


გიორგი ნადინაძე

რუსთაველის
ესთეტიკა



სახელმწიფო გამოცემლობა
& საბჭოთა საქართველო »
თბილისი  1958

ბრძანებები
გ. ბაქრაძე

შენახვალი

ქართული კულტურის კლასიკური ეპოქა, რომელსაც რუსთაველის უკვდავი ქმნილებაც ეკუთვნის, ორ-ნახევარ საუკუნეს მოიცავს, მათე საუკუნის დამლევადან მეცამეტე საუკუნის ნახევრამდე. ჩვენი დროის ქართველოლოგიურმა შტუდიებმა ცხადპყვეს, რომ ამ ეპოქაში საქმე გვაქვს რენესანსულ კულტურასთან, ამ სიტყვის იმ გაგებით, რომელიც მას დასავლეთ-ევროპაში დაუმკვიდრდა. როგორც იქ, ისე საქართველოშიც იგი აღმოცენდა გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში, საზოგადოებრივ-ეკონომიური, პოლიტიკური და კულტურული ტრადიციების ნიადაგზე და არა ანტიკის უშუალო ზეგავლენით. ეს უკანასკნელი თავის უფლებებში შედის მას შემდეგ, რაც ისტორიულმა პირობებმა მოამზადეს საფუძველი იმისათვის, რომ თეოლოგიურ-ასკეტურ იდეალს დაპირისპირებოდა ამქვეყნიური ინტერესები და იდეალი. უამისოდ, ცხადია, ვერავითარი გავლენა ვერ გახორციელდებოდა და ვერც რენესანსული კულტურა მიიღებდა ეროვნულ ხასიათს. ქართული რენესანსი სწორედ ასეთი ბუნებრივი გზით აღმოცენდა და წარიმართა.

დასავლეთ-ევროპის რენესანსი ენგელსმა დაახასიათა როგორც „უდიდესი პროგრესული გადატრიალება“ კაცობრიობის ისტორიაში¹. ეს დაახასიათება სავსებით უნდა გავავრცელოთ ქართული კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილებებზე, მათ შორის, პირველ რიგში, რუსთაველის ვეფხისტყაოსანზე. როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენშიც ამ გადატრიალებს მესიტყვედ გამოდის ახალი ჰუმანისტური ინტელიგენცია, რომელიც ეყრდნობოდა ფეოდალიზმისადმი მტრულად განწყობილ საზოგადოებრივ ფენებს. ამ უკანასკნელს მარტო

სავაქრო ბურჟუაზია და ხელოსნები კი არ შეადგენდნენ, არამედ წვრილმამულიანი აზნაურობაც და გლეხობაც, ეს ყველაზე უფრო უუფლებო ობიექტი აღვირახსნილი ფეოდალური ექსპლოატაციისა. სოციალური თვალსაზრისით ქართული კლასიკური მწერლობის პროგრესული ნაკადი მთელი ხალხის ანტიფეოდალურ განწყობილებებს გამოხატავდა. მაგრამ, ცხადია, რენესანსული კულტურა ვერ გაშლიდა ფრთას, თუ იგი მოკლებული იქნებოდა პოლიტიკურ დასაყრდენს. საბედნიეროდ, ხალხის ანტიფეოდალური მოძრაობა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ სახელმწიფოებრივი ცხოვრების საქმესთან მისულ ხელისუფალთ რეალური შესაძლებლობა მიეცათ აბსოლუტისტური პოლიტიკის კურსი აეღოთ და თანმიმდევრულად გაეტარებინათ იგი. სწორედ ასეთი იყო ძირითადად დავით აღმაშენებლის, გიორგი მესამის და თამარის სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობა. მათ უდავოდ შესძლეს ის, რაც შესაძლებელი და მთავარი იყო იმ დროის საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ვითარებაში, ჩამოაყალიბეს მტკიცე ცენტრალისტური ხელისუფლება, ლაგამი ამოსდეს ფეოდალური დაქსაქსულობის მოტრფიალე დიდგვაროვან მემამულეებს და თვითონ ეკლესიაც დაუმორჩილეს სახელმწიფოებრივ ინტერესებს. ქართული კულტურის ბედი, რა თქმა უნდა, ვერ აღმოჩნდებოდა ამ საერთო ეროვნული კურსის გარეშე. იგი არა თუ თავისი შინაგანი ტენდენციით გააყუა მოლიანი სახელმწიფოებრივი ცხოვრების მდინარებას, არამედ ხელმეწყობაც ჰპოვა პოლიტიკურ სფეროებში. მეტერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეების სასახლეები გადაიქცნენ ბრწყინვალე სალონებად, სადაც ყალიბდებოდა საზოგადოებრივი აზრი, ლიტერატურული ინტერესები და ესთეტიკური გემოვნება. რენესანსული კულტურისა და მისთვის დამახასიათებელი ჰუმანისტური იდეების სათავეთა ძიებას პირდაპირ მივყევართ სწორედ ამ კურტუაზულ სალონებში. როგორც ვეფხისტყაოსნის პირველი სტროფები გვიდასტურებენ, რუსთაველიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული კულტურის აღნიშნულ ცენტრებთან.

ვეფხისტყაოსანი ქართული რენესანსული კულტურის მწვერვალია. იგი ორგანულად არის ამოზრდილი ჩვენი ეროვნ-

ნული ცხოვრების ნიადაგზე. მისი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის და, კერძოდ, ესთეტიკური კონცეფციის არსებითი თავისებურება განუმეორებელ ორიგინალობაში გამოიხატება და ამდენად იგი საერთაშორისო კულტურული მნიშვნელობის ძეგლს წარმოადგენს, ე. ი. არა თუ უტოლდება თავისი დროის მსოფლიო მწერლობის ქმნილებებს, არამედ ბევრ რამეში სწორედ მას ეკუთვნის უცილობელი პრიორიტეტი.

რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფცია გაშლილია ვეფხისტყაოსნის არა მარტო მხატვრულ სახეებში, არამედ მთელ რიგ *explicite* გამოთქმულ დებულებებში. ამ მხრივ, სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პროლოგის *Ars poetica*-ს, რომელმაც ქართული პოეზიის ისტორიაში შეასრულა ისეთივე როლი, როგორც არისტოტელეს „პოეტიკამ“ დასავლეთის ლიტერატურაში. პოემა გადაიქცა მხატვრული სრულქმნილების ნიმუშად, მისი ესთეტიკური კოდექსი — უცილობელ ნორმად, ხოლო რუსთაველის სახელი ერთადერთ მუშად ქართული პოეზიის პარნასზე. რუსთაველის ესთეტიკურ კოდექსს ის უპირატესობა ჰქონდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ წინაშე, რომ იგი თან ახლდა მაღალი ოსტატობის მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც თვალსაჩინოდ ხდიდა მისი ესთეტიკური პრინციპების უდავობას და ურყეობას. ამ გარემოებას, ცხადია, არ შეეძლო არ გამოეწვია გამანადგურებელი ეპიგონობა ჩვენს ლიტერატურაში. არისტოტელესთან შედარებით რუსთაველის ჰეგემონია უფრო თვითმპყრობელური იყო.

ნათქვამიდან გამომდინარეობს, რომ ჩვენ მოგვიხდება რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ჩამოყალიბება როგორც მხატვრული სახეების, ისე პოეტის მიერ ნათლად ფორმულირებულ დებულებათა ანალიზის საფუძველზე.

როგორია ჩვენი ამოცანის ფარგლები და კვლევა-ძიების გზა?

დასახული ამოცანის გადაწყვეტა შეიძლება სხვადასხვა გზით. ჩვენ ავირჩიეთ ისეთი გზა, რომელიც, ჩვენი შეხედულებით, ნაყოფიერი უნდა ყოფილიყო როგორც მეთოდური მოსაზრებით, ისე იმ საკითხებისათვის, რომლებსაც აყენებს რუსთველოლოგია არა მარტო ესთეტიკის, არამედ ფილოსო-

ფიური მსოფლმხედველობის თვალსაზრისითაც. ასეთ გზად ჩვენ მიგვაჩნია რუსთაველის ესთეტიკის ძირითად დებულებათა განხილვა ანტიკური ესთეტიკური კონცეფციების ორბიტ-ში, მაგრამ, რასაკვირველია, იმ მასშტაბით, რომელიც საკმარისი უნდა იყოს საკითხის სინათლისათვის.

მეთოდური მოსაზრება იმაში მდგომარეობს, რომ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის მთელი თავისებურება მკვეთრად გამოჩნდება სწორედ წინარუსთველური აზროვნების ფონზე. ამ მხრივ, შედარებითი მეთოდის მნიშვნელობა ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა.

ესთეტიკა წარმოიშვა იმ ქვეყანაში, რომელსაც გააჩნდა არა მარტო უმდიდრესი მწერლობა და ხელოვნება, არამედ მან დასაბამი მისცა ფილოსოფიურ აზროვნებასაც. მისი სამშობლოა კლასიკური ელადა. ეს ასეც უნდა მომხდარიყო. ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, გულისხმობს ერთსაც და მეორესაც. უკვე ბერძნულ მითებში შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ ჩანასახები თავდაპირველი რეფლექსიისა ხელოვნებისა და მშვენიერების შესახებ. მაგრამ ეს თავდაპირველი რეფლექსია შეიძლებოდა გადასულიყო თეორიაში, გადაქცეულიყო ესთეტიკურ აზროვნებად მხოლოდ მას შემდეგ, რაც წარმოიშვა ფილოსოფიური აზროვნება.

„ბერძნული ფილოსოფიის მრავალსახოვან ფორმებში, — წერს ენგელსი, — მოიპოვება ჩანასახში, აღმოცენებაში, მსოფლმხედველობის თითქმის ყველა მოგვიანო ტიპი“². რასაკვირველია, ენგელსის აზრი ვრცელდება აგრეთვე ესთეტიკაზე, როგორც ერთ-ერთ ფილოსოფიურ დისციპლინაზე. ანტიკურ ესთეტიკურ აზროვნებაშიც ერთიმეორეს უპირისპირდებიან მატერიალიზმი და იდეალიზმი, რეალისტური და ირრეალისტური ესთეტიკური კონცეფციები. ამრიგად, ჩვენ ხელში გვეძლევა მთელი ის მასალა, რომელიც საჭიროა და სავსებით საკმარისი იმისათვის, რომ ჩვენ შევძლოთ რუსთაველის შეხედულებათა სრული და ყოველმხრივი გაშუქება.

პირველი დასრულებული ესთეტიკური კონცეფცია ეკუთვნის პლატონს (V-VI ს. ძვ. წ. აღ.), რომელმაც ხელოვნებისა

და მშვენიერების პრობლემას ფილოსოფიური დასაბუთებ. მოუპოვა თავისი მეტაფიზიკური იდეალიზმის სისტემაში.

გადაიქცა რა ფილოსოფიურ დისციპლინად, ესთეტიკას შემდგომში არ გადაუხვევია ამ გზიდან. მაგრამ ის როდი ვითარდებოდა თანაბარზომიერად. უფრო მეტი: შესაძლებელია არც ერთი ფილოსოფიური დისციპლინა არ იცნობს ისეთ ხარვეზებს თავის განვითარებაში, როგორც დამახასიათებელია ესთეტიკური აზროვნების ისტორიისათვის. პლატონის შემდეგ ესთეტიკურმა პრობლემებმა ახალი გაშუქება მიიღეს არისტოტელეს სისტემაში. შემდგომში, ჩვენი წელთაღრიცხვის III საუკუნემდე, ესთეტიკა ამოვარდა ბერძნული ფილოსოფიის მხედველობის არედან. ელინისტური ეპოქა, რომელმაც ინტერესი თეორიული ფილოსოფიისადმი შესცვალა ინტერესით ემპირიული მეცნიერული კვლევა-ძიებისადმი, ასევე უწყოფო აღმოჩნდა ესთეტიკის სფეროში; იგი შემოიფარგლა ისტორიულ-ლიტერატურული და ფილოლოგიური ხასიათის ამოცანებით, თუმცა ისიც ყოველგვარ ექვს გარეშეა, რა დიდი მოსამზადებელი მნიშვნელობა ჰქონდა ამას ჩვენი მეცნიერებისათვის. III საუკუნეში აღმოცენებული ნეოპლატონიზმი წარმოადგენდა ელინისტური სამყაროს უკანასკნელ ცდას სიცოცხლის სული შთაებერა ფილოსოფიური აზროვნებისთვის. ნეოპლატონიზმის ფუძემდებელი პლოტინი ჰქმნის ერთ-ერთ უდიდეს სინკრეტულ ფილოსოფიურ სისტემას, იმდენადვე ბუნდოვანს, რამდენადაც უძლურს იმისათვის, რომ თავიდან აეცილებინა ელინიზმის დაღუპვა. თავისი დიდი წინამორბედების მაგალითით პლოტინმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ესთეტიკას თავის ფილოსოფიურ სისტემაში. აზრის გარეგნული მთლიანობით და დამთავრებულობით ეს უკანასკნელი ანტიკური ესთეტიკური მოძღვრება საფუძველს აძლევს ზოგიერთ მკვლევარს, მაგალითად, ვინდელბანდს, ამ მხრივ ყველა თავის წინამორბედებზე მაღლა დააყენოს პლოტინი.

სწორად შენიშნავს იგივე ვინდელბანდი, რომ პლოტინის ესთეტიკა წარმოადგენდა ელინურ სამყაროსთან „გამოსამშვიდობებელ სალამს“³. ესთეტიკური აზრი შეწყდა და დადუმდა პლოტინის შემდეგ საუკუნეების მანძილზე. ნეტარი ავგუსტინე

იყო შუა საუკუნეების ერთადერთი მოაზროვნე, რომელმაც ყურადღება მიაქცია ესთეტიკურ საკითხებს. მაგრამ ნეტარ ავგუსტინეს არა თუ არ მოუცია აქ რაიმე ორიგინალური, არამედ ის არც ცდილა რამოდენადმე მაინც განეგრცო და გაელრმავებინა თავისი წინამორბედების რაციონალური აზრი. მისი ესთეტიკა არ სცილდება ნეოპლატონიზმის გადმონერგვას ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში.

ჩვენ არ მოგვიხსენებია ელინური ესთეტიკური აზრის ამ მოკლე მიმოხილვაში არა მარტო წინაპლატონური მოაზროვნენი, რომელთაგანაც ჩვენ მოგვეპოვება მხოლოდ ფრაგმენტები, თუმცა მეტად ღირსმნიშვნელოვანი, არამედ ცნობილი რომაელებიც: ციცერონი (II-I სს. ძვ. წ.), ჰორაციუსი (I ს. ძვ. წ.), ვიტრუვიუსი (I ს. ძვ. წ.), კვინტილიანი (I ს. ახ. წ.), პლინიუსი (I ს. ახ. წ.) და აგრეთვე ცნობილი ნეოპლატონიკოსი დიონისე ლონგინი (III ს. ახ. წ.). რაოდენ მნიშვნელოვანიც უნდა იყოს მათი აზრები და მთელი ტრაქტატებიც კი ცალკე ხელოვნებათა ამა თუ იმ საკითხებზე ან ზოგად თეორიულ პრობლემებზე, მათ არ შეუქმნიათ ორიგინალური ესთეტიკური კონცეფციები. დასახელებულ მწერალთა შორის, ჩვენი თვალსაზრისით, ყველაზე თვალსაჩინონი არიან ჰორაციუსი და ლონგინი. სახელგანთქმული „De arte poetica“ ჰორაციუსისა არსებითად არისტოტელეს ესთეტიკური პრინციპების დალაგებას წარმოადგენს. ლონგინის ტრაქტატი „ამაღლებულისათვის“ მშვენიერების ახალი, მანამდე უცნობი სფეროს აღმოჩენაა, რომელიც გადაიქცევა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემად ახალი ესთეტიკის ისტორიაში. მაგრამ ეს არის მაინც ცალკე საკითხის გამოკვლევა გარეშე ყოველგვარი აზრისა მისი დაკავშირების შესახებ ფილოსოფიურ პრინციპებთან.

ასეთია ანტიკური ესთეტიკური აზრის განვითარების მთავარი ხაზი.

რასაკვირველია, დიდი შეცდომა იქნებოდა ის დასკვნა გამოგვეტანა აქედან, თითქოს ჩვენ ვფიქრობდეთ ესთეტიკური აზრი შემოვფარგლოთ ტრაქტატებით ან მოვწყვიტოთ იგი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცოცხალ მდინარებას. რამდე-

ნადაც ესთეტიკა წარმოიშვა და განვითარდა როგორც ხელოვნების ფილოსოფია, იმდენად ასეთი რამ შეუძლებელიცაა და უაზროც. მხატვრული შემოქმედების მასალა ყოველთვის იქნება ჩვენი ყურადღების მთავარი საგანი.

ელახურ-რომაული ხელოვნებისა და ესთეტიკური აზროვნების მაგისტრალურ ხაზს, როგორც ცნობილია, უშუალოდ უკავშირდება დასავლეთის რენესანსის კულტურა. მარტო ეს გარემოება იქნებოდა საკმარისი, რომ ჩვენი ყურადღების არეში ბუნებრივად შემოსულიყო დასავლეთის რენესანსიც. მაგრამ ეს უკანასკნელი ჩვენ გვინტერესებს არა მარტო ამ გარემოების გამო, არამედ იმიტომაც, რომ იგი უკავშირდება ქართული რენესანსის პრობლემას, რომელიც კვლევა-ძიების საგანს წარმოადგენს ჩვენი კლასიკური კულტურის ისტორიაში და კერძოდ, რუსთველოლოგიაში.

ადვილი გასაგებია, რომ ჩვენი თემა — რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფცია — ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხია ქართული რენესანსის ზოგად პრობლემაში.

ჩვენ ზევით აღვნიშნეთ, რომ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ასეთი განხილვა მიზანშეწონილად უნდა ვცნოთ რუსთველოლოგიის თანამედროვე მდგომარეობის თვალსაზრისითაც.

პლატონ იოსელიანიდან დაწყებული რუსთაველის მკვლევართა შრომებს არ შორდება პლატონის, არისტოტელეს და ნეოპლატონიკოსთა სახელები. ვერ შევხვდებით ვერც ერთ ცნობილ რუსთველოლოგს, რომ იგი, ასე თუ ისე, არ ეხებოდეს რუსთაველის მსოფლმხედველობის მიმართების საკითხს ანტიკურ მსოფლიოსთან.

ჩვენ მიზნად ვისახავთ ამ ამოცანის განხილვას იმ მაშტაბით, რომელიც მის სირთულეს და მნიშვნელობას შეეფერება. მაგრამ რუსთველოლოგიაში დამკვიდრებული ტრადიციისაგან განსხვავებით, ფილოსოფიური მსოფლმხედველობიდან ჩვენ საკითხი ძირითადად გადმოგვაქვს ესთეტიკის სფეროში იმ მოსაზრებით, რომ ვეფხისტყაოსანი, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, უფრო ადეკვატურად განიხილება ესთეტიკურ, ვიდრე ფილოსოფიურ კატეგორიებში. მეორე მხრივ, რამდენა-

დაც ესთეტიკა ემყარება ფილოსოფიას, როგორც შენობა თავის საძირკველს, იმდენად შეუძლებელია რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის გარკვევა გადამწყვეტი არ აღმოჩნდეს რუსთაველის მსოფლმხედველობისთვისაც. და მართლაც, თუ მაგალითად, გაიკვამ, რომ რუსთაველის ესთეტიკა არც პლატონურია და არც ნეოპლატონური, მაშინ, ცხადია, ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურ პლატონიზმზე ან ნეოპლატონიზმზე ლაპარაკიც უსაფუძვლო აღმოჩნდება.

ასეთია ამ შრომის ამოცანები და მეთოდი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი განზრახვაა საკუთარი პოზიტიური შეხედულების დალაგება და ამიტომ ამა თუ იმ საკითხის რუსთველოლოგიურ ისტორიას მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ ვეხებით.

ჩვენ სრულიად განზე ვტოვებთ აგრეთვე რუსთაველის ესთეტიკის გენეზისის პრობლემას. ჩვენის აზრით, ქართული რუსთველოლოგიური ლიტერატურა ხშირად აქარბებდა ვეფხისტყაოსნის ლიტერატურული წყაროების ძიებაში. მკვლევართა ერთი ნაწილი ყოველთვის როდი უწყევდა ანგარიშს იმ გარემოებას, რომ ქრონოლოგიურად მონაცვლე ფაქტები ჯერ კიდევ არ არიან მიზეზობრივად დაკავშირებულნი. ისტორიული ლიტერატურული კავშირის დადგენა, მაგალითად, კონკრეტული გადაწყვეტა იმისა, წარმოადგენს ესა თუ ის ფაქტი ნახეზობას, გავლენას, რემინისცენციას და სხვ. ამგვარი, უყენებს მკვლევარს განსაკუთრებული მეცნიერული სიფრთხილის მოთხოვნას. ყოველი სავარაუდო მოსაზრება ამ სფეროში კატეგორიულად უკუგდებულ უნდა იქნას. ლიტერატურული გენეზისის საკითხების გადაწყვეტა შეუძლიანთ მხოლოდ უაღრესად თვალსაჩინო ფაქტებს. გარდა ამისა, ამგვარი მოსაზრებების ავტორებს ავიწყდებათ მთავარი გარემოება; მათ ავიწყდებათ, რომ რუსთაველი კითხულობდა არა მარტო სიტყვის ოსტატებს და მსწავლულებს, არამედ შეუდარებლად უკეთ ჰქონდა მას შესწავლილი დიადი წიგნი ბუნებისა და ცხოვრებისა, ეს ერთადერთი ბიველწყარო ყოველი ქეშმარიტი პოეზიისა და სიბრძნის.

თავი პირველი

მსოფლმხედველობის საკითხისათვის

1

რუსთაველის მსოფლმხედველობის კვლევას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. არსებითად იგი დაიწყო მაშინ, როცა საფუძველი ჩაეყარა ვეფხისტყაოსნის მეცნიერულ შესწავლას — ვახტანგ მეექვსის „თარგმანში“. მიუხედავად ამისა, მთლიანი სახით იგი პრობლემად რჩება დღესაც, თუმცა მისი ცალკეული ძირითადი დებულებები, ვფიქრობ, უკვე აღარ უნდა იწვევდნენ დავას.

რუსთაველის მსოფლმხედველობა მთელი თავისი მოცულობით არ შედის ჩვენი ამოცანის ფარგლებში, მაგრამ ჩვენ ვერ ავუხვევთ გვერდს მის ზოგიერთ, არსებითი ხასიათის საკითხს, რომელთა გარეშე შეუძლებელია ესთეტიკური კონცეფციის დასაბუთება.

შეცდომა იქნებოდა ვეფხისტყაოსანში გვეძებნა ფილოსოფიური სისტემა, მაგრამ არა ნაკლები შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ვეფხისტყაოსანი არ გვაძლევდეს საკმაო მასალას იმისათვის, რომ დასრულებული სახით ჩამოგვეყალიბებია რუსთაველის შეხედულებანი ფილოსოფიის ძირითად საკითხებზე. ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი თავისებურება ის არის, რომ იგი ფილოსოფიური ჟანრის ნაწარმოებია. პოეზია, რუსთაველის აზრით, „სიბრძნის ერთი დარგია“, მაშასადამე პროტი ბრძენია. ეს დებულება მთელი სავსებით არის რეალიზებული ვეფხისტყაოსანში. რუსთაველი არის გენიალური ხელოვანიც და გენიალური მოაზროვნეც. იგი არასოდეს არ კმაყოფილდება მარტოოდენ მხატვრული ფერწერით. მის დარბაისლურ ეპიურ მოთხრობას თავიდან ბოლომდე გასდევს მაძი-

ებელი ინტელექტის შეუწყვეტელი მუშაობა: დაკვირვებანი, მოვლენების ანალიზი, დაძაბული ფიქრი მომხდარისა და განცდილის გამო, მორალურ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური ფორმულები, რომელნიც უმშვენიერეს პოეტურ ჩარჩოებში არიან მოთავსებული. ასეთი ჰარმონიული შეხამება ცნებებისა სახეებთან, მართლაც, იშვიათი მოვლენაა მსოფლიო მწერლობაში.

ხანგრძლივი სამეცნიერო კვლევა-ძიების შედეგად, რომლის პროცესში წამოყენებულ იქნა და კრიტიკულად შემოწმდა ერთიმეორის საწინააღმდეგო თვალსაზრისები, ჩვენის აზრით, გამოირკვა ორი ძირითადი ხასიათის გარემოება; პირველი: რუსთაველი არ შეიძლება ჩაითვალოს რომელიმე ცნობილი ფილოსოფიური სისტემის მიმდევრად, იგი მკვეთრად თავისებური, ორიგინალური მოაზროვნეა არა მარტო ქართული, არამედ არაქართული მასშტაბითაც. მეორე: რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა წარმოშობილია ქართულ ისტორიულ ნიადაგზე, სხვანაირად რომ ვთქვათ, წარმოადგენს პასუხს იმ კითხვებზე, რომელთაც იმდროინდელი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ვითარება აყენებდა ჩვენი მოაზროვნე ინტელიგენციის წინაშე.

სამართლიანად წერს აკად. შ. ნუცუბიძე, რომ „ცენტრალური ადგილი რუსთაველის კონცეფციაში უქირავს ღმერთს. ამ წარმოდგენაში თავს იყრის ყველა სხვა ცნება: სამყარო, ადამიანი, აუცილებლობა, მიჯნურობა, ბედი და სხვა. მასშივეა მოცემული „ერთისა“ და „მრავლის“ ურთიერთობა, რომელიც რუსთაველის დროს ქართულ მოაზროვნე წრისთვის ცენტრალური საკითხთაგანი იყო“¹. ამიტომ სავსებით გასაგებია, რომ ჩვენს მეცნიერებაში ყველაზე დაძაბული ბრძოლა წარმოებდა და წარმოებს სწორედ რუსთაველის „ღმერთის“ ირგვლივ.

ერთი შეხედვით შეიძლება უცნაურად გვეჩვენოს ის გარემოება, რომ არ დაჩჩენილა თითქმის არც ერთი იმ დროისთვის ცნობილი რელიგიურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობა, რომ იგი არ ყოფილიყოს აღიარებული რუსთაველის მრწამსად. ორთოდოქსალური ქრისტიანობა, ბიბლიური ქრისტიანობა, წარმართობა, მაჰმადიანობა, მანიქეიზმი, პლატონიზმი, არის-

ტოტელიზმი, ნეოპლატონიზმი, სტოიციზმი, სოლარიზმი, პან-თეიზმი, ათეიზმი, — აი რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობად წამოყენებული ცნებების ინდექსი. საქმეში ჩაუხედავი მკითხველიც კი ადვილად შენიშნავს, რომ აქ გვხვდება ერთიმეორესთან სრულიად შეუთავსებელი სისტემები. რა არის, მაგალითად, საერთო თეიზმსა და ათეიზმს შორის, მაჰმადიანობასა და ქრისტიანობას შორის? რით უნდა აფხსნათ ასეთი პარადოქსული მდგომარეობა, რომელსაც ვერ ვუპოვით ანალოგიას ვერც ერთი ქვეყნის ლიტერატურაში?

ვეფხისტყაოსნის ანალიზი გვარწმუნებს, რომ რუსთაველს აქვს ღრმა ფილოსოფიური განათლება. მის საუკეთესო სტროფებში იგრძნობა ანტიკის, ბიზანტიის, არაბეთის და ქართული სიბრძნისმეტყველების კვალი (პირველ რიგში, ნეოპლატონიზმი და მისი ქართული განშტოება იოანე პეტრიწის სახით). ეს ვარემოება საშუალებას აძლევს ზემოაღნიშნული კონცეფციების ზოგიერთ ავტორს ერთგვარი დასაყრდენი მოუნახოს თავის თვალსაზრისს თვითონ პოემის ცალკეულ მონაცემებში. როგორც ამ საკითხზე წარმოებული დისკუსიებიდან ირკვევა, წამოყენებული კონცეფციების უმრავლესობა სწორად აყალიბებს ამა თუ იმ კერძო დებულებას, მაგრამ მთლიანობაში ისინი მოკლებული არიან ობიექტურ მნიშვნელობას. ცხადია, რუსთაველის მსოფლმხედველობის საბოლოო გარკვევა შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მკვლევარი დაემყარება ვეფხისტყაოსნის მთელ ფილოსოფიურ მასალას და არა კონტექსტიდან მოწყვეტილ სტროფებს.

მაგრამ აქ მოსალოდნელია ერთი სახიფათო მეთოდოლოგიური შეცდომა. რუსთაველს, როგორც ხელოვანს, ახასიათებს ერთი უაღრესად ორიგინალური თავისებურება — ფილოსოფიური ცნებების გადატანა ესთეტიკურ სახეებში. ეს ხერხი იმდენად ორგანულია რუსთაველის სტილისთვის, რომ ამის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია სწორი ორიენტაციის აღება მსოფლმხედველობის პრობლემის კვლევა-ძიებაში. მაგალითად, მიუთითებენ ვეფხისტყაოსნის რამდენიმე ნეოპლატონისტურ სტროფსა და ტაეპზე (792, 4; 884, 4; 1303; 1304; 1305, 1; 1455, 4)². ჩვენის აზრით, არავი-

თარი საფუძველი არ ექნება ისეთ კონცეფციებს, რომელნიც პოემის ამ მონაცემებს წმინდა ფილოსოფიურ ცნებათა მნიშვნელობას მიანიჭებენ და რუსთაველის მსოფლმხედველობას ამა თუ იმ სახის ნეოპლატონიზმად წარმოგვიდგენენ. არ იქნება ეს სწორი იმიტომ, რომ ასეთი ინტერპრეტაცია ვერ პოულობს გამართლებას ვეფხისტყაოსნის მთლიან ფილოსოფიურ მასალაში. ჩვენ ვერც იმას ჩავთვლიდით მართებულად, რომ აქედან გამოგვეყვანა თუნდაც რაიმე კერძობითი ხასიათის რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულება. მაგალითად, ნ. მარი ფიქრობდა, რომ ნესტან-დარეჯანი ქართული ნეოპლატონიზმიდან სესხულობს იმქვეყნიური ცხოვრების რწმენას, რომელიც მის ცნობილ წერილშია გამოხატული (მარს მხედველობაში აქვს ამ წერილის 1303 — 1305 სტროფები). რა საფუძველი აქვს ამ აზრს? იმქვეყნიური სინამდვილის რწმენა მრავალჯერაა გამოთქმული ვეფხისტყაოსანში. ყველა შემთხვევაში ამ ადგილებს პირდაპირ მივყევართ მხოლოდ და მხოლოდ რელიგიურ მეტაფიზიკასთან. ესეც რომ არ იყოს, 1303 — 1305 სტროფების „მზე“ განა მარტო ნეოპლატონურ სახედ შეიძლება მივიჩნიოთ? უფრო დამარწმუნებელია აქად კ. კეკელიძის ინტერპრეტაცია, რომ აქ საქმე გვაქვს ლომის ზოდიაკოში მზის შესვლის ასტრონომიულ ფაქტთან, რომელიც შესანიშნავ მეტაფორად არის გადაქცეული. ამ ჯერზე ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ო რ ი ვ ე შე მ თ ხ ვ გ ვ ა შ ი „მ ზ ე“ ა რ ი ს ა რ ა ც ნ ე ბ ა, ა რ ა მ ე დ ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი ს ა ხ ე. თუ მივიღებთ ნეოპლატონურ ინტერპრეტაციას, ჩვენ ვიტყოდით, რომ რუსთაველმა ფილოსოფიური ცნება გადაიტანა ესთეტიკურ სახეში, თუ მივიღებდით აქად. კ. კეკელიძის გაგებას, მაშინ ფილოსოფიური ცნების ადგილს დაიკავებდა ასტრონომიული ცნება. რას მოგვცემს ესთეტიკური სახის გენეზისი პოეტის მსოფლმხედველობის გარკვევისათვის? რა თქმა უნდა, არაფერს!

ბუნების არც ერთი ფენომენი არ გვხვდება ვეფხისტყაოსანში ისე ხშირად, როგორც მზე. პოემა პირდაპირ მოფენილია მისი კაშკაშა, საამო უუქით. მზის ტროპებით არის მოხატული იდეალური პერსონაჟების სილამაზე. მზეს მი-

გართავს პოეტი მაშინაც, როცა მას სურს გვაგრძნობინოს უზენაესი ძალის სიდიადე და ბრწყინვალეობა. სოლარული ფერწერისათვის რუსთაველი იყენებს ყველაფერს, რაც კი შეუქმნია ადამიანის გონებასა და გრძნობას სიბრძნისმეტყველების, ასტრონომიის და ასტროლოგიის დარგებში. მაგრამ რუსთაველის „მზე“ ყველა ამ შემთხვევაში წარმოადგენს უწინარეს ყოვლისა ესთეტიკურ ფენომენს და არა ფილოსოფიურ თუ საბუნებისმეტყველო ცნებას. დიდი შეცდომა იქნებოდა მხედველობაში არ მიგველო ეს არსებითი ხასიათის გარემოება.

ესთეტიკური სახეების გადაქცევა ცნებებად ერთადერთი სახიფათო მეთოდოლოგიური შეცდომა როდია რუსთაველის მსოფლმხედველობის კვლევის საკითხებში. უკანასკნელ დროს თავი იჩინა რუსთაველის მსოფლმხედველობის „შეგუებობა“ და „მორიგების“ ტენდენციამ აპრიორულად შემუშავებულ კონცეფციებთან. ასეთ შემთხვევებში კვლევა-ძიების ამოსავალ წერტილს თვითონ პოემის სახეები და ცნებები როდღი შეადგენენ. პირიქით, აქ-საქმე გვაქვს ამ უკანასკნელთა განსაცვიფრებელ იგნორაციასთან, რომლის მასშტაბები ერთ შემთხვევაში მაინც პირდაპირ ემთხვევა ვეფხისტყაოსნის ფარგლებს. მე ვგულისხმობ შალვა ხიდაშელის კონცეფციას, რომელიც რამდენჯერმე იყო გამოქვეყნებული ამ უკანასკნელი წლების მანძილზე.

„ნამდვილ გასაღებს რუსთაველის მსოფლმხედველობის გასაგებად, — წერს იგი ერთ-ერთ წერილში, — წარმოადგენს ვეფხისტყაოსანი მთლიანად და არა მისი ცალკეული ადგილები“³. სავსებით სწორია. მაგრამ ვნახოთ, როგორ იცავს ამ სტრიქონების ავტორი თავის მეთოდოლოგიურ „გასაღებს“.

დასახელებულ წერილში წამოყენებული დებულებების და არგუმენტაციის განხილვა დაგვარწმუნებს, რომ ავტორს ვეფხისტყაოსნის მონაცემთა შესწავლამდე უკვე გადაწყვეტილი ჰქონია რუსთაველის ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის „ბედი“. შ. ხიდაშელს აურჩევია პანთეიზმი, რომე-

ლიც, მისი შეხედულებით, ბევრად უფრო პროგრესულ კონცეფცია უნდა იყოს მეთორმეტე საუკუნის ქართული სინამდვილისათვის, ვიდრე ქრისტიანობა.

მაგრამ რა არის საჭირო იმისათვის, რომ რუსთაველი ჩაითვალოს „ღმერთის მატერიალიზაციის პრინციპზე დაფუძნებული“ პანთეიზმის მესიტყვედ?

ჯერ ერთი, საჭიროა ვეფხისტყაოსანში გაუქმდეს იმქვეყნიური სინამდვილე, „საიქიო“, „საუკუნო“, „სამოთხე“, „ქვესკნელი“ და ქრისტიანული სარწმუნეობის სხვა ამგვარი ცნებები. ნურავინ იფიქრებს თითქოს ავტორი ანალიზს უკეთებს პოემის შესაფერ მონაცემებს. არა. ის ერთი-ორი ფრაზით, ასე ვთქვათ, ადმინისტრაციულად აუქმებს ვეფხისტყაოსანში „საიქიოს“. „შოთა რუსთაველი, — წერს იგი, — თამამად უარყოფს იმ დროს გაბატონებულ ტრადიციას, იგი არღვევს გაბატონებული იდეოლოგიის თვალსაზრისს ამქვეყნიურზე და იმქვეყნიურზე, „ამ სოფელზე“ და „ქვემდარობის გზაზე“ და სრულიად მოხსნის ამ დაპირისპირებულთა ერთ-ერთ კომპონენტს. აღარავითარი ადგილი იმქვეყნიური, „საიქიო“ ცხოვრებისათვის რუსთაველის პოემაში არსებობდა აღარ რჩება“. რამდენიმე სტრიქონს ქვევით ავტორი უკვე ასე განაგრძობს: „მართალია, თვითონ რუსთაველს არც ასეთი დასკვნები გაუკეთებია და არც ასეთი კატეგორიულობით ამხედრებულა შუა საუკუნეების იდეოლოგიის წინააღმდეგ, მაგრამ...“ და სხვა. საკვირველია, თუ „რუსთაველს არც ასეთი დასკვნები გაუკეთებია“ და „არც ასეთი კატეგორიულობით ამხედრებულა“ ქრისტიანობის წინააღმდეგ, მაშ რა აძლევს ავტორს საფუძველს, თვითონ გააკეთოს ეს დასკვნები და თვითონ ამხედრდეს რუსთაველის სახელით?

ნამდვილად, საკმარისია თუნდაც ზერელე ცოდნა ვეფხისტყაოსანის ტექსტისა, რათა სრულიად დარწმუნებული ვიყოთ იმაში, რომ რუსთაველი მტკიცედ იცავს რელიგიური რწმენის მეტაფიზიკურ საფუძვლებს, კერძოდ, აზრს იმქვეყნიური სინამდვილის არსებობის შესახებ. ამ რწმენას პოეტი მრავალჯერ გამოსთქვამს თავის პოემაში, გამოსთქვამს ისეთი სიციხადით, რომ, მართლაც, საჭიროა განსაცვიფრებელი ძალმომ-

რეობა როგორც საკუთარ აზროვნებაზე, ისე ვეფხისტყაოსნის უდავო მონაცემებზე, რათა ან ექვი შევიტანოთ ამ რწმენაში, ან სხვაგვარი გაგება მივცეთ მას ან, მითუმეტეს, სრულიად არ მივიღოთ იგი მხედველობაში, როცა რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას ვიკვლევთ. ყველა ეს დეფექტი თანაბრად დამახასიათებელია შ. ხიდაშელის კონცეფციისათვის. რუსთაველის ნათლად გამოთქმულ აზრებს ამ საკითხზე ის საერთოდ სრული დუმილით უვლის გვერდს, თითქოს ასეთი რამ არც მოიპოვებოდეს პოემაში. გამონაკლისს შეადგენს მხოლოდ ნესტანის წერილი. მაგრამ ეს ერთი მაგალითიც საკმარისია, რათა ექვიმითანლად დავრწმუნდეთ მთელი მისი კონცეფციის უმწეობაში. „ნესტან-დარეჯანის რწმენა ტარიელთან „იმ ქვეყანაში“ შეყრის შესახებ, — წერს იგი, — ან მის პირად შეხედულებად რჩება, რომელიც რუსთაველს შეიძლებოდა გამოეყენებინა თავისი პერსონაჟის სასოწარკვეთილების მეტი სიმკვეთრის გადმოსაცემად, ანდა, თუ მას რუსთაველის აზრად მივიღებთ, — მაშინ ეს სიტყვები ერთ-ერთ გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ იმ ხარკისა, რომელიც რუსთაველს თავის ეპოქისათვის უნდა გადაეხადა“. ამ ერთ ფრაზაში წამოყენებულია ორი ჰიპოთეზი, ორივე, პირდაპირ უნდა ვთქვათ, დაუსაბუთებელი. პირველი ჰიპოთეზი თავდაყირა აყენებს ყველაფერს. და მართლაც, ვის შეიძლება მოეჩვენოს სასოწარკვეთილების „სიმკვეთრედ“ ნესტანის რწმენა, რომ იგი ამ ქვეყანაში მაინც შეეყრება საყვარელ ტარიელს? მხოლოდ იმას, ვინც რუსთაველის ფილოსოფიურ კონცეფციას ალაღბებდნენ თხზავს ვეფხისტყაოსნის ტექსტის გარეშე. რაც უნდა ჩაუკვირებლად გადაიკითხოთ კაცმა ეს წერილი, იგი აუცილებლად შენიშნავს, რომ სწორედ ამ რელიგიურ რწმენაზეა ამოზრდილი ნესტანის ერთადერთი ნუგეში, რომელიც სასოწარკვეთილებას კი არ ამკვეთრებს, როგორც ხიდაშელი გვარწმუნებს, არამედ, პირიქით, ერთგვარად ანელებს და ამსუბუქებს. აი, მაგალითად, რას სწერს ნესტანი თავის მიჯნურს:

მუნა გნახო, მადვე გსახო, განმინათლო გული ჩრდილი,
თუ სიციცხლე მწარე მქონდა, სიკვდილიმცა მქონდა.
ტკბილი (1305,3 -- 4).
მე სიკვდილი აღარ მიმძიმს, შემოგვედრებ
რათგან სულსა... (1306,1).

მეორე ჰიპოთეზი ამ შესანიშნავ წერილს აცხადებს „ხარკად“, რომელიც „რუსთაველს თავისი ეპოქისთვის უნდა გადაეხადა“. ამ ჰიპოთეზის ღირსება ჭრადერთ ჩამოუყარდება პირველს. თუ ნესტანის წერილი „ხარკია“, მასში არ ყოფილა არავითარი გულწრფელობა, ე. ი. ქეშმარიტი პოეზიის ნატამალიც. და ამას წერს კრიტიკოსი იმ უბრწყინვალეს სტრიქონებზე, რომელთა მთელი ლირიკული მომხიბვლელობა დამყარებულია გულის სიმართლესა და სიწრფელეზე. გავიხსენოთ, როგორ ახასიათებენ ამ წერილს თვითონ პოეტი: — „დაწერა წიგნი მსმენელთა გულისა გასაგმირალი“ — და მისი საყვარელი ნესტანი: „მე გული შენი ქალაღდად გულსავე ჩემსა ვაწევი“.

ასე გააუქმა ზიდაშელმა „იმქვეყნიური სინამდვილე“. ახლა საჭიროა გაუქმდეს ტრანსცენდენტური ღმერთი. ამ მეორე აღმინისტრაციული აქტის ხერხები იგივეა, რაც იყო პირველ შემთხვევაში.

ვეფხისტყაოსანში ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით ღმერთის განგების და ბედის ცნებებს. ვისაც ამ ცნებათა შინაარსის გაგება სწადია, მან დაკვირვებული ანალიზი უნდა გაუკეთოს მთელ ამ მდიდარ მასალას. მაგრამ ზიდაშელი დადის მუდამ მოკლე გზით. ის ამბობს: ამ საკითხში რუსთაველის აზრის გასაგებად „ვეფხისტყაოსნის იმ სტროფებიდან უნდა ამოვიღეთ... რომლებიც ყველაზე მკვეთრად, ყველაზე კატეგორიულად გამოხატავენ ღმერთისა და სამყაროს სიხლოვის იდეას“. იბადება კითხვა: რატომ უნდა მოვიქცეთ ასე? ერთადერთი შესაძლებელი პასუხი ის იქნება, რომ ეს საჭიროა ზიდაშელის კონცეფციის დასამტკიცებლად და არა რუსთაველის მსოფლმხედველობის გასარკვევად.

ასეთი სტროფი ყოფილა საძი: 917, 836 და 957, ე. ი. დანარჩენი — ან ტყუილია, ან მთლიანობას ეწინააღმდეგება,

ან ხარკია, ან ყალბია. ჩვენ ვეკითხებით ხიდაშელს: შეუძლია თუ არა ადამიანის ფანტაზიას შეთხზას ისეთი „თეორია“, რომ მისი „დასაბუთება“ ვერ მოხერხდეს ასეთი „მეთოდით“? მოვიყვანოთ ეს სტროფები და მათი კომენტარები.

1. ასმათ თქვა: „ღმერთო, რომელი არ ითქმი კაცთა ენითა, შენ ხარ ს ა ე ს ე ბ ა ყ ო ვ ე ლ თ ა, აგვავეს მზეებრ ფენითა. (917)
2. იტყვის: „ჰე მ ზ ე ო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად, ერთ-არსებისა ერთისა, მის უეამოსა ეამისად, ვის გმორჩილებენ ციერნი, ერთის იოტის წამისად, ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე შეყრამდის ჩემად და მისად!“ (836)
3. მიშავალი ცასა შესტირს, ეუბნების, ეტყვის მ ზ ე ს ა : „აჰა, მ ზ ე ო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა, ვინ მდაბალსა გაამაღლებ, მეფობასა მისცემ, სვესა, მე ნუ გამყრი საყვარელსა, ნუ შემცივლი ღამედ დღესა“. (957)

„საკმარისია რუსთაველის ამ სტროფებთან დაკავშირებით შუა საუკუნეებში გაბატონებული იდეოლოგიის შეხედულება მოვიგონოთ ამ საკითხზე, — დაასკვნის ხიდაშელი, — რომ რუსთაველის კონცეფციის სითამამე და მისი რადიკალური ხასიათი სავსებით ცხადი გახდეს: „მზე და მთვარე და ვარსკვლავნი არა ღმერთ არიან, არამედ ღმერთმან (იგულისხმება ქრისტიანული რელიგიის ღმერთი — შ. ხ.) მზესა განათლება დღისა უბრძანა და მთოვარესა და ვარსკვლავთა განათლება ღამისა უბრძანა, ხოლო ღმერთ არ არიან!“ ასეთი იყო ევსტათი მცხეთელის პირით ჯერ კიდევ მე-9 საუკუნეში გამოთქმული თვალსაზრისი გაბატონებული იდეოლოგიისა, რომელშიც ღვთაების ტრანსცენდენტურობა სამყაროს მიმართ აუცილებელ პოსტულატს წარმოადგენდა და რომელსაც შოთა რუსთაველის მსოფლმხედველობა არსებითად უპირისპირდებოდა“ (დაყოფა ჩე-ბია, გ. 6.).

როგორც ხედავთ, შ. ხიდაშელი ისეთი გულდაჯერებით, ისეთი კატეგორიული ტონით ალაგებს თავის „დასკვნებს“, რომ საქმეში ჩაუხედავ მკითხველს შეიძლება მოეჩვენოს, თითქოს ყველაფერი ეს მართლაც გამომდინარეობს მოყვანილი სტრიქონებიდან. მაგრამ საკმარისია კრიტიკის ოდნავი

მიკარება, რომ მთელი ეს ნაძალადევი ინტერპრეტაცია ჰაერში განიბნეს. ნამდვილად, „სავსება ყოველთა“ (917,2) ჩვეულებრივ ატრიბუტია ქრისტიანული ღმერთისა⁴. ის გვხვდება მთელს საქრისტიანო მწერლობაში და ქართულ საგალობლებშიც⁵. რაც შეეხება მზეს, ვეფხისტყაოსანში ჩვენ ვერ ვნახავთ ვერც ერთ სტრიქონს, რომ იგი აღიარებულ იყოს ღვთაებად⁶. ასეთი რამ არ იგულისხმება არც მოყვანილ სტროფებში. პირიქით, 836 სტროფში მზეს ეწოდება არა ღმერთი, არამედ „მზიანი ღამის“, „ერთ-არსება ერთის“, „უქამო ქამის“, ე. ი. მარადიული არსების ხატი. ვინ არის ეს მარადიული „ერთ-აქრსება ერთი?“ ამ კითხვაზე პასუხს მოგვცემს 837 სტროფი, რომელიც უშუალოდ აგრძელებს და ერთგვარად მარტავს 836 სტროფს. აქ რუსთაველი უკვე პირდაპირ ამბობს: „ვ ი ს ხ ა ტ ა დ ღ მ რ თ ი ს ა დ გ ი ტ ყ ვ ი ა ნ ფ ი ლ ო ს ო ფ ო ს ნ ი წ ი ნ ა ნ ი“. მაშასადამე, 836 სტროფის „მზე“ ყოფილა არა ღმერთი, არამედ ღმერთის ხატი. საიდან აიღო ხიდაშელმა, რომ პოემის ეს ადგილი, სადაც ნეოპლატონიკოსთა („ფილოსოფოსნი წინანი“) ცნებები შესანიშნავად არის გადატანილი პოეტურ პლანში, რაიმე მხრივ ეწინააღმდეგება ეესტათი მცხეთელის დებულებას? ხომ უნდა მივიღოთ მხედველობაში ვეფხისტყაოსნის ის ტაეპები, სადაც პოეტი ნათლად გვეუბნება რომ მზე და საერთოდ ცის ყველა მნათობი „არა ღმერთ არიან“, არამედ ღმერთის მიერ შექმნილ არიან? პოემის პირველი სტრიქონი: „რომელმან შექმნა სამყარო...“ განა ამაზე არ ლაპარაკობს? განა სამყაროში ცის მნათობები არ იგულისხმება? გავიხსენოთ აგრეთვე ავთანდილის სიტყვები თინათინზე: „აჰა, მზეო, რათგან ღმერთმან მზედ დაგბადა“ (135,1) და ფატმანისა ავთანდილზე: „ჰე მზეო, ღმერთსა ვინათგან მზედ სწადდი დასაბადებლად“ (1085,1). ამ მეტაფორების რეალური საფუძველია ღვთაების ტრანსცენდენტობა სამყაროს მიმართ; პოეტი ამბობს: მზე დაბადა ღმერთმა და შენც მზის მსგავსი დაგბადაო.

ვეფხისტყაოსანში უამრავი პოეტური სახეა, სადაც რუსთაველი თავის გმირებს ხან მზეს ადარებს, ხან მზეზე მაღლა აყენებს. მაგალითად, ტარიელი ამბობს თავის თავზე: „მზესა

მე ვსჯობდი ჭმვენებით, ვით ბინდსა ჟამი დილისა“ (321,2).
თუ შუე ღმერთთა, ნუთუ დასაჯერებელია, რომ მეთორმეტე
საუკუნის ადამიანი იტყოდა: მე ღმერთი ვარ ან, მით უმეტეს,
ღმერთსა ვჯობივარო, გინდა ეს ღმერთი ქრისტიანული იყოს,
გინდა პანთეისტური.

გავიხსენოთ ვეფხისტყაოსნის რამდენიმე უმნიშვნელოვა-
ნესი სტროფი:

1. ვინ დაბადა, შეძლებაჲ მანვე მომცა ძლევად მტერთად,
ვინ არს ძალი უხილავი, შემწედ ყოვლთა მიწიერთად.
ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი
ღმერთად, —

იგი გაჰხდის წამის-ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად (792).

2. ილოცავს, იტყვის: მაღალო ღმერთო ხმელთა და
ცათაო...

უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო... (809, 1,3).

3. თქვა: „ღმერთო, გმადლობ, რომელი ხარ ჳირთა მომალხენელი;
ყოფილი, მყოფი, უთქმელი, ყურთაგან
მოუსმენელი... (1250, 2,3).

ამ სტრიქონებში ყველა, ჩვენ მიერ ხაზგასმული, ცნება
წმინდა ქრისტიანულია და კატეგორიულად ანტიპანთეისტური.
რუსთაველის ღმერთი ყოფილა თვალით დაუნახავი („ძალი
უხილავი“) და „ყურთაგან მოუსმენელი“, მაშასადამე, ისეთი
მეტაფიზიკური არსება, რომლის არც შეცნობა შეიძლება,
არც ცნებათა საშუალებით გამოთქმა, რუსთაველის ტერმი-
ნებით რომ ვთქვათ, ის „უცნაურია“ და „უთქმელი“ (შდრ.:
„ღმერთო, რომელი არ ითქმი კაცთა ენითა“; 917,1). მეორე:
რუსთაველის ღმერთი „ერთია“ („ჳე, ღმერთო ერთო...“ 2,1)
ანუ „ერთ-არსება ერთი“, უკვდავი, უცვლელი („ყოფილი“,
„მყოფი“, „უჟამო ჟამითა“) და უსაზღვრო, სამყარო კი მრავ-
ლობაა („გვაქვს უთვალავი ფერთა“; 1,3), წარმავალია („იგი
წავა და სხვა მოვა“; 35,3) და „საზღვრებში“ ჩაკეტილი, ე. ი.
სასრული, ამასთან სამყაროს დასახელებული ნიშნები წარმოს-
დგებიან თვითონ ღმერთის ძალისაგან („ვინ საზღვარსა დაუ-
საზღვრებს“). ყველა ეს ნიშანი იმაზე მიგვითითებს, რომ
რუსთაველის კონცეფციით ღმერთი ყოფილა არა ბუნება
(პანთეიზმი), არამედ მეტაფიზიკური „საგანი თავის თავად“,

არა იმანენტური, არამედ ტრანსცენდენტური სამყაროს მიმართ. რას გვიჩვენებს ხიდაშელი: რა ვუყოთ "ამ სტროფებს, არ მივიღოთ ისინი მხედველობაში თუ გამოვაცხადოთ "ხარკად?"

რა არის შ. ხიდაშელის შეცდომის ძირი? — აბსოლუტური იგნორაცია ვეფხისტყაოსნის ტექსტისა. ხიდაშელი არც იმის წინაშე იხევს უკან, რომ საკუთარი რედაქციით წარუდგინოს მკითხველს ვეფხისტყაოსნის სტრიქონები. მაგალითად, მიუდგომელი მკვლევარი არ შეამოკლებდა რუსთაველის ისეთ ფრაზას, როგორცაა „ბედი, ცადა გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გხვდების“ (903,4), ხიდაშელი კი ისე გულარხეინად კვეთავს ამ ლექსის მეორე ნახევარს („ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გხვდების“), თითქოს ამას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს. რას იზამ, იგი იძულებულია ასეთ ოპერაციაზე წავიდეს, ვინაიდან წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი კონცეფციის მოჩვენებითი დასაბუთებაც კი შეუძლებელი გახდება.

როგორ დგას ნამდვილად ღმერთისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების პრობლემა ვეფხისტყაოსანში?

2

უზენაესი ძალის ტრანსცენდენტობა წარმოდგენილია ვეფხისტყაოსანში ორგვარად — კოსმოლოგიურად და ეთიკურად.

პოემა იხსნება შემოქმედი ღვთაების ცნებით: „რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა“ (1,1), „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექქმენ სახე ყოვლისა ტანისა“ (2,1). ეს აზრი მრავალჯერ მეორდება პოემაში სხვადასხვა ვარიაციით და არავითარ ეჭვს არ ტოვებს იმაში, რომ რუსთაველისათვის ღვთაება ტრანსცენდენტური არსებაა, რომლისაგანაც ისე წარმოიშობება სამყარო და უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ქვეყანა, როგორც შედეგი მიზეზისაგან.

ღმერთის ტრანსცენდენტობა წარმოდგენილია პოემაში მეორე თვალსაზრისითაც — ეთიკური კატეგორიებით. რუსთაველის უზენაესი ძალა უმაღლესი სათნოების სრულყოფილი განსახიერებაა. იგი სიტკბოების მწყალობელია (112,1), ტკბილად მხედია (113, 3). ბოროტების არდამბადი და სიკეთის

შემოქმედია (113,4), ადამიანის მფარველია (811), უხვია (931,3), ჭირთა მომალხენელია (1250,2), მართლის მბრკობელია (1432,3), კეთილის მომავლინებელია (1492,2) და სხვა⁷. სოფელი კი, პირიქით, ბინდის გვარია (1094,3), ცრუ (1213,1), მუხთალი (347,2) და მიუნდობელია (1348,4), ცრემლთა მდენელია (700,4), სისხლის მხვრეტია (529,4) და სხვა. განა პანთეისტური მსოფლმხედველობის საფუძველზე წარმოსადგენი იქნებოდა უზენაესი ძალისა და სოფლის ესოდენ მკვეთრად გამოხატული ეთიკური დაპირისპირება? მეორე მხრივ, ნურავინ იფიქრებს, თითქოს აქ საქმე გვექონდეს რაიმე სახის პესიმიზმთან. ვეფხისტყაოსნის ამბავი იწყება სიკეთის მამაცური ბრძოლით ბოროტებასთან და მთავრდება სიკეთის განუყოფელი ზეიმით. რუსთაველის მსოფლმხედველობა მკვეთრად ოპტიმისტურია. მაგრამ ამ ჯერზე ჩვენთვის მთავარი და საგულისხმოა ის გარემოება, რომ პოეტი და მისი გმირები თავის სიცოცხლისმიერ ოპტიმისტურ რწმენას ამყარებენ არა მარტო თავისი სულისა და მკლავის ენერჯიაზე, არამედ უზენაესი ძალის სათნოებაზეც: „ვინ დამბადა, შეძლებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერთად“. (792,1). აი კიდევ ერთი ცნობილი სტროფი, სადაც ნათლადაა გამოთქმული ღვთაების ტრანსცენდენტობა ეთიკური კატეგორიებით და იმავე დროს სოფლის სიმუხთლეზე გამარჯვების რწმენა, რომელიც ადამიანის მწყალობელი ღვთაების ცნებასვე ემყარება:

ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გქირსა!
 ყოვლი შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!
 სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!
 მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა. (951)

მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს ადამიანს შეუძლია დამყაროს მხოლოდ ღვთაებრივ სათნოებას და ხელ-ფეხ გაუნძრევლად დაელოდოს გამარჯვებას. ვეფხისტყაოსანში არც არავითარი პესიმიზმია და არც ფატალისტური მორჩილება და კვიეტიზმი. რუსთაველს თავისი, ორიგინალური შეხედულება აქვს „შემწე“ და „მწყალობელ“ ღვთაებაზე. ვერაგობით აღსავეც ცხოვრება, გვეტყვის რუსთაველი, ადამიანისაგან მო-

ითხოვს არა რეზინიაციას, არამედ შემართებას, და ღმერთი ხელს გაუმართავს მხოლოდ მოქმედსა და მეზრძოლს და არა უქნარას: „ბელი, ცდა და გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს მო-ცა-გზედების“. (903,4). აკი ტარიელმაც ასე უთხრა ავთანდილს: „ღმერთმან ქნა და გიპოვნეიარ, შენცა ცდილხარ მამაცურადო“ (300,2). რუსთაველის ეთიკური ფილოსოფია მოქმედების ფილოსოფიაა⁸.

ამრიგად, თუ საკითხთან მივალთ ვეფხისტყაოსნის მზესავით ნათელი მონაცემებიდან და არა აპრიორულად შემუშავებული კონცეფციებიდან, ჩვენ იძულებული გავხდებით დავადასტუროთ, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობაში ღმერთისა და სამყაროს დაპირისპირება წარმოადგენს, უწინარეს ყოვლისა, ფილოსოფიურ ცნებას, რომელიც ხსნის სამყაროს წარმოშობისა და მისი მარადიული განახლების პრობლემას. შემდეგ: თავისთავად ცხადია, ამ დაპირისპირებაში გამოხატულია აგრეთვე რუსთაველის რელიგიური გრძნობა, რომელსაც, რასაკვირველია, საფუძვლად უდევს ქრისტიანული სარწმუნეობა, როგორც ეს, ჩვენის აზრით, სრულიად უდავოდ დაამტკიცა აკად. კ. კეკელიძემ⁹.

საკითხი ისმის: ხომ არ მოასწავებს ეს დაპირისპირება კაცთათვის მოცემული ქვეყნის აღიარებას აჩრდილების ქვეყნად, როგორც ეს წარმოდგენილი ჰქონდა პლატონს, ან ცთუნებისა და შეცოდების სამკვიდროს, როგორც ეს სწამდა ქრისტიანულ ასკეტიზმს? რამდენადაც ცხადია, რომ ამ დაპირისპირებაშია სწორედ პლატონიზმისა და დოგმატიკურ-ქრისტიანული თეოლოგიის ერთ-ერთი შემხვედრი პუნქტი, იმდენად ნათელია, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს დასმულ კითხვას რუსთაველის მსოფლმხედველობის მართებული გაგებისათვის, მისი დამოუკიდებელი პოზიციის გარკვევისათვის.

ჩვენ შეგვიძლია პირდაპირ ვთქვათ, რომ სწორედ ამ პუნქტში ეთიშება რუსთაველი მკვეთრად და გადაჭრით ერთსადაც და მეორესადაც.

და მართლაც, ჩვენ ვერ აღმოვაჩინთ ვეფხისტყაოსანში ასკეტური მორალის ვერავითარ კვალს. რუსთაველის პოემა კაცთათვის მოცემული ქვეყნის და ადამიანის ამქვეყნიური

სისხლსავსე ცხოვრების საგალობელია. რუსთაველი უკვე პროლოგში აცხადებს, რომ მისი ქების საგანია არა „საზეო“ მიჯნურობა, რომელსაც „ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“, არამედ „ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან“ (სტროფ. 20-21).

ცხოვრებიდან გაქცევას, მიწიერ სიხარულზე ხელის აღებას რუსთაველი თვლის უგუნურებად („სიკვდილამდის ვის მოუკლავს თავი კაცსა მეცნიერსა?“ 1191, 3). მეტიც: რუსთაველმა გამოიჩინა ამ საკითხში ისეთი სითამამე, როგორც არაჩვეულებრივი იყო იმ დროის მსოფლიოსათვის: — მან ეს მაღალი რეალისტური და ოპტიმისტური სიბრძნე დაასაბუთა არა მარტო ადამიანის ბუნებით, არამედ ნოვატორული თეოლოგიური პრინციპებითაც. როგორც უკვე აღვნიშნე, რუსთაველის აზრით, ამქვეყნიური ცხოვრებისათვის ბრძოლა და ამ ბრძოლაში გამარჯვება თვითონ უზენაესი ძალის ნებასურვილია (903,4). სხვანაირად ჩვენ ვერ ავხსნიდით იმას, თუ რატომ უბოძა ღმერთმა ადამიანს ეს მრავალფერად გამოვლილი ქვეყანა („ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა...“ 1,3), ვერ ავხსნიდით ამას ადამიანისათვის გასაგები და მისაღები ზნეობრივი არგუმენტაციით. სავსებით ლოგიკური იქნება, თუ მივიღებთ, რომ ეს ქვეყანა მოცემულია კაცთათვის არა ცთუნებისა და შეცოდებისათვის (ეს იქნებოდა ღვთაების სიკეთისა და გონიერების შეურაცხყოფა), არამედ გამოსაყენებლად. ავიღოთ, მაგალითად, ისეთი მიწიერი სიკეთე: როგორცაა სიყვარული. პოეტი ამბობს:

ღმერთო, ღმერთო, გეაჯები, რომელი ჰფლობ ქვენათ ზესა,
შენ დაჰბადე მიჯნურობა, შენ აწესებ მისსა წესსა. (810, 1-2).

ასკეტური რიგის ღვთისმეტყველება უთუოდ შეუნდობელ შეცოდებად ჩათვლიდა აზრს, რომელიც მიჯნურობის დაშბადებლად გამოაცხადებდა ღმერთს და არა სატანას. ასე ლაპარაკობდნენ ანტიკური საბერძნეთისა და რომის წარმართები. ამ შორეული კულტურის რელიგიურ პანთეონებში სიყვარულს თავისი ღმერთები ჰყავდა და მათი დაგმობა ისეთივე შეცოდებად იყო მიჩნეული, როგორც სიყვარულის ვნებით გატაცება ქრისტიანული ასკეტიზმისათვის.

რუსთაველი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის მესი-
ტყვეა, მან კატეგორიულად უკუაგდო ასკეტიზმი, მაგრამ ძა-
ლაში დატოვა ქრისტიანული ფილოსოფიის მეტაფიზიკა.
რუსთაველი ცდილობს არსებობის საფუძველი გამოუნახოს
სიყვარულს თვითონ ქრისტიანული რწმენის წიაღში და ამი-
ტომ მას არ ეშინია ისეთი თამამი ერეტიკული დებულებისა,
რომელიც ძველბერძნული წარმართობის ანალოგიით სიყვა-
რულს ღვთაებრივ ძალად აცხადებს და არა ეშმას სიბილწედ.

ზემომოყვანილი სტრიქონები ამოღებულია ავთანდილის
ლოცვიდან. ავთანდილი კიდევ ორჯერ გამოსთქვამს ამ აზრს
ტარიელთან საუბარში.

გავიხსენოთ ჯერ მისი მეორედ მისვლა ტარიელის გამოქ-
ვებულში. უიმედოდ სასოწარკვეთილი რაინდი ემუდარება
ავთანდილს: „წადი, დაბრუნდი, შეიქეც მუნითვე შენი მზე-
სით ა“ (927,4), ჩემი განკურნება ღმერთსაც კი „ძნელად
უჩანსო“ („ვინ დამბადა, განკურნება ჩემი უჩანს მასცა ძნე-
ლად“; 928,1). მეგობრის სასოწარკვეთილების გასატეხად ავ-
თანდილი მიმართავს სიყვარულის ღვთაებრივობის იდეას.
რომელიც ამ შემთხვევაში ასეა გაშლილი: იგი ამბობს —

ღმერთსამცა ესე რად ექმნა, ეგეთნი დაეზადენით,

არღა შეგყარნა, გაგყარნა, ხელი გქმნა ცრემლთა დადენით! (930, 1-2).

ესე იგი ღმერთმა შენ და ნესტანი ერთიმეორის შესაფერო
დაგზადათ, ერთიმეორის სიყვარულისთვის შეგქმნათ და რო-
გორ შეიძლება, რომ მან საბოლოოდ გაგთიშოთ („გაგყარნა“)
და არა შეგაერთოთ („არღა შეგყარნა“)? ამ სტრიქონების
კონტექსტში გასაგები ხდება წინა სტროფის უკანასკნელი ორე-
ულიც:

ღმერთსამცა ვით არ შეეძლო კვლა განკურნება წყლულისა?

იგია მზრდელი ყოვლისა დანერგულ-დათესულისა! (929, 3-4).

ამ სტრიქონების აზრი ასე უნდა ითარგმნოს: სიყვა-
რული ღმერთის მიერ არის „დანერგულ-დათესული“, მაშასა-
დამე, მისი მზრდელიც თვითონ ღმერთი უნდა იყოს, ამიტომ
შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ, რომ იგი არ განკურნავს ტა-
რიელის წყლულს, არ ალაღგენს დარღვეულ სიკეთეს.

მაგრამ ავთანდილმა ეს აზრი ამაზე აღრეც გამოთქვა, სა-

სელდობრ მაშინ, როცა ტარიელს დაემშვიდობა და ხელახალი შეხვედრის პირობა დაუდო არაბეთში შემობრუნების წინ:

რომე აქათ არ წახვიდე, შენ თუ ამას შემეპირო,
მეცა ფიცით შეგიჯერო, არასათვის არ გაგწირო,
კვლა მოვიდე შენად ნახვად, შენთვის მოკვდე, შენთვის ვირო,
ღმერთსა უნდეს, ვისთვის კედები, მისთვის გარე
არ გატირო (665).

ასე ასაბუთებს რუსთაველი სიყვარულის ღვთაებრივ მშვენიერებას.

რუსთაველის შეხედულება ამ საკითხში ზუსტად არის შეთანხმებული პოეზიის ღვთაებრიობის ცნებასთან. გავიხსენოთ პროლოგის ცნობილი ტაეპები:

შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,
საღმართო, საღმართოდ გასაგონი... (12, 1-2).

შეიძლება თუ არა დაუშვათ, რომ ღვთაებრივი იყოს პოეზია („საღმართო საღმართოდ გასაგონი“) და არ იყოს ღვთაებრივი სიყვარული, პოეზიის ერთ-ერთი უმთავრესი და უმშვენიერესი საგანი რუსთაველის კონცეფციით? როგორ უნდა მოგვერიგებინა ღვთაებრივი პოეზიის ცნება სიყვარულის როგორც სატანური ძალის ცნებასთან? რა თქმა უნდა, ეს სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა.

მკითხველი ხედავს, რა გრანდიოზული მასშტაბის ფილოსოფიური ბრძოლა დაუწყია რუსთაველს ყოველგვარი სახის, მათ შორის ქრისტიანული ასკეტიზმის წინააღმდეგ. მაგრამ ეს უდავოდ გამბედავი ნოვატორობა წარმოებულა არა რელიგიის საზღვრებს გარეთ, არამედ რელიგიის შიგნით, ასკეტური ქრისტიანობის წინააღმდეგ ახალი ქრისტიანული თვალსაზრისის წამოყენებით. რუსთაველისთვის სუბიექტურად ეს ნიშნავს ქრისტიანობის სწორ ინტერპრეტაციას, იმავე ქრისტიანული რწმენის პოზიციებზე დგომას, ობიექტურად კი, რა თქმა უნდა, რუსთაველის თვალსაზრისი არღვევს კონფესიურ თეოლოგიას და ფილოსოფიურ დასაყრდენს უქმნის ვეფხისტყაოსნის რენესანსულ იდეებს.

რა პრინციპს უნდა ემყარებოდეს ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ასეთი გაგება?

ვეფხისტყაოსანში ვერ ვიპოვით ამ პრინციპს *explicite*

ჩამოყალიბებული სახით. ამიტომ ჩვენ თვითონ უნდა გამოვიყვანოთ იგი იმ მონაცემთა განზოგადების გზით, რომელნიც ზევით განვიხილეთ.

რუსთაველის მსოფლმხედველობაში ღვთაება გააზრებულია როგორც უზენაესი ტრანსცენდენტური ძალა. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ამის საფუძველზე რუსთაველი აუცილებლად უნდა მისულიყო ასკეტიზმთან, პლატონიზმთან ან ნეოპლატონიზმთან. ვეფხისტყაოსანში წარმოქმნილი სინამდვილე სრულფასოვანი ობიექტური რეალობაა, რომელიც მოცემულია არა შეცოდების თუ ცთუნების, არამედ სისხლსავეს გამოყენებისათვის.

პრინციპულად რუსთაველის მსოფლმხედველობა, ჩემის აზრით, ასე უნდა გაიშალოს.

ღმერთი შემქმნელია სამყაროსი და ადამიანისა, მაგრამ ღმერთი ისე ეპირისპირება მის მიერ შექმნილ სინამდვილეს, როგორც, ვთქვათ, რუსთაველი როგორც შემოქმედი „ეპირისპირება“ თავის ქმნილებას. როგორც შეუძლებელია ვეფხისტყაოსანი დავაყენოთ მის შემოქმედზე დაბლა, ისე შეუძლებელია კაცთათვის მოცემული ქვეყანა გამოვაცხადოთ აჩრდილების ქვეყნად და ასკეტური მორალი ვუკარნახოთ ადამიანს. როგორც ვეფხისტყაოსანი წარმოადგენს რუსთაველის შინაგან სამყაროს გადმოშლას, ისე კაცთათვის მოცემული ქვეყანა არის ობიექტივაცია იმისა, რაც პოტენციურად უკვე მოთავსებული იყო მის შემოქმედში. უ მ ა ლ ლ ე ს ი ს ა გ ა ნ წ ა რ მ ო ს დ გ ე ბ ა მ ხ ო ლ ო დ უ მ ა ლ ლ ე ს ი — ასეთი უნდა იყოს ის ფუძემდებელი პრინციპი, საიდანაც მომდინარეობს რუსთაველის კოსმოგონიური წარმოდგენები და უაღრესად ორიგინალური რელიგიური კონცეფცია.

3

ბუნებრივად იბაღება კითხვა: რით არის გაპირობებული რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულებანი? აქ ახსნას საჭიროებს ორი ძირითადი დებულება: 1. ასკეტიზმის კატეგორიული უკუგდება, რომელიც ვეფხისტყაოსანს აახლოვებს სინამდვილის წარმართულ გაგებასთან და ქართული რე-

ნესანსის ძეგლად აქცევს; 2. ისეთი რელიგიური მეტაფიზიკისა და რწმენის შემუშავება, რომელიც, მართალია, ქრისტიანობას ემყარება, მაგრამ სრულიად თავისუფალია კონფესიონალიზმის ელემენტებისაგან.

ანტიასკეტური მსოფლშეგრძნება არ იყო უცხო აღმოსავლური და ევროპული შუა საუკუნეებისათვის. ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ეს მსოფლშეგრძნება, დოგმატიკური შეხედულებების საწინააღმდეგო, უიდა აღმოცენებულყო თვითონ საღმრთო წერილის წიაღიდან და, ალბათ, ჯანსაღი ანტიკური ტრადიციების ზეგავლენით. მაგრამ რუსთაველის ანტიასკეტიზმის ფესვი, რა თქმა უნდა, ქართულ სინამდვილეში მარხია და არა საერთაშორისო კულტურულ ორიენტაციაში.

„ყურადღების ღირსია,— წერს აკად. ივ. ჯავახიშვილი,— რომ გიორგი მერჩული, გრიგოლ ხანძთელი და მისი მოწაფეები სხვებივით გონება-დახშულს, მხოლოდ წირვა-ლოცვით გართულსა და სხვა არაფრისათვის მზრუნველ მონაზონთა წრეს არ ეკუთვნოდა. სულ სხვა მიმართულების კაცი იყო ¹⁰.

უეჭველია, საქართველოს მღელვარე ისტორიამ, რომელიც აიძულებდა ქართველ ხალხს ბრძოლა ქრისტიანობისათვის ეროვნულ ბრძოლად გადაექცია, განსაზღვრა ისიც, რომ ქართველი ბერ-მონაზვნების შეგნებული წარმომადგენელნი არ ყოფილან და ვერც იქნებოდნენ „სხვებივით გონებადახშული და მხოლოდ წირვა-ლოცვით გართული“ კლერიკალები.

რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა ამოზრდილია X-XII საუკუნეების ქართულ ისტორიულ ნიადაგზე. ასკეტურად გაგებული ქრისტიანობა დაღუპავდა მუსლიმანური მტრებით გარემოცულ სახელმწიფოს, დაღუპავდა, რადგან ასკეტიზმი, ვახტანგ მეექვსის სიტყვით რომ ვთქვათ, მოითხოვს „სოფლის დათმობას და სასუფევლის ძებნას“ („თარგმანი“, გვ. სეღ), ეს კი მკვეთრ წინააღმდეგობაში აღმოჩნდებოდა ხალხის ეროვნულ ინტერესებთან. არა ნაკლებ დამლუპველი უნდა ყოფილიყო თვითონ ქრისტიანული სარწმუნოების უარყოფაც. „შუშანიკის წამებიდან“ მოყოლებული ბთელს ქართულ მწერლობას წითელ ზოლად გასდევს აზრი იმის შესახებ, რომ ისლამის გარემოცვაში ქრისტიანობა

წარმოდგენდა ჩვენი ქვეყნის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის უმძლავრეს იარაღს. ვარსკენის განდგომა ქრისტიანობიდან იყო პოლიტიკური რენეგატობა და სამშობლოს ღალატი. ასე აფასებდნენ ამ ფაქტს ხალხი, მთავრობა, ეკლესია და ქართული მწერლობა. მეორე მხრივ, აბოტფილელის მოქცევა, როგორც ეს იოანე საბანიძის მარტვილობიდან ჩანს, წარმოდგენდა არა წმინდა რელიგიურ ბრძოლასა და პაექრობაში მოპოვებული გამარჯვების ნაყოფს, არამედ იმავე ეროვნულ-პოლიტიკურ აქტს. აკად. ივ. ჯავახიშვილი წერს: „ეს მოვლენა ქართველთა მიძინებულ სარწმუნოებრივ გრძნობის გამოფხიზლებისა და გაცხოველების მიზეზად უნდა გამხდარიყო. მაგრამ ამ განახლებულ გრძნობას მარტო სარწმუნოებრივი ხასიათი არ უნდა ჰქონოდა: მას ეროვნული თვითშემეცნებაც თან უნდა დაჰყოლოდა!“¹¹ ასევე აფასებს ამ შესანიშნავ ლიტერატურულ ძეგლს აკად. კ. კეკელიძეც: იოანე საბანიძის განზრახვა იყო „აბოს მარტვილობა გამოეყენებია დიდი და მნიშვნელოვანი მიზნების მისაღწევად. ქართლი არაბების უღელქვეშ აუტანელ მდგომარეობაში იყო: პოლიტიკურად დამონებული და უფლებააყრილი, ეკონომიურად დაჩაგრული და გაღატაკებული ქართველები სულიერი გადაგვარების გზაზე დადგნენ... რჯულის შერყევამ ქართველები ეროვნულად შეარყია. ეროვნების გადასარჩენად, ავტორის აზრითა და შეგნებით, საჭირო შეიქნა სარწმუნოებრივი გრძნობის გაღვივება და გაძლიერება, საჭირო შეიქნა შუაზღუდის ამართვა ქართველთა და მაჰმადიანთა შორის“¹².

მეტი რომ არ ვთქვათ, სრულ გაუგებრობაზეა აგებული იმ ქართველ რუსთველოლოგთა თეორიები, რომელნიც ვეფხისტყაოსნიდან ამოგლეჯილი ცალკე ადგილების თვითნებური ინტერპრეტაციით ცდილობენ მოგვაჩვენონ რუსთაველი ანტიქრისტიანულ მოაზროვნედ, ე. ი. მოწყვიტონ იგი ქართული კულტურის ამ ნამდვილად ხალხური, ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი განვითარების მაგისტრალურ ხაზს. შუა საუკუნეების საქართველოში ქრისტიანობა მოწინავე, პროგრესულ იდეა იყო. იგი წარმოდგენდა ხალხის საომარ აბჯარს ეროვნ-

ნული თვითარსებობის დაცვის საქმეში. რომ ქართველ ხალხს სწორედ ასე ესმოდა სარწმუნოება, ეს შესანიშნავად არის გამოთქმული თუნდაც მის ლექსში:

„ვახტანგ შეფე ღმერთს უყვარდა, ომში ხმალი მიაწოდა“.

რუსთაველს აღარაფერი აქვს საერთო ასკეტიზმთან, იქნება ეს ძველბერძნული რელიგიისა (პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების), აღმოსავლური თუ დოგმატიკურ-ქრისტიანული. ვეფხისტყაოსნის საღი, ანტიასკეტური, ოპტიმისტური მიღება სამყაროსი და ადამიანისა ამოზრდილია საუკუნეთა განმავლობაში შემუშავებულ ქართულ ისტორიულ ტრადიციაზე და ფსიქოლოგიაზე. რუსთაველმა ყველაზე წმინდად და მაღალი ფორმით გამოხატა ეს იდეა.

ასე უნდა გავიგოთ ანტიასკეტიზმის პრობლემა რუსთაველის მსოფლმხედველობაში.

ქართული ეროვნულ-ისტორიული საფუძველი აქვს რუსთაველის ანტიკონფესიონალიზმსაც.

ეს პრობლემა, ჩვენის აზრით, დამარწმუნებლად არის განმარტებული აკად. კ. კეკელიძის მიერ. კლასიკური პერიოდის ქართულ კულტურაზე დაკვირვებამ იმ დასკვნამდე მიიყვანა მკვლევარი, რომ ჩვენი მოაზროვნე ინტელიგენცია არ იზიარებდა ბიზანტიელთა არც უკიდურეს და ცალმხრივ სპეკულაციებს ფილოსოფიაში, არც ულტრა-რიტუალურ და კონსერვატულ-რიგორისტულ შეხედულებებს ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში¹³.

მანგანის აკადემიიდან საქართველოში შემოქრილი რელიგიურ-ფილოსოფიური ნაკადი პეტრიწონულ სკოლაში, გელათისა და იყალთოს აკადემიებში შესაფერად გადამუშავდა და მოერგო ჩვენი ისტორიული სინამდვილის ნიადაგს, ჩვენი ხალხის სასიცოცხლო ეროვნულ ინტერესებს და იდეალებს. განა შეიძლება სხვაგვარად წარმოგვედგინა იდეათა საერთაშორისო მიგრაციის ხასიათი? ამ მხრივ ქართულ ნიადაგს გავლენათა ორგანული, ნაციონალური შეთვისების ისეთი ძალა ჰქონდა, რომელსაც შეიძლება უნიკალურიც ვუწოდოთ. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია ქართველთა მთარგმნელობითი

მოღვაწეობაც გავიხსენოთ. კლასიკური პერიოდის ქართველ მწერლებს თარგმანებში „შექმონდათ ეროვნული, ქართული სული, ეროვნული იდეოლოგია, ქართული ზნე-ჩვეულებანი და ადათები და ისეთ სახეს აძლევდნენ მათ, რომ ისინი შეგვიძლია თავისებურ ქართულ ვერსიად თუ რედაქციად ჩავთვალოთ და ქართული ლიტერატურის ძეგლად აღვიაროთ“¹⁴.

რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ანტიკონფესიონალური ხასიათიც საკვებით გასაგები გახდება, თუ მას განვიხილავთ არა აბსტრაგირებულად, არამედ ქართული ისტორიული ნიადაგის შუქზე. X-XII საუკუნეების საქართველო მძლავრი ფეოდალური მონარქია იყო. დავით აღმაშენებლის, გიორგი მესამის და თამარის სამხედრო ექსპედიციებმა მის ფარგლებში მოაქციეს სხვადასხვა რჯულის ხალხები. აღმოსავლეთის დესპოტებისაგან განსხვავებით, ქართველი პოლიტიკური მესვეურები იმდროისათვის სრულიად უმაგალითო შემწყნარებლობას იჩენდნენ. ცნობილია, მაგალითად, რა პატივისცემით ეპყრობოდა დავით აღმაშენებელი მაჰმადიანებს⁵. საქართველოს ხელისუფალნი თავის ტოლერანტულ პოლიტიკაში ქართველი ერის ნებასურვილსა და ინტერესებს ემყარებოდნენ და, უეჭველია, მათ კარგად ესმოდათ ისიც, რომ მხოლოდ ასეთი პოლიტიკური ქურსი იყო სწორი და მართებული მრავალეროვან სახელმწიფოში.

განა ეს გარემოება არ წარმოადგენს საკმაო საფუძველს იმისათვის, რომ რუსთაველის ანტიკონფესიონალიზმი ავხსნათ და დავასაბუთოთ?

ვეფხისტყაოსნის ავტორი, „აღზრდილი საშუალო საუკუნეების რელიგიურ-ფილოსოფიური ცხოვრების ატმოსფეროში, ხაზს არ უსვამს თავის კონფესიურ შეხედულებებს და, რათა გასაგები და მისაღები იყოს საქართველოში მცხოვრებ სხვადასხვა რელიგიის მიმდევართათვის, ისე ზოგადად და ფრთხილად გამოთქვამს თავის აზრებს, რომ მის პოემაში ცდილობენ მოქმედონ არა მარტო ქრისტიანობის, არამედ სხვა რელიგიურ სისტემათა კვალი“¹⁵.

ხალხთა ძმობის ისეთი მგზნებარე მქადაგებლისათვის, რო-

გორიც რუსთაველი იყო, ასეთი აზრთაწყობა სავსებით ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ.

ასე დგას კონფესიონალიზმის პრობლემა რუსთაველის მსოფლმხედველობაში.

რა დასკვნები გამომდინარეობს აქედან რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციისათვის?

ყველაფერი ის, რაც ჩვენ ამ თავში გავარკვეით, სრულ საშუალებას მოგვცემს ფილოსოფიური დასაყრდენი მოვუნახოთ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ფუძემდებელ კატეგორიებს. ჩვენ არ უნდა შეგვაშფოთოს იმ გარემოებამ, თუ ამ უკანასკნელთა შორის შეგვხვდება ისეთი კატეგორიები და კერძო ხასიათის დებულებები, რომელნიც ერთგვარ წინააღმდეგობაში აღმოჩნდებიან პოეტის მსოფლმხედველობის პრინციპებთან. რუსთაველი-ხელოვანი და რუსთაველი-ესთეტიკოსი ყოველთვის როდი ეთანხმებიან რელიგიურ-ფილოსოფიური ცნებებით მოაზროვნე რუსთაველს. მსგავსი მაგალითები საკმაოდ ბევრი მოგვეპოვება მსოფლიო მწერლობის ისტორიაში და ისინი სავსებით ბუნებრივად მიგვაჩნია კლასობრივ საზოგადოებათა ყველა ეპოქისა და პერიოდისათვის. მ ც დ ა რ ი ფ ი ლ ო ს ო ფ ი უ რ ი პ ო ზ ი ც ი ა ი შ ვ ი ა თ ა დ თ უ შე უ შ ლ ი ს ხ ე ლ ს დ ი დ ხ ე ლ ო ვ ა ნ ს ჭ ე შ მ ა რ ი ტ ე ბ ი ს მ წ ვ ე რ ვ ა ლ ე ბ ზ ე ა ვ ი დ ე ს თ ა ვ ი ს ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ხ ე დ ვ ა შ ი. მაგალითად, მარგერიტ ჰარკნესთან გაგზავნილ წერილში ენგელსი ასე ახასიათებს ონორე დე ბალზაკის პოლიტიკური მრწამსისა და მხატვრული სიმართლის წინააღმდეგობათა ხასიათს: „მისი დიადი ნაწარმოები უწყვეტი ელუგიაა მაღალი საზოგადოების შეუჩერებელი რღვევის გამო; მისი სიმპათიები იმ კლასის მხარეზეა, რომელიც განწირული იყო დასაღუპავად. მაგრამ ამასთან ერთად მისი სატირა არასოდეს არ ყოფილა უფრო მჭრელი, მისი ირონია უფრო მწარე, ვიდრე მაშინ, როცა მას სამოქმედოდ გამოჰყავდა სწორედ ის ადამიანები, რომელთაც ის ყველაზე მეტად თანაუგრძნობდა, — არისტოკრატი მამაკაცები და არისტოკრატი მანდილოსნები“¹⁷.

ანალოგიურ მაგალითს გვაძლევს ლევ ტოლსტოი. „წინააღმდეგურობა ტოლსტოის ნაწარმოებებში, შეხედულებებში,

მოძღვრებებში, სკოლაში მართლაც ხმამალა მლადედებელია. — წერს ლენინი. — ერთი მხრივ, გენიალური მხატვარი, რომელმაც შოგვეცა არა მარტო რუსეთის ცხოვრების უბადლო სურათები, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებნიც. მეორე მხრივ, — მემამულე, რომელიც თავს იგლახავებს ქრისტეს გულისთვის... ერთი მხრივ, უადრესად ფხიზელი რეალიზმი, ყველა და ყოველგვარი ნიღაბის ჩამოგლეჯა; — მეორე მხრივ, ერთ-ერთი ყველაზე საზიზღარი რამის ქადაგება, რაც კი არის ქვეყნად, სახელდობრ: რელიგიისა“... რით უნდა ავხსნათ ეს წინააღმდეგობანი? „წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში შემთხვევითი რამ კი არ არის, — ვკითხულობთ ლენინის ამავე წერილში, — არამედ იმ წინააღმდეგური პირობების გამოხატულებაა, რომლებშიც ჩაყენებული იყო XIX საუკუნის უკანასკნელი მესამედის რუსეთის ცხოვრება“¹⁸.

ენგელსისა და ლენინის აღნიშნული შეხედულებანი მსოფლიო მწერლობის კორიფეებზე ხელში გვაძლევენ მეთოდოლოგიურ გასაღებს რუსთაველის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების მართებული გაგებისათვის.

თავი მეორე

პოეზია, სიბრძნე და გული

მხატვრული სახე და სინამდვილე ესთეტიკის ძირითადი საკითხია, და რუსთაველის კონცეფციის განხილვაც აქედან უნდა დავიწყოთ.

შესავალში ჩვენ ვწერდით, რომ პლატონიზმი, არისტოტელიზმი და ნეოპლატონიზმი უნდა ჩავთვალოთ ელინური ესთეტიკური აზროვნების იმ მთავარ მიმდინარეობებად, რომელთაც ქართული რუსთაველოლოგია ასე თუ ისე ყოველთვის აკავშირებდა რუსთაველის მსოფლმხედველობასთან. ეს გარემოება თვითონ გვიკარნახებს დასახული ამოცანის გადაწყვეტის გზებს.

ავიღოთ ჯერ რუსთაველისა და პლატონის პარალელები მხატვრული სახისა და სინამდვილის პრობლემაში¹.

1

როგორც ცნობილია, პლატონის ფილოსოფიის ცენტრალურ პუნქტს შეადგენს მოძღვრება იდეების შესახებ.

და შერთლაც, სინამდვილე, პლატონის მიხედვით, მოიცავს ორ სამყაროს; ერთ მათგანს შეადგენენ გარდუვალი და, მაშასადამე, გონების თვალით მისაწვდომი იდეები, მეორეს — მოცემული გრძნობადი საგნები, რომელნიც იმყოფებიან უწყვეტი ცვალებადობის მდგომარეობაში. იდეათა სამყარო კეშმარტიად არსებული სამყაროა, ხოლო გრძნობადი საგნები — წარმავალი და მოჩვენებითი აჩრდილების სამყარო. დიდი მხატვრული ფანტაზიით დაჯილდოვებულს, ბუნებით პოეტს, პლატონს უყვარდა სახეებით აზროვნების ენა და ამ ჯერზე თავისი აზრის საილუსტრაციოდ მან შექმნა ცნობილი მითი გამოქვაბულის შესახებ.

ადამიანები წარმოუდგენია პლატონს გამოქვაბულში შემ-

წყვედულ პატიმრებად. მათ ზურგი შეუქცევიათ ჰემმარიტი სინამდვილისა და მზის მაცოცხლებელი შუქისათვის, რომელსაც სიყვარულის მთელი ჟინით უმღერდა რუსთაველი. ისინი იძულებული არიან დაკმაყოფილდნენ საგანთა ფერმკრთალი ანარეკლის ცქერით, რომელიც მათ წინაშე აღმართულ კედელზეა გამოსახული. როგორ უნდა ეპყრობოდეს ამ აჩრდილებს ადამიანი, თუ ის დაბადებიდან ცხოვრობს ამ გამოქვაბულში და ხელფეხშეკრულსა და კისერგაშეშებულს არავითარი საშუალება არა აქვს სახე მიაბრუნოს მოპირდაპირე მხრისკენ? განა ის ჰემმარიტებად არ მიიჩნევს ამ ფერმკრთალ ასლებს? 2.

გამოქვაბულის მითი თვალსაჩინოდ გვისურათებს ადამიანის ბედს ამქვეყნიურ სინამდვილეში, როგორც ის ესახებოდა პლატონს მისი მეტაფიზიკური იდეალიზმის საფუძველზე. მხოლოდ ფილოსოფიურად განსწავლულ გონებას შეუძლია, პლატონის აზრით, იმ სამწუხარო ჰემმარიტების წვდომა, რომ მოცემული გრძნობადი სინამდვილე საპყრობილეა, ხოლო აღქმული საგნები — მარადიული და უცვლელი იდეების აჩრდილები.

თავისი დუალისტური მეტაფიზიკის შესატყვისად პლატონმა შეიმუშავა დუალისტური ფსიქოლოგიური თეორია. ადამიანის სული, გვეუბნება იგი, ორი ნაწილისაგან შედგება: ერთია უმაღლესი და გონიერი ნაწილი, მეორე კი დაბალი მიდრეკილებების სფეროს წარმოადგენს და, თავის მხრივ, ორი ნაწილად განიყოფება. პლატონის აზრით, უკვდავია მხოლოდ სულის უმაღლესი ნაწილი, რომელიც სხეულში დასადგურების უმაღლესი უერთდება მოკვდავ ნაწილებს.

სულის დანაწევრების ეს თეორია, რომელიც არაფრით ეგუება ადამიანის ფსიქიური ცხოვრების ერთობლიობის ფაქტს, პლატონმა შეიმუშავა იმ მიზნით, რომ აეხსნა, თუ როგორაა შესაძლებელი ადამიანისათვის, ერთი მხრივ, შემეცნებითი კავშირი იდეათა სამყაროსთან, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი არსებობა მოცემულ წარმავალ სინამდვილეში. პირველ ფუნქციას ასრულებს სულის გონიერი ნაწილი, მეორეს — სულის მოკვდავი ნაწილები 3.

რაკი ქეშმარიტად არსებული მხოლოდ იდეათა სამყარო ყოფილა, ამიტომ, ცხადია, ქეშმარიტი ცოდნაც მხოლოდ იდეათა ცოდნა შეიძლება იყოს. მაგრამ როგორ წვდება ადამიანი იმას, რაც მისი გრძნობების მიღმა არსებობს? პლატონი ხელახლა მიმართავს მხატვრულ ფანტაზიას. სულის გონივრული ნაწილი, მისი აზრით, იმქვეყნიური სინამდვილის მდგმურია, იგი დროებითაა მოსული ემპირიულ სინამდვილეში და გარკვეული დროის შემდეგ ხელახლა დაუბრუნდება თავის წიალს. მაშ რატომ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მას ქეშმარიტად არსებულის ცოდნა გააჩნია. იგი ხომ უშუალოდ სკვრეტდა მარადიულ იდეებს მაშინ, როცა ჯერ კიდევ არ იყო ჩამწყვდეული სხეულის საპყრობილეში. ცოდნა ემყარება არა გრძნობადი საგნებისა და მოვლენების აღქმას, არამედ ოდესღაც უშუალოდ განცდილი იდეების გახსენებას; შემეცნება არის ანამნეზი.

პლატონის ფილოსოფიური სისტემა, უექველია, წარმოადგენდა ერთგვარ ცდას შეერიგებინა, ერთ მნიშვნელზე დაეყვანა მთელი წინამორბედი ფილოსოფიური აზრის წინააღმდეგობანი. მაგრამ თავისი დროისათვის ამ გრანდიოზულმა სინთეტურმა ფილოსოფიურმა სისტემამ, განსაცვიფრებელმა თავისი მასშტაბებით, აზროვნების სიღრმით და პოეტური ფანტაზიით, ვერ გადაწყვიტა ძირითადი ფილოსოფიური პრობლემა: აზრის მიმართება ყოფიერებისადმი, ანუ საკითხი იმის შესახებ, როგორ არის შესაძლებელი სინამდვილის შემეცნება. უფრო მეტი: მეტაფიზიკურმა დუალიზმმა საბოლოოდ გათიშა ერთიმეორისაგან აზრი და ყოფიერება. ალარაფერს ვამბობთ კოსმოგონიურ პრობლემაზე, რომლის ცნებებში გაძოხატვა ვერ მოახერხა თვითონ პლატონმა და არცაა მითიური ენით ელაპარაკა. უკვე მისი მოწაფისათვის, არისტოტელესათვის, ნათელი იყო, რომ პლატონმა ფილოსოფიური აზრი მოაქცია გამოუვალ ჩიხში სწორედ ამ დუალიზმის, ესე იგი იდეებისა და მოცემული გრძნობადი სამყაროების დაპირისპირების გამო და რომ შეუძლებელი იყო ფილოსოფიური აზრის წინსვლა ამ დუალიზმის გადალახვის გარეშე.

პლატონის ესთეტიკური მოძღვრება ემყარება მისი იდეალისტური ფილოსოფიის გნოსეოლოგიურ და ონტოლოგიურ საფუძვლებს.

შევხვით ჯერ მშვენიერების, შემდეგ — ხელოვნების საკითხებს⁴.

სინამდვილის ორ სამყაროს შეესაბამება მშვენიერების ორი სახეობა: 1. სრულქმნილი და გარდუვალი მშვენიერება, რომელსაც მარადიული იდეების სამყაროში ვპოვებთ და 2. გრძობად სამყაროში გაშლილი მშვენიერება, რომელიც პირველისაგან განსხვავებით არასრულქმნილი, რელატიური და წარმავალია. გრძობადი სამყაროს საგნები წარმოადგენენ ქეშმარიტად არსებული იდეების უბრალო აჩრდილებს. იგივე უნდა ითქვას მშვენიერების შესახებაც. აქაც გრძობადი მშვენიერება ქეშმარიტად არსებული მშვენიერების ფერმკრთალი აჩრდილია მხოლოდ.

ვნახოთ, როგორია ამ დებულებათა არგუმენტაცია.

ღიალოგში „ჰიპიას დიდი“⁵ პლატონი აკვირდება მოცემულ სინამდვილეს მისი ესთეტიკური მნიშვნელობის თვალსაზრისით, აკვირდება ჰერაკლიტეს ფილოსოფიური პოზიციებიდან და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ქეშმარიტი მშვენიერება ყოველი ქეშმარიტი საგნისა და მოვლენის მსგავსად განეკუთვნება არა უთვალავ ფერთა სახით გაშლილ ქვეყანას, არამედ იდეათა სამყაროს.

ღიალოგში თავიდანვე საკითხი დასმულია მეტაფიზიკურად. „რა არის მშვენიერება, მეგობარო“ — ეკითხება პლატონის აზრთა გამომხატველი სოკრატე თავის თანამოსაუბრე ჰიპიასს. სოკრატეს კითხვა ჰიპიასს ესმის ისე, როგორც გაიგებდა ამას იდეალისტური აზრთაწყობით შეუიარაღებელი გონება; „მაშასადამე, სოკრატე, — ეკითხება, იგი თავის მხრივ ფილოსოფოსს, — ამ საკითხის დამსმელს სურს გაიგოს სახელდობრ რა არის (ე. ი. რა საგნები და მოვლენებია) მშვენიერი?“ არა, განმარტავს სოკრატე, აქ იგულისხმება არა ცალკეული გრძობადი ელემენტების მშვენიერება, არამედ

მშვენიერება საერთოდ⁶. საკითხის ისეთი დაყენება ლოგიკურად განსაზღვრავს შემდგომი მსჯელობის ხასიათსა და მიმდინარეობას. პლატონის აზრი მიმართულია იქითკენ, რათა ნათელი გახადოს მშვენიერ საგანთა სხვადასხვა ცდისეული განმარტების შეუთავსებლობა იდეათა მოძღვრებასთან. მაგალითად, მას მოჰყავს ჰერაკლიტეს ცნობილი დებულება, რომ „ყველაზე ლამაზი მაიმუნი მახინჯია ადამიანის მოდგმასთან შედარებით და ყველაზე ბრძენი ადამიანი ღვთაების გვერდით მაიმუნს ჰგავს როგორც სიბრძნითა და სილამაზით, ისე სხვა ყველაფრით“, და დაასკვნის, რომ გრძნობად სინამდვილეში მშვენიერებას რელატიური ხასიათი აქვს, რასაც ლოგიკური წინააღმდეგობის შემცველ განმარტებასთან მიეყვება: გამოდის, რომ ერთი და იგივე საგანი მშვენიერიც ყოფილა და მახინჯიც⁷.

ამრიგად, პლატონი ემყარება იდეალისტური მეტაფიზიკის საფუძვლებს და ემპირიული დაკვირვების გარეშე, აპრაორულად აღგენს განყენებული მშვენიერების ისეთ ნიშნებს, როგორცაა მთლიანობა, გარდუვალობა, უცვლელობა და სხვ. ამგვარი, რითაც ხასიათდება გონებით საწვდომი სამყაროს იდეები.

პლატონი ხელოვანი იყო და მის დიალოგებში ცოცხალ საუბართან ერთად ხშირად ცოცხალ სახეებსაც ვხვდებით. „ჰიპიას დიდში“ სოკრატეს თანამოსაუბრე ჰიპიასი შეიძლება ჩაგვეთვალა გულუბრყვილო რეალისტური აზროვნების გამომხატველად, რომელიც დიალოგის პირველ ნაწილში კარგად აყალიბებს ასეთი იდეალისტური კონცეფციის შეუთავსებლობას სალი აზროვნების ნორმებთან. მისი პასუხი წარმოადგენს პლატონის ესთეტიკური მოძღვრების შესანიშნავ კრიტიკას რეალისტური პოზიციებიდან. „შენ, სოკრატე, — ამბობს იგი, — აგრეთვე ისინიც, ვისაც შენ ჩვეულებრივ ესაუბრები, საგნებს მათ მთლიანობაში კი არ განიხილავთ, არამედ თქვენ იღებთ განყენებულ მშვენიერებას და ყველა სხვა არსს და შლით და აპობთ თქვენს მსჯელობაში. სწორედ ამიტომაც არის თქვენთვის დაფარული ესოდენ დიადი და თავისი ბუნებით მთლიანი საგნები; აი ახლაც შენ იმდენად დაბ-

რმავებული ხარ, რომ ფიქრობ, თითქოს შეიძლება იყოს ისეთი მდგომარეობა ან ისეთი არსი, რომლებიც მიეკუთვნებიან ორ საგანს ერთად და თვითეულს ცალკე არ მიეკუთვნებიან ან, პირიქით — თვითეულს ცალკე მიეკუთვნებიან და ორივეს ერთად კი არა“⁸.

ამ განყენებული მშვენიერების პოზიტიურ განმარტებას ჩვენ ვიპოვით უკვე პლატონის შესანიშნავ დიალოგში „სიმპოზიონი“ (ნადიმო).

ბრძენი დიოტიმა ასწავლის სოკრატეს, რომ „მშვენიერება ირსებობს მარადიულად, რომ იგი არც წარმოიშვება, არც ისპობა, არც მატულობს, არც კლებულობს; შემდეგ: რომ იგი არც მშვენიერია აქ, არც მახინჯია იქ; არც ის, რომ ხან მშვენიერია იგი, ხან არ არის მშვენიერი: არც ის, რომ მშვენიერია იგი ერთი მხრივ, მახინჯია მეორე მხრივ; არც ის, რომ ერთ ადგილას მშვენიერია იგი, მეორე ადგილას კი — მახინჯი; (არც ის, რომ ერთისთვის მშვენიერია იგი, მეორისთვის კი — მახინჯი). მშვენიერება არ წარმოუდგება მას (ფილოსოფოსს) რაიმე შესახედაობით, ან ხელის ან სხეულის რომელიმე ნაწილის სახით, ან რაიმე მეტყველების ან მეცნიერების სახით, ან რაიმე სხვაში, მაგალითად, რომელიმე ცოცხალ არსებაში, გინდ დედამიწაზე, გინდ ცაში, ან რომელიმე სხვა საგანში. მშვენიერება წარმოუდგება მას თავისთავად, მსგავსი თავისთავისა (ე. ი. ერთსახოვანი, გ. ნ.), მაშინ როდესაც დანარჩენ მშვენიერ საგნებს მონაწილეობა აქვთ მასში, მაგალითად, იმგვარად, რომ ისინი წარმოიშვებიან და ისპობიან; ის კი, მშვენიერება, პირიქით, არც იმატებს, არც კლებულობს და არაფერში არ განიცდის ვნებას“⁹.

ასეთია მშვენიერების კონცეფცია პლატონის ესთეტიკურ სისტემაში.

3

ესთეტიკა ემყარება ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის საფუძვლებს. ამიტომ რამდენადაც რუსთაველი და პლატონი პოლარულ პოზიციებზე დგანან ფილოსოფიური მსოფლ-

მხედველობის ძირითად საკითხებში, იმდენად ერთიმეორისაგან დიამეტრალურად არის განსხვავებული მათი ესთეტიკური კონცეფციებიც.

უწინარეს ყოვლისა უნდა შევნიშნოთ, რომ რუსთაველის შეხედულება ვრცლად და საფუძვლიანად გარჩეული და დასაბუთებული იქნება ქვევით. ამჯერად უნდა დავკმაყოფილდეთ მხოლოდ რამდენიმე პრინციპული ხასიათის მოსაზრებით, რომელნიც ნათელს გახდიან რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის შეუთავსებლობას პლატონიზმთან.

ავიღოთ ჯერ მშვენიერების პრობლემა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქემმარტი მშვენიერება, პლატონის აზრით, მოიპოვება არა აქ, ფერმკრთალი და წარმავალი აჩრდილების ქვეყანაში, არამედ უცვლელი და გარდუვალი იდეების სამყაროში. „სიმპოზიონის“ დიოტიმა ასწავლიდა სოკრატეს, რომ „ს ხ ე უ ლ ი ს ს ი ლ ა მ ა ზ ე უ ნ დ ა ჩ ა ი თ ვ ა ლ ო ს უ მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო რ ა მ ე დ“ იმ უქკნობ სილამაზესთან შედარებით, რომელსაც ადამიანის სული უშუალოდ სწვდება ამქვეყნიური ცხოვრების მიღმა, იდეების სამკვიდროში¹⁰.

საკმარისია თუნდაც თვალი გადავავლოთ ვეფხისტყაოსანს, რომ უკვე პირველმა შთაბეჭდილებამ დაადასტუროს რუსთაველის საწინააღმდეგო თვალსაზრისი ამ საკითხში. ვეფხისტყაოსანი წარმოადგენს მხატვრულ ტილოს „კაცთათვის მოცემულ“ სინამდვილეზე, „უთვალავ ფერთა“ სახით გაშლილ ქვეყანაზე, რომელიც ბერძენ ფილოსოფოსს ლანდების სამყაროდ და პატიმართა საპყრობილედ ესახებოდა. ვეფხისტყაოსანი პირველი სტრიქონებიდანვე გვზიბლავს და გვატყვევებს სწორედ ამქვეყნიური სინამდვილის მშვენიერებათა მრავალფეროვნობით. შეუპოვარი ბრძოლა ამ სინამდვილეში დამკვიდრებისათვის, დაუძლეველი სიყვარული მისდამი, — მსჭვალავს მთელ პოემას, მის მხატვრულ ქსოვილს, მის ამბავსა და სახეებს, განსაზღვრავს მისი გმირების ხასიათსა და ქცევას.

ეს საღი რეალისტური თვალსაზრისი სინამდვილეზე ნათლად არის გააზრებული ვეფხისტყაოსანის პროლოგში. გავიხ-

სენათ ის ტაეპი, რომელიც ჩვენ ერთხელ უკვე დავიმოწმეთ რუსთაველის მსოფლმხედველობის განხილვის დროს და დავაკვირდეთ მას ახლა ესთეტიკური პოზიციიდან. პოეტი ამბობს: „ვთქვენ ხელობათი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან“ (21,3). განა ცხადი არ არის, რომ რუსთაველი გადაჭრით ემიჯნება იმქვეყნიურ, „საზეო“ ესთეტიკურ საგანს, რომ მისი პოეტური ქების ობიექტი იქნება ამქვეყნიური მიწიერი ვნებათაღელვანი?

ავიღოთ ახლა 23-ე სტროფი, სადაც მოხატულია ამ „ქვენა“, „ხორციელი“ ვნებებით შეპყრობილი რაინდის სახე:

მოჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს მართ ვითა მზეობა,
ხიბრძნე, სიმღიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალოება,
ენა, გონება, დათობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა.

როგორც ვხედავთ, ამ იდეალური რაინდის პორტრეტში არ მოიპოვება არც ერთი ასკეტური შტრიხი. პირიქით, აქ შერჩეულია ისეთი ფიზიკური და ფსიქიური თვისებები, რომელნიც გზას გაუხსნიან ადამიანს ამქვეყნიური ცხოვრების მთლიანი და სისხლსავე მიღებისათვის, გაამძაფრებენ სიცოცხლის წყურვილსა და სიტკბოებას.

განსაკუთრებით ყურადსაღებია ამ სტროფის პირველი ტაეპი, სადაც რუსთაველი ქებათა ქებას შეასხამს ადამიანის თ ვ ა ლ ა დ ს ი ტ უ რ ფ ე ს. შევადაროთ იგი დიოტიმას ზემომოყვანილ აზრს სხეულის სილამაზეზე და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ იგი პლატონიზმის კატეგორიულ უარყოფას წარმოადგენს.

თვითონ პოემა, მისი იდეებისა და სახეების მთელი კომპლექსი წარმოადგენს პროლოგში გამოთქმული ესთეტიკური ფორმულების მხატვრულ გაშლას.

რუსთაველს უყვარს მიწის, სიცოცხლის და ადამიანის სილამაზე. იგი აღტაცებულია ხან მისი ამამაღლებელი ფორმებით კოსმიურ პანორამებში, ხან მისი მომხიბვლელი ციმციმით ძვირფას ქვებში. ლამაზია ასტრალური სხეულები, მზე, მთვარე, ვარსკვლავები; ლამაზია ლომი, ვეფხვი, ვარდი, იალალი, მინანქარი, ბროლი; ლამაზია დედამიწის ყოველი სა-

განი და მოვლენა, თუ იგი არ შეურაცხყოფს ადამიანის ზნეობრივ გრძნობას.

მშვენიერების ამ „უთვალავ ფერთა“ გრანდიოზულ ზეიმზე ვერაფერი შეედრება ადამიანს თავისი ესთეტიკური მომხიბვლელობით. ადამიანი ბუნების შემოქმედების მწვერვალადაა და იგი ამ მწვერვალზე რჩება მშვენიერების თვალსაზრისითაც:

რა მკვრეტელთა იგი ნახონ, მზე მათთანა გააფლიღონ!
მომკალ, ბაზარს სხვა მათებრი ივაქრონ რა, ან გაყიდონ (988,3-4).

ადამიანის მშვენიერებათა გამოვლინებას და ქებას, შართლაც, გაბატონებული ადგილი უკავია ვეფხისტყაოსანში და, როგორც თავის ალაგას დავინახეთ, ბუნების სიტურფეთა მთელ მრავალფეროვნობას რუსთაველი უმორჩილებს ადამიანის ესთეტიკურ ფერწერას.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ვეფხისტყაოსანში გაშლილი მშვენიერების სფერო მოიცავს მხოლოდ იმ საგანთა და მოვლენათა კომპლექსებს, რომელთაც ადამიანი გარე გრძნობათა საშუალებით აღიქვამს, შეცდომა იქნებოდა სილამაზის სახეობანი და ფორმები გვეძია მხოლოდ ფიზიკურ სინამდვილეში. ფსიქიური რეალობა, რუსთაველის აზრით, არა თუ არ ჩამოუვარდება ფიზიკურ რეალობას, არამედ ადამიანის პიროვნებაში სწორედ მას უნდა მივაკუთვნოთ უპირატესობა.

რუსთაველი ღრმად იცქირება ადამიანის სულში და პოულობს იქ მშვენიერებათა უმდიდრეს საგანძურს. ის კარგად იცნობს ძლიერი ვნებათაღელვის ამალღებულ სილამაზეს, ინტიმური განცდების სიტურფეს, ჰარმონიული სულიერი განწყობილების დამამშვიდებელ მომხიბვლელობას. ლამაზია არა მარტო ასტრალური სამყარო ან დედამიწის შემამკობელი მცენარეულობა, ცხოველთა სამეფო თუ ძვირფასი ქვები, ლამაზია ისეთი სულიერი განცდები და ქცევანი, როგორიცაა სიყვარული, მეგობრობა, გმირობა, ნებისყოფის სიმტკიცე. არ

არსებობს ორი აზრი იმის შესახებ, რომ რუსთაველის სწორ-
უპოვარი გმირები — ნესტანი, თინათინი, ტარიელი, ავთანდი-
ლი, ფრიდონი — ჩვენ გვხიბლავენ სწორედ იმიტომ, რომ
მათი ლამაზი გარეგნობა ჰარმონიულად არის შეხამებული
მათი სულის მშვენიერებასთან.

ამქვეყნიური, ობიექტური სინამდვილის საზღვრებში,
რუსთაველის შეხედულებით, შეიძლება ორი ესთეტიკური
სამყაროს არსებობა დავადასტუროთ. ერთია: მშვენიერებათა
„ფერები“ გრძნობადი რეალობის სინამდვილეში, მეორეა
მშვენიერებათა „ფერები“ ფსიქიური რეალობის სინამდვი-
ლეში. ეს ორი ესთეტიკური სამყარო ერთიმეორისაგან გამო-
თიშულ, თავის საკუთარ საზღვრებში დახშულ სფეროებს
როდი ჰქმნიან. ნამდვილად ისინი ერთიმეორეს მსკვალავენ,
ერთიმეორეში გადადიან და, კერძოდ, ადამიანის არსებაში
ჩვენ საქმე გვაქვს მათი სინთეზის უმაღლეს ფორმებთან.

ამრიგად, ერთი მხრივ, სილამაზისაგან გაძ-
რცვილი ლანდების ქვეყანა¹¹, მეორე მხრივ,
სილამაზის დამატყვევებელ საბურველში
გახვეული ქვეყანა, — ასეთია პლატონისა
და რუსთაველის ესთეტიკური შეუთავსებ-
ლობის ფორმულა. ძველბერძნული იდეალიზმის მე-
სიტყვეს მიაჩნდა, რომ ადამიანის ამქვეყნიური სამკვდრო
მოკლებული იყო ქეშმარიტი მშვენიერების ყოველგვარ ნა-
ხახს, რუსთაველი კი ადარებდა მას „ტურფა საბაღნაროს“,
რომელიც ობიექტური სინამდვილის, მართლაცდა, შესანიშნავ
ესთეტიკურ სიმბოლოს წარმოადგენს:

რა ვარღმან მისი ყვაილი გაახმოს, დაამკნაროსა,
იგი წაეა და სხეა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა.

ამ სიმბოლოსა და ფორმულაში გათვალისწინებულია ობი-
ექტური მშვენიერების ერთი არსებითი ნიშანიც და იგი აბ-
ლავე უნდა იქნას აღნიშნული.

პლატონისათვის ყველაზე დამაფიქრებელი იყო ამქვეყნი-
ური საგნებისა და მოვლენების წარმავლობა. მან მიიღო
ჰერაკლიტეს ცნობილი დებულება მოცემული სინამდვილის

მარადიული და შეუჩერებელი ცვალებადობის შესახებ. ყველაფერი მიმდინარეობს, — ამბობდა პერაკლიტე, არაფერი არ დგას, — დაუმატა პლატონმა. მაშ სად უნდა ვეძიოთ შემეცნების შესაძლებლობის საფუძველი? — ასეთი იყო საკითხი, რომელიც ბუნებრივად წამოიჭრა პლატონის წინაშე და რომელმაც, შეიძლება ვიფიქროთ, ლოგიკურად და ფსიქოლოგიურადაც მოამზადა ნიადაგი იდეათა სამყაროს აგებისათვის.

რუსთაველისათვის ეს შეუჩერებელი დიალექტიკური პროცესი სინამდვილის მოჩვენებითი არსებობის გამოვლინება როდია. მოძრაობის, ცვალებადობის სტიქიონი, მართლაც, მიაგავს პერაკლიტეს ცეცხლს, რომელიც ნთქავს საგნებსა და მოვლენებს მათი მარადიული განახლებისათვის.

ვეფხისტყაოსნის ყოველ პწკარში იგრძნობა მარად კაბუკური თრთოლა მიწიერი ცხოვრებისა, და მისი ცალკეული მოვლენების, ისევე როგორც ცალკეულ მშვენიერებათა დაღუპვა როდი აგდებს პოეტს სასოწარკვეთილებაში, ვინაიდან წარმავალია მოვლენები და არასინამდვილეთი მთლიანად. ამ კონცეფციის მიხედვით სიკვდილიც კი წარმოადგენს აუცილებელ რგოლს მისი მარადიული განახლების მიმოქცევაში.

რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო არის მოცემული სინამდვილე, დაუსრულებელი და მრავალფეროვანი შინაარსით და ფორმებით. რუსთაველის გმირები მიისწრაფვიან ამ სინამდვილის სრულყოფილი ათვისებისაკენ და, მიუხედავად თავისი რელიგიური რწმენისა, მათ სულში დიდი სინანული, დიდი ტრაგიკული განცდები წარმოიშვებიან ხოლმე, როდესაც ცხოვრების მძიმე წუთები აყენებენ მათ წინაშე ყოფნა-არყოფნის საკითხს.

დააკვირდით, მაგალითად, ნესტანის ცნობილ წერილს, ქაჯეთის ციხიდან საყვარელთან გამოგზავნილს.

წერილი სუნთქავს რწმენით სულის უკვდავებისადმი. ამ რწმენაზე არის ამოზრდილი ამადლებულის გრძნობა, რომელიც ჰქმნის მისი სტრიქონების მთელს ესთეტიკურ მშვენიერებას. მაგრამ რუსთაველის გმირებისათვის ამქვეყნიურ ცხოვრებასთან გაყრა მაინც აღსავსეა ტრაგიზმით. ნესტანის

წერილი საყვარელთან გამსჭვალულია ძლიერი სიყვარულით მიწიერი არსებობისადმი, სიცოცხლის წყურვილით, და სიკვდილზე ფიქრი იბადება მის ცნობიერებაში მხოლოდ მაშინ, როდესაც ცხოვრება გადაჰქეტავს ყველა გზას მდგომარეობიდან ღირსეული გამოსვლისათვის.

4

მშვენიერების პრობლემის გარდა ესთეტიკის წინაშე დგას მეორე ძირითადი პრობლემა — ხელოვნება, მისი ბუნება და ამოცანები. განვიხილოთ ეს უკანასკნელიც.

ხელოვნების თეორიის პირველ დამუშავებას მიაწერენ ჩვეულებრივ პლატონს, რომლის ესთეტიკური მოძღვრება, როგორც ვნახეთ, ემყარება მის იდეალისტურ მეტაფიზიკას. რამდენადაც რუსთაველის მსოფლმხედველობა აგებულია საწინააღმდეგო პრინციპებზე, ამთავითვე ცხადი უნდა იყოს ისიც, რომ ქართული პოეტი და ბერძენი ფილოსოფოსი ვერ მივიდოდნენ ხელოვნების ამოცანათა იდენტურ გაგებაზე.

საკითხის მოკლე ანალიზი დაგვანახებს ასეთი დასკვნის სისწორეს.

ხელოვნების თეორიის დასაბუთებას ვრცელი ადგილი დაუთმო პლატონმა „სახელმწიფოს“ მეხამე და მეათე წიგნებში.

ხელოვნება არის გრძნობადი სინამდვილის მიმბაძველობა (mimesis) — ასეთია ამ საკითხში პლატონის ძირითადი პრინციპი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ანტიკური ესთეტიკის განვითარებაზე. მიმბაძველობა ძალაში დატოვა არისტოტელემაც, მიუხედავად იმისა, რომ უარჰყო პლატონის იდეალისტური ესთეტიკა. მაგრამ ეს პრინციპი არისტოტელეს მიიყვანს ხელოვნების ბუნებისა და ამოცანების სრულიად საწინააღმდეგო გაგებასთან.

მოცემული გრძნობადი სინამდვილე პლატონის ფილოსოფიურ სისტემაში წარმოდგენილია როგორც იდეების, ესე იგი ქვემარტივად არსებულის აჩრდილი. თუ ხელოვნება მოცემული გრძნობადი სინამდვილის მიმბაძველობაა, მაშინ თავისთავად ცხადია, რომ ხელოვნების სახეები გადაიქცევიან აჩრდი-

ლების აჩრდილებად. „გეფიციები ზევსს, — ამბობს პლატონი, — განა ეს მიბაძვა არაა იძის მიბაძვა, რაც ქვეშაირიტები საგან მესამე ადგილზეა დაშორებულნი?“¹² როდესაც მხატვარი ხატავს საწოლს (მაგალითი პლატონისაა), ის იმდენად შორდება დურგალს, რამდენადაც ეს უკანასკნელი — ღმერთს, იღეათა შემოქმედს. „ამგვარია პოეტი-ტრაგიკოსიც; რამდენადაც მისი შემოქმედება მიმბაძველობითია, ის ღვას მესამე ადგილზე...“¹³

პლატონი აკეთებს თავისი ძირითადი ესთეტიკური დებულებებიდან ყველა დასკვნას, საითაც მიიშრება ლოგიკური დისკურსია მისი მეტაფიზიკური იდეალიზმის საფუძველზე. ვინაიდან გონების საოპერაციო სფერო შემოფარგლულია იღეათა სამყაროს საზღვრებით, ამიტომ ხელოვნება დაკავშირებული ყოფილა სულის უმდაბლეს ნაწილთან¹⁴. და პლატონს, ანტიკური ქვეყნის ამ მკაცრ მორალისტს, რასაკვირველია, არ შეუძლია დაუშვას ასეთი ხელოვნება იდეალურ სახელმწიფოში. იგი მას სდევნის იქიდან, როგორც მდაბალ სიამოვნებათა გამავრცელებელს, როგორც კანონიერების, ზნეობის და გონიერების მტერს. ეს უკიდურესი ეთიკური რიგორიზმი არ ინდობს უკვდავ პომეროსსაც კი, რომლის შესახებ, თვითონ პლატონის სიტყვით, ბერძენები ამბობდნენ, რომ მან „აღზარდა ელადა“¹⁵.

ამრიგად, პლატონმა მიბორკა ხელოვანი მოჩვენებითი აჩრდილების სამყაროზე, დაიყვანა მისი შემოქმედება ერთიმეორისაგან გამოთიშული გრძობადი საგნებისა და მოვლენების უბრალო ფიქსაციასზე. პლატონის მიხედვით, როდესაც ხელოვანი გამოაქანდაკებს, მაგალითად. მამაცი მეომრის ფიგურას, ის როდი აღწევს ან რაიმე ცოდნას სინამდვილეზე, ან ნამდვილ ესთეტიკურ სიამოვნებას. გამოქანდაკებული ფიგურა კერძო მოქალაქის ფიგურაა, ის გამოთიშულია სხვა მსგავსი ადამიანებისაგან, ესე იგი მოკლებულია ზოგად მნიშვნელობას. მეორე მხრივ, თუ ყოველი საგანი სინამდვილის მიღმა არსებული იდეის აჩრდილს წარმოადგენს, რა ესთეტიკური ან შემეცნებითი ღირებულება უნდა ჰქონდეს მის ანარეკლს? ერთი სიტყვით, პლატონის დუალისტიკური მეტაფი-

ბიკის საფუძველზე მიმბაძველობის ესთეტიკურ პრინციპს მიეყვებათ ხელოვნების განადგურებაჲდე.

არისტოტელემ თავისი ესთეტიკის გამოსავალ დებულებად იგივე მიმბაძველობა გამოაცხადა. მაგრამ არისტოტელესათვის სრულიად უცხოა ის დასკვნები, რომლებიც გამოიყვანა მისმა მასწავლებელმა. ესთეტიკურ კონცეფციათა ეს სხვაობა პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიური სისტემების სხვაობიდან გამომდინარეობს. ¹⁶

არისტოტელესათვის ნათელი იყო, რომ იდეათა გამოთიშვამ მოცემული სინამდვილიდან ფილოსოფიური აზრი დააყენა გადაულახავი დაბრკოლების წინაშე. არისტოტელე პლატონის მოწაფე იყო და დიდი მოკრძალებით ეპყრობოდა მას, ვინც ჭეშმარიტების სიყვარული ჩაუნერგა. მით უფრო გასაგები და პატივსაცემია არისტოტელეს სიტყვები: „თუმცა პლატონიცა და ჭეშმარიტებაც ჩემთვის ძვირფასნი არიან, მაგრამ წმიდათა წმიდა მოვალეობა მიკარნახებს უპირატესობა მივანიჭო ჭეშმარიტებასო“. არისტოტელემ მოურიდებლად გააკრიტიკა თავისი მასწავლებლის იდეათა თეორია. თუ ყოველ ცალკე საგანს, სახეობასა და გვარეობას თავისი იდეა აქვს, მაშინ გამოდის, რომ იდეები სკარბობენ საგნებს, ე. ი. „უთვალავ ფერთა“ სინამდვილე ყოფილა იდეათა საწყარო და არა „კაცთათვის მოცემული“ ქვეყანა. მეორე მხრივ, გამოდის, რომ ამ უკანასკნელის შემეცნება შეუძლებლად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან ცოდნა ზოგადისა და აუცილებლობის წვდომაა და არა ერთიმეორისაგან განმხლოებულნი, დაშლილი და ქაოტიური საგნების აღქმა ¹⁷. არისტოტელე როდი სთიშავს ზოგადს მოცემული გრძნობადი სინამდვილისაგან და როდი ჰქმნის მისგან იდეათა საწყაროს. ზოგადი არსებობს თვითონ საგანში, წარმოადგენს მის შინაგან ფორმას. ასე აღადგინა სტაგირელმა მოაზროვნემ „კაცთათვის მოცემული“ ქვეყნის ღირებულება. ის აღარ წარმოადგენს უსიცოცხლო, ფერმკრთალი ანარეკლების სამკვიდროს, რომელიც პლატონის სისტემაში არ შეიძლება გამხდარიყო ანალიტიური და განმაზოგადოებელი ოპერაციების ობიექტი გონებისათვის. ზოგადისა და კერძობი-

თის სინთეზმა ლოგიკური დასაყრდენი მისცა არისტოტელეს დაესაბუთებინა, ერთი მხრივ, ფიზიკის, როგორც ბუნების მეცნიერების, შესაძლებლობა, მეორე მხრივ, რეალიზმი, როგორც მხატვრული წარმოქმნის მეთოდი.

ადვილი შესამჩნევია, რომ მიმბაძველობის თეორიას უნდა მიეყვანა და მიიყვანა კიდევაც არისტოტელე პლატონის საწინააღმდეგო ესთეტიკურ კონცეფციასთან. ხელოვანი ბაძავს მოცემულ საგნებსა და მოვლენებს, მაგრამ ვინაიდან ეს უკანასკნელი კემპარიტად არსებულის ანარეკლს კი არ წარმოადგენს, არამედ თვითონ არის კემპარიტად არსებული, ამიტომ მხატვრული შემოქმედებაც გამოხატავს სინამდვილის უტყუარ სურათს და არა ანარეკლთა ანარეკლს.

პლატონი უარყოფდა ხელოვნებაში რაიმე შემეცნებითი ამოცანის გადაწყვეტას, მან მოწყვიტა იგი გონებას, მეცნიერებას, ფილოსოფიას; არისტოტელემ, პირიქით, აიყვანა ხელოვნება ფილოსოფიის რანგში და დააყენა იგი თავისი დროის ისტორიულ მეცნიერებაზე მაღლა. „პოეტის საქმეა, — წერს იგი, — თქვა ან არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განირჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან ჰეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არა ნაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი: ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი (ta catholou), ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული (cath hecaston), ზოგადი, რომელიც პოეზიას თავისი გმირებისათვის სახელების მიცემის დროსაც კი უკვე მიზნად აქვს, ის არის, რომ წარმოიდგინო, თუ რომელ კაცს როგორი სიტყვა ან ქცევა შეეფერება ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით. ცალკეული კი,

რომელიც ისტორიის საგანს შეადგენს, ისაა, თუ რა ქნა ან რა განიცადა (მაგალითად) ალკიბიადემ“ 18.

ამრიგად, მწერლობას ისეთივე მაღალი დანიშნულება ჰქონია, როგორც მეცნიერებას და ფილოსოფიას. იგი მოწოდებული ყოფილა არა უსაგნო სიამოვნებისათვის, არამედ ცხოვრებაში გზის გასაკვლევად და სამოდღვრებოდ. ეს კი შესაძლებელი იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი შეიცნობს სინამდვილეს. მწერლობა სიბრძნეა, მწერალი კი — მოაზროვნე, ბრძენი.

ნათლად გაუსვა ხაზი მწერლობის ამ არსებით მომენტს არისტოტელეს მოწაფემ ესთეტიკაში, ცნობილმა რომაელმა პოეტმა ჰორაციუსმა („De arte poetica“ — ტრაქტატი პოეტური ხელოვნების შესახებ):

ვიდრე დასწერდე, გაიწაფე აზროვნებაში.

სიბრძნისმეტყველნი გიმოდღვრებენ გონიერებით,

ხოლო სიტყვები თავისთავად მოჰყვება აზრებს.

არ არის საჭირო ვრცელი მსჯელობა იმის დასამტკიცებლად, რომ მხატვრული წარმოქმნის რეალისტურ სტილს ასაბუთებს არისტოტელე და არა პლატონი. რეალისტურ სახეხორი ესთეტიკური განზომილება აქვს — ინდივიდუალური და ტიპიური. სინამდვილე მრავლობაა, მაგრამ მისი თვითეული წევრის უზუსტესი აღწერილობაც არ მოგვეცემდა მის ნამდვილ სურათს. არისტოტელეს „მიმბაძველობა“ მოცემულის პასიური ასახვა როდია. პლატონისაგან ნასესხებ ტერმინში მან ჩაღო სხვა შინაარსი. ხელოვანი მიდის საგანთან როგორც შემოქმედი. ის, რაც არის, ჯერ კიდევ არ წარმოადგენს იმას, რაც უნდა გახდეს იგი მხატვრულ ნაწარმოებში. რეალისტმა უნდა იპოვოს კერძობითში ორი მომენტი: ის, რაც აახლოვებს მას მრავლობასთან და ის, რაც განასხვავებს მას მრავლობისაგან. მხატვრული სახე კერძობითისა და ზოგადის მთლიანობაა.

ჩვენ საფუძველი გვაქვს დავასკვნათ, რომ ესთეტიკური მიმბაძველობის პლატონური თეორია ასაბუთებს ხელოვნებასა და მწერლობაში ნატურალიზმს და არა რეალიზმს. უფრო

მეტი: პლატონის ესთეტიკური კონცეფცია, თუ გნებავთ, შეუძლია გამოიყენოს იმპრესიონიზმმაც თავისი მხატვრული მე-
თოდის ისტორიული დასაბუთებისათვის.

5

ჩვენ გავიცანით ორი ანტიკური ესთეტიკური კონცეფცია ხელოვნების ბუნებაზე. ჩვენ ვნახეთ, რომ ამ საკითხში პლატონი და არისტოტელე ორ, ერთიმეორისადმი საწინააღმდეგო, პოზიციაზე დგანან. როგორია რუსთაველის თვალსაზრისი?

წინა თავებში ჩვენ გავარკვიეთ, რომ მშვენიერების ბუნების გაგებაში ვეფხისტყაოსანი არ გვამღვეს არავითარ საბუთს პლატონთან ნათესაობისა ან სიახლოვისათვის. როგორც დავრწმუნდებით ახლა, იგივე უნდა ითქვას ხელოვნების პრობლემაზე. აქაც რუსთაველის კონცეფცია უნდა განვიხილოთ როგორც პაექრობა პლატონთან და პლატონიზმთან საერთოდ.

ხელოვნების ბუნების საკითხზე რუსთაველის შეხედულების გარკვევაში ჩვენი ამოსავალი იქნება: 1. პროლოგის მე-12 სტროფი და 2. ის ადგილები პოემის ძირითადი ტექსტიდან, სადაც პოეტი აყალიბებს თავის აზრს ფსიქიური რეალობის მთლიანობაზე.

ავილოთ ჯერ მე-12 სტროფის პირველი ცნება — ს ი ბ რ ძ ნ ე .

ერთი შეხედვით შეიძლება გვეჩვენოს, რომ „შ ა ი რ ო ბ ა პ ი რ ვ ე ლ ა დ ვ ე ს ი ბ რ ძ ნ ი ს ა ა ე რ თ ი დ ა რ გ ი“ განმარტავს მარტოდენ პოეზიას და არა ხელოვნებას მთლიანად. პირველ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვექნება პოეზიის კერძობითი ხასიათის პრინციპთან, მეორე შემთხვევაში — ზოგადესთეტიკურ პრინციპთან.

ჩვენის აზრით, თუ კარგად ჩაუვკვირდებით ამ ტაექსს, დავრწმუნდებით, რომ სრული საფუძველი გვაქვს გავავრცელოთ მისი მნიშვნელობა ხელოვნების ყველა დარგზე. და მართლაც, რუსთაველი ამბობს — შ ა ი რ ო ბ ა ს ი ბ რ ძ ნ ი ს ე რ თ ი ა ნ უ ე რ თ ე რ თ ი დ ა რ გ ი ა ო . საკითხის ასე დაყენება მიგვითითებს იმაზე, რომ სიბრძნეს სხვა დარგებიც აქვს და, ალბათ, ამ უკანას-

კნელთა შორის უნდა იგულისხმებოდეს ხელოვნების სხვა სახეობანიც, რომელნიც ენათესავენბიან პოეზიას საერთო ესთეტიკური მიზნებით, თუმცა განსხვავდებიან მისგან სპეციფიკური მხატვრული საშუალებებით. ამ დებულებაში პოეზია გამოთიშული კი არ არის ხელოვნების სხვა დარგებიდან, არამედ აქცენტირებულია მხოლოდ. პოეზიის აქცენტირებას კი საფუძვლად უნდა ედოს ორი მოსაზრება. ჯერ ერთი, ბუნებრივია, რომ რუსთაველი, როგორც პოეტი, ვეფხისტყაოსნის თეორიულ ნაწილში ზოგადესთეტიკურ დებულებას გვაწვდის პოეზიის ასპექტიდან. მეორე მხრივ, პოეზიის უდავო პრიორიტეტს შეადგენს ის გარემოება, რომ მას, როგორც სიტყვის ოსტატობას, უფრო ღრმად, ადეკვატურად და ნათლად შეუძლია გამოთქვას სიბრძნე, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე სხვა დარგს.

პროლოგის აღნიშნული დებულება სრულ შესაძლებლობას გვაძლევს გადავწყვიტოთ რუსთაველის, პლატონისა და არისტოტელეს ესთეტიკურ კონცეფციათა ურთიერთმიმართების ერთი, არსებითი ხასიათის, პრობლემა.

რა არის ს ი ბ რ ძ ნ ე, რუსთაველის გაგებით?

ერთ ალაგას რუსთაველი ამბობს „მე ვით ვაქებ? ა თ ე ნ ს ბ რ ძ ე ნ თ ა ხამს აქებდეს ენა ბევრი“ (694,4). ათენის ფილოსოფია გულისხმობს პლატონსაც და არისტოტელსაც. ორივესათვის სიბრძნე გამოიხატება გონების ანალიტიურ და სინთეტიურ ფუნქციებში, მაგრამ პლატონისაგან განსხვავებით არისტოტელე გონების სარბიელად თვლის არა აბსტრაქტულ იდეათა სამყაროს, არამედ კაცთათვის მოცემულ სინამდვილეს. პლატონის „გონება“ მიმართება გრძნობადი საგნების მიღმა, არისტოტელისა, პირიქით, გრძნობად საგნებში ეძიებს ზოგადსა და აუცილებელს, ესე იგი ქეშმარიტ ცოდნას.

რა მიმართება აქვს რუსთაველის „გონებას“, ცდისეული თუ მეტაფიზიკური?

რუსთაველის „გონება“, ვიტყვით პირდაპირ, წარმოადგენს ცდისეული შემეცნების უნარს. იგი მოიცავს ყველა ინტელექტუალურ მოვლენას, დაწყებული აღქმის აქტებით და გათა-

ვებული აზროვნების რთული პროცესებით. ვეფხისტყაოსანში ხშირად იხმარება ეს სიტყვა ყველა ამ მნიშვნელობით. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი:

1. ხვალ გაყრისა გონება მან სხვა უმატა ჳირსა ჳირი (941,4).
2. უმა მიმავალი მიუბნობს, მსგავსი მთვარისა სრულისა.
არს თინათინის გონება მისად სალხენლად გულისა. (1025, 1-2).
3. არ ავი გესვა მოყვარე, ეამი თუ მომხედეს ეამისად.
ენა, გონება მახმარე გამოსარჩევად ამისად (635, 1-2).
4. თქვეს თუ: „მეფე ცუდსა რასმე გონებასა ჩავარდნილა“. (58,1).
5. მიბრძანა, თუ: „გონიერი, ხამს, აროდეს არ აჩქარდეს“. (539,1).
6. ხამს თუ კაცმან გონიერმან ძნელი საქმე გამოავოს,
არ სიწყნარე გონებიისა მოიძულოს, მოიძავოს. (215,3-4).
7. გონიერსა მწერთელი უყვარს, უგუნურსა გულსა ჳგირდეს.
(904,2).
8. მიჯნურსა თვალთ სიტურფე ჳმართებს, მართ ვითა მზეობა...
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა. (23,1,3).

პირველ მაგალითში გონება წარმოდგენის სინონიმი; პოეტი ამბობს, რომ სახვალყო გაყრის წარმოდგენამ (გონებით გათვალისწინებამ) „სხვა უმატა ჳირსა ჳირიო“. მეორე შემთხვევაში გონება გახსენებას, მოგონებას აღნიშნავს, ესე იგი ამ ჯერზე იგი მნემურ პროცესს წარმოადგენს. მესამე ორეულში რუსთაველი ხაზს უსვამს გონების ანალიტურ და სინთეტურ უნარს: ავთანდილი ემუდარება ფრიდონს, იქნებ შენმა გონებამ რაიმე გამოსავალი ჳპოვოს ამ რთული ვითარებიდანო. მეოთხე მაგალითში გონება აღნიშნავს უკვე ჩაფიქრებას, რომელიც განსჯისა და წარმოსახვის პროცესებს შეიცავს. მეხუთე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ გონებამ გარკვეული მიმართულება უნდა მისცეს ნებისყოფას („დეტერმინანტული ტენდენცია“). უკანასკნელი მაგალითები აზროვნების უმაღლეს ოპერაციებზე მიუთითებენ ან ბუნებრივ ნიჭიერებას, ცოდნას და განათლებას აღნიშნავენ. ყველა ამ შემთხვევაში გონება ცნობიერების ფაქტია და ცდილებული შემეცნების იარაღი.

რაკი შაირობა (მხატვრული შემოქმედება საერთოდ) სიბრძნის ანუ ფილოსოფიის დარგია, იგი არათუ არყოფილა გამოთიშული ცდილებული ინტელექტუა-

ლური აქტების სფეროდან, არამედ არც შეიძლება არსებობდეს ამ უკანასკნელთა გარეშე.

რუსთაველის გაგებით, ბრძენი ის არის, ვინც დაჯილდოვებულია ნათელი გონებით, ე. ი. ვისაც შესწევს მოცემულ სინამდვილეზე დაკვირვების, მისი ანალიზის და განზოგადების უნარი.

რუსთაველის აზრით, ცდისეული გონების ძალა და მინაღწევარი თავს იჩენს სიტყვიერი გამოთქმის სინათლეში. გავიხსენოთ ვეფხისტყაოსნის პროლოგიდან პოლემიკა ე. წ. „საზეო“ სიყვარულის მესიტყვეთა წინააღმდეგ:

ვთქვა მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა,
ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა
იგია საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა;
ვინცა ეცდების, თმობაცა ჰქონდა მრავალთა წყენათი. (20).
მას ერთსა მიჯნურობასა ჰქვიანნი ვერ მიხვდებიან,
ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა
დავალდებიან (21,1-2).

მაშასადამე, „საზეო“ სიყვარულს, რუსთაველის აზრით, ჰქვიანნი კაცი ვერ მოუნახავს სიტყვიერი გამოსახვის ნათელ ფორმას („ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა“), ამოდ დაიღლება ლაპარაკით მთქმელი („ენა დაშვრების“), ამოდ „დავალდებიან“ მსმენელის ყურები. როგორც ჩანს, ნათლად გამოთქმელი რუსთაველისთვის ნიშნავს ბუნდოვან აზროვნებას, ხოლო ბუნდოვანი აზროვნება უნდა ჩავთვალოთ ან უმეცრების ან მცდარი შემეცნების შედეგად.

მეორე მხრივ, თუ პოეზია სიბრძნეა, ხოლო ბრძენმა პოეტმა თავისი შემოქმედების საგნად უაზრო „საზეო“ სიყვარული კი არ უნდა აირჩიოს, არამედ „ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან“ (21,3), განა ესეც არ მიგვითითებს იმაზე, რომ პოეტური სიბრძნის ობიექტი არის მოცემული სინამდვილე და არა მეტაფიზიკური სამყარო?

დაბოლოს, ჩვენი თეზისის საუკეთესო დამამტკიცებელ საბუთს გვაწვდის თვითონ ვეფხისტყაოსანი, მისი ამქვეყნიური ამბავი, რეალური ცხოვრება და რეალური სახეები. ჩვენი პრობლემების მაძიებელმა თითქოს პირველ რიგში სწორედ მასზე უნდა მიუთითოს, მაგრამ, თუ ჩვენ ბოლოში გადმოვიტანეთ იგი, ეს მხოლოდ იმით აიხსნება, რომ, ჩვენი შეხედულებით, რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციას აუცილებლად სჭირდება თვითონ პოეტის მიერ თეორიულად გააზრებული არგუმენტაცია.

როგორც ვხედავთ, ამ საკითხშიც რუსთაველი ეთიშება პლატონს და პლატონიზმს. თუ პლატონი ფიქრობდა, რომ მხატვრულ შემოქმედებას საერთო არაფერი აქვს გონებასთან, რუსთაველის შეხედულებით, ხელოვანი, პირიქით, უტოლდება ბრძენს, ფილოსოფოსს და ამ უკანასკნელის დარად შეიცნობს, განსჯის და აფასებს მრავალფერად გაშლილ ქვეყანას, ცხოვრებას და ადამიანს.

რა შედეგი მოგვცა მხატვრული სახისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების პრობლემის ხაზით პლატონის, არისტოტელეს და რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციების პირველმა შედარებითმა განხილვამ?

1. რუსთაველისა და პლატონის შეხედულებანი იმ საკითხის გაგებაში, თუ რა როლი აქვს განკუთვნილი გონების საწყისის მხატვრული სახის არქიტექტონიკაში, მკვეთრად გამოირიცხავენ ერთიმეორეს. რუსთაველის თვალსაზრისით, მხატვრული სახე ემყარება ინტელექტუალური ოპერაციებით მოპოვებულ და კონსტრუირებულ მასალას.

2. როგორც არისტოტელეს, ისე რუსთაველს მხატვრული შემოქმედება აპყავთ სიბრძნისმეტყველების რანგში. ხელოვანი საკუთარი საშუალებებით აღწევს იმას, რასაც აღწევს ფილოსოფია: სინამდვილის შებეცებას. ამრიგად, არათიერთიმეორისაგან გათიშული მოვლენები ხფიქსაცია, არამედ შეცნობა ზოგადისა, ე. ი. ტიპიურისა.

ასეთია ჩვენი პირველი შედეგები რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის გახსნის გზაზე.

ამით, რასაკვირველია, ჯერ კიდევ არ არის გადაწყვეტილი მხატვრული სახისა და სინამდვილის პრობლემა ვეფხისტყაოსანში. ჩვენ აქ შევხებით მას ჯერჯერობით იმ ნაწილში, რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული პლატონისა და არისტოტელეს თვალსაზრისთა სხვაობასთან. შემდგომში ჩვენი ამოცანის გადასაწყვეტად უმჯობესი იქნება, თუ მივმართავთ აგრეთვე ნეოპლატონური სკოლის ესთეტიკურ მოძღვრებასაც¹⁹.

ნეოპლატონური ესთეტიკა დამუშავებული აქვს ამ სკოლის მეთაურს — პლოტინს. ესთეტიკური შეხედულებების სისავსით და სიმწყობრით პლოტინმა გადააჭარბა არა მარტო პლატონს, არამედ საკუთარ ფილოსოფიურ სისტემასაც, რომელიც, როგორც ცნობილია, განირჩევა ბუნდოვანობით. მაგრამ მისი ესთეტიკის გარეგნული სრულყოფა სრულიად არ შეესაბამება მის შინაგან ღირსებებს. პლოტინმა გააღრმავა პლატონის მოძღვრების მისტიკური ელემენტები. არისტოტელესთან შედარებით, მისი ესთეტიკა წარმოადგენს ნაბიჯს უკან.

აპრიორი შეიძლება ითქვას, რომ რამდენადაც რუსთაველის ესთეტიკურ მსოფლშეგარძნებას არაფერი აქვს საერთო მისტიკასთან, იმდენად იგი უნდა ჩამოყალიბებულიყო პრინციპიალური განრიდებით პლოტინისა და ნეოპლატონიზმისაგან. ამ საკითხში ჩვენ თითქმის არაფრის მიმატება არ დაგვკირდება იმასთან, რაც უკვე ითქვა.

ნეოპლატონიზმი უდავოდ გამოვიდა პლატონის ფილოსოფიური სისტემიდან. მაგრამ, როგორც სწორად შენიშნავს ფილოსოფიის ისტორიკოსი იბერვეგი, ნეოპლატონიკოსებისათვის წმინდა პლატონიზმი დარჩა მხოლოდ სურვილად. ფაქტიურად ნეოპლატონიზმი გადაიქცა მსოფლმხედველობის ახალ ფორმად. მან გააერთიანა ერთ სისტემაში ბერძნული ფილოსოფიის ძირითადი აზრები და აღმოსავლური და ბერძნული რელიგიის წარმოდგენები. ნეოპლატონიზმი სინკრეტული ფილოსოფიური სისტემაა.

პლოტინის ფილოსოფიის ცენტრალური ბირთვია მოძღვ-

რება ემანაციის შესახებ. სამყარო დასაბამს იღებს „ერთისაგან“ ანუ ღვთაებისაგან, რომელიც დგას ყოველგვარ წინააღმდეგობათა გარეშე და არ ექვემდებარება არაერთარ განსაზღვრას. ამ „ერთისაგან“, მზის სხივების მსგავსად, გამომდინარეობენ მსოფლიო გონება, რომელიც მოიცავს იდეათა სამყაროს, შემდეგ — მსოფლიო სული და „კაცთათვის მოცემული“ ქვეყანა.

ემანაციის საფეხურებმა კოსმიურ არქიტექტონიკაში არაჩვეულებრივად გაუერთულეს საქმე თვითონ პლოტინს. საჭირო გახდა ამუშავებულიყო მისტიურად განწყობილი გონების მთელი აპარატი, რომ საფეხურების გამომდინარეობას რაიმე მოჩვენებითი დამაჯერებლობა მისცემოდა. ჩვენთვის საჭირო არ არის გავყვეთ ფილოსოფოსს ამ ფანტასტიკურ ტევრში. ჩვენი ამოცანისათვის საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ ემანაციის მეტაფიზიკა, რომელიც ერთი შეხედვით მონისტური მოძღვრების შთაბეჭდილებას ახდენს²⁰, ნამდვილად არა თუ ძალაში სტოვეებს პლატონის დუალიზმს, არამედ კიდევ უფრო აღრმავებს უფსკრულს სუბსტანციასა და მოცემულ გრძნობად სინამდვილეს შორის. მსგავსად იმისა, როგორც კლებულობს სხივის ძალა იმის მიხედვით, რაც უფრო ვცილდებით სინათლის წყაროს, ასევე კლებულობს სუბსტანციაც (ნამდვილად არსებული) თავის მოძრაობაში ზევიდან ქვევით. ის ჰქრება გრძნობად სინამდვილეში, რომელიც ამის გამო გადაქცეულია აქ არა მარტო ქვეშარიტ არსებობას მოკლებულ სინამდვილედ, არამედ ბოროტებისა და ცდუნების წყაროდაც. ამ პუნქტში ნეოპლატონიზმმა უეჭველად გადააჭარბა პლატონს. ასკეტური სიძულვილი კაცთათვის მოცემული ქვეყნისა და ადამიანის ბუნებრივ მიდრეკილებათა მიმართ, მისწრაფება მიწიერი გარსის ჩამოშორებისაკენ, რომ ღვთაებრივ ექსტაზში ადამიანი შეუერთდეს ყველაფერს დამბადებელ „ერთს“, — აი სადამდე მიიყვანა პლოტინი მისმა მეტაფიზიკურმა მოძღვრებამ ემანაციის შესახებ. პორფიროსი გვიამბობს, რომ პლოტინს რცხვენოდა თავისი სხეულისა. მან ნება არ დართო თავის მოწაფეს, მხატვარ ამელის, დაეწერა მისი პორტრეტი. ამელის თხოვნაზე პლოტინს განუცხადებია, რომ მას არ ეს-

მის, როგორ შეიძლება გონიერი ადამიანი მისწრაფვოდეს იმისაკენ, რომ შთამომავლობას დაუტოვოს „სახის სახე“. პლოტინი ნამდვილი ასკეტი იყო. მას არ სწამდა არც ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებანი, არც მისი საზოგადოებრივი თუ პატრიოტული მოვალეობანი. პლოტინის მიმდევრები, განსაკუთრებით საქართველოში კარგად ცნობილი — ნეოპლატონიზმის სირიული სკოლის დამაარსებელი იამბლიხი (გარდ. 330 წ.) და ათენის სკოლის მეთაური პროკლე (410 — 485) — ისეთივე უკიდურეს ასკეტურ შეხედულებებს ქადაგებდნენ.

რა შორსაა ყოველივე ამისაგან ვეფხისტყაოსნის შემოქმედი.

მაგრამ მივიდეთ ახლო და ვნახოთ, როგორია პლოტინის გარეგნულად მწყობრი ესთეტიკური კონცეფცია.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი მკიდროდაა დაკავშირებული ემანაციის მოძღვრებასთან.

მშვენიერება მსკვალავს მთელ კოსმოსს, მშვენიერება ყველგანაა: „ერთშიც“, მსოფლიო გონებაშიც, სულშიც, მატერიაშიც. მაგრამ არსებულის მსგავსად მშვენიერებაც ჰქმნის შტაკიედ განსაზღვრულ იერარქიას. რაც უფრო ეშვება იგი ქვევით ემანაციის კიბეზე, მით უფრო ჰკარგავს იგი თავის რომელობას, რომელიც სრულყოფილად მოცემულია მხოლოდ „ერთში“. „ყოველივე ის, რაც განიფინება, ჰკარგავს თავის არსს, — ამბობს პლოტინი. — ძალა სუსტდება, სითბო ცივდება, მსგავსად ყოველი ძალისა კლებულობს სილამაზეც“²¹.

ზოგიერთი ფილოსოფოსი ფიქრობს, რომ სხეულის სილამაზე წარმოიშვება თანაშეზომილობის შედეგად. მაგრამ თანაშეზომილობა გულისხმობს ნაწილთა არსებობას. მაშასადამე, გამოდის, რომ ლამაზი შეიძლება იყოს მხოლოდ რთული. მაგრამ საიდან შეიძლება გაჩნდეს სილამაზე რთულში, თუ იგი არ ყოფილა ნაწილებში? მეორე მხრივ, „თუ ერთი და იგივე პიროვნება სიმეტრიის შეუცვლელად ხან ლამაზად გვეჩვენება, ხან კი ულამაზოდ, განა არ უნდა ითქვას, რომ თანაშეზომილობაში მშვენიერება იქნება ამ ს ხ ვ ა რ ა მ ი ს წ ყ ა ლ ო ბ ი თ?“²².

ძნელი გასაგები არ არის, რომ ეს ს ხ ვ ა რ ა მ ე თვითონ

„ერთია“, რომლისაგანაც გამოსხივდება სამყაროც და მისი მშვენიერებაც.

ლამაზი სხეული, პლოტინის აზრით, წარმოადგენს სახეს, კვალს და აჩრდილს. ის, ვინც ამ უკანასკნელს ქეშმარიტ მშვენიერებად მიიჩნევს, დაემსგავსება ნარცისს, რომელიც წყალში ჩაეშვა თავისი გამოსახულების დასაჭერად. და სიკვდილიც ჰპოვა იქ²³.

„რაში მდგომარეობს ბუნების მოვლენათა მშვენიერება? სად არის წყარო ელენეს ბრწყინვალე სილამაზისა, რომლის ირგვლივ მძვინვარებდა ამდენი ბრძოლა, ან სხვა ქალთა სილამაზისა, რომელნიც არ ჩამოუვარდებიან თვითონ აფროდიტესაც? საიდან წარმოიშვება სილამაზე თვითონ აფროდიტესი, ან რომელიმე ადამიანისა, ანდა ღმერთისა?.. განა ამ წყაროს არ წარმოადგენს იდეა, რომელიც შემოქმედს გადააქვს თავის ქმნილებაზე?.. მშვენიერების წყარო უნდა იყოს პირველადი უსხეულო იდეა, რომელიც ვლინდება არა მატერიაში, არამედ თვითონ შემოქმედში“²⁴.

ესთეტიკურ სრულქმნილებას პლატონმა მიუჩინა ადგილი იმპეყენიურ იდეათა სამყაროში. პლოტინმა აიყვანა იგი უფრო ზევით. ღვთაებრივი მშვენიერება სულიერზე მაღლა დგას, როგორც სულიერი მშვენიერება სხეულებრივზე. ისინი ერთიმეორისაგან გათიშულნი არიან. რაც უფრო ვცილდებით მატერიას, მით უფრო ვუახლოვდებით ესთეტიკურ სრულქმნილებას. და რაც უფრო მეტად განიწმინდება ადამიანი სხეულის სიბილწისაგან, მით უფრო მიუახლოვდება იგი ესთეტიკური სინათლის პირველწყაროს.

მივცეთ სიტყვა თვითონ პლოტინს:

„ჩვენ როდი შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ სული მახინჯდება სხეულთან და მატერიასთან შერევით და შეერთებით, აგრეთვე მათდამი მიდრეკილებით. ეს სიმახინჯე მდგომარეობს იმაში, რომ სული ხდება არა წმინდა, არა შეურეველი, მსგავსად იმისა, როგორც ოქროც (მახინჯდება), როცა მიწის (ნაწილებით) იფარება, და თუ ვინმე ჩამოაშორებს მათ, მაშინ დარჩება (წმინდა) ოქრო, და იგი იქნება მშვენიერი, განთვისებული სხვა (სხეულებისაგან), თავისთავად ქცეული“²⁵.

განწმენდილი სული, გადაქცეული უსხეულო იდეად, მთლიანად ეკუთვნის ღვთაებას, რომელშიაც მოთავსებულია წყარო მშვენიერებისა და ყოველივე იმისა, რაც მსგავსია მისი. „სათნობა და მშვენიერება სულისათვის მდგომარეობს იმაში, რომ დაემსგავსოს ღმერთს, ვინაიდან მისგანაა მშვენიერება და არსებულის ყოველი სხვა ხვედრი“.

„აგრეთვე სული ამშვენიერებს უკვე იმ სხეულებსაც, რომელნიც ასე იწოდებიან: ვინაიდან სული ღვთაებრივია და თითქოს ნაწილია მშვენიერებისა, ამიტომ (ყველა იმ საგანს), რომლებსაც სული ეხება და თავის თავს უმორჩილებს, ამშვენიერებს იგი, რამდენადაც მათ აქვთ უნარი ეზიარონ სილამაზეს“²⁸.

ამ ამონაწერთა ყოველი სიტყვა წარმოადგენს სრულ წინააღმდეგობას იმისას, რითაც სუნთქავს ვეფხისტყაოსანი. განა შეიძლება წარმოვიდგინოთ ამაზე უფრო მკვეთრად დაპირისპირებული თვალსაზრისები? პლოტინის ფილოსოფიური აზროვნება დამახასიათებელია მომაკვდავი ქვეყნის სულისკვეთებისათვის. შემთხვევითი ხომ არაა ის გარემოება, რომ ნეოპლატონიკოსები და მათი მონათესავე ნეოპითაგორელები და იმ დროის მისტიკოსები ასე ბევრს წერდნენ სიკვდილზე. მისი აჩრდილი უკვე დაძრწოდა რომის ვრცელ იმპერიაში, და საუკეთესო ადამიანები სულ უფრო და უფრო ნათლად შეიგრძნობდნენ მის ცივ შეხებას. და რადგან მათ არ გააჩნდათ სასიცოცხლო ძალები გარდუვალი ბედისწერისათვის წინააღმდეგობის გასაწევად, ისინი ეპყრობოდნენ მას შემარავებელი გულგრილობით. მაგრამ იყვნენ ისეთებიც, რომელნიც სიკვდილში ხედავდნენ რაღაც სასურველს და მშვენიერსაც კი. ჩემს მიერ მოყვანილი სიტყვები პლოტინისა სხეულის გარეშე მყოფი სულის სრულყოფილი მშვენიერების შესახებ სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილის ესთეტიკური გამართლება.

7

რა ადგილი აქვს განკუთვნილი ხელოვნებას ამ მისტიკურ ესთეტიკაში?

იდეები, როგორც ცნობილია, გააზრებული აქვს პლატონს

როგორც პირველსახეები, ანუ პარადიგმები, რომლებსაც შეიძლება მიიჩთვებოდნენ მოცემული გრძობადი საგნები. ეს აზრი შესაძლებლობას აძლევდა პლატონს გაეფართოვებინა ხელოვნების შემოწდომის საზღვრები, ხიდი გაედო ორ სამყაროს შუა მხატვრული შემოქმედების საშუალებით. როდესაც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ლაპარაკობენ იდეებისა და იდეალების შესახებ, რომელნიც განსხვავებული არიან მხატვრულ შემოქმედებაში, უეჭველია, იყენებენ პლატონის ტერმინებს, მაგრამ არა პლატონის ცნებებს. თვითონ პლატონმა, როგორც ვიცით, ხელოვნების საზღვრები შემოფარგლა მხოლოდ და მხოლოდ ამქვეყნიური აჩრდილების სამყაროთი. საგნის მოსწრაფებას იდეისაკენ დადებული აქვს საზღვარი. ავიღოთ, მაგალითად, იდეა მშვენიერებისა. იგი გააზრებული აქვს პლატონს, როგორც აბსოლუტური, გარდუვალი და საესებით სრულქმნილი. ამქვეყნიური სინამდვილის საგნები მიიძარებნიან მშვენიერების იდეისაკენ, რომლისაგანაც იღებენ თავის ესთეტიკურ ღირებულებას, მაგრამ ეს უკანასკნელი ყოველთვის შეფარდებითია და იდეის სრულქმნილება მიუწვდომელია საგნისათვის.

იდეალის ასეთი ინტერპრეტაცია, რომელსაც პოტენციურად სახავს პლატონის მეტაფიზიკური სისტემა, მაგრამ მიუღებელი კია თვითონ პლატონისათვის, ხელოვნებათმცოდნეობის ძირითად პრინციპად გადაიქცევა პლოტინის ესთეტიკურ მოძღვრებაში²⁷.

გრძობადი ქვეყნისადმი სიძულვილმა ორიგინალური იდეა უკარანახა პლოტინს: მოენახა ხელოვნებაში ცხოვრების ერთგვარი გამართლება.

საგულისხმოა, რომ პლატონის ესთეტიკაც ძალაში სტოვეებს მიმბაძველობის ცნებას, მაგრამ პლატონისა და არისტოტელესაგან განსხვავებით ამ ცნებას იგი პრინციპულად სხვა გაგებას აძლევს. ხელოვნება პლოტინის აზრითაც მიბაძვავა, მაგრამ ხელოვნება იმავე დროს შემოქმედებაა; ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანს შესაძლებლობა აქვს ამაღლდეს წარმავალ სინამდვილეზე და მიუახლოვდეს იდეათა სამყაროს, ე. ი. მიბაძვავ თვითონ იდეას²⁸.

მაგრამ უმჯობესია მივცეთ სიტყვა თვითონ პლოტინს.

„წარმოვიდგინოთ, რომ ჩვენს წინაშეა მარმარილოს ორი ზოდი, — ერთი სრულიად დაუმუშავებელი, მეორე კი დამუშავებული ხელოვანის ხელით და გადაქცეული ან რომელიმე ღმერთის, მაგალითად, მუზის ან ქარიტის ქანდაკებად, ან ისეთი ოდამიანის ქანდაკებად, რომელიც ჩვეულებრივი კი არ არის, არამედ სახელგანთქმულია თავისი სრულქმნილი სილამაზით. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ უყოყმანოდ ვცნობთ, რომ ძარმარილოს დამუშავებული ზოდი მშვენიერია, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ეს მარმარილოს ზოდია, — ეს რომ ასე იყოს, მაშინ მეორე, დაუმუშავებელი ზოდიც მშვენიერი იქნებოდა, — არამედ იმიტომ, რომ ხელოვნებამ განსახეულა მასში განსაზღვრული ფორმა, იდეა. ამ ფორმას, იდეას არ ჰქონდა სხეულებრივი ბუნება, არამედ ქვაში განსხეულებამდე არსებობდა მოქანდაკის სულში, და ამასთან არსებობდა მასში იმდენად, რამდენადაც ის იყო ხელოვანი და არა რამდენადაც მას ჰქონდა თვალები და ხელები. მაშასადამე, ხელოვნებაში ცოცხლობდა უმადლესი სილამაზე. მას არ შეეძლო განსხეულება მარმარილოს ზოდში, მაგრამ უდრედა რა თავის თავს, მან დაბადა მეორე, სილამაზის უფრო დაბალი საფეხური. ეს საფეხური თავის მხრივ არ დარჩენილა ხელოვნებად წმინდა სახით. ის დაემორჩილა მოქანდაკის ნებისყოფას იმდენად, რამდენადაც ქვა ემორჩილებოდა ხელოვნების ზეგავლენას. ხოლო თუ ხელოვნება ნამდვილად ანსახიერებს იმას, რასაც ის ფლობს და რაც მის ბუნებაშია (ის კი სილამაზეს ჰქმნის ამ ნაწარმოების იდეის ჩარჩოებში), მაშინ ის თვითონაა მშვენიერი, ამ სიტყვის უფრო მაღალი და მართებული მნიშვნელობით, ვინაიდან მის განკარგულებაშია ისეთი სილამაზე, რომელიც გაცილებით მაღლა დგას ხელოვნების ნაწარმოებებში გამოვლენილ სილამაზეზე. როდესაც სილამაზე სახიერდება განსაზღვრულ მასალაში, ის თხელდება, სუსტდება, შედარებით იმ სილამაზესთან, რომელიც უცვლელად იმყოფება იდეაში... ყოველი შემოქმედებითი პრიციპი, აღებულებული დამოუკიდებლად, თავის ქმნილებებაზე მაღლა უნდა იდგეს... ვინმემ რომ შეიძლოს ხელოვნებანი იმისათვის, რომ ისინი თავის ქმნილე-

ბებში ბაძვენ ბუნებას, ამაზე, უწინარეს ყოვლისა, უნდა ვუ-
პასუხოთ, რომ თვითონ ბუნების ქმნილებებიც მიმბაძველობას
წარმოადგენენ. შემდეგ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ
მიმბაძველობის ობიექტს წარმოადგენენ
არა ბუნების მოვლენები, როგორც ასეთნი,
არამედ ის იდეები, რომელთაგანაც წარ-
მოიშვა ბუნება“²⁹.

ამ ამონაწერში გადმოცემულია პლოტინის მთელი მოძღვ-
რება ხელოვნების შესახებ. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვე-
ჩვენოს, რომ პლოტინმა აღმოაჩინა ესთეტიკური კანონი, რო-
მელიც გვეუბნება, რომ ხელოვნება თავის ქმნილებებში განა-
სხეულებს იდეებს და ეს უკანასკნელი მოცემულ სინამდვი-
ლეს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ მის დედაარსს გამოხატა-
ვენ. ასეთია რუსთაველის თვალსაზრისი, რაშიც ქვევით დავრ-
წმუნდებით. ნეოპლატონიზმი, ცხადია, ვერ გაიზიარებდა ასეთ
შეხედულებას.

პლოტინის კონცეფციის საფუძველს შეადგენს ესთეტი-
კურ ღირებულებათა ემანაციის პრინციპი. ამ პრინციპის თანახ-
მად „ერთი“ ანუ ღმერთი, საიდანაც იწყება არსებულის გამოს-
ხივება, წარმოადგენს ამავე დროს უმაღლეს ესთეტიკურ ღი-
რებულებას. ამ ერთის ქვევით ერთიპირობის მიყოლებით გან-
ლაგებული არიან ემანაციის შემდგომი საფეხურები. გრძნო-
ბადი ქვეყანა, რომელიც მოკლებულია შემოქმედებით პრინ-
ციპს (აქ ხომ ჩამქრალია ემანაციის სხივი!) განწმენდილია
ყოველგვარი თავისთავადი ხასიათის ესთეტიკური ღირებულე-
ბისაგან. ამიტომ, პლოტინის შეხედულებით, იგი ვერ გახდება
ხელოვნების დასაყრდენი. ხელოვანმა უნდა მიბაძოს არა
გრძნობად სინამდვილეს, სადაც სხივი ჩამქრალია, არამედ
იდეებს. ამით პლოტინმა იხსნა ხელოვნება ნატურალიზმისაგან,
მაგრამ, საკითხი ისმის, სად მიჰყავს ამ თეორიას ხელოვნება?

პლოტინის „იდეები“ უცვლელადაა ნასესხები პლატონიზ-
მის არსენალიდან, ესე იგი ისინი ლოგიკური განზოგადობები
კი არ არიან, არამედ ჰიპოსტაზირებული ცნებები. იდეათა სამ-
ყარო — გარდუვალი და მარადიული სქემების სამყაროა.

იდეები უცვლელია, უძრავი, სტატიკური. თუ ხელოვანი მხატვრულ სახეს ჰქმნის არა ბუნებაში არსებული კერძობითი საგნის. არამედ იდეის მიბადებით. ეს იმას ნიშნავს. რომ მხატვრული სახე მოკლებული ყოფილა ცოცხალ. დინამიურ ბვისებებს.

აეილოთ. მაგალითად. ადამიანი, ეს ძირითადი მასალა ხელოვნებისა. იდეათა სამყაროში ადამიანი კონკრეტული პიროვნება კი არ არის, არამედ ჰიპოსტაზირებული, ესე იგი რეალურად არსებული ლოგიკური ცნება, სხვანაირად რომ ვთქვათ — ზოგადი ადამიანი. (დიდი ფანტაზიაა საქირო, რომ წარმოიდგინო რეალურად არსებული ზოგადი ადამიანი!). როგორი იქნება მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანის სახე, თუ ხელოვანმა შექმნა იგი არა კონკრეტული მასალის საფუძველზე. არამედ ამ აბსტრაქტული იდეის მიხედვით? განა ნათელი არ არის. რომ ჩვენ საქმე გვექნება სქემასთან და არა ხორცშესხმულ არსებასთან?

ახლა ცხადია აგრეთვე განსხვავება პლატონსა და პლოტინს შორის. პლატონმა მოსწყვიტა ხელოვნება ზოგადს და მიაჯაქვა იგი კერძობითს. ნეოპლატონიზმი დგას საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე. გამოაცხადა რა ხელოვნების სფეროდ იდეათა სამყარო, პლოტინმა მოსწყვიტა იგი კერძობითს, ე. ი. კონკრეტულ სინამდვილეს და მიაჯაქვა იგი იდეებს ანუ ზოგადს.

როგორ არის გადაწყვეტილი ეს საკითხი ვეფხისტყაოსანში?

წინა თავებში პლატონის, არისტოტელეს და რუსთაველის შეხედულებათა შედარებითი მეთოდით განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ მხატვრული სახის სინამდვილისადმი მიმართების საკითხში არისტოტელე და რუსთაველი დგანან ერთ პოზიციაზე: მხატვრულ სახეში ხორცშესხმულია სინამდვილის ზოგადი, ტიპიური ნიშნები. ამით მხატვრულ შემოქმედებას ენიჭება შემეცნებითი მნიშვნელობა და იგი სიბრძნისმეტყველების, ფილოსოფიის დარგად იქცევა. ასეთია ესთეტიკური აზრი რუსთაველის ცნობილი ფორმულისა „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“.

რუსთაველის გმირთა ხასიათებში ჩვენ აღვიღად აღმოვაჩინეთ ამ ზოგადს. ამაზე მიუთითებს, თუ გნებავთ, ის გარემოება, რომ საქართველოში მათი სახელები დიდი ხანია, რაც საზოგადო სახელებად გადაიქცნენ. ტარიელობა, ავთანდილობა ან ნესტან-დარეჯანობა — ეს ხომ უკვე ქართული სალაპარაკო ლექსიკის სიტყვებია, რომელნიც თავისთავად მოწმობენ იმას, რომ ვეფხისტყაოსანის პერსონაჟებს ტიპური მნიშვნელობა აქვთ.

მაგრამ ჩვენ ახლა ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ ზოგადობის დადასტურება ჯერ კიდევ არ ახასიათებს ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟებს. ზოგადი ადამიანი არც ბუნებაში არსებობს და, საბედნიეროდ, არც რუსთაველის პოემაში. აქ მოქმედი პირები ისე არ ჰგვანან ერთმანეთს, არც თავისი წრის პირებს, არც, მით უმეტეს, სხვა საზოგადოებრივ ფენათა წარმომადგენლებს, როგორც ეს ჩვეულებრივ ცხოვრებაში გვხვდება. თვითუფლები მათგანი მკვეთრად თავისთავადია, ე. ი. ცოცხალი პიროვნებაა, თვითუფლების ხასიათი, ჰეგელის სიტყვით რომ ვთქვათ, „სავესებით დამოუკიდებელ სამყაროს“ წარმოგვიდგენს.

ვიდრე ამ თვალსაზრისით განვიხილავდეთ მათ ხასიათებს, ჩვენ ჯერ უნდა გავარკვიოთ რუსთაველის თეორიული შეხედულება ამ საკითხზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მიერ წარმოდგენილ ესთეტიკურ კონცეფციას არ ექნება ლოგიკური დასაყრდენი. როგორც დავინახავთ, რუსთაველი, მართლაც, მიღის ხასიათების ასეთ გაგებასთან არა მარტო მხატვრული აღლოთი, არამედ თეორიული გააზრებითაც.

რუსთაველი ჯერ პროლოგში აღნიშნავს, რომ კაცთათვის მოცემული ქვეყანა „უთვალავ ფერთა“ სახით არის გაშლილი. ცხადია, ეს უნივერსალური პრინციპი მოიცავს ყველა საგანსა და მოვლენას, მათ შორის ადამიანსაც. შემდეგ რუსთაველი გამოდის პოეტური დეკლარაციით. იგი აცხადებს, რომ მისი ქების საგანი იქნება სამი სწორუპოვარი გმირი („სამთა ფერთა საქებელთა ლამის ლექსთა უნდა ვლენა“; 10.4) და პირველ რიგში — უმშვენიერესი მათ შორის — ტარიელი. რასაკვირველია, დასახელებული გმირები შექმბული იქნებიან ცხოვრების

ვრცელ ფონზე, მოქმედებაში, საზოგადოებასთან, ადაზნებთან ურთიერთობაში. ვეფხისტყაოსნის ძირითად ტექსტში, ამბავის ცოცხალ მიმდინარეობაში რუსთაველი უკვე პირდაპირ გვაუწყებს, რომ მისი გმირები თავისთავადი პიროვნებანი არიან. ის წერს: „კ ა ც ი ა რ - ყ ვ ე ლ ა ს წ ო რ ი ა , დ ი დ ი ძ ე ს კ ა ც ი თ კ ა ც ა მ დ ი ს“ (952,4). ცხადია, ეს დისტანცია ადამიანთა შორის („დიდი ძეს კაცით კაცამდის“) განიზომება არა ზოგადი ნიშნებით, არამედ მათი პიროვნული ურთიერთგანსხვავების კოორდინატებით.

ამ დებულებაში განვითარებული აზრის პარალელს გვაძლევს სტრ. 317,4; რუსთაველის ყოველ გმირს შეუძლია თავისთავზე თქვას ის, რასაც ამ ტაეპში ფარსადანი ამბობს სარიდანზე: „მ ა ს ა რ ა ვ ჰ გ ა ვ ა ს რ ე , ვ ი თ ა მ ე ს ხ ვ ა კ ა ც ი ა რ ა მ გ ა ვ ს ა“.

როგორც არჩილ მეფის „გაბაასებიდან“ ჩანს (სტროფი 35: „რუსთველმა თქვა კაცის-კაცად საქმე რამე დიდი ძესა“), რუსთაველის ამ ფორმულას ძველადაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, ცხოვრებაზე ღრმა დაკვირვებისა და მისი კეშმარიტი ცოდნის შედეგად სთვლიდნენ.

რუსთაველი იმასაც გარკვევით გვეტყვის, თუ რა განსაზღვრავს ადამიანის ქცევას, მოქმედებას. ასეთი შეიძლება იყოს ორი ფაქტორი: გარემო და ადამიანის ხასიათი. ვეფხისტყაოსნის გმირთა ყოველ ქცევაში, სულ ერთია ავიღებთ მას ცალკე სიტუაციებში თუ მთელი ამბავის გასწვრივ, ჩვენ ადვილად აღმოვაჩინებთ ერთსავე და მეორესაც. გმირის საქციელი ზუსტად არის დეტერმინირებული, ჯერ ერთი, გარემოთი. მაგრამ რუსთაველის შეხედულებით, ადამიანის ქცევას როდი განსაზღვრავს მარტო ობიექტური ფაქტორი. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ერთსა და იმავე გარემოში გმირების ქცევა იდენტური უნდა ყოფილიყო. ნამდვილად თვითულის რეაქცია მკვეთრად თავისთავადია. რით აიხსნება ეს? უეჭველია იმით, რომ ადამიანის ქცევას განსაზღვრავს მეორე ფაქტორიც — ხასიათი: „კ ო კ ა ს ა შ ი გ ა ნ რ ა ც ა დ გ ა ს , ი გ ი ვ ე წ ა რ მ ო ს დ ი ნ დ ე ბ ი ს“ (1094,4). ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟების ქცევაც ასე უნდა გავიგოთ. მაგალითად, თუ ტარიელსა და ავთანდილს შევუყუ-

ლით როლებს, მაგრამ უცვლელად დავტოვებთ მათ ხასიათებს, უსათუოდ შეიცვლება პოემის ამბავიც, ვინაიდან თვითეული მათგანი სხვა სიტუაციებში მოიქცევა საკუთარი ხასიათის შესაბამისად.

რა უნდა ეწოდოს მხატვრული ასახვის იმ მეთოდს, რომელსაც რუსთაველი გვთავაზობს?

არ შეიძლება არსებობდეს ორი აზრი იმის შესახებ, რომ აქ საქმე გვაქვს რ ე ა ლ ის ტ უ რ მ ე თ ო დ თ ა ნ. მართლაცდა, რაში მდგომარეობს რეალიზმის არსი, რა ძირითად ნიშნებს გულისხმობს სინამდვილის რეალისტური წარმოქმნა მხატვრულ სახეებში? ამ კითხვაზე დამარწმუნებელ პასუხს მოგვცემენ რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელნი და, პირველ რიგში, მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები. „რეალიზმი, — წერდა ენგელსი, — დეტალების სიმართლის გარდა ტიპურ გარემოებაში ტიპურ ხასიათთა წარმოქმნის სიმართლესაც გულისხმობსო“. მაგრამ რა არის ტიპური? ენგელსის აზრით, ტიპურის არსებითი ნიშნებია კერძობითისა და ზოგადობის ერთიანობა. თქვენს რომანში, წერდა ენგელსი გერმანელ მწერალს მ. კაუტსკის, — „თვითეული სახე ტიპია, მაგრამ ამასთან ერთად საესეზით განსაზღვრული პიროვნებაც“³⁰, ე. ი. ზოგადი და ინდივიდუალური ერთიმეორისაგან გათიშული კი არ არიან, არამედ ერთიმეორეს შეიცავენ. „ცალკეული, — წერს ლენინი, — მხოლოდ იმ ურთიერთობაში არსებობს, რომელსაც ზოგადისაგან მიცვევართ. ზოგადი მხოლოდ ცალკეულში, მხოლოდ ცალკეულის შემწეობით არსებობს. ყოველი ცალკეული (ასე თუ ისე) ზოგადია. ყოველი ზოგადი ცალკეულის (ნაწილი, მხარე ან დედაარსია)³¹“.

რეალიზმი როგორც ცოცხალ სახეებში გამოხატული ცხოვრების სიმართლე — აი ქართული რეალისტური მწერლობის უდიდესი მესიტყვის ილია ჭავჭავაძის აზრიც ამ საკითხში. მაგრამ ილიას შეხედულებანი შემდეგი თავისთვის უნდა გადაედოთ, როცა რუსთაველის რეალიზმი თავისებურებათა განხილვას შევუდგებით. იქ ჩვენ ვნახავთ, რომ კერძობითისა და ზოგადობის ერთიანობის კონცეფციით ილია ჭავჭავაძემ პირველმა სცადა ვეფხისტყაოსნის რეალიზმის დასაბუთება.

მხატვრული სახეების ასეთ გაგებას ვრცლად ასაბუთებენ რუსული რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელნი — ბელინსკი, ჩერნიშევსკი და დობროლუბოვი. „ხელოვნება არის სინამდვილის ასახვა, — წერს ბელინსკი; მაშასადამე, „პოეტი უნდა გამოხატავდეს არა კერძოსა და შემთხვევითს, არამედ საერთოსა და აუცილებელს“³². მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, თითქოს პოეტი აბსტრაქტული ცნებებით მსჯელობდეს. განსხვავება სიბრძნისმეტყველსა და მწერალს შორის ისაა, რომ პირველი „სილოგიზმებით მეტყველებს“, მეორე კი — „სახეებითა და სურათებით“³³. ამიტომ „ქეშმარიტი ნიჭისთვის თვითელი პიროვნება ტიპია, და თვითელი ტიპი კი მკითხველისათვის არის ნ ა ც ნ ო ბ ი უ ც ხ ო ბ ი“³⁴.

ანალოგიური ამონაწერების რიცხვი შეგვეძლო დაუსრულებლად გაგვემრავლებინა. ჩვენ ვერ შევხვდებით მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ისეთ რეალისტს, რომ იგი თავისი შემოქმედებითი მეთოდის დამახასიათებლად არ თვლიდეს ზემოაღნიშნულ ნიშნებს.

სინამდვილის ტიპიურ ასახვას ხელოვნება გამოყავს იმ დამმცირებელი საყვედურისაგან, თითქოს მისი სახეები ნამდვილად არსებული საგნების ფერმკრთალ გამეორებას წარმოადგენდნენ. რეალისტური მეთოდისათვის, რა თქმა უნდა, არ გამოდგება ანტიკურ ესთეტიკაში შემოღებული „მიმბაძველობის“ ტერმინი. მოეხსნათ, თუ გნებავთ. პლატონის მეტაფიზიკურ სისტემას იღეათა სამყარო და ვიკითხოთ: რას აძლევს ხელოვნებას მისი მიმბაძველობის თეორია? მხოლოდ არსებულის ასლს. ჰეგელისა არ იყოს, ასეთი მიმბაძველობითი ხელოვნება „ვერ უძლებს ბუნების კონკურენციას და იგი ემსგავსება ნელა მცოცავ ქიას, რომელსაც სურს დაეწიოს სპილოს“; ამგვარი ნაწარმოებები ჩვენ ისეთსავე სიამოვნებას გვანიჭებენ, როგორსაც თვალთმაქცობა; კანტი ამბობდა, რომ „ჩვენ მალე გვწყინდება ადამიანი, რომელიც სრულყოფილად ბაძავს ბუღბულის გალობას (არიან ასეთები), და რა წამს აღმოვაჩინოთ, რომ მღერის ადამიანი და არა ბუღბული, ჩვენ მალე აგვიცრუვდება ხოლმე გულიო“³⁵. „მიმბაძველობაში“ არ იგულისხმება ის, რაც არსებითია ქეშმარიტი ხელოვნებისათვის — ს ი ნ ა მ დ ვ ი

დასწრებით შევხვდებით მის წარმოქმნას. შესანიშნავად განმარტა რეალისტური ხელოვნების ეს მომენტი ბალზაკმა. „ხელოვნების ამოცანა ის კი არაა, — ამბობს იგი, — რომ გადაღებულ იქნას ბუნების ასლი, არამედ ის, რომ გამოიხატოს იგი... ჩვენ უნდა ჩაეწვედეთ გონებას, აზრს, საგანთა და ადამიანთა სახეს! შთაბეჭდილებები! შთაბეჭდილებები! ძაგრამ ეს ხომ ცხოვრების შემთხვევითობანია და არა თვითონ ცხოვრება“ (ნოველა „უცნობი შედეგები“).

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ვეფხისტყაოსანს, უნდა ვლინდეს, რომ მასში წარმოსახულია არა შთაბეჭდილებანი, არამედ ცხოვრების შინაგანი აზრი და ეს უკანასკნელი გაშლილია ცოცხალ სახეებში. რუსთაველს ნათლად აქვს გაცნობიერებული მხატვრული სახე როგორც ზოგადისა და კერძობითის ერთიანობა.

ამით ჩვენ დამთავრებულად უნდა ჩავთვალოთ პირველი საკითხის განხილვა. ანტიკური ესთეტიკური აზროვნების ფონზე, ვფიქრობ, უკვე გამოიკვეთა რუსთაველის აზრი მხატვრული სახის ბუნებაზე. როგორც დაეინახეთ, მას არაფერი აქვს საერთო პლატონიზმისა და ნეოპლატონიზმის კონცეფციებთან. გერჯეობით ჩვენ მხოლოდ იმის დადასტურება შეგვიძლია, რომ რუსთაველის შეხედულება საკითხის ძირითად მომენტებში ზუსტად უახლოვდება არისტოტელეს შეხედულებას. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, თითქოს რუსთაველის შეხედულება შემუშავებული იყო არისტოტელეს გაცლენით. ჩვენს განკარგულებაში არ არის არც ერთი ფაქტი, რომ იგი რაიმე საფუძველს გვაძლევდეს ასეთი დასკვნის გამოყენებისათვის. პირიქით, ყველაფერი ლაპარაკობს იმის სასარგებლოდ, რომ რუსთაველისა და არისტოტელეს კონცეფციები მიღებულია ერთიმეორისაგან დიამეტრალურად განსხვავებული გზებით. არისტოტელე იყო ფილოსოფოსი და არა ხელოვანი. მან დიდი გულისყურით შეისწავლა ძველბერძნული უმდიდრესი მწერლობა. მისი მიზანი იყო გაერკვია სიტყვის ოსტატობისა და ხელოვნების კანონები. ზუსტი ინდუქტიური აზროვნების საშუალებით მან, მართლაც, მოუპოვა ბერძნულ მწერლობას თეორიული საფუძველი, რო-

მელიც თავის მნიშვნელოვან ნაწილში დღესაც ინარჩუნებს პირვანდელ ძალას. ამრიგად, არისტოტელე მივიდა თავის კონცეფციასთან არა საკუთარი მხატვრული შემოქმედებიდან (ასეთი რამ მას არ გააჩნდა), არამედ ობიექტური ლიტერატურული ფაქტების ანალიზიდან. ერთი წუთით რომ წარმოგვედგინა, რომ არისტოტელეს განკარგულებაში ყოფილიყო ვეფხისტყაოსანიც, უეჭველია, ის მასაც დაემყარებოდა ისევე, როგორც დაემყარა თავის თანამემამულე მწერლებს. რუსთაველი, როგორც პოეტი და მოაზროვნე, მიდის სრულიად სხვა გზით — საკუთარი შემოქმედებიდან თეორიული გააზრებისაკენ. მაშასადამე, ჩვენ სრული სოფუძველი გვაქვს დავასკვნათ, რომ რუსთაველისა და არისტოტელეს შეხვედრა გვიდასტურებს მხოლოდ ერთ რამეს — თვითონ ამ კონცეფციის შეუმცდარობას.

8

ვეფხისტყაოსნის დაკვირვებული შესწავლა დაგვარწმუნებს, რომ რუსთაველის „სიბრძნე“ არ დაიყვანება მთლიანად ინტელექტუალურ აქტებზე, სხვანაირად რომ ვთქვათ, შემეცნება არის „სიბრძნის“ არა ერთადერთი, არამედ მხოლოდ ერთ-ერთი მომენტი. მეორეა პრაქტიკული ფილოსოფია.

რუსთაველოლოგიის ისტორიაში შეინიშნება ერთი საგულისხმო გარემოება: პირველად შემჩნეულ იქნა ვეფხისტყაოსნის პრაქტიკული, ზნეობრივი სიბრძნე, ხოლო რეალისტური შემეცნებითი მნიშვნელობის დადასტურებას დასჭირდა საკმაოდ დრო და ერთიმეორისადმი საწინააღმდეგო შეხედულებათა დაძლევა.

ვეფხისტყაოსნის მეცნიერული შესწავლის პირველ ცდას წარმოადგენს ვახტანგ მეექვსის „თარგმანი პირველი წიგნისა ამის ვეფხისტყაოსნისა“, რომელიც დართული აქვს პოემის 1712 წლის ბექდურ გამოცემას (აღდგენილია აკად. ა. შანიძის მიერ, 1937 წ.). ამ კომენტარებში ვახტანგმა ერთგვარად შეაჯამა და კრიტიკულად შეამოწმა XVII საუკუნის მწერალთა ცალკეული რუსთველოლოგიური დაკვირვებანი. იმავეთვე

იყო შემჩნეული ვეფხისტყაოსნის ორი უდიდესი ღირსება: სიბრძნე და პოეტური ვირტუოზობა.

როგორ ესმოდათ მაშინ რუსთაველის „სიბრძნე“?

ვახტანგი ვრცლად ეხება ამ საკითხს. მისი აზრით, ვეფხისტყაოსანში ჩვენ ვპოულობთ არა რეალისტურ ცოდნას არსებულ სინამდვილეზე, არამედ სამოძღვრებო ზნეობას, ე. ი. რუსთაველის „სიბრძნე“ ეთიკური და არა შემეცნებითი.

მოვეუსმინოთ მის არგუმენტაციას.

როგორც ცნობილია, რუსთაველის მრწამსად ვახტანგს მიაჩნია ორთოდოქსალური ქრისტიანიზმი. „თარგმანში“ დაწვრილებით არის განხილული ამ რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობისათვის „სახიფათო“ სტროფები ვეფხისტყაოსანიდან და ის აზრია განვითარებული, რომ პოეტმა ალეგორიულად შეაქო „საღმრთო მიჯნურობა“ და არა ამქვეყნიური ვნებები. საყურადღებოა პროლოგის ესთეტიკური სტროფების (6—9, 12—19) განმარტება. ვახტანგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პროლოგში რუსთაველი ლოგიკური ცნებებით იცავს საღმრთო ალეგორიზმს და რელიგიური პოეზიის პრიორიტეტს. ასე, მაგალითად, მე-18 სტროფს ვახტანგი ასეთ კომენტარს ურთავს: „ეს ესაია წინასწარმეტყუელის სიტყუა უთქვამს: ესაია იტყვის ვა მათვინ რომელნი წერენ სიცრუესა და ესეც ასრე ამბობს იმათათვის: მელექსე ხამს თავის ნაჭირნახულევს ცუდს საქმეზეო არ აბრკმევდეს და ცუდზედ არაზედ უბნობდესო... ერთს სამიჯნუროდ ღმერთს უბნობს: ერთი ის უნდა უჩნდეს სამიჯნუროდ და იმას ეაშიყებოდეს: და ყუელას იმისთვინ მელექსე ხელოვნობდეს იმას აქებდეს და იმას ამკობდეს: და იმის მეტი ნურავინ უნდა საქებრად და ენას მისთვის ამუსიკებდესო“ (გვ. სჟთ).

ჩაოდენ მცდარია ეს აზრი ვეფხისტყაოსანზე, საკმაოდ ვრცლად და საფუძვლიანად არის გაშუქებული რუსთაველოლოგიაში და ამიტომ ჩვენ აქ შეგვიძლია დავკმაყოფილდეთ მხოლოდ მისი კონსტატაციით.

ამჯერად ჩვენთვის საყურადღებოა სხვა საკითხი, სახელდობრ, მხატვრული სახისა და სინამდვილის ურთიერთმიმარ-

თემა. ვახტანგა დარწმუნებულია, რომ ვეფხისტყაოსანი თავიდან
სიუჟეტით და სახეებით „ზღაპარია“ და არა ცხოვრების სარ-
კე. ავიღოთ, მაგალითად, მე-7 სტროფის პირველი ორი ტაეპი:
„მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის ზეუშრობილი;
მისებრი მართ დაბადებით ვინმცა ყოფილა შობილი!“ ვახტან-
გის ორთოდოქსალური ქრისტიანიზმისათვის, რა თქმა უნდა,
მიუღებელია ტარიელის და მისი წრის პერსონაჟების ასეთი
გაიდება. ისინი ხომ ქრისტიანული რწმენის აღმსარე-
ბელნი არ არიან! მაშასადამე, სტრიქონები მეტისმეტად „სახი-
ფათოა“. საჭიროა მათი „მორგება“, „შეთანხმება“ ქრისტიან-
ულ მორალთან, და ვახტანგი ასეთ განმარტებას იძლევა: „ამას
იმისთვის ამბობს იმ ამბავს ზღაპრად ხდის: არც და-
ბადებულან და არც ვის დაბადებულს იმას უღრის: თვარა დი-
ამც გმირები იმათთან არა ყოფილიყოს თვარა იმას აქეთ რამ-
დენი წმინდა კაცნი დაბადებულან იმათ როგორ აჯობინებდა
მაგრამ უბნობს ზღაპარია არა იყუნენ რაო: მე
რუსთველმან გავლექსე ამიენის ტყუილის თქმისათვის
ლახვარ გულ დასობილმა“ (გვ. სჟა).

მართლაცდა, განა ნათელი არ არის, რომ ტარიელის, ავთან-
დილის, ფრიდონის, ნესტანის და თინათინის აღიარება იდიო-
ლურ გმირებად სრულიად შეუთავსებელია ორთოდოქსალურ
ქრისტიანიზმთან? კომენტატორი დგას ალტერნატივის წინაშე:
ან ერთი, ან მეორე. აპრიორულად შემუშავებულ
მსოფლმხედველობის პოზიციას ვახ-
ტანგი ლოგიკურად მიჰყავს ვეფხისტყაოს-
ნის მთავარ პერსონაჟთა რეალიზმის უარ-
ყოფასთან.

მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ამ ირრეალისტურ
ესთეტიკურ კონცეფციას ვახტანგი არ ავრ-
ცელებს პოემის პრაქტიკულ სიბრძნეზე.
განა ზღაპრული გმირების ამბავი კი არ შეიძლება სასარგებლო
იყოს? რუსთველი იმსახურებს დადი „რიტორისა და ბრძენი
მეცნიერის“ სახელს იმიტომ, რომ მისი „კეთილად ნამუშავევი
სამუშაჲო“ ემსახურება პოლიტიკური, სოციალური თუ ყო-
ფაცხოვრებითი საკითხების გონივრულ მოწესრიგებას და აღა-

მიხილეთ და ერთობ ნთელი ხალხის ზნეობრივ ააღლებათ. ვეფხისტყაოსანი შეიცავს პრაქტიკული ფილოსოფიის ამოიწურავ კოდექსს, იგი სამოდღერებო, აღმზრდელობითი რომანია. ეს მაღალი კეთილშობილი აზრი ვახტანგის განმარტებათა საფუძველს შეადგენს. მის თარგმანს წითელ ზოლად გასდევს მკვეთრად გამოხატული დიდაქტიკური ტენდენცია. „ეს ბატონყმობის სასწავლელად უთქვამს“ (სტრ. 64, გვ. ტზ), „გლახათ მოწყალებას ისწავლება“ (სტრ. 158, გვ. ტიდ), „ბატონის სიკუჭდილისათვის ყმის გლოვიარობას ისწავლება“ (სტრ. 169, გვ. ტიე), „გაკირვებულ კაცს ასწავლის ქირში ასე მაგრა უნდა იყოსო“ (სტრ. 190, გვ. ტიზ), „ამას ისწავლება სიკუდილი სჯობს აუგიანს სიცოცხლესო“ (191, გვ. ტის), „ცოლ ქმართ სიყუარულს ისწავლება“ (სტრ. 713, გვ. ტლე), „კაცის გულის სიხარბეს და გაუძლომლობას ისწავლება“ (სტრ. 718, გვ. ტლე) და სხვა. ვეფხისტყაოსნის სამოდღერებო მასშტაბები მეტად ვრცელია, იგი მთელ ცხოვრებას მოიცავს, ადამიანის ქცევის ყოველ მხარეს ეხება. „რუსთველისა წიგნი სულ სასწავლებელი არის“ (გვ. ტკ). პოემა „ისწავლება“ არა მარტო იმას, როგორი უნდა იყოს ქვეყნის მმართველი, ვასალური ურთიერთობა, ან რა არის სიყვარული, მეგობრობა და სხვა მსგავსი კეთილშობილი გრძნობები და ზნეობრივი მოვალეობანი, არამედ ისეთ წვრილმანებსაც კი „კაცის შეყრა და ამბის კითხვა თუ აღერსი როგორ უნდა“ (სტრ. 284, გვ. ტკა).

ამრიგად, ვახტანგის აზრით, ვეფხისტყაოსანი ირრეალისტურია თავისი მხატვრული მასალებით, სიუჟეტით და მთავარი პერსონაჟებით და რეალისტურია იმ მაღალი პრაქტიკულ-ფილოსოფიური და მორალისტური ტენდენციით, რომელიც მსკვალავს მთელ მის მხატვრულ ქსოვილს.

როგორც უკვე ვთქვით, ვახტანგის კომენტარები წარმოადგენენ პირველ რუსთველოლოგიურ შტუდიებს და მათში ერთგვარად შეჯამებულია მე-17 საუკუნის ცალკეული კრიტიკული დაკვირვებანი ვეფხისტყაოსანზე. რუსთაველის სიბრძნე და პოეტური ოსტატობა შემჩნეული იყო ვახტანგზე ადრე. იგივე

უნდა ითქვას რუსთაველის „სიბრძნის“ ეთიკურ ინტერპრეტაციაზე და მისი მხატვრული სახეების ირრეალიზმზე. ვეფხისტყაოსნის პირველი კრიტიკოსებიც პოემის ამბავსა და პერსონაჟებს თვლიდნენ პოეტური ოცნების ნაყოფად, ხოლო მასში ჩაქსოვილ სიბრძნეს, ჩვენი დროის შედარება რომ ვიხმართ, ცხოვრების ზღვაში გასაკვლევ საიქედო კომპასად. ამ მხრივ ვახტანგი მიჰყვებოდა არჩილის ტრადიციას, თუმცა მათი ირრეალისტური კონცეფციების შინაარსი პრინციპულად სხვადასხვა იყო. არჩილის აზრით, ვეფხისტყაოსნის ამბავი „ნაქორია³⁷“, „ზლაპარია³⁸“, მაგრამ იგი იმავე დროს „სიბრძნის ტბა არის³⁹. შემდგომდროინდელმა პოეზიამ, განაგრძობს არჩილი, ერთგვარად შეინარჩუნა რუსთაველის ლექსის ვირტუოზობა თეიმურაზის შემოქმედებაში (ეს აზრი, რა თქმა უნდა, ძალიან შორსაა ქვემარტებისაგან), მაგრამ სიბრძნის თვალსაზრისით კი ვეფხისტყაოსანი ისევ მიუწვდომელ ნიშნულად დარჩა: „თუმც უხვია თეიმურაზ, მაგრამ სიბრძნეა კი არ გასცემსო“⁴⁰.

იგივე უნდა ითქვას ფეშანგისა (XVII ს.) და თეიმურაზ მეორის (XVIII ს.) მოსაზრებათა შესახებაც. ესენიც ვეფხისტყაოსნის სახეებს თვლიან ირრეალისტურ სახეებად, მაგრამ პოემაში მანც „სიბრძნის ტბად“ მიაჩნიათ. არც ერთ დასახელებულ მწერალს არ ესმის, რომ მხატვრულ სიმართლეს თავისი სპეციფიკური ბუნება და კანონზომიერება გააჩნია და იგი არ შეიძლება ირრეალისტურად ჩაითვალოს მხოლოდ იმიტომ, რომ ზუსტად არ ემთხვევა რეალურს. ამ მხრივ საყურადღებოა ფეშანგის შენიშვნა; იგი ამბობს: რუსთაველმა „მრუდიც მართლად გამართა, ნახულთა დასადარია“⁴¹. თუ ვეფხისტყაოსანში „მრუდი“ მართლად არის გამართული და „ნახულს“, ე. ი. რეალურად არსებულს შეიძლება დავადართო, მაშ იგი რეალისტური ნაწარმოები ყოფილა და რაღა საფუძველი აქვს რუსთაველის ირრეალისტობის თეორიებს.

ამრიგად, ფეშანგი, არჩილი, ვახტანგი, თეიმურაზ მეორე რუსთაველის „სიბრძნეს“ თვლიან მხოლოდ პრაქტიკულ-ფილოსოფიურ, ეთიკურ კატეგორიად, რომელიც ზღაპრულ ამბავშია ჩაქსოვილი და მისგან გამომდინარეობს, როგორც მო-

რალი იგავისაგან. რუსთაველის „სიბრძნის“ ასეთი გაგება, რა თქმა უნდა, სავსებით სწორია, მაგრამ ამდენადვე მცდარია, იმის მტკიცება, თითქოს ეს სიბრძნე არ წარმოადგენდეს იმავე დროს შემეცნებით კატეგორიას. თეიმურაზ ბატონიშვილი იყო პირველი რუსთველოლოგი, რომელმაც ფრთხილად სცადა დაედგინა ეს ირრეალისტური თეორიები, დაენახა ვეფხისტყაოსანში ქართული სინამდვილის ერთგვარი ასახვა და რუსთაველის „სიბრძნე“ დაეკავშირებინა ამ უკანასკნელთან. თეიმურაზის აზრით, ვეფხისტყაოსანი იმიტომ სარგებლობს უპირატესი მოწონებით „სიბრძნის მოყვარულთა შორის“, რომ იგი „ქართულსა ხარაკტერსა ზედა არსს შეწყობილი“, რომ მასში გამოხატულია ქართველთა ზნეობა და ჩვეულებანი⁴².

თეიმურაზის მოსაზრებაში დასახულია ის ახალი გზა, რომლითაც წავა მომავალში ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური შესწავლა, მაგრამ ის თვითონ ჯერ კიდევ შორსაა მხატვრული რეალიზმის კონცეფციისაგან. რეალიზმის მთავარი მოთხოვნა, რომ ცხოვრება წარმოქმნილი იყოს მწერლის მიერ არა ზოგადად, არამედ ცოცხალ სახეებში, ვეფხისტყაოსნის მიმართ ჯერ ისევე ღიად რჩება.

ამრიგად, მეჩვიდმეტე-მეთვრამეტე საუკუნეებში რუსთველოლოგიამ მტკიცედ შეიმუშავა რუსთაველის „სიბრძნის“ ეთიკური გაგება. რაც შეეხება მეორე გაგებას, რომელიც გულისხმობს ვეფხისტყაოსნის შემეცნებით მნიშვნელობას, ე. ი. ასაბუთებს რუსთაველის რეალისტურ კონცეფციას, იგი პირველად წამოყენებულ იქნა ილია ჭავჭავაძის მიერ. უფრო მეტი პირველად ილია ჭავჭავაძემ სცადა რუსთაველის „სიბრძნის“ ამ ორი გაგების გაერთიანება.

ვეფხისტყაოსნის უპირველესი ღირსება, ილიას აზრით, ის არის, რომ იგი გვესაუბრება არა ზღაპრულ არსებათა შესახებ, არამედ ადამიანთა შესახებ. რუსთაველი „მ ა რ თ ლ ა დ მ კ ვ ლ ე ვ ა რ ი ა“, „ს ა ო ც რ ა დ მ ა რ თ ლ-მ ხ ე დ ვ ე ლ ი ა“, იგი „ლ რ მ ა დ კ ა ც ა დ-კ ა ც ი ს მ ც ო დ ნ ე ა“, მან „ს ა ო ც ა რ ი ღ რ მ ა ც ო დ ნ ა ა დ ა მ ი ა ნ ი ს გ უ ლ ი ს ა დ ა გ ვ ა ნ ა ხ ვ ა“⁴³, მისი გმირები „ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი და სხვანი მამაკაცი და დედაკაცი...

ყველაზედ უწინარეს ადამიანები არიან და, მაშასადამე, ზოგად ადამიანის ბუნების მიხედვით აგებულნი⁴⁴. ერთი სიტყვით, ვეფხისტყაოსანი ბრძნული და მაღალმხატვრული ნაწარმოებია იმიტომ, რომ მასში ასარკულია ცხოვრებისა და ადამიანის შეუმცდარი, ჭეშმარიტი სახე. მაგრამ მისი მნიშვნელობა არ ამოიწურება ამით. ილიას აზრით, ვეფხისტყაოსანი იმავე დროს პრაქტიკულ-ფილოსოფიური და მორალური კოდექსია. რუსთაველის „სიტყვები გაჭირვებაში გულს მოგვფხანენ, ჭირს გაგიადვილებენ, გულს და გონებას გაგიწვრთნიან და სიკეთისაკენ წაგახალისებენ⁴⁵“.

დასასრულ, თუ საკითხს დავსვამთ ამ ორი კატეგორიის სიბრძნის ურთიერთმიმართებაზე, უნდა ვალიაროთ, რომ საქმე გვაქვს ერთი და იმავე მოვლენის ორ მხარესთან. ვეფხისტყაოსნის ეთიკური სიბრძნე თავის დასაბუთებას და მნიშვნელობას პოულობს მის შემეცნებით სიბრძნეში, ხოლო, მეორე მხრივ, რამდენადაც ღრმა და ვრცელია ამ უკანასკნელის მასშტაბები, იმდენად დიდი და შეუმცდარია მისი სამოძღვრებო ძალა.

9

რაკი გაირკვა „სიბრძნის“ კატეგორია, ჩვენ შესაძლებლობა გვაქვს გავშალოთ და შევაფასოთ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის კიდევ ორი კატეგორია: „მარგებლობა“ და „მსმენელის (მკითხველის) ვარგისობა“.

მე-12 სტროფში რუსთაველი ამბობს:

შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,

საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი. მსმენელთათვის დიდი მარგი,

კვლა აქაცა იამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი.

ამრიგად, ირკვევა, რომ პოეზიას (resp. ხელოვნებას) დიდი სარგებლობა მოაქვს ადამიანისათვის და ერთობ მთელი საზოგადოებისათვის.

რაში გამოიხატება ეს სარგებლობა?

ჩვენ ვერ გავცემდით ამ კითხვაზე სწორ პასუხს, თუ არ გვეცოდინებოდა „სიბრძნის“ ცნების შინაარსი. რუსთაველისთვის პოეზიის „სიბრძნე“ იმაში გამოიხატება, რომ იგი აიარაღებს ადამიანს ცოდნით და ზნეობრივი შეგნებით, მაშასადამე,

მსი სარგებლობაც შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ აღმზრდელობითი მნიშვნელობით.

მაგრამ რას ემყარება მხატვრული ნაწარმოების აღმზრდელობითი ძალა და ეფექტი?

რუსთაველის შეხედულებებით აქ გადამწყვეტ როლს თამაშობს ორი ფაქტორი: ხელოვანის ოსტატობა და მკითხველისა თუ მსმენელის ვარგისობა.

ვეფხისტყაოსნის პროლოგში რუსთაველი დიდ ადგილს უთმობს ხელოვანის ოსტატობას. არაფრად ღირს ისეთი მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც არ შესწევს ძალა მოძრაობაში მოიყვანოს ადამიანის გრძნობებისა და ემოციების სამყარო. მკითხველის, მსმენელისა თუ მაყურებლის გულგრილობა სრულიად საკმარისია, რომ ხელოვანი დამარცხებულად ჩავთვალოთ. რუსთაველი სასაცილოდ იგდებს ასეთ უილაჯო მელექსეებს. (15).

მხატვრული ნაწარმოების აღმზრდელობითი ძალა და ეფექტი, რა თქმა უნდა, არ არის დამოკიდებული მხოლოდ ხელოვანის ნიჭსა და ოსტატობაზე. სავსებით ტოლფასოვანი მნიშვნელობა აქვს აღმქმელი სუბიექტის სიმწიფეს და განწყობას, რომელნიც შესაფერ ფსაქიურ ნიადაგს ჰქმნიან იმისათვის, რომ ხელოვანის მიერ ინსპირირებულმა ემოციებმა შესაფერი ნაყოფი გამოიღონ. ამ მეორე ფაქტორს რუსთაველმა უწოდა პიროვნების „ვარგისობა“.

თავის მხრივ პიროვნების „ვარგისობაში“ გათვალისწინებულია ორი მომენტი. ერთი ეხება ინტელექტის, მეორე კი ზნეობის სფეროს.

რუსთაველისთვის პოეზია არის „სიბრძნე“. ამიტომ სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა, რომ პოეზიის „სიბრძნესთან“ კოორდინირებული „ვარგისობის“ ცნება არ შეიცავდეს გონებრივი სიმწიფის მომენტს, როგორც ამ ცნების შინაარსი არსებით ნიშანს.

შესაფერი განათლების, ინტელექტუალური უნარისა და სიმწიფის გარეშე წარმოუდგენლად უნდა მივიჩნიოთ ესთეტიკური განცდის აღმოცენება. იმისათვის, რომ ეს უკანასკნელი განხორციელდეს, აუცილებელია მხატვრული ნაწარმოების

გაგება, მისი სათანადო შეფასებისა და სწორი დასკვნების გამოყვანის უნარი. კარგად ცნობილია, რომ ყოველივე ეს არ ეკუთვნის ადვილად გადასაწყვეტ ამოცანათა რიცხვს. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა, თუ რა იწვევს პროფესიული ესთეტიკური კრიტიკის საკვიროებას. საგანგებო მტოცებას არ საკვიროებს ის გარემოება, რომ ადამიანში ნამდვილ გრძნობებსა და ემოციებს ბადებენ მხოლოდ ნათლად შეგნებული და გააზრებული აღქმები. ჩვენ სრული საფუძველი გვაქვს მივიღოთ, რომ აღქმის ემოციური კოეფიციენტი უდრის მისი გაცნობიერების დონეს. განა ამ კანონს არ ემყარება ის თვალნათელი განსხვავება, რომელსაც ჩვენ ადვილად შევნიშნეთ გონებრივად უმწიფარი და გონებრივად დავაეკაცებული სუბიექტების ემოციურ რეაქციებში, როცა ისინი ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებს განიცდიან?

მაგრამ, მეორე მხრივ, საკმარისი კია გონებრივი სიმწიფე იმისათვის, რომ სუბიექტმა დაათვასოს მხატვრული ნაწარმოების ეთიკური სიბრძნე?

როგორც დავრწმუნდით ზევით, რუსთაველის „სიბრძნე“ არის არა მარტო ინტელექტუალური, არამედ ეთიკური კატეგორიაც. ამიტომ სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა, რომ „ვარგისობის“ ცნება არ შეიცავდეს ადამიანის ზნეობრივ სიმწიფესაც, როგორც ამ ცნების შინაარსის მეორე არსებით ნიშანს.

გონებრივი სიმწიფე, უეჭველია, წარმოადგენს იმ აუცილებელ იარაღს, რომელსაც ძალუძს მხატვრული ნაწარმოების შემეცნებითი მასალის წვდომა, გაცნობიერება და გააზრება, მაგრამ ის უძლურია ადამიანის გულთან მიიტანოს ზნეობრივი იდეები და მის საკუთრებად გადააქციოს ისინი. ამისათვის საკმარისა მეორე უნარი — შინაგანი კეთილშობილება, რომელიც იმდენად უნდა იყოს განვითარებული და მომწიფებული, რომ სათნოებას და ბოროტებას ადვილად მიუჩინოს თავთავისი ადგილი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მივიღებთ ისეთ შედეგებს, რომელთაც თვითთელი ჩვენთაგანი საკუთარ გამოცდილებაშიც ადვილად უპოვის შესაფერ მაგალითებს: ზნედაცემულ ადამიანში სიავკაცე მხოლოდ მიმბაძველობას

გამოიწვევს, ვინაიდან „ავსა კაცსა ავი სიტყვა ურჩევნი-
სულსა, გულსა“ (30, 4).

დანტე ამბობდა, რომ სიყვარულის გრძნობა თავის ადგილ-
სამყოფელად ირჩევს მხოლოდ კეთილშობილ გულსო. რუსთა-
ველის ცნობილი სიბრძნე „სიყვარული აგვამალლებსო“ ავ-
სებს და მარტავს დანტეს აზრს. სიყვარულს ნამდვილად მხო-
ლოდ იმ ადამიანის ამაღლება შეუძლია, ვისაც ჩანერგრილი
აქვს მისწრაფება კეთილშობილებისადმი და ზიზღი ზნეო-
ბრივი სიმახინჯისადმი.

ა რ ა ს ო დ ე ს ა რ ყ ო ფ ი ლ ა და ა რ ც მ ო ხ დ ე ბ ა,
რომ მხატვრული ნაწარმოები სათანადოდ
დააფასოს ისეთმა ადამიანმა, ვინც ჯერ არ
ასულა მისი ინტელექტუალური და მორალ-
ური ათვისების დონეზე.

ასეთია „მარგებლობისა“ და „ვარგისობის“ ცნებათა შინა-
არსი და მნიშვნელობა რუსთაველის ესთეტიკაში.

10

ჩვენ ახლა შესაძლებლობა მოგვეცა დავსვათ საკითხი
ეთიკისა და ესთეტიკის ურთიერთმიმართებაზე რუსთაველის
მსოფლმხედველობაში. არსებითად ამ საკითხზე ყველაფერი
ითქვა, საჭიროა ოღონდ შესაფერი დასკვნები გამოვიყენოთ
მიღებული მასალიდან.

იჩვენება, რომ სინამდვილის შემეცნება სრულიადაც არ
ყოფილა საკმარისი იმისათვის, რომ ხელოვანი ავიდეს თავი-
სი მაღალი მოწოდების სიმაღლეზე. მწერალი შეიძლება იძლე-
ოდეს დიდსა და შეუმცდარ ცოდნას, მაგრამ თუ ეს უკანასკნე-
ლი მოკლებული იქნება ზნეობრივ შეფასებას, რუსთაველის
აზრით, მას არ შეუძლია ესთეტიკური კმაყოფილებისა და
სიამოვნების განცდები დაბადოს „ვარგისი“ ადამიანის ცნობი-
ერებაში. ამორალური ჭუჭყი გაახარებს მარტო ამორალურ
პიროვნებას. მეტი: ასეთ მხატვრულ ქმნილებას კიდევ ერთი
შედდეგი მოჰყვება. იგი აუცილებლად შეარყევს ზნეობრივად
ჯანსაღი ადამიანისა და ერთობ მთელი საზოგადოების შეგნე-
ბას. ვეფხისტყაოსნის ფუძემდებელი ესთეტიკური კატეგორიე-
ბის „სიბრძნის“, „მარგებლობის“ და „ვარგისობის“ განხილვა

გვარწმუნებს, რომ რუსთაველი არავითარ კომპრომისს არ დაუშვებს ისეთი ხელოვანის წინაშე, რომელიც არა თუ მოკლებული იქნება მკვეთრად გამოხატულ ეთიკურ ტენდენციას, თუნდაც მიუღღგომელი გულგრილობით დაგვისურათებს (და მაღალი ოსტატობითაც) ადამიანურ სიაყვარგესაც და სათნოებასაც. ხელოვანი უნდა იყოს უსპეტაკესი ზნეობრივი იდეების მეზობლე. მისი წმიდათა წმიდა მოვალეობაა უზნეობის გაკაცხვა და კეთილშობილების ქადაგება.

ხელოვნება და პოეზია მშვენიერების სამფლობელოებია. გამოთიშეთ მშვენიერება მხატვრული ქმნილებიდან და ეს უკანასკნელი აღარ იქნება ის, რაც უნდა იყოს, — ესთეტიკური მოვლენა. მაგრამ, მეორე მხრივ, თუ მშვენიერების ბუნებას განვიხილავთ მისი ეთიკური მნიშვნელობის თვალსაზრისით, მაშინ აღმოჩნდება, რომ მშვენიერი შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც არ შეურაცხყოფს ადამიანის ზნეობრივ გრძნობებს. მშვენიერება განუყრელია კეთილშობილებასთან და, პირიქით, ამაოდ დავუწყებდით მას ძებნას იქ, სადაც ვერ აღმოვაჩინთ ამ უკანასკნელს. ქვევით ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ ამ საკითხს ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ მასალაზე და დავრწმუნდებით, რომ სიყვარული, მეგობრობა და გმირობა რუსთაველს მიაჩნია უმაღლეს ესთეტიკურ ფენომენებად იმიტომ, რომ ისინი უმაღლესი ადამიანური სათნოების კატეგორიებს წარმოადგენენ.

იგივე უნდა ითქვას იმ მრავალფეროვან მშვენიერებათა შესახებ, რომელთაც ბუნების მოვლენები გვაწვდიან. ბუნების სიბინძურე ვერასოდეს ვერ გამოიწვევს ესთეტიკურ ემოციებს ნორმალური ადამიანის ცნობიერებაში. აღქმელი სუბიექტის ზნეობრივი გრძნობა ამ შემთხვევაშიც სრულიად შეუბღალავი უნდა დარჩეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ სრული საფუძველი გვექნება დავადასტუროთ პიროვნების ფსიქო-პათოლოგიური განწყობა. ჩვენ ქვევით იმასაც ვნახავთ, რა ფაქიზი მორალურ-ესთეტიკური გემოვნებით არის შერჩეული ვეფხისტყაოსანში ბუნების ესთეტიკური თვალ-მარგალიტა.

მშვენიერება არის მხოლოდ იქ, სადაც სიკეთეა, ქვეშეპარტი ხელოვნებაც ისაა, როცა

„გვიგველაპარაკება მაღალი ზნეობრივი ტრიბუნისა — ასეთია რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის შუქზე ეთიკისა და ესთეტიკის ურთიერთმიმართების პრობლემა.

სიკეთისა და მშვენიერების გაგებაში რუსთაველი თითქოს ერთგვარად უახლოვდება პლატონს, ნამდვილად კი ამ საკითხშიც მათ შორის სრული პრინციპული შეუთანხმებლობაა. პლატონის მეტაფიზიკურ სისტემაში სათნოება იდეათა უდევს წარმოადგენს. მას ემორჩილება იდეათა მთელი სამყარო და, რა თქმა უნდა, მშვენიერებაც. პლატონი იმ აზრისა იყო, რომ ხელოვანმა მიმბაძველობის ობიექტად უნდა აირჩიოს მხოლოდ სიკეთე, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერ განასახიერებს იმას, რაც აუცილებლად ევალება მას, — მშვენიერებას. არისტოტელე, პირიქით, ამტკიცებდა, რომ თვითონ მიმბაძველობის პროცესი ბადებს მშვენიერების განცდას და ამიტომ ხელოვანი თავისუფალია თავისი ობიექტის არჩევაში. რაოდენ საზიზღარიც უნდა იყოს მისაბაძი საგანი, მხატვრულ წარმოქმნაში იგი აუცილებლად იქნება ესთეტიკურად სასიამოვნო.

რუსთაველის თვალსაზრისი შორდება პლატონსაც და პლატონთან ერთად არისტოტელესაც.

რუსთაველის აზრით, მართალია, მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც არ შეურაცხყოფს ჩვენს ზნეობრივ გრძნობას, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ ხელოვანმა უნდა განასახიეროს მხოლოდ კეთილი მოვლენები. ვეფხისტყაოსნის მთელი ამბავი წარმოადგენს სიკეთესა და ბოროტებას შორის გაშლილ ბრძოლას და ასეთი ეპოპეა სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა, რომ ხელოვანს სიკეთესთან ერთად არ დაესურათებინა ჩვენთვის ბოროტების საზიზღარი სახეც. მაშასადამე, მთავარია არა ის, რას განასახიერებს ხელოვანი, არამედ ის, როგორ განასახიერებს მას, მთავარია არა თავისთავად კეთილი თუ ბოროტი მოვლენები, არამედ ეთიკური ტენდენცია.

რუსთაველი ვერც არისტოტელეს დაეთანხმებოდა იმაში, რომ მიმბაძველობა უკვე თავისთავად იწვევს ესთეტი-

კურ ემოციებს. არისტოტელეს აზრით, მშვენიერება ფორმალური კატეგორიაა, მას წარმოშობს არა შინაარსი, არამედ საგნის სიდიდე და წყობა⁴⁶. ამ თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ხელოვანის ეთიკურ თვალსაზრისს და საერთოდ სიკეთის პრობლემას ხელოვნებაში.

არისტოტელეს ესთეტიკურმა კონცეფციამ დასაბამი მისცა ფორმალიზმს.

რუსთაველის გაგებით, ბოროტების სურათებს ვერ გამოვრიცხავთ პოეზიისა და ხელოვნების სამყაროდან. ასეთი ოპერაცია მომაკვდინებელი აღმოჩნდებოდა მხატვრული შემოქმედებისათვის, მაგრამ ამაზე ნაკლებ მომაკვდინებელი არ უნდა იყოს ისეთი მდგომარეობა, როცა ხელოვანი სტოვებს ზნეობრივი მსაჯულის ტრიბუნას და სურათების უბრალო დემონსტრაციით კმაყოფილდება. დიდად საეჭვოა, რომ გულგრილად წარმოქმნილმა მშვენიერებამ დადებითი ზნეობრივი რეაქცია გამოიწვიოს მკითხველში.

ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთ ფინალურ ტაეპში — „ბოროტსა სძლია კეთილმან, — არსება მისი გრძელია“ — შესანიშნავადაა გამოთქმული რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ეს არსებითი ხასიათის მომენტი.

11

ჩვენ ვერ ჩავწვდებით მთლიანად რუსთაველის შეხედულებას ხელოვნების ბუნებაზე, თუ დავემყარებთ მარტოოდენ პროლოგის მე-12 სტროფს, რომელმაც საშუალება მოგვცა დაგვედგინა პოეზიის (resp. ხელოვნების) თანაზიარობა შემეცნებით გონებასთან და ეთიკურ სიბრძნესთან. აქ, მართლაც, ნათლად არის ფორმულირებული პოეზიის ორი არსებითი მომენტი: პოეზია, როგორც ცხოვრების თავისებური წარმოქმნა და პოეზია, როგორც ცხოვრების მორალური განსჯა.

მაგრამ თანამედროვე ესთეტიკაში ტრივიალურად არის მიჩნეული ის აზრი, რომ მარტოდენ ინტელექტუალური აქტებით და ეთიკური იდეებით არ შეიძლება შეიქმნას პოეზიის (resp. ხელოვნების) სამყარო. ამ უკანასკნელს გონებასთან

ქოთად „აშენებს“ გული და ნებისყოფა. როგორც დავრწმუნებებით, ეს კარგად იცოდა ვეფხისტყაოსნის შემოქმედმაც.

პირველ თავში ჩვენ ლაპარაკი გვქონდა პლატონის ფსიქოლოგიურ შეხედულებებზე. იქ ვწერდით: თავისი დუალისტური მეტაფიზიკის შესასიტყვად პლატონმა შეიმუშავა დუალისტური ფსიქოლოგიური თეორია. ადამიანის სული, ამ თეორიის მიხედვით, ორი ნაწილისაგან შედგება. ერთია უკვდავი, მეორე კი მოკვდავი; უკვდავი გონიერების სფეროა, მოკვდავი — დაბალი მიდრეკილებების სფერო. სულის ასეთი დანაწევრება იმისათვის სჭირდება პლატონს, რომ დაასაბუთოს თავისი გნოსეოლოგიური კონცეფცია. სულის გონიერული ნაწილის სამკვიდროა იდეათა სამყარო. იგი დროებითაა მოსული ამქვეყნიურ სინამდვილეში, სადაც მას თან მოჰქვს მოგონებანი მარადიული იდეების შესახებ. სულის მოკვდავი ნაწილები კი პერიოდულად უერთდებიან და ეთიშებიან სხეულს ეგრეთ წოდებული მსოფლიო წლის ყოველი მობრუნების დროს. ამრიგად, ადამიანის შინაგანი სამყარო მექანიკური წარმონაქმი ყოფილა, რაკი ემორჩილება პერმანენტული დაშლისა და აღდგენის ძალას.

საკმარისია თუნდაც მარტო ამ პუნქტში შევადაროთ რუსთაველი პლატონს, რათა მათი ფსიქოლოგიური კონცეფციების სრული წინააღმდეგობა დაადასტუროთ. ადამიანის სული, რუსთაველის შეხედულებით, ემორჩილება არა დაშლისა და აღდგენის, არამედ განუყოფელი მთლიანობის კანონს. „გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდთან“ (848,1), — ამბობს რუსთაველი, მაშასადამე, გული აუცილებლად გაიყოფიერებს გონებას („რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკე მიდიან“; 846,2) და, პირიქით, გონება — გულს („რათგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს“; 833,2).

რა დასკვნები გამომდინარეობს ამ დებულებიდან?

ჯერ ერთი ის, რომ, რუსთაველის გაგებით, ადამიანი ეკავშირდება მოცემულ სინამდვილეს, როგორც შინაგანად დაუნაწევრებელი, მთლიანი არსება და არა ისე, როგორც ეს პლატონის ფილოსოფიურ სისტემაშია გაგებული. მაშასადამე, რუსთაველის ფსიქოლოგიური კონცეფციის საფუძველზე შე-

უძლებელია ხელოვანის შემოქმედებიდან გამოირიცხოს გონების საწყისი, ვინაიდან ეს იქნებოდა სულიერი ცხოვრების დაშლა სინამდვილის აქტიური, შემოქმედებითი წარმოსახვის პროცესში. ვეფხისტყაოსანში ჩვენ ვერ ვიპოვით იმ საბედისწერო აზრს ესთეტიკისათვის, თითქოს ხელოვნებას განკუთვნილი აქვს სინამდვილის წმინდა სენსორული სფერო, რომელიც აბსოლუტურად დახშულია გონებრივი აქტებისათვის პირიქით, რუსთაველს, როგორც ვიცით, არც ჰქონდა წარმოდგენილი პოეზია და ხელოვნება სიბრძნის გარეშე.

როგორც ვხედავთ, ეს დებულება ადასტურებს იმ აზრს. რომელიც ჩვენ მივიღეთ პროლოგის ცნობილი ფორმულიდან „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“.

მაგრამ ამ დებულებიდან გამომდინარეობს მეორე, ამჯერაზე უკვე ახალი დასკვნაც: თუ ადამიანის ფსიქიკა ემარჩილება განუყოფელი მთლიანობის კანონს, თუ ადამიანის გული იქ არის, სადაც გონებაა მისი, ცხადია, პოეზია (resp. ხელოვნება) ყოფილა არა მარტო ინტელექტუალური აქტების, არამედ „გულის“ (ემოციების) ნაყოფიც. განვიხილავთ პოეზიას როგორც შემოქმედებას, თუ როგორც აღთქმის ობიექტს, — სულ ერთია, გონებისა და გულის ერთიანობა ძალაში დარჩება ორივე შემთხვევაში.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს კანონი მხატვრული შემოქმედების თვალსაზრისით?

მხატვრული შემოქმედების პრობლემას ჩვენ სპეციალურად განვიხილავთ შემდეგ. აქ უნდა მივუთითოთ მხოლოდ ძირითადი, არსებითი ხასიათის მომენტებზე. მხატვრული შემოქმედება, რუსთაველის აზრით, რთული ფსიქოლოგიური პროცესია. იგი ხორციელდება მთელი შინაგანი ენერგიის ამოქმედების შედეგად, მასში მონაწილეობს ყველა ფსიქიური ძალა, გონებრივი მოვლენებიც, ემოციებიც და ნებელობაც. ვეფხისტყაოსნის პროლოგში რუსთაველს სპეციალურად აქვს დახასიათებული მხატვრული შემოქმედება როგორც შინაგანი ძალების ერთობლივი მუშაობის პროცესი:

აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება, —

ჯალი მომეც და შეწევენა შენგნით მაქვს, მიესცე გონება (6,1-2)

ამ ორ ტაეპში მოქცეული აზრი წარმოადგენს იმ ზოგადი პრინციპული დებულების სპეციალურ გამოყენებას, რომელიც აყალიბებს ფსიქიური ცხოვრების მთლიანობის კანონს („გულა, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდიან“ და სხვა).

თუ მხატვრულ ნაწარმოებს შევხვდავთ ახლა მისი ესთეტიკური აღქმის ასპექტიდან, ჩვენ აქაც უნდა დავადასტუროთ შინაგანი ფსიქიური ძალების მთლიანობის ფაქტი.

ჩვენ ზევით ვწერდით, რომ მხატვრული ნაწარმოების აღქმა მკითხველის, მსმენელისა თუ მაყურებლისაგან მოითხოვს ხელოვანის მიერ განსახიერებელი მასალის გაგებას, სწორი დაფასებისა და დასკვნების გამოყვანის უნარს, ერთი სიტყვით, გონებრივ სიმწიფეს. მაგრამ გონება არ არსებობს სულიერი ცხოვრებიდან გამოთიშული, განმხოლოებული სახით. გონება და გული „ერთმანერთზედა ჰკიდიან“, ე. ი. თვითეული მათგანი აუცილებლად გაიყოლიებს მეორეს. „უგულო კაცი ვერ კაცობს“, — ამბობს რუსთაველი. მეორე ალაგას, პოემის პროლოგში რუსთაველი გამოთქვამს თავის ზიზღს უგულო სიყვარულისადმი („მძულს უგულოდ სიყვარული..“). სიყვარული გრძნობაა, უგულობა კი უგრძნობლობა. მართლაცდა, როგორ უნდა ჩავთვალოთ სიყვარულად ისეთი განცდა, რომელშიც არ მონაწილეობს ის, რაც არსებითია სიყვარულისათვის? მაგრამ განა უგულობა მართო სიყვარულს ართმევს არსებობას? უგულო კაცი არც შემოქმედად გამოდგება და, თუ გნებავთ, არც ნამდვილ მკითხველად.

ჩვენ არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ პიროვნების გრძნობათა სიმდიდრეზე, მისი გულის სინატიფეზე არის დამოკიდებული ესთეტიკური განცდის სიღრმე და ინტენსივობა. რაც უფრო გულ-უხვი ადამიანი, ე. ი. რაც უფრო მდიდარი და ფაქიზია მისი ემოციური სამყარო, მით უფრო მძაფრი უნდა იყოს ესთეტიკური გრძნობებიც.

ასეთია ის დასკვნები, რომლებიც გამომდინარეობენ ფსიქიური ცხოვრების განუყოფელი მთლიანობის აღიარებიდან.

ჩვენ განვიხილეთ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ძირითადი კატეგორიები: მხატვრული სახე, მისი შემეცნები-

თი და ეთიკური მნიშვნელობა, მხატვრული შემოქმედების აღმზრდელობითი როლი და შემოქმედებისა და ესთეტიკური აღქმის პროცესში გონების, „გულისა“ და ნებისყოფის ერთობლივი მონაწილეობის პრობლემა. ვფიქრობ, ყველა ამ საკითხის განხილვამ ექვმიუტანლად დაგვარწმუნა, რომ რუსთაველი უნდა ჩაითვალოს გაცნობიერებული რეალისტური კონცეფციის მესიტყვედ.

12

ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ რუსთაველის რეალიზმი თანმიმდევრულია და მთლიანად შეიძლება იქნას ახსნილი და დასაბუთებული პოეტის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობით?

დასმულ კითხვას უარყოფითი პასუხი უნდა გავცეთ.

გავიხსენოთ ისევ მე-12 სტროფი, რომელიც, სხვათა შორის, იმით გამოირჩევა ამ თეორიული შესავლის სხვა სტროფებისაგან, რომ მასში თავმოყრილია ესთეტიკური კონცეფციის ძირითადი კატეგორიები.

შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,

საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდო მარგი,

კვლა აქაცა ეაშების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი.

ამ ჯერზე ჩვენს ყურადღებას იქცევს პოეზიის ღვთაებრიობის პრობლემა. როგორ უნდა გავიგოთ „საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი“⁷⁴⁷.

ამ საკითხის გადასაჭრელად საჭიროა ჯერ განვმარტოთ და დავაზუსტოთ „ღვთაებრიობის“ ცნება ესთეტიკურ აზროვნებაში.

სიტყვა „ღვთაებრივი“, როგორც პოეტური შემოქმედების დამახასიათებელი მეტაფორული ეპითეტი, მტკიცედ იყო დამკვიდრებული კლასიკურ პოეზიაში და კლასიკურ ესთეტიკურ აზროვნებაში. კლასიკური ტრადიციის ზეგავლენით იგი გადაიქცა მოარულ ეპითეტად და მეცხრამეტე საუკუნის დამ-

ლევამდე გვხვდება, თუმცა დროთა ვითარებაში მან სხვადასხვა ფორმა მიიღო. ასე მაგალითად, „იოსებ ზილიხანიანის“ უცნობი პოეტის ფრაზა რუსთაველზე: „მას მეუფემ განგებათა წყალობისა დასცა დარი“, ილია ჭავჭავაძის ცნობილი სტრიქონები პოეტზე, როგორც „ღმერთთან მოლაპარაკე“ არსებაზე, ან სერაფიმის სახე პუშკინის „წინასწარმეტყველში“ — არსებითად ერთი კატეგორიის მოვლენებს წარმოადგენენ⁴⁸.

მაგრამ უკვე ანტიკური ესთეტიკური აზროვნება და პოეზია ამ სიტყვაში სდებდა ორ სხვადასხვა ცნებას. ერთ შემთხვევაში „ღვთაებრივობა“ გამოხატავდა მხატვრული შემოქმედების იდეალისტურ თეორიას, მეორე შემთხვევაში კი წარმოადგენდა მეტაფორას, რომელსაც უნდა გამოეხატა პოეტური შთაგონების მაღალი დანიშნულება და პოეტის მაღალი მოწოდება. ამ ორ სხვადასხვა გაგებას გვაძლევენ, მაგალითად, პლატონი და არისტოტელე.

პლატონის აზრით, კემმარტი პოეზია ღვთაებრივია არა მეტაფორულად, არამედ არსებითად, ესე იგი პოეტი მედიუმია, და ის, რაც ჩვეულებრივ ადამიანს მის შემოქმედებად ეჩვენება, ნამდვილად უზენაესი არსების შთაგონებას წარმოადგენს⁴⁹.

საწინააღმდეგო შეხედულებას ავითარებს რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელი არისტოტელე.

„პოეტიკის“ მე-17 პარაგრაფში არისტოტელე არჩევს პოეტური ხაზის დამაჯერებლობას „შემოქმედი ბუნების“ თვალსაზრისით. მისი აზრით, გმირის ვნებათაღელვა მხოლოდ მაშინ შეიძლება გამოვიდეს დამაჯერებელი, როდესაც პოეტს თვითონ შეუძლია განიცადოს შესაფერისი ვნებათაღელვა; მხოლოდ „აღელვებულს შეუძლია ნამდვილად აღვლევოს ვინმე“, მხოლოდ „განრისხებულს შეუძლია გამოაწვიოს განრისხება“, ამბობს არისტოტელე.

არისტოტელემ იცის, რომ ემოციების ასეთი ბუნებრივი განცდა არ არის ადვილი და ის ყველა ადამიანს არ შეუძლია. ცხადია, ეს უნარი უნდა გააჩნდეს მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებულ პოეტს ანუ გენიოსს. რომელსაც არაფერი ადა-

მიანური არ ეუცხოვება ადეკვატური განცდის თვალსაზრისით, თუნდაც ეწინააღმდეგებოდეს იგი მის ხასიათს. კემპარტი შემოქმედება მხოლოდ ასეთი მრავალმხრივი ნიქით დაჯილდოებული პოეტის მადლია; „პოეზია გენიალობის სფეროა“, ამბობს არისტოტელე.

მაგრამ ისეთებიც ხომ არიან, რომელთაც, მართალია, არა აქვთ ასეთი უნივერსალური სული, მაგრამ ისინი, სამაგიეროდ, დაჯილდოებული არიან „აღმგზნები ხასიათით“. ასეთი პიროვნება მეტისმეტად გრძნობიერია და ადვილად „იფეთქებს“, ადვილად ჰკარგავს წონასწორობას ან გონიერებას. უცბად აღელდება ან განრისხდება. არისტოტელეს შეხედულებით, ასეთი ხასიათი უნაყოფოა პოეტური შემოქმედების სფეროში, ის დაჯილდოებულია „ექსტაზის“ (გადარევის, მანისის) უნარით და არა შემოქმედებითი ნიქით.

პოეტიკის მე-17 პარაგრაფის პირველი აბზაცი, რომელშიაც გამოთქმულია აღნიშნული მოსაზრება პოეტური შემოქმედების ბუნებაზე, არ არის ლოგიკურად დაკავშირებული არც წინამდებელ პარაგრაფთან, არც მომდევნო აბზაცებთან. საფიქრებელია, რომ არისტოტელეს განმარტებული ექნებოდა ისიც, თუ რატომმა ექსტატიკოსი უნაყოფო შემოქმედებაში. ალბათ, ამის მიზეზი უნდა იყოს ექსტატიკოსის ვიწრო, შეზღუდული სულიერი ენერჯია. და მართლაც, ექსტატიკოსს შეუძლია მხოლოდ აგზნება, აღელვება, გახელება. მაშასადამე, მისთვის მიუწვდომელია, მაგალითად, ისეთი ემოციები, რომელნიც „ზედაპირზე“ მშვიდად გამოიყურებიან, „სიღრმეში“ კი დიდი ინტენსივობით მიმდინარეობენ. თუ მაგალითად, ექსტატიკოსს შეუძლია აქილევის რისხვის წვდომა, სამაგიეროდ მისთვის დახშულია ანდრომაქეს სულიერი ზამყარო. მეორე მხრივ, „ექსტაზი“ ავადმყოფური მოვლენაა. მას ახასიათებს წონასწორობისა და გონიერების დაკარგვა, ესე იგი ობიექტური შემეცნების უნარის შესუსტება ან სრული აღკვეთა⁵⁰. ცხადია, ექსტატიკოსთა დაჯილდოება შემოქმედებითი უნარით სრულ წინააღმდეგობაში აღმოჩნდებოდა არისტოტელეს რეალისტურ და რაციონალისტურ ესთეტიკასთან.

ამრიგად, ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა, რომ არისტოტელე არ საკითხში, ისევე როგორც ესთეტიკის სხვა საკითხებში, ანტი-პლატონურ პოზიციასზე დგას.

მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელემ კატეგორიულად მოხსნა შემოქმედების პლატონური „ღვთაებრიობის“ ცნება, მან სიტყვა ღვთაებრივი მაინც დატოვა პოეზიაში, როგორც მეტაფორული ეპითეტი, რომელიც გამოხატავს პოეზიის მაღალ დანიშნულებას და პოეტის მაღალ მოწოდებას. სწორედ ამ მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ „რიტორიკის“ ცნობილი ფრაზა: „პოეზია არის რაღაც ღვთაებრივი შთაგონების მსგავსი მოვლენა“⁵¹.

როგორ უნდა გავიგოთ ღვთაებრივობის ცნება რუხთაველის ესთეტიკაში?

ჩვენ არ უნდა გავვიჭიროდეს ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა: მას შემდეგ, რაც უკვე გავარკვიეთ პოეტის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა. ღვთაება, რუსთაველის წარმოდგენით, შემქმნელია სამყაროსი (1,1), უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ქვეყნისა (1,3) და ადამიანის (2,1). ცხადია, პოეტი ვერ გამოთიშავდა ღვთაების შემოქმედებითი ძალიდან სათნოებისა და მშვენიერების კატეგორიებს და ვეფხისტყაოსნის დაკვირვებულ ანალიზი ცხადპყოფს, რომ ამ მიმართულებით იგი არ არღვევს ცნებათა დისკურსიულ ბაზს. მსოფლმხედველობის საკითხის გარჩევაში ჩვენ უკვე შევეხეთ ეთიკის პრობლემას, ამქვეყნიური ბოროტებისა და უზენაესი სათნოების ცნებათა დაპირისპირებას, რომელსაც პირველად ყურადღება მიაქცია აკად. კ. კეკელიძემ. გავარკვიოთ „ღვთაებრივი მშვენიერების“ პრობლემაც.

რუსთაველი არა ერთხელ აღნიშნავს, რომ მიხი საყვარელი გმირების მომხიბლელი სილამაზე ცით მომადლებულია. ღვთაებრივია, ამ სიტყვის არა მეტაფორული, არამედ პირდაპირი გაგებით. მაგალითად, ავთანდილი ეუბნება თინათინს: „აჰა, მზეო, რათგან ღმერთმან მზედ დაგბადა“ (135,1). მეორედ იგი იმეორებს ამ ფრაზას ვაზირთან საუბარში; ამ ჯერზე სიტყვა ეხება უკვე ტარიელს:

მისი ნახვა გულსა ჩემსა ვითა ბადე--დაეხადა, ~

მუნვე დარჩა, დათმობაცა მასთანავე დაება, და;

რათგან დასწევას მოახლეთა, ლ მ ე რ თ ს ა მ ზ ე დ ც ა დ ა ე ბ ა
დ ა. (734,1-3)

ამავე აზრს შევხვდებით ფატმანის ერთ-ერთ წერილში, კულანშაროელი დიაცი ასე მიმართავს ავთანდილს: „ჰე მზეო, ლ მ ე რ თ ს ა ვ ი ნ ა თ გ ა ნ მ ზ ე დ ს წ ა დ ლ ი დ ა ს ა ბ ა დ ე ბ ლ ა დ“ (1085,1).

ამ აზრს ოთხჯერ შევხვდებით ფრიდონისა და ტარიელის ზირველ შეხვედრაში.

როცა ფრიდონმა ტარიელს შეხედა, მან უცნობი ინდოელი ჭაბუკის მშვენიერება განიცადა, როგორც ზემიწიერი, ღვთაებრივი მოვლენა. ჯერ უნებურად შეჩერდა. უცნობი ვაჟკაცის დამატყვევებელმა სილამაზემ გულიდან ჯავრი გადაუყარა და დაამშვიდა: „შემომხედნა, მოვეწონე, სიარული დაითმინა“ (595,4). მერე კი ალტაცებულმა პათეტიკური სიტყვით მიმართა უზენაესს: „გამიცადა, ლმერთსა ჰკადრა: მენ ასეთნი ხენი ვით ხენ!“ (596,1).

ეს თემა მეორდება იმ ბრძოლის შემდეგ, რომელიც ძღუე-კამოსილად ჩაატარა ტარიელმა ფრიდონის უმადური ნათესავების წინააღმდეგ. ინდოელი რაინდი თავისთავზე ამბობს: „ჩემი თქვეს თუ: ლ მ ე რ თ ს ა მ ა დ ლ ი, ვ ი ნ ა ლ ვ ი ს ა ზ ე ნ ი ა ს ხ ნ ა!“ (619,4).

მაგრამ მცირე ხნის შემდეგ ტარიელმა ფრიდონსაც მიაჯო ასეთივე ქებათა-ქება:

ფრიდონს ვუთხარ: „ჩემი შემწე შენგან კიდე არეინ ა,

ვითა ლმერთმან შენი მსგავსი სოფლად არა
მოხვლინა (634, 2-3).

უაღრესად საყურადღებოა 599 სტროფი, სადაც ფრიდონი ტარიელის მომხიბლულობას ადარებს „ანთებულ სანთელს“, მაგრამ, როგორც მოყვანილ ტაეპებში, სადაც გმირთა სიტუარფე გამოხატულია მზისა და ალვის ხის მეტაფორებით, მაგრამ არამეტაფორულად არის გამოთქმული აზრო,

რომ ეს სიტურფე ღვთაებრივია, ისე აქაც ფრიდონი პირდაპირ ღვთაებას მიაწერს ამ „სანთლის ანთებას“: „ღმერთმან მისგან ანთებულ ის ანთელიც არად დაგავსო“.

პროლოგის მეორე სტროფი იხსნება ასეთი ტაეპით: „ჰე. ღმერთო ერთო, შენ შეჰქმენ სახე ყოელისა ტანისა“. განავინმესთვის სადავო შეიძლება იყოს ის, რომ საგანთა „სახეში“ იგულისხმება მშვენიერების მომენტიც? ზუსტად ამ ტაეპის თემაზეა აგებული უსენის სიტყვები, რომელნიც მან ატაეებთ წარმოსთქვა, როცა პირველად შეხედა ნესტანს: „ღმერთისაგან კიდე ვინ იყო კაცი ამისად მსახველად!“ (1180), ე. ი. ასეთი სილამაზის მსახველი შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ უზენაესი ძალა და არა კაცი.

დაბოლოს, მშვენიერების ღვთაებრიობის სახე გაიღვება კიდევ პოემის ფინალში, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის ქორწილზე: „ღმერთმან სხვანი ხორციელნი მათებრნი და რად დაბადნეს!“ (1639,3).

ასე წყვეტს რუსთაველი მშვენიერების ღვთაებრიობის პრობლემას. აქედან სავსებით გასაგებია მე-12 სტროფის მეორე ტაეპი, რომელიც ღვთაებრივად აცხადებს შაირობასაც რა თქმა უნდა, რუსთაველს არ შეეძლო სხვაგვარად წარმოედგინა პოეტური შემოქმედება, რომელსაც ამქვეყნიურ მშვენიერებათა გაშლა და ხობტა ევალება, არ შეეძლო, რადგან თვითონ ეს უკანასკნელი იძენს თავის ესთეტიკურ ღირებულებას უზენაესი ძალისაგან.

ერთი საკითხი იბადება ოღონდ: ხომ არ შეიძლება ღვთაებრიობა გავიგოთ როგორც მეტაფორა?

ოდესღაც ასე ფიქრობდა ამ სტრიქონების ავტორი⁵². მაგრამ ვეფხისტყაოსნის მონაცემთა დაკვირვებამ იმ დასკვნამდე მიმიყვანეს, რომ ღვთაებრიობის მეტაფორულ გაგება კატეგორიულად უნდა მოიხსნას. რუსთაველი ძალიან ნათლად გამოთქვამს თავის აზრს მე-12 სტროფში: „საღმართო, საღმართოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი, კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“, ჩვენს საკითხს სრულიად არაორაზროვნად წყვეტს ხაზგასმული სიტყვა „აქაცა“.

მაგრამ ამ სტრიქონებშივე ჩანს რუსთაველის რენესანსული, ჰუმანისტური მსოფლმხედველობა. ვეფხისტყაოსანში გაშლილი მშვენიერების გრანდიოზული სურათი სწორედ „აქ“ არის მოთავსებული და არა „იქ“. ამქვეყნიური რუსთაველისათვის არც აჩრდილების სამკვიდროა (პლატონიზმი), არც ისეთი სფერო, სადაც ჩამქრალია უზენაესი „ერთიდან“ გამოსხივებული მშვენიერება (ნეოპლატონიზმი). ამქვეყნიური სწორედ ის სისხლსავესე რეალობაა, რომელსაც მგზნებარედ უმღერის პოეტი თავის ქმნილებაში. ასეთი პოეზია „მსმენელთათვის დიდ მარჯია“, მათი ზნეობრივი ამაღლებისა და ესთეტიკური სიამის მომგვრელია.

თავი მესამე

ვეფხისტყაოსნის რეალიზმის თავისებურებანი

1

ხელოვნებისა და მწერლობის მთავარი ობიექტი არის იდამიანი, ამიტომ რუსთაველის რეალისტური კონცეფცია უნდა შემოწმდეს ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟებზე.

რეალიზმის პრობლემა, რუსთაველის შემოქმედებაში დიდი ხნის წინათ წამოიჭრა. მისი კვლევის ისტორია ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს, მაგრამ კარგი იქნება, თუ მთავარი საკითხების გადაწყვეტის დროს მნიშვნელოვან ფაქტებს გავიხსენებთ წარსულიდანაც.

ავიღოთ, მაგალითად, ზოგადობისა და ინდივიდუალობის საკითხი ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟებში. პირველად იგი დაისვა გასული საუკუნის ოთხმოციან წლებში ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის პოლემიკაში. ინიციატივა ეკუთვნოდა აკაკის. ამ საკითხზე მან სამი ლექცია წაიკითხა. ლექციებს მოჰყვა ილიას კრიტიკული წერილი („ივერია“, 1887 წლის აპრილი) და აკაკის პასუხი, რომელიც ორჯერ დაიბეჭდა, მეორედ — ლექციებთან ერთად („კრებული“, 1898, №№ 5 და 6).

ლექციებში აკაკი წერეთელმა ჯერ ზოგადად მოხაზა ქართულის, იმერელისა და ზღვისპირელი ქართველის ტიპური ხასიათები, რომლებიც მას საკუთარი დაკვირვებიდან გამოჰყავს, მერე ეს ქარაქტეროლოგიური მასალა ვეფხისტყაოსანს მიუყენა და სცადა დაემტკიცებინა, რომ რუსთაველმა თავის პოემაში შექმნა საქართველოს მთლიანი სურათი, მაგრამ ეს ამოცანა თითქოს გადაჭრილია არა ზოგადქართული, ეროვნუ-

ლი ხახეების, არამედ ეთნოგრაფიული, რეგიონალური ტიპების ჩამოყალიბებით. ასე, ტარიელისა და ნესტანის სახით რუსთაველმა დახატა ქართლელები, ავთანდილისა და თინათინის სახით — იმერლები, ხოლო ფრიდონისა და ფატმანის სახით — ზღვისპირელი ქართველები ანუ მეგრელები.

მიუხედავად იმისა, რომ აკაკი წერეთლის ლექციებში ილია ჭავჭავაძის სიტყვით რომ ვთქვათ, ბევრი „მარგალიტი“ და „გონებაშახვილობა“, მთლიანად მისი კონცეფცია არ ტოვებს სერიოზულ შთაბეჭდილებას. ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟთა დახასიათებაში ჩვენ, მართლაც, ვიპოვით იქ არა ერთ სწორ დაკვირვებას და დასკვნას, რომელთაც დადებითი გავლენა იქონიეს რუსთაველის შესწავლის მომდევნო ეტაპებზე. მაგრამ სრულიად დაუსაბუთებელია თვითონ კონცეფციის ძირითადი დებულება, ქართული ეთნოგრაფიული ხასიათების სქემა. მაგალითად, არაფრით არ შეიძლება იმის დამტკიცება, რომ მეთორმეტე საუკუნის ქართლელს მოჰპარბებული გრძნობიერება ახასიათებდა, ჭკუაზე კი უკაცრავად იყო, იმერელს კი, პირიქით, ზომიერ გულთან ერთად გამჭრიახი გონებაც ჰქონდა. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან და ავთანდილისა მეკობრეებთან, აკაკის აზრით, გვისურათებენ ქართლელისა და იმერლის ხასიათთა სხვადასხვაობას. თურმე ქართლელი ომობს „გულით“ და „უჭკუოდ“, იმერელი კი, პირველ რიგში, „ჭკუით“ და „გულით“ კი იმდენად, რამდენადაც ამის ნებას აძლევს „ჭკუა“.

ილია ჭავჭავაძე მართალი იყო, რომ აკაკის კონცეფციამ მეტისმეტად დააქვეითა პეგასზე მჯდომი ცხენოსანი. „ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი და სხვანი მამაკაცი და დედაკაცი „ვეფხისტყაოსნისა“, — ამბობს ილია, — ყველაზე უწინარეს ადამიანები არიან და, მაშასადამე, ზოგად ადამიანის ბუნების მიხედვით შექმნილნი და აგებულნი“.

მაგრამ რას ნიშნავს „ზოგადი ადამიანი“, რა მოცულობა და შინაარსი აქვს ამ ცნებას?

ილია ჭავჭავაძისთვის ამ ცნების მოცულობა კაცობრიობის ფარგლებს სწვდება, მისი შინაარსი კი ყველა ერის საუკეთესო ადამიანთათვის დამახასიათებელ ნიშნებს შეიცავს.

ტარიელი, ავთანდილი, ფრილონი, ნესტანი, თინათინი და ჯილდოებული არიან ისეთი შინაგანი თვისებებით, რომელნიც სათავესოა როგორც ქართველისათვის, ისე არაქართველისათვის. მართლაცდა, განა ამ გმირთა ხასიათებში ჩვენ აღმოვაჩინებთ რომელიმე ერის ადამიანთათვის შეუთავსებელ თვისებებს? განა უცხოელი თავისიანად არ მიიჩნევს ქართველი პოეტის ცნობიერებაში დაბადებულ და ქართული სულისკვეთებით აღზრდილ ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟებს? ჩავატაროთ ასეთი ექსპერიმენტი: ერთი წუთით გვერდში ამოვუყენოთ რუსთაველის სახეებს დავით კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ და ჩვენთვის ნათელი გახდება ის კოლოსალური დისტანცია, რომელიც საკაცობრიო გმირებს ამორებს წმინდა რეგიონალური, ეთნოგრაფიული გმირებისაგან. დავით კლდიაშვილის პერსონაჟები უდავოდ მკვეთრ წარმოდგენას მისცემენ არაქართველს ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი კუთხის ადამიანებზე დროისა და სივრცის გარკვეულ მონაკვეთში. მაგრამ ვერც ერთის შესახებ ვერ იტყვის იგი — ეს ჩემიაო. სულ სხვაა ვეფხისტყაოსანი. ხალხთა ძმობა, პატრიოტიზმი, მეგობრისათვის თავდადება, ამამალლებელი სიყვარული და სხვა მრავალი, რასაც რუსთაველის გმირები ეტრფიან, საყოველთაოა კაცობრიობის საუკეთესო ნაწილისათვის.

ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ილია ჭავჭავაძის კონცეფციიდან გამორიცხულია ეროვნული მომენტი? პროფ. ალ. ბარამიძე ფიქრობს, რომ „ილია ჭავჭავაძე მეტისმეტად განყენებულად სახავს ზოგადი ადამიანის ცნებას. ამ ზოგად ადამიანს თითქოს წარხოცილი უნდა ჰქონდეს არა თუ ეთნიკური, გვაროვნული, ოჯახური, კერძო ხასიათის თვისებები, არამედ ეროვნულიც კი. ზოგადი ადამიანი მალა უნდა იდგეს პირადულის, გვაროვნულის, ეთნიკურის და ეროვნულის სახეობაზე, ის რაღაც მეტაფიზიკური ადამიანის ზოგად წარმოდგენას უნდა გამოხატავდეს“¹.

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ისეთი თანმიმდევრული რეალისტური მსოფლმხედველობის მწერალს, როგორიც ილია ჭავჭავაძეა, ვეფხისტყაოსნის გმირები წარმოდგენილი ჰყავ-

დეს „მეტაფიზიკურ ადამიანებად“, ხოლო ამავე დროს ამ გმირთა შემოქმედი პოეტი მიაჩნდეს გენიალურ მხატვრად, „მითიურ პეგასზე მჯდომ ცხენოსნად“. აქ შემთხვევით როდია მოტანილი პეგასის სახე. პეგასი ზევსის ფრთაშესხმული რაში იყო. ძველბერძნული მითი მოგვითხრობს, რომ გელიკონის მთაზე პეგასმა ტორი დაჰკრა და იმ ადგილას მიწამ ამოხეთქა გრძნეული წყარო, რომელიც შთაგონებით აჯილდოვებდა მგოსნებს. ამ ლამაზი პოეტური თქმულების აზრი ის არის, რომ ნამდვილი შემოქმედება იკვებება მიწის წვენით, რეალური ცხოვრებით, და თუ რუსთაველი პეგასზე ზის, შეუძლებელია მისი გმირები მეტაფიზიკური არსებანი გამოსულიყვნენ და არა მიწაზე აღზრდილი ადამიანების სახეები.

ილია ჭავჭავაძეს შემუშავებული ჰქონდა მწყობრი რეალისტური ესთეტიკა. იმისათვის, რომ სწორად შევაფასოთ მისი შეხედულება ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟებზე, საჭიროა გავიხსენოთ ამ რეალისტური კონცეფციის ზოგიერთი ძირითადი დებულება. აი როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი ილიას სინამდვილისა და მხატვრული სახის ურთიერთმიმართება: „ცხოვრება ძირია, — წერდა იგი, — ხელოვნება და მეცნიერება მასზე ამოსული შტოები არიან. როგორც მიწიდან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნაყოფსა (გაიხს. პეგასის სახე!) და როცა სათესლედ მოჰსწევენ, ისევ მიწას გადმოსცემენ, რომ ახალი ძირი გაიკეთონ და ამ ძირმა სხვა ახალი შტოები ამოხეთქოს, აგრეთვე ცხოვრებაზედ ამოსული შტოები — მეცნიერება და ხელოვნება — ისხამენ ზედ ცხოვრების ნაყოფსა და როცა მოჰსწევენ სათესლედ, ისევ ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძავად“². ილია ჭავჭავაძეს არასოდეს არ უღალატია ამ ესთეტიკური პრინციპისათვის და, რა თქმა უნდა, იგი ძალაში რჩება ვეფხისტყაოსნის მიმართაც. საჭიროა ოღონდ ერთი რამ: ილიას წერილი უნდა განხილულ იქნას არა იზოლირებულად, არამედ მისი მთლიანი ესთეტიკური კონცეფციის კონტექსტში. ეს იქნებოდა ერთადერთი სწორი მეთოდოლოგიური გზა. ასეთი იზოლირებული განხილვა მით უმეტეს ვერ მოგვემდა მართებულ წარმოდ-

გენას საკითხზე, რომ ილიას წერილი პოლემიკურია, მისი მთავარი მიზანია აკაკის ეთნოგრაფიული კონცეფციის გაქარწყლება და ამიტომ პოლემისტის მთელი მსჯელობა და არგუმენტაცია გაპირობებულია მის წინაშე დასმული ამოცანით.

ილია ჭავჭავაძისათვის ვეფხისტყაოსანიც ქართულ ცხოვრებაზე ამოსული შტო არის. „ჩვენ, ქართველებს სამართლიანად მოგვაქვს თავი მით, რომ ეგ დიდებული პოემა, შექმნილი ჩვენი ერის დიდებულობის დროსა, ჩვენის კაცისაგან და ჩვენს ენაზე დაწერილია. ყველამ იცის, რომ ამით ჩვენ თავს ვიწონებთ, ვსახელობთ, ვქადავლობთ“³. ამ „სახელობისა“ და „ქადავლობის“ საფუძველი ორია: ჯერ ერთი ის, რომ პოემა ეროვნულია, მეორეც ის, რომ იგი იმავე დროს საქობრიოა. „საკაცობრიო“, ილია ჭავჭავაძის კონცეფციაში სრულიადაც არ გამოირიცხავს „ეროვნულს“. როგორ, განა კაცობრიობაში ყველა ერია გათვალისწინებული და ქართველი ერი კი არა? აი დავევდოთ ყური, რა ნათლად ლაპარაკობს ილია ვეფხისტყაოსნის ეროვნულ ხასიათზე: იგი „ქართველების ეროვნული ღირსებისა და ვინაობის სახსოვარია“, მის უკვდავ სტრიქონებს „მთელმა ერმა შიგ ჩაატანა თავისი ცრემლი და თავისი სიხარული, შიგ ჩაახვია თავისი სული და გული, შიგ ჩააწნა თავისი უკეთესნი ფიქრნი, ზრახვანი, გრძობანი...“⁴

ეს ეროვნული სული წარმოდგენილია ვეფხისტყაოსანში ცოცხალი მხატვრული სახეებით, კერძოდ, მისი მთავარი პერსონაჟების სახეებით. აკაკი წერეთლის კონცეფციის გასაბათილებლად დაწერილ წერილში საგანგებოდ აქვს გასმული ხაზი სწორედ ამ არსებითი ხასიათის მომენტს, თუმცა იმ მასშტაბით და ისეთ კონტექსტში, რომელსაც საპოლემიკო ამოცანა მოითხოვს. ილია წერს: „რამოდენადაც მწერლის შემოქმედების ძალი სწვდება... ზოგად-კაცობის ტიპსა, იმოდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა. თქმა არ უნდა, რომ ერი, რომელსაც ეკუთვნის ამისთანა მწერალი თავისი სამკაულით აკაზმინებს, თავისი

საფერავით აფერვინებს პოეტს ყოველს ხატს, ყოველს ნამოქმედარს შემოქმედებისას...“⁵ „სამკაული და საფერავი“, რომელზედაც ლაპარაკია ამ ციტატაში, ის ეროვნული სულია, რომელიც პოეტს შეაქვს მხატვრულ სურათებსა და სახეებში (ილიას სიტყვით, „ხატში“).

ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ წერილს აკაკი წერეთელმა უპასუხა იმავე წელს, 1887-ს. თუ შევადარებთ აკაკის პასუხს მის ლექციებში განვითარებულ აზრს, მათ შორის შესამჩნევ განსხვავებას დავადასტურებთ. თავის პასუხში აკაკი წერეთელი წერს: „რატომ არ შეიძლება, რომ ვეფხისტყაოსნის გმირები ერთსა და იმავე დროს ქართველებიც იყონ და საზოგადო, საყოველთაო ტიპებიც. იულიოს კეისარი ანუ ქარიოლანუსი მართალია მსოფლიო ტიპები არიან, მაგრამ იმავე დროს ყველაზე რომაელებიც და ეს არა თუ უშლის რასმე, კიდევ ეწევა!“⁶ ამრიგად, თუ ლექციებში ის აზრი იყო გამოთქმული, რომ „ვეფხისტყაოსნის გმირები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის შვილები არიან, „პასუხში“ აკაკი წერეთელმა დავიწყებას მისცა თავისი ეთნოგრაფიული თეორია და რუსთაველის პერსონაჟები აღიარა ზოგად-ეროვნულ და ზოგად-ადამიანურ ხასიათებად. საერთო ქართული ხასიათი ერთია და ქართლური; იმერული და ზღვისპირული კიდევ სხვა! ვეფხისტყაოსნის ეროვნული ხასიათი ზოგად ფორმებში მიგნებული და დადასტურებული იყო ილიასა და აკაკიზე ადრე ვახტანგ მეექვსის, თეიმურაზ ბატონიშვილისა და შემდეგ — მარი ბროსეს, დ. ჩუბინაშვილის, ნ. გულაკის, ბარონ სუტნერის და სხვათა მიერ.⁷ აკაკი წერეთლის ეთნოგრაფიული თეორია უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო მათთან შედარებით, ხოლო ილიას კონცეფციაში სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ არა ეროვნული ხასიათის აღიარება (ეს უკვე წარსულის მიწადაწევაა წარმოადგენდა). არამედ მასთან ერთად ვეფხისტყაოსნის გმირთა ზოგად-ადამიანური მნიშვნელობის დადასტურებაც. როგორც ჩანს, ილია ჭავჭავაძესთან პოლემიკაში აკაკი წერეთელმა მიიღო ტრადიციული ეროვნუ-

ლი კონცეფცია ც და ილიას ახალი განმარტებაც.

ავილოთ ახლა მეორე საკითხი — ვეფხისტყაოსნის გმირთა ხასიათების კერძობითი ნიშნები.

როგორც მოსალოდნელი იყო ამ საკითხის გაგებაშიც ილია და აკაკი პრინციპულად მოპირდაპირე პოზიციებზე დგანან. ილია ეთანხმება აკაკის, რომ ტარიელი და ნესტანი მოქარბებული გრძნობიერების ადამიანები არიან, ხოლო ავთანდილი და თინათინი კი ადვილად იმორჩილებენ თავის გულს, მაგრამ, თუ აკაკისთვის ეს ნიშნები ზოგად-ეთნოგრაფიული ნიშნებია, ილიას აზრით, ნამდვილად აქ საქმე გვაქვს ზოგად-ადამიანურის კერძობით ნიშნებთან.

ავილოთ, მაგალითად, პოემის ის ადგილი, როცა ტარიელი პირველად შეეყრება სალაპარაკოდ ნესტანს (394 — 395). ილიას აზრით, აქ არაფერ შუაშია მათი ქართლულობა, იმერლობა ან მეგრელობა. აქ ნესტანის ზოგად-ადამიანურ სურათში გამოკვეთილია ინდივიდუალური თვისებები, რომელნიც მას თინათინისაგან განასხვავებენ. ილია წერს: „აი, გულთამხილავი რუსთაველი რამ-სიდიდე გრძნობას ჰხედავს ნესტან-დარეჯანის გულში და რა ხატით გვაჩვენებს ჩვენც მის ძლიერებას, სიდიადეს და ძლევა-მოსილობას: ქალმა ველარა სთქვარა, სიტყვა შეეკრაო. ეგ რატომ არ მოუვიდა თინათინს, როცა ავთანდილი დაიბარა პირველად სალაპარაკოდ? იმიტომ, რომ ღრმად კაცად-კაცის მცოდნე რუსთაველმა იცოდა, რომ თინათინი სხვა ბუნებისაა და ნესტან-დარეჯანი სხვა და ეს ბუნების სხვადასხვაობა სხვადასხვა ზედმოქმედებასაც ექვემდებარება, ერთისა და იმავე მიზეზისაგან წარმომდგარსა⁸.

ამრიგად, ეთნოგრაფიული თეორია სრულიად დაუსაბუთებლად უნდა ჩაითვალოს. ილია ჰავჭავაძე არ ცდებოდა, როცა აღნიშნავდა, რომ აკაკი წერეთელმა თავისი დედააზრის აკიდოზე ბევრი „მართალი მარგალიტები აასხა“, მაგრამ თვითონ აკიდოს ღერო მეტისმეტად სუსტია და კრიტიკის ხელშეხებას ვერ უძლებს. „იმ საბუთით, რომ ტარიელი ზარმაცია, ავთანდილი წინდახედულია და მებრვე სხვა, ძნელია იმისთა-

ნა მართლა სახელოვანი პოეტი, როგორც რუსთაველია, კაც-
მა უბრალო ეთნოგრაფიის საჩხირკედლო საქმეზე ჩამოახ-
დინოს“⁹.

რა დასკვნა გამომდინარეობს ნათქვამიდან ჩვენი საკითხი-
სათვის?

ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის პოლემიკამ გამოარ-
კვია რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ერთ-ერთი მთა-
ვარი დებულება — ზოგადისა და კერძობითის ერთიანობა
მხატვრულ სახეში. ილიამ და აკაკიმ ამავე დროს სწორად მიუ-
თითეს ვეფხისტყაოსნის ზოგიერთი გმირის სახასიათო თვისე-
ბაზე. მაგალითად, ჩვენ უდავოდ მიგვაჩნია ტარიელისა და ნეს-
ტანის მოჭარბებული გრძნობიერება, რომელსაც ვერ შევხვდე-
ბით ავთანდილისა და თინათინის სახეებში. მაგრამ, ეს ხომ მა-
ინც ცალკეული შტრიხებია და არა დასრულებული სურათები.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემდეგ ვეფხის-
ტყაოსნის კრიტიკულმა შესწავლამ დიდი ზნა გაიარა წინ.
უდავოდ ბევრი გაკეთდა მისი პერსონაჟების ქარაქტეროლო-
გიის ხაზითაც. დღეს მათი სულიერი სამყარო უფრო სრული-
ად და შეუმცდარად არის მიგნებული. დღეს ყველა ცნობილი
რუსთაველოლოგი იზიარებს იმ აზრს, რომ ვეფხისტყაოსანში
„მოცემულია რეალურ ადამიანურ ურთიერთობათა დრამა“,
რომ მის გმირებთან შედარებით „საშუალ საუკუნეთა რო-
გორც აღმოსავლეთის, ისე განსაკუთრებით დასავლეთის ლი-
ტერატურის პერსონაჟები ერთგვარ სქემატურობისა და იკო-
ნოგრაფიული განყენებულობის ბეჭედს ატარებენ“ (პ. ინგო-
როყვა¹⁰).

2

თუ დავაკვირდებით ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟებს, ადვი-
ლად შევნიშნავთ, რომ ისინი ჭანიყოფებიან ორ ურთიერთი-
საგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულ ჯგუფად: მთავარი გმი-
რები (ნესტანი, თინათინი, ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი)
მკვეთრად ეთიშებიან დანარჩენებს (მეფეები, ვეზირები, ვაჭ-
რები და სხვანი). პოემის ყოველ სტრიქონში გამოსკვივის
პოეტის გულწრფელი სიყვარული მთავარი გმირებისადმი.
ისინი ბადებენ მის ცნობიერებაში აკვიატებულ ასოციაციებს

ასტრალურ მნათობებთან. მათი გარეგნობა უნაკლო და დამატყვევებელია, ხოლო მათი გულდაჯერებული და შეუწყლბელი მისწრაფება შინაგანი განწმენდისა და ამადლებისაკენ — სანიმუშო და მისაბაძი. და რუსთაველიც არ იშურებს მოქარბებულ მხატვრულ საღებავებს მათ საქებრად და შესამკობად.

მისებრი მართ დაბადებით ვინმეა ყოფილა შობილი (7,2),
მისსა მნახავსა ნახული აღარა მოეწონების (699,2),

ამბობს იგი თანასწორთა შორის პირველზე, ტარიელზე. ასეთად წარმოგვიდგება ავთანდილიც. ღია როდესაც პოეტი ხედავს მათ ერთმეორის გვერდით, იმავე მხატვრულ ჩარჩოში ათავსებს მათ სახეებს:

ვიმოწმებ ღმერთსა ცხოველსა, მათებრივ არვინ შობილა (872,4).

და თითქოს არ სჯეროდეს, რომ სიტყვის ოსტატობა საკმარისია მათი სრულქმნილი პორტრეტების გამოსაძერწად, ის მიმართავს მხატვარს:

აჲ, მხატვარო, დახატე მამად უმტკიცესად ძმობილნი,
იგი მიჯნურნი მნათობთა, სხვისა ვერვისგან სწრობილნი,
ორნივე გმირნი, მოყმენი, მამაცობისა ცნობილნი. (1373, 1-3).

ტარიელი და ავთანდილი თავის თანატოლ ძმადნაფიცს კპოვებენ ფრიდონში, რომლის პორტრეტი შესრულებულია იმავე პოეტური საღებავებით.

სულისა და სხეულს სრულქმნილ სილაშიაში მამაკაცებს ეჯიბრებიან მანდილოსნები — ნესტან-დარეჯანი და თინათინი. იმეორებს რა ტარიელის შესამკობად წარმოთქმული ხოტბის ჰანგებს, პოეტი ასე გადმოგვცემს ნესტანის მომხიბვლელობას:

ვით მზემან, მისნი მკერეტლნი შექმნა თვალისა მფახველად;
მეფემან ბრძანა: „გამხადა ნახული მე უნახველად...“ (1180,1-2).

ამავე ჰანგების სხვადასხვა ვარიაციები გაბნეულია პოემაში თინათინის შესახებაც.

და ისევე, როგორც ზევით, — მოტივი პოეტურ საშუალებათა სისუსტისა, რომელთაც თითქოს არ ძალუძს თინათინის სრულქმნილების გამოხატვა:

ბრძენი ხაზს მისაღ მაქებრად და ენა ბევრად ასული. (33,4).

შეგვეძლო ასეთი ამონაწერები სურვილისამებრ გაგვეგრძელებინა ათეულობით ფურცლებზე. პოემა პირდაპირ განათებულია მისი მთავარი გმირების რაღაც ციური ელვარებით. მათი გამოჩენა ასტრალურ გამოსხივებას მიაგავს. უდავოდ ყველა მათგანს ეკუთვნის რუსთაველის უბრწყინვალესი სტრიქონი: „სახლ-სამყოფი არა ჰმართებს, ცამცა გაიდარბაზესა!“ (658,4). მათ პიროვნებაში ჩაქსოვილია იდეალური თვისებები, რომელნიც შესაძინევად ამორებენ მათ სახეებს ჩვეულებრივ ყოველდღიურობას. ისინი თითქოს ერთსა და იმავე დროს მოკვდავნიც არიან და უკვდავნიც. ჩვენ შეგვეძლო ისინი შეგვედარებინა ოლიმპის მკვიდრებთან, რომელთათვისაც არაფერი ადამიანური არ არის უცხო. ერთი სიტყვით, მთელი პოემის გასწვრივ ჩვენ ცხადად ვგრძნობთ პოეტის შემოქმედებით ნაგულვებს: თ ა ვ ი ს ი მ თ ა ვ ა რ ი გ მ ი რ ე ბ ი დ ა ნ გ ა მ ო კ ვ ე თ ო ს ი ს ე თ ი ს ა ხ ე ე ბ ი, რ ო მ ე ლ ნ ი ც ე რ თ ს ა დ ა ი მ ა ვ ე დ რ ო ს წ ა რ მ ო გ ვ ი დ გ ე ნ ე ნ ა დ ა მ ი ა ნ ს ო რ ი მ ხ რ ი დ ა ნ: ი ს ე, რ ო გ ო რ ი ც ი ს ა რ ი ს დ ა ი ს ე, რ ო გ ო რ ი ც ი ს უ ნ დ ა ი ყ ო ს.

გასაგებია ისიც, რომ ეს იდეალი პოეტის უნაყოფო ოცნებას კი არ წარმოადგენს, არამედ ემყარება ბუნების პოტენციურ შესაძლებლობას, ესე იგი თავისი იდეალური გმირების დასურათებაში რუსთაველი სარგებლობს რეალისტური ფერწერის იმ მეთოდით, რომელსაც შეიძლება შეესაძლებლობის რეალიზში ან რეალისტური რომანტიზმი ი ვ უ წ ო ლ ო თ.

რუსთაველის ამ მხატვრული მეთოდის ნათელსაყოფად მივმართოთ რამდენიმე პარალელს და ანალოგიას.

შესაძლებლობის რეალიზმს ემყარება აგრეთვე კლასიკური პერიოდის ელინური ხელოვნება და მისი პირველი ესთე-

ტიკური დასაბუთება მოცემულია არისტოტელეს „პოეტიკა-ში“.

არისტოტელე წერს: „ვინაიდან ხელოვანი ასახავს მოქმედ პირებს, ესენი კი აუცილებლად ან კარგები ან ავეები უნდა იყვნენ... ამიტომაც ხელოვანი წარმოადგენს მათ ან როგორც უკეთესებს, ან როგორც უარესებს, ან როგორც ისეთებს, როგორც ვართ ჩვენ... მაგალითად, ჰომეროსი ხატავდა თავის გმირებს უკეთესად, კლეოფონი — მსგავსებად, ხოლო ჰეგემონ თაზოსელი, რომელმაც პირველად შექმნა პაროდიები და ნიკოსარი, რომელმაც დაწერა „დელიადა“, ხატავდნენ თავის გმირებს უარესებად“¹¹.

ქვევით არისტოტელე ასე განმარტავს ამავე აზრს:

„ვინაიდან პოეტი არის მიმბაძველი, ისე როგორც მხატვარი ან რომელიმე სხვა ამსახველი (ειμιμοποιος), ამიტომ აუცილებელია, რომ ასახვის სამი შესაძლებლობიდან იგი ყოველთვის ასახავდეს საგანს ერთ-ერთ რომელიმენაირად: ან ისე, როგორც იგი იყო თუ არის, ან ისე, როგორც ამბობენ და როგორც იგი გვეჩვენება, ან ისე, როგორც იგი უნდა იყოს... თუ ხელოვანს უსაყვედურებენ, რომ მან ჰეშმარიტად არ ასახა საგანი, შესაძლებელია გაიცეს პასუხი, რომ ასედაც უნდა აესახა, მაგალითად, თვითონ სოფოკლემ სთქვა, რომ იგი წარმოადგენს საგნებს ისე, როგორც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე — ისე, როგორც არიან. აი ასე უნდა გაბათილდეს ასეთი საყვედური“¹².

როგორც ამ ამონაწერებიდან ჩანს, ბერძნული მხატვრული ლიტერატურის ფაქტიური მასალის საფუძველზე არისტოტელე ადგენს რეალიზმის სამ სახეობას: 1. ადამიანის ასახვა ისე, როგორც ის არის (ევრიპიდე), 2. ადამიანის ასახვა ისე, როგორც ის უნდა იყოს უკეთესის თვალსაზრისით (ჰომეროსი, სოფოკლე), 3. ადამიანის ასახვა უარესის თვალსაზრისით, ე. ი. ისე, როგორც ის არ უნდა იყოს (კომედია).

ჩვენთვის ამჟამად საინტერესოა პირველი ორი სახეობა.

ცხადია, ორივე შემთხვევაში, არისტოტელეს აზრით, საქმე გვაქვს რეალიზმთან და არა რეალიზმისა და იდეალიზმის

დაპირისპირებასთან, როგორც ეს შეიძლება მოგვეჩვენოს ერთი შეხედვით. და მართლაც, ჰომეროსის და სოფოკლეს თვალი ადამიანში სკვრეტდა არა მარტო იმ თვისებებს, რომლებიც სინამდვილეში ახასიათებდა მას, არამედ იმ თვისებებსაც, რომლებიც რეალურად შესაძლებელია განვითარებულიყვნენ მასში.

ვეფხისტყაოსნის მთავარი მოქმედი პირების სახეებიც რუსთაველს წარმოდგენილი ჰყავს რეალიზმის იმ სახეობით, რომელიც არისტოტელემ აღმოაჩინა ჰომეროსის და სოფოკლეს შემოქმედებაში. რუსთაველის გმირებიც ამალღებულ არიან მოცემულ სინამდვილეზე, მაგრამ როგორც ჰომეროსს და სოფოკლეს, ისე რუსთაველსაც ეს ამალღებულობა გააზრებული აქვს რეალურად შესაძლებელი ნორმის ფარგლებში. ხაზგასმულ სიტყვებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ. ისინი ადგენენ დისტანციის საზღვარს მხატვრულ სახესა და ობიექტს შორის. ცნება შესაძლებელი ნორმისა მიუთითებს იმაზე, რომ ის, რაც უნდა იყოს არ არის აბსოლუტურად გამოთიშული იმისაგან, რაც არის. სხვანაირად რომ ვთქვათ: იდეალი მოცემული უნდა იყოს არსებულ სინამდვილეში პოტენციურად, შესაძლებლობის სახით. ამ კონცეფციის მიხედვით, კითხვაზე: როგორაა შესაძლებელი ის, რაც უნდა იყოს, პასუხი იქნება ასეთი: იგი შესაძლებელია იმის საფუძველზე, რაც არის.

ამრიგად, ჰომეროსის, სოფოკლეს და რუსთაველის დადებითი გმირების შექმნაში მონაწილეობას იღებდა არა მარტო ემპირიული სინამდვილე, არამედ ადამიანობის იდეაც: მაგრამ ზოგიერთი რუსთაველოლოგისაგან განსხვავებით, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს იდეა გაშლილია პოემაში არა აბსტრაქტული, არამედ კონკრეტული, პოეტური ფორმით, რომ იგი ჩაქსოვილია ცოცხალ სახეებში და არა სქემებსა და განსჯაში.

საკითხის სინათლისათვის მოვიყვანოთ კიდევ რამდენიმე მაგალითი კლასიკური ხელოვნების ისტორიიდან.

ციცერონი სწორად შენიშნავდა, რომ ფიდიასის სულის სიღრმეში ზევსისა და ათენას ფიგურების გამოქანდაკებისას ჩამარბული იყო იდეა ღვთაებრივი სრულქმნილებისა, რომელიც ხელმძღვანელობას უწევდა ხელოვანის საქრისს. მაგრამ არ არას მართალი იგივე ციცერონი, როცა ფიქრობდა, რომ მარტო ამ იდეას შეეძლო შეექმნა ფიდიასის შესანიშნავი ქმნილებანი. თვითონ ფიდიასის აღსარება, რომ ჰომეროსმა შთააგონა მას ღვთაების სახის შექმნა, ანგრევს ამ იდეალისტურ კონცეფციას, რომელსაც თითქმის სამი საუკუნის შემდეგ შეითვისებს ნეოპლატონიზმი. ფიდიასი მიუთითებდა ამასთან „ილიადის“ იმ სტრიქონებზე, სადაც აქილეუსის დედა, თეტიდა, ემუდარება ზევსს, სახელი გაუთქვას მის შვილს და ღმერთების მამა ჰპირდება შეუსრულოს ეს თხოვნა; იქ ნათქვამია ასე:

თანმობის ნიშნად შეარხია ზევსმა წარბები,
მის უკვდავ თავზე აიჭორჩა თმის შავი ტვერი,
და აცახცახდა ოლიმპოს მთა თხემით ტერფამდე.

„მოყვანილი სიტყვები გვაძლევენ ზევსის ძლიერების სახეს არა ზოგად ხაზებში, არამედ, პირიქით, საფსებიოთ კონკრეტულად. პოეტი პირდაპირ ასახელებს წარბებს და თმას. ოლიმპის აცახცახება, რომელშიაც ამ სიძლიერის იდეა წარმოსდგება ჩვენს წინაშე მთელი თავისი სიმადლით, მხოლოდ შედეგია წარბებისა და თმების ოდნავი შერხვევისა, რითაც აუწყა ზევსმა თავისი ნება-სურვილი. მაშასადამე, მათ მინიჭებული ჰქონდათ ძალა ასეთი მოქმედების გამოწვევისა. უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ამ ნაკვთებში განასხეულა ფიდიასმა ზევსის იდეა, ხოლო შემდეგ მათთან, როგორც ძირითად ფორმებთან, უნდა შეეხამებინა მას დანარჩენი“¹³.

ჩვენის აზრით, სწორედ ეს სიმფონია რეალური სიმართლისა „ღვთაებრივ“ იდეასთან ბადებს იმ „სიციოცხლეს, ხასიათს და შინაგან გამომეტყველებას“, რომელნიც, ვილჰელმ ლიუბკეს სიტყვით, განასხეავენ ფიდიასის ღმერთებს ანტიკური პლასტიკის ისტორიაში¹⁴.

ცნობილია აგრეთვე, რომ კლასიკური პერიოდის ბერძნული პლასტიკა ცდილობდა გადაეწყვიტა იდეალური, სრულ-

ქმნილი ადამიანის სახის ამოცანა. ფიდიასის უმცროს თანამედროვეს პოლიკლეტს, რომელსაც ზოგიერთები ფიდიასზე მალეატი კი აყენებდნენ, მიაწერენ ტრაქტატს „კანონი“, რომელშიაც ჩამოაყალიბა მან თეორია ადამიანის იდეალური ფიზიკური აგებულების პროპორციათა შესახებ. პოლიკლეტ ცდილობდა თავის პლასტიკაში მხატვრულად განეხორციელებინა ეს იდეალი. ძველები თვლიდნენ, რომ ხელოვანია საქრისმა მიაღწია ამას. მაგალითად, პოლიკლეტის ერთ-ერთ ნაწარმოებს „დორიფორს“ თანამედროვენი პირდაპირ უწოდებდნენ „კანონს“, ესე იგი სანიმუშო სრულქმნილებას. ამ საკითხზე პიერ პარი შენიშნავს: „პოლიკლეტს, თანამედროვეთა განაჩენით, ეკუთვნის ის დიდმნიშვნელოვანი დამსახურება, რომ მან რამდენიმე ხნით დაამკვიდრა ადამიანის სილამაზის ტიპი, როგორც ფიდიასმა შექმნა ღვთაებრივი სილიადის ტიპი“¹⁵.

ცნობილი რომაელი მსწავლული პლინიუსი (I ს. ჩვ. წ.) აღნიშნავს, რომ „დორიფორი“ გადაიქცა ნიმუშად, რომლისგანაც ანტიკის ოსტატები იღებდნენ მითითებას შემოქმედებისათვის და დასძენს—ის (პოლიკლეთი) ერთადერთია ადამიანთა შორის, რომელმაც ხელოვნების ნაწარმოებიდან შექმნა თვითონ ხელოვნება (როგორც მეცნიერება)¹⁶.

ი. ვინკელმანი თვლიდა, რომ ბერძნული პლასტიკა უღა-ვოდ მისწვდა ამ სრულქმნილ ესთეტიკურ იდეალს, რომელსაც მისდევდნენ შემდგომ იტალიური რენესანსის დიდი ოსტატები. ამ იდეალის დამახასიათებელ თავისებურებად ვინკელმანი თვლიდა გრძნობადი ელემენტების ჰარმონიულ შეხამებას იდეასთან, რომლის საფუძველზე ხელოვანი აღწევს მხატვრული სახის ამალლებას სინამდვილეზე. „თუ ჩვენ ცნობას გვაწვდიან ზოგიერთ ხელოვანზე, — წერს ვინკელმანი, — რომ ისინი იქცეოდნენ პრაქსიტელეს მსგავსად, რომელმაც თავისი კნიდელი ვენერის ორიგინალად გამოიყენა თავისი მეგობარი ქალი კრატინა, ან სხვა მხატვრების მსგავსად, რომელთაც ისარგებლეს გრაციებისათვის ლაისათი, როგორც ნიმუშით, ეს მოხდა ასე, როგორც მე ვფიქრობ, ხელოვნების დიადი, ზოგადი კანონების დაურღვევლად: მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი

ფორმები ხელოვანმა ისე სხა გრძნობადი სილამაზისაგან, ხოლო სახის ზვიადი ნაკეთები — იდეალური სილამაზისაგან: ადამიანურს იგი იღებდა პირველისაგან, ღვთაებრივს — მეორისაგან¹⁷.

ბერძენ ხელოვანთა იდეალს ვინკელმანი ახასიათებს, როგორც „განზოგადოებულ სილამაზეს“, ვინაიდან იგი გამოყვანილია არა რომელიმე ცალკეული საგნის მიმბაძველობიდან, არამედ მრავალი მსგავსი საგნის დაკვირვებიდან¹⁸.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ გზით მიდიოდა იტალიური რენესანსის ხელოვანთა შემოქმედებაც. ლეონ-ბატისტა ალბერტი ამბობს: „ერთ სხეულში არასოდეს არ გვხვდება სრულქმნილი სილამაზე, იგი იშვიათია და გაბნეული სხვადასხვა სხეულებში¹⁹. ბალდასარე კასტილიონესთან მიწერილ წერილში რაფაელი ასე ახასიათებს თავის შემოქმედებით მეთოდს: „იმისათვის, რომ დავხატო ლამაზი ქალი, მე ასეთი მრავალი უნდა ვნახო, და თანაც იმ პირობით, რომ თქვენც გვერდით მყავდეთ და დამეხმაროთ უკეთესის შერჩევაში. მაგრამ იმის გამო, რომ არც ისე ბევრია კარგი მსაჯულიცა და ლამაზი ქალიც, მე ვსარგებლობ სილამაზის განსაზღვრული იდეით, რომელიც ჩემი გონების თვალს ესახება. არ ვიცი, წარმოადგენს თუ არა ეს იდეა სრულქმნილებას (eccellenza), მაგრამ ძალიან კი ვცდილობ მივალწიო მას“²⁰.

არისტოტელეს ესთეტიკურ პრინციპებს ქება-დიდებას ასხამენ მხატვრული სიტყვის ოსტატებიც. „ჰომეროსმა და ვერგილიუსმა, — წერს სერვანტესი, — იმგვარად კი არ დავიხატეს თავიანთი გმირები, როგორებიც ნამდვილად იყვნენ, არამედ ისეთებად, როგორებიც უნდა ყოფილიყვნენ, რადგან სურდათ მომავალი თაობისათვის სიქველის ნიმუში დაეტოვებინათ“ („ღონ კიხოტი“, I, თ. XXV).

მოყვანილი ამონაწერებიდან ირკვევა, რომ არისტოტელეს თეორიული დებულება რეალიზმის ორი სახეობის შესახებ კლასიკური მწერლობისა და ხელოვნების საფუძველზეა დაყრდნობილი. ამ გზით მიდიან რენესანსის ოსტატებიც.

ვეფხისტყაოსნის მთავარი გმირების ფერწერაში რუსთაველი უტოლდება კლასიკურ ეპოსს და ხელოვნებას. ნესტანდარეჯანი, თინათინი, ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი წარმოადგენენ ისეთ რეალისტურ სახეებს, რომელნიც გამოძერწა პოეტმა, ერთი მხრივ, გრძნობადი სინამდვილის, ხოლო, მეორე მხრივ, ესთეტიკური და მორალური სრულქმნილების იდეის საფუძველზე.

ეს იდეა აჯილდოვებს რუსთაველის გმირებს იმ განსაცვიფრებელი მომხიბვლელობით, რომლითაც განირჩევიან ისინი დანარჩენებისაგან.

უფრო მეტი: ამ იდეით არის გაპირობებული ვეფხისტყაოსნის მხატვრული საღებავები, რომლებსაც იყენებს პოეტი თავისი საყვარელი გმირების უზადო გარეგნობისა და განცდების ფერწერისათვის.

ჩვენს მსჯელობას ლოგიკურად მიყვევართ ვეფხისტყაოსნის მორალური და ესთეტიკური სრულქმნილების იდეის გახსნის საჭიროებამდე. მაგრამ ამ ამოცანის გადაჭრას შეიძლება შევუდგეთ მაშინ, როცა დასრულდება მისი რეალისტური სტილის თავისებურებათა დახასიათება. ამ ჯერზე ჩვენს მიერ უკვე ნათქვამს შეიძლება დავუმატოთ შემდეგი:

პლატონი ამბობდა, რომ ჰომეროსმა აღზარდა ელადა. იგივე უნდა გვეთქვა რუსთაველის შესახებაც. საუკუნეთა მანძილზე მისი საყვარელი პერსონაჟები ზრდიდნენ ქართველ ხალხში გმირობას, პატრიოტიზმს, ინტერნაციონალურ მეგობრობას, გრძნობათა კეთილშობილებას. დრო სრულიად უძლური აღმოჩნდა იმ მაღალ იდეათა წინაშე, რომელთაც ისინი ეტრფოდნენ ასეთი გატაცებით და ნებისყოფის სიმტკიცით. ამ იდეებს ოდნავადაც არ დაუკარგავთ სიცოცხლისმიერობა ჩვენი საუკუნის ადამიანისათვის. რატომ? უეჭველია იმიტომ, რომ ისინი ქეშმარიტად ხალხური იდეებია, მამასაღამე, ისევე დაუბერებელნი და უკვდავნი არიან, როგორც თვითონ ხალხი. ვეფხისტყაოსანი ეკუთვნის არა მარტო მეორემეტე საუკუნეს, არამედ ყველა მომდევნო ეპოქას. იმავე

დროს მისი მორალურ-ესთეტიკური იდეალი საკაცობრიო იდეალსაც წარმოადგენს. იგი ამოიზარდა ქართულ ეროვნულ ნიადაგზე, მაგრამ მისაღები, საყვარელი და მისაბაძია ყველა ერის ადამიანისათვის. განა წარმოსადგენია, რომ ეს იდეალი ოდესმე დავიწყებას მიეცემა მოწინავე ადამიანთა შეგნებაში ან თუნდ ოდნავ მაინც დაჰკარგავს თავის ბრწყინვალებას და მიმზიდველობას?

ვეფხისტყაოსნის დადებითი გმირების ასეთი გაგება მტკიცედ დამკვიდრებული ტრადიციული შეხედულებაა, რომელსაც, უნდა ვიგულისხმოთ, თვითონ ვეფხისტყაოსნის ასაკი აქვს. უეჭველია, იგი შემუშავდა მაშინ, როცა პოემის პირველი ხელნაწერი გავიდა ხალხში. ასეთი ვარაუდი სავსებით რეალურად უნდა ჩაითვალოს იმიტომ, რომ ვეფხისტყაოსნის გმირთა იდეალური თვისებები პოემის გულს შეადგენენ, მის პოეტურ მაჯისცემას გამოხატავენ და ადვილად შესამჩნევი არიან ლიტერატურაში სრულიად გაუწაფავი ადამიანისთვისაც. ტრადიციულმა ხალხურმა შეხედულებამ სრული დადასტურება ჰპოვა რუსთველოლოგიურ შტუდიებში, და დღეს ისევე წარმოუდგენელია საწინააღმდეგო ან განსხვავებული თვალსაზრისი, როგორც წარმოუდგენელი იქნებოდა ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური და ესთეტიკური საფუძველი ქართული ეროვნული ნიადაგის გარეშე გვეპოვნა.

მაგრამ ამ ტრადიციულ თვალსაზრისში ერთი არსებითი ხასიათის კორექტივი უნდა შევიტანოთ.

ვეფხისტყაოსნის ყოველ სტრიქონში იგრძნობა პოეტის სიყვარული თავისი დადებითი გმირებისადმი. ეს გრძნობა აიძულებს მას ჰიპერტროფიული პოეტური ხერხებით წარმოგვიდგინოს მათი დადებითი თვისებები, მაგრამ უაღრესად საყურადღებოა მისი მხატვრული მეთოდისათვის შემდეგი გარემოება: ეს იძულება არ მიდის იქამდე, რომ დაფაროს მათი უარყოფითი მხარეები. ვეფხისტყაოსნის დადებითი გმირების ხასიათებში ყველაფერი როდია იდეალური და მისაბაძი. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ ჩვენ ეპკვის ქვეშ უნდა დაგვეყენებინა მათი ფერწერის რეალისტური სტილი, მაშინ ყველა ისინი უნდა გამოგვეცხადებინა პოეტის რომანტიული ოცნე-

ბის პროდუქტებად და არა გარკვეული ისტორიული ეპოქის ნიადაგზე აღმოცენებულ მხატვრულ სახეებად. ნამდვილად რუსთაველის დადებითი გმირების ხასიათები განირჩევიან სირთულით, მათ ფსიქიურ განცდებში, მორალურ წარმოდგენებში, ზნესა და მისწრაფებებში ბევრი ისეთი თვისებაა, რომლებსაც გამართლებას ვერ ვუპოვით დროისა და სივრცის გარკვეული მონაკვეთის გარეშე. რუსთაველის დადებითი გმირები ფეოდალური ეპოქის შვილები არიან და მათ ხასიათებში იმ იდეალურ თვისებათა გარდა, რომელნიც დიდად სცილდებიან თავის ეპოქას, მოიპოვება ისეთი თვისებებიც, რომელნიც ეკუთვნიან მხოლოდ ამ გარდასულ საუკუნეებს და დიდი ხანია მოკვდნენ ამ საუკუნეებთან ერთად.

ხასიათების ასეთ წმინდა ეპოქალურ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ პირველ რიგში ქართული პატრონ-ყმობისა და რაინდობის კოდექსი, რომელსაც იმ დროის მთელ ფეოდალურ კლასთან ერთად ესოდენი სიწმინდით იცავს პოემის იდეალური ხუთეული (ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტანი, თინათინი ²¹).

პოემის თეორიულ პროლოგში რუსთაველს მტკიცედ აქვს დადგენილი საზოგადოებრივი კლასებისა და პროფესიების სტრუქტურა. ამ უკანასკნელის უმტკიცესი ღერძია ვასალური ურთიერთობა, რომელიც მრავალგზისაა დეკლარირებული პოემაში, მაგალითად, ავთანდილის მიერ შერმანდინისთვის ნათქვამ ფრაზაში: „ვართ უმოყვრესნი მე და შენ ყოველთა პატრონ-ყმათასა“ (155,1) ან ასმათის სიტყვებში „სჯობან ყოველთა მოყვარულთა პატრონ-ყმანი მოყვარულნი“ (1453,4). რაინდობას ამ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში თავისი საპატიო ადგილი უკავია, იგი სახელმწიფოს პოლიტიკურ მეთაურზე დაბლა დგას, მაგრამ მისი მარჯვენაა და სრულიად აუცილებელი საფეხური უზენაესი ხელისუფალის სავარძლისაკენ. განა ვეფხისტყაოსნის მამაკაცი გმირები ამ გზით არ მიდიან სამეფო ტახტთან? რაინდული იდეალის თავყვანისცემაში მანდილოსნები არ ჩამორჩებიან მამაკაცებს. ყოველი მათგანის შეგნებაში რაინდობა წმიდათა წმიდა მოვალეობაა და მისი რომე-

ლიმე ელემენტარული წესის დარღვევაც კი უდიდეს მკრეხელობას წარმოადგენს.

ქართველ და უცხოელ რუსთველოლოგთა შორის ამ საკითხში არავითარი აზრთახვეობა არ არსებობს. ვეფხისტყაოსანი სამართლიანად არის აღიარებული რაფინირებული ფეოდალური კურტუაზიის მხატვრულ ძეგლად. მაგრამ, ცხადია, მთელი მისი მნიშვნელობა ამ გარდასული საუკუნის სულისკვეთებაზე რომ დაიყვანებოდეს უნაშთოდ, მაშინ რუსთაველის ქმნილებას მხოლოდ ისტორიულ-შემეცნებითი ღირებულება შერჩებოდა, იგი ვერ გაუძლებდა შემდგომი საუკუნეების გამოცდას და ჩვენი თაობისთვის მისი გმირები ყოველგვარ სამოძღვრებო აზრს მოკლებული აღმოჩნდებოდნენ. მაგრამ ჩვენ ვიცით, როგორი ენერგიით და რეზონანსით მონაწილეობს რუსთაველი მომდევნო თაობების შეგნებებში.

სად უნდა ვეძიოთ ამისი მიზეზი?

ჩვენის აზრით, ვეფხისტყაოსნის უკვდავება ემყარება იმ ფაქტს, რომ მისი მთავარი გმირების ბუნებაში შეხამებულია სახასიათო ნიშანთა ორი კომპლექსი: ნიშნები, რომლებიც გვიხატავენ ადამიანს ისე, როგორიც ის არის (წმინდა ისტორიული, ეპოქალური ნიშნები) და ნიშნები, რომლებიც ჩვენი გონების თვალს წარმოუდგენენ ადამიანს ისე, როგორიც ის უნდა იყოს. სხვანაირად: ვეფხისტყაოსანის მთავარი გმირები, ერთი მხრივ, მტკიცედ დგანან თავისი დროს გარდამავალი ისტორიულ ნიშნების დაგზე, მეორე მხრივ, ისინი ამ ნიშნების დაგზე ერთგვარად მოწყვეტილი და მომავალი საუკუნეების პერსპექტივაში გატყორცნილი სახეები. ამიტომ ჩვენ ვამჯობინებთ ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი და ფრიდონი ჩაგვეთვალა არა მარტო იდეალურ, არამედ იმავე დროს პერსპექტიულ სახეებად.

ტერმინი „პერსპექტიული სახე“, ჩვენის აზრით, უკეთ გამოხატავს მხატვრული სახის იმ მომენტს, რომელსაც იდეალური გამოჰყავს დროის გარკვეული საზღვრებიდან. იდეალური სახის ცნებაში ეს დინამიური მო-

8 გ. ნადირაძე

მენტი არ იგულისხმება. იდეალურად უნდა ჩაითვალოს ისეთი ლიტერატურული სახეც, რომელიც მთლიანად რჩება თავისი დროის საზღვრებში, ე. ი. იმ საზოგადოებრივი კლასისათვის მისაბაძი სრულქმნილების ნიმუშს წარმოგვიდგენს, რომელმაც იგი წარმოშვა. ამ თვალსაზრისით იდეალურია რუსთაველის საყვარელ გმირთა ყველა ნიშანი, იდეალურია მათი პატრონ-კუბური შეხედულებანი, რაინდული თვისებანი, სოციალურ-პოლიტიკური ფილოსოფია. ამავე თვალსაზრისით განა ნაკლებ იდეალურია როსტევეანი ან შერშადინი? მხატვრული ღირსების გარდა, ეს წმინდა ეპოქალური ნიშნები აღკუთრავილი არიან გარდასულ დროთა შემეცნებითი მნიშვნელობითაც. როცა ჩვენი წარსულის ამ მონაკვეთზე ვმსჯელობთ, ვეფხისტყაოსნის სახეები ესთეტიკურ სიამოვნებასთან ერთად დიდ ცოდნასაც მოგვაწვდიან იმ ადამიანთა თუ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შესახებ, რაც დიდი ხნის წინათ იყო, აღარ არის და აღარც იქნება.

სხვაგვარია ის მაღალი, კეთილშობილი აზრები და გრძნობები, რომელნიც რუსთაველმა თავისი საყვარელი გმირების ზაპიათებში ჩააწნა და ამით დაუბერებელი სიცოცხლე მიანიჭა ყოველ მათგანს. ამით ისინი მისაბაძი იყვნენ მაშინაც და ასეთებად რჩებიან დღესაც. შეიძლება კი წარმოვიდგინოთ ისეთი დრო, როცა ადამიანი ველარ ჩასთვლოს ვეფხისტყაოსნის მშვენიერ გმირებს თავისი იდეალების გამომხატველებად და, თუ გნებავთ, მოკავშირეებადაც ამ იდეალებისათვის მოღვაწეობისა თუ ბრძოლის დროს? ვფიქრობ, რომ ასეთი შესაძლებლობა სრულიად გამორიცხულია. აი ეს გარემოება მაძლევს საფუძველს ვილაპარაკო პერსპექტიულ სახასიათო ნიშნებზე რუსთაველის გმირთა პორტრეტებში.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს პერსპექტიული ნიშნები მოწყვეტილი იყოს იმ ნიადაგს, რომელთაც განაპირობებს სხვა სახასიათო ნიშნები. ამ მხრივ მათ შორის არავეითარი განსხვავება არ არის. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ პერსპექტიული სახეები პოეტმა შეიმუშავა ორი გზით; ერთია ცხოვრებაზე დაკვირვება, მეორე კი — ზოგად-ადამიანური მორალურ-ესთეტიკური სრულქმნილების იდეა. ამრიგად, რუსთაველი

დგას მაღალი კლასიკური ხელოვნების მოთხოვნათა სიმალ-
ლეზე.

თავი მოუყაროთ იმას, რაც ზემოთ ითქვა ვეფხისტყაოს-
ნის ხასიათებზე. როგორც ირკვევა, პოემის მთავარ სახეებს
ოთხი განზომილება აქვთ: ინდივიდუალური ისა და
ზოგადის გარდა, ისტორიულ-რეალისტური
და პერსპექტიული ან უის, რაც არის და ის,
რაც უნდა იყოს.

დასასრულ, რუსთაველის საყვარელ გმირთა სახეებში
ნათლად შეინიშნება კიდევ ერთი შესანიშნავი თვისება: შე-
უნელებელი მისწრაფება ხასიათების გან-
წმენდისაკენ, მორალურ-ესთეტიკური გა-
ეთილშობილებისაკენ, რასაც ხელს უწყ-
ობს მათი ფსიქიკის იშვიათად ელასტიუ-
რი ბუნება.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ მათ შინაგან ბუნებას,
იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ ორგვარი სახასიათო
თვისებებზე: სტატიკური და დინამიკური. სტატი-
კურად უნდა ჩავთვალოთ ის თვისებები, რომელნიც იმთავითვე
მოცემულია მათ ხასიათებში, დინამიკური კი ის თვისებებია.
რომელთაც ისინი ცხოვრებაში მიღებული გამოცდილებით და
მორალურ-ესთეტიკური თვითაღზრდით იძენენ.

მაგრამ ამ საკითხის განხილვა შემდგომ თავებში უნდა გა-
დავიტანოთ.

ორიოდე სიტყვა პოემის სხვა მოქმედ პირებზე.

ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟები შეიძლება ექვს ჯგუფად
გავყოთ. თუ პირველს ეკუთვნიან პოეტის საყვარელი გმირე-
ბი — ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი და ფრიდო-
ნი, მეორეს შეადგენენ ინდოეთის, არაბეთის და ხატაეთის
მეფეები — როსტევანი, ფარსადანი, სარიდანი და რამაზი,
ვეზირები და მოყმენი, სოგრათი და შერმადინი; მეორე
ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე დაეარი და ხვარაზმელი
უფლისწული. მესამე ჯგუფს ჰქმნიან ბურჯუაზიის მაღალი
ფენების წარმომადგენელი — ფატმანი, უსენი, მელიქ-სურხა-
ვი, ჰამნაგირი და უსამი. მეოთხეში შედიან საზოგადოების და-

ბალი ფენებიდან გამოსული პირები — ასმათი, უსახელო მებადლები, მენაენი, მონები, ზანგები, ადამიანთა მასები — ლაშქარი, ხელოსნები, წვრილი ბურჟუაზია, სოფლის და ქალაქის ღარიბ-ღატაკთა ბრბოები, რომელთაც პოემაში დიდი ადგილი აქვთ დათმობილი. ცალკე უნდა გამოვყოთ ბოროტების ციტადელი, ქაჯეთის ციხე, თავისი პერსონაჟებით — დულარდუხტი, როსანი, როდია და მონების თავადი როშაქი. მეექვსე ჯგუფში უნდა მოვათავსოთ ზღაპრული პერსონაჟები: დევები და ფაშმანის გრძნეული მონა.

ყურადღებას იქცევს პირველ რიგში მეორე, მესამე და მეოთხე ჯგუფები. ამ საკმაოდ ვრცელ გალერეაში ჩვენ ვერ შევხვდებით ვერც ერთ პორტრეტს, რომ იგი ოდნავ მაინც ფერმკრთალად მოგვეჩვენოს ტიპური და ინდივიდუალური ფერწერის მხრივ. მაგალითად, ოთხი მეფიდან (როსტევეანი, ფარსადანი, სარიდანი, რამაზი) ვერც ერთის შესახებ ვერ ვიტყვით, რომ რომელიმე მათგანს აკლდეს რაიმე ან ზოგადფეოდალური ან კერძობითი ნიშნების სიმკვეთრეში. თვითეული არის ის, რაც უნდა იყოს იგი თავისი კლასის წრეში და იმავე დროს სრულიად თავისთავადი, ისეთი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ცხოვრებაში გვხვდება, სადაც ადამიანები ერთმანეთს კიდევაც ჰგვანან და ერთიმეორისაგან კიდევაც განირჩევიან ხასიათებით და ქცევით. ამრიგად, ზოგადისა და ინდივიდუალურის ერთობლიობით ამ ჯგუფების პერსონაჟებსა და პოემის მთავარ გმირებს შორის განსხვავებას ვერ აღმოვაჩინებ. განსხვავება სხვა განზომილებაშია. თუ პოემის მთავარი გმირები ერთსა და იმავე დროს თავის ეპოქასაც ეკუთვნებიან და მომავალსაც, ე. ი. ისტორიული სახეებიც არიან და პერსპექტიულიც, მეორე, მესამე და მეოთხე ჯგუფების პერსონაჟები მთლიანად და უნაშთოდ დგანან თავისი ეპოქის კლასობრივ ნიადაგზე. ამ ნიადაგმა წარმოშვა მათი ხასიათისა და ქცევის დადებითიცა და უარყოფითიც ნიშნებიც.

რუსთაველის რეალისტური მეთოდის თავისებურება არ ამოიწურება იმ ნიშნებით, რომლებიც განვიხილეთ წინა თავებში.

„ვეფხისტყაოსანი“ ყოველთვის იქცევედა მკვლევართა ყურადღებას სინამდვილის ღრმა ცოდნით. რუსთაველს აქვს მისი აღქმის განსაკუთრებით მახვილი და დამტვევი გრძნობა. იგი გაშლილს პოემაში მთელი თავისი სირთულით და მრავალფეროვანობით. ამამალლებელ კოსმიურ პანორამებს ენაცვლებიან „მცირე სიდიდენი“, ცის ბრწყინვალე სხეულებს — ვარდისა თუ ძვირფასი ქვების მშვენიერებანი. მაგრამ ფიზიკურ სამყაროს მაინც მეორეხარისხოვანი ადგილი ეთმობა პოემაში. მის ცენტრს წარმოადგენს ადამიანი, ხოლო ადამიანის მხატვრული წარმოქმნის ძირითად მეთოდს — ფსიქოლოგიური მეთოდი.

რუსთაველის ინტერესი ადამიანის მიმართ გარეგანი პერიპეტებიდან გადანაცვლებულია შინაგან, ფსიქიურ სამყაროზე. ავანტიურული ელემენტი, რომელიც გაბატონებულია დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შუა საუკუნეების ლიტერატურაში, სრულიად არ მოიპოვება ვეფხისტყაოსანში. პოეტი არასოდეს არ აკაეებს გმირებს გზაში, არასოდეს არ გამოპყავს ისინი მტკიცედ შეკრული სიუჟეტის მაგისტრალური ხაზიდან, არ ტვირთავს ამ უკანასკნელს განშტოებული და ჩართული ეპიზოდებით. პოემის გმირთა მოგზაურობა ყოველთვის სასტიკად არის დეტერმინირებული იმ ამოცანით, რომელსაც ისახავენ ისინი გამგზავრების წინ. საკმარისია შევადაროთ რუსთაველის პოემა შუა საუკუნეების დასავლურ და აღმოსავლურ ეპიურ ტილოებს, რათა დავრწმუნდეთ ვეფხისტყაოსნის კომპოზიციურ უპირატესობაში, რომელიც შედგება არა მარტო იმისა, რომ რუსთაველი რაციონალისტია და მის შემოქმედებას, დანტეს სიტყვით რომ ვთქვათ, გონების ლაგამი წარმართავს, არამედ იმისაც, რომ მისი ინტერესი მიმართულია უმთავრესად ადამიანის სულიერი ცხოვრებისაკენ.

თუ რაიმეში მტკიცედ ემიჯნება რუსთაველი შუა საუ-

კუნეების საჩინდო რომანს და უახლოვდება რენესანსული ლიტერატურის ტრადიციებს, სწორედ ფსიქოლოგიზმში.

არ კმარა იმის აღნიშვნა, რომ ვეფხისტყაოსანში არ მოიპოვება დახლართული სიუჟეტური პერიპეტეიები და ძლიერი ინტერესი გმირთა გარეგანი თავგადასავლისადმი. დავაკვირდეთ ვეფხისტყაოსანში ადამიანთა ქცევის გადმოცემის სტილისტურ ხერხებს და ჩვენ თითქმის ყველგან აღმოვაჩინებთ შინაგან ფსიქოლოგიურ ნაკადს. მაგალითად:

და ღ რ ე ჯ ი თ იყო მჯდომარე ძოწულლითა რიდითა,
ავთანდილს უთხრა დაჯდომა წყნარად, ცნობითა მშვიდითა.
მონამან სელნი დაუდგნა, დაჯდა კრძალვით და რიდითა;
პირის-პირ პირსა უპკრეტდა, სავსე ლხინითა დიდითა (124)

ეს სტილი, ადამიანის ქცევის ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის სტილი, გაბატონებულია მთელს პოემაში.

ფსიქოლოგიზმმა შესამჩნევი კვალი დაამჩნია ეპიურ თხრობის პოეტურ ხერხებს. ფაბულის ცენტრალური ნაწილი — ნესტანისა და ტარიელის ამბავი — მოცემულია სუბიექტური თხრობის ფორმით (ტარიელისა და ფატმანის მოთხრობები), რომელიც მოიცავს 22 თავს. ფართოდაა გამოყენებული აგრეთვე ეპისტოლარული ფორმა, — 14 თავი.

ცნობილია, რომ თხრობის ასეთი სუბიექტური ფორმა ე. წ. Ich-Erzählung (ამბის პირადი გადმოცემა, დღიური, აღსარება, მიწერ-მოწერა) დამახასიათებელია სწორედ ისეთი ნაწარმოებებისათვის, რომლებშიც მწერლის მთავარი ინტერესი მიმართულია ადამიანის შინაგან, ფსიქიურ სამყაროსაკენ.

თუ მხედველობაში მივიღებთ აგრეთვე მეტად მნიშვნელოვან გარემოებას — ვეფხისტყაოსნის მთელ თავებს, რომლებიც შეიცავენ ან გმირთა სულიერი განცდების ლირიკულ გადმოშლას (ავთანდილის ლოცვები) ან წმინდა ფსიქოლოგიური ამოცანების გადაწყვეტას (მაგალითად, თავი XXXVI: პოვნა ავთანდილისაგან დაბნედილის ტარიელისა), ჩვენ იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ ფსიქოლოგიზმი მსკველავეს მთელ პოემას და ფსიქოლოგიური რეალიზმი სკარ-

ბოზს მასში გარეგანი მოვლენების რეალიზმს.

პოემის თხრობა თითქოს შემობრუნებულია მკითხველსაკენ თავისი შინაგანი მხარით. ეს უკანასკნელი ჩვენ შეგვეძლო შეგვედარებინა ნიადაგის ჭილრემში ჩამარხულ მდინარე-ბასთან, რომელიც მხოლოდ იშვიათად და ალაგ-ალაგ ამოხეთქავს ხოლმე ზედაპირზე. რუსთაველის პოემა მოგვაგონებს ოკეანეს, რომლის მთელი სიმდიდრე მის ღრმა წიაღშია მოთავსებული.

ამრიგად, ფსიქოლოგიზმი — ასეთია რუსთაველის რეალისტური მეთოდის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი.

მივიდეთ უფრო ახლო ამ პრობლემასთან და ვცადოთ მისი ბუნების გარკვევა.

ფსიქოლოგიური რეალიზმის სათავეებს ჩვენ ვპოვებთ უძველეს ლიტერატურულ ძეგლებში. კლასიკური და ელინისტური ლიტერატურის პერიოდებში ის აღწევს დიდ გამომსახველობას. შუა საუკუნეებში ფსიქოლოგიური რეალიზმი დროებით გადადის უკანა პლანზე და პირველ ადგილს უთმობს სათავეგადასავლო ელემენტს, მაგრამ გაბატონებულ ინდოქორეობას მოიპოვებს იგი რენესანსის ეპოქაში, როდესაც მთელი კულტურა შემოტრიალდა ადამიანისაკენ. მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნეების ევროპული მწერლობისათვის სრულიად უცხოა ფსიქოლოგიზმის ისეთი დომინანტა, როგორსაც ვეფხისტყაოსანში ვპოულობთ.

ლიტერატურის ისტორია იცნობს ფსიქოლოგიური რეალიზმის სამ სახეობას: ლირიკულს, ეპიურს და „შერეულს“ — ლირო-ეპიურს. ფსიქოლოგიური რეალიზმის ლირიკულ ფორმას განსაზღვრავს ინტროსპექციული ინტერესი საკუთარ შინაგან სამყაროსადმი, მაშინ როდესაც ეპიური ფორმა მიისწრაფვის სხვათა სულიერი ცხოვრების წვდომისაკენ.

საკითხის ნათელსაყოფად ავიღოთ მაგალითები ევროპული რენესანსის ისტორიიდან.

ფსიქოლოგიზმის პირველი ფორმის მკვეთრ გამომხატველად უნდა ვაღიაროთ ფრანჩესკო აეტრარკა და მთელი მისი

მრავალრიცხოვანი სკოლა (ე. წ. პეტრარკისტებისა), როგორც თვითონ იტალიაში, ისე მის გარეთ.

ცნობილ „კანცონიერეს“ ლირიკა წარმოადგენს პოეტურ აღსარებას სულისას, რომელიც გახლართულია რთულ და დაუძლეველ წინააღმდეგობებში, ერთი მხრივ, ამქვეყნიურ ვნებათაღელვასა და, მეორე მხრივ, ქრისტიანული ეკლესიის მიერ შემოთავაზებულ იმქვეყნიურ ნეტარებას შორის. მდიდარი სულიერი ცხოვრების ოდნავ შესამჩნევმა თრთოლამ პეტრარკას სონეტებსა და კანცონებში ჰპოვა გამოსახვის მკვეთრი, შემხები ფორმები. ეს უდრიდა ახალი პოეტური სამფლობელოს აღმოჩენას. ამ ზომით იგი უცხო იყო პროვანსელი ტრუბადურების, ფრანგი ტრუვერებისა და გერმანელი მინეზინგერების ლირიკისათვის, რომელიც უმთავრესად ემყარებოდა გარეგან მხედველობას. პეტრარკა დგას პოლარულ თვალსაზრისზე. მას უყვარდა უფრო მძაფრად, ვიდრე პროვანსელებს; ის იტანჯებოდა ზეადამიანური ტკივილებით, რასაც არ იცნობდნენ ევროპელი პოეტები მანამდე. და ამ დაუძლეველი შინაგანი ვნებების დუღილმა მთლიანად შთანთქა მისი ყურადღება. პოეტი უმღერის მხოლოდ თავის სუბიექტურ განცდებს, სიყვარულის სიხარულსა და ტკივილებს, რომელთა წინაშე უკანა პლანზე იწევს თვითონ სატრფოს სახე. მსოფლიო ლიტერატურამ არ იცის ამაზე უფრო რაფინირებული სუბიექტივიზმი.

მეორე ფორმას მაგალითად შეგვეძლო დაგვესახელებინა „ფიამეტა“, რომანი, რომელიც ეკუთვნის პეტრარკას უმცროს თანამედროვეს ჯოვანი ბოკაჩოს. „ფიამეტამ“ საფუძველი ჩაუყარა ფსიქოლოგიურ რომანს დასავლეთ-ევროპის ლიტერატურაში. აქ მწერლის ყურადღება მიპყრობილია ქალის სულიერი დრამის რეალისტურად გადმოცემისაკენ. სხვათა ფსიქიური განცდებისადმი ინტერესს იმდენად შთაუწთავს მთელი მხატვრული მასალა, რომ რომანის სიუჟეტი შეიძლება ჩაეტოს რამდენიმე სტრიქონში.

შეგვეძლო მაგალითების რიცხვი გაგვემრავლებინა, მაგრამ ჩვენი ამოცანისათვის ესეც საკმარისია. პეტრარკას „კანცონიერე“ და ბოკაჩოს „ფიამეტა“ ფსიქოლოგიური რეალიზ-

მის ორი სახეობაა. პირველ შემთხვევაში ინტერესი მიმართულია საკუთარი სულისაკენ, მეორე შემთხვევაში — სხვათა სულიერი განკლებისაკენ. პირველი ლირიკული ფორმაა, მეორე — ეპიური.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მოსალოდნელია მესამე ფორმა — ლირო-ეპიური, რომელშიაც ინტერესი საკუთარი სულისადმი ენასკვება ინტერესს სხვათა სულიერი ცხოვრებისადმი, ამ ფორმას გადაჭრით გაუბოდა ანტიკური კლასიკური მწერლობა, დასავლეთის რენესანსში კი ის ერთ-ერთ გავრცელებულ ლიტერატურულ ჟანრს წარმოადგენდა. ეს გასაგებია, ვინაიდან რენესანსის კულტურის დომინანტური ტენდენცია სუბიექტივიზმის, ინდივიდუალიზმის გამახვილებაში გამოიხატა. ჩვენ ქვევით დავრწმუნდებით, რომ რუსთაველის ვეფხისტყაოსნის სახით ეს ჟანრი პირველად საქართველოში გაჩნდა.

მაგრამ ჯერ ვნახოთ, როგორ უყურებდა ამ შერეულ, ლირო-ეპიურ ჟანრს ანტიკური ლიტერატურა.

არისტოტელე აქებს პომეროსს ხასიათების მაღალი ოსტატობისათვის. ის წერს: „პომეროსი მრავალ სხვა საკითხშიც ღირსია ხოტბისა, მაგრამ განსაკუთრებით იმიტომ, რომ სხვა პოეტებს შორის მარტო მან იცის, თუ რა უნდა გააკეთოს (პოემაში): საჭიროა, რომ თავისი სახელით პოეტი რაც შეიძლება ცოტას დაპარაკობდეს, ვინაიდან ამის მიხედვით როდია რისი იგი შემოქმედი. სხვა პოეტები თვითონ გამოდიან მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე, ამავე დროს კი ასახვენ ცოტას და იშვიათად; იგი კი, დაიწყებს თუ არა (თხზულებას), მაშინვე შემოიყვანს ხოლმე ან კაცს, ან ქალს, ან სხვა ვინმეს, და არც ერთი მისი გმირი არ არის ხასიათის გარეშე, არამედ ყველას აქვს ეს უკანასკნელი“²².

XVII საუკუნის ფრანგული კლასიციკლური პოეტიკა, რომელიც იცავდა ჟანრების სიწმინდეს, ემყარებოდა არისტოტელეს. ჩვეულებრივ რომანტიკოსებს უთვლიან დამსახურებულ ლიტერატურის განთავისუფლებას ამ პრინციპისაგან. მაგრამ ეს დებულება სცოდავს ისტორიული ფაქტების წინაშე. სუ-

ბიექტური ლირიკული ნაკადის შექრა ეპიურ ნაწარმოებში უნდა მივიჩნიოთ რენესანსის ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლიტერატურულ ტენდენციად, რომელიც, ცხადია, წარმოადგენდა იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალისტური სულისკვეთების გამოვლინებას.

პიროვნულის მძლავრი უღერა ჩვენ გვესმის პირველად დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“. ამ ვეებერთელა ტრილოგიის ფურცლებზე დანტემ გამოკვეთა უმდიდრესი გალერეა მკვეთრი ინდივიდუალური თვისებებით აღჭურვილი ფიგურებისა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, „ღვთაებრივი კომედიის“ მთავარი მოქმედი პირი მაინც თვითონ დანტეა. „მისი პიროვნება იგრძნობა ნაწარმოების ყოველ სტრიქონში. დანტე დგას ცენტრში. მისი მისტიკური მოგზაურობა მკვდართა სამყაროში. უწინარეს ყოვლისა, მისი საკუთარი მოქცევაა“²³.

დააკვირდით ახლა ლოდოვიკო არიოსტოს პოემას „გახელებული ორლანდო“ (Orlando furioso). ამ ფანტასტიურ ნაწარმოებში ფართოდ აისახა თანამედროვეობა წმინდა პიროვნული ასპექტით. სრულიად ორიგინალურია ამ ეპიური ნაწარმოების კომპოზიციური სტილი, რომელშიაც ლირიკული ჰანგები ოსტატურად არიან გადაწნული ეპიურ თხრობასთან. „უმეტეს შემთხვევაში პოეტი უშუალოდ მიმართავს თავის მკითხველს, უზიარებს მას თავის შთაბეჭდილებებს და მოგონებებს, რომლებსაც აღვიძებს მასში მისივე საკუთარი მოთხრობა. შესავალი, რომლითაც იხსნება ყოველი სიმღერა, ჩვეულებრივ მიძღვნილია თემის გარეშე საუბრისადმი... არიოსტო სარგებლობს ამ შესავალით, რათა გულთბილი საუბარი გააბას თავის პერსონაჟებზე, ქალებზე, სიყვარულსა და მის გახელებაზე, ექვთანობაზე, გულისწყრომაზე, სიძუნწეზე, ბედის დაუდგრომლობასა და ტირანებზე, როგორც ღვთის რისხვის იარაღზე, და ბოლოს, აგრეთვე ისტორიასა და პოლიტიკაზე“...

„პოეტს მიდრეკილება აქვს ადამიანთა შორის უფრო მტკიცე და მშვიდობიანი ურთიერთობისადმი და ძლივს იკავებს თავს ღიმილისა და ხუმრობისაგან. მისი ქადაგება, შეზავებული ირონიით, ხშირად გადაიქცევა ხოლმე სატირად. იგივე შენიშვნა მნიშვნელოვნად მიეკუთვნება თვითონ მოქმედებასაც.

რომლის ალევგორიული მოხაზულობანი უნებურად იძლევიან საბაბს მისი მორალური ან სატირული ინტერპრეტაციისათვის“.

მიუმატეთ ამას უთვალავი პანეგირიკები, რომლებსაც უხვად სთავაზობს პოეტი დიდგვაროვან პერსონებს და ჩვენ მივალთ იმ დებულების სისწორემდე, რომ „შმაგი ორლანდოს“ ავტორი „ჩვენს წინაშეა ფეხის ყოველ ნაბიჯზე, მთელი თავისი მოგონებებით და შთაბეჭდილებებით, რომლებითაც აღსაყსეა მისი თავი, მისი მძლავრი საღი აზრით, გონებამახვილობით და მხიარული დაცინვით; ცხოვრების ცოცხალი და განსაკვიფრებელი სურათია გაშლილი ჩვენს წინაშე ამ ფანტასტიურ ეპოპეაში, რომელთანაც სერიოზული დამოუკიდებულება პირველი შეხედვით წარმოუდგენლად ეჩვენება კაცს²⁴.

არიოსტოს მაგალითს ჩვენ მივყევართ ერთ საგულისხმიერო დასკვნამდე: ლირიკულ ელემენტს ფანტასტიურ ეპიურ თხრობაში შეაქვს თანამედროვეობის ცოცხალი ნაკადი.

ახლა გავიხსენოთ ისევ არისტოტელე, რომელიც გვეუბნება, რომ ეპიურ ნაწარმოებში თვითონ პოეტი რაც შეიძლება ნაკლებ უნდა გამოდიოდეს, ვინაიდან „ამის მიხედვით როდის არის იგი შემოქმედით“. შემოქმედი არისტოტელესათვის არის მიზნადველი პოეტი, ხოლო ეს უკანასკნელი რეალისტის სინონიმი. მაშასადამე, გამოდის, რომ სუბიექტურ-ლირიკულ ელემენტს ეპიურ ნაწარმოებში მივყევართ რეალიზმის დაქვეითებამდე და, შეიძლება მეტიც — რეალიზმის მოსპობამდე. განა ნათელი არ არის არისტოტელეს შეცდომა? მაგრამ უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ამ პუნქტში სცილდებიან ერთიმეორეს კლასიკური ანტიურობის და რენესანსის ესთეტიკური პოზიციები.

ახლა გარკვეულად უნდა ჩაითვალოს ფსიქოლოგიზმის ლიტერატურული პრობლემა, რასაკვირველია, იმ ასპექტით, რომელსაც ჩვენი ამოცანა მოითხოვს. ამიტომ ბუნებრივია თუ დავეუბრუნდებით ისევ ვეფხისტყაოსანს და უფრო ახლო გავარკვევთ მისი ფსიქოლოგიური რეალიზმის რაობას, მაშინ გაირკვევა მისი თავისებურებაც კლასიკური და დასავლეთ-ევროპული რენესანსის მიმართებაში და ნაწილობრივ ქართული რენესანსის საკითხიც.

ვეფხისტყაოსანში, ჩვენ ვწერდით, ფსიქოლოგიური რეალიზმი სპარბობს გარეგანი მოვლენების რეალიზმს, რუსთაველის ინტერესი გმირების გარეგანი პერიპეტეიებიდან გადანაცვლებულია შინაგან, ფსიქიურ სამყაროზე. მის შესახებ შეიძლება ითქვას იგივე, რაც სთქვა არისტოტელემ ჰომეროსის შესახებ, სახელდობრ, რომ ვეფხისტყაოსანში არც ერთი გმირი არ არის ხასიათის გარეშე, არამედ ყველას აქვს ეს უკანასკნელი.

დაკვირვებული თვალი რუსთაველის ვეფხისტყაოსანში აღმოაჩენს აგრეთვე თვითონ პოეტის შინაგან განცდებს, ლირიკულ პლასტს, რომელიც ჩაქსოვილია ობიექტურ ხასიათებში და რომელიც პოემას მსკვალავს სუბიექტური დრამატიზმით, პიროვნული მღელვარებით.

ვეფხისტყაოსნის ლირიკული პლასტი რუსთაველოლოგის საინტერესო პრობლემაა. მასზე მიუთითა ჯერ კიდევ აკად. ნ. მარმა 1902 წელს²⁵.

შეუძლებელია არ გაგვაოცოს იმ გარემოებამ, რომ აკად. ნ. მარმა 1917 წელს კატეგორიულად უარჰყო ეს აზრი. ამ ჯერზე ის წერდა:

„ვეფხისტყაოსნის, ამ რომანტიული პოემის, შემოქმედისათვის სრულიად უცხოა სუბიექტური განწყობილებანი თვითონ პოემაში. თავისი გულგრილობით იგი ეპიკოსია. მისი განწყობილებანი საზოგადოებრივია და არა პირადული“²⁶.

ჩვენის აზრით, აკად. ნ. მარმა თავისი ადრინდელი სწორი შეხედულება შეცვალა მცდარი შეხედულებით. ლირიკული პლასტი ვეფხისტყაოსანში ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა.

შევვხოთ ამ საკითხს უფრო ვრცლად.

ლირიკა ამოზრდილია სუბიექტურ განცდაზე. მაგრამ იმისათვის, რომ მისი აღმოცენება გავიგოთ, თავისთავად ეს ფაქტი არ შეიძლება საკმარისად ჩაითვალოს. ლირიკა, როგორც პოეზიის ჟანრი, ვერ გაჩნდება ინდივიდუალური თვითცნობიერების გარეშე, რომელიც სუბიექტური განცდისთვის იმავე როლს ასრულებს, რასაც ნიადაგი მცენარის ფესვისათვის.

აზროვნების ისტორია ნათელყოფს, რომ ინდივიდუალური

თვითცნობიერება საზოგადოებრივი ცხოვრების გარკვეულ საფეხურზე ჩნდება და მისი განვითარება ისტორიული პირობების ცვალებადობას და რყევას მიჰყვება: იგი ხან ნელდება, ხან შესამჩნევად ძლიერდება, ხან კი განვითარების მაღალ მწვერვალს აღწევს. მაგალითად, თუ პირველყოფილი გეაროვნული წყობილების დროს პიროვნული თვითცნობიერება დადუმებულია გეაროვნული შეგნების წინაშე, ხოლო შუა საუკუნეებში — მიძინებული და მთვლემარე, რენესანსის ეპოქაში, როცა ადამიანმა ხმა აღიმალა თავის ბუნებრივ უფლებათა გამო, იგი გადაიქცა კულტურულ ღირებულებათა განმსაზღვრელ ძალად. ინდივიდუალური თვითცნობიერება ისეთ დამოკიდებულებაშია ისტორიული ნიადაგის ცვალებადობასთან, როგორც ფუნქცია თავის არგუმენტთან. ამ აზრის დამამტკიცებელ და საილუსტრაციო მასალას ჩვენ უხვად ვპოვებთ კულტურის, კერძოდ, ხელოვნების და ლიტერატურის ფაქტებში.

ავიღოთ, მაგალითად, ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“, ძველი წელთაღრიცხვის საგმირო ეპიური ტილოები, რომლებიც საზოგადოებრივი წყობილების იმ საფეხურს ეკუთვნიან, როცა „ძველი საგვარეულო ორგანიზაცია ჯერ კიდევ სრულ ძალაში იმყოფებოდა, მაგრამ, იმავე დროს, მისი რღვევაც იწყებოდა“ (ენგელსი²⁷). ჰომეროსი იმდენადვე შორს არის რუსთაველისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმისაგან, რამდენადაც მისი ეპოქა (ძველი წელთაღრიცხვის მეცხრე საუკუნე) დაშორებულია ქართული რენესანსის ეპოქისაგან. ჰომეროსისთვის სრულიად უცხოა პიროვნული თვითცნობიერების განცდა და, მაშასადამე, მხატვრული შემოქმედების ინდივიდუალისტური კონცეფცია. გავიხსენოთ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ პირველი ტაეპები: „მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვა აქილეესის, პელეის ძისა“, გვეუბნება „ილიადას“ პირველი სტრიქონი. ამავე თემას ავითარებს „ოდისეას“. დასაწყისი: „შიამბე, მუზავ, მრავალნაცად კაცის ამბავი“. ამრიგად, აქილეესის რისხვაზე და მრავალნაცად ოდისეესის თავგადასავალზე ღმერთებმა (მუზებმა) უნდა მოუთხრონ მგოსანს კაცთა სამოდღვრებოდ და შესაქცევად. მაშასადამე, კემმარტი შემოქ-

მედი უზენაესი ძალა ყოფილა, პოეტი კი — მისი ნების ამსრულებელი.

ამავე შეხედულებას ვპოულობთ ეგრეთწოდებულ „ჰომეროსის ჰიმნებში“. როდესაც ძველი ბერძენი პროფესიონალი აქტიორი, რაფსოდი, პოეტური ნაწარმოების კითხვით გამოდიოდა სახალხო დღეობაზე, თავის დეკლამაციას იგი იწყებდ პრელუდიით, რომელიც ამა თუ იმ ღმერთის ხოტბას წარმოადგენდა. ზოგიერთი პრელუდია (სწორედ მათ ეწოდებოდა „ჰომეროსის ჰიმნები“) შეიცავს პირდაპირ მითითებას იმაზე, რომ რაფსოდის ოსტატობა ღვთაებრივია და არა ადამიანური, რაფსოდი უბრალო გადაამცემია იმასა, რაც თვითონ უზენაესმა ძალამ შთააგონა მას. აი როგორ იწყება, მაგალითად, ჰიმნი აფროდიტესადმი: „გაანდე, მუზავ, მომღერალსა კიპრიდის საქმე“.

ჰომეროსის ეპოქა არ იცნობს ინდივიდუალური შემოქმედის ცნებას და, სხვათა შორის, სწორედ ეს არის მთავარი მიზეზი იმისა, რომ ამ ეპოქამ არ შეუნახა მემკვიდრეობას „ილიადას“ და „ოდისეას“ ავტორის სახელიც კი. ინდივიდუალური პოეტური შემოქმედების კონცეფცია ანტიკურ საბერძნეთში პირველად ძველი წელთაღრიცხვის მერვე საუკუნეში ჩნდება. მისი პირველი მესიტყვე იყო ჰესიოდე, უკვე საკმაოდ დიფერენცირებული საზოგადოების პოეტი. საგმირო ეპოსის უსახელო აედებისაგან განსხვავებით, ჰესიოდეს პოეტური თვითცნობიერება უკვე მომწიფებულია. თავის პოემებში „სამუშაოები და დღეები“ და „თეოგონია“ იგი თავის ვინაობასაც გვაცნობს და თავისი ცხოვრების ზოგიერთ ამბავსაც მოგვითხრობს. უფრო მეტი, ჰესიოდე ამაცობს თავისი პოეტური ნიჭით, რომელიც მას მხოლოდ რჩეულთა ხვედრად მიაჩნია: დიდი ზევსის ქალიშვილებმა, ოლიმპიელმა მუზებმა სწორედ მას დაავალეს სიმღერების თქმა, რომლითაც მგოსანმა სიმართლე უნდა აუწყოს ხალხს და არა საგმირო ეპოსში დაკანონებული სიცრუე („თეოგონიის“ შესავალი²⁸).

ინდივიდუალური პოეტური თვითცნობიერება ათავისუფლებს ჰესიოდეს საგმირო ეპოსში გაბატონებული ზოგადი და

უფერული შაბლონისაგან, შესაძლებლობას აძლევს შეიმუშაოს საკუთარი აზრი ცხოვრებაზე და ადამიანზე.

ინდივიდუალური თვითცნობიერება, როგორც აღენიშნე ზევით, გადაიქცევა კულტურულ ღირებულებათა განმსაზღვრელ ძალად რენესანსის ეპოქაში, როდესაც მაძიებელი ინტელექტის მთელი ინტერესი მკვეთრად შემოტრიალდა ადამიანისაკენ. ი. ბურკჰარდტი ზედმიწევნით დაახასიათა რენესანსი, როცა მის არსებით თავისებურებად ადამიანისა და სამყაროს აღმოჩენა აღიარა²⁹.

ასე დაიბადა ესთეტიკური ანტროპოცენტრიზმი, რომელიც შესამჩნევად ძლიერდება XV საუკუნის დამლევსა და XVI საუკუნის დამდეგს და უმაღლეს წერტილს მიაღწევს მიქელანჯელოს შემოქმედებაში. ამ საკითხს ჩვენ სპეციალურად შევეხებით ქვევით.

რუსთაველის ეპოქა ქართული რენესანსის ეპოქა იყო. მისი არსებითი თავისებურებაც ინდივიდუალიზმის უმაღლეს განვითარებაში გამოიხატა, და არავის არ გამოუთქვამს ეს ისე მკვეთრად, როგორც თვითონ რუსთაველს.

რუსთაველი იმ ეპოქის პოეტია, როდესაც პიროვნებამ უკვე შეიცნო თავისი ძალა და ერთგვარად ამოდლდა საზოგადოების თვალში. მართალია, XI — XII საუკუნეების მძლავრი აბსოლუტური ხელისუფლება საკმაოდ მკაცრ კურსს ატარებდა როგორც საგარეო, ისე საშინაო პოლიტიკაში, მაგრამ იმავე დროს იგი განუსაზღვრელ თავისუფლებას ანიჭებდა პიროვნებას კულტურული მოღვაწეობის სარბიელზე. სხვანაირად წარმოუდგენელი იქნებოდა საზოგადოების გონებრივი წინსვლა, უამისოდ არავითარ ნაყოფს არ გამოიღებდა სკოლა, აკადემია, სალონი და თვით სამეფო კარის კულტურული ცენტრიც. მეტი: სულიერი ცხოვრება დაჰკარგავდა მოძრაობის უნარს და ერთფეროვნება წალეკავდა მოწინავე აზროვნებას, ყოველივე ცოცხალსა და ორიგინალურს. ნამდვილად, როგორც ცნობილია, ადგილი ჰქონდა იშვიათად მდიდარ და მრავალფეროვან კულტურას, და სწორედ ამაში მოჩანს ის მაღალი დონე, რომლისათვისაც მიუღწევია ინდივიდუალური შეგნების აქტივობას.

მაგრამ ეს მარტო სავარაუდო მოსაზრება არ არის. ამის დასამტკიცებლად რუსთაველის ვეფხისტყაოსანში საკმაო ფაქტიური მასალა მოიპოვება.

დააკვირდით, მაგალითად, პოემის პროლოგს და თქვენ ადვილად იგრძნობთ უმაღლესად განვითარებულ ინდივიდუალიზმს, რომელიც გამოსქვივის ყველაფერში — განსაკუთრებით პროლოგის იმპერატიულ ფორმებში და ავტორიტარულ კილოში. აქ ყოველ სტრიქონში იგრძნობა პირადი რწმენის დიდი ძალა.

რუსთაველი მთელი წინამორბედი ქართველი მწერლებისაგან განსხვავებით უკვე სახელისა და დიდების მაძიებელი პოეტია. ორთოდოქსალური ქრისტიანული ეთიკის თვალსაზრისით სრულიად შეუწყნარებელია ისეთი ფრაზა, როგორცაა, მაგალითად, საყოველთაოდ ცნობილი სტრიქონი ვეფხისტყაოსნიდან: „სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოვლისა მოსახვეჭელსა!“ (799,4). სახელის მოხვეჭაზე ფიქრობენ პოემაში როგორც მისი გოლიათი გმირები, აგრეთვე მათი ავტორიც. უკვე პროლოგში ვკითხულობთ:

ჩემი აწ ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია;

ესე მიჩნს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიქია! (19,2).

უკანასკნელი ტაეპიდან კარგად ჩანს რუსთაველის ზოგიერთი ადამიანური თვისებაც. მას არ ეთაკილება ლაპარაკი არც თავის სახელსა და დიდებაზე, არც საკუთარ ნაწარმოებთა ღირსებაზე, მისი ძლიერი პიროვნება გულდაჯერებულია თავის პოეტურ ძალ-ღონეში. თავისი პირველი „ქება“ მას არა თუ არ მიაჩნია „ავად გამორჩეულ“ ნაწარმოებად; პირიქით — „ესე მიჩნს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიქიაო“ (ესე იგი თავი არ შემირცხვენიაო), ამბობს პოეტი. ასევე სანაქებოდ („საქოკმანებლად“) თვლის იგი თავის მეორე „ქებას“ — ვეფხისტყაოსანს (9). აქ უკვე იმდენად გამახვილებულია ინდივიდუალიზმის გრძნობა, რომ იგი სულ ადვილად გადადის ერთგვარ სიამაყეში და მის მსჯელობას ავტორიტარულ კილოს ანიჭებს, რომელშიც ხან დამცინავი გენიოსი იგრძნობა, ხან მკაცრი მსაჯული. აი მაგალითად, რა მოურიდებელი ტონით დასცინის რუსთაველი ლიტერატურულ წვრილფეხობას:

1. შოშიორე არა ჰქვია, თუ სადმე თქვას ერთი, ორთა თავი ყოლა ნუ ჰგონია მელექსეთა კარგთა სწორი; განაღა თქვას ერთი, ორი, უსგავსო და შორი-შორი, მაგრა იტყვის: „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს ვითა ჯორი. (15).

და მართლაც, განა გაუტეხავი სიჯიუტე არ ახასიათებს იმას, ვინც მწერლობაში შემთხვევას შემოუყვანია? ეს ასეა, მაგრამ შედარება ჯორთან მაინც მკაცრი და მოუერიდებელია, და ასეთი ასოციაცია რბილი და შემწყნარებელი ხასიათის მქონე პოეტის ცნობიერებაში ვერ გაჩნდებოდა.

აიღეთ ახლა პროლოგის მეორე ვრცელი მონაკვეთი, სადაც რუსთაველი ეხება უკვე სიყვარულს, თავისი პოემის ერთ-ერთ მთავარ მხატვრულ თემას. პოეტი სხარტი და ნათელი ფორმულებით გვაუწყებს თავის კრიტიკულ და პოზიტიურ აზრებს მიჯნურობაზე. აქაც ისეთივე პირდაპირობაა და შინაგანი დამაჯერებლობა, ისეთივე ავტორიტარული კილო, როგორიც ზევით. იგი სრულიად მოუერიდებელი გულახდილობით და მკვახედ ლაპარაკობს ჯერ მისტიკურ ტრფიალებაზე, რომელსაც „ჰქვიანნი ვერ მიჰხვდებიან“, მერე უხეშ სქესობრივ სიყვარულზე, რომელსაც პირდაპირ უწოდებს მემძვობას, სიბილწეს და მრუშობას, და როდესაც პოეტი გადადის ქეშმარიტ სიყვარულზე, როგორც სულისა და სხეულის მთლიანობაზე, მისი სიტყვა უნებურად იღებს კატეგორიული იმპერატივისა (ნურვინ გარევეთ ერთმანერთსა!) და პირადი დეკლარაციის ფორმას (მძულს უგულოდ სიყვარული).

მსჯელობის იმპერატიული ფორმები, დაუნდობელი მსაჯულის ტონი, მოუერიდებელი ირონია და სარკაზმი უკიდურესობამდე განვითარებული ინდივიდუალიზმის მოვლენებია და ამ უკანასკნელის გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდნენ. ვეფხისტყაოსნის პროლოგი რუსთაველის პირადი პოეტური მანიფესტია. „მე“ — ა ი მ ი ს ი ც ე ნ ტ რ ი, ს ა კ უ თ ა რ ი რ წ მ ე ნ ა და შე ხ ე დ უ ლ ე ბ ა ნ ი — ა ი მ ი ს ი შ ი ნ ა ა რ ს ი.

რასაკვირველია, ლაპარაკიც არ შეიძლება იმაზე, რომ ამ მხრივ რაიმე ანალოგიაა შესაძლებელი ჰომეროსთან. „ილიადას“ და „ოდისეას“ იმპერსონალისტური სტილი, რომელშიც საგვარეულო წყობილებისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლო-
9. გ. ნადირაძე

გიური განწყობილება გამოსკვირვის, ვეფხისტყაოსანში დიდი მანძილით არის მოტოვებული უკან.

სავსებით ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს, რომ ესოდენ გამახვილებული ინდივიდუალური თვითცნობიერების ნიადაგზე ფართო განვითარება მიიღო მეთორმეტე საუკუნის ლირიკულმა პოეზიამ, რასაც ნათლად გვიდასტურებს ვეფხისტყაოსნის პროლოგი (სტროფები 16 და 17). თუ დავაკვირდებით მის მონაცემებს, დავრწმუნდებით, რომ მცირე ფორმის ჟანრებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ინტიმურ ლირიკას (სამღერალ, სააშიკო, სალალობო ლექსებს), რომელიც წარმოუდგენელი იქნებოდა პიროვნების ამბლების გარეშე.

ამაზე ნაკლები მნიშვნელობა როდი აქვს მეორე გარემოებას. მართალია, რუსთაველი დიდ უპირატესობას ანიჭებს ეპოსს ლირიკის წინაშე, მაგრამ საგულისხმო სწორედ ის არის, რომ მის დროს განვითარებულა არა მარტო ლირიკული პოეზია, არამედ ლირიკული ნაკადი შექრილა პოეტონ ეპოსში, რასაც ნათლად გვიმტკიცებს სწორედ ვეფხისტყაოსნის მაგალითი.

დავაკვირდეთ პროლოგის იმ ნაწილებს, რომელნიც მიძღვნილია თამარისადმი. აქ ნათლად გამოირჩევა ორი ლირიკული ნაკადი. ერთი მათგანი აგებულია საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ჰანგებზე, მეორე კი — წმინდა სუბიექტურ განცდებზე.

ვნახოთ ჯერ პირველი.

მე-19 სტროფში პოეტი აცხადებს, რომ თამარის სახე „შეფარვით“ იქნება შექებული მის მხატვრულ ქმნილებაში („მისი სახელი შეფარვით ქვემოზე მითქვამს, მიქია“). ეს განცხადება ყოველგვარი ყურადღების ღირსია. აქ დასახულია ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი პოეტური ამოცანა.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ალეგორიული ქება, რომელსაც მოყვანილი ტაეპი გვპირდება, შეიძლება შემოიფარგლოს თამარის პიროვნებით. არც ერთი ქვეყნის ლიტერატურის ისტორიამ არ იცის სახელმწიფო მოღვაწის ისეთი ენკომია, რომ მასში არ იყოს გამოხატული ეპოქის სოციალ-პოლიტიკური, ფილოსოფიური ან მორალური იდეები. ასეთი რამ არ იცის არც

რუსთაველის ეპოქის ქართულმა ენკომიამ, რომელსაც განვი-
თარების მაღალი მწვერვალებისთვის მიუღწევია XI—XII
საუკუნეებში. ქართული საზეიმო პოლიტიკური ოდა ნაკარ-
ნახევი და გამართლებული იყო ჩვენი ქვეყნის სახელმწიფო-
ებრივი ინტერესებით. სრულიად მართებულად აღნიშნავს
აკად. კ. კეკელიძე, რომ ჩახრუხადის „თამარიანი“ არის „უდი-
დესი ძეგლი ქართული სახელმწიფოებრივი აზროვნების გან-
ვითარების ისტორიისა და ფრთაშესხმული პატრიოტიზმი-
სა“³⁰. ცხადია, ეს სიტყვები სრული უფლებით შეგვიძლია
გავავრცელოთ პოლიტიკური საზეიმო ოდის მთელ ქანრზე.

თამარის „ქებაც“ უნდა გავიგოთ არა როგორც შესხმა თა-
მარისა პერსონალურად, მისი სულიერი და ფიზიკური თვისე-
ბებისა... არამედ მის პიროვნებაში განსახიერებული ბრწყინ-
ვალე დროისა, რომლის სული და ხასიათი ასე რელიეფურა-
დაა მოცემული პოემის მხატვრულ სახეებში“³¹.

ჩვენი პრობლემისთვის მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმის
დადასტურებას, რომ საზოგადოებრივ-პოლიტიკუ-
რი ენკომიის ნაკადი შექრილია ეპიური
თხრობის მხატვრულ ქსოვილში და მის ორ-
განულ კომპონენტად არის გადაქცეული.
როგორც ცნობილია, ქართული რუსთველოლოგია უკვე ვახ-
ტანგ მეექვსიდან იკვლევს ამ კომპონენტს და მისი საბოლოო
გარკვევა და დადგენა დღესაც არ შეიძლება დასრულებულად
ჩაითვალოს³².

გაცილებით უფრო რთულია, თუ მთლად შეუძლებელი
არა, მეორე ნაკადის, წმინდა სუბიექტური ნაკადის გამოარჩე-
ვა. იგი ჯერ პროლოგშივე იღებს ჩართული ლირიკული ლექ-
სის სახეს და მერე, უეჭველია, შერწყმული უნდა იყოს პოე-
მის გმირთა განცდებთან და ამბავთან.

მე ვგულისხმობ მე-3 სტროფს, რომელიც გრძელდება
მთლიანად მე-4, ნაწილობრივ მე-6, მერე მე-8, შემდეგ ისევ
ნაწილობრივ მე-9, მთლიანად მე-10 და მე-19 სტროფებში,
აქ თამარის სახე უკავშირდება პოეტის ლირიკულ განწყობი-
ლებათა თემებს და პროლოგის ამ ადგილებს მეტად რთულ,
ძნელად ამოსაცნობ ხასიათს ანიჭებს. მისი ანალიზი და ინ-

ტერპრეტაცია ჩვენი ამოცახის გარეშე დგას. ჩვენ უწინარეს ყოვლისა შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ დასახელებული სტროფებისა და ტაეპების ტონალობა, რომელშიც დაუფარავი შინაგანი სითბო და მღელვარება გამოსკვივის, უდავოდ სცილდება ოფიციალურ კილოს. ვფიქრობთ, შეუძლებელია სხვა აზრი გამოვიტანოთ შემდგომი სტრიქონებიდან:

მე, რუსთველი, ხელობითა ვიქმ საქმესა ამა დარი:
ვის ჰმორჩილობს ჯარი სპათა, მისთვის ვხელობ, მისთვის
მკვდარი;

დავუძღურდი, მიჯნურთათვის კელა წამალი არსით არი,
ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მიწა მე სამარი. (მ).

თვალთა, მისგან უნათლოთა, ენატრამცა ახლად ჩენა;
აჰა, გული გამიჯნურდა, მიჰხდომია ველთა რბენა!
მიაჯეთ ვინ, ხორცთა დაწვა კმა არს, მისცეს სულთა ღებნა.

(10,1-3),

დავუკვირდეთ ამ სტრიქონებს, სადაც ესოდენ მგრძნობიარედ არის გადმოცემული პოეტის სულიერი განცდები და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ისინი უნდა მივიჩნიოთ ლირიკის კლასიკურ ნიმუშად, რომელიც გულის გადმოშლის გულწრფელობითა და პოეტური ოსტატობით სრულიად უბადლოა მეთორმეტე საუკუნის პოეზიაში.

რუსთაველი უწოდებს ვეფხისტყაოსანს თამარის მეორე ქებას („მას ვაქებ, ვინცა მიქია“, 19,1). ამრიგად, ეს ვეებერთელა ეპიური ნაწარმოები წარმოსდგება ჩვენს წინაშე, როგორც პირდაპირ სულის სიღრმეებიდან აღმოხეთქილი აღსარება. ეკვი არ უნდა შეგვეპაროს იმაში, რომ პროლოგის ცნობილი სიტყვები: „მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებო სა ტკბილისა“ წარმოადგენს შინაგანი მაიძულებელი გრძნობების გამოხატვის პოეტურ ფორმას. ეს გრძნობები სრულიად ბუნებრივად მიისწრაფვიან შემოქმედებითი გამოსახვისაკენ სულიერი განწმენდისათვის.

და პოეტი ჰქმნის გრანდიოზულ ეპოპეას, რომელიც ერთსა და იმავე დროს მისი თაყვანისცემის საგნის ქებასაც უნდა წარმოადგენდეს და სულიერი კათარზისის (განწმენდის) შემოქმედებით აქტსაც. როდესაც პოეტი ამბობს:

დაუძღვრდი, მიჯნურთათვის კვლა წაშალი არსით არა,
ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მიწა მე სამარი (8,3-4),

ამ სიტყვებს ის მიმართავს თამარს არა როგორც ქალს, რომელსაც, ცხადია, არ შეეძლო მისი სიყვარულის გაზიარება, არამედ როგორც თავისი შთაგონების საგანს, თავის მუხას, რათა შემოქმედებით წვაში დაიშრიტოს მისი შინაგანი ცეცხლი:

მიაჯეთ ვინ, ზორცთა დაწვა კმა არს, მისცეს სულთა ლხენა (10,3).

განა შეიძლება ამის შემდეგ ექვი შეგვეპაროს იმაში, რომ „განკურნება“ ისევე როგორც „სულთა ლხენა“, რომელზედაც ლაპარაკობს პოეტი (8,4; 10,3) წარმოადგენენ შემოქმედებითი განწყობის პოეტურ მეტაფორებს?

საკითხი ისმის: როგორ მივაგნოთ პოემაში ამ ლირიკულ პლასტს, როგორ მივიღოთ იგი კრისტალური სახით, როგორ გამოვთიშოთ იგი ობიექტური მასალისაგან იმის მსგავსად, როგორც გამოსთიშავენ ხოლმე, მაგალითისათვის, ძირითადად ტონს ობერტონებისაგან ჰელმპოლცის აპარატის საშუალებით?

ჩვენის აზრით, ჯერჯერობით მაინც ეს ამოცანა გადაუწყვეტლად უნდა მივიჩნიოთ, იმიტომ რომ პოეტის სუბიექტური, ფსიქიური განცდები გადმოშლილია პოემაში არა უშუალოდ, არამედ ისე, როგორც ეს ნათლად აქვს გამოთქმული მეფე არჩილს:

მიჯნური სხვათა მიჯნურთა რა ამბავს თვისად სახვედეს,
თავის მაგიერ უბნობდეს, სამუდამოდ ზედან ახვედეს აჰ.

რუსთაველი ობიექტურებს თავის პირად გრძნობებს, ექსოვება თავის სახეებს. ამიტომ შეუძლებელია ანალიზის დროს იმდენად გავთავისუფლდეთ სუბიექტივიზმისაგან, რომ ობიექტური მნიშვნელობის მქონე რაიმე მასალა მოვიპოვოთ. ლირიკული პლასტის არსებობა უდავოა, მაგრამ მისი მიღება სხვა დამხმარე რეალებების გარეშე გადაუწყვეტელ პრობლემას წარმოადგენს.

ასე დგას საკითხი იმ ორი ლირიკული პანგის შესახებ, რომელნიც რუსთაველის ქმნილებას შესამჩნევად ამორებენ კლასიკური ეპოსისათვის დამახასიათებელი ჟანრობრივი სიწმინდისაგან.

პროფ. ალ. ბარამიძემ ყურადღება მიაქცია მესამე სუბიექტური ნაკადის არსებობას ვეფხისტყაოსანში⁸⁴. საკითხი ეხება იმ მრავალრიცხოვან ლირიკულ სტროფებსა და ტაქეებს, რომლებშიც პოეტი ესიტყვება ხან მკითხველს, ხან თავის პერსონაჟებს მოთხრობის ამა თუ იმ გარემოებაზე ან გმირთა საქციელსა და განცდაზე. რუსთაველი არ არის მშვიდი, გულგრილი ეპიკოსი, როგორც ამას ფიქრობდა ნ. მარი ოდესღაც. რუსთაველის თხრობა შესამჩნევად მღელვარეა.

აი ერთი კარგი მაგალითი, როცა რუსთაველი სტოვებს ეპიურ თხრობას, როცა ის უშუალოდ მიმართავს მკითხველს, როგორც უმაღლესი ინსტანციის მსაჯულს, რომელმაც საბოლოო მსჯავრი უნდა დასდოს მისი საყვარელი გმირის, ტარიელის, აფორიაქებულ საქციელს:

ლექსთა მკითხველნო, თქვენიმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია
გულმან, გლახ, რა ქმნას უგულოდ, თუ გული გულსა ელია?¹
მოშორებუა და მოყვრისა გაყრა კაცისა მკვლელია,
ვინცა არ იცის, არ ესმის, ესე დღე როგორ ძნელია. (942).

ამავე ნაკადს უნდა მივაკუთვნოთ ავტორისეული გ ნ ო მ ი კ უ რ ი სტროფები და აფორიზმები, რომელნიც მოთხრობის ცოცხალ მდინარებას ერთვიან და მორალურ-ფილოსოფიური პოზიციიდან აფასებენ ამა თუ იმ ადამიანურ მოვლენას. ასეთია, მაგალითად, ცნობილი სტროფი:

კაცო, ძალსა ნუ იქადი, ნუცა მოჰკვებს, ვითა შორვალი
ირას გარგებს ძლიერება, თუ არ შეგწევს ღმრთისა ძალი
დიდთა ხეთა მოერევის. მცირე დასწევას ნაბერწკალი,
ღმერთი გფარავს, სწორად გაჰკვეთს, შეშა ვის ჰკრა, თუნდა
ხრმალი. (1046).

დასასრულ, ვეფხისტყაოსანში ჩვენ ვიპოვით წმინდა ლირიკულ ლექსებსაც. მათი დამახასიათებელიც ის არის, რომ ერთსა და იმავე დროს ისინი ერთგვარად დამოუკიდებელნიც არიან და ორგანიულადაც ეხამებიან მოთხრობის მიმდინარეობას, როგორც მისი განუყოფელი კომპონენტები. ასეთი ლირიკული ლექსის კლასიკურ მაგალითს გვაძლევს: „ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გქირსა“...

ყოველივე ის, რაც ითქვა სუბიექტური ნაკადის შესახებ

ვეფხისტყაოსანში, ვფიქრობ, ნათლად ამტკიცებს ჩვენს დებულებას, რომ მეთორმეტე საუკუნის ქართულ მწერლობაში წმინდა ლირიკული ჟანრების განვითარებასთან ერთად ადგილი აქვს ლირიკული ნაკადის შექრას ეპიურ პოეზიაში.

ვფიქრობ, სავსებით დამარწმუნებელია, რომ ვეფხისტყაოსანი არ წარმოადგენს ანტიკური ტიპის, ვთქვათ, ჰომეროსის „ილიადას“ და „ოდისეას“ მსგავს ეპიურ ნაწარმოებს, რომელნიც ყოველივე პიროვნულის, სუბიექტურის, ინდივიდუალურის გარეშე დგანან. „ილიადა“ და „ოდისეა“ გვაროვნული წესწყობილების დროინდელი ეპიური ნაწარმოებებია და სავსებით ბუნებრივია მათი ამგვარი ხასიათი. სულ სხვა ეპოქამ წარმოშვა და განაპირობა რუსთაველის მსოფლმხედველობა და პოეტური გემოვნება; ეს იყო ქართული კულტურის რენესანსის ეპოქა, რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი გამოიხატება დამახვილებულ ინტერესში პიროვნებისა და პიროვნულისადმი. ამ გარემოებამ განსაზღვრა, ერთის მხრივ, მისი ფსიქოლოგიურ-რეალისტური ხასიათი საერთოდ, ხოლო მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიზმის ორი ნაკადი: ობიექტური და პიროვნული. ჟანრობრივად ვეფხისტყაოსანი ლირო-ეპიური ნაწარმოებია.

ლირო-ეპიური პოემა, როგორც გავარკვეით ზევით, რენესანსის ეპოქის მწერლობის დამახასიათებელია, როდესაც კულტურა მკვეთრად შემობრუნდა ადამიანისაკენ. იმავე დროს ეს არის ერთ-ერთი პუნქტი, რომელშიც რენესანსი ეთიშება ანტიკას. საგანგებო მტკიცება აღარ სჭირდება იმ გარემოებას, რომ ვეფხისტყაოსანი პროდუქტია ქართული რენესანსისა, რომელიც მთელი ორი საუკუნით წინ უსწრებს დასავლეთ-ევროპულ რენესანსს.

თავი მეოთხე

ესთეტიკური განცდა

1

მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი არსებითი თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ იგი ადამიანში იწვევს სპეციფიკურ განცდას, რომელსაც ჩვენ ესთეტიკური ან მხატვრული სიამოვნების გრძნობას ვუწოდებთ. მისთვის შეიძლება მშვენიერების ან სილამაზის გრძნობაც გვეწოდებინა იმ საფუძვლით, რომ იგი ემყარება მხატვრულ ნაწარმოებში განსახიერებულ მშვენიერების იდეას.

ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობა არ არის მარტივი განცდა. მას რთული ხასიათი აქვს. სწორად შენიშნავს ერნსტ მოიმანი, რომ იგი შეიცავს გაცილებით უფრო მეტ თავისებურ ელემენტებს, ვიდრე მარტოოდენ „გემოვნების მსჯელობას“, როგორც ეს წარმოდგენილი ჰქონდა კანტს და მის შემდეგ ნეოკანტიანელების ფილოსოფიურ სკოლას, კურტ ლასვიცს, იონას კონს და სხვებს¹.

ამჟამად ესთეტიკური სიამოვნების ზოგადი საკითხები ჩვენ გვაინტერესებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს საჭიროა ჩვენი უშუალო ამოცანისათვის — რუსთაველის შეხედულებათა გასარკვევად. მაგრამ, მეორე მხრივ, უეჭველია ისიც, რომ ეს უკანასკნელი საყურადღებო მასალას მოგვცემს იმისათვის, რათა შესამჩნევად წინ წაგვიოთ თვითონ პრობლემის გადაწყვეტაც.

ვეფხისტყაოსნის პროლოგი და ძირითადი ტექსტი ბევრ საგულისხმო აზრს და დაკვირვებას შეიცავენ ესთეტიკური სიამოვნების განცდაზე.

ესთეტიკური სიამოვნების ცნება რამდენჯერმეა წარმოდგენილი ვეფხისტყაოსანში პროლოგის მე-12 და მე-17 სტროფებში, რუსთაველი მას უწოდებს ს ა ა მ უ რ ო ბ ა ს; ორჯერვე იგი გამოთქმულია ზმნის ფორმით: „ეამების“, „გვეამების“.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება.

მართალია, ესთეტიკური სიამოვნების ანუ, რუსთაველის სიტყვით რომ ვთქვათ, ს ა ა მ უ რ ო ბ ი ს ტერმინს ჩვენ ზოგადი მნიშვნელობით ვხმარობთ, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ საქმე გვაქვს ერთი რომელიღობის განცდასთან. ნამდვილად ერთიმეორისაგან უნდა განვასხვავოთ ესთეტიკური სიამოვნების რამდენიმე სახეობა, რომელნიც უკავშირდებიან ხელოვნების სხვადასხვა დარგს ან ამა თუ იმ ხელოვნების სხვადასხვა ქანრს. ერთია ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც, ვთქვათ, კომედია გვანიჭებს და მეორეა ის ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც ტრაგედიის აღქმის დროს განვიცდით. იგივე უნდა ითქვას იმ ესთეტიკური განცდების შესახებ, რომელნიც ბუნების სხვადასხვა ფენომენებს უკავშირდებიან. მაგალითად, არავინ არ შეიტანს ექვს იმ ფაქტში, რომ ვარდის აღქმასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნება არ უდრის თავისი ბუნებით იმ ამადლებულ გრძნობას, რომელსაც, ვთქვათ, ჩანჩქერის ან ზღვის მშვენიერება გვანიჭებს.

რუსთაველის დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს დავადასტუროთ უწინარეს ყოვლისა ესთეტიკურ განცდათა მრავალსახეობა და ზოგიერთი მათგანის ბუნებაც განვსაზღვროთ.

ვეფხისტყაოსნის პროლოგში რუსთაველი მკვეთრად ანსხვავებს ერთიმეორისაგან ორი რომელიღობის ესთეტიკურ სიამოვნებას, რომლებსაც იგი პოეზიის ორ სახეობას უკავშირებს. ერთი მათგანია სალონური, ეპიკურეისტული პოეზია. რუსთაველი ამბობს:

მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად,
სააშიკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად. (17).

რა ხასიათისა უნდა იყოს ის ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც ადამიანში იწვევს სალონური, ეპიკურეისტული პოეზია?

როგორც ვიცით, რუსთაველის კონცეფციით, ეს ქანრები არ ეკუთვნებიან მაღალი პოეზიის სფეროს, ე. ი. მათ არაფერი აქვთ საერთო ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელ „სიბრძნესთან“. მათი ასპარეზი შემოფარგლულია ვიწრო მეგობრული წრით ან სალონური საზოგადოებით. ისინი გამოხატავენ ადამიანის მსუბუქ და წარმავალ გრძნობებს, რომელთაც, მართალია, არ ახასიათებთ განცდის სიღრმე და სერიოზულობა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც იმსახურებენ „ქარგისა“ და „საამურის“ კვალიფიკაციას, მაშასადამე, არ არიან მოკლებული ერთგვარ პოეტურ მომხიბლველობას. ცხადია, ასეთ პოეზიასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნებაც ისეთივე ბუნებისა უნდა იყოს, როგორცაა თვითონ ეს გრძნობები; შედარებითი სიმარტივე, სიმსუბუქე და წარმავლობა მისი დამახასიათებელიც უნდა იყოს.

განსხვავებული ფსიქოლოგიური ბუნება აქვს იმ ესთეტიკურ სიამოვნებას, რომელსაც ადამიანის სულში მაღალი პოეზიის ათვისება ბადებს. რუსთაველი მას სამჯერ ეხება პროლოგში—მე-4, მე-12 და მე-16 სტროფებში. აქედან მე-12 სტროფში იგი აღიარებულია სიბრძნისმეტყველი პოეზიის ერთ-ერთ უმაღლეს პრინციპად, მე-4 და მე-16 სტროფებში კი — პოზიტიური და ნეგატიური ფორმით არის განმარტებული მისი სპეციფიკური ბუნება, რომელიც მკვეთრად განასხვავებს მას სალონური პოეზიის მსუბუქი განცდებისაგან.

ავიღოთ ჯერ მე-12 სტროფი:

შირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,
საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი შარგი,
კვლა აქაცა ეამებოს, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი.

როგორც ვხედავთ, საამურობა ჩასმულია აქ ისეთი ფუძემდებელი ესთეტიკური კატეგორიების მწკრივში, როგორცაა სიბრძნე, ლეთაებრივობა და მარგებლობა, ე. ი. ესთეტიკური სიამოვნების პრინციპი კოორდინირებულია პოეზიის ზოგად-ესთეტიკურ პრინციპებთან. კონტექსტიდან ჩანს, რომ თვითელი მათგანი თანაბრად აუცილებელია, სხვანაირად

რომ ვთქვათ, რუსთაველის აზრით, კეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები „თანაეზიარების“ როგორც სიბრძნეს, ღვთაებრივობას და მარგებლობას, ისე საამუშრობას. ცხადია, ყველა ამ კატეგორიას ერთსა და იმავე დროს ფაქტიური ხასიათი აქვს და ნორმატიულიც, ე. ი. საუკეთესო მხატვრულ ქმნილებებზე დაკვირვების შედეგსაც წარმოადგენენ და ხელოვანისთვის სავალდებულო სახელმძღვანელო პრინციპებსაც.

მე-4 სტროფში მალალ პოეზიასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობა პოზიტიურად არის განმარტებული მხატვრული სახის საშუალებით. თუმცა აქ რუსთაველი ლაპარაკობს საკუთარ პოეტურ ქმნილებაზე, მაგრამ, ცხადია, მასში გამოთქმულ აზრს ზოგადი ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს:

თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლისა ცრემლ-დათხეული,
ვთქვენი ქებანი ვისნი მე. არ-ავად გამორჩეული.
მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად მე ნა რხეული,
ვინცა ისმინოს, დაესვას ლახვარი გულსა ხეული.

როგორც ვხედავთ, რუსთაველის აზრით, პოეზია, რომელსაც ეკისრება არა მსუბუქი განცდების, არამედ სიბრძნისა და ღრმა ემოციების გამოხატვა, აღკუთრველი ყოფილა უდიდესი ესთეტიკური ენერგიით; იგი ისეთი ძალით შეიჭრება ხოლმე მსმენელის გულში, როგორც ლახვარი.

მე-16 სტროფში იგივე აზრი წარმოდგენილია უკვე ნეგატიური ფორმით. აქ რუსთაველი აცხადებს, რომ მცირე ფორმის ლირიკულ ჟანრს „არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა“, ე. ი. „არ ძალ-უც“ იმ ღრმა ესთეტიკური განცდის გამოწვევა, რომელიც მარტოოდენ სიბრძნისმეტყველი პოეზიის უნარს შეადგენს:

მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა
არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა, —
ვამსგავსე მშვილდი ბედითი ყმაწვილთა მონადირეთა:
დიდსა ვერ მოჰკლვენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა.

როგორც ვხედავთ, მე-4 და მე-16 სტროფებში რუსთაველი, მართლაც, ერთგვარად განმარტავს მალალ პოეზიასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნების ფსიქოლოგიურ

ზუნებას. აქ „საამურობა“ არ ყოფილა მარტივი განცდა. როგორც გულში დასობილი ლახვარი შეარყევს ადამიანის მთელ არსებას, ისე ესთეტიკური განცდა დაეუფლება და მოძრაობაში მოიყვანს ადამიანის მთელ შინაგან სამყაროს. მაშასადამე, სიბრძნისმეტყველი პოეზიის ესთეტიკური განცდა ეხება ჩვენი სულიერი ცხოვრების არა რომელიმე ვიწროდ შემოფარგლულ ნაწილს, არამედ ფსიქიურ ცხოვრებას მთლიანად, როგორც გრძნობებისა და ემოციების, ისე ინტელექტისა და ნებისყოფის სფეროებს.

შეუძლებელია ამ საკითხზე სხვაგვარი შეხედულება ჰქონოდა რუსთაველს. ესთეტიკური სიამოვნების პრობლემა მთლიანი ესთეტიკური კონცეფციის ლოგიკური ნაწილია. მსუბუქი ეპიკურისტული პოეზიის ჟანრებისაგან განსხვავებით მაღალი პოეზია, რუსთაველის აზრით, ადამიანის და ერთობ მთელი საზოგადოების მსაჯული და აღმზრდელია. უგვანობისა და სიავის გაიციხვა, სათნოებისა და ზნეობრივი კეთილშობილების ქადაგება, ერთი სიტყვით, „თქმა მართლისა სამართლისა“ სიბრძნისმეტყველი მხატვრული ქმნილების მთავარი და უმაღლესი დანიშნულებაა. მაგრამ რას ნიშნავს პიროვნებისა და საზოგადოების აღზრდა? ცხადია, იგი სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა, თუ პოეზიისა და ხელოვნების ესთეტიკურ ზემოქმედებას შემოფარგლავდით ფსიქიური ცხოვრების რომელიმე ნაწილით. ადამიანის აღზრდა ყველა ფსიქო-ფიზიკური ძალის ერთობლივ აქტივობას და გავარჯიშებას გულისხმობს.

ჩვენს საკითხზე ძვირფას მონაცემებს გვაწვდის ვეფხისტყაოსნის ძირითადი ტექსტიც.

ასეთია „წასვლა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“, სადაც ესთეტიკური შთაბეჭდილებისა და განცდის დამატყვევებელი ძალა გაშლილია გრანდიოზულ პოეტურ სურათში. გავიხსენოთ ამ სცენის საერთო ფონი და ავთანდილის ლოცვის ძირითადი მოტივები.

ავთანდილმა მეორედ მიატოვა არაბეთი. იგი ხელახლა შეხვდა ტარიელს და აქედან მულღაზანზარისკენ გაეშურა, რათა ფრიდონის დახმარებით ნესტანის კვალისათვის მიეგნო.

მიაგეღვებს ავთანდილი ცხენს და მის გულში გრძნობათა ნამდვილი ქარიშხალია. ჭაბუკი რანდის გონების თვალს არ შორდება საყვარელი თინათინის სახე. სატრფოსთან განშორება უმძიმესი ტკივილით უსერავს გულს, მაგრამ იმდენად დაუძლეველია მასში მეგობრისადმი სიყვარული და მისი დახმარების სურვილი, რომ იგი მაინც ახერხებს თავის პირად გრძნობებზე ამალლებას. ამ მშვენიერ სურათში ბევრი მელანქოლიური საღებავია, მაგრამ მასში მკაფიოდ მოისმის იმედისა და გამარჯვების ჰანგი. მძიმე ფიქრებით შეპყრობილი ავთანდილი შეუპოვრად განაგრძობს გზას...

ამ კლასიკური სცენის ცენტრალურ ნაწილს შეადგენს შესანიშნავი ელეგია: „იმძავალი ცასა შესტირს, ეუბნება, ეტყვის მზესა...“ (957 — 964). მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა მხოლოდ მისი დამამთავრებელი აკორდები. ძნელი წარმოსადგენია ესთეტიკური მომხიბვლელობის იმაზე უფრო მშვენიერი სურათი, რომელიც გაშლილია ელეგიის მომდევნო სტროფებში:

რა ესოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან,
მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან,
ისმენდიან, გაკვირდიან, რა ატირდის, ატირდიან;
იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ღვარისაებრ ცრემლნი სდიან...

როგორც ვიცით, ამ სტრიქონებით რუსთაველი ეხმაურება ანტიკური საბერძნეთისა და აღმოსავლეთის პოეზიაში ცნობილ ჰანგს. მაგრამ ვეფხისტყაოსანში მისი მნიშვნელობა მაინც განსაკუთრებულია. საქმე ისაა, რომ ავთანდილის დასახელებული ელეგია მაღალი პოეზიის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს და ამიტომაც 967 — 968 სტროფები უნდა განვიხილოთ როგორც პროლოგის იმ ნაწილთა მხატვრული ილუსტრაცია, სადაც თეორიულად არის გააზრებული სიბრძნისმეტყველ პოეზიასთან დაკავშირებული ესთეტიკური განცდის ბუნება. ამ გრანდიოზული პოეტური პანთეონის სურათში, მართლაც, შესანიშნავად არის გაშლილი მისი სირთულე, სიღრმე და ამამალღებელი ძალა.

ჩვენს საკითხზე ძვირფას მასალას გვაწვდის აგრეთვე რუსთაველის საყურადღებო დაკვირვება მხატვრული ენის თა-

ვისებურებაზე. საამისო მონაცემებს ჩვენ ვპოულობთ როგორც ვეფხისტყაოსნის პროლოგში, ისე ძირითად ტექსტში.

როგორც ცნობილია, რუსთაველისათვის ენა წარმოადგენს პოეზიის ძირითად ინსტრუმენტს, იმ ერთადერთ მასალას, რომელშიც უნდა განსხეულდეს ლიტერატურული ნაწარმოების მთელი იდეური, შინაარსეული და მხატვრული ფაქტურა. „აწ ენა მინდა გამოთქმად“, — ამბობს პოეტი პროლოგის მე-6 სტროფში.

პროლოგშივე რუსთაველი მიუთითებს იმაზე, რომ პოეტური ენის დამახასიათებელი უნდა იყოს სიმშვენიერე, ე. ი. ლექსიკის, სინტაქსური წყობის და ენობრივი ხერხების საამურობა. მხატვრული სიტყვა ადამიანს ანიჭებს განუზომელ ესთეტიკურ სიამოვნებას. ეს აზრი გამოთქმული აქვს რუსთაველს „ტკბილისა“ და „მუსიკალობის“ ეპითეტებით. ერთ ალაგან იგი ამბობს: „მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ (5, 1), მეორეგან კი: „მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს“ (18,4).

უფრო მეტი: დავაკვირდეთ ვეფხისტყაოსნის ცნობილ ტაქსს: „ყმა ტბილი და ტკბილ-ქართული, სიკეთისა ხელის მხდელი“ (710,1). როგორც ვხედავთ, რუსთაველი მონიბლულია ქართული ენის ესთეტიკური მშვენიერებით. ეს სავსებით ბუნებრივია ენობრივი ოსტატობის ისეთი მაღალი ხელოვანისათვის, როგორიც იყო და რჩება ქართული პოეტური სიტყვის ნადიმზე ვეფხისტყაოსნის შემოქმედი.

ამ სტრიქონით რუსთაველი ეხმაურება იმ მაღალ გრძობებს, რომელთაც ვპოულობთ იოანე-ზოსიმეს (X ს.) ხოტბაში „ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ“.

მაგრამ არ იქნებოდა სწორი გვეფიქრა, თითქოს ენა ესთეტიკურ ფენომენს წარმოადგენს მხოლოდ მხატვრულ მწერლობაში. ვეფხისტყაოსანში ამ საკითხზე მრავალგზის გამოთქმული მოსაზრებები საფუძველს გვაძლევენ დავასკვნათ, რომ, რუსთაველის აზრით, სილამაზე შეიძლება და უნდა ახასიათებდეს კიდევ მეტყველების ყველა ფორმას, მათ შორის ჩვეულებრივ საუბარსაც.

რუსთაველის გმირები იშვიათად ტკბილმოუბარნი არიან.

საამურობა, სიტკბო, ენაწყლიანობა, სინაზე, სიკეკლუცე, სინატიფე, სიმშვენიერე და სიტურფე — აი ჩვეულებრივი ეპითეტები, რომელთაც პოეტი იყენებს იმისათვის, რომ მათი მეტყველების მაღალი ესთეტიკური კულტურა დაახასიათოს:

მეფემან იხმნა ვაზირნი, თვით ზის ლალი და წყნარია,
გვეოდსა დაისხნა, დაუწყო მათ ამო საუბნარია. (34,3-4).
ვაზირი ლალობს ენითა, წყლიანად მოუბნარითა. (59,4).
ქალმან უთხრა საუბარი კეკლუც სიტყვად,
არ დუხჭირად. (127,1).

ესე წიგნი გაასრულა წყლიანმან და სიტყვა-ნაზმა.
(170,1).

ფეთანდილ გასცა პასუხი, სიტყვები ლამაზებია. (285,1)

შეაქტევეს და ეუბნების საუბართა შეენიერთა. (893,1).
ტარიელ. მოთქვა ტირილით სიტყვა ნატიფი, მქვერები.
(1336,1).

აფთანდილ უპვერეტს ტარიელს, უსულოდ ქვე-მღებარესა;
შეფრინდა, შევლად მიჰმართა მას, ტკბილად მოუბარესა.
(1341, 1-2).

ტარიელ მადლსა გარდხდის ტურფა სიტყვითა, ენითა.
(1441,1).

აფთანდილ ეტყვის ტარიელს სიტყვითა დანაზებავთა.
(1510,2).

ერთხელ ფატმანმა ასე მიმართა აფთანდილს: „სიტყვა-
მქვერო და წყლიანო, ტურფაო, ლამაზ-
ენაო“ (1270,3). ეს დახასიათება შეგვიძლია გავავრცელოთ
ვეფხისტყაოსნის ყველა იდეალურ გმირზე.

ენის სიმშვენიერე, რუსთაველის აზრით, არ წარმოადგენს
მარტოოდენ ფორმალურ კატეგორიას. პირიქით, უშინაარსო
და უაზრო მეტყველება ვერასოდეს ვერ მოგვანიჭებს ესთეტი-
კურ სიამოვნებას. მეტიც: არაფერია უმეცარ საუბარზე უფრო
საზიზღარი: „საუბარმან უმეცარმან შმაგი უფრო გააშმაგოს!“
(215,2). ვეფხისტყაოსნის გმირთა საუბარი საამურიოა მხოლოდ
იმიტომ, რომ მასში გამოთქმის ფორმა შეხამებულია შინა-
არსთან. რუსთაველი არა ერთხელ ახასიათებს თავისი საყვა-
რელი პერსონაჟების მეტყველებას, როგორც აზრიანსა და
ბრძნულს:

ამას ზედა შეიფიცნეს მოყვარენი გულ-სადაგნი,
იაგუნდნი ქარვის-ფერნი, სიტყვა-ბრძენნი. ცნობა-
შმაგნი. (668, 1-2).

ამის ზედან გაიცინნეს მათ წყლიანთა სიტყვა-ბრძენთა.
(1407, 2).

თარნეს დღენი მრავალნი ლაღთა ბრძნად-მოუბარეთა.
(1495, 2).

დაუწყო თხრობა მეფესა სიტყვისა ბრძნად-ნაკაზმისა.
(1519, 4).

ვეფხისტყაოსანში გვაქვს ერთი ბრწყინვალე ადგილი, სადაც ეს აზრი გაშლილია მთელ პოეტურ სურათში. ეს ადგილია ოცდამეთექვსმეტე თავი: „პოვნა ავთანდილისაგან დაბნედილის ტარიელისა“, რომელიც „ერთგვარად გამიზნულია მკერმეტყველების ძალის საჩვენებლად“ (შ. ნუცუბიძე²). ამ ბრწყინვალე სურათში რუსთაველმა ნათელჰყო, რა კოლოსალური ზემოქმედების ძალა აქვს ბრძენი ადამიანის მეტყველებას, თუ მასში ღრმა გონიერება ჰარმონიულად არის შეხამებული გამოთქმის ესთეტიკურ ფორმასთან. დაბნედილი ტარიელის მოსულიერებაში ავთანდილმა გამოამჟღავნა ადამიანის სულის მაღალი ცოდნა და დახელოვნებული ორატორის დიალექტიკური უნარი. რუსთაველი ამბობს, რომ მის მშვენიერ ენას შეეძლო ყრმად გადაეჭკია ბერიკაცი და კაეშანი გადაეყარა მსმენელის გულიდან:

შეაქცევს და ეუბნების საუბართა შეენიერთა,
მისთვის სძრვიდა სასაუბროდ მათ ბაგეთა ძოწის-ფერთა,
მისი სმენა გააყრმობდა მსმენელისა ყურთა ბერთა;
მოიშორვა კაეშანი, დათმობავე შეაერთა. (893).

სურათი მთავრდება კლასიკური აფორიზმით:

გველსა ხერელით ამოყვანს ენა ტბილად მოუბარი. (901,4).

როგორც ვხედავთ, ამ საკითხის გაგებაშიც რუსთაველი რჩება თავისი მთავარი აზრის სიმალეზე: ღრმა ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს მეტყველება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მშვენიერი ფორმა ორგანულად არის შეხამებული სიბრძნესთან.

ამრიგად, რუსთაველი ერთიმეორისაგან ანსხვავებს ესთეტიკური სიამოვნების ორ სახეობას; ერთი უკავშირდება ისეთ მხატვრულ ქმნილებებს, რომელთაც იგი მაღალი პოეზიის სფეროს მიაკუთვნებს, მეორე კი — მსუბუქი სალონური პოეზიის ჟანრებს. თუ რუსთაველის აზრს თანამედროვე ფსიქოლოგიისა და ესთეტიკის ცნებებზე გადაეთარგმნით, მაშინ მოყვანილი მასალა საფუძველს მოგვცემს შემდეგი დასკვნა გავაკეთოთ:

1. სიბრძნისმეტყველ პოეზიასთან დაკავშირებული ესთეტიკური განცდა უნდა ჩაითვალოს ესთეტიკურ ემოციად, მეორე სახეობის განცდა კი — ესთეტიკურ გრძნობად, ამ სიტყვის ვიწრო ფსიქოლოგიური მნიშვნელობით. ემოციათა განცდის შემთხვევაში „ჩვენ ისეთ სულიერ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც თითქოს სუბიექტის მთელ ვითარებას ეხება და მის მთლიან დახასიათებას უფრო იძლევა, ვიდრე რომელიმე ნაწილობრივი განცდისას“; გრძნობათა შემთხვევაში კი, „პირიქით, უთუოდ რაიმე ნაწილობრივი შინაარსის განცდა გვაქვს...“ აქ ამ უკანასკნელს „უფრო დამოკიდებული, უფრო განსაზღვრული ხასიათი აქვს, ვიდრე პირველ შემთხვევაში“³.

2. რუსთაველის გაგებით, ესთეტიკური ემოცია აღკურვილია „გულის გამგმირავი“ ძალით; მაღალი პოეზია მახვილივით დაესობა ხოლმე ადამიანის გულს და მოძრაობაში მოიყვანს მთელ მის შინაგან ცხოვრებას. ამიტომ, ცხადაა, მისი დამახასიათებელი მარტო ის კი არ უნდა იყოს, რომ იგი სუბიექტის მთელ ფსიქიურ შინაარსზე ვრცელდება (ექსტენსივობა), არამედ იმავე დროს — ინტენსივობა, სიღრმე და სირთულე.

3. მესამე: ესთეტიკური ემოციის უნარით დაჯილდოებული პოეზია მხოლოდ მაშინ, როცა ის უკავშირდება მაღალ ინტელექტუალურ და მორალურ იდეებს, სხვანაირად რომ ვთქვათ, როცა ის უბრალო გართობას კი არ წარმოადგენს, არამედ „სიბრძნეს“, ე. ი. ცხოვრების ასახვას, დაფასებას, განსჯას და ადამიანთა ზნეობრივ შეგონებას. რუსთაველის აზრით, მხოლოდ ასეთი პოეზია არის აღკურვილი საზოგადოე-

ბის აღმზრდელი, ამამალლებელი და გამაკეთილშობილებელი ძალით.

4. მოყვანილი მასალა საფუძველს გვაძლევს გავაკეთოთ კიდევ ერთი უაღრესად საყურადღებო დასკვნა. გამოირკვა, რომ „სიტყვა“ რუსთაველისთვის ნიშნავს არა მარტო ბგერათა კომპლექსს, არამედ აზრსაც (logos). აქედან ცხადია, რომ იმ ტაეპებში, სადაც ხაზგასმულია სიტყვის სიკეკლუცე, სინატიფე, სილამაზე, სიტურფე, მშვენიერება, საამურობა და სიტკბო, რუსთაველი ესთეტიკურ აქცენტს სვამს სიტყვის ორ მომენტზე — ეფფონიურ ქღერაზე და შინაგან აზრზე. მაშასადამე, მშვენიერების სფეროს ეკუთვნიან და ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ არა მარტო ბუნება, ხელოვნება და პოეზია, არამედ ინტელექტუალური მოვლენებიც. და მართლაც, განა საიღუმლოებას წარმოადგენს კულტურული ადამიანისთვის ის გარემოება, რომ აზროვნების პროცესები და მისი პროდუქტები უღრმეს ესთეტიკურ განცდებს უკავშირდებიან? როგორც ვხედავთ, რუსთაველი ადასტურებს ინტელექტუალური ესთეტიკური მოვლენების არსებობის ფაქტს, რომელიც თანამედროვე ესთეტიკაში ურყევ დებულებად არის აღიარებული.

2

დაგვრჩა კიდევ ერთი საყურადღებო საკითხი.

აქამდე ჩვენ ვლაპარაკობდით აღმქმელი სუბიექტის ესთეტიკურ განცდაზე. მაგრამ პოეზიისა და ხელოვნების მეორე სფეროა შემოქმედება. ჯერ კიდევ ანტიკურმა ესთეტიკამ მიაქცია ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ესთეტიკური აღქმა და შემოქმედება გარკვეული სახით მონაწილეობენ ერთიმეორეში: ესთეტიკური აღქმა შეიცავს შემოქმედებითი ხასიათის ელემენტებს, შემოქმედება კი — აღქმის ელემენტებს.

შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ მხატვრული შემოქმედება ესთეტიკური განცდის გარეშე. პოეზიისა და ხელოვნების ოსტატები ადასტურებენ იმ ფაქტს, რომ შემოქმედების პროცესი, რომელიც ხშირად დროის დიდ მონაკვეთებშია გაშლი-

ლი, დრმა ესთეტიკურ სიამოვნებასთან არის დაკავშირებული.

ეს საყურადღებო ფაქტი დადასტურებას პოულობს აგრეთ-
ვე რუსთაველის დაკვირვებაში. გავიხსენოთ ვეფხისტყაოსნის
პროლოგის მე-7 სტროფი:

მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის შეუშრობილი;
დავჯე, რუსთველმან გავლექსე, მისთვის გულ-ლახვარ-
სობილი...

როგორც ვხედავთ, პირველ ტაეპში რუსთაველი ლაპარაკობს იმ დიდ პოეტურ მღელვარებაზე („ცრემლი გვდის შე-
უშრობილი“), რომლითაც შეპყრობილია იგი შემოქმედების
პროცესში. ცხადია, ეს მღელვარება წარმოადგენს პოეტური
შთაგონებისა და მისი განხორციელების შრომასთან დაკავში-
რებულ ესთეტიკურ ემოციას. ამ დასკვნასთან მივყევართ არა
პარტოლოგიკურ მოსაზრებას, არამედ რუსთაველის პირდა-
პირ მითითებასაც: მესამე ტაეპში პოეტი თავის განცდას აღ-
რებს უკვე გულში დასობილ ლახვარს. შედარება, როგორც
ვხედავთ, ზუსტად ემთხვევა მე-4 და მე-16 სტროფების მო-
ნაცემებს, სადაც ლაპარაკია პოეზიის აღქმასთან დაკავშირე-
ბულ ესთეტიკურ ემოციებზე.

ამრიგად, მე-7 სტროფი სრულ საფუძველს გვაძლევს ვა-
ლიაოთ, რომ რუსთაველის შეხედულებითაც ესთეტიკურ
აღქმას და შემოქმედებას განსაზღვრული სახით იდენტური
ბუნება ახასიათებთ: არც ერთ მათგანი არ მიმ-
დინარეობს სპეციფიკური ესთეტიკური სი-
ამოვნების გარეშე.

3

ვეფხისტყაოსნის ანალიზი ცხადპყოფს, რომ, რუსთაველის
აზრით, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ არა მარტო ხე-
ლოვნების ქმნილებანი, არამედ კაცთათვის მოცემული, უთ-
ვალავ ფერთა სახით გაშლილი ბუნებაც. ასტრალური პანორა-
მები, ცის მნათობები, დედამიწის პეიზაჟები, ცხოველთა და
მცენარეთა სამეფოები, ძვირფასი ქვები და ყვავილები ისე-
თივე ნეტარებით ავსებენ ადამიანის სულს, ისევე საამური,

წარმტაცი და მომხიბვლელი არიან, როგორც პოეზიის „წყობილი მარგალიტი“.

ცხადია, ბუნების მშვენიერებათა აღქმის განხილვაც მდიდარ მასალას მოგვცემდა ესთეტიკური განცდის პრობლემის გასარკვევად. მაგრამ ამ ჯერზე ჩვენ ერთგვარად უნდა შემოვფარგლოთ ბუნების ვრცელი არეები. ვინაიდან ვეფხისტყაოსნის მორალურ-ესთეტიკურ ცენტრს წარმოადგენს ადამიანი, ჩვენ ვფიქრობთ, უკეთესი იქნებოდა, თუ ბუნების მრავალფეროვან მშვენიერებათა შორის ჩვენ სწორედ ადამიანს ავირჩევდით. და მართლაც, ადამიანთან დაკავშირებული ესთეტიკური განცდები ისე ვრცლად არის გაშლილი ვეფხისტყაოსანში, რომ ამ მხრივ მას ვერ შეედრება ბუნების ვერც ერთი მოვლენა, ამიტომ, ცხადია, მასზე უკეთ ვერც ვერაფერი გაარკვევს ესთეტიკური განცდის პრობლემას რუსთაველის კონცეფციაში.

ენაზოთ ჯერ თვითონ მასალა. მისი ანალიზი საშუალებას მოგვცემს თავისთავად მივიღეთ სწორ დასკვნებთან.

ავიღოთ პოემის რომელიმე მონაკვეთი, უმჯობესია ავთანდილის თავგადასავალთან დაკავშირებული სცენები. ამ გზით ჩვენი მაგალითების ციკლში ბუნებრივად შემოვა ნესტან-დარეჯანის ამბავიც, რომელსაც ავთანდილი გულანშაროში მოისმენს ფატმანისაგან.

ვეფხისტყაოსნის გმირთა შორის ავთანდილი ყველაზე მოძრავი ფიგურაა. იგი რამდენიმე წელს ანდომებს შორეულ მოგზაურობას: ორჯერ მიატოვებს არაბეთს ტარიელისთვის, აქედან ჯერ მულლანანზარს მიემგზავრება, მერე გულანშაროს და მესამედ შემობრუნდება თავის ძმადნაფიც ტარიელთან. ავთანდილმა დიდი გეოგრაფიული მასშტაბები გადალახა, მრავალი სახელმწიფო და ხალხი გაიცნო (182, 1-2). ცხადია, ასეთი შორეული მგზავრობა, სხვადასხვა კლასის და პროფესიის ადამიანებთან შეხვედრები მრავალ შემთხვევას ჰქმნიან იმისათვის, რომ პოეტმა ხშირად აღწეროს ავთანდილის მშვენიერებით გამოწვეული ესთეტიკური განცდები.

საგულისხმოა ერთი გარემოება. ამ უცნობ ქვეყნებში მოგზაურობის დროს ავთანდილს ხშირად უხდება უბრალო ადა-

მიანებთან შეხვედრა. ვიდრე იგი მიალწევს თავის მიზანს, ვიდრე შეეყრება ტარიელს, ფრიდონს, ფატმანს, პირველ რიგში მას წინ ეგებებიან მონები, გლეხები, მოქალაქენი, ვაჭრები, მენავეები და მებაღენი, ხილისა და ლარის გამყიდველები, ნავსადგურის მტვირთავი მუშები და მზიდავები. რუსთაველი ვრცლად ჩერდება მათთან შეხვედრის ეპიზოდებზე და, რაც უფრო საყურადღებოა, დაკვირვებით და სიყვარულით აგვიწერს ამ უბრალო ადამიანების ესთეტიკურ განცდებს, რომელთაც მისი იდეალური გმირის საუცხოო მშვენიერება ბადებს.

მულაზანზარის საზღვარზე ავთანდილს პირველად გლეხი მენავეები შეხედნენ:

მათ მოახსენეს: „ტურფაო სახით და ანაგებითა,
გვეუცხოვე და გვეკეთე, მით გეუბნებით ქებითა:
აქამდის მზღვარი თურქთაა, მომზღვრეა ფრიდონ მზღვრებითა,
ჩვენცა მისი ვართ, ვიამბობთ, თუ ქვრებით არ დავბნდებითა (970).

ვა, რად დაგვწვენ უცხომ უცხო, რად მოგვიდევ ცეცხლებრ ალი
(973,4).

უკვე ამ პირველ მაგალითში ჩანს ერთი საგულისხმიერო თავისებურება. ვეტხისტყაოსნის პერსონაჟები მულამ უშუალოდ და გულახდილად უზიარებენ ერთმანეთს თავის გრძნობებს. ავთანდილს სილაჰაზემ ისეთი ძალით შეიპყრო მენავეები, რომ უცნობ რაინდს მოურიდებლად გაანდეს თავისი ესთეტიკური სიხარული. შეუძლებელია ეს უშუალობა არ ჩავეთვალა მათი გულწრფელი ბუნების გამოსახულებად.

ავთანდილი დაადგა მულაზანზარისკენ მიმავალ გზას. მიდის რაინდი და წინ ათასი გამვლელი ხვდება. უეჭველია, ისინი, თითო-ოროლას გამოკლებით, გლეხები, მონები, ხელოსნები და ვაჭრები არიან. რუსთაველი ისე აგვიწერს მიმავალი ავთანდილის სურათს, როგორც დამატყვევებელ ესთეტიკურ სანახაობას:

ვინცა გზას ნახნის უცხონი, კმსახურებლგან, ჰყმობდიან,
მოვიდოდიან საკვრეტლად, მას ზედა სტრფიალობდიან,
ეძნელებოდის გაშეება, გაყარასა ძლივ დასთმობდიან,
გზის ყოლაუზი მისციან, ჰკითხის რა, უამბობდიან. (976).

მიუახლოვდა ავთანდილი მეფის ბანაკს. ფრიდონი ამ დროს თავს იქცევდა ნადირობით: ლაშქარს „ალყა შემოეკრა, მოსდგომოდეს გარე ველსა“ (977,3):

ფრიდონის მიერ გამოგზავნილი მონა გაშტერდა, როცა თვალი შეაელო განსაცვიფრებელი სილამაზის ქაბუჯს:

დაღა, თვალნი გაურტდეს, დაავიწყდეს სიტყვის თქმანი. (983,4).

მან ასე აუწერა მეფეს უცნობი რაინდის მშვენიერება:

უთხრა: მზე ვნახე მოსრული, ჩანს მანათობლად დღისისად;
ვაზრობ, იგიცა დაშმაგდენ, თუ ბრძენთა ნახონ ისი სად. (985, 2-3).

ორიოდე სტრიქონის ქვევით რუსთაველი გვაწვდის უკვე ფრიდონის ესთეტიკურ განცდას; ამასთან პოეტი იმასაც აღნიშნავს, რომ რეალური განცდა ბევრად აღემატება სხვათა შთაბეჭდილების სიტყვიერ გადმოცემას:

რა შეხედნა, მან ესე თქვა: „თუ არ მზეო, ისი ვინ ა?“
მას ჰმეტობდა, რაცა ქება მონისაგან მოესმინა. (987, 2-3).

რაინდებს ერთი შეხედვით მოეწონათ ერთმანეთი (988, 1-2). და პოეტი თავის ესთეტიკურ აღტაცებას უერთებს ავთანდილისა და ფრიდონის პირველ უშეცდომო შთაბეჭდილებას:

რა მკერეტელთა იგი ნახონ, მზე მათთანა გააფლიდონ,
მოშკალ, ბაზარს სხვა მათებრი ივაჭრონ რა, ან გაყიდონ. (988,3-4).

მასპინძელი და სტუმარი ცხენებზე შესხდნენ და სამეფო დარბაზისაკენ გაემართნენ. პოეტის ადგილს ისევ ლაშქარი იკავებს:

ავთანდილის ჰერეტად სპანი იქი-აქათ იქმენ ჯრასა,
თქვეს: „ასეთი ზორციელი შეუქმნია ნეტარ რასა!“ (990, 3-4).

ავთანდილმა თავისი მოსვლის მიზანი გაანდო ფრიდონს: ტარიელის მკმუნვარე ბედმა ყველანი აატირა.

მაგრამ ამ მძიმე დრამატოულ განცდებს არავითარი ცვლილება არ შეაქვთ მოთხრობის ესთეტიკურ სტილში: გმირი მაინც ინარჩუნებს თავის იშვიათ სიმშვენიერეს:

ავთანდილ მკვრეტთა აშვენებს ტურფითა აერ-ფერითა,
მელნისა ტბათა მიჯარვით ბურავს გიშრისა ჳერითა. (1009, 3-4).

ფრიღონმა დარბაზობა გამართა ავთანდილის პატივსაცემად. დარბაზობაზე მოწვეული იყო მულღაზანზარის მთელი უმაღლესი საზოგადოება. „თვით ორნივე ერთგან დასხდეს, ვინმეცა ვით თქვა ქება მათი!“ (1011,3). ყველაფერს სილამაზის იშვიათი ბეჭედი ესვა. სუფრის გაწყობილობა უტურფესი იყო. „მოიღებდიან ჳურჳელსა ტურფასა, ახალ-ახალსა“ (1012,3). გათენებისას ავთანდილი უმშვენეირება ტანისამოსით შემოსეს, დაუდებელი ფასის სარტყელი შეარტყეს, ბევრი საუცხოო ხელოვნებით ნაქსოვი ატლასი მიაართვეს. მაგრამ ვერაფერი შეედრება სილამაზით თვითონ ავთანდილს. მიხი სიტურფით გამოწვეული ესთეტიკურა განცდა ჳემის ფსიქოლოგიურ ცენტრად რჩება:

მაგრა მის ყმისა მკვრეტელთა გული მიეცა, გლახ, ალსა. (1012, 4).

რავლენიმე დღას შემდეგ ავთანდილი თავის გზას გაუდგა. ყმის გაყრამ მწუხარებაში ჩააგდო ხალხი; რუსთაველი ისევ უბრუნდება უბრალო ადამიანების მორალურ-ესთეტიკურ განცდებს:

ზარი მის ყმისა გაყრისა გახდა, მიეცნეს წუხილსა.

მოატყდეს მოქალაქენი, ლარსა ვინ ჳყიდდა, თუ ხილსა;

ხმა ჳახილისა მათისა ჳგვანდა აერთა ქუხილსა,

იტყოდეს: „მზესა მოვშორდით, მო, თვალნი მიესცნეთ წუხილსა!“ (1021).

მულღაზანზარიდან წასვლის შემდეგ მოთხრობის განვითარებაში ახალი ფურცელი გადაიშლება. ავთანდილთან ერთად მკითხველი შედის გულანზაროში. პირველი სტრიქონებიდანვე იგრძნობა, რომ ჩვენ მოვხვდით სხვა ატმოსფეროში. გულანზარო დიდი საეაჳრო ქალაქია. აქ ყველაფერი აღბეჭდილია იმ ჳუჳყიანი და შეუბრალებელი პრაქტიციზმის დალით, რომელსაც ადამიანის სულის გამანადგურებელი ოქრო ბადებს. ამიტომაც თვითონ ცხოვრების ხასიათი, ადამიანების ეგოისტური ფსიქიკა და მათი ანგარებიანი ურთიერთობა პოეტს უკარნახებს მხატვრული ფერწერის ახალ თვალსაზრისს.

გულანშაროს სცენები შესრულებულია მკაცრი რეალისტური სტილით, რომელშიაც ალაგ-ალაგ ოსტატურად არის ჩართული მოურიდებელი ნატურალიზმის საღებავები.

ამ საერთო მკაცრ ფონზე სრულიად ნირშეუცვლელი რჩება მხოლოდ ავთანდილის ფიგურა. ის გახვეულია იმავე რომანტიულ სამოსელში, რომელიც დამახასიათებელია მისთვის და მისი წრის პერსონაჟებისათვის მთელი პოემის გასწვრივ. ავთანდილის რაინდულ მიმზიდველობას ვერაფერს აკლებს სავაქრო ტანისამოსი, ვერც კომერციული ტონი და მანერები, რომლებიც არტისტულად შეითვისა გმირმა, როცა მან ფეხი დადგა ზღვათა სამეფოს მიწაზე. პირიქით, მისი ამაღლებული ფიგურა უფრო პლატიკურად გამოიყურება გულანშაროს ნაცრისფერ ფონზე.

აქაც, ზღვათა სამეფოს მიწაზეც, ავთანდილი პირველად ხალხის წრიდან გამოსულ ადამიანებს შეხვდა, ჯერ უსენის მებაღეს, მერე — გლეხებს, მონებს, მოქალაქეებს, რომელთაც ვაქრის ტანისამოსში გამოწყობილი რაინდის ჰერეტიო ისეთივე ეთატიკური სიხარული განიცადეს, როგორც ფრიდონის ქვეშევრდომებმა:

მოვიდა მისი მებაღე, ბალსა ეახლნეს რომელსა,
მას ყმასა უქვრეტს შეფრფინვით პირსა, ელვათა მკრთომელსა.
(1063, 1-2).

მებაღე მირბის, იხარებს, ოფლნი მკერდამდის ჩასდიან,
ხათუნსა უთხრა ამბავი: „მე ესე დამიქადიან,
ყმა მოვა, მისთა მქვრეტელთა შუქნი მზედ გაიცადიან. (1072, 2-4).

ესთეტიკური ემოციის ძალა თანდათან იზრდება, იგი გადადრს ექსტაზში, გრანდიოზული მასშტაბის ესთეტიკურ სანახაობაში, რომელშიც მონაწილეობას იღებენ უკვე უბრალო ადამიანების დიდი მასები:

ზარი გახდა, შემოაკრფეს ქალაქისა ერნი სრულად,
იქით-აქით იჯრებოდეს: „გუჰვიტოთო ამას რულად!“ (1075, 1-2).

მაგრამ ბუნების სხვა ფენომენებისაგან განსხვავებით მოპირდაპირე სქესის ადამიანთა ცნობიერებაში ლამაზი ქალისა და მამაკაცის ჰერეტიო იშვიათად იწვევს წმინდა ესთეტიკურ ემოციას. უმეტესად სილამაზის გრძნობას უნებურად დაერ-

თვის სქესობრივი გრძნობა, ან ეს უკანასკნელი სრულიად ზრდილავს პირველს. ამიტომაც რუსთაველი იქვე ოდნავი ჰუმორით შენიშნავს:

ზოგნი ნდომით შეჰფრფინვიდეს, ზოგნი იყენეს სულ-წაქულად;
მათთა ცოლთა მოიძულვნეს ქმარნი, დარჩეს გაბასრულად. (1075, 3-4).

ასეთია პოემის ერთი მონაკვეთი, სადაც ვრცლად არის გაშლილი ავთანდილის მშვენიერებასთან დაკავშირებული ესთეტიკური განცდები. ასეთივე ასპექტით არის წარმოდგენილი პოემაში ყველა იდეალური გმირის პორტრეტი.

არ იქნება ზედმეტი, თუ მანდილოსანთა წრიდან ჩვენს მახალაში ნესტან-დარეჯანის სახესაც შემოვიყვანთ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ მიზნით უმჯობესია, თუ ჩისი ცხოვრების იმ მონაკვეთზე შევჩერდებით, რომელიც გულანშაროში მოხსმინა ავთანდილმა ფატმანისაგან.

როცა ფატმანმა შორიდან პირველად თვალი მოჰკრა ნესტანს, რომელიც ინდოელმა მონებმა ზღვათა სამეფოში მოიყვანეს და კილობანით ნაპირზე გადმოაყვანეს, მან უსაზღვრო ესთეტიკური სიხარული განიცადა მისი მომხიბვლელი მშვენიერების ხილვით. მიუახლოვდა ფატმანი ნესტანს და მისი მეორე ესთეტიკური განცდა ზუსტად დაემთხვა პირველს:

ჩინ გაიცდის შუქთა მისთა, ვინმცა ვით ქმნა ნახაზობა
მე თუ დამწვავს, აჰა მზავარ, არლა უნდა ამას მზობა (1136, 3-4).

მაშასადამე, ვერც მანძილი, ვერც ხანგრძლივი ურთიერთობა ვერაფერს აკლებს ვეფხისტყაოსნის იდეალურ გმირთა სილამაზეს. რუსთაველისთვის პირველი ესთეტიკური შთაბეჭდილება მულდამ უშეცდომოა.

ფატმანის შემდეგ პოეტი სიტყვას აძლევს უსენს. არც ცოლს, არც ქმარს არ ჰქონდათ წარმოდგენილი აქამდე, რომ ძე ხორციელის სილამაზე შეიძლებოდა უსოდენ სრულქმნილი ყოფილიყო:

უსენ გაკვირდა, გა-ცა-კრთა, რა შუქნი ნახნა მზისანი;
თქვა: „რა მიჩვენე, რა ვნახე, რანია, ნეტარ რისანი?!
თუ ხორციელი არისცა, თვალნიმცა მრისხვენ ღმრთისანი (1155, 2-4).

ჩვენი პრობლემის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა საზოგადოების დაბალი ფენებიდან გამოსული ადამიანების განცდები. ამ შემთხვევაშიც სურათი შესრულებულია იმ ჰიპერტროფიული სტილით, რომელიც ავთანდილის მაგალითზე ვნახეთ. როგორც ვიცით, ფატმანმა სიტყვა ჩამოართვა ქმარს, რომ ნესტანის ამბავს საიდუმლოდ შეინახავდა, მაგრამ ანგარების მოყვარე უსენმა საიდუმლო გაამხილა, და მეფემ ბრძანება გასცა „მჭკრეტთაგან მზედ სახული“ ნესტანი დარბაზს მომგვარეთო. პოეტს გადაჰყავს მკითხველი მასიური ესთეტიკური ექსტაზის სანახაობაში; როცა მონებმა ქუჩაში გამოატარეს ნესტანი:

ზედა მოატყდა მჭკრეტელი, გახდა ზათქი და ზარები,
ვერ იპირვიდეს სარანჯნი, მუნ იყო არ-სიწყნარები. (1179, 1-2).
ვით მზემან მისნი მჭკრეტელნი შექმნა თვალისა მფახველად. (1180, 1).

რადღენ ძლიერია უბრალო ადამიანების ესთეტიკური ემოცია, კარგად არის გაშლილი აგრეთვე ქაჯეთის მონის მოთხრობაში, რომელიც გულანშაროში მოისმინა ავთანდილმა ფატმანისაგან (1225—1228).

როგორც მკითხველი ხედავს, ჩვენს მაგალითებში წარმოდგენილია ჯერჯერობით ინტენსიური ესთეტიკური განცდები — სიხარული, განცვიფრება, აღტაცება, ექსტაზი. ესთეტიკური განცდების გამმას აკლია წყნარი, დამამშვიდებელი ესთეტიკური სიამოვნების ტონები. მაგრამ ამ უკანასკნელს ნაკლები ადგილი როდი უკავია პოემაში. მცირე ხნის შემდეგ სწორედ ასეთი გრძნობით შეიცვალა ფატმანისა და უსენის პირველი ესთეტიკური ექსტაზი. „რაწამს მოიცილიდნენ ცოლი და ქმარი თავისი სავაქრო საქმეებისაგან, მაშინვე ნესტანის ოთახისაკენ გაეშურებოდნენ, დასხდებოდნენ და უსიტყვოდ უჭკრეტდნენ მის დამატყვევებელ სილამაზეს...“

ვაქრობისა საქმისაგან მოვიცალით, იგი ვნახით,
გული ჩვენი გაუშვებლად დეიტყვევენს მისით მახით. (1162, 3-4).

„ასეთი რამ ემართებათ თანამედროვე კულტურულ იდამიანებს, როცა ისინი რაფაელის მადონას უჭკრეტენ“⁴.

მაგრამ ყველა ადამიანი თანაბრად როდი განიცდის სილა-
მაზის გრძნობას. ესთეტიკური ემოციის რომელობა, ძალა და
მიმდინარეობა მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული პიროვ-
ნების ინდივიდუალურ თავისებურებაზე. რუსთაველის იდეა-
ლური ვმირების მაღალ ესთეტიკურ კულტურაზე მეტყველებს
ის გარემოება, რომ დიდი აფექტის წუთებში აცკი
სილამაზე დამამშვიდებელ გავლენას ახ-
დენს მათზე. ამის მშვენიერ მაგალითს გვაძლევს ტარი-
ელისა და ფრიდონის პირველი შეხვედრა. აი რა უამბო ამის
შესახებ ტარიელმა ავთანდილს:

ზახილი მესმა. შევხედენ, მოყმე ამაყად ყიოდა.
შემოირბევედა ზღვის პირ-პირ, მას თურე წყლული სტკიოდა;
ხრმლისა ნატეხი დასვრილი აქვს, სისხლი ჩამოსდიოდა,
მტერთა ექაღდა, წყრებოდა, იგინებოდა, ჩიოდა. (593).

ზედა ჯდა შავსა ტაიჭსა, აწ ესე მე მყავს რომელი,
მართ ვითა ქარი მოქროდა, გაფიცებული, მწყრომელი;
მონა მივსწივე, მისისა შეყრისა ვიყავ მნდომელი;
შევსთვალე: „ნაღვეგ, მიჩვენე, ლომსა ვინ გაწყენს, რომელი? (594).

მას მონასა არა უთხრა, არცა სიტყვა მოუსმინა;
ფიცხლად შეეჯე, ჩავეგებე, მე ჩავეუსწარ, ჩავე წინა,
ვეუთხარ: „ნაღვეგ, გამიგონე, შენი საქმე მეცა მინა“
შე მომხედნა, მოვეწონე, სიარული დაითმინა. (595).

ამრიგად, განრისხებული, შურისძიებასა და სისხლს მოწ-
ყურებული ფრიდონი უცბად გონს მოვა და დამშვიდდება,
როცა თვალს შეავლებს ტარიელს. ინდოელი რაინდის ფერ-
ნაკლული, მაგრამ მაინც შეუღარებელი სილამაზე ისე დამამ-
შვიდებლად მოქმედებს მასზე, როგორც მაგიური ძალით აღ-
ქურვილი მშვენიერი მუსიკა⁵.

მაგრამ, მეორე მხრივ, თვითონ ფრიდონის სანაქებო მშვე-
ნოერებამაც ერთი წუთით დაავიწყა ტარიელს თავისი უკურ-
ნებელი მწუხარება:

თანა წამომყვა, წავედით უტეტქსნი მამა-ძეთასა.
მე გავეკვირვე ქვრეტასა მის ყმისა

სინაზეთასა (597, 3-4).

პირველი კითხვა, რომელიც ფრიდონმა ტარიელს მისცა, ნათლად გვაჩვენებს აგრეთვე, რომ მისი დამშვიდება, მისი სულიერი კათარზისი სწორედ უცნობი ვაჟკაცის დამატყვევებელ სილამაზეს მიეწერება:

პირველ მითხრა: არა ვიცი, რა ხარ, ანუ რას გამსგავსო?
ანუ ვგრე რამ დაგლია, ანუ პირველ რამ გაგავსო?
რამან შექმნა მოყვითანოდ, ვარდ-გიშერი რომე პრგავსო?
ღმერთმან მისგან ანთებული სანთელიცა რად დაგავსო? (599).

ასეთია ადამიანის აღქმასთან დაკავშირებული ესთეტიკური განცდის სურათები ვეფხისტყაოსანში. მსგავსი სტროფებისა და ტაეპების რიცხვი ჩვენ შეგვეძლო ერთიასად გავემზარაველბინა, მაგრამ ეს პრინციპულად არაფერს ახალს არ მოგვცემდა. ამ მხრივ რუსთაველის იდეალური გმირები ერთ სიბრტყეზე დგანან და ესთეტიკური მომხიბვლელობის თანაბარი თილისმით არიან დაჯილდოებულნი პოეტის მიერ.

რა დასკვნები გამომდინარეობს მოყვანილი მასალიდან?

როგორც მკითხველი ხედავს, საზოგადოების დაბალი ფენების, ხალხის და მისი წრიდან გამოსული უბრალო ადამიანების ესთეტიკური განცდების აღწერას თითქმის დომინანტური ადგილი უკავია პოემაში. ჩვენ საგანგებოდ არ შეგვიჩვენია მაგალითები, ჩვენ ზუსტად მივყევით აღებული მონაკვეთის მოთხრობის ხაზს და უკლებლივ აღვსუსხეთ მთავარი მომენტები. მიღებული მასალა საშუალებას გვაძლევს უშეცდომოდ ვთქვათ, რომ ძნელად მოიძებნება იმ ეპოქის მსოფლიო მწერლობაში ისეთი ეპიური ნაწარმოები, სადაც უბრალო ადამიანების სილამაზის გრძნობა გამოხატული იყოს ესოდენ დიდი სიყვარულით და პოეტური პათოსით.

რა უნდა ვიგულისხმოთ ამ საყურადღებო სცენების საფუძვლად? ჯერ ერთი, აქ ნათლად გამოსჭვივის რუსთაველის სოციალური თვალსაზრისი, მისი კეთილშობილი სიმპათიები საზოგადოების ქვედა ფენებისადმი, მათ შორის უფლებააყრილ ჩაგრულთა მიმართ. მეორე მხრივ, თუ ამ მხატვრულ სურათებს ჩვენი პრობლემის პრიზმიდან შევხედავთ, იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ ერთი უაღრესად სა-

ყურადღებო გარემოება. როგორც ჩანს, სილამაზის გრძნობა, ესთეტიკური განცდა სრულიადაც არ ყოფილა წარჩინებული კლასების, მეფეების, დიდებულების, კარის არისტოკრატიის, რაინდების პრივილეგია; რუსთაველის აზრით, იგი ზოგად-ადამიანური ნიჭიერებაა. განათლებისა და კულტურის როლი იმაში კი არ გამოიხატება, თითქოს ადამიანს უჩნდება აქამდე არარსებული ესთეტიკური მხედველობა, არამედ იმაში, რომ ბუნებით მონიჭებული სილამაზის გრძნობა და სილამაზის სიყვარული იზრდება, ღრმავდება, იხვეწება და ფაქიზდება. მშვენიერი განცდის ნიჭი ადამიანთა საყოველთაო კულტურის ნიჭია, ილიაქაძე-ქავაძის სიტყვით რომ ვთქვათ, „არ არის ქვეყანა აზერად ადამიანი ამ ნიქს მოკლებული“⁶.

ასეთია ჩვენი პირველი დასკვნა.

მეორე. პირველ თავში, სადაც პოეზიასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდას ვიხილავდით, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივდით, რომ ამ უკანასკნელს ახასიათებს არა ერთსახეობა, არამედ მრავალსახეობა, სხვანაირად რომ ვთქვათ, არსებობს სხვადასხვა სახის ესთეტიკური განცდა. ერთია, მაგალითად, ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც ეპიკურეისტული ჟანრები გვანიჭებენ და მეორეა ის, რასაც ჩვენ სერიოზული, სიბრძნისმეტყველი პოეზიის აღქმის პროცესში განვიცდით. რუსთაველის შეხედულებით, მათ შორის ნათელი და უდავო განსხვავებაა. ლოგიკურად იგივე უნდა გვეთქვა ხელოვნების სხვადასხვა დარგს — პოეზიის, მუსიკის, ფერწერის, პლასტიკის შესახებაც. ამ საკითხის არსებითი განხილვა, ცალკეულ ესთეტიკურ განცდათა რომელობის დადგენა, რა თქმა უნდა, ექსპერიმენტული მეთოდების საგანს შეაღვენს და არავითარი საფუძველი არა აქვს მის ძიებას ვეფხისტყაოსანში.

ასეთსავე მრავალსახეობაზე მიგვითითებს რუსთაველი ადამიანის მშვენიერებასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდაში. ზემომოყვანილ სურათებში ერთიმეორისაგან მკვეთრად განიარჩევიან მშვიდი ესთეტიკური სიამოვნება, ესთეტიკური სიხარული, ესთეტიკური განცვიფრება, ესთეტიკური

აღტაცება და ესთეტიკური ექსტაზი. უაღრესად
საყურადღებოა მასიური ესთეტიკური განცდის
სურათები. რუსთაველი ადასტურებს მასიური ეს-
თეტიკური აფექტის არსებობის ფაქტსაც.
საკითხი ისმის: რა უდევს საფუძვლად ესთეტიკურ გან-
ცდას?

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მის საფუძველს წარმოადგენს
მშვენიერების იდეა. სწორედ ამიტომ ესთეტიკურ განცდას
სხვანაირად შეიძლება მშვენიერების, ანუ სილამაზის გრძნობა
ვუწოდოთ. ამრიგად, ჩვენ ლოგიკურად მივედით რუსთავე-
ლის ესთეტიკის ძირითად პრობლემასთან — მშვენიერების
იდეასთან.

სამყარო როგორც ესთეტიკური ფენომენი

1

გრძნობადი სინამდვილე, რუსთაველის აზრით, დროსა და სივრცეში გაშლილ მრავლობას წარმოადგენს („... გვაქვს უთვალავი ფერითა, 1,3). ამ მრავლობის, „უთვალავი ფერის“ ყოველი წევრი ემორჩილება მოძრაობის უნივერსალურ კანონს; ყოველივე იბადება, იზრდება და კვდება. მაგრამ ეს როდი მოასწავებს ბუნების სიკვდილს. პირიქით, ცალკეულ მოვლენათა გარდამავლობა ბუნების არსებობის აუცილებელი და ურყევი საფუძველია. რუსთაველის აზრით, სიკვდილი აღმოცენების პირობაა და, მაშასადამე, სინამდვილის განახლებისა და მარადიულობის ძალას წარმოადგენს. შესანიშნავი მხატვრული სახით არის გამოთქმული ეს პრინციპი ვეტხნსტყაოსნის პირველ თავში:

რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჟნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა. (35, 2-3).

ეს აზრი — სიკვდილი როგორც სინამდვილის მარადიული განახლების აუცილებელი პირობა — რუსთაველმა გამოთქვა აგრეთვე ცნობილი აფორიზმით: „ღმერთმან ერთი რით აცხოვნოს, თუ მეორე არ წაწყმედოს!“ (306,3). ამ აფორიზმის ფილოსოფიური აზრი და ლიტერატურული ფესვები ზუსტად განმარტა აკად. კ. კეკელიძემ. „აქ, — წერს კ. კეკელიძე, — ლაპარაკია არა საიქიო ცხოვნება-წაწყმედაზე, როგორც ზოგიერთსა ჰგონიბ¹. ამ შემთხვევაში აღნიშნულია კავშირი ორ

კონტრასტულ მოვლენას შორის: სიცოცხლესა („აცხოვნოს“) და სიკვდილს („წაწყობილოს“), სიცოცხლე-არსებობა განპირობებულია მოსპობა-სიკვდილით. ეს აზრი, რომელიც პროკლეს ასე ჰქონდა გამოთქმული: „სიკვდილი ერთისა არის წინამძღვარი და აუცილებელი პირობა მეორის სიცოცხლისა“, ხოლო ნ ე მ ე ს ი ო ე მ ე ს ე ლ ს—„სხვისა ქმნასა სხვისა ხრწნად იტყვიან და კუალად სხვისა ხრწნასა სხვისა ქმნად“ (ბ უ ნ ე ბ ის ა თ ვ ის კ ა ც ის ა, გვ. 66, გორგაძის გამოცემა), გამეორებაა მოციქული პავლესი, რომელიც ამბობს: „შენ რომელი დასთესი, არა ცხოვნდის, ვიდრემდე არა მოკუდის“ (1 კორ. XV, 36); ეს ნიშნავს: „დათესილი არ გაცოცხლდება, თუ არ მოკვდა“, ესე იგი — ჯეჯილის აღმოცენება-სიცოცხლე დამყარებულია მარცვლის სიკვდილისა და ხრწნაზე“².

ილია ქავჭავაძეს განსაკუთრებით უყვარდა რუსთაველის მიერ ვარდის სიმბოლიკით გამოთქმული ფორმულა. ერთ წერილში, სადაც ილია ერის დაუბერებლობაზე მსჯელობს, იგი იშველიებს რუსთაველის აღნიშნულ სახეს: „ერი თავისის სულით და გულით იმ ტურფა საბადნაროსა ჰგავს, საცა, რუსთაველის სიტყვით, ერთი მიდის და მის მაგიერ სხვა მოდის, თითონ ბაღარი კი არის და არის მუდამ მწვანე, მუდამ დაუქნობელი, მუდამ ყვავილოვანი, ია-ზამბახ-ვარდ-გაშლილი, როგორც ჩვენი ძველი პოეტი ბესიკი იტყოდა“³. მეორე ალაგას, ცნობილ საპროგრამო წერილში „საქართველოს მოამბეზედ“ ილია ქავჭავაძეს ასე აქვს განმარტებული რუსთაველის აზრი: „...გული სხვა-რიგად სცემს, როცა დედამიწაზედ ზამთრის შემდეგ მზე ამოხეთქავს მწვანე ბალახსა და უფრო სხვა-რიგადა სცემს მაშინ, როცა ცხოვრებაზედ ამოვა, თავს ამოჰყოფს ბრწყინვალე ყვავილი, ახალის აზრისა... მით უფრო მშვენიერია ეგ ყვავილი, რომ ჰქნება, თუ ცხოვრობს, მაინც ისე არ გაძუნწდება, რომ სხვა არ აღმოშობოს, იმ სხვამ კიდევ სხვა და იგრეთ არ შეადგინოს ისტორიული ყვავილთა გრეხილი, რომელშიაც მომდევარი წინამსვლელზედ ყოველთვის უფრო სრულია, უკეთესი და მშვენიერი“⁴.

დიალექტიკური მოძრაობის არსი, მართლაც, იმაში მდგომარეობს, რომ „მომდევარი წინამსვლელზედ უფრო სრულია.

უკეთესი და მშვენიერი“. ი. ჰაუპტმანმა ლაპარაკობს აქ საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიულ განვითარებაზე, მაგრამ ეს განმარტება სავსებით შეიძლება მიეუყენოთ ორგანულ და არაორგანულ ბუნებასაც. აქაც ჩვენ საქმე გვაქვს მისი შექადგენელი ნაწილების უწყვეტ გრეხილთან. ადამიანი წარმოადგენს ამ მწყობრი კოსმიური არქიტექტონიკის დაგვირგვინებას. იგი ყველაზე „სრული, უკეთესი და მშვენიერი“ არსებაა ნასში.

ბუნების ეს მწყობრი იერარქია მართოდენ საბუნებისმეტყველო ფაქტი როდია. იგი გვიხატავს ესთეტიკურ ღირებულებათა კოსმიური განლაგების სურათსაც. მშვენიერება არ შეადგენს არსებული სინამდვილიდან გაპოთიშულ ფენომენს. იგი განფენილია მთელს ბუნებაზე, ჩაქსოვილია მის ყოველ საგანსა და მოვლენაში. არ არსებობს ბუნების არც ერთი მოვლენა, თუ იგი არ შეურაცხყოფს ადამიანის ზნეობრივ გრძნობას, რომ ის არ იყოს აღბეჭდილი სილამაზის კვალით. სამყარო მრავალფეროვანია და მწყობრი არა მარტო შემეცნებითი გონებისათვის, არამედ ესთეტიკური გრძნობისთვისაც.

ინისათვის რომ ნათელი გახდეს ვეფხისტყაოსანში განსახივრებელი მშვენიერების საზღვრები, კარგი იქნება, თუ მივმართავთ ანტიკისა და იტალიური რენესანსის პარალელებს.

ანტიკური კულტურის ესთეტიკური იდეალია ამქვეყნიური სისხლსავსე ცხოვრება. კლასიკური ფორმის ჰემმარიტი სილამაზისა და ხელოვნების ცენტრალურ პუნქტსა და შინაარსს, ამბობს ჰეგელი, შეადგენდა მხოლოდ ის, რაც ადამიანური იყო⁵. ეს არის ბერძენ და რომაელ ხელოვანთა უდავო დამსახურება, რომლის მნიშვნელობა დიდად სცილდება ხელოვნების სფეროებს.

მაგრამ დასავლეთ-ევროპული რენესანსის ეპოქას ხელაწლა მოუხდა აღმოეჩინა ადამიანის სილამაზე, რომელიც შუა საუკუნეებში გაჩიყული იყო თეოლოგიური აზრის მიერ.

იტალიური რენესანსის, კერძოდ, ჩინკვეჩენტოს ერთ-ერთ თავისებურებას ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე ჰაინრიხ ვიოლფლინი იმაში ხედავს, რომ ახლა ადამიანს და ადამიანურს,

ხელოვნება განიხილავს როგორც სამყაროს უმაღლეს ესთეტიკურ ფენომენს. არავის არ გამოუხატავს ეს იდეა ისე მკვეთრად, როგორც მიქელანჯელოს. „მან პირველმა, — წერს ვიოლფლინი, — გამოთქვა დებულება, რომელსაც მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი საუკუნისათვის, რომ ადამიანის ფორმათა სილამაზის გარეშე არ არსებობს კიდევ სხვა რაიმე სილამაზე“. შეხედეთ სიქსტეს კაპელის მხატვრობას! „აქ არ მოიპოვება არც ერთი კუთხე უზარალო ორნამენტით, ყველგან მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის სხეულებია“. ლეონარდო და ვინჩისაგან განსხვავებით, მიქელანჯელოს „სამყარო განსაკუთრებულია, იგი შედგება მძლავრი ადამიანების ჯიშისაგან“⁶.

მიქელანჯელოს თვალსაზრისს მე ვუწოდებდი ესთეტიკურ ანტროპოცენტრიზმს. როგორც ვიოლფლინის დაკვირვებიდან ჩანს, იგი არ არის დამახასიათებელი მთელი იტალიური რენესანსისათვის, მაგრამ, ვიტყოდით ჩვენ, სავსებით კანონზომიერი თვალსაზრისია იმ ეპოქის კულტურაში, როდესაც მაძიებელი ინტელექტის მთელი ინტერესი მკვეთრად შემოტრიალდა ადამიანისაკენ. ჰუმანისტური მსოფლმხედველობისათვის ადამიანი და სამყარო თანაფარდობით და ტოლწილწილად ნელოვან ცნებებს როდი წარმოადგენენ. მათ შორის სვამდნენ არა ტოლობის, არამედ დაქვემდებარების ნიშანს. სამყაროს მთელ მნიშვნელობას იმაში ხედავდნენ, რომ იგი უნდა გადაქცეულიყო ადამიანის ნებისყოფის ობიექტად და ადამიანის სიამოვნებათა წყაროდ. აქედან ბუნებრივად და ადვილად შეიძლება განვითარებულიყო ესთეტიკური ანტროპოცენტრიზმის უკიდურესი თვალსაზრისი, რომელიც შესამჩნევად ძლიერდება იტალიის ხელოვნებაში XV ს. დამლევსა და XVI ს. დამდეგს და უმაღლეს წერტილს აღწევს მიქელანჯელოს შემოქმედებაში. მიქელანჯელოს ესთეტიკურ სამეფოში მბრძანებლობს მხოლოდ ადამიანი. სამყაროს მრავალფეროვანი სილამაზე, ადამიანის ქვევით განლაგებულ საფეხურებზე წარმოდგენილი ორგანიზმების, ისევე როგორც მთელი უსულო ბუნების სილამაზე მისი ესთეტიკური ინტერესის გაჩეუვებად.

ლეონარდო და ვინჩის შედარება მიქელანჯელოსთან ავალწინ გვიშლის ახალ ესთეტიკურ სფეროს. ამ ორ უკვდავ კენოსს არ ესმოდათ და არც უყვარდათ ერთმანეთი⁷. თვით-თველი მათგანი თავის საკუთარ ესთეტიკურ სამეფოში კხოვრობდა.

იტალიური რენესანსის არც ერთ მოღვაწეს არ გამოუმ-ელავენებია ბუნების სიყვარული ისე ყოვლისშემცველად და ისეთი მძლავრი შინაგანი ვნებით, როგორც ლეონარდო და ვინჩის. ასევე უსაზღვრო და გრძნობიერი იყო მისი ესთეტიკური თვალთახედვა. მშვენიერება, ლეონარდოს აზრით, განუენილია მთელს სინამდვილეზე, მისი ფორმები ისევე აურაცხელია, როგორც ფიზიკური მოვლენებისა და ფსიქიური განცდების მრავალფეროვნება.

ლეონარდოს კოლოსალური მხატვრული მემკვიდრეობა აქრელებულია ჩანახატებით, მონასახებით, სქემებით მრავალფეროვან თემებზე. აქ არის პეიზაჟებიც, ადამიანებიც, ნივთებიც, საგანთა ცალკეული ნაწილებიც. ყველაფერში გამოსკვივას მახვილი ყურადღება ბუნებისადმი და ესთეტიკურის ძიება ყველაფერში.

ლეონარდოს სტილი ხასიათდება დეტალების გულდასმითი ამოწერით. თანამედროვენი ალტაცებული იყვნენ მისი ფერწერის სინატიფით. ერთხელ, გვიამბობს ვაზარი, — „ლეონარდომ დაწერა წყლით სავსე სურა, რომელშიც რამდენიმე ყვავილი იყო ჩადებული. განსაკვიფრებელი სიპართლის გარდა, სურაზე ისე იყო გამოსახული წყლის გაორთქლიანება, რომ ცოცხალზე ცოცხალი ჩანდა“⁸.

ამრიგად, მსოფლიო როგორც ესთეტიკური ფენომენი იტალიური რენესანსის ორ დიდ ხელოვანს წარმოდგენილი აქვს ორი, ერთიმეორისაგან განსხვავებული, ასპექტით. ერთის-თვის მშვენიერება კონცენტრირებულია ტიტანური ადაპიანის სახეში, მეორისთვის იგი თანაბრად არის განფენილი სამყაროში და ზოგჯერ მცირეში მეტი მიმზიდველობაა, ვიდრე დიადში. ლეონარდომ აღმოაჩინა მინიატურულისა და ანტიმურის ესთეტიკა⁹.

დავაკვირდეთ ამ ფონზე რუსთაველს. განა არ მოგვაგო-

ნებს მისი ქმნილება მიქელანჯელოს ესთეტიკურ სამყაროს? ვეფხისტყაოსანი — ეს ხომ სიქსტეს კაპელის ქართული პლაფონია, პოეზიის საშუალებებით გაშლილი ეპიურ ტილოზე. როგორც მიქელანჯელოს პლაფონი გვაჯადოებს თავისი მონუმენტური ბიბლიური ფიგურებით, მოციქულებით, წინასწარმეტყველებით, სიბილებით, მონებით, ასევე რუსთაველის პოემა იტაცებს მკითხველს, უწინარეს ყოვლისა, ღვთაებრივი ძალითა და ვნებებით აღჭურვილი გმირებით. ორივე ხელოვანის წარმოდგენით, ამქვეყნიურ სინამდვილეში ადამიანის სილამაზე უმაღლესია და ყველაზე მომხიბვლელი (988, 3-4).

გავიხსენოთ აგრეთვე ერთი კარგად ცნობილი ადგილი ვეფხისტყაოსანიდან, სადაც ავთანდილის ბაგით ლაპარაკობს თვითონ რუსთაველი ადამიანის პრიორიტეტზე „უსულო“, „უსაკო“, „უსიტყვო“ და „არა ცნობიერი“ საგნის წინაშე. ამბავი ეხება ნესტანისაგან საჩუქრად მიღებულ სამხრეთს. ეს იყო ყველაზე ძვირფასი ნივთი ტარიელისათვის, ამას დაუკავშირდა მის მიერ განცდილი სიყვარულის მთელი სიტკბოება და სიმწარე, იგი გადაიქცა უბედურებაში მყოფი ნესტანის სიზბოლოდ და ინდოელი კაბუკის ერთადერთ ნუგეშად (896, 2-3). და მაინც, რუსთაველის აზრით, იგი არაფერია ადამიანთან შედარებით: „სჯობს ასმათისა არ-ლევა მაგა სამხრისა ლევასა“. (897, 3).

ადგილი წარმოსადგენია, რა ფართო დასკვნების საშუალებას იძლევა ავთანდილის აღნიშნული მონოლოგი. მასში ჩანს ფილოსოფიური მსოფლმხედველობაც, ჰუმანისტური სოციალური შეხედულებანიც, ესთეტიკური კონცეფციაც.

ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა წარმოდგენილია ასეთი დისკურსიული ფორმით: ნივთი (ე. ი. მთელი ორგანული და არაორგანული ბუნება) იმიტომ უნდა დაემორჩილოს ადამიანს, რომ ეს უკანასკნელი კოსმიური შემოქმედების ყველაზე სრულქმნილი ნაყოფია. ადამიანი უნდა ჩაითვალოს იმ უმაღლესი ფორმების დაგვირგვინებად და ერთგვარ დამთავრებად. საითქენაც მიისწრაფვის ბუნების დიალექტიკური მოძრაობა და მართლაც, ადამიანის სახით ბუნება ჰქმნის ცნობიერებას.

ესე იგი პოულობს საკუთარი თავის შემეცნების შესაძლებლობას. სხვა აზრი არა აქვს და არც შეიძლება აქონდეს იმ ნეკატიურ ნიშნებს, რომლითაც რუსთაველი ახასიათებს ნივთს: „უასაკო და უსულო, არ სიტყვიერი, ცნობილი“ (898, 1-2). რუსთაველმა კარგად იცის, რა ძალას წარმოადგენს ცნობიერების, შემეცნების, ცოდნის ნიჭიერება. ეს არის ის, რაც ადამიანს აქცევს სინამდვილის ჰეგემონად. მაშასადამე, ჩვენ საფუძველი გვაქვს ვთქვათ, რომ ბუნება თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე იძულებული ხდება დაეწიოს იმას, რაც თვითონ მისი შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს.

ამ სტრიქონებიდან ჩვენ გვესმის მაღალი ჰუმანიტური მსოფლმხედველობის სმებიც. თუ ადამიანი არის „მჯობი ყოვლისა სოფლისა“, ცხადია, პირველ რიგში სწორედ ის იმსახურებს სიყვარულსა და მოვლა-პატრონობას, ამასთან მისდამი სიყვარული უნდა იყოს წმინდა, უანგარო, თავისუფალი ყოველგვარი ნივთიერი ინტერესებისაგან.

დასასრულ, ეს სტრიქონები საშუალებას გვაძლევენ ჩვენთვის საყურადღებო ესთეტიკური დასკვნაც გამოვიყვანოთ. თუ ადამიანი დიადი კოსმიური შემოქმედების ყველაზე სრულქმნილი ნაყოფია, უექველია, იგი უნდა ვიპოვოთ იმავე დროს ისეთ არსებად, რომელშიაც სამყაროს მშვენიერებამ მოახდინა პთელი თავისი შესაძლებლობის კონცენტრირება. სხვანაირად რომ წარმოგვედგინა საქმე, მაშინ მივიღებდით, რომ ბუნებამ თავისი შემოქმედებითი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე გამოთიშა მხოლოდ მშვენიერება; კოსმიური სიმფონია დარღვეული აღმოჩნდებოდა მისი შემადგენელი ხმების დისჰარმონიული გათიშვით.

ვეფხისტყაოსნის ცენტრალური სახეები, როგორც ეს ვნახეთ წინა თავში, იწვევენ ესთეტიკურ განცვიფრებასა და ალტაცებას. მათ შეჰხარიათ, მათი ცქერით ტკბებიან ისე, თითქოს ისინი მაღალი ოსტატობით შესრულებული მხატვრული ნაწარმოებები იყვნენ და არა ჩვეულებრივი ადამიანები.

რუსთაველისთვის დამახასიათებელია ადამიანის გაღმერთება. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა ვეფხისტყაოსნის ორი

ტაეპი; ერთი მათგანი წარმოადგენს ღვთაების, ხოლო მეორე ადამიანის პანეგირიკს; ორივე—ღვთაებაც და ადამიანიც—ჩასმულია ერთ პოეტურ ჩარჩოში, მოქარგულია ერთი ძაფით. ერთგვარი ორნამენტებით. ღვთაებაზე პოეტი ამბობს: „გაქო, ვით გაქო, რა გაქო, არ საქებელო სმენითა!“ (917, 3). და ამას ამბობს პოეტი თითქმის მაშინვე, როცა მან უკვე წარმოსთქვა მსგავსი ქება თავისი ღმერთისდარი გმირებისა: „ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარო“ (901,2).

ამრიგად, თუ თავს მოუწყრით ყველაფერ იმას, რაც თქვა, ჩვენ ერთ უდავო დასკვნას გვაკეთებთ: რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს ცენტრს წარმოადგენს ადამიანი. მასში და მხოლოდ მასში არის კონცენტრირებული ესთეტიკური სრულქმნილების უმაღლესი შესაძლებლობანი. ასეთია ის საერთო წერტილი, რომელშიაც ერთიმეორეს ხვდებიან რენესანსის ეპოქის ორი გენიალური ხელოვანი — ვეფხისტყაოსნისა და სიქსტეს კაპელის პლაფონის შემოქმედნი.

მაგრამ საკმარისია ერთი თვალის გადავლება ვეფხისტყაოსანზე, რათა დავრწმუნდეთ, რომ რუსთაველი დაჯილდოებულია ფაქიზი ესთეტიკური გრძნობით ბუნების სილამაზეთა მიმართაც. რუსთაველისთვის მშვენიერება, ვწერდით ჩვენ ზევით, განფენილია მთელს სამყაროზე, ჩაქსოვილია მის ყოველ საგანსა და მოვლენაში, იგი მრავალფეროვანია არა მარტო შემეცნებითი გონებისათვის, არამედ ესთეტიკური გრძნობისათვისაც. რუსთაველი აღტაცებულია ასტრალური პეიზაჟების, ძვირფასი ქვების, მცენარეთა და ცხოველთა მშვენიერებით. ლამაზია არა მარტო ადამიანი, ლამაზია ვარდი, სარო. ალვა, ლალი, მინანქარი, ვეფხი, ლომი, მზე, მთვარე, ვარსკვლავებით მოქედილი ცა.

რუსთაველი ფაქიზად გრძნობს, რომ მშვენიერება მრავალფეროვანია, რომ იგი ვრცელი ბუნების წიაღიდან ათასი თვალთ იმზირება ჩვენსკენ. მას უყვარს ბუნების ყოველი ნივთი და მოვლენა, როგორც ესთეტიკური ფენომენები, უყვარს მათი ნახაზობა და კოლორიტი, სინათლისა და ჩრდილის თამაში, ქსოვილების ოსტატური ნაყშები, ორნამენტები, ინ-

კრუსტაციები, ძვირფასი ქვების კაშკაში, კანის ხავერდოვანობა, სურნელებანი. რუსთაველი ფაქიზად გრძნობს შეგრძნებათა სილამაზეს, მცირე სიდიდეების სილამაზეს, რომელსაც ესთეტიკურ ტრაქტატებში უწოდებენ სიტურფეს.

რუსთაველს უყვარს თვითონ სიტყვა „სიტურფე“:

მისივე ჰმეტობს ყოველსა სული და ტურფა ფერობა. (37,3).

ბროლისა ველსა სტურფობდეს გიშრისა მუნ საყენია. (193,4.).

შიგან ვწევ დიდთა დარბაზთა ტურფითა საგებელითა. (349,1).

ელგნეს ტურფანი კარავნი მოედანს ჩამოდგომილსა. (466,1).

დღეს ერთმანერთი გინახავს და ტურფად მოგწონებია. (492,3).

ეწერა: „ვნახე სიტურფე წყალ-ჯავარისა შენისა. (493, 2).

ხელმან შენნი განვიცადენ სინატიფე-სიტურფენი. (503,3).

ვნახე, ძოწსა მარგალიტი გარე ტურფად მოემაზრა. (536, 3).

მუნ ბროლი და ვარდ-გიშერი გაეტურფა სინახესა. (685, 2).

ვეფხისტყაოსანში ჰარბად არის წარმოდგენილი მხედველობითი (შუქი, ძვირფასი ქვები, ყვავილები, კოლორიტი, ორნამენტები) და სმენითი (უპირატესად მეტყველება) მოვლენების სიტურფენი.

პოემა პირდაპირ თვალისმომკრელად ბრწყინავს ცის მნათობების ელვარებით, ძვირფასი ქვების კაშკაშით, ფერაღფერადი ყვავილების მდიდარი კოლორიტით. თუ ავიღებთ მასში უხვად მიმობნეულ ძვირფას ქვებს და კარგად დავაკვირდებით, ჩვენ შევნიშნავთ მათი გამოყენების უალრესად თავისებურ მხატვრულ კანონზომიერებას (ამაზე ქვევით), და მაშინ იგი ისეთ შთაბეჭდილებას დატოვებს, თითქოს ჩვენს წინაშე აღმართული იყოს მოზაიკური სურათების მთელი გალერეა.

სმენითი შეგრძნებების სიტურფეთა სფეროში რუსთაველი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ადამიანის ხმის სასიამოვნო ტემბრს, რომელიც მელანდებდა სიმღერაში და მეტყველებაში.

ავთანდილი შესანიშნავად მღერის. მისი ხმის ტემბრი ტკბილი და მომხიბლავია. როსტევეანი ასე იგონებს მას: „ველარ ვისმენ ხმასა შენსა, სასმენელად მე მას რულსა“. (823, 3).

მაგრამ რუსთაველის გმირები მარტო სიმღერაში როდი არიან ესოდენ მიმზიდველნი. ისინი ასევე ლამაზად ტირიან

და იცინიან: გავიხსენოთ ატირებული ნესტანი („შინა შევიდი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები“... და სხვა; 1146), ტარიელი („ტარიელ მოთქვა ტირილით სიტყვა ნატიფი, მკვერები“, 1336, 1), თინათინი („ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰხრის ყოჩისა ბოლო ფრთათა“, 46, 4), ავთანდილი („ავთანდილ დაჯდა ტირილად, ტირს ხმითა შევნიერითა... და სხვა, 1342), ფრიდონი (1009, 1).

ეგრეთ წოდებული დაბალი გრძნობების სიტუარფეს უმნიშვნელო ადგილი უკავია პოემაში მხედველობით და სმენით შეგრძნებებთან შედარებით, თუმცა უქვევლია ისიც, რომ ვარდის მეტაფორა, რომელსაც ესოდენ ხშირად ვხვდებით პოემაში და რომელიც ასურათებს ღაწვებსა და ბაგეებს, ემყარება, ალბათ, არა მარტო თვალის შეგრძნებებთა ასოციაციებს, არამედ მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული აგრეთვე ვარდის ფურცელთა ხავერდოვანობა, ეს კი განეკუთვნება უკვე შეხებითი შეგრძნებების სფეროს.

მაგრამ, რა შესანიშნავაა პოემის ერთადერთი სტრიქონი, რომელშიაც გამოხატულია გემოს შეგრძნებით გამოწვეული ესთეტიკური სიამოვნება! თამარის მკვერტელთა შესახებ პოეტი ამბობს, რომ მათი სიტკბოების განცდა შეიძლება შევადაროთ ეგვიპტური ყანდის მირთმევას:

მისთა მკვერტელთა ყანდისა მირთმა ხამს მართ, მი, შერისა. (3,4¹⁰).

ეს ლამაზი ასოციაცია, რომელშიც ნათლად იგრძნობა აღმოსავლური განცხრომა, გამოიწვევდა შეგრძნებათა ესთეტიკის ისეთი თავგამოდებული დამცველების აღტაცებას, როგორიც იყვნენ ინგლისელი პოეტი ჯონ კიტსი ან ფრანგი ესთეტიკოსი ჟან მარი გუიო.

ამ სტრიქონის გვერდით უნდა დაგაყენოთ რუსთაველის მეორე უბრწყინველესი ესთეტიკური სახე, სადაც გემოვნების სილამაზე გადატანილია უკვე ხმაზე:

ხმა შაქრის-ფერად გაუხდა ვარდსა, ხშირ-ხშირად პობილსა. (1335,4).

მაგრამ ამ სახეებმა არ უნდა გვაფიქრებინოს; რომ რუსთაველის ესთეტიკას რაიმე აქვს საერთო სენსუალისტურ ესთე-

ტიკასთან. ამ უკანასკნელის მკვეთრ წარმომადგენლად უნდა ჩაგვეთვალა, მაგალითად, კიტსი.

ჯონ კიტსი დაჯილდოებული იყო უალრესად ფაქიზი შეგრძნებების უნარით. მისი სენსორული აპარატის სიმძხვილე უკიდურეს საზღვარს აღწევდა. „აჰ, რაოდენ უკეთესია შეგრძნებათა სიცოცხლე, ვიდრე აზრების სიცოცხლე!“ — ამბობდა იგი. „მან თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი, — წერს გეორგ ბრანდესი, — მართლაც გაატარა სენსორულ შთაბეჭდილებებში, იმ სიამოვნებასა და ტანჯვაში, რომელთაც გრძნობები გვანიჭებენ... ამიტომაც არ უნდა გავვიკუთრდეს, რომ მის ლექსებში ჩვენ ხშირად შევხვდებით ამ სფეროებთან აღებულ სახეებს... ყოველგვარი ბგერის, სუნის, გემოსა და შეხებისათვის მას გააჩნდა სიტყვათა ისეთი უდიდესი მარაგი, რომელიც იშვიათად გვხვდება მასზე გაცილებით დიდ პოეტებთან. აქედან ჩანს, რომ იგი დაბადებულია ისეთი მიდრეკილებებით, რომ, თუ ისინი განვითარდებოდნენ და ჩამოყალიბდებოდნენ, უთუოდ შექმნიდნენ ბუნების ყოველგვარი სილამაზის აღქმისა და გამოსახვის არაჩვეულებრივ ნიჭიერებას“ 11.

აი წმინდა და ყოველმხრივი სენსუალიზმის ნიმუში ესთეტიკაში. ეს ერთი მაგალითიც საკმარისია, რათა დავრწმუნდეთ იმაში, რაოდენ შეუთავსებელია ყოველივე ეს ვეფხისტყაოსნის ავტორის ესთეტიკურ კონცეფციასთან.

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ რუსთაველისთვის „აზრების სიცოცხლე“ უფრო ძვირფასია, ვიდრე „შეგრძნებების სიცოცხლე“.

მაგრამ, მეორე მხრივ, რაგორც უკვე ვნახეთ, რუსთაველი დაჯილდოებულია აგრეთვე შეგრძნებათა სილამაზის ფაქიზი გრძნობით.

განა შეიძლება სხვაგვარი ყოფილიყო ისეთი პოეტის ესთეტიკური თვალთახედვა, რომელსაც მთელი არსებით უყვარდა მიწა, სიცოცხლე, ადამიანი?

სიტუარფუს შემოაქვს ხელოვნებაში მიწის სურნელება და გრძნობათა სიხარული. სიცოცხლის სავსეობა წარმოუდგენე-

ლია სიტუაციის გარეშე. უმისოდ არ არსებობს რეალისტური სტილის ხელოვნება. მას სდევნიან ესთეტიკიდან მხოლოდ იდეალისტები, რომელთაც მშვენიერება წარმოუდგენიათ როგორც მარტოოდენ ზემიწიერი სამყარო¹².

რუსთაველს უყვარს სიტუაქე, მაგრამ მისი ესთეტიკა მაინც მკვეთრად ანტისენსუალისტურია. რატომ? იმიტომ, რომ შეგრძნებათა სილამაზე ემორჩილება სულის გამაქეითლშობილებელ ძალას, დაწმენდილია და ამალლებული.

ავილოთ ვეფხისტყაოსნის გმირთა სატრფიალო ურთიერთობა. მასში არ მოიპოვება უხეში ავხორცობის არც ერთი შტრიხი. მათი სიყვარული უბადლოა ზნეობრივი სიწმინდით, თავდაქერილობით და კორექტობით. ამასთან იგი უალრესად გულწრფელია და მოკლებული პრეციოზობის ყოველგვარ ნასახს. არც თინათინს, არც ნესტანს არ ეთაქილებათ თავისი ინტიმური გრძნობები გაუზიარონ მიჯნურებს. და რა ნომხიბვლელი არიან ისინი ამ წუთში! მათ სიტყვებში გამოსქვივის ბავშვური სიწმინდე და რწმენა თავისი განცდების სიმართლესა და უცოდველობისადმი, რწმენა, რომელიც შეხამებულია თავისუფალი აზრის შეგნებასთან.

უხეშ ეროტიულ ვნებებს, ჩვენ შევხვდებით მხოლოდ ფაქმანის ბუღუარში და მეტს არსად. მაგრამ ძნელი არ არის მივუხვდეთ პოეტის ნაგულვებს. პიქანტური ნატურალისტური დეტალები, რომელთაც განუყრელად თან ახლავს პოეტის არონია, არ ტოვებენ ექვს იმაში, რომ რუსთაველი ისახავდა ძორალურ მიზანს — ეჩვენებინა ჩვენთვის ადამიანის ცხოველური ბუნება დაუფარავი, გაშიშვლებული სახით და ამით გამოეწვია ჩვენი ზიზლი მისდამი.

დავაქვირდეთ, რა წმინდა და ამალლებულ გრძნობებს ამქლავნებს რუსთაველი, როცა ის ეხება მამაკაცური თვალისთვის ერთობ მაცდუნებელ მომენტს — თავისი იდეალური მანდილოსნების გარეგნობას. მათი მომხიბვლელი შესახედობის აღწერა არასოდეს არ სცილდება მკაცრი ზნეობის საზღვრებს, არასოდეს არ იწვევს რაიმე ტლანქ ასოციაციებს. პოეტი კმაყოფილდება პირისახის სიტუაციით და ტანადობის ზოგადი კონტურებით. მხოლოდ ერთ ალაგას (თინათინის

სტროფში) გაიელვებს თავშეკავებული მითითება „გაძრცვილ ტანზე“:

გაძრცვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონი,
ეზურნეს მოშლით რიდენი, ფასისა თქმად საპირონი,
ჰშენოდეს შაენი წამწამნი, გულისა გასაგამირონი
მას თეთრსა ყელსა ეხვიენეს გრძლად თმანი არ უზშირონი. (123).

ბრწყინვალე ტანჩაცმულობის აღწერილობა, რომელსაც ვეფხისტყაოსანში მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქცია აქვს დაკისრებული, რუსთაველის ერთ-ერთი საყვარელი ხერხია, როცა მას ჯერს შექმნას თავისი გმირების სკულპტურული სახეები. ასეთი სტროფები და ტაეპები გაბნეულია მთელი პოემის სივრცეზე. ამ ადგილებში ჩვენ ყოველთვის ვგრძნობთ, რომ ეს ძვირფასი აბრეშუმეული და სტავრა მკვრივად ეკვრის სხეულის კლასიკურ პროპორციებს, გოეთეს სიტყვით რომ ვთქვათ, წარმოადგენს „სხეულის ექოს“. მაშ რას უნდა ნიშნავდეს ესოდენ ხშირი მითითება გმირთა ტანადობაზე, რასაც რუსთაველი ჩვეულებრივ ლერწმისა და ალვის მეტაფორებით გვიხატავს, თუ არა იმას, რომ, მხატვარ სიზერანისა არ იყოს, მათი ტანისამოსის ნაოჭები ისევე აჩენენ სხეულს, როგორც პირისახის ნაოჭები და მიმიკა გამოხატავენ სულს. რა თქმა უნდა, ასეთ ტანისამოსს არაფერი აქვს საერთო შუა საუკუნეების ტანსაბურველთან, რომელსაც ვპოულობთ ბიზანტიურ ფრესკებში და გოთიკური ტაძრების ნიშებში. აქ იგი ფარავს ცოდვილ სხეულს, მაშინ როდესაც რუსთაველის ტანჩაცმულობა აჰქლავნებს სხეულის ღვთაებრივ ფიგურას.

მაგრამ ისევე და ისევე: რამდენი თავდაჭერა, კორექტობა და ზეშთაგონებაა გმირების პლასტიკურ გარეგნობაში!

მიუხედავად ამისა, ვის შეუძლია თქვას, რომ ამ იდეალური გმირების სიყვარული მოკლებული იყოს მიწიერ ემოციებს? არა, იგი მხოლოდ ამალღებულია, გაკეთილშობილებული და გაფაქიზებულია. ამიტომ მათი სიყვარული, ბრანდესის სიტყვით რომ ვთქვათ, „ერთსა და იმავე დროს მეტად უსხეულოცაა და მეტად ავხორციც“¹³.

ჩვენ ახლა შეგვიძლია შევაჯამოთ ჩვენი მსჯელობა მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ს ა ზ ღ ვ რ ე ბ ი ს შესახებ რუსთაველის ეს-

თეტიკაში. მას უდავოდ უვრცელესი მასშტაბები ახასიათებს. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ იგი ემთხვევა არსებულ სინამდვილის საზღვრებს.

ჩვენ ვიპოვეთ შემხვედრი წერტილები რუსთაველისა და მიქელანჯელოს ესთეტიკურ მსოფლმეგობრებათა შორის. ვეფხისტყაოსანი, ვწერდით ჩვენ, სიქსტეს კაპელის ქართული პლაფონია, ეპიურ ტილოზე გაშლილი პოეზიის საშუალებებით.

მაგრამ შემდგომმა მსჯელობამ გვაჩვენა, რომ პოემანშესამჩნევად წინწაოწეულია ნივთისა და ბუნების ესთეტიკა. რუსთაველი ფაქიზად გრძნობს „მცირე სიდიდეებს“ სილამაზეს, აღიქვამს კოლორიტსა და ნახაზობას, სინათლისა და ჩრდილის თამაშს, როგორც ფერმწერი, გარეგან ფორმებს, როგორც მოქანდაკე, ბგერებს, როგორც მუსიკოსი. ამ მხრივ რუსთაველი უნდა დაეყენოთ არა მიქელანჯელოს გვერდით, რომლის ესთეტიკური სამყარო, როგორც აღნიშნული იყო, შემოფარგლულია „ადამიანთა მძლავრი ჯიშით“, არამედ ლეონარდო და ვინჩის გვერდით. „აღორძინების არც ერთი ხელოვანი, — წერს ვიოლფლინი, — არ ყოფილა ისე გულისხმიერი მსოფლიო სილამაზის მიმართ, როგორც ლეონარდო“¹⁴. ეს აზრი სრული საფუძვლიანობით შეგვიძლია გავიმეოროთ ვეფხისტყაოსნის შესახებაც. ამიტომ არ შევცდებით. თუ რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციას კაცთათვის მოცემულ სინამდვილეზე ასეთი სახით წარმოვიდგენთ: **ორი დიდი იტალიელი ხელოვანის — ლეონარდოს და მიქელანჯელოს — თვალთახედვანი უნდა ჩაითვალოს ამ კონცეფციის მომენტებად, რომელშიაც ისინი ჰპოვებენ შერიგებას და გაერთმთლიანების პრინციპს.**

ვფიქრობ, ჩვენ დავრწმუნდით იმაშიც, რომ რუსთაველის ესთეტიკურ სამყაროს ახასიათებს მწყობრი არქიტექტონიკა. მისი ცენტრია ადამიანი, ხოლო ბუნება — პერიფერიული ესთეტიკური სფეროების არე. თავის მნიშვნელოვან ნაწილში ეს უკანასკნელი მოკლებულია დამოუკიდებლობას. მისი ესთეტიკური ღირებულება ფუნქციონალურ-

რია და არა თავისთავადი. იგი ხან ფონია, ხან ჩარჩო, ხან საღებავები, ხან რეზერვუარი პერსონაჟების პორტრეტებისათვის.

მშვენიერება, მართლაც, განფენილია მთელს სამყაროზე. იგი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ყველგან და ყველათურში. რუსთაველი და ლეონარდო და ვინჩი მუდამ ეძებდნენ და პოულობდნენ მის ყველაზე უფაქიზეს ფორმებს. ბუნების მშვენიერებათა ამ მრავალფეროვან გამოვლინებას არ ცნობდა არც უკვდავი მიქელანჯელო, რომელმაც პირველად გამოთქვა მთელი საუკუნისათვის მნიშვნელობის მქონე დებულება, რომ „ადამიანის ფორმათა სილამაზის გარეშე არ არსებობს სხვა არავეითარი სილამაზე“ (ვიოლფლინი).

მაგრამ რუსთაველი გვარწმუნებს, რომ სამყაროში განფენილი მშვენიერება იერარქიულია ესთეტიკური სრულქმნილების თვალსაზრისით. და ამ ესთეტიკური იერარქიის უმაღლესი საფეხური განეკუთვნება ადამიანს. იგი წარმოადგენს იმ ცენტრს, საითკენაც მიიმართება სამყაროს განვითარების ყველა ხაზი, იგი ყველა სრულქმნილების ცენტრია, მათ შორის ესთეტიკური სრულქმნილებისაც. სამყაროს ერთობლივი, განუყოფელი წინსვლა უმაღლესი ფორმებისაკენ არსად არ ირღვევა, იგი ჰარმონიულად მწყობრია, ე. ი. წარმოადგენს კოსმოსს, როგორც იტყოდნენ ბერძენები.

მშვენიერება, მართლაც, შეიძლება შევადაროთ მზის მაცოცხლებელ სხივებს. იგი თანაბრად მოეფინება ყველათურს, რაც მოცემულია ადამიანისთვის ამკვეყნიურ სინამდვილეში, მაგრამ თანაბრად როდი აისარკება ყველა მის ნაწილში.

2

ადამიანის ესთეტიკური პერეოგატივა სამგვარად არის გამოთქმული ვეფხისტყაოსანში: ესთეტიკური შედარების, ესთეტიკური პანთეიზმის და, თუ შეიძლება ითქვას, პოეტური ფერწერის უძღურების ხერხებით.

შვეებოთ თვითეულ მათგანს ცალ-ცალკე.

ა) რუსთაველი იცნობს ბუნებისა და ადამიანის ესთეტიკური შედარების ორ პოეტურ ფორმას. ერთ შემთხვევაში იგი პირდაპირია ანუ უშუალო. შედარების ამ ფორმასთან გვაქვს საქმე იმ სტრიქონებში, სადაც პოეტი გვეუბნება, რომ სინამდვილეში არ მოიპოვება მისი სწორუპოვარი გმირების ესთეტიკური ეკვივალენტი. ასე, მაგალითად, ორჯერ ტარიელის მშვენიერება წარმოდგენილია უბადლო ფენომენად სამყაროში:

ჯერო მისი მსგავსი შევნება კაცთაგან უნახავია. (204,4).
მისსა მნახავსა ნახული აღარა მოეწონების. (699,2).

ერთი შეხედვით სადავო შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რა არის აქ აღებული შედარების ობიექტად—ადამიანი თუ ბუნება. როცა პოეტი ამბობს „ვიპოწმებ ღმერთსა ცხოველსა, მათებრივ არეინ შობილა!“ (872,4), ან „ღმერთსა მათებრივ სხვა რამცა დაებადოსა! (1578,1) კონტექსტის მიხედვით, აქ უთუოდ ადამიანი უნდა იგულისხმებოდეს, მაგრამ საგნობრივი სინამდვილის მშვენიერებასთან შედარების ნათელი სახე გვაქვს ცნობილ ტაეპში: „მომკალ, ბაზარს სხვა მათებრი ივაჭრონ რა, ან გაყიდონ (988,4), და ეს გვაფიქრებინებს, რომ ბუნებისა და ადამიანის ასეთი ესთეტიკური შეტოლება სავსებით ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს რუსთაველის პოეტური წარმოსახვისათვის.

უფრო ნათლად არის გამოსახული შედარების ეს ფორმა ავთანდილის ფრაზაში, სადაც თინათინი აღიარებულია მზედხლო ასტრალური სხეულები — მზის მორჩილ მნათობებად:

ეკლაცა ჰკადრა: „აა, მზეო, რათგან ღმერთმან მზედ დაგბადა,
მით გმორჩილობს, ზეციერი მნათობია რა ცა
სადა. (135, 1-2).

ამ სტრიქონების ვარიანტს წარმოადგენს ფატმანის ფრაზა ნესტან-დარეჯანის შესახებ:

ეკადრე: „მითხარ, ვინ ხარ, მზეო, ანუ შვილი ვისთა ტომთა?
იმა ზანგთა სით მოყვანდი შენ, პატრონი ცისა ხომთა?
(1139, 1-2).

გაცილებით უფრო მდიდრულად არის წარმოდგენილი

ვეფხისტყაოსანში შედარების მეორე, გაშუალებული უორმა.

ჩვენ უკვე შეთხვევა გვქონდა აღგვენიშნა, რომ რუსთაველისთვის გარე სამყაროს საგნები და მოვლენები ტოლფაიან ესთეტიკურ ფენომენებს არ წარმოადგენენ. მშვენიერების თვალსაზრისით მოცემული სინამდვილე უნდა განვიხილოთ როგორც ჰარმონიული ესთეტიკური ნაგებობა, რომელშიაც ნათლად განირჩევიან ცენტრალური და დაქვემდებარებული, პირველადი და მეორადი მნიშვნელობის ნაწილები. არაორგანული ბუნების ცენტრალური ესთეტიკური ფენომენია ასტრალური სამყარო და ასტრალურ სამყაროში — მზე. მშვენიერების ელვარება გადაჰკრავს მთელს ბუნებას, თავისებურად და განუმეორებლად არის ლამაზი მისი ყოველი საკანი და მოვლენა, მაგრამ მზის ესთეტიკური ბრწყინვალეობა მაინც სრულიად განსაკუთრებულია. იგი უნდა ჩაითვალოს ბუნების ესთეტიკურ მწვერვალად.

ვეფხისტყაოსანში მხატვრული ფერწერისათვის გამოყენებულია ხუთი ესთეტიკური საშეფო: ცის მნათობები, ყვავილები (უპირატესად ვარდი), ძვირფასი ქვები, ლომი და ვეფხი, ალვა და სარო. აქედან პირველი ადგილი ეკუთვნის ცის მნათობებს და მათ შორის ყველაზე უწინარეს — მზეს. პოეტური ორნამენტისათვის არც ერთ მათგანს არ მიმართავს რუსთაველი ისე ხშირად; როგორც მზეს და მერე მთვარეს. მზის პეტაფორა თითქმის სამჯერ აღემატება ვარდის მეტაფორას, თითქმის ორჯერ — ძვირფას ქვებს, ექვსჯერ და მეტად — ლომს, ვეფხს, ალვას და საროს. ვეფხისტყაოსანი პირდაპირ გაციხსკროვნებულია ასტრალური შუქის ელვარებით.

მზე წარმოდგენილია რუსთაველის ესთეტიკურ სამყაროში როგორც უკეთესი („ჰგვანდა, ოდეს ლომსა შეჯდეს მზე, მნათობთა უკეთესი“; 1201, 3), უბრწყინვალესი („მზე მნათობთა დაჰფარავს, არცაღა ნათლად ხომნია“; 1411, 3) და უმშვენიერესი მნათობთა შორის. მას ეძღორჩილებიან ცის სხეულები (135, 2), იგი „ხომთა პატრონია“ (1139, 2) და „მამაგრებელი“ (1449, 3).

შესანიშნავია პოემის ერთი სტრიქონი, საიდანაც ჩანს, როგორ ეფინება სამყაროს მზის დამამშვიდებელი სიტკობება:

კრონოს, წყრომით შემხედველმან, მოიშორვა ს ი ტ კ ბ ო მ ზ ი ს ა.
(1415,2).

მეორეს მხრივ, მზის ხილვა თვითონ მნათობებისთვის ტკბილი და დასაქადებელია:

მნათობთა შენი შეხედვა ტ კ ბ ი ლ ა დ უ ჩ ნ ს, და ს ა ქ ა -
დ ე ბ ლ ა დ. (1085,4).

რუსთაველის პოეტურ ლექსიკონში ს ი ტ კ ბ ო ე ბ ა განეკუთვნება ესთეტიკურ კატეგორიას, ს ი ტ კ ბ ო ე ბ ა მშვენიერების განცდის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია. გავიხსენოთ ისეთი ფრაზები როგორიცაა: „თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ (5,1), „ჩადანა და ჩანგი ტკბილი“ (101,4). „მიიმღერის ხმასა ტკბილსა“ (966,3), „იტყოდიან ტკბილსა ხმასა“ (1125,3) და სხვ.

საყურადღებოა აგრეთვე რუსთაველის პოეტური სახე მ ზ ი ს დ ა ს ი („სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაცა დასთა დასული“; 33,2), რომელშიც გამოთქმულია აზრი მზის პირველობაზე ცის მნათობთა კრებულში. რადგან ეს სახე ასურათებს თინათინის მშვენიერებას, ამიტომ ცხადია ისიც, რომ მასში ნაგულისხმევი მზის პირველობა გააზრებული აქვს პოეტს სწორედ ესთეტიკური თვალსაზრისით.

ამრიგად, მზე პირველი და „უკეთესია“ სამყაროში როგორც იპიტომ, რომ იგი სიცოცხლის წყაროა („მზისა შუქთა ვერ-მჭვრეტელი ია ხმების, ვარდი ჭნების“, 793,2), აგრეთვე თავისი სილამაზითაც. მეტიც. მზე ულამაზესი ფენომენია არა მარტო თავისთავად, იგი ესთეტიკური შარავანდედით მოსაგეს სამყაროს და მის ყოველ მოვლენას. მ ზ ი ს შ უ ქ ს ეს-თეტიკური მომხიბვლელი მ ა ლ ა ლ ხ ა რ ი ს ხ შ ი ა ჰ ყ ა ვ ს ხ ი ლ უ ლ ი ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე: „მზე რა ვარდსა შემოადგეს, დაშვენდენ და შუქნი არნეს“ (1421,3). ამ სტრიქონის აზრი ასეთია: ნესტანი და ტარიელი ისე დამშვენდნენ, როგორც დამშვენდება ხოლმე ვარდი, როცა მას¹

შემოადგება მზე. მაშასადამე, მზე ეოფილაროგორც სიცოცხლის, ისე მშვენიერების წყარო.

ასეთია რუსთაველის ესთეტიკური თვალთახედვა ადამიანის ირგვლივ გაშლილ ობიექტურ სამყაროზე, თვალთახედვა, რომლისათვისაც ჩვენ შეგვეძლო ესთეტიკური სოლარიზმი გვეწოდებინა. ესთეტიკური სოლარიზმის არსია მზის აღიარება ბუნების უმაღლეს მშვენიერებად.

დავაკვირდეთ ამის შემდეგ ვიოხისტყაოსნის იმ ტაეპებს. სადაც ადამიანი შედარებულია მზესთან და ადამიანის მშვენიერება დაყენებულია მზის მშვენიერებაზე მალა.

ასეთი შედარება და უპირატესობის დადასტურება რუსთაველის ერთ-ერთი საყვარელი პოეტური ხერხია. პოემის პირველ სტროფებში მისი ვარიაციები ციკლიურად მეორდებიან და შემდეგ შედარებით იშვიათად. მაგრამ მაინც აკვირტებულად გასდევნ თხრობის მთელ მანძილს. ასე, შემოპყავს თუ არა პოეტს თინათინი პოემის ექსპოზიციამში, ის მაშინვე მიუთითებს თაიისი იდეალური გმირის ესთეტიკურ უპირატესობაზე ბუნების ყველაზე მომხიბლველი ფენომენის — მზის წინაშე:

მისი სახელი თინათინ, — არს ესე საცოდნარია! —

რა გაიზარდა, გაივსო, მზე მისგან საწუნარია.

(34. 1-2).

მომდევნო სტროფებში ერთიმეორეს მოსდევნ ამ თემის ვარიაციები. მას იმეორებს ჯირ როსტოვიან მიფი („ჩიმი ძე დაესვათ ხელმწიფედ, ვისგან მზე საწუნელია“; 36.4). შემდეგ ვაზარები („სჯობს და მას მიეც მეფობა, ვისგან მზე შენაფლობია“; 38.4), მერე ავტორი („თინათინ მზესა სწუნობდა“... 51,4) და ა. შ.

რუსთაველის გმირების შუქი მზის შუქზე მეტია და უთამამესი („მას ბალიში შემოეგდო, მზისა შუქსა სჯობდა მეტად“; 409,3; „იგი მით აკრთობს ელვასა, მზისაცა უთამამოსა“; 682,3; აგრეთვე: 1409,1; 1431,4). თვითეული მათგანი „მზეზე უფრო მზიანია“ (1583,3), პირი მათი „უნათლეა სინათლესა ზესთა ზესა“ (685,3), მათ პირისპირ „არა ჰმართებს მზესა მზო-

ბა“ (1136,2), ისინი ანათებენ მშით განათებულ სამყაროს, ე. ი. ფარავენ და აფერმკრთალებენ მზეს („მისმან შუქმან განანათლა სამყარო და ხმელთა კიდე“; 109,2; აგრეთვე: 555,2; 626,4), იწუნებენ, ეცილებიან, ეკამათებიან და ამარცხებენ მზეს (34,2; 36,4; 38,4; 66,2; 102,2; 327,3; 345,1; 679,4), მათ წინაშე დღის სინათლე ემსგავსება უკუნს, არე-მარეს და მნათობებს ეფინება წყვილი (,,მთვარესა მისთა შუქთაგან უკუნი გარდაჰვენოდა“; 122,4; „ვისთა შუქთაგან უკუნსა ჰგვანდის სინათლე დღისისა;“ 384,4; აგრეთვე: 1586,2), ერთი სიტყვით, სად მზე და სად მათი მშვენიება! („მზესა მე ვსჯობდი შვენებით, ვით ბინდსა ჟამი დღისისა“; 321,2; აგრეთვე: 289,4; 1638,1).

ვეფხისტყაოსანში გვაქვს ოცდაათამდე ასეთი შედარება. რას ემსახურება და რას გამოხატავს იგი? თუ მზე ადამიანის ირგვლივ გაშლილი სამყაროს უმაღლესი მშვენიერებაა, ადამიანის ესთეტიკური პრიორიტეტი მზის წინაშე, ცხადია, მხოლოდ იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ არსებულ სინამდვილეში ადამიანი წარმოადგენს მშვენიერების ისეთ მწვერვალს, რომელიც მიუწვდომელია ბუნების სხვა რომელიმე ფენომენისათვის.

ბ) იმ მიზნით, რომ გამოხატოს ადამიანის ესთეტიკური პრიორიტეტი ბუნებაში, რუსთაველი მიმართავს აგრეთვე პოეტური პანთეიზმის ხერხს. თუ ვეფხისტყაოსნის გმირები იწუნებენ, ეცილებიან, ეკამათებიან და ამარცხებენ ბუნების უმშვენიერეს ფენომენს — მზეს, თავის მხრივ მზეს ხან ერიდება მათი, ხან ცდილობს მიბაძოს და დაემსგავსოს სწორუპოვარ გმირებს. პოემაში გვაქვს რამდენიმე ასეთი პანთეისტური სახე.

ნესტან-დარეჯანის შეუღარებელი სილამაზის წინაშე მზის მორიდებაზე ლაპარაკობს ტარიელი ავთანდილთან საუბარში:

მეკეთა ესე თათბირი, სიბრძნე გულისა მისისა,
მისი, მზესაცა რიდება ჰქონდის ნახვისა ვისისა. (384, 1-2).

პოეტური პანთეიზმის სტილით ხატავს რუსთაველი ნესტანის დაბადებას; მთელი ბუნება სიხარულს მოუცავს, რომ სამყაროში ჩნდება უმშვენიერესი არსება:

წიგნი წიგნსა ეწეოდა, დელოფალი ოდეს შობდა,
მოციქული — მოციქულსა, ინდოეთი სრულად სცნობდა;
მზე და მთვარე განცხრებოდეს, სიხარულით ცა ნათობდა,
ყოველი არსად შემოსრული მხიარული თამაშობდა. (323).

ბოლო თავისი სამი სწორუპოვარი ვაჟკაცის შესახებ პოეტი ამავე სტილით ამბობს:

მათ სამთა შვიდნი მნათობნი ჰფარვენ ნათლისა სვეტითა. (1409,2).

პოეტური პანთეიზმის კლასიკურ სახეს წარმოადგენს: თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრა მზე თინათინებდა. (51,4).

ამ სოკრეტიულ პოეტურ სახეში ნათლად არის გამოთქმული რუსთაველის აზრი იმის შესახებ, რომ ადამიანი წარმოადგენს ესთეტიკური სრულქმნილებით მწვერვალს მშვენიერების იმ ვრცელ იერარქიაში, რომელიც მთელი ობიექტური სინამდვილის საზღვრებს სწვდება.

გ) ცალკე უნდა გამოიყოს ის ტაეპები, რომელნიც ამა თუ იმ ფორმით გამოხატავენ პოეტური ფერწერის ერთგვარ უძლურებას გმირთა შეუღარებელი მშვენიერების დასურათებაში. ასე, მაგალითად, ტარიელისა და ავთანდილის პირველი შეხვედრის მომენტში პოეტი ცდილობს დაგვიხატოს მათი უბადლო მომხიბლველობა, იგი ერთ სტროფში აქცევს გარესამყაროდან აღებულ საუკეთესო ესთეტიკურ ფენომენებს — მზეს, მთვარეს, ალვის ხეს, შვიდ მნათობს, მაგრამ იქვე გვაგარძნობინებს, რომ ყველაფერი ეს არ კმარა მათი სილამაზის გამოსახატავად და თითქოს ერთგვარი უძლურებით დასძენს: მე არ ვიცი, სხვა რას უნდა შევადარო ისინიო:

გამოეგება ტარიელ, ჰმართებს ორთავე მზე ღარად,
ანუ ცით მთვარე უღრუბლო შექთა მოპფენდეს ქვე ხარად,
რომე მათთანა ალვისა ხეცა ვარგიყოს ხედ არად,
ჰგანდეს შვიდთავე მნათობთა, სხვადმცა რისად ვთქვი
მე. ღა რად! (281).

ამ ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე ის სტრიქონები, სადაც ბუნებასთან შედარების მომენტი, მართალია, მოხსნილია, მაგრამ ის იგულისხმება როგორც მხატვრული სახის ლოგიკური საფუძველი. ასეთებია: „ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი“ (901,2), „ავთანდილის მაქებულად ათასიმცა ენა ენდა!“ (1048,1) და სხვა.

აი ის ძირითადი პოეტური ფორმები, რომლებითაც გამოხატულია აზრი ადამიანის ესთეტიკურ უპირატესობაზე ბუნების წიაღში.

3

რატომ მიგვაჩნია ადამიანი ყველაზე ლამაზ არსებად ბუნებაში?

ამ კითხვაზეც დამარწმუნებელ პასუხს ამოვიკითხავთ ვეფხისტყაოსანში.

პირველ რიგში უნდა მივუთითოთ ადამიანის გარეგნობაზე, სხეულის პროპორციებსა და ნაკვთებზე, კანის ფერსა და სიტურფეზე, ერთი სიტყვით, იმ ღირსებებზე, რომელთაც, შილერის თქმით, ადამიანი მხოლოდ „ბუნებასა და ბედნიერებას უნდა უმადლოდეს: ბუნებას, რომელმაც დააჯილდოვა იგი ამ მრავალგვარი ნიჭით და თვითონვე განავითარა ისინი; ბედნიერებას, რომელმაც დაიფარა ბუნების შემოქმედებითი მუშაობა მტრული ძალების ყოველგვარი ჩარევისაგან“¹⁵.

ადამიანის გარეგნობა, მართლაც, სიტურფეთა საუნჯეებს შეიცავს, რასაც ვერ შევხვდებით არა თუ ვერც ერთ უსულო საგანში, ვერც ერთ ცოცხალ არსებაშიც. ავიღოთ, მაგალითად, ტანის აგებულება. მისი ამართული მდგომარეობა და განვითარებული ხელებიც საკმარისი იქნებოდა იმ ესთეტიკური უპირატესობისათვის, რომელიც ადამიანმა მოიპოვა ხანგრძლივი განვითარების შედეგად.

„შრომა ადამიანის მთელი სიცოცხლის პირველი ძირითადი პირობა და მასთან იმდენად, — წერს ენგელსი, — რომ ჩვენ გარკვეული აზრით უნდა ვთქვათ: „შრომამ შექმნა თვით ადამიანი“¹⁶. ეს დებულება უნდა გავავრცელოთ

ეათეტიკის სფეროზე; შრომაში შექმნა ადამიანის სხეულისა და სულის სილამაზეც.

ჩვენ ახლაც ყოველ ნაბიჯზე ვრწმუნდებით: შრომის ესთეტიკურ მნიშვნელობაში. შილერის ზენომოყვანილი აზრი არ ათვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ ბუნება მაინც შედარებით იშვიათად ჰქმნის სხეულის სრულყოფილ სილამაზეს. ამ იშვიათ შემთხვევებშიც მას სჭირდება მუდმივი ვარჯიში და გაუმჯობესება. უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ბუნება იძლევა სრულქმნილების შესაძლებლობას, სილამაზის ნამდვილი შემოქმედი კი არის შრომა.

ფიზიკური შრომა, რომელსაც გონებრივი შრომის ადამიანი ფიზიკური ვარჯიშობით ცვლის, ჯერ კიდევ ძველთაგან აყო მიჩნეული ჯანმრთელობის, ძალ-ღონის, მოქნილობისა და სიმარჯვის ერთადერთ წყაროდ. ვის შეუძლია უარკყოს, რომ ამ ღირსებათა გარეშე არ არსებობს სხეულის ვაჟკაცური სილამაზე, რომელსაც დიდი გატაცებით უძღვრის რუსთაველი. მეორე მხრივ, ძველთაგანვე ისიც კარგად იცოდნენ, რომ არც ახოვანი სულის სილამაზეა შესაძლებელი ჯანსაღი სხეულის გარეშე. რომელი იუვენალი ამბობდა: *Mens sana in corpore sano* — ჯანსაღი სული ჯანსაღ სხეულში. რუსთაველი ლაპარაკობს მამაკაცისთვის აუცილებელ „სამამაცო ზნეთა“ (62,4) შესახებ, ხოლო რა განუყრელ ურთიერთობაშია „სამამაცო ზნე“ ადამიანის გარეგან და შინაგან სილამაზესთან, შეგვიძლია ვნახოთ 24-ე სტროფში, სადაც ეს სამი კატეგორია კოორდინირებულია ერთიმეორესთან. მიჯნური, ამბობს აქ რუსთაველი, აღზრდილი უნდა იყოს ჰარმონიულად: მას უნდა ვაჩინდეს „თვალად სიტურფეც“, „მძლეთა მებრძოლთა მძლეობის“ უნარიც და ამადლებული, ახოვანი სულიც. ამ ნიშანთა შეხამება, რა თქმა უნდა, სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა მათი ურთიერთგაპირობების გარეშე.

მაგრამ ჩვენ ყურადღება შევაჩეროთ ჯერ ადამიანის ფიზიკურ გარეგნობაზე. კანის სიტურფისაგან განსხვავებით არავის ექვს არ იწვევს მისი არქიტექტონიკული სილამაზის უპირატესობა ცხოველთა წინაშე. არც ის არის საეჭვო, რომ ამ უპირატესობის მთავარი საფუძველია ადამიანის სხეულის

ფორმათა მრავალსახეობა და სირთულე. საერთოდ, რაც უფრო მარტივდება ფორმა, მით უფრო ღარიბდება ესთეტიკური ღირსება და პირიქით. სწორად ამბობს დარვინი, რომ სიმანინჯე უმდაბლესი ჯიშის ცხოველთა აღნაგობასთან მიხლოებაში მდგომარეობსო.

ადამიანის ლამაზი გარეგნობა უზომო ესთეტიკური სიხარულის წყაროა რუსთაველისათვის. მულღაზანზარის საზღვარზე ავთანდილს პირველად ფრიდონის ყმა მენავეები შემოხვდნენ, რომელთაც ერთი თვალის შევლებით „ეუცხოვათ“ და „ეკეთათ“ უცნობი რაინდის ახოვანი და ჩამოსხმული ტანი: „მათ მოახსენეს: „ტურფაო სახით და ანაგებითა“... (970, 1-2). ამაზე უწინ ხომ თვითონ ავთანდილმა გამოიყენა ეს დახასიათება ტარიელთან საუბარში: „მაგა ქცევითა ტურფითა, ანაგებითა ნაგითა“... (935, 3-4).

იმისათვის რომ გვაგრძნობინოს სხეულის არქიტექტონიკული სიტურფე, მისი ნაკვთების ჰარმონიულობა, ძალ-ღონე და მოქნილობა, რუსთაველი იყენებს აღმოსავლურ პოეზიაში გაბატონებულ ესთეტიკურ მასალას. მოყვანილობა, ახოვანობა, ტანადობა და გარეგნობის სხვა მსგავსი ნიშნები მასში იწვევენ საროს, ალვის, კენარის, ნაძვის, ედემის ხის, ლერწმისა და ერთ ალაგას აგრეთვე „განაზარდი სოსანის“ ასოციაციებს; სხეულის ძალ-ღონე, მისი ნაკვთების ელასტიურობა და სიმარჯვე — შედარებებს ლომთან და ვეფხვთან, გარეგნობის საერთო ესთეტიკური ბრწყინვალეობა — მზისა და მთვარის მეტაფორებს.

ტანის მშვენიერებას რუსთაველი ახასიათებს აგრეთვე ორი ეპითეტით: „ნაკვთი“ და „მჰვეერი“. ავიღოთ ჯერ „ნაკვთი“. იგი სამჯერ გვხვდება და, თუ დავუკვირდებით კონტექსტს, ყოველ ცალკე შემთხვევაში სამი სხვადასხვა ნიუანსით. ნაკვთად სარო („აქადაღმა ათ დღე მიხვალ, ნაკვთად სარო, ფერად ლალი“, 973,3) გამოხატავს ახოვანობას, ტანადობას, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი განმარტავს, სხეულის „შუენებით გაწყობას“ (სიტყვის კონა, 1949 წ., გვ. 467). ლომსა ნაკვთად გვაგრძნობინებს უკვე ლომურ ძალღონესა და სიმარჯვეს („მოვიწიფე, დავემსგავსე მზესა თვა-

ლად, ლომსა ნაკვთად“, 319,4). ნაკვთად კარგი გამოყენებულია ფატმანის პორტრეტში („ნაკვთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხელი“, 1077,2) და მას ნათლად გამოხატული სექსუალური ელფერი გადაკერავს.

მართალია, იმ აღმოსავლურ ესთეტიკურ მასალაში, რომელიც ზევით მოვიყვანეთ, უთუოდ იგრძნობა გარეგნობის ესა თუ ის ნიუანსი, ხან ახოვანობა და ტანადობა, ე. ი. „შუენიერი გაწყობა“, ხან ნაკვთების ძალ-ლონე და სიჩაუქე, მაგრამ ამ მასალაზე აგებულ ყველა შედარებასა და მეტაფორაში ფიზიკური შესახედლობის სილამაზე მოხაზულია მაიხც ზოგად კონტურებში და არა დეტალებში. მაგრამ უდავოა ერთი რამ: ყველა ამ შედარებას რეალური საფუძველი აქვს, მათში მკაფიოდ მოჩანს ყველა ის მთავარი თვისება, რომელსაც XII საუკუნის ქართველი კორპუსის სილამაზედ თვლიდა და, უეჭველია, ფიზიკური კულტურის იმდროინდელი მაღალი დონეც.

მაგრამ რაოდენ უძრახველიც უნდა იყოს ტანის აგებულება, მისი პროპორციები და ნაკვთები, შეუძლებელია სრულყოფილად ჩაეთვალოთ ადამიანის გარეგნობა, თუ მას არ ამშვენებს პირისახის სილამაზე. ვინაიდან ვეფხისტყაოსნის იდეალური გმირები სწორედ სრულყოფილი გარეგნობის ადამიანები არიან, გასაგებია, რომ ტანადობასთან ერთად რუსთაველი ასევე ხშირად, დაბეჯითებით და ესთეტიკური სინარულით ლაპარაკობს მათი პირისახის სიტურფეზე.

რუსთაველი იყო და რჩება დაწვების, თვალ-წარბის, წამ-წამების, თმათა და ბაგე-კბილის უდიდეს ტრუბადურად მსოფლიო პოეზიაში. პირისახის სიტურფე, როგორც პოეზიის ერთ-ერთი უმშვენიერესი თემა, დეკლარირებულია ჯერ პროლოგში და შემდეგ ორიგინალური პოეტური ფერწერით არის მოხატული თვითონ პოემაში. პროლოგში რუსთაველი ანბობს:

მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტყბილისა,
ქება წარბთა და წამწამთა, თმათა და ბაგე-კბილისა,
ბროლ-ბადახშისა თლილისა, მით მიჯრით მიწყობილისა.

(5,1-3).

ავილთ, შაგალითად, ადამიანის კანი, რომლის უპირატესობა არც ისე ნათელია ერთი შეხედვით. ვის არ მოეჩვენება, რომ ცხოველების და ფრინველების ზოგიერთი სახეობა და ჯიში თავისი კანსაბურველის სილამაზით ბევრად აღემატება ადამიანის კანს. მაგრამ ასეთი რამ, მართლაცდა, შეიძლება მხოლოდ მოგვეჩვენოს. ნამდვილად, ადამიანის კანი, რომლის ხავერდოვან სირბილესა და უნაზეს ფერს რუსთაველი ადარებს ვარდში ან ლალში გარეულ ბროლსა თუ მინანქარს, უბადლო სილამაზედ უნდა მივიჩნიოთ:

ძოწველითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახშოსანი. (72,2¹⁷).
ვერვინ ვხედდევით, შეიქმნა პირითა მინა-ვარდითა. (331,2¹⁸).

ადამიანის კანი, ამბობს ნ. ჩერნიშევსკი, ნახევრადგამჭვირვალეა და ჩვენ მარტოოდენ წმინდა ზელაპირს როდი ვხედავთ“, კანში გამოსკვივის სხეული და ეს გამომჭვირვალობა სხეულისა მეტად დიდ სიტუარფეს ანიჭებს ადამიანის სილამაზეს¹⁹.

ლაწვებისა და ბაგე-კბილის სილამაზეს რუსთაველმა უძღვნა ვარდისა და ძვირფასი ქვების ფერებისაგან მოქსოვილი უმშვენიერესი სტრიქონები. მართალია, ამ შემთხვევაშიაც ის სარგებლობს ტრადიციული ესთეტიკური მასალით, მაგრამ მის გამოყენებაში ღრმა ორიგინალობას და ოსტატობას აღწევს. ჩვენ ჯერჯერობით თავი უნდა შევიკავოთ სათანადო ტაეების გარჩევისაგან და იგი სხვა ადგილისთვის გადავდოთ.

რალა უნდა ითქვას თვალების შესახებ, რომელთაც შთაგონებით უმღერის პოეზია თავისი არსებობის პირველი დღიდან. პირისახის არც ერთი ნაწილი არ აძლევს რუსთაველს იმდენ სამეტაფორო მასალას, რამდენსაც თვალი და მისი შემამკობელი ქუთუთოები, წარბები და წამწამები. პოეტის ხუთი შავთვალწარბა გმირის ფერწერაში იგი იყენებს „მელნის ტბას“ (394,4; 962,3; 1009,4; 1146,3), „მელნის მორეეს“ (1146,2; 1253,2) და გიშრიდან გამოჰრილ მეტაფორებს: „გიშრის ღარს“ (86,3; 1140,3), „გიშრის დანას“ (266,4), „გიშრის სატებს“ (267,4), „გიშრის შუბებს“ (1146,2) და სხვა. თვალის ოვალი და ჰრილი შედარებულია ნუშთან („ნუშნი გააპ-

მა, შეიძინეს სათნი გიშრისა წნელითა“, 1280,2), ხოლო მისი საერთო სიტურფე — სპარსულ ნარგიზთან (152,2; 411,3; 975,4; 1140,3; 1320,3; 1353,3; 1456,4; 1588,4) ²⁰. ამ საკითხსაც ჩვენ დაწვრილებით შევეხებით ქვევით, ახლა კი ყურადღება უნდა მივაქციოთ ერთ მომენტს, როპელიც თვალწინ გადაგვიშლის მშენიერების ახალ სფეროებს.

თვალეების მაგალითზე განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ადამიანური სილამაზის სულისმიერი სუბსტრატი.

თვალეების მომხიბვლელ სილამაზეს ჰქმნის არა იმდენად მათი ფერი, ფორმა ან კრილი, რამდენადაც გამომეტყველება. „ქეშმარიტი ცხოვრება გონებისა და გულის ცხოვრებაა. იგი აღბეჭდება სახის გამომეტყველებაზე, ყველაზე უფრო ნათლად კი — თვალეებში; ამიტომაც სახის გამომეტყველება... განათლებულ ადამიანთა შორის გაბატონებულ წარმოდგენებში სილამაზეზე უდიდეს მნიშვნელობას იღებს; და ხშირად არის, რომ ადამიანი ლამაზად გვეჩვენება მხოლოდ იმიტომ, რომ მას მშენიერი, მეტყველი თვალეები აქვს“ ²¹. წაართვით თვალეებს მათი გამაცხოველებელი გრძნობა და აზრი, „ისინი დარჩებიან მხოლოდ ლამაზ თვალეებად, მაგრამ უკვე აღარ იქნებიან ღვთაებრივად მშენიერი თვალეები“ ²².

დავაკვირდეთ რუსთაველის მიერ მოხატულ თვალეებს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რა სიმალეჟღეა აქ აყვანილი ფსიქოლოგიური ფერწერა. მელნის ტბისა და გიშრის მეტაფორები წარმოადგენენ პოეტისათვის არა დეკორატიულ ორნამენტებს სტატიური პორტრეტების შესამკობად და გასამშენიერებლად, არამედ სულის უფაქიზეს მოძრაობათა გამოხატვის საშუალებებს. საილუსტრაციოდ საკმარისი იქნებოდა მოგვეყვანა სასოწარკვეთილი ნესტანის სახე:

შინა შევედი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები,
შიგან მელნისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები,
მელნისა ტბათთ იღვრების საუსე სათისა რუბები,
შუა ძოწსა და აციყსა სკვირს მარგალიტი ტუბები. (1146).

შეიძლება რუსთაველის დროის მსოფლიო პოეზიაში არც მოიძებნებოდეს მეორე ნაწარმოები, სადაც შინაგანი განცდების გამომსახველ თვალეებს ისეთი ვრცელი ადგილი ჰქონ-

დეს განკუთვნილი, როგორც ეს ვეფხისტყაოსანშია. როცა რუსთაველს სურს თავისი გმირების განცდებს გვაზიაროს, ის დიდი სიყვარულით მიმართავს ხოლმე მათ გიშრისფერ თვალებს; თვალები წარმოადგენდნენ მისთვის იმ სარკმელებს, საიდანაც ყველაზე უკეთ შეგვიძლია დავინახოთ დაფარული სულის სიღრმეები:

რა მივაქირვე კითხვითა, მეტითა საუბარითა,
გულ-ამოხვინჩვით ატირდა მით რამე ხმითა წყნარითა;
ბროლ-ლალსა ღვარი ნარგისთათ მოსდის გიშრისა ღარითა;
მისი მკვრეტელი დავიწვი, გაეხე გულითა მკვდარითა. (1140).

დავაკვირდეთ ტარიელისა და ნესტანის პირველ პაემანს. მოზღვავებული გრძნობებით დამუნჯებულ ნესტანს რუსთაველი ალაპარაკებს მხოლოდ თვალებში გამოსახული განცდების ენით:

ამიგდო ქალმან ფარდაგი მძიმე თავისა ძალითა,
სადა დგა კუბო შემკული ბადახშითა და ლალითა;
შიგან ჯდა იგი პირითა მზისაებრ ეღვა-მკრთალითა,

მე შემომხედის ლამაზად მის მელნის ტბისა
თვალითა.
დიდხანს ვდევ და არა მითხრა სიტყვა მის-
სა მონასურსა,
ოდენ ტკბილად შემომხედის ვითამცა რა
შინაურსა;

ასმათ უხმო, მოიუბნეს; ქალი მოდგა, მითხრა ყურსა:
აჲ წადიო, ვერას ვითხრობს, მე კვლა მიმცა აღმან მურსა.
(394-395).

რამდენი მსგავსი სტროფისა და ტაების მოყვანა შეიძლება!

ახლა ჩვენ საშუალება გვაქვს გავათავოვოთ პრობლემა და ვიკითხოთ: განა მართო თვალებში გამოკრთის ფსიქიური რეალობა, განა მართო თვალებს ამშვენნიერებს ადამიანის სულის მოძრაობა?

რუსთაველი გვიპასუხებს, რომ შინაგან კულტურას, რომელიც მოიცავს მთელ სულიერ ცხოვრებას, გრძნობებს, ინტელექტუალურ აქტებს და ნებელობას, ერთგვარ ესთეტი-

კურ ხარისხში აჰყავს ადამიანის მთელი არსება. „ხასიათის სილამაზეს პირდაპირი კავშირი აქვს პირისახის სილამაზესთან“ (სპენსერი²³). როდესაც ადამიანური სილამაზის პრე-როგატივაზე ვლაპარაკობთ, არსებითად სწორედ ამ შინაგანი-სა და გარეგანის ესთეტიკური სინთეზი უნდა ვიქონიოთ ნხედველობაში.

ყურადღება მივაქციოთ ვეფხისტყაოსნის გმირთა რესპექტაბელობას, მათ თავდაპირადა და თავაზიანობას, მათი მანერებისა და სიტყვა-პასუხის კეთილშობილებას. რაოდენ ღვთაებრივიც უნდა იყოს მათი ჩამოსხმული ტანისა და პირისახის ნაკვთები, უამისოდ წარმოუდგენელი იქნებოდა მათი დამატყვევებელი მოხდენილობა და ეშხი, რომელსაც ანტიკური მითები მიაწერდნენ არა არქიტექტონიკულ სილამაზეს, არამედ გრაციას.

ძველ ბერძენთა წარმოდგენით, მოხდენილობა და გრაცია ადამიანის პრივილეგიას შეადგენს და ეს იმიტომ, რომ ბუნებაში უმაღლესი სულიერი ცხოვრება აქვს მხოლოდ ადამიანს. „მშვენიერი სული, — წერს შილერი, — თვალწარმატა ციციოთ ჰქვეალავს არქიტექტონიკულ სილამაზეს მოკლებულ აგებულებასაც კი და ხშირად გამარჯვებას ზეიმობს ფიზიკურ უძლურებაზეც. მისგან წარმომდგარი ყველა მოძრაობა იქნება მსუბუქი, რბილი, მაგრამ მაინც გაცხოველებული. გულმხიარულად და თავისუფლად იელვარებენ თვალები და გრძნობა იკიაფებს მათში. სათუთი გულისაგან მიიღებენ ბაგეები გრაციას, რომელსაც ვერ მიბაძავს ვერავითარი თვალთმაქცობა. არ შეინიშნება არავითარი დაძაბულობა სახის გამომეტყველებაში, არავითარი დაძაბულობა თავისუფალ მოძრაობაში, ვინაიდან არათერ ამის მსგავსს არ იცნობს ეს სული. ხმა იქნება მუსიკა და თავისი მოღულაციების წმინდა ნაკადით გამოიწვევს სულის მღელვარებას. არქიტექტონიკულ სილამაზეს შეუძლია მოგვანიჭოს სიამოვნება, შეუძლია გამოიწვიოს ალტაცება, განცვიფრება, მაგრამ გულისწალება შეუძლია მხოლოდ გრაციას. სილამაზეს ჰყავს თავყვანისძეგმ-ლები, შეყვარებულები ჰყავს მხოლოდ გრაციას. ვინაიდან ჩვენ ვეთაყვანებით შემოქმედს, ადამიანი კი გვიყვარს“²⁴.

გრაციოზობის ეს მიზნადღეული სურათი დადასტურებას პოულობს რუსთაველის მთავარ გმირთა ყოფაქცევასა და შინაგან ცხოვრებაში. დავკმაყოფილდეთ ამ ჯერზე იმ მომენტების აღნიშვნით, რომელნიც მოწმობენ, რომ პოეტს გაცნობიერებული აქვს გრაციის ესთეტიკური მნიშვნელობა.

რუსთაველის გმირებს მიღებული აქვთ ბრწყინვალე აღზრდა-განათლება (319,3; 992), რაც სავსებით შეეფერება პოემის პროლოგში ჩამოყალიბებულ იდეალს (23). მათი ქცევა „წყნარია“ (ე. ი. დარბაისლურია, 59,2), „უსახოა“ (ე. ი. სამაგალითოა), „ტურფაა“ (ე. ი. გრაციოზულია, 935,3; 979,1), სხვანაირად რომ ვთქვათ, მათი ქცევა იმ მორალურ-ესთეტიკური ნორმების სანიმუშო დონეზე მდგარა, რომელთაც ითვალისწინებდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთ-ევროპის საღარბაზო ეთიკეტი.

აი, მაგალითად, რა კარგად არის გადმოცემული 59 სტროფში რაფინირებული რაინდული გალანტობა:

ადგეს სოგრატ და აეთანდილ ტანითა მით კენართა,
თვითო აივსეს ჰიქები, მივლენ ქცევითა წყნართა,
წინა მიუსხდეს მუხლ-მოყრით, პირითა მოცინართა,
ვაზირი ლაღობს ენითა, წყლიანად მოუბნართა.

ამ სტროფის მშვენიერ კომენტარს მოგვცემდა ვინკელმანი. გრაცია, წერს იგი, — „ცოცხლობს სულის უბრალოებასა და სიმშვიდეში და ქრება ვნებათაღელვის ველური ცეცხლით. ადამიანის ყველა მოქმედებას და ქცევას იგი ანიჭებს საამურობას, ლამაზ სხეულში კი ბატონობს დაუძლეველი მომხიბვლელობით“²⁵.

არქიტექტონიკული სილამაზის გრაციოზობას, ანუ ტანის მონღენილობას, სიკობტავეს და შნოიანობას რუსთაველი გამოხატავს ეპითეტით „მქვერი“.

ბროლსა სეტყვს და ვარდსა აზრობს, ტანსა მქვერსა ათრთოლებ-
და. (138,3).

შვედარი მიმძიმ სანახავად ტანი მქვერი, პირი ვარდი. (433,3).
წყლად ეფრატსა უხვად ერწყო ედემს რგული ალვა მქვერი.
(694,2).

ველარ გიპერეტ ნაბურთალსა, ტ ა ნ ს ა მ ქ ე ე რ ს ა, ჯავარ-სრულსა.
(823,2).

მინდორთაჲ წაიყვანა, ტ ა ნ ი მ ქ ე ე რ ი აძრვეენა. (892,3).

ზღვა გაიარა ავთანდილ, მივა ტანითა მქვერითა. (1061,1).

რუსთაველის გმირები ამ შინაგან რესპექტაბელობას და გრაციას უცვლელად ინარჩუნებენ ყველგან, საზოგადოების ყველა ფენისა და წრის ადამიანებთან ურთიერთობაში. ეს ისეთი მაღალი და უბირველესი ღირსებაა პიროვნებისა, რომ იგი უღრმეს მოწონებას, სიმპათიას და აღტაცებას იმსახურებს უბრალო ადამიანების თვალშიც; აი როგორ აგვიწერს ამ მომენტს რუსთაველი:

დასხდეს მეფენი, მოადგა გარე სიმრავლე რაზმისა.

ტარიელს პირსა ციმციმი ათქს, უნათლესი ბაზმისა;

მ ვ რ ე ტ ა ა ხ ე ლ ე ბ ს მ ქ ვ რ ე ტ ე ლ თ ა ყ ო ფ ა ქ ე ე ვ ი ს ა
და ზ მ ი ს ა. (1519,1-3)

საკითხი ისმის: რით აიხსნება შინაგანის ასეთი ესთეტიკური გავლენა გარეგანზე?

მშვენიერება არ არის შემოფარგლული მარტოოდენ ფიზიკური სინამდვილით, რომელსაც ჩვენ გრძნობათა საშუალებით აღვიქვამთ. ფიზიკურის გვერდით და მასთან განუყრელ ურთიერთობაში არსებობს ფსიქიური რეალობა, რომელიც ისევე განეკუთვნება მშვენიერების სამკვიდროს, როგორც გარესამყარო. საკმარისია დავაკვირდეთ ისეთ გამოთქმებს, როგორიცაა „ლამაზი გრძნობა“, „ლამაზი აზრი“, „ლამაზი საქციელი“, რომელთაც ხშირად მიმართავს ესთეტიკურ თეორიებში სრულიად გაუწაფავი პიროვნებაც, რათა ექვემდებარებოდნენ დავრწმუნდეთ, რომ ფსიქიურ სინამდვილესაც გააჩნია ადვილად შესამჩნევი ესთეტიკური მნიშვნელობა.

ადამიანი არის გარეგანისა და შინაგანის, ფსიქიურისა და მატერიალურის ერთობლიობა. თუ გარესინამდვილეს სილამაზის კომპლექსი საგანძური შემოაქვს ადამიანის სულში, თავის მხრივ, შინაგანი, ფსიქიური მშვენიერებანი ესთეტიკური მომხიბვლელობის ახალი ელვარებით აჯილდოებენ ადამიანის ფიზიკურ გარსს. აი სწორედ ეს ესთეტიკური კა-

ნონი უნდა ჩავთვალოთ გრაციოზობის საფუძველად, რომელზედაც ვლაპარაკობდით ზევით.

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ოდნავ მაინც სადავო გავხადოთ ლამაზი გარეგნობის მნიშვნელობა, მაგრამ პირველობას ის უქვევლად უთმობს სულის მშვენიერებას. წარმოუდგენელია ლამაზად ჩავთვალოთ რაიმე უსულო საგანი, თუ მასში დაცული არ არის ან პროპორციისა და რიტმის, ან ნახაზობის, ან ფერთა შეხამების ელემენტარული ესთეტიკური კანონები. ადამიანთა შორის კი, პირიქით, ჩვენ ხშირად ესთეტიკურ უპირატესობას ვანიჭებთ ისეთ პიროვნებას, რომელშიც ყურადღებიან დაკვირვებას ადვილად შეუძლია შენიშნოს გრავალი ფიზიკური ნაკლი. ცხადია, ამ უპირატესობის საფუძველს შეადგენს ს უ ლ ი ს მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა , რ ო მ ე ლ ი ც ფ ა რ ა ვ ს ა ნ , ყ ო ვ ე ლ შ ე მ თ ხ ვ ე ვ ა შ ი , ა ფ ე რ მ კ რ თ ა ლ ე ბ ს ა რ ქ ი ტ ე ქ ტ ო ნ ი კ უ რ ი ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს ხ ა რ ვ ე ზ ე ბ ს .

რუსთაველის საყვარელი გმირები უზადო გარეგნობის ადამიანები არიან, მაგრამ მათი ტანის, სახის, თვალების სილამაზე სრულ არაარაობად მოგვეჩვენებოდა იმ შემთხვევაში, თუ ისინი მოკლებული იქნებოდნენ იმ ძვირფას სულიერ საუნჯეს, რომელიც გაშლილია ვეფხისტყაოსნის ამბავში.

რუსთაველი ფაქიზად გრძნობს შინაგანი განცდების სილამაზეს. ადამიანის სულში მან აღმოაჩინა მშვენიერების უმდიდრესი და მრავალფეროვანი საუნჯეები. ამასთან რუსთაველმა ისიც გვაჩვენა, რომ პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ი ს ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი მ ო მ ხ ი ბ ვ ლ ე ლ ო ბ ა პ ი რ ვ ე ლ რ ი გ შ ი ს წ ო რ ე დ ა მ ფ ს ი ქ ი უ რ ი ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს კ ო ე ფ ი ც ი ე ნ ტ ი თ გ ა ნ ი ზ ო მ ე ბ ა .

ავილოთ, მაგალითად, გრძნობათა სამყარო.

რამდენი ფოლადია ნესტან-დარეჯანის ხასიათში, მაგრამ იმავე დროს, რა ნატიფი ინტიმური განცდებით, რა სინაზით ხიბლავს იგი ყველას, ვისაც ერთხელ მაინც მოუხდება ბისინახვა. ასეთი იყო, მაგალითად, ფატმანის შთაბეჭდილება:

რა გაიმბო ქება მისი, რა სიტურფე, რა ნაზობა! (1136,1).

რა ხიბლავდა ნესტანში ტარიელს? სწორედ იშვიათი ქ-

ლური სინაზე, რომელიც საოცრად იყო შეხამებული ხასიათის ვეფხისებურ სიმტკიცესა და სიმკაცრესთან²⁶. ერთ-ერთ ბარათში ტარიელი ნესტანს სწერს:

ხელმან შენნი განვიცადენ სინატიფე-სიტურფენი. (503,3).

არ გასულა დიდი ხანი და ტარიელმა მისი ვეფხისებური ხასიათიც შეიცნო:

ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირგამეხებული,
არცა მზე ჰგვანდა, არც მთვარე, ხე ალვა, ედემს ხებული. (522,1-2).

ასე გადაიქცა ვეფხი ნესტანის სიმბოლოდ ტარიელისათვის:

რომე ვეფხი შვენიერი სახელ მისად დამისახავს,
ამად მიყვარს ტყავი მისა, კაბად ჩემად მომინახავს. (657,1-2).

ნესტან-დარეჯანის გრძნობათა სიმღიდრის საუცხოო სურათს გვიშლის მისი ცნობილი წერილი ქაჯეთის ციხიდან. მასში ხან ერთიმეორეს ცვლიან, ხან ერთიმეორეს ერწყმიან სულის უნაზესი ტონები და ძლიერი ნებისყოფას დრტვინვა, — ხავერდი ფოლადთან ერთად!

ინტიმიური გრძნობების მშვენიერ სურათს წარმოგვიდგენს თინათინისა და ავთანდილის გამოსამშვიდობებელი შეხვედრა:

ერთგან დასხდეს, ილაღობეს საუბარი ასად აგეს,
ბროლ-ბადახში შეხვეული და გიშერი ასადაგეს;
ყმა ეტყვის თუ: „შენთა მკერეტთა თავი ხელი, ა, სად აგეს!
ცაცხლთა, მანდით მოღებულთა, გული ჩემი ასადაგეს“. (137).

გვჩიბლავენ თავისი ნაზი გრძნობებით არა მარტო მანდილოსნები, არამედ გოლიათი მამაკაცებიც. ასეთი იყო პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ფრიდონმა დატოვა ტარიელზე:

მე გავეკვირვე ჰერეტასა მის ყმისა სინაზეთასა. (597,4).

სინაზე ამშვენებს აგრეთვე ტარიელსა და ავთანდილს:

მას (როსტევანს) ავთანდილ თაყვანი-სცა ლომთა
ლომმან მზეთა მზესა,
მუნ ბროლი და ვარდ-გიშერი გაეტურფა სინაზესა.
(685,1-2).

ბიუხედავად იმისა, რომ მამაკაცების სიმტკიცე და ვაჟკაცობა პირდაპირ საზღაპროა, მათ მაინც მეტი გრძნობიერება ახასიათებთ, ვიდრე მანდილოსნებს. ჩვენ ვიცით, რა ხშირად ვარლებიან ისინი სენტიმენტალურ განწყობილებაში. მაგრამ იმდენად ეს გრძნობიერება კი არ არის საკვირველი, რამდენადაც მისი შეხამება შინაგან ძალ-ლონესთან. ასეთი გრძნობიერებიდან ასეთ სულიერ ენერჯიამდე დიდი ფსიქოლოგიური ამპლიტუდაა და ეს ფაქტი, რასაკვირველია, მათი მდიდარი შინაგანი ცხოვრების მაჩვენებელია.

ასეთია რუსთაველის გმირების გრძნობათა სიმდიდრე. საყურადღებოა, რომ თვითონ პოეტი ახასიათებს ამ გრძნობებს „სიტურფია“ და „მშვენიერების“ ეპითეტებით, ე. ი. როგორც ესთეტიკურ ფენომენებს.

მაგრამ რუსთაველის გმირთა მომხიბვლელობის ყველაზე მძლავრ წყაროს მათი სულის ახოვანობა წარმოადგენს. საერთოდ მშვენიერების მწვერვალს ადამიანი აღწევს მხოლოდ უმაღლეს ფსიქიურ მოვლენებში, აზროვნების აქტებში, ღრნა ემოციებში, თავგანწირულ სიყვარულში, პატრიოტულ და ზნეობრივ დეაწლში, გმირობასა და მეგობრობაში. ვეფხისტყაოსანი მთლიანად ამ აზრის დამამტკიცებელ საუკეთესო მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ჩვენ მივიღით მშვენიერების იდეის პრობლემასთან. შეძღვომ თავიბში ჩვენ შევეცდებით ნათელაყოთ, რომ ვეფხისტყაოსნის მშვენიერების იდეა სწორედ ადამიანის სულის ახოვანობაში არის საძიებელი.

თავი მეექვსე

მშვენიერების იდეა

1. პოეზია

ჩვენ უკვე შემთხვევა გვქონდა აღგვინიშნა, რომ პოეზიისა და ხელოვნების ესთეტიკურ ღირებულებას განსაზღვრავს მხატვრულ ფორმაში განსხეულებული მშვენიერების იდეა, რომელიც ადამიანში იწვევს თავისებური ხასიათის სიამოვნებას, ესთეტიკურ სიამოვნებას.

საკითხი ისმის: როგორია მშვენიერების იდეა რუსთაველის ესთეტიკაში?

ვეფხისტყაოსანი ამ საკითხზე სრულიად გარკვეულ პასუხს გვაძლევს.

შევჩერდეთ ჯერ პოეზიაზე.

რეალიზმისა და მშვენიერების საზღვრების პრობლემათა განხილვის დროს ჩვენ ნაწილობრივ უკვე შევეხეთ მშვენიერების იდეასაც. ზოგიერთი რამ, რაც იქ ითქვა, პირდაპირ ეხება ამ ჯერზე დასმულ საკითხსაც. ახლა საჭიროა თავი მოვეყაროთ მიღებულ დასკვნებს, შევაგსოთ ისინი და ჩამოვაყალიბოთ ძირითადი დებულებები.

„ხელოვნების მთავარ სიუჟეტს ჰქმნის ადამიანი“ — ამბობს ვინკელმანი¹. მაქსიმ გორკის სიტყვით, მხატვრული მწერლობისათვის შეიძლება „ადამიანის მცოდნეობა“ გვეწოდებიან². ეს დებულება დადასტურებას პოულობს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილებებში, მათ შორის ვეფხისტყაოსანში.

ესთეტიკური განცდის პრობლემის განხილვამ დაგვანახა,

რაოდენ ვრცლად და ძლიერი პოეტური პათოსით არის წარმოდგენილი ვეფხისტყაოსანში ადამიანის აღქმასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობები. რუსთაველის კონცეფციით ადამიანი არის სამყაროს ესთეტიკური ცენტრი. სინამდვილის სხვა ნაწილები, მცირეც და დიდიც, პერიფერიულ ესთეტიკურ ფენომენებს წარმოადგენენ და ამ ცენტრს გარკვეული ესთეტიკური კოორდინატებით უკავშირდებიან.

აქ საჭიროა ხაზი გაესვას ერთ საყურადღებო გარემოებას.

როდესაც რუსთაველი გველაპარაკება ადამიანის მორალურ-ესთეტიკურ პრიორიტეტზე, რა თქმა უნდა, მას მხედველობაში ჰყავს, უწინარეს ყოვლისა, თავისი იდეალური გმირები — ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი და ფრიდონი და არა ადამიანი საერთოდ. უცნაურიც კი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ყოველ მოლაპარაკე არსებას მორალურ-ესთეტიკური უპირატესობა აქვს ბუნებაში მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ბიოლოგიური იერარქიის მწვერვალზე დგას. მაგრამ ჩვენ ისიც ვნახეთ, რომ ეს იდეალური გმირებიც არ შეიძლება ჩავთვალოთ ისეთ სახეებად, რომელნიც სავესებით დააკმაყოფილებენ ჩვენს წარმოდგენას ადამიანურ სრულქმნილებაზე. მათ ხასიათებში ერთიმეორისაგან უნდა განვასხვავოთ ნამდვილად იდეალური, პერსპექტიული და ისტორიულ-რეალისტური თვისებები. თუ ეს უკანასკნელი გვიჩვენებენ ადამიანს ისე, როგორიც ის არის, თვისებათა მეორე რიგში პერსპექტიულად არის წარმოდგენილი ადამიანი ისე, როგორიც ის უნდა იყოს.

დავაკვირდეთ ახლა ამ ნამდვილად იდეალურ, პერსპექტიულ თვისებებს. რუსთაველს ნათლად აქვს გათვალისწინებული ადამიანის შინაგანი ცხოვრებისა და ქცევის უნაკლო სურათი. მან შესანიშნავად იცის იდეალური სიყვარულის, იდეალური მეგობრობის, იდეალური გმირობის და სხვა მსგავსი ადამიანური მოვლენების მაღალზნებრივი სიდიადე. პოემის მთავარი გმირების სიყვარული, მეგობრობა და გმირობა სწორედ ისეთია, როგორიც ის უნდა იყოს კრისტალური მორალური იდეების შუქზე. გამოთიშეთ მათი ხასიათებიდან ეს შინაგანი ბრწყინვალება და თქვენ ვეღარ იტყვით, რომ ისინი

ოღნავ მაინც შეინარჩუნებენ ესთეტიკურ მომხიბვლელობას. განა მათი მზიური შესახედაობა, მელნისფერი თვალები, გიჟრიდან გამოძერწილი წამწამები და წარბები, ვარდის, ბროლისა თუ ლალის ფერებით ნაწერი სახის კანი და ბაგეები საკმარისი იქნება იმისათვის, რომ ჩვენსა და მათ შორის რაიმე ესთეტიკური კონტაქტი დამყარდეს? პირიქით, პირველი შთაბეჭდილების შემდეგ ეს უთუოდ ლამაზი გარეგნობაც მხოლოდ არასასიამოვნო განცდებს გამოიწვევდა. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ის გ მ ი რ თ ა მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ე მ ყ ა რ ე ბ ა მ ა თ ი მ ა ლ ა ლ ი ს უ ლ ის გ ა მ ო ს ხ ი ე ე ბ ა ს.

საჭიროა ეს საკითხი გაიშალოს იმ მნიშვნელობის შესაბამისად, რომელიც მას უდავოდ გააჩნია. ამასთან საჭიროა ახლავე ნოიხაზოს მისი გადაწყვეტის შესაძლებელი ფარგლები.

როდესაც ამ უმაღლესი ფსიქიური მოვლენების ესთეტიკურ ღირებულებაზე ვმსჯელობთ, ჩვენი ამოცანის თვალსაზრისით არსებითი მნიშვნელობა აქვს თ ვ ი თ ო ნ პ ო ე ტ ი ს მ ი ე რ გ ა ა ზ რ ე ბ უ ლ თ ვ ა ლ ს ა ზ რ ი ს ს. ვეფხისტყაოსანში რომ არ მოიპოვებოდეს ეს უკანასკნელი, რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციას არ ექნებოდა ლოგიკური დასაყრდენი და მთელი ჩვენი განსჯა დაუსაბუთებელი აღმოჩნდებოდა.

ეს თავისთავად მიგვითითებს იმაზე, თუ როგორ უნდა წარიმართოს ჩვენი ძიება. ცხადია, ვეფხისტყაოსნის მდიდარი მასალიდან ჩვენ მხოლოდ ისეთი ფაქტები უნდა შევარჩიოთ, სადაც ესთეტიკური შეფასების თვალსაზრისი ნათლად არის წარმოდგენილი თვითონ პოეტის მიერ.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მშვენიერების იდეა საძიებელია სულის ახოვანობაში, იმ მაღალ განცდებსა და ქცევაში, რომელთაც რუსთაველის სწორუპოვარი გმირები ამჟღავნებენ. ჩვენ ქვევით შევეცდებით ვაჩვენოთ, რომ რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციაში ეს განცდები და ქცევანი ემსახურებიან მორალური კეთილშობილების იდეებს, ე. ი. მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ი დ ე ა ა მ ო ზ რ დ ი ლ ი ა ა დ ა მ ი ა ნ ო ბ ი ს ი დ ე ა ლ ზ ე.

თუ ამ აზრს პოეტური შემოქმედების ასპექტში განვიხილავთ, რუსთაველის შეხედულება შეიძლება გავიგოთ მხო-

ლოდ ასე: პოეზიის უმთავრესი საგანია ადამიანი და ადამიანის მხატვრულ განსახიერებაში — ადამიანობის იდეალი. რას ნიშნავს ეს? პოეტური ნაწარმოები მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოგვანიჭებს ნამდვილ ესთეტიკურ სიხარულს, როცა ის გვიხატავს ადამიანობის იდეალს. მაგრამ პოეზია დაჰქარგავდა თავის შინაგან ღირსებას, რომ ადამიანობის იდეალი წარმოდგენილი იყოს მასში ადამიანისაგან აბსტრაქტირებული სახით და არა თვითონ ადამიანურ მასალაში. პოეტმა უნდა დახატოს ადამიანობის იდეალი და არა იმსჯელოს ადამიანობის იდეალზე.

ვეფხისტყაოსანში ჩვენ, მართლაც, ვიპოვით ადამიანობის იდეალს. იგი განსახიერებულია მაღალზნობრივი სიყვარულის, მაღალზნობრივი მეგობრობის, მაღალზნობრივი გმირობის და სხვა მსგავსი ადამიანური განცდებისა და ქცევის სურათებით. მართალია, ჩვენ მოგვიხდება ეს მოვლენები ანალიტიური წესით განვიხილოთ, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ ის გარემოება, რომ ისინი ცოცხალი სახეების განუყრელ თვისებებს წარმოადგენენ მხოლოდ.

ა. სიყვარული როგორც ესთეტიკური ფენომენი

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ვეფხისტყაოსანი უღრმეს ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს ამალღებული სიყვარულის პოეზიით. სიყვარული ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი მთავარი თემაა. მის გარჩევას და დაფასებას დიდი შრომა შეაღიეს რუსთველოლოგებმა და ბევრი საყურადღებო რამ საბოლოოდ გაარკვიეს კიდევ. ჩვენ საკითხი გადაგვაქვს სხვა სიბრტყეში. ჩვენ გვინტერესებს რუსთველისეული სიყვარული გრძნობა ესთეტიკურ ასპექტში.

ჩვენი ამოსავალი წერტილი უნდა იყოს იმ სტროფებისა და ტაეპების ანალიზი, სადაც სიყვარულის გრძნობა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, გააზრებულია თვითონ პოეტის მიერ. როგორც ქვევით დავინახავთ, ვეფხისტყაოსანში დასურათებულ სიყვარულს რუსთაველი აფასებს მოაზროვნის ცნებებით,

ამასთან აფასებს ორი თვალსაზრისით, მორალური და ესთეტიკური თვალსაზრისით. მაგრამ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ის გარემოებაც, რომ ვეფხისტყაოსნის რეფლექსიური ნაკადი ორგანულად არის ჩართული მის მხატვრულ ქსოვილში; ამიტომ ცნებებთან ერთად იმავე დროს ჩვენ საქმე გვექნება თვითონ ამ ქსოვილების ცოცხალ მონაკვეთებთან.

უწინარეს ყოვლისა, ახლავე უნდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოება, რომელიც ჩვენი ამოცანის ფარგლებს საზღვრავს.

ვეფხისტყაოსანში წარმოდგენილია სიყვარულის ხუთი სახეობა: სქესობრივი ჭიყვარული, მეგობრული სიყვარული (ძმადნათიცობა), და-ძმური სიყვარული, მშობლიური სიყვარული და „საზეო“ სიყვარული. აქედან მხატვრულ სახეებში გაშლილია პირველი ოთხი სახეობა. რაც შეეხება მეხუთეს, იგი მხოლოდ ნეგატიურად არის დახასიათებული პოემის პროლოგში. „საზეო“ სიყვარული, რუსთაველის აზრით, ირრაციონალური მოვლენაა. იგი მიუწვდომელია საღად მოაზროვნე გონებისათვის და გამოუთქმელია ენის, ჩვენ ვიტყვოდით, ცნებების საშუალებით („ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა“; 20,2); რუსთაველი მას გარკვევით უპირისპირებს მიწიერი ჭიყვარულის რენესანსულ კონცეფციას. იგი ამბობს, „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხედებიან“ (21,3).

ცალკე უნდა გამოიყოს ს ი ძ ვ ა, რომელსაც, რუსთაველის აზრით, არაფერი აქვს საერთო სიყვარულთან. პროლოგში კატეგორიულად არის ნათქვამი:

მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი:

იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი მზღარი.

ნურგინ გარევთ ერთმანერთსა, გესმას ჩემი ნაუბარი (24,2-4).

სიძვის მხატვრული სურათები იმისათვის სჭირდება რუსთაველს, რათა განამტკიცოს საზოგადოებრივი ზნეობა, აღძრას ადამიანში ზიზღი ქალ-ვაჟთა ისეთი ურთიერთობისადმი, რაც არ შეიძლება ჩაითვალოს ლამაზ საქციელად და ლამაზ გრძნობად.

სიყვარულის დასახელებული ხუთი სახეობიდან ჩვენი მსჯე-

ლობის მთავარი საგანი გახდება სქესობრივი სიყვარული. სხვა სახეობანი მხოლოდ ნაწილობრივ იქნება აქ წარმოდგენილი, ნაწილობრივ კი ქვევით, სხვა კონტექსტში.

* *

სიყვარულისა და სილამაზის გრძნობათა ურთიერთმიმართების პრობლემაში არსებითად ორი ძირითადი საკითხია. ერთია: სილამაზე როგორც სიყვარულის დასაბამი, მეორეა: სიყვარული როგორც მშვენიერება. პირველმა უნდა განმარტოს სქესობრივი სიყვარულის აღმოცენება სილამაზის გრძნობაზე, მეორემ უნდა გვაჩვენოს, რომ ჭეშმარიტი სიყვარულის გრძნობა ლამაზია და ადამიანში იწვევს ესთეტიკურ განცდებს.

შევჩხოთ ჯერ უკანასკნელს.

როგორც აღვნიშნეთ, ვეფხისტყაოსანში გაშლილი სიყვარულის ყოველმხრივი ანალიზი ჩვენს მიზანს არ შეადგენს. ჩვენ უნდა განვიხილოთ იგი ესთეტიკურ ასპექტში. ამ საკითხის გადასაჭრელად საჭიროა პირველ რიგში რუსთველისეული ჭეშმარიტი სიყვარულის არსებითი ნიშნები დავადგინოთ.

სიყვარულის გრძნობა, რუსთაველის გაგებით, რთული განცდაა. რაოდენ მშვიდიც უნდა იყოს მისი მიჰდინარეობა, სიამოვნებისა და სიხარულის გარდა, მასში უთუოდ მონაწილეობენ ისეთი ამბივალენტური ემოციები, როგორიცაა ნატვრა, სასოება, ზოგჯერ სრულიად გაურკვეველი იქვიანობა, გულისტკივილი ან სევდა, რომელნიც ამა თუ იმ ნამდვილი ან წარმოსახვითი ხასიათის განცდებს უკავშირდებიან. აი როგორ ახასიათებს რუსთაველი ავთანდილის სიყვარულის გრძნობას:

გულსა მისსა მიჯნურობა მისი ჰქონდა დამალულად;

რა მოჰშორდის, ვერმჰკვრეტელმან ვარდი შექმნის ფერ-ნაკლულად;
ნახის, ცეცხლი გაუახლდის, წყლული გახდის უფრო წყლულად.

საბრალოა სიყვარული, კაცსა შეიქმს გულ-მოკლულად! (41).

ვეფხისტყაოსნის დანარჩენი სამი იდეალური გმირის სიყვარულიც ასეთივე რთული, ღრმა და ინტენსიური განცდაა. იგი რაღაც დაუძლეველი ენერგიით იმორჩილებს მთელ მათ

არსებას, ყოველ სხვა განცდაში იჭრება, მუდამ ცნობიერების ცენტრშია და მთელ სულიერ ცხოვრებას თავისებურ ელფერს ანიჭებს. მისი დახასიათებისათვის შეუძლებელია უკეთესი ლიტყვა მოინახოს, ვიდრე „გახელება“, უკეთესი პოეტური სახე იქნას გამოყენებული, ვიდრე „გულზე ცეცხლის მოდება“, რომელთაც არა ერთხელ შევხვდებით პოემაში:

ჟა ეტყვის თუ: „შენთა მჭვრეტთა თავი ხელო, ა, სად აგეს!

ცეცხლთა, მანდით მოდებულთა, გული ჩემი ასადაგეს“. (137,3-4).

რუსთაველს არ სწამს და თავის პოემაში იდეალის სახით არც დაუხატავს სიყვარულის მსუბუქი გრძნობა, რომელიც მოკლებულია სულის სიღრმეებში წვდომის ძალას, მხოლოდ ცნობიერების ზედაპირზე ტივტივებს და უფრო სხეულის წარმაველ სიამოვნებას ემსახურება, ვიდრე პიროვნების ზნეობრივ გარდაქმნას და ამაღლებას.

ეს როდი ნიშნავს იმას, თითქოს ვეფხისტყაოსნის გმირთა სატრფიალო განცდები ერთგვარი იყოს. პირიქით, სიყვარულის ასეთ რთულსა და ინტენსიურ ვნებაში, რომელიც ყველასთვის თანაბრად საერთოა, რუსთაველმა აღმოაჩინა ინდივიდუალური ნაირსახეობანი. ოთხი შეყვარებული გმირიდან თვითეულს ახასიათებს. მკვეთრი თავისებურება. მაგრამ ამ ჯერზე ეს საკითხი განზე უნდა დავტოვოთ. რაოდენ განსხვავებულიც უნდა იყოს ურთიერთისაგან მათი სიყვარულის განცდები, მათ ხასიათებსა და ქცევაში ნათლად იგრძნობა პოეტის პერსპექტიული წარმოდგენა იდეალზე და ჩვენი ამოცანისთვის პირველ რიგში სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა დავადგინოთ. როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა თავის ალაგას, თვითეული მათგანი არის არა მარტო ის, რაც არის, არამედ ისიც, რაც უნდა იყოს. ნესტანის, თინათინის, ტარიელის და ავთანდილის პორტრეტებში რუსთაველმა ჩააქსოვა იდეალური თვისებები. ეს ითქმის პირველ რიგში სიყვარულის, მეგობრობის და გმირობის შესახებ. ვეფხისტყაოსნის პროლოგში ჩვენ შევხვდებით ჰემმარითი სიყვარულის დამთავრებულ კონცეფციას, ხოლო ძირითად ტექსტში, მის სახეებსა და ამბავში — ამ კონცეფციის სურათებს. პროლოგის თეორიული დებულებები ხორცს ისხამენ და ცოცხლდებიან პოემის სტროფებში. ხე-

ლოვან, ძერწავს იმას, რასაც ცნებებში
აყალიბებს მოაზროვნე.

სირთულე, სიღრმე, ინტენსივობა და სხვა ზემოაღნიშნული
განცდები ჯერ კიდევ არ გვაძლევენ რუსთველისეული სიყ-
ვარულის არსებით თავისებურებათა დახასიათებას. ასეთა
შეიძლება იყოს ისეთი ადამიანის სატრფიალო გრძნობაც, რო-
მელსაც ჩვენ ვერ ჩავთვლით დადებით პიროვნებად. ვეფხის-
ტყაოსნის გმირთა სიყვარული იდეალური გრძნობაა, ამ სი-
ტყვის უკეთილშობილესი გაგებით. საუკუნეთა განმავლობაში
იგი მისაბაძი იყო ქართველი ადამიანისათვის და ასეთად დარ-
ჩება იგი მომავალ თაობათა შეგნებაშიც.

რუსთველისეული სიყვარულის პირველ არსებით ნიშნად
უნდა ჩაითვალოს მსხვერპლად შეწირვის გრძნობა.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს?

სიყვარული, როგორც კურტ შნაიდერი განმარტავს, სხვის-
მიმართ გრძნობების ჯგუფს მიეკუთვნება³. როცა
სუბიექტი განიცდის სიამოვნებას, ვთქვათ, ვარდის სუნის
შეგრძნების დროს, ეს განცდა მისი სულიერი ცხოვრების
ფარგლებში რჩება, იგი მას ეკუთვნის და მეტს არავის. სიყვა-
რულის გრძნობა კი, პირიქით, მიმართულია მეორე პიროვნე-
ბისაკენ და ამ უკანასკნელის გარეშე მისი ნამდვილი ბუნება
არც წარმოიდგინება.

მაგრამ ეს არის სიყვარულის ზოგადი დახასიათება. იგი
ჯერ არაფერს გვეუბნება იმის შესახებ, თუ რა თვისობრივო-
ბა გააჩნია თვითონ ამ გრძნობას, რა ადგილი აქვს განკუთვნი-
ლი მასში წმინდა პიროვნულს და არაპიროვნულს. ამ თვალ-
საზრისით კი ადამიანები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან
ერთმეორისაგან. რუსთაველის იდეალურ სიყვარულში ოდნავ
თუ შეინიშნება პიროვნული მომენტი. პიროვნება მთლიანად
არის მიმართული მის გარეშე არსებული ობიექტისადმი. მე-
ტიც. რუსთაველის აზრით, ნამდვილად უყვარს არა იმას, ვინც
პირად სიამოვნებას ეძებს, არამედ იმას, ვისაც მსხვერ-
პლად მიაქვს თავისი პიროვნება საყვარელი
არსებისათვის, ვისაც შეუძლია „მისთვის

ქირი ლხინად უჩნდეს“ (28,4), „ვინ იქმს სოფ-
ლისათმობასა“ (26,4).

ვეფხისტყაოსნის ოთხი შეყვარებული გმირის სატრფიალო განცდას სწორედ ეს მსხვერპლად შეწირვის საერთო ნიშანი ახასიათებს. შესანიშნავად არის გამოთქმული ეს გრძნობა ნესტანის წერილებში ქაჯეთის ციხიდან ჯერ ფატმანთან (1285 — 1291), მერე ტარიელთან (1292 — 1309).

ნესტანი სწერს ფატმანს: „უმისოდ ჩემი სიცოცხლე, ვამე, რა დიდი ბრალია!“ (1288,4). მაგრამ ეს არაჩვეულებრივად წრფელი და ღრმა სიყვარული არა თუ თავისუფალია პირადი კეთილდღეობის რაიმე სურვილისაგან, არამედ, პირიქით, მთლიანად მიმართულია იქითკენ, რათა მსხვერპლად შესწიროს საკუთარი სიცოცხლე საყვარელი არსების ბედნიერებას. ნესტანი ემუდარება ფატმანს: ტარიელს შემახვეწე, თავს ნუ გასწირავს, „ნუ წამოვა ჩემად ძებნად“, ქაჯეთს უთვალავი სპა იცავს, იგი თავს დაილუპავს და მე მაშინ მეორე სოკვილით მოგკედებით:

მე რომ მჭირს, კმარის, ნუ მომკლავს ამისითავე სწორითა:

მას მკვდარსა ვნახავ, მოგკედები მე სიკვილითა ორითა. (1290, 1-2).

ტარიელთან მიწერილ წერილშიც სიყვარულის იგივე კვნესა გაისმის:

„უშენოდ ჩემი სიცოცხლე, ვამე, რა დიდი ძნელია!

(1294,1).

მაგრამ აქაც ეს ზეადამიანური ძალის ვნებათაღელვა მთლიანად ემორჩილება ალტრუისტულ ემოციებს:

შენი სიცოცხლე მეყოფის ჩემად იმედად გულისად,

გულისა ერთობ წყლულისა და ასრე დადაგულისად. (1297,3-4),

შენ მკვდარსა ვნახავ, დავიწვი, ვითა აბელი კვესითა;

მოგწორდი; დამთმე გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა. (1301, 3-4).

სიყვარული, რომელსაც მსხვერპლად მიაქვს საყვარელი არსებისათვის საკუთარი სიცოცხლე, არ ჩაითვლება ჩვეულებრივ გრძნობად. ეს არის გმირობად გადაქცეული სიყვარულის ვნება, რომელსაც იშვიათად ვხვდებით ყველა ქვეყნისა და

დროის ადამიანებში. თქმა არ უნდა, განსაკუთრებით სასიამოვნოა ასეთი სიტყვების მოსმენა ქალისაგან. იგი ხომ უფრო სუსტი ნებისყოფით დააჯილდოვა ბუნებამ, ვიდრე მამაკაცი. ჩვენ არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ნესტანის სატრფიალო ემოციებიც საკმარისია, რათა ქართული რენესანსის ფაქტი დაედასტუროთ. ასეთ ქალებს იცნობდა მხოლოდ ანტიკა და რენესანსი. მათი საუკეთესო წარმომადგენლები არიან სოფოკლეს ანტიგონე, ევრიპიდეს მედეა, შექსპირის შესანიშნავი ქალიშვილები და პირველი მათ შორის — ჯულიეტა.

მაგრამ რუსთაველის მამაკაცები არ ჩამოუვარდებიან თავის სატრფოებს არც სიყვარულის გრძნობაში. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ნესტანის სიტყვებს მართო ავთანდილის სიტყვები შევადაროთ:

თქვის: „საყვარელო, მოგშორდი, გული შენ დაგრაჩა, ვთქვა ვისად? შენთვის სიკვდილი შეყოფის ლხინად ჩემისა თავისად“. (181, 2-3).

ასეთია რუსთაველისეული სიყვარულის პირველი არსებითი ნიშანი. მეორეა გ რ ძ ნ ბ ი ს მ უ ლ მ ი ვ ო ბ ა, რომელიც ორჯერ არის წარმოდგენილი პროლოგში, ჯერ როგორც პოეზიის საგანი და მერე როგორც ადამიანისათვის სავალდებულო ქცევის ნორმა.

ავიღოთ ჯერ პირველი. პოეტი ამბობს:

ხამს, მელექსე ნაქირებსა მისსა ცულად არ აბრკობდეს,
ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე აშოკობდეს,
ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს,
მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს. (18).

ამ სტროფში განმარტებულია ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი რ ო გ ო რ ც პ ო ე ზ ი ი ს ს ა გ ა ნ ი. იგი უნდა იყოს არა მსუბუქი და წარმავალი, არამედ სერიოზული და მულდმივი, რუსთაველის სიტყვით, ხ ა ნ ი ე რ ი (25,1).

მე-18 სტროფს ლოგიკურად უკავშირდება პროლოგის ის სტროფები, სადაც სიყვარულის გრძნობის მულდმივობა აღიარებულია ადამიანთა საყოველთაო ზნეობრივ ნორმად და მკაცრად არის გამიჯნული მეძაობისაგან. მართლაცდა, ხომ არ

შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ გრძნობის მუდმივობა პოეზიის მორალურ პრეროგატივას შეადგენდეს. რუსთაველის აზრით, იქ, სადაც არ არის გრძნობის მუდმივობა, იქ საქმე გვაქვს „მეძაობასთან“, „სიბილწესთან“, „მრუშობასთან“ და არა სიყვარულთან:

ხამს მიჯნური ხანიერი, არ მეძავი, ბილწი, მრუში...

მძულს უგულოდ სიყვარული, ხვეენა, კონცა, მტლამა-მტლუში. 25, 1, 4).

პროლოგში გამოთქმული აზრი სიყვარულის ამ მეორე არსებით ნიშანზე ხორცს ისხამს ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ სახეებში. მაგრამ ეს საკითხი საჭიროებს ერთგვარ განმარტებას.

ნესტანისა და ტარიელის, თინათინისა და ავთანდილის სიყვარული წარმოდგენილია ცხოვრების ერთ პატარა მონაკვეთზე. ვეფხისტყაოსანში დახატულია მხოლოდ სიყვარულის გაზაფხული. მიუხედავად ამისა, ჩვენ სრული საფუძველი გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ მათი გრძნობები სიცოცხლის მთელ მანძილს გასწვდება. გავიხსენოთ მათი პირველი სატრფიალო შეხვედრის სცენები. ისინი მარტო თავის განცდებს კი არ უზიარებენ ერთმანეთს, არამედ ფიცსაც სდებენ უმწიკვლო და მარადიულ ერთგულებაზე. თინათინმა ასე შეჰფიცა სიყვარული ავთანდილს:

ფიცით ვითხოვ: შენგან კიდე თუ შევიტოო რაცა ქმარი,
მზეცა მომხედეს ხორციელი, ჩემთვის კაცად შენაქმარი,
სრულად მოვსწყდე სამოთხესა, ქვესკნელს ვიყო დასანთქმარი,
შენი მკლვიდეს სიყვარული, გულსა დანა ასაქმარი. (133).

ტარიელის წინაშე ნესტანმაც ასეთივე ფიცით განამტკიცა თავისი სიყვარულის გრძნობა:

ერთმანერთისა, მას აქათ, რაცა ორთავე ვიცითა,
აწცა მიცოდი საშენოდ მითვე პირითა მტკიცითა;
ამას შევსჯერდი დიდითა ზენართა და ფიცითა.

გაერუო, ღმერთმან მიწა მქმნას, ნუმცა ცხრითავე ვზი ცითა! (413).

ეს არ არის წუთიერი თავდავიწყებით ნაკარნახევი სიტყვები. რუსთაველისთვის ფიცი უწმინდესი ზნეობრივი აქტია, რომელიც აღამიანთა შორის გარკვეულ ურთიერთობას აკანონებს შინაგანი მოთხოვნებისა და მოვალეობის გრძნო-

ბის საფუძველზე. „კაცსა ფიცნი გამოსცდიან“ (748,3), — ამბობს პოეტი. ეს ზნეობრივი გამოცდაა და ვაი მას, ვინც პირუმტიციობას გამოიჩინს! „რამცა სადა გაუმარჯვდა კაცსა, ფიცთა გამტეხელსა!“ (736,4); „რაცა საქმე უსამართლო ღმერთმან ვისმცა შეარჩინა!“ (775,4). რუსთაველის გმირები ამ მხრივ სრულიად უზადონი არიან. ავთანდილის ცნობილი ფრაზა „ვჰგმობ კაცსა აუგვიანსა, ცრუსა და ღალატიანსა!“ (798,2) — მათი საერთო მორალური მსოფლმხედველობის გამოხატულებია.

ვახტანგ მეექვსე ⁴ და მამუკა ბარათაშვილი ⁵ უდავოდ მართალნი იყვნენ, რომ რუსთაველმა თავის ქმნილებაში შეაქო საცოლქმრო სიყვარული. მეორე მხრივ, ფატმანისა და უსენის მაგალითი გვაჩვენებს, რომ ანგარებაზე დამყარებული ცოლქმრობა მოკლებული იქნება ზნეობრივ კეთილშობილებას, რომელსაც საოჯახო ურთიერთობაში მხოლოდ სიყვარულის გრძნობა ბადებს.

ვეფხისტყაოსნის ერთი ადგილი, რომელიც თითქოს ვერ ამართლებს ჩვენს შეხედულებას, ავთანდილისა და ფატმანის გამოჯნურების სცენაა. მაგრამ ეს ასე იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, რომ იგი არ იყოს, ჯერ ერთი, გარემოების აუცილებელი შედეგი და, მეორეც, არ იწვევდეს თვითონ ავთანდილის ზიზღსა და გულისწყრომას.

რუსთაველს შესანიშნავად აქვს მოფიქრებული ეს წარმავალი სატრფიალო ისტორია, როგორც ობიექტური მიზეზებით გამოწვეული ამბავი. შეყვარებული არაბი ჰაბუკი მხოლოდ იმიტომ აჰყვა გულანშაროელი დიაცის უხეშ ვნებებს, რომ ამას შეეძლო ნესტან-დარეჯანის საიდუმლოების გახსნა. მიიღო თუ არა ფატმანის წერილი, მან მაშინვე გაიაზრა მისი მოსალოდნელი შედეგი:

რასათვისცა გამოჰრილ ვარ, მისი ძებნა რათგან მინა,

რათამცა ვით ვჰპოვებ, მას ვიქმ, გულმან სხვამცა რა ისმინა! (1091, 3-4).

როგორც აქ, ისე მომდევნო სტროფებში (1090 — 1093; 1252 — 1254) საკმაო ადგილი აქვს დათმობილი ავთანდილის გაორებული განცდების ანალიზს. საყურადღებოა ამ ანალიტიური სტროფების მხატვრული ფაქტურა. იმისათვის, რომ

ხაზგასმით იქნას წინწამოწეული ამ წარმავალი ვნების არასერიოზული ხასიათი, პოეტს თხრობაში შეაქვს გროტესკულად გააზრებული ვარდბულბულიანის თემა. აი მისი ერთი მაგალითი:

ავთანდილ მალავთ ცრემლსა სწვიმს, სდის ზღვათა შესართავისად,
შიგან მელნისა მორევსა, ცურავს გიშრისა. ნავი სად:

იტყვის თუ: „მნახეთ, მიჯნურნო, იგი, ვინ ვარდი ა ვისად,

უმისოდ ნებვთა ზედა ვზი, ბულბული მსავსად ყვავისად!“ (1253).

საყურადღებოა თვითონ ფატმანის სახეც. პროლოგში განმარტებულია იდეალური სიყვარულის მორალური ნორმები, პოემაში კი გაშლილია თვითონ ცხოვრების სურათი, სადაც კეთილშობილებასთან ერთად ბევრი ზნეობრივი ჭუჭყი გვხვდება. თუ ნესტანის, თინათინის, ტარიელისა და ავთანდილის სახეებში დასურათებულია ამალღებული სიყვარულის გრძნობა, ფატმანის სატრფიალო განცდებს, პირიქით, მხოლოდ ნეგატიური მნიშვნელობა აქვს. რაც უნდა იყოს და რაც არის ანუ ის, რაც არ უნდა იყოს — აი ძირითადი განსხვავება ოთხ იდეალურ გმირსა და ფატმანს შორის.

ამრიგად, ვეფხისტყაოსნის პროლოგში ჩამოყალიბებული იდეა სიყვარულის გრძნობის მუდმივობისა ხორცს ისხამს პოემის სახეებში და ამბავში.

ასეთია რუსთველისეული სიყვარულის ორი არსებითი ნიშანი. ერთსაც და მეორესაც ნათლად გამოხატული ზნეობრივი ხასიათი აქვს. ამიტომ ჩვენ საფუძველი გვაქვს დავასკვნათ, რომ, რუსთველის აზრით, სიყვარულის გრძნობას ასაზრდოვებს მორალური წარმოდგენები. რაც უფრო მაღალი და ფაქიზია ეს უკანასკნელი, მით უფრო ღრმა და კეთილშობილია სიყვარული. ვეფხისტყაოსნის გმირთა მიჯნურობა იყო ისეთი, როგორც ის შეიძლება იყოს ყოფილიყო მათი ზნეობრივი ბუნების საფუძველზე. ფატმანს არ შეეძლო ასეთი სიყვარული, რადგან მას არ გააჩნდა სწორედ ის, რაც აკეთილშობილებს სქესობრივ ინსტინქტებს — მორალური იდეალო („კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების!“ 1094,4), მაგრამ, მეორე მხრივ, თვითონ სიყვარულის გრძნობა არის

დაჯილდოებული ადამიანის გამაქეთილ-შობილებელი ძალით. განა ცხოვრებაში ყოველნაბიჯზე არ ვხვდებით ადამიანის ზნეობრივ მოქცევას სიყვარულის ზეგავლენით? მართალია, მოციქულთა გამონათქვამი „სიყვარული აღგვამალლებსო“ (791) რუსთაველს მეგობრული სიყვარულის შესახებ მსჯელობის კონტექსტში მოჰყავს, მაგრამ, უეჭველია, იგი ეხება სქესობრივ სიყვარულსაც. ტარიელ-ნესტანისა და ავთანდილ-თინათინის მიჯნურობაც ხომ მეგობრობას წარმოადგენს?

„ნუ დავივიწყებთ, — წერს ვ. შიშმარიოვი, — რომ ჩვენ მეთორმეტე საუკუნესთან გვაქვს საქმე, რომ ჩვენს წინაშე სხვა კულტურის პოეტია და ადამიანი, რომ იგი ფეოდალურ წრეში ჩამოყალიბდა. მიუწინნოთ საგნებს თავთავისი ადგილი, ვთარგმნოთ ისინი ჩვენს თანამედროვე ევროპულ პროზად და მაშინ ჩვენ ეს აზრები შემდეგნაირად უნდა გამოვსახოთ: სიყვარული ადამიანის ზნეობრივი, კულტურული და ესთეტიკური გარდაქმნის საფუძველია. მაგრამ ამგვარი სიყვარული მხოლოდ იმას შეუძლია, ვისაც საამისო უნარი გააჩნია, მაშასადამე, სიყვარული და კეთილწყობილი გული ერთი და იგივეა (Amor e cor gentil son una casa⁶)“.

ამრიგად, სიყვარული როგორც ადამიანის ზნეობრივი კათარზისის ძალა, — ასეთია რუსთველისეული სიყვარულის მესამე არსებითი ნიშანი.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი საყურადღებო გარემოება.

სიყვარულის იდეალი, რომელიც განსახიერებულა ვეფხისტყაოსნის გმირთა ხასიათებში და დეკლარირებულა პოემის პროლოგში, სავალდებულოა ქალისთვისაც და მამაკაცისთვისაც. რუსთაველი არ იცნობს სიყვარულის ორ მორალურ კოდექსს ორი სქესის ადამიანებისათვის. ამ ორ მორალზე ჩიოდა ჯერ კიდევ ევროპიდეს მედეა. მაგრამ განა მომდევნო საუკუნეებს კი ამ მხრივ რაიმე უპირატესობა გააჩნიათ ანტიკის წინაშე?

* *

მას შემდეგ, რაც ნათელი გახდა რუსთველისეული სიყვარულის ბუნება, შეგვიძლია გადავწყვიტოთ ჩვენი ძირითადი საკითხიც.

რუსთაველის აზრით, იდეალური სიყვარული, რომელსაც ახასიათებს მსხვერპლად შეწირვისა და მეგობრობის გრძნობები, ხანიერობა და სიმტკიცე, მარტოოდენ ზნეობრივი მოვლენა კი არ არის, არამედ ესთეტიკურიც, იგი ერთსა და იმავე დროს უმაღლესი სათნოებაცაა და უმაღლესი მშვენიერებაც. ეს აზრი პირდაპირი ფორმით არის გამოთქმული ვეფხისტყაოსნის პროლოგში. „მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი“ (24,1), ე. ი. სიყვარული სიტურფის, სილამაზის, მშვენიერების ერთ-ერთი სახეობაა, თუმცა ადამიანს ადვილად როდი შეუძლია მისი სიტურფის შეცნობა, იგი „საცოდნელად ძნელი“ მოვლენების რიგს განეკუთვნება⁷.

საყურადღებოა, რომ ამ ტაეპს, სადაც განმარტებულია სიყვარულის თანაზიარობა მშვენიერების კატეგორიასთან, უშუალოდ მოსდევს სიძვის დაუნდობელი გაკიცხვა. სიძვის გახსენება და მისი გამიჯვნა ქვეშაირი სიყვარულისაგან შემთხვევით მოსული ასოციაცია როდია. ეს სტროფები (24,2-4; 25; 26) უნდა განვიხილოთ როგორც აზრის დისკურსიული განვითარების ლოგიკური რგოლი. სიძვა, როგორც უზნეობა, ეპირისპირება სიყვარულს, როგორც კეთილშობილი სულის უმშვენიერეს ნაყოფს. ეს კონტრასტი უფრო მკვეთრად აჩენს თვითეულ მათგანს და ნათელს ხდის იმ აზრსაც, რომ სიყვარულის სიტურფე მისი მორალური სიდიადის გამოსხივებაა. „სილამაზე და სიმახინჯე უფრო მძლავრად გამოიყურებიან, როცა ერთიმეორის გვერდით დგანანო“ — ამბობს ლეონარდო და ვინჩი⁸.

იდეალური სიყვარული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი. წარმოდგენილი აქვს რუსთაველს სხვა ასპექტითაც — ღვთაების, მშვენიერების და პოეზიის ცნობებთან მიმართებაში.

როცა ჩვენ ვარკვევდით პოეზიისა და ხელოვნების ძირითად კატეგორიებს (იხ. „პოეზია, სიბრძნე და გული“), იქ, ვფიქრობ, საკმაოდ გაირკვა პოეზიის „ღვთაებრივობაც“.

ჩვენ ვნახეთ, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში განსახიერებულ მორალურ-ესთეტიკური იდეალი რუსთაველს მიაჩნია „ღვთაებრივ“ მოვლენად („...საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი...“). მეორე მხრივ, წარმართული რელიგიურ-ფილოსოფიური წარმოდგენების მსგავსად, სიყვარულის გრძნობის დასაბამსაც რუსთაველი ეძიებს ღვთაებაში, ე. ი. პოეზიასთან ერთად სიყვარულსაც „ღვთაებრივ“ მოვლენად თვლის.

აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს ამ ჯერზე ჩვენთვის საჭირო დასკვნაც: თუ ღვთაება მშვენიერების უმაღლესი სახსოვობაა, მაშინ შეუძლებელია მშვენიერების თანაზიარი არ იყოს ის, რაც თავის დასაბამს იღებს იმავე ღვთაებაში. მაშასადამე, სიყვარული იმდენადვე თანაეზიარების მშვენიერებას, რამდენადაც მისი შემსხმელი ღვთაებრივი პოეზია.

როგორც ვხედავთ, სიყვარულის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის, განხილვა ღვთაების, მშვენიერების და პოეზიის ცნებათა მიმართებაში სავსებით ამართლებს პროლოგის ზემომოყვანილ პოზიტიურ დებულებას: „მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი“.

ასეთია ჩვენი პრობლემის ერთი საკითხი. შევეხოთ მეორესაც: სილამაზეს როგორც სიყვარულის დასაბამს.

არც ერთი ემოცია არ არის ისე ბუნებრივად დაკავშირებული სილამაზის გრძნობასთან, როგორც სიყვარული. ანტიკურ მითოლოგიაში სილამაზეს და სიყვარულს ერთი ღმერთი ჰყავდა — აფროდიტე. პოეზიაში მშვენიერად გამოხატა ეს აზრი ძველი საბერძნეთის პოეტმა ქალმა საფომ; უდიდესი სილამაზე მხოლოდ ისაა, ამბობდა იგი, რომ აღამიანს სიყვარული შეუძლიანო.

სილამაზე შეჭურვილია მიმზიდველობის დაუმორჩილებელი ძალით. არავის არ შეუძლია გულგრილი დარჩეს მის გვერდით. იგი უნებურად გვხიბლავს, გვაჯადოებს, ტყვეობაში გვაქცევს და თავს გვაყვარებს. სილამაზისადმი მისწრაფება და სილამაზის სიყვარული ღრმადაა ჩამარხული თვითონ აღამიანის ბუნებაში.

შეუძლებელია სიყვარულის აღმოცენება ვივარაუდოთ იქ, სადაც მონაწილეობას არ იღებს სილამაზის განცდა. არ მომხდარა და არც შეიძლება მოხდეს, რომ ადამიანებს შეუყვარდეთ ერთმანეთი, მამაკაცს ქალი და ქალს მამაკაცი, თუ ისინი ვერ აღმოაჩენენ ერთიმეორეში რაიმე სილამაზეს. ეს უკანასკნელი შეიძლება იყოს სრულქმნილი ან ნაწილობრივი, მარტო ფიზიკური, ან მარტო სულიერი, მაგრამ მიგველო ისეთი აზრი, თითქოს ადამიანს შეუძლია სიყვარული განიცადოს სილამაზის გრძნობის გარეშე, ეს იგივე იქნებოდა, რომ ჩვენ შესაძლებლად მიგვეჩნია მცენარის აღმოცენება უნიადაგო და უჰაერო სივრცეში. სადაც არ არის სილამაზის გრძნობა, იქ არც სიყვარულია. მაგრამ განა იშვიათია ისეთი შემთხვევები, როცა გარეშე თვალი სილამაზის ვერავითარ კვალს ვერ ამჩნევს ისეთ ადამიანში, რომელიც გაგიყვებით უყვართ? ნურავის შეეპარება ეჭვი იმაში, რომ აქ ან დაფარულ სულიერ საუნჯეებთან გვაქვს საქმე, ან შეყვარებულ სუბიექტის წარმოსახვასთან.

რუსთაველის აზრით, სილამაზის გრძნობაზეა დამოკიდებული სიყვარულის სიღრმეც, ინტენსივობაც, ხანიერებაც. ზნეობრივი სიფაქიზეც. უკვე აღმოცენებული სიყვარულის გრძნობა შეიძლება გაჩერდეს თავის სიმალლეზე, გაძლიერდეს, შესუსტდეს ან სრულიად გაქრეს იმისდა მიხედვით, როგორი იქნება სილამაზის გრძნობის მდგომარეობა.

ენახოთ, როგორ არის დასაბუთებული ეს აზრი ვეფხისტყაოსანში.

ჩვენ არ ვიცით, რამ აღმოაცენა ავთანდილისა და თინათინის სიყვარული. პოემის პირველ თავში ის უკვე არსებობს, მაგრამ არსებობს გაუმქლავნებელი სახით. შემოიყვანს თუ არა პოეტი თავის გმირს რომანის ექსპოზიციაში, მაშინვე გვეტყვის, რომ მას თინათინის მოჯნურობა „გულსა... ჰქონდა დამალულად“ (41,1). მაგრამ დავაკვირდეთ მეორმოცე სტროფის მეოთხე ტაქს: „მას თინათინის შვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისა“ და ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ სიყვარულის გრძნობა იკვებება სილამაზის განცდით. იგივე

უნდა ითქვას თინათინის შესახებაც. ანალოგიური ტაყები ჩვენ შეგვეძლო ერთიასად გაგვემრავლებინა, მაგრამ ამ ჯერზე შეიძლება ეს ზედმეტად ჩავთვალოთ.

სიყვარულის გრძნობის აღმოცენებაზე რუსთაველი დაწვრილებით ჩერდება ტარიელისა და ნესტანის ამბავში. მის შესახებ მოგვითხრობს თვითონ ტარიელი.

ნესტანი და ტარიელი იზრდებოდნენ ერთად. ჯერ კიდევ ბავშვობაში, ამბობს ტარიელი, — „ჰგვანდა იგი მზისა შუქთა ნასამოსა“ (325, 2). მაგრამ, ბუნებრივია, რომ ბავშვის მომხიბვლელი მშვენიერება, რომელსაც უკვე ქაბუკობაში შესული ტარიელი იხსენებს, ჯერ კიდევ არ იწვევს სიყვარულის გრძნობას; საამისო ასაკი ჯერ არ დამდგარა. შეიძლია წლისა იყო ნესტანი, როცა მამამ იგი საგანგებოდ აგებულ სასახლეში დააბინავა და „სიბრძნის სასწავლებლად“ დაქვრივებულ დავარი მიუჩინა. „მუნ იზრდებოდის ტანითა, გაბაონს განაზარდითა“ (331, 4).

გავიდა ხანი. ტარიელი და ნესტანი შევიდნენ ასაკში. ერთხელ, ნადირობის შემდეგ, მეფე თავის ქალიშვილს ესტუმრა და თან ტარიელიც წაიყვანა ნანადირევი დურაჯების მისატანად. ქაბუკმა მხოლოდ ერთი წუთით შეავლო თვალი დაქალეზულ ნესტანს, როცა ასმათმა დურაჯების გამოსართმევად აზიდა ფარდაგი. მაგრამ ნესტანის მომხიბვლელი სილამაზის შესწუთიერი განცდა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ტარიელის მთელი არსება სიყვარულის ძლიერ ვნებათაღელვას შეებოქა და გოლიათ ვაჟაკს გული წასვლოდა:

• ასმათ ფარდაგსა აზინდა, გარე ვდევ ნოფარდაგულსა;

• ქალსა შევხედენ, ლაბური მეცა ცნობასა და გულსა. (344, 1-2).

დავეცი, დავზნდი, წამიხდა ძალი მხართა და მკლავისა. (348, 2).

თუ ამ სცენას მკაცრი რეალისტური თვალით შევხედავთ, იგი უსათუოდ არაბუნებრივად უნდა ჩაგვეთვალა. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ასეთი თეატრალური არ იქნებოდა სწორი. არა, იმიტომ რომ თვითონ რუსთაველისათვის ეს სცენა წარმოადგენს არა საყოფაცხოვრებო სურათს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრულ ხერხს. იგი გამიზნულია იქითკენ, რათა იმ დროის აღმოსავლურ მწერლობაში დამკვიდრებული

და, უეჭველია, ქართული ხალხური პოეზიისათვისაც კარგად ცნობილი ჰიპერტროფიული ხერხების გამოყენებით გვაგრძნობინოს, რა მძლეთამძლე ძალას წარმოადგენს სილამაზე სიყვარულის გრძნობის აღმოცენებაში. სხვა მნიშვნელობა ამ სცენას არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს.

ის, რაც ზევით ავთანდილ-თინათინის შესახებ ვთქვით, შეიძლება გავიმეოროთ ტარიელ-ნესტანის შესახებაც. მთელი პოემის გასწვრივ რუსთაველი მრავალჯერ უსვამს ხაზს იმ ქეშმარიტებას, რომ სიყვარულის გრძნობა არა მარტო აღმოცენებულია სილამაზის გრძნობაზე, არამედ სწორედ ეს უკანასკნელი ზრდის და აღრმავებს მას. სიყვარული ჰყვავის და ბრწყინვალეობას გამოსცემს იქამდე, ვიდრე ადამიანის გულში ანთია სილამაზის გრძნობა. დავაკვირდეთ პოემის იმ ადგილებს, სადაც მოთხრობილია ნესტანის ამბავი. თითქმის ვერ ვნახავთ ისეთ სტროფებსა და ტაეპებს, რომ იქ არ იყოს მოხატული და განცდილი ინდოელი ქალიშვილის ღვთაებრივი სილამაზე. შეუძლებელია სათანადოდ არ შეგვეფასებინა ამ მძლავრი ესთეტიკური ნაკადის მნიშვნელობა გარკვეული ფსიქიური განწყობის თვალსაზრისით. მხოლოდ ამ სურათებს შესწევთ ძალა ერთგვარად შეგვარვიგონ ტარიელის გახელეობასთან, გასაგები გახადონ მისი სიყვარულის ზეადამიანური ვნებათაღელვა. უამისოდ ინდოელი ქაბუჯის გადაქარბებული ვაება აუხსნელი დარჩებოდა და, მაშასადამე, ვერც გამოიწვევდა მკითხველის თანაგრძნობას.

მაგრამ როგორ ესმის რუსთაველს ადამიანის სილამაზე?

წინა თავებში, ვიდრე სიყვარულის ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე ჩამოვაგდებდით ლაპარაკს, ჩვენ უკვე გავარკვიეთ, რომ ადამიანის სილამაზე, რუსთაველის გაგებით, არ დაიყვანება მარტოდენ გარეგნობაზე.

ავიღოთ პროლოგის ცნობილი სტროფი:

მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს, მართ ვითა მზეობა,
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალება,
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა, მებრძოლთა
მძლები, მძლები,
ვისცა ეს სრულად არა სჭირს; აქლია მიჯნურთ ზნეობა. (23).

ჯერჯერობით ყურადღება მივაქციოთ მხოლოდ ხაზგასმულ ცნებებს. როგორც ვხედავთ, აქ ნათლად არის გამოთქმული აზრი, რომ „მიჯნურის ზნეობაში“ იგულისხმება არა მართო თ ვ ა ლ ა დ ს ი ტ უ რ ფ ე, არამედ აგრეთვე: სიბრძნე, ენა, გონება, მტკიცე ნებისყოფა (დათმობა), გმირობა (მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა), ერთი სიტყვით ის, რისთვისაც, რუსთაველის ტერმინის ანალოგიით, ჩვენ შეგვეძლო ს უ ლ ი ს ს ი ტ უ რ ფ ე გვეწოდებინა.

ჩვენი აზრის დასამტკიცებლად შეიძლება მრავალი ადგილი მოგვეყვანა ვეფხისტყაოსნის ძირითადი ტექსტიდანაც. დაკმაყოფილდეთ ორი, ყველაზე უფრო მკერამეტყველი მაგალითით, ერთი — ტარიელისა და ნესტანის, მეორე — ავთანდილისა და თინათინის ურთიერთობიდან.

სულის სიტუარფეზე ლაპარაკობს ნესტანი თავის პირველ წერილში ტარიელთან. კიდევ ერთხელ ამოვიწეროთ ეს შესანიშნავი სტრიქონები:

მოეწერა მზისა შუქსა: „ნუ დაიჩნევ, ლომო, წყლულსა;

მე შენი ვარ, ნუ მოჰკვდები, მაგრა ბნედა ცუდი მძულსა“.

(376, 2-3).

„ბედითი ბნედა, სიკვდილი რა მიჯნურობა

გგონია“

სჯობს, საყვარელსა უჩვენენე საქმენი

საგმირონია“ (377, 1-2).

ესე იგი, თუ ტარიელს სურს დაიმსახუროს ნესტანის სიყვარული, მან თავის სატრფოს უნდა უჩვენოს ლამაზი სული. ის გრძნობები, რომლებიც წარმოშვა „თვალად სიტურფის“ განცდამ, შეუძლებელია გადაიქცეს სიყვარულის ღრმა და მუდმივ გრძნობად, თუ იგი არ დაემყარა შინაგან შშვენეირებას. უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ პირველი შეხვედრის წუთმა დაბადა მიმზიდველობისა და სიმპათიის, ესთეტიკური მოწონების, ესთეტიკური გაცეზისა და აღტაცებების გრძნობები, რომელთაც ჩვენ მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ სიყვარული. სიყვარულის ნამდვილი გრძნობა კი სრულიად წარმოუდგენელია სულიერი კონტაქ-

ტის გარეშე. ნესტანი მართალია. მარტო ლამაზ გარეგნობას არ შეუძლია წარმოშვას სიყვარულის გრძნობა. სრულქმნილი ადამიანური მშვენიერების რამდენი მიუწვდომელი ნიმუში შეუქმნია სახვით ხელოვნებას ანტიკიდან ჩვენს დრომდე! ყველა ჩვენგანში ისინი იწვევენ უღრმეს ესთეტიკურ ემოციებს, მაგრამ მათ არ შეუძლიან წარმოშვან სიყვარულის ვნება. ამისათვის საჭიროა ცოცხალი ფსიქიური კონტაქტი, რომელიც ინასკვება ადამიანურ ურთიერთობაში. თუ ტარიელს არ აღმოაჩნდა ის გმირული და პატრიოტული თვისებები, რომელნიც ნესტანს სულის სიტურფის არსებით თვისებებად მიაჩნია, მაშინ მათ შორის ვერ დამყარდება ეს ფსიქიური კონტაქტი და, მაშასადამე, სიყვარულს არ ექნება ნი-
აღაგი.

განა იგივე არ უთხრა თინათინმა ავთანდილს? —

წადი, იგი მოყმე ძებნე, ახლოს იყოს, თუნდა შორად. (130.4).

შენგან ჩემი სიყვარული ამით უფრო გაამყარე,
რომე დამხსნა შექირვება, ეშმა ბილწო

ასიყვარე. (131, 1-2).

რასაკვირველია, ამ დავალების შესრულებაში უნდა გამომეღავენებულიყო ავთანდილის სულის ახოვანება, მისი ჯენტლმენობა, მისი გრძნობების სერიოზულობა, ერთი სიტყვით, სულის სიტურფე, რომელსაც მათი სიყვარული უნდა გაემყარებინა.

• •

ჩვენს დებულებას თითქოს ეწინააღმდეგება 23 სტროფის პირველი ტაეპი და ამიტომ იგი საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს ჩვენგან. რუსთაველი ამბობს: „მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს მართვითა მზეობა“, ესე იგი მიჯნურის გარეგნობა „მზიური“ სილამაზით უნდა განირჩეოდესო. ხომ არ გვაძლევს ეს საფუძველს დავასკვნათ, თითქოს, რუსთაველის აზრით, სიყვარული შეეფე-

რება მხოლოდ იმას, ვინც ფიზიკური მომხიბვლელობით დაუ-
ჯილდოებია ბუნებას? ნაძვილად, ასეთი დასკვნა უდავო
შეცდომას წარმოადგენს და ის უნდა მიგველო უპართებულო
განზოგადების საფუძველზე.

როგორც ცნობილია, 23 სტროფის ოთხივე ტაეპი გვე-
ლაპარაკება არა ადამიანის შესახებ საერთოდ, არამედ საზოგა-
დობის ერთი ფენის, სახელდობრ, რაინდობის შესახებ. ამაზე
მიუთითებენ მეორე და მესამე ტაეპების ისეთი მოხაცემები,
როგორცაა „სიმდიდრე“, „სიუხვე“ და „მოცალებობა“. განა ეს
თვისებები საერთო ადამიანურ თვისებებს წარმოადგენენ? აქ
ზონატულია ქართველი რაინდის (მოყმის ან ჭაბუკის) სახე და
სიყვარული, რომელზედაც აქ პოეტი გველაპარაკება, რაინ-
დული გრძნობაა. ჯერ კიდევ ნ. მარმა მიუთითა, რომ ვეფხის-
ტყაოსანში საქმე გვაქვს მანდილოსნის კულტთან, რომელიც
ცნობილი იყო მაშინ როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთ
ევროპაში⁹.

საგულისხმოა, რომ მანდილოსნის მსახურებამ საქართვე-
ლოში მკაფიო ეროვნული ხასიათი მიიღო. თუ დასავლეთ-ევ-
როპელი რაინდები ეთაყვანებოდნენ გათხოვილ ქალს, ქართვე-
ლი რაინდების ტრფიალება, როგორც ვეფხისტყაოსანი გვაჩ-
ვენებს, ეკუთვნოდა მხოლოდ ქალიშვილს და მათი სიყვარუ-
ლის გრძნობას საოჯახო მყუდროების დარღვევა კი არ მოს-
დევდა, რაც ასე ხშირი იყო დასავლეთში¹⁰, არამედ, პირიქით.
ოჯახის შექმნა.

მაგრამ იბაღება კითხვა: განა რაინდი კი აუცილებლად ფი-
ზიკურად ლამაზი უნდა ყოფილიყო? განა სიყვარული
„ჰმართებდა“ მხოლოდ იმ რაინდს, რომელსაც „მზიური“ გა-
რეგნობა ჰქონდა? ჩვენ არ გვაძლევს ვეფხისტყაოსანი იმის
საფუძველს, რომ ასეთი, შედარებით ვიწრო, განზოგადებაც
მოვახდინოთ, ჩვენ ვერც ამ აზრს მივაწეროთ რუსთაველს. 23
სტროფში, რა თქმა უნდა, ლაპარაკია არა საერთოდ რაინდზე,
არამედ მხოლოდ იდეალურ რაინდზე; უფრო სწორედ,
აქ წარმოდგენილია რაინდის ერთგვარი რომანტი-
ული იდეალი, რომანტიკული იდეალი კი სრულყოფილი
უნდა იყოს როგორც ფიზიკურად. ისე ფსიქიურად. როგორც

ვიცი, სწორედ ასეთი „მზიური“ გარეგნობა და სრულყოფილი სული აქვთ ვეფხისტყაოსნის მთავარ პერსონაჟებს. ერთი მხრივ, ისინი მტკიცედ დგანან ცხოვრების ნიადაგზე და მისი მაცოცხლებელი წვენი იკვებებიან, მეორე მხრივ, შესამჩნევად ამაღლებული არიან სინამდვილეზე და მით უმეტეს თავისი ბრწყინვალე გარეგნობით ისეთი ძალით გვხიბლავენ, რომ ცხოვრებაში მათი შესადარი ადამიანები იშვიათზე იშვიათ გამოჩაჩის წარმოადგენენ.

მიუხედავად ამისა, 23 სტროფში ჩვენ გვაქვს ისეთი აზრიც, რომელიც განეკუთვნება არა მარტო რაინდობას, არამედ ადამიანს საერთოდ და ზემოთ, სიყვარულის როგორც ესთეტიკური ფენომენის განხილვის დროს, ჩვენ სწორედ ამ აზრს ვემყარებოდით: „თვალად სიტურფე“, გვეუბნება რუსთაველი 23 სტროფში, არ ამოსწურავს ადამიანის სილამაზის ცნებას. „თვალად სიტურფესთან“ აუცილებლად უნდა იყოს შეხამებული ს უ ლ ი ს ს ი ტ უ რ ფ ე — სიბრძნე, ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა, რომელიც წარმოუდგენელია შინაგანი ენერჯის, შინაგანი ახოვანობის გარეშე. ცხადია, ეს არ შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ რაინდული სიყვარულის კოდექსად, მას უდავოდ ზოგადი მნიშვნელობა აქვს.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ 23 სტროფის პირველ ტაქსს, იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ, რომ იგი არ ეწინააღმდეგება ჩვენს მიერ ზემოთ განვითარებულ დებულებებს. სულის სიტურფეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მაშინ, შეუძლებელია არა მარტო შეარბილოს არასრულყოფილი ფიზიკური გარსი, არამედ ხშირად სრულიად დაჩრდილოს კიდევ ეს უკანასკნელი. განა ამას არ ემყარება ის ფაქტი, რომ ერთი და იგივე ადამიანი შეიძლება ერთს „თვალად ტურფად“ მოეჩვენოს, მეორეს კი ამის საწინააღმდეგო შთაბეჭდილებები აღუძრას? ეს, რა თქმა უნდა, დამოკიდებული იქნება, ჯერ ერთი, ადამიანთა სულიერ კონტაქტზე და, მეორეც, ამ კონტაქტის სიღრმესა და ექსტენსივობაზე.

ვფიქრობ, ეს გარემოება სავსებით დამამშვიდებელი უნდა იყოს ყველა მათთვის, ვისაც ბუნებამ უარი უთხრა არქიტექტონიკულ სილამაზეზე.

ბ. მეგობრობა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი

ქართველ რუსთველოლოგთა შორის არა ერთხელ გამოთქმულა აზრი, თითქოს რუსთაველი უპირატესობას ანიჭებდეს მეგობრობას სიყვარულის წინაშე. ამ აზრის საილუსტრაციოდ ჩვეულებრივ მიუთითებენ ავთანდილის სიტყვებზე:

ამა დღემან დამაეიწყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;
დამიგდია სამსახური, იგი იქმნას, რაცა გინდა;
იგუნდი ვგრეცა სჯობს, ათასჯერმცა შინა შინდა,
შენ გეახლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა შინდა (298).

შეიძლება თუ არა ასეთი ინტერპრეტაცია მივცეთ ამ სტროფის, შეიძლება თუ არა წარმოვიდგინოთ, რომ რუსთაველი დაუშვებს არა თუ თინათინის მიტოვებას, არამედ მოყმური სამსახურის გაწირვას („დამიგდია სამსახური, იგი იქმნას, რაცა გინდა“), ე. ი. პოლიტიკურ ღალატს? ჩვენ ვიცი, რომ ასეთი რამ ვეფხისტყაოსანში არ ხდება, მაგრამ მთავარია ის, რომ სიყვარულისა და მეგობრობის, მით უმეტეს, სიყვარულისა და პოლიტიკური მოვალეობის ასეთი დაპირისპირება არ არსებობს პოემაში არც ფაქტიურად, არც შესაძლებლობის სახით.

რუსთველისეული სიყვარული უფაქიზესი მეგობრობის სახეობაა. რუსთაველისთვის უმეგობრო სიყვარული ისეთივე ნონსენსია, როგორც უგუნური სიბრძნე. ლოგიკურად შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ისეთი ცნებების დაპირისპირება ან გათიშვა, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს შეიცავენ. რაჟი ავთანდილს უყვარს თინათინი, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი თინათინის მეგობარია და, თუ საჭირო იქნება, მისთვის სიცოცხლესაც არ დაიშურებს. მაშ როგორ უნდა დავუშვათ, რომ ავთანდილი მიატოვებდა საყვარელ თინათინს ტარიელისათვის. როგორ, ერთი მეგობრობა უნდა შეეწიროს მეორე მეგობრობას? მერე რა უპირატესობა აქვს ტარიელის მეგობრობას თინათინის მეგობრობასთან შედარებით?

ნამდვილად, მოყვანილ სტროფში რუსთაველი არც ადარებს ერთიმეორეს სიყვარულსა და მეგობრობას. რუსთავე-

ლისათვის ორივე გრძნობა ღრმად ადამიანური, მაღალზნეობრივი, საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ტოლფასოვანა მოვლენაა. ჩვენის აზრით, მოყვანილ სტროფში ლაპარაკია არა უპირატესობაზე, არამედ მხოლოდ იმაზე, რომ ამჟამად საქმე მოითხოვს ჯერ მეგობრის დახმარებას და ამიტომ სიყვარულის ამბავი, ისევე როგორც მოყმური სამსახური, შეიძლება ღროებით გადაიდოს.

რუსთაველის ქების მთავარი საგანია, წერს პ. ინგოროყვა, — „ს ი მ ფ ო ნ ი ა ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ს ა და მ ე გ ო ბ რ ო ბ ი ს ა, რომელიც „გაშლილია პოემაში ცისარტყელის მრავალფეროვანებით: ნესტანისა და ტარიელის მიჯნურობა, ტრაგიკული შარავანდელთ მოხილი; თინათინის და ავთანდილის სიყვარული, მზიური ბრწყინვალეობით განათებული; მეგობრობა ვაჟთა — ტარიელისა, ავთანდილისა, ფრიდონისა, — ეს უდიდესი გრძნობა, რომელიც განასახიერებს ძმობას არა მხოლოდ ადამიანთა შორის, არამედ ძმობას ხალხთა შორის; მეგობრობა ქალთა — ნესტანისა და ასმათისა, ნესტანისა და ფატმანისა, — რომელსაც არ. აფერხებს მათი სხვადასხვა სოციალური ფენებისადმი კუთვნილება. მეგობრობა ქალისა და ვაჟისა — ტარიელისა და ასმათისა, — ეს ქეშმარიტად უმშვენიერესი ფურცელი მსოფლიო პოეზიისა, უნახესი და უკეთილშობილესი გრძნობით შთაგონებული“¹¹.

რამდენადაც ქეშმარიტი სიყვარული გულისხმობს მეგობრობას, ხოლო მეგობრობა — სიყვარულს, იმდენად, ცხადია, სიყვარულის მსგავსად მეგობრობაც უნდა ჩაითვალოს ესთეტიკური განცდების წყაროდ, მეგობრობაც მშვენიერების ერთერთ სახეობას წარმოადგენს. ამის ცხადსაყოფად ის მეთოდური გზა უნდა ავირჩიოთ, რაც სიყვარულის განხილვისას გამოვიყენეთ. საჭიროა მოინახოს ვეფხისტყაოსანში ისეთი ადგილები, სადაც მეგობრობის გრძნობა არა მარტო განსახიერებულა მხატვრულად, არამედ გააზრებულა იც არის ესთეტიკურად.

ამ მხრივ საუკეთესოა ავთანდილის ჰირველი შეხვედრა ფრიდონთან.

არაბი ჰაბუჯის გამგზავრება და მისი შესვლა მულლაზან-ზარის სამეფოში ერთგვარად დამთავრებულ ეპიზოდს წარმოადგენს. მისი ცენტრია ორი უმშვენიერესი მორალური გრძნობა — სიყვარული და მეგობრობა. ავთანდილის, ფრიდონისა და ხალხის მასების გარდა მასში უხილავად მონაწილეობენ ჯერ თინათინი, შემდეგ ტარიელი და ნესტანი. მთელი ეპიზოდი დაყრდნობილია ლირიკული და დრამატიული განცდების მონაცვლეობაზე. იგი იწყება მელანქოლიური ჰანგებით („ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნვებ, რა ზნე გქირსა“, 951,1), მაგრამ ამავე სტროფის უკანასკნელი ტაეპი („მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა“) გვაგრძნობინებს, რომ ამბავი წარიმართება სიბნელიდან სინათლისაკენ. გზად მიმავალი ავთანდილის მიძიმე განცდები და მნათობებისადმი მიმართული ლოცვა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ამ პირველ სტროფში მოქცეული გრძნობების თემებზე გაშლილი ლირიკული სიმღერა; აქაც მუქი საღებავები გადადიან ღია საღებავებში, მწუხარება ადგილს უთმობს იმედოვნობას; თინათინისა და ტარიელის სიყვარულით შეპყრობილი ავთანდილი იმ აზრამდე მიდის, რომ კაცი „თუ ჰქირსა არ დასთმობ, ლხინი რა დასათმობია“ (965, 4).

საპოცუდაათი დღის შემდეგ ავთანდილი მიაღწა მულლაზანზარის საზღვარს. ახლა ჩვენს წინაშე სრულიად სხვა ხასიათის ემოციური სურათი გადააშლება, რაც უფრო ახლო ვართ მიზანთან, მით უფრო ნათელი და ფერადოვანი ხდება მხატვრული ფერწერა, მით უფრო ტკბილად და დამამშვიდებლად უღერს პოეტის ხმა.

ავთანდილის შესვლა მულლაზანზარის სამეფოში აწერილი აქვს პოეტს როგორც საზეიმო ესთეტიკური სანახაობა. ამდენი ხნის ნამგზავრი, ზამთრის ფერ-ნაკლული ვარდის მსგავსი ავთანდილი მაინც დამატყვევებელ შთაბეჭდილებას ახდენს ყველაზე. იმისათვის, რომ ჩვენც გვაგრძნობინოს თავისი საყვარელი გმირის მომხიბვლოლობა, რუსთაველს ერთიმეორის მიყოლებით გამოჰყავს სხვადასხვა საზოგადოებრივი წრის აღაშინები.

იშვიათად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს ავთანდილის თავაზიანი გახუმრება. იგი მოდიქრებულია იმ მიზნით, რომ შექნას ახალი ფსიქიური განწყობა, მძიმე ფიქრები გადაუყაროს ავთანდილს გულიდან, გზა გაუხსნას სათუთ სულიერ ტონებს და ამით ემოციურად მოამზადოს უცნობი გმირების შეხვედრა.

გადაწყვიტა თუ არა ავთანდილმა გახუმრება ნადირობაში გართულ მეფესთან და ლაშქართან, მისი სულიერი განწყობილება მაშინვე შეიცვალა. თავაზიანმა ხუმრობამ სხვა გუნებაზე დააყენა „ზამთრის ფერ-ნაკლული ვარდი“. გამხიარულდა ავთანდილი და მისი მშვენება უმაღლეს მწვერვალზე ავიდა. ისეთი სიცოცხლისმიერი პოეტისათვის, როგორც რუსთაველია, სიხარულში მეტი ესთეტიკური მომხიბვლელობაა, ვიდრე სევდაში. რა კარგად არის გამოთქმული ეს აზრი 979 სტროფში:

გამხიარულდა; შვენება მის ყმისა ვთქვიმცა მე ვითა/
მისთა გამყრელთა დააზრობს, შემყრელთა დასწვავს შზე ვითა,
ნახვა მკვრეტელთა ახელებს, ტანი ლერწამობს რხვეითა.

გულმხიარული ავთანდილის დამატყვევებელი სიტურფე რაღაც ესთეტიკური ინფექციის ძალით მოედება ლაშქარს:

იგი რა ნახეს შესროლთა, სროლასა მოუშვებოდეს,
აღუა დაშალეს, მოვიდეს, მოხვებოდეს, ბნდებოდეს... (981, 1-2).

ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ იმის შესახებ, რომ ისეთი ღვთაებრივი მომხიბვლელობა არ შეიძლება მივაწეროთ მარტო არქიტექტონიკულ სილამაზეს, ტანისა და პირისახის ნაკვთებსა და პროპორციებს. რუსთაველის გმირების გარეგნობაში გამოსტყვივის მდიდარი სულიერი საძეარო; იგი აკეთილშობილებს მათი სახის გამომეტყველებას, მანერებს, სიტყვაპასუხს, თავაზიანობას.

უფრო მეტი: აღამიანი შეიძლება იყოს ესთეტიკურად მომხიბვლელი მარტო თავისი სულიერი თვისებებით, მაღალი ინტელექტუალური და მორალური იდეებით, ღრმა და ფაქიზი ემოციებით. რაღა გვეთქმის მაშინ, როცა ამასთან ერთად უნაკლოა მათი გარეგნობაც! რუსთაველის გმირები ხომ სწორედ ასეთ იდეალურ აღამიანებს წარმოადგენენ!

თუ როგორ ამშვენებს ადამიანს მეგობრული გრძნობა, ამის სურათებს მრავლად ვიპოვით ვეფხისტყაოსანში, კერძოდ ავთანდილისა და ფრიდონის შეხვედრაში.

რაინდებმა ერთი შეხედვით მონადირეს ერთმანეთის გული:

მოეხვიენეს ერთმანერთსა, უცხოობით არ დაჰრიდონ;
თვით უსახოდ ფრიდონს ყმა და მოეწონა ყმასა ფრიდონ.

(988, 1-2).

ასეთი იყო მათი პირველი შთაბეჭდილება. მაგრამ, როცა ავთანდილმა თავისი მოსვლის მიზანი აუწყა ფრიდონს, გული გადაუშალა და უთხრა:

მის ყმისა (ე. ი. ტარელის) ცეცხლი მედების, ვტირი ცრემლითა
ცხელითა;

შემებრალნეს და გაეშმაგდი, გაეხე გულითა ხელითა;
მომინდა მისთა წამალთა ძებნა ზღვითა და ხმელითა (1002, 1-3),

მაშინ მისმა დიადმა მეგობრულმა გრძნობამ განუზომლად აამაღლა იგი ყველას თვალში, რაღაც ზღაპრული მიმზიდველობა მიანიჭა მის მშვენიერებას. ეს მომენტი დახატული აქვს პოეტს ამაღლებული, პათეტიკური ფერებით, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ვეფხისტყაოსნის მხატვრული სტილისათვის:

აწ ფრიდონ იწვის სიტყვითა მის ყმისა ნაუბართა;
ორნივე სწორად მოთქმიდეს მოთქმითა საქებარითა,
გულ-ამოსკვნილნი გულითა ტირან ვერ-დამთმობართა,
მუნ ვარდსა წყლითა ცხელითა რწყვენ ტვერთა საგუბართა (1005)

ავთანდილისა და ფრიდონის ტირილს უერთდება ლაშქარი:

ლაშქართა შიგან შეიქმნა ხმა ტირილისა დიდისა,
ზოგთაგან ზოკა პირისა, ზოგთაგან სრევა რიდისა.

(1006,1-2).

ამ ფონზე ფრიდონის მოთქმა რაღაც გრანდიოზული პათეტიკური ხორალის შთაბეჭდილებას ტოვებს:

ფრიდონ მოთქვამს: „რა შეგასხა, ვერ-საქებო, ვერ-სათქმელო სმელთა მზეო, სამყაროსა მზისა ეტლთა გარდამსხმელო, მოახლეთა სალხინოო, სიცოცხლეო, სულთა მდგმელო, ცისა ეტლთა სინათლეო, დამწველო და დამანთქმელო რა მოგეშორევე მას აქათ სიცოცხლე მომძულევებია; თუცა შენ ჩემად არა გცალს, მე შენთვის მომსურევებია; შენ უჩემობა ლხინად გიჩნს, მე დია მიმპირევებია, ოხერ სიცოცხლე უშენოდ, სოფელი გამარმებია“

(1007 — 1008).

თუ ჩვენი თვალსაზრისით შევხედავთ ამ პათეტიკურ სცენას, უნდა ვადიაროფო, რომ იგი გამიზნულია იქითკენ, რათა ნათელი გახადოს მეგობრული გრძნობის ძალა ადამიანის ესთეტიკურ მომხიბვლელობაში. ფრიდონთან ავთანდილის გამგზავრების პირველ კადრებში წარმოდგენილია ესთეტიკური განცდების მთელი გამმა, მათი შეხვედრის მომენტში კი — ნამდვილი ესთეტიკური შპანუნგი. იგი მოულოდნელად იფეთქებს მას შემდეგ, რაც ავთანდილი გულს გადაუშლის ახლად გაცნობილ ფრიდონსა და მის ამაღას და აუწყებს მათ, რომ მულღაზანზარში იგი მოიყვანა მეგობრის დაუძლეველმა სიყვარულმა და მტკიცე გადაწყვეტილებამ მალამო დასდოს მის მწუხარებას. ამ წუთში ავთანდილი ავიდა მორალურ-ესთეტიკური იდეალის მწვერვალზე, მისი შინაგანი ცეცხლი თივის ზვინზე დაცემულ ნაპერწკალს დაემსგავსა, მეგობრული გრძნობის ღვთაებრივი ცეცხლი აანთო ფრიდონსა და მის მოყმეთა გულებში, კეთილშობილებისა და მშვენიერების შარაევანდელით შემოსა ყველანი და პოეტმაც მთელი ეს ამბავი ამაღლებული ესთეტიკური ექსტაზის სურათით გამოხატა. რუსთაველი თვითონ აძლევს ამ სურათს ესთეტიკურ კვალიფიკაციას. იგი ამბობს, რომ მეგობრის სიყვარულითა და თანაგრძნობით ატირებული ფრიდონის მოთქმა მშვენიერი იყო:

ფრიდონ თქვა ესე სიტყვანი მოთქმითა შვენიერითა.

(1009,1).

რატომ იყო იგი მშვენიერი?

ცხადია, იმიტომ რომ მეგობრული სიყვარული მართო მორალური კეთილშობილების ემოციები არ არის, არამედ უმძაფრესი ესთეტიკური ემოციაც.

ვეფხისტყაოსანში მრავალჯერ შევხვდებით ასეთ სტატიებსა და ტაეპებს. განსაკუთრებით შესანიშნავია 1373 სტროფი, სადაც პოეტი მიმართავს მხატვარს — ფერწერის ფუნჯი მიაშველოს სიტყვას, რომ უფრო პლასტიკურად გამოისახოს ძმადნაფიცთა მეგობრობის სიმშვენიერე:

აქა, მხატვარო, დახატე ძმად უმტკიცესად ძმობილნი,
იგი შიჯნურნი მნათობთა, სხვისა ვერვისგან სწრობილნი,
ორნივე გმირნი, მოყმენი, მამაცობისა ცნობილნი.

დასასრულ კიდევ ერთი მაგალითი მომდევნო კარიდან, სადაც ავთანდილი და ტარიელი გადამწყვეტი ბრძოლის წინ შეხვდებიან ფრიდონს მულღაზანზარის სამეფოში:

ფრიდონ ფიცხლად გარდაიჭრა, დავარდა და თაყვანი-სცა
ფინიცა გარდაუხდეს, მოეხვიენეს, აკოცისცა.
ფრიდონ ღმერთსა ხელ-აღპურობით უსაზომო მადლი მისცა,
დიდებულნი აკოცებდეს, იცნობდიან იგი ვისცა. (1381).

ამ გრანდიოზული მასიური სურათის ფონზე საუცხოო შთაბეჭდილებას ჰქმნის სამი ძმადნაფიცის პორტრეტი. მათი მეგობრობა მთელი პლასტიკური ანსამბლის ცენტრია და გამაერთიანებელი ძალა. რუსთაველი აქვე აძლევს მას ესთეტიკურ კვალიფიკაციას:

მგვანდა, თუცა შეყრილ იყვნეს ორნი მზენა
ერთი მთვარე,
ერთმანერთი დააშვენეს. გაემართნეს, იქცეს
გარე.

(1382,3-4).

გ. გმირობა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი

ვეფხისტყაოსანი საგმირო პოემაა. ჰეროიკული სურათები მისი საუკეთესო მხატვრული სცენებია. როგორც სიყვარულისა და მეგობრობის შემთხვევებში, ისე აქაც ჩვენი ამოცანა არ მოითხოვს ამ სურათების ყოველმხრივ გარჩევას. ჩვენთვის აუცილებელია მხოლოდ იმ ადგილების ანალიზი, სადაც გმირობის მორალურ-ესთეტიკური არსი გაცნობიერებულია თვითონ პოეტის მიერ. უამისოდ ჩვენ ვერ ავაგებდით რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციას. სიყვარულისა და მეგობრობის პრობლემათა განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ ვეფხისტყაოსნის მხატვრული მასალა საკმაო საფუძველს იძლევა ამ ამოცანის გადასაწყვეტად. იგივე უნდა ითქვას გმირობის შესახებაც. აქაც რუსთაველისთვის დამახასიათებელია ჰეროიკული ქცევისა და მთელი სცენების თეორიული გააზრება. იგი არა მარტო აგვიწერს გმირობას, არამედ აფასებს კიდევაც მას, აფასებს ხან თვითონ, ხან თავისი პერსონაჟების მეშვეობით.

რა არის გმირობა?

ვეფხისტყაოსნის სამი იდეალური მამაკაცი — ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი — დაჯილდოებული არიან რაღაც ზეადამიანური ძალ-ღონით. ასე, მაგალითად, ტარიელს ამბობს თავისთავზე, რომ იგი ჯერ კიდევ ხუთი წლისა იყო, როცა ლომს ისე უჭირველად კლავდა, როგორც ჩიტს (320,4; შეად. 328,4). ოდნავაც არაა სადავო, რომ ასეთი თავისთავად მოსაწონი ძალ-ღონე არ შეიძლება ჩაითვალოს გმირობის საზომად. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ქალის გმირობა საერთოდ ეჭვის ქვეშ უნდა დაგვეყენებინა, მაშინ ყოველი ჩია მამაკაცი უფრო გმირად მოგვეჩვენებოდა, ვიდრე ნესტან-დარეჯანი. ნამდვილად, გმირობა, უწინარეს ყოვლისა, ს უ ლ ი ე რ ი ე ნ ე რ გ ი ა ა და ეს კი შეიძლება ზოგჯერ ფიზიკურად სუსტ ადამიანს უფრო ახასიათებდეს, ვიდრე ფიზიკურად ძლიერს. აი როგორი იყო, მაგალითად, ქულიენ სორელი სტენდალის რომანიდან „წითელი და შავი“: „ეს იყო მორჩილი ტანის ჭაბუკი თვრამეტი-ცხრამეტი წლისა, შესახედავად სუსტი აგებულებისა. უსწორ-მასწორო, მაგრამ სათუ-

თი სახის ნაკვთებით და ოდნავ კეხიანი ცხვირით... ბავშვობიდანვე თანდაყოლილმა დაფიქრებულმა და ფერმკრთალმა სახემ მის მამას ის აზრი ჩააგონა, რომ ეს ყმაწვილი ვერ იცოცხლებს ან ოჯახს დააწვეება მძიმე ტვირთადო“. მაგრამ რა შინაგანი ენერგიით იყო დაჯილდოვებული გარეგნულად ესოდენ სუსტი ჰაბუკი! ზინ იფიქრებდა, რომ ეს ახალგაზრდა ქალწულებრივი სახე, ესოდენ ფერმკრთალი და უწყინარი, ჰფარავდა ჰაბუკის შეუღრეკელ გადაწყვეტილებას — სჯობს ათასჯერ სიკვდილის საფრთხეს შევებრძოლო, ვიდრე უარი ვთქვა ბედნიერების მოპოვებაზეო“¹².

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ძალიან შორსა ვართ იმ აზრიდან, რომ ვეფხისტყაოსნის გმირები გვერდში ამოვუყენოთ ქულიენ სორელს. მათი ეპოქები მრავალი საუკუნითაა დაშორებული ერთმანეთს. სასაცილო შთაბეჭდილებას დასტოვებდა ისეთი ფანტანია, რომელიც ტარიელს, ავთანდილსა და ფრიდონს წარმოგვიდგენდა არა გოლიათებად, არამედ სტენდალის გმირივით სუსტი გარეგნობის ადამიანებად. რუსთაველი თავისი ეპოქის წარმოდგენათა სიმალლეზე დგას, როცა იგი ფიზიკურ ძალ-ღონეზე მსჯელობს. იგი იყო ნამდვილი სპარტანელი, კუნთმაგარი სხეულის თაყვანისმცემელი და მებოტბე. ვეფხისტყაოსნის სამხედრო სცენებში ნათლად იგრძნობა ის აღტაცება, რომელსაც პოეტში იწვევს მისი გმირების რკინისებური მკლავის ძალა.

ეს ყველაფერი სწორია და უდავო, მაგრამ ვეფხისტყაოსანში აწერილი ჰეროიზმი მთლიანად მაინც არ დაიყვანება ფიზიკურ მონაცემებზე. რუსთაველისთვისაც გ მ ი რ ო ბ ა გ უ ლ ი ს ხ მ ო ბ ს, ჯ ე რ ე რ თ ი, ს უ ლ ი ე რ ე ნ ე რ გ ი ა ს და, მ ე ო რ ე, რ ა ც მ თ ა ვ ა რ ი ა, ზ ნ ე ო ბ რ ი ვ მ ი ზ ა ნ ს.

სულიერი ენერგიის, შინაგანი მხნეობის გარეშე ვერ განხორციელდება თუნდაც მცირე გმირული ქცევა, რა მაგარი კუნთებიც უნდა ჰქონდეს ადამიანს. სულის მხნეობა, რომელიც მკვეთრად აღიბეჭდება ხოლმე ადამიანის გარეგნობაზე, ყოველთვის დამატყვევებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი უნდა ჩაითვალოს სიტურფედ, სილამაზედ, ესთეტიკურ

ფენომენად. „რა ტურფა რამე მხნე არსა“ — ამბობს რუსთაველი ავთანდილზე და ეს შექებული სიმშვენიერე ფსიქიური ძალ-ღონისა თანაბრად ეკუთვნის როგორც „მათ სამთა გმირთა მნათობთა“, აგრეთვე ნესტან-დარეჯანსა და თინათინსაც.

საერთოდ სულის მხნეობის გარეშე წარმოუდგენელია დიდბუნებოვანი, ახოვანი სულის, რუსთაველის სიტყვით, „ბუნებანი“ ადამიანი. უეჭველია, ეს უნდა განსაზღვრავდეს იმას, რომ ბუნებაზიარობა და მხნეობა რუსთაველს მოქცეული აქვს ერთ კონტექსტში:

რა ესე ესმა ავთანდილს, ლალსა, ბუნება-ზიარსა,
აღგა და ლახტი აიღო, რა ტურფა რამე მხნე არსა!
(1109,1-2).

გმირობის აღიარება სულიერი ენერჯის, ე. ი. ნებისყოფის და არა კუნთური ძალ-ღონის აქტად ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მის დახასიათებას. ეს მხოლოდ იმის განსაზღვრაა, თუ სად არის იგი საძიებელი — ფიზიკური თუ ფსიქიური შემძლებლობის არეში. როგორც სიყვარული და მეგობრობა, ისე გმირობაც პიროვნების გარეთ მიმართულ აქტს წარმოადგენს და, მაშასადამე, მისი დახასიათება მისი ეთიკური და სოციალური მნიშვნელობის გაუთვალისწინებლად, სრულიად ამაოდ უნდა მივიჩნიოთ. გმირობა ეგოიზმის საპირისპირო ქცევაა, იგი მიმართულია არა სუბიექტური მოთხოვნების დაკმაყოფილებისაკენ, არამედ გარეშე პირის, ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ჯგუფის ან მთელი საზოგადოების, ერის, სამშობლოს საკეთილდღეოდ. არავის არ მოუვა აზრად გმირობად ჩათვალოს ისეთი სიმამაცე, რომელიც მიზნად სათნოებას კი არ ისახავს, არამედ ბოროტებას. ცხადია, რაც უფრო მნიშვნელოვანია გმირობის სოციალური და ეთიკური საფუძველი, მიი. უფრო ბრწყინვალე შარავანდედით იმოსება გმირი ხალხის თვალში. ასეთია, მაგალითად, პატრიოტული გმირობა, რომელიც უკვდავად რჩება ყველა ერის ისტორიაში; ასეთია ყოველგვარი სამართლიანობისათვის გაწეული გმირული ღვაწლი, რომელიც მუდამ სასახელო და მისაბამია ყველასათვის.

დავაკვირდეთ ვეფხისტყაოსანში გაშლილ ჰეროიკულ სურათებს, რომელთაც რუსთაველი მუდამ განსაკუთრებული გულისყურით და გატაცებით აღწერს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ მისი პერსონაჟების ყოველი გამირული ქცევა მიმართულია რაიმე ზნეობრივი მიზნისაკენ; ასეთი შეიძლება იყოს — სიყვარული, მეგობრობა, სამშობლოს კეთილდღეობა, სუსტის გაქოსარჩლება და სამართლიანობას აღდგენა. რუსთაველის გაგებით, გამირობად ჩაითვლება ისეთი მოქმედება, რომელშიაც ადამიანის მორალური წარმოდგენები და მისწრაფებები თავს იჩენენ უღარესად სრულყოფილი ფორმით.

ახლა გავარკვიოთ ჩვენი მთავარი საკითხი.

რუსთაველის აზრი შეგვიძლია ამთავითვე ჩამოვაყალიბოთ: ქეშმარიტი გამირობა, ე. ი. რაიმე ზნეობრივი მიზნისთვის ჩადენილი თავგანწირვა, გვეტყვის პოეტი, წარმოადგენს ესთეტიკურ ფენომენს და ხალხის თვალში ისევე იმოსება სილამაზის, მშვენიერების შარავანდედით, როგორც ზნეობრივად ამაღლებული სიყვარული და მეგობრობა.

სიყვარულისა და მეგობრობის მაგალითებზე ჩვენ ვნახეთ, რომ რუსთაველისთვის ადამიანური განცდისა და ქცევის ესთეტიკური ღირსება ემყარება ეთიკურს, ე. ი. მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც ზნეობრივია. არც ერთი ადამიანური მოვლენა არ გამოიწვევს ესთეტიკურ მოწონებას, არ ჩაითვლება ლამაზ განცდად ან ლამაზ საქციელად, თუ იგი არ აკმაყოფილებს ჩვენს მორალურ გრძნობებს. ამ მხრივ, რაც სიყვარულსა და მეგობრობაზე ითქვა, ის ითქმის გამირობაზედაც.

თუ დავაკვირდებით ვეფხისტყაოსნის ჰეროიკულ სცენებს, დავრწმუნდებით, რომ აქაც სიმამაცე და თავგანწირვა შეფასებულია ორი თვალსაზრისით, მორალური და ესთეტიკური თვალსაზრისით, ამასთან უკანასკნელი ემყარება პირველს, ე. ი. გამირობაც მშვენიერია მხოლოდ იმით, რომ იგი ზნეობრივია.

ავიღოთ ვეფხისტყაოსნის პირველი ჰეროიკული სცენა, ტა-

რიელის ლაშქრობა ხატაელების წინააღმდეგ, რომელიც მან ნესტან-დარეჯანის დავალებით მოიმოქმედა. მას საკმაოდ ვრცელი ადგილი აქვს დათმობილი პოემაში. იგი მთელი ცხრა თავის მანძილზე გრძელდება და ასოცამდე სტროფს მოიცავს.

სურათი იხსნება ნესტანის წერილით. იგი წარმოადგენს პოემის ჰეროიკულ ამბავთა დასაწყისს. უთუოდ საგული-სხმოა, რომ გმირობის ინიციატივა ეკუთვნის ქალს. ჩანს, იგი არ ყოფილა მამაკაცის პრივილეგია. გმირობა საყოველთაო ზნეობრივი მოვალეობაა, რომელსაც საზოგადოება მოითხოვს თავისი ყოველი წევრისაგან. საინტერესოა წერილში გამო-თქმული აზრი. რუსთაველის შეხედულებით სიყვარულს შეე-ფერება და დაამშვენებს არა ცუდუბრალო ვაება, არა „ბე-დითი ბნედა“ და „ხელქმნილობა“, არამედ გმირობა. შესაფე-რი შემთხვევაც თავისთავად ხელში ეძლევა ტარიელს. სახა-რაჯო ხატაეთი თავხედურად ეურჩება ინდოეთს. „აწ მათნი ჯავრნი ჩვენზედა ჩვენგან არ დასათმონია!“ (377,4). ამიტომ ნესტანი ავალებს ტარიელს: „წა, შეები ხატაელთა, თავი კარ-გად გამაჩვენეო“ (379,2).

ნესტანის წერილმა სრულიად გარდაქმნა ტარიელი. იგი ომის სამზადისს შეუდგა. მაგრამ წერილიდან პირდაპირ ბრძო-ლაზე გადასვლა შესაფერისი იქნებოდა სათავგადასავლო ნა-წარმოებისათვის და არა ისეთი რეალისტური ფსიქოლოგი-ური რომანისათვის, როგორცაა ვეფხისტყაოსანი. სამხედ-რო ექსპედიციამდე საკმაოდ დრო გადის იმისათვის, რომ იგი სათანადოდ მომზადდეს როგორც მორალურად, ისე დიპლო-მატიურად. ამიტომ წერილისა და თვითონ ლაშქრობის შუა-ლედში მოქცეულია ორი, თავისი ხასიათით ერთიმეორი-სადმი კონტრასტული მოტივი. ერთია — ეპოქისა და გარე-მოების შესაფერი ტონით შედგენილი ნოტების გაცვლა ხა-ტაეთთან, მეორეა — ნესტანისა და ტარიელის სატრფიალო ლირიკა, გრძნობების ურთიერთგაზიარება და ფიცი ერთგუ-ლებაზე. დიპლომატიური მიმოწერის მკაცრ ფონზე განსა-კუთრებით გვხიბლავენ პირველი სიყვარულის ყვავილები. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ სწორედ ამგვარ სიყვარულს ძალუძს ისეთი თავგანწირული გმირობის შთაგონება, რომელსაც

მომდევნო სტროფებში დიდი გატაცებით გადაგვიშლის რუსთაველი.

თუ ჩვენი პრობლემის პრიზმიდან შევხედავთ თვითონ ლაშქრობის სურათს, დავინახავთ, რა შორსაა გაწეული პოეტური ინტერესის საზღვრები. რუსთაველის ამოცანა როდი ამოიწურება მარტოოდენ იმით, რომ დავვისურათოს ტარიელის სამხედრო ნიჭი, მისი სტრატეგიული და ტაქტიკური უპირატესობა, გამჭირახობა და მკლავის ძალა. რუსთაველისთვის ასეთივე მნიშვნელობა აქვს ლ ა შ ქ რ ო ბ ი ს მ ო რ ა ლ უ რ - ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ს ი დ ი ა დ ე ს . მან უნდა გვაჩვენოს, რომ ტარიელის მოქმედებას აქვს, ჯერ ერთი, ზნეობრივი მიზანი, და მეორე — რომ მისი გმირობა ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რადგან დაყრდნობილია ეთიკურ საფუძველზე და მიმართულია ეთიკური მიზნისაკენ.

ვნახოთ როგორაა ეს წარმოდგენილი ამ სცენაში.

ყურადღებას იქცევს, უწინარეს ყოვლისა, ხატავლთა ვერაგობის ამბავი, რომელიც წინ უსწრებს ბრძოლის სურათს. რამაზის განზრახვაა, ცბიერებით მოიგოს ომი. შეიტყუოს ტარიელი, ღალატით მოაკვლევინოს იგი და მერე ადვილად გაუსწოროს ანგარიში უმეტაურო ლაშქარს. მან სამჯერ მიუგზავნა მოციქულები ტარიელს, რომელმაც ისე მიიღო მეფის დანაბარები სიტყვა, როგორც ეს შეეფერებოდა მის რაინდულ რწმენას. რამაზი შენდობას თხოულობდა და ულაშქროდ ეპატიებოდა ტარიელს ხატაეთში: ჩვენ ქვეყნის მოურბევლად ჩაგაბარებთ თავს, შვილებს, ციხე-ქალაქებს და საქონელსაო. ტარიელმა ვაზირების რჩევას დაუჯერა და გადაწყვიტა ყოველ შემთხვევისათვის სამასი საუკეთესო მოყმე მაინც წაეყვანა თან ფარულად. მაგრამ შეიძლება ეს სიფრთხილაც უშედეგო აღმოჩენილიყო, რომ რამაზის ვერაგული განზრახვა არ გაეცა მის ერთ-ერთ კაცს, სარიდანის განაზარდს, რომელიც მესამედ მოგზავნილ მოციქულებს მოჰყვა. ახლა კი გამოაშკარავდა, რომ რამაზი ღალატს ამზადებდა:

მეფე ცოტათ მოგეგებვის, ვის მკვრეტნი ვერ გელევიან;
მაღვით ჩაიცმენ აბჯარსა, მიენლო, მით გეტენვიან;

კვამლსა შეიქმენ ლაშქარნი, ყოველგნით მოგებევიან.
რა ერთსა გცემდენ ათასნი, ეგრეცა მოგერევიან. (435).

ადვილი მისახვედრია, რომ ხატაელთა ვერაგობის მთელ ამ ამბავს შინაგანად ერთი მიზანი აქვს: მეტი ზნეობრივი ძალა მიანიჭოს ტარიელის ლაშქრობას, გაამართლოს მისი სამხედრო ექსპედიციის სიმკაცრე.

ტარიელის მაღალ ზნეობრივ თვისებებს ამქლავნებს ლაშქრობის ფინალიც. როგორც ვიცით, გამარჯვებულმა ტარიელმა ფეოდალური ეპოქისათვის სრულიად უჩვეულო შემწუნარებლობა გამოიჩინა. მან დასაჯა მხოლოდ მოღალატენი, მაგრამ უბრალო ხალხისთვის და მათი საცხოვრებლისთვის ხელი არ უხლია. „ქვეყანა ჩავსხი, ეუბრძანე, — ამბობს ტარიელი, — იყენით თქვენ უკრძალაუად, მზემან არ დაგწვენ, იცოდით, დაგყარენ გაუგვალაუად“ (459,3-4). ცხადია, ვერაგი და სულმდაბალი მტრის ფონზე ტარიელის ლმობიერება ბევრს იგებს თავის ჰუმანიურობაში.

ამრიგად, სამხედრო ექსპედიციის მზადებისა და შესრულების მთელ მანძილზე პოეტი მკაცრად იცავს ზნეობრივი მოვალეობის სიწმინდეს, რაც საფუძველს გვაძლევს ტარიელის ქცევა ჩავთვალოთ გმირობად. ცხადია, მით უფრო ამაღლებული ესთეტიკური შთაბეჭდილება უნდა დატოვოს მან ჩვენზე. ნამდვილად ეს ასეც არის.

ვნახოთ, როგორაა გაცნობიერებული პოემაში ეს მომენტიც.

ტარიელის საარაკო სამხედრო სიმამაცე აწერილია ისეთი პოეტური გატაცებით, რომ არავითარ ეჭვს არ ტოვებს რუსთაველის ნაგულეებში — გაგრძნობინოს ბრძოლისა და ვაჟკაცობის მომხიბვლელობა.

მოვიყვანოთ ეს სტროფები:

შუბი ვსთხოვე, ხელი ჩაეყავ მუზარადის დასარქმელად;
საომარად ატეხილი ვიყავ მათად გამტეხელად;
ერთსა წავსწვდი უტევანსა, წავგრძელდი და წავე გრძელად.
მათ ურიცხვი რაზმი ეწყო, წყნარად დგეს და აუშლელად.

ახლოს მივე, შემომხედეს, „შმაგაო“, ესე თქვესა.

მუნ მივპართე მკლავ-მაგარმან, საღ უფროსი ჯარი დგესა;

კაცს შუბი ვჰკარ, ცხენი დავეც, მართ ორნივე მიჰხდეს მზესა,
შუბი გატყდა, ხელი ჩავეყავ, ვაქებ, ხრმალო, ვინცა გლესა!

შიგან ასრე გავერივე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი,
კაცი კაცსა შემოვსტყორცი, ცხენ-კაცისა დავდგი გორი;
კაცი, ჩემგან განატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანაჯორი,
ერთობ სრულად ამოვწყვიდე, წინა კერძო რაზმი ორი. (445 — 447).

საყურადღებოა ამ სურათის სტილი. იგი ტიპიურია ვეფხისტყაოსნის ანალოგიური ადგილებისათვის. საყურადღებოა განსაკუთრებით ერთი რამ: ს ი ც ი ლ ი ს მ ო ნ ა წ ი ლ ე ო ბ ა მ ა ს შ ი. რუსთაველს უყვარს და ემარჯვება ასეთ შემთხვევებში ისეთი მძლავრი საბრძოლო იარაღის გამოყენება, როგორც სიცლია, რომელიც შუბზე ნაკლებ როდი ანადგურებს მტერს. „შიგან ასრე გავერივე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი“, „კაცი, ჩემგან განატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანაჯორი“, „ცხენსა კაცი გაკვეთილი მანდიკურად გარდავჰკიდი“, — ყველაფერი ეს თავზარდამცემი ირონიის ნიშანში გარტყმული ისრებია.

დასრულდა ბრძოლა და ახლა პოეტის წინაშე ერთი ამოცანა დადგას: ეს თეტიკური კუთხიდან შემოატრიპლოს ამბავი და გვითხრას, როგორ დაამშვენა გმირობამ მისი საყვარელი ტარიელი.

ომგადახდილი ქაბუკი ინდოეთში დაბრუნდა.

გმირობის მორალურ-ესთეტიკურ შეფასებას რუსთაველი ავალებს ჯერ ფარსადან მეფეს:

ომით მოსრული ტარიელსა ჰკვრეტ ლადსასურველია,
მან განანათლოს მჰკვრეტელთა გული, რაზომცა
ბნელია. (475, 2-3).

ტარიელი შედის სატახტო ქალაქში, ომგადახდილის ესთეტიკურ მომხიბვლელობაზე ახლა სიტყვა ეძლევა უკვე ხალხს:

ჩემთა მჰკვრეტელთა მოეცვა ქალაქი, შუკა და ბანი;
ო მ-გარდახდილსა მშვენო დეს მე ვინიანი კაბანი;
ფერმიხდილ-გვარად ვშვენო დი ვარდი, ცრემლითა
ნაბანია,
ვინცა მიჰკვრეტ დის, ბნდებო დის, — მართლად არს, არ
კატაბანი. (478).

რადენი რომე შემოვნეს ქალაქსა ხატაელთასა,
იგი მეხვივნეს, მშვენოდეს, ვახელეზ გულსა ხელთასა.
(479, 1-2).

ომგადახდილი გმირის მშვენება გადაედო ყველას. ამაცობს ნესტანი. ეს გამარჯვება ხომ მისი პირდაპირი მითითებით იქნა მოპოვებული! ტარიელის უბადლო სიმამაცემ ესთეტიკური ბრწყინვალეობით შემოსა ისიც:

მას მზესა ტანსა ემოსნეს ნარინჯის-ფერნი ჯუბანი,
ზურგით უთქს ჯარი ხადუმთა, დას-დასად, უბან-უბანი;
სრულად ნათლითა აევსო სახლი, შუკა და უბანი,
მუნ ვარდსა შუა შვენოდეს ძოწ-მარგალიტნი
ტყუბანი. (480).

რამდენიმე სტროფის ქვევით ფარსადანისა და დედოფლის ბაგით რუსთაველი კიდევ ერთხელ გამოსთქვამს ესთეტიკურ აღტაცებას ომგადახდილი ტარიელის სამხედრო ჩაცმულობით:

აწ თუცა გმართებს შემოსვა, ვით მორკმით მოგივლენიან,
არ შეგშოსთ, მაგა კაბათა არ ავხდით: ტურფად გშენიან.
(486, 1-2).

ტარიელის პირველი ლაშქრობა ხატაეთში ნესტანის წერილით დაიწყო და რუსთაველი მას ამთავრებს ნესტანის წერილითვე. ამბავის დასასრული ლოგიკურად უბრუნდება თავის დასაწყისს, ვინაიდან სავსებით ბუნებრივია, რომ ომგადახდილი ტარიელის მორალურ-ესთეტიკური მომზიბვლელობა უნდა დაადასტუროს მან, ვისაც პოეტმა მისი სიაღვრის ინიციატივა დააკისრა. ტარიელმა ასე გააცნო ავთანდილს ამ წერილის შინაარსი:

ეწრა: „ვნახე სიტურფე წყალჯავარისა შენისა.
ომგადახდილი მშვენოდი, შენატევები
ცხენისა. (493, 2-3).

როგორც ვხედავთ, ნესტანის პირადი აზრი სავსებით იდენტურია იმ საერთო შთაბეჭდილებისა, რომელსაც ზევით გავეცანით.

ასეთია ინდო-ხატაელთა პირველი ომის მორალურ-ესთეტიკური ასპექტი.

საჭიროა აღინიშნოს მხოლოდ ერთი რამ.

შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს აქ იმ გარემოებამ, რომ ჩვენი დროის პოლიტიკური და მორალური თვალსაზრისით ტარიელის პირველ ლაშქრობას ხატაეთში არავითარი გამართლება არა აქვს. ინდოეთ-ხატაეთის პირველი ომი წმინდა ფეოდალური ომია და ამ მხრივ რუსთაველი რეალისტურად გვიხატავს პოემაში იმას, რაც იყო და რაც არ შეიძლება არ ყოფილიყო. მაგრამ როგორც უნდა იყოს ამ ომის სოციალურ-პოლიტიკური არსი, ეს არ ხსნის ჩვენს თეზისს გმირობის მორალურ-ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე. ცხადია, ეს უკანასკნელი ძალაში რჩება მაშინაც, როცა შეიძლება ჩვენი წარმოდგენები სამართლიან და უსამართლო ომებზე, ე. ი. ძალაში რჩება ის დებულება, რომ გმირობად ჩაითვლება მხოლოდ ზნეობრივი მიზნისკენ მიმართული ქცევა და მეორეც ის, რომ სწორედ ასეთი სიმამაცე, ასეთი გამბედაობა და უშიშრობა იმსახურებენ ესთეტიკურ მოწონებას და აღტაცებას.

ავიღოთ მეორე მაგალითი, ავთანდილის ბრძოლა მეკობრეებთან.

როგორ მოგვაგონებს მისი აღწერა ტარიელის ლაშქრობას ხატაეთში! თავგზადაბნეულ ავაზაკებს ავთანდილი ლეწავს რკინის კეტითა და ძელით, რუსთაველი კი — ირონიის ისრებით:

მათ ლაშქართა გულ-უშიშრად ასრე ჰხოცდა, ვითა თხასა;
ზოგნი ნავსა შეანარცხის, ზოგსა ჰყრიდა შიგან ზღვასა;
ერთმანერთსა შემოსტყორცის, რეა ცხრასა და ცხრა ჰყრის რვასა;
დაკოდილნი მკვდართა შუა იმაღვიან, მალევენ ხმასა. (1044).

როგორც ინდო-ხატაელთა პირველ ომში, ისე აქაც დამარცხებულზე დაცინვას ორი მიზანი აქვს: ერთი მხრივ, იგი ამდაბლებს გაამაყებულ მოწინააღმდეგეს, მეორე მხრივ, დიდებით მოსავს სიმართლისათვის მებრძოლ ვაჟკაცობას!

დასრულდა ბრძოლა... „გაუმარჯვედა ომი მათი, ვითა სწაღდა მისა გულსა“ (1045, 1). ტარიელის მსგავსად აეთან- დილმაც რაინდული ღმობიერება გამოიჩინა:

არ დახოცნა, დაიმონნა, დარჩომოდა რაცა წყლულსა,
მართლად იტყვის მოციქული: „შიში შეიქმს სიყვარულსა“.
(1045, 3-4).

ახლა პოეტის წინაშე ისევ ერთი ამოცანაა დგას: ეს თე- ტიკური ასპექტიდან შემოატრილოს ამბა- ვი და ომგადახდის მშვენიერებაზე გვი- თხრას სიტყვა: გამარჯვებულ აეთანდილს მოქარავენე- ებმა დიდი ქება შეასხეს; რუსთაველი თავის მხრივ დასძენს:

ეთანდილის მაქებლად ათასიმცა ენა ენდა;
ვერცა მათ თქვეს, ნაომრომა როგორ ტურფად
დაუშვენიდა!
(1048, 1-2).

მომღევენო სტროფი ამ ტაეების გაშლას და ვრცელ ვა- რიაციას წარმოადგენს:

შოეგებნეს, აკოეზდეს თავსა, პირსა, ფერხთა, ხელსა;
ჰკადრეს ქება უსაზომო მას ტურფასა საქებელსა:
— მისი ქვერეტა გააშმაგებს კაცსა ბრძენსა,
ვითა ხელსა... (1049, 1-3).

ვერავ მტერზე გამარჯვება საამურია არა მარტო მორა- ლურად, არამედ ესთეტიკურადაც. რუსთაველის აზ- რით, სამართლიან ბრძოლაში გაღებულისი- სხლიც კი მშვენიერია სანახავად:

ამოა, კარგსა მოყმესა რა ომი გაჰმარჯვებოდეს,
ამხანაგთათვის ეჯობნოს, ვინცა მას თანა ჰხლებოდეს.
მიულოციდენ, აქებდენ, მათ აგრე მყოფთა სწებოდეს,
ჰშვენიოდეს დაკოდისობა, ცოტაი რამე ჰვნებოდეს. (1052).

თუ დავაკვირდებით ვეფხისტყაოსანში აღწერილ საბრძო- ლო სცენებს, დაღრწმუნდებით, რომ მათი სტილი, წერის მანე- რა, ტონი და საღებავები ყველგან ისეთია, როგორიც მოტა-

ნილ მაგალითებში ვნახეთ. მათი დამახასიათებელია, ერთი მხრივ, გმირის თავმომწონება, რომელსაც საფუძვლად უდევს არა მარტო ფიზიკური ძალ-ღონის, არამედ, პირველ რიგში, ზნეობრივი უპირატესობის შეგნება, მეორე მხრივ, გესლიანი ირონია, რომელიც მიმართულია ბოროტების დასაცავად ამდგარი, მაგრამ უსუსური, ჯაბანი მტრის წინააღმდეგ. დაასრულებს თუ არა პოეტი თხრობის ამ ეტაპს, მერე იგი უსათუოდ ესთეტიკური კუთხიდან შეხედავს გამარჯვებულ გმირს და აუცილებლად გვეტყვის, როგორ დაამშვენა იგი ზნეობრივმა სისპეტაკემ და სიმამაცემ. გმირის მომხიბვლელობა მუდამ უმაღლესი და უბადლოა.

გმირობის გრანდიოზული ესთეტიკური სანახაობა გადაიშლება მკითხველთა თვალწინ პოემის პათეტიკურ ფინალში. აქ რუსთაველის სიტყვა აღწევს დიდი სიმფონისტების ემოციურ მწვერვალებს და ელერადობას.

ფინალი თავიდანვე იწყება მძლედ და საზეიმოდ (მისი დასაწყისი უნდა ვივარაუდოთ იმ მომენტიდან, როცა მეგობრები შეთანხმდნენ სტრატეგიულ და ტაქტიკურ საკითხებში: „დასკვნეს იგი თათბირი ტარიას განაზრახები“... 1408,2). შემდგომი მოვლენები განსაცვიფრებელი სისწრაფით ვითარდებიან. ინდო-ხატაელთა პირველ ომთან შედარებით ქაჯეთის ციხის დამხობას მცირე მანძილი უკავია. აქ ნათლად იკრძნობა პოეტის ნაგულვები — შექმნას ელვისებური გამარჯვების შთაბეჭდილება. უნდა ითქვას, რომ იგი შესანიშნავად აღწევს ამ მიზანს მოკვეთილი, ენერგიული ფრაზებით და სწრაფი, დინამიური თხრობით.

ვაეკაცური ბრძოლა მთავრდება საუცხოო ესთეტიკური აპოთეოზით:

ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა,
მუზარადი მოეხადა, ჰშვენის აკრვა თმასა ლელსა,
მკერდი მკერდსა შეეწება, გარდაეკლო ყელი ყელსა. (1420,2-4).



როდესაც ვეფხისტყაოსანში დასურათებული გმირობის შესახებ ვლაპარაკობთ, შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს პოემის არც ისე იშვიათი ადგილები, სადაც ტარიელი, ავთანდი-

ლი და ფრიდონი ცრემლებად იფრქვევიან და ხმამალა მოს-
თქვამენ. სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება ნესტანის ცრემ-
ლები ცხოვრების ტრაგიკულ წუთებში. უცნაურიც კი იქნე-
ბოდა, რომ იგი არასოდეს არ გვენახა ატირებული და ეს, მი-
უხედავად იმისა, რომ თავისი გულუშიშრობით და შინაგანი
სიმტკიცით იგი სამართლიანად არის შედარებული ვეფხვთან.
გასაგებია თინათინის ცრემლებიც გახელმწიფების ზეიმზე
(„ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰხრის ყორნისა ბოლო
ფრთათა“). აქ ცრემლი მისი ბუნებრივი მღელვარების შედე-
გია. საერთოდ, ჩვენ ადვილად ვურიგდებით ქალის ცრემლს,
როცა ის გამოწვეულია ბუნებრივი შინაგანი მღელვარებით.
ჩვენ გვეჩოთირება მხოლოდ გოლიათი ვაჟკაცების ტირილი
და ვაება. გვებადება კითხვა: როგორ შევანამოთ ერთიმეო-
რესთან მათი ცრემლი, სიმამაცე და სულის სიდიადე? უნდა
ითქვას, რომ ეს მუდამ აფიქრებდა და აფიქრებს რუსთავე-
ლის თაყვანისმცემლებს.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟკაცის
ცრემლი მარტო ვეფხისტყაოსნის გმირთა დამახასიათებელი
როდია. მას შევხვდებით როგორც ანტიკური საბერძნეთისა
და რომის, ისე ძველი აღმოსავლეთისა და შუა საუკუნეების
დასავლეთ-ევროპულ ეპოსში. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ეს
საკითხი დიდი ხანია, რაც მსოფლიო ლიტერატურულ-კრიტი-
კული აზროვნების ყურადღების საგანი გახდა. დასავლეთ ევრო-
პაში მას პირველად შეეხო კლასიციზტური ესთეტიკის
ფუძემდებელი ბუალო. მისი აზრით, ეპიური გმირი უნდა
იყოს ბუნებრივი, ბუნებაში კი ადამიანის ხასიათი მუდამ
რთულია. მაშასადამე, არ შეიძლება მხატვრულ ნაწარმოებში
ხელოვანმა შექმნას გმირის ისეთი სახე, რომელიც დაჯილდო-
ებული იქნება მხოლოდ ამადლებული თვისებებით. ეს იქნე-
ბოდა ხასიათის სიყალბე. ადამიანს უთუოდ რაღაც უარყო-
ფითი ნიშნები, რაღაც სისუსტეც უნდა ახასიათებდეს. ტირი-
ლი ყველაზე ადამიანური სისუსტეა, ამიტომაც ანიკებს იგი
გმირის ხასიათს ბუნებრივობას და სიმართლის გრძნობას.
აი როგორაა ეს აზრი გამოთქმული ბუალოს ტრაქტატში
„L'art poetique“ (თავი II):

A

გმირის ხასიათს სულდილობა ამშვენებს მხოლოდ,
მაგრამ სისუსტე თუ არ ახლავს, იგი ყალბია.
ჩვენ ყველას გვხიბლავს აქილევსი მრისხანე ვნებით,
მაგრამ მე მიყვარს უფრო მეტად, როცა ის ტირის.

ქართულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ აზროვნებაში ამ სა-
კითხს შეეხო ილია ჭავჭავაძე. ილიას აზრით, ვაჟკაცობა და
ცრემლი სრულიადაც არ არიან შეუთავსებელნი, როგორც ეს
ზოგიერთებს ჰგონიათ. ადამიანს პირუტყვისაგან მხოლოდ
ცრემლი განასხვავებს და, მაშასადამე, რატომ უნდა მივიჩნიოთ
ვაჟკაცისათვის შეუფერებლად ის, რაც ყველაზე ადამიანურია:

ვაჟკაცთ ცრემლსა რად უძრახვენ
რკინაც სტყდება, როს სცემს გრდემლა...
კაცთ და პირუტყვთ გასარჩევად
ღმერთმა შექმნა მარტო ცრემლი.

(„ღამაკვირი“, VIII, 1886).

ჩვენი საკითხი ვრცლად განიხილა ლესინგმა თავის ტრაჟე-
დიატში „ლაოკოონი“.

ჩვენ მოვიყვანთ ვრცელ ამონაწერებს ლესინგის განსჯი-
დან, რომელიც, ჩვენის აზრით, უშეცდომოდ შეიძლება გავავრ-
ცელოთ ვეფხისტყაოსანზედაც.

ლესინგი ურთიერთისაგან ანსხვავებს გმირობის ორ სა-
ხეობას. ერთი მათგანის ტიპიურ ნიმუშად იგი თვლის ჩრდი-
ლო-გერმანულ, მეორის ტიპიურ ნიმუშად — ძველბერძნულ
ჰეროიზმს. „ჩვენი წინაპრები, — წერს ლესინგი, — ბარბარო-
სები იყვნენ. გძულდეს ყოველგვარი ტკივილი, უშიშრად უტ-
ქირო თვალებში სიკვდილს, მოვკვდე ტუჩებზე ღიმილით გვე-
ლის ნაკბენისაგან, ცრემლი არ ჩამოაგდო არც საკუთარი
ცოდებების, არც უსაყვარლესი მეგობრის დაკარგვის გამო —
ასეთია ძველი ჩრდილოური ჰეროიზმის ნიშნები.

„ასეთი არ იყო ბერძენი! ის იყო გრძნობიერი და მან იცო-
და შიში; იგი ამქლავნებდა თავის ტანჯვასაც და თავის მწუ-
ხარებასაც; მას არ სცხვენოდა არავითარი ადამიანური სისუს-
ტისა, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ შეეძლო შეეჩერებინა

იგი ღირსების და მოვალეობის შესრულების წინაშე. ბერძენის ჰეროიზმი — ეს არის კაეში ჩამალული ნაპერწკლები, რომელნიც სთვლემენ უმოქმედობაში და ცივად ინახავენ ქვას იქამდე, ვიდრე მათ რაიმე გარეშე ძალა არ გამოაფხიზლებს. ბარბაროსის ჰეროიზმი — ეს არის მოგიზგიზე შთანთქმელი ცეცხლის ალი, რომელიც შეუწყვეტლივ გიზგიზებს და სპობს ან, ყოველ შემთხვევაში, ასუსტებს მის სულში ყოველივე სიკეთისადმი მიდრეკილებას. როდესაც ჰომეროსს ბრძოლაში გაჰყავს ტროელები ველური ყიფინით, ბერძნები კი — სრულიად დადუმებულნი, კომენტატორები სავსებით სამართლიანად შენიშნავენ, რომ ამით მას სურდა ეჩვენებინა პირველნი ბარბაროსებად, მეორენი კი — ცივილიზებულ ხალხად. მე მაკვირვებს ოლონდ, რომ მათ ვერ შენიშნეს მეორე ალაგას ასეთივე დამახასიათებელი დაპირისპირება. მოწინააღმდეგე ჯარებმა დროებითი ზავი შეჰკრეს; ისინი შესდგომიან დახოცილთა ცხედრების დაწვას, რასაც ორივე მხრივ ცხარე ცრემლს აღვრევიანებს ყველას, მაგრამ პირამე ტირილს უკრძალავს თავის ტროელებს, და უკრძალავს, როგორც დასიე ამბობს, იმიტომ რომ მეტისმეტად არ აუჩვილდეთ გული და ხვალ ნაკლები სიმამაცით არ ჩაებან ომში. კეთილი! მაგრამ მე ვსვამ კითხვას: რატომ ზრუნავს ამაზე მხოლოდ პირამე? რატომ ავამეყნონიც არ უბრძანებს ამასვე თავის ბერძნებს? პოეტის ნაგულვები აქ უფრო ღრმად არის ჩაფლული: მას სურს გვაჩვენოს, რომ მხოლოდ ცივილიზებულ ბერძენს შეუძლია იტიროს და იმავე დროს სიმამაცე შეინარჩუნოს, მაშინ როდესაც უხეშმა ტროელმა იმისათვის, რომ სიმამაცე გამოამეკლავნოს, ჯერ გულში უნდა ჩაიკლას ყოველივე ადამიანური. „საყვარელ მკვდართა დატირება მე სულაც არ მძულს“, — ათქმევიანებს პოეტი მეორე ალაგას ბრძენი ნესტორის გონიერ შვილს.

არ შეგვცდებით, თუ ვიტყვით, რომ რუსთაველის რაინდი გმირები ამ შემთხვევაში შეგვიძლია გვერდში ამოვუყენოთ ჰომეროსის ცივილიზებულ ბერძნებს. თავის უმაღლეს ჰეროიზმში ისინიც ინარჩუნებენ უბრალო ადამიანის ყველა სისუსტეს, მაგრამ არც ერთი ამ უკანასკნელთაგანი არ სპობს და

არ ანელებს მათ სულში არც მოვალეობის, არც ღირსების გრძნობას.

ჰომეროსის ღმერთებისა და გმირების მსგავსად ვერც რუსთაველის რაინდები ჰფარავენ ფიზიკურ ტკივილს. გავიხსენოთ, როგორ ყიოდა და იგინებოდა ბიძაშვილებისაგან დაკოდილი ფრიდონი:

ზახილი მესმა. შევხედენ, მოყმე ამაყად ყიოდა,
შემოირბევდა ზღვის პირ-პირ, მას თურე წყლული სტკიოდა;
ხრმლისა ნატეხი დასერილი აქვს, სისხლი ჩამოსდიოდა,
მტერთა ექაღდა, წყრებოდა, იგინებოდა, ჩიოდა. (593).

„ყვირილი — ხორციელი ტკივილის ბუნებრივი გამოხატულებაა. — ამბობს ლესინგი. — ჰომეროსის დაჭრილი გმირები ხშირად ყვირილით ეცემიან მიწაზე. დაჭრილი ვენერა ხმამაღლა წამოიკივლებს იმიტომ კი არა, რომ ამ კივილით პოეტს სურდა ეჩვენებინა სიყვარულის ქალღმერთის სინაზე, არამედ უფრო იმიტომ, რომ ხარკი გადაეხადა ტანჯული ბუნებისათვის. თვითონ მარსიც კი, როცა თავის სხეულში დიომიდეს ლახვარი იგრძნო, ისე საზარლად ყვირის, რომ ორივე ჯარი შედრკება, თითქოს ერთბაშად ათიათასმა გამძვინვარებულმა მხედარმა შეჰყვირაო. როგორც უნდა ცდილობდეს ჰომეროსი ადამიანებზე მაღლა დააყენოს თავისი გმირები, ისინი მაინც მუდამ ერთგულნი რჩებიან ადამიანური ბუნებისა, თუ საქმე ეხება ტკივილისა და ტანჯვის შეგრძნებებს და ამ გრძნობათა გამოხატვას ყვირილით, ცრემლებით ან გინებით. თავისი მოქმედებით ისინი მაღალი რიგის არსებანი არიან, თავისი შეგრძნებებით კი — ადამიანები.“

„ყვირილი ფიზიკური ტკივილის შეგრძნებისას, განსაკუთრებით ძველბერძნული შეხედულებებით, შესათავსებელია სულის სიდიადესთან“¹³.

როცა ამ თვალსაზრისით ვუკვირდებით ვეფხისტყაოსნის გმირებს, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ლესინგის მოსაზრებანი არც დამატებას საჭიროებენ, არც განმარტებას. ჩვენი საკითხი გადაჭრილად უნდა ჩაითვალოს ამ მოსაზრებათა შუქზე.

დ. პიროვნების ჰარმონიულობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი

პიროვნების ჰარმონიულობა ეკუთვნის რუსთველოლოგიის იმ საკითხთა რიცხვს, რომელთა კონსტატაციაში მკვლევართა შორის უგამონაკლისო თანხმობა არსებობს. ყველა იმ აზრისაა, რომ ადამიანობის იდეალში რუსთაველი გულისხმობდა პიროვნების ჰარმონიულობას. მიუხედავად ამისა, არავის არ შეუძლია თქვას, რომ ეს ცნება სათანადოდ გარკვეული და დასაბუთებული იყოს ვეფხისტყაოსნის მონაცემებით.

ჩვენი ამოცანის ფარგლებში ამ ცნების განმარტებისთვის საჭიროდ მიგვაჩნია რამდენიმე მოსაზრების გამოთქმა.

ადამიანის ჰარმონიულობა რუსთაველისთვის წარმოადგენს პირველ რიგში ფსიქო-ფიზიკურ ცნებას. პროლოგის 23 სტროფში, სადაც ჩამოყალიბებულია ქართველი რაინდის პორტრეტი, გამოთქმულია ის აზრი, რომ ადამიანს „ჰმართებს“ როგორც „თვალად სიტურფე“, ისე სულის სიტურფე (სიბრძნე, ენა, გონება). „ვისცა ეს სრულად არა სჭირს“, ის ვერ ჩაითვლება სრულფასოვან პიროვნებად.

ვეფხისტყაოსანი, როგორც დავრწმუნდით ზევით, ფსიქოლოგიური რომანია, იგი თვალწინ გვიშლის ადამიანის შინაგანი ცხოვრების სურათს და არა გარეგანი პერიპეტეიების ამბავს. ჰარმონიულობის საკითხშიც რუსთაველის მთავარი ყურადღება მიპყრობილია ამ ცნების ფსიქიური შინაარსის გარკვევისაკენ. ეს გარემოება მარტო იმით კი არ აიხსნება, რომ სულის აღზრდა სხეულის აღზრდაზე უფრო რთულ ამოცანას წარმოადგენს. ეს აზრი რუსთაველის ეპოქაში საყოველთაოდ ცნობილი უნდა ყოფილიყო. ჩვენი შეხედულებით, რუსთაველი მიდის ამ საკითხში უფრო შორს და უფრო ღრმად, ის სწვდება ადამიანის აღზრდის განსაცვიფრებელ ნიუანსებს.

დავაკვირდეთ, მაგალითად, ვეფხისტყაოსნის გმირთა თავდაპირველად. ჩვენ ადვილად შევნიშნავთ, რომ მათი გარეგნობის ყოველ წვრილმანში გამოსჭვივის გაფაქიზებული შინაგანი კულტურა და კეთილშობილება. რუსთაველი არ არის მარტო-ოდენ ფიზიკური ძალ-ღონის აპოლოგეტი. იგი დიდი ესთეტიკა

იმისათვის, რომ მხოლოდ კუნთების ძალა იმსახურებდეს მის მოწონებას. რუსთაველის იდეალია სხეულის კეთილშობილება, რომელიც გულისხმობს ფიზიკური და ფსიქიური თვისებების ჰარმონიულ შეხამებას. მაგრამ ეს ცოტაა. რუსთაველს შესანიშნავად ესმის, რომ ადამიანის გარეგანი კეთილშობილება სათავეს იღებს სულიერ ცხოვრებაში. არავითარი ფიზიკური ვარჯიშით არ მოიპოვება სახის კეთილშობილი გამომეტყველება, ფაქიზი მანერები, გარეგნობის ისეთი ოდნავ შესამჩნევი შტრიხები, რომელნიც ჰქმნიან ეშხსა და სანდომიანობას. ამ თვისებათა აღზრდაში პრიმატი ეკუთვნის სულის გაწრთვნას და არა კუნთების გავარჯიშებას.

ასეთია ჰარმონიულობის ცნების პირველი ნიშანი.

დავაკვირდეთ ახლა ვეფხისტყაოსნის მთავარ პერსონაჟებს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ფიზიკური აღზრდის მხრივ ისინი, მართლაც, სრულიად უნაკლონი არიან, მაგრამ არ შეიძლება ასეთებად მივიჩნიოთ ისინი შინაგანი აღზრდის მხრივ. პირველ რიგში ეს ითქმის ტარიელზე, რომელიც პოემის სიუჟეტურ ცენტრში დგას. იგი იმავე დროს არის მისი ფსიქოლოგიური ცენტრიც. ვეფხისტყაოსნის ნამდვილი ამბავია არა სათავგადასავლო ავენტურების რკალი, არა ნესტანის გატაცებისა და მისი გამოხსნის გარეგანი ფაქტები, არამედ ტარიელის სულიერი დრამა, რომელიც მისი შინაგანი ცხოვრების დისჰარმონიული არქიტექტონიკისაგან წარმოსდგება. ამიტომ ვერაფერი ვერ გააჩვენებს ისე ნათლად რუსთაველის შეხედულებას პიროვნების ჰარმონიულობაზე, როგორც ტარიელის ფსიქოლოგიური სურათი. ამოიღეთ ეს უკანასკნელი პოემიდან და ხელში შეგრჩებათ შინაგან ლოგიკას მოკლებული ამბავი.

არ არის სწორი მრავალჯერ გამოთქმული აზრო, თითქოს სხვებთან შედარებით ტარიელი დაბლა იდგეს თავისი ბუნებრივი ინტელექტუალური უნარით, ან თავისი ასაკისთვის შესაფერი გონებრივი სიმწიფით¹⁴. ეთიკური თვალსაზრისითაც იგი არაფრით განსხვავდება თავისი მეგობრებისაგან. მისი ზნეობრივი წარმოდგენები სიყვარულზე, მეგობრობაზე და

გმირობაზე ისევე წმინდაა და ამაღლებული, როგორც სხვების. ტარიელის სისუსტე მისი ნებისყოფის სისუსტეა მხოლოდ და ეს ყველაზე ნათლად ჩანს მის უწესრიგო, აფორიაქებულ გრძნობებში, რომელნიც ნამდვილად მოკლებული არიან შინაგან მათრგანიზებელ ძალას. ნებისყოფის სისუსტე, რა თქმა უნდა, შესამჩნევად ასუსტებს მისი ინტელექტუალური აპარატის ეფექტსაც. ნესტანის გათხოვების თაობაზე გამართულ თათბირში მან უდავო შეცდომა დაუშვა, ვერც სიტუაცია გაითვალისწინა მთლიანად, ვერც გამოსავალი იპოვა და, ცხადია, ვერც ნებელობითი გადაწყვეტილება მიიღო. ტარიელი დისპარმონიული პიროვნებაა, იგი არ არის შინაგანი გმირი.

გმირობა, რომელზედაც ჩვენ ვლაპარაკობდით ზევით, ნებისყოფის აქტივობის ნაყოფს წარმოადგენს. მაგრამ ადამიანის ნებისყოფას ორი ძირითადი მიმართება ახასიათებს: თუ ერთ შემთხვევაში იგი მიმართულია რაიმე გარეშე დაბრკოლების დაძლევისაკენ, მეორე შემთხვევაში მისი ენერგია ვრცელდება თვითონ სუბიექტის შინაგან სამყაროზე.

გაცილებით უფრო ადვილია ადამიანი დარწმუნდეს ამა თუ იმ ფსიქიური განცდის უგუნურებაში, ვიდრე თავი გაინთავისუფლოს მისგან. მაგალითად, შეიძლება ადამიანს ძალიან კარგად ესმოდეს, რომ შიშის გრძნობა, რომელსაც იგი მარტოობაში განიცდის, მოკლებულია ყოველგვარ ობიექტურ საფუძველს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ვერ დასძლიოს ეს განცდა, რომელსაც ისე ემორჩილება მისი არსება, როგორც გარედან მოსულ ძალმომრეობას. ლოგიკური მოსაზრება ხშირად სრულიად უძლურია განდევნოს ჩვენი ცნობიერებიდან რაიმე არასასიამოვნო გრძნობა. ამ უნარით აღჭურვილია მხოლოდ ძლიერი და უკანდაუხეველი ნებისყოფა.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ნაკლები ენერგია იყოს საჭირო შინაგანი სიმტკიცისა და წონასწორობის შენარჩუნებისათვის, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს რაიმე გარეშე დაბრკოლების გადალახვასთან.

შეუძლებელია გმირობისა და სიმამაცის მგზნებარე მეზობლები რუსთაველი არ ყოფილიყო ამავე დროს შინაგანი სიმ-

ტვიცის მეხოტბეც. პოეტმა დისჰარმონიული ბუნებით დააჯილდოვა თავისი პირველი გმირი და მისი ცხოვრების პატარა მონაკვეთზე ისიც გვაჩვენა, თუ როგორ უნდა აღიზარდოს ადამიანში ეს შინაგანი სიმტკიცე, ეს ძლიერი ნებისყოფა, რომელიც ფსიქიური ჰარმონიულობის ერთადერთ დასაყრდენს წარმოადგენს. მართლაცდა, პიროვნების ჰარმონიულობა მართო იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ადამიანს თანაბრად განვითარებული ჰქონდეს ყველა ფსიქო-ფიზიკური უნარი. თუ პიროვნების შინაგანი სამყარო მოკლებული იქნება გამაერთიანებელ და მომწესრიგებელ ნებისყოფას, შეუძლებელია მისი ქცევა უფრო ეფექტური და მიზანშეწონილი აღმოჩნდეს, ვიდრე სრულიად პრიმიტიული ადამიანის ქცევა. რალა მნიშვნელობა ექნება მაშინ ან ფართო განათლებას, ან გრძნობების გაფაქიზებას, ან მორალური წარმოდგენების გაკეთილშობილებას?

რუსთაველის აზრს ამ საკითხზე ჩვენ ვიპოვით პოემის ოცდამეექვსმეტე თავში „პოვნა ავთანდილისაგან დაბნედილი ტარიელისა“, სადაც ავთანდილის ბაგით პოეტმა გაკიცხა შინაგანი დაძაბუნება და ყოველგვარი წარმატების საფუძველად სულიერი სიმტკიცე და სიმამაცე აღიარა.

ამ თავის შესახებ ბევრი რამ დაწერილა¹⁵, მაგრამ, ვფიქრობ, ჯერ კიდევ არ არის ამოწურული ყველა ასპექტი. მას, მართლაც, საოცრად მდიდარი ინტელექტუალური დიაპაზონი ახასიათებს. ჩემის აზრით, თუ ავთანდილის მონოლოგებს ნებისყოფის პრობლემის ასპექტში განვიხილავთ, უთუოდ იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ ყოველგვარი წარმატების ერთადერთ და აუცილებელ ფსიქოლოგიურ საფუძველს შინაგანი სიმტკიცე წარმოადგენს. იმისათვის რომ ადამიანში რაიმე ობიექტურ წარმატებას მიაღწიოს, საჭიროა მას უკვე დამორჩილებული და მოწესრიგებული ჰქონდეს საკუთარი ცნობიერება. ობიექტური წარმატების სისწრაფე და სრულყოფილობა დამოკიდებულია შინაგან ძალთა ჰარმონიულობის კოეფიციენტზე. რამდენადაც ენერგიულად იქნება დაძლეული შინაგანი მერყეობა, იმდენად ეფექტური აღმოჩნდება ნებისყოფის ობიექტური ნაყოფი.

ადამიანს, ამბობს ავთანდილი, მხოლოდ საკუთარი ცნობი-

ერების მოუწესრიგებლობა ჩააგდებს ხოლმე კირში: „თავისისა ცნობისაგან ჩავარდების კაცი კირსა“ (875,4). აქ სწორად არის გაგებული ტარიელის მდგომარეობა; მისი შინაგანი ცხოვრება, მართლაც, სრულიად მორღვეული იყო; აკი თვითონაც გულახდილად გამოუტყდა ავთანდილს: „ეგ საუბარი მაშინ ხამს, თუცაღა ვიყო ცნობასა“ (886,2), „დამშლიან ჩემნი კავშირნი, შევრთვივარ სულთა სირასა“ (884,4).

ავთანდილის წინაშე რთული ფსიქოლოგიური ამოცანა წამოიჭრა. საჭირო იყო ტარიელის გამოყვანა სულიერი პროსტრაციის მდგომარეობიდან, საჭირო იყო ნებელობითი იმპულსების გამოჯანსაღება, რომელთაც უნდა დაეცხროთ შინაგანი ქარიშხალი, აღედგინათ დაშლილი, აფორიაქებული განცდების მთლიანობა. ავთანდილმა ჯერ შეგონებას მიმართა, მაგრამ პროსტრაცია იმდენად შორს იყო წასული, რომ მისი ბრძნული საუბარი მიზანს ვერ აღწევდა, მისი სიტყვები ფეხს ვერ იკიდებდნენ ცნობიერების გაფხვიერებულ ნიადაგზე. რაკი ეს გზა უშედეგო აღმოჩნდა, ავთანდილმა გადაწყვიტა ტარიელის სულიერ მდგომარეობაზე ფიზიოლოგიური აპარატის საშუალებით ემოქმედნა. მან ცხენი მიჰგვარა მეგობარს და შეჯდომა სთხოვა... „იცოდა რომე შეჯდომა კაეშანს მოაქარებდა, ლერწმისა სარსა დასდრეკდა, გიშერსა დააკარვებდა“ (891, 2-3). შეიცვალა თუ არა ფიზიოლოგიური მდგომარეობა, შეიცვალა ცნობიერების შინაარსიც:

ხანი წარვლეს, სიარულმან მოჯობება დააჩინა. ¹
მოიშორვა კაეშანი, დათმობავე შეაერთა (893,4).

რუსთაველს სრული საფუძველი აქვს ავთანდილს უწოდოს „ს ე ვ დ ი ს მ უ ფ ა რ ა ხ ი“ (894,1), „ცნობიერთა დოსტაქარი“ (894,3).

როგორ უნდა გავიგოთ აქ ცნობიერების მოწესრიგების პროცესი? რა ძალამ გააერთიანა დაშლილი ფსიქიური განცდები, რამ დააცხრო აფორიაქებული ვნებათაღელვანი? ერთადერთი სწორი პასუხი იქნებოდა ის აზრი, რომელიც ასეთ ძალად მიიჩნევდა ნებისყოფის იმპულსებს. ფიზიოლოგიური მდგომარეობის შეცვლამ უშუალოდ აამოქმედა აქამდე.

მთვლემარე შინაგანი ენერგია, ხოლო შინაგანმა ენერგიამ ერთ-გვარი მთლიანობა და მიმართულება მიანიჭა განცდებს. რომ ტარიელის მოცნობიერების პროცესი სწორედ ასე უნდა გავიგოთ, ამაზე ნათლად ლაპარაკობს რუსთაველი 875 სტროფში:

თუ ბრძენი ხარ, ყოვლნი ბრძენნი აპირებენ ამა პირსა:
ხამს მამაცი მამაკური, სჯობს, რაზომცა ნელად ტირსა.
კირსა შიგან გამაგრება ასრე უნდა, ვით კვიტირსა.

„კირსა შიგან გამაგრება“ — ნებისყოფის აქტია. პიროვნების ჰარმონიულ ცხოვრებაში რუსთაველი იცავს ვოლუნტარისტულ კონცეფციას.



რუსთაველი იმასაც გვეტყვის, თუ როგორ უნდა გაიწრთვნას ნებისყოფა. ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი შესანიშნავი მხარე არა მარტო ისაა, რომ იგი ამომწურავად აყალიბებს პიროვნების ჰარმონიულობის კონცეფციას, არამედ ისიც, რომ იგი მიგვითითებს იმ გზებზეც, რომელთაც ჰარმონიულობის მოპოვებისაკენ მივყევართ. ამ მხრივ ვეფხისტყაოსანი აღმზრდელობითი რომანია.

პირველი გზა არის თვითაღზრდა. რუსთაველი იმ აზრისა იყო, რომ ყოველი გონიერი ადამიანი, უწინარეს ყოვლისა, თვითონ უნდა იყოს თავისი თავის მსაჯულნი და აღმზრდელი. ეს უნარი ადვილი მოსაპოვებელი როდია. საკუთარ თავზე ამალღების, მისი ობიექტური განსჯის, ინტროსპექციული კონტროლის უნარი შეიძლება ყველაზე ძნელად მისაღწევ ფსიქოლოგიურ ამოცანათა რიცხვს ეკუთვნის. მაგრამ ადამიანმა პირველ რიგში სწორედ ამ გზით უნდა მოიპოვოს ნებისყოფის სიმტკიცე, ხოლო ვინც ნებისყოფის სიმტკიცეს გამოიმუშაებს, მისთვის უზრუნველყოფილი იქნება შინაგანი ჰარმონიულობაც და ზნეობრივი ამალღებაც. ჰარმონიულობის ვოლუნტარისტული კონცეფცია ლოგიკურად ენასკვება ეთიკურ კონცეფციას.

თვითაღზრდა ძნელია, ვინაიდან იგი გულისხმობს პერმანენტულ და უკანდაუზღვეველ შემართებას საკუთარ თავთან. ზასიათის მრავალი თვისება კი თანდაყოლილია და არა შექმნილი ობიექტური გარემოების ზეგავლენით. რუსთაველმა შესანიშნავი რჩევა მისცა სუსტი ნებისყოფის ადამიანს:

ნუ მიჰყოლიხარ თავისა თათბირსა, გაგონებასა,
რაცა არ გწადდეს. იგი ქმენ, ნუ სდევ წადილთა ნებასა.

(880,2-3).

აზრობრივად ამის იდენტურია თვითონ ტარეელის ფრაზა:

ვაქებ ჰქუასა ბრძენთასა, რომელნი ეურჩებიან. (347,3).

ამ ტაყებზე პირველად ილია ჭავჭავაძემ მიაქცია ჩვენი ყურადღება და მანვე მოგვცა მათი სწორი კომენტარი: „ნუთუ ძნელი მისახვედრია, ამით რის თქმა უნდა რუსთაველსა? რა ფსიქოლოგიური შუქი მოჰფინა იმის თქმით გულის-შემოყრის ამბავსა? დიდის გულისთქმის კაცის ამბავი ასეაო და ბრძენს კაცს კი, რომელიც გულისთქმას იმორჩილებს, ჰქუას აუფლებს, ეს არ მოეველინებაო“.

ილია ჭავჭავაძის კომენტარში ერთი დასაზუსტებელი მომენტი. რაკი საქმე ეხება „გულისთქმის დამორჩილებას“ და „ჰქუის დაუფლებას“, ცხადია, აქ საქმე გვაქვს ნებისყოფის აქტებთან, უამისოდ ვერც ჰქუა ამოქმედდება და ვერც გულისთქმა იქნება დამორჩილებული.

ამრიგად, თვითაღზრდა ნებისყოფის გაწვრთნის პირველი საშუალებაა.

არის მეორე საშუალებაც. თუ პირველ შემთხვევაში ნებისყოფის გავარჯიშება საკუთარი ცნობიერების მასალაზე ხდება, მეორე შემთხვევაში იგი სუბიექტის გარეთ არის მიმართული.

ცხოვრება, რუსთაველის აზრით, ვერაგობისა და სიცრუის სამყოფელია.

ვა, სოფელმან სოფელს მყოფი ყოვლ დასვა ცრემლთა დენად!
(700, 4)

სიმწარე, რომელსაც ადამიანი ყოველ ნაბიჯზე განიცდის

ცხოვრებაში, არ შეიძლება მთლიანად მივაწეროთ მარტოდენ ნება-სურვილისაგან დამოუკიდებელ ობიექტურ გარემოს. სიავის სათავე არც ისე იშვიათად მარხია თვითონ ადამიანის ბიოლოგიურ ბუნებაში.

გული კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძღომელი,
გული — ჟამ-ჟამად ყოველთა ჭირთა შთმო, ლხინთა მნდომელი;
გული — ბრმა, ურჩი ხედვისა, თვით ვერას ვერ გამზომელი,
ვერცა პატრონობს სიკვდილი, ვერც პატრონია რომელი! (718).

თუ სოფლად ცხოვრება ხშირად უფრო უსიამოვნებასთან არის დაკავშირებული, ვიდრე სიამესთან (უეჭველია, ყველაზე მეტად იმისთვის, ვისაც კეთილი გული და სურვილები მოუტანია), ეს იმით აიხსნება, რომ კაცის გული საერთოდ „მოსაგვარებლად ძნელია“:

ჭირსა და ლხინსა ორსავე ზედა მართ ვითა ხელია,
მიწყვიც წყლულდების, საწუთრო მისი აროდეს მრთელია.
იგი მიენდოს სოფელსა, ვინცა თავისა მტერია! (1348).

ასეთი ნაღვლიანი პანგები ხშირად გაისმის ვეფხისტყაოსნის სტროფებში. სოფლის სიმუხთლესა და გაუტანლობაზე გულამოსკვნით ჩივიან რუსთაველიც და მისი გმირებიც. მაგრამ ამ სტროფებსა და ტაეპებში გამოსკვივის არა პესიმისტური მსოფლმხედველობა, არამედ გულისწყრომა ადამიანის დამამცირებელი სიავკაცის გამო. იტალიური მაღალი რენესანსისათვის დამახასიათებელი იყო უნუგეშო სასოწარკვეთილება, რომლის დაღარული ნიღაბი ასე მძლავრად არის აღბეჭდილი მიქელანჯელოს შემოქმედებაში. ქართული რენესანსის ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ მისთვის ღრმად უცხოა ეს მოთენთილობა, ეს სულიერი პროსტრაცია და შერიგება სოფლის სიავესთან. ქართული რენესანსის ხელოვნება მაჟორულია, და ვეფხისტყაოსანში იგი აღწევს მაღალ პათეტიკურ ელერადობას. თუ სოფელი მუხთალია და აღსავსე უზნეობით, თუ ადამიანის ბუნება უმეტესად სუსტია და არასრულქმნილი, რუსთაველის აზრით, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ სიმართლისა და ბედნიერების მოპოვება შეიძლება მხოლოდ მტკიცე, უკომპრომისო შემართებით როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური ბოროტების წინააღმდეგ:

კაცმან საქმე მოიგვაროს, ვეპე, კმუნვასა ესე სჯობდეს. (107,4).
ხამს თუ კაცი არ შეუდრკეს კირს, მიუხდეს მამაცურად. (154, 4).
მარგალიტი არვის მიჰხვდეს უსასყიდლოდ, უვაკრელად. (162, 3).

ასეთ სასახელო ბრძოლაში მიღებული სიკვდილი სათნოე-
ბაა და ნამდვილი უკვდავება:

სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი! (800, 4).

პოეტი დარწმუნებულია, რომ ეს შერკინება ბოროტების
დამარცხებით დამთავრდება:

ყოლა კირი არ ეგების, თუმცა ღვინვან არ დასძლია. (638, 4).

აკი ასე გათავდა კიდევ ვეფხისტყაოსანში დასურათებუ-
ლი სათნოებისა და სიავეკაცის გრანდიოზული ეპოპეა.

ბოროტსა სძლია კეთილმან, — არსება მისი გრძელია! (1361,4):

იმ ამოცანისათვის, რომელიც ამ ჯერზედ ჩვენს წინაშეა.
ამ ეპოპეის მნიშვნელობა შემდეგია: იგი ამარცხებს არა მარ-
ტო გარეშე ბოროტებას, არამედ მებრძოლის შინაგან მანკიე-
რებასაც, წრთენის და აკაეებს ადამიანის ნებისყოფას, იმ
ფსიქიურ ენერგიას, რომლის გარეშე წარმოუდგენელი იქნე-
ბოდა შინაგანი ჰარმონიის მოპოვება. ამიტომ გონიერ ადა-
მიანს მართებს არა გაქცევა, დათმობა ან ქედმოხრა, არა-
მედ „მამაცური სიმამაცე“. „კირსა შიგან გამაგრება“, უღრე-
კი შემართება:

სიკვდილამდის ვის მოუკლავს თავი კაცსა მეცნიერსა?
რა მისკირდეს, მაშინ უნდან გონებანი გონიერსა. (1191,3-4).

ჩვენ აქ სრული შესაძლებლობა გვაქვს სადემარკაციო ხა-
ზი გავავლოთ რუსთაველსა და ძველი საბერძნეთის მო-
აზროვნეთა ეთიკურ მსოფლმხედველობას შორის.

როგორც ცნობილია, პლატონი და არისტოტელე უმაღ-
ლეს სიბრძნედ და სათნოებად სთვლიდნენ სიმშვიდესა და
მჭკრეტელობას, ხოლო ამ უკანასკნელის მისაღწევად მიუ-
თითებდნენ ერთადერთ საშუალებაზე — მორალურ თვით-
გასრულალებაზე. როგორც ვნახეთ, რუსთაველიც იმ აზრისა
იყო, რომ ყოველი გონიერი ადამიანი, უწინარეს ყოვლისა,

თვითონ უნდა ზრდიდეს თავის თავში ნებისყოფას და ზნეობრივ სიწმინდეს. მაგრამ რუსთაველს არ მიაჩნია თვითაღზრდა იმ ერთადერთ გზად, რომელსაც შეუძლია ადამიანი მიიყვანოს შინაგან ჰარმონიულობასთან. რუსთაველის ეთიკური ფილოსოფია, ემყარება აქტიური მოქმედების ორ მიმართებას; თუ ერთ შემთხვევაში ნებისყოფა ცდილობს აამაღლოს ადამიანი საკუთარ თავზე, მეორე შემთხვევაში მისი ენერგია შეუწელებელ, დაუცხრომელ კონფლიქტშია ობიექტურ ბოროტებასთან¹⁶.

თუ საკითხს ესთეტიკის სიბრტყეში გადავიტანთ რუსთაველის ვოლუნტარისტული შეხედულება ასეთი სახით უნდა ჩამოყალიბდეს: პოეზიამ უნდა აღზარდოს ადამიანში ნებელობითი აქტივობის ორივე მიმართება; მან უნდა ხელი შეუწყოს ადამიანის შინაგან ამადლებასაც და იმავე დროს შთაუწერგოს მას გარედან მოსეულ ბოროტებასთან ბრძოლის წყურვილიც.

აქ კიდევ ერთხელ უნდა გაეგვას ხაზი ერთ საყურადღებო გარემოებას.

აღნიშნული მორალურ-ესთეტიკური იდეა მოცემულია ვფიხისტყაოსანში არა სტატიკური სახით, არამედ დინამიურად, რეალური ჩამოყალიბების პროცესში. ჰარმონიულობა რუსთაველის გმირთა გამოსავალი მდგომარეობა კი არ არის, არამედ მიზანი, რომლისკენაც ისინი მიილტვიან და რომელსაც მიაღწევენ კიდევაც ცოცხალ გამოცდილებაში როგორც გარეშე, ისე შინაგან წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია აგრეთვე ის გარემოება, რომ რუსთაველმა გამოიმუშავა პიროვნების ერთი ფსიქიური იდეალი თავისი ცნობილი ფორმულის შესატყვისად „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“ (39).

შინაგანად, სულის ჰარმონიულობით, იდეალურ მამაკაცსა და ქალს შორის არავითარი განსხვავება არ უნდა იყოს. რუსთაველმა ხაზიც კი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ პიროვნების ფსიქიური სრულქმნილების მიღწევის პროცესში, იდეალთან მიახლოების გზაზე ქალმა შეიძლება წინ გაუსწროს მა-

მაკაცს. თინათინი და ნესტანი გაცილებით უფრო მომწიფე-
ბულნი არიან ფსიქიურად, ვიდრე მათი მიჯნურები. ალბათ,
ეჭვს გარეშე უნდა იყოს, რომ ასეთი ფსიქოლოგიური პრე-
როგატივა აღბეჭდილია ჩვენი ისტორიული სინამდვილის
კვალით, როდესაც საქართველოს მძლავრ სახელმწიფოე-
ბრივ ორგანიზმს მეთაურობდა თამარ მეფე. შესაძლებელია
ამაში ჩანდეს ერთგვარი გამოხმაურება იმ დროის პოლიტი-
კური პოლემიკისა ქალის უფლებამოსილობის შესახებ სა-
ხელმწიფოს მეთაურის პოსტზე¹⁷. მაგრამ ძირითად უფრო სწორია
პოეტის აზრი, რამდენადაც მის დასაყრდენად გამოდიან ის-
ტორიული ფაქტები.

და მართლაც, მიაქციეთ ყურადღება რუსთაველის გმი-
რებს, მამაკაცები განსხვავდებიან თავისი საყვარელი მანდი-
ლოსნებისაგან მხოლოდ ფიზიკური ძალით. ს უ ლ ი ე რ ი
ს ი დ ი ა დ ე, რომელიც ჭეშმარიტ ჰეროიზმს აღწევს, თანაბ-
რად ახასიათებს ორივეს. უფრო მეტი: მხატვრული სიმბო-
ლო ამ სიდიადისა, განსხვავებული ვეფხის სახეში, წარმო-
იშვება პოეტის ცნობიერებაში ნესტან-დარეჯანის ხილვისას:

ქვე წვა, ვთ კლდისა ნაპარსა ვეფხი პირ-გამეხებული (522, 1), —

ასე წარმოუდგა იგი ტარიელს. და ფატმან ხათუნმაც ვერ
მონახა ამაზე უფრო ჯამომსახველი შედარება ნესტანისათვის:

თვალთათ, ვითა მარგალიტი, გარდმოყარა ცრემლი ხშირი;

აღმა ასრე გულ-უშიშრად, ვეფხი იყო ანუ გმირი. (1176, 1-2).

• •

გადავიდეთ ახლა უკანასკნელ საკითხზე, ვნახოთ როგორ
არის გააზრებული ვეფხისტყაოსანში შინაგანი გმირობის და
პიროვნების ჰარმონიულობის ესთეტიკური მომხიბვლელობა.
ჩვენ, შევჩერდებით პოემის ორ მონაკვეთზე, ნესტანზე და
მოთხრობის ფინალურ სცენაზე, სადაც წარმოდგენილია სამი
ვაქეაქის — ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის „ბუნება-
ზეარობა“.

ვეფხისტყაოსნის გმირთა შორის შინაგანი სიმტკიცით, ში-
ნაგანი-გმირობით ვერავენ ვერ გაუტოლდება ნესტან-დარე-

ჯანს. გავიხსენოთ ყველაზე ტრაგიკული წუთი მისი ცხოვრების დან.

ძნელი წარმოსადგენია იმაზე მეტი უბედურება, რაც თავს დაატყდა საბრალო ქალიშვილს, როცა გაანჩხლებულმა დეარმა გადასწყვიტა ქაჯეთში გადაეკარგა იგი. მიუხედავად ამისა, ნესტანი ბოლომდე ინარჩუნებს თავის ადამიანურ ღირსებას და მასთან ერთად თავის ზღაპრულ სილამაზეს. ეს ეხება არა მარტო მის გარეგნობას, არამედ მის შინაგან სამყაროსაც. არავითარ სულიერ დრამას არ შეუძლია ამ ესთეტიკური ტონის დარღვევა. მძიმე განცდები ვერაფერს აკლებენ მის მშვენიერებას. ის ისეთივე მომხიბვლელი რჩება ენით გამოუთქმელ მწუხარებაში, როგორც იყო თავის უღრუბლო დღეებში. პირიქით, მწუხარებამ თითქოს ესთეტიკურად აამაღლა მისი სულიერი სამყარო, მეტი მიმზიდველობა მიანიჭა მთელ მის არსებას. გულანშაროს ფონზე ნესტანის დრამატიული ფიგურა მეტად პლასტიკურად გამოიყურება.

ერთხანს ნესტანს თითქოს ბედმა გაუღიმა. იგი ფატმანმა გადაამალა. მაგრამ მოულოდნელად მის წინაშე ახალი საფრთხე აღიმართა. მისი საიდუმლოება გასცეს და იგი გულანშაროს მეფეს მიჰგვარეს. ვინ იცის, რა მოელოდა ახლა! მაგრამ ამ ჯერზეც მოახერხა მან თავისი მღელვარე გულის დამორჩილება; ნესტანი არ ჰკარგავს შინაგან წონასწორობას, სიმტკიცეს და სიმშვიდეს („თავ-მოდრეკილი, დაღრეჯით ქვე ზის ცნობითა წყნართა“; 1181, 4). ეს ვეფხისებური ბუნება ამაღლებული სიმშვენიერით მოსაეს მის სახეს. მისი სულის სიდიადე, მართლაცდა, უნიკალურია. რუსთაველმა იგი უბრწყინვალესი სტროფით გამოხატა:

ანუ არის ბრძენი ვინმე, მაღალი და მაღლად მხედი,
არცა ლხინი ლხინად უჩანს, არც კირი ზედა-ზედი;
ვით ზღაპარი, ასრე ესმის უბედობა, თუნდა ბედი,
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს, გონება უც ვითა ტრედი. (1184).

შინაგანი ბუნების ასეთივე ესთეტიკური სიდიადე გადაკვეშლება თვალწინ პოემის ფინალში.

როცა რუსთაველის სამმა ვაჟკაცმა უკვე განვლო ბოროტებასთან ბრძოლის მძიმე გზა და გამარჯვება ჰორიზონტზე გა-

მოჩნდა, მათი სული განიწმინდა მშფოთვარე ვნებებისაგან, შინაგანი ქარტეხილი ჩადგა და ცნობილი გერმანელი ესთეტიკოსის ვინკელმანის სიტყვით რომ ვთქვათ, ადგილი დაუთმო „კეთილშობილ უბრალოებას და მშვიდ სიდიადეს“.

უნდა ითქვას, რომ „კეთილშობილი უბრალოება და მშვიდი სიდიადე“, რომელსაც ვეფხისტყაოსანი „ბუნებაზეარობას“ (ანუ სულის ახოვანობას) უწოდებს, რუსთაველის მორალურ-ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენს. მაგრამ ვეფხისტყაოსანი იმასაც გვეტყვის, რომ ეს იდეალი იოლად მისაღწევი არაა. მას სჭირდება ხანგრძლივი ბრძოლა გარეშე დაბრკოლებებთან და შინაგან უძლურებასთან. იგი იმდენადვე გარე მიზეზების წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლის ნაყოფია, რამდენადაც სულიერი თვითაღზრდის შედეგი. ვეფხისტყაოსნის გმირებმა სწორედ ამ გზით მოიპოვეს „ბუნებაზეარობა“.

„კეთილშობილ უბრალოებას და მშვიდ სიდიადეს“ (edle Einfalt und stille Grösse) ვინკელმანი თვლის კლასიკური ხელოვნებისა და მწერლობის არსებითად დამახასიათებელ ნიშნად.

საგულისხმოა ამ შემთხვევაში ერთი რამ, სახელდობრ, როგორ ემთხვევა ერთიმეორეს რუსთაველისა და ვინკელმანის აზრთაწყობა.

პოემის ფინალში, როცა მორალურ-ესთეტიკური აღზრდის გზა უკვე დასრულდა და გმირებმა მოიპოვეს შინაგანი ჰარმონია, რუსთაველი ამბობს:

იგი ჰაბუჯნი შუქითა ვნახენ მზისაცა მეტითა;
 მათ სამთა შვიდნი მნათობნი ჰფარვენ ნათლისა სვეტითა;
 ტარიელ შავსა ზედან ზის ტანითა მით წერწყეტითა,
 დალივნეს მტერნი ომითა, ვითა მკვრეტელნი კვრეტითა. (1409).

ჩემი აწ ესე ნათქვამი მათი სახე და დარია:
 რა ზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მთათა ბტყდეს.
 ღვარია,
 მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და
 ზარია,
 მაგრა რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა
 წყნარია. (1410).

თუ პოემის ვრცელ მანძილზე ვეფხისტყაოსნის გმირთა

ახოვანი სული გამოსჰვივის მათ ქცევასა და განცდებში, აქ იგი გააზრებულია, გაცნობიერებულია და ნათელი კლასიკური ფორმით არის გამოთქმული პოეტის მიერ.

შევადართ პოემის 1410 სტროფი ვინკელმანის სიტყვებს:

„ბერძნული შედევრების ზოგადსა და მთავარ განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს... კეთილშობილი უბრალოება და მშვიდი სიდიადე როგორც პოზაში, აგრეთვე გამომეტყველებაში. მსგავსად ზღვის სიღრმისა, რომელიც მარად მშვიდია, რა ძლიერ ღელვასაც უნდა განიცდიდეს მისი ზედაპირი, აგრეთვე ბერძნული ფიგურების გამომეტყველებაც ამჟღავნებს დიადსა და ჰარმონიულ სულს, მიუხედავად შინაგანი ვნებათაღელვისა“¹⁸.

რუსთაველისა და ვინკელმანის აზრების დამთხვევა საუკეთესო მაგალითია იმისა, რა იდენტურად შეიძლება შეხვდნენ ერთმანეთს გამოთქმის ფორმები, თუ მწერლებს გამოსათქმელი აქვთ ერთი და იგივე აზრი.

2. ხელოვნება

როდესაც ვაკვირდებით ვეფხისტყაოსნის იმ სტროფებს, სადაც აღწერილია მხატვრული ხელოსნობის ნივთები, ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ სრული საფუძველი გვაქვს დავადგინოთ ხელოვნების ზოგიერთი ძირითადი პრინციპი რუსთაველის ესთეტიკაში.

ვეფხისტყაოსანში უხვად არის წარმოდგენილი ძვირფასი ავეჯეულობა, სამეფო ტახტები, კუბოები (ტახტრევანები), რეგალიები, გვირგვინები და სკიპტრები (329,2; 394.1—2; 1187, 3; 1195.2; 1438,2—4; 1540,2; 1557,4 და სხ.), ტურფა ჭურჭელი (1012.3). ოქროს, იაგუნდის, ფეროზის, ლალის და სათის რუბები (თასები), ჯამები და ჭიქები (385,1; 483.3; 1146,3; 1551,1), ოქროს გობები (1385,4), თლილი ძვირფასი ქვებით შემკული ცხენის მოსართავები, ლაგამ-აბჯარ-უნაგირები, მოქედლილი მათრახები, პათიოსანი თვლებით და ოქროთი მოქარგული ტანისამოსი, ყაბაჩები, ჯუბაჩები, რიდები, სამხრები, სარტყლები, ფარლულები, ბეჭდები, დიდი ოსტატობით ნაქსოვი

საფენები, ნატები, გორებად დაწყობილი სხვადასხვა სახის ლარი, სტავრა, ოქსინო და სხვა. ყოველ ნივთს იშვიათი სილამაზის ბეჭედი აზის ¹⁹.

მთელი ეს ძვირფასეულობა მოწმობს როგორც ქართული ფეოდალური საზოგადოების სიმდიდრეს, ისე იმ მაღალ ესთეტიკურ დონეს, რომლისთვისაც მიუღწევია ჩვენში იმ დროის ხელოვნებას. ჩვენს მუზეუმებში დაცული მატერიალური კულტურის ექსპონატები ცხადყოფენ, რომ რენესანსის ეპოქის საქართველო, მართლაც, დიდი მხატვრული ხელოსნობის ქვეყანა იყო, მაგრამ უცხოეთიდანაც ბევრი შესანიშნავი ნივთი შემოჰქონდათ. ამას ადასტურებს რუსთაველიც: „კვლა უცხო ფერთა ჭურჭელთა სხდის უცხო-უცხო სიქები“ (1551,2). ცხადია, რუსთაველი ვეფხისტყაოსანში აგვიწერს თავისი თვალით ნანახ სიტურფეს. სწორად შენიშნავს პ. მირიანაშვილი, რომ პოეტი არაბეთ-ინდოეთში ხომ არ წავიდოდა „სახლების, მათი მორთულობის, მათ მდგმურთა ტანთჩაცმულობის, ჯართა გაწყობილობის და სხვათა შესასწავლად, როგორც არ წავიდოდა იქ იმისათვის, რომ თავის გმირთა ხასიათები ადგილობრივ არაბეთ-ინდოეთში შეესწავლაო“ ²⁰.

ჩვენი საკითხისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა იმდენად ამ ნივთებს თავისთავად, რამდენადაც რუსთაველის შეხედულებებს ამ ნივთებზე. პოემა რომ არ შეიცავდეს საამისო მონაცემებს, ხელოვნების ნაწარმოებთა უბრალო ობიექტური აღწერილობა არ მოგვცემდა საკმაო საფუძველს იმისათვის, რომ რაიმე მხრივ მაინც გაგვერკვია რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფცია. მაგრამ, როგორც სხვა შემთხვევებში, ისე აქაც ჩვენ ადვილად აღმოვაჩინეთ პოეტის თვალთახედვას. ჩვენ შეგვიძლია ამთავითვე მივუთითოთ ორ მნიშვნელოვან გარემოებაზე.

პირველი: როდესაც რუსთაველი ესოდენ ვრცლად და სიყვარულით ჩერდება მხატვრული წარმოების ნივთების აღწერილობაზე, მისი მიზანი არ განისაზღვრება მარტოდენ იმით, რომ მაღალი ფეოდალური წრეების სიმდიდრე დაგვისურათოს. მეტიც: ეს არ შეადგენს მისი თვალსაზრისის არსებით მხარეს; ვეფხისტყაოსნის სათანადო მონაცემების ანალიზი დაგვარწმუნ-

ნებს, რომ აქ მუდამ წინა პლანზეა წამოწეული ესთეტიკური ინტერესი.

მეორე: ადვილად ირკვევა თვითონ ამ ესთეტიკური ინტერესის ბუნებაც. რუსთაველი მუდამ სიყვარულით აგვიწერს ხელოვნების ნაწარმოებთა ფორმის სილამაზეს და იმ ესთეტიკურ განცდებს, რომელთაც მათი აღქმა იწვევს. ის არ ზოგავს საღებავებს იმისათვის, რათა გვაგარძნობინოს „ხელოვანების“ სიფაქიზე. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ ყველაფერი როდია. ვაკვირდებით ვეფხისტყაოსანში წარმოდგენილ ხელოვნების ნაწარმოებებს და ვრწმუნდებით, რომ ისინი ყოველთვის მკიდროდ არიან დაკავშირებული პოემის პერსონაჟებთან, ხან ამკობენ, ამშვენიერებენ, ახალ ეშხსა და მიწიდიველობას მატებენ ისედაც მომხიბვლელი გარეგნობის გმირებს, ხან კი მათ შინაგან განცდებს ენასკვებიან, მათი სულიერი დრამისა თუ სიხარულის სიმბოლოებად იქცევიან. ორივე შემთხვევაში, ე. ი. მაშინაც, როდესაც ეს კავშირი შემოფარგლულია ფიზიკური სილამაზით და მაშინაც, როცა იგი ფსიქიური განცდების სფეროში იჭრება, ხელოვნების ნაწარმოებთა თავისთავადი მშვენიერება იძენს მეტ სიღრმესა და სავსებობას.

ასეთი ესთეტიკური თვალთახედვა სავსებით მართებული და გასაგებია ვეფხისტყაოსნის ავტორისათვის. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობის ცენტრი არის ადამიანი. ყველაფერი იღებს თავის ღირებულებას და სანქციას სამყაროს ამ ერთადერთ უმაღლეს ინსტანციაში. ამიტომ პოეტის ესთეტიკურ კონცეფციასაც აშკარად გამოხატული ანტროპოცენტრული მიმართება ახასიათებს და ვეფხისტყაოსანში ჩვენ იშვიათად შევხვდებით ისეთ ადგილებს, რომ იქ საგანგებოდ ხაზგასმული არ იყოს ეს მომენტი.

ენახოთ რამდენად სწორია ჩვენი დებულებები.

ჯერ ყურადღება მივაქციოთ პოემის იმ ადგილებს, სადაც ხელოვნების საგანი გარკვევით უკავშირდება გმირების გარეგან, ფიზიკურ სილამაზეს. პირველ რიგში საილუსტრაციოდ შეიძლება ავიღოთ რამდენიმე სტროფი ტარიელისა და ნესტანის საქორწილო ზეიმიდან, რომელიც ზღვათა მეფემ გადაიხადა გულანშაროში ქაჯეთის ციხის ეპოპეის შემდეგ (1438 — 1440):

მუნ იღვის გორი ლარისა, სტავრისა და ატლასისა;
ტარიელს უძღვნა გვირგვინი, ვერ-დანადები ფასისა,
იაგუნდისა მრთელისა, ყვითლისა, მეტად ხასისა,
კვლა ერთი ტახტი ოქროსა, წითლისა მართ ხალასისა.

ნესტან-დარეჯანს ყაბაჩა უძღვნა შემკული თვალითა,
იაგუნდითა წითლითა, ბადახშითა და ლალითა.
დასხდეს ორნივე ქალ-ყმანი პირითა ელვა-მკრთალითა,
მათნი მკვრეტელნი დაიწვენეს ცეცხლითა მართ ახალითა.

ავთანდილს და ფრიდონს უძღვნა უსაზომო, დიდი ძღვენი:
ძვირფასისა უნაგრი, უკეთესი თვითო ცხენი,
თვითო კაბა თვალიანი, უცხო ფერთა შუქთა მფენი,
მოახსენეს: „მაღლი რა ვთქვათ, სვიანმცაა დავლა თქვენი!“

რა პრის არსებითად დამახასიათებელი ამ სტროფებისათვის?

დავუკვირდეთ აღწერილობის სტილს და დავრწმუნდებით, რომ ესთეტიკური თვალსაზრისი საკმაოდ ნათლად გამოსკვევის ნივთების დახასიათებაში. რუსთაველის მიზანია გვაგრძნობინოს, რომ აქ საქმე გვაქვს მაღალი ხელოვნების ნიმუშებთან. სამეფო გვირგვინი მოოქვილი ყოფილა ყვითელი იაგუნდებით (ტოპაზებით); ყაბაჩის მოქარგულობას ამკობდნენ წითელი იაგუნდის (რუბინის), ბადახშისა და ლალის თვლები; კაბები თავისი თვალმარგალიტიანი ნაყშებით საუცხოო ფერთა შუქს აფენდნენ ირგვლივ; ხალასი ოქროსგან გაკეთებული სამეფო ტახტი საოქრომკედლო ხელოვნების მაღალ დონეს ააშკარავებდა; უეჭველია ასეთივე დახვეწილი ოსტატობით იყო აღბეჭდილი გორებად დაწყობილი ლარი, სტავრა, ატლასი, ავთანდილისა და ფრიდონისათვის საჩუქრად მირთმეული უნაგირები და საერთოდ მთელი ის ურიცხვი ძვირფასეულობა, რომელიც სავსებით შეეფერებოდა განთქმული სავაჭრო ქალაქის სიმდიდრეს და პრესტიჟს. მაგრამ რუსთაველი არ კმაყოფილდება ხელოვნების ნაწარმოებთა თავისთავადი სილამაზის აღწერით. იგი იქვე მიგვითითებს, რომ მისი ესთეტიკური ინტერესის ცენტრი არის ადამიანი და თვითონ ეს ნივთებიც მშვენიერების ფენომენებს წარმოადგენენ იმდენად, რამდენადაც ისინი შესაფერ ესთეტიკურ ანტურაჟს ჰქმნიან მისი გმირებისათვის. რო-

ცა ტარიელი და ნესტანი ძღვნად მიღებული თვალისანი, კაბე-
ბით შეიმოსნენ და ამ ულამაზეს საჯდომებზე დასხდნენ, მათი
მშვენიერება რაღაც ზღაპრული მომხიბვლელობის მწვერვალ-
ზე ავიდა: „მათნი მკვრეტელნი დაიწვენეს ცეცხლითა მართ
ახალითა“.

ავიღოთ მეორე მაგალითი. აი როგორ აგვიწერს პოეტი
მულღაზანზარში ფრიდონის მიერ ტარიელისა და ნესტანისათ-
ვის გამზადებულ საჯდომს:

მათ ქალ-ყმათათვის საჯდომი დაედგა თეთრ-ძოწეული,
წითელ-ყვითლითა თვალითა ზედა კეკლუცად ფრქვეული;
ავთანდილისთვის — ყვითელი და შავი ერთგან რეული.
(1463, 1-3).

როგორც ვხედავთ, აქ პოეტს აღარ აინტერესებს მასალა,
მისი აღწერილობის სტილი წმინდა ფერწერითია: — თეთრ-
ძოწეულ ფონზე კეკლუცად მოფრქვეული წითელ-ყვითელი
თვლები და ყვითელზე — შავი ორნამენტები. როგორც ზღვათა
სამეთვლი, ისე აქაც პოეტი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ლამაზ-
მა საჯდომმა არაჩვეულებრივად დაამშვენა მისი ისედაც მომ-
ხიბვლელი სილამაზის გამირები:

მოვიდეს, დასხდეს; მკვრეტელი ვცან მათი სულდალეული.
(1463,4).

ესთეტიკური თვალსაზრისის ანტროპოცენტრული ბუნება
ასევე ნათლად გამოსკვივის შესამოსელისა და სამკაულების
აღწერილობაში. მათ შორის პოემის მთელ მანძილზე რუსთავე-
ლი სრულიად განსაკუთრებული ესთეტიკური სიყვარულით
ლაპარაკობს ორ ნივთზე — ყაბაჩასა და რიდებზე. რომელნიც
დამარცხებულ ხატაეთში მოიალაფა ტარიელმა და მერე საჩუქ-
რად მიართვა ნესტან-დარეჯანს.

აი როგორ აგვიწერს თვითონ ტარიელი ამ განსაცვიფრებ-
ელი სილამაზის ნივთებს:

ერთგან ვნახე საკვირველი ყაბაჩა და ერთი რიდე,
თუმცა ჰნახე, სახელისა ცოდნასაცა ინატრიდე! (460, 3-4)

ვერა შევიგენ, რა იყო, ანუ ნაქმარი რაულად!
ვისცა ვუჩვენე, უკვირდის, ღმრთისაგან თქვის სასწაულად:
არცა ლარულად ჰგებოდა მას ქსელი, არ ორხაულად:
სიმტკიცე ჰგვანდის ნაქედსა, ვთქვი ცეცხლითა შენართაულად. (461).

საზღვაო ქალაქი გულანშარო განთქმული იყო მრავალი სიტურფით, რომლებიც აქ ყოველი მხრიდან უხვედ შემოჰქონდათ ვაჭრებს:

ესეა ზღვათა სამეფო თვისა ათისა სავლითა,
თვით გულანშაროს ქალაქი, სავსე ტურფითა მრავლითა;
აქ მოდის ტურფა ყველაი ნავითა ზღვა-ზღვა მავლითა. (1065, 1-3).

ამიტომ ვაჭართა უხუცესის ცოლს ფატმან-ხათუნს ბევრი საუცხოო და ძვიროასი ნივთი ჰქონდა ნანახი და კარგად ესმოდა მათი სილამაზის ფასი. მაგრამ ყაბაჩისა და რიდის საკვირველმა მშვენიერებამ ისიც ენით გამოუთქმელ აღტაცებაში ჰიიყვანა:

სხვა გიამბო საკვირველი რიდისა და ყაბაჩისა;
ვარ მნახავი ყოვლისავე უცხოსა და ძვირფასისა,
მაგრა მისი არა ვიცი, ჰმნილი იყო რაგვარ რისა:
სილბო ჰქონდა ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაქედისა. (1149).

მართალია, ორივე ნივთი „საკვირველი“ იყო, ორივე უნიკალური ოსტატობის ნიმუშს წარმოადგენდა, მაგრამ რაღაც განსაკუთრებული ესთეტიკური თვისებებით რიდე მაინც აღემატებოდა ყაბაჩას: „ყაბაჩაცა ასეთივე, ამისებრი ვერა ვპოვეო“ (505,2) — სწერდა ტარიელი ნესტანს.

ქვევით ირკვევა ყაბაჩისა და რიდის ზოგიერთი სხვა თვისებაც. როგორც ჩანს, რიდე შავი ფერისა იყო. ტარიელი მეორედ მას ასე აგვიწერს: „მოვიხსენ რიდე თავისა, იგი უცხო და ღარიბი მტკიცისა რასმე შავისა“ (502,4). როცა ქაჯებმა გულანშაროში მიიყვანეს ნესტანი, ფატმანმა შენიშნა მისი მწვანე ფერის სამოსი და შავი რიდე:

აჰხადეს, ქალი გარდმოსვეს უცხოთა რამე ტანითა,
თავსა რიდი თა შავითა, ქვეშეთ მოსილი მწვანითა:
(1131,2-3).

ოციოდე სტროფის შემდეგ ფატმანი ამბობს ნესტანზე:

არად უნდის საბურავი, არცა წოლა საგებლითა,
მიწყვი იყვის რიღითა და მით ერთითა ყ ა ბ ა ჩ ი თ ა. (1148, 1-2).

მაშასადამე, ნესტანი ყაბაჩით მოუყვანიათ გულანშაროში და ყაბაჩა მწვანე ფერისა ყოფილა. რიღის სიშავეზე ლაპარაკობს ნესტანი ქაჯეთის ციხიდან გამოგზავნილ წერილში; უბედურებაში ჩავარდნილი ქალი ფატმანს სწერს, რომ ბედი მისი ისევე შავია, როგორც ტარიელისაგან სამახსოვროდ მიღებულ რიღე (1291,4).

იჩკვევა აგრეთვე, რომ რიღე ოქრომკედლით მოქარგული ყოფილა. მესამეჯერ ტარიელი ნესტანზე ამბობს:

გბურა მოშლით პირ-ოქრო რიღე, მე მივეც რომელი. (521,2).

ვინაიდან საერთოდ რიღე მაინც შავი ფერის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, ცხადია, მისი ოქრომკედი უალრესად ნატიფი უნდა ყოფილიყო.

სხვათა შორის, ყაბაჩისა და რიღის მაგალითი გვაჩვენებს, რომ მაშინაც, რუსთაველის ეპოქაში, ხატაეთი (ჩინეთი) განთქმული ყოფილა თავისი ოსტატებით, რომელთა იშვიათი ნაწარმი საქართველოსაც აღწევდა. ხატაეთში ტარიელმა მარტო დარჩეული საგანძური ათას ჯორ-აქლემს აპკიდა და საარმალნოდ გაუგზავნა ინდოეთის მეფეს:

იგი საქლნოდ მისად დავდევ, ვისი შუქი მანათობდა;

მეფისათვის დავარჩივე, საარმალნოდ რაცა სჯობდა:

ჯორ-აქლემი ათჯერ ასი, — ყველაკაი წვივ-მაგრობდა, —

დატვირთული გავუგზავნე, ამბავსაცა კარგსა სცნობდა. (462).

რუსთაველი განსაკუთრებით აქებს ხატაურ ქსოვილს, სტავრას, ატლასს, სხვადასხვა სახის ძვირფას საფენს. ფარსადანმა დიდი ხარაჯა დასდო დამარცხებულ ხატაეთის მეფეს, ათი ათასი დრაჰკანის გარდა ურიცხვი ხატაური ნაწარმი გამოართვა მათ შორის ძვირფასი აბრეშუმეული:

ხარაჯა დასდევს, შეპკვეთეს დრაჰკანი ასჯერ ასია;

კვლა ხატაური მრავალი, სხვა სტავრა, სხვა ატლასია. (471,1-2).

როსტევეანის ვაზირმა იმით გამოხატა თავისი პატივისცემა ავთანდილისადმი, რომ „ფერხთა ქვეშე“ სულ ხატაური ხალები დაუფინა:

ყმა გარდასვა მასპინძელმან, არ ლაფალმან, იემან, უქმან;
ფერხთა ქვეშე ხატაურსა უფენენ და მიწად უქმან. (730,1-2).

რუსთაველის მიერ ხატაური ხელოვნების მაღალი შეფასება დადასტურებას პოულობს მის თანამედროვეებში. იტალიელი ბერი ჯიოვანი პლანო კარპინი, რომელმაც 1246 წელს მონღოლეთში იმოგზაურა, ჩინელების შესახებ წერს: „მთელ დედამიწის ზურგზე არ მოიპოვებიან მათზე ხელმარჯვე ოსტატები ყველა იმ ხელობაში, რომელსაც ჩვეულებრივ ადამიანები მისდევენ“. პლანო კარპინი განსაკუთრებით აღნიშნავს ოქროვერცხლს და აბრეშუმეულს ²¹.

მაგრამ რუსთაველისა და მისი გმირების განსაკუთრებული ყურადღება და სიყვარული ყაბაჩისა და რიდის მიმართ აიხსნება არა მარტო იმით, რომ მათი თავისთავადი სილამაზე, მართლაც, სრულიად უნიკალურია, არამედ იმითაც, რომ ისინი არაჩვეულებრივად ამშვენებენ ტარიელისა და ნესტანის უბადლო მომხიბვლელობას. ამას თვითონ გმირები აღნიშნავენ. ტარიელი ამბობს:

რიდენი რომე მეშოვნეს ქალაქსა ხატაელთასა,
იგი მეხვიენეს, მ შ ვ ე ნ ო დ ე ს, ვ ა ხ ე ლ ე ბ ს გ უ ლ ს ა
ხ ე ლ თ ა ს ა. (479, 1-2).

ტარიელმა საჩუქრად მიართვა ყაბაჩა ნესტანს. ახლა ნესტანი უგზავნის წერილს და სთხოვს: ეგ საკვირველი რიდეც მისახსოვრე, იგი მეც შენსავით დამამშვენებსო:

თუცა მიგდის ღვარი ცრემლთა, მაგრა ცუდად არ იღენო,
ამას იქით ნულარა სტირ, კირსა თავი არიღენო:
შენნი მკერეტნი ჩემთა მკერეტთა ავინებენ, არ იღენო;
რომე წელან მოგეხვიენეს, იგი ჩემთვის არიღენო. (495).
იგი მე მომცენ რიდენი, რომელნი წელან გ შ ვ ე ნ ო დ ე ს,
რ ა მ ნ ა ხ ო, შ ე ნ ც ა გ ე ა მ ო ს შ ე ნ ე უ ლ ი თ ა
მ შ ვ ე ნ ო დ ე ს. (496.1-2).

ანტროპოცენტრული ესთეტიკური თვალსაზრისი განსაკუთრებით ნათლად იგრძნობა ტანისამოსის აღწერილობაში.

რუსთაველის გმირები შემოსილი არიან არა მარტო მდიდრულად, არამედ, რაც მთავარია, ლამაზად და გემოვნებით. მა-

თი შესამოსელი შემკულია ოქროქსოვილით და პატიოსანი თვლებით. ნესტანს აცვია ხან მწვანე, ხან ნარინჯისფერი აბრე-შუმეული (408, 3; 480, 1; 521,3). თინათინი უკვე ტახტზე ავი-და, ამიტომ მის მეფურ მდგომარეობას უფრო შეეფერება „ყარ-ყუმნი უსაპირონი“ ან პორფირი (123; 124, 1; 1540, 1-2) მან-დილოსნების მსგავსად მამაკაცებიც ატარებენ ღია, მზიარული ფერების ენიან კაბებს (72,2; 121,2); მათ ახოვან ტანს არაჩვე-ულებრივად ამშვენებს სამხედრო საკუთრველი (72,3; 265,2). ძვირფასი სარტყლები, რიდეები, სამხრეები. სამეფო კარის ბრწყინვალეების მაჩვენებელია ის გარემოება, რომ მონებიც კი შემოსილი არიან მდიდრულად და ლამაზად, მაგრამ ეს იმავე დროს ჰქმნის საერთო ესთეტიკურ ანტურაჟს:

მონანი ტურფად მოსილნი წესითა იყვნეს რულითა! (1010,3).
გარდახდეს ფრიდონისასა, სრა ნახეს მოსაწონები,
გამოუგება მრავალი ოქროს სარტყლითა მონები. (1462,1-2).

რუსთაველის გმირები ფაქიზად გრძნობენ შესამოსელის და სამხედრო საკუთრველის სიმშვენიერეს. როცა პოეტი მათ ჩაც-მულობაზე ლაპარაკობს, ყოველთვის მიუთითებს, რომ იგი ამშ-ვენებს და ალამაზებს გმირებს:

დილასა ადრე მოვიდა იგი ნაზარდი სოსანი,
ძოწეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახშოსანი,
• პირ-ოქრო რიფე ეხვია. ჰშვენოდა ქარქაშოსანი. (72; 1-3).
რა გათენდა, შეეკაზმა მისთა მკვრეტთა სალამაზოდ. (141,3).
იგი ყმა ცხენსა გარდახდა, შვენოდაკაპარკ-ხრმალითა. (265,2).
ჩემთა მკვრეტელთა მოეცვა ქალაქი, შუკა და ბანი,
ომ-გარდახდილსა მშვენოდეს შეენიანნი კაბანი. (478, 1-2).
ჰშვენის ჯუბა და მოხვევა ძოწეულისა რიდისა. (1073,3)
ყმა შევიდა მოკაზმული მზიარულად, არ პირ-ბნელად. (1257,2).
დამოსნა ტურფატურფითა, ერთმანერთისა მგობითა.
(1385,3).

შევიდეს, ნახეს თინათინ, მკვრეტთა მიმცემი ჳირისა;
სკაპტროსან-გვირგვინოსანსა ჰშვენოდა ცმა პორფირისა. (1540,1-2).

საგულისხმოა ერთი დეტალი. რუსთაველის სოციალური სიმპათიები თავს იჩენს შესამოსელის ესთეტიკურ შეფასება-შიც. ვეფხისტყაოსანი რაინდული რომანია, თავის მნიშვნელო-ვან ნაწილში რაინდული სიყვარულის, სიქველის, ზნეობის,

ცხოვრების წესისა და გემოვნების გამოხატულებაა. რუსთაველის რაინდები (მოყმენი, ჭაბუკები) ისეთი მომხიბვლელი შესახედაობისანი არიან, რომ მათ ყოველგვარი ტანისამოსი დაამშვენებს, მაგრამ, რუსთაველის აზრით, „საკაბუკო“ შესამოსელი სილამაზითა და შნოიანობით ბევრად აღემატება „სავაჭროს“. როგორც ვიცით, ავთანდილი სავაჭრო ტანისამოსით ესტუმრა გულანშაროს და მოქალაქეებზე წარუხოცელი შთაბეჭდილება დატოვა. ინკოგნიტოდ ჩამოსულმა რაინდმა ყველაფერი მოხერხებულად შეიტყო ფატმანისაგან. ამის შემდეგ მისტიფიკაციას მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა. პირიქით, ახლა საჭირო იყო ვინაობის გამჟღავნება. და აი, ერთ მშვენიერ დღეს ავთანდილი „საკაბუკო“ ტანისამოსით ესტუმრა ფატმანს:

ავთანდილ თქვა: „საქმე ჩემი გავაცხადო ამა დღესა!“
 სამოსისა ვაჭრულისა ცმა აქამდის დაეწესა;
 მას დღე ყოვლი საკაბუკო შეიშოსა ტანსა მხნესა,
 მთიმატა დაშვენება, დაემსგავსალო ჩი
 მზესა. (1256).

როგორც წესი (ეს სტილი ზუსტად არის დაცული მთელს პოემაში), რუსთაველი არ კმაყოფილდება პირადი შეხედულებით; მან უთუოდ რომელიმე თავის გმირს უნდა დაავალოს მისი დადასტურება. ამ ჯერზე იგი იქვე სიტყვას აძლევს ფატმანს:

ფატმან ნახა, გაუვირდა ვაჭრულისა უმოსელად,
 შემოსცინა: „აგრე სჯობსო შენთვის ხელთა სასურველად“. (1257,3-4).
 ფატმან მისსა შეენებასა მეტის-მეტად ჰკვირდებოდა. (1258,1).

როგორც მოყვანილი მასალებიდან ვხედავთ, შესამოსელის, ავეჯეულობის, ქურჭლეულობის, სამეფო რეგალიების და სხვათა მოკაზმულობაში უმთავრესად გამოყენებულია ძვირფასი ქვები.

ვეფხისტყაოსნის ძვირფას ქვებს სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა ნ. ქოიავამ („ძვირფასი ქვები შოთა რუსთაველის პოემაში“, ენიმკის მოამბე, 111, 1938). მისი დაკვირვებით, რუსთაველამდე პოეტურ ნაწარმოებში არავის არ დაუსახელებია ამდენი ქვა, საშუალოდ რომელიმე მათგანს პოეტი იხსენიებს თითოჯერ ყოველ ცხრა სტროფში.

რუსთაველი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ XII საუკუნეში უკვე ცნობილი ყოფილა ძვირფასი ქვების დამუშავება, გაწმენდა, დაყალიბება და გახეხვა ანუ „გათლა“, როგორც რუსთაველი ამბობს არაერთხელ („მუნ იღვა რიყე თვალისა, ხელ-წმიდად განათალისა“, 1366,2; აგრეთვე 1103,2; 1342,3; 1426,1-3; 1466,1-2; 1552,2; 1658,1-2).

ვეფხისტყაოსანში ძვირფასი ქვები წარმოდგენილია სამი სახით: ხან პოეტურ ფორმებში, ხან სამკაულებისა და საჩუქრების სახით. როცა ისინი ჩასმულია პოეტური შედარებებისა და ტროპების ბუდეებში, მაშინ, ცხადია, არავითარ ექვს არ ბადებს ის გარემოება, რომ მათი დანიშნულება წმინდა ესთეტიკური ხასიათისაა; ისინი ჰქმნიან იმ მხატვრულ მასალას, რომელსაც პოეტი ავალებს ხან გმირთა გარეგანი მომხიბვლელობის და ხან მათი სულიერი განცდების დასურათებას (ამაზე შემდეგ). იგივე უნდა ითქვას იმ სტროფებისა და სტრიქონების შესახებ, სადაც ძვირფასი ქვები წარმოდგენილია შესამოსილის. სამკაულების, ავეჯეულობისა და ჭურჭლეულის მოკაზმულობის სახით; აქაც მათი ფუნქცია ნივთების გამშვენიერებაში გამოიხატება. მაგრამ საყურადღებოა ის, რომ იმ შემთხვევებშიც, სადაც პოეტი ლაპარაკობს ძღვნად გაცემულ ან ხარკისა თუ ალაფის სახით წამოღებულ ძვირფას ქვებზე, მისი ესთეტიკური თვალსაზრისი უცვლელი რჩება. პოემაში ეს ადგილები შესრულებულია ჰიპერტროფიული სტილით. თვალ-მარგალიტის სიუხვე პირდაპირ საზღაპროა; აწყვია გორებად (1552,2; 1644,1-2), მოაქვთ თავშედგმული ტაბაკებით და გობებით (1164,1; 1385,4; 1466,3; 1467,1; 1559,1), დატვირთული ჯორ-აქლემებით, რომელთა რიცხვიც ათასებს უდრის (462,3; 1426,1-2; 1645,3); თინათინის გახელმწიფების დროს „ლარსა ჰხვეტდიან ლაშქარნი, მართ ვითა მეკობრენია“ (54,4), მის საქორწილო ზეიმზე კი — „მოდოდა მარგალიტი მოფანტული, მონაყარი“ (1553,2). პატოსანი თვლების ასეთ სიუხვეს ვნახავთ აგრეთვე ინდოეთში, მულაზანზარში და გულანშაროში, ყველგან, სადაც პოეტი აგვიწერს ან გამარჯვებას, ან ზეიმსა და დარბაზობას. შეუძლებელია არ დავინახოთ ამ სურათებში მაღალი ფეოდალური საზოგადოების სიმდიდრე და ფუფუნება, შესატყვის

ზარალელებს ჩვენ ვიპოვით თამარ მეფის ისტორიკოსთა შრომებში და, უეჭველია, ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, რომ ამ შემთხვევაშიც რუსთაველმა ერთგვარად ასახა ქართული ისტორიული სინამდვილის გარკვეული მხარეები. მაგრამ საკმარისია დავაკვირდეთ ამ გულუხვად გამოფენილ თვალმარგალიტს, რათა დავრწმუნდეთ, რომ ამ შემთხვევაშიც პოეტის თვალსაზრისი არა თუ არაა შეზღუდული მატერიალური ინტერესით, არამედ ეს უკანასკნელი არც წარმოადგენს მისთვის მთავარს. რუსთაველი ალტაცებულთა ძვირფასი ქვებით, როგორც პოეტი.



ჩვენ განვიხილეთ ვეფხისტყაოსნის ისეთი მონაცემები, სადაც ხელოვნების ნივთებს დაკისრებული აქვთ პოემის პერსონაჟთა ესთეტიკური გამშენიერების ფუნქცია. ჩვენ ვნახეთ, რომ ლამაზი ნივთები, მართლაც, ახალ ეშხსა და მიწიდიველობას მატებენ ისედაც მომხიბვლელი გარეგნობის გმირებს.

მაგრამ ვეფხისტყაოსანში ჩვენ შევხვდებით მეორე ასპექტსაც, როცა ხელოვნების ესა თუ ის უმშენიერესი ნაწარმოები ენასკვება გმირების შინაგან განცდებს, როცა იგი მათი სიხარულისა და ტანჯვის განუყრელი თანამგზავრი ხდება. ეს მეორე ასპექტი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იმის გამო, რომ აქ რუსთაველი გვეხმარება გადავწყვიტოთ ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემა — ფსიქიური ფაქტორის როლი ობიექტური საგნის სილამაზის განცდაში.

საერთოდ ესთეტიკური განცდის ხასიათი, ძალა და სიღრმე მკიდროდ არის დაკავშირებული იმ ფსიქიურ გარემოსთან, რომელშიც იგი მიმდინარეობს. თავისთავად ლამაზი ნივთი შეიძლება ამა თუ იმ სუბიექტისთვის არასასიამოვნო გრძნობების საბაბიც კი გახდეს იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაუკავშირდა რაიმე არასასიამოვნო მოგონებებს, და, პირიქით, მშენიერების გრძნობა, უეჭველია, გაიზრდება იმ დადებითი ფსიქიური განცდების ზეგავლენით, რომელთაც სუბიექტი თავის მხრივ შეი-

ტანს ობიექტურად მიღებულ სილამაზის შთაბეჭდილებაში. რაც უფრო მეტი და სერიოზული იქნება ასეთი დადებითი ასოციაციები, ცხადია, მით უფრო მეტი სავსეობა და განუყოფელობა უნდა ახასიათებდეს ესთეტიკურ განცდას.

მშვენიერების განცდის კანონს, რომელზედაც ჩვენ ვლაპარაკობთ, უკვე დიდი ხანია იცნობს ესთეტიკური მეცნიერება. მასზე პირველად მიუთითა გუსტავ-ტეოდორ ფეხნერმა. მომანის აზრით, ფეხნერის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპთა შორის, ასოციაციის პრინციპი „ყველაზე ორიგინალური და მნიშვნელოვანია“, ვინაიდან „მხოლოდ ის იძლევა ესთეტიკური სიამოვნების შინაარსის განსაზღვრას“. თვითონ ფეხნერი აღნიშნავდა, რომ „მას, ასე ვთქვათ, ემყარება მთელი ესთეტიკის ნახევარი“²². ფეხნერის ასოციაციის პრინციპის ვრცელი განხილვა და შეფასება ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს. ჩვენ შეგვიძლია დავკმაყოფილდეთ იმის აღნიშვნით, რომ ეს პრინციპი დადასტურებას პოულობს ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ მონაცემებში.

დავაკვირდეთ ხატაეთში მოპოვებულ ყაბაჩას და რიდეს. ნესტანის მიერ ტარიელისთვის სანაცვლოდ მიცემულ სამხრეს და თინათინის „სიცოცხლის საიმედო ნიშანს“, რომელიც მან არაბეთიდან მეორედ გამგზავრების წინ უსახსოვრა ავთანდილს. ყაბაჩა, რიდე და სამხრეები უნიკალური ხელოვნების ნივთები არიან და, უეჭველია, თავდაპირველად მათ გმირების ყურადღება მიიპყრეს თავისი სილამაზით. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ისინი სამახსოვრო ნივთები გახდნენ, როცა დაუკავშირდნენ გმირების რთულ ფსიქიურ განცდებს, მაშინ მათი მომხიბვლელობა დიდად გასცილდა ესთეტიკური ფორმის საზღვრებს.

ავილოთ ყაბაჩა და რიდე.

როცა ტარიელმა ისინი აურაცხელი ხატაური ალაფიდან გამოარჩია, ყაბაჩა მაშინვე ნესტანისათვის გადადო („იგი საძღვნოდ მისად დავდე, ვისი შუქი მანათობდა“, 462,1); მერე ყაბაჩას რიდეც დაემატა; ორივე ნივთი მან საჩუქრად გაუგზავნა თავის სატრფოს მათი პირველი სიყვარულის უღრუბლო დღეებში. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ორივეს შეგნებაში ყაბაჩა და რიდე დაუკავშირდა დადებითი ხასიათის ძლიერ ემოციებს. გა-

ვიდა ხანი, და როცა ფარსადანის სასახლეში დატრიალებულმა სისხლიანმა ტრაგედია მ საბედისწეროდ განაშორა შეყვარებულები ერთმანეთს, მაშინ ეს ორი „უსულო“ და „უასაკო“ ნივთი მათი მწუხარე ბედის ერთადერთ ნუგეშად და იმედად გადაიქცა. ქაჯეთის ციხიდან ნესტანი რიდის მონაქვეთს უგზავნის ტარიელს და სწერს:

აჰა, ინიშნე ნიშანი შენეულისა რიდისა
გაღმიკვეთია ალაში, ჩემო, ერთისა კიდისა,
ესელა დაგრჩეს სანაცვლოდ მის იმედისა დიდისა. (1309,1-3).

როცა ავთანდილმა ეს „საიმედო ნიშანი“ წერილთან ერთად გადასცა ტარიელს:

წიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გა-ცა-შალა მან,
პირსა დაიდვა, დაეცა, ვარდმან ფერთა მკრთალამან,
სულნი გაიქნეს, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან. (1340,1-3).

რუსთაველს თავიდანვე ისე აქვს მოფიქრებული რიდე, რომ იგი ტრფობის პირველი სიხარულის შემდეგ აუცილებლად უნდა დაუკავშირდეს ნესტანისა და ტარიელის ტრაგიკულ განცდებს. მე ვგულისხმობ რიდის შავ ფერს, რომელიც, რა თქმა უნდა, შემთხვევით არაა შერჩეული. ეს ნათლად არის გამოთქმული ნესტანის წერილის ერთ სტროფში:

გეთქვა ნიშნისა გაგზავნა, აწ ესე განამელავნია,
მისეულთავე რიდეთა ნაკვეთი გამიგზავნია;
ესენი ჩემთვის მის გამო ტურფანი სანახავნია,
თუცა თუ ფერად ბედისა ჩემისა მსგავსად
შაენია. (1291).

როგორც ჩანს, შავ ფერს ვეფხისა და ვეფხის ტყავის მსგავსად სიმბოლიური მნიშვნელობა ჰქონია. შავი რიდე ისევე შეეფერება ნესტანის მძიმე ბედს, მის ტრაგიკულ განცდებს, როგორც ვეფხის სიმბოლო — მისი ხასიათის გმირულ სიმტკიცეს.

დაბოლოს, ჩვენ მიერ ზემოთ დასმულ საკითხზე ნათელ პასუხს გვაძლევს ამ სტროფის მესამე ტაეპი: „ესენი ჩემთვის მის გამო ტურფანი სანახავნია“... თუ პირველად ნესტანის ესთეტიკური გრძნობა შედარებით მარტივი

ხასიათისა იყო, რადგან საგნის ფორმის სილამაზეს ემყარებოდა მხოლოდ, საჩუქრად მიღების შემდეგ მან შეიძინა ვნებათაღელვის ძალა და სიღრმე. ჯერ იგი დაუკავშირდა სიყვარულის პირველ ემოციებს, ტრფობის სიხარულსა და სიტკბოებას, მერე კი. ტრაგიკული განცდების პერიოდში, სიყვარულთან ერთად — იმედისა და ნუგეშის ემოციებს. ამ ფსიქიური ასოციაციების გარეშე, რომელნიც ამაღლებული შინაარსით ტვირთავენ ესთეტიკურ განცდას, ფორმის სილამაზის გრძნობა ისევე მალე დაპყრობავდა ფერსა და სურნელებას, როგორც ჩრდილში გადარგული ყვავილი. ზემომოყვანილი ნესტანის სიტყვებში რუსთაველმა ხაზი გაუსვა სწორედ ამ მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ მომენტს: „ესენი ჩემთვის მი ს გ ა მ ო“... ე. ი. მისდამი (ტარიელისადმი) სიყვარულისა და ამ სიყვარულისათვის განცდილ ტანჯვათა გამო, — „ტ უ რ ფ ა ნ ი ს ა ნ ა ხ ა ვ ნ ი ა ო“.

ზუსტად იგივე უნდა ითქვას იმ „ოქრომქედლის დნობილი“ (898,1) სამხრის (სამკლავის) შესახებ, რომელიც რიღის სანაცვლოდ უსახსოვრა ნესტანმა ტარიელს:

ისე სამკლავე შეიბი, თუ ჩემი გა-ლა-გვლენოდეს,
ერთი ასეთი ცოცხალსა სხვა ღამე არ გაგთენოდეს.

(496,3-4).

ნესტანის საჩუქარიც ფაქიზი ხელოვნების ნიმუშია. პოეტის თქმით, მისი ღირსება „თვალვით არ დაიფასების“ (497,3). ავთანდილთან საუბარში ტარიელი ახასიათებს მას როგორც „უსახოს“, ე. ი. უბაღლო სილამაზის ნივთს; ავთანდილის კითხვაზე:

ეგე სამხრე მისეული, შენ გაჩნია ვისგან წყლული,
რაგვარ გიყვარს, რაგვარ გიღირს? თქვი დავიღო შერამე სული.
(895,3-4).

ტარიელი უპასუხებს: „სახე რა ზითხრა მის უსახოსა სახისა“ (896,1).

როგორც ყაბაჩისა და რიღის შემთხვევაში, ისე აქაც ფორმის სილამაზის გრძნობა გარღმავებულია ტარიელის ტრაგიკული განცდებით.

აქა მხეც-ქმნილი ტარიელ ტირს, ჳირი ეათასების;
თქვა: „მე მაქვეს სამხრე, რომელი კვლა წინას მკლავსა მას ებისი“
იგი შეიხსნა, მოილო, თვალვით არ დაიფასების,
პირსა დაიდვა, და-ცა-ბნდა, ქვე მკედართა დაედასების. (497).

აი რამ აამალლა ამ თავისთავად ულამაზესი ნივთის მორა-
ლურ-ესთეტიკური ღირებულება ტარიელის თვალში:

ესეა ჩემი სიციოცხლე, ჩემი მომცემი ახისა,
მჯობი ყოელისა სოფლისა, წყლისა, მიწისა და ხისა. (896,2-3).

ყაბაჩის, რიღისა და ნესტანის სამხრის გარდა უნდა აღინიშ-
ნოს ის „სიციოცხლის საიმედო ნიშანი“ (709,4), რომელიც
ავთანდილმა სამახსივროდ სთხოვა თინათინს არაბეთიდან მეო-
რედ გამგზავრების წინ. თინათინმა შეუსრულა თხოვნა თავის
მოჯნურს:

ქალმან მისცა მარგალიტი, სრულ-ქმნა მისი საწადელი. (710,3).

ეს „სიციოცხლის საიმედო ნიშანი“ მარგალიტით მოქვედილო
სამხრე იყო და, როგორც ხელოვნების საუცხოო ნიმუში,
არაფრით ჩამოუვარდებოდა ნესტანის მიერ ტარიელისთვის მი-
ცემულ სამხრეს; პოეტი ამბობს, რომ ეს „მარგალიტნი“ თინა-
თინის კბილთა შესატყვისონი იყვნენო. სატრფოსთან განშორე-
ბის ჟამს ავთანდილის აფორიაქებული სულიც ამ სახსოვარში
პოვებდა თავის ნუგეშს:

მან მარგალიტნი მოიხვნა მის მზისა სამეყვისონი,
მის მზისა მკლავსა ნაბამნი, მათ კბილთა შესატყვისონი,
პირსა დაიდვნა, აკოცა, ცრემლი სდის, ვითა ბისონი. (719,2-4).

ამრიგად, მოყვანილ მაგალითებზე ჩვენ ადვილად შეგვიძ-
ლია დავინახოთ, როგორ ექვემდებარება ადა-
მიანს საგნის ესთეტიკური განცდა, როგორ
იცვლის იგი ხასიათს, როგორ იზრდება და
ღრმავდება იმის მიხედვით, თუ რა გრძნო-
ბებს სდებს ადამიანი ამ საგანში.

კიდევ ორიოდე სიტყვა ასოციაციური ფაქტორის შესახებ.
ის ნივთები, რომელნიც ჩვენ ზევით გავარჩიეთ, მხატვრული
ხელოსნობის დარგს ეკუთვნიან. რა უნდა ითქვას ხელოვნების
სხვა დარგებზე და განსაკუთრებით მაღალი ხელოვნების ნაწარ-
მოებებზე?

ასოციაციის ფაქტორი უეჭველია მოქმედობს იმ შემთხვევებშიაც, როცა ჩვენ საქმე გვაქვს ხელოვნების სხვა დარგებთან. ყოველ ჩვენგანს შეუძლია გაიხსენოს ისეთი მაგალითები, როცა ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები, ნაცნობი მელოდია ან სურათი, განსაკუთრებით ძლიერ ესთეტიკურ გრძნობებს აღძრავს ჩვენში იმის გამო, რომ იგი ჩვენს მიერ ოდესღაც განცდილ წარმოდგენებსა და ემოციებს უკავშირდება. მაგრამ თუ მხატვრული ნაწარმოების, მით უმეტეს საყვარელი ადამიანისაგან სამახსოვროდ მიღებული ნივთის შემთხვევაში, ჩვენს მიერ მიტანილ გრძნობებსა და წარმოდგენებს ჩვეულებრივ დომინანტური ადგილი უკავიათ ესთეტიკურ განცდაში და ხშირად მნიშვნელოვნად ამოსწურავენ კიდევაც ამ უკანასკნელს, მაღალი ხელოვნების ნაწარმოებებზე, მაგ., ილიადაზე, ვეფხისტყაოსანზე, შექსპირის დრამებზე, ბეთჰოვენის, ჩაიკოვსკის სიმფონიებზე, ლეონარდო და ვინჩის, მიქელანჯელოს, რეპინის სურათებზე ამას ვერ ვიტყვით, საქმე ისაა, რომ დიდი ხელოვნების ნაწარმოებები თვითონ შეიცავენ თავის თავში იმდენად მაღალ და მნიშვნელოვან იდეებსა და ემოციებს, რომ მთლიანად იპყრობენ სუბიექტის ცნობიერებას, აიძულებენ პირად გრძნობებს ან დაექვემდებარონ მათ გავლენას ან უკან დაიხიონ მათი ძლევამოსილების წინაშე. რა თქმა უნდა, ესთეტიკური სიამოვნება ასეთი ნაწარმოებებისაგან გაიზრდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში და იმდენად, რამდენადაც ჩვენ შევძლებთ თვითონ ამ ნაწარმოებთა იდეებითა და ემოციებით გავიმსჭვალეთ.

უეჭველია, ასეთი აზრი უნდა გამოვიტანოთ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციიდანაც, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ მოგვიხდება დავემყაროთ არა მის უშუალო გამონათქვამებს ასოციაციურ ფაქტორზე, არამედ დედუქტიურ წინამძღვრებს. ვეფხისტყაოსნის პროლოგში რუსთაველი სამჯერ მიუთითებს იმაზე, რომ დიდი მხატვრული ნაწარმოები დაჯილდოებულია ისეთი იდეური და ემოციური ძლიერებით, რომ იგი მახვილის მსგავსად განგმირავს ხოლმე როგორც მსმენელის, ისე შემოქმედის გულს, ე. ი. მთლიანად იმორჩილებს მათ ცნობიერებას. ამის შესახებ პირველად იგი ლაპარაკობს „ქებათა“ შესახებ, რომელნიც, მკვლევართა უმრავლესობის შეხედულებით, მას

ვეფხისტყაოსნამდე უნდა დაეწერა: „ვინცა ისმინოს, დაესვას
ლახვარი გულსა ხეული“ (4,4); მეორეჯერ ეს შედარება ნეგა-
ტიური ფორმით არის გამოთქმული იმ კრიტიკულ სტროფში,
სადაც რუსთაველი ახასიათებს მცირე ჟანრების მოშაირეებს:

მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა,
არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა..
(16,1-2).

ცხადია, ორივე შემთხვევაში ლაპარაკია აღმქმელი სუბიექ-
ტის ესთეტიკურ განცდებზე. მაგრამ, რუსთაველის აზრით,
იდენტური ესთეტიკური განცდები ახასიათებს თვითონ ხელო-
ვანს, როცა იგი მხატვრულ ნაწარმოებზე მუშაობს. ამ მეორე
ჟაქტზე რუსთაველი ლაპარაკობს მაშინ, როცა იგი ეხება უკვე
ვეფხისტყაოსანს და მის მთავარ გმირს — ტარიელს:

დავჯე, რუსთველმან გავლექსე, მისთვის გულ-ლახვარ-
სობილი,
აქამდის ამხად ნათქვამი, აწ მარგალიტი წყობილი. (7,3-4).

მე ვფიქრობ, საგანგებო მტკიცებას არ საჭიროებს არც ის
გარემოება, რომ რუსთაველის აზრი თავის მხატვრულ ნაწარ-
მოებთა შესახებ ეხება საერთოდ ლიტერატურულ შემოქმედ-
ებას, არც ის, რომ იგი შეიძლება გაეავრცელოთ ხელოვნებაზეც.
ე. ი. მას ზოგადი ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს.

• •

ჩემის აზრით, ზემოთ განხილული მასალა ჩვენ შესაძლებ-
ლობას მოგვცემს გავარკვიოთ აგრეთვე ისიც, თუ რა განსაზღვ-
რავს, რუსთაველის აზრით, მშვენიერებას ხელოვნებაში.

ყველაზე ნათლად ამ საკითხის გარკვევა შეიძლება ყაბაჩისა
და რიდის მაგალითზე, რომელნიც, მართლაცდა, მკაფიოდ გა-
ნირჩევიან პოემაში გამოფენილ ხელოვნების ნივთებში. ტარი-
ელმა ხატაეთში უთვალავი ძვირფასეულობა მოიხალაფა („უცხო
ფერთა საჭურჭლეთა, დავშვრები, თუ მოვსთვალვიდე“), მაგრამ
მისი განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო მხოლოდ ყაბაჩამ
და რიდემ. მათ შესახებ ტარიელიც და ფატმანიც აღტაცებული

და განცვიფრებული ტონით ლაპარაკობენ. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით რუსთაველს საუცხოოდ აქვს მოფიქრებული მათი ესთეტიკური ემოციების გადმოცემა. გავიხსენოთ პოემის აღნიშნული ადგილები. როგორც ვიცით, ორივენი სამწუხარო ამბავს მოუყვებოდნენ ავთანდილს. თითქოს არც ერთი, არც მეორე არ უნდა ყოფილიყო განწყობილი იმისათვის, რომ ხატური ნივთების მშვენიერებაზე ელაპარაკათ. მაგრამ განა რუსთაველის გმირებს შეუძლიანთ გულგრილად აუარონ გვერდი სილამაზეს? ყაბაჩა და რიდე სრულიად უნიკალური ნივთებია. მათ ისეთი ძალით დაუტყვევებიათ ფაქიზი გემოვნებით დაჯილდოებული ტარიელი და ფატმანი, რომ დიდი მღელვარებაც კი ვერ სდევნის მათი სულიდან ესთეტიკური სიხარულის ემოციებს.

ტარიელი ახასიათებს ყაბაჩას და რიდეს, როგორც „საკვირველს“. ყველამ, ვისაც მან ეს ნივთები უჩვენა, ასევე „საკვირველად“ და „ღვთის სასწაულად“ მიიჩნია ისინი. მათი თვისებები, მართლაც, სრულიად განსაკუთრებული იყო. ნაქსოვი თავისი სიმტკიცით ცეცხლში გამოწრთობილ ნაჭედს ჰგავდა, მაგრამ იმავე დროს მას შენარჩუნებული ჰქონდა სილბო, ელასტიურობა, რაც სრულიად აუცილებელია ქსოვილისათვის, რომ იგი მკვრივად შემოეკრას ადამიანის ტანს. ტარიელი, ფატმანი და ყველა, ვინც ეს ნივთები ნახა, გოცებულნი იყვნენ მათი მიუწვდომელი სრულქმნილებით და ინდივიდუალური თავისებურებით. ტარიელისა და ფატმანის სიტყვებში ხაზი აქვს გასმული სწორედ ამ ორ მომენტს: „ვერა შევიგენ, რა იყო, ანუ ნაქმარი რაულად!“ (461,1), „მაგრა მისი არა ვიცი, ქმნილი იყო რაგვარ რისა“ (1149,3) ²³.

რა დასკვნები გამომდინარეობს აქედან?

პირველი: მშვენიერია ის, რაც სრულქმნილია, ე. ი. ის, რაშიც დამთავრებული სახით განსხეულებულია ჩვენი იდეალური წარმოდგენა საგანზე. რასაკვირველია, შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ესთეტიკური იდეალი შეიძლება იყოს აბსოლუტური, უცვლელი და ერთადერთი. იდეალური ისევე ემორჩილება მოძრაობის, ცვალებადობის და კლასობრივი შეგნების კანონებს, როგორც იდეოლოგიის ყოველი მოვლენა. რუსთა-

ველის ცნობილი დებულება ამქვეყნიური მოვლენების მარადი-
ული წარმავლობის შესახებ, რომელიც მოხდენილად არის
გამოთქმული ვარდის სიმბოლიკის საშუალებით („რა ვარდმან
მისი ყვავილი გაახმოს, დაამქნაროსა, იგი წაევა და სხვა მოვა
ტურფასა საბაღნაროსა“), ცხადია, ვრცელდება ესთეტიკური
იდეალის ცნებაზედაც.

მეორე: რუსთაველის აზრით, მშვენიერია ის, რაშიც მოჩანს
ხელოვანის ახალი, განუმეორებელი, თავისებური, ორიგინა-
ლური ხედვა. გაკვეთილი, ტრაფარეტული, ეპიგონური არასო-
დეს არ შეიძლება იყოს ესთეტიკური. ყაბაჩა, რიდე და ყველა
ის ნივთი, რომლებიც წარმოდგენილია ვეფხისტყაოსანში, სწო-
რედ განუმეორებელი ორიგინალობით განირჩევიან.

მშვენიერების იდეის ასეთი კონცეფციის შუქზე, ცხადია,
სილამაზის ხარისხს და ინტენსივობას განსაზღვრავს დისტანცია
მხატვრულად განსახიერებულ საგანსა და მის იდეალს შორის.
რაც უფრო უახლოვდება განსახიერებულ საგანი თავის იდე-
ალს, ე. ი. რაც უფრო მოკლდება მათ შორის დისტანცია, მით
უფრო მაღალი და ინტენსიურია მშვენიერება და, პირიქით,
დისტანციის ზრდა ისევე აფერმკრთალებს მხატვრულ მშვენიე-
რებას, როგორც, რუსთაველის შედარება რომ გამოვიყენოთ,
მზის მოშორება ფერს აკლებს და აქცნობს ვარდს („მაგრა ვარ-
დსა უმზეობა გაახმობს და ფერსა აკლებს“).

მესამე: იდეალური და ორიგინალური არ ამოსწურავენ ეს-
თეტიკურს. იმისათვის რომ ესა თუ ის ნაწარმოები მივაკუთვ-
ნოთ მშვენიერების კატეგორიას, საჭიროა მისი შინაგანი იდე-
ალური თვისებები და ესთეტიკური ფორმა აკმაყოფილებდნენ
ადამიანს, როგორც ბიოლოგიურ და სოციალურ არსებას. არა-
ფერი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი ადამიანთან მიმართების
გარეშე. საკმარისია გამოვრიცხოთ ადამიანური თვალსაზრისი
მშვენიერების იდეიდან და ჩვენ იძულებული გავხდებით ყო-
ველგვარი სახის სრულქმნილება ესთეტიკურ მოვლენად ჩავთ-
ვალოთ. ასეთი თვალსაზრისის უაზრობა. თავისთავად ცხადია.

ადამიანური თვალსაზრისი მშვენიერების მიმართ თავს
იჩენს ესთეტიკური იერარქიის ყველა საფეხურზე. იგი ახასია-
თებს როგორც მაღალ პოეზიას და ხელოვნებას, ისე მხატვრუ-

ლი წარმოებისა და ბუნების ესთეტიკურ განცდას. როგორც ზემოთ განხილულმა ფაქტებმა დაგვარწმუნეს, რუსთაველი ყოველი საგნის სილამაზეს სწორედ ადამიანის მშვენიერებას უკავშირებს, ადამიანის თვალსაზრისით განსაზღვრავს და ზომავს.

3. ბუნება

ჩვენ ზევით ვწერდით (იხ. «ესთეტიკური განცდა»): ვეფხისტყაოსნის ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ, რუსთაველის აზრით, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ არა მარტო ხელოვნების ქმნილებანი, ადამიანი თავისთავად და ადამიანი განსახიერებელი ხელოვნებაში, არამედ კაცთათვის მოცემული, უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ბუნებაც.

ბუნების განსახიერებაში რუსთაველისთვის დამახასიათებელია ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი გარემოება — ს ი მ ა რ - თ ლ ი ს გ რ ძ ნ ო ბ ა. ასტრალური სამყარო, ზღვა, მთები, ტყეები, მდინარეები, კლდენი, ბაღები, ცხოველთა სამეფო, მკენარეულობა, ძვირფასი ქვები წარმოდგენილია პოემაში იმ სახით, როგორც ყოველივე ეს არსებობს სალი, რეალისტური ცნობიერებისათვის. ბუნების ირრაციონალურ ელემენტს (ღევეები, მათი ქვაბი და ფატმანის გრძნეული მონა) მეტისმეტად უმნიშვნელო ადგილი უკავია პოემაში. იგი დაყვანილია თითქმის ნულამდე. რა თქმა უნდა, ჩვენს მოსაზრებას არ ეწინააღმდეგება ბოროტების ციტადელი—ქაჯეთი, რომელიც ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტურ კვანძშია მოქცეული. აკი თვითონ პოეტიც ამბობს, რომ ქაჯიც კაცია, კაცივით ხორციელი არსებოა (1249,2). ეს გარემოება საფუძველს გვაძლევს რუსთაველის ბუნების გრძნობაც რეალისტურ განცდად ჩავთვალოთ და იგი მთლიანი ესთეტიკური კონცეფციის განუყრელ ნაწილად მივიჩნიოთ.

შეადარეთ რუსთაველს შუა საუკუნეების პოეტებისა და ხელოვანთა ბუნება. რა უზარმაზარი დისტანციაა! კურტუაზული ეპოსის ვრცელ ციკლებში იშვიათად შეხვდებით რეალისტური ბუნების სურათებს. ვეფხისტყაოსნისაგან განსხვავებით მათში გაბატონებულია ირრეალიზმისა და ირრაციონალიზმის გრძნობა.

„კურტუაზულ რაინდულ ეპოსში პოეტის აგზნებული წარმოსახვით შექმნილი ზღაპრული, ფანტასტიური პეიზაჟი ფარავს მის თვალწინ არსებულ ნამდვილ ბუნებას. მცენარეები და ცხოველები, ტყე და მინდორი წარმოგვიდგებიან დაუჯერებელი, გაუკულმართებელი სახით: ეს არის საკვირველებათა საარაყო სამყარო და არა არსებული სინამდვილე. ასე, მაგალითად, თქმულებაში ალექსანდრე მაკედონელის შესახებ პოეტი ლამპრეხტი ქვეყნის კიდით კიდე მოგზაურობს და აიძულებს ალექსანდრეს მოუთხროს თავის მასწავლებელს არისტოტელეს მის მიერ ნახულ სასწაულთა შესახებ. ალექსანდრე თავისი ლაშქრით შედის დაბურულ ტყეში, სადაც მალა ატყორცნილ ხეებს შორს გაუწვდიათ თავისი ტოტები და ისე შეხლართულან ერთიმეორეში, რომ მზის სხივები ვეღარ ატანენ მათ. ტყიდან ველისკენ მიიკლაკნებიან ცივი და ანკარა წყაროები. ტოტებში გაისმის ფრინველთა ტკბილი გალობა, რომელიც ტყის ჩეროებს ეფინება. მაგრამ ტყეში მიწა დაფარულია აურაცხელი და განსაკვიფრებლად მსხვილი ყვავილების კოკრებით. ისინი მოვარდისფრო და თოვლივით თეთრი ფერისა არიან, ვეებერთელა ბურთებს ჰგვანან და ძალიან მტკიცედ შეხვეულან: უცებ გადაშლიან ისინი თავის სურნელოვან თასეზს და ამ გაშლილი გრძნეული ყვავილებიდან ამოვლენ განთიადივით ღაჟღაჟა და მზიან დილასავით მბრწყინავი, საკვირველი სილამაზის თორმეტ-ცამეტი წლის გოგონები; და ეს ათასობით მომხიბვლელი არსება წამოიწყებს უტკბილეს გალობას. თითქოს ტყის ფრინველებს ეჯიბრებიანო, სიცილ-კისკისით ჩააბამენ ფერხულს და გუნდ-გუნდათ კეკვავენ ტყის გრილ ჩეროებში... ესენი არიან მწვანე. გრილი და დაბურული ტყის პირშმოები. შეეხება თუ არა მათ მზის მხურვალე სხივები, ისინი მაშინვე ქვნიებიან და იხოცებიან...“²⁴

ეს არის საამური ზღაპრის სამყარო. იგი გვეალერსება და გვამწვიდებს.

მაგრამ შუა საუკუნეების მგოსანთა ფანტასტიური ბუნება მუდამ ასეთი მოალერსე როდია. შეადარეთ ამას ის შემზარავი სურათები, რომელთაც ბრეტონული ციკლის რომანები გვაწვდიან. მათი ბუნება უფრო ხშირად საშინელია, ბოროტი,

ცბიერი და ვერაგი. იგი ყოველ ნაბიჯზე უთვალთვალეებს ადამიანს და საჭიროა, მართლაც, მრგვალი მაგიდის რაინდთა სიმამაცე, რომ უვნებელი გადარჩე.

ამ შემზარავ იორაციონალიზმს დაემორჩილა შუა საუკუნეების ქრისტიანული სახვითი ხელოვნებაც. რომანულ ტაძრებს ჩვეულებრივ ისეთი ფანტასმაგორიული ფიგურებით ამკობდნენ, რომელთაც არაფერი აქეთ საერთო არც ჯანსაღ აზროვნებასთან, არც სულიერ სიმშვიდესთან. მათი პორტალებიდან, სვეტებიდან, ნიშებიდან გამოიყურებთან შემაძრწუნებელი მოჩვენებანი, ცხოველთა, ურჩხულთა და დემონთა მახინჯი სახეები. ყველაფერში ნათლად იგრძნობა ხელოვანის განზრახვა: შთაუნერგოს ადამიანს უმწეობისა და განწირულების გრძნობა, შიში იმქვეყნიური განკითხვის წინაშე.

ეს ირრეალიზმი ბუნების განსახიერებაში ბევრ სხვა კომპონენტთან ერთად მემკვიდრეობით გადაეცა დასავლეთ-ევროპული რენესანსის სადარბაზო ეპოსს შუა საუკუნეების ეპოსიდან. მაგალითად, ბოიარდოს „შეყვარებულ ორლანდოში“ („Orlando innamorato“, 1487), არიოსტოს „გახელებულ ორლანდოში“ („Orlando furioso“, 1532), ტორკვატო ტასოს „განთავისუფლებულ იერუსალიმში“ („Gerusalemme liberata“, 1581) და ედმუნდ სპენსერის „ფერიათა დედოფალში“ („The Faerie Queene“, XVI საუკ. დამლევი) ჩვენ ვიპოვით იმავე ზღაპრულ ფანტასტიკას და დეკორატიულ ეკზოტიკას. აქ ყოველ ნაბიჯზე შევხვდებით კუდიანებს, ქონდრისკაცებს, დევებს, ფერიებს. ურჩხულებს, შელოცვილ ციხე-დარბაზებს, მონუსხულ საქურველს, ანტიკური მითოლოგიიდან ნასესხებ სახეებს — სატირებს, გრიგალის საშინელ ქალღმერთებს — ჰარპიებს, არწივისთავიან ფრთოსან ლომებს-ჰიპოგრიფებს. ადამიანი გარშემორტყმულია უთვალავი ბოროტი ძალით და მისი სიცოცხლეც გამუდმებით ბეწვზე ჰკიდია.

სულ სხვას ვნახავთ ვეფხისტყაოსანში. აქ ბუნება არ უპირისპირდება ადამიანს როგორც დამთრგუნველი სიავე და ისიც არ განიცდის შიშსა და ძრწოლას მისი ამოუცნობი იღუმალების წინაშე. დააკვირდით, რა ძლიერი ვნებების ქარიშხალი ბობოქრობს ტარიელის, ნესტან-დარეჯანის და ავთანდილის სულში.

მაგრამ პოემის გმირთა ამ შინაგან უამინდობას მალამოდ ეღებთან ადამიანის თანამგრძნობი ბუნების სიტურფენი. რუსთაველი მუდამ ხატავს ბუნებას, როგორც ადამიანის მეგობარს და მისი გულის მესაიდუმლეს.

ამ მხრივ ყველაზე მეტი გრძნობიერებით არის აღქურვილი რუსთაველის ცა და პირველი და უკეთესი მნათობი ამ ცაზე — მზე. აკი ეუბნება ასმათი ატირებულ ტარიელსა და ავთანდილს: „თავსა ნუ დაპხოცთ, ნუ ბნელ-იქმთ მზესათქვენი — თა ბნელითა“ (283,4). შემდეგ, როცა ავთანდილი ფრიდონისაყენ მიმავალ გზას გაუდგება და განშორების წუთში მეგობრებს სევდა შეიპყრობს, პოეტი ამბობს: „იგი ნახნეს დაღრეჯილნი, მზე დაიდრეჯს მათის ღრეჯით“ (950,4).

ადამიანისა და ბუნების მეგობრობის კლასიკურ მხატვრულ სურათს წარმოდგენს ავთანდილის ლოცვა მნათობებისადმი.

ჩვენს წინაშე გაშლილია დიადი კოსმიური პეიზაჟი. მასში ჰქტიურად მონაწილეობს სინამდვილის სამი დიდი სამეფო — ადამიანი, ასტრალური სამყარო და დედამიწა. სიყვარულით დასნეულებული ავთანდილი თავის გრძნობებს უზიარებს და ავედრებს ციურ სხეულებს. თავისი სწორუპოვარი გმირის რთულ განცდათა გამოსახატავად რუსთაველი იყენებს იმ ასტროლოგიურ წარმოდგენებს, რომლებიც უხსოვარ დროში შეუმუშავებია კაცობრიობას. მთელი კოსმოსი ისმენს ამ ლირიკულ აღთქმას, ისმენს ისეთი ყურადღებით და შინაგანი მღელვარებით, როგორც ეს შეეფერება ცნობიერებით დაჯილდოვებულ არსებას.

ამ ჯერზე განსაკუთრებით საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ვეფხისტყაოსანში ბუნების მოვლენები არასოდეს არ ახდენენ ჩვენზე თავის თავში დახშული ან, მითუმეტეს, გულცივი, მიუკარებელი და პირქუში ფენომენების შთაბეჭდილებას. მათ შესახებ არც იმის თქმა შეიძლება, რომ ისინი ოდნავ მაინც გულდახურული იყვნენ ადამიანის სიხარულისა და მწუხარებისადმი. პირიქით, ბუნებას ადამიანზე ნაკლები მეგობრობა როდი შეუძლია. ფრიდონისკენ მიმავალი ავთანდილი თავის

გულის საიდუმლოებას სწორედ ბუნებას უმქლავნებს და ჰირთა შემსუბუქებასაც მისგან მოელის. მერე რა სიყვარულით უსმენს მას ბუნება და რა გულწრფელი თანაგრძნობით იმსკვალე-ბა მისდამი! ძნელია იმაზე უფრო ექსპრესიულად გამოიხატოს ბუნებისა და ადამიანის თანამეგობრობა, როგორც ეს ავთან-დილის ლოცვის დამამთავრებელ სტროფში გვხვდება:

რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან,
მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან,
ისმენდიან, გაკვირდიან, რა ატირდის ატირდიან;
იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ღვარისაებრ ცრემლნი სდიან. (967).

ავთანდილის ლოცვა რაფინირებული ნიმუშია იმ თავისებუ-რი მხატვრული ფერწერისა, რომელსაც შეიძლება პოეტუ-რი პანთეიზმი ვუწოდოთ.

დავაკვირდეთ კიდევ ერთ გარემოებას.

ვეფხისტყაოსანში არსად არ შეგვხვდება ვრცელი პეიზაჟი. ჩვეულებრივ ასეთი სურათები მოქცეულია ერთი სტროფის ფარგლებში და ყოველთვის მათი დანიშნულებაა სამოქმედო ადგილის განსაზღვრა. მაგალითად:

მას მიჰხვდა წვერი სადგურად მალლისა მთისა დიდისა,
გამოჩნდა მუნით მინდორი, სავალი დღისა შეიდისა.
მის მთისა ძირსა წყალი დის, არად სანდომი ხიდისა,
ორგნითვე ტყესა შეეკრა ნაპირი წყლისა კიდისა. (184).
დღისით ელეს და სალამო-ყამ გამოუჩნდეს დიდნი, კლდენი,
კლდეთა შიგან ქვაბნი იყვნეს, ძირსა წყალი ჩანადენი,
წყლისა პირსა. არ ითქმოდა, შამბი იყო თუ რასდენი,
ხე დიდრონი, თვალ-უწდომი, მალა კლდემდის ანაყრდენი. (219).

როგორც ვხედავთ, სურათები მოხატულია სადად, მკაცრად, ესთეტიკური საღებავების გამოუყენებლად, და ეს მაშინ, როცა საერთოდ რუსთაველის სტილს ახასიათებს შესამჩნევი ლირიკული მღელვარება და ნათლად გამოკვეთილი მიდრეკილება საგანთა და მოვლენათა გამშვენირებისადმი. აშკარად ჩანს, რომ. როცა პოეტი წერს ბუნების სურათებს, მის ფუნჯს წარმართავს მხოლოდ ერთი გრძნობა — ზუსტად და სიმართლით დაგვიხატოს მოქმედების ადგილი.

ასეთი სურათებიც პოემაში იშვიათია. მათი საერთო რიცხვი, არქიტექტურული პეიზაჟების ჩათვლით, ათამდე აღწევს

მაგრამ ვკითხულობთ ვეფხისტყაოსანს და ჩვენ ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით ბუნების უმშვენიერეს სიტურფეებს. პოემის ვრცელ მანძილზე გულუხვად არის მოფენილი ცის მნათობთა შუქი, ძვირფასი ქვების საამო კაშკაში, ყვავილების დამატრობელი სურნელება. რუსთაველის ბუნების გრძნობა უაღრესად სათუთი და ფაქიზია. რა არის აქ მთავარი? პოეტის ყურადღებას იტაცებს მთელი ეს მდიდარი ესთეტიკური ძვირფასეულობა არა თავისთავად, არამედ ადამიანის მშვენიერებასთან მიმართებაში. როგორც უკვე აღვნიშნე ზევით, ბუნება წარმოადგენს მისთვის საღებავების უზარმაზარ პალიტრას, რომელიც გამოყენებულია გმირთა გარეგნობისა და სულიერი განცდების ფერწერისათვის. და ადამიანის მეგობარი ბუნებაც სიყვარულით სთავაზობს პოეტს თავის მრავალფეროვან სილამაზეს, რომ გმირების პორტრეტები, რაც შეიძლება სრულქმნილად და ესთეტიკური მომხიბვლელობით დაიწეროს.

რას უნდა ემყარებოდეს ასეთი ესთეტიკური ურთიერთმიმართება ბუნებასა და ადამიანს შორის?

ჩვენ იმ დასკვნასთან მივდივით, სადამდეც მიგვიყვანა მშვენიერების საზღვრების განხილვამ ვეფხისტყაოსანში.

ვფიქრობ, ამ ესთეტიკური თვალთახედვის საფუძველი უნდა იყოს არა მარტო ის, რომ სრულყოფილი ადამიანი იმავე დროს უმაღლესი მშვენიერების განსახიერებაც არის, არამედ ისიც, რომ არსებულ სინამდვილეში ესთეტიკური პრიორიტეტი ეკუთვნის ადამიანს და არა ბუნებას.

თავი მეშვიდე

მხატვრული შემოქმედება

1

მხატვრული შემოქმედების საკითხი აღმოცენდა ესთეტიკასთან ერთად, როგორც მისი ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემა. იგი დასვა და განიხილა ჯერ კიდევ ანტიკურმა ფილოსოფიურმა აზროვნებამ. პლატონმა მიუძღვნა მას შშენიერი დიალოგი „იონი“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ დაკარგულ ნაწილებშიც ვრცლად იქნებოდა განხილული იგი. მაგრამ „პოეტიკის“ რამდენიმე შენიშვნაც საკმარისია, რათა წარმოდგენა ვიქონიოთ არისტოტელეს შეხედულებაზე ამ საკითხში.

რასაკვირველია, პლატონიც და არისტოტელეც მხატვრული შემოქმედების თეორიას უკავშირებდნენ თავისი ესთეტიკური მოძღვრების ძირითად პრინციპებს. ცხადია, ამ კავშირის გარეშე მხატვრული შემოქმედების თეორია მოკლებული იქნებოდა ლოგიკურ საფუძვლებს და, მაშასადამე, ვერც გადაიქცეოდა თეორიად. და მართლაც, განა ნათელი არ არის, მაგალითად, რომ შემოქმედების ყოველგვარი ირრაციონალისტური კონცეფცია წინააღმდეგობაში აღმოჩნდებოდა არისტოტელეს ესთეტიკურ მოძღვრებასთან? მეორე მხრივ, გასაგებია ისიც, რომ პოეზიის აყვანა ფილოსოფიის რანგში, რომელსაც არისტოტელეს ესთეტიკა ადგენს, გულისხმობს ინტელექტუალური აქტების მონაწილეობას მხატვრული შემოქმედების პროცესში.

რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციაში ჩვენ ვნახავთ კერძო პრინციპების ასეთივე მკაცრ შეთანხმებას ძირითად პრინციპებთან.

მაგრამ ვიდრე შევუდგებოდე რუსთაველის შეხედულებათა გარკვევას, საკითხის სინათლისათვის საჭიროა მოკლედ მაინც გავიცნოთ თვითონ პრობლემა.

მხატვრული შემოქმედების ბუნების განხილვას, როგორც ცნობილია, მიზნად ისახავს ფსიქოლოგიური მეცნიერებაც. ჩვენ ამჟამად განზე უნდა დავტოვოთ სრულიად ბუნებრივი კითხვა იმის შესახებ, რა შეადგენს ამ პრობლემაში საკუთრივ ფსიქოლოგიურს და საკუთრივ ესთეტიკურს. აქ ჩვენთვის ის არის უმთავრესად საყურადღებო, რომ ორივე შემთხვევაში, ესე იგი განვიხილავთ საკითხს ფსიქოლოგიურად თუ ესთეტიკურად, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება თვითონ ხელოვანის თვითდაკვირვებას ანუ იმ უშუალო მონაცემებს, რომელთაც გუსტავ ტეოდორ ფენხერმა აქტიური ესთეტიკა უწოდა. მაგალითად, რუსთაველის დაკვირვებანი მხატვრული შემოქმედების პროცესზე წარმოადგენენ იმ ძირითად მასალას, რომელზედაც უნდა აშენდეს როგორც ესთეტიკის, ისე ფსიქოლოგიის ზოგადთეორიული პრინციპები.

ამ საკითხშიც ჩვენ იმ გზას გავყვებით, რომელიც თავიდანვე ავირჩიეთ: რუსთაველის კონცეფციის თავისებურება უნდა გაირკვეს წინარუსთველური ესთეტიკის, პირველ რიგში ანტიკური ესთეტიკის ორბიტში.

გავიცნოთ ჯერ იდეალისტური კონცეფცია, რომელიც მწყობრ სისტემაში აიყვანა პლატონმა. არსებითად მისი ძირითადი პრინციპები გაბატონებულ მდგომარეობას ინარჩუნებენ ყველა იდეალისტურ ესთეტიკურ მოძღვრებაში შელინგამდე და ბერგსონამდე.

პოეტის „შემოქმედი ბუნება“, პლატონის აზრით, არაცნობიერია. პოეტმა როდი იცის, როგორ ზემდინარეობს მისი შემოქმედება: მისი ცნობიერების თვალს არც მიზანი ესახება, არც მიზნის განხორციელების საშუალებები. შემოქმედების მთელი პროცესი შესაძლებელია მხოლოდ ცნობიერების სრული დაჩრდილიყის მდგომარეობაში, ისე იგი „შემოქმედ ბუნებაში“ აზროვნების არავითარი ელემენტი არ უნდა მოიპოვებოდეს. უფრო მეტი: შთაგონება არის სიშმაგე („მანია“), უგუნურება. პოეტი მხოლოდ მაშინ იწყებს შემოქმედებას, როდესაც შეწყდება

მისი გონების მუშაობა. „გონიერ მდგომარეობაში არც ერთ ადამიანს არ შეუძლია არც შემოქმედება, არც წინასწარმეტყველება“, ამბობს პლატონი¹.

პლატონი ერთიმეორისაგან ანსხვავებს მანიაკალური მდგომარეობის ოთხ სახეობას. ერთ-ერთი მათგანი ახასიათებს პოეტს და ხელოვანს; იგი წარმოსდგება მუშებისაგან და „გადმოიშლება სიმღერებში და მთელს (პოეტურ) შემოქმედებაში, აწმშვენებს გარდასულ დროთა აურაცხელ ღვაწლს და ზრდის მემკვიდრეობას“².

თუ პოეტი არაცნობიერია მხატვრულ შემოქმედებაში, საკითხი ისმის, როგორ უნდა ავხსნათ მაშინ მხატვრული ნაწარმოების აღმოცენება? საიდან ჩნდება მისი გაცნობიერებული ესთეტიკური ფაქტურა? ყოველი კვშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები გვანიჭებს ცოდნას, გვაძლიერებს იდეებით და გრძნობებით, გვაკეთილშობილებს ზნეობრივად. მაგალითად, ვეფხისტყაოსანში მკითხველი იპოვის თვითონ სამყაროს მსგავსად დაუბერებელ სიბრძნეს, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე ზრდიდა ქართველი ხალხის შეგნებას. იგივე ითქმის მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების საუკეთესო ქმნილებათა შესახებ. განა ეს იდეები, განცდები და გრძნობები, განა ეს სიბრძნე და ესთეტიკური სიამოვნება ცნობიერების ფენომენებს არ წარმოადგენენ? მაშ როგორ უნდა გავიგოთ ცნობიერის აღმოცენება არაცნობიერში?

არაცნობიერის თეორია იმისათვის სჭირდება პლატონს, რომ დაასაბუთოს მხატვრული შემოქმედების ტრანსცენდენტური ბუნება. პოეტი, პლატონის აზრით, შემოქმედი კი არ არის, არამედ მდიდრული (შუამავალია) ღვთაებასა და კაცს შორის. კვშმარითი პოეტური ნაწარმოები; ღვთაებრივი შემოქმედების გამოძეღავნებაა და არა ადამიანური მოვლენა; კვშმარითი პოეტი, მაგალითად, პომეროსი, უბრალო გადამცემია იმისა, რაც შთაგონებული აქვს მას ტრანსცენდენტურად; პოეტს შეიძლება ღვთაებრივი გენიის „თარჯიმანი“ ეწოდოს. აი თვითონ პლატონის სიტყვები:

„მშვენიერი პოეტური ქმნილებები დაჯილდოებული არიან არა ადამიანური თვისებებით და წარმოიშვებიან არა ადამიან-

ნებისაგან, არამედ დაჯილდოებული არიან ღვთაებრივი თვისებებით და წარმოიშვებიან ღმერთებისაგან; პოეტები კი მხოლოდ ღმერთების თარჯიმანები არიან...“³.

ასეთი კონცეფციის შუქზე, რა თქმა უნდა, არავითარი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს სწავლით და გამოცდილებით მოპოვებულ გაწრთვას და აქტიური შრომის პროცესებს, რომლებშიაც დაძაბულ მონაწილეობას იღებს მთელი ფსიქიკა. ასეთი კონცეფციის შუქზე მხატვრული შემოქმედება არც შეიძლება ჩაითვალოს შრომად. „ვინც პოეზიის კარიბჭესთან მიდის მუზების მიერ წარმოგზავნილი სიშმაგის გარეშე, — ამბობს პლატონი, — და დარწმუნებულია, რომ ვარგისი პოეტი გახდება მხოლოდ ხელოსნური გაწრთვით, ის არასრულქმნილი პოეტია...“⁴.

საგულისხმოა, რომ პლატონის მიხედვით ღვთაებრივია არა მარტო მხატვრული შემოქმედება, არამედ ესთეტიკური აღქმაც. მხატვრული ნაწარმოების წვდომა, იმ თავისებური სიამოვნების მიღება, რომელსაც სხვა სახის სიამოვნებათაგან განსხვავებით ჩვენ ესთეტიკურს ვუწოდებთ, თავისი ბუნებით იმავე შემოქმედებით აქტს წარმოადგენს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მისი ინტენსივობა შედარებით ნაკლებია. შემოქმედებითი შთაგონების ღვთაებრივი ძალა, პლატონის აზრით, შეიძლება შევადაროთ ანდამატს, რომელიც არა მარტო იზიდავს რკინის რგოლებს, არამედ იმავე დროს მიმზიდველობის ძალითაც აჯილდოებს მათ. სწორედ ამის ბრალია, რომ რგოლები თავის მხრივაც იზიდავენ ერთიმეორეს და უწყვეტ ჯაქვსა ჰქმნიან. ასეთივე ანდამატური ძალა აქვს შთაგონებას; იგი თანაბრად ჩაესახლება ხოლმე ღვთაებისაგან როგორც პოეტის, ისე ჩვეულებრივი ადამიანის სულში მხატვრული ქმნილების ათვისების დროს.

მოვიყვანოთ დიალოგიდან ეს ადგილი.

„ს ო კ რ ა ტ ე. აი რა მითხარი, იონ, ნუ დამიმაღავ იმას, რაზედაც შეგეკითხები; როდესაც შენ კარგად იმღერებ ეპიკურ პოემას და განსაკუთრებით გააოცებ მაყურებლებს იმ ადგილით, სადაც ოდისევსი შეხტება ზღურბლზე, ვინაობას გაუმელავნებს საქმროებს და ისარს დაუშენს, ან მღერი აქილევსზე,

როცა იგი ეძგერება ჰექტორს, ან რაიმე გულმტკივნეულს ანდრომაქეზე, ჰეკაბეზე თუ პრიამეზე — სრულ გონებაზე ხარ მაშინ თუ გონებადაკარგული. და შენ ისე გეჩვენება, რომ აღტყინებული სული შენი თვითონ ესწრება იმ ამბებს, რომლებზედაც შენ მოუთხრობ, — ითაკეზე ხდება იგი, ტროაში თუ სადმე სხვაგან?

იონი. რა ნათელი საბუთი მომიყვანე, სოკრატე! გულახდილად გიპასუხებ: როცა მე ვმღერი რაიმე გულმტკივნეულს, თვალები ცრემლებით მევსება, როცა კი საზარელს ან მრისხანეს — თმა ყალყზე მიდგება შიშისაგან და გული მიკანკალებს.

სოკრატე. მაშ როგორ, იონ? შეგვიძლია თუ არა საღი გონების ადამიანი ვუწოდოთ იმას, ვინც ფერად ტანისამოსში მორთული და ოქროს გვირგვინით თავშემკობილი ტირილს მოჰყვება მსხვერპლშეწირვის ნადიმზე და დღესასწაულზე, თუკი მას არაფერი დაუკარგავს თავისი მოსართავიდან, ან შიში შეიპყრობს ოცი ათასზე მეტი მეგობრულად განწყობილი ადამიანის წრეში, როცა მას არავინ სძარცვავს და არ შეურაცხყოფს?

იონი. ზევსს გეფიცები, სოკრატე, ასეთი ადამიანი სულ არ არის თავის ჰქუაზე, თუ სიმართლეს ვიტყვი.

სოკრატე. იცი თუ არა, რომ იგივე ემართება მრავალ მაყურებელს?

იონი. ძალიან კარგად ვიცი, რადგან ყოველთვის ვხედავ ზევიდან, ამალღებული ადგილიდან, როგორ ტირიან ისინი, შეშინებულნი აცეცებენ თვალებს და გაოცებულნი არიან ჩემი მოთხრობით. მე დიხაბაც მმართებს დიდი ყურადღება მივაქციო მათ, ვინაიდან, თუ ისინი ავატირე, მე ვიციანებ, რადგან ფულს მომცემენ, ხოლო თუ გავაციანე, მაშინ ფულს დავკარგავ და მე თვითონ აეტირდები.

სოკრატე. ახლა შენ გესმის, რომ სწორედ ეს მაყურებელი არის უკანასკნელი იმ რგოლთა შორის, რომელთა შესახებ მე უკვე გითხარი, რომ ისინი თავის ძალას ანდამატისაგან იღუბენ ერთიმეორის მეშვეობით. საშუალო რგოლი შენა ხარ, რაფსოდი და მსახიობი, პირველი — თვითონ პოეტი, ღმერთი

კი თქვენი საშუალებით იქით გაიტაცებს ადამიანის სულს, საი-
თაც მოესურვება“⁸.

ამრიგად, მხატვრული შემოქმედება და მხატვრული აღქმა
ანუ ესთეტიკური განცდა იდენტური ბუნების პროცესებია;
ორივე შემთხვევაში გამოირიცხვლია ცნობიერების მონაწილეო-
ბა, ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს არაადამიანურ მოვლენებ-
თან; პოეტიც და მსმენელიც ღვთაებრივი შთაგონების ობიექ-
ტებს წარმოადგენენ.

საგულისხმოა, რომ პლატონმა თავისი ტრანსცენდენტური
მისტიკური თეორია გაავრცელა რაფსოდებზედაც. სწორედ ამ
ღებულების დამტკიცებას ემსახურება მისი დიალოგი „იონი“.
პოეტური ტექსტის აქტიორული წაკითხვა, პლატონის აზრით,
მოითხოვს დახელოვნებას და ცოდნას. „არ შეიძლება ადამიანი
გახდეს რაფსოდი, თუ მას არ ესმის პოეტის ნათქვამი, ვინაიდან
რაფსოდმა უნდა განუმარტოს მსმენელს პოეტის აზრი, ამას კა
ვერავინ გააკეთებს კარგად, თუ არ ესმის ის, რასაც ამბობს
პოეტი“. მაგრამ საიდან მოდის დახელოვნება და ცოდნა? რაფ-
სოდის პიროვნება, მისი ნიჭი და შრომა აქ ისევე არაფერ შუა-
შია, პლატონის აზრით, როგორც პოეტის შემოქმედებაში,
რაფსოდიც პოეტივით შედიუმი, მისი ძალაც ღვთაებრივია და
არა ადამიანური. „ჰომეროსის მართებული გაგება, ეს ხომ შენი
ხელოვნება არ არის, — არწმუნებს პლატონი მომღერალ
იონს, — ეს არის ღვთაებრივი ძალა, რომელიც შენ გამოძრა-
ვებს“⁹.

მეტაფიზიკური კონცეფცია ესთეტიკაში ამაზე შორს ვერ
წავა.

მე აღარ შეეჩერდები ნეოპლატონიზმზე იმ მოსაზრებით,
რომ მხატვრული შემოქმედების საკითხში პლოტინის კონცეფ-
ცია პრინციპულად არაფერს ახალს არ შეიცავს პლატონთან
შედარებით. პლოტინიც იმ აზრისა იყო, რომ შემოქმედება
ღვთაებრივი აქტია და ტრანსცენდენტური ცნობიერების მი-
მართ. „ფიდიასს, — წერს პლატონი, — არ შეუქმნია ზევსი ბუ-
ნებაში არსებული ორიგინალის მიხედვით“; ხელოვანი ჰქმნის
იმ იდეის მიხედვით, რომელიც არასოდეს არ არის მოცემული
ემპირიულ სინამდვილეში და, მაშასადამე, მისი წვდომა არც

შეიძლება ცდისეული შემეცნების გზით; იღეა ლეთებრივი აქტის შედეგია?.

ასეთია მხატვრული შემოქმედების პლატონური და ნეოპლატონური კონცეფციები.

2

მე ასე ვრცლად იმითომ შევჩერდი პლატონის და ნეოპლატონიზმის შეხედულებათა გარკვევაზე, რომ ნათელი გამეხადა, რაოდენ უსაფუძვლოა რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის დაკვეშირება როგორც ერთთან, ისე მეორესთან.

რუსთაველის შეხედულება მხატვრული შემოქმედების ბუნებაზე შეიძლება ავაგოთ პლატონთან და ნეოპლატონიზმთან დაპირისპირების პოზიციიდან. ასეთი გზა მით უფრო საფუძვლიანია, რომ ეს დაპირისპირება გამომდინარეობს თვითონ საქმის არსიდან: რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფცია მთლიანად და, კერძოდ, მხატვრული შემოქმედების კონცეფცია ანტიპლატონური და ანტინეოპლატონურია. ზემოთ ჩვენ უკვე არაერთხელ მოგვეცა შესაძლებლობა ვრცლად გაგვერკვია ეს საკითხი.

როგორია მხატვრული შემოქმედების ბუნება რუსთაველისათვის? ვეფხისტყაოსანში საკმაო მასალაა მოცემული ამომწურავი პასუხის გასაცემად ამ კითხვაზე.

ვიტყვით პირდაპირ: რუსთაველისათვის მხატვრული შემოქმედების მთელი პროცესი თავიდან ბოლომდე, ესე იგი შთასახვის მომენტიდან ესთეტიკურ განსახიერებამდე, ა დ ა მ ი ა ნ უ რ ი პროცესია, რომელშიაც მონაწილეობას იღებს შემოქმედის მთელი ცნობიერი ფსიქიური ცხოვრება. რუსთაველი ნათლად გამოთქვამს ამ კონცეფციას ვეფხისტყაოსნის პროლოგში, გამოთქვამს როგორც ზოგადი ფორმით, ისე იმ სტრიქონებში, რომლებშიც გაშლილია მისი პოეტური ლაბორატორია.

ქართულ კრიტიკულ ლიტერატურაში დიდი ხანია დაკვირვებისა და შესწავლის საგანს შეადგენს ვეფხისტყაოსნის პროლოგის ობიექტური მონაცემები, რომლებშიაც კომპაქტურად

დაწერილი პატარა ტრაქტატების სახით დალაგებულია რუსთაველის ფილოსოფიური და ესთეტიკური მსოფლმხედველობა. სამაგიეროდ ნაკლები ყურადღება ექცევა მის სუბიექტურ-ლირიკულ მხარეს, რომელსაც ბევრი საგულისხმიერო საკითხის გაშუქება შეუძლია.

მაგალითად, საკმარისია დაეკვირდეთ ამ სუბიექტურ-ლირიკულ მონაცემებს, რომ ერთი გარემოება მაშინვე სარწმუნო გახდეს, სახელდობრ, პ რ ო ლ ო გ ი წ ა რ მ ო გ ე ი დ გ ე ბ ა თ ვ ა ლ წ ი ნ, რ ო გ ო რ ც რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს p r o d o m o s u a, ესე იგი პოეტის გამოსვლა მკითხველის წინაშე ადამიანური და პოეტური აღსარებით, რომელშიაც მისი ტემპერამენტი, ხასიათი და ინტიმური გრძნობებიც კი გამოსკვივის. ზოგიერთი მათგანის გამო საუბარი მქონდა ზევით, ახლა კი ყურადღება მივაქციოთ იმ მონაცემებს, რომლებსაც შევყავართ რუსთაველის პოეტურ ლაბორატორიაში.

რუსთაველი ხშირად ლაპარაკობს თავის შემოქმედებაზე, პოეტურ დამსახურებასა და სახელზე. ლაპარაკობს მაღალი ინდივიდუალური თვითშეგნებით და ერთგვარი სიამაყის გრძნობითაც. განსაკუთრებით საყურადღებოა მთელი პროლოგის და ნამეტხავად ამ ადგილების პერსონალისტური სტილი, მეტისმეტად მკვეთრი და გულდაჯერებული. ამ მონაცემების შინაარსიც და წერის მანერაც მეტყველებენ იმაზე, რომ პოეტური შემოქმედება ადამიანური ბუნების ფაქტია, ადამიანური ნიჭისა და შრომის ნაყოფია, ადამიანური დამსახურება და სახელია სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენ დაერწმუნდებით, რომ ამ მონაცემების ესთეტიკური საფუძველი არავითარ ექვს არტოვებს იმ ანტიპლატონური კონცეფციის სისწორეში, რომელზედაც ლაპარაკი იყო ზევით.

აი ამ თემის რამდენიმე ვარიანტი:

1. თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლსა ცრემლ-დათხეული, ვთქვენი ქებანი ვისნი შე არ-ავად გამოჩჩეული. (4, 1-2).
2. ჩემი აწ ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიჭია; ესე მიჩნს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიჯია!

იგი: ჩემი სიციცხლე, უწყალო ვითა ჯიქია;
მისი სახელი შეფარვით ქვემოზე მითქვამს, მიქია. (19).

მე-19 სტროფში საგულისხმო ფაქტია აღნიშნული: პოეტი აცხადებს, რომ მისი მეორე „ქება“ ერთგვარად ალეგორიულ ზასიათს ატარებს („მისი სახელი შეფარვით ქვემოზე მითქვამს, მიქია“), ესე იგი აქ რამდენადმე გახსნილია პოეტური ნაგულეების საიდუმლოება.

შემდეგ რუსთაველი აღნიშნავს, როგორ გამოიყენა მან თავისი ქმნილებისათვის მოარული ხალხური არაკი („გპოვე და ლექსად გარდავთქვი“, 9), ამაღლებული ტონით გვაცნობს პოემის მთავარი გმირის იდეალურ სახეს („მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის შეუშრობილი; მისებრი მართ დაბადებით ვინმცა ყოფილა შობილი!“ 7) და ისევ უბრუნდება ინდივიდუალური შემოქმედების მოტივს:

დავჯე, რუსთველმან გავლექსე, მისთვის გულ-ლახვარ-სობილი,
აქამდის აშხად ნათქვამი, აწ მარგალიტი წყობილი. (7,3-4).

ამავე აზრს შევხვდებით იმ ლირიკულ სტროფებში, რომლებიც მიმართულია თამარისადმი:

მე, რუსთველი, ხელობითა ვიქმ საქმესა ამა დარი:
ვის ჰპორჩილობს ჯარი სპათა, მისთვის ვხელობ, მისთვის მკედარი;
დაუქლურდი, მიჯნურთათვის კელა წამალი არსით არი,
ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მიწა მე სამარი. (8).

ასეთია ის კონკრეტული მონაცემები რუსთაველის პოეტური ლაბორატორიიდან, რომელთაც ლოგიკურად მივყავართ შემოქმედების ესთეტიკურ პრინციპებთან.

მაგრამ ეს აზრი გამოთქმული აქვს რუსთაველს ზოგადი სახითაც, ცნების საშუალებითაც. დავაკვირდეთ მეთვრამეტე სტროფის პირველ ტაეპს: „ხ ა მ ს, მ ე ლ ე ქ ს ე ნ ა ქ ი რ ვ ე ბ ს ა მ ი ს ს ა ც უ დ ა დ ა რ ა ბ რ კ მ ო ბ დ ე ს“. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს სიტყვა „ნ ა ქ ი რ ვ ე ბ ი“, რომელსაც რუსთაველი ხმარობს შემოქმედებითი ნაყოფის, მხატვრუ-

ლი ნაწარმოების აღსანიშნავად⁸. მაგრამ, ადვილი გასაგებია, რომ ეს სიტყვა არა მარტო აღნიშნავს ამ უკანასკნელს, არამედ კიდევაც ახასიათებს მას. მართლაც, რატომ უწოდებს რუსთაველი მხატვრულ ნაწარმოებს „ნაპირვებს“? ხომ არ ემთხვევა აქ სიტყვის ეტიმოლოგიური სტრუქტურა (ნაპირნახულები, პირგაველილი, ესე იგი დაძაბული შრომით მოპოვებული) მისი ცნების არსებობის ნიშნებს?

ქვევით ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ეს ნამდვილად ასეა. ჩვენ იმასაც ვნახავთ, რომ ამ არსებით ნიშნებს გაშლილი სახით გვაწვდის რუსთაველი იქვე, ვეფხისტყაოსნის პროლოგში. მაგრამ ამაზე შემდეგ. ახლა კი ყურადღება მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ „ნაპირვებში“ გამოხატულია იგივე აზრი, იგივე ესთეტიკური კონცეფცია მხატვრული შემოქმედების ბუნებაზე, რაც საფუძვლად ედო ზემომოყვანილ ტაეპებს: ორივეგან შემოქმედება აღიარებულია წმინდა ადამიანურ მოვლენად.

და მართლაც, „ნაპირვები“ შეუძლებელია ეწოდოს ზეადამიანური, ღვთაებრივი შემოქმედების აქტს. „ნაპირვებია“ ის, რაც მოპოვებულია ადამიანის შინაგან ძალთა მალალი აქტივობით, დაუცხრომელი ძიებით, ხანგრძლივი და შეუპოვარი შრომით. დიდი მხატვრული ნაწარმოები, რუსთაველის აზრით, ისეთივე გამოცდაა მწერლისთვის, როგორც „შარა გრძელი“ ცხენისთვის და მოედანი მობურთალისთვის. აქ როდი იქნება იშვიათი ისეთი შემთხვევები, როდესაც „მისპირდება საუბარი“ და „ლექსი დაიწყებს ლევას“; პოეტს ხშირად მოუხდება უკან დახევა და დაძაბული ძიება; მაღალი ხელოვნება „დიდი გმირობის“ ნაყოფია:

ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,
მობურთალსა — მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
მართ აგრეთვე მელექსესა — ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა,
რა მისპირდეს საუბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა.

მაშინდა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა,
რა ველარ მიხვდეს ქართულსა, დაუწყოს ლექსმან ძვირობა,
არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა მცირობა,
ხელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იმპაროს დიდი გვირობა. (13-14).

ცხადია, ღვთაებრივი შემოქმედების ასეთი ინტერპრეტაცია მკვეთრად ეწინააღმდეგება ყოველგვარი სახის რელიგიურ წარმოდგენებს, რა თქმა უნდა ვეფხისტყაოსანში მოცემულ ღვთაების ატრიბუტებსაც, „ნაჭირები“ შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც ადამიანი ურია მთლიანად. რაკი რუსთაველმა პოეტური შემოქმედების ნაყოფს „ნაჭირები“ უწოდა. ეს, უწინარეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ მან კატეგორიულად გამორიცხა მხატვრული შემოქმედების ტრანსცენდენტური ინტერპრეტაცია.

ასეთია ჩვენი პირველი პოზიტიური დასკვნა.

ვიდრე გადავიდოდე „ნაჭირების“ ცნების ანალიზზე, საჭიროდ მიმაჩნია კიდევ ერთი საკითხის განმარტება.

ასეთი კონცეფცია (მხატვრული შემოქმედების აღიარება ადამიანურ მოვლენად) შეიძლება აღმოცენდეს მხოლოდ ისეთ ცნობიერებაში, რომელსაც ვამახვილებული ინდივიდუალიზმი ახასიათებს.

საგანგებო მტკიცებას არ მოითხოვს ის, რომ პლატონის ტრანსცენდენტური კონცეფცია სავსებით ემთხვევა ჰომეროსის და „ჰომეროსის ჰიმნთა“ ავტორების შეხედულებას. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, პლატონს ესთეტიკურ თეორიაში აუყვანია ძველბერძნული საგმირო პოეზიის ტრადიციული შეხედულება, რომელშიც გვაროვნული ეპოქის ფსიქოლოგია გამოსკვივის. ისიც ცხადია, რომ პლატონის საუკუნეში (V — IV სს. ძვ. წ.), როცა გვაროვნული ეპოქის აედების შეგნება უკვე განვლილ ეტაპს წარმოადგენდა, ეს კონცეფცია მეტისმეტი ანაქრონიზმი იყო, და იმდროინდელ ხელოვნებასა და მწერლობაში მას არავითარი ფაქტიური დასაყრდენი არ ჰქონდა.

ინდივიდუალური თვითცნობიერება. როგორც აღვნიშნე ზევით, გადაიქცევა კულტურულ ღირებულებათა განმსაზღვრელ ძალად რენესანსის ეპოქაში, როდესაც მაძიებელი ინტელექტის მთელი ინტერესი მკვეთრად შემოტრიალდა ადამიანისაკენ.

ადვილი გასაგებია. რომ ამ ეპოქის სულისკვეთებასთან სრულიად შეუთავსებელია შემოქმედების ტრანსცენდენტური კონცეფცია. და მართლაც, რენესანსის ეპოქის ხელოვანს აზრად არ მოუვა, რომ მისი შემოქმედების ნაყოფი შეიძლება მი-

სი ცნობიერების წიაღში კი არ დაიბადოს, არამედ სადღაც სხვაგან, თუნდაც უზენაესი არსების ცნობიერებაში. პირიქით, დაძაბული შრომა, რომელსაც ანდომებს იგი მხატვრული ნაწარმოების შექმნას, მის სულს სიამაყის გრძნობით ავსებს და უსაზღვრო სიამოვნებას განაცდევინებს.

ზევით ჩვენ საკმაოდ გავარკვიეთ, რომ რუსთაველის ეპოქა ქართული რენესანსის ეპოქა იყო. მისი არსებითი თავისებურებაც ინდივიდუალიზმის უმაღლეს განვითარებაში გამოიხატა, და არავის არ გამოუთქვამს ეს ისე მკვეთრად, როგორც თვითონ რუსთაველს.

რა თქმა უნდა, ბუნებრივია და გასაგები ამის შემდეგ, რომ რუსთაველმა მხატვრულ შემოქმედებას გამოაცალა პლატონური და ნეოპლატონური ღვთაებრივობის საფუძველი, ციდან მიწაზე ჩამოიყვანა და ადამიანურ მოვლენად აღიარა. „ნაპირების“ ცნება სავსებით დასაბუთებულია ქართული რენესანსის კულტურულ-ისტორიული ნიადაგით და ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმით.

3

მას შემდეგ რაც ნათელი გახდა, რომ რუსთაველისათვის მხატვრული შემოქმედების პროცესი წარმოადგენს არა ღვთაებრივ, არამედ ადამიანურ მოვლენას, ჩვენ შეგვიძლია გადავიდეთ „ნაპირების“ ცნების გაშლაზე. საკითხი ისმის: რა არსებით ნიშნებს მოიცავს ამ ცნების შინაარსი და როგორია თვითეული მათგანის მნიშვნელობა შემოქმედების პროცესში? ვეფხისტყაოსანი საკმარის მასალას გვაწვდის ამ ამოცანის გადასაჭრელად, მაგრამ, რასაკვირველია, მხატვრული ნაწარმოებისათვის შესაძლებელ ფარგლებში. ვეფხისტყაოსანში ჩვენ ვიპოვით არა სისტემაში მოყვანილ თეორიას, არამედ უალკეულ დაკვირვებებს და მოსაზრებებს; ჩვენი საძიებელი ამოცანა კი იქნება ის კონცეფცია, რომელიც ნაგულისხმევია პოემაში, თუმცა იგი არ არის და არც შეიძლება იყოს გამოთქმული დისკურსიული ფორმით.

მხატვრული შემოქმედება რთული ბუნების მოვლენაა. თა-

ნამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების შეხედულებით შემოქმედების მიმდინარეობაში შეიძლება დავადასტუროთ სამი საფეხური, რომელნიც მით უფრო მკაფიოდ არიან გამოხატული, რაც უფრო ხანგრძლივია ეს პროცესი, ესე იგი, რაც უფრო დიდია მხატვრული ნაწარმოები. აი როგორ ახასიათებს ამ საფეხურებს აკად. დ. უზნაძე:

„შემოქმედების პროცესის პირველი საფეხური მასალის დაგროვებაში მდგომარეობს. ეს უკანასკნელი ჯერ კიდევ მანამდე იწყება, სანამ მხატვრული ნაწარმოების იდეა ჩაისახებოდეს. ხელოვანი განუწყვეტლივ აკვირდება სინამდვილის იმ სფეროს, რომელიც მის ხელოვნებას ეხება... იგი აგროვებს ცალკე დაკვირვებებს, რომელიც მას რაიმე მხრივ მნიშვნელოვნად ეჩვენება...

„მასალის დაგროვების ამ პერიოდის აზრი ისაა, რომ მხატვარს თანდათანობით მისთვის შეუჩინებლად, თავისი ხელოვნური ნაწარმოების იდეა უმწიფდება. სინამდვილის ხანგრძლივი და მრავალმხრივი განცდა ხელს უწყობს იმ თავისებური, ინდივიდუალური, ორიგინალური განწყობის ჩამოყალიბებას, რომელიც მხატვარს ცხოვრებისა და სინამდვილის მოვლენებისადმი უმუშაედება და რომელიც მისი ნაწარმოების კონცეფციისა და მისი შემოქმედებითი ფანტაზიის მოძრაობას ედება საფუძვლად.

„შემდეგი საფეხური მომავალი ნაწარმოების კონცეფციის, იდეის დაბადებას ეხება. ეს პროცესი იმდენად თავისებურია, რომ იგი ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა. ხელოვანი არაჩვეულებრივ აგზნებას გრძნობს, იდეებისა და გრძნობების არაჩვეულებრივ სიმდიდრესა და სიცხველეს; და ამ მომენტში თითქოს სრულიად სპონტანურად — მისი ნებისყოფისა და ინტელექტის ჩარევის გარეშე — სრულიად არაცნობიერად მომავალი მხატვრული ნაწარმოების იდეა ისახება. ამ მდგომარეობას ინსპირაციას, მხატვრულ შთაგონებას უწოდებენ. ზოგი მას ზეშთაგონებად განიცდის, თითქოს რაღაც არაადამიანური ძალა ერთბაშად, შოულოდნელად და მოუმზადებლად ეუფლებოდეს გრძნობას...

„ინსპირაციას, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების კონცეფ-

ციას იძლევა, ამ კონცეფციის განხორციელების საფეხური მოსდევს“⁹.

როგორც უნდა იყოს ამ უკანასკნელი საფეხურის მიმდინარეობა, იგი მოითხოვს არაჩვეულებრივად ინტენსიურ მუშაობას, რომელშიც ნებელობითი და ინტელექტუალური აქტები უფრო დაძაბულ და მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ, ვიდრე პირველ ორ საფეხურზე.

ნორმალური ადამიანის სულიერი ცხოვრება რეალურად დაუნაწევრებელი მთლიანობაა. ამ მხრივ რუსთაველს სავსებით სწორი ფსიქოლოგიური კონცეფცია აქვს. ვეფხისტყაოსანში ორჯერ არის გამოთქმული ეს კონცეფცია, ასმათის და ავთანდილის ბაგით: 1. „რათგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს“ (833), 2. „გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკილიან: რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკე მიდიან“ (848). თუ ამ დებულებას გადაეთარგმნით მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიურ კატეგორიებზე, ეს, უკვეელია, იმას ნიშნავს, რომ ზემოაღნიშნული საფეხურები ერთიმეორისაგან გამოთიშული მოვლენები კი არ არიან, არამედ მთლიანობის ცალკეული მხარეები. რეალურად მხატვრული შემოქმედება ისეთივე დაუნაწევრებელი პროცესია, როგორც სულიერი ცხოვრება საერთოდ. მის თავისებურებას და მიმდინარეობასაც უსათუოდ რაიმე მთლიანპიროვნული მომენტი უნდა განაპირობებდეს.

მაგრამ ჩვენი ამოცანისათვის მთავარია ის გარემოება, რომ როგორც უნდა იყოს საფეხურების თანამიმდევრობა და ბუნება. მხატვრული შემოქმედების პროცესში მონაწილეობს შემოქმედის სუბიექტის მთელი სულიერი ცხოვრება, ესე იგი ფსიქიურის შინაარსის ტრადიციული კლასიფიკაცია რომ გამოვიყენოთ, გრძნობაც, შემეცნებაც და ნებისყოფაც. და მართლაც, ჩვეულებრივი დაკვირვებაც კი ადასტურებს, რომ ხელოვანი ღრმა ცოდნისა და გრძნობის ადამიანი უნდა იყოს, დიდი ნაწარმოების შექმნა კი წარმოუდგენელია დიდი ნებისყოფის გარეშეც. თითქმის სამოცი წელიწადი დასჭირდა გოეთეს „ფაუსტს“. ოცდარი წელიწადი — „ვილჰელმ მაისტერს“, ოცდახუთი წელიწადი არიოსტოს „გახელებულ ორლანდოს“, რვა წე-

ლიწადზე მეტი პუშკინის „ევგენი ონეგინს“, თითქმის ათი წელიწადი — ვერგილიუსის „ენეიდას“ შავ რედაქციას, რომელიც მრავალ ხარვეზს და დაუმთავრებელ ჰექზამეტრს შეიცავს. ცხადია, ვეფხისტყაოსანიც მრავალწლიური შრომის ნაყოფი უნდა იყოს. დასახელებული მხატვრული ტილოები თავისებური ენციკლოპედიებია, ცოდნისა და გრძნობების დაუმრეტელი სალაროებია, რომელთაც ხელოვანი მოიპოვებს არა მარტო ბუნებრივი ნიჭით, არამედ დაძაბული შრომითაც.

რუსთაველის ფსიქოლოგიური დაკვირვებიდან ჩვენ სავსებით სწორ დასკვნას ვაკეთებთ, რომ მხატვრული შემოქმედების პროცესში მონაწილეობს ცნობიერების მთელი შინაარსი, ესე იგი შემოქმედების ნაყოფი ყველა შინაგანი ძალის, ცოდნის, გრძნობების და ნებისყოფის აქტების შეთანხმებულ მოქმედებაში იბადება. მხატვრული ნაწარმოების შექმნა ისევე შეუძლებელია ნათელი ცნობიერების გარეშე, როგორც შეუძლებელია შრომა უგუნურებაში.

სხვა საკითხია, როგორია გრძნობის, შემეცნების და ნებისყოფის აქტების გამთლიანების ბუნება შემოქმედებაში, როგორია მათი კორელაცია. ეს უკვე ეკზაქტური მეცნიერების პრობლემაა და, ცხადია, იგი არ შეიძლება გადაიჭრას ვეფხისტყაოსნის საფუძველზე.

ჩვენ ქვევით ვნახავთ, რომ მიღებულ დასკვნას ვეფხისტყაოსანი ასაბუთებს კონკრეტული მონაცემებითაც.

მაგრამ აქ ერთი გარემოება უნდა აღინიშნოს. ცნობიერების მონაწილეობა შემოქმედების პირველ და მესამე საფეხურებზე ადვილი საწვდომია მეცნიერული დაკვირვების შეუიარაღებელი აზროვნებისთვისაც. პრობლემა უმთავრესად იბადება მაშინ, როცა საკითხი ეხება ინსპირაციის (შთაგონების) მომენტს, რომელიც შემოქმედების ცენტრს წარმოადგენს. უკვე ძველი დროიდან, — ამბობს იონას კონი, — სწორედ ამაში პპოვეს რაღაც აუხსნელი: უკვე ძველები ლაპარაკობენ პოეტის ღვთაებრივ გახელებაზე, ახალ დროში რაღაც მსგავსს აღნიშ-

ნავენ სიტყვით „შთაგონება“. ეს პროცესი, უწინარეს ყოვლისა, ძნელია თვითონ ხელოვანისათვის“¹⁰.

გავიხსენოთ მაგალითისათვის გოეთე, რომელმაც ასე განუმარტა ეკერმანს შემოქმედების ბუნება: „მე რომ ანტიციპაციის მეშვეობით არ ვატარებდე ჩემს თავში მთელს სამყაროს, თვალხილულიც კი ბრმა ვიქნებოდი, და მთელი გამოკვლევა, მთელი ცლა მკვდარი, ამაო გარჯა აღმოჩნდებოდა. ირგვლივ სინათლეა და ფერები, მაგრამ ჩვენს საკუთარ თვალში რომ არ იყოს სინათლე და ფერები, ჩვენ ვერ აღვიქვამდით მათ ჩვენს გარეშე“¹¹.

ამ აზრის ერთ-ერთ ნაირსახეობას ავითარებს რიხარდ ვაგნერი „ნიურნბერგის მაისტერზინგერებში“, სადაც ჰანს საქსის ბაგით გვეუბნება, რომ „პოეზია მხოლოდ სიზმარია“ და მგოსნის შთაგონება — „წინასწარმეტყველი ზმანების გამოცხადება“.

მაგრამ გოეთე და ვაგნერი ღრმად სცდებოდნენ მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიური ბუნების გაგებაში, და ეკერმანმა სრულიად სწორად განუცხადა გოეთეს, რომ „ფაუსტში“ არ მოიპოვება არც ერთი სტრიქონი, რომ იგი არ იყოს აღბეჭდილი სამყაროსი და ცხოვრების დაკვირვებული შესწავლის კვალით, და არაფერი არ ლაპარაკობს იმაზე, რომ ყოველივე ეს თქვენ მიიღეთ უმდიდრესი გამოცდილების გარეშე, ციური მადლის სახით“.

როგორც უნდა იყოს შემოქმედების მიმდინარეობა, ცნობიერების მონაწილეობა მასში ყოველგვარ ექვს გარეშეა. მარტო თანდაყოლილი პოეტური ნიჭი და ენერგიული ნებისყოფა სრულიად უმწეონი აღმოჩნდებიან, თუ გაწერთილმა და გავარჯიშებულმა გონებამ მოძრაობაში არ მოიყვანა ბუნებრივი მონაცემები. ინსპირაციის მომენტი, რასაკვირველია, ცნობიერების მიერ გავლილი მოსამზადებელი საფეხურის ლოგიკური შედეგია. „ელემენტები მხატვრული შთაგონებისას ისევე მომზადებულია, როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, ახალია მხოლოდ მათი შეხამება, მათი კავშირი (იონას კონი)“¹². ინსპირაციის მომენტში დაბადებული კონცეფცია მოსამზადებელი მუშაობის ნაყოფია... ინსპირაციის მომენტში მხოლოდ განწყობის

მომწიფების აქტთან უნდა გვეკონდეს საქმე“ (დ. უზნაძე) ¹³. „თუმცა ხელოვანის ტალანტი და გენიალობა თავის თავში შეიცავენ ბუნებრივი ნიჭიერების ელემენტს, ეს უკანასკნელი განვითარებისათვის მაინც საჭიროებს აზრის კულტურას, განსჯას მისი ფუნქციონირების წესის შესახებ ისევე, როგორც გავარჯიშებას, დახელოვნებას“ (პეგელი) ¹⁴. „თავისუფალი პოეტური ინიციატივა და ხშირი შეცვლა და გასწორება არ გამოირჩევა... ერთიმეორეს. სახე წარმოუდგება პოეტის გონების თვალს, როგორც ზმანება, ნათელი თავის არსებით მოხაზულობაში, მაგრამ ჯერ კიდევ ბუნდოვანი, გამოუყვეთელი კონტურებში... პოეტი ეძიებს და ეძიებს, იბრძვის და იბრძვის, სწმენდავს როგორც სწმენდავენ სურათზე ჩამუქებულ ლაქს და ბოლოს, მძიმე შრომა გამოიმუშავებს იმას, რაიც თავისი სრულქმნილი სიახლით. სავსებით თავისუფლად, ერთი მთლიანი ნაკვეთიდან. საკუთარი სულის სიღრმიდან გამოკვეთილის სახით თავიდანვე იდგა მისი სულის წინაშე“ (ფიშერი) ¹⁵.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, რუსთაველის დაკვირვება სავსებით სწორი დაკვირვებაა და ის საკმარის დასაბუთებას პოულობს თანამედროვე ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიაში. შემოქმედების ნაყოფს სწორედ იმიტომ შეიძლება ვუწოდოთ „ნაჭირვები“, რომ მისი აღმოცენების ნიადაგია მთლიანი ცნობიერება, რომელიც გარკვეული დეტერმინანტული ტენდენციით არის ამოქმედებული და შემოქმედებითი ნაყოფიც ამ შინაგან წვაში, ამ შინაგან ტკივილებში იბადება.

მაგრამ რუსთაველი უფრო ახლო მიდის ამ ამოცანასთან და უფრო ზემოწევით შლის „ნაჭირვების“ ცნებას, უფრო დაწვრილებით მიუთითებს იმ მომენტებზე, რომელნიც მხატვრული შემოქმედების პროცესს შეადგენენ. საჭიროა მხოლოდ ვეფხისტყაოსნის მონაცემის სწორი ინტერპრეტაცია.

ვიტყვი პირდაპირ: პროლოგის ცნობილ სტრიქონებში — „აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება, — ძალი მომეც და შეწევნა შენგნით მაქვს, მივსცე გონება“ (6,1) — გაშლილია „ნაჭირვების“ ცნება, ჩამოთვლილია მხატვრული შემოქმედების მთავარი კომპონენტები. თუ ამ სტრიქონების მონაცემებს შესატყვის ცნებებში გამოვთქვამთ და ლოგიკურ წყობ

ზას მივანიკებთ, მათში გამოხატული აზრი ასეთ სახეს მიიღებს: პოეტური ნაწარმოების შესაქმნელად ხელოვანს სჭირდება 1. გავარჯიშებული და გაწვრთნილი ინტელექტუალური აპარატი (გონება, ხელოვანება, ენა), 2. ნებისყოფა ანუ მძლავრი შინაგანი ენერგია (ძალი მომეც და შეწევნა...), 3. ემოციები (გული).

„ნაჭირები“ ზოგადი ესთეტიკური ცნებაა; მას დაკისრებული აქვს შემოქმედებითი ნაყოფის დახასიათება. ამ სტრიქონებში კი გაშლილია უკვე ცნების შინაარსი, ჩამოთვლილია ის კონკრეტული მოვლენები, რომელთა მონაწილეობის გარეშეც შეუძლებელია შემოქმედებითი აქტი განხორციელდეს ან ესთეტიკურად ნაყოფიერი იყოს.

ცხადია, ამავე დასკვნამდე მიგვიყვანა რუსთაველის ცნობილმა ტაეპმა: „გული, ცნობა და გონება...“ მაგრამ მაშინ, როდესაც „გული, ცნობა და გონება“ ზოგადი ფსიქოლოგიური დებულებაა, საიდანაც ჩვენს ამოცანასთან შეიძლება მხოლოდ ლოგიკური გზით მისვლა, ეს სტრიქონები გვაწვდიან უკვე კონკრეტულ ემპირიულ მასალას.

აღნიშნული დებულება შეიძლება ესთეტიკურ ნორმადაც ჩაითვალოს, ვინაიდან არსებითად ხომ ნორმატიულია იდეალის თვალსაზრისით ის, რაც ფაქტურია ქვეშარითების თვალსაზრისით! მაშინ ჩვენ ვიტყვით, რომ რუსთაველი ხელოვანისაგან მოითხოვს ცოდნას, გრძნობისა და ნებისყოფის გაწრთვნას.

შევხვით თვითეულ კომპონენტს ცალ-ცალკე.

ჩვენ უკვე შემთხვევა გვქონდა გაგვეჩვენა (იხ. „პოეზია, სიბრძნე და გული“), რომ რუსთაველისათვის გონება წარმოადგენს შემეცნების ძალას, რომელიც მოიცავს ყველა ინტელექტუალურ მოვლენას, დაწყებული აღქმის აქტებით და გათავებული აზროვნების რთული პროცესებით, ამიტომ ვეფხისტყაოსანში ეს სიტყვა ხშირად იხმარება ამა თუ იმ კონკრეტული ინტელექტუალური მოვლენის აღსანიშნავად, ზოგჯერ კი გონებრივ სიმწიფეს და განათლებასაც გამოხატავს.

თავისთავად ცხადია, ასევე რაციონალისტურად უნდა გავიგოთ გონების ცნება მხატვრულ შემოქმედებაშიაც.

გასაგებია აგრეთვე, რომ ეს ერთადერთი სწორი ინტერპრე-

ტაცია ლოგიკურად უკავშირდება რუსთაველის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპს — „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“. და მართლაც, თუ პოეზია სიბრძნის დარგია, მაშინ შეუძლებელია შემოქმედება გონებრივი ოპერაციების გარეშე განხორციელდეს. რა ამოცანაც უნდა იდგეს ხელოვანის წინაშე, იქნება ეს მასალის დაგროვება, ფორმის დამორჩილება თუ სხვა რამ, — ყველა შემთხვევაში გავარჯიშებული ინტელექტის დაძაბული შრომა ნაყოფიერების აუცილებელ პირობას შეადგენს. არაფრის წვდომა არ შეიძლება დაკვირვებისა და შესწავლის გარეშე. რუსთაველის დებულება, რომ პოეზია სიბრძნის დარგია, იმას ნიშნავს, რომ მწერალი ცხოვრებისა და ადამიანის მცოდნე და მსაჯული უნდა იყოს.

ასეთი რაციონალისტური კონცეფციის საფუძველზე ბუნებრივად წყდება ნებელობის საკითხიც: გონებრივი შრომა ნებისყოფის ენერჯიას ემყარება, გონებას მიზანი უნდა წარმართავდეს, მაშასადამე, მის აქტივობას ნებელობა უნდა დაერთოს აუცილებლად.

მაგრამ სინამდვილისა და ცხოვრების ცოდნა როდია საკმარისი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. გონების ვარჯიში ამო აღმოჩნდებოდა ესთეტიკური თვალსაზრისით, მისი მონაპოვარი რომ არ ჰპოვებდეს შესაფერ ფორმას, რომელსაც რუსთაველი „გ ა მ ო თ ქ მ ა ს“ უწოდებს („აწ ენა მინდა გამოთქმად“). მხოლოდ ადეკვატურ მხატვრულ ფორმას შეუძლია გონებით მოპოვებული მასალა გადააქციოს ესთეტიკურ ღირებულებად.

რა იგულისხმება გამოთქმის ქვეშ? რა შეადგენს ფორმას? ენა და ხელოვანება — გვიპასუხებს რუსთაველი.

„ხელოვანება“ მხატვრული ხერხების კომპლექსია, რომელსაც თანამედროვე ესთეტიკა უწოდებს სტილს, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. მეორე მხრივ, „ხელოვანება“ დახელოვნებაა, დაოსტატებაა და გარკვევით მიუთითებს იმაზე, რომ მხატვრული სტილი მოიპოვება არა მარტო ნიჭით, არამედ სკოლითაც, ესე იგი განსწავლითა და გამოცდილებით.

ენა „ხელოვანების“ ძირითადი კომპონენტი, უფრო მეტი:

პოეზია სიტყვის ხელოვნებაა და მაშასადამე, „ხელოვნება“ თავის გამოხატულებას მხოლოდ სიტყვაში პოულობს. როგორც მოქანდაკემ მარმარილო, მხატვარმა საღებავები, მუსიკოსმა ბგერები, ისე პოეტმა უნდა დაიმორჩილოს სიტყვა. რუსთაველმა კარგად იცის, რომ სწორედ ენაში მეღაენდება პოეტური ნაწარმოების ღირსება, მისი იდეებიც და ესთეტიკური კულტურაც, ერთი სიტყვით, პოეტის სიმარჯვე თუ უმწეობა. (14,15).

მომდევნო სტროფში უკვე ნეგატიური ფორმით არის გამოთქმული, რომ ნამდვილი პოეზია „გულის გასაგმირავე“ სიტყვების სრულქმნას წარმოადგენს და, მაშასადამე, პოეტობას ვერ დაიქადნის ის, ვისაც ვერ დაუმორჩილებია მეტყველების რთული ინსტრუმენტი.

რა უნდა ითქვას მესამე კომპონენტზე — „გ უ ლ ზ ე“?

მხატვრული შემოქმედება, როგორც უკვე ვიცით, არ ამოიწურება მარტოდენ ინტელექტუალური და ნებელობითი აქტებით. ჩვენ უკვე ვიცნობთ რუსთაველის ფსიქოლოგიურ კონცეფციას, რომელიც ადამიანის სულიერი ცხოვრების დაუნაწევრებელ მთლიანობას ადასტურებს („გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდიან...“). ამიტომ რუსთაველისათვის შემოქმედებითი პროცესიც წარმოუდგენელია ემოციების ანუ „გულის“ მონაწილეობის გარეშე. უგულო შემოქმედება მხოლოდ ხელოსნობა შეიძლება იყოს და არა ხელოვნება, ესე იგი ისეთი რამ, რაც პოეზიად ვერ ჩაითვლება და, მაშასადამე, ის ისევე მიუღებელია ვეფხისტყაოსნის ავტორისათვის, როგორც „უგულო სიყვარული“ („მძულს უგულოდ სიყვარული..“).

როგორც ცნობილია, ჩვეულებრივი ფსიქოლოგიური დაკვირვება პირველ რიგში სწორედ ემოციებს და გრძნობებს გულისხმობს, როდესაც ხელოვანის სპეციფიკურ ნიჭიერებას ახასიათებს. ხელოვანი, მართლაც, დაჯილდოებულია მდიდარი და გრძნობიერი „გულით“, და ამ თავისებურებას იგი ამჟღავნებს უფრო ადრე, ვიდრე ეზიარება ცოდნას, ან ვიდრე მოუმწიფდება მას ნებისყოფის აქტები. შეიძლება მხატვრული შემოქმედების ცენტრს სწორედ „გული“ წარმოადგენდეს, ესე იგი შემოქმედების მთელი ფსიქიური შინაარსი მასში ინასკეობდეს და მისი თავისებურებაც ამ ცენტრში იყოს საძიებელი.

ვეფხისტყაოსნის ლექსიკაში არსებით სახელთა შორის ჰარზად არის წარმოდგენილი სიტყვა „გული“. მაგრამ ეს რუსთაველის ლექსიკის თავისებურება კი არ არის, არამედ ქართული ენის თავისებურება, რომელშიაც „გულს“ სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ქართული ენა „გულის“ საშუალებით გამოხატავს არა მარტო გრძნობებს და ემოციებს, არამედ ნებლობის და შემეცნების აქტებსაც და ისეთ მთლიანოპიროვნულ თვისებებსაც, როგორიცაა ტემპერამენტი, ხასიათი, ნიჭი და სხვა. სწორია ის მოსაზრება, რომ „გულ“-სიტყვა ყველაზე ზოგადი მნიშვნელობით... ნიშნავს „შინაგანს“, შინაგანს როგორც მთლიანობას, დაპირისპირებულს „გარეგანთან“, მაგრამ უაღრესად საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ქართული ენის მონაცემების მიხედვით შინაგანი ფსიქიური მოვლენები „გულის“ ნაწილობრივ გამოსხივებას წარმოადგენენ, ესე იგი მთლიანობაში ჩართულ მომენტებად იგულისხმებიან (ვ. ფრანგიშვილი)¹⁶. ამრიგად „გულ“-სიტყვაში მოცემულია მთელი ფსიქოლოგიური კონცეფცია, რუსთაველის ვეფხისტყაოსანი დიდ მასალას იძლევა ამ კონცეფციის საილუსტრაციოდ.

რასაკვირველია, ამ საკითხის განხილვა ჩვენი ამოცანების ფარგლებში არ შედის. ჩვენთვის საინტერესოა მხოლოდ იმის დადასტურება, რომ განსახილველ ტაეპში „აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება“ გული შემოქმედებითი ემოციების გამომხატველია და, როგორც კონტექსტიდან ნათლად ჩანს, მას სხვა მნიშვნელობა არც შეიძლება ჰქონდეს.

4

პოეტურ ნაწარმოებში სიტყვის კომუნიკაციური ფუნქციის ესთეტიკურ ფუნქციასთან შეხამების თავისებურება ქმნის იმას, რასაც ჩვენ მხატვრულ სტილს ვუწოდებთ.

რუსთაველისათვის პოეზიის სიბრძნეც და ფორმაც რეალიზებულია ენაში, ესე იგი სათქმელისა და გამოსათქმელის ჰარმონიულ მთლიანობაში. მათი ოდნავი დაცილებაც კი გამოიწვევდა ძირითადი ესთეტიკური კანონის დარღვევას: სიბრძნე გამოუთქმელი აღმოჩნდებოდა, სიტყვა კი — უსაგნო, უშინა-არსო, ცარიელი.

მხატვრული შემოქმედების დაკვირვება ადასტურებს, რომ საგნის (სულერთია ეს საგანი სუბიექტური განცდა იქნება, თუ ობიექტური მოვლენა) ადეკვატური გამოთქმა, რომელშიც მონახული უნდა იყოს შესაფერი ესთეტიკური სინთეზი, ძნელი, შინაგანად მტკივნეული პროცესია. სიტყვა დაჯილდოებულია ერთგვარი წინააღმდეგობის ძალით, ერთგვარი შეუპოვრობით. მეტად იშვიათია ისეთი შემთხვევები, როდესაც მარჯვე და მოხდენილი პოეტური პასაჟი დაქერილია კალმის ერთი მოსმით. ხშირად ჩვენ შეცდომაში შევყავართ ფრაზის ბუნებრივ სიმსუბუქეს; ნამდვილად კი მხატვრული სიტყვა დაძაბული ძიებისა და ოქრომჭედლური გულძოდგინების ნაყოფია. სიტყვის დამორჩილებას, მისი „სიკერპის“ გატეხვას პოეტი ჩვეულებრივ მტკივნეულად განიცდის. სწორედ ამ განცდას უწოდებენ მეტყველების ტკივილებს.

ცნობილია თუ არა იგი რუსთაველისათვის?

ვეფხისტყაოსნის მრავალი სტრიქონი მიგვითითებს იმაზე, რომ რუსთაველისათვის კარგად ცნობილი ყოფილა პოეტური შემოქმედების ეს ფსიქოლოგიური მომენტიც.

პოეტი არაერთხელ ლაპარაკობს იმ სიძნელეზე, რომელსაც ბუნებრივად აწყდება პოეტური სიტყვა, როდესაც მას ვვალემა იდეკვატურად გამოხატოს პოემის გმირთა სრულქმნილება:

მე ვინ ვაქებ? ათენს ბრძენთა, ზამს, აქებდეს ენა ბევრი
(694,4).

ვერ შიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი. (901, 2).

ავთანდილის მაქებულად ათასიმცა ენა ენდა! (1048,1).

მძლავრი ვნებათაღელვანი ყველაზე ძნელად პოულობენ გამოსახვის სიტყვიერ ფორმებს:

რა კირნი დათმნა, ვერ იტყვის აწ ენა ესე ხელისა. (1000,3).

და ბოლოს, რა შესანიშნავად გადმოგვცემს რუსთაველი თავისი საყვარელი ნესტანის პორტრეტს, რომელიც „მეტყველების ტკივილებს“ განიცდის მიჯნურთან პირველად შეყრის დროს:

ამიგდო ქალმან ფარდაგი მძიმე თავისი ძალითა,
სადა დგა კუბო შემეკული ბადახშითა და ლალითა;

შიგან ჯდა იგი პირითა მზისაებრ ელვა-მკრთალითა,
მე შემომხედის ლამაზად მის მელნის ტბისა თვალითა. (394).
დიდხანს ვდევ და არა მითხრა სიტყვა მისსა მონასურსა,
ოდენ ტბილად შემომხედის ვითამცა რა შინაურსა.
ასმათ უხმო, მოიუბნეს; ქალი მოდგა, მითხრა ყურსა:
„აწ წადიო, ვერას გითხრობს“, მე კვლა მიმცა აღმან მურსა. (395).

კარგად თქვა ილია ქავქავაძემ: „დიდი მწუხნარება ცრემლს
უშრობს კაცს, პატარა კი ცრემლს ადენს; დიდს სიხარულს
ხშირად ცრემლი მოჰყავს და პატარას კი — ღიმილი; დიდი გუ-
ლისთქმა, ჭეშმარიტი გრძნობა მუხჯია, უტყვია და პატარა კი —
ყბედი და ლაქლაქა“ 17.

• •

ახლა ჩვენ შეგვიძლია თავი მოვეუყაროთ მიღებულ შედე-
გებს.

პირველი: „ნაჭირების“ ცნების ანალიზი გვარწმუნებს,
რომ მხატვრული შემოქმედების საკითხში, ისევე როგორც
ესთეტიკის სხვა საკითხებში, რუსთაველი მტკიცედ იცავს რეა-
ლიზმის პრინციპებს. რუსთაველის გაგებით, შემოქმედება არც
„წინასწარმეტყველი ზმანების გამოსახვაა“, როგორც ვაგნერი
ფიქრობდა, არც იმ სამყაროს გადმოშლა, რომელსაც ანტიცი-
პაციით ატარებდა პოეტი თავის თავში, როგორც გოეთე არწ-
მუნებდა ეკერმანს; მხატვრული შემოქმედება შედეგია სინამ-
დვილის ღრმა, საფუძვლიანი შესწავლისა და მხატვრული ფორ-
მის დაძლევისა; ერთიც და მეორეც წარმოუდგენელია ნათელი
ცნობიერების, კერძოდ, ინტელექტუალური ოპერაციების გა-
რეშე. მეორე მხრივ, გასაგებია ისიც, რომ „ნაჭირები“ მიუთი-
თებს მეტად რთულ და დაძაბულ ფსიქიურ მღშობაზე. შინაგან
წინააღმდეგობებზე და ტკივილებზე. ერნსტ მოიმიანი სწორად
შენიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ყველა-
ზე საინტერესო თვისება იმაში მდგომარეობს, რომ გრძნობათა
გამოსახვისადმი მისწრაფება და განსახიერებისადმი მისწრა-
ფება (ესე იგი მტკიცე ფორმის მოტივი) რამდენადმე მტრულად,
ანტაგონისტურად ეპირისპირებიან ერთიმეორეს 18.

პოეზია იბადება შემოქმედების ტკივილებში, და რუსთაველმაც ამიტომ დაახასიათა იგი არაჩვეულებრივად გამომსახველ სიტყვით „ნაჭირები“.

მეორე: ჩვენი ანალიზიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს კიდევ ერთი საყურადღებო დასკვნა. კლასიკური ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში, როგორც ცნობილია, მუდმივი და შეუწელებელი ბრძოლა წარმოებდა გონებისა და „გულის“ საწყისთა შორის. სწორედ ეს შეადგენდა, მაგალითად, კლასიციზმისა და რომანტიზმის დავის საგანს. როგორ სწყვეტს რუსთაველი ამ ესთეტიკურ კონტროვერზას?

ადვილი გასაგებია, რომ რუსთაველისათვის მხატვრული შემოქმედების პროცესი ინტელექტუალური და ემოციური მოვლენების ერთიანობას გულისხმობს. ამიტომ პოეზია არც მარტოდენ გონების ნაყოფია, როგორც ეს მიაჩნდა, მაგალითად, კლასიციზმს, არც მარტოდენ „გულისა“, როგორც რომანტიკოსები ფიქრობდნენ. **ჭეშმარიტი პოეზია გონებისა და გულის ჰარმონიული მთლიანობაა.**

თავი მერვე

ესთეტიკური ფორმა

1. ზოგადი და ძირითადი პრინციპები

ქართული წინარუსთველური პოეზიის შესწავლა გვარწმუნებს, რომ ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური ფორმაც ამოზრდილია ეროვნულ ნიადაგზე, რომელშიც მცოდნე და დაკვირვებული თვალი ადვილად შენიშნავს ორგანულად შეთვისებულ არაქართულ ელემენტებსაც. ეს საკითხი სპეციალურია და ჩვენი პრობლემის ფარგლებში არ შედის. ჩვენი ამოსავალი წერტილი ის იქნება, რომ მიუხედავად ამ ნათელი გენეტიკური ფესვებისა, რუსთაველის სტილი მაინც უაღრესად რუსთველურია არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო მასშტაბითაც.

რა არსებითი მომენტები ახასიათებს მას?

ესთეტიკური ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობა პირველი და აუცილებელი ნიშანია, რომელიც ახასიათებს მსოფლიო მწერლობისა და ხელოვნების ყველა საუკეთესო კმნილებას, მათ შორის ვეფხისტყაოსანსაც. პოემის ყოველ ფრაზაში იგრძნობა, რომ მისი შინაარსი გამოთქმული უნდა ყოფილიყო სწორედ ასეთი და არა რომელიმე სხვა ესთეტიკური ფორმით. ქვევით ჩვენ ვრცლად განვიხილავთ ამ საკითხს და მხატვრული მასალით დავადასტურებთ ჩვენი დებულების სისწორეს. ამჯერად ჩვენს წინაშე ისმის მხოლოდ ასეთი კითხვა: როგორაა ეს შესაძლებელი, რას ემყარება ვეფხისტყაოსნის შინაარსისა და ფორმის ესოდენ სრულკმნილი ჰარმონიულობა?

ზოგადად უნდა ითქვას, რომ ასეთი რამ შესაძლებელია მხო-

ლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ესთეტიკური შინაარსი და ესთეტიკური ფორმა ემორჩილებიან ერთსა და იმავე ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს. ვეფხისტყაოსანში, როგორც ვნახეთ, ასეთია უწინარეს ყოვლისა სიბრძნე („შიაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“), მაგრამ იგი არ არის ერთადერთი. სიბრძნესთან ლოგიკურად არის კოორდინებული გული, ე. ი. გრძობათა სამყარო, რომელსაც ნაკლები მნიშვნელობა როდი აქვს მხატვრულ შემოქმედებაში. დავაკვირდეთ ახლა, როგორ უკავშირებს თვითონ რუსთაველი შინაარსის ამორჩილად ესთეტიკურ პრინციპს „ხელოვნებას“, „ენას“, „გამოთქმას“, ე. ი. იმას, რაც შეადგენს ესთეტიკურ ფორმას. ვეფხისტყაოსნის პროლოგში პოეტი ამბობს: „აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვნება, — ძალი მომეც და შეწევნა შენგნით მაქვს, მივსცე გონება“. როგორ უნდა გავიგოთ ეს? ცხადია, ეს იმას ნიშნავს, რომ „გონება“ (სიბრძნე) და „გული“ უნდა გამოიხატოს ესთეტიკურ ფორმაში, მაგრამ განა შესაძლებელია ამ უკანასკნელმა ოდნავ მაინც მოახერხოს „გონებისა“ და „გულის“ გამოხატვა, თუ თვითონ იქნება მოკლებული ერთსაც და მეორესაც? რა თქმა უნდა, არა. რუსთაველის აზრით, „გონება“ და „გული“ განსაზღვრავენ ესთეტიკურ ფორმასაც, სახელდობრ, „გონებას“ ემყარება ესთეტიკური ფორმის, კერძოდ, ეანრების, კომპოზიციის და მხატვრული ენის (ჩვენ განვიხილავთ მხოლოდ ამ კომპონენტებს), უნივერსალური პრინციპი — გამოთქმის სინათლე, რაც შეეხება „გულს“, ვეფხისტყაოსანში მისი მთავარი საშუალებებია: სიმბოლიკა. ფერები, ჰიპერტროფიული პოეტური ხერხები, ფერწერის ამალღებულ სტილი, მუსიკალური ტონი და სხვა, რომელნიც ხორცს ისხამენ რუსთაველის ყვაველოვან მხატვრულ ენაში.

მოკლედ განვიხილოთ ჯერ ესთეტიკური ფორმის ზოგადი ძირითადი პრინციპები და მერე მისი მთავარი, არსებითი კომპონენტები.

პირველია გამოთქმის სინათლე.

მე-17 სტროფში პოეტი ამბობს:

მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერეოდ,
სააშიკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.

მტკიცებას არ საპირობებს ის ფაქტი, რომ ნათლად გამოთქმის ცნება ეკუთვნის ესთეტიკური ფორმის კატეგორიას და არა შინაარსს; იგი მიუთითებს იმაზე, თუ როგორ უნდა გამოითქვას შინაარსი და არა იმაზე, რუ რა შეადგენს ამ შინაარსს.

მაგრამ მე-17 სტროფში „სინათლის“ ცნება დაკავშირებულია ეპიკურეისტული ქანრების პოეზიასთან; რუსთაველი ამბობს, რომ ასეთი ლექსიც შეიძლება „გვეამოს“, თუ იგი ნათლად იქნება გამოთქმული. ჩვენ ქვევით შევეხებით საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გავიგოთ „ნათლად თქმის“ ასეთი შედარებით ვიწრო, სპეციფიკური გამოყენება. ახლა ყურადღება მივაქციოთ მეორე მომენტს. მე-17 სტროფის ლოგიკური ანალიზი იმ დასკვნამდე მიგვიყვანს, რომ „ნათლად თქმა“ მარტოდენ ეპიკურეისტული პოეზიის პრინციპი კი არ არის, არამედ პოეზიისა საერთოდ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, „სინათლე“ პოეზიის ზოგად-ესთეტიკური პრინციპია. და მართლაც, განა შეიძლება დავუშვათ, რომ „სინათლე“ მხოლოდ ეპიკურეისტულ პოეზიას უნდა ახასიათებდეს? ბუნდოვანობა თავის დანიშნულებას დაუკარგავდა არა მარტო სანადიმო, სამღერალ, სააშიკო, სალალობო და ამხანაგთა სათრეველ ლექსს, არამედ სიტყვიერი ხელოვნების ყოველგვარ ნაწარმოებს.

„ნათლად თქმის“ ასეთი ზოგად-ესთეტიკური პოეტური ინტერპრეტაცია ზუსტად ემთხვევა მე-20 და 21 სტროფების მონაცემებს, სადაც რუსთაველი ამ საკითხზე იძლევა უკვე პირდაპირ პასუხს:

ვთქვა მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა,
ძნელად სათქმელი, საქით ოგამოს აგებო
გნათჳ

იგია საქმე საზეო მომცემი აღმაფრენათა;
ვინცა ეცდების, თმობამცა ჰქონდა მრავალთა წყენათა.
მას ერთსა მიჯნურობასა კვეიანნი ვერ მიჰხვდებიან,
ენა დაშვრების, მსმენლის აყურნოცა
დავალდებოან...

აქაც, „საზეო“ სიყვარულთან პოლემიკაში, რუსთაველი ემყარება ნათელი გონებისა და ნათელი გამოთქმის პრინციპს. ამ მისტიკურ მიჯნურობას, რუსთაველის აზრით, ჭკვიანი კაცი ვერ მოუნახავს სიტყვიერი გამოსახვის გასაგებ ფორმას („ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა“), ამოდ დაიღლება ლაპარაკით მთქმელი („ენა დაშვრების“), ამოდ „დავალდებიან“ მსმენელის ყურებიც. როგორც ჩანს, ნათლად გამოუთქმელი რუსთაველისთვის ნიშნავს ბუნდოვან აზროვნებას, ხოლო ბუნდოვანი აზროვნება უნდა ჩავთვალოთ ან უმეცრების, ან მცდარი შემეცნების შედეგად.

ვინც ჩაუკვირდება ვეფხისტყაოსნის სტროფებს, იმ დასკვნამდე მივა, რომ „ნათლად თქმა“, მართლაც, უნდა ვაღიაროთ პოეტური ფორმის ზოგად-ესთეტიკურ პრინციპად. შეუძლებელია რუსთაველს სხვაგვარი შეხედულება ჰქონოდა ამ საკითხზე. თუ პოეზია სიბრძნეა, ე. ი. მისი საგანი მოპოვებულია ინტელექტუალური აქტების მონაწილეობით, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა, რომ მისი გამოსახვის ფორმა რაიმე წინააღმდეგობაში აღმოჩენილიყო უკანასკნელთან. ვეფხისტყაოსნის ყველა მხატვრული კომპონენტი, მისი ჰარმონიული კომპოზიცია, მკვეთრად გამოქანდაკებული სახეები, ბრწყინვალე ხატოვანი ენა, რომელსაც გამჭვირვალობის მხრივ ბადალი არ მოეპოვება კლასიკური პერიოდის ქართულ მწერლობაში, მარმარილოში ამოჭრილი ჩუქურთმებივით მკვრივი აფორისტიკა, ზუსტად მონახული და ფრაზის ბუდეში ოსტატურად ჩასმული სიტყვები, — იმაზე მეტყველებენ, რომ რუსთაველისთვის მშვენიერი იმას ხოლოდ ის, რაც ნათელია.

ესთეტიკური ფორმის სინათლე იმაზე მიუთითებს, რომ მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პროცესი არ უნდა წააწყდეს რაიმე დამაბრკოლებელ წინააღმდეგობას, მისი გაცნობიერება უნდა გახორციელდეს სრული თავისუფლებისა და სიმსუბუქის შეგრძნების ფონზე; ძალდატანების ოდნავი განცდაც კი საკმარისი აღმოჩნდება, რომ მშვენიერებამ დაკარგოს ეფექტის ხარისხი.

შემდგომი ანალიზი დაგვანახვებს, რომ ყველა მხატვრულ

კომპონენტს რუსთაველი უმორჩილებს ამ უმაღლეს პრინციპს.

ესთეტიკური ფორმის მეორე ზოგადი და ძირითადი პრინციპია მხატვრული საღებავების ადეკვატური შეხამება იმ საგანთან, რომელსაც პოეტი გვიხატავს. აქ უნდა კონკრეტულად გაგშალოთ ზემოთ ჩამოყალიბებული დებულება; ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური ფორმა ორგანულად არის მორგებული მის შინაარსზე; ფორმასა და შინაარსს შორის არ შეინიშნება არავითარი ბზარი.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს?

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ვეფხისტყაოსანში წარმოდგენილია პერსონაჟების ორი ჯგუფი: ადამიანი ისე, როგორც ის არის და ადამიანი ისე, როგორც ის უნდა იყოს. ამის მიხედვით, ერთია პოეტის განწყობა, როცა ის გველაპარაკება ჩვეულებრივ პერსონაჟებზე, მეორეა მისი განწყობა, როცა ის ძერწავს იდეალურ სახეებს. პირველ შემთხვევაში მისი ინტონაცია მშვიდია, ფერწერა — მკაცრი. მეორე შემთხვევაში ინტონაცია ერთგვარად აწეულია და ფერებიც ისეა შერჩეული, რომ შექქმნას სილამაზისა და მომხიბლველობის შთაბეჭდილება. მაგრამ აქ ესთეტიზაცია არ ჰქმნის არც არაბუნებრივობას და პრეციოზობას. არც რაიმე ბუნდოვანობას. პოეტური სახეები ორივე შემთხვევაში ინარჩუნებენ სინათლეს და გამკვირვებლობას.

მხატვრული სტილის თვალსაზრისით საყურადღებოა ვეფხისტყაოსნის ის ადგილები, სადაც მოხატულია იდეალური პერსონაჟების სახეები. მათ ფერწერაში შეინიშნება როგორც აღმოსავლური აზიანობის ჩუქურთმები, ისე კლასიკური პერიოდის ატიციისტური სისადავე, მთლიანობაში კი იგი არ ჰგავს არც ერთს, არც მეორეს. სტილის თავისებურება ხომ სწორედ მთლიანობაში მკლავნდება და არა ელემენტებში! ამ ადგილებში რუსთაველის სტილი მე წარმომიდგება ლამაზად მოქსოვილი ხალიჩის სახით, რომელიც გვხიბლავს თავისი ნაყუმებისა და ფერების საოცარი სიუხვით, მაგრამ ორნამენტიკა უღარესად ჰარმონიულია; მისი საღებავები და ნახაზობანი ერთმანეთს კი არ ჩრდილავენ, არამედ ერთიმეორეს ეხამებოან იმისათვის, რომ ფრაზებს მიანიჭონ მეტი ხატოვანობა და სინათლე.

მოვიყვანოთ საილუსტრაციო მაგალითები.
ჩვეულებრივი პერსონაჟების ჯგუფიდან ავილოთ როსტე-
ვანისა და ფატმანის პორტრეტები:

იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი,
მალალი, უჩვი, მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი,
მოსამართლე და მოწყალე, მორკმული, განგებიანი,
თვით მეომარი უებრო, კვლა მოუბარი წყლიანი. (32).

როგორც ვხედავთ, აქ არც ერთი სახასიათო ნიშანი არ არის
უარყოფითი. როსტევანი საკმაოდ იმპოზანტურად გამოიყურე-
ბა. მითუმეტეს საგულისხმოა, რომ მასში ვერ აღმოვაჩინებ
ესთეტიკური სტილიზაციის ელემენტებს.

უფრო ცოცხლად არის მოხატული ფატმანი:

ფატმან ხათუნ თვალად მარჯვე, არ-ყმაწვილი, მაგრა შზმელი,
ნაკვთად კარჭი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი,
მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის-მსმელი;
ღია ეღვა სსაალუქო დასაბურავ-ჩასაცმელი. (1077).

ფატმან ხათუნის რეალისტურ სურათში, სადაც არც ერთი
ამაღლებული შტრიხი არ მოიპოვება, სადაც, პირიქით, ყველა
საღებავი ჩვეულებრივ ადამიანთა წრიდან არის ნასესხები,
რასაკვირველია, სრულიად მოულოდნელი იქნებოდა ესთეტი-
კური სტილიზაცია და მასში ასეთი რამ არც შეინიშნება.

შევადაროთ ეს სურათები პოემის იმ ადგილებს, სადაც
რუსთაველი გვესაუბრება უკვე თავის საყვარელ გმირებზე და
ჩვენ დიდ განსხვავებას შევნიშნავთ პოეტურ განწყობასა და
ფერწერაში. თუ ჩვეულებრივ პერსონაჟებში ვერ აღმოვაჩინებ
ვერავითარ ესთეტიკურ ინტერესს, იდეალური გმირები, პირი-
ქით, ყველგან და ყოველთვის გახვეული არიან მშვენიერების
საბურველში. რუსთაველი არ ტოვებს არც ერთ შემთხვევას,
რომ არ გვაგრძნობინოს ან პირდაპირ არ გვითხრას, რომ მისი
ხუთი გმირი განირჩევა სწორუპოვარი სილამაზით, რომელიც
ხიბლავს და ატყვევებს ყველას, ვისაც რაიმე ურთიერთობა ექ-
ნება მათთან, სულერთია ხანგრძლივი თუ წუთიერი. აქ ესთე-
ტიკური ინტერესი მუდამ ხაზგასმული და წინწამოწეულია.

ავიღოთ, მაგალითად, თინათინის პირველი პორტრეტი, როგორც უშუალოდ მოსდევს როსტევიანს.

სხვა ძე არ ესვა მეფესა, მართ ოდენ მარტო ასული,
სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაჲ დასთა დასული;
მან მისთა მკვრეტთა წაულის გული, გონება და სული,
ბრძენი ხაჲ მისად მაქებრად და ენა ბევრად ასული. (33).
მისი სახელი თინათინ, — არს ესე საცოდნარია —
რა გაიზარდა, გაივსო, მზე მისგან საწუნარია. (34,1-2).

შეეხო თუ არა რუსთაველი თავის საყვარელ გმირს, მან არსებითად შეცვალა მხატვრული ფერწერის სტილი. როსტევიანისა და ფატმანისაგან განსხვავებით, თინათინს ახასიათებს ნათლად გამოხატული ესთეტიკური ტონი: იგი სოფლის მანათობელი მნათობია, მზის დასის მონაწილეა, უფრო მეტი: თვით მზეზე უკეთესია, არავის არ შეუძლია გულგრილად უცქიროს მის დამატყვევებელ მშვენიერებას.

ვნახოთ ამავე მაგალითზე, როგორ იცვლება გმირის შინაგანი განწყობილება, მაგრამ უცვლელი რჩება მისი სურათის ესთეტიკური საღებავები.

როსტევიანი სახელმწიფო ძალაუფლებას აბარებს თინათინს. მამას სამეფო ტახტთან მიჰყავს თავისი ასული... თინათინის სახეზე მეფური სიდიადის შეგნება აღიბეჭდება („ქალი მზებრ უკვრეტს ყოველთა ცნობითა ზე-მხედველითა“; 45, 4), რომელსაც მეორე წუთში ქალური სისუსტე და მღელვარება დასძლევს („ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰზრის ყორნისა ბოლო-ფრთათა“ 46,4). ამ ტაეპებში გამოხატულია ორი სხვადასხვა განწყობილება, მაგრამ ორგანვე შენარჩუნებულია გმირის იშვიათი სილამაზე, აქედან მეორე ტაეპის მეორე ნახევარი („ჰზრის ყორნისა ბოლო-ფრთათა“) საუცხოო პოეტური ორნამენტით გვიხატავს უნებური და გულწრფელი ატირების მომხიბვლელობას. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ წუთიერი მღელვარება, რთული, ამბივალენტური განცდის შედეგი, რომელიც ბუნებრივად ეუფლება ადამიანს ცხოვრების უჩვეულო წუთებში. ღინათინი მალე შეეთვისა თავის ახალ მდგომარეობას („ლეკვი ლომისა სწორია“...) და შემდგომ თავებში წარმოდგენილი პორტრეტები უცვლელად არის აღბეჭდილი შინაგანი სიდიადის

შეგნებით, რომელიც აჩვენებულის ესთეტიკურ გრძნობას ბადებს.

რაკი პოემის ექსპოზიციას ვარჩევთ, შეიძლება ჩვენი საკითხის გასარკვევად შევხებოდით ავთანდილსაც, რომელიც უშუალოდ მოსდევს თინათინის პორტრეტს. პოეტი ასე აგვიწერს მას:

ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირ-სპასალარისა,
საროსა მჯობი, ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა,
ჯერო უწვერული, სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა. (40,1-3).

როგორც ვხედავთ, აქაც დაცულია იგივე სტილი: ჯერ ვინაობა („ავთანდილ იყო სპასპეტი...“), მერე — სილამაზე („საროსა მჯობი, ნაზარდი...“), ამ შემთხვევაში პორტრეტული ფერწერის სრულიად აუცილებელი მომენტი რუსთაველისათვის.

ავთანდილის ასეთივე ესთეტიკური პორტრეტით იხსნება პოემის მეორე თავი „როსტევეან მეფისაგან და ავთანდილისაგან ნადირობა“:

დილასა ადრე მოვიდა იგი ნაზარდი სოსანი,
ძოწეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბაღაშოსანი,
პირ-ოქრო რიდე ეხვია, კშვენოდა ქარქაშოსანი,
მეფესა გასლვად აწევდა, მოღვა თეთრ-ტაიქოსანი. (72).

ამ თვალსაზრისით რომ გავყვეთ ვეფხისტყაოსანს ბოლომდე, დავრწმუნდებით, რომ მასში უგამონაკლისოდ არის დაცული მხატვრული ფერწერის აღნიშნული სტილი. პოემაში არ არის არც ერთი შემთხვევა, რომ რუსთაველმა სიტყვა შეახოს თავის სრულყოფილ გამირებს და არაფერი გვითხრას მათი სილამაზის შესახებ.

საგულისხმოა, რომ ეს ხუთი გმირი თავის ესთეტიკურ მომხიბვლელობას ინარჩუნებს ყოველ მდგომარეობასა და განწყობილებაში, როგორც სიმშვიდესა და სიხარულში, ისე მძიმე მწუხარებასა და ტანჯვაში. ავიღოთ, მაგალითად, ისეთი რამ, როგორიცაა ტირილი. თითქოს შეუძლებელია, რომ ტირილი და ისიც მამაკაცის ტირილი სილამაზედ მივიჩნიოთ. მაგრამ

დავაკვირდეთ, როგორი მოზაიკური ფერწერის სტილით გვიხატავს პოეტი ატირებულ ავთანდილს:

ავთანდილ დაჯდა ტარილად, ტირს ხმითა შვენიერთა,
ყორანსა გაპლევჯს ხშირ-ხშირად, აფრთხობს ბროლისა კერთა;
გახეთქა ლალი, გათლილი ანდამატისა კვერითა,
მუნით წყარონი გამოჩნდეს, ძოწსა ვამსგავსე ფერთა. (1342).

ამრიგად, ო რ ი ინ ტ ო ნ ა ც ი ა და ო რ გ ვ ა რ ი ფ ე რ წ ე რ ა, მ კ ა ც რ ა დ რ ე ა ლ ი ს ტ უ რ ი და ხ ა ზ გ ა ს მ ი თ ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი — ასეთია რუსთაველის სტილის მეორე არსებითად დამახასიათებელი მომენტი. აქედან, თუ პირველი ინტონაციისა და ფერწერის ბუნება უკვე ამ მოკლე დახასიათებაში გაირკვა, ამას ვერ ვიტყვით მეორის შესახებ. ჩვენ ჯერ არ ვიცით, რა საღებავებს იყენებს რუსთაველი იმისათვის, რომ შექმნას ხაზგასმული ესთეტიკური პორტრეტები და ამალღებული ინტონაცია. ეს საკითხი უკვე სპეციალურია და მთლიანად გაირკვევა ქვევით, როცა მხატვრული ფერწერის კომპონენტებს შევეხებით.

ასეთია ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური ფორმის ორი ზოგადი და ძირითადი პრინციპი.

ახლა ჩვენ შეგვიძლია გადავიდეთ თვითონ ესთეტიკური ფორმის მთავარ კატეგორიებზე და იმ სპეციალურ მხატვრულ კანონზომიერებაზე, რომელიც ზოგად და ძირითად პრინციპებთან ერთად განსაზღვრავს მათ განუმეორებელ თავისებურებას.

ჩვენ შევეხებით მხოლოდ ორს, კომპოზიციას და მხატვრულ ენას.

2. ქ ა ნ რ ე ბ ი

ლიტერატურული ქანრების საკითხი შეადგენს არა მარტო პოეტიკის, არამედ ესთეტიკის საგანსაც. თუ პოეტიკის ამოცანაა დაახასიათოს მათი ბუნება და თავისებურებანი, ესთეტიკა იკვლევს ამ უკანასკნელთა ძირითად პრინციპებს. როგორც დავინახავთ ქვევით, რუსთაველის შეხედულება ამ საკითხზე თავის დასაბუთებას პოულობს მის ესთეტიკურ კონცეფციაში.

ახლავე უნდა აღინიშნოს ერთი რამ. ჩვენის აზრით, ქანრების საკითხში რუსთაველის შეხედულებანი ჯერ მთლიანად გარკვეული არ არის პოეტიკის თვალსაზრისითაც. უამისოდ კი ესთეტიკური პრინციპების დადგენა შეუძლებლად უნდა ჩავთვალოთ. ამიტომ ბუხებრივია, თუ ჩვენ მოგვიხდება ლაპარაკი ისეთ საკითხებზედაც, რომელნიც უშუალოდ არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ესთეტიკას.

რუსთაველის შეხედულება სხვადასხვა ქანრის პოეზიაზე და პოეტებზე ჩვენ შეგვიძლია გავარკვიოთ არა მარტო პროლოგის მიხედვით, როგორც ეს ტრადიციულად დამკვიდრდა რუსთველოლოგიაში, არამედ ვეფხისტყაოსნის ძირითადი ტექსტის მონაცემთა საფუძველზედაც.

პროლოგიდან ჩვენი საკითხისათვის უნდა გამოვიყენოთ მე-12, 13, 14, 15, 16, 17 სტროფები.

თუ დავაკვირდებით ამ სტროფებს, დავრწმუნდებით, რომ რუსთაველი, უწინარეს ყოვლისა, ერთიმეორისაგან მკაცრად საზღვრავს. **პ რ ო ფ ე ს ი უ ლ და ა რ ა პ რ ო ფ ე ს ი უ ლ** **პ ო ე ზ ი ა ს**, ნამდვილ ოსტატობას და „მკლაბნელობას“. ასეთი გამიჯვნა სრულიად აუცილებელია; მკლაბნელები იყვნენ, ირინ და, ალბათ, ყოველთვის იქნებიან ლიტერატურაში.

ამ საკითხს ეხება მე-15 სტროფი:

მოშიარე არა ჰქვიან, თუ სადმე თქვას ერთი, ორი;
თავი ყოლა ნუ ჰგონია მელექსეთა კარგთა სწორი;
განალა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორი-შორი,
მაგრა იტყვის: „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს ვითა ჯგობი.

უთუოდ ცალმხრივია ვახტანგ VI-ის განმარტება; თითქოს მე-15 სტროფში იგულისხმებოდეს მხოლოდ როსტომიანის ტიპის ეპოსი და ჩახრუხხაძის ოდა („თარგმანი“, 1937, გვ. სეჟ). ნამდვილად მე-15 სტროფი წარმოადგენს მე-13-14 პოლემიკური სტროფების გაგრძელებას, თანაბრად ეხება როგორც ეპოსს, ისე ლირიკას, ლაპარაკობს მხოლოდ „უნიკო“ პოეტებზე, რომელთა პრეტენზიები და სიჯიუტე, რუსთაველის დაკვირვებით, ყოველთვის უზომოა.

თუ ამ სტროფებში წარმოდგენილ მასალას ესთეტიკური ცნებებით გამოვხატავთ, მათი აზრი ასე უნდა გაიშალოს: შეუძლებელია „მელექსეთა კარგთა სწორად“ ჩაითვალოს ისეთი მოშაირე, რომელსაც შეუქმნია ისეთი რამ, რასაც არ გააჩნია ქეშმარიტი პოეზიის არც ერთი აუცილებელი ნიშანი, არც სიბრძნე, არც მარგებლობა, არც ესთეტიკური ფორმა, იგი „უმსგავსია“ და „შორი-შორი“, შინაგანად უაზროა და გარეგნულად — უფორმო.

პროლოგის დანარჩენ სტროფებში და პოემის ძირითად ტექსტში დახასიათებულია უკვე პროფესიული პოეტების შემოქმედება და ქანრები.

ავიღოთ ჯერ ეპოსი, რომელსაც, რუსთაველის აზრით, ყველა უპირატესობა აქვს სხვა ლიტერატურული ქანრების წინაშე. პოეტი ამბობს:

მოშაირე არა ჰქვიათ, ვერას იტყვის ვინცა
გრძელად. (17,4).

ამრიგად, ეპიური ქანრის უპირატესობათა აღიარება ყოველგვარ ეპოსს გარეშეა. ცხადია ისიც, რომ ამ უპირატესობათა შესახებ პოეტი ლაპარაკობს პოლემიკურ კონტექსტში.

რა უდევს საფუძვლად ამ აზრს, როგორ უნდა გაიშალოს რუსთაველის შეხედულება ამ საკითხზე?

როგორც ჩანს, პოეტის ღრმა რწმენით, მაღალი პოეზიის ყველა ის ნიშანი, რომელთა შესახებაც ლაპარაკი გვქონდა ზევით, თავისი განხორციელების ფართო შესაძლებლობას და გამოსახვის სრულყოფილ ფორმებს მხოლოდ ეპოსში პოულობენ.

ქეშმარიტი პოეზია, უწინარეს ყოვლისა, სიბრძნეა და პოეტი ბრძენია. ეს დებულება აყენებს ხელოვანის წინაშე ამოცანას — შეიცნოს და ზნეობრივად განსაჯოს სინამდვილე, ცხოვრება, ადამიანი. განა ცხადი არ არის, რომ ამ ამოცანის გადაწყვეტა ყველაზე უკეთ შეუძლია მხოლოდ ეპიური პოეზიის ფართო ტილოს? მხოლოდ მის ვრცელ ჩარჩოებს და მდიდარ მხატვრულ საშუალებებს გააჩნიათ შესაფერი ტევადობა და სინამდვილის ღრმად

წვდომის შესაძლებლობა. ლირიკა უძლურია დააკმაყოფილოს გონებისა და ეთიკური თვალთახედვის ესოდენ ძლიერი წყურვილი. მისი მცირე და ნატიფი ფორმები ვერ დაიტევდნენ ამ სიმძიმეს.

მეორე მხრივ, დიდი ეპიური ტილოების უპირატესობის დაცვაში არ შეიძლება არ დავინახოთ ერთგვარი გამოსახულება ესთეტიკურ თეორიაში ქართული რენესანსის გმირული სულისკვეთებისა, რომელსაც შეეფერებოდა მონუმენტური მხატვრული ფორმა. ჩვენის აზრით, შეუძლებელია სხვაგვარი ლოგიკური შინაარსი ვიგულისხმოთ იმ პოლემიკურ და პოზიტიურ სტროფებში, რომელნიც ეპიური პოეზიის პრეროგატივას წარმოგვიდგენენ. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, თითქოს რუსთაველი სრულიად უარჰყოფდეს ლირიკული პოეზიის მხატვრულ მნიშვნელობას და საჭიროებას? როგორც დავინახავთ, ასეთი დასკვნის საფუძველს არ იძლევა არც პოემის პროლოგი, არც მისი ძირითადი ტექსტი. შეუწყნარებელ შეცდომად უნდა ჩაგვეთვალა ისეთი აზრი, რომელიც რაიმე სახის ლირიკულ ნიჰილიზმს მიაწერდა იმ პოეტს, რომელიც თვით ეპიურ ნაწარმოებშიც უდიდეს ლირიკოსად რჩება. ნამდვილად, რუსთაველს დადებითი შეხედულებები აქვს სხვა ლიტერატურულ ენარებზე და, კერძოდ, ლირიკას ის არსად არ აყენებს პოეზიის გარეშე.

ავილოთ ჯერ მე-16 სტროფი:

მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა,
არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა, —
ვამსგავსე მშვილდი ბედითი ყმაწვილთა მონადირეთა:
დიდსა ვერ მოჰკვლენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა.

როგორც ვხედავთ, ლირიკოსებს რუსთაველი აღარებს „ყმაწვილ მონადირეებს“. პოეტის აზრით, თუმცა ისინი ჰქმნიან არა დიდ ნაწარმოებებს, არამედ მცირე ფორმის ლირიკულ ლექსებს („ლექსი ცოტაი“), მაგრამ მაინც „მონადირეები“ არიან, ესე იგი პროფესიულ მწერლობას ეკუთვნიან, მაშინ როდესაც მე-13,14,15 სტროფებში წარმოდგენილი „მჯღაბნელები“ საერთოდ პოეზიის გარეშე დგანან.

ამავე სტროფიდან ირკვევა მეორე გარემოებაც: ლირიკუ-

ლი პოეზია, მართალია, მწერლობის კანონიერი ჟანრია, მაგრამ, რუსთაველის აზრით, იგი არ არის მ ა ღ ა ლ ი პ ო ე ზ ი ა. რატომ? მაღალი პოეზიის დანიშნულებაა სიბრძნე, როგორც სინამდვილის შემეცნება და ცხოვრების ეთიკური განსჯა. სიბრძნეს ემყარება ძლიერი, „გულის გამგმირავი“ ესთეტიკური სიამოვნება და პიროვნებისა და ერთობ მთელი საზოგადოების აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. ლირიკული ლექსის შინაგანი და გარეგანი მასშტაბები იმდენად „მცირეა“, რომ იგი ვერ მოგვეცემს სინამდვილის ფართო და ღრმა ცოდნას. მისი სიბრძნეც, მარგებლობაც და ესთეტიკური საამურობაც ძალაუნებურად იქნება ასეთივე მინიმალური, ასეთივე „მცირე“. ლირიკული პოეზიის აღნიშნული რუსთაველისეული გაგება, ჩვენის აზრით, სწორად აქვს გადმოცემული ვახტანგ მეექვსესე: „არც სიბრძნის ძალი აქუს იმგუარს ლექსსა და არც გასრულება შეუძლიაო გულის გასაგმირალი თქვას რამე“ („თარგმანი“... 1937, გვ. სეშ).

რუსთაველს მე-17 სტროფში ცალკე აქვს გამოყოფილი ლირიკული პოეზიის ერთი დარგი:

მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერეოდ,

სააშიკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;

ჩვენ შათია გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.

ამ ლირიკულ ჟანრებს ვახტანგ მეექვსესე უწოდებს ს უ ფ რ ი ს გ ა შ ა ი რ ე ბ ა ს („თარგმანი“... 1937, გვ. სეშ). ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს განმარტება მეტისმეტად ვიწროა. ჩვენის აზრით, მე-17 სტროფში ჩამოთვლილია საერთოდ მსუბუქი ლირიკული პოეზიის ჟანრები და ამიტომ უმჯობესია ისინი სალონური, ეპიკურებისტული პოეზიის დარგს მივაკუთვნოთ.

ყურადღებას იქცევს ამ სტროფის მესამე ტაეპი, სადაც ლაპარაკია გ ა მ ო თ ქ მ ი ს ს ი ნ ა თ ლ ე ზ ე .

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, რუსთაველისათვის ნ ა თ ლ ა დ გ ა მ ო თ ქ მ ა (ს ი ნ ა თ ლ ე) პოეტური ენისა და მხატვრული ხერხების ზოგადი და ძირითადი ხასიათის პრინციპია. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, მე-17 სტროფში გამოთქმის სინათლე სპეციალურად არის დაკავშირებული სალონურ პოეზიასთან; რუსთაველი ამბობს, რომ სანადიმო, სამღერალი, სააშიკო, სალაღო-

ბო და ამხანაგთა სათრეველი ლექსები მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოგვანიჭებენ ესთეტიკურ სიამოვნებას, თუ ისინი ნათლად იქნებიან გამოთქმულიო. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

მართალია, რუსთაველი არ გვაძლევს სინათლის ცნების ამ სპეციალური გამოყენების განმარტებას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენ შეგვიძლია სავსებით სწორი პასუხი გავცეთ დასმულ კითხვას, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ რუსთაველისთვის მშვენიერი ნიშნავს არა მარტო ვიწროდ გაგებულ ესთეტიკურს, არამედ იმავე დროს მორალური თვალსაზრისით ფაქიზსა და კეთილშობილს. არ შევეცდებით თუ ვიტყვი, რომ მე-17 სტროფში სინათლის ცნება სწორედ მორალური ასპექტიდან უკავშირდება ესთეტიკური სიამოვნების ცნებას. და მართლაც, მორალურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, ეპიკურეისტული პოეზია ყველაზე „სახიფათო“ ქანრია. საკმარისია აქ თუნდაც ოდნავი ბუნდოვანობა, რომ მან დაკარგოს აზრისა და გრძნობის კეთილშობილება. რუსთაველი კატეგორიულად უკუაგდება ასეთი პოეზიის სფეროში საკმაოდ გავრცელებულ ორაზროვნობას, რომელიც გასაქანს აძლევს სულმდაბალი ადამიანების კუჭყიან გრძნობებს — შურს, გესლს, მტრობას, შეურაცხყოფის სურვილს. განა ცხადი არ არის, რომ სანადიმო, სააშიკო, ამხანაგთა სათრეველი და სალაღობო ლექსი, მართლაც, უაღრესად ნათელი უნდა იყოს, რომ მისი ხუმრობა ან გადაკვირთ თქმული სიტყვის სიფაქიზე არავის საეჭვოდ არ მოეჩვენოს? ¹.

ჩემის აზრით, ასეთი სალაღობო ლექსის ნიმუში წარმოდგენილია თვითონ ვეფხისტყაოსანში, თინათინის გამეფების დღესასწაულზე.

გავიხსენოთ როსტევეან მეფის მოულოდნელი „დაღრეჯილობა“, რომელმაც ძლიერ შეაწუხა ავთანდილი და სოგრატი: „თქვეს თუ: „რა უმძიმს მეფესა, ანუ რად ფერი ჰკრთომია?“ (57,4).

ავთანდილი სალაღობო ექსპრომტზე იწვევს სოგრატს:

ავთანდილ თქვა: „სოგრატ, ვჰკითხოთ, ვითხრას, რამცა შეგვეცილა?
ჰჰკადროთ რამე სალაღობო, რასათვისმცა გავაწუხილა? (58,3-4).

და აი თვითონ ეს სალალობო ეპიგრამაც, რომელიც ექსპრომტად წარმოთქვა სადარბაზო ეთიკეტისა და ეპიკურეისტული შექცევის ნამდვილმა მეტრმა, ვაზირმა სოგრატმა:

დაგიღრეჯია, მეფეო, აღარ გიცინის პირო.

მართალ ხარ, წახდა საკურკლე თქვენი მძიმე და ძვირით:

ყველასა გასცემს ასული თქვენი საბოძვარ-ხშირით;

ყოლაშა მეფედ ნუ დასვი თავსა რად უგდე კირო? (60).

როგორც ვხედავთ, ამ სალალობო ლექსში ზუსტად არის დაცული რუსთველისეული ეპიკურეისტული პოეზიის სტილი: კეთილშობილი ხუმრობა გამოთქმულია ისეთი ნათელი ფორმით, რომელიც არავითარ საბაბს არ იძლევა რაიმე ორაზროვანობისათვის.

მომდევნო სტროფში რუსთაველი ადასტურებს ამგვარი ლექსის ესთეტიკურ საამურობას; ასეთი იყო როსტევეანის პირველი შთაბეჭდილება:

რა მეფემან მოისმინა, გაცინებით შემოხედნა.

მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი შთაბეჭდილება იყო. კიდევ ერთი წამი და როსტევეანს საეჭვოდ მოეჩვენა ეპიგრამის აზრი:

გაუკვირდა: ვით მკადრაო, ან სიტყვანი ვით გაბედნა?!

წამიერმა ექვეა აიძულა იგი, ჩაფიქრებოდა ლექსის შინაარსს და გონებამ დაუდასტურა პირველი შთაბეჭდილების შეუშცდარობა; ეპიგრამა, მართლაც, კეთილშობილ ხუმრობას გამოხატავდა და იგი ნამდვილად საამური აღმოჩნდა:

„კარგი ჰქმენო“ — დაუმაღლა, წყალობანი უიმედნა.

როგორც ვხედავთ, 61 სტროფში გაშლილი ფსიქოლოგიური სურათი, ეპიკურეისტული პოეზიის აღქმისა და მისი ესთეტიკური მოწონების სურათი, სავსებით ადასტურებს ჩვენს მოსაზრებას, რომ მე-17 სტროფში სინათლის ცნება მორალური კატეგორიით არის დაკავშირებული საამურობის ცნებასთან.

ცხადია, ის, რაც საზოგადოდ ლირიკული პოეზიის შესახებ ითქვა ზევით, უნდა გავავრცელოთ ეპიკურეისტულ პოეზიაზე-

დაც. როგორც კონტექსტიდან ჩანს, რუსთაველის აზრით, არც ეს უკანასკნელი შეიძლება მივაკუთვნოთ მაღალ პოეზიას, ვინაიდან იგი ემსახურება მხოლოდ შექცევას, გართობას, მაშასადამე, არც „სიბრძნეს გასცემს“ და არც სერიოზულ სარგებლობას მოუტანს ადამიანს. მიუხედავად ამისა, როგორც ლირიკული პოეზია მთლიანად, ისე მისი ერთ-ერთი სახეობაც, სალონური პოეზიაც, რუსთაველს მიაჩნია მხატვრული შემოქმედების კანონიერ უაჩრად, თუ იგი, რატომცა უნდა, პროფესიულ სიმაღლეზე დგას.

ვეფხისტყაოსნის ძირითადი ტექსტი გვარწმუნებს, რომ ლირიკული პოეზიის ყველა იმ სახეობას, რომელთაც პროლოგის ზემოაღნიშნული სტროფები ასახელებენ, მაღალი განვითარებისათვის უნდა მიედწიათ XI — XII საუკუნეების ქართულ კლასიკურ მწერლობაში. რუსთაველი თავის პოემაში ისეთი გატაცებით აგვიწერს ლირიკული პოეზიის ნამდვილ ზეიმს მაღალი საზოგადოების სალონებში, რომ მართო ეს ფაქტიც საკმარისი იქნებოდა, რათა სრულიად უსაფუძვლოდ ჩაგვეთვალა არა ერთხელ გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, თითქოს გენიალურ ქართველ პოეტს არაფრად მიაჩნდა პოეზიის მკირე ფორმა².

მოვიყვანოთ საილუსტრაციო მაგალითები.

ვეფხისტყაოსანი იწყება გრანდიოზული ზეიმის სურათით: როსტევან მეფეს სამეფო ტახტზე აპყავს თავისი ქალიშვილი. დარბაზობაში, რომელმაც რამდენიმე დღე გასტანა, ესთეტიკური სიხარული შეაქვს პოეზიას და მუსიკას. მასში დიდ მონაწილეობას იღებენ მგოსნები, მუტრიბები, მეხობტეები, მომღერლები, მუსიკოსები. როცა მოზეიმენი სანადიროდ გავიდნენ, იქ უცნობი რაინდი ნახეს, მისი ვინაობა ვერ შეიტყვეს და დარბაზს შემობრუნებული მეფე და დიდებულები მწუხარებამ შეიპყრო, პოეტი სინანულით ამბობს: „გაბედითდა სიხარული, ჩალანა და ჩანგი ტკბილი“ (101,4). თინათინის რჩევით მეფემ კაცები გაგზავნა უცხო ყმის საძებნელად. ერთი წელი გავიდა ძებნაში, მაგრამ „ვერ ნახეს მისი მნახავი ღმრთისაგან დანაბადია“ (116,3). მეფემ დაიჯერა თინათინის სიტყვა და თავი დაირწმუ-

ნა: „ვნახე რამე ეშმაკისა სიცრუვე და სიბილწეო“ (118,2). ამის შემდეგ მან ბრძანება გასცა: „გამიშვია შეჭირვება, არა მგამა ყოლა მეო“ (118,4), —

ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა. აღიდა.

მგოსანი და მოშათი უხმეს, პოვეს რაცა სადა. (119,1-2).

აი კიდევ ტარიელისა და ნესტანის საქორწილო ზეიმი მულ-
ლაზანზარში:

ფრიდონისგან უსაზომო ქორწილია დღესა რვესა..

დღე და ღამე არ გასწყვედღის ჩალანა და ჩანგი ხმისა. (1468, 1,3).

მგოსანი მოდგეს, ისმოდა ხმა სიმღერისა ტკბილისა. (1464,1).

ან ავთანდილისა და თინათინის დაქორწინება არაბეთში:

მუტრიბნი მოდგეს ყოველგნით, ისმოდის ხმა წინწილისა. (1552,1).

დიდი ზეიმი და დარბაზობა გამართა ფარსადან მეფემ, როცა
ხატაელებზე გამარჯვებული ტარიელი უკუმოიქცა ინდოეთს:

შეიქმნა სმა და პურობა, მსგავსი შათისა ძალისა;

სხვა გახარება ასეთი არს უნახავი თვალისა!

ჯამი და ქიქა—ყველაი ფეროზისა და ლალისა,

არვისი ბრძანა მეფემან არცა გაშვება მთვრალისა. (483).

პოეტურ სიტყვას და მუსიკას აქაც ესთეტიკური სიხარული
შეაქვს გამარჯვების ზეიმში, რაზედაც ნათლად მიუთითებს
მომღერო სტროფის ნეგატიური ფრაზა: „დააგდეს მღერა მუტ-
რიბთა, „სულეთო!“ თავი ხარიან“ (485,1).

პოეზია და მუსიკა აუცილებლად მონაწილეობენ აგრეთვე
ამათთან შედარებით მცირე საზეიმო დღესასწაულებშიც; რო-
დესაც ნესტან-დარეჯანის პირველი ნახვით დაბნედილი ტარიე-
ლი გამოჯანმრთელდა, ფარსადან მეფემ გამართა სადღესას-
წაულო ნადირობა და ნადირობის შემდეგ — დარბაზობა, რო-
მელსაც მომღერალნი და მუტრიბნი ამშვენებდნენ:

შინა დავსხედით ნადიმად მას დღესა მინდორს რებულნი;

მომღერალნი და მუტრიბნი არ იყვნეს სულ-დაღებულნი. (368,1-2).

ასეთივე საზეიმო ნადირობა და ნადიმი გამართა როსტევეან-მა ავთანდილის პირველი დაბრუნების გამო. აქ პოეტი პირდაპირ ალტაცებას გამოსთქვამს მომღერლებისა და ინსტრუმენტალისტების მაღალი ოსტატობის გამო:

ზმას სცემს ჩანგი ჩაღანასა, მომღერალნი იყენეს რულნი (722,4).

ვინ არიან მგოსნები და მუტრიბები? როგორც მოტანილი მასალიდან ჩანს, ძველბერძენი აედების მსგავსად, ისინი ერთ-სა და იმავე დროს პოეტებიც იყვნენ, მუსიკოსებიც და შემსრულებელნიც; მათი ხელოვნება სინკრეტული იყო; ისინი ჰქმნიდნენ როგორც სიტყვას, ისე ჰანგს და მერე თვითონვე გამოდიოდნენ აუდიტორიის წინაშე თავისი ნაწარმოების რეციტაციით ან სიმღერით³. მგოსანთა და მუტრიბთა ერთი ნაწილი, უუქველია, სოციალური წარმოშობით წარჩინებულ ფენებთან დაკავშირებული, სამეფო კარზე იმყოფებოდა და, ალბათ, კარის მგოსნებად და კარის მუტრიბებად იწოდებოდნენ. მაგრამ პოემა ადასტურებს აგრეთვე, რომ მათ გარდა მრავალი სახალხო მგოსანიც იყო, რომელთაც, როგორც ჩანს, დიდი ზეიმების დროს მეფეთა სასახლეებში იწვევდნენ; „მგოსანი და მოშაითი უხმეს, პოვეს რაცა სადა“ (119,2), — ამბობს პოეტი.

როგორი იყო მგოსანთა და მუტრიბთა რეპერტუარი?

ცხადია, მათ შემოქმედებასა და არტისტულ ხელოვნებაში ეპიკურეისტული პოეზიისა და მუსიკის ეანრები წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო მდიდრულად. მეტიც: ეპიკურეიზმი მათი ოსტატობის, მართალია, არა ერთადერთ, მაგრამ მთავარ თემად უნდა იქნას მიჩნეული, წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი მონაწილეობა ზეიმებსა და ნადიმებში სრულიად გაუმართლებელ და ოდიოზურ მოვლენად უნდა ჩაგვეთვალა. ზემომოყვანილი ტაეპები არავითარ ექვს არ ტოვებენ იმაში, რომ მგოსნები და მუტრიბები სწორედ ესთეტიკური სიხარულისა და გართობის მთავარ წყაროს შეადგენდნენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა სახალხო მგოსნებისა და მომღერლების მონაწილეობა. უნდა ვიფიქროთ, რომ სადარბაზო ზეიმში მათ შეჰქონდათ ხალხური თემები და ინტონაციები, ის ჯანსაღი გულმართალი და მოურიდებელი ჰუმორი, რომლითაც მდიდარი იყო

და არის მათი შემოქმედება. დავაკვირდეთ სოგრატის მიერ წარმოთქმულ სალაღობო ექსპრომტს და დავრწმუნდებით, რომ ისიც ხალხური ინტონაციებით განიჩრევა; ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ ხალხური პოეზია გავლენას ახდენდა კარის მწერლობაზე და ც.

აქ საჭიროა ხაზი გაესვას შემდეგ გარემოებასაც:

კარგად ცნობილია, რომ ყველგან, აღმოსავლეთშიც და დასავლეთშიც, რენესანსული სულისკვეთება თავის ერთ-ერთ გამოვლინებას სწორედ ამ სიცოცხლით სავსე ეპიკურეიზმში პოულობდა. ვეფხისტყაოსნის ის სტროფებიც, სადაც ეს სურათებია გაშლილი, ასეთივე რენესანსულ სულისკვეთებას გვიდასტურებენ მეთერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეების საქართველოში. ხალხური პოეზიის ელემენტების შეტანა კარის ეპიკურეისტულ პოეზიაში, რაზედაც ზევით ვლაპარაკობდით, საშუალებას გვაძლევს ერთგვარად განვსაზღვროთ ქართული რენესანსის ხასიათი. ასეთი რამ დამახასიათებელი იყო დასავლეთის რენესანსული კულტურისთვისაც. იტალიაში, მაგალითად, ხალხური, დემოკრატიული ნაკადი მხოლოდ ნადრევე პერიოდში, ტრეჩენტოს მწერლობაში, იყო წარმოდგენილი ფართოდ და ენერგიულად. შემდგომში ის თანდათანობით შენელდა და მერე ადგილი დაუთმო წმინდა არისტოკრატიულ სალონურ პოეზიას. კვატროჩენტოს ლიტერატურაში ხალხური პოეზიის ინტონაციები მხოლოდ აქა-იქ და სპორადიულად არის წარმოდგენილი. მას ვხვდებით, მაგალითად, ფლორენციაში, მედიჩების სალონში, ლორენცო ბრწყინვალეს შემოქმედებაში. ეგრეთწოდებული იტალიური „მალალი რენესანსის“ მწერლობა მოკლებულია უკვე იმ ფართო ხალხურობის სულისკვეთებას, რომელიც განსაზღვრავდა იტალიური რენესანსის პირველ საფეხურებს. როგორც ვეფხისტყაოსნის სახალხო მგოსნების ფაქტიდან ჩანს, ქართული მალალი რენესანსი საწინააღმდეგო მიმართულებით მიდის და ვეფხისტყაოსნის ხალხურობას ამით ერთი პატარა საბუთი კიდევ ემატება.

ვეფხისტყაოსნის ძირითადი ტექსტის მონაცემები საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ აგრეთვე, რომ რუსთაველის ეპოქაში სალონური პოეზიის გარდა მალალი განვითარებისათვის

უნდა მიეღწია საზეიმო პოლიტიკურ ოდას ანუ ენკომიას, რომელსაც, უეჭველია, მთავარი ადგილი ჰქონდა განკუთვნილი დარბაზის მგოსანთა რეპერტუარში. ამას ხომ აუცილებლად მოითხოვდა სამეფო ეთიკეტისა და ცერემონიალის წესი. როცა თინათინის გამეფების სცენაში პოეტი წერს: „მოდით და ნახეთ ყოველმან, შ ე მ ს ხ მ ე ლ მ ა ნ, შ ე მ ა მ კ ო ბ ე ლ მ ა ნ“ (43,4), მერე: „დალოცეს და მეფედ დასვეს, ქ ე ბ ა უ თ ხ რ ე ს ს ხ ვ ა გ ნ ი თ ს ხ ვ ა თ ა“ (46,2), აქ, უეჭველია, „შესხმის“, „შემკობის“ და „ქების“ ქვეშ იგულისხმება ეპიდექტიური სახობო სიტყვაც და საზეიმო ლირიკული ენკომიაც.

შეუძლებელია არ ვივარაუდოთ, რომ რუსთაველი დადებითად აფასებდა ამ ქანრსაც. ყველაფერი, რაც ამ თვალსაზრისით ეპიკურეისტული პოეზიის შესახებ ვთქვით, შეიძლება გავიმეოროთ ენკომიის შესახებაც. ამას უნდა დაეუმატოთ ის მოსაზრებანი, რომელთა შესახებაც უკვე ვილაპარაკეთ, როცა ვეფხისტყაოსნის ლირიკული ნაკადის საკითხს ვიხილავდით. პოლიტიკური ენკომია ნაკარნახევი იყო ერის სახელმწიფოებრივი ინტერესებით. თავისი არსებობისა და კულტივირების დასაყრდენს იგი პოულობდა საქართველოს მესვეურთა პოლიტიკურ ინტერესებში. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ განვითარების მწვერვალს მან მიაღწია აბსოლუტური ხელისუფლების მაღალ ეტაპზე და ისეთი მონუმენტური ძეგლები მოგვცა, როგორცაა „თამარიანი“ და „აბდულმესიანი“. მგოსანთა შემოქმედებისა და არტისტული ოსტატობის დადებითი შეფასება და ის უეჭველი გარემოება, რომ მათ რეპერტუარში საზეიმო პოლიტიკურ ენკომიას მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა სჭეროდა, სრულ საფუძველს გვაძლევს ვაღიაროთ, რომ რუსთაველს არ შეეძლო ეს ქანრი ეპიკურეისტულ პოეზიაზე დაბლა დაეყენებინა; უეჭველია, ესეც იმსახურებდა ესთეტიკურად „ქარგისა“ და „საამურის“ კვალიფიკაციას.

ჩვენის აზრით, ვეფხისტყაოსნის მონაცემები გვაიძულებენ, რათა რუსთაველის ესთეტიკური თვალსაზრისით დადებითი შეფასება მივცეთ ფილოსოფიური ლირიკის ქანრსაც.

გავიხსენოთ პოემის ძირითადი ტექსტიდან რამდენიმე ფაქტი.

რუსთაველის საყვარელი გმირები დაჯილდოებული არიან ფაქიზი ესთეტიკური გემოვნებით. ისინი მშვენიერად მღერიან და უკრავენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე. ტარიელსა და ავთანდილზე პოეტი ერთ ალაგას ამბობს: „ორნივე ტურფად იმღერდეს. ვით იადონი მგოსანი“ (1355,3). მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ავთანდილი. რუსთაველი მუდამ დიდი სიყვარულით ლაპარაკობს მის პოეტურ ნიქსა და არტისტიზმზე. ლექსი. სიმღერა, ჩანგი — მისი მარტოობის, მწუხარებისა და სიხარულის განუყრელი თანამგზავრები არიან. პოემის მესამე თავი ასეთი სტრიქონებით იხსნება:

ავთანდილ ჯდა მარტო საწოლს. ეცვა ოდენ მართ პერანგი,
იმღერდა და იხარებდა, წინა ედგა ერთი ჩანგი. (120,1-2).

მააგელვებს ავთანდილი თავის ცხენს შორეული და სახიფათო გზით და მაშინაც მშვენიერი ჰანგით შეძოსილი პოეტური სიტყვა მისი აფორიაქებული სულის გამწმენდი და დამამშვიდებელია:

მიიმღერის ხმასა ტკბალსა, არ ღასწყვედდის ცრემლთა რუსა,
მისსა ხმასა თანა ხმაყა ბულბულისა ჰვეანდის ბუსა. (966,3-4).

როგორც ამ სტრიქონებიდან ჩანს. ავთანდილი განირჩევა არა მარტო პოეზიისა და მუსიკის უთაქიზესი სიყვარულით, არამედ ისეთი მომზიბლავი ხმით და არტისტული ვირტუოზობით, რომ შეუძლებელია იგი არ გაეუტოლოთ იმ ეპოქის საუკეთესო მგოსნებს. ამ მაღალ არტისტიზმზე მიუთითებს რუსთაველი ყველგან და განსაკუთრებით მნათობებისადმი მიმართულ ლოცვაში (967 — 968).

რას გვაუწყებს ეს მშვენიერი პოეტური სურათი, რომელიც უტოლდება აღმოსავლეთისა და ანტიკის მითებს ლეგენდარულ მგოსნებზე? გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ის დახატა რუსთაველმა მხოლოდ იმისათვის, რომ ეჩვენებინა რაფინირებული არტისტიზმის ძალა. რუსთაველისთვის შინაარსი განუყოფელია ფორმისაგან. აზრი და ემოციები — მათი მხატვრული გამოთქმის პოეტური საშუალებებისაგან. ბუნება თანაუზიარება უწინარეს ყოვლისა ავთანდილის „საბრალო ლექ“

სებს“, განიმსკვალება მასში გამოთქმული სულიერი დრამით, და ეს ესთეტიკური კონტაქტი მგოსანსა და მსმენელს შორის ხორციელდება მხოლოდ იმის გამო, რომ შინაგანი განცდები ჰარმონიულადაა შეხამებული პოეტური გამოსახვის ფორმასთან. სხვათა შორის, მოყვანილ სტროფში აღნიშნულია ორივე მომენტი.

პოემის აღნიშნული სტროფები საშუალებას გვაძლევენ გავარკვიოთ ჩვენი საკითხი. რა ხასიათისაა ავთანდილის ლირიკული სიმღერები?

როცა არაბი ქაბუკი პერანგის ამარა ზის თავის ბუღუარში და მხიარულად დამღერის ჩანგზე (120,1-2), ან როცა ის შერმადინს სწერს: „ცოტასა ხანსა ვარჩივე გაქრა სმასა და მღერასა“ (166.3), აქ, ცხადია, რუსთაველი გვაუწყებს, რომ მისი გმირი ასრულებდა იმ ეპიკურეისტული პოეზიის ნიმუშებს. რომელთაც მან პროლოგში „ქარგი“ და „სამურის“ პოეზიის კვალიფიკაცია მისცა. იგივე უნდა ითქვას იმ ლექსების შესახებ, რომელთაც მხიარულად მღერის გულანშაროდან ტარიელისკენ მიმავალი ავთანდილი. ნესტანი ნაპოვნია!... ახლა ყველაფერი დამოკიდებულია მათ ჭკუასა და სიმამაცეზე... ამიტომ ავთანდილიც... „მიატორვებს და იმღერის მხიარულითა გულითა“ (1331,1).

სულ სხვა ხასიათი აქვს იმ „საბრალო ლექსებს“. რომელთაც ესოდენი არტისტული ვირტუოზობით მიიმღერის ფრიდონისკენ მიმავალი ავთანდილი.

ერთი შეხედვით შეიძლება ავთანდილის ლოცვა წმინდა სატრფიალო ელეგიად ჩაგვეთვალა. მაგრამ თუ განვიხილავთ მას მთელი იმ სიტუაციის კონტექსტში, რომელშიც მოქცეულია რუსთაველის გმირი, ჩვენ იძულებული გავხდებით ვაღიაროთ, რომ ჩვენს წინაშეა ფილოსოფიური სატრფიალო ელეგია.

ოცდამეცხრამეტე თავი „წასვლა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“ იხსნება კლასიკური ლირიკული სტროფით:

ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ. რას გვაბრუნებ, რა ზნე გვირსა!
ყოელი შენი მონღობილი ნიადაგმეა ჩემებრ ტირსა!
სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი საღით ძირსა?!
მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა. (951).

ვის ეკუთვნის ეს კატრენი: რუსთაველს თუ ავთანდილს? 1926 წელს პ. ინგოროყვამ გამოაცხადა იგი ლირიკულ ჩანართად, რომელიც თითქოს რუსთაველის ბიოგრაფიის მნიშვნელოვან მონაცემებს გვაძლევს. მაშინ პ. ინგოროყვა იძლეოდა პირველი ტაეპის თავისებურ წაკითხვას: „ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას მ ა ბ რ უ ნ ე ბ, რა ზნე გკირსა!“ * მეორე ტაეპის სიტყვები „ჩემებრ ტირსა“ გვაფიქრებინებს, რომ ამ წაკითხვის გარეშეც ასეთი ინტერპრეტაცია გამორიცხული არ არის. ასეთად მიაჩნია ეს სტროფი ალ. ბარამიძესაც, თუმცა პ. ინგოროყვასაგან განსხვავებით მას არ მოუცია არავითარი ჰიპოთეზი იმის შესახებ, თუ რას უნდა მიეყვანა პოეტი ისეთ მდგომარეობამდე, რომ მას ესოდენი სასოწარკვეთილებით აღსავსე სიტყვები წარმოეთქვა⁵. მაგრამ, ჩვენის აზრით, როგორც უნდა იყოს ეს სტროფი — ავტობიოგრაფიული თუ წმინდა ეპიური, მისი უშუალო კავშირი მოთხრობის ძაფთან ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა. მართლაც, რა სიტუაციაშია იგი მოქცეული? იმ თავს, რომელსაც აღნიშნული სტროფი ხსნის, ცენტრალური ადგილი უკავია პოემის სიუჟეტურ განვითარებაში. ავთანდილი მეორედ გაიპარება არაბეთიდან, მცირე ხნით მოინახულებს თავის ძმადნაფიცს და მერე პირდაპირ შეუდგება საქმეს — ნესტან-დარეჯანის ძებნას. 951 სტროფიდან იწყება ამ მძიმე ოდისეის მოთხრობა. გმირის წინაშე რთული ამოცანა დგას. მან ჯერ არ იცის, რით დამთავრდება მისი ცდა. მიაგელვებს ავთანდილს თავის ცხენს და მის გულში ქარიშხალი ბობოქრობს.

ქართულ მწერლობაში არ მოიძებნება მეორე ლირიკული ლექსი, რომ იგი გვერდში ამოვუყენოთ ამ კატრენს ფორმის კონდენსაციით და აზრის დამთავრებულობით: ოთხ სტრიქონში მოქცეულია რუსთაველის მთელი პრაქტიკული ფილოსოფია. იგი არ დაიყვანება მარტოდენ „კოსმიურ სევდაზე“. მისი ქვეტექსტი გაცილებით ღრმა და ფართოა. რუსთაველის აზრით, ქვეყანა აღსავსეა სიაყვაცით. მაგრამ ეს როდი აგდებს პოეტს უიმედო სასოწარკვეთილებაში. პირიქით, იგი დარწმუნებულია მტკიცედ, რომ სიკეთე გაიმარჯვებს ბოროტებაზე. რას ემყარება ეს იმედი? იგი ემყარება არა მარტო ღვთაებრივი სათნოების რწმენას („მაგრა ღმერთი არ გასწირავს...“), არამედ

ადამიანის ძალ-ღონეს და ბრძოლისუნარიანობასაც. ეს აზრი აქ ნათლად არის გამოთქმული. პოეტი ხომ იმას გვეუბნება, რომ „ბრუნავს“, იტანჯება და კატასტროფით ამთავრებს თავის სი-ცოცხლეს ის ადამიანი, რომელიც „მინდობია სოფელს“, ესე იგი დამორჩილება მის სიავეს, ფარხნალი დაუყრია მის წინაშე, შერიგებია არსებულ უკუღმართობას. აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს ადამიანის ეთიკური ნორმა: საკუთრა არა მინდობა, დამორჩილება და შერიგება, არამედ დაუმორჩილებ-ლობა, შეურჩევლობა და ბრძოლა (შეად. „იგი მიენდოს სო-ფელსა, ვინცა თავისა მტერია!“ (1348,4).

„ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ“ — წარმოადგენს ფილოსოფი-ური ელევგინის კლასიკურ ნიმუშს, რომლის ლაიტმოტივს მეცხ-რამეტე საუკუნეში გაიმეორებს ბარათაშვილის „შემოღამება მთაწმინდაზედ“. როგორც ცნობილია, აქაც ლექსის ფინალში პოეტის სევდა გადადის მაყორულ ტონალობაში. თავის მოთქმას სოფლის სიავეს გამო ბარათაშვილი ამთავრებს ღრმა რწმენით, „რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველ ბინდსა ის განანა-თლებს!“

დავაკვირდეთ ახლა ავთანდილის ლოცვას. განა მისი ლირი-კული განცდების ნაკადი ამავე გზით არ მიიმართება? ცის მნა-თობებისადმი აღვლენილი სატრფიალო ვედრება გახვეულია მელანქოლიურ ბურუსში, და ავთანდილიც ისე ემორჩილება თავისი შინაგანი განცდების ქარიშხალს, როგორც აღელვებულ ზღვაში დასალუპავად განწირული მცურავი, რომელსაც არა-ფერი დარჩენია ვედრების მეტი. მაგრამ რუსთაველის გმირთა სევდა უკურნებელი როდია. ეს არის წუთიერი ადამიანური მოვლენა, რომელიც მარტო სუსტს კი არ ეწვევა ხოლმე, არა-მედ ფოლადივით მტკიცესაც. ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟები იმიტომ სტოვებენ ჩვენზე ცოცხალი ადამიანების შთაბეჭდილე-ბას, რომ მათთვის არც ერთი ადამიანური სისუსტე არ არის უცხო. ისინი მუდამ საასპარეზოდ მზადმყოფი სპორტსმენები კი არ არიან, არამედ ცხოვრებიდან ამოღებული პიროვნებანი, რომელთაც ნათელი თვისებებიც ახასიათებთ და მუქი საღებავ-ებიც. სადაც მზეა, იქ აუცილებლად უნდა იყოს ჩრდილიც. ავთანდილი ძლიერი ნებისყოფის ადამიანია. რუსთაველს არ

შეუძლია დიდხანს ამყოფოს იგი სევდის ტყვეობაში. სატრფოსთან განშორებული ქაბუჯის ვედრებაც მელანქოლიური განწყობილებიდან მიიმართება ოპტიმისტური განწყობილებისაკენ. ელეგია მთავრდება მაჟორული აკორდით:

აწ გულსა ეტყვის: „ვითამცა გდის ცრემლი, არ გაგხმობია!“
რას გარგებს მოკლეა თავისა? ეშმა ძმად თურჴე გძმობია;
მეც ვიცო, ჩემსა ხელ-მქმნელსა თმად ყორნის ბოლო სთმობია,
მაგრა თუ კირსა არ დასთჴობ, ლხინი რა დასათმობია! (965).

ასე დგას საკითხი ფილოსოფიური და პოლიტიკური ლირიკის შესახებ ვეფხისტყაოსნის ძირითად ტექსტში. შეიძლება თუ არა დავუშვათ, რომ რუსთაველი პოეზიის გარეშე აყენებდა ამ ეანრებს? ვფიქრობ, რომ არა.

ჩვენ ვიცით, რომ რუსთაველი დადებითად აფასებს სალონურ პოეზიას, ახასიათებს მას როგორც „კარგსა“ და „საამურს“. თუ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინებს გამოვიყენებთ, მე-17 სტროფში ჩამოთვლილია ისეთი ეანრები, როგორცაა სატირა, ბურლესკა, ეროტიული კანცონები, სახუმარო გაშაირება, სანადიმო გუნდური სიმღერები (შეად. ძველბერძნული სკოლიები), ეპიგრამა, მადრიგალი და სხვა. რა დარჩა? დარჩა ფილოსოფიური და პოლიტიკური ლირიკა. განა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ რუსთაველი „კარგ“ და „საამურ“ პოეზიად თვლის ასეთ სალონურ ეანრებს და პოეზიაში შემოსვლას უქრძალავს ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ ლირიკას? როგორც ვნახეთ, ასეთ ჰიპოთეზას არა აქვს ვეფხისტყაოსანში არც ფაქტიური, არც ლოგიკური დასაყრდენი.

ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ რუსთაველის თვალსაზრისი ლიტერატურულ ეანრთა არათანაბარ ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე საპიროებს ან შეცვლას. ან რაიმე კორექტივს. რუსთაველი მაინც თავისი შეხედულების ერთგული რჩება: ლირიკული პოეზია (მთლიანად და არა მისი ცალკეული სახეები) კარგი და საამურიც, მაგრამ პირველობას ის მაინც ეპიურნა წარმოებს უთმობს.

3. კომპოზიცია

კომპოზიციის საკითხში რუსთაველის შეხედულება პარალელურებს პოულობს კლასიკურ ესთეტიკაში.

ესთეტიკური ფორმის ერთი მომენტის გაგებაში ანტიკურმა ესთეტიკამ სრული ერთსულოვნობა გამოიჩინა. მე მხედველობაში მაქვს თ ა ნ ა ზ ო მ ი ე რ ე ბ ი ს ა დ ა პ ა რ მ ო ნ ი უ ლ ო ბ ი ს პ რ ი ნ ც ი პ ი, რომელიც საფუძვლად უდევს ვეფხისტყაოსნის კომპოზიციასაც.

ამ პრინციპის დადგენა პითაგორელთა უცილობელი დამსახურებაა. ნეოპითაგორეიზმის წარმომადგენელი მათემატიკოსი ნიკომახი (11 ს. ახ. წ.) გადმოგვცემს, რომ „პითაგორელები, რომელთაც ხშირად მიჰყვება პლატონი, ამბობენ, რომ მუსიკა წარმოადგენს წინააღმდეგობათა პარმონიულ შეერთებას, მრავლობის გამთლიანებას და განსხვავებულთა შეთანხმებას“⁶.

ნიკომახის სიტყვებიდან არ უნდა გამოვიტანოთ ის დასკვნა, რომ „მრავლობის გამთლიანება და განსხვავებულთა შეთანხმება“ მუსიკის კერძო პრინციპია. ანტიკურმა ხელოვნებამ აღიარა იგი ზოგად-ესთეტიკურ ნორმად. მაგალითად, მოქანდაკე პოლიკლეტი (V ს. ძვ. წ.) თავის ტრაქტატში „კანონი“ ამ დებულებას იყენებდა პლასტიკაში და ცდილობდა ადამიანის სხეულის აგებულებისათვის შეემუშაებინა მისი მათემატიკური ფორმულა.

ფილოსოფოსმა პერაკლიტემ (VI-V სს. ძვ. წ.), რომელმაც პირველმა აღნიშნა შეფარდებითი და გარდამავალი ხასიათი მშენებნიერებისა ბუნებაში, ყურადღება მიაქცია პითაგორელთა პრინციპის დიალექტიკურ დედაარსს და, როგორც არისტოტელეს გადმოცემიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, ხაზი გაუსვა მის აბსოლუტურ მნიშვნელობას ყველა ხელოვნებისათვის. არისტოტელე წერს:

„ბუნებაც მიისწრაფვის დაპირისპირებისაკენ და მისგან და არა მსგავსი (ნივთებისაგან) კქმნის იგი თანხმიერობას... აგრეთვე ხელოვნებაც, ბაძავს რა ბუნებას, უეპველია, იქცევა იმგვარადვე“⁷.

არისტოტელეს აინტერესებს, უწიხარეს ყოვლისა, ამ პრინციპის გამოყენების კონკრეტული, სპეციფიკური ფორმები ხელოვნების ცალკე დარგებში. თუ სახვითმა ხელოვნებამ უკვე

მიალწია ამ მხრივ ერთგვარ შედეგებს, მხატვრულ მწერლობაში საკითხი ჯერ კიდევ ღიად რჩებოდა. არისტოტელეს „პოეტიკა“ მიზნად ისახავდა ამ ხარვეზის ამოვსებასაც.

პითაგორელთა თ ა ნ ა ზ ო მ ი ე რ ე ბ ა დ ა ჰ ა რ მ ო ნ ი უ ლ ბ ა არისტოტელემ თავის ესთეტიკურ კონცეფციაში შეიტანა და მშვენიერების ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად აღიარა.

ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ იმის შესახებ, თუ რა ადგილი უკავია არისტოტელეს ესთეტიკაში ინტელექტუალურ საწყისებს. არისტოტელე როდი უპირისპირებდა ერთიმეორეს ხელოვნებასა და აზროვნებას. პირიქით, მან პოეზია გაუთანაბრა ფილოსოფიას და თავისი დროის ისტორიოგრაფიაზე მალა დააყენა იგი.

სავსებით ბუნებრივია აქედან, რომ არისტოტელე ესთეტიკურ ფორმასაც უმორჩილებს ნათელი გონების მოთხოვნილებას; მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში იგრ საკიროდ სცნობს კომპონენტების ისეთ შეწყობას და განლაგებას, რომ მთელის ათვისების დროს ინტელექტუალურ აქტებს თავისუფალი, შეუფერხებელი მიმდინარეობა ჰქონდეთ. ნაწარმოების კომპოზიცია, არისტოტელეს სიტყვით, „ადვილად განსაქვრეტი“ უნდა იყოს.

„მომთხრობი და საგმირო მეტრით დაწერილი პოეზიის შესახებ ცხადია, რომ ამბავი (ფაბულა) აქაც ისე, როგორც ტრაგედიაში, უნდა იყოს დრამატულად შედგენილი, კონცენტრირებული ერთი მთლიანი და დასრულებული მოქმედების გარშემო, რომელსაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო, რათა ასეთმა პოეზიამ, როგორც ერთმა მთლიანმა ცოცხალმა ორგანიზმმა, გამოიწვიოს მისთვის შესაფერი სიამოვნება... ჰომეროსი ამ მხრივაც ღვთაებრივ მგოსნად მოჩანს სხვებთან შედარებით: მას არ უცდია თავის პოემაში წარმოედგინა ტროას მთელი ომი, თუმცაღა ამ ომს ჰქონდა დასაწყისი და ბოლო: ასეთი პოემა იქნებოდა უზომოდ დიდი რაღაც. რის ერთბაშად განხილვა ვერ მოხერხდებოდა, ანდა იგი იქნებოდა, სიდიდის თვალსაზრისით, ზომიერი, მაგრამ, მოქმედებათა სიჭრელის გამო, დახლართული“⁸.

სიმწყობრე, წესი, „ადვილად განსაქვრეტი“ მთლიანობა, ნაწილთა თანაზომიერება — არისტოტელეს შემდეგ გადაიქცნენ კლასიკური პოეზიის ძირითად პრინციპად. ასე, მაგალითად, პორაციუსიუც წერს: „გახსოვდეს, ხელოვანო, რომ საჭიროა მთლიანობა და სისადავე“⁸.

მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში რუსთაველიც ხელმძღვანელობს ნათელი გონების პრინციპით; იგი მოითხოვს სიმწყობრეს, სინათლეს, კომპონენტთა თანაზომიერებას და ჰარმონიულობას. პოეტი გმობს მხატვრული ნაწარმოების ფხვიერ არქიტექტონიკას, სიუჟეტური ელემენტების, სიტუაციების, სახეების, პარალელური და ჩართული ეპიზოდების ულოგიკო შეკოწიწებას. ასე და მხოლოდ ასე უნდა გავიგოთ იმ ვითომდა პოეტების აუგი, რომელთაც შეუქმნიათ, რუსთაველის სიტყვით, რაღაც „შორი-შორი“ (15,3).

საკმარისია დავაკვირდეთ ვეფხისტყაოსნის კომპოზიციას, რომ ეს კლასიკური ჰარმონიულობა იშვიათი სრულქმნილებით განსხეულებულ ფორმაში წარმოგვიდგეს თვალწინ.

რუსთაველის ვეფხისტყაოსანზე შეიძლება გავავრცელოთ მთლიანად ის, რაც არისტოტელემ თქვა პომეროსზე.

კომპოზიციური გეგმის სისადავეთ და სინათლით ვეფხისტყაოსანი სანიმუშო კლასიკური ნაწარმოებია. მე უკვე შემთხვევა მქონდა აღმენიშნა, რომ რუსთაველის პოემიდან სრულიად გარიცხულია რაიმე ინტერესი გმირთა თავგადასავლისადმი. პოემაში არ მოიპოვება არც ერთი შემთხვევა, რომ პოეტს იტაცებდეს მხოლოდ „ამბავი“ და იგი პარალელურ ან განშტოებულ ეპიზოდებს ჰქმნიდეს მაგისტრალური სიუჟეტური ხაზის გვერდით. პოემის სიუჟეტის განვითარება გაპირობებულია მოქმედების მარტოოდენ შინაგანი ლოგიკით და არა „ერთდროულობისა“ თუ „თანამიმდევრობის“ შემთხვევითი მომენტებით. ამით აიხსნება პოემის მწყობრი კომპოზიცია რელიეფური ცენტრით, რომლისგანაც სათავეს იღებენ პერიფერიული ნაგებობანი და რომლისკენაც მიზანსწრაფულად მიიმართებიან ყველა ისინი.

დროს, როგორც კომპოზიციური სისადავისა და სიმწყობრის ძირითად ფაქტორს, ყურადღება მიაქცია ჯერ კიდევ აკად.

მარი ბროსემ; იგი წერდა: თუმცა ვეფხისტყაოსანში დრო გრძელია (13 წელიწადი, 9 თვე და რამდენიმე დღე), მაგრამ „რუსთაველის ხელოვნებითა ასე შემოკლებულია, რომ იმისი ანგარიში წამკითხველს დაავიწყდება. მაგალითად, ორი მოგზაურობა ავთანდილისა, რომელიც გაგრძელდება ოთხს წელიწადზედ მეტს, მხოლოდ რაოდენთამე მუხლთა შეიცავს. თუ სხვა მწერალი ან მეზღაპრე ყოფილიყო, უთუოდ ზღაპარსა თვისსა გმირის დაბადებიდან დაიწყებდაო“ და სხვა ¹⁰.

მოქმედების სადა და მკაცრი აგებულებით ვეფხისტყაოსანთან ვერ მოვა ევროპული რენესანსის ისეთი ეპიური ნაწარმოებები, როგორცაა პულჩის „დიდი მორგანტი“, ბოიარდოს „შეყვარებული ორლანდო“, არიოსტოს „შმაგი ორლანდო“ ¹¹, სპენსერის „ფერიათა დედოფალი“ და სხვა. მითუმეტეს შეუძლებელია შევადაროთ მას აღმოსავლეთისა და ევროპის შუა საუკუნეების რომელიმე პოემა.

კომპოზიციური ჰარმონიულობის მხრივ ვეფხისტყაოსანს შეიძლება გვერდში ამოვუყენოთ მხოლოდ დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“.

„ღვთაებრივ კომედიაზე“ მალა არ ასულა ევროპაში არც ერთი ეპიკოსის კომპოზიციური ნიჭი.

„სალხინებელის“ ბოლოდან მეორე სტროფში დანტე ლაპარაკობს „ხელოვნების ლაგამზე“, რომელიც სწორი გზით წარმართავს მის პეგასს.

ვეფხისტყაოსანში და „ღვთაებრივ კომედიაში“ ყველგან, როგორც ნაწარმოების მთლიან სხეულში, ისე ყოველ კარსა და სტრიქონში ჩვენ ნათლად შევიგრძნობთ მძლავრი ემოციების მდინარებას, რომელიც ჰარმონიულ სიმშვიდეში მოჰყავს ამ „ხელოვნების ლაგამს“.

ასეთია რუსთაველის კომპოზიციური სტილის ერთი არსებითი თავისებურება.

ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინათ იყო აღნიშნული, რომ ვეფხისტყაოსანს ახასიათებს დ ა მ ა ი ნ ტ ე რ ე ს ე ბ ე ლ ი ე პ ი უ რ ი თ ხ რ ო ბ ა და ეს მომენტი უნდა ჩაითვალოს მისი მხატვრული აგებულების მეორე თავისებურებად.

ეპოსი დიდი ფორმის ქანრია. უკვე ეს გარემოება უკარნახებს მწერალს ისე ააგოს თხრობა, რომ თავიდანვე ტყვეობაში მოაქციოს მკითხველი. მწერალი ამას აღწევს სხედასხვა მხატვრული საშუალებებით. მაგალითად, ვეფხისტყაოსანი გვიტაცებს ჰუმანისტური იდეებითაც, სიბრძნითაც, ლამაზი მხატვრული ქსოვილითაც, ენითაც. მაგრამ ყველაფერი ეს არ იქნებოდა საკმარისი, რომ თვითონ ამბავს და თხრობას არ გააჩნდეს დამაინტერესებლობის ელემენტი.

რას ემყარება ვეფხისტყაოსანში თხრობის დამაინტერესებლობა?

მწერლობაში ძველთაგანვე იყო ცნობილი რეტარდაციის (შეკავებული თხრობის) ხერხი. მას ხშირად და მარჯვედ მიმართავდნენ ძველი ეპიური პოეტები როგორც აღმოსავლეთში, ისე ანტიკაში, შუა საუკუნეებსა და რენესანსის ეპოქაში. დიდი ოსტატობით იყენებდა ამ ხერხს რუსთაველიც. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს საგულისხმო თავისებურებასთან. თუ აღმოსავლურ და დასავლურ ეპოსში რეტარდაცია ემყარება ხშირად სიუჟეტის განშტოებას და ჩართულ ეპიზოდებს, დროისა და სივრცის საზღვრების გაფართოებას, რომელთაც მკითხველის ყურადღება გადააქვთ ცენტრიდან პერიფერიებისაკენ, ვეფხისტყაოსანი, პირიქით, განირჩევა კომპოზიციური სისადავით, სიმკაცრით და სწორხაზოვანობით. მე უკვე აღვნიშნე ზევით, რომ რუსთაველის პოემაში თხრობითი დროის ექვივალენტი შესაძლებელ მინიმუმამდეა შემცირებული რეალურ დროსთან შეფარდებით.

მაშ რა აკავებს ვეფხისტყაოსანში ეპიური თხრობის ტემპს? იქნებ დესკრიპციული ელემენტები? მაგრამ რუსთაველს არ უყვარს საგნების, მოვლენების და ამბების ვრცელი სტატიკური აღწერილობანი¹². რუსთაველი თავის გმირთა მომხიბვლელი გარეგნობის აღწერილობაშიაც კი უპირატესობას ანიჭებს დინამიურ ხერხს: პორტრეტებს უმთავრესად ხატავს არა ავტორის ეული ფუნჯით, არამედ მშთაბეჭდილებათა მიხედვით, რომელთაც ისინი გარეშე პირებზე ახდენენ. პირველად ლესინგმა აღნიშნა, რომ ასეთი ფსიქოლოგიური ფერწერის კლა-

სიკურ ნიმუშებს გვაწვდის „ილიადა“¹³. ამ მხრივ სრული ანალოგია არსებობს რუსთაველსა და ჰომეროსს შორის.

ამრიგად, სრულიად გამორიცხულია დროის მომენტიც და დესკრიპციის ელემენტებიც.

ჩემის აზრით, ვეფხისტყაოსანში თხრობის შეკავებას და ინტერესის გაძლიერებას ორი დასაყრდენი აქვს. პირველია: ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი ზ მ ი და ფ ი ლ ო ს ო ფ ი უ რ ი მ ე ღ ი ტ ა ც ი ე ბ ი. რუსთაველი უბრალოდ როდი მოგვიყვება ამბავს, როგორც ამას სჩადიან იმ დროის აღმოსავლეთელი ეპიკოსები და რენესანსის ზოგიერთი დასავლეთელი ეპიკოსიც. თხრობის მთელ მანძილზე იგი ხანგრძლივად და სიყვარულით ჩერდება ადამიანთა სულიერი განცდების ანალიზზე და მომხდარისა და განცდილის ფილოსოფიურ გააზრებაზე. ვეფხისტყაოსნის კითხვის დროს შთაბეჭდილება ისეთი გვრჩება, რომ პოეტისათვის მთავარია არა ამბავი, არამედ ადამიანის შეცნობა და სიბრძნე. ფსიქოლოგიზმსა და სიბრძნეზე დამყარებული რეტორადაციის ხერხი კარგად აკეთებს თავის საქმეს: ანელებს თხრობის ტემპს და, მაშასადამე, აძლიერებს ინტერესს.

მაგრამ ამ შემთხვევაში მეტი მნიშვნელობა აქვს მეორე ფაქტორს — ს ა ი ღ უ მ ლ ო ე ბ ი ს ფ ე ნ ო მ ე ნ ს, რ ო მ ე ლ ი ც ჩ ა ქ ს ო ვ ი ლ ი ა ვ ე ფ ხ ი ს ტ ყ ა ო ს ნ ი ს მ თ ე ლ მ ა გ ი ს ტ რ ა ლ უ რ ს ი უ ქ ე ტ უ რ ხ ა ზ შ ი.

ბარონ სუტნერი წერს: „ეპოპეის დასაწყისში მე მეგონა, რომ ავტორმა ავთანდილი და თინათინი უნდა გახადოს თავისა რომანის მთავარ გმირებად მეტქი, მაგრამ კითხვამ მალე დაამარწმუნა, რომ მე ვცდებოდი“¹⁴. ამ „შეცდომის“ მიზეზად უნდა ჩაითვალოს რუსთაველის კომპოზიციური ოსტატობა.

ვნახოთ, როგორაა წარმოდგენილი ს ა ი ღ უ მ ლ ო ე ბ ა ვეფხისტყაოსნის ამბავში.

პოემა იწყება გრანდიოზული საზეიმო სურათით. არაბეთის სამეფო ტახტზე აპყავთ თინათინი... საყოველთაო, სახალხო მზიარულებაში ოდნავი დისჰარმონია შეაქვს როსტევეანის მოულოდნელ „დადრეჯილობას“. ეს მოტივი იმისთვის სჭირდება პოეტს, რომ ნაღირობის სცენა შეამზადოს და, ამრიგად, პოემის ამბავი ადგილიდან დაძრას...

ნადირობაც დასრულდა, კაბუკმა რაინდმა დამსახურებული გამარჯვება მოიპოვა. მოხუც როსტევეანს კაემახი გადაეყარა გულიდან:

მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვითა მღერა ნარდისა,
უხარის ეგრე სიკეთე მისისა განაზარდისა,
აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა,
სიცილით ლაღობს, მიეცა გულით ამოსლვა დარდისა. (82).

საზეიმო განწყობილება აღსდგა, ყველანი სიხარულმა მოიცვა, მშვენიერი ლანდშაფტის ჰერცეა დამამშვიდებლად მოქმედობს ცხენებიდან ჩამოქვეითებულ, დაღლილ მონადირეებზე:

იგი ორნივე საგრილად გარდახდეს ძირსა ხეთასა.
ლაშქართა შექმნეს მოდენა, მოდგეს უფროსნი ბზეთასა.
ახლოს უთქს მონა თორძეტი, უმხნესი სხვათა მხნეთასა.
თამაშობდეს და უჰვრეტდეს წყალსა და პირსა ტყეთასა. (83).

შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ახლა უკვე არაფერს შეუძლია ამ სიმშვიდის დარღვევა.

მაგრამ უცებ...

ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყლისა პირსა... (84, 1).

რალაც საოცარი იდუმალემა შემოიქრება ამ იდილიურ მყუდროებაში... პოეტს მოთხრობის ამბავში შემოჰყავს თავისი საყვარელი გმირი, შემოჰყავს იგი არა მშვიდი ეპიური თხრობით, არამედ დაუფარავი ლირიკული მღელვარებით, რომელსაც პოემის გმირებსა და მკითხველში მისი პირველი გამოჩენის იდუმალემა იწვევს. ტარიელი მოჩვენებასავით გაუსხლტება ხელიდან მის შესაპყრობად გაგზავნილ მონებს, გრძნეულივით გაუჩინარდება და მნახველთა ცნობიერებაში მოუსვენარი გაოცებისა და ცნობისმოყვარეობის წარუშლელ კვალს დასტოვებს. ახლა კი სამუდამოდ დაკარგულად უნდა ჩაითვალოს სულის სიმშვიდე. ამიერიდან ყველანი მასზე ფიქრით არიან შეპყრობილნი. ის ჯერ არსად არ ჩანს. მაგრამ საკმაოდ დიდხანს უჩინარი სახით მონაწილეობს პოემის განვითარებაში. ეს მშვენიერი პოეტური ინკოგნიტო უკვე თავისთავად მოთხრობის

ცენტრში აყენებს ტარიელის პიროვნებას და მისი ცხოვრების ამბავს. როგორც ვხედავთ, თვითონ პოემის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ მისი მთავარი გმირი ბუნებრივად იზიდავს თავისკენ მკითხველს დაძაბულ ყურადღებას.

პოეტი მიდის ამ პირველი საიდუმლოების ამოხსნასთან ნელი, აუჩქარებელი ტემპით. მისი ამოხსნა იწყება ტარიელის მოთხრობაში (310 სტროფიდან: „ისმენდი, მოეც გონება ჩემთა ამბავთა სძენასა“...) და მთლიანად ამოიხსნება მოთხრობის დამთავრებასთან ერთად (სტროფი 660: „გიაშბე ჩემი ამბავი სიცოცხლე გაარმებულმან“). მეორე: რამდენადაც ტარიელის მოთხრობაში თანდათანობით გაიხსნება მისი პიროვნებისა და ბედის საიდუმლოება, პარალელურად მასშივე ისახება მეორე საიდუმლოება, რომელიც დაკავშირებულია უკვე ნესტანთან. ამიერიდან მოთხრობის დინამიური ძალა იქნება ნესტანის ბედობალი და მას დაემყარება მკითხველის დინამიური ინტერესიც.

ნესტანის საიდუმლოების ამოხსნაც ნელი, აუჩქარებელი ტემპით მიმდინარეობს. იგი მთავრდება ფატმანის მოთხრობით, რომელსაც გულანშაროში მოისმენს ავთანდილი (სტროფი 1251: „მის ამბისა ცნობისათვის ცრემლით ღმერთსა აღიდებდა“). ეს მეორე საიდუმლოება, რომელიც 582 სტროფიდან იწყება და 1251 სტროფით მთავრდება, 60-ზე მეტი სტროფით აღემატება პირველს და ორივე ერთად შეადგენს დაახლ. 1274 სტროფს. ამის შემდეგ მოდის უკვე პოემის ფინალი.

ვეფხისტყაოსნის აგებულებაში ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი მომენტი: რა ლოგიკური ძაფით არის დაკავშირებული ნესტანის საიდუმლოების გახსნა პოემის წინა ნაწილებთან, რით არის გამართლებული ფატმანის მოთხრობა ნესტანის შესახებ? იმ შემთხვევაში, როდესაც რგოლის დანიშნულებას ასრულებს ჰაშაგირის ეპიზოდი, რომელიც კომპოზიციური თვალსაზრისით შესანიშნავად არის მოფიქრებული და ორგანიზულად ჩართული მთლიან ამბავში. აქ სიუჟეტის ყველა ელემენტი ექვემდებარება ბუნებრივი მიმდინარეობის შინაგან ლოგიკას. ჯერ ავთანდილისა და ფატმანის რომანი, მერე — ჰაშაგირის მოულოდნელი შემოსწრება და... მისი მოკვლა ავთანდილის მიერ. მთელი ეს ამბავი მკითხველში იწვევს ინტერესის გაცხოველებას იმიტომ,

რომ იგი ისეთივე საიდუმლოებითაა მოცული, როგორც პირველ ხანს ტარიელისა და ხესტანის ბედიღბალი. ჩვენთვის გასაგებია ქაშნაგირის აღწვოთებაც და ფატმანის დრამატიული განცდებიც. ასეთ პიკანტურ სიტუაციაში ერთიც და მეორეც სრულიად ბუნებრივია. მაგრამ არ შეიძლება მკითხველი არ გააოცოს ფატმანის სიტყვებმა: „ესეგვარი დია მიხედეს სიტყვა-მცთარსა, ენა-მეტსა, ხვაშიადის ვერ-მპალავსა, უკუოსა. შმაგსა რეტსა...“ (1106). რა „ხვაშიადსა“ და „ენა-მეტობაზეა“ აქ ლაპარაკი? მაგრამ რუსთაველი მაშინვე როდი გვიპასუხებს ამ კითხვაზე. საიდუმლოება შენახული იქნება იქამდე. ვიდრე ფატმანი არ გვიამბობს, თუ როგორ გააპარა მან ნესტანი გულანშაროდან იმისათვის, რომ მოსალოდნელი ხიფათისაგან ეხსნა იგი. ახლა კი იგი თვითონ გახსნის ამ დრამატიული ეპიზოდის საიდუმლოებასაც.

ესე ამბავი მასთანა ვთქვი დიაცურად, ხელურად:
ჩემსავე მოსლვა მის მზისა და გაპარება მელურად.
გამქლავნებასა მექაღდა არ მოყვარულად, მტერულად. (1206, 1-3).

ასეთია ვეფხისტყაოსნის კომპოზიციის თავისებურებანი და მისი თხრობის დინამიური ელემენტები.

საკითხის დასამთავრებლად საჭიროა კიდევ ერთი მომენტის გათვალისწინება.

როგორც ვიცით, კომპოზიციის ლერძს შეადგენს სიუჟეტი, რუსთაველის ტერმინით, ამბავი, რომელიც განუყრელად არის დაკავშირებული სახეებთან და ხასიათებთან. ვეფხისტყაოსნის პროლოგში თეორიულად არის გააზრებული ეს კომპონენტებიც და მათი განუყრელი კავშირიც კომპოზიციის ამბავთან. რუსთაველის აზრით, მხატვრული ნაწარმოების ამბავი არის აღამიანთა ამბავი („მო, დაეხდეთ. ტარიელისთვის“... 7,1; „მათ სამთა გმირთა მნათობთა...“ 6,4; „სამთა ფერთა საქებელთა...“ 10,3). თვითეულ მათგანს თავისი ხასიათი აქვს („კაცი არ ყველა სწორია...“) და თვითეულის მოქმედება წარმოსდგება მისი ხასიათისაგან („კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების; 1094,4). ამრიგად, კომპოზიციის მთლიანობა გაპირობებულია მარტონაწილთა გარეგანი თანაზომი-

ერებით, არამედ პერსონაჟთა ხასიათების შინაგანი ლოგიკითაც.

ჟანრობრივად ვეფხისტყაოსანი ახალი ეტაპია ქართულ კლასიკურ მწერლობაში და შეიძლება თვითონ რუსთაველის შემოქმედებაშიც. ილია ჭავჭავაძის ცოტა არ იყოს გადაჭარბებული გულისწყრომა და აუგი ჩახრუხადის „თამარიანის“ მიმართ შეიცავს ერთ უდავო ესთეტიკურ მოსაზრებას: „თამარიანს“ აკლია ის, რაც მხატვრულ ნაწარმოებს ანიჭებს განუზომელ ძალას — ამბავი და სახეები („სურათნი“, ილიას ტერმინით).

4. მხატვრული ენა

სიტყვა პოეზიის ერთადერთი ინსტრუმენტია. განსაზღვრული თვალსაზრისით პოეტური ხელოვნება შეიძლება განხილულ იქნას როგორც ენობრივი ხელოვნება. ამიტომაც, რუსთაველის აზრით, პოეტური ნაწარმოების ღირსება და პოეტის სიმარჯვე თუ უმწეობა თავს იჩენს სწორედ ენაში (14).

რა არსებითი ნიშნები ახასიათებს მხატვრულ ენას რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციით?

ასეთი ნიშანი, ჩვენი დაკვირვებით, ოთხია: აზრიანობა. სინათლე, კეთილშობილება და სიმშვენიერეანუსიტურფე.

ენის ესთეტიკური კულტურა, რომელიც უმაღლეს დონეზეა აყვანილი ვეფხისტყაოსანში, არ წარმოადგენს რუსთაველისთვის მარტოოდენ ფორმალურ კატეგორიას. პოეზია არის სიბრძნე, მაშასადამე, პოეტური მეტყველება არის სიბრძნის-მეტყველება. პროლოგის მე-14 სტროფში რუსთაველი ამბობს, რომ პოეტური უმწეობა არის „შემოკლებული ქართული“ და „სიტყვამცირობა“. როგორ უნდა ვთარგმნოთ ეს ცნებები? სიტყვა ძველ ქართულში ნიშნავს სიტყვასაც, დღევანდელი გაგებით, და აზრსაც (logos). მაშასადამე, „სიტყვა-მცირობა“ უნდა ითარგმნოს როგორც აზრის სიდატაკე. „შემოკლებული ქართული“ აღნიშნავს უკვე ენის სიდატაკეს. ამრიგად, უნიჭო პოე-

ტი, რუსთაველის აზრით ლატაკია აზრითაც და ენითაც. გარდა ამისა, „შემოკლებულ ქართულსა“ და „სიტყვა-მცირობაში“ იგულისხმება ენისა და აზრის განუყრელი ერთობა. შეუძლებელია მაღალმხატვრული ეწოდოს ისეთ ნაწარმოებს, სადაც ლატაკია აზრი, მაგრამ პოეტი ცდილობს აზრის სილატაკე დაპყაროს ენობრივი მიშურით. მეორე მხრივ, არა ნაკლებ მცდარი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მდიდარი აზრი შეიძლება გამოითქვას ლატაკი ენით. „შემოკლებული ქართული“ უსათუოდ შეამოკლებს, შეამცირებს, გაალატაკებს გამოსათქმელ აზრსაც. მდიდარი, შინაარსიანი აზროვნებისთვის სრულიად აუცილებელია მდიდარი ენა. ვეფხისტყაოსნის გმირთა „ტკბილ ქართულში“ ჰარმონიულად არის შეხამებული ორივე მომენტი.

მხატვრული ენის მეორე არსებითი ნიშანია სინათლე.

ზევით ჩვენ უკვე განვიხილეთ სინათლის ცნების ზოგადესტეტიკური მნიშვნელობა. აქ საჭიროა ყურადღება მივაქციოთ მის გამოყენებას მხატვრულ მეტყველებაში.

რა არის საჭირო იმისათვის, რომ მეტყველება იყოს ნათელი? ცხადია, სიტყვიერი მასალის ისეთი შერჩევა და ორგანიზაცია, რომ გამოსათქმელი საგანი გამოიხატოს სრულყოფილად. თუ სიტყვა სწორად არის შერჩეული, ის თავისთავად ზედმეტად ხდის მეორე სიტყვას. სიზუსტე გამორიცხავს მრავალსიტყვაობას, რომელიც არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლება იყოს შეთავსებული ენობრივ ოსტატობასთან. ნათელი მეტყველების სიტყვიერი გარსი უნდა იყოს მკვრივი და კომპაქტური. ეს აზრი შესანიშნავი ფორმულით არის წარმოდგენილი პოემის პროლოგში:

გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი (12,4),

ე. ი. პოეტის ენობრივი ოსტატობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება შეფასდეს დადებითად, როდესაც დიდი და მნიშვნელოვანი აზრი გამოთქმულია მოკლედ.

ამ კლასიკური ფორმულის ვარიაციებს ჩვენ ვიპოვებთ ვეფხისტყაოსნის ძირითად ტექსტში. რუსთაველი და მისი გმი-

რები არაერთხელ აღნიშნავენ მოკლე, შეკუმშული თხრობის უპირატესობას. ასე, ჯერ კიდევ ვახტანგ VI შენიშნა, რომ 12,4-ის შესატყვისი პარალელი გვაქვს 237 სტროფში: „გრძელი სიტყვა საწყინოა, ასრე მოკლედ მოგახსენო“. მაგრამ ეს ერთადერთი მაგალითი არაა. ასეთივე პარალელებად უნდა მივიჩინოთ: 642,1; 741,1; 778,1; 926,1; 1170,1; 1521,4; 1560,1; 1631,3.

ეს ტაეპები გვარწმუნებენ, რომ რუსთაველისთვის „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის“ წარმოადგენს არა მარტო ენის, არამედ საერთოდ სტილის პრინციპს; იგი განსაზღვრავს როგორც სიტყვის სიზუსტეს, მისი გამოყენების მომჭირნეობას და ფრაზის მოკვეთილობას, ისე ყველა მხატვრულ ხერხს, მათ შორის ეპიური თხრობის კომპოზიციასაც. ამ ფორმულის ასეთი ინტერპრეტაცია სავსებით ლოგიკურია, ვინაიდან ენა „ხელოვანების“ ერთადერთი ინსტრუმენტია და, მაშასადამე, მისი ძირითადი კანონი არ შეიძლება არ იყოს მხატვრული ნაწარმოების ზოგადი კანონი.

ვეფხისტყაოსნის ფაქტურა გვარწმუნებს, რომ ენობრივი ოსტატობის ეს სახელგანთქმული პრინციპი რუსთაველმა შეიმუშავა საკუთარი შემოქმედების მასალაზე. „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის“ — ეს არის რუსთაველის სტილისა და, კერძოდ, მისი ენობრივი ოსტატობის ალგებრული ფორმულა, რომელიც არასოდეს არ დაკარგავს თავის მნიშვნელობას არც ერთი ერისა და ეპოქის მწერლისათვის.

როდესაც საამისო საილუსტრაციო მაგალითების მოყვანაზე მიდგება ხოლმე საქმე, ჩვეულებრივ მიუთითებენ ვეფხისტყაოსნის აფორიზმებზე და ხატოვან სტროფებზე, რომელნიც, მართლა, გვაოცებენ ენობრივი სიმკვრივით და ფილიგრანობით. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთია ვეფხისტყაოსნის ყველა პასაჟი, ასეთია საერთოდ კონდენსირებული სტილის თვალსაზრისით ყველაზე რთული ელემენტები სამწერლო ოსტატობისა — პოემის წმინდა ეპიური ელემენტები. რუსთაველის თხრობა უნიკალურია თავისი სინათლით, ნახსები ფრაზებით, ლოგიკით და დინამიკით. შეუძლებელია არ

მოვიყვანოთ თუნდაც ერთი მონაკვეთი ტარიელის მოთხოვნი-
დან, სადაც ყოველი წინადადება მოქცეულია ერთი და ზოგ-
ჯერ ნახევარი სტრიქონის კალაპოტში. აი ისიც:

„მეტმან ზარმან გამაშმაგა, მომივიდა ცხრო და თრთოლა;
გულსა ვუთხარა: „ნუ მოკვდები, არას გარგებს ცუდი წოლა,
გიჯობს გაქრა ძებნად მისად, გაუარდნა და ველთა რბოლა“. —
„აჰა ეამი, ვისცა გინდა ჩემი თანა წამოყულა!“

„შევე, ფიცხლად შევეკაზმე, ცხენსა შევეჯე შეკაზმული;
ეს სამოცი კარგი მოყმე, ჩემსა თანა ხან-დაზმული,
წამოყვა და წამოვედით, კართა გარე დარაზმული,
ზღვის პირს მივე, ნაეი დამხვდა, მენავემან მნახა ზმული.

„ნავსა ჩაეჯე, ზღვასა შევე, ზღვასა შიგან გაველაგდი,
არსით ნაეი მომავალი უნახავად არ დაეავდი;
მოველოდი, არა მესმა, შმაგი უფრო გავეშმაგდი,
რომე სრულად მომიძულვა, ღმერთსა თურმე ასრე ვსძავდი.

„რომე დავეყვე წელიწადი, თვე თორმეტი გაყოცა,
მაგრა მისი მნახავიცა სიზმრიე კაცი არ მეოცა;
თანა-მყოლი ყველაკაი ამომიწყდა, დამეხოცა,
ვთქვი, თუ: „ღმერთსა ვერას ვქაადრებ, რაცა სწადღეს, იგრე ვყოცა“.

ზღვა-ზღვა ცურვა მომეწყინა, მით გამოვე ზღვისა პირსა,
გული სრულად გამომხეცდა, არ ვუსმენდი არც ვაზირსა;
ყველაკაი დამეფანტა, დაპრჩომოდა რაცა კირსა.
კაცსა ღმერთი არ ვასწირავს, ასრე მისგან განაწირისა (585 — 589).

ძნელი წარმოსადგენია ამაზე უფრო კონდენსირებული და
დინამიური თხრობა.

მხატვრული ენის მესამე არსებითი ნიშანია კეთილმო-
ბილები. ქართულ კლასიკურ მწერლობაში რუსთაველის
ენა ყველაზე ახლო დგას ხალხური ენის სტიქიასთან. ჯერ კი-
დევე პლატონ იოსელიანმა აღნიშნა, რომ ვეფხისტყაოსანი და-
წერილია „ჩვეულებითი საუბრის ენით“. ქართველი ენათმეცნი-
ერები (ნ. მარი, ა. შანიძე, ს. გორგაძე, არნ. ჩიქობავა) რუსთა-
ველთან ერთად ახალი ქართული ენის ფუძემდებლებად თვლი-
ან შავთელს და ჩახრუხაძეს. რასაკვირველია, ეს სწორია საე-
ნათმეცნიერო კატეგორიების და არა ენის უშუალო

შეგრძნების თვალსაზრისით. არაენათმეცნიერი მეთხველისათვის ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ენობრივი სისადავით და ხალხურობით ვეფხისტყაოსანი სრულიად უტოლამხანაგო ნაწარმოებია. თუ ამ უკანასკნელ საზომს მოვიმარჯვებთ, ვეფხისტყაოსანს შეიძლება გვერდში ამოვუყენოთ მხოლოდ კლასიკური პროზის ნიმუშები: „ამირან-დარეჯანიანი“ და „ვისრამიანი“. რაც შეეხება შავთელსა და ჩახრუხაძეს, მათი ოდების მაღალფარდოვანი, პრეციოზული სტილი ძალიან შორსა დგას ვეფხისტყაოსნისათვის დამახასიათებელი ხალხური ინტონაციებისაგან.

ისტორიულად ცნობილია, რომ ენობრივი მასალით, ლექსიკით და ფრაზეოლოგიური კონსტრუქციებით, პოეზია ლიტერატურის კონსერვატიული ქანრია. პოეზიის ამ საერთო ისტორიულ ბედს ვერ გადაურჩა ვერც ქართული ლექსი, მით უფრო განსაცვიფრებელია რუსთაველის უპრეცედენტო და თამამი ლიტერატურული ნოვატორობა. ვეფხისტყაოსნის ავტორი აღარავითარ ანგარიშს არ უწევს პოეზიაში მტკიცედ დამკვიდრებულ ენობრივ კონსერვატიზმს. მისთვის აღარ არსებობს პოეტურ და პროზაულ მეტყველებას შორის აღმართული ჯებირები. პოეზიაში მან კარი გაუღო ხალხურ ლექსიკას, ხალხური მეტყველების ფორმებს, სასაუბრო იდიომებსა და ანდაზებს. რუსთაველის ზოგიერთი ფრაზა უიშველი ნატურალისტური ფრაზაა, რომელსაც, უეჭველია, ვერასოდეს ვერ შეურიგდებოდნენ ჩვენი კლასიკური ოდის ოსტატები.

რუსთაველისთვის ნაკლებ მიუღებელი როდია მწიგნობრული მეტყველების სიბნელე და სიმძიმე, ვიდრე მელექსეობის მაძიებელთა ენობრივი უმწეობა. რუსთაველის ენა იმდენად ეპირისპირება პეტრიწის, შავთელის თუ ჩახრუხაძის წერის მანერას, რომ სავსებით ბუნებრივი იქნებოდა, თუ ფაქტად ჩავთვლიდით ლიტერატურულ დისკუსიას ამ ორ ენობრივ სისტემას შორის მაშინდელ მწერლობაში. ასეთი დისკუსიის შესაძლებლობაზე მიუთითებს რუსთაველის მწვავე პოლემიკური ტონი, როცა იგი ლაპარაკობს, ერთი მხრივ, საზეო სიყვარულის მეხოტბეთა ბნელი, „ძნელად გამოსაგები“ ენისა და, მეორე მხრივ, მკვლახნელთა უნიათო პრეტენზიების შესახებ.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ვეფხისტყაოსნის ენა იკვებება მხოლოდ ხალხური მეტყველების ფესვებით. მასში ჩვენ აღმოვაჩინეთ ლიტერატურული ენის წყარობსაც. რუსთაველს ზოგჯერ პირდაპირ გადააქვს თავის სტრიქონებში ქართველი ჰიმნოგრაფების მშვენიერი პოეტური ფრაზები. ვეფხისტყაოსანში „ერთი მეორის გვერდით გვხვდება ძველი და ახალი ფორმები“ (ა. შანიძე) ¹⁵. მიუხედავად ამისა, რუსთაველის ენა მაინც უაღრესად რუსთველურია. ი გ ი ჰ ჯ მ ნ ის ა ხ ა ლ მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ე ნ ა ს და მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ო რ ი ვ ე წ ყ ა რ ო, ხ ა ლ ხ უ რ ი ც და მ წ ი გ ნ ო ბ რ უ ლ ი ც, ი მ მ ა რ მ ა რ ი ლ ო ს ზ ო დ ს ე მ ს გ ა ვ ს ე ბ ა, რ ო მ ე ლ ს ა ც მ ო ქ ა ნ დ ა კ ე მ უ ნ და მ ი ა ნ ი კ ო ს ფ ო რ მ ა და შ თ ა ბ ე რ ო ს ს ი ც ო ც ხ ლ ე.

რუსთაველის ენა იკვებება ხალხური მეტყველებით, მაგრამ იგი არ დაიყვანება ხალხურ მეტყველებაზე. იგი ყურადღებით შერჩეულია, დაწმენდილი და ამალღებულია. თუ ვეფხისტყაოსანში მაინც მოგვეპოვება დიალექტიზმები, „ეს ავტორისა კი არ არის, არამედ თვით იმდროინდელი სალიტერატურო ენის კუთვნილებაა“ (არნ. ჩიქობავა) ¹⁶.

განსაკუთრებით მკაფიოდ შევნიშნაეთ შემოქმედებით საწყის ვეფხისტყაოსნის ნეოლოგიზმებში. რუსთაველი იღებს ხალხური მეტყველების მასალას და ძერწავს მისგან განსაცვიფრებლად ფერადოვან სიტყვებსა და ფრაზებს:

- შენ მარტოსა გიგონებდე, მემცა მიწა ვიხკევანე. (161,3).
 ყოვლგან რბოდეს საძებარად, ვინცა იყო უცხენშალეს. (173,4).
 მოვიდა კაცი მეფისა, ცისკრობს, არ დანაღამია. (473, 1).
 ჰირი ბევრჯელ ვაათასე, ლხინი ჩემი ვაერთხელი. (547,3).
 ვა, საწუთრო ბოლოდ თავსა ისუდარებს, აზეწარებს. (716,4).
 რა მეფემან მოისმინა, გაგულისდა, გაავცნობდა. (755,1).
 გამოძრწა და გამომელდა, გულსა წყლულსა მოიჭკიენებს. (761,2).
 კელა მოახსენა ვაზირმან სიტყვა ნაგუშინდეღეღევი. (816,1).
 წაეალ, ვძებნი, ანუ ეპოვებ, ან სიკვდილო მოვიადრო. (859,3).
 სადაცა ნახის, დახოცის ლომ-ვეფხნი მოშამბარენი. (1330,4).
 არ გემუქებთის სიცოცხლე, არცა მოცმა სულისა. (1459,3).
 ბროლ-ბაღახში გააღაწეეს და ვიშერი აწამწამეს. (1541,4).

რუსთაველის მხატვრული ენა, ჩვენის აზრით, იმსახურებს კეთილშობილი ენის სახელწოდებას.

კეთილშობილი ენა კატეგორიულად გამორიცხავს როგორც სახობტო პოეზიაში დაკანონებულ პრეციოზობას, ისე ენობრივ დაუდევრობას. პოემის პროლოგში ლიტერატურული ენის ამ არსებით დამახასიათებელ ნიშანზე მიუთითებს ეპითეტი „უმსგავსო“, რომლითაც რუსთაველი ახასიათებს „რითმის მბეჭველთა“ მოშვებულ ენას; „განაღა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორი-შორიო“ (15,3), ამბობს იგი. სინათლესა და კეთილშობილებას მოითხოვდა მწერლისაგან ანტიკური ესთეტიკაც. არისტოტელე ამბობდა: ენის ღირსებაა, რომ იგი იყოს ნათელი, მაგრამ მდარე კი არა 17.

ყველა ეს ნიშანი (აზრიანობა, სინათლე, კეთილშობილება) უნდა ახასიათებდეს არა მარტო მხატვრულ ენას, არამედ ლიტერატურის ყველა სახეობას და, თუ გნებავთ, ზეპირ კულტურულ მეტყველებასაც. მართალია, უაზრო, ბუნდოვანი და უმსგავსი ენა, რუსთაველის აზრით, ვერასოდეს ვერ გამოიწვევს ადამიანში ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობას, მაგრამ არც მარტო აზრიანობა, სინათლე და კეთილშობილება არის საკმარისი იმისათვის, რომ მეტყველება ჩაითვალოს მხატვრულ მეტყველებად. დასახელებულ სამ ნიშანს აკლია მეოთხე, წმინდა ესთეტიკური ფერმენტი, რომელსაც რუსთაველი ახასიათებს ისეთი ეპითეტებით, როგორცაა სიტკბო, საამურობა, სიმშვენიერე, სილამაზე, სიტურფე, და სხვ. (იხ. ამ წიგნში: „ესთეტიკური განცდა“).

მართალია, კულტურულ მეტყველებაში თითქმის ყოველთვის მონაწილეობენ ესთეტიკური ფორმის ელემენტები, მაგრამ მეცნიერებაში, პუბლიცისტიკაში თუ ჩვეულებრივ საუბარში უამისოდაც შეიძლება დასახული მიზნის მიღწევა. მხატვრულ მწერლობაში კი ასეთი რამ სრულიად წარმოუდგენელია. ესთეტიკური ფორმა ისევე აუცილებელია აქ, როგორც ტერმინოლოგიური სიზუსტე მეცნიერებაში.

როდესაც სიტყვის კომუნიკაციურ ფუნქციას ზედ დაერთვის ესთეტიკური ფუნქცია, მაშინ განუზომლად იზრდება მისი გამომსახველობა და ზემოქმედების ძალა. მხოლოდ მაშინ შეუძ-

ლია მას „გულის განგმირვა“, რომელზედაც ლაპარაკობს რუსთაველი ვეფხისტყაოსნის პროლოგში.

ენა როგორც ესთეტიკური ფორმა დინამიური კატეგორიაა. იგი იცვლება ლიტერატურული ეპოქების, ლიტერატურული პერიოდების, ლიტერატურული საუკუნეების ცვალებადობასთან ერთად, რომელსაც განაპირობებს ისტორიული ნიადაგის შეუჩერებელი მოძრაობა. ენა როგორც ესთეტიკური ფორმა არის ერთსა და იმავე დროს როგორც მწერლობის (ვთქვათ, ამა თუ იმ ლიტერატურული სკოლის), ისე მწერლის სტილი. რაოდენ მტკიცედაც უნდა იჯდეს მწერალი ამა თუ იმ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში, ის მხოლოდ იმდენად იმსახურებს ჭეშმარიტი ხელოვანის სახელს, რამდენადაც მისი ხმა ერთგვარად გამოირჩევა საერთო გუნდიდან. მაგრამ არც ეს დებულება გამოდგება საყოველთაო და სავალდებულო ნორმად. ყოველი ერის ლიტერატურის ისტორია იცნობს ისეთ ტიტანებს, რომელნიც საერთოდ ვერ ეტევიან ვერც ერთი სკოლის ესთეტიკურ კოდექსში. ისინი, მართლაც, უნიკალური და განუმეორებელი არიან და თუ ვინმეს უდრიან, მხოლოდ საკუთარ თავს.

ასეთი ტიტანი იყო რუსთაველი.

ჩვენი ამოცანაა ვიპოვოთ რუსთაველის მხატვრული ენის თავისებურებანი.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამ ამოცანის გადაწყვეტა არ შეიძლება ტრადიციული გზით და საშუალებებით. ვეფხისტყაოსნის ენის ესთეტიკას არაფერს მისცემს პოეტური ხერხების სტატისტიკა. ეს უკანასკნელი გვეტყვის მხოლოდ იმას, თუ რით ჰგავს რუსთაველი სხვებს, მაგრამ არაფერს გვეტყვის იმაზე, თუ რით განირჩევა იგი სხვებისაგან. რუსთაველის სტილს უნდა მივუდგეთ სხვა კუთხიდან.

დავაკვირდეთ ვეფხისტყაოსნის ენას და დავინახავთ, რომ მისი ხატოვანობის მთავარი საშუალებებია სიმბოლოები, ფერები და ტონები.

ჩვენ ვიცით, როგორი სიყვარულით მიმართავს რუსთაველი

მზეს, მთვარეს, ვარდს, იას, ლომს, ვეფხვს, ძვირფას ქვებს, მიმართავს იმისათვის, რომ თავისი გმირების გარეგანი სიტურფე და შინაგანი განცდები დაგვისურათოს. უფრო მეტი: რუსთაველი იყენებს ბუნების ფენომენებს ფილოსოფიური, რელიგიური, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სხვა მსგავსი იდეების გამოხატვის მიზნითაც. ვეფხისტყაოსნის ენა მოქარგულია ბუნების ესთეტიკური რეზერვუარიდან ნასესხები სიტურფებით, რომელნიც ჩასმულია სხვადასხვა პოეტურ ჩარჩოებში, უმთავრესად მეტაფორებსა და შედარებებში. ერთი და იგივე სიტურფე გამოყენებულია ერთიმეორისაგან არსებითად განსხვავებული მოვლენების გამოხატვისა თუ დასურათებისათვის. მაგალითად, ვარდი ხან ბაგეებისა და ლაწვეების მომხიბვლელობას გვისურათებს, ხან სულიერ განცდებზე გვესაუბრება, ხან ამა თუ იმ სოციალურ თუ ფილოსოფიურ აზრებს გვიზიარებს. ამრიგად, ბუნების ესთეტიკური ფენომენები ჰქმნიან მრავალფეროვან სიმბოლოებს, რომელთა შორის გამოირჩევა სამი: ვარდის სიმბოლიკა, ასტრალური სიმბოლიკა და ლომისა და ვეფხის სიმბოლიკა.

ასეთია ვეფხისტყაოსნის ხატოვანობის ერთი სისტემა.

მეორეა ფერწერა, რომელსაც ნაწილობრივ სიმბოლოების სისტემაშიც ვხვდებით. აქ საქმე გვაქვს უკვე სხვა ხასიათის ესთეტიკურ თვალსაზრისთან. აქ ზემოდასახელებული სხვადასხვა სიტურფენი გვევლინებიან უკვე არა სიმბოლოების სახით, არამედ თავისი მშვენიერი ფერებით. ამ შემთხვევაში ბუნება წარმოადგენს პოეტისათვის რაღაც გრანდიოზულ პალიტრას, საიდანაც იგი სესხულობს საღებავებს იმისათვის, რომ დაგვიხატოს თავისი გმირების პორტრეტები და დაგვიხატოს ისე, რომ მათი შინაგანი განცდებიც გვაგრძნობინოს. ფერწერისათვის რუსთაველი იყენებს უმთავრესად ძვირფას ქვებს — ლალს, ბროლს, მინანქარს თუ ქარვას და, გარდა ამისა, იმ ფენომენებსაც, რომელნიც სიმბოლოების სისტემებს ჰქმნიან, პირველ რიგში — მზესა და ვარდს.

ასეთია ვეფხისტყაოსნის ხატოვანობის მეორე სისტემა.

მესამეა უკვე სიტყვების მუსიკალური ტონე-

ბი, რომლებიც რუსთაველის ლექსს ტკბილი პოლიფონიური მომხიბვლელობით აჯილდოებენ.

ყველა ამ სისტემის სპეციალური განხილვა თვალწინ გადაკვიშლის ვეფხისტყაოსნის ენის სილამაზეს.

ა) ვარდის სიმბოლიკა

ყვევილები უმშვენიერეს ესთეტიკურ ფენომენებს წარმოადგენენ. მათ შესახებ მრავალი სპეციალური გამოკვლევა არსებობს¹⁸. მსოფლიოს ვერც ერთი პოეზია ვერ გადაურჩა ყვევილების სიმბოლიკას, ვერ გადაურჩა მას ქართული ლექსიც. იმთავითვე პრიორიტეტი მოიპოვა ვარდმა.

პოეზიაში ვარდი შემოვიდა უხსოვარი დროიდან. მის მომხიბვლელ სიტურფეს, საამო სუნსა და ფერებს, ხავერდოვან ფურცლებს და მოყვანილობას (ცნობილია 7000-მდე ხარისხის ვარდი!) უნდა მიეწეროს ის გარემოება, რომ ძველთაგანვე იგი აღიარებული იყო „ყვევილების მეფედ“ და ასეთად დარჩა იგი მომდევნო და ახალი საუკუნეების პოეზიაშიც. „ვირე ვარდი მაქუს, იასა არ უსუნებ; ვირე მთუარეა, მასკულავთა სინათლესა არ შევეპოებო“ — წერია ვისრამიანში¹⁹.

ვარდის ესთეტიკურ უპირატესობაზე მიუთითებს რუსთაველიც:

ვარდი თუ გახმეს, ეგრეცა გემართებს მისივე ჯერობა;
მისივე კმეტობს ყოველსა სული და ტურფა ფერობა. (37,2-3).

ვარდის სამშობლოა ირანი და ამიერ-კავკასია. უნდა ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად იგი გახდა პოეტური ქების საგანი იმ ხალხთა ზეპირსიტყვაობაში, რომელნიც ამ ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ.

ვარდი შემოვიდა პოეზიაში როგორც სილამაზისა და სიყვარულის სიმბოლო. ჯერ იგი ასურათებდა სატრფოს მომხიბვლელ გარეგნობას, მისი ლაწვეებისა თუ ბაგეების სიტურფეს, მერე კი — ყველა იმ სულიერ განცდას, რომლებიც დაკავშირებულია სიყვარულთან: ტრფობის სიხარულსა და ვნებას, გრძნობის მუდმივობას ან წარმავლობას, თავმოწონებას ან მორცხვობას, და ბოლოს — სიამაყეს, სიმკაცრეს და მიუკარებ-

ლობასაც. ჰომეროსის გაქვავებულ ეპითეტში „ვარდისფერთითებიანი ეოსი“ (აისის ქალღმერთი, რომაული მითოლოგიის აერორა) ვარდი გარეგანი სილამაზის გამომხატველია, მაგრამ ძველებრძენი მელიკოსების — საფოს და ანაკრეონტის პოეზიაში იგი უკავშირდება უკვე სიყვარულის განცდებს.

მალე ვარდის სიმბოლიკაში შემოვიდა სიყვარულთან დაკავშირებული ტანჯვაც. ცხადია, ვარდის მეწამული ფერი სულ ადვილად გამოიწვევდა სიყვარულისთვის დაღვრილი სისხლის ასოციაციას. ეს სიმბოლო ჯერ ხალხურ თქმულებაში გაჩნდა. ამაზე მიუთითებს აღონისისა და აფროდიტეს მითების ზოგიერთი ვარიანტი. ერთ-ერთი მათგანის მიხედვით ძველფინიკიური ღმერთი აღონისი, რომელიც დიდი სიყვარულით სარგებლობდა ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში, ვარდის ბუჩქად გადაიქცა, მეორის მიხედვით აფროდიტე გულით დაეგო ვარდად ქცეული აღონისის ეკალს და მისი ფურცლები წითლად შეღება.

ვარდი როგორც მკაცრი და მიუკარებელი სატრფოს პოეტური სიმბოლო, რომელიც შეყვარებულს მტანჯველ გრძნობებს განაცდევინებს, დიდი ხნით დამკვიდრდა პოეზიაში. მან შთააგონა ირანელ მგოსნებს ვარდისა და ბულბულის ჰანგი, თეიმურაზ პირველს — პოემა „ვარდბულბულიანი“, ბესიკს, ბაირონს, ჰაინეს, პუშკინს — მრავალი ლირიკული შედეგრი.

ვარდის სიმბოლიკა შეიქმნა წარმართულ ქვეყნებში.

ყველა ნიშნით, წინაქრისტიანულ საქართველოშიც ეწყობოდა ისეთივე სახალხო დღესასწაულები ვარდობაზე, როგორიც ანტიკურ საბერძნეთში, რომში და სხვაგან²⁰.

შუა საუკუნეებში ქრისტიანული ეკლესია თავდაპირველად წინ აღუდგა ვარდის სიმბოლიკას. მას აუმხედრდნენ ისეთი ცნობილი საეკლესიო მოღვაწენი, როგორიც იყვნენ ტერტულიანი (II—III სს.) და კლიმენტი ალექსანდრიელი (III ს). იგი მიუღებელი იყო ასკეტური მსოფლმხედველობისათვის იმის გამო, რომ ამქვეყნიურ სიხარულსა და სიტკბოებას ემსახურებოდა. მაგრამ ეკლესიამ ვერ აღმოფხვრა ადამიანში ცხოვრებისმიერი მიდრეკილებაანი, ვერ გადააქცია იგი სპირიტუალისტურ არსებად... მაშინ იგი იძულებული გახდა თავისი

მიზნებისთვის დაემორჩილებინა მრავალი წინაქრისტიანული წესჩვეულება და მათ შორის წარმართული ვარდიც. თუ ხალხურ პოეზიაში და მის ჯანსაღ ნიადაგზე ამოზრდილ მწერლობაში ვარდის სახით მგოსნები ძველებურად უმღერენ სისხლსავსე მიწიერ სიცოცხლეს, შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფიაში ეს უმშვენიერესი ყვავილი გადაქცეულა უკვე ასკეტური უმანკობის, ქრისტეს სისხლის, ბოლოს თვითონ ქრისტესი და ღვთისმშობლის სიმბოლოებად. მას შეეხვდებით ქართულ საგალობლებშიც (მაგ., იოვანე საბანისძის ჰიმნში²¹) და საეკლესიო დღესასწაულებშიც. XVIII საუკუნის ქართულ მწერლობაში ვარდის ქრისტიანულ სიმბოლიკას ისეთი მეხობტე ჰყავდა, როგორც დავით გურამიშვილია²².

ვარდის ქრისტიანული ინტერპრეტაცია გრანდიოზული პოეტური ფორმით არის გამოხატული დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“. იტალიელ პოეტს სამოთხე წარმოდგენილი აქვს გიგანტური სიდიდის თეთრ მისტიურ ვარდად; იგი გაშლილია ემპირეაში და მის კაშკაშა ფურცლებზე ნეტარებას მისცემიან წმინდანებად ჩარიცხულნი, რომელთაც პოეტი „მარადიულ ვარდებს“ უწოდებს.



ვეფხისტყაოსანში მოფენილია ყვავილების საამო სურნელება, რომელშიაც მკაფიოდ გამოირჩევა ქართულ მიწაზე გაფურჩქვნილი ვარდი. აქ იგი დასახელებულია თითქმის 140-ჯერ, ია — 11-ჯერ, ნარგისი — 8-ჯერ, ზაფრანა — 8-ჯერ, ბარის ყვავილი — ორჯერ, ყაყაჩო, სოსანი და სპეტი — თითო-ჯერ.

რუსთაველი ვარდის უდიდესი ტრუბადურია მსოფლიოს პოეზიაში.

ვეფხისტყაოსნის მცენარეებზე, ცის მნათობებზე და ძვირფას ქვებზე, რომელთაც ესთეტიკურ საშენ მასალად იყენებს პოეტი თავისი მხატვრული სახეების ასაგებად, დღემდე არსებობდა მცდარი შეხედულება. მაგალითად, ზ. ავალიშვილი წერს: „მზისა და მთვარის, ისე როგორც ბროლ-ბადახმის,

ლალ-იაგუნდის, საროს, ალვის ხის და სხვა ამისთანების უხვი ხსენება ვეფხისტყაოსანში უფრო გარეგნულ, ზერელე სამკაულს შეადგენს და დამოკიდებულია კილოზე ანუ მანერაზე, რომელიც აღმოსავლეთში იყო გაბატონებულიო...“ 23.

ამ ერთ წინადადებაში დაშვებულია ორი მიუტევებელი შეცდომა. პირველი: თუ ავტორს დავუჯერებთ, ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური ფორმა გარედან ყოფილა მიკრული პოემის მხატვრულ არქიტექტონიკაზე, ე. ი. არა თუ არ გამოხატავს პოეტის გრძნობებს, აზრებსა და იდეებს, არამედ, პირიქით, ყოველგვარ სილამაზეს უკარგავს და აუშნობს მთელ ნაწარმოებს. განა მშვენიერებად ჩაითვლება ის, რაც არ არის ბუნებრივი, ე. ი. შინაგანად გამართლებული? ჩვენ ქვევით დავრწმუნდებით, რომ, პირიქით, ვეფხისტყაოსნის სახით საქმე გვაქვს ჰარმონიული მხატვრული ნაგებობის კლასიკურ ნიმუშთან.

მეორე. ასევე მცდარია ის აზრი, თითქოს მთელი ეს ესთეტიკური მასალა მოპოვებულია ლიტერატურული გზით და არა რეალური აღქმით და განცდით. ავიღოთ პოეტური ფლორა. ცნობილია, რომ ის მუდამ შეესაბამება თავისი ქვეყნის ფლორას. მაგალითად, ვარდს ვერ შევხვდებით ჩრდილოეთის პოეზიაში იმიტომ, რომ იგი არ ხარობს ჩრდილოეთში. არ არის დამახასიათებელი იგი არც საქართველოს მთის ხალხური პოეზიისათვის, მაშინ როდესაც ბარში, ქართლსა და კახეთში, იშვიათად თუ ვნახავთ ისეთ ხალხურ სატრაფიალო ლექსს, რომ იქ არ იყოს გამოყენებული ვარდის სიმბოლიკა. რუსული ფოლკლორის საყვარელი მცენარეებია ძახველი (калина) და ტეგანი (рута), მაგრამ ვარდი კი არასოდეს არ ყოფილა მისი ქების საგანი 24. ირანული ბაღი და ირანული პოეზია წარმოუდგენელია „სუმბულთა სურნელოვანი ფშვისა და ფერადოვნობის გარეშე“ 25. ამის შესახებ უტყუარ ცნობას გვაწვდის თუნდაც ქართული „ვისრამიანი“. საკითხი ისმის: რატომ არ იცნობს სუმბულს ვეფხისტყაოსანი? თუ „ლიტერატურულ იმპორტზე“ ვილაპარაკებთ, მაშინ ის აუცილებლად უნდა ყოფილიყო რუსთაველის პოემაში. რაკი არ არის, უეჭველია, ეს იმას ნიშნავს, რომ სუმბული არ ყოფილა ქართული ბაღისთვის

ის, რაც იყო იგი ირანული ბალისთვის და, ამის გამო, ირანული პოეზიისთვისაც.

ქართული წალკოტების მშვენება იყო ვარდი.

არავითარი ექვი არ შეიძლება შევიტანოთ იმაში, რომ ვეფხისტყაოსნის ბალში ხარობს მხოლოდ საქართველოს ფლორა. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვებით, რუსთაველის ცნობილ მეტაფორას „ბალი ვარდისა“ რეალური მნიშვნელობა აქვს, ესე იგი აღნიშნავს ქართულ წალკოტს ან სავარდეს²⁸.

ვეფხისტყაოსნანი გვარწმუნებს, რომ ძველ საქართველოში ვარდის კულტურას დიდი ყურადღება ექცეოდა. მაგრამ ამის შესახებ ჩვენ მოგვეპოვება ისტორიული ხასიათის ცნობებიც.

ძველთაგანვე ესთეტიკური მებაღეობის კულტურა ჩვენში მაღალ დონეზე მდგარა. ქართული წალკოტები, რომელთაც თავისი იშვიათი სილამაზის გამო ლიტერატურული ძეგლები „სამოთხეებს“ (საბას მოწმობით, აგრეთვე „სამოთხველებს“) უწოდებდნენ, თავისი გეგმიანობით, მცენარეთა ჯიშების სიმდიდრით, მრავალფეროვანობით და სიმშვენიერით თამამად უტოლდებოდნენ ეგვიპტის, ასურეთის, ბაბილონის, ირანის, რომის, ბიზანტიის და არაბეთის ბრწყინვალე ბაღებს. საქართველოს ეკონომიური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა უცხოეთთან და ამის გამო ჩვენმა წინაპრებმა კარგად იცოდნენ ყველაფერი, რაც კი ამ დარგში მოეპოვებოდა მსოფლიოს დაწინაურებულ ნაწილს.

მაშინვე საქართველო ვარდის ქვეყნად ითვლებოდა. ამაზე მიუთითებს მაისის ძველქართული (უეპველია, წარმართული წარმოშობის) საბელწოდება — „ვარდობის თვე“, რომელსაც იაკობ ცურტაველას შუშანიკის მარტვილობაში ვხვდებით („...და კულად ტანჯვამ ვარდობისა თთუესა ათ ცხრამეტსა“, თ. XX). საბა სულხან ორბელიანი ვარდის თვედ მაისის გარდა ივნისსაც თვლის („ვარდობისა — ივნისი“, სიტყვის კონა, 1949, გვ. 116).

ივ. ჯავახიშვილს მოჰყავს „შატბერდისეული ცხორების“ ერთი ადგილი, სადაც აწერილია მირიანის (IV ს.) სამეფო ბალი („სამოთხეა სამეუფეოა“), რომელიც გაშენებული ყოფილა

მცხეთაში. მეფის „სამოთხე“ მცენარეულობის იშვიათი სიმ-
 ღიდრით განირჩეოდა. მას მრავალი „საგრილო და დასასვენ-
 ნებელი“ ჰქონია, სადაც „თვალისა და ყნოსვის საამებლად“
 მოწყობილი ყოფილა ძვირფასი „საყვავილეები და სავარდ-
 ები“. „სამოთხის“ მცენარეულობაში განსაკუთრებით განირ-
 ჩეოდა ვარდის უმშვენიერესი ჯიში (უნდა ვიფიქროთ, ქარ-
 თული ჯიში), რომელსაც „ცხორება“ საგანგებოდ აღნიშნავს
 „ვარდ-მეწამულის“ სახელწოდებით. „ერთი სიტყვით, ქართუ-
 ლი წყაროს ცნობითგან ირკვევა, რომ მაშინდელ „სა-
 მოთხეში“ ქართველ მეურნეს თავმოყრილი
 ჰქონია სხვადასხვა ხეები და ყვავილ-მცენარე-
 ეები. ზოგი მათგანნი, ნიკოლოზ გულაბერიძის
 გამონათქვამებით რომ დავახასიათოთ, „საგემებლად და და-
 მატკობებლად სასათა, ხოლო რომელნიმე სასურნებლად და
 სურნელმოყოფელად საყნოსელთა“ ყოფილა განკუთვნი-
 ლი“ 27.

ცხადია, მეთორმეტე საუკუნის საქართველოში ვარდის
 კულტურას და გავრცელებას უფრო მაღალი დონისთვის უნ-
 და მიეღწია. სხვათა შორის ამაზე მიუთითებს ვეფხისტყაოს-
 ნის ერთი ადგილი, სადაც პოეტი, ქართულ გაზაფხულს „ვარ-
 დიფთობის დროს“ უწოდებს: „ამა ჟამსა ნიშნად მოგცემ, დრო-
 სა ამას ვარდ-იფესა“. (936,3). უთუოდ ვარდის სიუხვეზე
 გველაპარაკება პოემის ორი მეტაფორა, ზემოაღნიშნული „ბა-
 ლი ვარდისა“ და „ვარდის მკრეფობა“ („დაღრეჯით ვიყავ,
 ვერ მპოვეს ვეროდეს ვარდის მკრეფობით“; 621,3). ვეფხის-
 ტყაოსნის მესამე ცნობილი მეტაფორა „ვარდის ველი“ („გეშ-
 რისა ტევრსა აგუბებს, ვარდისა ველსა ფონია“, 1254,2) უეჭ-
 ველია იქიდან გაჩნდა, რომ საქართველოს ველებიც შეფენილი
 ყოფილა მინდვრის ვარდით (შეადარე ხალხური ლექსი:
 „წიგნს მოგწერ, გამოგიგზავნი, ვარდო, გაშლილო ველადა“ 28).

ცნობილია, რა ოსტატობით და სიუხვით იყენებს ვარდის
 სიმბოლიკას ჩვენი ხალხური სატრფიალო პოეზია. განა ეს
 ბუნებრივად არ უნდა ჩაგვეთვალა საქართველოში, სადაც
 ვარდი ძველთაგანვე ატკბობდა ადამიანის თვალსა და ყნოს-
 ვას? ესეც ლიტერატურული გავლენის შედეგი ხომ არ იყო?

აქ შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ჩვენი ხალხური პოეზიის ისეთი შედეგები, როგორიცაა „ეთერიანი“.

სიმბოლიური ვარდისა და იის მგრძნობიარე სურათით ამთავრებენ სახალხო მგოსნები აბესალომისა და ეთერის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავს:

აბესალომის დანაო,
ჯიბეს მიღევხარ განაო,
ამოგიღებ და დაგიცემ
მარჯვენას ქუძუსთანაო.
ბირი ჩემკენ, ტარი შენკენ,
მეც დაგაკედები თანაო.
ერთადაც დაუიხოცებით,
ერთადამც დაგეშარხვანო,
გზოს ძირსამც დაგვალირებენ,
გზის თავსამც დაგეშარხვიანო;
მიწასამც მოგვალირებენ,
ფოთოლთამც მოგვაყრიანო
თავს ვარდი ამოსულიყვეს
დილის ნიავი ჰშლიდესო,
ზედ მოდიოდნენ ჩიტები,
ბუღობდნენ, ბარტყებს ზრდიდესო...
ფეხთითა წყარომც გამოვა,
შიგ ოქროს თასი ვიდესო;
ყველა მუშა და მაშვრალი,
ყველა ჩვენ დაგენატრიდესო
დააღეედეს ამელელ-ჩამელელი,
შენდობას შეუთელიდესო:
„რა კარგნი რამ დაზოცილან,
ისევამც აღგებთანო!...“

„მოვიდა მურმანი, ნახა ეთერისა და აბესალომის საფლავი, გაითხარა საფლავი და ისიც იმათ შუაში ჩაწვა. იმაზედ ნარი ამოვიდა, აბესალომზედ და ეთერზედ — ვარდი და ია. გადაიხრებთან ვარდი და ია ერთმანეთის მოსახვევად, მაგრამ ეკალი. სდგას და უშლის“...²⁹

წარმოუდგენელია ვარდისა და იის სიმბოლიკის საშუალებით ამაზე უკეთ გამოიხატოს მუღმივი და დაუძლეველი სიყვარულის გრძნობა, რომელიც გამარჯვებას ზეიმობს თვითონ სიკვდილზე.

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ქართულ მწერლობაში ვარდის სიმბოლიკა შევიდა ბუნებრივი გზით—ხალხური ზეპირსიტყვაობიდან. კლასიკური ლიტერატურის ძეგლები გვარწმუნებენ, რომ რუსთაველის უახლოესი წინამორბედებისა და თანამედროვეების შემოქმედებაში იგი წარმოადგენდა ერთ-ერთ საყვარელ პოეტურ ხერხს. მას ხშირად ვხვდებით „აბღულმესიანში“ და „თამარიანში“. მაგრამ არც შავთელი, არც ჩახრუხაძე არ სცილდებიან ვიწრო ტრადიციულ ბილიკს. მათი სიმბოლოების რაოდენობა მეტრისმეტად შეზღუდულია. მაგრამ ამაზე უფრო მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ის გარემოება, რომ ისინი მოკლებული არიან აზრის სიღრმესა და გაქანებას. როგორც სხვა შემთხვევებში, ისე აქაც რუსთაველის პოეტური ინტუიცია მიუწვდომელ მწვერვალებზე აღის.



ვარდის სიმბოლიკის თვალსაზრისით ვეფხისტყაოსანი სრულიად უნიკალური ნაწარმოებია მსოფლიო მასშტაბით.

რა არის აქ პირველი და უმთავრესი?

ჯერ ერთი, ვეფხისტყაოსანში კონცენტრირებულია ვარდის სიმბოლიკის ყველა ის სახეობა, რომლებიც უკავშირდებიან სიცოცხლეს, მიწიერ სიხარულს და სიტკბოებას. ამ ხაზით პოემა ეხმაურება მსოფლიო პოეზიის მიერ განვლილ საუკუნეებს. რუსთაველს ფაქიზმა ესთეტიკურმა გემოვნებამ შეიწოვა ვარდის პოეზიის მთელი სურნელება და მიანიჭა მას პოეტური გამოთქმის მომხიბვლელი კრისტალური ფორმები. ერთადერთი, რასაც ვერ ვიპოვით ვეფხისტყაოსანში, ესაა ვარდის მისტიური სიმბოლიკა და ეს ფაქტი, ვფიქრობ, სავსებით კანონზომიერად უნდა ჩავთვალოთ ისეთი სიცოცხლისმიერი მსოფლმხედველობის პოეტისათვის, როგორიც რუსთაველი იყო.

მაგრამ, ჩემის აზრით, ყველაზე უფრო საგულისხმიერო ის არის, რომ ვეფხისტყაოსანში ვარდის სიმბოლიკას დაკისრებული აქვს მაღალი იდეებისა და ემოციების გამოხატვა. ვარდში, ამ მინიატურულ ესთეტიკურ ფენომენში, ასახუ-

ლია რუსთაველის მსოფლმხედველობა, ასახულია ისე, როგორც მზის სიდიადე და ბრწყინვალეობა ცისარტყელის მრავალფეროვანობით აღლვარდება ხოლმე ნამის წვეთებში. ერთი შეხედვით, თითქოს შეუძლებელია, რომ ისეთმა ნაზმა ესთეტიკურმა ერთეულმა, როგორცაა ვარდი, მსუბუქად ზიდოს დიდი ინტელექტუალური აქტების სიმძიმე. მაგრამ ნამდვილად ეს გაკეთებული აქვს რუსთაველს ისეთი დახვეწილი გემოვნებით, რომ მკითხველი მხოლოდ სიამოვნებას განიცდის იმის გამო, რომ ფაიფურის ქურქელში ჩარგეს მუხა³⁰.

ამრიგად, ვეფხისტყაოსანში ვარდის სიმბოლიკას დავალებული აქვს გამოხატოს ხან სატრფოს მთლიანი მომხიბვლელი სახე, ხან მისი ქალწულებრივი სილამაზე, პირისახის, ბაგეებისა და ღაწვების სიტუარფე, ხან ესა თუ ის სულიერი განცდა, ძლიერი ვნებათაღელვა ან შალალი იდეა. მთელი ეს მასალა რუსთაველის პოემას აქცევს მსოფლიო პოეზიის მიერ მოპოვებული ვარდის სიმბოლოების რეზერვუარად.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აქ საქმე გვაქვს ლიტერატურული აზროვნების შიშველ რემინსცენციებთან. ნამდვილად, ყოველ ცალკე შემთხვევაში ვარდის სიმბოლიკა გამართლებულია შინაგანად. მისი მრავალფეროვანი მშვენიერების ასოციაციები შემოდინ პოეტის ცნობიერებაში ბუნებრივი გზით, რეალური განცდის საფუძველზე. რუსთაველი გარედან კი არ ითვისებს გამოთქმის ფორმებს, არამედ შინაგანი სამყაროდან მიდის ამ ფორმებთან. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მთელ ამ, მართლაც, გრანდიოზულ ესთეტიკურ ძვირფასეულობაში ნათლად გამოიჩინევა პოეტის საკუთარი განუმეორებელი ხმა.

ჯერ ერთგვარად დავაჯგუფოთ ის სიმბოლოები, რომელნიც არ საჭიროებენ სპეციალურ განმარტებას:

1. ვარდი როგორც სატრფოს სიმბოლო:

უხარის შეყრა ვარდისა. არ ერთგან შეუყრელსა. (121,3).

იტყვის: „დავყარენ ვარდნი და ამა მე, ვაგლახ, იანი“. (841,4).

2. ვარდი როგორც ქალწულებრივი სილამაზის სიმბოლო:

კოკობი და დაუფრქვენელი ვარდი დაგხედე დაუმკნარი. (132,4).
ვარდი ჩემი არ დაკნების, შუქი შენი იეფად ა. (135,4).

3. ვარდი როგორც პირისახის სიმბოლო (გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

მკვლარი მიმძიმ სანახავად, ტანი მკვეერი, პირი ვარდი. (433,3).
განანათლა პირი-ვარდი სიხარულმან დაუსხამან. (894, 2).

4. ვარდი როგორც ლაწევების სიმბოლო (ესეც გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

ცრემლსა ვარდი დაეთრთვილა, გულსა მდულრად ანატირსა. (84,4).
ბროლსა სეტყეს და ვარდსა აზრობს, ტანსა მკვერსა ათროლებდა. (138,3).

ვარდისა ბაღსა მოგუბდა ცრემლისა საგუბარია. (244,3).
ვითა შვილი გარდამკოცნა, ლაწვი ვარდი დამიღება. (481,3).

5. ვარდი როგორც ბაგეების სიმბოლო (ესეც გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

არცა გახლიჩა ბაგეთად თავი ვარდისა კონამან. (89,4).
კბილნი—ვითა მარგალიტნი, ბაგე—ვარდი ნაპობარი. (901,3).
ვარდი ერთგან შეეწება, მარგალიტსა არ აჩენდა. (1158,2).
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დარითა. (1329,2).
გამოიღო რიღე მისი, ვინ ბაგეთა ვარდი ვარდა. (1339,3).

6. ვარდი როგორც სულიერი განცდების სიმბოლო:

გულსა გარე საიმედო ია მორგე, ვარდი ყარე. (131,3).
ვარდი მის მზისა გაყრილი უფრო და უფრო კნებოდა. (180,1).
დაღრეჯით ვიყავ, ვერ მპოვეს ვეროდეს ვარდის მკრეფობით. (621,3).
ვარდი დამკნარი ეკალთა შუა, შორს-მყოფი, ახ. ის ა! (688,4).
ჰხედავთ, ვარდსა უმზებობა როგორ აღრე დააჩნდების! (717,4).

როგორც ვხედავთ, მოყვანილ სტრიქონებში ვარდი ასურათებს როგორც გრეგან სიტუტრფეს, ისე შინაგან განცდებს — სიხარულსა თუ მწუხარებას. ერთი ესთეტიკური მასალისაგან გამოძერწილია მრავალი ეპითეტი და მეტაფორა: კოკობი ვარდი, თოვლისგან ახეწილი, დათრთვილული, დამზრალი, უმზეო, დამკვნარი ან დაუმკვნარი ვარდი, პოიილი ვარდი, ვარდის ბაღი, ვარდის ველი, ვარდის კრეფა და სხვა.

იმ პოეტურ სახეებს, სადაც ვარდი უკავშირდება მზეს, ჩვენ განვიხილავთ შემდგომ თავში — ასტრალურ სიმბოლიკაში.

გადავიღეთ ვარდის პოეზიის იმ სტრიქონებზე, რომელთაც რუსთაველი ავალებს რთული ფილოსოფიური იდეებისა და ემოციების გამოხატვას.

1. რუსთაველამდე მსოფლიო პოეზია კარგად იცნობდა ვარდს, როგორც ამქვეყნიურ სიამეთა წარმავლობის სიმბოლოს. რუსთაველის შემდეგაც ხშირად შევხვდებით ლექსებს, სადაც პოეტის პესნიმისტური განცდები ჩაქსოვილია ვარდის სახეში. ამ მოტივს ბუნებრივად უკავშირდება ჰორაციუსის „Carpe diem“ (11 ოდა 1 წიგნიდან) — „მოსწყვიტე დღეებს სიამენი, ვიდრე ეს ძალგიძს!“ და მართლაც, თუ ეს უკანასკნელნი ისევე მალე კვნებიან, როგორც ვარდის მშვენიერებანი, განა ეპიკურეიზმსა და ჰედონიზმს სხვა რაიმე საბუთი სჭირდებათ კიდევ?

რუსთაველს არასოდეს არ წამოსცდენია მსგავსი რამ. პირიქით, ვარდის სწრაფწარმავალი ყვავილობა მან გამოიყენა იმ დიადი სიბრძნის გამოსათქმელად, რომ თვითონ ამქვეყნიური ცხოვრება არის მარადი და დაუბერებელი. კაცთათვის მოცემული სინამდვილე წააგავს „ტურფა საბაღნაროს“, მისი ცალკეული მოვლენები — ვარდებს, რომელნიც განუწყვეტლად ერთიმეორეს უთმობენ გზას, რომ ცხოვრების წალკოტი მუდამ მშვენიერი ფერებით ყვაოდეს:

რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამქნაროს,
იგი წაუა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა. (35,2-3).

2. რა ადგილი უკავია ამქვეყნიურ სინამდვილეში ადამიანს?

ამ კითხვაზე გაცემული პასუხი რუსთაველს აყენებს იმ დიდი დასავლეთ-ევროპელი ჰუმანისტების გვერდით, რომელნიც „ტიტანები იყვნენ აზრის სიძლიერით, გზნებითა და ხასიათით, მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით“ (ენგელსი)³¹. რუსთაველი კატეგორიულად გაემიჯნა სქოლასტი-

კას და რელიგიურ ასკეტიზმს. მან ადამიანს მოუწოდა მიწიერი ბედნიერებისათვის მოღვაწეობისა და ბრძოლისკენ. ადამიანი ხომ ბუნების უმაღლესი ფენომენია! ვერაფერი შეედრება მას ვერც ფიზიკური და ფსიქიური სრულქმნილებით, ვერც მორალურ-ესთეტიკური მშვენიერებით. ყველაფერი, რაც არსებობს ქვეყნად, არსებობს იმისათვის, რომ დაემორჩილოს მის ძლევაშემოსილ გონებას და ემსახუროს მის ბუნებრივ მოთხოვნილებებს. ამ დიადი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობით სუნთქავს ვეფხისტყაოსნის ყოველი სტროფი, ყოველი სიტყვა...

ამ მეორე დიადი იდეის გამოსატქმელად სხვა პოეტურ სუბულალებთან ერთად რუსთაველმა გამოიყენა ვარდის ტრადიციული პოეტური სახეც. ამ ჯერზე იგი სიტყვას აძლევს არაბეთის მეფე როსტევანს; მან ასე მიმართა ქაჯეთის ტყვეობიდან გამოხსნილ ნესტანს:

იტყვის: „მზეო, ვითა გაქო, ნათელო და დარიანო
შენთვის ხელნი გონებანი არა ცუდად არიანო.
შუიანო და მთვარიანო, ეტლად რაო და რიანო,
თქვენ საჰვერტლად აღარ მინდით, არ ვარდნო და არ იანო“. (1537).

ასეთია მეორე პოეტური ასპექტი: ვ ა რ დ ი რ ო გ ო რ ც
ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს ს ა უ კ ე თ ე ს ო მ ო ვ ლ ე ნ ა თ ა ს ი მ -
ბ ო ლ ო გ ზ ა ს უ თ მ ო ბ ს ყ ვ ე ლ ა ზ ე ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ,
ყ ვ ე ლ ა ზ ე მ შ ვ ე ნ ი ე რ ფ ე ნ ო მ ე ნ ს — ა დ ა მ ი ა ნ ს.

3. ვარდის სიმბოლო პოეტურ სამსახურს უწევს რუსთაველს მაშინაც, როცა იგი აყალიბებს თავისი სოციალური და პოლიტიკური შეხედულებების პრინციპებს.

როგორც ცნობილია, ამ საკითხშიც რუსთაველი გვევლინება ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის მესიტყვედ. მართალია, მის პოლიტიკურ იდეალს შეადგენს პატრონჟიმურ ურთიერთობაზე დამყარებული აბსოლუტური მონარქია, მაგრამ დღეს უკვე არავისთვის არ არის სადავო, რომ XI—XII საუკუნეების საქართველოში ეს იყო ხელისუფლების ისეთი ფორმა, რომელსაც შეეძლო წარმატებით გადაეჭრა ფეოდალური დაქსაქსულობის წინააღმდეგ ბრძოლისა და სახელმწიფოებრივი გაერთიანების ამოცანები. მეორე მხრივ, როგორც

სწორად აღნიშნავს აკად. კ. კეკელიძე, სახელმწიფოს მეთაურის სახე რუსთაველის პოლიტიკურ კონცეფციაში არაფრით არ ჰგავს არც აღმოსავლური დესპოტიზმისა და არც დასავლეთის ცეზარეპაპიზმის წარმომადგენელს; რუსთაველის იდეალია „უხვი, მოწყალე, კაცთმოყვარე, გონიერი და მართლმსაჯული მეფე“³², ერთი სიტყვით, განათლებული აბსოლუტური მონარქია.

ამ შემთხვევაშიც თავისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მრწამსის გამოსათქმელად რუსთაველმა შესანიშნავად გამოიყენა ვარდის პოეტური სახე.

თინათინის გაზეფების დღეს მოხუცი როსტევეანი ასეთი დარიგებით მიმართავს თავის ასულს:

ვარდთა და ნეხეთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,
დიდთა და წვრილთა წყალობა შენცა ნუ მოგეწყინების. (49,1-2).

4. რა გზას უნდა დაადგეს ადამიანი, რომ მოიპოვოს ბედნიერება და სიხარული ვერაგობით აღსავსე ქვეყანაში, როგორ უნდა ვძლიოთ სიავკაცეს იმისათვის, რომ, მივალწიოთ სიკეთეს?

ამ უპარესად მნიშვნელოვანი საკითხის გადასაწყვეტად რუსთაველი ისევ მიმართავს ვარდის სიმბოლიკას.

ვის არ ახსოვს ვეფხისტყაოსნის ცნობილი პარაბოლა ვარდისა და ეკლის შესახებ:

ვარდსა ჰკითხეს: „ეგზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად?
მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოვნა შენი რად არს კირად?“
მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქნების რაცა ძვირად;
ოღეს ტურფა გაიფლდეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“. (878).

ვარდისა და ეკლის ჰანგს ჩვენ შევხვდებით მსოფლიო პოეზიის ყველა მერიდიანზე. მას უმღერდნენ როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის პოეტები³³. ამ თემაზე ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი შეჰქმნა გოეთემ („მინდვრის ვარდი“, 1771).

მსოფლიო რეალისტურ პოეზიაში ვარდისა და ეკლის იგავი ჩვეულებრივ უკავშირდება სიყვარულის განცდას, რომელშიაც სიტყბოებასთან ერთად ზოგჯერ ტყვილიც იგრძნობა.

კარგად არის გამოყენებული ეს ჰანგი ბესიკის ერთ ლირიკულ ლექსში: „ბულბულის შურსა შევდგომივარ“:

ბულბულის შურსა შევდგომივარ მუდამ მძახველი,
მწურნების თვალთ შემოგყურებ შენი მსახველი.
ვარდის ეკალი გულს დამესვა პირგამმახველი:
შენგან დაკოდილს შემობრალებს ჩემი მნახველი
დამაშვრალმან სულ მოვირბინე შენგნით, ახ, ველი

სიყვარულის განცდას უკავშირდება ვარდისა და ეკლის სიმბოლიკა ფრანგული „ვარდის რომანის“ (XIII ს.) პირველ ნაწილში, რომელიც კურტუაზიული სტილით არის დაწერილი და პოეტ გილიომ დე ლორისის კალამს ეკუთვნის.

რუსთაველის პარაბოლა ვარდისა და ეკლის შესახებ მცდარად გაიგო თეიმურაზ პირველმა. „ვარდბულბულიანში“ მისი ამაყი და მიუქარებელი ვარდი ასეთი სიტყვით მიმართავს შეყვარებულ ბულბულს:

მოლექსეთაგან ნათქვამი სიტყვა მოიღე პირადო,
დაგწერეს ჩემად მიჯნურად — არ მიმანხიხარ ჩირადო;
რუსთველმანც მაქო, შენც იცო, ეკლიანად და ძირადო. (73).

როგორც ვხედავთ, ვეფხისტყაოსნის იგავის აზრი თეიმურაზს დაჰყავს სიყვარულზე. ეს დიდი შეცდომაა. ნამდვილად რუსთაველის აზრს და პოეტურ ინტუიციას სრულიად სხვა მიმართულება აქვს. ამის გასაგებად საჭიროა გავიხსენოთ ვეფხისტყაოსნიდან ის კონტექსტი, რომელშიაც მოქცეულია ვარდისა და ეკლის ამბავი.

არაბეთიდან მეორედ წასვლის შემდეგ ავთანდილმა თავისი ძმადნაფიცი შამბებში დაბნედილი ჰპოვა („მას აღარა შეესმოდა, სოფლის გაღმა გაებიჯა“, 868,4):

თვალთა ახმადცა ზარ-ედვა, სრულად მიჰხლოდა ცნობასა,
მიახლებოდა სიკვდილსა, მოჰშორებოდა თმობასა.
ყმა სახელ-დებით უყვივის, ჰლამის სიტყვითა კრთობასა.
ველარ ასმინა, გარდიჭრა, ძმა გამოაჩენს ძმობასა. (870).

ავთანდილის მთელი ძალღონე მიიმართა იქითკენ, რათა სიცოცხლის სული შთაებერა ტარიელისთვის, აღედგინა მისი

მხნეობა და ბრძოლისუნარიანობა. აქ არაბი რაინდის ზაგით ლაპარაკობს თვითონ რუსთაველი. შეგონების მთელ მანძილზე პოეტი მიზნად ისახავს გაიაზროს ადამიანის ქცევის პრობლემა ეთიკის, ფსიქოლოგიის და ადამიანის აღზრდის ასპექტში. როგორ უნდა მოიქცეს „ჭირსა შიგან“ ჩაფარდნილი კაცი? რუსთაველის აზრით, თუ ჩვენ გვსურს რაიმე საქმე მოვიგვაროთ, უგუნურება იქნებოდა „მოზღვავებული უბედურების“ წინაშე ფარ-ხმალის დაყრა, მორჩილება ან გაქცევა („ვისთვის ჰკვდები, ვერ მიჰხვდები, თუ სოფელსა მოიძულებ“; 876,3). ასეთ შემთხვევებში ადამიანს სჭირდება საკუთარ თავზე გამარჯვება, რომელიც პირველი და აუცილებელი პირობაა ბოროტების დასამარცხებლად:

თუ ბრძენი ხარ, ყოვლი ბრძენნი აპირებენ ამა პირსა:
ხამს მამაცი მამაცური, სჯობს, რაზომცა ნელად ტირსა.
ჭირსა შიგან გამაგრება ასრე უნდა, ვით ქვიტყირსა
თავისისა ცნობისაგან ჩაფარდების კაცი ჭირსა. (875).

სწორედ ამ კონტექსტში იბადება ვარდისა და ეკლის ასოციაცია, იბადება როგორც აზრის დისკურსიული განვითარების შედეგი. პოეტს სურს ნაცნობ კონკრეტულ მაგალითზე ნათელჰყოს მის მიერ უკვე ჩამოყალიბებული ეთიკური ნორმა. განა ტარიელმა არ იცის, რომ უეკლოდ ვარდის მოკრეფაც არ შეიძლება? (877,4). მაშ რამ აფიქრებინა მას, რომ ადამიანს შეუძლია „ჭირთა უმუშაკოდ“ მოიპოვოს ლხინი? („მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო?“ 879,2). ტარიელის „ჭირა“ გამონაკლისი როდია. არც საწუთროს ჩაუდენია ისეთი რამ ტარიელის მიმართ, რომ იგი „უაჯაკოდ“ მიგვეჩნია. (879,4). ცხოვრება თავისთავად ისეა მოწყობილი, რომ ბოროტების დასამარცხებლად იგი ადამიანისაგან მოითხოვს ჭირთა თმენას და მოქმედებას... პოეტს აქ რომ დაესვა წერტილი, ჩვენ საფუძველი გვექნებოდა მისი ეთიკური მსოფლმხედველობა სავსებით გარკვეულად ჩაგვეთვალა. მაგრამ რუსთაველის გენიალური აზრის გაფრენა დიდად სცილდება ინტელექტუალური დარწმუნების საზღვრებს. მოქმედება, ბრძოლა აუცილებელია არა მარტო იმიტომ, რომ აქამდე მიჰყავს

ადამიანი ცხოვრებაზე დაკვირვებას, ცოდნას და შეგნებას. არაა სიკეთის მოსაპოვებლად გაწეული მოქმედება და ბრძოლა დაკავშირებული არიან უდიდეს სიამოვნებასთან. რა ფასი და გემო აქვს იმას, რაც მზამზარეულად ჩავარდნია ადამიანს ხელში? არავითარი ამ გენიალური აზრის გამოთქმა რუსთაველმა დააკისრა თავის საყვარელ პერსონაჟიციკრებულ ვარდს:

მან თქვა: „ტბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად; ოღეს ტურფა გაიფედეს, არლარა ღირს არცა ჩირად. (878, 3-4).

როგორც ვხედავთ, რუსთაველის მსოფლმხედველობაში ვარდისა და ეკლის სიმბოლიკამ სრულიად ახალი განათება მიიღო. გენიალურმა პოეტმა მიმართა ამ ტრადიციულ ესთეტიკურ ფორმულას იმისათვის, რომ მხატვრულად გამოეთქვა თავისი შეხედულება ადამიანის უწმინდეს მოვალეობაზე.

აი რა უმაღლეს მწვერვალებზე აღის ვარდის უდიდესი ტრუბადური მსოფლიო პოეზიაში.

5. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ვარდბულბულიანის თემა. საგულისხმოა, რომ არც ერთ შემთხვევაში ჩვენ არა გვაქვს აღმოსავლური პოეზიის ამბლლებული სიმბოლიკა — გაუზიარებელი, უიმედო სიყვარულის დრამა, რომელსაც ჩვეულებრივ განიცდის ბულბული.

პოემის პირველ ნაწილში რუსთაველი სამჯერ მიმართავს ამ თემას. ჯერ იგი ჩნდება როსტევეანისა და ავთანდილის ნადირობის სცენაში. პოეტის სიტყვით, გამზრდელის სიყვარული განაზარდისადმი ისე ღრმა და ნაზია, როგორც ბულბულის გრძნობა:

მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვითა მღერა ნარდისა,
უხარის ვგრე სიკეთე მისისა განაზარდისა,
აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა,
სიცილით ლალობს, მიეცა გულით ამოსლვა დარდისა. (82).

მეორედ და მესამედ ბულბულისა და ვარდის სიყვარულს რუსთაველი იყენებს უკვე მეგობრული გრძნობების გამოსახატავად. პირველად ამ სიმბოლოს მიმართავს ტარიელი;

როცა მან თავისი „ჭირი“ გაანდო ავთანდილს და მასში სამაგიერო მეგობრული თანაგრძნობა ჰპოვა, გამოთხოვების წინ ძმადნაფიცს უთხრა:

...უცხოს უცხო ვგრე ვითა შეგიყვარდი?
გასაყრელად გეძნელები, იაღონსა ვითა ვარდი. (666, 1-2).

მერე ამ შედარებას ამავე მნიშვნელობით იმეორებს ავთანდილი არაბეთიდან მეორედ გამგზავრების წინ:

ყმამან უთხრა: „აღარ-წასლვა არ ეგების ჩემგან აროს.
იაღონი მაშინ მოკვდეს, ოღეს ვარღმან ილაშქაროს. (767, 1-2).

ვარდბულბულიანობას, როგორც ქალ-ვაჟთა ტრფობის სიმბოლოს, ჩვენ შევხვდებით მხოლოდ გულანშაროში, სადაც მოთხრობის ამალღებულ ტონი შესამჩნევად ჩამოქვეითებულია ნატურალისტურ გულახდილობამდე. ამ საერთო ფონის შესაფერისად საინტერესო ცვლილება განუცდია ვარდბულბულიანობის თემას. თუ აღმოსავლეთის პოეტებისთვის იგი წარმოადგენდა ტრაგიკული სიყვარულის ალგორიას, აქ რუსთაველის ხელში იგი გადაქცეულა გულმხიარული ჰუმორისა და ირონიის იარაღად.

ვეფხისტყაოსნის ავტორი ოსტატურად იყენებს ვარდბულბულიანობის ბურლესკურ ვარიაციებს ფატმანისა და ავთანდილის პიკანტურ თავგადასავალში.

პირველი ვარიაცია გამოჩნდება ფატმანის წერილში, რომელიც მან გულანშაროში ვითომდა სავაჭროდ ჩამოსულ ავთანდილს გაუგზავნა. აქ „ვარდი და ბულბული“ სერიოზული თემებია თვითონ ფატმანისთვის, მაგრამ სასაცილო შთაბეჭდილებას ტოვებენ მკითხველზე, რადგან თავშეუკავებელი დიაცის უხეშ ვნებებს ასურათებენ:

შენ გტრფიალობენ მკვრეტელნი, შენთვის საბრალოდ ბნდებიან,
ვარდი ხარ, მიკვირს, ბულბულინი რად არა შეწუნდ ქრფებიანი
შენი შვენება ყვავილთა ავნობს და ჩემნიც კნებიანი... (1086, 1-3).

წაიკითხა ავთანდილმა წერილი და —

თქვა: „ყვავი ვარდსა რას აქნევს, ანუ რა მისი ფერიალ
მაგრა მას ზედა ბულბულსა ჯერთ ტუბილად არ უმღერია.
(1090, 1-2).

ჩვენ ვიცით, სადამდე მივიდა ფატმანისაგან ასეთი სითა-
მამით დაწყებული ამბავი... ავთანდილი იძულებული გახდა
დროებით დაეთმო რაინდული ღირსება და სეროიზული სიყ-
ვარულის გრძნობა, მაგრამ არასოდეს არ ავიწყდება მას თა-
ვისი კომიკური მღვდომარეობა:

იტყვის თუ: „მნახეთ, მიჯნურნო, იგი, ვინ ვარდი ა ვისად,
უმისოდ ნეხეთა ზედა ვზი ბულბული მსგავსად ყვავისად!“
(1253, 3-4).

ავთანდილის სასაცილო მღვდომარეობა ხუმრობის გუნება-
ზე აყენებს თვითონ რუსთაველს:

ფატმან მას ზედა იხარებს მართ ვითა იაღონია
თუ ყვავი ვარდსა იშოვნის, თავი ბულბული ჰგონია. (1254, 3-4).

გულანშაროში ვარდბულბულიანის თემა ირონიულად
არის გამოყენებული სხვა ხასიათის გარემოებაშიც.

როგორც ვიცით, ფატმანმა პირობა ჩამოართვა ქმარს, რომ
იგი საიდუმლოდ შეინახავდა ნესტანის ამბავს. მაგრამ უსენს
ანგარებამ წასძლია და ნესტანი ხელში ჩაუგდო მეფეს. რუს-
თაველი ირონიულად შენიშნავს, რომ მორალური სიფაქიზე
ისევე არ შეეფერება ვაქარს, როგორც ყვავს ვარდი და ვირს
რქებიო:

მართლად თქმულა: „არა ჰმართებს ყვავსა ვარდი, ვირსა რქანი“
(1166, 4).

ამრიგად, გულანშაროს მაგალითები საფუძველს გვაძლე-
ვენ დავასკვნათ, რომ ვარდბულბულიანის ტრადიციულ სიმ-
ბოლიკას, რომელიც აღმოსავლურ პოეზიაში ჩვეულებრივ
ასურათებს სიყვარულის ამალღებულ ემოციებს (ასეთი ინ-
ტერპრეტაციით არის გაშლილი ეს სიმბოლიკა აგრეთვე თეი-
მურაზ პირველის ამავე სახელწოდების პოემაში და ბესიკის

ლორიკაში), რუსთაველი ხვევს რენესანსული გულმხიარულების სიცილში.

დატოვა თუ არა ავთანდილმა გულანშარო, ვარდისა და ბულბულის თემას ისევ დაუბრუნდა ამაღლებული ესთეტიკური მშვენიერება.

ერთი და იგივე მოტივისაგან რუსთაველის პოეტური გენია ჰქმნას სულ ახალ და ახალ სიმბოლოებს. ბულბული და ვარდი წარმოადგენს მისთვის ერთგვარ პოეტურ ფორმულას, რომელშიაც იგი სხვადასხვა შინაარსს სდებს. უკანასკნელად ეს მოტივი გამოყენებული აქვს პოეტს ღრმა ფილოსოფიური აზრის გასაშლელად. მაგრამ ამ სტროფებს წინ უსწრებს მშვენიერი ლირიკული ლექსი, რომელშიც რუსთაველმა უნაწესი ფერებით გამოხატა თავისი სიყვარული ვარდისადმი.

გულანშაროდან წამოსული ავთანდილი „პირ-მხიარულად“ მიაცურებს ზღვაში ნავს და მთელი მისი არსება შეპყრობილია ტარიელზე ფიქრით, რომელთანაც სანეტარო ამბავი მიიქვს.

ავთანდილის ლირიკული განწყობილება შესანიშნავად არის გამოხატული ვარდის სიმბოლოში:

მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსლვა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.
სულთქმნა, რა ნახა ყვაილი მან, უნახავმან ხანისა.
აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვართთა;
ვარდთა აყოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართთა;
უბრძანა: „გიჟვრეტ თვალითა, გულ-ტბილად შემხედვართთა,
მისად სანაცლოდ მოვილხენ თქვენთანა საუბართა“. (1328, 1329)

მიუახლოვდა ავთანდილი ქვებს... ტარიელი იქვე შამბებში ნახა და მაშინვე საიმედო ამბავი ახარა:

ეტყოდა: „ვცანო ამბავი, შენ რომე გეამებოლა,
აწ გაახლდების ყვაილი, ვარდი აქამდის კნებოლა“. (1337, 3-4).

მერე ავთანდილმა

გამოიღო რიდე მისი, ვინ ბაგეთა ვარდი ვარდა.
რა ტარიელ ნახა, იცნა, გამოულო, შემოვარდა. (1339, 3-4).

წიგნი და კიდევ რიღისა იცნა და გა-ცა-შალა მან,
პირსა დაიდვა, დაეცა, ვარდმან ფერიოთა მკრთალამან. (1340, 1-2).

ტარიელმა ვერ გაუძლო სულიერ დრამას:

სულნი გაიქნეს, მოღრიკა თავი გიშრისა ტალამან.
მისნი ვერ გაძლნეს პატიენი ვერ კაენ, ვერცა სალამან. (1340, 3-4).

ავთანდილი შეშინდა... მან ტარიელის დაბნედა თავის თავს
დააბრალა:

წყალი სწრაფით რად დაეახსი ცეცხლსა, ძნელად დასაშრეტსა!
(1343,3).

ადამიანის გულის მესაიდუმლე ავთანდილმა უთუოდ სწო-
რი ფსიქოლოგიური დიაგნოზი დასვა. მართლაც, დიდი მწუ-
ხარების შემდეგ დიდსა და მოულოდნელ სიხარულს შეუძ-
ლია ადამიანი მიიყვანოს სახითათო სულიერ დეპრესიანდე
და, ვინ იცის, იქნებ ეს კატასტროფითაც დამთავრდეს. ამი-
ტომ საერთოდ არ შეიძლება „ძნელად დასაშრეტ ცეცხლზე
წყლის სწრაფად დასხმა“.

მაგრამ, საკითხი ისმის, ვის დაემართება ასეთი რამ? რა
თქმა უნდა, ყველას არა. „გულის მოგვარება“ უქირს მხო-
ლოდ ისეთ ადამიანს, რომელსაც ნებისყოფის მოღუნების
გამო დარღვეული აქვს სულიერი წონასწორობა. ასეთი ადამი-
ანი ველარ იმორჩილებს თავს, პირიქით, ის თვითონ ეზორ-
ჩილება თავის უწესრიგო სტიქიურ განცდებს. ასეთი იყო
ტარიელი, რომელსაც პ. ინგოროყვამ მართებულად უწოდა
დიონისური ბუნების ადამიანი³⁴.

მთელი ამ სცენის აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ დაგ-
ვისურათოს შინაგანად დისპარმონიული ადამიანის ფსიქიუ-
რი დრამა. მას შემდეგ, რაც ავთანდილმა ლომის სისხლით
მოაბრუნა ტარიელი („ავთანდილ მკერდსა დაასხა მას ლომსა
სისხლი ლომისა“; 1346,1), რუსთაველი გადადის საკითხის
განმარტებაზე, ის მხატვრულად შლის ტარიელის ტიპის ადამი-
ანთა სულიერ დრამას და ამ მიზნით შესანიშნავად იყენებს
ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკას:

ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცივიან,
ზაფხულის მზისა სიახლე დასწვავს, გვალვასა ჩივიან,
მაგრა მას ზედა ბულბულნი ტურფუსა ხმასა ყვირიან,
სიცხე სწვავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯელვე
სტკივიან. (1347).

აგრევე გული კაცისა მოსაგვარებლად ძნელია,
კირსა და ლხინსა ორსავე ზედა მართ ვითა ხელია,
მიწყვიტ წყლულდების, საწუთრო მისი აროდეს მრთელია.
(1348).

ასეთია ვარდის სიმბოლიკა ვეფხისტყაოსანში.

ვეფქრობ, მოტანილმა მასალამ ექვემოტანლად დაგვარწ-
მუნა, რომ ვეფხისტყაოსნის ვარდი წარმოადგენს არა „ზერე-
ლე და გარეგნულ სამკაულს“, არამედ პოემის შინაარსზე,
იდეებსა და განცდებზე მტკიცედ და მკვირვად მორგებულ
ესთეტიკურ ფენომენს, რომელიც ბრწყინვალედ ემსახურება
პოეტის მხატვრულ ნაგულვებს.

რაც ვარდის სიმბოლიკაზე ითქვა, შეიძლება გავავრცე-
ლოთ ვეფხისტყაოსნის მთელ ესთეტიკურ ფორმაზე.

ბ) ასტრალური სიმბოლიკა

რუსთაველი იყო ასტრალური სილამაზის უდიდესი ტრუ-
ბადური მსოფლიო პოეზიის მასშტაბით.

როცა ვაკვირდებით და ვსწავლობთ ვეფხისტყაოსნის ცას,
არ უნდა დავივიწყოთ ერთი უაღრესად საყურადღებო გარე-
შობა: ეს არის პირველი რიგში არა ასტრონო-
მიული, არამედ პოეტური ცა. სხვა საკითხია, რომ
ამ ცის სურათში ჩვენ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ მისი ობიექ-
ტური საფუძველი — ასტრონომიული კონცეფცია ან ესა თუ ის
ასტროლოგიური შეხედულება. ასეთი საფუძვლის ძიება სავ-
სებით მართებული და გასაგებია იმ დიდი კულტურულ-ისტო-
რიული მნიშვნელობის გამო, რომელიც მას უდავოდ გააჩნია.
მას შეუძლია აგვიხსნას პოეტური ცის ზოგიერთი თავისებურე-
ბის გენეზისიც, მაგრამ ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა ძირი-
თადად შაინც ესთეტიკურია.

ავილოთ, მაგალითად, მნათობთა რიგი ავთანდილის ლოც-

ვაში. აქ, როგორც ცნობილია, პტოლემეაიოსის ასტრონომიულ სისტემაში რუსთაველს შეაქვს საყურადღებო ცვლილება: შეიდი მნათობის რიგში, რომელსაც ზუსტად იცავს იმ ეპოქის ისეთი პოეტური ავტორიტეტი როგორც იყო დანტე, რუსთაველს მეოთხის მაგიერ პირველ ადგილზე ჰყავს მოთავსებული მზე; ხუთი მნათობი — ზუალი, ნუშთარი, მარიხი, ასპიროზი, ოტარიდი — მოქცეულია მზისა და მთვარის შუა.

საკითხი ისმის: რატომ არ იცავს რუსთაველი პტოლემეაიოსის სისტემის ამ მომენტს? ზ. ავალიშვილის აზრით, ეს აიხსნება პოეტის სურვილით შეუნარჩუნოს მზეს „მისი აღვილად გასაგები პირველობა“³⁵. გ. იმედაშვილის შეხედულებით კი, ეს არ შეიძლება ავხსნათ მხოლოდ „პოეტის სურვილით“. მზის მოთავსება პირველ ადგილზე უძველესი ტრადიცია ყოფილა. მზე საბერძნეთში ისეთივე პირველმნიშვნელობისა იყო და მასი ასტრონომიული რიგიდან გამოყვანა ადრევე შემუშავებულა როგორც უდიდესი ღვთაებისადმი თავყანისცემის ფაქტი³⁶. ამრიგად, გარდა პტოლემეაიოსის ტრადიციისა ყოფილა კიდევ მეორე ტრადიცია, რომელიც პტოლემეაიოსამდე დაკანონებულა და, გ. იმედაშვილის აზრით, რუსთაველი ამ უკანასკნელს განგრძობებლად უნდა ჩაითვალოს.

ჩვენი მზარე უნდა დაეუმატოთ, რომ რუსთაველის განკარგულებაში იყო კიდევ ორი ტრადიცია. ერთი მათგანია ქართული ხალხური წარმართობა, რომელიც პირველ რაგში აყენებს არა მზეს, არამედ მთვარეს³⁷, მეორეა ძველბერძნული და ძველინდური ჰელიოცენტრიზმი³⁸.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: შეუძლია თუ არა მხოლოდ ამ ტრადიციებზე მითითებამ აგვიხსნას, რატომ ირჩევს რუსთაველი ერთს და არა მეორეს? დავუშვათ ერთი წუთით, რომ რუსთაველს დასახული ჰქონდა არა პოეტური, არამედ მეცნიერული ამოცანა. სავსებით უდავოა, რომ მაშინ იგი უპირატესობას მიანიჭებდა არა ასტროლოგიურ შეხედულებას, არამედ პტოლემეაიოსის მნათობთა რიგს ან არასტრაქე სამოსელისა და არიბაპარას ჰელიოცენტრიზმს. მაშასადამე, თუ რუსთაველი გაჰყვა მითოლოგიურ ტრადიციას, ეს თავის-

თავად მიგვითითებს ესთეტიკურ პრინციპზე, რომელმაც განსაზღვრა მნათობთა განლაგება ვეფხისტყაოსანის ცაზე. რუსთაველს ასტრონომიული და ასტროლოგიური ფაქტები სჭირდება არა თავისთავად (მისი პოემა სამეცნიერო ტრაქტატი ხომ არ არის!), არამედ ესთეტიკური მასალის სახით. მისი ამოცანაა შექმნას პოეტური სურათები და ამიტომ ცა წარმოადგენს მისთვის მხოლოდ ამ სურათების საშენ მასალას. უეპველია, მზე იმით იმნარჩუნებს პირველობას ავთანდილის ლოცვაში, რომ იგი, მართლაც, პირველია თავისი ესთეტიკური ბრწყინვალეებით.

ასტრალური სიმბოლიკის განხილვამ უნდა მოგვეცეს ის, რაც უკვე მივიღეთ ვარდის სიმბოლიკის განხილვის შედეგად. ამ ციური ფენომენების საშუალებითაც რუსთაველმა შეასანიშნავად გამოხატა მიწიერი სილამაზე და ადამიანური ვნებანი.

რუსთაველის პოეტურ ცაზე ყველაზე ძვირფასი ესთეტიკური სხეულებია მზე და მთვარე.

ვეფხისტყაოსანში მათი გამოყენების ასპექტი მრავალგვარია. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ცის მნათობები და პირველ რიგში მზე და მთვარე წარმოადგენენ ესთეტიკურ მასალას, რომელსაც ევალება ადამიანთა გარეგანი და შინაგანი სრულქმნილების დასურათება. ჩვენ ისე ხშირად ვხვდებით ამ ტროპს პოემაში და იგი ისე თავისებურად გამოიყურება მის მხატვრულ ქსოვილში, რომ რუსთაველის ერთ-ერთ საყვარელ პოეტურ ხერხად უნდა მივიჩნიოთ.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, ასტრალური სახეები მსოფლიო პოეზიის დამახასიათებელი იყო. მათ განსაკუთრებით ხშირად და სიყვარულით მიმართავდნენ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ლიტყვის ოსტატები, რომელთა იღუური და ლიტერატურული კონტაქტი რუსთაველთან არავითარ დავას არ იწვევს. თუ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ ვეფხისტყაოსანის პოეტურ ცას, ჩვენ უნდა დავადასტუროთ, უწინარეს ყოვლისა, შემდეგი გარემოება: როგორც ვარდის სიმბოლიკაში, ისე ამ შემთხვევაშიც რუსთაველის პოემა წარ-

მოგვიდგენს იმ პოეტურ რეზერვუარს, რომელშიაც თავმოყრილია და შენახული იმ დროის საკაცობრიო ასტრალური ესთეტიკური თვალმარგალიტი.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა იმის ფიქრიც თითქოს რუსთაველს არაფერი შეეტანოს თავის მხრივ ამ რეზერვუარში. თავი დავანებოთ იმას, რომ ასტრალური ტროპების გამოყენებაში იგი ადვილად ამარცხებს ბევრი უცხოელი თანამოკალმის ოსტატობას. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, ჯერ ერთი, რუსთაველის ორიგინალური სახეები და ვარიაციები და, მეორეც, მისი ასტრალური ფერწერის საოცრად ვრცელი მასშტაბები და ნაირფერობა, რომელსაც ძნელად გაუტოლდება შუა საუკუნეების რომელიმე ხელოვანი.

ამ საკითხის ნათელსაყოფად საჭიროა ვეფხისტყაოსნის პოეტურ ცაში ერთგვარი სისტემა შევიტანოთ, მნათობთა პოეტური გამოყენების სახეები და წესი გავარკვიოთ³⁹.



რუსთაველის ასტრალური სიმბოლოები ოთხ გარკვეულ სფეროს ჰქმნიან. სიმბოლოების პირველი სფერო გვისურათებს პერსონაჟების მთლიანპიროვნულ ესთეტიკურ მომხიბვლელობას და მათ შეიძლება პერსონიფიციკრებულ იმ ასტრალური სიმბოლოები ვუწოდოთ. მეორე სფეროს ჰქმნიან ფიზიკური სილამაზის ასტრალური სიმბოლოები, მესამეს — ფსიქიურ განცდათა ასტრალური სიმბოლოები, ხოლო მეოთხეს — იდეათა ასტრალური სიმბოლოები.

ავიღოთ ჯერ პირველი.

ვეფხისტყაოსანში მრავალია ისეთი სახე, სადაც მზესა და მთვარეს დაუკარგავთ თავისი საგნობრივი მნიშვნელობა და მთავარი პერსონაჟების სიმბოლოებად გადაქცეულან. ასეო შემთხვევებში ნესტანს, თინათინს, ტარიელს, ავთანდილს და ფრიდონს რუსთაველი პირდაპირ მოიხსენიებს ხოლმე როგორც მზესა და მთვარეს. მაგალითად, ნესტან-დარეჯანის შესახებ ტარიელი ასე მოუთხრობს ავთანდილს:

მას მ ზ ე ს ა ტანსა ე მოსნეს ნარინჯის-ფერნი ჯუბანი. (480,1).
პირის-პირ მიჯდა იგი მ ზ ე, გული ვისთვისა კვლდებოდა. (482, 2).
მოვუწერე: „მ ზ ე ო, შუქი შენი, შენგან მონათენი... (503,1).
გამოჩნდა მ თ ვ ა რ ე ნათლითა გარე შუქ-მონათენითა. (408,2).
შევე, ვნახე იგი მ თ ვ ა რ ე; კირმან ყოელმან უკუმრიდნა. (520,3).

მსგავსი ტაეპების რიცხვი შეგვეძლო ერთითად გაგვეძრაველებინა.

რა არის მათი დამახასიათებელი?

აღვილი შესამჩნევია, რომ ამ სახეებში ცის მნათობებზე პერსონიფიციკრებულია, ე. ი. გამოხატავენ არა ამა თუ იმ ადამიანურ თვისებას, არამედ პიროვნებას მის განუყოფელ მთლიანობაში⁴⁰.

პერსონიფიციკრებული ასტრალური სიმბოლოების რკალუნდა მივაკუთვნოთ რამდენიმე მზისა და მთვარის შეყრაზე აგებული პოეტური სახეები და აგრეთვე „მ ზ ე თ ა მ ზ ე“ ანუ „მ ზ ე ნ ი მ ზ ე თ ა ნ ი“, რომელთაც პირველად ყურადღება მიაქცია გ. იმედაშვილმა.

ასე, მაგალითად, ერთ შემთხვევაში პოეტს ერთიმეორის შესაყრელად გამოჰყავს ორი მ ზ ე:

გამოეგება ტარიელ, კმართებს ორთავე (ტარიელს და აეთანდილს) მ ზ ე და რ ა დ. (281,1).

დღეს რომელი უსენ შესძლენა ქალი (ნესტანი), მსგავსი მ ზ ე თ ა ო რ თ ა. (1172,2).

იგი მზენი (ტარიელი და აეთანდილი) მოეგებნეს, ვის ზამთარში ვერ დაჰზრვიდა. (1379,3).

ნესტანჯარ ახლავს თინათინს, ვით შვერეტთა ამზრზუნია, ჰგავს, თუ ცა მოდრკა ქვეყნად, შეყარილან ორნი მ ზ ე ნ ი ა. (1549, 3-4).

ქაჯეთის ციხიდან ტარიელთან გაგზავნილ წერილში ნესტან-დარეჯანი ლაპარაკობს უკვე სამ მ ზ ე ზ ე:

შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხედეს მთვარე შენი,

შენმან მზემან, ვერვინ მიჰხედეს, მო-ცა-ვიდენ სამნი

მ ზ ე ნ ი. (1303, 1-2).

ს ა მ ი მ ზ ე ი გ უ ლ ი ს ხ მ ე ბ ა ა გ რ ე თ ვ ე ი ნ დ ო - ხ ა ტ ა ე ლ თ ა ა მ ბ ა -
ვის შემდეგ ტაეპში:

ი გ ი მ ზ ე ნ ი (ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი) მიეგებნეს,
მოეხვიენეს გულის-გულად. (1630,3).

უადრესად საგულისხმოა კიდევ ტაეპები, სადაც რუსთავე-
ლი ერთიმეორეს ახვედრებს დღისა და ღამის მნათობებს—
ნებსა და მთვარეს:

ჰვანდა, თუცა შეყრილ იყვნეს ო რ ნ ი მ ზ ე ნ ი, ე რ თ ი

მ თ ვ ა რ ე (ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი, 1382,3).

მას ჰვანდეს, თუცა სამყაროს მ ზ ე უ ჯ დ ა შ უ ა მ თ ვ ა რ ე თ ა
(ნესტანი, ტარიელი და ავთანდილი, 1495,1).

ამრიგად, პერსონიფიციკრებული სოლარული სიმბოლოები
ჰქმნიან ორ ჯგუფს: ერთ შემთხვევაში მზე და მთვარე გამო-
დიან ისე, როგორც არსებობენ ისინი ბუნებაში ასტრონომი-
ული ცოდნით შეუიარაღებელი ადამიანისათვის, მეორე შემთ-
ხვევაში საქმე გვაქვს უადრესად საყურადღებო სახეებთან:
რამდენიმე მზისა და მთვარის შეყრასთან. ორივე სახის პერ-
სონიფიციკრებული სიმბოლოები ჰიპერტროფიული ფერწერის
სტილით გვიხატავენ ვეფხისტყაოსნის უზადო გმირთა მთლიან-
პიროვნულ მომხიბვლელობას.

ესთეტიკური თვალსაზრისით რამდენიმე მზისა და მთვა-
რის შეყრაზე აგებული სიმბოლოები უფრო მძლავრ შთაბეჭ-
დილებას ტოვებენ. რას ემყარება ამ შემთხვევაში ესთეტიკუ-
რი განცდის ინტენსივობა? რა თქმა უნდა, არა ასტრონომიულ
საფუძვლებს (ეს ხომ ცნობილია მხოლოდ ასტრონომიულად
განსწავლული ადამიანისათვის!), არამედ შინაგანი განცდების
სიმშვენიერეს, რომელზედაც ამოზრდილი არიან ეს სიმბო-
ლოები. და მართლაც, თუ გავიხედავთ ამ სიმბოლოების მიღმა,
მათი ფსიქიური საფუძვლებისაკენ, ადვილად წარმოვიდგინებ
იმ ამაღლებულ კოსმიურ პანორამას, რომელიც გადაეშლებო-
და გონების თვალს მნათობთა შეყრის გამო. მზეების შეყრა-
ზე უფრო გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენს მზისა და
მთვარის შეყრა. იგი უნდა წარმოგვედგინა სინათლისა და

წყვედიადის, დღისა და ღამის რალაც განსაცვიფრებელი შეხვედრის ფონზე. ყველაზე საგულთსხმო ის არის, რომ მხატვრული სურათოვანობით იგი მოგვაგონებს რუსთაველის მეორე გენიალურ სიმბოლოს — „მზიან ღამეს“, რომელიც უნდა ჩაითვალოს უნიკალურ ესთეტიკურ მოვლენად მსოფლიო პოეზიაში. მაგრამ „მზიან ღამეს“ ჩვენ დაწერილებით შევეხებით ქვემოთ.

უკანასკნელ წლებში საკითხი დაისვა პერსონიფიცირებული სოლარული სიმბოლოების გენეზისის შესახებ. სად უნდა ვეძიოთ მათი ფესვები?

არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ამ საკითხს თავისთავად დიდი მნიშვნელობა აქვს⁴¹. მაგრამ, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იგი არ ეკუთვნის ესთეტიკის სფეროს. რას მოგვცემდა, მაგალითად, ფილიასის ქანდაკებათა მასალის ქიმიური ანალიზი იმ ესთეტიკური საკითხის გადაწყვეტაში, თუ რას ემყარება ფიგურების არქიტექტონიკული სილამაზე? რა თქმა უნდა, არაფერს. იგივე უნდა ითქვას ჩვენი ამოცანის შესახებაც. ჩვენთვის მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმას, რეალური განცდის საფუძველი გააჩნია ამ სახეებს, თუ აქ საქმე გვაქვს ლიტერატურულ „იმპორტთან“?

ვეფხისტყაოსნის ასტრალურ სიმბოლიკაზე სრული უფლებით შეიძლება გავრცელდეს ის, რაც ვარდის სიმბოლიკაზე ვთქვით.

ჩვენი აზრით, მზისა და მთვარის ესთეტიკურ პერსონიფიკაციას ჩვენ მიყვებით ხალხურ ზეპირსიტყვაობასთან. უეჭველია, აქედან შევიდა იგი ყველა ქვეყნის მწერლობაში და შეუძლებელია ქართული პოეტური სიტყვა ამ შემთხვევაში გამონაკლისად ჩაგვეთვალო. იმისათვის, რომ ქართველი კაცი დარწმუნდეს მზისა და მთვარის მშვენიერებაში, არავითარ საჭიროებას არ წარმოადგენს არც ესთეტიკური ექსპედიციები საქართველოს საზღვრებს გარეთ და არც რაიმე სახის ლიტერატურული ექსკურსიები. კერძოდ, ორი მზის სახეს იცნობს ქართული ფოლკლორიც; მაგალითად, ერთ-ერთ ხევსურულ თქმულებაში ხოგაის მინდიაზე ნათქვამია: „მინდრო დაბადებულას, ორ მზე მდგარას ცაზეო“⁴².

საკურადლებოა კიდევ ერთი გარემოება. საკითხი ეხება მრავალი მზისა და მთვარის სიმბოლოებს, რომელთაც შესატყვისის პარალელები მოეპოვება წინარუსთველურ ქართულ მწერლობაში. მაგ., იოანე მტბევარის საგალობელში („ვითარცა მთოვარეჲ შორის ორთა მზეთა“) და ილარიონის დასდებელნში („ვითარცა ორთა მზეთა შორის ლჳთივ ბრწყინვალე მთიები აღმოჰნდა“). ამრიგად, საესებით დადასტურებულად უნდა ჩაითვალოს, რომ ლიტერატურული ტრადიციის თვალსაზრისით რუსთაველი აგრძელებს ქართულ ეროვნულ ხაზს⁴.

იგივე უნდა ითქვას „მზეთა მზეისა“ და „მზენი მზეთანის“ შესახებ, რომელნიც აგრეთვე მრავალი მზის არსებობაზე მიგვიითებენ. უდავოა, რომ ეს სახეც მწერლობაში შემოვიდა ხალხური ზეპირსიტყვაობიდან. საერთოდ სოლარულ სიმბოლოების ხალხურ საწყისებზე მიუთითებენ აგრეთვე საქართველოში ძველთაგანვე გავრცელებული საკუთარი სახელები: მზევინარი, გულთამზე, მზექალა, მზეჭაბუკი, მზეთანზე. „მზეთა მზეს“ იცნობს ქართული მატთანეც. ვეფხისტყაოსანში იგი განეკუთვნება მხოლოდ მეფე-დედოფალს, გვხვდება სულ სამჯერ, პირველად ინდოეთის ხელისუფალთა ეპიტეთია (487,3), მეორედ — მეფე როსტევიანისა (685,1), მესამედ — თინათინისა (1542,4).

„მზეთა მზე“ კარგი მაგალითია იმის დასამტკიცებლად, რომ მხატვრულ სახეს შეიძლება ჰქონდეს სრული ესთეტიკური მნიშვნელობა ადეკვატური რეალური საფუძვლის გარეშე. და მართლაც, განა უცნაური არ იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს „მზეთა მზე“ როგორც მხატვრული სახე აღმოცენდა რეალური ასტრონომიული ფაქტიდან? ჩვენ ვლაპარაკობთ იმ აურაცხელი გალაქტიკების (მზის სისტემების) შესახებ, რომელნიც ნამდვილად არსებობენ სამყაროში. მაგრამ ეს ასტრონომიული ცოდნა ეკუთვნის ჩვენს დროს და არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იგი მივაწეროთ იმ ძველთაძველ საუკუნეებს, როცა მხატვრულ მეტყველებაში შეიქმნა „მზეთა მზის“ სახე.

რაც შეეხება „მზეთა მზის“ ესთეტიკურ ბუნებას, აქ იგივე უნდა ითქვას, რაც ორი მზის შესახებ ითქვა. მისი მშვენიერ-

რებაც მხატვრული წარმოსახვის ფსიქიურ განცდას ემყარება და არა რეალურ ასტრონომიულ ფაქტს.

ასეთია პერსონიფიცირებული ასტრალური სიმბოლოების სახეობანი და ესთეტიკური მნიშვნელობა ვეფხისტყაოსანში.



მეორე სფეროს ჰქმნიან ფიზიკური სილამაზის ასტრალური სიმბოლოები. მათი განსხვავება პერსონიფიცირებული სიმბოლოებისაგან ოდნავ შესამჩნევია, მაგრამ სავსებით საკმარისი იმისათვის, რომ ცალკე სახეობა შეადგინონ. ფიზიკური სილამაზე, რა თქმა უნდა, იგულისხმება პერსონიფიცირებულ სიმბოლოშიც, მაგრამ აქ იგი განუყოფელ მთლიანობაშია შინაგან სამყაროსთან, მაშინ როდესაც მეორე შემთხვევაში იგი ერთგვარად აქცენტირებულია და, მაშასადამე, განსაზღვრული მნიშვნელობით გამოცალკევებული.

თავის მხრივ, ფიზიკური სილამაზის ასტრალურ სიმბოლოებში ერთიმეორისაგან უნდა განვასხვაოთ ორი ჯგუფი. თუ სიმბოლოების ერთი ჯგუფი პერსონაჟების მთლიან გარეგნობას გულისხმობს, მეორე ჯგუფი განეკუთვნება მხოლოდ პირისახის საერთო მომხიბვლელობას, მაგრამ ამ შემთხვევაში უკვე დაუნაწევრებელი სახით.

რუსთაველის გმირები ულამაზესი გარეგნობის პერსონაჟებია. ვეფხისტყაოსანში მათი დამატყვევებელი სილამაზის ფერწერა შესრულებულია ბუნების სხვადასხვა სიტურფეთა გამოყენებით. ვარდისა და ძვირფასი ქვების ფერები ან პირველის ზვერდოვანობა და მეორეთა სიკაშკაშე, მზისა და მთვარის ბრწყინვალეობა — აი ის საღებავები, რომელთა შეხამებითაც რუსთაველი ახასიათებს თავისი გმირების გარეგნულ ესთეტიკურ მიმზიდველობას. მართალია, ეს არ იძლევა შესაძლებლობას ინდივიდუალური შტრიხებისა და დეტალების ამოწერისათვის, მაგრამ ასეთი რამ არც შეადგენს რუსთაველის ამოცანას. მკითხველი იღებს უმადლესი მშვენიერების საერთო შთაბეჭდილებას და პოეტის განზრახვა არც სცილდება მის ფარგლებს.

შეყვარებული რაინდის მზიურ გარეგნობაზე მიუთითებს პოეტი უკვე პროლოგში, როცა იგი ამბობს: „მიჯნურსა თვალად სიტურფე მართებს მართ ვითა მზეობა“ (23,1). პოემის ძირითად ტექსტში ტარიელი ორჯერ აღნიშნავს — მოწიფულობაში თვალად მზეს დავემსგავსეო:

მოვიწიფე, დავემსგავსე მზესა თვალად, ლომსა ნაკვად.
(319,4).

ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვგვანდი ღღემს
ზრდილსა. (332,3).

მაგრამ ასტრალურ შედარებებს რუსთაველი უფრო ხშირად მიმართავს მაშინ, როცა აგვიწერს არა მთელი გარეგნობის, არამედ საკუთრივ პირისახის საერთო მშვენიერებას. ეს იმით აიხსნება, რომ ტანისა და ნაკვთების დასურათებისათვის, როგორც ეს მოყვანილი ტაეპებიდანაც ჩანს, მას სხვა პოეტური საშუალებები მოეპოვება, ჩვეულებრივ ალვისა, საროსი თუ ლომის ასოციაციები.

ტანად სარო და პირად მზე, მამაცად მსგავსა გმირისა.
(296,2).

ჰკადრა: „ვხედავ პირსა თქვენსა, მზისა პირად
მეშვეცნების“. (1064,3).

მათ მონათა ხელთა მივეც იგი პირი, მზისა დარი.
(1178,2).

განათლდა პირი მთვარისა, ვით ნათლად ნაენებისა.
(701,2).

გამოემართა იგი მზე პირითა სავსე მთვარისა.
(1325,2).

ასეთია ადამიანის ფიზიკური ჭილამაზის ასტრალური ფერწერა. როგორც ვხედავთ, იგი არც ნაკვთების პროპორციებზე გველაპარაკება რამეს, არც გარეგანი გამომეტყველებას დამახასიათებელ მომენტებზე. მას ერთგვარად ზოგადი და აბსტრაგირებული ხასიათი აქვს. მაგრამ მისი ესთეტიკური ფუნქცია არ შეიძლება დეკორატიულად ჩაითვალოს, ვინაიდან იგი გარედან კი არ ამკობს ადამიანს, არამედ განსაზღვრული ფორმით გამოხატავს მის ფიზიკურ სრულქმნილებას.

რუსთაველი ადის კემმარიტი ხელოვნების უმაღლეს მწვერ-
ვალზე მაშინ, როცა ასტრალურ სიმბოლოებს იგი იყენებს
თავისი გმირების შინაგანი ცხოვრების დასურათებისათვის. აქ
მისი გამომგონებლობა და პოეტური ვირტუოზობა, მართლაც,
საოცარია.

რუსთაველის წინაშე ამ შემთხვევებში ყოველთვის რთუ-
ლი პოეტური ამოცანა დგას, ვინაიდან ასტრალური ფენომე-
ნები არ იძლევიან დიდ გასაქანს იმისათვის, რომ მათი საშუა-
ლებით სულიერი ცხოვრების მოძრაობა გამოიხატოს.

მაგრამ იმ დროისთვის ცნობილი ასტრონომიული კანონები
და ასტროლოგიური პითების მდიდარი საგანძური, მზისა და
ვარდის სიმბოლოების შეხამება და მეტეოროლოგიური ფაქ-
ტები შესაძლებლობას აძლევენ პოეტს გააფართოვოს მნათობ-
თა ფერწერის ფსაქოლოგიური საზღვრები. რა თქმა უნდა, აქ
რუსთაველს ასტრონომია და ასტროლოგია აინტერესებს არა-
თავისთავად (ასეთი ინტერესი გარკვეული თვალსაზრისით
შეიძლება დაებადოს მხოლოდ მკითხველს), არამედ როგორც
პოეტური სახეების კონსტრუქტიული მასალა.

ვეფხისტყაოსანში ფსიქიური განცდების ასტრალურ სინ-
ბოლოებს ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი თავისებურებ-
ა ახასიათებს, რომელიც ამთავითვე უნდა აღინიშნოს. ეს არის
მათი ციკლიური გამოყენება. გარკვეული განც-
დებისა და სიტუაციების გადმოსაცემად რუსთაველს მოეპო-
ვება გარკვეული სიმბოლოები, რომელნიც ჩაქსოვილია სიუ-
ჟეტურ რკალში და თანმიმდევრულად ასურათებენ ამბავს.

ავიღოთ ჯერ მზისა და ვარდის სიმბოლოების შეხამება.
დავაკვირდეთ, როგორი პოეტური კანონზომიერებით გასდევს
ეს სახე ავთანდილის მძიმე სულიერ განცდებს არაბეთიდან
მეორედ გამგზავრების ამბავში. საგულისხმოა, რომ, როგორც
სევდისა და შინაგანი დრტივის სიმბოლოური გამოხატულე-
ბა, იგი შეგვხვდება მხოლოდ აქ და სხვაგან არსად.

ავთანდილი მეორედ დაემშვიდობა თინათინს. იგი საჩქა-
როდ უნდა შეხვდეს ტარიელს, რომ მის უბედურებას რაიმე

მალამო დასდოს. სატრფოსთან განშორების წუთი უმძიმესი იყო და რუსთაველი საქმაოდ ვრცლად გვიშლის აქ ამ სულიერი დრამის სურათს. აქ პირველად ჩნდება უმზეო ვარდის პოეტური სიმბოლო:

ვმა მივიდა, საწოლს დაჯდა, ზოგჯერ ტირს და ზოგჯერ ბნდების,
მაგრა ახლავს გონებითა საყვარელსა, არ მოსწყდების;
ვით მწვანოლსა თრთვილისაგან, პირსა ფერი მოაქლდების.
ქხედავთ, ვარდსა უმზეობა როგორ აღრე
დაახნდების (717).

უმზეო ვარდი სატრფოსთან განშორების სიმბოლოდ რჩება ბოლომდე და სადაც რუსთაველი ამ განშორების ტივილებზე წერს, ყველგან ბუნებრივად იკრება იგი პოეტური მეტყველების ქსოვილში. მეორედ მას ავთანდილის ანდერძში ვხვდებით.

რაც ღმერთსა არა სწადდის, არა საქმე არ იქმნების.
მზისა შუქთა ვერ-მპვერეტელი იახმების, ვარდი
ქნების,

თვალთა ტურფა საკვრეტელი უცხო რადმე ეშვენების;
შე ვით გავძლო უმისობა, ან სიცოცხლე ვით მეთნების. (793).

გაუდგა ავთანდილი ტარიელისკენ მიმავალ გზას. 830—841 სტროფები პოეტმა ძმადნაფიცისათვის თავდადებული გმირის აფორიაქებულ სულს მიუძღვნა. მისი ფიქრისა და ვაების საგანი ისევ და ისევ თინათინია. დავაკვირდეთ ამ თორმეტ სტროფს და ვნახავთ, რომ მთელი მისი ლირიკული ფერწერა აგებულია მნათობების, ვარდის და ძვირფასი ქვების სიმბოლოებზე. მათ შორის პირველი აღგილი მნათობებს ეკუთვნის და მნათობთა რიგში, უმზეო ვარდის სიმბოლოს:

მთვარე მზესა მოეშორვოს, მოშორებება განანათლებს,
რა ეახლოს, შუქი დასწვავს, გაეყრების, ვერ იახლებს,
მაგრა ვარდსა უმზეობა გაახმობს და ფერსა
აკლებს,
ჩვენ ვერ-პვერეტა საყვარლისა პირსა ძველსა გაგვიახლებს. (830).

რაც უფრო შორდება ავთანდილი არაბეთის საზღვარს, მით უფრო იზრდება მისი სულიერი დრამა. იგი ახალი ძალით იფეთქებს, როდესაც ავთანდილი შეხვდება თავის ძმადნაფიცს.

გახსენდა ტარიელს თავისი დაკარგული ნესტანი და მდულარე ცრემლი გადმოღვარა („ვა, წარხდა ვარდი პობილი, ვა, მარგალიტი წყობილი!“ 919,4), სევდამ შეიპყრო არაბი ჭაბუკიც („ათანდილსცა მოეგონა მისი მზე და საყვარელი“, 920,1). განშორების გრძნობამ მიაღწია აქ ისეთ საზღვარს, რომლის გადაცილება იქნებოდა უკვე ნებისყოფის სრული რეზინაცია. ამიტომ იგი აქ უნდა დასრულდეს, ნებისყოფის სიმტკიცემ უნდა გაიმარჯვოს ემოციებზე. ეს საინტერესო მომენტი რუსთაველს გამოხატული აქვს უ მ ზ ე ო ვ ა რ დ ი ს ა ხ ა ლ ი, ფსიქიური მდგომარეობისათვის შესატყვისი, ვარიაციით:

ვ ა რ დ ი ა მ ა ს ვ ი თ ი ა ზ რ ე ბ ს: მ ზ ე მ ო მ შ ო რ დ ე ს,
 ა რ დ ა ვ ე კ ნ ე ო,
 ანუ ჩვენ, გლახ, რა გვერგების, რა ჩასვენდეს გორსა მზეო?
 გულო, გიჯობს გაუმაგრდე, თავი სრულად გაიკლდეო,
 ნუთუ მოგზედეს ნახვა მისი, სულთა სრულად ნუ დაღეო. (921).

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, როგორი პოეტური ოსტატობით გასდევს ეს სიმბოლო პოემის იმ მონაკვეთს, სადაც რუსთაველი ასურათებს სატრფოსთან განშორების სევდას.

მაგრამ ვარდისა და მზის სახეთა შეხამებას ვეფხისტყაოსანში აქვს მეორე პოეტური ფორმულაც; უ მ ზ ე ო ვ ა რ დ ი ს გარდა რუსთაველს მოეპოვება მ ზ ი ა ნ ი ვ ა რ დ ი ს ს ი მ ბ ო ლ ო ც. თუ პირველი გამოხატავს განშორების სევდას, მეორემ უნდა გამოხატოს შეხვედრის სიხარული. სად და როდის უნდა გაჩნდეს იგი? ცხადია, მისთვის ყველაზე შესაფერი სიტუაცია შეიქმნებოდა ქაჯეთის ციხის აღების შემდეგ, ე. ი. მაშინ, როცა სიკეთემ დაამსხვრია ბოროტების ციტადელი და სიხარულმა შესცვალა ამღენი ხნის ვაება. ნამდვილად ეს ასეც არის. აი როგორ იყენებს რუსთაველი მზის სხივებით გაბრწყინებული და დამშვენებული ვარდის სიმბოლოს იმისათვის, რომ განთავისუფლებული ნესტანისა და ტარიელის აღტაცება გამოხატოს:

ეხვეოდეს ერთმანერთსა, აკოცეს და ცრემლნი ღვარნეს;
 ამას ჰგვანდეს, ოდეს ერთგან მუშთარ, ზუალ შეიყარნეს;
 მ ზ ე რ ა ვ ა რ დ ს ა შ ე მ ო ა ღ გ ე ს, დ ა შ ვ ე ნ დ ე ნ დ ა
 შ უ ქ ნ ი ა რ ნ ე ს,
 ჭიანამდის ჭირ-ნახულთა ამას იქით გაიხარნეს. (1421).

დაბოლოს, იგივე სიმბოლო მეორედ გაივლებს ნესტანის სიტყვებში, რომლებიც მან ზღვათა სამეფოში წარმოსთქვა:

ღმერთმან გული განმინათლა, გახეთქილი, გა-ცა-მწყრალო,
აწ ეგრე ვარ გავსებული, წინას ვიყავ ვითა მცხრალი,
მ ზ ე მ ა ნ შ უ ქ ნ ი შ ე მ ო მ ა დ გ ნ ა, ვ ა რ დ ი მ ი თ ვ ა რ
ა რ - ღ ა მ ზ რ ა ლ ი. (1436,2-4).

შესანიშნავია აგრეთვე მზისა და ღრუბლის სახეებით გამოხატული სულიერი განცდები.

პირველად ისინი გვხვდება ავთანდილისა და ტარიელის შეყრისა და დაძმობილების მომენტში, როცა ინდოელმა რაინდმა გადაწყვიტა თავისი მწუხარე ამბავი გაენდო ძმადნათიცისათვის:

ღილ-ჩახსნილი საამბობლად დაჯდა, მხარნი ამოყარნა;
ვითა მზე ჯდა მოღრუბლებით, დიდხანს შუქნი არ აღარნა.
(308,1-2).

მეორედ ეს სახე გამოხატავს თინათინთან დროებით განშორებული ავთანდილის დაღონებას:

რა ღრუბელი მიეფარვის, მზე ხმელეთსა დააჩრდილებს,
მის მოყვრისა მოშორება კვლა აბინდებს, არ აღილებს.
(713,3-4).

მესამედ იგი შეხამებულია ვარდის სიმბოლოსთან და გვი-სურათებს დარცხვენით ავთანდილს, როცა იგი ქაჯეთის ციხის აღების შემდეგ მეგობრებთან ერთად არაბეთს შემობრუნებული პირველად შეხვდა როსტევეან მეფეს:

მეფე ადგა, მოეგება; ყმა გარდახდა, რა მივიდა;
ხელთა ჰქონდა ხელ-მანდილი, პირსა მითა იფარვიდა.
მზე ღრუბელსა მოჰფარვოდა, ქუშდებოდა, ვარდსა ზრვიდა,
მაგრა მისსა შეენებასა რამცა ვითა დაფარვიდა? (1530).

იმავე კონტექსტში დარცხვენის გრძნობა გადმოცემულია მეტად ორიგინალური სახით, რომელიც ყველა ნიშნით მთვარის დაბნელების ფაქტზე უნდა იყოს დაფუძნებული:

ფრიდონ შეჯდა, ავთანდილის მახარობლად გაექანა, —
ესდენ დიდი სიხარული გაეხარნეს მასცა განა —
წავიდა და წამოუძღვა, მოიყვანა, მოჰყვა თანა,
მაგრა ირცხვის მეფისაგან, შუქი ბნელად მოეეანა. (1529).

პოემაში ჩინებული არის გამოყენებული ფსიქოლოგიური ფერწერისათვის მთვარის ფაზები, საკუთრივ-მთვარის გავსება და დაცხრომა.

რუსთაველი იყო და რჩება უფაქიზეს კოლორისტად. ვეფხისტყაოსანი გვაოცებს ფერების სიმდიდრით, რომელთაც პოეტი უმთავრესად ძვირფასი ქვებისა და ყვავილებისაგან სესხულობს და, როგორც ქვევით დავინახავთ, უაღრესად ორიგინალური პოეტური მოზაიკით ასურათებს თავისი გმირების სულიერ მოძრაობას. იგივე უნდა ითქვას ასტრალურ ფენომენებზე, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ აქ ფერების ადგილს იკავებს შუქ-ჩრდილი. ასე, მთვარის გავსება და დაცხრომა, ე. ი. შუქის სრული ბრწყინვალეობა და მისი კლება საშუალებას აძლევს რუსთაველს შექმნას, ერთი მხრივ, სიამოვნებისა და სიხარულის, მეორე მხრივ, უსიამოვნებისა და სულიერი დეპრესიის შთაბეჭდილებანი. პირველის მაგალითია:

ქალსა რა ესმა ამბავი, მიჰხვდა წადილი ნებისა,
განათლდა პირი მთვარისა, ვით ნათლად ნავანებისა.

(701,1-2),

სადაც გამოხატულია თინათინის სიხარული, როცა მას ავთანდილმა უამბო ტარიელის ძებნისა და პოვნის ამბავი. იგივე უნდა ითქვას თინათინის გახელმწიფების ერთ მომენტზე:

თინათინ აღგა, მივიდა, მიჰყვა მამისა ნებასა,
უგავს პირისა სინათლე მთვარისა მოვანებასა. (106,1-2).

მეორის მაგალითებია:

გვითხარ, რა არის წამალი მთვარისა შუქნამკრთალისა?
(1157,3).

ლურჯად ჩანს შუქი მთვარისა, მზისაგან შუქ-
ნაკროთომისა. (1346,4).

ავთანდილ ასმათს უსტარი მისცა მისისა ზრდილისა,
აღვისა შტო-ღამუნარისა, მთვარისა ფერ-მინდილისა.
(1359,2-2).

გალეული მთვარე გატანჯული სულის სიმბოლოა რუსთა-
ველისთვის. მისი გავსება ესახება პოეტს, როგორც შინაგანი
ტკივილების დაცხრომა. ავილოთ სტროფი 280: ასმათი გაე-
მართა ქვაბისკენ, რომ ავთანდილი გამოეყვანა და ტარიელ-
თან შეეხვედრებინა. პოეტი ამბობს: „ხელი მოჰკიდა, მოჰყვან-
და, ვით მთვარე მოსავანებლად“. ამ სიმბოლოს ფსიქოლოგი-
ური ხასიათი აქვს: გალეული მთვარე გაივსება, ე. ი. გმირის
ტანჯვას მალამო დაედება.

მეორე მხრივ, გავსებული მთვარე ხომ ასტრონომიულად
მზის მოშორებას ნიშნავს. ამ ფაქტზე კი რუსთაველს აგებუ-
ლი აქვს მოხდენილი კონტრასტული შედარება, რომელიც
ოსტატურად არის გადაწული პოზიტიურ შედარებასთან და
ექსპრესიულად ასურათებს სატრფოსთან განშორებული ავ-
თანდილის სულიერ დრამას. შე ვგულისხმობ ზემომოყვანილ
830 სტროფს. იგი, მართლაც, ერთ-ერთი საუკეთესოა ფსიქო-
ლოგიური ფერწერის თვალსაზრისით. სატრფოსთან განშორე-
ბული აღამიანის გული, გვეუბნება პოეტი, როდი ჰგავს მზეს-
თან განშორებულ მთვარეს; მიჯნურს სევდა შეიპყრობს და
ჭირი გაუახლდება, მთვარე კი გაივსება და ბრწყინვალეობით
შეიმოსება ხოლმე. არც შეყვარებულთა პირისპირ ყოფნა
ემსგავსება ღამის მნათობს; მიუახლოვდება თუ არა იგი მზეს,
მისი შუქით დაიწვის და გაილევა. საყვარული შეიძლება შე-
ვადართო გაფურჩქნილ ვარდს, რომელსაც უმზეობა ბრწყინ-
ვალებასა და სიმშვენიერეს კი არ მატებს, არამედ, პირიქით,
აფერმკრთალებს და აჰკნობს.

სიყვარულს განცდის თავისებურება შესანიშნავად არის
გახსნილი ავთანდილის ლოცვაში, რომელსაც ქვევითაც შევე-
ხებით. ჩვენ ახლა გვანტერესებს ამ ლოცვის უკანასკნელი
სტროფი, რომელიც მიმართულია მთვარისადმი. სხვა სტრო-
ფებისაგან განსხვავებით იგი აგებულია არა ასტროლოგიურ,

არამედ ასტრონომიულ მასალაზე, სახელდობრ, მთვარის გაგ-
სება-დაცხრომაზე. ავთანდილი ასე ამთავრებს თავის საგალო-
ბელს მნათობებისადმი:

მო, მთვარეო, შემებრალე, ვილევო და შენებრ ვმკლდებო,
მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხვლდები, ზოგჯერ
ვწვლდები. (963,1-2).

„მ ზ ე გ ა მ ა ვ ს ე ბ ს, მ ზ ე ვ ე გ ა მ ლ ე ვ ს“ — უკეთესად
შეუძლებელია გამოითქვას სირთულე სიყვარულის გრძნობისა,
რომელსაც ადამიანისთვის მოაქვს სიხარულიც და ტანჯვაც.

ასეთია ასტრონომიული ფაქტების ფსიქოლოგიური ასპექ-
ტი ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ ფაქტურაში.

ავილთ ახლა ასტროლოგიური მითები, რომელთაც კარ-
გად იცნობდა ძველი საქართველო. როგორც უკვე აღვნიშნე,
ასტროლოგია არ წარმოადგენს რუსთაველისთვის რწმენის
საგანს. ვეფხისტყაოსანში მისი ფუნქციაა წმინდა მხატვრულია.

ასტროლოგიური წარმოდგენების მხატვრულ გამოყენება-
ში ჩვენ უნდა დავადასტუროთ ორი ასპექტი. ერთ შემთხვე-
ვაში ისინი წარმოადგენენ რუსთაველისათვის შინაგან განც-
დათა გამომსახველ საშუალებებს, მეორე შემთხვევაში —
იდეების სიმბოლოებს.

ავილთ ჯერ პირველი.

ვახტანგ VI წერს, რომ ასტროლოგიაში „მთვარეს მოწყა-
ლეთა და სნეულთა ეტლად იტყვიან“ (გვ. ტ მგ). რუსთაველი
სწორედ ამ წარმოდგენას ემყარება, როცა ავთანდილის მშფო-
თვარე სულსა და ნაღველს აგვიწერს:

მთვარესა ეტყვის: „იფიცე სახელი ღმრთისა შენისა,
შენ ხარ მიმცემი მიჯნურთა მიჯნურობისა სენისა,
შენ გაქვს წამალი მისისა მოთმინებისა თმენისა!
მიჯავ შეყრა პირისა შენ გამო შენებრ მშენისა!“ (839).

მერე: ავთანდილის დაკოდილ გულს კარგად ეხამება ასტ-
როლოგიური მითი პირსისხლიან მარინზე:

შეწვოს, კამის და წავიდის პირ-მზე გულ-მ არ იხიან (841,3).

ასტროლოგიური ფსიქოლოგიზმის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს ავთანდილის ლოცვა მნათობებისადმი.

ავთანდილის ლოცვის თემაა სიყვარული. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ რუსთაველის გაგებით, სიყვარული ურთულეს გრძნობას წარმოადგენს. რაოდენ მშვიდიც უნდა იყოს მისი მიმდინარეობა, მასში მუდამ მონაწილეობენ ისეთი ამბივალენტური ემოციები, როგორც ნატვრა, ლოდინი, სასოება, ამა თუ იმ სახის ეჭვიანობა და სევდა.

თუ გავითვალისწინებთ რუსთაველის აღნიშნული შეხედულება სიყვარულზე, როგორც რთულ ფსიქიურ მოვლენაზე, გასაგები გახდება ავთანდილის ლოცვაში ჩამოთვლილი ასტროლოგიური რეალიები, გასაგები გახდება, რატომ ესაუბრება ავთანდილი ზუალს ცრემლსა და კაემანზე, მუშთარს სამართლიანობაზე, მარჩხს გულს გამგმირავ ლახვარზე, ასპიროზს ცეცხლით დაწვაზე... ყველაფერი ეს რუსთაველს მიაჩნია ღრმა და წრფელი სიყვარულის შემადგენელ განცდებად.

* *

ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური პოემაა და ამიტომ ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს, რომ მის პოეტურ ცაში სიმბოლოებას განსაკუთრებულ სფეროს ჰქმნიან ფილოსოფიური იდეები.

რუსთაველი ხშირად გამოსთქვამს იდეებს მხატვრული სახეების გარეშეც, ასე ვთქვათ, შიშველი ფორმით. „გონიერსა მწრთენელი უყვარს, უგუნურსა გულსა ჰგმირდეს“, — აი ასეთი ფორმის ერთ-ერთი მაგალითი. მაგრამ რუსთაველს უფრო უყვარს მხატვრული სახის ბუდეში ჩასმული იდეა. ჩვენ უკვე ვნახეთ ამის მაგალითები ვარდის სიმბოლიკაში. ამ პატარა ესთეტიკურ ფენომენს რუსთაველი არა ერთხელ აკისრებს ღრმა ფილოსოფიური თუ პოლიტიკური აზრის გამოხატვას. ასეთივე სამსახურს უწევენ მას ციური სხეულები, რომელნიც ხან დამოუკიდებლად გამოდიან, ხან კი ვარდის სიმბოლოებს ერწყმიან და თავისებურ პოეტურ სახეებს ჰქმნიან.

პირველი ასეთი სახე („ვარდთა და ნეხეთა ვინათგან იწე სწორად მოეფინებინა“...), რომელშიც გამოხატულია რუსთაველის პოლიტიკური კონცეფცია, ჩვენ უკვე განვიხილეთ ვარდის სიმბოლიკაში. მისი ვარიაცია მეორედება ავთანდილის წერილში თავის ყმებთან:

მე შერმადინ დამიგდია, ჩემად კერძად პატრონობდეს,
სიკვდილსა და სიციოცხლსა სადამდისცა ჩემსა ცნობდეს,
ყოველთა მზეებ მოგეფინოს, ვარდს არ ზრვიდეს,
არ აქნობდეს,

შემცოდესა ყველაქასა ვითა ცვილსა დაადნობდეს. (168).

როგორც როსტევეანის სიტყვებში, ისე აქაც მზის სწორად მოეფინა წარმოდგენს სიმბოლოს სამართლიანობისას, რომელიც, რუსთაველის აზრით, მარტო პოლიტიკური მეთაურის დამახასიათებელი კი არ უნდა იყოს, არამედ მთელი ფეოდალური იერარქიისა, მეფისაც და სიუზერენებისაც.

სამართლიანობა, უკეთ, სათნოება და მშვენიერება რუსთაველის უმაღლესი ფილოსოფიური კატეგორიებია. საფუძველს მოკლებული არ არის ის შეხედულება, რომელიც ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტში პოულობს სიმბოლიურ კონფლიქტს⁴⁴. ასეთი თვალსაზრისით მისი ამბავი გვესახება როგორც სათნოების გმირული ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ. რომ ეს ინტერპრეტაცია ჭეშმარიტებას უნდა გამოხატავდეს, ამას გვაფიქრებინებს რუსთაველის ცნობილი ფრაზა, ქაჯეთის ეპოპეის წინ წარმოთქმული ავთანდილის ზაგით, ფრაზა, რომელიც ნათლად მარტავს პოემაში გაშლილი უზენაესი იდეას სიმბოლიურ შინაარსს: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, — არსება მისი გრძელია!“ (1361,4).

ეს აზრი დადასტურებას პოულობს მზე-მთვარისა და გველეშაპის ასტროლოგიურ სიმბოლიკაში. რუსთაველის ეპოქა ასტროლოგიის ეპოქა იყო. „ჩინეთიდან მოყოლებული სკანდინავიამდე ფოლკლორი და ძველი ხელოვნება სავსეა გველეშაპებით. ქრისტიანულ მითოლოგიაშიც მკვიდრი ნიადაგი მოიპოვეს მათ (წმ. გიორგი და წმ. მიქაელი)“, ვეფხისტყაოსანში ოთხი ასეთი სიმბოლიო გვაქვს. ოთხივენი უკავშირდებიან

ნესტანის გატაცებას ქაჯების მიერ და მის გამოხსნას ტყვეობიდან. ყველა მათი საფუძველია ის „ფანტასტიკური წარმოდგენა, რომლითაც მნათობთა დაბნელებას ვეშაპი ანუ გველი აწარმოებს“⁴⁵.

მზე-მთვარისა და გველეშაპის სიმბოლოები ბუნებრივად იბადებიან პოემის უკანასკნელ ნაწილში, როცა სათნოებისა და ბოროტების ბრძოლა გადაწყვეტ ფაზაში შედის:

მზე ვეშაპსა დაებნელა, ზელა რადცა გაგვითენდა (1158,4).

ერთხანს ნესტანმა თითქოს თავი დააღწია ბოროტებას —

დარჩა მთვარე გავსებული, გველისაგან ჩაუნთქმელი. (1198,4).

მაგრამ მალე ისევ ჩაუვარდა ხელში ქაჯებს —

რა საბრალოა ჯავსილი მთვარე, ჩანთქმული გველისა (1230,4).

ბოროტების წინაშე უკან დახევა, თავის არიდება, გაქცევა რუსთაველის ეთიკურ კონცეფციაში არ შედის. ბოროტება მოითხოვს ადამიანისაგან თავგანწირულ, შედგარ და პირისპირ ბრძოლას. ბოროტება უნდა განადგურდეს, მოისპოს, გაისრისოს. შეიძლება სიმბოლოური მნიშვნელობა აქვს ვეფხისტყაოსნის ფინალში სამი ვაჟი — ფრიდონის, ავთანდილისა და ტარიელის სამხედრო თათბირსაც. ფრიდონისა და ავთანდილის სტრატეგიული და ტაქტიკური გეგმები დიდად სცილდებიან რუსთაველის რაინდულ ეთიკას. „პირისპირ ომის“ მაგიერ ორივენი გვთავაზობენ შენაღბულ მოქმედებას ქაჯეთის ციხის წინააღმდეგ. რუსთაველის აზრს გამოხატავს მისი საყვარელი გმირი ტარიელი. ბოროტების ციტადელი უნდა დაიმსხვრას გაბედული პირდაპირი დარტყმით. რუსთაველი მხარს უჭერს ტარიელის გეგმას და ფრიდონსა და ავთანდილსაც აიძულებს უკან წაიღონ თავისი მოსაზრებანი.

ქაჯეთის შემუსრვა და ნესტან-დარეჯანის გათავისუფლება, როგორც სიმბოლო სათნოების გამარჯვებისა ბოროტებაზე, წარმოდგენილია იმავე პოეტური სახეებით:

მთვარისა და გველშაპის სიმბოლოები გვხვდება აღმოსავლურ პოეზიაშიც. აქად. კ. კეკელიძეს მოჰყავს ორი ასეთი ნიმუში ნიზამიდან, როგორც ვეფხისტყაოსნის სტილისტური პარალელები⁴⁶. მაგრამ როგორც ვხედავთ, რუსთაველის სიმბოლოებს ის თავისებურება ახასიათებთ, რომ ჩვენ მათ ვხვდებით გარკვეულ სიუჟეტურ მონაკვეთებში, სადაც მათი გამოყენება ატარებს არა განმხილვით, სპორადულ, არამედ კანონზომიერ და ციკლიურ ხასიათს.

• •

ვეფხისტყაოსნის ასტრალურ სიმბოლოთა იდეურ პლანში სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს რუსთაველოლოგიისათვის მზეს როგორც ღვთაების ხატს, ამიტომ იგი საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს ჩვენგან.

რუსთაველი სამჯერ იხსენიებს მზეს ღვთაების ხატად (სახედ): 1. „იტყვის: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად, ერთ-არსებისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად“... და სხვა (836). 2. ჰე, მზეო, „ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი...“ და სხვა (837). 3. „მაგრა ღმერთმან მოწყალემან მით სახითა ერთი მზითა...“ და სხვა (305). ამ სტროფებიდან ყველაზე მეტ დავას იწვევს პირველი (836), სადაც რუსთაველი მზეს სთვლის „მზიანი ღამის“ ხატად, თუმცა მომდევნო სიტყვები „ერთ-არსებისა ერთისა“ და „მის უჟამოსა ჟამისად“ სრულიად ნათლად მარტავენ, რომ აქ საქმე გვაქვს ღვთაებასთან. 837 სტროფის პირველი ტაეპიც ხომ ამის ვარიანტს წარმოადგენს! მაგრამ ჯერ დავანებოთ ამას თავი და განვიხილოთ 305,1 და 837,1 — მზე როგორც ღვთაების ხატი (სახე).

ვეფხისტყაოსნის გაგებისათვის, რუსთაველის მსოფლმხედველობის სწორი შეფასებისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს პოემის ყველა იმ ადგილს, სტროფს, ტაეპს.

სიტყვებს, რომელნიც ასე თუ ისე ეხმაურებიან „დაბადებას“, ე. ი. აკავშირებენ რუსთაველს ქართულ რელიგიურ ნიადაგთან, უფრო სწორად — ქართულ ისტორიულ სინამდვილესთან. ამიტომ საესეებით ბუნებრივია, რომ რუსთველოლოგიის ჩასახვის დღიდან ეს ადგილები დღემდე ინარჩუნებენ მკვლევართა გაცხოველებულ ინტერესს.

837,1 ტაეპის ქრისტიანული შინაარსი არავითარ ექვს არ იწვევს და იგი სწორედ ასე განმარტა კიდევ ვეფხისტყაოსნის პირველმა კომენტატორმა ვახტანგ მეექვსემ: „ღმრთის ხატად წინასწარმეტყველნი და ფილოსოფოსნი ქრისტეს იტყვიანო“. წერს იგი თავის „თარგმანში“⁴⁷. ჩვენი დროის რუსთველოლოგებიდან ამ მეტაფორის ქრისტიანულ ინტერპრეტაციას ვრცლად ასაბუთებს აკად. კ. კეკელიძე; მისი სწორი დასკვნით, ოვთაების აღიარება და წარმოდგენა სინათლედ, ნათელ არსებად, ნათელად და მზედ „შაბლონური მეტაფორა ქრისტიანობაშიც“⁴⁸. აკად. კ. კეკელიძემ მიუთითა აგრეთვე, რომ „საეკლესიო ჰიმნოგრაფიაში ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით ასეთს სიტყვებს ღვთაების შესახებ: „მზე გონიერი“. „ნათელი სამბრწყინვალე“, „მზე დაოვალი“, „ნათელი შეუხებელი“, „ნათელი ერთი და სამშვიანი“ (trislios), „მამა ნათელი. ძე ნათელი. სული ნათელი“, „ბრწყინვალესა ნათელსა შენსა“. „სამბრწყინვალეებასა ერთღვთაებისასა“, „ვითარცა მე (ღმერთი) ნათლისაგან ბრწყინვალე ნათელი ვაჟი“. „ნათელი ნათლისა მომცემელი“, „მარად არსი ნათელი მარადარსისა ნათლისაგან“, „მზე სიმართლისა“, „ნათელი ჭეშმარიტი“, „ნათელი მხიარული“ და სხვ.“⁴⁹.

როგორც აღვნიშნე, დავას იწვევს მხოლოდ 836 სტროფი, სადაც მზე აღიარებულია „მზიანი ღამის“ ხატად: „იტყვის: „მე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად“... და სხვა.

„მზიანი ღამის“ პირველი ინტერპრეტაცია ეკუთვნით ვახტანგ მეექვსეს და თეიმურაზ ბატონიშვილს. ჩვენი შეხედულებით, ვახტანგისა და თეიმურაზის განმარტება სწორია პრინციპულად, მაგრამ საჭიროებს მნიშვნელოვან კორექტივს. რუსთველოლოგიის შემდგომ ეტაპებზე ზოგიერთმა

მეცნიერმა ექვის ქვეშ დააყენა ეს განმარტება და წინასწარ აღებული კონცეფციების საფუძველზე ახალი გაგების დასაბუთებას შეეცადა. პირდაპირ უნდა განვაცხადოთ, რომ ყველა ეს ცდა სრული მარცხით დამთავრდა⁵⁰.

უკანასკნელ ხანს „მზიანი ღამის“ საყურადღებო ინტერპრეტაცია წარმოადგინა გ. იმედაშვილმა. მისი აზრით, „მზიანი ღამე“ არაა „უშინაარსო პოეტური სამკაული“, მას „სინამდვილეში გარკვეული საფუძველი მოეპოვება“, იგი „ჩამოყალიბდა როგორც ბუნებაში რეალურად არსებული მოვლენის სახელწოდება“, ის ნიშნავს ნამდვილად მზიან ღამეს, ღამე მზის ამოსვლას, ან ღამე მზის არ ჩასვლას, რაც იგივეა. გ. იმედაშვილი გულისხმობს პირველ რიგში პოლარულ „ოთხთვიან დღეს“, შემდეგ — „ჩრდილოეთის ნათებას, ე. წ. წმ. აღმას ცეცხლს და მოხეტიალე ცეცხლებს.

იბადება კითხვა: იცნობდა თუ არა რუსთაველი ამ მოვლენებს?

გ. იმედაშვილის აზრით, ვეფხისტყაოსანში გვაქვს „ზოგი ისეთი ჩვენება“, რომელიც გვარწმუნებს, რომ რუსთაველისთვის ცნობილი ყოფილა ეს პოლარული მოვლენები. მაგ., პოეტი ავთანდილზე ამბობს, რომ მან „ყოვლი პირი ქვეყანისა მოვლო, სრულად მოიარა, ასრე რომე ცასა ქვეშე არ დაურჩა, არ იარა“ (182), თვითონ ავთანდილიც ამბობს თავის თავზე: „ყოვლნი არსნი ცათ ქვეშეთნი ერთობ სრულად მომივლიან“ (192). ეს სტრიქონები საფუძველს აძლევენ გ. იმედაშვილს დაასკვნას, რომ „ავთანდილს მოვლილი აქვს ცა და ქვეყანა“, რომ მან „იცის დე დამიწის ყოველი სარტყელი“ (იქვე, გვ. 148, დაყოფა ჩვენია, გ. ნ.).

როგორც ვხედავთ, გ. იმედაშვილი მიაწერს ავთანდილს ისეთ ცოდნას ჩვენი პლანეტის შესახებ, რომელიც მოიპოვა მხოლოდ ახალი საუკუნეების ადამიანმა. რა თქმა უნდა, მეთორმეტე საუკუნის ქვეყანა („ყოვლი პირი ქვეყანისა“) არ ემთხვევა ჩვენი დროის დედამიწის საზღვრებს.

ჩვენ შევეცდებით, რაც შეიძლება ნათლად წარმოვადგინოთ ჩვენი აზრი 836 — 837 სტროფებზე.

ავილოთ ჯერ 836 სტროფი:

იტყვის: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად, ერთ-არსებისა ერთისა, მის უქამოსა ჟამისად, ვის გმორჩილობენ ციერნი, ერთის იოტის წამისად, ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე, შეყრამდის ჩემად და მისად!“

როგორც ვხედავთ, აქ გასახსნელია ორი სიმბოლო — მ ზ ე და მ ზ ი ა ნ ი ღ ა მ ე ; „მზე“, ამბობს პოეტი, „მზიანი ღამის“ ხატია. ცხადია, თუ პირველ რიგში არ ამოვხსენით მ ზ ი ს სიმბოლო, ჩვენ მიახლოვებითაც ვერ გავიგებთ მ ზ ი ა ნ ი ღ ა მ ე ს პოეტურ აზრს. მ ზ ი ს სიმბოლოს გაგება საშუალებას მოგვცემს კარი შევალთ მ ზ ი ა ნ ი ღ ა მ ე ს საიდუმლოებაში.

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ვეფხისტყაოსანში მზე იხმარება სხვადასხვა ასპექტით, იგი ხან პერსონიფიცირებული სახეა, ხან ასურათებს გარეგნულ ბრწყინვალეობას, ხან კი გამოხატავს სულიერ მოძრაობასა და იდეებს. ჩავუკვირდეთ 836 სტროფს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ აქ მზის სიმბოლიური მნიშვნელობა გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ.

შორეულ გზებზე მიმავალი, სატრფოსთან განშორების გრძნობით ატირებული ავთანდილი გულს უხსნის და ემუდარება მზეს — არ შემიცვალა ბედი და ჩემს თინათინთან შემყარეო: „ჰე, მზეო... ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე, შეყრამდის ჩემად და მისად!“

ვაკვირდებით ამ ლირიკულ მუდარას და ბუნებრივად გვახსენდება ავთანდილის გაშლილი ლოცვა მნათობებისადმი (957 — 964). ორივე ემყარება იმ ძველთაძველ ასტროლოგიურ რწმენას, რომ ცის სხეულები აღქურვილი არიან ღვთაებრივი ძალით და ფატალურად განაგებენ ადამიანის ბედობას.

მაგრამ ეს არის მხოლოდ მისი ერთი ასპექტი. დავუკვირდეთ „მზეო“-სა და „ბედს“ შუა მოქცეული ფრაზების აზრს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ 836 სტროფის მზეს აქვს მეორე ასპექტიც. აქ პოეტი ლაპარაკობს იმის შესახებ. რომ მზეს, რომელსაც მუდარით მიმართავს მისი გმირი, უწოდებენ („გთქვეს“) მზიანი ღამის, ერთ-არსება ერთისა და უქამო ჟამის, ე. ი. დაუსაბამო და მარადიული არსების ხატს. ვინ

არის ეს არსება? პოეტი უმატებს: ის, ვისაც ემორჩილებიან ციერნი ერთის იოტის წამისადო. ნუთუ ოდნავ მაინც საეჭვოდ შეიძლება მოეჩვენოს ვინმეს, რომ ეს, მზიან ღამედ წოდებული, ერთ-არსება, დაუსაბამო და მარადიული არსება რუსთაველისთვის შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ ღვთაება? ამრიგად, მზის ასტროლოგიურ წარმოდგენას ერთვის და ერწყმის მზის ქრისტიანული წარმოდგენა, რომელიც თავის დროზე სინკრეტულად შეითვისა ნეოპლატონურმა ფილოსოფიამაც.

მომდევნო 837 სტროფის პირველ ტაქში ეს აზრი (მზე როგორც ღვთაების ხატი) გამოთქმულია უკვე პირდაპირი ფორმით: „ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი“. ვინაიდან ამ სტრიქონში მოხსნილია მიმართვა „ჰე, მზეო“, ეს ნათლად გვაჩვენებს, რომ იგი უშუალოდ აგრძელებს 836 სტროფს და პირდაპირ ასახელებს ღვთაებას, რომელიც იქ მხოლოდ ატრიბუტებით იყო წარმოდგენილი. ამრიგად, ჩვენ სრულ ჰეზმობრივად მიგვაჩნია ვახტანგ მეექვსის, თეიმურაზ ბატონიშვილის და აკად. კ. კეკელიძის ინტერპრეტაციები.

ახლა გავარკვიოთ „მზიანი ღამის“ მნიშვნელობა.

836 სტროფის ანალიზი ცხადყოფს, რომ „მზიანი ღამე“ არ წარმოადგენს სრულიად დახშულ საიდუმლოებას. ისიც ნაწილობრივ გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ. და მართლაც, აქი თვითონ პოეტი გვეუბნება, რომ მზე არის „მზიანი ღამის“, „ერთ-არსება ერთის“ და „უქამო ქამის“ ხატიო. „მზიანი ღამის“ შემდეგ ბუნებრივად იგულისხმება „ანუ“, ე. ი. წინადადება ასე უნდა წავიკითხოთ: მზე არის „მზიანი ღამის“ ანუ „ერთ-არსება ერთის“ და „უქამო ქამის“ ხატი. ცხადია, „მზიანი ღამე“ იგივეა, რაც „ერთ-არსება ერთი“, დაუსაბამო და უსასრულო არსება, ე. ი. ღვთაება.

ასეთია პირველი დასკვნა, რომელიც თავისთავად გამომდინარეობს 836 სტროფის კონტექსტიდან.

ახლა შეიძლება დაისვას კითხვა: რატომ უწოდებს რუსთაველი „ერთ-არსება ერთს“, დაუსაბამო და უსასრულო არსებას მზიან ღამეს?

ყველა ნიშნით, „მზიანი ღამე“ არ წარმოადგენს ღვთაების არც არსებითს, არც შემთხვევით ნიშანს, იგი არც ატრიბუტია, არც აქციდენცია. „მზიანი ღამე“ პოეტური სურათია. ამიტომ თუ მისი შინაარსის გაგება გვწაღია, ჩვენ უარი უნდა ვთქვათ ლოგიკური ოპერაციების გამოყენებაზე. „მზიანი ღამე“ არ არის ცნება. ლოგიკური თვალსაზრისით ის ისეთივე ნონსენსია, როგორცაა წრის კვადრატურა. მაგრამ საკმარისია ვცადოთ მისი ცოცხლად და სურათოვანად წარმოსახვა, რომ ჩვენ ადვილად ჩავწვდეთ მის აზრს და ესთეტიკურ მნიშვნელობას. მაშინ ჩვენს წინაშე გადიშლება, მართლაც, გრანდიოზული სახანაობა, რომელიც თავისი მხატვრული ფანტაზიის გაქანებით შეიძლება გავუტოლოთ ისეთ ბრწყინვალე სურათებს, რომელთაც გვაწვდის „ღვთაებრივი კომედიის“ პარადიზო. წარმოვიდგინოთ პირველყოფილი ქაოსი, ღამის წყვილით მოცული „პირდაღრენილი სიციარელე“, როგორც იტყოდა ჰესიოდე („თეოგონია“) და მზის დიდებული აღმობრწყინება ამ უკუნეთში, წარმოვიდგინოთ ისე, როგორც ეს პლასტიკურად არის გამოსახული სიქსტეს კაპელის პლაფონზე მიქელანჯელოს მიერ. სწორედ ამ ქრისტიანული მითოლოგიის კოსმოგონიურ სიმბოლოდ უნდა ჩაითვალოს რუსთაველის „მზიანი ღამე“. იგი გრანდიოზული პოეტური სურათის სახით წარმოგვიდგენს ბიბლიის იმ პირველ აბზაცებს, სადაც მოთხრობილია ღვთაების მიერ სამყაროს შექმნის მითიური ამბავი, ე. ი. იმას, რაც ლოგიკური ცნებებით არის დალაგებული ვეფხისტყაოსნის პირველ სტროფებში.

გავიხსენოთ ეს ადგილი ბიბლიიდან:

„დასაბამად ქმნა ღმერთმან ცა და ქტყყანა. ხოლო ქტყყანა იყო უხილავ და განუმზადებელ: ბნელი იყო ზედა უფსკრულთა: და სული ღმრთისა იქცეოდა ზედა წყალთა. და თქტა ღმერ-

თმან: იქმნენინ ნათელი და იქმნა ნათელი (წიგნი ქმნისა, I, 1-3).

რუსთაველის „მზიან ღამეში“ ისევე, როგორც მიქელანჯელოს ფრესკაში, დაქერილია კოსმიური შემოქმედების პირველი აქტი, სახელდობრ — მნათობის ანთება წყვდიადში. აქ ნათელი და წყვდიადი ჯერ კიდევ არ არიან ერთმეორისაგან გათიშულნი. მათი „განწვალება“ ანუ გაყოფა კოსმიური შემოქმედების მეორე აქტს წარმოადგენს და ბიბლიაში მისი აღწერა მოყვანილ აბზაცებს მოსდევს: „და იხილა ღმერთმან ნათელი რამეთუ კეთილ, და განწვალა ღმერთმან შორის ნათლისა და შორის ბნელისა“. (იქვე, I, 4). როგორც ცნობილია, სიქსტეს კაპელაშიც ნათელისა და წყვდიადის განწვალება განსახიერებულა ცალკე, მეორე ფრესკაში.

როგორც ირკვევა, „მზიანი ღამე“ თვითონ რუსთაველის მიერ შექმნილი პოეტური სიმბოლოა. ჯერ არავის არ უნახავს ეს სახე სხვა პოეტურ ნაწარმოებში და, ვფიქრობ, ვეფხისტყაოსნის გარდა იგი არც არსად არ მოიპოვება. „მზიანი ღამის“ რუსთველისეული ორიგინალობა დღესდღეობით სავსებით უეჭველია⁵¹.

ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა ის გარემოებაც, რომ „მზიანი ღამე“ ეკუთვნის იმ პოეტურ რეზერვუარს, რომელიც ქრისტიანული რელიგიის საშუალებით რუსთაველს პირდაპირ უკავშირებს ქართულ ისტორიულ სინამდვილეს. მეტიც: „მზიანი ღამის“ საშუალებით რუსთაველი უკავშირდება ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციასაც. გ. იმედაშვილი სამართლიანად მიაქცევს ჩვენს ყურადღებას მსგავს პოეტურ სახეებზე ქართულ ჰიმნოგრაფიაში. მის მიერ მითითებული მაგალითებიდან განსაკუთრებით საგულისხმოა შემდეგი ორეული: „გამოჩნდა ზეცით ვარსკოვლავი მოტყინარეა ღამესა ბნელსა მზეებრ ბრწყინვალეა“⁵². ამრიგად, ეროვნული მწერლობის წიაღში აღმოცენებულმა შედარებამ შესაძლებლობა მისცა რუსთაველს შეექმნა გრანდიოზული მხატვრული სურათი და გამოეხატა იგი ოქსიუმორონული სიმბოლოთი.

რუსთაველს აქვს კიდევ რამდენიმე ასეთი შესანიშნავი ოქსიუმორონი. ასეთებია:

შენ მარტოსა გიგონებდე, მემცა მიწა ვიაკვანე (161, 3).
მე სამარე გამითხარე, აქა მიწა მიაკვანე. (307,4). /
იყო არნათლად ნათელი, ფარდაგსა შემომდგომელი.
(521,1).

უშენოდ მყოფსა ლამე და დღეცა მესალამოების. (643, 3).
თვალთათ ვითა მარგალიტი ცრემლი ცხელი გარდმოთოვა
(630,4).

ტარიელ ჰვეანდის ვარდსა და იყვის ფიფქისა
მთოველად. (1561,1).

ყველა ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთი ცნებების შეერთებასთან, რომელნიც ერთიმეორეს გამორიცხავენ: ძიწა (სამარე) და აკვანი, არნათელი და ნათელი, დღე და ბინდი, ცხელი ცრემლი და ცივი თოვლი, ვარდი და ფიფქის თოვა. როცა პოეტი ამბობს „ტარიელს უგავს სიცილი ბროლისა ვარდთათ ფრქვევასა“ (1566,1) — აქ ბროლის ფრქვევა შესანიშნავად ეხამება ვარდს და ფაქიზად გვაგრძნობინებს სიცილის მომხიბვლელობას. ასეთ „შეხამებას“ არა აქვს ადგილი მაშინ, როცა პოეტი ვარდიდან ათოვს არა ბროლს, არამედ ფიფქს. მაგრამ ცნებათა ასეთ ალოგიკურ შეერთებას ნაკლებად მხატვრული გამომსახველობითი ძალა როდი გააჩნია. პირიქით, ოქსიუმორონის ესთეტიკური ეფექტი მეტისმეტად მაღალია. დასკვნა.

ასტრალური სიმბოლიკის ესთეტიკური ფუნქცია გარკვეულად უნდა ჩაითვალოს. ვარდის სიმბოლიკის მსგავსად არც ცის სხეულები წარმოდგენენ შინაგანად გაუმართლებელ სამკაულებს. პირიქით, პოეტი შესანიშნავად იყენებს მსოფლიო პოეზიის ამ უმშვენიერეს სიმბოლოებსაც ფიზიკური სილამაზის, ფსიქიური განცდებისა და ფილოსოფიური იდეების გამოსახატავად.

გ) ვეფხვისა და ღომის სიმბოლიკა

ვარდის, ძვირფასი ქვებისა და ასტრალური ფენომენების სიმბოლოები გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება ერთ ჯგუფში მოვაქციოთ. მათი საერთო დამახასიათებელი ნიშანი ისაა, რომ ისინი თანაბრად განეკუთვნებიან როგორც მამაკაცებს,

ისე მანდილოსნებს. მზე, მთვარე, ვარდი, ბროლი, გიშერი, ლალი, ალვა გვისურათებენ ხან ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის, ხან ნესტანისა და თინათინის გარეგან სიტურფეს ან შინაგან განცდებს. ზოგჯერ ამ ესთეტიკურ საღებავებს პოეტი იყენებს მეორე რანგის პერსონაჟების ფერწერაშიაც, მაგრამ ეს უკანასკნელნიც საზოგადოების მაღალ ფენებს ეკუთვნებიან. საერთო რიცხვით ამ სიმბოლოების გამოყენება შესამჩნევად აღემატება ვეფხისტყაოსნის სტროფების რაოდენობას.

აი, მაგალითად, რამდენიმე კარგად ცნობილი ტაეპი, სადაც მამაკაცები და მანდილოსნები იდენტური სიმბოლიკით არიან წარმოდგენილი.

სამი ვაჟკაცის — ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის შესახებ პოეტი ამბობს:

ჰვანდა, თუშა შეყრილ იყენეს ორნი მზენი, ერთი
მთვარე. (1382,3);

ამავე სიმბოლოებს შევხვდებით მანდილოსნების პორტრეტებში. მაგალითად, ნესტან-დარეჯანისა და თინათინის შესახებ პოეტი ანალოგიური მხატვრული ფორმით გვეუბნება:

ჰვავს, თუ ცა შოდრკა ქვეყანად, შეყრილან ორნი მზენია.
(1549,4).

მთვარეს როგორც მანდილოსნის სიმბოლოს ეპოულობთ ნესტანის წერილში ქაჯეთის ციხიდან:

შენმა მზემან, უშენოსა არვის შიპხედეს მთვარე შენი. (1303, 1).

ზუსტად იგივე უნდა ითქვას ყვავეილების, ძვირფასი ქვებისა და მცენარეების სიმბოლოთა შესახებაც. აქაც რუსთაველის ესთეტიკურ ფერწერაში ვერ აღმოვაჩინთ სპეციფიკურად „ქალურ“ და „მამაკაცურ“ საღებავებს. მათი მხატვრული ფუნქცია სავსებით იდენტურია ორივე სქესის ადამიანთა მიმართ.

მაგრამ ვეფხისტყაოსანში ჩვენ გვაქვს სიმბოლოების მეორე ჯგუფი, სადაც სქესობრივი განსხვავება მკაცრად არის

დაცული მთელი პოემის გასწვრივ. ამ ჯგუფში მხოლოდ ორი სიმბოლოა; ერთი მათგანი განეკუთვნება მამაკაცს, — ესაა ლომი⁵³, მეორე მანდილოსანს, — ესაა ვეფხვი.

ლომი უხსოვარი დროიდან იპყრობდა ხელოვნების ყურადღებას. იგი მსოფლიო მასშტაბის ესთეტიკური სიმბოლოა და ყველგან იგი, მართლაც, მამაკაცური სილამაზის, ძალ-ღონის, სიმტკიცისა და შემართების გამოხატულებად რჩება.

ვეფხისტყაოსნის საუკეთესო სტრიქონებში რუსთაველს პერსონიფიკირებულ სიმბოლოს სახით გამოჰყავს ლომი და, მზისა და მთვარის მსგავსად, ტარიელის, ავთანდილის და ფრიდონის სახელების აღსანიშნავად ხმარობს:

მოწერა მზისა შუქსა: „ნუ დაიხნევ, ლომო წყლულსა“. (376,2).
მზემან ლომსა ვარდ-გიშერი ბალი ბაღად უშენოსა. (494,3).
იბრძვის ლომი და პირად მზე, იგი აღვისაც ხენია. (616,4).
ყმა წაეიდა მხიარული, ლომბიერი, არ-გამწყურალი,
ლომი მინდორს ლომთა თანა მინდორს რული, ფერ-ნამკრთალი.
(693,1-2).

რა ფატმანისა შეეიდა ლომი, მზე, მოყმე წყლიანი... (1118,1).
უხარის ნახე ლომისა და მზისა, ხმელთა მნათისა. (1433,4).

მაგრამ როგორც ვარდისა და ასტრალური სხეულების შემთხვევებში, ისე აქაც რუსთაველი აფართოვებს ლომის სიმბოლიკას, რომ მასაც დააკისროს შინაგანი განცდების გამოსახვის ფუნქცია. ამ მიზნით იგი შესანიშნავად იყენებს ასტრონომიულ მოვლენას — მზის შესვლას ლომის ზოდიაქოში, სადაც მზე მანდილოსნის სიმბოლოდაა წარმოდგენილი, ლომი კი, როგორც გაქვევებული ტროპი, მამაკაცის ესთეტიკურ ექვივალენტად რჩება. მზის შესვლა ზოდიაქოში — ეს ხომ, მართლაც, შეყვარებულთა ურთიერთ მისწრაფებისა და შეერთების საუცხოო პოეტური სურათია!

ეს სახე პირველად გამოჩნდება თინათინის სიტყვებში, როცა მან ტარიელის ძებნა დაავალა ავთანდილს და თან მუდმივი სიყვარული და ცოლობა შეჰფიცა:

მერე მოდი, ლომო, მზესა შეგეყრები, შემეყარე. (131, 4).

ავთანდილმა დაეალება შეასრულა. იგი არაბეთს დაბრუნ-

და. გულში ორი სიხარულის შუქი უნთია: ტარიელის კვალსაც მიაგნო და თავის საყვარელსაც პირნათლად შეხედება. თინათინთან შეყრის წინ ბუნებრივად ბრუნდება ის პოეტური სახე, რომელიც პირველად მათი განშორების წუთში დაიბადა:

მას ლომსა ნახვ: უხარის მის მზისა მოკამათისა. (679,4).

ავთანდილი მეორედ დაბრუნდა ტარიელთან. დაიწყო ნესტან-დარეჯანის ძებნისა და მერე მისი გამოხსნისათვის ბრძოლის ეპოპეა. მძიმე სისხლისმღვრელი ამბავი გამარჯვებით დაგვირგვინდა. ახლა კი თავის ძმადნაფიცებთან ერთად ავთანდილი საბოლოოდ შემოიქცა არაბეთს. სავსებით ბუნებრივია, რომ პოეტის ცნობიერებაში ხელახლა აღსდგეს ის პოეტური სახე, რომელმაც ერთხელ უკვე გამოხატა ავთანდილისა და თინათინის სატრფიალო გრძნობები. ამ ჯერზე პოეტმა იგი როსტევიანს დაავალა მათი შეხვედრის უმშვენიერეს წუთში:

მოხვია, გარდაკონა მან პირისა არე-მარე:
„დამივსეო ცეცხლი ცხელი, მაგრა წყალი არე მარე;
ვინ გიშერი დააჯოგა და წამწმისა არემა-რე,
გვაღე შეგერი, ლომო, მზესა, თავი მისკე არე მარე“.

(1532).

ეს სახე მშვენიერი სიმბოლოა აგრეთვე იმ სატრფიალო სიხარულას განსახიერებისათვის, რომელსაც ნესტანისა და ტარიელის შეყრა გვაგრძნობინებს პოემის ფინალში:

მათ შეასხეს ქება, უთხრეს: „მივსენთ თავნი აწ ღიმილსა,
რათგან მიპხვდა დაკარგული ლომი მზესა წარხდომილსა. (1459,2-3).

ანალოგიური მაგალითები შეგვეძლო გაგვემრავლებინა, მაგრამ ეს პრინციპულად არაფერს შეცვლიდა. აღსახიშნავია ერთი სახე, რომელიც გვისურათებს უკვე არა სატრფიალო ურთიერთობის განცდებს, არამედ ნესტანის გარეგან ბრწყინვალეობას; ფატმანმა ასე აუწერა იგი ავთანდილს:

შევე ფიცხლად საჯინიბოს, ავხსენ ცხენი უკეთესი,
შევუჯახზე, ზედა შევსვი მხიარული, არ მოკენესი;
პგვანდა, ოდეს ლომსა შეჯდეს მზე, მნათობთა უკეთესი. (1201,1-3).

ასეთია ლომი, როგორც მამაკაცური სილამაზისა და განცდების სიმბოლო. ვარდისა და ასტრალური სხეულების სიმბოლოებთან შედარებით მისი გამოყენების ასპექტი თუმცა ერთგვარად შემოფარგლულია, მაგრამ ესთეტიკური ეფექტით ორივეს სიმალღეზე დგას. როგორც ვხედავთ, არც ლომის სიმბოლო შეიძლება ჩაითვალოს დეკორატიულ სამკაულად. ჰიპერტროფიული სტილით ესეც შესანიშნავად გამოხატავს სამი უზადო გმირის რაინდულ ვაჟკაცობას და სიყვარულს.

ვეფხვი ნესტანის უმშვენიერესი ესთეტიკური სიმბოლოა. შეიძლება ვეფხვისტყაოსნის არც ერთი პოეტური სახე მასავით სრულყოფილად არ გვაგრძნობინებს გმირის ხასიათსაც და მის გარეგნულ მომხიბვლელობასაც.

ვეფხვი თავდაპირველად წარმოადგენდა მარტოოდენ აზიური ხელოვნებისა და მწერლობის საკუთრებას. მას არ იცნობდა კლასიკური პერიოდის ანტიკური საბერძნეთი. იგი ცნობილი გახდა ბერძნებისათვის მხოლოდ მაშინ, როცა ალექსანდრე მაკედონელი ინდოეთში შეიქრა. ვეფხვის პირვანდელი სამშობლო ინდოეთია. აქედან გავრცელდა იგი აზიის სხვა ქვეყნებში — ზონდის კუნძულებზე, შორეულ აღმოსავლეთში, შუა აზიაში, ირანში და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ამიერ-კავკასიაში⁵⁴.

ჩვენის აზრით, ძველ საქართველოში ვეფხვის ბინადრობაზე მიუთითებს არა მარტო რუსთაველის „ვეფხვი“, არამედ ქართული ხალხური პოეზია და ხელოვნებაც, სადაც ვეფხვს არც ისე იშვიათად ვხვდებით. მსოფლიო ფოლკლორის შედევრს — ქართულ ხალხურ ბალადას „მოყმე და ვეფხვი“ ძველთაძველი ფესვი უნდა ჰქონდეს⁵⁵. აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულია მამაკაცის სახელი — ვეფხო, მთაში — ვეფხია. ყველაფერი ეს სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ ქართველ კაცს არასოდეს არ ენახა ვეფხვი. როგორ შეიძლება დავუშვათ, რომ გლეხ-პოეტს დაეხატა მოყმის შებმა ისეთ გარეულ ნადირთან, რომელიც არ ბინადრობს ამ ტერიტორიაზე?

ლამაზი ცხოველის ტყავი, როგორც მამაკაცის შესამოსელი ცნობილი იყო მსოფლიო მწერლობაში რუსთაველამდე.

ასე, მაგალითად, „ილიადაში“ პარისის მხრებს ამშვენებდა ავაზის (*Acinonyx jubatus*) ტყავი (სიმღერა III, ტაეპი 17). ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში“ რუსტემ პილოტანის „ბაბრაბიანი“ ვეფხვის ტყავი კი არ არის, არამედ ჯიქის ანუ ბაბრის (*Leopardus pardus*) ტყავია. რუსთაველი იცნობს ერთსაც და მეორესაც („შევეკაზმე, დარბაზს მივე, დამხვდა ჯარი ავაზისა“, 474,1; „...უწყალო ვითა ჯიქია“, 19,3). მან იცის მათი ნათესაობა („ვეფხვი-ავაზა ჰირქუშად ზის, წყრომა ვერ ვუგრძენითა“, 1159,2). მაგრამ ვეფხვის ტყავი და ვეფხვის სიმბოლო ცნობილია მხოლოდ ვეფხისტყაოსანში, ყოველ შემთხვევაში, სხვა მხატვრულ ნაწარმოებში ჩვენ მას ჯერჯერობით არ ვიცნობთ. მართალია, შეიძლება სადავოდ ჩათვალოს ვინმემ ვეფხვის მნიშვნელობა მეთორმეტე საუკუნის ქართულში, მაგრამ, ვფიქრობ, ს არ წმუნო საბუთის გარეშე არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ექვი შევიტანოთ ტრადიციის და ვეფხისტყაოსნის მონაცემებში. ჩვენის აზრით, ქართული ვეფხვი სწორედ ის არის, რაც თანამედროვე ზოოლოგიაში ცნობილია *Tigris tigris*-ის სახელწოდებით. რუსთაველის ფრაზა „ვეფხვი-ავაზა ჰირქუშად ზის“... უნდა გავიგოთ არა იდენტური, არამედ ანალოგიური მნიშვნელობით. სხვათა შორის, ჯიქი თავისი ტყავის სილამაზითაც არ ჩამოუვარდება ვეფხვს. ორივეს ღია ან მუქ ყვითელ ფონზე შავი ორნამენტები ახასიათებს, ოღონდ ჯიქს — ლაქური, ვეფხვს კი — განივი.

აღმოსავლეთში ცნობილია მრავალი თქმულება ვეფხვის შესახებ. ამ ლამაზი, მაგრამ სახიფათო მხეცის ძალა, შემართება და ცბიერება უხვად ასაზრდოებდა ფანტაზიას და ცრუმორწმუნებას. ინდოეთის ზოგიერთ კუთხეში იგი მიჩნეულია ღვთაებად და, როცა მცხოვრებნი მის შესახებ ლაპარაკობენ, შიშისა და მოკრძალების გამო სხვადასხვა აღწერილობითი ხასიათის სახელწოდებას მიმართავენ, საკუთარ სახელს კი არასოდეს არ წარმოსთქვამენ. სამხრეთ ინდოეთში ვეფხვის ულვაშები ძალიან დიდად ფასობს, რადგან ფიქრობენ, რომ მისი მფლობელი განესაზღვრელ გავლენას მოიპოვებს ქალებზეო. ინდოეთის ზოგიერთ ხალხს ჩვეულებად ჰქონდა სა-

ზეიმო ფიცის მიცემის დროს აუცილებლად ვეფხვის ტყავზე უნდა დამდგარიყო. ინდოეთში გავრცელებულია აგრეთვე შეხედულება, რომ ვეფხვის ხორცი ადამიანს სულის მხნეობასა და ფიზიკურ ძალ-ღონეს მატებს და ავადმყოფობისაგან იცავს. ძველი ჩინეთის ექიმები ამ მიზნით ვეფხვის ძვლებისაგან შემზადებულ ფხენილს იყენებდნენ⁵⁶.

რუსთაველის ვეფხვი სრულიად განსაკუთრებული პოეტური სიმბოლოა მსოფლიო მწერლობის მასშტაბით.

რუსთაველი კარგად იცნობს ლომისა და ვეფხვის ხასიათსა და ცხოვრების წესს. ლომსა და ვეფხვს შამებში უყვართ, წერს ბრემი. ვეფხისტყაოსანში ლომ-ვეფხვის დახოცვის ამბავი სწორედ შამებში ხდება („იმა ქედსა გარდავადეგ, იგი შამბნი მომეარნეს“; 907,1). ლომი ვეფხვზე ძლიერია და მათი შებმა ჩვეულებრივ ლომის გამარჯვებით მთავრდება, მითუმეტეს, თუ ლომი ხვადია და ვეფხვი კი ძუ, როგორც ეს ვეფხისტყაოსანშია („შეიყარნეს და შეიბნეს, იბრძოდეს გამწარებულნი, ლომი სდევს, ვეფხი მიუბრბის, იყვენს არ ჩემგან ქებულნი“; 908,3-4). ვეფხვი ზოგჯერ მთაშიც ადის და კლდე-კლდე დაეხეტებაო, ვკითხულობთ ბრემის შრომაში. რუსთაველის პოემაში ერთ ალაგას მისი სახე წარმოდგენილია სწორედ კლდოვანი მთების ლანდშაფტზე: „ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრაღსა ვეფხი პირ-გამეხებული“ (522,1). რუსთაველს აღნიშნული აქვს ვეფხვის ისეთი ნიშანდობლივი თვისებები, როგორიცაა დაუნდობლობა, სიმკაცრე („პირ-გამეხებული“) და გულუში-შრობა (1176,2). მაგრამ ჩვენთვის ამ ჯერზე უფრო საინტერესოა, რომ ეს სახიფათო თვისებები ხელს არ უშლან ადამიანს ლომთან ერთად ისიც ჩათვალოს უმშვენიერეს ესთეტიკურ ფენომენად ცხოველთა სამეფოში. აქი რუსთაველიც აღნიშნავს: „რომე ვ ე ფ ხ ი შ ვ ე ნ ი ე რ ი სახედ მისად დამისახავს“... (657,1). თუ ლომი რუსთაველისთვის მამაკაცური სილამაზის სიმბოლოა, ვეფხვი და ჯიქი მას მოაგონებენ მანდილოსანს. მართლაცდა, ვეფხვისა და ჯიქის გარეგნობაში, ელასტიურ სხეულსა და მოხდენილ ბეწვეულში არის რაღაც ქალური, მაშინ როდესაც ფაფარაყრილი ლომის სილამაზე უდავოდ მამაკაცურია. მაგრამ რუსთაველის ვეფხვის

სიმბოლო აგებულია უმთავრესად არა ამ გარეგნულ ნიშნებზე, არამედ შინაგან, ფსიქიურ მასალაზე. ლომისა და ვეფხვის სიმბოლოებს აახლოვებს ის, რომ ორივენი ძალისა და სიმტკიცის გამოჩენატველნი არიან. მაგრამ, თუ ლომი, როგორც მამაკაცის სიმბოლო, სულიერთან ერთად ფიზიკურ ძალ-ღონესაც გულისხმობს, ნესტანის სახედ ქცეული ვეფხვი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ სულიერი ენერჯიის გამომხატველი უნდა იყოს.

მაგრამ მარტო ეს ნიშანი არ ამოსწურავს ვეფხვის სიმბოლოს. იგი განირჩევა სირთულით. მასში მოქცეულია ყველა ის თვისება, რომლებიც დამახასიათებელია ნესტანისათვის. ჩვენ ვიცით, რას წარმოადგენს ამაყი ნესტანი ცხოვრების მძიმე წუთებში. შეურაცხყოფას შეუძლია გადააქციოს იგი უწყალო, შეუბრალებელ, შურისმაძიებელ არსებად, გამოუვალ მდგომარეობაში კი გული არ აუთრთოლდება, რომ სასიკვდილოდ გასწიროს თავი. მაგრამ ეს მკაცრი თვისებები თავისუფლად თავისდებიან სათუთი გრძნობების გვერდით. როგორც უკვე აღვნიშნე ზევით, ნესტანის ხასიათში ადვილად აღმოვაჩინთ ზვევრდს ფოლადთან ერთად. აი სწორედ ამ რთული შინაგანი სურათის ხატად ჰყავს წარმოდგენილი რუსთაველს პირ-გამეხებული, უწყალო, მაგრამ მაინც მშვენიერი ვეფხვი. ამ ჯერზე განსაკუთრებით საყურადღებოა ჩვენთვის ტარიელის სიტყვები: „რომე ვეფხი შვენიერი სახედ მისად დამისახავს, ამაღ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“ (657,1-2). როგორც ვხედავთ, ვეფხვის სიმბოლო განასახიერებს რუსთაველისთვის უმაღლესი მშვენიერების იდეას.

დ) მოზაიკური ფერწერა

როგორც აღვნიშნე, ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ სტილს სამი არსებითი თვისებებურება ახასიათებს: ესთეტიკური სიმბოლოები, მოზაიკური ფერწერა და მუსიკალობა. ჩვენ უკვე განვიხილეთ პირველი, განვიხილოთ ახლა მეორე.

მოზაიკური ფერწერის ელემენტები ჩვენ შეგვიძლია შევნიშნოთ უკვე ვარდისა და ასტრალური ფენომენების ესთეტი-

კურ მასალაში. დავაკვირდეთ, მაგალითად, იმ ტაეპებს, სადაც პირისახის ან ლაწევებისა და ბაგეების სილამაზეს პოეტი აღარებს ვარდს: „განანათლა პირი-ვარდი სიხარულმან დაუსხამან“ (894,2), „ვითა შვილი გარდამკოცნა, ლაწვი ვარდი დამილება“ (481,3), „ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართა“ (1329,2). ცხადია, აქ საქმე გვაქვს ფერწერასთან. იგივე უნდა ითქვას ასტრალური სხეულების შესახებ. როდესაც პოეტი ამბობს: „მათ მონათა ხელთა მივეც იგი პირი, მზისა დარი“ (1178,2), აქ პირისახის მშვენიერება მოხატულია უკვე მზის შუქით.

მოზაიკური ფერწერის ბრწყინვალე ნიმუშებს რუსთაველი ქმნის ძვირფასი ქვებით. ეს ხომ საამისოდ ყველაზე უფრო შესაფერისი ესთეტიკური მასალაა.

ძნელია წარმოვიდგინოთ ძვირფასი ქვებისადმი იმაზე უფრო ფაქიზი ესთეტიკური სიყვარული, რომელსაც ვეფხისტყაოსანში ვპოულობთ. რუსთაველი იყო ძვირფასი ქვების მგზნებარე მოტრფიალე და მომღერალი მსოფლიო პოეზიაში.

ძვირფასი ქვების სამშობლოა აღმოსავლეთი, პირველ რიგში — ინდოეთი, ცეილონი და ტაილანდი (სიამი); აქედან გავრცელდა მათდამი სიყვარული მთელ მსოფლიოში. ბიბლია, ძველი ინდური თქმულებები, სიმღერები და ბალადები, ეგვიპტურ და ქართულ სამარხებში აღმოჩენილი ნივთების მოკაზმულობა, ანტიკური საბერძნეთის გემები და კამეები იმაზე მეტყველებენ, რომ ძვირფასი ქვების იშვიათმა სილამაზემ უკვე ძველთაგანვე მიიპყრო პოეტებისა და საოქრომჭედლო ხელოვნების ოსტატთა ყურადღება. ბევრ საყურადღებო და ძვირფას ცნობას გვაწვდიან მათ შესახებ აღმოსავლეთის, ანტიკური საბერძნეთისა და რომის მწერლები, დასავლეთ ევროპის ალქიმიკოსები და ბიზანტიელები, რენესანსის ხელოვნების ოსტატები, მეცნიერები და ჰუმანისტები: ჰეროდოტე, თეოფრასტე, სტრაბონი, პლინიუსი, ეპიფანე კვიპრელი (V ს. ჩვ. წ.), რომლის ტრაქტატი „ათორმეტთა მათ თვალათვის“ X საუკუნეში უთარგმნიათ ქართულად, ავიცენა, მიქელ პსელოსი, თომა აქვინელი, ალბერტ დიდი და სხვები. ვეფხისტყაოსანის მონაცემები გვარწმუნებენ, რომ რუსთაველის-

თვის კარგად ცნობილი იყო ყველაფერი, რაც იმ დროის მეცნიერებას, პოეზიას და ხელოვნებას მოეპოვებოდა ძვირფასი ქვების შესახებ.

დასახელებული ავტორების შრომებში ამოვიკითხავთ ერთ საყურადღებო ცნობას. უკვე ძველი დროიდან რუსთაველის ეპოქამდე და შემდეგაც ფართოდ იყო გავრცელებული სხვადასხვა სახის ცრუმორწმუნეობა ძვირფასი ქვების შესახებ. სავსებით სერიოზულად სჯეროდათ, რომ ძვირფასი ქვები აღქურცილი იყვნენ იდუმალი ძალით. მაგალითად, ალმასი თითქოს გამარჯვებას ანიჭებდა მხედარს, ფირუზი დაღუპულ მიჯნურთა ძვლებს წარმოადგენდა და ამიტომ სიყვარულის ქვად ითვლებოდა, ზურმუხტი მკურნალობდა მწუხარებას და მელანქოლიურ განწყობილებას და სხვა. აქედან — ძვირფასი ქვების გამოყენება მედიცინაში თუ ავგაროზებისა და თილისმების სახით⁵⁷.

ვეფხისტყაოსანში არც ერთხელ არ შეგვხვდება ძველ აღმოსავლეთსა და შუა საუკუნეებში ესოდენ ფართოდ გავრცელებული ცრუმორწმუნეობა ძვირფასი ქვების დინამიურ თვისებათა შესახებ. პროფ. ნ. ქოიავას მიერ გამოთქმული სავარაუდო აზრი, თითქოს 1368 სტროფი რაიმე საფუძველს გვაძლევდეს ვიფიქროთ, რომ აქ ალმასი მოხსენებული იყოს როგორც გამარჯვების მომნიჭებელი თილისმა, მცდარია და ტექსტის არასწორი წაკითხვის შედეგს წარმოადგენს⁵⁸. და მართლაც, რუსთაველი ამბობს: „ჯაჰე-მუზარადი, ალმასი ხრმალი ბასრისა, მკრელიო“. ნ. ქოიავა სარწმუნოდ იღებს ი. აბულაძის გამოცემის (1926 წ.) პუნქტუაციას და „ალმასის“ შემდეგ სვამს მძიმეს; ნამდვილად „ალმასი“, როგორც ეს მართებულად არის შესწორებული 1937 წ. გამოცემაში, მიეკუთვნება „ხრმალს“, და სტრიქონის აზრი ასე უნდა გავიგოთ: კიდობანში ჯაჰე-მუზარადის გვერდით იღო ალმასივით მაგარი და მკრელი ბასრის ხმალი (ბასრა — არაბეთის ქალაქი, რომელიც განთქმული იყო ფოლადით).

ამრიგად, ძვირფასი ქვების „საიდუმლო“ თვისებები რუსთაველის ყურადღების გარეშე დგას. ეს გარემოება მარტო იმით კი არ არის საგულისხმო, რომ საფუძველს გვაძლევს

რუსთაველის რეალისტურ თვალთახედვას ზედმეტი არგუმენტი მიუვმატოთ; ამაზე ნაკლებ მნიშვნელოვანი არაა ის გარემოება, რომ ძვირფასი ქვები რუსთაველს აინტერესებს მხოლოდ ერთი, სახელდობრ, ესთეტიკური თვალსაზრისით. ზევით, ხელოვნების საკითხის განხილვამ დაგვარწმუნა ამ აზრის სისწორეში. ჩვენ იქ ვნახეთ, რომ რუსთაველისთვის პირველ რიგში მთავარია არა ძვირფასი ქვების მატერიალური ღირებულება, არამედ სილამაზე, ნივთების შემამკობელი, გამამშვენიერებელი თვისებები.

რა ანიჭებს სილამაზეს, რუსთაველის აზრით, ამ პატარა ესთეტიკურ ფენომენებს?

არ შეიძლება ითქვას, რომ არავეითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს თვალ-მარგალიტის ისეთ იშვიათ ბუნებრივ თვისებებს, როგორცაა მათი სიდიდე და მოყვანილობა. დევის ქვაბში რუსთაველის გმირებმა აურაცხელი საგანძური იპოვეს, მათ შორის „ჩნდის მარგალიტი ო დ ე ნ ი ბ უ რ თ ი ს ა ს ა ბ უ რ თ ა ლ ი ს ა“ (1366,3). ფრიდონმა თავის ძმადნაფიცებს საჩუქრად მიართვა „ცხრა მარგალიტი, ს ი დ ი დ ი თ მ ა რ თ ვ ი თ ა კ ვ ე რ ც ხ ი ბ ა ტ ი ს ა“ (1465,2), არაბეთის მეფემ დაასაჩუქრა ტარიელი და ნესტანი ათასი მარგალიტით, რომელნიც სიდიდით მ ტ რ ე დ ი ს კ ვ ე რ ც ხ ე ბ ს უ დ რ ი დ ნ ე ნ (1558,3). ასეთი მსხვილი მარგალიტი ძალიან იშვიათია და ამიტომ აღნიშნული შედარებები მხოლოდ ჰიპერტროფიული სტილის სახეებად უნდა ჩავთვალოთ.

მაგრამ რუსთაველისთვის ძვირფასი ქვის სიდიდე და მოყვანილობა მაინც მთავარი არ არის. მთავარია მათი საამო ფერები, გამჭვირვალობა, „სიღრმე“, კაშკაში და ელვარება⁵⁸.

დავუკვირდეთ სამკაულებად გამოყენებული ან პოეტურ ფორმებში მოქცეული ქვების აღწერილობას და დავრწმუნდებით, რომ ეს ასეა. მაგალითად, რუსთაველი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ზღვათა მეფის მიერ საჩუქრად გაცემული თვალისანი კაბების სილამაზე იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი საუცხოო ფერთა შუქს აფენდნენ ირგვლივ („თვითო კაბა თვალისანი, უცხო ფერთა შუქთა მფენი“; 1440,3). ძვირფასი ქვების ფერები და ელვარება პოეტური სიყვარულით არის

აღწერილი 1187, 1465, 1560 და 1659 სტროფებში, სადაც რუსთაველს გამოყენებული აქვს თავისი ესთეტიკური არსენალის ყველაზე მომხიბვლელი ფენომენები — მზე და მნათობები. პირველ მათგანში წარმოდგენილია ნესტანის მოზაიკური პორტრეტი, დანარჩენ სამში — საჩუქრად გაცემული პატიოსანი თვლების სურათები:

მოიღეს, ტანსა ჩააცევს შესამოსელი ქალისა,
მას ზედა შუქი მრავალი ჩნდა მნათობისა თვალისა,
დაადგეს თავსა გვირგვინი ერთობილისა ლალისა,
მუნ ვარდსა ფერი აშვენებს ბროლისა გამკვირვალისა.

მოიღეს ძღვენი უსახო ფრიდონის არ-ალქატისა,
ცხრა მარგალიტი, სიდიდით მართ ვითა კვერცხი ბატისა,
კვლა ერთი თვალი, სამსგავსო მზისა შუქ-მონამატისა,
მას წინა ღამით ძალ-ედვის მხატვარსა ხატვა ხატისა.

ტარიელს სძღენიან უცხონი თვალნი ლალისა ქვისანი,
მათ ყოვლთა მათნი ელვანი ჰფარვენ მართ ვითა მზისანი.

ქალსა ქალმან გაუგზავნა ყაბაჩა და ერთი რიდე,
რომე ჩაცმა-დაბურვასა ვინ ღირს იყო მათგან კიდე!
ერთი თვალი, — წამლებელმან ვერა თქვას თუ: „ეუღად ვზიდე“, —
ღამე მზეებერ განანათლის, ჩნდის, სადაცა შეჰხედვიდე.

რუსთაველი არა ერთხელ აღნიშნავს, რომ მისი პატარა ესთეტიკური ფენომენები საოქრომკედლო ხელოვნების პროდუქტებს წარმოადგენენ. გათლა, დაწახნაგება, მართლაც, აძლიერებს პატიოსანი თვლების ფერთა თამაშს. სიკაშკაშით აღმასს ვერც ერთი ქვა ვერ შეედრება. მაგრამ „აღმასი მთელ თავის შინაგან ცეცხლს ააშკარავებს მხოლოდ მაშინ, როცა ის წესიერად არის დაწახნაგებული... როცა სინათლე გაივლის პრიზმაში, იგი დაიფანტება და დაიშლება ხოლმე ცისარტყელის ფერებად; ძველები ამას უწოდებდნენ ირიზაციას (Iris) ⁶⁰. ვეფხისტყაოსანში სულ ოთხჯერ არის დასახელებული აღმასი და არც ერთხელ არ გვხვდება, იგი არც სამკაულის სახით, არც პოეტურ ფორმაში. რუსთაველი იცნობს მხოლოდ აღმასის სიმაგრეს და ცეცხლგამძლეობას, აქედან — მისი შედარებები: აღმასივით მაგარი გული (327,4; 714,3), აღმასივით მკრელი

ლახვარი (342,4) და ხმალ: (1368,2). ვეფხისტყაოსანი არ იყენებს აღმასს სამკაულებად და პოეტურ ტროპებში იმიტომ, რომ XII საუკუნეში მისი დაწახნაგება ჯერ კიდევ ცნობილი არ იყო, ე. ი. მაშინ აღმასის სილამაზე ცისარტყელის ფერთა ელვარება, საიდუმლოებით იყო მოცული. „გამჭვირვალობის, სიწმინდის, სიკაშკაშის გამოსახატავად რუსთაველი ხმარობს ბროლს, რომელიც გათლილი სახით გაცილებით უფრო ლამაზია გაუთლელ აღმასზე“⁶¹. ბროლი ყველაზე უხვად და ისიც მხოლოდ პოეტური ფორმით არის წარმოდგენილი ვეფხისტყაოსანში.

ასტრალური სხეულები, ძვირფასი ქვები და ყვავილები მიმოზნეულია პოემის მთელ სივრცეზე. ჩვენ თითქმის ყოველ სტროფში შეგვხვდება მათი საამო ფერები და ელვარება. ისინი ხან ცალკეულად გამოდიან, უფრო ხშირად კი ერთიმეორეს ერწყმიან და ფერებისა და შუქის ჰარმონიულ აკორდებს ქმნიან.

სწორედ ეს მდიდარი, ბუნების ესთეტიკური სალაროებიდან ნასესხები პალიტრა, მნათობების შუქი, ძვირფასი ქვებისა და ყვავილების ფერები და ნიუანსები, მათი შენამება და კონტრასტული დაპირისპირება შესაძლებლობას აძლევს რუსთაველს თავისებური. პოეტური მოზაიკით დახატოს თავისი საყვარელი პერსონაჟების პორტრეტები, მათი მომხიბვლელი გარეგნობა და შინაგანი განცდები.

მოზაიკურ ფერწერაში პირველი ადგილი უკავია ძვირფასი ქვების ესთეტიკურ მასალას და ჩვენც უმთავრესად მათზე შევჩერდებით.

მოზაიკური წერისთვის რუსთაველი ხშირად იყენებს მარგალიტს, ბროლს, ლალს, გიშერს, ბადახშს, მინანქარს (მინას), ყვითელ და წითელ იაგუნდს, ძოწს, სათს, იშვიათად — ქარვას, ლაქვარდს, ამარტს და აყიყს. აღმასი, ზურმუხტი, ფეროზი და ფაზარი არასოდეს არ გვხვდება მოზაიკურ სურათებში. აღმასის ადგილი უკავია ბროლსა და მინანქარს, მწვანე ზურმუხტი და ფეროზი (ფირუზი) არ შეიძლება იქნას გამოყენებული პირისახის ფერწერისათვის, ფაზარი კი რუსთაველს სჭირდება მხოლოდ საშენი მასალის სახით.

მოზაიკურ ფერწერაში მეორე ადგილი უკავია ვარდს, იშვიათად — ზაფრანას; ორ ალაგას გამოყენებულია ხავსიც (მეორედ — ინდო-ხატაელთა ამბავში), საღებავებიდან — ლილა.

პირისახის სილამაზე და ეშხი მოხატულია ბროლით, მინანქრით (მინით), ლალით, ბადასმით და ვარდით (ლეონ-ბატისტა ალბერტი ამბობს: „ზოგი ვარდი ჰგავს მეწამულს, ზოგი — ქალწულის ლოყებს, ზოგიც — სპილოს ძვალს“) ⁶². ჩვეულებრივ ბროლი და მინანქარი გარეულია ლალში ან ბადახშში, რაც თეთრ-ყირმიზულ კოლორიტსა ჰქმნის. ზოგჯერ ლალისა და ბადახშის ადგილს იკავენ ვარდი. არიოსტოს „გახელებულ ორლანდოში“ აღცინას ღაწვები მოხატულია ვარდისა და შროშანის ფერთა შერევით და ლესინგი შენიშნავს ამის გამო, რომ ჩვენ შეგვიძლია დავეთანხმოთ ზოგიერთებს და არიოსტო ისეთივე სრულყოფილ კოლორიტად ჩავთვალოთ, როგორც იყო ტიციანიო ⁶³.

მოვიყვანოთ რამდენიმე ნიმუში ვეფხისტყაოსნიდან:

ბ რ ო ლ მ ა ნ , ლ ა ლ ს ა გ ა რ ე უ ლ მ ა ნ , ვ ა რ დ ი თ ხ ე ლ ნ ი
ა ნ ა ტ ო ფ ნ ა . (207,1).

ვე რ ვ ი ნ ვ ხ ე დ ე ვ დ ი თ , შ ე ი ქ მ ნ ა პ ი რ თ ა მ ი ნ ა - ვ ა რ დ ი თ ა .
(331,2).

აჭ ს აწ უ თ ო რ ო ს ა გ ა მ ა რ ა პ ი რ მ ა ნ ბ რ ო ლ - ბ ა დ ა ხ შ ე უ ლ მ ა ნ
(333,4).

მ ე ძ ნ ე ლ ბ ო ლ ა ს ი შ ო რ ე მ ი ს ი ბ რ ო ლ - ბ ა დ ა ხ შ - მ ი ნ ი ს ა . (419,1).
ს ა დ ა ი ნ დ ო ნ ი ბ რ ო ლ - ვ ა რ დ ს ა ს ა რ ვ ე ნ გ ი შ რ ი ს ა ს ა რ ი თ ა . (889,1).

მეტაფორების სიუხვით, ე. ი. მოზაიკური ფერწერით გიშვრს პირველი ადგილი უკავია. ჩვეულებრივ გიშრიდან ძერწავს რუსთაველი თვალის, წარბების, წამწამების და თმის მეტაფორებს. აი ისინიც: გიშრის ღარი (86,3; 1140,3), გიშრის საყე (193,4) ⁶⁴, გიშრის დანა (266,4), გიშრის სატები (267,4), გიშრის სარები (889,1; 1228,4), გიშრის ჰერი 1009,4), გიშრის შუბები (1146,2), გიშრის ნავი (1253,2), გიშრის ხენი (1261,4), გიშრის წნელი (1280,2), გიშრის ტევრები (1336,2), გიშრის ტალა (1340,3), გიშრის დაჯოგვა (1532,3), გიშრის აწამწამება (1541,4). დაკმაყოფილდეთ რამდენიმე ტაეპით:

მუნვე წვიმს წვიმა ბროლისა, ჰგია გ ი შ რ ი ს ა ლ ა რ ი ს ა დ. (86,3).

დადუმდეს, ცრემლნი მოჰკვეთნა შავმან გ ი შ რ ი ს ა დ ა ნ ა მ ა ნ. (266,4).

სადა ინდონი ბროლ-ვარდსა სარვენ გ ი შ რ ი ს ა ს ა რ ი თ ა. (889,1).

სისხლისა ღვარმან შეღება წითლად გ ი შ რ ი ს ა ტ ე ვ რ ე ბ ი. (1336,2).

გ ი შ რ ი ს ა ტ ე ვ რ ს ა მოჰფოცხდა ბროლისა საფოცხდა. (1623,4).

საყურადღებოა უკანასკნელი ტაეპის მეტაფორა ბ რ ო ლ ი ს ა ფ ო ც ხ ე ლ ი, რომელიც თითებს ასურათებს. ბროლიდან არის გამოკვეთილი თითები მეორე ტაეპშიც:

ყორანსა გაჰგლეჯს ხშირ-ხშირად, აფრთხობს ბ რ ო ლ ი ს ა კ ე რ ი თ ა. (1342,2).

წარბებისა და წამწამების მოზაიკას რუსთაველი უმატებს გუგას. თვალის მეტაფორებმა — მ ე ლ ნ ი ს ტ ბ ა მ და მ ე ლ ნ ი ს მ ო რ ე ვ მ ა ბუნებრივად გამოიწვიეს გუგის შედარება ნავთან; რუსთაველმა ისიც გიშრიდან გამოძერწა; ასე მივიღეთ საუცხოო მეტაფორა — გ ი შ რ ი ს ნ ა ვ ი:

ავთანდილ მალვით ცრემლსა სწვიმს, სდის ზღვათა შესართავისად, შიგან მელნისა მორევსა, ცურავს გიშრისა ნავი სად. (1253,1-2).

თვალის გუგა მოხატულია აგრეთვე სათით (შავი მარჯნით): ნუშნი გააპნა, შეიძრნეს სათნი გიშრისა წნელითა. (1280,2),

ე. ი. თვალეზი (ნუშნი) გაახილა და შეიძრნეს გიშრის წნელით (წამწამებით) გამშვენიერებული გუგეზი (სათნი).

ვეფხისტყაოსანში სათი დასახელებულია ცხრაჯერ. აქედან მხოლოდ ერთხელ იხმარება იგი პირდაპირი მნიშვნელობით („მას მიაქვს რიცხვი ტურფათა, არს სიდიადე სათისა“, 1433,2), რვაჯერ კი — მეტაფორების სახით (835,3; 837,3; 867,3; 1011,4; 1146,3; 1074,3; 1275,2; 1280,2), მათ შორის ერთ ტაეპში, როგორც ვნახეთ, სათი გვიხატავს თვალის გუგას, მეორე ტაეპში — ცრემლს (1146,3: „მელნისა ტბათათ იღვრების სავსე სათისა რუბები“), დანარჩენ შემთხვევებში კი ყველა ნიშნით იგი შავ თვალ-წარბსა და წამწამებს უნდა აღნიშნავდეს.

ბაგეები მოხატულია ძოწით, ბადახშით, აყიყით და ბროლ-

ში გარეული ლალით, კბილები — მარგალიტით, ბროლით და
სადაფით:

ბ ა გ ე თ ა თ გ ა ს ქ ე ი რ ს ბ რ ო ლ ლ ა ლ ი, მ ა თ კ ბ ი ლ თ ა
ე ლ ვ ა ჰ კ რ თ ე ბ ო ლ ა. (723, 2).

მისთვის სძრვიდა სასაუბროდ მათ ბ ა გ ე თ ა ძ ო წ ი ს ფ ე რ თ ა.
(893,2).

ვინ მარგალიტსა გარეშე მოსცაეს ძ ო წ ი ს ა ბ ა გ ი თ ა. (961,2).

კბილ-თეთრი, ბ ა გ ე - ბ ა დ ა ხ შ ი, სახედავითა შავითა. (1023,2).

შ უ ა ძ ო წ ს ა და ა ყ ი ყ ს ა ს ქ ე ი რ ს მ ა რ გ ა ლ ი ტ ი

ტ ყ უ ბ ე ბ ი. (1146,4).

კ ბ ი ლ ნ ი ბ რ ო ლ ნ ი და ბ ა გ ე ნ ი ს ა და ფ თ ა

მ ო ს ა და ფ ე ნ ი. (1445,2).

სამ ტაეპში ძოწი გამოყენებულია აგრეთვე ღრძილების
დასურათებისათვის:

მუნ ვარდსა შუა შვენოდეს ძ ო წ - მ ა რ გ ა ლ ი ტ ნ ი ტ ყ უ ბ ა ნ ა.
(480,4).

ენახე, ძ ო წ ს ა მ ა რ გ ა ლ ი ტ ი გ ა რ ე ტ უ რ ფ ა დ მ ო ე -
მ ა ზ რ ა. (536,3).

ბ ა გ ე თ ა თ ვ ა რ დ ს ა ა ნ თ ო ბ ს ბ რ ო ლ ი ძ ო წ ი ს ა ძ ი რ ი თ ა.
(953,4).

ბროლითა და მარგალიტით ხატაეს რუსთაველი ცრემლებს:

მუნვე წვიმს წ ვ ი მ ა ბ რ ო ლ ი ს ა, ჰ ვ ი ა გ ი შ რ ს ა ლ ა რ ი ს ა დ.
(86,3).

ბ რ ო ლ ს ა ს ე ტ ყ ვ ს და ვ ა რ დ ს ა ა ზ რ ო ბ ს, ტ ა ნ ს ა მ ე ვ ე რ ს ა
ა თ რ თ ო ლ ე ბ დ ა. (138,3).

ც რ ე მ ლ ს ა ვ ი თ ა მ ა რ გ ა ლ ი ტ ს ა ჰ ყ რ ს ვ ა რ დ ს ა
და ს ა ნ ა ზ ო ლ. (141,2).

სიცილსა და ღიმილში რუსთაველი პოულობს უფაქიზეს
ესთეტიკურ მომხიბვლელობას:

ყმა მეფისა ბრძანებასა ლალი წყნარად მოსმენდა,
თავ-მოდრეკით გაიღიშნა, გაციენება დაუშვენდა. (64,1-2).

ბროლი, ვარდი, პატიოსანი თვლების შუქი და მარგალიტის
მსგავსი კბილების ელვარება, — აი პოეტური საღებავები,
რომლებითაც რუსთაველის ფუნჯი წერს სიცილსა და ღი-
მილს:

მათ მარგალიტი უჩვენის ძოწისა კარმან ღია მან. (1324,4).

გალიმდის, ძოწი გააპის, კბილთაგან ელვა ჰკრთებოდა. (1337,2).

ბაგეთად შუქი შეადგის ზედან ბროლისა ფიცართა. (1448,4).

ტარიელს უგავს სიცილი ბროლისა ვარდთათ ფრქვევასა. (1566,1).

ამ სახეებიდან რაღაც ღვთაებრივი სილამაზის შთაბეჭდილებას ახდენს უკანასკნელი — ს ი ც ი ლ ი რ ო გ ო რ ც ბ რ ო ლ ის ფ რ ქ ვ ე ვ ა ვ ა რ დ ე ბ ი დ ა ნ ! (ბაგეებიდან).

ასეთია პატიოსანი თვლების ესთეტიკური ასპექტი, როცა პოეტი ასურათებს თავისი გმირების ფიზიკურ სილამაზეს.



მაგრამ რუსთაველი, როგორც ეს ვნახეთ ვარდისა და ასტრალური სხეულების სიმბოლიკაში, ესთეტიკური ფორმის კომპონენტებს დიდი პოეტური გემოვნებითა და ოსტატობით იყენებს ფსიქოლოგიური მიზნითაც. იგივე უნდა ითქვას მოზაიკურ ფერწერაზე. რუსთაველის გენიამ უსულო პატიოსან თვლებსაც შთაბერა პოეტური სული. ვეფხისტყაოსანში ეს ბაწია ესთეტიკური ფენომენებიც გვესაუბრებიან ადამიანის შინაგან განცდებზე, გვესაუბრებიან თავისი პრიმიტიული. მაგრამ ლამაზი (და ამ ჯერზე ხომ სწორედ ესაა მთავარი) ენით, მოკაშკაშე ფერების ენით.

ვნახოთ მოზაიკური ფერწერის ფსიქოლოგიური ნიმუშებიც.

პოემაში ხშირად შევხვდებით ისეთ ტაეებს, სადაც ძვირფასი ქვები ასურათებენ გმირების მძიმე სულიერ განცდებს. ასეთ შემთხვევებში რუსთაველი ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს სახის ფერის ცვალებადობაზე, რომელსაც ძვირფასი ქვების მოზაიკით ხატავს და ზოგჯერ ამ მიზნით ყვავილებისა, ბალახის, ხავისა და ლილის ფერებსაც იყენებს. მაშინ ჩვენს წინაშე ასეთი სურათი გადაიშლება ხოლმე: პირისახის მცხინვარე და კაშკაშა ფერები შეიცვლებიან მკრთალი, მოყვითალო, მომწვანო თუ მოლურჯო ტონებით, ფერთა ეს შენაცვლება კი გვისურათებს იმას, თუ როგორ დაჰქარვა გმირმა ჯანსაღი სულიერი მდგომარეობისათვის დამახასიათებელი გამომეტყველება.

აი ასეთი ფერწერის უმშენიერესი და მკაფიო მაგალითები:

თქვა: „მზეო, ვარდა სიშორე შენი დამაჩნდეს ეს აღრე,
 ბროლი და ლალი გასრულვარ ქარვისა
 უყვითლესადრე. (139, 1-2).
 ამარტის ფერად შეცვალა ბროლი ცრემლისა
 ბანამან. (266,1).
 ყელი ყელსა გარდაქედეს, ერთმანერთსა აუტირდეს,
 ქარვად შექმნეს იაგუნდნი მათნი, თუცა
 ლალად ღირდეს. (232, 3-4).
 ზაფრანის ფერად შეცვალა ბროლი ცრემლისა,
 ბანამან. (358 1).
 ბროლი და ლალი შევიქმენ მე ულურჯესი
 ლილისა. (399,3).
 პირსა იცა, გაიხეთქა, ლაწვი, ვარდი აიხეწა,
 ლალი ქარვად გარდიქცია, ბროლი სრულად
 დაილეწა. (659, 1-2).
 ვარდი ქნებოდა, ღრებოდა, აღვისა შტო ირხეოდა;
 ბროლი და ლალი გათლილი ლაქვარდად
 გარდიქცეოდა. (954,1-2).
 რას შეუქმნიხარ ზაფრანად შენ, ფერად
 მსგავსი ლალისა? (1157,4).
 ვარდი შექმნილა ზაფრანად, ლალი მართ ვითა
 ხავსია. (1590,3).

პოემაში ვხვდებით საწინააღმდეგო შემთხვევებსაც: მა-
 შინ, ცხადია, ფერთა განლაგებასაც საწინააღმდეგო მიმართუ-
 ლება აქვს.

როცა ტარიელმა ნესტან-დარეჯანის პირველი წერილი
 მიიღო, რომელშიც ის სიყვარულსა და ცოლობას აღუთქვამ-
 და, აქამდე სევდით შეპყრობილი გმირი სიხარულმა მოიცვა;
 თვითონ ტარიელმა ასეთი მოზაიკური სტილით დაუხასიათა
 ავთანდილს თავისი სულაერი მდგომარეობა:

მუნ პირი ჩემი გაბროლდა და ლაწვი გამე-
 ლალოდა. (380,4),

ე. ი. ჩემი პირისახე ლალში გარეულ ბროლს დამსგავსაო.

გავისხენოთ ავთანდილის მეორედ შეყრა ტარიელთან.
 როგორც ვიცით, აქ მთელი ამბავი მიიმართება სიბნელი-
 დან სინათლისაკენ. მოზაიკური ფერწერაც ორგანულად არის
 ჩაქსოვილი ამბავში, ისიც საერთო მიმართულებას მიჰყვება
 და გმირების სულიერ მდგომარეობას ფერების ცვალებადო-
 ბით გამოხატავს.

მივიდა ავთანდილი ქვაბში, მაგრამ ტარიელი იქ არ დაუხვდა. საბოლოოდ გულგატეხილ, სულიერად დაძაბუნებულ მიჯნურს ველარ გაუძლია და ველად გაქრილა. ასმათმა მუჭი ფერებით აუწერა ავთანდილს ტარიელის სულიერი დრამა; მან სხვათა შორის უთხრა:

აწ ზაფრანიი, ვის წინას ვერ ვარდი ჰგვანდის, ვერ ია. (854,3).

როგორც ვხედავთ, აქ მოზაიკური სურათი შესრულებულია მხოლოდ ყვავილებიდან ნასესხები საღებავებით.

საგონებელში ჩავარდნილი ავთანდილი ძმადნაფიცის საძებნელად გაემართა. გადავლო ქედი და ველზე, შამბთა პირას თვალი მოჰკრა ტარიელის „სადავე-უკუყრილ“ მერანს:

რა შეხენა, ყმასა გულმან გაუფეთქნა, გაუნათდა,

აქა ლხინი დაღრეჯილსა, უათასდა, არ უათდა;

ვარდმან ფერი განანათლა, ბროლი ბროლდა,
სათი სათდა. (867, 1-3).

აქ კი, უკანასკნელ სტრიქონს ყვავილებისა და ძვირფასი ქვების ფერწერაზე გადააქვს ის, რაც უკვე გამოთქმულია პირველ ორ სტრიქონში და მოზაიკური საღებავებით ასურათებს ავთანდილის სულიერ მოძრაობას; გაუხარდა ავთანდილს ტარიელის ნახვა, ვარდმა ისევ განანათლა ფერი, ბროლი ისევ გაბროლდა და სათი გასათდა.

ანალოგიურ სურათს შევხვდებით იქვე, როცა გულანშაროდან წამოსულმა ავთანდილმა ნესტანის წერილი და ჩიდის მონაკვეთი მოუტანა ტარიელს. შეხვედრის მომენტში სიხარულმა გულამოსკვნით აატირა ინდოელი კაბუჯი:

სისხლისა ღვარმან შეღება წითლად გიშრისა ტევრები. (1336,2).

მაგრამ, როცა ავთანდილმა ნესტანის წერილი და ჩიდის მონაკვეთი გადასცა, სიხარულის ცრემლი საშინელმა სულიერმა დრამამ შესცვალა... ტარიელს გული წაუვიდა:

სულნი გაიქცენს, მოღრიკა თავი გიშრისა ტლამან. (1340,3).

ავთანდილი შეშინდა... მან საჩქაროდ შამბებს მიაშურა, რომ წყალი ეშოვნა, მაგრამ ვერსად ვერ პოვა იგი; სამაგიეროდ —

მან პოვე სისხლი ლომისა, მოაქვს სავეებლად ალისად,
მკერდსა დაასხა, გა-ე-ე-ხ და ლაქვარდი ფერად
ლალისად. (1345, 3-4).

ტარიელმა თვალი გაახილა, წამოჯდა... მას თანდათანობით უბრუნდებოდა სულიერი და ფიზიკური ძალ-ღონე:

მართ ვითა ლალსა მზისაგან, მას ფერა
ეზარდებოდა. (1352, 3).

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რა ოსტატურად იყენებს რუსთაველი მოზაიკური ფერწერის საშუალებებს იმისათვის, რომ ადამიანის სულიერი განცდები გამოხატოს.

მაგრამ ჩვენ ჯერ არ მოგვიყვანია ამ უაღრესად ორიგინალური ესთეტიკური სტილის კლასიკური მაგალითები, რომელთაც ვერ ვუპოვით შესაფერ პარალელებს მსოფლიო მწერლობაში. ერთი მათგანი გვიხატავს ნესტანის პორტრეტს გულანშაროში:

შინა შევედი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები,
შიგან მელნისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები,
მელნისა ტბათათ იღვრების სავესათისა რუბები,
შუა ძოწსა და აყიყსა სკვირს მარგალიტი ტუბები. (1146) .

მეორე კი — შამბებში დაბნედილი ტარიელის წინაშე ატირებულ ავთანდილს:

ავთანდილ დაჯდა ტირილად, ტირს ხმითა შევნიერთო,
ყორანსა ვაპლევჯს ხშირ-ხშირად, აფრთხობს ბროლისა კერითა,
გახეთქა ლალი გათლილი ანდაპიტისა კვერითა,
მუნით წყარონი გამოჩნდეს, ძოწსა ვამსგავსე ფერითა. (1342).

ამ სტროფებში მოზაიკური ფერწერა აყვანილია მხატვრული სრულქმნილების უმაღლეს მწვერვალზე.

თუ ერთმანეთს შევადარებთ ძვირფასი ქვებისა და ვარდის სიმბოლიკას, დავრწმუნდებით, რომ მათ შორის მხატვრული გამოყენების მასშტაბების მხრივ შესამჩნევი განსხვავებაა. ვარდის სიმბოლოების საშუალებით რუსთაველი გამოხატავს არა მარტო გმირების გარეგან მშვენიერებას და სულიერ განცდებს, არამედ აბსტრაქტულ ცნებებსაც, ფილოსოფიურ თუ სოციალ-პოლიტიკურ იდეებსაც. ძვირფას ქვებზე ამას ვერ ვიტყვით. არსებითად მათი დანიშნულება, მხოლოდ პოეტური მოზაიკის საზღვრებითაა შემოფარგლული. პოემაში ერთადერთი ტაეპია, სადაც იაგუნდისა და მინის შე-

დარებით რუსთაველი გამოხატავს მეგობრობის იდეას და ეს ტაეპი გამონაკლისად უნდა მივიჩნიოთ. მე ვგულისხმობ ავთანდილის ცნობილ სიტყვებს:

ამა ღღემან ღამაიწყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;
ღამიღლია სამსახური, იგი იქმნას, რაცა გინდა;
თ ა გ უ ნ დ ი ე გ რ ე ც ა ს ჯ ო ბ ს, ა თ ა ს ჯ ე რ მ ც ა მ ი ნ ა მ ი ნ დ ა.
შენ გეაბლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მინდა. (298).

როგორც აღვნიშნე, პატიოსანი თვლების სამშობლო აღმოსავლეთია, ამიტომაც პოეზიაში ისინი პირველად აქაურმა პოეტებმა შემოიყვანეს და ვეფხისტყაოსანშიც თავმოყრილი და შენახულია ყველა ის სახე, რომელთაც მოზაიკური ფერწერის მხრივ განსაკუთრებული ესთეტიკური ბრწყინვალება ახასიათებთ.

სხვათა შორის, ფერებისა და შუქის ეს განსაცვიფრებელი სიმდიდრე შესამჩნევად განასხვავებს ვეფხისტყაოსანს დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისაგან“, რომელსაც, პირიქით, პალიტროს სიღარიბე ახასიათებს. დანტეს ქმნილების ამ მკრთალფეროვნობაში უსაფუძვლოდ როდი ხედავენ იმის მიზეზს, რომ „ღვთაებრივი კომედიის“ სიუჟეტი და სახეები არ სარგებლობდნენ პოპულარობით რენესანსის ეპოქის ფერმწერთა შორის, მიუხედავად მისი არაჩვეულებრივად დიდი ავტორიტეტისა. „ღვთაებრივი კომედიის“ საუკეთესო ილუსტრაციები ეკუთვნიან გრაფიკას, რომელმაც წარმოშვა ისეთი შედეგები, როგორიცაა სანდრო ბოტიჩელის პერგამენტული სურათები.

ე) ბუსიკალიზა

პოეზიას და მუსიკას ბევრი შემხვედრი მომენტი აქვთ (განსაზღვრული თვალსაზრისით პოეზიაც ხომ ისეთივე ტონალური ხელოვნებაა, როგორც მუსიკა!). გასულ საუკუნეში ფრანგი პარნასელი პოეტები ფიქრობდნენ, რომ პოეზია დიდად მოიგებდა, თუ იგი ჩამოშორდებოდა მუსიკას და დაუახლოვდებოდა პლასტიკურ ხელოვნებას. პოეტი, ამბობდნენ ისინი, უნდა მუშაობდეს ფუნჯით ან საქრისით, ვინაიდან ლექსში მთავარია თვალი და არა სმენა. ეს იყო უაღრესად მცდარი ესთეტიკური კონცეფცია და, პირველ რიგში, ამის

დამამტკიცებელია თვითონ პარნასელების შემოქმედება, რომელიც იშვიათი მუსიკალობით განირჩევა. სიტყვა უკვე თავისთავში შეიცავს მუსიკალურ ელემენტს. როდესაც სიტყვა ლექსის შემადგენელი ნაწილი ხდება, მაშინ უკვე პოეტზეა დამოკიდებული, როგორ გამოიყენებს იგი ამ ელემენტს. უკეთესის ხელში იგი ბუნებრივად გადაიქცევა ხოლმე მელოდიად, აქლერდება, ამლერდება, სხვადასხვა ხმების პოლიფონური შეხმატკბილებით გამდიდრდება და დამშვენდება, უნიჭოები კი იმასაც კლავენ, რაც თავისთავად გააჩნია ადამიანის მეტყველებას.

რუსთაველი პირველია ქართული პოეზიის ისტორიაში, რომელმაც ლექსის მუსიკალობას მინიჭა პირდაპირ გრძნეული ძალა, და აქ საკვირველი ისაა, რომ მისი სალექსო ოსტატობა განმარტოებული მწვერვალცივით დგას მრავალი საუკუნის გასწვრივ.

წინა თავებში ჩვენ განვიხილეთ ესთეტიკური ფორმის ყველა ნიშანი, ერთის გარდა. ეს არის მუსიკალობა. როგორც ესთეტიკური კონცეფციის ყველა ძირითად საკითხში, ისე ამ შემთხვევაშიც რუსთაველი ჩვენს ყურადღებას იქცევს ნათლად გააზრებული თეორიული შეხედულებებით, რომლებიც მაქსიმალური პოეტური ოსტატობით არის ხორცშესხმული მის საკუთარ შემოქმედებაში.

პროლოგის მე-18 სტროფში პოეტი ამბობს:

ხამს, მელექსე ნაჰირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს,
ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე აშკობდეს,
ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს,
მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს.

ლექსის მუსიკალობა ემყარება ისეთ საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტორებს, როგორიცაა მეტრი, რიტმი, რითმა, ევფონია (ასონანსი და ალიტერაცია), სინტაქსური ფიგურების ინსტრუმენტალური ხერხები. ყველა ეს ორკესტრული ხმა ისეთი სრულქმნილი სახით არის წარმოდგენილი ვეფხისტყაოსანში, რომ გაგვიძნელებს იმ ეპოქის რომელიმე პოეტი ამოვუყენოთ გვერდში რუსთაველს.

ვეფხისტყაოსნის ლექსის მაღალი მუსიკალური კულტურა შემჩნეულ იქნა მაშინვე, როცა ჩაისახა კრიტიკული აზრი

რუსთაველის „ხელოვანობაზე“. მისი ლექსის მიუწვდომელ ვირტუოზობაზე იმთავითვე მიუთითებდა ყველა. შესანიშნავად აქვს გამოთქმული ეს აზრი იესე ტლაშაძეს; სწორედ ამ მუსიკალობისათვის უწოდა მან რუსთაველს „ენატკბილი და შაქარიანი“ პოეტი. მაგრამ მაშინ ამ აზრს აკლდა მეცნიერული ანალიზი და დასაბუთება. იგი ემყარებოდა უშუალო შთაბეჭდილებას, უშუალო შეგარძნებას, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ რუსთაველის პოეტურ ღირსებაზე სწორედ ეს გარემოება ლაპარაკობს უფრო დამარწმუნებლად, ვიდრე ამას შესძლებდა თუნდაც უნიჭიერესი თეორიული გამოკვლევა. ვაი იმ პოეტს, რომლის მხატვრულ ღირსებებს „ამტკიცებენ“ მეცნიერები და კრიტიკოსები, მკითხველები კი არაფერს გრძნობენ.

დღეს ჩვენ აღარა ვართ მოკლებული კარგ მეცნიერულ გამოკვლევებსაც. რუსთაველის ლექსს სპეციალური შრომები უძღვნეს კ. ჭიქინაძემ, ვუკ. ბერიძემ, ალ. ბარამიძემ, პ. ბერაძემ, აკ. გაწერელიამ.

ვეფხისტყაოსნის შაირი ცნობილი იყო ქართულ პოეზიაში რუსთაველამდე. მისი სათავეები საძიებელია ხალხური პოეზიის წიაღში, მისი პირველი ავტორი და დამფასებელი უნდა ყოფილიყო თვითონ ქართველი ხალხი. სრულიადაც არ არის შემთხვევითი ის გარემოება, რომ შაირი ქართული ხალხური ლექსის გაბატონებული მეტრია დღესაც. როდესაც საკითხი ისმის რუსთაველის შაირის მომხიბვლელობაზე, ეჭვი არ უნდა შეგვეპაროს, რომ იგი ემყარება უშუალო წყაროს, ხალხურ პოეზიას, საიდანაც იგი ორგანულად გამოდის. ჩვენ ვიცით, რა დაბლა დგას მასთან შედარებით აღორძინების ეპოქის პოეტების შაირი. ამის მიზეზი ის კი არ იყო, რომ მათ ნიჭი აკლდათ (ამას ვერ ვიტყვით, მაგალითად, თეიმურაზ პირველზე), არამედ უმთავრესად ის, რომ ისინი მოწყდნენ პოეზიის პირველწყაროს, ხალხური ლექსის ტრადიციას. ისინი რუსთაველს ბაძავდნენ და რაოდენ დიდიც უნდა იყოს პოეტი, რომელსაც ბაძავ, ვერასოდეს ვერ მიხვალ ნამდვილ შემოქმედებასთან. აღორძინების ხანის ვერსიფიკაცია გზაა ცდენილი ეპიგონობა იყო.

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ აკ. გაწერელიას, რომ „ჩახრუხნადისა და შავთელის ოდების პანეგირიკული ტონი სავსებით შესაფერი იყო ფეოდალური ეპოქის მაღალი წრეებისათვის, რუსთაველის სადა და ეპიური თხრობა ღრმა ლირიზმთან ერთად ხალხურ საწყისებს ემყარება და ერის ფართო მასებისათვის იყო გამიზნული“⁶⁵.

ქართულ შაირს ორი ტონალობა აქვს: დაბალი („იყო არაბეთს როსტევეან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი“) და მაღალი („ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“). დაბალი შაირის მელოდია მინორულია, მაღალისა კი მაჟორული. პ. ბერაძის გამოანგარიშებით, დაბალი შაირი თითქმის 150 სტროფით აღემატება მაღალს და, ჩვენის აზრით, ეს სავსებით ბუნებრივია, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ვეფხისტყაოსანი უმთავრესად წარმოადგენს „ლირიკული, დრამატიული და პლასტიკური სურათების ცხოველ დენას“ (აკ. გაწერელია)⁶⁶, რომელსაც უფრო შეეფერება დაბალი შაირისათვის დამახასიათებელი სილინჯე.

პ. ბერაძის დაკვირვებით სწორად უნდა ჩაითვალოს მამუკა ბარათაშვილის დებულება (იხ. კაშნიკი, ხელნაწერი №1550, ტ. 13-14), რომ დაბალი და მაღალი შაირის გამოყენება გარკვეულ კანონზომიერებას ემყარება⁶⁷. ჩვენის აზრით, ასეთ დასკვნას ამართლებს ის უდავო მოსაზრება, რომ მეტრისა და რიტმის არჩევას ყოველთვის საფუძვლად უდევს ფსიქიური განწყობა, რომელიც ბუნებრივად იცვლება ეპიური მოთხრობაში. და რაკი ლექსის მუსიკალური ელერაც საკუთარი ბუნებით არის ელასტიური, შეუძლებელია შინაგანმა განცდებმა არ გამოიწვიონ მისი შესაფერისი რეაქცია.

ჩვენის აზრით, საყურადღებოა თვითონ შაირის ეს ორი რიტმული სახეობა, რომელიც ზუსტად არის მორგებული ორ მუსიკალურ ტონალობაზე, მინორსა და მაჟორზე. მსოფლიოს არც ერთ ენაზე არ შეიძლება დაიწეროს ორი ტონალობის ერთმეტრიანი ლექსი. ერთი საზომის ორგვარი აქლერება წმინდა მუსიკალური მოვლენაა. თექვსმეტმარცვლიანი შაირის ორი ხმა უდავოდ იმას გვიდასტურებს, რომ მუსიკალობა ქარ-

თული მეტყველების შინაგანი ბუნებაა. რასაკვირველია ამის შემდეგ, რომ ჩვენს მწერლობაში ესოდენ მაღალ მწვერვალზეა ასული ლექსის კულტურა და მას ისეთი გიგანტი ჰყავს, როგორც რუსთაველია.

ვეფხისტყაოსნის ლექსის მეორე მუსიკალური ინსტრუმენტია გარეგანი რითმა. მისი სიღრმე და სიმდიდრე ისეთივე მაჩვენებელია ქართული ენის ბუნებრივი მელოდიურობისა, როგორც ერთმეტრიანი შაირის ორი ტონალობა. რუსთაველმა ეს ძვირფასი ესთეტიკური საუნჯე აღმოაჩინა მაშინ, როცა „საშუალო საუკუნეების არც ერთი სხვა ერის სილაბურ და სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში არ მიუღწევია რითმას ანალოგიურ სრულყოფილობამდე“ (აქ. გაწერელია) ⁶⁸.

ადვილი წარმოსადგენია ის მაღალი პოეტური ტექნიკა, რომელსაც ხელოვანისაგან მოითხოვს ერთრითმიანი კატრენი. ეს უკანასკნელი მტკიცე ფორმის სტროფული კომპოზიციაა და სიმნელის თვალსაზრისით — ურთულესი გამოცდა დიდი ხელოვანისათვის. ამ მხრივ მას შეიძლება შევადაროთ ისეთი სალექსო კომპოზიციები, როგორცაა ტერცინა, სონეტი ან რონდო, რომელთაც დასავლეთის პოეზია გაიცნობს მხოლოდ რუსთაველის შემდეგ.

გარეგანი რითმის მონათესავეა მესამე უბრწყინვალესი პოეტური ხერხი — შინაგანი რითმა, რომელსაც, უნდა ითქვას, უფრო მრავალფეროვანი მუსიკალური შესაძლებლობანი ახასიათებს, ვიდრე გარეგან რითმას, თუმცა ამ უკანასკნელის გარეშე მისი ესთეტიკური ეფექტი შედარებით ნაკლები იქნებოდა.

ვეფხისტყაოსანში შინაგანი რითმა აყვანილია ისეთ ვირტუოზობამდე, როგორც უცნობია არა მარტო ძველი, არამედ ახალი საუკუნეების პოეზიისთვისაც, როცა ლიტერატურული სიტყვის ფორმალური ოსტატობა განსაკუთრებული ყურადღების საგანი გახდა.

ვეფხისტყაოსნის შინაგან რითმას საყურადღებო გამოკვლევა უძღვნა პოეტმა კ. კიკინაძემ. თუ ჩამოვაშორებთ ამ

გამოკვლევას ზოგიერთ უმართებულო დასკვნას, რომელთაც, უეჭველია, დღეს ავტორიც აღარ იზიარებს, ალიტერაციის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები რუსთველოლოგიის მნიშვნელოვან მონაპოვრად უნდა ჩავთვალოთ.

„არაფერი არ არის ლექსში ისე უშუალო და ბუნებრივი როგორც ალიტერაცია, — წერს კ. ჭიჭინაძე, — ალიტერაცია შედეგია პოეტის შინაგანი მუსიკალური ბუნებისა“⁶⁹.

ვეფხისტყაოსანში ვერ შევხვდებით ისეთ სტრიქონს, რომ იქ ადგილი არ ჰქონდეს ბგერათა მუსიკალური შერჩევისა და შეწყობის ელემენტებს. ლექსის ვეფხონიური ჟღერადობა ხან ძლიერდება, ხან ნელდება იმისდა მიხედვით, რა ინტენსივობის ემოციური ნაკადი უღვეს საფუძვლად პოემის ცალკე მონაკვეთებს და ამ მონაკვეთების ცალკე პასაჟებს. მაგრამ პოემის ბგერათა მუსიკალურ ორგანიზაციას მარტო ეს რიცხობრივი კანონი როდი განსაზღვრავს. ინტენსივობასთან ერთად იცვლება მუსიკალური ჟღერის ხასიათიც. ეს კი დამოკიდებულია უკვე ემოციის ბუნებაზე, რომელსაც საფუძვლად უღვეს პოეტური თემა და სახე.

აი, მაგალითად, ძლიერი ინტენსივობის ორი, ერთიმეორისაგან მუსიკალური ინსტრუმენტობით განსხვავებული სტრიქონი, რომელნიც ამოზრდილი არიან სხვადასხვა რომელობის გრძნობათა ფესვებზე:

კარვის კალთა ჩახლათული ჩავეკერ, ჩავაკარაბაკე. (558,1).

მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად! (820,4).

ბგერათა მუსიკალურ ორგანიზაციას, ჩემის აზრით, მარტოაც, საფუძვლად უნდა ედოს პოეტის ემოციური განწყობა, რომელიც ბუნებრივად გადადის ამღერებაში და თავის მხრივ წარმოადგენს რეაქციას ობიექტურად მიღებულ შთაბეჭდილებაზე.

კ. ჭიჭინაძის დაკვირვებათა შორის განსაკუთრებით არის აღსანიშნავი სიტყვათა თავისებური გამეორება, რომელიც დაკავშირებულია ალიტერაციის ხერხთან, ესე იგი ემსახურება ლექსის მუსიკალობას. „ეს არის სიტყვის გამეორება ბგე-

რის გამეორების მიზნით. რუსთაველი იმეორებს სიტყვებს, მაგრამ როგორ იმეორებს! ისე კი არა, როგორც ეს თანამედროვე პოეზიაში ხდება ხოლმე, როდესაც პოეტი იმეორებს სიტყვას ან ფრაზას უცვლელად, ისე რომ შესაძლებელი ხდება სტრიქონიდან მისი ამოღება და ნაცვლად სხვა სიტყვების ჩართვა, რაც უეჭველად უპრყოფითია, ვინაიდან ლექსის იდეალური სტრიქონი ისე უნდა იყოს დაწერილი, რომ მასში არა თუ სხვამ, თვით ავტორმაც კი ვეღარ უნდა შესძლოს რაიმე ცვლილების შეტანა. რუსთაველი კი იზმარს ხოლმე სიტყვას, მერე შეუცვლის მას გრამატიკულ ფორმას და გაიმეორებს იმავე სტრიქონში, რის შემდეგ გამეორებული სიტყვა ორგანულად უკავშირდება ფრაზას და შეუძლებელი ხდება მისი ადგილიდან დაძვრა⁷⁰. აი რამდენიმე მაგალითი:

ცხენსა შეჯდა, გაემართა, დარბაზს მივა სადარბაზოდ.
(141,4).

ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა
ნელლად. (542,4).

ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ქირსა არ
დამრიდად,

გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად.
(703,1-2).

ავად შეპყრობს მიჯნურსა მიჯნურობისა ცხადება.
(727,4).

ამაო კარგი ლაღობა, ლაღსა შე-ვე-იქმს ლაღებად. (1376,4).
ინლოეთს გნახო მორკმული, საჯდომთა ზედა მჯდომარე.
(1478,2).

რომ აქ ნამდვილად საქმე გვაქვს არა უბრალო გამეორებასთან, არამედ ალიტერაციის ორიგინალურ სახეობასთან, კარგად ჩანს შემდეგი სტრიქონიდან: „ნახეს და ნახვა მ.იუნდა უცხოთა სანახავისა“, რომელსაც ასეთ კომენტარს ურთავს კ. კიკინაძე: „უცნაურია ეს სტრიქონი აზრის მხრივ! „ნახეს“ და იმავე წამში „ნახვა მოუნდათ“!.. იმათ კი არ მოუნდათ ნახვა, პოეტის მუსიკალურ სმენას დასჭირდა ამ სიტყვის გამეორება და რუსთაველმაც გაიმეორა იგი სამჯერ...“⁷¹.

მოყვანილი მაგალითების მუსიკალური ფუნქცია ექვს გარეშეა, მაგრამ, ჩვენის აზრით, ეს თავისებური გამეორებანი მუსიკალობის გარდა სტრიქონებში მოქცეულ სახეებს ანიჭებენ სიმკვეთრეს და პლასტიურობას. აქ ერთიმეორესთან ჰარმონიულად არის შეხამებული ორი პოეტური შეგრძნება — თვალი და სმენა. მე ვფიქრობ, ამით უნდა ავხსნათ, მათი მაღალი ემოციურობა, მათი გრძნეული, დამატრობელი ძალა.

სიტყვათა ის თავისებური გაქორება, რომელზედაც ვლადიმირ პარაკობლით ახლა, ჩვენ დავუკავშირეთ ალიტერაციას, თუმცა, ცხადია, ის შეგვეძლო მხატვრული გამეორების ერთ-ერთ სახეობადაც ჩაგვეთვალა. მაგრამ ამ ჯერზე ჩვენი საკითხისათვის მნიშვნელობა აქვს არა კლასიფიკაციის პრინციპს (ის, უეჭველია, მოითხოვს გარკვევას და დაზუსტებას), არამედ იმ გარემოებას, რომ რუსთაველი მუსიკალურ ფუნქციას აკისრებს ჩვეულებრივ მხატვრულ გამეორებასაც (მაგ., „შაბაშ სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე, მისგან ქმნილი“; 759,4), პარალელის მსადაც (მაგ., „შენ არ-გატეხა კარგი გვირს ზენა არისა, ფიცისა“; 706,1) და გრადაციის ხერხსაც (მაგ., „მოართვეს. გასცა უზომო, უანგარიშო, უღვევი“; 52,4). სამივე შემთხვევაში მუსიკალური შეგრძნება ემყარება ემოციის ინტენსივობას, რომელსაც ეს მხატვრული ხერხები იწვევენ, სიტყვათა წმინდა გამეორებაში კი, ემოციების გარდა, ბგერების გამეორებასაც; ეს უკანასკნელი კი მას ბუნებრივად აახლოვებს ალიტერაციასთან და ასო-ნანსთან.

ასეთია ვეფხისტყაოსნის მუსიკალობის პრობლემის დღევანდელი მდგომარეობა, რომელიც მთლიანი სახით ჯერ კიდევ გადაუწყვეტელია და თავის მკვლევარს მოელის.

მაგრამ ის, რაც უკვე ვიცით, საშუალებას გვაძლევს გამოვიყვანოთ ერთი უდავო დასკვნა: რუსთაველი არ არის მარტო პლასტიკური ხედვის პოეტი. გამჭრიახ თვალთან ერთად მას აქვს შესანიშნავი სმენა, რომელმაც განსაზღვრა მისი ქმნი-

ლების საამური მუსიკალური ქღერა. რუსთაველი მო-
ითხოვს, რომ პოეტური „ენა მუსიკობდეს“,
და ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ეს პრინ-
ციპი მასზე სრულქმნილად არც არავის გა-
ნუხორციელებია.

* *

ჩვენ დავამთავრეთ ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური ფორ-
მის პრობლემის განხილვა. თუ თავს მოვუყრიტ ჩვენი ანა-
ლიზის არსებით შედეგებს, საფუძველი გვექნება შემდეგნაი-
რად ჩამოვყალიბოთ შინაარსისა და ფორმის ძირითადი,
რუსთველისეული კანონი.

ვეფხისტყაოსნის პროლოგში რუსთაველი ამბობს, რომ
ლექსს უნდა ახასიათებდეს სიტკბო:

მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა. (5,1).

ლექსის სიტკბო რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფ-
ციაში სინთეტიური ცნებაა. იგი შეიცავს შინაარსისა და ესთე-
ტიკური ფორმის ყველა კომპონენტს, როგორც სიბრძნეს, ისე
გამოთქმის სინათლეს, კეთილშობილებას, ხატოვანობას და მუ-
სიკალობას. საკმარისია ლექსს გამოვაკლოთ ერთ-ერთი დასა-
ხელებული ნიშანი, რომ მან დაკარგოს თავისი სიტკბო. შინა-
განი უაზრობა და ლამაზი ფორმა ნაკლებ მიუღებელი როდია
პოეზიაში, ვიდრე პირიქით, ე. ი. ესთეტიკური ფორმისაგან
გაძრცვილი შინაარსი. ნამდვილი ხელოვნება გუ-
ლისხმობს ყველა ამ ელემენტის პარმო-
ნიულ შეხამებას.



შენიშვნები



შესავალი

1. ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, თარგ. შ. კაპუაშვილისა, 1954, გვ. 8.
2. К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. XIV, 1931, стр. 340.
3. W. Windelband, Geschichte der Antiken Philosophie. München, 1912, S. 330.

თავი პირველი

1. შ. ნუცუბიძე, რუსთაველის მსოფლმხედველობისათვის; თბ. სახ. უნივ. შრომები, I, 1935, გვ. 24. 2. Н. Марр, ТР. XII, 1910, стр. XXIII, XLVI—XLVIII; კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 194—196; შ. ნუცუბიძე, Руставели и Восток. респесанс, 1947, стр. 238—239; ვუკ. ბერიძე, განგება თუ ფატუმი, საბჭ. ხელოვ., 1935.

3. შ. ხიდაშელი, შოთა რუსთაველის მსოფლმხედველობის საკითხისათვის, ლიტ. და ხელოვ., 1952, 14 ნომ. 4. მ. გოგიბერიძე, უზენაესი არსების ცნება ვეფხისტყაოსანში, „მნათობი“, 1941, № 5, გვ. 104—105.

5. გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსნის პარალელები მეთე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, ლიტ. ძიებ., II, 1944, გვ. 208. 6. არსებობს ერთადერთი ხელნაწერი საისტ.-საეთნოგრ. მუზეუმისა, სადაც „აჰა, მზეოს“ ნაცვლად იკითხება „აჰა, ღმერთო“. ვერავითარი ლოგიკა ვერ გაამართლებს იმ მოსაზრებას, რომელიც ამ ერთ ხელნაწერს რაიმე უპირატესობას მიანიჭებს სხვა ხელნაწერთა წინაშე. 7. კ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 187. 8. შუად. შ. ნუცუბიძე, ვეფხისტყაოსნის ლიტ. წყაროები, რუსთ. კრებ., 1938, გვ. 177—178; ალ. ბარამიძე, ნარკვ. I, 1945, გვ. 169. 9. კ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 184—209. 10. ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მიზანი, წყაროები და მეთოდები... 1945, გვ. 115. 11. ივ. ჯავახიშვილი, იქვე, გვ. 72. 12. კ. კეკელიძე, ძვ. ქართ. მწერ. ისტ., I, 1951, გვ. 115.

13. კ. კეკელიძე, საქ. პოლიტ. სოციალ-ეკონომ. და კულტურ. ვითარება რუსთაველის ეპოქაში, შოთა რუსთაველი სკოლაში, 1937, გვ. 17; აგრეთვე: ეტიუდები, I, 1956, გვ. 15. 14. კ. კეკელიძე, ლიტ. ძიებ., VII, 1951. 15. ივ. ჯავახიშვილი, ქართ. ერის ისტ., II, 1948, გვ. 217.

16. კ. კეკელიძე, საქ. პოლიტ., სოციალ-ეკონომ. და კულტურ. ვითარება... იქვე, გვ. 17. 17. К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. XXVIII, стр. 28. 18. В. И. Ленин, Лев Толстой как зеркало русской революции, ქართ. თარგ., თბხულ., ტ. XV, გვ. 236—238.

თავი მეორე

1. ბოლო დროს რუსთაველის პლატონიზმს იცავდა კ. კაპანელი (იხ. შოთა რუსთაველის ესთეტ. შეხედ., შ. რუსთ. სკოლაში, 1937, გვ. 232—265; ქართ. კულტ. და რუსთაველის იდეები, რუსთ. კრებ., 1938, გვ. 191—

214). რუსთაველის ანტიპლატონიზმზე იხ. შ. ნ უ ც უ ბ ი ძ ე, *Руставели и Восточ. ренессанс*, 237—260. ქართული წყაროები პლატონის ესთეტიკაზე: ა. თ ა ვ ა ძ ე, მშვენიერების პრობლემა პლატონის ფილოსოფიაში, 1938; ს. დ ა ნ ე ლ ი ა, არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმანთან დაკავშირებული წინასიტყვაობა, 1944; ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნ. ლიტ. ისტ., II, 1949; გ. ჯ ი ბ ლ ა ძ ე, ხელოვნება და სინამდვილე, I, 1955. 2. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სახელმწიფო, VII, 514—519. 3. ე დ. ც ე ლ ე რ ი, ბერძნ. ფილოს. ისტ. ნარკვევი, რუს. თარგ. 1912, გვ. 95 და 110. 4. განხილვის ასეთ წესს ჩვენ მივმართავთ მხოლოდ მეთოდური მოსაზრებით. 5. ზოგიერთი მკვლევარი უარყოფს ამ დიალოგის პლატონისადმი კუთვნილებას, მაგრამ უდავოა, რომ იგი დაწერილი უნდა იყოს პლატონის სკოლაში. იგივე უნდა ითქვას ზოგიერთი სხვა დიალოგის შესახებაც, რომელთაც ქვევით შევხებით. 6. პ ლ ა ტ ო ნ ი, ჰიპიას დიდი, 287DE. 7. პ ლ ა ტ ო ნ ი, ჰიპიას დიდი, 289AB. 8. პ ლ ა ტ ო ნ ი, ჰიპიას დიდი, 301B. 9. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სიმპოზიონი, 211AB. 10. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სიმპოზიონი, 210CD. 11. გონებამახვილად ამბობს ჰეგელი: „უშინაარსობა თითქმის მიტმასნილია პლატონის იდეაზე“ („Ästhetik“, 1955, S. 67). 12. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სახელმწიფო, 602C. 13. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სახელმწიფო, 597ABCDE. 14. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სახელმწიფო, 603AB. 15. პ ლ ა ტ ო ნ ი, სახელმწიფო, 606E, 607ABCDE. 16. რუსთაველის მსოფლმხედველობის სათავეებს არისტოტელიზმში ეძებს მ. გ ო გ ი ბ ე რ ი ძ ე (რუსთაველის მსოფლმხ. სათავეები, ლიტ. საქართ., 1938, № 7; ფილოს. ისტ., I, 1941). პლატონ-არისტოტელეს სიმფონიაზე: შ. ნ უ ც უ ბ ი ძ ე, რუსთაველის მსოფლმხედველობისათვის, თბ. სახ. უნივ. შრომები, I, 1935. არისტოტელეს პოეტიკა როგორც რუსთაველის პოეტიკის სათავე: მ. დ უ დ უ ჩ ა ვ ა, რუსთაველი და არისტოტელეს პოეტიკა, საბჭ. ხელოვ., 1939, ივლ.-აგვისტო; კ. კ ა პ ა ნ ე ლ ი, შოთა რუსთაველის ესთეტ. შეხედ., კრებ. შ. რუსთ. სკოლაში, 1937. საკითხის ისტორიისათვის: გ. ი მ ე დ ა შ ვ ი ლ ი, რუსთველოლოგია, 1941. ქართული წყაროები არისტოტელეს ესთეტიკაზე: ს. დ ა ნ ე ლ ი ა, ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, გ. ჯ ი ბ ლ ა ძ ე—ხმობთ დასახელებული შრომები. 17. В. И. Ленин, *Философские тетради*, 1947, стр. 264. 18. ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე, პოეტიკა, § 9, თარგ. ს. დანელიასი; შეად. Н. Г. Чернышевский, „О поэзии“ *Архитекта*; ქართ. თარგ. შ. პაპუაშვილისა, ჩერნიშევსკის რჩეული ფილოს. თხზ., 1946, გვ. 492. 19. ნეოპლატონურ ესთეტიკაზე: В. Ф. Асмус, *Классики античной эстетики*, сб. Антич. мыслители об искусстве, М., 1937; М. Владиславлев, *Философия Плотина*, СПб, 1868; П. П. Блохин, *Философия Плотина*, М. 1918; Julius Walter, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach*, Leipzig, S. 736—786. 20. შეად. W. Windelband, loco cit., S. 327. 21. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენაიდები, V, 8. 22. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენაიდები, I, 6, § 1. 23. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენაიდები, I, 6, § 8. 24. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენაიდები, V, 8, დაყოფა ჩემია, გ. ნ. 25. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენაიდები, I, 6, § 5, დაყოფა

ჩემია, გ. 5. 26. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენალები, I, 6, § 6. 27. ნ. ჩ ერ ნ ი შ ე ვ ე ს კ ი, იქვე, 497—499. 28. Julius Walter, loco cit., S. 778. 29. პ ლ ო ტ ი ნ ი, ენალები, V, 8. დაყოფა ჩემია, გ. 5. 30. К. Маржо и Ф. Мнгольс, Собр. соч. т. XXVIII, стр. 27. 31. გ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, მარჭი, ენგელსი. მარქსიზმი, 1953, გვ. 365. 32. გ. გ. ბ ე ლ ი ნ ს კ ი, რჩეული ფილმისათ. თხზ., თარგ. გ. კ. მგალობლიშვილისა, 1948, გვ. 683—685. 33. იქვე, გვ. 693. 34. В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, М, 1948, стр. 136. 35. Hegel, Ästhetik, 1955, S. 81—82. 36. მ. М о й м а н, Мстотична, I, 1919. стр. 156 — 157. 37. ა რ ჩ ი ლ ი ა ნ ი, ტ. II, 1937, სტროფი 37. 38. იქვე, გვ. 7. 39. იქვე, სტროფი 26. 40. იქვე, სტროფი 209. 41. ფ ე შ ა ნ გ ი, შაჰნავაზიანი, გ. ლეონიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქტ., 1935, გვ. 5. 42. თ ე ი მ შ უ რ ა ზ ი, განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსნისა, აღწერილი ე. თაყაიშვილის მიერ (Описание рукописей, II); საეციალურად განხილული აქვს გ. იმედაშვილს, ლიტ. ძიებ., 1949, V, გვ. 175—199; საკითხის ისტორიისათვის: აღ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, ვეფხისტყაოსნის ტიპაჟის საკითხისათვის, ლიტ. ძიებ., VI, 1950, გვ. 93—124. 43. ი. ჭ ა ე ჭ ა ვ ა ძ ე, ნაწერ. სრ. კრებ., ტ. IV, 1927, გვ. 190—191, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 44. იქვე, გვ. 187. 45. „გლახის ნაამბობი“, თ. V. 46. ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე, პოეტიკა, § 7. 47. საკითხის ისტორიისათვის: პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ე ვ ა, Pusthveliana, 1926, გვ. 287—288, შენიშვნა; შ. ნ უ ტ უ ბ ი ძ ე, Руставели и Восточ. ренессанс, 1947, стр. 242—243; აღ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, ნარკვ., III, 1952, გვ. 130. 48. როგორ არის გაშლილი „ღვთაებრივობა“ ილიას ლექსში იხ. გ. ნ ა დ ი რ ა ძ ე, მხატვრ. შემოქმ. პრობლემა რუსთაველის ესთეტიკაში, პუშკინის სახელ. პედინსტ. შრომები, IX, 1952. 49. პ ლ ა ტ ო ნ ი, იონი. 50. „არისტოტელის აქ ეკამათება პლატონს“ (ს. დანელია, „პოეტიკის“ კართ. თარგ. წინასიტ., გვ. 36, შენიშვ.). 51. ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე, რიტორიკა, VII. 52. გ. ნ ა დ ი რ ა ძ ე, იქვე, გვ. 177—181.

თავი შესამე

1. აღ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, ვეფხისტყაოსნის ტიპაჟის საკითხისათვის, ლიტ. ძიებ., VI, 1950, გვ. 110 — 111, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 2. ი. ჭ ა ე ჭ ა ვ ა ძ ე, ნაწერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 73. 3. ი. ჭ ა ე ჭ ა ვ ა ძ ე, იქვე, გვ. 183. 4. ი. ჭ ა ე ჭ ა ვ ა ძ ე, თხზ. სრ. კრებ. პ. ინგოროყვას რედაქტ., 1941, ტ. II, გვ. 434—435. 5. ი. ჭ ა ე ჭ ა ვ ა ძ ე, ნაწერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 186, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 6. ა კ ა კ ი წ ი რ ე თ ე ლ ი, კრებულის, 1898, № 5, განყ. II, გვ. 15. 7. შ ა რ ი ბ რ ო ს ე, ვეფხისტყაოსნის 1841 წ. გამოტ. წინასიტ.; დ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, О грузинских поэмах Вепхис-Ткаосахи, Груз. хрест., СПб., 1846; Н. Г у ж а н, О Барсовой коже Руставели, 1884; ბ ა რ ო ნ ს უ ტ ნ ე რ ი, უცხოელის აზრი ვეფხისტყაოსანზე, 1884. 8. ი. ჭ ა ე ჭ ა ვ ა ძ ე, იქვე, გვ. 190—191, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 9. იქვე, გვ. 185. 10. პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ე ვ ა, შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, ვეფხისტყაოსნის 1937 წ.

გამოდ. წინასიტყვ. გვ. LIII. 11. არისტოტელე, პოეტიკა, § 2. 12. არისტოტელე, პოეტიკა, § 25, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 13. M. K a r r j e r, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit, II, რუს. თარგ., 1871, გვ. 260. 14. В. Л ю б к о в. История пластики, 1870, стр. 102. 15. П ь е р П а р и, Древняя скульптура, 1899, стр. 266. 16. Антич. мыслители об искусстве, под ред. В. Ф. Асмуса, 1937, стр. 26. 17. И. И. В и н к о л ь м а н, Избр. произведений, 1935, стр. 95 — 96. 18. Там же, стр. 98 сл. 19. Мастера искусства об искусстве, I, 1937, стр. 89. 20. Там же, стр. 163, 175. 21. ალ. ბარამიძე, ნარკვ., I, 1945, გვ. 155 — 180. 22. არისტოტელე, პოეტიკა, § 24, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 23. А. О л а т т, История итальян. шптер., 1909, стр. 84—85; А. К. Д ж и в е л о г о в, Данте, 1933, стр. 157. 24. А. О л а т т, loco cit., 183 — 184. 25. Н. М а р р, Древнегруз. одописцы, 1902, стр. 55—56. 26. Н. М а р р, Грузинская поэма „Витязь в барсовой шкуре“... ИАН, 1917, стр. 426—427. 27. К. М а р к о в Ф. Э п г е л ь с, Собр. соч., т. XVI, 1, стр. 86 — 87. 28. ს. ყ ა უ ხ ი - შვილი, ბერძნ. ლიტ. ისტ., I, 1950, გვ. 118, 29. Jacob Burkhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860. 30. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 233; პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ე ვ ა, რუსთაველის ეპოქის სალიტ. შემკვიდ., რუსთ. კრებ., 1938, გვ. 69 — 72. 31. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, იქვე, გვ. 135. 32. მე ვ ვ უ ლ ის ხ მ ო ბ ე. წ. ისტორიულ-ალეგორიულ თეორიებს. 33. ა რ ჩ ი ლ ი ა ნ ი, I, 1936, გვ. 140. 34. ალ. ბარამიძე, ნარკვ., III, 1952, გვ. 151—154.

თავი მეოთხე

1. მ. მ ე ლ მ ა ნ, მსტეტიკა, I, 1919, стр. 67. 2. შ. ნ უ ტ უ ბ ი ძ ე, ადამიანის იდეა და აღზრდის პრობლემა ვეფხისტყაოსანში, კრებ. რუსთ. სკოლაში, 1937. 3. დ. უ ხ ნ ა ძ ე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 98. 4. Д. Ч х о т у а, Герои Руставели и их мировоззр., Сб. Руставели, 1938, стр. 196. 5. იქვე, 194 — 195. 6. ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, ნაწერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 261.

თავი მეხუთე

1. ვახტანგ VI ასე თარგმნიდა ამ სტრიქონს: „თუ ღმერთი კაცს არ წასწყემდეს, მეორეს რა შიში ექნება რომ ცხონდეს“ (ვახტანგისეული ვეფხისტყაოსანი აკად. ა. შანიძის რედაქციით, 1937). 6. მარი გვაძლევს მეორე ვარიანტს: „Бог не может оставлять в живых одного из побратимов, если другого он погубит“ (Грузинская поэма „Витязь в барсовой шкуре...“ ИАН, 1917, стр. 426. 2. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 202. 3. ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, თხზ. სრული კრებ., III, 1953, გვ. 375. 4. ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, ნაწერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 67 — 68. 5. H e g e l,

Asthetik, II, 1955, 418—426. 6. Г. Вельфли, Классическое искусство, 1912, стр. 36—43. 7. Р. Ролан, Жизнь Микельанджело, Собр. соч., II, 1954, 104—105. 8. Дж. Вазари, Жизнеописание... II, 1933, стр. 97. 9. შედ. A. Zeising, Aesthetische Forschungen, 1855, S. 436. 10. ამ ტაპის წაკითხვა და გაგება დღემდე სადავოა; ვუკ. ბერიძე, „შერისა“ და „მიშერის“ გაგებისათვის ვეფხისტყაოსანში, ლიტ. ძიებ., II, 1944; გ. იმედაშვილი, ლიტ. ძიებ., V, 1949, გვ. 188—189. 11. Г. Брандес, Собр. соч., СПб, изд. 2, VIII, стр. 200—202. 12. იხ., მაგალ., A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, III, § 40. 13. Г. Брандес, loco cit., стр. 263. 14. Г. Вельфли, loco cit., стр. 21. 15. Ф. Шиллер, статьи по эстетике, 1935, стр. 90. 16. ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1954, გვ. 173. დაყოფა ჩემია, გ. 6. 17. ნ. ქოიავა, ძვირფასი ქვები შოთა რუსთაველის პოემაში, ენიმის მოამბე, III, 1938, გვ. 71—72. 18. ვეფხისტყაოსნის მიხედვით, მინაწერი. 19. Н. Чернышевский, Об эстетическом отношении искусства к действительности, 1954, стр. 59. 20. „ნარგინად ქუთუთო უთქვამს“ (ვახტანგ VI). 21. Н. Чернышевский, loco cit., стр. 13. ქართ. თარგ., გვ. 311. 22. В. Г. Белинский, Русская литература в 1841 г., Собр. соч., т. II, стр. 159. 23. ჰერბერტ სპენსერი, პირისახის სილამაზე, Опыты, I, стр. 217. 24. Ф. Шиллер, loco cit., стр. 118—119. 25. И. И. Винкельман, Избр. произв., 1935, стр. 205. 26. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 186.

თავი მეექვსე

1. И. И. Винкельман, Избр. произв., 1935, стр. 194. 2. М. Горький, О литературе, 1955. 3. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 107—109. 4. იხ. ვახტანგის განმარტებანი ვეფხისტყაოსნის შემდეგი სტროფებისა: 121, 132, 136, 137, 139, 153, 162, 363 და სხვა. ეს აზრი გამოთქმული აქვს ვახტანგს თავის ლექსებშიც. 5. მამუკა ბარათაშვილი, ჰაზნიკი, გ. ლეონიძის რედაქტ., 1920, გვ. 1—2. 6. V. Schichmaref, Chota Rustaveli (Quelques parallels et analogies), ენიმის მოამბე, III, 1938, გვ. 238. 7. ნ. მარი ასე თარგმნის ამ სტრიქონს: „Любовное безумие — дивно прекрасным, труднопознаваемым род [понятия]“, ТР, XII, стр. 8. 8. Леонардо да Винчи, Избран. произв., II, 1935, стр. 173. 9. Н. Марр, ТР, XII, стр. VIII—X. 10. К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., XVI, ч. I, стр. 51—52. 11. პ. ინგოროყვა, ვეფხისტყაოსნის 1937 წ. გამოც. წინასიტ., გვ. XXXVIII—XXXIX, დაყოფა ჩემია, გ. 6. 12. სტენდალი, წითელი და შავი, თარგ. გ. ქიქოძისა, I ნაწ., თ. IV და თ. V, 13. Lessing, Laocoon, I. 14. ალ. ბარამიძე, ტარიელი, ნარკვ., I, 1945. 15. მაგ., ი. ჭავე-

კავადე, ნაწერ. სრ. კრებ., IV; შ. ნუცუბიძე, ადამიანის იდეა და აღ-
 ხრდის პრობლემა ვეფხისტყაოსანში, რუსთ. სკოლაში, 1937, გვ. 64—83,
 16. შ. ნუცუბიძე, იქვე; ვეფხისტყაოსნის ლიტ. წყაროები, რუსთ. კრებ.,
 1938. 17. გავისუნოთ, მაგ., წმ. ნინოს ცხოვრების მეოთხე რედაქცია, რო-
 მელიც კუთვნის თამარის დროის კათალიკოსს ნიკოლოზ გულაბერიძეს;
 იბ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., I, 1941, გვ. 294—298; ალ. ბარა-
 შიძე, ნარკ. I, 1945, გვ. 218—219. 18. И. И. Винкельман, loco
 cit., стр. 107. 19. შუად. М. Горький, Собр. соч., т. XXVII, стр.
 444. 20. პ. შირიანაშვილი, ძველი და ახალი ქართ. შაირობა, 1915,
 გვ. 150. 21. პ. კარპინი, ისტორია მონღოლებისა... თარგ. გ. ქიქოძისა,
 1942. გ. რუმბრეკეუსი, მოგზაურობა აღმოსავ. ქვეყნებში, თარგ. გ.
 ქიქოძისა, 1942, გვ. 80. 22. Vorschule der Aesthetik, 1897; მ. Мейман,
 Эстетика, I, 1919, стр. 26—28. 23. მ. გორკის აზრით, ლამაზი ნივთის
 დამახასიათებელი ისაა, რომ იგი ადამიანში იწვევს განცვიფრებას, სია-
 მაყესა და სიხარულს ხელოვანის შემოქმედების გამო (М. Горький, там
 же, стр. 5). 24. А. Бизе, История развития чувства природы, 1890,
 стр. 77.

თავი მეშვიდე

1. პლატონი, იონი, 534 B. 2. პლატონი, ფედრი, 245. 3. პლა-
 ტონი, იონი, 534 E. 4. პლატონი, ფედრი, 245. 5. პლატონი, იონი,
 535 BCDE, 536 ABCD. 6. პლატონი, იონი, 530 C, 533 D. 7. პლატონი,
 ენეადები, V, 9. 8. შუად. ვუკ. ბერიძე, შოთას პოეტიკისათვის, ენიმკის
 მოამბე, 1938, III. 9. დ. უხნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 481—
 484. 10. Ионас Коп, Общая эстетика, 1921, стр. 137. 11. И. Л.
 Эккерман, Разговоры с Гете, 1934, стр. 220. 12. Ионас Коп,
 loco cit., стр. 137. 13. დ. უხნაძე, იქვე, გვ. 482—483. 14. Hegel,
 Ästhetik., 1955, S. 72. 15. F. Fischer, Auch Einer, II, 9 Aufl.,
 И. Коп, loco cit., стр. 141. 16. არნ. ჩიქობავა, კანურ-მეგრულ-
 ქართული შედარებითი ლექსიკონი, 1938, გვ. 66. ა. ფრანგიშვილი,
 ფსიქ. ინსტ. შრომები, III, 1945. 17. ი. ჭავჭავაძე, იქვე, გვ. 190.
 18. მ. Мейман, Эстетика, II, 1919.

თავი მერვე

1. შუად. გ. შატბერაშვილი, სათრეველი თუ სართეველი, ლიტ.
 და ხელოვ., 1951, 21 იანვ. 2. იბ., მაგ., კ. კაპანელი, შოთა რუსთავე-
 ლის ესთეტ. შეხედ., რუსთ. სკოლაში, 1937, გვ. 232—233. 3. ივ. ჯავა-
 ხიშვილი, ქართ. მუსიკის ისტ. ძირით. საკითხები, 1938, გვ. 52—56.
 4. პ. ინგოროყვა, Rusthveliana, 1926, გვ. 301. 1954 წ. ვეფხისტყაოს-
 ნის გამოცემაში პ. ინგოროყვამ აღადგინა ამ ტაგის ტრადიციული წა-
 კითხვა. 5. ალ. ბარამიძე, ნარკვ., III, 1952, გვ. 153. 6. Аптнч. мыс-
 лит. об искусство, М., 1937, стр. 28. 7. იქვე, გვ. 34. 8. არისტო-

ტელე, პოეტია, § 23. 9. ჰორაციუსი, De arte poetica, 23. 10. მარტიუსი, ვეფხისტყაოსნის 1841 წ. გამოცემის წინასიტყვი; აკ. გააფერულია, ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის საკითხები, ლიტ. ნარკვ., 1948.

11. არისტოს პოემის „დაქსაქსული“ კომოხიციამის დროსვე გააქრტიკატორკვარტოს ტასომ. იხ. Ш е в ы р е в, Теория поэзии в истории. раз-
 витии... 1887. 12. კ. კეკელიძე ყურადღება მიაქცია ქორწილთა მოკლე
 აღწერილობას ვეფხისტყაოსანში; თბ. სახ. უნივე. შრომ., X, 1939, გვ. 112.

13. Lessing, Laocoon, XX—XXI. 14. ბარონსტენერი, უცხოელის
 აზრი ვეფხისტყაოსანზე, 1884, დაიბეჭდა ივერიაში, დროებაში და
 Кавказ-ში. 15. აკ. შანიძე, ვეფხისტყაოსნის ენის საკითხები, სიმფონია,
 გვ. 018. 16. არნ. ჩიქობავა, დიალექტიზმების საკითხისათვის
 ვეფხისტყაოსანში, ენოქის მოამბე, III, 1938, გვ. 224. 17. არისტოტელე,
 პოეტია, § 22, რიტორიკა, წ. III, თ. 2. 18. ვარდის ესთეტიკას სპე-
 ციალურად განიხილავენ: Schlieden, Die Rose, 1873; Jore, La rose
 dans l'antiquite et eu moyen âge, 1892; A. H. Весежовский,
 Из поэтики розы, сб. „Привет“, СПб., 1898. 19. ვისრამიანი, 1938
 გვ. 187. 20. შეად. ე. ვირსალაძე, ქართ. სტრუქტურული ლირიკის ძირით. სა-
 ხეობანი, ლიტ. ძიებ., VIII, 1953, გვ. 284. 21. პ. ინგოროყვა, ძვ. ქართ.
 სასულ. პოეზია, I, 1913, გვ. 115. 22. კ. კეკელიძე, ალფეგორია დავით
 გურამიშვილის შემოქმედებაში, ლიტ. გაზ., 1955, 30 სექტ. 23. ხ. ავალი-
 შვილი, ვეფხისტყაოსნის საკითხები, 1931. 24. A. H. Весежов-
 ский, loco cit. 25. ივ. ჯავახიშვილი, საქ. ეკონ. ისტ., II, 1935,
 გვ. 111. 26. იქვე, გვ. 104. 27. იქვე, გვ. 109—110. 28. პ. უმიკაშვი-
 ლი, ხალხ. სიტყვიერება, I, 1937, გვ. 306. 29. ეთერიანი, მ. ჩიქოვა-
 ნის რედაქტ., ხალხ. სიტყვიერება, IV, 1954, გვ. 102—103. 30. ეს პოეტუ-
 რი სახე ეკუთვნის გოეთეს („ვილჰელმ მაისტერი“). 31. ფ. ენგელსი,
 ბუნების დიალექტიკა, 1951, გვ. 8. 32. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ.,
 II, 1941, გვ. 181. 33. ვარდისა და ეკლის ჰანგს ვებდებით ქართულ „ვის-
 რამიანში“ (იხ. კ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 162) და ნიხამის „ხოსროვსირინიან-
 ში“ (დ. კობიძე, ლიტ. ძიებ., III, 1947, გვ. 206). 34. პ. ინგოროყვა,
 ვეფხისტყაოსნის 1937 წ. გამოც. წინასიტყვაობა, გვ. LIII. 35. ხ. ავალი-
 შვილი, იქვე. 36. გ. იმედაშვილი, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, XI,
 1950, გვ. 266. 37. ივ. ჯავახიშვილი, ქართ. ერის ისტ., I, 1928, გვ.
 33—56. 38. ანტიკურ საბერძნეთში ჰელიოცენტრიზმის თეორია განავი-
 თარა არისტარქე სამოსელმა (III ს. ძვ. წ., A. Берри, Краткая история
 астрономии, 1946, стр. 38). ჰელიოცენტრიზმის თეორიას იცნობდა აგ-
 რეთვე ძველი ინდოეთი, სადაც ის პირველად წამოაყენა ასტრონომმა ბა-
 რი-
 აბაბატა I („History of philosophy Eastern an Western“, I—II, ლონ-
 დონი, 1952—1953). დ. ჰანტურიშვილი, ჰელიოცენტრიზმის ნიშნები
 ვეფხისტყაოსანში, სახ. განათლ., 1955, 7 დეკ. 39. ხ. ავალიშვილის და
 გ. იმედაშვილის შრომები ვეფხისტყაოსნის ასტრალური სახეების შესახებ
 არ ისახევენ ამ მიზანს. 40. პირველად დ. ჩუბინაშვილმა შენიშნა, რომ

რუსთაველი მზეს, მთვარეს და ღმრთის ნაცვალსახელის ფუნქციას აკისრებს;
 ქართ. ქრესთ., II, პეტერბ., 1846, გვ. VI. 41. გ. იმედაშვილი, ორი
 მზე ვეფხისტყაოსანში, ლიტ. ძიებ., VI, 1950, გვ. 143. 42. ა. გაჩეჩი-
 ლაძე, თელავის ინსტ. შრომები, I, 1947, გვ. 56. 43. გ. იმედაშვი-
 ლი, იქვე, გვ. 133—143; აგრეთვე: ვეფხისტყაოსნის პარალელები... ლიტ.
 ძიებ. II, 1944. 44. ალ. ბარამიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., საქ. მეცნ. აკადემია,
 1954, I, გვ. 262. 45. ხ. ავალიშვილი, იქვე. 46. კ. კეკელიძე,
 ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 165. იხ. აგრეთვე: Руставели и Низами,
 ცალკე ამონაბეჭდი, გვ. 169—174. 47. ვახტანგისეული ვეფხისტყაოსანი.
 1937, გვ. ტმგ. 48. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 196.
 49. იქვე, გვ. 197. 50. საკითხის ისტორიისათვის: გ. იმედაშვილი,
 მზიანი ღამე ვეფხისტყაოსანში, ლიტ. ძიებ., VIII, 1953, გვ. 141—152.
 51. „მზიანი ღამე“... რუსთაველის სსოფლმხედველობის დამახასიათებელ
 სპეციფიკურ ფიგურალურ თქმად უნდა ჩაითვალოს“, — კ. კეკელიძე,
 ალ. ბარამიძე, ვუკ. ბერიძე; მცირე შენიშვნა, ლიტ. და ხელოვ., 1944,
 № 22. 52. პ. ინგოროყვა, ძვ. ქართ. სასულე. პოეზია, I, 1913, გვ. 186.
 გ. იმედაშვილი, იქვე, გვ. 145—146. 53. გ. იმედაშვილი, რუს-
 თაველის ღმრთი და მზე, ლიტ. ძიებ., VIII, 1951. 54. ი. ჩხიკეიშვილი:
 ლელობის ბახლობლად მოკლული ვეფხვი, საქ. მუზეუმის მოამბე, II, 1923—
 1925; ა. შანიძე: ქართ. ხალხ. პოეზია, I, 1931, გვ. 559; ა. ჩ. ჯანაშვი-
 ლი: ხერხემლიანთა ზოოლოგია, მე-2 გამოც., 1952, გვ. 537. 55. ა. შა-
 ნიძე: იქვე, გვ. 559—565. „მ.ოყმისა და ვეფხის“ გარდა — ა. შანიძე ას-
 ხელებს მის მიერ 1911 წ. ბარისახოში ჩაწერილ თქმულებას, სადაც აწე-
 რილია მგელა ყურაულისძის შემბა ვეფხეთან (იქვე, გვ. 565). 1951 წელს
 ელ. ვირსლაძემ ჩაწერა სვანეთში დღემდე უცნობი მეთრე ლექსი, რომელ-
 ლიც „ტუქსტის დიდ არქაეულობას მოწმობს, რადგან მასში აშკარად ჩანს
 ტრეტემისტური რწმენის გადანაშთები“ (ლიტ. ძიებ., VIII, 1953, გვ. 388).
 56. А. Э. Брам, Жизнь животных, I, СПб., 1892, стр. 412—423.
 57. А. Е. Ферсман, Занимательная минералогия, 1954; М. Пы-
 хаяев, Драгоценные камни, СПб., 1896; 58. Б. Юрица, ენიმკის
 მოამბე, 1939, III, გვ. 83—84. 59. ნ. ჩერნიშევსკი წერს: „წყალსა და
 ძვირფას ქვებს სწორედ... გამჭირვალობა ანიჭებს სილამაზეს“ („ხელოვნების
 ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“). 60. М. Пыхаяев,
 там же, стр. 155. 61. Б. Юрица, იქვე, გვ. 78. 62. Л. С. Он-Батиста
 Ахберти, О живописи, кн. 1, Мастера искусства об иск., 1937,
 стр. 73. 63. Lessing, Laocoon, XX. 64. საყყეს გაგებისათვის იხ.
 კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 104; ლ. მელიქსე-
 თ-ე-გი, თბ. უნივ. შრომ., V, 1936, გვ. 201—224; კ. კიკინაძე, მის მიერ
 გამოც. ვეფხისტყაოსნის ლექსიკ., გვ. 664. 65. აკ. გაწერელია, ქართ.
 კლასიკ. ლექსი, 1953, გვ. 159. 66. აკ. გაწერელია, ვეფხისტყაოსნის
 პოეტიკის საკითხები. ლიტ. ნარკვ., 1948, გვ. 17. 67. პ. ბერაძე, რუს-
 თაველის ლექსის რიტმი, რუსთ. კრებ., 1938, 215—240. 68. აკ. გაწერე-
 ლია, ქართ. კლასიკ. ლექსი, 1953, გვ. 198. 69. კ. კიკინაძე, ალიტერა-
 ცია ქართ. შაირში, 1925, გვ. 7, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 70—71 იქვე, გვ. 34,
 დაყოფა ჩემია, გ. 5.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

1. შ ე ს ა ვ ა ლ ი	5
2. თავი პირველი. მსოფლმხედველუბის საკოთხისათვის	13
3. თავი მეორე. პოეზია, სიბრძნე და გული	37
4. თავი მესამე. ვეფხისტყაოსნის რეალიზმის თავისებურებანი	95
5. თავი მეოთხე. ესთეტიკური განცდა	136
6. თავი მეხუთე. სამკარო როგორც ესთეტიკური ფენომენი	159
7. თავი მეექვსე. მშვენიერების იდეა:	193
1. პოეზია	193
ა) სიყვარული როგორც ესთეტიკური ფენომენი	196
ბ) მეგობრობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი	216
გ) გმირობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი	223
დ) პიროვნების ჰარმონიულობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი	239
2. ხელოვნება	252
3. ბუნება	272
8. თავი მეშვიდე. მხატვრული შემოქმედება	278
9. თავი მერვე. ესთეტიკური ფორმა	302
1. ზოგადი და ძირითადი პრინციპები	302
2. ჟანრები	310
3. კომპოზიცია	327
4. მხატვრული ენა	336
ა) ვარდის სიმბოლიკა	345
ბ) ასტრალური სიმბოლიკა	365
გ) ვეფხისა და ლომის სიმბოლიკა	392
დ) მოზაიკური ფერწერა	399
ე) მუსიკალობა	412
10. ზენიზენები	423

Георгий Александрович Надирадзе
Эстетика Руставели

(На грузинском языке)

Государственное издательство
«Сабчота Сакартвело»
Тбилиси
1958

გამომცემლობის რედაქტორი თ. გოგოლაძე
მხატვარი ჯ. ყავლაშვილი
მხატვრული რედაქტორი გ. გორდეღაძე
ტექნიკური რედაქტორი აღ. კოკია
კორექტორები: მ. ქანთარია, ე. ტრიბოლსკაია

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 4/XII-58. ქალაქ-
დის ზომა 84×108¹/₂. ნაბეჭდი თაბახი 22,14.
სააღრ.-საგამომ. თაბახი 19,49. სააუტორო თა-
ბახი 19,1.

უე 04166. ტირაჟი 7.000. შეკვ. № 399.
ფახი 10 მან.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის ბეჭდვითი სიტყვის
კომპინატი. თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5.

•

Комбинат печати Главполиграфиздата
Министерства культуры Грузинской ССР,
Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.

შემჩნეული შეცდომების გასწორება

გვერდი	სტრიქონი		დაბეჭდილია	უნდა იყოს
	ზევ.	ქვევ.		
23	1		მშვენებით	შვენებით
27	18		ჩვენ კაცთა მოგვცა	ჩვენ, კაცთა, მოგვცა
29		1	expelcite	explicite
78		11	სალმრთო საღმრთოდ	საღმრთო, საღმრთოდ
103		15	დახატე, ძმად	დახატე ძმად
104	11		(658,4)	(685,4)
105	14		(elnopios)	(elconopolos)
149		4	უცხონი ჰმსახურებიდან	უცხონი, ჰმსახურებიდან
153	4		სულ-წასულად	სულ-წასრულად
155		3	უტკბესნი	უტკბოსნი
215		11	შეიძლება	შეუძლია
235		1	Lart poetique	L'Art poétique
256		13	სულდალეული	სულ-დალეული
287	7		არსების	არსებით
318	18		მთერალისა	მთრვალისა
326	6		თურმე	თურე
393	14		თუმცა	თუცა
410	14		უათასდა არ უათდა	უათასდა, არ უათდა
428		18	ღ. უზნაძე	ღ. უზნაძე