
Politics and Poetics of Socialist Realism
სოციალისტური რეალიზმი. პოეტიკა და პოლიტიკა

Teimuraz Doiashvili

თეიმურაზ დოიაშვილი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

საქართველო, თბილისი

Georgia, Tbilisi

**The Dictates of Vulgar Realism and the Modernist Manifesto
of Konstantine Gamsakhurdia**

**ვულგარული რეალიზმის დიქტატი და კონსტანტინე გამსახურდიას
მოდერნისტული მანიფესტი**

As the Soviet system stabilized in the latter half of the 1920s, a stringent mechanism of ideological control took effect. In his 1930 publication, "Left Eye," Konstantine Gamsakhurdia included a short parabolic novel titled "The Wisdom of Lies." Under the guise of establishing a connection with Sulkhana-Saba Orbeliani's book of fables (17th century), he crafted a modernist manifesto intricately intertwined with the anti-realist concepts of Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde. Konstantine Gamsakhurdia's novella "The Wisdom of Lies" stands as a remarkable testament to the preservation of creative freedom under totalitarian pressure within Georgian literature of the 20th century.

Keywords: Sulkhana-Saba Orbeliani, Konstantine Gamsakhurdia, mimesis, modernism, totalitarianism

საკვანძო სიტყვები: სულხან-საბა ორბელიანი, კონსტანტინე გამსახურდია, მიმესისი, მოდერნიზმი, ტოტალიტარიზმი

კონსტანტინე გამსახურდიას მცირე იგავური ნოველა „სიბრძნე სიცრუისა“ რთული აზრობრივი შინაარსისაა. ამ, ერთი შეხედვით, სადა, მახვილგონივრულ, მხიარულ ამბავში მწერლის ყოველი სიტყვა, ფრაზა, სიუჟეტური სვლა დაკვირვებასა და თანამიმდევრულ ანალიზს მოითხოვს.

ნოველა კომპოზიციურად სამი გამოკვეთილი ნაწილისაგან შედგება: 1. ექსპოზიცია ანუ პრობლემის თეორიული დაფუძნება; 2. ამბის განვითარება ანუ პრობლემის განხილვა რეალობის ჭრილში და 3. ფინალი – კონცეფციის ფორმირება. ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ კ. გამსახურდია იყენებს იგავური ჟანრისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციურ სტრუქტურას, რომელსაც სულხან-საბაგ ხშირად მიმართავდა. ესაა კლასიკური ტრიადული სქემა: თეზა – ანტითეზა – დასკვნა. კ. გამსახურდიას ნოველაში ეს სქემა მოდიფიცირდება, როგორც თეორია – სინამდვილე – უმაღლესი ჭეშმარიტება.

პრობლემის თეორიული დაფუძნება, როგორც ითქვას, დასაწყისშივე ხდება: რა დგას უფრო მაღლა, რა არის მთავარი ადამიანის არსებისათვის – მეგობრობის ზნეობრივ-ეთიკური კანონი თუ თანდაყოლილი სიამოვნების ინსტინქტი, რომელსაც გამოხატავს ღვინის კონცეპტი, როგორც დიონისური ექსტაზის სიმბოლო. ეს ის ექსტაზია, რომელიც თრობის გზით ათავისუფლებს ცნობიერებას რეალობის არტახებისაგან და ერთდროულად – მორალის შემზღვედავი ნორმებისაგან. მეგობრობის, ე.ი. ეთიკური საწყისის, უზენაესობას თავგამოდებით იცავს მხატვარი, ხოლო მისი მასპინძელი – მოქანდაკე ღვინის, ექსტაზის, სიამოვნებისაკენ ინსტინქტური ლტოლვის მოსარჩლეა. ნოველის კვანძი თეორიული თეზა-ანტითეზის დაპირისპირებით იკვრება, მაგრამ იგი ე.წ. სოკრატული გზით (მაიევიტიკური მეთოდით) არ ვითარდება, ჭეშმარიტების მიგნებით არ გვირგვინდება. თეორიული დისპუტი თეზა-ანტითეზის გამოკვეთისთანავე წყდება და პრობლემა აზროვნების, განსჯის სფეროდან რეალურ განზომილებაში, ცხოვრების სინამდვილეში გადაინაცვლებს. იწყება იგავური ნოველის ემპირიულ-ნარატიული ნაწილი, პერიპეტიების კასკადი, დინამიური უწყვეტობით და სიტუაციათა პარადოქსულობით.

სინამდვილის წიაღში გადატანილი პოლემიკა აშკარად მოქანდაკის სასარგებლოდ, თითქოსდა ჰედონისტურ-ინსტინქტური საწყისის ტრიუმფით წარმართება: მთვრალი მხატვარი ივიწყებს მეგობრობის მაღალ იდეალს და, ექსტაზში მყოფი, მოქანდაკის უმშვენიერესი საყვარლის დაუფლებას შეეცდება. ამით პრობლემა, თეორიის სიმაღლიდან პრაქტიკის სფეროში გადატანილი, გადაწყვეტას პოულობს: მორალურ-იდეალურს ადამიანში ინსტინქტურ-სომატური ამარცხებს. ყველაფერი თითქოს ნათელია, მაგრამ სწორედ ამას მოსდევს ის ეპიზოდები, რომლებიც უმნიშვნელოვანესია მწერლის კონცეფციის ამოსაცნობად.

მხატვარი, ვინც სიმთვრალის გამო უღალატა ზნეობრივ ნორმას – მეგობრობას, მოულოდნელად აღმოაჩენს, რომ მის წინაშე მოქანდაკის მშვენიერი ხასა კი არა, მასპინძლის, – გენიალური ხელოვანის, – მიერ შექმნილი შედეგია – ქალის, მშვენიერების ქანდაკება. გამოფხიზლებული მხატვარი უმალ ხვდება, რომ იგი ექსპერიმენტის, ასე ვთქვათ, კულტურული თამაშის მონაწილეა. სრულიად აშკარაა, რომ აქცია, ექსპერიმენტი მოქანდაკემ საგანგებოდ მოამზადა, როდესაც ჩაბნელებულ დარბაზში მეგობარს რეალური ქალი კი არა, ქალის ქანდაკება დაახვედრა. რადგან ცოცხალ ქალს, ცდუნების ხორციელ ობიექტს, ნაწარმოებში ხელოვნების ნიმუში ენაცვლება, ამით პრობლემა მორალურ-ეთიკური განზომილებიდან ესთეტიკის სიბრტყეში გადადის. მოქანდაკის ექსპერიმენტი არსობრივი პასუხია კითხვაზე, რა დგას აქსეოლოგიურ სკალაზე ყველაფერზე მაღლა. თურმე ექსპოზიციაში გამოთქმული მისი თვალსაზრისი და დაპირისპირება მხატვართან პოლემიკის იმიტაცია ყოფილა, გათამაშებული ექსპერიმენტის აზრობრივი შინაარსი კი ისაა, რომ ემპირიულ რეალობასთან დაკავშირებული ლტოლვა-ინსტინქტები თუ მორალურ-ეთიკური კატეგორიები ადამიანის მიერ შექმნილ წარმოდგენათა რიგს განეკუთვნება, – უზენაესია ხელოვანის მიერ შექმნილი მშვენიერება, „მშვენიერი სიცრუე“, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს მორალთან. „სიბრძნე“ ამ ჭეშმარიტების შეცნობაშია, ხელოვნებისეული სიცრუის და მისი შედეგის – მშვენიერების უპირობო აღიარებაში.

მოქანდაკის მიერ ექსპერიმენტში ჩართული მხატვარი ამ „სიბრძნის“ სიმაღლეზე აღმოჩნდა. ისიც ქმნის ქალის ქანდაკების ბადალ ფერწერულ შედეგს – ხატავს საკუთარ თავს, თოკზე ჩამოკიდებულს. ილუზიის მსხვერპლი ამჯერად მოქანდაკე აღმოჩნდება. ხელთქმნილი სურათი, როგორც რეალობის სრული ანალოგი, მას აღუძრავს შემამრწუნებელ შიშს, რომ მთვრალმა მხატვარმა ვერ შეამჩნია ზღვარი რეალობასა და ხელოვნებისმიერ ილუზიურ სინამდვილეს შორის და, როგორც მეგობრისა და მორალური პრინციპის მოღალატემ, თავი ჩამოიხრჩო. მხატვრის „თამაშის“ მახვილგონიერება ამგვარ ფსიქოლოგიურ რეაქციაზეა გათვლილი: მორალურ პასუხისმგებლობას უკვე მოქანდაკე განიცდის, როგორც მხატვრის თვითმკვლელობის უნებლიე ინსპირატორი. სიტუაციის გამჟღავნების შემდეგ ნათელი ხდება, რომ მოქანდაკის შიში და ზნეობრივი ელდა ისეთივე უნიადაგოა, პირობითობაა, როგორც მხატვრის „მორალური ნაბიჯი“ – ცრუ თავისჩამოხრჩობა.

ინსტიქტი თუ ეთიკური ნორმა უკან იხევს უმაღლესი რეალობის – ხელოვნების მშვენიერების, როგორც ერთადერთი ჭეშმარიტების, წინაშე.

ნოველა მთავრდება დასკვნით, რომელიც ორმხრივი ექსპერიმენტული თამაშიდან გამოიტანეს პერსონაჟებმა: „ორივემ შეიგნო სიბრძნე სიცრუისა“ (გამსახურდია, 1930, გვ. 211). მწერლის კონცეფციით, ხელოვნების („სიცრუის“) მიერ შექმნილი „სიბრძნე“ – მშვენიერებაა, შემოქმედის სულის გამონაშუქი, რომელიც ემპირიულ არსებობასთან მიბმულ დიონისურ ექსტაზზე და მორალის პირობითობაზეც მაღლა დგას.

* * *

კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებითი გზის დასაწყისი, პერიოდი საკუთარი ხმის მოპოვებისა და საკუთარი მანერის მიგნებისა, მოდერნისტულ ხელოვნებასთან, კერძოდ, ექსპრესიონიზმთან იყო დაკავშირებული. გერმანიაში განსწავლის წლებში, იდეალიზმისა და მისტიკის ზეგავლენით, მან გაითავისა ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პრინციპები და მისი იდეების გულმხურვალე პროპაგანდისტი გახდა საქართველოში.

ექსპრესიონიზმი გამორიცხავდა ბუნებისადმი მიბაძვას: „სამყარო არსებობს... უაზრობა იქნებოდა მისი გამეორება“ (კ. ედშმიდი). ამიტომ დაუპირისპირდა იგი იმპრესიონიზმის „ცარიელ მიმბაძველობით ტენდენციას“ და რეალობის „ჩრდილთა გადაღმა“ „სულობის“ გამოსახვისაკენ აიღო გეზი. ექსპრესიონისტი ხელოვანი კი არ ხედავს – ჭვრეტს, კი არ ხატავს – განიცდის, მისი მეთოდი რეპროდუქტიული კი არაა, არამედ „ფორმად ქმნა და განსახიერება“. მიმესისი ემპირიული სიბრძნით შეპყრობილ ოსტატთა ხელობაა, ამ სიბრძნევისაგან თავისუფალი, ვიზიონერული უნარით დაჯილდოებული ხელოვანი კი ობიექტში სუბიექტს გამოსახავს, რეალობას „სულობით“ განმსჭვალავს და ემპირიულზე ამაღლებით კოსმოსთან ერთიანობისაკენ მიისწრაფიან.

ექსპრესიონიზმისთვის ხელოვნება და სინამდვილე ორი, განსხვავებული რეალობა იყო. ობიექტური სამყაროს მოვლენები მას აინტერესებდა, როგორც გრძნობად-კონკრეტული ფორმა, „სულობის“ გადმოცემის საშუალება. ხელოვნების მიზანია არა სინამდვილის მიმსგავსება, არამედ მისი შევსება და ამაღლება, არა მოვლენის, არამედ არსის განჭვრეტა: „არა ქვა, რომელიც ვარდება, არამედ – მიზიდულობის კანონი“ (დოიაშვილი, 1982, გვ. 111-117).

მოდერნისტული მსოფლმხედველობა ზოგადად და ექსპრესიონიზმის ზემოთ წარმოდგენილი კონცეფცია, რომელსაც შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე კ. გამსახურდია უჭერდა მხარს, შემზადებული იყო ევროპული სულიერების კრიზისის იმ ინტერპრეტაციებით, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრიდრიხ ნიცშეს მითოსის კრიზისისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ თეორიები იყო. მათი გავლენა იმდენად გლობალურ ხასიათს ატარებდა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის პროვინციულ საქართველოშიც პოვა გამოძახილი. მხედველობაში მაქვს 1911 წელს ნიცშეს გარშემო გამართული დისკუსია, აგრეთვე გრიგოლ რომაქიძის ლექცია უაილდზე, არჩილ ჯორჯაძის გამოხმაურება „მშვენიერი მატყუარობის“ თემაზე და მისი ანარეკლი „ცისფერ ყანწებში“ (ტაბიძე, 1916, გვ. 70).

როდესაც ნიცშეს გავლენით დ. მერეჟკოვსკიმ კრიზისულ ეპოქას „მითოსს მოკლებული დრო“ უწოდა და ხსნა რელიგიური გრძნობის გაძლიერებაში დაინახა, კ. გამსახურდიამ მის კვალზე, მოგვიანებით, იგივე ფორმულა გაიმეორა, არსებითად, იმავე შინაარსით: „მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. ექსპრესიონიზმი ახალი რელიგიისათვის ფეხმძიმობაა“.

სულიერ-კულტურული კრიზისი კ. გამსახურდიამ, ნიცშეს ანალოგიით, გაიაზრა, როგორც „უმითოდ ყოფნა“, „სულის გამოფხიზლება ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან“, როგორც ხელოვანისთვის – „არ ყოფნა“! კრიზისის დასაძლევად საჭირო იყო მიმეტური ხელოვნებისგან გამიჯვნა, მითის აღდგენა („ტაბუ“), რაც ნიცშეანური თვალსაზრისის გამოვლინება იყო. „მითი“, როგორც გამონაგონის, სიცრუის სინონიმი, სიცრუის რეაბილიტაციას გულისხმობდა, ეს იდეა კი ყველაზე მკაფიოდ გამოითქვა უაილდის ეპოქალურ ესეიში „სიცრუის დაცემა“.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველისტიკა თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია სინამდვილის ასახვის, მიმესისის უარყოფის პათოსით, რეალობის „სულობის“ კანონებით გარდაქმნის სულისკვეთებით. მწერალი გვიმტკიცებს, რომ „ქვეყანა სურათის გადაღებად არა ღირს“ („ფოტოგრაფი“), რომ „ხელოვნება ბანალურ რეალიზმში იხრჩობა“, „ჩვენი სინამდვილე მტკნარი სიცრუე ყოფილა“, მაგრამ „ყოფილა მეორე სინამდვილე. ხელოვნება კი მესამე სინამდვილეა, მხატვრის მიკროსკოპში დანახული“ („პორცელანი“). ამიტომ ხელოვანის მიზანია „შორეულისა და მიუწვდომლისაკენ“ გაღწევა („კლარა“) (დოიაშვილი, 1982, 117-134).

ასეთი გზა ჰქონდა განვლილი კ. გამსახურდიას, როდესაც „სიბრძნე სიცრუისა“ დაიწერა, იგავური ნოველა, სადაც შეფარული ფორმით არის გატარებული ო. უაილდის სიცრუის თეორიის ძირითადი იდეები.

უაილდის მიხედვით, სიმართლე ხელოვნებაში რელატიურია, ამიტომ მის მიმართ უკუსაგდება ჭეშმარიტების ბანალური კრიტერიუმი. დიალოგში „სიცრუის დაცემა“ იგი პარადოქსების ფოიერვერკით ასაბუთებს, რომ ხელოვნება არ არის ცხოვრების სარკე, რომ თავად ცხოვრება ბაძავს ხელოვნებას, რომელიც თავისი მიზნის შესაბამისად გადააკეთებს მას.

რეალიზმი, როგორც მხატვრული პრინციპი, უაილდის მიხედვით, შეუძღვარია, რადგან იქ შემოქმედება, წარმოსახვა ჩანაცვლებულია მიბადებით, იმიტაციით, კოპირებით. ხელოვნება გამონაგონია, სიცრუეა, მაგრამ არა ისეთი სიცრუე, რომელსაც ჭეშმარიტებად სურს მოგვაჩვენოს თავი და საამისოდ არგუმენტების მოძიებასაც არ თავილობს, არამედ უშიშარი და დახვეწილი სიცრუე, მშვენიერი სიცრუე – „სიცრუე, რომელსაც შეიცავს ხელოვნება“.

უაილდის ხელოვნების ფილოსოფიაში ცხოვრების რეალური მოვლენები გამონაგონის, პირობითობის მოთხოვნას ემორჩილება – ხელოვნება თავად „ქმნის დიად არქექტიპებს, რომელთან მიმართებაში ყოველივე არსებული მხოლოდ დაუმთავრებელი ასლებია“; ცხოვრება ხელოვნებას მხოლოდ რეალიზაციის ფორმას, მოდელს სთავაზობს: ბუნების მთავარი დანიშნულება პოეტის სტრიქონების ილუსტრირებაა.

ხელოვნების საბოლოო მიზანი მშვენიერების შექმნაა. „დორიან გრეის პორტრეტი“ იწყება სიტყვებით: „ხელოვანი არის ის, ვინც მშვენიერებას ქმნის“. უაილდთან ჭეშმარიტების რელატიურობას და ესთეტიზმს თან ახლავს იმორალიზმი: ხელოვნება, როგორც მშვენიერება, თავადაა უმაღლესი ჭეშმარიტება, რომელსაც არაფერი ესაქმება ფაქტებთან და, მაშასადამე, მორალთან. ზღვარი იმისა, რასაც პიროვნებამ შეიძლება მიაღწიოს, არის საგნის მშვენიერების დანახვა. ხელოვნება არაფერს გვეუბნება და არც რაიმე დანიშნულება აქვს, გარდა მხატვრულობისა, რასაც სტილი ქმნის – ჭეშმარიტება ხელოვნების სფეროში მთლიანად და უპირობოდ სტილის საქმეა.

სულიერებისა და კულტურის კრიზისი, უაილდის თანახმად, წარმოშვა რეალიზმმა, რომელმაც შემოქმედება (წარმოსახვა, გამონაგონი, სიცრუე) სინამდვილის მიბადებით შეცვალა. უხეში, ბანალური სინამდვილე ვერ იქნება მშვენიერების საბადო, ამიტომ „მიბადვას“ კვლავაც უნდა ჩაენაცვლოს „შემოქმედება“ – „უნდა აღდგეს სიცრუის ძველი ხელოვნება“ (Аникст, 1960, გვ. 10).

„სიცრუე, უნარი მშვენიერი ამბების მოყოლისა... არის ჭეშმარიტი ხელოვნების მიზანი“, – დაასკვნის ო. უაილდი (Уайльд, 1993, გვ. 218-244).

სიცრუის დაცემის თეორიის არსი აქ საკმაოდ დეტალურად იმიტომ გადმოვეცი, რომ ამ კულტურულ კონტექსტში სრულად და მკაფიოდ იკითხება კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ იგავურად შეფარული ჩანაფიქრი. კონცეფციათა იდენტურობის ხარისხი იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ზედმეტად მიმაჩნია გამოწვლილვითი შედარებითი ანალიზი, საკმარისია ისეთი საერთო მომენტების აქცენტირება, როგორცაა: ემპირიული რეალობის და მიმეტური ხელოვნების უარყოფა, გამონაგონის, სიცრუის აპოლოგია, ხელოვნების მშვენიერების კულტი, ესთეტიზმი და იმორალიზმი, სტილის გაფეტიშება...

აქ ჩვენ მთავარ პრობლემას მივადექით: რა შეიძლება აკავშირებდეს საზრისთა დონეზე სულხან-საბას კლასიკურ წიგნს და კ. გამსახურდიას მოდერნისტული კონცეფციის იგავს?!

კ. გამახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ ირონიული მინაწერით ბოლოვდება:

„მ ი ნ ა წ ე რ ი: სადღაც, ოდესღაც ჩინური თუ ჰინდური ზღაპარი გამიგონია ამადარი“. (გამსახურდია, 1930, გვ. 211).

მწერლის შეუფარავ ირონიას, მით უფრო, სულხან-საბას იგავთა წიგნთან ღია კავშირის მანიფესტაციის ფონზე, კონკრეტული მისამართი აქვს – იგი გულისხმობს იმ მეცნიერ-მკვლევარს, რომელმაც „სიბრძნე სიცრუისა“ უცხო ნიადაგს – ინდურ „პანჩატანტრას“, ბერძნულ, სირიულ, იტალიურ იგავებს თუ ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებს“ დაუკავშირა (გამსახურდია, 1949, გვ. 199).

„მინაწერის“ დანიშნულება, როგორც ჩანს, ისაა, რომ ნაწარმოების ბოლოს ღია მისტიფიკაციით, ირონიული აქცენტირებით კიდევ ერთხელ გაესვას ხაზი ორგანულ კავშირს ეროვნულ სათავესთან, სულხან-საბასთან.

სულხან-საბას გენიალურ თხზულებაში არის ერთი მხიარული, თავშესაქცევი არაკი, რომელიც კ. გამსახურდიას იგავური ნოველის პირდაპირი წყაროა. ენაწყლიანი ჭაბუკი ლეონი ხატოვანად ყვება თავის თავგადასავალს, წუთისოფლის გზებზე ხეტიალის ამბებს. ამბავთა შორის მთხრობელი იტალიელ მხატვრებთან სტუმრობის შემთხვევასაც იხსენებს და მახვილგონივრულად, მსუბუქი კომიზმით გადმოსცემს სიცოცხლით ტკობის, თავისუფლების და სულიერი სილადის რენესანსულ ატმოსფეროს. ამასთან ერთად, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სულხან-საბას თხრობაში იგავურად შემოაქვს „სიბრძნის“ ელემენტები, ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში – ფილოსოფიურ-ეთიკურ და ესთეტიკურ საკითხთა წყება, როგორც უკუფენა სახუმარო, გასართობი არაკისა.

„იტალიელი მხატვრების“ ფაბულაში ოთხი ეპიზოდია გაერთიანებული. ერთ კომპოზიციურ ჩარჩოში მათ თანაარსებობას ხელს უწყობს კომიზმის შექმნის საერთო პრინციპი, რომელიც სიცრუის, ტყუილის, ფიქციის ეფექტს ემყარება.

შემთხვევითი არ არის, რომ სულხან-საბა მოქმედების ადგილად ასახელებს „ქალაქსა იტალიისასა“, ჰუმანიზმისა და რენესანსის, დიდი მხატვრების ქვეყანას. მისი პერსონაჟი მხატვრები „ხელოვანნი“ ანუ „საქმისა კეთილად მოქმედი“, ხელობის – „ტეხნეს“ უბადლო მცოდნე ოსტატები არიან. მხატვართა არასერიოზული რაკურსით წარმოჩენაც გარკვეული ტრადიციის ცოდნას აირეკლავს: შუა საუკუნეებსა და რენესანსის ეპოქაში, ისე როგორც შორეულ ანტიკურ ხანაში, მხატვრის სახეს თან ახლდა კომიზმი და მისი განმაპირობებელი მისტიფიკაციის, ეპატაჟის, ხშირად სკაბრეზის ელემენტებიც. გარკვეულია, რომ ანტიკური „ხელოვანი“, – როგორც წესი, სოციალურად მარგინალური პერსონაჟი, – უარყოფს სერიოზულობის მიღებულ წესს და სახუმარო-კარნავალური თამაშით, მზა კანონიკური სისტემიდან ამოვარდნას ღამობს. რაც შეეხება რენესანსის მხატვრების ექსტრავაგანტურობას, იგი ახალ, პუმანისტურ ფასეულობებთან კონტაქტის, ინტელექტუალურ ელიტაში დამკვიდრების, სულიერი სილადის ნიშანია (Баткин, 1978, გვ. 44-45).

სულხან-საბას „იტალიელი მხატვრები“, ერთი მხრივ, რენესანსული ცხოვრების წესისა და ატმოსფეროს ცოდნას გვიდასტურებს, მეორე მხრივ კი ცხადყოფს, რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მწერალი ცრუ, გამოგონილ ამბებში მხატვრულ მოტივირებას, დამაჯერებლობის ეფექტს.

„იტალიელი მხატვრები“ ნიმუშია მიმეტური სიცრუის გამოყენებისა ხრიკის ფუნქციით. მწერალი-მორალისტი მსუბუქი დაცინვით ამხელს ამგვარი „თამაშის“ არასერიოზულ, ბალღურ ხასიათს და მისი აღკვეთის გზასაც გვასწავლის „ბრძენი მხატვრის“ მოქმედების მაგალითზე. იგავთა წიგნში სიცრუის ვერაგობის საპირისპიროდ სულხან-საბა სიცრუის სიბრძნეს ამკვიდრებს.

„იტალიელი მხატვრების“ ანალიზის შედეგად¹ კიდევ უფრო მეტად წარმოჩნდება კონსტანტინე გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ კავშირი სულხან-საბას „იტალიელ მხატვრებთან“, რამდენადაც ჟანრულ-სტილურ სიახლოვეს ემატება ფაბულის ელემენტებისა და სიუჟეტური სვლების მსგავსება, მიმეტურობისა და მისტიფიკაციის მოტივები, ინტერტექსტური კავშირის მაუწყებელი არაერთი სხვა დეტალი. გასარკვევი ისაა, რას ხედავდა კ. გამსახურდია მსგავსა და მონათესავეს სულხან-საბას კლასიკურ თხზულებასთან მოდერნისტული სამხერიდან, რა შეფარული აზრი ჰქონდა წარსულთან შეხმიანების მანიფესტირებას.

იტალიელი მხატვრების „თამაში, მართალია, სავსებით ბუნებრივად გაიაზრება რენესანსული ცხოვრების წესისა და ესთეტიკის ფარგლებში, მაგრამ აქ შეფარულად რენესანსული მსოფლშეგრძნებისა და მიმეტური ხელოვნების კრიტიკაც შეიძლება იქნას დანახული. „თამაში“ ექვექვემ აყენებს რენესანსული ადამიანის კონცეფციას, რომელიც პიროვნებას გარესამყაროს ჭეშმარიტი წვდომის უნარს მიაწერდა. მიმეტური ილუზიით შეცდენილი მხატვრების მაგალითი იმაზე მიანიშნებს, რომ თურმე ადამიანს ბუნების ჭეშმარიტი შეცნობა კი არა, მისი და მისთა მსგავსთა ხელით შექმნილის ამოცნობაც უჭირს, იოლად ცდება.

„არტიკული ადამიანის პრინციპი“, აღორძინების ადამიანის მსოფლალქმა და ესთეტიკური შეხედულებანი, როგორც მიუთითებენ, არ იყო მონოლითური და გაუზნარავი – მას იმთავითვე დაჰყვა რყევის, სკეპსის, თვითკრიტიკის ელემენტები. ამ ტიპის რეფლექსიებს ა. ლოსევი „რენესანსის მოდიფიკაციებს“ უწოდებს (ლოსევი, 1982, გვ. 451) და იმასაც აღნიშნავს, რომ გაისმოდა ხმები ხელოვანის სუბიექტური ფანტაზიების შესახებ, რომელიც არცთუ მტკიცე ძაფებით იყო მიბმული მიბაძვასთან. თავად „მიბაძვა ამ ეპოქაში... საკმაოდ შორსაა ნატურალისტური გამოსახვისა და კოპირებისაგან“ (ლოსევი, 1982, გვ. 58).

სკეპსისი გრძნობადი შემეცნების თეორიისადმი ანტიკურ ხანაშივე გამოვლინდა, განსაკუთრებით – სტოიკოსებთან, საიდანაც იგი რენესანსულ აზროვნებაშიც გადავიდა. სტოიკოსებმა გრძნობად წარდგენას ჩაანაცვლეს ე.წ. კატალეპტიკური – „შეცნობილი წარმოდგენა“, რომელიც შემეცნების პროცესში გონების მონაწილეობას და აღქმის ნორმალური პირობების დაცვას ითვალისწინებდა. გრძნობადი წარმოდგენის ჭეშმარიტებას შვიდი პირობის დაცვა განსაზღვრავდა, მათ შორის, რეციპიენტის გრძნობათა ორგანოებისა და გონების ჯანსაღი მდგომარეობა, აღქმის დროითი ხანგრძლივობა და აღსაქმელი საგნის სივრცობრივი სიმორე, აღქმის შედეგის გადამოწმება (ასმუსი, 1976, გვ. 455-456).

სულხან-საბას არაკვი მხატვრების შეცდომათა მიზეზი ერთ-ერთი ზემოჩამოთვლილი პირობის დარღვევაა (გონების ჩაურევლობა, სიმთვრალე, სიფიცხე, პირველადი აღქმის ნდობა), ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საბა იცნობდა და იზიარებდა სტოიკოსთა მოძღვრებას და, მაშასადამე, მათ მიერ ეპიკურეს გრძნობადი შემეცნების თეორიის კრიტიკასაც, ანუ იმ თეორიის კრიტიკას, რასაც ეყრდნობოდა რენესანსის გნოსეოლოგია და ესთეტიკაც.

სხვათა შორის, კ. გამსახურდიაც თავის იგავში, საბას მსგავსად, ხაზგასმით მიუთითებს შეცდომის მიზეზებზე – გარემო პირობებსა და პერსონაჟთა ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობაზე. მხატვარი სიმთვრალისა და დარბაზის ჩაბნელებულობის გამო ხდება მაცდური ილუზიის მსხვერპლი, ხოლო მოქანდაკე – სტრესული ფსიქიკური მდგომარეობის შედეგად.

ამრიგად, თუ „თამაში“, როგორც გართობისა და სიამოვნების წყარო, წარმოდგენდა რენესანსის მზიან მხარეს, სიცრუით თამაში, ანუ მიმეტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპის პაროდირება გამოვლინებაა, ასე ვთქვათ, ჩრდილოვანი მხარისა, ე.წ. „რენესანსული მოდიფიკაციისა“, მაუწყებელი მიმბაძველობითი ხელოვნების კრიზისისა.

¹ სულხან-საბა ორბელიანის „იტალიელი მხატვრების“ დეტალური ანალიზი: იხ.: თ. დოიაშვილი, „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“, ჟურნ. „სჯანი“, 2011, №10, გვ. 10-27.

თეოდორ ადორნოს განსაზღვრით, „ილუზორულობა ნაწარმოების ლოგიკა“ (ადორნო, 2001, გვ. 150). სიცრუე, მიბადვა ხელოვნების ნიმუშის არსშია ჩადებული – მას არ შეუძლია ასლი არ იყოს! ნახატისათვის ხელის შეხება, როგორც ეს სულხან-საბას არაკშია, ამხელს მიბადვას, სიცრუეს, ანგრევს ილუზორულობას და ხელოვნების ფაქტს სხვა ლოგიკით – რეალობის ლოგიკით აფასებს. მიმეტურ ხელოვნებას სურს ისეთი სახე ჰქონდეს, თითქოს არ არის ილუზორული, თითქოს ჭეშმარიტად არსებობს, ამიტომ ფიქციის გაცხადება არის ჯანყი მიმეტური ხელოვნების წინაღმდეგ (Адорно, 2001, გვ. 151-154).

სულხან-საბას მხატვრები აშკარად „თამაშობენ“ ხელოვნებით – ბადვის პრინციპის პაროდირება შეფარული უკმაყოფილების ნიშანია მიმეტური ხელოვნების არაჭეშმარიტების გამო. თამაშის დროს, ფერწერისა და რეალობის ზღვარზე, იტალიელი მხატვრები კიდეც „ქმნიან“ და კიდეც „ანგრევენ“ ხელოვნებას, რაც კრიზისის პირველი ნიშანია.

სავარაუდოა, რომ მხატვრების „თამაში“ კ. გამსახურდიას მიერ სწორედ ამ კუთხით იქნა აღქმული და ინტერპრეტირებული – როგორც მიმეტური ხელოვნების კრიტიკა, როგორც ხელოვნების კრიზისის მაუწყებელი. ორ ეპოქას შორის შემაკავშირებელი ხიდი გაიღო, რამაც გზა გაუხსნა კლასიკის თვალსაზრისის „თარგმანებას“ მოდერნიზმის ენაზე. რადგან სულხან-საბას მხატვრები „თამაშობენ“, „თამაში“ კი ხელოვნებაში კრიზისის პირველი და უტყუარი სიმპტომია (ვალტერ ბენიამინი), მოდერნიზმმა მწერალმა კლასიკოსში საიმედო მოკავშირე დაინახა.

აი, როგორ წარმოუდგება კ. გამსახურდიას სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებითი კონცეფცია „სიცრუის დაცემისა“ და ექსპრესიონისტული ესთეტიკის თვალთახედვით:

სულხან-საბა უარყოფს მიმეტურ ხელოვნებას და მიმბადველობით სიცრუეს. მისი შემოქმედება არ აიგება რეალობის ასახვის, მიმესისის პრინციპით. რეალობის ელემენტები – ამბავი, გარემო, სიტუაციები, პერსონაჟები – მისთვის მხოლოდ გრძნობადი მასალაა, რომელსაც იგი სუბიექტური ჩანაფიქრის მიხედვით აძლევს ფორმას. იგი სინამდვილის ასლს კი არ ქმნის, საკუთარი გამონაგონის, „სიცრუის“, – ექსპრესიონისტული ტერმინოლოგიით – „სულობის“, – მიხედვით ძერწავს რეალურზე უფრო ჭეშმარიტ რეალობას, ხელოვნების რეალობას. გამსახურდია თვალს არიდებს სულხან-საბას ზნეობრივ-მორალისტურ მიზანდასახულობას და საქმეს ისე წარმოადგენს, თითქოს მწერლისთვის რეალური პლანი შექსპირის სარკე კი არა, უაილდის ვუალია, რომელიც გამონაგონს ფარავს. მეტიც, ივარაუდება, რომ სულხან-საბას იგავ-არაკები შინაარსობრივი ტენდენციისგან თავისუფალი, მშვენიერების პრინციპით შექმნილი ლამაზი სამშვენიესებია, რომელშიც შენივთებულია გამონაგონის მახვილგონიერება და სტილის ბრწყინვალეობა.

ის, რაც აქ ითქვა, რასაკვირველია, კ. გამსახურდიას არსად უწერია – ეს მხოლოდ მისი შეხედულების ჰიპოთეტური რეკონსტრუქციაა მისივე იგავური ნოველისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ კონტექსტში. სულხან-საბას „სიბრძნე სიცრუისა“, მისი ჟანრული სპეციფიკა – გამონაგონით (სიცრუით) სიბრძნის გადმოცემა მოდერნიზტი მწერლის მიერ ინტერპრეტირებულია, როგორც გამონაგონის („სიცრუის“) დიქტატით წარმართული შემოქმედებითი აქტი, რომლის მიზანია მშვენიერების („სიბრძნის“) შექმნა. ეს არის ახალი, „მითოსს მოკლებული დროის“ ფორმულა-პანაცეა – მოდერნიზტიული ესთეტიკის „სიბრძნე სიცრუისა“.

რამდენად ობიექტურია სულხან-საბას საზრისის ამგვარი გაგება, ამაზე სიტყვის გაგრძელებაც არ ღირს. დიდი მეიგავე, რასაკვირველია, მიმესისის ესთეტიკით ქმნიდა, მაგრამ ეს იყო აშკარად არისტოტელური ესთეტიკა, შეთავსებული სტოიკოსთა შემეცნების თეორიასთან, რომელიც რენესანსული ხედვითი (ზოგადად, გრძნობადი) აღქმის ჭეშმარიტებისადმი უნდობლობას და მიმესისის, როგორც კოპირებისადმი, სკეპსისს აირეკლავდა. მოულოდნელი ამაში არაფერია, რადგან სულხან-საბასთვის უცხო არაა გვიანრენესანსული, გაორებული ბაროკული განწყობილებანი, როგორც „რენესანსული მოდიფიკაციების“ კონკრეტული გამოვლენა.

დაბოლოს, რა მიზანი ჰქონდა ეროვნულ კლასიკურ მემკვიდრეობასთან კავშირის ძიებას, მემკვიდრეობითობის დეკლარირებას, განურჩევლად იმისა, ეს კავშირი ბუნებრივი იყო თუ გამიზნული, ტენდენციური უტირების შედეგი?

10-20-იანი წლების მიჯნაზე, საქართველოს ბოლშევიზაციის პირველ წლებში კ. გამსახურდია ღიად გამოთქვამდა თავის პოზიციას – არ მალავდა სიახლოვეს იდეალისტურ ფილოსოფიასა და მისტიკასთან, დეკადენტურ-მოდერნისტული ხელოვნების პრინციპებთან, განსაკუთრებით – ექსპრესიონიზმთან. ეს აისახა როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე ესეების კრებულში „ახალი ევროპა“ (1928). 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, საბჭოთა წყობილების სტაბილიზაციასთან ერთად, ამოქმედდა იდეოლოგიური კონტროლისა და ადმინისტრირების მკაცრი მექანიზმი, რაც „სოლოვკებში“ გადასახლებიდან დაბრუნებულ (1927) მწერალს დიდ სიფრთხილეს კარნახობდა. პოლიტიკურად სანქცირებული ესთეტიკური ემპირიზმისა და ფსევდოდოკუმენტალიზმის ხანაში, რასაც ოფიციალურად უჭერდა მხარს ახალი ხელისუფლება, მოდერნისტული იდეალების დაცვა უაზრო თავგანწირვას უდრიდა; ამიტომ კ. გამსახურდიამ მახვილგონივრულ ხერხს მიმართა – 1930 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „მარცხენა თვალით“ შეიტანა მცირე იგავური ნოველა „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელშიც ვულგარული რეალიზმის დიქტატის პირობებში შემოქმედებითი ფანტაზიის, გამონაგონის, „სიცრუის“ უფლებებს იცავდა. წამოწყებულ სახიფათო თამაშში დამხმარედ და ფარად კ. გამსახურდიამ კლასიკურ მემკვიდრეობას, მის ავტორიტეტს მოუხმო – სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკთა წიგნთან კავშირის დეკლარირების საფარქვეშ შექმნა მოდერნისტული მანიფესტი, სიღრმისეულად დაკავშირებული ფრ. ნიცმესა და ო. უაილდის ანტირეალისტურ კონცეფციებთან.

კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ მოდერნისტული ესთეტიკის ეროვნული ძირების ძიების სურვილსაც ცხადყოფს და, ამასთან ერთად, XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში არსებობს, როგორც ტოტალიტარული წნეხის პირობებში შემოქმედებითი თავისუფლების დაცვის ღირსშესანიშნავი ფაქტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გამსახურდია, კ. (1930). „სიბრძნე სიცრუისა“. მარცხენა თვალით. ტფილისი.
 გამსახურდია, კ. (1949). სულხან-საბა ორბელიანი. ჟ. „მნათობი“, 1.
 დოიაშვილი, თ. (1982). „მატერიაზე გავლით – სულობისაკენ!“ (კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველა).
 წიგნში: დოიაშვილი თ. ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები. თბილისი: „მერანი“
 ორბელიანი, ს.ს. (1983). „სიბრძნე სიცრუისა“, „მოგზაურობა ევროპაში“. წიგნში: ქართული პროზა, წიგნი V, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
 ტაბიძე, ტ. (1916). „ცისფერი ყანწებით“. ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 2.
 Адорно, Т. (2001). Эстетическая теория. М.: „Республика“.
 Аникст, А. (1960). Оскар Уайлд. О. Уайлд. Избр. произведения в двух томах, т. 1. М.: „Художественная литература“.
 Асмус, В. (1976). Античная философия. М.: „Высшая школа“.
 Баткин, Л. (1978). Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: „Наука“.
 Лосев, А. (1982). Эстетика возрождения. М.: издательство „Мысль“.
 Уайльд, О. (1993). Избр. Произведения в двух томах, т. 2. М.: „Республика“.

References:

- Gamsakhurdia, K'. (1930). „Sibrdzne sitsruisa“. Martskhena tvalit. [The wisdom of lies". with the left eye"]. T'pilis. "
 Gamsakhurdia, K'. (1949). Sulkhhan-Saba Orbeliani. [Sulkhhan-Saba Orbeliani]. Zh. „mnatobi“, 1.
 Doiashvili, T. (1982). „Mat'eriazze gavlit – sulobisak'en!“ (K'. Gamsakhurdias eksp'resionist'uli novela). Ts'ignshi: Doiashvili T. Lit'erat'urul-k'rit'ik'uli ts'erilebi. [“Through matter - to the soul!” (Expressionist novel by K. Gamsakhurdia). In the book: Doiashvili T. Literary critical letters]. Tbilisi: „merani“.
 Orbeliani, S.S. (1983). „Sibrdzne sitsruisa“, „mogzauroba evrop'ashi“. Ts'ignshi: kartuli p'roza, ts'igni V. [“Wisdom of Lies”, "Journey to Europe". In: Georgian Prose, Book V]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
 T'abidze, T'. (1916). „Tsisperi q'ants'ebit“. [“With blue horns”]. Zh. „tsisperi q'ants'ebi“.

- Adorno, T. (2001). Esteticheskaya teoriya. [Aesthetic theory]. M.: „respublika“.
- Anikst, A. (1960). Oskar Uayld. O. Uayld. Izbr. proizvedeniya v dvukh tomakh, t. 1. [Oscar Wilde. O. Wild. Selected works in two volumes, vol. 1]. M.: „khudozhestvennaya literatura“.
- Asmus, V. (1976). Antichnaya filosofiya. [Ancient philosophy]. M.: „vysshaya shkola“.
- Batkin, L. (1978). Ital'yanskiye gumanisty: stil' zhizni, stil' myshleniya. [Italian humanists: lifestyle, style of thinking]. M.: „nauka“.
- Losev, A. (1982). Estetika vozrozhdeniya. [Revival aesthetics]. M.: „mysl“.
- Uayld, O. (1993). Izbr. Proizvedeniya v dvukh tomakh, t. 2. [Selected Works in two volumes, vol. 2]. M.: „respublika“.