

Автор книги, в главе III,
«Национальное художественное
наследие (Грузия)» - рассматривает
вопросы о наследии в грузин-
ской национальной живописи,
выявлении ее социалистичес-
ких и демократических элемен-
тов, о изменении национа-
лизма под давлением русского
гнета и о классово-природо-
мемшизме, и как она повлияла на судь-
бы грузинских художников.
Под указанным углом зре-
ния, автор книги останавлива-
ется на некоторых моментах
развития политической, со-
циальной и творческой жизни
Грузии XIX и начала XX века.
В связи с этими вопроса-
ми рассматривается творчество
художников Грузии этой эпохи.
Среди грузинских художников
разных направлений значитель-
ное место в указанной главе
предназначено Нико Пиросма-
нишвили.

Но вот с началом XX века наряду с указанными выше художниками с явно очерченной классовой физиономией появляется художник-самоучка, которым на протяжении 15 лет никто не интересуется, и «вдруг» в 1912 г. происходит «открытие».

Художника этого «открывает» группа «русских» художников. В этой «русской» группе — француз Ле-Дантю, перс Фабри, русские бр. Зданевич (все так называемые «левые» художники) и, наконец, местные грузинские символисты-литераторы и живописцы.

Сначала — об «открывателях»: это группа мелкобуржуазных художников, которые, деградируя, пришли к неопримитивизму — типичному продукту распада городской мелкобуржуазной культуры под влиянием загнивающего капитализма. Эта группа была организатором известных московских выставок — «Мишень» и «Ослиный хвост», на которых выставлялись работы мелкобуржуазных художников, эпатировавших буржуа, протестовавших против буржуазных традиций своими «вольными» теориями «лучизма», «будущничества», принципиального подражания примитиву вывесок, лубка, иконы и культом всего того «от Востока», что шло в разрез с традициями западной буржуазной культуры. Это было типично городское упадочническое явление.

ние капиталистического города, тесно связанное с разложением городской мелкобуржуазной богемы.

И вот эти-то художники «открыли» в Грузии художника-самоучку Нико Пиросманишвили. В 1913 г. несколько работ Пиросманишвили появилось на выставке «Мишень» в Москве¹.

Художника вспоминали и опять забывали. Им расписаны были лучшие духаны Тифлиса и его окрестностей. Им расписаны вывески винных подвалов знаменитых духанщиков, ему принадлежат картины на клеенке, старательно собираемые уже на протяжении ряда лет грузинской Национальной галлереей, отражающие быт и нравы грузинской деревни, городские типы маколак (ремесленников), князей, мещан. Ему принадлежит длинная серия живописных работ, рисующих животных, гастрономические натюрморты, винные подвалы, кутежи, празднества, увеселения и все, что связано с жизнью тифлисской богемы, так называемых «кинто». Последняя сторона — жизнь кутящей деклассирующейся богемы — заняла в его творчестве количественно очень большое место. Это дало, между прочим, материал для весьма устойчивого мнения относительно «богемной» природы самого Пиросмана, который рисовал по заказу духанщиков и «кинто», получал плату пивом и едой за столом богемных кутил. Отсюда взгляд на Пиросмана, как на типичного кутилу — «кинто». Но эти биографические моменты не исчерпывают характеристики Пиросмана даже в биографическом отношении. Ибо Пиросман — выходец из крестьянства, служил на железной дороге кондуктором, затем длительное время имел собственную торговлю молочными продуктами, на которой достиг «известного благосостояния» (как характеризуют его в воспоминаниях его друзья)². Далее — любовь к французенке-балерине, на этой почве — разорение, нищета, затем скитания по винным подвалам с ящиком красок, на котором нарисован... человек в цилиндре (!). Как видим, биография не совсем «самобытная». Подобную биографию легко встретить и среди художников Монмартра в Париже: торговля, состояние, любовь к балерине, кутежи, нищета, богема и смерть в подвале. Ясно, что в данном случае не в биографии дело, которая дает нам лишь ограниченные отправные точки знакомства с личностью Пиросмана.

Сейчас творчество Пиросмана пользуется необычайной популярностью. Более полутора ста картин его собраны Национальной галлереей Грузии. Иметь у себя хотя бы одну картину Пиросмана — почетное удовлетворение многих старых грузинских художников. Устраиваются выставки Пиросмана в Тифлисе, Москве, получают приглашения из Мюнхена и, если не ошибаюсь, из Америки.

¹ Выставлены были: «Девушка с кружкой пива», «Портрет И. М. Зданевича», «Олень» и др. На той же выставке участвовали: П. М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Зданевич, К. Малевич, М. Шагал, А. Шевченко и др.

² См. также о Пиросмане *Beaux Arts. Mars 1931. Paris*

Выпускают в 1926 г. великолепно изданную монографию Пиросманишвили со статьями о нем грузинских символистов и декадентов—Робакидзе, Табидзе, и др.

Художника именуют в статьях, диспутах, рекламных выступлениях «собирателей» его (Шеварднадзе, Зданевич и др.) и критиков то единственным национальным художником, то народным художником, то художником богемы, то крестьянским художником, то художником пролетаризирующего крестьянства, то чуть ли не пролетарским художником. Но в печатных изданиях мы до сих пор встречаем утверждение, что Пиросман — художник богемы (Дудучава), или же, что Пиросман, с большими или меньшими оговорками, национальный народный самобытный художник (Шеварднадзе, Мееров и др.).

Не станем здесь тратить место на полемику с анекдотическими утверждениями методологически безграмотного порядка, в виде такого схоластического утверждения — мол, «наш самородок» Пиросман догнал и обогнал французского самородка А. Руссо (у Тугендхольда и с его слов у Меерова) или что Пиросман, как и современные «кинто», — продукт «торгового капитализма» (Дудучава и пр.)¹. Мы не можем здесь ввести читателя в курс всего материала, касающегося Пиросмана и характеризующего его с разных сторон, отсылая читателя к монографии о Пиросманишвили² и иллюстрациям настоящей работы. Предварительно все же обратим внимание читателя на ряд моментов творчества Пиросмана, которые могут служить в большей или меньшей степени материалом для заключения о творчестве Пиросмана.

1. Тематика Пиросмана необычайно разнообразна и на протяжении с 1897 г. отдельные темы многократно повторяются. Это говорит лишь о двух моментах: о том, что мы имеем сравнительную устойчивость потребительских вкусов, его заказчиков, но главным образом устойчивость тех сторон социального быта, нравов и т. п., которые интересовали Пиросмана.

¹ См. также анекдотическую статью К. Паустовского, который поставил себе задачей «восстановить биографию художника по его колориту». Исходя из преобладания темно серых и тускло-желтых красок, К. Паустовский заключил: «Такие краски бывают в тот час суток, когда только начинает светать». Отсюда вывод, что художник по профессии много ночей и рассветов провел без сна, под открытым небом. В этом обнаружилось «блестящее» подтверждение того факта, что Пиросман был некоторое время кондуктором на железной дороге (а кондуктора проводят рассветы без сна). И подобную галиматью печатает журнал «Бригада художников» (№ 1, 1931 г.)! Аналогично доказывается на основании употребления Пиросманом клеенки его связь с богемой, ибо «клеенка — это единственный материал для художника, имеющийся по рукой в духанах, где столики покрыты клеенкой» (стр. 28, статья «Жизнь на клеенке»).

² Текст Т. Табидзе, К. Робакидзе, Г. Кикодзе, К. Зданевича, К. Чернявского. Тифлис 1926 г.

Социальная действительность этих 20 лет менялась очень резко, но отдельные ее стороны не менялись так резко, и, очевидно, эти более консервативные стороны и нашли свое устойчивое отражение в его творчестве.

В первые годы его творчества мы встречаем наряду с вывесками следующую тематику: 6 деревенских пейзажей — «Церковный праздник в кахетинской деревне», «Охота и вид на Черное море», «Винные бочки в лесу» и пр. (1895—1903 гг.). Во второй период его творчества наряду с прежней тематикой деревни и ее увеселений находим большое преобладание портретной живописи: здесь — портретные обеды, портреты торговцев, носильщиков-мушей, владельцев духанов, лежащие красавицы из увеселительных заведений, кутежи и пр..

Соответственно этим двум творческим этапам, в первый, дореволюционный период (1888—1906) мы имеем преобладание в сложном пейзаже желто-зелено-серой и изредка синей и черной гаммы тонов. Во втором периоде преобладают отдельные фигуры — индивидуальные и коллективные портреты, мещанско-буржуазный жанр (в том числе, например, «Миллионер бездетный, бедная с детьми»), которые отмечены усилением контрастных тонов; преобладают уже не желто-зелено-серый, а желтый, черный, синий, а также голубой и белый тона.

В период 1905—1909 гг. мы не находим резких скачков в тематике, однако обращает на себя внимание усиление тематики романтического национального жанра: «Царица Тамара», «Иракий II», «Шота Руставели», «Шота Руставели преподносит поэмму царице Тамаре» (1907 г.) и пр. Известно, что в этот период первой революции им была написана картина железнодорожной забастовки, которая утеряна и вряд ли в целом характеризует тематику Пиросмана в эти годы, зато в 1906 г. он рисует, как «Георгий Саакадзе спасает Грузию от врагов»; позже, в период развернутой царской реакции, дает разбойников, идущих в нападение, шпиона, указывающего князю Барятинскому, как поймать национального героя Шамиля, разбойника, укравшего лошадь, а наряду с этим в 1909 году вместо деревенских сцен кутежа и празднеств, а также княжеских пирушек дает портреты буржуазных персонажей. Здесь «семейная компания» благопристойной буржуазной семьи, за сервированным по-европейски столом, за которым мужчины присутствуют во фраках. Здесь и «обед с граммофоном тифлисских торговцев» и, наконец, здесь же одно из редких полотен его, освещающих социальные контрасты, «Миллионер бездетный, бедная с детьми» (1909)¹, где противопоставлены друг другу: капиталист с бездетной бо-

¹ Пиросман надписывал сам многие из картин. Эта картина подписана: «Меланер бездетный, бедная с детьми».

гатовой женой и бедная женщина с тремя, обременяющими ее детьми — мал мала меньше.

Напоминаем вновь, что наряду с этим часто повторяется и старая тематика. Это обусловлено, очевидно, отчасти и интересами заказчиков (вывески, животные и т. д.). Отмечаем лишь то новое, что отличает принципиально данный этап от предыдущего.

Наконец, если мы возьмем последний, третий, предвоенный и предреволюционный этап, то здесь мы находим почти полный отход от социальной тематики; остаются лишь «Шота Руставели», «Царица Тамара», персидские львы и исключительно колоссальная серия рисунков животных: олени, лани, белая корова на черном фоне, черная корова на белом фоне, белые медведи, черные медведи, желтый лев, черный лев, козлы, бараны и пр. Мы имеем усиление примитивистических тенденций, отход от социальной тематики и усиление однообразия контрастов — светлых фигур на черном фоне и наоборот — почти на белом фоне черные фигуры. Весьма редко появляется пейзаж, и мир явлений, отражаемых художником, все чаще замыкается им нейтральным фоном. Его редкие пейзажи все реже дают куски неба, замыкая пространство пейзажа в замкнутые сколки натюр-мортных явлений. Тематика сильно суживается, и лишь накануне революции, в разгар империалистической войны, робкое отражение ее находим в лице «Раненого солдата» (1916 г.) и «Сестре милосердия». Последние из известных нам, по приблизительному каталогу, посвященной ему монографии, — это «Новая женщина-базарник», т. е. санитарная надсмотрщица и... опять «Царица Тамара» и «Шота Руставели» (1918 г.). Так отражается в тематике творческий путь Пиросмана.

2. Его отношение к изображаемой действительности. В этом отношении до сих пор отмечали «верность Пиросмана земле», «странные экспрессивные профили» (Робакидзе)¹, «над всем ощущение веселой, счастливой и плодоносной жизни», изредка мистические настроения (Зданевич)², Дудучава «поясняет», что мистичность Пиросмана без испуга и без боязни, а удивление кутящего «кинто» без радости и веселья, в этом, по его мнению, специфика его мистичности. Иные всерьез возражают, что у Пиросмана нет радости в изображении кутежей просто потому, что вообще, мол, грузинские кутежи отмечались серьезным характером и здесь не могло быть разгула, излишеств, бесчинств (как это не согласуется с разгулом ходжабеговских кутежей!) и пр. в этом роде.

Мне думается, что для отношения Пиросмана к действительности характерны совершенно иные моменты. Это прежде всего — отсутствие ярко выраженного социального

¹ Пиросманишвили, Тифлис, 1926, стр. 82.

² Там же, стр. 88.

протеста и наличие определенно двойственного отношения к действительности. С одной стороны, идеализация и поэтизация традиционного прошлого, с другой стороны, противопоставление ему индивидуализма нарождающегося мелкого собственника; с одной стороны, церковность (его «отшельник», «пасхальные овечки», «молебен по случаю освобождения крестьян»), а с другой стороны — совершенно крестьянское, обрядное, а не клерикально-монашье отношение к религии. С одной стороны, Пиросман не замечает революции 1905 г. в ее движущих силах, мельком лишь запечатлевает лица рабочих и железнодорожную забастовку, а с другой — революция активизирует в нем образы национальных героев, и революция отражается у него в представлении национально-освободительного движения («Саакадзе спасает Грузию» и пр.). А в целом совершенно явный отпечаток пессимизма лежит на его отношении к действительности. Наша задача — расшифровать эту двойственность Пиросмана, показать ее классовую природу и истоки этого пессимизма.

Какова классовая природа этого творчества и каким ступеням соответствуют указанные этапы творческого пути Пиросмана? На первый взгляд может показаться, что мы имеем «народно-крестьянского» художника, в котором ужились наряду с чертами феодально-дворянских традиций городские, мещанские и люмпен-пролетарские, поскольку а) его творческие истоки лежат в жизни деревни, б) националистические моменты и традиции могут говорить о его роли «отражателя» дворянских традиций, в) мещанский жанр города — о его городской мелкобуржуазной природе и г) богемный характер — о его люмпен-пролетарском характере. И тем не менее такой взгляд был бы грубейшим извращением и искажением как классовой природы творчества Пиросмана, так и той классовой действительности, которую отражал Пиросман. Выясним, какое же место занимали здесь «народные» крестьянские, дворянские, мещанские, богемные, националистические и пр. мотивы в его творчестве.

Прежде всего, Пиросман действительно является выходцем из грузинской деревни, той самой деревни, которая пролетаризировалась во второй половине XIX века и в крестьянской массе которой происходило выделение кулацкого, среднего и мелкого хозяйства. Американский, фермерский путь буржуазного развития открывал дорогу самостоятельности хозяйства крестьянина. Мелкое самостоятельное сельское хозяйство и кустарное хозяйство выделялись в процессе борьбы крестьянства с помещиками, тянувшими по прусскому, помещичьему пути буржуазного развития, и феодалами-дворянами, окончательно вступившими на путь разорения и упадка под разрушительным напором капитализма. «Самое уже мелкое самостоятельное хозяйство крестьянина и кустаря является, при данных экономических порядках, вовсе не

каким-то «народным» хозяйством, а хозяйством мелкобуржуазным»¹. Таково первое решение задачи, которое дает Ленин. Дело в том, что в данной конкретной обстановке, при которой происходили разложение крестьянства и выделение части крестьянства в города, их пролетаризация, Пиросман как выходец из среды этого самостоятельного крестьянина и кустаря мог нести не «народный характер» и не «народные» взгляды, а именно мелкобуржуазные, связанные с мелкобуржуазными взглядами его на это «народное хозяйство». В «Экономическом содержании народничества» Ленин пишет о том, что «мелкий производитель, хозяйничаящий при системе товарного хозяйства, — вот два признака, составляющие понятие мелкого буржуа, *kleinbürger'a*, или, что то же, мещанина. Сюда подходит таким образом и крестьянин и кустарь, которых народники ставили всегда на одну доску и вполне справедливо, так как оба представляют собой таких производителей, работающих на рынок и отличающихся лишь степенью развития народного хозяйства»². Здесь мы находим разъяснение другого интересовавшего нас вопроса — о мещанских моментах в природе Пиросмана как «мелкого буржуа». Как видим, здесь дано исчерпывающее определение мелкого буржуа или, что то же, мещанина. Сюда подходят и крестьянин и кустарь, и отличие их, таким образом, надо искать лишь в степени развития народного хозяйства.

Грузия при капитализме имела мощный социальный слой мелкой буржуазии в лице крестьян, кустарей и городской мелкой буржуазии (мелкие производители при системе товарного производства). Правда, оставаясь на одной доске с мелким производителем, крестьянином, мелким буржуа, Пиросман, как мы знаем, не все время был таковым, проходя различные этапы разложения крестьянства: он, будучи выброшен из системы товарного производства в город, теряет непосредственную связь с этим производством. Он то хозяин молочной, то железнодорожный служащий и кончает деклассированной богемой. Его мирозерцание не поднимается выше интересов мелкого производителя, страдающего от буржуазного развития действительности и не видящего другого выхода, ибо крепостничество в деревне для него еще страшно, а стать в ряды пролетариата мешает ему его двойственная природа мелкого буржуа.

«Не следует думать, будто все представители мелкой буржуазии — лавочники или поклонники лавочников (между прочим, Пиросман был и лавочником. *Л. Р.*). По своему образованию и личному положению они могут быть, как небо от земли, далеки от лавочников. Представителями мелкой буржуазии их делает то

¹ Ленин. Сборн. „Против народничества“, стр. 156.

² Ленин, т. II, стр. 61.

обстоятельство, что их мысль не выходит за пределы житейской обстановки мелкой буржуазии, что поэтому они приходят к тем же задачам и решениям в теории, к которым мелкий буржуа идет благодаря своим материальным интересам и своему общественному положению на практике»¹.

Творчество Пиросмана мелкобуржуазно и потому, что его мысли не выходят за пределы житейской обстановки мелкой буржуазии, и потому, что его толкали к этому его материальные интересы и житейская практика. Вопрос сейчас заключается в том, «какой степенью (или степенями. *Л. Р.*) развития народного хозяйства» и этапов классовой борьбы определялись буржуазные идеи Пиросмана и каким соответственно этому было их содержание. Необходимо исходить из характера грузинской действительности и двойственности природы мелкого буржуа. «Мелкая буржуазия двулична по самой своей природе и, тяготея, с одной стороны, к пролетариату и демократизму, она, с другой стороны, тяготеет к реакционным классам, пытается задержать историю, способна поддаться на эксперименты и заигрывания абсолютизма, способна заключить союз с правящими классами против пролетариата ради укрепления своего положения как мелких собственников»².

Мы можем проследить, как эта двойственность природы мелкого буржуа находила свое изменение и отражение в творчестве Пиросмана тогда, когда он в своем творчестве был наиболее связан с деревней (первый период) и когда он столкнулся ближе с городской буржуазной действительностью в революционный период (второй период) и когда его окончательно поглотила городская богема тифлисских «кинто» (третий период).

Для первого периода характерна картина «Праздник в Карталинской деревне», в той самой Карталинии, которую в 1905 г. охватило море крестьянских восстаний, сопровождавшихся кровавыми столкновениями. Пиросман дает идиллию танца на фоне обшарпанных строений деревни и утопающей в зелени барской усадьбы. Тяготея к этой деревне, сочувственно относясь к ее празднику, он мыслит себе традицию как заигрывание с прошлым, гармонию праздника как компромисс с настоящим, символ которого — усадьба — должен возвышаться над улицей деревенского праздника. Здесь явно сказываются те наслоения, главным образом стародворянские и лишь позже усиливающиеся у Пиросмана новомещанские, о которых Ленин писал: «Деревня — это и есть «наслоение» отчасти «стародворянское, отчасти «новомещанское». Как не вертите..., вы не сумеете найти в ней ничего иного, никакого третьего «наслоения»³. Эта двойственность появилась у Пиросмана несколько резче во второй период, когда он, давая идиллию

¹ Ленин. Сборн. «Против народничества», стр. 32.

² Ленин, т. II, стр. 177. Изд. 1931.

³ Ленин. Сборн. «Против народничества», стр. 122.

«свободного» крестьянского труда в картине «Кутеж на сборе винограда», отражал тем самым интересы крестьянства, борющегося с крепостнической эксплуатацией за «свободный» труд.

В показе городского буржуа у Пиросмана также весьма робко начинает осознаваться антагонизм интересов. Пиросман то приближается к этому буржуа и в сцене «Семейная компания» готов даже идеализировать мир и гармонию буржуазно-мещанской семьи, чинно восседающей за опрятным, по-европейски сервированным столом, то отходит от изображения буржуа. Вспоминает деревню и в период зреющей революции, готов даже пойти на блок с реакционными классами. Это особенно сказалось в период его богемного существования, когда атмосфера богемы толкала его в объятия деклассированной аристократии. Так, например, «Пир князей на лугу» звучит определенной романтикой мечтательности и отворачивания от фактов социальных противоречий действительности.

Впрочем, сказать, что Пиросмана совершенно не затронула революция 1905 г., было бы глубоко неверно. Вся суть классовой природы Пиросмана как художника национальной действительности состоит именно в том, что она отразилась в его творчестве в отблесках национально-освободительных иллюзий типично крестьянской романтики. У Пиросмана — художника, работавшего за кружку пива среди кутил и проституток, разорившихся аристократических подонков и городских ремесленников, продавцов и рабочих случайного труда (носильщики) и ремесла, умершего там же в атмосфере подвалов, оказались налицо все пережитки мировоззрения крестьянина: крестьянская мелкобуржуазность, национальная романтика, религиозность крестьянского отношения к богу, национал-демократические иллюзии и пр. И именно эта мелкобуржуазная, «собственническая, двуличная, — как говорил Ленин, — душа мелкого буржуа, которая способна заключить союз с правящими классами против пролетариата», которая, с одной стороны, тяготеет к демократизму, а с другой — пытается задержать историю, заигрывая с прошлым, стала знаменем для буржуазного национал-демократизма наших дней. Пиросман любил стихи Н. Чавчавадзе и Важа Пшавелы, национально-освободительные мотивы первого и искал пессимистические романтические мотивы второго. И в этой поэзии он находил романтические отзвуки своим думам. Важа Пшавела в своей песне писал:

«Как поется, я пою.
Грусть рассею я мою.
Есть три раны: я скорблю
О прошедшем, что люблю,
Настоящем с пустотой,
О грядущем с темнотой»¹.

¹ Перевод Реулю. Тифлис 1914, стр. 125.

Именно таковы творческие идеи Пиросмана — Пшавела, цел, «как поется». Самоучка Пиросман рисовал, «как мог», прошедшее любил, настоящее созерцал «с пустотой», а грядущее — с темнотой. Его трагедия опускания сверху вниз в черный овраг богемы, крушение иллюзий мелкого «свободного производителя», декласированного продукта пролетаризовавшейся грузинской деревни искали отзвуков в романтизме Пшавелы¹. Не отождествляя с ним Пиросмана, нельзя не привести одного из стихотворений Пшавелы, типичного для понимания пиросмановского упадочного пессимизма, подхваченного в наши дни неоромантиками, символистами и декадентами от живописи и литературы.

Песня

«Я среди гор стоял высоко,
Божий мир был под рукой.
Вместе с солнцем недалеко
Бог беседовал со мной.
И душа моя в страданье
О вселенной лишь была.
Я готов был на дерзанье,
Чтоб ее спасти от зла.
Ныне я спускаюсь ниже,
Там овраг, чернея, ждет,
Там к душе мученье ближе,
Сердце ранив, подойдет.
Как мне тяжело опускаться
Сверху вниз. Не исцелить
Сердца — хочет разорваться.
Как слезами пособить?
Ах! зачем же я спускаюсь
Сверху вниз? Зачем с горой
Я безумствую, прощаюсь
Полный, как фиал, слезой»².

Современные упадочники и мистики — идеологи реакционных классов — ищут созвучных струн в националистических и мистических сторонах Пиросмана.

«Видишь Пиросмана и веришь в Грузию», — восклицал позже Гр. Робакидзе³. Он верил не в демократические элементы пиросмановского творчества, а в того Пиросмана, у которого «как будто раскаленным клеймом отпечатано (в эскизе) все расовое от

¹ См. творчество поэтов грузинских духанов Гудушвили и Скандаро, писавших в кабачках стихи о «кинто», городских князьях, торговцах, проститутках и пр.

² Грузинские поэты. Перевод Реулло, Тифлис 1914, стр. 121.

³ Пиросманишвили, Тифлис 1926 г., стр. 82.

«карачогели» (богемы)¹. Это «расовое» — поистине «клеймо» животного, озверелого национализма — отразили в своем творчестве позднейшие литературные и живописные почитатели Пиросмана и в известной мере один из крупнейших современных художников — Ладо Гудиашвили.

«Расцвет» этого националистического упадочничества знаменует собой период господства меньшевизма в Грузии. Здесь полностью на практике сказались определения Лениным двух линий русской революции. «Все десятилетие — великое десятилетие: 1905—1915 гг., — писал Ленин, — доказало наличие двух и только двух классовых линий русской революции»². Первая — линия пролетариата, ведущего за собой крестьянство, линия большевизма. Вторая — линия поведения либеральной буржуазии, стремившейся к раздроблению борьбы масс ради примирения буржуазии с монархией. Большевики всегда скатывались на вторую линию, приспособляя движение пролетариата к движению либеральной буржуазии. Недаром Ленин изобличал Потресова в том, что он «выкинул флаг «международности» с той целью, чтобы безопаснее провести под этим флагом контрабандный, — как пишет Ленин, — груз национал-либерализма»³. В том, что большевики скатились на позиции либерализма и примирения с реакционными классами в области искусства, мы можем убедиться на примере литературы и искусства эпохи господства грузинского меньшевизма в Грузии.