვე განხილულ თემასა, იდეასა და ტიპის წარმოსახვის თავისებურ კრედოსთან. და თუ ამ არსებით განსხვავებათა მიუხედავად, მაინც შეიძლება „სამმა მოქალაქემ“ მოაგონოს რომელიმე მნახველს „ზაპოროჟიელები“, ეს მხოლოდ ამ ნაწარმოებთა კოლორიტის სიძლიერისა და რეალისტური სიღრმის გამო.

დასასრულ, საჭიროა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ „სამი მოქალაქე“ გ. გაბაშვილის ცნობილ ნაწარმოებთან შედარებით. განსხვავებულია თავისი კოლორიტით, კერძოდ. ტონალური ხასიათით. მართალია, ამ მხრივ მას ერთგვარად ენათესავება მხატვრის რამდენიმე ნაწარმოებები, შექმნილი 1892—1893 წლებში: „მოლა“, აგრეთვე „ქართველი ქალი დაირით“ და სხვ., მაგრამ ეს სიახლოვე მხოლოდ გარეგნული ხასიათისაა, რადგან არც ერთი დასახელებული ნაწარმოები არ ხასიათდება ფერწერის ისეთი ღრმა ენოციური შეგრძნებით და რეალისტური გამომსახველობით, როგორც მოცულულია „სამ მოქალაქეში“.

ძირითადად ასეთია „სამი მოქალაქის“ იდეურ-შემეცნებითი

¹ „ივერია“, 1909 წ., № 21. ია-იას წერილი „გიგო გაბაშვილის სურათების გამოფენა“. ასეთივე შეხედულებას ავითარებდა აოჩ. ჯორჯაძეც ზემოთ მითითებულ წერილში.

და მხატვრული არსი. ამ ღირსებათა გამო იგი იმ არც ისე მრავალ-
რიცხოვან ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებმაც ქართული
რეალისტური მხატვრობა, საერთოდ, მთელი ახალი ქართული ხე-
ლოვნება, განვითარების ფართო გზასთან დააკავშირა და ეპოქის
მოწინავე ეროვნული მხატვრული კულტურის ორგანულ ნაწილად
აქცია.

1953 წ.

სახალხო მხატვარი

სამოცი წელი შესრულდა, რაც სახალხო მხატვარი მოსე თოიძე მგზნებარე ენთუზიაზმითა და ახალგაზრდული გატაცებით ემსახურება მშობლიური ხალხის მხატვრული კულტურის აღორძინებას.

ფერწერის ამ გულმართალ ოსტატს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მეოცე საუკუნის ქართული ხელოვნების ისტორიაში. მოსე თოიძემ, რამდენიმედ მაინც, ახალი თემებით თავისეული და ღრმად ემოციური კოლორიტით გაამდიდრა რევოლუციამდელი ნაციონალური რეალისტური მხატვრობა. ამავე დროს, მას წილად ხვდა ატაროს ქართული საბჭოთა მხატვრობის ფუძედგებლისა და დიდი მოამაგის უაღრესად საპატიო სახელი. იგი, ღვაწლმოსილი და ჰაღარით შევერცხლილი, დღესაც დაუცხრომელი ხალისით განაგრძობს შემოქმედებით მოღვაწეობას.

I

მოსე ივანეს-ძე თოიძე დაიბადა 1871 წელს, თბილისში. მას მამა ადრე გარდაეცვალა. დედას — მაკა თურქისტანიშვილს, რომელიც საკმაოდ დახელოვნებული ყოფილა ქარგვასა, ხალიჩების ქსოვასა და ჭრა-კერვაში, ძალზე გაუჭირდა ობლების მოვლა, რის გამოც მცირეწლოვანი მოსე, მეორე ვაჟთან ერთად, „თამბაქოს ფაბრიკაში მიაბარა სამუშაოდ“. შვილებისათვის თავდადებული მაკა ჰაინც ახერხებს მონაველ მხატვარს დაამთავრებინოს სამოქალაქო დაწყებითი სკოლა, ხოლო შემდეგ თბილისის სახელოსნო სასწავლებელი.

ახელოსნო სასწავლებელში სწავლის დროს მოსე უახლოვდება

რევოლუციონერ მუშებს, ასურათებს გაზეთსა და ჟურნალ „ანკარას“. ამასთან იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებს უფასო სახალხო წარმოდგენებში, რომლებსაც სახელოსნო სასწავლებლის შეგიღები სხვადასხვა სასწავლებლის მოსწავლეებთან ერთად აწყობდნენ.

სახელოსნო სასწავლებელი ნ. თოიძემ დაამთავრა 1888 წელს. მას იქვე სტოვებენ ზეინკალ-მასწავლებლად. ამ პერიოდში იგი განსაკუთრებით გატაცებული იყო მხატვრობით, ღშირად ხატავდა რევოლუციური მოძრაობის გამოჩენილ მოღვაწეთა პორტრეტებს. ამავე ხანებში მას შეუსრულებია ქართველი მწერლების გრაფიკული პორტრეტები საკუთარი ლექსების წარწერით. მ. თოიძის ეს ნაწარმოებნი ფართოდ ვრცელდებოდა მუშათა წრეებში.

90-იანი წლების პირველ ნახევარში ნ. თოიძე კიდევ უფრო უახლოვდება მუშათა წრეებს, ახლო ურთიერთობას ამყარებს მაქსიმ გორკისთან, რომელიც მაშინ თბილისში ცხოვრობდა; ახლო ურთიერთობაშია ის გოლა ჩიტაძესთანაც. ჩქარა იგი იწყებს შემოქმედებით მოღვაწეობასაც, სისტემატურად თანამშრონლობს ასეთ სოლიდურ პროგრესულ გამოცემაში, როგორიც იყო „კვალი“.

1896 წელს, გაზაფხულზე, მ. თოიძე მიემგზავრება პეტერბურგს. აქ ჯერ მხატვარ დიმიტრიევ-კავკაზსკისთან მეცადინეობდა ხატვაში, ხოლო 1896 წლის 21 დეკემბერს, ი. რეპინის დახმარებით, ჩარიცხული იქნა სამხატვრო აკადემიის თავისუფალ მსმენელად თვით ი. რეპინისავე სახელოსნოში.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მ. თოიძე წარმატებით მეცადინეობდა. მის რეალისტურ თვალსაზრისს, აღმოცენებულს ახალი ქართული ლიტერატურისა და მხატვრობის საფუძველზე, აქ ახალ ძალას მატებდა ი. რეპინისა და სხვა პერედვიჟნიკელ მხატვართა შემოქმედების შესწავლა.

1899 წლის აპრილში მ. თოიძემ მონაწილეობა მიიღო სტუდენტთა გაფიცვაში, რის გამო სამი დღე პატიმრობაში გაატარა, ხოლო შემდეგ, პოლიციის განკარგულებით, დასტოვა პეტერბურგი და დაბრუნდა თბილისში. აკადემიის საბჭომ კი თავის 1899 წლის 1 მაისის სხდომაზე იგი „აკადემიიდან წასულად“ ჩათვალა.

აღსანიშნავია, რომ ი. რეპინი განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობოდა მ. თოიძეს. ცხადია, ეს გამოწვეული იყო არა მარტო გენიალური რუსი მხატვრის გულისხმიერი დამოკიდებულებით სა-

ერთოდ მთელი ქართული მხატვრული კულტურისადმი, არამედ. იმავე დროს, თვით მ. თოიძის ტალანტიცა და აკადემიაში წარჩინებული მეცადინეობით. ამიტომ იყო, რომ გენიალური რუსი მხატვარი 1904 წელს ნ. თოიძის თხოვნის გამო, რომ მისთვის პეტერბურგის აკადემიას მიენიჭებინა ხატვის მასწავლებლის წოდება. აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტს ე. ტოლსტოის წერდა: „მ. თოიძეს მე ვთვლი ტალანტის მქონე მხატვრად, მას შეუძლია ასწავლოს, ამასთან ასწავლოს მთელი სულით და გულით, რაც, საერთოდ ახასიათებს მას“.

პეტერბურგიდან თბილისში დაბრუნების შემდეგ მ. თოიძე ქმნის თავის პირველ დიდ ნაწარმოებს „მცხეთობას“, რომელმაც ახალგაზრდა მხატვარს, საესებით ჩამოყალიბებული ოსტატის სახელი დაუმკვიდრა. სურათი პირველად გამოფენილი იყო 1901 წელს, საქართველოს რუსეთთან შეერთების ასი წლისთავისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე (აქ იგი დაჯილდოებული იქნა ოქროს მედლით). ხსენებულ ტილოზე მცხეთის ტრადიციული დღეობა განსახიერებულია, როგორც სახალხო დღესასწაული. ამიტომ ეს სურათი წმინდა ჟანრული ხასიათისაა. მეტად მეტყველი ტიპები, ფერწერის ღრმა შეგრძნობა და ძარღვიანი კოლორიტი, სინამდვილის პართალი წარმოსახვა და შინაგანი კომპოზიციური მთლიანობა. მ. თოიძის ამ პირველ დიდ ნაწარმოებს თვალსაჩინო ადგილს აკუთვნებს ახალ ქართულ რეალისტურ მხატვრობაში.

მომდევნო პერიოდში მ. თოიძე წერს თბილისისა და საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტიპების, ყოფისა და პეიზაჟის ამსახველ მრავალრიცხოვან ეტიუდებს, ესკიზებსა და სურათებს, რომელთა შორის მრავალ მომხიბლავ რეალისტურ ეტიუდთან ერთად განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ სურათები: „მწვადს წვამს“. „ზიზია ხალათი“, „დედის პორტრეტი“, „ბაზარხანა“, „ებრაელი“. „მრეცხავი“, „პეიზაჟი“ (აკვარელი) და სხვ. ფერწერის მაღალი ოსტატობით შესრულებული ეს ტილოები ძლიერი კოლორიტით და ღრმა რეალისტური წარმოსახვით ხასიათდებიან.

უაღრესად მნიშვნელოვანია მ. თოიძის სისტემატური მოღვაწეობა რევოლუციანდელ ქართულ პრესაშიც. ამ პერიოდის ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში ხშირად იბეჭდებოდა მისი ნახატები, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში გადმოცემდნენ მშრომელი ხალხის ცხოვრებასა და მხატვრის დემოკრატიულ სულისკვეთებას.

1915 წელს მ. თოიძე თბილისში მართავს თავისი ნაწარმოებების პირველ ინდივიდუალურ გამოფენას. ამ გამოფენამ ნათლად გამოავლინა მ. თოიძის, როგორც ახალი ქართული მხატვრობის შესანიშნავი წარმომადგენლის, კოლორიტისა და კომპოზიციის ნამდვილი ოსტატის, მგზნებარე პატრიოტისა და ძირითადად რეალიზმის საფუძველზე მდგომი ხელოვანის შემოქმედებითი სახე.

მ. თოიძემ თავისი რევოლუციამდელი შემოქმედებით ახალი ქართული რეალისტური მხატვრობა გაამდიდრა არა მარტო ახალი თემებით და მოტივებით, არამედ საკუთრივ კოლორიტის მხრივაც, ფერების თავისებური ლირიკული და ღრმად ემოციური შეგრძნობით, მათი შინაგანი ჟღერადობისა და ნაირსახეობის უშუალო ამეტყველებით, რაც მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა. ამასთან, თუმცა მხატვარი ამ პერიოდში ვერ ამალღდა ეპოქის მოწინავე იდეებისა და ნამდვილი რევოლუციური მოძრაობის სიმალემდე, მაგრამ მის შემოქმედებაში ამ მოწინავე იდეებისა და რევოლუციური მოძრაობის გამოძახილი ერთგვარად მაინც გამოვლინდა დემოკრატიული სულისკვეთების სახით. 910-იანი წლების მეორე ნახევარში ეს ნაკადი კიდევ უფრო მკვეთრდება მ. თოიძის შემოქმედებაში. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს სურათი „რევოლუცია“, რომელიც 1918 წელს დაიწერა. დამახასიათებელია ისიც, რომ ეს ტილო მენშევიკური მთავრობის მიერ არ იქნა მოწონებული მისი ნამდვილი რევოლუციური ხასიათის გამო.

II

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი დღეებიდანვე მ. თოიძის შემოქმედებაში ახალი ეპოქა იწყება. მხატვარი ამიერიდან გამარჯვებული რევოლუციისა და ხალხის მგზნებარე ტრიბუნი ხდება. მისი ტილოები ახალი თემატიკით და მკვეთრი იდეურობით ამეტყველდნენ. ამავე დროს, საბჭოთა ცხოვრებით, საბჭოთა ხალხის დიადი იდეებით შთაგონებული ხელოვანი შეურიგებელ ბრძოლას აწარმოებს „მემარცხენე“ და დეკადენტური მხატვრობის წინააღმდეგ. მოსე თოიძე ქადაგებს ხელოვნების მაღალ იდეურობას, ხალხურობას, მან კარგად იცის, რომ ახალი იდეა და თემა არსებით როლს თამაშობენ „შინაარსის შესაფერი, საუკეთესო და ძლიერი ფორმების ძიებაში, ფორმისა და იდეის შე-

„ღუღებამში, კომპოზიციის დამაჯერებლობაში“. ამასთან, მას კარგად ჰქონდა შეგნებული ისიც, რომ „ის ამოცანა, რომელიც ახალ ხელოვანთა წინაშე დგას, ძალზე ძნელია. მას სჭირდება ნიჰის, შემოქმედებისა და სიყვარულის მაქსიმუმი“ (მ. თოიძე): ძირითადად ეს პრინციპები ედვა საფუძვლად მ. თოიძის ბრძოლას ახალი რეალისტური ხელოვნებისათვის. ამ ბრძოლის ერთ-ერთ ასპარეზს წარმოადგენდა 1922 წელს მხატვრის მიერ დაარსებული „სახალხო სამხატვრო სტუდია“, რომელმაც მეტად დიდი როლი ითამაშა ქართული საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში. აღნიშნული სტუდიის გამოფენებით, რომლებიც სისტემატურად ეწყობოდა ქარხნებსა და რაიონებში, მ. თოიძე ახდენდა რევოლუციური ხელოვნების პროპაგანდას. „ახლა პროვინციები,— წერდა თვით მხატვარი სტუდიის შესახებ გამოცემულ წიგნაკში,— უკვე შეეჩვივნენ გამოფენებს და ყოველ წელს გვიწვევენ. მოწაფეებიც და აუდიტორიაც ერთად, ურთიერთ გავლენით და კავშირით ჰქმნიან ახალი ხელოვნების საერთო ფრონტს“.

თვით მხატვარიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ხალხის შრომასა და ცხოვრებასთან. ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია მ. თოიძის მიერ 1930 წელს შექმნილი ნახატართა ბრიგადის მოღვაწეობა. ეს ბრიგადა უშუალო მონაწილეობას იღებდა სტალინის სახელობის ვაგონშემკეთებელი ქარხნის ცხოვრებაში, აფორმებდა კედლის გაზეთებს, უშვებდა დიდი ზომის პლაკატებს, აწყობდა იუშათა ექსკურსიებს მუზეუმებსა და სამხატვრო განოფენებზე. ქმნიდა ქარხნის ცხოვრების ამსახველ ნახატსა და მოწინავე მუშების პორტრეტებს, რომლებსაც აწვეყნებდა პრესაში. აქვე მ. თოიძემ ჩანაოყალიბა სახვითი ხელოვნების შემსწავლელი წრე, რომელშიც ოცზე მეტი მუშა მეცადინეობდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ 1930 წლის ნოემბერში მ. თოიძემ ქარხანაში მოაწყო საქართველოს რევოლუციურ მხატვართა ასოციაციის („სარმას“) ნაწარმოებთა გამოფენა, რომელმაც მეტად დიდი გამოხმაურება ჰპოვა მუშებს შორის. განსაკუთრებით მოსწონდათ მათ მ. თოიძის „ბრიგადების შეჯიბრება“ და მხატვრის შვილის, ამჟამად ცნობილი საბჭოთა მხატვრის ირაკლი თოიძის „პროლეტარიატის ფიცი ლენინის ცხედრის წინაშე“.

მომდევნო წლებში, როდესაც ქართული საბჭოთა ხელოვნება სწრაფი აღმავლობის გზას დაადგა, მ. თოიძის შემოქმედებითი მოღვაწე-

ობა კიდევ უფრო ფართო ფართო ასპარეზს იძენს. განსაკუთრებით ბევრს მუშაობს მხატვარი ამ პერიოდში სტალინის ცხოვრებისა და რევოლუციური მოღვაწეობის ამსახველ კომპოზიციებზე. მათ შორის აღსანიშნავია: „ამხანაგ სტალინის სიტყვით გამოსვლა ა. წულუკიძის დასათვლავებაზე ქ. ხონში, 1905 წელს“ (ესკიზი), „ი. ჯულაშვილი ბავშვობისას“ და უფრო მნიშვნელოვანი—„ამხანაგი სტალინი ესაუბრება იმერელ გლეხებს წყალტუბოში“.

მრავალი ნაწარმოები შექმნა მ. თოიძემ სანამულო ომის თემასა და ომის შემდგომი პერიოდის ქართველი ხალხის ცხოვრებაზე. ამ ტილოებიდან პოპულარობა ხვდა წილად დიდ კომპოზიციურ სურათს „სიმღერა გამარჯვებაზე“.

როგორც აქ დასახელებული, ისე მრავალი სხვა პეიზაჟური, პორტრეტული და სხვა ჟანრის ნაწარმოებთა სახით, მ. თოიძე გვევლინება, როგორც ღრმად იდეური ხელოვანი, ქართული საბჭოთა მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და თვალსაჩინო წარმომადგენელი.

თუმცა აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მისი შემოქმედება ახლა აღარ ხასიათდებოდა ისეთი ფერწერითი ღირსებებით, რომლებიც ნიშანდობლივი იყო მისივე რევოლუციამდელი ნამუშევრებისათვის.

მ. თოიძეს დიდი დამსახურება მიუძღვის, როგორც თბილისის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგსაც, სადაც იგი 1930 წლიდან მუშაობს პროფესორის თანამდებობაზე.

დრეზდენის გალერეის შედეგები

ყოველდღიურად ათიათასობით ადამიანი ნახულობს დრეზდენის სახელგანთქმული გალერეის სურათების გამოფენას, რომელიც მოთავსებულია პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. როგორც ცნობილია, კლასიკური ხელოვნების ეს ერთ-ერთი მსოფლიო მნიშვნელობის უმესანიშნავესი საგანძური, რომელსაც არა ერთი გენიალური ქმნილება ამშვენებს. სანამულო ომის მრისხანე დღეებში განადგურებისაგან იხსნა საბჭოთა არმიამ, ხოლო უახლოეს დროში, საბჭოთა მთავრობის დადგენილებით, გადაეცემა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკას.

დრეზდენის გალერეის სურათების გამოფენა მოიცავს იტალიური, ნიდერლანდური, ფლანდრიული, პოლანდიური, ესპანური, გერმანული, ინგლისური და ფრანგული მხატვრობის მრავალრიცხოვან ნიმუშებს, უმთავრესად მე-16-17 საუკუნეებისას. მათ შორის, ცველაზე მნიშვნელოვან კოლექციას წარმოადგენს ალორძინების ეპოქის, განსაკუთრებით ე. წ. მაღალი რენესანსის ეპოქის იტალიური მხატვრობის კოლექცია.

რენესანსი იყო „უდიდესი პროგრესული გადატრიალება“ კაცობრიობის ისტორიაში. კერძოდ ხელოვნებაში ამ ეპოქაში მიიღწია „არნახულ აყვავებას“. განსაკუთრებით ეს ითქმის ე. წ. მაღალი რენესანსის ხანაში შექმნილ გენიალურ ნაწარმოებებზე (მე-16 საუკუნის პირველი ნახევარი). ეს ბრწყინვალე შედეგები, რომლებმაც გზა გაუკაფეს რეალიზმის განვითარებას ყველა ერის სახვით მხატვრულ კულტურაში, ამეტყველებული ფერწერის სრულყოფილი ოსტატობით და ეპოქის მოწინავე იდეებით — გებრძო-

ლი ჰუმანიზმის სულისკვეთებით. ისინი უმღერიან „მიწიერ ცხოვრებას“, ვირტუოზული დახელოვნებით გამოხატავენ ადამიანთა სულიერ სამყაროს, მის ვნებებსა და განცდებს, კეთილშობილებას, სილამაზესა და სიდიადეს. მათში მოცენილია ჭეშმარიტად რეალური სახეები, დიადი პიმნი ადამიანის პიროვნების თავისუფლებაზე და აჯანყება „ზეცის დოგმების“ წინააღმდეგ; მათი სახიო ადამიანი და ბუნება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით დაუბრუნდნენ თავიანთ თავს, მშვენიერის იდეალითა და ჰუმანიზმის პრინციპებით ამოღებულნი. და თუძცა ეს ნაწარმოებები უმთავრესად ასახავენ რელიგიურ სიუჟეტებს და იქმნებოდნენ ტაძრებისა და ოფიციალური სასახლეებისათვის, მაგრამ არსებითად ისინი სწორედ ამ „მაღალი სამყაროს“ მსოფლმხედველობის უარყოფად გვევლინებიან.

მაღალი რენესანსის ერთ-ერთი ასეთი შედეგია რაფაელის „სიქსტის ნაღონა“, რომელიც დრეზდენის გალერეის გვირგვინს წარმოადგენს (შეიქმნა 1515—1518 წლებში, წმინდა სიქსტის სახელობის მონასტრისათვის). მომხიბლავი გარეგნობის ახალგაზრდა დედა ღრუბლების გზით ჩამოდის მიწაზე, რომ ადამიანებს გადასცეს თავისი შვილი კაცობრიობის საკეთილდღეოდ. მის მარჯვნივ გამოსახულია ნხლებელი წმინდა ბარბარე, მარცხნივ პაპი სიქსტე; ხოლო ქვემოთ ორი ყრმა ანგელოზი.

მაღონას სახეზე მძაფრი შინაგანი მღელვარება და მრავალპეტყველი სევდაა აღბეჭდილი. იგი დაარწმუნეს, რომ ახალშობილი ღვთაების შვილია. ხოლო თვითონ—ღვთისმშობელი. და აი მას მოყავს თავისი ღვიძლი იმ ქვეყნად იმისათვის, რომ სამუდამოდ დაშორდეს. დედის სიხარული და ბედნიერება დამსხვრეულია. ა. გერცენის ცნობილი დაჯასიათებით, მის ხედვაში იგრძნობა რაღაც ნერვიული აღფრთოვანება და მაგნიტური ნათელქვრეტა; თითქოს ამბობს: „წაიყვანეთ, იგი ჩემი არ არის“. ამავე დროს, ყრმას მაგრად იკრავს მკერდზე, სურს მუდამ თავისთან ჰყავდეს და განიცდიდეს მშობლის დიად სიხარულს. შესაძლებელი რომ იყოს — დაუფიქრებლად გაიტაცებდა მას საღდაც შორს, მოეალერსებოდა უბრალოდ და მოაწოვებდა ძუძუს არა როგორც ქვეყნის მხსნელს, არამედ როგორც ჩვეულებრივ შვილს. ყველაფერ ამას ის სიხარულით ჩაიდენდა, ხოლო განმარტოებული თავს ბედნიერად ჩათვლიდა, რადგან იგი დედაა. ნამღვილი „მიწიერი დედა“.

ქეშმარიტად გენიალური მხატვრული წარმოსახვით, ვირტუოზული ოსტატობით და ფაქიზი ზომიერებით არის აღბეჭდილი ეს მღელვარე განცდები და აფორიაქებული სული მადონას შთამაგონებელ სახეში. მხატვარს არ გამოუყენებია არც ერთი შტრიხი გარეგნული ეფექტის შესაქმნელად. იგი უდიდეს გამოსახვით სიცხადესა და მხატვრულ-ემოციურ სრულყოფას აღწევს სურათის მხოლოდ შინაგანი სიღრმის ამეტყველებით, უაღრესად ინდივიდუალური და გამომსახველი კომპოზიციით და კოლორით. ამას თან ერთვის მეტად ნაზი გრაციულობა, ადამიანური სილამაზისა და დედური გრძნობების, ამ უსპეტაკესი ზოგადადადამიანური გრძნობების. ამადლებული, პოეტური განსაზოვნება. ყველაფერი ეს კი მომაჯადოებელ ძალას ანიჭებს ამ მარადიულ ქმნილებას, რომელშიც არსებითად ნთლიანად უარყოფილია ყველაფერი რელიგიური. ყველაზე ნათლად სწორედ ეს სურათი ადასტურებს რაფაელის ცნობილ აღიარებას იმის შესახებ, რომ იგი თავის ყოველ მადონას მრავალი იტალიელი მშვენიერი ასულის ნაზვისა და წარმოსახვის შედეგად ქქმნიდა.

დრეზდენის გალერეის გამოფენაზე ექსპონირებულია მადალა რენესანსის ხელოვნების ნეორე ბრწყინვალე ნიმუში—ჯორჯონეს სახელგანთქმული „მძინარე ვენერა“. ამ სურათში ვენეციის მიდამოების ტიპური პეიზაჟის ფონზე განსახიერებულია მძინარე ღმერთ-ქალი, სავსებით შიშველი სხეულით. ანტიკური მითოლოგიის ეს მოტივი მხატვარს წარმოსახული აქვს, როგორც ამადლევებელი პოეტური სიმღერა ადამიანის მიწიერი სილამაზის სიდიადის შესახებ. უაღრესად მეტყველი, ემოციური და წყნარი ტონალობის ყოველი დეტალი მხოლოდ ამ სიმღერის შინაგან ნაწილად გვევლინება. ამიტომაც, რომ ეს ტილო, რომლის ერთი ნაწილი (პეიზაჟი) მხატვარს დაუმთავრებელი დარჩა (დაამთავრა ჯორჯონეს მოწაფენ ტიციანმა), ხელოვნების ისტორიაში შევიდა არა მარტო როგორც რენესანსის ერთ-ერთი უშესანიშნავესი ძეგლი, არამედ საერთოდ ქალის სხეულის სილამაზის ყველაზე სრულყოფილი განსახიერებაც მხატვრობის მთელს ისტორიაში.

გენიალური ვენეციელი მხატვრის ტიციანის ვირტუოზულ ოსტატობაზე სავსებით ნათელ წარმოდგენას იძლევა გამოფენაზე ექსპონირებული პატარა ზომის სურათი „კეისრის დინარი“. იგი ტიციანის შედეგრთა რიცხვს ეკუთვნის, როგორც სახეების გახსნის

(განსაკუთრებით ეს ითქმის ფარისევლის შესახებ), ისე ფერწერის მხრივ. ბრწყინვალე ქმნილებაა აგრეთვე ტიციანის პოპულარული „მადონა ყრმით და ოთხი წმინდანით“. არა ამ სიძლიერის, მაგრამ მაინც უაღრესად მნიშვნელოვანია გამოფენაზე წარმოდგენილი ტიციანის სხვა ნაწარმოებებიც: „ქალი თეთრ ტანსაცმელში“, „მხატვრის ქალიშვილის ლავინიის პორტრეტი“ და „მამაკაცის პორტრეტი პალმის შტოთი“.

დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებენ ურთიერთისაგან განსხვავებული სტილის მქონე აღრინდელი და გვიანდელი რენესანსის უდიდეს წარმომადგენელთა ნამუშევრებიც. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს აღრინდელი რენესანსის (მე-15 საუკუნე) მხატვრობიდან ანტონელო და მესინას „წმინდა სებასტიანი“, ხოლო გვიანდელი რენესანსის (მე-16 ს. შუა ხანა და მეორე ნახევარი) უფრო მრავალრიცხოვანი ნიმუშებიდან სახელგანთქმული ოსტატების—ვერონოზეს, ტინტორეტოსა და კორეჯოს ნაწარმოებები. ამ უკანასკნელთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია კორეჯოს ცნობილი „წმინდა ღამე“, რომელიც ხელოვნების ისტორიაში შევიდა, როგორც ამ გავრცელებული თემის უაღრესად ორიგინალური და ღრმად მიწიერი გადაწყვეტის მომცველი დიდი ქმნილება. ეს სურათი განასახიერებს მადონას ახალშობილი ქრისტეთი, ცადატყორცნილი სინათლე რომ გამოჰყოს სურათის კომპოზიციიდან, და მწყემსებს, რომლებმაც ეს უჩვეულო ნათელი პირველად შეამჩნიეს და მკვინვე მოვიდნენ აქ. ყველა ისანი ჩვეულებრივი, რეალური ადამიანებია. სურათის ძირითად ლეიტ-მოტივს კი შეადგენს დედის უსაზღვრო სიხარულისა და ლაღი. უღარდელი გრძნობის გადმოცემა.

მრავალრიცხოვანი ნიმუშებით არის წარმოდგენილი გამოფენაზე მე-17-18 საუკუნეების იტალიური მხატვრობაც. მიუხედავად იმისა, რომ ეს იყო იტალიური ხელოვნების დაქვეითების ეპოქა, აღნიშნული ნაწარმოებები მაინც იქცევენ ყურადღებას, უმთავრესად ჟანრების მრავალფეროვნებითა და რეალიზმის მკვეთრი გამოვლენით. უმეტესად ეს ითქმის ფეტის, ბერნარდო სტროკის, ჯუზეპე მარია კრესპის, ჯოვანო ბატისტა დეპოლის, პეიზაჟისტ კანალეტოსა და სხვა ცნობილი ოსტატების სურათების შესახებ.

არაერთი შედეგრი ამშვენებს ფლანდრიული და პოლანდიური მხატვრების კოლექციასაც (მე-17 საუკ.). ფლანდრიული მხატვრობიდან მნახველს ყველაზე მეტად იტაცებს გენიალური რუბენსის

მკვეთრად თავისებური ნაწარმოებები—„ნადირობა გარეულ ღორებზე“ და „ვირსავია“, რომლებიც მხატვრის საუკეთესო ქინილებების ციკლს ეკუთვნიან, აგრეთვე „დიანას დაბრუნება ნადირობიდან“ და „მერკური და არგუსი“. ამ ნაწარმოებებში რუბენსონსე როგორც თავის სხვა სახელგანთქმულ შედევრებში. ბრწყინვალე ოსტატობით გადმოსცემს ადამიანთა ლალ, ბედნიერ ცხოვრებასა და თავის ღროის მოწინავე იდეებს. რუბენსონს თანამემამულეთა ნამუშევრებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ დიდი ოსტატობით შესრულებული და რუბენსონს გარკვეული გავლენის შემცველი ტილოები: სნეიდერისა (დიდი ნატურმორტი ქალით, რომელსაც ხელზე უზის თუთიყუში“), იორდანსისა („როგორ მღერია მოხუცები და როგორ სტვენენ ახალგაზრდები“) და ანტონ ვან დიეკისა (პორტრეტები).

ჰოლანდიური მხატვრობის აყვავების პერიოდი (მე-17 საუკუნე), საერთო აღიარებით, მაღალი რენესანსის ვენეციური მხატვრობის შემდეგ ყველაზე მდიდრადაა წარმოდგენილი დრეზდენის გალერეის კოლექციაში. მისი მწვერვალია რემბრანდტი. თავისი ღროის ამ უდიდესი ჰუმანისტისა და რეალისტი მხატვრის მსოფლიო დიდებით მოსილი შემოქმედება გამოფენაზე დემონსტრირებულია ცნობილი სურათებით — „ავტოპორტრეტი მუხლებზე მჯდომარე სასკიათი“, „მანოის მსხვერპლის შეწირვა“. „მოხუცის პორტრეტი შავი ბერეტით“, „სამსონი“, „ავტოპორტრეტი ალბოშით“, „სასკია წითელი ყვავილით“ და სხვა. ეს კოლექცია გაცილებით უფრო განსაზღვრული ხასიათისაა, ვიდრე გენიალური მხატვრის ის მრავალრიცხოვანი სურათები, რომლებიც დაცულია ერმიტაჟსა და საბჭოთა კავშირის სხვა მუზეუმებში. მიუხედავად ამისა, დასახლებული ნაწარმოებები მაინც გარკვეულ წარმოდგენას იძლევიან რემბრანდტის შემოქმედების ისეთი ძირითადი ნიშნების შესახებ, როგორცაა: ჩრდილ-სინათლის კონტრასტის საფუძველზე აგებული კოლორიტის თავისებურება და განსაკუთრებული სიძლიერე, პერსონაჟების მკვეთრი ფსიქოლოგიური დახასიათება და რეალისტური წარმოსახვის სიღრმე.

შესანიშნავია ვერმერი დელფტელის ქანრული სურათები: „მაკანკალთან“ და „ქალიშვილი წერილით“. ისინი დამსახურებულად ითვლებიან დრეზდენის გალერეის ჰოლანდიური კოლექციის მშვენიერად. ფართოდ არის მოცემული გამოფენაზე რეისდალის პეიზაჟ-

ბი, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ებრაელთა სასაფლაო“ და „ნადირობა“.

მეტად დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ნე-17 საუკუნის ესპანური მხატვრობის რამდენიმე ნიმუშიც. ასეთია რიბერას „წმინდა ინესა“. ახალგაზრდა გოგონა მუხლმოყრილი ელის საჯარო შერცხვენასა და სასტიკ დასჯას. მის შიშველ სხეულს ფარავენ თმები. რომლებიც ახლა გაეზარდა და ნოსასხამი, რომელიც ანგელოზმა მოუტანა. ეს დრამატიზმით სავსე სიუჟეტი ქეშმარიტად დიდი ოსტატობით აქვს გადმოცემული მხატვარს, ნამდვილი მიწიერი გმირი გოგონას ნებისყოფის ძლევამოსილების განსახიერებით. კიდევ უფრო მაღალი მხატვრული ღირსებითაა ამეტყველებული პორტრეტები ესპანური მხატვრობის უდიდესი წარმომადგენლის ველასკესისა („მამაკაცის პორტრეტი“ და „პორტრეტი ხანში შესული მამაკაცისა სანტ-იაგოს ორდენის ჯვრით“). ამ ნაწარმოებებში მხატვარი გვევლინება არა მარტო როგორც ფართო დიაპაზონის ფერწერითი წარმოსახვის ბრწყინვალე ოსტატი, არამედ როგორც ღრმად მოაზროვნე რეალისტიც.

შესანიშნავია სურბარანისა და სახელგანთქმული მურილიოს ნაწარმოებებიც. სახელდობრ, პირველის—„წმინდა ბონავენტურის ლოცვა პაპის არჩევის დროს“, ხოლო მეორის—„მარიამი ყრმით“.

გერმანული მხატვრობის ნიმუშებიდან, რომლებიც შედარებით მცირე რაოდენობისაა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ გენიალური ფერმწერალისა და გრაფიკოსის დიურერის „ახალგაზრდის პორტრეტი“ და გოლშეინი უმცროსის „მორეთის პორტრეტი“. უკანასკნელი უპირატესად ცნობილია, სახის, თმების, ტანსაცმლის საერთოდ პორტრეტის ყოველი დეტალის განმაცვიფრებელი დამუშავებით. მხატვარს უწმინდესი ფუნჯით აქვს გადმოცემული უმცირესი ნიუანსიც კი. ამიტომ ამ ნაწარმოებში ფერწერა მთლიანად გასაგნებელია. მიუხედავად ამისა, აქ მაინც მიღწეულია პორტრეტული სახის განზოგადებული წარმოსახვა და ტონალობის მთლიანობა.

ღრუბდენის გალერეის ყველაზე განსაზღვრული ხასიათის კოლექციებს ეკუთვნის ფრანგული მხატვრობის ნიმუშები. ამ ციკლიდან დიდ ინტერესს იწვევს მხოლოდ რამდენიმე ნამუშევარი, სახელდობრ, ბალანტონის „ქალაღდის თამაში შულებობებთან“, ლიოტარის სახელგანთქმული „მეშიკოლადე ქალი“ და სხვა.

ცხადია, ჩვენს მიერ დასახელებული ნაწარმოებებით არ იფარ-

გლება დრეზდენის გალერეის კოლექციის სიდიადე. ჩვენ ძხოდ იმდენად დაუახასიათეთ იგი, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას იძლეოდა საგაზეთო წერილის ფარგლები.

და როდესაც მთლიანად ეცნობით საკაცობრიო კულტურის ამ ერთ უშესანიშნავეს საგანძურს, ათასი შთაბეჭდილებით და ემოციით დატვირთული, კიდევ ერთხელ უშუალოდ გრძნობთ, ვანიცდით. თუ რაოდენ მაღალია, დიდი ესთეტიკური და იდეურ-შემეცნებითი ღირსების მქონეა, დიადი, შთამაგონებელი და მარადიული, ჭეშმარიტი ხელოვნება.

1955 წ.

„ხელოვნების პრობლემები“ წარმოადგენს 1952—1958 წლებში დაწერილ, შედარებით მცირე მოცულობის ნარკვევებისა და რჩეული საგაზეთო წერილების კრებულს.

ნარკვევებში გვხვდება ზოგი თეორიული საკითხის განხილვის ან დებულების ამა თუ იმ სახით განმეორება. ეს თანხედენილობა ჩვენ უცვლელად დავტოვეთ იმიტომ, რომ მისგან განრიდება ნარკვევებს წაართმევდა დამოუკიდებელ ხასიათს, მათში განვითარებულ მსჯელობას დაუკარგავდა თანმიმდევრობასა და სისრულეს.

აგტოგო.

ს ა რ ჩ ი მ ვ ი

1. ესთეტიკის საგნისა და ხელოვნების მარადიულობის საკითხები	5
2. ბუნების მშვენიერების შესახებ	25
3. ტიპიურობის პრობლემატიკისათვის .	38
4. ვ. ი. ლენინი და ესთეტიკის საკითხები	75
5. ხელოვნების კლასობრივი არსის თავისებურების შესახებ	126
6. დრამატურგია და თეატრი ი. ჭავჭავაძის თეატრალურ ხელოვნებაში .	147
7. ი. ჭავჭავაძის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შინაარსი . .	196
8. ახალი ქართული ხელოვნების ურთიერთობა რუსულ რეალისტურ ხელოვნებასთან .	211
9. შენიშვნები კომედიის შესახებ .	227
10. „მწუხარე საქართველო“	237
11. მოქანდაკის შენიშვნები	245
12. „სამი მოქალაქე“	250
13. სახალხო მხატვარი	257
14. დრეზდენის გალერეის შედეგები	263

М. ДУДУЧАВА

Проблемы искусства

(на грузинском языке)

Театральное Общество Грузии

„Х е л о в н е ბ ა“

Тბილისი

1 9 5 9

რედაქტორი: ე. ქარელიშვილი
მხატვარი: ირ. გორდელაძე
ტექნიკური რედაქტორი: ლ. ლომთათიძე
კორექტორი: ლ. არაბიძე
კონტრ. კორექტორი: მ. ჩიხრაძე

გადაეცა წარმუხებას 30/III-59წ.; ხელმოწერილია
დასაბ. კდად 30/XII-59 წ. ან. წყობის ზომა 6×9,5;
ქალაქის ზომა 60×92; ფიზიკური ფორმათა
რაოდენობა 17; პირობით ფორმათა რაოდენობა 12,87.

ფასი 14 მან.

შეკვეთა № 1039

შე 00801

ტირაჟი

საქ. კპ ცკ-ის გამომცემლობის ა. ფ. მთაწარი-სტამბა „ზარია ვოსტა“
თბილისი, რუსთაველის პროსპექტი, № 42.

Типография издательства ЦК КП Грузии „Заря Востока“
им. А. Ф. Мясникова, Тбилиси, пр. Руставели, № 42.