



ხელთავეულოს სწილი ძე წახმობიდა  
ლაშაზად მოქლოვილი ხალიჩის სხით,  
რომელიც ნიბლავს თვალს თავისი ნაყ-  
ქებისა და გუჩების წახმონიყოლომით.

ძ.მ.

გიორგი ნადირაძე

# რუსთაველის ესთეტიკა

მეორე გამოცემა

თბილისი  
2006

წიგნი დაიბეჭდა TBC ბანკის  
სამეთვალყურეო საბჭოს თავმჯდომარის  
ბატონ მამუკა ხაზარაძის  
ფინანსური თანადგომით, რისთვისაც  
ულრმეს მადლობას მოვახსენებთ

რედაქცია გაკეთდა ავტორის  
შენიშვნების მიხედვით

რედაქტორი თარხუჯ ჯავახიშვილი

## წინასიტყვაობა

გიორგი ნადირაძე დაიბადა 1902 წელს, ქვემო მაჩხაანში. მისი მშობლები იყვნენ მაკრინე ბებურიშვილი-ვაჩნაძე და ალექსანდრე ნადირაძე, ფაბრიკანტი და ქველმოქმედი, თამბაქოს ფაბრიკა „ალზიორის“ მფლობელი. ოჯახი ცნობილი იყო კულტურული და საზოგადოებრივი საქმიანობით.

გიორგი ნადირაძის ბიძა დედის მხრივ იყო სანდრო ახმეტელი, რომელმაც ქვემო მაჩხაანის თეატრის სცენაზე ალექსანდრე ნადირაძის დაფინანსებით განახორციელა თავისი პირველი დადგმა – სუმბათაშვილის „ღალატი“.

ქართული სათავადაზნაურო გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ გიორგი ნადირაძე ახლად დაარსებულ ქართულ უნივერსიტეტში შევიდა.

1924 წელს ოჯახი დაარბიეს. მამა – ალექსანდრე ნადირაძე დახვრიტეს, თითონ გიორგი ნადირაძე კი დააპატიმრეს. დევნა და შევიწროება ოჯახს არც შემდგომ დაჰკლებია: დააპატიმრეს ძმები, მონამლეს და, გ. ნადირაძე კი ხელმეორედ დაჭერას მხოლოდ გაფრთხილების წყალობით გადაურჩა.

ქართულ პრესაში გ. ნადირაძის პირველი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები 20-იან წლებში დაიბეჭდა.

30-იან წლებში საქართველოს რადიომაუწყებლობის კომიტეტში ხელმძღვანელობდა ლიტერატურულ-მუსიკალურ რედაქციას.

იმავე დროს დაიწყო პედაგოგიური საქმიანობა საქართველოს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში. 1945-49 წლებში კონსერვატორიაში განაგებდა უცხო ენების და ლიტერატურის კათედრას, ხოლო 1950 წლიდან გარდაცვალებამდე, 1960 წელს – პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში – უცხო ენების და საზღვარგარეთის ლიტერატურის კათედრას.

უაღრესად ფართო იყო გიორგი ნადირაძის ინტერესების და კვლევის ობიექტების სფერო: მწერლობა, ესთეტიკა, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, თარგმანი, პედაგოგია. ეს მისი ნაშრომების მოკლე ჩამონათვალითაც ჩანს:

რუსთველოლოგიური ნარკვევები, წერილები ესთეტიკაზე, ციკლი — ევროპა საქართველოს შესახებ, წერილები დრამატურგიაზე, მუსიკაზე, ი. ჭავჭავაძეზე, ნ. ბარათაშვილზე, ა. წერეთელზე, რეცენზიები მონოგრაფიებსა და თარგმანებზე.

თარგმანები: ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“, შილერის „ვილჰელმ ტელი“, გოეთეს „ეგმონტი“, ლაიზევიციის „იულიუს ტარენტელი“, „ვეფხისტყაოსნის“ პნკარედი ჰუგო ჰუპერტის გერმანული თარგმანისათვის.

რადიოდადგმები ვანო სარაჯიშვილსა და ნიკო სულხანიშვილზე.

მონოგრაფიები: „ნიკო სულხანიშვილი“, 1937 წ. „პოეტი და ადამიანი. ნიკ. ბარათაშვილი“, 1938 წ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ევროპული რომანტიზმი“, 1957 წ. „რუსთაველის ესთეტიკა“, 1958 წ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო“, 1961 წ.

„რუსთაველის ესთეტიკა“ 1958 წელს გამოიცა და მოკლე ხანში ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. ხელმეორედ რუსთაველის საიუბილეოდ უნდა გამოცემულიყო. მაშინ დაიბეჭდა თითქმის ყველაფერი, რაც რუსთაველზე დაწერილა, მათ შორის მცირედღირებული ნაშრომებიც, „რუსთაველის ესთეტიკა“ კი არა. რამდენიმე ხნის შემდეგ გამომცემლობაში ჩაბარებული მასალაც აღარ აღმოჩნდა. ასევე უცნაურად გაქრა გამომცემლობიდან გოეთეს „ეგმონტის“ თარგმანის ერთადერთი ეგზემპლარი. მონოგრაფია „ნიკო სულხანიშვილი“ 14 წელი იდო გამოსაცემად გამზადებული. ამაოდ.

„რუსთაველის ესთეტიკამ“ თავიდანვე მიიპყრო ფილოლოგ მეცნიერთა და ფართო მკითხველი საზოგადოების ყურადღება.

მოვიყვანთ რამდენიმე ამონარიდს სხვადასხვა დროს გამოთქმული და დაწერილი შეფასებებიდან.

„ჩვენს წინაშეა ფართოდ ჩაფიქრებული ნაშრომი, რომელიც ქართული კულტურის აღორძინების არსს ეხება. უნდა განვაცხადო, რომ რუსთველოლოგიაში ამგვარი ნაშრომი დიდი ხანია არ დაწერილა. ყოველივე განხილულია ამომწურავად და მეტწილად ახლებურად.

ამ წიგნის ნაკვეთების სათაურებიც კი საკმარისია, რომ გ. ნადირაძეს დოქტორის ხარისხი მიენიჭოს“.

კორნელი კეკელიძე. 1958 წ.

„ავტორი დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ რუსთაველის რელიგიუ-

რი გრძნობის საფუძველს ქრისტიანობა წარმოადგენს და რომ რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა X-XII სს. ქართულ ისტორიულ ნიადაგზე აღმოცენდა. ნაშრომში ნათლად ჩანს სიახლის გრძნობა და ძიების სული. „რუსთაველის ესთეტიკა“ რუსთაველოლოგიური მეცნიერების უდავო მონაპოვარია. ავტორი სრულიად ახლებურად, ესთეტიკურ ასპექტში განიხილავს პოემის ძირითად იდეურ-თემატურ მოტივებს“.

ალექსანდრე ბარამიძე. 1958 წ.

„გ. ნადირაძემ არაერთი მაგალითით სრულიად ცხადჰყო, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მსოფლმხედველობა სავსებით ორიგინალურია, მასში რემინისცენციული არაფერია, ეს არის რუსთაველის ფილოსოფია, საკუთარი კონცეფცია და არა არისტოტელიზმი ან ნეოპლატონიზმი“.

გიორგი ჯიბლაძე. 1958 წ.

„აღსანიშნავია, რომ ეს იყო პირველი სადოქტორო დისერტაცია რუსთაველოლოგიურ თემაზე.“

პროფ. ნადირაძის „რუსთაველის ესთეტიკა“. აუცილებლად იქნება უდიდესი ღირებულების მქონე ჩემი ლიტერატურული კვლევა-ძიებისათვის“.

დევიდ ლენგი. 1959 წ.

„რუსთაველის ესთეტიკა“ ნამდვილად არის უაღრესად შუქის მომფენი და თვალები ამიხილა ბევრ საკითხზე, რუსთაველის ეპიკურ პოემაზე, რაც აქამდე მეჩვენებოდა გადაუნყვეტლად“.

ჯონ სტივენსონი. 1959 წ.

კემბრიჯის უნივერსიტეტის პროფესორი..

„საყურადღებოა, რომ ნაშრომი ოდნავაც არ მოძველებულა, და რაც საგანგებოდ აღსანიშნავია – მისი ენა და აზროვნების ფორმა სავსებით თანამედროვეა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი შექმნიდან თითქმის 50 წელია გასულ“.

რევაზ სირაძე. 2004 წ.

„ამჯერად ნუ შევალთ იმის განსჯაში, ამ არაჩვეულებრივად ერუდირებული, დახვეწილი გემოვნების მქონე ლიტერატორის ნაღვანი რატომ მოექცა ჩრდილში მისი გარდაცვალების შემდეგ. საოცარია რაოდენ თანამედროვეა გ. ნადირაძე საკითხისადმი მიდგომის კუთხით, ინტერპრეტაციის ხელოვნებით, აზროვნების სტილით, წერის მანერით და ტერმინოლოგიითაც კი“.

ლევან ბრეგაძე. 2003 წ.

„რუსთაველის ესთეტიკა“ – ეს ღრმად მიწვევით მეცნიერული ნიგნი – ამავე დროს თავად ნარმოადგენს ესთეტიკურ ფაქტს. იმდენად დახვეწილი, სადა და ნათელი სტილით არის დაწერილი“.

თამაზ კვაჭანტირაძე. 2004 წ.

სამწუხაროდ გ. ნადირაძეს არ დასცალდა დასრულება რიგი დაწყებული შრომებისა, რომელთა სათაურებიც მრავლისმეტყველია: „ბუნება, როგორც ესთეტიკური სამეფო. (ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებების მასალაზე)“ – მონოგრაფია. (კიდევ ორი-სამი კვირა რომ მაცოცხლა, მონოგრაფიას მაგიდაზე დავდებო). „ესთეტიკური თვალთახედვის ელემენტები გიორგი მერჩულეს „ცხოვრებაში“, „ბალავარის სიბრძნეში“ და „შუშანიკის წამებაში“. „ფილოსოფიური მედიტაციები“, „ესთეტიკური მედიტაციები (სევდა და სიყვარული – როგორც ესთეტიკური ფენომენი)“, „მოძრაობის და სურნელების ესთეტიკა აბდულ-მესიაში“, „გულისტივილის ესთეტიკური განცდა ი. ჭავჭავაძის „ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილში“, „ეტიუდები ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან“, „მედიტაციები ვეფხისტყაოსნის თემებზე“.

ასევე დაუმთავრებელი დარჩა ავტობიოგრაფიული რომანი.

## შესავალი

ქართული კულტურის კლასიკური ეპოქა, რომელსაც რუსთაველის უკვდავი ქმნილებაც ეკუთვნის, ორნახევარ საუკუნეს მოიცავს, მეთუ საუკუნის დამლევადან მეცამეტე საუკუნის ნახევრამდე. ჩვენი დროის ქართველოლოგიურმა შტუდიებმა ცხადჰყვეს, 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-ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული ტრადიციების ნიადაგზე და არა ანტიკის უშუალო ზეგავლენით. ეს უკანასკნელი თავის უფლებებში შედის მას შემდეგ, რაც ისტორიულმა პირობებმა მოამზადა საფუძველი იმისათვის, რომ თეოლოგიურ-ასკეტურ იდეალს დაპირისპირებოდა ამქვეყნიური ინტერესები და იდეალი. უამისოდ, ცხადია, ვერავითარი გავლენა ვერ განხორციელდებოდა და ვერც რენესანსული კულტურა მიიღებდა ეროვნულ ხასიათს. ქართული რენესანსი სწორედ ასეთი ბუნებრივი გზით აღმოცენდა და წარიმართა.

დასავლეთ ევროპის რენესანსი ხასიათდება როგორც უდიდესი პროგრესული გადატრიალება კაცობრიობის ისტორიაში. ეს დახასიათება სავსებით უნდა გავავრცელოთ ქართული კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილებებზე, მათ შორის, პირველ რიგში, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანზე“. როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენშიც ამ გადატრიალების მესიტყვედ გამოდის ახალი ჰუმანისტური ინტელიგენცია. ამ უკანასკნელს მარტო სავაჭრო ბურჟუაზია და ხელისუფლები კი არ შეადგენდნენ, არამედ წვრილმამულიანი აზნაურობაც და გლეხოვაც. 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 საჭესთან 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 ფეოდალურ დაქსაქსულობას და თვით ეკლესიაც დაუმორჩილეს სახელმწიფოებრივ ინტერესებს. ქართული კულტურა, რა თქმა უნდა, ვერ აღმოჩნდებოდა ამ საერთო ეროვნული კურსის გარეშე. იგი არა თუ თავისი შინაგანი ტენდენციით გაჰყვა მთლიანი სახელმწიფოებრივი ცხოვრების მდინარებას, არამედ ხელშეწყობაც ჰპოვა პოლიტიკურ სფეროებში. მეთერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეების სასახლეები გადაიქცა ბრწყინვალე სალონებად, სადაც ყალიბდებოდა საზოგადოებრივი აზრი, ლიტერატურული ინტერესები და ესთეტიკური გემოვნება. რენესანსული კულტურისა და მისთვის დამახასიათებელი ჰუმანისტური იდეების სათავეთა ძიებას პირდაპირ მიყვევართ 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 ეროვნული 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 *Arts poetica*-ს, რომელმაც ქართული პოეზიის ისტორიაში შეასრულა ისეთივე როლი, როგორიც არისტოტელეს „პოეტიკამ“ დასავლეთის ლიტერატურაში. პოემა გადაიქცა მხატვრული სრულქმნილების ნიმუშად, მისი ესთეტიკური კოდექსი – უცილობელ ნორმად, ხოლო რუსთაველის სახელი ერთადერთ მუზად ქართული პოეზიის პარნასზე. რუსთაველის ესთეტიკურ კოდექსს ის უპირატესობა ჰქონდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ წინაშე, რომ იგი თან ახლდა

მაღალი ოსტატობის მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც თვალსაჩინოდ ხდოდა მისი ესთეტიკური პრინციპების უდავობას და ურყეობას. ამ გარემოებას, ცხადია, არ შეეძლო არ გამოენვია 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 გადანყვეტა 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 ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის თვალსაზრისითაც. ასეთ გზად ჩვენ მიგვაჩნია რუსთაველის ესთეტიკის ძირითად დებულებათა განხილვა ანტიკური ესთეტიკური კონცეფციების ორბიტაში, 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 შეიძლება გადასულიყო თეორიაში, გადაქცეულიყო ესთეტიკურ აზროვნებად მხოლოდ მას შემდეგ, რაც წარმოიშვა ფილოსოფიური აზროვნება. „ბერძნული ფილოსოფიის მრავალსახოვან ფორმებში ჩანასახში მოიპოვება მსოფლმხედველობის თითქმის ყველა მოგვიანო ტიპი“. რასაკვირველია, ენგელსის ეს აზრი ვრცელდება აგრეთვე ესთეტიკაზე, როგორც ერთ-ერთ ფილოსოფიურ დისციპლინაზე. ანტიკურ ესთეტიკურ აზროვნებაშიც ერთიმეორეს უპირისპირდება 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 დასაბუთება მოუპოვა თავისი მეტაფიზიკური იდეალიზმის სისტემაში.

გადაიქცა რა ფილოსოფიურ დისციპლინად, ესთეტიკას შემდგომში არ გადაუხვევია ამ გზიდან. მაგრამ ის როდი ვითარდებოდა თანაბარ-ზომიერად. 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 კვლევადიებისადმი, ასევე უნაყოფო აღმოჩნდა ესთეტიკის სფეროში; იგი შემოიფარგლა ისტორიულ-ლიტერატურული და ფილოლოგიური ხასიათის ამოცანებით, თუმცა ისიც ყოველგვარ ეჭვს 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 წინამორბედზე მაღლა დააყენოს პლოტინი.

სწორად შენიშნავს იგივე ვინდელბანდი, რომ პლოტინის ესთეტიკა წარმოადგენდა ელინურ სამყაროსთან „გამოსამშვიდობებელ სალამს.“<sup>1</sup> 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 გაელრ-  
მავებინა თავისი წინამორბედების რაციონალური აზრი. მისი ესთეტიკა  
არ სცილდება ნეოპლატონიზმის გადმონერგვას ქრისტიანულ ღვთის-  
მეტყველებაში.

ჩვენ არ მოგვიხსენებია ელინური ესთეტიკური აზრის ამ მოკლე  
მიმოხილვაში არა მარტო წინაპლატონური მოაზროვნენი, რომელთაგა-  
ნაც ჩვენ მოგვეპოვება მხოლოდ ფრაგმენტები, თუმცა მეტად ღირს-  
მნიშვნელოვანი, არამედ ცნობილი რომაელებიც: ციცერონი (II-1 სს. ძვ. წ.),  
ჰორაციუსი (I ს. ძვ. წ.), ვიტრუვიუსი (I ს. ძვ. წ.), კვინტილიანე (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 სა-  
კითხებზე ან ზოგად თეორიულ პრობლემებზე, მათ არ შეუქმნიათ ორი-  
გინალური ესთეტიკური კონცეფციები. დასახელებულ მწერალთა  
შორის, ჩვენი თვალსაზრისით, ყველაზე თვალსაჩინონი არიან ჰორა-  
ციუსი და ლონგინი. სახელგანთქმული „De arte poetica“ ჰორაციუსისა  
არსებითად არისტოტელეს ესთეტიკური პრინციპების დალაგებას წარ-  
მოადგენს. ლონგინის ტრაქტატი „ამაღლებულისათვის“ მშვენიერების  
ახალი, მანამდე უცნობი სფეროს აღმოჩენაა, რომელიც გადაიქცევა  
ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემად ახალი ესთეტიკის ისტორია-  
ში. მაგრამ ეს არის მაინც ცალკე საკითხის გამოკვლევა გარეშე ყოველ-  
გვარი აზრისა მისი დაკავშირების შესახებ ფილოსოფიურ პრინცი-  
პებთან.

ასეთია ანტიკური ესთეტიკური აზრის განვითარების მთავარი ხაზი.

რასაკვირველია, დიდი შეცდომა იქნებოდა ის დასკვნა გამოგვეტანა  
აქედან, თითქოს ჩვენ ვფიქრობდეთ ესთეტიკური აზრი შემოვფარგ-  
ლოთ ტრაქტატებით ან მოწვევით იგი ხელოვნებისა და ლიტერა-  
ტურის ცოცხალ მდინარებას. რამდენადაც ესთეტიკა წარმოიშვა და  
განვითარდა როგორც ხელოვნების ფილოსოფია, იმდენად ასეთი რამ  
შეუძლებელიცაა და უაზროც. მხატვრული შემოქმედების მასალა ყოველ-  
თვის იქნება ჩვენი ყურადღების მთავარი საგანი.

ელინურ-რომაული ხელოვნებისა და ესთეტიკური აზროვნების მა-  
გისტრალურ ხაზს, როგორც ცნობილია, უშუალოდ უკავშირდება დასავ-  
ლეთის რენესანსის კულტურა. მარტო ეს გარემოება იქნებოდა საკმა-  
რისი, რომ ჩვენი ყურადღების არეში ბუნებრივად შემოსულიყო დასავ-  
ლეთის რენესანსიც. მაგრამ ეს უკანასკნელი ჩვენ გვაინტერესებს არა  
მარტო ამ გარემოების გამო, არამედ იმიტომაც, რომ იგი უკავშირდება  
ქართული რენესანსის პრობლემას, რომელიც კვლევა-ძიების საგანს

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

ასეთია ამ შრომის ამოცანა 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 აჭარბებდა „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურული ნყაროების ძიებაში. მკვლევართა ერთი ნაწილი ყოველთვის როდი უწევდა ანგარიშს იმ გარემოებას, რომ ქრონოლოგიურად მონაცვლე ფაქტები ჯერ კიდევ არ არის მიზეზობრივად დაკავშირებული. ისტორიულ-ლიტერატურული კავშირის დადგენა, მაგალითად, კონკრეტუ-

ლი გადაწყვეტა იმისა, წარმოადგენს ესა თუ ის ფაქტი ნასესხობას, გავლენას, რემინისცენციას და სხვა ამგვარი, უყენებს მკვლევარს განსაკუთრებული მეცნიერული სიფრთხილის მოთხოვნას. ყოველი სავარაუდო მოსაზრება ამ სფეროში კატეგორიულად უკუგდებულ უნდა იქნას. ლიტერატურული გენეზისის საკითხების გადაწყვეტა შეუძლიათ მხოლოდ უაღრესად თვალსაჩინო ფაქტებს. გარდა ამისა, ამგვარი მოსაზრებების ავტორებს ავინყდებათ მთავარი გარემოება; მათ ავინყდებათ, რომ რუსთაველი კითხულობდა არა მარტო სიტყვის ოსტატებს და სწავლულებს, არამედ შეუდარებლად უკეთ ჰქონდა მას შესწავლილი დიადი ნიგნი ბუნებისა და ცხოვრებისა, ეს ერთადერთი პირველწყარო ყოველი ჭეშმარიტი პოეზიისა და სიბრძნისა.

## 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 ინვედეს 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 საკმარის მასალას იმისათვის, რომ დასრულებული სახით ჩამოგვეყალიბებინა რუსთაველის შეხედულებანი ფილოსოფიის ძირითად საკითხებზე. „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი თავისებურება ის არის, რომ იგი ფილოსოფიური უნარის ნაწარმოებია. პოეზია, რუსთაველის აზრით, „სიბრძნის ერთი დარგია“, მაშასადამე პოეტი ბრძენია. ეს დებულება მთელი სავსებით არის რეალიზებული „ვეფხისტყაოსანში“. რუსთაველი არის გენიალური ხელოვანიც და გენიალური მოაზროვნეც. იგი არასოდეს არ კმაყოფილდება მარტოოდენ მხატვრული ფერწერით. მის დარბაისლურ ეპიკურ თხრობას თავიდან ბოლომდე გასდევს მაძიებელი ინტელექტის შეუწყვეტელი მუშაობა: დაკვირვებანი, მოვლენების ანალიზი, დაძაბული ფიქრი მომხდარისა და განცდილის გამო, მორალურ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური

ფორმულები, რომელნიც უმშვენიერეს პოეტურ ჩარჩოებში არის 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, სხევანაირად რომ ვთქვათ, წარმოადგენს პასუხს იმ კითხვებზე, რომელთაც აყენებდა იმდროინდელი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ვითარება.

სამართლიანად წერს შ. ნუცუბიძე, რომ „ცენტრალური ადგილი რუსთაველის კონცეფციაში უჭირავს 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.“<sup>1</sup> ამიტომ საკვებით გასაგებია, რომ ჩვენს მეცნიერებაში ყველაზე დაძაბული ბრძოლა წარმოებდა და წარმოებს სწორედ რუსთაველის „ღმერთის“ ირგვლივ.

ერთი შეხედვით შეიძლება უცნაურად გვეჩვენოს ის გარემოება, რომ არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი იმ დროისთვის ცნობილი რელიგიურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობა, რომ იგი არ ყოფილიყოს აღიარებული რუსთაველის მრწამსად. ორთოდოქსალური ქრისტიანობა, ბიზნტიური ქრისტიანობა, წარმართობა, მაჰმადიანობა, მანიქეიზმი, პლატონიზმი, არისტოტელიზმი, ნეოპლატონიზმი, სტოიციზმი, სოლარიზმი, პანთეიზმი, 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 ავხსნათ ასეთი პარადოქსული მდგომარეობა, რომელსაც ვერ ვუპოვით ანალოგიას ვერც ერთი ქვეყნის ლიტერატურაში?

„ვეფხისტყაოსნის“ ანალიზი გვარწმუნებს, რომ რუსთაველს აქვს ღრმა ფილოსოფიური განათლება. მის საუკეთესო სტროფებში იგრძ-



ნობა ანტიკის, ბიზანტიის, არაბეთის და ქართული სიბრძნისმეტყველების კვალი (პირველ რიგში, ნეოპლატონიზმი და მისი ქართული განშტოება იოანე პეტრიწის სახით). ეს გარემოება 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 ორგანიზებულია 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)<sup>2</sup>. ჩვენის აზრით, არაეითარი 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 კ. კეკელიძის ინტერპრეტაცია, რომ აქ საქმე გვაქვს ლომის

ზოდიაქოში მზის შესვლის ასტრონომიულ ფაქტთან, რომელიც შესანიშნავ მეტაფორად არის გადაქცეული. ამ ჯერზე ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ორივე შემთხვევაში „მზე“ არის არა ცნება, არამედ ესთეტიკური სახე. თუ მივიღებთ ნეოპლატონურ ინტერპრეტაციას, ჩვენ ვიტყვით, რომ რუსთაველმა ფილოსოფიური ცნება გადაიტანა ესთეტიკურ სახეში, თუ მივიღებდით 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 შუქით. მზის სტროპებით არის მოხატული იდეალური პერსონაჟების სილამაზე. მზეს მიმართავს პოეტი მაშინაც, როცა 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 უნინარეს ყოვლისა ესთეტიკურ ფენომენს და არა ფილოსოფიურ თუ საბუნებისამეტყველო 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 „შეგუებისა“ და „მორიგების“ ტენდენციამ აპრიორულად შემუშავებულ კონცეფციებთან. ასეთ შემთხვევებში კვლევაძიების ამოსავალ წერტილს თვითონ პოემის სახეები და ცნებები როდი 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 ადგილობრივ“. სავესებით სწორია, მაგრამ ვნახოთ, როგორ იცავს ამ სტრიქონების ავტორი თავის მეთოდოლოგიურ „გასაღებს“.

დასახელებულ წერილში ნამოყენებული დებულებების და არგუმენტაციის განხილვა დაგვარწმუნებს, რომ ავტორს „ვეფხისტყაოსნის“ მონაცემთა შესწავლამდე უკვე გადაწყვეტილი ჰქონია რუსთაველის ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის „ბედი“. შ. ხიდაშელს აურჩევია პანთეიზმი, რომელიც, მისი შეხედულებით, ბევრად უფრო პროგრესული 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 სარწმუნოების 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 „ჭეშმარიტების 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 „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტისა, რათა სრულიად დარწმუნებული ვიყოთ იმაში, რომ რუსთაველი მტკიცედ იცავს რელიგიური რწმენის მეტაფიზიკურ საფუძველებს, კერძოდ, აზრს იმქვეყნიური სინამდვილის არსებობის შესახებ. ამ რწმენას პოეტი მრავალჯერ გამოსთქვამს თავის პოემაში, გამოსთქვამს ისეთი სიცხადით, რომ, მართლაც, საჭიროა განსაცვიფრებელი ძალმომრეობა როგორც საკუთარ აზროვნებაზე, ისე „ვეფხისტყაოსნის“ უდავო მონაცემებზე, რათა 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 ეჭვმიუტანლად 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 სასონარკვეთილების მეტი სიმკვეთრის გადმოსაცემად, ანდა, თუ მას რუსთაველის აზრად მივიღებთ, – მაშინ ეს სიტყვები ერთ-ერთ გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ ამ ხარკისა, რომელიც რუსთაველს თავის ეპოქისათვის უნდა გადაეხადა“. იმ ერთ ფრაზაში წამოყენებულია ორი ჰიპოთეზა, ორივე, პირდაპირ უნდა ეთქვას, დაუსაბუთებელი. პირველი ჰიპოთეზა თავდაყირა აყენებს ყველაფერს. და მართლაც, ვის შეიძლება მოეჩვენოს სასონარკვეთილების „სიმკვეთრედ“ ნესტანის რწმენა, რომ იგი იმ ქვეყანაში მაინც შეეყრება საყვარელ ტარიელს? მხოლოდ იმას, ვინც რუსთაველის ფილოსოფიურ კონცეფციას ალაღბედზე თხზავს „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის გარეშე. რაც უნდა ჩაუკვირვებლად გადაიკითხოთ კაცმა ეს წერილი, იგი აუცილებლად შენიშნავს, რომ სწორედ ამ რელიგიურ რწმენაზეა ამოზრდილი ნესტანის ერთადერთი ნუგეში, რომელიც სასონარკვეთილებას კი არ ამკვეთრებს, როგორც ხიდაშელი გვარწმუნებს, არამედ, პირიქით, ერთგვარად ანელებს და ამსუბუქებს. აი, მაგალითად, რას სწერს ნესტანი თავის მიჯნურს:

მუნა განახო, მადვე გასახო, განმინათლო გული ჩრდილი,

თუ სიცოცხლე მნარე მქონდა, სიკვდილიმცა მქონდა

ტკბილი! (1305,3-4)

პე სიკვდილი აღარ მიმძიმს, შემოგვედრებ

რათგან სულსა... (1306,1)

მეორე ჰიპოთეზა ამ შესანიშნავ წერილს აცხადებს „ხარკად“, რომელიც „რუსთაველს თავისი ეპოქისთვის უნდა გადაეხადა“. ამ ჰიპოთეზის ღირსება არაფრით ჩამოუვარდება პირველს. თუ ნესტანის წერილი „ხარკია“, მასში არ ყოფილა არავითარი გულწრფელობა, ე.ი. ჭეშმარიტი პოეზიის ნატამალიც. და ამას წერს კრიტიკოსი იმ უბრწყინვალეს სტრიქონებზე, რომელთა მთელი ლირიკული მომხიბვლელობა დამყარებულია გულის სიმართლესა და სინრფელზე. გავიხსენოთ,

როგორ ახასიათებს ამ ნერილს თვითონ პოეტი – „დანერა ნიგნი მსმენელთა გულისა გასაგმირალი“ – და მისი საყვარელი ნესტანი: „მე გული შენი ქალღადად გულსავე ჩემსა ვანები“.

ასე გააუქმა ხიდაშელმა „იმქვეყნიური სინამდვილე“. ახლა საჭიროა გაუქმდეს ტრანსცენდენტური ღმერთი. ამ მეორე ადმინისტრაციული 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 ხიდაშელი დადის მუდამ მოკლე გზით. ის ამბობს: ამ საკითხში რუსთაველის აზრის გასაგებად „ვეფხისტყაოსნის“ იმ სტროფებიდან უნდა ამოვიდეთ... რომლებიც ყველაზე მკვეთრად, ყველაზე კატეგორიულად გამოხატავენ ღმერთისა და სამყაროს სიახლოვის იდეას“. იბადება კითხვა: რატომ უნდა მოვიქცეთ ასე? ერთადერთი შესაძლებელი პასუხი ის იქნება, რომ ეს საჭიროა ხიდაშელის კონცეფციის დასამტკიცებლად და არა რუსთაველის მსოფლმხედველობის გასარკვევად.

ასეთი სტროფი ყოფილა სამი: 917-ე, 836-ე და 957-ე, ე. ი. დანარჩენი – ან ტყუილია, ან მთლიანობას ენინააღმდეგება, 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 სავსე ბა ყოველთა, აგვაგებ მზეებრ ფენითა. (917).
2. იტყვის: „ჰე მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად, ერთ-არსებისა ერთისა, მის უჟამოსა უამისად, ვის გმორჩილებენ ციერნი, ერთის იოტის ნამისად, ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე, შეყრამდის ჩემად და მისად!“ (836).
3. მიმავალი ცასა შესტირს, ეუბნების, ეტყვის მზესა :  
...ჰა, მზეო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა.  
ვინ მდაბალსა გაამალღებ, მეფობასა მისცემ, სევსა,  
მე ნუ გამყრი საყვარელსა, ნუ შემიცვლი 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 განათ-

ლება დღისა უბრძანა და მთოვარესა და ვარსკვლავთა განათლება ღამისა უბრძანა, ხოლო ღმერთ არ არიან!" ასეთი იყო ევსტათი მცხეთელის პირით ჯერ კიდევ მე-6 საუკუნეში გამოთქმული თვალსაზრისი გაბტონებული იდეოლოგიისა, რომელშიც ღვთაების ტრანსცენდენტურობა სამყაროს მიმართ აუცილებელ პოსტულატს წარმოადგენდა და რომელსაც შოთა რუსთაველის მსოფლმხედველობა არსებითად უპირისპირდებოდა" (დაყოფა ჩემია, გ. ნ.).

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) ჩვეულებრი ატრიბუტია ქრისტიანული ღმერთისა. ის გვხვდება მთელს საქრისტიანო მწერლობაში და ქართულ საგალობლებშიც. რაც შეეხება მზეს, ვეფხისტყაოსანში ჩვენ ვერ ვნახავთ ვერც ერთ სტრიქონს, რომ იგი აღიარებულ იყოს ღვთაებად. ასეთი რამ არ იგულისხმება არც მოყვანილ სტროფებში. პირიქით, 836-ე სტროფში მზეს ეწოდება არა ღმერთი, არამედ „მზიანი ღამის“, „ერთ-არსება ერთის“, „უჟამო ჟამის“. ე.ი. მარადიული არსების ხატი. ვინ არის ეს მარადიული „ერთ-არსება ერთი?“ ამ კითხვაზე პასუხს მოგვცემს 837-ე სტროფი, რომელიც უშუალოდ აგრძელებს და ერთგვარად მარტავს 836-ე სტროფს. აქ რუსთაველი უკვე პირდაპირ ამბობს: „ვის ხატად ღმერთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი“. მაშასადამე, 836-ე 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 ევსტათი 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 თანაოთინზე: „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 ღმერთ-

მა და შენც მზის მსგავსი დაგბადაო.

„ვეფხისტყაოსანში“ უამრავი პოეტური სახეა, სადაც რუსთაველი თავის გმირებს ხან მზეს ადარებს, ხან მზეზე მალლა აყენებს. მაგალითად, ტარიელი ამბობს თავის თავზე: „მზესამე ვსჯობდი შვენებით, ვით ბინდსა ჟამი დილისა“ (321,2). თუ მზე ღმერთია, 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 უმნიშვნელოვანესი სტროფი:

1. ვინ დამბადა, შეძლებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერთად,  
ვინ არს ძალი უხილავი, შემწედ ყოლთა მინიერთად.  
ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი  
ღმერთად,

იგი გაჰხდის ნამის-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, გამაღობ, რომელი ხარ ჭირთა მომალხენელი;

ყოფილი, მყოფი, უთქმელი, ყურთაგან

მოუსმენელი“... (1250,2,3).

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

დენტური 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, ცდა და 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 შექმენ სახე ყოელისა ტანისა“ (2,1). ეს აზრი მრავალჯერ მეორდება პოემაში სხვადასხვა ვარიაციით და არავითარ ეჭვს არ ტოვებს, რომ რუსთაველისათვის ღვთაება ტრანსცენდენტური არსებაა, რომლისაგანაც ისე წარმოიშვება 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 შემოქმედი (113,4), ადამიანის მფარველია (811), უხვია (931,3), ჭირთა მომალხენელია (1250,2), მართლის მბრჭობელია (1432,3), კეთილის მომავლინებელია (1492,2), და სხვა. სოფელი კი, პირიქით, ბინდის გვარია (1094,3), ცრუ (1213,1), მუხთალი (347,2) და მიუნდობელია (1348,4), ცრემლთა მდენელია (700,4), სისხლის მხვრეტი (529,4) და სხვა. განა პანთეისტური მსოფლმხედველო-



ბის 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, შეძლება ცა მანვე მომცა ძლევად მტერთად“. (792,1). აი კიდევ ერთი ცნობილი სტროფი, სადაც ნათლდაა გამოთქმული ღვთაების ტრანსცენდენტობა ეთიკური კატეგორიებით და იმავე დროს სოფლის სიმუხთლეზე გამარჯვების რწმენა, რომელიც ადამიანის მწყალობელი ღვთაების ცნებასვე ემყარება:

ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნეებ, რა ზნე გჭირსა!  
 ყოვლი შუნი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!  
 სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!  
 მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განანრსა. (951).

მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს ადამიანს შეუძლია დაემყაროს მხოლოდ ღვთაებრივ სათნოებას და ხელ-ფეხ გაუწმენდავად დაელოდოს გამარჯვებას. „ვეფხისტყაოსანში“ არც არავითარი პესიმიზმია და არც ფატალისტური მორჩილება და კვიეტიზმი. რუსთაველს თავისი, ორიგინალური შეხედულება აქვს „შემნე“ და „მწყალობელ“ ღვთაებაზე. ვერაგობით აღსავსე ცხოვრება, გვეტყვის რუსთაველი, ადამიანისაგან მოითხოვს არა რეზინიაციას, არამედ შემართებას, და ღმერთი ხელს გაუმართავს მხოლოდ მოქმედსა და მებრძოლს და არა უქნარას: „ბედი, ცდა და გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს მო-ცა-გხვდების“. (903,4). აკი ტარიელმაც ასე უთხრა ავთანდილს: „ღმერთმან ქმნა და გიპოვნვიარ, შენცა ცდილხარ მამაცურად“ (300,2). რუსთაველის ეთიკური ფილოსოფია მოქმედების ფილოსოფიაა.

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 განახლე-

ბის პრობლემას. შემდეგ: თავისთავად ცხადია, ამ დაპირისპირებაში გამოხატულია აგრეთვე რუსთაველის რელიგიური გრძნობა, რომელსაც, რასაკვირველია, საფუძვლად უდევს ქრისტიანული სარწმუნოება, როგორც ეს, ჩვენის აზრით, სრულიად უდავოდ დაამტკიცა კ. კეკელიძემ.

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 ერთსაც და მეორესაც.

და მართლაც, ჩვენ ვერ აღმოვაჩინებ „ვეფხისტყაოსანში“ ასკეტიკური 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 მიჰხვდებიან“, 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, როგორიც 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 გაშლილი 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 ღვთის სიკეთისა და გონიერების შეურაც-

ხყოფა), არამედ გამოსაყენებლად. ავილოთ, მაგალითად, ისეთი მინიერი სიკეთე, როგორიცაა სიყვარული. პოეტი ამბობს:

ღმერთო, ღმერთო, გეაჯები, რომელი ჰფლობ ქვენად ზესა,  
შენ დაჰბადე მიჯნურობა, შენ ანესებ მისსა ნესსა. (810, 1-2).

ასკეტური რიგის ღვთისმეტყველება უთუოდ შეუნდობელ შეცოდებად ჩათვლიდა აზრს, რომელიც მიჯნურობის დამბადებლად 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 მესიტყვება, მან კატეგორიულად უკუაგდო ასკეტიზმი, მაგრამ ძალაში დატოვა ქრისტიანული ფილოსოფიის მეტაფიზიკა. რუსთაველი ცდილობს არსებობის საფუძველი გამოუნახოს სიყვარულს თვითონ ქრისტიანული რწმენის ნიაღში და ამიტომ მას არ ეშინია ისეთი თამამი ერეტიკული დებულებისა, რომელიც ძველბერძნული წარმართობის ანალოგიით სიყვარულს ღვთაებრივ ძალად აცხადებს და არა ეშმაკის სიბილწედ.

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

გავიხსენოთ ჯერ მისი მეორედ მისვლა ტარიელის გამოქვაბულში. უიმედოდ სასონარკვეთილი რაინდი ემუდარება ავთანდილს: „ნადი, დაბრუნდი, შეიქეც მუნითვე შენი მზესით ა“ (927,4), ჩემი განკურნება ღმერთსაც კი „ძნელად უჩანსო“ („ვინ დამბადა, განკურნება ჩემი უჩანს მასცა ძნელად“; 928,1). მეგობრის სასონარკვეთილების გასატყუად ავთანდილი მიმართავს სიყვარულის ღვთაებრივობის იდეას, რომელიც ამ შემთხვევაში ასეა გაშლილი: იგი ამბობს –

ღმერთსამცა ესე რად ექმნა, ეგეთნი დაებადენით,  
არლა შეგყარნა, გაგყარნა, ხელი გქმნა ცრემლთა დადენით! (930, 1-2).

ესე იგი ღმერთმა შენ და ნესტანი ერთიმეორის შესაფერი დაგბადათ, ერთიმეორის სიყვარულისთვის შეგქმნათ და როგორ შეიძლება, რომ მან საბოლოოდ გაგთიშოთ („გაგყარნა“) და არა შეგაერთოთ („არლა შეგყარნა“)? ამ სტრიქონების კონტექსტში გასაგები ხდება წინა სტროფის უკანასკნელი ორეულიც:

ღმერთსამცა ვით არ შეეძლო კვლა განკურნება წყლულისა?  
იგია მზრდელი ყოვლისა დანერგულ-დათესულისა? (929, 3-4).

ამ სტრიქონების აზრი ასე უნდა ითარგმნოს: სიყვარული ღმერთის მიერ არის „დანერგულ-დათესული“, მაშასადამე, მისი მზრდელიც თვითონ ღმერთი უნდა იყოს; ამიტომ შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ, რომ იგი არ განკურნავს ტარიელის წყლულს, არ აღადგენს დარღვეულ სიკეთეს.

მაგრამ ავთანდილმა ეს აზრი ამაზე ადრეც გამოთქვა, სახელდობრ მაშინ, როცა ტარიელს დაემშვიდობა და ხელახალი შეხვედრის პირობა დაუდო არაბეთში შემობრუნების წინ:

რომე აქათ არ ნახვიდე, შენ თუ ამას შემეპირო,  
მეცა ფიცით შეგიჯურო, არასათვის არ გაგნირო,  
კვლა მოვიდე შენად ნახვად, შენთვის მოვეკდე, შენთვის ვირო,  
ღმერთსა უნდეც, ვისთვის ჰკედები, მისთვის ეგრე  
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,  
სალმრთო, სალმრთოდ გასაგონი... (12, 1-2).

შეიძლება თუ არა დავუშვათ, რომ ღვთაებრივი იყოს პოეზია („სალმრთო სალმრთოდ 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 წარმოებულისა არა რელიგიის საზღვრებს გარეთ, არამედ რელიგიის შიგნით, ასკეტური ქრისტიანიზმის 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 ფილო-

სოფიურ 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 ღმერთი 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 სისხლსავსე 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“ დაეაყენოთ 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. უმაღლესისაგან წარმოსდგება მხოლოდ უმაღლესი – ასეთი უნდა იყოს ის ფუძემდებელი პრინციპი, საიდანაც მომდინარეობს რუსთაველის კოსმოგონიური წარმოდგენები და უაღრესად ორიგინალური რელიგიური კონცეფცია.

### 3

ბუნებრივად იბადება კითხვა: რით არის განპირობებული რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულებანი? აქ ახსნას საჭიროებს ორი ძირითადი დებულება: 1. ასკეტიზმის კატეგორიული უკუგდება, რომელიც „ვეფხისტყაოსანს“ აახლოვებს სინამდვილის წარმართულ გაგებასთან და ქართული რენესანსის ძეგლად აქცევს; 2. ისეთი რელიგიური მეტაფიზიკისა და რწმენის შემუშავება, რომელიც, მართალია, ქრისტიანობას ემყარება, მაგრამ სრულიად თავისუფალია კონ-

ფესიონალიზმის ელემენტებისაგან.

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

„ყურადღების ღირსია, – წერს ივ. ჯავახიშვილი, – რომ გიორგი მერჩული, გრიგოლ ხანძთელი და მისი მოწაფეები მხოლოდ წირვა-ლოცვით დაკავებულ მონაზონთა წრეს არ ეკუთვნოდნენ“.

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 მხოლოდ წირვა-ლოცვით დაკავებული“ 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 სასუფეველის ძებნას“ („თარგმანი“, გვ. სყდ), ეს კი მკვეთრ წინააღმდეგობაში აღმოჩნდებოდა ხალხის ეროვნულ ინტერესებთან. არა ნაკლებ დამღუპველი უნდა ყოფილიყო თვითონ ქრისტიანული სარწმუნოების უარყოფაც. „შუშანიკის წამებიდან“ მოყოლებული მთელს ქართულ მწერლობას ნითელ ზოლად გასდევს აზრი იმის შესახებ, რომ ისლამის გარემოცვაში ქრისტიანობა წარმოადგენდა 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, აბო ტფილელის მოქცევა, როგორც ეს იოანე საბანისძის მარტვილობიდან ჩანს, წარმოადგენდა არა წმინდა რელიგიურ ბრძოლასა და პაექრობაში მოპოვებული გამარჯვების ნაყოფს, არამედ იმავე ეროვნულ-პოლიტიკურ აქტს. 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!"<sup>11</sup> ასევე აფასებს ამ შესანიშნავ ლიტერატურულ ძეგლს კ. კეკელიძეც: იოანე საბანიძის განზრახვა იყო „აბოს მარტვილობა გამოეყენებინა დიდი და მნიშვნელოვანი მიზნების მისაღწევად. ქართლი არაბების უღელქვეშ აუტანელ მდგომარეობაში იყო: პოლიტიკურად დამონებული და უფლებააყრილი, ეკონომიკურად 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“<sup>12</sup>.

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. მონყვიტონ იგი ქართული კულტურის ამ ნამდვილად ხალხური, ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი განვითარების მაგისტრალურ ხაზს. შუა საუკუნეების საქართველოში ქრისტიანობა მონიწივე, პროგრესული იდეა იყო. იგი წარმოადგენდა ხალხის საომარ აბჯარს ეროვნული თვითარსებობის დაცვის საქმეში. რომ ქართველ ხალხს სწორედ ასე ესმოდა სარწმუნოება, ეს შესანიშნავად არის გამოთქმული თუნდაც მის ლექსში:

„ვახტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა, ომში ხმალი მიანოდა“.

რუსთაველს აღარაფერი აქვს საერთო ასკეტიზმთან, იქნება ეს ძველბერძნული რედაქციისა (პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების), აღმოსავლური თუ დოგმატიკურ-ქრისტიანული. „ვეფხისტყაოსნის“ სალი, ანტიასკეტური, ოპტიმისტური მიღება სამყაროსი და ადამიანისა ამოზრდილია საუკუნეთა განმავლობაში შემუშავებულ ქართულ ისტორიულ ტრადიციაზე და ფსიქოლოგიაზე. რუსთაველმა ყველაზე ნმინდად 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 კ. კეკელიძის მიერ. კლასიკური პერიოდის ქართულ კულტურაზე დაკვირვებამ იმ დასკვნამდე მიიყვანა მკვლევარი, რომ ჩვენი მოაზ-

როვნე ინტელიგენცია არ იზიარებდა ბიზანტიელთა არც უკიდურესად ცალმხრივ სპეკულაციებს ფილოსოფიაში, არც ულტრარიტუალურ და კონსერვატიულ-რიგორისტულ შეხედულებებს ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში<sup>13</sup>.

მანგანის აკადემიიდან საქართველოში შემოჭრილი რელიგიურ-ფილოსოფიური ნაკადი პეტრინონულ სკოლაში, გელათისა და იყალთონ აკადემიებში შესაფერად გადამუშავდა და მოერგო ჩვენი ისტორიული სინამდვილის ნიადაგს, ჩვენი ხალხის სასიცოცხლო ეროვნულ ინტერესებს და იდეალებს. განა შეიძლება სხვაგვარად წარმოგვედგინა იდეათა საერთაშორისო შიგრაჯის ხასიათი? ამ მხრივ ქართულ ნიადაგს გავლენათა ორგანული, ნაციონალური შეთვისების ისეთი ძალა ჰქონდა, რომელსაც შეიძლება უნიკალურიც ვუნოდოთ. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია ქართველთა მთარგმნელობითი მოღვაწეობაც გავიხსენოთ. კლასიკური პერიოდის ქართველ მწერლებს თარგმანებში „შეჰქონდათ 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 ვაღიაროთ“<sup>14</sup>.

რუსთაველის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ანტიკონფესიონალური ხასიათიც სავესებით 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 იმ დროისათვის სრულიად უმაგალითო შემწყნარებლობას იჩენდნენ. ცნობილია, მაგალითად, რა პატივისცემით ეპყრობოდა დავით აღმაშენებელი მაჰმადიანებს<sup>15</sup>. საქართველოს ხელისუფალნი თავის ტოლერანტულ პოლიტიკაში ქართველი ერის ნებასურვილსა და ინტერესებს ემყარებოდნენ და, უეჭველია, მათ კარგად ესმოდათ ისიც, რომ მხოლოდ ასეთი პოლიტიკური კურსი იყო სწორი და მართებული მრავალეროვან სახელმწიფოში.

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

„ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი, „აღზრდილი შუა საუკუნეების რელიგიურ-ფილოსოფიური ცხოვრების ატმოსფეროში, ხაზს არ უსვამს თავის



კონფესიურ შეხედულებებს და ისე ზოგადად და ფრთხილად გამოთქვამს თავის აზრებს, რომ მის პოემაში ცდილობენ მოძებნონ არა მარტო ქრისტიანობის, არამედ სხვა რელიგიურ სისტემათა კვალი”<sup>10</sup>.

ასე დგას კონფესიონალიზმის პრობლემა რუსთაველის მსოფლმხედველობაში.

რა დასკვნები გამომდინარეობს აქედან რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციისათვის?

ყველაფერი ის, რაც ჩვენ ამ თავში გავარკვიეთ, სრულ საშუალებას მოგვცემს ფილოსოფიური დასაყრდენი მოუწუნახოთ 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 „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სახეებთან. 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 ყველა ეპოქისა და პერიოდისთვის.

## თავი მეორე

### პოეზია, სიბრძნე და გული

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

შესავალში ჩვენ ვნერდით, 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 გადანყვეტის გზებს.

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

#### 1

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

და მართლაც, სინამდვილე, პლატონის მიხედვით, მოიცავს ორ სამყაროს: ერთ მათგანს შეადგენენ გარდუვალი და, მაშასადამე, გონების თვალთ მისანდომი იდეები, მეორეს – მოცემული გრძნობადი საგნები, რომელნიც იმყოფებიან უწყვეტი ცვალებადობის მდგომარეობაში. იდეათა სამყარო ჭეშმარიტად 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 შეჰქმნა ცნობილი მითი გამოქვაბულის შესახებ.

პლატონს ადამიანები წარმოუდგენია გამოქვაბულში შემწყვდეულ პატიმრებად. მათ ზურგი შეუქცევიათ ჭეშმარიტი 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 ხელფეხებმკრულსა და კისერგაშეშებულს არავითარი საშუალება არა აქვს სახე მიაბრუნოს მოპირდაპირე მხრისკენ? განა ის ჭეშმარიტებად არ მიიჩნევს ამ ფერმკრთალ ასლებს?<sup>2</sup>

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 ჭეშმარიტების 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, ორ ნაწილად განიყოფება. პლატონის აზრით, უკვდავია მხოლოდ სულის უმაღლესი ნაწილი, რომელიც სხეულში დასადგურების უმაღ უერთდება მოკვდავ ნაწილებს.

სულის დანაწევრების ეს თეორია, რომელიც არაფრით ეგუება ადამიანის ფსიქიკური 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.

რაკი ჭეშმარიტად არსებული მხოლოდ იდეათა სამყარო ყოფილა, ამიტომ, ცხადია, ჭეშმარიტი ცოდნაც მხოლოდ იდეათა ცოდნა შეიძლება იყოს. მაგრამ როგორ წვდება ადამიანი იმას, რაც მისი გრძნობების მიღმა არსებობს? პლატონი ხელახლა მიმართავს მხატვრულ ფანტაზიას. სულის გონიერული ნაწილი, მისი აზრით, იმქვეყნიური სინამდვილის მდგმურია, იგი დროებითაა მოსული ემპირიულ სინამდვილეში და გარკვეული დროის შემდეგ ხელახლა დაუბრუნდება თავის წიაღს. მაშ რატომ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მას ჭეშმარიტად არსებულის ცოდნა გააჩნია. იგი ხომ უშუალოდ სჭერეტდა მარადიულ იდე-

ებს მაშინ, როცა ჯერ კიდევ არ იყო ჩამწყვედული სხეულის საპყრობი-  
ლეში. ცოდნა ემყარება არა გრძნობადი საგნებისა და მოვლენების აღქ-  
მას, არამედ ოდესღაც უშუალოდ განცდილი იდეების გახსენებას; შე-  
მეცნება არის ანამნეზი.

პლატონის ფილოსოფიური სისტემა, უეჭველია, წარმოადგენდა  
ერთგვარ ცდას შეერიგებინა, ერთ მნიშვნელზე დაეყვანა მთელი წინა-  
მორბედი ფილოსოფიური აზრის წინააღმდეგობანი. მაგრამ თავისი  
დროსათვის ამ გრანდიოზულმა სინთეტურმა ფილოსოფიურმა სისტე-  
მამ, 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  
მეტე: მეტაფიზიკურმა დუალიზმმა საბოლოოდ გათიშა ერთიმეორისა-  
გან აზრი და ყოფიერება. აღარაფერს ვამბობთ კოსმოგონიურ პრობ-  
ლემაზე, რომლის ცნებებში გამოხატვა ვერ მოახერხა თვითონ პლა-  
ტონმა და არჩია 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.

## 2

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

შევეხოთ ჯერ მშვენიერების, შემდეგ – ხელოვნების საკითხებს<sup>4</sup>.

სინამდვილის ორ სამყაროს შეესაბამება მშვენიერების ორი სა-  
ხეობა: 1. სრულქმნილი და გარდუვალი მშვენიერება, რომელსაც მა-  
რადიული იდეების სამყაროში ვპოვებთ და 2. გრძნობად სამყაროში  
გაშლილი მშვენიერება, რომელიც პირველისაგან განსხვავებით არას-  
რულქმნილი, რელატიური და წარმავალია. გრძნობადი სამყაროს საგ-  
ნები წარმოადგენენ ჭეშმარიტად არსებული იდეების უბრალო აჩრდი-  
ლებს. იგივე უნდა ითქვას მშვენიერების შესახებაც. აქაც გრძნობადი  
მშვენიერება ჭეშმარიტად არსებული მშვენიერების ფერმკრთალი  
აჩრდილია მხოლოდ.

ვნახოთ, როგორია ამ დებულებათა არგუმენტაცია.

ღიალოგში „ჰიპიას დიდი“ პლატონი აკვირდება მოცემულ სინამდ-

ვილეს მისი ესთეტიკური მნიშვნელობის თვალსაზრისით, აკვირდება პერაკლიტეს ფილოსოფიური პოზიციებიდან და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჭეშმარიტი მშვენიერება ყოველი ჭეშმარიტი საგნისა და მოვლენის მსგავსად განეკუთვნება არა უთვალავ ფერთა სახით გაშლილ ქვეყანას, არამედ იდეათა სამყაროს.

დიალოგში 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 აზრთანყოფით 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 გრძნობადი ელემენტების მშვენიერება, არამედ მშვენიერება საერთოდ. საკითხის ასეთი 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 პერაკლიტეს 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 მიყვევართ: გამოდის, რომ ერთი და იგივე საგანი მშვენიერიც ყოფილა და მახინჯიც .

ამრიგად, პლატონი ემყარება იდეალისტური მეტაფიზიკის საფუძვლებს და ემპირიული დაკვირვების გარეშე, აპრიორულად ადგენს განყენებული მშვენიერების ისეთ ნიშნებს, როგორიცაა მთლიანობა, გარდუვალობა, უცვლელობა და სხვა ამგვარი, რითაც ხასიათდება გონებით სანედომი 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 საღი აზროვნების ნორმებთან. მისი პასუხი წარმოადგენს პლატონის ესთეტიკური მოძღვრების შესანიშნავ კრი-

ტიკას 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 დაშლით და აპობთ თქვენს მსჯელობაში. სწორედ ამიტომაც არის თქვენთვის დაფარული ესოდენ დიადი და თავისი ბუნებით მთლიანი საგნები; აი ახლაც შენ იმდენად დაბრმავებული 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“<sup>8</sup>.

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

ბრძენი დიოტიმა ასწავლის სოკრატეს, რომ „მშვენიერება არსებობს 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 შესახებადობით, ან ხელის ან სხეულის რომელიმე ნაწილის სახით, ან რაიმე მეტყველების ან მეცნიერების სახით, ან რაიმე სხვაში, მაგალითად, რომელიმე სხვა საგანში. 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“<sup>9</sup>.

ასეთია მშვენიერების კონცეფცია პლატონის ესთეტიკურ სისტემაში.

### 3

ესთეტიკა ემყარება ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის საფუძვლებს. ამიტომ რამდენადაც რუსთაველი და პლატონი პოლარულ პოზიციებზე დგანან ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ძირითად საკითხებში, იმდენად ერთიმეორისაგან დიამეტრალურად არის განსხვავებული მათი ესთეტიკური კონცეფციებიც.

უნინარეს ყოვლისა უნდა შევნიშნოთ, რომ რუსთაველის შეხედულება ვრცლად და საფუძვლიანად გარჩეული და დასაბუთებული იქნება ქვევით. ამჯერად უნდა დავეკმაყოფილდეთ მხოლოდ რამდენიმე

პრინციპული ხასიათის მოსაზრებით, რომელნიც ნათელს გახდიან რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის შეუთავსებლობას პლატონიზმთან.

ავილოთ ჯერ მშვენიერების პრობლემა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჭეშმარიტი მშვენიერება, პლატონის აზრით, მოიპოვება არა აქ, ფერმკრთალი და ნარმავეალი აჩრდილების ქვეყანაში, არამედ უცვლელი და გარდუვალი იდეების სამყაროში. "სიმპოზიონის" დიოტიმა ასწავლიდა სოკრატეს, რომ „სხეულის სილამაზე უნდა ჩაითვალოს უმნიშვნელო რამედ“ იმ უჭკნობ სილამაზესთან შედარებით, რომელსაც ადამიანის სული უშუალოდ სწვდება ამქვეყნიური ცხოვრების მიღმა, იდეების სამკვიდროში.

საკმარისია თუნდაც თვალი გადავაგლოთ „ვეფხისტყაოსანს“, რომ უკვე პირველმა შთაბეჭდილებამ დაადასტუროს რუსთაველის სანინა-ალმდეგო თვალსაზრისი ამ საკითხში. „ვეფხისტყაოსანი“ ნარმოადგენს მხატვრულ ტილოს „კაცთათვის მოცემულ“ სინამდვილეზე, „უთვალაე ფერთა“ სახით გაშლილ ქვეყანაზე, რომელიც ბერძენ ფილოსოფოსს ლანდების სამყაროდ და პატიმართა საპყრობილედ ესახებოდა. „ვეფხისტყაოსანი“ პირველი სტრიქონებიდანვე გვზიბლავს და გვატყვევებს სწორედ ამქვეყნიური სინამდვილის მშვენიერებათა მრავალფეროვნებით. 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 სალი რეალისტური თვალსაზრისი სინამდვილეზე ნათლად არის გააზრებული „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში. გავიხსენოთ ის ტაეპი, რომელიც ჩვენ ერთხელ უკვე დავიმონმეთ რუსთაველის მსოფლმხედველობის განხილვის დროს და დავაკვირდეთ მას ახლა ესთეტიკური პოზიციიდან. პოეტი ამბობს: „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხედებიან“ (21,3). განა ცხადი არ არის, რომ რუსთაველი გადაჭრით ემიჯნება იმქვეყნიურ, „საზეო“ ესთეტიკურ საგანს, რომ მისი პოეტური ქების ობიექტი იქნება ამქვეყნიური მიწიერი ვნებათაღელვანი?

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

მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს მართ, ვითა მზეობა,  
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა,  
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა.

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

განსაკუთრებით ყურადსაღებია ამ სტროფის პირველი ტაეპი, სადაც რუსთაველი ქებათა ქებას შეასხამს ადამიანის თვალად სიტურფეს. შევადაროთ იგი დიოტიმას ზემომოყვანილ აზრს სხეულის სილამაზეზე და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ იგი პლატონიზმის კატეგორიულ უარყოფას ნარმოადგენს.

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

რუსთაველს უყვარს მინის, 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, ია, ლალი, მინანქარი, ბროლი; ლამაზია დედამიანის ყოველი საგანი და მოვლენა, თუ იგი არ შეურაცხყოფს ადამიანის ზნეობრივ გრძნობას.

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

რა მჭვრეტელთა იგი ნახონ, მზე მათთანა გააფლიდონ!

მომკალ, ბაზარს სხვა მათებრი ივაჭრონ რა, ან გაყიდონ (988, 3-4).

ადამიანის მშვენიერებათა გამოვლინებას და ქებას, მართლაც, გაბატონებული ადგილი უკავია „ვეფხისტყაოსანში“ და, როგორც თავის ალაგას დაეინახეთ, ბუნების სიტურფეთა მთელ მრავალფეროვნებას 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. ფსიქიკური 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 ამალგებულ 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 სწორუპოვარი გმირები – ნესტანი, თინათინი, ტარიელი, ავთანდილი, 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“ ფსიქიკური რეალობის სინამდვილეში. ეს ორი ესთეტიკური სამყარო ერთიმეორისაგან გამოთიშულ, თავის საკუთარ საზღვრებში დახშულ სფეროებს როდი ჰქმნიან. ნამდვილად ისინი ერთიმეორეს მსჭვალავენ, ერთიმეორეში გადადიან და, კერძოდ, ადამიანის არსებაში ჩვენ საქმე გვაქვს მათი სინთეზის უმაღლეს ფორმებთან.

ამრიგად, ერთი მხრივ, სილამაზისაგან გაძრცვილი ლანდების ქვეყანა<sup>1</sup>, მეორე მხრივ, სილამაზის დამატყვევებელ საბურველში გახვეული ქვეყანა, – ასეთია პლატონისა და რუსთაველის ესთეტიკური შეუთავსებლობის ფორმულა. ძველბერძნული იდეალიზმის მესიტყვეს მიაჩნდა, რომ ადამიანის ამქვეყნიური სამკედრო მოკლებული იყო ჭეშმარიტი მშვენიერების ყოველგვარ ნასახს, რუსთაველი კი ადარებდა მას „ტურფა საბაღნაროს“, რომელიც ობიექტური სინამდვილის, მართლაცდა, შესანიშნავ ესთეტიკურ სიმბოლოს წარმოადგენს:

რა ვარდმან მისი ყვაილი გაახმოს, დაამჭნაროსა,  
იგი ნავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა.(35,2-3).

ამ სიმბოლოსა და ფორმულაში გათვალისწინებულია ობიექტური მშვენიერების ერთი არსებითი ნიშანიც და იგი ახლავე უნდა იქნას აღნიშნული.

პლატონისათვის ყველაზე დამაფიქრებელი იყო ამქვეყნიური საგნებისა და მოვლენების წარმავლობა. მან მიიღო ჰერაკლიტეს ცნობილი

დებულება მოცემული სინამდვილის მარადიული და შეუჩერებელი ცვა-  
ლებადობის შესახებ. ყველაფერი მიმდინარეობს, – ამბობდა ჰერაკლი-  
ტე; 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. მოძრაო-  
ბის, ცვალებადობის სტიქიონი, მართლაც, მიაგავს ჰერაკლიტეს  
ცეცხლს, რომელიც ნთქავს საგნებსა და მოვლენებს მათი მარადიული  
განახლებისათვის.

„ვეფხისტყაოსნის“ ყოველ პნკარში იგრძნობა მარად ჭაბუკური  
თრთოლა მიწიერი ცხოვრებისა, და მისი ცალკეული მოვლენების, ისევე  
როგორც ცალკეულ მშენიერებათა დაღუპვა როდი აგდებს პოეტს სა-  
სონარკვეთილებაში, ვინაიდან წარმავალია მოვლენები და არა  
სინამდვილე 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 მისწრაფვიან ამ სინამდვილის სრულყოფილი  
ათვისებისაკენ და, მიუხედავად თავისი რელიგიური რწმენისა, მათ  
სულში დიდი სინანული, დიდი ტრაგიკული განცდები წარმოიშვება  
ხოლმე, როდესაც ცხოვრების მძიმე ნუთები აყენებენ მათ წინაშე  
ყოფნა-არყოფნის საკითხს.

დააკვირდით, მაგალითად, ნესტანის ცნობილ წერილს, ქაჯეთის ცი-  
ხიდან საყვარელთან გამოგზავნილს.

წერილი სუნთქავს რწმენით სულის უკვდავებისადმი. ამ რწმენაზე  
არის ამოზრდილი ამაღლებულის გრძნობა, რომელიც ჰქმნის მისი  
სტრიქონების მთელს ესთეტიკურ მშენიერებას. 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, როდე-  
საც ცხოვრება გადაჰქეტავს ყველა გზას მდგომარეობიდან ღირსეული  
გამოსვლისათვის.

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 სანინალმდეგო პრინციპებზე, ამთავითვე ცხადი უნდა იყოს ისიც, რომ ქართველი პოეტი და ბერძენი ფილოსოფოსი ვერ მივიდოდნენ ხელოვნების ამოცანათა იდენტურ გაგებამდე.

საკითხის მოკლე ანალიზი დაგვანახებს ასეთი დასკვნის სისწორეს.

ხელოვნების თეორიის დასაბუთებას ვრცელი ადგილი დაუთმო პლატონმა „სახელმწიფოს“ მესამე 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 უარყო პლატონის იდეალისტური ესთეტიკა. მაგრამ ეს პრინციპი არისტოტელეს მიიყვანს ხელოვნების ბუნებისა და ამოცანების სრულიად სანინალმდეგო გაგებასთან.

მოცემული გრძნობადი სინამდვილე პლატონის ფილოსოფიურ სისტემაში წარმოდგენილია როგორც იდეების, ესე იგი ჭეშმარიტად არსებულის აჩრდილი. თუ ხელოვნება მოცემული გრძნობადი სინამდვილის მიმბაძველობაა, მაშინ თავისთავად ცხადია, რომ ხელოვნების სახეები გადაიქცევიან აჩრდილების აჩრდილებად. „გეფიცები ზევსს, – ამბობს პლატონი, – განა ეს მიბაძვა არაა იმის მიბაძვა, რაც ჭეშმარიტებისაგან მესამე ადგილზეა დაშორებული?“<sup>12</sup> როდესაც მხატვარი ხატავს სანოლს (მაგალითი პლატონისაა), ის იმდენად შორდება დურგალს, რამდენადაც ეს უკანასკნელი – ღმერთს, იდეათა შემოქმედს. „ამგვარია პოეტი-ტრაგიკოსიც; რამდენადაც მისი შემოქმედება მიმბაძველობითია, ის დგას მესამე ადგილზე...“<sup>13</sup>

პლატონი აკეთებს თავისი ძირითადი ესთეტიკური დებულებებიდან ყველა დასკვნას, საითაც მიიმართება ლოგიკური დისკურსი მისი მეტაფიზიკური იდეალიზმის საფუძველზე. ვინაიდან გონების საოპერაციო სფერო შემოფარგლულია იდეათა სამყაროს საზღვრებით, ამიტომ ხელოვნება დაკავშირებული ყოფილა სულის უმდაბლეს ნაწილ-

თან<sup>14</sup>. 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 ჰომეროსსაც კი, რომლის შესახებ, თვითონ პლატონის სიტყვით, ბერძნები ამბობდნენ, რომ მან „აღზარდა ელადა“<sup>15</sup>.

ამრიგად, პლატონმა მიბოროკა ხელოვანი მოჩვენებითი აჩრდილების სამყაროზე. დაიყვანა მისი შემოქმედება ერთიმეორისაგან გამოთიშული გრძნობადი საგნებისა და მოვლენების უბრალო ფიქსაციაზე. პლატონის მიხედვით, როდესაც ხელოვანი გამოაქანდაკებს, მაგალითად, მამაცი მეომრის ფიგურას, ის როდი აღწევს ან რაიმე ცოდნას სინამდვილეზე, ან ნამდვილ ესთეტიკურ სიამოვნებას. გამოაქანდაკებული 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 დუალისტური მეტაფიზიკის საფუძველზე მიმბაძველობის ესთეტიკურ პრინციპს მივყევართ ხელოვნების განადგურებამდე.

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.

არისტოტელესათვის ნათელი იყო, რომ იდეათა გამოთიშვამ მოცემული სინამდვილიდან ფილოსოფიური აზრი დააყენა გადაულახავი დაბრკოლების წინაშე. არისტოტელე პლატონის მონაფე იყო და დიდი მოკრძალებით ეპყრობოდა მას, ვინც ჭეშმარიტების სიყვარული ჩაუნერგა. მით უფრო გასაგები და პატივსაცემია არისტოტელეს სიტყვები: „თუმცა პლატონიცა და ჭეშმარიტებაც ჩემთვის ძვირფასნი არიან, 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 სჭარბობენ საგნებს, ე. ი. „უთვალავ ფერთა“ სინამდვილე ყოფილა იდეათა სამყარო და არა „კაცთათვის მოცემული“ ქვეყანა. მეორე მხრივ, გამოდის,

რომ ამ უკანასკნელის შემეცნება შეუძლებლად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან ცოდნა ზოგადისა და აუცილებლობის წედომაა და არა ერთიმეორისაგან განმხოლოებული, დაშლილი და ქაოტური საგნების აღქმა. არისტოტელე როდი სთიშავს ზოგადს მოცემული გრძნობადი სინამდვილისაგან და როდი ჰქმნის მისგან იდეათა სამყაროს. 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 კერძობითის სინთეზმა ლოგიკური დასაყრდენი მისცა არისტოტელეს დაესაბუთებინა, ერთი მხრივ, ფიზიკის, როგორც ბუნების მეცნიერების, შესაძლებლობა, მეორე მხრივ, რეალიზმი, როგორც მხატვრული წარმოქმნის მეთოდი.

ადვილი შესაძრწევია, რომ მიმბაძველობის თეორიას უნდა მიეყვანა და მიიყვანა კიდევაც არისტოტელე პლატონის სანინაალმდეგო ესთეტიკურ კონცეფციასთან. ხელოვანი ბაძავს მოცემულ საგნებსა და მოვლენებს, მაგრამ ვინაიდან ეს უკანასკნელი ჭეშმარიტად არსებულის ანარეკლს კი არ წარმოადგენს, არამედ თვითონ არის ჭეშმარიტად 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, – თქვას 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 პეროდოტეს 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 – 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 არ განიცადა (მაგალითად) ალკიბიადემ".

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

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

ვიდრე დასწერდე, გაინაფე აზროვნებაში.

სიბრძნისმეტყველნი გიმოძღვრებენ გონიერებით,

ხოლო სიტყვები თავისთავად მოჰყვება აზრებს.

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

ჩვენ საფუძველი გვაქვს დავასკვნათ, რომ ესთეტიკური მიმბაძველობის პლატონის თეორია ასაბუთებს ხელოვნებასა და მწერლობაში ნატურალიზმს და არა რეალიზმს. უფრო მეტი: პლატონის ესთეტიკური კონცეფცია, თუ გნებავთ, შეუძლია გამოიყენოს იმპრესიონიზმმაც თავისი მხატვრული მეთოდის ისტორიული დასაბუთებისათვის.

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

ნინა თავებში ჩვენ გავარკვეით, რომ მშენებლების ბუნების გაგებაში „ვეფხისტყაოსანი“ არ გვაძლევს არავითარ საბუთს პლატონთან ნათესაობის ან სიახლოვისა. 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 ფსიქიკური რეალობის მთლიანობაზე. ავიღოთ ჯერ მე-12 სტროფის პირველი ცნება – სიბრძნე.

ერთი შეხედვით შეიძლება გვეჩვენოს, რომ „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“ განმარტავს მარტოოდენ პოეზიას და არა ხელოვნებას მთლიანად. პირველ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვექნება პოეზიის კერძობითი ხასიათის პრინციპთან, მეორე შემთხვევაში – ზოგადესთეტიკურ პრინციპთან.

ჩვენი აზრით, თუ კარგად ჩავუკვირდებით ამ ტაქსს, დავნშუნდებით, რომ სრული საფუძველი გვაქვს გავავრცელოთ მისი მნიშვნელობა ხელოვნების ყველა დარგზე. და მართლაც, რუსთაველი ამბობს – შაირობა სიბრძნის ერთი ანუ ერთ-ერთი დარგიაო. საკითხის ასე დაყენება მიგვითითებს იმაზე, რომ სიბრძნეს სხვა დარგებიც აქვს და, ალბათ, ამ უკანასკნელთა შორის უნდა იგულისხმებოდეს ხელოვნების სხვა სახეობანიც, რომელნიც ენათესავებიან 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 გვანდის პოეზიის ასპექტიდან. მეორე მხრივ, პოეზიის უდავო პრიორიტეტს შეადგენს ის გარემოება, რომ მას, როგორც სიტყვის ოსტატობას, უფრო ღრმად, ადეკვატურად და ნათლად შეუძლია გა-

მოთქვას 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 სიბრძნე, რუსთაველის გაგებით?

ერთ ალაგას რუსთაველი ამბობს „მე ვით ვაქებ? ათენს ბრძენთა 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“ მიიმართება გრძნობადი საგნების მიღმა, არისტოტელისა, პირიქით, გრძნობად საგნებში ეძიებს ზოგადსა და აუცილებელს, ესე იგი ჭეშმარიტ ცოდნას.

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

რუსთაველის „გონება“, ვიტყვით პირდაპირ, წარმოადგენს ცდისეული შემეცნების უნარს. იგი მოიცავს ყველა ინტელექტუალურ მოვლენას, დანყებული აღქმის აქტებით და გათავებული აზროვნების რთული პროცესებით. „ვეფხისტყაოსანში“ ხშირად იხმარება ეს სიტყვა ყველა ამ მნიშვნელობით. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი:

1. ხვალ გაყრისა გონება მან სხვა უმატა ჭირსა ჭირი (941,4).
2. ყმა მიმავალი მიუბნობს, მსგავსი მთვარისა სრულისა.  
არს თინათინის გონება მისად სალხენლად გულისა. (1025, 1-2).
3. არ ავი გესვა მოყვარე, ფამი თუ მომხვდეს ფამისად.  
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 იჩქარდეს“. (539,1).
6. ხამს, თუ კაცმან გონიერმან ძნელი საქმე გამოავოს,  
არ სინყნარე გონებისა მოიძულოს, მოიდაგოს. (215, 3-4).
7. გონიერსა მწერთელი უყვარს, უგუნურსა გულსა ჰგმირდეს. (904,2).
8. მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს, მართ ვითა მზუობა...  
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა. (23,1,3).

პირველ მაგალითში გონება წარმოდგენის სინონიმია; პოეტი ამბობს, რომ სახვალის გაყრის წარმოდგენამ (გონებით გათვალისწინებამ) „სხვა უმატა ჭირსა ჭირი“. მეორე შემთხვევაში გონება გახ-



სენებას, მოგონებას აღნიშნავს, ესე იგი ამ ჯერზე იგი მნემურ პროცესს წარმოადგენს. მესამე ორეულში რუსთაველი ხაზს უსვამს გონების ანალიტიურ და სინთეტიურ უნარს: ავთანდილი ემუდარება ფრიდონს, იქნებ შენმა გონებამ რაიმე გამოსავალი ჰპოვოს 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, ანუ ბუნებრივ ნიჭიერებას, ცოდნას და განათლებას აღნიშნავენ. ყველა ამ შემთხვევაში გონება ცნობიერების ფაქტია და ცდისეული შემეცნების იარაღი.

რაკი შაირობა (მხატვრული შემოქმედება საერთოდ) სიბრძნის ანუ ფილოსოფიის დარგია, იგი არა თუ არ ყოფილა გამოთიშული ცდისეული ინტელექტუალური აქტების სფეროდან, არამედ არც შეიძლება არსებობდეს ამ უკანასკნელთა გარეშე.

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

რუსთაველის აზრით, ცდისეული გონების ძალა და მინალწევარი თავს იჩენს სიტყვიერი გამოთქმის სინათლეში. გავისხენოთ „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 უცდების, თმობაცა ჰქონდა მრავალთა წყენათა. (20).  
მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანნი ვერ მიჰხედებიან,  
ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა  
დავალდებიან (21, 1-2).

მაშასადამე, „საზეო“ სიყვარულს, რუსთაველის აზრით, ჭკვიანი კაცი ვერ მოუნახავს სიტყვიერი გამოსახვის ნათელ ფორმას („ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა“), ამოდ დაილლება ლაპარაკით მთქმელი („ენა დაშვრების“), ამოდ „დავალდებიან“ მსმენელის ყურები. როგორც ჩანს, ნათლად გამოთქმელი რუსთაველისთვის ნიშნავს ბუნდოვან აზროვნებას, ხოლო ბუნდოვანი აზ-

როვნება უნდა ჩავთვალოთ ან უმეცრების ან მცდარი შემეცნების შედეგად.

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

დაბოლოს, ჩვენი თეზისის საუკეთესო დამამტკიცებელ საბუთს გვანდის 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 ურთიერთ-მიმართების 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 გამორიცხავენ ერთიმეორეს. რუსთაველის თვალსაზრისით, მხატვრული სახე ემყარება ინტელექტუალური ოპერაციებით მოპოვებულ და კონსტრუირებულ მასალას.

2. როგორც არისტოტელეს, ისე რუსთაველს მხატვრული შემოქმედება აპყავს სიბრძნისმეტყველების რანგში. ხელოვანი საკუთარი საშუალებებით აღწევს იმას, რასაც აღწევს ფილოსოფია: სინამდვილის შემეცნებას. ამრიგად, არა ერთიმეორისაგან გათიშული მოვლენების ფიქსაცია, 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 მოძღვრებასაც .

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 ბუნდოვანებით. მაგრამ მისი ესთეტიკის გარეგნული სრულყოფა სრულიად არ შეესაბამება მის შინაგან ღირსებებს. პლოტინმა გააღრმავა პლატონის მოძღვრების მისტიკური ელემენტები. არისტოტელესთან შედარებით, მისი ესთეტიკა ნარმოადგენს ნაბიჯს უკან.

აპრიორი შეიძლება ითქვას, რომ რამდენადაც რუსთაველის ესთეტიკურ მსოფლმეგობრებას არაფერი აქვს საერთო მისტიკასთან, იმდენად იგი უნდა ჩამოყალიბებულიყო პრინციპული განრიდებით პლოტინისა და ნეოპლატონიზმისაგან. ამ საკითხში ჩვენ თითქმის არაფრის მიმატება არ დაგვჭირდება 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 ნარმოდგენები. ნეოპლატონიზმი სინკრეტული ფილოსოფიური სისტემაა.

პლოტინის ფილოსოფიის ცენტრალური ბირთვია მოძღვრება ემანაციის შესახებ. სამყარო დასაბამს იღებს „ერთისაგან“ ანუ ღვთაებისაგან, რომელიც დგას ყოველგვარ წინააღმდეგობათა გარეშე და არ ექვემდებარება არავითარ განსაზღვრას. ამ „ერთისაგან“, მზის სხივების მსგავსად, გამომდინარეობენ: მსოფლიო გონება, რომელიც მოიცავს იდეათა სამყაროს, შემდეგ – მსოფლიო სული და „კაცთათვის მოცემული“ ქვეყანა.

ემანაციის საფეხურებმა კოსმიურ არქიტექტონიკაში არაჩვეულებ-

რივად გაურთულეს საქმე თვითონ პლოტინს. საჭირო გახდა ამუშა-  
ვებულისყო მისტიკურად განწყობილი გონების მთელი აპარატი, რომ  
საფეხურების გამომდინარეობას რაიმე მოჩვენებითი დამაჯერებლობა  
მისცემოდა. ჩვენთვის საჭირო არ არის გავყვეთ ფილოსოფოსს ამ ფან-  
ტასტიკურ ტევრში. ჩვენი ამოცანისათვის საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ  
ემანაციის მეტაფიზიკა, რომელიც ერთი შეხედვით მონისტური მოძღვ-  
რების შთაბეჭდილებას ახდენს, ნამდვილად არა თუ ძალაში სტოვეებს  
პლატონის დუალიზმს, არამედ კიდევ უფრო აღრმავენს 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 ჭეშმარიტ არსებობას მოკლებულ სინამდვილედ, არამედ ბორო-  
ტებისა და ცდუნების წყაროდაც. ამ პუნქტში ნეოპლატონიზმმა უეჭვე-  
ლად გადააჭარბა პლატონს. ასკეტური სიძულვილი კაცთათვის მოცე-  
მული ქვეყნისა და ადამიანის ბუნებრივ მიდრეკილებათა მიმართ, მისწ-  
რაფება მინიერი გარსის ჩამოშორებისაკენ, რომ ღვთაებრივ ექსტაზში  
ადამიანი შეუერთდეს ყველაფრის დამბადებელ „ერთს“, – აი სადამდე  
მიიყვანა პლოტინი მისმა მეტაფიზიკურმა მოძღვრებამ ემანაციის  
შესახებ. პორფიროსი გვიამბობს, რომ პლოტინს რცხვენოდა თავისი  
სხეულისა. მან ნება არ დართო თავის მონაფეს, მხატვარ ამელის, დაე-  
წერა მისი პორტრეტი. ამელის თხოვნაზე პლოტინს განუცხადებია,  
რომ მას არ ესმის, როგორ შეიძლება გონიერი ადამიანი მიისწრაფოდეს  
იმისაკენ, რომ შთამომავლობას დაუტოვოს „სახის სახე“. პლოტინი  
ნამდვილი ასკეტი იყო. მას არ სწამდა არც ადამიანის ბუნებრივი მოთ-  
ხოვნილებანი, არც მისი საზოგადოებრივი თუ პატრიოტული მოვალეო-  
ბანი. პლოტინის მიმდევრები, განსაკუთრებით საქართველოში კარგად  
ცნობილნი – ნეოპლატონიზმის სირიული სკოლის დამაარსებელი  
იამბლიხი (გარდ. 330 წ.) და ათენის სკოლის მეთაური პროკლე (410-485)  
– ასეთივე უკიდურეს ასკეტურ შეხედულებებს ქადაგებდნენ.

რა შორსაა ყოველივე ამისაგან „ვეფხისტყაოსნის“ შემოქმედი.

მაგრამ მივიდეთ ახლო და ვნახოთ, როგორია პლოტინის გარეგნუ-  
ლად მწყობრი ესთეტიკური კონცეფცია.

უნინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი მჭიდროდაა დაკავში-  
რებული ემანაციის მოძღვრებასთან.

მშვენიერება მსჭვალავს მთელ კოსმოსს, მშვენიერება ყველგანაა:  
„ერთშიც“, მსოფლიო გონებაშიც, სულშიც, მატერიაშიც. მაგრამ არსე-

ბულის მსგავსად მშვენიერებაც ჰქმნის მტკიცედ 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“<sup>20</sup>.

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 სხვა რამის წყალობით?“<sup>21</sup>.

ძნელი გასაგები არ არის, რომ ეს სხვა რამე თვითონ „ერთია“, რომლისაგანაც გამოსხივდება სამყაროც და მისი მშვენიერებაც.

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

„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“<sup>22</sup>.

ესთეტიკურ სრულქმნილებას პლატონმა მიუჩინა ადგილი იმქვეყნიურ 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 მათ-დამი მიდრეკილებით. ეს სიმახინჯე მდგომარეობს იმაში, რომ სული ხდება არა წმინდა, არა შეურეველი, მსგავსად იმისა, როგორც ოქროც (მახინჯდება), როცა მინის (ნაწილებით) იფარება, და თუ ვინმე ჩამო-აშორებს მათ, მაშინ დარჩება (წმინდა) ოქრო, და იგი იქნება მშვენიერი, განთვისებული სხვა (სხეულებისაგან), თავისთავად ქცეული.“

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

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

ამ ამონაწერთა ყოველი სიტყვა წარმოადგენს სრულ წინააღმდეგო-ბას იმისას, რითაც სუნთქავს „ვეფხისტყაოსანი“. განა შეიძლება წარ-მოვიდგინოთ ამაზე უფრო მკვეთრად დაპირისპირებული თვალსაზრი-სები? პლოტინის ფილოსოფიური აზროვნება დამახასიათებელია მომაკვდავი ქვეყნის სულისკვეთებისათვის. შემთხვევითი ხომ არაა ის გარემოება, რომ ნეოპლატონიკოსები, მათი მონათესავე ნეოპიტაგო-რელები და იმ დროის მისტიკოსები ასე ბევრს წერდნენ სიკვდილზე. მისი აჩრდილი უკვე დაძრწოდა რომის ვრცელ იმპერიაში, და საუკე-თესო ადამიანები სულ უფრო და უფრო საბოლოოდ შეიგრძნობდნენ მის ცივ შეხებას. და რადგან მათ არ გააჩნდათ სასიცოცხლო ძალები გარ-დუვალი ბედისწერისათვის წინააღმდეგობის გასაწევადაც, ისინი ეპყრო-ბოდნენ მას შემარიგებელი 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.

რა ადგილი აქვს განკუთვნილი ხელოვნებას ამ მისტიკურ ესთეტიკაში?

იდეები, როგორც ცნობილია, პლატონს გააზრებული აქვს როგორც პირველსახეები, ანუ პარადიგმები, რომლებისკენაც მიიმართებიან მოცემული გრძნობადი საგნები. ეს აზრი შესაძლებლობას აძლევდა პლატონს გაეფართოვებინა ხელოვნების შემოწმდომის საზღვრები, ხიდი გაედო ორ სამყაროს შუა მხატვრული შემოქმედების საშუალებით. როდესაც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ლაპარაკობენ იდეებისა და იდეალების შესახებ, რომელნიც განსხეულებული არიან მხატვრულ შემოქმედებაში, უეჭველია, იყენებენ პლატონის ტერმინებს, მაგრამ არა პლატონის ცნებებს. თვითონ პლატონმა, როგორც ვიცით, ხელოვნების საზღვრები შემოფარგლა მხოლოდ და მხოლოდ ამქვეყნიური აზრდილების სამყაროთი. საგნის მისწრაფებას იდეისაკენ დადებული აქვს საზღვარი. ავიღოთ, მაგალითად, იდეა მშვენიერებისა. იგი გააზრებული აქვს პლატონს, როგორც აბსოლუტური, გარდუვალი და სავსებით სრულქმნილი. ამქვეყნიური სინამდვილის საგნები მიიმართებიან 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 მიუღებელია თვითონ პლატონისათვის, ხელოვნებათმცოდნეობის ძირითად პრინციპად გადაიქცევა პლოტინის ესთეტიკურ მოძღვრებაში.<sup>26</sup>

გრძნობადი ქვეყნისადმი სიძულვილმა ორიგინალური იდეა უკარნახა პლოტინს: მოენახა ხელოვნებაში ცხოვრების ერთგვარი გამართლება.

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

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 ადამიანის ქანდაკებად, რომელიც ჩვეულებრივი კი არ არის, არამედ სახელგანთქმულია თავისი სრულქმნილი სილამაზით. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ უყოყმანოდ ვცნობთ, რომ მარმარილოს დამუშავებული ზოდი მშვენიერია, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ეს მარმარილოს ზოდია, – ეს რომ ასე იყოს, მაშინ მეორე, დაუმუშავებელი ზოდიც მშვენიერი იქნებოდა, – არამედ იმიტომ, რომ ხელოვნებამ განასხეულა 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 უმაღლესი სილამაზე, მას არ შეეძლო განსხეულება მარმარილოს ზოდში, მაგრამ უდრიდა რა თავის თავს, მან დაბადა მეორე, სილამაზის უფრო დაბალი საფეხური. ეს საფეხური თავის მხრივ არ დარჩენილა ხელუხლებლად 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 პრინციპი, ალებული დამოუკიდებლად, თავის ქმნილებაზე მაღლა უნდა იდგეს... ვინმემ რომ შეიძლოს ხელოვნებანი იმისათვის, რომ ისინი თავის ქმნილებებში ბაძვენ ბუნებას, ამაზე უწინარეს ყოვლისა, უნდა ეუპასუხოთ, რომ თვითონ ბუნების ქმნილებებიც მიმბაძველობას წარმოადგენენ. შემდეგ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ მიმბაძველობის ობიექტს წარმოადგენენ არა ბუნების მოვლენები, როგორც ასეთნი, არამედ ის იდეები, რომელთაგანაც წარმოიშვა ბუნება".

ამ ამონაწერში გადმოცემულია პლოტინის მთელი მოძღვრება ხელოვნების შესახებ. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ პლოტინმა აღმოაჩინა ესთეტიკური კანონი, რომელიც გვეუბნება, რომ



ხელოვნება თავის ქმნილებებში განასხეულებს იდეებს და ეს უკანასკნელნი მოცემულ სინამდვილეს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ მის დედაარსს გამოხატავენ. ასეთია რუსთაველის თვალსაზრისი, რაშიც ქვევით დავრწმუნდებით. ნეოპლატონიზმი, ცხადია, ვერ გაიზიარებდა ასეთ შეხედულებას.

პლოტინის კონცეფციის საფუძველს შეადგენს ესთეტიკურ ღირებულებათა ემანაციის პრინციპი. ამ პრინციპის თანახმად „ერთი“ ანუ ღმერთი, საიდანაც იწყება არსებულის გამოსხივება, წარმოადგენს ამავე დროს უმაღლეს ესთეტიკურ ღირებულებას. ამ ერთის ქვევით ერთიმეორის მიყოლებით განლაგებული არიან ემანაციის შემდგომი საფეხურები. გრძნობადი ქვეყანა, რომელიც მოკლებულია შემოქმედებით პრინციპს (აქ ხომ ჩამქრალია ემანაციის სხივი!) განწმენდილია ყოველგვარი თავისთავადი ხასიათის ესთეტიკური ღირებულებისაგან. ამიტომ, პლოტინის შეხედულებით, იგი ვერ გახდება ხელოვნების დასაყრდენი. ხელოვნება 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 პლატონიზმის არსენალიდან, ესე იგი ისინი ლოგიკური განზოგადობანი კი არ არიან, არამედ ჰიპოსტაზირებული ცნებები. იდეათა სამყარო – გარდუვალი და მარადიული სქემების სამყაროა. იდეები უცვლელია, უძრავი, სტატიკური. თუ ხელოვანი მხატვრულ სახეს ჰქმნის არა ბუნებაში არსებული კერძობითი საგნის, არამედ იდეის მიბაძვით, ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული სახე მოკლებული ყოფილა ცოცხალ დინამიურ თვისებებს.

ავილოთ, 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 საჭირო, რომ წარმოიდგინო რეალურად არსებული ზოგადი ადამიანი!). როგორი იქნება მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანის სახე, თუ ხელოვანმა შეჰქმნა 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 მიაჯაჭვა იგი კერძობითს. ნეოპლატონიზმი დგას სანინალმდეგო თვალსაზრისზე. გამოაცხადა რა ხელოვნების სფეროდ იდეათა სამყა-

რო, პლოტინმა მოსწყვიტა იგი კერძობითს, ე. ი. კონკრეტულ სინამდვილეს და მიაჯაჭვა იგი იდეებს ანუ ზოგადს.

როგორ არის გადანყვეტილი ეს საკითხი „ვეფხისტყაოსანში?“

წინა თავებში პლატონის, არისტოტელეს და რუსთაველის შებენდულებათა შედარებით მეთოდით განზილვან დაგვარნუნა, რომ მბატვრული სახის სინამდვილისადმი მიმართების საკითხში არისტოტელე და რუსთაველი დგანან ერთ პოზიციაზე: მბატვრულ აბნეში იოოცმესმბმულია სინამდვილის ზოგადი, ტიპური ნიშნები. ამით მბატვრულ შემოქმედებას ენიჭება შემეცნებითი მნიშვნელობა და იგი სიბრძნისმეტყველების, ფილოსოფიის დარგად იქცევა. ასეთია ესთეტიკური აზრი რუსთაველის ცოილი ფორმულისა „შირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“.

რუსთაველის გმირთა ხასიათებში ჩვენ ადვილად აღმოვანერთ ამ ზოგადს. ამაზე მიუთითებს, თუ გნებაეთ, ის გარემოებაც, რომ საქართველოში მათი სახელები დიდი ხანია, რაც საზოგადო სახელებად გადაიქცა. ტარიელობა, ავთანდილობა ან ნესტან-დარეჯანობა — ეს თუ უკვე ქართული სალაპარაკო ლექსიკის სიტყვებია, რომელნიც თავისთავად მოწმობენ იმას, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებს ტიპური მნიშვნელობა აქვთ.

მაგრამ ჩვენ აბლა 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 ბრის პიოებს, არც, თუ გვირეს, მხვს საზოგადოებრივ ფენათა წარმომადგენლებს, როგორც ეს იდეულებრივ ცხოვრებაში გვხვდება. თვითაღილი მათგან მკვეთრად თავისთავადია, ე. ი. ცოცხალი პიროვნებაა; თვითაღილის იხსიათი, მკვეთრად აიტყვიტორომ ვთვავთ, „სავესით დათოუკიდეელ საყაოს“ ხარმოგვიდგენს.

ვიდრე ამ თვალსაზრისით განვიხილავდეთ მათ ხასიათებს, ჩვენ ჯერ უნდა გავარკვიოთ ორუსთაველის თვითაღილი იდეულებათა ამ საკითხში. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მიერ ხარმოდგეილ ესთეტიკურ კოცეფციას არ ექნება ლოგიკური დასაყრდენი. როგორც დავინახავთ, რუსთაველი, მართლაც მიდის ხასიათების ასეთ გაგებასთან არა მარტო მბატვრული ალლოთი, არამედ თოორიული გააზრებილოც.

ორუსთაველი ჯეფს ათილიგბი აღიბრიაეს, რომ კაცთათვთა ნოცემული ქვეყანა „უთვალავ ფერთა“ საითი არიხ გაბლილი. 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, დასახლებული გმირები შექებული იქნებიან ცხოვრების ვრცელ ფონზე, მოქმედებაში, საზოგადოებასთან, ადამიანებთან ურთიერთობაში. „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად ტექსტში, ამბავის ცოცხალ მიმდინარეობაში რუსთაველი უკვე პირდაპირ გვაუწყებს, რომ მისი გმირები თავისთავადი პიროვნებანი არიან. ის ნერს: „კაცი არ-ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“ (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: „მას არა ვჰგავ ასრე, ვითა მე სხვა კაცი არა მგავსა“.

როგორც არჩილ მეფის „გაბაასებიდან“ ჩანს (სტროფი 35: „რუსთველნა თქვა კაცის-კაცად საქმე რამე დიდი ძესა“), რუსთაველის ამ ფორმულას ძველადაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ; ცხოვრებაზე ღრმა დაკვირვებასა და მისი ჭეშმარიტი 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 აჯიღებთ მას (ჯალკე სიტუაციებში თუ მთელი ამბავის განხილვაში). იქნებ ადგილად აღსანიშნავია ერთსაც და მეორესაც. გმირის აქციული ხუთად არის დეტალიზირებული, ჯერ ერთი, გარემოთი. აქვან რუსთაველის ბუნებულებით, ადამიანის ქცევას როდი განსაზღვრავს მარტო ობიექტური ფაქტორი. ეს რომ ასე იყოს, შაშია 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: „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების“ (1094,4). ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟების ქცევაც ასე უიდა გავიგოთ. მაგალითად, თუ ტარიელსა და ავთანდილს შევუცვლით როლებს, მაგრამ უცვლელად დავტოვებთ მათ ხასიათებს, უსათუოდ შეიცვლება პოემის ამბავიც, ვინაიდან თვითუული 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 რეალისტურ მეთოდთან. მართლაც, რაში მდგომარეობს რეალიზმის არსი, რა ძირითად ნიშნებს გულისხმობს სინამდვილის რეალისტური წარმოქმნა მხატვრულ სახეებში? რეალიზმი დეტალების სიმართლის გარდა ტიპიურ გარემოებაში ტიპიურ იასიათთა წარმოქმნის სიმართლესაც გულისხმობს. ტიპიურის არსებითი ნიშნებია კერძობითისა და ზოგადობის ერთიანობა. ე. ი. ზოგადი და ინდივიდუალური ერთიმეორისაგან გათიშული კი არ არის, არამედ ერთიმეორეს შეიცავს.

რეალიზმი როგორც ცოცხალ სახეებში გამოხატული ცხოვრების სიმართლე – აი ქართული რეალისტური მწერლობის უდიდესი მესტიყვის, ილია ჭავჭავაძის აზრიც ამ საკითხში. მაგრამ ილიას შეხედულებანი შემდეგი თავისთვის უნდა გადავდოთ, როცა რუსთაველის რეალიზმის თავისებურებათა განხილვას შევედგებით. 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 ფუძემდებელი – ბელინსკი, ჩერნიშევსკი და დობროლუბოვი. „ხელოვნება არის სინამდვილის ასახვა, – სერს ბელინსკი; მაშასადამე, „პოეტი უნდა გამოხატავდეს არა კერძოთა და შემთხვევითს, არამედ საერთოსა და აუცილებელს“<sup>29</sup>. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, თითქოს პოეტი აბსტრაქტული ცნებებით მსჯელობდეს. განსხვავება სიბრძნისმეტყველსა და მწერალს შორის ისაა, რომ პირველი „სილოგინებით მეტყველებს“, მეორე კი – „სახელებითა და აუცილებით“<sup>30</sup>. ამიტომ „ტექნიკური სიჭრათვის თვითთავის პირდაპირი ტიპია, და სუბიექტური ტიპი კი ძვითხელისაგან არაა იმდენად უცნობი“<sup>31</sup>.

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 დამამცირებელი საყვედურისაგან, თითქოს ძისი სახეები ხაზდვილად აოსეიული საგნების ფერმკრთალ გამეორებას წარმოადგენდნენ. რეალისტური მეთოდისათვის, რა თქმა უნდა, არ გამოდგება ანტიკურ ესთეტიკაში შემოღებული „მიმბაძველობის“ ტერმინი. მოვხსნათ, თუ გნებავთ, პლა-

ტონის მეტაფიზიკურ სისტემას იდეათა სამყარო და ვიკითხოთ: რას აღ-  
ლევს ხელოვნებას მისი მიმბაძველობის თეორია? მხოლოდ არსებულის  
ასლს. ჰეგელისა არ იყოს, ასეთი მიმბაძველობითი ხელოვნება „ვერ უძ-  
ლებს ბუნების კონკურენციას და იგი ემსგავსება ნელა მცოცავ ჭიას,  
რომელსაც სურს დაენიოს სპილოს“; ამგვარი ნაწარმოებები ჩვენ ისეთ-  
სავე სიამოვნებას გვაძინებენ, როგორსაც თვალთმაქცობა; კანტი ამ-  
ბობდა, რომ „ჩვენ მალე გვწყინდება ადამიანი, რომელიც სრულყოფი-  
ლად ბაძავს ბუნების გალობას (არიან ასეთები), და რა წამს აღმო-  
ვაჩნეთ, რომ მღერის ადამიანი და არა ბუნებულის, ჩვენ მალე აგვიცრუვ-  
დება ხოლმე გული“. „მიმბაძველობაში“ არ იგულისხმება ის, რაც არ-  
სებითია წყმმარტი ხელოვნებისათვის – სინამდვილის შემოქ-  
მედებითი ნაწარმოები. შესანიშნავად განმარტა რეალისტური  
ხელოვნების ეს მონენტი ბალზაკმა. „ხელოვნების ამოცანა ის კი არაა,  
– ამბობს იგი, – რომ გადაღებულ იქნას ბუნების ასლი, არამედ ის, რომ  
გამოიბატოს იგი... ჩვენ უნდა ჩავენდეთ გონებას, აზრს, საგანთა და  
ადამიანთა სახეს! შთაბეჭდილებები! შთაბეჭდილებები! მაგრამ ეს ხომ  
ცხოვრების შემთხვევითობანია და არა თვითონ ცხოვრება“ (ნოველა  
„უცნობი შედეგრი“).

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ „ვეფხისტყაოსანს“, უნდა ვალია-  
როთ, რომ მასში წარმოსახულია არა შთაბეჭდილებანი, არამედ ცხოვ-  
რების ნიშანგანი აზრი და ეს უკანასკნელი გაშლილია ცოცხალ სახეებში.  
რუსთაველს ნათლად აქვს გაცნობიერებული მხატვრუ-  
ლი სახე როგორც ზოგადისა და კერძობითის ერთიან-  
ობა.

„...ჩვენ აღსათავოებს ელად უნდა ჩავსვალოთ პირველი საკითხის  
განხილვა. ანტიკური ესთეტიკური აზროვნების ფონზე, ვფიქრობ, უკვე  
განთავსეთა რუსთაველის აზრი მხატვრული სახის ბუნებაზე. როგორც  
დავიხაბით, ის აოაფერი აევე საერთო პლატონიზმისა და ნეოპლატო-  
ნიზმის კონცეფციებთან. ჯერჯერობით ჩვენ მხოლოდ იმის დადასტუ-  
რება შეგვიძლია, რომ რუსთაველის შეხედულება საკითხის ძირითად  
აზროვნებაზე სუსტად უკანასკნელსა სინისტროტელეს შეხედულებას. მაგ-  
რამ ეს როდი ნიშნავს იმას, თითქოს რუსთაველის შეხედულება შემუ-  
შავებული იყო არისტოტელეს გავლენით. ჩვენს განკარგულებაში არ  
არის არც ერთი ფაქტი, რომ იგი რაიმე საფუძველს გვაძლევდეს ასეთი  
ოასჯინის გამოყვანისათვის. პირიქით, ყველაფერი ლაპარაკობს იმის  
სასაზგვადოდ, რომ რუსთაველისა და არისტოტელეს კონცეფციები  
შიღებულია ერთიანობისაგან 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, რომელიც 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 საფუძველი 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 საკმაო დრო და ერთიმეორისადმი სანინაალმდებო შეხედულებათა დაძლევა.

„ვეფხისტყაოსნის“ მეცნიერული შესწავლის პირველ ცდას წარმოადგენს ვახტანგ მეექვსის „თარგმანი პირველი წიგნისა ამის ვეფხისტყაოსნისა“, რომელიც დართული აქვს პოემის 1712 წლის ბეჭდურ გამოცემას (აღდგენილია ა. შანიძის მიერ, 1937 წ.). ამ კომენტარებში ვახტანგმა ერთგვარად შეაჯამა და კრიტიკულად შეამოწმა XVII საუკუნის მწერალთა ცალკეული რუსთაველოლოგიური დაკვირვებანი. იმთავითვე იყო შემჩნეული „ვეფხისტყაოსნის“ ორი უდიდესი ღირსება: სიბრძნე და პოეტური ვირტუოზობა.

როგორ ესმოდათ მაშინ რუსთაველის „სიბრძნე“?

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

მოვუსმინოთ მის არგუმენტაციას.

როგორც ცნობილია, რუსთაველის მრწამსად ვახტანგს მიაჩნია ორთოდოქსალური ქრისტიანობა. „თარგმანში“ დანვრილებით არის განხილული ამ რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობისათვის „სახიფათო“ სტროფები „ვეფხისტყაოსნიდან“ 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 მათთვის რომელნი წერენ სიცრუესა და ესეც ასრე ამბობს იმასავით: მელექსე ხამს თავის ნაჭირნახულევს ცუდს საქმეზეო არ აბრკმევდეს და ცუდზედ არაზედ უზნობდესო... ერთს სამიჯნუროდ ღმერთს უზნობს: ერთი ის უნდა უჩინდეს სამიჯნუროდ და იმას ეაძიებოდეს: და ყუელას იმისთვის მელექსე ხელოვნობდეს იმას აქებდეს და იმას ამკობდეს: და იმის მეტი ნურავინ უნდა საქებრად და ენას მისთვის ამუსიკებდესო“ (გვ. სჟთ).

რაოდენ 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 ურთიერთმიმართება. ვახტანგი დარწმუნებულია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი სიუჟეტით და სახეებით „ზღაპარია“ და არა ცხოვრების სარკე. ავილოთ, მაგალითად, მე-7 სტროფის პირველი ორი ტაეპი: „მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის შუშრობილი; მისებრი მართ დაბადებით ვინმცა ყოფილა შობილი!“ ვახტანგის ორთოდოქსალური ქრისტიანიზმისათვის, რა თქმა უნდა, მიუღებელია ტარიელის და მისი წრის პერსონაჟების ასეთი გაიდევლება. ისინი ხომ ქრისტიანული რწმენის აღმსარებელნი არ არიან! მაშასადამე, სტრიქონები მეტისმეტად „სახიფათოა“. საჭიროა მათი „მორგება“, „შეთანხმება“ ქრისტიანულ მორალთან, და ვახტანგი ასეთ განმარტებას იძლევა: „ამას იმისთვის ამბობს იმ ამბავს ზღაპრად

ხ დ ის : არც დაბადებულან და არც ვის დაბადებულს იმას უდრის: თვა-  
რა დიამც გმირები იმათთან არა ყოფილიყოს თვარა იმას აქეთ რამდენი  
წმინდა კაცნი დაბადებულან იმათ როგორ აჯობინებდა მაგრამ უბნობს  
ზღაპარია არა იყუნენ რაო: მე რუსთველმან გავლექსე ამთენის  
ტყუილის თქმისათვის ლახვარ გულ დასობილმა" (გვ. სჟა).

მართლაცდა, განა ნათელი არ არის, რომ ტარიელის, ავთანდილის,  
ფრიდონის, ნესტანის და თინათინის აღიარება იდეალურ გმირებად  
სრულიად შეუთავსებელია ორთოდოქსალურ ქრისტიანობასთან? კო-  
მენტატორი დგას ალტერნატივის წინაშე: ან ერთი, ან მეორე. აპ-  
რიორი შემუშავებული მსოფლმხედველობის პოზი-  
ციას ვახტანგი ლოგიკურად მიჰყავს „ვეფხისტყაოს-  
ნის" მთავარ პერსონაჟთა რეალიზმის უარყოფასთან.

მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ამ ირრეალისტურ ესთეტი-  
კურ კონცეფციას ვახტანგი არ ავრცელებს პოემის  
პრაქტიკულ სიბრძნეზე. განა ზღაპრული გმირების ამბავი კი არ  
შეიძლება სასარგებლო იყოს? რუსთაველი იმსახურებს დიდი „რიტო-  
რისა და ბრძენი მეცნიერის" სახელს იმიტომ, რომ მისი „კეთილად  
ნამუშავევი სამუშაკო" ემსახურება პოლიტიკური, სოციალური თუ ყო-  
ფაცხოვრებითი საკითხების გონივრულ მონესრიგებას და ადამიანისა  
და ერთობ მთელი ხალხის ზნეობრივ ამალვებას. „ვეფხისტყაოსანი"  
შეიცავს პრაქტიკული ფილოსოფიის ამომწურავ კოდექსს, იგი სამოდვ-  
რებო, აღმზრდელიობითი რომანია. ეს მაღალი კეთილშობილი აზრი ვახ-  
ტანგის განმარტებათა საფუძველს შეადგენს. მის „თარგმანს" წითელ  
ზოლად გასდევს მკვეთრად გამოხატული დიდაქტიკური ტენდენცია.  
„ეს ბატონყმობის სასწავლელად უთქვამს" (სტრ. 64, გვ. ტზ), „გლახათ  
მონყალვებას ისწავლება" (სტრ. 158, გვ. ტიდ), „ბატონის სიკუდილისათ-  
ვის ყმის გლოვიარობას ისწავლება" (სტრ. 169, გვ. ტიე), „გაჭირვებულ  
კაცს ასწავლის ჭირში ასე მაგრა უნდა იყოსო" (სტრ. 190, გვ. ტიზ), „ამას  
ისწავლება სიკუდილი სჯობს აუგიანს სიცოცხლესაო" (სტრ. 191, გვ.  
ტის), „ცოლ-ქმართ სიყუარულს ისწავლება" (სტრ. 713, გვ. ტლე),  
„კაცის გულის სიხარბეს და გაუძღომლობას ისწავლება" (სტრ. 718, გვ.  
ტლე) და სხვა. „ვეფხისტყაოსნის" სამოდვრებო მასშტაბები მეტად  
ვრცელია, იგი მთელ ცხოვრებას მოიცავს, ადამიანის ქცევის ყოველ  
მხარეს ეხება. „რუსთვლისა წიგნი სულ სასწავლებელი არის" (გვ. ტკ).  
პოემა „ისწავლება" არა მარტო იმას, როგორი უნდა იყოს ქვეყნის  
მმართველი, ვასალური ურთიერთობა, ან რა არის სიყვარული, მეგობ-  
რობა და სხვა მსგავსი კეთილშობილი გრძნობები და ზნეობრივი  
მოვალეობანი, არამად ისეთ წვრილმანებასაც კი „კაცის შეყრა და ამბის



კითხვა თუ ალერსი როგორ უნდა" (სტრ. 284, გვ. ტკა).

ამრიგანდ, ვახტანგის აზრით, „ვეფხისტყაოსანი“ ირრეალისტურია თავისი მხატვრული მასალით, სიუჟეტით და მთავარი პერსონაჟებით და რეალისტურია იმ მაღალი პრაქტიკულ-ფილოსოფიური და მორალისტური ტენდენციით, რომელიც მსჭვალავს მთელ მის მხატვრულ ქსოვილს.

როგორც უკვე ვთქვით, ვახტანგის კომენტარები წარმოადგენს 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 ვიხმაროთ, ცხოვრების ზღვაში გასაკვლევ საიმედო კომპასად. ამ მხრივ ვახტანგი მიჰყვებოდა არჩილის ტრადიციას, თუმცა მათი ირრეალისტური კონცეფციების შინაარსი პრინციპულად სხვადასხვა იყო. არჩილის აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ ამბავი „ნაჭორია“<sup>34</sup>. „ზღაპარია“<sup>35</sup> მაგრამ იგი იმავე დროს „სიბრძნის ტბა არის“<sup>36</sup>. შემდგომდროინდელმა პოეზიამ, განაგრძობს არჩილი, ერთგვარად შეინარჩუნა რუსთაველის ლექსის ვირტუოზობა თეიმურაზის შემოქმედებაში (ეს აზრი, რა თქმა უნდა, ძალიან შორსაა ჭეშმარიტებისაგან), მაგრამ სიბრძნის თვალსაზრისით კი „ვეფხისტყაოსანი“ ისევ მიუწვდომელ ნიმუშად დარჩაო: „თუმც უხვია თეიმურაზ, მაგრამ სიბრძნეს კი არ გასცემსო“<sup>37</sup>.

იგივე უნდა ითქვას ფეშანგისა (XVII ს.) და თეიმურაზ მეორის (XVIII ს.) მოსაზრებათა შესახებაც. ესენიც „ვეფხისტყაოსნის“ სახეებს თვლიან ირრეალისტურ სახეებად, მაგრამ პოემა მანაც „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 „მრუდიცა მართლად გამართა, ნახულთა დასადარია“<sup>38</sup>. თუ „ვეფხისტყაოსანში“ „მრუდი“ მართლად არის გამართული და „ნახულს“, ე. ი. რეალურად არსებულს შეიძლება დავადაროთ, 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 მორალი 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 მონონებით „სიბრძნის მოყვარულთა შორის“, რომ იგი ქართულსა ხარაკტერსა ზედა არსს შეწყობილი“, რომ მასში გამოხატულია ქართველთა ზნეობა და ჩვეულებანი.

თეიმურაზის მოსაზრებაში დასახულია ის ახალი გზა, რომლითაც ნავა 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 „მართლად მკვლევარია“, „საოცრად მართლ-მხედველია“, იგი „ღრმად კაცად-კაცის მცოდნეა“, მან „საოცარი ღრმა ცოდნა ადამიანის გულისა და გვანახვა“<sup>40</sup>, მისი გმირები „ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი და სხვანი მამაკაცნი და დედაკაცნი... ყველაზედ უწინარეს ადამიანები არიან და, მაშასადამე, ზოგად ადამიანის ბუნების მიხედვით აგებულნი“. <sup>41</sup> 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 გაგინერთიან და სიკეთისაკენ წაგახალისებენ“.

დასასრულ, თუ საკითხს დავსვამთ ამ ორი კატეგორიის სიბრძნის ურთიერთმიმართებაზე, უნდა ვალიაოთ, 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 მასშტაბი, 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:

შირობა 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 აიარალებს ადამიანს ცოდნით და ზნეობრივი შეგნებით, მაშასადამე, მისი 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 აღმზრდელიობითი ძალა და ეფექტი, რა თქმა უნდა, არ არის დამოკიდებული მხოლოდ ხელოვანის ნიჭსა და ოსტატობაზე. სავსებით ტოლფასოვანი მნიშვნელობა აქვს აღქმელი სუბიექტის სიმნიფეს და განწყობას, რომელნიც შესაფერ ფსიქიკურ 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 სიმნიფის მომენტს, როგორც ამ ცნების შინაარსის არსებით ნიშანს.

შესაფერი განათლების, ინტელექტუალური უნარისა და სიმნიფის გარეშე წარმოუდგენლად უნდა მივიჩნიოთ ესთეტიკური განცდის აღმოცენება. იმისათვის, რომ ეს უკანასკნელი განხორციელდეს, აუცილებელია მხატვრული ნაწარმოების გაგება, მისი სათანადო შეფასებისა და სწორი დასკვნების გამოტანის უნარი. კარგად ცნობილია, რომ ყოველივე ეს არ ეკუთვნის ადვილად გადასაწყვეტ ამოცანათა რიცხვს. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა, თუ რა ინვესტაცია უფასო იქნებოდა ესთეტიკური კრიტიკის საჭიროებას. საგანგებო მტკიცებას არ საჭიროებს 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 შევნიშნავთ გონებრივად უმნიფარი და გონებრივად დავაჟკაცებული სუბიექტების ემოციურ რეაქციებში, როცა ისინი ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებს განიცდიან?

მაგრამ, მეორე მხრივ, საკმარისი კია გონებრივი სიმნიფე იმისათვის, რომ სუბიექტმა დააფასოს 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 სიმნიფესაც, როგორც ამ ცნების შინა-არსის მეორე არსებით ნიშანს.

გონებრივი სიმნიფე, 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 საჭიროა მეორე უნარი – შინაგანი კეთილშობილება, რომელიც იმდენად უნდა იყოს განვითარებული და მომნიფებული, რომ სათნოებას და ბოროტებას ადვილად მიუჩინოს თავთავისი ადგილი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მივიღებთ ისეთ შედეგებს, რომელთაც თვითეული ჩვენგანი საკუთარ გამოცდილებაშიც ადვილად უპოვის შესაფერ მაგალითებს: ზნედაცემულ ადამიანში ავკაცობა მხოლოდ მიმბაძველობას გამოიწვევს, ვინაიდან „ავსა კაცსა ავი სიტყვა ურჩენია სულსა, გულსა“ (30, 4).

დანტე ამბობდა, რომ სიყვარულის გრძნობა თავის ადგილსამყოფელად ირჩევს მხოლოდ კეთილშობილ გულსო. რუსთაველის ცნობილი სიბრძნე „სიყვარული აგვამალლებსო“ ავსებს და მარტავს დანტეს აზრს, სიყვარულს ნამდვილად მხოლოდ იმ ადამიანის ამალება შეუძლია, ვისაც ჩანერგილი აქვს მისწრაფება კეთილშობილებისადმი და ზიზღი ზნეობრივი სიმახისჯისადმი.

არასოდეს არ ყოფილა და არც მოხდება, რომ მხატვრული ნაწარმოები სათანადოდ დააფასოს ისეთმა ადამიანმა, ვინც ჯერ არ ასულა მისი ინტელექტუალური და მორალური ათვისების დონეზე.

ასეთია „მარგებლობისა“ და „ვარგისობის“ ცნებათა შინაარსი და მნიშვნელობა რუსთაველის ესთეტიკაში.

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

ირკვევა, რომ სინამდვილის შემეცნება სრულიადაც არ ყოფილა საკმარისი იმისათვის, რომ ხელოვანი ავიდეს თავისი მაღალი მონოდეების

სიმაღლეზე. მწერალი შეიძლება იძლეოდეს დიდსა და შეუმცდარ ცოდნას, მაგრამ თუ ეს უკანასკნელი მოკლებული იქნება ზნეობრივ შეფასებას, რუსთაველის აზრით, მას არ შეუძლია ესთეტიკური კმაყოფილებისა და სიამოვნების განცდები დაბადოს „ვარგისი“ ადამიანის ცნობიერებაში. ამორალური ქუჩყია გაახარებს მარტო ამორალურ პიროვნებას. მეტი: ასეთ მხატვრულ ქმნილებას კიდევ ერთი შედეგი მოჰყვება. იგი აუცილებლად შეარყევს ზნეობრივად ჯანსაღი ადამიანისა და ერთობ მთელი საზოგადოების შეგნებას. „ვეფხისტყაოსნის“ ფუძემდებელი ესთეტიკური კატეგორიების „სიბრძნის“, „მარგებლობის“ და „ვარგისობის“ განხილვა გვარწმუნებს, რომ რუსთაველი არავითარ კომპრომისს არ დაუშვებს ისეთი ხელოვანის წინაშე, რომელიც მოკლებული იქნება მკვეთრად გამოხატულ ეთიკურ ტენდენციას, თუნდაც მიუდგომელი გულგრილობით გვისურათებდეს (და მაღალი ოსტატობითაც) ადამიანურ სიავკარგესაც და სათნოებასაც. ხელოვანი უნდა იყოს უსპეტაკესი ზნეობრივი იდეების მეხოტბე. მისი წმიდათა წმიდა მოვალეობაა უზნეობის გაკიცხვა 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, ამოდ დაფუძნებით 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 გვანვდიან. ბუნების სიბინძურე ვერასოდეს ვერ გამოიწვევს ესთეტიკურ ემოციებს ნორმალური ადამიანის ცნობიერებაში. აღმქმელი 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 ფაქტიზი ამორალურ-ესთეტიკური გემოვნებით არის შერჩეული „ვეფხისტყაოსანში“ ბუნების ესთეტიკური თვალ-მარგალიტი.

მშვენიერება არის მხოლოდ იქ, სადაც სიკეთეა, ჭეშმარიტი ხელოვნებაც ისაა, როცა იგი გველაპარაკება მაღალი ზნეობრივი ტრიბუნიდან – ასეთია რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის შუქზე ეთიკისა და ესთეტიკის ურთიერთმომართების პრობლემა.

სიკეთისა და მშვენიერების გაგებაში რუსთაველი თითქოს ერთგვარად უახლოვდება პლატონს, ნამდვილად კი ამ საკითხშიც მათ შორის სრული პრინციპული შეუთანხმებლობაა. პლატონის მეტაფიზიკურ სისტემაში სათნოება იდეათა იდეას 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 ბაძებს მშვენიერების განცდას და ამიტომ ხელოვანი თავისუფალია თავის 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, რა გზით განასახიერებს მას, მთავარია არა თავისთავად კეთილი თუ ბოროტი მოვლენები, არამედ ეთიკური ტენდენცია.

რუსთაველი ვერც არისტოტელეს დაეთანხმებოდა იმაში, რომ მიმბაძველობა უკვე თავისთავად ინვეეს ესთეტიკურ ემოციებს. არისტოტელეს აზრით, მშვენიერება ფორმალური კატეგორიაა, მას წარმოშობს არა შინაარსი, არამედ საგნის სიდიდე და წყობა<sup>43</sup>. ამ თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ხელოვანის ეთიკურ თვალსაზრისს და საერთოდ სიკეთის პრობლემას ხელოვნებაში.

არისტოტელეს ესთეტიკურმა კონცეფციამ დასაბამი მისცა ფორმალისმს.

რუსთაველის გაგებით, ბოროტების სურათებს ვერ გამოვიციხავთ 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 ჩავნვდებით მთლიანად რუსთაველის შეხედულებას ხელოვნების ბუნებაზე, თუ დავემყარებით 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 მარტოოდენ ინტელექტუალური აქტებით და ეთიკური იდეებით არ შეიძლება შეიქმნას პოეზიის (resp. ხელოვნების) სამყარო. ამ უკანასკნელს გონებასთან ერთად „აშენებს“ გული და ნებისყოფა როგორც დავრწმუნდებით, 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 სფეროს, მოკვდავი – დაბალი მიდრეკილებების სფეროს მიეკუთვნება. სულის ასეთი დანაწევრება იმისათვის სჭირდება პლატონს, რომ დასაბუთოს თავისი გნოსეოლოგიური კონცეფცია. სულის გონივრული ნაწილის სამკვიდროა იდეათა სამყარო. იგი დროებითაა მოსული ამქვეყნიურ სინამდვილეში, სადაც მას თან მოაქვს მოგონებანი მარადიული იდეების შესახებ. სულის მოკვდავი ნაწილები კი პერიოდულად უერთდებიან და



ეთიშებიან სხეულს ეგრეთწოდებული მსოფლიო წლის ყოველი მობრუნების დროს. ამრიგად, ადამიანის შინაგანი სამყარო მექანიკური წარმონაქმნი ყოფილა, რაკი ემორჩილება პერმანენტული დაშლისა და აღდგენის ძალას.

საკმარისია თუნდაც მარტო ამ პუნქტში შეადაროთ რუსთაველი პლატონს, რათა მათი ფსიქოლოგიური კონცეფციების სრული წინააღმდეგობა დაადასტუროთ. ადამიანის სული, რუსთაველის შეხედულებით, ემორჩილება არა დაშლისა და აღდგენის, არამე განუყოფელი მთლიანობის კანონს. „გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდთან“ (848,1), – ამბობს რუსთაველი. მაშასადამე, გული აუცილებლად გაიყოლიებს გონებას („რა გული ნავა, იგიცა ნაველენ 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 უკავშირდება მოცემულ სინამდვილეს, როგორც შინაგანად დაუნანევრებელი, მთლიანი არსება და არა ისე, როგორც ეს პლატონის ფილოსოფიურ სისტემაშია გაგებული. მაშასადამე, რუსთაველის ფსიქოლოგიური კონცეფციის საფუძველზე შეუძლებელია 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, ამ ჯერზე უკვე ახალი დასკვნაც: თუ ადამიანის ფსიქიკა ემორჩილება 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 აღქმის 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 ენერჯიის ამოქმედების შედეგად, მასში მონაწილეობს ყველა ფსიქიკური ძალა, გონებრივი მოვლენებიც, ემოციებიც და ნებულობაც. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში რუსთაველს სპეციალურად აქვს დახასიათებული მხატვრული შემოქმედება როგორც შინაგანი ძალების ერთობლივი მუშაობის პროცესი:

ან ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება,

ძალი მომეც და შენეენა შუნგნით მაქვს, მივსცე გონება (6, 1-2).

ამ ორ ტაქსში მოქცეული აზრი ნარმოადგენს იმ ზოგადი პრინციპული დებულების სპეციალურ გამოყენებას, რომელიც აყალიბებს ფსიქიკური ცხოვრების მთლიანობის კანონს („გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდიათ“ და სხვა).

თუ მხატვრულ ნაწარმოებს შევხედავთ ახლა მისი ესთეტიკური აღქმის ასპექტიდან, ჩვენ აეაც უნდა დაგვადანტუროთ შინაგანი ფსიქიკური ძალების მთლიანობის ფაქტი.

ჩვენ ზევით ვწერდით, რომ მხატვრული ნაწარმოებია აღქმა ტკბილ-ველის, მსმენელისა თუ მაყურებლისაგან მომდინარე ხელოვანის მიერ განსახიერებელი მასალის გაგებას, სწორი დაფასებისა და დასკვნების გამოყვანის უნარს, ერთი სიტყვით, გონებრივ ადრესტულ ნაგებობა არ არსებობს სულიერი ცხოვრებიდან განსათავსებელი, განსაზღვრებული სახით. გონება და გული „ერთმანერთზედა ჰკიდიათ“, ე. ი. თვითყული მათგანი აუცილებლად გაიყოფიერს ტკბილად. „უგულო კაცი ვერ კაცობს“, – ამბობს რუსთაველი. მეორე აღაგას, 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 ესთეტი-

კური განცდის სიღრმე და ინტენსივობა. რაც უფრო გულუხვია ადამიანი, ე. ი. რაც უფრო მდიდარი და ფაქიზია მისი ემოციური სამყარო, მით უფრო მძაფრი უნდა იყოს ესთეტიკური გრძნობებიც.

ასეთია ის დასკვნები, რომლებიც გამომდინარეობს ფსიქიკური ცხოვრების განუყოფელი მთლიანობის აღიარებიდან.

ჩვენ განვიხილეთ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ძირითადი კატეგორიები: მხატვრული სახე, მისი შემეცნებითი 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 ექვიმუტანლად დაგვარწმუნა, რომ რუსთაველი უნდა ჩაითვალოს გაცნობიერებული რეალისტური კონცეფციის მესტიყვედ.

## 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 პარველაღვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,

საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის

დიდი მარგი,

კელა აქაცა ემების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი.

ამ ჯერზე ჩვენს ყურადღებას იქცევს პოეზიის ღვთაებრიობის პრობლემა. როგორ უნდა გავიგოთ „საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი?“<sup>44</sup>

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 დამლევამდე გვხვდება, თუმცა დროთა ვითარე-

ბაში 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 „ნინასწარმეტყველში“ – არსებითად ერთი კატეგორიის მოვლენებს წარმოადგენენ .

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 მონოდება. ამ ორ სხვადასხვა გაგებას გვაძლევენ, მაგალითად, პლატონი და არისტოტელე.

პლატონის აზრით, ჭეშმარიტი პოეზია ღვთაებრვია არა მეტაფორულად, არამედ არსებითად, ესე იგი პოეტი მედოუმია, და ის, რაც ჩვეულებრივ ადამიანს მის შემოქმედებად ერჩენება, ნამდვილად უზენაესი არსების შთაგონებას წარმოადგენს .

სანიანალმდეგო შეხედულებას ავითარებს რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელი არისტოტელე.

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

არისტოტელემ იცის, რომ ემოციების ასეთი ზუნებრივი განცდა არ არის ადვილი და ის ყველა ადამიანს არ შეუძლია. ცხადია, ეს უნარი უნდა გააჩნდეს მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებულ პოეტს ანუ გენიოსს, რომელსაც არაფერი ადამიანური არ ეუცხოვება ადეკვატური განცდის თვალსაზრისით, თუნდაც ენინალმდეგებოდეს იგი მის ხასიათს. ჭეშმარიტი შემოქმედება მხოლოდ ასეთი მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული პოეტის მაღლია; „პოეზია გენიალობის სფეროაო“, 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 ნონასწო-

რობას ან გონიერებას, უცბად აღელდება ან განრისხდება. არისტოტელეს შეხედულებით, ასეთი ხასიათი უნაყოფოა პოეტური შემოქმედების სფეროში, ის დაჯილდოებულია „ექსტაზის“ (გადარევის, მანიის) უნარით და არა შემოქმედებითი ნიჭით.

პოეტიკის მე-17 პარაგრაფის პირველი აბზაცი, რომელშიაც გამოთქმულია აღნიშნული მოსაზრება პოეტური შემოქმედების ბუნებაზე, არ არის ლოგიკურად დაკავშირებული არც წინამაველ პარაგრაფთან, არც მომდევნო აბზაცებთან. საფიქრებელია, რომ არისტოტელეს განმარტებული ექნებოდა ისიც, თუ რატომაა ექსტატიკოსი უნაყოფო შემოქმედებაში. ალბათ, ამის მიზეზი უნდა იყოს ექსტატიკოსის ვინრო, შეზღუდული სულიერი ენერგია. 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 სამყარო. მეორე მხრივ, „ექსტაზი“ ავადმყოფური მოვლენაა. მას აზასიათებს წონასწორობისა და გონიერების დაკარგვა, ესე იგი ობიექტური შეძევნების უნარის შესუსტება ან სრული აღკვეთა. ცხადია, ექსტატიკოსთა დაჯილდოება შემოქმედებითი უნარით სრულ წინააღმდეგობაში აღმოჩნდებოდა არისტოტელეს რეალისტურ და რაციონალისტურ ესთეტიკასთან.

ამრიგად, ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა, რომ არისტოტელე ამ საკითხში, ისევე როგორც ესთეტიკის სხვა საკითხებში, ანტიპლატონურ პოზიციას იღებს.

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“.<sup>48</sup>

როგორ უნდა გავიგოთ ღვთაებრივობის ცნება რუსთაველის ესთეტიკაში?

ჩვენ არ უნდა გაგვიჭირდეს ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მას შემდეგ, რაც უკვე გავარკვიეთ პოეტის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა. ღმერთი, რუსთაველის წარმოდგენით, შემქმნელია სამყაროსი (1,1), უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ქვეყნისა (1,3) და

ადამიანის (2,1). ცხადია, პოეტი ვერ გამოთიშავდა ღვთის შემოქმედებითი ძალიდან სათნოებისა და მშვენიერების კატეგორიებს და „ვეფხისტყაოსნის“ დაკვირვებული ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ ამ მიმართულებით იგი არ არღვევს ცნებათა დისკურსიულ ხაზს. მსოფლმხედველობის საკითხის გარჩევაში ჩვენ უკვე შევხვებთ ეთიკის პრობლემას, ამქვეყნიური ბოროტებისა და უზენაესი სათნოების ცნებათა დაპირისპირებას, რომელსაც პირველად ყურადღება მიაქცია კ. კეკელიძემ. გავარკვიოთ „ღვთაებრივი მშვენიერების“ პრობლემაც.

რუსთაველი არა ერთხელ აღნიშნავს, რომ მისი საყვარელი გმირების მომხიბვლელი 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 დაებადა.

მუნვე დარჩა, დათმობაცა მასთანავე დაება, და;

რათგან დასწავეს მოახლეთა, ღმერთსა მზედცა

დაებადა. (734, 1-3).

ამავე აზრს შევხვდებით ფატმანის ერთ-ერთ წერილში. გულანშაროელი დიაცო ასე მიმართავს ავთანდილს: „ჰე მზეო, ღმერთსა ვინათგან მზედ სწადდი დასაბადებლად“ (1085,1).

ამ აზრს ოთხჯერ შევხვდებით ფრიდონისა და ტარიელის პირველ შეხვედრაში.

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

ეს თემა მეორდება იმ ბრძოლის შემდეგ, რომელიც ძლევამოსილად ჩაატარა ტარიელმა ფრიდონის უმადური ნათესავების წინააღმდეგ. ინდოელი რაინდი თავისთავზე ამბობს: „ჩემი თქვეს თუ: „ღმერთსა მადლი, ვინ აღვისა ხენი ასხნა!“ (619,4).

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

ფრიდონს ეუთხარ: "ჩემი შემსე შენგან კიდე არავინ ა,  
ვითა ღმერთმან შენი მსგავსი სოფლად არა  
მოაქლინა (634,2-3).

უალრესად საყურადღებოა 599-ე სტროფი, სადაც ფრიდონი ტარიელის მომხიბვლელობას ადარებს „ანთებულ სანთელს“, მაგრამ, როგორც მოყვანილ ტაეებში, სადაც გმირთა სიტურფე გამოხატულია მზისა და ალვის ხის მეტაფორებით, მაგრამ არამეტაფორულად არის გამოთქმული აზრი, რომ ეს სიტურფე ღვთაებრივია, ისე აქაც ფრიდონი პირდაპირ ღვთაებას მიანერს ამ „სანთლის ანთებას“: „ღმერთმან მისგან ანთებული სანთელიცა რად დაგავსო“.

პროლოგის მეორე სტროფი იხსნება ასეთი ტაეებით: „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შეჰქმენ სახე ყოვლისა ტანისა“. განა ვინმესთვის სადავო შეიძლება იყოს ის, რომ საგანთა „სახეში“ იგულისხმება მშვენიერების მომენტიც? ზუსტად ამ ტაეების თემაზეა აგებული უსენის სიტყვები, რომელნიც მან ალტაცებით 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 გაიეღვებს კიდევ პოემის ფინალში, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის ქორნილზე: „ღმერთმან სხვანი ხორციელნი მათებრნილა რად დაბადნეს!“ (1639,3).

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

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

ოდესლაც ასე ფიქრობდა ამ სტრიქონების ავტორი.<sup>48</sup> მაგრამ ვეფხისტყაოსნის მონაცემთა დაკვირვებამ იმ დასკვნამდე მიმიყვანეს, რომ ღვთაებრიობის მეტაფორული გაგება კატეგორიულად უნდა მოიხსნას. რუსთაველი ძალიან ნათლიად გამოთქვამს თავის აზრს მე-12 სტროფში: „საღმერთო, საღმერთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი, კვლა აქაცა ეამების, ვიცა ისმენს კაცი ვარგი“, ჩვენს

საკითხს სრულიად არაორაზროვნად ნყვეტს ხაზგასმული სიტყვა „აქაცა“.

მაგრამ ამ სტრიქონებშივე ჩანს რუსთაველის რენესანსული, პუმანისტური 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 სისხლსავსე რეალობაა, რომელსაც მგზნებარედ უმღერის პოეტი თავის ქმნილებაში. ასეთი პოეზია „მსმენელთათვის დიდი მარგია“, მათი ზნეობრივი ამაღლებისა და ესთეტიკური სიამის მომგვრელია.



**თავი მესამე**  
**„ვეფხისტყაოსნის“**  
**რეალიზმის თავისებურებანი**

1

ხელოვნებისა და მწერლობის მთავარი ობიექტი არის ადამიანი, ამიტომ რუსთაველის რეალისტური კონცეფცია უნდა შემონმდეს „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებზე.

რეალიზმის პრობლემა, რუსთაველის შემოქმედებაში დიდი ხნის წინათ წამოიჭრა. მისი კვლევის ისტორია ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს, მაგრამ კარგი იქნება, თუ მთავარი საკითხების გადწყვეტის 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, NN 5 და 6).

ლექციებში აკაკი წერეთელმა ჯერ ზოგადად მოხაზა ქართულის, იმერელისა და ზღვისპირელი ქართველის ტიპიური ხასიათები, რომლებიც მას საკუთარი დაკვირვებიდან გამოჰყავს, მერე ეს ქარაქტეროლოგიური მასალა „ვეფხისტყაოსნის“ მიუყენა და სცადა დაემტკიცებინა, რომ რუსთაველმა თავის პოემაში შექმნა საქართველოს მთლიანი სურათი, მაგრამ ეს ამოცანა თითქოს გადაჭრილია არა ზოგადქართული, ეროვნული სახეების, არამედ ეთნოგრაფიული, რეგიონალური ტიპების ჩამოყალიბებით. ასე, ტარიელისა და ნესტანის სახით რუსთაველმა

დახატა ქართლები, ავთანდილისა და თინათინის სახით – იმერლები, ხოლო ფრიდონისა და ფატმანის სახით – ზღვისპრელი ქართველები ანუ მეგრელები.

მიუხედავად იმისა, რომ აკაკი წერეთლის ლექციებში, ილია ჭავჭავაძის სიტყვით რომ ვთქვათ, ბევრი „მარგალიტი“ და „გონებამახვილობა“, 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 მოჭარბებული გრძნობიერება ახასიათებდა, ჭკუაზე კი უკაცრავად იყო, იმერელს კი, პირიქით, ზომიერ გულთან ერთად გამჭრიახი გონებაც ჰქონდა. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან და ავთანდილისა მეკობრეებთან, აკაკის აზრით, გვისურათებენ ქართლელის და იმერლის ხასიათთა სხვადასხვაობას. თურმე ქართლელი ომობს „გულით“ და „უჭკუოდ“, იმერელი კი, პირველ რიგში, „ჭკუით“, „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 სწედება, მისი შინაარსი კი ყველა ერის საუკეთესო ადამიანთათვის დამახასიათებელ ნიშნებს შეიცავს. ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტანი, თინათინი დაჯილდოებული არიან ისეთი შინაგანი თვისებებით, რომელნიც სათავისოა როგორც ქართველისათვის, ისე არა-ქართველისათვის. 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 ნუთით გვერდში ამოვუყენოთ რუსთაველის სახეებს დავით კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ და ჩვენთვის ნათელი გახდება ის კო-

ლოსალური დისტანცია, რომელიც საკაცობრიო გმირებს აშორებს 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, საყოველთაო კაცობრიობის საუკეთესო ნაწილისათვის.

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

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ისეთი თანმიმდევრული რეალისტური მსოფლმხედველობის მწერალს, როგორც ილია ჭავჭავაძეა, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები წარმოდგენილი ჰყავდეს „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 ჰელიკონის 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 ადამიანები.

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 მოჰს-

წვეენ, ისევე 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 მოჰსწევინ სათესლედ, ისევე ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძავად<sup>2</sup>. ილია ჭავჭავაძეს არასოდეს 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 მოგვეცემა მართებულ წარმოდგენას საკითხზე, რადგან ილიას წერილი პოლემიკურია, მისი მთავარი მიზანია აკაკის ეთნოგრაფიული კონცეფციის გაქარწყლება და ამიტომ პოლემისტის მთელი მსჯელობა და არგუმენტაცია განპირობებულია 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, ჩვენი კაცისაგან და ჩვენს ენაზე დაწერილია. ყველაჟ იცის, რომ ამით ჩვენ თავს ვინონებთ, ვსახელობთ, ვქადავლობთ“. ამ „სახელობისა“ და „ქადავლობის“ საფუძველი ორია: ჯერ ერთი ის, რომ პოემა ეროვნულია, მეორეც ის, რომ იგი იმავე დროს საკაცობრიოა. „საკაცობრიო“, ილია ჭავჭავაძის კონცეფციაში სრულიადაც არ გამოირიცხავს „ეროვნულს“. როგორ, განა კაცობრიობაში ყველა ერია გათვალისწინებული და ქართველი ერი კი არა? აი დავეუგდოთ 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, გრძნობანი...“<sup>4</sup>.

ეს ეროვნული სული წარმოდგენილია „ვეფხისტყაოსნში“ ცოცხალი მხატვრული სახეებით, კეძოდ, 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 მწე-

რალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა. თქმა არ უნდა, რომ ერი, რომელსაც ეკუთვნის ამისთანა მწერალი, თავისი სამკაულით აკაზმინებს, თავისი საფერავით აფერვინებს პოეტს ყოველს ხატს, ყოველს ნამოქმედარს შემოქმედებისას...". „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!“ ამრიგად, თუ ლექციებში ის აზრი იყო გამოთქმული, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის შვილები არიან“, „პასუხში“ აკაკი წერეთელმა დავინწყებას მისცა თავისი ეთნოგრაფიული თეორია და რუსთაველის პერსონაჟები აღიარა ზოგად-ეროვნულ და ზოგადადამიანურ 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. აკაკი წერეთლის ეთნოგრაფიული თეორია უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო მათთან შედარებით, ხოლო ილიას კონცეფციაში სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ არა ეროვნული ხასიათის აღიარება (ეს უკვე წარსულის მინაღწევარს წარმოადგენდა), არამედ მასთან ერთად „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ზოგადადამიანური მნიშვნელობის დადასტურებაც. როგორც ჩანს, ილია ჭავჭავაძესთან პოლემიკაში აკაკი წერეთელმა მიიღო ტრადიციული ეროვნული კონცეფცია 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 მოჭარბებული გრძნობიერების ადა-

მიანები არიან, ხოლო ავთანდილი და თინათინი კი ადვილად იმორჩილებენ თავის გულს, მაგრამ, თუ აკაკისთვის ეს ნიშნები ზოგადეთნოგრაფიული ნიშნებია, ილიას აზრით, ნამდვილად აქ საქმე გვაქვს ზოგადადამიანურის კერძობით ნიშნებთან.

ავილოთ, მაგალითად, პოემის ის ადგილი, როცა ტარიელი პირველად შეეყრება სალაპარაკოდ ნესტანს (394-395). ილიას აზრით, აქ არაფერ შუაშია მათი ქართლელობა, იმერლობა ან მეგრელობა. აქ ნესტანის ზოგადადამიანურ სურათში გამოკვეთილია ინდივიდუალური თვისებები, რომელნიც მას თინათინისაგან განასხვავებს. ილია წერს: „აი, გულთამხილავი რუსთაველი რამ-სიდიდე გრძნობას ჰხედავს ნესტან-დარეჯანის გულში და რა ხატით გვაჩვენებს ჩვენც მის ძლიერებას, სიდიადეს და ძლევა-მოსილობას: ქალმა ვეღარა სთქვა რა, 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 წარმომდგარსა“.

ამრიგად, ეთნოგრაფიული თეორია სრულიად დაუსაბუთებლად უნდა ჩაითვალოს. ილია ჭავჭავაძე 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 იმისთანა მართლა სახელოვანი პოეტი, როგორიც რუსთაველია, კაცმა უბრალო ეთნოგრაფიის საჩხირკედელს საქმეზე ჩამოახდინოს“.

რა დასკვნა გამომდინარეობს ნათქვამიდან ჩვენი საკითხისათვის?

ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის პოლემიკამ გამოარკვია რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ერთ-ერთი მთავარი დებულება — ზოგადისა და კერძობითის ერთიანობა მხატვრულ სახეში. ილიამ და აკაკიმ ამავე დროს სწორად მიუთითეს „ვეფხისტყაოსნის“ ლიგეირთი გმირის სახასიათო თვისებაზე. მაგალითად, ჩვენ უდავოდ მიგვაჩნია ტარიელისა და ნესტანის მოჭარბებული გრძნობიერება, რომელსაც ვერ შევხვდებით ავთანდილისა და თინათინის სახეებში. მაგრამ, ეს ხომ მაინც ცალკეული შტრიხებია და არა დასრულებული სურათები.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემდეგ „ვეფხისტყაოსნის“ კრიტიკულმა შესწავლამ დიდი გზა გაიარა. უდავოდ ბევრი გაკეთდა მისი პერსონაჟების ქარაქტეროლოგიის ხაზითაც. დღეს მათი სულიერი სამყარო უფრო სრულად და შეუმცდარად არის მიგნებული. დღეს ყვე-

ლა ცნობილი რუსთველოლოგი იზიარებს იმ აზრს, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ „მოცემულია რეალურ ადამიანურ ურთიერთობათა დრამა“, რომ მის გმირებთან შედარებით „საშუალო საუკუნეთა როგორც აღმოსავლეთის, ისე განსაკუთრებით დასავლეთის ლიტერატურის პერსონაჟები ერთგვარ სქემატურობისა და იკონოგრაფიული განყენებულობის ბეჭედს ატარებენ“ (პ. ინგოროყვა)<sup>10</sup>.

## 2

თუ დავაკვირდებით „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებს, ადვილად შევნიშნავთ, რომ ისინი განიყოფებიან ორ ურთიერთისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულ ჯგუფად: მთავარი გმირები (ნესტანი, თინათინი, ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი) მკვეთრად ეთიშებიან დანარჩენებს (მეფეები, ვეზირები, ვაჭრები და სხვანი). პოემის ყოველ სტრიქონში გამოსჭვივის პოეტის გულწრფელი სიყვარული მთავარი გმირებისადმი. ისინი ბადებენ მის ცნობიერებაში აკვიატებულ ასოციაციებს ასტრალურ მნათობებთან, მათი გარეგნობა უნაკლო და დამატყვევებელია, ხოლო მათი გულდაჯერებული და შეუწინაღებელი მისწრაფება შინაგანი განწმენდისა და ამალღებისაკენ – სანიმუშო და მისაბაძი. და რუსთაველიც არ იშურებს მოჭარბებულ მხატვრულ საღებავებს მათ საქებრად და შესამკობად.

მისებრი მართ დაბადებით ვინმცა ყოფილა შობილი! (7,2),

მისსა მნახავსა ნახული აღარა მოუნონების (699,2).

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

ვიმონმებ ღმერთსა ცხოველსა, მათებრივ არვინ შობილა! (872,4).

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

აქა, მხატვარო, დახატე ძმად უმტკიცესად ძმობილნი,

იგი მიჯნურნი მნათობთა, სხვისა ვერვისგან სწრობილნი,

ორნივე გმირნი, მოყმენი, მამაცობისა ცნობილნი. (1773,01-3).

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

სულისა და სხეულის სრულქმნილ სილამაზეში მამაკაცებს ეჯობრებიან მანდილოსნები – ნესტან-დარეჯანი და თინათინი. იმეორებს რატარიელის შესამკობად წარმოთქმული ხოტბის ჰანგებს, პოეტი ასე გადმოგვცემს ნესტანის მომხიბვლელობას:

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

ამავე ჰანგების სხვადასხვა ვარიაციები გაბნეულია პოემაში თინათინის შესახებაც.

და ისევ, როგორც ზევით, – მოტივი პოეტურ საშუალებათა სისუსტისა, რომელთაც თითქოს არ ძალუძთ თინათინის სრულქმნილების გამოსახტვა:

ბრძენი ხამს მისად მაქებრად და ენა ბეერად ასული. (33,4).

შეგვეძლო ასეთი ამონაწერები სურვილისამებრ გაგვეგრძელებინათათულობით ფურცლებზე. პოემა პირდაპირ განათებულია მისი მთავარი გმირების რაღაც ციური ელვარებით. მათი გამოჩენა ასტრალურ გამოსხვებას მიაგავს. უდავოდ ყველა მათგანს ეკუთვნის რუსთაველის უბრწყინვალესი სტრიქონი: „სახლ-სამყოფი არა ჰმართებს, ცამცა გაიდარბაზესა!“ (685,4). მათ პიროვნებაში ჩაქსოვილია იდეალური თვისებები, რომელნიც შესამჩნევად ამორებენ მათ სახეებს ჩვეულებრივ ყოველდღიურობას. ისინი თითქოს ერთსა და იმავე დროს მოკვდავნიც არიან და უკვდავნიც. ჩვენ შეგვეძლო ისინი შეგვედარებინათ ოლიმპოს მკვიდრებთან, რომელთათვისაც არაფერი ადამიანური არ არის უცხო. ერთი სიტყვით, მთელი პოემის გასწვრივ ჩვენ ცხადად ვგრძნობთ პოეტის შემოქმედებით ნაგულვებს: თავისი მთავარი გმირების განამოკვეთოს ისეთი სახეები, რომელნიც ერთსა და იმავე დროს წარმოგვიდგენენ ადამიანს ორი მხრიდან: ისე, როგორიც ის არის და ისე, როგორიც ის უნდა იყოს.

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 შესაძლებლობის რეალიზმი ან რეალისტური რეალიზმი ვუწოდოთ.

რუსთაველის ამ მხატვრული მეთოდის ნათელსაყოფად მივმართოთ რამდენიმე პარალელს და ანალოგიას. შესაძლებლობის რეალიზმს ემყარე-



ბა აგრეთვე კლასიკური პერიოდის ელინური ხელოვნება და მისი პირველი ესთეტიკური დასაბუთება მოცემულია არისტოტელეს „პოეტიკაში“.

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 პაროდები და ნიკოსარი, რომელმაც დანერა „დელიადა“, ხატავდნენ თავის გმირებს უარესებად“<sup>11</sup>.

ქვევით არისტოტელე ასე განმარტავს ამავე აზრს:

„ვინაიდან პოეტი არის მიმბაძველი, ისე როგორც მხატვარი ან რომელიმე სხვა ამსახველი (eiconopoios), 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 ჭეშმარიტად 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“<sup>12</sup>.

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 სჭვრეტდა არა მარტო იმ თვისებებს, რომლებიც სინამდვილეში ახასიათებდა მას, არამედ იმ თვისებებსაც, რომლებიც რეალურად შესაძლებელია განვითარებულიყო მასში.

„ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი მოქმედი პირების სახეებიც რუსთაველს წარმოდგენილი ჰყავს რეალიზმის იმ სახეობით, რომელიც არის-

ტოტელემ აღმოაჩინა ჰომეროსის და სოფოკლეს შემოქმედებაში. რუსთაველის გმირებიც ამაღლებული არიან მოცემულ სინამდვილეზე, მაგრამ როგორც ჰომეროსს და სოფოკლეს, ისე რუსთაველსაც ეს ამაღლებულობა გააზრებული აქვს რეალურად შესაძლებელი ნორმის ფარგლებში. ხაზგასმულ სიტყვებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. 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 რუსთველოლოგისაგან 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 ჩამარხული იყო იდეა ღვთაებრივი სრულქმნილებისა, რომელიც ხელმძღვანელობას უწევდა ხელოვანის საჭრისს. მაგრამ არ არის 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 „ილიადას“ იმ სტრიქონებზე, სადაც აქილეუსის დედა, თეტიდა, ემუდარება ზევსს, სახელი გაუთქვას მის შვილს და ღმერთების მამა ჰპირდება შეუსრულოს ეს თხოვნა; იქ ნათქვამია ასე:

თანხმობის ნიშნად შეარხია ზევსმა ნარბები,  
მის უკედავ თავზე აიქორჩა თმის შავი ტევრი,  
და აცახცახდა ოლიმპოს მთა თხემით ტერფამდე.

„მოყვანილი სიტყვები გვაძლევენ ზევსის ძლიერების სახეს არა ზოგად ხაზებში, არამედ, პირიქით, სავსებით კონკრეტულად. პოეტი პირდაპირ ასახელებს წარბებს და თმას. ოლიმპოს აცახცახება, რომელშიაც ამ სიძლიერის იდეა წარმოსდგება ჩვენს წინაშე მთელი თავისი სიმალლით, მხოლოდ შედეგია წარბებისა და თმების ოდნავი შერხევისა, რითაც აუნყა 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“.

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

ცნობილია აგრეთვე, რომ კლასიკური პერიოდის ბერძნული პლასტიკა ცდილობდა გადაენწყვიტა იდეალური, სრულქმნილი ადამიანის სახის ამოცანა. ფიდიასის უმცროს თანამედროვეს პოლიკლეტს, რომელსაც ზოგიერთები ფიდიასზე მალლაც კი აყენებდნენ, მიანერენ ტრაქტატს „კანონი“, რომელშიაც მან ჩამოაყალიბა თეორია ადამიანის იდეალური ფიზიკური აგებულების პროპორციათა შესახებ. პოლიკლეტი ცდილობდა თავის პლასტიკაში მხატვრულად განეხორციელებინა ეს იდეალი. ძველები თვლიდნენ, რომ ხელოვანის 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 სიდიადის ტიპი“.

ცნობილი რომაელი სწავლული პლინიუსი (I ს. ჩვ. წ.) აღნიშნავს, რომ „დორიფორი“ გადაიქცა ნიმუშად, რომლისგანაც ანტიკის ოსტატები იღებდნენ მითითებას შემოქმედებისათვის და დასძენს: „ის (პოლიკლეტი) ერთადერთია ადამიანთა შორის, რომელმაც ხელოვნების ნაწარმოებიდან შექმნა თვითონ ხელოვნება“ (როგორც მეცნიერება)<sup>16</sup>.

ი. ვინკელმანი თვლიდა, რომ ბერძნული პლასტიკა უდავოდ 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 გვანვიძიან ზოგიერთ ხელოვანზე, – ნერს ვინკელმანი, – რომ ისინი იქცეოდნენ პრაქსიტელეს მსგავსად, რომელმაც თავისი კნიდელი ვენერას 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: მშვენიერი ფორმები ხელოვანმა ისე სხა გრძნობადი სილამაზისაგან, ხოლო სახის ზვიადი ნაკეთები – იდეალური სილამაზისაგან: ადამიანურს იგი იღებდა პირველისაგან, ღვთაებრივს – მეორისაგან“.

ბერძენ ხელოვანთა იდეალს ვინკელმანი ახასიათებს, როგორც „განზოგადოებულ სილამაზეს“, ვინაიდან იგი გამოყვანილია არა რომელიმე ცალკეული საგნის მიმბაძველობიდან, არამედ მრავალი მსგავსი საგნის დაკვირვებიდან<sup>18</sup>.

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 სხეადასხვა სხეულებში“<sup>19</sup>. 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 მივაღწიო მას“<sup>20</sup>.

არისტოტელეს ესთეტიკურ პრინციპებს ქება-დიდებას ასხამენ მხატვრული სიტყვის ოსტატებიც. „ჰომეროსმა და ვერგილიუსმა, – ნერს სერვანტესი, – იმგვარად კი არ დავციხატეს თავიანთი გმირები, როგორებიც ნამდვილად იყვნენ, არამედ ისეთებად, როგორებიც უნდა ყოფილიყვნენ, რადგან სურდათ მომავალი თაობისათვის სიქველის ნიმუში დაეტოვებინათ“ („დონ 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. ნესტან-დარეჯანი, 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 მომხიბვლელით, 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 დაუშვათ შემდეგი:

პლატონი ამბობდა, რომ ჰომეროსმა აღზარდა ელადა. იგივე უნდა გვეთქვას რუსთაველის შესახებაც. საუკუნეთა მანძილზე მისი საყვარელი პერსონაჟები ზრდიდნენ ქართველ ხალხში გმირობას, პატრიოტიზმს, ინტერნაციონალურ მეგობრობას, გრძნობათა კეთილშობილებას. დრო სრულიად უძღური აღმოჩნდა იმ მაღალ იდეათა წინაშე, რომელთაც ისინი ეტროფოდნენ ასეთი გატაცებით და ნებისყოფის სიმტკიცით. ამ იდეებს ოდნავადაც არ დაუკარგავთ სიცოცხლისმიერობა ჩვენი საუკუნის ადამიანისათვის. რატომ? უეჭველია იმიტომ, რომ ისინი ჭეშმარიტად ხალხური იდეებია, მამასადამე, ისევე დაუბერებელი და უკვდავნი – როგორც თვითონ ხალხი. „ვეფხისტყაოსანი“ ეკუთვნის არა მარტო მეთორმეტე 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 დავინყებას მიეცემა მოწინავე ადამიანთა შეგნებაში ან თუნდ ოდნავ მაინც დაჰკარგავს თავის ბრწყინვალეობას 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 გაუნაფავი ადამიანისთვისაც. ტრადიციულმა ხალხურმა შეხედულებამ სრული დადასტურება ჰპოვა რუსთველოლოგიურ შტუდიებში, და დღეს ისევე წარმოუდგენელია სანინააღმდეგო 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 ეჭვის ქვეშ უნდა დაგვეყენებინა მათი ფერწერის რეალისტური სტილი, მაშინ ყველა ისინი უნდა გამოგვეცხადებინა პოეტის რომანტიული ოცნების პროდუქტებად და არა გარკვეული ისტორიული ეპოქის ნიადაგზე აღმოცენებულ მხატვრულ სახეებად. ნამდვილად რუსთაველის დადებითი გმირების ხასიათები გამორჩევიან სირთულით, მათ ფსიქიკურ 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, რომელიც დიდად სცილდება თავის ეპოქას, მოიპოვება ისეთი თვისებებიც, რომელიც ეკუთვნის მხოლოდ ამ გარდასულ საუკუნეებს და დიდი ხანია მოკვდა 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 სინმინდით იცავს პოემის იდეალური<sup>21</sup> ხუთეული (ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტანი, თინათინი).

პოემის პროლოგში რუსთაველს მტკიცედ აქვს დადგენილი საზოგადოებრივი კლასებისა და პროფესიების სტრუქტურა. ამ უკანასკნელის

უმტიციესი ღერძია ვასალური ურთიერთობა, რომელიც მრავალგზისა დეკლარირებული პოემაში, მაგალითად, ავთანდილის მიერ შერმადინისთვის 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 თაყვანისცემაში მანდილოსნები არ ჩამორჩებიან მამაკაცებს. ყოველი მათგანის შეგნებაში რაინდობა წმიდათა წმიდა მოვალეობაა და მისი რომელიმე ელემენტარული წესის დარღვევაც კი უდიდეს მკრეხელობას წარმოადგენს.

ქართველ და უცხოელ რუსთველოლოგთა შორის ამ საკითხში არავითარი აზრთახსვამა 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: „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირები, ერთი მხრივ, მტკიცედ დგანან თავისი დროს გარდამავალ ისტორიულ ნიადაგზე, მეორე მხრივ, ისინი ამ ნიადაგიდან ერთგვარად მოწყვეტილი და მომავალი საუკუნეების პერსპექტივში გატყორცნილი სახეებია. ამიტომ ჩვენ ვამჯობინებთ ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი და ფრიდონი ჩაგვეთვალა არა მარტო იდეალურ,

არამედ იმავე დროს პერსპექტიულ სახეებად.

ტერმინი „პერსპექტიული სახე“, ჩვენი აზრით, უკეთ გამოხატავს მხატვრული სახის იმ მომენტს, რომელსაც იდეალი გამოჰყავს დროის გარკვეული საზღვრებიდან. იდეალური სახის ცნებაში ეს დინამიური მომენტი არ იგულისხმება. იდეალურად უნდა ჩაითვალოს ისეთი ლიტერატურული სახეც, რომელიც მთლიანად რჩება თავისი დროის საზღვრებში, ე. ი. იმ საზოგადოებრივი კლასისათვის მისაბაძი სრულქმნილების ნიშნებს წარმოგვიდგენს, რომელმაც იგი წარმოშვა. ამ თვალსაზრისით იდეალურია რუსთაველის საყვარელ გმირთა ყველა ნიშანი, იდეალურია მათი პატრონყმური შეხედულებანი, რაინდული თვისებანი, სოციალურ-პოლიტიკური ფილოსოფია. ამავე თვალსაზრისით განა ნაკლებ იდეალურია როსტევეანი ან შერმადინი? მხატვრული ღირსების გარდა, ეს ნიშნები ეპოქალური ნიშნები აღჭურვილი არიან გარდასულ დროთა შემეცნებითი მნიშვნელობითაც. როცა ჩვენი წარსულის ამ მონაკვეთზე ვმსჯელობთ, „ვეფხისტყაოსნის“ სახეები ესთეტიკურ სიამოვნებასთან ერთად დიდ ცოდნასაც გვანვდიან 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 ხასიათებში 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 ჩასთვლის „ვეფხისტყაოსნის“ მშვენიერ გმირებს თავისი იდეალების გამომხატველებად და, თუ გნებავთ, მოკავშირეებადაც ამ იდეალებისათვის მოღვაწეობისა თუ ბრძოლის დროს? ვფიქრობ, რომ ასეთი შესაძლებლობა სრულიად გამორიცხებულია. აი ეს გარემოება მაძლევს საფუძველს ვილაპარაკო პერსპექტიულ სახასიათო ნიშნებზე რუსთაველის გმირთა პორტრეტებში.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს პერსპექტიული ნიშნები მონყვეტილი იყოს იმ ნიადაგს, რომელთაც განაპირობეს სხვა სახასიათო ნიშნები. ამ მხრივ მათ შორის არავითარი 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 სიმალლეზე.

თავი მოვუყაროთ იმას, რაც ზემოთ ითქვა „ვეფხისტყაოსნის“ ხასიათებზე. როგორც ირკვევა, პოემის მთავარ სახეებს ოთხი განზომილება



აქვთ: ინდივიდუალურისა და ზოგადის გარდა, ისტორიულ-რეალისტური და პერსპექტიული, ანუ ის, რაც არის და ის, რაც უნდა იყოს.

დასასრულ, რუსთაველის საყვარელ გმირთა სახეებში ნათლად შეინიშნება კიდევ ერთი შესანიშნავი თვისება: შეუწელებელი მისწრაფება ხასიათების განწმენდისაკენ, მორალურ-ესთეტიკური გაკეთილშობილებისაკენ, რასაც ხელს უწყობს მათი ფსიქიკის იშვიათად ელასტიური ბუნება.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ მათ შინაგან ბუნებას, იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ ორგვარი სახასიათო თვისებები: სტატიკური და დინამიკური. სტატიკურად 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 გადავიტანოთ.

ორიოდე სიტყვა პოემის სხვა მოქმედ პირებზე.

„ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები შეიძლება ექვს ჯგუფად დავყოთ. თუ პირველს ეკუთვნიან პოეტის საყვარელი გმირები – ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი და ფრიდონი, მეორეს შეადგენენ ინდოეთის, არაბეთის და ხატაეთის მეფეები – როსტევანი, ფარსადანი, სარიდანი და რამაზი, ვეზირები და მოყმენი, სოგრატი და შერმადინი; მეორე ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე დავარი და ხვარაზმელი უფლისწული. მესამე ჯგუფს ჰქმნიან ბურჟუაზიის მაღალი ფენების წარმომადგენელი – ფატმანი, უსენი, მელიქ-სურხავი, ჭაშნაგირი და უსამი. მეოთხეში შედიან საზოგადოების დაბალი ფენებიდან გამოსული პირები – ასმათი, უსახელო მებაღეები, მენავენი, 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 ფატმანის 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 ტიპიური და ინდივიდუალური ფერწერის მხრივ. მაგალითად, ოთხი მე-

ფიდან (როსტევეანი, ფარსადანი, სარიდანი, რამაზი) ვერც ერთის შესახებ ვერ ვიტყვით, რომ რომელიმე მათგანს აკლდეს რაიმე ან ზოგად-ფეოდალური 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 ეკუთვნიან 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 უარყოფითი ნიშნებიც.

### 3

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

„ვეფხისტყაოსანი“ ყოველთვის იქცევედა მკვლევართა ყურადღებას სინამდვილის ღრმა ცოდნით. რუსთაველს აქვს მისი ალქმის განსაკუთრებით მახვილი და დამტვევი გრძნობა. იგი გაშლილია პოემაში მთელი თავისი სირთულით და მრავალფეროვნებით. ამამაღლებელ 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 პერიპეტიებიდან გადანაცვლებულია შინაგან, ფსიქიკურ სამყაროზე. ავანტიურული ელემენტი, რომელიც გაბატონებულია დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შუა საუკუნეების ლიტერატურაში, სრულიად არ მოიპოვება „ვეფხისტყაოსანში“. პოეტი არასოდეს არ აკაავებს გმირებს გზაში, არასოდეს არ გამოჰყავს ისინი მტკიცედ შეკრული სიუჟეტის მაგისტრალური ხაზიდან, არ ტვირთავს ამ უკანასკნელს განშტოებული და ჩართული ეპიზოდებით. პოემის გმირთა მოგზაურობა ყოველთვის მკაც-

რად არის დეტერმინირებული იმ ამოცანით, რომელსაც ისახავენ ისინი გამგზავნების წინ. საკმარისია შევადართო რუსთაველის პოემა შუა საუკუნეების დასავლურ და აღმოსავლურ ეპიკურ ტილოებს, რათა დავრწმუნდეთ „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციურ უპირატესობაში, რომელიც შედეგია არა მარტო იმისა, რომ რუსთაველი რაციონალისტიკა 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 საუკუნეების სარაინდო რომანს და უახლოვდება რენესანსული ლიტერატურის ტრადიციებს, – სწორედ ფსიქოლოგიზმში.

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

დაღრეჯით იყო მჯდომარე ძონუღითა რიდითა,  
ავთანდილს უთხრა დაჯდომა წყნარად, ცნობითა მშვიდითა,  
მონამან სულნი დაუდგნა. დაჯდა კრძალვით და რიდითა;  
პირის-პირ პირსა უჭერტდა, სავსე ლხინითა დიდითა (124).

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

ფსიქოლოგიზმმა შესამჩნევი კვალი დაამჩნია ეპიკური 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. Jch-Erzählung (ამბის პირადი გადმოცემა, დღიური, აღსარება, მინერ-მონერა) დამახასიათებელია სწორედ ისეთი ნაწარმოებებისათვის, რომლებშიც მწერლის მთავარი ინტერესი მიმართულია ადამიანის შინაგან, ფსიქიკურ სამყაროსაკენ.

თუ მხედველობაში მივიღებთ აგრეთვე მეტად მნიშვნელოვან გარემოებას – „ვეფხისტყაოსნის“ მთელ თავებს, რომლებიც შეიცავენ ან გამირთა სულიერი განცდების ლირიკულ გადმოშლას (ავთანდილის ლოცვები) ან წმინდა ფსიქოლოგიური ამოცანების გადანყვეტას

(მაგალითად, თავი XXXVI; პოვნა ავთანდილისაგან დაბნედილის ტარიელისა), ჩვენ იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ ფსიქოლოგიზმი მსჭვალავს მთელ პოემას და ფსიქოლოგიური რეალიზმი სჭარბობს მასში გარეგანი მოვლენების რეალიზმს.

პოემის თხრობა თითქოს შემობრუნებულია მკითხველისაკენ თავისი შინაგანი მხარით. ეს უკანასკნელი ჩვენ შეგვეძლო შეგვედარებინა ნიადაგის სიღრმეში ჩამარხულ მდინარებასთან, რომელიც მხოლოდ იშვიათად და ალაგ-ალაგ ამოხეთქავს ხოლმე ზედაპირზე. რუსთაველის პოემა მოგვაგონებს ოკეანეს, რომლის მთელი სიმდიდრე მის ნიაღშია 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 სათავგადასავლო ელემენტს, მაგრამ გაბატონებულ მდგომარეობას 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, ეპიკურს და „შერეულს“ – ლირო-ეპიკურს. ფსიქოლოგიური რეალიზმის ლირიკულ ფორმას განსაზღვრავს ინტროსპექციული ინტერესი საკუთარ შინაგან სამყაროსადმი, მაშინ როდესაც ეპიკური ფორმა მიისწრაფვის სხვათა სულიერი ცხოვრების წვდომისაკენ.

საკითხის ნათელსაყოფად ავიღოთ მაგალითები ევროპული რენესანსის ისტორიიდან.

ფსიქოლოგიზმის პირველი ფორმის მკვეთრ გამომხატველად უნდა ვაღიაროთ ფრანჩესკო პეტრარკა 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 იმპეცნიურ 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 ფორმის მაგალითად შეგვეძლო დაგვესახელებინა „ფიამეტა“, რომანი, რომელიც ეკუთვნის პეტრარკას უმცროს თანამედროვეს ჯოვანი ბოკაჩოს. „ფიამეტამ“ საფუძველი ჩაუყარა ფსიქოლოგიურ რომანს დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში. აქ მწერლის ყურადღება მიჰყრობილია ქალის სულიერი დრამის რეალისტურად გადმოცემისაკენ. სხვათა ფსიქიკური განცდებისადმი ინტერესს იმდენად შთაუნთქავს მთელი მხატვრული მასალა, რომ რომანის სიუჟეტი შეიძლება ჩაეთიოს რამდენიმე სტრიქონში.

შეგვეძლო მაგალითების რიცხვი გაგვემრავლებინა, მაგრამ ჩვენი ამოცანისათვის ესეც საკმარისია. პეტრარკას „კანცონიერე“ და ბოკაჩოს „ფიამეტა“ ფსიქოლოგიური რეალიზმის ორი სახეობაა. პირველ შემთხვევაში ინტერესი მიმართულია საკუთარი სულისაკენ, მეორე შემთხვევაში – სხვათა სულიერი განცდებისაკენ. პირველი ლირიკული ფორმაა, მეორე – ეპიკური.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მოსალოდნელია მესამე ფორმა – ლირიკური, რომელშიაც ინტერესი საკუთარი სულისადმი ენასკება ინტერესს სხვათა სულიერი ცხოვრებისადმი. ამ ფორმას გადაჭრით გაურბოდა 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-ეპიკურ ჟანრს ანტიკური ლიტერატურა.

არისტოტელე აქებს ჰომეროსს ხასიათების მაღალი ოსტატობისათვის. ის წერს: „ჰომეროსი 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 ლაპარაკობდეს, ვინაიდან ამის მიხედვით როდი არის იგი შემოქმედი. სხვა პოეტები თვითონ გამოდიან მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე, ამავე დროს კი ასახავენ 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“<sup>22</sup>.

XVII საუკუნის ფრანგული კლასიციზტური პოეტიკა, რომელიც იცავდა ჟანრების სინმინდეს, ემყარებოდა არისტოტელეს. ჩვეულებრივ რომანტიკოსებს უთვლიან დამსახურებად ლიტერატურის განთავისუფლებას ამ პრინციპისაგან. მაგრამ ეს დებულება სცოდავს ისტორიული ფაქტების წინაშე. სუბიექტური ლირიკული ნაკადის შეჭრა ეპიკურ ნაწარმოებში უნდა მივიჩნიოთ რენესანსის ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლიტერატურულ ტენდენციად, რომელიც, ცხადია, წარმოადგენდა იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალისტური სულისკვეთების გამოვლინებას.

პიროვნულის მძლავრი ჟღერა 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 მკვედართა სამყაროში, უწინარეს ყოვლისა, მისი საკუთარი მოქცევაა“<sup>23</sup>.

დააკვირდით. ახლა ლოდოვიკო არიოსტოს პოემას „გაალებული ორლანდო“ (Orlando furioso). ამ ფანტასტიურ ნაწარმოებში ფართოდ აისახა თანამედროვეობა წმინდა პიროვნული ასპექტით. სრულიად ორიგინალურია ამ ეპიკური ნაწარმოების კომპოზიციური სტილი, რომელშიაც ლირიკული ჰანგები ოსტატურად არის გადანული ეპიკურ თხრობასთან. „უმეტეს შემთხვევაში პოეტი უშუალოდ მიმართავს თავის მკითხველს, უზიარებს მას თავის შთაბეჭდილებებს და მოგონებებს, რომლებსაც აღვიძებს მასში მისივე საკუთარი მოთხრობა. შესა-

ვალი, რომლითაც იხსნება ყოველი სიმღერა, ჩვეულებრივ მიძღვნილია თემის გარეშე საუბრისადმი... არიოსტო სარგებლობს ამ შესავალით, რათა გულთბილი საუბარი გააბას თავის პერსონაჟებზე, ქალებზე, სიყვარულსა და მის გახელებაზე, ეჭვიანობაზე, გულისწყრომაზე, სიძუნწეზე, ბედის დაუდგრომლობასა და ტირანებზე, როგორც ღვთის რისხვის იარაღზე, დაბოლოს, 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 ალეგორიული მოხაზულობა უნებურად იძლევა 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 აღსავსეა მისი თავი, მისი მძლავრი საღი აზრით, გონებამახვილობით და მხიარული დაცინვით; ცხოვრების ცოცხალი და განსაცვიფრებელი სურათია გაშლილი ჩვენს წინაშე ამ ფანტასტიურ ეპოპეაში, რომელთანაც სერიოზული დამოკიდებულება პირველი შეხედვით წარმოუდგენლად ეჩვენება კაცს“<sup>24</sup>.

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

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

ახლა გარკვეულად უნდა ჩაითვალოს ფსიქოლოგიზმის ლიტერატურული პრობლემა, რასაკვირველია, იმ ასპექტით, რომელსაც ჩვენი ამოცანა მოითხოვს. ამიტომ ბუნებრივია, თუ დავუბრუნდებით ისევ „ვეფ-

ხისტყაოსანს" და უფრო ახლო გავარკვევთ მისი ფსიქოლოგიური რეალიზმის რაობას, მაშინ გაირკვევა მისი თავისებურებაც კლასიკურ და დასავლეთ-ევროპულ რენესანსთან მიმართებაში და ნაწილობრივ ქართული რენესანსის საკითხიც.

„ვეფხისტყაოსანში“, ჩვენ ვნერდით, ფსიქოლოგიური რეალიზმი სჭარბობს გარეგანი მოვლენების რეალიზმს. რუსთაველის ინტერესი გმირების გარეგანი პერიპეტეიებიდან გადანაცვლებულია შინაგან, ფსიქიკურ 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 მსჭვალავს სუბიექტური დრამატიზმით, პიროვნული მღელვარებით.

„ვეფხისტყაოსნის“ ლირიკული პლასტი რუსთაველოლოგიის საინტერესო პრობლემაა. მასზე მიუთითა ჯერ კიდევ ნ. მარმა 1902 წელს<sup>20</sup>.

შეუძლებელია არ გავგაოცოს იმ გარემოებამ, რომ ნ. მარმა 1917 წელს კატეგორიულად უარჰყო ეს აზრი. ამ ჯერზე ის წერდა: „ვეფხისტყაოსნის“, ამ რომანტიკული პოემის, შემოქმედისათვის სრულიად უცხოა სუბიექტური განწყობილებანი თვითონ პოემაში. თავისი გულგრილობით იგი ეპიკოსია. მისი განწყობილებანი საზოგადოებრივია და არა პირადული“<sup>21</sup>.

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

შევეხოთ 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, ჯერ განედება 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 პირველყო-



ფილი გვაროვნული წყობილების დროს პიროვნული თვითცნობიერება დადუმებულია გვაროვნული 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 დამოკიდებულებასთან ისტორიული ნიადაგის ცვალებადობასთან, როგორც ფუნქცია თავის არგუმენტთან. ამ აზრის დამამტკიცებელ და საილუსტრაციო მასალას ჩვენ უხვად ვპოვებთ კულტურის, კერძოდ, ხელოვნების და ლიტერატურის ფაქტებში.

ავილთ, მაგალითად, ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“, საგმირო ეპიკური ტილოები, რომლებიც საზოგადოებრივი წყობილების იმ საფეხურს ეკუთვნიან, როცა ძველი საგვარეულო ორგანიზაცია ჯერ კიდევ სრულ ძალაში იმყოფებოდა, მაგრამ, იმავე დროს, მისი რღვევაც იწყებოდა. ჰომეროსი იმდენადვე შორს არის რუსთაველისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმისაგან, რამდენადაც მისი ეპოქა (ძველი ნელთალრიცხვის მეცხრე საუკუნე) დაშორებულია ქართული რენესანსის ეპოქისაგან. ჰომეროსისთვის სრულიად უცხოა პიროვნული თვითცნობიერების განცდა და, მაშასადამე, მხატვრული შემოქმედების ინდივიდუალისტური კონცეფცია. გავიხსენოთ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ პირველი ტაეპები: „მომღერე, ღმერთქალო, რისხვა აქილევსის, პელეასის ძისა“, გვეუბნება „ილიადას“ პირველი სტრიქონი. ამავე თემას ავითარებს „ოდისეას“ დასაწყისი: „შიამბე, მუზავ, მრავალნაცად კაცის ამბავი“. ამრიგად, აქილევსის რისხვაზე და მრავალნაცად ოდისევსის თავგადასავალზე ღმერთებმა (მუზებმა) უნდა მოუთხრონ მგოსანს კაცთა სამოძღვრებოდ და შესაქცევად. მაშასადამე, ჭეშმარიტი შემოქმედი უზენაესი ძალა ყოფილა, პოეტი კი – მისი ნების ამსრულებელი.

ამავე შეხედულებას ვპოულობთ ეგრეთნოდებულ „ჰომეროსის ჰიმნებში“. როდესაც ძველი ბერძენი პროფესიონალი აქტიორი, რაფსოდი, პოეტური ნაწარმოების კითხვით გამოდიოდა სახალხო დღეობაზე, თავის დეკლამაციას იგი იწყებდა პრელუდით, რომელიც ამა თუ იმ ღმერთის ხოტბას წარმოადგენდა. ზოგიერთი პრელუდია (სწორედ მათ ეწოდებათ „ჰომეროსის ჰიმნები“) შეიცავს პირდაპირ მითითებას იმაზე, რომ რაფსოდის ოსტატობა ღვთაებრივია და არა ადამიანური, რაფსოდი უბრალო გადამცემია 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 მემკვიდრეობას „ილიადას“ და „ოდისეას“ ავტორის მხოლოდ სახელი შეუნახა. 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 მომნიშვნელოა. თავის პოემებში „სამუშაოები და დღეები“ და „თეოგონია“ იგი თავის ვინაობასაც გვაცნობს და თავისი ცხოვრების ზოგიერთ ამბავსაც მოგვითხრობს. უფრო მეტი, ჰესიოდე ამაყობს თავისი პოეტური ნიჭით, რომელიც მას მხოლოდ რჩეულთა ხვედრად მიაჩნია: დიდი ზევსის ქალიშვილებმა, ოლიმპიელმა მუზებმა სწორედ მას დაავალეს სიმღერების თქმა, რომლითაც მგოსანმა სიმართლე უნდა აუნყოს ხალხს და არა საგმირო ეპოსში დაკანონებული სიცრუე („თეოგონიის“ შესავალი).

ინდივიდუალური პოეტური თვითცნობიერება ათავისუფლებს ჰესიოდეს საგმირო ეპოსში გაბატონებული ზოგადი და უფერული შაბლონისაგან, შესაძლებლობას აძლევს შეიმუშაოს საკუთარი აზრი ცხოვრებაზე და ადამიანზე.

ინდივიდუალური თვითცნობიერება, როგორც აღვნიშნე ზევით, გადაიქცევა კულტურულ ღირებულებათა განმსაზღვრელ ძალად რენესანსის ეპოქაში, როდესაც მაძიებელი ინტელექტის მთელი ინტერესი მკვეთრად შემოტრიალდა ადამიანისაკენ. ი. ბურკხარდტმა ზედმინუენით დაახასიათა რენესანსი, როცა მის აზრებით თავისებურებად ადამიანისა და სამყაროს აღმოჩენა აღიარა .

ასე დაიბადა ესთეტიკური ანტროპოცენტრიზმი, რომელიც შესამჩნევად ძლიერდება XV საუკუნის დამლევსა და XVI საუკუნის დამდეგს და უმაღლეს ნერტილს 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 ამაღლდა 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 მონინავე 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 გამოსჭვივის ყველაფერში – განსაკუთრებით პროლოგის იმპერატიულ ფორმებში და ავტორიტარულ კილოში. აქ ყოველ სტრიქონში იგრძნობა პირადი რწმენის დიდი ძალა.

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

ჩემი ან 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 შემირცხვენიას), ამბობს პოეტი. ასევე სანაქებოდ („საჭოჭმანებლად“) 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 მოურიდე-ბელი ტონით დასცინის რუსთაველი ლიტერატურულ წერილფეხობას:

მოშაირე არა პქვიან, თუ სადმე თქვას ერთი, ორი;  
თავი ყოლა ნუ ჰგონია მელექსეთა კარგთა სწორი;  
განაღა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო 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 მოურიდებელია, და ასეთი ასოციაცია რბი-ლი და შემწყნარებელი ხასიათის მქონე პოეტის ცნობიერებაში ვერ გაჩნდებოდა.

აიღეთ ახლა პროლოგის მეორე ვრცელი მონაკვეთი, სადაც რუსთა-ველი ეხება უკვე სიყვარულს, თავისი პოემის ერთ-ერთ მთავარ მხატვ-რულ თემას. პოეტი სხარტი და ნათელი ფორმულებით გვაუწყებს თა-ვის კრიტიკულ და პოზიტიურ აზრებს მიჯნურობაზე. აქაც ისეთივე პირდაპირობაა და შინაგანი დამაჯერებლობა, ისეთივე ავტორიტარუ-ლი კილო, როგორიც ზევით. იგი სრულიად მოურიდებელი გულახდი-ლობით და მკვახედ ლაპარაკობს ჯერ მისტიკურ ტრფიალებზე, რომელსაც „ჭკვიანნი ვერ მიჰხვდებიან“, მერე უხეშ სქესობრივ სიყვარულზე, რომელსაც პირდაპირ უწოდებს მეძავობას, 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, მოურიდებელი ირონია და სარკაზმი უკიდურესობამდე განვითა-რებული ინდივიდუალიზმის მოვლენებია და ამ უკანასკნელის გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდა. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი რუსთავე-ლის პირადი პოეტური მანიფესტია. „მე“ – აი მისი ცენტრი; საკუთარი რწმენა და შეხედულებანი – აი მისი შინაარსი.

რასაკვირველია, ლაპარაკიც არ შეიძლება იმაზე, რომ ამ მხრივ რაი-მე ანალოგიაა შესაძლებელი ჰომეროსთან. „ილიადას“ და „ოდისეას“ იმპერსონალისტური სტილი, რომელშიც საგვარეულო წყობილებისათ-ვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური განწყობილება გამოსჭვივის, „ვეფხისტყაოსანში“ დიდი მანძილით არის მოტოვებული უკან.

სავსებით ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს, რომ ესოდენ გამახვილე-

ბული ინდივიდუალური თვითცნობიერების ნიადაგზე ფართო განვითარება მიიღო მეთორმეტე საუკუნის ლირიკულმა პოეზიამ, რასაც ნათლად გვიდასტურებს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი (სტროფები 16-17). თუ დავაკვირდებით მის მონაცემებს, დავრწმუნდებით, რომ მცირე ფორმის ჟანრებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ინტიმურ ლირიკას (სამღერალ, სააშუკო, სალალობო ლექსებს), რომელიც წარმოუდგენელი იქნებოდა პიროვნების ამაღლების გარეშე.

ამაზე ნაკლები მნიშვნელობა როდი აქვს მეორე გარემოებას. მართალია, რუსთაველი დიდ უპირატესობას ანიჭებს ეპოსს ლირიკის წინაშე, მაგრამ საგულისხმო სწორედ ის არის, რომ მის დროს განვითარებული არა მარტო ლირიკული პოეზია, არამედ ლირიკული ნაკადი შეჭრილა თვითონ 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 ქვემორე 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 განვითარების მაღალი მწვერვალებისთვის მიუღწევია XI-XII საუკუნეებში. ქართული საზეიმო პოლიტიკური ოდა ნაკარნახევი და გამართლებული იყო ჩვენი ქვეყნის სახელმწიფოებრივი ინტერესებით. სრულიად მართებულად აღნიშნავს კ. კეკელიძე, რომ ჩახრუხადის „თამარიანი“ არის „უდიდესი ძეგლი ქართული სახელმწიფოებრივი აზროვნების განვითარების ისტორიისა და ფრთაშესხმული პატრიოტიზმისა“<sup>20</sup>.

ცხადია, ეს სიტყვები სრული უფლებით შეგვიძლია გავავრცელოთ პოლიტიკური საზეიმო ოდის მთელ ჟანრზე.

თამარის „ქებაც“ უნდა გავიგოთ არა როგორც შესხმა თამარისა პერსონალურად, მისი სულიერი და ფიზიკური თვისებებისა... არამედ მის

პიროვნებაში განსახიერებული ბრწყინვალე დროისა, რომლის სული და ხასიათი ასე რელიეფურადაა მოცემული პოემის მხატვრულ სახეებში”<sup>30</sup>.

ჩვენი პრობლემისთვის მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმის დადასტურებას, რომ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენკომიის ნაკადი შეჭრილია ეპიკური თხრობის მხატვრულ ქსოვილში და მის ორგანულ კომპონენტად არის გადაქცეული. როგორც ცნობილია, ქართული რუსთველოლოგია უკვე ვახტანგ მეექვსიდან იკვლევს ამ კომპონენტს და მისი საბოლოო გარკვევა და დადგენა დღესაც არ შეიძლება დასრულებულად ჩაითვალოს.

გაცილებით უფრო რთულია, თუ მთლად შეუძლებელი არა, მეორე, წმინდა სუბიექტური ნაკადის გამორჩევა. იგი ჯერ პროლოგშივე იღებს ჩართული ლირიკული ლექსის სახეს და მერე, უეჭველია, შერწყმული უნდა იყოს პოემის 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 განწყობილებათა თემებს და პროლოგის ამ ადგილებს მეტად რთულ, ძნელად ამოსაცნობ ხასიათს ანიჭებს. მისი ანალიზი და ინტერპრეტაცია ჩვენი ამოცანის გარეთ დგას. ჩვენ უნინარეს ყოვლისა შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ დასახელებული სტროფებისა და ტაეპების ტონალობა, რომელშიც დაუფარავი შინაგანი სიტბო და მღელვარება გამოსჭვივის, 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

მკედარი;

დავუძღურდი, მიჯნურთათვის კვლა ნამალი არსით არი,

ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მინა მე სამარი. (8).

თვალთა მისგან უნათლოთა, ენატრამცა ახლად ჩენა;

აჰა, გული გამიჯნურდა, მიჰხდომია ველთა რბენა!

მიაჯუთ ვინ, ხორცთა დანვა კმა არს, მისცეს სულთა ლხენა. (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 გადმომლის გულწრფელობითა და პოეტური ოსტატობით სრუ-

ლიად უბადლოა მეთორმეტე საუკუნის პოეზიაში.

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

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:

დაუძღურდი, მიჯნურთათვის კელა ნამალი არსით არი,  
ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მინა მე სამარი (8,3-4),

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

მიაჯეთ ვინ, ხორცთა დანვა კმა არს, მისცეს სულთა ლხენა (10,3).

განა შეიძლება ამის შემდეგ ეჭვი შეგვეპაროს იმაში, რომ „განკურნება“ ისევე როგორც „სულთა ლხენა“, რომელზედაც ლაპარაკობს პოეტი (8,4; 10,3) წარმოადგენს შემოქმედებითი განწმენდის პოეტურ მეტაფორას?

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

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

მიჯნური სხვათა მიჯნურთა რა ამბავს თვისად სახევედეს,  
თავის მაგიერ უბნობდეს, სამუდმოდ ზედან ახევედეს<sup>22</sup>.

რუსთაველი აობიექტურებს თავის პირად გრძნობებს, ექსოვება თავის სახეებს. ამიტომ შეუძლებელია ანალიზის დროს იმდენად გაეთავისუფლდეთ სუბიექტივიზმისაგან, რომ ობიექტური მნიშვნელობის მქონე რაიმე მასალა მოვიპოვოთ. ლირიკული პლასტიკის არსებობა უდავოა, მაგრამ მისი მიღება სხვა დამხმარე რეალიების გარეშე გადაუნყვეტელ პრობლემას წარმოადგენს.

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

აღ. ბარამიძემ ყურადღება მიაქცია მესამე სუბიექტური ნაკადის არსებობას „ვეფხისტყაოსანში“<sup>25</sup>. საკითხი ეხება იმ მრავალრიცხოვან ლირიკულ სტროფებსა და ტაეპებს, 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 ოდესლაც. 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, თქვენმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია!  
გულმან, გლახ, რა ქმნას უგულოდ, თუ გული გულსა ელია?!  
მოშორება და მოყვრისა გაყრა კაცისა მკელელია,  
ვინცა არ იცის, არ ესმის, ესე დღე როგორ ძნელია. (942).

ამავე ნაკადს უნდა მივაკუთვნოთ ავტორისეული გნომიკური 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 მოჰკვებ, ვითა მთრვალი  
არას გარგებს ძლიერება, თუ არ შეგწევს ღმრთისა ძალი  
დიდთა ხეთა მოერევის, მცირე დასწევს ნაბერწკალი,  
ღმერთი გფარავს, სწორად გაჰკვეთს, შეშა ვის ჰკრა, თუნდა  
ბრმალი. (1046).

დასასრულ, „ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ ვიპოვიით ნმინდა 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 გჭირსა“...

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 შეჭრას ეპიკურ პოეზიაში.

ვფიქრობ, სავსებით დამარწმუნებელია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არ წარმოადგენს ანტიკური ტიპის, ვთქვათ, ჰომეროსის „ილიადას“ და „ოდისეას“ მსგავს ეპიკურ ნაწარმოებს, რომელიც ყოველივე პიროვნულის, სუბიექტურის, ინდივიდუალურის გარეშე დგას. „ილიადა“ და „ოდისეა“ გვაროვნული წესწყობილების დროინდელი ეპიკური 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 გამახვილებულ 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-ეპიკური ნაწარმოებია.

ლირო-ეპიკური პოემა, როგორც გავარკვეით ზევით, რენესანსის ეპოქის მწერლობის დამახასიათებელია, როდესაც კულტურა მკვეთრად შემობრუნდა ადამიანისაკენ. იმავე დროს ეს არის ერთ-ერთი პუნქტი, რომელშიაც 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 ბანძა

#### 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 სხვებს.

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 წავწიოთ თვითონ პრობლემის გადაწყვეტაც.

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი და ძირითადი ტექსტი ბევრ საგულისხმო აზრს და დაკვირვებას შეიცავს ესთეტიკური სიამოვნების განცდაზე.

ესთეტიკური სიამოვნების ცნება რამდენჯერმეა წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსანში“ პროლოგის მე-12 და მე-17 სტროფებში. რუსთაველი მას უწოდებს საამურობას; ორჯერვე იგი გამოთქმულია ზმნის ფორმით: „ეამების“, „გვეამების“.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება.

მართალია, ესთეტიკური სიამოვნების ანუ, რუსთაველის სიტყვით რომ ვთქვათ, საამურობის ტერმინს ჩვენ ზოგადი მნიშვნელობით ვხმარობთ, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ საქმე გვაქვს ერთი რომელიღობის განცდასთან. ნამდვილად ერთიმეორისაგან უნდა განვასხვავოთ ესთეტიკური სიამოვნების რამდენიმე სახეობა, რომელიც უკავშირდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგს ან ამა თუ იმ ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრს. 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 ეჭვს იმ ფაქტში, რომ ვარდის აღქმასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნება არ უდრის თავისი ბუნებით იმ ამალღებულ 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,

საამიკოდ, სალალობოდ, ამხანავთა 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 ჟანრები არ ეკუთვნიან მაღალი პოეზიის სფეროს, ე. ი. მათ არაფერი აქვთ საერთო ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელ „სიბრძნესთან“. მათი ასპარეზი შემოფარგლულია ვინრო 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 „კარგისა“ 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 სიმართივე, სიმსუბუქე და წარმავალობა 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 სიბრძნის-მეტყველი 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.

ავილოთ ჯერ მე-12 სტროფი:

შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,  
საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი,  
კელა აქაცა ეამებ ის, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი.

როგორც ვხედავთ, საამურობა ჩასმულია აქ ისეთი ფუძემდებელი ესთეტიკური კატეგორიების მწკრივში, როგორცაა სიბრძნე, ღვთაებრივობა და მარგებლობა, ე. ი. ესთეტიკური სიამოვნების პრინციპი კოორდინირებულია პოეზიის ზოგად-ესთეტიკურ პრინციპებთან. კონტექსტიდან ჩანს, რომ თვითეული მათგანი თანაბრად აუცილებელია, სხვანაირად რომ ვთქვათ, რუსთაველის აზრით, ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები „თანაეზიარების“ როგორც სიბრძნეს, ღვთაებრივობას და მარგებლობას, ისე საამურობას. ცხადია, ყველა ამ კატეგორიას ერთსა და იმავე დროს ფაქტიური ხასიათიც აქვს და ნორმატიულიც, ე. ი. საუკეთესო მხატვრულ ქმნილებებზე დაკვირვების შედეგსაც წარმოადგენენ და ხელოვანისთვის სავალდებულო სახელმძღვანელო პრინციპებსაც.

მე-4 სტროფში მაღალ 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, ალჭურვილი 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“ იმ ღრმა ესთეტიკური განცდის გამონვევა, რომელიც მარტოოდენ სიბრძნისმეტყველი პოეზიის უნარს შეადგენს:

მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა

არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა, –

ვამსგავსე მშვილდი ბედითი ყმანვილთა მონადირეთა:

დიდსა ვერ მოჰკლვენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა.

როგორც ვხედავთ, მე-4 და მე-16 სტროფებში რუსთაველი, მართლაც, ერთგვარად განმარტავს მაღალ პოეზიასთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნების ფსიქოლოგიურ ბუნებას. 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 ვინროდ შემოფარგლულ ნაწილს, არამედ ფსიქიკურ 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 ეპიკურეისტული პოეზიის ჟანრებისაგან განსხვავებით მაღალი პოეზია, რუსთაველის აზრით, ადამიანის და ერთობ მთელი საზოგადოების მსაჯული და აღმზრდელია. უგვანობისა და სიავის გაკიცხვა, 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 ფსიქიკური ცხოვრების რომელიმე ნაწილით. ადამიანის აღზრდა ყველა ფსიქო-ფიზიკური ძალის ერთობლივ აქტივობას და გავარჯიშებას გულისხმობს.

ჩვენს საკითხზე ძვირფას მონაცემებს გვანდის „ვეფხისტყაოსნის“

ძირითადი ტექსტიც.

ასეთია „ნასვლა 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 გაემურა, რათა ფრიდონის დახმარებით ნესტანის კვალისათვის მიეგნო. მიაგელვებს ავთანდილი ცხენს და მის გულში გრძნობათა ნამდვილი ქარიშხალია. ჭაბუკი რაინდის გონების თვალს არ შორდება საყვარელი თინათინის სახე. სატროსთან განშორება უმძიმესი ტკივილით უსერავს გულს, მაგრამ იმდენად დაუძლეველია მასში მეგობრისადმი სიყვარული და მისი დახმარების სურვილი, რომ იგი მაინც ახერხებს თავის პირად გრძნობებზე ამალვებას. 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: „მიმავალი 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 ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან,  
მისევ ხმისა სიტკობსაგან 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 პანთეიზმის სურათში, მართლაც, შესანიშნავად არის გაშლილი მისი სირთულე, სიღრმე და ამამალვებელი ძალა.

ჩვენს საკითხზე ძვირფას მასალას გვანვდის აგრეთვე რუსთაველის

საყურადღებო დაკვირვება მხატვრული ენის თავისებურებაზე. საამისო მონაცემებს ჩვენ ეპოულობთ როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში, ისე ძირითად ტექსტში.

როგორც ცნობილია, რუსთაველისათვის ენა წარმოადგენს პოეზიის ძირითად ინსტრუმენტს, იმ ერთადერთ მასალას, რომელშიც უნდა განსხვავდეს ლიტერატურული ნაწარმოების მთელი იდეური, შინაარსეული და მხატვრული ფაქტურა. „ან 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 ალაგას 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 ტაეპს: „ყმა ტკბილი და ტკბილ-ქართული, სიკეთისა ხელის მხდელი“ (710,1). როგორც ვხედავთ, რუსთაველი მოხიბლულია 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 გრძნობებს, რომელთაც ეპოულობთ 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 გვაძლევს დავასკვნათ, რომ, რუსთაველის აზრით, სილამაზე შეიძლება და უნდა ახასიათებდეს კიდევ მეტყველების ყველა ფორმას, მათ შორის ჩვეულებრივ საუბარსაც.

რუსთაველის გმირები იშვიათად ტკბილმოუბარნი არიან. საამურობა, სიტკობა, 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 ლლი და წყნარია,  
გვერდსა დაისხნა, დაუწყო მათ ამო საუბნარია. (34,3-4).  
ვაზირი ლაღობს ენითა, წყლიანად მოუბნარითა. (59,4).  
ქალმან უთხრა საუბარი კეკლუც სიტყვად,  
არ დუხჭირად. (127,1).

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

ავთანდილ გასცა პასუხი, სიტყვები ლამაზებია. (285,1).  
შეაქცევს და ეუბნების საუბართა შეენიერთა. (893,1).  
ტარიელ მოთქვა ტირილით სიტყვა ნატიფი, მჭევრები.  
(1336,1).

ავთანდილ უჭერეტს ტარიელს, უსულოდ ქვე-მდებარესა;  
შეფრინდა, შევლად მიჰმართა მას, ტკბილად მოუბარესა.  
(1341, 1-2).

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

ავთანდილ ეტყვის ტარიელს სიტყვათა დანაზებავთა.  
(1510,2).

ერთხელ ფატმანმა ასე მიმართა ავთანდილს: „სიტყვამჭევრო და წყლიანო, ტურფაო, ლამაზენაო“ (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 ესთეტიკურ სიამოვნებას. მეტიც: არაფერია უმეცარ საუბარზე უფრო საზიზლარი: „საუბარმან უმეცარმან შმაგი უფრო გააშმაგოს!“ (215,2). „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა საუბარი საამურია მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში გამოთქმის ფორმა შეხამებულია შინაარსთან. რუსთაველი არა ერთხელ ახასიათებს თავისი საყვარელი პერსონაჟების მეტყველებას, როგორც აზრიანსა და ზრძნულს:

ამას ზედა შეიფიცნეს მოყვარენი გულ-სადაგნი,  
იაგუნდნი ქარვის-ფერნი, სიტყვა-ბრძენნი, ცნობა-  
შმაგნი. (669,1-2).

ამის ზედან გაიცინნეს მათ წყლიანთა სიტყვა-ბრძენთა. (1407,2).  
იარნეს დღენი მრავალნი ლალთა 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 მჭერმეტყველების ძალის საჩვენებლად“ (მ. ნუცუბიძე).<sup>2</sup> 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 გადაექცია ბერიკაცი და კაეშანი გადაეყარა მსმენელის გულიდან:

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

სურათი მთავრდება კლასიკური აფორიზმით:

გველსა ხერელთ ამოიყვანს ენა ტკბილად მოუბარი. (901,4).

როგორც ვხედავთ, ამ საკითხის გაგებაშიც რუსთაველი რჩება თავისი მთავარი აზრის სიმაღლეზე: 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 უანრებს. თუ რუსთაველის აზრს თანამედროვე ფსიქოლოგიისა და ესთეტიკის ცნებებზე გადავთარგმნით, 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 იძ-

ლევა, 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“.

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

3. ესთეტიკური ემოციის უნარით დაჯილდოებულია 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 აღჭურვილი საზოგადოების აღმზრდელი, ამამალლებელი და გამაკეთილმოზობილებელი ძალით.

4. მოყვანილი მასალა საფუძველს გვაძლევს გავაკეთოთ კიდევ ერთი უაღრესად საყურადღებო დასკვნა. გამოიჩვენა, რომ „სიტყვა“ რუსთაველისთვის ნიშნავს არა მარტო ბგერათა კომპლექსს, არამედ აზრსაც (logos). აქედან ცხადია, რომ იმ ტაუპებში, სადაც ხაზგასმულია სიტყვის სიკეკლუცე, სინატიფე, სილამაზე, სიტურფე, მშვენიერება, საამურობა და სიტკბო, რუსთაველი ესთეტიკურ აქცენტს სვამს სიტყვის ორ მომენტზე – ეფფონიურ ყღერაზე და შინაგან აზრზე. მაშასადამე, მშვენიერების სფეროს ეკუთვნიან და ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ არა მარტო ბუნება, ხელოვნება და პოეზია, არამედ ინტელექტუალური მოვლენებიც. და მართლაც, განა საიდუმლოებას 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.

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 მონანილებობენ 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 გაშლილი, ღრმა ესთეტიკურ სიამოვნებასთან არის დაკავშირებული.

ეს საყურადღებო ფაქტი დადასტურებას პოულობს აგრეთვე რუსთაველის დაკვირვებაში. გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის მე-7 სტროფი:

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

როგორც ვხედავთ, პირველ ტაეპში რუსთაველი ლაპარაკობს იმ დიდ პოეტურ მღელვარებაზე („ცრემლი გვდის შეუშრობილი“), რომლითაც შეპყრობილია იგი შემოქმედების პროცესში. ცხადია, ეს მღელვარება წარმოადგენს პოეტური შთაგონებისა და მისი განხორციელების შრომასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ ემოციას. ამ დასკვნასთან მიეყვართ არა მარტო ლოგიკურ მოსაზრებას, არამედ რუსთაველის პირდაპირ მითითებასაც: მესამე ტაეპში პოეტი თავის განცდას ადარებს უკვე გულში დასობილ ლახვარს. შედარება, როგორც ვხედავთ, ზუსტად ემთხვევა მე-4 და მე-16 სტროფების მონაცემებს, სადაც ლაპარაკია პოეზიის აღქმასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ ემოციებზე.

ამრიგად, მე-7 სტროფი სრულ საფუძველს გვაძლევს ვალიაროთ, რომ რუსთაველის შეხედულებითაც ესთეტიკურ აღქმას და შემოქმედებას განსაზღვრული სახით იდენტური ბუნება ახასიათებთ: არც ერთი მათგანი არ მიმდინარეობს სპეციფიკური ესთეტიკური სიამოვნების გარეშე.

„ვეფხისტყაოსნის“ ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ, რუსთაველის აზრით, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ არა მარტო ხელოვნების ქმნილებანი, არამედ კაცთათვის მოცემული, უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ბუნებაც. ასტრალური პანორამები, ცის მნათობები, დედამიწის პეიზაჟები, ცხოველთა და მცენარეთა სამეფოები, ძვირფასი ქვები და ყვავილები ისეთივე 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 კონცეფციამ.

ვნახოთ 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 მულაზანზარს 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 ჰქმნის იმისათვის, რომ პოეტმა ხშირად აღწეროს ავთანდილის მშვენიერებით გამოწვეული ესთეტიკური განცდები.

საგულისხმოა ერთი გარემოება. ამ უცნობ ქვეყნებში მოგზაურობის

დროს ავთანდილს ხშირად უხდება უბრალო ადამიანებთან შეხვედრა. ვიდრე იგი მიაღწევს 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 აგვიჩვენებს ამ უბრალო ადამიანების ესთეტიკურ განცდებს, რომელთაც მისი იდეალური გმირის საუცხოო მშვენიერება ბადებს.

მულღაზანზარის საზღვარზე ავთანდილს პირველად გლეხი მენავეები შეხვდნენ:

მათ მოახსენეს: „ტურფაო სახით და ანაგებითა,  
გვეუცხოვე და გვეკეთე, მით გეუბნებით ქებითა:  
აქამდის მზღვარი თურქთაა, მომზღვრეა ფრიდონ მზღვრებითა,  
ჩვენცა მისი ვართ, გაიმბობთ, თუ ჭვრეტით არ დავბნდებითა (970).  
.....  
ვა, რად დაგვენენ უცხომ უცხო, რად მოგვიდევე ცეცხლებრ ალი!  
(973,4).

უკვე ამ პირველ მაგალითში ჩანს ერთი საგულისხმო თავისებურება. „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები მუდამ უშუალოდ და გულახდილად უზიარებენ ერთმანეთს თავის გრძნობებს. ავთანდილის სილამაზემ ისეთი ძალით შეიპყრო მენავეები, რომ უცნობ რაინდს მოურიდებლად გაანდეს თავისი ესთეტიკური სიხარული. შეუძლებელია ეს უშუალობა არ ჩაგვეთვალა მათი გულწრფელი ბუნების გამოსახულებად.

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

ვინცა გზას ნახნის უცხონი, კმსახურებდიან, ჰყმობდიან,  
მოვიდოდნიან საჭვრეტლად, მას ზედა სტრფიალობდიან,  
ენწელეობდის გაშვება, გაყრასა ძლივ დასთმობდიან,  
გზის ყოლაუზი მისციან, ჰკითხის რა, უამბობდიან. (976).

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

ფრიდონის მიერ გამოგზავნილი მონა გაშტერდა, როცა თვალი შეავლო განსაცვიფრებელი სილამაზის ქაბუკს:

დადგა, თვალნი გაურეტდეს, დააიწყდეს სიტყვის თქმანი. (983,4).

მან ასე აუნერა 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 გვანვდის 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 პმეტობდა, 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 მჭვრეტელთა იგი ნახონ, მზე მათთანა გააფლიდონ,  
მომკალ, 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 ჭვრეტად სპანი იქი-აქათ იქმენ ჯრასა,  
თქვეს: „ასეთი ხორციელი შეუქმნია ნეტარ რასა!“ (990, 3-4).

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

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

ავთანდილ მჭვრეტთა აშვენებს ტურფითა აერ-ფერთა,  
მელნისა ტბათა მიჯარვით ბურავს გიშრისა ჭერთა. (1009, 3-4).

ფრიდონმა დარბაზობა გამართა ავთანდილის პატივსაცემად. დარბაზობაზე მონვეული იყო მულღაზანზარის მთელი უმაღლესი საზოგადოება. „თვით ორნივე ერთგან დასხდეს. ვინმცა ვით თქვა ქება მა-

თი!" (1011,3). ყველაფერს სილამაზის იშვიათი ბეჭედი ესვა. სუფრის განყოფილება უტურფესი იყო. „მოიღებდიან ჭურჭელსა ტურფასა, ახალ-ახალსა" (1012,3). გათენებისას ავთანდილი უმშვენიერესი ტანისამოსით შემოსეს, დაუდებელი ფასის სარტყელი შეარტყეს, ბევრი საუცხოო ხელოვნებით ნაქსოვი ატლასი მიართვეს. მაგრამ ვერაფერი შეედრება სილამაზით თვითონ ავთანდილს. მისი სიტურფით გამონკეული ესთეტიკური განცდა ზეიმის ფსიქოლოგიურ ცენტრად რჩება:

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

რამდენიმე დღის შემდეგ ავთანდილი თავის გზას გაუდგა. ყმის გაყრამ მწუხარებაში ჩააგდო ხალხი;

რუსთაველი ისევ უბრუნდება უბრალო ადამიანების მორალურ-ესთეტიკურ განცდებს:

ზარი მის ყმისა გაყრისა გახდა, მიეცნეს ნუხილსა.

მოატყდეს მოქალაქენი, ღარსა ვინ ჰყიდა, თუ ხილსა;

ხმა ზახილისა მათისა ჰკვანდა აერთა ქუხილსა,

იტყოდეს: „მზესა მოვმორდით, მო, თვალნი მივსცნეთ ნუხილსა!" (1021).

მულაზანზარიდან წასვლის შემდეგ მოთხრობის განვითარებაში ახალი ფურცელი გადაიშლება. ავთანდილთან ერთად მკითხველი შედის გულანშაროში. პირველი სტრიქონებიდანვე იგრძნობა, რომ ჩვენ მოვხვდით სხვა ატმოსფეროში. გულანშარო დიდი სავაჭრო ქალაქია. აქ ყველაფერს შეუბრალებელი პრაქტიციზმის დალი ადევს, 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 მოურიდე-ბელი 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 სავაჭრო ტანისამოსი, ვერც კომერციული ტონი და მანერები, რომლებიც არტისტულად შეითვისა გმირმა, როცა მან ფეხი დადგა ზღვათა სამეფოს მიწაზე. პირიქით, მისი ამაღლებული ფიგურა უფრო პლასტიკურად გამოიყურება გულანშაროს ნაცრისფერ ფონზე.

აქაც, ზღვათა სამეფოს მიწაზეც, ავთანდილი პირველად ხალხის წრიდან გამოსულ ადამიანებს შეხვდა, ჯერ უსენის მებაღეს, მერე – გლეხებს, მონებს, მოქალაქეებს, რომელთაც ვაჭრის ტანისამოსში გამონყობილი რაინდის ჭვრეტით ისეთივე ესთეტიკური სიხარული განიცადეს, როგორც ფრიდონის ქვეშევრდომებმა:

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

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

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

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

მაგრამ ბუნების სხვა ფენომენებისაგან განსხვავებით მოპირდაპირე სქესის ადამიანთა ცნობიერებაში ლამაზი ქალისა და მამაკაცის ჭვრეტა იშვიათად იწვევს წმინდა ესთეტიკურ ემოციას.

უმეტესად სილამაზის გრძნობას უნებურად დაერთვის სქესობრივი გრძნობა, ან ეს უკანასკნელი სრულიად ჩრდილავს პირველს. ამიტომაც რუსთაველი იქვე ოდნავი იუმორით შენიშნავს:

ზოგნი ნდომით შეჭვრფინვიდეს, ზოგნი იყვნეს სულ-ნასრულად;  
მათთა ცოლთა მოიძულენეს 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 მასალაში ნესტან-დარეჯანის სახესაც შემოვიყვანთ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ მიზნით უმჯობესია, თუ მისი ცხოვრების იმ მონაკვეთზე შევჩერდებით, რომელიც გულანშაროში მოისმინა ავთანდილმა ფატმანისაგან.

როცა ფატმანმა შორიდან პირველად თვალი მოჰკრა ნესტანს, რომელიც ინდოელმა მონებმა ზღვათა სამეფოში მოიყვანეს და კიდობანით ნაპირზე გადმოსვეს, მან უსაზღვრო ესთეტიკური სიხარული



განიცადა მისი მომხიბვლელი მშვენიერების ხილვით. მიუახლოვდა ფატმანი ნესტანს და მისი მეორე ესთეტიკური განცდა ზუსტად დაემთხვა პირველს:

ვინ გაიცდის შუქთა მისთა, ვინმცა ვით ქმნა ნახაზობა!

მე თუ დამწვავს, აპა მზა ვარ, არლა უნდა ამას მზობა! (1136, 3-4).

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

ფატმანის შემდეგ პოეტი სიტყვას აძლევს უსენს. არც ცოლს, არც ქმარს არ ჰქონდათ წარმოდგენილი აქამდე, რომ ძე ხორციელის სილამაზე შეიძლებოდა ესოდენ 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 „მჭვრეტთაგან მზედ სახული“ ნესტანი დარბაზს მომგვარეთო. პოეტს გადაჰყავს მკითხველი მასიური ესთეტიკური ექსტაზის სანახაობაში; როცა მონებმა ქუჩაში გამოატარეს ნესტანი:

ზედა მოატყდა მჭვრეტული, გახდა ზათქი და ზარები,

ვერ იჭირვიდეს სარანგნი, მუნ იყო არ-სინყნარები. (1179, 1-2).

ვით მზემან, მისნი მჭვრეტელნი შექმნნა თვალისა მფახველად. (1180, 1).

რაოდენ 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 გამას აქვლია ნყნარი, 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. „რანამს მოიცლიდნენ ცოლი და ქმარი თავისი სავაჭრო საქმეებისაგან, მაშინვე ნესტანის ოთახისაკენ გაეშურებოდნენ, დასხდებოდნენ და უსიტყვოდ უჭვრეტდნენ მის დამატყვევებელ სილამაზეს...“

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

„ასეთი რამ ემართებათ თანამედროვე კულტურულ ადამიანებს, როცა ისინი რაფაელის მადონას უჭვრეტენ“<sup>4</sup>.

მაგრამ ყველა ადამიანი თანაბრად როდი განიცდის სილამაზის გრძნობას. ესთეტიკური ემოციის რომელობა, ძალა და მიმდინარეობა მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული პიროვნების ინდივიდუალურ თავისებურებაზე. რუსთაველის იდეალური გმირების მაღალ ესთეტიკურ კულტურაზე მეტყველებს ის გარემოება, რომ დიდი აფექტის ნუთებშიაც კი სილამაზე დამამშვიდებელ გავლენას ახდენს მათზე. ამის მშვენიერ მაგალითს გვაძლევს ტარიელისა 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 აქეს, სისხლი ჩამოსდიოდა,  
მტერთა ექადდა, წყრებოდა, იგინებოდა, ჩიოდა. (593).

ზედა ჯდა შავსა ტაიჭსა, ან ესე მე მყავს რომელი,  
მართ ვითა ქარი მოქროდა გაფიცხებული, მწყრომელი;  
მონა მიესნივე, მისისა შეყრისა ვიყავ მნდომელი;  
შეესთვალე: „დადეგ, მიჩვენე, ლომსა ვინ განყენს, რომელი?“ (594).

მას მონასა არა უთხრა, არცა სიტყვა მოუსმინა;  
ფიცხლად შევჯე, ჩავეგებე, მე ჩავუსნარ, ჩავე წინა,  
ვუთხარ: „დადეგ, გამიგონე, შენი საქმე მეცა მინა!“  
შემომხედნა, მოვეწონე, სიარული დაითმინა. (595).

ამრიგად, განრისხებული, შურისძიებასა და სისხლს მონყურებული ფრიდონი უცბად გონს მოვა და დამშვიდდებ, როცა თვალს შეავლებს ტარიელს. ინდოელი რაინდის ფერნაკლული, მაგრამ მაინც შეუდარებელი სილამაზე ისე დამამშვიდებლად მოქმედებს მასზე, როგორც მაგიური ძალით აღჭურვილი მშვენიერი მუსიკა.

მაგრამ, მეორე მხრივ, თვითონ ფრიდონის სანაქებო მშვენიერება-

მაც ერთი ნუთით დაავიწყა ტარიელს თავისი უკურნებელი მწუხარება:

თანა ნამომყვა, ნავედით უტკბოსნი მამა-ძეთასა.

მე გავეკვირვე ჭერეტასა მის ყმისა

სინა ზეთასა (597, 3-4).

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

პირველ მითხრა: „არა ვიცი, რა ხარ, ანუ რას გამსგავსო?

ანუ ეგრე რამ დაგლია, ანუ პირველ რამ გაგავსო?

რამან შექმნა მოყვითანოდ, ვარდ-გიშური 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 გაგვემრავლებინა, 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 მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია პოემაში. ჩვენ საგანგებოდ არ შეგვირჩევია მაგალითები, ზუსტად მივყევით აღებული მონაკვეთის მოთხრობის ხაზს და უკლებლივ აღვნიშნავთ მთავარი მომენტები. მიღებული მასალა საშუალებას გვაძლევს უშეცდომოდ ვთქვათ, რომ ძნელად მოიძებნება იმ ეპოქის მსოფლიო მწერლობაში ისეთი ეპიკური 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. მეორე მხრივ, თუ ამ მხატვრულ სურათებს ჩვენი პრობლემის პრიზმიდან შევხედავთ, იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ ერთი უაღრესად საყურადღებო გარემოება. როგორც ჩანს, სილამაზის გრძნობა, ესთეტიკური განცდა სრულიადაც არ ყოფილა წარჩინებული კლასების, მეფეების, დიდებულების, კარის არისტოკრატიის, რაინდე-

ბის 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. მშვენიერების განცდის ნიჭი ადამიანთა საყოველთაო კუთვნილებაა, ილია ჭავჭავაძის სიტყვით რომ ვთქვათ, „არ არის ქვეყანაზედ ადამიანი ამ ნიჭს მოკლებული“.

ასეთია ჩვენი პირველი დასკვნა.

მეორე. პირველ თავში, სადაც პოეზიასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდას ვიხილავდით, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, 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 დარგის – პოეზიის, მუსიკის, ფერწერის, პლასტიკის შესახებაც. ამ საკითხის არსებითი განხილვა, ცალკეულ ესთეტიკურ განცდათა რომელობის დადგენა, რა თქმა უნდა ექვაკტური მეცნიერების საგანს შეადგენს და არავითარი საფუძველი არა აქვს მის ძიებას „ვეფხისტყაოსანში“.

ასეთსავე მრავალსახეობაზე მიგვითითებს რუსთაველი ადამიანის მშვენიერებასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდაში. ზემომოყვანილ სურათებში ერთიმეორისაგან მკვეთრად განირჩევიან მშვიდი ესთეტიკური სიამოვნება, ესთეტიკური სიხარული, ესთეტიკური განცვიფრება, ესთეტიკური აღტაცება და ესთეტიკური ექსტაზი. უაღრესად საყურადღებოა მასიური ესთეტიკური განცდის სურათები. რუსთაველი ადასტურებს მასიური ესთეტიკური აფექტის არსებობის ფაქტსაც.

საკითხი ისმის: რა უდევს საფუძვლად ესთეტიკურ განცდას?

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მის საფუძველს წარმოადგენს მშვენიერების იდეა. სწორედ ამიტომ ესთეტიკურ განცდას სხვანაირად შეიძლება მშვენიერების, ანუ სილამაზის გრძნობა ვუნოდოთ. ამრიგად, ჩვენ ლოგიკურად მივედით რუსთაველის ესთეტიკის ძირითად პრობლემასთან – მშვენიერების იდეასთან.

## თავი მესამე

### სამხარო 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 „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ თავში:

რა ვარდმან მისი ყვაილი გაახმოს, დაამჭნაროსა,  
იგი ნავა და სხვა მოვა ტურფასა საბალნაროსა. (35, 2-3).

ეს აზრი – სიკვდილი როგორც სინამდვილის მარადიული განახლების აუცილებელი პირობა – რუსთაველმა გამოთქვა აგრეთვე ცნობილი აფორიზმით: „ღმერთმან ერთი რით აცხოვნოს, თუ მეორე არ წაწყმიდოს!“ (306,3). ამ აფორიზმის ფილოსოფიური აზრი და ლიტერატურული ფესვები ზუსტად განმარტა კ. კეკელიძემ. „აქ, – წერს კ. კეკელიძე, – ლაპარაკია არა საიქიო ცხოვნება-წაწყმედაზე, როგორც ზოგიერთსა ჰგონია. ამ შემთხვევაში აღნიშნულია კავშირი ორ კონტრასტულ მოვლენას – სიცოცხლესა („აცხოვნოს“) და სიკვდილს („წაწყმიდოს“) შორის. სიცოცხლე-არსებობა განპირობებულია მოსპობა-სიკვდილით. ეს აზრი, რომელიც პროკლეს ასე ჰქონდა გამოთქმული: „სიკვდილი ერთისა არის წანამძღვარი და აუცილებელი პირობა მეორის სიცოცხ-

ლისა", ხოლო ნემესიო ემესელს – „სხვისა ქმნასა სხვისა ხრწნად იტყვიან და კულად სხვისა ხრწნასა სხვისა ქმნად“ (ბუნებისათვის კაცისა, გვ. 66, გორგადის გამოცემა), გამეორებაა მოციქულ 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 სიკვიდისა და ხრწნაზე“.

ილია ჭავჭავაძეს განსაკუთრებით უყვარდა რუსთაველის მიერ ვარდის სიმბოლიკით გამოთქმული ფორმულა. ერთ ნერილში, სადაც ილია ერის დაუბერებლობაზე მსჯელობს, იგი იშველიებს რუსთაველის აღნიშნულ სახეს: „ერი თავისის სულით და გულით იმ ტურფა საბალნაროსა ჰგავს, საცა, რუსთაველის სიტყვით, ერთი მიდის და მის მაგიერ სხვა მოდის, თითონ ბალნარი კი არის და არის მუდამ მწვანე, მუდამ დაუჭნობელი, მუდამ ყვავილოვანი, ია-ზამბახ-ვარდ-გაშლილი, როგორც ჩვენი ძველი პოეტი ბესიკი იტყოდა“. მეორე ალაგას, ცნობილ საპროგრამო ნერილში „საქართველოს მოამბეზედ“ ილია ჭავჭავაძეს ასე აქვს განმარტებული რუსთაველის აზრი: „... გული სხვა-რიგად სცემს, როცა დედამინაზედ ზამთრის შემდეგ მზე ამოხეთქავს მწვანე ბალახსა და უფრო სხვა-რიგად სცემს მაშინ, როცა ცხოვრებაზედ ამოვა, თავს ამოჰყოფს ბრწყინვალე ყვაილი, ახალის აზრისა... მით უფრო მშვენიერია ეგ ყვაილი, რომ ჭკნება, თუ ცხოვრობს, მაინც ისე არ გაძუნდება, რომ სხვა არ აღმოშობოს, იმ სხვამ კიდევ სხვა და ეგრეთ არ შეადგნოს ისტორიული ყვაილთა გრეხილი, რომელშიაც მომდევარი წინამსვლელზედ ყოველთვის უფრო სრულია, უკეთესი და მშვენიერი“.

დიალექტიკური მოძრაობის არსი, მართლაც, იმაში მდგომარეობს, რომ „მომდევარი წინამსვლელზედ უფრო სრულია, უკეთესი და მშვენიერი“. ი. ჭავჭავაძე ლაპარაკობს აქ საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიულ განვითარებაზე, მაგრამ ეს განმარტება საეხებით შეიძლება მივუყენოთ ორგანულ და არაორგანულ ბუნებასაც. აქაც ჩვენ საქმე გვაქვს მისი შემადგენელი ნაწილების უწყვეტ გრეხილთან. ადამიანი წარმოადგენს ამ მწყობრი კოსმიური არქიტექტონიკის დაგვირგვინებას. იგი ყველაზე „სრული, უკეთესი და მშვენიერი“ არსებაა მასში.

ბუნების ეს მწყობრი იერარქია მარტოოდენ საბუნებისმეტყველო ფაქტი როდია. იგი გვიხატავს ესთეტიკურ ღირებულებათა კოსმიური განლაგების სურათსაც. მშვენიერება არ შეადგენს არსებული სინამდვილიდან გამოთიშულ 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 ალბეჭდილი სილამაზის კვალით. სამყარო მრავალფეროვანია და მწყობრი არა მარტო შემეცნებითი გონებისათვის, არამედ ესთეტიკური გრძნობისთვისაც.

იმისათვის რომ ნათელი გახდეს „ვეფხისტყაოსანში“ განსახიერებელი მშვენიერების საზღვრები, კარგი იქნება, თუ მივმართავთ ანტიკისა და იტალიური რენესანსის პარალელებს.

ანტიკური კულტურის ესთეტიკური იდეალია ამქვეყნიური სისხლსავსე ცხოვრება. კლასიკური ფორმის ჭეშმარიტი სილამაზისა და ხელოვნების ცენტრალურ პუნქტსა და შინაარსს – ამბობს ჰეგელი – შეადგენდა მხოლოდ ის, რაც ადამიანური იყო<sup>5</sup>. ეს არის ბერძენ და რომაელ ხელოვანთა უდავო დამსახურება, რომლის მნიშვნელობა დიდად სცილდება ხელოვნების სფეროებს.

მაგრამ დასავლეთეუროპული რენესანსის ეპოქას ხელახლა მოუხდა აღმოეჩინა ადამიანის სილამაზე, რომელიც შუა საუკუნეებში გარყული 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 უბრალო ორნამენტით, ყველგან მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის სხეულებია“. ლეონარდო და ვინჩისაგან განსხვავებით, მიქელანჯელოს „სამყარო განსაკუთრებულია, იგი შედგება მძლავრი ადამიანების ჯიშისაგან“.

მიქელანჯელოს თვალსაზრისს მე ვუნოდებდი 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 ტოლმნიშვნელოვან ცნებებს როდი წარმოადგენენ. მათ შორის სვამდნენ არა ტოლობის, არამედ დაქვემდებარების ნიშანს. სამყაროს მთელ მნიშე-

ნელობას 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 გარეთ დგას.

ლეონარდო და ვინჩის შედარება მიქელანჯელოსთან თვალწინ გვიშლის ახალ ესთეტიკურ სფეროს. ამ ორ უკვდავ გენიოსს არ ესმოდათ და არც უყვარდათ ერთმანეთი. თვითეული მათგანი თავის საკუთარ ესთეტიკურ სამეფოში ცხოვრობდა.

იტალიური რენესანსის არც ერთ მოღვაწეს არ გამოუმუყავნებია ბუნების სიყვარული ისე ყოვლისშემძველად და ისეთი მძლავრი შინაგანი ვნებით, როგორც ლეონარდო და ვინჩის. ასევე უსაზღვრო და გრძნობიერი იყო მისი ესთეტიკური თვალთახედვა. მშვენიერება, ლეონარდოს აზრით, განფენილია მთელს სინამდვილეზე, მისი ფორმები ისევე აურაცხელია, როგორც ფიზიკური მოვლენებისა და ფსიქიკური განცდების მრავალფეროვნება.

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

ლეონარდოს სტილი ხასიათდება დეტალების გულდასმითი ამონერით. თანამედროვენი აღტაცებული იყვნენ მისი ფერწერის სინტიფით. ერთხელ, გვიამბობს ვაზარი, — „ლეონარდომ დაწერა წყლით საესე სურა, რომელშიც რამდენიმე ყვავილი იყო ჩადებული. განსაცვიფრებელი სიმართლის გარდა, სურაზე ისე იყო გამოსახული წყლის გაორთქლიანება, რომ ცოცხალზე ცოცხალი ჩანდა“.

ამრიგად, მსოფლიო როგორც ესთეტიკური ფენომენი იტალიური რენესანსის ორ დიდ ხელოვანს წარმოდგენილი აქვს ორი, ერთიმეორისაგან განსხვავებული, ასპექტით. ერთისთვის მშვენიერება კონცენტრირებულია ტიტანური ადამიანის სახეში, მეორისთვის იგი თანაბრად არის განფენილი სამყაროში და ზოგჯერ მცირეში მეტი მიმზიდველო-



ბაა, ვიდრე დიადში. ლეონარდომ აღმოაჩინა მინიატურულია და ინტიმურის ესთეტიკა.

დავაკვირდეთ ამ ფონზე რუსთაველს. განა არ მოგვაგონებს მისი ქმნილება მიქელანჯელოს ესთეტიკურ სამყაროს? „ვეფხისტყაოსანი“ – ეს ხომ სიქსტეს კაპელის ქართული პლაფონია, პოეზიის საშუალებებით გაშლილი ეპიკურ 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).

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

ადვილი წარმოსადგენია, რა ფართო დასკვნების საშუალებას იძლევა ავთანდილის აღნიშნული მონოლოგი. მასში ჩანს ფილოსოფიური მსოფლმხედველობაც, ჰუმანისტური სოციალური შეხედულებანიც და 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, საითკენაც 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 ჰქონდეს იმ ნეგატიურ 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 დაემორჩილოს იმას, რაც თვითონ მისი შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს.

ამ სტრიქონებიდან ჩვენ გვესმის მაღალი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის ხმებიც. 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, უეჭველია, იგი უნდა ვიპოვოთ იმავე დროს ისეთ არსებად, რომელშიაც სამყაროს მშვენიერებამ მოახდინა მთელი 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 აღტაცებას. მათ შეჰხარებიათ, 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 საქებლო სმენითა!“ (917,3). და ამას ამბობს პოეტი თითქმის მაშინვე, როცა მან უკვე წარმოსთქვა მსგავსი ქება თავისი ღმერთისდარი გმირებისა: „ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი“ (901,2).

ამრიგად, თუ თავს მოვუყრით ყველაფერ იმას, რაც ითქვა, ჩვენ ერთ უდავო დასკვნას გვაკეთებთ: რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს ცენტრს წარმოადგენს ადამიანი. მასში და მხოლოდ მასში არის კონცენტრირებული ესთეტიკური სრულქმნილების უმაღლესი შესაძლებლობანი. ასეთია ის საერთო ნერტილი, რომელშიაც

ერთიმეორეს ხედება რენესანსის ეპოქის ორი გენიალური ხელოვანი – „ვეფხისტყაოსნისა“ და სიქსტეს კაპელის პლაფონის შემოქმედნი.

მაგრამ საკმარისია თვალის ერთი გადავლებაც „ვეფხისტყაოსანზე“, რათა დავრწმუნდეთ, რომ რუსთაველი დაჯილდოებულია ფაქიზი ესთეტიკური გრძნობით ბუნების სილამაზეთა მიმართაც. რუსთაველისთვის მშვენიერება, ვნერდით ჩვენ ზევით, განფენილია მთელს სამყაროზე, ჩაქსოვილია მის ყოველ საგანსა და მოვლენაში, იგი მრავალფეროვანია არა მარტო შემეცნებითი გონებისათვის, არამედ ესთეტიკური გრძნობისთვისაც. 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 მოჭედული 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 ნაყუმები, ორნამენტები, ინკრუსტაციები, ძვირფასი ქვების კაშკაში, კანის ხავერდოვანობა, სურნელებანი. რუსთაველი ფაქიზად გრძნობს შეგრძნებათა სილამაზეს, მცირე სიდიდეების სილამაზეს, რომელსაც ესთეტიკურ ტრაქტატებში სიტურფეს უწოდებენ.

რუსთაველს უყვარს თვითონ სიტყვა „სიტურფე“:

- მისივე პმეტობს ყოველსა სული და ტურფა ფერობა. (37,3).
- ბროლისა ველსა სტურფობდეს გიჟრისა მუნ საყენია. (193,4).
- შიგან ვნეე დიდთა დარბაზთა ტურფითა საგებელითა. (349,1).
- ედგნეს ტურფანი კარავნი მოედანს ჩამოდგომილსა. (466,1).
- დღეს ერთმანერთი გინახავს და ტურფად მოგნონებია. (492,3).
- ენერა: „ვნახე სიტურფე წყალ-ჯავარისა შენისა. (493,2).
- ხელმან შენნი განვიცადენ სინატიფე-სიტურფენი. (503,3).
- ვნახე, ძონსა მარგალიტი გარე ტურფად მოემაზრა. (536,3).
- მუნ ბროლი და ვარდ-გიჟერი გაეტურფა სინაზესა. (685,2).

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

პოემა პირდაპირ თვალისმომჭრელად ბრწყინავს ცის მნათობების ელვარებით, ძვირფასი ქვების კაშკაშით, ფერად-ფერადი ყვავილების

მდიდარი კოლორიტით. თუ ავიღებთ მასში უხვად მიმობნეულ ძვირფას ქვებს და კარგად დავაკვირდებით, ჩვენ შევნიშნავთ მათი გამოყენების უაღრესად 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 მულავენდება სიმღერასა 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, მჭევრები“, 1336,1), თინათინი („ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰხრის ყორნისა ბოლო ფრთათა“, 46,4), ავთანდილი („ავთანდილ დაჯდა ტირილად, ტირს ხმითა შევნიერიითა... და სხვა, 1342), ფრიდონი („ფრიდონ თქვნა ესე სიტყვანი მოთქმითა შევნიერიითა“, 1009,1).

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

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

მისთა მჭვრეტელთა ყანდისა მირთმა ხამს მართ, მი, შერისა. (3,4)<sup>10</sup>.

ეს ლამაზი ასოციაცია, რომელშიც ნათლად იგრძნობა აღმოსავლური განცხრომა, გამოიწვევდა შეგრძნებათა ესთეტიკის ისეთი თავგამოდებული დამცველების აღტაცებას, როგორებიც იყვნენ ინგლისე-

ლი პოეტი ჯონ კიტსი ან ფრანგი ესთეტიკოსი ჟან მარი გიფო.

ამ სტრიქონის გვერდით უნდა დავაყენოთ რუსთაველის მეორე უბრწყინვალესი 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 ესთეტიკასთან. ამ უკანასკნელის მკვეთრ წარმომადგენლად უნდა ჩაგვეთვალა, მაგალითად, კიტსი.

ჯონ კიტსი დაჯილდოებული იყო უალრესად ფაქიზი შეგრძნებების უნარით. მისი სენსორული აპარატის სიმახვილე უკიდურეს ზღვარს 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 გაგვიკვირდეს, რომ მის ლექსებში ჩვენ ხშირად შევხვდებით ამ სფეროებიდან აღებულ სახეებს... ყოველგვარი ბგერის, სუნის, გემოსა და შეხებისათვის მას გააჩნდა სიტყვათა ისეთი უდიდესი მარაგი, რომელიც იშვიათად გვხვდება მასზე გაცილებით დიდ პოეტებთან.“

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

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

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

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

სიტურფეს შემოაქვს ხელოვნებაში მინის სურნელება და გრძნობათა სიხარული. სიცოცხლის სავსეობა წარმოუდგენლია სიტურფის გარეშე. უმისოდ არ არსებობს რეალისტური სტილის ხელოვნება. მას სდევნიან ესთეტიკიდან მხოლოდ იდეალისტები, რომელთაც მშვენიერება წარმოუდგენიათ როგორც მარტოოდენ ზემინიერი სამყარო.

რუსთაველს უყვარს სიტურფე, მაგრამ მისი ესთეტიკა მაინც

მკვეთრად ანტისენსუალისტურია. რატომ? იმიტომ, რომ შეგრძნებათა სილამაზე ემორჩილება სულის გამაკეთილშობილებელ ძალას, დანმენდილია და ამაღლებული.

ავილოთ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სატრფიალო ურთიერთობა. მასში არ მოიპოვება უხეში ავხორცობის არც ერთი შტრიხი. მათი სიყვარული უბადლოა ზნეობრივი სინმინდით, თავდაჭერილობით და კორექტულობით. ამასთან იგი უაღრესად გულწრფელია და მოკლებული პრეციოზულობის ყოველგვარ ნასახს. არც თინათინს, არც ნესტანს არ ეთაკილებათ თავისი ინტიმური გრძნობები გაუზიარონ მიჯნურებს. და რა მომხიბვლელნი არიან ისინი ამ წუთში! მათ სიტყვებში გამოსჭვივის ბავშვური სინმინდე და რწმენა თავისი განცდების სიმართლის და უცოდველობისა, რწმენა, რომელიც შეხამებულია თავისუფალი აზრის შეგნებასთან.

უხეშ ეროტიკულ ვნებებს ჩვენ შეეხვდებით მხოლოდ ფატმანის ბუდუარში და მეტს არსად. მაგრამ ძნელი არ არის მივუხვდეთ პოეტს ნაგულვებს. პიკანტური ნატურალისტური დეტალები, რომელთაც განუყრელად თან ახლავს პოეტის ირონია, არ ტოვებენ ეჭვს იმაში, რომ რუსთაველი ისახავდა მორალურ მიზანს – ეჩვენებინა ჩვენთვის ადამიანის ცხოველური ბუნება დაუფარავი, გაშიშვლებული სახით.

დავაკვირდეთ, რა წმინდა და ამაღლებულ გრძნობებს ამჟღავნებს რუსთაველი, როცა ის ეხება მამაკაცური თვალისთვის ერთობ მაცდუნებელ მომენტს – თავისი იდეალური მანდილოსნების გარეგნობას. მათი მომხიბვლელი შესახედაობის აღწერა არასოდეს არ სცილდება მკაცრი ზნეობის საზღვრებს, არასოდეს არ ინვევს რაიმე ტლანქ ასოციაციებს. პოეტი კმაყოფილდება პირისახის სიტურფით და ტანადობის ზოგადი კონტურებით. მხოლოდ ერთ ალაგას (თინათინის სტროფში) გაიღვლებს თავშეკავებული მითითება „გაძრცვილ ტანზე“:

გაძრცვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონი,  
ებურნეს მოშლით რიდენი, ფასისა თქმად საჭირონი,  
ჰშვენოდეს შავნი ნამწამნი, გულისა გასაგმირონი,  
მას თეთრსა ყელსა ეხვივნეს გრძლად თმანი არ-უხშირონი. (123).

ბრწყინვალე ჩაცმულობის აღწერილობა, რომელსაც „ვეფხისტყაოსანში“ მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქცია აქვს დაკისრებული, რუსთაველის ერთ-ერთი საყვარელი ხერხია, როცა მას სურს შექმნას თავისი გმირების სკულპტურული სახეები. ასეთი სტროფები და ტაეპები გაბნეულია მთელი პოემის სივრცეზე. ამ ადგილებში ჩვენ ყოველთვის ვგრძნობთ, რომ ეს ძვირფასი აბრეშუმეული და სტავრა მკვირვად ეკვ-

რის 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 ეპოულობთ ბიზანტიურ ფრესკებში და გოთიკური ტაძრების ნიშებში. აქ იგი ფარავს ცოდვილ სხეულს, მაშინ როდესაც რუსთაველის ჩაცმულობა ამჟღავნებს სხეულის ღვთაებრივ ფიგურას.

მაგრამ ისევ და ისევ: რამდენი თავდაჭერა, კორექტულობა და ზემოთაგონებაა გმირების პლასტიკურ გარეგნობაში!

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

ჩვენ ახლა შეგვიძლია შევაჯამოთ ჩვენი მსჯელობა მშვენიერების საზღვრების შესახებ რუსთაველის ესთეტიკაში. მას უდავოდ უვრცესი მასშტაბები ახასიათებს. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ იგი ემთხვევა არსებული სინამდვილის საზღვრებს.

ჩვენ ვიპოვეთ შემხვედრი ნერტილები რუსთაველისა და მიქელანჯელოს ესთეტიკურ მსოფლშეგრძნებათა შორის. „ვეფხისტყაოსანი“, ენერდით ჩვენ, სიქსტეს კაპელის ქართული პლაფონია, ეპიკურ ტილოზე გაშლილი პოეზიის საშუალებებით.

მაგრამ შემდგომმა მსჯელობამ გვაჩვენა, რომ პოემაში შესამჩნევად ნინ წამოწეულია ნივთისა და ბუნების ესთეტიკაც. რუსთაველი ფაქიზად გრძნობს „მცირე სიდიდეების“ სილამაზეს, აღიქვამს კოლორიტსა და ნახაზობას, სინათლისა და ჩრდილის თამაშს როგორც ფერმწერი, გარეგან ფორმებს, როგორც მოქანდაკე, ბგერებს – როგორც მუსიკოსი. ამ მხრივ რუსთაველი უნდა დავაყენოთ არა მიქელანჯელოს გვერდით, რომლის ესთეტიკური სამყარო, როგორც აღნიშნული იყო, შემოფარგლულია „აღამიანთა მძლავრი ჯიშით“, არამედ ლეონარდო და ვინჩის გვერდით. „აღორძინების არც ერთი ხელოვანი, – წერს ვიოლფლინი, – არ ყოფილა ისე გულისხმიერი მსოფლიო სილამაზის მიმართ, როგორც ლეონარდო“<sup>14</sup>. 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 ფუნქციონალურია და არა თავისთავადი. იგი ხან ფონია, ხან ჩარჩო, ხან საღებავების რეზერვუარი პერსონაჟების პორტრეტებისათვის.

მშვენიერება, მართლაც, განფენილია მთელს სამყაროზე. იგი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ყველგან და ყველაფერში. რუსთაველი და ლეონარდო და ვინჩი მუდამ ეძებდნენ და პოულობდნენ მის ყველაზე უფაქიხეს ფორმებს. ბუნების მშვენიერებათა ამ მრავალფეროვან გამოვლინებას არ ცნობდა უკედავი მიქელანჯელო, რომელმაც პირველად გამოთქვა მთელი საუკუნისათვის მნიშვნელობის მქონე დებულება, რომ „ადამიანის ფორმათა სილამაზის გარეშე არ არსებობს სხვა არავითარი 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 ბერძნები.

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



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

შევეხოთ 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:

ჯერ მისი მსგავსი შენება კაცთაგან უნახავია. (204,4).

მისსა მნახავსა ნახული აღარა მოენონების. (699,2).

ერთი შეხედვით სადავო შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რა არის აქ აღებული შედარების ობიექტად – ადამიანი თუ ბუნება. როცა პოეტი ამბობს „ვიმონმებ ღმერთსა ცხოველსა, მათებრივ არვინ 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 ტაუპში: „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 აღიარებულა მზედ, ხოლო ასტრალური სხეულები – მზის მორჩილ მნათობებად:

კვლაცა კჳადრა: „აჰა, მზეო, რათგან ღმერთმან მზედ დაგბადა,

მით გმორჩილობს, ზეციერი მნათობია რაცა

სადა“. (135, 1-2).

ამ სტრიქონების ვარიანტს წარმოადგენს ფატმანის ფრაზა ნესტანდარეჯანის შესახებ:

ვჰკადრე: „მითხარ, ვინ ხარ, მზეო, ანუ შეილი ვისთა ტომთა?

იმა ზანგთა სით მოჰყვანდი შენ, პატრონი ცისა ხომთა?“

(1139, 1-2).

გაცილებით უფრო მდიდრულად არის წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსანში“ შედარების მეორე, გაშუალებული ფორმა.

ჩვენ უკვე შემთხვევა გვქონდა ალგვენიშნა, რომ რუსთაველისთვის გარე სამყაროს საგნები და მოვლენები ტოლფას ესთეტიკურ ფენომენებს არ წარმოადგენენ. მშვენიერების თვალსაზრისით მოცემული სინამდვილე უნდა განვიხილოთ როგორც ჰარმონიული ესთეტიკური ნაგებობა, რომელშიაც ნათლად განირჩევა 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 საგანი და მოვლენა, მაგრამ მზის ესთეტიკური ბრწყინვალეობა მაინც სრულიად განსაკუთრებულია. იგი უნდა ჩაითვალოს ბუნების ესთეტიკურ მწვერვალად.

„ვეფხისტყაოსანში“ მხატვრული ფერწერისათვის გამოყენებულია ხუთი ესთეტიკური სამეფო: 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 ორნამენტიკისათვის არც ერთ მათგანს არ მიმართავს რუსთაველი ისე ხშირად, როგორც მზეს და მერე მთვარეს. მზის მეტაფორა თითქმის სამჯერ აღემატება ვარდის მეტაფორას, თითქმის ორჯერ – ძვირფას ქვებს, ექვსჯერ და მეტად – ლომს, ვეფხს, ალვას და საროს. „ვეფხისტყაოსანი“ პირდაპირ გაცისკროვნებულია ასტრალური შუქის ელვარებით.

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

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

კრონოს, წყრომით შემხედველმან, მოიშორვა სიტკბო მზისა.

(1415,2).

მეორეს მხრივ, მზის ხილვა თვითონ მნათობებისთვის ტკბილი და დასაქადებელია:

რუსთაველის პოეტურ ლექსიკონში სიტყბობეზა განეკუთვნება ესთეტიკურ კატეგორიას, სიტყბობეზა მშვენიერების განცდის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია. გაეხსენოთ ისეთი ფრაზები როგორცაა: „თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ (5,1), „ჩაღანა და ჩანგი ტკბილი“ (101,4), „მიომღერის ხმასა ტკბილსა“ (966,3), „იტყოდიან ტკბილსა ხმასა“ (1125,3) და სხვ.

საყურადღებოა აგრეთვე რუსთაველის პოეტური სახე – მზის დასი („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 იმიტომ, 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 შარავანდდით მოსავეს სამყაროს და მის ყოველ მოვლენას. მზის შუქს ესთეტიკური მომხიბვლელობის მაღალ ხარისხში აპყავს ხილული სინამდვილე: „მზე რა ვარდსა შემოადგეს, დამშვენდენ და შუქნი არნეს“ (1421,3). ამ სტრიქონის აზრი ასეთია: ნესტანი და ტარიელი ისე დამშვენდენ, როგორც დამშვენდება ხოლმე ვარდი, როცა მას შემოადგება მზე. მაშასადამე, მზე ყოფილა როგორც სიცოცხლის, ისე მშვენიერების წყარო.

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

დავაკვირდეთ ამის შემდეგ „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ტაეპებს, სადაც ადამიანი შედარებულია მზესთან და ადამიანის მშვენიერება დაყენებულია მზის მშვენიერებაზე მაღლა.

ასეთი შედარება და უპირატესობის დადასტურება რუსთაველის ერთ-ერთი საყვარელი პოეტური ხერხია. პოემის პირველ სტროფებში მისი ვარიაციები ციკლურად მეორდება და შემდეგ, შედარებით იშვიათად, მაგრამ მაინც აკვიატებულად გასდევს მთელ თხრობას. ასე,

შემოჰყავს თუ არა პოეტს თინათინი პოემის ექსპოზიციაში, ის მაშინვე მიუთითებს თავისი იდეალური გმირის ესთეტიკურ უპირატესობაზე ბუნების ყველაზე მომხიბვლელი ფენომენის – მზის წინაშე:

მისი სახელი თინათინ, – არს ესე საცოდნარია! –

რა გაიზარდა, გაივსო, მზე მის გან საწუნარია.

(34,1-2).

მომდევნო სტროფებში ერთიმეორეს მოსდევს ამ თემის ვარიაციები. მას იმეორებენ: ჯერ როსტევეან მეფე („ჩემი ძე დავსვათ ხელმწიფედ, ვისგან მზე საწუნელია“; 36,4), შემდეგ ვაზირები („სჯობს და მას მიეც მეფობა, ვისგან მზე შენაფლობია“; 38,4), მერე ავტორი („თინათინ მზე-სა 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 აკრ-თობს ელვასა, მზისაცა უთამამოსა“; 682,3; აგრეთვე: 1409,1; 1431,4), თვითეული მათგანი „მზეზე უფრო მზიანია“ (1583,3), პირი მათი „უნათლესა სინათლესა ზესთა ზესა“ (685,3), მათ პირისპირ „არა ჰმართებს მზესა მზობა“ (1136,2), ისინი ანათებენ მზით განათებულ სამყაროს, ე. ი. ფარავენ და აფერმკრთალებენ მზეს („მისმან შუქმან განა-ნათლა სამყარო და ხმელთა კიდე“; 109,2; აგრეთვე: 555,2; 626,4), იწუ-ნებენ, 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 წყვდიადი („მთვარესა მისთა შუქთაგან უკუნი გარდაჰფენოდა“; 122,4; „ვისთა შუქთაგან უკუნსა ჰგვანდის სინათლე დღისისა“; 384,4; აგრეთვე: 1586,2), ერთი სიტყვით, სად მზე და სად მათი მშვენება! („მზესა მე ვსჯობდი შვენებით, ვით ბინდსა ყამი დილისა“; 321,2; აგრეთვე: 289,4; 1638,1).

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

ბ) იმ მიზნით, რომ გამოხატოს ადამიანის ესთეტიკური პრიორიტეტი ბუნებაში, რუსთაველი მიმართავს აგრეთვე პოეტური პანთეიზ-მის 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 შეუდარებელი 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:

ნიგნი წიგნსა ენოდა, დედოფალი ოდეს შობდა,  
მოციქული – მოციქულსა, ინდოეთი სრულად სცნობდა;  
მზე და მთვარე განცხრებოდეს, სიხარულით ცა ნათობდა,  
ყოვლი არსად შემოსრული მხიარული თამაშობდა. (323).

ხოლო 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 მოკვეთილ პოეტურ სახეში ნათლად არის გამოთქმული რუსთაველის აზრი იმის შესახებ, რომ ადამიანი წარმოადგენს ესთეტიკური სრულქმნილების 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 უძღურებას გმირთა შეუდარებელი მშვენიერების დასურათებაში. ასე, მაგალითად, ტარიელისა და ავთანდილის პირველი შეხვედრის მომენტში პოეტი ცდილობს დაგვიხატოს მათი უბადლო მომხიბლველობა, იგი ერთ სტროფში აქცევს გარესამყაროდან აღებულ საუკეთესო ესთეტიკურ ფენომენს – მზეს, მთვარეს, ალვის ხეს, შვიდ მნათობს, მაგრამ იქვე გვაგრძნობინებს, რომ ყველაფერი ეს არ კმარა მათი სილამაზის გამოსახატავად და თითქოს ერთგვარი უძღურებით დასძენს: მე არ ვიცი, სხვა რას უნდა შევადარო ისინიო:

გამოეგება ტარიელ, კმართებს ორთავე მზე დარად,  
ანუ ცით მთვარე უღრუბლო შუქთა მოჰყენდეს ქვე ბარად,  
რომე მათთანა აღვისა ხეცა ვარგიყოს ხედ არად,  
პვეანდეს შვიდთავე მნათობთა, სხეადმცა რისად ვთქვი  
მე და რად! (281).

ამ ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე ის სტრიქონები, სადაც ბუნებასათან შედარების მომენტი, მართალია, მოხსნილია, მაგრამ ის იგულისხმება როგორც მხატვრული სახის ლოგიკური საფუძველი. ასეთებია: „ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი“ (901,2), „ავთან-დილის მაქებელად 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 ნაკვებზე, 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“<sup>15</sup>.

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 პირობაა და მასთან იმდენად, – წერს ენგელსი, – რომ ჩვენ გარკვეული აზრით უნდა ვთქვათ: „შრომა შექმნა თვით ადამიანი“<sup>16</sup>.

ეს დებულება უნდა გავავრცელოთ ესთეტიკის სფეროზეც; შრომამ შექმნა ადამიანის სხეულისა და სულის სილამაზეც.

ჩვენ ახლაც ყოველ ნაბიჯზე ვრწმუნდებით შრომის ესთეტიკურ მნიშვნელობაში. შილერის ზემომოყვანილი აზრი არ ითვალისწინებს 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 ვარჯიშით ცვლის, ჯერ კიდევ ძველთაგან იყო მიჩნეული ჯანმრთელობის, ძალ-ღონის, მოქნილობისა და სიმარჯვის ერთადერთ წყაროდ. ვის შეუძლია უარჰყოს, რომ ამ ღირსებათა გარეშე არ არსებობს სხეულის ვაჟკაცური სილამაზე, რომელსაც დიდი გატაცებით უმღერს 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 გააჩნდეს „თვალად სიტურფეც“, „მძლეთა მებრძოლთა მძლეობის“ უნარიც და ამალღებული, ახოვანი სულიც. ამ ნიშანთა შეხამება, რა თქმა უნდა, სრულიად წარმოდგენილი იქნებოდა მათი ურთიერთგაპირობების გარეშე.

მაგრამ ჩვენ ყურადღება შევაჩეროთ ჯერ ადამიანის ფიზიკურ გარეგნობაზე. კანის სიტურფისაგან განსხვავებით არავის ეჭვს 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 სიმახინჯე უმდაბლესი ჯიშის ცხოველთა აღნაგობასთან მიახლოებაში 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 ანაგე-

ბითა"... (970, 1-2). ამაზე უნინ ხომ თვითონ ავთანდილმა გამოიყენა ეს დახასიათება ტარიელთან საუბარში: „მაგა ქცევითა ტურფითა, ანა გეებითა ნაგითა“... (935, 3-2).

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 ეპითეტი: „ნაკვთი“ და „მჭვერი“. ავილოთ ჯერ „ნაკვთი“. იგი სამჯერ გვხვდება და, თუ დაუფუკირდებით კონტექსტს, ყოველ ცალკე შემთხვევაში სამი სხვადასხვა ნიუანსით. ნაკვთად სარო („აქაღალმა ათ დღე მიხვალ, ნაკვთად სარო, ფერად ლალი“, 973,3) გამოხატავს ახოვანობას, ტანადობას, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი განმარტავს, სხეულის „შუენებით განყობას“ (სიტყვის კონა, 1949 წ., გვ. 467). ლომსა ნაკვთად გვაგრძნობინებს უკვე ლომურ ძალღონესა და სიმარჯვეს („მოვიწიფე, დავემსგავსე მზესა თვალად, ლომსა ნაკვთად“, 319,4). ნაკვთად კარგი გამოყენებულია ფატმანის პორტრეტში („ნაკვთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი“, 1077,2) და მას ნათლად გამოხატული სექსუალური ელფერი გადაჰკრავს.

მართალია, იმ აღმოსავლურ ესთეტიკურ მასალაში, რომელიც ზევით მოვიყვანეთ, უთუოდ იგრძნობა გარეგნობის ესა თუ ის ნიუანსი, ხან ახოვანობა და ტანადობა, ე. ი. „შუენიერი განყობა“, ხან ნაკვთების ძალ-ღონე და სიჩაუქე, მაგრამ ამ მასალაზე აგებულ ყველა შედარებასა და მეტაფორაში ფიზიკური შესახედაობის სილამაზე მოხაზულია ძაინც ზოგად კონტურებში და არა დეტალებში. 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 ჩავთვალოთ ადამიანის გარეგნობა, თუ მას არ ამშვენებს პირისახის სილამაზე. ვინაიდან „ვეფხისტყაოსნის“ იდეალური გმირები სწო-



რედ სრულყოფილი გარეგნობის ადამიანები არიან, გასაგებია, რომ ტანადობასთან ერთად რუსთაველი ასევე ხშირად, დაბეჯითებით და ესთეტიკური სიხარულით ლაპარაკობს მათი პირისახის სიტურფეზე.

რუსთაველი იყო და რჩება ლანცების, თვალ-ნარბის, ნამწამების, 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 ამბობს:

მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკიბილისა,  
ქება ნარბთა და ნამწამთა, თმათა და ბაგე-კბილისა,  
ბროლ-ბადახმისა თლილისა, მით მიჯრით მიწყობილისა. (5, 1-3).

ავიღოთ, მაგალითად, 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:

ძონეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახმოსანი. (72,2).<sup>17</sup>  
ვერვინ ვხედევდით, შეიქმნა პირითა მინა-ვარდითა. (331,2).<sup>18</sup>

„ადამიანის კანი, – ამბობს ნ. ჩერნიშევსკი, – ნახევრადგამჭვირვალეა და ჩვენ მარტოოდენ წმინდა ზედაპირს როდი ვხედავთ. კანში გამოსჭვივის სხეული და ეს გამომჭვირვალეობა სხეულისა მეტად დიდ სიტურფეს ანიჭებს ადამიანის სილამაზეს“<sup>19</sup>.

ლანცებისა 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 ტაეპების 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, ნარბები და

ნამწამები. პოემის ხუთი შავთვალწარბა გმირის ფერწერაში იგი იყენებს „მელნის ტბას“ (394,4; 962,3; 1009,4; 1146,3), „მელნის მორევს“ (1146,2; 1253,2) და გიშრიდან გამოჭრილ მეტაფორებს: „გიშრის ღარს“ (86,3; 1140,3), „გიშრის დანას“ (266,4), „გიშრის სატებს“ (267,4), „გიშრის შუბებს“ (1146,2) და სხვა. თვალის ოვალი და ჭრილი შედარებულია ნუშთან („ნუშნი გააპნა, შეიძრნეს 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)<sup>20</sup>. ამ საკითხსაც ჩვენ დანვრილებით შევეხებით ქვევით, ახლა კი ყურადღება უნდა მივაქციოთ ერთ მომენტს, რომელიც თვალწინ გადაგვიშლის მშვენიერების ახალ სფეროებს.

თვალეების მაგალითზე განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ადამიანური სილამაზის სულისმიერი სუბსტრატი.

თვალეების მომხიბვლელ სილამაზეს ჰქმნის არა იმდენად მათი ფერი, ფორმა ან ჭრილი, რამდენადაც გამომეტყველება. „ჭემპარიტი ცხოვრება გონებისა და გულის ცხოვრებაა. იგი აღიბეჭდება 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 მშვენიერი, მეტყველი თვალეები აქვს“<sup>21</sup>. წაართვით თვალეებს მათი გამაცხოველებელი გრძობა და აზრი, „ისინი დარჩებიან მხოლოდ ლამაზ თვალეებად, მაგრამ უკვე აღარ იქნებიან ღვთაებრივად მშვენიერი თვალეები“<sup>22</sup>.

დავაკვირდეთ რუსთაველის მიერ მოხატულ თვალეებს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რა სიმალემდეა აქ აყვანილი ფსიქოლოგიური ფერწერა. მელნის ტბისა და გიშრის მეტაფორები წარმოადგენენ პოეტისათვის არა დეკორატიულ ორნამენტებს სტატიკური პორტრეტების შესამკობად და გასამშვენიერებლად, არამედ სულის უფაქიზეს მოძრაობათა გამოხატვის საშუალებებს. საილუსტრაციოდ საკმარისი იქნებოდა მოგვეყვანა სასონარკვეთილი ნესტანის სახე:

შინა შევედი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები,  
შიგან მელნისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები,  
მელნისა ტბათათ იღვრების სავეს სათისა რუბები,  
შუა ძონსა და აყისა სჭვირს მარგალიტი ტყუბები. (1146).

შეიძლება რუსთაველის დროის მსოფლიო პოეზიაში არც მოიძებნებოდეს მეორე ნაწარმოები, სადაც შინაგანი განცდების გამომსახველ

თვალეებს ისეთი ვრცელი ადგილი ჰქონდეს განკუთვნილი, როგორც ეს „ვეფხისტყაოსანშია“. როცა რუსთაველს სურს თავისი გმირების განცდებს გვაზიაროს, ის დიდი სიყვარულით მიმართავს ხოლმე მათ გიმრისფერ თვალეებს; თვალეები წარმოადგენენ მისთვის იმ სარკმელებს, საიდანაც ყველაზე უკეთ შეგვიძლია დავინახოთ დაფარული სულის სიღრმეები:

რა მივაჭირვე კითხვითა, მეტითა საუბართა,  
გულ-ამოხვინჩვით ატირდა მით რამე ხმითა წყნართა;  
ბროლ-ლალსა ღვარი ნარგისთათ მოსდის გიჟრისა ღართა;  
მისი მჭვრეტელი დაეინეი, გაეხე გულითა მკედართა. (1140).

დავაკვირდეთ ტარიელისა და ნესტანის პირველ პაემანს. მოზღვა-  
ვებული გრძნობებით დამუნჯებულ ნესტანს რუსთაველი ალაპა-  
რაკებს მხოლოდ თვალეებში გამოსახული განცდების  
ენით:

ამიგდო ქალმან ფარდაგი მძიმე თავისა ძალითა,  
სადა დგა კუბო შემკული ბადახშითა და ლალითა;  
შიგან ჯდა იგი პირითა მზისაებრ ელვა-მკრთალითა,  
მე შემომხედის ღამაზად მის მელნის ტბისა  
თვალითა.

დიდხანს ვდეგ და არა მითხრა სიტყვა მისსა  
მონასურსა,  
ოღენ ტკბილად შემომხედის ვითამცა რა  
შინაურსა;

ასამათ უხმო, მოიუბნენ; ქალი მოდგა, მითხრა ყურსა:  
„ან ნადიო, ვერას გითხრობს“, მე კვლა მიმცა აღმან მურსა. (394-395).

რამდენი მსგავსი სტროფისა და ტაეპის მოყვანა შეიძლება!

ახლა ჩვენ საშუალება გვაქვს გავაფართოოთ პრობლემა და ვიკით-  
ხოთ: განა მართო თვალეებში გამოკრთის ფსიქიკური რეალობა, განა  
მართო თვალეებს ამშვენნიერებს ადამიანის სულის მოძ-  
რაობა?

რუსთაველი გვიპასუხებს, რომ შინაგან კულტურას, რომელიც  
მოიცავს მთელ სულიერ ცხოვრებას, გრძნობებს, ინტელექტუალურ აქ-  
ტებს და ნებელობას, ერთგვარ ესთეტიკურ ხარისხში აჰყავს ადამიანის  
მთელი არსება. „ხასიათის სილამაზეს პირდაპირი კავშირი აქვს პირისა-  
ხის სილამაზესთან“ (სპენსერი). როდესაც ადამიანური სილამაზის  
პრეროგატივაზე ვლაპარაკობთ, არსებითად სწორედ ამ შინაგანისა და  
გარეგანის ესთეტიკური სინთეზი უნდა ვიქონიოთ მხედველობაში.

ყურადღება მივაქციოთ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა რესპექტაბე-

ლობას, მათ თავდაჭერასა და თავაზიანობას, მათი მანერებისა და სიტყვა-პასუხის კეთილშობილებას. რაოდენ ღვთაებრივიც უნდა იყოს მათი ჩამოსხმული ტანისა და პირისახის ნაკეთები, უამისოდ წარმოუდგენელი იქნებოდა მათი დამატყვევებელი მოხდენილობა და ეშხი, რომელსაც ანტიკური მითები მიანერდნენ 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, – თვალწარმტაცი გრაციით მსჭვალავს 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 თვალეები და გრძნობა იკიფებს მათში. სათუთი გულისაგან მიიღებენ ბაგეები გრაციას, რომელსაც ვერ მიბაძავს ვერავითარი თვალთმაქცობა. არ შეინიშნება არავითარი დაძაბულობა სახის გამომეტყველებაში, არავითარი დაძაბულობა თავისუფალ მოძრაობაში, ვინაიდან არაფერ ამის მსგავსს არ იცნობს ეს სული. არქიტექტონიკულ სილამაზეს შეუძლია მოგვანიჭოს სიამოვნება, შეუძლია გამოიწვიოს ალტაცება, განცვიფრება, მაგრამ გულისწაღება შეუძლია მხოლოდ გრაციას. სილამაზეს ჰყავს თაყვანისმცემლები, შეყვარებულები ჰყავს მხოლოდ გრაციას, ვინაიდან ჩვენ ვეთაყვანებით შემოქმედს, ადამიანი კი გვიყვარს“<sup>24</sup>.

გრაციოზულობის ეს მიმზიდველი 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. დარბაისლური, 59,2), „უსახოა“ (ე. ი. სამაგალითოა), „ტურფა“ (ე. ი. გრაციოზულია, 935,3; 979,1), სხვანაირად რომ ვთქვათ, მათი ქცევა იმ მორალურ-ესთეტიკური ნორმების სანიმუშო დონეზე მდგარა, რომელთაც ითვისებისნივთა აღმოსავლეთისა და დასავლეთ ევროპის სადარბაზო ეთიკეტი.

აი, მაგალითად, რა კარგად არის გადმოცემული 59-ე სტროფში რაფინირებული რაინდული გალანტურობა:

ადგეს სოგრატ და ავთანდილ ტანითა მით კენართა,  
თვითო აიხსეს ჭიქები, მივლენ ქცევითა წყნართა,  
ნინა მიუსხდეს მუხლ-მოყრით, პირითა მოცინართა,  
ვაზირი ლალობს 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“<sup>28</sup>.

არქიტექტონიკული სილამაზის გრაციოზულობას, ანუ ტანის მოხდენილობას, სიკოხტავეს და შნოიანობას რუსთაველი გამოხატავს ეპითეტიტ „მჭევრი“.

ბროლსა სეტყვს და ვარდსა აზრობს, ტანსა მჭევრსა  
ათროლებდა. (138,3).

მკედარი მიმძიმ სანახაუად ტანი მჭევრი, პირი ვარდი. (433,3).

წყლად ეფრატსა უხვად ერწყო ედემს რგული ალვა მჭევრი. (694,2).

ველარ გიჭერეტ ნაბურთალსა, ტანსა მჭევრსა, ჯავარ-სრულსა.

(823,2).

მინდორთაჲ ნაიყვანა, ტანი მჭევრი აძრევეინა. (892,3).

ზღვა გაიარა ავთანდილ, მივა ტანითა მჭევრითა. (1061,1).

რუსთაველის გმირები ამ შინაგან რესპექტაბელობას და გრაციას უცვლელად ინარჩუნებენ ყველგან, საზოგადოების ყველა ფენისა და წრის ადამიანებთან ურთიერთობაში. ეს ისეთი მაღალი და უპირველესი 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;

ჭკრეტა ახელებს მჭკრეტელთა ყოფა ქცევისა

და ზმისა. (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 ფსიქიკური რეალობა, რომელიც ისევე განეკუთვნება მშვენიერების

სამკვიდროს, როგორც გარე სამყარო. საკმარისია დავაკვირდეთ ისეთ გამოთქმებს, როგორიცაა „ლამაზი გრძნობა“, „ლამაზი აზრი“, „ლამაზი საქციელი“, რომელთაც ხშირად მიმართავენ ესთეტიკურ თეორიებში სრულიად გაუნაფავი პიროვნებაც, რათა ეჭვმიუტანლად დავრწმუნდით, რომ ფსიქიკურ სინამდვილესაც გააჩნია ადვილად შესამჩნევი ესთეტიკური მნიშვნელობა.

ადამიანი არის გარეგანისა და შინაგანის, ფსიქიკურისა და მატერიალურის ერთობლიობა. თუ გარე სინამდვილეს სილამაზის უმდიდრესი საგანძური შემოაქვს ადამიანის სულში, თავის მხრივ, შინაგანი, ფსიქიკური მშვენიერებანი ესთეტიკური მომხიბვლელობის ახალი ელვარებით აჯილდოებენ ადამიანის ფიზიკურ გარსს. აი სწორედ ეს ესთეტიკური კანონი უნდა ჩავთვალოთ გრაციოზულობის საფუძვლად, რომელზედაც ვლაპარაკობდით ზევით.

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ოდნავ მაინც სადავო გავხადოთ ლამაზი გარეგნობის მნიშვნელობა, მაგრამ პირველობას ის უეჭველად უთმობს სულის მშვენიერებას. ნარმოუდგენელია 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 მრავალი ფიზიკური ნაკლი. ცხადია, ამ უპირატესობის საფუძველს შეადგენს სულის მშვენიერება, რომელიც ფარავს, ან, ყოველ შემთხვევაში, აფერმკრთალებს არქიტექტონიკური სილამაზის ხარვეზებს.

რუსთაველის საყვარელი გმირები უზადო გარეგნობის ადამიანები არიან, მაგრამ მათი ტანის, სახის, თვალების სილამაზე სრულ არარაობად 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 პიროვნების ესთეტიკური მომხიბვლელობა პირველ რიგში სწორედ ამ ფსიქიკური სილამაზის კოეფიციენტით განიზომება.

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 მისი ნახვა. ასეთი იყო, მაგალითად, ფატმანის შთაბეჭდილება:

რა გაიბზო ქება მისი, რა სიტურფე, რა ნაზობა! (1136,1).

რა ხიბლავდა ნესტანში ტარიელს? სწორედ იშვიათი ქალური სინაზე, რომელიც საოცრად იყო შეხამებული ხასიათის ვეფხისებურ სიმტიკიცესა და სიმკაცრესთან. 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 ნაპარლსა ვეფხი პირგამეხებული, არცა მზე ჰგვანდა, არც მთვარე, ხე ალუა, ედემს ხეხული. (522, 1-2).

ნესტან-დარეჯანის გრძნობათა სიმდიდრის საუცხოო სურათს გვიშლის მისი ცნობილი წერილი ქაჯეთის ციხიდან. მასში ხან ერთიმეორეს ცვლიან, ხან ერთიმეორეს ერწყმიან სულის უნაზესი ტონები და ძლიერი ნებისყოფის დრტვინვა, – ხავერდი ფოლადთან ერთად!

ინტიმიური გრძნობების მშვენიერ სურათს წარმოგვიდგენს თინათინისა და ავთანდილის გამოსამშვიდობებელი შეხვედრა:

ერთგან დასხდეს, ილალობეს საუბარი ასად აგეს,  
ბროლ-ბადახში შეხვეული და გიშერი ასადაგეს;  
ყმა ეტყვის თუ: „შენთა მჭერეტთა თავი ხელი, ა, სად აგეს!  
ცეცხლთა, მანდით მოდებულთა, გული ჩემი ასადაგეს“. (137).

გვხიბლავენ თავისი ნაზი გრძნობებით არა მარტო მანდილოსნები, არამედ გოლიათი მამაკაცებიც. ასეთი იყო პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ფრიდონმა დატოვა ტარიელზე:

მე გავეკვირვე ჭერეტასა 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).

მას დღე ავთანდილ ხელმწიფედ ზის და ხელმწიფე ზენია,  
მასთანა მჯდომსა ტარიელს მშვენიან სინაზენია.

(1549,1-2).

მიუხედავად იმისა, რომ მამაკაცების სიმტკიცე და ვაჟკაცობა პირდაპირ საზღაპროა, მათ მაინც მეტი გრძნობიერება ახასიათებთ, ვიდრე მანდილოსნებს. ჩვენ ვიცით, რა ხშირად ვარდებიან ისინი სენტიმენტალურ განწყობილებაში. მაგრამ იმდენად ეს გრძნობიერება კი არ არის საკვირველი, რამდენადაც მისი შეხამება შინაგან ძალ-ღონესთან. 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 „სიტურფისა“ 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 ფსიქიკურ მოვლენებში, აზროვნების აქტებში, ღრმა ემოციებში, თავგანწირულ სიყვარულში, პატრიოტულ და ზნეობრივ ღვაწლში, გმირობასა და მეგობრობაში. „ვეფხისტყაოსანი“ მთლიანად ამ აზრის დამამტკიცებელ საუკეთესო მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ჩვენ მივედით მშვენიერების იდეის პრობლემასთან. შემდგომ თავებში ჩვენ შევეცდებით ნათელეყოთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მშვენიერების იდეა სწორედ ადამიანის სულის ახოვანობაში არის საძიებელი.



## თავი მეექვსე

### მშვენიერების იდეა

#### 1. პოეზია

ჩვენ უკვე შემთხვევა გვქონდა აღგვენიშნა, რომ პოეზიისა და ხელოვნების ესთეტიკურ ღირებულებას განსაზღვრავს მხატვრულ ფორმაში განსხვავებული მშვენიერების იდეა, რომელიც ადამიანში იწვევს თავისებური ხასიათის სიამოვნებას, ესთეტიკურ სიამოვნებას.

საკითხი ისმის: როგორია მშვენიერების იდეა რუსთაველის ესთეტიკაში?

„ვეფხისტყაოსანი“ ამ საკითხზე სრულიად გარკვეულ პასუხს გვაძლევს.

შეჩერდეთ 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 მოვუყაროთ მიღებულ დასკვნებს, შევაკვსოთ ისინი და ჩამოვაცალიბოთ ძირითადი დებულებები.

„ხელოვნების მთავარ სიუჟეტს ჰქმნის ადამიანი“ – ამბობს ვინკელმანი. მაქსიმ გორკის სიტყვით, მხატვრული მწერლობისათვის შეიძლება „ადამიანთმცოდნეობა“ გვეწოდებინა<sup>2</sup>. 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, უნინარეს 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 სავსებით დააკმაყოფილებენ ჩვენს წარმოდგენას ადამიანურ სრულქმნილებაზე. მათ ხასიათებში ერთიმეორისაგან უნდა განვასხვავოთ ნამდვილად იდეალური, პერსპექტიული და ისტორიულ-რეალისტური თვისებები. თუ ეს უკანასკნელნი გვიჩვენებენ ადამიანს ისე, როგორც ის არის, თვისებათა მეორე რიგში პერსპექტიულად არის წარმოდგენილი ადამიანი ისე, როგორც 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, როგორც ის უნდა იყოს კრისტალური მორალური იდეების შუქზე. გამოთიშეთ მათი ხასიათებიდან ეს შინაგანი ბრწყინვალეობა და თქვენ ველარ იტყვით, რომ ისინი ოდნავ მაინც შეინარჩუნებენ ესთეტიკურ მომხიბვლელობას. განა მათი მზიური შესახედაობა, მელნისფერი თვალები, გიშრიდან გამოძერწილი ნამწამები 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. რუსთაველის გმირთა მშვენიერება ემყარება მათი მაღალი სულის გამოსხივებას.

საჭიროა ეს საკითხი გაიშალოს იმ მნიშვნელობის შესაბამისად, რომელიც მას უდავოდ გააჩნია. ამასთან საჭიროა ახლავე მოიხაზოს მისი გადანყვეტის შესაძლებელი ფარგლები.

როდესაც ამ უმაღლესი ფსიქიკური მოვლენების ესთეტიკურ ღირებულებაზე ვმსჯელობთ, ჩვენი ამოცანის გადასაწყვეტად არსები-

თი მნიშვნელობა აქვს თვითონ პოეტის თვალსაზრისს. „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 წარმართოს 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. მშვენიერების იდეა ამოზრდილია ადამიანობის იდეალზე.

თუ ამ აზრს პოეტური შემოქმედების ასპექტში განვიხილავთ, რუსთაველის შეხედულება შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ 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 დაჰკარგავდა თავის შინაგან ღირსებას, რომ ადამიანობის იდეალი წარმოდგენილი იყოს მასში ადამიანისაგან აბსტრაგირებული 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 ანალიტიკური წესით განვიხილოთ, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გაუშვათ ის გარემოება, რომ ისინი ცოცხალი სახეების განუყრელ თვისებებს წარმოადგენენ მხოლოდ.

### ა. სიყვარული როგორც ესთეტიკური ფენომენი

საკოველთაოდ ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ უღრმეს ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს ამაღლებული სიყვარულის პოეზიით.

სიყვარული „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი მთავარი თემაა. მის გარჩევას და დაფასებას დიდი შრომა შეაღიეს რუსთველოლოგებმა და ბევრი საყურადღებო რამ საბოლოოდ გაარკვიეს კიდეც. ჩვენ საკითხი გადაგვაქვს სხვა სიბრტყეში. ჩვენ გვინტერესებს რუსთველისეული სიყვარულის გრძნობა ესთეტიკურ ასპექტში.

ჩვენი ამოსავალი წერტილი უნდა იყოს იმ სტროფებისა და ტაქების 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 სიყვარული, მეგობრული სიყვარული (ძმადნაფიცობა), 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 ვიტყვით, ცნებების საშუალებით („ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა“; 20,2); რუსთაველი მას გარკვევით უპირისპირებს მინიერი სიყვარულის რენესანსულ კონცეფციას. იგი ამბობს, „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხედებიან“ (21,3).

ცალკე უნდა გამოიყოს სიძვა, რომელსაც, რუსთაველის აზრით, არაფერი აქვს საერთო სიყვარულთან. პროლოგში კატეგორიულად არის ნათქვამი:

მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი:

იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი მზღვარი.

წურვინ გარეთ 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 მსჯელობის მთავარი საგანი გახდება სექსობრივი 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 სექსობრივი სიყვარულის აღმოცენება სილამაზის გრძნობაზე, მეორემ უნდა გვაჩვენოს, რომ ჭეშმარიტი სიყვარულის გრძნობა ლამაზია და ადამიანში ინვეეს ესთეტიკურ განცდებს.

შევხვით 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: როდენ მშვიდიც უნდა იყოს მისი მიმდინარეობა, სიამოვნებისა და სიხარულის გარდა, მასში უთუოდ მონაწილეობენ ისეთი ამბივალენტური ემოციები, როგორიცაა ნატვრა, სასოება, ზოგჯერ სრულიად გაურკვეველი იჭვიანობა, გულისტკივილი ან სევდა, რომელნიც ამა თუ იმ წამდვილი ან წარმოსახვითი ხასიათის განცდებს უკავშირდებიან. აი როგორ ახასიათებს რუსთაველი ავთანდილის სიყვარულის გრძნობას:

„გულსა მისსა მიჯნურობა მისი ჰქონდა დამალულად;

რა მოპოვდის, ვერმჭვრეტელმან ვარდი შექმნის ფერ-ნაკულად;

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 რალაც დაუძლეველი ენერგიით იმორჩილებს მთელ მათ არსებას, ყოველ სხვა განცდაში იჭრება, მუდამ ცნობიერების ცენტრშია და მთელ სულიერ ცხოვრებას თავისებურ ელფერს ანიჭებს. მისი დახასიათებისათვის შეუძლე-

ბელია უკეთესი სიტყვა მოინახოს, ვიდრე „გახელება“, უკეთესი პოეტური სახე იქნას გამოყენებული, ვიდრე „გულზე ცეცხლის მოდება“, რომელთაც არა ერთხელ შევხვდებით პოემაში:

ყმა ეტყვის თუ: „შენთა მჭვრეტთა თავი ხელი, ა, სადაგეს!

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 წარმავალ სიამოვნებას ემსახურება, ვიდრე პიროვნების ზნეობრივ გარდაქმნას და ამალღებას.

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 ჭეშმარიტი სიყვარულის დამთავრებულ კონცეფციას, ხოლო ძირითად ტექსტში, მის სახეებსა და ამბავში – ამ კონცეფციის სურათებს. პროლოგის თეორიული დებულებები ხორცს ისხამს და ცოცხლდება პოემის სტროფებში. ხელოვანი ძერწავს იმას, რასაც ცნებებში აყალიბებს მოაზროვნე.

სირთულე, სიღრმე, ინტენსივობა და სხვა ზემოაღნიშნული განცდები ჯერ კიდევ არ გვაძლევენ რუსთაველისეული სიყვარულის არსებით თავისებურებათა დახასიათებას. ასეთი შეიძლება იყოს ისეთი ადამიანის სატრფიალო გრძნობაც, რომელსაც ჩვენ ვერ ჩავთვლით დადებით პიროვნებად. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სიყვარული იდეალური გრძნობაა, ამ სიტყვის უკეთესი მნიშვნელობით. საუკუნეთა განმავლობაში იგი მისაბაძი იყო ქართველი ადამიანისათვის და ასეთად დარჩება იგი

მომავალ თაობათა შეგნებაშიც.

რუსთველისეული სიყვარულის პირველ არსებით ნიშნად უნდა ჩათვალოს მსხვერპლად შეწირვის გრძნობა. როგორ უნდა გავიგოთ ეს?

სიყვარული, როგორც კურტ შნაიდერი განმარტავს, სხვის მიმართ გრძნობების ჯგუფს მიეკუთვნება. როცა სუბიექტი განიცდის სიამოვნებას, ეტყვათ, ვარდის სუნის შეგრძნების დროს, ეს განცდა მისი სულიერი ცხოვრების ფარგლებში რჩება, იგი მას ეკუთვნის და მეტს არავის. სიყვარულის გრძნობა კი, პირიქით, მიმართულია მეორე პიროვნებისაკენ და ამ უკანასკნელის გარეშე მისი ნამდვილი ბუნება წარმოდგენილია.

მაგრამ ეს არის სიყვარულის ზოგადი დახასიათება. იგი ჯერ არაფერს გვეუბნება იმის შესახებ, თუ რა თვისობრიობა გააჩნია თვითონ ამ გრძნობას, რა ადგილი აქვს განკუთვნილი მასში წმინდა პიროვნულს და არაპიროვნულს. ამ თვალსაზრისით კი ადამიანები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან. რუსთაველის იდეალურ სიყვარულში ოდნავ თუ შეინიშნება პიროვნული მომენტი. პიროვნება მთლიანად არის მიმართული მის გარეთ არსებული ობიექტისადმი. მეტიც, რუსთაველის აზრით, ნამდვილად უყვარს არა იმას, ვინც პირად სიამოვნებას ეძებს, არამედ იმას, ვისაც მსხვერპლად მიაქვს თავისი პიროვნება საყვარელი არსებისათვის, ვისაც შეუძლია „მისთვის ჭირი ლხინად უჩნდეს“ (28,4), „ვინ იქმს სოფლისა თმობასა“ (26,4).

„ვეფხისტყაოსნის“ ოთხი შეყვარებული გმირის სატრფიალო განცდებს 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 ძებნად ჩემად“, ქაჯეთს უთვალავი სპა იცავს, იგი თავს დაილუპავს და მე მაშინ მეორე სიკვდილით მოვკვდებიო:

მე რომ მჭირს, კმარის, ნუ მომკლავს ამისითავე სწორითა:

მას მკედარსა ვნახავ, მოვკვდები მე სიკვდილითა ორითა. (1290,1-2).

ტარიელთან მიწერილ წერილშიც სიყვარულის იგივე კენესა 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 ნყლულისა და ასრე დადაგულისად. (1297,3-4).

შენ მკედარსა გნახავ, დაინევი, ვითა აბედი კვესითა; .

მოგშორდი, დამთმე გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა. (1301,3-4).

სიყვარული, რომელსაც მსხვერპლად მიაქვს საყვარელი არსებობათვის საკუთარი სიცოცხლე, არ ჩაითვლება ჩვეულებრივ გრძნობად. ეს არის გამირობად 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 შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ნესტანის სატრფიალო ემოციებიც საკმარისია, რათა ქართული რენესანსის ფაქტი დავადასტუროთ. ასეთ ქალებს იცნობდა მხოლოდ ანტიკურობა 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 სიყვარულის გრძნობაში. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ნესტანის სიტყვებს მარტო ავთანდილის სიტყვები შევადაროთ:

თქვის: „საყვარელო, მოგშორდი, გული შენ დაგრჩა, ვთქვა ვისად?

შენთვის სიკვდილი მეყოფის ლხინად ჩემისა თავისად“. (181,2-3).

ასეთია რუსთაველისეული სიყვარულის პირველი არსებითი ნიშანი. მეორეა გრძნობის მუდმივობა, რომელიც ორჯერ არის წარმოდგენილი პროლოგში, ჯერ როგორც პოეზიის საგანი და მერე როგორც ადამიანისათვის სავალდებულო ქცევის ნორმა.

ავიღოთ ჯერ პირველი. პოეტი ამბობს:

ხამს, მელექსე ნაჭირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს,

ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე ამიკობდეს,

ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამიკობდეს,

მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს. (18).

ამ სტროფში განმარტებულია სიყვარული როგორც პოეზიის საგანი. იგი უნდა იყოს არა მსუბუქი და წარმავალი, არამედ



სერიოზული და მუდმივი, რუსთაველის სიტყვით, ხ ა ნ ი ე რ ი (25,1).

მე-18 სტროფს ლოგიკურად უკავშირდება პროლოგის ის სტროფები, სადაც სიყვარულის გრძნობის მუდმივობა აღიარებულია ადამიანთა საყოველთაო ზნეობრივ ნორმად და მკაცრად არის გამიჯნული მეძაობისაგან. მართლაც, ხომ არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ გრძნობის მუდმივობა პოეზიის მორალურ პრეროგატივას შეადგენდეს. რუსთაველის აზრით, იქ, სადაც არ არის გრძნობის მუდმივობა, იქ საქმე გვაქვს „მეძაობასთან“, „სიბილნესთან“, „მრუშობასთან“ და არა სიყვარულთან:

ხამს მიჯნური ხანიერი, არ მეძავი, ბილნი, მრუში...

მძულს უგულოდ სიყვარული, ხვევნა, კოცნა, მტლამა-მტლუმი. 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 უმნიკვლო და მარადიული ერთგულების ფიცსაც სდებენ. თინათინმა ასე შეჰფიცა სიყვარული ავთანდილს:

ფიცით ვითხრობ: შენგან კიდე თუ შევიროთ 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 ვიციოთა,  
ანცა მიცოდი საშენოდ მითვე პირითა მტკიცითა;  
ამას შევსჯერდი დიდითა ზენართა და ფიცითა.  
გეცრუო, ლმერთმან მინა მქმნას, ნუმცა ცხრითავე ეზი ცითა! (413).

ეს არ არის წუთიერი თავდავიწყებით ნაკარნახევი სიტყვები. რუსთაველისთვის ფიცი უწმინდესი ზნეობრივი აქტია, რომელიც ადამიანთა შორის გარკვეულ ურთიერთობას აკანონებს შინაგანი მოთხოვნებისა და მოვალეობის გრძნობის საფუძველზე. „კაცსა ფიცნი გამოს-

ცდიან" (748,3), – ამბობს პოეტი. ეს ზნეობრივი გამოცდაა და ვაი მას, ვინც პირუმტიციტობას გამოიჩინეს! „რამცა სადა გაუმარჯვედა კაცსა, ფიცთა გამტეხელსა!“ (736,4); „რაცა საქმე უსამართლო ღმერთმან ვისმცა შეარჩინა!“ (775,4). რუსთაველის გმირები ამ მხრივ სრულიად უზადონი არიან. ავთანდილის ცნობილი ფრაზა „ეჰგმობ კაცსა აუგვიანსა, ცრუსა და ღალატვიანსა!“ (798,2) – მათი საერთო მორალური მსოფლმხედველობის გამოხატულებაა.

ვახტანგ მეექვსე და მამუკა ბარათაშვილი 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.

„ეფეხისტყაოსნის“ ერთი ადგილი, რომელიც თითქოს ვერ ამართლებს ჩვენს შეხედულებას, ავთანდილისა და ფატმანის გამიჯნურების 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 სატროფიალო ისტორია, როგორც ობიექტური მიზეზებით გამოწვეული ამბავი. შეყვარებული არაბი ჭაბუკი მხოლოდ იმიტომ აჰყვა გულანშაროელი დიაცის უხემ ვნებებს, რომ ამას შეეძლო ნესტან-დარეჯანის საიდუმლოების გახსნა. მიიღო თუ არა ფატმანის წერილი, მან მაშინვე გაიაზრა მისი მოსალოდნელი შედეგი:

რასათვისცა გამოჭრილ ვარ, მისი ძებნა რათგან მინა,

რათაცა 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 ანალიტური სტროფების მხატვრული ფაქტურა. იმისათვის, რომ ხაზგასმით იქნას წინ წამოწეული ამ წარმავალი ვნების არასერიოზული ხასიათი, პოეტს თხრობაში შეაქვს გროტესკულად გააზრებული ვარდბულბულიანის თემა. აი მისი ერთი მაგალითი:

ავთანდილ მალვით ცრემლსა სწვიმს, სდის ზღვათა შესართავისად,

შიგან მელნისა მორეუსა, ცურავს გიჟრისა ნაეი სად:

იტყვის თუ: „მნახეთ, მიჯნურნო, იგი, ვინ ვარდი ა ვისად,

უმისოდ ნეხეთა ზედა ვზი, ბულბული მსგავსად 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, რუსთაველის აზრით, სიყვარულის გრძნობას ასაზრდოვებს მორალური ნარმოდგენები. რაც უფრო მაღალი და ფაქიზია ეს უკანასკნელი, მით უფრო ღრმა და კეთილშობილია სიყვარული. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა მიჯნურობა იყო ისეთი, როგორც ის შეიძლებოდა ყოფილიყო მათი ზნეობრივი ბუნების საფუძველზე. ფატმანს არ შეეძლო ასეთი სიყვარული, რადგან მას არ გააჩნდა სწორედ ის, რაც აკეთილშობილებს სქესობრივ ინსტინქტებს – მორალური იდეალი („კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების!“ 1094,4), მაგრამ, მეორე მხრივ, თვითონ სიყვარულის გრძნობა არის დაჯილდოებული ადამიანის გამაკეთილშობილებელი ძალით. განა ცხოვრებაში ყოველ ნაბიჯზე არ ვხვდებით ადამიანის ზნეობრივ მოქცევას სიყვარულის ზეგავლენით? მართალია, მოციქულთა გამონათქვამი „სიყვარული აღგვამალღებსო“ (791) რუსთაველს მეგობრული სიყვარულის შესახებ მსჯელობის კონტექსტში მოჰყავს, მაგრამ, უეჭველია, იგი ეხება სქესობრივ სიყვარულსაც. ტარიელ-ნესტანისა და ავთანდილ-თინათინის მიჯნურობაც ხომ მეგობრობას წარმოადგენს?

„ნუ დავივინყებთ, – წერს ვ. შიშმარიოვი, – რომ ჩვენ მეთორმეტე საუკუნესთან გვაქვს საქმე, რომ ჩვენს წინაშე სხვა კულტურის პოეტი და ადამიანია, რომ იგი ფეოდალურ წრეში ჩამოყალიბდა. მივუჩინოთ 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 მხო-

ლოდ იმას შეუძლია, ვისაც საამისო უნარი გააჩნია, მაშასადამე, სიყვარული და კეთილწყობილი გული ერთი და იგივეა (Amor e cor gentil son una casa)".

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 დეკლარირებულია 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 ანტიკურობის 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 განეკუთვნება.

საყურადღებოა, რომ ამ ტაეკს, სადაც განმარტებულია სიყვარულის თანაზიარობა მშვენიერების კატეგორიასთან, უშუალოდ მოსდევს სიძვის დაუნდობელი გაკიცხვა. სიძვის გახსენება და მისი გამიჯვნა ჭეშმარიტი 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 ვინჩი ...

იდეალური სიყვარული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, წარმოდგენილი აქვს რუსთაველს სხვა ასპექტითაც – ღვთაების, მშვენიერების და პოეზიის ცნებებთან 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 განსახიერებული 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 ღმერთი მშვენიერების უმაღლესი სავსეობაა, მაშინ შეუძლებელია მშვენიერების თანაზიარი არ იყოს ის, რაც თავის დასაბამს იღებს იმავე ღვთაებაში. მაშასადამე, სიყვარული იმდენადვე თანაეზიარების მშვენიერებას, რამდენადაც მისი შემსხმელი ღვთაებრივი პოეზიაა.

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 მშვენივრად გამოხატა ეს აზრი ძველი საბერძნეთის პოეტმა ქალმა საფომ: უდიდესი სილამაზე მხოლოდ ისაა, ამბობდა იგი, რომ ადამიანს 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 ადამიანის 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 აღმოაჩინენ 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 ადამიანს, რომელიც გაგიჟებით უყვართ? ნურავის შეეპარება ეჭვი, რომ აქ ან დაფარულ სულიერ საუნჯეებთან გვაქვს საქმე, ან შეყვარებული სუბიექტის წარმოსახვასთან.

რუსთაველის აზრით, სილამაზის გრძნობაზეა დამოკიდებული სიყვარულის სიღრმეც, ინტენსივობაც, ხანგრძობაც, ზნეობრივი სიფაქიზეც. უკვე აღმოცენებული სიყვარულის გრძნობა შეიძლება გაჩერდეს თავის სიმალლეზე, გაძლიერდეს, შესუსტდეს ან სრულიად გაქრეს იმისდა მიხედვით, როგორი იქნება სილამაზის გრძნობის მდგომარეობა.

ვნახოთ, როგორ არის დასაბუთებული ეს აზრი „ვეფხისტყაოსანში“.

ჩვენ არ ვიცით, რამ აღმოაცენა ავთანდილისა და თინათინის სიყვარული. პოემის პირველ თავში ის უკვე არსებობს, მაგრამ არსებობს გაუმფლავნებელი სახით. შემოიყვანს თუ არა პოეტი თავის გმირს რომანის ექსპოზიციისაში, მაშინვე გვეტყვის, რომ მას თინათინის მიჯნურობა „გულსა... ჰქონდა დამალულად“ (41, 1). მაგრამ დავაკვირდეთ მეორმოცე სტროფის მეოთხე ტაეპს: „მას თინათინის შეენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისა“ და ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ სიყვარულის გრძნობა იკვებება სილამაზის განცდით. იგივე უნდა ითქვას თინათინის შესახებაც. ანალოგიური ტაეპები ჩვენ შეგვეძლო ერთიასად გავვემრავლებინა, მაგრამ ამ ჯერზე შეიძლება ეს ზედმეტად ჩავთვალოთ.

სიყვარულის გრძნობის აღმოცენებაზე რუსთაველი დანვრილებით ჩერდება ტარიელისა და ნესტანის ამბავში. მის შესახებ მოგვითხრობს თვითონ ტარიელი.

ნესტანი და ტარიელი იზრდებოდნენ ერთად. ჯერ კიდევ ბავშვობაში, ამბობს ტარიელი, — „ჰგვანდა იგი მზისა შუქთა ნასამალსა“ (325, 2). მაგრამ, ბუნებრივია, რომ ბავშვის მომხიბვლელი მშვენიერება, რომელსაც უკვე ჭაბუკობაში შესული ტარიელი იხსენებს, ჯერ კიდევ არ იწვევს სიყვარულის გრძნობას; საამისო ასაკი ჯერ არ დამდგარა. შეიძლება წლისა იყო ნესტანი, როცა მამამ იგი საგანგებოდ აგებულ

სასახლეში დააბინავა და „სიბრძნის სასწავლებლად“ დაქვრივებული 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. ჭაბუკმა მხოლოდ ერთი ნუთით შეავლო თვალი დაქალბულ ნესტანს, როცა ასმათმა დურაჯების გამოსართმევად აზიდა ფარდაგი. მაგრამ ნესტანის მომხიბვლელი სილამაზის ეს ნუთიერი განცდა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ტარიელის მთელი არსება სიყვარულის ძლიერ ვნებათაღელვას შეებოჭა და გოლიათ გაუჟაკს გული წასვლოდა:

ასმათ ფარდაგს აზიდნა, გარე ვდეგ მოფარდაგულსა;

ქალსა შევხედენ, ლახვარი მეცა ცნობასა და გულსა. (344,1-2).

დავეცი, დავბნდი, ნამიხდა ძალი მხართა და მკლავისა. (348,2).

თუ ამ სცენას მკაცრი რეალისტური თვალით შევხედავთ, იგი უსათუოდ არაბუნებრივად უნდა ჩაგვეთვალა. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ასეთი თვალსაზრისი არ იქნებოდა სწორი. 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 შიპერტროფიული 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 ჭეშმარიტებას, 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 ფსიქიკური განწყობის თვალსაზრისით. მხოლოდ ამ

სურათებს შესწევთ ძალა ერთგვარად შეგვარიგონ ტარიელის გახელე-  
ბასთან, გასაგები გახადონ მისი სიყვარულის ზეადამიანური ვნებათა-  
ლელვა. უამისოდ ინდოელი ჭაბუკის გადაჭარბებული ვაება აუხსნელი  
დარჩებოდა და, მაშასადამე, ვერც გამოიწვევდა მკითხველის თანაგრძ-  
ნობას.

მაგრამ როგორ ესმის რუსთაველს ადამიანის სილამაზე?

წინა თავებში, ვიდრე სიყვარულის ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე ჩა-  
მოვაგდებდით ლაპარაკს, ჩვენ უკვე გავარკვიეთ, რომ ადამიანის სილა-  
მაზე, რუსთაველის გაგებით, არ დაიყვანება მარტოოდენ გარეგნობაზე.  
ავილოთ პროლოგის ცნობილი სტროფი:

მიჯნურსა თვალად სიტურფე კმართებს, მართ ვითა მზეობა,  
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა,  
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა  
მძლეობა.

ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობა. (23).

ჯერჯერობით ყურადღება მივაქციოთ მხოლოდ ხაზგასმულ ცნე-  
ბებს. როგორც ვხედავთ, აქ ნათლად არის გამოთქმული აზრი, რომ  
„მიჯნურის ზნეობაში“ იგულისხმება არა მარტო თვალად სიტურ-  
ფე, არამედ აგრეთვე: სიბრძნე, ენა, გონება, მტკიცე ნებისყოფა  
(დათმობა), გმირობა (მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა), ერთი სიტყვი-  
თის, რისთვისაც, რუსთაველის ტერმინის ანალოგიით, ჩვენ შეგვეძლო  
სულის სიტურფე გვეწოდებინა.

ჩვენი აზრის დასამტკიცებლად შეიძლება მრავალი ადგილი მოგვეყ-  
ვანა „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი ტექსტიდანაც. დავკმაყოფილდე-  
თ ორი, ყველაზე უფრო მჭევრმეტყველი მაგალითით, ერთი – ტარიელისა  
და ნესტანის, მეორე – ავთანდილისა და თინათინის ურთიერთობიდან.

სულის სიტურფეზე ლაპარაკობს ნესტანი თავის პირველ ნერილში  
ტარიელთან. კიდევ ერთხელ ამოვიწეროთ ეს შესანიშნავი სტრიქონები:

მოენერა მზისა შუქსა: „ნუ დაიჩნევ, ლომო, ნყლულსა;  
მე შენი ვარ, ნუ მოპკვდები, მაგრა ბნედა ცუდი მძულსა“.  
(376, 2-3).

„ბედითი ბნედა, სიკვდილი რა მიჯნურობა  
გგონია?

სჯობს, საყვარელსა უჩვენნე 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 მშვენიერებას. უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყვოდით, რომ პირველი შეხვედრის წუთმა დაბადა მიმზიდველობისა და სიმპათიის, ესთეტიკური მოწონების, ესთეტიკური გაცეებისა და აღტაცებების გრძნობები, რომელთაც ჩვენ მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუნოდოთ სიყვარული. სიყვარულის ნამდვილი გრძნობა კი სრულიად წარმოდგენილია სულიერი კონტაქტის გარეშე. ნესტანი მართალია. მარტო ლამაზ გარეგნობას არ შეუძლია წარმოშვას სიყვარულის გრძნობა. სრულქმნილი ადამიანური მშვენიერების რამდენი მიუწვდომელი ნიმუში შეუქმნია სახვით ხელოვნებას ანტიკურობიდან ჩვენს დრომდე! ყველა ჩვენგანში ისინი ინვევენ უღრმეს ესთეტიკურ ემოციებს, მაგრამ მათ არ შეუძლიათ წარმოშვან სიყვარულის ვნება. ამისათვის საჭიროა ცოცხალი ფსიქიკური 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 ფსიქიკური კონტაქტი და, მაშასადამე, სიყვარულს არ ექნება ნიადაგი.

განა იგივე არ უთხრა თინათინმა ავთანდილს? —

ნადი, იგი მოყმე ძებნე, ახლოს იყოს, თუნდა შორად. (130,4).

შენგან ჩემი სიყვარული ამით უფრო გაამყარე,

რომე დამხსნა შეჭირვება, ეშმა ბილნი

ასაკყარე. (131, 1-2).

რასაკვირველია, ამ დავალების შესრულებაში უნდა გამომჟღავნებულიყო ავთანდილის სულის ახოვანება, მისი გრძნობების სერიოზულობა, ერთი სიტყვით, სულის სიტურფე, რომელსაც მათი სიყვარული უნდა გაემყარებინა.

\*\*\*

ჩვენს დებულებას თითქოს ეწინააღმდეგება 23-ე სტროფის პირველი ტაეპი და ამიტომ იგი საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს ჩვენგან. რუსთაველი ამბობს: „მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს მართ ვითა მზეობა“, ესე იგი მიჯნურის გარეგნობა „მზიური“ სილამაზით უნდა განირჩეოდესო. ხომ არ გვაძლევს ეს სა-

ფუძველს დავასკვნათ, თითქოს, რუსთაველის აზრით, სიყვარული შეეფერება მხოლოდ იმას, ვინც ფიზიკური მომხიბვლელობით დაუჯილდოებია ბუნებას? ნამდვილად, ასეთი დასკვნა უდავო შეცდომას წარმოადგენს და ის უნდა მიგველო უმართებულო განზოგადების საფუძველზე.

როგორც ცნობილია, 23-ე სტროფის ოთხივე ტაეპი გველაპარაკება არა ადამიანის შესახებ საერთოდ, არამედ საზოგადოების ერთი ფენის, სახელდობრ, რაინდობის შესახებ. ამაზე მიუთითებენ მეორე და მესამე ტაეპების ისეთი მონაცემები, როგორიცაა „სიმდიდრე“, „სიუხვე“ და „მოცალეობა“. განა ეს თვისებები საერთო ადამიანურ თვისებებს წარმოადგენს? აქ მოხატულია ქართველი რაინდის (მოყმის ან ჭაბუკის) სახე; და სიყვარული, რომელზედაც აქ პოეტი გველაპარაკება, რაინდული გრძნობაა. ჯერ კიდევ ნ. მარმა მიუთითა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ საქმე გვაქვს მანდილოსნის კულტთან, რომელიც ცნობილი იყო მაშინ როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთ ევროპაში.

საგულისხმოა, რომ მანდილოსნის მსახურებამ საქართველოში მკაფიო ეროვნული ხასიათი მიიღო. თუ დასავლეთ-ევროპელი რაინდები ეთაყვანებოდნენ გათხოვილ ქალს, ქართველი რაინდების ტრფიალება, როგორც „ვეფხისტყაოსანი“ გვაჩვენებს, ეკუთვნოდა მხოლოდ ქალიშვილს და მათი სიყვარულის გრძნობას საოჯახო მყუდროების დარღვევა კი არ მოსდევდა, რაც ასე ხშირი იყო დასავლეთში, არამედ, პირიქით, ოჯახის შექმნა.

მაგრამ იბადება კითხვა: განა რაინდი კი აუცილებლად ფიზიკურად ლამაზი უნდა ყოფილიყო? განა სიყვარული „ჰმართებდა“ მხოლოდ იმ რაინდს, რომელსაც „მზიური“ გარეგნობა ჰქონდა? „ვეფხისტყაოსანი“ არ გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ასეთი ვინრო განზოგადება მოვახდინოთ. ჩვენ ამ აზრს ვერ მივანერო რუსთაველს. 23-ე სტროფში, რა თქმა უნდა, ლაპარაკია არა საერთოდ რაინდზე, არამედ მხოლოდ იდეალურ რაინდზე; უფრო სწორედ, აქ წარმოდგენილია რაინდის ერთგვარი რომანტიული იდეალი; რომანტიული იდეალი კი სრულყოფილი უნდა იყოს როგორც ფიზიკურად, ისე ფსიქიკურად. როგორც ვიცით, 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 გამოჩაქისს წარმოადგენენ.

მიუხედავად ამისა, 23-ე 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-ე სტროფში, არ ამონურავს ადამიანის სილამაზის ცნებას. „თვალად სიტურფესთან“ აუცილებლად უნდა იყოს შეხამებული სულის სიტურფე – 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-ე სტროფის პირველ ტაქსს, იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ, რომ იგი არ ეწინააღმდეგება ჩვენს მიერ ზემოთ განვითარებულ დებულებებს. სულის სიტურფეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მაშინ, შეუძლია არა მარტო შეარბილოს არასრულყოფილი ფიზიკური გარსი, არამედ ხშირად სრულიად დაჩრდილოს კიდეც 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 საეცებით დამამაშვიდებელი 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 დამაეინყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;  
დამიგდია სამსახური, იგი იქმნას, რაცა გინდა;  
იაგუნდი ეგრეცა სჯობს, ათასჯერმცა მინა მინდა,  
შენ გვახლო სიკედილამდის, ამის მეტი არა მინდა (298).

შეიძლება თუ არა ასეთი ინტერპრეტაცია მივცეთ ამ სტროფს, შეიძლება თუ არა წარმოვიდგინოთ, რომ რუსთაველი დაუშვებს არა თუ

თინათინის მიტოვებას, არამედ მოყმური სამსახურის განირვას („დამიგდია სამსახური, იგი იქმნას, რაცა გინდა“), ე. ი. პოლიტიკურ ლალატს? ჩვენ ვიცით, 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 ნარმოვიდგინოთ ისეთი ცნებების დაპირისპირება ან გათიშვა, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს შეიცავენ. რაკი ავთანდილს უყვარს თინათინი, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი თინათინის მეგობარია და, თუ საჭირო იქნება, მისთვის სიცოცლესაც არ დაიშურებს. მაშ როგორ უნდა დავუშვათ, რომ ავთანდილი მიატოვებდა საყვარელ თინათინს ტარიელისათვის. როგორ, ერთი მეგობრობა უნდა შეენიროს მეორე მეგობრობას? მერე რა უპირატესობა აქვს ტარიელის მეგობრობას თინათინის მეგობრობასთან შედარებით?

ნამდვილად, მოყვანილ სტროფში რუსთაველი არც ადარებს ერთიმეორეს სიყვარულსა და მეგობრობას. რუსთაველისათვის ორივე გრძნობა ღრმად ადამიანური, მალალზნეობრივი, საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ტოლფასოვანი 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 დროებით გადაიდოს.

რუსთაველის ქების მთავარი საგანია, წერს პ. ინგოროყვა, — „სიმფონია სიყვარულისა და მეგობრობისა, რომელიც გაშლილია პოემაში ცისარტყელის მრავალფეროვანებით: ნესტანისა და ტარიელის მიჯნურობა, ტრაგიკული შარავანდედით მოსილი; თინათინის და ავთანდილის სიყვარული, მზიური ბრწყინვალეებით 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 ჭეშმარიტად უმშვენიერესი ფურცელი მსოფლიო პოეზიისა, უნაზესი და უკეთილშობილესი გრძნო-

ბით შთაგონებული“<sup>10</sup>.

რამდენადაც ჭეშმარიტი სიყვარული გულისხმობს მეგობრობას, ხოლო მეგობრობა – სიყვარულს, იმდენად, ცხადია, სიყვარულის მსგავსად მეგობრობაც უნდა ჩაითვალოს ესთეტიკური განცდების წყაროდ, მეგობრობაც მშვენიერების ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს. ამის ცხადსაყოფად ის მეთოდური გზა უნდა ავირჩიოთ, რაც სიყვარულის განხილვისას გამოვიყენეთ. საჭიროა მოინახოს „ვეფხისტყაოსანში“ ისეთი ადგილები, სადაც მეგობრობის გრძნობა არა მარტო განსახიერებულია მხატვრულად, არამედ გააზრებულიც არის ესთეტიკურად.

ამ მხრივ საუკეთესოა ავთანდილის პირველი შეხვედრა ფრიდონთან.

არაბი ჭაბუკის გამგზავრება და მისი შესვლა მულაზანზარის 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 გჭირსა“, 951,1), მაგრამ ამავე სტროფის უკანასკნელი ტაეპი („მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა“) გვაგრძნობინებს, რომ ამბავი წარიმართება სიბნელიდან სინათლისაკენ. გზად მიმავალი ავთანდილის მძიმე განცდები და მნათობებისადმი მიმართული ლოცვა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ამ პირველ სტროფში მოქცეული გრძნობების თემებზე გაშლილი ლირიკული სიმღერა; აქაც მუქი საღებავები გადადის ღია საღებავებში, მწუხარება ადგილს უთმობს იმედიანობას; თინათინისა და ტარიელის სიყვარულით შეპყრობილი ავთანდილი იმ აზრამდე მიდის, რომ კაცი „თუ ჭირსა არ დასთმობ, ლხინი რა დასათმობია“ (965,4).

სამოცდაათი დღის შემდეგ ავთანდილი მიადგა მულაზანზარის საზღვარს. ახლა ჩვენს წინაშე სრულიად სხვა ხასიათის ემოციური სურათი გადაიშლება. რაც უფრო ახლო ვართ მიზანთან, მით უფრო ნათელი და ფერადოვანი ხდება მხატვრული ფერწერა, მით უფრო ტკბილად და დამამშვიდებლად ჟღერს პოეტის ხმა.

ავთანდილის შესვლა მულაზანზარის სამეფოში აღწერილი 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 მომხიბვლელობა, რუსთა-

ველს ერთიმეორის მიყოლებით გამოჰყავს სხვადასხვა საზოგადოებრივი წრის ადამიანები.

იშვიათად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს ავთანდილის თავაზიანი გახუმრება. იგი მოფიქრებულია იმ მიზნით, რომ შექმნას ახალი ფსიქიკური განწყობა, მძიმე ფიქრები გადაუყაროს ავთანდილს გულიდან, გზა გაუხსნას სათუთ სულიერ ტონებს და ამით ემოციურად მოამზადოს უცნობი გამირების შეხვედრა.

გადანწყვიტა თუ არა ავთანდილმა გახუმრება ნადირობაში გართულ მეფესთან და ლაშქართან, მისი სულიერი განწყობილება მაშინვე შეიცვალა. თავაზიანმა ხუმრობამ სხვა გუნებაზე დააყენა „ზამთრის ფერნაკლული ვარდი“. გამხიარულდა ავთანდილი და მისი მშვენება უმაღლეს მწვერვალზე ავიდა. ისეთი სიცოცხლისმიერი პოეტისათვის, როგორც რუსთაველია, სიხარულში მეტი ესთეტიკური მომხიბვლელია, ვიდრე სევდაში. რა კარგად არის გამოთქმული ეს აზრი 979-ე სტროფში:

გამხიარულდა; შვენება მის ყმისა ვთქვიმცა მე ვითა!

მისთა გამყრელთა დააზრობს, შემყრელთა დასწევს მზე ვითა,

ნახვა მჭვრეტელთა ახელებს, ტანი ლერნამობს რხევითა.

გულმხიარული ავთანდილის დამატყვევებელი სიტურფე რაღაც ესთეტიკური ინფექციის ძალით მოედება ლაშქარს:

იგი რა ნახეს მესროლთა, სროლასა მოეშლებოდეს,

ალყა დაშალეს, მოვიდეს, მოეხვეოდეს, ბნდებოდეს... (981, 1-2).

ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ იმის შესახებ, რომ ისეთი ღვთაებრივი მომხიბვლელი არაა არა შეიძლება მივანეროთ მარტო არქიტექტონიკულ: სილამაზეს, ტანისა და პირისახის ნაკეთებსა და პროპორციებს. რუსთაველის გამირების გარეგნობაში გამოსჭვივის მდიდარი სულიერი სამყარო; იგი აკეთილშობილებს მათი სახის გამომეტყველებას, მანერებს, სიტყვაპასუხს, თავაზიანობას.

უფრო მეტი: ადამიანი შეიძლება იყოს ესთეტიკურად მომხიბვლელი მარტო თავისი სულიერი თვისებებით, მაღალი ინტელექტუალური და მორალური იდეებით, ღრმა და ფაქიზი ემოციებით. რაღა ვკეთქმის მაშინ, როცა ამასთან ერთად უნაკლოა მათი გარეგნობაც! რუსთაველის გამირები ხომ სწორედ ასეთ იდეალურ ადამიანებს წარმოადგენენ!

თუ როგორ ამშვენებს ადამიანს მეგობრული გრძნობა, ამის სურათებს მრავლად ვიპოვით „ვეფხისტყაოსანში“, კერძოდ ავთანდილისა და ფრიდონის შეხვედრისას.

რაინდებმა ერთი შეხედვით მოინადირეს ერთმანეთის გული:

მოეხვიენეს ერთმანერთსა, უცხოობით არ დაპრიდონ;  
თვით უსახოდ ფრიდონს ყმა და მოენონა 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. ტარიელის) ცეცხლი მედების, ეტირი ცრემლითა  
ცხელითა;  
შემებრალნეს და გაეშმაგდი, გავხე გულითა ხელითა;  
მომინდა მისთა ნამალთა ძებნა ზღვითა და ხმელითა (1002, 1-3),

მაშინ მისმა დიადმა მეგობრულმა გრძნობამ განუზომლად აამალლა იგი ყველას თვალში, რალაც ზღაპრული მიმზიდველობა მიანიჭა მის მშვენიერებას. ეს მომენტი დახატული აქვს პოეტს ამაღლებული, პათეტიკური ფერებით, რაც ესოდენ დამახასიათებელია „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სტილისათვის:

ან ფრიდონ იწვის სიტყვითა მის ყმისა ნაუბართა;  
ორნივე სწორად მოთქმიდეს მოთქმითა საქებართა,  
გულ-ამოსკვნილნი გულითა ტირან ვერ-დამთმობართა,  
მუნ ვარდსა წყლითა ცხელითა რწყვენ ტევრთა საგუბართა. (1005).

ავთანდილისა და ფრიდონის ტირილს უერთდება ლაშქარი:

ლაშქართა შიგან შეიქმნა ხმა ტირილისა დიდისა,  
ზოგთაგან ხოკა პირისა, ზოგთაგან სრევა რიდისა.  
(1006, 1-2).

ამ ფონზე ფრიდონის მოთქმა რალაც გრანდიოზული პათეტიკური ქორალის შთაბეჭდილებას ტოვებს:

ფრიდონ მოთქვამს: „რა შეგასხა, ვერ-საქებო, ვერ-სათქმელო!  
ხმელთა მზუო, სამყაროსა მზისა ეტლთა გარდამსხმელო,  
მოახლეთა სალხინოო, სიცოცხლეო, სულთა მდგმელო,  
ცისა ეტლთა სინათლეო, დამწველო და დამანთქმელო!  
რა მოგეშორეე მას აქათ სიცოცხლე მომძულვებია;  
თუცა შენ ჩემად არა გცალს, მე შენთვის მომსურვებია;  
შენ უჩემობა ლხინად გიჩნს, მე დია მიმჭირვებია,  
ოხერ სიცოცხლე უშენოდ, სოფელი გამარმებია!“  
(1007-1008).



თუ ჩვენი თვალსაზრისით შევხედავთ ამ პათეტიკურ სცენას, უნდა ვაღიაროთ, რომ იგი გამიზნულია იქითკენ, რათა ნათელი გახადოს მეგობრული გრძნობის გავლენა ადამიანის ესთეტიკურ მომხიბვლელობაზე. ფრიდონთან ავთანდილის გამგზავრების პირველ სურათებში ნარმოდგენილია ესთეტიკური განცდების მთელი გამა, მათი შეხვედრის მომენტში კი – ნამდვილი ესთეტიკური მუხტი. იგი მოულოდნელად იფეთქებს მას შემდეგ, რაც ავთანდილი გულს გადაუშლის ახლად გაცნობილ ფრიდონსა და მის ამაღას და აუნყებს მათ, რომ მულღაზანზარში იგი მოიყვანა მეგობრის დაუძლეველმა სიყვარულმა და მტკიცე გადანყვეტილებამ 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 გულელებში; კეთილშობილებისა და მშვენიერების შარავანდით შემოსა ყველანი და პოეტმაც მთელი ეს ამბავი ამალღებული ესთეტიკური ექსტაზის სურათით გამოხატა. რუსთაველი თვითონ აღწევს 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 მარტო მორალური კეთილშობილების ემოცია კი არ არის, არამედ უმძაფრესი ესთეტიკური ემოციაც.

„ვეფხისტყაოსანში“ მრავალჯერ შევხვდებით ასეთ სტროფებსა და ტაქებს. განსაკუთრებით შესანიშნავია 1373-ე სტროფი, სადაც პოეტი მიმართავს მხატვარს – ფერწერის ფუნჯი მიაშველოს სიტყვას, რომ უფრო პლასტიკურად გამოისახოს ძმადნაფიცთა მეგობრობის მშვენიერება:

აქა, მხატვარო, დახატე ძმად უმტკიცესად ძმობილნი,  
იგი მიჯნურნი 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.  
იგინიცა გარდაუხდეს, მოეხვიენეს, აკოცისცა.  
ფრიდონ ღმერთსა ხელ-ალპყრობით უსაზომო მაღლი 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:

პგვანდა, თუცა შეყრილ იყენეს ორნი მზენი,  
ერთი მთვარე,  
ერთმანერთი დააშვენეს, გაემართნეს, იქცეს  
გარე. (1382,3-4).

### გ. გმირობა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი.

„ვეფხისტყაოსანი“ საგმირო პოემაა. პეროიკული 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 პეროიკული 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 ძალღონით. ასე, მაგალითად, ტარიელი 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 ძალღონე არ შეიძლება ჩაითვალოს გმირობის საზომად. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ქალის გმირობა საერთოდ ეჭვის ქვეშ უნდა დაგვეყენებინა, მაშინ ყოველი ჩია მამაკაცი უფრო გმირად მოგვეჩვენე-

ბოდა, ვიდრე ნესტან-დარეჯანი. ნამდვილად, გმირობა, უწინარეს ყოვლისა, სულიერი ენერგიაა და ეს კი შეიძლება ზოგჯერ ფიზიკურად სუსტ ადამიანს უფრო ახასიათებდეს, ვიდრე ფიზიკურად ძლიერს. აი როგორი იყო, მაგალითად, ყულიენ სორელი სტენდალის რომანიდან „ნითელი და შავი“: „ეს იყო მორჩილი ტანის ჭაბუკი თვრამეტი-ცხრამეტი წლისა, შესახედავად სუსტი აგებულებისა, უსწორმასწორო, მაგრამ სათუთი სახის ნაკვთებით და ოდნავ კეხიანი ცხვირით... ბავშვობიდანვე თანდაყოლილმა დაფიქრებულმა და ფერმკრთალმა სახემ მის მამას ის აზრი ჩააგონა, რომ ეს ყმანვილი ვერ იცოცხლებს ან ოჯახს დაანევა მძიმე ტვირთად“. მაგრამ რა შინაგანი ენერგიით იყო დაჯილდოვებული გარეგნულად ესოდენ სუსტი ჭაბუკი! „ვინ იფიქრებდა, რომ ეს ახალგაზრდა ქალწულებრივი სახე, ესოდენ ფერმკრთალი და უწყინარი, ჰფარავდა ჭაბუკის შეუდრეკელ გადაწყვეტილებას – სჯობს ათასჯერ სიკვდილის საფრთხეს შევებრძოლო, ვიდრე უარი ვთქვა ბედნიერების მოპოვებაზე“.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ძალიან შორსა ვართ იმ აზრიდან, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები გვერდში ამოვუყენოთ ყულიენ სორელს. მათი ეპოქები მრავალი საუკუნითაა დაშორებული ერთმანეთს. სასაცილო შთაბეჭდილებას დასტოვებდა ისეთი ფანტაზია, 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 სპარტელი, კუნთმაგარი სხეულის თაყვანისმცემელი და მეხოტბე. „ვეფხისტყაოსნის“ სამხედრო. სცენებში ნათლად იგრძნობა ის ალტაცება, რომელსაც პოეტში ინვევს მისი გმირების რკინისებური მკლავის ძალა.

ეს ყველაფერი სწორია და უდავო, მაგრამ „ვეფხისტყაოსანში“ აღწერილი ჰეროიზმი მთლიანად მაინც არ დაიყვანება ფიზიკურ მონაცემებზე. რუსთაველისთვისაც გმირობა გულისხმობს, ჯერ ერთი, სულიერ ენერგიას და, მეორე, რაც მთავარია, ზნეობრივ მიზანს.

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 მშვენიერება ფსიქიკური

ძალ-ლონისა თანაბრად ეკუთვნის როგორც „მათ სამთა გმირთა მნათობთა“, აგრეთვე ნესტან-დარეჯანსა და თინათინსაც.

საერთოდ სულის მხნეობის გარეშე წარმოუდგენელია დიდბუნებოვანი, ახოვანი სულის, რუსთაველის სიტყვით, „ბუნებაზიარი“ ადამიანი. უეჭველია, ეს უნდა განსაზღვრავდეს იმას, რომ ბუნებაზიარობა და მხნეობა რუსთაველს მოქცეული აქვს ერთ კონტექსტში:

რა ესე ესმა ავთანდილს, ლალსა, ბუნება-ზიარსა,

ადგა და ლახტი აიღო, რა ტურფა რამე მხნე არასა! (1109,1-2).

გმირობის აღიარება სულიერი ენერჯის, ე. ი. ნებისყოფის და არა კუნთური ძალ-ლონის აქტად ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მის დახასიათებას. ეს მხოლოდ იმის განსაზღვრაა, თუ სად არის იგი საძიებელი – ფიზიკური თუ ფსიქიკური 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 მოუვა აზრად გმირობად ჩათვალოს ისეთი სიმამაცე, რომელიც მიზნად სათნოებას კი არ ისახავს, არამედ ბოროტებას. ცხადია, რაც უფრო მნიშვნელოვანია გმირობის სოციალური და ეთიკური საფუძველი, მით უფრო ბრწყინვალე შარავანდედით იმოსება გმირი ხალხის თვალში. ასეთია, მაგალითად, პატრიოტული გმირობა, რომელიც უკვდავად რჩება ყველა ერის ისტორიაში; ასეთია ყოველგვარი სამართლიანობისათვის განუელი გმირული ღვანლი, რომელიც მუდამ სასახელო და მისაბაძია ყველასათვის.

დავაკვირდეთ „ვეფხისტყაოსანში“ გაშლილ ჰეროიკულ სურათებს, რომელთაც რუსთაველი მუდამ განსაკუთრებული გულისყურით და გატაცებით აღწერს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ მისი პერსონაჟების ყოველი გმირული ქცევა მიმართულია რაიმე ზნეობრივი მიზნისაკენ; ასეთი შეიძლება იყოს – სიყვარული, მეგობრობა, სამშობლოს კეთილდღეობა, სუსტის გამოსარჩლება და სამართლიანობის აღდგენა. რუსთაველის გაგებით, გმირობად ჩაითვლება ისეთი მოქმედება, რომელშიაც ადამიანის მორალური წარმოდგენები და მისწრაფებები თავს იჩენენ უაღრესად სრულყოფილი ფორმით.

ახლა გავარკვიოთ ჩვენი მთავარი საკითხი.

რუსთაველის აზრი შეგვიძლია ამთავითვე ჩამოვყალიბოთ: ქეშ-მარიტი 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 გამირობაზეც.

თუ დავაკვირდებით „ვეფხისტყაოსნის“ ჰეროიკულ სცენებს, დავრწმუნდებით, რომ აქაც სიმამაცე და თავგანწირვა შეფასებულია ორი თვალსაზრისით, მორალურითა და ესთეტიკურით, ამასთან უკანასკნელი ემყარება პირველს, ე. ი. გამირობაც მშვენიერია მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ზნეობრივია.

ავიღოთ „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ჰეროიკული სცენა, ტარიელის ლაშქრობა ხატაელების წინააღმდეგ, რომელიც მან ნესტან-დარეჯანის დავალებით მოიძოქმედა. მას საკმაოდ ვრცელი ადგილი აქვს დათმობილი პოემაში. იგი მთელი ცხრა თავი გრძელდება და ასოცამდე სტროფს მოიცავს.

სურათი იხსნება ნესტანის წერილით. იგი წარმოადგენს პოემის ჰეროიკულ ამბავთა დასაწყისს. უთუოდ საგულისხმოა, რომ გამირობის ინიციატივა ეკუთვნის ქალს. ჩანს, იგი არ ყოფილა მამაკაცის პრივილეგია. გამირობა საყოველთაო ზნეობრივი მოვალეობაა, რომელსაც საზოგადოება მოითხოვს თავისი ყოველი წევრისაგან. საინტერესოა წერილში გამოთქმული აზრი. რუსთაველის შეხედულებით სიყვარულს შეეფერება და დაამშვენებს არა ცუდუბრალო ვაება, არა „ბედითი ბნედა“ და „ხელქმნილობა“, არამედ გამირობა. შესაფერი შემთხვევაც თავისთავად ხელში ეძლევა ტარიელს. სახარაჯო ხატაეთი თავხედურად ეურჩება ინდოეთს. „ან მათნი ჯავრნი ჩვენზედა ჩვენგან არ დასათმონია!“ (377,4). იმიტომ ნესტანი ავალებს ტარიელს: „ნა, შეები ხატაელთა, თავი კარგად გამაჩვენე;“ (379,2).

ნესტანის წერილმა სრულიად გარდაქმნა ტარიელი. იგი ომის სამ-

ზადისს შეუდგა. მაგრამ წერილიდან პირდაპირ ბრძოლაზე გადასვლა შესაფერისი იქნებოდა სათავგადასავლო ნაწარმოებისათვის და არა ისეთი რეალისტური ფსიქოლოგიური რომანისათვის, როგორიცაა „ვეფხისტყაოსანი“. სამხედრო ექსპედიციამდე საკმაოდ დრო გადის იმისათვის, რომ იგი სათანადოდ მომზადდეს როგორც მორალურად, ისე დიპლომატიურად. ამიტომ წერილისა და თვითონ ლაშქრობის შუალედში მოქცეულია ორი, თავისი ხასიათით ერთიმეორისადმი კონტრასტული მოტივი. ერთია – ეპოქისა და გარემოების შესაფერი ტონით შედგენილი ნოტების გაცვლა ხატაეთთან, მეორეა – ნესტანისა და ტარიელის სატრფიალო ლირიკა, გრძნობების ურთიერთგაზიარება და ერთგულების ფიცი. დიპლომატიური მიმონერის მკაცრ ფონზე განსაკუთრებით 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 განუული პოეტური ინტერესის საზღვრები. რუსთაველის ამოცანა როდი ამოიწურება მარტოოდენ იმით, რომ დაგვისურათოს ტარიელის სამხედრო ნიჭი, მისი სტრატეგიული და ტაქტიკური უპირატესობა, გამჭრიახობა და მკლავის ძალა. რუსთაველისთვის ასეთივე მნიშვნელობა აქვს ლაშქრობის მორალურ-ესთეტიკურ სიდიადეს. მან უნდა გვაჩვენოს, რომ ტარიელის მოქმედებას აქვს, ჯერ ერთი, ზნეობრივი მიზანი, და მეორე – რომ მისი გმირობა ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რადგან ეყრდნობა ეთიკურ საფუძველს და მიმართულია ეთიკური მიზნისაკენ. ვნახოთ როგორაა ეს წარმოდგენილი ამ სცენაში.

ყურადღებას იქცევს, უწინარეს ყოვლისა, ხატაელთა ვერაგობის ამბავი, რომელიც წინ უსწრებს ბრძოლის სურათს. რამაზის განზრახვაა, ცბიერებით მოიგოს ომი. შეიტყუოს ტარიელი, ლალატით 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 ეპატიუებოდა ტარიელს ხატაეთში: ჩვენ ქვეყნის მოურბეველად ჩაგაბარებთ თავს, შვილებს, ციხე-ქალაქებს და საქონელსაო. ტარიელმა ვაზირების რჩევას დაუჯერა და გადანყვიტა ყოველი შემთხვევისათვის სამასი საუკეთესო მოყმე მაინც ნაყვანა 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 მჭერეტნი ვერ გელევიან;  
მალვით ჩაიცმენ აბჯარსა, მიენდო, მით გეთნევიან;  
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 ამჟღავნებს ლაშქრობის ფინალიც. როგორც ვიცით, გამარჯვებულმა ტარიელმა ფეოდალური ეპოქისათვის სრულიად უჩვეულო შემწყნარებლობა გამოიჩინა. მან დასაჯა მხოლოდ მოღალატენი, მაგრამ უბრალო ხალხისთვის და მათი საცხოვრებლისთვის ხელი არ უხლია. „ქვეყანა ჩავსხი, ვუბრძანე, – ამბობს ტარიელი, – იყვნით თქვენ უკრძალავად, მზემან არ დაგწვენ, იცოდით, დაგყარენ გაუგვალავად“ (459, 3-4). ცხადია, ვერაგი და სულმდაბალი მტრის ფონზე ტარიელის ლმობიერება ბევრს იგებს თავის პუმანურობით.

ამრიგად, სამხედრო ექსპედიციის მზადებისა და შესრულების განმავლობაში პოეტი მკაცრად იცავს ზნეობრივი მოვალეობის სინმიზდეს, 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 ანერილია ისეთი პოეტური გატაცებით, რომ არავითარ ეჭვს არ ტოვებს რუსთაველის ნაგულეებში – გაგრძნობინოს ბრძოლისა და ვაჟკაცობის მომხიბვლელობა.

მოვიყვანოთ ეს სტროფები:

შუბი ვსთხოვე, ხელი ჩავეყე მუზარადის დასარქმელად;  
საომარად ატეხილი ვიყავ მათად გამტეხელად;  
ერთსა ნავენვი უტევანსა, ნავგრძელი და ნავე გრძელად.  
მათ ურიცხვი რაზმი ენყო, ნყნარად დგეს და აუშულელად.

ახლოს მივე, შემომხედეს, „შმაგაო“, ესე თქვესა.

მუნ მიეჰმართე მკლავ-მაგარმან, სად უფროსი ჯარი დგესა;  
კაცს შუბი ვჰკარ, ცხენი დავეც, მართ ორნივე მიზხდეს მზესა,  
შუბი გატყდა, ხელი ჩავეყე, ვაქებ, ხრმალო, ვინცა გლესა!

შიგან ასრე გავერივე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი,  
კაცი კაცსა შემოესტყორცი, ცხენ-კაცისა დავდგი გორი;  
კაცი, ჩემგან განატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანაჯორი,  
ერთობ სრულად ამოვნყვიდე, ნინა კერძო რაზმი ორი. (445-447).

აღსანიშნავია ამ სურათის სტილი. იგი ტიპიურია „ვეფხისტყაოსნის“ ანალოგიური ადგილებისათვის. საყურადღებოა განსაკუთრებით ერთი რამ: სიცილის მონაწილეობა მასში. რუსთაველს უყვარს და ემარჯვება ასეთ შემთხვევებში ისეთი მძლავრი საბრძოლო იარაღის გამოყენება, როგორც სიცილია, 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 შემოატრიალოს ამბავი და გვითხრას, როგორ დაამშვენა გამირობამ მისი საყვარელი ტარიელი.

ომგადახდილი ჭაბუკი ინდოეთში დაბრუნდა.

გამირობის მორალურ-ესთეტიკურ შეფასებას რუსთაველი ავალებს ჯერ ფარსადან მეფეს:

ომით მოსრული ტარიელ საჭვრეტლად სასურველია,  
მან განანათლოს მჭვრეტელთა გული, რაზომცა  
ბნელია. (475, 2-3).

ტარიელი შედის სატახტო ქალაქში. ომგადახდილის ესთეტიკურ მომხიბვლელობაზე ახლა სიტყვა ეძლევა უკვე ხალხს:

ჩემთა მჭვრეტელთა მოეცვა ქალაქი, შუკა და ბანი;  
ომ-გარდახდილსა მშვენოდეს მე ენიანნი კაბანი;  
ფერმიხდილ-გვარად ვშვენოდი ვარდი, ცრემლითა  
ნაბანი,  
ვინცა მიჭვენეტდის, ბნდებოდის, – მართლად არს, არ  
კატაბანი. (478).  
რიდენი რომე მემოვნეს ქალაქსა ხატაელთასა,  
იგი მეხვიენეს, მშვენოდეს, ვახელე გულსა ხელთასა.  
(479, 1-2).

ომგადახდილი გამირის მშვენება გადაედო ყველას. ამაცობს ნესტანი. ეს გამარჯვება ხომ მისი პირდაპირი მითითებით იქნა მოპოვებული!

ტარიელის უბადლო სიამამაცემ ესთეტიკური ბრწყინვალეობით შემოსა  
ისიც:

მას მზესა ტანსა ემოსნეს ნარინჯის-ფერნი ჯუბანი,  
ზურგით უთქს ჯარი ხადუმთა, დას-დასად, უბან-უბანი;  
სრულად ნათლითა აეესო სახლი, შუკა და უბანი,  
მუნ ვარდსა შუა შვენოდეს ძონ-მარგალიტნი  
ტყუბანი. (480).

რამდენიმე სტროფის ქვევით ფარსადანისა და დედოფლის ბაგით  
რუსთაველი კიდევ ერთხელ გამოსთქვამს ესთეტიკურ აღტაცებას  
ომგადახდილი ტარიელის სამხედრო ჩაცმულობით:

ან თუცა გმართებს შემოსვა, ვით მორჭმით მოგივლენიან,  
არ შეგმოსთ, მაგა კაბათა არ აგხდით: ტურფად გშვენნიან.  
(486, 1-2).

ტარიელის პირველი ლაშქრობა ხატაეთში ნესტანის წერილით  
დაიწყო და რუსთაველი მას ამთავრებს ნესტანის წერილითვე. ამბის  
დასასრული ლოგიკურად უბრუნდება თავის დასაწყისს, ვინაიდან სავ-  
სებით ბუნებრივია, რომ ომგადახდილი ტარიელის მორალურ-ესთე-  
ტიკური მომხიბვლელობა უნდა დაადასტუროს მან, ვისაც პოეტმა მისი  
სიალფის ინიციატივა დააკისრა. ტარიელმა ასე გააცნო ავთანდილს ამ  
წერილის შინაარსი:

ენერა: ენახე სიტურფე ნყალ-ჯავარისა შენისა.  
ომ-გარდახდილი კშვენოდი, 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 პირ-  
ველ ლაშქრობას ხატაეთში არავითარი გამართლება არა აქვს. ინდოეთ-  
ხატაეთის პირველი ომი წმინდა ფეოდალური ომია და ამ მხრივ რუს-  
თაველი რეალისტურად გვიხატავს პოემაში იმას, რაც იყო და რაც არ  
შეიძლება არ ყოფილიყო. მაგრამ როგორც უნდა იყოს ამ ომის სო-  
ციალურ-პოლიტიკური არსი, ეს არ ხსნის ჩვენს თეზისს გმირობის მო-  
რალურ-ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე. ცხადია, ეს უკანასკნელი ძალაში



რჩება მაშინაც, როცა შეიცვლება 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! თავგზააბნეულ ავაზაკებს ავთანდილი ლენავს 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, რვა ცხრასა და ცხრა ჰკრის რვასა;  
დაკოდილი მკედართა შუა იმაღვიან, მალვენ ხმასა. (1044).

როგორც ინდო-ხატაელთა პირველ ომში, ისე აქაც დამარცხებულზე დაცინვას ორი მიზანი აქვს: ერთი მხრივ, იგი ამდაბლებს გაამაყებულ მოწინააღმდეგეს, მეორე მხრივ, დიდებით მოსავს სამართლისათვის მებრძოლ ვაჟკაცობას!

დასრულდა ბრძოლა... „გაუმარჯვდა ომი მათი, ვითა სწადდა მისა გულსა“ (1045, 1). ტარიელის მსგავსად ავთანდილმაც რაინდული ლმობიერება გამოიჩინა:

არ დახოცნა, დაიმონნა, დარჩომოდა რაცა ნყლულსა,  
მართლად იტყვის მოციქული: „შიში შეიქმს სიყვარულსა“.  
(1045, 3-4).

ახლა პოეტის წინაშე ისევ ერთი ამოცანაა დგას: ესთეტიკური ასპექტით შემოატრიანლოს ამბავი და ომგადახდილის მშვენიერებაზე გვითხრას სიტყვა: გამარჯვებულ ავთანდილს მოქარავნებმა დიდი ქება შეასხეს; რუსთაველი თავის მხრივ დასძენს:

ავთანდილის მაქებელად ათასიმცა ენა ენდა!  
ვერცა მათ თქვეს, ნაომრობა როგორ ტურფად  
დაუმშვენდა; (1048, 1-2).

მომდევნო სტროფი ამ ტაეპების გაშლას და ვრცელ ვარიაციას წარმოადგენს:

მოეგებნეს, აკოცებდეს თავსა, პირსა, ფერხთა, ხელსა;  
ჰკადრეს ქება უსაზომო მას ტურფასა საქებელსა;  
- მისი ჭვრეტა გააშმაგებს კაცსა ბრძენსა,  
ვითა ხელსა... (1049, 1-3).

ვერაგ მტერზე გამარჯვება საამურია არა მარტო მორალურად, არამედ ესთეტიკურადაც. რუსთაველის აზრით, სამართლიან ბრძოლაში გაღებული სისხლიც კი მშვენიერია სანახავად:

ამოა, კარგსა მოყმესა რა ომი გაჰმარჯვებოდეს,  
ამხანაგთათვის ეჯობნოს, ვინცა მას თანა ჰხლებოდეს.  
მიულოცვიდენ, აქებდენ, მათ აგრე მყოფთა სწებოდეს,  
ჰშვენოდეს დაკოდლობა, ცოტაი რამე ჰვნებოდეს. (1052).

თუ დავაკვირდებით „ვეფხისტყაოსანში“ აღწერილ საბრძოლო სცენებს, დაერწმუნდებით, რომ მათი სტილი, წერის მანერა, ტონი და საღებავები ყველგან ისეთია, როგორც მოტანილ 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 მომხიბვლელიობა მუდამ უმაღლესი და უბადლოა.

გმირობის გრანდიოზული ესთეტიკური სანახაობა გადაიშლება მკითხველთა თვალწინ პოემის პათეტიკურ ფინალში. აქ რუსთაველის სიტყვა აღწევს დიდი სიმფონისტების ემოციურ მწვერვალებს და უღერადობას.

ფინალი თავიდანვე იწყება მძლედ და საზეიმოდ (მისი დასაწყისი უნდა ვივარაუდოთ იმ მომენტიდან, როცა მეგობრები შეთანხმდნენ სტრატეგიულ და ტაქტიკურ საკითხებში: „დაასკვნეს იგი თათბირი ტარიას განაზრახები“... 1408,2). შემდგომი მოვლენები განსაცვიფრებელი სისწრაფით ვითარდება. ინდო-ხატაელთა პირველ ომთან შედარებით ქაჯეთის ციხის დამხობა მოკლედ არის აღწერილი. აქ ნათლად იგრძნობა პოეტის ნაგულვები – შექმნას ელვისებური გამარჯვების შთაბეჭდილება. უნდა ითქვას, რომ იგი შესანიშნავად აღწევს ამ მიზანს მოკვეთილი, ენერგიული ფრაზებით და სწრაფი, დინამიური თხრობით.

ვაჟკაცური ბრძოლა მთავრდება საუცხოო ესთეტიკური აპოთეოზით:

ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა,  
მუზარადი მოეხადა, ჰშვენის აკრვა თმასა ლელსა,  
მკერდი მკერდსა შეენება, გარდაეჭლო ყელი ყელსა. (1420, 2-4).

როდესაც „ვეფხისტყაოსანში“ დასურათებული გმირობის შესახებ ვლაპარაკობთ, შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს პოემის არც ისე იშვიათი ადგილები, სადაც ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი ცრემლებად იფრქვევიან და ხმამაღლა მოსთქვამენ. სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება ნესტანის ცრემლები ცხოვრების ტრაგიკულ ნუთებში. უცნაურიც კი იქნებოდა, რომ იგი არასოდეს გვენახა ატირებული და ეს, მიუხედავად 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 მლელვარების შედეგია. საერთოდ, ჩვენ ადვილად ვურიგდებით ქალის ცრემლს, როცა ის გამოწვეულია ბუნებრივი შინაგანი მლელვარებით. ჩვენ გვეჩოთირება მხოლოდ გოლიათი ვაჟკაცების ტირილი და ვაება. გვებადება კითხვა: როგორ შევახამოთ ერთიმეორესთან მათი ცრემლი, სიმამაცე და სულის სიდიადე? უნდა ითქვას, რომ ეს მუდამ აფიქრებდა და აფიქრებს რუსთაველის თაყვანისმცემლებს.

უნინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟკაცის ცრემლი მართო „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-კრიტიკული აზროვნების ყურადღების საგანი გახდა. დასავლეთ ევროპაში მას პირველად შეეხო კლასიციზტური ესთეტიკის ფუძემდებელი ბუალო. მისი აზრით, ეპიკური გმირი უნდა იყოს ბუნებრივი, ბუნებაში კი ადამიანის ხასიათი მუდამ რთულია. მაშასადამე, არ შეიძლება მხატვრულ ნაწარმოებში ხელოვანმა შექმნას გმირის ისეთი სახე, რომელიც დაჯილდოებული იქნება მხოლოდ ამალღებული თვისებებით. ეს იქნებოდა ხასიათის სიყალბე. ადამიანს უთუოდ რაღაც უარყოფითი ნიშნები, რაღაც სისუსტეც უნდა ახასიათებდეს. ტირილი ყველაზე ადამიანური სისუსტეა, ამიტომაც ანიჭებს იგი გმირის ხასიათს ბუნებრივობას და სიმართლის გრძნობას. აი, როგორაა ეს აზრი გამოთქმული ბუალოს ტრაქტატში „L'art poétique“ (თავი II):

გმირის ხასიათს სულდიდობა ამშვენებს მხოლოდ,  
მაგრამ სისუსტე თუ არ ახლავს, იგი ყალბია.  
ჩვენ ყველას გვხიბლავს აქილევსი მრისხანე ვენებით,  
მაგრამ მე მიყვარს უფრო მეტად, როცა ის ტირის.

ქართულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ აზროვნებაში ამ საკითხს შეეხო ილია ჭავჭავაძე. ილიას აზრით, ვაჟკაცობა და ცრემლი სრულიად არ არიან შეუთავსებელი, 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 გრდემლი...  
კაცთ და პირუტყვთ გასარჩევად  
ღმერთმა შექმნა მარტო ცრემლი.  
(„დამაკვირდი“, VIII, 1886).

ჩვენი საკითხი ვრცლად განიხილა ლესინგმა თავის ტრაქტატ „ლაოკოონში“.

ჩვენ მოვიყვანთ ვრცელ ამონაწერებს ლესინგის განსჯიდან, რომელიც, ჩვენის აზრით, უშეცდომოდ შეიძლება გავავრცელოთ „ვეფხისტყაოსანზედაც“.

ლესინგი ურთიერთისაგან განასხვავებს გმირობის ორ სახეობას. ერთი მათგანის ტიპიურ ნიმუშად იგი თელის ჩრდილო-გერმანულ, მეორის – ძველბერძნულ ჰეროიზმს. „ჩვენი წინაპრები, – წერს ლესინგი, – ბარბაროსები იყვნენ. გძულდეს ყოველგვარი ტკივილი, უშიშრად უცქირო თვალებში სიკვდილს, მოკვდე ტუჩებზე ღიმილით გველის ნაკბენისაგან, ცრემლი არ ჩამოაგდო არც საკუთარი ცოდვების, არც უსაყვარლესი მეგობრის დაკარგვის გამო – ასეთია ძველი ჩრდილოური ჰეროიზმის ნიშნები“.

„ასეთი არ იყო ბერძენი! ის იყო გრძნობიერი და მან იცოდა შიში; იგი ამულავნებდა თავის ტანჯვასაც და თავის მწუხარებასაც; მას არ სცხვენოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ შეეძლო შეეჩერებინა იგი ღირსების და მოვალეობის შესრულებისგან. ბერძენის ჰეროიზმი – ეს არის კაჟში 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 შეუნყვეტლივ გიზგიზებს და სპობს, ან ყოველ შემთხვევაში, ასუსტებს მის სულში ყოველგვარი სიკეთისადმი მიდრეკილებას. როდესაც ჰომეროსს ბრძოლაში გაჰყავს ტროელები ველური ყიჟინით, ბერძნები კი – სრულიად დადუმებულნი, კომენტატორები სავსებით სამართლიანად შენიშნავენ, რომ ამით მას სურდა ეჩვენებინა პირველნი ბარბარო-

სებად, 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 დანვას, რასაც ორივე მხრივ ცხარე ცრემლს აღვრევიანებს ყველას, მაგრამ პრიაშე ტირილს უკრძალავს თავის ტროელებს, და უკრძალავს, როგორც დასიე ამბობს, იმიტომ რომ მეტისმეტად არ აუჩვილდეთ გული და ხეალ ნაკლები სიმამაცით არ ჩაებან ომში. კეთილი! მაგრამ მე ვსვამ კითხვას: რატომ ზრუნავს ამაზე მხოლოდ პრიაშე? რატომ აგამემნონიც არ უბრძანებს ამასვე თავის ბერძნებს? პოეტის ნაგულეები 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 გამოამჟღავნოს, ჯერ გულში უნდა ჩაიკლას ყოველივე ადამიანური. „საყვარელ მკვდართა დატირება მე სულაც არ მძულს“, – ათქმევენებს პოეტი მეორე ალაგას ბრძენი ნესტორის გონიერ შვილს“.

არ შევცდებით, 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,  
შემოიბრებედა ზღვის პირ-პირ, მას თურე ნყლული სტკიოდა;  
ხრმლისა ნატეხი დასვრილი აქეს, სისხლი ჩამოსდიოდა,  
მტერთა ექაღდა, ნყრებოდა, 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 კვილით პოეტს სურდა ეჩვენებინა სიყვარულის ქალღმერთის სინაზე, არამედ უფრო იმიტომ, რომ ხარკი გადაეხადა ტანჯული ბუნებისათვის. თვით მარსიც კი, როცა თავის სხეულში დიომედეს ლახვარი იგრძნო, ისე საზარლად ყვირის, რომ ორივე ჯარი შედრკება, თითქოს ერთბაშად ათიათასმა გამძვინვარებულმა მხედარმა შეჰყე-

რაო. როგორც უნდა ცდილობდეს ჰომოეროსი 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 სიღიადესთან“<sup>12</sup>.

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 რუსთაველოლოგიის იმ საკითხთა რიცხვს, რომელთა კონსტატაციაში მკვლევართა შორის უგამონაკლისო თანხმობა არსებობს. ყველა იმ აზრისაა, რომ ადამიანობის იდეალში რუსთაველი გულისხმობდა პიროვნების ჰარმონიულობას. მიუხედავად ამისა, არავის 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-ე 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 მიჰყრობილია ამ ცნების ფსიქიკური 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 ალზრდის განსაცვიფრებელ ნიუანსებს.

დავაკვირდეთ, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა თავდაჭერას. ჩვენ ადვილად შევნიშნავთ, რომ მათი გარეგნობის ყოველ წერილმანში გამოსჭვივის გაფაქიზებული შინაგანი კულტურა და კეთილშობილება. რუსთაველი არ არის მარტოოდენ ფიზიკური ძალ-ღონის აპოლოგეტი. იგი დიდი ესთეტია იმისათვის, რომ მხოლოდ კუნთების ძალა იმსახურებდეს მის მოწონებას. რუსთაველის იდეალია სხეულის კეთილშობილება, რომელიც გულისხმობს ფიზიკური და ფსიქიკური 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 ალზრდაში პრიმატი ეკუთვნის სულის განვრთვნას და არა კუნთების გავარჯიშებას.

ასეთია ჰარმონიულობის ცნების პირველი ნიშანი.

დავაკვირდეთ ახლა „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ პერსონაჟებს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ფიზიკური ალზრდის მხრივ ისინი, მართლაც, სრულიად უნაკლონი არიან, მაგრამ არ შეიძლება ასეთებად მივიჩნიოთ ისინი შინაგანი ალზრდის მხრივ. პირველ რიგში ეს ითქმის ტარიელზე, რომელიც პოემის სიუჟეტურ ცენტრში დგას. იგი იმავე დროს არის მისი ფსიქოლოგიური ცენტრიც. „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი თემაა არა თავგადასავალთა რკალი, არა ნესტანის გატაცებისა და მისი გამოხსნის გარეგანი ფაქტები, არამედ ტარიელის სულიერი დრამა, რომელიც მისი შინაგანი ცხოვრების დისჰარმონიული არქიტექტონიკისაგან წარმოსდგება. ამიტომ ვერაფერი ვერ გაარკვევს 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 აზრი, თითქოს სხვებთან შედარებით ტარიელი დაბლა იდგეს თავისი ბუნებრივი ინტელექტუალური უნარით, ან თავისი ასაკისთვის შესაფერი გონებრივი სიმწიფით. ეთიკური თვალსაზრისით იგი არაფრით განსხვავდება თავისი მეგობრებისაგან. მისი ზნეობრივი წარმოდგენები სიყვარულზე, მეგობრობაზე და გმირობაზე ისევე წმინდაა და ამაღლებული, როგორიც სხვების. ტარიელის სისუსტე მისი ნებისყოფის სისუსტეა მხოლოდ და

ეს ყველაზე ნათლად ჩანს მის უნესრიგო, აფორიაქებულ გრძნობებში, რომელნიც ნამდვილად მოკლებული არიან შინაგან მაორგანიზებელ ძალას. ნებისყოფის სისუსტე, რა თქმა უნდა, შესამჩნევად ასუსტებს მისი ინტელექტუალური აპარატის ეფექტურობასაც. ნესტანის გათხოვების თაობაზე გამართულ თათბირში მან უდავო შეცდომა დაუშვა, ვერც სიტუაცია გაითვალისწინა მთლიანად, ვერც გამოსავალი იპოვა და, ცხადია, ვერც ნებელობითი გადაწყვეტილება მიიღო. ტარიელი დისჰარმონიული პიროვნებაა, იგი არ არის შინაგანი გამირი.

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 ფსიქიკური განცდის უგუნურებაში, ვიდრე თავი გაითავისუფლოს 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 უკანდაუხვეველი 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 მეხოტბე რუსთაველი არ ყოფილიყო ამავე დროს შინაგანი სიმტკიცის მქონე. პოეტმა დისჰარმონიული ბუნებით დააჯილდოვა თავისი, პირველი გმირი და მისი ცხოვრების პატარა მონაკვეთზე ისიც გაჩვენა, თუ როგორ უნდა აღიზარდოს ადამიანში ეს შინაგანი სიმტკიცე, ეს ძლიერი ნებისყოფა, რომელიც ფსიქიკური ჰარმონიულობის ერთადერთ დასაყრდენს წარმოადგენს. მართლაც, პიროვნების ჰარმონიულობა მარტო იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ადამიანს თანაბრად განვითარებული ჰქონდეს ყველა ფსიქო-ფიზიკური უნარი. თუ პიროვნების შინაგანი სამყარო მოკლებული იქნება გამაერთიანებელ და მომწესრიგებელ ნე-



ბისყოფას, შეუძლებელია მისი ქცევა უფრო ეფექტური და მიზანშეწონილი აღმოჩნდეს, ვიდრე სრულიად პრიმიტიული ადამიანის ქცევა. რაღა მნიშვნელობა ექნება მაშინ ან ფართო განათლებას, ან გრძნობების გაფაქიზებას, ან მორალური წარმოდგენების გაკეთილშობილებას?

რუსთაველის აზრს ამ საკითხზე ჩვენ ვიპოვიით პოემის ოცდამეათეკვამეტე თავში „პოვნა ავთანდილისაგან დაბნედილი ტარიელისა“, სადაც ავთანდილის ბავით პოეტმა გაკიცხა შინაგანი დაძაბუნება და ყოველგვარი წარმატების საფუძველად სულიერი სიმტკიცე და სიმამაცე აღიარა.

ამ თავის შესახებ ბევრი რამ დანერილა<sup>4</sup>, 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 ადამიანმა რაიმე ობიექტურ წარმატებას მიაღწიოს, საჭიროა მას უკვე დამორჩილებული და მონერვილებული 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 ცნობიერების მოუნესრიგებლობა ჩააგდებს ხოლმე ჭირში: „თავისისა ცნობისაგან ჩავარდების კაცი ჭირსა“ (875,4). აქ სწორად არის გაგებული ტარიელის მდგომარეობა; მისი შინაგანი ცხოვრება, მართლაც, სრულიად მორღვეული იყო; აკი თვითონაც გულახდილად გამოუტყდა ავთანდილს: „ეგ საუბარი მაშინ ხამს, თუცალა ვიყო ცნობასა“ (888,2), „დამშლიან ჩემნი კავშირნი, შეერთვივარ 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 მდგომარეო-

ბაზე ფიზიოლოგიური აპარატის საშუალებით ემოქმედნა. მან ცხენი მიჰგვარა მეგობარს და შეჯდომა სთხოვა... „იცოდა რომე შეჯდომა კაე-შანს მოაქარეებდა, ლერნმისა სარსა დასდრეკდა, გიშერსა დააკარეებ-და“ (891, 2-3). შეიცვალა თუ არა ფიზიოლოგიური მდგომარეობა, შეიც-ვალა ცნობიერების შინაარსიც:

ხანი წარელეს, სიარულმან მოჯობება დააჩინა. (892,4).

მოიშორვა კაეშანი, დათმობავე შეაერთა (893,4).

რუსთაველს სრული საფუძველი აქვს ავთანდილს უწოდოს „სე ე-დის მუფარახი“ (894,1), „ცნობიერთა დოსტაქარი“ (894,3).

როგორ უნდა გავიგოთ აქ ცნობიერების მონესრიგების პროცესი? რა ძალამ გააერთიანა დაშლილი ფსიქიკური განცდები, რამ დააცხრო აფორიაქებული ვნებათაღელვანი? ერთადერთი სწორი პასუხი იქნებო-და აზრი, რომელიც ასეთ ძალად მიიჩნევა ნებისყოფის იმპულსებს. ფიზიოლოგიური მდგომარეობის შეცვლამ უშუალოდ აამოქმედა აქამ-დე მთელმარე შინაგანი ენერგია, ხოლო შინაგანმა ენერგიამ ერთგ-ვარი მთლიანობა და მიმართულება მიანიჭა განცდებს. რომ ტარიელის მოცნობიერების პროცესი სწორედ ასე უნდა გავიგოთ, ამაზე ნათლად ლაპარაკობს რუსთაველი 875-ე სტროფში:

თუ ბრძენი ხარ, ყოვლი ბრძენი აპირებენ ამა პირსა:

ხამს მამაცი მამაცური, სჯობს, რაზომცა ნელად ტირსა.

ჭირსა შიგან გამაგრება ასრე უნდა, ვით ქვიტკირსა.

„ჭირსა შიგან გამაგრება“ – ნებისყოფის აქტია. პიროვნების ჰარმონიულობის გაგებაში რუსთაველი იცავს ვოლუნ-ტარისტულ კონცეფციას.

\*\*\*

რუსთაველი იმასაც გვეტყვის, თუ როგორ უნდა გაინვრთვნას ნებისყოფა. „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი შესანიშნავი მხარე არა მარ-ტო ისაა, რომ იგი ამომწურავად აყალიბებს პიროვნების ჰარმონიულო-ბის 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 მსაჯული და აღმზრდელი. ეს უნარი ადვილი მოსა-

პოვებელი როდია. საკუთარ თავზე ამაღლების, მისი ობიექტური განსჯის, ინტროსპექციული კონტროლის უნარი შეიძლება ყველაზე ძნელად მისაღწევ ფსიქოლოგიურ ამოცანათა რიცხვს ეკუთვნოდეს. მაგრამ ადამიანმა პირველ რიგში სწორედ ამ გზით უნდა მოიპოვოს ნებისყოფის სიმტკიცე, ხოლო ვინც ნებისყოფის სიმტკიცეს გამოიმუშავებს, მისთვის უზრუნველყოფილი იქნება შინაგანი ჰარმონიულობაც და ზნეობრივი ამაღლებაც. ჰარმონიულობის ეოლუნტარისტული კონცეფცია ლოგიკურად ენასკვება ეთიკურ კონცეფციას.

თვითაღზრდა ძნელია, ვინაიდან იგი გულისხმობს პერმანენტულ და უკანდაუხეველ შემართებას საკუთარ თავთან. ხასიათის მრავალი თვისება კი თანდაყოლილია და არა შექნილი ობიექტური გარემოების ზეგავლენით. რუსთაველმა შესანიშნავი რჩევა მისცა სუსტი ნებისყოფის ადამიანს:

ნუ მიჰყოლიხარ თავისა თათბირსა, გაგონებასა,  
რაცა არ გნადდეს, იგი ქმენ, ნუ სდევ ნადილთა ნებასა.  
(880,2-3).

აზრობრივად ამის იდენტურია თვითონ ტარიელის ფრაზა:

ვაქებ ჭკუასა ბრძენთასა, რომელნი უურჩებიან. (347,3).

ამ ტაუტებს პირველად ილია ჭავჭავაძემ მიაპყრო 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, ჭკუას აუფლებს, ეს არ მოევლინებაო“.

ილია ჭავჭავაძის კომენტარში ერთი დასაზუსტებელი მომენტიცაა. რაკი საქმე ეხება „გულისთქმის დამორჩილებას“ და „ჭკუის დაუფლებას“, ცხადია, აქ საქმე გვაქვს ნებისყოფის აქტებთან, უამისოდ ვერც ჭკუა ამოქმედდება და ვერც გულისთქმა იქნება დამორჩილებული.

ამრიგად, თვითაღზრდა ნებისყოფის განვითარების 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 ყოვლი დასვა ცრემლთა დენად!  
(700,4).

სიმნარე, რომელსაც ადამიანი ყოველ ნაბიჯზე განიცდის ცხოვრებაში, არ შეიძლება მთლიანად მივანეროთ მარტოოდენ 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 მთმო, 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,  
მინყვი ნყლულდების, სანუთრო მისი აროდეს მრთელია.  
იგი მიენდოს სოფელსა, ვინცა თავისა მტერია! (1348).

ასეთი ნალვლიანი ჰანგები ხშირად გაისმის „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებში. სოფლის სიმუხთლესა და გაუტანლობაზე გულამოსკვნით ჩივიან რუსთაველიც და მისი გმირებიც. მაგრამ ამ სტროფებსა და ტაქეებში გამოსჭვივის არა პესიმისტური მსოფლმხედველობა, არამედ გულისწყრომა ადამიანის დამამცირებელი სიაკვაცის გამო. იტალიური მაღალი რენესანსისათვის დამახასიათებელი იყო უნუგემო სასონარკვეთილება, რომლის დაღარული ნილაბი 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 ჟღერადობას. 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, ვეჭვ, ჭმუნვასა ესე სჯობდეს. (107,4).  
ხამს თუ კაცი არ შეუდრკეს ჭირს, მიუხდეს მამაცურად. (154,4).  
მარგალიტი არვის მიჰხედეს უსასყიდლოდ, უვაჭრელად. (162,3).

ასეთ სასახელო ბრძოლაში მიღებული სიკვდილი სათნოებაა და ნამდვილი უკვდავება:

სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი!(800,4).

პოეტი დარწმუნებულია, რომ ეს შერკინება ბოროტების დამარცხებით დამთავრდება:

ყოლა ჭირი არ ეგების, თუმცა ლხინმან არ დასძლია. (638,4).

აკი ასე გათავდა კიდეც „ვეფხისტყაოსანში“ დასურათებული სათნოებისა და სიავკაცის გრანდიოზული ეპოპეა.

ბოროტსა სძლია კეთილმან, – არსება მისი გრძელია! (1361,4).

იმ ამოცანისათვის, რომელიც ამ ჯერზედ ჩვენს წინაშეა, ამ ეპოპეის მნიშვნელობა შემდეგია: იგი ამარცხებს არა მარტო გარეშე ბოროტებას, არამედ მებრძოლის შინაგან მანკიერებასაც, წრთვნის და აკაჟებს ადამიანის ნებისყოფას, იმ ფსიქიკურ ენერგიას, რომლის გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდა შინაგანი ჰარმონიის მოპოვება. ამიტომ გონიერ ადამიანს მართებს არა გაქცევა, დათმობა ან ქედმოხრა, არამედ „მამაცური სიმამაცე“. „ჭირსა შიგან გამაგრება“, უდრეკი შემართება:

სიკვდილამდის ვის მოუკლავს თავი კაცსა მეცნიერსა?

რა მისჭირდეს, მაშინ უნდან გონებანი გონიერსა. (1191, 3-4).

ჩვენ აქ სრული შესაძლებლობა გვაქვს სადემარკაციო ხაზი გავავლოთ რუსთაველსა და ძველი საბერძნეთის მოაზროვნეთა ეთიკურ მსოფლმხედველობას შორის.

როგორც ცნობილია, პლატონი და არისტოტელე უმაღლეს სიბრძნედ და სათნოებად სთვლიდნენ სიმშვიდესა და მჭვრეტელობას, ხოლო ამ უკანასკნელის მისაღწევად მიუთითებდნენ ერთადერთ საშუალებაზე – მორალურ თვითგასრულალებაზე. როგორც ვნახეთ, რუსთაველიც იმ აზრისა იყო, რომ ყოველი გონიერი ადამიანი, უწინარეს ყოვლისა, თვითონ უნდა ზრდიდეს თავის თავში ნებისყოფას და ზნეობრივ სინმინდეს. 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 შეუნელებელ, დაუცხრომელ კონფლიქტშია ობიექტურ ბოროტებასთან .

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 შინაგნ ამალლებასაც და იმავე დროს შთაუნერგოს მას გარედან მოსეულ ბოროტებასთან ბრძოლის წყურვილიც.

აღნიშნული მორალურ-ესთეტიკური იდეა მოცემულია „ვეფხისტყაოსანში“ 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 ფსიქიკური იდეალი თავისი ცნობილი ფორმულის შესატყვისად „ლექვი 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 ფსიქიკური სრულქმნილების მიღწევის პროცესში, იდეალთან მიახლოების გზაზე ქალმა შეიძლება წინ გაუსწროს მამაკაცს. თინათინი და ნესტანი გაცილებით უფრო მომნიშვნელონი არიან ფსიქიურად, ვიდრე მათი მიჯნურები. ალბათ, ეჭვს გარეშე უნდა იყოს, რომ ასეთი ფსიქოლოგიური პეროგატივა ალბეჭდილია ჩვენი ისტორიული სინამდვილის კვალით, როდესაც საქართველოს მძლავრ სახელმწიფოებრივ ორგანიზმს მეთაურობდა თამარ მეფე. შესაძლებელია ამაში ჩანდეს ერთგვარი გამომხაურება იმ დროის პოლიტიკური პოლემიკისა ქალის უფლებამოსილების შესახებ სახელმწიფოს მეთაურის პოსტზე. მაგრამ მით უფრო სწორია პოეტის აზრი, რამდენადაც მის დასაყრდენად გამოდის ისტორიული ფაქტები.

და მართლაც, მიაქციეთ ყურადღება რუსთაველის გმირებს. მამაკაცები განსხვავდებიან თავისი საყვარელი მანდილოსნებისაგან მხოლოდ ფიზიკური ძალით. სულიერი სიდიადე, რომელიც ჭეშმარიტ პეროიზმს აღწევს, თანაბრად ახასიათებს ორივეს. უფრო მეტი: მხატვრული სიმბოლო ამ სიდიადისა, განსხეულებული ვეფხის სახეში, წარმოიშვება პოეტის ცნობიერებაში ნესტან-დარეჯანის ხილვისას:

ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპარალსა ვეფხი პირ-გამეხებული (522,1) -

ასე წარმოუდგა იგი ტარიელს. და ფატმან ხათუნმაც ვერ მონახა ამაზე უფრო გამომსახველი შედარება ნესტანისათვის:

თვალათ, ვითა მარგალიტი, გარდმოყარა ცრემლი ხშირი;  
ადგა ასრე გულ-უშიშრად, ვეფხი იყო, ანუ გმირი. (1176,1-2).

\*\*\*

გადავიდეთ ახლა უკანასკნელ საკითხზე, ვნახოთ როგორ არის გააზრებული „ვეფხისტყაოსანში“ შინაგანი გმირობის და პიროვნების პარამონიულობის ესთეტიკური მომხიბვლელობა. ჩვენ შეეჩერდებით პოემის ორ მონაკვეთზე, ნესტანზე და მოთხრობის ფინალურ სცენაზე, სადაც წარმოდგენილია სამი ვაჟკაცის – ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის „ბუნება-ზეარობა“.

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა შორის შინაგანი სიმტკიცით, შინაგანი გმირობით ვერავინ ვერ გაუტოლდება ნესტან-დარეჯანს. გავიხსენოთ ყველაზე ტრაგიკული წუთი მისი ცხოვრებიდან.

ძნელი წარმოსადგენია იმაზე მეტი უბედურება, რაც თავს დაატყდა საბრალო ქალიშვილს, როცა გაანჩხლებულმა დავარმა გადაწყვიტა 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 გადამალა. 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 ვეფხისტყაოსნის ბუნება ამაღლებული სიმშვენიერით მოსავს მის სახეს. მისი სულის სიდიადე, მართლაც და, უნიკალურია. რუსთაველმა იგი უბრწყინვალესი სტროფით გამოხატა:

ანუ არის ბრძენი ვინმე, მაღალი და მაღლად მხედი,  
არცა ლხინი ლხინად უჩანს, არცა ჭირი ზედა-ზედი;  
ვით ზღაპარი, ასრე ესმის უბედობა, თუნდა ბედი,  
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს, გონება უც ვითა ტრედი. (1184).

შინაგანი ბუნების ასეთივე ესთეტიკური სიდიადე გადაგვეშლება თვალნინ პოემის ფინალში.

როცა რუსთაველის სამმა ვაჟკაცმა უკვე განვლო ბოროტებასთან ბრძოლის მძიმე გზა და გამარჯვება ჰორიზონტზე გამოჩნდა, 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 უძღურებასთან. 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 Grasse) ვინკელმანი თელის 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 ჭაბუკნი შუქითა ვნახენ მზისაცა მეტითა;  
მათ სამთა შეიღნი მნათობნი ჰფარვენ ნათლისა სევეითა;  
ტარიელ შავსა ზედან ზის ტანითა მით ნერნეტითა,  
დალივენეს მტერნი ომითა, ვითა მჭვრეტელნი ჭვრეტითა. (1409).

ჩემი ან ესე ნათქვამი მათი სახე და დარია:  
რა ზედა ნვიმდეს ღრუბელნი და მათათა ატყდეს 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 გამოსჭვივის მათ ქცევასა და განცდებში, აქ იგი გააზრებულია, გაცნობიერებულია და ნათელი კლასიკური ფორმით არის გამოთქმული პოეტის მიერ.

შევადაროთ პოემის 1410-ე 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 ენებათაღელვისა“<sup>17</sup>.

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 ავეჯი, 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 მოსართავეები, ლაგამ-აბჯარ-უნაგირები, მოჭედილი მათრახები, პატიოსანი თვლებით და ოქროთი მოქარგული ტანისამოსი, ყაბაჩები, ჯუბაჩები, რიდეები, სამხრეები, სარტყლები, ფარლულები, ბეჭდები, დიდი ოსტატობით ნაქსოვი საფენები, ნატები, გორებად დანყობილი სხვადასხვა სახის ლარი, სტავრა<sup>18</sup>, ოქსინო და სხვა. ყოველ ნივთს იშვიათი სილამაზის ბეჭედი აზის .

მთელი ეს ძვირფასეულობა მოწმობს როგორც ქართული ფეოდალური საზოგადოების სიმდიდრეს, ისე იმ მაღალ ესთეტიკურ დონეს, რომლისთვისაც მიუღწევია ჩვენში იმ დროის ხელოვნებას. ჩვენს მუზე-

უმებში 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“ აგვიჩვენებს თავისი თვალთ ნანახ სიტურფეს. სწორად შენიშნავს პ. მირიანაშვილი, რომ პოეტი არაბეთ-ინდოეთში ხომ არ წავიდოდა „სახლების, მათი მორთულობის, მათ მდგმურთა ტანთჩაცმულობის, ჯართა განყობილობის და სხვათა შესასწავლად, როგორც არ წავიდოდა იქ იმისათვის, რომ თავის გმირთა ხასიათები ადგილობრივ არაბეთ-ინდოეთში შეესწავლა“<sup>18</sup>.

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 საკმარის 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 დაგვარწმუნებს, რომ აქ მუდამ წინა პლანზეა წამოწეული ესთეტიკური ინტერესი.

მეორე: ადვილად ირკვევა თვითონ ამ ესთეტიკური ინტერესის ბუნებაც. რუსთაველი მუდამ სიყვარულით აგვიჩვენებს ხელოვნების ნაწარმოებთა ფორმის სილამაზეს და იმ ესთეტიკურ განცდებს, რომელთაც მათი აღქმა იწვევს. ის არ ზოგავს საღებავებს იმისათვის, რათა გვაგრძნობინოს „ხელოვანების“ სიფაქიზე. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ ყველაფერი როდია. ვაკვირდებით „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოდგენილ ხელოვნების ნაწარმოებებს და ვრწმუნდებით, რომ ისინი ყოველთვის მჭიდროდ არიან დაკავშირებული პოემის პერსონაჟებთან, ხან ამკობენ, ამშვენებენ, ახალ ეშხსა და მიმზიდველობას 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 ფსიქიკური განცდების სფეროში იჭრება, ხელოვნების ნაწარმოებთა თავისთავადი მშვენიერება იძენს მეტ სიღრმესა და სავსეობას.

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.

ვნახოთ 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 საქორწინლო ზეიმიდან, რომელიც ზღვათა მეფემ გადაიხადა გულანშაროში ქაჯეთის ციხის ეპოპეის შემდეგ (1438-1440):

მუნ იღვის გორი ლარისა, სტაერისა და ატლასისა;  
ტარიელს უძღვნა გვირგვინი, ვერ-დანადები ფასისა,  
იაგუნდისა მრთელისა, ყვითლისა, მეტად ხასისა,  
კელა ერთი ტახტი ოქროსა, ნითლისა მართ ხალასისა.

ნესტან-დარეჯანს ყაბაჩა უძღვნა შემკული თვალითა,  
იაგუნდითა ნითლითა, ბადახშითა და ლალითა.  
დასხდეს ორნივე ქალ-ყმანი პირითა ელვა-მკრთალითა,  
მათნი მჭკრეტელნი დაიწვნეს ცეცხლითა მართ ახალითა.

ავთანდილს და ფრიდონს უძღვნა უსაზომო, დიდი ძღვენი:  
ძვირფასისა უნაგირი, უკეთესი თვითო ცხენი,  
თვითო კაბა თვალისანი, უცხო ფერთა შუქთა მფენი,  
მოახსენეს: „მაღლი რა ეთქვათ, სვიანმცაა დავლა თქვენი!“

რა არის არსებითად დამახასიათებელი ამ სტროფებისათვის?

დავუკვირდეთ აღწერილობის სტილს და დავრწმუნდებით, რომ ესთეტიკური თვალსაზრისი საკმაოდ ნათლად გამოსჭვივის ნივთების დახასიათებაში. რუსთაველის მიზანია გვაგრძნობინოს, რომ აქ საქმე გვაქვს მაღალი ხელოვნების ნიმუშებთან. სამეფო გვირგვინი მოოჭვი-

ლი ყოფილა ყვითელი იაგუნდებით (ტოპაზებით); ყაბაჩის მოქარგულობას ამკობდნენ წითელი იაგუნდის (ძონის), ბადახმისა და ლალის თვლები; კაბები თავისი თვალმარგალიტიანი ნაყშებით საუცხოო ფერთა შუქს აფენდნენ ირგვლივ; ხალასი ოქროსგან გაკეთებული სამეფო ტახტი საოქრომჭედლო ხელოვნების მაღალ დონეს ააშკარავებდა; უეჭველია ასეთივე დახვეწილი ოსტატობით იყო აღბეჭდილი გორებად დანყობილი ლარი, სტაერა, 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 ანტიურაჟს ჰქმნიან მისი გმირებისათვის. როცა ტარიელი და ნესტანი ძღვნად მიღებული თვალისანი კაბებით შეიმოსნენ და ამ ულამაზეს საჯდომებზე დასხდნენ, მათი მშვენიერება რაღაც ზღაპრული მომხიბვლელობის მწვერვალზე ავიდა: „მათნი მჭვრეტელნი დაინვნეს ცეცხლითა მართ ახალითა“.

ავიღოთ მეორე მაგალითი. აი როგორ აგვიწერს პოეტი მულაზანზარში ფრიდონის მიერ ტარიელისა და ნესტანისათვის გამზადებულ საჯდომს:

მათ ქალ-ყმათათვის საჯდომი დაედგა თეთრ-ძონეული,  
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-ძონეულ ფონზე კეკლუცად მოფრქვეული წითელ-ყვითელი თვლები და ყვითელზე – შავი ორნამენტები. როგორც ზღვათა სამეფოში, ისე აქაც პოეტი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ლამაზმა საჯდომმა არაჩვეულებრივად დაამშვენა მისი ისედაც მომხიბვლელი სილამაზის გმირები:

მოვიდეს, დასხდეს; მჭვრეტელი ვცან მათი სულ-დალეული.  
(1463,4).

ესთეტიკური თვალსაზრისის ანტროპოცენტრული ბუნება ასევე ნათლად გამოსჭვივის შესამოსელისა და სამკაულების აღწერილობაში.

მათ შორის პოემის მთელ მანძილზე რუსთაველი სრულიად განსაკუთრებული ესთეტიკური სიყვარულით ლაპარაკობს ორ ნივთზე – ყაბაჩასა და რიდზე, რომელნიც დამარცხებულ ხატაეთში მოიღალაფა ტარიელმა და მერე საჩუქრად მიართვა ნესტან-დარეჯანს.

აი როგორ აგვიწერს თვითონ ტარიელი ამ განსაცვიფრებელი 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 ნაჭედსა, ვთქვი ცეცხლთა შენართაულად. (461).

საზღვაო ქალაქი გულანშარო განთქმული იყო მრავალი სიტურფით, რომლებიც აქ ყოველი მხრიდან უხვად შემოჰქონდათ ვაჭრებს:

ესეა ზღვათა სამეფო თვისა ათისა საელითა,  
თვით გულანშაროს ქალაქი, საესე ტურფითა მრავლითა;  
აქ მოდის ტურფა ყველაი ნავითა ზღვა-ზღვა მავლითა. (1065,1-3).

ამიტომ ვაჭართა უხუცესის ცოლს ფატმან-ხათუნს ბევრი საუცხოო და ძვირფასი ნივთი ჰქონდა ნანახი და კარგად ესმოდა მათი სილამაზის ფასი. მაგრამ ყაბაჩისა და რიდის საკვირველმა მშვენიერებამ ისიც ენით გამოუთქმელ აღტაცებაში მოიყვანა:

სხვა გიამბო საკვირველი რიდისა და ყაბაჩისა;  
ვარ მნახავი ყოვლისავე უცხოთა და ძვირფასისა,  
მაგრა მისი არა ვიცი, ქმნილი იყო რაგვარ რისა:  
სილბო ჰქონდა ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაჭედისა. (1149).

მართალია, ორივე ნივთი „საკვირველი“ იყო, ორივე უნიკალური ოსტატობის ნიმუშს წარმოადგენდა, მაგრამ რალაც 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 რიდითა შავითა, ქვეშეთ მოსილი მწვანითა.

ოციოდე სტროფის შემდეგ ფატმანი ამბობს ნესტანზე:

არად უნდის საბურავი, არცა ნოლა საგებლითა,

მინყივ იყვის რიღითა და მით ერთითა ყაბაჩითა. (1148,1-2).

მაშასადამე, ნესტანი ყაბაჩით მოუყვანიათ გულანშაროში და ყაბაჩა მწვანე ფერისა ყოფილა. რიღის სიშავეზე ლაპარაკობს ნესტანი ქაჯეთის ციხიდან გამოგზავნილ ნერილში; უბედურებაში ჩავარდნილი ქალი ფატმანს სწერს, რომ ბედი მისი ისევე შავია, როგორც ტარიელისაგან სამახსოვროდ მიღებული რიდე (1291,4).

იჩვევა აგრეთვე, რომ რიდე ოქრომკედით მოქარგული ყოფილა. მესამეჯერ ტარიელი ნესტანზე ამბობს:

ებურა მოშლით პირ - ოქრო რიდე, მე მივეც რომელი. (521,2).

ვინაიდან საერთოდ რიდე 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 ჯორაქლემს აჰკიდა და საარმაღნოდ გაუგზავნა ინდოეთის მეფეს:

იგი საძღვნოდ მისად დავდე, ვისი შუქი მანათობდა;

მეფისათვის დაეარჩიე, საარმაღნოდ რაცა სჯობდა:

ჯორ-აქლემი ათჯერ ასი, - ყველაკი ნვივ-მაგრობდა, -

დატვირთული გაუგზავნე, ამბავსაცა კარგსა სცნობდა. (462).

რუსთაველი განსაკუთრებით აქებს ხატაურ ქსოვილს, სტავერას, ატლასს, სხვადასხვა სახის ძვირფას საფენს. ფარსადანმა დიდი ხარაჯა დასდო დამარცხებულ ხატაეთის მეფეს, ათი ათასი დრაჰმის გარდა ურიცხვი ხატაური ნაწარმი გამოართვა, მათ შორის ძვირფასი აბრეშუმეული:

ხარაჯა დასდევს, შეკვეთეს დრაჰმანი ასჯერ ასია,

კელა ხატაური მრავალი, სხვა სტავერა, სხვა ატლასია. (471,1-2).

როსტევეანის ვაზირმა იმით გამოხატა თავისი პატივისცემა ავთანდილისადმი, რომ „ფერხთა ქვეშე“ სულ ხატაური ხალები დაუფინა:

ყმა გარდასვა მასპინძელმან, არ ლაფლამან, ავმან, უქმან;

ფერხთა ქვეშე ხატაურსა უფენენ და მინად უქმან. (730,1-2).

რუსთაველის მიერ ხატაური ხელოვნების მაღალი შეფასება დადასტურებას პოულობს მის თანამედროვეებში. იტალიელი ბერი ჯოვანი 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<sup>20</sup>.

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 მეხვივნეს, მშვენოდეს, ვახელებ გულსა  
ხელთასა. (179,1-2).

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 იდენო,  
ამას იქით ნულარა სტირ, ჭირსა თავი არიდენო;  
შენნი მჭვრეტნი ჩემთა მჭვრეტთა ავინებენ, არ იდენო;  
რომე წელან მოგეხვივნეს, იგი ჩემთვის არიდენო. (495).  
იგი მე მომცენ რიდენი, რომელნი წელან გშვენოდეს,  
რა მნახო, შენცა გეამოს, შენეულითა  
მშვენოდეს; (496,1-2).

ანტროპოცენტრული ესთეტიკური თვალსაზრისი განსაკუთრებით ნათლად იგრძნობა ტანისამოსის აღწერილობაში.

რუსთაველის გმირები შემოსილი არიან არა მარტო მდიდრულად, არამედ, რაც მთავარია, ლამაზად და გემოვნებით. მათი შესამოსელი შემკულია ოქროქსოვილით და პატიოსანი თვლებით. ნესტანს აცვია ხან მწვანე, ხან ნარინჯისფერი აბრეშუმეული (408,3; 480,1; 521,3). თინათინი უკვე ტახტზე ავიდა, ამიტომ მის მეფურ მდგომარეობას უფრო შეეფერება „ყარყუმნი უსაპირონი“ ან პორფირი (123; 124,1; 1540,1-2). მანდილოსნების მსგავსად მამაკაცებიც ატარებენ ღია, მხიარული ფერების ენიან კაბებს (72,2; 121,2); მათ ახოვან ტანს არაჩვეულებრივად

ამშვენებს სამხედრო საჭურველი (72,3; 265,2), ძვირფასი სარტყლები, რიდეები, სამხრეები. სამეფო კარის ბრწყინვალეების მაჩვენებელია ის გარემოება, რომ მონებიც კი შემოსილნი არიან მდიდრულად და ლამაზად, მაგრამ ეს იმავე დროს ჰქმნის საერთო ესთეტიკურ ანტიურაუს:

მონანი ტურფად მოსილნი წესითა იყენეს რულითა! (1010,3).

გარდახდეს ფრიდონისასა, სრა ნახეს მოსანონები,

გამოეგება მრავალი ოქროს სარტყლითა მონები. (1462,1-2).

რუსთაველის გმირები ფაქიზად გრძნობენ შესამოსელის და სამხედრო საჭურველის მშვენიერებას. როცა პოეტი მათ ჩაცმულობაზე ლაპარაკობს, ყოველთვის მიუთითებს, რომ იგი ამშვენებს და ალამაზებს გმირებს:

დილასა ადრე მოვიდა იგი ნაზარდი სოსანი,

ძონეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახშოსანი,

პირ-ოქრო რიდე ეხვია, კშეენოდა ქარქაშოსანი. (72; 1-3).

რა გათენდა, შეეკაზმა მისთა მჭვრეტთა სალამაზოდ. (141,3).

იგი ყმა ცხენსა გარდახდა, შვენოდაკაპარჭ-ხრმალითა. (265,2).

ჩემთა მჭვრეტელთა მოეცვა ქალაქი, შუკა და ბანი,

ომ-გარდახდილსა მშვენოდეს შეენიანი კაბანი. (478, 1-2).

კშეენის ჯუბა და მოხვევა ძონეულისა რიღისა. (1073,3).

ყმა შევიდა მოკაზმული მხიარულად, არ პირ-ბნელად. (1257,2).

დამოსნა ტურფა-ტურფითა, ერთმანერთისა მჯობითა.

(1385,3)

შევიდეს, ნახეს თინათინ, მჭვრეტთა მიმცემი ჭირისა;

სკიპტროსან-გვირგვინოსანსა კშეენოდა ცმა პორფირისა. (1540,1-2).

საგულისხმოა ერთი დეტალი. რუსთაველის სოციალური სიმპათიები თავს იჩენს შესამოსელის ესთეტიკურ შეფასებაშიც. „ვეფხისტყაოსანი“ რაინდული რომანია, თავის მნიშვნელოვან 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, „საჭაბუკო“ შესამოსელი სილამაზითა და შნოიანობით ბევრად აღემატება „საკაჭროს“. როგორც ვიცით, ავთანდილი სავაჭრო ტანისამოსით ესტუმრა გულანშაროს და მოქალაქეებზე წარუხოცელი შთაბეჭდილება დატოვა. ინკოგნიტოდ ჩამოსულმა რაინდმა ყველაფერი მოხერხებულად შეიტყო ფატმანისაგან. ამის შემდეგ მისტიფიკაციას მნიშვნელობა აღარ ჰქონ-



და. პირიქით, ახლა საჭირო იყო ვინაობის გამჟღავნება. და აი, ერთ მშვენიერ დღეს ავთანდილი „საჭაბუკო“ ტანისამოსით ესტუმრა ფატმანს:

ავთანდილ თქვა: „საქმე ჩემი გავაცხადო ამა დღესა!“  
სამოსისა ვაჭრულისა ცმა აქამდის დაენესა;  
მას დღე ყოელი საჭაბუკო შეიმოსა ტანსა მხნესა,  
მოიმატა დაშვენება, დაემსგავსა ლომი  
მზესა. (1256).

როგორც წესი (ეს სტილი ზუსტად არის დაცული მთელს პოემაში), რუსთაველი არ კმაყოფილდება პირადი შეხედულებით; მან უთუოდ თავის რომელიმე გმირს უნდა დაავალოს მისი დადასტურება. ამ ჯერზე იგი იქვე სიტყვას აძლევს ფატმანს:

ფატმან ნახა, გაუკვირდა ვაჭრულისა უმოსელად,  
შემოსცინა: „აგრე სჯობსო შენთვის ხელთა სასურველად“. (1257, 3-4).  
ფატმან მისსა შვენებასა მეტის-მეტად ჰკვირდებოდა. (1258, 1).

როგორც მოყვანილი მასალებიდან ვხედავთ, შესამოსელის, ავეჯის, ჭურჭლეულობის, სამეფო რეგალიების და სხვათა მოკაზმულობაში უმთავრესად გამოყენებულია ძვირფასი ქვები.

„ვეფხისტყაოსნის“ ძვირფას ქვებს სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა ნ. ქოიავამ („ძვირფასი ქვები შოთა რუსთაველის პოემაში“, ენიშის 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, განმენდა, დაყალიბება და გახეხვა ანუ „გათლა“; როგორც რუსთაველი ამბობს არაერთხელ „მუნ იდვა 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 ეჭვს 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 შესამოსელის, სამ-

კაულების, ავეჯისა 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 ნამოღებულ 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 ჰხვეტიან ლაშქარნი, მართ ვითა მეკობრენია“ (54,4), მის საქორწილო ზეიმზე კი – „მოდოდა მარგალიტი მოფანტული, მონაყარი“ – (1553,2). პატიოსანი თვლების ასეთ სიუხვეს ვნახავთ აგრეთვე ინდოეთში, მულლაზანზარში და გულანშაროში, ყველგან, სადაც პოეტი აგვინერს ან გამარჯვებას, ან ზეიმსა და დარბაზობას. შეუძლებელია არ დავინახოთ ამ სურათებში მაღალი ფეოდალური საზოგადოების სიმდიდრე და ფუფუნება. შესატყვის პარალელებს 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 შემთხვევაშიაც პოეტის თვალსაზრისი არა თუ არაა შეზღუდული მატერიალური ინტერესით, არამედ ეს უკანასკნელი არც წარმოადგენს მისთვის მთავარს. რუსთაველი ალტაცებულია ძვირფასი ქვებით, როგორც პოეტი.

\*\*\*

ჩვენ განვიხილეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ისეთი მონაცემები, სადაც ხელოვნების ნივთებს დაკისრებული აქვთ პოემის პერსონაჟთა ესთეტიკური გამშვენიერების ფუნქცია. ჩვენ ვნახეთ, რომ ლამაზი ნივთები, მართლაც, ახალ ეშხსა და მიმზიდველობას მატებენ ისედაც მომხიბვლელი გარეგნობის გმირებს.

მაგრამ „ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ შევხვდებით მეორე ასპექტსაც, როცა ხელოვნების ესა თუ ის უმშვენიერესი 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 – ფსიქიკური ფაქტორის როლი ობიექტური საგნის სილამაზის განცდაში.

საერთოდ ესთეტიკური განცდის ხასიათი, ძალა და სიღრმე მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ ფსიქიკურ გარემოსთან, რომელშიც იგი მიმდინარეობს. თავისთავად ლამაზი ნივთი შეიძლება ამა თუ იმ სუბიექტისთვის არასასიამოვნო გრძნობების საბაზიც კი გახდეს იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაუკავშირდა რაიმე არასასიამოვნო მოგონებებს, და, პირიქით, მშვენიერების გრძნობა, უეჭველია, გაიზრდება იმ დადებითი ფსიქიკური განცდების ზეგავლენით, რომელთაც სუბიექტი თავის მხრივ შეიტანს 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. მოიძანის 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“<sup>21</sup>. ფეხნერის ასოციაციის პრინციპის ვრცელი განხილვა და შეფასება ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს. ჩვენ შეგვიძლია დავეყრდნობოთ 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 ნივთებია და, უეჭველია, თავდაპირველად მათ გმირების ყურადღება მიიპყრეს თავისი სილამაზით. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ისინი სამახსოვრო ნივთები გახდნენ, როცა დაუკავშირდნენ გმირების რთულ ფსიქიკურ განცდებს, მათი მომხიბვლელობა დიდად გასცილდა ესთეტიკური ფორმის საზღვრებს.

ავილოთ ყაბაჩა და რიდე.

როცა ტარიელმა ისინი აურაცხელი ხატაური ალაფიდან გამოარჩია, ყაბაჩა მამინვე ნესტანისათვის გადადო („იგი საძღვნოდ მისად დავედე,

ვისი შუქი მანათობდა“, 462,1); მერე ყაბაჩას რიდეც დაემატა; ორივე ნივთი მან საჩუქრად გაუგზავნა თავის სატროფოს მათი პირველი სიყვარულის უღრუბლო დღეებში. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ორივეს შეგნებაში ყაბაჩა და რიდე დაუკავშირდა დადებითი ხასიათის ძლიერ ემოციებს. გავიდა ხანი, და როცა ფარსადანის სასახლეში დატრიალებულმა სისხლიანმა ტრაგედიამ საბედისწეროდ განაშორა შეყვარებულები, მაშინ ეს ორი „უსულო“ და „უასაკო“ ნივთი მათი მწუხარე ბედის ერთადერთ ნუგეშად და იმედად გადაიქცა. ქაჯეთის ციხიდან ნესტანი რიდის მონაკვეთს უგზავნის ტარიელს და სწერს:

აჰა, ინიშნე ნიშანი შენეულისა რიდისა!  
გადმიკეთია ალაში, ჩემო, ერთისა კიდისა,  
ესელა დაგრჩეს სანაცლოდ მის იმედისა დიდისა. (1309,1-3).

როცა ავთანდილმა ეს „საიმედო ნიშანი“ წერილთან ერთად გადასცა ტარიელს:

ნიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გა-ცა-შალა მან,  
პირსა დაიდვა, დაეცა, ვარდმან ფერიოთა მკრთალამან,  
სულნი გაიქცნეს, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან. (1340,1-3).

რუსთაველს თავიდანვე ისე აქვს მოფიქრებული რიდე, რომ იგი ტროფობის 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, ან ესე განამულავნია,  
მისეულთავე რიდეთა ნაკვეთი გამოგზავნია;  
ესენი ჩემთვის მის გამო ტურფანი სანახავნია,  
თუცა თუ ფერად ბედისა ჩემისა მსგავსად  
შავნია. (1291).

როგორც ჩანს, შავ ფერს ვეფხისა და ვეფხის ტყავის მსგავსად სიმბოლური 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 ფსიქიკური ასოციაციების გარეშე, რომელნიც ამალღებული შინაარსით ტვირთავენ ესთეტიკურ განცდას, ფორმის სილამაზის გრძნობა ისევე მალე დაჰკარგავდა ფერსა და სურნელებას, როგორც ჩრდილში გადარგული ყვავილი. ნესტანის ზემომოყვანილ სიტყვებში რუსთაველმა ხაზი გაუსვა სწორედ ამ მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ მომენტს: „ესენი ჩემთვის მის გამო“... ე. ი. მისდამი (ტარიელისადმი) სიყვარულისა და ამ სიყვარულისათვის განცდილ ტანჯვათა გამო, – „ტურფანი სანახავნიაო“.

ზუსტად იგივე უნდა ითქვას იმ „ოქრომჭედლის დნობილი“ (898,1) სამხრის (სამკლავის) შესახებ, რომელიც რიდის სანაცვლოდ უსახსოვრა ნესტანმა ტარიელს:

ესე სამკლავე შეიბი, თუ ჩემი გა-ლა-გელენოდეს,  
ერთი ასეთი ცოცხალსა სხვა ღამე არ გაგთენოდეს.

(496,3-4).

ნესტანის საჩუქარიც ფაქიზი ხელოვნების ნიმუშია. პოეტის თქმით, მისი ღირსება „თვალვით არ დაიფასებინ“ (497,3). ავთანდილთან საუბარში ტარიელი ახასიათებს მას როგორც „უსახოს“, ე. ი. უბადლო სილამაზის ნივთს; ავთანდილის კითხვაზე:

ეგე სამხრე მისეული, შენ გაჩნია ვისგან ნყლული,  
რაგვარ გიყვარს, რაგვარ გიღირს? თქვი დავილო მერმე სული.

(895,3-4).

ტარიელი უპასუხებს: „სახე რა გითხრა მის უსახოსა სახისა“ (896,1). როგორც ყაბაჩისა და რიდის შემთხვევაში, ისე აქაც ფორმის სილამაზის გრძნობა გაღრმავებულია ტარიელის ტრაგიკული განცდებით.

აქა მხეც-ქმნილი ტარიელ ტირს, ჭირი ეათასების;  
თქვა: „მე მაქვს სამხრე, რომელი კვლა ნინას მკლავსა მას ების!“  
იგი შეიხსნა, მოილო, თვალვით არ დაიფასების,  
პირსა დაიდვა, და-ცა-ბნდა, ქვე მკედართა დაედასების. (497).

აი რამ აამაღლა ამ თავისთავად ულამაზესი ნივთის მორალურ-ესთეტიკური ღირებულება ტარიელის თვალში:

ესეა ჩემი სიტოცხლე, ჩემი მომცემი ახისა,  
მჯობი ყოვლისა სოფლისა, ნყლისა, მინისა და ხისა. (896,2-3).

ყაბაჩის, რიდისა და ნესტანის სამხრის გარდა უნდა აღინიშნოს ის „სიცოცხლის საიმედო ნიშანი“ (709,4), რომელიც ავთანდილმა სამახსოვროდ სთხოვა თინათინს არაბეთიდან მეორედ გამგზავრების წინ. თინათინმა შეუსრულა თხოვნა თავის მიჯნურს:

ქალმან მისცა მარგალიტი, სრულ-ქმნა მისი სანადელი. (710,3).

ეს „სიცოცხლის საიმედო ნიშანი“ მარგალიტით მოჭედილი სამხრე იყო და, როგორც ხელოვნების საუცხოო ნიმუში, არაფრით ჩამოუყვარდებოდა ნესტანის მიერ ტარიელისთვის მიცემულ სამხრეს; პოეტი ამბობს, რომ ეს „მარგალიტნი“ თინათინის კბილთა შესატყვისონი იყვნენო. სატრფოსთან განშორების უამს ავთანდილის აფორიაქებული სულიც ამ სახსოვარში ჰპოვებდა თავის ნუგეშს:

მან მარგალიტნი მოიხვნა მის მზისა სამყევისონი,  
მის მზისა მკლავსა ნაბამნი, მათ კბილთა შესატყვისონი,  
პირსა დაიდენა, აკოცა, ცრემლი სდის, ვითა ბისონი. (719,2-4).

ამრიგად, მოყვანილ მაგალითებზე ჩვენ ადვილად შეგვიძლია დავინახოთ, როგორ ექვემდებარება ადამიანს საგნის ესთეტიკური განცდა, როგორ იცვლის იგი ხასიათს, როგორ იზრდება და ღრმავდება იმის მიხედვით, თუ რა გრძნობებს სდებს ადამიანი ამ საგანში.

კიდევ ორიოდე სიტყვა ასოციაციური ფაქტორის შესახებ.

ის ნივთები, რომელნიც ჩვენ ზევით გავარჩიეთ, მხატვრული ხელოვნობის დარგს ეკუთვნის. რა უნდა ითქვას ხელოვნების სხვა დარგებზე და განსაკუთრებით მაღალი ხელოვნების ნაწარმოებებზე?

ასოციაციის ფაქტორი უეჭველია მოქმედებს იმ შემთხვევებშიც, როცა 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 ოდესღაც განცდილ წარმოდგენებსა და ემოციებს უკავშირდება. მაგრამ თუ ჩვეულებრივი მხატვრული ნაწარმოების, მით უმეტეს საყვარელი ადამიანისაგან მიღებულის შემთხვევაში, ჩვენს მიერ მიტანილ გრძნობებსა და წარმოდგენებს ჩვეულებრივ დომინანტური ადგილი უკავიათ ესთეტიკურ განცდაში, მაღალი ხელოვნების ნაწარმოებებზე: მაგ., ილიადაზე, შექსპირის დრამებზე, ბეთჰოვენის სიმფონიებზე, ლეონარდო და ვინჩის 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 თვით ამ ნაწარმოებთა იდეებითა და ემოციებით გავიმსჭვალოთ.

უეჭველია, ასეთი აზრი უნდა გამოვიტანოთ რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციიდანაც, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ მოგვიხდება დავემყაროთ არა მის უშუალო გამონათქვამებს ასოციაციურ ფაქტორზე, არამედ დედუქტიურ ნაწამძღვრებს. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში რუსთაველი სამჯერ მიუთითებს, 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 დაენერა: „ვინცა ისმინოს, დაესვას ლახვარი გულსა ხეული“ (4,4); მეორეჯერ ეს შედარება ნეგატიური 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 სუბიექტის ესთეტიკურ განცდებზე. მაგრამ, რუსთაველის აზრით, იდენტური ესთეტიკური განცდები ახასიათებს თვითონ ხელოვანს, როცა იგი მხატვრულ ნაწარმოებზე მუშაობს. ამ მეორე ფაქტზე რუსთაველი ლაპარაკობს მაშინ, როცა იგი ეხება უკვე „ვეფხისტყაოსანს“ და მის მთავარ გმირს – ტარიელს:

დავეჯე, რუსთველმან გაელექსე, მისთვის გულ-ლახვარ-

სობილი,

აქამდის ამბად ნათქვამი, ან მარგალიტი ნყობილი. (7,3-4).

მე ვფიქრობ, საგანგებო მტკიცებას არ საჭიროებს არც ის გარემოება, რომ რუსთაველის აზრი თავის მხატვრულ ნაწარმოებთა შესახებ ეხება საერთოდ ლიტერატურულ შემოქმედებას, და არც ის, რომ

იგი შეიძლება გავავრცელოთ ხელოვნებაზეც, ე. ი. მას ზოგადესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს.

\*\*\*

ჩემის აზრით, ზემოთ განხილული მასალა ჩვენ შესაძლებლობას მოგვცემს გავარკვიოთ აგრეთვე ისიც, თუ რა განსაზღვრავს, რუსთაველის აზრით, მშვენიერებას ხელოვნებაში.

ყველაზე ნათლად ამ საკითხის გარკვევა შეიძლება ყაბაჩისა და რიდის მაგალითზე, რომელნიც, მართლაცდა, მკაფიოდ განირჩევიან პოემაში გამოფენილ ხელოვნების ნივთებში. ტარიელმა ხატაეთში უთვალავი ძვირფასეულობა მოიპოვა („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. გავისხენოთ პოემის აღნიშნული ადგილები. როგორც ვიცით, ორივენი სამწუხარო ამბავს მოუყვებოდნენ ავთანდილს. თითქოს არც ერთი, არც მეორე არ უნდა ყოფილიყო განწყობილი იმისათვის, რომ ხატაური ნივთების მშვენიერებაზე ელაპარაკათ. მაგრამ განა რუსთაველის გმირებს შეუძლიათ 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 მკვირვად შემოეკრას ადამიანის ტანს. ტარიელი, ფატმანი და ყველა, ვინც ეს ნივთები ნახა, გაცოცხლებული 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)<sup>22</sup>.



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. რუსთაველის ცნობილი დებულება ამქვეყნიური მოვლენების მარადიული წარმავლობის შესახებ, რომელიც მოხდენილად არის გამოთქმული ვარდის სიმბოლიკის საშუალებით („რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭნაროსა, იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბალნაროსა“), ცხადია, ვრცელდება ესთეტიკური იდეალის ცნებაზედაც.

მეორე: რუსთაველის აზრით, მშვენიერია ის, რაშიც მოჩანს ხელოვანის ახალი, განუმეორებელი, თავისებური, ორიგინალური ხედვა. გაცვეთილი, ტრაფარეტული, ეპიგონური არასოდეს არ შეიძლება იყოს ესთეტიკური. ყაბაჩა, რიდე და ყველა ის ნივთი, რომელიც წარმოდგენილია „ვეფხისტყაოსანში“, სწორედ განუმეორებელი ორიგინალობით განირჩევა.

მშვენიერების იდეის ასეთი კონცეფციის შუქზე, ცხადია, სილამაზის ხარისხს და ინტენსივობას განსაზღვრავს დისტანცია მხატვრულად განსახიერებულ საგანსა და მის იდეალს შორის. რაც უფრო უახლოვდება განსახიერებული საგანი თავის იდეალს, ე. ი. რაც უფრო მოკლდება მათ შორის დისტანცია, მით უფრო მაღალი და ინტენსიურია მშვენიერება და, პირიქით, დისტანციის ზრდა ისევე აფერმკრთალებს მხატვრულ მშვენიერებას, როგორც, რუსთაველის შედარება რომ გამოვიყენოთ, მზის მოშორება ფერს აკლებს და აჭკნობს ვარდს („მაგრა ვარდსა უმზეობა გაახმობს და ფერსა აკლებს“).

მესამე: იდეალური და ორიგინალური არ ამოსწურავს ესთეტიკურს. იმისათვის რომ ესა თუ ის ნაწარმოები მივაკუთვნოთ მშვენიერების კატეგორიას, საჭიროა მისი შინაგანი იდეალური თვისებები და ესთეტიკური ფორმა აკმაყოფილებდნენ ადამიანს, როგორც ბიოლოგიურ და სოციალურ არსებას. არაფერი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი ადამიანთან მიმართების გარეშე. საკმარისია გამოვრიცხოთ ადამიანური თვალსაზრისი მშვენიერების იდეიდან და ჩვენ იძულებული გავხდებით ყოველგვარი სახის სრულქმნილება ესთეტიკურ მოვლენად ჩავთვალოთ. ასეთი თვალსაზრისის უაზრობა თავისთავად ცხადია.

ადამიანური თვალსაზრისი მშვენიერების მიმართ თავს იჩენს ესთეტიკური იერარქიის ყველა საფეხურზე. იგი ახასიათებს როგორც მა-

ლალ პოეზიას და ხელოვნებას, ისე მხატვრული წარმოებისა და ბუნების ესთეტიკურ განცდას. როგორც ზემოთ განხილულმა ფაქტებმა დაგვარწმუნა, რუსთაველი ყოველი საგნის სილამაზეს სწორედ ადამიანის მშვენიერებას უკავშირებს, ადამიანის თვალსაზრისით განსაზღვრავს და ზომავს.

### 3. ბუნება

ჩვენ ზევით ვწერდით (იხ. „ესთეტიკური განცდა“): „ვეფხისტყაოსნის“ ანალიზი ცხადყოფს, რომ, რუსთაველის აზრით, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ არა მარტო ხელოვნების ქმნილებანი, ადამიანი თავისთავად და ადამიანი განსახიერებული ხელოვნებაში, არამედ კაცთათვის მოცემული, უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ბუნებაც.

ბუნების განსახიერებაში რუსთაველისთვის დამახასიათებელია ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი გარემოება – სიმართლის გრძნობა. ასტრალური სამყარო, ზღვა, მთები, ტყეები, მდინარეები, კლდენი, ბალები, ცხოველთა სამეფო, მცენარეულობა, ძვირფასი ქვები წარმოდგენილია პოემაში იმ სახით, როგორც ყოველივე ეს არსებობს სალი, რეალისტური ცნობიერებისათვის. ბუნების ირრაციონალურ ელემენტს (დევეები, მათი ქვაბი და ფატმანის გრძნეული მონა) მეტისმეტად უმნიშვნელო ადგილი უკავია პოემაში. რა თქმა უნდა, ჩვენს მოსაზრებას არ ეწინააღმდეგება ბოროტების ციტადელი – ქაჯეთი, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტურ კვანძშია მოქცეული. აკი თვითონ პოეტიც ამბობს, რომ ქაჯიც კაცია, კაცივით ხორციელი არსებო (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 წარმოგვიდგება დაუჯერებელი, გაუკუღმართებული სახით: ეს არის საკვირველებათა საარაკო სამყარო და არა არსებული სინამდვილე.“

ვილე. 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 მალლა ატყორცნილ ხეებს შორს გაუნვლიათ თავისი ტოტები და ისე შეხლართულან ერთიმეორეში, რომ მზის სხივები ველარ ატანენ მათ. ტყიდან ველისკენ მიიკლაკნება ცივი და ანკარა წყაროები. ტოტებში გაისმის ფრინველთა ტკბილი გალობა, რომელიც ტყის ჩეროებს ეფინება. მაგრამ ტყეში მიწა დაფარულია აურაცხელი და განსაცვიფრებლად მსხვილი ყვავილების კოკრებით. ისინი მოვარდისფრო და თოვლივით თეთრი ფერისა არიან, ვეებერთელა ბურთებს ჰგვანან და ძალიან მტკიცედ შეხვეულან; უცებ გადაშლიან ისინი თავის სურნელოვან თასებს და ამ გაშლილი გრძნეული ყვავილებიდან ამოვლენ განთიადივით ლაჟღაჟა 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-გუნდად ცეკვავენ ტყის გრილ ჩეროებში... ესენი არიან მწვანე, გრილი და დაბურული ტყის პირმშოები. შეეხება თუ არა მათ მზის მხურვალე სხივები, ისინი მაშინვე ჭკნებიან და იხოცებიან...<sup>22</sup>.

ეს არის საამური ზღაპრის სამყარო. იგი გვეალერსება და გვამშვიდებს.

მაგრამ შუა საუკუნეების მგოსანთა ფანტასტიური ბუნება მუდამ ასეთი მოალერსე როდია. შეადარეთ ამას ის შემზარავი სურათები, რომელთაც ბრეტონული ციკლის რომანები გვანვდის. მათი ბუნება უფრო ხშირად საშინელია, ბოროტი, ცბიერი და ვერაგი. იგი ყოველ ნაბიჯზე უთვალთვალებს ადამიანს და საჭიროა, მართლაც, მრგვალი მაგიდის რაინდთა სიმამაცე, რომ უვნებელი გადარჩე.

ამ შემზარავ ირრაციონალიზმს დაემორჩილა შუა საუკუნეების ქრისტიანული სახვითი ხელოვნებაც. რომანულ ტაძრებს ჩვეულებრივ ისეთი ფანტასმაგორიული ფიგურებით ამკობდნენ, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო არც ჯანსაღ აზროვნებასთან, არც სულიერ სიმშვიდესთან. მათი პორტალებიდან, სვეტებიდან, ნიშებიდან გამოიყურებიან შემადრწუნებელი 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 შუა საუკუნეების ეპოსიდან მემკვიდრეობით გადაეცა დასავლეთევროპული რენესანსის სადარბაზო ეპოსს. 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. დამლევნი) ჩვენ ვიპოვით იმავე ზღაპრულ ფანტასტიკას და დეკორატიულ ეპოტიკას. აქ ყოველ ნაბიჯზე შევხვდებით კუდიანებს, ქონდრისკაცებს, დევებს, ფერიებს, ურჩხულებს, შელოცვილ ციხე-დარბაზებს, მონუსხულ საჭურველს, ანტიკური მითოლოგიიდან ნასესხებ სახეებს – სატირებს, გრიგალის საშინელ ქალღმერთებს – ჰარპიებს, არწივისთავიან ფრთოსან ლომებს-ჰიპოგრიფებს. ადამიანი გარშემორტყმულია უთვალავი ბოროტი ძალით და მისი სიცოცხლეც გამუდმებით ბენეზე ჰკიდია.

სულ სხვას ვხედავთ „ვეფხისტყაოსანში“. აქ ბუნება არ უპირისპირდება ადამიანს როგორც დამთრგუნველი სიკვდილი და ისიც არ განიცდის შიშსა და ძრწოლას მისი ამოუცნობი იდუმალების წინაშე. დააკვირდით, რა ძლიერი ვნებების ქარიშხალი ბობოქრობს ტარიელის, ნესტანდარეჯანის და ავთანდილის სულებში. მაგრამ პოემის გმირთა ამ შინაგან უამინდობას მალამოდ ედება ადამიანის თანამგრძობი ბუნების სიტურფე. რუსთაველი მუდამ ხატავს ბუნებას, როგორც ადამიანის მეგობარს და მისი გულის მესაიდუმლეს.

ამ მხრივ ყველაზე მეტი გრძნობიერებით არის აღჭურვილი რუსთაველის ცა და პირველი და უკეთესი მნათობი ამ ცაზე – მზე. აქი ეუბნება ასმათი ატირებულ ტარიელსა და ავთანდილს: „თავსა ნუ დაჰხოცთ, ნუ ბნელ-იქმთ მზესა თქვენითა ბნელითა“ (283,4). შემდეგ, როცა ავთანდილი ფრიდონისაკენ მიმავალ გზას გაუდგება და განშორების წუთში მეგობრებს სევდა შეიპყრობს, პოეტი ამბობს: „იგი ნახნეს დაღრეჯილნი, მზე დაიღრეჯს მათის ღრეჯით“ (950,4).

ადამიანისა და ბუნების მეგობრობის კლასიკურ მხატვრულ სურათს წარმოადგენს ავთანდილის ლოცვა მნათობებისადმი.

ჩვენს წინაშე გაშლილია დიადი კოსმიური პეიზაჟი. მასში აქტიურად 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 ალტემას, 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 უმჟღავნებს და ჭირთა შემსუბუქებასაც მისგან მოელის. მერე რა სიყვარულით უსმენს მას ბუნება და რა გულწრფელი თანაგრძნობით იმსჭვალება მისდამი! ძნელია იმაზე უფრო ექსპრესიულად გამოიხატოს ბუნებისა და ადამიანის თანამეგობრობა, როგორც ეს ავთანდილის ლოცვის დამამთავრებელ სტროფში გვხვდება:

რა ესოდის 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 თავისებური მხატვრული ფერწერისა, რომელსაც შეიძლება პოეტური პანთეონში ვუნოდოთ.

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 შვიდისა.  
მის მთისა ძირსა წყალი დის, არად სანდომი ხიდისა,  
ორგნითვე ტყესა შეეკრა ნაპირი წყლისა კიდისა. (184).  
დღისით ვლეს და სალამო-ყამ გამოუჩნდეს დიდნი კლდენი,  
კლდეთა შიგან ქვაბნი იყვნეს, ძირსა წყალი ჩანადენი,  
წყლისა პირსა, არ ითქმოდა, შამბი იყო თუ რასდენი,  
ხე დიდრონი, თვალ-უნდომი, მალლა 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 სურათები პოემაში იშვიათია. მათი საერთო რიცხვი, არქიტექტურული პეიზაჟების ჩათვლით, ათამდე აღწევს.

მაგრამ ვკითხულობთ „ვეფხისტყაოსანს“ და ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით ბუნების უმშვენირეს სიტურფებს. პოემის ვრცელ მანძილზე გულუხვად არის მოფენილი ცის მნათობთა შუქი, ძვირფასი ქვების საამოკაშკაში, 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 მშვენირებასთან 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 დაინეროს.

რას უნდა ემყარებოდეს ასეთი ესთეტიკური ურთიერთმიმართება ბუნებასა და ადამიანს შორის?

ჩვენ იმ დასკვნასთან მივედით, სადაც მიგვიყვანა მშვენირების საზღვრების განხილვამ „ვეფხისტყაოსანში“.

ვფიქრობ, ამ ესთეტიკური თვალთახედვის საფუძველი უნდა იყოს არა მარტო ის, რომ სრულყოფილი ადამიანი იმავე დროს უმაღლესი მშვენირების განსახიერებაც არის, არამედ ისიც, რომ აწესებულ სინამდვილეში ესთეტიკური პრიორიტეტი ეკუთვნის ადამიანს და არა ბუნებას.

## თავი მეხვია

### 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 მშვენიერი 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 შევუდგებოდეთ 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 ტოდორ ფეხნერმა 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 გავყევით, რომელიც თავიდანვე ავირჩიეთ: რუსთაველის კონცეფციის თავისებურება უნდა გაირკვეს წინარუსთველური ესთეტიკის, პირველ რიგში ანტიკური ესთეტიკის ორბიტაში.

გავიცნოთ ჯერ იდეალისტური კონცეფცია, რომელიც მწყობრ სისტემაში მოიყვანა 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 მიმდინარეობს მისი შემოქმედება: მისი ცნობიერების თვალს არც მიზანი ესახება, არც მიზნის განხორციელების საშუალებები. შემოქმედების მთელი პროცესი შესაძლებელია მხოლოდ ცნობიერების სრული დაჩრდილვის მდგომარეობაში, ესე 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 წინასწარმეტყველებაო“, ამბობს პლატონი.

პლატონი ერთიმეორისაგან ანსხვავებს მანიაკალური მდგომარეობის ოთხ სახეობას. ერთ-ერთი მათგანი ახასიათებს პოეტს და ხელოვანს; იგი წარმოსდგება მუზებისაგან და „გადმოიშლება სიმღერებში და მთელს (პოეტურ) შემოქმედებაში, ამშვენებს გარდასულ დროთა აურაცხელ ღვანლს და ზრდის მემკვიდრეობას“<sup>2</sup>.

თუ პოეტი არაცნობიერია მხატვრულ შემოქმედებაში, საკითხი ისმის, როგორ უნდა აეხსნათ მაშინ მხატვრული ნაწარმოების აღმოცენე-



ბა? საიდან ჩნდება მისი გაცნობიერებული ესთეტიკური ფაქტურა? ყოველი ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები გვანიჭებს ცოდნას, გვაძლავს 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 მედიუმი (შუამავალი) ღვთაებასა და კაცს შორის. ჭეშმარიტი პოეტური ნაწარმოები ღვთაებრივი შემოქმედების გამოძულავენებაა და არა ადამიანური მოვლენა; ჭეშმარიტი პოეტი, მაგალითად, ჰომეროსი, 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 ადამიანებისაგან, არამედ დაჯილდოებული არიან ღვთაებრივი თვისებებით და წარმოიშვებიან ღმერთებისაგან; პოეტები კი მხოლოდ ღმერთების თარჯიმანები არიან...“.

ასეთი კონცეფციის შუქზე, რა თქმა უნდა, არავითარი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს სწავლით და გამოცდილებით მოპოვებულ განრთვნას და აქტიური შრომის პროცესებს, რომლებშიაც დაძაბულ მონაწილეობას იღებს მთელი ფსიქიკა. ასეთი კონცეფციის შუქზე მხატვრული შემოქმედება არც შეიძლება ჩაითვალოს შრომად. „ვინც პოეზიის კარიბჭესთან მიდის მუზეების მიერ წარმოგზავნილი სიმშაგის გარეშე, – ამბობს პლატონი, – და დარწმუნებულია, რომ ვარგისი პოეტი გახდება მხოლოდ ხელოსნური განრთვით, ის არასრულქმნილი პოეტია...“<sup>4</sup>.

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 ჯაჭვსა ქქმნიან. ასეთივე ანდამატური ძალა აქვს შთაგონებას; იგი თანაბრად ჩაესახლება ხოლმე ღვთაებისაგან როგორც პოეტის, ისე ჩვეულებრივი ადამიანის სულში მხატვრული ქმნილების ათვისების დროს.

მოვიყვანოთ დიალოგიდან ეს ადგილი.

„სოკრატე. 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 გაუმჟღავნებს საქმროებს და ისარს დაუშენს, ან მღერი აქილევსზე, როცა იგი ეძგერება ჰექტორს, ან რაიმე გულმტკიცენეულს ანდრომაქეზე, ჰეკაბეზე თუ პრიამეზე – სრულ გონებაზე ხარ მაშინ თუ გონებადაკარგული, და შენ ისე გეჩვენება, რომ ალტყინებული სული შენი თვითონ ესწრება იმ ამბებს, რომლებზედაც შენ მოუთხრობ, – ითაკაზე ხდება იგი, ტროაში თუ სადმე სხვაგან?

იონი. რა ნათელი საბუთი მომიყვანე, სოკრატე! გულახდილად გიპასუხებ: როცა მე ვმღერი რაიმე გულმტკიცენეულს, 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 ვუნოდოთ იმას, ვინც ფერად ტანისამოსში მორთული და ოქროს გვირგვინით თავშემკობილი ტირილს მოჰყვება მსხვერპლშენირვის 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 ჭკუაზე, თუ სიმართლეს ვიტყვით.

სოკრატე. იცი თუ არა, რომ იგივე ემართება მრავალ მაყურებელს?

იონი. ძალიან კარგად ვიცი, რადგან ყოველთვის ვხედავ ზევიდან, ამაღლებული ადგილიდან, როგორ ტირიან ისინი, შეშინებულნი აცეცებენ თვალებს და გაოცებულნი არიან ჩემი მოთხრობით. მე დიახაც მმართებს დიდი ყურადღება მივაქციო მათ, ვინაიდან, თუ ისინი ავატირე, მე ვიცინებ, რადგან ფულს მომცემენ, ხოლო თუ გავაცინე, მაშინ

ფულს დავკარგავ და მე თვითონ ავტირდები.

სოკრატე. ახლა შენ გესმის, რომ სწორედ ეს მაყურებელი არის უკანასკნელი იმ რგოლთა შორის, რომელთა შესახებ მე უკვე გითხარი, რომ ისინი თავის ძალას ანდამატისაგან იღებენ ერთიმეორის მეშვეობით. საშუალო რგოლი შენა ხარ, რაფსოდი და მსახიობი, პირველი – თვითონ პოეტი, ღმერთი კი თქვენი საშუალებით იქით გაიტაცებს ადამიანის სულს, საითაც მოესურვება<sup>5</sup>.

ამრიგად, მხატვრული შემოქმედება და მხატვრული აღქმა ანუ ესთეტიკური განცდა იდენტური ბუნების პროცესებია; ორივე შემთხვევაში გამორიცხულია ცნობიერების მონაწილეობა, ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს არაადამიანურ მოვლენებთან; პოეტიც და მსმენელიც ღვთაებრივი შთაგონების ობიექტებს წარმოადგენენ.

საგულისხმოა, რომ პლატონმა თავისი ტრანსცენდენტური მისტიკური თეორია გაავრცელა რაფსოდებზედაც. სწორედ ამ დებულების დამტკიცებას ემსახურება მისი დიალოგი „იონი“. პოეტური ტექსტის აქტიორული ნაკითხვა, 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 კი ვერაფერს გააკეთებს კარგად, თუ არ ესმის ის, რასაც ამბობს პოეტი“. მაგრამ საიდან მოდის დახელოვნება და ცოდნა? რაფსოდის პიროვნება, მისი ნიჭი და შრომა აქ ისევე არაფერ შუაშია, პლატონის აზრით, როგორც პოეტის შემოქმედებაში. რაფსოდიც პოეტით მედიუმია, 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 გამოძრავებს“<sup>6</sup>.

მეტაფიზიკური კონცეფცია ესთეტიკაში ამაზე შორს ვერ წავა.

მე აღარ შეეჩერდები ნეოპლატონიზმზე იმ მოსაზრებით, რომ მხატვრული შემოქმედების საკითხში პლოტინის კონცეფცია პრინციპულად არაფერს ახალს არ შეიცავს პლატონთან შედარებით. პლოტინიც იმ აზრისა იყო, რომ შემოქმედება ღვთაებრივი აქტია და ტრანსცენდენტური – ცნობიერების მიმართ. „ფიდიასს, – წერს პლოტინი, – არ შეუქმნია ზევსი ბუნებაში არსებული ორიგინალის მიხედვით“; ხელოვანი ჰქმნის იმ იდეის მიხედვით, რომელიც არასოდეს არ არის მოცემული ემპირიულ სინამდვილეში და, მაშასადამე, მისი წვდომა არც შეიძლება ცდისეული შემეცნების გზით; იდეა ღვთაებრივი აქტის შედეგია.

ასეთია მხატვრული შემოქმედების პლატონური და ნეოპლატონური კონცეფციები.

მე ასე ვრცლად იმიტომ შევჩერდი პლატონის და ნეოპლატონიზმის შეხედულებათა გარკვევაზე, რომ ნათელი გამეხადა, რაოდენ უსაფუძვლოა რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის დაკავშირება 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 გავვერკვია ეს საკითხი.

როგორია მხატვრული შემოქმედების ბუნება რუსთაველისათვის? „ვეფხისტყაოსანში“ საკმაო მასალაა მოცემული ამომწურავი პასუხის გასაცემად ამ კითხვაზე.

ვიტყვიტ პირდაპირ: რუსთაველისათვის მხატვრული შემოქმედების მთელი პროცესი თავიდან ბოლომდე, ესე იგი შთასახვის მომენტიდან ესთეტიკურ განსახიერებამდე, ადამიანური პროცესია, რომელშიაც მონაწილეობას იღებს შემოქმედის მთელი ცნობიერი ფსიქიკური 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 საგულისხმო საკითხის გაშუქება შეუძლია.

მაგალითად, საკმარისია დავაკვირდეთ ამ სუბიექტურ-ლირიკულ მონაცემებს, რომ ერთი გარემოება მაშინვე სარწმუნო გახდეს, სახელდობრ, პროლოგი წარმოგვიდგება თვალწინ, როგორც რუსთაველის *pro domo sua*, ესე იგი პოეტის გამოსვლა მკითხველის წინაშე ადამიანური და პოეტური აღსარებით, რომელშიაც მისი ტემპერამენტი, ხასიათი და ინტიმური გრძნობებიც კი გამოსჭვივის. 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. საყურადღებოა მთელი პროლოგის და განსაკუთრებით ამ ადგილების პერსონალისტური სტილი, მეტისმეტად მკვეთრი და გულდაჯერებული. ამ მონაცემების შინაარსიც და წერის მანერაც მეტყველებს იმაზე, რომ პოეტური შემოქმედება ადამიანური ბუნების ფაქტია, ადამიანური ნიჭისა და შრომის ნაყოფია, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ადამიანური დამსახურება და სახელია. ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ამ მონაცემების ესთეტიკური საფუძველი არავითარ ეჭვს არ ტოვებს იმ ანტიპლატონური კონცეფციის სისწორეში, რომელზედაც ლაპარაკი იყო ზევით.

აი ამ თემის რამდენიმე ვარიანტი:

1. თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლისა ცრემლ-დათხეული,  
ვთქვენი ქებანი ვისნი მე არ-ავად გამორჩეული. (4, 1-2).

2. ჩემი ან ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია;

ესე მიჩნს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიქია!

იგია ჩემი სიცოცხლე, უწყალო ვითა ჯიქია;

მისი სახელი შეფარვით ქვემორე მითქვამს, მიქია. (19).

მე-19 სტროფში საგულისხმო ფაქტია აღნიშნული: პოეტი აცხადებს, რომ მისი მეორე „ქება“ ერთგვარად ალეგორიულ ხასიათს ატარებს („მისი-სახელი შეფარვით ქვემორე მითქვამს, მიქია“), ესე იგი აქ რამდენადმე გახსნილია პოეტური ნაგულებების საიდუმლოება.

შემდეგ რუსთაველი აღნიშნავს, როგორ გამოიყენა მან თავისი ქმნილებისათვის მოარული ხალხური არაკი („ეპოვე 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 ამბად ნათქვამი, ან მარგალიტი ნყობილი. (7,3-4).

ამავე აზრს შევხვდებით იმ ლირიკულ სტროფებში, რომლებიც მიმართულია თამარისადმი:

მე, რუსთველი, ხელობითა ვიქმ საქმესა ამა დარი:  
ვის ჰმორჩილობს ჯარი სპათა, მისთვის ვხელობ, მისთვის მკედარი;  
დაუძღვრდი, მიჯნურათთვის კელა ნამალი არსით არი,  
ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მინა მე სამარი. (8).

ასეთია ის კონკრეტული მონაცემები რუსთაველის პოეტური ლაბორატორიიდან, რომელთაც ლოგიკურად მიეყვართ შემოქმედების ესთეტიკურ პრინციპებთან.

მაგრამ ეს აზრი გამოთქმული აქვს რუსთაველს ზოგადი სახითაც, ცნების საშუალებითაც. დავაკვირდეთ მეთვრამეტე სტროფის პირველ ტაეპს: „ხამს, მელექსე ნაჭირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს“. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს სიტყვა „ნაჭირვები“, რომელსაც რუსთაველი ხმარობს შემოქმედებითი ნაყოფის, მხატვრული ნაწარმოების აღსანიშნავად. მაგრამ, ადვილი გასაგებია, რომ ეს სიტყვა არა მარტო აღნიშნავს ამ უკანასკნელს, არამედ კიდევაც ახასიათებს მას. მართლაცდა, რატომ უწოდებს რუსთაველი მხატვრულ ნაწარმოებს „ნაჭირვებს“? ხომ არ ემთხვევა აქ სიტყვის ეტიმოლოგიური სტრუქტურა (ნაჭირნახულევი, ჭირგავლილი, ესე იგი დაძაბული შრომით მოპოვებული) მისი ცნების არსებით ნიშნებს?

ქვევით ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ეს ნამდვილად ასეა. ჩვენ იმასაც ვნახავთ, რომ ამ არსებით ნიშნებს გაშლილი სახით გვანჯდის რუსთაველი იქვე, „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში. მაგრამ ამაზე შემდეგ. ახლაკი ყურადღება მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ „ნაჭირვებში“ გამოხატულია იგივე აზრი, იგივე ესთეტიკური კონცეფცია მხატვრული შემოქმედების ბუნებაზე, რაც საფუძვლად ედო ზემომოყვანილ ტაეპებს: ორივეგან შემოქმედება აღიარებულია წმინდა ადამიანურ მოვლენად.

და მართლაც, „ნაჭირვები“ შეუძლებელია ეწოდოს ზეადამიანური, ღვთაებრივი შემოქმედების აქტს. „ნაჭირვებია“ ის, რაც მოპოვებულია ადამიანის შინაგან ძალთა მაღალი აქტივობით, დაუცხრომელი ძიებით, ხანგრძლივი და შეუპოვარი შრომით. დიდი მხატვრული ნაწარმოები, რუსთაველის აზრით, ისეთივე გამოცდაა მწერლისთვის, როგორც „შარა გრძელი“ ცხენისთვის და მოედანი მოზურთალისთვის. აქ როდი იქნება იშვიათი ისეთი შემთხვევები, როდესაც „მისჭირდება საუბარი“ და „ლექსი დაინყებს ლევას“; პოეტს ხშირად მოუხდება უკან დახევა და დაძაბული ძიება; მაღალი ხელოვნება „დიდი გმირობის“ ნაყოფია:

ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,  
მოზურთალსა – მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,  
მართ აგრეთვე მელექსესა – ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა,  
რა მისჭირდეს საუბარი და დაუნყოს ლექსმან ლევა.

მაშინდა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა,  
რა ველარ მიხვდეს ქართულსა, დაუნყოს ლექსმან ძვირობა,  
არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა მცირობა,  
ხელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდი გმირობა. (13-14).

ცხადია, ლეთაებრივი შემოქმედების ასეთი ინტერპრეტაცია მკვეთრად ენინალმდებება ყოველგვარი სახის რელიგიურ წარმოდგენებს და რა თქმა უნდა „ვეფხისტყაოსანში“ მოცემულ ლეთაების ატრიბუტებსაც. „ნაჭირვები“ შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც ადამიანური მთლიანად. რაკი რუსთაველმა პოეტური შემოქმედების ნაყოფს „ნაჭირვები“ უწოდა, ეს, უწინარეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ მან კატეგორიულად გამორიცხა მხატვრული შემოქმედების ტრანსცენდენტური ინტერპრეტაცია.

ასეთია ჩვენი პირველი პოზიტიური დასკვნა.

ვიდრე გადავიდოდე „ნაჭირვების“ ცნების ანალიზზე, საჭიროდ მიმაჩნია კიდევ ერთი საკითხის განმარტება.

ასეთი კონცეფცია (მხატვრული შემოქმედების აღიარება ადამიანურ მოვლენად) შეიძლება აღმოცენდეს მხოლოდ ისეთ ცნობიერებაში, რომელსაც გამახვილებული 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 გამოსჭვივის. 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 მისი 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 ინდივიდუალური 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 ლეტაებრივობის საფუძველი, ციდან მინაზე ჩამოიყვანა და ადამიანურ მოვლენად აღიარა. „ნაჭირების“ ცნება სავსებით დასაბუთებულია ქართული რენესანსის კულტურულ-ისტორიული ნიადაგით და ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელი ინდივიდუალურიზმით.

### 3

მას შემდეგ რაც ნათელი გახდა, რომ რუსთაველისათვის მხატვრული შემოქმედების პროცესი წარმოადგენს არა ლეტაებრივ, არამედ ადამიანურ მოვლენას, ჩვენ შეგვიძლია გადავიდეთ „ნაჭირების“ ცნების გაშლაზე. საკითხი ისმის: რა არსებით ნიშნებს მოიცავს ამ ცნების შინაარსი და როგორია თვითეული მათგანის მნიშვნელობა შემოქმედების პროცესში? „ვეფხისტყაოსანი“ საკმარის მასალას გვანვდის ამ ამოცანის გადასაჭრელად, მაგრამ, რასაკვირველია, მხატვრული ნაწარმოებისათვის შესაძლებელ ფარგლებში. „ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ ვიპოვით არა სისტემაში მოყვანილ თეორიას, არამედ ცალკეულ 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. თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების შეხედულებით შემოქმედების მიმდინარეობაში შეიძლება დავადასტუროთ სამი საფეხური, რომელიც მით უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული, რაც უფრო ხანგრძლივია ეს პროცესი, ესე იგი, რაც უფრო დიდია მხატვრული ნაწარმოები. აი როგორ ახასიათებს ამ საფეხურებს 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 შეუმჩნეველად, თავისი ხელოვნური ნაწარმოების იდეა უმნიფდება. სინამდვილის ხანგრძლივი და მრავალმხრივი განცდა ხელს უწყობს იმ თავისებური, ინდივიდუალური, ორიგინალური განწყობის ჩამოყალიბებას, რომელიც მხატვარს ცხოვრებისა და სინამდვილის მოვლენებისადმი უმუშავდება 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 სიცხოველეს; 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 ზემოთაგონებად განიცდის, თითქოს რაღაც არაადამიანური ძალა ერთბაშად, მოულოდნელად და მოუმზადებლად ეუფლებოდეს გრძნობას...“

„ინსპირაციას, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების კონცეფციას იძლევა, ამ კონცეფციის განხორციელების საფეხური მოსდევს“.

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 ჰკიდიან: რა გული ნავა, იგიცა ნავლენ და მისკე მიდიან“ (848). თუ ამ დებულებას გადავთარგმნით მხატვრული

შემოქმედების ფსიქოლოგიურ კატეგორიებზე, ეს, უეჭველია, იმას ნიშნავს, რომ ზემოაღნიშნული საფეხურები ერთიმეორისაგან გამოთიშული მოვლენები კი არ არიან, არამედ მთლიანობის ცალკეული მხარეები. რეალურად მხატვრული შემოქმედება ისეთივე დაუნანვერებელი 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 შემოქმედი სუბიექტის მთელი სულიერი ცხოვრება, ესე იგი ფსიქიკურის 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 გარეშე. თითქმის სამოცი წელიწადი დასჭირდა გოეთეს „ფაუსტს“, ოცდაორი წელიწადი – „ვილჰელმ მაისტერს“, ოცდახუთი წელიწადი არიოსტოს „გახელებულ ორლანდოს“, რვა წელიწადზე მეტი პუშკინის „ევგენი ონეგინს“, თითქმის ათი წელიწადი – ვერგილიუსის „ენეიდას“ შავ რედაქციას, რომელიც მრავალ ხარვეზს და დაუმთავრებელ ჰეკზამეტრს შეიცავს. ცხადია, „ვეფხისტყაოსანიც“ მრავალწლიური შრომის ნაყოფი უნდა იყოს. დასახელებული მხატვრული ტილოები თავისებური ენციკლოპედიებია, ცოდნისა და გრძნობების დაუმრეტელი საღაროებია, რომელთაც ხელოვანი მოიპოვებს არა მარტო ბუნებრივი ნიჭით, არამედ დაძაბული შრომითაც.

რუსთაველის ფსიქოლოგიური დაკვირვებიდან ჩვენ სავსებით სწორ დასკვნას ვაკეთებთ, რომ მხატვრული შემოქმედების პროცესში მონაწილეობს მთელი ცნობიერება, 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 სანდომია 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 ჰპოვეს რაღაც აუხსნელი: უკვე ძველები ლაპარაკობენ პოეტის ღვთაებრივ გახელებაზე, ახალ დროში რაღაც მსგავსს აღნიშნავენ სიტყვით „შთაგონება“. ეს პროცესი, უწინარეს ყოვლისა, ძნელია თვითონ ხელოვანისათვის“<sup>10</sup>.

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 ცდა მკვდარი, ამოო გარჯა აღმოჩნდებოდა. ირგვლივ სინათლეა და ფერები, მაგრამ ჩვენს საკუთარ თვალში რომ არ იყოს სინათლე და ფერები, ჩვენ ვერ აღვიქვამდით მათ ჩვენს გარეშე“<sup>11</sup>.

ამ აზრის ერთ-ერთ ნაირსახეობას ავითარებს რიხარდ ვაგნერი „ნიურნბერგის მაისტერზინგერებში“, სადაც ჰანს საქსის ბავით გვეუბნება, რომ „პოეზია მხოლოდ სიზმარია“ და მგოსნის შთაგონება – „წინასწარმეტყველი ზმანების გამოცხადებაა“.

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 ალბეჭდილი სამყაროს და ცხოვრების დაკვირვებული შესწავლის კვალით, და არაფერი არ ლაპარაკობს იმაზე, რომ ყოველივე ეს თქვენ მიიღეთ უმდიდრესი გამოცდილების გარეშე, ციური მაღლის სახით“.

როგორც უნდა იყოს შემოქმედების მიმდინარეობა, ცნობიერების მონაწილეობა მასში ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა. მარტო თანდაყოლილი პოეტური ნიჭი და ენერგიული ნებისყოფა სრულიად უმწეონი აღმოჩნდებიან, თუ განვრთნილმა 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)“<sup>12</sup>. „ინსპირაციის მომენტში დაბადებული კონცეფცია მოსამზადებელი მუშაობის ნაყოფია... ინსპირა-

ციის მომენტში მხოლოდ განწყობის მომნიშვნის აქტთან უნდა გვეკონ-  
დეს საქმე" (დ. უზნაძე) . „თუმცა ხელოვანის ტალანტი და გენიალობა თა-  
ვის თავში შეიცავენ ბუნებრივი ნიჭიერების ელემენტს, ეს უკანასკ-  
ნელი განვითარებისათვის მაინც საჭიროებს აზრის კულტურას, განს-  
ჯას მისი ფუნქციონირების წესის შესახებ ისევე, როგორც გავარჯიშე-  
ბას, დახელოვნებას" (პეგელი) <sup>14</sup> . „თავისუფალი პოეტური ინიციატივა  
და ხშირი შეცვლა და გასწორება არ გამოირიცხავენ... ერთიმეორეს.  
სახე წარმოუდგება პოეტის გონების თვალს, როგორც ზმანება, ნათე-  
ლი თავის არსებით მოხაზულობაში, მაგრამ ჯერ კიდევ ბუნდოვანი,  
გამოუკვეთელი კონტურებში... პოეტი ეძიებს და ეძიებს, იბრძვის და  
იბრძვის. სწმენდავს როგორც სწმენდენ სურათზე ჩამუქებულ ლაქს და  
ბოლოს, მძიმე შრომა გამოიმუშავებს იმას, რაიც თავისი სრულქმნილი  
სიახლით, სავსებით თავისუფლად, ერთი მთლიანი ნაკვეთიდან, საკუ-  
თარი სულის სიღრმიდან გამოკვეთილის სახით თავიდანვე იდგა მისი  
სულის წინაშე“ (ფიშერი) <sup>15</sup> .

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, რუსთაველის დაკვირვება სავსებით  
სწორი დაკვირვებაა და ის საკმაოდ დასაბუთებას პოულობს თანამედ-  
როვე ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიაში. შემოქმედების ნაყოფს სწორედ  
იმიტომ შეიძლება ვუწოდოთ „ნაჭირვები“, რომ მისი აღმოცენების ნია-  
დაგია 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  
ზედმინვენით შლის „ნაჭირვების“ ცნებას, უფრო დანვრილებით მიუ-  
თითებს იმ მომენტებზე, რომელნიც მხატვრული შემოქმედების პრო-  
ცესს შეადგენენ. საჭიროა მხოლოდ „ვეფხისტყაოსნის“ მონაცემის  
სწორი ინტერპრეტაცია.

ვიტყვით პირდაპირ: პროლოგის ცნობილ სტრიქონებში – „ან ენა  
მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება, – ძალი მომეც და შეწვენა  
შენგნით მაქვს, მივსცე გონება“ (6,1) – გაშლილია „ნაჭირვების“ ცნება,  
ჩამოთვლილია მხატვრული შემოქმედების მთავარი კომპონენტები. თუ  
ამ სტრიქონების მონაცემებს შესატყვის ცნებებში გამოვთქვამთ და  
ლოგიკურ წყობას მივანიჭებთ, მათში გამოხატული აზრი ასეთ სახეს  
მიიღებს: პოეტური ნაწარმოების შესაქმნელად ხელოვანს სჭირდება:  
1. გავარჯიშებული და განვრთნილი ინტელექტუალური აპარატი  
(გონება, ხელოვნება, ენა), 2. ნებისყოფა ანუ მძლავრი შინაგანი  
ენერგია (ძალი მომეც და შეწვენა...), 3. ემოციები (გული).

„ნაჭირვები“ 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 ტაქსამ: „გული, ცნობა და გონება...“ მაგრამ მაშინ, როდესაც „გული, ცნობა და გონება“ ზოგადი ფსიქოლოგიური დებულებაა, საიდანაც ჩვენს ამოცანასთან შეიძლება მხოლოდ ლოგიკური გზით მისვლა, ეს სტრიქონები გვანვდიან უკვე კონკრეტულ ემპირიულ მასალას.

აღნიშნული დებულება შეიძლება ესთეტიკურ ნორმაცადაც ჩაითვალოს, ვინაიდან არსებითად ხომ ნორმატიულია იდეალის თვალსაზრისით ის, რაც ფაქტიურია ჭეშმარიტების თვალსაზრისით! მაშინ ჩვენ ვიტყვით, რომ რუსთაველი ხელოვანისაგან მოითხოვს ცოდნას, გრძნობისა და ნებისყოფის განრთვნას.

შევვხვით თვითეულ კომპონენტს ცალ-ცალკე.

ჩვენ უკვე შემთხვევა გვქონდა გაგვერკვია (იხ. „პოეზია. სიბრძნე და გული“), რომ რუსთაველისათვის გონება ნარმოადგენს 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 სიმნიფეს და განათლებასაც გამოხატავს.

თავისთავად ცხადია, ასევე რაციონალისტურად უნდა გავიგოთ გონების ცნება მხატვრულ შემოქმედებაშიაც.

გასაგებია აგრეთვე, რომ ეს ერთადერთი სწორი ინტერპრეტაცია ლოგიკურად უკავშირდება რუსთაველის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპს – „შაირობა პირველადვე სიბრძნისა 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 ამოაღმოჩნდებოდა ესთეტიკური თვალსაზრისით, მისი მონაპოვარი რომ არ კპოვებდეს შესაფერ ფორმას, რომელსაც რუსთაველი „გამოთქმას“ უწოდებს („ან 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 კომპონენტია, უფრო მეტი: პოეზია სიტყვის ხელოვნებაა და მაშასადამე, „ხელოვანება“ თავის გამოხატულებას მხოლოდ სიტყვაში პოულობს. როგორც მოქანდაკემ მარმარილო, მხატვარმა საღებავები, მუსიკოსმა ბგერები, ისე პოეტმა უნდა დაიმორჩილოს სიტყვა. რუსთაველმა კარგად იცის, რომ სწორედ ენაში მჟღავნდება 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 გასაგმირავი“ სიტყვების სრულქმნასაწარმოადგენს და, მაშასადამე, პოეტობას ვერ დაიქადნის ის, ვისაც ვერ დაუმორჩილებია მეტყველების რთული ინსტრუმენტი.

რა უნდა ითქვას მესამე კომპონენტზე – „გულზე“?

მხატვრული შემოქმედება, როგორც უკვე ვიცით, არ ამოინურება მარტოდენ ინტელექტუალური და ნებელობითი აქტებით. პვენ უკვე ვიცნობთ რუსთაველის ფსიქოლოგიურ კონცეფციას, რომელიც ადამიანის სულიერი ცხოვრების დაუნანევრებელ მთლიანობას ადასტურებს („გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდია...“). ამიტომ რუსთაველისათვის შემოქმედებითი პროცესიც წარმოუდგენელია ემოციების ანუ „გულის“ მონანილეობის 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 სიყვა-

რული“ („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 მოუმნიფდება მას ნებისყოფის აქტები. შეიძლება მხატვრული შემოქმედების ცენტრს სწორედ „გული“ წარმოადგენდეს, ესე იგი შემოქმედების მთელი ფსიქიკური შინაარსი მასში ინასკეპობდეს და მისი თავისებურებაც ამ ცენტრში იყოს საძიებელი.

„ვეფხისტყაოსნის“ ლექსიკაში არსებით სახელთა შორის ჭარბად 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 ნებელობის და შემეცნების აქტებსაც და ისეთ მთლიანპიროვნულ 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 ფსიქიკური მოვლენები „გულის“ ნაწილობრივ გამოსხივებას წარმოადგენენ, ესე იგი მთლიანობაში ჩართულ მომენტებად იგულისხმებიან (ვ. ფრანგიშვილი)<sup>16</sup>. ამრიგად „გულ“-სიტყვაში მოცემულია მთელი ფსიქოლოგიური კონცეფცია. „ვეფხისტყაოსანი“ დიდ მასალას იძლევა ამ კონცეფციის საილუსტრაციოდ.

რასაკვირველია, ამ საკითხის განხილვა ჩვენი ამოცანების ფარგლებში არ შედის. ჩვენთვის საინტერესოა მხოლოდ იმის დადასტურება, რომ განსახილველ ტაეპში „ან 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 ვუნოდებთ.

რუსთაველისათვის პოეზიის სიბრძნეც და ფორმაც რეალიზებულია

ენაში, ესე იგი სათქმელისა და გამოსათქმელის პარამონიულ მთლიანობაში. მათი ოდნავი დაცილებაც კი გამოინვევდა ძირითადი ესთეტიკური კანონის დარღვევას: სიბრძნე გამოუთქმელი აღმოჩნდებოდა, სიტყვა კი – უსაგნო, უშინაარსო, 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 დაჭერილია კალმის ერთი მოსმით. ხშირად ჩვენ შეცდომაში შევყავართ ფრაზის ბუნებრივ სიმსუბუქეს; ნამდვილად კი მხატვრული სიტყვა დაძაბული ძიებისა და ოქრომჭედლური გულმოდგინების 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 ევალება ადეკვატურად გამოხატოს პოემის გამირთა სრულქმნილება:

მე ვინ ვაქებ? ათენს ბრძენთა, ხამს, აქებდეს ენა ბერი! (694,4).

ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი. (901,2).

აუთანდილის მაქებელად ათასიმცა ენა ენა! (1048,1).

მძლავრი ვნებათაღელვანი ყველაზე ძნელად პოულობენ გამოხატვის სიტყვიერ ფორმებს:

რა ჭირნი დათმნა, ვერ იტყვის ან 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 შემკული ბადახშითა და ლალითა;

შიგანჯდა იგი პირითა მზისაებრ ელეა-მკრთალითა,

მე შემომხედის ლამაზად მის მელნის ტბისა თვალითა. (394).



დიდხანს ვდეგ და არა მიიხრა სიტყვა მისსა მონასურსა,  
ოღენ ტკილად შემომხედის ვითამცა რა შინაურსა.  
ასმათ უხმო, მოიუბნეს; ქალი მოდგა, მიიხრა ყურსა:  
„ან ნადიო, ვერას გითხრობს“, მე კვლა მიმცა აღმან მურსა. (395).

კარგად თქვა ილია ჭავჭავაძემ: „დიდი მწუხარება ცრემლს უშრობს კაცს, პატარა კი ცრემლს ადენს; დიდს სიხარულს ხშირად ცრემლი მოჰყავს და პატარას კი – ღიმილი; დიდი გულისთქმა, ჭეშმარიტი გრძნობა მუნჯია, უტყვია და პატარა კი – ყბედი და ლაქლაქა“<sup>17</sup>.

\*\*\*

ახლა ჩვენ შეგვიძლია თავი მოვუყაროთ მიღებულ შედეგებს.

პირველი: „ნაჭირების“ ცნების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ მხატვრული შემოქმედების საკითხში, ისევე როგორც ესთეტიკის სხვა საკითხებში, რუსთაველი მტკიცედ იცავს რეალიზმის პრინციპებს. რუსთაველის გაგებით, შემოქმედება არც „წინასწარმეტყველი ზმანების გამოსახვაა“, როგორც ვაგნერი ფიქრობდა, არც იმ სამყაროს გადმოშლა, რომელსაც ანტიციპაციით ატარებდა პოეტი თავის თავში, როგორც გოეთე არწმუნებდა ეკერმანს; მხატვრული შემოქმედება შედეგია სინამდვილის ღრმა, საფუძვლიანი შესწავლისა და მხატვრული ფორმის დაძლევისა; ერთიც და მეორეც წარმოუდგენელია ნათელი ცნობიერების, კერძოდ, ინტელექტუალური ოპერაციების გარეშე. მეორე მხრივ, გასაგებია ისიც, რომ „ნაჭირები“ მიუთითებს მეტად რთულ და დაძაბულ ფსიქიკურ მუშაობაზე. შინაგან წინააღმდეგობებზე და ტკივილებზე. ერნსტ მოიმანი სწორად შენიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო თვისება იმაში მდგომარეობს, რომ გრძნობათა გამოსახვისადმი მისწრაფება და განსახიერებისადმი მისწრაფება (ესე იგი მტკიცე ფორმის მოტივი) რამდენადმე მტრულად, ანტაგონისტურად ეპირისპირებიან ერთიმეორეს<sup>18</sup>.

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“ სანწყისთა შორის. სწორედ ეს შეადგენდა, მაგალითად, კლასიციზმისა და რომანტიზმის დავის

საგანს. როგორ სწყვეტს რუსთაველი ამ ესთეტიკურ პოლემიკას?

ადვილი გასაგებია, რომ რუსთაველისათვის მხატვრული შემოქმედების პროცესი ინტელექტუალური და ემოციური მოვლენების ერთიანობას გულისხმობს. ამიტომ პოეზია არც მარტოოდენ გონების ნაყოფია, როგორც ეს მიაჩნდა, მაგალითად, კლასიციზმს, არც მარტოოდენ, „გულისა“, როგორც რომანტიკოსები ფიქრობდნენ. ჭეშმარიტი პოეზია გონებისა და გულის ჰარმონიული მთლიანობაა.

## თავი მერვე

### ესთეტიკური ფორმა

#### 1. ზოგადი და ძირითადი პრინციპები

ქართული წინარუსთველური პოეზიის შესწავლა გვარნმუნებს, 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 ქმნილებას, 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 სრულქმნილი ჰარმონიულობა?

ზოგადად უნდა ითქვას, რომ ასეთი რამ შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ესთეტიკური შინაარსი და ესთეტიკური ფორმა ემორჩილებიან ერთსა და იმავე ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს. „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც ვნა-

ხეთ, ასეთია უწინარეს ყოვლისა სიბრძნე („შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“), მაგრამ იგი არ არის ერთადერთი. სიბრძნესთან ლოგიკურად არის კოორდინებული გული, ე. ი. გრძნობათა სამყარო, რომელსაც ნაკლები მნიშვნელობა როდი აქვს მხატვრულ შემოქმედებაში. დავაკვირდეთ ახლა, როგორ უკავშირებს თვითონ რუსთაველი შინაარსის ამ ორ ძირითად ესთეტიკურ პრინციპს „ხელოვანებას“, „ენას“, „გამოთქმას“, ე. ი. იმას, რაც შეადგენს ესთეტიკურ ფორმას. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში პოეტი ამბობს: „ან ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება, – ძალი მომეც და შენევნა 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, ჟანრების, 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 ამალეებული სტილი, მუსიკალური ტონი და სხვა, რომელნიც ხორცს იხსამენ რუსთაველის ყვავილოვან 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, სამლერელად,  
სააშიკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;  
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.

მტკიცებას არ საჭიროებს ის ფაქტი, რომ ნათლად გამოთქმის ცნება ეკუთვნის ესთეტიკური ფორმის კატეგორიას და არა შინაარსს; იგი მიუთითებს იმაზე, თუ როგორ უნდა გამოითქვას შინაარსი და არა იმაზე, თუ რა შეადგენს ამ შინაარსს.

მაგრამ მე-17 სტროფში „სინათლის“ ცნება დაკავშირებულია ეპიკურეისტული ჟანრების პოეზიასთან; რუსთაველი ამბობს, რომ ასეთი ლექსიც შეიძლება „გვეამოს“, თუ იგი ნათლად იქნება გამოთქმული.

ჩვენ ქვევით შევხვებით საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გავიგოთ „ნათლად თქმის“ ასეთი შედარებით ვინაო, 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 ზოგადესთეტიკური პრინციპია. და მართლაც, განა შეიძლება დაუშვათ, რომ „სინათლე“ მხოლოდ ეპიკურეისტულ პოეზიას უნდა ახასიათებდეს? ბუნდოვანობა თავის დანიშნულებას დაუკარგავდა არა მარტო სანადიმო, სამღერალ, სააშუკო, სალალობო და ამხანაგთა სათრეველ ლექსს, არამედ სიტყვიერი ხელოვნების ყოველგვარ ნაწარმოებს.

„ნათლად თქმის“ ასეთი ზოგადესთეტიკური პოეტური ინტერპრეტაცია ზუსტად ემთხვევა მე-20 და 21-ე სტროფების მონაცემებს, სადაც რუსთაველი ამ საკითხზე იძლევა უკვე პირდაპირ პასუხს:

ვთქვა მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა,

ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები

ენათა;

იგია საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა;

ვინცა ეცდების, თობამცა ჰქონდა მრავალთა წყენათა.

მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანნი ვერ მიჰხედებიან,

ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა

დავალდებიან...

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 გამოთქმელი 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 ვალიაოთ პოეტური ფორმის ზოგადესთეტიკურ 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 ჩუქურთმეებით მკერივი აფორისტიკა, ზუსტად მონახული და ფრაზის ბუდეში ოსტატურად ჩასმული სიტყვები, – იმაზე მეტყველებენ, რომ რუსთაველისთვის მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც ნათელია.

ესთეტიკური ფორმის სინათლე იმაზე მიუთითებს, რომ მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პროცესი არ უნდა წაანყდეს 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 დაგვანახებს, 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 გავშალოთ 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 შექმნას სილამაზისა და მომხიბვლელობის შთაბეჭდილება. მაგრამ აქ ესთეტიზაცია არ ჰქმნის არც არაბუნებრივობას და პრეციოზობას, არც რაიმე ბუნდოვანობას. პოეტური სახეები ორივე შემთხვევაში ინარჩუნებენ სინათლეს და გამჭვირვალობას.

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 მჟღავნდება და არა ელემენტებში! ამ ადგილებში რუსთაველის სტილი მე წარმომიდგება ლამაზად მოქსოვილი ხალიჩის სახით, რომელიც გვხიბლავს თავისი ნაყშებისა და ფერების საოცარი სიუხვით, მაგრამ ორნამენტიკა უაღრესად ჰარმონიულია; მისი საღებავები და ნახაზობანი ერთმანეთს კი არ ჩრდილავენ, არამედ ერთიმეორეს ეხამებიან იმისათვის, რომ ფრაზებს მიანიჭონ მეტი ხატოვანობა და სინათლე. მოვიყვანოთ საილუსტრაციო მაგალითები.

ჩვეულებრივი პერსონაჟების ჯგუფიდან ავიღოთ როსტევეანისა და ფატმანის პორტრეტები:

იყო არაბეთს როსტევეან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი,  
მაღალი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი,  
მოსამართლე და მონყალე, მორჭმული, განგებიანი,  
თვით მეომარი უებრო, კვლა მოუბარი ნყლიანი. (32).

როგორც ვხედავთ, აქ არც ერთი სახასიათო ნიშანი არ არის უარყოფითი. როსტევეანი საკმაოდ იმპოზანტურად გამოიყურება. მითუმეტეს საგულისხმოა, რომ მასში ვერ აღმოვაჩენთ ესთეტიკური სტილიზაციის ელემენტებს.

უფრო ცოცხლად არის მოხატული ფატმანი:

ფატმან ხათუნ თვალად მარჯვე, არ-ყმანვილი, მაგრა მზმელი,  
ნაკეთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი,  
მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის-მსმელი;  
ღია ედვა სასალუქო დასაბურავ-ჩასაცმელი. (1077).

ფატმან ხათუნის რეალისტურ სურათში, სადაც არც ერთი ამალღებული შტრიხი არ მოიპოვება, სადაც, პირიქით, ყველა საღებავი ჩვეულებრივ ადამიანთა წრიდან არის ნასესხები, რასაკვირველია, სრულიად მოულოდნელი იქნებოდა ესთეტიკური 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 აღმოვაჩენთ ვერავითარ ესთეტიკურ ინტერესს, იდეალური გმირები, პირიქით, 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 ექნება მათთან, სულერთია ხანგრძლივი თუ წუთიერი. აქ ესთეტიკური ინტერესი მუდამ ხაზგასმული და წინ წამოწეულია.

ავილოთ, მაგალითად, თინათინის პირველი პორტრეტი, რომელიც უშუალოდ მოსდევს როსტევეანს.

სხვა ძე არ ესვა მეფესა, მართ ოდენ მარტო ასული,  
სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაცა დასთა დასული;  
მან მისთა მჭვრეტთა ნაულის გული, გონება და სული,  
ბრძენი ხამს მისად მაქებრად და ენა ბევრად ასული. (33).  
მისი სახელი თინათინ, – არს ესე საცოდნარია! –  
რა გაიზარდა, გაივსო, მზე მისგან სანუნარია. (34, 1-2).

შეეხოთ თუ არა რუსთაველი თავის საყვარელ გმირს, მან არსებითად შეცვალა მხატვრული ფერწერის სტილი. როსტევეანისა და ფატმანისაგან განსხვავებით, თინათინს ახასიათებს ნათლად გამოხატული ესთეტიკური ტონი: იგი სოფლის მანათობელი მნათობია, მზის დასის მონანილეა, 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.

როსტევეანი სახელმწიფო ძალაუფლებას აბარებს თინათინს. მამას სამეფო ტახტთან მიჰყავს თავისი ასული... თინათინის სახეზე მეფური სიდიადის შეგნება აღიბეჭდება („ქალი მზებრ უჭვრეტს ყოველთა ცნობითა ზე-მხედველითა“; 45,4), რომელსაც მეორე წუთში ქალური სისუსტე და მღელვარება დასძლევს („ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰხრის ყორნისა ბოლო-ფრთათა“ 46,4). ამ ტაეპებში გამოხატულია ორი სხვადასხვა განწყობილება, მაგრამ ორგანვე შენარჩუნებულია გმირის იშვიათი სილამაზე, აქედან მეორე ტაეპის მეორე ნახევარი („ჰხრის 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. თინათინი მალე შეეთვისა თავის ახალ მდგომარეობას („ლეკვი ლომისა სწორია“...) და შემდგომ თავებში წარმოდგენილი პორტრეტები უცვლელად არის აღბეჭდილი შინაგანი სიდიადის შეგნებით, რომელიც ამაღლებულის ესთეტიკურ გრძნობას ბადებს.



რაკი პოემის ექსპოზიციას ვარჩევთ, შეიძლებოდა 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,  
ჯერთ 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,  
ძონეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახშოსანი,  
პირ-ოქრო რიდე ეხვია, კშვენოდა ქარქაშოსანი,  
მეფესა გასლვად აწვევდა, მოდგა თეთრ-ტაიჭოსანი. (72).

ამ თვალსაზრისით რომ გავყვეთ „ვეფხისტყაოსანს“ ბოლომდე, დაერწმუნდებით, რომ მასში უგამონაკლისოდ არის დაცული მხატვრული ფერწერის აღნიშნული სტილი. პოემაში არ არის არც ერთი შემთხვევა, რომ რუსთაველმა სიტყვა შეახოს თავის სრულყოფილ გმირებს 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 ტირილად, ტირს ხმითა შვენიერთა,  
ყორანსა გაპკლეჯს ხმირ-ხმირად, აფრთხობს ბროლისა ჭერითა;  
გახეთქა ლალი, გათლილი ანდამატისა კვერითა,  
მუნით წყარონი გამოჩნდეს, ძონსა ვამსგავსე ფერთა. (1342).

ამრიგად, ორი ინტონაცია და ორგვარი ფერწერა, მკაცრად რეალისტური და ხაზგასმით ესთეტიკური – 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 შექქმნას ხაზგასმული ესთეტიკური პორტრეტები და ამაღლებული 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 ჟანრებს, კომპოზიციას და მხატვრულ ენას.

## 2. ჟანრები

ლიტერატურული ჟანრების საკითხი შეადგენს არა მარტო პოეტიკის, არამედ ესთეტიკის საგანსაც. თუ პოეტიკის ამოცანაა დახასიათოს მათი ბუნება და თავისებურებანი, ესთეტიკა იკვლევს ამ უკანასკნელთა ძირითად პრინციპებს. როგორც დაინახავთ ქვევით, რუსთაველის შეხედულება ამ საკითხზე თავის დასაბუთებას პოულობს მის ესთეტიკურ კონცეფციასში.

ახლავე უნდა აღინიშნოს ერთი რამ. ჩვენის აზრით, ჟანრების საკითხში რუსთაველის შეხედულებანი ჯერ მთლიანად გარკვეული არ არის პოეტიკის თვალსაზრისითაც. უამისოდ კი ესთეტიკური პრინციპების დადგენა შეუძლებლად უნდა ჩავთვალოთ. ამიტომ ბუნებრივია, თუ ჩვენ მოგვიხდება ლაპარაკი ისეთ საკითხებზედაც, რომელნიც უშუალოდ არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ესთეტიკას.

რუსთაველის შეხედულება სხვადასხვა ჟანრის პოეზიაზე და პოეტებზე ჩვენ შეგვიძლია გავარკვიოთ არა მარტო პროლოგის მიხედვით, როგორც ეს ტრადიციულად დამკვიდრდა რუსთაველოლოგიაში, 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 პროფესიულ და არაპროფესიულ პოეზიას, ნამდვილ ოსტატობას და

„მჯღაბნელობას“. ასეთი გამიჯვნა სრულიად აუცილებელია; მჯღაბნელები იყვნენ, არიან და, ალბათ, ყოველთვის იქნებიან ლიტერატურაში. ამ საკითხს ეხება მე-15 სტროფი:

მოშაირე არა პქვიან, თუ სადმე თქვას ერთი, ორი;  
თავი ყოლა ნუ პკონია მელექსეთა კარგთა სნორი;  
განალა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორი-შორი,  
მაგრა იტყვის: „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს ვითა ჯორი.

უთუოდ ცალმხრივია ვახტანგ VI-ის განმარტება, თითქოს მე-15 სტროფში იგულისხმებოდეს მხოლოდ როსტომიანის ტიპის ეპოსი და ჩახრუხადის ოდა („თარგმანი“, 1937, გვ. სჟჳ). ნამდვილად მე-15 სტროფი წარმოადგენს მე-13-14 პოლემიკური სტროფების გაგრძელებას, თანაბრად ეხება როგორც ეპოსს, ისე ლირიკას, ლაპარაკობს მხოლოდ „უნიჭო“ 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 სნორად“ ჩაითვალოს ისეთი მოშაირე, რომელსაც შეუქმნია ისეთი რამ, რასაც არ გააჩნია ჭეშმარიტი 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 ჟანრები.

ავილოთ ჯერ ეპოსი, რომელსაც, რუსთაველის აზრით, ყველა უპირატესობა აქვს სხვა ლიტერატურული ჟანრების წინაშე. პოეტი ამბობს:

მოშაირე არა პქვიან, ვერას იტყვის ვინცა  
გრძელად. (17,4).

ამრიგად, ეპიკური ჟანრის უპირატესობათა აღიარება ყოველგვარ ეჭვს 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 პოულობს.

ქვემდებარე 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 ეპიკური პოეზიის ფართო ტილოს? მხოლოდ მის ვრცელ ჩარჩოებს და მდიდარ მხატვრულ საშუალებებს გააჩნიათ შესაფერი ტევადობა და სინამდვილის ღრმად წედომის შესაძლებლობა. ლირიკა უძლურია დააკმაყოფილოს გონებისა და ეთიკური თვალთახედვის ესოდენ ძლიერი წყურვილი. მისი მცირე და ნატიფი ფორმები ვერ დაიტევდნენ ამ სიმძიმეს.

მეორე მხრივ, დიდი ეპიკური ტილოების უპირატესობის დაცვაში არ შეიძლება არ დავინახოთ ერთგვარი გამოსახულება ესთეტიკურ თეორიაში ქართული რენესანსის გამორული სულისკვეთებისა, რომელსაც შეეფერებოდა მონუმენტური მხატვრული ფორმა. ჩვენის აზრით, შეუძლებელია სხვაგვარი ლოგიკური შინაარსი ვიგულისხმოთ იმ პოლემიკურ და პოზიტიურ სტროფებში, რომელნიც ეპიკური პოეზიის პრეროგატივას წარმოგვიდგენენ. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, თითქოს რუსთაველი სრულიად უარყოფდეს 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 მიანერდა იმ პოეტს, რომელიც თვით ეპიკურ ნაწარმოებშიც უდიდეს ლირიკოსად რჩება. ნამდვილად, რუსთაველს დადებითი შეხედულებები აქვს სხვა ლიტერატურულ ჟანრებზე და, კეძოდ, ლირიკას ის არსად არ აყენებს პოეზიის გარეთ.

ავილოთ ჯერ მე-16 სტროფი:

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

როგორც ვხედავთ, ლირიკოსებს რუსთაველი ადარებს „ყმანვილ 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: ლირიკული პოეზია, მართალია, მწერლობის კანონიერი ჟანრია, მაგრამ, რუსთაველის აზრით, იგი არ არის მაღალი პოეზია. რატომ? მაღალი პოეზიის დაწინაურებაა 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 მოგვცემს 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 მეექვსეს: „არც სიბრძნის ძალი აქუს იმგუარს ლექსსა და არც გასრულება შეუძლიაო გულის გასაგმირალი თქვას რამე“ („თარგმანი“... 1937, გვ. სჟმ).

რუსთაველს მე-17 სტროფში ცალკე აქვს გამოყოფილი ლირიკული პოეზიის ერთი დარგი:

მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად,  
სააშუკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;  
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.

ამ ლირიკულ ჟანრებს ვახტანგ მეექვსე უწოდებს სუფრის გაშაირებას („თარგმანი“... 1937, გვ. სჟმ). ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს განმარტება მეტისმეტად ვიწროა. ჩვენის აზრით, მე-17 სტროფში ჩამოთვლილია საერთოდ მსუბუქი ლირიკული პოეზიის ჟანრები და ამიტომ უმჯობესია ისინი სალონური, ეპიკურეისტული პოეზიის დარგს მივაკუთვნოთ.

ყურადღებას იქცევს ამ სტროფის მესამე ტაეპი, სადაც ლაპარაკია გამოთქმის სინათლეზე.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, რუსთაველისათვის ნათლად გამოთქმა (სინათლე) 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, სააშუკო, სალალობო და ამხანაგთა სათრეველი ლექსები მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოგვანიჭებენ ესთეტიკურ სიამოვნებას, თუ ისინი ნათლად იქნებიან გამოთქმული. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

მართალია, რუსთაველი არ გვაძლევს სინათლის ცნების ამ სპეციალური გამოყენების განმარტებას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენ შეგ-

ვიძლია სავსებით სწორი პასუხი გავცეთ დასმულ კითხვას, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ რუსთაველისთვის მშვენიერი ნიშნავს არა მარტო ვინ როდ გაგებულ ესთეტიკურს, არამედ იმავე დროს მორალური თვალსაზრისით ფაქიზსა და კეთილშობილს. არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ მე-17 სტროფში სინათლის ცნება სწორედ მორალური ასპექტიდან უკავშირდება ესთეტიკური სიამოვნების ცნებას. და მართლაც, მორალურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, ეპიკურეისტული პოეზია ყველაზე „სახიფათო“ უნარია. საკმარისია აქ თუნდაც ოდნავი ბუნდოვანება, რომ მან დაკარგოს აზრისა და გრძობის კეთილშობილება. რუსთაველი კატეგორიულად უკუაგდებს ასეთი პოეზიის სფეროში საკმაოდ გავრცელებულ ორაზროვნებას, რომელიც გასაქანს აძლევს სულმდაბალი ადამიანების ჭუჭყიან გრძობებს – შურს, გესლს, მტრობას, შეურაცხყოფის სურვილს. განა ცხადი არ არის, რომ სანადიმო, სააშკო, ამხანაგთა სათრეველი და სალაღობო ლექსი, მართლაც, უაღრესად ნათელი უნდა იყოს, რომ მისი ხუმრობა ან გადაკვრით თქმული სიტყვის სიფაქიზე არავის საეჭვოდ არ მოეჩვენოს?<sup>1</sup>

ჩემის აზრით, ასეთი სალაღობო ლექსის ნიმუში წარმოდგენილია თვითონ „ვეფხისტყაოსანში“, თინათინის გამეფების დღესასწაულზე.

გავიხსენოთ როსტევეან მეფის მოულოდნელი „დაღრეჯილობა“, რომელმაც ძლიერ შეანუხა ავთანდილი და სოგრატი: „თქვეს თუ: „რა უმძიმს მეფესა, ანუ რად ფერი ჰკერთომია?“ (57,4).

ავთანდილი სალაღობო ექსპრომტზე იწვევს სოგრატს:

ავთანდილ თქვა: „სოგრატი, ვკითხვით, გვითხრას, რამცა შეგვეცილა?  
ვკადროთ რამე სალაღობო, რასათვისმცა გაგვანბილა? (58,3-4).

და აი თვითონ ეს სალაღობო ეპიგრამაც, რომელიც ექსპრომტად წარმოთქვა სადარბაზო ეთიკეტისა და ეპიკურეისტული შექცევის ნამდვილმა მეტრმა, ვაზირმა სოგრატმა:

დაგიღრეჯია, მეფეო, აღარ გიცინის პირიო.  
მართალ ხარ, ნახდა საჭურჭლე თქვენი მძიმე და ძვირიო:  
ყველასა გასცემს ასული თქვენი საბოძვარ-ხშირიო;  
ყოლამცა მეფედ ნუ დასვი! თავსა რად უგდე ჭირიო? (60).

როგორც ვხედავთ, ამ სალაღობო ლექსში ზუსტად არის დაცული რუსთაველისეული ეპიკურეისტული პოეზიის სტილი: კეთილშობილი, ხუმრობა გამოთქმულია ისეთი ნათელი ფორმით, რომელიც არავითარ საბაბს არ იძლევა რაიმე ორაზროვნებისათვის.

მომდევნო სტროფში რუსთაველი ადასტურებს ამგვარი ლექსის ეს-

თეტიკურ საამურობას; ასეთი იყო როსტევეანის პირველი შთაბეჭდილება:

რა მეფემან მოისმინა, გაცინებით შემოხედნა.

მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი შთაბეჭდილება იყო. კიდევ ერთი ნამი და როსტევეანს საეჭვოდ მოეჩვენა ეპიგრამის აზრი:

. გაუკვირდა: ვით მკადრაო, ან სიტყვანი ვით გაბედნა?!

ნამიერმა ეჭვმა აიძულა იგი, ჩაფიქრებოდა ლექსის შინაარსს და გონებამ დაუდასტურა პირველი შთაბეჭდილების შეუმცდარობა; ეპიგრამა, მართლაც, კეთილშობილ ხუმრობას გამოხატავდა და იგი ნამდვილად საამური აღმოჩნდა:

„კარგი პქმენო“ – დაუმაღლა, წყალობანი უიმედნა.

როგორც ვხედავთ, 61-ე სტროფში გაშლილი, ეპიკურეისტული პოეზიის აღქმისა და მისი ესთეტიკური მონონების ფსიქოლოგიური 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 პოეზიაზედაც.

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 უანრად, თუ იგი, რა თქმა უნდა, პროფესიულ სიმალეზე დგას.

„ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი ტექსტი გვარნმუნებს, რომ ლირიკული პოეზიის ყველა იმ სახეობას, რომელთაც პროლოგის ზემოაღნიშნული სტროფები ასახელებენ, მაღალი განვითარებისათვის უნდა მიეღწიათ XI-XII საუკუნეების ქართულ კლასიკურ მწერლობაში. რუსთაველი თავის პოემაში ისეთი გაცხადებით აგვიწერს ლირიკული პოეზიის ნამდვილ ზეიმს მაღალი საზოგადოების სალონებში, რომ მარტო ეს ფაქტიც საკმარისი იქნებოდა, რათა სრულიად უსაფუძვოდ ჩაგვეთვალა არა ერთხელ გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, თითქოს გენიალურ ქართველ პოეტს არაფრად მიაჩნდა პოეზიის მცირე ფორმა<sup>2</sup>.

მოვიყვანოთ საილუსტრაციო მაგალითები.

„ვეფხისტყაოსანი“ იწყება გრანდიოზული ზეიმის სურათით: როსტევან მეფეს სამეფო ტახტზე აჰყავს თავისი ქალიშვილი. დარბაზობაში, რომელმაც რამდენიმე დღე გასტანა, ესთეტიკური სიხარული შეაქვს პოეზიას და მუსიკას. მასში დიდ მონაწილეობას იღებენ მგოსნები, მუტრიბები, მეხოტბეები, მომღერლები, მუსიკოსები. როცა მოზეიმენი სანადიროდ გავიდნენ, იქ უცნობი რაინდი ნახეს, მისი ვინაობა ვერ შეიტყეს და დარბაზს შემობრუნებული მეფე და დიდებულები მწუხარებამ შეიპყრო. პოეტი სინანულით ამბობს: „გაბედითდა სიხარული, ჩაღანა და ჩანგი ტკბილი“ (101,4). თინათინის რჩევით მეფემ კაცები გაგზავნა უცხო ყმის საძებნელად. ერთი წელი გავიდა ძებნაში, მაგრამ აქერ ნახეს მისი მნახავი ღმრთისაგან დანაბადია“ (116,3). მეფემ დაიჯერა თინათინის სიტყვა და თავი დაირწმუნა: „ენახე 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 ადიადა.

მგოსანი და მოშაითი უხმეს, პოვეს რაცა სადა. (119,1-2).

აი კიდევ ტარიელისა და ნესტანის საქორწილო ზეიმი მულაზანზარში:

ფრიდონისგან უსაზომო ქორწილია დღესა რვასა...

დღე და ღამე არ გასწყვედღის ჩაღანა და ჩანგი ხმასა. (1468, 1,3)

მგოსანნი 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 მათისა ძალისა;

სხვა გახარება ასეთი არს უნახავი თვალისა!

ჯამი და ჭიქა – ყველაი ფეროზისა და ლალისა,

არვისი ბრძანა მეფემან არცა გაშვება მთრვალისა. (483).

პოეტურ სიტყვას და მუსიკას აქაც ესთეტიკური სიხარული შეაქვს გამარჯვების ზეიმში, რაზედაც ნათლად მიუთითებს მომდევნო სტროფის ნეგატიური ფრაზა: „დააგდეს მღერა მუტრიბთა, „სულეთო!“ თავი ხარიან“ (485,1).

პოეზია და მუსიკა აუცილებლად მონაწილეობს აგრეთვე შედარე-



ბით მცირე საზეიმო დღესასწაულებშიც; როდესაც ნესტან-დარეჯანის პირველი ნახვით დაბნედილი ტარიელი გამოჯანმრთელდა, ფარსადან მეფემ გამართა სადღესასწაულო ნადირობა და ნადირობის შემდეგ – დარბაზობა, რომელსაც მომღერალნი და მუტრიბნი ამშვენებდნენ:

შინა დაესხედით ნადიმად მას დღესა მინდორს რეზულნი;

მომღერალნი და მუტრიბნი არ იყვნეს სულ-დაღებულნი. (368,1-2).

ასეთივე საზეიმო ნადირობა და ნადიმი გამართა როსტევეანმა ავთანდილის პირველი დაბრუნების გამო. აქ პოეტი პირდაპირ აღტაცებას გამოსთქვამს მომღერლებისა და ინსტრუმენტალისტების მაღალი ოსტატობის გამო:

ხმას სცემს ჩანგი ჩალანასა, მომღერალნი იყვნეს რულნი! (722,4).

ვინ არიან მგოსნები და მუტრიბები? როგორც მოტანილი მასალიდან ჩანს, ძველბერძენი აედების მსგავსად, ისინი ერთსა და იმავე დროს პოეტებიც იყვნენ, მუსიკოსებიც და შემსრულებელნიც; მათი ხელოვნება სინკრეტული იყო; ისინი ჰქმნიდნენ როგორც სიტყვას, ისე პანგს და მერე თვითონვე გამოდიოდნენ აუდიტორიის წინაშე თავისი ნაწარმოების რეციტაციით ან სიმღერით. მგოსანთა და მუტრიბთა ერთი ნაწილი, უეჭველია, 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 ჟანრები 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 ეჭვს 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 იუმორი, რომლითაც მდიდარი იყო და არის მათი შემოქმედება. დავაკვირდეთ სოგრატის მიერ წარმოქმულ სალაღობო ექსპრომტს და დაერწმუნდებით, რომ ისიც ხალხური ინტონაციებით განირჩევა; ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ ხალხური პოეზია გავლენას ახდენდა კარის მწერლობაზედაც.

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 განესაზღვროთ ქართული რენესანსის ხასიათი. ასეთი რამ დამახასიათებელი იყო დასავლეთის რენესანსული კულტურისთვისაც. იტალიაში, მაგალითად, ხალხური, დემოკრატიული ნაკადი მხოლოდ ნაადრევ პერიოდში, ტრენტოს 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 სპორადულად არის წარმოდგენილი. მას ვხვდებით, მაგალითად, ფლორენციაში, მედიჩების სალონში, ლორენცო ბრწყინვალეს შემოქმედებაში. იტალიური „მაღალი რენესანსის“ მწერლობა მოკლებულია უკვე იმ ფართო ხალხურობის სულისკვეთებას, რომელიც განსაზღვრავდა რენესანსის პირველ საფეხურებს. როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ სახალხო მგოსნების ფაქტიდან ჩანს, ქართული მაღალი რენესანსი სანინალმდეგო მიმართულებით მიდის და „ვეფხისტყაოსნის“ ხალხურობას ამით ერთი პატარა საბუთი კიდევ ემატება.

„ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი ტექსტის მონაცემები საშუალებას გვაძლევენ დავასკვნათ აგრეთვე, რომ რუსთაველის ეპოქაში სალონური პოეზიის გარდა მაღალი 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, შემსხმელმან, შემამკობელმან“ (43,4),

მერე: „დალოცეს და მეფედ დასვეს, ქება უთხრეს სხვაგნით სხვათა“ (46,2), აქ, უეჭველია, „შესხმის“, „შემკობის“ და „ქების“ ქვეშ იგულისხმება ეპიდოქტიური სახოტბო სიტყვაც და საზეიმო ლირიკული ენკომიაც.

შეუძლებელია არ ვივარაუდოთ, რომ რუსთაველი დადებითად აფასებდა ამ ჟანრსაც. ყველაფერი, რაც ამ თვალსაზრისით ეპიკურების ტული პოეზიის შესახებ ვთქვით, შეიძლება გავიმეოროთ ენკომიის შესახებაც. ამას უნდა დაემატოთ 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, როგორიცაა „თამარიანი“ და „აბღულმესიანი“. 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 ჟანრი ეპიკურების ტულ პოეზიაზე დაბლა დაეყენებინა; უეჭველია, ესეც იმსახურებდა ესთეტიკურად „კარგისა“ და „საამურის“ კვალიფიკაციას.

ჩვენის აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ მონაცემები გვაიძულებს, რათა რუსთაველის ესთეტიკური თვალსაზრისით დადებითი შეფასება მივცეთ ფილოსოფიური ლირიკის ჟანრსაც.

გავიხსენოთ პოემის ძირითადი ტექსტიდან რამდენიმე ფაქტი.

რუსთაველის საყვარელი გმირები დაჯილდოებული არიან ფაქიზი ესთეტიკური გემოვნებით. ისინი მშვენივრად 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 ნიჭსა და არტისტიზმზე. ლექსი, სიმღერა, ჩანგი – მისი მარტოობის, მნუხარებისა და სიხარულის განუყრელი თანამგზავრები არიან. პოემის მესამე თავი ასეთი სტრიქონებით იხსნება:

ავთანდილ ჯდა მარტო სანოლს, ეცვა ოდენ მართ პერანგი,  
იმღერდა და იხარებდა, წინა ედგა ერთი ჩანგი. (120,1-2).

მიაგელვებს ავთანდილი თავის ცხენს შორეული და სახიფათო გზით

და მაშინაც მშვენიერი ჰანგით შემოსილი პოეტური სიტყვა მისი აფორიაქებული სულის გამმმენდი და დამამშვიდებელია:

მიიმღერის ხმასა ტკბილსა, არ დასწყევდის ცრემლთა რუსა,  
მისსა ხმასა თანა ხმაცა ბულბულია ჰგვანდის ბუსა. (966,3-4).

როგორც ამ სტრიქონებიდან ჩანს, ავთანდილი განირჩევა არა მარტო პოეზიისა და მუსიკის უფაქიზესი სიყვარულით, არამედ ისეთი მომხიბლავი ხმით და არტისტული ვირტუოზობით, რომ შეუძლებელია იგი არ გავუტოლოთ 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 ანტიკურობის 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 თანაეზიარება უნინარეს ყოვლისა ავთანდილის „საბრალო ლექსებს“. განიმსჭვალება 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 ჭაბუკი პერანგის ამარა ზის თავის ბუდუარში და მხიარულად დამღერის ჩანგზე (120,1-2), ან როცა ის შერმადინს სწერს: „ცოტასა ხანსა ვარჩივე გაჭრა სმასა და მღერასა“ (166,3), აქ, ცხადია, რუსთაველი გვაუწყებს, რომ მისი გმირი ასრულებდა იმ ეპიკურესტული პოეზიის ნიმუშებს, რომელთაც მან პროლოგში „კარგი“ და „საამური“ 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... „მიაცოვრებს 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 ვალიაროთ, რომ ჩვენს წინაშეა ფილოსოფიური სატრფიალო ელეგია.

ოცდამეცხრამეტე თავი „ნასვლა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“ იხსნება კლასიკური ლირიკული სტროფით:

ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა!  
ყოელი შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!  
სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!  
მაგრა ლმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განანირსა. (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 მაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა!“ 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 ჰიპოთეზა იმის შესახებ, თუ რას უნდა მიეყვანა პოეტი ისეთ მდგომარეობამდე, რომ მას ესოდენი სასოწარკვეთილებით აღსავსე სიტყვები წარმოეთქვა. მაგრამ, ჩვენის აზრით, როგორიც უნდა იყოს ეს სტროფი – ავტობიოგრაფიული თუ წმინდა ეპიკური, 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-ე სტროფიდან იწყება ამ მძიმე ოდისეის თხრობა. გმირის წინაშე რთული ამოცანა დგას. მან ჯერ არ იცის, რით დამთავრდება მისი ცდა. მიაგელებს ავთანდილი თავის ცხენს და მის გულში ქარიშხალი ბობოქრობს.

ქართულ მწერლობაში არ მოიძებნება მეორე ლირიკული ლექსი, რომ იგი გვერდში ამოვეყენოთ ამ კატრენს ფორმის კონდენსაციით და აზრის დამთავრებულობით: ოთხ სტრიქონში მოქცეულია რუსთაველის მთელი პრაქტიკული ფილოსოფია. იგი არ დაიყვანება მარტოოდენ

„კოსმიურ სევდაზე“. მისი ქვეტექსტი გაცილებით ღრმა და ფართოა. რუსთაველის აზრით ქვეყანა აღსავსეა სიაყვაცით. მაგრამ ეს როდი აგდებს პოეტს უიმედო სასონარკვეთილებაში. 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 ძალღონეს და ბრძოლისუნარიანობასაც. ეს აზრი აქ ნათლად არის გამოთქმული. პოეტი ხომ იმას გვეუბნება, რომ „ბრუნავს“, იტანჯება და კატასტროფით ამთავრებს თავის სიცოცხლეს ის ადამიანი, რომელიც „მინდობია სოფელს“, ესე იგი დამორჩილებია მის სიავეს, ფარხმალი დაუყრია მის წინაშე, შერიგებია არსებულ უკუღმართობას. აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს ადამიანის ეთიკური ნორმა: საჭიროა არა მინდობა, დამორჩილება და შერიგება, არამედ დაუმორჩილებლობა, შეურიგებლობა და ბრძოლა (შეად. „იგი მიენდოს სოფელსა, ვინცა თავისა მტერია!“ (1348,4).

„ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ“ – წარმოადგენს ფილოსოფიური ელემენტის კლასიკურ ნიმუშს, რომლის ლაიტმოტივს მეცხრამეტე საუკუნეში გაიმეორებს ბარათაშვილის „შემოღამება მთანმინდაზედ“. როგორც ცნობილია, აქაც ლექსის ფინალში პოეტის სევდა გადადის მაჟორულ ტონალობაში. თავის მოთქმას სოფლის სიავის გამო ბარათაშვილი ამთავრებს ღრმა რწმენით, „რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველ ბინდსა ის განანათლებს!“

დავაკვირდეთ ახლა ავთანდილის ლოცვას. განა მისი ლირიკული განცდების ნაკადი ამავე გზით არ მიიმართება? ცის მნათობებისადმი აღვლენილი სატრფიალო ვედრება გახვეულია მეღანქოლიურ ბურუსში, და ავთანდილიც ისე ემორჩილება თავისი შინაგანი განცდების ქარიშხალს, როგორც აღვლევებულ ზღვაში დასალუჰად განწირული მცურავი, რომელსაც არაფერი დარჩენია ვედრების მეტი. მაგრამ რუსთაველის გმირთა სევდა უკურნებელი როდია. ეს არის წუთიერი ადამიანური მოვლენა, რომელიც მარტო სუსტს კი არ ეწვევა ხოლმე, არამედ ფოლადივით მტკიცესაც. „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები იმიტომ სტოვებენ ჩვენზე ცოცხალი ადამიანების შთაბეჭდილებას, რომ მათთვის არც ერთი ადამიანური სისუსტე არ არის უცხო. ისინი მუდამ საასპარეზოდ მზადყოფი სპორტსმენები კი არ არიან, არამედ ცხოვრებიდან ამოღებული პიროვნებანი, რომელთაც ნათელი თვისებებიც ახასიათებთ და მუქი საღებავებიც. სადაც მზეა, იქ აუცილებლად უნდა იყოს ჩრდილიც. ავთანდილი ძლიერი ნებისყოფის ადამიანია. რუსთაველს არ შეუძლია დიდხანს ამყოფოს იგი სევდის ტყვეობაში. სატრ-

ფოსთან განშორებული ჭაბუკის ვედრებაც მელანქოლიური განწყობილებიდან მიიმართება ოპტიმისტური განწყობილებისაკენ. ელეგია მთავრდება მაჟორული აკორდით:

ან გულსა ეტყვის: „ვითამცა გდის ცრემლი, არ გაგხმობია!“

რას გარგებს მოკლეა თავისა? ეშმა ძმად თურე გძმობია;

მეც ვიცო, ჩემსა ხელ-მქმნელსა თმად ყორნის ბოლო სომობია.

მაგრა თუ ჭირსა არ დასთმობ, ლხინი რა დასათმობია! (1965).

ასე დგას საკითხი ფილოსოფიური და პოლიტიკური ლირიკის შესახებ „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად ტექსტში. შეიძლება თუ არა დავუშვათ, რომ რუსთაველი პოეზიის გარეშე აყენებდა ამ უანრებს? 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 უანრები, როგორიცაა სატირა, ბურლესკა, ეროტიკული 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 უანრებს და პოეზიაში შემოსვლას უკრძალავს 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 უანრთა არათანაბარ ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე საჭიროებს ან შეცვლას, ან რაიმე კორექტივს. რუსთაველი მაინც თავისი შეხედულების ერთგული რჩება: ლირიკული პოეზია (მთლიანად და არა მისი ცალკეული სახეები) კარგი და საამურია, მაგრამ პირველობას ის მაინც ეპიკურ ნაწარმოებს უთმობს.

### 3. კომპოზიცია

კომპოზიციის საკითხში რუსთაველის შეხედულება პარალელებს პოულობს კლასიკურ ესთეტიკაში.

ესთეტიკური ფორმის ერთი მომენტის გაგებაში ანტიკურმა ესთეტიკამ სრული ერთსულოვნება გამოიჩინა. მე მხედველობაში მაქვს

თანაზომიერებისა და ჰარმონიულობის პრინციპი, რომელიც საფუძვლად უდევს „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციასაც.

ამ პრინციპის დადგენა პითაგორელთა უცილობელი დამსახურებაა. ნეოპითაგორეიზმის წარმომადგენელი მათემატიკოსი ნიკომახი (II ს. ახ. წ.) გადმოგვცემს, რომ „პითაგორელები, რომელთაც ხშირად მიჰყვება პლატონი, ამბობენ, რომ მუსიკა წარმოადგენს წინააღმდეგობათა ჰარმონიულ შეერთებას, მრავლობის გამთლიანებას და განსხვავებულთა შეთანხმებას“.

ნიკომახის სიტყვებიდან არ უნდა გამოვიტანოთ ის დასკვნა, რომ „მრავლობის გამთლიანება და განსხვავებულთა შეთანხმება“ მუსიკის კერძო პრინციპია. ანტიკურმა ხელოვნებამ ალიარა იგი ზოგადესთეტიკურ ნორმად. მაგალითად, მოქანდაკე პოლიკლეტი (V ს. ძვ. წ.) თავის ტრაქტატში „კანონი“ ამ დებულებას იყენებდა პლასტიკაში და ცდილობდა ადამიანის სხეულის აგებულებისათვის შეემუშაებინა მათემატიკური ფორმულა.

ფილოსოფოსმა პერაკლიტემ (VI-V სს. ძვ. წ.), რომელმაც პირველმა აღნიშნა შეფარდებითი და გარდამავალი ხასიათი მშვენიერებისა 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) ჰქმნის იგი თანხმიერობას... აგრეთვე ხელოვნებაც, ბაძავს რა ბუნებას, უეჭველია, იქცევა იმგვარადვე“.

არისტოტელეს აინტერესებს, უწინარეს ყოვლისა, ამ პრინციპის გამოყენების კონკრეტული, სპეციფიკური ფორმები ხელოვნების ცალკე დარგებში. თუ სახვითმა ხელოვნებამ უკვე მიაღწია ამ მხრივ ერთგვარ შედეგებს, მხატვრულ მწერლობაში საკითხი ჯერ კიდევ ღიად რჩებოდა. არისტოტელეს „პოეტიკა“ მიზნად ისახავდა ამ ხარვეზის ამოვსებასაც.

პითაგორელთა თანაზომიერება და ჰარმონიულობა 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 მაღლა დააყენა იგი.



აქედან სავსებით ბუნებრივია, რომ არისტოტელე ესთეტიკურ ფორმასაც უმორჩილებს ნათელი გონების მოთხოვნის მოთხოვნებს; მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში იგი საჭიროდ სცნობს კომპონენტების ისეთ შეწყობას და განლაგებას, რომ მთელის ათვისების დროს ინტელექტუალურ აქტებს თავისუფალი, შეუფერხებელი მიმდინარეობა ჰქონდეთ. ნაწარმოების კომპოზიცია, არისტოტელეს სიტყვით, „ადვილად განსაჭვრეტი“ უნდა იყოს.

„მომთხრობი და საგმირო მეტრით დაწერილ პოეზიაში ამბავი (ფაბულა) ისევე, 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“.

სიმწყობრე, ნესი, „ადვილად განსაჭვრეტი“ მთლიანობა, ნაწილთა თანაზომიერება – არისტოტელეს შემდეგ გადაიქცა კლასიკური პოეზიის ძირითად პრინციპად. ასე, მაგალითად, ჰორაციუსიც წერს: „გახსოვდეს, ხელოვანო, რომ საჭიროა მთლიანობა და სისადავე“.

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 შეკონინებას. 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 ჰომეროსზე.

კომპოზიციური გეგმის სისადავით 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.

დროს, როგორც კომპოზიციური სისადავისა და სიმწყობრის ძირითად ფაქტორს, ყურადღება მიაქცია ჯერ კიდევ მარი ბროსემ; იგი წერდა: თუმცა „ვეფხისტყაოსანში“ დრო გრძელია (13 წელინადი, 9 თვე და რამდენიმე დღე), მაგრამ „რუსთაველის ხელოვნებითა ასე შემოკლებულია, რომ იმისი ანგარიში ნამკითხველს დაავიწყდება. მაგალითად, ორი მოგზაურობა ავთანდილისა, რომელიც გაგრძელდება ოთხს წელინადზედ მეტს, მხოლოდ რაოდენთამე მუხლთა შეიცავს. თუ სხვა მწერალი ან მეზღაპრე ყოფილიყო, უთუოდ ზღაპარსა თვისსა გმირის დაბადებიდან დაიწყებდაო“ და სხვა .

მოქმედების სადა და მკაცრი აგებულებით „ვეფხისტყაოსანთან“ ვერ მოვა ვეროპული რენესანსის ისეთი ეპიკური ნაწარმოებები, როგორცაა პულჩის „დიდი მორგანტი“, ბოიარდოს „შეყვარებული ორლანდო“, არიოსტოს „შმაგი ორლანდო“<sup>11</sup>, სპენსერის „ფერიათა დედოფალი“ და სხვა. მითუმეტეს შეუძლებელია შევადაროთ მას აღმოსავლეთისა და ევროპის შუა საუკუნეების რომელიმე პოემა.

კომპოზიციური ჰარმონიულობის მხრივ „ვეფხისტყაოსანს“ შეიძლება გვერდში ამოვეყენოთ მხოლოდ დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“.

„ღვთაებრივი კომედიაზე“ მაღლა არ ასულა ევროპაში არც ერთი ეპიკოსის კომპოზიციური ნიჭი.

„სალხინებელის“ ბოლოდან მეორე სტროფში დანტე ლაპარაკობს „ხელოვნების ლაგამზე“, რომელიც სწორი გზით წარმართავს მის პეგასს.

„ვეფხისტყაოსანში“ და „ღვთაებრივი 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 დამაინტერესებელი ეპიკური თხრობა და ეს მომენტი უნდა ჩაითვალოს მისი მხატვრული აგებულების მეორე თავისებურებად.

ეპოსი დიდი ფორმის უანრია. უკვე ეს გარემოება უკარნახებს მწერალს ისე ააგოს თხრობა, რომ თავიდანვე ტყვეობაში მოაქციოს მკითხველი. მწერალი ამას აღწევს სხვადასხვა მხატვრული საშუალებით. 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 ეპიკური 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 სწორხაზოვანებით. მე უკვე აღვნიშნე ზევით, რომ რუსთაველის პოემაში თხრობითი დროის ექვივალენტი შესაძლებელ მინიმუმამდეა შემცირებული რეალურ დროსთან შეფარდებით.

მაშ რა აკავებს „ვეფხისტყაოსანში“ ეპიკური თხრობის ტემპს? იქნებ დესკრიპციული ელემენტები? მაგრამ რუსთაველს არ უყვარს საგნების, მოვლენების და ამბების ვრცელი სტატიკური აღწერილობანი. რუსთაველი თავის გამირთა მომხიბვლელი გარეგნობის აღწერილობაშიაც კი უპირატესობას ანიჭებს დინამიურ ხერხს: პორტრეტებს უმთავრესად ხატავს არა ავტორისეული ფუნჯით, არამედ იმ შთაბეჭდილებათა მიხედვით, რომელთაც ისინი გარეშე პირებზე ახდენენ. პირველად ლესინგმა აღნიშნა, რომ ასეთი ფსიქოლოგიური ფერწერის კლასიკურ ნიმუშებს გვანვდის „ილიადა“<sup>15</sup>. 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: ფსიქოლოგიზმი და ფილოსოფიური მედიტაციები. რუსთაველი უბრალოდ როდი გვიყვება ამბავს, როგორც ამას სწადიან იმ დროის აღმოსავლელი ეპიკოსები და რენესანსის ზოგიერთი დასავლელი ეპიკოსიც. თხრობის მთელ მანძილზე იგი ხანგრძლივად და სიყვარულით ჩერდება ადამიანთა სულიერი განცდების ანალიზზე და მომხდარისა და განცდილის ფილოსოფიურ გააზრებაზე. „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვის დროს ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ პოეტისათვის მთავარია არა ამბავი, არმედ ადამიანის შეცნობა და სიბრძნე. ფსიქოლოგიზმსა და სიბრძნეზე დამყარებული რეტარდაციის ხერხი კარგად აკეთებს თავის საქმეს: ანელებს თხრობის ტემპს და, მასასადამე, აძლიერებს ინტერესს.

მაგრამ ამ შემთხვევაში მეტი მნიშვნელობა აქვს მეორე ფაქტორს – საიდუმლოების ფენომენს, რომელიც ჩაქსოვილია „ვეფხისტყაოსნის“ მთელ მაგისტრალურ სიუჟეტურ ხაზში.

ბარონ სუტნერი წერს: „ეპოპეის დასაწყისში მე მეგონა, რომ ავტორმა ავთანდილი და თინათინი უნდა გახადოს თავისი რომანის მთავარ გმირებად მეთქი, მაგრამ კითხვამ მალე დამარწმუნა, რომ მე ვცდებოდი“<sup>14</sup>. ამ „შეცდომის“ მიზეზად უნდა ჩაითვალოს რუსთაველის კომპოზიციური ოსტატობა.

ვნახოთ, როგორაა წარმოდგენილი საიდუმლოება „ვეფხისტყაოსნის“ ამბავში.

პოემა იწყება გრანდიოზული საზეიმო სურათით. არაბეთის სამეფო ტახტზე აჰყავთ თინათინი... საყოველთაო, სახალხო მხიარულებაში ოდნავი დისჰარმონია შეაქვს როსტევეანის მოულოდნელ „დაღრეჯილობას“. ეს მოტივი იმისთვის სჭირდება პოეტს, რომ ნადირობის სცენა შეამზადოს და, ამრიგად, პოემის ამბავი ადგილიდან დაძრას...

ნადირობაც დასრულდა, ჭაბუკმა რაინდმა დამსახურებული გამარჯვება მოიპოვა. მოხუც როსტევეანს კაეშანი გადაეყარა გულიდან:

მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვითა მღერა ნარდისა,  
უხარის ეგრე სიკეთე მისისა განაზარდისა,  
აქეს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა,  
სიცილით ლალობს, მიეცა გულით ამოსლვა დარდისა. (82).

საზეიმო განწყობილება აღდგა, ყველანი სიხარულმა მოიცვა, მშვენიერი ლანდშაფტის ჭერეტა დამამშვიდებლად მოქმედებს ცხენებიდან:

ჩამოქვეითებულ, დაღლილ მონადირეებზე:

იგი ორნივე საგრილად გარდახდეს ძირსა ხეთასა.

ლაშქართა შექმნეს მოდენა, მოდგეს უფროსნი ბზეთასა.

ახლოს უთქს მონა თორმეტი, უმხნესი სხვათა მხნეთასა.

თამაშობდეს და უჭერებდეს 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 შემოიჭრება ამ იდილიურ მყუდროებაში... პოეტს მოთხრობის ამბავში შემოჰყავს თავისი საყვარელი გმირი, შემოჰყავს იგი არა მშვიდი ეპიკური 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 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 მკითხველის დაძაბულ ყურადღებას.

პოეტი მიდის ამ პირველი საიდუმლოების ამოხსნასთან ნელი, აუჩქარებელი ტემპით. მისი ამოხსნა იწყება ტარიელის მოთხრობაში (310-ე სტროფიდან: „ისმენდი, მოეც გონება ჩემთა ამბავთა სმენასა“...) და მთლიანად ამოიხსნება მოთხრობის დამთავრებასთან ერთად (სტროფი 660: „გიაშე 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 ბედილბალი 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 ადიდებდა“). ეს მეორე საიდუმლოება, რომელიც 582-ე სტროფიდან იწყება და 1251-ე 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? შემაკავშირებელი რგოლის დანიშნულებას ასრულებს ჭაშნაგირის ეპიზოდი, რომელიც კომპოზიციური თვალსაზრისით შესანიშნავად არის მოფიქრებული და ორგანულად ჩართული მთლიან ამბავში. აქ სიუჟეტის ყველა ელემენტი ექვემდებარება ბუნებრივი მიმდინარეობის შინაგან ლოგიკას. ჯერ ავთანდილისა და ფატმანის რომანი, მერე – ჭაშნაგირის 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 ნესტანის ბედილბალი. ჩვენთვის გასაგებია ჭაშნაგირის აღშფოთებაც და ფატმანის დრამატიული განცდებიც. ასეთ პიკანტურ სიტუაციაში ერთი და მეორეც სრულიად ბუნებრივია. მაგრამ არ შეიძლება მკითხველი არ გააოცოს ფატმანის სიტყვებმა: „ესეგვარი დია მიხვდეს სიტყვა-მცთარსა, ენა-მეტსა, ხვაშიადის ვერ-მმაღავსა, უჭკუოსა, 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. ახლა კი იგი თვითონ გახსნის ამ დრამატიული ეპიზოდის საიდუმლოებასაც.

ესე ამბავი მასთანა ვთქვი დიაცურად, ხელურად:

ჩემსავე მოსლვა მის მზისა და გაპარება მელურად.

გამჟღავნებასა მექადდა არ მოყვარულად, მტერულად. (126ს, 1-3).

ასეთია „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის თავისებურებანი და მისი თხრობის დინამიური ელემენტები.

საკითხის დასამთავრებლად საჭიროა კიდევ ერთი მომენტის გათვალისწინება.

როგორც ვიცით, კომპოზიციის ლერძს შეადგენს სიუჟეტი, რუსთა-

ველის 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 ადამიანთა ამბავი („მო, დავსხდეთ, 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 არა მარტო ნაწილთა გარეგანი თანაზომიერებით, არამედ პერსონაჟთა ხასიათების შინაგანი ლოგიკითაც.

უწარბოვად „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 ინსტრუმენტი. 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 სიმშვენიერე ანუ სიტურფე.

ენის ესთეტიკური კულტურა, რომელიც უმაღლეს დონეზეა აყვანილი „ვეფხისტყაოსანში“, არ წარმოადგენს რუსთაველისთვის მარტოდენ 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? ს ი ტ ყ ვ ა ძველ ქართულში ნიშნავს სიტყვასაც, დღევანდელი გაგებით, და აზრსაც (logos). მაშასადამე, „სიტყვა-მცირობა“ უნდა ითარგმნოს როგორც აზრის სილატაკე. „შემოკლებული ქართული“ აღნიშნავს უკვე ენის სილატაკეს. ამრიგად, უნიჭო პოეტი, რუსთაველის აზრით ლატაკია აზრითაც და ენითაც. გარდა ამისა, „შემოკლებულ ქართულსა“ და „სიტყვა-მცირობაში“ იგულისხმება ენისა და აზრის განუყრელი ერთიანობა. შეუძლებელია მაღალმხატვრული ენოდოს ისეთ ნაწარმოებს, სადაც ლატაკია აზრი, მაგრამ პოეტი ცდილობს აზრის სილატაკე დაჟფაროს ენობრივი ზიზილპიპილებით. მეორე მხრივ, არა ნაკლებ მცდარი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მდიდარი აზრი შეიძლება გამოითქვას ლატაკი ენით. „შემოკლებული ქართული“ უსათუოდ შეამოკლებს, შეამცირებს, გააღატაკებს გამოსათქმელ აზრსაც. მდიდარი, შინაარსიანი აზროვნებისთვის სრულიად აუცილებელია მდიდარი ენა. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა „ტკბილ ქართულში“ ჰარმონიულად არის შეხამებული ორივე მომენტი.

მხატვრული ენის მეორე არსებითი ნიშანია ს ი ნ ა თ ლ ე .

ზევით ჩვენ უკვე განვიხილეთ სინათლის ცნების ზოგადესთეტიკური 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 მკვირივი 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 ვიპოვიით „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად ტექსტში. რუსთაველი და მისი გმირები არაერთხელ აღნიშნავენ მოკლე, შეკუმშული თხრობის უპირატესობას. ასე,



ჯერ კიდევ ვახტანგ VI შენიშნა, რომ 12,4-ის შესატყვისი პარალელი გვაქვს 237-ე სტროფში: „გრძელი სიტყვა საწყინოა, ასრე მოკლედ მოგახსენო“. მაგრამ ეს ერთადერთი მაგალითი არაა, ასეთივე პარალელუბად უნდა მივიჩნიოთ: 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 ეპიკური 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, მართლაც გვაოცებენ ენობრივი სიმკვრივით და ფილიგრანულობით. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთია „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა პასაჟი, ასეთია საერთოდ კონდენსირებული სტილის თვალსაზრისით ყველაზე რთული ელემენტები სამწერლო ოსტატობისა – პოემის წმინდა ეპიკური ელემენტები. რუსთაველის თხრობა უნიკალურია თავისი სინათლით, ნახეპი ფრაზებით, ლოგიკით და დინამიკით. შეუძლებელია არ მოვიყვანოთ თუნდაც ერთი მონაკვეთი ტარიელის მოთხრობიდან, სადაც ყოველი წინადადება მოქცეულია ერთი და ზოგჯერ ნახევარი სტრიქონის კალაპოტში. აი ისიც:

„მეტმან ზარმან გამამშავა, მომივიდა ცხრო და თრთოლა;  
გულსა ვუთხარ: „ნუ მოჰკედები, არას გარგებს ცული წოლა,  
გიჯობს გაჭრა ძებნად მისად, გავარდნა და ველთა რბოლა“ –  
„აჰა უამი, ვისცა გინდა ჩემი თანა წამოყოლა!“

„შევე, ფიცხლად შევეკაზმე, ცხენსა შევეჯე შეკაზმული;  
ას სამოცი კარგი მოყმე, ჩემსა თანა ხან-დაზმული,  
ნამომყვა და ნამოვედით, კართა გარე დარაზმული,  
ზღვის პირს მივე, ნავი დაძებდა, მენავემან მნახა ზმული.“

„ნავსა ჩავეჯე, ზღვასა შევე, ზღვასა შიგან გავალაგდი,  
არსით ნავი მომავალი უნახავად არ დავეგდი;  
მოველოდი, არა მესმა, შმაგი უფრო გავემშაგდი,  
რომე სრულად მომიძულვა, ღმერთსა თურმე ასრე ვსძაგდი.“

„რომე დავეყე ნელინადი, თვე თორმეტი გამოცა,  
მაგრამ მისი მნახავიცა სიზმრიე კაცი არ მეოცა;  
თანა-მყოლი ყველაკაი ამომინყდა, დამეხოცა,  
ვთქვი, თუ: „ღმერთსა ვერას ვპკადრებ, რაცა სნადდეს, აგრე ვყო-ცა“.

„ზღვა-ზღვა ცურვა მომენყინა, მით გამოვე ზღვისა პირსა,  
გული სრულად გამიმხეცდა, არ ვუსმენდი არც ვაზირსა;  
ყველაკაი დამეფანტა, დაპრჩომოდა რაცა ჭირსა.  
კაცსა ღმერთი არ გასნირავს, ასრე მისგან განანირსა!“ (585-589).

ძნელი წარმოსადგენია ამაზე უფრო კონდენსირებული და დინამიური თხრობა.

მხატვრული ენის მესამე არსებითი ნიშანია კეთილშობილება. ქართულ კლასიკურ მწერლობაში რუსთაველის ენა ყველაზე ახლო დგას ხალხური ენის სტიქიასთან. ჯერ კიდევ პლატონ იოსელიანმა აღნიშნა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია „ჩვეულებითი საუბრის ენით“. ქართველი ენათმეცნიერები ( ნ. მარი, ა. შანიძე, ს. გორგაძე, არნ. ჩიქობავა) რუსთაველთან ერთად ახალი ქართული ენის ფუძემდებლებად თვლიან შავთელს და ჩახრუხაძეს. რასაკვირველია, ეს სწორია საენათმეცნიერო კატეგორიების და არა ენის უშუალო შეგრძნების თვალსაზრისით. არაენათმეცნიერი მკითხველისათვის ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ენობრივი სისადავით და ხალხურობით „ვეფხისტყაოსანი“ სრულიად უტოლამხანაგო ნაწარმოებია. თუ ამ უკანასკნელ საზომს მოვიმარჯვებთ, „ვეფხისტყაოსანს“ შეიძლება გვერდში ამოვეყყენოთ მხოლოდ კლასიკური პროზის ნიმუშები: „ამირანდარეჯანიანი“ 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 კონსერ-

ვატიული ჟანრია. პოეზიის ამ საერთო ისტორიულ ბედს ვერ გადაურჩა ვერც ქართული ლექსი. მით უფრო განსაცვიფრებელია რუსთაველის უპრეცედენტო და თამამი ლიტერატურული ნოვატორობა. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი აღარავითარ ანგარიშს არ უნევს 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 შიშველი ნატურალისტური ფრაზაა, რომელსაც, უეჭველია, ვერასოდეს ვერ შეურიგდებოდნენ ჩვენი კლასიკური ოდისოსტატები.

რუსთაველისთვის ნაკლებ მიუღებელი როდია მნიგნობრული მეტყველების სიბნელე და სიმძიმე, ვიდრე მელექსეობის მაძიებელთა ენობრივი უმწეობა. რუსთაველის ენა იმდენად ეპირისპირება პეტრინის, 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, საზოო სიყვარულის მეხოტბეთა ბნელი, „ძნელად გამოსაგები“ ენისა და, მეორე მხრივ, მჯღაბნელთა უნიათო პრეტენზიების შესახებ.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს „ვეფხისტყაოსნის“ ენა იკვებება მხოლოდ ხალხური მეტყველების ფესვებით. მასში ჩვენ აღმოვაჩინთ ლიტერატურული ენის წყაროებსაც. რუსთაველს ზოგჯერ პირდაპირ გადააქვს თავის სტრიქონებში ქართული ჰიმნოგრაფების მშვენიერი პოეტური ფრაზები. „ვეფხისტყაოსანში“ „ერთი მეორის გვერდით გვხვდება ძველი და ახალი ფორმები“ (ა. შანიძე)<sup>15</sup>. მიუხედავად ამისა, რუსთაველის ენა მაინც უაღრესად რუსთველურია. იგი ქმნის ახალ მხატვრულ ენას და მეტყველების ორივე წყარო, ხალხურიც და მნიგნობრულიც, იმ მარმარილოს ზოდს ემსგავსება, რომელსაც მოქანდაკემ უნდა მიანიჭოს ფორმა და შთაბეროს სიცოცხლე.

რუსთაველის ენა იკვებება ხალხური მეტყველებით, მაგრამ იგი არ დაიყვანება ხალხურ მეტყველებაზე. იგი ყურადღებით შერჩეულია, დანმენდილი და ამალღებულია. თუ „ვეფხისტყაოსანში“ მაინც მოგვეპოვება დიალექტიზმები, „ეს ავტორისა კი არ არის, არამედ თვით იმდროინდელი სალიტერატურო ენის კუთვნილება“ (არნ. ჩიქობავა)<sup>16</sup>.

განსაკუთრებით მკაფიოდ შევნიშნავთ შემოქმედებით სანყისს

„ვეფხისტყაოსნის“ ნეოლოგიზმებში. რუსთაველი იღებს ხალხური მეტყველების მასალას და ძერწავს მისგან განსაკვიფრებლად ფერადოვან სიტყვებსა და ფრაზებს:

- შენ მარტოსა გიგონებდე, მემცა მინა ვიაკვანე. (161,3).  
ყოლგან როდეს საძებარად, ვინცა იყო უცხენმალეს. (173,4).  
მოვიდა კაცი მეფისა, ცისკრობს, არ დანალამა. (473,1).  
ჭირი ბევრჯელ ვაათასე, ლხინი ჩემი ვაერთხელი. (547,3).  
ვა, სანუთრო ბოლოდ თავსა ასუდარებს, აზენარებს. (716,4).  
რა მეფემან მოისმინა, გაგულისდა, გააეცნობდა. (756,1).  
გამოძრნა და გამოშელდა, გულსა ნულუსა მომტკიცენებს. (761,2).  
კელა მოახსენა ვაზირმან სიტყვანა გუშინდელევი. (816,1).  
ნავალ, ვძებნი, ანუ ვეპოვებ, ან სიკვდილი მოვიადრო. ((859,3).  
სადაცა ნახის, დახოცის ლომ-ვეფხნი მოშამბარენი. (1330,4).  
არ გემუქვების სიცოცხლე, არცა მოცემა სულისა. (1469,3).  
ბროლ-ბადახში გააღანეც და გიშერი ანამნამეს. (1541,4).

რუსთაველის მხატვრული ენა, ჩვენის აზრით, იმსახურებს კეთილშობილი ენის სახელწოდებას.

კეთილშობილი ენა კატეგორიულად გამოირიცხავს როგორც სახობობო პოეზიაში დაკანონებულ პრეციოზობას, ისე ენობრივ დაუდევრობას. პოემის პროლოგში ლიტერატურული ენის ამ არსებით დამახასიათებელ ნიშანზე მიუთითებს ეპითეტი „უმსგავსო“, რომლითაც რუსთაველი ახასიათებს „რითმის მბეჭველთა“ მოშვებულ ენას; „განალა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორი-შორიო“ (15,3), ამბობს იგი. სინათლესა და კეთილშობილებას მოითხოვდა მწერლისაგან ანტიკური ესთეტიკაც. არისტოტელე<sup>17</sup> ამბობდა: ენის ღირსებაა, რომ იგი იყოს ნათელი, მაგრამ მდარე კი არა .

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 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 ეპითეტივით, როგორიცაა სიტკბო, საამურობა, სიმშვენიერე, სილამაზე, სიტურფე, და სხვ. (იხ. ამ ნიგნში: „ესთეტიკური განცდა“).

მართალია, კულტურულ მეტყველებაში თითქმის ყოველთვის მონაწილეობს ესთეტიკური ფორმის ელემენტები, მაგრამ მეცნიერებაში, პუბლიცისტიკაში თუ ჩვეულებრივ საუბარში უამისოდაც შეიძლება დასახული მიზნის მიღწევა. მხატვრულ მწერლობაში ასეთი რამ სრულიად წარმოდგენილია. 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 შეუძლია 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 კოდებსში. 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.

დაეაკვირდეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ენას და დავინახავთ, რომ მისი ხა-

ტოვანობის 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 სიტურფეებით, 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 ღანწების 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 ტონები, რომლებიც რუსთაველის ლექსს ტკბილი პოლიფონიური მომხიბვლელობით აჯილდოებენ.

ყველა ამ სისტემის სპეციალური განხილვა თვალწინ გადავიშლის „ვეფხისტყაოსნის“ ენის სილამაზეს.

## ა) ვარდის სიმბოლიკა

ყვავილები უმშვენიერეს ესთეტიკურ ფენომენებს წარმოადგენენ. მათ შესახებ მრავალი სპეციალური გამოკვლევა არსებობს<sup>18</sup>. მსოფლიოს ვერც ერთი პოეზია ვერ გადაურჩა ყვავილების 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 სახეობის ვარდი!) უნდა მიენეროს ის გარემოება, რომ ძველთაგანვე იგი აღიარებული იყო „ყვავილების მეფედ“ და ასეთად დარჩა იგი მომდევნო და ახალი საუკუნეების პოეზიაშიც. „ვირე ვარდი მაქუს, იასა არ უსუნებ; ვირე მთუარეა, მასკულავთა სინათლესა არ შევეპოებო“ – წერია ვისრამიანში.

ვარდის ესთეტიკურ უპირატესობაზე მიუთითებს რუსთაველიც:

ვარდი თუ გახმეს, ეგრეცა გემართებს მისივე ჯერობა:

მისივე პმეტობს ყოველსა სული და ტურფა ფერობა. (37,2-3).

ვარდის სამშობლოა ირანი და ამიერკავკასია. უნდა ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად იგი გახდა პოეტური ქების საგანი იმ ხალხთა ზეპირ-სიტყვაობაში, რომელნიც ამ ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ.

ვარდი შემოვიდა პოეზიაში როგორც სილამაზისა და სიყვარულის სიმბოლო. ჯერ იგი ასურათებდა სატრფოს მომხიბვლელ გარეგნობას, მისი ღანვებისა თუ ბაგეების სიტურფეს, მერე კი – ყველა იმ სულიერ განცდას, რომლებიც დაკავშირებულია სიყვარულთან: ტრფობის სიხარულსა და ვნებას, გრძნობის მუდმივობას ან წარმავლობას, თავმონონებას ან მორცხვობას, და ბოლოს – სიამაყეს, სიმკაცრეს და მიუკარებლობასაც. ჰომეროსის გაქვავებულ ეპითეტში, „ვარდისფერთითებიანი ეოსი“ (აისის ქალღმერთი, რომაული მითოლოგიის ავრორა), ვარდი გარეგანი სილამაზის გამომხატველია, მაგრამ ძველბერძენი მელიკოსების – საფოს და ანაკრეონტის პოეზიაში იგი უკავშირდება უკვე სიყვარულის განცდებს.

მაღე ვარდის სიმბოლიკაში შემოვიდა სიყვარულთან დაკავშირებული ტანჯვაც. ცხადია, ვარდის მენამული ფერი სულ ადვილად გამოიწვევდა სიყვარულისთვის დაღვრილი სისხლის ასოციაციას. ეს სიმბოლო ჯერ ხალხურ თქმულებაში გაჩნდა. ამაზე მიუთითებს ადონისისა და აფროდიტეს მითების ზოგიერთი ვარიანტი. ერთ-ერთი მათგანის მიხედვით ძველფინიკიური ღმერთი ადონისი, რომელიც დიდი სიყვა-

რულით სარგებლობდა ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში, ვარდის ბუჩქად გადაიქცა, მეორის მიხედვით აფროდიტე გულით დაეგო ვარდად ქცეული ადონისის 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, ჰაინესს, პუშკინს – მრავალი ლირიკული შედევრი.

ვარდის სიმბოლიკა შეიქმნა წარმართულ ქვეყნებში.

ყველა ნიშნით, წინაქრისტიანულ საქართველოშიც ენცობოდა ისეთივე სახალხო დღესასწაულები ვარდობაზე, როგორიც ანტიკურ საბერძნეთში, რომში და სხვაგან .

შუა საუკუნეებში ქრისტიანული ეკლესია თავდაპირველად წინ აღუდგა ვარდის სიმბოლიკას. მას აუშხედრდნენ ისეთი ცნობილი საეკლესიო მოღვაწენი, როგორებიც იყვნენ ტერტულიანე (II-III სს.) და კლიმენტი ალექსანდრიელი (III ს.). იგი მიუღებელი იყო ასკეტური მსოფლმხედველობისათვის იმის გამო, რომ ამქვეყნიურ სიხარულსა და სიტკბობას ემსახურებოდა. მაგრამ ეკლესიამ ვერ აღმოფხვრა ადამიანში ცხოვრებისმიერი მიდრეკილებანი, 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 მინიერ სიცოცხლეს, შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფიაში ეს უმშვენიერესი ყვავილი გადაქცეულა უკვე ასკეტური უმანკობის, ქრისტეს სისხლის, ბოლოს თვითონ ქრისტეს და ღვთისმშობლის სიმბოლოებად. მას შეეხვდებით ქართულ საგალობლებშიც (მაგ., იოვანე საბანისძის ჰიმნი<sup>21</sup>) და საეკლესიო დღესასწაულებშიც. XVIII საუკუნის ქართულ მწერლობაში ვარდის ქრისტიანულ სიმბოლიკას ისეთი მეხოტბე ჰყავდა, როგორიც დავით გურამიშვილია<sup>22</sup> .

ვარდის ქრისტიანული ინტერპრეტაცია გრანდიოზული პოეტური ფორმით არის გამოხატული დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“. იტალიელ პოეტს სამოთხე წარმოდგენილი აქვს გიგანტური სიდიდის თეთრ მისტიკურ ვარდად; იგი გაშლილია ემპირეაში და მის კაშკაშა ფურცლებზე ნეტარებას მისცემიან წმინდანებად შერაცხულნი, რომელთაც პოეტი „მარადიულ ვარდებს“ უწოდებს.



„ვეფხისტყაოსანში“ მოფენილია ყვავილების საამო სურნელება, რომელშიაც მკაფიოდ გამოირჩევა ქართულ მიწაზე გაფურჩქენილი ვარდი. აქ იგი დასახელებულია თითქმის 140-ჯერ, ია – 11-ჯერ, ნარგისი – 8-ჯერ, ზაფრანა – 8-ჯერ, ბარის ყვავილი – ორჯერ, ყაყაჩო, სოსანი და სპეტი – თითოჯერ.

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-ბადახშის, 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...“<sup>22</sup>.

ამ ერთ წინადადებაში დაშვებულია ორი მიუტევებელი შეცდომა. პირველი: თუ ავტორს დაუუჯერებთ, „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 აუშნობებს 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 შევხედებთ 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 სატრფიალო ლექსს, რომ იქ არ იყოს გამოყენებული ვარდის სიმბოლიკა. რუსული ფოლკლორის საყვარელი მცენარეებია ძახველი (калина) და ტეგანი (рута), მაგრამ ვარდი კი არასოდეს ყოფილა მისი ქების საგანი. ირანული ბალი და ირანული პოეზია წარმოუდგენელია „სუმბულთა სურნელოვანი ფშვისა და ფერადოვნობის გარეშე“<sup>23</sup>. ამის შესახებ უტყუარ ცნობას გვანდის თუნდაც ქართუ-

ლი „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 ბალისთვის ის, რაც იყო იგი ირანული ბალისთვის და, ამის გამო, ირანული პოეზიისთვისაც.

ქართული ნალკოტების მშვენება იყო ვარდი.

არავითარი ეჭვი არ შეიძლება შევიტანოთ იმაში, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ბაღში ხარობს მხოლოდ საქართველოს ფლორა. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვებით, რუსთაველის ცნობილ მეტაფორას „ბალი ვარდისა“ რეალური მნიშვნელობა აქვს, ესე იგი აღნიშნავს ქართულ ნალკოტს ან სავარდეს<sup>26</sup>.

„ვეფხისტყაოსანი“ გვარწმუნებს, რომ ძველ საქართველოში ვარდის კულტურას დიდი ყურადღება ექცეოდა. მაგრამ ამის შესახებ ჩვენ მოგვეპოვება ისტორიული ხასიათის ცნობებიც.

ძველთაგანვე ესთეტიკური მებაღეობის კულტურა ჩვენში მალალ დონეზე მდგარა. ქართული ნალკოტები, რომელთაც თავისი იშვიათი სილამაზის გამო ლიტერატურული ძეგლები „სამოთხეებს“ (საბას მონობით, აგრეთვე „სამოთხელებს“) უწოდებდნენ, თავისი გეგმიანობით, მცენარეთა ჯიშების სიმდიდრით, მრავალფეროვანებით და სიმშვენიერით თამამად უტოლდებოდნენ ეგვიპტის, ასურეთის, ბაბილონის, ირანის, რომის, ბიზანტიის და არაბეთის ბრწყინვალე ბაღებს. საქართველოს ეკონომიკური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა უცხოეთთან და ამის გამო ჩვენმა წინაპრებმა კარგად იცოდნენ ყველაფერი, რაც კი ამ დარგში მოეპოვებოდა მსოფლიოს დანინაურებულ ნაწილს.

მაშინვე საქართველო ვარდის ქვეყნად ითვლებოდა. ამაზე მიუთითებს მაისის ძველქართული (უეჭველია, წარმართული წარმოშობის) სახელწოდება – „ვარდობის თვე“, რომელსაც იაკობ ცურტაველის შუშანიკის მარტილობაში ვხვდებით („...და კულაღ ტანჯვამ ვარდობისა თთუესა ათ ცხრამეტსა“, თ. XX). სულხან საბა 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 ბაღი („სამოთხე სამეუფეოა“), რომელიც გაშენებული ყოფილა მცხეთაში. მეფის „სამოთხე“ მცენარეულობის იშვიათი სიმდიდრით განირჩეოდა. მას მრავალი „საგრილო და დასასვენებელი“ ჰქონია, სადაც „თვალისა და ყნოსვის საამებლად“ მოწყობილი ყოფილა ძვირფასი „საყვავილეები და სავარ-

დეები". „სამოთხის“ მცენარეულობაში განსაკუთრებით განირჩეოდა ვარდის უმშვენიერესი ჯიში (უნდა ვიფიქროთ, ქართული ჯიში), რომელსაც „ცხორება“ საგანგებოდ აღნიშნავს „ვარდ-მენამულის“ სახელწოდებით. „ერთი სიტყვით, ქართული წყაროს ცნობითგან ირკვევა, რომ მაშინდელ „სამოთხეში“ ქართველ მეურნეს თავმოყრილი ჰქონია სხვადასხვა ხეები და ყვავილმცენარეები. ზოგი მათგანი, ნიკოლოზ გულაბერიძის გამონათქვამებით რომ დავახასიათოთ, „საგემებლად და დამატებლად სასათა, ხოლო რომელნიმე სასურნებლად და სურნელმყოფლად საყნოსელთა“ ყოფილა განკუთვნილი“<sup>27</sup>.

ცხადია, მეთორმეტე საუკუნის საქართველოში ვარდის კულტურას და გავრცელებას უფრო მაღალი დონისთვის უნდა მიეღწია. სხვათა შორის ამაზე მიუთითებს „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი ადგილი, სადაც პოეტი, ქართულ გაზაფხულს „ვარდიეფობის დროს“ უწოდებს: „ამა ჟამსა ნიშნად მოგცემ, დროსა ამას ვარდ-იეფსა“. (936,3). უთუოდ ვარდის სიუხვეზე გველაპარაკება პოემის ორი მეტაფორა, ზემოაღნიშნული „ბალი ვარდისა“ და „ვარდის მკრეფობა“ („დაღრეჯით ვიყავ, ვერ მპოვეს ვეროდეს ვარდის მკრეფობით“; 621,3). „ვეფხისტყაოსნის“ მესამე ცნობილი მეტაფორა „ვარდის ველი“ („გიშრისა ტევრსა აგუბებს, ვარდისა ველსა ფონია“, 1254,2) უეჭველია იქიდან გაჩნდა, რომ საქართველოს ველებიც შეფენილი ყოფილა მინდვრის ვარდით (შეადარე ხალხური ლექსი: „ნიგნს მოგნერ, გამოგიგზავნი, ვარდო, გაშლილო ველადა“<sup>28</sup>).

ცნობილია, რა ოსტატობით და სიუხვეით იყენებს ვარდის სიმბოლიკას ჩვენი ხალხური სატრფიალო პოეზია. განა ეს ბუნებრივად არ უნდა ჩაგვეთვალა საქართველოში, სადაც ვარდი ძველთაგანვე ატკობდა ადამიანის თვალსა და ყნოსვას? ესეც ლიტერატურული გავლენის შედეგი ხომ არ იყო?

აქ შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ჩვენი ხალხური პოეზიის ისეთი შედეგრი, როგორიცაა „ეთერიანი“.

სიმბოლური ვარდისა და იის მგრძნობიარე სურათით ამთავრებენ სახალხო მგოსნები აბესალომისა და ეთერის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავს:

ერთადაც დავიხოცებით,  
ერთადამც დავემარხვიანო,  
გზის ძირსამც დაგვალირებენ,  
გზის თავსამც დაგვემარხვიანო;

.....

თავს ვარდი ამოსულიყვეს  
დილის ნიავეი კშლიდესო,  
ზედ მოდიოდნენ ჩიტები,  
ბუდობდნენ, ბარტყებს ზრდიდესო...

„მოვიდა მურმანი, ნახა ეთერისა და აბესალომის საფლავი, გაითხარა საფლავი და ისიც იმათ შუაში ჩანვა. იმაზედ ნარი ამოვიდა, აბესალომზედ და ეთერზედ – ვარდი და ია. გადაიხრებიან ვარდი და ია ერთმანეთის მოსახვევად, მაგრამ ეკალი სდგას და უშლის“...

წარმოუდგენელია ვარდისა და იის სიმბოლიკის საშუალებით ამაზე უკეთ გამოიხატოს მუდმივი და დაუძლეველი სიყვარულის გრძნობა, რომელიც გამარჯვებას ზეიმობს თვით 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 „აბდულმესიანში“ და „თამარიანში“. მაგრამ არც შავთელი, არც ჩახრუხაძე არ სცილდებიან ვინრო ტრადიციულ ბილიკს. მათი სიმბოლოების რაოდენობა მეტისმეტად 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, რომელიც უკავშირდება სიცოცხლეს, მინიერ სიხარულს და სიტკბოებას. ამ ხაზით პოემა ეხმაურება მსოფლიო პოეზიის მიერ განვლილ საუკუნეებს. რუსთაველის ფაქიზმა ესთეტიკურმა გემოვნებამ შეინოვა ვარდის პოეზიის მთელი სურნელება და მიანიჭა მას პოეტური გამოთქმის მომხიბვლელი კრისტალური ფორმები. ერთადერთი, რასაც ვერ ვიპოვით „ვეფხისტყაოსანში“, ესაა ვარდის მისტიკური სიმ-

ბოლიკა და ეს ფაქტი, ვფიქრობ, სავსებით კანონზომიერად უნდა ჩავთვალოთ ისეთი სიცოცხლისმიერი მსოფლმხედველობის პოეტი-სათვის, როგორც რუსთაველი იყო.

მაგრამ, ჩემის აზრით, ყველაზე უფრო საგულისხმიერო ის არის, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ვარდის სიმბოლიკას დაკისრებული აქვს მა-ღალი იდეებისა და ემოციების გამოხატვა. ვარდში, ამ მინიატურულ ეს-თეტიკურ ფენომენში, ასახულია რუსთაველის მსოფლმხედველობა, ასახულია ისე, როგორც მზის სიდიადე და ბრწყინვალეობა ცისარტყელის მრავალფეროვანებით აელვარდება ხოლმე ნამის წვეთებში. ერ-თი შეხედვით, თითქოს შეუძლებელია, რომ ისეთმა ნაზმა ესთეტიკურ-მა ერთეულმა, როგორცაა ვარდი, მსუბუქად ზიდოს დიდი ინტელექ-ტუალური აქტების სიმძიმე. მაგრამ ნამდვილად ეს გაკეთებული აქვს რუსთაველს ისეთი დახვეწილი გემოვნებით, რომ მკითხველი მხოლოდ სიამოვნებას განიცდის იმის გამო, რომ ფაიფურის ჭურჭელში ჩარგეს მუხა .

ამრიგად, „ვეფხისტყაოსანში“ ვარდის სიმბოლიკას დავალებული აქვს გამოხატოს ხან სატრფოს მთლიანი მომხიბვლელი სახე, ხან მისი ქალწულებრივი სილამაზე, პირისახის, ბაგეებისა და ღანწების სიტურ-ფე, ხან ესა თუ ის სულიერი განცდა, ძლიერი ვნებათაღელვა ან მაღალი იდეა. მთელი ეს მასალა რუსთაველის პოემას აქცევს მსოფლიო პოეზიის მიერ მოპოვებული ვარდის სიმბოლოების რე-ზერვუარად.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აქ საქმე გვაქვს ლიტე-რატურული აზროვნების შიშველ რემინისცენციებთან. ნამდვილად, ყოველ ცალკე შემთხვევაში ვარდის სიმბოლიკა გამართლებულია შინაგანად. მისი მრავალფეროვანი მშვენიერების ასოციაციები შემო-დიან პოეტის ცნობიერებაში ბუნებრივი გზით, რეალური განცდის სა-ფუძველზე. რუსთაველი გარედან კი არ ითვისებს გამოთქმის ფორ-მებს, არამედ შინაგანი სამყაროდან მიდის ამ ფორმებთან. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მთელ ამ, მართლაც, გრანდიოზულ ესთეტი-კურ ძვირფასეულობაში ნათლად გამოიჩინება პოეტის საკუთარი გა-ნუმეორებელი ხმა.

ჯერ ერთგვარად დავაჯგუფოთ ის სიმბოლოები, რომელნიც არ სა-ჭიროებენ სპეციალურ განმარტებას:

1. ვარდი როგორც სატრფოს სიმბოლო:

უხარის შეყრა ვარდისა, არ ერთგან შეუყრელისა. (121,3).

იტყვის: „დავეყრენ ვარდნი და აჰა მე, ვაგლაზ, იანი“. (841,4).

2. ვარდი როგორც ქალწულებრივი სილამაზის სიმბოლო:

კოკობი და დაუფრჭენელი ვარდი დაგხედე დაუმყნარი. (132,4).

ვარდი ჩემი არ დაჭნების, შუქი შენი იეფად ა. (135,4).

3. ვარდი როგორც პირისახის სიმბოლო (გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

მკედარი მიმძიმ სანახავად, ტანი მჭევრი, პირი ვარდი. (433,3).

განანათლა პირი-ვარდი სიხარულმან დაუსხამან. (894,2).

4. ვარდი როგორც ღანვების სიმბოლო (ესეც გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

ცრემლსა ვარდი დაეთრთვილა, გულსა მდულრად ანატირსა. (84,4).

ბროლსა სეტყევს და ვარდსა აზრობს, ტანსა მჭევრსა ათრთოლებდა. (138,3).

ვარდისა ბაღსა მოგუბდა ცრემლისა საგუბარია. (244,3).

ვითა შვილი გარდამკოცნა, ღანვი ვარდი დამილება. (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 შეენება, მარგალიტსა არ აჩენდა. (1158,2).

ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართითა. (1329,2).

გამოილო რიდე 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 ჭნებოდა. (180,1).

დაღრუჯით ვიყავ, ვერ მპოვეს ვეროდეს ვარდის მკრეფობით. (621,3).

ვარდი დამყნარი ეკალთა შუა, შორს-მყოფი, ახ, ის აი (688,4).

ჰხედავთ, ვარდსა უმზეობა როგორ ადრე დააჩნდების! (717,4).

როგორც ვხედავთ, მოყვანილ სტრიქონებში ვარდი ასურათებს როგორც გარეგან სიტურფეს, ისე შინაგან განცდებს – სიხარულსა თუ მწუხარებას. ერთი ესთეტიკური მასალისაგან გამოძენილია მრავალი ეპითეტი და მეტაფორა: კოკობი ვარდი, თოვლისგან ახენილი, დასრთვილული, დამზრალი, უმზეო, დამჭკნარი ან დაუმჭკნარი ვარდი, პობილი ვარდი, ვარდის ბაღი, ვარდის ველი, ვარდის კრეფა და სხვა.

იმ პოეტურ სახეებს, სადაც ვარდი უკავშირდება მზეს, ჩვენ განვი-

ხილავთ შემდგომ თავში – ასტრალურ სიმბოლიკაში.

გადავიდეთ ვარდის პოეზიის იმ სტრიქონებზე, რომელთაც რუსთაველი ავალებს რთული ფილოსოფიური იდეებისა და ემოციების გამონახვას.

1. რუსთაველამდე მსოფლიო პოეზია კარგად იცნობდა ვარდს, როგორც ამქვეყნიურ სიამეთა წარმავლობის სიმბოლოს. რუსთაველის შემდეგაც ხშირად შევხვდებით ლექსებს, სადაც პოეტის პესიმისტური განცდები ჩაქსოვილია ვარდის სახეში. ამ მოტივს ბუნებრივად უკავშირდება ჰორაციუსის „Carpe diem“ (II ოდა I ნიგნიდან) – „მოსწყვიტე დღეებს სიამენი, ვიდრე ეს ძალგიძს!“ და მართლაც, თუ ეს უკანასკნელნი ისევე მალე ჭკნებიან, როგორც ვარდის მშვენიერებანი, განა ეპიკურეიზმსა და ჰედონიზმს სხვა რაიმე საბუთი სჭირდება კიდევ?

რუსთაველს არასოდეს წამოსცდენია მსგავსი რამ. პირიქით, ვარდის სწრაფწარმავალი ყვავილობა მან გამოყენა 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 ნალკოტი მუდამ მშვენიერი ფერებით ყვაოდეს:

რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამწაროსა,  
იგი ნავა 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“<sup>31</sup>. რუსთაველი კატეგორიულად გაემიჯნა სქოლასტიკას და ასკეტიზმს. მან ადამიანს მოუწოდა მიწიერი ბედნიერებისათვის მოღვაწეობისა და ბრძოლისკენ. ადამიანი ხომ ბუნების უმაღლესი ფენომენია! ვერაფერი შეედრება მას ვერც ფიზიკური და ფსიქიკური სრულქმნილებით, ვერც მორალურ-ესთეტიკური მშვენიერებით. ყველაფერი, რაც არსებობს ქვეყნად, არსებობს იმისათვის, რომ დაემორჩილოს მის ძლევაგამოსილ გონებას და ემსახუროს მის ბუნებრივ მოთხოვნილებებს. ამ დიადი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობით სუნთქავს „ვეფხისტყაოსნის“ ყოველი სტროფი, ყოველი სიტყვა...

ამ მეორე დიადი იდეის გამოსათქმელად სხვა პოეტურ საშუალებებთან ერთად რუსთაველმა გამოიყენა ვარდის ტრადიციული პოეტური

სახეც. ამ ჯერზე იგი სიტყვას აძლევს არაბეთის მეფე როსტევანს; მან ასე მიმართა ქაჯეთის ტყვეობიდან გამოსხნილ ნესტანს:

ეტყვის: „მზეო, ვითა გაქო, ნათელო და დარიანო!  
შენთვის ხელნი გონებანი არა ცუდად არიანო,  
მზიანო და მთვარიანო, ეტლად რაო და რიანო,  
თქვენ საქვრეტლად აღარ მინდით, არ ვარდნო და არ იანო“. (1537).

ასეთია მეორე პოეტური ასპექტი: ვარდი როგორც სინამდვილის საუკეთესო მოვლენათა სიმბოლო გზას უთმობს ყველაზე სრულყოფილ, ყველაზე მშვენიერ ფენომენს – ადამიანს.

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 მესიტიყვედ. მართალია, მისი პოლიტიკური იდეალია პატრონყმურ 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 კ. კეკელიძე, სახელმწიფოს მეთაურის სახე რუსთაველის პოლიტიკურ კონცეფციაში არაფრით არ ჰგავს არც აღმოსავლური დესპოტიზმისა და არც დასავლეთის ცეზარეპაპიზმის წარმომადგენელს; რუსთაველის იდეალია „უხვი, მონყალე, კაცთმოყვარე, გონიერი და მართლმსაჯული მეფე“<sup>10</sup>, ერთი სიტყვით, განათლებული აბსოლუტური მონარქი.

ამ შემთხვევაშიც თავისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მრწანლის გამოსათქმელად რუსთაველმა შესანიშნავად გამოიყენა ვარდის პოეტური სახე.

თინათინის გამეფების დღეს მოხუცი როსტევანი ასეთი დარიგებით მიმართავს თავის ასულს:

ვარდთა და ნეხთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,  
დიდთა და წერილთა 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 უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხის გადასაწყვეტად რუსთაველი ისევ მიმართავს ვარდის სიმბოლიკას. ვის არ ახსოვს „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი პარაბოლა ვარდისა და ეკლის შესახებ:

ვარდსა კიითხეს: „ეგ ზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად?  
მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოენა შენი რად არს ჭირად?“  
მან თქვა: „ტკბილსა მნარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად;  
ოდეს ტურფა გაიფედეს, არლარა ღირს არცა ჩირად“. (878).

ვარდისა და ეკლის ჰანგს ჩვენ შევხვდებით მსოფლიო პოეზიის ყველა მერიდიანზე. მას უმღერდნენ როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის პოეტები. ამ თემაზე ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი შექმნა გოეთემ („მინდვრის ვარდი“, 1771).

მსოფლიო რეალისტურ პოეზიაში ვარდისა და ეკლის იგავი ჩვეულებრივ უკავშირდება სიყვარულის განცდას, რომელშიაც სიტყბობასთან ერთად ზოგჯერ ტკივილიც იგრძნობა.

კარგად არის გამოყენებული ეს ჰანგი ბესიკის ერთ ლირიკულ ლექსში: „ბუღბუღის შურსა შევდგომივარ“:

ბუღბუღის შურსა შევდგომივარ მუდამ მძახველი,  
მწურნების თვალით 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 კურტუაზული სტილით არის დანერგილი და პოეტ გიგომ დე ლორისის კალამს ეკუთვნის.

რუსთაველის პარაბოლა ვარდისა და ეკლის შესახებ მცდარად გაიგო თეიმურაზ პირველმა. „ვარდბუღბუღიანში“ მისი ამაყი და მიუკარებელი ვარდი ასეთი სიტყვით მიმართავს შეყვარებულ ბუღბუღს:

მოლექსეთაგან ნათქვამი სიტყვა მოიღე პირადო,  
დაგნერეს ჩემად მიჯნურად – არ მიმაჩნიხარ ჩირადო;  
რუსთველმანც მაქო, შენც იცი, 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 გავისხენოთ „ვეფხისტყაოსნიდან“ ის კონტექსტი,

რომელშიაც მოქცეულია ვარდისა და ეკლის ამბავი.

არაბეთიდან მეორედ წასვლის შემდეგ ავთანდილმა თავისი ძმად-ნაფიცი შამბებში დაბნედილი ჰპოვა („მას აღარა შეესმოდა, სოფლის გაღმა გაებიჯა“, 868,4):

თვალთა ახმადცა ზარ-ედვა, სრულად მიჰხდოდა ცნობასა,  
მიახლებოდა სიკედილსა, მოპშორებოდა თმობასა.  
ყმა სახელ-დებით უყივის, პლამის 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 ბაგით ლაპარაკობს თვითონ რუსთაველი. შეგონების მთელ მანძილზე პოეტი მიზნად ისახავს გაიაზროს ადამიანის ქცევის პრობლემა ეთიკის, ფსიქოლოგიის და ადამიანის აღზრდის ასპექტში. როგორ უნდა მოიქცეს „ჭირსა შიგან“ ჩავარდნილი კაცი? რუსთაველის აზრით, თუ ჩვენ გვსურს რაიმე საქმე მოვიგვაროთ, უგუნურება იქნებოდა „მოზღვავებული უბედურების“ წინაშე ფარხმალის დაყრა, მორჩილება ან გაქცევა („ვისთვის ჰკედები, ვერ მიჰხედები, თუ სოფელსა მოიძულებ“; 876,3). ასეთ შემთხვევებში ადამიანს სჭირდება საკუთარ თავზე გამარჯვება, რომელიც პირველი და აუცილებელი პირობაა ბოროტების დასამარცხებლად:

თუ ბრძენი ხარ, ყოვლნი ბრძენნი აპირებენ ამა პირსა:  
ხამს მამაცი მამაცური, სჯობს, რაზომცა ნელად ტირსა.  
ჭირსა შიგან გამაგრება ასრე უნდა, ვით ქვიტიკრსა.  
თავისისა ცნობისაგან ჩავარდების 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 „ჭირი“ გამონაკლისი როდია. არც სანუთროს ჩაუდენია ისეთი რამ ტარიელის მიმართ, რომ იგი „უარაკოდ“ მიგვეჩნია. (879,4). ცხოვრება თავისთავად ისეა მოწყობილი, რომ ბოროტების დასამარცხებლად იგი ადამიანისაგან მოითხოვს ჭირთა თმენას და მოქმედებას... პოეტს აქ რომ დაესვა ნერტილი, 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. არა! სიკეთის მოსაპოვებლად განუული მოქმედება და ბრძოლა დაკავშირებულია უდიდეს სიამოვნებასთან. რა ფასი და გემო აქვს იმას, რაც მზამზარეულად ჩაეარდნია ადამიანს ხელში? არავითარი! ამ გენიალური აზრის გამოთქმა რუსთაველმა დააკისრა თავის საყვარელ პერსონიფიცირებულ ვარდს:

მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად;  
ოდეს ტურფა გაიფედეს, არლარა ღირს არცა ჩირად“. (878, 3-4).

როგორც ვხედავთ, რუსთაველის მსოფლმხედველობაში ვარდისა და ეკლის სიმბოლიკამ სრულიად ახალი სახე მიიღო. გენიალურმა პოეტმა მიმართა ამ ტრადიციულ ესთეტიკურ ფორმულას იმისათვის, რომ მხატვრულად გამოეთქვა თავისი შეხედულება ადამიანის უნმინდეს მოვალეობაზე.

აი რა უმაღლეს მწვერვალებზე ადის ვარდის უდიდესი ტრუბადური მსოფლიო პოეზიაში.

5. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ვარდბულბულიანის თემა. საგულისხმოა, რომ არც ერთ შემთხვევაში ჩვენ არა გვაქვს აღმოსავლური პოეზიის ამალღებული სიმბოლიკა – გაუზიარებელი, უიმედო სიყვარულის დრამა, რომელსაც ჩვეულებრივ განიცდის ბუღბული.

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 ბუღბულის გრძნობა:

მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვითა მღერა ნარდისა,  
უხარის ეგრე სიკეთე მისისა განაზარდისა,  
აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბუღბულსა ვარდისა,  
სიცილით ლაღობს, მიეცა გულით ამოსლვა დარდისა. (82).

მეორედ და მესამედ ბუღბულისა 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 ვერე ვითა შეგიყვარდი?  
გასაყრელად გეძნელები, იადონსა ვითა ვარდი. (666, 1-2).

მერე ამ შედარებას ამავე მნიშვნელობით იმეორებს ავთანდილი არაბეთიდან მეორედ გამგზავრების წინ:

ყმაჟან უთხრა: „აღარ-ნასლვა არ ეგების ჩემგან აროს.  
იადონი მაჟინ მოკედეს, ოდეს ვარდმან იდამჭნაროს“. (767, 1-2).

ვარდბულბულიანობას, როგორც ქალ-ვაჟთა ტრფობის სიმბოლოს, ჩვენ შევხვდებით მხოლოდ გულანშაროში, სადაც მოთხრობის ამაღლებული ტონი შესამჩნევად ჩამოქვეითებულია ნატურალისტურ გულახდილობამდე. ამ საერთო ფონის შესაფერისად საინტერესო ცვლილება განუცდია ვარდბულბულიანობის თემას. თუ აღმოსავლეთის პოეტებისთვის იგი წარმოადგენდა ტრაგიკული სიყვარულის ალეგორიას, აქ რუსთაველის ხელში იგი გადაქცეულა გულმხიარული იუმორისა 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 მჭვრეტელნი, შენთვის საბრალოდ ბნდებიან,  
ვარდი ხარ, მიკვირს, ბულბულნი რად არა შენზედ კრფებიან!  
შენი შევენება ყვაილთა აჭნობს და ჩემნიც ქნებიან... (1086, 1-3).

ნაიკითხა ავთანდილმა წერილი და –

თქვა: „ყვაფი ვარდსა რას აქნევს, ანუ რა მისი ფერია!  
მაგრამ მას ზედა ბულბულსა ჯეროთ ტკბილად არ უმღერია.

(1090, 1-2).

ჩვენ ვიცით, სადამდე მივიდა ფატმანისაგან ასეთი სითამამით დანყებული ამბავი... ავთანდილი იძულებული გახდა დროებით დაეთმო რაინდული ღირსება და სერიოზული სიყვარულის გრძნობა, მაგრამ არ დავიწყნია თავისი კომიკური მდგომარეობა:

იტყვის თუ: „მნახეთ, მიჯნურნო, იგი, ვინ ვარდი ა ვისად,  
უმისოდ ნეხეთა ზედა ეზი ბულბული მსგავსად ყვავისად!“ (1253, 3-4).

ავთანდილის სასაცილო მდგომარეობა ხუმრობის გუნებაზე აყენებს თვითონ რუსთაველს:

ფატმან მას ზედა იხარებს მართ ვითა იადონია.

თუ ყვავი ვარდას 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. რუსთაველი ირონიულად შენიშნავს, რომ მორალური სიფაქიზე ისევე არ შეეფერება ვაჭარს, როგორც ყვავს ვარდი და ვირს რქებოი:

მართლად თქმულა: „არა კმართვეს ყვაესა ვარდი, ვირსა რქანი!“

(1166,4).

ამრიგად, გულანშაროს მაგალითები საფუძველს გვაძლევენ დავასკვნათ, რომ ვარდბულბულიანის ტრადიციულ სიმბოლიკას, რომელიც აღმოსავლურ პოეზიაში ჩვეულებრივ ასურათებს სიყვარულის ამალღებულ ემოციებს (ასეთი ინტერპრეტაციით არის გაძლილი ეს სიმბოლიკა აგრეთვე თეიმურაზ პირველის ამავე სახელწოდების პოემაში და ბესიკის ლირიკაში), რუსთაველი ხვევს რენესანსული გულმხიარულების სიცილში.

დატოვა თუ არა ავთანდილმა გულანშარო, ვარდისა და ბულბულის თემას ისევ დაუბრუნდა ამალღებული ესთეტიკური მშვენიერება.

ერთი და იგივე მოტივისაგან რუსთაველის პოეტური გენია ჰქმნის 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 უნაზესი ფერებით გამოხატა თავისი სიყვარული ვარდისადმი.

გულანშაროდან ნამოსული ავთანდილი „პირ-მხიარულად“ მიაცურებს ზღვაში ნავს და მთელი მისი არსება შეპყრობილია ტარიელზე ფიქრით, რომელთანაც სანეტარო ამბავი მიაქვს.

ავთანდილის ლირიკული განწყობილება შესანიშნავად არის გამოხატული ვარდის სიმბოლოში:

მონურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსლვა მწვანისა,

ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,

ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.  
სულთქმნა, რა ნახა ყვაილი მან, უნახაემან ხანისა.  
აგრგეინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვართა;  
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართა;  
უბრძანა: „გიჭვრეტ თვალითა, გულ-ტკილიად შემხედვართა,  
მისად სანაცვლოდ მოვილხენ თქვენთანა საუბართა“. (1328, 3-4).

მიუახლოვდა ავთანდილი ქვაბს... ტარიელი იქვე შამბებში ნახა და  
მაშინვე საიმედო ამბავი ახარა:

ეტყოდა: „ვცანო ამბავი, შენ რომე გვამებოდა,  
ან გაახლდების ყვაილი, ვარდი აქამდის წნებოდა“. (1337, 3-4).

მერე ავთანდილმა

გამოიღო რიდე მისი, ვინ ბაგეთა ვარდი ვარდა.  
რა ტარიელ ნახა, იცნა, გამოულო, შემოვარდა. (1339, 3-4).  
ნიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გა-ცა-შალა მან,  
პირსა დაიდვა, დაეცა, ვარდმან ფერთა მკრთალამან. (13440, 1-2).

ტარიელმა ვერ გაუძლო სულიერ დრამას:

სულნი გაიქცნეს, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან.  
მისნი ვერ გაძლნეს პატიჟნი ვერ კაენ, ვერცა სალამან. (1340, 3-4).

ავთანდილი შეშინდა... მან ტარიელის დაბნედა თავის თავს დააბ-  
რალა:

წყალი სწრაფით რად დავასხი ცეცხლსა, ძნელად დასაშრეტსა! (1343,3).

ადამიანის გულის მესაიდუმლე ავთანდილმა უთუოდ სწორი ფსი-  
ქოლოგიური დიაგნოზი დასვა. მართლაც, დიდი მწუხარების შემდეგ  
დიდსა და მოულოდნელ სიხარულს შეუძლია ადამიანი მიიყვანოს სახი-  
ფათო სულიერ დეპრესიამდე და, ვინ იცის, იქნებ ეს კატასტროფითაც  
დამთავრდეს. ამიტომ საერთოდ არ შეიძლება „ძნელად დასაშრეტ  
ცეცხლზე წყლის სწრაფად დასხმა“.

მაგრამ, საკითხი ისმის, ვის დაემართება ასეთი რამ? რა თქმა უნდა,  
ყველას არა. „გულის მოგვარება“ უჭირს მხოლოდ ისეთ ადამიანს, რო-  
მელსაც ნებისყოფის მოდუნების გამო დარღვეული აქვს სულიერი  
წონასწორობა. ასეთი ადამიანი ველარ იმორჩილებს თავს, პირიქით, ის  
თვითონ ემორჩილება თავის უწესრიგო სტიქიურ განცდებს. ასეთი იყო  
ტარიელი, რომელსაც პ. ინგოროსყვამ მართებულად უწოდა დიონი-  
სური ბუნების ადამიანი<sup>4</sup>.

მთელი ამ სცენის აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ დაგვისურათოს შინაგანად დისპარმონიული ადამიანის ფსიქიკური 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 ადამიანთა სულიერ დრამას და ამ მიზნით შესანიშნავად იყენებს ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკას:

ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცვივიან,  
ზაფხულის მზისა სიახლე დასწავს, გვალეასა ჩივიან,  
მაგრა მას ზედა ბულბულნი ტურფასა ხმასა ყივიან,  
სიცხე სწავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯელვე სტკივიან. (1347).  
აგრევე გული კაცისა მოსაგვარებლად ძნელია,  
ჭირსა და ლხინსა ორსავე ზედა მართ ვითა ხელია,  
მინყვი წყლულდების, სანუთრო მისი აროდეს მრთელია. (1348, 1-2-3).

ასეთია ვარდის სიმბოლიკა „ვეფხისტყაოსანში“.

ვფიქრობ, მოტანილმა მასალამ ეჭვმიუტანლად დაგვარწმუნა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ვარდი წარმოადგენს არა „ზერელე და გარეგნულ სამკაულს“, არამედ პოემის შინაარსზე, იდეებსა და განცდებზე მტიკიცედ და მკვრივად მორგებულ ესთეტიკურ ფენომენს, რომელიც ბრწყინვალედ ემსახურება პოეტის მხატვრულ ნაგულვებს.

რაც ვარდის სიმბოლიკაზე ითქვა, შეიძლება გავავრცელოთ „ვეფხისტყაოსნის“ მთელ ესთეტიკურ ფორმაზე.

## ბ) ასტრალური სიმბოლიკა

რუსთაველი იყო ასტრალური სილამაზის უდიდესი ტრუბადური მსოფლიო პოეზიის მასშტაბით.

როცა ვაკვირდებით და ვსწავლობთ „ვეფხისტყაოსნის“ ცას, არ უნდა დავივიწყოთ ერთი უაღრესად საყურადღებო გარემოება: ეს არის პირველ რიგში არა ასტრონომიული, არამედ პოეტური ცა. სხვა საკითხია, რომ ამ ცის სურათში ჩვენ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ მისი ობიექტური საფუძველი – ასტრონომიული კონცეფცია ან ესა თუ ის ასტროლოგიური შეხედულება. ასეთი საფუძველის ძიება საესებით მართებული და გასაგებია იმ დიდი კულტურული-ისტორიული მნიშვნელობის გამო, რომელიც მას უდავოდ გააჩნია. მას შეუძლია აგვისნას პოეტური ცის ზოგიერთი თავისებურების გენეზისიც, მაგრამ ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა ძირითადად მაინც ესთეტიკურია.

ავილოთ, მაგალითად, მნათობთა რიგი ავთანდილის ლოცვაში. აქ, როგორც ცნობილია, პტოლემეაიოსის ასტრონომიულ სისტემაში რუსთაველს შეაქვს საყურადღებო ცვლილება: შეიდი მნათობის რიგში, რომელსაც ზუსტად იცავს იმ ეპოქის ისეთი პოეტური ავტორიტეტი როგორც იყო დანტი, რუსთაველს მეოთხის მაგიერ პირველ ადგილზე ჰყავს მოთავსებული მზე; ხუთი მნათობი – ზუალი, მუშთარი, 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 ადვილად გასაგები პირველობა“<sup>55</sup>. გ. იმედაშვილის შეხედულებით კი, ეს არ შეიძლება ავხსნათ მხოლოდ „პოეტის სურვილით“. მზის მოთავსება პირველ ადგილზე უძველესი ტრადიციაა. მზე საბერძნეთში ასევე პირველმნიშვნელობისა იყო და მისი ასტრონომიული რიგიდან გამოყვანა ადრევე შემუშავდა როგორც უდიდესი ღვთაებისადმი თაყვანისცემის ფაქტი. ამრიგად, ყოფილა კიდეც მეორე ტრადიცია, რომელიც პტოლემეაიოსამდე დაკანონებულია და, გ. იმედაშვილის აზრით, რუსთაველი ამ უკანასკნელის გამგრძელებლად უნდა ჩაითვალოს.

ჩვენი მხრივ უნდა დავუმატოთ, რომ რუსთაველის განკარგულებაში იყო კიდეც ორი ტრადიცია. ერთი მათგანია ქართული ხალხური წარმართობა, რომელიც პირველ რიგში აყენებს არა მზეს, არამედ მთვარეს<sup>57</sup>, მეორეა ძველბერძნული და ძველინდური ჰელიოცენტრზმი<sup>58</sup>.

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 არისტარქე სამოსელისა და არიაბჰატას ჰელიოცენტრიზმს. მაშასადამე, თუ რუსთაველი გაჰყვა მითოლოგიურ ტრადიციას, ეს თავისთავად მიგვიითიებს ესთეტიკურ პრინციპზე, რომელმაც განსაზღვრა მნათობთა განლაგება „ვეფხისტყაოსნის“ 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. უეჭველია, მზე იმიტომ ინარჩუნებს პირველობას ავთანდილის ლოცვაში, რომ იგი, მართლაც, პირველია თავისი ესთეტიკური



ბრწყინვალეობით.

ასტრალური სიმბოლიკის განხილვამ უნდა მოგვეცეს ის, რაც უკვე მივიღეთ ვარდის სიმბოლიკის განხილვის შედეგად. ამ ციური ფენომენების საშუალებითაც რუსთაველმა შესანიშნავად გამოხატა მინიერი 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 ადამიანის 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 სიტყვის ოსტატები, რომელთა იდეური და ლიტერატურული კონტაქტი რუსთაველთან არავითარ დავას არ იწვევს. თუ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტურ ცას, ჩვენ უნდა დავადასტუროთ, უწინარეს ყოვლისა, შემდეგი გარემოება: როგორც ვარდის სიმბოლიკაში, ისე ამ შემთხვევაშიც რუსთაველის პოემა წარმოგვიდგენს იმ პოეტურ რეზერვუარს, რომელშიაც თავმოყრილია და შენახული იმ დროის საკაცობრიო ასტრალური ესთეტიკური თვალ-მარგალიტი.

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, გავარკვიოთ მნათობთა პოეტური გამოყენების სახეები და წესი .

რუსთაველის ასტრალური სიმბოლოები ოთხ გარკვეულ სფეროს ჰქმნიან. სიმბოლოების პირველი სფერო გვისურათებს პერსონაჟების მთლიანპიროვნულ ესთეტიკურ მომხიბვლელობას და მათ შეიძლება პერსონიფიცირებული ასტრალური სიმბოლოები ვუნოდოთ. მეორე სფეროს ჰქმნიან ფიზიკური სილამაზის ასტრალური სიმბოლოები, მესამეს – ფსიქიკურ განცდათა ასტრალური სიმბოლოები, ხოლო მეოთხეს – იდეათა ასტრალური სიმბოლოები.

ავილოთ ჯერ პირველი.

„ვეფხისტყაოსანში“ მრავალია ისეთი სახე, სადაც მზესა და მთვარეს დაუკარგავთ თავისი საგნობრივი მნიშვნელობა და მთავარი პერსონაჟების სიმბოლოებად გადაქცეულან. ასეთ შემთხვევებში ნესტანს, თინათინს, ტარიელს, ავთანდილს და ფრიდონს რუსთაველი პირდაპირ მოიხსენიებს ხოლმე როგორც მზესა და მთვარეს. მაგალითად, ნესტან-დარეჯანის შესახებ ტარიელი ასე მოუთხრობს ავთანდილს:

მ ა ს მ ზ ე ს ა ტ ა ნ ს ა ე მ ო ს ნ ე ს ნ ა რ ი ნ ჯ ო ს - ფ ე რ ნ ი ჯ უ ბ ა ნ ი . (480,1).

პ ი რ ი ს - პ ი რ მ ი ჯ დ ა ი გ ი მ ზ ე , გ უ ლ ი ვ ი ს თ ე ი ს ც ა კ ე დ ე ბ ო დ ა . (482,2).

მ ი ვ ე უ ნ რ ე : „ მ ზ ე ო , შ უ ჟ ი შ ე ნ ი , შ ე ნ გ ა ნ მ ო ნ ა ფ ე ნ ი ... (503,1).

გ ა მ ო ჩ ნ დ ა მ თ ე ა რ ე ნ ა თ ლ ი თ ა გ ა რ ე შ უ ქ - მ ო ნ ა ვ ა ნ ი თ ა . (408,2).

შ ე ვ ე , ე ნ ა ხ ე ი გ ი მ თ ე ა რ ე ; ჭ ი რ მ ა ნ ყ ო ვ ლ მ ა ნ უ კ უ შ რ ი დ ნ ა . (520,3).

მსგავსი ტაეპების რიცხვი შეგვეძლო ერთიათად გაგვემრავლებინა. რა არის მათი დამახასიათებელი?

ადვილი შესამჩნევია, რომ ამ სახეებში ცის მნათობები პერსონიფიცირებული არიან, ე. ი. გამოხატავენ არა ამა თუ იმ ადამიანურ თვისებას, არამედ პიროვნებას მის განუყოფელ მთლიანობაში<sup>40</sup>.

პერსონიფიცირებული ასტრალური სიმბოლოების რკალს უნდა მივაკუთვნოთ რამდენიმე მზისა და მთვარის შეყრაზე აგებული პოეტური სახეები და აგრეთვე „მზეთა მზე“ ანუ „მზენი მზეთანი“, რომელთაც პირველად ყურადღება მიაქცია გ. იმედაშვილმა.

ასე, მაგალითად, ერთ შემთხვევაში პოეტს ერთიმეორის შესაყრელად გამოჰყავს ორი მზე:

გ ა მ ო ე გ ე ბ ა ტ ა რ ი ე ლ , მ მ ა რ თ ე ბ ს ო რ თ ა ე ე (ტარიელს და

ავთანდილს) მ ზ ე დ ა რ ა დ . (281,1).

დ ლ ე ს რ ო მ ე ლ ი უ ს ე ნ შ ე ს ძ ლ ე ნ ა ქ ა ლ ი (ნესტანი), მ ს გ ა ვ ს ი მ ზ ე თ ა

ო რ თ ა . (1172,2).

იგი მზენი (ტარიელი და ავთანდილი) მოეგებნეს, ვის ზამთარი  
ვერ დაპზრვიდა. (1379,3).

ნესტანჯარ ახლავს თინათინს, ვით მჭერეთა ამაზრზენია,  
პგავს, თუ ცა მოდრკა ქვეყანად, შეყრილან ორნი მზენია. (1549,3-4).

ქაჯეთის ციხიდან ტარიელთან გაგზავნილ წერილში ნესტან-დარე-  
ჯანი ლაპარაკობს უკვე სამ მზეზე:

შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხედეს მთვარე შენი,  
შენმან მზემან, ვერეინ მიჰხედეს, მო-ცა-ვიდენ სამნი მზენი. (1303, 1-2).

სამი მზე იგულისხმება აგრეთვე ინდო-ხატაელთა ამბის შემდეგ  
ტაქში:

იგი მზენი (ტარიელი, ავთანდილი და აფრიდონი) მიეგებნეს,  
მოხზივნეს გულის-გულად. (1630,3).

უალრესად საგულისხმოა კიდევ ტაქები, სადაც რუსთაველი ერთი-  
მეორეს ახვედრებს დღისა და ღამის მნათობებს – მზესა და მთვარეს:

პგვანდა, თუცა შეყრილ იყვნეს ორნი მზენი, ერთი  
მთვარე (ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი, 1382,3).  
მას პგვანდეს, თუცა სამყაროს მზე უჯდა შუა მთვარეთა  
(ნესტანი, ტარიელი და ავთანდილი, 1495,1).

ამრიგად, პერსონიფიცირებული სოლარული სიმბოლოები ჰქმნიან  
ორ ჯგუფს: ერთ შემთხვევაში მზე და მთვარე გამოდიან ისე, როგორც  
არსებობენ ისინი ბუნებაში, მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს უალრე-  
სად საყურადღებო სახეებთან: რამდენიმე მზისა და მთვარის შეყრას-  
თან. ორივე სახის პერსონიფიცირებული სიმბოლოები ჰიპერტროფიული  
ფერწერის სტილით გვიხატავენ „ვეფხისტყაოსნის“ უზადო გმირთა  
მთლიანპიროვნულ მომხიბვლელობას.

ესთეტიკური თვალსაზრისით რამდენიმე მზისა და მთვარის შეყ-  
რაზე აგებული სიმბოლოები უფრო მძლავრ შთაბეჭდილებას ტოვებენ.  
რას ემყარება ამ შემთხვევაში ესთეტიკური განცდის ინტენსივობა? რა  
თქმა უნდა, არა ასტრონომიულ საფუძვლებს (ეს ხომ ცნობილია  
მხოლოდ ასტრონომიულად განსწავლული ადამიანისათვის!), არამედ  
შინაგანი განცდების სიმშვენიერეს, რომელზედაც ამოზრდილი არის ეს  
სიმბოლოები. და მართლაც, თუ გავიხედავთ ამ სიმბოლოების მიღმა,  
მათი ფსიქიკური საფუძვლებისაკენ, ადვილად წარმოვიდგენთ იმ  
ამაღლებულ კოსმიურ პანორამას, რომელიც გადაეშლებოდა გონების  
თვალს მნათობთა შეყრის გამო. მზეების შეყრაზე უფრო გრანდიოზულ

შთაბეჭდილებას ახდენს მზისა და მთვარის შეყრა. იგი უნდა წარმოგვედგინა სინათლისა და ნყვდიადის, დღისა და ღამის რალაც განსაცვიფრებელი შეხვედრის ფონზე. ყველაზე საგულისხმო 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 დანვრილებით შეეხებით 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 აქვს<sup>41</sup>. მაგრამ, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იგი არ ეკუთვნის ესთეტიკის სფეროს. რას მოგვცემდა, მაგალითად, ფიდიასის ქანდაკებათა მასალის ქიმიური ანალიზი იმ ესთეტიკური საკითხის გადნყვეტაში, 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.

ჩვენის აზრით, მზისა და მთვარის ესთეტიკურ პერსონიფიკაციას ჩვენ მიყვევართ ხალხურ ზეპირსიტყვაობასთან. უეჭველია, აქედან შევიდა იგი ყველა ქვეყნის მწერლობაში და შეუძლებელია ქართული პოეტური სიტყვა ამ შემთხვევაში გამონაკლისად ჩაგვეთვალა. იმისათვის, რომ ქართველი კაცი დარწმუნდეს მზისა და მთვარის მშვენიერებაში, არავითარ საჭიროებას არ წარმოადგენს არც ესთეტიკური ექსპედიციები საქართველოს საზღვრებს გარეთ და არც რაიმე სახის ლიტერატურული ექსკურსები. კერძოდ, ორი მზის სახეს იცნობს ქართული ფოლკლორიც; მაგალითად, ერთ-ერთ ხევსურულ თქმულებაში ხოგაის მინდიაზე ნათქვამია: „მინდი რო დაბადებულას, ორ მზე მდგარას ცაზეო“<sup>42</sup>.

საყურადღებოა კიდევ ერთი გარემოება. საკითხი ეხება მრავალი მზისა და მთვარის სიმბოლოებს, რომელთაც შესატყვისი პარალელები მოეპოვება წინარუსთველურ ქართულ მწერლობაში. მაგ., იოანე მტბევარის საგალობელში („ვითარცა მთოვარე შორის ორთა მზეთა“) და ილარიონის დასდებელწში („ვითარცა ორთა მზეთა შორის ღუთივ ბრწყინვალე მთიები აღმოჰხდა“). ამრიგად, სავსებით დადასტურებულად უნდა ჩაითვალოს, რომ ლიტერატურული ტრადიციის თვალსაზ-

რისით რუსთაველი აგრძელებს ქართულ ეროვნულ ხაზს<sup>45</sup>.

იგივე უნდა ითქვას „მზეთა მზესა“ და „მზენი მზეთანის“ შესახებ, რომელნიც აგრეთვე მრავალი მზის არსებობაზე მიგვიჩივებენ. უდავოა, რომ ეს სახეც მწერლობაში შემოვიდა ხალხური ზეპირსიტყვაობიდან. საერთოდ სოლარული სიმბოლოების ხალხურ სანყისებზე მიუთითებენ აგრეთვე საქართველოში ძველთაგანვე გავრცელებული საკუთარი სახელები: მზევინარი, გულთამზე, მზექალა, მზეჭაბუკი, მზეთამზე. „მზეთა მზე“ იცნობს ქართული მატთანეც. „ვეფხისტყაოსანში“ იგი განეკუთვნება მხოლოდ მეფე-დედოფალს, გვხვდება სულ სამჯერ, პირველად ინდოეთის ხელისუფალთა ეპითეტია (487,3), მეორედ – მეფე როსტევეანისა (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 შესახებ, რომელნიც ნამდვილად არსებობენ სამყაროში. მაგრამ ეს ასტრონომიული ცოდნა ეკუთვნის ჩვენს დროს და არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იგი მივანეროთ 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 მშვენიერებაც მხატვრული წარმოსახვის ფსიქიკურ 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 გამოცალკეებული.

თავის მხრივ, ფიზიკური სილამაზის ასტრალურ სიმბოლოებში ერთიმეორისაგან უნდა განეასხვავოთ 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 პერსონაჟები არიან. „ვეფხისტყაოსანში“ მათი დამატყვევებელი სილამაზის ფერწერა შესრულებულია ბუნების სხვადასხვა სიტურფეთა გამოყენებით. ვარდისა და ძვირფასი ქვების ფერები ან პირველის ხავერდოვანობა 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 ამონერისათვის, მაგრამ ასეთი რამ არც შეადგენს რუსთაველის ამოცანას. მკითხველი იღებს უმაღლესი 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 მ ზ ე ო ბ ა“ (23,1). პოემის ძირითად ტექსტში ტარიელი ორჯერ აღნიშნავს – მონიფულობაში თვალად მზეს დავემსგავსეო:

მოვინიფე, დავემსგავსე მ ზ ე ს ა თ ვ ა ლ ა დ , ლ ო მ ს ა ნ ა კ ე თ ა დ . (319,4).

ძ ა ლ ა დ ლ ო მ ს ა , თ ვ ა ლ ა დ მ ზ ე ს ა , ტ ა ნ ა დ ე ჰ გ ვ ა ნ დ ი ე დ ე მ ს ზ რ დ ი ლ ს ა . (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.

ტ ა ნ ა დ ს ა რ ო დ ა პ ი რ ა დ მ ზ ე , მ ა მ ა ც ა დ მ ს გ ა ვ ს ი გ მ ი რ ი ს ა .

(296,2).

ჰ კ ა დ რ ა : „ ვ ე ბ დ ა ვ პ ი რ ს ა თ ქ ე ვ ნ ს ა , მ ზ ი ს ა პ ი რ ა დ მ ე მ ე ც ნ ე ბ ი ს “ . (1064,3).

მ ა თ მ ო ნ ა თ ა ხ ე ლ თ ა მ ი ე ვ ე ი გ ი პ ი რ ი , მ ზ ი ს ა დ ა რ ი .

(1178,2).

გ ა ნ ა თ ლ დ ა პ ი რ ი მ თ ვ ა რ ი ს ა , ვ ი თ ნ ა თ ლ ა დ ნ ა ვ ა ნ ე ბ ი ს ა .

(701,2).

გ ა მ ო ე მ ა რ თ ა ი გ ი მ ზ ე პ ი რ ი თ ა ს ა ვ ს ე მ თ ვ ა რ ი ს ა .

(1325,2).

ასეთია ადამიანის ფიზიკური სილამაზის ასტრალური ფერწერა. როგორც ვხედავთ, იგი არც ნაკეთების პროპორციებზე გველაპარაკება რამეს, არც გარეგანი გამომეტყველების 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 ჭეშმარიტი ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალებზე მაშინ, როცა ასტრალურ სიმბოლოებს იყენებს თავისი გმირების შინაგანი ცხოვრების დასურათებისათვის. აქ მისი გამომგონებლობა და პოეტური ვირტუოზობა, მართლაც, საოცარია.

რუსთაველის ნინაშე ამ შემთხვევებში ყოველთვის რთული პოეტური ამოცანა დგას, ვინაიდან ასტრალური ფენომენები არ იძლევიან დიდ გასაქანს იმისათვის, რომ მათი საშუალებით სულიერი ცხოვრების მოძრაობა გამოიხატოს.

მაგრამ იმ დროისთვის ცნობილი ასტრონომიული კანონები და ასტროლოგიური მითების მდიდარი საგანძური, მზისა და ვარდის სიმბოლოების შეხამება და მეტეოროლოგიური ფაქტები შესაძლებლობას აძლევენ პოეტს გააფართოვოს მნათობთა ფერწერის ფსიქოლოგიური საზღვრები. რა თქმა უნდა, აქ რუსთაველს ასტრონომია და ასტროლოგია აინტერესებს არა თავისთავად (ასეთი ინტერესი გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება დაებადოს მხოლოდ მკითხველს), არამედ როგორც პოეტური სახეების კონსტრუქციული მასალა.

„ვეფხისტყაოსანში“ ფსიქიკური განცდების ასტრალურ სიმბოლოებს ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი თავისებურება ახასიათებს, რომელიც ამთავითვე უნდა აღინიშნოს. ეს არის მათი ციკლიური გამოყენება. გარკვეული განცდებისა და სიტუაციების გადმოსაცემად რუსთაველს მოეპოვება გარკვეული სიმბოლოები, რომელიც ჩაქსოვილია სიუჟეტურ რკალში და თანმიმდევრულად ასურათებს ამბავს.

ავილოთ 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 დრტვინვის სიმბოლური გამოხატულება, იგი შეგვხვდება მხოლოდ აქ და სხვაგან არსად.

ავთანდილი მეორედ დაემშვიდობა თინათინს. იგი საჩქაროდ უნდა შეხვდეს ტარიელს, რომ მის უბედურებას რაიმე მალამო დასდოს. სატრფოსთან განშორების ნუთი უმძიმესი იყო და რუსთაველი საკმაოდ ვრცლად გვიშლის აქ ამ სულიერი დრამის სურათს. აქ პირველად ჩნდება უ მ ზ ე ო ვ ა რ დ ი ს პოეტური სიმბოლო:

ყმა მივიდა, სანოლს დაჯდა, ზოგჯერ ტირს და ზოგჯერ ბნდების,  
მაგრა ახლავს გონებითა საყვარელსა, არ მოსწყდების;  
ვით მწვანისა თრთვილისაგან, პირსა ფერი მოაკლდების.  
პხედავთ, ვარდსა უმზეობა როგორ ადრე  
დააჩნდების! (717).

უ მ ზ ე ო ვ ა რ დ ი სატრფოსთან განშორების სიმბოლოდ რჩება ბოლომდე და სადაც რუსთაველი ამ განშორების ტკივილებზე წერს, იგი ყველგან ბუნებრივად იჭრება პოეტური მეტყველების ქსოვილში. მეორედ მას ავთანდილის ანდერძში ვხვდებით.

რაცა ღმერთსა არა სნადდეს, არა საქმე არ იქმნების.  
მზისა შუქთა ვერ-მჭვრეტელი ია ხმების, ვარდი  
• ჭენების,  
თვალთა ტურფა საჭვრეტელი უცხო რადმე ეშვენების;  
მე ვით გავძლო უმისობა, ან სიცოცხლე ვით მეთნების. (793).

გაუდგა ავთანდილი ტარიელისკენ მიმავალ გზას. 830-841-ე სტროფები პოეტმა ძმადნაფიცისათვის თავდადებული გმირის აფორიაქებულ სულს მიუძღვნა. მისი ლირიკული ფერწერა აგებულია მნათობების, ვარდის და ძვირფასი ქვების სიმბოლოებზე. მათ შორის პირველი ადგილი მნათობებს ეკუთვნის და მნათობთა რიგში, უ მ ზ ე ო ვ ა რ დ ი ს სიმბოლოს:

მთვარე მზესა მოეშორვოს, მოშორებთა განანათლებს,  
რა ეახლოს, შუქი დასწავეს, გაეყრების, ვერ იახლებს,  
მაგრა ვარდსა უმზეობა გაახმობს და ფერსა  
აკლებს,  
ჩვენ ვერ-ჭვრეტა საყვარლისა ჭირსა ძველსა გაგვიახლებს. (830).

რაც უფრო შორდება ავთანდილი არაბეთის საზღვარს, მით უფრო იზრდება მისი სულიერი დრამა. იგი ახალი ძალით იფეთქებს, როდესაც ავთანდილი შეხვდება თავის ძმადნაფიცს. გაახსენდა ტარიელს თავისი დაკარგული ნესტანი და მდულარე ცრემლი გადმოლვარა („ვა, წარხდა ვარდი პობილი, ვა, მარგალიტი წყობილი!“ 919,4), სევდამ შეიპყრო არაბი ჭაბუკიც („ავთანდილსცა მოეგონა მისი მზე და საყვარელი“, 920,1).



განშორების გრძნობამ მიაღწია აქ ისეთ ზღვარს, რომლის გადაცილება იქნებოდა უკვე ნებისყოფის სრული რეზინიაცია. ამიტომ იგი აქ უნდა დასრულდეს, ნებისყოფის სიმტკიცემ უნდა გაიმარჯვოს ემოციებზე. ეს საინტერესო მომენტი რუსთაველს გამოხატული აქვს უმზეო ვარდის ახალი, ფსიქიკური მდგომარეობისათვის შესატყვისი, ვარიაციით:

ვარდი ამას ვით იაზრებს: მზე მომშორდეს,  
არ დაეჭნეო,  
ანუ ჩვენ, გლახ, რა გვერგების, რა ჩასვენდეს გორსა მზეო?  
გულო, გიჯობს გაუმაგრდე, თავი სრულად გაიკლდეო,  
ნუთუ მოგხედეს ნახვა მისი, სულთა სრულად ნუ დალეო. (921).

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, როგორი პოეტური ოსტატობით გასდევს ეს სიმბოლო პოემის იმ მონაკვეთს, სადაც რუსთაველი ასურათებს სატროსთან განშორების სევდას.

მაგრამ ვარდისა და მზის სახეთა შეხამებას „ვეფხისტყაოსანში“ აქვს მეორე პოეტური ფორმულაც; უმზეო ვარდის გარდა რუსთაველს მოეპოვება მზიანი ვარდის სიმბოლოც. თუ პირველი გამოხატავს განშორების სევდას, მეორემ უნდა გამოხატოს შეხვედრის სიხარული. სად და როდის უნდა გაჩნდეს იგი? ცხადია, მისთვის ყველაზე შესაფერი სიტუაცია შეიქმნებოდა ქაჯეთის ციხის ალების შემდეგ, ე. ი. მაშინ, როცა სიკეთემ დაამსხვრია ბოროტების ციტადელი და სიხარულმა შესცვალა ამდენი 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 ცრემლი ღვარნეს;  
ამას ჰკვანდეს, ოდეს ერთგან მუშთარ, ზუალ შეიყარნეს;  
მზე რა ვარდსა შემოადგეს, დაშვენდენ და  
შუქნი არნეს,  
აქანამდის ჭირ-ნახულთა ამას იქით გაიხარნეს. (1421).

დაბოლოს, იგივე სიმბოლო მეორედ გაივლევებს ნესტანის სიტყვებში, რომლებიც მან ზღვათა სამეფოში წარმოსთქვა:

ღმერთმან გული განმინათლა, გახეთქილი, გა-ცა-მნკრალი,  
ან ეგრე ვარ გავსებული, წინას ვიყავ ვითა მცხრალი,  
მზემან შუქნი შემომადგნა, ვარდი მით ვარ  
არ-დამზრალი. (1436,2-4).

შესანიშნავია აგრეთვე მზისა და ღრუბლის სახეებით გამოხატული სულიერი განცდები.

პირველად ისინი გვხვდება აეთანდილისა და ტარიელის შეყრისა და დაძმობილების მომენტში, როცა ინდოელმა რაინდმა გადანყვიტა თავისი მწუხარე ამბავი გაენდო ძმადნაფიცისათვის:

ღილ-ჩახსნილი საამბობლად დაჯდა, მხარნი ამოყარნა;  
ვითა მ ზე ჯ და მოღრუბლებით, დიდხანს შუქნი არ ადარნა.  
(308,1-2).

მეორედ ეს სახე გამოხატავს თინათინთან დროებით განშორებული აეთანდილის დაღონებას:

რა ღრუბელი მიეფერვის, მ ზე ხმელეთსა დააჩრდილებს,  
მის მოყვრისა მოშორება კვლა აბინდებს, არ ადილებს. (713,3-4).

მესამედ იგი შეხამებულია ვარდის სიმბოლოსთან და გვისურათებს დარცხვენელ აეთანდილს, როცა იგი ქაჯეთის ციხის აღების შემდეგ მეგობრებთან ერთად არაბეთს შემობრუნებული პირველად შეხვდა როსტევან მეფეს:

მეფე ადგა, მოეგება; ყმა გარდახდა, რა მივიდა;  
ხელთა პქონდა ხელ-მანდილი, პირსა მითა იფარვიდა.  
მ ზე ღრუბელსა მოჰფარეოდა, ქუშდებოდა, ვარდსა ზრვიდა,  
მაგრა მისსა შეენებასა რამცე ვითა დაფარვიდა?! (1530).

იმავე კონტექსტში დარცხვენის გრძნობა გადმოცემულია მეტად ორიგინალური სახით, რომელიც ყველა ნიშნით მთვარის დაბნელების ფაქტზე უნდა იყოს დაფუძნებული:

ფრიდონ შუჯდა, აეთანდილის მახარობლად გაექანა, -  
ესდენ დიდი სიხარული გაეხარნეს მასცა განა! -  
ნავიდა და ნამოუძღვა, მოიყვანა, მოჰყვა თანა,  
მაგრა ირცხვის მეფისაგან, შუქი ბნელად მოეკანა. (1529).

პოემაში ჩინებულად არის გამოყენებული ფსიქოლოგიური ფერწერისათვის მთვარის ფაზები, საკუთრივ - მთვარის გაკვება და დაცხრომა.

რუსთაველი იყო და რჩება უფაქიზეს კოლორისტად. „ვეფხისტყაოსანი“ გვაოცებს ფერების სიმდიდრით, რომელთაც პოეტი უმთავრესად ძვირფასი ქვებისა და ყვავილებისაგან სესხულობს და, როგორც ქვევით დავინახავთ, უალრესად ორიგინალური პოეტური მოზაიკით ასუ-

რათებს 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 ნადილი 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 ადგა, მივიდა, მიჰყვა მამისა ნებასა,  
უგავეს პირისა სინათლე მთვარისა მოვანებასა.  
(106,1-2).

მეორის მაგალითებია:

გვითხარ, რა არის ნამალი მთვარისა შუქ-ნამკრთალისა?  
(1157,3).

ლურჯად ჩანს შუქი მთვარისა, მზისაგან შუქ-  
ნაკრთომისა. (1346,4).

ავთანდილ ასმათს უსტარი მისცა მისისა ზრდილისა,  
ალვისა შტო-დამყნარისა, მთვარისა ფერ-მიხდილისა.  
(1359,2-2).

გალეული მთვარე გატანჯული სულის სიმბოლოა რუსთაველისთვის. მისი გავსება ესახება პოეტს, როგორც შინაგანი ტკივილების დაცხრომა. ავილოთ სტროფი 280: ასმათი გაემართა ქვაბისკენ, რომ ავთანდილი გამოეყვანა და ტარიელთან შეეხვედრებინა. პოეტი ამბობს: „ხელი მოჰკიდა, მოჰყვანდა, ვით მთვარე მოსაგანებლად“. ამ სიმბოლოს ფსიქოლოგიური ხასიათი აქვს: გალეული მთვარე გაივსება, ე. ი. გმირის ტანჯვას მალამო დაედება.

მეორე მხრივ, გავსებული მთვარე ხომ ასტრონომიულად მზის მოშორებას ნიშნავს. ამ ფაქტზე კი რუსთაველს აგებული აქვს მოხდენილი კონტრასტული შედარება, რომელიც ოსტატურად არის გადანული პოზიტიურ შედარებასთან და ექსპრესიულად ასურათებს სატრფოსთან განშორებული ავთანდილის სულიერ დრამას. მე ვგულისხმობ ზემომოყვანილ 830-ე სტროფს. იგი, მართლაც, ერთ-ერთი საუკეთესოა

ფსიქოლოგიური ფერწერის თვალსაზრისით. სატროფოსთან განშორებულ ი ადამიანის გული, გვეუბნება პოეტი, როდი ჰგავს მზესთან 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 დაინების და გაილევა. სიყვარული შეიძლება შევადაროთ გაფურჩქნილ ვარდს, რომელსაც უმზებობა ბრწყინვალეობასა და სიმშვენიერეს კი არ მატებს, არამედ, პირიქით, აფერმკრთალებს და აჭკნობს.

სიყვარულის განცდის თავისებურება შესანიშნავად არის გახსნილი ავთანდილის ლოცვაში, რომელსაც ქვევითაც შევხებით. ჩვენ ახლა გვიანტერესებს ამ ლოცვის უკანასკნელი სტროფი, რომელიც მიმართულია მთვარისადმი. სხვა სტროფებისაგან განსხვავებით იგი აგებულია არა ასტროლოგიურ, არამედ ასტრონომიულ მასალაზე, სახელდობრ, მთვარის გავსება-დაცხრომაზე. ავთანდილი ასე ამთავრებს თავის საგალობელს მნათობებისადმი:

მო, მთვარეო, შემობრალე, ვილევო და შენებრ ვმჭლდები,  
მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხვლდები, ზოგჯერ  
ვნვლდები. (963,1-2).

„მზე გამავსებს, მზევე გამლევს“ – უკეთესად შეუძლებელია გამოითქვას სირთულე სიყვარულის გრძნობისა, რომელსაც ადამიანისთვის მოაქვს სიხარულიც და ტანჯვაც.

ასეთია ასტრონომიული ფაქტების ფსიქოლოგიური ასპექტი „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ ფაქტურაში.

ავილოთ ახლა ასტროლოგიური მითები, რომელთაც კარგად იცნობდა ძველი საქართველო. როგორც უკვე აღვნიშნე, ასტროლოგია არ წარმოადგენს რუსთაველისთვის რწმენის საგანს. „ვეფხისტყაოსანში“ მისი ფუნქცია წმინდა მხატვრულია.

ასტროლოგიური წარმოდგენების მხატვრულ გამოყენებაში ჩვენ უნდა დავადასტუროთ ორი ასპექტი. ერთ შემთხვევაში ისინი წარმოადგენენ რუსთაველისათვის შინაგან გაცნადათა გამომსახველ საშუალებებს, მეორე შემთხვევაში – იდეების სიმბოლოებს.

ავილოთ ჯერ პირველი.

ვახტანგ VI წერს, რომ ასტროლოგიაში „მთვარეს მონყალეთა და სნეულთა ეტლად იტყვიან“ (გვ. ტმგ). რუსთაველი სწორედ ამ წარმოდგენას ემყარება, როცა ავთანდილის მშფოთვარე სულსა და ნაღველს აგვიწერს:

მთვარესა ეტყვის: „იფიცე სახელი ღმრთისა შენისა,  
შენ ხარ მიმცემი მიჯნურთა მიჯნურობისა სენისა,  
შენ გაქვს ნამალი მისისა მოთმინებისა თმენისა!  
მიაჯე შეყრა პირისა შენ გამო შენებრ მშვენისა!“ (839).

მეორე: ავთანდილის დაკოდირ გულს კარგად ეხამება ასტროლო-  
გიური მითი პირსისხლიან მარიხზე:

შენვის, ჭამის და ნავიდის პირ-მზე გულ - მარიხიანი (841,3).

ასტროლოგიური ფსიქოლოგიზმის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს  
ავთანდილის ლოცვა მნათობებისადმი.

ავთანდილის ლოცვის თემაა სიყვარული. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ  
რუსთაველის გაგებით, სიყვარული ურთულეს გრძნობას წარმოად-  
გენს. რაოდენ მშვიდიც უნდა იყოს მისი მიმდინარეობა, მასში მუდამ  
მონანილეობენ ისეთი ამბივალენტური ემოციები, როგორც ნატვრა,  
ლოდინი, სასოება, ამა თუ იმ სახის ეჭვიანობა და სევდა.

თუ გავითვალისწინებთ რუსთაველის აღნიშნული შეხედულება  
სიყვარულზე, როგორც რთულ ფსიქიკურ მოვლენაზე, გასაგები გახ-  
დება ავთანდილის ლოცვაში ჩამოთვლილი ასტროლოგიური რეალიები,  
გასაგები გახდება, რატომ ესაუბრება ავთანდილი ზუალს ცრემლსა და  
კაეშანზე, მუშთარს სამართლიანობაზე, მარიხს გულის გამგმირავ  
ლახვარზე, ასპიროზს ცეცხლით დანვაზე... ყველაფერი ეს რუსთაველს  
მიაჩნია ღრმა და წრფელი სიყვარულის შემადგენელ განცდებად.

\*\*\*

„ვეფხისტყაოსანი“ ფილოსოფიური პოემაა და ამიტომ ბუნებრივად  
უნდა ჩაითვალოს, რომ მის პოეტურ ცაში სიმბოლოების განსაკუთ-  
რებულ სფეროს ჰქმნიან ფილოსოფიური იდეები.

რუსთაველი ხშირად გამოთქვამს იდეებს მხატვრული სახეების  
გარეშეც, ასე ვთქვათ, შიშველი ფორმით. „გონიერსა მწრთენელი უყ-  
ვარს, უგუნურსა გულსა ჰგმირდეს“, – აი ასეთი ფორმის ერთ-ერთი მა-  
გალითი. მაგრამ რუსთაველს უფრო უყვარს მხატვრული სახის ბუდეში  
ჩასმული იდეა. ჩვენ უკვე ვნახეთ ამის მაგალითები ვარდის სიმბო-  
ლიკაში. ამ პატარა ესთეტიკურ ფენომენს რუსთაველი არა ერთხელ  
აკისრებს ღრმა ფილოსოფიური თუ პოლიტიკური აზრის გამოხატვას.  
ასეთივე სამსახურს უწევნ მას ციური სხეულები, რომელნიც ხან და-  
მოუკიდებლად გამოდიან, ხან კი ვარდის სიმბოლოებს ერწყმიან და  
თავისებურ პოეტურ სახეებს ჰქმნიან.

პირველი ასეთი სახე („ვარდთა და ნეხეთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების“...), რომელშიც გამოხატულია რუსთაველის პოლიტიკური კონცეფცია, ჩვენ უკვე განვიხილეთ ვარდის სიმბოლიკაში. მისი ვარიანტი მეორდება ავთანდილის წერილში თავის ყმბთან:

მე შერმადინ დამიგდია, ჩემად კერძად პატრონობდეს,  
სიკვიდისა და სიცოცხლესა სადამდისცა ჩემსა სცნობდეს,  
ყოელთა მზეებრ მოგეფინოს, ვარდს არ ზრვიდეს,  
არ აჭნობდეს,  
შემცოდესა ყველაკასა ვითა ცვილსა დაადნობდეს. (168).

როგორც როსტევეანის სიტყვებში, ისე აქაც მზის სწორად მოეფინა წარმოადგენს სიმბოლოს სამართლიანობისას, რომელიც, რუსთაველის აზრით, მართო 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 სიმბოლურ კონფლიქტს. ასეთი თვალსაზრისით მისი ამბავი გვესახება როგორც სათნოების გამირული ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ. რომ ეს ინტერპრეტაცია ჭეშმარიტებას უნდა გამოხატავდეს, ამას გვაფიქრებინებს რუსთაველის ცნობილი ფრაზა, ქაჯეთის ეპოპეის წინ წარმოთქმული ავთანდილის ბაგით, ფრაზა, რომელიც ნათლად მარტავს პოემში გაშლილი უზენაესი იდეის სიმბოლურ 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 სიმბოლო გვაქვს. ოთხივე უკავშირდება ნესტანის გატაცებას ქაჯების მიერ და მის გამოსხნას ტყვეობიდან. ყველა მათი საფუძველია ის „ფანტასტიკური წარმოდგენა, რომლითაც მნათობთა დაბნელებას ვეშაპი ანუ გველი აწარმოებს“<sup>45</sup>.

მზე-მთვარისა და გველეშაპის სიმბოლოები ბუნებრივად იბადება პოემის უკანასკნელ ნაწილში, როცა სათნოებისა და ბოროტების ბრძოლა გადამწყვეტ ფაზაში შედის:

მზე ეეშაპსა დაბნელა, ზედა რადმცა გაგვიოთნდა! (1158,4).

ერთხანს ნესტანმა თითქოს თავი დააღწია ბოროტებას –

დარჩა მთვარე გავსებული, გველისაგან ჩაუნთქმელი. (1198,4).

მაგრამ მალე ისევ ჩაუვარდა ხელში ქაჯებს –

რა საბრალაო გავსილი მთვარე, ჩანთქმული გველისა! (1230,4).

ბოროტების წინაშე უკან დახევა, თავის არიდება, გაქცევა რუსთაველის ეთიკურ კონცეფციაში არ შედის. ბოროტება მოითხოვს ადამიანისაგან თავგანწირულ, მედგარ და პირისპირ ბრძოლას. ბოროტება უნდა განადგურდეს, მოისპოს, გაისრისოს. შეიძლება სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს „ვეფხისტყაოსნის“ ფინალში სამი ვაჟკაცის – ფრიდონის, ავთანდილისა და ტარიელის სამხედრო თათბირსაც. ფრიდონისა და ავთანდილის სტრატეგიული და ტაქტიკური გეგმები დიდად სცილდება რუსთაველის რაინდულ ეთიკას. „პირისპირ ომის“ მაგიერ ორივენი გეთავაზობენ შენიღბულ მოქმედებას ქაჯეთის ციხის წინააღმდეგ. რუსთაველის აზრს გამოხატავს მისი საყვარელი გმირი ტარიელი. ბოროტების ციტადელი უნდა დაიმსხვრეს გაბედული პირდაპირი დარტყმით. რუსთაველი მხარს უჭერს ტარიელის გეგმას და ფრიდონსა და ავთანდილსაც აიძულებს უკან წაიღონ თავიანთი მოსაზრებანი.

ქაჯეთის შემუსრვა და ნესტან-დარეჯანის გათავისუფლება, როგორც სიმბოლო სათნოების გამარჯვებისა ბოროტებაზე, წარმოდგენილია იმავე პოეტური სახეებით:

ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა. (1420,2).

მთვარისა და გველეშაპის სიმბოლოები გვხვდება აღმოსავლურ პოეზიაშიც. კ. კეკელიძეს მოჰყავს ორი ასეთი ნიმუში ნიზამიდან, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ სტილისტური პარალელები<sup>46</sup>. მაგრამ როგორც ვხედავთ, რუსთაველის სიმბოლოებს ის თავისებურება ახასიათებთ, რომ ჩვენ მათ ვხვდებით გარკვეულ სიუჟეტურ მონაკვეთებში, სადაც მათი გამოყენება ატარებს არა განმხილველულ, სპორადულ, არამედ კანონზომიერ და ციკლიურ ხასიათს.

\*\*\*

„ვეფხისტყაოსნის“ ასტრალურ სიმბოლოთა იდეურ პლანში სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს რუსთაველოლოგიისათვის მზეს როგორც ღმერთის ხატს, ამიტომ იგი საგანგებო ყურადღ-

ლებას მოითხოვს ჩვენგან.

რუსთაველი სამჯერ იხსენიებს მზეს ღმერთის ხატად (სახედ):  
1. „იტყვის: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად, ერთ-არსე-  
ბისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად“... და სხვა (836). 2. ჰე, მზეო, „ვის  
ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი...“ და სხვა (837).  
3. „მაგრა ღმერთმან მონყალემან მით სახითა ერთი მზითა...“ და სხვა  
(305). ამ სტროფებიდან ყველაზე მეტ დავას იწვევს პირველი (836),  
სადაც რუსთაველი მზეს სთვლის „მზიანი ღამის“ ხატად, თუმცა მომ-  
დევნო სიტყვები „ერთ-არსებისა ერთისა“ და „მის უჟამოსა ჟამისად“  
სრულიად ნათლად მარტავენ, რომ აქ საქმე გვაქვს ღმერთთან. 837-ე  
სტროფის პირველი ტაეპიც ხომ ამის ვარიანტს წარმოადგენს! მაგრამ  
ჯერ დავანებოთ ამას თავი და განვიხილოთ 305,1 და 837,1 – მზე  
როგორც ღვთის ხატი (სახე).

„ვეფხისტყაოსნის“ გაგებისათვის, რუსთაველის მსოფლმხედველო-  
ბის 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 სავსებით  
ბუნებრივია, რომ რუსთაველოლოგიის ჩასახვის დღიდან ეს ადგილები  
დღემდე ინარჩუნებენ მკვლევართა გაცხოველებულ ინტერესს.

837,1 ტაეპის ქრისტიანული შინაარსი არავითარ ეჭვს არ იწვევს და  
იგი სწორედ ასე განმარტა კიდევ „ვეფხისტყაოსნის“ პირველმა კო-  
მენტატორმა ვახტანგ მეექვსემ: „ღმრთის ხატად წინასწარმეტყველნი  
და ფილოსოფოსნი ქრისტეს იტყვიანო“. წერს იგი თავის „თარგმანში“<sup>47</sup>.  
ჩვენი დროის რუსთაველოლოგებიდან ამ მეტაფორის ქრისტიანულ  
ინტერპრეტაციას ვრცლად ასაბუთებს კ. კეკელიძე; მისი სწორი დასკვ-  
ნით ღმერთის აღიარება და წარმოდგენა სინათლედ, ნათელ არსებად,  
ნათელად და მზედ „შაბლონური მეტაფორაა ქრისტიანობაშიც“<sup>48</sup>. კ. კე-  
კელიძემ მიუთითა აგრეთვე, რომ „საეკლესიო ჰიმნოგრაფიაში ყოველ  
ნაბიჯზე ვხვდებით ასეთს სიტყვებს ღმერთის შესახებ: „მზე გონიერი“,  
„ნათელი სამბრწყინვალე“, „მზე დაუვალი“, „ნათელი შეუხებელი“,  
„ნათელი ერთი და სამზიანი“ (triseliος), „მამა ნათელი, ძე ნათელი,  
სული ნათელი“, „ბრწყინვალესა ნათელსა შენსა“. „სამბრწყინვალეობასა  
ერთღვთაებისასა“, „ვითარცა მე (ღმერთი) ნათლისაგან ბრწყინვალე  
ნათელი ვარ“, „ნათელი ნათლისა მომცემელი“, „მარად არსი ნათელი  
მარადარსისა ნათლისაგან“, „მზე სიმართლისა“, „ნათელი ჭეშმარიტი“,  
„ნათელი მხიარული“ და სხვ.“<sup>49</sup>.



როგორც აღვნიშნე, დავას ინვეს მხოლოდ 836-ე სტროფი, სადაც მზე აღიარებულია „მზიანი ღამის“ ხატად: „იტყვის: „ჰე, 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 პირნციპულად, მაგრამ საჭიროებს მნიშვნელოვან კორექტივს. რუსთველოლოგიის შემდგომ ეტაპებზე ზოგიერთმა მეცნიერმა ეჭვის ქვეშ დააყენა ეს განმარტება და წინასწარ აღებული კონცეფციების საფუძველზე ახალი გაგების დასაბუთებას შეეცადა. პირდაპირ უნდა განვაცხადოთ, რომ ყველა ეს ცდა სრული მარცხით დამთავრდა .

უკანასკნელ ხანს „მზიანი ღამის“ 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. ნმ. 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 „ყოელი პირი ქვეყანისა მოვლო, სრულად მოიარა, ასრე რომე ცასა ქვეშე არ დაურჩა, არ იარა“ (192). ეს სტრიქონები საფუძველს აძლევენ გ. იმედაშვილს დაასკვნას, რომ „ავთანდილს მოვლილი აქვს ცა და ქვეყანა“, რომ მან „იცის დედამიწის 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 („ყოელი პირი ქვეყანისა“) არ ემთხვევა ჩვენი დროის დედამიწის საზღვრებს.

ჩვენ შევეცდებით, რაც შეიძლება ნათლად წარმოვადგინოთ ჩვენი აზრი 836-837-ე სტროფებზე.

ავიღოთ ჯერ 836-ე სტროფი:

იტყვის: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად,  
ერთ-არსებისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად,  
ვის გამორჩილობენ ციერნი, ერთის იოტის წამისად,  
ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე, შეყრამდის ჩემად და მისად!“

როგორც ვხედავთ, აქ გასახსნელია ორი სიმბოლო – მზე და მზიანი ღამე; „მზე“, ამბობს პოეტი, „მზიანი ღამის“ ხატია. ცხადია, თუ პირველ რიგში არ ამოვხსენით მზის სიმბოლო, ჩვენ მიახლოვებითაც ვერ გავიგებთ მზიანი ღამის პოეტურ აზრს. მზის სიმბოლოს გაგება საშუალებას მოგვცემს კარი შევალთ მზიანი ღამის 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. ჩაუუკვირდეთ მზნ-ე სტროფს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ აქ მზის სიმბოლური მნიშვნელობა გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ.

შორეულ გზებზე მიმავალი, სატროფოსთან განშორების გრძნობით ატირებული ავთანდილი გულს უხსნის და ემუდარება მზეს – არ შემიცვალო 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 აღჭურვილი არიან ღვთაებრივი ძალით და ფატალურად განაგებენ ადამიანის ბედილბალს.

მაგრამ ეს არის მისი მხოლოდ ერთი ასპექტი. დავუკვირდეთ „მზეო“-სა და „ბედს“ შუა მოქცეული ფრაზების აზრს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ მზნ-ე 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 უჟამო 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 ღმერთი? ამრიგად, მზის ასტროლოგიურ წარმოდგენას ერთვის და ერწყმის მზის ქრისტიანული წარ-

მოდგენა, რომელიც თავის დროზე სინკრეტულად შეითვისა ნეოპლატონურმა ფილოსოფიამაც.

მომდევნო 837-ე სტროფის პირველ ტაეპში ეს აზრი (მზე როგორც ღვთის ხატი) გამოთქმულია უკვე პირდაპირი ფორმით: „ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი ნინანი“. ვინაიდან ამ სტრიქონში მოხსნილია მიმართვა „ჰე, მზეო“, ეს ნათლად გვაჩვენებს, რომ იგი უშუალოდ აგრძელებს 836-ე სტროფს და პირდაპირ ასახელებს ღმერთს, რომელიც იქ მხოლოდ ატრიბუტივით იყო წარმოდგენილი. ამრიგად, ჩვენ სრულ ჭეშმარიტებად მიგვაჩნია ვახტანგ მეექვსის, თეიმურაზ ბატონიშვილის და კ. კეკელიძის ინტერპრეტაციები.

ახლა გავარკვიოთ „მზიანი ღამის“ მნიშვნელობა.

836-ე სტროფის ანალიზი ცხადპყოფს, რომ „მზიანი ღამე“ არ წარმოადგენს სრულიად დახშულ საიდუმლოებას. ისიც ნაწილობრივ გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ. და მართლაც, აკი თვითონ პოეტი გვეუბნება, რომ მზე არის „მზიანი ღამის“, „ერთ-არსება ერთის“ და „უჟამო ჟამის“ ხატიო. „მზიანი ღამის“ შემდეგ ბუნებრივად იგულისხმება „ანუ“, ე. ი. წინადადება ასე უნდა წავიკითხოთ: მზე არის „მზიანი ღამის“ ანუ „ერთ-არსება ერთის“ და „უჟამო ჟამის“ ხატი. ცხადია, „მზიანი ღამე“ იგივეა, რაც „ერთ-არსება ერთი“, დაუსაბამო და უსასრულო არსება, ე. ი. ღმერთი.

ასეთია პირველი დასკვნა, რომელიც თავისთავად გამომდინარეობს 836-ე სტროფის კონტექსტიდან.

ახლა შეიძლება დაისვას კითხვა: რატომ უწოდებს რუსთაველი „ერთ-არსება ერთს“, დაუსაბამო და უსასრულო არსებას მზიან ღამეს?

ყველა ნიშნით, „მზიანი ღამე“ არ წარმოადგენს ღვთის არც არსებითს, არც შემთხვევით ნიშანს, იგი არც ატრიბუტია, არც აქციდენცია. „მზიანი ღამე“ პოეტური სურათია. ამიტომ თუ მისი შინაარსის გაგება გვნაღია, 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 სანახაობა, რომელიც თავისი მხატვრული ფანტაზიის გაქანებით შეიძლება გავუტოლოთ ისეთ ბრწყინვალე სურათებს, რომელთაც გვანვდის „ღვთაებ-

რივი კომედის "პარადიზო. წარმოვიდგინოთ პირველყოფილი ქაოსი, ღამის წყვდიადით მოცული „პირდაღრენილი სიცარიელე“, როგორც იტყოდა ჰესიოდე („თეოგონია“) და მზის დიდებული აღმობრწყინება ამ უკუნეთში; წარმოვიდგინოთ ისე, როგორც ეს პლასტიკურად არის გამოსახული სიქსტეს კაპელის პლათონზე მიქელანჯელოს მიერ. სწორედ ამ ქრისტიანულ კოსმოგონიურ სიმბოლოდ უნდა ჩაითვალოს რუსთაველის „მზიანი ღამე“. იგი გრანდიოზული პოეტური სურათის სახით წარმოგვიდგენს ბიბლიის იმ პირველ აბზაცებს, სადაც მოთხრობილია ღვთის მიერ სამყაროს შექმნის აბზავი, ე. ი. იმას, რაც ლოგიკური ცნებებით არის დალაგებული „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სტროფებში.

გავიხსენოთ ეს ადგილი ბიბლიიდან:

„დასაბამად ქმნა ღმერთმან ცა და ქუშყანა. ხოლო ქუშყანა იყო უხილავ და განუმზადებელ: ბნელი იყო ზედა უფსკრულთა: და სული ღმთისა იქცეოდა ზედა წყალთა. და თქა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი და იქმნა ნათელი (წიგნი ქმნისა, 1,1-3).

რუსთაველის „მზიან ღამეში“ ისევე, როგორც მიქელანჯელოს ფრესკაში, დაჭერილია კოსმიური შემოქმედების პირველი აქტი, სახელდობრ – მნათობის ანთება წყვდიადში. აქ ნათელი და წყვდიადი ჯერ კიდევ არ არის ერთიმეორისაგან გათიშული. 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, 1,4). როგორც ცნობილია, სიქსტეს კაპელაშიც ნათელისა და წყვდიადის განწვალება განსახიერებულია ცალკე, მეორე ფრესკაში.

ჩანს, „მზიანი ღამე“ თვითონ რუსთაველის მიერ შექმნილი პოეტური სიმბოლოა. ჯერ არავის უნახავს ეს სახე სხვა პოეტურ ნაწარმოებში და, ვფიქრობ, „ვეფხისტყაოსნის“ გარდა იგი არც არსად მოიპოვება. „მზიანი ღამის“ რუსთაველისეული ორიგინალობა დღესდღეობით თითქმის უეჭველია<sup>51,52</sup>.

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 გან-

საკუთრებით საგულისხმოა შემდეგი ორეული: „გამოჩნდა ზეცით ვარსკოვლავი მოტყინარე ღამესა ბნელსა მზეებრ ბრწყინვალე“<sup>33</sup>. 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 მინა ვიაკვანე! (161,3).

მე სამარე გამოთხარე, აქა მინა შიაკვანე. (307,4).

იყო არ-ნათლად ნათელი, ფარდაგსა შემომდგომელი.

(521,1).

უშნოდ მყოფსა ღამე და დღეცა მესალამობის. (643,3).

თვალთათ ვითა მარგალიტი ცრემლი ცხელი გარდმოთოვა.

(630,4).

ტარიელ ჰგვანდის ვარდსა და იყვის ფიფქისა

მთოველად. (1561,1).

ყველა ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთი ცნებების შეერთებასთან, რომელნიც ერთიმეორეს გამორიცხავენ: მინა (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 წარმოადგენენ შინაგანად გაუმართლებელ სამკაულებს. პირიქით, პოეტი შესანიშნავად იყენებს მსოფლიო პოეზიის ამ უმშვენიერეს სიმბოლოებსაც ფიზიკური სილამაზის, ფსიქიკური განცდებისა და ფილოსოფიური იდეების გამოსახატავად.

## გ) ვეფხისა და ლომის 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 სიტუფეს ან შინაგან განცდებს. ზოგჯერ ამ ესთეტიკურ საღებავებს პოეტი იყენებს მეორე რანგის პერსონაჟების ფერწერაშიაც, მაგრამ ეს უკანასკნელნიც საზოგადოების მაღალ ფენებს ეკუთვნიან. საერთო რიცხვით ამ სიმბოლოების გამოყენება შესამჩნევად აღემატება „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფების რაოდენობას.

აი, მაგალითად, რამდენიმე კარგად ცნობილი ტაეპი, სადაც მამაკაცები და მანდილოსნები იდენტური სიმბოლიკით არიან წარმოდგენილნი.

სამი ვაჟკაცის – ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის შესახებ პოეტი ამბობს:

პგვანდა, თუცა შეყრილ იყვნეს ორნი მზენი, ერთი  
მთვარე. (1382,3).

ამავე სიმბოლოებს შევხვდებით მანდილოსნების პორტრეტებში. მაგალითად, ნესტან-დარეჯანისა და თინათინის შესახებ პოეტი ანალოგიური მხატვრული ფორმით გვეუბნება:

პგავს, თუ ცა მოდრკა ქვეყანად, შეყრილან ორნი მზენია. (1549,4).

მთვარეს როგორც მანდილოსნის სიმბოლოს ვპოულობთ ნესტანის წერილში ქაჯეთის ციხიდან:

შენმა მზემან, უშნოსა არვის მიჰხედეს მთვარე შენი. (1303,1).

ზუსტად იგივე უნდა ითქვას ყვავილების, ძვირფასი ქვებისა და მცენარეების სიმბოლოთა შესახებაც. აქაც რუსთაველის ესთეტიკურ ფერწერაში ვერ აღმოვაჩენთ 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 ლომი<sup>54</sup>, 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 გამოსატყულებად რჩება.

„ვეფხისტყაოსნის“ საუკეთესო სტრიქონებში რუსთაველს პერსონიფიცირებული სიმბოლოს სახით გამოჰყავს ლომი და, მზისა და მთვარის მსგავსად, ტარიელის, ავთანდილის და ფრიდონის სახელების აღსანიშნავად ხმარობს:

მოენერა მზისა შუქსა: „ნუ დაიჩნევ, ლომო ნყლულსა“. (376,2).

მზემან ლომსა ვარდ-გიჟური ბალი ბაღჩად უშენოსა. (494,3).

იბრძვის ლომი და პირად მზე, იგი ალვისაც ხენია. (616,4).

ყმა ნავიდა მხიარული, ლმობიერი, არ-გამწყრალი,

ლომი მინდორს ლომთა თანა მინდორს რული, ფერ-ნამკრთალი.

(693,1-2).

რა ფატმანისსა შევიდა ლომი, მზე, მოყმე ნყლიანი... (1118,1).

უხარის ნახვა 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 გაქვავებული 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 დავალება შეასრულა. იგი არაბეთს დაბრუნდა. გულში ორი სიხარულის შუქი უნთია: ტარიელის კვალსაც მიაგნო და თავის საყვარელსაც პირნათლად შეხვდება. თინათინთან შეყრის წინ ბუნებრივად ბრუნდება ის პოეტური სახე, რომელიც პირველად მათი განშორების წუთში დაიბადა:

ავთანდილი მეორედ დაბრუნდა ტარიელთან. დაიწყო ნესტან-დარეჯანის ძებნისა და მერე მისი გამოხსენისათვის ბრძოლის ეპოპეა. მძიმე სისხლისმღვრელი ამბავი გამარჯვებით დაგვირგვინდა. ახლა კი თავის ძმადნაფიცებთან ერთად ავთანდილი საბოლოოდ მოიქცა არაბეთს. სავსებით ბუნებრივია, რომ პოეტის ცნობიერებაში ხელახლა აღდგეს ის პოეტური სახე, რომელმაც ერთხელ უკვე გამოხატა ავთანდილისა და თინათინის სატრფიალო გრძნობები. ამ ჯერზე პოეტმა იგი როსტევანს დაავალა მათი შეხვედრის უმშვენიერეს ნუთში:

მოეხვია, გარდაკონა მან პირისა არე-მარე:  
„დამივსეო ცეცხლი ცხელი, მაგრა წყალი არე მარე;  
ვინ გიშერი დააჯოგა და ნამნმისა არემა-რე,  
გვალე შეგყრი, ლომო, მზესა, თავი მისკე არე მარე“. (1532).

ეს სახე მშვენიერი სიმბოლოა აგრეთვე იმ სატრფიალო სიხარულის განსახიერებისათვის, რომელსაც ნესტანისა და ტარიელის შეყრა გვაგრძნობინებს პოემის ფინალში:

მათ შეასხეს ქება, უთხრეს: „მისცნეთ თავნი ან ღმირისა,  
რათგან მიჰხვდა დაკარგული ლომი მზესა წარხდომილსა. (1459,2-3).

ანალოგიური მაგალითები შეგვეძლო გაგვემრავლებინა, მაგრამ ეს პრინციპულად არაფერს შეცვლიდა. აღსანიშნავია ერთი სახე, რომელიც გვისურათებს უკვე არა სატრფიალო ურთიერთობის განცდებს, არამედ ნესტანის გარეგან ბრწყინვალებას; ფატმანმა ასე აუწერა იგი ავთანდილს:

შევე ფიცხლად საჯინიბოს, ავხსენ ცხენი უკეთესი,  
შეუჟაზმე, ზედა შევსვი მხიარული, არ მოკენესი;  
ჰგვანდა, 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 შემოქარაგლულია, მაგრამ ესთეტიკური ეფექტით ორივეს სიმადლეზე 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 შეიჭრა. ვეფხვის პირვანდელი სამშობლო ინდოეთია. აქედან გავრცელდა იგი აზიის სხვა ქვეყნებში – ზონდის კუნძულებზე, შორეულ აღმოსავლეთში, შუა აზიაში, ირანში და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ამიერ-კავკასიაში.

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 ჰქონდეს. 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 (*Aeinonyx 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; „...უნყალო ვითა ჯიქია“, 19,3). მან იცის მათი ნათესაობა („ვეფხვი-ავაზა პირქუშად ზის, წყრომა ვერ ვუგრძენითა“, 1159,2). მაგრამ ვეფხვის ტყავი და ვეფხვის სიმბოლო ცნობილია მხოლოდ „ვეფხვისტყაოსანში“, ყოველ შემთხვევაში, სხვა მხატვრულ ნაწარმოებში ჩვენ მას ჯერჯერობით არ ვიცნობთ. მართალია, შეიძლება სადავოდ ჩათვალოს ვინმემ ვეფხვის მნიშვნელობა მეთორმეტე საუკუნის ქართულში, მაგრამ, ვფიქრობ, სარწმუნო საბუთის გარეშე არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ეჭვი შევიტანოთ ტრადიციისა და „ვეფხვისტყაოსნის“ მონაცემებში. ჩვენის აზრით, ქართული ვეფხვი სწორედ ის არის, რაც თანამედროვე ზოოლოგიაში ცნობილია *Tigris tigris*-ის სახელწოდებით. რუსთაველის ფრაზა „ვეფხვი-ავაზა პირ-

ქუშად 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 ცრუმორწმუნეობას. 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 უღვაშები ძალიან დიდად ფასობს, რადგან ფიქრობენ, რომ მისი მფლობელი განუსაზღვრელ გავლენას მოიპოვებს ქალებზეო. ინდოეთის ზოგიერთ ხალხს ჩვეულებად ჰქონდა საზეიმო ფიცის მიღების დროს აუცილებლად ვეფხვის ტყავზე უნდა დამდგარიყო. ინდოეთში გავრცელებულია აგრეთვე შეხედულება, რომ ვეფხვის ხორცი ადამიანს სულის მხნეობასა და ფიზიკურ ძალ-ღონეს მატებს და ავადმყოფობისაგან იცავსო. ძველი ჩინეთის ექიმები ამ მიზნით ვეფხვის ძვლებისაგან შემზადებულ ფხვნილს იყენებდნენ<sup>7</sup>.

რუსთაველის ვეფხვი სრულიად განსაკუთრებული პოეტური სიმბოლოა მსოფლიო მწერლობის მასშტაბით.

რუსთაველი კარგად იცნობს ლომისა და ვეფხვის ხასიათსა და ცხოვრების ნირს. ლომსა და ვეფხვს შამბები უყვართო, წერს ბრემი. „ვეფხისტყაოსანში“ ლომ-ვეფხვის დახოცვის ამბავი სწორედ შამბებში 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 გამწარებულინი, ლომი სდევს, ვეფხი მიურბის, იყვნეს 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 ნაპრალსა ვეფხი პირ-გამეხებული“ (522,1). რუსთაველს აღნიშნული აქვს ვეფხვის ისეთი ნიშანდობლვი თვისებები, როგორიცაა დაუნდობლობა, სიმკაცრე („პირ-გამეხებული“) და გულუშიშრობა (1176,2). მაგრამ ჩვენთვის ამ ჯერზე უფრო საინტერესოა, რომ ეს სახიფათო თვისებები ხელს არ უშლიან ადამიანს ლომთან ერთად ისიც ჩათვალოს უმშვენიერეს ესთეტიკურ ფენომენად ცხოველთა

სამეფოში. აკი რუსთაველიც აღნიშნავს: „რომე ვეფხი შვენიერი 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 ბენვეულში არის რაღაც ქალური, მაშინ როდესაც ფაფარაყრილი ლომის სილამაზე უდავოდ მამაკაცურია. მაგრამ რუსთაველის ვეფხვის სიმბოლო აგებულა უმთავრესად არა ამ გარეგნულ ნიშნებზე, არამედ შინაგან, ფსიქიკურ მასალაზე. ლომისა და ვეფხვის სიმბოლოებს აახლოვებს ის, რომ ორივენი ძალისა და სიმტკიცის გამომხატველნი არიან. მაგრამ, თუ ლომი, როგორც მამაკაცის სიმბოლო, სულიერთან ერთად ფიზიკურ ძალ-ღონესაც გულისხმობს, ნესტანის სახედ ქცეული ვეფხვი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ სულიერი ენერჯის გამომხატველი უნდა იყოს.

მაგრამ მართო ეს ნიშანი არ ამონურავს 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 თავსდებიან სათუთი გრძნობების გვერდით. როგორც უკვე აღვნიშნე ზევით, ნესტანის ხასიათში აღვიღად აღმოვაჩინთ ხავერდს 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 თავისებურება ახასიათებს: ესთეტიკური სიმბოლოები, მოზაიკური ფერწერა და მუსიკალობა. ჩვენ უკვე განვიხილეთ პირველი, განვიხილოთ ახლა მეორე.

მოზაიკური ფერწერის ელემენტები ჩვენ შეგვიძლია შევნიშნოთ უკ-

ვე ვარდისა და ასტრალური ფენომენების ესთეტიკურ მასალაში. დავაკვირდეთ, მაგალითად, იმ ტაეპებს, სადაც პირისახის ან ლანვებისა და ბაგეების სილამაზეს პოეტი ადარებს ვარდს: „განანათლა პირი-ვარდი სიხარულმან დაუსხამან“ (894,2), „ვითა შვილი გარდამკოცნა, ლანვი ვარდი დამილება“ (481,3), „ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დარითა“ (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 გვანვდიან მათ შესახებ აღმოსავლეთის, ანტიკური საბერძნეთისა და რომის მწერლები, დასავლეთ ევროპის ალქიმიკოსები, ბიზანტიელები, რენესანსის ხელოვნების ოსტატები, მეცნიერები და ჰუმანისტები: პეროდოტი, თეოფრასტი, სტრაბონი, პლინიუსი, ეპიფანე კვიპროსელი (V ს. ჩვ. წ.), რომლის ტრაქტატი „ათორმეტთა მათ თვალთათვის“ X საუკუნეში უთარგმნიათ ქართულად, ავიცენა, მიქელ პსელოსი, თომა აქვინელი, ალბერტ დიდი და სხვები. „ვეფხისტყაოსნის“ მონაცემები გვარწმუნებენ, რომ რუსთაველისთვის 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 ცრურწმენა ძვირფასი ქვების შესახებ. სავსებით სერიოზულად სჯეროდათ, რომ

ძვირფასი ქვეები აღჭურვილი იყვნენ იღუმალის ძალით. მაგალითად, ალმასი თითქოს გამარჯვებას ანიჭებდა მხედარს, ფირუზი დაღუპულ მიჯნურთა ძვლებს წარმოადგენდა და ამიტომ სიყვარულის ქვად ითვლებოდა, ზურმუხტი მკურნალობდა მნუხარებას და მელანქოლიურ განწყობილებას და სხვა. აქედან – ძვირფასი ქვების გამოყენება მედიცინაში თუ ავგაროზებისა და თილისმების სახით .

„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-ე სტროფი რაიმე საფუძველს გვაძლევდეს ვიფიქროთ, რომ აქ ალმასი მოხსენებული იყოს როგორც გამარჯვების მომნიჭებელი თილისმა, მცდარია და ტექსტის არასწორი ნაკითხვის შედეგს წარმოადგენს<sup>30</sup>. და მართლაც, რუსთაველი ამბობს: „ჯაჭვ-მუზარადი, ალმასი ხრმალი ბასრისა, მჭრელიო“. 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 ჯაჭვ-მუზარადის გვერდით იდო ალმასივით მაგარი და მჭრელი 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 მიუზმატოთ; 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, გამამშვენებელი თვისებები.

რა ანიჭებს სილამაზეს, რუსთაველის აზრით, ამ პატარა ესთეტიკურ ფენომენებს?

არ შეიძლება ითქვას, რომ არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს თვალ-მარგალიტის ისეთ იშვიათ ბუნებრივ თვისებებს, როგორიცაა მათი სიდიდე და მოყვანილობა. დევის ქვაბში რუსთაველის გმირებმა აურაცხელი საგანძური იპოვეს, მათ შორის „ჩნდის მარგალიტი ო დენი ბურთისა საბურთალისა“ (1366,3). ფრიდონმა თავის ძმადნაფი-

ცებს საჩუქრად მიართვა „ცხრა მარგალიტი, სიდიდით მართ ვითა კვერცხი ბატისა“ (1465,2), არაბეთის მეფემ დაასაჩუქრა ტარიელი და ნესტანი ათასი მარგალიტით, რომელნიც სიდიდით მტრედის კვერცხებს უდრიდნენ (1558,3). ასეთი მსხვილი მარგალიტი ძალიან იშვიათია და ამიტომ აღნიშნული შედარებები მხოლოდ ჰიპოტროფიული სტილის სახეებად უნდა ჩავთვალოთ.

მაგრამ რუსთაველისთვის ძვირფასი ქვის სიდიდე და მოყვანილობა მინც მთავარი არ არის. მთავარია მათი საამო ფერები, გამჭვირვალობა, „სიღრმე“, კაშკაში და ელვარება .

დავუკვირდეთ სამკაულებად გამოყენებული ან პოეტურ ფორმებში მოქცეული ქვების აღწერილობას და დავრწმუნდებით, რომ ეს ასეა. მაგალითად, რუსთაველი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ზღვათა მეფის მიერ საჩუქრად გაცემული თვლიანი კაბების სილამაზე იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი საუცხოო ფერთა შუქს აფენდნენ ირგვლივ („თვითო კაბა თვლიანი, უცხო ფერთა შუქთა მფენი“; 1440,3). ძვირფასი ქვების ფერები და ელვარება პოეტური სიყვარულით არის აღწერილი 1187-ე, 1465-ე, 1560-ე და 1659-ე სტროფებში, სადაც რუსთაველს გამოყენებული აქვს თავისი ესთეტიკური არსენალის ყველაზე მომხიბვლელი ფენომენები – მზე და მნათობები. პირველ მათგანში ნარმოდგენილია ნესტანის მოზაიკური პორტრეტი, დანარჩენ სამში – საჩუქრად გაცემული პატიოსანი თვლების სურათები:

მოიღეს, ტანსა ჩააცვეს შესამოსელი ქალისა,  
მას ზედა შუქი მრავალი ჩნდა მნათობისა თვალისა,  
დაადგეს თავსა გვირგვინი ერთობილისა ლალისა,  
მუნ ვარდსა ფერი აშვენებს ბროლისა გამჭვირვალისა.

მოიღეს ძღვენი უსახო ფრიდონის არ-ალქატისა,  
ცხრა მარგალიტი, სიდიდით მართ ვითა კვერცხი ბატისა.  
კელა ერთი თვალი, სამსგავსო მზისა შუქ-მონამატისა,  
მას წინა ღამით ძალ-ედვის მხატვარსა ხატვა ხატისა.

ტარიელს სძღვნიან 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, – ნამღებელმან ერა თქვას თუ: „ცუდად ვზიდე“, –  
ღამე მზეებრ განანათლის, ჩნდის, სადაცა შუპხედიდე.

რუსთაველი არა ერთხელ აღნიშნავს, რომ მისი პატარა ესთეტიკური ფენომენები საოქრომჭედლო ხელოვნების პროდუქტებს წარმოადგენენ. გათლა, დანახნაგება, 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 დანახნაგებული... როცა სინათლე გაივლის პრიზმაში, იგი დაიფანტება და დაიშლება ხოლმე ცისარტყელის ფერებად; ძველები ამას უწოდებდნენ ირიზაციას (Iris)"<sup>91</sup>. „ვეფხისტყაოსანში" სულ ოთხჯერ არის დასახელებული აღმასი და არც ერთხელ არ გვხვდება იგი არც სამკაულის სახით, არც პოეტურ ფორმაში. რუსთაველი იცნობს მხოლოდ აღმასის სიმაგრეს, აქედან – მისი შედარებები: აღმასივით მაგარი გული (327,4; 714,3), აღმასივით მჭრელი ლახვარი (342,4) და ხმალი (1368,2). „ვეფხისტყაოსანი" არ იყენებს აღმასს სამკაულებად პოეტურ ტროპებში იმიტომ, რომ XII საუკუნეში მისი დანახნაგება ჯერ კიდევ ცნობილი არ იყო, ე. ი. მაშინ აღმასის სილამაზე, ცისარტყელის ფერთა ელვარება, საიდუმლოებით იყო მოცული. „გამჭვირვალობის, სინმინდის, სიკაშკაშის გამოსახატავად რუსთაველი ხმარობს ბროლს, რომელიც გათლილი სახით გაცილებით უფრო ლამაზია გაუთლელ აღმასზე"<sup>92</sup>. 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 გვხვდება მათი საამო ფერები და ელვარება. ისინი ხან ცალკეულად გამოდიან, უფრო ხშირად კი ერთიმეორეს ერწყმიან და ფერებისა და შუქის პარმონიულ აკორდებს ქმნიან.

სწორედ ეს მდიდარი, ბუნების ესთეტიკური სალაროებიდან ნასესხები პალიტრა, მნათობების შუქი, ძვირფასი ქვებისა და ყვავილების ფერები და ნიუანსები, მათი შეხამება 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, ძონს, სათს, იშვიათად – ქარვას, ლაჟვარდს, ამარტს და აყიყს. აღმასი, ზურმუხტი, ფეროზი და ფაზარი არასოდეს არ გვხვდება მოზაიკურ სურათებში. აღმასის ადგილი უკავია ბროლსა და მინან-

ქარს, 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, ბადახშით და ვარდით (ლეონ-ბატისტა ალბერტი ამბობს: „ზოგი ვარდი ჰგავს მენამულს, ზოგი – ქალწულის ლოყებს, ზოგიც – სპილოს ძვალს“). ჩვეულებრივ ბროლი და მინანქარი გარეულია ლალში ან ბადახშში, რაც თეთრყირმიზულ კოლორიტსა ჰქმნის. ზოგჯერ ლალისა და ბადახშის ადგილს იკავებს ვარდი. არიოსტოს „გახელებულ ორლანდოში“ ალცინას ღანვეები მოხატულია ვარდისა და შროშანის ფერთა შერევით და ლესინგი შენიშნავს ამის გამო, რომ ჩვენ შეგვიძლია დავეთანხმეთ ზოგიერთებს და არიოსტო ისეთივე სრულყოფილ კოლორისტად ჩავთვალოთ, როგორც იყო ტიცინაიო .

მოვიყვანოთ რამდენიმე ნიმუში „ვეფხისტყაოსნიდან“:

ბროლმან, ლალსა გარეულმან, ვარდნი თხელნი ანატიფნა. (207,1).

ვერენ ვხედუდით, შეიქმნა პირითა მინა-ვარდითა.

(331,2).

ან სანუთროსა გამყარა პირმან ბროლ-ბადახშეულმან!

(333,4).

მქნელეობდა სიშორე მისი ბროლ-ბადახშ-მინისა. (419,1).

სადა ინდონი ბროლ-ვარდსა სარვენ გიშრისა სარითა. (889,1).

მეტაფორების სიუხვით, ე. ი. მოზაიკური ფერწერით გიშერს პირველი ადგილი უკავია. ჩვეულებრივ გიშრიდან ძერწავს რუსთაველი თვალის, წარბების, წამნამების და თმის მეტაფორებს. აი ისინიც: გიშრის ღარი (86,3; 1140,3), გიშრის საყე (193,4) , გიშრის დანა (266,4), გიშრის სატები (267,4), გიშრის სარები (889,1; 1228,4), გიშრის ჭერი 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 აწამნამება (1541,4). დავკმაყოფილდეთ რამდენიმე ტაეპით:

მუნვე წვიმს წვიმა ბროლისა, ჰვია გიშრისა ღარი სად. (86,3).

დადუმდეს, ცრემლნი მოჰკვეთნა შვემან გიშრისა დანამან. (266,4).

სადა ინდონი ბროლ-ვარდსა სარვენ გიშრისა სარითა. (889,1).

სისხლისა ღვარმან შელება ნითლად გიშრისა ტევრები. (1336,2).

გიშრისა ტევრსა მოჰფოცხდა ბროლისა საფოცხელია. (1623,4).



საყურადღებოა უკანასკნელი ტაეპის მეტაფორა ბროლის საფოცხელი, რომელიც თითებს ასურათებს. ბროლიდან არის გამოკვეთილი თითები მეორე ტაეპშიც:

ყორანსა გაპგლეჯს ხშირ-ხშირად, აფრთხობს ბროლისა  
ჭერთა. (1342,2).

ნარბებისა და ნამნამების მოზაიკას რუსთაველი უმატებს გუგას. თვალის მეტაფორებმა – მელნის ტბამ და მელნის მორევმა ბუნებრივად გამოიწვიეს გუგის შედარება ნავთან; რუსთაველმა ისიც გიჟრიდან გამოძერწა; ასე მივიღეთ საუცხოო მეტაფორა – გიჟრის ნავი:

ათანდილ მალვით ცრემლსა სწვიმს, სდის ზღვათა შესართავისად,  
შიგან მელნისა მორევსა, ცურავს გიჟრისა ნავი სად. (1253,1-2).

თვალის გუგა მოხატულია აგრეთვე სათით (შავი მარჯნით):

ნუშნი გააპნა, შეიძრნეს სათნი გიჟრისა ნწელითა. (1280,2).

ე. ი. თვალები (ნუშნი) გაახილა და შეიძრნეს გიჟრის ნწელით (ნამნამებით) გამშვენნიერებული გუგები (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-ნარბსა და ნამნამებს უნდა აღნიშნავდეს.

ბაგეები მოხატულია ძონით, ბადახშით, აყიყით და ბროლში გარეული ლალით, კბილები – მარგალიტით, ბროლით და სადაფით:

ბაგეთათ გასჭვირს ბროლ-ლალი, მათ კბილთა  
ელვა ჰკრთებოდა. (723,2).

მისთვის სძრვიდა სასაუბროდ მათ ბაგეთა ძონის ფერთა.  
(893,2).

ვინ მარგალიტსა გარეშე მოსცავს ძონისა ბაგითა. (961,2).

კბილ-თეთრი, ბაგე-ბადახში, სახედავითა შავითა. (1023,2).

შუა ძონსა და აყიყსა სჭვირს მარგალიტი

ტყუბები. (1146,4).

კბილნი ბროლნი და ბაგენი სადაფთა

მოსადაფენი. (1445,2).

სამ ტაუპში ძონი გამოყენებულია აგრეთვე ღრძილების დასურათე-ბისათვის:

მუნ ვარდსა შუა შენოდეს ძონ-მარგალიტნი ტყუბანი.  
(480,4).

ენახე, ძონსა მარგალიტი გარე ტურფად  
მოემაზრა. (536,3).

ბაგეთათ ვარდსა ანათობს ბროლი ძონისა ძირითა.  
(953,4).

ბროლითა და მარგალიტით ხატავს რუსთაველი ცრემლებს:

მუნეე ნემს ნეიმა ბროლისა, ჰგია გიშრისა ღარი სად.  
(86,3).

ბროლსა სეტყეს და ვარდსა აზრობს, ტანსა მჭევრსა  
ათროლებდა. (138,3).

ცრემლსა ვითა მარგალიტსა ჰყრის ვარდისა  
დასანაზოდ. (141,2).

სიცილსა და ღიმილში რუსთაველი პოულობს უფაქიზეს ესთეტიკურ მომხიბვლელობას:

ყმა მეფისა ბრძანებასა ღალი წყნარად მოისმენდა,  
თავ-მოდრეკით გაიღმნა, გაცინება დაუშენდა. (64,1-2).

ბროლი, ვარდი, პატიოსანი თვლების შუქი და მარგალიტის მსგავსი კბილების ელვარება, – აი პოეტური საღებავები, რომლებითაც რუსთაველის ფუნჯი წერს სიცილსა და ღიმილს:

მათ მარგალიტი უჩვენის ძონისა კარმან ღია მან. (1324,4).  
გალიმდის, ძონი გააპის, კბილთაგან ელვა ჰკრთებოდა. (1337,2).  
ბაგეთად შუქი შეადგის ზედან ბროლისა ფიცართა. (1448,4).  
ტარიელს უგავს სიცილი ბროლისა ვარდთათ ფრქვევასა. (1566,1).

ამ სახეებიდან რალაც ღვთაებრივი სილამაზის შთაბეჭდილებას ახდენს უკანასკნელი – სიცილი როგორც ბროლის ფრქვევა ვარდებიდან! (ბაგეებიდან).

ასეთია პატიოსანი თვლების ესთეტიკური ასპექტი, როცა პოეტი ასურათებს თავისი გამირების ფიზიკურ სილამაზეს.

\*\*\*

მაგრამ რუსთაველი, როგორც ეს ენახეთ 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 პანია 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 ცვალებადობას, რომელსაც ძვირფასი ქვების მოზაიკით ხატავს და ზოგჯერ ამ მიზნით ყვავილების, ბალახის, ხავსისა და ლილის ფერებსაც იყენებს. მაშინ ჩვენს წინაშე ასეთი სურათი გადაიშლება ხოლმე: პირისახის მცხინვარე და კაშკაშა ფერები შეიცვლება მკრთალი, მოყვითალო, მომწვანო თუ მოლურჯო ტონებით, ფერთა ეს შენაცვლება კი გვისურათებს იმას, თუ როგორ დაჰკარგა გმირმა ჯანსაღი სულიერი მდგომარეობისათვის დამახასიათებელი გამომეტყველება.

აი ასეთი ფერწერის უმშვენიერესი და მკაფიო მაგალითები:

თქვა: „მზეო, ვარდსა სიშორე შენი დამაჩნდეს ეს ადრე,

ბროლი და ლალი გასრულვარ ქარვისა

უყვითლესადრე. (139,1-2).

ამარტის ფერად შეცვალა ბროლი ცრემლისა

ბანამან. (266,1).

ყელი ყელსა გარდააჭვდეს, ერთმანერთსა აუტირდეს,

ქარვად შექმნეს იაგუნდნი მათნი, თუცა

ლალად ღირდეს. (282,3-4).

ზაფრანის ფერად შეცვალა ბროლი ცრემლისა

ბანამან. (358,1).

ბროლი და ლალი შევიქმენ მე ულურჯესი

ლილისა. (399,3).

პირსა იცა, გაიხეთქა, ლანვი, ვარდი აიხენა,

ლალი ქარვად გარდიქცია, ბროლი სრულად

დაილენა. (659,1-2).

ვარდი ჭნებოდა ღრებოდა აღვისა შტო ირხეოდა;

ბროლი და ლალი გათლილი ლაჟვარდად

გარდიქცეოდა. (954,1-2).

რას შეუქმნიხარ ზაფრანად შენ, ფერად  
მსგავსი ლალისა? (1157,4).  
ვარდი შექმნილა ზაფრანად, ლალი მართ ვითა  
ხავსია. (1590,3).

პოემაში ვხვდებით სანინაალმდეგო შემთხვევებსაც; მაშინ, ცხადია, ფერთა განლაგებასაც სანინაალმდეგო მიმართულება აქვს.

როცა ტარიელმა ნესტან-დარეჯანის პირველი წერილი მიიღო, რომელშიც ის სიყვარულსა და ცოლობას აღუთქვამდა, აქამდე სევდით შეპყრობილი გმირი სიხარულმა მოიცვა; თვითონ ტარიელმა ასეთი მოზაიკური სტილით დაუხასიათა ავთანდილს თავისი სულიერი მდგომარეობა:

მუნ ჩემი პირი გაბროლდა და ღანვი  
გამელალოდა (380,4),

ე.ი. ჩემი პირისახე ლალში გარეულ ბროლს დაემსგავსაო.

გავიხსენოთ ავთანდილის მეორედ შეყრა ტარიელთან. როგორც ვიცით, აქ მთელი ამბავი მიიმართება სიბნელიდან სინათლისაკენ. მოზაიკური ფერწერაც ორგანულად არის ჩაქსოვილი ამბავში, ისიც საერთო მიმართულებას მიჰყვება და გმირების სულიერ მდგომარეობას ფერების ცვალებადობით გამოხატავს.

მივიდა ავთანდილი ქვაბში, მაგრამ ტარიელი იქ არ დაუხვდა. საბოლოოდ გულგატეხილ, სულიერად დაძაბუნებულ მიჯნურს ველარ გაუძლია და ველად გაჭრილა. ასმათმა მუქი ფერებით აუნწერა ავთანდილს ტარიელის სულიერი დრამა; მან სხვათა შორის უთხრა:

ან ზაფრანია, 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 შეხედნა, 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 ნამოსულმა ავთანდილმა ნესტანის წერილი და რიდის მონაკვეთი მოუტანა ტარიელს. შეხვედრის მომენტში სიხარულმა გულამოსკენით აატირა ინდოელი ჭაბუკი:

სისხლისა ღვარმან შელება ნითლად გიშრისა ტვერები. (1336,2).

მაგრამ, როცა ავთანდილმა ნესტანის წერილი და რიდის მონაკვეთი გადასცა, სიხარულის ცრემლი საშინელმა სულიერმა დრამამ შესცვალა... ტარიელს გული წაუვიდა:

სულნი გაიქცნეს, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან. (1340,3).

ავთანდილი შეშინდა... მან საჩქაროდ შამბებს მიაშურა, რომ წყალი ეშოვნა, მაგრამ ვერსად ვერ პოვა იგი; სამაგიეროდ –

მან პოვა სისხლი ლომისა, მოაქვს სავესებლად აღისად,  
მკერდსა დაასხა, გა-ვე-ხდა ლაჟვარდი ფერად  
ლალისად. (1345,3-4).

ტარიელმა თვალი გაახილა, წამოჯდა... მას თანდათანობით უბრუნდებოდა სულიერი და ფიზიკური ძალ-ღონე:

მართ ვითა ლალსა მზისაგან, მას ფერი  
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 საესე სათისა რუბები,  
შუა ძონსა და აყიყსა სჭვირს მარგალიტი ტყუბები. (1146).

მეორე კი – შამბებში დაბნედილი ტარიელის წინაშე ატირებულ ავთანდილს:

ავთანდილ დაჯდა ტირილად, ტირს ხმითა შვენიერთა,  
ყორანსა გაპგლეჯს ხშირ-ხშირად, აფრთხობს ბროლისა ქერთა;  
გახეთქა ლალი გათლილი ანდამატისა კვერითა,  
მუნით წყარონი გამოჩნდეს, ძონსა ვამსგავსე ფერთა. (1342).

ამ სტროფებში მოზაიკური ფერწერა აყვანილია მხატვრული სრულ-ქმნილების უმაღლეს მწვერვალზე.

თუ ერთმანეთს შევადარებთ ძვირფასი ქვებისა და ვარდის სიმბოლოებს, დავრწმუნდებით, რომ მათ შორის მხატვრული გამოყენების მასშტაბების მხრივ შესამჩნევია განსხვავება. 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 შედარებით რუსთაველი გამოხატავს მეგობრობის იდეას და ეს ტაეპი გამონაკლისად უნდა მივიჩნიოთ. მე ვგულისხმობ ავთანდილის ცნობილ სიტყვებს:

ამა დღემან დამაინყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;  
დამიგდია სამსახური, იგი იქმნას, რაცა გინდა;  
იაგუნდი ეგრეცა სჯობს, ათასჯერმცა მინა მინდა,  
შენ გეახლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მინდა! (298).

როგორც აღვნიშნე, პატიოსანი თვლების სამშობლო აღმოსავლეთია. ამიტომაც პოეზიაში ისინი პირველად იქაურმა პოეტებმა შემოიყვანეს და „ვეფხისტყაოსანშიც“ თავმოყრილი და შენახულია ყველა ის სახე, რომელთაც მოზაიკური ფერწერის მხრივ განსაკუთრებული ესთეტიკური ბრწყინვალეობა ახასიათებთ.

სხვათა შორის, ფერებისა და შუქის ეს განსაცვიფრებელი სიმდიდრე შესამჩნევად განასხვავებს „ვეფხისტყაოსანს“ დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისაგან“, რომელსაც, პირიქით პალიტრის 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 ეკუთვნის

გრაფიკას, რომელმაც წარმოშვა ისეთი შედეგები, როგორცაა სანდრო ბოტიჩელის პერგამენტული სურათები.

## ე) მუსიკალობა

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 საჭრისით, 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, აჟღერდება, ამღერდება, სხვადასხვა ხმების პოლიფონიური შეხმატკბილებით გამდიდრდება და დამშვენდება, უნიჭოები კი იმასაც კლავენ, რაც თავისთავად გააჩნია ადამიანის მეტყველებას.

რუსთაველი პირველია ქართული პოეზიის ისტორიაში, რომელმაც ლექსის მუსიკალობას მიანიჭა პირდაპირ გრძნეული ძალა, და აქ საკვირველი ისაა, რომ მისი სალექსო ოსტატობა განმარტოებული მწვერვალისათვის 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 ნაჭირებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს,  
ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე ამიკობდეს,  
ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს,  
მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს.

ლექსის მუსიკალობა ემყარება ისეთ საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტორებს, როგორცაა მეტრი, რიტმი, რითმა, ევფონია (ასონანსი და ალიტერაცია), სინტაქსური ფიგურების ინსტრუმენტალური ხერხები. ყველა ეს ორკესტრული ხმა ისეთი სრულქმნილი სახით არის წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსანში“, რომ გაგვიძნელებდა იმ ეპოქის რომელიმე პოეტი ამოვეყენოთ 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 შეგრძნებას, 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 უძღვენს კ. ჭიჭინაძემ, ვუკ. ბერიძემ, ალ. ბარამიძემ, პ. ბერაძემ, აკ. განერელიამ.

„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 მეტრიკა, 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 ალორძინების 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. ალორძინების ხანის ვერსიფიკაცია გზაა ცდენილი ეპიგონობა იყო.

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“<sup>66</sup>, რომელსაც უფრო შეეფერება დაბალი შაირისათვის დამახასიათებელი სიძინჯე.

პ. ბერაძის დაკვირვებით სწორად უნდა ჩაითვალოს მამუკა ბართაშვილის დებულება (იხ. ჭაშნიკი, ხელნაწერი N1550, ტ. 13-14), რომ დაბალი და მაღალი შაირის გამოყენება გარკვეულ კანონზომიერებას ემყარება<sup>67</sup>. ჩვენის აზრით, ასეთ დასკვნას ამართლებს ის უდავო მოსაზრება, რომ მეტრისა და რიტმის არჩევას ყოველთვის საფუძვლად უდევს ფსიქიკური განწყობა, რომელიც ბუნებრივად იცვლება ეპიკურ თხრობაში და რაკი ლექსის მუსიკალური ჟღერაც 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 დაინეროს ორი ტონალობის ერთმეტრიანი ლექსი. ერთი საზომის ორგვარი აჟღერება წმინდა მუსიკალური მოვლენაა. თექვსმეტმარცვლიანი შაირის ორი ხმა უდავოდ იმას გვიდასტურებს, რომ მუსიკალობა ქართული მეტყველების შინაგანი ბუნებაა. რა გასაკვირველია ამის შემდეგ, რომ ჩვენს მწერლობაში ესოდენ მაღალ მწვერვალებზეა ასული ლექსის კულტურა და მას ისეთი გიგანტი ჰყავს, როგორიც რუსთაველია.

„ვეფხისტყაოსნის“ ლექსის მეორე მუსიკალური ინსტრუმენტი გარეგანი რითმაა. 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“<sup>68</sup>.

ადვილი წარმოსადგენია ის მაღალი პოეტური ტექნიკა, რომელსაც ხელოვანისაგან მოითხოვს ერთრიტმიანი კატრენი. ეს უკანასკნელი მტკიცე ფორმის სტროფული კომპოზიციაა და სიძნელის თვალ-

საზრისით – 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. ჭიჭინაძემ. თუ ჩამოვაშორებთ ამ გამოკვლევას ზოგიერთ უმართებულო დასკვნას, რომელთაც შეჭველია, 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“<sup>1</sup>.

„ვეფხისტყაოსანში“ ვერ შევხვდებით ისეთ სტრიქონს, რომ იქ ადგილი არ ჰქონდეს ბგერათა მუსიკალური შერჩევისა და შეწყობის ელემენტებს. ლექსის ეეფონიური ჟღერადობა ხან ძლიერდება, ხან ნელდება იმისდა მიხედვით, რა ინტენსივობის ემოციური ნაკადი უდევს 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 უდევს პოეტური თემა და სახე.

აი, მაგალითად, ძლიერი ინტენსივობის ორი, ერთიმეორისაგან მუსიკალური ინსტრუმენტობით განსხვავებული სტრიქონი, რომელნიც ამოზრდილი არიან სხვადასხვა რომელობის გრძნობათა ფესვებზე:

კარვის კალთა ჩახლათული ჩაეჭერ, ჩავაკარაბაკე. (558, 1).

მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად! (820, 4).

ბგერათა მუსიკალურ ორგანიზაციას, ჩემის აზრით, მართლაც, 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 ბგერის 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 უარყოფითია, ვინაიდან ლექსის იდეალური სტრიქონი ისე უნდა იყოს დანერილი, რომ მასში არა თუ სხვამ, თვით ავტორმაც კი ვეღარ უნდა შესძლოს რაიმე ცვლილების შეტანა. რუსთაველი კი იხმარს ხოლმე სიტყვას, მერე შეუცვლის მას გრამატიკულ ფორმას და გაიმეორებს იმავე სტრიქონში, რის შემდეგ გამეორებული სიტყვა ორგანულად უკავშირდება ფრაზას და შეუძლებელი ხდება მისი ადგილიდან დაძვრა“<sup>70</sup>. აი რამდენიმე მაგალითი:

ცხენსა შეჯდა, გაემართა, დარბაზს მივა სადარბაზოდ.  
(141,4).

ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა  
ნელლად. (542,4).

ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ  
დამრიდად,

გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად. (703, 1-2).

ავად შეჰფერობს მიჯნურსა მიჯნურობისა ცხადება. (727,4).

ამოა კარგი ლაღობა, ლაღსა შე-ვე-იქმს ლაღებად. (1376,4).

ინდოეთს განახო მორჭმული, საჯდომთა ზედა მჯდომარე.  
(1478,2).

რომ აქ ნამდვილად საქმე გვაქვს არა უბრალო გამეორებასთან, არამედ ალიტერაციის ორიგინალურ სახეობასთან, კარგად ჩანს შემდეგი სტრიქონიდან: „ნახეს და ნახვა მოუნდა უცხოსა სანახავისა“, რომელსაც ასეთ კომენტარს ურთავს კ. ჭიჭინაძე: „უცნაურია ეს სტრიქონი აზრის მხრივ! „ნახეს“ და იმავე ნაშში „ნახვა მოუნდათ“!... იმათ კი არ მოუნდათ ნახვა, პოეტის მუსიკალურ სმენას დასჭირდა ამ სიტყვის გამეორება და რუსთაველმაც

გაიმეორა იგი სამჯერ...<sup>71</sup>.

მოყვანილი მაგალითების მუსიკალური ფუნქცია ეჭვს გარეშეა, მაგრამ, ჩვენის აზრით, ეს თავისებური გაიმეორებანი მუსიკალობის გარდა სტრიქონებში მოქცეულ სახეებს ანიჭებენ სიმკვეთრეს და პლასტიკურობას. აქ ერთიმეორესთან პარმონიულად არის შეხამებული ორი პოეტური შეგრძნება – თვალი და სმენა. მე ვფიქრობ, ამით უნდა ავხსნათ, მათი მაღალი ემოციურობა, მათი გრძნეული, დამატორობელი ძალა.

სიტყვათა ის თავისებური გამეორება, რომელზედაც ვლაპარაკობდით ახლა, ჩვენ დაფუკავშირეთ ალიტერაციას, თუმცა, ცხადია, ის შეგვეძლო მხატვრული გამეორების ერთ-ერთ სახეობადაც ჩავვეთვალა. 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), პარალელიზმსაც (მაგ., „შენ არ-გატეხა კარგი გჭირს ზენაარისა, ფიცისა“; 706,1) და გრადაციის ხერხსაც (მაგ., „მოართვეს. გასცა უზომო, უანგარიშო, ულევე“; 52,4). სამივე შემთხვევაში მუსიკალური შეგრძნება ემყარება ემოციის ინტენსივობას, რომელსაც ეს მხატვრული ხერხები იწვევს, სიტყვათა ნმინდა გამეორებაში კი, ემოციების გარდა, ბგერების გამეორებასაც; ეს უკანასკნელი კი მას ბუნებრივად აახლოვებს ალიტერაციასთან და ასონანსთან.

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 ქმნილების საამური მუსიკალური ჟღერა. რუსთაველი მოითხოვს, რომ პოეტური „ენა მუსიკობდეს“, და ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ეს პრინციპი მასზე სრულქმნილად არც არავის განუხორციელებია.

ჩვენ დავამთავრეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური ფორმის პრობლემის განხილვა. თუ თავს მოვუყრით ჩვენი ანალიზის არსებით შედეგებს, საფუძველი გვექნება შემდეგნაირად ჩამოვაცალიბოთ შინაარსისა და ფორმის ძირითადი, რუსთველისეული კანონი.

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში რუსთაველი ამბობს, რომ ლექსს უნდა ახასიათებდეს სიტყბო:

მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა. (5,1).

ლექსის სიტყბო რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციაში სინთეტური ცნებაა. იგი შეიცავს შინაარსისა და ესთეტიკური ფორმის ყველა კომპონენტს, როგორც სიბრძნეს, ისე გამოთქმის სინათლეს, კეთილშობილებას, ხატოვანობას და მუსიკალობას. საკმარისია ლექსს გამოვაკლოთ ერთ-ერთი დასახელებული ნიშანი, რომ მან დაკარგოს თავისი სიტყბო. შინაგანი უაზრობა და ლამაზი ფორმა ნაკლებ მიუღებელი როდია პოეზიაში, ვიდრე პირიქით, ე. ი. ესთეტიკური ფორმისაგან გაძრვილი შინაარსი. ნამდვილი ხელოვნება გულისხმობს ყველა ამ ელემენტის ჰარმონიულ შეხამებას.

შპს 0836080

## შესავალი

1. W. Windelband, Geschichte der Antiken Philosophie. Munchen, 1912, S.330.

### თავი პირველი

1. შ. ნუცუბიძე, რუსთაველის მსოფლმხედველობისათვის; თბ. სახ. უნივ. შრომები, I, 1935, გვ. 24. 2. H. Мapp, TP. XII, 1910, стр. XXIII, XLVI-XLVIII; კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 194-196; შ. ნუცუბიძე, Руставели и Восточ. ренессанс, 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. გოგობერიძე, უზენაესი არსების ცნება „ვეფხისტყაოსანში“, „მნათობი“, 1941, N 5, გვ. 104-105. 5. გ. იმედაშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ პარალელები მეთაუ 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. შეად. შ. ნუცუბიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტ. წყაროები, რუსთ. კრებ., 1938, გვ. 177-178; ალ. ბარამიძე, გარკვ. 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.

1. ბოლო დროს რუსთაველის პლატონიზმს იცავდა კ. კაპანელი (იხ. შოთა რუსთაველის ესთეტიკა. შეხედ., შ. რუსთ. სკოლაში, 1937, გვ. 232-265; ქართ. კულტ. და რუსთაველის იდეები, რუსთ. კრებ., 1938, გვ. 191-214). რუსთაველის ანტიპლატონიზმზე იხ. შ. ნუცუბიძე, Руставели и Восточ. ренессанс, 237-260. ქართული წყაროები პლატონის ესთეტიკაზე: ა. თავაძე, მშვენიერების პრობლემა პლატონის ფილოსოფიაში, 1938; ს. დანელია, არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმანთან დართული წინასიტყვაობა, 1944; ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნ. ლიტ. ისტ., II, 1949; გ. ჯიბლაძე, ხელოვნება და სინამდვილე, I, 1955. 2. პლატონი, სახელმწიფო, VII, 514-519. 3. ედ. ცელერი, 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 შევეხებით. 6. პლატონი, პიპიას დიდი, 287DE. 7. პლატონი, პიპიას დიდი, 289AB. 8. პლატონი, პიპიას დიდი, 301B. 9. პლატონი, სიმპოზიონი, 211AB. 10. პლატონი, სიმპოზიონი, 210CD. 11. გონებამახვილად ამბობს პეგელი: „უშინა-არსობა თითქოს მიტმასნილია პლატონის იდეაზე“. („Ästhetik“, 1955, S. 67). 12. პლატონი, სახელმწიფო, 602C. 13. პლატონი, სახელმწიფო, 597ABCDE. 14. პლატონი, სახელმწიფო, 603AB. 15. პლატონი, სახელმწიფო, 606E, 607ABCDE. 16. რუსთაველის მსოფლმხედველობის სათავეებს არისტოტელიზმში ეძებს მ. გოგიბერიძე (რუსთაველის მსოფლმხ. სათავეები, ლიტ. საქართ., 1938, N 7; ფილოს. ისტ., I, 1941). პლატონ-არისტოტელეს სიმფონიაზე: შ. ნუცუბიძე, რუსთაველის მსოფლმხედველობისათვის, თბ. სახ. უნივ. შრომები, I, 1935. არისტოტელეს პოეტიკა როგორც რუსთაველის პოეტიკის სათავე: მ. დუდუჩავა, რუსთაველი და არისტოტელეს პოეტიკა, საბჭ. ხელოვ., 1939, ივლ.-აგვისტო; კ. კაპანელი, შოთა რუსთაველის ესთეტიკა. შეხედ., კრებ. შ. რუსთ. სკოლაში, 1937. საკითხის ისტორიისათვის: გ. იმედაშვილი, რუსთველოლოგია, 1941. ქართული წყაროები არისტოტელეს ესთეტიკაზე: ს. დანელია, ს. ყაუხჩიშვილი, გ. ჯიბლაძე – ზემოთ დასახელებული შრომები. 17. არისტოტელე, პოეტიკა, §9, თარგ. ს. დანელიასი; შეად. Н.Г.Чернышевский, „О поэзии“ Аристотеля; ქართ. თარგ. შ. პაპუაშვილისა, ჩერნიშევსკის რჩეული



ფილოს თხზ., 1946, გვ. 492. 18. ნეოპლატონურ ესთეტიკაზე: В. Ф. Ас-  
 мус, Классики античной эстетики, сб. Антич. мыслители об искусстве, М.,  
 1937; М. Владиславлев, Философия Плотина, СПб, 1868; П. П. Бл о ж к н и й, Философия Плотина, 1918; Julius Walter, Die  
 Geschichte der gñsthetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung  
 nach, Leipzig, S. 736-786. 19. შეად. W. Windelband, loco cit. S. 327.  
 20. პლოტინი, ენეადები, V, 8. 21. პლოტინი, ენეადები, I, 6, §1. 22.  
 პლოტინი, ენეადები, I, 6, § 8. 23. პლოტინი, ენეადები, V, 8, დაყოფა  
 ჩემია, გ. 6. 24. პლოტინი, ენეადები, I, 6, § 5, დაყოფა ჩემია, გ. 6.  
 25. პლოტინი, ენეადები, I, 6, § 6. 26. ნ. ჩერნიშევსკი, იქვე, 487-499.  
 27. Julius Walter, loco cit., S, 778. 28. პლოტინი, ენეადები, V, 8.  
 დაყოფა ჩემია, გ. 6. 29. ვ. გ. ბელინსკი, რჩეული ფილოსოფ. თხზ.,  
 თარგ. ვ. კ. მგალობლიშვილისა, 1948, გვ. 683-685. 30. იქვე, გვ. 693.  
 31. В. Г. Беллинский, Собр. соч., т. 1, М. 1948, стр. 136. 32. Hegel,  
 Ästhetik, 1955, S. 81-82. 33. Э. Мейман, Эстетика, I, 1919, стр. 156-157.  
 34. არჩილიანი, ტ. II, 1937, სტროფი 37. 35. იქვე, გვ. 7. 36. იქვე,  
 სტროფი 25. 37. იქვე, სტროფი 209. 38. ფეშანგი, შაჰნავაზიანი,  
 გ. ლეონიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქტ., 1935, გვ. 5. 39. თეიმუ-  
 რაზი, განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსნისა, აღწერილი ე. თაყაიშ-  
 ვილის მიერ (Описание рукописей, II); სპეციალურად განხილული აქვს  
 გ. იმედაშვილს, ლიტ. ძიებ., 1949, V, გვ. 175-199; საკითხის ისტორიი-  
 სათვის: ალ. ბარამიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ტიპაჟის საკითხისათვის,  
 ლიტ. ძიებ., VI, 1950, გვ. 93-124. 40. ი. ჭავჭავაძე, ნაწერ. სრ. კრებ.,  
 ტ. IV, 1927, გვ. 190-191, დაყოფა ჩემია, გ. 6. 41. იქვე, გვ. 187. 42. „გლა-  
 ხის ნაამბობი“, თ. V. 43. არისტოტელე, პოეტიკა, § 7. 44. საკითხის  
 ისტორიისათვის: პ. ინგოროყვა, Rusthveliana, 1926, გვ. 287-288,  
 შენიშვნა; შ. ნუცუბიძე, Руставели и Восточ. ренессанс, 1947, стр.  
 242-243; ალ. ბარამიძე, ნარკვ., III, 1952, გვ. 130. 45. როგორ არის  
 გაშლილი „ღვთაებრივობა“ ილიას ლექსში იხ. გ. ნადირაძე, მხატვრ. შე-  
 მოქმ. პრობლემა რუსთაველის ესთეტიკაში, პუშკინის სახელ. პედინსტ.  
 შრომები, IX, 1952. 46. პლატონი, იონი. 47. „არისტოტელე აქეკამათე-  
 ბა პლატონს“ (ს. დანელია, „პოეტიკის“ ქართ. თარგ. წინასიტ., გვ. 36,  
 შენიშვ.). 48. არისტოტელე, რიტორიკა, VII. 49. გ. ნადირაძე, იქვე,  
 გვ. 177-181.

### თავი მესამე

1. ალ. ბარამიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ტიპაჟის საკითხისათვის,  
 ლიტ. ძიებ., VI, 1950, გვ. 110-111, დაყოფა ჩემია, გ. 6. 2. ი. ჭავჭავაძე,

ნანერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 73. 3. ი. ჭავჭავაძე, იქვე, გვ. 183. 4. ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრ. კრებ. პ. ინგოროყვას რედაქტი., 1941, ტ. II, გვ. 434-435. 5. ი. ჭავჭავაძე, ნანერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 186, დაყოფა ჩემია, გ. ნ. 6. აკაკი წერეთელი, კრებული, 1898, N 5, განყ. II, გვ. 15. 7. მარტი ბროსე, „ვეფხისტყაოსნის“ 1841 წ. გამოც. წინასიტ.; დ. ჩუბინაშვილი, О грузинской поэме Вепхис-Ткаосани, Груз. хрест., СПб., 1846; Н. Гулак, О Барсовой коже Руставели, 1884; ბარონ სუტნერი, უცხოელის აზრი „ვეფხისტყაოსანზე“, 1884. 8. ი. ჭავჭავაძე, იქვე, გვ. 190-191, დაყოფა ჩემია, გ. ნ. 9. იქვე, გვ. 185. 10. პ. ინგოროყვა, შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, „ვეფხისტყაოსნის“ 1937 წ. გამოც. წინასიტყვ. გვ. LIII. 11. არისტოტელე, პოეტიკა, § 2. 12. არისტოტელე, პოეტიკა, § 25, დაყოფა ჩემია, გ. ნ. 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. Любке, История пластики, 1870, стр. 102. 15. Пьер Пари, Древняя скульптура, 1899, стр. 266. 16. Антич. мыслители об искусстве, под. ред. В. Ф. Асмуса, 1937, стр. 26. 17. И. И. Винкельман, Избр. произведения, 1935, стр. 95-96. 18. Там же, стр. 98 сл. 19. Мастера искусства об искусстве, I, 1937, стр. 89. 20. Там же, стр. 163, 173. 21. ალ. ბარამიძე, ნარკვ., I, 1945, გვ. 155-180. 22. არისტოტელე, პოეტიკა, § 24, დაყოფა ჩემია, გ. ნ. 23. А. Овэтт, История итальян. литер., 1909, стр. 84-85; А. К. Дживелегов, Данте, 1933, стр. 157. 24. А. Овэтт, loco cit., 183-184. 25. Н. Марр, Древнегруз. описцы, 1902, стр. 55-56. 26. Н. Марр, Грузинская поэма „Витязь в барсовой шкуре“... ИАН, 1917, стр. 426-427. 27. ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნ. ლიტ. ისტ., I, 1950, გვ. 118. 28. Jacob Burkhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860. 29. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 233, პ. ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტ. მემკვიდე, რუსთ. კრებ., 1938, გვ. 69-72. 30. კ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 135. 31. მე ვგულისხმობ ე. წ. ისტორიულ-ალეგორიულ თეორიებს. 32. არჩილიანი, I, 1936, გვ. 140. 33. ალ. ბარამიძე, ნარკვ., III, 1952, გვ. 151-154.

### თავი მეოთხე

1. Э. Мейман, Эстетика, I, 1919, стр. 67. 2. შ. ნუცუბიძე, ადამიანის იდეა და აღზრდის პრობლემა „ვეფხისტყაოსანში“, კრებ. რუსთ. სკოლაში, 1937. 3. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 98. 4. Д. Чхотуа, Герои Руставели и их мировоззр., Сб. Руставели, 1938, стр. 196. 5. იქვე, 194-195. 6. ი. ჭავჭავაძე, ნანერ. სრ. კრებ., IV, გვ. 261.

1. ვახტანგ VI ასე თარგმნიდა ამ სტრიქონს: „თუ ღმერთი კაცს არ ნასწყმედს, მეორეს რა შიში ექნება რომ ცხოვრდეს“ (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. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ. II, 1941, გვ. 202, 3. ი. ჭავჭავაძე, თბზ. სრული კრებ., III, 1953, გვ. 375. 4. ი. ჭავჭავაძე, ნანერ. სრ. კრებ., VI, გვ. 67-68. 5. Hegel, Ästhetik, II, 1955, 418-426. 6. Г. Вельфлин, Классическое искусство, 1912, стр. 36-43. 7. Р. Роллан, Жизнь Микельанджело, Собр. соч., II, 1954, 104-105. 8. Дж. Ввазари, Жизнеописания... II, 1933, стр. 97. 9. შეად. А. Zeising, Aesthetische Forschungen, 1855. S. 436. 10. ამ ტაქსის ნაკითხვა 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. იბ., მაგალ., А. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, III, § 40. 13. Г. Брандес, loco cit., стр. 263. 14. Г. Вельфлин 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, ენიშკის მოამბე, III, 1938, გვ. 71-72. 18. „ვეფხისტყაოსნის“ მინა არის მინანქარი. 19. Н. Чернышевский, Об эстетическом отношении искусства к действительности, 1954, стр. 59. 20. „ნარგიზად ქუთუთო უთქვამს“ (ვახტანგ VI). 21. Н. Чернышевский, loco cit., стр. 13. ქართ. თარგ., გვ. 311. 22. В. Г. Беллинский, 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. Винкельманн, Избр. произв., 1935, стр. 205. 26. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 186.

თავი მეექვსე

1. И.И. Винкельманн, Избр. произв., 1935, стр. 194. 2. М. Горький, О литературе, 1955. 3. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია. 1940, გვ. 107-109. 4. იბ. 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, ჭაშნიკი, გ. ლეონიძის რედაქტ., 1920, გვ. 1-2. 6. V. Chichmaref, Chota Rustaveli (Quelques parallels et analogies), ენიშკის მოამბე, III, 1938, გვ. 238. 7. ბ. მარი ასე თარგმნის ამ სტრიქონს: „Любовное безумие – дивно прекрасный, труднопознаваемый 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. პ. იბგოროყვა, „ვეფხისტყაოსნის“ 1937 წ. გამოც. წინასიტ., გვ. XXXVIII-XXXIX, დაყოფა ჩემია, გ. 5. 11. სტენდალი, წითელი და შავი, თარგ. გ. ქიქოძისა, I ნაწ., თ. IV და თ. V, 12. Lessing, Laocoon, I. 13. ალ. ბარამიძე, ტარიელი, ნარკვ., I, 1945. 14. მაგ., ი. ჭავჭავაძე, ნაწერ. სრ. კრებ., IV; შ. ნუცუბიძე, ადამიანის იდეა და აღზრდის პრობლემა „ვეფხისტყაოსანში“, რუსთ. სკოლაში, 1937, გვ. 64-83, 15. შ. ნუცუბიძე, იქვე; „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტ. წყაროები, რუსთ. კრებ. 1938. 16. გავიხსენოთ, მაგ., 58. ნინოს ცხოვრების მეოთხე რედაქცია, რომელიც ეკუთვნის თამარის დროის კათალიკოსს ნიკოლოზ გულაბერიძეს; იხ. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., I, 1941, გვ. 294-298; ალ. ბარამიძე, ნარკ. I. 1945, გვ. 218-219. 17. И. И. Винкельман, loco cit., стр. 107. 18. შეად. М. Горький, Собр. соч., т. XXVII, стр. 444. 19. პ. მირიანაშვილი, ძველი და ახალი ქართ. შაირობა, 1915, გვ. 150. 20. პ. კარპინი, ისტორია მონღოლებისა... თარგ. გ. ქიქოძისა, 1942, გ. რუბრიკეუსი, მოგზაურობა აღმოსავ. ქვეყნებში, თარგ. გ. ქიქოძისა, 1942, გვ. 80. 21. Vorschule der Aesthetik, 1897; Э. Мейман, Эстетика, I, 1919, стр. 26-28. 22. მ. გორკის აზრით, ლამაზი ნივთის დამახასიათებელი ისაა, რომ იგი ადამიანში იწვევს განცვიფრებას, სიამაყესა და სიხარულს ხელოვანის შემოქმედების გამო (М. Горький, там же стр. 5). 23. А. Бизе, Историч. развитие чувства природы, 1890, стр. 77.

### თავი მეშვიდე

1. პლატონი, იონი, 534 B. 2. პლატონი, ფედრი, 245. 3. პლატონი, იონი, 534T. 4. პლატონი, ფედრი, 245. 5. პლატონი, იონი, 535BCDE, 536ABCD. 6. პლატონი, იონი, 530C, 533D. 7. პლოტინი, ენეადები, V, 9. 8. შეად. ვუკ. ბერიძე, შოთას პოეტიკისათვის, ენიშკის მოამბე, 1938, III, 9. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 481-484. 10. Ионас Кон, Общая эстетика, 1921, стр. 137. 11. И. Л. Эккерман, „Разговоры с Гете“, 1934, стр. 220. 12. Ионас Кон, loco cit., 137. 13. დ. უზნაძე, იქვე, გვ. 482-483. 14. Hegel, Ästhetik, 1955, S.

72. 15. F. Fischer, Auch Einer, II, 9 Aufl., II. Кон, loco cit., стр. 141.  
 16. არნ. ჩიქობავა, ჭანურ-მეგრულ-ქართული შედარებითი ლექსი-  
 კონი, 1938, გვ. 66. ა. ფრანგიშვილი, ფსიქ. ინსტ. შრომები, III, 1945,  
 17. ი. ჭავჭავაძე, იქვე, გვ. 190. 18. Э. Мейман, Эстетика, II, 1919.

### თავი მერვე

1. შეად. გ. შატერაშვილი, სათრეველი თუ სართეველი, ლიტ. და ხელოვ., 1951, 21 იანვ. 2. იხ., მაგ., კ. კაპანელი, შოთა რუსთაველის ესთეტიკა. შეხედ., რუსთ. სკოლაში, 1937, გვ. 232-233. 3. ივ. ჯავახიშვილი, ქართ მუსიკის ისტ. ძირით. საკითხები, 1938, გვ. 52-56. 4. პ. ინგოროყვა, Rusthveliana, 1926, გვ. 301. 1954 წ. „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემაში პ. ინგოროყვამ აღადგინა ამ ტაეპის ტრადიციული ნაკითხვა. 5. აღ. ბარამიძე, ნარკვ., III, 1952, გვ. 153. 6. Антич. мыслит. от искусстве, М., 1937, стр. 28. 7. იქვე, გვ. 34. 8. არისტოტელე, პოეტიკა. § 23. 9. პორაციუსი, De arte poetica, 23. 10. მარი ბროსე, „ვეფხისტყაოსნის“ 1841 წ. გამოცემის წინასიტყვ.; აკ. გაწერელია, „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის საკითხები, ლიტ. ნარკვ., 1948. 11. არისტოს პომის „დაქსაქსული“ კომპოზიცია მის დროსვე გააკრიტიკა ტორკვატო ტასომ. იხ. Шевырев, Теория поэзии в историч. развитии... 1887. 12. კ. კეკელიძემ ყურადღება მიაქცია ქორწილთა მოკლე აღწერილობას „ვეფხისტყაოსანში“; თბ. სახ. უნივ. შრომ., X, 1939, გვ. 112. 13. Lessing, Laocoon, XX-XXI. 14. ბარონ სუტნერი, უცხოელის აზრი „ვეფხისტყაოსანზე“, 1884, დაიბეჭდა ივერიაში, დროებაში და Кавказ-ში. 15. აკ. შანიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ენის საკითხები, სიმფონია, გვ. 18. 16. არნ. ჩიქობავა, დიალექტიზმების საკითხისათვის „ვეფხისტყაოსანში“, ენიმკის მოამბე, III, 1938, გვ. 224. 17. არისტოტელე, პოეტიკა, § 22, რიტორიკა, წ. III, თ. 2. 18. ვარდის ესთეტიკას სპეციალურად განიხილავენ: Schlieden, Die Rose, 1873; Jore, La rose dans l'antiquité et en moyen âge, 1892; A. H. Веселовский, Из поэтики розы, сб. „Привет“, СПб., 1898. 19. ვისრამიანი, 1938 გვ. 187. 20. შეად. ე. ვირსალაძე, ქართ. სატრფ. ლირიკის ძირით. სახეობანი, ლიტ. ძიებ., VIII, 1953, გვ. 284. 21. პ. ინგოროყვა, ძვ. ქართ. სასულ. პოეზია, I, 1913, გვ. 115. 22. კ. კეკელიძე, ალეგორია დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში, ლიტ. გაზ., 1955, 30 სექტ. 23. ზ. ავალიშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ საკითხები, 1931. 24. A. H. Веселовский, loco cit., 25. ივ. ჯავახიშვილი, საქ. ეკონ. ისტ., II, 1935, გვ. 111. 26. იქვე, გვ. 104. 27. იქვე, გვ. 109-110. 28. პ. უმი-

კაშვილი, ხალხ. სიტყვიერება, I. 1937. გვ. 306. 29. ეთერიანი, მ. ჩიქოვანის რედაქტ., ხალხ. სიტყვიერება, IV, 1954, გვ. 102-103. 30. ეს პოეტური 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 ვხვდებით ქართულ „ვისრამიანში“ (იხ. კ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 162) და ნიზამის „ხოსროვზირინიანში“ (დ. კობიძე, ლიტ. ძიებ., III, 1947, გვ. 206). 34. პ. ინგოროყვა, „ვეფხისტყაოსნის“ 1937 წ. გამოც. წინასიტყვაობა, გვ. LIII. 35. ზ. ავალიშვილი, 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 განავითარა არისტარქე სამოსელმა (III ს. ძვ. წ., A. Берна, Краткая история астрономии, 1946, стр. 38). ჰელიოცენტრიზმის თეორიას იცნობდა აგრეთვე ძველი ინდოეთი, სადაც ის პირველად წამოაყენა ასტრონომმა არიბჰატამ („History of philosophy Eastern and Western“, I-II, ლონდონი, 1952-1953). დ. ჭანტურიშვილი, ჰელიოცენტრიზმის ნიშნები „ვეფხისტყაოსანში“, სახ. განათლ., 1955, 7 დეკ. 39. ზ. ავალიშვილის და გ. იმედაშვილის შრომები „ვეფხისტყაოსნის“ ასტრალური სახეების შესახებ არ ისახავენ ამ მიზანს. 40. პირველად დ. ჩუბინაშვილმა შენიშნა, რომ რუსთაველი მზეს, მთვარეს და ლომს ნაცვალსახელის ფუნქციას აკისრებს; ქართ. ქრესტ., II, პეტერბ., 1846, გვ. VI. 41. გ. იმედაშვილი, ორი მზე „ვეფხისტყაოსანში“, ლიტ. ძიებ., VI, 1950, გვ. 143. 42. ა. გაჩეჩილაძე, თელავის ინსტ. შრომები, I, 1947, გვ. 56. 43. გ. იმედაშვილი, 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. ზ. ავალიშვილი, იქვე. 46. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ. 165. იხ. აგრეთვე: Руставели и Низамии, 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 მსოფლმხედველობის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ფიგურალურ თქმად უნდა ჩაითვალოს, - კ. კეკელიძე, ალ. ბარამიძე, ვუკ. ბერიძე; მცირე შენიშვნა, ლიტ. და ხელოვ., 1944, N22. 52. რედაქტორის შენიშვნა. სადღეისოდ დადგენილია, რომ „მზიანი ღამე“ არის შუა საუკუნეების ეზოთერული ქრისტიანობის ცნება და ისევე, როგორც „უჟამო ჟამი“ გულისხმობს ქრისტეს. იხ. მ. გიგინეიშვილი, „რუს-

თაველის მსოფლმხედველობისათვის". საკანდ. დისერტაციის ავტორე-  
ფერატი. 1968 წ. 53. პ. ინგოროყვა, ძვ. ქართ. სასულ. პოეზია, I, 1913,  
გვ. 186. გ. იმედაშვილი, იქვე, გვ. 145-146. 54. გ. იმედაშვილი  
რუსთაველის ლომი და მზე, ლიტ. ძიებ., VIII, 1951. 55. ი. ჩხიკვიშ-  
ვილი. ლელობის მახლობლად მოკლული ვეფხვი, საქ. მუზეუმის  
მოამბე, II, 1923-1925; ა. შანიძე. ქართ. ხალხ. პოეზია, I, 1931, გვ. 559;  
არჩ. ჯანაშვილი. ხერხემლიანთა ზოოლოგია, მე-2 გამოც., 1952, გვ.  
537. 56. ა. შანიძე. იქვე, გვ. 559-565. „მოყმისა და ვეფხის“ გარდა –  
ა. შანიძე ასახელებს მის მიერ 1911 წ. ბარისახოში ჩანერილ  
თქმულებას, სადაც აწერილია მგელა ყურაულისძის შებმა ვეფხვთან  
(იქვე, გვ. 565). 1951 წელს ელ. ვირსალაძემ ჩანერა სვანეთში დღემდე  
უცნობი მეორე ლექსი, რომელიც „ტექსტის დიდ არქაულობას  
მონშობს, რადგან მასში აშკარად ჩანს ტოტემისტური რწმენის  
გადანაშთები“ (ლიტ. ძიებ., VIII, 1953, გვ. 388). 57. А. Э. Брэм, Жизнь  
животных, I, СПб., 1892, стр. 412-423. 58. А. Е. Ферсман, Занимате-  
льная минералогия, 1954; М. Пыляев, Драгоценные камни, СПб., 1896;  
59. ნ. ქოიავა, ენიშვის მოამბე, 1938, III, გვ. 83-84. 60. ნ. ჩერნი-  
შევსკი წერს: „წყალსა და ძვირფას ქვებს სწორედ... გამჭვირვალობა  
ანიჭებს სილამაზეს“ („ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება  
სინამდვილესთან“). 61. М. Пыляев, там же, стр. 155. 62. ნ. ქოიავა,  
იქვე, გვ. 78. 63. Леон-Батиста Альберти, О живописи, кн. I, Мас-  
тера искусства об иск., 1937, стр. 73. 64. Lessing, Laocoon, XX.  
65. საყე-ს გაგებისათვის იხ. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., II, 1941, გვ.  
104; ლ. მელიქსეთბეგი, თბ. უნივ. შრომ., V, 1936, გვ. 201-224;  
კ. ჭიჭინაძე, მის მიერ გამოც. „ვეფხისტყაოსნის“ სლექსიკ., გვ. 664.  
66. აკ. განერელია, „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის საკითხები. ლიტ.  
ნარკვ., 1948, გვ. 17. 67. პ. ბერაძე, რუსთაველის ლექსის რიტმი,  
რუსთ. კრებ., 1938, 215-240. 68. აკ. განერელია, ქართ. კლასიკ.  
ლექსი, 1953, გვ. 198. 69. კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართ. შაირში,  
1925, გვ. 7, დაყოფა ჩემია, გ. ნ. 70-71. იქვე, გვ. 34, დაყოფა ჩემია, გ. 6.

ნინასიტყვაობა .....	5
შესავალი .....	9
თავი პირველი. მსოფლმხედველობის საკითხისათვის .....	16
თავი მეორე. პოეზია, სიბრძნე და გული .....	35
თავი მესამე. „ვეფხისტყაოსნის“ რეალიზმის თავისებურებანი .....	82
თავი მეოთხე. ესთეტიკური განცდა .....	115
თავი მეხუთე. სამყარო როგორც ესთეტიკური ფენომენი .....	134
თავი მეექვსე. მშვენიერების იდეა: .....	162
1. პოეზია .....	162
ა) სიყვარული როგორც ესთეტიკური ფენომენი .....	164
ბ) მეგობრობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი .....	180
გ) გმირობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი .....	186
დ) პიროვნების ჰარმონიულობა როგორც ესთეტიკური ფენომენი .....	199
2. ხელოვნება .....	210
3. ბუნება .....	227
თავი მეშვიდე. მხატვრული შემოქმედება .....	232
თავი მერვე. ესთეტიკური ფორმა .....	252
1. ზოგადი და ძირითადი პრინციპები .....	252
2. ჟანრები .....	259
3. კომპოზიცია .....	272
4. მხატვრული ენა .....	280
ა) ვარდის სიმბოლიკა .....	288
ბ) ასტრალური სიმბოლიკა .....	304
გ) ვეფხისა და ლომის სიმბოლიკა .....	327
დ) მოზაიკური ფერწერა .....	332
ე) მუსიკალობა .....	344
შენიშვნები .....	351