გიორგი ჩიგლაძე

რჩევები ესთეტიკურ საუბარზე

გამომცემლობა „განათლება“
თბილისი — 1966

ᲒᲒᲘ
899. 962. 1. 092 [რუსთაველი] +7
ჯ 417

7—2—3
Გრძ. 384—66

წინასიტყვაობა

რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს შესწავლას ჩვენ მაშინ შევუდექით, როცა მხატვრული ცნობიერების ზოგადი პრობლემატიკის გარკვევა დავიწყეთ. მონოგრაფიაში — „პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა“, რომელიც 1938 წლის ივლისში დაიწერა, ხოლო ცალკე წიგნად 1940 წელს გამოვიდა, ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე ზოგადი კანონი გვაქვს აღნიშნული, რომლებიც „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკასა და პოეტიკას უშუალოდ ეხებიან. შემდეგ, ერთხანს, სხვა საკითხებზე მუშაობამ შეგვაწყვეტინა განზრახული სურვილის შესრულება — დაგვეწერა მონოგრაფიული გამოკვლევა — „რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო“, რომლის მიზანი უნდა ყოფილიყო ჩვენი უბადლო ეროვნული ძეგლის, ქართული პოეტური გენიის — „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ ღირსებათა თეორიული ცხადყოფა, იმის ჩვენება, თუ რაში მდგომარეობს რუსთაველის, როგორც ხელოვანის, სიდიადე, რა შეადგენს მისი პოემის უკვდავებას.

„ხელოვნება და სინამდვილეზე“ მუშაობის პარალელურად ჩვენ ვაკვირდებოდით „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სამყაროს და 1959 წლისათვის რამდენიმე თავი უკვე დაწერილი გვქონდა. ეს თავები, ცხადია, განვითარება და გაგრძელება იყო იმისა, რაც გამოქვეყნებულ შრომებში აღვნიშნეთ, როგორც რუსთაველის მხატვრული სპეციფიკა. შემდეგ ისევ შევეწყვიტეთ მონოგრაფიის წერა და ინტენსიურად განვაგრძეთ იმ დღიდანვე, როგორც კი რუსთაველის იუბილეს საკითხი გადაწყდა.

მართალია, რუსთაველზე იმდენი დაწერილა, რომ ათეულ ტომში ვერ მოთავსდება, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის ნაშრომი, რომელიც სრულად წარმოგვიდგენდა „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ ღირებულებათა გრანდიოზულობას. თუ რა დაიწერა „ვეფხისტყაოსანზე“ მისი პირველი ბეჭდური გამოცემიდან (1712 წ.) დღემდე, ნაჩვენებია გაიოზ იმედაშვილის ფუნდამენტურ ბიბლიოგრაფიულ ნაშრომში—„რუსთველოლოგიური ლიტე-

რატურა“, რომელიც 1957 წელს გამოვიდა. ამ წიგნიდანაც კარგად ჩანს, რომ შედარებით ცოტაა ნაშრომი, რომელიც პოემის ესთეტიკურ-მხატვრულ სამყაროს მთლიანობაში შეისწავლიდა. ცალკეულ საკითხზე კი იმდენია დაწერილი, რომ თუ გავაერთიანებდით, პოეტიკა-ესთეტიკის ტომებს შეადგენდა. აღარაფერს ვამბობთ უფრო ადრინდელ მასალებზე. „ხელოვნება და სინამდვილეში“ ჩვენ ვცადეთ, მოყოლებული მე-15 საუკუნიდან და დამთავრებული მე-18 საუკუნით, გვეჩვენებინა, ვინ როგორ აფასებდა რუსთაველის მხატვრულ ღირსებას. ანონიმი ავტორების გარდა, წარმოვადგინეთ შეხედულებანი თეიმურაზ პირველის, ვახტანგ მეექვსის („ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ბეჭდური გამომცემლისა და მისი პირველი მეცნიერ-კომენტატორისა), მამუკა ბარათაშვილის („ჯაშნიკი“), არჩილის („გაბაასება“), ფეშანგის („შაჰნავაზიანი“), თეიმურაზ მეორის, იოანე ბატონიშვილის („კალმასობა“) და სხვ. მე-19 საუკუნეში რუსთაველის მხატვრულ ღირსებათა ანალიზს ეხებოდნენ ბოლხოვიტინოვი (ევგენი), თეიმურაზ ბაგრატიონი, სოლომონ დოდაშვილი, ნიკოლოზ ბერძენიშვილი, დავით ჩუბინაშვილი, ივანე ევლახოვი, ლავრენტი არდაზიანი, ბარონი სუტნერი, ლუკა ისარლიშვილი, ნიკოლოზ გულაკი, ჩვენი დიდი ოქროპირები ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა. პოეტიკური თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტს განიხილავდნენ: გიორგი საძაგლიშვილი (არქიმანდრიტი კირიონი), გრიგოლ ყიფშიძე, მელიტონ კელენჯერიძე და სხვ. რუსთაველის შესწავლაში დიდი ამაგი მიუძღვით მარი ბროსეს, ნიკო მარს, ნიკო ნიკოლაძეს, ალექსანდრე ცაგარელს, ალექსანდრე ხახანაშვილს, კიტა აბაშიძეს, მოსე ჯანაშვილს, ივანე ჯავახიშვილს, კორნელი კეკელიძეს, პავლე ინგოროყვას, შალვა ნუცუბიძეს, ექვთიმე თაყაიშვილს, იუსტინე აბულაძეს, არტურ ლაისტს, დავით კარიჭაშვილს, სარგის კაკაბაძეს, ალექსანდრე სარაჯიშვილს, სოლომონ იორდანიშვილს, ი. მეგრელიძეს. პოემის ფილოსოფიური, მხატვრული, ესთეტიკურ-პოეტიკური სამყარო სპეციალურად შეისწავლეს ვიქტორ ნოზაძემ, მოსე გოგიბერიძემ, კონსტანტინე ჭიჭინაძემ. ალექსანდრე ბარამიძემ, აკაკი გაწერელიამ, ვუკოლ ბერიძემ, შალვა ხიდაშელმა, დიმიტრი

ბენაშვილმა, მამია დუდუჩავამ და სხვ. არაერთი საინტერესო პრობლემა გაარკვიეს ენათმეცნიერებმა აკაკი შანიძემ, გიორგი ახვლედიანმა, გიორგი წერეთელმა, არნოლდ ჩიქობავამ, ვარლამ თოფურიამ.

რუსთაველის მხატვრული სამყაროს შესწავლაში ახალი ნაბიჯი წარსდგა წინ უდროოდ დაკარგულმა გიორგი ნადირაძემ თავისი მშვენიერი გამოკვლევით — „რუსთაველის ესთეტიკა".* მაგრამ თვით ავტორს, სავსებით სამართლიანად, არ მიუჩნევია ეს ნაშრომი დამთავრებულ სიტყვად „ვეფხისტყაოსნის" მხატვრულ ღირსებათა შესწავლაში. არც ჩვენი გამოკვლევა ისახავს ამგვარ მიზანს — მხოლოდ გვინდა ერთი აკური მაინც შევმატოთ მონუმენტურ შენობას, რომელსაც მომავალი მკვლევარები აღმართავენ რუსთაველის მხატვრული სამყაროს თეორიული შესწავლის დარგში.

ჩვენი მონოგრაფია რუსთაველის მხატვრული სამყაროს მარტოოდენ სამ ძირითად სფეროს მოიცავს: ესთეტიკას. პოეტიკას. ეთიკას. ამ სამი ასპექტით ვუდგებით იმ უმშვენიერესი სინამდვილის დახასიათებას, რომელსაც „ვეფხის ტყაოსნის" გენიალური სტროფები გადაგვიშლიან. მაგრამ ამ კალეიდოსკოპიდან ისე ლამაზი, ისე მომხიბვლელია ქართული პოეტური გენია, რომ მისი მსგავსი მარტოოდენ ერთეულები თუ გააჩნია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მხატვრულ ლიტერატურას. რუსთაველი მათ შორის დგას, როგორც კონცენტრა და მსოფლიო ხელოვნების ოლიმპური მწვერვალებიდან ამაყად გადაჰყურებს კაცობრიობის მხატვრული შემეცნების დაუსრულებელ სამყაროს.

* * *

წიგნის მთლიანობისათვის გამოიყენეთ „ხელოვნება და სინამდვილის" ის ადგილი, რომელიც რუსთაველის ესთეტიკისა და ქართული ესთეტიკური აზრის ზოგად დახასიათებას იძლევა მე-19 საუკუნემდე. აგრეთვე „რუსთაველის ესთეტიკური პრობლემატიკა", რომელიც პირველად დაიბეჭდა „ესთეტიკური თეორიის საკითხებში" 1961 წელს. დამატებების სახით წიგნს დართული აქვს რუსთაველთან დაკავშირებული ჩვენი შემდეგი წერილები: „პოეტური კადენციები რუსთაველზე" და „რუსთაველის პრემიის პირველი ლაურეატები" (დაიბეჭდა „Заря Востока"-ში).

1965 წლის ოქტომბერი. დედაქალაქი.

---

* დაიბეჭდა 1958 წლის ბოლოს.

წ ე ს ა ვ ა ლ ი

რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს მხატვრული სამყაროს თვალისმომჭრელი საკვირველებანი განფენილია „ვ ე ფ ხ ი ს ტ ყ ა ო ს ა ნ შ ი“, რომელიც მსოფლიო კულტურის უდიდესი და უბრწყინვალესი შენაძენია. ეს გენიალური პოემა, რომლის კონგენიას მარტოოდენ ჰ ო მ ე რ ო ს ი ს, შ ე ქ ს პ ი რ ი ს ა და აღმოსავლეთის ორი-სამი დიდი პოეტის შედევრები თუ წარმოადგენენ, თითქმის რვა საუკუნეა ამშვენებს კაცობრიობის მხატვრულ შემეცნებას, როგორც მისი ხელთუქმნელი გვირგვინი. მთლიანად ე რ ო ვ ნ ულ ძ ი რ ე ბ ზ ე ა მ ო ზ რ დ ი ლ ი, მსგავსად მისივე ავტორისა, „ვ ე ფ ხ ი ს ტ ყ ა ო ს ა ნ ი“, ამავე დროს, ზ ო გ ა დ კ ა ც ო ბ რ ი უ ლ ი ჰ ი მ ნ ი ა, ხოლო რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი — მ ს ო ფ ლ ი ო მ ა ს შ ტ ა ბ ი ს დიდი ქ ა რ თ ვ ე ლ ი პ ო ე ტ ი.

შესაძლოა, გენიოსი თვითონ იყოს შ ე მ თ ხ ვ ე ვ ი თ ო ბ ა, როგორც ერთი ბრძენი ამბობდა, მაგრამ მის შემოქმედებაში შემთხვევითი წარმატება სრულიად გ ა მ ო რ ი ც ხ უ ლ ი ა. რუსთაველი ისეთი გენიოსია, რომელსაც თავის პოემაში არავითარი შემთხვევითობა არა აქვს, ყველაფერი იქ გენიოსის კანონზომიერებას ექვემდებარება, და უდიდესი შეცდომა იქნება, თუ ვინმე განიზრახავს თვითნებურად მიუდგეს დიდი პოეტის ფრაზას ან ცალკე სიტყვას, მხატვრულ სახეს ან ესთეტიკურ კანონს. რ ო გ ო რ ც ე ვ რ ო პ უ ლ ი რ ე ნ ე ს ა ნ ს ი ს ტ რ ი უ მ ფ ა ტ ო რ ე ბ ი უ ნ ი ვ ე რ ს ა ლ უ რ ი ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი ი ყ ვ ნ ე ნ, რ ო მ ლ ე ბ ი ც ე ნ ც ი კ ლ ო პ ე დ ი უ რ ი ც ო დ ნ ი თ გ ა მ ო ი რ ჩ ე ო დ ნ ე ნ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი კ ი დ ე ვ უ ფ რ ო გ ვ ა ო ც ე ბ ს მ რ ა ვ ა ლ მ ხ რ ი ვ ი გ ა ნ ა თ ლ ე ბ ი თ ა და ი მ დ რ ო ი ს ა თ ვ ი ს ს რ უ ლ ი ა დ უ პ რ ე ც ე ნ დ ე ნ ტ ო კ უ ლ ტ უ რ უ ლ ი ფ ე ნ ო მ ე ნ ი თ. რუსთაველი დაულეველი ცოდნის ზღვაა და მისი ტალღების ხმაური დღესაც გამაოცებელი ძალით ესმის თანამედროვე ცივილიზებული მსოფლიოს კულტურულ ადამიანს. სწორად გაიგო და შეუცდომლად ამოხსნა ასეთი გიგანტის მხატვრული შემოქმედების ქვეყანა, მისი მეტყველების ფორმები და ფერწერული სახეები — ეპიკურ შრომასთან ერთად წლებს საჭიროებს სხვა ცნობილ პირობებთან ერთად.

მსოფლიო ლიტერატურაში რუსთაველი სრულიად განმარტოებით დგას პრედესტინაციით, როგორც პიროვნება, და მხატვრული შთაგონებით, როგორც პოეტი. მის შემოქმედებაში რეალური ქვეყანა ამღერებულია ათასფერადი განზომილებით, რომლის სიშრელე თვალს ხიბლავს, ყურთა სმენას ატკბობს, გონებას ამოძრავებს, გრძნობათა ზღვასთან გვაერთებს, მაგრამ არსად ტკივილს არ გვაყენებს და მხოლოდ სულიერი ამაღლების ოლიმპური მწვერვალებისაკენ გვიხმობს. რუსთაველის პოეტური სიმფონია — ეს მიწიერი ქვეყნის მუსიკალური ჟღერადობაა, რომელიც ზეციურ საკვირველებათა ციალში მხოლოდ ადამიანურს განადიდებს. ამიტომ არიან „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები რეალური სამყაროს შვილები და ირრეალურთან მარტოოდენ კონფესიული მოვალეობით დაკავშირებულნი, უფრო მეტად კი, მიუწვდომელი განგებისა და ამოუცნობი სილამაზის კარნახით.

პარალელურად ჩვენ ყოველთვის ვამჩნევთ, რომ რუსთაველის პოეტურ ქმნილებაში მეორედ გაცოცხლებული სამყარო საოცრად ლამაზი სახით გამოიყურება, იბადება და იზრდება, ჰყვავის და ძლიერდება; მისი ყოველი ნაწილი მოძრაობს, როგორც უსასრულო მატერიის შემადგენელი ატომები, რომლებსაც მხოლოდ ერთი პრედიკატი გააჩნიათ — მოქმედება, დინამიურობა, ერთიდან მეორე ადგილზე ნახტომისებური გადასვლა. ქვეყანა ამოძრავებული, აჟღერებული და დამშვენებული ჩანს თავის განფენილობაში, სადაც ყველაფერი მოძრაობის ბუნებრივ (ღვთაებრივ) კანონზომიერებას ექვემდებარება. მართლაც გეგონება თითქოს ღვთაება ბუნებაშია გათქვეფილი და ბუნება ღვთაებაში, თითქოს პანთეიზმი იყოს რუსთაველის ფილოსოფია, მაგრამ, თუ ღრმად დავუკვირდებით, შეუძლებელია არ დავინახოთ, რომ მასში ნომინალიზმი უფრო შესამჩნევი ხდება, ვიდრე პანთეიზმი. თუმცა არც ერთია და არც მეორე. არის მხოლოდ რუსთაველის თვითმყოფი ფილოსოფია, რომელმაც თავისი დროის მეცნიერული აზრის მიღწევები შეისისხლხორცა, გადაამუშავა, საკუთარი გონების პრიზმაში გადატეხა, რომ თვითეულისათვის ადამიანური სინიდისით ნაკარნახევი ანგარიში გაეწიწორებინა. ამ გზით მივიდა დიდი პოეტი იმ საოცრად ძლიერ კონცეფციასთან, რომელსაც ჩვენ რუსთაველის ფილოსოფიურ სისტემას ვუწოდებთ. მისი საფუძველი არც პლატონიზმია, არც ნეოპლატონიზმი, არც არისტოტელიზმი, არც პერიპათეთიკული სკოლა საერთოდ, მაგრამ არც პანთეიზმია, არც ნომინალიზმი, არის მხოლოდ სამყაროს უთვალავ

საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ჭეშმარიტ აზრში ჩაწვდომის მისწრაფება, რასაც გენიალური კაცის დიდი გონება ამჟღავნებს. და ეს გონება ისევე უსასრულო ჩანს, როგორც მის მიერ გააზრებული, თუ მხატვრულ სახეებში მეორედ დაბადებული კალეიდოსკოპური სამყარო. მოტანილში შედარება ორივეს ანიჭებს მათთვის დამახასიათებელ ძალას და „ვეფხისტყაოსანი“ ორივე ამ ძალის შემოქმედებითი ჰიდილის უმშვენიერესი ფენომენია.

ყოველივე ის, რაც ითქვა, მტკიცე საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ რუსთაველის გენიალურ პოემაში მხატვრული სახეები მარტოოდენ პოეტურ კადენციებს კი არ წარმოადგენენ, ავტორი მათში აქსოვს თავისი დროის ყველაზე მოწინავე მეცნიერულ აზრებს და „ვეფხისტყაოსანი“ არა მარტო უზადო მხატვრული ძეგლია, არამედ, ხელოვნების ენაზე თავისი დროის მეცნიერულ შეხედულებათა განზოგადებასაც იძლევა. ამიტომ პოემის ესთეტიკურ ანალიზს ვერ დავაშორებთ წმინდა მეცნიერულ პრობლემატიკას, ცხადია, ისტორიული პირობების სრული გათვალისწინებით. ამით ისიც ნათელი ხდება, თუ რატომ ვიწყებთ რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს შესწავლას თვით რუსთაველის ესთეტიკური პრობლემატიკით.

რუსთაველის ესთეტიკური პრობლემატიკა

რუსთაველის ესთეტიკური პრობლემატიკა, საერთოდ, რუსთველოლოგიის ორგანიული ნაწილია. თვით რუსთველოლოგია კი, როგორც მეცნიერება, იმდენად ვრცელი ლიტერატურის შემცველია, იმდენ ნაშრომსა თუ მოზრდილ მონოგრაფიას მოიცავს, რომ შესაძლოა ზოგიერთს ახალი გამოკვლევის სახელი იმდენად არ აინტერესებს, რამდენადაც სრულიად არაიდენტიური კითხვა — ნუთუ ერთი მწერლისა და მისი ერთი ნაწარმოების შესწავლა. რაც საუკუნეებია გრძელდება, აღარ უნდა გამოიწუროს, აღარ უნდა დამთავრდეს, ვეღარ მივიდეთ იმ დასკვნამდე, რომ ყველა საგანსა თუ მოვლენას, რომელსაც ამ დარგში ვხედებით, თავისი სახელი ვეუწოდოთ და საბოლოოდ გავარკვიოთ? თუ რუსთაველის პიროვნება კვლავ გამოუცნობი სფინქსის სახით რჩება ისტორიას, რაკი ხელშესახები რეალიები ძალიან ცოტა მოგვეპოვება, „ვეფხისტყაოსანი“ მაინც საგანგებო ხელშესახები ნაწარმოებია. ფიზიკურადაც არსებობს და ნუთუ მისი შესწავლა მაინც ვერ უნდა დავამთავროთ?

ანალოგიური საკითხი დროთა ვითარებაში არა ერთხელ წამოჭრილა გამოჩენილ მსოფლიო მწერალთა შემოქმედებასთან დაკავშირებით, და არც რუსთაველი, არც მისი „ვეფხისტყაოსანი“ ამ მიმართულებით გამონაკლისს არ წარმოადგენს. მაგრამ თუ უფრო ღრმად მივალთ საგანთან და შევეცდებით მის გარკვევას, შეიძლება მდგომარეობა შეიცვალოს. როგორც კი პრობლემას ისტორიულ ასპექტში დავაყენებთ და საღი გონების მსჯელობას საგნად გავხდით.

როგორი გულუბრყვილო სახითაც არ უნდა მოკვეთილ ვნოს საკითხის ასე დაყენება, მასში ნამდვილად გულუბრყვილობა ძალიან ცოტა აღმოჩნდება. ვინაიდან საფუძველი მსჯელობის ასეთ ხასიათს უთუოდ გააჩნია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ არ დარჩენილა მეცნიერების თითქმის არც ერთი წარმომადგენელი, რომელსაც „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი კვლევა-ძიების საგნად არ გაეხადოს, რომ აღა-

რაფერი ვთქვათ მეფეებსა, კათალიკოსებსა, პოეტებსა და მწერლობის სხვა ჟანრების წარმომადგენლებზე — რომანისტებსა, დრამატურგებსა და კრიტიკოსებზე. ფილოსოფოსი და სოციოლოგი, ეკონომისტი და ენათმეცნიერი, ფსიქოლოგი და ნუმიზმატიკოსი, არაბისტ-ირანისტი და თურქოლოგი, არქეოლოგი და ისტორიკოსი, იურისტი და ბოტანიკოსი, მედიკოსი და მინერალოგი, აღარაფერს ვამბობთ მეცნიერებათა სხვა დარგებზე, რომლებმაც უკვე მოასწრეს ავტორიტეტული სიტყვა ეთქვათ ან ახლა ემზადებიან თავიანთი სპეციფიკური კალეიდოსკოპიდან გახედონ „ვეფხისტყაოსნის“ საოცრად რთულ, ამდენადვე სრულსა და უშეცდომოდ შეუფასებელ სამყაროს, აღსავსეს ყველა იმ სიკეთითა და უსასრულო მრავალფეროვნებით, რაც ბუნებამ ცას, დედამიწას, ადამიანთა საზოგადოებას მიანიჭა. თითქმის ყველა მეცნიერება სწავლობს რუსთაველის უკვდავ პოემას. მაინც დაუსრულებლად გრძელდება „ვეფხისტყაოსნის“ კვლევა-ძიება, მისი მეცნიერული შესწავლა, რომლის შესაძლებლობანი კვლავ ამოუწურავი რჩება, როგორც თვით სამყაროს ონტოლოგიური და გნოსეოლოგიური გააზრება. ეს კვლევა-ძიება და ეს შესწავლა კვლავ გრძელდება და ეტყობა მას ბოლო არ უწერია.

მაგრამ არც ერთ მეცნიერებას არ შეუძლია რუსთაველის პოემაში იმდენი სილამაზე აღმოაჩინოს და გამოაჩინოს, სრული სახით გახსნას „ვეფხისტყაოსნის“ თვალისმომჭრელი მხატვრული ანსამბლი, მისი უსასრულო მშვენიერებანი, როგორც მეცნიერების იმ ერთადერთ დარგს, რომელიც დღემდე ყველაზე მეტად ჩამორჩებოდა გენიალური პოემის შესწავლაში, თუმცა ყველაზე ადრე, ჩვენ ვიტყოდით, ყველაზე მეტად სწორედ მას ევალებოდა თავისი სახე წარმოედგინა, როგორც გენიალური მხატვრული ნაწარმოების პირველ მემკვიდრეს ყველა სხვა მეცნიერებათა შორის. ეს დარგია ესთეტიკა, კერძოდ, ქართული ესთეტიკური აზროვნება, დღეს რომ დიდ ნახტომს აკეთებს წინ გიორგი ნადირაძის ფუნდამენტური გამოკვლევით — „რუსთაველის ესთეტიკა“, და თითქოს კომპენსირებას უკეთებს ყოველივე იმას, რაც დროთა ვითარებაში რუსთველოლოგიას აკლდა.

სრულიად უდავოა, რომ ჩვენს მიერ დახასიათებული მდგომარეობა აიხსნება არა მარტო მანძილით, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ეპოქას გვაშორებს, არამედ, თვით ნაწარმოების გენიალობით, რაც კვლევა-ძიების სფეროს თავისთავად ართულებს.

ძირითადად გენიოსთა ორი კატეგორია არსებობს: ჩვეუ-

ლებრივი და არაჩვეულებრივი. პირველის რიცხვი ასეულებია, მეორის მხოლოდ ერთეულები. რუსთაველი არ არის ჩვეულებრივი გენიოსი. იგი არაჩვეულებრივი გენიოსია, რომელსაც ბუნება კაცობრიობას იშვიათად მიუძღვნის, ისიც ათეულობით საუკუნეების მანძილზე. მათი შრომისა და სულის, გონებისა და გულის ნამოღვაწარს საუკუნეებით შესწავლა ისევე ესაჭიროება, როგორც იგივე საუკუნეები ჭირდებოდა ამქვეყნად მათ მოკლინებას. ოცდაათი საუკუნეა სწავლობს ძველი და ახალი კაცობრიობა ჰომეროსის უკვდავ „ილიადასა“ და „ოდისეას“; ოცდარვა საუკუნეა ვაანალიზებთ ჰესიოდეს „თეოგონიას“; ოცდაექვსი საუკუნეა პითაგორეს ფილოსოფია შესწავლის ობიექტს წარმოადგენს ანტიკურ მატერიალიზმთან ერთად; არისტოტელეს სულ პატარა, მცირიატურული ტრაქტატი „პოეტიკა“ ოცდაოთხი საუკუნეა კვლევა-ძიების ობიექტს წარმოადგენს, და რა გასაკვირია. თუ რვა საუკუნემ ვერ დაასრულა რუსთაველის გენიალური სულის შესწავლა და კვლავ მეცნიერული ანალიზისაკენ უხმობს მეცნიერებათ და მეცნიერთა თაობებს. ამიტომ არ მთავრდება „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლა და ამიტომ არა აქვს რეალური საფუძველი საკითხის იმგვარად დაყენებას, როგორც ჩვენ ზემოთ მოვიხსენიეთ.

რუსთველოლოგიას თითქმის ხუთსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. მაგრამ მის ფუძემდებლად ვახტანგ მეექვსე უნდა ჩაითვალოს. მან პირველმა გამოსცა ბეჭდური სახით რუსთაველის უკვდავი ქმნილება და პირველმა მოჰფინა მისი საკმაოდ ვრცელი მეცნიერული ანალიზიც. საბას. ფეშანგის, მამუკა ბარათაშვილის. თეიმურაზის. არჩილის, თეიმურაზ II, იოანე ბატონიშვილის კონცეფციებმა ხელი შეუწყვეს „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლას, ხოლო მკვიდრ მეცნიერულ ნიადაგზე რუსთველოლოგია მაშინ დგება. როცა თვით ქართული ფილოლოგია საბოლოოდ ყალიბდება, როგორც მძლავრი მეცნიერული ფაქტორი.

სრულიად უეჭველია, რომ რუსთველოლოგიის წინაშე დიდი დამსახურება მიუძღვით მარი ბროსეს, ნიკო მარს. ივანე ჯავახიშვილს, კორნელი კეკელიძეს. აკაკი შანიძეს, შალვა ნუცუბიძეს, პავლე ინგოროყვას. მოსე გოგიბერიძეს, ვუკოლ ბერიძეს. იუსტინე აბულაძეს, ალექსანდრე ბარამიძეს, სარგის კაკაბაძეს.

ახალი ფურცელი „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლასა და გაგებაში

გადაგვიშალეს მე-19 საუკუნის პოეტურმა მეუფეებმა ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და ვაჟა-ფშაველამ.

უფრო ადრე რუსთაველს მიუძღვნეს თავიანთი წერილები დ. ჩუბინაშვილმა ივანე ევლახოვთან კამათში (1846), ბარონ სტენრმა (1884), ნ. გულაკმა (1894).

რუსთველოლოგიის სხვადასხვა საკითხს აშუქებენ კონსტანტინე ჭიჭინაძის, კონსტანტინე კაპანელის, გაიოზ იმედაშვილის, მ. ჩიქოვანის, შ. ხიდაშელის, ნ. ქოიავას, ა. გაწერელიას წერილები და მონოგრაფიები. ალარაფერს ვიტყვით სრულ ინდექსზე ქართველი და არაქართველი მოღვაწეებისა, რომლებმაც ამა თუ იმ კუთხით განიხილეს „ვეფხისტყაოსანი“. ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი შრომა რუსთაველის გენიალური პოემის შესახებ გიორგი ნადირაძეს გამოყენებული აქვს თავის მონოგრაფიაში და ყველგან კეთილსინდისიერად. რაც შეეხება რუსთველოლოგიის ისტორიას, ეს არც შედიოდა მისი კვლევის ორბიტში და არც გაუხდია მსჯელობის საგნად. ისტორიკური ანალიზის ცდა კი ისე ფართოდ წარმოდგენილა, რომ ეს წიგნი ამჟამად ერთადერთია, რომელიც ასე ვრცლად და სისტემატიკურად განიხილავს რუსთაველის გენიალური პოემის მხატვრულ სამყაროს.

რაც შეეხება ვიქტორ ნოზაძის შრომებს, ისინი რუსთველის ინციკლოპედიურ შესწავლას წარმოადგენენ.

რუსთაველის ესთეტიკის განმასხვავებელი თვისება მის ონტროვერზულ ხასიათშია საძიებელი. პრობლემატიკის ფარგლებს არ სცილდება როგორც ზოგადი კონცეფციის, ისე კონკრეტული მხატვრული პრინციპების კვლევა. გეგონება თითქოს ავტორობის, პროლოგისა და ეპილოგის შესახებ გაუთავებელმა დავამ ამჯერად ესთეტიკის სფეროში გადმოინაცვლა. შესაძლოა იმიტომაც, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობის საკითხში ბევრი რამ საეჭვოსთმო მოხდა: პარადოქსურმა თეორიებმა უკან დაიხიეს, ადგილი დაუთმეს საღ აზრსა და ჭეშმარიტებასთან მიახლოებულ მოსაზრებებს; რაკი მსოფლმხედველობის პრობლემამ წინ წაიწია, ბუნებრივად მას თან უნდა მიჰყოლოდა ანალიტიკური სურათი ყველა იმ დარგში, რომლებიც უშუალოდ ან შუალობით მისგან გამომდინარეობენ და მასვე უკავშირდებიან. ამის წყალობით ლოგიკური და ფსიქოლოგიური კვლევა-ძიება პარალელურად ძლიერი აღმოჩნდა ესთეტიკურ კატეხიზმოსთან ერთად. მაგრამ მთავარი მაინც იყო რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს განხილვა როგორც ანტიკური (ბერძნულ-რომაული), ისე რენესანსული ესთეტიკური თეორიების ასპექტში. ამიტომ „რუსთაველის ეს-

თეტიკის“ ავტორს აუცილებლად უნდა მიემართა ხსენებული თეორიებისათვის. ცხადეყო მათი ბუნება და ამ გზით ერვენეინა თვით „ეფიკურისტყაოსნის“ მხატვრული credo. გიორგი ნადირაძე სწორედ ასე იქცა და სასიხარულოა, რომ იგი არ შემოიფარგლა საკითხის მასშტაბით, გააფართოვა მისი მოქმედების რადიუსი. რათა კვლევა-ძიება უფრო სრული სახით ეწარმოებინა. მის წიგნში ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან ძირითადი მომენტები სავსებით სწორად არის მითითებული შესავალშივე, მართალია, მხოლოდ დასახელებით, შეკუმშული კონსპექტის სახით, მაგრამ მნიშვნელოვანია, რომ გაზიარებულია თანამედროვე თვალსაზრისი და იგი არსად არ არის დარღვეული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ლუკრეციუსს. რომელიც მოუხსენებელი დარჩა ანტიკური რომის ცნობილ ესთეტიკოსთა შორის. სრულიად უეჭველია, რომ პლატონამდე სოკრატე ჰქმნის იდეალისტურ-ესთეტიკურ კონცეფციას, უფრო ადრე პითაგორელების ჰარმონიულ თეორიაში ესთეტიკას გარკვეული ადგილი ეკავა; ანტიკურ საბერძნეთში მატერიალიზმისა და იდეალიზმის ბრძოლა ესთეტიკაშიაც ისევე მლაღადებელია, როგორც ფილოსოფიაში, ვინაიდან ესთეტიკა ფილოსოფიის პირმშოა და მისგან დამოუკიდებლად არც არსებობს. მითითება იმის შესახებ. რომ „მოკლე მიმოხილვაში“ სპეციალურად მოხსენებული არ არის „არამარტო წინაპლატონური მოაზროვნენი“, არამედ. „ცნობილი რომაელებიც“. როგორიც არიან ციცერონი, ჰორაციუსი, ვიტრუვიუსი, კვინტილიანე, პლინიუსი, ნეოპლატონიკოსი დიონისე ლონგინი, „ამაღლებულის შესახებ“ სადავო ავტორი. რაკი „მათ არ შეუქმნიათ ორიგინალური ესთეტიკური კონცეფციები“ (გვ. 10). დავას არ იწვევს. მაგრამ აუცილებელი იყო პირველ ყოვლისა ლუკრეციუსის მითითება. მართალია, ლუკრეციუსი ეპიკურეს ფილოსოფიას გადმოგვცემს, ამ მხრივ იგი ორიგინალური არ არის, მაგრამ „De rerum natura“-ს ის ნაწილი, რომელიც ხელოვნების გენეზისს, არსობასა და ფუნქციას ეხება, მიუხედავად ეპიკურეისტული ეთიკისა და ესთეტიკისა. მაინც ორიგინალურ კონცეფციად არის მიჩნეული; მსგავსი არ მოიპოვება არც რომაულ ანტიკასა და არც ბერძნულ ანტიკაში; ეპიკურეს ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტებიდან კი არც ერთი არ ეხება იმ პრობლემებს, რომლებსაც ლუკრეციუსის ესთეტიკა განიხილავს. ამდენად, ლუკრეციუსის ესთეტიკური თეორიის ორიგინალობა სრულიად უეჭველია, და თუ ორიგინალურის განხილვა იყო მიზანი, მაშინ „De rerum natura“-ს ავტორი აუცილებლად მოხსენიებული უნდა ყოფილიყო. ესეც რომ არ იყოს, ლუკრეციუსი მატერიალიზმის წარმომადგენელია, მისი

ესთეტიკაც მატერიალისტურია და ამდენად გვერდის ავლას ამ შეხედულებაშიც არ იმსახურებს.

პლატონის თეორია კი „რუსთაველის ესთეტიკაში“ სავსებით სწორად არის გაანალიზებული. ჩვენ ვიცით, რომ პლატონისათვის თვით ღვთაებანი არიან მუზების საშუალებით შემქმნელნი იმ სიმღერებისა, რომლებსაც პოეტების სახელით ვღებულობთ. პოეტს არავითარი დამსახურება არ მიუძღვის, როგორც შემოქმედს, ვინაიდან იგი არ არის შემოქმედი. „სახელმწიფოც“ და „იონიც“ ამას ადასტურებს. მაგრამ პოეზია ღვთაებრივი მოვლენა მაინც არ არის, რაკი პოეტის ხელში გაიარა, ჭეშმარიტების შეცნობა არ შეუძლია, შეუალობით შექმნილია, მესამე რიგში დგას ღვთაებისა და ჭეშმარიტების შემდეგ. ამიტომ განდევნა პლატონმა თავისი იდეალური სახელმწიფოდან პოეტები, ვერ გაიმეტა მხოლოდ ჰომეროსი, ისიც ფუნქციადაკარგული, და ადგილი დატოვა მარტოოდენ ღვთაების განმადიდებელი ჰიმნებისათვის. პოეზია რომ ღვთაებრივ მოვლენად მიეჩნია, მაშინ პლატონი ვერ ხელჰყოფდა პოეზიას, ასე ვერ დაამცირებდა, ვერ წაართმევდა ჭეშმარიტების შეცნობის ფუნქციას; მისთვის მუზები, მართალია, ღვთაების საკუთრება იყო, მაგრამ ღვთაება და ღვთაებრივი მაინც საოცრად გასტყორცნა ერთმანეთისაგან ელინელმა ბრძენმა და აქ უთუოდ იყო ის დიდი წინააღმდეგობა, რომელიც პლატონის მოძღვრებაში იდეათა შესახებ აშკარად შესამჩნევია და რასაც ასე აუმხედრდა არისტოტელეს გენია ჯერ კიდევ მისი მასწავლებლის სიცოცხლეში. რუსთაველი ამ მხრივ სრულიად განსხვავდება პლატონისაგან; მისთვის პოეზია უთუოდ ღვთაებრივი მოვლენაა. როგორც სიბრძნე. სხვანაირად წარმოუდგენელიც იყო, მიუხედავად გენიალური პოეტის ანტიკონფესიონალიზმისა. კონფესიური თეოლოგიის წინააღმდეგ გალაშქრებისა, როგორც ეს შესანიშნავად ცხადჰყო აკადემიკოსმა კორნელი კეკელიძემ და გაიზიარა გიორგი ნადირაძემ. რუსთაველის რელიგიური გრძნობა ქრისტიანული სარწმუნოებაა, მაგრამ იმ ფილოსოფიური ასპექტით, რომელსაც თვით რუსთაველი ჰქმნის და რომელსაც სისტემის სახით არ მიუღია არც პლატონიზმის, არც არისტოტელიზმის, არც პანთეიზმისა და არც ნეოპლატონიზმის დასრულებული გამოხატულება. მისი ფილოსოფიაც და კონფესიური შეხედულებები ისეა გამოთქმული, რომ, კორნელი კეკელიძისა არ იყოს, საფუძველს იძლევა მასში არა მარტო ქრისტიანიზმის, არა-

შედ, სხვა რელიგიური დოგმების კვალიც მოძებნონ, რასაც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი სავსებით ეთანხმება (გვ. 34).

რა დასკვნა გამოდის?

რუსთაველის რელიგიური გრძნობა ქრისტიანულია, მაგრამ ანტიკონფესიური; რუსთაველის ფილოსოფია არ არის არც პლატონიზმის, არც არისტოტელიზმის, არც ნეოპლატონიზმისა და არც პანთეიზმის დოგმატიკური აღიარება; იგი სავსებით ორიგინალური და რუსთაველურია, მოძრაობისა და მოქმედების ფილოსოფიაა, რომელსაც რუსთაველის ფილოსოფია უნდა ვუწოდოთ და თავისი დროისათვის უაღრესად პროგრესულ მოვლენად მივიჩნიოთ (გვ. 26).

როგორც აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე შიუთითებს (რასაც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი სავსებით ეთანხმება), გენიალური პოეტის კონცეფციაში „ცენტრალური ადგილი“ „უჭირავს ღმერთს“ და მის „წარმოდგენაში თავს იყრის ყველა სხვა ცნება: სამყარო, ადამიანი, აუცილებლობა, მიჯნურობა, ბედი და სხვა. მასშივეა მოცემული „ერთისა“ და „მრავლის“ ურთიერთობა“.. (გვ. 14). ეს სრულიად უდავოა, მაგრამ აქვეა თუ არა პოეზია? — ვაყენებთ ჩვენ კითხვას და დადებითად ვუპასუხებთ, როგორც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი. მაგრამ დასრულებული არ არის მსჯელობა „საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონის...“ შესახებ (გვ. 29), ვინაიდან „სიყვარულის ღვთაებრივი მშვენიერებისა“ და „პოეზიის ღვთაებრივობის ცნების“ დაკავშირება თუ ერთი მხრივ სავსებით ბუნებრივი, ამდენად ლოგიკური ჩანს, მეორე მხრივ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“ ძირითად მიზნად ისახავს არა პოეზიის უშუალოდ ღვთაებასთან დაკავშირებას, პოეზიის ღვთაებრივობის ცნებისაღიარებას (ეს თავისთავად იგულისხმება თვით რუსთაველის კონცეფციით), არამედ, პოეზიის დიდი მნიშვნელობის ხაზგასმას, მისი დიდებულების, გრანდიოზულობის, ამაღლებულობის, გამორჩეულობის ხაზგასმას, დაახლოებით იმ აზრით, როგორც ძველად იტყოდნენ: „ღვთაებრივი საქმეაო“, მაგრამ თვით საქმე კი არ იყო ღვთაებისა, არამედ, ისე დიდი მნიშვნელობის მოვლენად მიაჩნდათ, რომ ღმერთის საკადრისად აღიარებდნენ. ამ კონტექსტში რუსთაველს

უთუოდ ეს აზრი ამოძრავებს, თუმცა იგი თავის კონცეფციაში როდი უარყოფს პოეზიის ღვთაებრივობას.

იმისათვის, რომ დავრწმუნდეთ, თუ რამდენად დაშორებულია ერთმანეთს რუსთაველიზმი და პლატონიზმი, საჭიროა არა მარტო პლატონისა და რუსთაველის ესთეტიკურ კონცეფციათა შეპირისპირება, რაც აუცილებლობის სფეროდან გამომდინარეობს, არამედ, პლატონისეული ანამნეზის განხილვაც, ვინაიდან მოძღვრება იდეების შესახებ და მოძღვრება მშვენიერებაზე პლატონის ფილოსოფიაში ანამნეზისაგან განუყრელია, ხოლო დანაწევრებული სულის რეინკარნაცია ამ რთული ფილოსოფიური გრადაციების ისეთი შესაყარია, საითკენაც მიდიან და საიდანაც გამოდიან ანამნეზის მთავარი მაგისტრალები. ამიტომ არ არის საკმარისი არც პარ[illegible]იდეების შესახებ პლატონის მოძღვრების ანალიზი, არც ანამნეზის მიმოხილვა; ამავე სფეროში უნდა მოთავსდეს მოძღვრებაც მშვენიერების შესახებ. ეს გზა აღებულია „რუსთაველის ესთეტიკაშიც“ სავსებით სწორად და სავსებით კვალიფიციურად, თუმცა მითითებული არ არის პლატონის ისეთი თხზულება, როგორიც „მენონია“, და უფრო ხაზგასმით არა ჩანს პლატონისეული მშვენიერების ორგანიული კავშირი ანამნეზთან და რეინკარნაციასთან, რასაც, სამწუხაროდ, ზოგჯერ ანიმიზმისაგან არც გამოყოფენ და ნამდვილად ანიმიზმისაგან წინ გადადგმული ვეებერთელა ნაბიჯია. გიორგი ნადირაძემ შესძლო ამ ცდუნებისათვის თავი დაეღწია, თანმიმდევრულად დაალაგა პლატონისეული ანამნეზისა და რეინკარნაციის თეორია და სავსებით სწორად მოიქცა, როცა თავისი მსჯელობა დაამთავრა ბრძენ დიოტიმას მსჯელობით სოკრატესთან პლატონის „სიმპოზიონიდან“ ანუ „ლხინიდან“, სადაც არაჩვეულებრივი მკაფიობით ჩანს, რომ მშვენიერება პლატონისათვის მყარი, მარადიული, უსიცოცხლო, გაქვავებული, რომელსაც არც წარმოშობა აქვს, არც აღსასრული, არც შესახებლობა, არამედ თავისთავადია და მხოლოდ იდეათა სამყაროს განეკუთვნება. მთავარი მაინც ის არის, რომ გიორგი ნადირაძემ სავსებით ნათელჰყო ჩვენთვის არა მარტო ესთეტიკის ძირითადი საკითხი — მხატვრული სახისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართება ზოგადი თვალსაზრისით, არამედ, რუსთაველის მაგალითზე კონკრეტულად ცხადჰყო, თუ რას წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური სამყარო და მისი ავტორის ესთეტიკური კონცეფციაც. საესებით სწორია და

მეცნიერულად დასაბუთებულია ძირითადი დებულება, რომლის არსება შემდეგნაირად არის ჩამოყალიბებული: „...ერთი მხრივ, სილამაზისაგან გაძრცვილი ლანდების ქვეყანა, მეორე მხრივ, სილამაზის დამატყვევებელ საბურველში გახვეული ქვეყანა, — ასეთია პლატონისა და რუსთაველის ესთეტიკური შეუთავსებლობის ფორმულა“ (გვ. 46, ხაზი ყველგან ავტორისაა). ეს ნათელი, ზუსტი დებულება ზოგადად კი არ არის წამოყენებული, არამედ, გამოყვანილია კონკრეტული მასალის მეცნიერული ანალიზის საშუალებით, და აქედანვე შეიძლება მითითებულ იქნას, რომ მთელი წიგნიც არსებითად ამ დებულების სრული მეცნიერული ღირებულებისა და გამძლეობის სავსებით დამარწმუნებელ არგუმენტაციას წარმოადგენს.

როცა მსჯელობა გვიხდება ესთეტიკის ძირითად პრობლემებზე, სულ ერთია, იქნება ეს ცალკე აღებული საკითხი, თუ ესთეტიკური კატეგორიის ზოგადი ან კონკრეტული ანალიზი, ჩვენ ვერასოდეს თავს ვერ ვაღწევთ ანტიკურ-ბერძნულ „მიმეზისს“, თუმცა შესანიშნავად გვესმის, რომ არც რუსული „подражение“ და არც ქართული „მიბაძვა“ ზუსტად არ გამოხატავენ ბერძნულ „მიმეზისს“. სოკრატე, პლატონიცა და არისტოტელეც ამ ცნებაში უფრო სხვა შინაარსს ათავსებდნენ, ვიდრე ჩვენი სიტყვა „მიბაძვა“ ან რუსული „подражение“ გულისხმობს. მაინც იძულებული ვართ ამ სიტყვას მივმართოთ, როგორც ერთ დროს ნოვოსადსკი აღნიშნავდა, ვინაიდან სხვა ტერმინი ვერც რუსულმა ფილოლოგიამ და ვერც ქართულმა დღემდე ვერ იპოვა. საქმეს ის გარემოებაც ართულებს, რომ ბერძნებს (პლატონის გამოკლებით) „მიმეზისი“ უფრო შემოქმედებითი აზრით ესმოდათ, ვიდრე „მიბაძვა“ ან „подражение“ შეიცავს. შესაძლებელია უმჯობესია „წარმოსახვა“ ვიხმაროთ, მაგრამ მაშინ იგივეობის ნიშანი დაისმება პლატონსა და არისტოტელეს შორის იმ დროს, როცა პლატონის „მიმეზისს“ პრინციპულად განსხვავებული ხასიათი აქვს, ხოლო სოკრატე როგორღაც ორივესაგან განირჩევა. მართალია, ეს საკითხი არ ესაჭიროებოდა სპეციალურად განეხილა „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს, მაგრამ თუ შეეხებოდა, ზედმეტი მაინც არ იქნებოდა, იგი იმდენად ნათელი გზით მიდის, რომ ყველგან ცდილობს (აღწევს კიდეც) თავისი მსჯელობა არ გადატვირთოს ზედმეტი ან მეორეხარისხოვანი საკი-

თხებით ან არგუმენტებით. ამით უთუოდ მიღწეულია რთული პრობლემების არაჩვეულებრივი მკაფიობით გამოთქმა და დასკვნების პირდაპირ არქიტექტურული ფორმულირება. ავტორი თვითონვე ამართლებს მის მიერვე ნათქვამ სიტყვებს იმის შესახებ, რომ „...ნათლად გამოუთქმელი რუსთაველისათვის ნიშნავს ბუნდოვან აზროვნებას, ხოლო ბუნდოვანი აზროვნება უნდა ჩავთვალოთ ან უმეცრების ან მცდარი შემეცნების შედეგად“ (გვ. 56, ხაზი ავტორისაა). ბუნდოვანება მთელ წიგნში არსად არ იგრძნობა და ესეც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ერთ-ერთი დადებითი თვისებაა. შესაძლოა ავტორმა ამიტომ აღარ მიაქცია ყურადღება „მიმეზისის“ იმ მტკივნეულ მხარეს, რომლის შესახებაც ჩვენ ახლა ვლაპარაკობდით; სამაგიეროდ, ისე ნათელი მსჯელობა მოგვცა ანტიკური „მიმეზისის“ არსებაზე როგორც სოკრატეს, ისე პლატონისა და არისტოტელეს კონცეფციაში, რომ მეტი საჭიროც არ იყო, სრულიად ზედმეტი იქნებოდა. ავტორმა სავსებით ნათლად დაასაბუთა, რომ თუ პლატონისათვის გონების სარბიელი „აბსტრაქტულ იდეათა სამყაროა“, ხოლო არისტოტელესათვის „გრძნობადი საგნების ქვეყანა“, რუსთაველის „გონება“ უთუოდ „ცდისეული შემეცნების უნარია“ (გვ. 54) და „ყველა ამ (რვა — გ. ჯ.) შემთხვევაში გონება ცნობიერების ფაქტია და ცდისეული შემეცნების იარაღი“ (გვ. 55, ხაზი ყველგან ავტორისაა). რუსთაველი ამით პრინციპულად უპირისპირდება, ეთიშება, ეწინააღმდეგება პლატონს და ამავე პროპორციით უახლოვდება არისტოტელეს კონცეფციას „გონების“ საკითხში. ხომ არ იქნებოდა საჭირო აღგვენიშნა, რომ „გონების“ მეორე შემთხვევა („არს თინათინის გონება მისად სალხენად გულისა“) არა მარტო „ზნემურ პროცესს წარმოადგენს“ (გვ. 55), არამედ, ამავე ძალით ამ ნემურ პროცესსაც, ვინაიდან ტარიელი იმავე ასოციაციების წყალობით, რაც გონების საშუალებით ხდება, უგრძნობელ მდგომარეობაშიც ვარდება, როგორც იტყვიან, „ჰკარგავს გონებას“, „ცნობა მიუდის“. მაგრამ ამ საკითხს აქ არა აქვს მნიშვნელობა, მთავარია, როგორ გვესმის თვით რუსთაველის ესთეტიკის კიდე-განი, ალფა და ომეგა, რაც გიორგი ნადირაძის მონოგრაფიის არსებით პრობლემად არის გადაქცეული.

სრულიად უეჭველი და უდავოა, რომ რუსთაველის ესთეტიკა არ იფარგლება მარტოოდენ პროლოგით. მისი არე მთელი „ვეფხისტყაოსანია“, ის პოეტური სამყარო,

რომელიც ქართულმა გენიამ მსოფლიო პოეზიის გვირგვინს საკვირველი მრავალფეროვნებითა და სილამაზით ჩააქსოვა, თუმცა ჩვენ ვერ დავივიწყებთ და „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორიც სამართლიანად მიუთითებს, რომ „ამ მხრივ სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პროლოგის Ars poetica-ს, რომელმაც ქართული პოეზიის ისტორიაში შეასრულა ისეთივე როლი, როგორიც არისტოტელეს „პოეტიკამ“ დასავლეთის ლიტერატურაში“ (გვ. 7). პარალელი სავსებით სწორია, და ვინც ღრმად იცნობს როგორც რუსთაველის პოემის, ისე არისტოტელეს „პოეტიკის“ ბედს ისტორიული ანალების მიხედვით, მისთვის სრულიად უდავო გახდება ამ შედარების უეჭველი საბუთიანობა. ორივე, როგორც „პოეტიკა“, ისე რუსთაველის Ars poetica უნივერსალურ მოვლენად იქცა მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. პირველს ჰქონდა დუმილის საუკუნეები (ვიდრე სირიელებმა არ წამოსწიეს მე-9 საუკუნეში), შემდეგ მსოფლიოს მოედო და ავტორიტარული სიმაღლე დაიკავა, როგორც ევკლიდეს ელემენტებმა, ხოლო მეორეს შვიდ საუკუნე-ნახევარია წყვეტილი არ ჰქონია, რასაც მომდევნო საუკუნეები გვიდასტურებენ (თუ მონგოლების პერიოდს არ მივიღებთ მხედველობაში. როცა ყველაფერი ჟამთა სიავემ შთანთქა), და ის მონური, თანაც მოწიწებითი დამოკიდებულება, რასაც თაობები ქართული პოეტური სუზერენისადმი იჩენდნენ, როგორც ვასალები. ვიმეორებთ. ვინც ჩვენ მიერ დაყენებულ საკითხს ღრმად იცნობს, შეუძლებელია არ დაეთანხმოს „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს, როცა იგი გვეუბნება: „პოემა („ვეფხისტყაოსანი“— გ. ჯ.) 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 ხდიდა მისი ესთეტიკური პრინციპების უდავობას და ურყევობას. ამ გარემოებას, ცხადია, არ შეეძლო არ გამოეწვია გამანადგურებელი ეპიგონობა ჩვენს ლიტერატურაში. არისტოტელესთან შედარებით რუსთაველის ჰეგემონია უფრო თვითმპყრობელური იყო“ (გვ. 7); ჩვენ უნდა დავუმატოთ: გავრცელების მასშტაბს ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არ უნდა მიეცეს, ვინაიდან რუსთაველი რომ ისე ფართოდ გაეცნო იმდროინდელ ევროპულსა და არაბულ სამყაროს, როგორც არისტოტელეს „პოეტიკა“ შეისწავლა, მაშინ,

სრულიად უეჭველია, რუსთაველის „თვითმპყრობელური ჰეგემონია“ პროპორციულად გაიზრდებოდა.

ნუ დაგვავიწყდება: როცა ვსწავლობთ მხატვრული ნაწარმოების ფილოსოფიურ კონცეფციას, სადაც თითქმის ყველაფერი გადატანილია ლოგიკური კატეგორიებიდან მხატვრულ სახეებზე, დიდი სიფრთხილე გვმართებს, მით უფრო, თუ საქმე გვაქვს არა ჩვეულებრივ ხელოვანთან, არამედ, ისეთი რანგის გენიოსთან, როგორიც რუსთაველია. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ თუ პოეტს ლოგიკური ცნება მხატვრულ სახეზე გადააქვს, კრიტიკოსს უხდება, როგორც ჰეგელი სადღაც შენიშნავს, პირიქით, მხატვრული სახეების სამყარო ლოგიკური კატეგორიების ენაზე თარგმნოს. ერთი სიტყვით, პირველ შემთხვევაში ფილოსოფია ხელოვნების სახით გვევლინება, ხოლო მეორე შემთხვევაში ხელოვნება — ფილოსოფიურად გახსნილი და ამეტყველებული. მაგრამ მკვლევარმა ყოველთვის უნდა გაითვალისწინოს საშიშროება, რომელიც მის წინაშე მუდმივად იქნება აღმართული. თუ ჩვენ მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერს ლოგიკურ ცნებებამდე დავიყვანთ, შესაძლოა პარადოქსების ისეთ ქსელში გავეხვიოთ, საიდანაც გამოსავალს ვეღარ ვიპოვით და ვერავითარი ფილოსოფიური არიადნაც ვეღარ გვიშველის.

შეგნებული აქვს თუ არა ეს მომენტი „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს, რომელსაც მოუხდა გენიალური პოეტის მხატვრული სახეები მხატვრული ენიდან ფილოსოფიურ ენაზე ეთარგმნა და ლოგიკური დასკვნები გაეკეთებინა?

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ შეგნებული აქვს ბოლომდე, რასაც მოწმობენ მისივე სიტყვები: „...რუსთაველის მსოფლმხედველობის საბოლოო გარკვევა შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მკვლევარი დაემყარება „ვეფხისტყაოსნის“ მთელ ფილოსოფიურ მასალას და არა კონტექსტიდან მოწყვეტილ სტროფებს... მაგრამ აქ მოსალოდნელია ერთი სახიფათო მეთოდოლოგიური შეცდომა. რუსთაველს, როგორც ხელოვანს, ახასიათებს ერთი უაღრესად ორიგინალური თავისებურება — ფილოსოფიური ცნებების გადატანა ესთეტიკურ სახეებში. ეს ხერხი იმდენად ორგანულია რუსთაველის სტილისათვის, რომ ამის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია სწორი ორიენტაციის აღება მსოფლმხედველობის პრობლემის კვლევა-ძიებაში“ (გვ. 15, ხაზი ავტორისაა). ეს ხერხი, რა თქმა უნდა, მართო რუსთაველის

დამახასიათებელი თვისება არ არის და ამ მხრივ რუსთაველი არც გამონაკლისია, არც ორიგინალური; ეს დამახასიათებელი თვისებაა ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვნებისა, და რაც უფრო დიდია შემოქმედი, ხელოვანი, ეს ხერხი მით უფრო მეტად ახასიათებს. უამისოდ ვერავითარი ხელოვნება საერთოდ ვერ წარმოიდგინება. ამდენად, ყოველთვის უდიდესი სირთულის შემცველია მხატვრული ნაწარმოების, მით უფრო გენიალური ქმნილების ფილოსოფიური აზრების შეცნობაც და გადმოცემაც. უთუოდ ამით არის განპირობებული რუსთაველის მსოფლმხედველობის შესწავლისათვის საუკუნეობრივი კვლევა-ძიების რთული შედეგები, მრავალი მცდარი დასკვნა და ზოგჯერ სრულიად გაუმართლებელი დეფინიციები.

რაკი ასე რთულია საკითხის არსება, ჩვენ გვეშინოდა გიორგი ნადირაძეს იოლი გზა არ აერჩია, არ დაკმაყოფილებულიყო იმით, რაც უკვე არის. და თავისი კვლევა-ძიება არ შემოეფარგლა მარტოოდენ მხატვრული სახეების ანალიზით, უკვე მიკვლეული თუ მოკვლეული მსოფლმხედველობრივი მონაცემების საფუძველთა გათვალისწინებით. მაგრამ, საბედნიეროდ, იგი ამ გზით სრულებით არ წასულა, და ასე რომ არ მოქცეულიყო, „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს, პირველ ყოვლისა. უნდა მოეხდინა ექსკურსი რუსთაველის მსოფლმხედველობის სამყაროში. მით უფრო, რომ მას კარგად ესმის: არავითარი ესთეტიკა ფილოსოფიის გარეშე არ არსებობს; ესთეტიკა ფილოსოფიის ღვიძლი შვილია, ლოგიკის უმცროსი და ა.

მაგრამ ეს სამყარო ისე რთულია, იმდენად აჭრელებულია თავისთავადაც და მეცნიერულ-ფილოსოფიური გამოკვლევებითაც, რომ შეუძლებელია არ შენიშნო, როგორც სამართლიანად ამბობს „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი, შემდეგი უცილობელი ფაქტი: „ერთი შეხედვით შეიძლება უცნაურად გვეჩვენოს ის გარემოება, რომ არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი იმ დროისათვის ცნობილი რელიგიურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობა, რომ იგი არ ყოფილიყოს აღიარებული რუსთაველის მრწამსად. ორთოდოქსალური ქრისტიანობა, ბიბლიური 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?" (გვ. 15). რუსთაველის მსოფლმხედველობის გასაგებად აუცილებლად საჭიროა მთელი ნაწარმოების სრული ანალიზი და არა ფრაგმენტული კვლევა-ძიება, ვინაიდან ცალკე ამოღებული ან ცალმხრივად გააზრებული რომელიმე დებულება, მხატვრული სახე ან ოქსიმორონი, შეცდომასთან ერთად, მთლიან მსოფლმხედველობას ვერ გაგვირკვევს. კონკრეტული მთლიანს უნდა ებჯინებოდეს, როგორც მთლიანი კონკრეტულზე შენდებოდეს. ამ დიალექტიკური ერთიანობის შედეგად მიიღწევა მთლიანი, და ამიტომაა საჭირო მთლიანის მისაღებად მთლიანიდან ამოვდიოდეთ კონკრეტულზე გავლით. მაგრამ სრულიად უეჭველია, რომ მთლიანიდან გამოსვლა ერთ უცილობელ საფრთხეს შეიცავს და მოხარული ვართ, რომ ეს საშიშროება „რუსთაველის ესთეტიკაში" სავსებით აღიარებული და გათვალისწინებულია. მხედველობაში გვაქვს ისევ ის მომენტი, რომლის შესახებაც ზევით ვლაპარაკობდით: მხატვრულ ნაწარმოებში, რაკი ლოგიკური ცნებების ნაცვლად მხატვრული სახეებია, არ შეიძლება ყველაფერი ლოგიკურ კატეგორიებამდე დავიყვანოთ. პირადად ჩვენთვის ეს აქსიომაა და სავსებით მართებულია „რუსთაველის ესთეტიკის" ავტორის მითითება, რომ „არავითარი საფუძველი არ ექნება ისეთ კონცეფციებს, რომელნიც პოემის ამ მონაცემებს (ე. ი. ესთეტიკურ სახეებს — გ. ჯ.) წმინდა ფილოსოფიურ ცნებათა მნიშვნელობას მიანიჭებენ და რუსთაველის მსოფლმხედველობას ამა თუ იმ სახის ნეოპლატონიზმად წარმოგვიდგენენ" (გვ. 16). ანალოგიური საბუთით უარს ვეუბნებით რუსთაველის მსოფლმხედველობის წარმოდგენას, როგორც პლატონიზმისა, არისტოტელიზმისა ან პანთეიზმისა, თუმცა თვითეული მათგანის ელემენტები „ვეფხისტყაოსანში" უთუოდ მოიძებნება. შალვა ხიდაშელმა სერიოზულად და საკმაოდ მდიდარი არგუმენტებით სცადა დაესაბუთებინა რუსთაველის მსოფლმხედველობის პანთეისტური ხასიათი. „რუსთაველის ესთეტიკის" ავტორი ამ კონცეფციას არ იზიარებს. ჩვენც არ მიგვაჩნია, რომ მეცნიერული თვალსაზრისით სავსებით დამტკიცებული იყოს რუსთაველის პანთეიზმი, მაგრამ მკაცრი, პოლემისტური ტონი, რომელმაც შესცვალა აკადემიური კამათის ფორმა,

რაც სხვა შემთხვევაში გიორგი ნადირაძეს ყველგან ახასიათებს, ამჯერად გამართლებულად არ მიგვაჩნია.

„რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი თვითონვე აღნიშნავს, რომ ბევრ რამეში იგი ეთანხმება ხიდაშელს (გვ. 17), მაგალითად, რომ აუცილებელია „ვეფხისტყაოსნის“ მსოფლმხედველობის გასაგებად მთელი პოემის და არა მისი ცალკე ადგილების გათვალისწინება. მით უფრო, ასეთი სიმკაცრე ხიდაშელის მიმართ არ ეგუება მთელი წიგნის სავსებით დინჯ, სავსებით აკადემიურ სტილს, თუმცა ჩვენთვისაც უცილობელია, რომ რუსთაველი არ არის პანთეისტი, მისთვის „იმქვეყნიური“ უკვდავება არსებობს; ღმერთიც, განგებაც და ბედიც ქრისტიანიზმის სულითაა გაჟღენთილი, და თვით ღვთაება, როგორც გიორგი ნადირაძე სამართლიანად შენიშნავს, გააზრებულია „უზენაეს ტრანსცენდენტურ ძალად“ (გვ. 30). ამავე დროს, სრულიად უდავოდ მიგვაჩნია დებულება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის „ღმერთი შემქმნელია სამყაროსი და ადამიანისა, მაგრამ ღმერთი ისე ეპირისპირება მის მიერ შექმნილ სინამდვილეს, როგორც, ვთქვათ, რუსთაველი, როგორც შემოქმედი, „ეპირისპირება“ თავის ქმნილებას. როგორც შეუძლებელია „ვეფხისტყაოსანი“ დავაყენოთ მის შემოქმედზე დაბლა, ისე შეუძლებელია კაცთათვის მოცემული ქვეყანა გამოვაცხადოთ აჩრდილების ქვეყნად და ასკეტური მორალი ვუკარნახოთ ადამიანს. როგორც „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს რუსთაველის შინაგანი სამყაროს გადმოშლას, ისე კაცთათვის მოცემული ქვეყანა არის ობიექტივაცია იმისა, რაც პოტენციურად უკვე მოთავსებული იყო მის შემოქმედებაში. უმაღლესისაგან წარმოდგება მხოლოდ უმაღლესი — ასეთი უნდა იყოს ის ფუძემდებელი პრინციპი, საიდანაც მომდინარეობს რუსთაველის კოსმოგონიური წარმოდგენები და უაღრესად ორიგინალური რელიგიური კონცეფცია“ (გვ. 30, ხაზი ავტორისაა).

ეს სრულიად უდავოა, მაგრამ რაკი ასეა, შეუძლებელია აქ არ ვიგრძნოთ რუსთაველის ერთგვარი სიახლოვე პანთეიზმის ელემენტებთან, თუმცა ეს პანთეიზმი არ არის, რაკი იდენტივობა ღვთაებისა და ბუნებისა სრულიად მოხსნილია, ღვთაება ბუნებაში გათქვეფილი არ არის. გარდა ამისა, როგორც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი შენიშნავს, თვით „...რუსთაველი მტკიცედ იცავს რელიგიური რწმენის მეტაფიზიკურ საფუძვლებს, კერძოდ, აზრს იმქვეყნიური სინამდვილის არსებობის შესახებ“ (გვ. 18). თუ ყველა ეს ფაქტი გათვალისწინებული არ იქნა, შეუძლებელია რუს-

თაველის ვრცელზე ვრცელი ესთეტიკური სამყარო სწორად და სრულად განვიაზროთ.

მაინც რა საფუძველი გვაქვს ასეთ თვალსაზრისს დავადგეთ და უარვყოთ ნეოპლატონიკური სისტემა რუსთაველთან დაკავშირებით?

ნეოპლატონიზმისაგან რუსთაველის განდგომას საუკეთესოდ ადასტურებს პლოტინისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკურ იდეათა დაპირისპირება. სრულიად უდავოა, რომ ნეოპლატონიზმი, როგორც ფილოსოფია და ესთეტიკა, პლოტინისა და მისი მოწაფეების (პორფირის, ამელის, იამბლიხის, პროკლეს) მიერ შემუშავებული, პლატონის სკოლიდან გამოვიდა, მაგრამ უფრო მისტიკური და ქვიეტური გზით, ვიდრე ეს შეეძლო თვით პლატონს ოდესმე წარმოედგინა. ნეოპლატონიზმი თვით პლატონიზმის უკიდურესი იდეალისტური გადამუშავებაა და წინააღმდეგობანი იონელი ბრძენისა კიდევ უფრო გაღრმავებულია ნეოპლატონიზმში, თუმცა პლოტინმა ემანაციის ვრცელი და ამდენად რთული საფეხურებით სცადა ღვთაებრივი ექსტაზი იმისათვის გამოეყენებინა, რომ ადამიანი, როგორმე, თუ უშუალოდ არა, შუალობით მაინც დაეკავშირებინა ღმერთთან, როგორც ღვთაების შვილი, ხოლო თავის მოწაფეთა შორის თვითონ მიეჩნიათ ნახევარ ღმერთად. ამ მხრივ პლოტინი უფრო შორს წავიდა, ვიდრე პლატონი, თუმცა ემანაციამ გრძნობადი სინამდვილე უფრო არარაობად აქცია, ვიდრე ეს შეიძლო პლატონმა თავის სახელგანთქმულ „სახელმწიფოში“.

ეს იყო ერთი მხარე, რომელსაც თან ახლდა მეორეც — არისტოტელიზმი — და იმდენად ძლიერად, რომ ზოგიერთს ნეოპლატონიზმის საწყისებიც კი მხოლოდ არისტოტელესთან ეგულებოდა და არა პლატონთან. ახლა სტოიციზმი? ყოველივე ეს საკმარისი იყო ფრიდრიხ იბერვეგს ნეოპლატონიზმი მართლაც მიეჩნია ისეთ სისტემად, რომელმაც „...გააერთიანა ერთ სისტემაში ბერძნული ფილოსოფიის ძირითადი აზრები და აღმოსავლური და ბერძნული რელიგიის წარმოდგენები“ (გვ. 58), როგორც ამას „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორიც შენიშნავს. მაგრამ საჭირო იყო აუცილებლად ნეოპლატონიზმის ის დახასიათება, რომელიც მარქსს ეკუთვნის და რომელშიაც სრულყოფილად არის ნაჩვენები, რომ ნეოპლატონიზმი სხვა არაფერია, თუ არ სტოიკური, ეპიკურეული და სკეპტიკური მოძღვრებების ფანტასტიკური შეერთება პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიის

შემონახვით (ტ. IV, გვ. 122). მარქსის ამ გენიალურ დახასიათებაში, ცხადია, იბერვეგზე გაცილებით უფრო სრულად, ყოველმხრივ ზუსტად არის მოცემული ნეოპლატონიზმის ფილოსოფიური არსება და ნაჩვენებია სწორი გზა თვით პლოტინის რთული ესთეტიკური კონცეფციის გასაგებადაც. იბერვეგის სიტყვებში კი ნეოპლატონიზმის რელიგიური ძირები უფროა გარკვეული მისთვის საინტერესო რაციონალური თეოლოგიის თვალსაზრისით, ვიდრე ფილოსოფიური წყაროების ხასიათი.

„რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორმა საკმაოდ ვრცლად წარმოადგინა პლოტინის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ზოგადი ხასიათი, მეორის გამოსვლა პირველისაგან, ემანაციის მნიშვნელობა ნეოპლატონიზმში ფილოსოფიური და ესთეტიკური ასპექტით. პლოტინის სისტემის იერარქიულ კიბეს ნამდვილად წარმოადგენს „ერთი“ ანუ ღვთაება, რომლისაგან მომდინარეობს მსოფლიო გონება, შემდეგ რომ ნაწევრდება გონებათა მრავლობად, მსოფლიო სული, ასევე ქცეული სულთა მრავლობად, ხოლო უკანასკნელ ინსტანციაზე — ბუნება (მატერია), როგორც ბოროტება, აღსავსე წინააღმდეგობებითა და დანაშაულით, თუმცა ბუნების (მატერიის) შესწავლა პლოტინს არ უარუყვია და მის მაგიერ არ წამოუყენებია სოკრატესებური „შეიცან თავი შენი“.

ემანაციისა და იერარქიის ამ უკიდურეს მისტიკას ემყარება პლოტინის ესთეტიკაც, მისი მოძღვრება მშვენიერებაზე და „ენეადების“ ექვსიენე წიგნი, პორფირი ტირელის მიერ შედგენილი, თვითეული ცხრა ენეადით, მხოლოდ იმას გვეუბნება, როგორც სამართლიანად შენიშნავს „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი, რომ „...ემანაციის მეტაფიზიკა... ნამდვილად არა თუ ძალაში ტოვებს პლატონის დუალიზმს (იდეებისა და აჩრდილების ქვეყანას — გ. ჯ.), არამედ კიდევ უფრო აღრმავებს უფსკრულს სუბსტანციასა და მოცემულ გრძნობად სინამდვილეს შორის. მსგავსად იმისა, როგორც კლებულობს სხივის ძალა იმის მიხედვით, რაც უფრო ვცილდებით სინათლის წყაროს, ასევე კლებულობს სუბსტანციაც (ნამდვილად არსებული) თავის მოძრაობაში ზევიდან ქვევით. ის ჰქრება გრძნობად სინამდვილეში, რომელიც ამის გამო გადაქცეულია აქ არა მარტო ჰეშმარიტ არსებობას მოკლებულ სინამდვილედ, არამედ, ბოროტებისა და ცდუნების წყაროდაც. ამ პუნქტში ნეოპლატონიზმმა უეჭველად გადააჭარბა პლატონს“ (გვ. 59). ეს სრული ჰეშმარიტებაა, მაგრამ ყოველივე ამის გათვალისწინებასთან ერთად, ყურადღება უნდა მიექცეს მშვენიერებაზე პლოტინის მოძღვრებიდან

იმ ადგილს, რომელიც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორსაც მოჰყავს და რომელშიაც საკითხი ასეა დაყენებული: „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 გადაჰქვს თავის ქმნილებაზე?.. მშვენიერების წყარო უნდა იყოს პირველადი უსხეულო იდეა, რომელიც ვლინდება არა მატერიაში, არამედ თვითონ შემოქმედში“ (გვ. 61).

ამ კონცეფციას სრულად აფორმებს პლოტინის შემდეგი მსჯელობაც: „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 ანსახიერებდა 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, სუსტ-

დება შედარებით იმ სილამაზესთან, რომელიც უცვლელად იმყოფება იდეაში... ყოველი შემოქმედებითი პრინციპი, აღებული დამოუკიდებლად, თავის ქმნილებაზე მაღლა უნდა იდგეს... ვინმემ რომ შეიძულოს ხელოვნებანი იმისათვის, რომ ისინი თავის ქმნილებებში ბაძავენ ბუნებას, ამაზე, უწინარეს ყოვლისა, უნდა ვუპასუხოთ, 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" (გვ. 65).

ყველაფერი აქ ემანაციის პლოტინისეულ კანონს ექვემდებარება და თვით ემანაცია თავისში გულისხმობს განფენილობას, რომლის ძირითადი თვისებაა თავისივე არსის დასუსტება, დაკლება და დაკარგვა თვით განფენილობის ძალისა და მასშტაბის პროპორციულად. ღვთაებრივი გონება, მაგალითად, დასუსტებული და დაუძლურებულია გონებათა მრავლობაში, ღვთაებრივი სული — სულთა მრავლობაში და ასე შემდეგ. სრულიად ანალოგიურია მშვენიერების სფეროც: ღვთაებრივი გონების მშვენიერება ჰეშმარიტია, ღვთაებრივი სულისა — ნაკლებ ჰეშმარიტი. რაკი ემანაციის ძალით იერარქიის კიბეზე ღვთაებრივი გონება მაღლა დგას ღვთაებრივ სულზე. დანაწევრებული სული მახინჯია, რაკი ის უერთდება სხეულს, მატერიას, მსგავსად იმისა, როგორც ოქრო მახინჯია, როცა მიწითაა დაფარული, მაგრამ მშვენიერდება, როგორც კი მიწას მოაშორებთ. ამ შემთხვევაში პლოტინი თავისებურად იყენებს პლატონს (გაიხსენეთ „მენონი"), რაც კიდევ უფრო ცხადდება პლოტინის დებულებაში, რომ მშვენიერება იმდენად შეიძლებაიყოს მშვენიერება, რამდენადაც ის ემსგავსება ღვთაებას, ვინაიდან მშვენიერების ერთადერთი ჰეშმარიტი წყარო მხოლოდ ღვთაებაა.

მაგრამ გავიხსენოთ აქ პლატონის პარადიგმები.

იდეა (ცნება) პირველსახეა, რომლის მიხედვითაც ღმერთი ჰქმნის მხოლოდ ერთ საგანს, რომელსაც შემდეგ მიბაძავს ოსტატი და ჰქმნის მრავალ საგანს. ოსტატის მიერ შექმნილი საგნების მიმბაძველია პოეტი, რომელიც მესამე მიმბაძველად გვევლინება ღმერთის შემდეგ (ამიტომ უწოდა პლატონმა პოეზიას მესამეხარისხოვანი მოვლენა, ხოლო პოეტს — მესამე მიმბაძველი). პირველია — ღმერთი, მეორე — ოსტატი, მესამე — პოეტი. მაგრამ სად გაჰქრა პა-

რადიგმა, რომლის მიხედვითაც თვით ღმერთი ჰქმნის ერთ საგანს? ხომ არ გვეუბნება ეს რთული და თანაც იერარქიული საღვხური იმას, რომ პლატონიზმისა და ნეოპლატონიზმის შინაგანი წინააღმდეგობანი აქ დაფარული სახითაა წარმოდგენილი, და რომ პლატონიკური და ნეოპლატონიკური ესთეტიკა საბურველს ხდის პლატონიზმისა და ნეოპლატონიზმის ფილოსოფიაში არსებულ შინაგან წინააღმდეგობებს, რაკი იძულებულია ესთეტიკაში უფრო გაშიშვლდეს, ვიდრე ფილოსოფიაში? ხომ არ გამოდის, რომ „მიმეზისმა“, რომელსაც სხვადასხვა კონცეფციით წარმოგვიდგენენ სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე და პლოტინი, გაამჟღავნა პლატონის ფილოსოფიის საიდუმლოება — ცნება დაეყენებინა თვით ღვთაებაზე მაღლა და ღმერთი მიეჩნია ცნების მიმბაძველად? ეს საკითხი, თუმცა გაკვრით, მაგრამ გარკვევით აღძრულია ჩვენს წიგნში „ხელოვნება და სინამდვილე“, მაგრამ აღარ გაგვივრცელებია და სასურველი იყო გვენახა იგი „რუსთაველის ესთეტიკაში“, მით უფრო, რომ ავტორი წერს: „საგულისხმოა, რომ პლატონის (აქ შეცდომაა — უნდა იყოს პლოტინის — გ. ჯ.) ესთეტიკაც ძალაში ტოვებს მიმბაძველობის ცნებას, 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“ (გვ. 63, ხაზი ავტორისაა). მაგრამ ახლა მთავარი ეს არ არის; ძირითადია იმის დასაბუთება, რომ პლოტინის კონცეფციას პრინციპულად გამორიცხავს რუსთაველიზმი; თუ პლოტინისათვის იდეა და გრძნობადი სინამდვილე ორი შეურიგებელი და ურთიერთდაპირისპირებული პოლუსია, რომელთაგან პირველი უმაღლესია, ჭეშმარიტი, ღვთაებრივთან უშუალოდ დაკავშირებული, ხოლო მეორე — ემანაციის უკანასკნელი, უმდაბლესი ინსტანცია, არაჭეშმარიტი, ბოროტებისა და დანაშაულის განხორციელებაა, რუსთაველი, პირიქით, გრძნობად სინამდვილეს ისევე უმაღლეს არსებად მიიჩნევს, როგორც ღვთაების მიერ შექმნილ სხვა ყოველივეს და მისთვის ბუნება ისევე ლაშაზი, ჭეშმარიტი, მრავალფეროვანი, მრავალსახოვანი და მშვენიერების სამეფოა, როგორც ღვთაებრივი სამყაროს კონფესიური საკვირველებანი. თუ პლოტინისათვის შემოქმედებითი უნარი გრძნობად სინამდვილეს არ გააჩნია, რუსთაველი სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე დგას. მისი შემოქმედება მთლიანად გრძნობადი სინამდვილის ფონზე იშლება, გრძნობადი სინამდვილის კარნახით და მისივე განდიდებით. ეს ჩვენთვის სრულიად უეჭველია

და ამიტომ სავსებით ვიზიარებთ „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორის მტკიცებას, რომ „პლატონმა მოსწყვიტა ხელოვნება ზოგადს და მიაჯაჭვა იგი კერძოობითს. ნეოპლატონიზმი დგას საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე. გამოაცხადა ხელოვნების სფეროდ იდეათა სამყარო, პლოტინმა მოსწყვიტა იგი კერძოობითს, ე. ი. კონკრეტულ სინამდვილეს და მიაჯაჭვა იგი იდეებს ანუ ზოგადს... მხატვრული სახის სინამდვილისადმი მიმართების საკითხში არისტოტელე და რუსთაველი დგანან ერთ პოზიციაზე:* მხატვრულ სახეში ხორცშესხმულია სინამდვილის ზოგადი, ტიპიური ნიშნები. ამით მხატვრულ შემოქმედებას ენიჭება შემეცნებითი მნიშვნელობა და იგი სიბრძნისმეტყველების, ფილოსოფიის დარგად იქცევა“ (გვ. 66, ხაზი ყველგან ავტორისაა). ყველა ეს დებულება გიორგი ნადირაძეს დამტკიცებული აქვს მრავალი არგუმენტით „ვეფხისტყაოსნიდან“ და განმეორება ჩვენ სრულიად ზედმეტად მიგვაჩნია.

მაგრამ კვლავ უნდა მივუბრუნდეთ „მიმეზისს“, ეკრეთ წოდებულ მიმბაძველობით ხელოვნებას.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ჰეგელს დაუშვებლად მიაჩნდა „მიმბაძველობითი ხელოვნება“. ამიტომ გაილაშქრა მან პლატონისა და არისტოტელეს „მიბაძვის თეორიის“ წინააღმდეგ, მაგრამ, კარგი იქნებოდა „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს მკაფიოდ განეცხადებინა, რომ რამდენადაც ჰეგელი მართალი იყო პლატონის „მიმეზისის“ წინააღმდეგ ბრძოლაში, იმდენადვე მართალი როდი იყო არისტოტელეს მისამართით. ჰეგელი იმ მოსაზრებიდან ამოდიოდა, რომ თუ ხელოვნება ბუნების მიბაძვაა, მას არ შეუძლია ბუნებაზე უკეთესი იყოს, ვინაიდან ასლი ვერასოდეს ორიგინალს ვერ გაუტოლდება და ვერც გადააჭარბებს. ხელოვნება, რომელიც მიბაძვით იქმნება, ჰეგელის აზრით, ისეთია, რომ „ვერ უძლებს ბუნების კონკურენციას და იგი ემსგავსება მცოცავ ჭიას, რომელსაც სურს დაეწიოს სპილოს“. ამ საკითხზე მსჯელობის დროს, „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს მოჰყავს კანტისა და ბალზაკის თვალსაზრისიც. კანტის სიტყვები: „ჩვენ მალე გვწყინდება ადამიანი, რომელიც სრულყოფილად ბაძავს ბულბულის გალობას (არიან ასე-

* იხ. აგრეთვე: გ. ჯიბლაძე, „ხელოვნება და სინამდვილე“, ტ. I, 1955 წ., გვ. 84.

თები) და რა წამს აღმოვაჩენთ, რომ მღერის აღამიანი და არა ბულბული, ჩვენ მალე აგვიცრუვდება ხოლმე გული“ (კანტის ეს სიტყვები მოტანილია ჰეგელით—გ. ჯ.); ან კიდევ ბალზაკის „უცხო შედევრის“–ესთეტიკური იდეალი — „ხელოვნების ამოცანა ის კი არაა, რომ გადაღებულ იქნას ბუნების ასლი, არამედ ის, რომ გამოიხატოს იგი... ჩვენ უნდა ჩავწვდეთ გონებას, აზრს, საგანთა და ადამიანთა სახეს! შთაბეჭდილებები! შთაბეჭდილებები! მაგრამ ეს ხომ ცხოვრების შემთხვევითობანია და არა თვითონ ცხოვრება“ (გვ. 71). — ორივე შემთხვევაში, სრულიად უდავოა, რომ ლაპარაკია მიბაძვის, როგორც ასლგადაღების უაზრობაზე, გალაშქრებაა პლატონისეული „მიმეზისის“, როგორც ბუნების მექანიკური ასახვის, მაგრამ არა არისტოტელესეული „მიმეზისის“, სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვისა და გამოხატვის წინააღმდეგ. ადამიანის გალობა, ბულბულის მიბაძვით თუ ბულბულს ისე დაემსგავსა, რომ ადამიანი გაჰქრა და ბულბულმა ადამიანი შესცვალა, ჩვენ მართლაც გულს აგვიცრუებს ასეთი გალობა მოვისმინოთ, როგორც კანტი ამბობს, მაგრამ ადამიანს რომ შეეძლოს თავისი თავიც შეინარჩუნოს და ბულბულის გალობის ის ზოგადიც გვიჩვენოს კერძოსთან ერთად, რაც ერთი ბულბულის გალობაში ჩვენთვის არა ჩანს, ასეთი „სიმღერა“ უკვე „გულის ამაცრუებელი“ კი არ იქნება, არამედ, ის შემოქმედება, რომელსაც არისტოტელეს ასახვის თეორია წარმოგვიდგენს, როგორც იმას, რაც არის, რაც შეიძლება იყოს და როგორიც იქნება ალბათობით ან აუცილებლობით. ამიტომ არც კანტის „ადამიანი ბულბული“, არც ბალზაკის „ბუნების ასლი“ სრულებით არ გულისხმობს არისტოტელეს „მიმეზისს“; ორივე მიმართულია მთლიანად პლატონისეული „მიმეზისის“ წინააღმდეგ და ჰეგელი, რომელმაც სამართლიანად უარყო პლატონის მიბაძვის თეორია, შეცდა, უთუოდ შეცდა, როცა ამავე ძალით (და ამავე მოსაზრებით) ნეგაცია მიუყენა არისტოტელეს „მიმეზისს“, საერთოდ, მიბაძვის თეორიას. მიბაძვა რომ თვით ჰეგელს ყალბად ჰქონდა გაანალიზებული (ვიმეორებთ, პლატონის მიმართ ის მართალი იყო), იქიდანაც ჩანს, რომ ყოველგვარი მიმბაძველობითი ხელოვნება (მათ შორის შემოქმედებითი მიბაძვის ხელოვნებაც) მან შეადარა „მცოცავ ჭიას“, ხოლო მიბაძვის ობიექტი ბუნება — სპილოს და მათ შორის სრული უფსკრული გათხარა.

რაც შეეხება „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორის მიერ მოცემულ დასკვნას იმის შესახებ, რომ „რუსთაველს ნათლად

აქვს გაცნობიერებული მხატვრული სახე, როგორც ზოგადისა და კერძოობითის ერთიანობა“ (გვ. 71, ხაზი ავტორისაა), სრულ ჭეშმარიტებას გამოხატავს, და ამდენად, არავითარ დავას არ იწვევს.

ზოგადისა და კერძოობითის ერთიანობა კი, რაც პირველად ანტიკურმა ესთეტიკამ შეიმუშავა, უკვე ისეთი საკითხია, რომ რუსთაველის ესთეტიკის გარკვევისათვის საჭიროებს ევროპულ პარალელებს, ვინაიდან ანტიკამ ახალი სხივით შეანათა შუა საუკუნეების შემდეგ ევროპულ ხელოვნებაში.

რუსთაველის ესთეტიკის ევროპული პარალელები იტალიური რენესანსის ისეთ დიდ წარმომადგენლებთან მიგვიყვანს, როგორიც არიან ლეონარდო და მიქელანჯელო, ეს ორი უდიდესი გამომთქმელი ახალი ეპოქისა და ორი დაპირისპირებული პოლუსი. რაფაელ სანციოსთან ერთად ისინი არიან იტალიური რენესანსის ყველაზე დიდი გამომხატველები, თუმცა ორივეს შემოქმედება ასე განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. თუ ლეონარდოს ესთეტიკური სიმყარის სტიქიას წარმოადგენდა მთელი ხილული ბუნება ანთროპოცენტრისტული გაგებით, მიქელანჯელოს პალიტრა და საჰრეთელი მძლავრი ადამიანის ნატურაში ხედავდა თავის ესთეტიკურ ობიექტს, წარმოსახავდა სულითა და ხორცით გიგანტებს, თითქოს მთელი სამყაროს სიმძიმე რომ დასწოლიათ მხრებზე, კუნთები დაუჭიმავთ, ძარღვები გამოსჩენიათ, მაგრამ დიდი სულიერი გრადაციის მიუხედავად ანტიკური დიადი სიმშვიდეც თან ახლავთ, Stille Grösse, როგორც ვინკელმანი იტყოდა. ეს არის მიქელანჯელოს ანთროპოცენტრიზმი, ასე განსხვავებული ლეონარდოს წარმოსახვითი გენიისაგან. ჰაინრიხ ველფლინმა ეს მომენტები იტალიურ რენესანსში სწორად შენიშნა, ასევე სავსებით მართებულია „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორის მთელი მსჯელობა რენესანსის ესთეტიკურ იდეალებზე, მაგრამ სწორია თუ არა ველფლინის მოსაზრება, რომ თითქოს მიქელანჯელომ „...პირველმა გამოთქვა დებულება, რომელსაც მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი საუკუნისათვის, რომ ადამიანის ფორმათა სილამაზის გარეშე არ არსებობს კიდევ სხვა რაიმე სილამაზე“? (გვ. 162. ხაზი გ. ნადირაძისაა). ველფლინის ამ დებულებას ჩვენ არ ვიზიარებთ, ვინაიდან ის აზრი, რომელსაც მიქელანჯელოს მიაწერს, პირველად ვიტრივიუსმა გამოთქვა. რაც აღიარებულ იქნა როგორც დიურერის, ისე ლეონარდოს წერილებსა და მონოგრაფიებში ფერწერაზე. ველფლინს რომ ეთქვა — აღადგინაო, სავსებით სწორი იქნებოდა, თუმცა ეს მომენტი სრულე-

ბით არ აბრკოლებს „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს, შეუცდომლად იაროს წინ და სრულიად უდავო დებულებები წამოაყენოს. შესანიშნავია ფორმულა, რომელიც ღრმა შინაგან აზრთან ერთად პირდაპირ მხატვრულ გამად გვევლინება რუსთაველისა და მიქელანჯელოს ესთეტიკურ პარალელში: „ვეფხისტყაოსანი“ — ესხომსიქსტეს კაპელის ჭართულიპლაფონია, პოეზიის საშუალებებით გაშლილ ეპიურ ტილოზე“ (გვ. 164, ხაზი ავტორისაა). არა ნაკლებ ღირებული და მეცნიერულად დადასტურებულია, რომ არა მარტო მიქელანჯელო იპოვიდა თავისი ესთეტიკური დოქტრინის წყაროს რუსთაველის გენიალურ ქმნილებაში, არამედ, იგივე შეეძლო ლეონარდოს გაეკეთებინა, ვინაიდან, როგორც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი წერს,—„ორი დიდი იტალიელი ხელოვანის — ლეონარდოს და მიქელანჯელოს — თვალთახედვანი უნდა ჩაითვალოს ამ კონცეფციის (ე. ი. რუსთაველის კონცეფციის — გ. ჯ.) მომენტებად. რომელშიაც ისინი (ლეონარდო და მიქელანჯელო — გ. ჯ.) ჰპოვებენ შერიგებას და გაერთმთლიანების პრინციპს“ (გვ. 172, ხაზი ავტორისაა). ყველაფერი ეს სავსებით ზუსტი და სრულიად ურყევია, ამავე დროს არაჩვეულებრივი სისავსით აჩენს რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის მთელ შინაგანსა და გარეგან ბუნებას.

რუსთაველის ესთეტიკური თვალთახედვის ცენტრშიც რომ ადამიანი დგას, ადამიანი ღვთაებასავით განდიდებული, უკვე სრულიად უდავოდ გვეჩვენება „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორის მეცნიერული კვლევის შედეგად. გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ვრცელი გალერეა, ჰუმანიზმისა და ალტრუიზმის ქადაგება, სოციალური მომენტის გარდა დაბალი მოსახლეობის მთელი მასების ჩვენება, და ის ორი სტრიქონი, რომელიც ამხელს, თუ როგორ მაღლა აყენებს გენიალური პოეტი ადამიანს. ერთი სტრიქონი განადიდებს „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს—„ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი“ (901,2) და მეორე, თითქმის იმავე კონტექსტით,—თვით ღვთაებას: „გაქო, ვით გაქო, რა გაქო არ-საქებელო სმენითა“ (917.3). ორივე მართლაც წარმოადგენს ადამიანისა და ღვთაების პანეგირიკს, როგორც ეს მითითებული აქვს გიორგი ნადირაძეს („რუსთაველის ესთეტიკა“, გვ. 166). მაგრამ, იდეალურობა, თუნდაც სიყვარულისა, რუსთაველს არა აქვს წარმოდგენილი მეტაფიზიკურად, ცალმხრივად, გაქვავებულად, უსიცოცხლოდ. „მიწიერი ემოციები“, როგორც თვით „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი შენიშნავს, უცხო არ

არის „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებისათვის (აქ მარტო ფატმან ხათუნი არ იგულისხმება). ამიტომ შეიძლება დაზუსტება ან დაკონკრეტება ესაჭიროებოდეს 170-ე გვერდზე კატეგორიულად გამოთქმულ დებულებას, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სატრფიალო ურთიერთობაში „არ მოიპოვება უხეში ავხორცობის არც ერთი შემთხვევაო“. შემდეგ კი მითითებულია — „უხეშ ეროტიულ ვნებებს ჩვენ ვხვდებით მხოლოდ ფატმანის ბუდუარში და მეტს არსადო“. ეს უკვე მოითხოვს პირველი დებულების კორექტივს, ხოლო თუ ფატმანის ბუდუარში ავთანდილის შემთხვევას დავუმატებთ ტარიელის შეცვევას, ვიდრე ნესტანთან მივიდოდეს, მაშინ ამ კორექტივის მართებულობა მგონი დავას აღარ გამოიწვევს.

მთელ წიგნში რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო სრული სახითაა წარმოდგენილი და, ბუნებრივია, მოცემულია „ვეფხისტყაოსნის“ სტილის ვრცელი ანალიზიც. ამ საკითხების გარკვევის დროს გამოყენებულია მრავალი პარალელი, მათ შორის ჰომეროსთან, და თითქმის ავტორიტარულად არის ნათქვამი, რომ ჰომეროსის სტილი, რომელიც გვაროვნული წყობილებისათვის არის დამახასიათებელი, იმპერსონალისტური სტილია (გვ. 129), ე. ი. ჩვენი გაგებით, ისეთი სტილია, ავტორის სახეს ნაკლებად რომ აჩენს, მაშასადამე, ლირიკულს ყოველმხრივ ბოჭავს თუ ბორკავს ეპიკურში. ხოლო რუსთაველის სტილი ლირიკულის მძლავრი შეჭრაა ეპიკურში (გვ.130) და ეს უკვე წინ გადადგმული ნაბიჯია ფეოდალური ეპოქის ლიტერატურაში, ისევე, როგორც ფეოდალიზმი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო არა მარტო გვაროვნულ, არამედ, მონათმფლობელურ საზოგადოებასთან შედარებით. ლირიკულს რომ ისეთი ადგილი არ უკავია არც „ილიადასა“ და არც „ოდისეაში“, როგორიც „ვეფხისტყაოსანში“, ეს სრულიად უდავოა და „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი აქ სავსებით მართალია. მაგრამ. ეს მაინც არ ნაშნავს იმას, რომ ჰომეროსის სტილი იმპერსონალისტური იყოს, ავტორს არ ამჟღავნებდეს, საერთოდ, ლირიკული მომენტები სულ არ ჰქონდეს. ჰომეროსის ეპოსი, მართალია, კლასიკური ეპოსია, მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ ანტიკური ლირიკის დიდ ფუძემდებელს არქილოქეს მაინც წინ უსწრებდნენ ჰომეროსიცა და ჰესიოდეც; თუ ჰომეროსს ლირიკა ისე განდევნილი ჰქონდა, რომ მისი სტილი იმპერსონალისტური იყო, მაშინ თვით არქილოქე ვერაფრით ვეღარ იქნებოდა დავალებული ჰომეროსისაგან და მაშინ თვით ჰომეროსი როგორღა იყო ბერძენი ლირიკოსების, საერთოდ „ელადის აღმზრდელი“? რაც შეეხება „ქართულ ენკომიას“, ყველა მოსაზრება სავსებით სწორია, და ურყევია დებულება, რომ

„საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენკომიის ნაკადი შეჭრილია ეპიური თხრობის მხატვრულ ქსოვილში. და მისი ორგანულ კომპონენტად არის გადაქცეული“ (გვ. 131, ხაზი ყველგან ავტორისაა).

ახლა შეიძლება განვიხილოთ „რუსთაველის ესთეტიკის“ ერთერთი ძირითადი პრობლემა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს საერთოდ ესთეტიკური აზროვნებისათვის. მხედველობაში გვაქვს მშვენიერების პრობლემა „ვეფხის ტყაოსანში“.

„რუსთაველის ესთეტიკის“ ღირსება უთუოდ მდგომარეობს მშვენიერების დაკვირვებულ ანალიზსა და იმის ცხადყოფაში, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის სილამაზე მეტაფიზიკური კატეგორია არ არის, არსებობს არა მარტო მხატვრულ ქმნილებებში, არამედ, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს „უთვალავ ფერთა სახით გაშლილი ბუნებაც“ (გვ. 272). ეს გრძნობადი სინამდვილის ქვეყანაა და იგი მთლიანად ემორჩილება „მოძრაობის უნივერსალურ კანონს“, რაკი რუსთაველის მხატვრულ-ფილოსოფიური მრწამსი უნივერსალურ ღირებულებას აძლევს და არაფრით არ ზღუდავს არსებულის განვითარებას: „რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭნაროსა, იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა“; „ღმერთმან ერთი რით აცხოვნოს, თუ მეორე არ წაწყმიდოს“. როგორც „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორიც მიუთითებს, აკადემიკოსმა კორნელი კეკელიძემ „ვეფხისტყაოსნის“ ამ კონცეფციის არსება დაინახა არა „საიქიო ცხონება-წაწყმედაში“, არამედ, იმის უცილობელ ღაღადისში, რომ სიცოცხლე განპირობებულია სიკვდილით, როგორც პროკლე ამბობს: „სიკვდილი ერთისა არის წინამძღვარი და აუცილებელი პირობა მეორის სიცოცხლისა“; ნემესიოს ემესელი: „სხვისა ქმნასა სხვისა ხრწნად იტყვიან და კუალად სხვისა ხრწნასა სხვისა ქმნად“, რაც მხცოვან აკადემიკოსს მიაჩნია მოციქულ პავლეს განმეორებად: „შენ რომელი დასთესი, არა ცხოვნდის, ვიდრემდე არა მოკუდის“ (კ. კეკელიძე, ტ. II, 1941 წ. გვ. 202). აქ რუსთაველის ქრისტიანიზმიც ნათლად ჩანს და მისი ფილოსოფიური მრწამსიც. მაგრამ, როგორ ეყრდნობა ყოველივე ამას მშვენიერების არსება რუსთაველის გაგებით? მოძრაობის, ცვალებადობის, მარადიული განვითარების კანონს ემორჩილება თუ არა მშვენიერება? „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი ერთგან ასეთ პოზიტიურ პასუხს იძლევა: „მშვენიერება არ შეადგენს არსებული სინამდვილიდან ვამოთიშულ ფენომენს. იგი განფენილია მთელს ბუნებაზე, ჩაქსოვილია მის ყოველ საგანსა და მოვლენაში. არ არსებობს ბუნების არც ერთი მოვ-

ლენა, თუ იგი არ შეურაცხყოფს ადამიანის ზნეობრივ გრძნობას, რომ ის არ იყოს აღბეჭდილი სილამაზის გრძნობით“ (გვ. 161, ხაზი ყველგან ჩვენია—გ. ჯ.). ეს სრულიად უდავო დებულებად მიგვაჩნია და სავსებით ვეთანხმებით გიორგი ნადირაძეს, თან დავსძენთ, რომ ყველაფერი ის, რაც ითქვა, მშვენიერების ობიექტურობის დადასტურებაა, როგორც მშვენიერების სუბიექტურობას ადასტურებს რუსთაველის მიერ სილამაზის იდეალის დაკავშირება ადამიანთან, მის ფსიქიკურ განცდასთან, ასოციაციების ცნობილ პრინციპთან, ე. წ. ესთეტიკურ თვითდაკვირვებასთან, რასაც გუსტავ-ტეოდორ ფეხნერმა „აქტიური ესთეტიკა“ უწოდა, თუმცა „ასოციაციების პრინციპიცა“ და „აქტიური ესთეტიკაც“ ფეხნერამდე დიდი ხნით ადრე დამუშავებული ჰქონდა დენი დიდროს, ხოლო უფრო ადრე ანტიკურ ესთეტიკოსებს სოკრატესახით. „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორის დებულება.—„თავისთავად ლამაზი ნივთი შეიძლება ამა თუ იმ სუბიექტისათვის არასასიამოვნო გრძნობების საბაბიც კი გახდეს იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაუკავშირდა რაიმე არასასიამოვნო მოგონებებს, და, პირიქით, მშვენიერების გრძნობა, უეჭველია, გაიზრდება იმ დადებითი ფსიქიური განცდების ზეგავლენით, რომელთაც სუბიექტი თავის მხრივ შეიტანს ობიექტურად მიღებულ სილამაზის შთაბეჭდილებაში“ (გვ. 263—264), — სავსებით სწორი და გამართლებულია, აღიარებაა მშვენიერების როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური ხასიათისა. მაგრამ თუ ასეა, მაშინ გაუგებარი ხდება მეორე დებულება, რომლითაც ობიექტუობა სრულიად მოხსნილი სახით გვეძლევა, რაკი აღნიშნება, რომ თითქოს „საკმარისია გამოვრიცხოთ ადამიანური თვალსაზრისი მშვენიერების იდეიდან და ჩვენ იძულებული გავხდებით ყოველგვარი სახის სრულქმნილება ესთეტიკურ მოვლენად ჩავთვალოთ“ (გვ. 271, ხაზი ჩვენია—გ. ჯ.). თუ აქ ნაგულისხმევი არ არის მშვენიერების ობიექტურად არსებობის უარყოფის აზრი და ისევ სუბიექტურთან გვაქვს საქმე, მაშინ სადავო აღარაფერი რჩება, ხოლო თუ ასე არ არის, მაშინ ჩვენი შენიშვნა ძალაში უნდა დავტოვოთ. „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორის კონცეფცია გვიკარნახებს, რომ იგი მეორე გზით უნდა მიდიოდეს, რაც გვინდა დავიჯეროთ და ვირწმუნოთ.

ჩვენ სავსებით შეგნებული გვაქვს, რომ თეორიულ აზროვნებაში აღტაცება სახიფათოა, მაგრამ, თუ მას რეალური საფუძველი აქვს, მაშინ სახიფათო აღარ არის. ეს აღტაცება გვაგრძნობინა გიორგი ნადირაძის გამოკვლევამ და მისი დასკვნების ბუნებრივობამ. მრავა-

ლი პრობლემა მის წიგნში მეცნიერული სიზუსტითა და სიღრმით არის განხილული. ძალიან ბევრი რამ სრულიად ახალი და ორიგინალურია. ვისაც ლამაზი ლოგიკური კატეგორიებითაც შეუძლია ესთეტიკური სიამოვნება განიცადოს, „რუსთაველის ესთეტიკაში“ ის საკმაოდ ბევრ მასალას იპოვნის. საკმარისია თუნდაც ვარდის სიმბოლიკის მშვენიერი ანალიზი, საკითხის უაღრესად ღრმა ცოდნა და იმის ნათელყოფა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ 140-ჯერ ხსენებული ვარდი, 11-ჯერ ია და რვაგზისი ნარგისი — მთლიან მხატვრულ მიზანს ემსახურება და სრულიად არ წარმოადგენს არც გარეგნულ აქსესუარსა და არც თვითმიზანს. ვარდის სიმბოლიკა „ვეფხისტყაოსანში“ ისე კარგად და ამომწურავადაა განხილული, რომ გადმოცემაც კი გაგვიჭირდებოდა — მაშინ მთლიანად უნდა ამოგვეწერა.

ვარდის სიმბოლიკასთან ერთად, „რუსთაველის ესთეტიკაში“ ძალიან კარგადაა ახსნილი ასტრალური სიმბოლიკა, ლომისა და ვეფხის სიმბოლიკა; დასაბუთებულია, რომ მზეთა მზე რეალურ განცდას ემსახურება და არა ასტრონომიულ მოვლენების მხატვრულ ფიქსაციას. რაც შეეხება ოქსიმორონებს („მზიანი ღამე“, „დღეცა მესაღამოვების“, „არნათელი ნათელი“, „ცრემლი ცხელი გარდმოთოვა“), თუ რა სიღრმითა და გემოვნებით არის გაანალიზებული, მოწმობს თუნდაც „მზიანი ღამის“ გარდასახება: „რუსთაველის „მზიან ღამეში“, — წერს გიორგი ნადირაძე, — ისევე, როგორც მიქელანჯელოს ფრესკაში, დაჭერილია კოსმიური შემოქმედების პირველი აქტი, სახელდობრ — მნათობის ანთება წყვდიადში“ („რუსთაველის ესთეტიკა“, გვ. 391, ხაზი ავტორისაა). „მზიანი ღამის“ უკეთესი გააზრება შეუძლებელია და ეს სრულებით არ არის ჰიპერტროფია. როგორც ოქსიმორონები, ისე ლომისა და ვეფხის სიმბოლიკა რუსთაველის ტექსტითვეა ახსნილი, ისტორიული პარალელების გამოყენებით სავსებით დამაჯერებლად არის დადასტურებული, თუ რატომაა მიჩნეული ლომი — მამაკაცის, ხოლო ვეფხი — ქალის სიმბოლიკად.

„რუსთაველის ესთეტიკაში“ საბოლოოდ გაქარწყლებულია ძველი მითი „ვეფხისტყაოსნის“ ირრეალისტურობისა. ეს უთუოდ არის გიორგი ნადირაძის ვრცელი გამოკვლევის ერთი ძლიერი მხარე და სასიხარულოა, რომ სრულიად დამოუკიდებლად, სრულიად სხვადასხვა გზით „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი და ჩვენ სავსებით იდენტურ დასკვნამდე მივსულვართ: „თუ „ვეფხისტყაოსანში“ „მრუდი“ მართლად არის გამართული და „ნახულს“ ე. ი. რეალურად არსებულს შეიძლება დავადაროთ, მაშ იგი რეალისტური ნაწარმო-

ები ყოფილა და რაღა საფუძველი აქვს რუსთაველის ირრეალისტობის თეორიებს“ („რუსთაველის ესთეტიკა“, გვ. 76). ჩვენი დებულებაც ასეთია: „მრუდიცა მართლად გამართა, ნახულთა დასადარიაო“,— წერს ფეშანგი. თუ ასეა, თუ რუსთაველს შესძლებია არარსებული არსებულის ძალით გამოეხატა, პირველი მეორისათვის სავსებით დაემსგავსებინა, მაშინ რუსთაველი უდიდესი რეალისტი ყოფილა, რაკი შესძლებია არარსებული ამბავი ისე წარმოედგინა, როგორც ნამდვილად არსებული“ („ხელოვნება და სინამდვილე“, ტ. I, 1955 წ. გვ. 91). „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორმა სავსებით ნათელჰყო ის ჭეშმარიტებაც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ეთიკური სიბრძნე თავის დასაბუთებასა და მნიშვნელობას პოულობს მის შემეცნებით სიბრძნეში, ხოლო, მეორე მხრივ, რამდენადაც ღრმა და ვრცელია ამ უკანასკნელის მასშტაბები, იმდენად დიდი და შეუმცდარია მისი სამოძღვრებო ძალა“ (გვ. 78). მართებული დასკვნაა და ჭეშმარიტების სრულად გამომხატველიც.

აზროვნების სიღრმე და საკითხების ფართო ცოდნა გიორგი რადიraძის მთელ წიგნში ხელშესახებად გაგრძნობინებთ თავის თავს. გარდა ამისა, მონოგრაფია დაწერილია მშვენიერი ქართული ენით, ლაკონიური ფორმულებითა და მხატვრული მეტყველებით. შესაძლოა ზოგჯერ იგრძნოთ უცხო სიტყვების სიჭარბე, მაგრამ იშვიათი გამონაკლისის გარდა ზედმეტობა არსად არა ჩანს და შემცვლელი სიტყვის პოვნა ხშირად შეუძლებელი ხდება. კვლევა-ძიების საგანი ისეთია, რომ ნაშრომი თავისთავად მძიმდება არაქართული ტერმინებით. ესთეტიკა ამ ბარიერს ყოველთვის ვერ დაძლევს. მხოლოდ ერთ-ორ ადგილზე შეიძლებოდა თავიდან აცდენილიყო უცხო სიტყვის ხმარება. როგორც. მაგალითად, 189-ე გვერდზე „რესპექტაბელობის“ ნაცვლად ავტორს საშუალება ჰქონდა ეხმარა „ღირსება“ და ფრაზა ასე გაემართა: „რუსთაველის გმირები ამ შინაგან ღირსებას (ნაცვლად რესპექტაბელობისა, რაც ისედაც ძნელია და ნაკლებად გავრცელებულიც—გ. ჯ.) და გრაციას უცვლელად ინარჩუნებენ ყველგან...“; ან კიდევ 307 გვერდზე, სადაც ვკითხულობთ: „როსტევანი საკმაოდ იმპოზანტურად გამოიყურება“. შეიძლებოდა „იმპოზანტურის“ ნაცვლად ხმარებულიყო „შთამაგონებლად“, „წარმოსადეგად“, „შთაბეჭდილების მომხდენად“. ვინაიდან, ვიმეორებთ, ავტორი იმდენად იძულებულია ესთეტიკაში დადგენილ ტერმინებს არ გაექცეს, რომ ერთი ორი უცხო სიტყვის თავიდან აცდენაც კი არქიტექტურული სიზუსტით ჩამოყალიბებულ სტრიქონებში უკვე მნიშვნელოვანი ხდება. ყველგან ფრაზები და დებულებები ისე გამართუ-

ლი, დახვეწილი და ბოლომდე გააზრებულია, რომ ენის მხრივაც ასეთი ნაშრომი ქართულ ესთეტიკურ ლიტერატურაში იშვიათად შეგვხვედრია. შეიძლება არ მოგეწონოს რომელიმე ცალკე სიტყვა, მაგრამ მთელ ნაშრომში ასეთი გამოთქმა ერთ ან ორს არ ასცილდება. პირადად ჩვენ გვგონია, რომ 102 გვერდზე სავსებით გამართლებულად არ უნდა იყოს ნახმარი სიტყვა „აკვიატებული“, რომელიც ურყევ დებულებას ასეთ სახეს აძლევს: „პოემის ყოველ სტრიქონში გამოსჭვივის პოეტის გულწრფელი სიყვარული მთავარი გმირებისადმი. ისინი ბადებენ მის ცნობიერებაში აკვიატებულ ასოციაციებს ასტრალურ მნათობებთან“. სულმნათ ს ა ბ ა ს განმარტებით „აკვიატება“ „აკინჭილებას“ ნიშნავს; დღემდე „აკვიატებულის“ სინონიმია „ახირებული“. ქართველი კაცი იტყვის: „რას ამეკვიატე“ ან „რას ამეხირე“. ამდენად, სავსებით სწორ აზრობრივ ჩარჩოში, რომელიც ჩვენ უკვე მოვიტანეთ, აკვიატებული აღარ ჩანს შესატყვის გამოთქმად. მთელ წიგნში ეს შეიძლება ერთადერთი შემთხვევა იყოს, და თუ აღვნიშნავთ, ისევ დადებითის აზრით, ვინაიდან ეს მინიმალური უარყოფითი მთელი ძალით აჩენს მაქსიმალურ დადებითს. მთელი წიგნი აშკარად მეტყველებს, რომ იგი ხანგრძლივი, დაკვირვებული და დაუღალავი მუშაობის შედეგია, რასაც ყველაფრისათვის თავისი ღრმა კვალი დაუჩნევია და ასევე ყველაფერზე კეთილისმყოფელი გავლენა მოუხდენია.

„რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორს ფართო გ ა ნ ა თ ლ ე ბ ა სთ ა ნ ერთად ფაქიზი მხატვრული გ ე მ ო ვ ნ ე ბ ა რომ არ ჰქონებოდა, რომ არ ყოფილიყო დაჯილდოებული როგორც ზოგადი, ისე კონკრეტული ანალიზის უნარით, რომ არ შესძლებოდა უანგარო სიყვარული იმისადმი, რასაც თავისი კვლევა-ძიების საგნად იხდიდა, ასეთ ერცელსა და მშვენიერ მონოგრაფიას ვერ დაწერდა. ჩვენ იშვიათად გვინახავს ესთეტიკური გამოკვლევა, რომელიც ასე მთლიანი იყოს, ლოგიკური თანმიმდევრობით შეკრული და კონცეფციის ერთგული დიდი თუ პატარა საკითხის განხილვის დროს. ყველაფერი ეს „რუსთაველის ესთეტიკის“ დიდი ღირსებაა, ხოლო მსჯელობისა და დებულებების სინათლე, მკაფიობა, გარკვეულობა—მისაბაძია. ძნელად შევხვედრივართ ესთეტიკის პრობლემებზე წიგნს, რომელსაც ასე ხშირად, თითქმის ყველაფერში ვეთანხმებოდეთ. ეს გამოკვლევა, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით ძველ თემას ეხება, სრულიად თანამედროვეა და რ უ ს თ ა ვ ე ლ ს ა ც თავისი პროგრესული შეხედულებებით არა ძველი, არამედ, ახალი ეპოქის მესიტყვედ, ჩვენს უახლოეს წინაპრად წარმოგვიდგენს ესთეტიკაშიც. ამით სავსებით ნათელი ხდება, თუ რატომ ჟღერს დღესაც ასე ძლი-

ერად თანამემამულეებისათვის რუსთაველის გრძნეული ჩანგი, რომელსაც დროის ხანდაზმულობა სუსტად აღუბეჭდავს. ვისაც სილამაზე უყვარს, არა მარტო ობიექტურად არსებული, არამედ, შეუძლია აზროვნების რთულ ნაქსოვშიც მშვენიერება იგრძნოს, ის ამ წიგნს დიდი ინტერესითა და გატაცებით წაიკითხავს. „რუსთაველის ესთეტიკა“ ხომ თვითონვე ამართლებს თავის სიტყვებს: „...ვეფხისტყაოსანი“, როგორც მხატვრული ნაწარმოები უფრო ადეკვატურად განიხილება ესთეტიკურ, ვიდრე ფილოსოფიურ კატეგორიებში“ (გვ. 11). ღრმა ესთეტიკურმა ანალიზმა სრული სახით გამოაჩინა და ნათლად განმარტა რუსთაველის პოეტური ვირტუოზობა. თავისი მომავალი კვლევა-ძიების საგნად გიორგი ნადირაძეს რომ გაეხადა რუსთაველის გავლენა მომდევნო თაობათა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მაჯისცემაზე (თავისი წიგნის 113-ე გვერდზე იგი ხომ აცხადებს — ჩვენ ვიცით, რუსთაველი როგორ გავლენას ახდენდა პოეტთა თაობებზეო), სრულიად უეჭველია, რომ რუსთველოლოგიას კიდევ ერთი საინტერესო მონოგრაფიით გაამდიდრებდა. მაშინ უკვე სრული სახით გაფორმდებოდა რუსთველოლოგიის ერთი დარგი—რუსთველოლოგიური ესთეტიკა, თუმცა ეს დარგი უკვე არსებობს.

როგორც დავინახეთ, ჩვენი შენიშვნები არა თუ რაიმეთი ამცირებენ ღირებულებას ან მნიშვნელობას გიორგი ნადირაძის ბრწყინვალე გამოკვლევისას, არამედ, მათ უფრო პრობლემური ხასიათი აქვთ და ამდენად არ შეგვაქვს იმ სფეროში, სადაც ნაკლოვანებები, ლაფსუსები ან საკითხის შეუსწავლელობა შეიტანება ხოლმე. ჩვენი შენიშვნები მხოლოდ სურვილია, ბევრ შემთხვევაში პირადად ჩვენთვის უფრო საინტერესო, ვიდრე ავტორისა და მისი ნაშრომისათვის. ისინი ოდნავადაც არ ეხებიან არც „რუსთაველის ესთეტიკის“ პრინციპულ საფუძვლებს, რაც წინამდებარე წიგნის მთავარ ღერძს წარმოადგენს, და არც მისი ავტორის დიდ მეცნიერულ ერუდიციას. ამდენად, ჩვენი კრიტიკული შენიშვნები მთლიანად განეკუთვნება ინტროსპექციის სფეროს და მათ არა აქვთ მნიშვნელობა წიგნის უდიდესი ღირსების ასპექტისათვის.

მნიშვნელოვანი და მთავარი ის არის, რომ რუსთველოლოგიამ წინ გადადგა გაბედული ნაბიჯი ქართულ ესთეტიკაში. მიიღო მეცნიერული გამოკვლევა, რომელმაც გააფართოვა ჩვენი ცოდნა და კიდევ უფრო ღრმად ჩაგვახედა გენიალური „ვეფხისტყაოსნის“ საოცრად მეტყველსა და ურიცხვი მარგალიტებით დაშვენებულ მხატვრულ სამყაროში.

ღრმა ერუდიცია, დახვეწილი გემოვნება, მიმზიდველი ლიტერა-

ტურული მეტყველება ხელსაყრელად განასხვავებენ გიორგი ნადირაძის გამოკვლევას ყველა იმ შრომათაგან, რომლებიც დღემდე დაწერილა რუსთაველის ესთეტიკის საკითხებზე. ამიტომ მისი გამოჩენა უდავოდ სასიხარულო მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. ეს არის პირველი ფუნდამენტური გამოკვლევა, რომელმაც საშუალება მოგვცა სრული სახით წარმოგვედგინა ქართული პოეტური ტექნიკის — რუსთაველის უკვდავი ქმნილების ესთეტიკური ღირებულება, როგორც გენიალური პოემისა, და მისი ავტორის ესთეტიკური კონცეფცია.

განიხილავს ზოგადად მსოფლმხედველობის საკითხებს, თუ პოეზიის რაობას „ვეფხისტყაოსანში“, კურტუაზული ეპოსის სპეციფიკას თუ ესთეტიკურ სოლარიზმს, ვეფხის ტყავისაგან დამზადებულ ყაბაჩას თუ რომელიმე კატრენს, რეტარდაციის მნიშვნელობას თუ რუსთაველის რეალისტურ მხატვრულ თავისებურებებს, ესთეტიკური განცდის ნიუანსებს, იქნება ეს სამყარო, როგორც ესთეტიკური ფენომენი თუ მშვენიერების იდეის რუსთაველისებური გაგება, ავტორი ყველგან ამჟღავნებს ღრმა აზროვნების უნარს, ერუდიციას და ფაქტების ზუსტ ცოდნას. სიყვარული, მეგობრობა, გმირობა, პიროვნების ჰარმონიულობა, განსახიერებულნი „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც ესთეტიკური ფენომენები, გიორგი ნადირაძის შრომაში ისეთი ორიგინალობით გამოირჩევიან, რომ ძნელი ხდება წიგნის რომელიმე თავი ან ქვეთავი შედარებით სუსტად გაანალიზებულ ან ნაკლებად ძლიერ ნაწილად მიიჩნიო. მთელი წიგნი ერთნაირი ძალითაა დაწერილი; ყველგან საკითხი, რომელსაც ავტორი ეხება, შესწავლილი და გარკვეულია ვრცლად, მეცნიერული სიდინჯითა და სიღრმით.

კვლევა-ძიების ყველა ეს დადებითი თვისება გიორგი ნადირაძეს შენარჩუნებული აქვს როგორც უცხოური, ისე რუსული და ქართული წყაროების გამოყენებაში. ამ მხრივაც იგი კეთილსინდისიერია. არ ტოვებს რუსთაველის ესთეტიკის საკითხებზე თითქმის არც ერთ, ცოტა თუ ბევრად მნიშვნელოვან მეცნიერულ შრომას, რომელსაც არ იყენებდეს და პასუხისმგებლობით არ ეკიდებოდეს.

სრულიად უდავოა, რომ გიორგი ნადირაძის გამოკვლევით რუსთველოლოგიაში მშვენიერი ფურცელი ჩაიწერა, ხოლო ავტორმა სავსებით დამსახურებულად მოიპოვა რუსთაველის

ერთერთი კეთილსინდისიერი, მაღალნიჭიერი და ღრმად განათლებული მკვლევარის სახელი.

მაგრამ ეს როდი ნიშნავს დამთავრებული იყოს რუსთაველის ესთეტიკის მეცნიერული კვლევა-ძიება. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ისე დიდი ფენომენია მსოფლიო პოეზიაში, ისე ვრცელია მისი მხატვრული სამყარო, რომ შეუძლებელია წერტილი დაესვას ჩვენს აზრსა და გრძნობას, როცა რუსთაველის შესწავლას ვახდენთ.

ცხადია, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, თუ რა კუთხეს ვირჩევთ ან რა გვაინტერესებს რუსთაველის როგორც ესთეტიკურ თეორიაში, ისე მისი მხატვრული სამყაროს საკვირველებათაგან. ყველა შემთხვევაში აუცილებელია არამარტო ზოგადთეორიულ პრობლემათა გარკვევა, არამედ, თვით საგნის ისტორიული მიმოხილვა: საგნის თეორია არ არსებობს მისივე ისტორიის გარეშე. ამიტომ ბუნებრივი უნდა იყოს, თუ რუსთაველის ესთეტიკის შესწავლას ჩვენ დავიწყებთ ისტორიულ-ლიტერატურული მიმოხილვით, რომელიც პრეზუმპციის როლს შეასრულებს მომდევნო კვლევა-ძიებაში.

თავი I

რუსთაველის ესთეტიკა

უდიდესი პოეტი და გენიალური მოაზროვნე შოთა რუსთაველი, რომელსაც ვაჟა-ფშაველამ „პოეზიის რეფორმატორი“ უწოდა სარგის თმოგველთან ერთად*, მე-12 საუკუნეში საფუძველს უყრის ხელოვნების იმ ღრმად მეცნიერულ გაგებას, მთელი ქართული ლიტერატურა დიდების მწვერვალზე რომ აჰყავს.

რუსთაველის გენია საუკუნეების მანძილზე ზრდიდა მხატვრული სიტყვის ოსტატებს, უჩვენებდა მათ ხელოვნების მწვერვალებს და შთააგონებდა პოეტურ წყობილსიტყვაობას. რუსთაველი იყო ქართული ლექსის მეტრი და პოეზიის უცვლელი მასწავლებელი. ის გადაიქცა იმ ზღაპრულ ჩირაღდნად, რომელიც გზას უნათებდა ადამიანებს. არჩილ მეფის არ იყოს, ის მართლაც შეიქმნა „ძირი ლექსის თქმისა“, ცოცხალი პოეტური ძალა, რომლის წინაშე ქედს იხრიდნენ ძველი დროის ცნობილი მწერლები თეიმურაზი და თვით არჩილი, ვახტანგ მეექვსე და თეიმურაზ მეორე, მამუკა ბარათაშვილი და ნოდარ ციციშვილი, ფეშანგი და გურამიშვილი, რომ აღარაფერი ვთქვათ მე-19 საუკუნის დიდ კლასიკოსებზე, რომლებმაც რუსთაველის პოეზიის სიბრძნე და სილამაზე სრულიად ახალი კუთხით დაგვანახეს, ვაჟა-ფშაველამ კი საქვეყნოდ აღიარა, რომ რუსთაველმა „იცის აგრეთვე მშვენივრად ხელოვნების თეორია; ამ თეორიის ლექციას თანამედროვე პოეტებსაც უკითხავსო“.**

ისტორიულად რომ მართლაც ასე იყო, მოწმობს შემდეგი გარემოება: ძველთაგანვე რუსთაველს მიმართავდნენ ნებართვისათვის — შესდგომოდნენ თუ არა პოეტურ მოღვაწეობას; თანაც ეს თხოვნა მორიდებული იყო, შიშის გამომხატველი, რომ მწყალობელი „არ გასწყრეს, არ დავრჩეთ შეუნდობელიო“. პირდაპირ

* ვაჟა-ფშაველა, ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, ჟურნალი „განათლება“, 1911 წ., № VIII.

** იქვე.

ვასალის თხოვნასა ჰგავს სუზერენისადმი! ეს უდიდესი პატივისცემა და ავტორიტეტისადმი მორჩილება ლიტერატურაში იმითაც გამოიხატა, რომ ბევრი ჩვენი პირველხარისხოვანი პოეტი, ისეთებიც კი, რომლებიც რუსთაველს ეტოლებოდნენ ან სხვები ატოლებდნენ, ნებით თუ უნებლიეთ კვალდაკვალ მისდევდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ მაგისტრალურ პოეტურ ხაზს. მათს შემოქმედებაში თავს იჩენდა ხოლმე არა ჩვეულებრივი რ ე მ ი ნ ი ს ც ე ნ ც ი ე ბ ი, არამედ, პირდაპირი მ ს გ ა ვ ს ე ბ ა, რასაც მომდევნო თავებში შევეხებით, როცა დავახასიათებთ რუსთაველის შემდგომი პერიოდის ქართულ კრიტიკულ აზროვნებას. ამიტომ აქაც არაფერს ვიტყვით მე-17 საუკუნის ქართველი პოეტის ქ ა ი ხ ო ს რ ო ჩ ო ლ ო ყ ა შ ვ ი ლ ი ს „ომაინიანზე“, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტურ გაგრძელებას წარმოადგენს, მოთხრობას, თუ რა ამბავი გადახდა ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შვილისშვილს ომაინს. „ვეფხისტყაოსნის“ დამატებანი თუ გაგრძელებანი საკმაოდ ცნობილია.* საქმე ის არის, რომ რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს უშუალო გავლენა ჩანს ორიგინალურ ნაწარმოებებზე, გავლენა აზრის, ფაბულის განვითარების, პოეტური მეტრის, პროლოგისა და ეპილოგის მხრივაც. საკმარისია ითქვას, რომ ისეთი დიდი პოეტი, როგორიც თ ე ი მ ურ ა ზ პ ი რ ვ ე ლ ი ა, ვერ ახერხებს თავი დააღწიოს ამ გავლენას და იძულებულია თავისი პოემები დაიწყოს, განავითაროს ან დაამთავროს რ უ ს თ ა ვ ე ლ უ რ ად.

ასე მომაჯადოებელი იყო რუსთაველის გავლენა პოეტებზე, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის უდიდეს როლზე მთელი ქართველი ხალხის ცხოვრებაში. გენიალურ „ვეფხისტყაოსანს“ იზეპირებდნენ, სწავლობდნენ, მაგალითად იხდიდნენ, ქალს მზითვად ატანდნენ, როგორც სიბრძნის წყაროს, მღეროდნენ და კითხულობდნენ ზეიმის თუ ჭორწილის დროს. მაგრამ თითქოს ეს კიდევ ცოტაა: რუსთაველს პირდაპირ არაადამიანური ძალით მოსავდნენ ძველი პოეტები. მას მიაწერდნენ არაამქვეყნიურ თვისებებსაც. „შემთხვევითი როდი იყო, — წერს თავის გამოკვლევაში რუსთველოლოგი პავლე ინგოროყვა, — რომ ძველი ქართველი პოეტები შემოქმედებითს მუშაობას იწყებდნენ ხოლმე რუსთაველის სახელით და მიმართავდნენ მას, როგორც პოეზიის ნამდვილ მუზას:

„ჰე, რუსთველო, გეთხოვები, რომე მომცე ნება თქმისა“**.

ეს იგივეა, რასაც ძველი ბერძენი პოეტები ეუბნებოდნენ მუ-

---

* დაწვრილებით იხ. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართული მწერლობის ისტორია, ტ II, მესამე გამოცემა, გვ. 265—275.

** შ ო თ ა რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1937 წ., გვ. XVII, პავლე ინგოროყვას წერილი — „შოთა რუსთაველი და მისი პოემა“.

ზებს — შთაგვაგონე ჯადოსნური სიმღერები, მოგვეცი ძალა შევიძლოთ ქებაო; ან კიდევ პირდაპირ ის, რითაც ჰომეროსი უკვდავ „ილიადას“ იწყებს:

„მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვება
აქილის, პელეას-ძისა“...

ძველი ბერძენი პოეტები ჩვეულებრივ მიმართავდნენ მუზებს, მოუხმობდნენ მათ და, როგორც ვნახეთ, სწორედ ეს მომენტი გამოიყენა პლატონმა იმის საილუსტრაციოდ, რომ პოეტები კი არ ჰქმნიან სიმღერებს, არამედ, მუზები, რომლებსაც მათ ღმერთი უგზავნითო. ამიტომ ისინი, მუზებზე დამოკიდებულნი, ქება-დიდებას უძღვნიან მათ და მოწყალებას თხოვენო. ამით ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში პირველად არარაობამდე იქნა დაყვანილი პოეტის პირადი დამსახურება.

სრულიად სხვა შეხედულებას ანვითარებს რუსთაველი. მას პოეზია ცდუნებად და მექანიკურ პროცესად კი არ წარმოუდგენია, არამედ, ცოდნის ჰეშმარიტ წყაროდ, სიბრძნე'დ და ოსტატობად.

მაგრამ თავიდან დავიწყოთ რუსთაველის ესთეტიკის დახასიათება.

პოეზია რუსთაველს გაგებული აქვს, როგორც გარკვეული კომპონენტების სინთეზი, რომელსაც აწესრიგებს უზენაესი კომპონენტი:

„აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება,—
ძალი მომეც და შეწევნა, შენგნით მაქვს, მივსცე გონება“*.

ამ ტაეპში რუსთაველი შესანიშნავად გამოსთქვამს თავის ძირითად დებულებას, თუ რა შეადგენს პოეზიის არსებას.

რა არის პოეზია?

რუსთაველის გაგებით პოეზია შეიცავს ოთხ ძირითად ელემენტს, როგორც აუცილებელ ნაწილს. პირველია ენა, როგორც გამოთქმის საშუალება, მეორეა გრძნობა, მესამეა — ოსტატობა და მეოთხეა გონება, რომელიც წინათდასახელებული სამი ელემენტის მბრძანებელი და წარმმართველია. ენა პოეზიის ძირითადი მასალაა. უმისოდ გამოთქმა არ შეიძლება. ეს იგივეა, რაც საღებავი მხატვრისათვის, თიხა მოქანდაკისათვის, ბგერა კომპოზიტორისათვის, ხმა მომღერლისათვის. რუსთაველს შესანიშნავად ესმის, რომ პოეზია სიტყვით, ენით გამოთქვამს, მაგრამ განა ყოველი გამოთქმა პოეზიაა? არა, პოეზია ისეთი სიტყვიერი გამოთქმაა, რომელიც გრძნობით არის გამთბარი, რომელსაც გრძნობა თან ერთვის. მაგრამ ყოველგვარი გრძნობიერი გამოთქმაც არ შეიძლება პოეზია იყოს. გადაჭარბე-

* შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937 წ., გვ. 3.

ბული გრძნობიერი გამოთქმა ისევე აფუჭებს პოეზიას, როგორც სუსტი გრძნობა; საჭიროა რაღაც სხვა, ისეთი გრძნობიერი გამოთქმა, რომელიც ოსტატობით იქნება დამშვენებული. გრძნობის ოსტატური გამოთქმის გარეშე პოეზია არ არსებობს. მაგრამ საბოლოოდ ვინ არის ყველაფრის წარმმართველი და რეგულატორი, ვინ განსაზღვრავს სიტყვიერ სამკაულს, გრძნობის სიმაღლეს, ოსტატობის ძალას და სილამაზეს? გონება. მაშასადამე, პოეზია გონივრული აქტია და არა ცდომილება, შემეცნებაა და არა ქვეცნობიერება. ამის შემდეგ რუსთაველის ესთეტიკაში პირდაპირ საყოველთაოდ ცხადდება, რომ პოეზია პირველყოვლისა სიბრძნის დარგია—„შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი". მაგრამ თუ პოეზია სიბრძნის დარგია, მაშინ ის მჭიდრო კავშირში უნდა იყოს ფილოსოფიასთან, რომლისგანაც პოეზია პლატონმა შორს გასტყორცნა. არავითარი ეჭვი არ არის, რომ რუსთაველი არ სცნობს პლატონის თეორიას, უარყოფს მას, უფრო სწორად მიიჩნევს არისტოტელესეულ გაგებას, თუმცა მის ესთეტიკაში ჩვენ არა გვაქვს რომელიმე ფილოსოფიური სკოლის დაცვა ან უარყოფა; გვაქვს მხოლოდ რუსთაველის კონცეფცია, რუსთაველის სისტემა, სავსებით ორიგინალური და ღრმა, რომელსაც ისეთივე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მსოფლიო ფილოსოფიური აზრის ყველაზე დიდ წარმომადგენელთა შეხედულებებს.

რუსთაველისათვის პოეზია სიბრძნის ისეთი დარგია, რომელსაც დიდი შემეცნებითი ღირებულება აქვს. მისთვის შაირობა არის „საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი". აქ სავსებით ნათლად ცხადდება ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულება და აბსტრაქციიდან იგი გვეყლინება კონკრეტულ არსებულად, რომელსაც ადამიანებისათვის სარგებლობა მოაქვს.

ჰეშმარიტი პოეზიის პირველ ნიშანდობლივ თვისებად რუსთაველს ლაკონიურობა მიაჩნია. მაგრამ ზოგიერთს ჰგონია, „ვეფხისტყაოსანში" თითქოს შეუსაბამობას და წინააღმდეგობას ჰქონდეს ადგილი, ვინაიდან რუსთაველი ჯერ ამბობს:

„გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი".

ხოლო შემდეგ გვაუწყებს:

„მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელაც".

ამ სენტენციებიდან რომელია უფრო მართალი? არის აქ რაიმე წინააღმდეგობა ან შეუსაბამობა?

არა, ორივე ეს დებულება სწორია, მათ შორის არავითარი წინააღმდეგობა არ არის, თუმცა ერთი შეხედვით ისინი ურთიერთს უარყოფენ და კიდეც გამორიცხავენ. მაგრამ არსებითად მათ შორის არავითარი წინააღმდეგობა არ არის, არც შეიძლება იყოს, რადგან ისინი სრულიად სხვადასხვა საგანს ეხებიან და სრულიად სხვადასხვა სფეროს გამოხატავენ.

რა სფეროებია ეს, ან როგორ უნდა გავიგოთ აღნიშნული დებულებები?

ჩვენ უკვე მივუთითეთ, რომ რუსთაველისათვის პოეზიის პირველ ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს გამოთქმისა და გამოხატვის ლაკონიურობა. შესაძლოა ძალიან დიდი თემა და ღრმა აზრები პოეტმა მოკლედ, ლაკონიურად გამოხატოს, ისე, რომ მკითხველისათვის სწრაფად გახადოს გასაგები. ჩვენ ქვევით დაწვრილებით გავეცნობით მაგალითებს, რომლებიც მოწმობენ — რუსთაველი არა მარტო თეორიულად აღიარებს ლაკონიურის კანონს, არამედ, მხატვრულადაც ანხორციელებს თავის შემოქმედებაში და ამ მხრივ ჰომეროსთან ერთად გვევლინება მსოფლიო ლიტერატურის უდიდეს წარმომადგენლად. მისთვის „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი“ იმას ნიშნავს, რომ ყოველ პოეტურ ნაწარმოებში ლაკონიურობა გარდუვალი კანონია, რომელიც მის შინაგან არსობას და ღირსებას გამოხატავს. მაშასადამე, „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი“ ეხება საერთოდ პოეზიას, ჭეშმარიტ პოეტურ შემოქმედებას, იგი ზოგადი კანონია.

ამ ზოგადი კანონის გადმოცემის შემდეგ რუსთაველი ახასიათებს პოეტს, მის ნიჭსა და უნარს, ლექსის თქმის ხელოვნებას, ამბობს, რომ მელექსეს გამოსცდის „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“, ისე, როგორც ცხენს შარა გრძელი და მობურთალს მოედანი:

> „ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,
> მობურთალსა—მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
> მართ აგრევე მელექსესა—ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა.
> რა მისჩირდეს საუბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა“.

არავითარი ეჭვი არ არის, რომ რუსთაველი აქ მართლაც გულისხმობს „მონუმენტურ პოეტურ ძეგლებს“, „ეპიურ

პოემებს",* რომლებიც იმ დროს, ალბათ, იწერებოდა;** ამავე დროს, ნამდვილ პოეტად იმას მიიჩნევს, რომელიც გაუძლებს „ლექსთა გრძელთა თქმას", ვინც შეიძლებს შეჰქმნას პოეტური შთაგონების დიდი ტილო, ვრცელი ეპიური პოემა. მაგრამ ამგვარი პოეტური ნაწარმოების შექმნა რთული საქმეა, პოეტს ხშირად გაუჭირდება საუბარი, ლექსი დაუწყებს ლევას; მძიმე სანახავია ამ დროს პოეტი, მაგრამ რაკი ვეღარ მიჰხვდება ქართულს და ლექსი დაუწყებს ძვირობას, მან ამიტომ უნდა შეამოკლოს ქართული, მიმართოს სიტყვამცირობას? პირიქით, რუსთაველს პოეზია ესმის, როგორც აქტიური შემოქმედებითი პროცესი, ბრძოლა და ჭიდილი, ენისა და სიტყვის დამორჩილება, ყველა და ყოველგვარი წინააღმდეგობის გადალახვა მხატვრული აზროვნების რთულ გზაზე; ამიტომ, სწორედ განსაცდელის ჟამს, საჭიროა პოეტი უფრო „ხელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდი გმირობა":

„მაშინღა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა,
რა ვეღარ მიჰხვდეს ქართულსა, დაუწყოს ლექსმან ძვირობა,
არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა-მცირობა.
ხელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდი გმირობა"***.

მაგრამ ეს „ლექსთა გრძელთა თქმა" რუსთაველის ესთეტიკაში ისევ ექვემდებარება ლაკონიურობის ზოგად კანონს, ურომლისოდ ჭეშმარიტი შემოქმედება არ არსებობს.

ასე ღრმად და ფილოსოფიურად განიხილავს „ვეფხისტყაოსნის" გენიალური ავტორი პოეზიის რაობას, ჭეშმარიტ მხატვრულ შემოქმედებას, მონუმენტურ ხელოვნებას, რომელიც დიდი შრომითა და ხანგრძლივი ბრძოლით იბადება.

შემდეგ იწყება შაირობის ანუ პოეტური მეტყველების დაყოფა სამ ჯგუფად. ეს დაყოფაც წინა თეზისებიდან გამომდინარეობს. რუსთაველს პოეტად არ მიაჩნია ის ადამიანი, ვინც ერთ-ორს იტყვის, უმსგავსოს და ერთმანეთისაგან განცალკევებულს, ამავე დროს ჰგონია „მელექსეთა კარგთა სწორი" იყოს და გაიძახის „ჩემი სჯობსო". ეს მოშაირეთა ერთი ჯგუფია, შეგვიძლია ვთქვათ, უნიჭო მთქმელებია, რომლებიც თავიანთი სუსტი პოეტური შემოქმედების დაფასებაში უცილობლობენ „ვითა ჯორი" რუსთაველი მათ ირონიით იხსენიებს:

---

* პავლე ინგოროყვა, შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, გვ. XIX.

** რუსთაველის შესახებ იხ. კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II.

*** შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937 წ., გვ. 3.

„მოშაირე არა ჰქვიან, 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“.*

მათ გარდა არიან პოეტები, რომლებსაც არ შეუძლიათ ისეთი ლექსები დაწერონ, რომ.მკითხველი მოაჯადოვონ. ისინი „ცოტა“ ლექსებს წერენ, იმ ყმაწვილ მონადირეებს ჰგვანან, რომლებიც დიდს ვერა ჰკვლენ და ხელად აქვთ „ხოცა ნადირთა მცირეთა“. ისინი მეორე ჯგუფის მოშაირეები არიან, ვერ ახერხებენ სიტყვების სრულქმნას, მაგრამ მაინც კმაყოფილი არიან:

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

„მესამე ლექსს“ რუსთაველი „კარგს“ უწოდებს, კარგს „სანადიმოდ, სამღერელად, სააშიკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრეველად“. ეს ლექსები უმთავრესად იმ მიზნით იწერებოდნენ, რომ დროსტარებისა და გართობის საგანი ყოფილიყვნენ. ცხადია, ისინი ფორმითაც და შინაარსითაც გრძელი ვერ იქნებოდნენ, ვინაიდან საზეიმო განწყობილებას, მხიარულებას და დროსტარებას ვეღარ შეეთავსებოდნენ. მაგრამ ასეთი ლექსების ავტორი, როგორი ოსტატური და სასიამოვნოც არ უნდა იყოს მისი ნაწარმოები, რუსთაველს პოეტად არ მიაჩნია, თუ ამავე დროს არ არის ისეთი შემოქმედი, რომელიც მონუმენტურ ძეგლს შეჰქმნის. ამიტომ არის, რომ „მესამე ლექსის“ დახასიათების შემდეგ რუსთაველი ამბობს: „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“:

„მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად,
სააშიკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.
მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“***.

რუსთაველის ესთეტიკაში ხელოვნების განსაზღვრის დახასიათებას იმით დავამთავრებთ, რომ მივუთითებთ ერთიანი ფაბულის აუცილებლობაზე. ჩვენ გვგონია, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი

---

* შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937 წ., გვ. 3.

** იქვე.

*** შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937 წ., გვ. 3.

მეთვრამეტე ტაეპში მარტოოდენ იმას კი არ მოითხოვს, რომ პოეტს „ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე აშიკობდეს", არამედ: სავსებით ნათლად აყალიბებს ფაბულის ერთიანობის პრინციპს, ჩვენ ვიტყოდით, იმ პრინციპს, რომლითაც არისტოტელემ „პოეტიკაში" ტრაგედია განასხვავა ეპოსისაგან, როგორც ზევით ეს უკვე ვნახეთ. რუსთაველი მკაფიოდ გვეუბნება, რომ პოეტს მართებს თავისი შემოქმედება უაზროდ არ გაჰფანტოს, მას ერთი უნდა ჰყავდეს სატრფო, ყველაფერს მისთვის ხელოვნებდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს, მისთვის ენას ამუსიკებდეს. განა ეს ერთიანი ფაბულის მოთხოვნა არ არის?* და განა რუსთაველი ამას არ ამბობს:

„ხამს მელექსე ნაჯირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკმობდეს,
ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე აშიკობდეს,
ყოველსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს,
მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს".

ჩვენ აქ არ ვეხებით რუსთაველის ესთეტიკას საერთოდ, ვინაიდან მხოლოდ ხელოვნების განსაზღვრა გვაინტერესებდა. ეს განსაზღვრაც ძალიან მოკლედ, თითქმის კონსპექტურად გადმოვეცით უფრო იმიტომ, რომ არსებითი და ძირითადი აზრები მკითხველისათვის სავსებით ნათლად წარმოგვედგინა.

---

* ეს დებულება არ გაიზიარა პროფესორმა ალექსანდრე ბარამიძემ, რომელმაც თავის საინტერესო გამოკვლევაში—„ვეფხისტყაოსნის" პოეტიკის საკითხები" ვრცლად მოიტანა ამონაწერი ჩვენი წიგნიდან და განაცხადა: „თუ ყოველივე ამას გავითვალისწინებთ, მაშინ არ შეიძლება დავეთანხმოთ გ. ჯიბლაძეს, რომელიც თავის წიგნში"... რუსთაველის ამ ადგილს განიხილავს, როგორც ერთიანი ფაბულის მოთხოვნასო. მაგრამ რა იყო ეს ყოველივე, რამაც პროფესორ ალ. ბარამიძეს საფუძველი მისცა ჩვენი აზრი არ გაეზიარებინა? მოვიტანოთ რუსთაველის მეთვრამეტე ტაეპის ბარამიძისეული კომენტარი: „რუსთაველის გაგებით ნამდვილი სიყვარული ერთხელ იბადება, ნამდვილი სიყვარულის საგანი შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთი პიროვნება, ნამდვილი სიყვარულის მატარებელია მხოლოდ მორალურად და ფიზიკურად სრულყოფილი ბუნების მქონე ადამიანი, კერძოდ და კონკრეტულად, რაინდული საზოგადოების კეთილშობილი წარმომადგენელი, იქნება ეს ვაჟთა თუ ქალთა წრიდან. ამ შემთხვევაში რუსთაველი მამაკაცსა და დედაკაცს ერთმანეთისაგან არ ჰყოფს" (დაყოფა ავტორისაა).

როგორც ვხედავთ, სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრებაა წამოყენებული. მოსაზრება, რომელიც რუსთაველის ლექსის პარაფრაზას წარმოადგენს და არა ანალიზს. სხვა არავითარი არგუმენტი წამოყენებული არ არის. ამიტომ ჩვენთვის ძნელია რაიმე ახალი მოსაზრება გამოვთქვათ, გარდა იმისა, რაც მკითხველისათვის უკვე ცნობილია. ახალი მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი ლიტერატორი ამ ბოლო დროს ეტყობა ჩვენს აზრს იზიარებს რუსთაველის ესთეტიკაში ერთიანი ფაბულის მოთხოვნის შესახებ, რასაც მოწმობს დოც. ს. ხუციშვილის წინასიტყვაობა მის მიერ შედგენილ წიგნში: „ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის", 1955 წლის გამოცემა, გვ. I—XXVI.

რუსთაველის ესთეტიკას რაც შეეხება, ეს ვრცელი მონოგრაფიის საქმეა, მოითხოვს სპეციალურ წიგნს, რომელიც, ალბათ, დაიწერება*.

მაგრამ, ვიდრე ეს მონოგრაფია არ დაწერილა ან არ გამოქვეყნებულა, ინტერესმოკლებული როდი იქნება დავახასიათოთ კონკრეტული მაგალითებით ის შეხედულებანი, რომლებიც რუსთაველის შემდეგ და რუსთაველთან დაკავშირებით განვითარდა ქართულ ლიტერატურაში. ამ მხრივ საკმაოდ დიდი მასალა მოიპოვება, განსაკუთრებით მე-17 საუკუნის მწერალთა თხზულებებში, მათ შორის ფეშანგი ფაშვიბერტყაძის „შაჰნავაზიანში“. კერძოდ, მდიდარ მასალას მე-17 საუკუნის ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების შესწავლისათვის იძლევა „შაჰნავაზიანის“ ლექსალური შესავალი. მის განხილვამდე საჭიროა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ მეცნიერებაში ერთხანს დადგენილი არ იყო, თუ ვინ შეიძლება ვიგულისხმოთ ფეშანგად — ზაქარია ჭიჭინაძის მიერ ხსენებული ფეშანგი ფავლენიშვილი, შემდეგ არჩილის „ჯაგლაგა ფავლენის შვილი“, თუ ფეშანგი ფაშვიბერტყაძე, რომელიც მთელ რიგ წყაროში ამირა-შვილ-ხითარიშვილად იხსენიება. ყოველშემთხვევაში, მეცნიერება ამ უკანასკნელს ასახელებს „შაჰნავაზიანის“ — 1664 წელს დაწერილი პოემის ავტორად**, თვით ნაწარმოები კი მიაჩნია ისტორიულ, სახოტბო, საკარო პანეგირიკულ თხზულებად, რომელიც შაჰნავაზის— ეახტანგ მეხუთისა (1620—1675) და მისი შვილის არჩილის (1647—1713) საქებრად არის დაწერილი***.

ფეშანგის რეალისტური კონცეფცია. პოემის სხვა საკითხებს ჩვენ არ შევეხებით, ვინაიდან ფეშანგი გვაინტერესებს, როგორც გარკვეული საზოგადოებრივი ეპოქის — მე-17 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კრიტიკული და ესთეტიკური აზროვნების წარმომადგენელი. ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ „შაჰნავაზიანს“, განსაკუთრებით მის შესავალს, სადაც თავმოყრილია ფეშანგის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი.

წინასწარ უნდა ითქვას, რომ ამ შეხედულებათა დახასიათებას მარტო ის მიზანი როდი აქვს, გაარკვიოს თუ რამდენად შეიძლებთ ზუსტად განვსაზღვროთ მე-17 საუკუნის ლიტერატურის თეორია.

---

* როგორც უკვე ვნახეთ, ერთი მათგანი — გიორგი ნადირაძისა — „რუსთაველის ესთეტიკა“ 1958 წელს დაიბეჭდა.

** ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935 წ., გ. ლეონიძის შესავალი წერილი, გვ. XIV—XV.

*** იქვე, გვ. V.

მაშინ ჩვენი ამოცანა უფრო ცალმხრივი იქნებოდა, მიიღებდა რა მხოლოდ მიმოხილვის ხასიათს. მთავარი საკითხი პირველყოვლისა მდგომარეობს მიმოხილვის ფონზე გვიჩვენოს „შაჰნავაზიანის“ ავტორის მხატვრული credo, რომელიც მეტად დამახასიათებელია მე-17 საუკუნის ქართული ლიტერატურული აზროვნებისათვის. ამ შემთხვევაში ფეშანგის კონცეფცია განმარტოებული კი არ აღმოჩნდება, არამედ, ორგანიულად დაკავშირებული თავის ეპოქასთან, დროსთან, თავის თანამედროვეობასთან, რომელმაც რუსთაველის პოეტიკის საკითხები ჯერ ლიტერატურული პაექრობის, ხოლო შემდეგ საკმაოდ სერიოზული ლიტერატურული ბრძოლების საგანი გახადა. ფეშანგი სწორედ ერთერთი წარმომადგენელია ამ პაექრობისა, შეიძლება პოეტური თვალსაზრისით სუსტი, მაგრამ თეორიულად ძალიან მკაფიო გამომხატველი.

ეს შეგვიძლია დავინახოთ არაერთი მაგალითის მიხედვით, რასაც „შაჰნავაზიანის“ შესავალში ვხვდებით.. აქვე ვრწმუნდებით, რომ რუსთაველის ირგვლივ კამათი მე-17 საუკუნეში გარკვეულ თეორიულ, მხატვრულ პრინციპებს ემყარებოდა, მაშასადამე, მას იდეოლოგიური ბრძოლის ხასიათი ჰქონდა, თუმცა ლიტერატურის სფეროსაც გასცილებია. ისიც ირკვევა, რომ უსაზღვროდ თაყვანისმცემლებთან ერთად, რუსთაველს ოპოზიციურად განწყობილი მოლექსენიც ყოლია, მათ შორის არა მარტო ნიჭიერი მწერლები, რომლებსაც მას ადარებდნენ, მაგალითად, თეიმურაზს, არამედ, უნიჭონიც, უღიმღამო ლექსებს რომ წერდნენ. მაგრამ ფიქრობდნენ თუ ცდილობდნენ ამ გენიოს მომღერალთან შედარებას. საინტერესოა გიორგი ლეონიძის ცნობა „შაჰნავაზიანის“ შესავალ წერილში, სადაც გარკვეულია რუსთაველთან დამოკიდებულების რამდენიმე საკითხი. მე-16—მე-17 საუკუნეებში ჩვენ გვაქვს ზოგიერთი მეტად მნიშვნელოვანი მასალა, რომელიც შუქსა ჰფენს ხსენებულ პრობლემას, კერძოდ, წარმოდგენას გვაძლევს თუ რა სიღრმითა და მასშტაბით უდგებოდნენ „ახალი პოეზიის“ ბარდები, ახალი „ლიტერატურული წრეები“ „წინასაუკუნის ტრიუმფატორს — რუსთაველს“*. რომელსაც უპირისპირებდნენ არა მარტო „თავის პოეტურ ფალავანს თეიმურაზს“, არამედ, რუსთაველის კრიტიკოსებად გვევლინებოდნენ ისეთი მწერლებიც კი, როგორიც ფეშანგი ფაშვიბერტყაძე იყო, საშუალო ნიჭის შემოქმედი, რომ აღარაფერი ვთქვათ

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935 წ., გ. ლეონიძის შესავალი წერილი, გვ. XXXV.

არჩილზე, შედარებით უფრო ნიჭიერ წარმომადგენელზე. არჩილს მეორე ადგილი მაინც ეკავა თეიმურაზის შემდეგ, მაგრამ ფეშანგი იმდენად სუსტი მწერალი იყო, რომ თვით არჩილს უთქვამს:

„ფეშანგი ფაშვი-ბერტყასძემ ახლა თქვა „ფირმალიანი",
სომხისგან კარგად ჩააგდეთ, სიმძიმით ვით ლიტრიანი;
გებრალებოდეს საბრალო ცხვირ-მოკრით, თვალცრემლიანი,
მე ვათქმევინე, მაგრამე ვერა სთქვა მარილიანი".*

სწორედ „მარილიანი თქმაა" პოეზია, არჩილი აქ პოეტურ ნიჭს აღნიშნავს, რომლითაც ფეშანგი დაჯილდოებული არ იყო, თუმცა ეს „შაჰნავაზიანის" ავტორს ხელს არ უშლიდა გაეკრიტიკებია მხატვრული შთაგონების ისეთი უდიდესი წარმომადგენელი, როგორიც რუსთაველი იყო. ზოგიერთები უფრო შორს მიდიოდნენ, ეჭვიც არ შეჰქონდათ „ვეფხისტყაოსნის" გენიალური შემოქმედის ჰეშმარიტ სიდიადეში, ეტოლებოდნენ მას, მაგრამ იყვნენ ისეთნი, რომლებიც ეცილებოდნენ და აკრიტიკებდნენ. მართლაც, ამის შემდეგ აღარაა საკვირველი ასეთი ფამილარული მიმართვა რუსთაველისადმი ერთი ანონიმისა ოპონენტების ბანაკიდან:

„რუსთაველო, ახ თუ დრო გაქვს, მიტომ ასეთ ლექსსა სჩმახავ;
ადექ, მოდი, ერთად დავსხდეთ, ერთად ვსწეროთ, მაშინ გნახავ;
ლაგაზიით წამოგწვდები, ეს კი ვიცი ვერ გამლახავ, —
ამას წინათ შენს დროებში დაგავიწყებ, რაც გინახავ".**

ეს ცნობა მრავალმხრივ საყურადღებოა, თუნდაც იმით, რომ ასეთი არაპოეტური, მშრალი, გამოფიტული ლექსის ავტორი პოეტურ მეტყველებაში რუსთაველის გენიას ეტოლებოდა, შეჯიბრებაში იწვევდა, ემუქრებოდა კიდეც! მაგრამ დრო თავისას მოითხოვდა და უნიჭო მწერლებიც თავისას გაიძახოდნენ.

იყვნენ ნიჭიერნიც, ჰეშმარიტი შემოქმედნი, რომელნიც რუსთაველის ზოგიერთი პრინციპის უარყოფის დროს მის მხატვრულ გენიას როდი ამცირებდნენ. პირიქით, აღნიშნავდნენ, რომ დიდი მწერალია, სიბრძნით სავსე, სწორუპოვარი, ენა-რიტორი. ამას ჩვენ ქვევით უფრო დაწვრილებით ვნახავთ, როცა დავახასიათებთ მე-17 საუკუნის სხვა პოეტებს, ახლა კი „შაჰნავაზიანის" შესავალში მოცემულ მხატვრულ პრინციპებს შევეხოთ.

---

* არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, 1937 წ., გვ. 4.

** ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935 წ., გ. ლეონიძის წერილი, გვ. XXXV.

ეს პრინციპები რომ დავახასიათოთ, საჭიროა კვალდაკვალ მივყვეთ ფეშანგის პოემის შესავალს, აღვნიშნოთ მისი ყველა მხარე და ამგვარად სრული წარმოდგენა მივიღოთ იმ თეორიულ სისტემაზე, რომელსაც „შაჰნავაზიანის“ ავტორი ანვითარებს.

პოემის შესავალშივე ნათქვამია, რომ ამბავი ეხება „ქართველთა ხელმწიფეთა“ მოღვაწეობას, „ვინ ბძლითა ბადრობს, მებრძოლთა შეაქნა ყოლგნით კუეთანი“.* მაგრამ არავისათვის მიუციათ დავალება ლექსად გამოეთქვათ ამ მეფეთა საგმირო საქმეები, თვითონ პოეტებსაც, რაკი მეფეთაგან შეკვეთა არ ჰქონდათ, მისთვის ხელი აღარ მოუკიდნიათ. ფეშანგი კი არღვევს პოეტთა დუმილს, და როგორც პოემის პროზით დაწერილ შესავალშია აღნიშნული, იწყებს ლექსების წერას შაჰნავაზზე: „და ხელჰყო მონამან ვინმე გალექსად წიგნისა ამის“, — აღნიშნავს ფეშანგი.** ლექსალურ პროლოგს რაც შეეხება, ავტორი იქ უფრო დაწვრილებით ეხება აღნიშნულ საკითხს, და წერს:

„ჟამნი გარდახდენ. მეფეთა არვის უბრძანეს წერასა.
არცავინ ხელჰყო გამოთქმად, ტკბილ საუბართა თქმევასა.
ან მელექსესა რა რჯიდა, ველად დაეწყო რბენასა;
დაუმადლებლად სიტყუანი სად წარმოეთქუა ენასა?!-***

შემდეგ მოცემულია ქართული პოეზიის დახასიათება რუსთაველის ღროიდან თვით ფეშანგამდე, დახასიათება. რომელიც მთლიანად აღებული, სიახლითა და ორიგინალობით არ გამოირჩევა, მაგრამ არის იქ ზოგიერთი მომენტი, რაც აუცილებლად გათვალისწინებულ უნდა იქნას. როცა გვსურს მე-17 საუკუნის ლიტერატურის რეალისტური თეორია სრულად წარმოვიდგინოთ.

ამ დახასიათებაში პირველი და ცენტრალური ადგილი უკავია „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურ ავტორს შოთა რუსთაველს, რომელსაც ფეშანგი თუ ერთის მხრივ სავსებით დამსახურებულ ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს, მეორეს მხრივ მას კიდევაც აკრიტიკებს. რუსთაველი მისთვის „სიბრძნით სავსეა“, ისეთი განუმეორებელი პოეტური მეუფეა, რომლის მსგავსი „მთქმელი

---

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935 წ., გ. ლეონიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით, გვ 5

** იქვე, გვ. 4.

*** იქვე, გვ. 5.

და გამამეტყუელი" არსად არ არის, მაშასადამე, ერთადერთია. ეს გარემოება ფეშანგის ხელს მაინც არ უშლის გააკრიტიკოს „სიბრძნით სავსე" პოეტი, აღნიშნოს, რომ რუსთაველის, როგორც შემოქმედის მთავარი ნაკლია არარსებულ ამბავთა პოეტური აღწერა, როცა რეალურის ადგილი არარეალურს უკავია, ამავე დროს, ისეთი ფორმით, რომ თითქოს ნამდვილად მომხდარიყოს. „მრუდიცა მართლად გამართა, ნახულთა დასადარიაო",—წერს ფეშანგი. თუ ასეა, თუ რუსთაველს შესძლებია არარსებული არსებულის ძალით გამოეხატა, პირველი მეორესათვის სავსებით დაემსგავსებინა, მაშინ რუსთაველი უდიდესი რეალისტი ყოფილა, რაკი შესძლებია არარსებული ამბავი ისე წარმოედგინა, როგორც ნამდვილად არსებული, სავსებით „ნახულთა დასადარი". მაგრამ ფეშანგი ასეთ დასკვნას როდი აკეთებს, თუმცა უფრო სწორი იქნებოდა მას ასეთი დასკვნა გაეკეთებინა. რეალისტობა აუცილებლად იმას კი არ გულისხმობს, რომ მწერალმა ყველა ას შემთხვევაში ნამდვილად მომხდარი ამბავი აიღოს; შესაძლოა სინამდვილეში ადგილი სრულებით არ ჰქონდეს იმას, რასაც მხატვრულ ნაწარმოებში ვკითხულობთ. მაგრამ არაჩვეულებრივი ძალითა და ასევე არაჩვეულებრივი სისწორით გამოხატავდეს თვით სინამდვილეს. ესაა ხელოვნების ერთერთი ძირითადი სპეციფიკა. ასე რომ არ იყოს, მაშინ რეალისტური მხოლოდ ის ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო, რომელიც მხოლოდ ნამდვილად მომხდარ ამბავს გადმოგვცემდა.

და რამდენი ფაქტის მოტანა შეიძლება, რამდენი მაგალითის დასახელება, რამდენი ნაწარმოების ჩამოთვლა იმის დასადასტურებლად, რომ ძველ კლასიკურ საერო ლიტერატურაში რეალიზმი ხშირად მიდიოდა სწორედ ამ გზით, ისე, როგორც რუსთაველი „ზღაპრად ნათქვამს" გადააქცევდა „მარგალიტ წყობილად", არარეალურს რეალურის სახეს მისცემდა, მას გაუტოლებდა, რაც ჯერ კიდევ ფეშანგის შეუმჩნევია და რასაც „შაჰნავაზიანის" ავტორი არ ეთანხმებოდა. ფეშანგი მოითხოვდა ნამდვილი ამბის გალექსვას, ამით, ცხადია, რეალისტურ პოზიციაზე დგებოდა, მაგრამ არ აღნიშნავდა, რომ მარტო ეს როდია რეალიზმი, შესაძლოა ნამდვილი ამბავი გადმოსცე და რეალიზმი მაინც სავსებით უკუგდებული აღმოჩნდეს.

მიუხედავად ამისა, ფეშანგის პოზიციას, თავისებურად გაგებულ მის რეალისტურ კონცეფციას იმ დროისათვის დიდი მნიშვნელობა

ჰქონდა; ეტყობა ეს იყო ეპოქის მოთხოვნილება, რასაც აგრეთვე მოწმობს არჩილის შეხედულება. ორივე მწერალი — ფეშანგი და არჩილი ერთ პოზიციაზე იდგნენ, ერთ მხატვრულ პრინციპს იცავდნენ, ერთნაირად განიხილავდნენ რუსთაველის შემოქმედებასაც. ამ საკითხს ჩვენ უფრო დაწვრილებით მაშინ შევეხებით, როცა არჩილის ლიტერატურული თეორიის მიმოხილვას წარმოვუდგენთ მკითხველს, ახლა კი „შაჰნავაზიანის“ ლექსალური პროლოგის დახასიათებას გავაგრძელებთ.

რუსთაველის პოეტურ ღირსებათა მითითების შემდეგ (სხვათა შორის, ფეშანგი ამ მხრივ ახალს არაფერს ამბობს, მას მხოლოდ გამეორებული აქვს, რომ შოთა „ტკბილ ქართულად“ მოუბარია, „სიტყვა მჭევრი“, რომელიც მიჯნურთა გულს ატყვევებს, საერთოდ კი „საღმრთოდ გასაგონია“), „შაჰნავაზიანის“ ავტორი ჩამოთვლის ქართველ პოეტთა წყებას, იძლევა მათ დახასიათებასაც. რა საკვირველიც არ უნდა იყოს, რუსთაველის შემდეგ მოხსენებულია მე-15-16 საუკუნის პოეტი სერაპიონ სოგრატის-ძე საბაშვილი — კედელაური, რომელმაც გალექსა ფირდოუსის „მეფეთა წიგნის“ („შაჰ-ნამეს“) ქართული ვერსია — „როსტომიანი“ და როგორც თვითონვე ამბობს, მელექსეობაში რუსთაველსაც კი ედარებოდა. ეს ჩანს მისივე სიტყვებიდან — „ნაძლევი ვარ რუსთველისა, თუ მეტი ქმნა, ჩემოდნობაო“. ეტყობა, სერაპიონი თავის თავზე მეტად დიდი წარმოდგენისა ყოფილა, რაკი ფეშანგის საჭიროდ უცვნია „შაჰნავაზიანის“ შესავალში განეცხადებინა:

„როსტომ აქო სერაპიონ, კაცი სრული, არ თუ ნასი;
ხოტბა ჰკადრა ფალავნური, იგ შეამკო მეტად ხასი;
ბევრს მორივა. უნებლიედ, ვის შეეძლო სიტყუით ბასი,
მან მელექსე მოიმდურვა, აღარ მისცა დასტიფასი“.*

ეს მომენტი იმ მხრივაც საყურადღებოა, რომ გამოხატავს არა მარტო პოეტებისადმი დამოკიდებულებას, არამედ, ლიტერატურული პრობლემებისადმი გაღვიძებულ ინტერესსაც. კერძოდ, გვიჩვენებს კრიტიკულ მიდგომას წინამორბედთა მხატვრული შემოქმედების ანალიზში. ბევრია აქ დაუმსახურებელი ქება, ისევე, როგორც დამსახურებული ძაგება, მაგრამ კრიტიკული

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935 წ., გ. ლეონიძის და ს. ცოდანიშვილის რედაქციით, გვ. 5.

აზროვნების ისტორიისათვის ორივე მომენტს მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან საშუალებას გვაძლევს სრულად წარმოვიდგინოთ რა იყო სწორი და რა განეკუთვნებოდა ცდომილებას. ამიტომ ორივეს შესწავლა აუცილებელია, თუ გვინდა ყოველმხრივ დავახასიათოთ მე-17 საუკუნეში ქართული კრიტიკული აზროვნების მდგომარეობა.

სერაპიონ კედელაურის დახასიათებას თან მისდევს თეიმურაზ პირველის ხოტბა; მოხსენიებულია მისი პოემა „ლეილი და მეჯნუნი“, ისიც, რომ თეიმურაზმა „უსუფ ზილიხაც შეამკო“, შემდეგ კი გამოტანილია საერთო დასკვნა, რომელიც კახთა მეფეს „ზღუისაებრ სიბრძნეს“ მიაწერს, ხოლო სამივე პოეტს — რუსთაველს, სერაპიონსა და თეიმურაზს აცხადებს, როგორც უებრო პოეტებს, ვინაიდან „მათ შეამკუეს საუბარი; სხვა ცუდია, ნუ მოსცდებიხ; ნურც ედრებიხ მათ მელექსე, დაიღალვიხ, ვერ მისწვდებისო“.* ეს აზრი ფეშანგის ისე მტკიცედ შეუმუშავებია, რომ არა მარტო უკრძალავს სხვა პოეტებს რუსთაველთან, სერაპიონთან და თეიმურაზთან შედარებას, არამედ, უწინასწარმეტყველებს კიდეც სრულ მარცხს, და ფიქრობს: ვინც განიზრახავს ამ სამ პოეტს შეედაროს, მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდება, ამაოდ გაირჯება, ტყუილ-უბრალოდ დაჰკარგავს დროს:

„შეუმოკლდეს ლექს ქართული, მაშინ ცეცხლი მოედების:
დაიღალვის ცუდად რბენით, სხუას ვერ ავნებს, თუით ივნების“.**

თუ ეს შეიძლებოდა გაგვეზიარებინა რუსთაველისა და ნაწილობრივ (მხოლოდ ნაწილობრივ) თეიმურაზის მიმართ, ყოვლად შეუძლებელია იგივე ითქვას საშუალო ნიჭის მჭონე, თუმცა თავის თავზე დიდი წარმოდგენის სერაპიონ კედელაურის შესახებ, ისევე, როგორც ფეშანგის მიერ ამ სამი პოეტის ერთად დაყენება არავითარ შემთხვევაში სწორი არ არის. მაგრამ, ფეშანგის დროს, ეტყობა, ბევრი ასე ფიქრობდა და, ცხადია, „შაჰნავაზიანის“ ავტორიც მათ აზრს გამოხატავდა. ეს იყო მიუტევებელი შეცდომა, გენიოსისა და რიგითი მწერლის განუსხვავებლობა, მაშინ, როცა რუსთაველის პოეტური ძალა განუზომლად დიდი იყო, არამარტო სერაპიონთან, არამედ, თეიმურაზთან შედარებითაც კი. მართალია, თეიმურაზი, როგორც პოეტი, უთუ-

---

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 5.
** იქვე, გვ. 6.

ოდ მნიშვნელოვანი მოვლენაა მე-17 საუკუნეში, მისი მხატვრული შემოქმედება შთაგონებითა და სილამაზით გამოირჩევა, მაგრამ გენიოსთა შორის ადგილს ვერ დაიჩემებს; მით უფრო ეს უნდა ითქვას სერაპიონზე, რომელსაც არ შეუძლია საშუალო რიგით პოეტთა წყებას გაშორდეს. ფეშანგი კი სხვანაირად ფიქრობდა, სამივე პოეტი მას მიაჩნდა მიუწვდომელ სიმაღლედ პოეზიაში.

მაგრამ იყო მაინც ერთი მომენტი, რომელსაც „შაჰნავაზიანის“ ავტორი ზემოხსენებული პოეტების ლიტერატურულ კრიტიკაში ერთნაირი ძალით იყენებდა. ჩვენ ვლაპარაკობთ თემატიკური მასალის, როგორც პოეზიის საგნის შესახებ. ეს მომენტი ცენტრალურ ფუნქტად გადაიქცა რუსთაველის, თეიმურაზისა და სერაპიონის შემოქმედების კრიტიკისათვის, კერძოდ, მას ეყრდნობა ფეშანგის თითქმის მთელი ლიტერატურული კონცეფცია, როგორც გამოხატულება მე-17 საუკუნის რეალისტური ტენდენციისა. ის გარემოება, რომ რუსთაველის უკვდავი თხზულების ფაბულა მოიცავს ინდოეთს, არაბეთსა და ხატაეთსაც კი, გარდა ამისა, მოქმედი გმირები ისტორიულად არსებული ადამიანები არ არიან. ისევე, როგორც თეიმურაზის შემოქმედებისა და „როსტომიანის“ გმირები, გარდა ქეთევანზე პოემისა სულ ფანტაზიის სამყაროს განეკუთვნებიან, ფეშანგის გამოყენებული აქვს თავისი ძირითადი რეალისტური დებულების არგუმენტად. ეს დებულება მოითხოვს ლიტერატურულ ნაწარმოებში გამოყვანილ იქნას მხოლოდ ნამდვილი, ისტორიულად არსებული პიროვნება, და არა პოეტის ფანტაზიით შეთხზული. როგორც ამას ზემოდასახელებული პოეტების შემოქმედებაში აქვს ადგილი. ამიტომ ფეშანგი აკრიტიკებს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორთან ერთად თეიმურაზსა და სერაპიონს, პირდაპირ აღნიშნავს, რომ, მართალია, ისინი კარგი პოეტები არიან, კარგი მელექსენი,

„მაგრამ მათ აქეს უცხონი: ინდო და არაბელია;
ზოგი სხუაც ვინმე ახსენეს, ცუდად ნ·დირთან ვლელია“.*

ეს კი „შაჰნავაზიანის“ ავტორს მიაჩნია მხატვრული შემოქმედების სერიოზულ ნაკლად, იმდენად მნიშვნელოვან მომენტად, რომ იგი გაოცებასაც კი გამოთქვამს, თუ რატომ დაიხარჯა ამდენი ჭკუა-

---

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 6.

გონება, ლამაზი და მოხდენილი სიტყვა არარსებული ადამიანებისათვის, ან რატომ გასწირეს თავი პოეტებმა, გაიმწარეს ძილი და მოსვენება „უცხოთათუის“, როცა არ ღირდა ამდენი შრომა და ჯაფა დახარჯულიყო ტარიელ-ავთანდილისათვის, რაკი ისინი ნამდვილად არ ცხოვრობდნენ, მათი ნამოქმედარი არავის უნახავს. ეს მოსაზრებანი უდევს საფუძვლად ფეშანგის ლიტერატურულ კონცეფციას, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, მის რეალისტურ თვალსაზრისს პოეზიაზე, რასაც მოწმობს „შაჰნავაზიანის“ ავტორის შემდეგი სიტყვები რუსთაველის, თეიმურაზისა და სერაპიონ კედელაურის მისამართით:

„მათნი ტკბილი გონებანი მიკუირს ვისთუ გარდააგეს!
რამდენ გუარად სიტყუა მშევრი ათქმევინეს ტურფა ბაგეს;
გამოჩხრიკეს დაუკლებლად, კარგ სიტყუათა თუალნი აგეს;
უცხოთათუი საბრძოლელად მიდგეს, ხმალი არ ჩააგეს.
რას ეხელყუის საქებარად ტარიელ და ავთანდილი?
სად იცნობდეს უცხოს უცხო, ან რა ნახეს მათგან ქნილი?
ყუელა ტყუილი შეატმასნეს, ყოფილიყო გარდავლილი;
აქეს ვინმე უმეცარი, გაიმწარეს მათთუი ძილი“.*

თუ ასე მოიქცნენ ზემოთდასახელებული პოეტები, თუ რუსთაველიც კი შეცდა, ფეშანგის აზრით, როცა არარსებულ გმირთა გამოხატვას მოჰკიდა ხელი, სამაგიეროდ, მათგან განსხვავებით, „შაჰნავაზიანის“ ავტორი ფიქრობს, რომ, მართალია, იმდენი პოეტური ნიჭი და გონება არა აქვს, რამდენიც მის წინამორბედთ, მაგრამ მოწმეა თავისი პატრონის გმირობისა, ამიტომ წერს სრულ სიმართლეს, და ამდენად, პოემაც ნამდვილ ამბავზეა აგებული. აქვე გაცხადებულია ავტორის სრული მორჩილება თავისი პატრონისადმი, მონური სამსახური, მისადმი მოკრძალება და მოწიწება, შემდეგ კი ყოველივე ამას თან ერთვის პოემის ცენტრალური გმირის მხატვრულ განსხეულებათა პრინციპების გადმოცემა. ფეშანგი თვითონვე ამბობს:

„აწ, თუცა ვარ უგუნური, ხელმწიფისა ყმა და მონა,
არც სიბრძნე მაქუს, შემეტყობის რომე სიტყუა მამეგონა;
პატრონისთუის საქებარად მწარე ტკბილად მამეწონა,
ვდგავარ მათად სამსახურად, დამიყრია ჭკუა და გონა.
თუით მინახავს პატრონისა ძალი, სიმხნე, ჯომარდობა,
ხელმწიფობა ცისა სწორად; მუდამ იკვრის დაბდაბ, ნობა...
. . . . . .

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 6.

ყუელა ვსწერო, ვერ გაუალ; მართლად ვიტყუი, არა ჴორად, სამამაცო მისგან ქნილი, რაც მინახავ გმირთა სწორად".*

ეს „მართლად ვიტყვი" წარმოადგენს ფეშანგის რეალისტური კონცეფციის ძირითად დებულებას და მთავარ პრინციპს, რომელიც არამარტო თეორიული თვალსაზრისითაა საინტერესო, როგორც მე-17 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ერთერთი მიმდინარეობის გამოხატულება, არამედ, მხატვრული პრაქტიკის აზრითაც. აშ პრინციპით იწერებოდა იმდროინდელი ბევრი თხზულება, როგორც, მაგალითად, თვით არჩილის პოეტური ნაწარმოებნი. მაგრამ, როცა მათ კითხულობთ, გაოცებული რჩებით რუსთაველის აშკარა გავლენის ფაქტით: სულ ერთია, აკრიტიკებენ თუ აძაგებენ, თითქმის ყველა მაინც რუსთაველის გავლენის ქვეშ ექცევა, როგორც, მაგალითად, ავტორი „შაჰნავაზიანისა". ეს პოემა, რომელიც რუსთაველის მაგისტრალურ პოეტურ ხაზს უპირისპირდება, სულ რუსთაველის გავლენითაა დაწერილი, „ვეფხისტყაოსნის" ლექსიკური კულტურის გამოყენებისა და განმეორების ნიმუშს წარმოადგენს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ფეშანგის, ცხადია, არ შეუძლია ლექსს რუსთველური სილამაზე, სინარნარე და პლასტიკური ელვარება მისცეს.

მეტის თქმა არც იქნებოდა საჭირო ფეშანგის რეალისტური კონცეფციის დასახასიათებლად, ვინაიდან პოემის ლექსალური შესავალი სხვა რაიმე საინტერესო მასალას ამ მხრივ არ იძლევა. ძველი პოეტების მსგავსად, ფეშანგიც მიმართავს ღვთაებას, თხოვს დახმარებას, შეასრულებინოს განზრახული, დააწერინოს პოემა ვახტანგისა და არჩილის პატივსაცემად, ისე, რომ ამ თვალსაზრისით ჩვენ ვერავითარ განსხვავებას ვერ ვპოულობთ ძველი დროის ე. წ. რეალისტ და არარეალისტ მწერლებს შორის, ერთნიც და მეორენიც მიმართავენ მუზას, ღვთაებას, თხოვენ დახმარებას და ხელშეწყობას, როგორც, მაგალითად, რეალისტი მწერალი ფეშანგი:

„ღმერთო, შენ გაქებს ყოველნი, ხელით შექმნილნი შენითა;
საკურველო და საშიშო, ძნელად საქებო ენითა;
გიაჯი შეწყნარებასა, ცოდვილთა რაცა ექნენითა;
რადგან ადამს აქეს ოხება, ნურც შეიღნი შევიჩუენითა.
გავბედე სიტყუა მცირედი, ღმერთო, ძალითა შენითა,
მამეც შეძლება სიტყუის თქმად, ვიყო უსტართა რჩევითა;
ხელვყავ ამბავთა წერასა, საქმითა ესოდენითა".**

* ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 6. ხაზი ყველგან ჩვენია —გ. ჯ.
** იქვე, გვ. 7—8.

ანალოგიურ თხოვნას ღვთაებისა და მუზებისადმი, როგორც ეს ზევითაც ვნახეთ, რუსთაველის ესთეტიკის დახასიათების დროს, ჩვენ ვხვდებით თითქმის ყველა ძველი დროის პოეტის შემოქმედებაში, გამონაკლისს, ცხადია, არც „შაჰნავაზიანის“ ავტორი წარმოადგენს. ასევე ჩვეულებრივად მიგვაჩნია ფეშანგის მიერ ჩამოთვლა იმ ღვაწლისა და პიროვნებებისა, რომლებიც წინ უსწრებდნენ ვახტანგ შაჰნავაზს. ეს ჩამოთვლა, უფრო სწორად, მხატვრული ნაწარმოების შესავალი, არსებითად წარმოადგენდა კრიტიკულ წერილს, რომელშიაც თვით ავტორი იძლეოდა საკუთარ შეხედულებათა დახასიათებასთან ერთად, თავისი თხზულების ერთგვარ ანალიზსაც. ფეშანგის პოემის შესავალში დახასიათებული არიან „სიბრძნით სავსე“ დავით მეფე, გმირი სარდალი და მეფე ვახტანგ გორგასალი, მცხეთელი მირიანი, რომელსაც „დედაქალაქი ხელთ ჰქონდა“, თურქების არაერთგზის დამმარცხებელი აშოტ კურაპალატი, თურქებისაგან ქართველთა მხსნელი არჩილი, რომელმაც „თავს იდვა წამება,“ ბაგრატ კურაპალატი, ქუთაისის ცნობილი ტაძრის ამშენებელი, სახელოვანი და კიდით კიდემდე განთქმული თამარ მეფე; კიდევ ბევრი იყო „სახელიანნი მეფენი“, ისევე, როგორც მათი შთამომავალი ვახტანგი, ვისაც ფეშანგი თავის პოემას მიუძღვნის.

ასეთია საერთოდ ის ლიტერატურული კონცეფცია, რომელსაც „შაჰნავაზიანის“ პოეტურ შესავალში ვეცნობით და რომელსაც რეალისტურს ვუწოდებთ, რაკი მოითხოვს „მართლ თქმას“, ისევე, როგორც რამდენიმე წლის შემდეგ იგივე აზრი გაიმეორა არჩილმა (1647—1713) თავის პოემაში „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“. მაგრამ, ვიდრე ამ ნაწარმოებს ლიტერატურათმეტყველების თვალსაზრისით განვიხილავდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ მე-16—მე-17 საუკუნეებში პოეტური კულტურის საკითხებს ბევრი აქცევდა სერიოზულ ყურადღებას, რასაც მოწმობს არა მარტო სერაპიონ კედელაური, არამედ, „იოსებ ზილიხანიანის“ გამლექსავთან ერთად ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილი და თვით თეიმურაზ პირველი. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი გაგრძელების „ომაინიანის“ ავტორი ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილი (მე-16—17 საუკუნე) მწუხარებას გამოსთქვამდა იმის გამო, რომ არ შეეძლო გატოლებოდა დიდ მწერლებს, რომლებიც თავიანთი შთაგონების საგანს არაჩვეულებრივი პოეტური ძალით მოსავდნენ. თვითეული მელექსე ყოველთვის იყო ერთი რომელიმე

„ქარგთ ვისმე მაქებარი“, როგორც ფირდოუსი როსტომისა, ხოლო რუსთაველი ტარიელისა; თვითეულმა მათგანმა შეამკო თავისი გმირი, ქაიხოსრო კი სინანულით შენიშნავს: „მე მათ საფერად ვერა ვთქვი, ამად ვარ საგმობარიო*. რა თქმა უნდა, ქაიხოსრო, რომელმაც რუსთაველის ნაწარმოები გააგრძელა, ვერ შეიძლებდა თვით რუსთაველის მხატვრულ გენიას გატოლებოდა, თუნდაც მიახლოვებოდა; მაგრამ ჩვენ ეს საკითხი კი არ გვაინტერესებს, არამედ, იმის ჩვენება, თუ რამდენად მოკრძალებული იყვნენ შემდგომი თაობის მწერლები „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავი ავტორისადმი და რამდენად ისინი თვლიდნენ, რომ რუსთაველმა ისეთ სიმაღლეზე აიყვანა ქართული პოეტური სიტყვა, ისეთი განი და სიღრმე მისცა მას, ისეთი ელვარება, სინარნარე და სინაზე, ისეთი ძალა და სილამაზე, რომ მისი საზღვრების გადალახვა არავის შეეძლო, თუ სურდა ჰეშმარიტ პოეტურ შთაგონებას არ დაშორებოდა. ამასვე ფიქრობდა „იოსებ ზილიხანიანის“ მლექსავი მე-16 საუკუნეში, როცა რუსთაველისადმი მოკრძალებისა და პირდაპირ ვასალური დამოკიდებულების მთელ სიმფონიას ჰქმნიდა. აიღეთ მისი პოემის პირველი შესავალი, სადაც ავტორი არა მარტო თავის თავს აცხადებს რუსთაველის მოშიშად, არა მარტო უდიდესი კრძალვით მიმართავს, ნება მომეცი ლექსის თქმისა, არ გამიწყრეო, არამედ, აყენებს საერთო დებულებას, რომ ვერც ერთი პოეტი რუსთაველს ვერ შეედრება, თუვინმემ განიზრახა—უმეცრება იქნება, თავის მოტყუებაო. საინტერესოა მოვისმინოთ თვით ავტორის შემდეგი სიტყვები პოემის პირველი შესავალიდან:

„...აწ რუსთველო გეთხოვები, რომე მომცე ნება თქმისა,
არ გასწყრე და არ ამიკლო, თხოვნა მე მაქეს ამ ჰოქმისა,
რომე გკადრე უკადრომა დაჯრა თქვენის ნასაქმისა.
თქვენცა იცით, სხვასვე არგებს, დასნეულდეს რა აქიმსა.
მელექსენო, ნუ გგონიათ თავი რუსთველის დასადარი,
რომე აღმძრნეთ უმეცარად, თავსა ირქვათ მისი დარი,
ლექსთა-ბოლო შემოგაკლდესთ და შეიქნეთ სიტყვა-მცდარი;
მას მეუფემ განგებითა წყალობისა დასცა დარი“.**

ამავე თხოვნას ავტორი იმეორებს პოემის მეორე შესავალშიც,

---

* ქართველი მწერლები შოთა რუსთაველს, 1937 წ., გვ. 78.
** იქვე, გვ. 76. ხაზი ჩვენია — გ. ჯ.

კერძოდ, რუსთაველს ეუბნება, რომ, „შენთა ხელთა არის, რუსთველო, საბელი ყველთა ხელისა, მომცენ ნებანი გამოვთქვა ამბავი ამა ტრელისაო!!“.

და ასე გრძელდება მუდარა პოეტური მეუფისადმი.

ჩვენ აქ არაფერს ვიტყვით პოემის ორივე შესავლის მთლიანად რუსთველურ წყობაზე, ისევე, როგორც ამ ეპოქის მთელი რიგი სხვა ძეგლებიც ასევე ატარებენ „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენას; მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ეს გავლენა ხშირ შემთხვევაში სრულ განმეორებამდეც კი მიდის, როგორც, მაგალითად, „იოსებ ზილიხანიანის“ ორივე შესავალში სახეების, პასაჟებისა და მთელი ფრაზების მხრივ. ახლა ვნახოთ რა თვალსაზრისზე იდგა ამ ეპოქის ისეთი დიდი პოეტური წარმომადგენელი, როგორიცაა თეიმურაზ პირველი.

თეიმურაზ პირველისა და არჩილის შეხედულებანი. თეიმურაზ პირველის (1589—1663) შესახებ მსჯელობის დროს ჩვენ უნებლიეთ მოგვაგონდება ხოლმე მაჯამის ბოლოსიტყვაობიდან ცნობილი სიტყვები, რომლითაც მეფე და პოეტი გულისწყრომას გამოთქვამს, თუ რატომ აქებენ რუსთაველს, მაშინაც კი, როცა „ვარდბულბულიანის“ ავტორის ლექსი „სჯობს“ გენიოსი პოეტისას:

„ლექსი ჩემი სჯობს გვარად და ტკბილად სასმენლად ყურისა,
მაშინც რუსთველსა აქებენ, მე იმან გამაგულისა“.*

ასე ამბობს თეიმურაზი და ეტყობა ეს სიტყვები დაედო საფუძვლად არჩილის თხზულებასაც „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“, სადაც ამ ორი პოეტის ლიტერატურული კამათის ფორმაა გამოყენებული იმ შეხედულებათა გადმოსაცემად, რომლებიც დაკავშირებულია როგორც ერთის, ისე მეორის სახელთან. თვით არჩილი ღიად სტოვებს საკითხს, რომელი პოეტი უფრო მაღლა დგას — რუსთაველი თუ თეიმურაზი, თუმცა ორივეს ის მაღალ შეფასებას აძლევს.

თეიმურაზის ლიტერატურულ შეხედულებათა გასათვალისწინებლად პირველყოვლისა უნდა მივმართოთ „იოსებ ზილიხანიანის“ შესავალს, სადაც მეფე პოეტი რუსთაველის გმირებს იხსენიებს და იძლევა „ვეფხისტყაოსნის“ მოკლე შინაარსს, კერ-

* თეიმურაზ პირველი, თხზულებათა სრული კრებული, ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაჯანაიას რედაქციით, 1934 წ., გვ. 125. ხაზი ჩვენია—გ. ჯ.

ძოდ, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის, ავთანდილისა და თინათინის მიჯნურობის დახასიათებას, ავთანდილის მიერ ტარიელისათვის გაწეულ სამსახურს დაქარგული ნესტანის ძებნაში, გმირების გარდაცვალებას. ხოლო შემდეგ ეხება თვით რუსთაველს. ეს უკანასკნელი თეიმურაზს მიაჩნია ბრძენ ადამიანად, რომელმაც... „თვით მინდობილმან სიბრძნესა, მერე თამარის ხმობითა“ „შეათხზნა ბროლსა გიშერი, ძოწსა სადაფი წყობითა“. თეიმურაზისათვისაც რუსთაველი „ენა რიტორია“, დიდი პოეტი, რომელმაც მშვენიერი ქართულით დაამღერა მიჯნურობის ამბავი. რაც შეეხება ნოდარ ციციშვილს (მე-17 საუკუნე), „შვიდი მთიების“ („ბარამგურიანის“) შესავალში, რომელიც პლატონისა და სოკრატეს განდიდებით იწყება, მან ქება-დიდება უძღვნა რუსთაველს, ყველაფერი რომ თქვა:

„რუსთველს არ დარჩა უთქმელი, რაც ოდენ მისწედა გონება,
მისის ლექსების მკითხველსა სხვა რადმცა მოეწონება“.*

ნოდარ ციციშვილის აზრით, „იოსებ ზილიხანიანის“ ავტორმა „თქვა ხელმწიფური ლექსები, თვით რუსთველის მოსაწონისი, ლექსთა მკითხველთა მელექსედ ხან ის აქეს და ხან ისი“. „ბარამგურიანის“ ავტორი პირდაპირ იმეორებს ფეშანგის დებულებას, როცა მკითხველს ეუბნება, რომ რუსთაველსა და თეიმურაზზე უკეთესი პოეტი არ არსებობსო, განსხვავდება რა ფეშანგისაგან მხოლოდ სერაპიონის მოუხსენიებლობით. რუსთაველისა და თეიმურაზის ზოგადი დახასიათების შემდეგ ნოდარ ციციშვილი აყენებს დებულებებს: რუსთაველისა და თეიმურაზის „სწორად“, ვინც არ უნდა იყოს, „არ იქების“, თუ ვინმე მათ ედრება, მიუტევებელ შეცდომას სჩადის, ვინაიდან „ცუდ მაშვრალობს, ცუდად სცდების“. აი თვით ნოდარ ციციშვილის სიტყვები:

„სხვა მელექსე, ვინცა ვინა, მათად სწორად არ იქების,
თუ ვინ თაესა მათ ადარებს, ცუდ მაშვრალობს, ცუდად სცდების;
თუ ვინ იტყვის „ჩემი სჯობსო“, ცუდ სარჯელი წაუხდების,
ვინ სხვათ ლექსთა მათ ადარებს, თურმე ლექსთა ვერ მიხვდების“.**

ყოველივე იმის გარდა, რაც უკვე ითქვა, განსახილველი საკითხის შესახებ საინტერესო მასალებს გვაწვდის მე-17 საუკუნის პო-

* ნოდარ ციციშვილი, შვიდი მთიები, 1930 წ., ქართული წიგნი, გვ. 1. პროფ. კ. კეკელიძის რედაქციით, გამოკვლევით და ლექსიკონით.
** იქვე, გვ. 2.

ეტი სულხან თანიაშვილიც „ამირან-დარეჯანიანის“ შესავალში. გენიალური პოეტის ქება-დიდებასთან ერთად, სულხან თანიაშვილი აღფრთოვანებას გამოსთქვამს, რომ „რუსთველმა ამბო ლექსები გულისა მსგავსად მოსხმული“, „არა დაგვიგდო... ლექსისა ჩვენ ქართულები“, „ბევრი თქვა“, მაგრამ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო დიდი ოსტატობით „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მიერ სიუჟეტის დრამატიული განვითარება, სიმძაფრე და დაძაბულობა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს დებულება სრულიად ახალია მე-17 საუკუნისათვის. ამ თვალით მანამდე ჯერ კიდევ არავის ჰქონდა დანახული გენიალური პოეტის ნაწარმოები. სწორედ ეს დაძაბულობა, დრამატიზმი, რთული კოლიზიებია „ვეფხის ტყაოსანში“. ამიტომ მომწონდაო რუსთაველი, — თვითონვე შენიშნავს სულხან თანიაშვილი, რომელიც თავისი დროის პოეტების მსგავსად ღვთაებას შესთხოვს მისცეს ხალისი „ამა ლექსისა სათქმელად“. მაინც რატომ მოსწონდა რუსთაველი მე-17 საუკუნის პოეტს?

„მისთვის მომწონდა რუსთველი: ტარიელ შექმნა ბულბულად,
არ აპოვნინა იგი მზე გაურჯელ და უჩხუბულად,
ვიდრემდის არა ადინა თვალთაგან ცრემლი გუბულად,
რა მიეწურა სიკვდილსა, მაშინ ქნა შენატყვებულად“.*

აქ პირდაპირ არის გაცხადებული, რომ გენიალური პოეტის უდიდეს ღირსებას სინამდვილის დრამატიული კოლიზიებით წარმოსახვა წარმოადგენს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. კრიტიკული აზროვნების ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით, მე-17-18 საუკუნეების ცნობილი პოეტის არჩილის თხზულება „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“, რომელშიაც ბევრია წვრილმანი და წმინდა რიტორიული ადგილები, მაგრამ არის გონებამახვილური შენიშვნებიც. გარდა ამ თხზულებისა, არჩილს თავისი ლიტერატურული შეხედულებანი გამოთქმული აქვს სხვა ნაწარმოებებში, კერძოდ, მის მიერ გალექსილი „ვისრამიანის“ შესავალსა და ბოლოსიტყვაში. საერთოდ, ძნელია არჩილის რომელიმე თხზულების პოვნა, სადაც ლიტერატუ-

* სულხან თანიაშვილი, ამირან-დარეჯანიანი, 1941 წ., გვ. 6. გ. ჯაკობიას რედაქციით, წინასიტყვაობით, ლექსიკონით და შენიშვნებით.

რული სენტენცია არ იყოს. მაგრამ არჩილის (1647—1713) ლიტერატურული კონცეფცია, კერძოდ, რეალისტური ტენდენციები მისი შემოქმედებისა თეორიულად ყველაზე ნათლად არის გამოთქმული ამ თავისებურ ტრაქტატში, სადაც „მელექსეების შედრაზედ დიდი ცილების“ ისტორია შორეული საუკუნეებიდან, ჩახრუხაძის „თამარიანიდან“ იწყება, გრძელდება „როსტომიანის“, ნანუჩას, ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილის, ნოდარ ციციშვილის, გარსევან ჩოლოყაშვილის, სულხან თანიაშვილის, ბარძიმ ვაჩნაძის, ფეშანგი ფაშვიბერტყაძის მოხსენიებით, დავიწყებული არ არიან არც ბააკა დვალაძე და დათუნა ქვარიანი, თუმცა მათ არჩილი ბრალდებას უყენებს „შოთას რად ვერ წაბაძესაო?!“ ამიტომ „გაბაასების“ ავტორი ფიქრობს, რომ ვინც ვერ გაჰყვება რუსთაველის თქმულს (ე. ი. მისი პოეზიის ნორმებსა და კანონებს), მას პოეტობა არც კი შეშვენის:

„ვინ ვერ მიჰყვეს რუსთველის თქმულსა, გარდმობრძანდეს ახე აქეთ!
მელექსობა არ შეშვენის, დააყენეთ მოსაბაქეთ!!
ქართველთ ენითა მელექსე ვერ შეედრების ამ ორსა,
რუსთველსა ენა რიტორსა, მეფეს — ალვისა ნამორსა“.*

და ამ ორი პოეტის გაბაასება არჩილს მიზნად დაუსახავს, ვინაიდან „გაბაასება მეფის პატრონის თეიმურაზისა და მელექსეთ დასაბამის რიტორის რუსთველისა ამ მიზეზით (იქმნა), რამეთუ მათ მელექსეთ შედარება მრავალჯერ მასმოდა მე მეფეს არჩილს“... შემდეგ კი პირდაპირ გამჟღავნებულია ავტორის სურვილი მოგონილი და ტყუილი ამბების ნაცვლად ყოველთვის გალექსოს „მართალი ამბავი“, ისევე, როგორც „მართლის თქმის“ პრინციპი განავითარა „შაჰნავაზიანის“ ავტორმა. „სხვას ზღაპრულს ამბავს ესევ მართალი ამბავი ვარჩიე, — წერს არჩილი, — გასალექსავად; და არცა რა ამაში ტყუილი სწერია ერთის მეფისა, და რუსთველის პირდაპირ გაბაასების მეტი. საქართველოს ამბავსაც კარგად და მართლა მოგახსენებსო“.** ყველაფერი ეს სავსებით სწორია, ისევე როგორც არჩილი სრულ სიმართლეს ამბობს, როცა თეიმუ-

* არჩილი, გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, 1937 წ., ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, გვ. 4—5.

** არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გვ. 7.

არჩილისა და რუსთაველის გაბაასების მნიშვნელობას ხედავს იმ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებაში, რომელიც პოეტმა დაუფარავად გამოხატა:

„ბევრჯელ მასმია ცილება, ამბობდნენ,სჯობსო ეს მასო,
შედარებასა ნუ მოვშლით, უნდა თუ მათცა ესმასო,
ღხინსა გვიჩვენებს ამოსა და გაგვიკეთებს ქ სმასო,
ჰირთა უკუგვყრის, სევდასა, გულთა, ლახვართა ეს მასო“.*

არჩილი თავის თავსაც არ გამოყოფს ამ „უტილიტარული“ პრინციპისაგან, თვითონაც ამბობს, რომ, თუ გაბაასებას მოჰკიდა ხელი, მხოლოდ იმ მიზნით, რათა სევდა განიქარვოს, დრო მოკლას, თუმცა ერთგვარ შიშსაც კი გამოსთქვამს — „რად ხამდა, ეგზომ მუსიკთა მელექსეთ თავსა შევრევდეო“. ეს ერთგვარი სინანულიც არის და პოეტური მოკრძალებაც, არა იმ აზრით, რომ მოკრძალება იყოს რუსთაველთან შედარება, არამედ, იმ მეტისმეტი თავდამცირების გამო, რომელიც გამჟღავნებულია არჩილის შემდეგ სიტყვებში:

„ვინ ლალთან დადვა აყიყი, მის წყალ-ფერ გამომცემელი,
ან ტკბილ-მეტყველსა ენასა უდრის გესლ-გამომცემელი,
ეგრეთ ვერ მიეპყვე რიტორთა, უცები, ბრძენთ-საცემელი,
ბრძენო, გენუკავ, ტარიგსა არა ხამს გამომცემელი.
რად ხამდა, ეგზომ მუსიკთა მელექსეთ თავსა შევრევდე,
ვით მარგალიტთა ნაფრქვევთა ღორებს ეჰსთრგუნვიდე, შევრევდე,
ან ვარდის ბაღსა ბულბულის ნაყეფსა გავატევრევდე,
მაგრამ ამად ეკმენ, სევდასა დავსცემდე, მიწყიე მოვრევდე“.**

გამოხატა რა საკუთარი დამოკიდებულება პოეტთა თაობებისადმი, მოყოლებული ჩახრუხაძიდან დათუნა ქვარიანამდე, არჩილი შემდეგ ფიქრობს, დაამთავროს თავისი მიმოხილვითი თხზულება, კერძოდ, თეიმურაზისა და რუსთაველის გაბაასებით, თუმცა ეჭვი ეპარება, მკითხველი მიიღებს, თუ არა მის განზრახვას და ამიტომ აყენებს კითხვას: „კიდევ რამ ვთქვა, რასა ბრძანებთ, თუ ამაზედ გავათაო“. მართალია, მკითხველის პასუხს ავტორი აღარ ელოდება, მის მიერ დაყენებული კითხვაც ერთგვარად შეიცავს დადებით პასუხსაც და ამიტომ უკანასკნელის საჭიროება ავტომატურად მოხსნილი რჩება, მაგრამ, ერთი რამ ცხადია: არჩილს გულწრფელად სურს შეადაროს ერთმანეთს ორივე პოეტი, მით უფრო, რომ ამ ლიტერატურული პაექრობის სარგებ-

* არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გვ. 5.
** იქვე, გვ. 5.

ლიანობა მისთვის სავსებით ნათელია, რაკი სჯერა: „ორთა ბრძენთა მუსიკობა გულს გაამებსთო“.

ეს შედარება არსებითად იმით იწყება, რომ მონახულია ორ პოეტს შორის გარეგნული ფორმალური განსხვავებაც კი; რუსთაველმა თამარ მეფის ბრძანებით დაწერა უკვდავი პოემა, ხოლო თეიმურაზ პირველმა „თავის ნებით“ შეჰქმნა ყველა პოეტური ნაწარმოები, რასაც შემდეგ არჩილი კვლავ ათქმევინებს თეიმურაზს მეოთხე პასუხში. არის აქ რაიმე უარყოფითი, თუ ორივე ბუნებრივი მოვლენაა? არჩილი პასუხს არ იძლევა, მაგრამ მის მიერ საკითხის თვით დაყენება გვაფიქრებინებს, რომ „მეფურ შეკვეთაზე“ მაღლა იგი მაინც „თავის ნებით“ წერას ამჯობინებს. თუმცა პირველს როდი შეუძლია ხელოვნების წარმატება უზრუნველყოფილი გახადოს. განა ფეშანგიმ „შაჰნავაზიანი“ არჩილის შეკვეთით არ დაწერა? და განა თვით არჩილი არ ლაპარაკობს, რომ ფეშანგიმ „ვერა სთქვა მარილიანი?“ მაშასადამე, შეკვეთას ყოველთვის როდი ჰქონია ხელოვანის მბატვრული წარმატებისათვის მნიშვნელობა.

მეტიც შეიძლება ითქვას: თეიმურაზი, რომელიც „თავის ნებით“ წერდა, თვითონვე იყო დავალებული რუსთაველის მხატვრული შთაგონებით და ამიტომ სწორად მოიქცა არჩილი, როცა გაბაასებაში რუსთაველს ათქმევინა თეიმურაზ პირველთან, რომ ამ უკანასკნელს, მართალია, სხვა პოეტებთან შედარებით უკეთესი ადგილი უკავია, „სხვათ მელექსეთ უმჯობესია“, მაგრამ მისი შემოქმედება მაინც თვით რუსთაველისაგან არის დავალებული და ამ მხრივ პირველობას ვერ დაიჩემებს: „ჩემი თქმული სახედ გქონდა, მით რამ იტკბე, მით რამ ამეო“, —ამბობს რუსთაველი თეიმურაზთან გაბაასებაში და ამით არჩილი გამოხატავს არა მარტო თეიმურაზის, არამედ, რუსთაველის შემდეგ საერთოდ მთელი ქართული ლიტერატურის დამოკიდებულებას ამ მარადცოცხალი პოეტური გენიისადმი. რომ ეს აზრი არჩილს შემთხვევით არ გამოუთქვამს, რომ მისთვის ყოველივე ეს აუცილებელ ჰეშმარიტებას წარმოადგენდა, ჩანს ზემომოტანილი ფაქტიდანაც: „ვინ ვერ მიჰყვეს რუსთველის თქმულსა, გარდმობრძანდეს ასე აქეთ! მელექსობა არ შეშვენის, დააყენეთ მოსაბაქეთო“, — ამბობს არჩილი და იმდენად კატეგორიული ფორმით აყალიბებს თავის აზრს, რომ უკიდურესობამდე მიდის.

ეს უკიდურესობა გამოხატულია სიტყვებში, რომლებიც პოეტებს უკრძალავენ სხვა გზას, თუ არა რუსთაველისა, სხვანაირად წერას, თუ არა რუსთაველურად, სხვანაირად სიმღერას, თუ

არა რუსთაველურად! არჩილმა პირდაპირ განაცხადა: „სხვად მელექსედ არ ვახსენებ, შოთასრად ვერ წაბაძესაო". ეტყობა ეს იყო არა მარტო გაბატონებული თეორიული პრინციპი, რომელიც ქართული ლიტერატურის შემდგომი განვითარების გზას სახავდა, არამედ, ლოგიკური დასკვნაც უცილობელი ფაქტებიდან საუკუნეების მანძილზე რომ ახასიათებდა ჩვენს მწერლობას.

ყოველივე ამის შემდეგ სავსებით ბუნებრივი გვეჩვენება არჩილის პანეგირიზმი რუსთაველისადმი:

„რუსთველი მოკლის სიტყვითა მზესა ვით ათინათინებს...

. . . . . .

შოთა ზის სიბრძნის ეტლზედა, თავსა მით ათინათ-ინებს".

და ეს პოეტური მეუფე მაინც მოკრძალებით ესაუბრება მგოსან მეფეს, რომელიც გაგულისებულია რუსთაველთან შედარებით, ვინაიდან ზოგი რუსთაველს აქებს და თეიმურაზზე მაღლა აყენებს. რუსთაველი კი მიმართავს მეფეს, რომ მასთან შედარება არ შეუძლია. ტოლი უნდა მოუნახონ, ის „მელექსეთა უფროსია", ხოლო თეიმურაზი მეფეა. ეს არის თეიმურაზისადმი რუსთაველის პირველი პასუხი, რომელიც გამოხატულია შემდეგი სიტყვებით:

„მე რა ღირს ვარ თქვენს დარებას, ამხანაგი შემადარონ,
ჩემისთანა ვერსად ჰპოონ, სულ ხმელეთი მოიარონ:

. . . . . .

სრულ მელექსეთ მიუფროსონ, ვით ისრაელთ მღვდელი არონ".

ასე იწყება პირველი გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა, გაბაასება, რომელიც მეფისა და პოეტის ცილობას წარმოადგენს პოეზიაში პირველი ადგილის დასაკუთრებისათვის, თუმცა თვით თეიმურაზს ეჭვი არ ეპარება, რომ რუსთაველი „ხარბად ენა მეტყველია".

მთელი პოემა არჩილისა შედგება ანალოგიური კითხვა-პასუხისაგან, რომლის დროსაც ხან ერთი მხარეა გაწბილებული, ხან კიდევ მეორე, მაგრამ პირველობას არც ერთი არ თმობს, რის გამო ავტორიც იძულებული ხდება თავი შეიკავოს დასკვნისაგან და ისევ მკითხველს მიანდოს იმის შეტყობა, თუ „ვინ დასცემს!"

დაკვირვებული მკითხველი უთუოდ შეატყობს, რომ არჩილის ნაწარმოებში რუსთაველის მეორე პასუხი — „ჩემსა დამეხსენ, მეფეო, და თქვენი არა მინდა რა" მარტო იმას კი არ ნიშნავს, თითქოს რუსთველს მართლაც არ უნდოდეს მეფესთან საუბარი, არამედ, აქ გადაკვრით მითითებულია თეიმურაზის შემოქმედების ზოგიერთი მომენტის კავშირზე „ვეფხისტყაოსანთან", თუმცა არჩილი რუსთაველს ათქმევინებს — „ვინ შეადარა

ბატონს ყმაო?" ეს სიტყვები ლიტერატურული შედარების კი არა, მეფისა და პოეტის შედარების უსაფუძვლობის გამომხატველია, რაც არჩილმა რუსთაველს ჯერ კიდევ პირველ პასუხში ათქმევინა.

სულ მოკლედ გავეცნოთ იმ ძირითად საკითხებს, რომლებსაც არჩილი აღძრავს რუსთაველისა და თეიმურაზის ბაასში, მით უფრო, რომ ზოგიერთ უხერხულობათა მიუხედავად, ეს დაგვეხმარება უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ მე-17 საუკუნის ლიტერატურულ ინტერესთა გარკვეული წრე.

პირველყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ „გაბაასებაში" გვხვდება ზოგიერთი ისეთი საკითხი, რომელიც შემდეგ რუსთველოლოგიაში გაცხარებული დისკუსიის საგნად იქცა. მხედველობაში გვაქვს თეიმურაზის მიერ დიდი პოეტისადმი წაყენებული ბრალდება: „ერთი ამბავი აიწყე, ბოლოც სხვათ შეგითავეს". ეს ბრალდება, ეტყობა, არჩილს იმ აზრის გამოსახატავად სურს გამოიყენოს, რომ „ვეფხისტყაოსანს" მრავალი მიმბაძველი გამოუჩნდა გაგრძელებებისა და დამატებების ავტორთა სახით, თეიმურაზს კი იგი ამ სიტყვებს ათქმევინებს უარყოფითი ვაგებით. თითქოს რუსთაველმა ვერ შესძლო თავისი ნაწარმოების დამთავრება და სხვების მიშველება დასჭირდა. ცხადია. ეს პარადოქსულია, თუმცა საუკუნეების მანძილზე საკითხმა სულ სხვა მიმართულება და ხასიათი მიიღო. არჩილი არც იმას უარყოფს, რომ თეიმურაზი თვითონვე აღნიშნავს „ვეფხისტყაოსნის" ავტორის დიდ პოეტურ ძალას, რაც გამოხატულია რუსთაველის პასუხში: „მეფევ მოწყალევ თქვენს წიგნში მგონ ჩემიქება წერიაო". ეს ქება თეიმურაზს მართლაც შეუტანია თავის თხზულებაში, მაგრამ არჩილი თვით რუსთაველს ათქმევინებს ყოველივე იმას, რასაც „ვეფხისტყაოსნის" ავტორის შესახებ სხვები ლაპარაკობდნენ. რამდენადაც „გაბაასების" ეს ადგილი კარგად გამოხატავს რუსთაველისადმი ქართველი ხალხისა და თვით პოეტების დამოკიდებულებას, ზედმეტი არ იქნება მისი გახსენება, მაგრამ არა როგორც ავტოპანეგირიზმისა, არამედ, როგორც „ვეფხისტყაოსნის" ცოცხალი სამადლობელის მშვენიერი აპოთეოზისა. არჩილი რუსთაველს ათქმევინებს:

„საქართველო სავსე არის, ჩემი წიგნი
უველგანგაჰქუხს.
ვის ლხინი აქვს, მას უბნობენ, ანუ გული ვისცა უწუხს,
მხიარულად წაიკითხვენ, მასზედ თვალნი არვის უწუხს,
ნუ გასწყრები, ხელმწიფეო, მოგახსენებ კიდევ პასუხს.

მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზე შენობს...

. . . . . .

ლექსი ჩემი საამოა, განა საწყინოდ მონაშენობს?"*

და პასუხად თეიმურაზი იმეორებს რუსთაველისადმი ახალ ბრალდებას, რომ რიტორმა ჩახრუხაძემ „უწინ თქვა", „მას დარჩეს პირველობა", „რათ იპარავ პირველ თქმასა", რად „არ ანებებ მისსა მასა"; მართალია, დღემდე შენ იყავი „უმჯობეს მელექსეთასა", მაგრამ ახლა რა გასაკვირია, თუ მე „შენ გჯობდე", სამაგიეროდ „სხვათა შენსჯობხარ, არ უარობ". ცხადია, რუსთაველს ვერ დააკმაყოფილებდა მეფის ასეთი პასუხი, და არჩილიც არ ეყოვნებს ათქმევინოს დიდ პოეტს, რომ მისთვის სამადლობელი როდია ამჯობინონ მეორეხარისხოვან პოეტებს, სულ ერთია ვინც იქნება, გარსევანი** თუ ბარძიმი, ჩოლოყაშვილი თუ ვაჩნაძე. ამ პოეტებთან შედარება სრულიად უადგილოა, ვინაიდან ისინი მხოლოდ საუკეთესო შემთხვევაში შეიძლება ჩავთვალოთ მეორეხარისხოვან პოეტებად. თეიმურაზს რაც შეეხება, არჩილი რუსთაველს სავსებით სამართლიანად ათქმევინებს, რომ „ვარდ-ბულბულიანის" ავტორმა ძალიან დიდი შეცდომა დაუშვა, როცა განაცხადა: „მძიმეა ენა ქართველთაო", მიიჩნია რა „ტკბილ ენად" მხოლოდ სპარსული. ამ საკითხს არჩილი კვლავ უბრუნდება მეფის მეცხრე პასუხში, როცა თეიმურაზი ცდილობს თავი გაიმართლოს ენის მხრივ ბრალდებისაგან და აცხადებს, რომ თუ მან „სამის მეტი" ენა არ გამოიყენა — ქართული, სპარსული, თათრული, რუსთაველს თითქოს უარესი დანაშაული აქვს, ვინაიდან მის პოემაში ყველა ენაა გამოყენებული:

„რაც ენაა ყველა გითქვამს, სომხური და მეგრული ცა,
ყოვლი არსი შეგიყრია, დაბალი და მაღალიცა".

ეს ბრალდება რუსთაველისადმი სრულიად უსაფუძვლოდ უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან რუსთაველის ენა იყო სალიტერატურო ქართული ენა, რომელიც რვა საუკუნის შემდეგ დღესაც გვხიბლავს თავისი სინარნარით, სიახლით, ელამაზითა და ეროვნული მეტყველების მთელი ბუნებრიობით. რუსთაველის ენა, თავისუფალი ბარბარიზ-

* არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გვ. 10—11.

** იგულისხმება გარსევან ჩოლოყაშვილი, ლირიკულ ლექსთა კრებულის „ნარგიზოვანის" ავტორი. დაწვრილებით იხ. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, 1952 წ., გვ. 512—516.

მებისა და კუთხური დიალექტებისაგან, თუმცა თეიმურაზი მას სრულიად უსაფუძვლოდ „ჯავახურ ენა მძიმეს“ უწოდებს, საუკუნეების მანძილზე სანიმუშო დარჩა და შემთხვევითი არ ყოფილა, რომ მთელი ქართული პოეზია, უმნიშვნელო მცირედის გამოკლებით, სულ მისი მძლავრი კალთის ქვეშ განვითარდა. ამიტომ მე-17 საუკუნის ზოგიერთი მწერლის, შესაძლოა, თვით არჩილის საყვედურები რუსთაველის ენის შესახებ მიუღებლად უნდა ჩაითვალოს, თუმცა ერთგან თვით არჩილმა ათქმევინა რუსთაველს შემდეგი სიტყვები: „მე ვთქვი სრული და უკლები, თქვენ მოგეც შესაძინელადო“.

ბევრია საგულისხმო „გაბაასების“ იმ სიტყვებში, რომლებსაც არჩილი თეიმურაზს ათქმევინებს თავისი დროისა და ლიტერატურული შემოქმედების შესახებ. თეიმურაზი თავს იმართლებს, თუ რატომ არ შეეხო თავის პოემებში ომების აღწერას, მაშინ, როცა რუსთაველს ქადილითაც კი მიმართავს: „შენ ასეთი სადრა გითქვამს, მე არ მეთქვას უკეთესადო?“ მაგრამ თუ ომის აღწერა არსად არ მოუცია. მხოლოდ იმიტომ, რომ მე თვითონ ომში ვიყავ ჩაბმული, თვითონვე ვიბრძოდი: „ომი მისთვის არ გავლექსე, მე თვით ვექმენ მტერთა კვნესადო“. უფრო ადრინდელ პასუხში, კერძოდ, მერვე პასუხში თეიმურაზმა შემდეგი სიტყვებით მიმართა რუსთაველს:

„სად მეცალა ლექსისათვის, ჰირსა შინა გული იობს,
სხვას ჩემდენი განსაცდელი ვის გარდაჰხდა, არ თუ იობს!

. . . . . .

ვინ მოსთვლის ჩემსა სარჯელსა, ანუ ეგზომსა ჰირებსა,
ხან ადგილ გამარჯვებასა, ხან ძნელად გასაჰირებსა“.

და ბოლოს, შეწუხებული მეფე, თითქოს-და მოთქმით დაასკვნის: „ამოსწყდა ჩემი ქვეყანა, ოხერი ვერ ავაშენიო“. ყველაფერი ეს სრული სიმართლე იყო; თეიმურაზის ეპოქა მართლაც წარმოადგენდა საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთ უმძიმეს ფურცელს, როცა სპარსეთის ინტრიგებისა და ვერაგობის შედეგად მეფის ტახტი ისე იყო შერყეული, რომ თეიმურაზმა, მიუხედავად მრავალგზის დაბრუნებისა, მისი შენარჩუნება ვერ შესძლო. ასეთი მძიმე პოლიტიკური ვითარების დროს, ცხადია, მეფე-პოეტის მუზას ზოგჯერ ლექსებისათვის არ ეცალა, მაგრამ, სამაგიეროდ, განდევნილობაში, ტახტის ხშირი დაკარგვის შემდეგ, მას მართლაც პოეზია აძლევდა იმედსა და ნუგეშს, აპოლონის მადლით ინქარვებდა გულგასენილობას. მისი პოემებისა და ლექსების დიდი ნაწილი ასეთ პირობებშია დაწერილი, რასაც თეიმურაზს კარგად ათქმევინებს არჩილის „გაბაასება“.

შეიძლებოდა ამით დაგვემთავრებინა ყოველივე ის, რისი თქმაც გვსურდა თეიმურაზისა და არჩილის შესახებ, მაგრამ უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ „გაბაასების“ იმ ადგილს, სადაც თეიმურაზი რუსთაველს ეუბნება:

„მართალია, შენი წიგნი კარგი იყო აქამდისა,
ახლა ჩემმა დააჯარბა, ამად ცრემლი ჩამოგდისა“.*

ეტყობა ეს აზრი მარტო არჩილს არ ეკუთვნოდა; იყვნენ პოეტები, რომლებიც თეიმურაზისადმი ბრმა თაყვანისცემის შედეგად, საკაროდაც კი გამოსთქვამდნენ პოლიტიკაში იმედგაცრუებული მეფის დიდ წარმატებას პოეზიაში, და ამით ერთგვარად გულს უმაგრებდნენ „ვარდ-ბულბულიანის“ ავტორს. მაგრამ იყვნენ აგრეთვე ისეთი ადამიანები, რომლებიც ჰეშმარიტებისა და ნამდვილად გენიალური მხატვრული ქმნილების ბოლომდე ერთგულნი რჩებოდნენ, ხარკს უხდიდნენ არა წარმავალ ყოფას, არამედ, სიმართლის მარადიულ ძალას. ერთი მათგანია მე-17—18 საუკუნის ანონიმი ავტორი, რომელსაც მოურიდებლად გაუვლია მიუკერძოებელი პარალელი და დაუფარავად უთქვამს:

„რუსთველის ნათქვამი ზანდუკს ჰგავს, მორთულსა ოქრო-თვალითა,
იაგუნდით და ალმასით, სავსესა ჩანათვალითა;
კახის-ბატონის — მორთულსა ტკბილად რამ, მაგრამ ვალითა,
არასფერითა სავსესა, არც ქვითა, არცა სალითა“.**

ანალოგიური შეხედულებანი სრულიადაც არ ატარებენ ეპიზოდურ ხასიათს მე-17-18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში, ხოლო ზოგიერთი იმდროინდელი პოეტი უფრო შორს მიდიოდა, როგორც, მაგალითად, იესე ტლაშაძე „ბაქარიანის“ შესავალში, სადაც პირდაპირ ამხელდა რუსთაველისადმი დამოკიდებულების ისეთ სამარცხვინო შემთხვევებს, როგორიცაა „ავი მთქმელების“ მიერ ავტორის მოუხსენებლად „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსების მითვისება:

„რიტორ რუსთველო,
კარგ გამომთქმელო,
ენატკბილო და შაქარიანო,—
ავმა მთქმელებმა,
ცუდმა მელებმა,
ლექსი მრავალი მოგპარიანო“.***

---

* არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, 1937 წ., გვ. 17.
** ქართველი მწერლები შოთა რუსთაველს, 1937 წ., გვ. 103.
*** იქვე, გვ. 104.

რაც შეეხება ამ საუკუნის ისეთ ავტორიტეტულ მწერალს, როგორიც იყო მეფე ვახტანგ მეექვსე, მასაც რუსთაველის ლექსი მიაჩნია უბადლოდ მთელს ქართულს ლიტერატურაში, რასაც მოწმობენ შემდეგი სიტყვები:

„რუსთველის ლექსი მეფეა, ტახტზედ გვირგვინით მჯდომელი.
კვლავ ჩახრუხაძე აგრეთვე სხვისა რიგისა მდომელი,
მეფის არჩილის სარჯელი სწავლაა დაუცხრომელი,
საბა თავადი მჯდომელი, მამუკა ბოლოს მდგომელი“.*

თითქმის ამასვე იმეორებს მამუკა ბარათაშვილი, რომლის კალამსაც ეკუთვნის პირველი ქართული პოეტიკური თხზულება „ჰაშნიკი“ ანუ „ლექსის სწავლის წიგნი“.

მამუკა ბარათაშვილისა და თეიმურაზ მეორის ესთეტიკა. მართალია, მამუკა ბარათაშვილის „ჰაშნიკი“ ძალიან მინიატურული, სუსტი და მძიმე ენით დაწერილი ნაწარმოებია, იმდენად მძიმე ენით დაწერილი, რომ პირველი გაცნობისთანავე ეჭვი შეგეპარებათ ამ ნაწარმოების შემქმნელი იყოს იმ ეპოქისათვის შედარებით მსუბუქი, გამართული, ბუნებრივი ლექსების ავტორი, რომელმაც ქართულ ლიტერატურაში პირველმა შემოიტანა ხალხური შემოქმედების ფორმები და ბოლო მოუღო ტრადიციული ლექსთაწყობის ბევრ გაბატონებულ ნორმას, მაგრამ მას ჩვენთვის გარკვეული ისტორიული ღირებულება აქვს. ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი, ამჟამად კი გვინდა დავახასიათოთ, თუ რა შეფასებას აძლევდა ქართული ლექსის ნომოტიკოსი გენიოს წინამორბედს. მამუკა ბარათაშვილი, რუსთაველის შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნე, რაც მან „ჰაშნიკში“ დაამტკიცა „ვეფხის ტყაოსნის“ სტროფების პოეტიკური ანალიზით, სავსებით იზიარებდა ვახტანგ მეექვსის შეხედულებას და თვითონაც მაღალ შეფასებას აძლევდა განუმეორებელ პოეტს. თავის ნაწარმოებში „საქართველოს მელექსეთათვის“ მამუკა ამბობდა:

„შოთა ჯდა დიდებულთურთ, არჩილ და საბა სორითა,
ვახტანგ მოიხმო პირისპირ სხვა უფლისწულთა სწორითა:
მონა ჰყვა ნირთხლთა მიყრდნილი, ერთ-შემოდგომით შორითა,
რქვა: უფლისწულთა წყალობა მონას ნუ განაშორითა“.**

აქედანაც ნათლად ჩანს, რომ მამუკა ბარათაშვილისათვის რუსთაველი პირველი პოეტია, პოეტთა მეუფეა. შბრძანებელი და შთამაგონებელია. რაც შეეხება

* ქართველი მწერლები შოთა რუსთაველს, 1937 წ., გვ. 105.
** იქვე, გვ. 106.

მის ლექსალობას, პოეტიკური ტრაქტატის ავტორი განიხილავს რუსთაველის პოემიდან მოტანილ მთელ რიგ ადგილს და მათ მაღალ შეფასებას აძლევს.

მაგრამ რას წარმოადგენს თვით „ჰაშნიკი“—„ლ ე ქ ს ი ს ს წ ა ვ ლ ი ს წ ი გ ნ ი“?

მამუკა ბარათაშვილს „ჰ ა შ ნ ი კ ი“ დაუწერია ვ ა ხ ტ ა ნ გ მ ე ე ქ ვ ს ი ს დ ა ვ ა ლ ე ბ ი თ, რუსეთში ყოფნის დროს, 1731 წლის თებერვალს, როგორც ეს ჩანს მისივე მინაწერიდან.* ეტყობა წიგნის დანიშნულებას წარმოადგენდა გაერკვია პოეზიის ბუნება, მისი ფორმები შეესწავლებინა პოეტისათვის, ყოფილიყო თავისებური მოკლე ს ა ხ ე ლ მ ძ ღ ვ ა ნ ე ლ ო ლექსალური კულტურის რთულ გზაზე.

ლექსი, პოეზია „ჰაშნიკის“ ავტორს წარმოდგენილი აქვს, როგორც ადამიანური მოქმედებისა თუ მოღვაწეობის ე რ თ ე რ თ ი დ ა რ გ ი, რომელიც შემოქმედის (პოეტის) სახელს სიკვდილის შემდეგაც მოაგონებს შთამომავლობას, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, როცა თვით ლექსი კ ა რ გ ი ა, გარკვეული ღირებულების შემცველია და დაწერილია ს ა ქ მ ი ს ც ო დ ნ ი თ. მამუკა პირდაპირ აფრთხილებს პოეტებს, მსგავსად პოეტიკური ტრაქტატების ავტორებისა, რომ „..თ უ კ ა რ გ ს ი ტ ყ ვ ი ს ი ტ ყ ვ ი ს ს ი მ ა რ ჯ ვ ი თ ა დ ა ც ო დ ნ ი ს ძ ა ლ ი თ ა, ს უ ლ ი ე რ ი ს ც ო დ ნ ი თ ა დ ა ს ა მ ხ ე დ რ ო ს ც ო დ ნ ი თ, მ თ ქ მ ე ლ ი მ ო ი გ ო ნ ე ბ ა დ ა მ ს მ ე ნ ი ი ს წ ა ვ ლ ი ს.“** აქ პოეზიის არსობის ორ მხარეს აღნიშნავს ავტორი: პირველს, რომელიც დაკავშირებულია შემოქმედის სახელის უკვდავებასთან, თუ მისი პოეზია ნამდვილად ღირებულია, ოსტატურად შესრულებული, და ბეორეს, რომელიც თვით პოეზიის უტილიტარული ხასიათიდან გამომდინარეობს — სხვას ასწავლოს, დაეხმაროს, პოზიტიური როლი შეასრულოს.

მართალია, პოეზიის ეს უტილიტარული ხასიათი მამუკას ძალიან შ ე ზ ღ უ დ უ ლ ა დ აქვს წარმოდგენილი, მაგრამ, წინააღმდეგ ბევრი თავისი თანამედროვისა, პოეზია მას მარტოოდენ გართობის, თავშექცევის, დროსტარების სახით კი არა აქვს წარმოდგენილი, არამედ, ს ა რ გ ე ბ ლ ი ა ნ ო ბ ი ს თვალით უყურებს მის როლსა და დანიშნულებას. ეს უთუოდ მნიშვნელოვანი მომენტია „ჰაშნიკის“

---

* აქაც და ყველგან ვსარგებლობთ იმ ტექსტით, რომელიც გ. მიქაძემ გამოსცა 1950 წელს.

** იქვე, გვ. 127.

ესთეტიკურ იდეალთა შორის და ამ მომენტს ხაზი პირველყოვლისა უნდა გაესვას. შესაძლოა ამ ძირითად ესთეტიკურ დებულებას ემყარება მამუკას თეორიული თვალსაზრისი, რომელიც აშკარად თეიმურაზ პირველის პოეტურ ხაზს უპირისპირდება იმავე პოზიციიდან, საიდანაც არჩილმა, მსგავსად „შაჰნავაზიანის“ ავტორისა, შეხედა პოეზიის თემატიკას, როგორც უცილობლად რეალურის მიღებას, ხოლო უფრო გვიან არსებითად განიმეორა თეიმურაზ მეორემ. ეს თვალსაზრისია უარყოფა ე. წ. „თათრის ზღაპრების გალექსვისა, რასაც „ჰაშნიკის“ ავტორი გულისწყრომით აღნიშნავს, აკრიტიკებს რა იმ პოეტებს, რომლებსაც „...მრავალთ დედაკაცთ ტრფიალებისათვის თათრის ზღაპრები გაუღექსავს, მსმენთ საზიანოდ და მთქმელთ საურიგოდ“.* სწორედ ეს გვაძლევს უფლებას წამოვაყენოთ დებულება, რომ მამუკა ბარათაშვილი კი არ ეთიშება, პირიქით, ეთანხმება არჩილ-ფეშანგის რეალისტურ თვალსაზრისს, თუმცა თავისი შეხედულება მას წინამორბედებივით კატეგორიულად არ გამოუთქვამს. მართალია, პარალელურად მამუკამ რელიგიურ თემას უპირველესი ადგილი მიაკუთვნა და პოეტიკური ტრაქტატის თეორიული ნაწილიც არსებითად აქედან დაიწყო, მაგრამ, საგულისხმო ის არის, რომ უკანასკნელსაც პრაქტიკული თუ უტილიტარული დანიშნულება მისცა, რაკი „სულის სარგებელად“ მიიჩნია. გარდა ამისა, მან სრული იდენტური კავშირი დაამყარა რელიგიურ საგალობლებსა და იამბიკოს შორის. ორივე მიიჩნია რა „ერთი რიგის ლექსობად“, ცხადია, პოეტურ-მხატვრული, უფრო სწორად, ოსტატობის თვალსაზრისით.

რომ მართლაც ეს ოსტატობა მამუკას მიაჩნდა მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ უძირითადეს საკითხად, შეგვიძლია დავინახოთ მისივე ტავტოლოგიით, რომელიც ტრაქტატის პირველივე სტრიქონებშია გამჟღავნებული. ავტორი კვლავ იმეორებს რამდენიმე სტრიქონის ზევით გამოთქმულ შეხედულებას, თუმცა სხვა პრობლემასთან დაკავშირებით, რომ „თუმცა ავზედა თქვა, ურიგოდ თქვა, ქებისა და მოგონების ნაცვლად საზრახავი და საგმობელი იქნება და ცოდვაც მძიმე, რომე კაცი ცოდვაზედ აღძრავს და ავს ასწავლის “**.... ამ „ავზედ თქმასთან“ ერთად „ჰაშნიკის“ ავტორი იცავს

---

* „ჰაშნიკი“, გვ 127.

** იქვე, გვ. 127.

გენიალურ რუსთაველს იმ ადამიანთაგან, რომლებმაც სწორად ვერ გაიგეს „ვეფხისტყაოსნის“ ხასიათი, „ზოგიერთს მელექსეს იმისი (რუსთაველის — გ. ჯ.) წიგნი ცუდს საშიყოთ გაუსინჯავს“ და ამ საფუძველზე „საღმრთო წერილი სამეძაოდ გაულექსავს“. რუსთაველის ეს დაცვა, გარდა იმისა, რომ დიდი პოეტისადმი უღრმესი პატივისცემის გამომხატველია, მოწმობს მამუკას ბრძოლასაც „ვეფხისტყაოსნის“ სწორი გაგებისათვის. შემთხვევითად ვერ ჩაითვლება ის გარემოებაც, რომ ავტორი სწორედ აქედან იწყებს თავისი ნაშრომის „დიდაქტიკურ“ ნაწილს, კერძოდ, მიუთითებს, თუ რა მიზნით იწერება „ლექსის სწავლის წიგნი“. მამუკას ღრმადა აქვს შეგნებული, რომ ლექსი, პოეზია რთული მოვლენაა, შესაძლოა ბევრმა სწორად ვერ გაიგოს მისი არსობა, ისევე, როგორც სწორად ვერ გაიგეს თვით რუსთაველი; ამიტომ, აღნიშნულ გაუგებრობათა თავიდან ასაცილებლად, „ჰაშნიკის“ ავტორს განზრახული აქვს შეადგინოს პოეზიის ერთგვარი მოკლე სახელმძღვანელო, რომელმაც სწორად უნდა გაარკვიოს პოეზიის არსობის ძირითადი საკითხები. მამუკა ხომ თვითონვე ამბობს: „აწ რადგან ლექსობისაგან ესენი და სხვა მრავალი რამ გამოვა, ამისთვის ეს სწავლა დავწერე, რომ ლექსი ურიგოდ არავის მოუვიდეს, რადგან ამთენი კარგიცა და ავიც გამოვა“.*

ასეთია „ჰაშნიკის“ ძირითადი დანიშნულება, როგორც ეს თვით ავტორმა დაახასიათა წიგნის შესავალში.

მაგრამ პოეზიის თუ რა თეორიულ პრობლემებს აღძრავს მამუკა ბარათაშვილი, ჩვენ ახლა უნდა განვიხილოთ, რაკი ვეხებით „ლექსის სწავლის წიგნის“, როგორც პირველი ქართული პოეტიკური (და ესთეტიკური) ტრაქტატის მნიშვნელობას.

ყველა ეს საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება თვით „ჰაშნიკის“ ორიგინალობას, რამდენადაც ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ იქნა მოსაზრებანი, რომ თითქოს იგი არ არის დამოუკიდებელი წიგნი, განმეორებაა რომელიღაც ძველად არსებული შრომისა, ან კიდევ დაწერილია უცხოური შრომების გავლენით, როგორც ამას თავის დროზე მიუთითებდა პოეტი გიორგი ლეონიძე.** მაგრამ სწორედ ამ გავლენების კვალი „ჰაშნიკში“ არა

---

* „ჰაშნიკი“, გვ. 127.

** ეს მოსაზრებანი საფუძვლიანად გააკრიტიკა ახალგაზრდა მკვლევარმა გ. მიქაძემ, რომელმაც უარჰყო არა მარტო ზემომოყვანილი მოსაზრებანი, არა-

ჩანს, იგი უფრო პოეტურ სამყაროზე საკუთარ დაკვირვებათა შედეგია, იმ ელემენტარული ცოდნის საფუძველზე, რომელიც მამუკას შეეძლო თვით ქართულ ლიტერატურაში გაბნეული მასალებიდან მიეღო ან კიდევ სიტყვიერების შესწავლის დროს შეეძინა. ამდენად, „ჰაშნიკის“ ორიგინალობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს, მთელს თხზულებაშიც სულ ქართული პოეზიის მასალებია გამოყენებული და ძალიან იშვიათად, თითქმის სულ არა გვხვდება უცხო სახელები. რა თქმა უნდა, თუ დავიწყებთ იმის აზრობრივ გამორკვევას, რაც „ჰაშნიკში“ გვხვდება თეორიული დებულებების სახით, შეგვიძლია მსგავსებანი აღმოვაჩინოთ ძველ ესთეტიკოსთა შეხედულებებთან, მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ გარეგნული, უნებლიე მსგავსებანი, ან კიდევ ისეთი ჰეშმარიტებანი, რომლებიც არა რომელიმე ერთი მოაზროვნის, არამედ, მეცნიერთა მთელი თაობების შრომებშია გაბნეული. ავიღოთ „ჰაშნიკის“ თუნდაც შემდეგი ადგილი: „...კაი სწავლის ამბებით კაი ამბები გალექსე, ანომსა და ფალავნების ამბავზედ თქვი, ამისთვის, რომ კაცს გააგულოვნებს, ომს მოანდომებს, ომისა და იარაღის ხმარებას ასწავლის, და რჯულისა და მეფის და ქვეყნის მტერზე გამოსაყენებელია“.*

ანალოგიურ უტილიტარულ შეხედულებას ჩვენ ძველი დროის ბევრი ხელოვნებათმეტყველის შრომებში ვხვდებით. ვინაიდან პოეზიის ამ დანიშნულებას საწყისები აქვს ჯერ კიდევ პლატონისა და არისტოტელეს ეპოქაში. შემდეგ კი ჰორაციუსისა და საშუალო საუკუნეების რაინდულ პოეზიაში. მაგრამ იმის დამტკიცებისათვის, თუ კერძოდ სად ამოიკითხა „ჰაშნიკის“ ავტორმა ეს შეხედულება, პლატონთან თუ არისტოტელესთან, ჰორაციუსთან თუ რაინდული პოეზიის სტროფებში, „ლექსის სწავლის წიგნი“ არავითარ, სრულიად არავითარ მასალას არ გვაძლევს. უფრო საფიქრებელია, რომ თავისი შეხედულება მამუკას შეემუშავებინა დამოუკიდებლად, პოეზიის ფუნქციაზე დაკვირვების შედეგად, და არა უცხო ტრაქტატების გამოყენებით. იგი-

---

მად, ის შეხედულებაც, რომ თითქოს „ჰაშნიკი“ არისტოტელესა თუ ჰორაციუსის ესთეტიკური ტრაქტატების გავლენით იყოს დაწერილი. ვინც ოდნავ მაინც იცნობს არისტოტელეს „პოეტიკას“, ან საერთოდ მის ესთეტიკურ სისტემას და ჰორაციუსის „პოეზიის მეცნიერებას“, დაგვეთანხმება, რომ არც ერთი მათგანის კვალი „ჰაშნიკში“ არა ჩანს.

* „ჰაშნიკი“, გვ. 128.

ვე უნდა ითქვას „ჰაშნიკის“ ერთერთი ძირითადი დებულების შესახებ. მხედველობაში გვაქვს ე. წ. „სააშიყო ლექსის“ ხასიათი, რომელსაც მამუკა წმინდა რელიგიურ განხრას აძლევს, მოითხოვს პოეტმა გალექსოს „ღმრთის სააშიყო“, „ეკლესიისა წმინდათა ამბავი“. ეს იყო ქრისტიანული ესთეტიკის მოთხოვნა, რასაც ერთგვარ ხარკს უხდიდა „ჰაშნიკი“, თუმცა არ შეიძლება იქვე არ შევნიშნოთ, რომ მამუკა ბარათაშვილი ამავე დროს მოითხოვდა პოეტებს ეთქვათ „ცოლ-ქმრობის სიყვარულზედა“, სწორედ ისე, როგორც „პავლე დიდი მოციქული ისწავლება და რუსთველი ცოლ-ქმრობის სიყვარულს ისწავლება და აქებს და ფატმანის მრუშებას აძაგებს“... დამადასტურებლად „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოყვანილია რუსთაველის ცნობილი სიტყვები, რომ „კაცსა დასვრის უგულობა და დიაცსა ბოზი ნაცი“. პოეტების საგნად აღიარებულია აგრეთვე „კარგი იგავები“; ვფიქრობთ, აქ იგულისხმება დასრულებული ფაქტები და მოვლენები, რომლებიც პოეზიის მხატვრული შთაგონების მიზეზად უნდა იქცნენ.

და ყველაფერი ეს თავის ლოგიკურ დამთავრებას, ჩვენი აზრით, იმაში პოულობს, რომ ტრაქტატის ავტორი აყენებს მორალური სიწმინდის, ზნეობრივი სისპეტაკისა და სიფაქიზის პრინციპს; პოეზიას უყურებს, როგორც საზოგადოების კეთილი საწყისების განმავრცელებელსა და განმახორციელებელს, ხოლო პოეტებს წარმოიდგენს ისეთ ადამიანებად, რომლებმაც აღმზრდელის, გზის მაჩვენებლისა და კეთილ ჩვევათა განმავრცელებლის როლი უნდა შეასრულონ. თუ ასეა, რაშიაც ჩვენ ოდნავი ეჭვიც არ გვეპარება, მაშინ უცილოდ უნდა მივიჩნიოთ დებულება, რომ „ჰაშნიკის“ ნომოტიმიზმი მრავალწახნაგოვანია, არ იზღუდება მარტოოდენ ქრისტიანული ესთეტიკის მოთხოვნით, აფართოებს პოეზიის ფუნქციას და მის დიდაქტიკურ დანიშნულებას საზოგადოებრივ ხასიათს აძლევს. ასე წარმოსდგება ჩვენს წინაშე ზოგადი სახით „ჰაშნიკის“ ძირითადი თეორიული არსება, რომლის ზოგიერთი კონკრეტული მხარე ახლა გვინდა დავახასიათოთ.

ზევით აღნიშნული გვაქვს, რომ „ჰაშნიკი“ პირველყოვლისა პოეტიკური ნაწარმოებია, თუმცა გზადაგზა ავტორი სცილდება ამ ხასიათის ტრაქტატის დანიშნულებას და ცდილობს პოეზიის თეორიული საკითხების შესახებ ზოგადი მოსაზრებანიც წარმო-

ადგინოს. ეს მოსაზრებანი მხოლოდ ლექსის თქმის სფეროს როდი მოიცავენ. ამიტომ, ამჟამად აქ არ შევეხებით ორგვარი ლექსის მამუკასეულ ინტერპრეტაციას; საგულისხმო ის არის, რომ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოტანილი ცნობილი სიტყვების შემდეგ—„მას უშმაგო ვით მიენდოს, ვინ მოყვარე გაამჟღავნოს“ ავტორი პირდაპირ მოითხოვს პოეტური მეტყველება ლაკონიური იყოს, ვინაიდან თუ ლექსი მძიმე და გრძელია, მაშინ თვით ნაწარმოები „უგემური“ იქნება, ხოლო „უგვარო“ სიტყვა მას კიდევ უფრო გააუგემურებს.

რუსთაველის ლექსი კი მამუკას სანიმუშოდ მიაჩნია, ამიტომაა, რომ იგი ამბობს: „რაც გვარიანი, ენაზე ტკბილათ სათქმელი და მოკლე სიტყვაარის, რომ წინას სიტყვას შემდგომი მისდევდეს და ეწყობოდეს, დიაღ, გვარიანი იქნება. როგორც რუსთველის ლექსი“.* მაგრამ ეს ლაკონიურობა და სილამაზე პოეზიაში რომ მიღწეულ იქნას, საჭიროა პოეტი იცნობდეს არა მარტო გრამატიკას, არამედ, რიტორიკასაც, წინააღმდეგ შემთხვევაში მას ლექსის თქმა „ცოტად გაუძნელდება“. მარტოოდენ ლექსის ბოლოების შეთანხმება პოეზია როდია. მამუკა ბარათაშვილმა ეს შესანიშნავად იცის. იგი პოეტებისაგან მოითხოვს ღრმად დაეუფლონ ერთსაც და მეორესაც, რათა სრულყოფილი თბზულებანი შექმნან. და ჩვენთვის სავსებით გასაგებია, თუ რატომ მიაჩნია საჭიროდ „ჰაშნიკის“ ავტორს, რომ ლექსი ეწოდება ორ სტრიქონსაც, მთელ ამბავსაც ერთად გალექსილს და ლექსების წიგნსაც, ვინაიდან ყოველი პოეტური სტრიქონი პოეზიაა, ეს უკანასკნელი სინამდვილის მხატვრულ შემეცნებას წარმოადგენს ლექსალური წესების დაცვით და ამდენად მისი თვითეული ნაწილიც, ბუნებრივია. პოეზიას განეკუთვნება.

მამუკა ბარათაშვილის ერთ-ერთი უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაზე“ საუკუნით ადრე მან კონკრეტულად განიხილა ქართული ლექსთაწყობის სახეები, კერძოდ შაირი, გრძელ-შაირი, ჩახრუხაული, გრძელ-ჩახრუხაული. შეწყობილი, მდენარი, წყობილი მრავალმუხლი, გრძლედი შაირის ამკვეთი, ძაგნაკორული, ჩახრუხაული მრჩობლედი, ჩახრუხაული შერეული, მრჩობლედი ფისტიკა-

---

* მამუკა ბარათაშვილი, ჰაშნიკი, გვ. 130.

ური, შერეული მრჩობლედი, იამბიკო, რვული, წყობილი, ფისტიკაური, მუხრანული, ვახტანგური და მრავალი სხვა. თითქმის ყველა ეს ფორმა, როგორც ჩვენ შემდეგ დავინახავთ, იოანე ბატონიშვილმაც გაარჩია „ქალმასობაში“, რითაც ერთხელ კიდევ დადასტურდა ის უცილო დებულება, რომ მე-17—18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში პოეტიკურ საკითხებს წამყვანი ადგილი ეკავა, არსებითად იგი გამოდიოდა როგორც ნომოტიმური მეცნიერება.

აქ ერთი მომენტიც უნდა აღინიშნოს: მართალია, მამუკა ერთგვარ თავმდაბლობას იჩენს, როცა ამბობს — „ნუთუ მეც მელექსეთა თანა არვინ გამაძოთო“, მაგრამ „ჰაშნიკში“ მოტანილი მისი ლექსები სადა, ხალხური პოეტური მეტყველების შესანიშნავი ნიმუშებია, როგორც მაგალითად, მამუკას თქმული შეწყობილი — „აამეო, ამეო საყვარელსა რამეო, ასე, ვითა ენებოს, თავი დააწამეო“, ან თუ გნებავთ მისივე მდენარი, რომელიც იწყება სულ ხალხური სისადავით: „ჩემ საყვარელო ვინაო, მიწყივ მიდგეხარ წინაო, გონებით შემკრა სურვილმა, არ ოდეს მომელხინაო“. გარდა ამისა, ქართული პოეზიის საგანძურიდან მამუკას მოყავს მთელი რიგი სხვა ლექსები და ყველგან ამჟღავნებს არა მარტო შესანიშნავ ცოდნას, არამედ, მაღალ, დახვეწილ გემოვნებასა და პოეტურ კულტურას. უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ იმ გარემოებასაც, რომ სულხან-საბა ორბელიანის მაღალი ოსტატობის შესახებ სწორედ „ჰაშნიკში“ გვხვდება მამუკას ცნობილი სიტყვები: „სულხან-საბა ორბელიანმა „ქილილა და დამანა“ გალექსა. თუმცა რუსთველის ნათქვამი არ არის, მაგრამ ნაკლებად სათქმელიც არ არის, იმაში ბევრი ხმა მოუყვანია, ამისთვის რომ სპარსულში მრავალხმათ იყო და რამთონ ხმათაც, რამდონ სტრიქონად იმაში იყო, ისე ითქვა და ამას ქვეით სწერია თვითო ხმასა და თვითო სახელიც ზედ აწერია“.*

ამ საკმაოდ მაღალ შეფასებას სულხან-საბა ორბელიანი სავსებით იმსახურებდა.

როგორც ვნახეთ, „ჰაშნიკის“ როლი და მნიშვნელობა ქართული კრიტიკულ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში, კერძოდ, ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით, საკმაოდ დიდია. ამიტომ მართალი იყო აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე, როცა მიუთითებდა, რომ „მამუკა ბარათაშვილმა საბოლოოდ დაამსხვრია ქართული ვერსიფიკაციის ტრადიციული ფორმები, რომელიც რუსთ-

* მამუკა ბარათაშვილი, „ჰაშნიკი“, გვ. 137. ხაზი ჩვენია—გ. ჯ.

ველური ლექსითა და ჩახრუხაულით იყო შებოჭილი, და მოგვცა ლექსთწყობის ის მრავალფეროვანი საზომი, რომელიც მერე ასე გამოიყენეს დავით გურამიშვილმა და ბესიკმა. მან პირველმა შემოიტანა ლიტერატურაში ხალხური სიმღერების კილო, მაგალითად: „პატარა ქალო თინაო, რას გარდამიდექ წინაო“, და პირველმა გამოიყენა რუსული ხალხური სიმღერები ქართული ვერსიფიკაციის გასამდიდრებლად. შემდეგ ამ მხრივ და არა მარტო ამ მხრივ, ის მისაბაძი მაგალითი გახდა დავით გურამიშვილისათვის“*.

ასეთია ის დიდი როლი, რომელიც მამუკა ბარათაშვილის სახელსა და მის „ჭაშნიკს“ უკავშირდება.

ახლა გავეცნოთ მე-18 საუკუნის ისეთ ცნობილ პოეტს, როგორიც მეფე თეიმურაზ მეორეა — ერეკლე პირველის ვაჟიშვილი და ერეკლე მეორის მამა.

ჩვენს ლიტერატურაში თეიმურაზ მეორე ცნობილია, როგორც ისტორიულ-რეალისტური პოეზიის წარმომადგენელი და სავსებით ბუნებრივია, თუ მისი პოეტური თეორიაც რეალიზმს განეკუთვნება. თეიმურაზი ბევრ თავის ნაწარმოებში ეხება პოეზიის საკითხებს, მაგრამ ყურადღებას განსაკუთრებით იმსახურებს 1761 წელს პეტერბურგში დაწერილი მისი სამი ნაწარმოები, რომლებშიაც ავტორის პოეტური შთაგონების საგანი ერთი და იგივეა. ეს არის ვინმე ალექსანდრეს ასული ბარბალე; იგი პოეტმა პეტერბურგში გაიცნო და სამი ნაწარმოები მიუძღვნა: „კიდურ-წერილობა“, „ანბანთ-ქება“ და „გაბაასება რუსთველთან“. თავისთავად ის გარემოება, რომ პოეტი ცოცხალ, რეალურ პიროვნებას უძღვნის თავის ნაწარმოებებს, რომლებშიაც სიყვარულის მარადუჭკნობ ძალას მოხუცის გაახალგაზრდავებული გულით უმღერის (თეიმურაზ მეორე ამ დროს 61 წლის მოხუცი იყო), ლიტერატურის ისტორიის თვალსაზრისით მრავლისმეტყველია.

პირველი ნაწარმოები „კიდურ-წერილობა“ („ვითა ფერობს სიკეთესა შენსა ეგრეთ საქებელ ხარ დიდათ ევროპიასა შინა დასავით საყვარელო ჩემო“) გამოხატავს მოხუცი მეფის დაუფარავ სიყვარულს ახალგაზრდა ასულისადმი, რომლის ბროლის მსგავსმა სახემ და სიმშვენიერემ პოეტი მოაჯადოვა. დეტალურად აღწერს რა თავისი გატაცების საგანს, მის სახეს, ხმას, ბაგეებს, თმას, პოეტი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ეს მშვენიერი, ტურფა ასული ღირსია რიტორთა გან ქებისა, ისევე, როგორც მისი მშობლები ყო-

* კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტომი II, 1952 წ., მესამე გამოცემა, გვ. 526.

ველგვარ ქება-დიდებას იმსახურებენ. სატრფოს მშვენიერებით მოხიბლული პოეტი ასე აგვიწერს თავისი გატაცების საგანს:

„დამშვენებულსა პირზედა გიხდების შავი თვალია,
აწ შენსა მოშორვებასა ვინცა მოელის, ბრალია,
სასურველსა და საყვარელს მოგშორდე, დამწვავს ალია,
არ არის შენიცა სწორი ევროპიაში ქალია“.*

ანალოგიურ ხასიათს ატარებს მეორე ნაწარმოები „ანბანთქება I“, რომელშიაც ავტორი აღიარებს თავის წადილს — ქება-დიდება მიუძღვნას „ქალწულ ბარბარეს“, მაგრამ შიშს გამოსთქვამს არ გამოუვიდეს „შეუფერებელი“ თქმა, ვინაიდან ბრძენნი რიტორნიც კი ვერ შესძლებენ შესაფერისი ქება უძღვნან მას, ხოლო ათინელნი იტყვიან: „ვერ ძალგვიძს ჩვენ მაზედ მეტყველებანიო“. ამის შემდეგ რა გასაკვირია, თუ პოეტი შიშს გამოთქვამს შეაქოს ასეთი რთული საგანი. მაგრამ იგი ბედავს შეამკოს უცხო ასული, მით უფრო, რომ გამხნევებულია „მისივე წყალობით“. პოეტი გაამჟღავნებს სატრფოს სახელს ბარბარეს, იძლევა მის დახასიათებას, რომელიც თავიდან ბოლომდე პანეგირისტულია, კვლავ აღიარებს, რომ ევროპაშიაც კი მისი მსგავსი ძნელად მოიპოვება. მშობლები მას გაათხოვებენ, გამოჩნდება ღირსეული კაცი, თუმცა პოეტს ეჭვი ეპარება „დიდად ვერ იპოვნონ შესაფერი, შესატყვისი“, მე კი „ვით შევიძლო ქება მისიო“; — კვლავ შენიშნავს დამწუხრებული პოეტი.

თუ რა ფერებსა და საღებავებს ხმარობს ავტორი, ჩანს მისივე დაუსრულებლად განმეორებული გადაჭარბებული ეპითეტებითაც ბარბარეს შესამკობად: იგი ყოველმხრივ შემკობილია, მზის ამოსვლასა ჰგავს, ძნელია რაიმესთან შედარება, ისე უხდება პირღიმილობა, რომ მთელი ამ მშვენიერების გამოთქმაც კი შეუძლებელია. სწორედ აქ ისმის ერთგვარი საყვედური რუსთაველისადმი, რომელმაც არარსებული ავთანდილი და ტარიელი შეამკო; ნამდვილი ქების ღირსად კი თეიმურაზს მიაჩნია რეალურად არსებული ალექსანდრეს ასული ბარბარე და მისი მამა „ტანად ლომი და პირად მზე, სპასპეტად ხსენებული“. თვით ბარბარე ისე ლამაზია, რომ „მერვე ვარსკვლავია“, ფერიც „სპეტაკი თოვლივითა“ აქვს. და სიყვარულით გულგასენილი პოეტი ამბობს:

* თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გიორგი ჯაკობაიას წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონით და შენიშვნებით, თბილისი, 1939 წ., გვ. 115.

„ქალი კეკლუცი რუსისა მჭვრეტელთ თავს მოაწონებსა,
ჭონან მას შუქნი, ვის მიპფენს, შვიდ ცდომილს მოაგონებსა,
ქვეყნისა მანათობელსა მზეს, მთვარეს დაღონებსა,
ქებას იმისას მწერალი აზიას გააგონებსა“.*

სწორედ ამ ნაწარმოებში თეიმურაზი აშკარად იმეორებს ფეშანგისა და არჩილის „მართლად თქმის“ ცნობილ რეალისტურ პრინციპს, თვითონაც ეუბნება რა მკითხველს: „ჩემი ნათქვამი მართალი აწ სწორედ გამოჩნდებისაო“. შემდეგ პოეტი კვლავ აგრძელებს თავისი სატრფოს დახასიათებას, რომ იგი კეთილია, კეკლუცი, გასაოცარი მშვენიერებისა, დიდად ნასწავლი და განათლებულია, წაუკითხავს ფილოსოფოსთა თხზულებანი, მშვენივრად იცის ფრანგული, იტალიური და გერმანული ენები; მისი სახე სარკეა მზის შესადარები, მზეზე უკეთესიც კია, ხორციელთა შორის მსგავსი ძნელად მოიპოვება, ხმის სინარნარით იადონსა ჰგავს, მამაც სახელოვანი და ქებულია, თავდადებული მეომარი, სპასალრად მყოფი, „ჯომარდი, ქველი“, ყველასგან პატივცემული. ომში ძნელია იპოვოთ მისი მსგავსი, სპილოსა ჰგავს, პრუსიელს ჭკუაზე შეაცდენს, ლაშქრით შემუსრავს, „ჰაღძრავს პრუსისა კოროლსა, რუსთ ჯარს მისს სისხლში გარევს“.

ასეთი სახეებითა და ეპითეტებით ამკობს პოეტი თავის სატრფოს, ხოლო მესამე ნაწარმოებში—„გაბაასება რუსთველთან“, აცხადებს, რომ სურს ბაასი გაუმართოს რუსთაველს, ვინაიდან სწორედ ბრძენს უნდა შეემკო ის საგანი, რომლის დახასიათებაც მან „კიდურ-წერილობაჲსა“ და „ანბანთ-ქებაში“ მოგვცა. თეიმურაზ მეორე უსაყვედურებს რუსთაველს, თუ რად დაშვრა ტყუილზედ, ე. ი. მოგონილ ამბებზედ, რატომ აქო ნესტან-დარეჯანი ან ტარიელი, შეამკო ისინი ღრმა ლექსებით, ენა დაუშრომელად, მაშინ, როცა არცერთი მათგანი რეალურად არაარსებულა და არც ამდენ ქებას იმსახურებდნენ. პოეტი თანაც დიდ მოკრძალებას იჩენს რუსთაველისადმი, ცდილობს მას „წყნარად ჰკითხოს“, რათა მეუფე „არ გაწყრეს, არ დავრჩეთ შეუნდობელად“.

მთავარი არგუმენტი, რომელსაც რუსთაველისადმი თეიმურაზ მეორის საყვედური ემყარება, ისევ ფეშანგისა და არჩილის კონცეფციიდან მომდინარეობს: ინდოეთში ნესტან-დარეჯანი ქალად არ გაგონილა, კაცისათვის ტარიელიც ძალად არის შერქმეული, არაბისტანში თინათინი არ ყოფილა,

* თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გვ. 109.

ბუნებრივია, ავთანდილსაც ვერ ვიხილავდით მისი ეშხით მთვრალს; არც ფარსადანი ყოფილა ექვსი სამეფოს გამგებელი, ინდოეთის მფლობელი, ისევე როგორც მეშვიდედ მეფედ სარიდანი არ მჯდარა; არაბეთში მეფედ არ ყოფილა როსტევანი, ხოლო თინათინი მის ასულად; ამიტომ ავთანდილიც ტყუილუბრალოდ იყო დასახული „მიჯნურებ ცეცხლმოდებულად“. მართალია, პოეტი განადიდებს რუსთაველს, როგორც ბრძენ რიტორს, მაგრამ თან საყვედურით ეუბნება, რომ გაცილებით უკეთესი იქნებოდა თავისი ღვთიური ლექსები დაეწერა რეალურ ადამიანებზე. ვთქვათ, შეემკო ისეთი, როგორიც არის ალექსანდრეს ასული ბარბარე. აი, ეს მეტად საგულისხმო ადგილი თეიმურაზ მეორის რუსთაველთან გაბაასებიდან:

„თქვენი ღრმად მეტყველებანი უცხო რამ, საკვირველია,
თუმცა მართალზე თქმულიყო, რა ტკბილი საკითხველია!
„ვეფხისტყაოსნის“ ლექსები სხვას ლექსთა გამკიცხველია,
საქართველოსა კაცთათვის სატრფო და სასურველია.
შენი ნათქვამი საღმრთოდ, თუ საეროდ მოიხმარების,
სჯობდა მას ზედა თქმულიყო, ვის მზე არ შეედარების,
ევროპიაში რომელსა ბნელი არ მიეკარების,
ვინც რომე ნათლობს ნიადაგ, შუქი არ დაემალების!“*

ეს საყვედური აშკარად გულისხმობს პოეზიის რეალისტური პრინციპის მოთხოვნას და არსებითად იგი არჩილ-ფეშანგის ლიტერატურული შეხედულებების ბუნებრივი გაგრძელება თუ თავისებური ვარიაციაა.

საინტერესოა აგრეთვე რუსთაველის პასუხი თეიმურაზ მეორის საყვედურზე. ეს პასუხი ორიგინალურია, ერთგვარად თითქოს ირონიის ფორმაში წარმოგვიდგენს დიდიხნის წინათ გარდაცვლილ პოეტთან კამათსა და გაბაასებას, რაც ერთგვარ მოდად იყო ქცეული მე-17 — 18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში. რუსთაველი აღიარებს, რომ მას არ შეუძლია თავის „მოდავეს“ პასუხი გასცეს არც მწარედ, არც ტკბილად, მხოლოდ ვერ შეიტყო ვინ არის, რომ ისევ საკამათოდ ატეხილა:

„ექვსასის წლის მკვდრის ბაასი აროდეს გაგონილა-და!
მელექსე — მელექსისაგან არას დროს დანდობილა-და!“**

ამის შემდეგ თეიმურაზი რუსთაველს მოათხრობინებს თავის საკუთარ ისტორიას, რომ იგი იყო თამარ მეფის შინა-ყმა, ფილოსოფიის მცოდნე, თამარის დაკვეთით დაწერა ლექსები, ჰპოვა ამბავი

---

* თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გვ. 123.

** იქვე.

„საღმრთოდ. საეროდ სრული და... ტკბილად გასაგონები!“ „ცუდი შაირი“ არ უთქვამს, ამდენად მის მოდავეს უფლება არა აქვს ცილი დასწამოს და „ჯავრით გაახელოს“. პაპაშენი შენზე უკეთესი იყო, მას ჰქონდა სიბრძნე გულისა, მაგრამ ერთ დროს „ჩემმა ლექსებმა“ ისიც გაგიგულისაო, — ეუბნება რუსთაველი თეიმურაზ მეორეს, გულისხმობს რა არჩილის მიერ პოეტურ თხზულებაში თეიმურაზისა და რუსთაველის გაბაასებას. მე რომ შენს დროს მეცოცხლა, ვისაც შენ აქებ, იმ ადამიანზე კარგ ლექსებს გამოვთქვამდი, შენ კარში გაგაგდებდი, ხოლო, რაკი ის ვიღაც ასული შენს საქებრად დარჩენილა, მას ბედი არ ჰქონებიაო:

„თუ მე მაგ დროსა მეცოცხლა, გაგიმარჯვებდი მე დია,
ვისაც შენ აქებ, მაგაზედ კარგს ლექსებს გამოვთქვემდია,
რას სიტყვით შევამკობდი-და!—შენ კარში გაგაგდებდია!
რაღაც შენს საქებრად დარჩა, მას არ ჰქონია ბედია!“*

ასეთი იყო ის ლიტერატურული ატმოსფერო, რომელშიაც გზას იკაფავდა პოეზიის რეალისტური თეორია, „მართლის თქმის“ პრინციპი, რომელსაც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული პოეზიის თემატიკური სიახლისა და ცხოვრებასთან უფრო მჭიდროდ დაახლოებისათვის.

შემდგომ თუ როგორ განვითარდა ქართული ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნება ან როგორ შემოაღო მე-19 საუკუნის კარები, ნათლად მოწმობს იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“, რომელიც 1813 წლიდან 1828 წლამდე იწერებოდა და რომელსაც. მეცნიერების მრავალი დარგის მიმოხილვასთან ერთად, მხედველობიდან არ გამორჩენია აგრეთვე ხელოვნების თეორიის ძირითადი პრობლემები.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“. ჩვენს მიერ განხილული შწერლების თხზულებათაგან განსხვავებით, „კალმასობა“ იმ მხრივაც არის საყურადღებო, რომ არ იფარგლება პოეზიის რომელიმე ერთი საკითხით; ავტორი ეხება საერთოდ ხელოვნების თეორიის მთელ რიგ არსებით პრობლემებს. ეს ნაწარმოები მნიშვნელოვანია პირველყოვლისა, როგორც ქართული ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესთეტიკური აზროვნების შესწავლის ობიექტი. შემთხვევითად ვერ ჩაითვლება ის გარემოებაც, რომ „კალმასობის“ პირველივე თავებში („დღე მეექვსე“) გვხვდება ქვესათაური — „სწავლისა და ხელოვნებისათვის“,

---

* თეიმურაზ მეორე, თხზულებანი სრული კრებული, გვ. 124.

რომელშიაც ავტორი იძლევა პოეზიის ანუ მელექსეობის განმარტებას.

რა არის პოეზია?

იოანე ბატონიშვილი იოანე ხელაშვილის პირით პოეზიის შემდეგ განმარტებას იძლევა: „პოეზია ანუ მელექსეობა არის ხელოვნება გამოთქმად ენითა ვნებათა თვისთა, აგრეთვე საქებრად ანუ საკიცხველად, შეწყობა კანონიერად ხმოვანთა და უხმოთა მარცვალთაგან ლექსისა და განწყობით დაბოლოებად სიტყვათა და გამოხატვა საგანთა ცხოვლად, რათამცა მის ძალითა აღძრულ ჰყოს გული და სული".*

ეს განმარტება, რომელშიაც მოცემულია პოეზიის შინაგანი არსობის დახასიათება, განმეორებულია „კალმასობის" იმ ნაწილშიაც, სადაც ლაპარაკია „პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის". იოანე ბატონიშვილი კვლავ უბრუნდება პოეზიის არსობის საკითხს და სხვა სიტყვებით იმავე აზრს გამოხატავს: „პოეზია ანუ მოლექსეობა, — ვკითხულობთ „კალმასობის" ამ ნაწილში, — არის სწავლა, გინა ხელოვნება გამოღებად ენითა ლექსთა და გამოხატვად წერითა ყოვლისა საგნისა მის ნივთისა, ჰეშმარიტისა ანუ მოგონებულისა, ცხოველად და წესიერად შეწყობით, რათამცა აღძრას გული და სული მსმენელთანი ყამსა წარკითხვისა ანუ უბნობისასა".**

ორივე განმარტება აზრობრივად იდენტურია, რამდენადაც ერთნაირადაა დახასიათებული პოეზიის არსობა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ პოეზიის მასალად მეორე განმარტებაში უკვე გამოცხადებულია ნამდვილი ან მოგონილი ამბავი. სხვა ყველა ნიშანი, პირველ განმარტებაში მოცემული, აქაც შენარჩუნებულია.

ტრადიციული ესთეტიკის მსგავსად, იოანე ბატონიშვილიც ხელოვნებას მიიჩნევს საერთო, ზოგად ცნებად, რომელსაც იგი ორგვარი სახით ხედავს: საქმითი და ხედვითი სახით. ხედვითს ხელოვნებაში ნაგულისხმევია ღვთისმეტყველება, ფილოსოფოსობა, ვარსკვლავთმრიცხველობა და სხვა მრავალი, ხოლო საქმითს ხელოვნებაში შეტანილია გამოცდი-

* იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, კ. კეკელიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით, თბილისი, 1936 წ., გვ. 42.

** იქვე, გვ. 272.

ლებითი და მეხსიერებითი ხელოვნებანი. პირველი გულისხმობს მესაკრაობას, მხაზველობას, მხატვრობას, ოქრომჭედლობას, მესაათობას, შაბაქათ-მომჭრელობას, გამოქანდაკებას, მქსოველობას, მოთამაშობას ანუ მროკველობას და ა. შ. საგულისხმო ის არის, რომ ხელოვნების წმინდა შემოქმედებითი დარგები, როგორიცაა ფერწერა და ქანდაკება, ავტორს გაიგივებული აქვს მექანიკური ხასიათის დარგებთან — ქსოვა, საათის კეთება და სხვ. ეტყობა „კალმასობის“ ავტორი, ისევე როგორც მისი დრო, ჯერ კიდევ ზუსტად არ ანსხვავებდა ერთმანეთისაგან შემოქმედებითს დარგებს მექანიკურ-ხელოვნურისაგან, თუმცა ბევრ შემთხვევაში იძლეოდა პოეზიის შემოქმედებითი ბუნების ანალიზს. იგივე უნდა ითქვას „კალმასობის“ იმ ნაწილზე, რომელსაც „ხუროთმოძღვრებისა ანუ არხიტექტურობისათვის“ ეწოდება. ამ შემთხვევაშიაც ავტორი ერთმანეთში ურევს შემოქმედებითსა და ხელოსნურ დარგებს, იძლევა რა ხუროთმოძღვრების სამი გვარის — სამოქალაქო, სამხედრო და სახომალდო ხელოვნების ანალიზს.

სამოქალაქო ხუროთმოძღვრების არსობას ავტორი ხედავს შენობათა გარეგანი და შინაგანი გამშვენიერების, ზომიერებისა და თანხმობის მიღწევაში. მას აქვს ხუთი სახე ანუ ფორმა, რომელსაც ავტორი ხარისხს უწოდებს: ტოსკანური, დორიული, იონური და შერეული. მათვე უერთებს გოტიურს, რომლითაც ძველად შენდებოდა ეკლესიები და სხვა ამგვარი დიდი შენობები.

შემდეგ დახასიათებულია ხუროთმოძღვარი, რომელსაც ევალება კარგად იცოდეს მხაზველობა, გეომეტრია, ოპტიკა, ისტორია, ზღაპართსიტყვაობა, ნახული ჰქონდეს სხვის მიერ აშენებული მრავალი შენობა და გამოირჩეოდეს სათანადო გამოცდილებით. დახასიათებულია აგრეთვე სამხედრო და სახომალდო არქიტექტურა, მაგრამ აქაც ხელოვნების გაგება მეტისმეტად ზოგადია, შემოქმედებითი ოსტატობისაგან განურჩეველი.* ეს საკითხი მით უფრო საინტერესოა, რომ ტრადიციული ესთეტიკა ხელოვნების ცნებაში მართლაც გულისხმობდა ყოველგვარ წარმატებას. ჩვენის აზრით, კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ პერიოდებში ცნება „ხელოვნებას“ ჰქონდა ისეთივე მნიშვნელობა, როგორიც შემდეგ საბოლოოდ დაიმკვიდრა ცნებამ „ოსტატობა“. შესაძლოა ესაა მიზეზი, რომ „კალმასობაში“ ვერსად ვერ ვპოულობთ ხელოვნების ისეთ განსაზღვრას, რომელიც საკუთ-

* იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, გვ. 86—87.

რივ ხელოვნების დარგებს მოიცავდეს. ყოველივე ეს იოანე ბატონიშვილს ხელს არ უშლიდა საკმაოდ საფუძვლიანად მიმოეხილა პოეზიის არსობა, და პოეტურ თხზულებათა პოეტიკურ ანალიზთან ერთად, მოეცა მათი წმინდა ესთეტიკური დახასიათებაც. მხედველობაში გვაქვს „კალმასობის“ ის ნაწილი, რომელიც მეორე ტომშია შეტანილი სახელწოდებით: „მცირე უწყება ქართველთა მწერალთათვის“. ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი, ახლა კი გვინდა მკითხველის აზრი მივაპყროთ იმ საინტერესო ცნობას, რომელსაც „კალმასობა“ ცნობილი დიდი ამუღის საიათნოვას შესახებ გვაძლევს.

მხედველობაში გვაქვს იოანე ხელაშვილის შესვლა ეკლესიაში და საუბარი ვინმე სომეხ ბერთან. ეს ბერი აღმოჩნდება მე-18 საუკუნის სახელგანთქმული პოეტი არუთინ საიათნოვა. საუზმის დროს საიათნოვას ჩამოუღია ჩონგური, დაუწყია დაკვრა და უმღერია თავისი ცნობილი ლექსი — „შე საწყალო, ჩემო თაო, რა იქნე?“ იოანე ხელაშვილი განცვიფრებულა და უკითხავს ბერისათვის, თუ რატომ გლოვობდა იგი ერისკაცობის დატოვებას. თავის პასუხში საიათხოვა („კალმასობის“ ავტორი მას იხსენიებს ვართაპეტად და საათლამად) აღნიშნავს, რა პირობებში დასტოვა ერისკაცობა, რომელიც მას ბერობას ახლაც ურჩევნია. მე ვიცოდიო ჩონგური, სპარსულ ხმებზე დავწერე ქართული ლექსები, მეფე ერეკლეს მოეწონა, ვიმღერე ქართულად, ირაკლიმ დამასაჩუქრა, გამიჩნდნენ მიმბაძველნი და მიმდევარნი, შემდეგ ბერად შევდექი და ბერობის დროს ნათქვამი ლექსები თქვენ ახლა მოისმინეთო. იოანე შენიშვნას აძლევს, ბერად შედგომისთანავე საკრავსა და სიმღერაზე ხელი უნდა აგეღოთო. მაშინ საიათნოვა განმარტავს, თუ რატომ არ მოიქცა ასე, რატომა აქვს მას უფლება ბერობაშიაც ჩონგურს უკრავდეს, ლექსებს თხზავდეს და მღეროდეს: „ჩემმა წინამძღვარმანც მიბრძანა და მე პირობა ასე მივეც რომ ვინემ ეს სიმები ამ ჩონგურს ასხია და არ დაუწყდება, ხელს არ აღვიღებ, ამისთვის რომ ოდეს მაკურთხეს მე ბერად, ეს სიმები უბეში დამრჩომოდა, და ესეც ჩემთან ეკურთხა და ამ ნაკურთხს სიმებზედ უკრავ ხმებს“.*

ასევე დიდი ინტერესის შემცველია იოანე ხელაშვილის საუბარი პეტრე ლარაძესთან, რომელმაც მას სთხოვა „გაჩხრიკე ჩემ მიერ ქმნილი შაირი და ლექსები, ვითარ მოგეწონებათო“. იოანე

* იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, გვ. 227.

ხელაშვილს პეტრე ლარაძის ლექსები მართლაც წაუკითხავს და დიდათაც მოსწონებია, შეუდარებია რა რუსთაველისათვის, თუმცა მკითხველი უჩვენოდაც მიხვდება, რომ ეს შედარება ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია: „ეს ასეთ გვარზედ შეგიწყიათ, რომე უდრის რუსთაველისაგან ქმნილსა წიგნსა „ვეფხისტყაოსნად“ წოდებულსაო“.

დიალოგი, რომელიც შემდეგ იოანესა და პეტრეს შორის იმართება ქართული ლექსების პოეტიკური განხილვისათვის, იმ მხრივაც არის საგულისხმო, რომ დახასიათებულია პოეზიის გვარები, ჩამოთვლასთან ერთად მათი მოკლე განმარტებებით. „კალმასობა“ აღნიშნავს მოლექსეობის ანუ პოეზიის შვიდ გვარს: ლირიკას (ოდა, იამბიკო, პოემა), დრამას (ტრაგედია, კომედია, დანარჩენი თეატრალური თხზულებანი). ეპოსს, დიდაქტიკას, ზნეობრივ პოეზიას, საღმრთო პოეზიას, შერეულ გვარს, რომელიც უმთავრესად სახუმარო ლექსებით იფარგლება. განმარტებულია ლექსიც, რომ იგი არის სიტყვა მუხლობრივად განწყობილი, დახასიათებულია, თუ რა არის მუხლი, მარცვალი, იამბი, ქორეა. მამუკა ბარათაშვილის მსგავსად, აღნიშნულია, რომ პოეტური თხზულების შექმნისათვის საჭიროა გრამატიკის, რიტორიკის ცოდნა; გარდა ამისა, პოეტმა უნდა იცოდეს ლოგიკა, სხვადასხვა წერილები და ისტორიები, ლექსიკონი, მეტოლოღია და საღმრთო წერილი, ისევე როგორც ლექსთა გვარები, „და მაშინ შეიძლებს ამით წესიერად და კარგად შეთხზვასა ლექსთა და შაირთასა“,—ამბობს იოანე ბატონიშვილი სავსებით მამუკა ბარათაშვილისებურად. საერთოდ, „კალმასობის“ ყველა იმ ადგილს, სადაც პოეზიისა და ხელოვნების შესახებაა მსჯელობა, უდავოდ ემჩნევია მამუკა ბარათაშვილის „ჰაშნიკის“ გავლენა. ამიტომ, შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ვეცნობით რა „კალმასობაში“ გარჩეულ ლექსის 22 გვარს და მათ პოეტიკურ ანალიზს, ჩვენ თითქოს ველარ ვხედავთ მამუკასა და იოანეს შორის განსხვავებას, ისე მსგავსია ორივეს მიდგომა საკითხისადმი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გამოთქმის ფორმას: ერთი (მამუკა) წერს პირველი პირით, ხოლო მეორე (იოანე ბატონიშვილი) დიალოგის ფორმით.

იოანე ბატონიშვილმა „კალმასობაში“ განიხილა შაირი, ლექსი, ჩახრუხაული, ფისტიკაური, რვული, შეწყობილი, წყობილი, მრჩობლედი, მოკლე წყობილი, შერეული მრჩობლედი, შერეული, მრჩობლედი შაირი, მოკლე შეწყობილი, ჩახრუხაული შერეული, ჩახრუხაული მრჩობლედი, ტაეპი ჩახრუხაულის გვარისა, მრჩობლედი

ფისტიკაური, ძაგნაკორული, ძაგნაკორული ჩახრუხაული, ტაეპი, მაჯამა, იამბიკო, ლეკუცია ანუ ბეჭდებით გვარის ლექსი, მესტვირეთა ლექსები, ანბანთქება.* თვითეულ ამ გვარს მიცემული აქვს თავისი განმარტება, ილუსტრაციაც ქართული პოეზიის მასალებით, მოყვანილია ხალხური შემოქმედების ნიმუშებიც, მათ შორის „იავ ნანა, ვარდო ნანა, იავ ნანინაო“ და სხვა. ფართოდ არის აგრეთვე მოტანილი ქართველ მესტვირეთა, კერძოდ, „პირველი მესტვირის“ კიჭიაშვილის ლექსი მეფე ერეკლესადმი, განხილულია ბესარიონ გაბაშვილის ლექსები „სევდის ბაღს“ და „ცრემლთა ისარნი“. ბესიკის პოეტურ შემოქმედებას იოანე ბატონიშვილი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს, უწოდებს მას „პირველ მესტიხეს“ და უცხო მთხზველს. „კალმასობის“ ამ ნაწილის დაწვრილებითი ანალიზი ჩვენ ძალიან შორს წაგვიყვანდა; არცაა საჭირო, ვინაიდან მთლიანად პოეტიკას განეკუთვნება და არა ესთეტიკას. სამაგიეროდ, უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ იმ გამოთქმულ ზოგიერთ მოსაზრებას, რომელიც თუ ერთ შემთხვევაში პირველი ტომის საკითხებს იმეორებს, მეორე შემთხვევაში ახალი შტრიხის შემომტანია. კერძოდ, თავში—„გამოქანდაკებისა ხელოვნებისათვის“ მოცემულია ქანდაკების დახასიათება და მითითებულია მისი მასალაც. „გამოქანდაკებისა ხელოვნება, — წერს „კალმასობის“ ავტორი, — გვასწავებს წარმოდგენასა და გამოკვეთასა სხვადასხვა გვართა ნაკეთთა მყართა ნივთებთაგან და მარმარილოსა ქვებთაგან წარმოდგენად სახეთა, თუ ვითარი ნებავს ვისმე სახენი კაცთა, ქალთა და სხვათა ცხოველთა, გინა ყვავილთა და ხეთა, რომელთაცა უწოდთ კერპთა, ანდრიატთა და მსგავსთა მისთა“.** ავტორი სწორად განსაზღვრავს ქანდაკებისა და მისი მასალის ხასიათს, აღნიშნავს, რომ ეს დარგი ხელოვნებისა ერთ-ერთი უძველესია, რომელიც ბერძნებმა და რომაელებმა უმაღლეს მწვერვალზე აიყვანეს. ქანდაკებას იყენებდნენ ძალიან ფართოდ, დგამდნენ როგორც ბაღებში, ისე სახლებსა და სასაფლაოებზე. რაც შეეხება ქანდაკების მასალას, ავტორი მიუთითებს, რომ მოქანდაკე იყენებს სხვადასხვა მარმარილოს, შავსა და ჭრელ ქვებს, თაგვმარილს, სუმაღს, შავ სუმაღს, იაშმს, იამანს, აყიყს, ხოლო იარაღად — ფოლადისაგან გაკეთებულ სხვადასხვა წერაქვს, ხელეჩოს, კალამს, ციბრუტს გასახვრეტად, ჩარხს დასაწმენდად, აგრეთვე ჯილატაშნს, ჭადაქვას, ზუმფარასა და მჭრელ დანებს. „კალმასობის“ ამ ცნობას ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც საშუალებას გვაძ-

* იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. II, გვ. 274.

** იქვე გვ. 19.

ლევს ნათლად წარმოვიდგინოთ, თუ რა მასალას და იარაღს იყენებდა ძველი მოქანდაკე.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ქალმასობის“ მეორე ტომის ის ნაწილი, რომელსაც ეწოდება „მცირე უწყება ქართველთა მწერალთათვის“. მართალია, იოანე ბატონიშვილის მიერ მოცემული ცნობილ ქართველ მოღვაწეთა და მწერალთა დახასიათება ძალიან მოკლეა, შეზღუდული, მაგრამ, თუ შეიძლება ითქვას, ეს პროზით დაწერილი ქართული ლიტერატურის მინიატურული ისტორიაა, რომელსაც თავისი დროისათვის მნიშვნელობა უთუოდ ჰქონდა და დღესაც არ დაუკარგავს. აქ განხილულია როგორც სასულიერო, ისე საერო მწერლობის წარმომადგენლები, დაწყებული დავით აღმაშენებლით და დამთავრებული ახალი დროის მთარგმნელებით (ამ უკანასკნელთა შორის მოხსენიებულია ალექსანდრე ჭავჭავაძე). ცნობილ მწერალთაგან მოკლე დახასიათება მიცემული აქვთ იოსებ თბილელს, ექვთიმე ათონელს, გიორგი ათონელს, იოანე პეტრიწს (ჰიმჰიმელს), ეფრემ მცირეს, არსენ იყალთოელს, იოანე შავთელს, შოთა რუსთაველს, სარგის თმოგველს, ჩახრუხაძეს, იასე ხემშიასძე ძაგნაკორელს, რომელმაც „შეთხზა შაირნი სხვაგვარად უფრო უგრძელეს სტრიქონებითა, ფრიად ტკბილნი და საამო სასმენელნი, რომელსა აწ უწოდებენ ლექსისა მისისა გვართა, ვინმცა შეთხზვის ძაგნაკორულად თქმულსა; გარნა ესე ძველადვე იყო უწინარეს შოთასა“.* გარდა ამისა, მოკლედ არიან დახასიათებულნი თეიმურაზ პირველი, არჩილ მეფე, ვახტანგ მეექვსე (რომელსაც ავტორი შეცდომით ვახტანგ მესამეს უწოდებს), თეიმურაზ მეორე, სულხან-საბა ორბელიანი, ძველი ქართველი მოშაირენი, დაწყებული იაკობ შემოქმედელით და დამთავრებული ბაკაკა დვალაძით. დახასიათებულნი არიან ანტონ კათალიკოსი (პირველი და მეორე), ზაქარია გაბაშვილი, დოსითეოს ნეკრესელი, ბესარიონ გაბაშვილი, ვახუშტი ბაგრატიონი და მრავალი სხვა. ვიმეორებ, თვითეული მათგანის დახასიათება ძალიან მოკლე და სქემატურია, მაგრამ ფრიად საყურადღებო. საილუსტრაციოდ გვინდა მოვიტანოთ რუსთაველის დახასიათება. „შოთა რუსთაველი, — წერს „ქალმასობის“ ავტორი, — მწერალთა უხუ-

* იოანე ბატონიშვილი, ქალმასობა, ტ. II, გვ. 185—186. ხაზი ჩვენია — გ. ჯ.

ცესი დროსა და თამარ მეფისასა, იყო ფილოსოფოს-ღვთისმეტყველი, საღმრთოთა და საეროთა წერილთა შინა გამოცდილი, ენათა სპარსულისა და სომხურისა მცოდნე, უცხო ვარსკვლავთმრიცხველი და ბუნების ისტორიათა მეცნავი, პირველი მწერალი და დამთხზველი მაღალსა ენათა ზედა წერილთა, მეშაირეობასა და პიიტიკასა შინა ყოველთა ზედა პირველი და უაღმატებულესი. ამან ქმნა წიგნი, „ვეფხისტყაოსნად“ წოდებული შაირად, რომელჯერეთ არავის ქართველთაგანსა უმჯობეს მისა უთქვამსთ ვისიმე შაირნი. და ესრეთ სიბრძნის-მოყვარებასა შინა გარდავლნო წელნი თვისნი“.*

ამ დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას რუსთაველისადმი „კალმასობის“ ავტორი ყველგან გვაგრძნობინებს თავის დიდ წინამორბედებთან ერთად.

დაახლოებით ასეთი გზა განვლო ქართულმა ლიტერატურულ-კრიტიკულმა და ესთეტიკურმა აზროვნებამ რუსთაველის შემდეგ მე-19 საუკუნემდე. როგორც მკითხველი ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც დაინახავდა, საუკუნეების მანძილზე რუსთაველის გავლენა ან მის სახელთან დაკავშირებით პოეზიის თეორიული საკითხების ანალიზი ფრიად მნიშვნელოვანი იყო. პატივს სცემდნენ თუ უარყოფდნენ, რუსთაველი ყოველთვის შთაგონების უშრეტ წყაროს წარმოადგენდა და როგორც პოეტური მეუფე მიაგელვებდა ქართული პოეტური აზრის შეუპოვარ მერანს.

რაც შეეხება ხელოვნების რუსთაველისებურ განსაზღვრას, რომელიც ჩვენ ზევით მოკლედ დავახასიათეთ, ნათლად მოწმობს იმ გარემოებას, რომ ქართული ფილოსოფიური აზროვნება და ლიტერატურული მეტყველება თავისი ესთეტიკური თეორიით მეთორმეტე საუკუნეში წინ უსწრებდა იტალიურ რენესანსს და უფრო ადრე ქადაგებდა იმ საკაცობრიო იდეალებს, რითაც შემდეგ ევროპამ იამაყა.

თუ რა იყო ევროპული რენესანსი, როგორ დაუპირისპირდა შუასაუკუნეების სქოლასტიკასა და ეგრეთწოდე-

---

* იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. II, გვ. 184—185.

ბული „ქრისტიანული რეალიზმის“ დოგმატიკას, ჩვენ სხვაგან* გვაქვს გარკვეული და მკითხველის ყურადღებას აქ ალარ შევაჩერებთ. რუსთაველის ესთეტიკური სამყაროს შესწავლას პირდაპირ დავიწყებთ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სპეციფიურობათა ანალიზით, რომელმაც სრული წარმოდგენა უნდა მოგვცეს, თუ რაში მდგომარეობს მათი პოეტური ღირსება. წინასწარ უნდა ვიცოდეთ, რომ ხელოვნებაში მხატვრული სპეციფიკის დახასიათება შეუძლებელია მოვაბდინოთ, თუ არ ვიცით რას წარმოადგენს ავტორის მსოფლმხედველობა და როგორია მისი მეთოდი. მხატვრულ მეთოდს ჩვენ ვუწოდებთ ავტორის კონკრეტულ მსოფლმხედველობას, რაც ადექვატურად ვლინდება იმ ხერხებისა თუ საშუალებების სახით, რომლებიც მის ქმნილებას სულს უდგამენ და ხორცს ასხამენ. ამიტომ შეუძლებელია მეთოდი დავაშოროთ ხელოვანის ზოგად მსოფლმხედველობას, ხოლო ეს უკანასკნელი გავთიშოთ მხატვრული მეთოდისაგან. მსოფლმხედველობისა და მეთოდის ერთიანობა ძალიან მოგვაგონებს შინაარსისა და ფორმის ურთიერთმიმართებას, შეიძლება ისინი იპოსტასურ ფენომენებადაც გამოგვეცხადებინა.

რუსთაველის მსოფლმხედველობა პირველყოვლისა პოემის შესავალშია მოცემული, სადაც ავტორი საკუთარ ესთეტიკურ სისტემას გვაცნობს, და თვით „ვეფხისტყაოსანში“, რომელიც „Ars poetic“-ის, როგორც თეორეტიული დოქტრინის, მხატვრულ განხორციელებას წარმოადგენს. გარდა იმისა, რაც ამ საგანზე ჩვენ უკვე ვთქვით, საჭიროა იმის აღნიშვნაც, რომ ფილოსოფიის ერთი უდიდესი პრობლემა — შემეცნების ბუნების პრობლემა რუსთაველთან ძალიან საინტერესოდ და ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი. თუ ღრმად დავაკვირდებით, რუსთაველისათვის შემეცნების გზა უეჭველად ტრიადას განასახიერებს, რამდენადაც მისთვის ჰეშმარიტებაა იმის აღიარება, რომ „გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდიან: რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკე მიდიან“. აზრი გამოთქმულია კატეგორიულ ფორმაში და იმას გვიდასტურებს, რომ ყველაფერი, რაც აქ არის ნათქვამი, რუსთაველისათვის აქსიომას წარმოადგენს.

მაგრამ რა არის ნათქვამი?

სრულიად ნათელი რამ: გრძნობა (შეგრძნება) უმთავრესი წყაროა ჩვენი ცოდნისა, მასზეა დამოკიდებული ცნობიე-

* წიგნებში: „ესთეტიკური თეორიის საკითხები“, „ხელოვნება და სინამდვილე“.

რ ე ბ ა და აზრის უმაღლესი ინსტანცია — გ ო ნ ე ბ ა. სამივე უმჯიდროეს კავშირშია ერთმანეთთან (ერთმანეთზე არიან დამოკიდებულნი), მაგრამ უმთავრესი ფაქტორია—გრძნობა (გრძნობიერება), ვინაიდან, თუ ის გაჰქრა, ჰქრება მეორეც და მესამეც (ცნობიერებაც და აზროვნებაც). განა ეს ფაქტიც არ გვიჩვენებს, რომ „ვეფხის ტყაოსნის“ ავტორი არამარტო დიდი ფილოსოფოსი, არამედ, ღრმად განსწავლული ფიზიოლოგი და ფსიქოლოგია, რომელსაც გნოსეოლოგიის პრობლემა თითქოს ექსპერიმენტულად შეუსწავლია და არა მარტო მეტაფიზიკური განჭვრეტის ფორმაში.

მთელი ეს დიდი ცოდნა, უნივერსალობა პოეტს გამოყენებული აქვს პოემის როგორც ფაბულის განვითარებაში, ისე მხატვრულ საშუალებათა პრაქტიკული გადაწყვეტისათვის. ყოველივე ამას ჩვენ დავინახავთ მომდევნო მსჯელობაში, რომელსაც იმის დახასიათებით დავიწყებთ, თუ როგორია რუსთაველის მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი მ ო ნ ო ლ ო გ ე ბ ი, დ ი ა ლ ო გ ე ბ ი და თ ხ რ ო ბ ი ს მ ა ნ ე რ ა.

ა) მხატვრული მონოლოგები, დიალოგები, თხრობის მანერა

რუსთაველი მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი მ ო ნ ო ლ ო გ ე ბ ი ს ა და დ ი ა ლ ო გ ე ბ ი ს უ დ ი დ ე ს ი ოსტატია, მაგრამ პოეტისათვის არცერთი მათგანი არსად არ არის ჩვეულებრივი ა ქ ს ე ს უ ა რ ი. მთელ პოემაში ვერ შეხვდებით მ ო ნ ო ლ ო გ ს ან დ ი ა ლ ო გ ს, რომელიც მკითხველს ბუნებრივობით, სიბრძნითა და გონებამახვილობით არ ხიბლავდეს. ეპიკურ პოემებში ჩვეულებრივად თხრობას ყოველთვის თან ახლავს ა ღ წ ე რ ა და მოქმედ გმირთა საუბარი, მაგრამ რუსთაველთან კიდევ ერთი განსაკუთრებული ესთეტიკური კანონი შეინიშნება: მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი მ ო ნ ო ლ ო გ ი ს ა და დ ი ა ლ ო გ ი ს ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი ჩ ა რ თ ვ ა ფ ა ბ უ ლ ი ს ს ი უ ჟ ე ტ ურ გ ა შ ლ ა შ ი, რ ო გ ო რ ც თ ხ რ ო ბ ი ს ს ტ რ უ ქ ტ უ რ უ ლ ი ი ნ გ რ ე დ ი ე ნ ტ ე ბ ი ს ა, მ რ ა ვ ა ლ ფ ე რ ო ვ ნ ე ბ ი ს მ ი ს ა ღ წ ე ვ ა დ.

პოემის პირველივე თავში, სადაც არაბეთის მეფის სახეა წარმოსახული, პოეტს შეეძლო აღწერა და თხრობა გაეგრძელებია, მაგრამ მესამე ტაეპიდან ის უკვე დიალოგს მიმართავს — რ ო ს ტ ე ვ ა ნ ი საუბარს იწყებს თავის ვეზირებთან ერთადერთი ასულის — თ ი ნ ა თ ი ნ ი ს ა თ ვ ი ს სამეფო ტახტის გადაცემის თაობაზე. მეფის ამ ნებისმიერი ა ბ დ ი კ ა ც ი ი ს გამხელა და ვეზირების პასუხი ისეთ მშვენიერ ფორმაშია გაშლილი, რომ თქვენ არამარტო ერთბაშად იხიბლებით სამოქალაქო უზენაესთან მსჯელობის სიდარბაისლით, არამედ, თითქოს უშუალოდ დგებით როსტევანის ტახტ-

თან დიდებულ აპარტამენტში და პოეტის მიერ გადმოცემული სიტუაციის მონაწილე ხდებით.

შეიძლებოდა ყველაფერი ის, რაც აქ არის, მხატვრული დიალოგის სახით არ ყოფილიყო წარმოდგენილი, ისევე გაჯერებულიყო, როგორც პირველ სამ ტაეპშია, მაგრამ ერთფეროვნების შეგრძნება აუცილებლად თავს იჩენდა, რაც მკითხველს თანდათან გადაიყვანდა ნაკლები დაინტერესების ვითარებაში. რუსთაველმა კი შესანიშნავად იცის, რომ პოეტურმა ნაწარმოებმა მკითხველის ინტერესი არსად არ უნდა მოადუნოს, პერმანენტულად უნდა გააძლიეროს და ყოველი ახალი პასაჟიდან ახალ განწყობილებას შეაჯახოს. მაგრამ, რუსთაველმა ისიც კარგად იცის, თუ რა დაემართება ლექსს, როცა მონოლოგი ან დიალოგი გაგრძელდება — კვლავ ერთფეროვნებისა და მოდუნების საფრთხე წარმოიშობა. ამიტომ პოეტი შეგნებულ ნახტომს აკეთებს — მოკლე დიალოგის დამთავრებისთანავე ავთანდილის პიროვნებას გვაცნობს, მის არსებაში უმალ გვახედებს, და ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირის სულიერ განცდას ორგანიულად უკავშირებს პირველივე დიალოგის შინაარსეულ პრედიკატს.

ზოგიერთს შეიძლება მოეჩვენოს, თითქოს ასეთი ნახტომისებური გადასვლა დიალოგიდან ავთანდილის სახის აღწერაზე იმით იყოს გამოწვეული, რომ ტექსტს აკლია რამდენიმე ტაეპი, ან. უკიდურეს შემთხვევაში, ავტორი ანგარიშს არ უწევს ფაბულის თანმიმდევრულ განვითარებას. მაგრამ არც ერთი იქნება მართალი და არც მეორე. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს მხატვრულ პრინციპთან, რეტარდაციასთან, ესთეტიკურ კონცეფციასთან, რომელსაც რუსთაველის შემოქმედებითს გენიას ვერ დავაშორებთ. სწორედ ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად ავთანდილის გარეგნობის აღწერიდან მის სულში შეჭრას, ხოლო დიალოგიდან — ლირიკულ პასაჟზე გადასვლას. ყოველივე ეს რეტარდაციაა და მის განხილვას მონოგრაფიის მეორე თავში შევუდგებით.

როგორც კი დაამთავრა ავთანდილის სახის ფერწერული მოხაზვა, რითაც გვითხრა, რომ სპასპეტი — ამირ-სპასალარის შვილი იყო „საროსა მჯობი ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა, ჯერთ უწვერული, სადარო ბროლმინა საცნობარისა“,* პოეტმა უმალ გვანიშნა — „მას თინათინის შვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯა-

* აქაც და ყველგან ციტირებას ვახდენთ „ვეფხისტყაოსნის“ 1963 წლის გამოცემის მიხედვით, რომლის ტექსტი გადმობეჭდილია 1957 წლის გამოცემიდან.

რისაო“. ავთანდილი არავის უმჟღავნებს თავის სიყვარულს, თუმცა, რაკი მიჯნურს ხშირად ვერ ხედავს, ფერ-დაკარგული დადის, სიყვარულის ცეცხლი სწვავს და წყლული უძლიერდება — „საბრალოა, სიყვარული კაცსა შეიქმს გულმოკლულად!“ ასეთ მდგომარეობაში მყოფმა ახალგაზრდა კაცმა, როგორც კი მოისმინა მეფის აბდიკაცია —სამეფო ტახტი ჩემს ასულს უნდა მივცეო, უდიდესი სიხარული განიცადა. გენიოსმა პოეტმა გმირის ეს სასიამოვნო განცდა უკვე ლირიკული პასაჟით გადმოგვცა და არა აღწერით ან დახასიათებით. ამ ლირიკულ პასაჟს, რომელიც სულ ორი სტრიქონია, თხრობისა და დიალოგის შემდეგ მრავალფეროვნებასთან ერთად მოაქვს დიდი სულიერი კდემამოსილება მიჯნურისა და აძლიერებს მკითხველის ინტერესს:

„რა მეფედ დასმა მეფემან ბრძანა მისისა ქალისა,
ავთანდილს მიჰხვდა სიამე, ვსება სჴირს მას აქ ალისა:
თქვა: „ზედა-ზედა მომხვედება ნახვა მის ბროლ-ფიქალისა,
ნუთუ მით ვპოვო წამალი მე ჩემი, ფერ-გამჭრქალისა!“

ამბებისა და ხასიათების, ნიუანსებისა და სიტუაციების ერთბაშად ასე ექსპრესიული, ასე ძლიერი მიჯრა ერთმანეთზე რუსთაველის მხატვრული მეთოდის იმპერატივია. მაგრამ აქვე იმალება მისი საიდუმლოებაც. ამ საიდუმლოების კვინტ-ესენცია იმაში მდგომარეობს, რომ სამყაროს უთვალავ ფენომენთა მსგავსად, აქაც შემოქმედებითი პრინციპების უსასრულო რიცხვი მოქმედებს.

დააკვირდით რუსთაველის პოეტურ სამყაროს: მისი შედევრის მხატვრული ორნამენტი ყოველთვის გამოირჩევა უჩვეულო ორიგინალობითა და ნამდვილად დიდი ოსტატობისათვის დამახასიათებელი მრავალფეროვნებით. თუ ეს შეიძლებოდა ზოგად დახასიათებად ჩაგვეთვალა, მისი კონკრეტული ცხადყოფა ცალკეულ მხატვრულ სახეებს კიდევ უფრო მეტი სინათლით მოსავს.

პოემის პირველი გაცნობისთანავე მკითხველი ერთბაშად გრძნობს, რომ გენიალურ პოეტს საოცრად ექსპრესიული ფერწერა ახასიათებს, ლექსის მდინარება აჩქარებული და ჩაღრმავებულია, სურათები დასრულებული და გამოკვეთილი, პასაჟები უველგან ბუნებრივი, ხოლო ფაბულის განვითარება — თანმიმდევრულ-დინამიური. ტრაფარეტული სახეები „ვეფხისტყაოსანში“ არსად არ გვხვდება, როგორც არსად არა გვაქვს სინამდვილის სტატიური მხატვრული წარმოსახვა. მოძრაობა და მოქმედება, დინამიურო-

ბა და მუსიკალური ჟღერადობა მთელი პოემის მხატვრულ სიმფონიად გვევლინება. ეს სიმფონია ჟღერს რუსთაველის მხატვრულ დიალოგებშიც. მაგრამ, ვინ არიან ის ადამიანები, რომელთა საუბარსაც ჩვენ ვისმენთ?

რუსთაველის გმირები უფრო მეტად ახალი ეპოქის — ადრეული რენესანსის ადამიანები არიან, რომლებიც შუა საუკუნეების წყვდიადიდან ეს-ესაა გამოსულან, მაგრამ იქაც რომ დარჩენილიყვნენ, მაინც არ იქნებოდნენ მისი ერთგული შვილები. მათ ან ერეტიკოსებად მონათლავდნენ, ან სამუდამო გაძევებას მიუსჯიდნენ. ისინი თავისუფლად მოაზრე, მაღალი იდეებით და ჰუმანისტური გრძნობებით აღსავსე ადამიანები არიან, რომლებიც შუასაუკუნეების ბნელეთს თითქოს გამოქცევიან, მიუტოვებიათ ქრისტიანული სქოლასტიკის ზოგიერთი დოგმატი და ახალ სამყაროში შემოსულან. მათ მოუსწრიათ დასახლება ახალ სამკვიდრო მიწაზე და საკვირველი ქვეყნებიც აუშენებიათ. ხოლო, როცა ისინი ჩვენს წინაშე წამოიმართებიან, როგორც ცოცხალი ადამიანები, რომლებსაც ვხედავთ, ვგრძნობთ, განვიცდით, რომელთა სიხარული, მწუხარება, ტანჯვა, სიამოვნება ეგზომ ბუნებრივი და მიმზიდველია, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ერთ დამახასიათებელ თვისებას: „ვეფხისტყაოსანში“ შუასაუკუნეების მწუხარე, ფერმკრთალი, შესუდრული სახეების ნაცვლად ჩვენს წინაშე დგანან სიცოცხლით სავსე, სისხლითა და ფერხორცით გამორჩეული ადამიანები, რომლებიც უმძიმესი მწუხარების ჟამს, მართალია, გონებას ჰკარგავენ, როგორც, მაგალითად, ტარიელი, მაგრამ ვაჟკაცურ სულსაც ინარჩუნებენ, მსგავსად ნესტანისა და ავთანდილისა, შორს არიან მისტიკისაგან, ხოლო ცხოვრებისეულ უშუალობას კვლავ თავის სტიქიად მიიჩნევენ. გადაიტანეთ რუსთაველის გმირთა სახეები ფრესკებში, ამოუყენეთ გვერდით შუასაუკუნეთა კედლის მხატვრობას, და თქვენ ერთბაშად იგრძნობთ უფსკრულს, რომელიც მათ შორის აღმართულა. გარეგნულ სილამაზეს, ზეციურის მინაკერებისაგან დაცლილს, შინაგანი კდემამოსილება აგვირგვინებს, როგორც მისი ორგანიული ინტეგრედიენტი, ხოლო უარყოფითი გმირებიც ბოლომდე ინარჩუნებენ სავსებით რეალურ ადამიანთა ყველა ბუნებრივ თვისებას. ამიტომ ფიქრობდნენ რუსთაველზე, როგორც ფეშანგი შენიშნავდა

„შაჰნავაზიანში“, „მრუდიცა მართლად გამართა, ნახულთა დასადარიაო“.* ამ დამაჯერებლობას, გმირებთან ერთად, მათი დიალოგებიც ინარჩუნებენ, რაც მთელ პოემაში შემოქმედებით კანონად არის ქცეული.

მივყვეთ ამ თვალსაზრისით პოემის სიუჟეტურ განვითარებას.

როსტევანმა გადასწყვიტა თუ არა თინათინის გამეფება, პოეტი თითქოს ერთ ფრაზაში ათავსებს ამ უდიდეს სახელმწიფოებრივ აქტს, და ლაკონიურად გვაუწყებს: „არაბეთს გასცა ბრძანება დიდმან არაბთა მფლობელმანო“... მას შეეძლო ავტორისეული პირველი პირით გადმოცემა ბრძანების შინაარსისა გაეგრძელებია, მაგრამ აქაც არ უღალატა თავის საყვარელ პრინციპს, თუმცა ერთფეროვნების საშიშროება სრულებით არ არსებობდა. პოეტმა კვლავ მიმართა ნახტომისებურ გადასვლას თხრობიდან მონოლოგის ფორმაზე, რითაც ამბების ექსპრესიულ განვითარებასთან ერთად მეტ გრძნობიერებასა და დიდ უშუალობას მიაღწია. ამ მიზნით სამოქალაქო უზენაესს თვითონვე წარმოათქმევინა სამეფო რესკრიპტი ძველი რომაელი მმართველების მსგავსად, რომელშიაც ჩაქსოვილია მბრძანებლობის მედიდურობა, როგორც მისი აუცილებელი ნიშანთვისება, მშობლიურ სინაზესა და სიამაყესთან ერთად:

„თინათინ ჩემი ხელმწიფედ დავსვი მე, მისმან მშობელმან:
მან განანათლნეს ყოველნი, ვით მზემან მანათობელმან!
მოდით და ნახეთ ყოველმან შემსხმელმან, შემამკობელმან!“

მეფის ბრძანებას აბსოლუტურად ნებისმიერი აბდიკაციის შესახებ ბუნებრივად უნდა მოჰყოლოდა თინათინის გამეფების ცერემონიალი და პოეტი აუცილებლად საჭიროებდა მონოლოგიდან თხრობაზე გადასვლას, ვინაიდან სხვა საშუალება თითქმის ამოწურული იყო. მაგრამ ეს თხრობაც ექსპრესიულად აგრძელებს სიუჟეტს, და ჩვენ ვხედავთ, რომ ახალი მეფის პატივსაცემად არა მარტო ყველა არაბი შეკრებილა, არამედ, „ჯარიც განმრავლდა ხასისა“, ავთანდილი მოსულა, როგორც სპასპეტი მრავალათასიანი ლაშქრისა, იქვე არიან ვაზირი სოგრატი, ტახტის დიდებულები. თინათინი დალოცეს მეფედ, შემდეგ კი დაიწყო საყოველთაო ზეიმი — „ბუკსა ჰკრეს და წინწილანი დაატკბობდეს მათთა ხმათა“.

---

* შეშანგი, „შაჰნავაზიანი“, 1953 წ., გვ. 5.

თითქოს ყველა ზეიმობს, ილხენს და იცინის, მაგრამ მხოლოდ თინათინი „ტირს და ცრემლს აფრქვევს“. მიზეზი ერთია: ახალ მეფეს თურმე „მამისა ტახტსა საჯდომად თავი არ ეღირსებოდა“. ამ მოკლე, ავტორისეულ თხრობას რუსთაველმა კვლავ მიაყოლა მონოლოგი როსტევანისა, რომელიც თავის გამეფებულ ასულს ამშვიდებს, აიმედებს, რჩევა-დარიგებას აძლევს, თუ როგორ მართოს სახელმწიფო:

„უბრძანა: „ნუ სტირ, ასულო, ისმინე ჩემი თხრობილი:
დღეს შენ ხარ მეფე არაბეთს, ჩემგან ხელმწიფედ ხმობილი,
აქათგან ესე სამეფო შენი არს მართ მონდობილი.
ხარმცა ბრძნად მქმნელი საქმისა, იყავ წყნარი და ცნობილი!
„ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,
დიდთა და წვრილთა წყალობა შენმცა ნუ მოგეწყინების!

უხვი ახსნილსა დააბამს, იგი თეით ების, ვინ ების.
უხვად გასცემდი, ზღვათაცა შესდის და გაედინების.
„მეფეთა შიგან სიუხვე, ვით ედემს აღვა რგული ა;
უხვსა მორჩილობს ყოველი, იგიცა, ვინ ორგული ა;
სმა-ჭამა — დიდად შესარგი, დება რა სავარგული ა?!
რასაცა გასცემ, შენია, რას არა, დაკარგული ა.“

ამ მშვენიერ სენტენციებს ჩვენ სხვა ადგილას განვიხილავთ, აქ კი მსჯელობას გავაგრძელებთ დაყენებულ საკითხზე. შეიძლებოდა პოეტს დიალოგი გაემართა მამა-შვილს შორის, მაგრამ რუსთაველმა ამჯობინა ავტორისეულ ტექსტზე გადასულიყო და თხრობისათვის მიემართა. გვითხრა, რომ მამის სწავლას ქალი ყურადღებით ისმენდა, „წვრთასა არ მოიწყინებდა“, შემდეგ კი გამზრდელი იხმო, ბრძანება გასცა და ეს ბრძანება ისევ პირველი პირით — თინათინის მონოლოგით მოგვევლინა. როგორც აქ, ისე ყველა შემთხვევაში რუსთაველი ერთგული რჩება თავისი მხატვრული პრინციპისა, რომელიც მონოლოგების, დიალოგებისა და თხრობის ორგანიულ ერთიანობაში მდგომარეობს. მარტო ერთი ადგილის მოტანაც საკმარისია ნათქვამის საილუსტრაციოდ:

„მოიხმო მისი გამზრდელი, ერთგული, ნაერთგულევი,
უბრძანა: „ჩემი საჯურჭლე, შენგან დანაბეჭდულევი,
მომართვი ჩემი ყველაი, ჩემი ნაუფლისწულევი“.
მიართვეს. გასცა უზომო, უანგარიშო, ულევი.
მას დღე გასცემს ყველაკასა სივაჟისა მოგებულსა,
რომე სრულად აბოაგებს მცირესა და დიდებულსა.

მერმე ბრძანა: „ვიქმ საქმესა, მამისაგან სწავლებულსა,
ჩემსა ნუვინ ნუ დაჰმალავს საჯურჭლესა დაღებულსა“.
უბრძანა: „წადით, გახსენით, რაც სად საჯურჭლენია!
ამილახორო, მოასხი რემა, ჯოგი და ცხენია!“
მოიღეს. გასცა უზომო, სიუხვე არ მოსწყენია.
ლარსა ჰხვეტდიან ლაშქარნი, მართ ვითა მეკობრენია.
ალაფობდეს საჯურჭლესა მისსა, ვითა ნათურქალსა,
მას ტაიჩსა არაბულსა, ქვე-ნაბამსა, ნასუქალსა;
რომე ჰგვანდა სიუხვითა ბუქსა, ზეცით ნაბუქალსა,
არ დაარჩენს ცალიერსა არ ყმასა და არცა ქალსა“.

ჩვენ ვხედავთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მონოლოგებს პერმანენტულად ცვლის თხრობით, და პირიქით, თხრობას ყოველთვის თან მოსდევს მონოლოგი ან დიალოგები. მოტანილ ამონაწერში ერთი სპეციფიკურობაც შეინიშნება, რაც ჩვენ კურსივებით გამოვყავით და იქ დავახასიათებთ, როცა პარცელაციებზე გვექნება საუბარი. დიალოგებს რაც შეეხება, პოემაში ისე ხშირად გვხვდება, რომ სპეციალური მითითება მგონი საჭიროც არ არის. გავიხსენოთ, თუნდაც ავთანდილ-შერმადინის, ავთანდილ-თინათინის, ტარიელ-ნესტანის, ავთანდილ-ტარიელის, როსტევანისა და ვეზირის, ასმათ-ავთანდილის დიალოგები, აგრეთვე საუბრები მენავეებთან, ვაჭრებთან, ქაჯეთის ციხის აღების წინ და ასე დაუსრულებლად. ყველა დიალოგი, როგორც მონოლოგი ან თხრობა, რუსთაველთან ლაკონიურობითა და არაჩვეულებრივი ბუნებრივობით გვიზიდავს. საილუსტრაციოდ შეიძლებოდა დაგვესახელებინა მთელი თავები — „ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის თათბირი და გამორჩევა“ ან „ავთანდილისაგან შერმადინის საუბარი“. მაგრამ პოემის სხვა ადგილებიც არანაკლებ უხვ მასალას იძლევიან, როგორც, მაგალითად, ასმათისა და ავთანდილის პირველი შეხვედრის სცენა გამოქვაბულში. როცა არაბთა სპასპეტი მუხლმოყრილი ეხვეწება მისთვის ჯერ კიდევ უცნობ ასმათს, რომელიც საშველად ვიღაც ტარიელს უხმობდა და უარზე იყო ვინაობა გაემხილა, მათ შორის ასეთი დიალოგი გაიმართა:

„ეტყოდა: „სულე! რამც გიყავ? კაცი ვარ, ადამიანი,
უფერო-ქმნილნი მინახვან ვარდნი და ისი იანი,
მისი რამ მითხარ, ვინ არის ტან-სარო, პირ-ბაკმიანი?
სხვად არას გიზამ, ნუ გეშის, ნუ ჰყიევ აგრე ხმიანი“.
ქალი ეტყოდა ტირილით, სარჩელი უგავს ბრჭობასა:
„თუ არ შმაგი ხარ, დამეხსენ, შმაგი ხარ, მოდი ცნობასა!

აწ მეტად ძნელსა საქმესა მნუკეც ადვილად თხრობასა,
ცუდად ნუ სცთები, ნუ ელი მაგა ამბისა მბობასა!"
კელა ეტყვის: „უმაო, რა გინდა, ანუ მენუკვი მე რასა?
მაგა საქმისა ვერა იქმს ვერცა კალამი წერასა.
შენ ერთხელ მეტყვი, „მითხარი", მე ასჯერ გეტყვი „ვერასა",
ვითა სიცილი ტირილსა, ვაგლახი მიჯობს მღერასა".
„ჭალო, არ იცი, სით მოვალ, რა ჭირნი მომითმენიან;
ოდითგან ვეძებ ამბავთა, ესე არვისგან მსმენიან:
შენ მიპოვნიხარ, — სიტყვანი ჩემნი რაზომცა გწყენიან,—
ვერ დაგეხსნები, მიამბე, ჩემგან ნუღარა გრცხვენიან!"

შემდეგ კიდევ ერთი კუპლეტი ასმათის პასუხისა და რუსთაველი ისევ თხრობაზე გადადის:

„კელაცა ჰკითხა ზენარობით, მიუყარნა მუხლნი წინა,
მაგრა ვერა ვერ დაჰყარა, მუდარობა მოეწყინა,
პირსა ზედა გაგულისდა, თვალთა სისხლი მოედინა,
ადგა, თმითა წამოზიდნა, ყელსა დანა დააბჯინა".

და ისევ გრძელდება დ ი ა ლ ო გ ი.

როგორც ვხედავთ, რუსთაველი ყველგან იცავს იმ მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ პ რ ი ნ ც ი პ ს, რომელიც ჩვენ ზემოთ დავახასიათეთ. იქაც კი, სადაც ასმათის პასუხი გრძელდება, პოეტმა ა ვ ტ ო რ ი ს ე უ ლ ი ს ი ტ ყ ვ ა ჩაურთო, რითაც მკითხველის დაძაბულობას კიდევ ერთი ნიუანსი მიუმატა. ამგვარად, არავითარი ეჭვი არ არის, რომ ყ ვ ე ლ გ ა ნ დ ა ც უ ლ ი ა ე რ თ ი დ ა ი გ ი ვ ე პ რ ი ნ ც ი პ ი, ე რ თ ი დ ა ი გ ი ვ ე ხ ე რ ხ ი — მ ო ნ ო ლ ო გ ი ს, დ ი ა ლ ო გ ი ს, თ ხ რ ო ბ ი ს ე რ თ მ ა ნ ე თ შ ი შ ე ჯ ე რ ა. მ ა თ ი ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა, და ამ ხ ე რ ხ ი თ მ თ ე ლ ი პ ო ე მ ი ს გ ა მ ა რ თ ვ ა. მაგრამ, თუ ეს ძირითადი მხატვრული ხერხია, პოეტი, შიგა და შიგ, იმდენ მხატვრულ საშუალებებს იყენებს, თან ისე უხვად, ისე ოსტატურად, რომ „ვეფხისტყაოსანი" არამარტო პ ო ე ტ ურ ძ ე გ ლ ა დ ც ვ ე ვ ლ ი ნ ე ბ ა, არამედ. ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს მ თ ე ლ თ ე ო რ ი ა დ ა ც. ამ თეორიას მრავალი კანონი აქვს, მრავალი მხატვრული ხერხი, რომელთა შესწავლა, ანალიზი და ცხადყოფა ჩვენი მონოგრაფიის ძირითად მიზანს წარმოადგენს. მომდევნო ქვეთავში ჩვენ მხოლოდ ერთ მათგანს შევეხებით. ეს არის ე პ ი ს ტ ო ლ ა რ უ ლ ი ხ ე რ ხ ი, რომელსაც „ვეფხის ტყაოსნის" ავტორი ასე ოსტატურად იყენებს სიუჟეტის განვითარებაში.

ბ) ეპისტოლარული ხერხი

მხატვრული მონოლოგების, დიალოგებისა და თხრობის პარალელურად რუსთაველი დიდი ოსტატობით იყენებს ჯერ კიდევ ანტი-

კურ ლიტერატურაში ცნობილ ეპისტოლარულ მხატვრულ ხერხს ფაბულის გასაშლელად, თუ სიუჟეტური კომპოზიციის სრულყოფისათვის. ანტიკურ ლიტერატურაში აქ პირველყოვლისა ეგულისხმობთ პროზით დაწერილ მოთხრობებს, როგორიცაა, მაგალითად, ლონგის „დაფნისი და ქლოია“ (ჩვენი წელთაღრიცხვით მეორე-მესამე საუკუნეები), ან კიდევ ხარიტონის (ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნე) განთქმული თხზულება „ამბავი ქერეისა და კალიროას სიყვარულისა“. ორივე „ანტიკურ რომანში“ დიალოგებისა და მონოლოგების გარდა, ავტორები იყენებენ ეპისტოლარულ ხერხს, როგორც სიუჟეტის განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებას. ამით აიხსნება ხარიტონის რომანში წერილების ხშირი ჩართვა, როგორც სრულიად ბუნებრივი მოვლენისა. მაგრამ ეს წერილები ხან ვრცელია, თითქმის სრულად არის მოტანილი, ხან კიდევ ფრაგმენტების სახით. მეოთხე წიგნის მეოთხე თავში მითრიდატის შთაგონებით ქერეი ვრცელ წერილს უგზავნის კალიროას, ხოლო მეექვსე თავში ციტირებულია ლიდიისა და იონიის სატრაპ ფრანკის წერილი მეფეთა მეფე არტაქსერქსისადმი.* აღარაფერს ვამბობთ იქვე მოტანილი სხვა წერილების ფრაგმენტებზე. მეხუთე წიგნის მეექვსე თავშიც ქერეის წერილიდან ერთი პატარა ნაწყვეტია მოტანილი დიონისოს გამოსვლაში — „მე, ქერეი, ცოცხალი ვარ...“** ქერეისა და კალიროას წერილებია მოტანილი, ერთმანეთზე მიყოლებით, მერვე წიგნის მეოთხე თავში.*** მარტო ეს ფაქტები გვიდასტურებენ, რომ ანტიკურ რომანში ეპისტოლარული ხერხი ძალიან გავრცელებული იყო.

ანტიკური მწერლობის შემდეგ ეპისტოლარული ხერხის კლასიკური ფორმა გვაქვს გიორგი მერჩულის შემოქმედებაში (X საუკუნე), ხოლო რუსთაველთან იგი უკვე იმდენად ფართოდ და ოსტატურად ავლენს თავისთავს, რომ გაბატონებულ ადგილს იკავებს. თუ მერჩულისათვის ეპისტოლარული ხერხის ჩართვა თხრობაში ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს, რუსთაველთან იგი გვხვდება, როგორც მხატვრული ასახვის სისტემა. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ მთელი ორი თავი (VII და VIII) არსებითად წარმოადგენს გრიგოლისა და

---

* ხარიტონი, „ამბავი ქერეისა და კალიროას სიყვარულისა“, 1954 წ., გვ. 83—86 (რუს. გამ.).

** იქვე, გვ. 102

*** იქვე, გვ. 151—152

თებრონიას მიწერ-მოწერას, მშვენივრად გამოყენებული ეპისტოლარული ხერხის შედეგს, მაგრამ რუსთაველი სულ სხვა გზით მიდის: მისთვის ეპისტოლარული ხერხი კანონად არის ქცეული და პოემის დასაწყისიდანვე მას მიმართავს.

გაიხსენეთ „ვეფხის ტყაოსნის“ მეხუთე თავი — „წიგნი ავთანდილისა თავის ყმათა თანა“, რომელშიაც პოეტი უდიდეს გამომსახველობით ძალას აღწევს. თინათინის დავალებით ტარიელის საძებრად წასვლის წინ, ავთანდილი თავის ერთგულ ყმას — შერმადინს ესაუბრება, მშვენიერი დიალოგის შემდეგ ჰპირდება — „წიგნსა მოგცემ, გმორჩილებდეს, ვინცა იყოს ჩემი ხასიო.“ რაკი ავთანდილის დაბრუნებამდე მის სამფლობელოში ყოველგვარი საქმე შერმადინს უნდა განეგო, ხოლო დრო საკმაოდ დიდი იყო — სამი წელი, ავთანდილს რაიმე ფორმით უნდა დაედასტურებინა შერმადინის უფლება-მოვალეობანი. ამიტომ იგი წერილობით დოკუმენტს ადგენს თავისი ყმების სახელზე და იქ განსაზღვრავს უერთგულესი ადამიანის — შერმადინის როლსა და ამოცანას.

ვიდრე ამ წერილის მხატვრულ ღირსებას გავეცნობოდეთ, ჩვენ წინასწარ უნდა ვიცოდეთ ზოგიერთი რამ თვით პოემის შინაარსიდან.

სპასპეტი ავთანდილი, პირველყოვლისა, ფეოდალია, თავისი ფეოდალური სამფლობელო აქვს, და იქ სრული ბატონპატრონია — საფეოდოს მართავს, როგორც მეფე, თუმცა ემორჩილება დიდ მეფეს — არაბეთის მმართველ როსტევანს. მას მთელი ფეოდალური „ქალაქი ჰქონდა მაგარი საზარო სანაპიროსა“ (უთუოდ ციხე-სიმაგრე, საზღვართან, რომლის დაცვაც ევალებოდა). რომ მარტოოდენ ეს ქალაქი არ წარმოადგენდა ავთანდილის საკუთრებას, არამედ, სხვა სამფლობელოებიც ჰქონდა, სრულიად უეჭველია. როსტევანთან უკანასკნელი აუდიენციის შემდეგ ავთანდილი ოც დღესა და ღამეს უნდება თავის სამფლობელოში მოსვლას, ხოლო „რა მოვიდა, სიხარული შიგან გახდა სამეფოსა, მოეგებნენ დიდებულნი ძღვენსა სძღვნიდეს იეფოსა“. მაშასადამე, ავთანდილსაც თავისი მორჩილი დიდებულები ჰყავს, და ამგვარად, მთელი პატარა სამეფოს (საფეოდოს) სრული მფლობელია. ის ქალაქი კი, რომელიც ზემოთ მოვიხსენიეთ, ავთანდილის სამეფოს ცენტრიც იყო და ციხე-სიმაგრეც. აქ, ამ ქალაქში, როსტევანიდან წამოსვლის შემდეგ, მან „დაყო სამი დღე ამოსა სანადიროსა“ შერმადინთან ერთად.

თუ ვინ არის შერმადინი, ჩვენ კარგად ვიცით: რუსთაველი იერარქიულ კიბეზე მას ძალიან კოლორიტულ დახასიათებას აძლევს: „ესეა მონა შერმადინ, ზემოთცა სახელდებული, თანა-შეზრდილი, ერთგული და მისთვის თავ-დადებულიო“.

მაგრამ რაოდენ დიდი მცოდნეა რუსთაველი ადამიანური სულისა, რაოდენ მთლიანი მსოფლმხედველობა აქვს, როგორ იცავს საკუთარი აზრების ჰეშმარიტებას ყველა და ყოველგვარ სიტუაციაში! მიაჩნია რა სიყვარული უაღრესად ამაღლებულ გრძნობად, რომელსაც სიტყვები არც ესაჭიროება, გამიჯნურებულ ავთანდილს გვიხატავს ისეთ კაცად, რომელსაც თავისი ტრფობა ყველაზე ახლობელი ადამიანის — შერმადინისათვისაც კი არ გაუმხელია. მხოლოდ მაშინ გაუმჟღავნა, როცა სამეფო უნდა დაეტოვებინა ტარიელის საძებრად გამგზავრებულს და თავის მონაცვლეობა შერმადინისათვის ებოძა.

ეს გამჟღავნება რუსთაველმა გაშალა მისთვის დამახასიათებელ ღრმა გრძნობიერებით სავსე დიალოგში, რომელიც ავთანდილისა და შერმადინის ხასიათებსაც დიდი ოსტატობით წარმოგვიდგენს.

ავთანდილი ეუბნება შერმადინს, რომ მის წინაშე შერცხვენილია, ჩემი ამბავი ყველაფერი იცი, მაგრამ შენთვის ერთი საიდუმლო დღემდე არ გამიმჟღავნებიაო.

რა იყო ეს საიდუმლო?

მხოლოდ ის, რომ მეფის ასული თინათინი უსაზღვროდ შეუყვარდა, მისგან დავალება მიიღო, ეძებნა უცხო ყმა, ვადად მისცა სამი წელი, ხოლო პირობად — ლოდინი და საუკუნო ერთგულება. რუსთაველი დიდი შინაგანი ვნებათაღელვით გადმოგვცემს ავთანდილის განცდებს:

„უბრძანა: „აჰა, შერმადინ, ამად მე შენგან მრცხვენიან,
ჩემნი საქმენი ყოველნი გცოდნიან, გაგივლენიან,
მაგრა არ იცი, აქამდის რანიცა ცრემლნი მდენიან!
მე ვისგან მჭონდეს პატიჟნი, აწ მასვე მოულხენიან.
„მოუკლავარ თინათინის სურვილსა და სიყვარულსა,
ცრემლი ცხელი ასოვლებდის ნარგისთაგან ვარდსა ზრულსა,
ვერ ვარჩენდი აქანამდის ჰირსა ჩემგან დაფარულსა,
აწ მიბრძანა საიმედო, ამად მხედავ მხიარულსა.
„მიბრძანა: „მიცან ამბავი მის ყმისა დაკარგულისა,
მოხვიდე, სრულ-ვქმნა მაშინღა შენი წადილი გულისა,
ჭმარი არ მინდა უშენოდ, მომხვდეს ხისაცა რგულისა!“
მომცა წამალი გულისა, აქამდის დადაგულისა“.

და ავთანდილი ორ ძირითად მოტივს ეყრდნობა, რომელიც ასრულებს თინათინის დავალებას — გაემგზავროს უცხო ყმის საძებრად. პირველია მისი, როგორც ყმის მოვალეობა, ხოლო მეორე — სატრფოს თანაგრძნობა — ბოლომდე მისი ერთგული დარჩეს. თვით ავთანდილი გვეუბნება:

„პირველ ყმა ვარ, წასვლა მინდა პატრონისა სამსახურად,—
ხამს მეფეთა ერთგულობა, ყოფა გვმართებს ყმასა ყმურად,—
მერმე, ცეცხლი დაეგსია, აღარა მწვავს გულსა მურად,—
ხამს, თუ კაცი არ შეედრკეს ჰირს, მიეხდეს მამაცურად“.

ამ მორალს — პატრონისადმი ერთგული სამსახურისა და მიჯნურის ნების ასრულებისა, რაკი ეს უკანასკნელი მას თანაგრძნობით მოეკიდა, ავთანდილი უთუოდ სხვასაც უქადაგებდა. მასთან ერთად აღზრდილი შერმადინი, როგორც ყმა, თავის პატრონს ისევე მოექცეოდა, როგორც ავთანდილი უზენაეს მეფეს — როსტევანს. მაგრამ, თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ პატრონ-ყმობის გარდა, მათ მტკიცე მეგობრობაც აკავშირებთ, მაშინ კიდევ უფრო გასაგები იქნება თვით ავთანდილის სიტყვები შერმადინისადმი: „ვართ უმოყვრესნი მე და შენ ყოველთა პატრონ-ყმათასაო“. ამიტომ ტოვებს შერმადინს თავის მონაცვლედ, ეუბნება — „ჩემ წილ დაგაგდებ პატრონად, თავადად ჩემთა სპათასა, ამა საქმესა ვერა ვიქმ მე განდობასა სხვათასაო“. მოვალეობა კი, რომელიც შერმადინს უნდა შეესრულებინა, იგივე იყო, რაც თვით პატრონისა. ავთანდილმა თითქმის მუხლობრივად ჩამოუთვალა შერმადინს მისი საქმენი:

„ლაშქართა და დიდებულთა ალაშქრებდი, ჰპატრონობდი;
დარბაზს კაცსა გაჰგზავნიდი და ამბავსა მათსა სცნობდი,
წიგნსა სწერდი ჩემ მაგიერ, უფასოსა ძღვენსა სძღვნობდი,
აქა სადმე არ-ყოფასა ჩემსა მათმცა რად აგრძნობდი!
„ლაშქრობა და ნადირობა შენი ჩემსა დაასახე,
აქათ სამ წელ მომიცადე, ხვაშიადი შემინახე,
მე ნუთუმცა შემოვბრუნდი, ალვა ჩემი არ დაჰნა ხე,
არ მოვბრუნდე, მომიგლოვე, მიტირე და მივაგლახე.
„მაშინღა ჰკადრე მეფესა არ საქმე სასურველია,
აცნობე ჩემი სიკვდილი, — იყავ მართ ვითა მთრველია,—
მიჰხვდა-თქო საქმე რომელი ყოვლთათვის გარდუვალია.
ვლახაჯთა მიეც საჯურჯლე, ოქრო, ვერცხლი და რვალია.
„მაშინ უფრო მომეხმარე, ამისგანცა უფრო მხნედ-რე,
ნუთუ ადრე დამიეწყო? მახსენებდი ზედა-ზედ-რე!
მეტად კარგად დამიურვე, სული ჩემი შეიევდრე,
ზრდანი ჩემნი მოიგონენ, გული შენი მოიმდედრე“.

როცა ამ სიტყვებს ვკითხულობთ, შერმადინი წარმოგვიდგება, როგორც სრულიად სანდო ადამიანი ავთანდილისათვის, თან ისეთ კაცად, რომელსაც შეუძლია თავისი პატრონის მაგიერობა წარმატებით გასწიოს. ავთანდილს სხვა არც ეგულება — ერთადერთი მხოლოდ შერმადინია, ვისაც თავისი სამეფოს ბედს ანდობს.

რა უნდა ეპასუხნა ასე ერთგულ ყმას პატრონისათვის, რომელიც ზრუნვასთან ერთად მთელ თავის ავლა-დიდებას უყოყმანოდ აბარებს?

აქ რუსთაველის წინაშე წმინდა ფსიქოლოგიური განცდებიც იჩენენ თავს, და მას, როგორც ხელოვანს, მოეხოვება თავისი გმირის ხასიათში თანმიმდევრობა ბოლომდე შეინარჩუნოს. დიდი პოეტი შესანიშნავად ახერხებს შერმადინის სულიერი განცდების მოზიარედ მკითხველიც გახადოს, და მისი უსაზღვრო ერთგულება ავთანდილისადმი ქცევითაც დაადასტუროს. მას გაუკვირდა, შეეზარა კიდეც, რომ თავისი საყვარელი პატრონი მონაცვლედ ტოვებს, ცხელი ცრემლიც დაღვარა, შეეეჭვდა — უშენოდ მე სიხარული წამერთმევა, უმჯობესია ორივე ერთად წავიდეთ უცხო ყმის სამებრადო. ეს რთული ფსიქოლოგიური განცდა ერთგული შერმადინისა, რუსთაველმა მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ოსტატობითა და კალმის გენიალური მოსმით დახატა:

„რა მონამან მოისმინა, გაუკვირდა, შეეზარა,
თვალთათ, ვითა მარგალიტი ცრემლი ცხელი გარდმოყარა,
მოახსენა: „უშენომან გულმან რამცა გაიხარა!
ვიცი, რომე არ დასდგები, მაგას გიშლი ამად არა.
„ჩემად ნაცელად დაჰგდებო“ — ესე სიტყვა ვით მიბრძანე?
რაგვარა ვქმნა პატრონობა? რამც გიფერე, რამც გიგვანე?
შენ მარტოსა გიგონებდე, მემცა მიწა ვიაკვანე!
სჯობს ორნივე გავიპარნეთ, წამოგყვები, წამიტანე“.

მაგრამ რა უნდა ეპასუხნა თვით ავთანდილს ერთგული ყმის ასე ერთგულ სიტყვებსა და თავდადებულ სამსახურზე?

რუსთაველმა კარგად იცის, რომ გმირის ხასიათს თანმიმდევრული ჩვენება ესაჭიროება, წინააღმდეგ შემთხვევაში დამაჯერებლობას დაჰკარგავს და პორტრეტირება დაირღვევა. ამიტომ ავთანდილს იგი იმავე სულისკვეთებით ალაპარაკებს, რითაც შერმადინთან დიალოგი დააწყებინა. ერთგული ყმის პასუხად, ავთანდილმა შერმადინს

„...უთხრა: „მომისმინე, მართლად გითხრობ, არა ჭრელად:
რა მიჯნური ველთა რბოდეს, მარტო უნდა გასაჭრელად.
მარგალიტი არვის მიჰხვდეს უსასყიდლოდ, უეაჭრელად.
კაცი ცრუ და მოღალატე ხამს ლახვრითა დასაჭრელად.
„ვისმცა ვუთხარ ხვაშიადი? შენგან კიდე არვინ ვარგა,
უშენოსა პატრონობა ვის მივანდო, ვინ იქმს კარგა?
სანაპირო გაამაგრე, მტერმან ახლოს ვერ იბარგა,
კვლა ნუთუმცა შემოიქეც, ღმერთმან სრულად არ დამკარგა.
ფათერაკი სწორად მოკლავს, ერთი იყოს, თუნდა ასი;
მარტოობა ვერას მიზამს, მცავს თუ ცისა ძალთა დასი;
აქათ სამ წელ არ მოვიდე, მაშინ გმართებს გლოვა, ფლასი;
წიგნსა მოგცემ, გმორჩილობდენ, ვინცა იყოს ჩემი ხასიო.

და მისცა ის მშვენიერი წიგნი, რომელიც აღსავსეა დიდი ადამიანური გრძნობიერებითა და მხატვრული ორნამენტებით. სწორედ აქ, ფაბულის განვითარებაში, რუსთაველი იყენებს ეპისტოლარულ ხერხს, რითაც დიდ გამომსახველობით ძალასა და მხატვრულ უშუალობას აღწევს. თავის წერილში ავთანდილი მიმართავს ყმებს, რომელთა შორის ბევრია მისი გამზრდელი და მის მიერ გაზრდილიც. ეფიცება მათ მოკრძალებულად („მიწაცა თქვენი ავთანდილ"), ეუბნება, მე თვითონ ვწერ ამ წიგნს. გეთხოვებით, ამასთან გემუდარებით, რომ სამეფო დაიცვათ, მტრისაგან აოხრებული არ დამახვედროთ, შერამადინს, რომელიც ძმადა და შვილად გამიზრდია, ჩემს მაგიერ ვტოვებ, დაემორჩილეთ, როგორც მე მმორჩილებდითო. თუ მოკვდე — მიგლოვეთ, — ამ სიტყვებით ამთავრებს ავთანდილი თავის წიგნს, რომელსაც რუსთაველმა ასეთი პოეტური ქცერადობა მისცა:

„დაწერა, თუ: „ჩემნო ყმანო, გამზრდელნო და ზოგნო ზრდილნო,
ერთგულნო და მისანდონო, ამას ზედა გამოცქვილნო,
თქვენ ჩემისა საწადლისა მოდგომილნო, ვითა ჩრდილნო,
წიგნი ჩემი მოისმინეთ, ყოვლნო ერთგან შემოყრილნო!
„მიწაცა თქვენი ავთანდილ, იქმინეთ, გიწერ მე რასა:
თვით ვიქმ ხელითა ჩემითა ამა წიგნისა წერასა,
ცოტასა ხანსა ვარჩივე გაჭრა სმასა და მღერასა,
პურად და საქმლად მივენდევ ჩემსა მშვილდსა და ცერასა.
„საქმე რამე მიც თავისა ზე სადმე გარდსახვეწელი
დავყო მარტოდ და ღარიბად ესე წლეული მე წელი,
გემუდარები ამისთვის, ვარ თქვენი შემომხვეწელი,
მე დამახვედროთ სამეფო მტერთაგან დაღეწელი.
„მე შერმადინ დამიგდია, ჩემად კერძად პატრონობდეს,
სიკვდილსა და სიცოცხლესა სადამდისცა ჩემსა სცნობდეს.
ყოლთა მზეებრ მოგეფინოს, ვარდს არ ზრვიდეს, არ აჭნობდეს,

შემცოდესა ყველაკასა ვითა ცეცლსა დაადხობდეს.
„თქვენცა იცით, გამიზრდია, ვითა ძმა და ვითა შვილი.
ამას ასრე ჰმორჩილობდით, არს ვითამცა ავთანდილი,
ბუკსა იკრას, აქმნევინეთ, ყოვლი საქმე, ჩემგან ქმნილი,
მე თუ დრომდის არ მოვიდე, გლოვა გმართებს, არ სიცილი".

მართლაც გენიოსური კალმის მოსმაა, და იმის საუკეთესო ილუსტრაცია, თუ რა დიდი როლი შეუძლია ითამაშოს ეპისტოლარულმა ხერხმა, როცა მას ჰეშმარიტი მხატვრული ფუნქცია დაეკისრება. ამ ხერხით რუსთაველი აღწევს გასაოცარ ოსტატობას, გმირის შინაგანი ხასიათის სრულად გადმოშლას, ფაბულის ბუნებრივ განვითარებას და შემოქმედებითს უშუალობას. ვერავითარი სხვა აღწერა ვერ შეიძლებდა ასე ღრმად, ასე ლაკონიურად, ასე სრულად ეჩვენებინა ჩვენთვის ავთანდილის გამოთხოვების დროს მისი აზრები, ფიქრები, გრძნობები და განცდები. და ყველგან, სადაც რუსთაველი ეპისტოლარულ ხერხს მიმართავს, ეს არის არა უბრალო, ჩვეულებრივი წერილის მოტანა, არამედ, სწორედ ის „წყლიანი და სიტყვა-ნაზი" გადმოშლა გულისა, რითაც თვითონვე ამკობს ავთანდილის მჭევრმეტყველებას. რაკი ეპისტოლარულ ხერხში რუსთაველმა დიდი მხატვრული ძალა დაინახა, ამიტომ მიმართა მას, როგორც თავისი შემოქმედების ერთერთ ძირითად კანონს, და არა უნებლიე ეპიზოდს.

პოემაში სულ 14 წერილია, რომლებიც ნაწარმოების თითქმის მთელ თავებს შეადგენენ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ცალკე ფრაგმენტებს, პოეტი რომ ზოგჯერ მოიტანს ხოლმე: „წიგნი ავთანდილისა თავის ყმათა თანა" (V), „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთა თანა მიწერილი პირველი" (XI), „წიგნი ტარიელისა საყვარელთანა" (XII), „წიგნი ტარიელისა ხატაელთანა" (XIII), „წიგნი ხატაელთა მეფისა ტარიელის წინაშე მიწერილი პასუხად" (XV), „წიგნი ტარიელისა ინდოთ მეფის წინაშე და გამარჯვებით შემოქცევა" (XVIII), „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთა თანა" (XIX), „წიგნი ტარიელისა საყვარელსა თანა პასუხად" (XX), „წიგნი ფატმანისა ავთანდილთანა სამიჯნურო" (XLIII), „წიგნი ავთანდილისა ფატმანთანა" (XLIV), „წიგნი ფატმანისა ნესტან-დარეჯანთანა" (XLVII), „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა ფატმანთანა" (XLVIII), „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა" (XLIX), „წიგნი ავთანდილისა ფრიდონთანა" (L). ყველა ეს თავი ჩვენ განხილული გვექნება სხვა ადგილასა და სულ სხვა ასპექტში, ამიტომ მათ აქ აღარ შევეხებით, როგორც ეპისტოლარული ხერხის

ილუსტრაციებს. ნათქვამით მხოლოდ ის გვინდოდა დაგვემტკიცებინა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყარო თუ ასე მიმზიდველი და მრავალფეროვანია, ეს უნდა აიხსნას შემოქმედებითი პრინციპების მრავალფეროვნებითაც, რომელთა შორის ეპისტოლარულ ხერხს ერთერთი მთავარი ადგილი მიეკუთვნება.

მაგრამ აქაც ცალკე უნდა გამოვყოთ „ვეფხისტყაოსნის“ როგორც პოეტური ძეგლის, ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება: გმირებისა და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენება.

გ) გმირებისა და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენება

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური ანალიზი გვიდასტურებს, რომ რუსთაველი ყოველთვის მოქმედებაში წარმოგვიდგენს თავის გმირებს, თხრობასა და აღწერაში მას ურთავს, როგორც ფაბულის განვითარების ერთერთ ძირითად ხერხს. ამ მხრივ, თუ ვინმე შეიძლება გვერდით ამოვუყენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს, მხოლოდ ერთი — ჰომეროსი, რომლის „ილიადა“ უმთავრესად მოქმედებაშია გაშლილი.

აიღეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ის ადგილი, სადაც ავთანდილი ნაჩვენებია თინათინის ხმობის წინ, ტარიელის საძებრად ვიდრე წავიდოდეს. პოეტმა ასე გვიჩვენა არაბეთის განთქმული სპასპეტი:

„ავთანდილ ჯდა მარტო საწოლს. ეცვა ოდენ მარტ პერანგი.
იმღერდა და იხარებდა. წინა ედგა ერთი ჩანგი.
შემოვიდა მას წინაშე თინათინის მონა ზანგი,
მოახსენა: „გიბრძანებსო ტანი ალვა, პირი მანგი“.
ავთანდილს მიჰხვდა მოსმენა საქმისა სანატრელისა,
ადგა და კაბა ჩაიცვა. მჯობი ყოველისა ჰრელისა;
უხარის შეყრა ვარდისა, არ ერთგან შეუყრელისა.
ამოა ჰვრეტა ტურფისა, სიახლე საყვარელისა!“

აქ ყველაფერი მოქმედებაშია გაშლილი, როგორც ჰომეროსთან აგამემნონის სახე კარავში, სადაც აქაველთა მთავარსარდალს მოახსენებენ — ბრძოლა უნდა დაიწყოსო.* აგამემნონი წამოდგება, ტანსაცმელს ჩაიცვამს, იარაღს აისხამს, სკიპტრას აიღებს და საბრძოლოდ გაემართება. როგორც ლესინგმა შენიშნა, ჰომეროსმა ამ სცენაში მკითხველს თავიდან ააცდინა

* დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. გიორგი ჯიბლაძე, „ხელოვნება და სინამდვილე“, ტ. I, 1955 წ., გვ. 500—501.

აგამემნონის ტანსაცმლის მოსაწყენი ჩამოთვლა, მაგრამ საჭირო იყო იმის თქმაც, თუ რა ეცვა აქაველთა გმირს. ამიტომ მოსაწყენ ჩამოთვლას მან არჩია მოქმედებაში გაეშალა ეს სცენა და მიზანსაც მიაღწია: არც მკითხველი შეაწუხა, პირიქით, დააინტერესა, და აგამემნონის ჩაცმულობაც გვიჩვენა. ავთანდილის ჩვენებაც აქ მთლიანად მოქმედებაშია გაშლილი. რუსთაველი თავის გმირს განზრახ აყენებს ამ მდგომარეობაში, რომ გვითხრას, თუ რა აცვია მას, როგორ ერთობა მარტოდმარტო დარჩენილი, რას ჩაიცვამს, როცა თინათინთან მიდის, რა სიხარულს განიცდის ამ შეხვედრით, და ჩვენს ინტერესს ოდნავაც არ ანელებს, პირიქით, პერმანენტულად აძლიერებს. მაგრამ ეს სცენა გამონაკლისი კი არ არის, გმირებისა და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენებას რუსთაველი ყველგან მიმართავს, როგორც დიდი ხელოვნების ერთ უძლიერეს მხატვრულ ხერხს, და ამითაც გვიდასტურებს თავის უზადო ოსტატობას.

თუ რუსთაველს რაიმე არ უყვარს და გაურბის, ესაა პირველყოვლისა სტატიურობა, ხოლო თუ რაიმე უყვარს და ეტრფის, ესაა პირველყოვლისა დინამიურობა. ამიტომ მისი პოეტური სამყარო ყოველთვის აჟღერებული, საარაკო ხმების გამომცემი, მოქმედი და დინამიურია, როგორც უსასრულო ქვეყნიერების კიდეგანები.

ანტიკური მატერიალისტების მსგავსად, თითქოს უშუალოდ გრძნობდეს ატომების ხმაურს, ყველაფერში პოეტს მოქმედება შეაქვს, როგორც სულიერი და უსულო არსის უძირითადესი პრედიკატი. ურიცხვ ვარსკვლავთა ციალი თვალმიუწვდომელ ზეციერში, ცოცხალ არსებათა დრტვინვა მიწიერ კოორდინატებსა და მერიდიანებზე, სიყვარულის მწველი განცდა ჭაბუკთა მღელვარე მკერდში, სადაც სიამოვნებასა და ტანჯვას ერთმანეთი შეუყვარებიათ თუ პარტნიორებივით როლები გაუნაწილებიათ, სამეფო ტახტის ბრწყინვალება და შამბნარში მხეცებთან ჭიდილი, მოჭარბებული გრძნობის წინაშე დამუნჯება ან მრისხანების ღელვა, — ნდობა თუ ეჭვი, მეგობრობა თუ სიძულვილი, — დამისახელეთ რომელიმე ადგილი „ვეფხის ტყაოსანში“, სადაც უმოქმედობას დინამიურობა არ სცვლიდეს ან სიცოცხლისადმი, სილამაზისა და მშვენიერებისადმი თავდადებული მისწრაფება არ ჩანდეს!

რუსთაველი ცხოვრების დაუღალავი ტრუბადურია, რომელსაც მისთვის განუმზადებია ყოველგვარი მსხვერპლი — თვით სიცოცხლეც მხოლოდ არსებობის იმ ფორმად მიაჩნია, რომელსაც ჯილდოდ მარტოოდენ საამქვეყნო ბედნიერება ეკუთვნის. პოემის გმირები

ამიტომ იბრძვიან არა სიცოცხლის გადასარჩენად, პირიქით, თუ საჭიროა, ისინი ყოველთვის მზად არიან იგი უყოყმანოდ გასწირონ, მაგრამ ცხოვრების, რწმენის, იდეალების, მეგობრობის, სიყვარულის დათმობა კი არავითარ შემთხვევაში არ შეუძლიათ. განა ეს არ არის კონფესიული ქრისტიანობის წინააღმდეგ ამხედრება? კონფესიული დოქტრინა პირველობას იმქვეყნიურ ცხოვრებას ანიჭებდა, აქ კი გამოსულან „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირები და მიწიერებას განადიდებენ, როგორც ღვთაებრივ იდეალს. რა თქმა უნდა, კლერიკალიზმი მარტო ამის გამო შეაჩვენებდა რუსთაველს, მარტო ამის გამო მისცემდა ანათემას „ვეფხისტყაოსანს“, მარტო ეს იყო საჭირო, რომ პოემის გენიალური ავტორის მისამართით ეთქვათ „ამაოდ დაშვრაო“. მაგრამ თვით კლერიკალებმა დაიმსახურეს ის უღირსი ეპითეტი, რომლითაც მათ რუსთაველის დამცირება სურდათ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური სამყარო კალეიდოსკოპივით აპრელებული ჩანს და ისევე მიმზიდველია, როგორც მზიური გალაქტიკის უსასრულობა, რასაც ჩვენ ხშირად ვხედავთ რუსთაველის საოცარი ფანტაზიით წარმოსახულს. თითქოს მათ შორის იგივეობის ნიშანი დაესვას, პოეტი ისეთივე თვისებებით მოსავს მის მიერ დახატულ ქვეყანას, როგორიც ბუნებას გააჩნია. მაგრამ რუსთაველი არ არის პანთეისტი და მისთვის არც ბუნებაა გათქვეფილი ღვთაებაში, არც ღვთაება ბუნებაში. როგორც თავისი დროის შვილი, მართალია, სამყაროს დემიურგად უზენაესს მიიჩნევს, მაგრამ ადამიანისათვის ღვთაებრივად მას ამქვეყნიური ცხოვრება მიაჩნია და ამ უძირითადეს პუნქტში რუსთაველი შორდება კონფესიულ ქრისტიანულ დოქტრინას. ეს რომ იყოს ერთი ან რამდენიმე დებულების სახით წამოყენებული, შესაძლოა მაშინ დავა გაგვემართა პოეტის მსოფლმხედველობაში საწინააღმდეგო მოვლენებზე, მაგრამ, როცა მთელი პოემა კვინტ-ესენციად მხოლოდ მიწიერს მიიჩნევს, მაშინ რაიმე ეჭვი სრულიად მოხსნილია. რუსთაველი გამოდის თავისუფალი აზროვნების ქადაგებით და თავს გმირებსაც აქეთკენ ეძახის. ისინი მიდიან იმავე გზით, რა მიმართულებაც მათ ავტორს აურჩევია. მაგრამ აქ შეიძლება წერტილი დავსვათ და ისევ ძირითად თემას მივუბრუნდეთ — გმირები და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენებას.

მოქმედება საერთოდ შეუძლებელია მოძრაობის გარეშე, ხოლო თვით მოძრაობა ჩვეულებრივი გაგებით წარმოადგენს ადგილის გამოცვლას ან გადაადგილებას. ძველმა ბერძნებმა, რომლებმაც შე-

სანიშნავად გაიგეს, რომ მოძრაობა მატერიის ყოფიერების ფორმაა, ზოგადად ისიც კარგად იცოდნენ, თუ რა თვისებები შეიძლებოდა მას ჰქონებოდა. მატერია არც არვის შეუქმნია და არც ისპობა; მაშასადამე, მისი შინაგანი ატრიბუტიც — მოძრაობა არავის მიერ შექმნილი არ არის და არც შეიძლება მოისპოს*. ჩვენ არ დავიწყებთ მოძრაობის ამგვარი გაგების ძიებას რუსთაველთან, სამაგიეროდ, შეუძლებელია საკითხი ასე არ დავაყენოთ: „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა რომ კარგად იცის ფილოსოფია, სრულიად უეჭველია, მაგრამ შეიძლებოდა მას სცოდნოდა მარტოოდენ პლატონი და დიონისე, ხოლო არ სცოდნოდა ლევკიპე-დემოკრატესა და ეპიკურეს მატერიალისტური, კერძოდ, ატომისტური ფილოსოფია, რომელსაც მხურვალე დამცველები გაუჩნდნენ უფრო მოგვიანებით რომის ლიტერატურაშიც? საკმარისია ლუკრეციუსი დავასახელოთ!

არა, ეს შეუძლებელია, ხოლო რაკი ასეა, გამორიცხული არ არის რუსთაველს სცოდნოდა, რომ არის ფილოსოფიური სკოლა, რომლისთვისაც მთელი სამყარო ატომების ურთიერთშეჯახებაა, მოძრაობაა, და ყველაფერი, რაც არსებობს, განუწყვეტლივ მოძრაობს, თუნდაც უსულო ბუნება. ამიტომ ხომ არ ხდება ის საოცარი ფაქტი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ გვაქვს ავთანდილის სიმღერასთან დაკავშირებით?

არაბი სპასპეტი მღერის და მის გრძნეულ ხმას უსმენენ არამარტო სულიერი, ცოცხალი არსებანი, რომლებიც სიმღერის მოსასმენად მოსულან, არამედ, უსულო, თითქოს უმოძრაო საგნებსაც ივივე სურვილი გაჩენიათ და „მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან“ (ამოძრავებულან!) და ყველანი ავთანდილთან ერთად „ისმენდიან, გაკვირდიან, რა ატირდის, ატირდიან“. ნუთუ ყოველივე ეს შემთხვევითია რუსთაველთან, რომელსაც შემთხვევითობა საერთოდ არ უყვარს და ყველაფერს კანონზომიერებაზე აგებს!? ნუთუ ისიც შემთხვევითია, რომ პოემაში ყველაფერი ამოძრავებული და ამოქმედებულია, ხოლო ერთადერთი — სიკვდილის შედეგი, რაც გაქვავებაა, უმოძრაობაა, მოძრაობისა და მოქმედების გამორიცხვაა, რუსთაველს არსად არა აქვს აქცენტირებული და მას ყველგან გაურბის?

---

* იხ. ფრიდრიხ ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1941 წ., გვ. 46—47, (რუს. გამ.).

ანტიკური ტრაგიკოსების მსგავსად, რომლებიც სიკვდილის სცენებს მაყურებლისაგან მოშორებით კულისებიდან გვატყობინებენ ხოლმე, ისე რუსთაველიც ხშირად მხოლოდ ფაქტს აღნიშნავს, გარდა უშუალო ბრძოლისა, მაგრამ მიცვალებულთა უმოძრაობის ჩვენებას თითქმის ყოველთვის ერიდება. იქაც კი, სადაც „ნაძრახი სიცოცხლე“ და „სახელოვანი სიკვდილია“ შეპირისპირებული, ყველაფერი მოძრაობის, მოქმედების არეშია გაშლილი. არა, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს ყველაფერი უყვარს, გარდა იმისა, რასაც უმოძრაობა და უმოქმედობა ეწოდება; რუსთაველი სიცოცხლის, სიხარულის, ამქვეყნიური ბედნიერების, მუდმივი მოქმედებისა და მუდმივი მოძრაობის ტრუბადურია, ვინაიდან არსებობის ძირითადი აზრი მხოლოდ ამ სიბრძნეში უპოვია.

საილუსტრაციოდ ჩვენ მოვიტანთ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს.

როცა დავარმა სასტიკად გალანძღა, თმებით დაითრია, სცემა და ზღვას გაატანა თავისი გაზრდილი ნესტანი, როგორც ვიცით, მეფის დამ შემდეგ თავი მოიკლა. როგორ აღწერს პოეტი ამ სცენას? არა ისე, როგორც შეეძლო ფაქტი გადმოეცა მოკლედ — თავი მოიკლაო, არამედ, მოქმედებაში ჩვენებით:

„დანა დაიცა, მო-ცა-კვდა, დაეცა, გასისხლ-
მდინარდა“.

უკანასკნელი სიტყვა — გასისხლმდინარდა თითქოს უპირისპირდება სიკვდილის შედეგს — უძრაობას, რაკი გასისხლმდინარება მოძრაობის შეგრძნებას იწვევს. შემდეგაც, როცა ვაჭრები ტარიელს უყვებიან ინდოეთის ამბავს ნესტანის დაკარგვით გამოწვეულს, დავარის სიკვდილს ასე აღწერენ:

თვითცა მოკვდა უბედური, მართ საცოცხლოდ
არად ვარგა“.

რაც შეეხება თვით ფარსადანის აღსასრულს, მის შესახებ ჩვენ ვგებულობთ იმავე მხატვრული ხერხით, რაც ანტიკური ტრაგედიებისათვის არის დამახასიათებელი. ტარიელი და ნესტანი ინდოეთის მეფის სიკვდილს ვაჭართაგან შეიტყობენ, რასაც პოეტი ასე მოკლედ გადმოგვცემს: როცა ფარსადანმა სასიძოს — ხვარაზმშას შვილის სიკვდილი, დავარის თვითმკვლელობა, ნესტანის დაკარგვა და ტარიელის გარდახვეწა შეიტყო, სასოწარკვეთილმა ღვთაებას შესჩივლა, შემდეგ კი

„მეფე გაშმაგდა მათისა უღონო-ქმნილი ძებნისა;
ვად შეიცვალა ინდოეთს ხმა წინწილისა, ებნისა;

ცოტასა ხანსა გა-ვე-ძლო დება სახმილთა გზნებისა,
აწ თვითცა მოკვდა, შეიქმნა ბოლო სრვისა და ტკებნისა“.

დააკვირდით აქაც როგორაა გადმოცემული ფარსადანის სიკვდილი. საერთოდ, თუ რამეს აღწერს ძუნწად, თავდაჭერილად, ერთი ან ორი სიტყვით, ესაა სიკვდილის შედეგი, ხოლო, თუ რამეს გადმოგვცემს ვრცლად, ფართოდ, ღრმად, მგზნებარებითა და გატაცებით, — ესაა სიცოცხლე თავისი მრავალფეროვნებითა და საკვირველი ფენომენებით. რუსთაველს უველაფერი მოძრაობასა და მოქმედებაში აქვს გაშლილი. ჰომეროსის მსგავსად, იგი თავისი გმირების დაწვრილებით აღწერასაც გაურბის და მათ სილამაზეს, მშვენიერებას, გმირობასა თუ სიყვარულს, როგორც წესი, მოქმედებაში გვიჩვენებს. მოძრაობა და მოქმედება მისი უსაყვარლესი კანონია, რასაც პოეტი მთელი პოემის მანძილზე უველგან განუხრელად იყენებს.

გავიხსენოთ პოემის მესამე თავი, რომელშიაც გადმოცემულია როსტევანის წუხილი, რომ უცხო ყმის ასავალ-დასავალი ვერ გაიგო. ეს წუხილი და სასახლეში ამით გამოწვეული მდგომარეობა პოეტმა სულ მოქმედებაში გაშალა მაქსიმალური ლაკონიურობით. თორმეტ სტრიქონში იმდენია ნათქვამი, რასაც სხვა მწერალი, ალბად, თორმეტ კუპლეტზე მეტს მოანდომებდა, მაგრამ ნახევარსაც ვერ გვეტყოდა, რასაც რუსთაველი გვეუბნება. ჩვენ განზრახ არ შეგვირჩევია ეს თორმეტი სტრიქონი. მომდევნო სტროფებიც, როცა არაბეთის მეფე იხმობს თავის ასულს და მამა-შვილს შორის მშვენიერი დიალოგი იმართება, მხატვრული ხერხების თვალსაზრისით სრულიად ანალოგიურია. ახლა ნახეთ, რამდენი რამ სთქვა, რამდენი რამ „ჩაატია“ რუსთაველმა ქვემოთ მოტანილ თორმეტ სტრიქონში:

„მეფე საწოლს შემოვიდა სეედიანი, დაღრეჯილი;
მისგან კიდე არვინ შეჰყვა, ავთანდილ უჩნს ვითა შვილი.
უველაკაი გაიყარა, ჯალაბი ჩანს არ-დაჯრილი,
გაბედითდა სიხარული, ჩაღანა და ჩანგი ტკბილი.
თინათინს ესმა მამისა ეგეთი დაღრეჯილობა,
ადგა და კარსა მივიდა, — ჰქონდა მზისაცა ცილობა, —
მოლარე იხმო, უბრძანა: „ძილია, თუ ღვიძილობა?“
მან მოახსენა: „დაღრეჯით ზის, სჩირსო ფერ-შეცვლილობა.
„ერთიღა ახლავს ავთანდილ, წინაშე უზის სკამითა;
უცხო ყმა ვინმე უნახავს, ასრე დაღრეჯით ამით ა.“
თინათინ ბრძანა: „აწ წავალ, შესლვა არ ჩემგან ჟამით ა,
მიკითხოს, ჰკადრე: იყო-თქო აქა ერთისა წამითა“.

მთელი პოემა ამგვარი „თორმეტსტრიქონიანი“ პოეტური ოსტატობითაა დაწერილი, ყველგან მოქმედება და ლაკონიურობა გვიზიდავს, ერთი სიტყვით, ყველგან რუსთაველი უდიდეს შემოქმედად გვევლინება, რომელსაც ერთნაირად ეხერხება შინაარსის გადმოცემა მოქმედებაში, ლაკონიურობაში, ხოლო აღწერა ისე დაქვემდებარებულია მაღალი ხელოვნების პრინციპებს, რომ აღწერადაც ველარ მივიჩნევთ.

საჭიროა თუ არა, კიდევ მოვიტანოთ საილუსტრაციოდ მაგალითები?

არა, ვინაიდან საილუსტრაციოდ შეიძლება გამოვიყენოთ მთელი პოემა და მისი ცალკეული ნაწილები.

გმირებისა და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენების პარალელურად რუსთაველი აგრეთვე მხატვრული დეტალების უდიდეს ოსტატად გვევლინება. ჩვენ არ გვეგულება მეორე პოეტი, რომელიც მხატვრულ დეტალს ისე უფრთხილდებოდეს, ისე ამუშავებდეს, ისე გონივრულად, თან მაღალ პოეტურ რანგში იყენებდეს, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი. პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული დეტალების შექმნასა და გამოყენებაშიც რუსთაველი უბადლო ოსტატია.

დ) მხატვრული დეტალები

თუ ჭეშმარიტებად მივიჩნევთ იმ დებულებას, რომელიც ლონგინმა თავის ტრაქტატში დაასაბუთა ჰომეროსის შემოქმედების დახასიათებისას, რომ „ილიადა“ მისი ავტორის ჭაბუკობის-დროინდელი ნაწარმოებია, ხოლო „ოდისეა“ — მოხუცებაში შესვლისას დაიწერაო (პირველს მოქმედება გამოარჩევს, რაც მხოლოდ ახალგაზრდის სტიქიაა, მეორეს კი თხრობა — ხანდაზმულის თვისება),—მაშინ სრულიად უეჭველია: რუსთაველმა თავისი გენიალური პოემა ახალგაზრდობის ასაკში შექმნა, ვინაიდან „ვეფხისტყაოსანი“ მთლიანად მოქმედებაზეა აგებული და თხრობაც მოქმედებას ექვემდებარება. გარდა ამისა, პოემაში არ არის არც ერთი დეტალი, რომელიც ავტორს უყურადღებოდ ჰქონდეს მიტოვებული ან ბოლომდე გარკვეულ მნიშვნელობას არ აძლევდეს. ხშირად ეს გარემოება პოეტის განმაცვიფრებელ მეხსიერებას გვიდასტურებს. ასეთი მეხსიერება კი პირველყოვლისა ჭაბუკური გონების თვისებაა და არა მოხუცებული კაცისა.

გავიხსენოთ პოემის ორი ადგილი — დასაწყისში ტარიე-

ლის დიდი ომი ხატაელების (რამაზის) წინააღმდეგ, და ბოლოს — ნესტანის ქორწილი, რითაც სიუჟეტი მთავრდება. როგორც ვიცით, რამაზის დამარცხების შემდეგ, როცა ტარიელმა ნადავლი გადაარჩია, ნახა საკვირველი ნივთი, რომელიც ნესტანს მიართვა. ეს იყო „უაბაჩა და ერთი რიდე“. პოემაში ვკითხულობთ (ტარიელი გვიამბობს):

„საჯურჭლენი გარდავნახენ თავი-თავის, კიდის-კიდე.
უცხო ფერთა საჯურჭლეთა, დავშვრები, თუ მოვსთვალვიდე;
ერთგან ვნახე საკვირველი უაბაჩა და ერთი რიდე,
თუმცა ჰნახე, სახელისა ცოდნასაცა ინატრიდე!
„ვერა შევიგენ, რა იყო, ანუ ნაქმარი რაულად!
ვისცა ვუჩვენი, უკვირდის, ღმრთისაგან თქვის სასწაულად;
არცა ლარულად ჰგებოდა მას ქსელი, არ ორსაულად;
სიმტკიცე ჰგვანდის ნაუედსა, ვთქვი ცეცხლთა შენართაულად.
„იგი საძღვნოდ მისად დავდევ, ვისი შუქი მანათობდა“...

ამ საკვირველი „უაბაჩისა და ერთი რიდეს“ შესახებ პოემაში შემდეგ ერთხანს აღარაფერი გვესმის, გარდა იმისა, რომ სხვა უაბაჩა (საბას განმარტებით უაბაჩა არის „ლაბადა, რომელსა სპარსთ ქალნი შეიმოსენ მოკლესა გარეგნივ“) და სხვა რიდე („...თავსახვევი ინდოთა, სპარსთა და არაბთა, ქუდისა წილ საბურავი“ — საბა) მოხსენიებულია. თითქოს აღარც იყო საჭირო მათი გახსენება, რაკი ყველაფერი დამთავრებულია, ტარიელმა „ერთგან ნახა საკვირველი უაბაჩა და ერთი რიდე“, გადაინახა ნესტანისათვის მისართმევად, რომ მიართვა — პოემიდანაც ჩანს, რაკი ტარიელი თვითონვე ამბობს, როცა განრისხებულ სატრფოს ხედავს—„ებურა მოშლით პირ-ოქრო რიდე, მე მივეც რომელიო“, მაგრამ სულ ბოლოს კვლავ ვხედავთ „უაბაჩას და ერთ რიდეს“. ეს ხდება პოემის სულ უკანასკნელ თავში—„ქორწილი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა“, სადაც ინდოეთის ახალგაზრდა მეფე-დედოფალი საჩუქრებს უმზადებენ არაბეთის ასევე ახალგაზრდა მეფე-დედოფალსა და როსტევანს. ნესტან-დარეჯანმა თინათინს სწორედ ის „უაბაჩა და ერთი რიდე“ გაუგზავნა, რომელიც ადრე ტარიელისაგან ძღვნად მიიღო, გაუგზავნა, როგორც დიდი პატივისცემის სიმბოლო, რაც პოემაში შემდეგნაირადაა დახასიათებული:

„ქალსა ქალმან გაუგზავნა უაბაჩა და ერთი რიდე,
რომე ჩაცმა-დაბურვასა ვინ ღირს იყო მათგან კიდე!
ერთი თვალი, — წამღებელმან ვერა თქვას, თუ „ცუდად ეზიდე“,—
ღამე მზეებრ განანათლის, ჩნდის, სადაცა შეჰხედვიდე“.

ეს რიდე პოემაში სხვა ადგილასაც იხსენიება. მხედველობაში გვაქვს „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა“, რომელიც ინდოეთის დედოფალმა ქაჯეთის ციხიდან თავის მიჯნურს გამოუგზავნა. ამ „წიგნში“, რომელიც ქართული ლირიკური პოეზიის შედევრს წარმოადგენს და ჩვენ უფრო დაწვრილებით ქვემოდ განვიხილავთ, ნესტანი წერს ტარიელს:

„აჰა, ინიშნე ნიშანი შენეული რიდისა!
გარდმიკვეთია ალამი, ჩემო, ერთისა კიდისა.
ესეღა დაგრჩეს სანაცვლოდ მის იმედისა დიდისა.
რისხვით მობრუნდა ბორბალი ჩვენზედა ცისა შვიდისა“.

დეტალების ასე ფართოდ გამოყენება, თვითეული მათგანისათვის ფუნქციის დაკისრება, როცა არსად არაფერი არ იკარგება და არაფერი დავიწყებას არ ეძლევა — რუსთაველის მხატვრული მეთოდის ერთი უშესანიშნავესი პრინციპია, რომელიც გენიოსი ხელოვანის ჭაბუკურ ასაკსაც გვიმჟღავნებს.

მივმართოთ მეორე მაგალითს.

პოემის მეორე თავში, სადაც როსტევანისა და ავთანდილის შეჯიბრებაა აღწერილი, თუ ვინ უკეთესი მონადირე, მაშასადამე. უკეთესი ვაჟკაცია, პოეტმა გამარჯვება ავთანდილს არგუნა. არაბთა სპასპეტმა მეფესთან შედარებით მეტი ნადირი დახოცა („ოცითა უფროსი დაუხოციაო“, — მოახსენებენ მონები). სახელოვანი სპასპეტის ამ გამარჯვებას როსტევანი სიხარულით შეხვდა. მეფის ეს სიხარული რუსთაველმა შემდეგი ლექსით გაშალა:

„მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვითა მღერა ნარდისა,
უხარის ეგრე სიკეთე მისისა განაზარდისა,
აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბელბულსა ვარდისა,
სიცილით ღაღობს, მიეცა გულით ამოსლვა დარდისა“.

დააკვირდით პოეტის სიტყვებს: მას სურს გვიჩვენოს, რომ ავთანდილის გამარჯვება როსტევანს არა მარტო გაეხარდა, როგორც ჩვეულებრივად შეიძლებოდა მომხდარიყო, არამედ, მის არსებაში „ამ ამბავმა“ ღრმა კვალი გაავლო. ამისათვის რუსთაველი მიმართავს ფსიქოლოგიურ ჩაღრმავებას, იყენებს შედარებებსა და პარალელებს, რათა მკითხველის წინაშე თავისი გმირის შინაგანი განცდები სრული სახით წარმოადგინოს. ესაა მიზეზი, რომ ჩვენ გვესმის სიტყვები: „მღერა ნარდისა“, „უხარის...

სიკეთე... განაზარდისა", „აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა", „სიცილით ლაღობს" და გულის დარდი გადაეყარაო.

რა ხდება შემდეგ? ყოველივე ეს ნუთუ აქ დამთავრდა?

არა, რუსთაველი ისეთი შემოქმედია, რომელიც არაფერს არც ივიწყებს და არაფერს უყურადღებოდ არ ტოვებს. თავისი გმირის ეს ჩაღრმავებული ფსიქოლოგიური განცდა, რომელიც აღტაცებას, სიხარულსა და სიყვარულს გამოხატავს ავთანდილისადმი, შემდეგაც გვევლინება სრულიად განსხვავებულ სიტუაციაში.

როცა არაბთა სპასპეტი მეორედ გაემგზავრა ტარიელის საძებრად, რისი ნებართვაც მან ვერ შიიღო როსტევანისაგან, არაბთა მეფე ჯერ განრისხდა, მერე გლოვას მიეცა, პირდაპირ ცხარე ცრემლებით დაიტირა ავთანდილის წასვლა, და ერცელ მოთქმაში ასე შეამკო თავისი გაზრდილი:

„თუ თავი შენი შენ გახლავს, ღარიბად არ იხსენები,
მაგრა მე რა ვქმნა, გაზრდილო, აწ სახლად მმართებს სენები!
გამაღარიბე, დამაგდე, გულსა, გლახ, ვისთვის ენები,
შენად შეყრამდის პატიჟთა ჩემთა ვერ იტყვის ენები!
„ოდეს განახავ მხიარულსა, ნადირობით შემოსრულსა?
ვეღარ გიჭვრეტ ნაბურთალსა, ტანსა მჭევრსა, ჯავარსრულსა,
ვეღარ ვისმენ ხმასა შენსა, სასმენელად მე მას რულსა,
აწ უშენოდ რაღა ვუყო საჯდომსა და სრასა სრულსა?
„ვიცი, არ მოგკლავს შიმშილი, რაზომცა დია ირები:
შენ შენი მშვილდი დაგარჩენს, შენთა ისართა პირები..."

თუ ხაზგასმულ სიტყვებს შეადარებთ ნადირობაში ავთანდილის გამარჯვების შემდეგ როსტევანის ავტორისეულ დახასიათებას, თქვენ აშკარად დაინახავთ, რომ მათ შორის უმჭიდროესი კავშირია და მხატვრული დეტალი — „შენ შენი მშვილდი დაგარჩენს, შენთა ისართა პირები" თითქოს პირდაპირი გახსენებაა პოემის მეორე თავში აღწერილი დასკვნითი სცენისა. როსტევანი აქაც მთლიანი პიროვნება ჩანს, ხოლო პოეტი ისეთი შემოქმედი, რომელიც მხატვრული დეტალების ოსტატური გამოყენებით უდიდეს ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას აღწევს და რეალიზმს ამარჯვებინებს. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი ძირითადი პირობა, რომ „ვეფხისტყაოსნის" ავტორი, შთამომავლობის განმაცვიფრებლად, ყოველთვის ახერხებდა დაუჯერებელი ამბები სავსებით დამაჯერებლად წარმოესახა.

მესამე მაგალითი, რომელიც წამოყენებულ დებულებებს განამტ-

კიცებს, ისევე მკაფიო და რელიეფურია, როგორც ორივე წინანდელი. ეს მაგალითი იმასაც გვიჩვენებს, თუ რამდენად ახერხებს რუსთაველი დეტალების ბოლომდე შენარჩუნებას. მხედველობაში გვაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ პირველივე სურათები: პოემის მესამე თავიდან ჩვენ ვიცით, რომ ტარიელს „შავი ცხენი“ ჰყავს: „შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა დავითა გმირსა“. შემდეგ, ჩვენ იმასაც ვგებულობთ, რომ ტარიელმა, როცა არაბეთის მეფე ღაინახა, ცხენს მათრახი გადაჰკრა და ისე სწრაფად მიიმალა, ვერავინ გაიგო მისი ასავალ-დასავალი. პოემის იმ თავში კი, სადაც აღწერილია ავთანდილის შეხვედრა ტარიელის მიერ ნაცემ სამ ძმასთან („ავთანდილისაგან მის ყმისა ძებნად წასლვა“), ისევ გამოჩნდება ვეფხისტყაოსნის ცხენი, რომლის დახასიათებასაც მონადირე ძმები იძლევიან.

რუსთაველი საოცრად ზუსტია ფაქტებისა და მოვლენების გადმოცემაში. თითქოს შეიძლებოდა პოეტს აქ აღარ გაესვა ხაზი ტარიელის ცხენისათვის, რაკი წინათ უკვე გვიჩვენა, მაგრამ რუსთაველი ყველა ხელსაყრელ მომენტს იყენებს მკითხველს არ დაუკარგოს ორიენტირი და წარმოსახული საგანი მუდამ ისე მკაფიოდ დაუყენოს თვალწინ, როგორც ერთხელ წარმოუდგინა. პოემის ხსენებული თავი ამ მხრივ ძალიან საყურადღებოა. ტარიელისაგან ნაცემი მონადირე ძმები ავთანდილს უყვებიან, თუ ვინ არიან („დია გვაქვს ციხე-ქალაქი ხატაეთს არე-მარეთა“), როგორ წამოვიდნენ სანადიროდ, როგორ დახოცეს დიდძალი ნადირი („ვხოცეთ მხეცი უსაზომო მინდორით და მთით და ქედით“, „დავხოცეთ მხეცი, მფრინველი, რაცა ზე გარდაგვფრენია“), და მოულოდნელად როგორ შეეყარნენ „მოყმეს“, რომლის „მსგავსი შვენება კაცთაგან უნახავია“. ეს „მოყმე“ ტარიელი იყო, რომელიც „ზედა ჯდა შავსა ტაიჭსა, — მერანი რამე შავია“. იქვე კვლავ ხაზი ესმება ტარიელის მერანს: „ჩემმან შემდეგმან ტაიჭი მისი მით აჭო ხსენებით“. დაამთავრეს თუ არა ძმებმა თავგადასავლის მოყოლა, ავთანდილს უჩვენეს შორს მიმავალი ტარიელი — „შორს უჩვენებდეს ავთანდილს მტირალნი გაუხარებლად, ოდენ ჩნდა შავი ტაიჭი მისი მის მზისა მარებლად“.

როგორც ვხედავთ, რუსთაველი ყოველთვის ცალკე გამოჰყოფს ტარიელის მერანს და ამას სრული შეგნებით აკეთებს, რაკი სურს ვეფხისტყაოსნისა და მისი ტაიჭის სახეობრივი გამოკვეთილობა ბოლომდე შეინარჩუნოს. რამდენიმე თავის შემდეგ, კერძოდ, პოემის იმ ნაწილში, რომელსაც „შეყრა ტარიელისა და ავთან-

დილისა“ ეწოდება, რუსთაველი ისევ წარმოგვიდგენს ტარიელის მერანს, მაგრამ ახალი კუთხით: ტარიელი უყვება ავთანდილს, თუ როგორ გაიქცა, როცა არაბეთის მეფესა და მის სპასპეტს პირველად შეეყარა:

„მოვიხედე, მომეწია რა პატრონი შენი, ვნახე,
ხელმწიფობით შემებრალნეს, ამად ხელი არ შევახე,
თვალთა წინა გამოვექეც, მეტი არა შევუზრახე.
ჩემი ცხენი უჩინოს ჰგავს, სხვასამცა რას
დავასახე!
„კაცმან ვერ ასწრას თვალისა დაფახვა,
დაწამწამება,
მას გაეექცევი, ვისგანაც ჩემი არა ვცნა ამება;
მათ ჭურდთა მიღმა გამეგო მე არას არ შეწამება,
ავად ჰშვენოდა მორევნა და ჩემი დათამამება“.

აქ ხაზგასმული სიტყვები დახასიათებაა იმ „შავი ცხენისა“, რომელიც ჩვენ პირველად ვიხილეთ პოემის მესამე თავში და იქვე ვნახეთ, როგორ უმალ გაუჩინარდა ტარიელი თავისი ბედაურით: ვერავინ გაიგო — ქვესკნელში ჩაძვრა, თუ ზეცაში აფრინდა. ამ „შავ ცხენზე“ მეტი არაფერია ნათქვამი არც მესამე, არც მეექვსე, არც მომდევნო თავებში, თითქოს პოეტს დაეივიწყებინოს მისი არსებობა, და, აი, აქ, როცა ახლადგაცნობილ ავთანდილს ტარიელი უყვება თავის ოდისეას, რუსთაველი საჭიროდ თვლის დაახასიათოს უცხო ყმის ცხენი, რომლის საშუალებითაც ინდოეთის ამირბარი ასე ჯადოქრულად გაექცა არაბეთის მეფეს. არა, რუსთაველი მართლაც არაფერს ივიწყებს, ყველაფერს თავის ადგილზე ათავსებს და დეტალების ბოლომდე დახვეწით დიდ მხატვრულ დამაჯერებლობას აღწევს.

ამ მხატვრულ დამაჯერებლობას ყველგან აგვირგვინებს ლირიზმი, რითაც ასე გამოირჩევა როგორც „ვეფხისტყაოსანი“, ისე მისი გენიალური შემოქმედი.

ე) ლირიკული პასაჟები

ეპიკური ხასიათის მიუხედავად, რუსთაველის პოემა აღსავსეა უნაზესი და ულამაზესი ლირიზმით. სხვანაირად შეუძლებელიც იყო, ვინაიდან „ვეფხისტყაოსანი“ განადიდებს მიჯნურობას და სამიჯნურო თავგადასავლებს ნაწარმოებში ცენტრალური ადგილი აქვთ მიკუთვნებული.

როგორ შეეძლო პოეტს დაეხატა ავთანდილისა და თინათინის, ტარიელისა და ნესტანის სიყვარული, ეგრძნობინებინა მკითხ-

ველისათვის ამ მშვენიერი ჰაბუკების გატაცებული ტრფობა ისე, რომ მათი შინაგანი განცდები არ გადმოეშალა, ლირიკული გრძნობები არ აღეწერა?

რუსთაველს, როგორც პოეტს, აუცილებლად ესაჭიროებოდა ლირიზმი, რათა პოემაში მოქმედი გმირები, რომლებიც კუპიდონის მადლით არიან ანთებულნი, ჩვენთვის სრულყოფილად და ყოველმხრივ დამაჯერებლად წარმოედგინა. ამიტომაა, რომ მთელს პოემაში მკითხველი ხშირად ხვდება ლირიკულ ადგილებს, იხიბლება რუსთაველის გმირების ადამიანური სატრფიალო განცდებით, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი მხარეა. მეორეს მხრივ საქმე გვაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ ლირიკული პასაჟების განუზომელ მნიშვნელობასთან ქართული ლიტერატურის განვითარებაში.

შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ მსგავსად ჰომეროსისა, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ქართველი ლირიკოსი პოეტების არა მარტო შთამაგონებელი, არამედ, მასწავლებელი და აღმზრდელია.

როგორც ანტიკური ლიტერატურის ისტორიიდან ცნობილია, ჰომეროსმა აღზარდა უძველესი სამყაროს დიდი ლირიკოსები არქილოქედან დაწყებული და ელინისტური პერიოდის გამოჩენილი პოეტებით დამთავრებული. სრულიად ანალოგიურია „ვეფხისტყაოსნის“ როლი ქართული მწერლობის ისტორიაში. რუსთაველი მასწავლებელი, აღმზრდელი და მეთაურია ქართველი პოეტებისა მე-12 საუკუნიდან ჩვენს დრომდე, და მის ლირას საუკუნეების ჟანგი არასოდეს მოსდებია. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ქართული სალირიკო პოეზია პირველად რუსთაველმა შექმნა მთელი თავისი სილამაზითა და ბრწყინვალებით. თუმცა მანამდე ლირიკა საკმაოდ იყო განვითარებული წინამორბედი პოეტების შემოქმედებაში.

ლირიკა წარმოშობილია ბერძნული სიტყვისაგან — ლირა, რასაც ძველი ელადელები უწოდებდნენ სიმებიან საკრავს. ეს მუსიკალური ინსტრუმენტი წააგავდა კითარს, ჰქონდა შვიდი სიმი, მისი თანხლებით მღეროდნენ ან წარმოთქვამდნენ ლექსებს.

ეპოსისა და დრამისაგან განსხვავებით, ლირიკა ეწოდა იმგვარ ლექსებს, რომლებშიაც პოეტის „მე“, სუბიექტური ქვეყანა, პირადი განცდები იხატებოდა გრძნობიერად, ნაზად, როგორც ლირის ჯადოსნური სიმები გამოსცემდნენ უნაზეს ხმებს. თვით ლირიკულ პოეზიაში განარჩევენ სატრფიალო,

სამოქალაქო, ფილოსოფიურ, პატრიოტულ ლექსებს და თვითეულ მათგანს მიაკუთვნებენ, თავისი ხასიათის მიხედვით, რომელიმე ერთ სახელს. ლირიკა გვხვდება ეპიკურსა და დრამატიულ ნაწარმოებებშიაც, მოთხრობებსა და რომანებში, რასაც ლირიკულ გადახვევებს უწოდებენ. ეს არის რეტარდაცია, რომლის ფუნქციას მხატვრული შთანაფიქრის გაძლიერება წარმოადგენს.

ანტიკური ლიტერატურის ერთერთ ცნობილ მკვლევარს მიაჩნია, რომ ტერმინი „ლირიკა“ შემოიღეს ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა, ხოლო მანამდე, უფრო ადრინდელი ტერმინი იყო „მელიკა“, რომელიც წარმომდგარია სიტყვისაგან — melos, რაც „სიმღერას“ ნიშნავს.* მელიკას უწოდებდნენ იმ სიმღერებს, რომლებიც მუსიკალური ინსტრუმენტების თანხლებით სრულდებოდა, პირველყოველისა, ჩვენს მიერ ხსენებული შვიდსიმიანი ლირით. ბერძნული მითოლოგია ამგვარი ლირის შექმნას მიაწერს ჰერმესს, ზევსის შვილს, რომელიც მამის უერთგულესი მსახურია. „ამჟამად, როცა ლაპარაკობენ ბერძნულ ლირიკაზე, ამ ტერმინს იყენებენ უფრო ფართო მნიშვნელობით, რაც მოიცავს ისეთ ჟანრებსაც, რომლებიც ძველ ბერძნებს არ მიაჩნდათ „ლირიკულად“, მაგალითად, ელეგიები, რომლებსაც ასრულებდნენ ფლეიტის თანხლებით“.**

ძირები ლირიკული პოეზიისა ფოლკლორში იყო გადგმული და ტრონსკი მართალია, როცა განარჩევს როგორც მონოდიკურ (ერთი მომღერლის მიერ შესრულებულ), ისე გუნდურ ლირიკას.

თავდაპირველი ლირიკული ჟანრები — ელეგია და იამბი შექმნილია იონიაში, და მისი ყველაზე უძველესი წარმომადგენელია ეფესელი კალინი (მცირე აზიიდან), რომელიც ჩვენს ერამდე მეშვიდე საუკუნის პირველ ნახევარში ცხოვრობდა.*** ანტიკური ლირიკული პოეზიის დიდი წარმომადგენლები არიან ტირტეოსი და არქილოქე (VII—VI საუკუნეები), სიმონიდ ამბორგელი და იონელი მიმნერმე (VI საუკუნე), სახელგანთქმული სოლონი, თეოგნიტე მეგარელი და ჰიპოკნატე ეფესელი (VI საუკუნე); მათი თანამედროვენი ალკეო, საფო და ანაკრეონტი. ცალკე იხსენიებიან ეგრეთწოდებული გუნდური ლირიკის ისეთი დიდი ოსტატები, როგო-

---

* И. М. Тронский, История античной литературы, 1947 г., стр. 73.

** იქვე.

*** იქვე, გვ. 74—75.

რიც იყვნენ ალკმანი (VII საუკუნე), არიონი, სტესიქორე, ივიკი (ენკომების — ცალკეულ პირთა განმადიდებელი ჰიმნების მწერალი) და პინდაროსი, „საზეიმო გუნდური ლირიკის კლასიკოსი“.* იგი ცხოვრობდა 518—442 წლებში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე და საყოველთაო აღიარებით სარგებლობდა. პინდაროსის თანამედროვე იყო ბაკქილიდე, რომლის 20 ლექსი 1896 წელს აღმოაჩინეს.** მაგრამ, ცხადია, ბაკქილიდე ვერ გაუტოლდება დიდ ბერძენ ლირიკოსებს, და როგორც აღნიშნული გვაქვს, ყველა ისინი დავალებული არიან ეპიკური პოემების გენიალური ავტორისაგან, რომელსაც ჰომეროსი ეწოდება, მსგავსად იმისა, როგორც ქართველი ლირიკოსი პოეტები აღზრდილნი არიან რუსთაველის უმდიდრეს ლირიკულ ტრადიციებზე.

რუსთაველის ლირიკა იმდენად დიდი თემაა, რომ სპეციალური მეცნიერული შესწავლის საგანია. ჩვენს მიზანს ამჟამად ეს არ წარმოადგენს. გვინდა იმის გამორკვევა, თუ რა აღგილი უკავია ლირიკულ პასაჟებს „ვეფხისტყაოსანში“ და რა ხასიათისაა იგი, ან რატომ მიმართავს პოემის ავტორი ამ გადახვევებს სიუჟეტის განვითარებაში.

წინასწარ შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ რუსთაველის ლირიკული პასაჟები, თუ გადახვევები ყველგან ორგანიულია პოემის კომპოზიციაში. ყველგან კონკრეტულ სიტუაციას უკავშირდება და მისგან გამომდინარეობს. პოეტი არსად არ ცდილობს ფაბულას დაშორდეს. ცალკე ლირიკული სიმღერა შექმნას, ლირიკა არსად არ არის მისთვის თვითმიზანი, მაგრამ ამ პასაჟებში რუსთაველი უდიდეს ლირიკოსად გვევლინება, ქართულ ლექსს, ქართველი ადამიანის ინდივიდუალურ განცდას განუმეორებელი სილამაზით მოსავს.

რუსთაველის ლირიკული პასაჟები ხან ავტორისეულ ტექსტს წარმოადგენს, ხან თხრობაშია ჩართული, ხან კიდევ მონოლოგის სახით გვევლინება. შესატყვისი მაგალითები პოემაში ხშირად გვხვდება, მაგრამ ჯერ მოვიტანთ მშვენიერ ლირიკულ პასაჟს ტარიელისა და ავთანდილის დიალოგიდან.

როცა ტარიელმა ლომი და ვეფხი დახოცა, გულწასული დაეცა შამბნარში, სადაც იგი ავთანდილმა იპოვა; ძმადნაფიცი გონს მოიყვანა, მაგრამ ქვაბში დაბრუნებაზე ვერ დაითანხმა. მათ შორის საუბარი გაიმართა და ავთანდილს პოეტმა მშვენიერი ლირიკული სალაღობელი ათქმევინა:

---

* И. М. Тронский, История античной литературы, 1947 г., стр. 90.

** იქვე, გვ. 93.

„ვინ არ უოფილა მიჯნური, ვის არ სახმილნი სდებიან?
ვის არ უნახავს პატიენი, ვისთვის ვინ არა ბნდებიან?
მითხარ, უსახო რა ქმნილა, სულნი რად ამოგხდებიანო?
არ იცი, ვარდნი უეკლოდ არავის მოუკრებიან!
„ვარდსა ჰკითხეს: „ეგზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად,
პირად?
მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოვნა შენი რად არს
ჭირად?“
მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქნების
რაცა ძვირად;
ოდეს ტურფა გაიაფდეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“.
„რათგან ვარდი ამას იტყვის უსულო და უსასო,
მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო?
უბოროტო ვის ასმია რაცა საქმე საეშმაკო,
რად ემდურვი საწუთროსა? რა უქმნია უარაკო?!“

რამდენი სინაზე, ადამიანური სილამაზე და კდემამოსილებაა მხატვრული მეტაფორებით სავსე ამ ლირიკულ საგალობელში; რა ბუნებრივობა, სისადავე და ამაღლებული სულია ავთანდილის სიტყვებში, რომლებიც პოეტს ისეთი ჰარმონიულობით შეუზავებია, რომ განცდას რაფინირებულ ფორმად რეფლექსია აურჩევია, ხოლო აზრს—ისევ უმშვენიერესი გრძნობიერებისათვის მიუმართავს. თვითეული სტროფი აქ პოეტურ კადენციას წარმოადგენს, სადაც ლირიკისათვის ხშირად დამახასიათებელი პესიმისტური განწყობა მოხსნილია და სატრფიალო გრძნობა მთლიანად ოპტიმისტურ ნაკადად მიედინება, მიუხედავად სიყვარულის იპოსტასური სახისა: იგი ვარდიცაა და ეკალიც, სიხარულიცაა და ტანჯვაც, ხოლო, ვისაც ნამდვილად უყვარს, მან იცის, როგორც ავთანდილმა, რაოდენი ნეტარებაა ვარდსა ჰკრეფდე, თუნდაც ეკალი გესობოდეს, მაგრამ უტანჯველად სიყვარული როდის არსებულა!

ახლა გავიხსენოთ პოემის პირველი თავი. გადავიდა თუ არა ავთანდილის დახასიათებაზე, პოეტმა ორიოდე სიტყვით გვითხრა — „მას თინათინის შვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისაო“ და იქვე ლირიკულ პასაჟს მიმართა:

„გულსა მისსა მიჯნურობა მისი ჰქონდა დამალულად;
რა მოჰშორდის, ვერ-მკვრეტელმან ვარდი შექმნის ფერ-ნაკლულად;
ნახის, ცეცხლი გაუახლდის, წყლული გახდის უფრო წყლულად.
საბრალო, სიყვარული კაცსა შეიქმს
გულ-მოკლულად“.

ეს მშვენიერი ლირიკული პასაჟი მთლიანად ავტორისეული ტექსტია, მაგრამ პოეტი სხვა ფორმასაც იყენებს. თხრო-

ბაში ოსტატურად ჩაურთავს ხოლმე მოქმედი გმირის პირად განცდას და მას თვითონვე ალაპარაკებს, როგორც, მაგალითად, პოემის ერთერთ ბოლო თავში, რომელსაც ეწოდება „ტარიელისაგან ინდოთ მეფის სიკვდილის ცნობა“.

როცა ნესტანმა შეიტყო მამის გარდაცვალება, და პოეტმა გვიჩვენა დაობლებული ასული, რომელიც „იხოკს და იგლეჯს, ზახილით ტირს სიტყვახაფი უარე; სისხლი და ცრემლი თვალთაგან ჩამოსდის გარე უარე“, ავტორმა შემდეგ პირდაპირ ლირიკულ პასაჟს მიმართა, თავისი გმირის შინაგანი ღრმა მწუხარება მკითხველისათვის უფრო ღრმად რომ ეგრძნობინებინა. ნესტანი ასე მოსთქვამს დიდი ხნის უნახავი, საყვარელი მამის გარდაცვალებაზე:

„მოვკვე, მამაო, მე შენთვის შვილი ყოველთა უარე,
ვერა გმსახურე ასულმან, ვერცა რა შეგაგუარე.
„ჩემთვის ბნელ-ქმნილო მამაო, ნათელო თვალთა ჩემთაო,
ჩემთა რა გაცნევს ამბავთა, გულსა მონაცემთაო!
მზეო, რადღა გაქვს სინათლე, რადღა ანათობ თემთაო?
რად არ დაიქცევ, ქვეყანავ, რაღღა ჰმართიხარ ზე, მთაო?“

ამ ლირიკულ პასაჟით რუსთაველი არამარტო თავისი გმირის უსაზღვრო მწუხარებას გადმოგვცემს, არამედ, იმასაც გვიჩვენებს, თუ რამდენად ტრაგიკულია სურათი, რომელიც მან დახატა. წლების მანძილზე უნახავი და დაუტირებელი მამის გარდაცვალება ნესტანისათვის მრავალმხრივ მტანჯველია: საყვარელი მშობლის უბედურებას იგი ვერც დაესწრო და უკანასკნელი ვალის გადახდაც მან ვერ მოახერხა. ლირიკულმა პასაჟმა აქ მთლიანად გახსნა გმირის კეთილშობილება, თან ხელი შეუწყო სიუჟეტის ბუნებრივ განვითარებას.

რუსთაველი დიდი პოეტი არ იქნებოდა, რომ ორგანიულად არ ეგრძნო მთელი სინამდვილე. მას რომ ნესტანი მხოლოდ იქ აეტირებინა, სადაც ფარსადანის სიკვდილის ცნობაა გამჟღავნებული, ეს ჩვეულებრივი, ტრივიალური სცენა იქნებოდა — მამა გარდაიცვალა, ქალიშვილი გლოვობს. მაგრამ უკიდურესი ტრივიალური ამბებიც კი რუსთაველის გენიას დიდ სიმაღლეზე აჰყავს, ჩვენთვის სრულიად დამაჯერებელსა და ორიგინალურ სახეს აძლევს. მამის გარდაცვალების გამო ნესტანის გოდება მით უფრო ძლიერი ხდება, რომ ჩვენ უფრო ადრე შევიტყვეთ, თუ როგორ განიცდის მშობლებისაგან შორს ყოფნას ახალგაზრდა ქალი და როგორ ზრუნავს მათთვის. რუსთაველმა ამ პასაჟით მკითხველი წინასწარ შეამზადა ნესტანის გლოვისათვის უფრო მეტი გულწრფელობა და

გრძნობის სიღრმე რომ მიენიჭებინა. „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა“ ერთ ადგილზე გვეუბნება, თუ რა უზადო სიყვარულითა და ერთგულებითაა გამსჭვალული მეფე-მშობლებისადმი მათი ასული. ქაჯეთის ციხეში ტყვექმნილი ნესტანი, როცა ტარიელს თავის უბედობასა და ტანჯვას ატყობინებს, იმასაც წერს, რომ სიკვდილი ჩემთვის ძნელი აღარ არის, მე შენთვის უკვე დაკარგული ვარ, ქვეყარაფერი მიშველის, ინდოეთში წადი და მტრებისაგან შევიწროებულ ჩემს მშობლებს მიეშველეო:

„წადი, ინდოეთს მიჰმართე, არგე რა ჩემსა მშობელსა,
ბრტერთაგან შეიწრებულსა, ყოელგნით ხელ-აღუპყრობელსა,
გულსა ალხინე ჩემისა მოშორვებისა მთმობელსა,
მომიგონებდი მტირალსა, შენთვის ცრემლ-შეუშრობელსა!“

როცა პირად ტანჯვასა და უბედურებაში ჩავარდნილი ნესტანი უკვე თავის თავზე კი არა, ტარიელსა და მშობლებზე ზრუნავს, მკითხველისათვის მით უფრო ღრმად გასაგები ხდება მისი უსაზღვრო გლოვა მამის გარდაცვალების გამო და მთელ ამ სცენას ჩვენც მეტად განვიცდით.

მაგრამ არის მეორე გმირიც, ფარსადანის მიერ შვილივით გაზრდილი ტარიელი. მასაც მამა-შვილური მოვალეობა აწევს. ამიტომ ტარიელიც არანაკლებ გულისტკივილით გლოვობს თავისი ძვირფასი გამზრდელის სიკვდილს:

„ტარიელ მოთქვამს: „გამზრდელო, ჰა, ჰა, რა საქმე მსმენია!
მიკვირს, თუ მზეღა რად ნათობს, რად არა დაუჩენიან?!
მზე მოჰკვე ყოელთა სულ-დგმულთა, სოფელი აღარშენია,
ღმერთსა მიჰმადლე, შემინდევ, რაცა შენ ჩემგან გწყენია“.

ახლა ნახეთ მთელ მონოლოგებად გაშლილი ლირიკული პასაჟები, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანში“ ასე ხშირად გვხვდება და ასე ძლიერად ატოკებს ხოლმე მკითხველის აზრსა და გრძნობას. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს პირველყოვლისა, არამარტო წერილები, რომლებსაც პოემის გმირები ერთმანეთს უგზავნიან და რომლებიც აღსავსენი არიან ლირიკული გრძნობებით; არც მარტოოდენ ცალკეული პირადი განცდების ჩვენება, რასაც მთელი ნაწარმოების სიგრძეზე ყველგან ვხვდებით. რადა ღირს მარტოოდენ „ლოცვა ავთანდილისა“ და „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისაა“ — პოემის ეს ორივე თავი, ეს ორი უბრწყინვალესი შედევრი მსოფლიო სალირიკო პოეზიისა.

გავიხსენოთ ავთანდილის ცნობილი ლოცვა ტარიელის საძებრად მეორედ წასვლის, უფრო სწორად, გაპარვის წინ, ლოცვა, რომელშიაც სიყვარულისა და მოვალეობის გრძნობა ახალგაზრდა კაცს უკარნახებს დახმარებისათვის ქრისტიანულ უზენაესს მიმართოს. აქ ლოცვა-ვედრებაცაა, სამიჯნურო გრძნობის გაშლაც და მოვალეობის სრული შეგნებაც. ყველაფერი ერთმანეთს ექსოვება, როგორც უნატიფესი გვირისტი. არაბეთის სპასპეტი .

„ილოცავს, იტყვის: „მაღალო ღმერთო ხმელთა და ცათაო,
ზოგჯერ მომცემო პატივთა, ზოგჯერ ქვეშეთა მზათაო,
უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო,
მომეც დათმობა სურვილთა, მფლობელო გულის-თქმათაო!
„ღმერთო. ღმერთო, გეაჯები, რომელი ჰფლობ ქვენათ ზესა,
შენ დაჰბადე მიჯნურობა, შენ აწესებ მისსა წესსა,
მე სოფელმა მომაშორვა უკეთესსა ჩემსა მზესა,
ნე აღმოფხვრი სიყვარულსა, მისგან ჩემთვის დანათესსა!
„ღმერთო, ღმერთო მოწყალეო, არვინ მიეის შენგან კიდე,
შენგან ვითხოვ შეწევნასა, რაზომსაცა გ'ბასა ვეღიდე.
მტერთა ძლევა, ზღვათა ღელვა, ღამით მავნე განმარიდე!
თუღა დავრჩე, გმსახურებდე, შენდა მსხვერპლსა შევსწირვიდე".

ყოველი სტრიქონი აქ უღრმესი ლირიზმითაა გამთბარი. უდიდეს პოეტურ სიმაღლეზეა აყვანილი, და ავთანდილის ამ პირად განცდებში მკითხველი გმირის შინაგან ხასიათსაც შესანიშნავად ხედავს.

თითქმის ამგვარივე ვედრებაა უზენაესისადმი, მხოლოდ კოსმიურ ფორმაში გადაშლილი, როცა ფრიდონის სანახავად გამგზავრებული სპასპეტი დახმარებას შესთხოვს ციურ მნათობებს, ასტროლოგივით დაჯერებული მათს ძალასა და განგებაში. მაგრამ. ვიდრე ავთანდილის ვედრებას გადმოგვცემდეს, რომელიც ვრცელ, მთელ ლირიკულ ლექსად არის წარმოდგენილი, რუსთაველმა ავტორისეულ ტექსტს მიმართა. როგორც ექსპოზიციას, რათა მკითხველი წინასწარ მოემზადებინა თავისი გმირის სულიერი განწყობილების შესაცნობად.

ფრიდონისაკენ გამგზავრებულმა ავთანდილმა შესანიშნავად იცის, თუ რა დიდი, თან სახიფათო გზა უნდა გაიაროს, ვიდრე მულღაზანზარს მიაღწევდეს. სამოცდაათი დღე დასჭირდა ტარიელის ქვაბიდან ფრიდონის სამეფოს პირველ საზღვრამდე მისვლას. ავთანდილი მარტო მიდიოდა. შეიძლება ათასგვარ ხიფათა გადაჰყროდა, დაღუპულიყო კიდეც, ამიტომ მისი არსება დამძიმებული იყო ათასგვარი ფიქრით, სევდითა და მწუხარებით. გმირის ამ შინაგან განცდას რუსთაველი წარუმძღვარებს გენია-

ლურ პოეტურ უვერტიურას, რომელიც დღეს ყოველმა ქართველმა, რა განათლებაც არ უნდა ჰქონდეს, ზეპირად იცის:

„ვაჲ, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა!
ყოველი შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!
სად წაიყვან სადაურსა. სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!
მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა“.

ცხოვრების პრაქტიკული ფილოსოფიური აზრი აქ გამოთქმულია მაღალ პოეტურ ფორმაში, ხოლო ლირიზმი იმდენად საცნაურია მკითხველისათვის, რომ შეუძლებელია ერთბაშად არ შეიგრძნოს პესიმისტური ნაკადის ოპტიმისტურში გადასვლის კონფესიული გამართლება. ეს არ არის მარტოოდენ ავტორისეული მსოფლშეგრძნება. ავთანდილის რწმენაც სრულიად ანალოგიურია, რაც დასტურდება მისი ვედრებით შვიდი მნათობისადმი. პოეტმა თავისი გმირი წარმოგვიდგინა ფრიდონისაკენ გზად მიმავალი, როცა იგი „მიიმღერის ხმასა ტკბილსა“, ცრემლთა რუ მას განუწყვეტლივ სდის თვალთაგან, და ეს მტირალი კაცი ისე მღერის, რომ „მისსა ხმასა თანა ხმაცა ბულბულისა ჰგვანდის ბუსა“. მთელი ვედრება ავთანდილისა ქართული ლირიკის იმდენად ტოლუპოვარი შედევრია, რომ მისი ფრაგმენტებად ციტირება გამართლებული არ იქნებოდა.

მას შემდეგ, რაც ჩვენ ვიცით, რომ მიმტირალი და მიმმღერალი სპასპეტის ხმა ცასა სწვდება, რომ მას, როგორც თვითონვე ამბობს, „ღვარი სისხლისა კვლაცა დენია, კვლაცა დის“, რუსთაველი შესანიშნავად ადგენს იმ უცილო ჰეშმარიტებას, რომელიც ხალხურ სიბრძნედ არის ქცეული. ეს სიბრძნე გამოთქმულია ფილოსოფიური თეზისის სახით და მიცემული აქვს პოეტური ფორმულა: „კაცი არ უველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“. უფრო ადრე რუსთაველმა შეაპარალელა კაცი და ადამიანი, როგორც სინონიმები.

გავიხსენოთ „ამბავი ავთანდილისა, ასმათს რომ ეუბნების ქვაბშიგან“.

ტარიელის წასვლის შემდეგ, ავთანდილი, რომელმაც ჯერ კიდევ არ იცის ვეფხისტყაოსნის სახელი, მიიჭრა ქვაბთან, სადაც ასმათი გამოეგება — ეგონა ინდოეთის ამირბარი უკანვე მობრუნდაო, მაგრამ, უცხო კაცი რომ დაინახა, თავდასაცავად ქვაბისაკენ გაიქცა კივილით. ავთანდილმა იგი „დააბა, ვითა კაკაბი მახესა“, მაგრამ ქალი მაინც ჰკიოდა, ვიღაც ტარიელს უხმობდა მშვე-

ლელად. ვერაფერმა გასჭრა, თუმცა „ავთანდილ მუხლთა უყრიდა, თითითა ეხვეწებოდა“. ასმათის შიში რომ გაენელებინა, არაბეთის სპასპეტმა დაყვავება სცადა: ისეთი რა გიყავი, ასე რად ჰკივი, რისი გეშინია, მზეცი კი არა ვარ, ხომ მხედავ, კაცი ვარ, ადამიანი — „ეტყოდა: „სულე! რამც გიყავ? კაცი ვარ, ადამიანი“.

როგორც ვხედავთ, ავთანდილი აქ კაცსა და ადამიანს სინონიმური მნიშვნელობით ხმარობს, კაცი — იგივე ადამიანია, ხოლო ადამიანი — კაცია. მაგრამ მეორე შემთხვევაში, უკვე თვით კაცია განმარტებული იმის აქცენტირებით, რომ ყველა კაცი არ არის კაცი, მათ შორის დიდი განსხვავებაა, დიდი მანძილია. ეს კაცურკაცობის ფილოსოფია რუსთაველთან მთელი მორალური კოდექსია. რასაც ჩვენ უფრო დაწვრილებით მონოგრაფიის მესამე თავში დავახასიათებთ, როცა ეთიკის პრობლემატიკას შევეხებით. აქ კი გვინდა ხაზი გავუსვათ ორ გარემოებას: ა) რუსთაველი როგორც პირველ, ისე მეორე დეფინიციას ერთსადაიმავე მოქმედ პირს — ავთანდილს ათქმევინებს. ეს არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს, ვინაიდან მთელი პოემის მანძილზე არაბეთის ჭაბუკი სპასპეტი ფილოსოფიური მსჯელობითა და მეტაფიზიკური განზოგადებებით თვალსაჩინოდ გამოირჩევა. ამიტომ კაცურკაცობის მორალს პოემაში უმთავრესად ავთანდილი გვიკითხავს; ბ) თუ ღრმად დავაკვირდებით რუსთაველის დეფინიციებს — „კაცი ვარ, ადამიანი“, და „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“, მივალთ იმ უცილობელ დასკვნამდე, რომ ჩვენმა სულმნათმა ილია ჭავჭავაძემ უთუოდ აქედან აიღო თავისი მოთხრობის სახელწოდება — „კაცია ადამიანი?!“ კაცი — ადამიანია, მაგრამ ყველა კაცი ერთნაირი არ არის, მათ შორის დიდი მანძილია, — გვეუბნება რუსთაველი, ხოლო ილია ჭავჭავაძე ახალი რედაქციით გადმოგვცემს ამავე დეფინიციას: განა ყველა კაცი—ადამიანია? არა, ყველა კაცი ადამიანი არ არის!

მაგრამ ჩვენ უკვე ავცდით ძირითად საკითხს. ავთანდილის ლირიკული ღაღადისი უკვე ესმის ცასა და მიწას, შვიდი მნათობი კი მზად არის მოსასმენად. არაბეთის სპასპეტი ასე მიმართავს კოსმიურ სხეულებს:

„მზესა ეტყვის: „მზეო, გიტყვი თინათინის ღაწვთა დარად,
შენ მას ჰგავ და იგი შენ გგავს, თქვენ ანათობთ მთად და ბარად;

ხელსა მალხენს ნახვა შენი, ამად გიჭვრეტ არ-დამცთარაღ,
მაგრა ჩემი რად დააგდე გული ციეად, გაუმთბარაღ?

„თუ ერთისა მოშორება მზისა ზამთრის გაგვამციენებს,
მე, გლახ, ორნი დამიყრიან, გული ამად რად არ ივნებს?
მაგრა კლდესა არა შესწონს, არაოდეს არ იმტკივნებს;
წყულესა დანა ვერა ჰკურნებს, გაჰკვეთს, ანუ გაამსივნებს“.

მიმავალი ცასა შესტირს, ეუბნების, ეტკივის მზესა:
„აჰა, მზეო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა,
ვინ მდაბალთა გაამაღლებ, მეფობასა მისცემ, სვესა,
მე ნუ გამყრი საყვარელსა, ნუ შემიცვლი ღამედ დღესა!

„მო, ზუალო, მომიმატე ცრემლი ცრემლსა, ჴირი ჴირსა,
გული შავად შემიღებე, სიბნელესა მიმეც ხშირსა,
შემომყარე კაეშანი, ტვირთი მძიმე ვიღა ვირსა,
მას უთხარ, თუ: „ნუ გასწირავ, შენია და შენთვის სტირსა“.

„ჰე მუშთარო, გეაჯები შენ, მართალსა ბრჭესა, ღმრთულსა,
მო და უყავ სამართალი, გაებრჭობის გული გულსა;
ნუ ამრუდებ უმართლესსა, ნუ წაიწყმედ ამით სულსა!
მართალი ვარ, გამიკითხე! რად მაწყლულებ მისთვის წყლულსა?

„მოდი, მარიხო, უწყალოდ დამჭერ ლახვრითა შენითა,
შე-ცა-მღებე და შემსვარე წითლად სისხლისა დენითა,
მას უთხრენ ჩემნი პატიჟნი, მას გააგონენ ენითა,
როგორ გასრულვარ, შენ იცი, გული არღა არს ლხენითა.

„მოდი, ასპიროზ, მარგე რა, მან დამწვა ცეცხლთა დაგითა,
ვინ მარგალიტსა გარე მოსცავს ძოწისა ბაგითა;
შენ დაამშვენებ კეკლუცთა დამშვენებითა მაგითა,
ვისშე, გლახ, ჩემებრ დააგდებ, გაჰხდი ცნობითა შმაგითა.

„ოტარიდო, შენგან კიდე არვის მიგავს საქმე სხვასა:
მზე მაბრუნვებს, არ გამიშვებს, შემიყრის და მიმცემს წვასა;
დაჯე წერად ჴირთა ჩემთა, მელნად მოგცემ ცრემლთა ტბასა,
კალმად გიკვეთ გაწლობილსა ტანსა ჩემსა ვითა თმასა.

„მო, მთვარეო, შემიბრალე, ვილეკი და შენებრ ვმკლდები,
მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხელდები, ზოგჯერ ვწელდები;
მას უამბენ სჯანი ჩემნი, რა მჭირს, ანუ როგორ ვბნდები,
მადი, უთხარ, ნუ გამწირავს, მისი ვარ და მისთვის ვკვდები.

„აჰა, მმოწმობენ ვარსკვლავნი, შვიდნივე მემოწმებიან:
მზე, ოტარიდი, მუშთარი და ზუალ ჩემთვის ბნდებიან,
მთვარე, ასპიროზ, მარიხი მოვლენ და მოწმად მყვებიან.
მას გააგონენ, რანიცა ცეცხლნი უშრეტნი მდებიან“.

აწ გულსა ეტყვის: „ვითამცა გდის ცრემლი, არ გაგხმობია,
რას გარგებს მოკვლა თავისა? ეშმა ძმად თურე გიმობია;

მეც ვიცი, ჩემსა ხელ-მჭმნელსა თმად ყორნის ბოლო სთმობია,
მაგრა თუ ჰირსა არ დასთმობ, ლხინი რა დასათმობია!-

ეს უბრწყინვალესი ლირიკული შედევრი არამარტო ქართულ, მსოფლიო პოეზიაშიც სრულიად განმარტოებით დგას, როგორც ადამიანური გრძნობისა და პოეტური ხილვის ოლიმპიური სიმაღლით გამოხატვა. მარტოოდენ გენიოსს შეეძლო ასე ღრმად შეჭრილიყო თავისი გმირის შინაგან არსებაში, ასე დიდი მხატვრული ძალით გადმოეცა ავთანდილის აზრისა და გრძნობის ჰარმონიული ერთიანობა. ძნელია აქ საზღვარი დაუდოთ პირველს ან მეორეს, გაიგოთ, სად იწყება აზრი და სად თავდება გრძნობა; ორივე ისე შეერთებულა, ერთ სახეში ისე ჩამჯდარა, მართლაც ველარ გაგირჩევიათ, როგორც ილია ჭავჭავაძე იტყოდა, რას მისცეთ უპირატესობა: აზრს, თუ გრძნობას, გრძნობას. თუ აზრს, მიუხედავად იმისა, რომ ორივეს ბოლომდე შეუნარჩუნებია თავისი თვითმყოფობა — აზრი — აზრად დარჩენილა, გრძნობა კი — გრძნობად.

და ახლა, როცა ჩვენ ვხედავთ თანამედროვეობის საოცრებათა ტრიუმფს, დაუჯერებელ მიახლოებას მიწიერი კაცისას ზეციურ მნათობებთან, როცა გვესმის კოსმონავტების ხმა ვარსკვლავეთის სამეფოდან, დედამიწას რომ გარს უვლიან, ხოლო აქ, მიწაზე ვისმენთ ფრიდონისაკენ მიმავალი ავთანდილის ვედრებას შვიდი მნათობისადმი, ვგრძნობთ, ეს არის კაცი, რომელსაც რვაასი წელი დისჭირდა ცხენიდან რაკეტაზე გადამჯდარიყო. ორივე ხედავდა ციურ მნათობებს, მაგრამ ერთი დედამიწის, მეორე კი ზეციური კოორდინატების შესაძლებლობიდან. თითქოს იმსხვრევა ჩვენი ძველი წარმოდგენა, რომ იდეალში ოცნება მეტია, ვიდრე სინამდვილე. ადამიანური აზრის სუვერენულობა ისევ სინამდვილეს ანიჭებს უპირატესობას. როგორც უსაზღვროებას, რასაც ჩვენი აზრის უსაზღვროებაც კი ვერავითარ საზღვარს ვერ დაუდებს. კოსმოსის რა საზღვარსაც არ უნდა მიაღწიოს ადამიანმა, მისთვის ყოველთვის აუხსნელ პრობლემად დარჩება: რა არის იმის შემდეგ, რაც მიღწეულ და შეცნობილ იქნა? არაფერი, არარაობა? მაშინ რა არის თვით არარაობა? არარაობაა ის, რაც არაფერია. მაგრამ რა არის არაფერი? მხოლოდ ის, რაც არ არსებობს. მაგრამ რა არის არარსებობა? არარსებობაა ის, რასაც არსებობა არ გააჩნია, მაგრამ ხომ უნდა არსებობდეს ეს არარსებობა? მაშასადამე, არარსებობა ნიშნავს არსებობას, რომ არსებობს

არარსებობა, რომ არარსებობა იგივე არსებობაა. გამოდის, რომ მეცნიერებამ დღეს უნდა გვითხრას, თუ რა არის არარსებობა, ვინაიდან მან უკვე გვითხრა, ავად თუ კარგად, რა არის არსებობა. მეცნიერების მომავალი ამ არარსებობის კვლევასაც ემსახურება. მაგრამ როგორი წარმატებაც არ უნდა მოიპოვოს ადამიანმა არარსებობის შესწავლაში, თავისთავად არსებობა, პოზიტიური, თუ ნეგატიური ფორმით (არსებობით თუ არარსებობით), ვერასოდეს ვერ იქნება ბოლომდე შეცნობილი, და სხვა პლანეტაზე კაცობრიობის გადასხდომის შემდეგ კიდევ უფრო მწვავედ დადგება გონების წინაშე მარად გადაუწყვეტელი პრობლემა: რა არის იმის იქით, რომლის იქითაც არაფერია და არაფრის იქითაც არაფერია? საერთოდ, რა არის არაფერი? სწორედ ეს არაფერია შეუცნობელი, დანარჩენს ადამიანი ყველაფერს შეიცნობს, რა თქმა უნდა. ადამიანური შესაძლებლობის ფორმაში. ესაა უსაზღვროების კიდე-განი, თუ უკიდეგანობა.

სწორედ ამ უსაზღვროების პრობლემატიკას აღძრავს მკითხველის არსებაში ფრიდონისაკენ მიმავალი ავთანდილის ვედრება შვიდი მნათობისადმი. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მთელი თავი — „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“ ავტორისეული რეფლექსიით იწყება, თუმცა პირველი სიტყვა „ვა, სოფელო“, პირდაპირ გრძნობას ეხება და წარმოადგენს ლირიკული განცდის ვერბალურ ექსპოზიციას.

რაკი ასე ძლიერ გრძნობებთან და აზრებთან შეაჯახა თავისი საყვარელი გმირი, რომელიც თითქოს უშუალოდ დაუკავშირდა ასტრალურ სამყაროს, რუსთაველს ისღა დარჩენოდა, ბოლოს მაინც მიწიერს შემობრუნებოდა, რომ ავთანდილის თავისთავად ამქვეყნიური ვნებათაღელვა, ზეცისაკენ მიმართული, დედამიწის მერიდიანებზეც გადმოეტანა. ამით მიიღწეოდა ის მსოფლიო ჰარმონია, რომელიც კოსმიურ კანონზომიერებას ჩვენი პლანეტისაგან არ თიშავს და ზეცაშიც ისეთივე ბუნებრივობას ხედავს, როგორც დედამიწის კოორდინატებზე.

და როცა გრძნეულად გაისმა ავთანდილის სიმღერაში აკორდი — „თუ დავრჩეო, — ესე მიჯობს, — სიცოცხლისა იტყვის თუსა, — ნუთუ მომხვდეს ნახვა მზისა, ნუ ვიზახი მიწყივ უსა“ — ეს არ იყო ყველაფრის დამთავრება. თითქოს მსოფლიო ამეტყველდაო, სპასპეტის ჯადოქრული სიმღერის მოსასმენად ყველა შეიკრიბა: ველური მხეცებიც კი მოვიდნენ, წყლის ქვეშ მდებარე ქვებიც ზევით ამოვიდნენ, უსულოსთან ერთად, ყველა

სულიერი შესამკობლად განემზადა — ნადირი, თევზი, ნიანგი, ფრინველი, მოვიდნენ ინდოეთიდან და არაბეთიდან, საბერძნეთიდან და რუსეთიდან, მათთან ერთად მაშრიყით და მაღრიბელნი; ფრანგები და ეგვიპტელები. დროის შეუჩერებელ დინებაში ეს თითქოს იყო წამიერი მსოფლიო ფორუმი, რომელსაც თავს დასცქეროდნენ კოსმიური მნათობები და ღვთაებრივში გადაზრდილ ავთანდილის ზეადამიანურ სიმღერას ყველა ერთად განადიდებდა. ამაზე უფრო ძლიერი ლირიკულ-პოეტური განცდა მსოფლიო მასშტაბების წვდენისა, ჩვენ არსად არ გვეგულება, არცერთი მწერლის შემოქმედებაში, არცერთი ერის ლიტერატურაში. ეს უკვე მართლაც ზეადამიანური პოეტური კადენციაა:

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

მოვიდიან შესამკობლად ჭეყნით ყოელნი სულიერნი:
კლდით ნადირნი, წყალშიგ თევზნი, ზღვით ნიანგნი, ცით მფრინველნი,
ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მაშრიყით და მაღრიბელნი,
რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი“.

თითქოს ამაზე მეტი შეუძლებელი იყო პოეტურ ფანტაზიას წარმოესახა, ლირიკულ პოეზიას მოეცა. მაგრამ წაიკითხავთ „ანდერძს ავთანდილისა როსტევან მეფის წინაშე“ და თქვენ იგრძნობთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის შემოქმედებითი საზღვარი არ არსებობს. რუსთაველი სულ ახალ-ახალ, ადამიანური გონებისათვის თითქოს-და მიუწვდომელ მხატვრულ სიმაღლეებზე ადის და ჩვენც ავყავართ; მისი ლექსი მართლაც „სასწაულიდან სასწაულებს ჰქმნის“, როგორც დიდი ბუალო იტყოდა. რომელსაც ჰეშმარიტი ხელოვნების ეტალონად სწორედ ეს სასწაული მიაჩნდა. მას რომ იღუსტრაციები დაეძებნა და რუსთაველი ცოდნოდა. ჰეშმარიტად გენიალური ხელოვნების უკეთეს მაგალითს ვერც ერთი მწერლის, ვერც ერთი ერის მხატერულ ლიტერატურაში ვერ იპოვიდა, გარდა ავთანდილის ანდერძისა როსტევან მეფის წინაშე. ეს არის არამარტო პოეტური შედევრი, რომელსაც ტოლი არ მოეპოება, არამედ, ფილოსოფიური ლირიკის სრულიად ობოლი მარგალიტიც, რომლის ღრმა გრძნობები და კიდევ უფრო ღრმა აზრები მართლაც სასწაულებრივად შეერთებულან, რომ სასწაულიდან სასწაულები შეექმნათ.

როგორც ავთანდილის სიმღერა, რომელიც მთლიანად მოვიტანეთ, პოემის ეს ადგილიც სრულად უნდა ამოვწეროთ, ვინაიდან მისი გაწყვეტა ან დაჭუცმაცება მიუტევებელი ცოდვა იქნება დიდი პოეზიისა და თვით რუსთაველის გენიის წინაშე. ისიც საოცარი გვეჩვენება, თუ როგორ შეიძლო „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა ერთ ლექსში მოექცია ამდენი სილამაზე, ამდენი გრძნობა, დაუსრულებელი მხატვრული თქმები და ასევე დაუსრულებელი უბრწყინვალესი აფორიზმები. ისინი ერთმანეთს მისდევენ, როგორც მარგალიტის მძივები, და ერთმანეთს ავსებენ, როგორც მოზაიკის ელვარე ქვები.

ახლა მოვისმინოთ ფილოსოფიური ლირიკის ეს უმშვენიერესი პოეტური სიმფონია --- ავთანდილის მეორე ანდერძი როსტევან მეფის წინაშე:

„დაჯდა წერად ანდერძისად, საბრალოსა საუბრისად:
„ჰე მეფეო, გავიპარე ძებნად ჩემგან საძებრისად!
ვერ დავდგები შეუყრელად ჩემთა ცეცხლთა მომდებრისად:
შემინდევ და წამატანე მოწყალება ღმრთეებრისად.

„ვიცი, ბოლოდ არ დამიგმობ ამა ჩემსა განზრახულსა.
კაცი ბრძენი ვერ გასწირავს მოყვარესა მოყვარულსა;
მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან სწაელა-თქმულსა:
„სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“.

„რათგან თავია სიცრუე ყოელისა უბედობისა,
მე რად გავწირო მოყვარე ძმა უმტკიცესი ძმობისა?!
არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა!
მით ვისწაელებით, მოგვეცეს შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა.

„წაგიკითხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ წერენ?
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? ცან, ცნობანი მიაფერენ.
-სიყვარული აღგვამაღლებს“, ვით ეჟვანნი, ამას ჟღერენ,
შენ არ სჯერხარ, უსწავლელნი კაცნი ვითმცა შევაჯერენ!

„ვინ დამბადა, შეძლებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერთად,
ვინ არს ძალი უხილაჲი შემწედ ყოვლთა მიწიერთად,
ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად,
იგი გაჰხდის წამის-ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად.

„რაცა ღმერთსა არა სწადდეს, არა საქმე არ იქნების.
მზისა შუქთა ვერ-მკვრეტელი ია ხმების, ვარდი ჭნების,
თვალთა ტურფა საკვრეტელი უცხოდ რადმე ეშვენების;
მე ვით გავძლო უმისობა, ან სიცოცხლე ვით მეთნების!

„რაზომცა სწყრები, შემინდეე შეცვლა თქვენისა მცნებისა.
ძალი არ მქონდა ტყვე-ქმნილსა მე მაგისისა თნებისა;
აწ წასლვა იყო წამალი ჩემთა სახმილთა გზნებისა,
სადა გინდ ვიყო, რა მგამა, ყოფამცა მქონდა ნებისა!

„არას გარგებს სიმძიმილი, უსარგებლო ცრემლთა დენა;
არ გარდავა გარდუვალად მომავალი საქმე ზენა,
წესი არის მამაცისა მოჰირევება, ჰერთა თმენა,
არვის ძალ-უც ხორციელსა განგებისა გარდავლენა.

„რაცა ღმერთსა გაუგია თავსა ჩემსა გარდასავლად,
გარდამხდეს და შემოვიქცე, აღარ დამრჩეს გული აქლად,
თქვენვე განახნე მხიარულნი დიდებით და დავლა-მრავლად;
მას რა ვარგო, ესე ჩემთვის დიდებად და კმარის დავლად.

„მეფეო, ესე თათბირი, მომკალ, ვინ დამიწუნოსა!
მეფეო, ნუთუ წასლვამან თქვენ ჩემმან დაგაჭმენოსა?!
ვერ ვეცრუები, ვერ ვუზამ საქმესა საძაბუნოსა,
პირის-პირ მარცხვენს, ორნივე მივალთ მას საუკუნოსა.

„არ-დაეწყება მოყვრისა აროდეს გვიზამს ზიანსა;
ჭმობ კაცსა აუგიანსა, ცრუსა და ღალატიანსა!
ვერ ვეცრუები, ვერ ვუზამ მას ჩელწიფესა მზიანსა.
რა უარეა მამაცსა სულ-დიდსა, წასლვა-გვიანსა?!

„რა უარეა მამაცსა ომშიგან პირის მხმეპელსა,
შედრეკილ-შეშინებულსა და სიკვდილისა მეპეელსა!
კაცი ჯაბანი რითა სჯობს დიაცსა ქსლისა მბეპეელსა?
სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეპელსა!

„ვერ დაიპირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი;
მისგან გასწორდეს ყოველი, სუსტი და ძალ-გულოვანი;
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მხცოვანი.
ჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი!

„მერმე ეიშიშვი, მეფეო, თქვენად კაძრებად ამისად:
ცთების და ცთების, სიკვდილსა ვინ არ მოელის წამისად;
მოვა შემყრელი ყოველთა ერთგან დღისა და ღამისად,
თუ ვერა განახე ცოცხალმან, ყოფამცა მქონდა ჟამისად.

„თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხობელმან,
ღარიბი მოკვდე ღარიბად, ვერ დამიტიროს მშობელმან,
ვეღარ შემსუდრონ დაზრდილთა და ვერცა მისანდობელმან, —
მუნ შემიწყალოს თქვენმანვე გულმან მოწყალე-მლმობელმან.

„მაქვს საწონელი ურიცხვი, ვერვისგან ანაწონები,
მიეც გლახაკთა საპურპლე, ათავისუფლე მონები,
შენ დაამდიდრე ყოველი, ობოლი, არას მქონები:
მიღეწიან, მომიგოხებენ, დამლოცვენ, მოვეგონები.

„რაცა თქვენთვის არ ვარგ იყოს საჭურჭლესა დასადებლად,
მიეც ზოგი ხანაგათა, ზოგი ხიდთა ასაგებლად;
ნურა ნუ გშურს. საქონელი ჩემი ჩემთვის წარსაგებლად!
შენგან კიდე არვინ მიეის ცეცხლთა ჩემთა დამავსებლად.

„ამას იქით ჩემგან ჩემი ამბავიცა არ გეცნევის,
ამად გვედრებ სულსა ჩემსა, წიგნი გაგრძებს, არ გეთნევის,
არას მარგებს, ეშმაკისა საქმეთაგან დაეძლევის,
შემინდევ და შემიევედრე, მკვდარსა რალა გარდმეხდევის!

„გვედრებ, მეფეო, შერმადინს, მონასა ჩემსა რჩეულსა, —
ნაკად აქვს ჰირი სამისოდ ამ წელიწადსა წლეულსა,—
ნუგეშინის-ეც წყალობით, ჩემგან წყალობა-ჩვეულსა,
ნუ დაადინებ თვალთაგან ცრემლსა, სისხლითა ფრქვეულსა.

„გასრულდა ჩემი ანდერძი, ჩემგან ნაწერი ხელითა.
აჰა, გამზრდელო, მოგშორდი, წავე გულითა ხელითურ!
ნუ სჭმუნავთ ჩემთვის მეფენი, ნუ ხართ მოსილნი ბნელითა,
სუფევითმცა ხართ თავითა, მტერთაგან საკრძალველითა!“

რომელი ლექსი შეიძლებოდა ამოგვეყენებინა მ ს ო ფ ლ ი ო პ ო ე ზ ი ი ს შ ე დ ე ვ რ ე ბ ი დ ა ნ ავთანდილის მეორე ანდერძისათვის? ფილოსოფიური ლირიკის რომელ ნაწარმოებს დავასახელებდით, რომ შესძლებოდა მისი გატოლება? რა არის აქ ყველაზე უფრო ძლიერი: გ რ ძ ნ ო ბ ი ს ს ი ღ რ მ ე, ფ ი ლ ო ს ო ფ ი უ რ ი ა ზ რ ი, მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ს ა მ ყ ა უ ლ ი, რ ო გ ო რ ც პ ო ე ტ უ რ ი დ ი ა დ ე მ ა, თუ ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი მ დ ი ნ ა რ ე ბ ა რ ა ფ ი ნ ი რ ე ბ უ ლ ი მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ა? ძნელია დაყენებულ კითხვებზე გადაჭრილი პასუხი გავსცეთ, თუმცა ერთი რამ სავსებით ნათელია: კითხულობთ ამ უმშვენიერეს პოეტურ საგალობელს და თქვენ მაღლდებით სულიერად: გიტაცებთ ყველაფერი, რაც ერთ ლექსში ასე ჰარმონიულად შეერთებულა — სმენის დამატკბობელ მუსიკალურ ჟღერადობას აძლიერებს ნაზი, ლირიკული გრძნობა, რომელიც ზოგან აღ ზ ე ვ ე ბ ა შ ი გადადის; რეფლექსიის ფილოსოფიური სიღრმე განათებულია საოცრად ფერადი სისადავითა და გამოკვეთილობით; ე რ თ ი შ ე ხ ე დ ვ ი თ თ ე ო რ ი უ ლ ი პ ო ს ტ უ ლ ა ტ ე ბ ი გ ა დ ა ყ ვ ა ნ ი ლ ი ა პ ო ე ტ უ რ ი ფ ე რ წ ე რ ი ს უ მ ა ღ ლ ე ს რ ა ნ გ შ ი და შ ე მ ო ს ი ლ ი ა ჰ უ მ ა ნ ი ზ მ ი ს ს ა მ ყ ა უ ლ ი თ; როგორც აზრის სიდიადე, ისე გრძნობის სისპეტაკე უშუალო და რაფინირებულია; არ არის არცერთი სიტყვა, რომელიც გონებასა და გულს სათნოდ არ აშიშვლებდეს; გულწრფელობა ყველგან ჩანს, როგორც მაღალი ადამიანობის პრედიკატი; რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ისე ამეტყველებს თავის გმირს, თითქოს

საკუთარ ვნებათაღელვასა და საკუთარ ფილოსოფიურ სინიდისს ესარჩლებოდეს.

ყველა ამ ღირსებასთან ერთად, ავთანდილის გრძნეულ ანდერძში ჩვენ გვხიბლავს ა ფ ო რ ი ზ მ ე ბ ი ს უსასრულო ველი, სადაც აზრის ფილოსოფიური ყვავილები მრავლისმეტყველად ირხევიან ათასფერადი სილამაზით. ვინ არ გაიზიარებს იმ მშვენიერ თეზისს, რომ თუ ადამიანს საღი გონება აქვს, შეუძლებელია თავისი ერთგული მოყვარე გასწიროს, და უპირატესობა სიცრუეს ან ორპირობას მისცეს. ამ შემთხვევაში პ ლ ა ტ ო ნ ი ს დამოწმება არამარტო რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს განსწავლულობის დამადასტურებელია, არამედ, იმის ხაზგასმაც, რომ ბრძენი კაცის აზრს ყურადღებით უნდა მოვეკიდოთ, რაკი მისი სახით საქვეყნო ჭეშმარიტება ლაპარაკობს. სიცრუე ყოველგვარი უბედურების სათავეა და მით უფრო გაუმართლებელია მას ხელი გაუწოდოს მოყვარემ, რომელსაც ძმაზე უმტკიცეს ძმად მოყვარე მიუჩნევია. ა რ კ მ ა რ ა ფ ი ლ ო ს ო ფ ო ს თ ა ს ი ბ რ ძ ნ ი ს ც ო დ ნ ა, მ თ ა ვ ა რ ი ა შ ე გ ე ძ ლ ო ს მ ი ს ი ა ღ ს რ უ ლ ე ბ ა. და ავთანდილი როსტევანს არწმუნებს, რომ არამარტო იცის პლატონის მორალური კოდექსი, არამედ, იცავს მის ზნეობრივ სენტენციას: სიცრუეს არ ამბობს, ორპირობას არ იჩენს, ამით არც ხორცს აზიანებს და არც სულს.

მაგრამ რა არის მიზეზი, რომ არაბეთის სახელოვანი სპასპეტი სტოვებს სამშობლოს, შორს მიემგზავრება და ამით საბაბი ხდება როსტევანის უსაზღვრო გულისწყრომისა?

მიზეზი კუპიდონის მადლია, რასაც ჩვეულებრივ ენაზე ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ს ეძახიან, და მისადმი სამსახურის მ ო ვ ა ლ ე ო ბ ა, რომლის უარყოფა მიჯნურს არ შეუძლია. ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ა მ ა ღ ლ ე ბ უ ლ ი გ რ ძ ნ ო ბ ა ა, რასაც ავთანდილი ქებათა-ქებას მიუძღვნის; ეს განდიდებული ჯილდო ბუნებისა ადამიანს არამარტო ასპეტაკებს, გმირულ სულსაც ჩაუდგამს ხოლმე და აღაფრთოვანებს. ნუთუ ეს არ შეუძლია გაიგოს როსტევანმა? მაშინ როგორღა მიხვდება უსწავლელი კაცი, რომლის სული განათლებული არ არის? როგორც ამაღლებული გრძნობა, სიყვარული ღვთაებრივია, რადგან თვით უზენაესი ამაღლებულია და ამაღლებულის დაუშრეტელ წყაროს წარმოადგენს. ასე სწამს ქრისტიან ავტორს და ამიტომაა, რომ სიყვარულის ქებათა-ქების შემდეგ იგი პირდაპირ ღ მ ე რ თ ს•

• რუსთაველის პოემაში ღვთისმეტყველებას, საერთოდ ფილოსოფიურ-რელიგიურ პრობლემატიკას ფუნდამენტური შრომა მიუძღვნა ვიქტორ ნოზაძემ — „ვეფხისტყაოსნის ღმრთისმეტყველება“, პარიზი, 1963 წ., გვ. 3—559.

მიაშურებს, რომელიც სამყაროს შემოქმედად მიაჩნია, როგორც ეს პოემის შესავალშივე განმარტებულია. ღვთაება ბადებს კაცს, იგივე იძლევა მტერთა შესამუსრავად ძალას; მართალია, უზენაესი უხილავია, მაგრამ ყოველი მიწიერის შემწე და დამხმარეა, — ეს ზოგადი თეზისი შეიძლებოდა უცვლელი სახით გვეპოვა თითქმის ყველა რელიგიურ დოქტრინაში, წარმართულსა და ქრისტიანულშიც, ყველა იდეალისტურ ფილოსოფიურ სისტემაში უძველესი (პლატონიზმი, ნეოპლატონიზმი) და ახალი საუკუნეებისა (საკმარისია მარტო სქოლასტიკისა და თომა აქვინელის მოხსენიება, თავი რომ დავანებოთ ნომინალიზმს, დეიზმსა და ათასგვარ სხვა იდეალისტურ სისტემებს აგნოსტიკურ მიმდინარეობათა ჩათვლით).

როგორც თავისი დროის შვილი და ქრისტიანული სარწმუნოების ამღიარებელი, თუმცა ანტიკონფესიული მრწამსით, რუსთაველი სხვანაირად ვერ იტყოდა, სხვანაირად ვერ მოიქცეოდა. მისთვის ისიც უეჭველი ჩანს, რომ ღვთაება თავისი არსებით უსაზღვროა და ამდენად თვითონვე არის უსაზღვროების ერთადერთი დამსაზღვრებელი. მარტოოდენ ღვთაების მაგიურ ძალას შეუძლია „წამის-ყოფით“, ერთბაშად, ერთ წამში ერთი ასად აქციოს და პირიქით. თუ პანთეისტური მსოფლმხედველობით მივუდგებით, შეიძლებოდა მიგვეჩნია, რომ ღვთაება აქ ბუნების ადგილზე მოთავსდება და მაშინ უსაზღვროების დამსაზღვრებელი თვით ბუნება იქნება, ვინაიდან ბუნება, მსგავსად ღვთაებისა, უსაზღვროა, ხოლო უსაზღვროებისათვის საზღვრის დადება მხოლოდ უსაზღვროებას შეუძლია. რუსთაველთან რომ ზოგჯერ ღვთაება ბუნების ანალოგიით გვევლინება, სრულიად უეჭველი ჩანს, და ეს აძლევდა საფუძველს ზოგიერთ მკვლევარს „ვეფხისტყაოსანში“ პანთეისტური მსოფლმხედველობაც დაენახა. ხედავდნენ მანის მოძღვრებასაც. მაგრამ რა საერთო შეიძლება არსებობდეს ამქვეყნიური ცხოვრების დიდ მომღერალ რუსთაველსა და მანიქეიზმის ასკეტურ იდეალს შორის? როგორ შეიძლება „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მანის (მესამე საუკუნე ჩვენი წელთაღრიცხვით, 216—276 წლები, პლოტინის თანამედროვეა) იმ დოქტრინას მისდევდეს, რომელიც „ეკლესიის მამების“ მსგავსად ქალს ბოროტების განსახიერებად მიიჩნევდა? განა შეიძლება ერთ ადგილას მოთავსდეს მანიქეველთა მიერ ქორწინების აკრძალვა და რუსთაველის გმირების ესოდენ დიდი

ლტოლვა კანონიერი შეუღლებისადმი? და კიდევ ერთი: როგორც ცნობილია, მე-12—მე-13 საუკუნეები, როცა „ვეფხის ტყაოსნის“ გენიალური ავტორი ცხოვრობდა, საერთოდ მიჩნეულია მანიქეიზმის გადაგვარების, დეგრადაციის საუკუნეებად; დავიჯეროთ, რომ გენიოსი კაცი — რუსთაველი, სიცოცხლის, სიხარულის, ამქვეყნიური მშვენიერების მომღერალი ისეთი მწირი, სიცოცხლის, სიხარულის, ამქვეყნიური მშვენიერების უარმყოფელი დოქტრინის მიმდევარი გახდა, როგორიც მანის მოძღვრებაა, ისიც მისი სრული დაცემის პერიოდში? გვეუბნებიან—მანი კეთილისა და ბოროტების საწყისებს მიიჩნევს ამქვეყნიური ცხოვრების საფუძვლად. რუსთაველსაც იგივე აქვს, ეს ხომ ცხადიაო! მაშინ, რატომ არ ვამბობთ, რომ კეთილისა და ბოროტის შესახებ მოძღვრება მანიქეიზმმა რაკი ზოროასტრიზმისაგან მიიღო, რუსთაველი ზარატუსტრას მიმდევარიაო? კეთილი და ბოროტი საწყისი იმდენ რელიგიურსა და ფილოსოფიურ დოქტრინას მოეპოვება, რომ ჩამოთვლაც გაჭირდება. გამოდის. რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ყველა მათი მიმდევარია. აქედანაც ნათლად ჩანს, რომ არაფერია უფრო მცდარი, ვიდრე რუსთაველის მანიქეველად გამოცხადება.

„ვეფხისტყაოსანში“ აგრეთვე არ არის პანთეიზმი, როგორც ჩვენ მას ვიცნობთ ევროპული ფილოსოფიის სახით (ბრუნო), თუმცა ღვთაება ზოგჯერ ბუნების ადგილზეა დაყენებული, ხოლო ბუნებას ღვთაების სამყოფელი არ ეუცხოება. ასე რომ არ იყოს, მაშინ რუსთაველი ღვთაებისა და ბუნების ძალას პარალელურად არ გამოიყენებდა, ღვთაების კონფესიული გაგების შემდეგ („რაცა ღმერთსა არა სწადდეს, არა საქმე არ იქმნების“) პირდაპირ მზეს (ბუნებას) არ მიმართავდა, როგორც პარალელს („მზისა შუქთა ვერ-მჭვრეტელი ია ხმების, ვარდი ჭნების“). და შემდეგ ისევ უზენაესის ფანატიკური რწმენა, რომ განგების გარდავლენა შეუძლებელია, ურგებია მწუხარება და უსარგებლოა ტირილი. ამიტომ ავთანდილს მტკიცედ შეუმუშავებია ცხოვრების პრაქტიკული ფილოსოფია, რომელიც მთელი სისტემის სახით ჩამოუყალიბებია და მისთვის ლოგიკურად გამართული, შინაგანადაც თანმიმდევრული ხასიათი მიუცია.

აკვირდებით ამ ფილოსოფიას და თქვენ ხედავთ, რომ არაბეთის სპასპეტი, რომელიც აღიარებს პრედესტინაციას, ბედთან შერიგებული კაცია, მაგრამ ეს ბედი მისთვის მხოლოდ ღვთაების

განგებაა, სხვას იგი არა ცნობს, თუმცა ესმის, რომ ადამიანიც ბედისათვის მებრძოლი უნდა იყოს. ამიტომ ის მზადაა პირისპირ შეხვდეს თავის ბედს, რაც უზენაესს მისთვის განუმზადებია, მაგრამ თვითონაც ცდას არ აკლებს, ზეციური ხვედრი მიწიერში ყოველთვის კეთილად ბრუნდებოდეს. ამდენად, ავთანდილის პრედესტინაციას ორი სახე აქვს: თავისთავადი, იმანენტური, ნოუმენური, რაც ზეციურშია მოცემული, რომლის გაგება კაცს არ შეუძლია, და რეალური, ფენომენალური, რომელსაც მაშინ შევიცნობთ, როცა დასრულდება, მაშასადამე, ფაქტად გადაიქცევა. პრედესტინაციის ეს იპოსტასური ხასიათი კონფესიულიცაა და ანტიკონფესიულიც, რაკი ასე თუ ისე ცნობს განგების შემდეგ რაღაც ძალას, რომელსაც შეუძლია კაცი ბედნიერი ან უბედური გახადოს. ეს ძალაა მორალი, ეთიკური ნორმები, რასაც ავთანდილი არამარტო აღიარებს, თვითონაც პროზელიტის გატაცებით იცავს. ამიტომ ეყრდნობა იგი პლატონისეულ ეთიკურ დეფინაციას, უარყოფს სიცრუესა და ორპირობას, ჰქადაგებს მოყვრისადმი პატივისცემას, ჰგმობს აუგ კაცს, ცრუსა და მოღალატეს, ამავე ზომით მიწასთან ასწორებს ჯაბან, მხდალ ადამიანს, რომელსაც დიაცს ადარებს, ვინაიდან ეჭვმიუტანლად სცნობს, თითქოს დოგმატიკოსი იყოს, იმ ჭეშმარიტებას, რომ საბელი ყველაფერზე მაღლა დგას — „სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა“. პოემის ეს ადგილი უნდა გავიგოთ როგორც კაცური-კაცის განდიდება და არა სახელისათვის გამოდევნება.

აქედან მომდინარეობს ორი მძლავრი ნაკადის ურთიერთშეჯრა ავთანდილის ფილოსოფიურ დოქტრინაში: განგების გარდუვალობათა უეჭველობისა და მორალურ ნორმათა აუცილებელი შესრულებისა. ყოველივე ეს გაშლილია იმ მშვენიერ ფილოსოფიურ თეზისში, რომელიც სიკვდილს არსებულის განუყრელ ატრიბუტად აღიარებს, როგორც ღვთაებრივ (ბუნებრივ) წესს ყოფიერებისა, მის წინაშე უველას ათანასწორებს, მაგრამ მიაჩნია, რომ სიცოცხლეს ღირსეული პრედიკატი უნდა ჰქონდეს, ხოლო, თუ ეს არა აქვს, მაშინ მორალურად ამაღლებული სიკვდილი პირველზე უმჯობესია. გამართლება ამ რეფლექსიისა იმითაც დადასტურებულია, რომ სიკვდილი გარდუვალია, ყოფიერების ყოველ წამს სიკვდილი თან ახლავს, სიცოცხლის აზრი მხოლოდ ეთიკური საწყისების ამაღლებულობაში უნდა დაიძებნოს.

და ავთანდილს შესანიშნავად ესმის მისივე ფილოსოფიის ეს ძირითადი თეზისი. ამიტომ უშიშრად შეჰყურებს თავის ხვედრს: შესაძლოა საწუთრომ, ყოველივეს დამანგრეველმა, არაბეთის სპასპეტიც დაამხოს, ვერც მშობელმა, ვერც მისმა აღმზრდელებმა და სანდო ადამიანებმაც დაიტირონ, მაგრამ შეწყალება მორალური კანონია, რომლის იმედი აქვს, ხოლო როსტევანისაგან სწორედ ამას მოელის, როგორც მოყვრის სიკეთეს. ეს თავისებური მორალური კათარზისი ბოლომდე გრძელდება, როცა ავთანდილი შესთხოვს თავის მწყალობელს შემდეგი ანდერძის შესრულებას: ჩემი ქონება ღარიბ-ღატაკებსა და ობლებს დაურიგე, მონები გაათავისუფლე, რაც თქვენი შესაფერი არ იყოს, გადასდევით ობოლთა სახლების (ხანაგების) გასაძლიერებლად და ხიდების ასაშენებლად, არაფერი დაიშუროთო. საზღაურად მხოლოდ იმას კმარობს, რომ „მიღვწიან, მომიგონებენ, დამლოცვენ, მოვეგონებიო“, ე. ი. ისევ ის მორალური ამაღლებულობა მიაჩნია სიცოცხლისა და ამქვეყნიური დიდების გვირგვინად.

ეს მორალური ამაღლებულობა თვით ავთანდილის ქცევაში ვლინდება, როცა არამარტო თავის თავს ავედრებს ამქვეყნიურ უზნეობას, არამედ, შვილივით გაზრდილ შერმადინზეც შესთხოვს: ჩემგან წყალობას მიჩვეულია, შენც ნუ მოაკლებ, „თვალთაგან ცრემლს“ სისხლად ნუ დაადენ, პატრონის მოშორებით ისედაც შეწუხებულსო. ქვა გული უნდა ჰქონებოდა როსტევანს, რომ თავისი უერთგულესი ყმის ეს მსასოებელი ვედრება ყურად არ ეღო და არ შეესრულებინა.

ასეთია ავთანდილის მეორე ანდერძი როსტევანისადმი — ფილოსოფიური ლირიკის ეს უბრწყინვალესი შედევრი, რომელიც მსოფლიო პოეზიაში, როგორც მითითებული გვაქვს, ობოლი მარგალიტივით ჩანს.

მაგრამ ლირიკული პასაჟები გამოყენებულია არამარტო უმთავრეს მიჯნურთა ურთიერთობის წარმოდგენაში. ფატმანის სამიჯნურო წერილშიც ავთანდილისადმი არის უმშვენიერესი ლირიკული სტრიქონები:

„შენ გტრფიალობენ მკვრეტელნი, შენთვის საბრალოდ ბნდებიან,
ვარდი ხარ, მიკვირს, ბულბულნი რად არა შენზედ კრფებიან!
შენი შვენება ყვავილთა აჭნობს და ჩემნიც ჭნებიან,
სრულად დამწვარვარ, თუ მზისა შუქნი არ მომესწრებიან“.

ყოველი სიტყვა აქ ისე გამთბარია სინაზითა და სიყვარულით, ისე ბუნებრივი, გულწრფელი და ლამაზია, რომ ეს ადგილი ფატმანის წერილში ლირიკული პოეზიის შედევრს წარმოადგენს.

მაგრამ ქართული ლირიკული პოეზიის ნამდვილად ფასდაუდებელი შედევრია „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა", რომელსაც ინდოეთის მეფის ასული თავის მიჯნურს ქაჯეთის ციხიდან უგზავნის. ესაა უნაზესი ლირიზმისა და ადამიანის შინაგანი სულიერი კდემამოსილების უძლიერესი საგალობელი, რომელსაც აუღელვებლად ვერ წაიკითხავთ. მისი ყოველი სტრიქონი ქალურ გრძნობას მიჯნურთა ერთგულ მოვალეობასთან აერთებს და აღსავსეა რეფლექსიასთან ერთად განცდების უნაპირო ზღვით. დავაკვირდეთ მის ამაღლებულ პოეტურ სტროფებს:

„ჰე ჩემო, ესე უსტარი არს ჩემგან მონაღვაწები,
ტანი კალმად მაქვს, კალამი ნაღველსა ამონაწები,
მე გული შენი ქაღალდად გულსავე ჩემსა ვაწები,—
გულო, შავ-გულო, დაბმულხარ, ნუ აეხსნები, აწ ები!

„ჰხედავცა, ჩემო, სოფელი რათა საქმეთა მქმნელია!
რაზომმცა ნათობს სინათლე, ჩემთვის ეგრეცა ბნელია.
ბრძენნი იცნობენ, სწუნობენ, მით მათგან საწუნელია;
უშენოდ ჩემი სიცოცხლე, ვამე, რა დიდი ძნელია!

„ჰხედავ, ჩემო, ვით გაგეყარნა სოფელმან და ჟამმან კრულმან?
ვეღარ განახე საყვარელი მხიარული მხიარულმან,
ნეტარ, რა ქმნას უშენომან გულმან, შენგან დალახვრულმან!
გაგიცხადა დამალული გონებამან დაფარულმან.

„შენმან მზემან, აქანამდის შენ ცოცხალი არ შეგონე;
ჩემი მეთქვა: გარდასრულდა სიცოცხლე და ყოველი ღონე;
აწ რა მესმა, შემოქმედი ვადიდე და ღმერთსა ვჰმონე,
ჩემი ყველა აქანამდის ჭირი ლხინსა შევაწონე.

„შენი სიცოცხლე მეყოფის. ჩემად იმედად გულისად,
გულისა ერთობ წყლულისა და ასრე დადაგულისად!
მომიგონებდე, გახსოვდე მე შენთვის დაკარგული სად;
ვხი მზრდელი სიყვარულისა, მის ჩემგან დანერგულისად.

სხვად, ჩემო, ჩემი ამბავი ჩემგან არ მოგეწერების:
ენა დაშვრების, მოსმენით არვისგან დაიჯერების.
ფატმან წამგვარა გრძნეულთა, ღმერთიმცა მას ეტერების!
აწ კელა ქმნა იგი სოფელმან, რაცა მას შეეფერების.

„აწ სოფელმან უარესი ჭირი ჭირსა მომისართა,
არ დასჯერდა ბედი ჩემი მათ პატიჟთა მრავალ-გვართა,

„კვლაცა მიმცა შესაპყრობლად ჭაჯთა, ძნელად საომართა;
ბედმან გვიყო ყველაკაი, ჩემო, რაცა დაგვემართა!

„ციხეს ეზი ეზომ მაღალსა, თვალნი ძლივ გარდასწვდებიან,
გზა გვირაბითა შემოვა, მცველნი მუნ ზედა დგებიან,
დღისით და ღამით მოყმენი ნობათსა არ დასცდებიან,
მათთა შემპმელთა დახოცენ მართ ცეცხლად მოედებიან.

„ნუთუ ესენი გეგონნენ სხვათა მებრძოლთა წესითა?!
ნუცა მე მომკლავ ჰირითა, ამისგან უარესითა;
შენ მკვდარსა განახავ, დავიწვი, ვითა აბედი კვესითა;
მოგშორდი, დამთმე გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა!

„შენ, საყვარელო, ნუ სჰმენავ ჰმუნვითა ამისთანითა,
ჩემი სთქვა: სხვათა მიჰხვდაო იგი ალვისა ტანითა.
არამ სიცოცხლე უშენოდ! ვარ აქამდისცა ნანითა;
ან თავსა კლდეთა ჩავიქცევ, ანუ მოვიკლავ დანითა.

„შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხვდეს მთვარე შენი,
შენმან მზემან, ვერვის მიჰხვდეს, მო-ცა-ვიდენ სამნი მზენი!
აქათ თავსა გარდავიქცევ, ახლოს მახლვან დიდნი კლდენი,
სული ჩემი შეივედრე, ზეცით მოშხვდენ ნუთუ ფრთენი.

„ღმერთსა შემვედრე, ნუთუ კვლა დამხსნას სოფლისა შრომასა,
ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰაერთა თანა ძრომასა;
მომცნეს ფრთენი და აღვფრინდე, მივჰხვდე მას ჩემსა ნდომასა,
დღისით და ღამით ვჰხედვიდე მზისა ელვათა კრთომასა.

„მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რათგან შენ ხარ მისი წილი,
განაღამცა მას ეახელ მისი ეტლი, არ თუ წბილი!
მუნა გნახო, მადვე გსახო, განმინათლო გული ჩრდილი,
თუ სიცოცხლე მწარე მქონდა, სიკვდილიმცა მქონდა ტკბილი!

„მე სიკვდილი აღარ მიმძიმს, შემოგვედრებ რათგან სულსა,
მაჯრა შენი სიყვარული ჩავიტანე, ჩამრჩა გულსა;
მომეგონოს მოშორვება, მემატების წყლული წყლულსა;
ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ, ჩემო, შენთვის დაკარგულსა!

„წადი, ინდოეთს მიჰმართე, არგე რა ჩემსა მშობელსა,
მტერთაგან შეიწრებულსა, ყოვლგნით ხელ-აღუპყრობელსა,
გულსა ალხინე ჩემისა მოშორვებისა მთმობელსა,
მომიგონებდი მტირალსა, შენთვის ცრემლ-შეუშრობელსა!

„რაცა ვიჩიელე ბედისა ჩემისა, კმა საჩივარად;
ცან, სამართალი მართალი გულისა გულსა მივა რად.
შენთვის მოვკვდები, გავხდები ყორანთა დასაყივარად,
ვირე ცოცხალ ვარ, გეყოფი სატირლად და სატკივარად".

პირველივე ტაეპები უმშვენიერესი მხატვრული შედარებებითა და მეტაფორებითაა სავსე. ნესტანს სურს ტარიელს უთხრას -- ამ წერილს მთელი არსებით ვწერო და თავისი აზრის გამოსახატავად მეტაფორას მიმართავს. ჩემი ტანი ნაღველში ამონაწებ კალმად მაქვს ნახმარი, ხოლო შენი გული ჩემს გულს მივაწებე და ქაღალდად ეს გამოვიყენეო. უკეთესი ამაღლება უაღრესად გულწრფელი, ძლიერი სიყვარულისა შეუძლებელი გვეჩვენება. ლირიკული განცდა კიდევ უფრო მაღლდება, როცა ნესტანი სოფელს ანუ ამქვეყნიურ ცხოვრებას უჩივის: რამდენადაც სინათლე ანათებს, ჩემთვის იმდენად ბნელია, რადგან უშენოდ ჩემი ყოფნა აუტანელია. სოფლის ამგვარი უკუღმართობა ფილოსოფოსებმა კარგად იციან, ამიტომაა, რომ ისინი იწუნებენ ამქვეყნიურ ცხოვრებას და მართალნი არიანო. სასტიკი პირადი ხვედრით გაწაწამები ჭაბუკა ქალი (რომელსაც, კარგად ეტყობა, ფილოსოფია შესწავლილი აქვს), მიუხედავად იმისა, რომ ამქვეყნიური ტრფობითაა გატაცებული, ზოგჯერ პესიმიზმში ვარდება და იძულებული ხდება გაამართლოს სკეპტიკური ფილოსოფია ამქვეყნიური ცხოვრების არარაობისა.

მაგრამ, რომელი ფილოსოფიური დოქტრინა შეიძლებოდა სცოდნოდა ინდოეთის მეფის ასულს?

სკეპტიკური ფილოსოფიური სკოლები ცოტა როდი იყო ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში. პოემიდან სავსებით აშკარად ჩანს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორსაც და მის გმირებსაც ეს ფილოსოფია შესწავლილი აქვთ, მას იცნობენ, იხსენიებენ კიდეც. და აქ, ნესტანის წერილში, ჩვენ შეგვიძლია დარწმუნებული ვიყოთ, არამარტო ანტიკური სკეპტიკოსები ჰყავს მხედველობაში ტარიელის მიჯნურს, არამედ, პირველყოვლისა, ნაგულისხმევია ნეოპლატონიკური სკეპტიციზმი, რომლის უდიდესი წარმომადგენელი საქართველოში იოანე პეტრიწი იყო — რუსთაველის წინამორბედი მოღვაწე ან უფროსი თანამედროვე.

და ბრძენთა ფილოსოფიური კატეხიზმოს მოხსენიების შემდეგ ნესტანის ლირიზმი ახალ ძალას იძენს, როცა ფიგურალურად ხატავს ულამაზესი თქმებით დამშვენებულ, მიჯნურთა განშორებით შექმნილ უმძიმეს განცდებს. დალახვრული გულის ტანჯვათა და დაფარული გონების სანუკვარ აზრთა გამჟღავნება იმდენად გულწრფელი, უშუალო, იმდენად ადამიანურ ფორმაშია გვეველინება, რომ შეუძლებელია ნესტანის სიტყვებმა მკითხველის არსება სრული თანაგრძნობით არ შეარხიონ. მოქმედი გმირისა და

მკითხველის ამგვარი უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ა, როცა მეორე ისევ განიცდის შექმნილ სიტუაციას, როგორც პირველი — ჰეშმარიტად დიდი ხელოვნების ნამდვილად უტყუარი ნიშანდობლივი თვისებაა. რუსთაველის პოემა სწორედ ასეთი ხელოვნების შედევრია და ამიტომაა, რომ მისი გმირები გვიტაცებენ, გვხიბლავენ, აღგვძრავენ შემოქმედებითი ცეცხლით და აღგვაფრთოვანებენ. ნესტანის წერილში ტარიელისადმი განა ეს დიდი შემოქმედებითი ალი არ ტრიალებს? განა დიდი ხელოვანის პოეტური ცეცხლი არ გვწვავს? განა ჩვენ ისევე არ განვიცდით ნესტანის ურვა-წუხილს, როგორც თვით ის — ტარიელის მიჯნური? და განა მოიპოვება რომელიმე ადგილი პოემისა, რომ ჩვენს გულსა და გონებას მძლავრად არ მისძრავ-მოსძრავდეს? არა მგონია ნორმალურმა ადამიანმა წაიკითხოს ნესტანის სიტყვები ტარიელისადმი: „შ ე ნ ი ს ი ც ო ც ხ ლ ე მ ე ყ ო ფ ი ს ჩ ე მ ა დ ი მ ე დ ა დ გ უ ლ ი ს ა დ“, „მ ო მ ი გ ო ნ ე ბ დ ე, გ ა ხ ს ო ვ დ ე ო“ და თუ სხვა ადამიანის ტანჯვით გამოწვეული ცრემლი არ მოერევა, გულში მაინც ტკივილი არ იგრძნოს. ეს ტკივილი ძლიერდება, როცა გვესმის ნესტანის მტანჯველი სიტყვებიც: „მ ე ს ი ყ ვ დ ი ლ ი ა ღ ა რ მ ი მ ძ ი მ ს, შ ე მ ო გ ვ ე დ რ ე ბ რ ა თ გ ა ნ ს უ ლ ს ა“, „ვ ი დ რ ე ც ო ც ხ ა ლ ვ ა რ, გ ე უ ო ფ ი ს ა ტ ი რ ლ ა დ დ ა ს ა ტ ყ ი ვ ა რ ა დ“, „ნ ო მ ი გ ო ნ ე ბ დ ი მ ტ ი რ ა ლ ს ა, შ ე ნ თ ვ ი ს ც რ ე მ ლ-შ ე უ შ რ ო ბ ე ლ ს ა“, „თ უ ს ი ც ო ც ხ ლ ე მ წ ა რ ე მ ჭ ო ნ დ ა, ს ი კ ვ დ ი ლ ი მ ც ა მ ჭ ო ნ დ ა ტ კ ბ ი ლ ი!“ აქ ისეა ერთმანეთთან მიჯრილი გულწრფელობა და უშუალობა, სიყვარული და ტრფობა, მწუხარება და სევდა, რეფლექსია და სინაზე, გული და გონება, მშვენიერება და სილამაზე, — ერთი სიტყვით, ისეა გადმოშლილი აზრი და გრძნობა, რომ შეუძლებელია მკითხველი მთელი არსებით არ შეირხეს, თუ საერთოდ მას ეს არსება გააჩნია. ნესტანი მოთქვამს, ვალალებს, წუხს, ცრემლსა ღვრის და ჩვენც მისი განცდების უშუალო მოზიარენი ვხდებით.

ამ ურვა-წუხილში ორი მომენტიც ცხადდება: ნესტანის დამოკიდებულება ღ მ ე რ თ ი ს ა და ბ ე დ ი ს ა დ მ ი. როგორც ქრისტიანი, ცხადია, ინდოეთის ასული განადიდებს შემოქმედს, მაგრამ ზოგჯერ თურმე გულგატეხილი რჩება, იმედი ეწურება ღვთაებისადმი, რომლის რწმენაც შეუსისხლხორცებია. ასე რომ არ იყოს, მაშინ წერილში რატომა გვაქვს ის ადგილი, სადაც შემდეგია ნათქვამი: აქამდე მკვდარი მეგონე, ვფიქრობდი ყველაფერი დამთავრდა, მაგრამ ეხლა, როცა გავიგე ცოცხალი ხარ, ყველა გადატანილი უბედურება ამ სიხარულით გამოსყიდულია; გავიგე თუ არა ეს, „შ ე მ ო ქ-

მედი ვადიდე და ღმერთსა ვჰმონეო“. პირველი ნაწილი ნესტანის ამ ფრაზისა მორწმუნე ქრისტიანის ჩვეულებრივი მოქმედების გამომხატველია: სიკეთის მიღება, სიხარული, წარმატება, გადარჩენა, თხოვნის აღსრულება უზენაესის ნებას მიეწერება და მისადმი განმადიდებელი სიტყვით გამოიხატება. მაგრამ ნესტანის თქმა — „ღმერთსა ვჰმონეო“, იმასაც ნიშნავს, რომ მორჩილება უზენაესისადმი მხოლოდ მაშინ ხორციელდება, როცა ღვთაების წყალობას გრძნობს, ხოლო, თუ მოწყალება გაჰქრა, როგორც ხვარაზმშას შვილის მოკვლის შემდეგ ნესტანისათვის აღარ არსებობს, ღმერთისადმი მონებაც ჰქრება. როგორც კი ეს მოწყალება დაბრუნდა (ტარიელი ცოცხალი ყოფილა), ნესტანი ისევ მონებას (მორჩილებას) უცხადებს ღმერთს, მაშასადამე, შერყეული რწმენა უბრუნდება, განდგომა თავის თავს უარყოფს.

მეორეს მხრივ, ნესტანი ცნობს პრედესტინაციას, წმინდა ქრისტიანული გაგებით, ვინაიდან ყველაფერს ბედის ტრიალს მიანდობს, მსგავსად რუსთველური კონცეფციისა — „რაცა ვის რა ბედმან მისცეს, დასჯერდეს და მას უბნობდეს“, „რასა ვინ ეძებთ, რას აქნევთ? ბედია მაყივნებელი“. ეტყობა პრედესტინაციის გარდუვალობა ღრმად შეუთვისებია ინდოეთის ასულს, რაკი ყველა თავის უბედურებას ბედს მიაწერს და ტარიელისადმი წერილში ამბობს: „ბედმან გვიყო ყველაკაი, ჩემო, რაცა დაგვემართა!“. მაშასადამე, რაკი ღმერთს დაემონა, უბედურების მიზეზი პრედესტინაციაა და არა თვით ღვთაება. მაგრამ პრედესტინაციას რომ ღვთაებრივი ძალა აქვს, რა კავშირშია უზენაესთან, მისი განგების გამოვლენაა, თუ თვით არის დამოუკიდებელი ღვთაება? რუსთაველის პოემაში ბედის ძალა იმდენად წინ წამოწეულია, თითქოს ადექვატური იყოს უზენაესის ძალისა, და ნამდვილად ადექვატურია, რაკი მისი შეცვლა არავის შეუძლია, იგი თვით არის თავისივე თავის გამგებელი, მაშასადამე, თვით არის უზენაესი. ამიტომ, ავთანდილის მსგავსად, ნესტანიც ბედის გარდუვალობას, პრედესტინაციის შეუვალობას აღიარებს, მაგრამ არაბეთის სპასპეტისაგან განსხვავებით, იგი უფრო პასიურ დამოკიდებულებას, მორჩილებას იჩენს, თავისი ხვედრი საბოლოოდ გადაწყვეტილი ჰგონია, რის გამოც ტარიელს ურჩევს: ჩემს გათავისუფლებას ნუ შეეცდები, ქაჯები ჩვეულებრივი მებრძოლები ნუ გგონია, აუცილებლად მოგკლავენ, ეს ჩემთვისაც საზარელი სიკვდილი იქნება, დამთმე, მე კი არაფის საკუთრება არ გავხდები, თუნდაც „სამი მზე“ ერთად მოვიდეს, კლდეში გადავვარდები ან დანით თავს მოვიკლავო.

აქ არის ერთი მომენტი, რასაც ჩვენ გვინდა განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციოთ.

ნესტანი თხოვს ტარიელს — შეევედრე ღმერთს, რომ ამ ქვეყნიდან გამიყვანოს, მომაშოროს ბუნების ოთხ სტიქიას (ცეცხლს, წყალს, მიწას, ჰაერს), მომცეს ფრთები, მაშასადამე, ანგელოსის სულად მაქციოს, რათა ალვფრინდე, ჩემს სურვილს მივწვდეო.

მაგრამ რა არის ეს სურვილი?

ნესტანი დაუფარავად აცხადებს თავის ნდომას: მისი სურვილია დღისით და ღამით ხედავდეს „მზისა ელვათა კრთომასა“. ეს კი შესაძლებელია მარტოოდენ ასტრალურ სამყაროში, სადაც მზე დღისითა და ღამით ანათებს. რატომ არ არის აქ ქრისტიანული საიქიო ცხოვრება იდეალად დასახული და ასტრალური სამყაროა მინიშნებული? პოემაში ეს ნდომა გამართლებულია ნესტანისავე სიტყვებით: ინდოეთის ასულს მიაჩნია, რომ მზე ტარიელის გარეშე არ არსებობს, რაკი მისი წილია, მისი ეტლია (ე. ი. მზის თორმეტი ზოდიაქო და შვიდი ცთომილი ვარსკვლავია, როგორც საბა გვეტყოდა), და თუ მზესთან აღფრინდება, მისი სახით ყოველთვის ტარიელთან იქნება. ნესტანი ხომ თვითონვე ამბობს: „მუნა განახო, მადვე გსახო, განმინათლო გული ჩრდილიო“.

სრულიად უეჭველია, რომ ყოველივე ეს გადახვევაა ქრისტიანული საიქიო ცხოვრების კონფესიული გაგებიდან და რუსთაველის ანტიკონფესიული მრწამსი აქ აშკარად იჩენს თავის თავს. შუასაუკუნეების მწუხრთან, როცა პატრისტიკა ბატონობდა, ამგვარი ფილოსოფია კატეგორიულად მიუღებელი იქნებოდა გაბატონებული რელიგიური დოქტრინისათვის, მით უფრო, რომ შეუძლებელია იმდროინდელ თეოლოგებს შეუმჩნეველი დარჩენოდეთ ნესტანის წერილში განვითარებულ მოსაზრებათა ოფიციალური დოგმატიკიდან განსხვავებული ხასიათი. თეოლოგები უეჭველად მიხვდებოდნენ, რომ აქ არის ანინდური ფილოსოფიური მატერიალიზმის დანაშევრი (ჩარვაკას სახელით ცნობილი), ან კიდევ ანტიკური ფილოსოფიის (ემპედოკლე) თავისებური გახსენება. როგორც არ უნდა გადაწყვეტილიყო ეს „ან—ან,“ რომელი „ანიც“ არ უნდა დაედასტურებინათ, ორივე შემთხვევაში „ეკლესიის მამებს“, ქრისტიანული დოგმატიკური ფილოსოფიის—პატრისტიკის წარმომადგენლებს შეეძლოთ ბრალის დადება რუსთაველისათვის, რომ იგი უღმერთოა, კონფესიული ქრისტიანობიდან

განზე დგას, არ ცნობს თეოლოგიურ დოგმატებს. და მათ სრული უფლება ექნებოდათ ასე მოქცეულიყვნენ, ვინაიდან იმდროინდელი, შუასაუკუნეობრივი თეოლოგიური, კონფესიული პოსტულატების ერთი ნაწილი, ნესტანის წერილში პატივცემული არ არის, პირიქით, იმქვეყნიური ცხოვრების სულ სხვა იდეალია წარმოდგენილი, ვიდრე ამას ოფიციალური კონფესიონალიზმი მოითხოვდა. პატრისტიკას არ გაუჰირდებოდა ნესტანის წერილი ერესად მიეჩნია და რუსთაველი ერეტიკოსად გამოეცხადებინა.

უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ შემდეგ გარემოებასაც: რამდენადაც ჩარვაკა, როგორც მატერიალისტური მსოფლმხედველობა, რომელიც ოთხ ელემენტს — ცეცხლს, ჰაერს, წყალს, მიწას აღიარებდა ყოველგვარი არსობის შემადგენელ ნაწილებად, ღვთაების ჩაურევლად განმარტავდა სამყაროს და უპირისპირდებოდა ბრაჰმანიზმს, როგორც რელიგიასა და იდეალისტურ ფილოსოფიას, საფიქრებელია, რუსთაველიც არ ცნობდა ბრაჰმანიზმის დოგმატებს.* ანტიკურ ფილოსოფიას რაც შეეხება, გონივრული იქნება დავაყენოთ საკითხი: რატომაა, რომ ნესტანი სწორედ იქ თხოვს ტარიელს — ღმერთს შეევედრე დამხსნას „სოფლისა შრომასა, ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰაერთა თანა ძრომასაო“, როცა სიყვარულზე ლაპარაკობს — უშენოდ სიცოცხლე არ მინდა, კლდეზე გადავვარდები ან დანით თავს მოვიკლავ; შენს გარდა არავის ვინდომებ, სამი მზეც თუ მეახლება, იქვე „ახლოს მახლვან დიდი კლდენი“ და „თავსა გარდავიქცევო“. ვიმეორებთ, რატომაა ეს ცეცხლი, წყალი, მიწა და ჰაერი ნახსენები იქ, სადაც ნესტანი სიყვარულზე ლაპარაკობს და რატომაა ოთხივე ელემენტი დაკავშირებული სიყვარულთან?

გავიხსენოთ ემპედოკლეს მოძღვრებიდან ის მომენტი, სადაც ცეცხლი, ჰაერი, წყალი, მიწა არა მარტო წარმოშობს ყოველივეს, არამედ, ახსნილია ძალაც — ამ ოთხ ელემენტს რომ

---

* ბრაჰმანისა და ბრაჰმანიზმის შესახებ დაწვრილებით არის ლაპარაკი ს. რადჰაკრიშნანის „ინდურ ფილოსოფიაში“ (1956 წლის რუს. გამოცემა, ტ. I, გვ. 153 და შემდეგ, საერთოდ, უპანიშადების დახასიათების დროს). საინტერესოა იმის აღნიშვნა, რომ „ბრაჰმანი ნიშნავს რეალობას, რომელიც იზრდება, სუნთქავს და დიდდება“ (გვ. 135). მანასი ანუ აღმქმელი ცნობიერება არის ბრაჰმანი, შემეცნება არის ბრაჰმანი, საერთოდ, „ის, რისგანაც ეს არსებები არიან დაბადებულნი, ის, რაშიაც ისინი ცხოვრობენ დაბადების შემდეგ, და ის, სადაც ისინი მიდიან თავიანთი სიკვდილის შემდეგ—სწორედ ეს არის ბრაჰმანი“ (გვ. 135). ბრაჰმანის რელიგიური დოქტ-

ურნარს ანიჭებს ქმნადობისა. ეს ძალა ემპედოკლესათვის სიყვარულია, ოთხი ელემენტი სწორედ სიყვარულის ძალით წარმოშობს ყოველივეს. სიყვარული აერთიანებს ოთხ ელემენტს, წინააღმდეგ სიძულვილისა, რომელიც ანტიკურ მოაზროვნეს გამთიშველ ძალად მიაჩნია.

მაგრამ გავეცნოთ ემპედოკლეს პოემიდან — „ბუნების შესახებ" იმ ადგილს, რომელიც ჩვენს მიერ დასახელებულ საკითხებს მოიცავს.

ემპედოკლეს პოემა სრული სახით კაცობრიობას არ შერჩენია, თუმცა მოღწეული ფრაგმენტები გარკვევით და ნათლად წარმოგვიდგენენ ხსენებულ კონცეფციას. ამ ფრაგმენტებში ვკითხულობთ:

«Сей беспрерывный обмен никак прекратиться не в силах:
То, Любовью влекомое, сходится все воедино,
То ненавистным Раздором вновь гонится врозь друг от друга...

Как я и раньше сказал, поясняя предел рассужденья,
Речь моя будет двоякая: ибо — то в множества недрах
Крепнет единство, то множество вновь прорастает в единстве,
Огнь, и вода, и земля, и воздуха высь без предела,
Вне их Вражда смертоносная, всем равновесная порознь,

რინა იწყება ჩვენს ერამდე მე-10 საუკუნეში, როკორც ვედების დამამთავრებელი, განმარტებელი და ამდენად შემცველი. უპანიშადებს ამიტომ უწოდებენ „ვედაანტას" (გვ. 112); „ისინი წარმოადგენენ ფუნდამენტს, რომელსაც ეყრდნობა ინდოეთის მოგვიანო ხანის ფილოსოფიისა და რელიგიის უმრავლესობა" (გვ. 113). ჩარვაკების, როგორც მატერიალისტების შესახებ იხილეთ „ინდური ფილოსოფიის" (1957 წელი) II ტომი, გვ. 76 და 148. მოგეჩვენებათ, თითქოს ავტორი ძუნწად ეხებოდეს ჩარვაკულ ფილოსოფიას, მაშინ, როცა ბრაჰმანიზმის ექვს სისტემას ძალიან ერცლად განიხილავს, მაგრამ ოთხ ელემენტს—„მიწას, წყალს, სინათლეს (ცეცხლს) და ჰაერს დაწვრილებითი ანალიზის ობიექტად აქცევს ატომისტური თეორიის დახასიათებისას (ტ. II, გვ. 169—178 და წიგნის სხვა გვერდებზე). ინდური მატერიალიზმი დახასიათებულია აგრეთვე I ტომში (გვ. 227—239). მითითებულია, რომ „ჯერ კიდევ უძველეს ბუდისტურ ხელნაწერებში დამოწმებულია ამ მოძღვრების არსებობა. „ადამიანი შედგება ოთხი ელემენტისაგან. როცა ადამიანი კვდება, მიწის ელემენტები უკანვე ბრუნდებიან და ისევ მიწაში მოხვდებიან, წყლის ელემენტები ბრუნდებიან წყალში, ცეცხლის ელემენტები ბრუნდებიან ცეცხლში, ხოლო ჰაერის ელემენტები — ჰაერში; გრძნობები განზავდებიან სივრცეში" (გვ. 233). ინდურ მატერიალისტებს ეძახიან ლოკაიტიკებს (ლოკა ეწოდება რეალურად არსებულ ქვეყანას, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ), აგრეთვე ჩარვაკებს, ამ ფილოსოფიის დამაარსებლის პატივისცემის ნიშნად, მაგრამ თვით რადჰაკრიშნანს ეჭვი ეპარება ჩარვაკი საკუთარი სახელი იყოს (გვ. 233 — 234; 606).

В них же Любовь, в ширину и в длину одинокая всюду...
...Любовь...
...Единящею Любовью...
Ясно то можно узреть в совокупности членов телесных:
То, Любовью влекомые, сходятся все воедино
Органы бренного тела, в расцвете жизненной силы;
То, напротив, Враждой разъятые злой, каждый по-
розь
В шумном прибое житейского моря у брега блюждают»*.

სრულიად ნათელია, რომ ემპედოკლე მიიჩნევს რა ბუნების ოთხ სტიქიას — ცეცხლს, წყალს, მიწასა და ჰაერს (საგულისხმოა, რომ ნესტანიც ამგვარად ალაგებს ოთხ სტიქიას— ცეცხლი, წყალი, მიწა, ჰაერი) ყოველივეს საფუძვლად, შემოქმედებითს ძალას — ქმნადობას მიაწერს სიყვარულს, ხოლო გამთიშველად სიძულვილი (მტრობა) აქვს წარმოდგენილი. და როცა ნესტანი სიყვარულის ასპექტში ცეცხლსა, წყალსა, მიწასა და ჰაერზე ლაპარაკობს, მის ცნობიერებაში ეს ოთხი ელემენტი მართლაც ანტიკური გაგებით არის ასოცირებული სიყვარულთან! ჩვენ იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ პოემის ავტორი თითქოს ემპედოკლეს ფილოსოფიას ქადაგებს. არა, ანტიკური ფილოსოფიის მცოდნე რუსთაველი, რომელიც ბერძენ მოაზროვნეებს არაერთგზის იხსენიებს, შემთხვევით ვერ დაალაგებდა ოთხ სტიქიას სიყვარულის ასპექტში სავსებით ემპედოკლეს მსგავსად, და მიჯნურთან მიწერილ ბარათს ნესტანი შემთხვევით ვერ დაამშვენებდა სიყვარულის განმასახიერებელი ელემენტებით. ეს უეჭველად არის ფილოსოფიური რემინისცენცია, რომელიც რუსთაველის ღრმა განათლებულობასა და მისი მხატვრული დიადემების მეცნიერულ სიღრმეზე მეტყველებს.

რუსთაველის შემდეგ ოთხი სტიქიის მხატვრულ ხორცშესხმას ჩვენ ვხედავთ მოგვიანო ევროპული რენესანსის ხელოვნებაშიც. მაგრამ ეს ცალკე საკითხია, რომელსაც სხვა ადგილას შევეხებით. პოეზიის გარდა, ოთხი სტიქიის ხელოვნებაში გადატანა ბრწყინვალედ განახორციელა როზალბა კარიერამ (1675—1767), რომელსაც ეკუთვნის პორტრეტული ფერწერული ტილოები — „მიწა“, „წყალი“, „ჰაერი“, „ცეცხლი“. თვითეული მათგანი წარმოგვიდგენს ულამაზესი ქალიშვილის პორ-

* მოგვყავს გ. ი. იაკუბანისის თარგმანი, რომელიც შეტანილია წიგნში: Лукреций, О природе вещей, ტ. II, 1947 წ., გვ. 665 — 666. ხაზი ყველგან ჩვენია — გ. ჯ.

ტრეტს და ოთხივე მათგანი სახით იგივეა, მხოლოდ სულ სხვაგვარი ელვარებით. როცა დრეზდენის გალერეაში ჩვენ ვნახეთ როზალბა კარიერას ეს უბრწყინვალესი შედევრები, ვიგრძენით, რომ გენიალურ პორტრეტისტს სურდა შეექმნა სიყვარულის განმადიდებელი ჰიმნი და ფილოსოფიური დეფინიციის კატეგორიები მხატვრული სახეების ენაზე გადაეთარგმნა.*

მაგრამ გავაგრძელოთ მსჯელობა ნესტანის წერილში საკუთრივ ლირიკული განცდების დასახასიათებლად.

რა უნდა ეთქვა გამოჯნურებულ ჭაბუკა ქალს იმაზე უფრო ძლიერად, რაც თავის წერილში ასე კარგად გამოხატა თავდადებული ერთგულებისა და უსაზღვრო სიყვარულის სახით? „მე სიკვდილი აღარ მიმძიმს, შემოგვედრებ რათგან სულსაო“, — წერს ინდოეთის ასული თავის მიჯნურს, რომლის ტრფობაც გულში ღრმად ჩაუნერგავს, და თან დასძენს: „შენთვის მოვკვდები, გავხდები ყორანთა დასაყივარადო“. როცა ფიცის ეს სიტყვები გვესმის, ჩვენ როგორღაც ვმაღლდებით სულიერად, მთლიანად თანავუგრძნობთ ინდოეთის ასულს, ვინაიდან გვიტაცებს და გვიყვარს სულიერი შემართება, გვხიბლავს უსაზღვრო ერთგულება, გვინდა ისევე ვუყვარდეთ სხვას, როგორც ნესტანს ტარიელი, და ჩვენც გვიყვარდეს, როგორც არაბეთის სპასპეტსა თუ ინდოეთის ამირბარს. ყოველივე ეს ბუნებრივი გრძნობაა ადამიანში, რომელსაც სულის მხნეობა დედის რძესთან ერთად შეუძენია. ამიტომ აღძრავს ჩვენს არსებაში კეთილშობილ განწყობილებას ნესტანის ლირიკულ გრძნობათა ძლიერი მდინარება. ამიტომ გვჯერა მისი სიტყვების გულწრფელობა, ბედისადმი ჩივილის ბუნებრივობა, საკუთარი თავის მსხვერპლად გაწირვა. ესაა, თუ გნებავთ, მშვენიერი მორალური კათარზისი, რომელიც ერთგულებასა და სულის მხნეობას გვაჩვევს, თავდადებასა და კეთილშობილებას გვინერგავს, ადამიანში ადამიანურს აღვიძებს და ასპეტაკებს. მაგრამ ნესტანის წერილი გამონაკლისი არ არის. რუსთაველის მთელი პოემა მორალური და ესთეტიკური კათარზისის უმშვენიერეს მხატვრულ დისემინაციას წარმოადგენს.

რუსთაველი გასაოცარი მხატვრული ძალით ახერხებს მოქმედ გმირთა სულიერი განცდების ჩვენებას. საამისოდ მას ზოგჯერ ერთი სტრიქონიც ყოფნის, ხოლო უფრო ხშირად მთელი ტაეპები

---

* ამ საკითხზე იხ. გიორგი ჯობლაძე, „ხელოვნება და სინამდვილე“, 1955 წ., ტ. I, გვ. 581 — 582.

ჰირდება. უკანასკნელის მაგალითები ჩვენ უკვე ვნახეთ, ახლა კი ერთსტრიქონიან ლირიკულ განცდებს შეიძლება გავეცნოთ. ასეთია, მაგალითად, რუსთაველის ცნობილი თქმები: „მზე ჩაგვისვენდა, ბნელსა ვსჰვრეტთ, ღამესა ჩვენ უმთვაროსა“; „საბრალოა, სიყვარული კაცსა შეიქმს გულმოკლულად“; „ცრემლსა ვარდი დაეთრთვილა, კულსა მდუღრად ანატირსა“ და მრავალი სხვა, რომელთა ციტირება ძალიან შორს წაგვიყვანდა. რადა ღირს თუნდაც ჰოემის იმ თავიდან, რომელსაც „წასლვა ავთანდილისაგან ტარიელის შეყრად მეორედ“ ეწოდება, არაბეთის სპასპეტის შემდეგი ლირიკული გამა:

„მოყვარემან ვარდის კონა გულსა მკრა
და დამიწყლულა“.

ჰერე და როგორ არის დაკავშირებული ეს ლირიკული მძიგი ავთანდილის გულისთქმასთან: ტარიელმა პირობა დაარღვია, იგი ძმადნაფიცს ქვაბში არ დახვდა, ახალი საზრუნავი გაუჩინა, თითქო ის ტვირთი, რაც აჰკიდა, საკმარისი არ იყო. ავთანდილს კვლავ უნდა ეძებნა ტარიელი და ახალი საზრუნავით შეწუხებული, ალეგორიულად ამბობს უმშვენიერეს ლირიკულ საგალობელს: „მოყვარემან ვარდის კონა გულსა მკრა და დამიწყლულა“. განაზოგადეთ ავთანდილის ეს უმშვენიერესი პოეტური ანტინომია და ყველა ადამიანს შეუძლია მასში საკუთარი თავი დაინახოს ან თავისი გული წარმოიდგინოს. და განა მოიძებნება ადამიანი, რომელსაც მოყვრისაგან ნატყორცნი ვარდის კონით გული არ დაწყლულებოდეს? განა არსებობს ადამიანი, რომელსაც ავთანდილის ეს სიტყვები გულს არ აუძგერებს? არა, რუსთაველის პოემა ისეთი მხატვრული ქმნილებაა, რომელშიაც კერძოს ზოგადის ღირებულება შეუძენია, ხოლო ზოგადს კერძოს მთელი არსება გაუნათებია. ეს კიდევ ერთი მიზეზია იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ყველა მკითხველს სულის სიღრმემდე სწვდება და თავის იდეალად ესახება. რუსთაველის ლირიკაც, კონკრეტულად დაკავშირებული ტარიელთან თუ ნესტანთან, ავთანდილთან თუ ფატმანთან, როსტევანთან თუ ფარსადანთან, ზოგადადამიანურია და მკითხველის „მეს“ ისევე გამოხატავს, როგორც თვით პოემის გმირთა შინაგან არსებას. ამდენად, რუსთაველის ლირიკა არა მარტო პერსონიფიცირებულია, არამედ, ყოველთვის ზოგადადამიანურია: ამიტომ შეზღუდული კი არ არის,

მოქმედ გმირთა განცდების უდიდეს მასშტაბებს წვდება და ლირიზმი უმაღლეს მწვერვალზე აჰყავს. რუსთაველის ლირიზმი გენიოსის ლირიზმია.

და ამ ლირიზმის ფონზე იშლება „ვეფხისტყაოსნის“ საოცრად ლამაზი ქვეყანა, მთელი ესთეტიკური სამყარო, რომლის მშვენიერებანი ერთნაირი ძალით ანათებენ ყველაფერს, ადამიანებსა და საგნებს, აზრებსა და გრძნობებს, სულიერსა და უსულოს, პეიზაჟებსა და პანორამებს.

3) პეიზაჟები და პანორამები

რუსთაველის პოემა იმდენად სავსეა ლირიკული გრძნობით, სიყვარულით, გმირობითა და მეგობრობით, იმდენად გატაცებული ხართ მოქმედ პირთა თავგადასავლებით, ფაბულისა და სიუჟეტის განვითარებით, რომ მოგეჩვენებათ, თითქოს, „ვეფხისტყაოსანში“ არ არის არც პეიზაჟები, არც პანორამები. მაგრამ ეს პირველი შთაბეჭდილებაა, პირველი დასკვნა, რომელიც სიმართლეს არსებითად მოკლებულია. როგორ შეიძლებოდა პოემის მოქმედ გმირებს ათეულობით ქვეყანა ისე მოევლოთ, რომ პეიზაჟებს არ შეხვედროდნენ, პანორამები არ ენახათ, არ გაცნობოდნენ ბუნების იმ საკვირველ მშვენიერებათ, რომლებიც დედამიწის ყოველ ნაჭერს, ყოველ კუთხეს ასე უხვად აქვს მინიჭებული. საკმარისია მარტო ავთანდილის გახსენება, რომელიც სამი წელიწადი ეძებდა უცხო ყმას, მთელი ქვეყანა მოიარა და იძულებული გახდა თავის თავზე ეთქვა: „ყოვლნი არსნი ცათ ქვეშეთნი ერთობ სრულად მომივლიანო“. პოემის სხვა გმირებიც ძალიან ხშირად მოგზაურობენ, ერთი ქვეყნიდან მეორეში გადადიან, თითქმის სულ გზად იმყოფებიან.

მერე ვინ არიან ეს მოქმედი პირები? შეძლებული, ახალგაზრდა, კულტურული ადამიანები, ხოლო ერთი მათგანის შესახებ რუსთაველი ამბობს, რომ უნახავი დედამიწაზე არაფერი დარჩენია:

„ყოველი პირი ქვეყანისა მოვლო, სრულად მოიარა,
ასრე რომე ცასა ქვეშე არ დაურჩა, არ იარა“.

ეს კაცი არის ავთანდილი, რომელიც უცხო ყმას ეძებს და ვერ უპოვია.

გარდა ამისა, პოემაში ხშირად გვხვდებიან მოგზაურები და

ვაჭრები, მენავეები და მეომრები, რომლებიც ერთიდან მეორე ქვეყანაში მიმოდიან, ამბები მიაქვთ და მოაქვთ, ნახულის აღწერასაც გვთავაზობენ. ასეთ ვითარებაში, ცხადია, რუსთაველი გვერდს ვერ აუქცევდა პეიზაჟებს, პანორამებს, რომლებსაც მისი პოემის გმირები უეჭველად ხედავდნენ, რაკი ბუნების უშუალო წიაღში მოქმედებდნენ. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს ძალიან უყვარს საგნისა თუ მოვლენის ყოველმხრივი, ფართო ასახვა, და ამ მხრივ სრულიად ბუნებრივია პოემის დაწყება კოსმიური პანორამით:

„რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,
მისგან არს ყოველი ხელმწიფე სახითა მის მიერითა“.

ნამდვილად კოსმიური პანორამაა და შეუძლებელია ამ სიტყვების ავტორს, რომელიც ასე უდიდესად ფართო მასშტაბით სუნთქავს ქვეყნიერებას, უარი ეთქვა ბუნების სილამაზეთა ან ცალკეულ ხედთა წარმოსახვაზე. ამ აზრით ვიწყებთ პოემის წაკითხვას და სასიხარულოა, რომ ჩვენს მოწყურებულ გრძნობასაც მალე ვიკმაყოფილებთ.

კოსმიური პანორამის შემდეგ გადავიდეთ პოემის იმ ადგილზე, სადაც აღწერილია „როსტევან მეფისაგან დათანდილისაგან ნადირობა“. ეს არის ნაწარმოების მეორე თავი, რომელშიაც, მართალია, ცალკე, სპეციალურად არ არის დახატული პეიზაჟი, როგორც სურათი, მაგრამ ბუნების სილამაზესა და პეიზაჟებს თქვენ შესანიშნავად გრძნობთ. ჩვენთვის, რა თქმა უნდა, მთავარი ის კი არ არის, ავტორი ბუნებას ცალკე აღწერს, როგორც პალიტრის სპეციალურ საგანს, დამოუკიდებელ ტილოდ გვაძლევს, თუ რაღაც ფორმებითა და საშუალებებით განგვაცდევინებს. მართალია, ნადირობის ამ სცენაში რუსთაველი ბუნებას ადამიანებისა და ფაუნისაგან გამოთიშვით არ გვიხატავს, მაგრამ უველგან გვაგრძნობინებს, თუ განგვაცდევინებს, როგორც აღწერილი სურათის უშუალო სინამდვილეს. გავიხსენოთ ავტორისეული რემარკები: „დაიწყო მოსლვა ნადირმან ყოველთა მინდორთა კიდითა, მოვიდა ჯოგი ნადირთა ანჭარიშ-მიუწთომელი: ირემი, თხა და კანჯარი, ჭურციკი მაღლა მხლტომელი“. განა ეს ერთი უმშვენიერესი პეიზაჟთაგანი არ არის და განა რომელიმე ფერმწერალი უარს

იტყოდა საღებავების დახმარებით ტილოზე გადაეტანა ყოველივე ის, რასაც რუსთაველი ასე ცოცხლად, ლამაზად და სულ მოძრაობაში გვიჩვენებს? და რამდენია აქ წმინდა ეროვნული კოლორიტი, რომელსაც ქართველი კაცი, როგორც კი წაიკითხავს, უმალ იგრძნობს მშობლიურ სტიქიად, მშობლიურ ბუნებად, მსგავსად მომდევნო სტროფებისა:

„იგი ველი გაირბინეს. ჯოგი წინა შემოისხეს,
დახოცეს და ამოწყვიდეს, ცათა ღმერთი შეარისხეს,
ველნი წითლად შეეღებნეს, ნადირთაგან სისხლი
ოსხეს..

აეთანდილის შემხედველთა: „ჰგავსო ალვას, ედემის ხეს“.

აქაც საქმე გვაქვს პეიზაჟთან, მაგრამ იმავე მხატვრული პრინციპით წარმოსახულთან, როგორც პოეტმა პირველ შემთხვევაში გამოიყენა. რუსთაველი შემდეგაც ხსენებულ პრინციპს მიმართავს, მაგრამ თვით ბუნებას უფრო მეტად გამოაჩენს:

„იგი მინდორი დალიეს, მართ მათგან განარბენია,
მინდორსა იქით წყალი დის და წყლისა პირსა კლდენია.
ნადირნი ტყესა შეესწრნეს, სადა ვერა რბის ცხენია.
იგი მაშვრალნი ორნივე მოსწყდეს, რაზომცა მხნენია“.

სურათი ისე მკაფიოდაა დახატული, ისე კარგად ვგრძნობთ გარბენილ მინდორს, მის იქით მდინარესა და წყლის პირას კლდეებს, მახლობლად კი უღრან ტყეს, რომ პოემის ეს ადგილი ჩვენ შეიძლებოდა ბრწყინვალე მაგალითად იქ მოგვეყვანა, სადაც რუსთაველის მიერ გმირებისა და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენების შესახებ ვლაპარაკობთ. მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი მშვენივრად ადასტურებს ჩვენს დებულებას, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი, როგორც ქართველი კაცი, საქართველოს უმდიდრესი და ულამაზესი ბუნების წიაღში აღზრდილი, არამარტო გრძნობს მშობლიურ ველ-მინდვრებს, ფლორას და ფაუნას, მდინარეებსა და კლდეებს, არამედ. ოსტატი ფერმწერლის მძლავრი ყალმით ხატავს საკვირველად მიმზიდველ პეიზაჟებს. პოემის მთავარი გმირიც— ტარიელი პოეტმა ამგვარ წიაღში წარმოგვიდგინა — „უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“. ალბად, ეს არის სწორედ ის „წყლის პირი“, სადაც კლდენია აღმართული, ახლოს ტყე აკრავს და მონადირე როსტევან-ავთანდილი მიადგნენ. როცა მხეცებს დაედევნენ.

ახლა კი თვით ავთანდილთან უშუალოდ დაკავშირებულ პეიზაჟებს გავეცნოთ.

თინათინის დავალების თანახმად, უცხო ყმის საძებრად სამი წლის ვადით წასული არაბთა სპასპეტი მიზანს ვერ აღწევს. დიდია ბიჭი მწუხარება, რომლის მსგავსი „არ უნახავს არ რამინს და არცა ვისსა". დათქმული სამი წელი ისე გავიდა, თითქოს „წელიწადი სამი სამ თვედ მიიყარა". მარტოოდენ ორი თვეღა ჰქონდა ვადამდე დარჩენილი, როცა ავთანდილი ისეთ უგემურსა და მჭიხე ქვეყანაში მოხვდა, სადაც „თვე ერთ კაცსა ვერა ნახავს, ვერას შვილსა ადამისსა". და სწორედ აქ, ღრმა ფიქრებსა და სევდას მიცემული ავთანდილი, უმშვენიერესი ბუნების წიაღში აღმოჩნდა, მის წინ ულამაზესი პეიზაჟი გადაიშალა.

„მას მიჰხვდა წვერი სადგურად მაღლისა მთისა დიდისა,
გამოჩნდა მუნით მინდორი, სავალი დღისა შვიდისა.
მის მთისა ძირსა წყალი დის, არად სანდომი ხიდისა,
ორგნითვე ტყესა შეეკრა ნაპირი წყლისა კიდისა".

რამდენი ასეთი ადგილი გვინახავს საქართველოში, და როცა ქართველი კაცი „ვეფხისტყაოსანს" კითხულობს, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს იქ არაბეთი, ჩინეთი, ინდოეთი, თუ სპარსეთია აღწერილი, უველგან თავის სამშობლო-საქართველოს ხედავს, ველ-მინდვრებითა და უსიერი ტყეებით დასერილს, მაღალი მთებითა და მიუვალი კლდეებით მოფენილს, რომელთაც ნადირნი შესევიან და მონადირენი წრიაპებით აჰყოლიან. რუსთაველს არა აქვს პეიზაჟი, რომელიც ქართული არ იყოს, და არა აქვს პანორამა, ქართული კოლორიტით რომ არ გამოირჩეოდეს. ბევრი ადგილი, ბუნების სურათი, ასე გვგონია, თითქოს ავტორს ჩვენი ნაცნობი კუთხიდან, ჩვენი სოფლიდან აეღოს, თითქოს ვარძიისა და გელათის, გეგუთისა და კოლხეთის ზღაპრული სილამაზენი წარმოესახოს. ვისაც საქართველო დაუვლია, მესხეთ-ჯავახეთსა, ქართლ-კახეთსა, იმერეთ-სამეგრელოში ან აჭარა-გურიაში ყოფილა, რუსთაველის პოემა მას ერთხელ კიდევ მოატარებს ამ დალოცვილ მიწა-წყალს და ერთხელ კიდევ დაუყენებს თვალწინ ივერიის განთქმულ ბუნებრივ სილამაზეს. ამიტომაა, რომ ჩვენს ყურთა სმენას ყოველთვის სასიამოვნოდ შეარხევს ხოლმე რუსთაველის სიტყვები: „მოვინადირეთ მინდორი, ისი

ტყუნიდა ღრენია“, ან კიდევ თვალს ახარებს მთელი სურათი:

„დღისით ელეს და საღამო-ჟამ გამოუჩნდეს დიდნი კლდენი,
კლდეთა შიგან ქვაბნი იყუნეს, ძირსა წყალი ჩანადენი,
წყლისა პირსა, არ ითქმოდა, შამბი იყო თუ რასდენი,
ხე დიდრონი, თვალ-უწდომი, მაღლა კლდემდის ანაყრდენი“.

რომელ ქართველს არ უნახავს ამგვარი ბუნება და რომელი მათგანი არ მოხიბლულა რუსთაველის მიერ იშვიათი სისწორით წარმოსახული ქართული პეიზაჟების სილამაზით. მაგრამ ვერაფერი შეედრება იმ რუსთაველურ პეიზაჟს თუ პანორამას, მგონი ორივეს ერთად, რომელსაც ჩვენ ახლა მოვიტანთ. ეს არამარტო ქართული ბუნებაა, არამარტო ქართული პეიზაჟი და პანორამაა, არამარტო ქართული კოლორიტია თავისი განწყობილებით, არამედ, მასში თითქოს ისმოდეს ქართული პოეზიის ძირითადი ლეიტმოტივი, რომელიც ჩვენს ესთეტიკურ გრძნობას საუკუნეებია ატკბობს და ამშვენებს. პოემის იმ თავში, სადაც აღწერილია „წასლვა ავთანდილისა გულანშაროთ და ტარიელის შეყრა“, როგორც ვიცით, პოეტი გვიჩვენებს თავის გმირს, რომელმაც „გამოვლნა ზღვანი... მგზავრითა რითმენავითა“, უნდა ნახოს ტარიელი და გულანშაროში გაგებული ამბები ნესტანისა სასწრაფოდ უამბოს. დროის მიხედვით, ეს ყოფილა გაზაფხულის დასასრული, და პოეტი ასე ღრმად, გულისჩამწვდომი მრავალფერადი გრძნობით გვიხატავს ქართული ბუნების აყვავებას:

„მოწურვიელ იყო ზაფხულ, ქვეყნით ამოსლვა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.
სულთქმა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახავმან ხანისა.
აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცრომდეს ბროლისა ცვარითა;
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დარითა“...

ვის არ უნახავს ზაფხულის პირი საქართველოში და არ ეცუტკბია მისი სილამაზე? ვინ არ მოხიბლულა ვარდის ფურცლობით, ქვეყნის საარაკო მწვანითა და ბუნების ჯადოქრული პაემანით? და რა კოლორიტულია ქართველი კაცისათვის სურათი, რომელიც რუსთაველის მშვენიერ სტროფშია გამჟღავნებული: „აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცრომდეს ბროლისა ცვარითა“. ყველაფერი ეს ჩვენ გვატკბობს,

გვახარებს, მშობლიურს გვანიშნებს, როგორც ქართველ ხალხში სიმღერად გასული ცნობილი რუსთველური ლექსები:

„ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცვივიან,
ზაფხულის მზისა სიახლე დასწვავს, გვალვასა ჩივიან,
მაგრა მას ზედა ბულბულნი ტურფასა ხმასა ყივიან,—
სიცხე სწვავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯელვე
სტკივიან".

მაგრამ რუსთაველი არამარტო ბუნების სინაზესა და სიმწვავეს გვიხატავს, არამედ, როგორც უკვე მოტანილი ერთი სტროფიდან ვნახეთ, მისთვის უცნობი არ არის სტიქიონების გაავება, რასაც შემდეგ, ბუნების დიალექტიკური წესის მიხედვით, სიმშვიდე მოსდევს:

„რაზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მთათა ატყდეს ღვარია,
მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
მაგრა რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია".

კითხულობთ ამ სიტყვებს და თქვენ გრძნობთ, რომ საქმე გაქვთ პოეტთან, რომელიც არა მარტო გაზრდილია საქართველოში, არამედ, ორგანიულად განუცდია ქართული მთა, უნახავს მისი ღვარები, რომლებიც ხეებს მოგრაგნიან, მოუსმენია მთების გამაყრუებელი ზათქი და ზარები, მაგრამ ზღვასთანაც ყოფილა, სადაც მთის განრისხებული წყლები მას მშვიდად უერთდებიან. არავითარი ეჭვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ, თუ რუსთაველი ქართულ ფოლკლორს ჰაბუკობიდანვე ეზიარებოდა, განსაკუთრებით მთის ხალხურ პოეზიას, რომლიდანაც ჩვენ განუწყვეტლივ გვესმის ამგვარი ზათქი და ზარი, სამაგიეროდ, თვით რუსთაველის ის უაღრესად პოეტური ადგილები, რომლებიც მოვიტანეთ, უთუოდ ძლიერ გავლენას ახდენდნენ ხალხურ მთქმელებზე, და უფრო მეტიც — მთელ ქართულ პოეზიაზე. შეიძლებოდა ამ მხრივ საინტერესო დაკვირვებამოგვეხდინა მთის ფოლკლორულ ლექსებსა და რაზიკაშვილების პოეზიაზე, რომლებიც რუსთაველს საყოველთაოდ განადიდებდნენ.

მაგრამ ჩვენ შემთხვევით არ გვიხსენებია ქართულ მთასთან ერთად ზღვა და მისი შენაკადები. რუსთაველის პოემაში ზღვისპირა სახელმწიფოების აღწერა პოეტს თავგადასავლების ფონზე აუცილებლად მოსთხოვდა იმდროინდელი ნაოს-

ნობის კანონთა ცოდნას, კერძოდ, თუ როგორ ხდებოდა არა-მარტო სახმელეთო, არამედ, საზღვაო ბრძოლებიც. და პოემაში ჩვენ ვხედავთ ამ ბრძოლებს, მის ისეთ განთქმულ ხერხს, როგორიც ისტორიულად აბორდაჟი იყო.

ზ) აბორდაჟი

უველგან და უველაფერში ჩანს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა ზედმიწევნითი სიზუსტით იცის, რაც სურს ან რის შესახებაც წერს. ზერელობას, საგნის სუსტ ცოდნას იგი არსად არ იჩენს. სამოქალაქო, თუ სამხედრო საქმეა, უველგან ჩვენს წინაშე დგას დიდად განათლებული ავტორი, რომელსაც ცხოვრების წვრილმანები და თავისი დროის მეცნიერების დეტალები ღრმად შეუსწავლია. ამიტომ ახერხებს პოეტი საკუთარ დიდ ნიჭს სრულიად ბუნებრივი გაშლა მისცეს უველა შემთხვევაში და სინამდვილე წარმოსახოს მისთვის დამახასიათებელი აურაცხელი ნიუანსებით. რუსთაველს მთელი ქვეყანა სრული სახით ისე ადვილად გადააქვს პოეტურ ტილოზე, თითქოს იუველირი ბრილიანტის ქვებს ვიტრინის თაროებზე აწყობდეს. ამიტომაა, რომ მის ძიერ წარმოსახულ სურათებში უველაფერი ისე ჩანს, როგორც ნამდვილად დავინახავდით. და ჩვენ გვაოცებს ცხოვრების ჰეშმარიტად დიდი ცოდნა, რასაც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მთელი პოემის მანძილზე იჩენს.

დააკვირდით, თუნდაც, საზღვაო ბრძოლის აღწერას უსამის ქარავანთან შეხვედრის შემდეგ. „მობაღდადენი ვაჭარნი“, რომლებსაც მეკობრეთა შიშით ზღვაში შესვლა ვერ გაებედათ, ავთანდილმა იხსნა, მათი ქარავანი ზღვაში შეაცურა, მეკობრეებს ფიცხელი ბრძოლა გაუმართა, სასტიკად დაამარცხა და თავი იპახელა.

მაგრამ როგორაა აღწერილი ეს საზღვაო ბრძოლა?

სრულიად გადაუჭარბებლად უნდა ითქვას, რომ იმდროინდელი სამხედრო ხელოვნების საფუძვლიანი ცოდნით, რომ სპეციალურად არ შეესწავლა, რუსთაველი ასე დეტალებით ვერ აღწერდა ავთანდილის საზღვაო გმირობას. მოკლედ იტყოდა — მეკობრეები დაამარცხა, ქარავანს გზა გაუხსნა და თავი გამოიჩინაო. მაგრამ რუსთაველი ასე იოლი გზით არასოდეს არ მიდის. ყოველივეს ძლიერ ხელს ჰკიდებს, თუ რამე საჭიროა წარმოსახული სურათის ბოლომდე დამთავრებისათვის. ავთანდილის საზღვაო ბრძოლაც ამგვარ ასპექტშია გადაწყვეტილი:

„ჩაიცვა ტანსა აბჯარი ქცევითა ვეფხებრ მკრჩხალითა,
მას ხელთა კეტი რკინისა ჰქონდა ხელითა ცალითა;
ნავისა თავსა გულითა წადგა შიშ-შეუვალითა,
ვითა მჭვრეტელნი ჰვრეტითა, მტერნი დახოცნა ხრმალითა.

კიოდეს იგი ლაშქარნი, ხმა მათი არ გაწყდებოდა,
აძგერეს ძელი, რომელსა ზედა სახნისი ჰგებოდა.
ყმა ნაცის თავსა უშიშრად ქვე დგა, არ თურე კრთებოდა,
კეტი ჰკრა, ძელი მოსტეხა, ლომს მკლავი არ უდრკებოდა.

ძელი მოსტეხავთანდიღ, დარჩა ნავ-დაულეწელი;
შეშინდეს იგი ლაშქარნი, გზა ძებნეს გარდსახვეწელი;
ვეღარ გაესწრნეს, გარდუხდა მტერთა მი და მო მღეწელი;
არ დარჩა კაცი ცოცხალი მუნ მისგან დაუფრეწელი.

მათ ლაშქართა გულ-უშიშრად ასრე ჰხოცდა, ვითა თხასა;
ზოგი ნავსა შეანარცხის, ზოგსა ჰყრიდა შიგან ზღვასა,
ერთმანერთსა შემოსტყორცის, რვა ცხრასა და ცხრა ჰკრის რვასა;
დაკოდილნი მკვდართა შუა იმალვიან, მალვენ ხმასა.

გაუმარჯვდა ომი მათი, ვითა სწადდა მისსა გულსა.
ზოგთა ჰკადრეს ზენაარი: „ნუ დაგვხოცო, შენსა სჯულსა!"
არ დახოცნა, დაიმონნა, დაჰრჩომოდა რაცა წყულულსა.
მართლად იტყვის მოციქული: „შიში შეიქმს სიყვარულსა".

მცირე მოცულობის ეს საზღვაო ბატალური სცენა ნათლად მოწმობს, რომ რუსთაველმა შესანიშნავად იცის, თუ რა არის აბორდაჟი, როგორც ზღვაზე ბრძოლის ერთერთი მთავარი ხერხი. მაგრამ შესაძლოა აქ შემთხვევითობასთან გვაქვს საქმე, შესაძლოა ყველაფერი ეს პოეტური ფანტაზიის შედეგია და უნებლიედ მოხდა ავტორისეული მონაგონის, სინამდვილესთან დამთხვევა, ისე, რომ „ვეფხისტყაოსნის" ავტორს არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდა აბორდაჟზე? შეიძლება მართლაც ასე გვეფიქრა, რომ არ იყოს თვით პოემაში მეორე, თითქმის ანალოგიური ფაქტი. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ტარიელისა და ფრიდონის პირველი შეხვედრა, როცა ვეფხისტყაოსანი მულღაზანზარის მეფეს გმირულ დახმარებას უწევს. იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „შველა ტარიელისაგან ფრიდონისა", აღწერილია საზღვაო ბრძოლა მულღაზანზარის მეფის ურჩი ბიძაშვილების წინააღმდეგ, ბრძოლა, რომელშიაც ტარიელმა საარაკო ვაჟკაცობა გამოიჩინა. ამ საზღვაო ბრძოლაში ტარიელმაც აბორდაჟის ტაქტიკურ ხერხს მიმართა,

რაც პოეტს ასე აქვს გადმოცემული: დაშრილი ფრიდონი, მოგვითხრობს ტარიელი, — მალე

„მოჯობდა, ომი შეეძლო, ხმარება ცხენ-აბჯარისა;
დავკაზმეთ ნავი, კატარღა და რიცხვი სპათა ჯაჭვისა;

კაცი ხმდა, ვისთა მკვრეტთათვის ღონემცა ეჯა რისა!
აწ გითხრა ომი მოყმისა, მებრძოლთა დამსჯარისა.

„მათი მესმა დაპირება, ჩაბალახთა ჩამობურვა;
ნავი წინა მომეგება, არავიცი, იყოთუ რჯა.
ფიცხლად ზედა შევეჯახე, მათ დაიწყეს ამოდ ცურგა;
ჭუსლი ვკარ და დავუქციე, დაიზახეს დიაცურ ვა!

„კვლა სხვასა მივე, მოვჰკიდე ხელი ნავისა ბაგეხა,
ზღვასა დავანთქი, დავხოცე, ომიმცა რაღა აგეხა!
სხვანი გამექცეს, მიჰმართეს მათ მათსა საქულბაგესა;
ვინცა მიკვრეტდეს, უკვირდა, მაქებდეს, არ მაძაგესა.

„ზღვა გავიარეთ, გავედით, შემოგვიტივეს ცხენია,
კვლა შევიბენით, შეიქმნა ომისა სიმარცხენია.
მუნ მომეწონეს ფრიდონის სიქველე-სიფიცხენია:
იბრძვის ლომი და პირად მზე, იგი ალვისაც ხენია“.

ამგვარად, სრულიად ნათელია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა შესანიშნავად იცის სამხედრო ხელოვნების ის ერთერთი ტაქტიკური ხერხი, რომელსაც აბორდაჟი ეწოდება და რომელსაც მის დროს ფართოდ იყენებდნენ საზღვაობრძოლებში. მაგრამ ეს კი არ არის გასაკვირი: საოცარია მხოლოდ ის, რომ რუსთაველმა ყველაფერი ასე ღრმად, ასე დაწვრილებით იცის, რასაც მთელი მისი გენიალური პოემა თვითეული სტრიქონით გვიდასტურებს.

ეს ღრმა ცოდნა ჩანს აგრეთვე ხელოვნების კანონთა გამოყენებაში. რუსთაველის მთელი პოემა ესთეტიკის და პოეტიკის თავისებურ ტრაქტატსაც წარმოადგენს, თუ ამოვიცნობთ ხელოვნების იმ კანონებს, რომლებსაც პოეტი თავის ნაწარმოებში იყენებს. შეიძლება აქ გავიმეოროთ ის სიტყვები, რასაც ძველი ბერძნები გენიალური მირონის შემოქმედებებზე ამბობდნენ: მირონმა თავისი ქანდაკებებით არამარტო ხელოვნება, არამედ, ხელოვნების მეცნიერებაც შექმნაო. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ არამარტო პოეზიის შედევრია, ხელოვნების უკვდავი ქმნილებაა, არამედ, პოეზიისა და ხელოვნების

მეცნიერებასაც წარმოადგენს. უთუოდ ეს მომენტი ასრულებდა აგრეთვე ერთერთ გადამწყვეტ როლს, როცა მომდევნო თაობები „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს თავიანთ უდიდეს, ნამდვილად განუმეორებელ მასწავლებლად მიიჩნევდნენ. ყოველი შემოქმედი წერს ხელოვნების იმ კანონების მიხედვით, რაც იცის. რუსთაველმა არამარტო ღრმად, ასევე ფართოდ იცის პოეზიის მეცნიერება და ყველა კანონს, რაც მას ვარგისად მიაჩნია, მრავალგზის იყენებს თავის პოემაში. თუ სისტემაში მოვიყვანთ პოეზიის რუსთველურ კანონებს, ჩვენ მივიღებთ ხელოვნების უაღრესად მწყობრ, თანმიმდევრულ თეორიას, რომელიც ესთეტიკური აზროვნების ისტორიას თავისი ერთერთი პირველი ადგილით უკვე რვაასი წელია ამშვენებს.

ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ რუსთაველის ესთეტიკას, მომდევნო თავში—რუსთაველის პოეტიკას და ბოლოს—ეთიკას. თუ რამდენად ვრცელია ხელოვნების კანონთა ველი „ვეფხისტყაოსანში“, მკითხველს შეუძლია ადვილად დაინახოს რუსთაველის პოეტიკით.

თავი II

რუსთაველის პოეტიკა

რუსთაველის გენიალური ქმნილების სილამაზე, მიმზიდველობა და შთაბეჭდილების ძალა იმდენად აშკარაა, თითქოს საჭიროც არ არის დამამტკიცებელი ფაქტები მოვიტანოთ. მაგრამ უნდა ვიცოდეთ, რა უწყობს ხელს პოემის ყველა ამ ღირსების მიღწევას, რა განაპირობებს, სხვა საშუალებებთან ერთად, „ვეფხის ტყაოსნის“ მიუწვდომელ პოეტურ ოსტატობას.

როგორც ვერსიფიკატორი და ხელოვნების თეორიის მცოდნე — რუსთაველი ყოველთვის ანცვიფრებდა თავის პატივისმცემლებს. როგორც ვნახეთ, საუკუნეების მანძილზე „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური ავტორი ითვლებოდა ქართული ლექსის სანიმუშო მეტრად და პოეზიის განუმეორებელ მასწავლებლად. რუსთაველის ქმნილებაში ისე აურაცხელი სილამაზეა, იმდენი თვალისმომჭრელი ბრწყინვალებაა, რომ თითქოს შეუძლებელია ვირწმუნოთ ერთ ნაწარმოებში სიკეთეთა ესოდენ წრეშეუწერელი სიუხვე. ძნელია აღმოაჩინოთ ხელოვნების კანონი, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა არ იცოდეს ან გამოყენებული არ ჰქონდეს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მოდერნისტების მიერ XX საუკუნეში „აღმოჩენილ“ კანონებს, რომლებსაც ჩვენ ვერ მივცემთ ჰეშმარიტი ხელოვნების ეტალონებს. მიუხედავად რვა საუკუნისა, რაც თანამედროვეობასა და თამარის ეპოქას შორის ჩადგა, მიუხედავად ხელოვნების საზღვრების შეუდარებლად გაფართოებისა ამ რვაასი წლის მანძილზე, რუსთაველი დროის ხანდაზმულობას არასოდეს არ გრძნობდა და ყოველთვის რჩებოდა თაობებისათვის უახლოეს თანამედროვედ, როგორც ჰომეროსი და შექსპირი, დანტე და აღმოსავლეთის დიდი პოეტები. მაგრამ არავის ისეთი ენციკლოპედიური უნარი არ გამოუჩენია ხელოვნების საიდუმლოებათა ცოდნისა, როგორც უზადო რუსთაველს. ამ მხრივ განმაცვიფრებელია მისი პოეტიკური სამყაროც, რომლის საზღვრებს ისევე ძნელია მივწვდეთ, როგორც უსაზღვრო-

ებას. რუსთაველის პოეტიკა თვალუწვდენი ოკეანეა და ჩვენ შეგვიძლია მისი შეცნობა მხოლოდ იმ მასშტაბით, რასაც ვიყენებთ ჩვენივე სუვერენული აზროვნების პირობებში.

გადავშალოთ პოეტიკის ეს ნამდვილად ტრაქტატი და ამოვიკითხოთ მისი თვალისმომჭრელი საკვირველებანი.

წინასწარ უნდა შევნიშნოთ, რომ ყველა დროისა და რანგის ქართველი პოეტები, სულ ერთია, განადიდებდნენ, თუ აკრიტიკებდნენ რუსთაველს, მისი ძლიერი გავლენის ქვეშ ექცეოდნენ. მე-12 საუკუნიდან დღემდე რუსთაველის ტრიუმფატორობა სრულიად რეალური ფაქტია, რაც დაადასტურეს უკეთესთა შორის უკეთესმა ქართველმა პოეტებმა. ეს უკვე ზემოთ (პირველ თავში) აღნიშნული გვაქვს და აქ აღარ შევეხებით. ჩვენი მიზანია „ვეფხისტყაოსანში“ წავიკითხოთ ის სტროფები, რომლებიც ისე ეხმაურებიან თანამედროვე პოეზიას, თითქოს დღეს იყვნენ დაწერილნი. მაგალითად, იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „სამთაგანვე ქვაბსა მისლვა და შუნით არაბეთს წასლვა“, გვხვდება კუპლეტი, რომლის ალიტერაციული ჟღერადობა XX საუკუნის პოეზიაში გავრცელებულ მოდერნისტულ ლექსს (მაქსიმალურად აწეულ მუსიკალობასა და ბგერების მეტისმეტ ხმაურს) მოგვაგონებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს რუსთაველმა რვა საუკუნის წინათ განსაზღვრა პოეზიის ბედი, გაითვალისწინა მისი მომავალი ხასიათი და შთამომავლებს ნიმუში მისცა—ამაზე მეტს ნუ იზამთ, თუ გსურთ აბსურდში არ გადავარდეთო. მაგრამ ყველამ როდი შეისმინა ხელოვნების დიდი მასწავლებლის სიბრძნე. მათ ისე აახმაურეს, ისე ააჭიპყინეს ლექსები, როგორც ჰიდაობის დაწყების წინ დუდუკსა და ზურნას გულისწამღებად ჰკრავენ ხოლმე. ზაუმნიკურმა ლექსმა, მთლიანად ბგერის ხმაურზე დამყარებულმა, რომლის აზრი თვით ბგერას უნდა შეექმნა თავისი სიძლიერით, პოეზია სრულ უაზრობამდე მიიყვანა. დავიწყებულ იქნა ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ ლექსში აზრის შემქმნელი გონივრული სიტყვაა და უაზრო სიტყვას მარტოოდენ უხეში გრძნობის აღძრა შეუძლია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში აზრისა, რამაც თვით გრძნობა უნდა გააცნობიეროს.

რუსთაველმა კლასიკური მაგალითები მოგვცა ლექსის მუსიკალობისა, ალიტერაციისა, თუნდაც ხმაურიანი ლექსისა, მაგრამ დააკვირდით მის სტროფებს — ყველგან გრძნობასთან ერთად აზრი გინათებთ და არსად არავითარ ზედმეტობას არ გრძნობთ, პირიქით, გიტკბობთ ყურთასმენას, გალაღებთ და სულიერად გამაღლებთ. დაა-

ყვირდით რუსთაველის ალიტერაციას, მის ხმაურიან ლექსს პოემის იმ თავიდან, რომელიც ჩვენ ზემოდ მოვიხსენიეთ:

„ეტყვის: „მზეო, ვითა გაქო, ხათელო და დარიანო!
შენთვის ხელნი გონებანი არა ცუდად არიანო,
მზიანო და მთვარიანო, ეტლად რაო დარიანო,
თქვენ საჭვრეტლად აღარ მინდით, არ ეარდნო და
არ იანო".

კითხულობთ ამ ჯადოსნურ ლექსს, მშვენიერს, ლამაზსა და უაღრესად მუსიკალურს; კითხულობთ გატაცებით, რაღაც შინაგან სიხარულს, შინაგან სიამოვნებას განიცდით, გაოცებთ მისი უჩვეულოდ ბუნებრივი მდინარება, თითქოს ყველაფერი ერთმანეთს თავისთავად მიჰყვება მას შემდეგ, რაც ამ სიტყვებს ვიღაც გრძნეულმა ხელი ჰკრა და მათაც ერთმანეთის მიყოლებით ჯადოსნური რონინი დაიწყეს. ნამდვილად დიდი პოეზია ოსტატობის მხრივ სიტყვების ამ გრძნეულ ხელის კვრაშია, როცა ისინი შემდეგ თითქოს თავისთავად დაიწყებენ მოძრაობას და მოქმედებას. ჩვენს მიერ მოტანილი რუსთაველის ლექსი, რა თქმა უნდა, უნებლიედ მოგვაგონებს „აიდო ბაიდების", თუ „დუმდაირა დაირას" ხმაზე 30-იან წლებში დაწერილ ლექსებს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ პირველი ალიტერაციის, მუსიკალობის, აზრის და ჰეშმარიტი ხელოვნების მეტრია, ხოლო მეორენი — მისი წრეშეუწერელი მიბაძვა, რამაც ნამდვილი პოეზიის ძირითადი კანონები დაარღვია, რაკი აბრაკადაბრად გადაიქცა.

რუსთაველი ალიტერაციული და მუსიკალური ლექსის ნამდვილად უდიდესი ოსტატია. ეს საკითხი კარგად გააშუქა ცნობილმა პოეტმა კონსტანტინე ჰაჰინაძემ თავის მონოგრაფიაში — „ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხის ტყაოსნის პრობლემა".* ჩვენ აქ გვაინტერესებს რუსთაველის პოემაში ლექსის მუსიკალობისა და თვით ალიტერაციის ბუნების საკითხი, რომლის ანალიზს რამდენიმე ტიპიური მაგალითის საფუძველზე მოვახდენთ. მაგრამ, როგორც აქ, ისე პოეტიკის სხვა ხერხების დახასიათების დროს, მხოლოდ ზოგიერთ მაგალითს მოვიტანთ. ამიტომ მკითხველმა არ იფიქროს, თითქოს „ვეფხისტყაოსანში" მარტოდენ ის მაგალითები მოიპოვებოდეს, რომლებსაც დავასახელებთ. რუსთაველის პოემა ილუსტრაციების მხრივაც ზღვას წარმოადგენს

* გამოვიდა 1925 წელს.

და მისი ამოწურვა შეუძლებელია. სწორედ ეს გვაძლევს საფუძველს ამა თუ იმ პოეტიკური ხერხისათვის შევარჩიოთ მხოლოდ ზოგიერთი, ვიმეორებთ, მხოლოდ ზოგიერთი საილუსტრაციო მასალა და არა ყველაფერი, რაც პოემაში მკვლევარს შეიძლება იპოვოს.

დავიწყოთ რუსთაველის პოეტიკის დახასიათება ალიტერაციითა და რითმით, რასაც „ვეფხისტყაოსანში" გაბატონებული მდგომარეობა აქვს მიცემული.

ა) ალიტერაცია და რითმა

ალიტერაცია რუსთაველთან შეიძლება ყველგან ვნახოთ, როგორც მისი პოეტური მეტყველების წმინდა მუსიკალური სამკაული. მაგრამ არსად ალიტერაცია გამოყენებული არ არის ალიტერაციისათვის, არსად ამ მხრივ თვითმიზნობრიობა არ იგრძნობა, პირიქით, რუსთაველის ალიტერაცია ყოველთვის მხატვრული მეტყველების, პოეტური ფრაზის შინაგანი ინგრედიენტია, რომელსაც გარეგნული ადექვატური სახე მის ვერბალურ ჟღერადობაში უპოვია. ჯერ კიდევ ნიკო მარი აღნიშნავდა, რომ „ვეფხისტყაოსნის" ავტორი საოცრად ძლიერია, როგორც სახეებისა და მკაფიო ფრაზების ოსტატი. «Уменье владеть богатым и часто трудно совладаемым материалом языка, — წერს მარი, — безукоризненная по естественности правильность речи, необыкновенное мастерство в стихотворстве и способность высказать много в коротких по форме точно вылитых, по содержанию образных, во всяком случае всегда выразительных фраз, составляют неотъемлемые достоинства интересующих нас отрывков из «Человека в барсовой шкуре». Такими качествами в совокупности из массы поэтических произведений в грузинской литературе отличается творение только одного писателя и этот единственный писатель и есть Руставели».* და ამ ერთადერთ მწერალს, რომელიც თავისი შემოქმედებით საუკუნეების მანძილზე ანცვიფრებდა მკითხველთა თაობებს, აქვს საიდუმლოებანი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პოეტური ფერმენტები. მათ შორის უნდა მოთავსდეს ალიტერაცია, როგორც სტილისტური ხერხი.

პოეტმა და რუსთველოლოგმა კონსტანტინე ჭიჭინაძემ, რომელმაც ბევრი გააკეთა „ვეფხისტყაოსნის" მეცნიერულ-ესთეტიკური (აგრეთვე პოეტიკური) შესწავ-

* Н. Я. Марр, «Об истоках творчества Руставели и его поэме», 1964 წ., გვ. 80—81.

ლისათვის, ისე ამომწურავად გაარკვია ალიტერაციის პრობლემა ჩვენი გენიოსის მხატვრულ შემოქმედებაში, რომ ახლა ძნელია, საჭიროა არ არის ამ საგანზე მეტი ითქვას. ჩვენ მხოლოდ ილუსტრაციებით დავკმაყოფილდებით, ისიც მხოლოდ იმიტომ, რათა საკითხის მთლიანობა არ დავარღვიოთ. კონსტანტინე ჯიჯინაძემ სრულიად უეჭველი გახადა, თუ რა ადგილი უკავია ალიტერაციას „ვეფხისტყაოსანში“, რომლის ავტორი „ბგერების ჯადოსანია“, ხსენებული პოეტიკური ხერხის უდიდესი ოსტატია და მას „არა თუ ქართულ ლიტერატურაში, მსოფლიო პოეზიაშიც“ ტოლი არა ჰყავს. „ალიტერაციის ძარღვი შეუწყვეტლად მიჰყვება ამ უზარმაზარ პოემას პირველი სტრიქონიდან უკანასკნელამდე... მთელ პოემაში არ არის ისეთი სტრიქონი, რომ მარტივი ალიტერაცია მაინც არ იყოს შიგ, არ არის შიგ ისეთი გვერდი, სადაც რამდენიმე სტრიქონი მაინც არ მოიპოვებოდეს ურთულესი ალიტერაციით გამართული. „ვეფხისტყაოსნის“ ყოველ თავში ნახავთ ერთ რომელიმე ბგერაზე აგებულ ცალკე ტაეპებს, რომლის მაგალითი ორი-სამი თუ მოიძებნება მთელს დანარჩენ ქართულ ლიტერატურაში... მთელ პოემაში არა ერთგან და ორგან შეხვდებით ორ მეზობელ ტაეპს, სადაც გამეფებულია ერთი მთავარი ბგერა — ამის მაგალითს არც ერთი სხვა ქართული ლექსი არ იძლევა... ალიტერაცია და საერთოდ ბგერების მუსიკალური შეხამება — აი ის მთავარი ნიშანდობლივი თვისება რუსთაველის ლექსის, რომლის საშუალებით საბოლოოდ უნდა გადაიჭრას კარდინალური საკითხები „ვეფხისტყაოსნის“ გარშემო“.*

ყველაფერი, რაც აქ არის ნათქვამი, სრული სიმართლეა, რასაც ავტორი უდიდესი ფაქტიური მასალით ამტკიცებს. რუსთაველის ალიტერაციების მოტანილი ფაქტებიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა შემდეგი ლექსები:

---

* კონსტანტინე ჯიჯინაძე, „ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხის ტყაოსნის“ პრობლემა“, 1925 წ., გვ. 12. ხაზი ყველგან ჩვენია — გ. ჯ.

1

ბგერების „ბ“ და „წ“ გამეორება

„მიხრძანეს მათდა საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა,
ქება-წარხთა და წამწამთა, თმათა და ბაგე-კბილისა,
ბროლ-ბადახშისა თლილისა, მით მიჯრით მიწყობილისა,—
გასტეხს ქვასაცა მაგარსა გრდემლი ტყვიისა ლბილისა“.

2

ბგერების „ჭ“, „ლ“ და „გ“ გამეორება

„ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელის-ხელ საგოგმანები,
ჯპოგე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საჭოჭმანები,
ჩემმან ხელ-მქმნელმან დამმართოს ლაღმან და ლამაზმან ნები“.

3

ბგერების „თ“, „ნ“, „ხ“ და „ქ“ გამეორება

„დავითის ქმნანი ვითა ვთქვნე სიჩალხე-სიხაფეთანი!
ეხე ამბავნი უცხონი, უცხოთა ხელმწიფეთანი,
პირველ ზნენი და საქმენი, ქებანი მათ მეფეთანი,
ეთეენ და ლექსად გარდავთქვენ, ამითა ვილაყეთანი“.

მაგრამ ეს მაგალითები, რომლებიც კონსტანტინე ჭიჭინაძეს მოიტანა, პოემაში საძებარი კი არ არის, ყველგან გვხვდება, თითქმის ყოველ სტრიქონში, და ყველგან უმშვენიერესი სახით. თუ „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგისა და ეპილოგის შუა გზაზე ამგვარი სურათი გვაქვს, დასასრულის ბოლოსაც იგივე მეორდება, სადაც სრულყოფილი ალიტერაციებია:

„ამირან დარეჯანის ძე მოსეს უქია ხონელსა
აბდულ-მესია, — შაითელსა, ლექსი მას უქეს რომელსა,
დილარგეთ — სარგის თმოგველსა, მას ენა — დაუშრომელსა,
ტარიელ—მისსა რუსთველსა, მისთვის ცრემლ-შეუშრობელსა“.

მართლაც ჯადოქარია რუსთაველი, რომ ასე თამამად შეუძლია გადაეშვას ალიტერაციის ოკეანეში.

მაგრამ მარტოოდენ ალიტერაცია როდი წარმოადგენს რუსთაველის ლექსის თანდაყოლილ სტიქიას.

როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია თექვსმეტმარცვლოვანი შაირით და მხოლოდ ერთგან პოეტმა გამოიყენა ფისტიკაური — „შეკრა წითელი ასი ათა-

ს ი . . “, რომელიც ჩ ა ხ რ უ ხ ა უ ლ ი ს ა და ძ ა გ ნ ა კ ო რ უ ლ ი ს მარცვალთა რაოდენობას — ოცს შეიცავს. ამიტომ, ბუნებრივია, რუსთაველი არ შეიძლება ჩაითვალოს პ ო ლ ი მ ე ტ რ ი ი ს წარმომადგენლად, მაგრამ დააკვირდით „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსალურ ჟღერადობას: თქვენ არსად არა გრძნობთ შაირის ე რ თ ფ ე რ ო ვ ნ ე ბ ა ს, პირიქით, გგონიათ, რომ პოეტი მ რ ა ვ ა ლ ფ ე რ ო ვ ნ ე ბ ა ს თითქოს ჰქმნიდეს პ ო ლ ი მ ე ტ რ ი ი თ. ეს მრავალფეროვნება პირველყოვლისა რუსთაველის გენიას და არა პოლიმეტრიას მიეწერება.

რა არის რუსთაველის, საერთოდ, ქართული ლექსის დამახასიათებელი?

ეს საკითხები ძალიან კარგად არის გარკვეული პროფესორ აკაკი გ ა წ ე რ ე ლ ი ა ს მშვენიერ მონოგრაფიაში — „ქართული ლექსი“* და ჩვენ არაფრის დამატება არ გვსურს, გარდა მსჯელობისა ს ი ლ ა ბ უ რ ი ს, ტ ო ნ უ რ ი ს ა და მ ე ტ რ უ ლ ი ს შესახებ.

საერთოდ, თანამედროვე პოეზია, თვით ჩვენი ენის ბუნებრივი განვითარება ყველაზე მკაფიოდ ადასტურებს, რომ ქართული ლექსი მარტოოდენ ს ი ლ ა ბ უ რ ი კი არ არის, არამედ, თავისი შინაგანი ბუნებით სამივე წყობას განასახიერებს: ს ი ლ ა ბ უ რ ს, ტ ო ნ უ რ ს ა და მ ე ტ რ უ ლ ს, თუმცა გარეგნული სახით, უფრო აშკარად, პ ი რ ვ ე ლ ი მეღავნდება. ამიტომ სიმართლეს არ გამოხატავდა დავით ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი ს მტკიცება, რომ თითქოს „ქართული ლექსები სილაბურია და არა მეტრული, ე. ი. მათ საფუძვლად არ გაჩნიათ ბერძნების მიერ მკაცრად დაცული მეტრი, და არც ტონურია, რადგან მახვილი არ ასრულებს მთავარ როლს, როგორც რუსულ ლექსებში. რომელთა მთავარი დასაყრდენი მახვილია და არა მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა“.** დავით ჩუბინაშვილმა თავიდანვე სათანადო ყურადღება არ მიაქცია ქართული ლექსის პ რ ო ს ო დ ი ა ს, რამაც აღნიშნული შეცდომა გამოიწვია, და რაც უმალვე შენიშნეს მისმა პირველმა კრიტიკოსებმა. თავისი შეცდომა დავით ჩუბინაშვილმა კიდევ უფრო გააღრმავა, როცა ქართული ლექსის წარმოშობა ს პ ა რ ს უ ლ ი დ ა ნ გამოიყვანა. მისი არგუმენტი უფრო ფორმალური იყო, ვიდრე არსებითი, ვინაიდან ქართული ლექსის ზოგიერთი სპარსული ფორმა წ ა რ მ ო შ ო ბ ა ს ისევე არ ნიშნავს, როგორც ქართული სონეტი ვერ დაამტკი-

---

* პირველად გამოვიდა 1953 წელს, სახელწოდებით — „ქართული კლასიკური ლექსი“, მეორედ — 1955 წელს, ტექსტში მოხსენებული სათაურით.

** ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, გივი მიქაძის რედაქციით და შენიშვნებით, 1954 წ., გვ. 224.

ცებს თავის იტალიურ გენეზისს. ჩუბინაშვილი კი წერდა: „ქართული ლექსი რომ სპარსული წარმოშობისაა, ამაში ყველას (!) შეუძლია დარწმუნდეს იმით, რომ მრავალი ლექსი ატარებს სპარსულ სახელს, მაგალითად: შაირი, ბაიათი, მუხამბაზი, თეჯნისი, მუსტაზადი, გაფი და სხვ. და იმღერება სპარსული სიმღერების ხმაზეო“.* არგუმენტად არც ის გამოდგება, თუ რას იტყოდა „ქართული სიმღერების რომელიმე იმპროვიზატორი“, როგორც ეს ჩუბინაშვილს სწამდა. მისი შეცდომა სწორად გააკრიტიკა დიმიტრი ყიფიანმა, თუმცა თვით მტკიცების მეორე ნაწილი მიუღებელი ჩანს. პირველ ნაწილში კი ყიფიანი სავსებით მართებულად წერს, რომ განა „ჩახრუხაული, ფისტიკაური, წყობილი, მრჩობლედი, ლექსი, ტაეპი, იამბიკო... სპარსული და თათრული ლექსებია? რა თქმა უნდა, არა“. **

ეს სავსებით სწორია, მაგრამ დიმიტრი ყიფიანი თვითონვე სუსტ გზას პოულობს, როცა წერს: „მაშ, რა საჭიროა ასეთ შემთხვევაში გრამატიკაში შევიტანოთ სადავო შესედულება (აზრი) მაშინ, როდესაც სრულიად იოლად შეიძლება თავი დავაღწიოთ დავას, თუ არაფერს ვიტყვით ლექსწყობის არსებული გვარების წყაროებზე? მოწაფემ საჭიროა იცოდეს მხოლოდ ლექსის გვარი, როგორიცაა, მაგალითად, იამბი, ქორეი, დაქტილი, ანაპესტი, ამფიბრაქი და ა. შ. ხოლო ეცოდინება თუ არა მას აქვე, რომ ყოველივე ეს ბერძნული წარმოშობისაა, ან გაიგებს ამას შემდეგ, პიიტიკის ან საერთოდ ლიტერატურის ისტორიის შესწავლისას, — ეს არ არის მთავარი“.*** რა თქმა უნდა, ჩვენც და მოწაფემაც უნდა იცოდეს ლექსწყობის გვართა წყაროები, მისი სადაურობა, ამ საკითხების შესწავლა-გამორკვევა არამარტო საჭიროა, აუცილებელიცაა, და უსაფუძვლოა შიში — ნუ შევისწავლითო. ვერავითარი შესწავლა ვერ დაასაბუთებს ქართული ლექსის სპარსულ წარმოშობას, როგორც ფორმა ქართული რომანისა არ ნიშნავს ქართული პროზის რომანულ გენეზისს. ქართული ლექსი, ქართული პოეზია ისევე თვითმყოფი და ორიგინალურია, როგორც ქართული პოლიფონიური მუსიკა, და თუ რაიმე შეითვისა ერთმა ან მეორემ, მხოლოდ საკუთარ მანგანაში გადამუშავებული, რისგანაც თავისუფალი არ ყოფილა არც სპარსული, არც ბერძნულ-რომაული კულტურა.

---

* ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, 1954 წ., გვ. 224—225.

** იქვე.

*** იქვე.

შეცდომა, რომელიც დავით ჩუბინაშვილმა დაუშვა, განმეორებია იყო ევგენი ბოლხოვიტინოვის (მიტროპოლიტ ევგენის) მოსაზრებისა, რომ თითქოს „რითმის ხმარება მათ (ქართველებმა — გ. ჯ.) სპარსელებისაგან ისწავლეს“.* ჩვენ არ უარვყოფთ ბოლხოვიტინოვის ამაგს ქართული ლექსის შესწავლისა და ქართული კულტურის პროპაგანდის საქმეში, ვინაიდან 1802 წელს გამოცემული მისი შრომა — «Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ея состоянии» ევროპულ ენებზეც დაიბეჭდა; ამით ხელი შეეწყო ჩვენი ეროვნული ღირებულების მსოფლიო მასშტაბით გატანას, მაგრამ ეს უფლებას არ გვაძლევს თვალი დავხუჭოთ ამ წიგნში განვითარებულ მთელ რიგ მიუღებელ დებულებაზე, მით უფრო, რომ ბოლხოვიტინოვმა ქართული არ იცოდა, საქართველოშიც არასოდეს ყოფილა, და მასალები სხვების დახმარებით შეუგროვებია.** ასე რომ არ ყოფილიყო, ბოლხოვიტინოვი ჩახრუხაძის „თამარიანს“ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანზე“ მაღლა არ დააყენებდა „თავისი თითქმის უმაგალითო ჰარმონიითა და ლექსების ძალზე ძნელი გვარით“.*** ვერც იმ მოსაზრებას გავიზიარებთ, რომ თითქოს „ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონური ა, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა, იმიტომ რომ ქართული ენა სავსეა მრავალმარცვლიანი სიტყვებით და მახვილი მრავალნაირი აქვს. მასში მეტწილად იხმარება პირიხო-დაქტილური მეტრი (⏑⏑–⏑⏑). თუმცა ბერძნული პოეზიის ყველა დანარჩენი მეტრიც ენათესავება მას.“****

ჩვენ არ გამოვუდგებით ბოლხოვიტინოვის კრიტიკას. მისი ნაშრომის მაღალ შეფასებასთან ერთად, კრიტიკული გარჩევა მოგვცა ქოტე დოდაშვილმა 1890 წელს „ივერიის“ ფურცლებზე დაბეჭდილ წერილებში — „ქართული ლექსწყობა“.***** მაგრამ, თუ რამდენად მცდარია ბოლხოვიტინოვისა და ჩუბინაშვილის მტკიცება ქართული ლექსის სპარსული წარმოშობის შესახებ, შეგვიძლია იოანე ბატონიშვილის „კალმასობითაც“ დავინახოთ. საქმე ის არის, რომ მცდარი დებულების ორივე ავტორი უმთავრესად ამოდიოდა მე-17 მე-18 საუკუნეების ქართული პოეზიის მდგომარეობიდან და ანგარიშს არ უწევ-

---

* ქართელი პოეტიკის ქრესტომათია, 1954 წ., გვ. 225.

** იხ. გივი მიქაძის შენიშვნები, გვ. 217.

*** იქვე, გვ. 24.

**** იქვე, გვ. 24—25.

***** იქვე, გვ. 99 — 133.

და იმ უდიდეს ფაქტორს, რომელიც რუსთაველამდე და რუსთაველის დროს მოქმედებდა. IX, X, XI, XII საუკუნეების ქართულ ჰიმნოგრაფიასა და უფრო ადრინდელ ხალხურ პოეზიაში არავითარი კვალი არა ჩანს სპარსული ლექსისა; დავით აღმაშენებლისა და თამარის დროინდელი პოეტების შემოქმედებაში კი მთლიანად ქართული ორიგინალური ლექსის ფორმებია გამოყენებული. რაკი ასეა, როდის შეიძლებოდა მომხდარიყო სპარსული ლექსის ფორმათა შემოჭრა ქართულ პოეზიაში?

ანალოგიური კითხვა დაუყენა პოეტმა პეტრე ლარაძემ იოანე ხელაშვილს და ამ უკანასკნელისაგან გარკვეული პასუხიც მიიღო:

„პეტრე: სპარსისა და თურქის ხმაზედ ვითარიღა არიან შაირნი ანუ ლექსნი და ან ვის დროს შემოღებულნი, მათ დროს სიმღერა, იმათ ხმაზედან ქართულისა ენითა?

იოანე: სპარსთა ხმათ სიმღერა ისევ მათისავე ენითა და საკრავითაც არ იქნებოდა, რომ ძველადაც არა სცოდნოდათ ქართველთა, მაგრამ არსად აცხადებს წერილი. ხოლო ოდეს როსტომ მეფემ მიიღო ქართლი, ამან დასდო სრულიად სპარსთ კანონნი და წესნი, ეგრეთვე სახლების მოფენა, ძირჯდომა, მოხელეების სახელის შეცვლა, სპარსთა ენითა წოდება სახელოთა და ამასთანა საკრავნიცა და სიმღერაცა მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა; ამისა შემდგომ ვახტანგ მეფემან, მერე მეფე თეიმურაზმან, შემდგომად მეორემან მეფე ირაკლიმ, ვინაიდგან იყო ესეცა სპარსეთსა და ინდოეთსა შინა, გაზრდილი ნადირ შაისაგან, თვითცა კარგად სწავლული თათრულისა და სპარსთა ენისა და საკრავთა და მუღამებთა ანუ ხმებთა. ამის დროს კიდე უფრო გახშირდა სპარსთა ხმებისა საკრავნი და სიმღერანი და ამის მიბაძვით ეცადნენ რაოდენნიმე გვამნი და გააკეთეს ქართულის ლექსებით ხმასა ზედა სპარსთა და დაუკრევდიან ჩონგურსა და სხვათა საკრავთა ზედა, და დაემღერებოდიან და აწცა არს ხშირად ესე ჩვენშია. ხოლო პირველ შემომღებელნი ამა ხმისანი ქართულად იყვნენ სომეხთ მოსაკრავენი საათლამად წოდებული და სხვანი; მერეთ ბესარიონ გაბაშვილი, პირველი მესტიხე და უცხო მთხზველი, ესეცა დაშვრა და გააკეთა სხვათა და სხვათა ხმებთა ზედან სიმღერისა ლექსები. ამასთან თვით მეფის ძეთაცა და თავადაზნაურთა და სხვათაცა მწერალთაცა“.*

* იოანე ბატონიშვილი, „კალმასობა“, ტ. I, 1935 წ., გვ. 295—296. ხაზი ყველგან ავტორისაა — გ. ჯ.

ყველაფერი ეს სავსებით სწორია და ამის შემდეგ რა საფუძველი აქვს „ქართული ლექსის სპარსულ წარმოშობას“? სრულიად არავითარი.

მაგრამ მივუბრუნდეთ ძირითად საკითხს.

ვინც ქართულ ლექსს ღრმად განიხილავს, ის უეჭველად მივა იმ დასკვნამდე, რომელიც ჩვენ უკვე წამოვაყენეთ: ქართული ლექსი თავისი შინაგანი ბუნებით სილაბურიც არის, ტონურიცა და მეტრულიც. დაახლოებით ამგვარივე აზრი, მნიშვნელოვანი განსხვავებით, გასული საუკუნის მიწურულში განავითარა ცნობილმა პედაგოგმა და ქართული პოეტიკის მკვლევარმა მელიტონ კელენჯერიძემ, რომელიც წერდა: „ქართული ლექსწყობა სრულებით თავისებურია, როგორც თვით ქართველი ერი და მისი ენა... იგი ერთი მხრით მეტრულია, მეორეთი — ტონური, მესამეთი — სილაბური, განსაკუთრებით კი არც ერთია, არც მეორე და არც მესამე, წინააღმდეგ „სიტყვიერების თეორიის“ ავტორებისა (იგულისხმება არქიმანდრიტ კირიონისა და გრიგოლ უიფშიძის მიერ 1898 წელს გამოცემული „სიტყვიერების თეორია“ — გ. ჯ.), რომელნიც ამბობენ, რომ ვითომ ქართული ლექსწყობა სილლაბიური უნდა იყოს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ვინც რუსთაველის, აკაკის, ი. ჭავჭავაძის, ნ. ბარათაშვილისა და რ. ერისთავის ლექსებში... აღიარებს სიცოცხლეს მოკლებულს, მშრალს, უმზგავსო სილაბიურს, უძრავს, კაბინეტურს, ნაძალადებს ლექსწყობას, იგი იქნება შემცდარი აზრის ამ ლექსწყობის კანონებზე...“* სილაბურის ასეთი დამცირება, ცხადია, შეცდომას წარმოადგენს, მაგრამ მართებულია იმის აღნიშვნა, რომ ქართულ ლექსში სილაბურიც არის, მეტრულიცა და ტონურიც, თუმცა ისევ შეცდომასთან გვაქვს საქმე, როცა გამორიცხულია განსაკუთრებულობა. თუ აქ ის აზრი იგულისხმება, რომ ქართული ლექსი არ არის მარტოოდენ სილაბური, ტონური, ან კიდევ მეტრული, მაშინ შეიძლება სადაო აღარაფერი იყოს, მაგრამ, არ დაინახო სილაბურის უფრო მკაფიობა, გამორიცხო მისი უფრო აშკარა ხასიათი, ვიდრე ტონურისა ან მეტრულისა, დაამცირო ეპითეტებით — „სიცოცხლეს მოკლებული“, „მშრალი“, „უმზგავსო“, უწოდო „უძრავი“, „კაბინეტური“, „ნაძალადები ლექსწყობა“—ეს მიუტევებელი შეცდომაა არამარტო სილაბურის, საერთოდ ქართული ლექსის მეცნიერულ გაგებაში.

---

* ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, 1954 წ., გვ. 194—195. ხაზი ავტორისაა—გ. ჯ.

სილაბურის დამცირებას იმავე ნაშრომის სხვა ადგილასაც ვხვდებით. წიგნში — „თეორია სიტყვიერებისა ქართული სალიტერატურო სამაგალითო ნიმუშების გარჩევით“,* როცა სილაბური ლექსწყობის ზოგად დახასიათებას იძლევა, ავტორი პირდაპირ ასე წერს: „სილლაბიური ეწოდება ისეთს ლექსწყობას, სადაც ყურადღება აქვს მიქცეული არა ხმის სიგრძე-სიმოკლეს, არამედ მარცვლების რაოდენობას. ასეთს ლექსწყობაში უველაფერი უძრავია: არც მახვილი გადად-გადმოდის ერთი ადგილიდამ მეორეზედ და არც მარცვლები იცვლებიან გრძელ-მოკლეზე, რის გამოც ასეთს ლექსწყობაში არც ისეთი ზომა შეიძლება, რომელსაც სტოპას ეძახიან“.** ცხადია, სილაბური ლექსწყობის უძრავად მიჩნევა — მართებული არ არის, თითქოს ქართულში არც პროსოდია არსებობდეს, არც ცეზურა, რომლებსაც ავტორი ცალ-ცალკე განიხილავს, მაგრამ სილაბურის განმარტებაში ივიწყებს. ის გარემოებაც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თუ ერთგან ქართულ ლექსში ავტორმა სამივე წყობა დაინახა, სხვაგან უარჰყო მეტრულის არსებობა და შემდეგი დებულება განავითარა: „არც გეკზამეტრი და არც, საზოგადოდ, მეტრული ლექსწყობა ქართულს ენაში არ არის, რადგან აქ მარცვლები, ანუ ხმები სიგრძე-სიმოკლით არ განირჩევიან, ე. ი. არც გრძელი არიან, არც მოკლე ერთი მეორესთან შედარებით“.*** არა, ქართულ ლექსზე ასე მსჯელობა არ შეიძლება. თუ შეცდომაა იმის აღიარება, რასაც კირიონი და გრიგოლ ყიფშიძე გვთავაზობდნენ, რომ თითქოს „ჩვენს ენას შეეფერება სილაბიური ლექსწყობა და არა მეტრული ან ტონური“,**** ასევე შეცდომად უნდა ჩაითვალოს ქართულში ჰეგზამეტრის არარსებობა, რაც დღეს, პროფ. პანტელეიმონ ბერაძის გამოკვლევის — „ჰეგზამეტრის გენეზისისათვის“ — შემდეგ დავას აღარ იწვევს. ხევსურული „მთიბლურია“ და სვანური ძველი ხალხური ლექსების პოეტიკური ანალიზი მართლაც საინტერესოა და შეუძლებელია არ გავიზიაროთ ავტორის დებულება, რომ „...ქართული ხალხური ლექსის აქამდე დაცული

---

* დაიბეჭდა ჭუთაისში, 1899 წელს.

** ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, 1954 წ., გვ. 169. ხაზი უველგან ჩვენია—გ. ჯ.

*** იქვე, გვ. 169.

**** იქვე, გვ. 157.

უძველესი ფორმა დაქტილურ-ჰეგზამეტრულია".* ეს მოსაზრება განვრცობილი ჩანს დასკვნაში, სადაც პირდაპირ თეზისის სახით არის ნათქვამი, რომ „ბერძნული ჰეგზამეტრი დავიწყებული იქნა და შემდეგ შეიცვალა ბერძნული მეტრიკისათვის უფრო შესაფერი საზომით. ქართულმა ჰეგზამეტრმა კი ჰპოვა თავისი ახალი სახე გარითმული ექვსტერფიანი შაირის ფორმით".** უფრო ადრე პანტელეიმონ ბერაძე გამოკვლევებში: „ბერძნული საბრძოლო ელეგია" (თბილისის უნივერსიტეტის „შრომები", 1942 წ., ტ. XXIII, გვ. 125—131) და „ქართული იამბიკოს შესახებ" (საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბე", 1943 წ., ტ. IV, გვ. 586—592) ანალოგიური ასპექტით უდგებოდა ქართული ლექსის პოეტიკურ ანალიზს. ერთი სიტყვით, ის მოსაზრება, რომელიც ქართული ლექსისათვის მარტოოდენ სილაბურს მიიჩნევს შესაფერისად და სულ გამორიცხავს ჰეგზამეტრს, შეცდომად უნდა ჩაითვალოს. მაშასადამე, მის დამახასიათებელ წყობად უნდა მივიჩნიოთ როგორც სილაბური, ისე ტონური და მეტრული.

ახლა ქართული რითმისა და რუსთაველის რითმების შესახებ.

ქართული ლექსი, საყოველთაო აღიარებით, უხვად შეიცავს რითმებს,*** მაგრამ რუსთაველის რითმა კიდევ უფრო საოცარი გვეჩვენება. მარტო სიუხვე როდი გამოარჩევს „ვეფხის ტყაოსნის" რითმათა სამკაულს. ბუნებრივობა, სილამაზე, კეთილხმოვანება, ორიგინალურობა, მოულოდნელი შემობრუნება, გაბედული შემართება, თითქმის ყველა სიტყვის შერითმება — ისე გვხიბლავს რუსთაველის პოემაში, როგორც საერთოდ მისი ევფონიური ხასიათი. „ვეფხისტყაოსანი" ნამდვილად პოეტური სიმფონიაა, რომლის წაკითხვა შეუძლებელია ისე, რომ არ ამღერდე, მუსიკალური ხმები არ გაიგონო, რაღაც მომაჯადოებელ სიმღერათა ქვეყანაში არ შეხვიდე, თითქოს ათას კლიროსზე ერთად გალობდნენ. რუსთაველის ევფონია მართლაც ისე მდიდარი, ისე უხვი, ისე განმაცვიფრებელია, რომ მის გვერდით ვერცერთი

---

* პ. ბერაძე, „ჰეგზამეტრის გენეზისისათვის", „მნათობი", №7, 1948 წ., გვ. 140.

** იქვე, გვ. 148.

*** ქართული რითმის საკითხები მშვენიერად არის გარკვეული პროფ. აკაკი გაწერელიას „ქართულ ლექსში". ავტორი ეხება რითმის ცნებას, კლასიფიკაციას, მეტრს, რითმის ადგილს ტაეპსა და სტროფში, რითმის ევფონიას, რითმას და სიტყვას, ქართული რითმის ისტორიას.

პოეტური მეუფე ადგილს ვერ დაიჩემებდა. ამ ევფონიაში რუსთაველის გრძნეული რითმა ნამდვილად მარგალიტს წარმოადგენს და მისი სილამაზე, არაჩვეულებრივი მუსიკალობით დამშვენებული, სრულიად უპრეცედენტოა. „ვეფხისტყაოსანი“ თავიდან ბოლომდე მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი ა, თითქოს პოეტი მხატვრული ნაწარმოების პარალელურად ს ი მ ფ ო ნ ი ას წერდეს. დაიწყებ პირველი სტრიქონიდან წაკითხვას, აიღებ რეჩიტატივს და ბოლომდე სიმღერით მიდიხართ. „ვეფხისტყაოსანში“ პოეტური მუსიკალობა მართლაც ისე ძლიერია, თითქოს „...მკითხველს ლექსის აზრი ეპარება და მისი მნიშვნელობა შეუმჩნეველი რჩება. მკითხველი მუსიკას მისდევს; იგი მისგან სავსებით დაპყრობილია და უკვე აღარ ეკითხება თავის თავს, — გაიგო მან წაკითხული თუ არა! მუსიკა ვეფხისტყაოსანში აზრს ჰფარავს და აზრი იკარგება მუსიკაში“.* ვისაც რუსთაველის პოემა ნამდვილად წაუკითხავს გატაცებით, გრძნობითა და გემოვნებით, ვისაც საერთოდ შეუძლია პოეტური ნაწარმოებიდან გ ა ნ ც დ ა მიიღოს, ს ი ლ ა მ ა ზ ე შეიცნოს, მ უ ს ი კ ი ს ხმა გაიგონოს, მართლაც, ამგვარად იმსჯელებს. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი გ რ ძ ნ ო ბ ი ს ჯ ა დ ო ქ ა რ ი ა და ე ს მ უ ს ი კ ა მ ა ს გ ა დ ა ტ ა ნ ი ლ ი აქვს პ ო ე მ ი ს რითმულ ს ა მ კ ა უ ლ შ ი ც. ჩვენ არ გვეგულება მეორე ქართველი პოეტი, რომელიც რითმით უფრო მდიდარი იყოს, ვიდრე რუსთაველია. და რა არ გვხვდება მისი რითმების უცნაურ სამკაულში: იმეორებს ერთსა და იმავე რითმას, თუ მოულოდნელად ჰქმნის სრულიად ახალს, პოეტი ყველგან ისეთ სიმაღლეზე ადის, სადაც მხოლოდ გ ე ნ ი ო ს ებს შეუძლიათ ფრთების გაშლა.

რუსთაველთან სხვადასხვა ადგილას გვხვდება ერთიდაიგივე რითმის განმეორება, მაგრამ დიდი ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი ფ ე ნ ო მ ე ნ ი თ. მაგალითად, „ნ ე ბ ას“ ერითმება „ნ ე ბ ა-ნ ე ბ ა ს ა“:

„თინათინ ადგა, მივიდა, მიჰყვა მამისა ნ ე ბ ა ს ა...
მამამან გვერდსა დაისვა, აკოცა ნ ე ბ ა-ნ ე ბ ა ს ა“.

ეს რითმა განმეორებულია აგრეთვე იმ თავში, სადაც აღწერილია ავთანდილის წასვლა ტარიელის საძებრად:

„ვითა მე მოვჰხვდი წადილსა, ჩემის გულისა ნ ე ბ ა ს ა...
უჩვენა მისი საღგომი: „მიდითო ნ ე ბ ა-ნ ე ბ ა ს ა.“

---

* ვიქტორ ნოზაძე, ვეფხისტყაოსანის ფერთამეტყველება, ბუენოს აირეს, 1954 წ., გვ. 3.

რითმების ამგვარი განმეორება „ვეფხისტყაოსანში“ ძალიან ხშირად გვხვდება, მაგრამ არსად თვალში არ გეცემა და თავის თავს არასოდეს ზედმეტად არ გვაგრძნობინებს. პირიქით, იქაც კი, სადაც რუსთაველი ოთხი კუპლეტის შემდეგ ოთხსტრიქონიან რითმას თითქმის უცვლელად იმეორებს, ჩვენ ვერ ვამჩნევთ, თუ სპეციალურად არ დავაკვირდებით. მხედველობაში გვაქვს პოემის ერთი თავი — „წიგნი ტარიელისა ინდოთ მეფის წინაშე და გამარჯვებით შემოქცევა“, რომლის 22-ე კუპლეტის რითმა:

„მე მუნა მყოფი მიეცი შვებასა მეტის-მეტასა.
რა შემომხედნის, შევხედნი, ცეცხლმან დამიწყის შრეტასა;
კაცთა კრძალვასა ვაწვევდი გულსა შმაგსა და რეტასა.
რა უამეა პირის-პირ საყვარელისა ჰვრეტასა-...

განმეორებულია 27-ე კუპლეტში სულ ოდნავი ცვლილებით:

„ავიყარენით, მიგვჭირდა სმა დოსტაქნისა მეტისა.
საწოლს შემოვე, შემექმნა ცნობა მართ ვითა რეტისა.
ძალი არ მჭონდა ტყვე-ქმნილსა მე ამა ცეცხლთა შრეტისა.
მეგონებოდის, მალხენდის გონება მისგან ჰვრეტისა-.

როგორც ვხედავთ, რითმები ერთგვარია: მეტასა-მეტისა, შრეტასა-შრეტისა, რეტასა-რეტისა, ჰვრეტასა-ჰვრეტისა, მაგრამ ახალი ისაა, რომ ერთგან მომხდარია გადაჯგუფება (შრეტასას ადგილზე 27-ე კუპლეტში რეტასაა ჩასმული), გარდა ამისა, შეცვლილია ბრუნვა. მაგრამ თქვენ ისე გატაცებული ხართ, როცა პოემას კითხულობთ, რომ შეუძლებელია იგრძნოთ ხსენებული რითმების ტავტოლოგიური ხასიათი. ეს უკვე რუსთაველის გენიის ძალაა, რომელიც ტავტოლოგიას ყოველთვის შეგნებულსა და უაღრესად ბუნებრივ სახეს აძლევს ხოლმე, თითქოს იგი არც კი არსებობდეს. საუკეთესო მაგალითად გამოდგებოდა „ტარიელის ტირილი და დაბნედა“, სადაც ზემომოყვანილი რითმა კვლავ განმეორებულია:

„ზე წამოჯდა ფერ-მიხდილი, აყოლებდა თვალთა რეტად.
ვარდი სრულად შექმნილიყო ზაფრანად და ვითა სპეტად.
დიდხან მათად არა სცალდა სიტყვად და არცა ჰვრეტად,
დარჩომა და არ-სიკვდილი მას უმძიმდა მეტის-მეტად“.

რითმისმიერი სიტყვები: რეტი, მეტი, ჰვრეტა, როგორც ვხედავთ, აქ ისევ გვხვდება, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ შემოტანილია ახალი სიტყვა—სპეტი (უმარილი—საბას განმარტებით)

და ბრუნვა კვლავ შეცვლილია. ამგვარი რითმა — მეტად, ჰვრეტად, რეტად ორი თავის შემდეგ რუსთაველს გამოყენებული აქვს, როცა ტარიელისა და ნესტანის თათბირზე ლაპარაკობს. მაგრამ იქაც ერთი ახალი სიტყვა — ხვრეტად შემოაქვს და რითმათა თანმიმდევრობას ცვლის, თითქოს პოეტიკურ ევფონიაში მათემატიკური პერმუტაციონის წესს იყენებდეს:

„თქვა: „რა მესმა ესე მისგან, მეიმედა მეტის-მეტად,
კვლა მიეცა თვალთა ძალი მის ნათლისა ეგრე ჰვრეტად.
აწ დავკარგე, რად არ გიკვირს, რად ცოცხალ ვარ, რად ვარ რეტად?
ვა, სოფელო უბანოო, რად ჰზი სისხლთა ჩემთა ხვრეტად?!“

განა კიდევ საჭიროა ფაქტებისა და მაგალითების მოტანა რუსთაველური რითმების დასახასიათებლად? განა ცხადი არ არის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი გენიოსია როგორც ალიტერაციის, ისე რითმების ოსტატურ გამართვაში?

მაგრამ გადავშალოთ რუსთაველის მხატვრული სამყაროს დიდი წიგნის მომდევნო ფურცლები და გავეცნოთ იმ პოეტიკურ ხერხებს, რომლებსაც გენიოსი პოეტი უმშვენიერესი ალიტერაციებისა და ოსტატური რითმების პარალელურად თავის უკვდავ პოემაში იყენებს.

ერთი ასეთი ხერხია მაჯამა, რომელიც რუსთაველის შემდეგაც დიდი მოწონებით სარგებლობდა ქართულ პოეზიაში.

ბ) მაჯამა

როგორც მითითებული გვაქვს, რუსთაველის პოემაში წმინდა პოეტიკური მრავალფეროვნება ისევე გვხიბლავს, როგორც ფილოსოფიური აზრების სიღრმე. ამ მხრივ „ვეფხისტყაოსანი“ შედარებით უკეთ არის შესწავლილი, ყოველშემთხვევაში, მისი ლექსის ზომები და ფორმები ჩვენთვის ცნობილია. დადგენილია, რომ პოეტი ალიტერაციას უდიდესი ოსტატობითა და ასევე უდიდესი ზომიერებით იყენებდა, რაც კონსტანტინე ჭიჭინაძის გამოკვლევის შემდეგ, როგორც ვნახეთ, სრულიად უდაოა. მისი მაჯამებიც გვხიბლავენ ორიგინალობით, სინატიფით, ძალდაუტანებელი ბუნებრივობით.

ჩვენ გვინდა ამ თვალსაზრისით გამოვარჩიოთ სამი სახის მაჯამა: სრული, საშუალო, არასრული. პირველს განეკუთვნება მაჯამა, რომელსაც ტაეპის ოთხივე სტრიქონის ბოლო რითმები ომონიმური აქვს; მეორეს—სამი სტრიქონისა და მესამეს — ორი სტრიქონის ბოლო რითმები. ვიდრე სათანა-

დო მაგალითებს მოვიტანდეთ, საჭიროა გარკვევით ითქვას, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ის ერთერთი უიშვიათესი გამონაკლისია მსოფლიო პოეტთა შორის, რომელთა მხატვრული შემოქმედება არასოდეს არ გვაგრძნობინებს ავტორის შრომას, თითქოს მათი თხზულებანი თავისთავად იყოს შექმნილი, თუმცა ჩვენ კარგად ვიცით, თუ რა კოლოსალური, პირდაპირ ტიტანური ჰაპან-წყვეტის შედეგია თვითეული მათგანის პოეტური ქმნილება. ეს შთაბეჭდილება იქმნება მათი გენიალური ნაწარმოებების გასაოცარი ბუნებრივობით, უდიდესი უშუალობითა და კლასიკური სისადავით. რუსთაველის პოემაც ყველა ამ ღირსების აშკარად მღაღადებელია. ეს ღირსებანი „ვეფხისტყაოსანში“ ყველგან ჩანს და ყველაფერს ეტყობა. მას ვგრძნობთ აგრეთვე მაჯამებში, სადაც თვითეული სიტყვა ავტორის ძირითად იდეას ემსახურება, აზრის მკაფიოდ გამოთქმას და არა თვითმიზნურ რითმას ან აჩემებულ სიტყვათქმნადობას, რაც სხვა პოეტთა მაჯამებში საერთოდ შეინიშნება.

მაგალითისათვის გავიხსენოთ რუსთაველის ცნობილი მაჯამა:

„კაცმან ვით პოეოს, ღმრთისაგან რაც არა დანაბადია!
მით გული ჩემი სახმილმან ან ესრე დანაბადია,
კვლა გზასა მიკრავს, მიჰირავს, მითქს ბადე დანაბადია;
ან ლხინთა ნაცელად სოფლისა ჩალა მაქვს და ნაბადია“.

მართლაც მშვენიერი მაჯამაა, სრული. კლასიკური ფორმისა.

ახლა საილუსტრაციოდ მივმართოთ პოემის იმ თავს, რომელსაც ეწოდება: „თინათინისაგან ავთანდილის გაგზავნა მის ყმის საძებრად“. ამ თავში მოთხრობილია, თუ როგორ დაიბარა თინათინმა ავთანდილი, სიყვარული გაუმჟღავნა, თან დაავალა უცხო ყმა ეძია, სამ წელიწადს ვადას მოგცემ, თუ ვეღარ ნახე, დამიბრუნდი და ერთგულად დაგხვდებიო. შეყვარებულნი ერთად სხედან, ერთმანეთის ცქერით ტკბებიან. მაგრამ აღწერილ სურათს მეტი შთამბეჭდავი ძალა რომ მისცეს, რუსთაველი სრულ მაჯამას შიმართავს:

„ერთგან დასხდეს, ილაღობეს, საუბარი ასად აგეს,
ბროლ-ბადახში შეხვეული და გიშერი ასადაგეს.
ყმა ეტყვის, თუ „შენთა მჭვრეტთა თავი ხელი ა, სად აგეს!
ცეცხლთა, მანდით მოდებულთა, გული ჩემი ასადაგეს“.

მოტანილი მაგალითი კლასიკური მაჯამაა და პოემაში ხშირად გვხვდება ასეთი სრული მაჯამები:

„ღმერთმან თუ მცა ენა ჩემი ქებად შენდა უ შ ე ნ ო ს ა,
შენთვის მკადარი, აღარ ვიტყვი, მაშა მომკლავ უ შ ე ნ ო ს ა;
მზემან ლომსა ვარდ-გიშერი ბაღი ბაღჩად უ შ ე ნ ო ს ა;
შენმან მზემან, თავი ჩემი არვის ჰმართებს უ შ ე ნ ო ს ა!

„თუცა მიგდის ღვარი ცრემლთა, მაგრა ცუდად ა რ ი დ ე ნ ო,
ამას იქით ნუღარა სტირ, ჰირსა თავი ა რ ი დ ე ნ ო;
შენნი მჯვრეტნი ჩემთა მჭვრეტთა აგინებენ, ა რ ი დ ე ნ ო,
რომე წელან მოგეხვიენეს, იგი ჩემთვის ა რ ი დ ე ნ ო“.

ორივე ეს ს რ უ ლ ი მ ა ჯ ა მ ა ამოღებულია ნესტანის წერილიდან ტარიელისადმი და კლასიკური მაჯამების რიგს მიეკუთვნება. კლასიკურია აგრეთვე შემდეგი მაჯამა:

„იგი ველი გაირბინა, ლაშქართაგან გ ა ე კ ი დ ა.
ვინმცა ნახა სულიერმან, ანუ ვინმცა გ ა ე კ ი დ ა?
ვის მახვილი ვერას ავნებს, მისი მკლავი გ ა ე კ ი დ ა,
მისგან ტკბერთი კაეშნისა ტკბირთად ვარგად გ ა ე კ ი დ ა“.

ს ა შ უ ა ლ ო მ ა ჯ ა მ ი ს მშვენიერი მაგალითია პირველივე ტაეპი პოემის იმ ადგილიდან, სადაც მოთხრობილია ამბავი ნ ე ს ტ ა ნ დ ა რ ე ჯ ა ნ ი ს ქაჯთაგან შეპყრობისა და ფ ა ტ მ ა ნ ი ს მიერ ავთანდილისათვის ფარსადან მეფის ასულის შესახებ საინტერესო ცნობების მიწოდებისა. ეს მაჯამა ასე იკითხება:

-ვა, საწუთროო, სიცრუვით თავი სატანას ა დ ა რ ე!
შენი ვერავინ ვერა ცნას, შენი სიმუხთლე ს ა დ ა რ ე;
პირი მზისაებრ საჩინო სად უჩინო ჰყავ, ს ა დ ა რ ე?
მით ვხედავ, ბოლოდ სოფელსა ოხრად ჩანს ყოვლი, ს ა დ ა რ ე!“

საშუალო მაჯამის მეორე მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ შემდეგი ცნობილი ადგილი პოემის იმ თავიდან, რომელსაც ეწოდება „ამბავი ავთანდილისა არაბეთს შექცევისა“:

„ვინ უწინ ედემს ნაზარდი ალვა მრგო, მომრწყო, მ ა ხ ი ა,
დღეს საწუთრომან ლახვარსა მიმცა, დანასა მ ა ხ ი ა,
დღეს ვული ცეცხლსა უშრეტსა დაბმით დამიბა, მ ა ხ ი ა.
აწყა ვცან, საქმე სოფლისა ზღაპარია და ჩ მ ა ხ ი ა!“

ასე მოსთქვამს ავთანდილი ტარიელის დასახმარებლად მეორედ გამგზავრების წინ, თინათინთან გამოთხოვების შემდეგ.

ა რ ა ს რ უ ლ ი მ ა ჯ ა მ ა ა პოემის შემდეგი ადგილი:

„მისმან შუქმან განანათლა სამყარო და ხმელთა კ ი დ ე.
რა უმძიმდა, არ ვიცოდი, ან ტიროდა ვისთვის კ ი დ ე“.

„ახალმან ფიფქმან დათოვა, ვარდი დათრთვილა, დ ა ნ ა ს ა;
მოუნდის გულსა დაცემა, ზოგჯერ მიჰმართის დ ა ნ ა ს ა“.
„სხვად უღონოა უშენოდ ჩემგან აღპყრობა ხ ე ლ ი ს ა;
რასაცა მიზამ, შენ იცი, შენ ხარ წამალი ხ ე ლ ი ს ა“.

„დავაგდე მზღვარი ინდოთა, მეცლო პაშტაი ხ ა ნ ი ა;
რამაზის კაცი მემთხვია, ვინ ხატაეთის ხ ა ნ ი ა“.
„რა ეცნა, წამოსრულიყვნეს, ღმე-წამორთვით ე ა რ ა;
ვერ დაიტევდა მინდორი და არე მთათა ე ა რ ა“.

რაც შეეხება საერთოდ ა რ ა ს რ უ ლ მ ა ჯ ა მ ა ს, პოემაში იგი ძალიან ხშირად გვხვდება, როგორც, მაგალითად, იქ, სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ დაეთხოვა ავთანდილი როსტევანს და რა საუბარი ჰქონდა მეფის ვეზირ ს ო გ რ ა ტ თ ა ნ — „ასი ათასი წითელი“ ქრთამად რომ შეაძლია პატრონის წინაშე შუამდგომლობისათვის. ამ თავში ბევრია ა რ ა ს რ უ ლ ი მ ა ჯ ა მ ე ბ ი, ჩვენ კი მხოლოდ ორ მათგანს მოვიტანთ:

1

„ყმა გარდასვა მასპინძელმან არ ღაფალმან, ავმან, უ ქ მ ა ნ;
ფერხთა ქვეშე ხატაურსა უფენენ და მიწად უ ქ მ ა ნ.
ყმამან სახლი განანათლა, ვით სამყარო მზისა შ უ ქ მ ა ნ,
თქვეს „სურნელი სული ვარდთა დღეს მოგებერა ქვენა ბ უ ქ მ ა ნ“.

2

„ყმამან უთხრა: „აღარ-წასლვა არ ეგების ჩემგან ა რ ო ს.
იადონი მაშინ მოკვდეს, ოდეს ვარდმან იდამქნა რ ო ს.
ხამს, უძებნოს ცვარი წყლისა, მისთვის თავი ყოვლგან ა რ ო ს,
ვერ უპოვოს, რა ქმნას, ანუ გული რითა დაიწყნა რ ო ს!“

ამგვარი ო მ ო ნ ი მ უ რ ი რითმები იმდენად დამახასიათებელია რუსთაველისათვის, რომ ამ მხრივ მას ტოლი არ გააჩნია არც ქართულ, არც მსოფლიო ლიტერატურაში. არასრული მაჯამები კი ისე ხშირად გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“, რომ ყველა მათგანის დასახელება სრულიად ზედმეტი იქნებოდა. ზოგიერთი მათგანი კი ასეთია:

I

„გასრულდა ჩემი ანდერძი, ჩემგან ნაწერი ხ ე ლ ი თ ა.
აჰა, გამზრდელო, მოგშორდი, წავე გულითა ხ ე ლ ი თ ა!“

„სხვა ძე არ ესვა მეფესა, მართ ოდენ მარტო ა ს უ ლ ი,
სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაცა დასთა დ ა ს უ ლ ი;
მან მისთა მჭვრეტთა წაუღის გული, გონება დ ა ს უ ლ ი,
ბრძენი ხამს მისად მაქებრად და ენა ბევრად ა ს უ ლ ი“.

პირველი მაგალითის პირველ სტრიქონში „ხ ე ლ ი“ პირდაპირი მნიშვნელობით ხელს ნიშნავს, მეორე სტრიქონში კი დაუდგრომელს, ჰგზნებარეს, გაგიჟებულს. რაც შეეხება მეორე მაგალითს, იქ „ა ს უ ლ ი“ ჯერ ქალიშვილის აზრითაა ნახმარი, შემდეგ კი სულ სხვა მნიშვნელობით, როგორც „დ ა ს უ ლ ი“ და „დ ა ს ული“.

ჩვენს მიერ მოტანილი მაგალითებითაც სავსებით ნათელი ხდება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მაჯამებშიც უდიდესი ოსტატია და პოეტური მეტყველების ეს ფორმა თ ე ი მ უ რ ა ზ პ ი რ ვ ე ლ მ ა სპარსული პოეზიისაგან კი არა, ჯერ თვით რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს უკვდავი ქმნილებიდან შეისწავლა.

ახლა ვნახოთ სხვა პოეტური ხერხები — ა ნ ა ფ ო რ ა და ე პ ი ფ ო რ ა.

ბ) ანაფორა და ეპიფორა

„ვეფხისტყაოსანში“ გამოყენებულია ისეთი პოეტიკური ხერხიც, როგორიცაა ა ნ ა ფ ო რ ა. გვხვდება მისი სამივე სახე — ფონეტიკური, ლექსიკური, სინტაქსური. ანაფორის დანიშნულება, მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი კეთილხმოვანების გარდა, ა ზ რ ი ს ა თუ გ რ ძ ნ ო ბ ი ს ა ქ ც ე ნ ტ ი რ ე ბ ა შ ი მდგომარეობს. რუსთაველმა ყოველივე ეს შესანიშნავად იცის და საჭიროების დროს ა ნ ა ფ ო რ ი ს სამივე ფორმას იყენებს.

ვნახოთ რუსთველური ანაფორები.

როცა ნესტან-დარეჯანი სასტიკად ტუქსავს თავის მიჯნურს — რატომ მიეცი ჩემს დედ-მამას თანხმობა ხვარაზმშას შვილზე ჩემი გათხოვების შესახებო, როგორც ვიცით, ტარიელს იგი გულისწყრომით ეუბნება:

„ე გ რ ე ც მე მაქვს პატრონობა, უგზოდ ვლიდენ, თუნდა გზეთსა!
ე გ ე ა გ რ ე არ იქმნების, წა, მომცთარხარ მოსაცეთსა...“

ეს არის ფ ო ნ ე ტ ი კ უ რ ი ა ნ ა ფ ო რ ა, ვინაიდან სიტყვები სტრიქონთა დასაწყისში — „ე გ რ ე ც“ და „ე გ ე ა გ რ ე“ ქმნიან მსგავსი ბგერების ისეთ განმეორებას, როცა იქმნება ფ ო ნ ე ტ ი-

კ უ რ ი მ ს გ ა ვ ს ე ბ ა განსხვავებული სიტყვების მეოხებით. რუსთაველს, ცხადია, ამგვარი ხერხი ესაჭიროება ნესტანის რისხვათა ხაზგასასმელად და იმ თავში, სადაც მიჯნურობის თათბირია აღწერილი, გვხვდება მეორე სახის ანაფორაც:

„შ ე ნ არ იცი ხვარაზმშასი საქმროდ ჩემად მოყვანება?!
შ ე ნ ჯდომილხარ სავაზიროდ, შენი ჰრთულა ამას ნება,
შ ე ნ გასტეხე ფიცი ჩემი, სიმტკიცე და იგი მცნება...“

ამ ანაფორას, რომელსაც მიმართვითი ხასიათი აქვს, ლ ე ქ ს ი კ უ რ ი ეწოდება, რაკი ერთიდაიგივე სიტყვები — „შ ე ნ“, „შ ე ნ“, „შ ე ნ“ იმავე ფუნქციას ასრულებენ, რაც საერთოდ ხსენებულ პოეტიკურ ხერხს ეკისრება. აქაც ნესტანის მრისხანებას ლ ე ქ ს ი კ უ რ ი ა ნ ა ფ ო რ ა კარგად გამოხატავს და რუსთაველმაც სწორედ ამ მიზნით გამოიყენა მისთვის კარგად ცნობილი მხატვრული საშუალება. სხვა შემთხვევაშიც პოეტი ა ნ ა ფ ო რ ას მიმართავს, როგორც მწუხარების აქცენტირებას: ტარიელი ასე უამბობს თავის ოდისეას აბლადგაცნობილ ავთანდილს:

„მ ა ს დაკარგულსა ვიგონებ მე, სიცოცხლისა მთმენები;
მ ა ს აქათ ვახლავ ნადირთა, თავსა მათებრვე მხსენები“...

ამგვარი ა ნ ა ფ ო რ ე ბ ი დაუსრულებლად შეიძლება მოვიტანოთ „ვეფხისტყაოსნიდან“, როგორც ფონეტიკური, ისე ლექსიკური. მაგალითად, ავთანდილი ეუბნება ტარიელს:

„მ ა ნ სხვა უხმოს მკურნალი და მაჯაშისა შემტყვებარი,
მ ა ნ უამბოს, რაცა სჭირდეს სენი, ცეცხლთა მომდებარი“.

მაგრამ რად გვინდა ძიება. პოემის დასაწყისშივე რუსთაველი ლ ე ქ ს ი კ უ რ ა ნ ა ფ ო რ ას მიმართავს:

„მ ი ჯ ნ უ რ ო ბ ა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი;
მ ი ჯ ნ უ რ ო ბ ა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი“.

საინტერესოა, იყენებს თუ არა რუსთაველი ანაფორის მესამე სახეს — ს ი ნ ტ ა ქ ს უ რ ს?

„ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ყველგან სრული და დამთავრებულია, ამიტომ მას არ შეეძლო უარი ეთქვა ანაფორის მესამე სახისათვის, რომელიც არანაკლებ ძალას ამჟღავნებს, ვიდრე პირველი ორი. მართლაც, პოემაში იშვიათად როდი გვხვდება ს ი ნ ტ ა ქ ს უ რ ი ა ნ ა ფ ო რ ე ბ ი, რასაც ჭვემოდ მოტანილი მაგალითები დაგვიდასტურებენ.

გადაშლით თუ არა პოემის იმ თავს, რომელსაც „წიგნი ავთანდილისა თავის ყმათა თანა“ ეწოდება, თქვენ წაიკითხავთ შემდეგ სტრიქონებს: ავთანდილი ტარიელის საძებრად პირველი გამგზავრების წინ ეთხოვება თავის ერთგულ ყმებს, თხოვს მისი წერილი წაიკითხონ, ყურად იღონ, ვიდრე დაბრუნდებოდეს, „სამეფო მტერთაგან დაულეწელი“ დაახვედრონ, თავის მონაცვლედ შერმადინს ტოვებს — ძმისა და შვილის მსგავსად გაზრდილ კაცს, ვისაც იმგვარად უნდა დაემორჩილონ, „არს ვითამცა ავთანდილი“. სწორედ აქ გამოიყენა რუსთაველმა ის ანაფორა, რომელსაც სინტაქსური ეწოდება, და რომელსაც ასეთი სახე აქვს მიღებული:

„საქმე რამე მიც თავისა ზე საღმე გარდსახვეწელი,
დავუო მარტოდ და ღარიბად ესე წლეული მე წელი,
გემუდარები ამისთვის, ვარ თქვენი შემომხვეწელი,
მე დამახვედროთ სამეფო მტერთაგან დაულეწელი.

მე შერმადინ დამიგდია, ჩემად კერძად პატრონობდეს,
სიკვდილსა და სიცოცხლესა სადამდისცა ჩემსა სცნობდეს.
ყოლთა მზეებრ მოგეფინოს, ვარდს არ ზრვიდეს, არ აკნობდეს,
შემცოდესა ყველაკასა ვითა ცვილსა დააღნობდეს“.

პოემის იმ ადგილას, სადაც ავთანდილი ტარიელის ქვაბში შევიდა, ასმათი ნახა, გაეცნო, თავისი ამბავი მოუთხრო და შიშისაგან თავზარდაცემულ ქალს „დობა“ თხოვა, — რუსთაველი კვლავ სინტაქსურ ანაფორას მიმართავს. ასმათი ასე ეუბნება ავთანდილს:

„ხარ უცილოდ კარგი ვინმე, მოყმე ბრძენთა საქებარი;
ხარ ვინათგან აქანამდის მაგა ჰირთა დამთმობარი“...

კლასიკურ ფორმაში სინტაქსურ ანაფორას წარმოადგენს, აგრეთვე, ხატაელებთან ტარიელის გმირული შემართების ის სცენა, რომელსაც თვით ვეფხისტყაოსანი ასე გადმოგვცემს:

„კაცი კაცსა შემოჰკაპყორცი, ცხენ-კაცისა დავდგი გორი;
კაცი ჩემგან განატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანჯორი“.

გარდა იმისა, რომ აქ კლასიკური სინტაქსური ანაფორა გვაქვს, იგი გაძლიერებულია ალიტერაციებით (ა, ც, ი ო, ვ და სხვ.) და ისე გვესმის, როგორც სამხედრო მარშის გუგუნი გაცხარებული ომის დროს.

სინტაქსური ანაფორებია აგრეთვე „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგი სტრიქონები:

„მუნ მივალ, სადა ვყოფილვარ, მჯირდა სადამდის ხელობა;
მუნ გვიმასპინძლოს ასმათმან, მას უც ხორცისა ხმელობა“.
„ერთმანერთისა გაყრილნი ჭალნი ორნივე, დობილნი,
ერთმანერთისა დად-ფიცნი, სიტყვისა გამონდობილნი“.

ჩვენს მიერ დასახელებულ სინტაქსურ ანაფორებს, როგორც მკითხველი ხედავს, ყველგან ღრმა აზრი აქვთ, და არსად ისინი არ გვაგრძნობინებენ ავტორისეულ წინასწარგანზრახულობას. ბუნებრივობა, აღწერილ სიტუაციასთან ორგანიულობა რუსთაველის ანაფორათა ერთი უპირველესი ღირსებათაგანია. ამასვე გვიდასტურებენ „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგი ფონეტიკური და ლექსიკური ანაფორებიც:

„შენთა შუქთა შემომადგამ, ბნელსა გულსა ზედა მკვირსა,
შენი ვიყო, სადამდისცა დამიყოფდეს მიწა პირსა“.

„არიან მეტად მეხთალნი, — ჩვენ ერთხელ კვლაცა ვნახენით, —
არამცა მოგკლეა ღალატად, არამცა ვივაგლახენით“.

„დღეს საწუთრომან ლახვარსა მიმცა, დანასა მახია,
დღეს გული ცეცხლსა უშრეტსა დაბმით დამიბა, მახია“.

„გული კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძღომელი,
გული — ჟამ-ჟამად ყოველთა ჰირთა მთმო, ლხინთა მნდომელი,
გული — ბრმა, ურჩი ხედვისა, თვით ვერას ვერ გამზომელი“...

„ეინ არს ძალი უხილავი შემწედ ყოელთა მიწიერთად,
ეინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკუდავი ღმერთი ღმერთად“.

„რა უარეა მამაცსა სულ-დიდსა, წასლვა-გვიანსა?!
ოა უარეა მამაცსა ომშიგან პირის მხმეკელსა“.

„შენ ხარ მიმცემი მიჯნურთა მიჯნურობისა სენისა,
შენ გაქვს წამალი მისისა მოთმინებისა თმენისა“.

„ცნობიერთა დასტაქარმან, უცნობოთა ოხრეა-ახმან;
ცნობიერი სიტყვა უთხრა უცნობოსა რასმე მზრახმან“.

„თქვენს შუა მქმნელი საქმისა, შენგან ნახმობი დობისა,
თქვენი შემყრელი მსახური, შენგან ღირს-ქმნილი ხმობისა“.

„არ უთქმელობა არ ვარგა, არ პირუტყვი ვარ მჩმუნავი,
არ ეიცი, ღმერთი რას მიზამს, ანუ ცა მიწყივ მბრუნავი“.

„რად სიცხე გულსა ნიადაგ მწვავს გმირთა სამს ალებისა?
რად გული კლდისა ტინისა შემქმნია სამ სალებისა?“

„შენმან მზემან, უშენოსა არეის მიჰხედეს მთვარე შენი,
შენმან მზემან, ვერვის მიჰხედეს, მო-ცა-ვიდენ სამნი მზენი!“

მოტანილი ილუსტრაციები ანაფორებისა, რომლებიც ბრწყინავენ ალიტერაციებით, კიდევ უფრო მეტ ძალას იძენენ

მთლიან კონტექსტში. წაიკითხეთ თვითეული მათგანი თავის ადგილზე, კონკრეტულ სიტუაციაში, რასაც ისინი გამოხატავენ, და თქვენ მიიღებთ გაცილებით უფრო ძლიერ ესთეტიკურ სიამოვნებას, ვიდრე ასე ფრაგმენტებად გაცნობისას. სრულიად უეჭველია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ანაფორების ისეთივე დიდოსტატია, როგორც ალიტერაციის, მაჯამის, კლიმაქსის, ლითოტებისა და მონორიმებისა. მხატვრული სიტყვის გენიოსი ყველგან თავის მიუწვდომელ სიმაღლეზე დგას.

ეს მიუწვდომელი სიმაღლე ჩანს აგრეთვე ეპიფორებში, რომლებიც რუსთაველთან ასე უხვად არის გამოყენებული. როგორც პოეტიკური ხერხი, ეპიფორა წარმოადგენს ანაფორას შებრუნებულ სახეს, თითქოს მის საწინააღმდეგო მოვლენას, ანტიპოდს, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული ნიშნებია: შინაგანად ეპიფორა იმავე ფუნქციას ასრულებს, რასაც ანაფორა, მაგრამ იგი ყოველთვის სტრიქონის ბოლოში რითმასთან გვხვდება, წინააღმდეგ ანაფორასი, რომლითაც სტრიქონი იწყება.

როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, რუსთაველი აქაც თავიდანვე ამჟღავნებს, რომ ეპიფორა მისთვის სავსებით მისაღები პოეტიკური ხერხია და ყოველთვის გამოიყენებს. მართლაც, მთელ პოემაში, იგი ისე ხშირად გვხვდება, რომ პროლოგიდან ეპილოგამდე ყველა მაგალითი თუ ამოვიწერეთ, ციტატების ზღვა დადგება. ამიტომ ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს გავეცნობით.

პროლოგში ეპიფორას წარმოადგენს ცნობილი რუსთაველური აღიარება:

„ჩემი აწ ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია...
მისი სახელი შეფარვით ქვემორე მითქვამს, მიქია“.

აქ ერთი და იგივე სიტყვის — „მიქია“ ერთი და იგივე მნიშვნელობით ხმარება ეპიფორაა, როგორც პოემის იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „ვახვა არაბთა მეფისაგან მისა ვეფხისტყაოსნისა“. სიტყვა „ნება“ რუსთაველს ასეთ კონტექსტში აქვს გამოყენებული:

„თინათინ ადგა, მივიდა, მიჰყვა მამისა ნებასა...
მამამან გვერდსა დაისვა, აკოცა ნება-ნებასა“.

პოემის იმ თავში, სადაც აწერილია „თინათინისაგან ავთანდილის გაგზავნა მის ყმის საძებრად“. რუსთაველი შემდეგ ეპიფორას მიმართავს:

„რა მიპლულნის, სიახლევე საყვარლისა ე ო ც ე ბ ი ს,
შეკრთის, დიდნი დაიზახნის, მით პატიჟი ე ო ც ე ბ ი ს“.

ახლა საკმარისია რუსთაველის დამახასიათებელ ეპიფორებს გავეცნოთ და მსჯელობაც დავამთავროთ. ეს დამახასიათებელი ეპიფორებია:

„ამ საქმესა მემოწმების დიონისი ბრძენი, ე ზ რ ო ს:
საბრალოა, ოდეს ვარდი დაეთრთვილოს, და-ცა-ე ზ რ ო ს.
ვის ბადახში არა ჰგვანდეს და ლერწამი ტანად ე ზ რ ო ს“...

„უჩნდის ქვეყანა ტახტად და მკლავი საღებლად თ ა ვ ი ს ა დ...
შენთვის სიკვდილი მეყოფის ლხინად ჩემისა თ ა ვ ი ს ა დ“.

„ვერ იცნა, — სახე არ ჰგვანდა მისი მის ყმისა ს ა ხ ე ს ჯ...
ხმაც სცემდეს კლდენი ჭალისა ზახილსა მენ ერთ-ს ა ხ ე ს ა“.

„იაგუნდი ეგრეცა სჯობს, ათასჯერმცა მინა მ ი ნ დ ა,
შენ გეახლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მ ი ნ დ ა“.

„ვიგონებდი, ცეცხლი უფრო მედებოდა გულსა ა ლ ვ ა დ,
ჩემნი სწორნი წავიტანენ, ჩემსა დავჯე, მთქვიან ა ლ ვ ა დ“.

„ვპაჟდრე. თე: „მზეო, დაგიწვავ, ჩემიცა დაწვი მზე ბ ა რ ე,
რათგან არ ბომკალ, პასუხი ერთიღა გკადრო მე ბ ა რ ე“.

„ზედა ჯდა შავსა ტაიჭსა, აწ ესე მე მითქს რ ო მ ე ლ ი...
შევსთვალე: „დადეგ, მიჩვენე, ლომსა ვინ გაწყენს, რ ო მ ე ლ ი“.

„გული ძეს საგნად ისრისა, მესრეს საკრავად ს ა მ ა ლ ი...
მალვა მწადს, მაგრა გარდახდა ჟამი პატიჟთა ს ა მ ა ლ ი“.

ეპიფორების ამგვარი მაგალითები. ვიმეორებთ, მრავლად შეგვეძლო ამოგვეწერა მთელი პოემიდან, მაგრამ საჭირო არ არის. საინტერესოა იმ ტექსტის განხილვა, რომელსაც ინტერპოლაციურად მიიჩნევენ და სურთ მისი სიყალბე დაამტკიცონ. ეს ტექსტია ეგრეთწოდებული ი ნ დ ო-ხ ა ტ ა ე ლ თ ა ა მ ბ ა ვ ი, რომელიც ისევე შეიცავს ეპიფორებს, როგორც პოემის პირველი ნაწილი. მოვიტანოთ ორი ეპიფორა ინტერპოლაციად მიჩნეული თავებიდან — „ტ ა რ ი ე ლ ი ს ა გ ა ნ ი ნ დ ო თ მ ე ფ ი ს ს ი კ ვ დ ი ლ ი ს ც ნ ო ბ ა“ და „ტ ა რ ი ე ლ ი ს ა გ ა ნ ი ნ დ ო ე თ ს მ ი ს ლ ვ ა და ხ ა ტ ა ე ლ თ ა დ ა მ ო რ ჩ ი ლ ე ბ ა“:

„იხოკს და იგლეჯს, ზახილით ტირს სიტყვა-ხაფი უ ა რ ე;
სისხლი და ცრემლი თვალთაგან ჩამოსდის გარე უ ა რ ე:

„მოკვე, მამაო, მე შენთვის შვილი ყოველთა უარე...“
„ვით ნინეველნი, ისხემდეს თავსა მტვერსა და ნაცარსა,
ამით დაეხსნეს რისხვასა, ზეცით მოსრულსა ნაცარსა“.

როგორც ვხედავთ, რუსთაველი თავის პოემაში ერთნაირი ძალით იყენებს როგორც ანაფორას, ისე ეპიფორას, რითაც არამარტო მუსიკალურ კეთილხმოვნებას აღწევს, არამედ, აზრისა და გრძნობის გაძლიერებასაც. ორივე შემთხვევაში პოეტი ქმნის დიდ ეფექტურობას, ნამდვილად უზადო ოსტატობით გამოირჩევა, რითაც ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს, რომ მისთვის მხატვრული სიძნელე არ არსებობს, გენიალური ტალანტი ყველგან ადვილად იღებს ხელოვნების რთული ქვეყნის ციხე-სიმაგრეებს.

ერთ-ერთი ასეთი მხატვრული ციხე-სიმაგრეა ლითოტი, რომელსაც მომდევნო მსჯელობაში შევეხებით.

დ) ლითოტი

რუსთაველი ძალიან ხშირად იყენებს ლითოტს, როგორც გამოთქმის მრავალფეროვნებათა მიღწევის საშუალებას. მისი ლითოტები ყოველთვის ბუნებრივია, თითქოს პოეტი ჩვეულებრივად გვესაუბრებოდეს ან ასევე ჩვეულებრივად გვიხასიათებდეს მოქმედ გმირს, მის შინაგან ხასიათს, საგანსა თუ მოვლენას. პოემაში იმდენი ლითოტია, რომ ყველას მოხსენიება საჭირო არ არის. ზოგიერთი მათგანის მოტანაც საკმარისი იქნება ჩვენი დებულების საილუსტრაციოდ.

როცა თინათინმა ავთანდილი იხმო, რათა უცხო ყმის საძებრად გაეგზავნა, სპასპეტმა თავისი სატრფო იხილა უმშვენიერესი სახისა; ელვასავით ლამაზი იყო, მისი შუქისაგან მთვარესაც კი უკუნი ეფინებოდა; ძვირფასი ტანსაცმელი ეცვა, შავი წამწამები კაცს გულს გაუგმირავდნენ, მაგრამ ეს არ არის ყველაფერი: პოეტმა მხატვრულ ეპითეტებს მიაშველა კიდევ ერთი ხერხი—ლითოტი, რათა ბოლომდე დაემთავრებინა ქუშად და დაღრეჯით მჯდომი თინათინის აღწერა: „მას თეთრსა ყელსა ეხვივნენ გრძლად თმანი არ-უხშირონი“, ეს ბოლო სიტყვა — „არ უხშირონი“ სწორედ ლითოტია, რაც ამ შემთხვევაში „ხშირს“ ნიშნავს, მაგრამ პოეტმა იგი არ იხმარა, რაკი სურდა ორიგინალური ყოფილიყო და ჩვეულებრივი გამოთქმისათვის ამაღლებული სახე მიეცა.

დიალოგშიც იგივე მეორდება, როცა თინათინი ავთანდილს მოაგონებს უცხო ყმის ამბავს და დავალებას აძლევს. რუსთაველი აქ ისევ ლითოტს მიმართავს: „ქალმან უთხრა საუბარი კეკლუც-სიტყვად, არ დუხჭირად“. პოეტს შეეძლო ეხმარა ის სიტყვა, რო-

მელიც წინამორბედის ბუნებრივი (ჩვეულებრივი) გაგრძელება იქნებოდა, მაგრამ მან განზრახ მიმართა ლითოტს — „არ დუხჭირად“, როგორც პასაჟის გამაძლიერებელსა და ტრივიალურის საპირისპიროს.

ამგვარი გამოყენება ლითოტისა პოემის შემდეგ თავშიაც ხშირად გვხვდება, კერძოდ, იმ დროს, როცა უცხო ყმის სამწლიანი ძებნის ვადა მიიწურა და ავთანდილი პირველად შეხვდა ტარიელის მიერ ნაცემ სამ ძმას. მათ უჩვენეს შორს მიმავალი ტარიელის „შავი ტაიჭი“, რომელსაც ავთანდილმა პირველად შეასწრო თვალი და გახარებულმა ნაცემ სამ ძმას უთხრა:

„... თუ: „ძმანო, ვარ ვინმე ღარიბი უადგილოსა.
მე იმა ყმისა საძებრად მოვჰშორდი საგაზრდილოსა,
აწ თქვენგან მივჰხვდი საქმესა ყოლა არ-საადვილოსა,
ღმერთიმცა ნურას ნუღარ იქმს თქვენსა დასაღრეჯილოსა!“

„არ-საადვილო“ ლოთოტია და იმავე განზრახვითაა ნახმარი, როგორც ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში. აქაც აზრის გაძლიერება, ამაღლება, ახალ ხარისხში აყვანა ლითოტის უშუალო ფუნქციად არის ქცეული.

ყველგან ამავე ფუნქციას ასრულებენ შემდეგი ლითოტები: „ყველაკაი გაიყარა, ჯალაბი ჩანს არ-დაჯრილი“; „სულთქმა სულთქმისა ბევრისა, მაშა თუ არ-ერთხელისა“; „გახსოვსცა, ოდეს დაჰხოცე მონები არ-საპყრებია?“; „ეთქვა, თუ: „ჟამად გვაჩნია ჩვენ თქვენი არ-ორგულობა“; „მერმე წასლვა არა მწადდა, ამად მივალ არ-ფიცხელი“; „სასიძოცა მოგვივიდა, იყვნეს ხანსა არ-დამზმელნი“; „მან ჩემთვის დაწვა თავისა დადვა, არ-დასაწვავისა“; „პირველ ნდომა სიახლისა, სიშორისა ვერ-მოთმენა, მიცემა დაარას შური, ჩუქებისა არ-მოწყენა“; „რა გაიგონა, შესთვალა პასუხი არ-ნაგრძელევი“; „კვლა შევა დარბაზს ვაზირი დაღრეჯით, არ-მხიარულად“; „შე-რასმე-ჰყვეს საუბარსა, სიტყვა ჰკადრა არ-მალული“; „მისის კითხვით წამოსრულვა, არ მთრვალურად, არ მახმურად“; „სამოცი ლიტრა წითელი აწონით, არ-ნაკლული თა“; „ერთგან სხდიან, უბნობდიან საუბარსა არა-მჭისსა“; „ჩამოვჰშურე მრავალ-კეცი სტავრა მძიმე, არ სუბუქი“; „წამ-ერთ მიხდა ფატმანისსა, დღე იარა არ-მრავალი“; „შიგან ერთი კიდობანი დაბეჭდილი, არ-გახსნილი“; „მზემან შუქნი შემომადგნა, ვარდი მით ვარ არ-დამზრალი“; „მოიღეს ძღვენი უსახო ფრიდონის არ-ალქატისა“; „იგი სახლი განანათლეს, არ ნათელი შეაღამეს“; „ინდოთ მეფე თაყვანსა სცემს ლაღი, ბრძენი, არ მახმული“; „ვითა ჰმარ-

თებდა, პურობდეს, ღვინოსა სმიდეს, ა რ დ ო ს ა“; „იცინოდით და იმღერდით, ნ უ ც რ ე მ ლ ი ა წ ა ნ წ კ ა რ ი თ ო“; „მოიყვანეს კარგი მოყმე, გონიერი, ა რ ხ ე ლ ი ა“.

მოტანილი მაგალითები ნათლად ადასტურებენ იმ უცილო ჭეშმარიტებას, რომ ლ ი თ ო ტ ი, როგორც პოეტიკური ხერხი, რუსთაველს გამოყენებული აქვს მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ პ რ ი ნ ც ი პ ა დ და ამიტომ მას ყველგან აკისრებს გარკვეულ ფუნქციას, ათავისუფლებს რა თვითმიზნობრიობის ხელოვნური ბორკილებისაგან.

ამკვარი მდგომარეობა გვაქვს კ ლ ი მ ა ქ ს ი ს მიმართაც.

ე) კ ლ ი მ ა ქ ს ი

„ვეფხისტყაოსნის“ დინამიურ განვითარებას და ექსპრესიულობას დიდად უწყობენ ხელს კ ლ ი მ ა ქ ს ე ბ ი, რომლებიც პოემის თითქმის ყოველ გვერდზე ატკბობენ ჩვენს ყურთა სმენას. შემთხვევითი არ არის, რომ პოემის შესავალში, რომელიც რუსთაველის „Ars poetica“-ს წარმოადგენს, კლიმაქსი ასე ხშირად გვხვდება. აქედან შეიძლებოდა არა მარტო ის დასკვნა გამოგვეტანა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი თავიდანვე კლიმაქსებს მიმართავს, არამედ, ხაზი გაგვესვა აგრეთვე შემდეგი დებულებისათვის: კლიმაქსი რუსთაველის პოეტური მეტყველების ერთ-ერთი დამახასიათებელი პოეტიკური ხერხია, რომელსაც პოემაში შეგნებულად მიკუთვნებული აქვს გაბატონებული მდგომარეობა. ამიტომ ის ყველგან გვხვდება, მთელი პოემის მანძილზე, პროლოგშიც და ეპილოგშიც.

პროლოგის კლიმაქსებია, მაგალითად: „ა ნ უ მომცეს განკურნება, ა ნ უ მიწა მე სამარი“; „კვლა მ ი ჯ ნ უ რ ს ა მ ი ჯ ნ უ რ ო ბ ა უყვარდეს და გამოსცნობდეს“; „ა რ ც ა ვისგან დაიწუნოს, ა რ ც ა სხვათა უწუნობდეს“; „ს ა ღ მ რ თ ო, ს ა ღ მ რ თ ო დ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“; „არ შემოაკლოს ქართული, ა რ ა ქმნას სიტყვამცირობა“; „ე რ თ ი .უჩნდეს სამიჯნურო, ე რ თ ს ა ვისმე აშიკობდეს“; „ყოვლსა მ ი ს თ ვ ი ს ხელოვნობდეს, მ ა ს აქებდეს, მ ა ს ამკობდეს;“ „ი გ ი ს ხ ვ ა ა, სიძვა ს ხ ვ ა ა, შუა უზის დიდი მზღვარი“; „ შ ო რ ი თ ბნედა, შ ო რ ი თ კვდომა, შ ო რ ი თ დაგვა, შ ო რ ი თ ალვა“; „ა რ ს ი თ უჩნდეს მიჯნურობა, ა რ ა ს ა დ ა იფერებდეს“; „მისთვის ჭირი ლხინად უჩნდეს, მ ი ს თ ვ ი ს ცეცხლსა მოიდებდეს“; „ვინცა უყვარს, რად აყივნებს მ ი ს თ ვ ი ს მკვდარსა, მ ი ს თ ვ ი ს წყლულსა?!“ „თუ ა რ უყვარს, რ ა დ ა რ ა სძულს? რ ა დ აყივნებს, რაცა სძულსა?!“; „თუ მ ო ყ ვ ა რ ე მ ო ყ ვ რ ი ს ა თ ვ ი ს ტ ი რ ს, ტ ი რ ი ლ ს ა ემართლების“...

ხოლო ეპილოგში რუსთაველს შემდეგი კლიმაქსები აქვს გამო-

ყენებული: „გარდახდეს, გავლეს სოფელი, — ნახეთ სიმუხთლე ჟამისა“; „ესე ამბავნი უცხონი, უცხოთა ხელმწიფეთანი“; „რასა ვინ ეძებთ, რას აქმნევთ? ბედია მაყოფნებელი“; „ტარიელ — მისსა რუსთველსა, მისთვის ცრემლ-შეუშრობელსა“...

მოტანილი მაგალითები მოწმობენ, რომ ყველა შემთხვევაში ჩვენ ვხედავთ სიტყვების განმეორებით არამარტო ინტონაციის, არამედ, რეფლექსიის აღმატებული ხარისხის მიღწევას. ეს სავსებით ბუნებრივია. როგორც ცნობილია, კლიმაქსი აძლიერებს პოეტის აზრს, მუსიკალურადაც ძაბავს სტროფის ჟღერადობას, თითქოს ლექსის წევრად ქცეულიყოს, აჩქარებს მის პულსაციას და მოძრაობებით ტვირთავს ძირითად იდეას.

რუსთაველთან კლიმაქსის კლასიკური ფორმები გვაქვს, მაგრამ ცალკე უნდა გამოვყოთ როსტევანის რისხვიდან ის ადგილი, როცა თითქმის წონასწორობადაკარგული მეფე თავის უარყოფით დამოკიდებულებას ავთანდილის მეორედ წასვლის-დმი სრულიად კატეგორიულ ფორმაში გამოთქვამს. აქ ჩვენ გვაქვს ორ სტროფში ორი კლიმაქსი, რომლებიც სხვადასხვაა, მაგრამ ერთმანეთს ბუნებრივად ავსებენ:

„ქცევა უბრძანა: „თუმცა მისგან აწ არ იყავ მოგზავნილი,
თვალმან ჩემმან, თავსა მოგკვეთ, არად უნდა ამას ცილი!
წა, უკუდეგ! ავი, შმაგი, უმეცარი, შენეგი, წბილი!
შაბაშ სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე, მისგან ქმნილი!“

ორი უკანასკნელი სტრიქონი მართლაც კლასიკური კლიმაქსებია და როსტევანის აფორიაქებულ სულს არაჩვეულებრივი დინამიურობით გამოხატავენ. უკეთესი ფორმის მოძებნა შეუძლებელი იყო. აქ ყველაფერი ერთმანეთს ისე მისდევს, როგორც ჭარიშხალში მღელვარე ზღვის ტალღები გრგვინვით აწყდებიან ხოლმე ამწვანებულ ნაპირებს.

ახლა ვნახოთ კლიმაქსების ტყე, რომელსაც ასე დაუმშვენებია მთელი პოემის ულამაზესი პეიზაჟი.

როცა არაბთა მეფე ავთანდილის გაპარვაში თითქმის დარწმუნდა. მაგრამ ვაზირი მაინც იხმო, იქნებ ყველაფერი არ დამთავრებულაო, ეს უკანასკნელი როსტევანს მისთვის სამწუხარო ამბავს კლიმაქსში გაშლილი მეტაფორით მოახსენებს:

„მზე ღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად!“

კლიმაქსის ფუნქცია აქ შესანიშნავად აღწევს თავის მიზანს, რო-

გორც ავთანდილზე როსტევანის სასოწარკვეთილ გოდებაში:

„რა ვაწყინეთ, რა შევსცოდეთ, რად დაგვყარნა, რად
გაგვწირნა“.

ან კიდევ ვაზირის სიტყვები: „რა სიავე, რა სირეგვნე, რა შლეგობა, რა შმაგობა“.

შეგიძლიათ აიღოთ „ვეფხისტყაოსანი“, ნებისმიერად იკითხოთ ისე, რომ მიჰყვეთ სტრიქონ-სტრიქონ და თქვენ ყველგან შეხვდებით კლიმაქსს, როგორც აზრისა თუ გრძნობის ახალ ინტანციაში გადაყვანის საშუალებას. ესაა გაძლიერება ავტორისეული ჩანაფიქრისა, სულ ერთია, რეფლექსიასთან გვაქვს საქმე, თუ წმინდა სენსორულ მოვლენებთან.

გავიხსენოთ ნესტანის ყოფნა გულანშაროში, როცა ტყვე-ქალმა შეიტყო, რომ მელიქ-სურხავი აპირებს რძლად მის მოყვანას. ნესტანი ბედს უჩივის, რომ ასე სასტიკად ექცევა, სადაური სად მოსულა, ვისი მეუღლე უნდა გახდეს, და ამ ყოფაში მწარედ მოთქვამს: „სადაური სად მოსრულ ვარ, ვის მივჰხვდები ვისთვის ხელი, რა ვქმნა, რა ვჰყო, რა მერგებისს, სიცოცხლე მჭირს მეტად ძნელი“. გრძნობისა და აზრის ამგვარი გაძლიერება კლიმაქსია, რასაც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ხშირად მთელ სურათში იყენებს და არა მარტო პასაჟში.

ამგვარივე კლიმაქსები გვხვდება ქაჯეთის ციხიდან ტარიელისათვის გამოგზავნილ ნესტანის ცნობილ წერილში. მოვიტანოთ მარტო ორი მაგალითი:

I

„მეგული შენი ჭაღალდად გულსავე ჩემსა ვაწები, —
გული, შავ-გული, დაბმულხარ, ნუ აეხსნები, აწ ები“.

II

„სხვად, ჩემო, ჩემი ამბავი ჩემგან არ მოგეწერების:
ენა დაშრების, მოსმენით არვისგან დაიჯერების“.

იქ კი, სადაც ტარიელი და ფრიდონი ნესტანზე საუბრობენ („ფრიდონისაგან ნესტან-დარეჯანის ამბის მბობა“), შემდეგი კლიმაქსი გვხვდება: ფრიდონი თავის მხსნელს ტარიელს ეუბნება: „უშენოსა ნუმცა ვნახავთ ნუ პატრონსა, ნუ უფალსა!“

კლიმაქსის შესახებ ზოგადად ჩვენს მიერ ხათქვამის დამადასტურებელია, აგრეთვე, პოემის მთელი თავი — „წასლვა ავთანდილისაგან ტარიელის შეყრად მეორედ". იქაც უხვად გვხვდება კლიმაქსი, როგორც გრძნობათა ჩვენებაში მხატვრული გაძლიერების პოეტური ხერხი. ავთანდილი მიდის ტარიელის შესახვედრად, მაგრამ, მიჯნურს მოშორებული

„მივა და მიტირს გულ-მდუღრად, ვერ ვიტყვი ცრემლთა მცრობასა,
წამ-წამ მობრენდის, იაჴდის მისთვის მზისავე მზობასა,
უქვრეტდის, თვალი ვერ მოჰხსნის, თუ მოჰხსნის, მიჰხდის ცნობასა.

რა მიეახლის დაბნედად, ვერ ხელ-ჰყვის დაძერად ენისად,
მაგრა სდის ცრემლი თვალთაგან მსგავსად დიჯლისა დენისად,
ზოგჯერ დაბრუნდის, იქვრეტდის ღონედ პატიჟთა თმენისად,
რა გაემართის, არ იცის, მაჲ თუ არბეედის ცხენი სად".

ადამიანის წუხილი, გულ-მდუღრად ტირილი, ცნობის დაკარგვა, ერთი სიტყვით, სრულიად გაოგნებული ყოფა აქ ისე ძლიერადაა გადმოცემული, რომ გეგონება მეტიც აღარ შეიძლებაო. მაგრამ რუსთაველი კიდევ უფრო ტრაგიკულ სიმაღლემდე აიყვანს თავისი გმირის ტანჯვა-ვაებას მომდევნო სტროფებში, თითქოს ცნობაზე მოიყვანს ავთანდილს და მთელ ტირადებს ათქმევინებს, რომ მის შინაგან სულიერ ქარიშხალს მკითხველიც აზიაროს. უგრძნობელი ქვა უნდა გედოს გულის მაგიერ, რომ არ შეიბრალო ჭაბუკი, რომელიც ასე მოთქვამს თავის მიჯნურთან განშორებით ატირებული:

„თქვა: ჩემო, შენი შორს-მყოფი კრულია, ვინცა დადუმდეს,
რათგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს,
თვალთა მტირალთა შეხედვა შენივე სწადდეს და უნდეს,
სჯობს, საყვარელსა მოყვარე რაზომც არ დაუძაბუნდეს!

„მე რა ვქმნა შენად შეყრამდის, ანუ რას მეკვდე ლხენასა?
თავსა მოვიკლავ, მე თუცა შენგან არ ვეკვდე წყენასა,
მაგრა შენ გაწყენ ჩემისა არ-სიცოცხლისა სმენასა,
მოდი და მივსცნე ცოცხალმან თვალნი ცრემლისა დენასა!"

ტირს, იტყვის: „დადვა კეშანი ლახვარმან ჩემთვის ათმანო;
ინდოთა რაზმი ჩემად კლვად თქვა, ესე ტევრი ვთხზა თმანო.
თვალთა გიშერი აშვენებს, სათმან რად მომკლა, სათმანო!
ბაგე-კბილო და თვალ-წარბო მომცემდი პატიჟთა, თმანო!"

განა კიდევ რაიმე იყო საჭირო ან შეიძლებოდა რაიმეს მომატება ასე ღრმად ნაჩვენები ადამიანური ტკივილის გასაძლიერებ-

ლად? მგონი არა, მაგრამ ამ „არას" რუსთაველი არა სცნობს, ის მეტად და მეტად იჭრება თავისი გმირის სულიერ ქვეყანაში, და როგორც ანალიტიკოს-ფსიქოლოგი მთელი არსებით გადმოშლის ავთანდილის ტანჯვა-ვაებას: რომ ის მოთქვამს, იწვის, სანთელივით დნება, დაყოვნების ეშინია და მიიჩქარის; როცა შეღამდა, ვარსკვლავთა ამოსვლა ესიამოვნა, რაკი თინათინს მიამსგავსა, გამხიარულდა, უცქირა, საუბარიც გაუმართა:

„მთვარესა ეტყვის: „იფიცე სახელი ღმრთისა შენისა!
შენ ხარ მიმცემი მიჯნურთა მიჯნურობისა სენისა,
შენ გაქვს წამალი მისისა მოთმინებისა თმენისა,
მეჯე შეყრა პირისა, შენ გამო შენებრ მშვენისა!"

ყოველივე ამის შემდეგ ფსიქოლოგიურად სავსებით დამაჯერებელი ხდება, რომ ავთანდილს „ღამე ალხენდის", რაკი ციური მნათობების სახით იგი თავის მიჯნურს უცქერის, ხოლო „დღე სჯიდის", ვინაიდან პირველად ღამემ აგრძნობინა სიხარული — მნათობთა ციალმა თინათინის სახე ნათლად წარმოუდგინა.

მაგრამ, რატომ მოხდა, რომ დღით მზის ნათებამ, მზისა, რომელსაც ყოველთვის ადარებდა თინათინს, არ მოაგონა ავთანდილს თავისი მიჯნური? რაიმე შეუსაბამობა ხომ არ არის აქ ან შეცდომა ხომ არ მოსვლია ჩვენს გენიოსს?

არა, შეცდომებისაგან რუსთაველი ყოველთვის თავისუფალია. მან წინასწარ გვიჩვენა, რომ მთელი დღე ავთანდილმა გაოგნებულ მდგომარეობაში, ოხვრასა და ცრემლთა ღვრაში გაატარა, ველრებაში მზისა და მთვარისადმი, განსჯაში — რა ქნას, რა მოიმოქმედოს, თავი მოიკლას, თუ ტანჯვას გაუძლოს? და პირველად ასტრალური სამყაროს ურიცხვი მნათობების ციალმა მოაგონა თინათინის სახე, თითქოს უთვალავმა სილამაზემ ერთში მოიყარა თავი და ეს ერთი — თინათინი იყო. ამის შემდეგ სავსებით ბუნებრივია, რომ გულგასეირ მიჯნურს „ღამე ალხენდის", ხოლო „დღე სჯიდის". ასე ზუსტი, დაკვირვებული, ფსიქოლოგიურად ყოველთვის დამაჯერებელი და მართალია რუსთაველის გენიალური პოეტური ფანტაზია.

და შემდეგ ავთანდილი კვლავ „მართო მოთქმიდის, ტიროდის"; ამდენი სულიერი ტანჯვა გადაატანინა პოეტმა თავის გმირს, მაგრამ, ნათქვამით თითქოს კმაყოფილი არ არისო, გრადაციას გვთავაზობს, როგორც პასაჟს, და მიმართავს იმ პოეტურ ხერხს, რომელსაც კლიმაქსი ეწოდება:

„ან ვერ ვიტყვი მაშინდელსა მე მის ყმისა ნაუბარსა,
რას უბნობდის, რას მოთქმიდის, რას ტურფასა, რაზომ გვარსა!“

თუმცა. მეტი რაღა უნდა ეთქვა? ჩვენ ასე გვეჩვენება, მაგრამ სულ სხვაა გენიოსის თვალი: იგი იქაც წვდება, სადაც ჩვეულებრივ ადამიანს აღარაფერი ეგულება.

რაც შეეხება ჩვენს მიერ მოტანილ ბოლო სტროფს, კლასიკური კლიმაქსით, რომლის პოეტური სიმაღლე და მუსიკალური ჟღერადობა ადვილად საგრძნობია, რუსთაველმა ისიც გვითხრა. რომ გენიოსი შემოქმედისათვის ადამიანური განცდა უსაზღვროა, ხოლო მისი მხატვრული გადმოცემისათვის ასევე უსაზღვრო შესაძლებლობანი გააჩნია.

შესაძლოა ეს უსაზღვრო შესაძლებლობანი მხატვრული მეტყველებისა, რითაც აღბეჭდილია „ვეფხისტყაოსანი“, მიზეზია აზრთა იმ სხვადასხვაობისა, რომელსაც ვხვდებით რუსთაველის პოეტიკის დახასიათებისას. ერთნი მიიჩნევენ, რომ პოემაში ადგილი აქვს „სიუჟეტურ განმეორებებს“. მაგრამ ეს „მეტად მცირეა“, სამაგიეროდ, „უფრო ხშირია განმეორებათა ის კატეგორია, რომელსაც ჩვენ ეპიკურ განმეორებებს ვუწოდებთ. უკანასკნელ შემთხვევაში პოემის უკვე ნაცნობი რომელიმე უბრალო სიუჟეტურ-შინაარსობლივი ამბავი კი არ მეორდება, არამედ მხატვრული განმეორების, თუ აზრის გაძლიერების მიზნით ხაზი ესმება რაიმე ან რომელიმე ახალ შინაარსობლივ სიტუაციას, შინაარსობლივ მოტივს“*. თავისი დებულების დასამტკიცებლად, აკადემიკოს ალ. ბარამიძეს მოჰყავს თითქმის ყველა განმეორება, რაც პოემაში შეიძლება მიკვლეულ იქნას. როგორც სიუჟეტის, ისე ცალკეული ფრაზების, სტროფებისა და მხატვრული თქმების სახით. ამ მხრივ მისი არგუმენტაცია სრულიად დამაჯერებელი და ეჭვმიუტანელია. ბარამიძე იმასაც დასძენს, რომ „ნ. მარმა ადრევე შენიშნა, განმეორებები რუსთაველის საყვარელი ხერხიაო. ამის დამადასტურებლად საილუსტრაციო ლექსიკური მაგალითებიც დაასახელა, მათ შორის პირველ რიგში — პროლოგის განთქმული ტაეპი: შორით ბნედა, შორით კვდომა, შორით დაგვა, შორით ალვა“**. „სპეციფიკურ განმეორებათა საკითხი, — დასძენს

---

* ალ. ბარამიძე, „შოთა რუსთაველი“, 1958 წ., გვ. 252. ხაზი ავტორისაა — გ. ჯ.

** იქვე, გვ. 256. ხაზი ყველგან ავტორისაა — გ. ჯ.

ბარამიძე, — პირველად გამოიკვლია კ. ჭიჭინაძემ". რუსთაველის „მხატვრული ენის ამ მართლაც განმაცვიფრებელ მხარეს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს პ. ინგოროყვა"*, რომელიც მას უწოდებს „ვერბალურ ალიტერაციას, ანუ სახეების ალიტერაციას". ეს საკითხი აგრეთვე „უყურადღებოდ არ დარჩენია ა. გაწერელიას".** ეგრეთწოდებული ინგოროყვასეული „ვერბალური ალიტერაციის" ადრეული ნიმუშები, როგორც ბარამიძე ადასტურებს, ძველ ქართულ ჰიმნოგრაფიაშიც გვხვდება, კერძოდ, „იოვანე ბოლნელის საგალობელში", სადაც ნახმარია განმეორებანი: „ზრახვასა ზრახვიდეს" და „ზრუნვას ზრუნვიდეს".*** მაგრამ, როგორც ვნახეთ, ყველა ეს „ეპიკური განმეორებანი", „ვერბალური ალიტერაცია", „სპეციფიკური განმეორებანი", „სიტყვის სამჯერ განმეორება", „ერთი სიტყვის" „ქარცეცხლივით დატრიალება", როგორც კონსტანტინე ჭიჭინაძე ამბობს, სხვა არაფერია, თუ არა კლიმაქსი, რომელიც ძველთაგანვე უალრესად ცნობილი პოეტიკური ხერხია, და რუსთაველს, ვიმეორებთ, გაბატონებული აქვს თავის პოემაში. ვერ ვნახავთ „ვეფხისტყაოსნის" ვერც ერთ გვერდს, სადაც კლიმაქსი არ გვხვდებოდეს, მით უფრო ვერ ნახავთ ვერც ერთ თავს, სადაც ეს განთქმული პოეტიკური ხერხი თავისი შთამბეჭდავი ძლიერებით არ გვევლინებოდეს. რუსთაველი მას ყველგან იყენებს, ყოველ თავსა და ყოველ სიტუაციაში, იქნება ეს ეპისტოლარული მიმართვა, „Ars poetica," ლირიკული პასაჟები, ბატალური სცენა, თუ ავტორისეული ტექსტი. ამით აიხსნება „სპეციფიკურ განმეორებათა" ესოდენი სიუხვე „ვეფხის ტყაოსანში" და მკვლევართა ესოდენ დაუსრულებელი არგუმენტაცია.

მაგრამ, ყველა მაგალითი რომ მოგვეტანა, მაშინ პოემის ცხრა მეათედის ამოწერა დაგვჭირდებოდა. რუსთაველს მთელი სიგრძე-სიგანით ესმის კლიმაქსის უალრესად დიდი მნიშვნელობა ექსპრესიული ლობის მიღწევაში, იცის, რომ ამ პოეტიკური ხერხით აზრის გაძლიერებაც შეიძლება და გრძნობის ამაღლებაც, სიტუაციის დაძაბვაც და მკითხველზე წარუშლელი შთაბეჭდილების მოხდენაც. ამიტომაა, რომ მთელი პოემის მანძილზე რუსთველურ კლიმაქსს ეს ფუნქციები აქვს დაკისრებული და გენიოსის ხელში ყველგან უდი-

* ალ. ბარამიძე, „შოთა რუსთაველი", 1958 წ., გვ. 258.
** იქვე, გვ. 259.
*** იქვე, გვ. 259.

დეს შედეგებს იძლევა, რაც მკითხველზე მართლაც განმაცვიფრებლად მოქმედებს.

ეს სიტყვები პირდაპირ შეიძლება გავიმეოროთ იმ პოეტიკური ხერხის მიმართ, რომელსაც მ ო ნ ო რ ი მ ი ეწოდება.

ვ) მ ო ნ ო რ ი მ ი

„ვეფხისტყაოსანი“ სავსეა ერთხმიანი გარითმებით ანუ მ ო ნ ო რ ი მ ე ბ ი თ და რუსთაველი გვევლინება ამ პოეტიკური ფორმის უდიდეს ოსტატად. შეიძლება ითქვას, რომ მ თ ე ლ ი პ ო ე მ ა მ ო ნ ო რ ი მ უ ლ ი რ ი თ მ ი თ ა ა დ ა წ ე რ ი ლ ი, მაგრამ არსად ძალდატანება არ იგრძნობა, პირიქით, ყველაფერი საოცარ მუსიკალობას, ბუნებრივ მდინარებას, უჩვეულო სისადავეს ემორჩილება. პოემა მონორიმული რითმებით იწყება და მითივე თავდება. დასაწყისში გვხვდება განთქმული მონორიმი:

_პე, ღმერთო ერთო, შენ შეჰქმენ სახე ყოლისა ტ ა ნ ი ს ა,
შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე ს ა ტ ა ნ ი ს ა,
მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდიდმდე გ ა ს ა ტ ა ნ ი ს ა,
ცოდვათა შესუბექება, მუნ თანა წ ა ს ა ტ ა ნ ი ს ა“.

და ბოლოს, დასასრული პოემისა, მთლიანად მონორიმულია:

„ამირან დარეჯანის ძე მოსეს უქია ხ ო ნ ე ლ ს ა,
აბდულ-მესია—შავთელსა, ლექსი მას უქეს რ ო მ ე ლ ს ა,
დილარგეთ —სარგის თმოგველსა, მას ენა-დაეშრ ო მ ე ლ ს ა,
ტარიელ—მისსა რუსთველსა, მიჰფის ცრემლ-შ ე უ შ რ ო მ ე ლ ს ა“.

ეს ორი მაგალითიც ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს, თუ რა ძლიერი ოსტატია რუსთაველი მ ო ნ ო რ ი მ ე ბ ი ს ა, მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ მონორიმული რითმა მას გამოყენებული აქვს მ თ ე ლ ი პ ო ე მ ი ს მანძილზე და შერჩევა არცაა საჭირო — მათ ყველგან ნებისმიერად იპოვით. ხომ შესაძლებელი იყო ამ გზას პოეტი ე რ თ ფ ე რ ო ვ ნ ე ბ ა მ დ ე მიეყვანა და მოსაწყენი რითმებით დაეტვირთა თავისი ნაწარმოები? დიახ, სრულიად უეჭველია, შეიძლებოდა მიგველო გულისა და ყურის გამაწვრილებელი მ ო ნ ო ტ ო ნ უ რ ო ბ ა, მაგრამ გენიოსმა პოეტმა მონორიმების ოკეანეში შეგვაცურა და პოეტური მეტყველების მრავალფეროვანი გვირგვინი დაგვადგა. საკმარისია ილუსტრაციისათვის მოვიტანოთ კლასიკური მონორიმი:

„მზე ეტყვის: „მომხვდა ყოველი ჩემი წადილი გ უ ლ ი ს ა.
პირველ, შენ მოხველ მშვიდობით, მპოვნელი დაკარ გ უ ლ ი ს ა,

მერჩე, ზრდა სიყვარულისა გაქეს, ჩემგან დანერგ ულ ი ს ა,
ვპოვე წამალი გულისა, აქამდის დადა გ უ ლ ი ს ა!"

ან კიდევ:

„ყმამან უთხრა: „მომისმინე, მართლად გითხრობ, არა ჰ რ ე ლ ა დ:
რა მიჯნური ველთა რბოდეს, მარტო უნდა გასა ჰ რ ე ლ ა დ.
მარგალიტი არვის მიჰხვდეს უსასყიდლოდ, უვა ჰ რ ე ლ ა დ,
კაცი ცრუ და მოღალატე ხამს ლახვრითა დასა ჰ რ ე ლ ა დ."

შეიძლებოდა აგრეთვე მოგვეყვანა შემდეგი ადგილი:

„დაწერა, თუ: „ჩემნო ყმანო, გამზრდელნო და ზოგნო ზ რ დ ი ლ ნ ო,
ერთგულნო და მისანდონო, ამას ზედა გაჰოც დ ი ლ ნ ო,
თქვენ ჩემისა საწადლისა მიდგომილნო, ვითა ჩრ დ ი ლ ნ ო,
წიგნი ჩემი მოისმინეთ, ყოელნო ერთგან შემოყ რ ი ლ ნ ო!"

ეს ბრის მართლაც კლასიკური მონორიმული რითმები, მაგრამ პოემაში არ გვხვდება არცერთი მ ო ნ ო რ ი მ ი, რომელიც ამგვარი არ იყოს, მაშასადამე, კ ლ ა ს ი კ უ რ ს არ წარმოადგენდეს. მარტოოდენ გენიოსს შეეძლო ასე ვრცელი პოემის მთელ მანძილზე ყველგან და ყველაფერში თავისი მიუწვდომელი სიმაღლე შეენარჩუნებინა. სწორედ ეს სიმაღლე გამჟღავნდა რუსთაველის მხატვრული ოსტატობის შეუდარებელ ძალაში, როცა მისი მონორიმები მაჯამებს მოგვაგონებენ და მაჯამები მონორიმებს ენათესავებიან. იკვრება რითმების ჯადოსნური რკალი და როგორც სიმფონიური მუსიკის საამო ხმები ერთბაშად აღვიძებენ ჩვენს ყურთასმენას, ისე რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს პ ო ე ტ უ რ ი კ ა დ ე ნ ც ი ე ბ ი გვატკბობენ თავიანთი უსასრულო მრავალფეროვნებითა და ზეადამიანური ჟღერადობით. თითქოს ერთად მიჯრილან სამყაროს ყველაზე უკეთესი ვერბალური შესაძლებლობანი, რათა პოეტურ მშვენიერებას უხილავი პეპლოსი მოაცვან და შემოქმედების ახალი ღვთაება განადიდონ.

ეს სჩანს ა ლ უ ზ ი ა შ ი ც.

ზ) ა ლ უ ზ ი ა

პოეტიკაში ა ლ უ ზ ი ა ს ჩვეულებრივად უწოდებენ გადაკრულ, ჩ ა კ რ უ ლ ს ი ტ ყ ვ ა ს, გავრცელებულ ს ა ზ ო გ ა დ ო ს ა ხ ე ლ ს, რომელიც თითქმის ყოველდღიურად გვხვდება როგორც ზეპირ, ისე ლიტერატურულ მეტყველებაში. ალუზიას გარკვეული ფუნქცია ეკისრება ყველგან, სადაც იყენებენ, მაგრამ პ ო ე ზ ი ა შ ი მისი მნიშვნელობა კიდევ უფრო დიდია. როცა გვინდა ჩვენს აზრს ყველასათვის გასაგები ფორმა მივცეთ ან გავაძლიეროთ მისი ზემოქ-

მედება, ხშირად მივმართავთ ალუზიას, რათა მკითხველსა თუ მსმენელს მოვაგონოთ მათთვის უკვე ცნობილი სახე, საგანი, მოვლენა. რაც უფრო დაახლოებულია პოეტი ცოცხალ მეტყველებასთან, რაც უფრო ვრცელია მისი ლიტერატურული და ცხოვრებისეული ფაქტების ცოდნა, იგი მით უფრო ფართოდ იყენებს თავის შემოქმედებაში ალუზიას, როგორც პოეტიკურ ხერხს.

რუსთაველი ცოცხალ ქართულ მეტყველებასთან, ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ და ცხოვრებისეულ ფაქტებთან იმდენად ორგანიულად არის დაკავშირებული, რომ შეუძლებელია მას ალუზია ფართოდ არ გამოეყენებინა თავის უკვდავ პოემაში. მართლაც, გადაშლით თუ არა „ვეფხისტყაოსანს“, შეხვალთ თუ არა მისი მხატვრული სამყაროს საკვირველებათა წიალში, თქვენ ხშირად შეხვდებით იმ პოეტიკურ ხერხს, რომელიც ჩვენ ეს-ესაა დავახასიათეთ.

თითქოს არც გვაკვირვებს, რომ პოემა სწორედ ალუზიით იწყება და მისი ობიექტი შუასაუკუნეების ქრისტიანი პოეტისათვის უზენაესი ღვთაებაა. თუ ადრინდელი წარმართი პოეტები თავიანთ მხატვრულ შედევრებს ღვთაებრივი მუზებისადმი ვედრებით იწყებდნენ, როგორც მაგალითად, ჰომეროსი, რუსთაველიც ამგვარად იქცევა, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ საგანს პირდაპირ კი არ ასახელებს, მხოლოდ მიგვითითებს მასზე, ხოლო ეს გადაკრული სიტყვა — ალუზია, რომელიც კარგად გამოხატავს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მოწიწებით დამოკიდებულებას უზენაესი შემოქმედისადმი:

„რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყუნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,
მისგან არს ყოველი ხელმწიფე, სახითა მის მიერითა“.

ეს „რომელმან“ ქრისტიანული ღვთაებაა და რუსთაველი მომდევნო სტროფში კიდევაც ამჟღავნებს, რომ მიმართავს ღმერთს—ერთს, რომელიც ყოველივეს შემოქმედია, მან შეჰქმნა „სახე ყოვლისა ტანისა“, და მთელი განგებაც მის ხელთაა. ამ მხრივ რუსთაველი თითქოს არ არღვევს წინამორბედი წარმართი პოეტების ტრადიციას—ღვთაებისადმი მიმართვას, მაგრამ თუ იქ უმთავრესად მუზებისადმი თხოვნაა — შეგვაძლებინე ვიმღეროთო (გამოვსთქვათო), რუსთაველს ეს უკვე აღარ ესაჭიროება, იგი, საერთოდ, ქრისტიანული დოქტრინის თანახმად, განადიდებს უზენაესს, როგორც სამყაროს ერ-

თად ერთ გონივრულ საწყისს. ამდენად, ჩვენს მიერ ხსენებული ალუზიით პოემის დაწყება სრულებით არ არის შემთხვევითი და მას ორგანზომილებიანი ღრმა აზრი აქვს: რ ე ლ ი გ ი უ რ-ფ ი ლ ო ს ო ფ ი უ რ ი და მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ-ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი.

ახლა გავიხსენოთ როსტევანის მოწყენილობა უცხო ყმასთან შეხვედრის შემდეგ. არაბეთს გამეფებულმა თინათინმა, რომელსაც უკვე ევალება სახელმწიფო მართოს, საყვარელ მამას შეატყო „დაღრეჯილობა“ და სცადა მიზეზი გაეგო. როცა ჰკითხა — რატომ ხარ მოწყენილი, განა უმჯობესი არ არის „კ ა ც მ ა ნ ს ა ქ მ ე მ ო ი გ ვ ა რ ო ს“, ვიდრე ჭმუნვას ეძლეოდესო, როსტევანმა არ დაუმალა: შენი ცქერა ჩემთვის სიხარული და ბედნიერებაა, მაგრამ, როცა მიზეზს გაიგებ, გაამართლებ „ჩემს სულთქმასა“ და ოხვრა-ვაებასო. უცხო ყმას შევხვდი, ტიროდა, არ ვიცი რა უბედურება აწუხებდა, ჩვენი ნახვა არ ისურვა, გაგზავნილი „სპასნი სრულად დამიხოცნა“, ეშმაკივით გაჰქრა, დღესაც არ ვიცი — ც ხ ა დ ი იყო, თუ მ ო ჩ ვ ე ნ ე ბ ა ო:

„აწ ესე მიკვირს რ ა იყ ო, ანუ რ ა ვ ნ ა ხ ე დ ა რ უ ლ ი!
მ ა ნ დამიხოცა ლაშქარი, სისხლი ადინა ღვარული.
კაცად ხორცისად ვით ითქმის ისრე თ ვ ა ლ თ ა გ ა ნ ფ ა რ უ ლ ი?!
უცილოდ ღმერთსა მოვსძულდი აქამდის მე მხიარული.

ტკბილნი მისნი წყალობანი ბოლოდ ასრე გამემწარნეს,
დამავიწყდა, რაცა დღენი მხიარულსა წამეარნეს.
ყოვლმან პირმან ვაგლახ მიყოს, ვ ე ღ ა რ ა ვ ი ნ მინეტარნეს,
სადამდისცა დღენი მესხნენ, ვეღარამან გამახარნეს!“

მამის ამ სასოწარკვეთილ თხრობას თინათინი არამარტო ყურადღებით ისმენს, ცდილობს დაუპირისპიროს გამამართლებელი საბუთი, და როგორც მორწმუნე ქრისტიანი, იმ ა ხ ს ნ ა ს მიმართავს, რასაც ბ ი ბ ლ ი ა მისცემდა. და სწორედ აქ არის გამოყენებული ა ლ უ ზ ი ა, რომელიც ბიბლიის იმ ადგილს ემყარება, სადაც ნათქვამია. რომ ანგელოსებთან ერთად ღმერთმა ეშმაკიც გააჩინა. რუსთაველმა თინათინის პასუხში ორგან გამოიყენა ალუზია და მისი სიტყვა მამისადმი შემდეგი სახით წარმოგვიდგინა:

„ქალმან ჰკადრა: „მოგახსენებ მე სიტყვასა დანაბედსა:
ჰე მეფეო! რად ემდურვი ანუ ღმერთსა, ანუ ბედსა?
რად დასწამებ სიმწარესა ყოველთათვის ტკბილად მხედსა?
ბ ო რ ო ტ ი მ ც ა რ ა დ შ ე ე ქ მ ნ ა ქ ე თ ი ლ ი ს ა შ ე მ ო ქ მ ე დ ს ა?!

„მე ამას ვარჩევ: მეფე ხარ, მეფეთა ზედა მფლობელი,
შორს არის თქვენი საზღვარი, ბრძანება-მიუთხრობელი.
გაგზავნე კაცი ყოველგან მისთა ამბავთა მცნობელი,
ადრე სცნობ, არის იგი ყმა შობილი თუ უშობელი".

ხაზგასმული სტრიქონები ალუზიებია — პირველი ბიბლიას ნიშნავს, ხოლო მეორე — ადამიანს და ეშმაკს (ეშმაკი უშობელია). რაკი ღვთაებამ ეშმაკიც გააჩინა, მასაც ხომ უნდა ჰქონდეს თავისი საქმე, და რაკი ის უცხო ყმა ისე გაჰქრა, რომ ვერაფერი შეიტყვეთ, შესაძლოა ეშმაკი იყო (უშობელი), ამიტომ სამწუხარო არაფერი გაქვსო. ასე სწამს თინათინს, როგორც ქრისტიანულ დოგმატებზე აღზრდილ ქალს, და როსტევანიც, ამგვარადვე აღზრდილი, ეთანხმება თავის ქალიშვილს. უთუოდ ეს მოსაზრებები ჰქონდა მხედველობაში ნიკო მარს, როცა წერდა: «Разумеется, Шота, живя в эпоху Тамары, хорошо посвящен не только в мировоззрение феодального общества, но и имеет четкое философское представление о различении материального и противоположного нематериального мира, но по технике мышления родной ему профессиональной организации «бог» для него не абстрактное существо и не религиозно-культовое, а конкретное природное явление, зримый и образный предмет в его двух борющихся противоположностях доброго и злого начала, верха, уже организованного движущегося неба и низа, преодоленного спокойного солнца и нельзя на поэта переносить классовое мышление одного из трех его героев, ему, поэту, дорогих лишь по общей всем верности любви, не придворной, а бешеной, самому бесу в борьбе с богом и институту присяжного братского или товарищеского объединения, но тем не менее различных не по темпераменту, а общественной природе».*

მარის ამ მოსაზრებას ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ. კეთილი და ბოროტი საწყისის პრობლემა „ვეფხისტყაოსანში" ნამდვილად არის და სხვა ადგილას ეს აღნიშნული გვაქვს. რაც შეეხება თინათინსა და როსტევანს, მათ ოთხივე მიმართულებით დაგზავნეს კაცები, რომლებიც შინ ხელცა-

* Н. Я. Марр, «Об истоках творчества Руставели и его поэме», 1964 г., стр. 131. ხაზი ყველგან ჩვენია — გ. ჯ.

რიელი დაბრუნდნენ, უცხო ყმის ვერც ასავალი გაიგეს, ვერც დასავალი. ამის შემდეგ

„მეფე ბრძანებს: „მართალ იყო ასული და ჩემი ძეო,
ვნახე რამე ეშმაკისა სიცრუეე და სიბილწეო,
ჩემად მტერად წამოსრული, გარდმოჭრილი ზეცით ზეო,
გამიშვია შეპირება არა მგამა ყოლა მეო".

როგორც კი როსტევანი დარწმუნდა, რომ უცხო ყმის სახით მას ეშმაკი მოევლინა და არა ხორციელი კაცი, მეფე ისევ მიეცა მხიარულებას, ნადიმსა და დროსტარებას. ასე დაიკავა ალუზიამ ერთი მთავარი ადგილი გარკვეულ სიტუაციაში, რათა ხელი შეეწყო მისი სრულყოფილი დახატვისათვის.

მომდევნო თავში, სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ იბმო თინათინმა ავთანდილი, სიყვარული პირველმა გაუმჟღავნა და უცხო ყმის საძებრად წასვლა დაავალა, რუსთაველი თავიდანვე ალუზიებს მიმართავს. ჩვენ ვხედავთ ავთანდილს, რომელიც საწოლში მარტო ზის, მარტოოდენ პერანგი აცვია, წინ ჩანგი უდგას, გახარებული მღერის, და ამ დროს „თინათინის მონა ზანგი" მოახსენებს: „გიბრძანებსო ტანი ალვა, პირი მანგი". ეს გადაკრული სიტყვა—„ტანი ალვა, პირი მანგი"—ალუზიაა და თინათინს ნიშნავს. ასეთი ალუზიები — გულგრძნობას და სიყვარულს რომ აღნიშნავს, მზე — ტარიელს, ნესტანს, ავთანდილს, თინათინს, ფრიდონს, ფარსადანსა და როსტევანს, ვარდი — თინათინს, საერთოდ მიჯნურს — რუსთაველის პოემაში ძალიან ხშირად გვხვდება, როგორც პოეტიკური ხერხი. როცა სურს გვიჩვენოს ავთანდილის „მონა ზანგის" ცნობით გამოწვეული სიხარული, პოეტი თავის გმირს საწოლიდან წამოაყენებს, ჩააცვამს უძვირფასეს ტანსაცმელს და გვეუბნება: „უხარის შეყრა ვარდისა არ ერთგან შეუყრელისაო". ეს ვარდი თინათინია, რომლის ზოგად სახელადაც (ალუზიად) იგი ქცეულა.

ძალიან საინტერესოა ერთი ალუზიაც: უცხო ყმის სამწლიანი უშედეგო ძებნის შემდეგ რუსთაველს სურს მოკლედ გვიამბრას, თუ როა აუტანელი ტანჯვა-ვაება გადაიტანა ამ ხნის მანძილზე ავთანდილმა. პოეტი მიმართავს ეფექტურ ნაცნობ ხერხს—ალუზიას და გვეუბნება:

„იგი ჰარი არ უნახავს არ რამინს და არცა ვისსა".

„ვისრამიანის" გმირებზე ამ მითითება-შედარებით რუსთაველმა

საუკეთესოდ გამოხატა ავთანდილის სამწლიანი ოდისეა, რომელიც უშედეგოდ მთავრდებოდა, ბედნიერი შემთხვევა რომ არ გამოჩენილიყო.

ანალოგიური მაგალითები „ვეფხისტყაოსანში“ იმდენია, რომ შეუძლებელია ყველა ამოვიწეროთ. არის სხვაგვარი ალუზიებიც. რუსთაველის ბევრი ცნობილი აფორიზმიც ალუზიას წარმოადგენს. ასეთია, მაგალითად, საყოველთაოდ გავრცელებული აფორიზმები: „ოდეს ტურფა გაიაფდეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“; „არ იცი, ვარდნი უეკლოდ არავის მოუკრებიან“; „ჭირთა შიგან გამაგრება ასრე უნდა, ვით ქვითკირსა“ და მრავალი სხვა. ყველა შემთხვევაში რუსთველური ალუზიები ბრწყინვალედ ასრულებენ პოეტის მიერ დაკისრებულ იდეურსა და მხატვრულ ფუნქციას. მათი უპირველესი ღირსება სწორედ ეს არის და ამ საზომითვე ხდება თვითეული მათგანის შეფასება.

ახლა ჩვენ გვინდა დავახასიათოთ „ვეფხისტყაოსანში“ მეტაფორა, შედარება და ალეგორია — შოთა რუსთაველის, როგორც შემოქმედის, უსაყვარლესი პოეტიკური ხერხები.

თ) მეტაფორა, შედარება, ალეგორია

რუსთაველის მხატვრული სამყარო იმდენად მრავალფერადია, რომ მისი დაახლოებით მაინც სრული შეცნობა, მონოგრაფიული შესწავლის გარეშე, ყოვლად შეუძლებელია. „ვეფხის ტყაოსანი“, როგორც გენიალური პოეტური ქმნილება, აღსავსეა ულამაზესი მეტაფორებით, ორიგინალური შედარებებითა და მიმზიდველი ალეგორიებით. ამ მხრივ მას ტოლი არ გააჩნია არც ქართულ, არც მსოფლიო ლიტერატურაში. რუსთაველი ისე უხვია, ისე ხელგაშლილია მეტაფორებსა და ალეგორიებში, როგორც ჩვეულებრივი გამოთქმების დროს, თითქოს მისთვის ერთი იყოს — საყოველთაოდ ხმარებულ სიტყვას იყენებს, გლოსას, მეტაფორას, ალეგორიას, თუ შედარებას. ასეთი განურჩევლობა რთულისა და მარტივისადმი, მხატვრული ფანტაზიის ასეთი ძლიერი შემართება მხოლოდ გენიოსის ხვედრია და მხოლოდ მისი ოსტატობის შედეგია. ამიტომაა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მეტაფორები, შედარებები, ალეგორიები ყოველთვის ნატიფი და ამაღლებულია, ლამაზი და მიმზიდველია, გამოირჩევა არაჩვეულებრივი გარკვეულობით, სითამამით, აღტაცებას იწვევს,

მოგეჩვენება თითქოს შენც გინდოდა ასე გეთქვა, მაგრამ რუსთაველმა დაგასწრო. მკითხველისა და ავტორის ასეთი სულიერი ნათესაობა უპირველესი ნიშანია ჰეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებისა, ხოლო როცა ეს შემოქმედებითი კავშირი უმაღლეს მწვერვალზეა მიტანებული, რომლის იქითაც ასვლა აღარ შეიძლება, მაშინ უკვე გენიალურ ქმნილებასთან გვაქვს საქმე. „ვეფხისტყაოსანი“ სწორედ ასეთი ნაწარმოებია, მისი მეტაფორები თუ ალეგორიები კი დამშვენებულია ნამდვილად გენიალური სილამაზით.

გავეცნოთ ზოგიერთ მათგანს.

პოემის პირველივე სტროფებს, რომლებშიაც ექსპრესიულად იშლება ავტორის ფანტაზია, ერთბაშად შევყავართ შედარებების, ალეგორიების, მეტაფორების მიმზიდველ ქვეყანაში. იქაც კი, სადაც პოეტი თავის მხატვრულ credo-ს გადმოგვცემს, მაშასადამე, თეორიას ეხება, მას არ შეუძლია წმინდა პოეტურ მეტყველებას ოდნავ მაინც დაშორდეს. ამიტომ, როცა თავის Ars poetica-ში პოეტის შემოქმედებით უნარს ახასიათებს, უმალ მიმართავს მხატვრულ შედარებას, გვეუბნება, რომ პოეტის ძალის საზომი — გრძელი ლექსის თქმაა, როგორც კარგი ცხენის შემოწმება გრძელ გზას შეუძლია, ხოლო კარგი მობურთალისა — მოედანსა და სიმარჯვეს. ახლა ნახეთ, ერთი შეხედვით ეს ჩვეულებრივი შედარება რუსთაველმა როგორ პოეტურ სიმაღლეზე აიყვანა:

> „ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,
> მობურთალსა — მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
> მართ ავგრეთვე მელექსესა — ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“...

შემდეგ, როცა უნიჭო პოეტზე ლაპარაკობს, რუსთაველი მიმართავს არა მარტო მისი სახის პორტრეტულ ჩვენებას, არამედ, ისეთ შედარებას იყენებს, რომელიც თავისში კანონიერ დაცინვასაც შეიცავს. ეს ირონია პირდაპირ მომაკვდინებელია, ვინაიდან მიზანს ზუსტად ხვდება და საგანსაც მთლიანად გვიხატავს. უნიჭო პოეტი, გარდა იმისა, რომ უმსგავსო ლექსების ავტორია, იმ სენითაცაა დაავადებული, რასაც პატივმოყვარეობა და ახირებული ჯიუტობა ეწოდება. რუსთაველმა ეს შესანიშნავად იცის. ამიტომ მიმართავს შედარებას, რომელსაც შეეძლება უნიჭობა და ჯიუტობა ერთ სახეში გამოთქვას. ამის შედეგია რუსთაველის ცნობილი შედარება:

„განაღა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორი-შორი,
მაგრა იტყვის: „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს, ვითა ჯორი“.

უნიჭო პოეტის უკეთესი დახასიათება, ისიც ერთი სიტყვით, რომელიც თავის ადგილზე შესანიშნავად მოთავსებულა, მგონი შეუძლებელი იქნებოდა.

რაც შეეხება საშუალო ნიჭის პოეტს, რომელიც სრულქმნილ ლექსებს ვერა წერს, მაგრამ იმითაც კმაყოფილია, რომლის ავტორადაც გვევლინება, რუსთაველი მის მიმართ ლმობიერი რჩება, ხოლო ირონია უფრო ნაზი, უფრო თავდაჭერილია. დააკვირდით ამ მხატვრულ შედარებას:

„ვამსგავსე მშვილდი ბედითი ყმაწვილთა მონადირეთა:
დიდსა ვერ მოჰკლევენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა“.

ასეთი ბუნებრივი შედარებები „ვეფხისტყაოსანში“ ხელს უწყობენ საგნებისა და მოვლენების არაჩვეულებრივ განათებას, მკითხველთა ინტერესების ამოძრავებას, გემოვნების დაკმაყოფილებას, ერთი სიტყვით, მოჯადოებას. ჩვენ მართლაც მოჯადოებული ვრჩებით, როცა რუსთაველის ალეგორიებისა და მეტაფორების გრძნეულ სამყაროში შევდივართ, სადაც აზრს სილამაზე შეუძენია, ხოლო სილამაზე აზრით დამშვენებულა.

ამ დებულებას საუკეთესოდ ადასტურებს პოემის პირველივე თავი. წაიკითხეთ „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“ და თქვენ დარწმუნდებით, რომ იქ არ არის არცერთი მეტაფორა, რომელსაც ღრმა აზრი არ ჰქონდეს, ხოლო აზრს — დიდი სილამაზე. მაგალითად, როცა არაბთა მეფეს სურს გაამჟღავნოს თავისი სურვილი — რაკი მოვხუცდი, დროა ტახტი ჩემს ასულს დავუთმო, ვინაიდან სხვა ძე არა მყავსო, რუსთაველი მიმართავს უმშვენიერეს მეტაფორას:

„უბრძანა: „გკითხავ საქმესა, ერთგან სასაუბნაროსა:
რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭნაროსა,
იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა,
მზე ჩაგვისვენდა, ბნელსა ვსჭვრეტთ, ღამესა ჩვენ უმთვაროსა“.

ეს არის გაშლილი მეტაფორა, მაგრამ ორმაგი, ვინაიდან პირველს—გამხმარი ყვავილის მაგიერ სხვა მოვაო, — მიჰყვება მეორე მეტაფორა—მოხუცებულობა მზის ჩასვლააო, როგორც ემპედოკლე იტყოდა. შემდეგ მიდის არაბთა მეფის ხანდაზმუ-

ლობის პირდაპირი გამჭვანება, მაგრამ ისევ მეტაფორით დამთავრებული:

„მე გარდასრულვარ, სიბერე მჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია,
დღეს არა, ხვალე მოვკვდები, სოფელი ასრე მჭმნელია;
რაღაა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია?!"

სიბერე აქ შედარებულია ყველაზე უფრო მძიმე სნეულებასთან, ხოლო, მეორეს მხრივ, ისეთ სინათლესთან, რომელიც ბნელითაა მოცული. ამით მიღწეულია არამარტო აღწერილი სურათის მკაფიობა, არამედ, როსტევანის შინაგანი განცდის მთელი სერიოზულობაც.

მეტაფორას ფუნქცია სავსებით ამართლებს თავის თავს იმ მსჯელობის დროს, როცა ვეზირებს სურთ დაარწმუნონ მეფე — მართალია, ხელმწიფედ ქალი გვეყოლება, მაგრამ იგი მზეზე უკეთესია, თვით ღვთაებამ ინება მისი გამეფება, ისიც ცხადია, რომ მეფის შვილი მეფისვე სწორია, ვაჟი იქნება თუ ქალიო. ამ აზრს რუსთაველი შესანიშნავი მეტაფორით გამოსთქვამს:

„თუცა ქალია, ხელმწიფედ მართ ღმრთისა დანაბადია;
არ გათნევთ, იცის მეფობა, უთქვენოდ გეითქვამს კვლა დია;
შუქთა მისთაებრ საქმეცა მისი მზებრ განაცხადია.
ღეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია".

შეიძლებოდა ამ უკანასკნელისათვის კლასიკური მეტაფორა გვეწოდებინა, სადაც მდგომარეობის შინაგან აზრს მხატვრული შედარება აბსოლუტური სიზუსტით გამოხატავს. მისი მოხდენილობა, სილამაზე და აზრობრივი სიღრმე ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა. რუსთაველს არსად არა აქვს ნახმარი განყენებული მეტაფორა. ყველა მხატვრული შედარება მდგომარეობიდან მომდინარეობს და მდგომარეობას პრედიკატად ემსახურება. ამ მხრივ პირდაპირ სამაგალითოა როსტევანის დარიგებანი, რასაც ჭკვიანი ხელმწიფე სამეფო ტახტზე ეხლახან ასულ თავის ერთადერთ ქალიშვილს აძლევს. რუსთაველი აქაც მეტაფორებით ალაპარაკებს თავის გმირს, რომელიც გამეფებულ ასულს შემდეგ დარიგებას აძლევს:

„ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,
დიდთა და წვრილთა წყალობა შენმცა ნუ მოგეწყინების.
უხვი ახსნილსა დააბამს, იგი თვით ების, ვინ ების.
უხვად გასცემდი, ზღვათაცა შესდის და გაედინების.

„მეფეთა შიგან სიუხვე, ვით ედემს აღვა, რგული;
უხვსა ჰმორჩილობს ყოველი, იგიცა, ვინ ორგულია;
სმა-ჭამა — დიდად შესარგი, დება რა სავარგულიაჲ!
რასაცა გასცემ, შენია; რას არა, დაკარგულია!"

ხაზგასმული სტროფები მეტაფორებია, რომლებსაც შემდეგ მიჰყვებიან ბრძნული აფორიზმები. თუ დააკვირდებით, ძნელი არ არის შენიშნოთ, რომ აქ გვხვდება მთელს პოემაში თითქმის ყველგან ხმარებული შედარება, რომელსაც რუსთაველი თავისი მთავარი გმირების მიმართ იყენებს: ეს არის მზე — ქვეყნის მანათობელი და მაცოცხლებელი. დასაწყისშიაც ეს შედარება გამოყენებულია თამარ მეფის სადიდებლად: „მეფისა მზისა თამარისა"...

ახლა გაიხსენეთ რას და როგორ ადარებს პოეტი „ვეფხისტყაოსნის" გმირებს: თინათინი — „რა გაიზარდა, გაავსო მზე მისგან საწუნარია"; „თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრა მზე თინათინებდა"; ავთანდილი არის „მსგავსი მზისა და მთვარისა"; როსტევანი თავის ქვეშევრდომთ უცხადებს: „ჩემი ძე დავსვათ ხელმწიფედ, ვისგან მზე საწუნელიაო", მიაჩნია, რომ თინათინა „განანათლეს ყოველნი, ვით მზემან მანათობელმან"; თვით ქალი კი, რუსთაველის დახასიათებით, „მზებრ უპვრეტს ყოველთა ცნობითა ზე-მხედველითა"; „თავსა ზის პირ-მზე ავთანდილ, მშვრეტთაგან მოსანდომია"; „ფიცა მზე თინათინისა, მის მზისა საწუნარისა"; თვით ავთანდილი თინათინს მიმართავს, როგორც მზეს: „მოახსენა ყმამაჲ: „მზეო, ვინ გიშერი აწამწამე"; „კვლაცა ჰკადრა: „აჰა, მზეო, რათგან ღმერთმან მზედ დაგბადა"; ვალში არც თინათინი რჩება—ისიც ასევე მიმართავს ავთანდილს: „მერმე მოდი, ლომო, მზესა შეგეყრები, შემეყარე"; ტარიელიც მზესთან არის შედარებული: როცა ავთანდილი ვეფხისტყაოსნის საძებრად მეორედ წასვლის დროს უცხო ყმის მიერ ნაცემ სამ ძმას შეეყრება, ეს უკანასკნელები მის შესახებ ამბობენ: „ვთქვით, თუ: „მზეაო ქვეყანად. ნუ ვეუბნებით ცად ენით"; შემდეგ კი ავთანდილს ეტყვიან: „აგერა მივა, ნახეო, იგი მზეებრ და მთვარებლად", „შორს უჩვენებდეს ავთანდილს მტირალნი გაუხარებლად, ოდენ ჩნდა შავი ტაიჭი მისი მის მზისა მარებლად"; ხოლო, როცა ავთანდილი სამ ძმას დაემშვიდობა, რათა პირველად თვალმოკრულ უცხო ყმას დაედევნოს, თვით რუსთაველი ასე ამბობს თავის გმირზე:

„ესე უთხრა და წავიდა, ცხენი გაქუსლა დეზითა,
ვითა გაეზი გაფრინდა, არ-გაშვებული ხეზითა,

ან მთვარე, მზისა შემყრელი, მზე სინათლითა ზეზითა.
დაივსო ცეცხლი შემწველი მისითა მან მიზეზითა".

როგორც ვიცით, ავთანდილს ჯერ არ ენახა ტარიელის სახე. იგი უცხო ყმას გამოქვაბულამდე მალულად მიჰყვა. დაინახა, რომ ვეფხისტყაოსანს ქალი გამოეგება — ეს იყო ასმათი. მეორე დღეს, დილით, უცხო ყმა კვლავ გაემართა თავის გზაზე, და აქ, როცა ავთანდილმა ისევ იხილა ტარიელი, რომლის სახელიც ჯერ არ იცის, მისი სილამაზით მოხიბლულმა „ნუთუ მზეა", — თქვა,— ცისა?" ხოლო, როცა ტარიელმა პირველად შეხედა ავთანდილს, ველარ მოითმინა და „თქვა მზისა დასამგვანებლად". რუსთაველი კი, როცა პოემის ორივე გმირი ერთად შეჰყარა პირველად, გვეუბნება:

„გამოეგება ტარიელ, ჰმართებს ორთავე მზე დარად,
ანუ ცით მთვარე უღრუბლო შუქთა მოჰფენდეს ქვე ბარად,
რომე მათთანა ალვისა ხეცა ვარგიყოს ხედ არად,
ჰგვანდეს შვიდთავე მნათობთა, სხვადმცა რისად ვთქვი მე და რად!"

როგორც ავთანდილს, ისე ტარიელს თვით რუსთაველი არაერთგზის უწოდებს მზეს, მაშინაც, როცა ვეფხისტყაოსანი იწყებს თავგადასავლის მოყოლას: „ღილ-ჩახსნილი საამბობლად დაჯდა, მხარნი ამოყარნა; ვითა მზე ჯდა მოღრუბლებით, დიდხან შუქნი არ ადარნა". ფარსადანიც კი, ინდოეთის ექვსი სამეფოს მფლობელი, ტარიელის დახასიათებით, „ტანად ლომი და პირად მზეა". მისი მეუღლეც „მზის დარია", ხოლო თავის თავზე ვეფხისტყაოსანი თვითონვე ამბობს: „მოვიწაფე, დავემსგავსე მზესა თვალად, ლომსა ნაკვთადო". ხოლო, როცა ნესტანი დაიბადა (მაშინ ტარიელი ექვსი წლის იყო, რაკი ადასტურებს: მე ხუთისა წლისა ვიყავ, დაორსულდა დედოფალიო"), ტარიელი შენიშნავს: ის „მაშინვე მზესა ჰგავდაო". ბავშვობაშიც „ჰგვანდა იგი მზისა შუქთა ნასამალსა". შვიდი წლის რომ შეიქნა, გახდა „მთვარისა მსგავსი, შვენებით მზისაგან ვერ-შეფრობილი". თვით ტარიელი, თავის თავზე ამბობს: თხუთმეტი წლის რომ შევიქენი, „ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგვანდი ედემს ზრდილსაო". ნესტანიც ცნობილ პირველ სამიჯნურო ბარათში ტარიელისადმი თავის თავს მზეს ადარებს: „მზე მან მეტი რაღა გიყოს, აჰა, ბნელი გაგითენეო!" ამ ბარათის პასუხად ტარიელმა ასმათს ასე დააბარა: „ესე ჰკადრე: „რათგან, მზეო, ჩემთვის ნათლად აღმოჰხდები". იმ თავში კი, რომელსაც „ნესტანისაგან ტარიელის ხმობა" ეწოდება, და სადაც მიჯნურთა სახელგანთქმული

მუნჯი სცენაა აღწერილი, რაც ჩვენ ცალკე გვაქვს განხილული, ტარიელი ნესტანს ამგვარად გვიხატავს: „შიგან ჯდა იგი პირითა მზისაებრ ელვამკრთალითაო“. ხატაეთს საომრად გამგზავრების წინ, როცა აღლუმი დაამთავრა და შინ წავიდა დასასვენებლად, ტარიელს მხოლოდ ერთი სადარდებელი აქვს: „მზე (ე. ი. ნესტანი—გ. ჯ.) თუ არ ვნახო, არ ვიცი, ვიარო ვითა ვითაო!“ მაგრამ სახლში მისვლისთანავე ასმათის წერილი მიიღო, რომელშიაც „ეწერა: „გიხმობს შენი მზე შენ, მისთვის მოსურვებულსაო“. და ამ თავში, რომელსაც „ტარიელისა და ნესტანის პირის-პირ შეყრა“ ეწოდება, მიჯნურები ერთმანეთს მხოლოდ მზეს ადარებენ: „მას (ნესტანს — გ. ჯ.) ბალიში შემოეგდო, მზისა წუქსა სჯობდა მეტად“, „მზემან (ე. ი. მე — ნესტანმა — გ. ჯ.) გაყრითა დაგაქნე, ვითა ყვავილი ბარისაო“; „შენ (ნესტანი—გ. ჯ.) სინათლედ თვალთა ჩემთა მიჩნდე მზეებრ სანახველად“; „ჩემად ჩნდა იგი სინათლე ეთერით მზედ ნაჩინისა“; — ამბობს ტარიელი ნესტანის სილამაზეზე.

როცა ხატაეთიდან გამარჯვებით დაბრუნდა, ტარიელს ზეიმით შეეგება მისი გამზრდელი ფარსადანი. სამი თვე იყო გასული, მას თავისი მეფე არ ენახა. შემდეგ, როცა ტარიელი დარბაზში მიიწვიეს ინდოეთის მბრძანებელმა, ეს უკანასკნელი სარიდანის-ძეს წარმოუდგა, როგორც მზის მსგავსი არსება: „მეფე ქვე ჯდა შეკაზმული, შვენებითა მსგავსი მზისაო“. ნესტანიც ტარიელს ისევ მზედ წარმოესახა: „პირის-პირ მიჯდა იგი მზე. გული ვისთვისაც კვდებოდაო“. გამარჯვებული გმირი მეფე-დედოფალმა ძვირფასი ნივთებით დაასაჩუქრეს და გახარებული ტარიელი მათ შესახებ ამბობს: „მაკოცეს, ადგეს ორნივე, თვით იგი მზენი მზეთანი“ ანუ მზეთა-მზენიო. ცხადია, ასეთი დედ-მამის შვილიც — ნესტანი ტარიელს მზედ ესახება და თავის წიგნში მიჯნურისადმი მას კვლავ მზეს უწოდებს: „მივუწერე: „მზეო, შუქი შენი. შენგან მონაფენი“.

ნესტანის გათხოვებისათვის მოწვეულ თათბირზე ტარიელი ფარსადანსა და მის მეუღლეს აიმედებს: მართალია, ვაჟი არა გყავთ, მაგრამ თქვენი ქალიშვილი „მზესა დაედარებისო“. გაწირისხების შემდეგ მოლმობიერებული ნესტანიც ტარიელისათვის „ანუ მზე იყო ქვეყანად, ან მთვარე პირ-გავსებული“. ბიძაშვილების მიერ დაჭრილ ფრიდონთან შეხვედრის შემდეგ, როცა მულღაზანზარში შევიდნენ, ქალაქის მცხოვრებლებმა ტარიელს ერთბაშად ქება შეასხეს და ეს ქება ისევ მზეს უკავშირდება:

„კელა მოვეწონე, ვეტურფე მე მისი გარდნაკიდარი;
შემასხმიდიან ქებასა: „მ ზ ე ო, შენ ჩვენთვის იდარი!“
მიველით ენახეთ ქალაქი მისი ტურფა და მდიდარი,
ყველასა ტანსა ემოსა ზარქაში განაზიდარი“.

დაჭრილი ფრიდონი გამოკეთდა, ტარიელის დახმარებით საომრად გაემართა მოძალადე ბიძაშვილების წინააღმდეგ, ფიცხელი ბრძოლა გაჩაღდა ზღვასა და ხმელზე, სარიდანის-ძე ლომივით იბრძოდა, მაგრამ მისი ახლადშეძენილი მეგობარიც უშიშარი ვაჟკაცი აღმოჩნდა. ტარიელს ძალიან მოეწონა მულღაზანზარის მეფის გმირობა და აღტაცება-არ დაუმალავს:

„შენ მომეწონეს ფრიდონის სიქველე-სიფიცხენია:
იბრძვის ლომი და პირად მ ზ ე, იგი ალვისაც ხენია“.

ჩვენ ვხედავთ, რომ აქაც, როცა უმაღლეს შედარებას მიმართავს, რუსთაველი მ ზ ე ს იყენებს, როგორც უ ზ ე ნ ა ე ს ს ი მ ბ ო ლ ი კ ა ს. ეს ჩანს აგრეთვე ფრიდონის ნაამბობში, თუ როგორ იხილა ზღვაზე მცურავი ნავი, საიდანაც ორი შავი მონა გადმოვიდა და მათ თან გადმოიყვანეს ქალი, რომელმაც „განანათლა სამყარო, გაცუდდეს შუქნი მ ზ ი ს ა ნ ი“. ეს იყო ნ ე ს ტ ა ნ-დ ა რ ე ჯ ა ნ ი— მისმა მამიდამ დავარმა ორი ზანგის თანხლებით რომ უგზო-უკვლოდ გადაჰკარგა ზღვის სტიქიაში.

დაასრულა თუ არა საკუთარი ოდისეას მოთხრობა, ტარიელი მიმართავს ავთანდილს და ეუბნება: მთელი ჩემი თავგადასავალი მოვიკევი, ახლა შინ დაბრუნდი და შენს მიჯნურს ეახელიო. მაგრამ იგი არავითარ სხვა შედარებას არ იყენებს, გარდა მ ზ ი ს ა — „აწ წადი, ნახე შენი მ ზ ე ნახვისა მოჟამებულმანო“. და, როცა უკან დაბრუნებულმა ავთანდილმა თავისი მიჯნური იხილა, რუსთაველი კვლავ უ ზ ე ნ ა ე ს სიმბოლიკას მიმართავს:

„ მ ზ ე უკადრი ტახტსა ზედა ზის მორჭმული, არ ნადევრი,
წყლად ეფრატსა უხვად ერწყო ედემს რგული ალვა მშვენრი;
ბროლ-ბადახშსა ამშვენებდა თმა გიშერი, წარბი ტევრი,
მე ვინ ვაქებ? ა თ ე ნ ს ბ რ ჲ ე ნ თ ა, ხამს, აქებდეს ენა ბევრი“.

პოემაში ასე ხშირად გვხვდება მ ზ ე, როგორც მხატვრული შედარების ყველაზე ძლიერი სუზერენი, მაგრამ მკითხველი ვერსად ვერა გრძნობს მის ზ ე დ მ ე ტ ო ბ ა ს ან გ ა ნ მ ე ო რ ე ბ ა ს, ისე ორგანიულად ჩაერთვება ხოლმე ეს გაბატონებული კომპონენტი მთელი სტროფის ექსპრესიულ მდინარებას. ისიც ნუ დაგვავიწყდება, რომ რუსთაველი ხშირად იხსენიებს თავის გმირებს არა ნამდვილი სახელით, არამედ, საყვარელი ეპითეტით: „მ ზ ე ეტყვის“ (ამ

შემთხვევაში ავთანდილი); „მზე ტირს“ (ისევ ავთანდილი); „მზე ო, თავი მზესა ჩემთვის სრულად დააგვანე“ (აქ მზე თინათინია); „მზესა ასრე ეუბნების“ (აქაც მზე თინათინია); „კვლა პირ-მზე ეტყვის ვაზირსა“ (ე. ი. ავთანდილი); „ჰე მზეო, ღმერთსა ვინათგან მზედ სწადდი დასაბადებლად“ (ასე სწერს ავთანდილს მისი სილამაზით გონწასული ფატმან-ხათუნი); „ფატმან იტყვის: „მომეშორვა მზე, მნათობი სრულად ხმელთა“ (ეს მზე ნესტანია); „ესე წიგნი მიართვიო ქალსა, მზისა დასაგვანსა!“ (ეუბნება ფატმანი „გრძნეულ ხელოვანს“, რომელსაც წერილს ატანს ქაჯეთში ტყვედპყრობილ ნესტანთან); „პირ-მზე სწერს: „აჰა, ხათუნო, დედისა მჯობო დედაო!“ (ასე სწერს ნესტანი ფატმან ხათუნს); „ლომისა მსგავსო ძალ-გულად, მზეო შუქ-მოიეფეო“ (ავთანდილიც თავის წერილში აქ ფრიდონს, როგორც ხედავთ, მზეს უწოდებს); „იგი მზე ქაჯთა მეფესა ჰყავს. ქაჯეთს პატიმარია“ (ნესტანი); „მზე მოეგება პირითა ტურფითა, მოცინარითა“ (ისევ ნესტანი); „წამოიყვანეს იგი მზე, მათიღა წაგვრა ძნელია“ (ქაჯთაგან დახსნილი ნესტანი); „ჩემი მზე ტახტსა ზედა ზის მორჯულო ღმრთისა ნებითა“ (ამბობს ავთანდილი თინათინზე); „ტარიელ უთხრა სიცილით, მან მზემან შუქ-ნაფენამან“ (აქ ორივეგან ტარიელი სახელითაც იხსენიება და ეპითეტითაც); „ფრიდონისით გაემართნეს იგი ლომნი, იგი მზენი, თანა მიჰყავს პირი მზისა, ქალი მჭვრეტთა ამაზრზენი“ (აქ მზედ იწოდებიან ტარიელი, ავთანდილი და ნესტანი); „იგი მზე იჯდა კუბოსა და აგრე არონინებდა“ (ეს მზე ნესტანია); „შენ მზე ხარო, შენი გაყრა არის დღისა შესაღამოდ“ (ეუბნება ტარიელს მისი სილამაზით მოხიბლული როსტევანი); „გვალე, შეგყრი, ლომო, მზესა თავი მისკე არე მარე“ (მზე აქ თინათინია); „შევიდა მეფე ინდოთა, იგი მზე, მსგავსი გმირისა“ (ეს მზე ტარიელია); „ჰგავს, თუ ცა მოდრკა ქვეყანად, შეყრილან ორნი მზენია“ (ამ შემთხვევაში ორ მზედ ნესტანი და თინათინი იწოდებიან); „თინათინ უთხრა: „ჰე მზეო, შენთა მჭვრეტელთა ლხინები“ (თინათინი ასე მიმართავს ნესტანს) და ყველგან, სადაც კი ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი, როსტევანი, ფარსადანი, ნესტანი, თინათინა სურს მაღალ რანგში დაახასიათოს, რუსთაველი ყოველთვის მიმართავს მხატვრული შედარებისათვის მზეს, ხშირად მნათობებს, მთვარეს, ვარსკვლავებს, აგრეთვე ყვავილებს — ვარდს, იას, ზაფრანას, ნარგისს და ა. შ.

მზისა და ციური მნათობების მეტისმეტად უხვი

გამოყენება, თუმცა ეს სიუხვე თეორიული ანალიზის წყალობითაა შესამჩნევი და არა კითხვის დროს, საფუძვლად დაედო რუსთაველის სოლარიზმის ლეგენდას, მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს სოლარიზმის ფილოსოფიასთან არავითარი ხაერთო არა აქვს. მზის, მთვარისა და მნათობების მხატვრულ სახედ გამოყენების მიხედვით პოეტებისათვის სოლარისტები რომ გვეწოდებინა, მაშინ საეჭვოა რომელიმე მათგანი ამ ფილოსოფიის გარეშე დაგვეყენებინა. მგონი ყველა პოეტი, რომელსაც დღემდე უცხოვრია, სოლარისტად უნდა გამოგვეცხადებინა.

მაგრამ რა არის აქ, რატომაა რუსთაველისათვის მზე უზენაესი სიმბოლიკა, რით უნდა აიხსნას მზის გაბატონება „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სამყაროში? როგორ უნდა გვესმოდეს, საერთოდ, რუსთაველის ასტრალური სიმბოლიკა?

ამ კითხვას ძალიან საინტერესო პასუხი გასცა რუსთაველის ესთეტიკის შესანიშნავმა მკვლევარმა გიორგი ნადირაძემ. ჩვენ მთლიანად მოვიტანთ მის ძირითად შეხედულებას და შემდეგ ვეცდებით ზოგიერთი ახალი მოსაზრება წარმოვადგინოთ.

„რუსთაველი იყო ასტრალური სილამაზის უდიდესი ტრუბადური მსოფლიო პოეზიის მასშტაბით, — სამართლიანად წერს გიორგი ნადირაძე.

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 საფუძვლის ძიება სავსებით მართებული და გასაგებია იმ დიდი კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობის გამო, რომელიც მას უდაოდ გააჩნია. მას შეუძლია აგვიხსნას პოეტური ცის ზოგიერთი თავისებურების გენეზისიც, მაგრამ ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა ძირითადად მაინც ესთეტიკურია.

ავიღოთ, მაგალითად, მნათობთა რიგი ავთანდილის ლოცვაში.* აქ, როგორც ცნობილია, პტოლემაიოსის ასტრონომიულ სისტემაში რუსთაველს შეაქვს საყურადღებო ცვლილება: შვიდი მნათობის

---

* ავთანდილის ლოცვაში მნათობთა რიგი არ არის წარმოდგენილი, იმ თავშია, რომელსაც „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“ ეწოდება და სადაც ავთანდილი „მიმავალი ცასა შესტირს“...

რიგში, რომელსაც ზუსტად იცავს იმ ეპოქის ისეთი პოეტური ავტორიტეტი, როგორიც იყო დანტე, 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 პტოლემაიოსის სისტემის ამ მომენტს? ზ. ავალიშვილის აზრით, ეს აიხსნება პოეტის სურვილით შეუნარჩუნოს მზეს „მისი ადვილად გასაგები პირველობა“. გ. იმედაშვილის შეხედულებით კი, ეს არ შეიძლება ავხსნათ მხოლოდ „პოეტის სურვილით“. მზის მოთავსება პირველ ადგილზე უძველესი ტრადიცია ყოფილა. მზე საბერძნეთში ისეთივე პირველმნიშვნელობისა იყო და მისი ასტრონომიული რიგიდან გამოყვანა ადრევე შემუშავებულა, როგორც უდიდესი ღვთაებისადმი თაყვანისცემის ფაქტი. ამრიგად, გარდა პტოლემაიოსის ტრადიციისა, ყოფილა კიდევ მეორე ტრადიცია, რომელიც პტოლემაიოსამდე დაკანონებულა და, გ. იმედაშვილის აზრით, რუსთაველი ამ უკანასკნელის გამგრძელებლად უნდა ჩაითვალოს.

ჩვენი მხრივ უნდა დავუმატოთ, რომ რუსთაველის განკარგულებაში იყო კიდევ ორი ტრადიცია. ერთი მათგანია ქართული ხალხური წარმართობა, რომელიც პირველ რიგში აყენებს არა მზეს, არამედ მთვარეს, მეორეა ძველბერძნული და ძველინდური ჰელიოცენტრიზმი.

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 პტოლემაიოსის მნათობთა რიგს ან არისტარქეს (უნდა იყოს არისტარქე — გ. ჯ.) სამოსელისა და არიაბჰატას ჰელიოცენტრიზმს. მაშასადამე, თუ რუსთაველი გაჰყვა მითოლოგიურ ტრადიციას, ეს თავისთავად მიგვითითებს ესთეტიკურ პრინციპზე, რომელმაც განსაზღვრა მნათობთა განლაგება ვეფხის ტყაოსნის 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, მართ-

ლაც, პირველია თავისი ესთეტიკური ბრწყინვალებით“.*

ასე საღი გონებით მიუდგა უდროოდ დაღუპული მკვლევარი რუსთველის ესთეტიკური პრობლემატიკის ანალიზს და, როგორც ჩვენს მიერ ვრცლად მოტანილი ამონაწერი გვიდასტურებს, სავსებით სწორი ამოსავალი წერტილი მონახა „ვეფხისტყაოსნის“ ასტრალური სიმბოლიკის გასარკვევად. გიორგი ნადირაძე მართალი იყო, როცა მოითხოვდა, რომ საჭიროა ყოველთვის გავითვალისწინოთ „ვეფხისტყაოსნის“ მეცნიერული თვალთახედვით შესწავლის დროს, მისი წმინდა პოეტური ხასიათი: რუსთაველის პოემა ხელოვნების ნაწარმოებია და არა თეორიული ტრაქტატი, ამიტომ მისი ასტრალური სიმბოლიკა პირველყოვლისა პოეტურია და არა ასტრონომიული. ეს უეჭველად სწორი შეხედულებაა, მაგრამ აუცილებლად საჭიროა მას შემდეგი დაემატოს: რუსთაველი თავისი დროის უაღრესად განათლებული, მოწინავე, ფართო დიაპაზონის მოაზროვნეა, ენციკლოპედისტი და ერუდიტია; არამარტო ღრმად იცნობს ევროპული წინარენესანსული მეცნიერების აღმოჩენებს, არამედ, საკუთარი დასკვნებითაც მაღლდება შუასაუკუნეების თეორიული მიღწევების ბარიერთან შედარებით. ანტიკური ფილოსოფია, პლატონი და არისტოტელე მას რომ შესწავლილი აქვს, სრულიად უეჭველია. გასარკვევია „დიონისი ბრძენი, ეზროს“, თუ რომელ დიონისეს გულისხმობს — ფსევდო-დიონისეს, დიონისე გალიკარნელს, დიონისე ლონგინს, თუ კიდევ რომელიმე სხვას. მსგავსად ლუკრეციუსისა, თავის პოემაში რუსთაველი ნამდვილ ენციკლოპედისტად გვევლინება, თავისი დროის ყველა მეცნიერების ღრმა მცოდნედ, რასაც არაერთი ფაქტი გვიდასტურებს. ჩვენ ავიღებთ ორ მათგანს, როგორც საილუსტრაციო მასალას.

უკვე მითითებული გვაქვს, რომ რუსთაველი მზეს იყენებს უზენაეს სიმბოლიკად. მაგრამ მისთვის მზე მარტოოდენ უმაღლესი მხატვრული კომპონენტი კი არ არის, ღვთაებასთან გათანაბრებულია, ქვეყნის მაცოცხლებელი და მასულდგმულებელია, ციური სუზერენია, რომელსაც ყველა მნათობი მორჩილებაში ჰყავს და ისევე მბრძანებლობს, როგორც აბსოლუტური მონარქი. ამ მხრივ დამახასიათებელია ავთანდილის ცნობილი მიმართვა მზი-

* გიორგი ნადირაძე, „რუსთაველის ესთეტიკა“, 1958 წ., გვ. 365—367. ხაზი ყველგან ავტორისაა — გ. ჯ.

სადმი პოემის იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „წასლვა ავთანდილისაგან ტარიელის შეყრად მეორედ". მიჯნურს მოშორებული, დამწუხრებული, „გულ-მდუღრად" მტირალი ავთანდილი მოსთქვამს, ჰგოდებს, გრძნობას და გონებას ვერ აკავებს, განსჯის ქვეყნის ტკივილებს და შველას ციური მნათობებისაგან მოელის, ევედრება მათ. აქაც ავთანდილი პირველ რიგში მზეს მიმართავს, როგორც უზენაეს არსებას, და მას წარმოგვიდგენს მბრძანებელთა მბრძანებლად:

„იტყვის: „ჰე მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად,
ერთ-არსებისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად,
ვის გმორჩილობენ ციერნი ერთის იოტის წამისად,
ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე, შეყრამდის ჩემად და მისად!

„ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი,

შენ მიშველე რა ტყვე-ქმნილსა, ჯაჭვნი მაბიან, რკინანი!
ბროლ-ბადახშისა მძებნელმან სათნი დავკარგენ, მინანი;
მაშინ ვერ გავძელ სიახლე, აწ სიშორესა ვინანი".

აქედან სრულიად აშკარაა, რომ „ვეფხისტყაოსანში" მზეს მინიჭებული აქვს ისეთი რანგი, რომელიც მას ღვთაებასთანათანასწორებს: მზე ხატია (სახეა) არამარტო „მზიანი ღამისა", რასაც წმინდა კოსმოსური მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს (მიუხედავად მზის ნათებისა, როგორც თანამედროვე კოსმონავტიკამ დაადასტურა, კოსმოსი შავია და ღამეს ჰგავს), არამედ, იგი ხატია აგრეთვე ღვთაებისა — „ერთ-არსებისა ერთისა", იმ ღვთაებისა, რომელსაც დრო და ჟამი არ გააჩნია, მაშასადამე, თავისი არსებით მარადიულიდა უკვდავია. აქედან შეიძლება პირდაპირი დასკვნა გავაკეთოთ, რომ რუსთაველის მზე—ღვთაებრივი შარავანდედით მოსილი მზეა, რომელსაც ყველა ციური მნათობი ყოველ წამს ემორჩილება. რუსთაველი წამოყენებულ თეზისს განამტკიცებს წინამორბედ ფილოსოფოსთა დამოწმებით, კერძოდ, იმ ფილოსოფიური სისტემის მოხსენიებით, რომელიც მზეს „ხატად ღმრთისად" მიიჩნევდა. თუ რა იყო ეს ფილისოფიური სისტემა და როგორ უნდა გავიგოთ მისდამი რუსთაველის დამოკიდებულება, შემდეგ დავახასიათებთ. აქ მხოლოდ იმის აღნიშვნა მიგვაჩნია საჭიროდ, რომ არ შეიძლება პოეტი ყველა იმ სკოლისა თუ სისტემის მიმდევრად გამოვაცხადოთ, საიდანაც მას ციტატები მოჰყავს (პლატონი, დიონისე, ჩინური სიბრძნე, აგრეთვე

სხვა მრავალი) და მათ ეთანხმება. განა არ ხდება ხოლმე, რომ ჩვენც ვიზიარებთ ამა თუ იმ ფილოსოფოსის ცალკეულ აზრს (მაგალითად, ჰეგელისა), მაგრამ ეს როდი ნიშნავს მისი მიმდევარი ვიყოთ. ამ საერთო წესში რუსთაველი არ შეიძლება გამონაკლისად მივიჩნიოთ და მას ავკიდოთ ტვირთი ყველა იმ ფილოსოფიური სკოლებისა, ვისაც მისი უკვდავი პოემა იხსენიებს. ეს პირდაპირ ეხება ფილოსოფიურ სკოლას, რომელიც პოეტმა ეს-ესაა დაასახელა და რომელიც მზეს „ხატად ღმრთისა“ აღიარებს.

თუ უველაფერს გავითვალისწინებთ, რასაც რუსთაველი მზის შესახებ ამბობს არამარტო ზემოთმოყვანილ ლექსში, არამედ, მთელი პოემის მანძილზე, ჩვენ უეჭველად მივალთ იმ ძირითად აზრამდე, რომელიც მისი ბუნებრივი ლოგიკური დასკვნა იქნება. მაგრამ ამ დასკვნამდე გავიხსენოთ ისევ ავთანდილის მიმართვა მზისადმი იმ თავიდან, რომელსაც ეწოდება „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“. ეს თავი ჩვენ არაერთხელ გვაქვს მოხსენიებული და კვლავაც მოვიხსენიებთ, ვინაიდან მასში რუსთაველის პოეტური გენია და ფილოსოფიური განზოგადების უნარი არამარტო ოლიმპის მწვერვალიდან გვიცქერის, არამედ. უნივერსალურ ფორმაში პოულობს თავის ადექვატურ სახეს.

მაგრამ ამის შესახებ სხვა ადგილას.

ფრიდონის სანახავად წასული ავთანდილი, სოფლის ბრუნვაზე ღრმად დაფიქრებული და თინათინის მოშორებით გულშეწუხებული, კვლავ მნათობთა ციალში პოულობს შვებას. ჭაბუკი კაცი მიმართავს მზეს, ზუალს, მუშთარს, მარიხს, ასპიროზს, ოტარიდს, მთვარეს, თვითეულს შესთხოვს დახმარებას და ისე კარგად ერკვევა თვითეული მათგანის ღირსებათვისებაში, თითქოს შუასაუკუნეების დასასრულის ასტროლოგი ან ასტრონომი იყოს. ეს არ არის შემთხვევითი მოვლენა, რასაც ჩვენ ქვემოდ დავინახავთ, ახლა კი ავთანდილის მიმართვიდან იმ ადგილს გავეცნოთ, რომელიც საკუთრივ მზეს შეეხება:

„მზესა ეტყვის: „მზეო, გიტყვი თინათინის ღაწვთა დარად,
შენ მას ჰგავ და ვერ შეგვავს, თქვენ ანათობთ მთად და ბარად;
ხელსა მალხენს ნახვა შენი, ამად გიქვრეტ არ-დამცთარად,
მაგრა ჩემი რად დააგდე გული ცივად, გაუმთბარად?

—თუ ერთისა მოშორება მზისა ზამთრის გაგვამცივნებს,
მე, გლახ, ორნი* დამიყრიან, გული ამად რად არ იენებს?
მაგრა კლდესა არა შესწონს, არაოდეს არ იმტკივნებს:
წყლულსა დანა ვერა ჰკურნებს, გაჰკვეთს, ანუ გაამსივნებს".

მიმავალი ცასა შესტირს, ეუბნების, ეტყვის მზესა:
„აჰა, მზეო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა,
ვინ მდაბალთა გაამაღლებ, მეფობასა მისცემ, სვესა,
მე ნუ გამყრი საყვარელსა, ნუ შემიცვლი ღამედ დღესა!"

შეადარეთ ერთმანეთს ავთანდილის ეს ორი მიმართვა მზისადმი, ჩაუკვირდით ორივეს ღრმა აზრს, წარმოიდგინეთ რა ადგილზეა მოთავსებული ღვთაებასთან გათანასწორებული ბუნების ეს საოცარი ფენომენი, და თქვენ უეჭველად დარწმუნდებით. რომ ორივე შემთხვევაში მზე ცენტრად არის ქცეული, ხოლო ყველა დანარჩენი ციური სხეული მის ირგვლივ შემოკრებილა, როგორც სუზერენს გარს ახლავან მისი ვასალები. აქედან ბუნებრივი და ლოგიკური იქნება, თუ ვიფიქრებთ, რომ რუსთაველისათვის ჩვენი სამყაროს ცენტრი მზეა და არა დედამიწა, მისთვის ჰელიოცენტრიზმია კეშმარიტება და არა გეოცენტრიზმი. ამ მხრივ ძალიან საინტერესო სურათს იძლევა ცის მნათობთა რიგის შედარება კლავდიუს პტოლემაიოსთან და შოთა რუსთაველთან. გიორგი ნადირაძემ, როგორც უკვე ვნახეთ, მიუთითა მათ შორის განსხვავებაზე, მაგრამ თუ უფრო დეტალურად შევადარებთ „ალმაგესთსა" და „ვეფხისტყაოსანს", შემდეგ სურათს მივიღებთ: „პტოლემაიოსის სისტემა, რომელსაც სამყაროს ცენტრში დედამიწა მოუთავსებია, მის ირგვლივ შემდეგი რიგით ალაგებს ციურ სხეულებს — განთქმულ შვიდ მნათობს: მთვარე, მერკური, ვენერა, მზე, მარსი, იუპიტერი, სატურნი. ეს არის კლავდიუს პტოლემაიოსის „ალმაგესთში" წარმოდგენილი სამყაროს გეოცენტრისტული სურათი.

რუსთაველთან კი სულ სხვა ვითარებაა. პოემის ერთ-ერთ უმშვენიერეს თავში —„წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა", რომელშიაც პოეტმა თავისი გმირი ციურ მნათობებთან გასაუბრებული, მავედრებელი წარმოგვიდგინა, სამყაროს მნათობთა რიგს პტოლემაიოსისაგან სრულიად განსხვავებული სახე

---

* აქ ორ მზეში ავთანდილი გულისხმობს თინათინსა და ტარიელს, რომლებიც იმჟამად მისგან შორს იყვნენ.

მიუღია. ავთანდილი ჯერ მიმართავს მზეს (ეს უკვე არსებითი დარღვევაა „ალმაგესთის“ რიგისა, რაკი მეოთხედან მზე პირველ ადგილზე გადმოდის), შემდეგ ზუალს, მუშთარს, მარიხს, ასპიროზს, ოტარიდს, მთვარეს, მაშასადამე, არამარტო მზეს ეცვლება ადგილი, არამედ, სხვა ციურ სხეულებსაც (მთვარეს პირველი ადგილიდან სულ ბოლო დაუკავებია). სრულიად უეჭველია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი პტოლემაიოსის გეოცენტრისტულ წყობას ეთიშება და სამყაროს ცენტრში დედამიწის მაგიერ მზეს ათავსებს, რაც უკვე ჰელიოცენტრიზმია.

მაგრამ, საიდან შეიძლებოდა სცოდნოდა შუასაუკუნეების კაცს ჰელიოცენტრიზმის არსებობა, როცა კლავდიუს პტოლემაიოსის (ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნე) გეოცენტრიზმი თითქმის მეთექვსმეტე საუკუნემდე ბატონობდა და რუსთაველი, სრულიად უეჭველია, მას კარგად იცნობდა?

როგორც ცნობილია, ჰელიოცენტრიზმის იდეა ჯერ კიდევ პტოლემაიოსამდე არსებობდა ძველ აღმოსავლეთსა და ანტიკურ საბერძნეთში. რა ვუყოთ, რომ ანტიკური ფილოსოფოსები, ზოგიერთის გამოკლებით, თვითდაჯერებული გეოცენტრისტები იყვნენ, როგორც სოკრატე, პლატონი და არისტოტელე. მაგრამ მათ შორის მაინც აღმოჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც იმ დროს გაბატონებულ დოქტრინას წინააღმდეგობა გაუწიეს და სამყაროს ცენტრში, დედამიწის ნაცვლად, მზე მოათავსეს. ასტრონომიული მეცნიერების ისტორიკოსები* გვარწმუნებენ, რომ პრიმიტიული ფორმით, მაგრამ არსებითად ჰელიოცენტრისტულ იდეებს ქადაგებდნენ პითაგორელი ფილოლაი, რომელიც ჩვენს ერამდე მეხუთე საუკუნეში ცხოვრობდა და კოპერნიკმაც მოიხსენია, როგორც თავისი ერთერთი წინამორბედი, ჰერაკლიდე (ძველი წელთაღრიცხვით მე-4 საუკუნის ფილოსოფოსი; ეს არ არის განთქმული ფილოსოფოსი ჰერაკლიტე ეფესელი, რომელიც ჩვენს ერამდე მეხუთე საუკუნეში მოღვაწეობდა), ხიკეტასი, არისტარქე (ძველი წელთაღრიცხვით მესამე საუკუნე), არქიმედი, ეკფანტი, გიპარქე და მარციანუს კაპელა (ახალი წელთაღრიცხვით მეხუთე საუკუნე). დავუშვათ, რომ არცერთი მათ-

* მაგალითად, ინგლისელი არტურ ბერი, რომლის წიგნი — „ასტრონომიის მოკლე ისტორია“, 1898 წელს გამოცემული, ს. გ. ზაიმოვსკიმ თარგმნა და ორჯერ დაიბეჭდა რუსულად, 1904 და 1946 წლებში.

განის თეორიას რუსთაველი არ იცნობდა, რაც თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ არის ერთი ფაქტი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ეს არის მე-10—11 საუკუნეების კულტურულ მსოფლიოში ფართოდ ცნობილი აბუ-რეიჰან ბირუნის წიგნი „ასტრონომიის საფუძვლები“, რომელიც ვერ გამოეპარებოდა არაბული ენის მცოდნე რუსთაველს. ამ წიგნში ბირუნი აშკარად გამოდის ჰელიოცენტრისტული იდეების დამცველად და აღიარებს, რომ დედამიწა გაჩერებული კი არ არის, მზის გარშემო მოძრაობს. ამგვარად, მართალია, კოპერნიკის ჰელიოცენტრისტული სისტემა მეთხუთმეტე საუკუნეში ჩამოყალიბდა, მართალია, სამას წელიწადს, როგორც ენგელსი შენიშნავს, იგი ჰიპოთეზად რჩებოდა, ვიდრე ლევერიემ არ დაამტკიცა, რომ უნდა არსებობდეს კიდევ ერთი, დღემდე უცნობი პლანეტა, და კიდევაც განსაზღვრა მისი ადგილი, ხოლო ჰალემ შემდეგ კიდევაც აღმოაჩინა იგი, რითაც „კოპერნიკის სისტემა უკვე დამტკიცებულ იქნა“,* მაგრამ, როგორც ვნახეთ, ჰელიოცენტრისტული იდეები შორეული საუკუნეებიდან მომდინარეობენ, და რა გასაკვირია, თუ ისეთი გენიოსი ერუდიტი, როგორიც რუსთაველია, მას იცნობდა და ჰეშმარიტებად მიიჩნევდა.

მეორე მაგალითი, რუსთაველის დიდი განსწავლულობისა. ჩვენ გვინდა მოვიტანოთ პოემის იმ თავიდან. სადაც მოთხრობილია ტარიელის გამიჯნურების ისტორია. თავს ეწოდება „ამბავი ტარიელის გამიჯნურებისა“, მაგრამ მის ხერხემალს, გამიჯნურების შემდეგ, ვეფხისტყაოსნის „ბედითი ბნედა“ შეადგენს. ფარსადანმა, როცა ნადირობიდან თავის გაზრდილთან ერთად ბრუნდებოდა, ტარიელს უთხრა: „ქალი ვნახოთო“. ისინი გაემართნენ ნესტანის სადგომისაკენ, რომელიც სილამაზით ედემსა ჰგავს. ეს ედემი ტარიელმა ავთანდილს ასე აუწერა:

„ბაღჩა ვნახე უტურფესი ყოვლისაცე სალხინოსა:
მფრინველთაგან ხმა ისმოდა უამესი სირინოსა;
მრავლად იყო სარაჯები ვარდის წყლისა აბანოსა.
კარსა ზედა მოჰფარვიდა ფარდაგები ოქსინოსა“.**

---

* კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, თხზულებანი, ტ. 21, გვ. 264 (რუს. გამ.).

** ოქსინო, საბას განმარტებით, არის „ოქროქსოვილი ხავერდი, გინა მისი ფარდაგი მოსაფარდაგავი“.

ნადირობიდან დაბრუნებულთ დურაჯები მოუტანიათ და ფარსადანს ტარიელისათვის დაუვალებია ისინი ნესტანისათვის გადაეცა. როცა ასმათმა ფარდაგი გადასწია და ტარიელმა ნესტანს შეხედა, მისი არაამქვეყნიური სილამაზით მოხიბლულმა ცნობიერება დაჰკარგა — მას გული წაუვიდა. მხოლოდ ასმათმა მოაბრუნა — წყალი დაასხა გონდაკარგულს და დავალების შესრულება შეაძლებინა. ტარიელმა დურაჯები გადასცა ნესტანს, მაგრამ ვაი ამ გადაცემას — გონება კვლავ დაჰკარგა:

„დურაჯნი მივსცენ, გავიღე სხვა ვერა გზაღა თავისა,
დავეცი, დავბნდი, წამიხდა ძალი მხართა და მკლავისა,
რა სულად მოვე, შემესმა ხმა ტირილისა და ვისა:
გარე მოვრტყმოდეს ჯალაბნი, ვითა ჩამსხდომნი ნავისა“.

ტარიელი ისე მძიმე ავადმყოფი შეიქნა, რომ ადგილიდან მისი დაძვრა არ შეიძლებოდა. ამიტომ იქვე დიდ დარბაზში მოათავსეს, „ტურფა საგებელი“ დაუგეს; მეფე-დედოფალი ცხარე ცრემლებით ტიროდნენ, „პირსა იხოკდნენ“, ყველას ეგონა, რომ ავადმყოფს რაღაც ეშმაკეული სენი შეეყარა. დაასიეს მარჩიელნი, შემლოცველნი და მკურნალნი, მაგრამ ავადმყოფობის მიზეზი ვერავინ ახსნა. თვით ტარიელი ასე აღწერს თავის მდგომარეობას: როცა მეფე მომეხვია, რაკი თვალ-გაბელილი მნახა, „მე პასუხი ვერა გავეც, ვითა შმაგი, შევკრთი დია, კვლა დავეცი დაბნედილი, გულსა სისხი გადმეთხიაო“.

ამგვარ უგონო მდგომარეობაში ტარიელი სამ დღეს იყო — „სამ დღემდის ვიყავ უსულოდ, ცეცხლნი უშრეტნი მწვიდიანო“. ექიმებმა მხოლოდ ის დაადგინეს, რომ სამკურნალო არაფერი აქვს, რაღაც სევდა შეჰყრია და ის აწუხებსო. ავადმყოფ ტარიელს ზოგჯერ მძიმე წუთებიც ჰქონდა — „ზოგჯერ შმაგად წამოვიჭრი, სიტყვა მცთარი წამერიაო“. ასე „არ ცოცხალი, არცა მკვდარი“ სამი დღის შემდეგ ცოტა მომჯობინდა, წამოჯდომა შეიძლო, რამაც მთელ სასახლეში დიდი სიხარული გამოიწვია: „დედოფალი გამორბოდა; მეფე მორბის თავ-შიშველი, არ იცოდა, რას იქმოდა“. ყველანი შემოესივნენ ტარიელს, ცდილობდნენ ესიამოვნებინათ მისთვის, რასაც ვეფხისტყაოსანი ასე უამბობს ავთანდილს: „იქით და აქათ მომისხდეს, მახვრიტეს სახვრეტელიაო“ (ე. ი. ასევე ისეთი სასმელები, როგორიცაა ყავა, თერმონი, ჩოკოლატა და სხვა, საბას განმარტებით). ტარიელმა თხოვა მეფეს — გული უკეთა მაქვს, ცხენზე შეჯდომა მსურსო. მისი თხოვნა უმალ აღასრულეს. ფარსა-

დანი თვითონვე გაჰყვა თავის გაზრდილს, მათ ერთად მოიარეს ადგილები, შემდეგ ტარიელი შინ დაბრუნდა, მეფე კი მიჰყვა „სახლთა ძირსა“.

მაგრამ შინ დაბრუნებული ტარიელი მაინც არ გამოკეთდა. დღითი-დღე მისი მდგომარეობა უარესდებოდა. ისევ მრავალი მკურნალი დაასიეს, მაგრამ უშ[illegible]ეგოდ: „მათ ვერა მარგეს, მე გულსა ბინდი დამეცა ბნელისა. ჴხვამან ვერავინ შემატყო დება ცეცხლისა ცხელისაო“, — ამბობს ტარიელი. ამირბარი ყველას სასიკვდილოდ განწირული ეგონა. და აქ არის პოემაში ერთი ადგილი, რომელსაც ჩვენ გვინდა განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციოთ. ტარიელი ამბობს:

1

„სისხლი დამწამეს, მეფემან ბრძანა გახსნევა ხელისა,
გავიხსენ ფარვად პატიჟთა, არვისგან საეჭველისა“.

2

„ხელ-გახსნილი, სევდიანი. საწოლს ვიყავ თავის წინა“.

3

„კაცი მოვიდა მეფისა: „სწადსო ამბისა სმინება“.
მოყვანა ვუთხარ: ებრძანა: „ქმნაცა სისხლისა დინება?“
მე ვჰკადრე: „ხელი გავიხსენ. დამიწყო მოკობინება.
წინაშე მოვალ, ამისთვის კვლა უფრო მართებს ლხინება“.

ხაზგასმული სიტყვები მოგვაგონებენ ძველი სამედიცინო ფოლიანტების იმ ადგილებს, სადაც სისხლის გამოშვება მკურნალობის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად არის მიჩნეული. ჩვენი „კარაბადინი“. ქართველი ასკლეპიადის —ზაზა ფანასკერტელის ცნობილი თხზულება, სისხლის გამოშვებას ახასიათებს, როგორც გარკვეული სახის დაავადებათა უებარ მეთოდს. მის წიგნში ხსენებულ საკითხს მთელი თავი ეძღვნება — „ქარი სისხლისა დენისა“,* სადაც იმდროინდელი სამკურნალო წესები ვრცლად და სრულად არის გადმოცემული. შეიძლებოდა აქ გაგვეხსენებინა, რომ თუ ზაზა ფანასკერტელის თხზულება რუსთაველის ეპოქას სამი საუკუნითაა დაშორებული (მე-15 საუკუნის ძეგლი უნდა იყოს), ხოლო „იადიგარ დაუდი“ — ოთხი საუკუნით (მე-16 საუკუნის ძეგლია),

* ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილი, „სამკურნალო წიგნი კარაბადინი“, 1959 წ., გვ. 85—86. თბილისი, ტექსტი დაამუშავა გამოსაცემად, გამოკვლევები და ლექსიკონი დაურთო მიხეილ შენგელაიამ.

სამაგიეროდ, რუსთაველისათვის უეჭველად ხელმისაწვდომი იქნებოდა მე-11 საუკუნის თხზულება „უსწორო კარაბადინი“ და თამარის დროინდელი „წიგნი საქიმო“ (მე-12 საუკუნის ძეგლი*). რაც შეეხება თვით სისხლის გამოშვებას, ეს მეთოდი ადრევე იყო ცნობილი მსოფლიო მედიცინაში, რასაც ჯერ კიდევ კლავდიუს გალენი (მეორე საუკუნე ახალი წელთაღრიცხვით) იყენებდა.

მაგრამ, როგორც მედიცინის ისტორიიდან ცნობილია, გალენი სისხლის მოძრაობას არასწორად განმარტავდა (მისი აზრით, გულის მარჯვენა პარკუჭი სისხლს ღებულობდა ღვიძლიდან, გადაამუშავებდა და მარცხენა პარკუჭით გადასცემდა არტერიებს, სადაც მას ორგანიზმი შეიწოვდა). მხოლოდ მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარში უილიამ ჰარვეი პირველად ახერხებს უარყოს გალენის თეორია და ექსპერიმენტულად დაამტკიცოს სისხლის მიმოქცევა, რასაც ენგელსმა მეცნიერების განვითარებაში უაღრესად მაღალი შეფასება მისცა. „ჰარვეი, — წერს ენგელსი, — სისხლის მიმოქცევის აღმოჩენის მეოხებით ფიზიოლოგიიდან (ადამიანისა, და აგრეთვე ცხოველთა) ჰქმნის მეცნიერებას“.** ცხადია, რუსთაველი არ მოსწრებია სისხლის მიმოქცევის მეცნიერულ აღმოჩენას, სამაგიეროდ, მას უეჭველად ეცოდინებოდა გალენის თეორია, რომელიც შუასაუკუნეების მთელ კულტურულ მსოფლიოში უაღრესად ფართოდ იყო ცნობილი. მაგრამ, როცა „ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენს მიერ ციტირებულ ადგილებს კითხულობთ, ან მის გმირთა სულიერ ღელვას ეცნობით, გრძნობთ, რომ რუსთაველისათვის სისხლი და გული განუყრელია, სისხლის მოძრაობა წრიულია და არ ხდება ორგანიზმში გაქრობა, როგორც გალენს ჰქონდა წარმოდგენილი. ყოველშემთხვევაში, რუსთაველი ისე ღრმა მცოდნეა თავისი დროის მედიცინისა, რომ შეეძლო ზოგიერთი რამ თვითონაც უკეთ განეაზრა, ვიდრე სამკურნალო წიგნებში ეწერა.

ყველაფერი, რაც ითქვა, მხოლოდ მცირე არგუმენტია იმის ნათელსაყოფად, თუ რამდენად ერუდიტი და ენციკლოპედისტია „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური ავტორი, რომე-

---

* ამ ძეგლების შესახებ იხ. მიხ. შენგელიას ცნობები „კარაბადინის“ წინასიტყვაობაში, გვ. 22.

** ფრიდრიხ ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1941 წ., გვ. 148 (რუს. გამოცემა).

ლიც თავისი ღრმა ცოდნით ყოველთვის გვაკვირვებს. ეს დიდი ცოდნა მისი პოემის ყოველი სტრიქონიდან გვიცქერის. ამიტომაა, რომ რუსთაველის მეტაფორა, მხატვრული შედარება, ალეგორია მუდამ ფართო ჰორიზონტებს დაგვანახებს ხოლმე და გვიზიდავს არამარტო ორიგინალობით, არამედ, სრული მოულოდნელობითაც. ჩვენ იმდენი საამისო მაგალითი მოვიტანეთ, რომ მეტი აღარ არის საჭირო. თუმცა, რა დასამალია — „ვეფხისტყაოსანი“ მეტაფორების, შედარებებისა და ალეგორიების ზღვაა, რომლის ამოწურვა შეუძლებელია.

რადა ღირს თუნდაც პოემის ის ადგილი, როცა ავთანდილი ფრიდონის სამეფო მულღაზანზარში მიდის, გზად მიმავალს თავისი მზე — თინათინი ახსენდება, ტირის და გოდებს, ამქვეყნიურ წარმავლობას უჩივის, ხოლო, თუ რა მწველი განცდების მორევშია ჩაფლული, პოეტმა შესანიშნავად დახატა არაბეთის სპასპეტი ლირიკული შედევრით, რომელსაც შვიდი მნათობისადმი ვედრებას უწოდებენ. ვის შეადარა რუსთაველმა გზად მიმავალი, მტირალი და მომღერალი ავთანდილი, როცა თინათინზე ფიქრობს? უპირველესად სიყვარულის ერთ-ერთ კოლორიტულ ემბლემას — ვარდს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ეს ვარდი ჭკნება, რაკი ავთანდილი იტანჯება მიჯნურობით, თავის მზეს კი მოშორებულია, ხოლო წინ ხანგრძლივი სახიფათო გზები აქვს გასავლელი. უკეთეს შედარებას, უკეთეს მეტაფორას ვერცერთი პოეტი ვერ მოიგონებდა. დააკვირდით ავთანდილის შინაგან ტანჯვას, მის უღრმეს სულიერ განცდებს და რუსთველის პარალელურ შედარებებს:

„ვარდი ჭნებოდა, ღრებოდა, ალვისა შტო ირბეოდა;
ბროლი და ლალი გათლილი ლაქვარდად გარდიქცეოდა;
გამაგრებოდა სიკვდილსა, ამისთჳს არ უმზეოდ ა;
იტყვის, თუ: „ბნელი რას მიყვირს, რათგან დაგაგდე, მზეო, და!“

ეს ვარდი, რომელიც ჭკნება და ილევა, ეს ალვის შტო, რომელიც ირხევა, ეს ბროლი და ლალი, რომლებიც ფერს იცვლიან, — არაბეთის სპასპეტი ავთანდილია, სიკვდილს რომ უმაგრდება, მხნეობას იჩენს, თითქოს თვითონვე ანხორციელებდეს რუსთაველის ცნობილ თეზისს მომსკდარ უბედურებათა წინაშე გმირული შემართებისა. ამ შედარებით ჩვენ სავსებით ნათლად გვაქვს წარმოდგენილი, თუ რა შინაგანი და გარეგანი სახე მიუღია პოემის გმირს, როცა ის იტანჯება მიჯნურის მოგონებით, ობიექტი სიყვარულისა შორსაა და წინაც სახი-

ფათო შორი გზა უნდა გაიაროს. ამგვარი ღრმა ჩახედვა მოქმედი პირის არსებაში და მასთან სავსებით შესატყვისი ანალოგიების დაკავშირება პოემას აძლევს დიდ დამაჯერებლობასა და მიმზიდველობას, რითაც „ვეფხისტყაოსანი“ ერთერთ პირველ ადგილს იკავებს მსოფლიო ლიტერატურაში.

ყოველივე ეს გაშლილია მძაფრი დაპირისპირების ფონზე და ძნელია „ვეფხისტყაოსანში“ ნახოთ სიტუაცია, რომელიც კონტრასტს არ შეიცავდეს.

ი) კონტრასტი

რუსთაველი უდიდესი ოსტატობით იყენებს კონტრასტის მხატვრულ მეთოდს საგნისა თუ მოვლენის სრული სახით წარმოდგენისათვის. დაპირისპირება ურთიერთგამომრიცხველი ცნებებისა მის პოეტურ სამკაულში ისეთი ეფექტის მომხდენია, როგორიც მხოლოდ გენიოსს შეუძლია. ეს არ არის ჩვეულებრივი საწინააღმდეგო გამოთქმების ერთში თავმოყრა, რომლის მიზანია საგანი მკაფიოდ გვიჩვენოს. სურათის განათება შეიძლებოდა სხვა გზითაც მიღწეულიყო, მაგრამ რუსთაველს არამარტო გამოკვეთილობა, არამედ, მოვლენის თუ საგნის სიღრმე და შინაგანი არსების მთელი ძალით გადმოშლა აინტერესებს. ამიტომ პოეტი მიმართავს ძლიერ კონტრასტს, მძაფრ დაპირისპირებას, რასაც ჩვენ მარტოოდენ ისეთ გენიოსებთან ვხვდებით, როგორიც შექსპირი და მისი მსგავსი დიდი მწერლებია. აქ შემთხვევით არ ხვდებიან ერთმანეთს შექსპირი და რუსთაველი. მხატვრული საშუალებებით, გრძნობის სიღრმით, სილამაზითა და ოსტატობით, ისინი უფრო ახლოს დგანან ერთმანეთთან, უფრო ნათესავები არიან, ვიდრე დანტე და რუსთაველი.

ჩვენს ლიტერატურაში ხშირად ამსგავსებენ დიდ იტალიელ პოეტს ჭართველ გენიოსთან. ისინი, როგორც ევროპული და ქართული რენესანსის პირველი წარმომადგენლები, მართლაც ბევრგან ძალიან უახლოვდებიან ერთმანეთს, მაგრამ შემოქმედებითი ოსტატობით რუსთაველს არავინ ისე არ ენათესავება, როგორც გენიალური ინგლისელი დრამატურგი. რუსთაველი და შექსპირი მთელი თემაა, ვრცელი და ამოუწურავი, არამარტო მხატვრული შემოქმედების ზოგადი პრინციპების, არამედ, ხელოვნების თეორიის უაღრესად კონკრეტული პრობლემების თვალსაზრისითაც. კონტრასტი, როგორც მხატვრული ხერხი, შეიძლებოდა ერთერთ ამგვარ საილუსტრაციო საკითხად გამოგვეყენებინა რუსთაველისა და შექსპი-

რ ი ს თითქმის იდენტური ოსტატობის დასახასიათებლად.

შექსპირი, მსგავსად რუსთაველისა, ყველა თავის ტრაგედიაში იყენებს კ ო ნ ტ რ ა ს ტ ი ს მხატვრულ მეთოდს, რითაც გენიალური ტრაგიკოსი უდიდეს გამომსახველობითს ძალას აძლევს თავის შემოქმედებას. გაიხსენეთ თუნდაც შექსპირის ო ტ ე ლ ო, რომელიც თავისი უსაყვარლესი მეუღლის სრულ დაპირისპირებას წარმოადგენს. ო ტ ე ლ ო შ ა ვ ი ა, დ ე ზ დ ე მ ო ნ ა კ ი თ ე თ რ ი, ეს არის მავრისა და თეთრკანიანის—ვენეციელი არისტოკრატი ქალის გარეგნული კონტრასტი. მაგრამ, ახლა თვით შინაგანი კონტრასტი ვნახოთ, კერძოდ, გავიხსენოთ ტრაგედიის ის ადგილი, სადაც ო ტ ე ლ ო, უდანაშაულო დ ე ზ დ ე მ ო ნ ა ს ღალატში დარწმუნებული, შემდეგ გამოთქმებს ხმარობს მეუღლის მისამართით:

„ოჰ, ეს ეტრატი მშვენიერი, ეს უცხო წიგნი
განა იმისთვის გაჩენილა, რომ ზედ ეწეროს:
„უნამუსო!"

აქ ერთი სიტყვის — უ ნ ა მ უ ს ო ს შეპირისპირება ისეთ ანტიპოდურ გამოთქმებთან, როგორიცაა ლ ა მ ა ზ ი ს ა ხ ე, ე ტ რ ა ტ ი, მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი უ ც ხ ო წ ი გ ნ ი მთელი ძალით გამოხატავს არამარტო ო ტ ე ლ ო ს მრისხანებას, რასაც მანამდე ჩვენ ტრაგედიის სხვა ადგილებიც გვაგრძნობინებენ, არამედ, თვით სურათის გასაოცარ მკაფიობასაც: მისი ეფექტი იმდენად ძლიერია, რომ ჩვენ გულისტკივილთან ერთად განვიცდით სინანულსა და სიბრალულს, რომ ისეთ კეთილშობილ არსებას, როგორიც დ ე ზ დ ე მ ო ნ ა ა, მისთვის სრულიად შეუფერებელი, საზიზღარი ე პ ი თ ე ტ ი მიაკერეს, ისიც ყველაზე საყვარელი ადამიანისაგან. ესეც ხომ კონტრასტია, ვინაიდან მტრისაგან მოყენებული ტანჯვა ჩვეულებრივია, მეგობრის მიზეზით განცდილი კი უმძიმესი და აუტანელი. აქ კონტრასტების მთელი ჯაჭვია და იქმნება უაღრესად დაძაბული მდგომარეობა, რომელიც თანდათან რთულდება. გამძაფრებული კონტრასტი კიდევ უფრო ძლიერდება. რასაც შ ე ქ ს პ ი რ ი თავის გმირს ასე გამოათქმევინებს:

„რა ცოდვა ჰქმენ? ცოდვა ვქმენიო!
შენ, მთელის ქვეყნის სათრეველ! მე რომ მოვთვალო
შენი საქმენნი, საბერველად უნდა გარდავქმნა
ეს ჩემნი ღაწვნი და მორცხვობა ნაცრად ვაქციო!
რა ცოდვა ჰქმენი? შენის ცოდვის გახსენებაზე
ზეცა ხელს იფერს ნესტოებზე, მთვარე შუბლს იკრავს
და ის ქარიც კი, რაიც ურცხვად ჰკოცნის ყველაფერს

გზად შენახვედრსა, მაგ ამბავს რომ არ მოჰკრას ყური,
დედამიწისა მღვიმეებში მიიმალება!
ცოდვა ვქმენიო!! ოჰ, როსკიპო ნამუსახდილო!"*

აქაც სულ კონტრასტებია და შექსპირი თავის გმირს განზრახ ათქმევინებს საშინელ სიტყვებს, სრულიად შეუფერებელთ დეზდემონას სისპეტაკისათვის: „მთელი ქვეყნის სათრეველა", „როსკიპო ნამუსახდილო", ღაწვთა საბერველად გარდაქმნა, რომ ცოდვათა მოთვლა შეიძლოს, მორცხვობის ნაცრად გადაქცევა, ზეცის მიერ ნესტოებზე ხელის მოჭერა, მთვარეც შუბლს იკრავს, ქარის მიმალვა ღვიმეებში დედამიწისა — განა შეიძლება უფრო ძლიერი შედარებების პოვნა ადამიანის დასამცირებლად? ამ გამოთქმებით ჩვენ იმასაც ნათლად ვგრძნობთ, რომ ბედშავ ოტელოს მრისხანება უსასრულოა, როგორც ოკეანე, როცა მის ნაპირებს ველარ ვხედავთ. შექსპირი თავისი გმირის ეჭვებით გამოწვეულ გრძნობათა ჭარიშხალს ყველგან კონტრასტების მხატვრული ხერხებით გვიხატავს. ასეთი გამძაფრებული კონტრასტი მისთვის კანონად არის ქცეული.

ახლა ნახეთ რუსთაველის მხატვრული კონტრასტები და მათი პოეტური ღელვადობა რეფლექსიის პარალელურად.

გავიხსენოთ პოემის პირველ თავში როსტევან-ავთანდილის გამოდევნება უცხო ყმის შესაპყრობად. როცა ვეფხისტყაოსანმა დაინახა, რომ მასთან თვით მეფე მივიდა, წინააღმდეგობა აღარ გასწია, როგორც მონებთან, და გაიქცა:

„რა ცნა, მეფე მოვიდაო, ჰკრა მათრახი მისსა ცხენსა.
მასვე წამსა დაიკარგა, — არ უნახავს თვალსა ჩვენსა,
პაგანდა ქვესკნელს ჩაძრომილსა, ანუ ზეცად
ანაფრენსა;
ეძებდეს და ვერ ჰპოვებდეს კვალსა მისგან წანარბენსა".

ეს სრული კონტრასტი — ქვესკნელი და ზეცა არაჩვეულებრივი ძალით გამობატავს ტარიელის სისწრაფეს, რომლის ჩვენებაც პოემის ავტორს აუცილებლად ესაჭიროებოდა სიუჟეტის ლოგიკური განვითარებისათვის. და რუსთაველმა მიზანს ერობაშად მიაღწია: კონტრასტული შედარებებით ხაზი გაუსვა ტარიელის უმალ გადაკარგვას.

მთელს პოემაში, როგორც აღვნიშნეთ, კონტასტი ყველგან გამოყენებულია როგორც მხატვრული მეთოდი, მაგრამ, ერთსა და იმავე დროს, როგორც სინამდვილის ნიშან-თვისებაც. ბუნება

* უილიამ შექსპირი, ტრაგედიები, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, 1938 წ., გვ. 100.

რუსთაველისათვის ჰარმონიულიც არის და კონტრასტულიც. ამიტომ პოემის მოქმედ გმირთა შორის კონტრასტი ასრულებს არამარტო მათ განმასხვავებელ ფუნქციას, არამედ, დამახასიათებელი ატრიბუტის როლსაც. დააკვირდით ტარიელსა და ავთანდილს: ორივე გმირია, ორივე ლამაზი, ორივე ახოვანი, ორივე ამირბარ-სპასპეტი, ორივე უსაზღვროდ მიჯნური, ორივე ასე მსგავსი ერთმანეთისა და ორივე ასევე განსხვავებული ერთმანეთისაგან. თუ ეს განსხვავება მათ შორის ემყარება შინაგანად სხვადასხვა ხასიათს, პოეტმა გარეგნული ნიშნებიც არ დაივიწყა, რომ კონტრასტის მოშველიებით თვითეული მათგანისათვის მკვეთრად ჩამოყალიბებული ინდივიდუალობა შეენარჩუნებინა. ეს გარეგნული ნიშნები ხშირად მოკრძალებულია, მკითხველმა შეიძლება ვერც შეამჩნიოს, გვერდი აუაროს, მაგრამ ასევე ხშირად თვალსაჩინოა, პირდაპირ გვაგრძნობინებს თავის თავს.

მივმართოთ მაგალითებს.

როგორც ვიცით, ავთანდილი, როცა როსტევანთან ერთად სანადიროდ გაემგზავრა, დილით ადრე მეფეს ეახლა და პოეტმა ეს სცენა შემდეგნაირად გადმოგვცა:

„დილასა ადრე მოვიდა იგი ნაზარდი სოსანი,
ძოწეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახშოსანი,
პირ-ოქრო რიდე ეხვია, პშვენოდა ქარქაშოსანი,
მეფესა გასლვად აწვევდა, მოდგა თეთრ-ტაიჭოსანი“.

მაშასადამე, ავთანდილი თეთრ ცხენზე ზის და ჩვენს ცნობიერებაში არაბეთის სპასპეტი მუდამ თეთრ-ტაიჭოსანია. რაც შეეხება ტარიელს, როცა იგი როსტევანის ამალამ პირველად ნახა, ასეთი სახით წარმოსდგა მკითხველის წინაშე:

. ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა,
შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა,
ხშირად ესხა მარგალიტი ღაგამ-აბჯარ-უნაგირსა.
ცრემლსა ვარდი დაეთრთვილა, გულსა
მდუღრად ანატირსა.

მას ტანსა კაბა ემოსა, გარე-თმა ვეფხის ტყავისა,
ვეფხის ტყავისა ქუდიეე იყო სარქმელი თავისა,
ხელთა ნაჴედი მათრახი ჰქონდა უსხოსი მკლავისა;
ნახეს და ნახვა მოუნდა უცხოსა სანახავისა“.

თუ ავთანდილის ცხენი თეთრია, ტარიელი ყოველთვის შავ-ტაიჭოსანია, და ეს განმასხვავებელი ნიშანი მკითხველის ცნობიერებაში ბოლომდე რჩება.

მაგრამ ამით როდი ამოიწურება ავთანდილ-ტარიელის გარეგნულად განმასხვავებელი ნიშან-თვისებანი. დააკვირდით მთელ პასაჟს: ავთანდილი ლაღი და ბედნიერია; მისი მორთულობაც საზეიმოდ გამოიყურება. მაგრამ შეხედეთ ტარიელს: ინდოეთის ამირბარი კუშტი და უბედურია, მისი მორთულობაც ტრაგიკულ შტრიხებშია წარმოდგენილი (შეადარეთ: ავთანდილის თეთრი ტაიჭი, „ნაზარდი სოსანი", „ძოწეულით მოსილი", „პირად ბროლბადახშოსანი", „პირ-ოქრო რიდე", „ჰშვენოდა ქარქაშოსანი", და ტარიელის შავი ცხენი, „ჯდა მტირალი", ვეფხის ტყავის კაბა და ქუდი, მკლავზე უმსხოსი „ნაჭედი მათრახი" და ა. შ.). როგორც ვხედავთ, პოემის პირველივე სურათებში განმასხვავებელი ნიშნები სრულიად კონტრასტულია და ჩვენს ცნობიერებას ეს კონტრასტები მართლაც ბოლომდე რჩება.

კონტრასტი გამოარჩევს თინათინსა და ნესტანსაც. როგორც ტარიელი და ავთანდილი, ისინიც ბევრ რამეში ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ ერთმანეთისაგანაც განსხვავდებიან.

ეს განსხვავება ჩანს პერიპეტიებშიც.

ა) პერიპეტია

როცა „ვეფხისტყაოსანს" კითხულობთ, თქვენ გიტაცებთ არაჩარტო რუსთაველის ბრწყინვალე შაირი, რომელიც მთიდან მოსხლტილი ჩანჩქერის რიტმიული ხმაურით ლამაზად მოედინება, არამარტო გამწყაზრული თხრობა, დიალოგი თუ მონოლოგი, არამარტო მოქმედ გმირთა თავგადასავლები, ესოდენ აღსავსენი სულიერი დრამატიზმით, არამედ, სიტუაციების სრულიად მოულოდნელი ცვლაც საწინააღმდეგო მიმართულებით, რასაც პერიპეტია ეწოდება.

ანტიკური ტრაგედია, როგორც წესი, პერიპეტიებზე იყო აგებული და მისმა პირველმა ღრმა ანალიტიკოსმა არისტოტელემ მოგვცა ამ მხატვრული ხერხის თეორიული დასაბუთება. დიდი სტაგირელი არამარტო განმარტავს პერიპეტიას, როგორც მდგომარეობის ცვლას სრულიად ანტიპოდური სიტუაციით, მის კონკრეტულ მაგალითებსაც ასახელებს ანტიკური ტრაგედიების მიხედვით. ამ მხრივ კლასიკურია სოფოკლეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე" ცნობილი პერიპეტია, რომელიც არისტოტელეს თავის სახელგანთქმულ „პოეტიკაში"* მოჰყავს. მოამბეს

---

* არისტოტელე, „პოეტიკა", 1927 წ., გვ. 53 (რუს. გამ.). ნ. ი. ნოეონაშვილის თარგმანი.

სურს გაახაროს ოიდიპოსი, რომ იგი არ არის თებეს უბედურების მიზეზი, მაგრამ ის, რაც მან სთქვა, გადაიქცა მეფის არასიხარულის, არამედ, უდიდესი ტანჯვის გასაღებად. მოამბის ნათქვამმა უეჭველი გახადა, რომ სწორედ ოიდიპოსია თებეს საშინელ უბედურებათა მიზეზი: თურმე მან მოჰკლა თებეს სახელოვანი მეფე ლაიოსი, რომელიც მისი ნამდვილი მამა იყო, ცოლად შეირთო იოკასტე — საკუთარი დედა, რომლისგანაც შვილები ჰყავს და ეს უკანასკნელები მისი და-ძმებიც არიან. ეს არის პერიპეტია, და როგორც მივუთითეთ, იგი ნიშნავს მდგომარეობის ცვლას სრულიად საწინააღმდეგო მიმართულებით.

რუსთაველის პოემაში პერიპეტია ისე ხშირად გვხვდება, რომ თამამად შეიძლება მისი აღიარება „ვეფხისტყაოსნის“ ერთერთ ძირითად მხატვრულ საშუალებად. ნაწარმოების პირველსავე თავში, სადაც თინათინის გამეფებაა აღწერილი, როსტევანი გამოაცხადებს თავის ნებისმიერ აბდიკაციას. მოჰყავს თავისი ერთადერთი ბრწყინვალე ასული, საკუთარი ხელით ადგამს სამეფო გვირგვინს, გადასცემს სკიპტრას, შემოსავს მეფის სამოსელით, მაგრამ, ზეიმის ნაცვლად, „ქალიტირს დაცრემლსა აფრქვევს“, მიზეზი კი ის არის, რომ „მამისა ტახტსა საჯდომად თავი არ ელირსებოდა“. ამ პირველ პერიპეტიულ მდგომარეობას მეორეც თან მისდევს: მართალია, როსტევანი გახარებულია, რაკი მიზანს უკვე მიაღწია, შვილს დარიგება მისცა, თუ როგორ მართოს სახელმწიფო, შემდეგ გამოაცხადა საყოველთაო ზეიმის დაწყება, თვითონაც ლხინსა და დროსტარებას შეუდგა— „მეფე სმასა და მღერასა იქმს, მეტად მოილხინებდა“, მაგრამ პოეტმა უმალ პერიპეტიული სიტუაცია შექმნა:

„დღე ერთ გარდახდა; პურობა, სმა-ჭამა იყო, ხილობა,
ნადიმად მსხდომთა ლაშქართა მუნ დიდი შემოყრილობა;
მეფემან თავი დაჰკიდა და ჰქონდა დაღრეჯილობა.
„ნეტარ რა უმძიმს, რა სჭირსო?“, შექმნეს ამისი ცილობა“.

როსტევანის სიხარული მოულოდნელად შეიცვალა მოწყენილობით, და ყველას მოეჩვენა, რომ მიზეზი ტახტის დათმობა იყო. ეს არც დაუმალავს პირველ ვეზირს „ბერსოგრატს“, რომელიც როსტევანს ავთანდილთან ერთად ეახლა მიზეზის გასაგებად. სოგრატმა მეფეს შემპარავი ხუმრობით მოახსენა:

„დაგიღრეჯია, მეფეო, აღარ გიცინის პირიო.
მართალ ხარ: წახდა საჭურჭლე თქვენი მძიმე და ძვირიო,

უველასა გასცემს ასული თქვენი საბოძვარ-ხშირიო;
ყოლამცა მეფედ ნუ დასვი! თავსა რად უგდე ჭირიო?“

მაგრამ როსტევანი, რომელსაც ვეზირის პირდაპირ ნათქვამი სიტყვა არ ეწყინა, უარყოფს, თითქოს იმიტომ იყოს მოწყენილი, რომ ტახტი შვილს გადასცა. არა, საფუძველი სულ სხვაა. როსტევანი ასე განმარტავს თავისი მ ო წ ყ ე ნ ი ლ ო ბ ი ს ერთადერთ მიზეზს:

„ეგე არ მიმძიმს, ვაზირო, ესეა, რომე მწყენია:
სიბერე მახლავს, დავლიენ სიყმაწვილისა დღენია,
კაცი არ არის, სითგანცა საბრძანებელი ჩვენია,
რომე მას ჩემგან ესწავლნეს სამამაცონი ზნენია“.

როსტევანი წუხს, რომ მარტო ერთი ასული ჰყავს, ღმერთმა ვაჟი არ მისცა, რომელიც მას დაემგვანებოდა მშვილდოსნობასა თუ ბურთაობაში; ავთანდილი მხოლოდ ცოტათი წააგავს, და უველაფერი ეს არის მისი უეცარი მ ო წ ყ ე ნ ი ლ ო ბ ი ს ერთადერთი მიზეზი. ამ სიტყვებზე ავთანდილს გაეცინება და მეფეს მოახსენებს: პირობა მომეცით, რასაც გკადრებთ, არ გეწყინებათ, არ განრისხდებით, არ გასწყრებით, კადნიერებად არ ჩამითვლით, და გეტყვით — მშვილდოსნობას ნუ დაიკვეხებთ:

„მიწაცა თქვენი ავთანდილ თქვენს წინა მშვილდოსანია;
ნაძლევი დავდვათ, მოვასხნეთ მოწმად თქვენნიე ყმანია;
მოასპარეზედ ვინ მგავსო? — ცუდნიღა უკუთქმანია.
გარდამწყვედელი მისიცა ბურთი და მოედანია!“

ავთანდილის ეს გ ა მ ო წ ვ ე ვ ა როსტევანმა კ მ ა ყ ო ფ ი ლ ე ბ ი თ მიიღო, პირობაც შეჰკრეს: ვინც უარესი აღმოჩნდება, სამ დღეს „თ ა ვ-შ ი შ ვ ე ლ ა ვ ლ ი დ ე ს ო“. როსტევანმა

„კვლა ბრძანა: მონა თორმეტი შევსხათ ჩვენთანა მარებლად,
თორმეტი ჩვენად ისრისა მომრთმეველად, მოსახმარებლად, —
ერთაი შენი შერმადინ არს მათად დასადარებლად, —
ნასროლ-ნაკრავსა სთვალვიდენ უტყუვრად, მიუმცდარებლად“.

მეორე დღეს დიდი ნადირობა გაიმართა, ორივემ დახოცა ორი ათასი ნადირი, მაგრამ ავთანდილს ოცით მეტი ჰყავდა მოკლული. როსტევანს დიდად გ ა ე ხ ა რ დ ა თავისი გაზრდილის ესოდენი ვაჟკაცობა:

„მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვითა მღერა ნარდისა,
უხარის ეგრე სიკეთე მისისა განაზარდისა,
აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა,
სიცილით ღაღობს, მიეცა გულით ამოსლვა დარდისა“.

როგორც ვხედავთ, ამბების განვითარება სულ პერიპეტიულია, მაგრამ კულმინაციურ წერტილს იგი აღწევს უცხო ყმასთან შესვედრის დროს. როცა „ნახეს უცხო მოყმე... ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“, კეთილი ნებით მონა გაუგზავნეს—იქნებ რაიმე დახმარება ესაჭიროებაო, მაგრამ, აქაც პერიპეტიული სიტუაცია შეიქმნა: უცხო ყმამ არც კი მოისმინა მეფის ბრძანება, ყურად არ იღო მონის ვედრება, ხოლო, ახლად წარგზავნილი თორმეტი მონა „ჰკრა ერთმანერთსა, დახოცნა თავსა ხელ-აღუპყრობელად, ზოგსა გადაჰკრის მათრახი მკერდამდის გასაპობელად“. ამის შემდეგ განრისხებული თვით მეფე და ავთანდილი გაემართნენ უცხო ყმის შესაპყრობად, მაგრამ თითქოს ქვესკნელმა შთანთქაო, ვეფხისტყაოსანი

„მასვე წამსა დაიკარგა,— არ უნახავს თვალსა ჩვენსა,—
ჰგვანდა ქვესკნელს ჩაძრომილსა, ანუ ზეცად ანაფრენსა“.

ამის შემდეგ როსტევანმა ისევ მოიწყინა, ნადირობიდან კვლავ „დაღრეჯილი წამოვიდა“, ისევ პერიპეტიული სიტუაცია შეიქნა.

თუ დააკვირდებით, პოემაში სიუჟეტი სულ პერიპეტიულად ვითარდება. ნესტანს ჰგონია, რომ ტარიელმა უღალატა, ნამდვილად თანხმობა მისცა ხვარაზმშას შვილზე გაეთხოვებინათ, მაგრამ აღმოჩნდა სულ საწინააღმდეგო რამ: ტარიელს მხოლოდ მოჩვენებითი თანხმობა მიუცია და ნესტანის მრისხანება შეიცვალა ლმობიერებით. ნესტანი და ტარიელი შეყრილან, რომ ხვარაზმშას შვილის მოკვლით მიზანს მიაღწევენ, მაგრამ შედეგი სრულიად ანტიპოდურია: ამ მკვლელობით განრისხებული დავარი ფარსადანის ერთადერთ ასულს, თავის ძმისშვილს მონა-ზანგებს ზღვაში გადააკარგვინებს და ნესტან-ტარიელის უნაპირო ტანჯვას დასაწყისი მიეცემა. ჭაშნაგირს ჰგონია, რაკი ფატმანმა სხვა კაცში გამცვალა, ხვალ შურს ვიძიებ, უსენს საიდუმლოს გავუმხელ და იჯახს დავუნგრევო. მაგრამ, სრულიად საწინააღმდეგო ხდება: თვით ჭაშნაგირი იღუპება და თავისივე განზრახული შურისძიების მსხვერპლი ხდება. ტარიელი გარბის ავთანდილისაგან, მაგრამ ასმათის წყალობით მისი გაცნობის შემდეგ ნამღვილ ძმასა დამეგობარს იჩენს, ურომლისოდ ნესტანს ვერ დაიბრუნებდა, შესაძლოა, თვითონაც დაიღუპებოდა. ხატაეთის მეფეს რამაზს ჰგონია, რომ ინდოეთის ჯარს, ვიწროებში, სადაც

თავისი ამალით ჩასაფრებულია, ამ ოწყვეტს, რაკი ტარიელი მოატყუა — მშვიდობით მოდი და დაგემორჩილებიო, მაგრამ სარიდაბის ძემ ეს ვერაგობა შეიტყო და თვით ხატაელები გაანადგურა, ტყვედ შეპყრობილი და შებორკილი რამაზი, რომელიც ტარიელმა ინდოეთის მეფეს მიჰგვარა, სიკვდილით დასჯას მოელის, მაგრამ ფარსადანი აპატიებს, ტკბილად მოეპყრობა და გაათავისუფლებს. ფარსადანის სიკვდილის შემდეგ რამაზი შეესევა ინდოეთს, მარტო დარჩენილი დედოფალი—ნესტანის დედა უმკლავდება; სწორედ ამ დროს ტარიელი, რომელიც ნესტანზე უკვე ჯვარდაწერილია, რამაზს დაამარცხებს მეორედ, მაგრამ თვითონვე სთხოვს სიდედრს—შეუნდეო და ხატაელთა მეფე სიკვდილს მეორედ გადარჩება. გულანშაროს მეფეს მელიქსურხავს ჰგონია, რომ ნესტანს პატარძლად გაიხდის, მაგრამ ფარსადანის ასული ახერხებს მცველებს გაექცეს და ფატმანის დახმარებით გადაიკარგოს. ნესტანმა თითქოს მიაღწია თავის მიზანს—ტყვეობას თავი დააღწია, მაგრამ უარეს სატანჯველს გადაეყიდა: ქაჯთა მეფის მონამ—„თავადმა მონისა ბევრათასისა“ როშაქმა შეიპყრო, დულარდუხტს მიჰგვარა, ხოლო ამ უკანასკნელმა გადასწყვიტა თავისი ძმისშვილის — როსანისათვის ცოლად შეერთო. ქაჯეთის მმართველი ქვრივი დულარდუხტი მოელის, რომ ნესტანი მალე გახდება როსანის მეუღლე, მაგრამ სრულიად საწინააღმდეგო ხდება: ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი ქაჯეთს აიღებენ, ნესტანს გაათავისუფლებენ და გამარჯვებას იზეიმებენ.

ახლა გავიხსენოთ ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის წერილი ტარიელისადმი. გულანშაროდან წამოსულ ავთანდილს ეს წერილი მოაქვს ძმადნაფიცისათვის, შამბის პირას იპოვა კიდეც ტარიელი და გაღასცა — ეგონა გავახარებო, მაგრამ კინაღამ იმსხვერპლა. ავთანდილმა ისე სწრაფად, ისე მოულოდნელად, ყოველგვარი შემზადების გარეშე გადასცა ნესტანის „წიგნი და კიდე რიდისა“ ტარიელს, რომ ეს უკანასკნელი, იცნო თუ არა მიჯნურის წერილი, მიწაზე დაეცა, მას ცნობიერება წაერთვა, სიცოცხლის ნირი დაეკარგა. სიხარულისა და ბედნიერების მაგიერ უბედურება დატრიალდა. ავთანდილმა წყალიც ვერ იშოვა ძმადნაფიცი მოებრუნებინა, თავბედი დაიწყევლა — ეს რა სისულელე ჩავიდინე; „წყალი სწრაფით რად დავასხი ცეცხლსა, ძნელად დასაშრეტსა“, განა არ ვიცოდი, რომ „ჩქარად ეცეს, ვერ გაუძლებს გული ლხინსა მეტის-მეტსაო“. და ავთანდილი მოსთქვამს: „მე მოვკალ ჩემი მოყვარე“, რაღა ვქნა, ყველაფერი ჩემს თავს

უნდა დავაბრალოთ. რაკი წყალი ვერ იპოვა, ტარიელის მიერ მოკლული ლომის სისხლი მკერდზე დაასხა ინდოეთის ამირბარს და მოასულიერა. ეს არის პერიპეტია, რომელიც სიხარულით დაიწყო, მაგრამ უბედურებით დამთავრდა, ავთანდილს ეგონა — ტარიელს გავახარებო, გაახარა კიდეც, მაგრამ ყველაფერი ეს თითქმის სიცოცხლის ფასად დაუჯდა.

როგორც ვხედავთ, რუსთაველმა შესანიშნავად იცის ანტიკური ტრაგედიის ხერხი — პერიპეტია და პოემაში მას ყველგან მისთვის ჩვეული უდიდესი ოსტატობით იყენებს.

შეუძლებელია „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა პერიპეტია ამოვწეროთ. რუსთაველი გენიოსია, მოცულობითაც უდიდესი პოემის ავტორია და თავის ნაწარმოებში ფაბულას ისე დაძაბულად, ისე რთულად ანვითარებს, რომ პერიპეტია ყველგან უნდა გამოეყენებინა. პოეტიც ასე მოიქცა. პოემის პირველივე თავიდან ბოლომდე პერიპეტიები უხვად გამოიყენა. ბუნებრივი თხრობის, მონოლოგებისა და დიალოგების ოსტატი რუსთაველი, ერთდროულად, პერიპეტიული სიტუაციების ნამდვილად დიდი მხატვარია, რითაც თავის ხელთუქმნელ ძეგლს განმაცვიფრებელ მიმზიდველობას აძლევს, როგორც ჰეშმარიტად განუმეორებელი შემოქმედი.

ასეთი დიდი ხელოვანი საკუთარი ხელწერის გარეშე შემოქმედებას ალბად ვერც წარმოიდგენდა და თავისი პოეტური ფაქსიმილე პარცელაციებშიც გაამჟღავნა.

ლ) პარცელაცია

რუსთაველის მხატვრულ სპეციფიურობათა დახასიათების დროს, როცა მონოლოგებსა და დიალოგებზე ვლაპარაკობდით, ჩვენ მივუთითეთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ხშირად იყენებს პარცელაციას, როგორც გავრცელებულ პოეტიკურ ხერხს. ძირითადი ფუნქცია პარცელაციისა, ცხადია, დამხმარეა, რაც შემდეგში მდგომარეობს: მძაფრი ექსპრესიულობის შექმნა, სურათის გამუქება, სიტუაციის დაძაბვა, აზრისა და გრძნობის გარკვეული მიმართულებით აქცენტირება, მუსიკალობის გაძლიერება ლექსისა, თუმცა არა ყოველთვის.

კითხულობთ „ვეფხისტყაოსანს“ და თქვენ ყოველთვის გრძნობთ ლექსის ექსპრესიულობას. რა თქმა უნდა, პოეტი ამ მიზანს აღწევს, როგორც არაერთი მაგალითით ვნახეთ, სხვადასხვა პოეტიკური ხერ-

ხის გამოყენებით, რომელთა შორის პარცელაციას უაღრესად ღვალსაჩინო ადგილი უკავია. პოემის არა მარტო ცალკეული სტროფები, ტაეპები, კუპლეტები, მთელი თავებიც კი ძირითადად პარცელაციებითაა დაწერილი. მაგრამ, შეინიშნება რუსთველური პარცელაციების ერთი დამახასიათებელი თვისება: პოეტი პარცელაციურ სიტყვებსა თუ გამოთქმებს, როგორც წესი, უმთავრესად მძიმეებით გამოყოფს, მეტი ექსპრესიულობის მისაღწევად, თუმცა, ცხადია, არის საწინააღმდეგო შემთხვევებიც. ჩვენ ორივე მათგანს მოვიტანთ, როგორც საილუსტრაციო მასალას.

იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისა," ჩვენ ძალიან ხშირად გვხვდება პარცელაციები. დასაწყისშიც კი—„ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნვებ, რა ზნე გჭირსა", „სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!" პარცელაციებია, რომლებიც პოეტს შეეძლო წერტილებით დაეყო, მაგრამ, მეტი ექსპრესიულობის ინტერესებისათვის, ისინი მძიმეებით გამოჰყო, რომ მკითხველი არსად გაეჩერებინა. ასევე გრძელდება შემდეგ, როცა ავთანდილი:

„მიმავალი ცასა შესტირს, ეუბნების, ეტყვის მზესა:
„აჰა, მზეო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა,
ვინ მდაბალთა გააამაღლებ, მეფობასა მისცემ, სვესა,
მენუ გამყრი საყვარელსა, ნუ შემიცელი ღამედ დღესა!"

როგორც ვხედავთ, ეს ოთხივე სტროფი რუსთველური პარცელაციებითაა დაწერილი და მისი ძლიერი ექსპრესიულობა სრულიად უეჭველია. ასევე პარცელაციებია იმავე თავში შემდეგი სტროფები: „ვარდი ჰნებოდა, ღრეობდა, ალვისა შტო ირხეოდა;" „მზე მაბრუნვებს, არ გამიშვებს, შემიყრის და მიმცემს წვასა"; „მიდი, უთხარ, ნუ გამწირავს, შისი ვარ და მისთვის ვკვდები": „ისმენდიან, გაკვირდიან, რა ატირდის, ატირდიან" და მრავალი სხვა. არ არის შემთხვევითი, პირიქით, სრულიად ბუნებრივია, რომ პოემის ეს თავი რუსთაველმა არამარტო პარცელაციებით დაიწყო, არამედ, პარცელაციებითვე დაასრულა.

დაამთავრა თუ არა ფრიდონისაკენ გზადმიმავალმა ავთანდილმა თავისი გრძნეული სიმღერა, პოეტს სურს გვითხრას, რომ მისი გმირის სიტყვასა და ხმას მთელი გარე სამყარო გატაცებით უსმენდა. მისი სიმღერის მოსასმენად მხეცებიც კი მოვიდნენ, „მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან", ისინი ავთანდილთან

ერთად ტირიან, ხოლო ეს უკანასკნელი „იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ღვარისაებრ ცრემლნი სდიან“. მაგრამ ეს როდია ყველაფერი, განა რუსთაველი მხოლოდ ამას დასჯერდებოდა თავისი გმირის შესამკობად? მისი უსაზღვრო ფანტაზია, როგორც სტიქია, მთელი ძალით გაიშალა და საოცრად დიდ მასშტაბებს გადასწვდა. პოეტმა აზრისა და გრძნობის არაჩვეულებრივი სიუხვე გამოიჩინა, როცა თავისი გმირის ჯადოსნური სიმღერის განსადიდებლად შემდეგ პარცელაციებს მიმართა:

„მოვიდიან შესამკობლად ქვეყნით ყოველნი სულიერნი:
კლდითნადირნი, წყალშიგთევზნი, ზღვითნიანგნი, ცით მფრინველნი,
ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მაშრიყით და მაღრიბელნი.
რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი“.

როგორც იტყვიან, კომენტარები ზედმეტია, ვინაიდან რუსთველური პარცელაციები აქაც და ყველგან თავის თავზე უკეთ მეტყველებენ, ვიდრე ჩვენ შეგვეძლო მათი დახასიათება. საერთოდ, „ვეფხისტყაოსანი“ სავსეა პარცელაციებით და თვითეული მათგანის არც ამოწერა შეგვიძლია, არც დახასიათება. ახლა გვინდა შევეხოთ მეორე გვარის პარცელაციებს, რომლებიც უკვე დახასიათებულთაგან მკვეთრად გამოყოფილი ნიუანსებით გამოირჩევიან.

ამგვარ პარცელაციებს რუსთაველი უმთავრესად იყენებს გადასასვლელად სტროფიდან სტროფზე ან კუპლეტიდან კუპლეტზე ლაკონიურობისა და ექსპრესიულობის მისაღწევად. დამახასიათებელია ერთ ან ორსიტყვიანი პარცელაციები, რომლებიც ლოგიკური ხიდების როლს ასრულებენ. ძალიან ხშირად ეს ხდება მონოლოგების, დიალოგების ან ავტორისეული პასაჟების დროს. ნაგალითად, როცა ავთანდილი მულღაზანზარის საზღვართან მივა, შენავეებს დაინახავს, რომლებიც „მოდიოდნენ შიგან ზღვასა“, და უცებ პარცელაცია: ავთანდილმა

მოიცადა, ჰკითხა: „ვინ ხართ, თქვენ ამისა გნუკეც თქმასა“.

პოეტი შემდეგაც პარცელაციას მიმართავს:

„მათ მოახსენეს: ტურფაო სახით და ანავებითა,
გვეუცხოვე და გვეკეთე, მოთ გეუბნებით ქებითა“.

ავთანდილისა და მენავეების დიალოგი ასე გრძელდება პარცელაციებით: „უმამან უთხრა: „ძმანო ჩემნო, კარგთა კაცთა

გარდგეკიდე“; „მ ო ა ხ ს ე ნ ე ს: „ესე გზაა მუღლაზანზარს მიმავალი“; „უ მ ა მ ა ნ უ თ ხ რ ა: „მიკვირს, ძმანო, რად ხართ ჩემთვის გულ-მოკლულნი“; „კ ა ც ნ ი წ ა ვ ი დ ე ს; დაბრუნდა ყმა გზასა თავის-წინასა“; „უ თ ხ რ ა: „მზე ვნახე მოსრული, ჩანს მანათობლად დღისისად“; „ფ რ ი დ ო ნ უ თ ხ რ ა: „დასაშლელი ჩემგან არა არ გეთხრობის“; „ი ტ უ ო დ ე ს: „მზესა მოვჰშორდით, მო, თვალნი მივსცნეთ წუხილსა“; „მ ო თ ქ ვ ა მ ს: „თუმცა მზე გვეახლა, ჩვენ ზამთარი ვერ დაგვზრვიდა“. მოტანილ დიალოგებს, პოემის იმავე თავში, ყოველთვის თან ახლავს ავტორისეული პასაჟები, რომლებიც პარცელაციებს ემყარებიან. დამახასიათებელია, თუნდაც, შემდეგი ადგილი:

„კაცი ემთხვია; მას ჰკითხა ამბავი მის ლაშქარისა,
უბრძანა: „ისი ვისია ხმა ზათქისა და ზარისა?“
მან უთხრა: „ფრიდონ ხელმწიფე, მეფე მუღლაზანზარისა,
იგი ნადირობს, შეუკრავს ნაპირი ველ-შამბნარისა“.

რუსთაველი ძალიან ოსტატურად იყენებს აგრეთვე ერთსიტყვიან, დამთავრებულ პარცელაციებს, რომლებიც ლაკონიურად ჰკრავენ აზრს ან სიტუაციას. პოემის იმავე თავში გვხვდება ასეთი პარცელაცია: „ვ ა ზ რ ო ბ. იგიცა დაშმაგდენ, თუ ბრძენთა ნახონ ისი სად“. მთელ ნაწარმოებში კი მსგავსი მაგალითები ცოტა როდი გვხვდება. პოემის პირველივე თავიდან ჩვენ უკვე ვეჩეევით რუსთველურ პარცელაციებს: „უ ბ რ ძ ა ნ ა, „გკითხავ საქმესა...“ „უ ბ რ ძ ა ნ ა: „ნუ სტირ ასულო...“ „უ ბ რ ძ ა ნ ა: „წადით, გახსენით...“ და ა. შ. ხშირად ერთსიტყვიანი პარცელაცია ნ ა ხ ტ ო მ ი ს ე ბ უ რ ი, უაღრესად შ ე კ უ მ შ უ ლ ი და ჩ ა მ კ ე ტ ა ვ ი ა. გავიხსენოთ ავთანდილისა და ვაზირის დიალოგი ტარიელის საძებრად არაბთა სპასპეტის მეორედ წასვლის წინ. იქ არის ერთი მეტად საინტერესო ადგილი. როსტევანის უარის შესახებ ავთანდილის სიტყვის შემდეგ ავტორისეული ტექსტი მიდის და ორ კუპლეტში ოთხგან გვხვდება ის პარცელაცია, რომელიც ჩვენ ეს-ესაა დავახასიათეთ:

„მოვახსენებ ერთხელ კვლაცა, აწ რაზომცა მეფე წყრების,
ნუთუ გაბრჯოს, გული ჩემი ვით იწვის და ვით ენთების;
არ გამოშვებს. გ ა ვ ი პ ა რ ვ ი. რა იმედი გარდმიწყდების,
მე თუ მოვკვდე, ჩემი კერძი სოფელიმცა გარდიფხვრების!“

მ ო ი უ ბ ნ ე ს. ვაზირმან ქმნა ჰამა-სმანი მათნი ფერნი,
უ მ ა ს პ ი ნ ძ ლ ა. ძღვენნი უძღვენნა შვენიერსა შვენიერნი,
მისნი მყოლნი აღ-ვე-ავსნა. მოუმენი თუ უნდა ბერნი.
გ ა ი ყ ა რ ნ ე ს. ყმა წავიდა. სახლად ჩადგეს მზისა წვერნი“.

ყველა შემთხვევაში აქ პარცელაციები ნახტომისებურია, შეკუმშული, აზრის ლოგიკურ დასკვნებს წარმოადგენენ და ხელს უწყობენ არამარტო ბუნებრივ გადასვლებს, ლაკონიურობასაც.

ამგვარი პარცელაცია გვხვდება აგრეთვე იქ, სადაც ავთანდილი შამბნარის პირად გულწასულ ტარიელს მიადგება. ინდოეთის ამირბარს ლომი და ვეფხი დაეხოცა, მაგრამ თვითონაც გონება დაეკარგა. დაღლასთან ერთად, ვეფხმა ნესტანის სახე მოაგონა, „მის გამო კოცნა მომინდაო“, აღიარებს ტარიელი, მაგრამ მხეცი ღრინავდა, ბრჭყალებით სისხლს ადენდა, ვიდრე არ მოჰკლა, მიწას არ დაანარცხა, და აქაც მოაგონდა „ოდეს ჩემსა საყვარელსა წავეკიდე“, ამიტომ, რა გასაკვირია, „ცრემლსა ვჰღვრიდე“, საკვირველი ის არის, რომ „სული სრულად არ ამომხდეს“. როგორც ვიცით, ავთანდილმა მოასულიერა ტარიელი, მაგრამ ვერ დაითანხმა გამოქვაბულში დაბრუნებაზე. ვერ გასჭრა ბეგობრის ვერც ბრძნულმა ცხოვრების ფილოსოფიამ, და ვერც ათასგვარმა რჩევა-დარიგებამ. მარტორდენ ასმათის შებრალებით მოახერხა ავთანდილმა დაეყოლიებინა ტარიელი. და ამ უკანასკნელის სიტყვების შემდეგ, რომ „საბრალოა ასმათ მისად (ე. ი. ნესტანის— გ. ჯ.) მგონებლად და ჩემად მჭვრეტად“, რუსთაველი უმალვე ახდენს სიტუაციის შემობრუნებას პარცელაციით: „დაჰმორჩილდა. გაემართნეს ავთანდილ და ამირბარი“. მეორე შემთხვევაში, როცა ავთანდილი უსამის ქარავანს შეხვდება, ვაჭრებსა და სპასპეტს შორის დიალოგის დროს, პირველნი სთხოვენ მას: „ჩამოხე და მოგახსენოთ ამბავი და საქმე ჩვენიო“. რუსთაველი აქაც პარცელაციას მიმართავს: „გარდახდა. ჰკადრეს: „ჩვენ ვართო მობაღდადენი ვაჭარნი, მაჰმადის სჯულის მჭირავნი, აროდეს გვისვამან მაჭარნი...“.

ანალოგიური ფაქტები „ვეფხისტყაოსანში“ ისე ხშირად გვხვდება, რომ შეუძლებელია ყველა მათგანი მოვიხსენიოთ. მთელი პოემა, მისი დიალოგები, მონოლოგები, თხრობა დაწერილია პარცელაციის უხვი გამოყენებით და ამ გზითაც მიღწეულია „ვეფხისტყაოსნის“ სანიმუშო პოეტური ექსპრესიულობა.

შესაძლოა ექსპრესიულობა უდევს საფუძვლად რუსთაველის პოეტიკას, როცა „ვეფხისტყაოსანში“ ვხვდებით როგორც რემინისცენციებს, ისე ავტორემინისცენციებს.

როცა კითხულობთ რუსთაველს, თქვენ უნებლიედ იგრძნობთ ზოგიერთ ნაცნობ გამოთქმას, ფრაზას, სახეს, რომელიც ძველ ქართულ ლიტერატურულ ფოლიანტებსა თუ ფოლკლორულ ნაწარმოებებში შეგხვედრიათ. საუკუნეების მანძილზე „ვეფხისტყაოსანმა“ მბრძანებლური გავლენა იქონია და უღრმესი კვალი გაავლო ქართულ პოეტურ მეტყველებაში, საერთოდ, ქართველი ერის სულიერი ფორმირების საქმეში. ამიტომ გასაკვირი არ უნდა იყოს, თუ ქართულ ძეგლებში გეხვდება ის, რაც თვით რუსთაველთან ადრე იყო მოცემული. ალბათ ტომები ვერ დაიტევდნენ რუსთველურ რემინისცენციებს, რომლებითაც სავსეა ქართული ლიტერატურა მე-12 საუკუნიდან დღემდე, აგრეთვე ქართული ხალხური შემოქმედება.

მაგრამ ეს ერთი მხარეა. არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი უაღრესად ეროვნული მოვლენაა, მართალია, მას შესწავლილი აქვს იმდროინდელი მსოფლიო მეცნიერების მიღწევები, კარგად იცნობს აღმოსავლურსა და დასავლურ ფილოსოფიას, მაგრამ, პირველყოვლისა, იგი აღზრდილია ქართულ ძირებზე, შესისხლხორცებული აქვს ქართული აზრი, ქართული სული, ქართული კულტურა, როგორც ვშობლიური სტიქია და ყველაფერს ამ კალეიდოსკოპიდან ხედავს — მულღაზანზარს, გულანშაროს, არაბეთს, ინდოეთს, ჩინეთს, რუსეთსაც და საფრანგეთსაც. მხოლოდ ამგვარ ხელოვანს შეეძლო ისეთი ლირიკულ-პატრიოტული ლექსების შექმნა, როგორიც „ვეფხისტყაოსანში“ გეხვდება. მაგალითად, როცა ავთანდილი ტარიელს უყვება არაბეთიდან მეორედ წამოსვლის ამბავს, წუხს, რომ გამზრდელი მიატოვა, მას ორგულად მოექცა, უაღრესად საინტერესო მხატვრულ შედარებას მიმართავს: საკუთარ მამასავით საყვარელ გამზრდელს — როსტევანს ადარებს ადამიანისათვის უსაყვარლეს მშობლიურ ცას და ბრწყინვალე ლირიზმით გამთბარ მეტაფორას მიმართავს:

„პატრონი ჩემი გამზრდელი, ღმრთისაგან დიდად ცხოველი,
მშობლური, ტკბილი, მოწყალე, ცა, წყალობისა მთოველი!“.

მთელ პოეზიად ღირს ეს უმშვენიერესი პატრიოტული ლირიკის შედევრი — „მშობლური, ტკბილი, მოწყალე, ცა, წყალობისა მთოველი“. ასეთი მძლავრი, თან ფაქიზი, ლირიზმით გამთბარი პატრიოტული — პოეტური ამოსუნთქვა მხო-

ლოდ სამშობლოს მხურვალედ მოყვარე შვილს, მის გენიოსს შეეძლო და რუსთაველიც ორივეს იდეალური განსახიერებაა. ამის შემდეგ, საესებით ბუნებრივია, თუ „ვეფხისტყაოსანში“ ადგილი აქვს რემინისცენციებს როგორც ძველი ქართული აგიოგრაფიული ძეგლებიდან ან ბიბლიიდან, ისე ფოლკლორიდანაც. მაგრამ გასაკვირი ის კი არ არის, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ რემინისცენციები გხვდება ქართული წყაროების მიხედვით, არამედ, საოცარი და სავალალო ის იქნებოდა, თუ ამის მსგავსი რუსთაველის გენიალურ ქმნილებაში არ აღმოჩნდებოდა.

დაყენებული პრობლემის შესწავლამ მკვლევარი თორნიკე ჭყონია არაერთ საინტერესო მასალასთან მიიყვანა და ლიტერატურული პარალელები გააელებინა. გაიოზ იმედაშვილმა მრავალი ფაქტი აღნიშნა, რომლებსაც უეჭველად რემინისცენციული ხასიათი აქვთ (მიქელ მოდრეკილისა და იოანე მტბევარის შემოქმედებიდან). ვიქტორ ნოზაძე, რომელმაც ფუნდამენტური შრომები უძღვნა რუსთაველის შემოქმედებას, უკანასკნელ ნაშრომში — „ვეფხისტყაოსანის ღმრთისმეტყველება“,* აღნიშნავს, რომ პოემის პირველივე სტრიქონი — „რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა“, სრულიად უეჭველია, „პირდაპირ განმეორებაა ბიბლიის თქმისა: რომელმან შექმნა... ძალითა მით მიერ თვისითა... ძალითა ჩემითა დიდითა... ძალითა შენითა დიდითა...

დაბადება, 14,22 რომელმან შექმნა ცა და ქუეყანა

იერემია 10,12 უფალმან შექმნა ცა და ქუეყანა ძალითა მიერ თვისისა

იერემია 27,5 ვითარმედ მე შევქმნე ქვეყანა და კაცი...
ძალითა ჩემითა დიდითა და მკლავისა მიერ ჩემისა

იერემია 32,17 ძალითა შენითა დიდითა (და სხვა) გამოცხადება იოანესი 4,11 რამეთუ შენ დაჰბადნე ყოველნივე, და ნებითა შენითა იყვნეს და დაებადნეს (და ასე მრავალჯერ“.**)

ქართული წყაროების რემინისცენციები „ვეფხისტყაოსანში“ სრულიად უეჭველია, რასაც მრავალი არსებითი ფაქტი ადასტურებს.

---

* პარიზი, 1963 წელი.

** ვიქტორ ნოზაძე, „ვეფხისტყაოსანის ღრმთისმეტყველება“, პარიზი, 1963 წ., გვ. 202.

მაგრამ რუსთაველთან გვხვდება არამარტო ქართული ლიტერატურული წყაროებიდან *რემინისცენციები*, არამედ, ის, რასაც ჩვენ გვინდა *ავტორემინისცენციები* ვუწოდოთ. პოეტმა კონსტანტინე ჭიჭინაძემ რუსთველური რემინისცენციები მიიჩნია როგორც *პასტიჩიოებ*ი,* თუმცა, უმჯობესი იქნებოდა მათთვის *ავტოპასტიჩიოები* მაინც ეწოდებინა. ამით მან სცადა დაემტკიცებინა, რომ პასტიჩიო ერთნაირად ახასიათებს, როგორც პოემის ვახტანგისეულ რედაქციას (ძირითად ტექსტს), ისე თითქოსდა ინტერპოლაციური ხასიათის გაგრძელების სამ თავს (ინდო-ხატაელთა ამბავს), აგრეთვე, ყალბად მიჩნეული გაგრძელების შვიდ თავს (ხვარაზმელების მიერ ომის დაწყებას ინდოეთის წინააღმდეგ, ტარიელ-ნესტანისა და სხვა გმირების მოხუცებულობაში შესვლასა და სიკვდილს, რაც ვახტანგ მეექვსეს თავის პირველ ბეჭდურ გამოცემაში 1712 წელს არ შეუტანია, მაგრამ „ვეფხისტყაოსნის“ მანამდე არსებულ ყველა ხელნაწერში მოიპოვება). *პასტიჩიო* სხვადასხვა ავტორის მიერ დაწერილ ერთ ნაწარმოებს (ოპერას ან სხვ.). ნიშნავს და „ვეფხის ტყაოსანში“ პასტიჩიო ინტერპოლაციის გამართლება იქნება, რაც სრულებით არ სურდა ჩვენს პოეტ-მკვლევარს. ეტყობა, ამ სიტყვას იგი ხმარობდა *რემინისცენციის*, ან, უფრო სწორად, *ავტორემინისცენციის* მნიშვნელობით და ამიტომ მიგვაჩნია უმჯობესად მას რომ *ავტოპასტიჩიო* ეწოდებინა. განმეორებებს რაც შეეხება, შეუძლებელი იყო დიდ პოეტს თავისი გენიალური ქმნილება უსაზღვროდ არ ყვარებოდა, ძირითადად მაინც ზეპირად არ სცოდნოდა და თუნდაც *აფორიზმების*, *მეტაფორების*, *ყველაზე ულამაზესი ადგილების* გავლენის ქვეშ თვით მისი გონება არ მოქცეულიყო. ეს კი პირდაპირი გზაა *ავტორემინისცენციისა*, სულ ერთია, შეგნებულია, თუ შეუგნებელი, რომლის მაგალითები „ვეფხისტყაოსანში“ იშვიათად როდი გვხვდება. მაგალითად, პოემის პირველივე თავში ავთანდილი დახასიათებულია შემდეგი სიტყვებით: არაბეთის სპასპეტი იყო „*საროსა მჯობი ნაზარდი, მსგავსი მზისა დმთვარისა*“. ეს შედარება თითქმის განმეორებულია თავში—„ამბავი ავთანდილისა გულანშაროს მისლვისა“, სადაც გვხვდება ავტორემინისცენცია—„*საროსა მსგავსი, ნაზარდი და მთვარე დღისა შვიდისა*“... (ლაპარაკია ისევ არაბეთის სპასპეტზე). შემდეგ პოემის იმ

* *კონსტანტინე ჭიჭინაძე*, „რუსთაველის გარშემო“, 1929 წ., გვ. 92, 127, 141 — 142.

თავში, სადაც აღწერილია „ამბის ცნობა ტარიელისაგან ნესტან-დარეჯანის დაკარგვისა“, ვეფხისტყაოსანი ამბობს: „კაცსა ღმერთი არ გასწირავს, ასრე მისგან განაწირსა!“ ძნელი არ არის მიეხვედეთ, რომ ფრიდონისაკენ მიმავალი ავთანდილის სიტყვები — „მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა!“ ავტორემინისცენციას წარმოადგენს, ვინაიდან პირველად იგი ნახმარია ტარიელის მიერ, ხოლო შემდეგ პოეტი ავთანდილს ათქმევინებს. იგივე მეორდება, როცა ავთანდილი ასმათთან პირველი შეხვედრის დროს „...მუხლთა უყრიდა, თითითა ეხვეწებოდა“, ხოლო დამეგობრების შემდეგ თვით ასმათი არაბეთის სპასპეტს „მუხლთა უყრიდა, ტიროდა, თითითა ეხვეწებოდა“. ავტორემინისცენციებია აგრეთვე რუსთაველის შემდეგი სტროფები:

„რა ჰგავა, თუ მოყვარესა კაცმან გული არა ატკივნოს!“
„მოყვარემან ვარდის კონა გულსა მკრა და დამიწყლეღა“.
„შიში ვერ გიხსნის სიკვდილსა, ცუდნიღა დაღრეჯანია“;
„გული ჰქონდა გულისათვის, სიყვარული ავაღებდა“;
„გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად“;
„აესა კარგად ვერვინ შესცევის, თავსა ახლად ვერვინ იშობს“;
„განგებასა ვერვინ შესცევის, ჯარ-საქმნელი არ იქმნებისო“.

გავიხსენოთ ნესტანის ტყვეობა გულანშაროში, მელიქ-სურხავთან. როცა შეიტყობს, რომ გულანშაროს მეფეს მელიქ-სურხავს განზრახული აქვს ნესტანი ცოლად შერთოს უფლისწულს, ინდოეთის დედოფალი ბედს უჩივის და ამბობს: „სადაური სად მოსრულ ვარო“, და თქვენ უნებლიედ გაგახსენდებათ „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“, რომელშიაც ცნობილი რუსთველური სტროფია: „სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?“ სწორედ ესაა ავტორემინისცენცია, როცა პოეტი თავის თავს ახალ ვარიანტში იმეორებს.

კლასიკური მაგალითია „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა ფატმანთანა“ და „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელთანა“. ორივე წერილი, პოემის სიუჟეტის მიუხედავად, ერთ დღესაა დაწერილი ჭაჯეთის ციხეში, საიდანაც გრძნეულ ზანგს ისინი მოაქვს ადრესატებისათვის გადასაცემად. პირველ წერილში ნესტანი თავის მდგომარეობას ატყობინებს ფატმანს, ტარიელზე კი სწერს: „უმისოდ ჩემი სიცოცხლე, ვამე, რა დიდი ბრალია!“ მეორე წერილშიც იგივე აზრია განმეორებული სულ ოდნავი ცვლილებით: ნესტანი სწერს ტარიელს: „უშენოდ

ჩვენი სიცოცხლე, ვამე, რა დიდი ბრალია!“ მაგრამ ეს არ არის ცალკეული შემთხვევა. რუსთაველი ხშირად მიმართავს ამგვარ ავტორემინისცენციებს, თითქოს ცდილობდეს რამდენჯერმე ხაზი გაუსვას საყურადღებო აზრს, გაიმეოროს, რომ მკითხველისათვის უფრო დასამახსოვრებელი გახადოს, მაგრამ ყოველთვის ახალი ვარიანტით.

ასეთია, მაგალითად, რუსთაველის შემდეგი ავტორემინისცენცია: „მზე მოგვეახლა, მოგვეცა ჩვენ მოშორვება ჩრდილისა“ და „მზე მოგვეახლა, უკუნი ჩვენთვის აღარა ბნელია“. ორივე ავტორემინისცენცია გვხვდება ერთ ადგილზე, ერთმანეთის ახლოს, იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „წასლვა ავთანდილისა გულანშაროთ და ტარიელის შეყრა“.

არაერთი ავტორემინისცენცია ჩვენთვის იმ მხრივაც საინტერესოა, რომ აჭარწყლებს ზოგიერთი მკვლევარის უსაფუძვლო მოსაზრებას, თითქოს „ვეფხისტყაოსანში“ ბევრი ყალბი ადგილი იყოს და ისინი არამარტო ცალკეულ სიტყვებს, არამედ, სტროფებსა და მთელ თავებსაც კი წარმოადგენდნენ. პოემის დასასრულიც, ისევე როგორც დასაწყისის გარკვეული ნაწილი მათ ყალბად მიაჩნიათ. სულ არ უკვირდებიან იმ ისტორიულ გამოცდილებას, რომ რუსთაველისადმი საუკუნეების მანძილზე ძირითადად ორგვარი აპელაცია იყო: ნეგატიური და პოზიტიური. პირველი ხელაღებით უარყოფდა, მეორე პირდაპირ ფანატიკურად განადიდებდა. ვინც უარყოფდა, ცხადია, ის არ შეეცდებოდა პოემაში რაიმე შეეტანა მის გასაუმჯობესებლად, არც თავს შეიწუხებდა რაიმე მიემატებინა. ვინც ფანატიკურად განადიდებდა, ის როგორ გაბედავდა ღვთაებრიებად მიჩნეულ ნაწარმოებს თანაავტორის პრეტენზიით მიდგომოდა, ტექსტში ცვლილებები შეეტანა ან რაიმე შეესწორებინა, მით უფრო გადაეკეთებინა და დაემახინჯებინა. არის, რა თქმა უნდა, გადამწერლების დაუდევრობის ან ნაკლები ძოშზადების შედეგად დაშვებული ლაფსუსები, შეცდომები. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ არის ადგილების ნებისმიერი შეცვლა, გადაკეთებ-გადმოკეთება, ჩამატება და შეგნებული გადამუშავება, ერთი სიტყვით, ინტერპოლაცია მისი პირდაპირი გაგებით. გაგრძელების დაწერა უკვე საკუთარი ავტორობით სხვა საქმეა — იქ რუსთაველი აღარ არის, თვით ახალი ავტორი გვევლინება, რომელიც ცდილობს პოემის ამბავი გააგრძელოს, მაგრამ ასევე არ ცდილობს რუსთაველის ადგილი დაიკავოს, თანაავტორად გაუხდეს. დაუჯერებელია, მაგალითად, პოემის,

დასასრული (ინდო-ხატაელთა ამბავი) მთლიანად ყალბი იყოს, ინტერპოლაციას წარმოადგენდეს, თუნდაც იმიტომ, რომ ვერცერთი მიმბაძველი თუ იმპროვიზატორი ვერ შეიძლებდა ისე გაემართა ლექსით, რიტმით, მხატვრული კომპონენტებით, პოეტური მეტყველების მასშტაბით მთელი ეს ბოლო ნაწილი პოემისა, როგორც ჩვენ ეს დასასრულში გვაქვს. გაიხსენეთ რუსთაველის ავტორემინისცენციაც: ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის ცნობილ წერილში ტარიელისადმი ნათქვამია: „პომიგონებდი მტირალსა, შ ე ნ თ ვ ი ს ც რ ე მ ლ-შ ე უ მ რ ო მ ე ლ ს ა“, ხოლო პოემის დასასრულში ვკითხულობთ: „ტარიელ—მისსა რუსთველსა, მ ი ს თ ვ ი ს ც რ ე მ ლ-შ ე უ შ რ ო მ ე ლ ს ა“. ნუთუ ეს შემთხვევითია, ინტერპოლაციაა და სხვა ავტორის შიერაა დაწერილი?

ინტერპოლაციური თეორიის წინააღმდეგ, მიუხედავად ზოგიერთი გადაჭარბებისა, საფუძვლიანად და მდიდარი ფაქტიური ლიტერატურული მასალებით (ანალოგიებით) გაილაშქრა პოეტმა კონსტანტინე ჭიჭინაძემ. როგორც მკვლევარმა, მან არაერთი საყურადღებო მოსაზრება განავითარა, რასაც დღემდე არ დაუკარგავს თავისი კრიტიკულ-ესთეტიკური, ფილოლოგიურ-მეცნიერული ღირებულება. ორივე წიგნი—„ა ლ ი ტ ე რ ა ც ი ა ქ ა რ თ უ ლ შ ა ი რ შ ი და „ვ ე ფ ხ ი ს ტ ყ ა ო ს ნ ი ს“ პ რ ო ბ ლ ე მ ა“ (1925 წელი). „რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს გ ა რ შ ე მ ო“ (1929 წელი) სერიოზული ცდა იყო დაემტკიცებინა, რომ რუსთაველის პოემაში ბოლო ათი თავი ინტერპოლაციებს არ წარმოადგენს, საერთოდ ათეტიზატორები (ვ ო ლ ფ ი, ლ ა ხ მ ა ნ ი და სხვ.), რომლებიც ჰ ო მ ე რ ო ს ი ს პოემებისა და ნ ი ბ ე ლ უ ნ გ ე ბ ი ს ინტერპოლაციებს ეძებდნენ. მოწყვეტილნი იყვნენ ჭეშმარიტებას. ამდენად, კონსტანტინე ჭიჭინაძის ანტიინტერპოლაციური თეორია ტექსტუალური რიგორიზმითაც კი უფრო გამართლებულია, ვიდრე ინტერპოლაციების მძებნელთა ფანატიზმი. პირველი უფრო ახლოა ჭეშმარიტებასთან, რომ „ვ ე ფ ხ ი ს ტ ყ ა ო ს ა ნ ს“ შ ე უ ძ ლ ე ბ ე ლ ი ა ვ ა რ ი ა ნ ტ ე ბ ი არ ჰ ქ ო ნ ე ბ ო და, ვიდრე მეორე, რომელსაც შემოქმედებითი პროცესი ისე წარმოუდგენია, როგორც ნივთის გაკეთება. ყველა ამ საკითხს, საერთოდ, ინტერპოლაციათა პრობლემას ჩვენ სხვა ადგილას ცალკე შევეხებით, მაგრამ წინასწარ გვინდა მკითხველმა იცოდეს, რომ ა რ ჩ ი ლ ი ს მიერ თ ე ი მ უ რ ა ზ პ ი რ ვ ე ლ ი ს ა თ ვ ი ს მიცემული სიტყვები „გაბაასებაში“, სადაც პოეტი-მეფე ბრალდებას უყენებს ქართველ გენიოსს: „ე რ თ ი ა მ ბ ა ვ ი ა ი წ ყ ე, ბ ო ლ ო ც ს ხ ვ ა თ შ ე გ ი თ ა ვ ე ს ა“, პირდაპირი გაგებით ინტერპოლაციას არ უნდა გულისხმობდეს. უფრო სარწმუნოა ა რ ჩ ი ლ ს მხედველობაში

ჰქონდეს „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებები, მხედველობაში ჰყავდეს მიმბაძველები, რომლებმაც პოემის სიუჟეტური გაგრძელებები დაწერეს (მაგალითად, ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილის „ომაინიანი“ და სხვ.). ვიმეორებთ, ამ პრობლემას სპეციალურად სხვა ადგილას განვიხილავთ, ამჟამად კი მხოლოდ იმის გამორკვევა გვაინტერესებს, თუ რა ადგილი უკავია რემინისცენციასა და ავტორემინისცენციას „ვეფხის ტყაოსანში“, კერძოდ, რა მნიშვნელობა შეიძლება მიეცეს პირველს ან მეორეს რუსთაველის გენიალური პოემის შესწავლაში.

დავიწყოთ სწორედ მნიშვნელობის დახასიათებით.

როგორც აღვნიშნეთ, „ვეფხისტყაოსანში“ რემინისცენციებსა და განსაკუთრებით ავტორემინისცენციებს სრულიად გარკვეული ფუნქცია აქვთ დაკისრებული; ისინი მხატვრულ ხერხს წარმოადგენენ და ამდენად ეპიზოდურ ხასიათს კი არ ატარებენ, პირიქით, ხშირად გვხვდებიან მთელი პოემის მანძილზე. საილუსტრაციოდ მივმართოთ პოემის იმ თავს, სადაც აღწერილია ლომ-ვეფხის დახოცვის შემდეგ დაბნედილი ტარიელის პოვნა ავთანდილის მიერ. ეს უკანასკნელი ასე მიმართავს თავის ძმობილს:

„ყმამან უთხრა: „რაშიგან ხარ, შენ საქმესა რად იქმ ავსა?
ვინ მიჯნურია არ ყოფილა, ვისა სახმილი არა სწვავსა?“

შემდეგ კი ავთანდილი თავის აზრს ისევ იმეორებს:

„ვინ არ ყოფილა მიჯნური, ვისა არ სახმილნი სდებიან?
ვის არ უნახავს პატიჟნი, ვისთვის ვინ არა ბნდებიან?“

პოემის მომდევნო თავში გვხვდება რუსთველური ავტორემინისცენციის შემდეგი მაგალითიც: ტარიელი უამბობს ავთანდილს, თუ როგორ შეეყარა ლომ-ვეფხს, და ამ თხრობაში ერთსა და იმავეს ლაპარაკობს ადგილის შესახებ, სადაც გარეულ მხეცებთან მისი შერკინება მოხდა. ტარიელის სიტყვებია:

I.

„იმა ჭედსა გარდავადეგ, იგი შამბნი მომეარნეს;
ერთი ლომი, ერთი ვეფხი შეკრბეს, ერთად შეიყარნეს...“

II.

„ჭედსა გარდავდეგ, ლომ-ვეფხნი მოვიდეს ერთგან რებულნი,—
სახედ ვამსგავსე მიჯნურთა, ცეცხლნი დამევსნეს დებულნი“.

ამგვარსავე ავტორემინისცენციას წარმოადგენს, ერთის მხრივ,

ავთანდილის სიტყვები: „შენთვის სიკვდილი მეყოფის ღხინად ჩემისა თავისად“, და მეორეს მხრივ, ნესტანის წერილიდან შემდეგი სტროფი: „შენი სიცოცხლე მეყოფის ჩემად იმედად გულისად“.

თუ აქ საქმე გვაქვს პირდაპირ ავტორემინისცენციებთან, პოემაში გვხვდება შებრუნებული ავტორემინისცენციებიც. ავთანდილის ცნობილი დეფინიციები: „კაცი ვარ, ადამიანი“ და „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“ შებრუნებული ავტორემინისცენციების ტიპიური მაგალითია. მაღი დაწვრილებითი განხილვა მკითხველმა უკვე იხილა ჩვენი მონოგრაფიის იმ ნაწილში, სადაც ლირიკული პასაჟები დავახასიათეთ. მას კვლავ დავუბრუნდებით მესამე თავში, როცა რუსთაველის ეთიკის პრობლემებს შევეხებით.

სრულიად უეჭველია, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ გვხვდება რემინისცენციები უპირველესად და უძირითადესად ქართული წყაროებიდან; გვხვდება ავტორემინისცენციები, რომლებიც პოეტური გამომგონებლობით გვხიბლავენ და რუსთაველის გენიის ძალას—მხატვრულ შესაძლებლობათა უსაზღვროებას გვიდასტურებენ; გვხვდება შებრუნებული ავტორემინისცენციებიც. — ყოველივე ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ შოთა რუსთაველის სახით მართლაც საქმე გვაქვს პოეტურ ლევიათანთან, რომლის მსგავსი მსოფლიო პოეზიას იშვიათად გააჩნია.

ამიტომ არის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ყველაფერს უმორჩილებს ხელოვნების შემეცნებით ფუნქციას და მისთვის არც არსებობს საგანი, თუ მოვლენა, რომელიც შემოქმედებითს პრიზმაში არ ტყდებოდეს. სულ უბრალო მაგალითებით შეიძლება ამ დებულების დასაბუთება. ცნობილი პოეტიკური ხერხი — პროზაიზმი რუსთაველს ისე აქვს გამოყენებული, რომ ყველგან დიდი გამომსახველობითი ძალით ხასიათდება.

ნ) პროზაიზმი

ლირიკულსა და ეპიკურ პოემებში შეუძლებელია პოეტმა არ მიმართოს პროზაიზმს, თუ მას ნამდვილად სურს ნაწარმოების სიუჟეტურ განვითარებაში შეიტანოს მეტი რეალურობა, დამაჯერებლობა, ყოფაცხოვრების სურნელება, საერთოდ, ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ პრაქტიკულ სინამდვილეს ვუწოდებთ. რუსთაველი უდიდესი რეალისტი მწერალია, მეტაფიზიკურ საგნებსაც კი

რეალისტური თვალით ხედავს, ამიტომ შეუძლებელი იყო თავის მაღალ ლექსში პროზაიზმიც არ შეეტანა, როგორც პრაქტიკული ელემენტი, ცხოვრებისეული ნაწილი.

მართლაც, არის თუ არა „ვეფხისტყაოსანში“ პროზაიზმი? თუ არის, რა ხასიათისაა ან რა ფუნქციას ასრულებს?

ყველგან, სადაც პოემაში გვხვდება ავტორის მითითება რომელიმე გამოჩენილი ფილოსოფოსის, მეცნიერის ან ცნობილი დეფინიციის შესახებ (მაგალითად, ასმათის სიტყვები: „ეს არაკი მართალი ჩინს ქვასა ზედა სწერია“, ან ნესტანის ცნობილი წერილიდან შემდეგი ადგილი: „ბრძენნი იცნობენ, სწუნობენ, მით მათგან საწუნელია“), ყველგან, სადაც ცხოვრებისეული წვრილმანები ან ყოფითი დეტალებია—პროზაიზმი ეწოდება, პროზაიზმს განასახიერებს.

როცა რუსთველურ პროზაიზმებს ვეცნობით, ჩვენ ვგრძნობთ იმ საერთო ღირსებას, რაც დიდ პოეტებთან მხატვრულ კანონად არის ქცეული. მათ შემოქმედებაში პროზაიზმი არსად არ ჭვეითდება, არ იწვევს გრძნობის დადაბლებას, არ შემოაქვს ცხოვრებისეული სიტლანქე, უხეშობა, ერთი სიტყვით ის, რასაც შეეძლებოდა ლექსის მაღალ მდინარებაში პრიმიტივი შეეტანა ან თვითონვე ქცეულიყო ანაქრონიზმად. პირიქით, რუსთველურ პროზაიზმებს ყოველთვის მოაქვთ სიცოცხლე, ცხოვრების ლამაზი სუნთქვა, ლექსს აძლევენ მეტ გამძლეობასა და დამაჯერებლობას, თითქოს ერთბაშად. მოულოდნელად გადავყავართ ახალ სინამდვილეში მრავალფეროვნებისათვის, რომ ისევ ძველს დავუბრუნდეთ, როგორც სრულიად ახალს. მთელს პოემაში ჩვენ ვერ ვნახეთ ვერც ერთი პროზაიზმი, რომელიც პოეტს უდიდესი ოსტატობით არ ჰქონდეს გამოყენებული და უშუალობად ქცეულ ბუნებრივობას არ განასახიერებდეს. და ყველგან, სადაც პოეტი მას იყენებს, როგორც აუცილებელ მხატვრულ ელემენტს, ურომლისოდ თხრობას თუ მოქმედ პირთა მეტყველებას ბუნებრივობა, უშუალობა შეიძლება დაეკარგოს გარკვეულ მომენტებში, ჩვენ ვგრძნობთ ავტორის მისწრაფებას: შეინარჩუნოს უმჯიდროესი კავშირი ცხოვრებისეულ ფაქტებთან და მოვლენებთან, არსად არ დაგვაშოროს რეალურ სინამდვილეს, რომელიც მისი მძლავრი ფანტაზიის სტიქიად ქცეულა.

პროზაიზმი ამ მხრივ ასრულებს თავის გარკვეულ ფუნქციას.

მაგრამ ისე, რომ არსად არა ვგრძნობთ მის წინასწარგანზრახულ ხასიათს. რუსთაველმა შესანიშნავად იცის: თუ მხატვრული ხერხი მკითხველს აგრძნობინებს თავის თავს, ხაზგასმულია, როგორც პოეტური საშუალება, მაშინ იგი თვითმიზნობრივია და საკუთრივ მას ემსახურება, ნაცვლად სინამდვილის წარმოსახვისა. ამიტომაა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც პოეტმა თავისი დროისათვის ცნობილი უკლებლივ ყველა მხატვრული ხერხი გამოიყენა, რასაც საკუთარიც უამრავი მიუმატა, ჩვენ მათ ვერსად ვერ ვგრძნობთ კითხვის დროს, თუ სპეციალურად არ დავაკვირდებით და ასევე სპეციალური ანალიზის ობიექტად არ გავიხდით.

განა ასე არ არის, როცა რუსთაველის პროზაიზმებს ვეცნობით? გადაშლით პოემის თავს—„ავთანდილისაგან მისა უმისა ძებნად წასლვა“ და თქვენ ჩვეულებრივად აგრძელებთ კითხვას: „ამ საქმესა მემოწმების დიონისი ბრძენი, ეზროს“; გრძნობთ მარტო ერთს: პოეტური წარმოსახვიდან უეცრად შედიხართ ფილოსოფიურ განსჯაში, რომელიც იქვე მაღალპოეტური საბეებით გვირგვინდება: „საბრალოა, ოდეს ვარდი დაეთრთვილოს, და-ცა-ეზროს“. ან კიდევ ცნობილი ადგილი პოემიდან:

„მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან სწავლა-თქმულსა:
„სიცრუე და ორპირობა აენებს ხორცსა, მერმე სელსა“.

პოეტიკური ხერხების თვალსაზრისით ეს პროზაიზმია, მაგრამ უმაღლეს პოეტურ ხარისხში აყვანილი. ან კიდევ ავთანდილის სიტყვები ფატმანისადმი, როცა არაბეთის სპასპეტმა ჭაშნაგირი მოჰკლა. პროზაიზმია, მაგრამ ისევ მაღალი პოეზიით დამშვენებული. ფატმანი მადლობას ეუბნება ავთანდილს:

„მუქაფა* ღმერთმან შეგმოგღოს! — მადლსა გკადრებდე მე რასა, —
რომელმან დამბსენ მშვიდობით ორმა გველისა მზერასა!
აწ ამას იქით ვნატრიდე ჩემსა ეტლსა და წერასა,
აღარ ვიშიშვი სიკვდილსა, ჰაი, ჩავიჭერ მე რასა!“

ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგ არაბეთის სპასპეტი კვლავ ამშვიდებს ჯერ კიდევ მღელვარებისაგან გამოურკვეველ ქალს:

„ავთანდილ უთხრა: „ნუ გეშის, წიგნსაცა აგრე სწერია:
მოუვარე მტერი ყოვლისა მტრისაგან უფრო მტერია;
არ მიენდობის გულითა, თუ კაცი მეცნიერია.
ნუღარ იშიშვი იმისგან, აწ იგი მკვდართა ფერია“.

---

* მუქაფა სპას განმარტებით ნიშნავს „საპასუხოს“ (წყაროდ ისევ „ვეფხისტყაოსანია“ მითითებული).

ეს არის პროზაიზმის ერთი სახე, მაგრამ „ვეფხისტყაოსანში“ გვხვდება მისი სხვა ფორმებიც. მხედველობაში გვაქვს რიცხვითი სახელების გამოყენება, რაც ასე ხშირია რუსთაველთან. მაგალითად, იმ თავში, რომელსაც „მისლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“ ეწოდება, რუსთაველი გვეუბნება, რომ „ყმა მტირალი“, ე. ი. ავთანდილი „სამოცდათ დღე“ მიდიოდა „ზღვისა პირსა“, ვიდრე თურქთა საზღვარს მიადგებოდა და ფრიდონის სამეფოში შევიდოდა. მაგრამ აქაც ჩვენ გვაქვს ეპიკური პოემისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი თხრობა, რომელიც ავტორს რეალისტურ ხაზებში გაუშლია და რიცხვითი ცნებები მხოლოდ იმისთვის გამოუყენებია, რომ მკითხველისათვის ეთქვა, თუ რა მანძილით იყო დაშორებული ფრიდონის სამეფო ტარიელის ქვაბისაგან და რამდენი უნდა ევლო არაბთა სპასპეტს, ვიდრე მულღაზანზარს მიაღწევდა.

ან აიღეთ სავსებით ანალოგიური პროზაიზმი პოემის ერთერთ ბოლო თავში, სადაც აღწერილია შემდეგი სურათი: ტარიელმა, ნესტანმა, ავთანდილმა და ფრიდონმა ვაჭართაგან შეიტყვეს, რომ ფარსადანი გარდაიცვალა, მარტოდ დარჩენილი დედოფალი ებრძვის რამაზ მეფეს, რომელსაც კვლავ განუზრახავს ინდოეთის ხელში ჩაგდება. მიიღო თუ არა სამწუხარო ცნობა, პოეტი ამგვარად წარმოგვიდგენს თავის გმირს:

„რა ტარიელს ესე ესმა, მეტად ფიცხლად აიყარა,
ეჯისამ დღე წასაელი ერთსა დღესა წაიარა;
დროშა მისი აიმართა, წინა არა აიფარა,
აწ ნახეთ, თუ გოლიათი გული ვითა ამაგარა!“

ხაზგასმული სტრიქონი პროზაიზმია, მაგრამ ორგანიულად, პოეტურად ჩამჯდარა ყოფითი სურათის წარმოსახვაში და მშვენივრად უწყობს ხელს სიუჟეტის ექსპრესიულ განვითარებას.

განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება პროზაიზმი ქაჯეთის წინააღმდეგ ლაშქრობის დროს. ფრიდონი ურჩევს ტარიელსა და ავთანდილს, რომ უმჯობესია ლაშქარში ცოტა და კარგი მებრძოლები ვიყოლიოთო: „სამასი კაცი გვეყოფის“, — ამბობს ფრიდონი, და მის აზრს უყოყმანოდ იზიარებენ. შემდეგ სულ პროზაიზმებია გამოთქმები: „ზღვა გაიარეს სამთავე ერთგან...“, „ათი ათასი მცველია“, „ასი ათასი აჯობებს“, „ათას წელ ვერსით შევუვალთ“, „ერთსა ჯორსა“, „სამთავე შესლვა“, „გავიყოთ კაცი ას-ასი“, „სამთავე სამგნით მივჰმართოთ“, „სამთაგან ერთი

შეეუვალთ“, „გაიყვეს კაცი ას-ასი“; „თანა ჰყვა კაცი სამასი“, „ათი ათასი ნობათი“, „ორნივე ერთგან უბრობდეს“, „სამასისა კაცისაგან ას-სამოცი შეჰყოლოდა“, „სამიათასსა აჰკიდეს მარგალიტი და თვალები“, „სამოცი კაცი დააგდეს“, „დალეწეს კარი ორმოცი“, „იგი სახლი ორმოციე შიგან იყო გატენილი“, „თვითონმან თვითო ჩაიცვეს“, „შიგან ერთი კიდობანი“. „გამოვიდეს, გამობეჭდეს ორმოციე საჭურჭლები“ და მრავალი სხვა, რომელთა მოხსენიება შორს წაგვიყვანდა.

მთლიანად ყოფითს სურათს გამოხატავს „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგი პროზაიზმიც:

„კელა ბრძანა: „მონა თორმეტი შევსხათ ჩვენთანა მარებლად,
თორმეტი ჩვენად ისრისა მომრთმეველად, მოსახმარებლად.—
ერთაი შენი შერმადინ არს მათად დასადარებლად...“

ეს სიტყვები — „თორმეტი“ და „ერთი“ ნადირობის სცენას პოემაში აძლევენ მეტ გარკვეულობას. მკითხველიც უფრო ნათლად ხედავს მეფე — სპასპეტის შეჯიბრებას, თითქოს უშუალო მონაწილე ეხდებით მათი შემართებისა. როგორც იქ, სადაც უცხო ყმის შეხვედრაა აღწერილი, როცა ავთანდილის გამარჯვებით დალხინებულმა როსტევანმა „გაგზავნა მონა თორმეტი მისი წინაშე მდგომარე“ (თითქოს შეიძლებოდა პოეტს აქ აღარ დაესახელებინა მონათა რაოდენობა, მაგრამ, რაკი ერთმა, პირველმა წარგზავნილმა ვერავითარი ცნობა ვერ მოიტანა. უკვე საჭირო შეიქნა მეტის გაგზავნა და ეს მეტი რუსთაველმა თორმეტით გამოხატა, რათა აღწერილი სიტუაციისათვის ხაზი გაესვა—მდგომარეობა დაეძაბა).

ახლა გავიხსენოთ „წიგნი ტარიელისა ინდოთ მეფის წინაშე და გამარჯვებით შემოქცევა“, სადაც ინდოეთის ჰაბუკი ამირბარი თავის ძმადნაფიც ავთანდილს უყვება ხატაეთში ლაშქრობას და აუწერს იმ ნადავლს, რომლის წამოღებისათვის აქლემების ქარავანი არ ეყო, იძულებული შეიქნა სხვა ღონეც ეხმარა — „აზავრები ვააზავრეო“* — დასძენს ტარიელი. როცა იგი შინ დაბრუნდა, ტყვე რამაზი მიჰგვარა ფარსადანს. რომელმაც მოღალატესა და ორგულს შეუნდო, ხატაეთს მარტოოდენ „ხარაჯა დასდვეს, შეჰკვეთეს დრაჰკანი ასჯერ ასია“. ეს „ას-

* საბას განმარტებით, აზავერი არის „ჯარი საკღარი“.

ჯერ ასი“ პროზაიზმია, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ბუნებრივად არის ჩამჯდარი მაღალპოეტურ თხრობაში.

პროზაიზმები გვხვდება აგრეთვე იქ, სადაც აღწერილია „შვ ე ლა ტარიელისაგან ფრიდონისა“ და „ფრიდონისაგან ნესტან-დარეჯანის ამბის მბობა“. ტარიელი გვიამბობს: „ნავი წინა მომეგება, არა ვიცი იყო თურ ვა“; „თვით ორნივე ბიძა-ძენი მისნი ხრმლითა ჩამოყარნა...“; „მოიყვანა მხარ-დაკრულნი, ერთმან ორნი არ დაყარნა“; „თვით ორნივე ბიძა-ძენი დაპყრობილნი წამოასხნა“.

პოემის შემდგომ თავში პროზაიზმები კიდევ უფრო მეტად გვხვდება: „დღესა ერთსა“, „ერთი რამე საკვირველი“, „დღე ერთ მწადდა“, „გონებასა ამად ორსა“, „ცა მე შვიდე“; „ამოძვრეს ორნი მონანი“, „ერთი ვარ მონა მონებად“, „თავთა ჰპირი უათასეთ, რადმც უშვიდეთ, ანუ ურვეთ“, „ორთავე ცრემლნი ვღვარენით“, „სიტყვა ეუთხარ შვიდი, თურვა“, „ასი ერთ კერძოთ მომიხდეს“, „აქათ ორ თვე არ მოვიდე“.

საერთოდ, რუსთაველს უყვარს ისეთი პროზაიზმები, როგორიცაა: „სამ დღე ვლო დღისა ათისა“, „შევჰრთე ჰირი შვიდსა მერვა“, „იგი ერთი ორთა სჯობდეს!“, „თუ მეახლო, ერთხელ ვა და, რა მოგშორდე, ათას ჯერ ვა!“, „ცოტაი წვალეს, გამოჩნდეს ხუთასნი ცხენოსანანი“, „დაიკარგენით, წახვედით თქვენ, წელნი მეათენია“, „მერმე ხუთასი ვაზირი მყავს აქათ წაუვალია“ და სხვა მრავალი.

ამგვარ ხერხს პოეტი ხშირად მიმართავს და ყველა შემთხვევაში მეტ დამაჯერებლობას აძლევს მის მიერ დახატულ სიტუაციებს.

აიღეთ ფისტიკაურით დაწერილი ცნობილი ადგილი პოემიდან, როცა არაბთა სპასპეტი იძულებული ხდება ვაზირი მოისყიდოს და როსტევანისათვის ათხოვნინოს უცხო ყმის საძებრად ავთანდილის მეორედ წასვლის ნებართვა. ავთანდილმა:

„შეჰრა წითელი ასი ათასი პირად მზეთან და ტანად სარომან, სამასი თავი სტავრა-ატლასი უხვთან, ნიადაგ მიუმცდარომან. სამოცი თვალი ლალ-იაგუნდი ფერად მართ ვითა მიუმხვდარომან, კაცი გაგზავნა ვაზირისასა, ესე ყველაი მისთვის არო მან“.

რატომ დასჭირდა პოეტს ქრთამის რაოდენობა დაესახელებია, როცა სურათი ისედაც ნათელი იყო და მკითხველისათვის სრულიად საკმარისი? ასი ათასს მისცემდა, თუ ორასი ათასს ჩვენთვის მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ რუსთაველმა კარგად

იცის, თუ რა ფასი აქვს გარკვეულობას მხატვრულ ნაწარმოებში და იგი ყველგან ანგარიშს უწევს მკითხველის ინტერესს. ამით აიხსნება მის მიერ დასახელებული რიცხვების რაოდენობა ყველა შემთხვევაში, მაგალითად, იქაც კი, სადაც შეიძლებოდა გვერდის ავლა. მაგალითად, როცა მოყვრობას ახასიათებს, სამ მომენტს გამოყოფს, პირველს იხსენიებს, შემდეგ კი რიცხვის მიუთითებლად:

„სამი არის მოყვრისაგან მოყვრობისა გამოჩენა“.

ან კიდევ აიღეთ ის ადგილი, როცა როსტევანმა „თქვა: „უცილოდ გაიპარა, ვინ მარტომან ასთა ავნის“. ხომ შეიძლებოდა აქაც რიცხვი სრულებით არ ეხმარა პოეტს? მაგრამ, არა: მან მიმართა პროზაიზმს, რითაც ავთანდილის გაპარვით დაძაბული მდგომარეობა ბოლომდე შეინარჩუნა.

რუსთაველი ხშირად მიმართავს ამგვარ პროზაიზმებს, ერთი შეხედვით თითქოს არა აუცილებელთ. მაგრამ. თუ დავუკვირდებით, პოეტი ყოველთვის მართალია თავისი მხატვრული ცნობიერების წინაშე და ყოველთვის ეხმარება მკითხველს მთელი არსებით გახდეს აღწერილ სიტუაციათა უშუალო მონაწილე. გავიხსენოთ პოემის თუნდაც ის ადგილი, სადაც ტარიელი უყვება ავთანდილს ლომ-ვეფხის დახოცვის ამბავს და ასე იწყებს: „იმა ქედსა გარდავადეგ, იგი შავნი მომეარნეს: ერთი ლომი, ერთი ვეფხი შეკრბეს, ერთად შეიყარნეს“. განა აქ არ შეიძლებოდა „ერთი ლომისა“ და „ერთი ვეფხის“ ნაცვლად ავტორს ეხმარა პირდაპირ „ლომი“ და „ვეფხი“? ესეც ხომ ერთი იქნებოდა? ნუთუ ალიტერაციის ან მარცვლისათვის დასჭირდა გენიოს ავტორს რიცხვი დაესახელებინა? არა, ეს გულუბრყვილო მსჯელობა იქნება. რუსთაველი არასოდეს არ ეძებს სიტყვებსა და მარცვლებს, მას უკვე ადრე აქვს ყველაფერი დაძებნილი; მარტოოდენ აფორმებს, რაც საჭიროდ მიაჩნია, როგორც აქ, სადაც აქცენტირება გაძლიერებას მოითხოვდა, ხოლო ეს მიზანი ადვილად მიღწეულ იქნა ხაზგასმით: „ერთი ლომი“, „ერთი ვეფხი“.

მთელ პოემაში არსად არ გვხვდება რაიმე შემთხვევითობა, გარდა სრული კანონზომიერებისა, და ამიტომ ყველაფერს მხოლოდ ამ კალეიდოსკოპიდან უნდა გავხედოთ. გამონაკლისს არც „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ასაკი წარმოადგენს. რომლის შესახებაც რუსთაველი არაერთგზის მოგვაგონებს. გაიხსენეთ მაგალითად, რასაც ტარიელი ამბობს: „მე ხუთისა წლისა ვიყავ, დაორსულდა დედოფალი“; ან კიდევ: „შვიდისა წლისა შეიქმნა ქალი წუნარი და ცნობილი“; „თხუთ-

ჩეტისა წლისა ვიყავ, მეფე მზრდიდა ვითა შვილსა". ყველა ეს მითითება, ეს პროზაიზმი მხოლოდ იმ მიზანს ისახავს, რომ მკითხველს ნათელი წარმოდგენა მისცეს არამარტო როსტევანსა და ფარსადანზე, რომლებიც უკვე მოხუცებულები არიან, არამედ, ხაზი გაუსვას შემდეგ გარემოებას: ტარიელი ექვსი წლით უფროსი იყო ნესტანზე; მართალია, ფარსადანს შვილი შეეძინა, მაგრამ ტარიელის აღზრდაზე ხელი მაინც არ აუღია; მაშინაც შვილივით ზრდიდა, როცა ნესტანი 9 წლისა იყო, ხოლო ტარიელი — თხუთმეტისა. პროზაიზმი აქ მშვენივრად ასრულებს თავის ფუნქციას, როგორც იქ, სადაც როსტევანისა და ავთანდილის ნადირობაზე ნათქვამია:

„ორთავე ერთგან მოკლული ყველაი ასჯერ ოცია,
მაგრა ავთანდილს ოცითა უფროსი დაუხოცია:
არ დასცთომია ერთიცა, რაც ოდენ შეუტყორცია,
თქვენი მრავალი მიწითა დასვრილი დაგვიხოცია".

სრულიად აშკარაა, რომ „ვეფხისტყაოსნის" ავტორი პროზაიზმს იყენებს ბუნებრივი ოსტატობით, არსად არ გვაგრძნობინებს თავის მიზანს, თუმცა ყველგან საოცრად ნათელი მიზანი აქვს დასახული და განზრახულს ყველგან იდეალური სიმაღლით აღწევს. ასე ხდება, კერძოდ, იქ, სადაც უცხო ყმის უშედეგოდ ძიების შემდეგ, ავთანდილმა „ექვსნი რამე ცხენოსანნი, ნახა, მისკენ მივიდოდეს", მათ განაცხადეს: „ჩვენ ვართო ძმანი სამნივე, მით ვიდენთ ცრემლთა მწარეთა"; „ჩვენ სამთა ძმათა ჩვენთანა მესროლნი დავაწბილენით, მით ერთმანერთსა სამნივე ჩვენ კიდე დავეცილენით"; „ჩვენ ვიახლენით სამთავე სამნივე შეაბჯრენია". განა ამ შემთხვევაშიც პროზაიზმი იმ ფუნქციას არ ასრულებს, რაც ზემოდ დავახასიათეთ?

რუსთაველის პროზაიზმი, რომლის ილუსტრაციებს ჩვენ საკმაოდ გავეცანით, სავსებით რეალური ფაქტია და მას ღირსეული ადგილი უნდა დაეთმოს „ვეფხისტყაოსნის" პოეტიკაში. როგორც ვნახეთ, იგი უაღრესად კანონიერი მოვლენაა, მსგავსად ჩვენს მიერ ზემოგანხილული პოეტიკური კატეგორიებისა, და ამიტომ მიგვაჩნია მისი ფუნქცია ყველგან გამართლებულად, ვინაიდან არსად არ არღვევს მაღალი ლექსის მდინარებას, პირიქით, ხელს უწყობს დიდი რეალისტისათვის დამახასიათებელ უშუალობასა და ბუნებრივობას. განა ამას არ ადასტურებს ფრიდონისადმი ავთანდილის წერილში ის ადგილი, სადაც ნათქვამია: „მსგავსი ყველაი მსგავსსა შობს. ესე ბრძენთაგან თქმულია"?

განა ასეთივე არ არის ავთანდილის გოდება, როცა ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის წიგნი და „კიდე რიდისა“ გადასცა ტარიელს, ამ უკანასკნელმა იცნო დაკარგული მიჯნურის წერილი, რიდის ნახევი და უმალ გული წაუვიდა, როგორც ყოველთვის ემართება ხოლმე? ავთანდილი წუხს, რატომ ასე მოუფიქრებლად, წინასწარი შემზადების გარეშე მივეცი ნესტანის წერილიო და თავის თავს ამტყუნებს: „რაცა ექმენი, არ უქმნია არცა შმაგსა, არცა რეტსაო“. და სწორედ აქ არის ლექსში ასე ოსტატურად გამოყენებული პროზაიზმი: „თქმულა, „სიწუნარე გმობილი სჯობს სიჩქარესა ქებულსა“.

მოტანილი ფაქტები სავსებით ადასტურებენ რუსთველური პროზაიზმების როგორც არსებობას, ისე ხასიათსა და ძირითად ფუნქციას. საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ თუ ერთის მხრივ პოეტი ასე ხშირად მიმართავს პროზაიზმს, მართლაც ჩვეულებრივ პოეტიკურ ხერხს, რომელიც ყველასათვის ადვილი გასაგებია, მეორეს მხრივ „ვეფხისტყაოსანში“ გვხვდება ნამდვილად რთული ფენომენი — ოქსიმორონი.

ო) ოქსიმორონი

გადაშლით „ვეფხისტყაოსანს“ და უმალვე შემოგვანათებთ ორიგინალურად აგებული გამოთქმები, რომლებსაც ოქსიმორონები ეწოდებათ. ოქსიმორონის ძირითადი ფუნქცია არა მარტო ორიგინალობისა და სილამაზის მიღწევაა (ცხადია, ეს წარმოადგენს მის ერთერთ უძირითადეს მოვალეობას), მთავარია იმ ღრმა აზრის მკაფიოდ გამოკვეთა, რომელიც ურთიერთსაწინააღმდეგო ან ურთიერთგამომრიცხველ სიტყვათა შეერთებით იქმნება. გაიხსენეთ, მაგალითად, რუსთაველის ცნობილი თქმა — „მზიანი ღამე“,* რომელიც კლასიკური ოქსიმო-

---

* „მზიანი ღამე“ ნახმარია თავში—„წასლვა ავთანდილისაგან ტარიელის შეყრად მეორედ“, „ავთანდილის მონოლოგში“. ასტრალური სიმბოლიკის დახასიათების დროს, გიორგი ნადირაძემ მწვანივრად დაასაბუთა და განმარტა, რომ „...ქრისტიანული მითოლოგიის კოსმოგონიურ სიმბოლოდ უნდა ჩაითვალოს რუსთაველის „მზიანი ღამე“. იგი გრანდიოზული პოეტური სურათის სახით წარმოგვიდგენს ბიბლიის იმ პირველ აბზაცებს, სადაც მოთხრობილია ღვთაების მიერ სამყაროს შექმნის მითიური ამბავი, ე. ი. იმას, რაც ლოგიკური ცნებებით არის დალაგებული ვეფხისტყაოსნის პირველ სტროფებში... რუსთაველის „მზიან ღამეში“ ისევე, როგორც მიქელანჯელოს ფრესკაში, დაჭერილია კოსმიური შემოქმედის პირველი აქტი, სახელდობრ — მნათობის ან-

რონია და ესთეტიკურ სილამაზესთან ერთად, უღრმესს რეფლექსიას გამოხატავს. ოქსიმორონი ხშირად შენდება ფარულ მეტაფორასა და შედარებაზე, რაც უცნობი არ არის რუსთაველისათვის, მაგრამ იგი თითქმის ყოველთვის ამჯობინებს პირდაპირ ფორმას, როგორც გამოთქმის პლასტიკურობაში გადამწყვეტს.

პოემის შესავალშივე ჩვენ გვხვდება მკაფიოდ გამლილი ოქსიმორონები:

„თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლისა ცრემლ-დათხეული"...
„მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად მე ნარხეული"...

პირველ შემთხვევაში სისხლისა და ცრემლის შეპირისპირება ერთ რეფლექსიად უფრო აღრმავებს თამარის ქების ხასიათს, რაც აყვანილია უმაღლეს ხარისხამდე, როგორც თავდადების ან უერთგულესი სიყვარულის მტანჯველი განცდა. მეორე შემთხვევაში გიშრის ტბა პირდაპირ ფერწერულ სურათს ქმნის, ვინაიდან მელნის გიშრის ტბასთან შედარება ორივეს აფერადებს, როგორც სინონიმებს. თავისთავად გიშრის ტბა არ არსებობს, მაგრამ არსებობს ტბა, რომელსაც გიშრის ფერი მიუღია (აქ პოეტი უეჭველად გულისხმობს შავ თვალებს) და მთლიანი ესთეტიკური წარმოსახვა შეუქმნია პოეტური ხერხით — ოქსიმორონით. რაც არ უნდა დადგინდეს ამ სტროფის ბოლო სიტყვებად: „მე ნარხეული" თუ „მინა რხეული" აპრიორი შეიძლება ითქვას, რომ ყველა შემთხვევაში იქ ოქსიმორონი იქნება, ვინაიდან ლექსის მთელი კომპოზიცია „გიშრის ტბის" გაგრძელებად ოქსიმორონს საჭიროებს.

არ გვეგულება მეორე პოეტი, რომელიც ოქსიმორონის საიღუმლოებას უკეთესად იცნობდეს, ვიდრე რუსთაველია, და არ არის მხატვრული სიტყვის ოსტატი, რომელსაც იმდენი ოქსიმორონი შეექმნას, რამდენიც „ვეფხისტყაოსნის" ავტორს. მისი პოემა სავსეა ოქსიმორონებით და ყველგან დიდ სილამაზესა და

თება წყვდიადში. აქ ნათელი და წყვდიადი ჯერ კიდევ არ არიან ერთიმეორისაგან გათიშულნი" (გიორგი ნადირაძე, „რუსთაველის ესთეტიკა", 1958 წ., გვ. 390—391. ხაზი ყველგან ავტორისაა—გ. ჯ.). გარდა „მზიანი ღამისა", ოქსიმორონების მაგალითებად „ვეფხისტყაოსნიდან" ავტორს მოჰყავს მხოლოდ რამდენიმე: „მიწა ვიაკვანე", „მიწა მიაკვანე", „არ-ნათლად ნათელი", „დღეცა მესაღამოების", „ცრემლი ცხელი გარდმოთოვა", „ჰგვანდის ვარდსა დაიყვის ფიფქისა მთოველად". ხსენებულ ოქსიმორონებს ჩვენ ამიტომ აღარ შევეხებით.

გონებამახვილობასთან ერთად, ჩვენ გვაოცებს აზრის სიღრმე, რაც ბევრ შემთხვევაში ფილოსოფიური თეზისის ადექვატურ სახეს ღებულობს. რუსთაველის „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის“, „ლექვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“, „რაღაა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია“, „იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა“, „ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების“, „დიდთა და წვრილთა წყალობა შენმცა ნუ მოგეწყინების“, „რასაცა გასცემ შენია; რას არა, დაკარგულია“, „ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი“, „მისგან გასწორდეს ყოველი. სუსტი და ძალ-გულოვანი“, „ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მხცოვანი“, „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“ — სულ ოქსიმორონებისაგან შედგება. მაგრამ რამდენი მაგალითი უნდა მოვიტანოთ! ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი დავასახელეთ, უკეთ რომ გაგვეგო რუსთველური ოქსიმორონების მრავალფეროვნული ხასიათი. მაგრამ ის, რაც მითითებულია, საკმაოდ ცხადად გვიჩვენებს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ოქსიმორონს, ისევე, როგორც მისთვის საყვარელ სხვა პოეტიკურ ხერხებს, მაგალითად, რეტარდაციას.

ა) რეტარდაცია

ერთერთი უსაყვარლესი პოეტიკური ხერხი, რომელსაც „ვეფხის ტყაოსნის“ ავტორი ყოველთვის იყენებს სიუჟეტის განვითარებაში, არის რეტარდაცია. მისი დამახასიათებელი თვისებაა ეპიზოდურად დააყოვნოს ამბავი ჩართული მომენტებით, მოახდინოს გადახვევა, მაგრამ არც ერთი და არც მეორე არ არღვევს ფაბულის მთლიანობას, პირიქით, ხელს უწყობს გასრულებას, რაკი შეაქვს ცალკეული მხარეები, რომლებიც ნაწარმოებს აუცილებლად ესაჭიროება.

პირდაპირ შეუძლებელია ნახოთ „ვეფხისტყაოსნის“ რომელიმე თავი, სადაც პოეტი რეტარდაციას არ მიმართავდეს. პირველივე თავში არაერთი რეტარდაცია გვხვდება, ასევეა ბოლოში; საერთოდ, რუსთაველი რეტარდაციებით იწყებს, აგრძელებს და ამთავრებს თავის პოემას. ამ გარემოებამ საფუძველი მისცა მკვლევართა ერთ ნაწილში, რომელსაც პოეტიკაზე სუსტი წარმოდგენა ჰქონდა, იმ ყალბი აზრის გავრცელებას თითქოს რუსთაველის პოემაში გადამწერლების მიერ დაშვებულია არამარტო უხეში შეცდო-

მები, არამედ, გამოტოვებულია ტაეპები, კუპლეტები, ნაწილები, მთელი თავებიც კი! და თითქოს ამიტომაა, რომ პოემაში ძალიან ხშირად, თითქმის ყველგან გვხვდება მონოლოგის, დიალოგის, თხრობის შეწყვეტა, მოულოდნელი გადასვლა გმირის დახასიათებაზე, რაიმე მოვლენის აღწერაზე ან კიდევ ავტორისეულ რემარკებზე. მაგრამ არ გახსენებიათ ეთქვათ, რომ ყოველივე ეს, პირველყოვლისა, სტილისტიკურ-პოეტიკური ხერხია, რომელიც ლიტერატურულ-მხატვრულ ნაწარმოებში ყველგან არის გამოყენებული, ხოლო რუსთაველი, გენიოსი ხელოვანი, მას ფლობს ჩვეული ოსტატობით.

ჩვენი მონოგრაფიის პირველ თავში, როცა ვლაპარაკობდით მონოლოგების, დიალოგების, თხრობისა და ეპისტოლარული ხერხების შესახებ, ნათლად დავინახეთ, თუ როგორ ანვითარებს რუსთაველი პოემის სიუჟეტს, როგორ მიმართავს ნახტომებს, და რა მიზანი აქვს, როცა ასე იქცევა. იქ ჩვენ ისიც აღვნიშნეთ, რომ ყოველივე ეს რეტარდაციაა, რუსთაველის მხატვრული პრინციპია, რომელსაც მის ესთეტიკურ კონცეფციას ვერ დავაშორებთ.

თუ რამდენად „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი თანმიმდევრულია მხატვრულ აზროვნებაში, თავისი ესთეტიკური სისტემის დაცვაში, ყველაზე ნათლად რეტარდაცია გვიჩვენებს. ამიტომ ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ ამ საკითხს. ვინაიდან საქმე გვაქვს რუსთაველის პოეტიკის ერთ-ერთ უძირითადეს ხერხთან.

ავიღოთ პირველი თავი, სადაც თხრობისა და დიალოგების საშუალებით გადმოცემულია „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“ და სრულიად მოულოდნელად (ბევრს ეჩვენება, რომ აქ პოემას რაღაც აკლია), ვაზირთა პასუხის შემდეგ, იწყება ცნობილი (მართლაც მოულოდნელი!) სტროფი: „ავთანდილ იყო სპასპეტი...“ ეს გადასვლა გმირის გარეგნულ დახასიათებაზე, მისი შინაგანი სულიერი ქვეყნის ჩვენებაზე, ხოლო შემდეგ ისევ როსტევანთან მიბრუნება -- „რა მეფედ დასმა მეფემან ბრძანა მისისა ქალისა“, ე. ი. ორი კუპლეტის ჩასმა, რითაც ფაბულის თხრობა დაყოვნდა, ტიპიური რეტარდაციაა, რუსთაველის სტილისტიკურ-პოეტიკური ხერხია და არა გადამწერლების უპასუხისმგებლობა, უვიცობა, პოემის ტექსტის შერყვნა და დამახინჯება, როგორც ზოგიერთს ეგონა.

ამგვარივე რეტარდაციაა „ტარიელის ვარდი იყო დათრთვილული, არ დაზრული“, რომელიც ჩართულია შემდეგ სიტუაციაში: როცა ასმათმა პირველად შეახვედრა ტარიელი და ავთანდილი, როგორც ვიცით, გმირებმა „აკოცეს ერთმანეთს“, „ყელი ყელსა გარდააჭვედეს“, ატირდნენ, მაგრამ ეს ცრემლთა დენა

ისე დიდხანს გაგრძელდა, რომ ასმათი იძულებული შეიქნა ეთქვა: „თავთა ნუ დაჰხოცთ, ნუ ბნელ-იქმთ მზესა თქვენითა ბნელითა". ამას მისდევს, როგორც მოულოდნელი გადასვლა, თითქოს ტექსტში გამოტოვებული ადგილი იყოს, ჩვენს მიერ მოტანილი ავტორისეული სიტყვები: „ტარიელის ვარდი იყო დათრთვილული, არ დაზრული". მომდევნო თავშიც, სადაც ნესტანის ყმაწვილობის აღწერაა მოცემული, ნახტომისებური გადასვლა გვაქვს: ტარიელი ასე უყვება ავთანდილს:

„მეფემან სახლი ააგო, შიგან სამყოფი ქალისა;
ქვად ფაზარი სხდა, კუბო დგა იაგუნდისა, ლალისა,
კარზედა ბაღჩა, საბანლად სარაჯი ვარდის წყალისა;
იგი მუნ იყვის, მედების ვისგან სახმილი ალისა!

„დღე და ღამე მუჯამრითა ეკმეოდის ალვა თლილი;
ზოგჯერ კოშკს ჯდის, ზოგჯერ ბაღჩას ჩამოვიდის, რა დგის ჩრდილი.
დაეარ იყო და მეფისა, ქვრივი, ქაჯეთს გათხოვილი,
მას სიბრძნისა სასწაულად თვით მეფემან მისცა შვილი.

„სრა ედგა მოფარდაგული ოქსინოთა და შარდითა;
ვერვინ ვხედევდით, შეიქმნა პირითა მინა-ვარდითა;
ასმათ და ორნი მონანი ჰყვიან, იმღერდის ნარდითა;
მუნ იზრდებოდის ტანითა, გაბაონს განაზარდითა.

„თხუთმეტისა წლისა ვიყავ, მეფე მზრდიდა
ვითა შვილსა;
დღისით ვიყვი მას წინაშე, გამიშვებდის არცა ძილსა;
ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგვანდი ედემს ზრდილსა,
სროლასა და ასპარეზსა აქებდიან ჩემგან ქმნილსა".

გადასვლა აქაც სრულიად მოულოდნელი, ნახტომისებურია — ნესტანის ცხოვრების აღწერას უშუალოდ მისდევს, მოტივირების გარეშე, თვით ტარიელის დახასიათება, და სწორედ ეს ხაზგასმული სიტყვებია რეტარდაცია. ამგვარ ფაქტებს პოემაში ძალიან ხშირად ვხვდებით, როგორც, მაგალითად, იქ, სადაც აღწერილია „ამბავი ტარიელის გამოჯნურებისა". ვეფხისტყაოსანი თავის ახლად შეძენილ მეგობარს უყვება, რომ ერთხელ, როცა ნადირობიდან ბრუნდებოდა ფარსადანთან ერთად, მეფემ უთხრა: „ქალი ვნახოთო". ეს ქალი ნესტან-დარეჯანია, და პირადი განცდის — „მის ჟამისა მხსენებელი მე სულ-დგმული არ გიკვირა?!" გადმოცემის შემდეგ იწყება რეტარდაცია — გადასვლა ფარსადანის ასულის საცხოვრებელი ადგილის აღწერაზე:

„ბაღჩა ვნახე უტურფესი ყოელისავე სალბინოსა:
მფრინველთაგან ხმა ისმოდა უამესი სირინოსა;

მრავლად იყო სარაჯები ვარდის-წყლისა აბანოსა.
კარსა ზედა მოჰფარვიდა ფარდაგები ოქსინოსა".

ამგვარ რეტარდაციას ჩვენ აგრეთვე ვხედავთ პოემის თავში — „ტარიელისაგან და ავთანდილისაგან ქვაბს მისლვა და ასმათის ნახვა". გმირებმა მოითათბირეს, რომ ავთანდილი მეორე დღეს ფრიდონისაკენ გაემგზავრება; მათი გაყრის წინ რუსთაველი ასეთ სტროფს გვთავაზობს: „ხვალ გაყრისა გონებამან სხვა უმატა ჭირსა ჭირი", შემდეგ კი პირდაპირ რეტარდაციას მიმართავს:

„ღრუბლთა მკითხველნო, თქვენიმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია,
გულმან, გლახ, რა ქმნას უგულოდ, თუ გული გულსა ელია?!
მოშორება და მოყვრისა გაყრა კაცისა მკვლელია,
ვინცა არ იცის, არ ესმის ესე დღე როგორ ძნელია!"

ეს სტროფები ჩასმულია იქ, სადაც პოეტმა გვითხრა, რომ გმირებმა „საუბარი გარდაწყვიდეს", პირობა შეკრეს, „თვითო მოკლეს ველს ნადირი", ანატირები გული ისევ აატირეს, ერთი სიტყვით, დიალოგს ავტორისეული ტექსტი მიჰყვა, შემდეგ კი სრული ფორმის რეტარდაცია.

ახლა დააკვირდით რუსთველურ მეტონიმიებს, რომლებიც პოემაში იშვიათად როდი გვხვდება.

ე) მეტონიმია

პოეტური მეტყველების ეს ხერხი „ვეფხისტყაოსანში" ისე ბუნებრივადაა გამოყენებული, რომ ზოგჯერ ვერც შეამჩნევთ. ჰკითხულობთ ტექსტს, გატაცებული ხართ რუსთაველის მხატვრული სამყაროს მომხიბვლელი სილამაზით, და ვერსად ვერა გრძნობთ, თუ რა გზით აღწევს პოეტი იმ საოცარ ექსპრესიულობას, რომლითაც მისი ნაწარმოები ასე გამოირჩევა.

სხვა საშუალებებთან ერთად, ექსპრესიულობა პოემაში განხორციელებულია მეტონიმიებით. მაგალითად, როცა ტარიელი ხატაელთა დასალაშქრავად მიემართება, პოეტი ერთ სტრიქონში მრავალ მოქმედებას ათავსებს: „დილასა შევჯე, ვუბრძანე: „ჰკარით ბუკსა და ნობასა!" ეს „დილასა შევჯე" მეტონიმიაა, რაკი ერთი სიტყვა — „შევჯე" გულისხმობს მოქმედებასაც და იმ საგანსაც, რომელიც არა ჩანს, დასახელებული არ არის, მაგრამ ბუნებრივად იგულისხმება. ტარიელი უყვება ავთანდილს, რომ დილით ცხენზე შეჯდა, ბრძა-

ნება გასცა და ხატაეთს საომრად გაემგზავრა. ამგვარი „შ ე ჯ დ ო მ ა“ პოემაში ხშირად გვხვდება, მაგალითად, პოემის მეორე თავში, როცა სანადიროდ ამხედრებულ როსტევანს პოეტი ასე აგვიწერს: „შეეკაზმა მეფე, შ ე ჯ დ ა, ნადირობას გამოვიდეს“; გვხვდება აგრეთვე იმ ადგილას, სადაც აღწერილია „პ ო ვ ნ ა ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ი ს ა გ ა ნ დ ა ბ ნ ე დ ი ლ ი ს ტ ა რ ი ე ლ ი ს ა“. არაბეთის სპასპეტი თხოვნა-მუდარას არ იშურებს ქვაბში ტარიელის დასაბრუნებლად: ეუბნება — „ისმინე ჩემი თხრობილი, შ ე ჯ ე, წავიდეთ ნებასაო“. მაგრამ ლომ-ვეფხვის დახოცვის შემდეგ გულწასული, ახლა კი ავთანდილის წყალობით გონსმოსული ტარიელი უარს ამბობს შინ დაბრუნებაზე, სურს მოკვდეს და მხოლოდ ერთის მთხოვნელია: დამმარხე, რომ ჩემი გვამი მხეცების საჭმელად არ გადაიქცესო. ავთანდილი ცდას არ აკლებს როგორმე გაართოს, შეაგონოს, ნორმალურ მდგომარეობას დაუბრუნოს ტარიელი. მაგრამ ყოველივე ამაო ხდება. ბოლოს მიმართავს შემდეგ ხერხს: შეაგულიანებს თავის ძმადნაფიცს — ერთხელ მაინც შ ე ჯ ე ქ ი ც ხ ე ნ ზ ე, გნახო ამხედრებული, რომ ამით ჩემი გული მოვიქარვო, და ჩემი გზით წავალ, შენ დაგტოვებო. რა თქმა უნდა, ავთანდილი ასე არ მოიქცევა, მაგრამ, იცის: თუ ც ხ ე ნ ზ ე შ ე ჯ დ ა, ტარიელი „კაეშანს მოიქარვებს“. მისმა ხერხმა გასჭრა, ტარიელი ცხენზე შეჯდა, მეგობრის თხოვნას დამორჩილდა და ძმადნაფიცები ქვაბისაკენ გაემართნენ. მთელი ეს სცენა დაწერილია მ ე ტ ო ნ ი მ ი ე ბ ი თ, რასაც მოტანილი ადგილის გარდა, „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგი სტროფები გვიდასტურებენ:

„ნუ გამგზავნი გულ-მოკლულსა, ერთი მიყავ საწადელი,
ერთხელ შ ე ჯ ე, ცხენოსანი გნახო ჩემი სულთა მხდელი,
ნუთუ მაშინ მოვიქარვო სევდა ესე ანჯნდელი:
ძე წავალ და შენ დაგაგდებ, იქმნას შენი საქადელი“.

ე ხ ე ე ნ ე ბ ო დ ა: „შ ე ჯ ე ო“, აჯას ხვეწნითა არევებდა,
იცოდა, რომე შ ე ჯ დ ო მ ა კაეშანს მ ო ა ქ ა რ ვ ე ბ დ ა,
ლერწმისა სარსა დასდრეკდა, გიშერსა დააკარვებდა;
დ ა ი მ ო რ ჩ ი ლ ა, ეამა, არ ივაგლახა, არ ვებდა.

ცხადად უთხრა: „შ ე ვ ჯ ე ბ ი ო, მომიყვანე ცხენი წინა“.
მან მოჰგვარა, წუნარად შესვა, არ სიჩქარით აჰშინა;
მინდორთაკე წაიყვანა, ტანი მჭევრი აძრევინა.
ხანი წარვლეს, სიარულმან მოჯობება დაიჩინა“.

როგორც ვხედავთ, პოემის მთელი ეს ადგილი მ ე ტ ო ნ ი მ ი ე ბ ი თ ა ა დაწერილი და რუსთაველი ამ ხერხს ხშირად იყენებს.

საერთოდ, ამგვარი მეტონიმიები, როცა ერთი სიტყვით მოუხსენიებლად გამოხატულია ორი ან მეტი საგანი, რუსთაველისათვის სავსებით დამახასიათებელია. აიღეთ, მაგალითად, ცნობილი ადგილი, რომელიც ზოგიერთს ინტერპოლაციად მიაჩნია, სხვა სტროფებთან ერთად, პოემის იმ თავში, რომელსაც ეწოდება „ტ ა რ ი ე ლ ი ს ა გ ა ნ ი ნ დ ო თ მ ე ფ ი ს ს ი ქ ვ დ ი ლ ი ს ც ნ ო ბ ა“. ეს ადგილი პოემაში შემდეგნაირად არის წარმოდგენილი:

„ქედსა ზედა გარდმოადგა მეტად დიდი ქარავანი;
კ ა ც ე ბ ი და ს ა ხ ე დ რ ე ბ ი ერთობ იყო შ ა ო ს ა ნ ი;
გ ა რ ე შ ე მ ო მ ო ე კ ვ ე ც ნ ეს უ კ ა ნ ა მ ო დ ა ლ ა ლ ა ნ ი;
მეფე ბრძანებს: „მოასხითო, ჩვენ დავყოვნოთ აქა ხანი“.

ეს დიდი ქარავანი ვაჭრებისა იყო, რომლებიც ინდოეთიდან მოდიოდნენ. ტარიელმა და ნესტანმა, ავთანდილმა და ფრიდონმა მათგან შეიტყვეს, რომ ინდოეთი დიდ განსაცდელში ჩავარდნილა: ფ ა რ ს ა დ ა ნ ს ვეღარ გაუძლია იმ მწუხარებისათვის, რაც მას თავს დაატყდა ქალიშვილის დაკარგვის, ამირბარის გადახვეწისა და დავარის თვითმკვლელობის გამო. თვითონაც გარდაცვლილა, ქვეყანა უმეფოდ დარჩენილა, რითაც უსარგებლია ხატაეთის მეფეს, თავს დასხმია ქვეყანას და აოხრებს. ინდოელები, ამდენი უბედურების შედეგად, ძაძებით არიან შემოსილნი და ჩვენც შავები ჩავიცვითო. გამოთქმა — „გ ა რ ე შ ე მ ო მ ო ე კ ვ ე ც ნ ეს“ მეტონიმიაა, ვინაიდან იგულისხმებიან კ ა ც ე ბ ი, რომლებიც სიტყვით არ იხსენიებიან, მაგრამ მათ შესახებაა ლაპარაკი, ვინაიდან „უ კ ა ნ ა მ ო დ ა ლ ა ლ ა ნ ი“ კაცებსაც ჰქონდათ და გლოვის ნიშნად იმ დროს შეეჩვათ. ავტორი სწორად მოიქცა, როცა ქარავანში მყოფი კაცები და სახედრები „შ ა ო ს ნ ე ბ ა დ“ (ძაძით შემოსილებად) მოიხსენია, მაგრამ თან დასძინა — კაცებს უკან მოშვებული თმები (დალალები, სილამაზის მიზნით მოშვებული), გლოვის ნიშნად შეჭრილი ჰქონდათო. სიტყვა „უ კ ა ნ ა მ ო“ უპირისპირდება „წ ი ნ ა მ ო ს“ და ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ბოლო ართრონთან (წინა ართრონია მ ო-ზღვავება, მ ო-ქმედება, მ ო-მზადება). საბას განმარტებით, სიტყვა „წ ი ნ ა მ ო“ არის „თმა ღაწვთ მაშვენებელი, რომელ არს ღულამბარი“. მართალია, ჩვენს დიდ ლექსიკოგრაფს „უ კ ა ნ ა მ ო“ განმარტებული არა აქვს, მაგრამ სრულიად უეჭველია, რომ იგი ნიშნავს მამაკაცის დალალს, თმას თავის ირგვლივ დამამშვენებელს, რაც ინდოეთიდან მომავალ ვაჭრებს შეკრეჭილი ჰქონდათ ფარსადანის გლოვის ნიშნად.*

* ამის შემდეგ როგორ ავხსნათ პროფ. ალ. ბარამიძის მოსაზრება, რომ თითქოს „სრულიად გაუგებარია, ყოველ შემთხვევაში აზრობლივად (თუ აზრობრი-

როგორც აქ, ისე პოემის სხვა ადგილებში მეტონიმიას რუსთაველი შეგნებულად მიმართავს, რასაც შემდეგი მაგალითი გვიდასტურებს. პოემის ის თავი, რომელსაც „შველა ტარიელისაგან ფრიდონისა“ ეწოდება, მეტონიმიით იწყება:

„მოჯობდა, ომი შეეძლო, ხმარება ცხენ-აბჯარისა“.

თუ ვინ მოჯობდა — სახელით არა ჩანს, მაგრამ კონტექსტით იგულისხმება ფრიდონი, რომელიც ბიძაშვილებმა დაჭრეს. პოეტს შეეძლო მეტონიმიისათვის არ მიემართა, პირდაპირ ეთქვა: „ფრიდონ მოჯობდა, შეეძლო ხმარება ცხენ-აბჯარისა“. მაგრამ დაეკარგებოდა სიტყვა „ომი“, რაც ძირითად მიზანს დააშორებდა. ცხენ-აბჯრის ხმარება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ომისათვის მზადყოფნას, ომს უფრო მეტი, შეუდარებლად მეტი ფიზიკური გამძლეობა ჰირდება, ვიდრე „ცხენ-აბჯრის ხმარებაა“. ომი კი გარდუვალი იყო და ლაკონიურობის, ექსპრესიულობის მისაღწევად რუსთაველმა მეტონიმია გამოიყენა, როგორც არაერთგზის ნაცადი პოეტიკური ხერხი.

მეტონიმიას წარმოადგენს აგრეთვე რუსთაველის ცნობილი ეთიკური დეფინიცია: „კაცი არ უყვარს სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“. ავთანდილის ამ ფილოსოფიურ განსჯაში, კერძოდ. სიტყვებში — „დიდი ძეს კაცით კაცამდის“ არა ჩანს რა ძევს — „მანძილი“ თუ „განსხვავება“, „დიდი მანძილია“ თუ „დიდი განსხვავებაა“ „კაცით კაცამდის“. მაგრამ სიტყვის მოუხსენიებლად ორივე იგულისხმება—„მანძილიც“ და „განსხვავებაც“, ისე, რომ ჩვენ დაფიქრებაც არ გვჭირდება აზრის გასაგებად. პირიქით, მეტონიმია ეხმარება პოეტს აზრი უფრო შეკუმშულად, ლაკონიურად გადმოსცეს და მკითხველსაც ასევე მკაფიოდ შეაგნებინოს. საკვირველია, რატომ არ მიაგნეს ამ ადგილს ინტერპოლაციათა თეორეტიკოსებმა, რატომ არ დაინახეს აქ „სიტყვიერი ლაკუნი“, რატომ არ გვითხრეს — სიტყვა აკლია, ინტერპოლაციის

ვად — გ. ჯ.) ბუნდოვანია და სიტყვიერად უფერული, სტროფის მესამე ტაეპი: „გარეშემო მოეკვეცნეს უკანამო დალალანი“. ჯერ ერთი, არ ჩანს ვის მოეკვეცნენ დალალანი — კაცებს, თუ სახედრებს? ან, იქნებ, კაცებსაც და სახედრებსაც. მაგრამ სახედრების რა დალალებზე შეიძლება ლაპარაკი? „ვეფხისტყაოსნის“ არც პერსონაჟი ვაჟები ატარებდნენ დალალებს. უაზროა თვითონ გამოთქმა „მოეკვეცნეს უკანამო დალალანი“ (ეს „უაზრობა“ კი, როგორც ვნახეთ, მეტონიმიაა—გ. ჯ.). კერძოდ, საეჭვოა სიტყვა „უკანამო“ (იხ. ალ. ბარამიძე, „შოთა რუსთაველი“, 1958 წ., გვ. 337. ხაზი ავტორისაა — გ. ჯ.). როგორც ვნახეთ, სიტყვა „უკანამო“ საეჭვო კი არა, სრულიად კანონიერი და სრულიად უეჭველია.

ავტორს აზრის გამოთქმა უჭირსო, მაგრამ, ალბათ, იმიტომ, რომ ყოველივე ეს ძირითად ტექსტად აღიარებულ თავში გვხვდება და იქ ეჭვის თვალით წაკითხვა, ჩვენდა საბედნიეროდ, აზრად არავის მოსვლია.

ახლა აიღეთ ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის წერილი ტარიელისადმი. ინდოეთის ტყვექმნილი ასული თავის მიჯნურს გადაუშლის გულსა და სულს, აუწერს გადატანილ უბედურებათ, მაგრამ თან დასძენს: რაკი ცოცხალი ყოფილხარ, „ჩემი ყველა აქანამდის ჭირი ლხინსა შევაწონე“, ამიერიდან სიკვდილიც კი ტკბილი მეჩვენება, შემოქმედს ვადიდებ და ღმერთს ვემონებიო. ამ ადგილას რუსთაველი მეტონიმიას იყენებს, როცა ნესტანის წერილში ინდოეთის ასულს ათქმევინებს: „აწ რა მესმა, შემოქმედი ვადიდე და ღმერთსა ვჰმონეო“. აქ ცხადია, იგულისხმება „აწ რა მესმა ცოცხალი ხარ“, თუმცა უკანასკნელი სიტყვები არ არის, და არც არის საჭირო, ვინაიდან მეტონიმია აზრს სავსებით დამთავრებულად წარმოგვიდგენს, თან ლაკონიურად, შეკუმშულად, ექსპრესიულად.

პოემის სიუჟეტის ექსპრესიულობისათვის რუსთაველი ხშირად მიმართავს ჟგრეთვე ასინდეტონს და ამ მხრივაც მხატვრული მეტყველების ბრწყინვალე ნიმუშებს იძლევა.

ა) ასინდეტონი

დღემდე არავის შეუმჩნევია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ უმთავრესად დაწერილია იმ პოეტიკური ხერხით, რომელსაც ასინდეტონი ეწოდება. ეს ხერხიც აძლიერებს შთაბეჭდილების ძალას, ლექსის მდინარებას მეტ ექსპრესიულობას აძლევს, ხშირად სულ გამორიცხავს პაუზის საჭიროებას გარკვეული დროის მანძილზე.

ასინდეტონის ძირითადი დამახასიათებელი თვისება ის არის, რომ პოეტური სტრიქონები, ფრაზები ერთმანეთს მისდევენ უკავშირებოდ („და,“ „რომ“ და სხვ.), რითაც ლექსი სწრაფად მიედინება, აზრი მკაფიოდ (ლაკონიურად) გადმოიცემა, საბოლოოდ კი იქმნება ძლიერი ექსპრესიულობა. დააკვირდით რუსთაველის პოემას დასაწყისიდანვე: პირველი თოთხმეტი სტრიქონი უკავშირებოდ არის დაწერილი, არსად „და“, „რომ“, „მაგრამ“ პოეტს არ უხმარია, მარტოოდენ მეთხუთმეტე სტრიქონში ერთხელ გამოიყენა კავშირი „და“.

კითხულობთ პოემას, მიჰყვებით მის აჩქარებულ მაჯისცემას და რწმუნდებით, რომ ასინდეტონი რუსთაველისათვის კანონია, რომელსაც ყველგან იცავს, გარდა უიშვიათესი გამონაკლისისა.

სამაგიეროდ, იგი გაურბის პოლისინდეტონს, და კაცმა რომ თქვას, ეს ხერხი „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურ ავტორს სრული ფორმით არცა აქვს გამოყენებული. პირდაპირ სასთლით უნდა ეძიოთ, ისიც ნახევარი პოლისინდეტონები, „ვეფხისტყაოსანში“ (მაგალითად, „ქება წარბთა და წამწამთა, თმათა და ბაგე-კბილისა“, „შენ მას ჰგავ და იგი შენ გგავს, თქვენ ანათობთ მთად და ბარად“), იმ დროს, როცა პოემის თითქმის ყოველი ნებისმიერი ტაეპი ასინდეტონია.

გადავშალოთ თუნდაც „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელსა თანა მიწერილი პირველი“. ინდოეთის მეფის ასული თავის თხუთმეტსტრიქონიან წერილში არსად კავშირ „და“-ს არ ხმარობს; რუსთაველმა პოემის ეს ადგილი მთლიანად ასინდეტონით დაწერა. ამგვარ სურათს გვაძლევს აგრეთვე „ანდერძი ავთანდილისა როსტევან მეფის წინაშე“. არაბეთის სპასპეტი თავის ანდერძის პირველ ოცდათორმეტ სტრიქონში მხოლოდ ერთხელ ხმარობს კავშირ „და“-ს, ისიც პირველი ტაეპის მეოთხე სტრიქონში, შემდეგ კი არა. მთელი ანდერძი სულ შეიცავს 79 სტრიქონს, კავშირი „და“ კი პოეტმა მხოლოდ 12-ჯერ გამოიყენა. ეს მართლაც საოცარია.

რუსთაველი უნდა მივიჩნიოთ კლასიკური ასინდეტონის ოსტატად. განა ნამდვილად კლასიკური ასინდეტონი არ არის პოემის მთელი ეს თავი:

„წიგნი ვნახე. მისი იყო, ვისი მდაგავს ალი გულსა;
მოეწერა მზისა შუქსა: „ნუ დაიჩნევ ღრმო, წყლულსა;
მე შენი ვარ, ნუ მოჰკვდები, მაგრა ბნედა ცუდი მძულსა.
აწ ასმათი მოგახსენებს ყველაკასა ჩემგან თქმულსა.

„ბედითი ბნედა, სიკვდილი რა მიჯნურობა გგონია?
სჯობს, საყვარელსა უჩვენნე საქმენი საგმირონია:
ხატაელს მყოფნი ყველანი ჩვენნი სახარაჯონია,
აწ მათნი ჯაერნი ჩვენზედა ჩვენგან არ დასათმოხია!

„შენგან ჩემისა ქმრობისა წინასცა ვიყავ მნდომია,
მაგრა აქამდის საუბრად კვლა ჟამი არ მომხდომია,
ძოღან ხელ-ქმნილსა გიჭერეტდი კუბოსა შიგან მჯდომია.
მანდა, ყველაი მასმია, რაცა შენ გარდაგხდომია.

მართლად გითხრობ, მომისმინე ესე, რაცა მოგახსენე:
წა, შეები ხატაელთა, თავი კარგად გამაჩვენე;
გიჯობს, ცუდად ნუღარა სტირ, ვარდი კვლამცა რად დასტენე!
მზემან მეტი რაღა გიყოს, აჰა, ბნელი გაგითენე!“

განა ეს კლასიკური, სრული ასინდეტონი არ არის? მთელი თავი

დაწერილია თითქოს ერთი პოეტური ამოსუნთქვით, და თუ ვინმე შეიძლება ჩვენს პოეტთაგან რუსთაველს ამ მხრივ შეედაროს, მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომლის პოეზიამ ნამდვილად „ვეფხისტყაოსნის“ შემოქმედებითი ძალა მეორედ განაცდევინა ქართველ მკითხველს. სწორედ ეს მომენტი გვქონდა მხედველობაში, როცა „კრიტიკული ეტიუდების“ პირველი ტომი შემდეგი სიტყვებით დავიწყეთ: „ქართულმა პოეტურმა გენიამ რუსთაველის შემდეგ უმშვენიერესი გამოხატულება ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ჰპოვა“.* და განა მართლაც ასე არ არის? „მერანი“, „სულო ბოროტო“, „შემოღამება მთაწმინდაზე“, „სული ობოლი“, „ვპოვე ტაძარი“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „ბედი ქართლისა“ სულ რუსთაველის პოეტური ძალითაა დაწერილი და არა გვგონია ვინმესათვის ეს დებულება ოდნავ მაინც სადაო იყოს. ბარათაშვილის არა ერთი ლექსიც თავიდან ბოლომდე ასინდეტონით არის დაწერილი და მისი პოეზიის ესოდენ ძლიერი ექსპრესიულობა სწორედ იმ პოეტიკური ხერხებით არის მიღწეული, რაც ჩვენ რუსთაველთან დაკავშირებით უკვე დავახასიათეთ.

მთლიანად ასინდეტონით დაუწერია ჭაბუკ გენიოსს „სული ობოლი“. მთელს ლექსში არსად კავშირი არ უხმარია, ისევე, როგორც, გენიალურ „სულო ბოროტოში“.

მაგრამ ეს ცალკე კვლევის საკითხია. ამჟამად ჩვენ გვინდა ყურადღება მივაქციოთ იმ პოეტიკურ ხერხს, რომელსაც ჰიპერბოლა ეწოდება და რომელიც ასე გაბატონებულია რუსთაველის გენიალურ ქმნილებაში.

ს) ჰიპერბოლა

თუ რომელიმე პოეტურ ნაწარმოებში მკითხველს შეხვედრია ჰიპერბოლა და მოხიბლულა მისი სილამაზით ან ორიგინალობით, ასეთი შედევრი პირველყოვლისა „ვეფხისტყაოსანია“. თავი რომ დავანებოთ ჰიპერბოლურ შედარებებსა და ცალკეულ გამოთქმებს, პოემის თვით ძირითადი მოქმედი გმირებიც კი ჰიპერბოლური სახეებია. თვითეული მათგანი, ჩვეულებრივთან ერთად, არაჩვეულებრივობით გამოირჩევა, ხოლო პირადი განსაკუთრებული თავისებურებების გვერდით, ჩვენ ვხედავთ უჩვეულო საქმეებს, მათ მიერ შესრულებულთ, რაც იდეა-

* „კრიტიკული ეტიუდები“, 1955 წ., ტ. I, გვ. 5.

ლურად სრულყოფილ ადამიანურ ძალასაც კი აღემატება. ტარიელ ლომსა და ვეფხს ისე ჰკლავს, თითქოს ბოკვერებს ებრძოდეს. ხატაელების ჯარს იმგვარად დაერევა, როგორც ქორი „გნოლის ჯოგსა“. კაცს კაცს შემოსტყორცნის, მოკლული ცხენებისა და მეომრების მთას აღმართავს, მისგან განატყორცნი ადამიანი „ბრუნავს ვითა ტანაჯორი“, ორ მოწინავე რაზმს მარტო თვითონ ამოხოცავს.

პოემის მეორე მთავარი გმირი — ავთანდილი ჰიპერბოლური სახეა. გაიხსენეთ მისი გმირული შემართებანი: ნადირობის დროს, სრულიად ჭაბუკმა (მას ჯერ წვერიც არ ამოსვლია), ისეთ უებრო მეომარსაც კი აჯობა, როგორიც არაბეთის განთქმული მეფე როსტევანია. „მზისა და მთვარის“ მსგავსი სპასპეტი ბაღდადელ ვაჭრებთან შეხვედრის შემდეგ ისეთ საარაკო გმირობას ჩადის მეკობრეებთან შეტაკებაში, რომ ტარიელის გმირობა გაგახსენდებათ. ავთანდილიც მეკობრეთა ლაშქარს გულუშიშრად ჰხოცავს, როგორც თხის ჯოგს, ზოგიერთი აღსასრულს პოულობს ნავთან შეჯახებული, ზოგი ზღვის ტალღებში, რვა კაცს ცხრას შესტყორცნის, ცხრას კი რვას, ხოლო დაჭრილები მკვდრებს შორის ხმა გაქმენდილი იმალებიან. მისი ვაჟკაცობა ყველას აკვირვებს, ვინც მას ხედავს, როგორც ფრიდონის ამალაში მისვლისას, როცა მულღაზანზარის სამეფო ყოლბში ორბი შემოფრინდება და ავთანდილი ერთი სროლით ბოლოს მოუღებს გარეულ მტაცებელს. ყოველივე ეს ისე ელვის სისწრაფით, ოსტატურად ბოხდა, რომ ფრიდონის ყოლბი განცვიფრდა:

„იგი რა ნახეს მესროლთა, სროლასა მოეშლებოდეს,
ალყა დაშალეს, მოვიდეს, მოებვეოდეს. ბნდებოდეს,
იქით და აქათ უვლიდეს, ზოგნი უკანა ჰყებოდეს,
ვერცა ჰკადრებდეს: „ვინ ხარო“, ვერცა რას ეუბნებოდეს“.

ამგვარი ჰიპერბოლური სახეები და პასაჟები „ვეფხისტყაოსანში“ ხშირად გვხვდება, მაგრამ ყველგან ისეთ კონკრეტულ სიტუაციას ექვემდებარება, რომ დამაჯერებლობას, მიმზიდველობას, რომანტიკულად ამაღლებულ რეალურობას არ შორდება, თითქოს საქმე გვქონდეს ცოცხალ სინამდვილესთან.

შეიძლება გავიხსენოთ აგრეთვე ტარიელის გმირობა ნურადინ-ფრიდონის მოღალატე ბიძაშვილთა წინააღმდეგ ბრძოლაში. ტარიელმა პირველად შეხვედრილი რვა ნავი ერთბაშად გაანადგურა შიგ მსხდომ ლაშქართან ერთად; შემდეგ იგი სხვებს მიუბრუნდა, საარაკოდ დაამარცხა, ხმელეთზე როცა გავიდნენ. იქაც დიდი გმირობა

გამოიჩინა, ლაშქარი გაჰფანტა, ქალაქი მოარბია, ერთი სიტყვით, თავისი ვაჟკაცობით ყველა გააკვირვა.

საკვირველია ქაჯთა ციხის აღება და ბრძოლაში გამოჩენილი მამაცობა. სამმა ვაჟკაცმა მხოლოდ სამასი კაცი წაიყვანა, თვითეულმა ას-ას, მიუხედავად იმისა, რომ გვირაბის კარს ათი ათასი მხედარი იცავდა. „მცველთა ვერ დასთვალვიდიანო“, — ამბობს პოეტი, და ჰიპერბოლა კიდევ უფრო ძლიერდება, როცა პოეტი დასძენს: „გარე კლდე იყო, გუშაგთა ხმა ჯარვით გაადიდიან“. ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი იმ ჭეშმარიტებით ხელმძღვანელობენ, რომ „ასი ათასსა აჯობებს, თუ გამორჩევით მქმნელია“. მათაც რჩეული მებრძოლებისაგან შეადგინეს ლაშქარი და მრავალრიცხოვანი მოწინააღმდეგე შემუსრეს. აქ, ცხადია, პოეტურ ჰიპერბოლასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ რუსთაველი წინასწარ ისე განაწყობს მკითხველს დაუჯერებელის დასაჯერებლად, რომ მომხდარი ფაქტის რეალურობაში ეჭვი აღარავის შეეპარება.

მთლიანად ჰიპერბოლურია აგრეთვე ბატალური სცენები:

„კაცსა უკრავად დაბნედდის ხმა ტარიელის ხაფისა,
აბჯარსა ფრენწდის, გაცუდდის სიმაგრე ჯავშან-ქაფისა.
სამგნითვე კართა შესჯარნეს, ჭირნი არ ნახნეს კაფისა,
რა ქალაქს შეხვდეს, შეიქმნა სიხარკე ციხეს სწრაფისა.

ავთანდილ და ლომი ფრიდონ შიგნით ერთად შეიყარნეს,
მტერნი სრულად აეწყვიდნეს, სისხლნი მათნი მოეღვარნეს...“

ტარიელი უბრძოლველად, მარტოოდენ შეკივლებით ბნედასა ჰგვრის ქაჯთა ციხის დამცველებს, აბჯრებს ისე ფხრეწს, როგორც ძველ ქსოვილებს; ავთანდილმა და ფრიდონმაც შემხვდური მტრები ერთიანად ამოწყვიტეს. მაგრამ ბატალური სცენების ჰიპერბოლურობა აქ არ მთავრდება. ორი გმირი ეძებს ვეფხისტყაოსანს, ჯერჯერობით ვერ ნახულობს, მაგრამ ხედავს მისი ბრძოლის შედეგებს: ათიათასი ქაჯი მარტო ტარიელს თავისი ასი მებრძოლით მტვრად უქცევია, დანარჩენები დაუჭრია, აბჯრები დაუხევია, ციხის კარნი შეულეწია, — მიხვდნენ, რომ ყველაფერი ეს ტარიელის ნამოქმედარსა ჰგავს, რომ ტოლუპოვარი გმირი უვნებელია.

ჰიპერბოლურია აგრეთვე ავთანდილის მიერ ჰაშნაგირის მოკვლა. ავთანდილი ფატმანის მონამ სახლთან მიიყვანა, შემდეგ კი არაბეთის სპასპეტი მარტო შევიდა ზღვისპირა უცნობ შენობაში, ორი დარაჯი ერთმანეთს ისე შეატაკა, რომ „გაურია ტვინი

თ მ ა ს ა“. დასწვდა მძინარე ჰაშნაგირს, მიწას დააკრა, დანით მოჰკლა, ფატმანისეული ბეჭდიანი თითი მოაჭრა და თავის მწყალობელს მიუტანა.

მაგრამ არამარტო გმირი ვაჟკაცები, ისეთი ნაზი ქალიც კი, როგორიც ნ ე ს ტ ა ნ-დ ა რ ე ჯ ა ნ ი ა, ზოგჯერ გვაოცებს თავისი ზომაცობით. რა არ გადაიტანა დედოფლად დაბადებულმა ნესტანმა განდევნილობაში, მაგრამ სასოწარკვეთილებას არ მისცემია, წონასწორობა რა დაუკარგავს. მოხერხებითა და გამბედაობით ბევრჯერ თავი დაიხსნა განსაცდელისაგან. საკმარისია გავიხსენოთ გ უ ლ ა ნ შ ა რ ო შ ი, მელიქ-სურხავის სასახლეში მისი ყოფნა. გულანშაროს მეფე მ ე ლ ი ქ-ს უ რ ხ ა ვ ი, როცა ნესტანის განუმეორებელ სილამაზეს იხილავს, გადაწყვეტს რძლად მოიყვანოს, მაგრამ ამ განზრახვას ვერ ისრულებს: მიუხედავად მცველებისა, ნესტანი ახერხებს გაპარვას. უ ს ე ნ ი ს ა გ ა ნ გაცემული ნესტანი, როგორც ვიცით, მელიქ-სურხავმა ცალკე ოთახში მოათავსა და კარის მცველად ც ხ რ ა ხ ა დ უ მ ი (საპურისი) მიუჩინა. მდგომარეობა თითქოს გამოუვალია. მაგრამ ნესტანი მოისყიდის ხადუმებს, მარგალიტებითა და ოქროთი გადაიბირებს, ამ გზით კი თავს დააღწევს მელიქ-სურხავთან ტყვეობას. ცხრა ხადუმიც გაიქცევა, ერთი სიტყვით, ა ღ წ ე რ ი ლ ი ს ც ე ნ ა ჰ ი პ ე რ ბ ო ლ უ რ ი ა, მაგრამ პოეტს ისე აქვს გადმოცემული, რომ გვჯერა და ჰიპერბოლასაც თითქოს ვერა ვგრძნობთ. სწორედ ესაა რ უ ს თ ვ ე ლ უ რ ი ჰ ი პ ე რ ბ ო ლ ე ბ ი ს უ დ ი დ ე ს ი ღ ი რ ს ე ბ ა — პ ო ე ტ უ რ ი, პ ე რ ი პ ე ტ ი უ ლ ი ხ ა ს ი ა თ ი. მ ი მ ზ ი დ ვ ე ლ ო ბ ა, ო რ გ ა ნ ი უ ლ ო ბ ა ს ი უ ჟ ე ტ ი ს გ ა ნ ვ ი თ ა რ ე ბ ა შ ი დ ა ბ ო ლ ო მ დ ე დ ა მ ა ჯ ე რ ე ბ ე ლ ი რ ე ა ლ უ რ ო ბ ა.

არის კიდევ ერთი მომენტი რუსთაველის პოეტიკაში, რომელსაც ყურადღება გვინდა მივაქციოთ. ეს არის პოეტური ლ ე კ უ ც ი ა, ძველთაგანვე ცნობილი ქართული მწერლობისათვის.

ბ) პოეტური ლეკუციი

ლექსის ის ფორმა, რომელსაც ლ ე კ უ ც ი ა ეწოდება, დახასიათებული აქვს ი ო ა ნ ე ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ს „კალმასობაში“. ი ო ა ნ ე ხ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი განუმარტავს პ ე ტ რ ე ლ ა რ ა ძ ე ს ლეკუციას, მოჰყავს მაგალითებიც ქართული ლექსებიდან, რომელთა გაცნობა დაგვეხმარება რუსთველური ლეკუციების უკეთ გაგებაში.

მოვიყვანოთ ი ო ა ნ ე ს ა და პ ე ტ რ ე ს ცნობილი დიალოგი ლ ე კ უ ც ი ი ს შესახებ:

პ ე ტ რ ე: ვითარნი გვარნი ჰქონან. ლეკუციათა ანუ ბეჭდისა გვართა ლექსებთა?

ი ო ა ნ ე: ბეჭდის გვარნი რომელნიმე არიან მარტო ხელჩართულნი სახელნი ვენძილად წოდებულნი, რომელნიმე არიან ზმით სახელნი გამოყვანილნი და რომელნიმე მსგავსად ტაეპისა დაწყობილისა, იხილე ესრეთ:

ხელჩართული ესე ყოველთა უწყიან.

ზმით გამოყვანილი არის ესრეთ:

მე ფერხ-განბანილთა მიერ ეკლესია ვადიდე.
დედათა მარიღი ვარ.
მცირე სოფლისა დანგი ვიყავ.

ხოლო ლექსსავით თქმულნი არიან რომელნიმე ოცის ხმოვანით შემდგარნი. თითო ბეჭედი ორტაეპოვანი და რომელნიმე ნაკლებით, ვითარცა აქა ჩანს:

დ ა რ ე ჯ ა ნ დ ე დ ო ფ ლ ი ს ა

ვინ არს მიზეზი არსთა მკობისა,
მანვე წიაღმყო დედოფლობისა.

მ ე ფ ე გ ი ო რ გ ი ს ა

სიმდაბლით ჩვენთვის გარდამოსრულსა
იესოს გმონებ ღმერთ-კაცად სრულსა.

ჭ ე თ ე ვ ა ნ ბ ა ტ ო ნ ი ს რ ძ ლ ი ს ა

ვინც დაეითს ეყრმო, ეთვისა,
მან სძლად მყო მაღლის მეფისა.

ლ ე ო ნ ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ა

ტომთა მეფესა ძესა
ლეონ სახელად მძესა.

კვალად არის თითო სიტყვიანი ლექსი, ოთხი ბოლოებით თანასწორი, ესსახედ დაკვეცილი (მ ე ფ ი ს ო ლ ო მ ო ნ ი ს პ ი რ ე ე ლ ი ს ა):

უძლთა მეტრფე,
ლომებრ მყეფე.
მტერთ სისხლთ მჩქეფე
იმერთ მეფე.

ეგრეთვე გვარიცა და სახელიცა იქმნების გამოყვანილი ზმით ბეჭედსა შინა, ვითარცა აქა არს:

სადგური ელიასი მიყვარს, მისი ხმა მიამებისა.

ეგრეთვე ითქმის შერეულის გვარადცა ესრეთ (ყოონდელისა):

მამან ძველად,
ჰსჯელთ საფუძველად,
ჰყოონდს მასაყდრა,
ათორთ მბაძველად.

დავით აღმაშენებელის ბეჭედი დია კარგია:

ჯვარითა მტერთა მძლეველი,
დავით ებეჭდა უძლეველი.

ამილახვარის ბეჭედი საზოგადოდ, ვინც ამილახვარი იქნება:

მეფისა მტერსა ლახვარი,
ვამტკიცებ ამილახვარი.

იოანე ოსეშვილისა, სიონის დეკანოზ-სალთხუცისა, გვარი და სახელი, ზმათ გამოყვანილი ესრეთ:

კრონოსეს ძენ წად ან დიო, ან ერ მისგან ნაცხადიო.

აგრეთვე ამის ძმის იესეს ოსეშვილისა მდივანბეგისა:

მსაჯულმან სწორი ესე ჰყოს ეს ძეს".*

პეტრე ლარაძისა და იოანე ხელაშვილის ამ დიალოგს თან ერთვის ავტორისეული შენიშვნები, რომლებიც შემდეგ განმარტებებს შეიცავენ: პირველ ლექსში გამოყვანილნი არიან „მეფკერეკლე", „თამარ" (იოანე ბატონიშვილი დასძენს, რომ „თამარ" — „თამარ დედოფლის ბეჭედზე სწერია"), „გივი", ხოლო დარეჯან დედოფალზე ლეკუციას გაკეთებული აქვს შენიშვნა: „და მერე შუაზე თუ ბოლოს სახელს დასწერენო". მეფე გიორგიზე ლეკუციას მხოლოდ ის განმარტება აქვს დართული, რომ ლექსში ათი ხმოვანია, როგორც მითითებულია ხმოვნების რაოდენობა ქეთევან ბატონის რძლის (რვა), ლეონ ბატონი-

* იოანე ბატონიშვილი, „კალმასობა", ტ. I, 1935 წ., გვ. 287—289.

შვილის (შვიდი), სოლომონ პირველის (ხუთი და ნაკლები), ჰყონდიდელის (ექვსი), დავით აღმაშენებლის (ცხრა), ამილახვრის (რვა) შესახებ დაწერილ ლეკუციებში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ქეთევან ბატონის რძლის“ ლეკუციაზე მიწერილი შენიშვნა, რომ ეს ლექსი უთქვამს გლახა ნათიშვილს, რომელიც თითქმის სრულიად უცნობია ქართულ ლიტერატურაში, და ეძღვნება „ქეთევან მეფის სძლის ენდრონიკაშვილისასულს“.

ამგვარად, ლეკუციის ლექსებია, რომლებიც ბეჭდებზე ამოიკვეთებოდა ხოლმე მფლობელთა დასახასიათებლად და განსადიდებლად. ზომას, როგორც იოანე ბატონიშვილის მიერ დასახელებული მაგალითებიდან დავინახეთ, არსებითი მნიშვნელობა მხოლოდ იმდენად ჰქონდა, რამდენადაც ლექსი მცირე მოცულობის უნდა ყოფილიყო, რომ ბეჭედზე მისი ამოკვეთა (ტვიფარი) და დატევა ოსტატებს არ გაძნელებოდათ. სახელი ზოგჯერ პირდაპირ გამჟღავნდებოდა, ხან ნართაულად, ან კიდევ ხასიათისა და პირადი ღირსების მოხსენიებით.

მაგრამ, გარდა ამგვარი ლექსებისა, არსებობენ პოეტური ლეკუციები, რომლებშიაც ავტორები გაამჟღავნებენ ხოლმე როგორც თავიანთ სახელს, ისე პანეგირიკის ობიექტებს. სწორედ ასეთი პოეტური ლეკუციები გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“, საიდანაც ახლა მაგალითები გვინდა მოვიტანოთ.

რუსთაველი პოემის დასაწყისშივე ლეკუციას მიმართავს, როცა განადიდებს თამარ მეფეს:

„ვის ჰშვენის, — ღმსა, — ხმარება შუბისა, ფარ-შიმშერისა,
— მეფისა მზის თამარისა, ღაწვ-ბადახშ, თმა-გიშერისა, —
მას, არა ვიცი, შეეჯაღრო შესხმა ხოტბისა, შე, რისა,
მისთა მჭვრეტელთა ყანდისა მირთმა ხამს მართ, მი, შერისა“.

სახელი აქ პირდაპირ არის გამჟღავნებული, თუმცა პოეტი პირველ, მესამე და მეოთხე სტრიქონში ნართაულთან ერთად ნაცვალსახელებს იყენებს. ეს წესი რუსთაველს დაცული აქვს მომდევნო ლეკუციაშიც, რომლის ობიექტი ისევ თამარ მეფეა:

„თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლისა ცრემლ-დათხეული,
ვთქვენი ქებანი ვისნი მე არ-ავად გამორჩეული“.

პოეტი უცვლელი რჩება იმ შემთხვევაშიც, როცა საკუთარ თავს ამჟღავნებს და ხოტბის ობიექტს უკავშირდება:

„დავჯე, რუსთველმან გაველქსე, მისთვის გულს ლახვარ-სობილი,
აჭამდის ამბად ნათქვამი, აწ მარგალიტი წყობილი“.

ეს წესი დარღვეული არ არის მომდევნო პოეტურ ლეკუციაშიც, რომლის სტრიქონები ავტორისეულ „მეს“ ისევ პანეგირიკის ობიექტს უკავშირებენ:

„მე, რუსთველი ხელობითა, ვიქმ საქმესა ამა დარი:
ვის პმორჩილობს ჯარი სპათა, მისთვის ვხელობ, მისთვის მკვდარი;
დაუძლურღი. მიჯნურთათვის კვლა წამალი არსით არი,
ანუ მომცეს განკურნება, ანუ მიწა მე სამარი“.

მომდევნო ლექსებშიც, მართალია, პოეტი მარტოდენ ნაცვალსახელსა დანართაულ ფორმას იყენებს, მაგრამ ლეკუციის ობიექტებს მაინც ძლიერად გვაგრძნობინებს:

„ჩემი აწ ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია;
ესე მირნს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიქია!
იგია ჩემი სიცოცხლე, უწყალო ვითა ჯიქია:
მისი სახელი შეფარეით ქვემორე მითქვამს, მიქია“.

თუ ყოველივე ეს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში გვხვდება, რასაც ჩვენ რუსთაველის „Ars poetica“-ს ვუწოდებთ, ეპილოგშიც პოეტური ლეკუციებია გამოყენებული, რომლებიც პოემას არამარტო ტექსტობრივად, არამედ, იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისითაც ამთავრებენ და ნაწარმოებს ისე ჰკრავენ, რომ დასაწყისს ორგანიულად ენათესავება დასასრული.

პოემის ეს ორივე ნაწილი იმდენად მსგავსი გვეჩვენება, თითქოს ერთდროულად იყოს დაწერილი.

მივმართოთ ეპილოგს.

პოემის დასასრულში რუსთაველი რამდენიმე ლეკუციას იყენებს. ერთი მათგანია „ვწერ ვინმე მესხი მელექსე მე რუსთველისად ამისა“, რომელმაც რუსთველოლოგიაში დიდი კამათი გამოიწვია და დღემდე საბოლოოდ გარკვეული არ არის.

შემდეგ კი ერთსა და იმავე საგანზე ორი ლეკუცია ერთად არის მიჯრილი:

I

„ქართველთა ღმრთისა დავითის, ვის მზე მსახურებს სარებლად,
ესე ამბავი გავლექსე მე მათად საკამათებლად.
ვინ არის აღმოსავლეთით დასავლეთს ზართა მარებლად,
ორგულთა მათთა დამწველად, ერთგულთა გამახარებლად“.

„დავითის ქმნანი ვითა ვთქვნე სიჩალხე-სიხაფეთანი!
ესე ამბავნი უეხოსნი, უცხოთა ხელმწიფეთანი,
პირველ ზნენი და საქმენი, ქებანი მათ მეფეთანი,
ვპოვენ და ლექსად გარდავთქვენ, ამითა ვილაყფეთანი“.

სულ ბოლოს, რითაც „ვეფხისტყაოსანი“ მთავრდება, ოთხ სტრიქონში ოთხი ლეკუციაა წარმოდგენილი და ამეტყველებულია ქართული მხატვრული შთაგონების ოქროპირთა სიმფონია:

„ამირან დარეჯანის ძე მოსეს უქია ხონელსა,
აბდულ-მესია — შავთელსა, ლექსი მას უქვს რომელსა,
დილარგეთ — სარგის თმოგველსა, მას ენა-დაუშრომელსა,
ტარიელ — მისსა რუსთველსა, მისთვის ცრემლ-შეუშრომელსა“.

სრულიად ნათელია, რომ პოეტური ლეკუციები „ვეფხისტყაოსანში“ რუსთაველის მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვნებასაც გვიდასტურებენ, გარდა იმ მნიშვნელობისა, რაც მათ ენიჭებათ გენიალური ავტორის ვინაობისა და მისი უკვდავი პოემის შესწავლაში. რუსთველური პოეტური ლეკუციები წმინდა მხატვრული თვალსაზრისითაც „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკურ ანსამბლში იმდენად მაღალ დონეს ინარჩუნებენ, რომ შეუძლებელი ხდება მათი განცალკევება, როგორც დამოუკიდებელი ლექსებისა. ისინი პოემის ორგანიულ ნაწილს წარმოადგენენ ლირიკული დიაპაზონით, პოეტური ღირსებითა და მხატვრული ორნამენტებით.

ყველა ამ ღირსებას რუსთაველი ინარჩუნებს გრამატიკულ ინვერსიებშიც.

უ) გრამატიკული ინვერსია

რუსთაველი არსად არ მიმართავს რიტმულ ინვერსიას, მაგრამ, სამაგიეროდ, პოემაში ძალიან ხშირად გვხვდება გრამატიკული ინვერსიები. რომ პოეტური მეტყველება ყოველთვის ორიგინალობით უნდა გამოირჩეოდეს და ტრივიალური გამოთქმებისაგან თავისუფალი იყოს, — „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა ეს შესანიშნავად იცის, მაგრამ არასოდეს არ ავიწყდება ზომიერების დაცვა გრამატიკული ინვერსიების დროს, ვინაიდან კარგად ესმის, თუ რა საფრთხე შეიძლება

გაჩნდეს, როცა პოეტი ორიგინალურობას თვითმიზნად დაისახავს და შეეცდება პოეტური ფრაზის ბუნებრივობა მეტისმეტად დაარღვიოს. ეს საფრთხე ორაზროვნებაა და იგი პოემაში არსად არ არის გამოწვეული გრამატიკული ინვერსიით. თუ სადმე ორაზროვნების ეჭვი გვებადება, პირველყოვლისა გადამწერლების შეცდომას უნდა მივაწეროთ და არა ავტორისეულ გრამატიკულ ინვერსიებს.

რუსთაველი შემთხვევით არ მიმართავს იმ პოეტიკურ ხერხს, რომელიც ეხლა დავიხასიათეთ. პირველი შეხედვით, „ვეფხისტყაოსანში“ თითქოს არც უნდა გვქონებოდა გრამატიკული ინვერსია, ვინაიდან პოემის ავტორი ყველგან საოცრად ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი, მკაფიოდ გამოკვეთილი, ქართული ენის სინტაქსური თვისებების ერთგული რჩება. მაგრამ პოეტური მეტყველება მაინც სპეციფიკური გამოთქმაა და სწორედ ეს უკანასკნელი აიძულებს შემოქმედს აუცილებელი საჭიროების დროს გრამატიკულ ინვერსიასაც მიმართოს. ამით იგი აღწევს არა მარტო აზრის ფიგურალობას, მხატვრული სიტყვის ორიგინალურ სილამაზესაც. საერთოდ, გრამატიკული ინვერსია იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ იგი გვხვდება როგორც პოეტურ, ისე პროზაულ (მხატვრულსა და მეცნიერულ-პუბლიცისტურ) ნაწარმოებებში.

„ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ამბავი სწორედ გრამატიკული ინვერსიით იწყება: „იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი“. აქ რომ გრამატიკული ინვერსია არ იყოს, პოეტი სხვაგვარად დაალაგებდა სიტყვებს: „არაბეთს იყო ღმრთისაგან სვიანი მეფე როსტევანიო“. მაგრამ ეს იქნებოდა ტრივიალური გამოთქმა და არა პოეტურად აწეული სტროფი.

სრულიად ანალოგიურ გრამატიკულ ინვერსიას წარმოადგენს მეორე კუპლეტის დასაწყისი — „სხვა ძე არ ესვა მეფესა, მართ ოდენ მარტო ასული“. აქ რომ გრამატიკული ინვერსია არ იყოს, რუსთაველი ისევე დაალაგებდა სიტყვებს, როგორც ჩვეულებრივ შემთხვევაში — „მეფეს სხვა ძე არ ესვაო“. მაგრამ პოეტმა იცის, თუ როგორ გაათავისუფლოს ჩვეულებრივი აზრი ტრივიალური გამოთქმისაგან და ამიტომ ყოველთვის გრამატიკულ ინვერსიას მიმართავს. მაგალითების მოტანა საჭიროც არ არის, ვინაიდან ცალკეული შემთხვევების, გამონაკლისის გარდა მთელი პოემა, შეიძლება ითქვას, გრამატიკული ინვერსიებით არის დაწერილი. აქედან მომდინარეობს ჩვეულებრივი, უბრალო

აზრებისა თუ გამოთქმების ტრივიალურობისაგან გათავისუფლება და მათთვის ამაღლებული შარავანდედის დადგმა.

ეს შარავანდედი აგრეთვე გამოარჩევს რუსთაველის პოეტურ ანტინომიებს, რასაც უფრო დაწვრილებით გვინდა შევეხოთ.

ზ) პოეტური ანტინომიები

წმინდა ფილოსოფიური ტერმინის უშუალოდ მიყენება პოეტურ სამყაროსთან შეიძლება მოულოდნელი ან გაუმართლებელი ჩანდეს, მაგრამ ეს სწორი არ იქნება. რუსთაველთან ნამდვილად გვხვდება პოეტური ანტინომიები, რომლის ახსნა ისევე საჭიროა, როგორც მხატვრული სახეების განმარტება.

თუ ჩვეულებრივი ფილოლოგიური გაგებით ანტინომია გვესმის წინააღმდეგობად კანონთაშორის (ნომოს — კანონი), ხოლო კანტისათვის ოთხი ანტინომია არსებობს, რომლებიც მხოლოდ გონების და არა საგნების დამახასიათებელია, ზოგადი თვალსაზრისით ანტინომიად უნდა მივიჩნიოთ ორი დეფინიციის (ან დებულების) ურთიერთგამომრიცხველობა, წინააღმდეგობა, რომლის დროსაც ჰეშმარიტებათა შეპირისპირებულობა სრულიად აშკარა სახით გვევლინება.

კანტის ტრანსცენდენტალური ესთეტიკის (ფილოსოფიის) წინააღმდეგ მატერიალისტური დიალექტიკა სავსებით მეცნიერულად წყვეტს საკითხს იმის შესახებ, რომ არა მარტო ოთხი ანტინომია (სამყარო—ბოლოვადი და დაუბოლავებელი, განყოფილი და განუყოფელი, თავისუფლება და აუცილებლობა, არსებობს პირველმიზეზი და არ არსებობს პირველმიზეზი), არამედ, „თვითეული ცნება, თვითეული კატეგორია ასევე ანტინომიურია“* და წარმოადგენს იმ წინააღმდეგობათა ანარეკლს, რაც ობიექტური სინამდვილისათვისაა დამახასიათებელი. ეს წმინდა ფილოსოფიური პრობლემაა, მაგრამ, როცა მხატვრულ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე, გვხვდება ესთეტიკური (პოეტური) ანტინომიები, რომლებსაც გარკვეული ღრმა აზრი გააჩნიათ და კრიტიკულ ანალიზს საჭიროებენ.

მაგრამ რა არის პოეტური ანტინომია?

ესთეტიკური თუ პოეტიკური მეცნიერება დღემდე არ იცნობს პოეტურ ანტინომიას, ეს გამოთქმა ჩვენ პირველად შემოგვაქვს, როგორც გარკვეული მხატვრული ხერხი, რომელსაც პოეზია ხშირად მიმართავს ანტითეზასა, ალეგო-

* იხ. ლენინის კრებული, IX, 1935 წ., გვ. 37. ხაზი ავტორისაა — გ. ჯ.

რიასა და მეტაფორასთან ერთად. პოეტური ანტინომია ნიშნავს ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მდგომარეობის, სიტუაციის, დეფინიციისა და საგნის შეპირისპირებას, რომლებიც თავისთავად ერთმანეთს უნდა გამორიცხავდნენ, მაგრამ მთლიანობის სრულ ჰარმონიას ჰქმნიან მხატვრული ასპექტით. ძნელია მოინახოს პოეტი, რომელიც ამ ხერხს არ იყენებდეს, მაგრამ ასევე ძნელია რომელიმე მათგანს იმდენი პოეტური ანტინომია უპოვოთ, რამდენიც რუსთაველს. ისიც სრულიად უეჭველია, რომ დიდ მხატვარს ყველაზე მეტად ორიგინალური, ღრმა, უხვი და ულამაზესი პოეტური ანტინომიები აქვს, თითქოს ამით იზომებოდეს ხელოვანის შემოქმედებითი დიაპაზონი. უნიჭო მელექსეს ყოველთვის ტრივიალური, ზერელე, მკლე და ულაზათო პოეტური ანტინომიები აქვს, თითქოს მისი უღიმღამო შემოქმედებითი პულსაციის საზომად ეს უკანასკნელი ქცეულიყოს. მაგრამ გენიოს ხელოვანთან პოეტური ანტინომია ისე მიმზიდველია, როგორც ბრილიანტის ქვა ძვირფას სამკაულში.

თუ ამ თვალით შევხედავთ „ვეფხისტყაოსანს“, შეუძლებელია არ ვიგრძნოთ, რომ მისი ავტორი პოეტური ანტინომიების მართლაც უდიდესი, ჭეშმარიტად განუმეორებელი ხელოვანია. ისიც სრულიად უეჭველი ჩანს, რომ პოეტური ან მხატვრული ანტინომიები რუსთაველთან ისე ხშირად გვხვდება, როგორც პრაქტიკულ სინამდვილეში, და ამით ერთხელ კიდევ მტკიცდება „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტური სამყაროს ორგანიული ადეკვატურობა რეალურთან. რუსთაველის მხატვრული ანტინომიები ზოგჯერ მოჩვენებითია, მაშასადამე, არ არის ნამდვილად ანტინომია, ზოგჯერ კი სავსებით რეალურია, ესე იგი სრული სახის ანტინომიას წარმოადგენს, რომელსაც გარკვეული ესთეტიკური ფუნქცია ეკისრება.

მოჩვენებითია, მაგალითად, პროლოგში მოცემული ანტინომია: ა) „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი“, ბ) „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“. ამ მოჩვენებითი ანტინომიის ღრმა აზრი ჩვენ ზემოდ განმარტებული გვაქვს,* აქ არავითარი წინააღმდეგობა არ არის, პირიქით, ორივე სრულ თახმობაშია ერთმანეთთან, რამდენადაც პირველი ლაკონიურობის მხატვრულ კანონს გულისხმობს, ხოლო მეორე — ვრცელ ეპიკურ პოემას.

* იხ. აგრეთვე: გიორგი ჯიბლაძე, „ხელოვნება და სინამდვილე“, 1955 წ., ტ. I, გვ. 84 — 85.

მაგრამ რუსთაველთან გვხვდება სრული პოეტური ანტინომიების უბრწყინვალესი მაგალითები, რომლებიც გვიზიდავენ თავიანთი მხატვრული სილამაზით. ასეთია, კერძოდ, ფატმანის მოთქმა-ვედრებიდან ის ადგილი, სადაც პოეტი აღწერს ავთანდილზე შეყვარებული ქალის განცდებს, ნესტანის დაკარგვით გამოწვეულს, და ცრუ საწუთროს სატანას შეადარებინებს. ფატმანი უჩივის სოფლის გაუტანლობას, სიმუხთლეს, რომელსაც ვერავინ შეიტყობს, შემდეგ კი პირდაპირ პოეტურ ანტინომიას მიმართავს, რათა საწუთროს ვერაგობა შემდეგი სიტყვებით დაახასიათოს:

„პირი მზისაებრ საჩინო სადუჩინო ჰყავ, სადარე?"

ეს მშვენიერი, თან სრული პოეტური ანტინომიაა, როგორც ფატმანის სიტყვები:

„მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმეძინის ღუღითა".

მაგრამ, თუ პირველ შემთხვევაში ყველაფერი გასაგებია, აქ საჭიროა განმარტება, ვინაიდან პოეტური ანტინომია მართლაც შეურიგებელ წინააღმდეგობას გამოხატავს. მკითხველისათვის სრულიად დამარწმუნებელია, რომ უსენის ვერაგობით კვლავ უგზო-უკვლოდ გადაკარგულ ნესტანს ფატმანი იგონებს, წუხს მისი ბედით შეშფოთებული, მაგრამ, როგორ უნდა გავიგოთ თვით სიტყვები— „მას ვიგონებდი მღვიძარე, რა მიმეძინის ღუღითა"? ვთქვათ, გასაგებია, რომ ფატმანი, იმ დროს უსენის მხრივ ფიცის გატეხვით შეძრწუნებული, რომელსაც „სახლი და შვილი მოძულდა", როცა მღვიძარია, ნესტანს იგონებს, მაგრამ ძილშიაც იგონებს? იქნებ სიზმარში ხედავს? არა, აქ პოეტური ანტინომიაა და იმას გვეუბნება, რომ ფატმანს, როცა რული მოერეოდა, ძილშიაც მღვიძარეს სულ ნესტანი აგონდებოდა. თავისთავად გამოთქმა წარმოადგენს გრამატიკულ ინვერსიას, აქედან მომდინარეობს მისი ორაზროვნებაც, მაგრამ, თუ ღრმად დავაკვირდებით, შეუძლებელია არ მივხვდეთ, რომ პოეტს სურს გვითხრას არა ის, თითქოს ფატმანი სიფხიზლეშიაც და ძილშიაც ნესტანზე ფიქრობდა, არამედ, სულ სხვა რამ. თურმე ქალი იმდენად იყო შეწუხებული მეუღლის—უსენის ვერაგობით, რამაც ნესტანის დაკარგვა გამოიწვია, რომ არამარტო სახლი და ერთადერთი შვილი შეიძულა: იჯდა რა „უგულოთა გულითა", ფატმანი ვეღარ იძინებდა, ძილშიაც ფხიზელი იყო, ძილგატეხილობა ჰქონდა,— აი, რისი თქმა სურდა რუსთაველს გრამატიკულ ინვერსიაზე აგებული პოეტური ანტინომიით.

ანალოგიურია მეორე პოეტური ანტინომია, რომელიც ფატმანის მოთქმაში ასეთი სახით გვხვდება:

„უსენ, გამტეხი ფიცისა მიჩნს უსჯულოთა სჯულითა,
ვერ მიმიახლოს საახლოდ კრულმან პირითა კრელითა".

ეს უკანასკნელი სტრიქონი პოეტური ანტინომიაა, რომელიც ამ შემთხვევაში კარგად გამოხატავს ფატმანის შინაგან განცდას — გულმოსულობასა და მრისხანებას უსენისადმი.

ახლა შეიძლება პირდაპირ ილუსტრაციები მოვიტანოთ რუსთველური პოეტური ანტინომიებისა, რომლებიც პოემაში ასე უხვად გვხვდება, და შემდეგ მათი დახასიათება წარმოვადგინოთ:

1. „უბრძანა: „მკვდარნი აქამდის
აწღა ვართ დაცოცხლებულნი";

2. „აწ გაახლდების ყვავილი,
ვარდი აქამდის ჰნებოდა";

3. „მოყვარემან ვარდის კონ.
გულსა მკრა და დამიწყლულა".

4. „რაღაა იგი სინათლე,
რასაცა ახლავს ბნელია;"

5. „ლეკვი ლომისა სწორია,
ძუ იყოს, თუნდა ხვადია";

6. „რასაცა გასცემ, შენია;
რას არა, დაკარგულია!";

7. „თინათინ მზესა სწუნობდა,
მაგრა მზე თინათინობდა";

8. „ბოროტიმცა რად შეექმნა
კეთილისა შემოქმედსა?!"

9. „ადრე სცნობ, არის იგი ყმა
შობილი, თუ უშობელი";

10. „ავსა კარგად ვერვინ შესცვლის
თავსა ახლად ვერვინ ოშობს".

აქ მოტანილი თვითეული პოეტური ანტინომია ჩასმულია სიუჟეტური განვითარების კონკრეტულ პასაჟში და უალრესად გარკვეული ფუნქცია აქვს დაკისრებული. პირველი გამოყენებულია იქ, სადაც ავთანდილმა შეიტყო თუ არა ფატმანის მონისაგან მოტანილი წერი-

ლებით, რომ ნესტანი ცოცხალია, ქაჯთა ტყვეა, სიხარულისაგან აღტაცებულმა „ფრიდონის მონანი უხმნა“ და უბრძანა: „მ კ ვ დ ა რ ნ ი ა ქ ა მ დ ი ს ა წ ღ ა ვ ა რ თ დ ა ც ო ც ხ ლ ე ბ უ ლ ნ ი ო“. უკეთესად ვერცერთი მხატვრული მეტაფორა ვერ დაახასიათებდა ავთანდილის, ტარიელის, ფრიდონის, ასმათის მდგომარეობას ნესტანის კვალის მიგნებამდე: ვიდრე ინდოეთის ინფანტას იპოვიდნენ, ყველა თავიანთი ხვედრით მკვდარს, მიცვალებულს ემგვანებიან და სიცოცხლეს იბრუნებენ, რაკი ნესტანი იპოვნეს. პ ო ე ტ უ რ მ ა ა ნ ტ ი ნ ო მ ი ა ს უდიდესი ლაკონიურობითა და სიღრმით გაასრულადა როგორც ს ი ხ ა რ უ ლ ი ს, ისე მოქმედ გმირთა ს უ ლ ი ე რ ი მ დ გ ო მ ა რ ე ო ბ ი ს ასავალ-დასავალი. აბსოლუტურად ამავე ფუნქციას ასრულებს მეორე პოეტური ანტინომია, რომელსაც ავთანდილი იყენებს ტარიელთან შეხვედრისას: არაბეთის სპასპეტს სურს ახაროს ინდოეთის ამირბარს — ნესტანი ვიპოვნეთო, და ალეგორიულად ეუბნება: „ა წ გ ა ა ხ ლ დ ე ბ ი ს ყ ვ ა ვ ი ლ ი, ვ ა რ დ ი ა ქ ა მ დ ი ს ჰ ნ ე პ ო დ ა ო“. აზრი გამხელილია სრული სახით, თან დიდი მხატვრული პარალელით, რასაც ავტორი მშვენიერი პოეტური ანტინომიით აღწევს.

შეიძლება ითქვას, რომ სავსებით ანალოგიური ფუნქციაა წარმოდგენილი მესამე მაგალითშიც. რაკი ტარიელმა ძმადნაფიცისათვის მიცემული სიტყვა არ შეასრულა —ქვაბიდან შორს არ გასულიყო, მისთვის დაეცადა, რითაც ავთანდილს ახალი საზრუნავი (ახალი ჭირი) გაუჩინა, ამ განცდის უკეთესი გადმოცემა არაფერს შეეძლო, გარდა ხსენებული პირდაპირ გენიალური პოეტური ანტინომიისა: „მ ო ყ ვ ა რ ე მ ა ნ ვ ა რ დ ი ს კ ო ნ ა გ უ ლ ს ა მ კ რ ა დ ა დ ა მ ი წ ყ ლ უ ლ ა“. მოყვარე, მისი ვარდის კონა და მისგანვე დაწყლულებული გული — მართლაც ო რ ი მ ო პ ი რ დ ა პ ი რ ე პ ო ლ უ ს ი ა ე რ თ ა ს პ ე ქ ტ ი მ ო ქ ც ე უ ლ ი, ნ ა მ დ ვ ი ლ ა დ მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი პ ო ე ტ უ რ ი ა ნ ტ ი ნ ო მ ი ა ა, რ ო მ ე ლ ი ც მ კ ი თ ხ ვ ე ლ ი ს ა რ ს ე ბ ა ს მ თ ე ლ ი ძ ა ლ ი თ ა რ ხ ე ვ ს დ ა ს უ ლ ი ს ს ი ღ რ მ ე შ ი ი ჭ რ ე ბ ა.

რაც შეეხება ზემოთ მოტანილ დანარჩენ პოეტურ ანტინომიებს, ყველა ისინი მკითხველებმა ძალიან კარგად იციან პოემის სიუჟეტიდან, თუ როგორ ორგანიულად ერწყმიან მას და ხელს უწყობენ აზრის მხატვრულად გაფორმებას. როსტევანი თავის მოხუცებულობას მშვენიერი მეტაფორით გამოხატავს — „რ ა ღ ა ა ი გ ი ს ი ნ ა თ ლ ე, რ ა ს ა ც ა ა ხ ლ ა ვ ს ბ ნ ე ლ ი ო ო“, მაგრამ ეს მეტაფორა, ამავე დროს, კ ლ ა ს ი კ უ რ პ ო ე ტ უ რ ა ნ ტ ი ნ ო მ ი ა ს წარმოადგენს, როგორც ვაზირთა მიერ თინათინის გამეფებასთან დაკავ-

შირებით წარმოთქმული აფორიზმი — „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია.“

დანარჩენი პოეტური ანტინომიების ანალიზს აღარ გავაგრძელებთ, პოემაში სხვაც ბევრია, ჩვენ მხოლოდ იმის ჩვენება გვინდოდა, თუ რამდენად უნივერსალურია რუსთაველი, როგორც შემოქმედი, და რამდენად ვრცელია მის მიერ შემოღებული ან გამოყენებული ხელოვნების კანონთა მოქმედების არე.

ერთერთი ასეთი კანონია ანტითეზა, რომლის მრავალი მაგალითიც „ვეფხისტყაოსანში“ გვხვდება და რომელიც მხოლოდ რამდენადმე განსხვავდება პოეტური ანტინომიისაგან.

ბ) ანტითეზა

რუსთაველი იშვიათად როდი მიმართავს ანტითეზას, როგორც პოეტიკურ ხერხს, რომელიც გულისხმობს, სახელწოდების მიხედვითაც, საგნებისა და მოვლენების იმგვარ დაპირისპირებას, სადაც ერთი უეჭველად მეორის საწინააღმდეგოა, მაგრამ აზრის გაძლიერებას იწვევს ერთ ფრაზაში შეუღლებით. გავიხსენოთ ავთანდილის ცნობილი გამგზავრება ფრიდონის სანახავად, როცა

„მიმავალი ცასა შესტირს. ეუბნების, ეტყვის მზესა:
„აჰა, მზეო, გეაჯები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა,
ვინ მდაბალთა გაამაღლებ, მეფობასა მისცემ, სვესა...“

ეს უკანასკნელი ხაზგასმული სიტყვები ანტითეზაა, როგორც რუსთაველის შემდეგი სტროფები:

1. „მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხვლდები, ზოგჯერ ვწელდები“;
2. „მაგრა თუ პირსა არ დასთმობ, ღხინი რა დასათმობია“;
3. „გახტეხს ქვასაცა მაგარსა გრდემლი ტყვიისა ლბილისა“;
4. „ობოლ-ქვრივნი დაამდიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს“;
5. „შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“.

ჩვენ აქ წერტილი უნდა დავსვათ, ვინაიდან დანარჩენი ილუსტრაციების მოტანა სრულიად ზედმეტია. „ვეფხისტყაოსანში“ ისე ბევრია ანტითეზა, პოეტურ ანტინომიებთან ერთად, რომ ამონაწე-

რები ათეულობით გვერდს შეავსებდნენ. კოლიზიებისა და კონტრასტების უდიდესი ოსტატი — რუსთაველი გულგრილი ვერ იქნებოდა ანტითეზასადმი, რომელიც პოეტური მეტყველების ერთერთ უმშვენიერეს ხერხს წარმოადგენს. პოემაში არ არის არცერთი თავი, სადაც ანტითეზა გამოყენებული არ იყოს მხატვრული ეფექტის გასაძლიერებლად და იდეურ-ფორმალური სრულყოფის მისაღწევად. და აქაც არსად არ გვხვდება ხელოვნურობა, რაიმე ზედმეტობა, ყველგან ანათებს გენიოსი პოეტისათვის დამახასიათებელი უშუალობა, მთელი ძალით ბუნებრივობას რომ სიმბიოზად გადაქცევია.

ჰეშმარიტად დიდ ხელოვნებას ყოველთვის ახასიათებს არაჩვეულებრივი მხატვრულისადავე, სახეების მკაფიო და სიტუაციების ორიგინალური გამოკვეთილობა. რუსთაველის პოეტიკის ანალიზმა სავსებით ცხადჰყო, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურ ავტორს ყველა ეს ღირსება ნამდვილად შეუძენია და ჯადოსნურად განუხორციელებია თავის უკვდავს ქმნილებაში.

რუსთაველის პოეტიკა სულ სხვაგვარად აყენებს „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერპოლაციათა პრობლემას. მკითხველს შეეძლო დარწმუნებულიყო, რომ პოემის სიუჟეტის განვითარებაში ნახტომები, ლაკუნები თუ „შეუსაბამობანი“, რაც ზოგიერთმა საფუძვლად დაუდო ინტერპოლაციების აუცილებელ საჭიროებას, ხშირად გამოწვეულია პოეტიკური ხერხებით და არა იმის შედეგად, თითქოს ავტორის ტექსტი დაკარგული იყოს, ოსტატობა თავის სიმაღლეზე არ იდგეს ან ხელოვანის შეცდომასთან გვქონდეს საქმე. ჩვენ არ ვამტკიცებთ, რომ ყველაფერი, რაც „ვეფხისტყაოსანშია“, მთლიანად რუსთაველს ეკუთვნოდეს; დროთა ვითარებაში, სრულიად უეჭველია, გადამწერლები, ნებსით თუ უნებლიეთ, ცვლილებებს შეიტანდნენ პოემაში, და მათი გასწორება, რაგორც ეს ბოლო დროს ხდება, აუცილებელია.

შეიძლება დაუსრულებელი ინტერპოლაციების თეორიათა დამცველებმა მითხრან: რა უფლებით შეგაქვთ ეჭვი ჩვენს მოსაზრებებშიო?

ვუპასუხებ: იმავე უფლებით, რითაც თქვენ თვითონ საეჭვოდ მიიჩნიეთ რუსთაველის პოემაში არაერთი ადგილი, რომლებსაც ჩვენ ყოველთვის „ვეფხისტყაოსანს“ მივაწერთ, და არა რომელიმე ინტერპოლატორს, სულ ერთია, პოემის მეცენატად გვევლინება, თუ ჩვეულებრივ კეთილი გრძნობით აღჭურვილ რესტავრატორად.

„ვეფხისტყაოსანში“ თითქოსდა არსებული ვრცელ-ვრცელი

ინტერპოლაციების თეორიას, რომელიც პროლოგიდან მხოლოდ რამდენიმე კუპლეტს მიიჩნევს ავტორისეულად,* ჩვენ ვთვლით ოდიოზურ მოვლენად. როცა აკრიტიკებენ პოემის ეგრეთწოდებულ ყალბ ადგილებს, რათა დაამტკიცონ, რომ მათი ავტორი რუსთაველი არ არის, ბევრ შემთხვევაში ისინი შეუგნებლად გამოდიან თვით რუსთაველის მხატვრული პრინციპების, მისი ესთეტიკური ნორმების, მისი არაერთი გენიალური სტროფის უარმყოფელებად. სხვა საქმეა, როცა სწორდება გადამწერლების მიერ დაშვებული უნებლიე შეცდომა, ან უცოდინარობით გამოწვეული ლაფსუსი, მაგრამ, როცა გველაპარაკებიან და გვიმტკიცებენ, რომ სიუჟეტის განვითარებაში ლაკუნებია, ნახტომებია, და ყოველივე ეს ინტერპოლატორების მიერაა შევსებული, ჩვენ არ შეგვიძლია ვირწმუნოთ.

გეგონება დაუსრულებელ ინტერპოლაციათა თეორიის ავტორებს „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოდგენილი ჰქონდეთ ლექსიკონურ მასალად, რომელსაც სიტყვა ან მისი განმარტება აკლია და „შემატებას“ საჭიროებს. დავიწყებული აქვთ ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ ხელოვნებაში — ქანდაკება იქნება, ფერწერა, პოეზია, ბელეტრისტიკა, მუსიკა, თუ სხვა რომელიმე დარგი, მეორე პირის მიერ „შემატება“ ნიშნავს გაგრძელებას, დამთავრებას და არა თვით ავტორის, ისიც გენიალური შემოქმედის, მხატვრული შედევრის გადაკეთება-გადმოკეთებას, როგორც რუსთაველის ეგრეთწოდებულ ინტერპოლატორებს მიაწერენ. კრონეგკის პიესა—„ოლინტი და სოფრონია“, რომელიც ახალგაზრდა დრამატურგს დაუმთავრებელი დარჩა, რომშმანმა დაასრულა. ეს მოსათმენი იყო, როგორც ბოროდინის დაუმთავრებელი ოპერის — „თავად იგორის“ რიმსკი-კორსაკოვისა და გლაზუნოვის მიერ საბოლოო გაფორმება. მაგრამ არც რომშმანს, არც რიმსკი-კორსაკოვსა და გლაზუნოვს არაფერი შეუცვლიათ იმისგან, რაც კრონეგკმა ან ბოროდინმა დატოვეს. აქ კი რუსთაველის ტექსტს ისე ადვილად შეაცვლევინებენ ხოლმე რომელიმე უნიჭო ინტერპოლატორს, თითქოს მოკითხვის ბარათი იყოს. კარგი იქნებოდა ტიციანისათვის რომ მიეწერათ—ჯორჯონეს „მძინარე ვენერას“ სახე თუ ტანი შეუცვალაო. ტიციანმა მხოლოდ პეიზაჟი მიახატა, მაგრამ თითქმის არავინ პეიზაჟზე არ ლაპარაკობს, განსაკუთრებული საჭიროების გარდა, როცა ფერწერის ამ გენიალურ ქმნილებას განიხილავს; მთავარია თვით ჯორჯონეს ვენერა,

* ორიოდე წლის წინათ პარიზში სწორედ ასე შემცირებული სახით გამოსცეს „ვეფხისტყაოსანი“.

რომლისთვის გენიალურ ტიციანსაც კი ხელი არ უხლია. ლაოკოონის მოტეხილი ნაწილები (მამისა და უმცროსი შვილის ხელები, უფროსი შვილის ხელის მტევანი) აღადგინეს მონტორსელმა და კორნახინმა პაპების დავალებით, მაგრამ ძლივს ბედავდნენ რესტავრაციას; კარგი იქნებოდა ვინმეს ეკისრებინა თვით ლაოკოონში რაიმე შეეცვალა. გენიალურმა მიქელანჯელომ კი პაპს უარი უთხრა აღედგინა ლიზიპის ანტიკური ქანდაკება „აპოლონი", რომლის ნამსხვრევზე მისი მხატვრული შთაგონება აღიზარდა. ხელსაც ვერ შევახებო,—უთქვამს რენესანსის გოლიათს.* რუსთაველის გენიას კი ზოგჯერ ისე ექცევიან ინტერპოლაციათა თეორიის ავტორები, თითქოს ჩვეულებრივ, რაღაც ნედლ ნაწარმოებთან ჰქონდეთ საქმე ან შეიძლებოდეს მის გვერდით დასვა „საბრალო ნანუჩა", ვიღაც სხვა „მესხი მელექსე", საშუალო პოეტური ნიჭის მქონე იოსებ თბილელი, პოეზიაში სულ უცნობი გიორგი თუმანიშვილი, არაერთი ნაცნობი, თუ უსახელო ავტორი, რომელსაც „ვეფხის ტყაოსნის" ხელნაწერთა არშიებზე რაღაც ნაცოდვილარი მიუწერია.

მაგალითები კი მოჰყავთ და მოჰყავთ. ერთგან გვიმტკიცებენ: „ვეფხისტყაოსანში" ეს ადგილი ინტერპოლატორისაა იმიტომ, რომ „ტარიელის კეთილშობილურ რაინდულ ბუნებას არ შეეფერება არც ის უწმაწური სიტყვები, რომლებითაც ვითომ ამ ზრდილმა ჭაბუკმა მიმართა რამაზს.** ეტყობა, მხედველობაში არაა მიღებული ის გარემოება, რომ ტარიელი უწმაწურ სიტყვას (და არა სიტყვებს) ხმარობს რამაზის მიერ პირობის ორჯერ დარღვევის შემდეგ. თუ პირველად, როცა ნესტანის დავალებით ხატაეთი დალაშქრა და რამაზის ორპირობას „სიმუხთლე" უწოდა, მეორედ პირობის დარღვევას (ფარსადანის სიკვდილის შემდეგ ინდოეთის წინააღმდეგ ომის დაწყება), რა გასაკვირია, ტარიელი მოთმინებიდან გამოეყვანა, მართლაც ორპირი კაცისათვის „პირ-ბოზი" ეწოდებინა ან ეთქვა: „ჩემი მორევნა რა დია დაგიქადიანო?" განა ეს უწმაწური სიტყვა, უფრო ნეიტრალურ პირობებში, გარდა ამისა, მეორე უწმაწური სიტყვის მიმატებით—„ნაცი", არ იხმარა რუსთაველმა, როცა ქალს—ფატმანს ათქმევინა „ბოზი ნაცი"? მაგრამ საქმე ისაა, რომ ტარიელის უწმაწური სიტყვა ნახმარია იმ ადგილას, რომლის სიყალბე სურთ დაამტკიცონ, ხოლო, უდაო ტექსტში ნახმარი უფრო უწმაწური ორი სიტყვა—„ბოზი ნაცი" არც ახსენდებათ.

---

* დაწვრილებით იხ. გიორგი ჯიბლაძე, „ესთეტიკური თეორიის საკითხები", 1961 წ., გვ. 586.

** ალ. ბარამიძე, „შოთა რუსთაველი", 1958 წ., გვ. 346.

ანალოგიურია დებულება, თითქოს „არც ტერმინი ჩაბალახი უნდა განეკუთვნებოდეს რუსთველურ ლექსიკას".* რატომ? ნუთუ მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს სიტყვა — „ჩაბალახი" ნახმარია ყალბად მისაჩნევ სტროფში, რომლის ინტერპოლაციური ხასიათის დამტკიცება სურთ? მაშინ რა ვუყოთ პოემის იმ თავს, რომელსაც „შ ვ ე ლ ა ტ ა რ ი ე ლ ი ს ა გ ა ნ ფ რ ი დ ო ნ ი ს ა" ეწოდება, რომლის სიყალბე ჯერ არავის მოსულია ფიქრად და სადაც ეს სიტყვა — „ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ი" პირველად არის ნახმარი სავსებით ბუნებრივად: „მათი მესმა დაპირება, ჩ ა ბ ა ლ ა ხ თ ა ჩ ა მ ო ბ უ რ ვ ა". თუ დააკვირდებით, ორივე შემთხვევაში, როგორც ეგრეთწოდებულ ინტერპოლაციურ, ისე ძირითად, უდაო ტექსტში ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ი ეულად კი არ არის ნახმარი, გარკვეულ კონტექსტშია ჩასმული და სხვას ემსახურება პარალელად (მუზარადებს ჩაბალახებად გაგიხდითო — „მ ე ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ა დ გ ა ხ მ ა რ ე ბ, რ ა ც ა გ ი მ უ ზ ა რ ა დ ი ა ნ"— მშვენიერი მხატვრული თქმაა, ნამდვილად რუსთველური ძალისა) ან პლასტიკურ სახეს წარმოადგენს (მესმა „ჩ ა ბ ა ლ ა ხ თ ა ჩ ა მ ო ბ უ რ ვ ა"). არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ძველთაგანვე ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ი ორგვარი დანიშნულებით იხმარებოდა: ის იყო „თ ა ვ ს ა ხ უ რ ა ვ ი ს ა ო მ ა რ ი" და „წ ვ ი მ ა ში თ ა ვ ს ჩ ა მ ო ს ა ც მ ე ლ ი", როგორც საბა განმარტავს. ახლა დააკვირდით, რა სწორად არის ორივე შემთხვევაში რუსთაველთან გამოყენებული სიტყვა ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ი: პირველად, ვიდრე ფრიდონის ბიძაშვილებს შეებმებოდეს. ტარიელს ესმის, ბრძოლის დაწყებამდე, „ჩ ა ბ ა ლ ა ხ თ ა ჩ ა მ ო ბ უ რ ვ ა" (აქ ჩაბალახი ნახმარია, როგორც „თ ა ვ ს ა ხ უ რ ა ვ ი ს ა ო მ ა რ ი"), ხოლო მეორედ, როცა მუქარასთან გვაქვს საქმე — „მ ე ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ა დ გ ა ხ მ ა რ ე ბ, რ ა ც ა გ ი მ უ ზ ა რ ა დ ი ა ნ", პოეტი პირდაპირ ხმარობს ჩაბალახს, როგორც „თ ა ვ ს ჩ ა მ ო ს ა ც მ ე ლ ს" და არა ო მ ში თ ა ვ ს ა ხ უ რ ა ვ ს. ამის შემდეგ რა საფუძველზე შეიძლებოდა წარმოშობილიყო დაეჭვება, რომ „არც ტერმინი ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ი უნდა განეკუთვნებოდეს რუსთველურ ლექსიკას"? მხოლოდ ერთი საფუძველი მოინახება: ეს საფუძველია გატაცება იმ ტენდენციით, რომ გინდა თუ არ გინდა, ეს ადგილი ინტერპოლაციურია, ყალბის მჭნელმა დაწერა, რუსთაველს არ ეკუთვნის, და რაკი იქ ნახმარია ჩაბალახი, ეს სიტყვაც „ვეფხისტყაოსნის" ნამდვილი ავტორის ლექსიკურ კუთვნილებას არ წარმოადგენსო. აქედან დაედო სათავე იმის უგულვებელყოფასაც, რომ ჩ ა ბ ა ლ ა ხ ი ნახმარია დღემდე უდაოდ მიჩნეულ, ეგრეთწოდებულ ძირითად ანუ რუსთველურ ტექსტში.

* ალ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, „შოთა რუსთაველი", 1958 წ., გვ. 346. ხაზი ავტორისაა — გ. ჯ.

ჩვენ კატეგორიულად არ ვამტკიცებთ, რომ ინდო-ხატაელთა ამ-ბავი მთლიანად რუსთაველს ეკუთვნოდეს. მასში უთუოდ შეიმჩნევა აპოკრიფული სტროფები. მაგრამ ზოგიერთი ადგილი, პოეტურად ყველაზე ძლიერი, შეიძლება ძირითადი, არსებული და შემდეგ დაკარგული ან გადაწერის დროს გამოტოვებული ტექსტის ფრაგმენტებს წარმოადგენდეს, როგორც, მაგალითად, ბოლო სტრიქონები. იქ პოემის იდეური კონცეფცია მთლიანდება, ნაწარმოების ძირითადი შინაარსი თავის ლოგიკურ დასკვნამდე მიდის. წერტილი ესმება. ტარიელის, ავთანდილის, ფრიდონის — სამი მეფის უზადო მეგობრობას, რომელსაც საფუძვლად არა ანგარება, ურთიერთ დიდი სიყვარული, ფანატიკური ერთგულება და ნდობა აქვს დადებული, მართლაც შეიძლებოდა ისეთი ჰიპერბოლური კავშირი შეეკრა, როგორსაც რუსთაველი გვიხატავს. შეიძლება ეს კუპლეტი სწორედ ის ერთერთი ფრაგმენტია, ზემოდ რომ ვახასიათებდით. ამ კუპლეტში არაფერი არ არის საეჭვო, პირიქით, ყველაფერი რუსთაველის გენიის ძალას გამოხატავს:

„ყოვლთა სწორად წყალობასა ვითა თოვლსა მოათოვდეს,
ობოლ-ქვრივნი დაამდიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს,
ავის მქმნელნი დააშინნეს, კრავნი კრავთა ვერ უწოვდეს.
შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“.

ამ კუპლეტში მთლიანად მყლავნდება „ვეფხისტყაოსნის“ იდეური სამყარო თავისი ესთეტიკური, პოეტიკური და ეთიკური მრწამსით. მთელი პოემის მანძილზე ავტორი ადამიანს განადიდებს, ადამიანის ღირსებას ეტრფის და მის ეთიკაში განუყოფელია როგორც ადამიანის, ისე სიკეთის ცნებები. ამიტომ, თუ გვსურს რუსთაველის ეთიკა გავიგოთ, მისი შესწავლა სწორედ აქედან უნდა დავიწყოთ.

თავი III

რუსთაველის ეთიკა

პოეზია, როგორც ხელოვნება, თავისთავად წარმოადგენს ეთიკურ ფენომენს, ხოლო პოეტი, ხელოვანი საერთოდ, ზნეობრივი ნორმების არამარტო მომღერალი, შემოქმედიცაა. ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში ზნეობა სახიერდება ცოცხალ სინამდვილედ, გარდა მორალური სენტენციებისა, და ზნეობას მოკლებული შემოქმედება არ არსებობს, ხოლო თუ არის, მსგავსად ზოგიერთი მოდერნიზმისა, თუ რომელიმე ხელოვანს სურს უზნეობის ქადაგება, თავისთავად ეს უზნეობა წარმოადგენს მისთვის ზნეობას.

რუსთაველის ეთიკა კლერიკალებს მიუღებლად და გაუმართლებლად მიაჩნდათ, მაგრამ ეს როდი ნიშნავდა „ვეფხისტყაოსნის“ ნამდვილად ანტიეთიკურ ხასიათს. განა ანტიკური ტრაგედია საჯაროდ არ დაჰგმეს „ეკლესიის მამებმა“ მესამე საუკუნეში? დაჰგმეს, როგორც ანტიეთიკური და ანტიღვთაებრივი (ანტიქრისტიანული) მოვლენა, თუმცა ამორალური არასოდეს არ ყოფილა ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს, მენანდრეს შემოქმედება. პირიქით, მათ ტრაგედიებში კლასიკურად განსახიერდა წარმართული მორალი, მონათმფლობელური საზოგადოების ეთიკა. ებრძოდნენ აპულეის, გიჟად აცხადებდნენ ტორკვატო ტასოს, ინკვიზიცია ცეცხლითა და მახვილით სპობდა ყოველგვარ სიახლეს. თუნდაც ისე გაუბედავს, როგორიც შეიძლება რუსთაველის უმცროს თანამედროვეს პეტრე ახელიარს ვუპოვოთ, მაგრამ ეს როდი ნიშნავდა ნამდვილად ანტიეთიკურის მხილებას. რაც ერთი ეპოქისათვის მიუღებელია, ხშირად მეორეს სავსებით გამართლებულად მიაჩნია. ეს ელემენტარული ჭეშმარიტება რუსთაველის ეთიკამ ერთხელ კიდევ დაადასტურა. კლერიკალები და დროით გონებაშეზღუდული ადამიანები გენიოსი პოეტის შემოქმედებაში რასაც უარყოფდნენ, შემდგომმა ეპოქამ მიიღო, როგორც ზოგადკაცობრიული, პროგრესული და უკვდავების შარავანდედით განათებული.

რუსთაველის ეთიკა თავისი დროისათვის უაღრესად პროგრესული იყო, უხვად შეიცავდა ზოგადკაცობრიულ ელემენტებს, წმინდა ეროვნულის ფორმაში, და მიუხედავად შუასაუკუნეების წყვდიადისა, საიდანაც ის წამოვიდა, ისტორიის მანათობელ ვარსკვლავად მოევლინა მთელ ქართველ ხალხს. პოეტმა განადიდა ადამიანი, ადამიანური ღირსებები, ბოროტისა და კეთილის დაუსრულებელ ბრძოლაში გაბედულად დაიკავა კეთილის მხარე და მოგვევლინა ჰუმანიზმის უდიდეს მქადაგებლად, ადამიანურობისა და სიკეთის უშიშარ დამცველად.

ა) ადამიანისა და სიკეთის ცნებები

რუსთაველის პოემა საუკუნეების მანძილზე ქართველი ხალხის არამარტო ესთეტიკური ტკბობის საგანი იყო, არამედ, სულიერად გამამხნევებელი საუნჯე, აღმაფრთოვანებელი ლექსი, ჭირსა თუ ლხინში გზის გამკვლევი, მანათობელი და მასწავლებელი. „ვეფხის ტყაოსანი“ წარმოადგენდა ყოველი ქართველის მუდმივ თანმხლებს ცხოვრების ქარიშხალში და მას ისევე მიმართავდნენ, როგორც ბრძენ ადამიანს, ვისგანაც შველას მოელიან. რუსთაველმა შეჰქმნა არამარტო მშობელი ერის მხატვრულ იდეალთა ესთეტიკური კოდექსი, რომელმაც ქართველი კაცის არსებაში სამუდამოდ დაიდო ბინა, არამედ, მორალური დოქტრინაც, რომლის ძირითად მუხლებს განუხრელად იცავდნენ, როგორც წმიდათა-წმიდას.

სამართლიანობა, კაცური-კაცობა, იდეალურად სპეტაკი სიყვარული, პატიოსნება, ერთგულება, თავდადება, გაჭირვებასთან სტოიკური შებმა, გმირობა, ვაჟკაცობა, უსაზღვრო პატრიოტიზმი, მხნეობა, გონებამახვილობა, სიბრძნე, მოთმინება, სინაზე და მრისხანება, — ეს შესანიშნავი ადამიანური თვისებები რუსთაველის გმირებისა მთელი ქართველი ერის მორალურ კოდექსად გადაიქცა. ამიტომ იყო, რომ ხალხმა აიტაცა „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც მისი სულისა და გულის ტრიუმფატორი, განუყრელად დაუკავშირა და შეაზარდა თავისი თავი რუსთაველის მორალს და განადიდა მისი ყველაზე საუკეთესო, ძირითადი პრინციპები.

რუსთაველის ეთიკური კოდექსის შესწავლა ჩვენ უნდა დავიწყოთ იმის განმარტებით, თუ როგორ ესმის დიდ პოეტს ადამიანი, ადამიანურობა, როგორ განუაზრებია „კაცი ვარ ადამიანი“ და მეორე ძირითადი თეზისი—„კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდისი“. ზოგადად ეს საკითხი ჩვენ გავარკვიეთ იქ, სადაც მსჯელობა გვქონდა „ვეფხის-

ტყაოსნის“ ლირიკულ პასაჟებზე. აღვნიშნეთ, რომ ორივე შემთხვევაში რუსთაველი იცავს ადამიანურობის უზენაეს პრინციპს, რასაც მკაფიოდ გვიდასტურებს პირველივე თქმა — „კაცი ვარ, ადამიანი“, რომელიც ისეთ სიტუაციაშია ნახმარი, სადაც მას უდიდესი ძალა ენიჭება. შეშინებული, წონასწორობიდან გამოსული ასმათი რომ დაამშვიდოს, ავთანდილი ხვეწნა-მუდარას მიმართავს („ავთანდილ მუხლთა უყრიდა, თითითა ეხვეწებოდა“), მაგრამ, რაკი ამან არ გასჭრა, სხვა ღონეს მიმართა. ქრისტიანი კაცისათვის, თუ იგი რელიგიის უერთგულესია, ყველაზე ძლიერი საბუთი ღმერთის მოშველიება უნდა ყოფილიყო, მორწმუნის ფიცი, ჯვრისა და ხატის დამოწმება, მაგრამ ავთანდილი, თითქოს ერეტიკოსი იყოს, უზენაესი ღვთაების ნაცვლად უზენაეს ადამიანობას მიმართავს, ხოლო ღმერთს სულ ბოლოს იხსენიებს, ისიც დამუქრების დროს—გიჯობს მითხრა ვინ არის ვეფხისტყაოსანი, „თვარა, ღმერთმან მტერი ჩემი მოკლას, ვითა მოგაკვდინო!“ ეს, ცხადია, შემთხვევითი არ არის, სრულიად კანონზომიერია რუსთაველის ანტიკონფესიული მსოფლმხედველობისათვის, ხოლო ამ მსოფლმხედველობას, პოემის გმირთა შორის, ყველაზე მეტად ავთანდილი გამოხატავს. ამიტომ სწორედ მის სიტყვებშია განდიდებული ადამიანობა, ხოლო კაცი და ადამიანი სინონიმებად ქცეულან.

ყველგან, მთელ პოემაში, რუსთაველი ნამდვილად პოეტურ ჰიმნს უძღვნის კაცურ-კაცობას, ადამიანობას, პანეგირიკს უწერს, ვინც კაცურ-კაცობისა და ადამიანობის განსახიერებას წარმოადგენს. ასეთი კაცური-კაცი, ასეთი ადამიანია თვით ავთანდილი, რომელიც პოემაში ყველაზე მეტად მოქმედი, ყველაზე მეტად მოაზროვნე, ყველაზე მეტად მმეტყველი გმირია. ასეთივე კაცური-კაცი, ასეთივე ადამიანია ფრიდონი, რომელიც ტარიელის ძმადნაფიცია ავთანდილთან ერთად. აღარაფერს ვამბობთ ტარიელის, ნესტანის, ფარსადანის, სარიდანის, თინათინისა და როსტევანის შესახებ. ყველა ისინი პოეტისათვის უზენაეს ადამიანებს წარმოადგენენ.

მაგრამ რუსთაველმა შესანიშნავად იცის, რომ ყველა კაცი — კაცი არ არის. ამიტომ მის პოემაში უარყოფითი გმირები გამოყვანილია ბიწიერებით, ამორალიზმით, ისინი ფიცის გამტეხნი, ვერაგნი არიან. უსენი და რამაზი, ჰაშნაგირს რომ თავი დავანებოთ, ასეთი სახით დახატა რუსთაველმა. ამავე დროს, მათ

ხასიათში გამოჰყო თვისებები, რომლებიც არაკეთილს — ბ ო რ ო ტ ს განეკუთვნებიან.

თუ დააკვირდებით, საერთოდ, რუსთაველის ეთიკაში განფენილია ბრძოლა კ ე თ ი ლ ი ს ა და ბ ო რ ო ტ ი ს ა, ანგელოსი ებრძვის ეშმაკეულს, როგორც ო რ მ უ ზ დ ი ა რ ი მ ა ნ ს, მაგრამ საბოლოოდ ყოველთვის კეთილი, ყოველთვის ანგელოსი, ყოველთვის ო რ მ უ ზ დ ი იმარჯვებს. ეს ბრძოლა თითქოს უნივერსალურია, რაკი ადამიანური ცხოვრებისა და ადამიანური მორალის ყველა სფეროში წარმოებს. ბ ო რ ო ტ ი ეჭრება აგრეთვე ისეთ უზენაეს გრძნობას, როგორიც ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ა. ეს ბოროტი ძალა დევნის ნ ე ს ტ ა ნ-დ ა რ ე ჯ ა ნ ს დავართან განხეთქილების შემდეგ, იმ დრომდე, ვიდრე ტარიელმა თავისი მიჯნური ქაჯეთის ციხიდან არ გაათავისუფლა. უ ს ე ნ ი ს ვერაგობამ (ფატმანისათვის მიცემული სიტყვის გატეხვამ) ინდოეთის მეფის ასული უდიდეს განსაცდელში ჩააგდო. ჰ ა შ ნ ა გ ი რ ი ს ეგოიზმი და პატივმოყვარეობა სისხლის ღვრით დამთავრდა. ფრიდონის ბ ი ძ ა შ ვ ი ლ ე ბ ი ს სიხარბემ ომი და დიდი სისხლისღვრა გამოიწვია. რ ა მ ა ზ ი ს ვერაგობას ორჯერ ვხედავთ და ორივეჯერ სისხლისღვრასთან არის დაკავშირებული. ჩვენ არ ჩამოვთვლით „ვეფხისტყაოსანში“ ყველა ბოროტისეულ კერძს, ვინაიდან შორს წაგვიყვანდა, ამასთან, კეთილი საქმეც უნდა მოვიხსენიოთ და ის უცილობელი ფაქტი დავადასტუროთ, რომ კ ე თ ი ლ ი უ ფ რ ო ძ ლ ი ე რ ი ა რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს ა თ ვ ი ს, ვ ი დ რ ე ბ ო რ ო ტ ი; ამიტომაა, რომ „ვეფხისტყაოსანში საბოლოოდ ყოველთვის კ ე თ ი ლ ი ი მ ა რ ჯ ვ ე ბ ს და გაბატონებული გვევლინება აფორიზმად ქცეული თვით რუსთაველის უმშვენიერესი ფილოსოფიური დეფინიცია: „ბ ო რ ო ტ ს ა ს ძ ლ ი ა კ ე თ ი ლ მ ა ნ, — ა რ ს ე ბ ა მ ი ს ი გ რ ძ ე ლ ი ა“, ასე იძლია უსენის ვერაგობა ფატმანის სიკეთით, რამაზისა — ტარიელის ძალით, ქაჯების მზაკვრობანი — ძმადშეფიცულთა მამაცობით, — ერთი სიტყვით, რუსთაველმა ძალიან კარგად იცის, რომ, არა ქრისტიანული პ ა ს ი უ რ ო ბ ა ბოროტის წინაშე, არამედ, მხოლოდ შეუპოვარი ბ რ ძ ო ლ ა ჰქმნის ნამდვილ გარანტიას კ ე თ ი ლ ი ს უ ე ჭ ვ ე ლ ი გ ა მ ა რ ჯ ვ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს. რუსთაველის გმირებს სწამთ, რომ „ქ მ ნ ა მ ა რ თ ლ ი ს ა ს ა მ ა რ თ ლ ი ს ა ხ ე ს ა შ ე ი ქ მ ს ხ მ ე ლ ს ა ნ ე დ ლ ა დ“. ნ ე ს ტ ა ნ ი ს ეს სიტყვები, რასაც ტარიელს ეუბნება, სხვა არაფერია, თუ არ სამართლიანობის ქადაგება, მისი რწმენა, რა თქმა უნდა ისე, როგორც მათ ესმით.

მაგრამ ბოროტი რომ კეთილის გვერდით არსებობს და ორივეს შემოქმედი ღ ვ თ ა ე ბ ა ა, როგორც ამას ქრისტიანული დოგმატიკა

ისწავლება, რუსთაველისათვის უეჭველია. საკმარისია პოემის მესამე თავი გავიხსენოთ, სადაც გადმოცემულია ვეფხისტყაოსნის ნახვის შემდეგ როსტევან მეფის ჩივილი და თინათინის რჩევა. მეფე მამა-შვილის დიალოგში ჩვენ გვესმის როსტევანის საუფლო-სამართლებრივი უზენაესისადმი, რომელმაც უცხო ყმას დაახოცვინა ლაშქარი და „სისხლი ადინა ფარული“. სხვანაირად მას ვერ აუხსნია ხორციელი კაცის იმგვარი მოქცევა, თვალთაგან ისე ფარულად გაქრობა, როგორც ამას ვეფხისტყაოსანი ახერხებს. და მოხუცი მეფე ყოველივეს მიაწერს ღვთაებრივ პრედესტინაციას — „უცილოდ ღმერთსა მოვსძულდი აქამდის მე მხიარულიო“, — ეუბნება როსტევანი თავის ასულს. ეს არ არის მეფის წამიერი მოწყენა ან მოჩვენებითი სინანული. პირიქით, არაბეთის მბრძანებელი დარწმუნებულია, რომ ღვთაება მასზე გულაყრილია, რის გამოც

„ტკბილნი მისნი წყალობანი ბოლოდ ასრე გამემწარნეს,
დამავიწყდა, რაცა დღენი მხიარულსა წამეარნეს.
ყოვლმან პირმან ვაგლახ მიყოს, ვეღარავინ მინეტარნეს,
სადამდისცა დღენი მესხნენ, ვეღარამან გამახარნეს!“

მაგრამ თინათინი არ ეთანხმება მეფეს, ტყუილ-უბრალოდ ემდურები ღმერთსაც და ბედსაცო, „რად დასწამებ სიმწარეს“ ყველასათვის კეთილის მდომელს; ის, რაც თქვენ ნახეთ, ალბათ უშმაყეული იყო, ღმერთმა ხომ ორივე — ბოროტიც და კეთილიც გააჩინა, და თუ ბოროტიც არ იმოქმედებდა, მაშინ მისი გაჩენა ღმერთს რად დასჭირდებოდაო. თინათინი მეუფე მამას პირდაპირ ეუბნება — „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა?“ ვეფხისტყაოსანი ალბად ბოროტი სულია, მაგრამ, რომ დარწმუნდე, „არის იგი ყმა შობილი თუ უშობელი“, კაცები დაგზავნე შენს სამფლობელოში და სიმართლეს გაიგებო. მართლაც ერთი წელიწადი ეძებდნენ როსტევანის წარგზავნილები ვეფხისტყაოსნის ასავალ-დასავალს, მაგრამ „ოთხივე ცისა კიდეთ“ ვერაფერს მიაგნეს. ამის შემდეგ როსტევანმა დაიჯერა უსაყვარლესი ასულის სიტყვები:

„მეფე ბრძანებს: „მართალ იყო ასული და ჩემი ძეო,
ვნახე რამე ეშმაკისა სიცრუვე და სიბილწეო,
ჩემად მტერად წამოსრული, გადმოკრილი ზეცით ზეო.
გამიშვია შეპირება, არა მგამა ყოლა მეო“.

ჩვენ ვხედავთ, რომ კეთილი და ბოროტი არაბეთის მე-

ფესა და ქალიშვილს ისე აქვთ წარმოდგენილი, როგორც ქრისტიანული რელიგია ისწავლება. მაგრამ, მათ კარგად იციან, კეთილი გზას თავისთავად ვერ იპოვის, მას ხშირად უხდება ბრძოლა ბოროტის წინააღმდეგ. ამ საფუძველზე ხშირად ადგილი აქვს არამარტო ჩვეულებრივი გაგებით ურთიერთდაპირისპირებას, არამედ, სისხლისმღვრელ შეტაკებებსაც. მაგრამ აქ ერთი რამეც უნდა გავითვალისწინოთ: მკვლელობანი, რასაც „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები ახდენენ, როცა ისინი კაცსა კაცს შემოსტყორცნიან, ტვინს დაანთხევინებენ, გახლეჩენ, დაასახიჩრებენ, მკლავებს დააჭრიან, ვეფხებსა და ლომებს საკუთარი ხელით დაახრჩობენ, ადამიანებს თხებივით ხოცავენ, დაერევიან, თითქოს გნოლთა გუნდს ანადგურებდნენ, — ყველაფერი ეს კოლორიტულად ასახავს იმ დროს, რომელსაც ჩვენ შუასაუკუნეებს ვეძახით და ყველაფერი ეს გვაგრძნობინებს. რომ უძველესი თუ ძველი ყოფა ჯერ კიდევ ძლიერია, თუმცა რუსთაველის პერსონაჟებს ბევრი რამ ახალი ეპოქისა შეუძენიათ, იმ დროისა, რომელსაც რენესანსი ეწოდება. ამით თითქოს ერთხელ კიდევ დასტურდება ის უცილო ჭეშმარიტება, რომ მორალური სფეროები, საერთოდ, ეთიკური ნორმები უაღრესად გამძლენი არიან და თავის არსებობას დიდხანს ინარჩუნებენ; თუ ზოგიერთი მათგანი სწრაფმავალია (გარდატეხის ეპოქაში შეძენილი და მასთანვე გამქრალი), ძალიან ბევრს, ტრადიციულად განტკიცებულთ, მარადიული არსებობის თვისებები გამოარჩევენ.

უთუოდ ამ პრეზუმპციებით ხელმძღვანელობს რუსთაველი, როცა კეთილისა და ბოროტის შეპირისპირებას იძლევა, მათ შორის ბრძოლას გვიხატავს, კეთილს ამარჯვებინებს, რითაც ამქვეყნიურ ცხოვრებას განამტკიცებს და ეშმაკეულს დევნის მისი თავშესაფრებიდან. პარალელურად „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ადამიანობის ზოგად სურათსაც ხაზავს მკითხველისათვის, სურს რა შთაგვაგონოს მისი ჭეშმარიტი არსება და ნეგატიურისაგან უკუდგომა. განა ამით არ არის განათებული მთელს პოემაში განფენილი უმშვენიერესი დეფინიციები, აფორიზმები, მეტაფორები, მხატვრული შედარებები კაცურ-კაცობისა და მაღალი ადამიანურობის განსადიდებლად? საკმარისია ზოგიერთ მათგანს გავეცნოთ, რომ წამოყენებული დებულების ჭეშმარიტება უეჭველად ვაღიაროთ.

პოემის შესავალს რუსთაველი, როგორც ქრისტიანი ავტორი, მართალია, ღვთაებით იწყებს, მაგრამ უმალ კაცთა რაობას ეხება, რომელსაც „უთვალავ ფერთა“ ქვეყანა აქვს მიცემული, ხოლო მეფე,

ხელმწიფე არამარტო ღვთაების შ ე ქ მ ნ ი ლ ი ა, არამედ, მისი მ ს გ ა ვ ს ი ც ა ა — „სახითა მის მიერითა“. ღმერთმა შექმნა ყველა არსება — „სახე ყოვლისა ტანისა“ და ძნელი არ არის აქ დავინახოთ ქრისტიანული დოგმატიკის გამოყენება ა დ ა მ ი ა ნ ი ს განდიდებისათვის. ყოველივე ეს კ ე თ ი ლ ს განეკუთვნება, მაგრამ, რაკი იგი არ არსებობს ბ ო რ ო ტ ი ს გარეშე, რუსთაველის პირველი თხოვნა თუ ვედრება უზენაესისადმი სხვას არაფერს შეიცავს, გარდა იმისა, რომ პოეტი ღვთაებას შესთხოვს — „შენ დ ა მ ი ფ ა რ ე, ძ ლ ე ვ ა მეც დ ა თ რ გ უ ნ ვ ა დ მე ს ა ტ ა ნ ი ს ა ო“. ყოველივე ეს შეუძლებელია მივიჩნიოთ შემთხვევით ფაქტად და რუსთაველის მსოფლმხედველობიდან არ გამოვიყვანოთ. არა, სრულიად უეშველია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს ამქვეყნიური ცხოვრება ესმის, როგორც კ ე თ ი ლ ი ს და ბ ო რ ო ტ ი ს დ ა უ ს რ უ ლ ე ბ ე ლ ი ბ რ ძ ო ლ ა, ამიტომ პოემასაც ხსენებული ანტაგონიზმის მკაფიო დასურათებით იწყებს, თავიდანვე გვეუბნება, რომ კეთილის დამცველი, მომღერალი და განმადიდებელია, ხოლო სატანის დამთრგუნველი, მის წინააღმდეგ შეუპოვარი მებრძოლი.

თუ ზოგადად ასეა პოემაში გააზრებული ორი დაპირისპირებული საწყისის ბრძოლა, შემდეგ სულ კონკრეტული სახეები მოქმედებენ და თვითეულ მათგანში თავს იჩენს რომელიმე საწყისი — კ ე თ ი ლ ი ან ბ ო რ ო ტ ი.

ზოგადი სახე ბოროტისა — ს ა ტ ა ნ ა ა, ე შ მ ა კ ი, უ შ ო ბ ე ლ ი. კონკრეტული სახეა ა ვ ი კ ა ც ი, რომელსაც რუსთაველი შემთხვევით არ იხსენიებს პოემის შესავალშივე და მის გამანადგურებელ, სარკასტულ დახასიათებას იძლევა. ა ვ კ ა ც ს პირველყოვლისა ავი სიტყვა გამოარჩევს, ვინაიდან, ვიდრე ა ვ ი ს ა ქ მ ი ს გაკეთებას მოასწრებდეს, ის აუცილებლად ავ სიტყვებს დახარჯავს, რაკი მისი შინაგანი არსებითი ენერგიის დაცლა ყოველთვის უახლოეს, თან სრულიად განურჩეველ ნავრისადმომთან ხდება. რუსთაველმა ეს ძალიან კარგად იცის და თავის აზრს შესანიშნავ გაფორმებას აძლევს: „ა ვ ს ა კ ა ც ს ა ა ვ ი ს ი ტ ყ ვ ა უ რ ჩ ე ვ ნ ი ა ს უ ლ ს ა, გ უ ლ ს ა“. უკეთესი დეფინიცია ამ შემთხვევაში შეუძლებელიც იქნებოდა.

მაგრამ ს ა ტ ა ნ ა თავის ორეულად ირჩევს არამარტო ა ვ კ ა ც ს. არსებობენ აგრეთვე ცრუ და მოღალატე ადამიანები, რომლებსაც ს უ ლ ი ს ა ტ ა ნ ი ს ა თ ვ ი ს მ ი უ ყ ი დ ნ ი ა თ. თუ სატანას თვით ისინი მ ო უ ს ყ ი დ ნ ი ა. მაღალი ადამიანურობის მქადაგებელი პოეტი მთელი თავისი არსებით ზიზღს უცხადებს აჲეთ ზნედაცემულ კაცებს და მათ სიკვდილის ღირსად მიიჩნევს. რუს-

თაველი ხომ თავის გმირს ავთანდილს თვითონვე ათქმევინებს: „კაცი ცრუ და მოღალატე ხამს ლახვრითა დასაჭრელადო“. ამ აზრს ავთანდილი შერმადინთან საუბარშიც იმეორებს, როცა თავის ძმასა და შვილივით გაზრდილ ყმას ეუბნება: „ყოვლი ცრუ და მოღალატე ღმერთსა ჰგმობს და აგრე ცრუობს“, „რაცა საქმე უსამართლო ღმერთმან ვისმცა შეარჩინაო“. როგორც ვხედავთ, ავთანდილს ნათლად ჩამოყალიბებული მორალური კოდექსი აქვს შედგენილი, რომელშიაც დიდი ადგილი უკავია სიცრუის (ცრუ კაცის) დაგმობას, უარყოფას, და სიმართლის (სამართლიანობის) დაცვას. თუ, საერთოდ, არაბეთის სპასპეტი, როგორც მოაზროვნე ადამიანი, უაღრესად მთლიანი და თანმიმდევარი ჩანს, ეს პირველყოვლისა შეიძლება ითქვას მისი პრინციპების იმ ნაწილზე, რომელიც ბოროტების (სიცრუის) წინააღმდეგ სრულიად უკომპრომისო ბრძოლას და კეთილის (სამართლიანობის) შეუპოვრად დაცვას გამოხატავს. მთელი პოემა ამ დებულების უტყუარი საბუთია და ავთანდილი არსად არ აკეთებს გადახვევას მის მიერ არჩეული ძირითადი ეთიკური მაგისტრალიდან. ეს გვაძლევს უფლებას წამოვაყენოთ დებულება, რომ ავთანდილი რუსთაველისათვის იდეალური ადამიანია, რომელსაც კაცური-კაცობის ყველა შესაძლო დადებითი თვისებები შეუკრავს და თვითონვე შეუძენია.

მაგრამ ეს იდეალური ადამიანი სიკეთის (სამართლიანობის) არამარტო მქადაგებელია, პრაქტიკულადაც ანხორციელებს იმას, რასაც ამბობს. ავთანდილი დიდი თეორეტიკოსიცაა და ასევე დიდი პრაქტიკოსიც. ტარიელისათვის მან პრაქტიკულად ყველაფერი გააკეთა, რასაც მისივე მორალური დოქტრინა თეორიულად ასაბუთებდა. სიკეთის კონკრეტულ ცხადყოფას რეალურ სინამდვილეში როსტევანისადმი არაბეთის სპასპეტის შემდეგი სიტყვებიც ადასტურებენ:

„მაქვს საჭონელი ურიცხვი, ვერვისგან ანაწონები,
მიეც გლახაკთა საშურჭლე, ათავისუფლე მონები,
შენ დაამდიდრე ყოველი, ობოლი, არას მჭონები:
მიღვწიან, მომიგონებენ, დამლოცვენ, მოვეგონები“.

ამ სავსებით რეალური წარმოდგენების ფონზე კიდევ უფრო მაღლდება რუსთაველის იდეალი ჭეშმარიტად ადამიანურისა, რასაც ახასიათებს სიკეთე, სათნოება, სულიერი კდემამოსილება, გულმართლობა და

გულმოწყალება, ყველა დადებითი თვისება, გენიალურმა პოეტმა თავის გმირს როსტევანს რომ მიაწერა პოემის პირველსავე სტროფებში.

მაგრამ ჩვენ კარგად ვიცით, თუ ვის შესტრფის, ვის მიიჩნევს იდეალურ ადამიანებად „ვეფხის ტყაოსნის“ ავტორი. მიუხედავად სახეობრივი და მორალურ-ფსიქოლოგიური განსხვავებისა, არამარტო როსტევანი, რომლითაც ნაწარმოები იწყება, რუსთაველის იდეალურ ადამიანებს წარმოადგენენ ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი, ასმათი, ფრიდონი, სარიდანი, ფარსადანი. დასამალი არ არის, რომ მკაფიოდ გამორჩეული უარყოფითი მხარეების გვერდით, ფატმანსაც არაერთი დადებითი თვისება აქვს. და თუ გვინდა ნამდვილად გავიგოთ ადამიანის ან კეთილის ცნება რუსთაველთან, ჩვენ აუცილებლად უნდა მოვახდინოთ ხსენებულ გმირთა დადებითი თვისებების კომპაქტური ანალიზი. ეს ანალიზი კი იქ მიგვიყვანს, სადაც პოემის მორალურ-ეთიკური ღირსებები გაერთიანდებიან და მთელ ნაწარმოებს წარმოგვიდგენენ, როგორც ადამიანობის, კაცურ-კაცობის, სიმართლისა და სიკეთის უბრწყინვალეს მხატვრულ საგალობელს. მაშინ ძნელი არ იქნება გავიგოთ, რომ შოთა რუსთაველისათვის ადამიანობისა და სიკეთის ცნებები იმ თვისებებს გულისხმობენ, რომლებსაც თვით პოემის მთავარი, დადებითი გმირები განასახიერებენ.

ჩვენი გამოკვლევის წინა თავებში ეს თვისებები გზადაგზა გავიცანით და დავრწმუნდით, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი განადიდებს ადამიანის ისეთ ღირსებებს, როგორიცაა: სამართლიანობა, სულიერი მხნეობა, ერთგულება, გამძლეობა, პატიოსნება, სინდისი, ქველმოქმედება, გმირობა, ვაჟკაცობა, სპეტაკი სიყვარული. მეგობრობა, ძმობა, მოვალეობის ბოლომდე შეგნება, პატრიოტული გრძნობა, პირობის შესრულება, მოყვასისადმი პატივისცემა, რომ აღარაფერი ვთქვათ ცოდნა-გამოცდილებისა და გონივრულობის შესახებ, აგრეთვე, გარეგნულ სილამაზესა და კეთილსილებაზე. ყველა ამ თვისებასა თუ ღირსებას რუსთაველი იდეალად აღიარებს ჰუმარიტ ადამიანში და ამიტომაა, რომ თავის უსაყვარლეს გმირებში სწორედ მათ პრევალირებას ხედავს.

მაგრამ გმირთა არამარტო მოქმედებასა და ქცევაში მჟღავნდება ყველა ეს უმაღლესი ადამიანური პრედიკატები. პოემაში მორალური

კოდექსის მახიშნებელი და სრულად გამომხატველი დეფინიციები, აფორიზმები, მეტაფორები, ფილოსოფიურ-ძხატვრულ ფორმაში გაშლილი ულამაზესი თქმები ისეა ორგანიულად ჩაწნული სიუჟეტის განვითარების პარალელურად, რომ მთელ ეთიკურ სისტემას განასახიერებს. საილუსტრაციოდ ძალიან შორს წასვლაც არ დაგვჭირდება. საკმარისია მივმართოთ პოემის ერთერთ თავს, რომელსაც ჩვენ უკვე არაერთგზის შევეხეთ. მხედველობაში გვაქვს ტარიელის საძებრად მეორედ წასვლის წინ ავთანდილის ცნობილი ანდერძი როსტევანისადმი, რომელშიაც „ვეფხისტყაოსნის“ მორალური დოქტრინა კულმინაციურ წერტილს აღწევს. ავთანდილი განადიდებს ადამიანის არა რომელიმე სხვა მხარეს, რასაც შეუძლია მას მოჩვენებითი შარავანდედი დაადგას, არამედ, სახელს, კეთილ, მაღალ სახელს და გვასწავლის — „სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსაო“. მის შებრუნებულ, მაგრამ უფრო ამაღლებულ ვარიაციას წარმოადგენს რუსთაველის კლასიკური პოეტური თეზა — „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი!“ ჩვენ ზემოთ განმარტებული გვაქვს და აქაც გვინდა გავიმეოროთ, რომ რუსთაველის „სახელი“ ან „სახელოვანი“ სრულებითაც არ არის თვითმიზნური, არც მეტაფიზიკურად გააზრებული ცნება: ეს თავიდან ბოლომდე ადამიანური ღირსების ეტალონია და არა მისი ბუტაფორიული გარსი, რომელიც ხშირად შემოეხვევა ხოლმე „სახელსა“ და „სახელოვანს“.

მაგრამ აქ ერთ პრინციპულ მომენტს გვინდა მივაქციოთ განსაკუთრებული ყურადღება.

რუსთაველის „სახელსა“ და „სახელოვანში“ ძალიან ნათლად ჩანს ის ერთერთი ძირითადი იდეა, რომელიც ევროპულმა რენესანსმა, დროის მიხედვით, „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ წამოაყენა. „სახელი“ და „სახელოვანი“ ევროპულმა რენესანსმა XV—XVI საუკუნეებში ისევე წამოსწია წინა პლანზე, როგორც რუსთაველმა თავის პოემაში. საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიტანოთ „ნეაპოლიტანური ქუჩა“, პანთეისტ ჯორდანო ბრუნოს (1600 წელს დასწვეს ინკვიზიტორებმა, როგორც ერეტიკოსი) პიესა-კომედია, რომელიც 1582 წელს დაიწერა. პიესის ერთერთი მთავარი გმირი, ახალგაზრდა ფერმწერალი ჯოვანო ბერნარდო, ჰუმანისტი, ათეისტი, თავისი დროისათვის პროგრესულად მოაზროვნე (რა თქმა უნდა, არა უნაკლო), როცა თავის მიჯნურს ქარუბინას სიყვარულზე ელაპარაკება, ადამი-

ანში პირველყოვლისა სახელს ანიშნებს. ჯოვანი ბერნარდო ეუბნება ქარუბინას:

„ჩემი სიცოცხლის სიცოცხლეო! სახელი სხვა არაფერია, თუ არ პატივისცემა, რეპუტაცია; სახელი არის კეთილი აზრი, რომელიც ჩვენს შესახებ სხვებსა აქვთ; ვიდრე იგი არსებობს, სახელიც არსებობს“.* ბერნარდოს ეს სიტყვები მიჩნეულია რენესანსის დროინდელი ფილოსოფოს-ჰუმანისტების მიერ სახელის განმარტების „ძალიან ზუსტ და მოკლე განსაზღვრებად“.** ეს იყო ახალი მორალი, ახალი გაგება ადამიანური ღირსებისა, რაც შუასაუკუნეების წყვდიადიდან გამოსულ აზრს უპირველეს მოთხოვნილებად მიაჩნდა კაცური კაცობისათვის. ამ ახალ მორალს მოჰქონდა ჰუმანიზმი შუასაუკუნეების ტირანიის ნაცვლად, მოჰქონდა გულმოწყალება, დოგმატიზმისაგან აზრის თავისუფლების იდეა, სათნოება და ყველა ხსენებული ღირსებით ჰეშმარიტი ადამიანის შემკობის აუცილებლობა.

ჰეშმარიტი ადამიანი სწორედ ასე წარმოუდგენია ავთანდილს და ამიტომაა, რომ იმედი აქვს — გამწყრალი მეფე შეუნდობს, მოწყალებას მისცემს — „შემინდევ და წამატანე მოწყალება ღმრთეებრისადო“, — ევედრება როსტევანს მისი სპასპეტი. უეჭველად ამ მორალურ ღირსებებს ეფუძნება ავთანდილის ეთიკური სწავლებანი მოყვრისადმი დამოკიდებულების შესახებ. კერძოდ იმის ხაზგასმა, რომ „კაცი ბრძენი ვერ გასწირავს მოყვარესა მოყვარულსა“, ან კიდევ მისივე ვარიაცია — „არ-დავიწყება მოყვრისა ჴროდეს გვიზამს ზიანსა“.

ყველაფერი ეს სიკეთეს განეკუთვნება, მაგრამ მას უპირისპირდება მისი ანტიპოდი — პლატონისათვის მიწერილი ფილოსოფიური თეზა — „სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“, ან „ვჰგმობ კაცსა ჴუგიანსა, ცრუსა და ღალატიანსა“. ეს მთელი ეთიკური სისტემაა. რომელიც ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული, თანმიმდევრულად შეკრული, მხატვრულ ფორმაში განსხეულებული ფილოსოფიური თეზისებისაგან შედგება. ამიტომ გასაკვირი აღარ არის, თუ სიცრუე, ორპირობა, ღალატი მიჩნეულია. როგორც ყოველგვარი უბე-

---

* იხ. იტალიური რენესანსის კომედიები, 1965 წ., გვ. 595 (რუს. გამ.). გამომცემლობა „ისკუსტვო“.

** იქვე, გვ. 537. ნ. ტომაშევსკის შენიშვნები.

დურების მიზეზიცა და შედეგიც—„რათგან თავია სიცრუე ყოველისა უბედობისა“. ხოლო, თუ ასეა, შეუძლებელი იყო რუსთაველს ყველა ეს მანკიერება ცალკე არ გამოეყო და სატანისათვის არ გადაელოცა. ავთანდილის ცნობილი თქმა — „არას მარგებს, ეშმაკისა საქმეთაგან დაეძლევის“, — ამ დებულების საუკეთესოდ დამადასტურებელია, როგორც მისივე დარიგება შერმადინისა — „მოვკვდე, თავსა ნუ მოიკლავ, სატანისგან ნუ იქმ ქმნილსაო“. სატანა აქ ბოროტი ძალა და სიკვდილის მოციქულია.

მგონი, სავსებით ნათელია, რომ ავთანდილს (რუსთაველს) შემუშავებული აქვს მორალური დოქტრინა, რომელიც, მართალია, ქრისტიანულიდან მომდინარეობს, მაგრამ, როგორც საკუთარ ფილოსოფიაში, ისე ეთიკაში „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი არ იცავს გაბატონებულ თვალსაზრისს, აქაც ანტიკონფესიული გზით მიდის. თუ გვინდა ამ პრობლემას ნამდვილად მეცნიერული სიღრმით ჩავწვდეთ, საჭიროა მომდევნო მსჯელობისათვის ახალი ფაქტები მოვიპოვოთ, კერძოდ, მივუბრუნდეთ პოემის იმ თავს, რომელსაც ჩვენ ეს-ესაა ვახასიათებდით.

ამ მიზნით კარგად უნდა დავუკვირდეთ ავთანდილის ანდერძში ისეთ გამოთქმებს, რომლებიც არამარტო პრედესტინაციას გამოხატავენ, არამედ, ძალიან ხშირად მიზეზობრივი კავშირების სახითაც გვევლინებიან. რატომ ამბობს რუსთაველის გმირი ყოველივე ამას? იმიტომ, რომ ფილოსოფოსია, თუ ქრისტიანული დოგმატების მქადაგებელი? იქნებ მიზეზი სულ სხვაა, და არა მხოლოდ ის, რაც ერთი შეხედვით გვეჩვენება? რას უნდა ნიშნავდეს ავთანდილის სიტყვები: „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს, არა საქმე არ იქმნების“; „არვის ძალ-უც ხორციელსა განგების გარდავლენა“? შემთხვევითია ამგვარი პრედესტინაციული თქმები, თუ „ვეფხისტყაოსანში“ ისინი გაბატონებულ თეოსოფიურ პოსტულატებს წარმოადგენენ? მაშინ როგორ შევათავსოთ ერთმანეთთან იმავე ანდერძში განვითარებული მოსაზრება, რომელიც ღვთაებასთან პარალელში ფორმდება და ბუნების კაუზალურ პროცესს, რაც ყოველთვის დეტერმინისტულია, შემდეგნაირად გვიხატავს: „მზისა შუქთა ვერ-მჭვრეტელი იგი ხმების, ვარდი ჭნების“? და რამდენია მსგავსი ადგილი პოემაში? რამდენიც გნებავთ: „საწუთრო კაცსა ყოველსა ვითა ტაროსი უხვდების: ზოგჯერ მზეა და ოდესმე ცა რისხვით მოუქუხდების“ და სხვა მრავალი.

მთელს პოემაში რუსთაველი არაერთგზის გვევლინება დეტერმინისტად და მისთვის ამ ქვეყნად ყველაფერი შეზღუდულია მიზეზობრივი კავშირებით ან პრედესტინაციით. პოეტი შემთხვევით როდი ათქმევინებს თავის უსაყვარლეს გმირს ავთანდილს შემდეგ ფილოსოფიურ თეზისებს: „ავსა კარგად ვერვინ შესცვლის, თავსა ახლად ვერვინ იშობს“; ან კიდევ: „განგებასა ვერვინ შესცვლის, არ-საქმნელი არ იქმნების“. ეს ფილოსოფიური დოგმატები კარგად იციან „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებმა, ამიტომ ხშირად ემორჩილებიან პრედესტინაციას, თუმცა ასევე ხშირად ცდილობენ გადალახონ მისი საზღვარი, ყოველშემთხვევაში, ცდა არ დააკლონ მისგან გამოსასვლელად. თუ ღრმად დავუკვირდებით, სრულიად უეჭველი გახდება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ არამარტო დეტერმინისტული, არამედ, ინდეტერმინისტული ტენდენციებიც აშკარად წინა პლანზე გამოდიან და ერთმანეთს უპირისპირდებიან, როგორც რუსთველური ანტინომიები.

მაგრამ პოემაში ყველაფერს აგვირგვინებს მიჯნურობის შემოქმედებითი ძალა, თითქოს ერთს — მხოლოდ მას შეეძლოს ისევე შექმნას ყოველივე, როგორც ემპედოკლეს ოთხი ელემენტი სიყვარულის მეოხებით სამყაროს დემიურგია. რუსთაველი მიჯნურობის ნამდვილად უდიდესი ტრუბადურია მსოფლიო ლიტერატურაში და მის მიერ გამოხატული სიყვარული პოეტური სულის ერთი უმშვენიერესი, უბრწყინვალესი, ადამიანურად ამაღლებული და ადამიანურად განდიდებული ფენომენია.

რა წარმოადგენს სიყვარულის არსებას და როგორია მისი გამოვლენის (გამჟღავნების) ფორმები რუსთაველის გაგებით?

ბ) სიყვარულის არსება და გამჟღავნება

რუსთაველის უკვდავი პოემა მსოფლიო ლიტერატურაში სიყვარულის, როგორც ესთეტიკური გრძნობის, ერთი უდიდესი საგალობელია. ძნელად იპოვით სიყვარულის უფრო ამაღლებულ სიმღერას, ვიდრე „ვეფხისტყაოსანია“. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია, რომ პოემის დასაწყისში რუსთაველმა სიყვარულის თავისი კონცეფცია წარმოგვიდგინა და „Ars poetica“ მითითვე დაამთავრა. თუ, ერთის მხრივ, „ვეფხისტყაოსანი“ განადიდებს საერთოდ სიყვარულს, როგორც ადამიანურ მოვლენას, მეორეს მხრივ, ცალკე გამოყოფს მიჯნურობას, როგორც

ზოგადად სიყვარულის კონკრეტულ სახეს. მართალია, ზოგადი ცნება — სიყვარული — ერთია, მაგრამ, სამაგიეროდ, უთვალავია მისი კონკრეტული სახე, ხოლო მათ შორის განსაკუთრებულია მიჯნურობა — წმინდა ადამიანური ფენომენი.

„ვეფხისტყაოსანი“ პირველყოვლისა სიცოცხლისადმი სიყვარულის განმადიდებელი ჰიმნია, მაგრამ, ასევე პირველყოვლისა, იგი ქებათა-ქებას უმღერის მიჯნურობას.

„პირველ მიჯნურობად“ მას მიაჩნია ის, რაც ენით ძნელად გამოითქმის, „იგია საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა; ვინცა ეცდების, თმობაცა ჰქონდა მრავალთა წყენათა“. სწორედ ამგვარ, პირველი რანგის მიჯნურობას გონება ვერ შეიცნობს, ენა მოიღლება მისი დახასიათებით, ხოლო „მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან“. ასეთი სიყვარული მხოლოდ გრძნობით შეიძლება შეიცნო.. ის სიყვარული კი, რომელიც გონებას ემორჩილება, ქვენა გრძნობებზეა აგებული, ხორციელია და ამაღლებულ, ნამდვილ სიყვარულთან საერთო არაფერი აქვს. სიყვარული პირველყოვლისა გრძნობაა, და ამიტომაა, რომ „მიჯნური შმაგსა გვიქვიან არაბულითა ენითა“. ასეთ შმაგ მიჯნურს რუსთაველი ახასიათებს ისეთ ადამიანად, რომელსაც „თვალად სიტურფე“ ისევე უნდა ჰქონდეს, როგორც „მზეობა“. მაგრამ ეს როდია საკმარისი. იდეალურ მიჯნურს აგრეთვე უნდა ჰქონდეს „სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა, ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა“. არა გვგონია „სიმდიდრესა“ და „სიუხვეში“ პოეტი მატერიალურ კომპონენტს გულისხმობდეს. ყველაზე უფრო საფიქრებელია ორივე ცნება სულიერ მხარეს ეხებოდეს, რაკი ანალოგიურ კატეგორიებშია მოქცეული. თუ ასე გავიგებთ, მაშინ სავსებით გამართული ჩანს რუსთაველის დეფინიცია — „ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობაო“.

ამ ზოგადი კონცეფციიდან გამომდინარე, რუსთაველი ნამდვილ „პირველ მიჯნურობას“, რომელსაც „ტურფას, საცოდნელად ძნელ გვარს“ უწოდებს, მკვეთრად განასხვავებს სიძვისა და მრუშობისაგან, მოითხოვს ისინი ერთმანეთში არ ავრიოთ, ვინაიდან:

„მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი:
იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი მზღვარი“.

მიჯნური უნდა იყოს ახალგაზრდა, კეთილშობილი, სპეტაკი, და არა „მეძავი, ბილწი, მრუში". მას ისე უნდა უყვარდეს თავისი სატრფო, რომ, თუ მოშორდება, გაუმრავლდეს „სულთქმა, უში"—ტანჯვა და მწუხარება. მისი გული მარტო ერთით უნდა იყოს დაჯერებული, „კუშტი მიჰხვდეს, თუნდა ქუში"; ესაა ნამდვილი სიყვარული, რომელიც გულიდან და გრძნობიდან მომდინარეობს და რუსთაველს სრული უფლება ჰქონდა, რაკი ეს მრწამსი შეიმუშავა, განეცხადებინა: „მძულს უგულოდ სიყვარული, ხვევნა, კოცნა, მტლაშა-მტლუში". ამგვარ სიყვარულს, როცა დღეს ერთი მოსწონს, ხვალ კი მეორე, აგრეთვე, ადვილად ურიგდება სატრფოს მოშორებას, რუსთაველი ყმაწვილობის მღერას უწოდებს, მერყევსა და ადვილად წამავალს. კარგ მიჯნურად კი იგი მიაჩნია, „ვინ იქმს სოფლისა თმობასა" — ამქვეყნიური სიტკბოება-სიამოვნებისაგან თავს იკავებს და მარტო ერთს — თავის მიჯნურს შეჰხარის! სწორედ ასეთ მიჯნურობას განადიდებს რუსთაველი და მას ქებათა-ქებას უმღერის:

„არს პირველი მიჯნურობა არ-დარჩენა ჭირთა, ძალვა,
თავის-წინა იგონებდეს, ნიადაგმცა ჰქონდა ხალვა,
შორით ბნედა, შორით კვდომა, შორით დაგვა, შორით ალვა,
დათმოს წყრომა მოყვრისაგან. მისი ჰქონდეს შიში, კრძალვა.

ხამს, თაყისსა ხვაშიადსა არვისთანა ამჴღავნებდეს.
არ ბედითად „ჰაის" ზმიდეს, მოყვარესა აყივნებდეს,
არსით უჩნდეს მიჯნურობა, არასადა იფერებდეს,
მისთვის ჰპირი ლხინად უჩნდეს, მისთვის ცეცხლსა მოიდებდეს.

მას უშმაგო ვით მიენდოს, ვინ მოყვარე გაამჴღავნოს?
ამის მეტი რამცა ირგო: მას ავნოს და თვითცა ივნოს.
რათამცაღა ასახელა, რა სიტყვითა მოაყივნოს?
რა ჰგავა, თუ მოყვარესა კაცმან გული არ ატკივნოს!"

ნამდვილი მიჯნური, რუსთაველის რწმენით, არავის გაუმჴღავნებს თავის სიყვარულს, მას ისევე მოექცევა, როგორც საიდუმლო განძს, არცა შეიმჩნევს, არც შეიფერებს! „ვეფხისტყაოსნის" გმირები სწორედ ასე იქცევიან — უფრთხილდებიან და მალავენ თავიანთ სიყვარულს (ტარიელი, ნესტანი, ავთანდილი, თინათინი). პოეტი მკვეთრად განასხვავებს შმაგს, ნამდვილ მიჯნურს, და უშმაგოს, როგორც უგულო სიყვარულს. მიჯნური სიყვარულისათვის ცრემლსაც არ უნდა ერიდებოდეს. ველად გაჭრა, სიარული და მარტოობა მისი დამა-

ხასიათებელი სულიერი მოვლენებია. თუ კაცი გამიჯნურდება, სჯობს არ შეიმჩნიოს — ეს რუსთაველის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა. მიჯნურობის ამგვარი დოქტრინა პოეტმა მშვენიერ ლექსებად გაშალა:

„მიკვირს, კაცი რად იფერებს საყვარლისა სიყვარულსა:
ვინცა უყვარს, რად აყივნებს მისთვის მკვდარსა, მისთვის წყლულსა?!
თუ არ უყვარს, რად არა სძულს? რად აყივნებს, რაცა სძულსა?!
ავსა კაცსა ავი სიტყვა ურჩევნია სულსა, გულსა.

თუ მოყვარე მოყვრისათვის ტირს, ტირილსა ემართლების;
სიარული, მარტოობა ჰშვენის, გაჭრად დაეთვლების;
იგონებდეს, მისგან კიდე ნურაოდეს მოეცლების,
არ დააჩნდეს მიჯნურობა, სჯობს, თუ კაცსა ეახლების“.

ასეთია, სულ მოკლედ, რუსთაველის credo მიჯნურობისა და პოემაშიც ამ დეფინიციების მხატვრული განსახიერება გვაქვს მოცემული.

ნამდვილი ანუ „პირველი მიჯნურობის“, როგორც ამაღლებული და იდეალური გრძნობის წარმომადგენლები არიან ტარიელი და ნესტანი, ავთანდილი და თინათინი. სიძვასა და მრუშობას განასახიერებენ ფატმანი და ჭაშნაგირი, რომელიც ავთანდილმა მოჰკლა. ფატმანი თვითონვე უამბობს ავთანდილს, რომ ქმრით კმაყოფილი არ იყო — „მით არ ჯერ ვარ ქმარსა ჩემსა (ე. ი. უსენს—გ. ჯ.), მჭლე არის და თვალად ნაზიო“. დაუკმაყოფილებელ გრძნობას ფატმანი იმით იკლავს, რომ მოეწონება ჭაშნაგირი, რომელიც „დარბაზს იყო მეტად ხასი“. ფატმანი არც იმას უმალავს თავის ახალ სატრფოს — ავთანდილს, რომ ჭაშნაგირთან ცხოვრობდა: „ჩვენ გვიყვარდა ერთმანერთი“, „მე, გლახ, ვიყავ მისი ნეზვი, იგი იყო ჩემი ვაციო“. და ფატმანი, ახალი სიმრუშით გატაცებული, გმობს თავის წარსულს, რაკი შეუგნია: „კაცსა დასვრის უგულობა და დიაცსა ბოზი ნაცი“. ერთი სიტყვით, ფატმანი განსახიერებაა „უგულო სიყვარულისა“, „მტლაშა-მტლუშისა“, რასაც რუსთაველმა სიძულვილი გამოუცხადა. მისი დამოკიდებულება ჭაშნაგირთან და ავთანდილთან, რაც ნეგატიურ ფერებშია წარმოსახული, დაკავშირებულია მკვლელობასთანაც, და სავსებით ანსახიერებს მიჯნურობის რუსთველური დოქტრინის იმ პუნქტს, სადაც მრუშობა და სიძვა ნამდვილი სიყვარულის ინტერესებისათვის კანონგარეშე ცხადდება.

სულ სხვაა ტარიელ-ნესტანისა თუ ავთანდილ-

თინათინის მიჯნურობა, — ნამდვილი, ამაღლებული, დიდი ადამიანური გრძნობებით გამთბარი, იდეალურად დამშვენებული, თითქოს ღვთაებრივი შარავანდედით გაცისკროვნებული, რომ ზეციერი და მიწიერი სილამაზე თავისში უნაკლოდ განესახიერებინა. მიჯნურობის პოზიტიურ რუსთველურ დოქტრინას ისინი ხორცს ასხამენ ყველა პუნქტის მიხედვით, თითქოს მისი შესრულებისათვის იყვნენ ამ ქვეყნად მოწოდებულნი. მაგრამ, თუ როგორ გაუმჟღავნეს ერთმანეთს სიყვარული, ეს ჰეშმარიტად უმშვენიერესი ფურცელია მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში, ჰეშმარიტად უმშვენიერესი ოსტატური მხატვრული ხერხია, რასაც ჩვენ ახლა შევეხებით.

გაგვაცნო თუ არა პოემის პირველსავე თავში ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირი — ავთანდილი, რუსთაველმა იქვე მიუთითა: „მას თინათინის შვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისაო“. პერსონაჟის დამახასიათებელ ღირსებათა პარალელურად ამის ხაზგასმა ისე გვეჩვენება, რომ პოეტისათვის მიჯნურობა ადამიანურ კეთილ თვისებათა რანგშია წარმოდგენილი. და ეს მართლაც ამგვარად ესმის „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს. შესაძლოა ამიტომ მოხდა შემდეგი ფაქტიც: ავთანდილის გაცნობასა და მის ღირსებათა აღნიშვნას პოეტმა მხოლოდ სამი სტრიქონი მოანდომა, სამიჯნურო გრძნობის დახასიათებას კი მთელი ცხრა სტრიქონი, მაშასადამე, სამჯერ მეტი. აი, ეს სტრიქონებიც:

1

„ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირ-სპასალარისა,
საროსა მჯობი ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა,
ჯერთ უწვერული, სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა“...

2

მას თინათინის შვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისა“.
გულსა მისსა მიჯნურობა მისი ჰქონდა დამალულად;
რა მოჰშორდის, ვერ-მჭვრეტელმან ვარდი შექმნის ფერ-ნაკლულად:
ნახის, ცეცხლი გაუახლდის, წყლული გახდის უფრო წყლულად.
საბრალოა, სიყვარული კაცსა შეიქმს გულ-მოკლულად!
რა მეფედ დასმა მეფემან ბრძანა მისისა ქალისა,
ავთანდილს მიჰხვდა სიამე, ვსება სჯირს მას აქ ალისა;
თქვა: „ზედა-ზედა მომხვდების ნახვა მას ბროლ-ფიქალისა,
ნუთუ მით ვპოვო წამალი მე ჩემი, ფერ-გამქრქალისა!“

ადარებთ ერთმანეთს ამ ორ ნაწყვეტს და თქვენ რწმუნდებით, რომ რუსთაველი აქცენტირებას ახდენს თავისი გმირის სულიერ მხარეზე, რომელიც მისი პოეტური პალიტრის მთავარ საგნად ქცე-

ულა. ეს სულიერი მხარე — **სიყვარული**, რომელიც „ვეფხის ტყაოსანში“ ნამდვილად განდიდებულია, უმაღლეს ადამიანურ ფენომენად არის მიჩნეული, და სავსებით გამართლებულია ავთანდილის პოეტური დეფინიცია — „**სიყვარული აღგვამაღლებს, ვით ეჟვანნი, ამას ჟღერენ**“. რაკი ასეთი საყოველთაო ძალა აქვს მინიჭებული, ინტერესმოკლებული არ იქნება ვიცოდეთ, თუ როგორ უფრთხილდებიან ამ ფაქიზ გრძნობას „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები, როგორ ინახავენ გულის სიღრმეში და როგორ უმჟღავნებენ ერთმანეთს.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ **ავთანდილისა** და **თინათინის** მიჯნურობა. პოეტმა, როგორც ვნახეთ, თავიდანვე გაგვაგებინა, რომ ავთანდილს უსაზღვროდ უყვარს თინათინი, თუმცა მისთვის არ გაუმჟღავნებია, არც უგრძნობინებია. ყოველ შემთხვევაში, ავთანდილს ასე ჰგონია — თინათინისათვის მას არ უგრძნობინებია თავისი სიყვარული და არაბეთის მბრძანებელმა ამის შესახებ არაფერი იცის. **შერმადინსაც** კი დაუმალა გულის ნადები, თუმცა გვიან, ტარიელის საძებრად პირველად გამგზავრების წინ, როცა თავისი გაზრდილი მოვალეობის შემსრულებლად დატოვა, ბოდიში მოუხადა — მრცხვენიან, ჩემი **ყველაფერი იცი**, მაგრამ თინათინისადმი სიყვარული **დაგიმალეო**.

მაგრამ ეს „მალვა“ საერთო თვისებაა რუსთაველის გმირებისა— ისინი დიდხანს, ძალიან დიდხანს მალავენ სიყვარულის გრძნობას, მხოლოდ მაშინ **გაამჟღავნებენ**, როცა საამისო მოძენტი დგება, ან რაღაც კრიტიკული სიტუაცია იქმნება. სწორედ ასეთი მდგომარეობა შეიქმნა უცხო ყმის სანახავად ავთანდილის გაგზავნის დროს. თინათინმა გადაწყვიტა ავთანდილისათვის მიენდო ეს საქმე, დაედგინა — ვეფხისტყაოსანი ადამიანი იყო, თუ მოჩვენება, რომ დაემშვიდებია საყვარელი მამის აფორიაქებული სული. ამ მიზნით იხმო ავთანდილი, რითაც სპასპეტი გახარებული დარჩა, ვინაიდან მიჯნურის ერთხელ კიდევ ნახვის საშუალება მიეცა:

„ავთანდილ ლაღი, უკადრი მივა, არვისვან ჰრცხვენოდა,
მას ნახავს, ვისთა ვამთაგან ცრემლი მრავალჯერ სდენოდა;
იგი უებრო ქუშად ჯდა, ელვისა მსგავსად შვენოდა,
მთვარესა მისთა შუქთაგან უკუნი გარდაჰფენოდა“.

და რა უთხრა, რა დავალება მისცა ასე ქუშად, „დაღრეჯით მჯდომარე“ მეფე-ჭალმა თავის ერთგულ ყმას? შეიძლებოდა ყოველივე ეს ჩვენივე სიტყვებით გადმოგვეცა, მაგრამ ისე მიმზიდველია პოემის ეს ადგილი, ისე საინტერესოა რამდენიმე მომენტის თვალსაზრისით, რომ ვამჯობინებთ თვით რუსთაველი ავამეტყველოთ:

„ქალმან უთხრა საუბარი კეკლუც-სიტყვად, არ დუხჭირად;
ოტყვის: „თუცა აქანამდის ჩემგან შორს ხარ დანამჭირად,
გიკვირს, მოგხვდა წამის ყოფით საქმე შენგან საეკვი რად,
მაგრა გითხრა პირველ ხვალმე, სენი მე მჭირს რაცა ჭირად.
„გახსოვს, ოდეს შენ და როსტანს მინდორს მხეცი დაგეხოცა,
ყმა გენახა უცხო ვინმე, რომე ცრემლი მოეხოცა?
მას უკანით გონებამან მისმან ასრე დამამხოცა,
შენ გენუკვი მონახვასა, კიდით კიდე მოკლახო ცა.
„აქანამდის ნაუბარსა თუცა ვერას ვერ გეტყვია,
მაგრა შორით სიყვარული შენგან ჩემი შემიტყვია,
ვიცი, რომე გაუწყვედლად თვალთა ცრემლი გმისეტყვია,
შეუპყრიხარ სიყვარულსა, გული შენი დაუტყვია.
„ასრე გითხრა, სამსახური ჩემი გმართებს ამად ორად:
პირველ, ყმა ხარ, ხორციელი არვინა გეყავს შენად
სწორად,
მერმე, ჩემი მიჯნური ხარ, დასტურია, არ ნაჭორად;
წადი, იგი მოყმე ძებნე, ახლოს იყოს, თუნდა შორად.
„შენგან ჩემი სიყვარული ამით უფრო გაამყარე,
რომე დამხსნა შეჩივრება, ეშმა ბილწი ასაპყარე.
გულსა გარე საიმედო ია მორგე, ეარდი ყარე,
მერმე მოდი, ღომო, მზესა შეგეყრები, შემეყარე.
„სამსა ძებნე წელიწადსა ივი შენი საეებარი;
ჰპოვო, მოდი გამარჯვებით, მხიარულად მოუბარი;
ვერა ჰპოვებ, დავიჯერებ, იყო თერმე უჩინარი,
კოკობი და დაუფრჩვნელი ვარდი დაგხვდე დაუმჭნარი.
„ფიცით გითხრობ: შენგან კიდეთუ შევიროთო რაცაქმარი,
მზეცა მომხვდეს ხორციელი, ჩემთვის კაცად შენაქმარი,
სრულად მოვსწყდე საოთხესა, ქვესკნელს ვიყო დასანთქმარი,
შენი მკლიდეს სიყვარული, გულსა დანა ასაქძარი“.

პოემის ეს ადგილი მრავალმხრივ საყურადღებოა. ჩვენ აქ პირველად ვგებულობთ, რომ თინათინს ავთანდილისაგან შორს ეჭირა თავი, შესაძლოა სწორედ ეს აძლევდა საფუძველს ამ უკანასკნელს მიეჩნია, რომ არაბთა მეფის ასული მისადმი სიყვარულს ვერ გრძნობდა, ვერც ამჩნევდა. მეორეს მხრივ, სრულიად პერიპეტიული სიტუაცია იქმნება, ვინაიდან თინათინის აბსოლუტურ განურჩევლობაში დარწმუნებული ავთანდილი, მოულოდნელად, მისგან გაიგონებს: ჩემდამი შენი სიყვარული შეტყობილი მაქვს, ისიც ვიცი, ბევრჯერ ცრემლიც დაგიღვრია, შენი გული სიყვარულს დაუტყუეებია. რაკი ასეა, ჩემდამი ორმაგი სამსახური გაწევს: როგორც ყმას და როგორც მიჯნურსო. მაგრამ, ცხადია, ეს არ არის მთავარი; ეს მხოლოდ ფაქტების აღნიშვნა და იმ

საიდუმლოს გამხელაა, რომ, თურმე, თინათინს უგრძვნია ავთანდილს ვუყვარვარო.

მთავარია მეორე მომენტი პერიპეტიული სიტუაციისა, რომელიც ასე იწყება: თინათინი ავალებს თავის მიჯნურს ავთანდილს, რომ მან ვეფხისტყაოსანი მინდორ-ველად ძებნოს, ამით კიდევ უფრო მტკიცე გახადოს თავისი სიყვარული, შემდეგ დაბრუნდეს და პირობას აძლევს — „შეგყრები, შემეყარეო“. ეს ნახევრად გამჟღავნებაა იმისა, რასაც თინათინი დასასრულს ეუბნება ავთანდილს: სამ წელიწადს ეძიე ვეფხისტყაოსანი, თუ ჰპოვებ, ხომ კარგი, გამარჯვებით დაბრუნდები, თუ ვერა, დავიჯერებ, რომ მისი სახით ეშმაკეული სული, უჩინარი არსება მოგვევლინა და ამით ყველაფერი დამთავრდება; მე კი, პირობა მომიცია, ხელუხლებელი დაგხვდებიო. მაგრამ თინათინი ამ პირობასაც არ ჯერდება: ფიცსა დებს ავთანდილთან, რომ თუ შენს გარდა სხვა ქმარი შევირთო, მაშინ საშოთხე წამერთვას, ქვესკნელმა ჩამიტანოს, შენი სიყვარული კი ისე მკლავდეს, როგორც გულს დანა დაესობაო. ეს მართლაც პერიპეტიული სიტუაცია იყო ავთანდილისათვის და ამ უკანასკნელსაც არ დაუმალავს: „მე სიკვდილსა მოველოდი, შენ სიცოცხლე გამიწამე, ვითა მონა, სამსახურად განაღამცა წავე, წა მე!“ შემდეგ, როცა ავთანდილმა თავისი აღსარება დაამთავრა, მათ კვლავ შეჰფიცეს ერთმანეთს სიყვარული, მიჯნურები ერთად დასხდნენ, სიხარულს მიეცნენ, და ჩვენ უნებლიედ გვებადება კითხვა: რატომაა, რომ ქალი — თინათინი პირველი უმჟღავნებს სიყვარულს მამაკაცს — ავთანდილს, ისიც შუასაუკუნეებში, როცა გაბატონებული რაინდული ეთიკა სულ სხვას მოითხოვდა. ასეთი ნაბიჯი პირველად მამაკაცს უნდა გადაედგა, წლობით ელოდინა ქალის თანხმობისათვის, და შემდეგაც გამოეჩინა თავი მიჯნურის გულის მოსაგებად. რაინდული რომანები შუასაუკუნეებისა, სულ ერთია ქართული იქნება ის, ესპანური, ფრანგული თუ გერმანული, ანალოგიურ მორალზეა აგებული. აქ კი, „ვეფხისტყაოსანში“ მდგომარეობა სულ შებრუნებულია: ქალი პირველი უცხადებს სიყვარულს თავის მიჯნურს.

რით უნდა აიხსნას ასეთი მორალის შემოტანა რუსთაველის პოემაში? შემთხვევითია ყოველივე ეს, თუ ავტორის შეგ-

ნებული მოქმედებაა, რომელსაც წინასწარგანზრახული მიზანი აქვს?

ჩვენ კატეგორიულად უარვყოფთ პირველს, და ჰეშმარიტებად მივიჩნევთ მეორეს; გამოვრიცხავთ შემთხვევითობას, და მთლიანად ავტორის შეგნებულ მოქმედებას ვცნობთ.

რუსთაველმა პირველს — თინათინს იმიტომ გაამჟღავნებინა სიყვარული, რომ მან კარგად იცის ძალების ურთიერთშეფარდება: ამ შემთხვევაში ქალი მეფეა, კაცი — ყმა, თუ ეს უკანასკნელი გაამხელს, ხოლო ქალი თანახმა არ იქნება, — ყველაფერი დაღუპულია, ავთანდილს (ან სხვას, ვინც არ უნდა იყოს), შესაძლოა, სასახლისა და სახელმწიფოს დატოვებაც კი მოუხდეს. თინათინი მეფეა: მან იცის, რომ ყმა სიყვარულს ვერ გაუბედავს, ამიტომ, თუ არ სურს დაჰკარგოს ის, ვინც უყვარს, თვითონ უნდა გადადგას ნაბიჯი, რომელსაც გაბატონებული მორალი უარყოფს. და ის მოხერხებულად დგამს ამ ნაბიჯს, როცა სიტუაცია მომწიფდა, მანამდე კი თავისი მიჯნური, როგორც დაუფარავად უთხრა, შორს ჰყავდა „დანამჭირად“. ამგვარად, თინათინი პირველი უმჟღავნებს თავის სიყვარულს სპასპეტ ავთანდილს, პირველი გადაუშლის თავის გულისნადებს, ფიცსაც პირველი ღებულობს და პირველივე ამხნევებს ბედნიერ მიჯნურს.

როგორ იწყება ტარიელისა და ნესტანის სიყვარული? ჰგავს რაიმე ფორმით ავთანდილისა და თინათინის მიჯნურობას?

თუ ღრმად დავუკვირდებით, ეს ორი — პარალელური სიყვარული ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებაც საკმაოდ შეინიშნება. გარდა იმისა, რომ ორივე ქალი მეფის ასულებია, ხოლო მათი მიჯნურნი მეფისვე გაზრდილნი, რომლებსაც სპასპეტ-ამირბარობა მიუღიათ, ყველა ისინი საარაკო ერთგულებას იჩენენ ერთმანეთისადმი. მაგრამ გავიცნოთ თვით ტარიელისა და ნესტანის სიყვარული, რომელიც პოემის უმთავრესი სიუჟეტური ხერხემალია.

ტარიელი ინდოეთის მეშვიდე სამეფოს ხელმწიფის შვილია. მამამისმა ნებით დაუთმო თავისი ტახტი ფარსადანს — ინდოეთის ექვსი სამეფოს მპყრობელს, რომელმაც მისი წინადადება მიიღო, სამაგიეროდ სარიდანს — ტარიელის მამას, როგორც „მებრძოლთა მზარავსა“ და „მტერთა სრვად დაუფარავს“, ამირბარობა მისცა, ჩააბარა „ერთი სა-

მეფო საკარგყმო“, ე. ი. კარგი მამული, „დაიჭირა სწორად თავსა“ და ამაყობდა — „ჩემებრი ამირბარი, ნაძლევი ვარ, ვისმცა ჰყავსო“. ამით ინდოეთიც გაერთიანდა, ხოლო სარიდანი სრულიად ინდოეთის ამირბარი* გახდა, ფარსადანის ტოლი და ერთგული მეგობარი.

ვინაიდან ინდოეთის მეფე-დედოფალს შვილი არ ჰყავდათ, სარიდანის ვაჟი — ტარიელი აიყვანეს გასაზრდელად, შვილივით უვლიდნენ, ბრძენ მასწავლებლებს მიაბარეს გასაწვრთნელად, და როგორც თვითონვე უყვება ავთანდილს, ფარსადანი და მისი მეუღლე ტარიელს ზრდიდნენ „საპატრონოდ... სრულთა ლაშქართა და ქვეყანათად“, ე. ი. სამეფოდ ამზადებდნენ. მაგრამ, როცა ტარიელი ხუთი წლის შეიქნა, დედოფალი დაორსულდა, ქალიშვილი შეეძინა, რომელსაც ნესტანი უწოდეს. ტარიელი ამ დროს ექვსი წლის ბიჭი იყო. თავის ასაკს იგი შემდეგაც ხაზგასმით იხსენიებს, რომ ნესტანზე ექვსი წლით უფროსია: როცა ფარსადანის ასული შვიდი წლის შეიქნა, „მე შემეძლო შესვლა ომსაო“, — ამბობს ტარიელი, — მაშასადამე, ცამეტი წლის ყმაწვილს შეეძლო ომში მტერს შებმოდა. გავიდა კიდევ ორი წელი, ტარიელი თხუთმეტის შეიქნა და ამ დროს გარდაიცვალა მისი უსაყვარლესი მამა. სარიდანის სიკვდილმა ფარსადანი და მისი მოკეთენი უმძიმეს განსაცდელში ჩააგდო, მტრები კი გაახარა:

„ქმნა გაუცუდდა ფარსადანს ნიშატისა და ნიშისა:
მათ გაეხარნეს, ვის ზარი დალევდის მისგან შიშისა;
ჴრთგულთა შექმნეს ვაება, მტერთა — ხსენება იშისა“.

ტარიელზე კიდევ უფრო მძიმედ იმოქმედა სახელოვანი მამის გარდაცვალებამ. მთელი წელიწადი გლოვობდა, ბნელსა ჯდა „საწუთრო გაცუდებული“, „დღისით და ღამით ვვაებდა, ვერვისგან სულ-დაღებული“. სწორედ ამ დროს, სარიდანის გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ, ფარსადანს შეუთვლია ტარიელისათვის: შვილო, სულ შავით ნუ ხარ მო-

* საბას ამირბარის საინტერესო განმარტება აქვს მოცემული: „ამირბარი თუ ამილბარი სპასპეტი (ვეფხისტყაო.). ამირბარი სპასპეტი, სპასალარი, ტრიბონი (ალბად რომაელთა ტრიბუნი—გ. ჯ.), სტრატილატი, მხედართ მყუანებელი, მხედართ მოძღუარი, მხედართ მთავარი, ლაშქართ თავნი არიან, რომელიმე უმაღლესი და რომელიმე შემდგომი“.

ცილი, ჩვენ უფრო გვტკივა გული, რაკი ჩვენივე ტოლი კაცი დაგვაკლდაო. მაგრამ სიტყვა თვით რუსთაველს მიეცეთ:

„ჩვენ უფრო გვტკივის იგი, ვინ დაგვაკლდა სწორად თავისა“.
ასი ებოძა საპურპლე, ებრძანა ახდა შავისა,
ბოძება მისეულისა სრულისა საკარგავისა:
„შენ გქონდეს ამირბარობა, ქმნა მისვე საურავისა“.

„ავენთი, დამწვეს მამისა სახმილთა დაუშტრობელთა;
უკუნით გამომიყვანეს ხასთა მათ წინა მდგომელთა;
გამოსლეისათვის ზეიმი შექმნეს ინდოეთს მფლობელთა,
შორს მომეგებნეს, მაკოცეს პატივით, ვითა მშობელთა.

„მათ საჯდომთა ახლოს დამსვეს, პატივს მცემდეს ძისა დარად,
მის ხელისა საურავი მათ ორთავე მითხრეს წყნარად;
ურჩ ვექმენ და მისეულთა წესთა კეცეა მიჩნდა ზარად.
არ მომეშენეს, დავემორჩილდი, თაყვანის-ვეც ამირბარად“.

საყვარელი მამის სიკვდილის გამო ასე მტანჯველი გლოვის შემდეგ ტარიელი კვლავ დაუბრუნდა ნორმალურ ცხოვრებას, მაგრამ ჰაბუკი კაცი მალე ისევ საგონებელში ჩავარდა. ეს საგონებელი უკვე სულ სხვა იყო. როცა ერთხელ ფარსადანმა თავის გაზრდილს საკუთარი ასული უჩვენა, ტარიელი ისე მოხიბლა ნესტანის ზღაპრულმა სილამაზემ, რომ გული წაუვიდა, ცნობიერება დაჰკარგა. სამ დღეს ავად იყო, არც ცოცხალს ჰგავდა, არც მიცვალებულს, ვერაფერმა უშველა, შემდეგ მომჯობინდა, მაგრამ ამიერიდან სნეული შეიქნა იმ სანეტარო დაავადებით, რასაც ჩვეულებრივი გამოთქმით სიყვარული ეწოდება. ტარიელს ვერავინ მიუხვდა ავადმყოფობის მიზეზს, გარდა იმისა, ვინც ნამდვილად თვითონ იყო საბაბი და მიზეზი ჰაბუკის სნეულებისა. და აქაც განმეორდა ის, რაც ავთანდილ-თინათინის სიყვარულში. მეფის ასულმა ნესტანმა არ დააყოვნა, რაკი დარწმუნდა, რომ ტარიელის ავადმყოფობის მიზეზი თვითონაა, მისთვის პირველს გაემჟღავნებინა სიყვარული; გაემჟღავნებინა, მაგრამ როგორ: ისე მტკიცედ, ისე დარწმუნებით, ისე გრძნობიერად, რომ უკეთეს აღიარებას ვერც ერთი მიჯნური იდეალშიც ვერ ინატრებდა. ნესტანმა სამიჯნურო ბარათი პირველმა მისწერა ტარიელს და ასმათის ხელით გაუგზავნა.

თუ რა ეწერა ამ ბარათში ანრა განიცადა ტარიელმა, მოთხრობილია პოემის იმ ერთერთ უმშვენიერეს თავში, რომელსაც ეწოდება „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა საყვარელსა თანა მიწერილი პირველი“. ტარიელი ასე უამბობს ავთანდილს ნესტანის წერილის შინაარსს:

„წიგნი ვნახე, მისი იყო, ვისი მდაგავს ალი გულსა;
მოეწერა მზისა შუქსა: „ნუ დაიჩნევ, ღომო, წყლულსა;
მე შენი ვარ, ნუ მოკვდები, მაგრა ბნედა ცუდი მძულსა.
აწ ასმათი მოგახსენებს ყველაკასა ჩემგან თქმულსა.

„ბედითი ბნედა, სიკვდილი რა მიჯნურობა გგონია?
სჯობს, საყვარელსა უჩვენნე საქმენი საგმირონია!
ხატაეთს მყოფნი ყველანი ჩვენნი სახარაჯონია,
აწ მათნი ჯავრნი ჩვენზედა ჩვენგან არ დასათმონია!

„შენგან ჩემისა ქმრობისა წინასცა ვიყავ მნდომია,
მაგრა აქამდის საუბრად კვლა ქამი არ მომხდომია.
ძოღან ხელ-ქმნილსა გიკვრეტდი კუბოსა შიგან მჯდომია,
მანდა, ყველაი მასმია, რაცა შენ გარდაგხდომია.

„მართლად გითხრობ, მომისმინე ესე, რაცა მოგახსენე:
წა, შეები ხატაელთა, თავი კარგად გამაჩენე;
გიჯობს, ცუდად ნუღარა სტირ, ვარდი კვლამცა რად დასტენე?
მზემან მეტი რაღა გიყოს, აკა, ბნელი გაგითენე!“

„ასმათი მეუბნებოდა უშიშრად, არ მეკრძალოდა;
ჩემი რა გითხრა, რა ვიყავ, ლხინი რა დამეთვალოდა!
გული მი და მო მიარდა, კრთებოდა და მელალოდა;
მუნ პირი ჩემი გაბროლდა და ღაწვი გამელალოდა“.

მიჯნურობისაგან გაოგნებულ ჭაბუკს მართლაც ბნელი გაუნათლდებოდა ასე მშვენიერი წერილით, რომელშიაც სიყვარულზე სიყვარულით არის პასუხი გაცემული და გაფანტულია ყოველგვარი ეჭვი, რასაც შეეძლო ტარიელის გული კვლავ დაესერა. თითქოს მკვდრეთით აღსდგაო, ამირბარი ისევ ნორმალურ მდგომარეობას დაუბრუნდა და თავის ხატებას უმალ მისწერა: „მე ღმერთმან იგი ნუ მომცეს, რაც არა შენი ფერია“, თავი სიზმარში მგონია და ჩემი „დარჩომა“* (აქ უთუოდ იგულისხმება გადარჩენა) ვერ დამიჯერებიაო. შემდეგ ასმათს მიმართა: მე ამის მეტი პასუხის გაცემა არა შემიძლია, ნესტანს მოახსენე: რაკი ჩემთვის მზესავით აღმობრწყინდი, „მკვდარი გამაცოცხლე“ და „ამას იქით აღარ ვბნდები“, შენს დავალებას (სამსახურს) შევასრულებო.

საინტერესოა ერთი მომენტიც: ნესტანი არამარტო პირველი უმჟღავნებს სასიყვარულო გრძნობას გაოგნებულ ტარიელს, არამედ, ვაჟზე უფრო მეტ აქტიურობასა და მოხერხებულო-

* დარჩომას სიბა ასე განმარტავს: „საზრდოთ გამოზრდა“.

ბას იჩენს. ასმათის პირით შეუთვლის, თუ როგორ უნდა მოიქცეს ტარიელი — „ჩემად ნახვად მოვიდოდეს, შენ ვითამცა გაშიკობდეს“, რომ ვერავინ გაიგოს ჩვენი მიჯნურობის ამბავიო. ეს აზრი ტარიელს მოეწონა, მიიჩნია, როგორც ნესტანის „სიბრძნე გულისა“ და უსიტყვოდ დაემორჩილა თავის მბრძანებელს.

მთელს პოემაში სიყვარული იმდენად განდიდებული და უზენაესი გრძნობის სახით არის წარმოდგენილი, რომ მის წინაშე თითქმის ყველაფერი უძლურდება. სიყვარულს წრეშეუწერელი, ყოვლისშემძლებელი ძალა შეუძენია, გათანაბრებია სიცოცხლეს, რომლის უპირველეს ეტალონად და დამამშვენებელ გვირგვინად ქცეულა. მიაქციეთ ყურადღება ავთანდილისა და ასმათის პირველ დიალოგს ტარიელის ქვაბში. არაბეთის სპასპეტმა ინდოელი ქალის დაშოშმინება ვერაფრით შეიძლო, მაგრამ, როგორც კი ასმათმა შეიტყო, რომ ავთანდილი თავის მიჯნურს ტირილით გულგასენილი იხსენიებს, შეიბრალა, ყურად იღო სიტყვები — „მიჯნურისა შებრალება ხამს, ესეცა გაიგონეო“, და მოლბა, მაგრამ ტარიელის უბედურება გაახსენდა, რამაც „ას-კეცად ცრემლი“ აღვრევინა. ავთანდილი იძულებული გახდა ისევ ენუგეშებინა საშინლად ატირებული ასმათი და „კვლა უთხრა: „დაო, მიჯნური მტერთაცა შებრალებისა; ესეცა იცი, სიკვდილსა თვით ეძებს, არ ეკრძალებისო“.

და ერთადერთი, რამაც ასმათი ბედთან შეარიგა (ავთანდილისათვის ტარიელის სახელი გაემჟღავნებინა), „მიჯნურის შებრალება“ იყო, ხოლო, როგორც არაბეთის სპასპეტი ამბობს, მიჯნურს მტერიც კი შეიბრალებს! რაღა დარჩენოდა ასმათს, რომელიც ტარიელისა და ნესტანის ტრაგიზმამდე მისული სიყვარულის გამო უსპეტაკესი მეგობრული გრძნობით იტანჯება, გარდა იმისა, რომ შეეწყნარებინა ავთანდილის თხოვნა და გისთვის ვინაობა გაემჟღავნებინა.

მოტანილი რეალიები ნათლად ადასტურებენ, რომ პოემაში ნამდვილად განდიდებულია მიჯნურობის შეუბორკავი ძალა, თითქოს სამყაროს ერთერთ უძლიერესს გონიერულ საწყისს წარმოადგენდეს სიყვარული თავისი გრძნეული ამპლიტუდებით. მათ შორის უპირველესი ადგილი უკავია ერთგულ მეგობრობას, როგორც სიყვარულის განუშორებელ იპოსტასს.

თუ „ვეფხისტყაოსანი“ სიყვარულის განმადიდებელი ჰიმნია, მეორეს მხრივ, იგი მეგობრობისა და ერთგულების საგალობელს წარმოადგენს. ორივე შემთხვევაში რუსთაველი იდეალურ სიმაღლეს აღწევს და ეს კეთილშობილური ადამიანური გრძნობები თავისი სილამაზით ესთეტიკურ რანგში აჰყავს: რადა ღირს რუსთაველის თუნდაც ეს ორი უბადლო სტრიქონი:

„ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავიჰერსა არ დამრიდად,
გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად“.

და ამ უმაღლეს მორალურ დოქტრინას, რომელშიაც მეგობრობას გზად და ხიდად სიყვარული აქვს დადებული, ფანატიკურად იცავენ რუსთაველის საარაკო გმირები.

პოემაში თავდაპირველად მეგობრობას განასახიერებენ ავთანდილი და შერმადინი — ეს ორი უებრო ტრუბადური ამ მაღალი ადამიანური გრძნობისა. მაგრამ დასაწყისშივე განა მეგობრობითაც არ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი მეფე როსტევანი და სპასპეტი ავთანდილი? თუ ასეა არაბეთში, საიდანაც პოემის სიუჟეტი იწყება, ინდოეთშიც თითქმის იგივე სურათია: ფარსადან მეფე მტკიცე მეგობრობით არის დაკავშირებული ჯერ სარიდანთან, შემდეგ კი მისი შვილის — ტარიელის გამზრდელი, თვითონვე ხდება თავისივე ამირბარის უერთგულესი მეგობარი. პარალელურად მყარდება მეგობრობა სამი გოლიათისა — ტარიელ-ავთანდილ-ფრიდონისა. ეს მეგობრობა ყველაზე ძლიერი, ნამდვილად იდეალური და სანიმუშოა, რაც პოემის მთელ მანძილზე გრძელდება.

და როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ „ვეფხისტყაოსანში“ მეგობრობის შესახებ, პირველყოვლისა მხედველობაში გვაქვს სწორედ ტარიელ-ავთანდილ-ფრიდონის მეგობრობა. მაგრამ, გარდა იმისა, რაც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, განა ასმათისა და ნესტანის, ასმათისა და ტარიელის ურთიერთობა მეგობრულ გრძნობებს არ განადიდებს? განა ფატმანმა ნამდვილი მეგობრობა არ გაუწია ნესტანს მისთვის ყველაზე მძიმე დროს? ბოლოს ხომ ტარიელ-ავთანდილის მეგობრობა თინათინისა და ნესტანის მეგობრობაშიც გადაიზარდა! ერთი სიტყვით, რუსთაველის პოემაში მეგობრობას სიყვარულთან ერთად ცენტრალური ადგილი

უკავია და ეპიზოდური კი არ არის, თავიდან ბოლომდე კანონზომიერი მოვლენაა.

ეს უფლებას გვაძლევს წამოვაყენოთ დებულება, რომ მეგობრობა, პოემა „ვეფხისტყაოსანში“ ისევე განდიდებულია, როგორც მიჯნურობა და სიყვარული. ორივე მოვალეობასთან არის დაკავშირებული, ხოლო მოვალეობა უწმინდესი და უმაღლესი პასუხისმგებლობის გრძნობით სრულდება. პირველი იმდენად გადაჯაჭვულია მეორესთან, უკანასკნელი კი პირველთან, რომ უნებლიედ დგება საკითხი, თუ რომელ მათგანს ანიჭებს პოემის ავტორი უპირატესობას — სიყვარულს (მიჯნურობას), თუ მეგობრობას. საკითხის ანალიზს ჩვენ პირდაპირ მივყავართ სავსებით ნათელ დასკვნასთან. მიჯნურობა, სიყვარული პოეტისათვის უმაღლესი გრძნობაა, რომელსაც ღვთაებრივი შარავანდედი თავს ადგია, მაგრამ იგი არ არსებობს, წარმოუდგენელიცაა არსებობდეს მეგობრობის გარეშე, თითქოს სიყვარულის მედალზე მეორე მხარე მეგობრობას ჰქონდეს დაკავებული, ხოლო მეგობრობის მედალზე — სიყვარულს. ორივე კი რუსთაველის მორალურ კოდექსში ამაღლებული გრძნობებია, რომლებსაც ეთიკური კანონებიც გააჩნიათ.

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ხორციელდება სიყვარულისა და მეგობრობის პრაქტიკული ფილოსოფია.

ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულში პირველი დღეებიდანვე დიდ როლს ასრულებს ასმათი, რომელიც ნამდვილად თავდადებულ მეგობრობას უწევს ერთსაც და მეორესაც. მარტოოდენ ავთანდილსა და თინათინს თითქოს არა ჰყავთ მეგობარი სიყვარულში, თუ სპასპეტის მიერ გაზრდილ შერმადინს არ მივიღებთ მხედველობაში. მაგრამ შემდეგ თვით ტარიელი ხდება მათი მეგობარი და შუამავალიც როსტევანთან, რათა ამ უკანასკნელმა თავისი შვილი ცოლად გაატანოს არაბეთის სპასპეტს, თუმცა ეს შუამავლობა ნამდვილი საჭიროებით არ არის გამოწვეული. რაც შეეხება თვით ავთანდილს, იგი თავდადებული მეგობარია როგორც ტარიელისა და ასმათის, ისე ნესტან-დარეჯანისა, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის ურთიერთობაზე როსტევანთან, ფრიდონთან, შერმადინთან და პოემის სხვა მოქმედ პირებთან (ფატმანი და ა. შ.). ფრიდონიც ნამდვილად ერთგული და თავდადებული მეგობარია როგორც ტარიელის, ისე ავთანდილისა, ხოლო მეგობრობა ფარსადანისა და სარიდანისა, ინდოეთის ორი მეფი-

სა. საფუძვლად ედება ქვეყნის გაერთიანებას, რაკი ერთი მათგანი — სარიდანი თავისი სახელმწიფოს მეფობაზე ნებისმიერად ხელს იღებს და ამირბარი ხდება.

ყველაფერი ეს ჩვენ კარგად ვიცით პოემის შინაარსიდან. მაგრამ რუსთაველი ამით როდი კმაყოფილდება. „ვეფხისტყაოსანში“ იმდენია ავტორისეული რემარკები, რომლებიც სიყვარულსა და მეგობრობას განადიდებენ, რომ მთელი სისტემის სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ. რუსთაველი საქვეყნოდ ჰქადაგებს თვითეული ქართველისათვის ყრმობიდანვე ცნობილ ჭეშმარიტ სენტენციას: „ვინც მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“. მეგობარი და მოყვარე თითქოს სინონიმებად ქცეულან პოემაში, რომ ადამიანური ღირსების ყველა სიმაღლეზე თვით ადამიანური მორალი განადიდონ. დააკვირდით მოყვრის რუსთველურ აფორიზმებს: ავთანდილი მეორე ანდერძში პირდაპირ ამბობს: „კაცი ბრძენი ვერ გასწირავს მოყვარესა მოყვარულსა“. :არაბეთის სახელოვან სპასპეტს ეს სიტყვები შემთხვევით არ წამოსცდენია. იქვე ნათქვამია: „არ-დავიწყება მოყვრისა არ ოდეს გვიზამს ზიანსა“. და ყველგან, სადაც კონკრეტული სიტუაცია შესაძლებლობას აძლევს, ავთანდილი სხვადასხვა ფორმით, ვარიაციებით იმეორებს ხოლმე მისთვის საყვარელ თეზისს მოყვრისა და მეგობრის შესახებ. გაიხსენეთ პოემის თუნდაც ის ადგილი, სადაც ავთანდილი ეუბნება შერმადინს:

-მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვჰკრეფ კიტრად ბერად,
ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს
მღერად“.

ამაზე უფრო მეტი თავდადება მოყვრისათვის რაღა შეიძლება იყოს და ისიც იმგვარ ფორმაში, როცა მეგობარს სიკვდილი არარაობად მიუჩნევია, თუ ეს საჭიროა ამ უკეთილშობილესი ადამიანური გრძნობის დასადაფნავად.

და რუსთაველი, როცა მეგობრული გრძნობით ანთებულ თავის გმირებს ალაპარაკებს, მკითხველს გადაუშლის მთელ სამყაროს, სადაც ადამიანთა ურთიერთობანი კიდევ უფრო მშვენდებიან მაღალი ჰუმანური აზრებით. აიღეთ თუნდაც მოყვრის დახასიათება. ავთანდილი ასე განუმარტავს შერმადინს, თუ როგორი უნდა იყოს მოყვარე:

„სამი არის მოყვრისაგან მოყვრობისა გამოჩენა:
პირველ, ნდომა სიახლისა, სიშორისა ვერ-მოთმენა,

მიცემა და არას შური, ჩუქებისა არ-მოწყენა,
გაცლენა და მოხმარება, მისად რგებად ველთა რბენა“.

ამ ტრიადას თვით ავთანდილი უნაკლოდ ანხორციელებს. მაგრამ, დავუკვირდეთ ტრიადის ძირითად აზრს: აქ ყველაფერია მოცემული — მოყვრობის (მეგობრობის) არსების განმარტება და მისი ეთიკური რაობის დახასიათებაც. ვის შეიძლება ეჭვი შეეპაროს, რომ ნამდვილი მოყვრობა (მეგობრობა) პირველყოვლისა ამჟღავნებს სურვილს ახლოს ყოფნისა, ვერ ითმენს და მტანჯველად მიიჩნევს რა სიშორეს, როგორც თვით რუსთაველი ამბობს. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. მოყვრისათვის არაფერი არ უნდა გშურდეს: უანგაროდ ემსახურებოდე მას და თავსაც სწირავდე.

მეგობრობის ამ დოქტრინას რუსთაველი არამარტო თეორიულად ჰქადაგებს. მისი გმირები თვითონვე არიან ხსენებული პოსტულატების პრაქტიკული განმახორციელებლები, როგორც ავთანდილი ტარიელისათვის მუდამ მზადაა თავი გასწიროს, ხოლო ტარიელს არასოდეს თავგანწირვა არ აკლია მეგობრების — ფრიდონისა და ავთანდილის დასაცავად. ამიტომ მართლაც არ შეიძლება იმის მტკიცება, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს აკადემიკოსი ალექსანდრე ბარამიძე, რომ „თითქოს „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები სხვადასხვა იდეურ მოტივებსა და სხვადასხვა იდეურ საწყისებს ასახიერებენ: თითქოს, მაგალითად, ავთანდილი გამოხატავს ძმა-მეგობრობის იდეას, ხოლო ტარიელი — სიყვარულის იდეას... რუსთაველი ერთიმეორეს არ უპირისპირებს ძმობა-მეგობრობასა და სიყვარულს, რომ ეს გრძნობები ერთიმეორეს გულისხმობს და ერთიმეორის წყაროა.“*

სრული ჰეშმარიტებაა და ჩვენ მხოლოდ იმის დამატება გვსურს, რომ ერთხელ კიდევ ხაზი გავუსვათ რუსთაველის გმირთა პირდაპირ ფანატიკურ ერთგულებას თავიანთი მოვალეობისადმი სიყვარულსა და მეგობრობაში. მაგრამ ასეთმა ერთგულებამ არავითარი კომპრომისი არ იცის. ამიტომ მოჩვენებითი თუ ნამდვილი გადახვევა ამ გზიდან რუსთაველის გმირებში ყოველთვის ბადებს მრისხანების შეუპოვარ გრძნობას, რაც ზოგჯერ ტრაგიკულ სიმაღლემდეა ასული. ამ საკითხს ჩვენ სპეციალურად განვიხილავთ, მაგრამ სიყვარულისა და მეგობრობის დახასიათება სრული არ იქნება, თუ გვერდს ავუხვევთ სიყვარულის იმ ფორმას, რომელიც სამშობლოსთან არის დაკავშირებული. ესაა

* ალექსანდრე ბარამიძე, „შოთა რუსთაველი“, 1958 წ., გვ. 102.

პატრიოტული გრძნობა, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ მოქმედ გმირებს ძალიან მკაფიოდ გამოარჩევს.

დ) პატრიოტული გრძნობა

დიდი შემოქმედი თავისი ერისა და ქვეყნის ყოველთვის დიდ პატრიოტად გვევლინება, ხოლო რუსთაველი, რომელსაც გენიოსის შარავანდედი ამშვენებს, შეუძლებელია სამშობლოს უსაზღვროდ მოსიყვარულე შვილი არ ყოფილიყო. ჩვენთვის უცნობია პოეტის ნამდვილი ბიოგრაფია, საეგებიო ფაქტების მეცნიერული ანალიზითაც სულ ცოტა, თითქმის არაფერი ვიცით, სამაგიეროდ, უშეცდომოდ შეგვიძლია გავიგოთ პოეტის შინაგანი სამყარო, მისი სულიერი ვნებათა-ღელვა, უღრმესი აზრები და უკეთილშობილესი მისწრაფებები.

ვკითხულობთ „ვეფხისტყაოსანს“ და ნათლად ვგრძნობთ, თუ რაოდენ დიდი სიყვარულით ძგერს პოეტის გული სამშობლოსადმი, რამდენად გამთბარია მთელი მისი ადამიანური არსება მხურვალე პატრიოტული გრძნობით. ეს გრძნობა გადმოშლილია როგორც ცალკე პასაჟებში, ისე მოქმედ გმირთა სიტყვებში, წერილებსა და ურთიერთდამოკიდებულებაში. პეიზაჟებისა და პანორამების ის უმშვენიერესი აღწერები, რაც ჩვენ უკვე დავახასიათეთ, განა პატრიოტული გრძნობის გადმოცემაც არ იყო? მშობლიური ცა, მშობლიური მთა-ველები, მდინარეები და ხევები, მშობლიური მიწიდან ასტრალური სამყაროს განშვრეტა და ზღვისპირა ცხოვრების წარმოსახვა — ყველგან გვაგრძნობინებს რუსთაველს, როგორც ქართველს, კაცს, რომელსაც მთელი არსებით ასე შეუყვარებია დედა-საქართველო თავისი ულამაზესი კოლორიტით.

მართალი იყო აკადემიკოსი ალექსანდრე ბარამიძე, როცა მიუთითებდა: „რუსთაველი თავის პოემაში თანმიმდევრულად ავითარებს სამშობლოს ღრმა სიყვარულის იდეას. „ვეფხისტყაოსნის“ წამყვანი პერსონაჟები, ვაჟები და ქალები, მხურვალე პატრიოტებია, რომლებიც ერთგულად და უანგაროდ ემსახურებიან თავიანთ სამშობლოს, სამშობლოს ქვეყნის ინტერესებს ისინი პირადულ ინტერესებზე მაღლა აყენებენ“.* ეს მოსაზრება სავსებით სწორია და „ვეფხისტყაოსანი“ არაერთ მაგალითს გვაძლევს, თუ რა ძლიერია პატრიოტული გრძნობა რუსთაველის გმირთა არსებაში.

---

* ალექსანდრე ბარამიძე, „შოთა რუსთაველი“, 1958 წ., გვ. 110.

გავიხსენოთ ზოგიერთი მათგანი

ტარიელის საძებრად პირველად გამგზავრების წინ, როგორც ვიცით, არაბეთის სპასპეტი ხანგრძლივად ესაუბრება შერმადინს, დარიგებებსა და დავალებებს აძლევს, მაგრამ ცალკე გამოჰყოფს ყველაზე დიდ დავალებას: „სანაპირო გაამაგრე, მტერმან ახლოს ვერ იბარგა“. ეს სიტყვები ავთანდილს შემთხვევით არ წამოსცდენია. ეს სიტყვები მისი არსების სიღრმიდან მომდინარეობენ, როგორც სულისა და გულის მოთხოვნილებანი, ხოლო თვით ანდერძში, რომელსაც ავთანდილი ყმებს უტოვებს და რომელშიაც შერმადინის უფლება-მოვალეობებს განსაზღვრავს, არაბეთის სპასპეტი კვლავ იმეორებს თავის თხოვნას:

„გემუდარები ამისთვის, ვარ თქვენი შემომხვეწელი,
მე დამახვედროთ სამეფო მტერთაგან დაუღეწელი“.

განა აქ სამშობლოს დიდად მოყვარული და მისი ერთგულად დამცველი ადამიანის ხმა არ ისმის?

ავთანდილის პიროვნებაში, სხვა ღირსებებთან ერთად, პატრიოტული გრძნობა იმდენად ძლიერია, რომ მისი სახით ჩვენს წინაშე დგას ადამიანი, რომელსაც სამშობლოს დაცვა ყველაზე მაღლა დაუყენებია, ისიც კარგად შეუგნია, რომ ყოველივე ეს ერთერთი უპირველესი მოვალეობაა კაცური-კაცისა.

მაგრამ არაბეთის სპასპეტი გამონაკლისი როდია. სამშობლოს დაცვაში დიდ სიმტკიცეს იჩენენ ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი. გაიხსენეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი ადგილი. როცა ფარსადანმა გადასწყვიტა სიძედ ხვარაზმშას შვილი მოეყვანა. ეს ნიშნავდა ინდოეთზე სპარსელების გაბატონებას და. როცა ნესტანმა შეიტყო მამის განზრახვა, აღშფოთდა, ტარიელს უხმო და შემდეგი შთააგონა: „მე და შენ დავსხდეთ ხელმწიფედ, სჯობს ყოვლსა სიძე-სძლობასა“; „ესე ამბად არ ეგების, რომე სპარსნი გაგვიხადენ“; „რა მოვიდეს სიძე, მოჰკალ, მისთა სპათა აუწყვედლად“; „იგი რა მოჰკლა, ეუბენ პატრონსა, ჩემსა მამასა, ჰკადრე, თუ „სპარსთა ვერა ვიქმ ინდოეთისა ჰამასა, ჩემია მკვიდრი მამული, არ მივსცემ არცა დრამასა“. მაშასადამე, ნესტანს მშვენივრად ესმის, რომ ხვარაზმშას შვილის სიძედ მოწვევა ინდოეთზე სპარსელთა გაბატონების მომასწავებელი იქნება. ამიტომ ის წინააღმდეგობას უწევს საკუთარ მამას, რასაც თან ემატება ტარიელისადმი სიყვარული (ხვარაზმშას შვილის გამეფება ნესტანს სა-

მუდამოდ დააშორებდა ტარიელს და სახელმწიფოში არეულობას გამოიწვევდა). ტარიელიც ასე ფიქრობს. სასიძოს მოკლის შემდეგ ინდოეთის ამირბარი პირდაპირ უმჟღავნებს ფარსადან მეფეს:

„იცით, ინდოთა სამეფო რაზომი სრა-საჯდომია! —
ერთიღა მე ვარ მემკვიდრე, — ყველაი თქვენ მოგხდომია:
ამოწყდა მათი ყველაი, მამული თქვენ დაგრჩომია;
სამართლით ტახტი უჩემოდ არავის მისახდომია!“

ტარიელი იმასაც დასძენს, რომ ვიდრე ხრმალი არტყია, მეფობას სხვას (უცხოს) არ დაუთმობს: „ხვარაზმშა დაჰსვა ხელმწიფედ, დამრჩების რა ნაცვალია? სხვა მეფე დაჯდეს ინდოეთს, მერტყას მე ჩემი ხრმალია?“ შემდეგ კი პირდაპირ კატეგორიულად არის ნათქვამი:

„ინდოეთი ჩემი არის, არვის მივსცე ჩემგან კიდე,
ვინცა ჩემსა დამეცილოს, მისით მასცა ამოვფხვრიდე,
სხვას მეშველსა გარეგანსა, მომკალ, ვისცა ვინატრიდე“.

გარეშე კაცს (უცხოს) არ მივიღებ, მეფედ არ ვიწამებო,— ამბობს ტარიელი, იმ აზრითაც შთაგონებული, რომ არ შეიძლება ინდოეთი სპარსეთს დაემონოს.

ახლა გაიხსენეთ ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის მიერ ტარიელისათვის გაგზავნილი წერილის ის ადგილი, სადაც ნათქვამია: ჩემი დახსნა ქაჯთაგან შეუძლებელია, ისინი ძლიერნი არიან, ვერ დაამარცხებ, სჯობია ინდოეთში წახვიდე და ჩემს მშობლებს დაეხმარო, რომლებიც მტრებმა შეავიწროვესო. პირადად უბედურებაში მყოფი ქალი სამშობლოს ბედნიერებაზე ფიქრობს. ტარიელთან ერთად ნესტანი თავისი სამშობლოს ერთგულ დამცველად გვევლინება.

მაგრამ ვინც ამ გზაზე წინ გადაეღობება, ორივე — ტარიელიცა და ნესტანიც მრისხანების გრძნობით აენთებიან ხოლმე. ეს მრისხანება ბუნებრივია, ვინაიდან სამშობლოსადმი სიყვარული მტრისადმი სიძულვილის გარეშე არ არსებობს.

„ვეფხისტყაოსანში“ მტრისადმი სიძულვილის არაერთი მაგალითი გვხვდება(საკმარისია თუნდაც რამაზ მეფისა და ხვარაზმშას შვილისადმი ტარიელის მრისხანება). საერთოდ, მრისხანების გრძნობას რუსთაველი თავის პოემაში გარკვეულ ადგილს უთმობს და ჩვენ ქვევით დავინახავთ, თუ რატომ იქცევა ასე დიდი ქართველი ოქროპირი.

რუსთაველის მხატვრულ პრინციპთა შორის ცალკე უნდა გამოვყოთ ადამიანურ ვნებათა ჩვენების ის ცნობილი ხერხი, რომელიც პოემაში გაბატონებული სახით გვევლინება. ეს პრინციპი ორგანიულად არის დაკავშირებული მოქმედი გმირების სულიერ გრადაციებთან და ამიტომ არა ეპიზოდური, არამედ, უნივერსალური ხასიათის მატარებელია.

რამდენადაც რუსთაველის პოზიტიური გმირები სულით ძლიერი და ნებისყოფით მტკიცე ადამიანები არიან, რამდენადაც მათ არსებაში პიროვნულ ამაღლებულობას შეგნების უკანასკნელ ინსტანციებამდე მიუღწევია, იმდენად ისინი განასახიერებენ მრისხანების გრძნობას, როგორც შინაგანი სიდიადის გარეგნულად გამოხატულ ადეკვატურ ფორმას.

მრისხანების ნორმალური გრძნობა მხოლოდ დიდი სულით დაჯილდოებული ადამიანების თვისებაა და იგი არ არის წონასწორობის დაკარგვა, საერთოდ, თავისთავად ნეგატიური მოვლენა. ჩვეულებრივად ადამიანს მაშინ ეუფლება მრისხანების გრძნობა, როცა მისი შეგნების, მისი მრწამსის საწინააღმდეგო კატასტროფული ფაქტი ან მოვლენა იჩენს თავს. ამდენად, მრისხანება უკმაყოფილების კატეგორიულ ფორმაში გამოხატვაა. თუ ანალიტიკური თვალსაზრისით განვიხილავთ, მრისხანება იმავე ზომით შეიცავს უკმაყოფილებას, რა ზომითაც მასში შეურიგებლობა მჟღავნდება.

მაგრამ არა ყოველი წინააღმდეგობა, არა ყოველი შეურიგებლობა ან უკმაყოფილება შეიძლება გახდეს მრისხანების საფუძველი. ერთიც, მეორეც და მესამეც მხოლოდ მაშინ გვევლინება მრისხანების გამომწვევ მიზეზად, როცა კონფლიქტი პიროვნებასა და ფაქტს შორის კატასტროფულ განხეთქილებას აღწევს. ჩვეულებრივი მიზეზი — წინააღმდეგობაა თუ უკმაყოფილება შეიძლება მრისხანების პასიურ ფორმაში მოგვევლინოს, მაგრამ არაჩვეულებრივი (კატასტროფული) უაღრესად აქტიური სახით, როგორც ამას ვხედავთ კლასიკური ლიტერატურის, კერძოდ, რუსთაველის გმირების მაგალითზე.

მსოფლიო ლიტერატურა ამგვარი მრისხანების მრავალ ფაქტს განასახიერებს. კრიტიკასა და ესთეტიკურ თეორიაში დიდი ხანია ცნობილია, რომ ჰომეროსმა თავისი ყველაზე ძლიერი გმირის — აქილევსის რისხვაზე აგო „ილიადა", ხოლო შექსპირის ოტელო, ჰამლეტი, ლირი, მაკბეტი, თოთქმის ყვე-

ლა ტრაგიკული პერსონაჟი მრისხანების გრძნობით არიან დაჯილდოებულნი.

მრისხანების გრძნობა გამოარჩევს რუსთაველის პოზიტიურ, ეპიკურ გმირებსაც. თუ მათ შორის ნესტან-დარეჯანი ციური მშვენიერებისა და ქალური კდემამოსილების განსახიერებას წარმოადგენს, ამავე დროს, მის არსებაში რისხვა ისეთივე დამოკიდებულებაშია სინაზესთან, როგორც ამაღლებულობა სილამაზესთან. ტარიელი სწორედ ამიტომ ადარებს თავის მიჯნურს სილამაზით ვეფხს, მაგრამ ვინ არ იცის, თუ რაოდენ სასტიკი და მრისხანეა ეს სილამაზე. გავიხსენოთ ტარიელის სიტყვები, როცა გამოქვაბულში ავთანდილთან პირველი შეხვედრისას თავის ოდისეას მოგვითხრობს: „რომე ვეფხი მშვენიერი სახედ მისად (ნესტანის სახედ — გ. ჯ.) დამისახავს, ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავსო“.

ამ ორ ფრაზაში მთელი პოემის კონსოლიდირებული სახეა წარმოდგენილი და გახსნილია თვით ნაწარმოების სახელწოდება. ტარიელს იმიტომ აცვია ვეფხის ტყავი, რომ მშვენიერი ვეფხი სილამაზით ნესტანს აგონებს. ასე გადაიქცა პოემის მთავარი გმირი ვეფხისტყაოსნად, ხოლო თვით ნაწარმოებსაც „ვეფხისტყაოსანი“ ეწოდა.

მაგრამ სად არის ნესტანის მრისხანება, რომელიც მისი „ვეფხური“ სილამაზის მუდმივი მხლებელია?

ნესტანის რისხვას ჩვენ პირველად მაშინ ვგრძნობთ, როცა იგი შეიტყობს, რომ მისმა მიჯნურმა ტარიელმა თანხმობა მისცა საიდუმლო თათბირზე გაეთხოვებიათ მეფის ასული. ფარსადანი და მისი მეუღლე მარტონი (სამი ხასის თანხლებით) კონსპირატიულად ეთათბირებიან შვილივით გაზრდილ ტარიელს თავიანთი ერთადერთი ასულის — ნესტანის გათხოვების თაობაზე. საიძოდ (მაშასადამე, მომავალ მეფედაც) ასახელებენ ხვარაზმშას შვილს. ტარიელი, ცხადია, სასიკვდილო ლახვრად მიიღებს ამ ცნობას, მაგრამ, სიყვარული ნესტანისადმი რომ არ გაამეღავნოს, იძულებული ხდება მოჩვენებითი თანხმობა მისცეს თავის გამზრდელ მეფე-დედოფალს. შეიტყო თუ არა ნესტანმა ტარიელის თანხმობა, საშინლად განრისხდა; ასმათის საშუალებით მიჯნური იხმო და სასტიკად დატუქსა. მაგრამ, ვიდრე ნესტანის რისხვას გავეცნობოდეთ, რუსთაველი ისეთ პასაჟებს იყენებს, რომ წინასწარ გვამზადებს მომავალი ქარიშხლის შესახვედრად.

როცა ტარიელი სასახლეში ნესტანთან მიდიოდა, მას შეე-

გება ნამტირალევი ასმათი, რომელმაც წინანდებურად გაუცინა, მაგრამ ეს არ იყო ძველი ღიმილი: სახე „დაღრეჯილი“ ჰქონდა, კითხვებზე პასუხს არ იძლეოდა, მარტოოდენ ცრემლსა ღვრიდა. ამ მდგომარეობამ ტარიელი მძიმე განსაცდელში ჩააგდო, მომავალი უბედურება წინასწარ აგრძნობინა. შევიდა თუ არა კოშკში, სადაც მისი სატრფო ელოდებოდა, ტარიელმა ნესტანი შემდეგ მდგომარეობაში იხილა:

„იყო არ-ნათლად ნათელი, ფარდაგსა შემომდგომელი;
ებურა მოშლით პირ-ოქრო რიდე, მე მიველ რომელი,
მითვე მწვანითა უებრო მიწოლით ტახტსა მჯდომელი,
ცრემლისა ღვარსა მოეცვა პირი, ელვათა მკრთომელი.
„ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირ-გამეხებული,
არცა მზე ჰგვანდა, არც მთვარე, ხე ალვა, ედემს ხებული“.

აქ თვითეული სიტყვა, მთელი სურათი, იმის ხაზგასმაა, რომ მუდამ ნათელი ნესტან-დარეჯანი ტარიელს ხვდება „არ-ნათლად“, რიდე მოშლით ახურავს, ტირის, სახე „ელვათა მკრთომელია“, ჰგავს კლდის ნაპრალში მწოლარე „პირ-გამეხებულ“ ვეფხს, მაგრამ აღარ მოკუაგონებს აღარც მზესა და აღარც მთვარეს, რასაც ყოველთვის განასახიერებდა, მკითხველს წინასწარ განაწყობს ჭექა-ქუხილის მოსასმენად. რუსთაველმა შესანიშნავად იცის, რომ არ შეიძლება ზეცის გრგვინვა გაისმას, თუ ცაზე შავი ღრუბლები მრისხანედ არ მოგროვდებიან და ელვა არ გაინავარდებს. ამიტომ, ვიდრე ნესტანის მრისხანებას გვაზიარებდეს, მან ცაც მოაქუშა, შავი ღრუბლებიც შეჰყარა, ელვაც გამოაჩინა და მხოლოდ შემდეგ გაგვაგონა ჭექა-ქუხილის გამაყრუებელი ხმა. ეს ბუნებრივობა მოვლენების განვითარებისა რუსთაველის შემოქმედებითი მეთოდია, მისი მხატვრული სამყაროს კანონზომიერებაა, რომელსაც ესთეტიკური პრინციპის სახე მიუღია.

მაგრამ უფრო ახლოს მივიდეთ საკითხთან და თვით ნესტანის მრისხანებას გავეცნოთ.

წინასწარ უნდა გავიხსენოთ, რომ მანამდე, ვიდრე ტარიელი მეფე-დედოფალს ხვარაზმშას შვილზე ნესტანის გათხოვების მოჩვენებით თანხმობას მისცემდა, მიჯნურები სიკვდილამდე ერთგული სიყვარულის ფიცით იყვნენ შეკრულნი. ამიტომ ნესტანმა ტარიელის თანხმობა ჩასთვალა, როგორც ვერაგული აქტი, საზიზღარი ღალატი, და პირველი შეხვედრისთანავე იგი შემდეგი სიტყვებით გაუმასპინძლდა თავის მიჯნურს:

„მიბრძანა: „მიკვირს, რად მოხვე მშლელი პირისა მტკიცისა,
გამწირავი და მუხთალი, შენ, გამტეხელი ფიცისა?!
მაგრა ნაცვალსა პატიჟსა მიგცემსო ზენა, მი, ცისა!“

აქ მრისხანებაცაა, შეჩვენებაც და წყეველა-კრულვაც. უარყოფითი ეპითეტები ისეა მიჯრილი, რომ მ რ ი ს ხ ა ნ ე ბ ა ერთბაშად აღწევს უმაღლეს წერტილს. ხოლო შემდეგ, როცა ტ ა რ ი ე ლ ი იკითხავს — „რა შეგცოდე, რა მიქნია უცნობოსა, ფერ-ნამკრთალსაო“, მაშინ ნ ე ს ტ ა ნ ი, ღვთაებრივი სილამაზისა და სინაზის მიწიერი განსახიერება, სასტიკ მხილებასა და კიდევ უფრო ს ა ს ტ ი კ მუ ქ ა რ ა ს მიმართავს, რასაც თვით ტარიელი შემდეგნაირად უყვება ავთანდილს:

„კვლაცა მითხრა: „რას გეუბნა მტყუანსა და შენ მეხთალსა?
დიაცურად რად მოეღორდი? მე დავუწყავ ამით ალსა.
„შენ არ იცი ხვარაზმშასი საქმროდ ჩემად მოყვანება?!
შენ ჯდომილხარ სავაზიროდ, შენი ჰრთულა ამას ნება,
შენ გასტეხე ფიცი ჩემი, სიმტკიცე და იგი მცნება,
ღმერთმან ქმნას და დაგირჩინო ცუდად შენი ხელოვნება!
„გახსოვს, ოდეს „ჰაის“ ჰზმიდი, ცრემლნი შენნი ველთა ჰბანდეს,
მკურნალნი და დასტაქარნი წამალსა-ყუ მოგიტანდეს?
მამაცისა სიცრუესა, ნეტარ, სხვანი რამცა ჰგვანდეს!
რათგან დამთმე, მეცა დაგთმობ, ვინძი უფრო დაზიანდეს!
„ამას ვბრძანებ: ვინცა გინდა ეპატრონოს ინდოეთსა,
ეგრეც მე მაქვს პატრონობა, უგზოდ ვლიდენ, თუნდა გზეთსა!
ეგე აგრე არ იქნების, წა, მომცთარხარ მოსაცეთსა,
აზრნი შენნი შენვე გგვანან, მტყუანსა და შენ აგეთსა!
„ცოცხალ ვიყო, შენ ინდოეთს, ღმერთო, ხანი ვერა დაჰყო!
თუ ეცადო დაყოფასა, ხორცთა შენთა სული გაჰყო!
სხვა ჩემებრი ვერა ჰპოვო, ცათამდისცა ხელი აჰყო!“

ეს მ ა გ ა რ-მ ა გ ა რ ი გამოთქმები, უნაპირო ძ ა გ ე ბ ა და ა ღ შ ფ ო თ ე ბ ი ს თავშეუკავებელი გამეღავნება თითქოს ა რ ც შ ე ე ფ ე რ ე ბ ა ისეთ ზეციურ არსებას, უმშვენიერესსა და ჰაეროვანს, როგორიც ნ ე ს ტ ა ნ-დ ა რ ე ჯ ა ნ ი ა. მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ ს პ ე ტ ა კ ი ს უ ლ ი ს ა და ა მ ა ღ ლ ე ბ უ ლ ი გ რ ძ ნ ო ბ ი ს ა დ ა მ ი ა ნ ს ყ ვ ე ლ ა ზ ე ს ა ს ტ ი კ ა დ შ ე უ ძ ლ ი ა ღ ა ლ ა ტ ი ს გ ა მ ო უ დ ი დ ე ს ი ა ღ შ ფ ო თ ე ბ ა ვ ა ნ ი ც ა დ ო ს. ამიტომ ნესტანის მრისხანება კულმინაციურ წერტილს აღწევს და სრულყოფისათვის ძაგების ყველა სახეობას იშველიებს. მაგრამ იგი აქ არ თავდება. როცა ტარიელისაგან შე-

იტყობს, რომ მიჯნურს ფიცი კი არ გაუტეხია, მხოლოდ მ ო ჩ ვ ე ნ ე ბ ი თ ი თ ა ნ ხ მ ო ბ ა განაცხადა, რაც ამჯერად აუცილებელია, ნესტანი თავის მრისხანებას სულ სხვა მიმართულებას აძლევს. ტარიელის სიტყვებმა — „დამეშალა, ვერ დავშლიდი, დამრჩებოდა უმეცრობა; თავსა ვუთხარ: „მ ი ე მ ო წ მ ე, ქ ა მ ა დ გ ი ჯ ო ბ ს გ უ ლ-მ ა გ რ ო ბ ა“ — მასზე უმალვე გავლენა მოახდინა. შემდეგმა განმარტებებმა, რომ ინდოეთი უპატრონოდ დარჩენილი არ არის, როგორც ეს ფარსადანს წარმოუდგენია, „ტარიელ არს მემამულე“, ტახტი მას უნდა დარჩეს ნესტანთან ერთად; ამ მიზნისათვის საჭიროა გ ო ნ ი ე რ უ ლ ი მოქმედება, რომლის თადარიგსაც ტარიელი უკვე შეუდგა და მისი თანხმობა — ეს მხოლოდ პირველი ნაბიჯი იყო, — მთლიანად ამთავრებს სურათს შემდეგი სიტყვებით: „სულთა ვჰყიდდი გულისათვის, კოშკი ამად გამებზარაო“, — როგორც ტ ა რ ი ე ლ ი მის სიტყვებში უკვე დარწმუნებულ ნ ე ს ტ ა ნ ს ეუბნება. ეს უკანასკნელიც გაკვირვებას გამოთქვამს — შენი ღალატი როგორ დავიჯერე —„ე გ რ ე ს ა ქ მ ე მ ე მ ც ა მ ა რ თ ლ ა დ რ ა დ მ ე ა ზ რ ა ო“, და ნესტანი თვითონვე გულახდილად ეუბნება თავის მიჯნურს:

„არ დავიჯერებ მე შენსა ღალატსა, ორგულობასა,
უარის ქმნასა ღმრთისასა, ამისთვის არ მადლობასა;
იაჯდი თავსა ჩემსა და მორჩმით ინდოეთს ფლობასა!
მე და შენ დავსხდეთ ხელმწიფედ, სჯობს ყოვლსა სიძე-სძლობასა“.

ეს ერთგულების გამოხატვაა და ახალი ფიცის დადებაც, რომ ერთად იხელმწიფონ, სხვას არ დაუთმონ ინდოეთის ტახტი. ამით თითქოს ყველაფერი დამთავრდა იმ მომენტისათვის, მაგრამ რუსთაველს ხომ უნდა ეჩვენებინა თავდაპირველი სურათის შეცვლა ვნებათა ასპექტში. პოეტი სწორედ ასე მოიქცა და ამიტომაა, რომ შემდეგ ტ ა რ ი ე ლ ი ავთანდილს უამბობს: „გამწყრალი, განრისხებული“ ნ ე ს ტ ა ნ ი მოლბიერდა, მოკბა, ის უკვე „მ ზ ე ი ყ ო ქ ვ ე ყ ნ ა დ, ან მ თ ვ ა რ ე პ ი რ-გ ა ვ ს ე ბ უ ლ ი“, მიჯნურს ის აღირსა, რაც მანამდე არ ჩაუდენია — გ ვ ე რ დ ი თ მ ო ი ს ვ ა, მ ო ე ფ ე რ ა, დ ა უ ვ ს ო „ც ე ც ხ ლ ი ა მ ი თ ა გ ზ ე ბ უ ლ ი“. მრისხანებადამცხრალი ნ ე ს ტ ა ნ ი, როცა ტ ა რ ი ე ლ ი ს გონივრულ ნაბიჯს დადებითად აფასებს, თავის მხრივაც რჩევას აძლევს შმაგ მიჯნურს:

„მიბრძანა, თუ: „გონიერი ხამს აროდეს არ აჩქარდეს,
რაცა სჯობდეს, მოაგვაროს, საწუთროსა დაუწყნარდეს;

თუ სასიძო არ მოუშვა, ეა თუ მეფე გაგიმწარდეს,
შენ და იგი წაიკიდნეთ, ინდოეთი გარდაქარდეს!

„კვლა თუ სიძე შემოუშვა, მე შემირთოს, იყოს ასდენ,
ერთმანერთსა გაეყარნეთ, ძოწეულნი გაგვიფლასდენ,
მათ მორჭმულთა მოიელინონ, ჩვენ პატიჟნი გაგვიასდენ,
ესე ამბად არ ეგების, რომე სპარსნი გაგვიხასდენ“.

ნესტანის ამ რჩევასა და ალტერნატივას ტარიელი უმალ მიაგებებს თავის გადაწყვეტილებას: როგორც კი სასიძო შემოვა თავისი ამალით, **ყველას დავხოცავო**. მაგრამ ნესტანი სულ სხვა აზრისაა, ტარიელს ურჩევს — ყველას ამოხოცვა, დიდი სისხლის დაღვრა საჭირო არ არის:

„რა მოვიდეს სიძე, მოკალ, მისთა სპათა აუწყვედლად.
ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად.

„ასრე ქმენ, ჩემო ლომო და მჯობო ყოველთა გმირთაო,
მიპარვით მოკალ სასიძო, ლაშქართა ნუ მოირთაო.

მისთა სპათაცა ნუ დაჰხოც, ზროხათა, ვითა ვირთაო, —
სისხლი კაცისა უბრალო კაცმანმცა ვით იტვირთაო?“

ეს „მიპარვით მოკალ“ ჩვენს გონებაში როგორღაც ვერ უთანხმდება, რაკი ცბიერება და ვერაგობაა, ნესტანის კდემამოსილება; მაგრამ რუსთაველმა ისე მძაფრად დახატა ფარსადანის ასულის მრისხანება, ისეთი კრიტიკული მომენტი შეჰქმნა, რომ გამართლება ამითვე მისცა. მოვლენების თანმიმდევრულმა ჩვენებამ ყველაფერი თავის ადგილზე მოათავსა, ხოლო, თუ ტარიელისა და ნესტანის აზრებს შეადარებთ ერთმანეთს, ძნელი არ იქნება დაინახოთ, რომ პირველის მოქმედებას ფიზიკური ძალიდან მომდინარე აფექტი წარმართავს, მეორისას კი ჭკუა და მოსაზრება. მართლაც, რა საჭიროა მთელი ამალის მოსპობა, როცა ხვარაზმშას შვილის სიკვდილითაც სასურველი შედეგი მიიღწევა?! შეუძლებელი იყო ტარიელს უარი ეთქვა მიჯნურის გონივრული რჩევისათვის, მაგრამ, კიდევ უფრო გამართლებული იყო ნესტანის მომდევნო დარიგებანი, თუმცა ჩვენ თავდაპირველად გვიჭირს შევურიგდეთ აზრს, რომ სათნოებით სავსე ქალიშვილი მამის საწინააღმდეგო მოქმედებას იწყებს. აქ რუსთაველი მაინც არ ცდება: საფუძვლად ნესტანის მოქმედებისა მას უეჭველად მიჩნეული აქვს ფარსადანის არასწორი არჩევანი, რომლის შეცვლასაც გონიერი ქალიშვილი ცდილობს. მოხუცი მეფე უთუოდ შეცდომას ჩადიოდა, როცა შვილივით გაზრდილ ტარიელს გვერდი აუქ-

ცია და სამეფოს გადაბარება ხვარაზმშას ვაჟისათვის სურდა. სწორედ ამ შეცდომის გამოსწორებას ისახავს მიზნად ნესტანის მომდევნო რჩევა ტარიელისადმი, და არა ურჩობას ან მამის წინააღმდეგ ამხედრებას. ამიტომ, თუ ჩვენ თავდაპირველად ნესტანის სიტყვები გვეუცხოება, შემდეგ ვურიგდებით მას, ვინაიდან მოქმედებასა და მიზანს ამართლებს უაღრესად დაძაბულ მომენტში ნესტანის მრისხანება, გონიერება, და ვგრძნობთ, რომ ტარიელი საბედისწერო შეცდომებს დაუშვებდა, გვერდით რომ თავისი ჭკვიანი მიჯნური არა ჰყოლოდა.

რა იყო ეს რჩევა?

მას შემდეგ, რაც ტარიელს დაუმტკიცა, რომ დიდი სისხლის დაღვრა საჭირო არ არის, მარტო სასიძო მოჰკალ, მის სპას ნუ შეეხები, სრულიად ზედმეტი მსხვერპლი იქნებაო, ნესტანი მოქმედების ასეთ გეგმას სთავაზობს თავის მიჯნურს: ხვარაზმშას შვილის მოკვლის შემდეგ ეახელი მამაჩემს, უთხარი, რომ ინდოეთს საძიძგნად ვერ მივცემ სპარსელებს, ჩემი მამულია, და თუ „არ დამეხსნები, გაგიხდი ქალაქსა ვითა ტრამასა!“ ამ რჩევას თან მისდევს ნესტანის დარიგება:

„ჩემი ყოლა ნურა გინდა სიყვარული, ნუცა ნდომა,
ამით უფრო მოგეცემის სამართლისა შენ მოხდომა;
ქმნას მეფემან ყელ-მოტეხით შემოხვეწა, შემოკვდომა,
ხელთა მოგცეს თავი ჩემი, შეგეფეროდეს ერთგან სხდომა“.

საკმაოდ გონიერული და მოხერხებული რჩევაა, თუმცა ერთი შეხედვით, როგორც ზემოდაც მითითებული გვაქვს, გვეუცხოება ნესტანის ასეთი მოქმედება. იგი ისეთ გეგმას სთავაზობს ტარიელს, რომ თითქოს მამის წინააღმდეგ გალაშქრებაა — თუ ისე მოიქცევი, როგორც გეუბნები, მამაჩემი თვითონვე შეგეხვეწება მე ცოლად მითხოვო და ორივეს გაგვამეფებსო. მაგრამ ნესტანის ამ მოქმედებაში, როგორც ვთქვით, მამისადმი ურჩობა კი არ არის, მისი შეცდომის გასწორების ცდაა, რასაც რუსთაველმა ფსიქოლოგიური დასაბუთება მისცა. ნესტანი იმდენად მართალი იყო, რომ ტარიელს არ დაუყოვნებია ეთქვა ავთანდილისათვის:

„ესე მეტად მომეწონა თათბირი და გამორჩევა,
ჩემთა მტერთა დაეკადე დასახოცლად ხრმლისა ქნევა;
მერე ავდეგ წაძოსავლად, მან დამიწყო ქვეყე წვევა,
მწადდა, მაგრა ვერ შევემართე შემოკდომა, შემოხვევა“.

ასე დამთავრდა ნესტანის მრისხანება, მიჯნურთათვის საბედნიეროდ, როგორც ყოველ დასაწყისს თავისი ბოლო აქვს, თუმცა რუსთაველმა შესანიშნავად იცის, რომ მისი გმირების ეს გრძნობა ზოგჯერ უბედურების მომასწავებელია. გაიხსენეთ პოემის დასაწყისში თვით ტარიელის მრისხანება: როცა მონა გააგზავნეს მისი ამბის შესატყობლად, როგორც ვიცით, იგი უშედეგოდ დაბრუნდა, ვერაფერი გაიგო, ვეფხისტყაოსანმა მას ყურადღებაც არ მიაქცია. განრისხებულმა როსტევანმა თორმეტი აბჯარასხმული მონა გააგზავნა, მაგრამ ისინი ტარიელმა

„ჰკრა ერთმანერთსა, დახოცნა თავსა
ხელ-აღუპყრობელად,
ზოგსა გადაჰკრის მათრახი მკერდამდის გასაპობელად".

შემდეგ კიდევ უფრო საზარელი ამბები მოხდა, ტარიელის მრისხანებამ ყოველგვარ საზღვარს გადააჭარბა, და რუსთაველი ასე გადმოგვცემს თავისი გმირის გაავებას:

„მეფე გაწყრა, გაგულისდა, ლაშქარნიცა შეუზახნა,
მან მდევართა მიწევნამდის არ უკვრიტნა, არცა ნახნა,
რაზომნიცა მიეწივნეს, ყოვლნი მკვდართა დაასახნა,
კაცი კაცსა შემოსტყორცა, როსტან ამად ივაგლახნა".

რაკი ვერაფერი გააწყეს, როსტევანი და ავთანდილი თვითონვე დაედევნენ ვეფხისტყაოსანს, მაგრამ, თითქოს ქვესკნელს მიაშურაო, ტარიელი უგზო-უკვლოდ გაჰქრა. ასე დამთავრდა ტარიელის რისხვა, რამაც მსხვერპლად შეიწირა რამდენიმე ათეული ადამიანის სიცოცხლე.

მაგრამ გამონაკლისს მარტო ნესტანი და ტარიელი როდი წარმოადგენენ.

მრისხანების გრძნობას მოკლებულნი არ არიან პოემის სხვა გმირებიც: როსტევანი ხშირად ეძლევა ამ გრძნობას, რაც ჩვენ უკვე ვნახეთ, მაგრამ იმ დროს, როცა ავთანდილის მეორედ წასვლა შეიტყო, ისე განურისხდა ვაზირს, რომ კინაღამ მოჰკლა. თუ რა ზომამდე წრეშეუწერელია როსტევანის მრისხანება, შეიძლება პოემის ამ მშვენიერი ადგილიდან წარმოვიდგინოთ: ვაზირის ცნობა —ავთანდილი ისევ მიდისო,

„რა მეფემან მოისმინა, გაგულისდა, გააცნობდა,
ფერი ჰკრთა და გასაშიშრდა, შემხედველთა შეაშთობდა;

წეუზახნა: „რა სთქვი, შმაგო, მაგას სხვამცა ვინ მითხრობდა!
ავსა კაცსა ურჩევნია, ავსამცა რას ადრე სცნობდა!

„ვითამც რამე სახარული საქმე მითხარ ვითა ადრად.
მაგის მეტი რა ვინ მიყოს, თუ არ მომკლას მუხთლად, ღადრად!
შმაგო, ენა ვით იხმარე აწ მაგისად ჩემად კადრად!
აგრე შმაგი არ ვაზირად, არად ვარგხარ არცა სხვად რად!
„ხაშა, კაცმან პატრონისა საწყინარსა არ დახედნეს,
ოდენ სიტყვა უმეცრული უალაგოთ დაიყბედნეს?!
მე მაგისად მოსმენამდის რად არ ყურნი შემეჭედნეს!
შენ თუ მოგკლა, სისხლნი შენნი ჩემმან ქედმან მი-
იქედნეს“.

კვლა უბრძანა: „თუმცა მისგან აწ არ იყავ მოგზავნილი,
თავმან ჩემმან, თავსა მოგკვეთ, არად უნდა ამას ცილი!
წა, უკუდეგ! ავი, შმაგი, უმეცარი, შლეგი, წბილი!
შაბაშ* სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე, მისგან
ქმნილი!“
დადრკა, სკამნი შემოსტყორცნა, ჰკრნა კედელსა,
შეალეწნა;
დააცთენნა, მაგრა მისთვის აალმასნა, არ აძეწნა:
„ვით მიამბე წასლვა მისი, ვინ ალვისა მორჩი ხე წნა!“
ვაზირისა ცრემლმან ცხელმან ღაწვნი თეთრნი აახეწნა“.

ამაზე უფრო ძლიერად მგონი შეუძლებელიცაა ადმიანის მრისხანების გამოხატვა. და თუ ასეთია როსტევანი, ფარსადანის დაც— დავარი არანაკლები მრისხანების გრძნობითაა დაჯილდოებული. როცა შეიტყო — ნესტანის დავალებით ტარიელმა სასიძო მოჰკლაო, დავარმა არამარტო საშინლად სცემა თავის ძმისშვილს და უწმაწური სიტყვებით გალანძღა, არამედ, ორ მონა ქაჯს დაავალა ნესტანი კიდობანში ჩაესვათ და შუაზღვაში მიეტოვებინათ. დავარის მრისხანების გრძნობა აქაც ტრაგიკულ აღსასრულამდეა მისული და უბედურებით მთავრდება, რაც პოემის საერთო პლანში გამონაკლის შემთხვევათა რიგს უნდა განეკუთვნოს.

ანალოგიურ ფაქტებს მრისხანებისა „ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ აღარ შევეხებით, ვინაიდან შემოქმედებითი პრინციპების დადგენა გვაინტერესებს და არა თვით პოემის სრული დახასიათება. ზემოთქმულიდან სავსებით ნათელია, რომ მრისხანების გრძნობა რუსთაველს გა-

*შაბა-შაბა და შაბაში ერთი და იგივე სიტყვაა საბას განმარტებით: „შაბა-შაბა ინდოთა ენით იტყვიან: მოსაწონი, მოსაწონი!“ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონიც ასეთივე ახსნას იძლევა ზოგიერთი ახალი დამატებით. შაბა ატენის ხეობაში ვაზის ერთ ჯიშსაც ჰქვია. განმარტებითი ლექსიკონიც შაბასა და შაბას ერთგვაროვან სიტყვებად მიიჩნევს. სპარსული — შადბაშიდან („იყავ მხიარული“) გამოდისო. ძველებრაული sabbâth მოსვენებას, დასვენებას, მუშაობის შეწყვეტას ნიშნავსო. ეთნოგრაფიაში ცნობილია, რომ შაბაში

მოყენებული აქვს არამარტო მოქმედ გმირთა შინაგანი ხასიათის გადმოსაცემად, არამედ, ფაბულისა და სიუჟეტის განვითარებაში მხატვრული დაძაბულობის მისაღწევად. ამ მიზანს გენიალური პოეტი ყველგან აღწევს იმ დიდი შემოქმედებითი ოსტატობით, რაც მას, როგორც ხელოვანს, ბუნებრივად მოსდგამს.

ეს ბუნებრივობა იმ უცილობელი ფაქტითაც მტკიცდება, რომლის დადგენა ჩვენ გვსურს ევროპული პარალელებით.

როცა ჰომეროსი მოვიხსენიეთ, ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ „ილიადა“ მთლიანად აქილევსის რისხვაზეა აგებული. პოემაც აქილევსის რისხვის მოხსენიებით იწყება: „მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვება აქილის პელეას ძისა“... და შემდეგ ათწლიანი ომი ტროადელებსა და აქაველებს (ბერძნებს) შორის სულ აქილევსის რისხვას ექვემდებარება. შექსპირის „ოტელო“, ეჭვის ეს ხელთუქმნელი ძეგლი, მრისხანების საგალობელიცაა და მავრის ტრაგედია, ეჭვით გამოწვეული, მრისხანების კატასტროფული აპოთეოზით მთავრდება. „ჰამლეტი“ დანიის პრინცის მრისხანებას პირველი სურათებიდანვე გვაზიარებს და ბოლომდე მის განვითარებას ვხედავთ. „ლირი ჩვენს წინაშე თავიდანვე მრისხანე სახით წარმოდგება, და ფინალში, სადაც კორდელიასადმი დაუმსახურებელი რისხვის შედეგად მომხდარ ამაზრზენ ტრაგედიას ვუცქერით, მეფის დაგვიანებული სინანულის ხმა გვესმის, რაც ტანჯვას კიდევ უფრო აძლიერებს.

ახლა გაიხსენეთ რუსთაველი: პოემის დასაწყისში, ვეფხისტყაოსნის პირველი გამოჩენისთანავე, ჩვენ ვხედავთ განრისხებულ ტარიელს, რომელმაც როსტევანის წარგზავნილები ორივეჯერ დახოცა. მაგრამ თუ „ვეფხისტყაოსანი“ ტარიელის რისხვაზეა აგებული, რისხვაზე, რაც იმითაა გამოწვეული, რომ მიჯნური ვერაგულად მოსტაცეს, სამაგიეროდ, ტრაგიკულის ნაცვლად, მთელს პოემაში გაშლილი მრისხანება კეთილად მთავრდება, როგორც დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ სალხინებელს სამოთხე მოსდევს. ცალკეულ გმირთა სახითაც თითქმის იგივე სურათი გვაქვს, თუ იშვიათ გამონაკლისს

ჭორწილის ან ლხინის დროს „მოცეკვავის ან მემუსიკეთა სასარგებლოდ შეგროვებულ ფულს“ ეწოდებაო. შაბაში — შორისდებულიაო — ვაშა! ყოჩაღ! ბარაქალა! ამ განმარტების შემდეგ საილუსტრაციოდ მოტანილია რუსთაველის სიტყვები — „შაბაშ სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე, მისგან ქმნილი“, მაგრამ, სამწუხაროდ, მიწერილი აქვს, დაუდევრობით თუ შეცდომით, გრიგოლ ორბელიანს და არა რუსთაველს!!!

(მაგალითად, დავარის მრისხანების) კანონად არ მიჰვიღებთ. ეს გვაძლევს უფლებას დავასკვნათ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ტრაგიკულ სიმაღლეზე ასული მრისხანება ბედნიერებით გვირგვინდება, როგორც სიცოცხლის ძალის, გონიერებისა და სილამაზის მიწიერ ქვეყნად დამამკვიდრებელი პოეტური საგალობელი. ეს უკვე დაპირისპირებაა შუასაუკუნეების სქოლასტიკური აზროვნებისა, რომელმაც იმდროინდელ ქრისტიანულ ხელოვნებას მისტიკისა და იმქვეყნიური ცხოვრების მანტია გადააფარა. ეს უკვე ახალი სამყაროს მოახლოებაა, რომელსაც ჩვენ რენესანსის სახელით ვიცნობთ. ამიტომ არავითარი ეჭვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ რუსთაველის ამ მხატვრული კონცეფციითაც გამჟღავნდა მისი გენიალური პოემის ადრეული რენესანსული ხასიათი.

3) რუსთველური აღზრდის იდეები

რუსთაველის პოემაში რენესანსული იდეები ისე გამოკვეთილი სახით გვევლინებიან, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ნამდვილად დიდი წინამორბედია ახალი ეპოქისა, რომელმაც შუასაუკუნეების ისტორია დაამთავრა.*

ეს რენესანსული იდეები აუცილებლად უნდა გამჟღავნებულიყო აღზრდის იმ სისტემაშიც, პოემა რომ გვაძლევს, როცა მის ანალიზს ვახდენთ. კვლევა-ძიებას კი პირველყოვლისა მივყევართ „ვეფხისტყაოსნის“ თავისებურ ხასიათთან, როგორც მოქმედ გმირთა ჩვენების, ისე თვით პრობლემების სიუხვითა და მასშტაბით.

რუსთაველის პოემა ყოველთვის ანცვიფრებდა მკითხველს თავისი უნივერსალური, ენციკლოპედიური ხასიათით. „ვეფხისტყაოსანი“ იმდენად ფართო მასშტაბის ნაწარმოებია, რომ მასში ფილიგრანულ მხატვრობასთან ერთად გვიზიდავს ნამდვილად უჩვეულო სისრულე ცხოვრებისეული მოვლენების წარმოსახვისა. არ დარჩენილა ფეოდალური სამყაროსათვის დამახასიათებელი არცერთი მხარე, რომელსაც პოეტი თავისი უმდიდრესი ფანტაზიით არ შეხებოდეს. ამიტომ შეუძლებელი იყო ასე ვრცელი, თან სიუჟეტურად გამართული ნაწარმოების ავტორს არ გამოეხატა ყოველივე ის, რასაც ჩვენ აღზრდის სისტემას, დიდაქტიკურ იდეებს ვუწოდებთ. მისი პოზიტიუ-

* ამიტომ სრული საფუძველი ჰქონდა აკადემიკოს შალვა ნუცუბიძეს სპეციალური ვრცელი გამოკვლევა დაეწერა. «Руставели и восточный ренессанс».

რი გმირები ხომ ზრდილნი, სანიმუშონი არიან და არაერთგზის გვესაუბრებიან აღმზრდელობითი ხასიათის ფენომენებზე, თვით აღზრდის შინაგან არსებასა და ფუნქციაზე.

ყოველივე ამის შემდეგ გასაკვირი არ უნდა იყოს, თუ პოემის პირველივე თავში რუსთაველი ახსენებს აღზრდასთან დაკავშირებულ ცნებებს: „სწავლას", „წვრთას", „გამზრდელს". „მამისაგან სწავლებულს", „ჩემგან ესწავლნეს", „ჩემგანვე ნაზარდობითა" და „ნაზარდი სათუთობითა". ეს არ არის შემთხვევითი გარემოება. საქმე გვაქვს ავტორთან, რომელსაც ღრმად შეუგნია აღზრდის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ადამიანის კაცად გახდომაში, ვინაიდან, როგორც თვით რუსთაველი ამბობს: „კაცი არ ყოფილა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის".

გასაკვირი არც ის შეიძლება იყოს, რომ „ვეფხისტყაოსნის" ავტორი ასე ფართო განათლების ადამიანია; მან ბრწყინვალედ იცის თავისი დროის ყველა მეცნიერება, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფილოსოფია, მაშასადამე, ანტიკური აღზრდის სისტემაც, შეუსწავლია არაბული და სპარსული ენები, სამოქალაქო და სამხედრო საქმეები, ერთი სიტყვით, გავლილი აქვს სწავლა-აღზრდის დიდი სკოლა, მაგრამ, პირველყოვლისა, ამოზრდილია ქართული აზროვნების მანგანაზე.

ეს სკოლა კი ისტორიულად უძველესი და უმდიდრესი იყო, რასაც ქართული პედაგოგიური აზროვნების ფოლიანტები გვიდასტურებენ. რუსთაველის ეპოქამდე და თვით მე-12 საუკუნეში, როცა ერის ძველმა დიდებამ უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია, საქართველოს სწავლა-აღზრდის განთქმული კერები ჰქონდა, გამოჩენილი მოაზროვნეები ჰყავდა, ხოლო ქვეყანა დამშვენებული იყო კულტურისა და ხელოვნების უბრწყინვალესი ძეგლებით. ბევრი მათგანი ჩვენამდეა მოღწეული და დღესაც გვანცვიფრებს გენიის ძალით.

თუ რეტროსპექტული თვალით გადავხედავთ სწავლა-აღზრდის ქართულ კერებს რუსთაველამდე, ჩვენს წინ გადაიშლება მდიდარი პანორამა, რომელსაც ამშვენებს განათლების ღრმა ტრადიცია და უაღრესად მაღალი კულტურა. რუსთაველი სწორედ ამ ტრადიციებსა და ამ კულტურაზე აღზრდილი ადამიანია; მაგრამ, როგორც გენიოსი, პროგრესულად მოაზროვნე, წინ უსწრებს თავის ეპოქას. აღზრდის ისეთ სისტემას გვთავაზობს, რომელიც ხშირ შემთხვევაში თავისუფალია შუასაუკუნეებისათვის დამახასიათებელი დოგმატიზმისა და სქოლასტიკური არტახებისაგან.

თავი რომ დავანებოთ საქართველოს წარმართულ ხანას, რომლის

დიდი კულტურული ღირებულებანი უკვე ცნობილია მსოფლიო მეცნიერებისათვის თუნდაც თრიალეთისა და არმაზის არქეოლოგიური გათხრით, მას შემდეგ, რაც ქართველებმა მე-3 საუკუნიდან ქრისტიანობა მიიღეს, ხოლო მე-5 საუკუნეში დამწერლობა შექმნეს, რუსთაველის სამშობლო გამოვიდა, როგორც იმ დროის ერთერთი ცივილიზებული ქვეყანა აზიისა და ევროპის გზაჯვარედინზე. პირველი სასწავლო დაწესებულებაც მე-4 საუკუნეში შექმნილა კოლხეთის აკადემიის სახით, რასაც გეიდასტურებს თვით ამ აკადემიაში აღზრდილი ბიზანტიელი მწერალი თემისტიოსი (ახალი წელთაღრიცხვის IV საუკუნე). კოლხეთის აკადემიაში აღზრდილა თემისტიოსის მამაც — ცნობილი ბიზანტიელი მოაზრონვე ევგენიოსი. ორივეს იქ, „პონტოს ბოლოში, ფაზისის ნახლობლად", „მუზების ტაძარში" მოუწყვეტიათ „რიტორიკის ნაყოფნი".* კოლხეთის აკადემია განთქმული ყოფილა არა სამხედრო ხელოვნებით (რასაც საერთოდ არ ასწავლიდნენ), არამედ, რიტორიკის სწავლებით, ფილოსოფიის საიდუმლოებათა ზიარებით.

დიდად მნიშვნელოვანია აგრეთვე ცნობილი ისტორიკოსების — პროკოპი კესარიელისა და აგათია სქოლასტიკოსის (მე-6 საუკუნე) ცნობები იმის შესახებ, რომ კოლხები (ლაზები) განთქმულნი იყვნენ რიტორიკულ ხელოვნებაში. ეს უთუოდ იყო კოლხეთის აკადემიის რეალური შედეგი. საკმარისია აგათია სქოლასტიკოსის „ისტორიის" მოწმობა, საიდანაც ირკვევა, თუ რა გამოჩენილი ორატორები ჰყოლიათ ლაზებს აეტისა და ფარტაზის სახით (ისინი სიტყვით გამოვიდნენ გუბაზ მეფის მოკვლის გამო)**.

ახლა გავისსენოთ გელათისა და იყალთოს აკადემიები, იოანე პეტრიწისა და არსენი იყალთოელის სახელები. ქართული ნეოპლატონიკური სკოლა, ასე გაძლიერებული მე-11 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-12 საუკუნის პირველ ნახევარში, უეჭველად დიდ კულტურულ როლს ასრულებდა ერის სულიერ ცხოვრებაში.

მაგრამ იყო სხვა არაერთი ქართული საგანმანათლებლო კერა. მაგალითად, პერიოდი, რომელიც წინ უსწრებდა რუსთაველს (მხედველობაში გვაქვს X—XI საუკუნეები), აღნიშნულია ისეთი დიდი

---

* „გეორგიკა", ტ. I, 1961 წ., გვ. 50. ალ. გამყრელიძისა და ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა.

** იქვე, გვ. 54, 57.

სალიტერატურო-საგანმანათლებლო ცენტრით, როგორიც იყო ათონისა, სადაც მოღვაწეობდნენ გამოჩენილი ქართველი მწიგნობრები. „ათონის სკოლის სახელმძღვანელო იდეები მეათე საუკუნის საზოგადოებრივ ურთიერთობაში არის უმთავრესად მომწიფებული და ამ იდეების უდიდესი წარმომადგენლები (იოანე-თორნიკე, არსენი, იოანე და ეფთიმე) ან მთლიანად მეათე საუკუნის მოღვაწეები არიან, ან კიდევ ნაწილობრივ (ეფთიმე).“* გიორგი ათონელის ბიოგრაფია ნამდვილად გვიდასტურებს, რომ X—XI საუკუნეების საქართველოში ფართოდ არის გავრცელებული სწავლა-აღზრდის ორი ძირითადი ფორმა: საეკლესიო (რელიგიური, „სამონაზვნო“) და საერო (სამოქალაქო, სამხედრო). ამ უკანასკნელს მოწმობენ კონსტანტინე დუკას სიტყვებიც გიორგისადმი: „მე კაცი ვარ: სამხედრო საქმეთა შინა აღზრდილი დავერ წულილად მეცნიერ ვარ ყოველსაო“.** სწავლების ამ ფორმებში, როგორც ჩანს, აღმზრდელის მხრივ გამოჩენილი მშობლიური გრძნობის მომენტს დიდი ადგილი ჰქონია დათმობილი, ვინაიდან გიორგი ათონელის ბიოგრაფიაში ნათქვამია: გიორგის და თეკლე მონასტერში აღსაზრდელად წინამძღვარმა აიყვანა, „ვითარცა შვილი თვისი“.*** სწორედ ისეა ნათქვამი, როგორც „ვეფხისტყაოსანში“: როსტევანი შვილივით ზრდიდა ავთანდილს, ფარსადანი — ტარიელს, ხოლო თვით ავთანდილი შერმადინზე ამბობს: „თქვენცა იცით, გამიზრდია, ვითა ძმა დავითა შვილი“. ეს რეალიები სავსებით ბუნებრივი და კანონზომიერია რუსთაველის პოემაში.

მაგრამ სწავლების ხსენებული ორი ძირითადი ფორმის გარდა, როგორც „ვეფხისტყაოსანი“ გვიდასტურებს, არსებობდა პრინცებისა და ინფანტების სპეციალური აღზრდა, რასაც ინდივიდუალური ხასიათი ჰქონდა. მეფისწულებს ვაჟებს უეჭველად ქალებისაგან განსხვავებულად ასწავლიდნენ, როგორც თინათინსა და ნესტანს — ავთანდილ-ტარიელისაგან გამორჩევით. საკმარისია მარტო ოდენ ნადირობის, ბურთაობისა და ისრის ტყორცნის მოხსენიება, სხვა მხარეებს რომ თავი დავანებოთ.

ამავე დროს, შეუძლებელია ვირწმუნოთ, რომ ფეოდალურ საქართველოში მარტო რელიგიური, საერო და საუფლისწულო აღზრდა იყო. პარალელურად არსებობდა აღზრდის ისეთი

---

* იხ. „სწავლა-აღზრდის ისტორია საქართველოში“, 1937 წ., გვ. 5. ნ. ბერძენიშვილის წერილი: „მასალები მეთერთმეტე საუკუნეში სწავლა-აღზრდის შესახებ (გიორგი ათონელის ბიოგრაფიის მიხედვით)“.

** იქვე, გვ. 22.

***იქვე, გვ. 9.

ფორმებიც, როგორიცაა სხვადასხვა სპეციალობის შესწავლა (ოქრომჭედლობა, სამშენებლო საქმე, ჭრა-კერვა, ოსტატობა საერთოდ). აღზრდას უნდა გაეთვალისწინებია ყოველივე იმის დაუფლება, რაც იმდროინდელი ცხოვრების კონკრეტული პირობებით იყო ნაკარნახევი. ამიტომ, სრულიად უეჭველია, რომ XII საუკუნის საქართველოში, თუ ერთის მხრივ, სწავლა-აღზრდას ძირითადად რელიგიური ხასიათი ჰქონდა, როგორც საერთოდ ფეოდალიზმის დროს, მეორეს მხრივ, თვით ფორმები მრავალგვარი არსებობდა. ასე რომ არ ყოფილიყო, ვინ შეიძლებდა ძველი ქართული კულტურისა და ყოფაცხოვრების უმშვენიერესი ძეგლების შექმნას, რომლებიც თავიანთი უდიდესი ოსტატური შესრულებით დღემდე იწვევენ ჩვენს აღტაცებას?

მაგრამ მივმართოთ უშუალოდ „ვეფხისტყაოსანს“.

დამახასიათებელია, რომ, თუ ფეოდალიზმის ეპოქაში სწავლა-აღზრდას ნათლად გამოკვეთილი ღვთისმეტყველური, ე. ი. უმთავრესად რელიგიური ხასიათი ჰქონდა, რუსთაველის პოემაში ჩვენ ამგვარი აღზრდის სისტემა არსად არ გვხვდება, შესაძლოა იმიტომაც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი აშკარად გამიჯნულია კონფესიული ქრისტიანობისაგან. მისი გმირები როდი იზრდებიან ასკეტიკურსა და სქოლასტიკურ სკოლებში, როგორც ეს იყო მთელი შუასაუკუნეების მანძილზე; ისინი გადიან სწავლა-აღზრდას სულ სხვა სისტემით და ეს სისტემა უფრო რენესანსის ეპოქას გვანიშნებს, ვიდრე შუასაუკუნეების დოგმატიკურ სკოლებს, თუმცა ძველის რუდიმენტები მაინც გვაგრძნობინებენ თავის თავს. ამიტომაა, რომ რუსთაველის პოემაში პარალელურად გვხვდება ფეოდალიზმის დროინდელი აღზრდის ის დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებსაც ჩვენ ვიცნობთ XII და XIII საუკუნეების რეალიათა მიხედვით.

შუასაუკუნეებში წესად იყო მიღებული, რომ არისტოკრატიულ აღზრდას საფუძვლად ედებოდა შვიდი წლის ასაკის უფროსი ვაჟიშვილის გაგზავნა უმაღლესი სუზერენის (მეფის) კარზე. „ვეფხისტყაოსანშიც“ თითქმის იგივე სურათი გვაქვს, მაგრამ მითითებული არ არის, თუ რა ასაკის იყვნენ ტარიელი და ავთანდილი, როცა მათი აღზრდა კისრად იდვეს უმაღლესმა სუზერენებმა: ფარსადანმა — ტარიელისა, ხოლო როსტევანმა — ავთანდილისა. ამ უკანასკნელის ასაკი, თუ როდის მივიდა მეფის კარზე, საერთოდ არა ჩანს, ტარიელის ნაამბობი კი გვიდასტურებს, რომ ხუთი წლისა უკვე დიდიხანია ფარსადანის სასახლეში იზრდება, მაშასადამე, 2 ან 3 წლის მაინც იქნებოდა, როცა მეფესთან აახლეს.

ისიც ძალიან დამახასიათებელია, რომ ორივე — ტარიელი და ავთანდილი თვით არიან სუზერენების შვილები, მაგრამ მათ მამებს უფრო უმაღლესი სუზერენები ჰყავთ. ტარიელის მამა — სარიდანი ინდოეთის მხოლოდ ერთი — მეშვიდე სამეფოს მფლობელია, ფარსადანი კი ექვსისა; ამავე დროს, სარიდანი ნებისმიერად უერთებს თავის მეშვიდე სამეფოს ფარსადანის დიდ სამფლობელოს, სამაგიეროდ ღებულობს „ერთ სამეფო საკარგუმოსა“ და მთელი ინდოეთის ამირბარობას.

ასე, რომ, ფარსადანის კარზე მისვლისას, ტარიელი ამირბარის შვილია ისევე, როგორც ავთანდილი — ამირსპასალარის (იგივე ამირბარის) შვილი როსტევანის სასახლეში იზრდება. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რაც ჩვენ სარიდანის შესახებ აღვნიშნეთ, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ ავთანდილის მამასაც იგივე თავგადასავალი ჰქონდეს, რაც ტარიელის მშობელს. ამგვარად, XII — XIII საუკუნეების ფეოდალური (არისტოკრატიული) აღზრდის პრინციპი — უმაღლესი სუზერენისათვის უფრო დაბალი რანგის სუზერენისაგან უფროსი (ან ერთადერთი, როგორც ტარიელი და ავთანდილია) ვაჟიშვილის აღსაზრდელად გაგზავნისა, „ვეფხისტყაოსანში“ უცვლელად გვხვდება.

ახლა გავიხსენოთ ნესტანის დაბადება.

ნესტანი დაიბადა, მაგრამ მისი აღზრდა, ეტყობა, გარკვეულ ასაკამდე გაუცალკევებული არ იყო, რაკი ტარიელი თვითონვე ამბობს: „ზრდა დაგვიწყეს მე და ქალსა“, „ვუყვარდით და სწორად ვუჩნდით მეფესა და დედოფალსაო“. მაგრამ შემდეგ, როცა ნესტანი შვიდი წლის შეიქნა (ტარიელი ამ დროს ცამეტი წლისაა), ხოლო ეს ასაკი, როგორც ვაჟის, ისე ქალისათვის სწავლის დაწყების დროა ქართულ შუასაუკუნეებში (რაც მტკიცდება გიორგი ათონელის ბიოგრაფიითაც: თეკლე და გიორგი შვიდი წლისა მიჰყავთ სასწავლებლად), ფარსადანი ცალკე სასახლეს უშენებს თავის ასულს და სასწავლებლად აძლევს დავარს, საკუთარ დას:

„მეფემან სახლი ააგო, შიგან სამყოფი ქალისა;
ქვად ფაზარი სხდა. კუბო დგა იაგუნდისა, ლალისა.
კარზედა ბაღჩა, საბანლად სარაჯი ვარდის წყალისა.
იგი მუნ იყვის, მედების ვიზგან სახმილი ალისა!

„დღე და ღამე მუჯამრითა ეკმეოდის ალვა თლილი;
ზოგჯერ კოშკს ჯდის, ზოგჯერ ბაღჩას ჩამოვიდის, რა დგას ჩრდილი.
დაეარ იყო და მეფისა, ქვრივი, ქაჯეთს გათხოვილი,
მას სიბრძნისა სასწავლებლად თვით მეფემან მისცა შვილი“.

ქალ-ვაჟთა სწავლა-აღზრდა X-XII საუკუნეებში რომ ცალ-ცალკე სწარმოებდა, ეს მტკიცდება არა მარტო გიორგი ათონელის ბიოგრაფიით, არამედ, რუსთაველის პოემითაც. შუასაუკუნეებში გავრცელებული იყო „Artes liberales“, რაც ნიშნავდა თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ ა — გრამატიკის, რიტორიკის, დიალექტიკის, არითმეტიკის, მუსიკის, გეომეტრიის, ასტრონომიის შესწავლას. ეს ხელოვნებანი რომ ნამდვილად შესწავლილი აქვთ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს (განსაკუთრებით ნესტანსა და ავთანდილს), სრულიად უეჭველია, ვინაიდან ისინი თავისუფლად მსჯელობენ, როგორც „Artes liberales“ მცოდნე ადამიანები.

მაგრამ როგორი იყო თვით სწავლა-აღზრდის ხასიათი, რაში გამოიხატებოდა, რას ასწავლიდნენ?

თუ პოემის დეტალურ ანალიზს მოვახდენთ, დავინახავთ, რომ მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ა და ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს იდეალი „ვეფხისტყაოსანში“ განუყრელია ა ღ ზ რ დ ი ს ი მ ს ი ს ტ ე მ ი ს ა გ ან, რომელსაც რუსთაველის გენია გვთავაზობს. პოემაში ყველაფერი დაკავშირებულია ა მ ა ღ ლ ე ბ უ ლ ი ს, მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი ს გრძნობასთან და მ ა ხ ი ნ ჯ ი ც თავის საზიზღარ სახეს სწორედ ხსენებულ ფენომენებთან შეპირისპირებაში უფრო აჩენს. ამიტომ კეთილშობილმა აღზრდამ ყველაზე საუკეთესო თვისებები უნდა განავითაროს ადამიანში, რათა მას იდეალურად სრულყოფილი სახე მისცეს. „ვეფხისტყაოსნის“ დადებითი გმირები სწორედ ამ ღირსებებით გამოირჩევიან და რუსთაველი შემთხვევით არ განადიდებს ავთანდილის მშვენებას, როცა არაბეთის სპასპეტზე ამბობს: ავთანდილი იყოო

„საროსა მჯობი ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა,
ჯერთ უწვერული, სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა“.

ასევე ზრდილი, ჭკვიანი, განათლებული და სილამაზით მზეზე უფრო მშვენიერია თინათინი. როგორც პოემის პირველი თავიდან ირკვევა, არაბეთის ინფანტას თავისი „ერთგული, ნაერთგულევი“ გამზრდელი ჰყოლია, რომელიც გამეფებისთანავე მოიხმო და

„უბრძანა: „ჩემი საჭურჭლე, შენგან დანაბეჭდულევი,
მომართვი ჩემი ყველაი, ჩემი ნაუფლისწულევი“.

ეს „საჭურჭლე“ თინათინმა იმიტომ მოითხოვა, რომ მამის დ ა რ ი გ ე ბ ი ს (სწავლის) თანახმად („ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების, დიდთა და წვრილთა წყალობა შენმცა ნუ მოგეწყინების“, „უხვად გასცემდი, ზღვათაცა შესდის და გაედინების“, „რასაცა გასცემ, შენია, რას არა, დაკარგულია!“) საჩუქრები

გაეცა „უზომო, უანგარიშო, ულევი.“ მამის მზრუნველობით, ყურადღებითა და იდეებით აღზრდილი მეფე-ქალი იმდენად ერთგულია მიღებული სწავლა-განათლებისა, რომ მისი დიდაქტიკური დოქტრინის ყოველ პუნქტს არამარტო უყოყმანოდ, ფანატიკური სიზუსტითაც კი ასრულებს. რუსთაველს სურს სწორედ ამ მომენტს გაუსვას ხაზი, და ამიტომაა, რომ პოეტი ასე დაწვრილებით ჩერდება მამის დარიგების (სწავლის) პრაქტიკულ მხარეზე, თუ როგორი ერთგულებით შეასრულა თინათინმა როსტევანის მითითებანი:

„მას დღე გასცემს ყველაკასა სოვაჟისა მოგებულსა,
რომე სრულად ამოაგებს მცირესა და დიდებულსა.
მერმე ბრძანა: „ეიქმ საქმესა, მამისაგან სწავლებულსა,
ჩემსა ნუეინ ნუ დაჰმალავს საუურჯლესა დადებულსა“.

„უბრძანა: „წადით, გახსენით, რაცა სად საუურჯლენია!
ამილახორო, მოასხი რემა, ჯოგი და ცხენია!“
მოიღეს. გასცა უზომო. სიუხვე არ მოსწყენია.
ლარსა ჰხვეტდიან ლაშქარნი, მართ ვითა მეკობრენია.

ალაფობდეს საუურჯლესა მისსა, ვითა ნათურქალსა.
მას ტაიჭსა არაბულსა, ქვე-ნაბამსა, ნასუქალსა;
რომე ჰგვანდა სიუხვითა ბუქსა, ზეცით ნაბუქალსა,
არ დაარჩენს ცალიერსა არ ყმასა და არცა ქალსა“.

ასე მოიქცა გამეფების პირველსავე დღეს „მამისაგან სწავლებული“ თინათინი, რითაც დაამტკიცა, რომ უსაზღვროდ ერთგულია სწავლა-აღზრდის იმ პრინციპებისა, რომლებიც მის „წვრთნას“ საფუძვლად ჰქონდა დადებული. ამითვე ირკვევა მეორე მომენტი: სრულიად აშკარად ჩანს, რომ სწავლა-აღზრდას მტკიცე ხასიათი აქვს, აღზრდილი ღრმად ითვისებს, თავისი მორალურსულიერი არსების ორგანულ ნაწილად იხდის, რასაც გადასცემენ, და ბოლომდე მისი ერთგული რჩება.

თუ ასე აღიზარდა თინათინი, როგორც ტახტის მემკვიდრე ქალი, შედარებით განსხვავებული სურათი გვაქვს ტარიელთან. როგორც ვიცით, ტარიელი თვითონვე უამბობს ავთანდილს, თუ როგორ იზრდებოდა ფარსადანის კარზე. მას შემდეგ, რაც ინდოეთის მეფემ ბრძანა, რომ ტარიელს „შვილად გავზრდი, თვით ჩემივე გვარი არსა“, სარიდანის ძე სასახლეში მიუყვანიათ და მისთვის სპეციალური აღმზრდელები მიუჩენიათ. ტარიელი თავის ძმადნაფიცს უამბობს:

„მეფემან და დედოფალმან მიმიყვანეს შვილად მათად,
საპატრონოდ მზრდიდეს სრულთა ლაშქართა და ქვეყანათად.
პრძენთა მიმცეს სასწავლებლად ხელმწიფეთა ქცევა-ქმნათად;
მოვიწიფე. დავემსგავსე მზესა თვალად, ლომსა ნაკვთად“.

აქედან სრულიად გარკვევით ჩანს, რომ ტარიელი იზრდება, როგორც მეფისწული, რომელმაც მომავალში ჯარი და სახელმწიფო უნდა მართოს, მაშასადამე, საერო-სამხედრო სწავლა-აღზრდა მიიღოს, ამავე დროს, ბრძენ-სწავლულთაგან მეცნიერება (ფილოსოფია, ღვთისმეტყველება) შეისწავლოს, ერთი სიტყვით, ხელმწიფისათვის საჭირო ყველა ცოდნა შეიძინოს. სრულიად უეჭველია, რომ ავთანდილიც სწავლა-აღზრდის დაახლოებით ასეთივე სკოლას გაივლიდა, ამიტომ, გასაკვირი არ არის, როცა პოემის ავტორმა არაბეთის სპასპეტი როგორც სამხედრო საქმეების, ისე აზროვნების ასეთი სიღრმითა და პირდაპირ უნივერსალური ცოდნით დააჯილდოვა.

შეიძლებოდა ხაზი გაგვესვა კიდევ ერთი მომენტისათვის.

რუსთაველმა მშვენივრად იცის სწავლა-აღზრდის მთელი ისტორიით დამტკიცებული ის უცილო ჭეშმარიტება, რომელიც კლასიკურ პოეტურ ფორმაშია განსახიერებული: „გონიერსა მწვრთელი უყვარს, უგუნურსა გულსა ჰგმირდეს“. მაგრამ ეს არ არის მარტოოდენ ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური დეფინიცია. პოემის დადებითი გმირები თვით არიან ამ ჭეშმარიტების ერთგულნი. როცა თინათინი გამეფდა, ხოლო როსტევანმა რჩევა-დარიგება მისცა თავის ასულს, თუ როგორ უნდა მართოს სახელმწიფო, პოეტი ერთგან გვეუბნება, რომ შვილი არამარტო უსმენდა მამის „სწავლას“, არამედ, ბრძნულადაც მიიჩნევდა სწორედ ისე, როგორც გონიერ კაცს თავისი აღმზრდელი უყვარს:

„ამა მამისა სწავლასა ქალი ბრძნად მოისმინებდა,
ყურსა უპყრობდა, ისმენდა, წვრთასა არ მოიწყინებდა“.

პოემის ამ ადგილითაც მჟღავნდება თინათინის გონიერება, მაგრამ ისიც ცხადი ხდება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი აზროვნებითა და მხატვრული პრაქტიკით საოცრად ერთიანი, ბოლომდე მთლიანი შემოქმედია. მას უცილოდ სწამს ის ჭეშმარიტება, რომ აღზრდა და მისი შედეგი კონგენიალური ფენომენებია.

რუსთაველისათვის ისიც დამახასიათებელია, რომ მხატვრული შედარების სფეროს ზოგჯერ აღზრდის სამყაროში პოულობს. მა-

გალითად, როცა სურს როსტევანისა და ავთანდილის იდეალურ ურთიერთობას ხაზი გაუსვას, პოეტი შემდეგს გვეუბნება: „სხვა მათებრი არ ყოფილა არ გამზრდელი, არ გაზრდილი!“ ეს არ არის შემთხვევითი, ვინაიდან, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს სწავლა-აღზრდა მიაჩნია ადამიანური ცხოვრების მძლავრ ფაქტორად. უთუოდ ამიტომ გვიხატავს შერმადინს — თვით ავთანდილის გაზრდილს („გაზრდილი მისი შერმადინ...“) აღმზრდელის მსგავსად, ხოლო ავთანდილს — როსტევანის ხატად. აღზრდისა და მისი შედეგის კონგენიალურობა აქაც სავსებით ნათელია.

თუ შევაჯამებთ, რაც რუსთველური აღზრდის იდეებზე ითქვა, შეუძლებელია არ ვირწმუნოთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური ავტორი დიდაქტიკის დარგშიც თავისი დროის უაღრესად მოწინავე ადამიანად გვევლინება. რუსთაველმა, როგორც ღრმა მოაზროვნემ, შესანიშნავად იცის, რომ აღზრდამ ბუნებრივი მონაცემების არამარტო სრულყოფა უნდა შეიძლოს, მისი უძირითადესი მიზანია კეთილი თვისებები — ცოდნა, სათნოება, ნებისყოფა, მორალური სისპეტაკე მისცეს ადამიანს, გაამშვენიეროს აღსაზრდელის სული და ყველაფერს სილამაზის ნათელი დაადგას. სხვა გარემოებათა გარდა, სწორედ ამ თვისებების წყალობით აღწევენ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები თავიანთ მიზანს და შემთხვევითი არ არის, რომ პოემა თავდება იდეალური სურათით:

„მათ სამთავე ხელმწიფეთა ერთმანერთი არა სძულდეს,
ერთმანერთსა ჰნახეიდიან, საწადელნი გაუსრულდეს.
ბრძანებისა შემცილენი მათთა ხრმალთა და-ვე-წყულდეს,
მოიმატეს სამეფონი, გახელმწიფდეს, გამორჩმულდეს.

ყოელთა სწორად წყალობასა ვითა თოვლსა მოათოვდეს,
ობოლ-ქვრივნი დაამდიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს,
ავის მქმნელნი დააშინნეს, კრავნი კრავთა ვერ უწოვდეს,
შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“.

ამ იდეალში ხორციელდება პოემის ძირითადი აზრი — ადამიანისა და მთელი ქვეყნის ბედნიერების მიღწევა, რასაც ხელს უნდა უწყობდეს აღზრდა, როგორც ერთი უაღრესად მძლავრი ფაქტორი. ამდენად, რუსთაველისათვის აღზრდა უმთავრესად ესთეტიკურ ფენომენსაც წარმოადგენს, რაკი ადამიანის ყოველმხრივ სიკეთესთან ერთად, მის ძირითად მიზნად მშვენიერი, ამაღლებული სულის შექმნა დაუსახავს. „ვეფხისტყა-

ოსნის“ რეალური ქვეყანაც უმთავრესად ესთეტიკური სამყაროა, და რუსთაველი გვევლინება, როგორც ადამიანის ლამაზი, მშვენიერი, იდეალური ცხოვრების დიდი ტრუბადური.

რუსთაველის განდიდება

პოეტური კადენციები რუსთაველზე

რუსთაველი ქართული პოეტური გენიის იმდენად დიდი რელიქტია, რომ ვერც ერთმა დრომ ვერ შეიძლო მისთვის დავიწყების ლივრეა გადაეფარებინა. ხაუკუნეების მანძილზე ეტოლებოდნენ ჩვენი პოეტური ჰეროლდები ქართველ ეოლოსს, ბევრი მოწიწებით მიმართავდა, როგორც უზენაესს, ხოლო ცოტა როდი ცდილობდა მისი, როგორც ერესის, დამცირებას. მაგრამ რუსთაველი მაინც ყოველთვის იყო „ძირი ლექსის თქმისა“, არჩილ მეფის გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, ყოველთვის ცოცხალი ბარდი, რომლის პოეტური კადენციები აპოლონის მადლს აზიარებდნენ ქართველი კაცის სულსაც და მის ოქროპირებსაც.

აარონი ქართველი პოეტებისა, მხატვრული სიტყვის შეუდარებელი ოქსინო, „სიბრძნის ეტლზე“ მჯდომი, რომლის ლექსს ვახტანგის ჩანგიც გვირგვინოსან მეფედ იხსენიებდა, არამარტო თავისი დროის ერეტიკოსად გვევლინება, არამედ, მომდევნო თაობათა გამძაფრების ობიექტადაც. გენიოსის ცხოვრება თითქმის არასოდეს უშფოთველი არ არის, და რუსთაველიც არ ასცდენია ალქატი პოეტების ულმობელ ქირდვას, საღად მოაზროვნე ადამიანების მხრივ წრეშეუწერელ განდიდებასთან ერთად.

რუსთაველი არ არის შუასაუკუნეების ვაგანტი, თუმცა მისი ანტიკონფესიულობა სრულიად უეჭველია. რუსთაველი არც მენესტრელია, არც ტრუვერი და არც მინეზინგერი, თუმცა შუასაუკუნეების მწუხრთან დგას, რომ გვახაროს რენესანსის ცოცხალ დროებათა გარიჟრაჟის მოახლოება. მისი პრედესტინაცია მთლიანად თავსდება გონებისა და გრძნობის განდიდებისათვის იმდროინდელ რეალურ შედეგებში, რასაც ერესი მოიტანდა ხოლმე. მაგრამ რუსთაველის ერესი არც პანთეიზმია, არც ნეოპლატონიზმი, არც ნომინალიზმი. მისი ერესის სათავე ამაღლებული გონების პრედიკატია, რომელიც შეუცნობლად უზენაესს სადღაც დაშორებია და გრძნობისათვის ხელი გაუწვდენია. სულ არ არის მოსატანი სტოიციზმი, პლატონიზმი ან არისტო-

ტოტელიზმი. ანტიკონფესიული ქრისტიანობის გარდა მასში სხვა არაფერია, მაშასადამე, არ არის არც მანიქეიზმი, არც სოლარიზმი. ცალკე აღებული აზრები შეიძლება ყველგან მოვუნახოთ დღემდე არსებულ ფილოსოფიურ თუ თეოლოგიურ დოქტრინათა ანალოგიას, მაგრამ მთლიანში მხოლოდ რუსთაველიზმია თავისი მყარი ეროვნული ნიადაგით. ეს მთლიანი ნამდვილად მოიცავს ფილოსოფიური და თეოლოგიური მრწამსის ამგვარ ქვეყანას: ტრანსცენდენტური ღვთაება ყოველივეს შემქმნელია თავისი ძლიერი ძალით, მაშასადამე, უზენაესის მშვენიერება მჟღავნდება მის მიერ შექმნილში. ამითვე ცხადდება უზენაესის სიკეთე, სიუხვე და სიდიადე. საწინააღმდეგო პრედიკატები—ბოროტება, სიძუნწე და წვრილმანობა მხოლოდ „სოფლის“ დამახასიათებელია, მაგრამ სოფლისაგან განწირულს ღვთაება მფარველობს. აქ უთუოდ თავს იჩენს წინააღმდეგობა შემქმნელსა და შექმნილს შორის, ვინაიდან პირველის ნებას მეორე ყველაფერში არ ემორჩილება.

ამ დაპირისპირება-წინააღმდეგობის მოხსნა რუსთაველს არც უცდია და არც შეეძლო, თუმცა გაკვირვება გამოუთქვამს — რატომ ვერ ახერხებს უზენაესი მის მიერ შექმნილი თავისივე ნების მორჩილად ჰყავდეს, შეცდომას ან გვემას ააცილოს, სიკეთე და სიდიადე ყველგან დაასადგუროს. ეს ვერ ახსნა ვერც ერთმა თეოლოგიურმა სისტემამ ვერც რუსთაველამდე და ვერც რუსთაველის შემდეგ. თეოლოგიამ კიდევ უფრო გაართულა ქრისტიანული კოსმოგონია და უაზრობის კატასტროფიულ საზღვრებამდე მიიყვანა. ხოლო სქოლასტიკური დოგმატიკა იმდენად მცდარი აღმოჩნდა გონების მიმართ, რამდენადაც გრძნობისათვის ასკეტიზმი.

ამ პრობლემატიკას უთუოდ ექნებოდა თვით პოეტისათვის რაღაც საბედისწერო შედეგი, რომლის ფაქტებიც არაერთი შემოგვინახა შუასაუკუნეების ისტორიამ. რუსთაველი გამონაკლისი ვერ გახდებოდა საერთო მოვლენიდან, როგორც უაღრესად მიწიერი პოემის ავტორი. სწორედ ისტორიის უტყვი თუ მეტყველი ანალები ერთნაირი ძალით გვანიშნებენ რაღაც საზარელ ტრაგედიას, რომელიც უთუოდ რუსთაველის დიდებათა კონგენიალური იყო. ეს ტრაგედია, ისტორიული საიდუმლოებით დაფარული, დღესაც გამოუცნობი სფინქსია, თუმცა გრძნობა შეუცდომლად გვანიშნებს მის სიგრძე-განს. მაგრამ იქ, სადაც თეორიული პოსტულატები უძლურნი არიან ამოხსნან საიდუმლო, პოეტურ ხილვას შეუძლია გაანათოს ბნელით მოცული. პოეზია ხშირად გამოსულა მეცნიერების წინამორბედად, როგორც უძველეს, ისე ახალ საუკუ-

ნეებში, და გასაკვირი არ იქნებოდა, თუ ამ შემთხვევაშიაც თავის გზას განიმეორებდა. ეს არ არის პ ა ს ე ი ზ მ ი, პირიქით, წარსულის აწმყოში გადმოტანაა, როგორც პირველის, ისე მეორის განდიდებისათვის.

ასე მივდივართ რუსთაველის უცნობ ნაკვალევზე პალესტინაში, სადაც საქართველოდან გადახვეწილი გენიოსის საფლავია, და ვჩერდებით ჯვარის მონასტრის იმ დედაბოძთან, რომელსაც დღემდე შემოუნახავს ჩვენი პოეტური დიდების შთამაგონებელი გამოსახულება. აქ მოგვიყვანა ჩვენმა თანამედროვე პოეტმა, შეგვაღებინა მონასტრის უძველესი კარი, განგვაცდევინა მოკრძალებასთან ერთად, გენიოსის ნახევრად ინტუიტური ხილვით გამოწვეული სულიერი ღელვა და ერთბაშად შეგვაჭიდა თითქმის ათასწლოვან ალტერნატივას.

„რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს ნ ა კ ვ ა ლ ე ვ ზ ე“, თავისი უკანასკნელი ლექსების კრებულში, რომელსაც „პ ა ლ ე ს ტ ი ნ ა, პ ა ლ ე ს ტ ი ნ ა!..“ ეწოდება, ირაკლი ა ბ ა შ ი ძ ე მ მშვენივრად გადმოგვცა გენიოსის ფიზიკური გაქრობა ულმობელ ჟამსა და უსასრულობაში, დაუცხრომელი ძიებაც მისი ნეშტის ხილვისა და პოვნისათვის. ამ ძიებას თან ახლდა გულისტკივილი, რაკი მიზანს ვერ აღწევდა. გზები კი გადიოდნენ მ ე ს ხ ე თ ს ა და ს ა მ ც ხ ე ზ ე, მ ტ კ ვ ა რ თ ა ნ თუ თ მ ო გ ვ თ ა ნ, მაგრამ ყველგან იქარგებოდნენ. ამიტომ პოეტმა შეგნებულად გაამძაფრა, მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ რ ა დ ა ც ი ი ს ასპექტში გადატეხა ეს ძიება ი ნ დ თ ა ნ და გ ა ნ გ თ ა ნ. პ ე ნ ჯ ა ბ ს და ლ ა ხ ო რ ს, დაუსრულებელ „მ ა ღ რ ი ბ ი ს გ ზ ე ბ ზ ე“, მაგრამ კვალი ყველგან ჰქრებოდა.

თუ რა პოეტური განცდებითა და მხატვრული გრძნობიერების ოსტატური ჩვენებით შეიძლო პოეტმა ჩვენთვის გადმოეცა რუსთაველის ნავალთა გაქრობასთან დაკავშირებული გულისტკივილი, შეგვიძლია მისივე მშვენიერი ლექსით დავინახოთ. აქ ძიებაცაა, წყურვილიც, მოწიწებაცა და გულისტკივილიც, თანამედროვეობის თვალით განცდილი სინამდვილეა, რომელშიაც მრავალი გრძნობა ერთად იყრის თავს და ერთი სახით გვევლინება — ძიებით რუსთაველისა:

„სად, სად არ გძებნე — მესხეთს თუ სამცხეს;
მე გული ჩემი შენს მონად ვრაცხე,
კვალდაკვალ მოგყევ კლდეში თუ ღრეში,
მაგრამ ზედ მტკვართან, მაგრამ ზედ თმოგვთან
ნავალი შენი ბილიკიც მოკვდა
და საზღვრის ხაზთან დავკარგე გეში.
ინდთან და განგთან, ფენჯაბს თუ ლახორს,

შორს, სულ შორს, მაგრამ ახლოს, სულ ახლოს
შენი ხმა მოწვდა ჩემს მგოსნურ გუმანს.
მეც სმენა ჩემი დავძაბე უმალ
და მგოსნის გზნებით, და მდევრის გზნებით
ვეძებ და ვეძებ მაღრიბის გზებს,
მაგრამ ის გზებიც სდუმან და სდუმან".

და მხოლოდ აქ, პალესტინის ქართულ ჯვარის მონასტერში, რომელსაც დღემდე შემოუნახავს დიდი პოეტის ფერწერული გამოსახულება, მოვიდა ის საბედისწერო კვალი, რათა ჩვენთვის ერთხელ კიდევ მოეთხრო გარდასულ დროთა მღელვარე თავგადასავალი. შუასაუკუნეების მწუხრთან მდგომი, ცხადია, რუსთაველი ვერ გაექცეოდა ქრისტიანული დოგმატების ცდუნებას, მაგრამ გენიოსის შინაგანი რწმენა მას უთუოდ მიიყვანდა ისეთ აზრებამდე, რასაც იმდროინდელი ოფიციალური იდეოლოგია ერესად გამოაცხადებდა. ეს იცის „პალესტინის" ავტორმა და ამიტომაა, რომ ცოცხალთა შორის ერთხელ კიდევ ფიზიკურადაც ჩამდგარი რუსთაველი განადიდებს ღვთაებას, როგორც თავის გენიალურ პოემაში. მაგრამ პოეტის ანტიკონფესიული მსოფლმხედველობა კიდევ უფრო წინ წამოწეულია. მისთვის უზენაესი არამარტო ადამიანის, მთელი სამყაროს შემქმნელია, თუმცა ეს სამყარო, ბოროტისა და კეთილის არენა, სრულებითაც არ არის გააზრებული, როგორც ავგუსტინესთან. ორტოდოქსალური ქრისტიანობა ამას უეჭველად გამოაცხადებდა ერესად და „პალესტინის" ავტორი მართალია, როცა იმ თავში, რომელსაც „ხმა ჯვარის მონასტრის გალავანთან" ეწოდება, რუსთაველის გოდებას ერეტიკულ კონტროვერზოს უკავშირებს. ანტიკონფესიული ღვთაების განდიდება ბუნებრივად ემყარება იმ რელიგიურ დოგმატიკას, რომ ადამიანში რაც ამაღლებული ან დაკნინებულია, ყველაფერი უზენაესის ნებას ემორჩილება და ეს კაუზალობა უცვლელი რჩება. ამიტომ სავსებით გასაგებია ვედრება „პალესტინის" რუსთაველისა, როცა ღვთაებას შემდეგი სიტყვებით მიმართავს:

„შენით, მე შენით ათას გზაში გზა არ შემშლია,
შენმა განგებამ, შენმა მცნებამ მართლად წარმმართა,
შენ ამაშორე ბიწიერი წარყენა წარმართთა,
შენ ჩამაგონე ზეციური: „ღმერთი შენშია".

რუსთაველს მართლაც შეეძლო ან ვედრებით მიემართა უზენაესისადმი, რადგან მისი ერესი ღვთაების უარყოფა კი არ იყო, არამედ. კონფესიული ქრისტიანობისაგან

განდგომა, თუმცა მას არასოდეს დაურღვევია თვით ამ კონფესიული დოქტრინის მოთხოვნა: „ვითა ღმერთი იყავნ შენც სრული“. მაგრამ აქედანვე იწყებოდა გონების თვალისათვის საოცრად ძლიერი წინააღმდეგობა. ერთმანეთს ვერ უთავსდებოდა ადამიანის ეს „ღვთაებრივი სისრულე“ და აზრში შეცდომის წყარო. გონებაც სრული უნდა ყოფილიყო, ამიტომ არ შეიძლებოდა მას ცდომილება ჰქონებოდა. მაგრამ, თუ იგი გაჩნდა, მაშინ დემიურგის შექმნილი აღარ ყოფილა „ღვთაების მსგავსი“; მაშინ ირღვევა ის ჰარმონია, რომელიც შემქმნელსა და შექმნილს შორის უნდა არსებულიყო, როგორც ღვთაებრივი განფენილობა.

თუ უშუალოდ რუსთაველის პოემიდან ამოვალთ, ჩვენ უეჭველად დავინახავთ ღვთაების განდიდებასთან ერთად გონების დაპირისპირებასაც უზენაესის ნებისადმი.

ავთანდილის განთქმულ მეორე ანდერძში, რომელიც აღსავსეა ბრძნული აფორიზმებით, პირდაპირ არის აღიარებული უხილავი ღვთაების უნივერსალობა, ამავე დროს, უეჭველად ცხადდება მისი უკვდავება, ყოვლისშემძლეობასთან დაკავშირებული: „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს, არა საქმე არ იქმნების“; „ვინ დამბადა, შეძლებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერთად;“ „ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად“. ხოლო იმავე ავთანდილის ლოცვაში, ტარიელის საძებრად მეორედ წასვლის წინ, ღმერთი კვლავ ცხადდება „ხმელთა და ცათა“ მფლობლად, მოწყალედ, მაგრამ იქვე გაისმის ერეტიკული სიტყვაც, რაკი მას მიეწერება ეპითეტი: „უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო“. ორივე სიტყვა — უცნაურიც და უთქმელიც მართლდებოდა ქრისტიანული დოგმატებით, როგორც უზენაესის შეუცნობლობა ჩვეულებრივი ადამიანური საშუალებებით, მაგრამ ორივეს შეიძლებოდა სხვა ელერადობა მისცემოდა, რაკი შემქმნელი და შექმნილი აქ ერთმანეთისაგან გათიშული ჩანდა. თუ ღმერთი ყოველივეს შემქმნელია — „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შეჰქმენ სახე ყოვლისა ტანისა“, თუ იგი „არ გასწირავს კაცს“ სოფლისგან განაწირსა, მაშინ რად უნდა იყოს მათ შორის ეს უსაზღვროება, ეს „უცნაური და უთქმელი“, ან უფსკრული ადამიანის გონებასა და უზენაესის ნებას შორის? ერთის მხრივ განდიდება ღვთაებისა, მეორეს მხრივ მის ქმედებაში წინააღმდეგობის ხილვა, უზენაესის ნებისა და ადამიანური აზრის არაერთი შეპირისპირება რუსთაველის პოემაში სავსებით რელიეფურად

ვლინდება. თუ დააკვირდებით, ეს არის სათავე ერესისა, რომლის მსხვერპლიც რუსთაველი შეიქნა.

მივმართოთ სხვა რეალიებსაც.

ასმათი განადიდებს ღვთაებას, მაგრამ მის სიტყვებშიაც რუსთაველი ამჟღავნებს უზენაესის ქმედებათა ზოგიერთ შეუსაბამობას:

„ასმათ თქვა: ღმერთო, რომელი არ ითქმი კაცთა ენითა,
შენ ხარ სავსება ყოველთა, აგვავსებ მზეებრ ფენითა
გაქო, ვით გაქო, რა გაქო, არ-საქებელო სმენითა!
დიდება შენდა, არ მომკალ ამათთვის ცრემლთა დენითა!“

ტარიელსაც, ისევე როგორც ავთანდილს, უკვირს ღვთაების ქცევაში წინააღმდეგობა. პირველს ეჭვი შეაქვს უზენაესის ყოვლისშემძლეობაში, რაკი დარწმუნებულა — „ვინ დამბადა, განკურნება ჩემი უჩანს მასცა ძნელადო“. ავთანდილსაც პასუხის პირველ ნაწილში ასეთივე აზრი ამოძრავებს — „ღმერთსამცა ესე რად ექმნა, ეგეთნი დაებადენით, არღა შეგყარნა, გაგყარნა. ხელი გქმნა ცრემლთა დადენით“. მაგრამ, შემდეგ, მეგობარი რომ ანუგეშოს, ღვთაების მოწყალებას ემყარება. სავსებით ორთოდოქსალური ქრისტიანობის თანახმად, დაიმ აზრს ანვითარებს, რომ მიჯნურობა უოველთვის განსაცდელთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ღვთაება, რომელმაც გაგყარათ, უხვია, ისევე შეგაერთებთო: „სდევს ფათერაკი მიჯნურსა, განშვრიტეთ, გაიცადენით, თქვენ ერთმანერთსა არ მიჰხვდეთ, მე სულნი ამომხადენით“. მაგრამ რად სჭირდება ღმერთს ასე ტანჯოს ადამიანები, როგორც საშინლად აწამა თავისი შვილი ადამიანთა ცოდვის საზღაურად? ქრისტიანული ლოგოსი აქ ისეთ წინააღმდეგობას აწყდება, რომ გამოსავალს ვერ პოულობს. შეუსაბამობათა გრძელი რიგი, რაც ასე დამახასიათებელია ორთოდოქსალური თეოლოგიისათვის, საფუძველს აძლევდა უოველგვარ ერესს და მანვე მისცა დასაწყისი რუსთაველის ერეტიკულ კონცეფციასაც.

მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ რუსთაველი თეისტია, არსად იგი თეიზმის საზღვრებიდან არ გამოდის. მისი ანტიკონფესიონალიზმი არასოდეს თეიზმის უარყოფამდე არ მისულა. ამ მსოფლმხედველობით გვევლინება თავის პოემაში და „პალესტინის“ ავტორიც სწორად იქცევა, როცა უზენაესთან გენიოსის შერკინებას მთლიანად თეიზმის ნიადაგზე აღმოაცენებს. ეს შინაგანი ბრძოლაა და ხშირად უფრო მეტი ეფექტის შემცველი, როგორც იდეალიზმის საფუძვლების დარღვევა თვით იდე-

ალისტის მიერ. სწორედ შინაგანი ბრძოლით რუსთაველი ჩვენს წინაშე წარმოსდგება ამბოხებული თეისტის სახით და სრულიად უეჭველი ხდება, რომ ეს ყველაზე უფრო შეეფერება „ევფხისტყაოსნის“ შემოქმედს.

აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ტრანსცენდენტურობა უზენაესისა რუსთაველს ვერ ზღუდავს ეძიოს მასთან ემანაციის გზა, თუმცა არა მისტიკური დუალიზმით ან მეტაფიზიკური კატეგორიებით, არამედ, მხოლოდ გონების ძალთა მეოხებით, რომლებიც ჰეშმარიტებას წვდებიან. უსასრულო და მრავლობაში განფენილი სამყაროს შემოქმედი, გონების დემიურგიცაა, როგორც ნათქვამია პროლოგში, ამიტომ, თვით უზენაესი უნდა მივიჩნიოთ ცოდვილად, როცა გონება მის წინაშე დამნაშავეა. მაშინ ადამიანის ცდომილება, გონების კარნახით ჩადენილი, ადამიანისეული არ არის, გონების ცოდვაა, ხოლო რაკი გონება ადამიანს უზენაესმა მისცა, არა გონება, თვით უზენაესია დამნაშავე და ცოდვილად მარტოოდენ ის უნდა იწოდებოდეს.

რუსთაველს ეს არ შეეძლო მეთორმეტე საუკუნის ბოლოს ან მომდევნო საუკუნის განთიადზე ეთქვა, მაგრამ, შეუძლია დღეს წარმოსთქვას, როგორც გონების განმადიდებელმა, რომელიც საფუძველშივე უარყოფს ტერტულიანეს absurdum-ის კლასიკურ ფორმულას. მისთვის გონება ადამიანის განმადიდებელია და თავისთავადაც განდიდებაა, რაკი ჰეშმარიტების წვდომაში განფენილა, როგორც თავის სტიქიაში. ამიტომ „პალესტინის“ ავტორს სრული უფლება ჰქონდა რუსთაველი ჩვენს წინაშე წარმოედგინა უზენაესთან პაექრობაში გონების დამცველად, როცა ბრმა თაყვანისცემა სულ მოხსნილია ან უნდა გაუქმდეს. რუსთაველს მართლაც შეეძლო ეთქვა — „მე ჩემს გონებას, ცნობას ვთვლიდი ჩემ დიდ საუნჯედო“, და შემდეგ ღვთაებისათვის ესაყვედურებინა:

„შენ მთხოვდი თაყვანს, მხოლოდ თაყვანს, თაყვანს
განუსჯელს,
მე მხოლოდ განსჯის, მხოლოდ განსჯის
ვიყავ მლოცველი“.

განსჯა და თაყვანისცემა ისევე ვერ თავსდებიან ერთ საწყაულში, როგორც ცეცხლი და წყალი. მაგრამ, თუ ღვთაებამ ადამიანს გონება მისცა, მაშინ რატომ უკრძალავს განსჯას, როცა გონებას განსჯის გარეშე არსებობა არ შეუძლია? გონება ხომ განსჯაა? ადამიანს ხომ უზენაესმა გონება იმი-

ტომ მისცა, რომ მის სიკეთეთა წყაროს ჩასწვდეს? სადაა აქ საზღვარი ცოდვასა და არცოდვას შორის?

რუსთაველის მთელი ეს შინაგანი გვემა და ჭიდილი, რაც „პალესტინის“ ავტორს მთლიანად აუშენებია გენიალური პოემისა და მისი შემოქმედის სავსებით უტყუარ რეალიებზე, შესანიშნავად არის გაშლილი შემდეგ პოეტურ სტრიქონებში:

„თუ განმაკაცე, თუ დამადგი თვალი სრულმჭვნელის,
და მომეც ძალი ხან ფრთაშესხმის, ხან დაღონების,
მე მწადდა შენგან სიტკბოც ცნობის თავისუფლების,
მე მწადდა შენგან სიხარულიც განხმულ გონების,

მე ამ წადილით, მე ამ ლოცვით ვიყავ დამწვარი;
ხამს ლოცვა ჩემი არ მემწუხროს, ხამს, არ წამმწარდეს —
და თუ შენ მაინც ცოდვად მითვლი ამ ჩემს საწადელს,
ცოდვა არცოდვის ჰეშმარიტი სად ძევს სამძღვარი?!-

თეისტისათვის ეს თავსამტერევი კითხვა ცოდვა-არცოდვის საზღვრისა უკვე ერესი იყო. და აქაც რუსთაველი ერეტიკოსად გვეელინება. სწორედ ეს მომენტი წამოსწია წინ „პალესტინის“ ავტორმა და იმ ლექსს, რომელსაც „ხმა ჯვარის მონასტერში“ ეწოდება, დააკისრა გაემძაფრებინა გენიოსის ერეტიკული განსჯა. რუსთაველის შინაგანი დრტვინვა იმდენად ღრმად გვესახება, როგორც ტვიფარი ამინამატზე და თანდათან აძლიერებს ტრაგიკულის განცდას. თეისტს არ გადაუხვევია უზენაესის კანონისათვის, მაგრამ წინააღმდეგობა მის წიაღშივე გაჩნდა, როგორც დიდი ბზარი. ეს იყო აზრის კარნახი და თავისთავად იბადებოდა წყეული კითხვა, რატომ ეძლევა ადამიანს გონება, თუ მისი ნაყოფი ცოდვად იქნება მიჩნეული. რუსთაველს ამიტომ ათქმევინა პოეტმა განგებისადმი: შენი კანონი არ დამირღვევია, მაგრამ

„...თუ ზოგჯერ ვერ ვუპერდი ფიქრსაც სადავეს, —
რად მომეც ნიჭი, გულისყური, თვალი გონების“.

ეს არის აუხსნელი და გაურკვეველი, შეუცნობელი და დაუსაბუთებელი. და თუ უზენაესის მიერ შექმნილი გონების აზრი ისეთივე ცოდვაა, როგორც მკრეხელობა, მაშინ სადღაა განსხვავება ნამდვილ ძარცვასა და ჭეშმარიტების ძიებას შორის? ეს აწუხებს „პალესტინის“ რუსთაველს, როგორც მოაზროვნეს, და მისი შინაგანი ქენჯნა მთლიანად გადადის ისტორიულად უხნესი ყოფნა-არყოფნის ფილოსოფიურ ასპექტებში.

მაგრამ ეს გადასვლა ჯერ მოკრძალებულია, მხოლოდ შინაგანი საზღვრების რადიუსებში რჩება. იქნებ ჯერ მეტიც არ იყო საჭირო, რაკი შეცნობის თავდაპირველ სტადიაზე იმყოფებოდა. ჯერ ის უნდა გარკვეულიყო, თუ რას იტყოდა უზენაესი, რას მიიჩნევდა მკრეხელობად, ჩასთვლიდა კი, თავშეუკავებელ ფიქრს გენიოსისა, ც ო დ ვ ა დ? იქნებ ეს ცოდვად მარტოოდენ ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ს მიაჩნდათ და არა თვით ღ ვ თ ა ე ბ ა ს? ამიტომ ამბობს „პალესტინის“ რუსთაველი:

„ან იქნებ ცოდვად არც მეთვლება ეს მკრეხელობა
და შენ, პირიქით, მცირედ მითვლი ჩემს შემართებას;
იქნებ ამაოდ შენთან ვიწყებ თავის მართლებას,
მე — სხვა ბუნების მოწოდება, მე — სხვა ხელობა“.

ის არ ყოფილა არც ზღვათა და არც ხმელთა მპყრობელი, ხელთ სკიპტრა არა სჭერია, როგორც აბსოლუტურ მონარქს, არც მბრძანებლობის უფლება ჰქონია, რომ ქალაქები აღემართა ან დაემხო, ადამიანთა ბედი მას არ ებარა, ის მხოლოდ აზრი იყო, ჭეშმარიტების მსახური, გ ა ნ ა დ ი დ ე ბ დ ა ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ს, როგორც ადამიანურ ნიჭს, და ერთმეფობის მონად რჩებოდა, შ ვ ი ლ ი თ ა ვ ი ს დ რ ო ი ს ც დ უ ნ ე ბ ი ს ა. ნუთუ ეს არის ცოდვა? ამისათვის უნდა დაისაჯოს? სამარის კარამდე მისულმა მზადაა მიიღოს ღვთაების რისხვა, მაგრამ გ ა ნ ე მ ა რ ტ ო ს, ეუწყოს მას ჭ ე შ მ ა რ ი ტ ე ბ ა:

„მარქვი, სად ვტყუი, სად ვარ მცდარი, სად ვარ მართალი?
დღეს მარტვილი ვარ, ყარიბი ვარ, ვარ განდეგილი;
მარქვი, მე ჩემი გაზაფხული, ჩემი ზამთარი...
პანტოკრატორო, შენს წინ ედგავარ მუხლმოდრეკილი“.

თ ე ი ს ტ ი ს ა თ ვ ი ს მუხლმოდრეკილობა ვ ე დ რ ე ბ ა ც ა ა, მ ო რ ჩ ი ლ ე ბ ა ც და რ ი ტ უ ა ლ ი ც. როგორც თეისტი, რუსთაველს არ შეეძლო მუხლი არ მოედრიკა უზენაესის წინაშე, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს ერესად მიჩნეული აზრის უკუგდებას. ი გ ი ბ ო ლ ო მ დ ე რ ჩ ე ბ ა თ ა ვ ი ს ი რ წ მ ე ნ ი ს ა და ა ზ რ ი ს ე რ თ გ უ ლ ი.

ასე წარმოსახა „პალესტინის“ ავტორმა გენიოსის ტრაგიკული სახე და იგი მართალი აღმოჩნდა როგორც ისტორიული რეალიების, ისე რუსთაველის დიდი აჩრდილის წინაშე. ამიტომ სავსებით კანონზომიერია რუსთაველს ყველაზე მაღლა დაეყენებინა patris-ი, როგორც ხ ა ტ ე ბ ა, და მისთვის ო ს ა ნ ა ეთქვა. გენიალური პოეტისათვის სხვა გზა შეუძლებელიც იქნებოდა: „სხვა რამ არ მწამდა

სამშობლოზე წმიდათა წმიდა“, „მე სამშობლოსთვის, სამშობლოს თვის ვიყავ მლოცველი“ და „უკვდავება მამულს გარეთ არ მწამებია, არ მიძებნია მამულს გარეთ მამამთავრობა“.

როგორც ანტიკურ ქანდაკებათა ნამსხვრევებიდან აღადგენენ ხოლმე მითოლოგიურ არსებათა მთლიან გამოსახულებას, ისე „პალესტინაში“ მთლიანდება რუსთაველის პიროვნებაცა და მისი მსოფლმხედველობა. ეს პოეტის დიდი გამარჯვებაა. მან შეიძლო მკითხველისათვის აღედგინა რუსთაველის სახის ყველაზე უფრო ბინდით მოცული პატოგნოსტიკური ნიშნები, როცა აღსასრულის ჟამს მიუახლოვდა. სამშობლოსაგან მოკვეთილსა და გადახვეწილს არ შეიძლებოდა მშობლიურ ზმანებაში საქართველოს ბედზე არ ეფიქრა. ეს აპრიორია, მაგრამ არც არის, ვინაიდან აუცილებლობის ფორმაში გვევლინება. და როცა ჩვენ გვესმის რუსთაველის ვედრება უზენაესისადმი: შენ გეაჯები „არ დაუკეტო საქართველოს პონტის კარები“, ვგრძნობთ, რომ ეს მართლაც შეეძლო ეთქვა გენიალურ პოეტს, რომელსაც მთელი სიცოცხლე მშობელი ქვეყნის სამსახურში დაულევია.

აქ ეჯახება ერთმანეთს ორი დიდი საწყისი: პოეტის წინათგრძნობისა და ისტორიულად მომხდარი ფაქტისა. პირველი სავსებით გამართლებულია, ვინაიდან რუსთაველის ეპოქის პოეტები არაიშვიათად მიჩნეული იყვნენ ავგურებად, რომლებსაც განგების ნება შეუძლიათ ამოიცნონ. მეორეს დამტკიცება არ ესაჭიროება, რაკი ისტორიულად მომხდარი ფაქტია. „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ ისეთ პოეტად გვისახავს შავთელს, რომელიც თამარის კარზე ცხოვრობს და ბრძენად არის აღიარებული, ნამდვილად ქურუმია, ავგურის ნიჭით დაჯილდოებული. მარტო ეს ერთი ფაქტიც საკმარისია ანალოგიური თვისება მიეწერათ რუსთაველისათვის და „პალესტინის“ ავტორს სრული უფლება ჰქონდა გენიალური პოეტი ჩვენს წინაშე ისეთ ადამიანად წარმოედგინა, რომელმაც მეცამეტე საუკუნეში მომხდარი საშინელი კატასტროფა წინასწარ იგრძნო.

რუსთაველს აღსასრულის ჟამს ეზმანება კატაკლიზმებით აღსავსე დროის მოახლოება, რაღაც გამოუცნობი ნგრევა და ქაოსი, აკლება და აოხრება, ტანჯვა და გოდება, აღმოსავლეთის უსაზღვროებაზე შაე ნისლად ჩამოწოლილი განსაცდელი. იგი ბორგავს და ოხრავს, თავისივე თავში ეძებს სასოებას, თითქოს

სურდეს ქვეყანას თვალი გაახელინოს და ღვთაებისადმი ვედრებით უბედურება ააშოროს.

ეს უბედურება კი მართლა უსაშინლესი იყო რუსთაველის სამშობლოსათვის. მისი პირველი ტალღა საქართველოს მოატყდა 1220 წელს, როცა ლაშა გიორგი უცნობმა მეომრებმა — მონღოლებმა დაამარცხეს. მეორედ, 1221 წელს, ახალ, მძლავრ ურდოებს ქვეყანა უბრძოლველად გადაურჩა. მაგრამ სამი წლის შემდეგ ჯალალედინის გამანადგურებელმა შემოსევამ, ბოლოს კი მონღოლების მიერ საქართველოს აოხრებამ ისეთი საშინელება დაატეხა ქართველობას, რომლის მსგავსი მას წინად არასოდეს არ განუცდია. ეს ფაქტი იმდროინდელი მსოფლიოსათვის ფართოდ იქნებოდა ცნობილი. საქართველო მაშინ მსოფლიო პოლიტიკის ცენტრში იყო მოქცეული, დასავლეთ ევროპის პოლიტიკოსები დიდ იმედებს ამყარებდნენ აღმოსავლეთის საქმეებში იბერიის როლზე. მათ იცოდნენ დავით აღმაშენებლისა და 1121 წლის დიდგორის ომის შესახებ (გოტიეს წერილი 1122 წლისა), რომელშიაც ფრანკების დაქირავებული ლაშქარიც მონაწილეობდა. ევროპაში დაწყებული ჯვაროსნული ომის მესვეურნი ყოველმხრივ ცდილობენ საქართველოს შეაბან აღმოსავლეთის საქმეთა უღელი. ანსელუსიც განადიდებს დავით აღმაშენებელსა და მის მემკვიდრეებს. რაინდი დე-ბუა, რომელიც აღმოსავლეთში იბრძვის, ბეზანსონის მთავარ-ეპისკოპოსს ატყობინებს გიორგი ლაშას გმირობას, ქართველთა ჭაბუკ მეფეს ვაჟკაცობით ადარებს ალექსანდრე მაკედონელს, იმასაც აღნიშნავს, რომ მას თავისი დედის — თამარის ძვლები მოაქვს, პალესტინის წმინდა მიწაში დასაკრძალავად, თანახმად მშობლის ანდერძისაო.

დამახასიათებელია რომის პაპის წერილიც ლაშა გიორგისადმი — გთხოვთ პალესტინაში ურჯულოთა წინააღმდეგ ომში მონაწილეობა მიიღოთო. ბიზანტიაში იწერება თამარის განმადიდებელი პოემა. თუ იმდროინდელი საქართველოს ამბები ასე იყო საზღვარგარეთ ცნობილი, ცხადია, იგივე უცხოეთი დაუყოვნებლივ შეიტყობდა იბერიის დამხობას მონღოლების მიერ. სამშობლოდან პალესტინაში გადახვეწილი რუსთაველიც ამ ტრაგიკულ ამბებს ვერ ასცდებოდა. უეჭველად ეს ფაქტები დაუდო საფუძვლად ირაკლი აბაშიძემ თავისი პოეტური კადენციების იმ ადგილს, სადაც რუსთაველი გამოყვანილია, როგორც მომავალ განსაცდელთა წინასწარმეტყველი. თხოვნა უზენაესისადმი —

ჩემს სამშობლოს აკმარე სპარსელებისა და არაბების შემოსევანი, „არ დაუკეტო საქართველოს პონტის კარები“, — აღსავსეა გენიალური პოეტის შინაგანი ტკივილებით, რომ წინ რაღაც საშინელება ეზმანება, მეორედ მოსვლის რაღაც გამოუცნობი აჩრდილი დგას. და რუსთაველი ჰგოდებს:

„რად მეჩვენება ჟამი პირთა მოახლოების,
რისხვა განგების, შემოწყრომა მაღალ სამართლის,
რატომ ჩანს შავად უსაზღვრობა აღმოსავლეთის,
რად მესმის გლოვა შორი ქართლის სამრეკლოების.

რად მესიზმრება ხმალი, ტარში გადამსხვრეული,
ტანჯვა, გოდება, ბედშავობა, ცრემლი მაღული,
რად დამდევს ლანდად ბედწამხდარი ჩემი მამული,
მამული, შენს ჯვარს მოწყვეტილი და დამწყვდეული“.

ეს პოეტური ღაღადებანი, რომლებიც „პალესტინის“ ავტორმა რუსთაველს წარმოათქმევინა, მკითხველის ცნობიერებაში განაღვიძებენ მეცამეტე საუკუნის ტრაგიკულ სურათებს, ხოლო ქართლის სამრეკლოების გლოვა, ტარში გადამსხვრეული ხმალი, ხალხის მოთქმა-გოდება და ურჯულოთა თარეში იმდროინდელი საქართველოს იავარქმნილ პანორამას წარმოგვიდგენენ. სასომიხდილ პოეტს, როგორც ფეოდალური წყობილების შვილს, ერთადერთ იმედად შეეძლო მიეჩნია მხოლოდ ის ძალა, რომელიც უზენაესთან კავშირში ავლენდა თავისთავს. მისი ვედრებაც ამ უზენაესისადმია მიმართული. მაგრამ ამ საქვეყნო ტკივილს ემატებოდა შინაგანი დრამატიზმი, რაც „პალესტინის“ ავტორს გაუმძაფრებია რუსთაველისა და თამარის ურთიერთობათა ლეგენდების საფუძველზე. იმ „ჟირთა მოახლოების“ ჟამს თამარი უკვე აღარ იყო ამ ქვეყნად (1213 წელი) და რუსთაველიც გლოვობს — „მე იქ გავთავდი, სადაც ჩაჰკრა შენი ნათელიო“. ძლიერად არის ნათქვამი, ერთ ფრაზაში თითქოს მთელი ტრაგედია ჩატეულა, როჭლაკონიზმის დიდი მხატვრული ღირებულება დაადასტუროს.

ნამდვილად იყო, თუ არა ის, რასაც ლამაზი ლეგენდები გადმოგვცემენ თამარისა და რუსთაველის ურთიერთობაზე, პოეტური თხზულებისათვის იმდენად სავალდებულო არ არის, როგორც მისი შინაგანი აზრი და სილამაზე. ორივე მშვენივრად შეიცნო „პალესტინის“ ავტორმა და მას სრული უფლება ჰქონდა ეპიგრაფად მოტანილი სიტყვები „ვეფხისტყაოსნიდან“ — „თამარს ვაქებდეთ მეფესა, სისხლისა ცრემლდათხეული“ ლეგენდი-

სათვის დაეკავშირებინა. „თამარის გარდასახვას“ შეიძლებოდა მართლაც წარეტაცა რუსთაველის ნიჭი, ვინაიდან, მისთვის სიცოცხლე და სიყვარული, სუნთქვა და გული, ფიქრი და მიზანი, ლხენა და სალოცავი, საქმე და ჭეშმარიტება ის მზე იყო, რომელიც ჩაუქრა. და როცა თამარის გარდაცვალების შემდეგ „პალესტინის“ რუსთაველი ჰგოდებს, რომ იგი „ხე დამზრალია“, „კლდე დაშლილ.ი“, ჩვენ გვესმის ტრაგიკული ხმები ყოფნა-არყოფნის თავსამტვრევი კითხვებისა:

„რითა სცემს მაჯა, რა განგებით, რა მანქანებით,
რით სუნთქავს სული, რა ბუნებით, რა სასწაულით?“

და ცხოვრების მიმწუხრთან განდიდება ენისა, რასაც „პალესტინის“ ავტორი რუსთაველს ათქმევინებს, სავსებით დამახასიათებელია რენესანსის ეპოქისა, ხოლო „ვეფხისტყაოსანში“ სრული ფორმით არის წარმოდგენილი. არამარტო პროლოგი, რომელიც გენიალური პოეტის Ars poetica-ს შეიცავს, მთელი პოემა ენის პანეგირიკია და რუსთაველის გამოთქმები: „აწ ენა მინდა“, „ენა ტკბილად მოუბარი“, „ენა დაუშრომელი“, „ტურფა სიტყვითა, ენითა“, „სიტყვა-მჭევრო და წყლიანო, ტურფაო, ლამაზ-ენაო“, „ტკბილ-მოუბრითა ენითა“, „ჩვენიცა ვუთხრათ ბარენით“ და მრავალი სხვა თავისთავადაც მშობლიური ენის განდიდებაა. რუსთაველზე ადრე იოანე-ზოსიმე, მე-10 საუკუნის მოღვაწე, ქმნის ისეთ ორიგინალურ თხზულებას, როგორიცაა „ქება და დიდება ქართულისა ენისაი“. რუსთაველის შემდგომი თაობის დიდი იტალიელი დანტე ალიგიერი აქვეყნებს თავის ტრაქტატს — „ხალხური ენის შესახებ“. რენესანსის პოეტური მსოფლმხედველობა, რუსთაველისა და დანტეს დროიდან, უდიდეს ყურადღებას მიაქცევს ენის პრობლემატიკას, არამარტო როგორც ლინგვისტიკის, არამედ. მხატვრული შემოქმედების ძირითად საშენ მასალას. ამ ფაქტების გაუთვალისწინებლადაც შეეძლო „პალესტინის“ ავტორს, თუ „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტს დაეყრდნობოდა, რუსთაველი გამოეყვანა, როგორც ქართული ენის ტრიუმფატორი და მისთვის ეთქმევინებინა დედაენის განმადიდებელი ჰიმნები. ამიტომაა, რომ ჩვენ ბუნებრივად გვეხმიანება „პალესტინის“ რუსთაველი, როცა ამბობს:

„თუ რამ მზე მწამდა, თუ რამ მზე მწვავდა,
უტკბილეს დღეთა, უტკბილეს წამთა,
უტკბესი შენ ხარ, ენავ დედაო,

შენ, მწარე ლხინო, ტკბილო სევდაო,
შენ, ყოვლის მთქმელო, ყოვლის არმთქმელო“...

უკანასკნელი სტროფების ადექვატური სახეები თვით „ვეფხის ტყაოსანში“ გვხვდება და „პალესტინის“ ეს სტრიქონებიც ორგანულად ექსოვებიან რუსთაველიზმს. შემდგომი გამძაფრებაც მთლიანად ბუნებრივობაში გადადის, როცა პოეტის მსასოებელი სიტყვები გეესმის სამარის კართან:

„დაეცეს იქნებ, სიმაგრე ყველა, მოისრას იქნებ, ყველა ყმა ველად,
დაედოს მტვერი ყველა დიდ ხსოვნას, დააკდეს აზრი ნაპოვნის პოვნას,
ყოველ ნერგს, იქნებ, დაატყდეს მეხი, ყოველ ძეგლს, იქნებ, დაედგას
ფეხი,

მხოლოდ შენ, უკვნობს, შენ ხატად ქცეულს,
რა დრო, რა დასცემს შენს უკვდავ სხეულს?

ო, ენავ ჩემო, დედაო ენავ, შენ ჩემო ნიჭო, სრბოლაჟ და ფრენავ,
შენ, ჩვენი სუნთქვის დიდო ალამო,
შენ ჭირთა ჩვენთა ტკბილო მალამო,
შენ, კირო ჩვენთა ქვათა და კირთა,
შენ ერთს, შენ ვერ გთმობ სამარის პირთან“.

უკვდავება ენისა, მისი სალკლდოვანი ძლიერება და ერობის ფერნიშანი, რაც ასე დიდი მხატვრული გრძნობით არის წარმოსახული ამ პოეტურ ფრაგმენტებში, რენესანსის დროინდელ სურნელებასაც გვაზიარებს. აქ არცერთი სიტყვა უმიზნოდ არ არის ნახმარი და მიზანიც სავსებით მიღწეულია. რუსთაველი თითქოს გადმოდის გახუნებული ძველი ფრესკიდან, რომ ჩვენს წინაშე კვლავ გაცოცხლდეს შარავანდედით. მისი „ხმა ჯვარის მონასტრის ბინდში“, აღსასრულის ჟამს რომ თამარს მიმართავს, უცნაური ძალით ეჭრება მკითხველის არსებას და გვესმის გოდება, რომ გასრულდა მისი „ხეტიალი ტრამალ და ტრამალ“, „არღარას შეტრფის, არას ეძებს, არას მოელის“, „დათმო სოფელი, აქ აღსრულდა“, იგრძნო, რაც იყო, გამოეღვიძა და „სიზმარი იყო ყოველი“. მაგრამ თუ წარსული სიზმრად ეჩვენება ადამიანს, აწმყო და მომავალი მისთვის ცხადად ჩანს. რუსთაველი გენიოსია, მაგრამ ადამიანია და არავითარ ადამიანურს მოკლებული არ არის. ამიტომ მისთვისაც წარსული სიზმრადქცეული, ხოლო აწმყო და მომავალი ცხადად გამოკვეთილი ფენომენებია. დროის ამ ტრანსცენდენტალობაში იგი ხედავს ჟამთა ცვლას და ლოცავს შორს მოკიაფე სამშობლოს ვარსკვლავს, „მის უკვდავ მთა-ბარს, უკვდავ მაჯას, მის უკვდავ ენას“. არცერთი ეს შტრიხი მისთვის უცხო არ არის და არცერთ მათგანს მისი გრძნეული სახე არ შეუცვლია. პირიქით, გაამთლიანა, როგორც მონოლითი.

შეიძლებოდა აქ დაგვესვა უკანასკნელი წერტილი, მაგრამ საჭიროა „პალესტინის“ დასახასიათებლად მისი ძირითადი დანიშნულებაც ამოიხსნას.

ლექსების მთელი ციკლის მიზანი ავტორმა თვითონვე გაამჟღავნა პროზაულ მინიატურაში, როცა გვითხრა, რომ მას „გულით წყუროდა“ შეეცნო, თუ „რას განიცდიდა და ფიქრობდა“ რუსთაველის გენია „სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში“. გენიოსის, როგორც ჩვეულებრივი მომაკვდავის, დაბადება არასოდეს განსაკუთრებული არ არის, და ამიტომ ჩვენც იმდენ დაინტერესებას არ ვიჩენთ მისადმი, რამდენსაც აღსასრული იწვევს. „პალესტინაში“ მართლაც ეს არის მთავარი თემა, როგორც მხატვრული შთაგონების ძირითადი მომენტი. განდევნილი, ერეტიკოსად მიჩნეული, მაგრამ თავისი მრწამსის ბოლომდე ერთგული დგას ჩვენს წინაშე მოხუცი გენიოსი, რომელსაც სიბრძნის შარავანდედი თავს უმშვენებს, უზენაესთან ხანგრძლივ დავაში ფიზიკურად მოტეხილა, მაგრამ სულით უფრო ამაღლებულა. თითქოს აბელიართან ერთად წერდეს თვისთა „ჰირთა ისტორიას“ და მისი ბედის განმეორება იყოს.

ჩვენ ვიცით, ღმერთებთან გოლიათების შერკინებით აღსავსეა არა მარტო წარმართული მითოლოგიები, ქრისტიანობასაც უარი არ უთქვამს წინამორბედი რელიგიებიდან ბევრი რამ წაეღო, მიუხედავად სასტიკი უარყოფისა, და მიეთვისებინა კაცის შემართება უზენაესთან. „ვეფხისტყაოსნის“ შემოქმედიც ღმერთს ერკინება. რუსთაველი სტოიციზმის ფილოსოფიას არ გვიქადაგდებს, მაგრამ მასში სტოიკური მსოფლმხედველობის ელემენტები ისე შესამჩნევია, რომ „პალესტინის“ ავტორს საშუალება ეძლეოდა თავისი ლექსების დასასრულს, იქ, სადაც გენიოსის აღსასრულია ნაჩვენები, დაეხატა უკვე ამბოკარი პოეტი თავისი ღრმა რწმენით, რასაც ყველაფერი შესწირა. გარდაცვალება მისი, როგორც გენიოსისა, იმდენად საგრძნობელია, რამდენადაც სავალალო. რუსთაველი კვდება ჩვეულებრივი ადამიანური სიკვდილით, მაგრამ გენიოსის შარავანდედი მაინც გამოარჩევს სიკვდილშიაც. მისი დიადი სული თითქოს იმიტომ უერთდება მარადისობას, რომ ადექვატური სახე უსაზღვროებაში ჰპოვოს. სტოიკური გამძლეობა, შინაგანი რწმენა და სიდიადის ნათელი ამშვენებს არაჩვეულებრივ მომაკვდავს, რომელსაც კონტროვერზო არ მოშორებია და უზენაესთან შერკინება არ შეუწყვეტია. ასე კვდებიან აზრისა და ძალის გოლიათები, როცა მათი სიცოცხლის სალამო დგება, როგორც ანტიკური ბრძენი იტყოდა.

რუსთაველის სიკვდილიც განრიდებაა, მსგავსად ყოველგვარი

გარდაცვალებისა. სიკვდილის ჟამს იგი ველარ ახერხებს უკანასკნელი აღსარება თქვას, ზეთისხილის „ლურჯ ტოტებს“ ხელი შეახოს, როგორც სამშობლოს სიმბოლოს, ან კიდევ მიაშუროს იოანე დამასკელის ფოლიანტებს, მაგრამ მას აღარც გალობა ესმის, ვალმოხდილი და აღსრულებული უკანასკნელ ოხვრას უგზავნის ტანჯულ ქვეყანას, რომელიც ქრისტიანული ღვთაების წამებამაც ვერ იხსნა. შესაძლოა ეს იყო მიზეზიც, რომ აღსასრულის ჟამს, უძლურობის გამო ყოველივეს უარმყოფელი, მარტოოდენ ერთ ძალას ინარჩუნებს: ღვთაებასთან ჰიდილს. ეს იყო უკვდავებასთან გენიოსის უკანასკნელი გაბრძოლება. და „პალესტინაც“ მთავრდება ტრაგიკული სურათით, რომელშიაც რუსთაველის თანმიმდევრული ხასიათი ბოლომდე უცვლელი რჩება, მაგრამ ეს უცვლელობაა მისი უკვდავება, რომლითაც ტრაგიკული გადადის ამაღლებულში:

„დღეს გარდიცვალა შოთა რუსთველი,
კვალად ზვიადი, კვალად უცვლელი,
ათი დღე-ღამე უპმელ-ესმელი
სენაკის თვისის ცას შესცქეროდა;
ვისთან დავობდა, ვისთან მსჯელობდა!
სწამდა.... სჯეროდა... სწამდა... სჯეროდა“.

ამ სტოიკურ პოზაში გენიოსის მიცვალება თავისთავად ახსნაა მისი დიდი სულისა და მისივე მთლიანი სახის პორტრეტირება. რუსთაველის ეს პორტრეტი მოცემულია რენესანსის ფერწერული ტილოების გამოყენებით, როცა სინამდვილის ცენტრში მოქცეულია ტიტანური ძალის ადამიანი. ამგვარი შემოქმედებითი პრინციპი იმ დროს გაბატონებული იყო და ამიტომ ვამბობთ, რომ რენესანსის ხელოვნება სინამდვილის ანტროპოცენტრისტული წარმოსახვით ხასიათდება. როგორც რაფაელის, ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს შედევრებში. თუ ასეა რენესანსის ყველაზე დიდი აყვავების პერიოდში, ადრინდელი რეფორმაციაც ამგვარი კონცეფციის მძლავრ ელემენტებს შეიცავს. მაგრამ რუსთაველს, მიუხედავად იმისა, რომ საუკუნენახევრით დაშორებულია ევროპულ რენესანსს, ქართულ სინამდვილეში ძალიან ადრე შემოაქვს ანტროპოცენტრიზმი, როგორც მხატვრული აზროვნების კონცეფცია. ღვთაების შემდეგ მისთვის ადამიანია უზენაესი არსება, რომელსაც რელიგიური დოქტრინა კი არ ზღუდავს, მთლიანად განფენილია ბუნებაში, როგორც მისი უღამაზესი და უგონიერესი მეუფე. გარეგან მშვენიერებას ადამიანში შინაგანი

კლემამოსილებაც ავსებს, ხოლო გონივრული საწყისები მთლიანად აკეთილშობილებენ მის სახეს და მოქმედებათა ხასიათს. ავთანდილი და თინათინი, ნესტანი და შერმადინი, ასმათი და ფრიდონი — ყველანი ადამიანთა ამ კატეგორიას განეკუთვნებიან. მათთვის ქვეყანა ისევე მშვენიერი და გონიერია, როგორც თვით სიცოცხლის აზრი. ამ აზრით არის განათებული მათი გონებაც და სულიც, ხოლო გრძნობა თავსდება უმაღლესი რეგულატორის ნორმატიულ, მაგრამ შემოქმედებითად გაგებულ კანონებში.

ჩვენ ადრევე გვქონდა შენიშნული, რომ „პალესტინის“ ავტორი ყოველთვის აზრის პოეტი იყო, როგორც ბარატინსკი, და ამ ლექსებშიც იგი რეფლექსიის მხატვრული გაფორმების ოსტატია, თუმცა გრძნობას თავისებურად მიუძღვნის ქებათა-ქებას. მისთვის გრძნობა სტრიქონებში ვერ ეტევა, გრძნობა მთელი ლექსია და ამით განსხვავდება სხვა პოეტებისაგან. ვისაც ერთ სტრიქონში შეუძლია ღრმა აზრისა და დიდი გრძნობის ჩატევა, ის უმალვე გვანიშნებს, რომ ისეთი რანგის პოეტია, რომელსაც შეუძლია ერთბაშად შეიცნოს მხატვრული აღქმის საგანი. ისინი ზეგარდმო მადლით დაჯილდოებული ბარდები არიან და ჩვენ მხოლოდ აღტაცება შეგვიძლია გამოვთქვათ. – მაგრამ იმ პოეტებს, რომლებიც გრძნობას მთელ ლექსს მიუძღვნიან ხოლმე, შეუძლიათ იამაყონ, რომ პოეტურად აამღერებენ ადამიანის სულს მთელი ლექსით. ისინი როდი არიან სტროფის ლირიკოსები. იშვიათია, ალბად, ბუნებრივ ამღერებაში შენიშნო ისეთი ძლიერი ექსტაზი გრძნობისა, რომელიც ერთბაშად მიგიზიდავდა, თუ მას მთლიანი სახე არა აქვს, როგორც ლირიკულ კადენციას. ამიტომ ძნელია ითქვას: რა უფრო უმჯობესია — გრძნობის დანაწევრება მთლიანობის მისაღწევად, თუ მთლიანიდან მისი ნაწილების მხატვრული განცდა. შესაძლოა ორივე შემთხვევაში ხელოვანის გზა დიდი პოეზიის მერიდიანებთან გადიოდეს, როცა შემოქმედი ნამდვილად ოსტატია და შთაგონების ობიექტს ძლიერი ფანტაზიის უტყუარი თვალით ხედავს. ამდენად თითქოს გამართლებულია მოიხსნას კლასიფიკაციის საჭიროება გრძნობის გამოხატვაში და ძირითად პრინციპად მხოლოდ მისი რეალური შედეგი ვაღიაროთ. მიზანი შედეგით უნდა ფასდებოდეს და შედეგი მიზნით.

რთულ პრობლემებს შეაჯიდა „პალესტინის“ ავტორმა რუსთაველის გენიას და მასთან ერთად ჩვენც გაგვხადა დიდი პოეტის ჭირთა მოზიარე. მარტო ეს შეიძლებოდა მიგვეჩნია რუსთაველზე

პოეტური კადენციების დიდ ღირსებად და ირაკლი აბაშიძის შემოქმედებით გამარჯვებად.

მაგრამ „პალესტინას“ სხვა ღირსებებიც ცოტა როდი აქვს. ლექსების მთელი ციკლი გამთბარია თანამედროვეობის ჟღერადობით. მისი აზრთა დენა ბუნებრივად ექსოვება დღევანდელობის დამოკიდებულებას წარსულისადმი. წინ წამოწეულია თავისი დროისათვის მოწინავე მსოფლმხედველობის ყველაზე ჯანსაღი ელემენტები და მხატვრულ ფორმებში მოცემულია მათი ორგანიული კავშირი ჩვენს თანამედროვეობასთან. ამით იმსხვრევა არქაიზმი, წარსულის ჯანსაღი ელემენტები ჩვენს ცნობიერებაში იჭრებიან, როგორც თანამედროვე აზრთა და გრძნობათა წინამორბედები.

ყველა ამ ღირსების პარალელურად, ძლიერია მთელი ციკლის თვით პოეტური საღებავები. ბუნებრივობა, ფანტაზიის თავისუფლება, ზომიერება მისი არსებითი ნიშანია. სრულიად ორიგინალური რითმები, მკაცრად ჩამოსხმული მხატვრული მეტყველების ფორმები, რომლებშიაც ვერც ერთ სიტყვას არა თუ ვერ ამოაგდებთ, განზედაც ვერ გასწევთ, აზრისა და გრძნობის ორგანიული ერთიანობა, ყველგან რომ სინატიფეს ამჟღავნებს, — ეს უკვე ნამდვილი ოსტატობით განათებული პოეტური სიმფონიაა თავისი მშვენიერი კადენციებით.

რუსთაველის პრემიის პირველი ლაურეატები

რუსთაველის პრემიის მინიჭება მთელი ქართული კულტურის ნამდვილად ისტორიული დღესასწაულია. ეს ფაქტი თავისთავად გამოხატავს ჩვენი დიდი ეროვნული ჯილდოს ღირსებასა და მის ფასდაუდებელ მნიშვნელობას ქართული ხელოვნების განვითარებისათვის.

პირველი ლაურეატები — ირაკლი აბაშიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ლადო გუდიაშვილი, ელგუჯა ამაშუკელი ავტორები არიან ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისეთი შედევრებისა, რომლებმაც გააფართოვეს ჩვენი მხატვრული შემეცნების დიაპაზონი, გვითხრეს ახალი სიტყვა, გვაგრძნობინეს ახალი ემოციები და წარუშლელი ადგილი დაიმკვიდრეს საბჭოთა კულტურის ისტორიაში.

ქართული პოეტური გენია — რუსთაველი იმდენად დიდი რელიქტია პოეზიისა, რომ მისი სახის მხატვრულ ფორმებში გადმოცემა ურთულეს სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ამ სიძნელეებს არ მორიდებია ირაკლი აბაშიძე, რომელმაც ლექსების

ციკლში — „პალესტინა, პალესტინა!“ გააცოცხლა რუსთაველის მონუმენტური სახე, მშვენივრად გადმოგვცა გენიოსის ფიზიკური გაქრობა ულმობელ ჟამსა და უსასრულობაში. მისი უკვდავება, დაუცხრომელი ძიებაც პოეტის ნეშტის ხილვისა თუ პოვნისათვის. მთელი ციკლი წარმოადგენს ღრმა შინაგანი განცდით დაწერილ საგალობლებს, საიდანაც ჩვენ გვესმის ტიტანის ხმა ყოფნა-არყოფნის უძველეს პრობლემებთან გმირული შეჯიდებისა. თეისტი რუსთაველი ამხედრებული ჩანს კონფესიური ქრისტიანობის დოგმატების წინააღმდეგ, თუმცა, თავისი დროის შვილი, არ გამოდის თეიზმის საზღვრებიდან.

ყოველივე ეს „პალესტინის“ ავტორს რუსთაველისათვის ტრაგიკულ სიმაღლემდე აუყვანია, და სავსებით სამართლიანად, ვინაიდან უზენაესის ტრანსცენდენტურობა მას ვერ ზღუდავს ეძიოს გონების საშუალებით ემანაციის გზა და ერეში ბრალი დადოს თვით უზენაესს, რაკი გონებაც მისი შექმნილია. თვით რუსთაველის მიერ გონების განდიდება, „პალესტინაში“ ასე კარგად ნაჩვენები, მომასწავებელია შუასაუკუნეების სქოლასტიკიდან გამოსვლისა, რათა რენესანსის ახალ იდეებს მივესალმოთ. ეს არის დასაწყისი განსჯისა და თაყვანისცემის შეუთავსებლობისა, რომლის შეგნებამ რუსთაველი იმდროისათვის პროგრესულ ერესთან მიიყვანა.

მაგრამ ირაკლი აბაშიძეს რუსთაველი არ დაუტოვებია დაუსრულებელ ჰიდილში „მესა“ და „არამეს“ შორის; დიდი პატრიოტული გრძნობა, მშობლიური ენისადმი სიყვარული, უდრეკი რწმენა გენიოსისა, რომ მომავალი მას ეკუთვნის საქართველოსთან ერთად, — ლექსების მთელ ციკლს ჯანსაღი ოპტიმისტური განწყობილებებით ავსებენ. რუსთაველი წარმოსდგება სტოიკური პოზით, როგორც პატრიოტი და სამშობლოს უერთგულესი შვილი. „პალესტინის“ ავტორმა რენესანსისათვის დამახასიათებელი ანტროპოცენტრისტული გაგებით დაგვიხატა „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური ავტორი, რთულ პრობლემებს შეაჯიდა იგი და ჩვენც გაგვხადა მისი სულიერი ქვეყნის მოზიარე.

ირაკლი აბაშიძის ლექსების ციკლი გამთბარია თანამედროვეობის ჟღერადობით, მისი აზრთა დენა ბუნებრივად ექსოვება დღევანდელობის დამოკიდებულებას წარსულისადმი; წინ წამოწეული ჯანსაღი ელემენტები და მხატვრულ ფორმებში მოცემულია მათი ორგანიული კავშირი ჩვენს თანამედროვეობასთან. რადა ღირს

თუნდაც იმის ხაზგასმა, რასაც რუსთაველი სამშობლოზე ამბობს:

„მე უკვდავება მამულს გარეთ არ მწამებია,
ჯრ მიძებნია მამულს გარეთ მამამთავრობა“.

ყველა ამ ღირსების გარდა, ძლიერია მთელი ციკლის პოეტური საღებავები. სრულიად ორიგინალური რითმები, მკაცრად ჩამოსხმული მხატვრული მეტყველების ფორმები, აზრისა და გრძნობის ორგანიული ერთიანობა, სინატიფით დამშვენებული, — ხელშესახებად გამოარჩევენ ირაკლი აბაშიძის ლექსების ციკლს რუსთაველზე, როგორც თანამედროვე პოეტური კულტურის ბრწყინვალე ნიმუშს.

სასიხარულოა, რომ პოეტურ ნაწარმოებთან ერთად, რუსთაველის პრემია დაიმსახურა თანამედროვე ქართული მხატვრული პროზის ისეთმა შედევრმა, როგორიც არის კონსტანტინე გამსახურდიას ტეტრალოგია „დავით აღმაშენებელი“.

ისტორიულ-გმირული ეპოპეა — „დავით აღმაშენებელი“ ქართულ რომანისტიკაში სრულიად განცალკევებით დგას თავისი მოცულობითა და მხატვრული მასშტაბით. ავტორმა გააცოცხლა მე-11 და მე-12 საუკუნეების საქართველოს ცხოვრება, წარმოსახა იმდროინდელი ევროპისა და აზიის ყოფა, გამოამეღავნა ისტორიული წყაროების ღრმა ცოდნა, რაც მთავარია, მხატვრულად ხორცი შეასხა დავით მეფის კოლოსალურ ფიგურას.

თურქ-სელჯუკების წინააღმდეგ ქართველი ხალხის ბრძოლა, დიდგორის ომი თუ თბილისის განთავისუფლება სპარსელების ტყვეობიდან ტეტრალოგიაში დიდი ოსტატობით არის აღწერილი. მკითხველს აოცებს რომანის ოთხ წიგნში ცნობილ ისტორიულ პირებთან ერთად, ავტორის მიერ შექმნილი სახეების სიმრავლე და მათი უაღრესად კოლორიტული წარმოსახვა.

თავის რომანში გამსახურდიამ „ქართლის ცხოვრებისა“ და ქართველი მეცნიერების შრომების გარდა, ფართოდ გამოიყენა მათე ურჰაელის, სტეფანოსის, იბნ ალ-ჯაუზის, იბნ ალ-ასირის, დეფრემერის მასალები, უდიდესი ოსტატობით აგვიწერა დავითის ბრძოლა საქართველოს აღდგენის, გაერთიანებისა და კულტურული დაწინაურებისათვის. ავტორმა იშვიათი მხატვრული ზომიერებით, ისტორიულ ფაქტებში სწორი ორიენტაციით დაგვიხატა 1103 წელს დავით აღმაშენებლის ინიციატივით მოწვეული რუის-ურბნისის

ცნობილი კრება, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმდროინდელი საქართველოს ცხოვრებაში.

„დავით აღმაშენებელი“ დიდი მოვლენაა ქართულ რომანისტიკაში, მოვლენა, რომელიც ყოველთვის განძად დარჩება ჩვენი მხატვრული აზროვნების ისტორიას. არამარტო დავით მეფე, დედისიმედი, გიორგი ჭყონდიდელი, ავგუსტა და გვანცა, არამარტო ნიანია ბაკურიანი, გვარამ ერისთავი, ჯოჯიკი, არამედ, უარყოფითი პერსონაჟები — აღსართანი, ლიპარიტ და რატი ორბელიანები ავტორს ნამდვილად დიდი ხელოვანის ოსტატობით დაუხატავს. მან აგრეთვე მეტად კოლორიტული საღებავებით გვიჩვენა რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობა ორი საუკუნის მიჯნაზე, ვლადიმერ მონომახისა და სვიატოპოლკის, კუზმასა და ნიკალას, ხალხის შვილების — ხახუტაის, სიტყვაი ქორ.ის, ლათერიას, თეონას, ყივჩაღ შორტაის სახეები.

მთელი რომანი დაწერილია მშვენიერი ძარღვიანი ქართულით, აღსავსეა მძაფრი სცენებით, ლირიკული პასაჟებითა და მხატვრული პერიპეტიებით. „დავით აღმაშენებლის“ პატრიოტული იდეა და დიდი მხატვრული დიაპაზონი მის ავტორს უეჭველად აყენებენ საქვეყნოდ განთქმულ რომანტისთა შორის.

პროზისა და პოეზიის შედევრების ავტორებთან ერთად, რუსთაველის პრემია სავსებით დამსახურებულად მიენიჭა თანამედროვე ქართული ფერწერის ისეთ განუმეორებელ ოსტატს, როგორიც არის ლადო გუდიაშვილი. მის მიერ ბოლო წლებში შესრულებული ფერწერული ტილოები და გრაფიკული ნამუშევრები დიდი ხელოვანის ნამდვილად ბრწყინვალე შემოქმედებითი გამარჯვების დამადასტურებელია.

საოცრად მრავალფერადი ყალმით გუდიაშვილს იდეალში გადაატანს ცოცხალი სახეები, როგორც მხატვრული შთაგონებანი, რომლებსაც ის აძლევს უაღრესად დახვეწილ ფორმასთან ერთად, შინაგანთან ორგანიულად შერწყმულ გარეგნულ სილამაზეს. მისი ფერწერა თუ გრაფიკა, ყოველთვის მშვენიერების იდეას ემორჩილება, როგორც ერთერთ ძირითად მოთხოვნას ხელოვნებაში. პრემირებული ოთხივე ფერწერული ტილო — „ფიროსმანის პორტრეტი“, „ჩაის მკრეფავები“, „გაზაფხული“, „კოლმეურნე გოგონები“ დიდი ოსტატობითაა აღბეჭდილი და თვითეულ მათგანში განუმეორებელი უშუალობა ჩანს.

გენიალური პრიმიტივისტის ნიკო ფიროსმანიშვილის სახე აღდგენილია შთამომავლობისათვის პოეტური სილამაზით, რა-

საც თან ახლავს ტრაგიკული შტრიხები უდროოდ დაღუპული ქართველი ფერმწერლისა.

გრაციოზული სილამაზით გვხიბლავენ ხავერდოვანი ქართული პეიზაჟის ფონზე მშრომელი გოგონები, რომლებსაც იდეალურად შეუკრავთ ქალური სილამაზე და სულიერი მხნეობა.

რაც შეეხება „გაზაფხულს“, ეს არის სინაზით ბ ო ტ ი ჩ ე ლ ი ს ე ბ უ რ ი ყალმის მოსმა, მაგრამ მისგან სრულიად განსხვავებული. შვლის ორი ნუკრი და ორის სიყვარული, ორივე პარალელური უმშვენიერესი სახისა, მცხეთასთან კაშხალის პერსპექტივაში, მტკვრის გაღმაგამოღმა, სიცოცხლის საგალობლად გვეელინება, როგორც ამქვეყნიური სილამაზის დამკვიდრება.

ლადო გუდიაშვილის პრემირებული გრაფიკა — სულ 30-მდე ნაბეჭდევარი ისეთი ოსტატობითაა შესრულებული, რომ ქართული ხელოვნების ამ დარგში მთელი ახალი ფურცელია. მათი მხატვრული ანალიზი მოკლედ შეუძლებელი ხდება. ცალკე წერილი თუ მოახერხებს ზოგადი დახასიათების წარმოდგენას. პირდაპირ შედევრებია „პ ო ე ზ ი ა“, „ჩ ე მ ი მ უ ზ ე ბ ი“, „ა მ ი რ ა ნ-დ ა რ ე ჯ ა ნ ი ა ნ ი“, „ს ი ბ რ ძ ნ ე ბ ა ლ ა ვ ა რ ი ს ა“, „ა მ ი რ ა ნ ი ს ბ რ ძ ო ლ ა ქ ვ ე ს კ ნ ე ლ ში“, „ბ ა გ ი ნ ე თ ი ს დ ე დ ო ფ ა ლ ი“. როცა ამ უკანასკნელს უყურებთ, გაგონდებათ სიმონ ჩიქოვანის „ფ ი ქ რ ი ს ე რ ა ფ ი ტ ზ ე“ და პოეტის მშვენიერი სიტყვები: „სილამაზე სერაფიტის სადარი. არსად არის. იეერიის გარდა“. გუდიაშვილს სწორედ ეს სილამაზე წარმოუსახავს სერაფიტის განთქმულ თმებთან ერთად მისი საყვარელი ემბლემის პარალელში.

როგორც ფერწერული, ისე გრაფიკული ნამუშევრები გუდიაშვილისა, რომლებსაც რუსთაველის პრემია მიენიჭა, გვხიბლავენ ღ ი დ ი ო ს ტ ა ტ ო ბ ი თ ა დ ა ე რ ო ვ ნ უ ლ ი კ ო ლ ო რ ი ტ ი ს ბრწყინვალებით. მათში ჩაქსოვილია ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს ის იდეალი, რომელსაც ქართველი კაცი საუკუნეების მანძილზე იმუშავებდა თავისი მდიდარი მშობლიური ბუნებისა და კლასიკური ხელოვნების უშუალო გავლენით.

ვინც ამ უკანასკნელ წლებში თბილისს სწვევია, შეუძლებელია მას უმალ არ შეენიშნა ნარიყალას ფონზე აღმართული, თეთრად ბრწყინვალე დიდი ქანდაკება, და აღტაცებას არ მისცემოდა. ეს არის ახალგაზრდა ხელოვანის — ელგუჯა ა მ ა შ უ კ ე ლ ი ს ერთი შესანიშნავი ნაწარმოები, რომელმაც რუსთაველის პრემია მოიპოვა.

ქართველის დედა ნარიყალას მიდამოებიდან თბილისს გადმოცქერის და ისეთი შთამაგონებელი ძალით მოქმედებს ადამიანზე, რომ მის სულში აღვიძებს არა პ ა ს ე ი ს ტ უ რ გრძნობას, არამედ, მთლიანად გადაჰყავს წარსულის სიმბოლოებიდან თ ა ნ ა მ ე დ რ ო

ვეობის პატრიოტულ განწყობილებაზე; ეს ერთი უმთავრესი ძტრიხია ელგუჯა ამაშუკელის ბრწყინვალე ქანდაკებისა.

ახალგაზრდა ავტორის შემოქმედებითმა ტალანტმა ოსტატურად შეაერთა გამოსახულებაში ისტორიული და თანადროული რეალიები, მისცა მათ ფიგურალური გამოკვეთილობა, ხოლო სახეს — ბოლომდე გააზრებული ღრმა შინაარსი. ქართველი დედა წარმოდგენილია მისთვის ისტორიულად დამახასიათებელი ტიპიური ნიშნებით: სამშობლოსათვის თავდადებული ერთგულება, წმინდა, მაღალი მოვალეობის შეგნება, ქალური კდემამოსილება, რისთვისაც მოქანდაკემ თავის პირმშოს მისცა, რუსთველური გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, „საროს ტანი“ და შთამაგონებელი ლამაზი სახე. მარჯვენა ხელში დედას მტრის გამგმირავი მახვილი დააკავებინა, ხოლო მარცხენა ხელით—სამეგობროდ გაწვდილი ღვინის ფიალა. მთელი ქანდაკება ცოცხლად ხორცშესხმულია ყოველივე იმით, რაც ავტორს ქართველი დედის შესახებ ამოუკითხავს ჩვენი ისტორიული ფოლიანტებისა და კლასიკური ლიტერატურის ბრწყინვალე ფურცლებზე. ეს ნამდვილად არის, როგორც დიდი ილია იტყოდა, „ქართვლის დედა, ძუძუ ქართვლისა“. მის გამოხედვაში, მსგავსად მყინვარზე გადმომდგარი აჩრდილისა, ჩვენ თითქოს გვესმის მსასოებელი სიტყვები „მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა!.. ამ გულში მე მაქვს შენი აწმყო, შენი წარსული“.

ქართვლის დედა ელგუჯა ამაშუკელის ნამდვილად დიდი შემოქმედებითი გამარჯვებაა და რუსთაველის პრემია ღირსეულად აგვირგვინებს ახალგაზრდა ავტორის ოსტატობას.

როცა ლაურეატის ამ მშვენიერ ქანდაკებას ვუცქერით, ჩვენ მოხიბლული ვართ და განცვიფრებულიც, თითქოს საკუთარი სულის ამეტყველებას ვხედავდეთ; გვგონია, რომ იგი არამარტო თბილისს, მთელ საქართველოს დადგომია თავზე სილამაზისა და მხნეობის შარავანდედად.

ასეთია რუსთაველის პრემიის ლაურეატთა ის ნაწარმოებები, რომლებმაც დიდი ეროვნული ჯილდო დაიმსახურეს.

მთელ ქართველ ხალხთან ერთად ჩვენ მხურვალედ მივულოცავთ რუსთაველის პრემიის პირველ ლაურეატებს დამსახურებულ გამარჯვებას და ახალ წარმატებებს ვუსურვებთ შემოქმედებითს მუშაობაში ქართული კულტურის სასახელოდ.

რუსთაველი და თანამედროვეობა

გენიალური პოეტური ქმნილება არასოდეს დროით შეზღუდული არ არის, თუმცა ყოველთვის მისივე თანამედროვე ეპოქის მაჯისცემით გადაეცემა საუკუნეებს. ჰომეროსი და რუსთაველი, დანტე და შექსპირი, აღმოსავლეთის უბრწყინვალესი პოეტები, რომლებსაც ასე ქებით იხსენიებდნენ გოეთე და ბაირონი, ამ ღირსებითაც გვხიბლავენ. დროის მიხედვით, რუსთაველსა და თანამედროვეობას რვაასი წელი აშორებს ერთმანეთისაგან, მაგრამ არც ერთი საუკუნე ისე ახლოს არ მდგარა პოეტის შემოქმედებასთან, როგორც ჩვენი ეპოქა, რომელმაც „ვეფხისტყაოსნის“ უზადო მხატვრული ოსტატობა, პროგრესული მსოფლმხედველობის ჩათვლით, ორგანიულად მოირგო თავისი დიდების მხრებზე. წარსულის კულტურიდან ყველა საუკეთესოს ღირსეულმა მემკვიდრემ და განმავითარებელმა—სოციალიზმის ეპოქამ ნამდვილად შეისისხლხორცა რუსთაველის გენია, რომლის ბადალი მსოფლიო ისტორიას მხოლოდ რამდენიმე ერთეული გააჩნია. დროის ულმობელი ბარიერი არსებითად შემაკავშირებელ ხიდად იქცა და პირველმა იმდენი ვერ შეიძლო, რამდენიც მეორემ. თუ პირველი მარტოოდენ ისტორიული დაბრკოლების სახით გამოვლინდა, მეორემ ყოველდღიური უმჭიდროესი კავშირი დაგვამყარებინა რუსთაველის მხატვრულ სამყაროსთან.

მაგრამ დროის მხრივ ამ დაშორებაში რუსთაველის ერთი უდიდესი ღირსებაც ვლინდება: მე-12 და მე-13 საუკუნეების მიჯნაზე, როცა ევროპა სქოლასტიკისა და ასკეტიზმის დოგმატიკურ სამოსელშია გახვეული, როცა პატრისტიკა დევნის ყოველგვარ აზრს. თუ ერესად მოიჩვენება, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი სულ სხვა სამყაროდან გვესაუბრება. შუასაუკუნეების მწუხრიდან რუსთაველი ღაღადებს მომავალი რენესანსული ეპოქის მოწინავე იდეებს და არსებითად მის სახელს უკავშირდება ევროპული მასშტაბით ახალი დროების მოახლოება. არცერთ იმდროინდელ მსოფლიო მწერალს იმდენი არ უთქვამს რენესანსის მოსაახლოებლად, რამდენიც რუსთაველს. მისი გმირები. მრავალფერადი ქვეყნის ღვიძლი შვილები, კლერიკალური ხელოვნების მინორული სახეების ნაცვლად, სისხლსავსე, მაჟორული სულით გვეელინებიან, როგორც რენესანსის დროინდელი ფერმწერლების ტილოზე ოპტიმალური ტიპიური გამოსახულებანი. რუსთაველი პოეტური კოლოსია და მისი გმირებიც კოლოსალური ძალით არიან გამოძერწილნი. ვის შეეძლო, თუ არა მხატვრული შთაგონების გოლიათს, ასე პოლიფონიური ქღერადობა მიეცა სამყაროს საკვირვე-

ლებათათვის, დაეხატა უსასრულო გალერეა მოქმედი პირებისა და თვითეული მათგანისათვის ბუნებრივი სული ჩაედგა. არავის შეეძლო, გარდა გენიოსისა, ისე ა ე მ ა ღ ლ ე ბ ი ნ ა ადამიანური ღირსება, როგორც რუსთაველის პალიტრამ შეიძლო, და არავის ისე უნივერსალური მასშტაბი არ მოუნახავს კაცთა გ რ ძ ნ ო ბ ი ს გამოსათქმელად, გარდა გენიოსისა, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავ ავტორს. რუსთაველის პოემა თავიდან ბოლომდე გენიოსური შთაგონებითაა დაწერილი, რომლის სტროფები უსასრულოდ აფართოებენ ადამიანური შემეცნების საზღვრებს, რაკი გვაჩიდებენ ტრანსცენდენტალურისა და ტრანსცენდენტურის თვალშეუდგამ ქვეყნებს, თანამედროვე ადამიანის მიერ უკვე შეღწეულ კოსმოსს. ასეთი სიღრმე აზრის წვდენისა მეთორმეტე საუკუნის არცერთ პოეტს არა აქვს მსოფლიო ლიტერატურაში და რუსთაველი მხოლოდ ბედნიერ გამონაკლისს წარმოადგენს.

გადახედეთ თვით პოემის უმშვენიერეს სამყაროს: ამქვეყნიური ს ი ლ ა მ ა ზ ე განდიდებულია, როგორც ადამიანის სიცოცხლისა და მოქმედების გ ო ნ ი ვ რ უ ლ ი საწყისი. განდიდებულია თვით ა დ ა მ ი ა ნ ი, რომელსაც ამშვენებს გონება, სინიდისი, მეგობრობისა და სიყვარულის ამაღლებული გრძნობები. რუსთაველის გმირები თვით არიან ცხოვრების უსაზღვროდ მოყვარულნი და სამყაროს კლერიკალური თვალით კი არ უყურებენ, არამედ, როგორც ადამიანისათვის შექმნილსა და მისი ბედნიერების პიედესტალს. შესაძლოა ეს იყოს საფუძველი, რომ არამარტო რ ო ს ტ ე ვ ა ნ ი, ფ ა რ ს ა დ ა ნ ი და ფ რ ი დ ო ნ ი გამოდიან თავიანთი სამშობლოს დამცველებად. არამარტო მეფეთა ასულნი — თ ი ნ ა თ ი ნ ი და ნ ე ს ტ ა ნ ი გვეელინებიან სამშობლოს დიდად მოყვარულ შვილებად. არამარტო სპასპეტ-ამირბარები — ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ი და ტ ა რ ი ე ლ ი არიან მგზნებარე პატრიოტები, არამედ, პატრიოტული სული მთელ პოემას თავს ადგია შარავანდედად, როგორც მისი ბუნებრივი პრედიკატი.

საკმარისია ავთანდილისა და ნესტანის მაგალითი გავიხსენოთ. ტარიელის საძებრად პირველი გამგზავრების წინ ავთანდილი ასე უბარებს თავის ყმებს: „გემუდარები ამისთვის, ვარ თქვენი შემომხვეწელი, მე დამახვედროთ სამეფო მტერთაგან დაულეწელი“. და ეს პირველი თხოვნაა, შედეგ მოდის დანარჩენი — შერმადინს ჩემს მაგიერ ვტოვებ, მას დაემორჩილეთ, თითქოს მე ვიყო, თუ სამ წელიწადში ვერ მოვიდე, მიგლოვეთ, მკვდარი ვიქნებიო... სამშობლოს დაცვა ავთანდილისათვის უპირველესი მოვალეობაა, როგორც ქაჯეთში მყოფი ნესტანი ტარიელს შესთხოვს: ინდოეთს გაემგზავრე, ჩემს მოხუც მშობლებს სამეფოს დაცვაში მიეშველეო.

რუსთაველის გმირებს ყოველთვის გამოარჩევთ მ ო ვ ა ლ ე ო ბ ი ს უმაღლესი შეგნება და სამშობლოსადმი სიყვარულშიც ისინი ამ შეგნებით გვხიბლავენ. ეს დიდი ღ ი რ ს ე ბ ა „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებისა, პატრიოტულ გრძნობასთან ერთად, ჩვენი თანამედროვეობისათვის სავსებით გასაგები, მისაღები და შთამაგონებელია.

მაგრამ არის მეორე დიდი ასპექტიც: რუსთაველის გმირები ცხოვრების მებრძოლი შვილები არიან; მათ იციან, რომ ადამიანს არაფერი იოლად არ ეძლევა. ცხოვრება, სიყვარული, მეგობრობა, ბედნიერება — ადამიანისაგან მოითხოვს თავდადებასა და მიზნისადმი ერთგულებას, ბრძოლასა და შემართებას. თუ რა ზომამდეა ეს აზრი მათი სულის შინაგანი მოთხოვნილება, შეიძლება იმ მშვენიერი აფორიზმით დავინახოთ, რომელიც ვარდის მოწყვეტასაც კი უეკლოდ ვერ წარმოიდგენს: „არ იცი, ვარდნი უეკლოდ არავის მოუკრებიან“. ბუნებასა და ცხოვრებაში უ ვ ე ლ ა ფ ე რ ი წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ ო ბ რ ი ვ ი ა, ეს არის სამყაროს უნივერსალური კანონი, ჰ არ მ ო ნ ი ა მხოლოდ ამ საფუძველზეა განხორციელებული, — გვეუბნება რუსთაველის ფილოსოფია, რომელიც ანტიკურ მოაზროვნეთა მსგავსად, ყოფიერებას დ ა პ ი რ ი ს პ ი რ ე ბ ა თ ა გარეშე ვერ წარმოიდგენს.

ყოველივე ეს უდიდესი ღირსებაა რუსთაველის სრულიად ორიგინალური მსოფლმხედველობისა, რომელსაც კარგად შეუთვისებია ის ჭეშმარიტება, რომ დაბრკოლებათა გადალახვა სიმამაცესა და გამბედაობას მოითხოვს. ადამიანი მზად უნდა იყოს განსაცდელისათვის, და გმირულად იტანდეს მოზღვავებულ უბედურებას. „წესი არის მამაცისა მოჭირვება, ჭირთა თმენა“ — ვკითხულობთ ავთანდილის ცნობილ ანდერძში, და ეგრძნობთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს ვაჟკაცური სული ჩაუდგამთ, თითქოს სურდეთ მკითხველიც ამ სულს აზიარონ.

ყველა და ყოველგვარი დაბრკოლების გადალახვა, ჭირთა გაძლება, მამაცობის გამოჩენა — ეს არა მარტო თ ე ო რ ი უ ლ ი დეფინიციებია, არამედ, პ რ ა ქ ტ ი კ უ ლ ი მოქმედების სავალდებულო credo-ც. „ჭირსა შიგან გამაგრება ასრე უნდა, ვით ქვიტკირსა“, — გვასწავლის რუსთაველის გენია ავთანდილის პირით, რომელიც რაფინირებულად გამოხატავს ქართველი კაცის შინაგან გულისთქმას. მაგრამ ეს არ არის მარტოოდენ გ ა მ ო ხ ა ტ ვ ა. რუსთაველის ბრძნული აფორიზმი არც მარტოოდენ ს ე ნ ტ ე ნ ც ი ა ა. მასში ადექვატურად ვლინდება ივერიის გმირული შ ე მ ა რ თ ე ბ ა უხსოვარი დროიდან ჩვენს მღელვარე დღეებამდე და ამჟამადაც გმირო-

ბისაკენ უხმობს ქართველი ერის სამაგალითო შვილებს. და შეუძლებელია ჩვენს გულს მძლავრად არ ატოკებდეს მორალურად განსპეტაკებული პოეტური სიმფონია, რომელიც ნაძრახი სიცოცხლის დაგმობასთან ერთად, სახელოვანი სიკვდილის განდიდებაში პოულობს თავის ერთადერთ ჭეშმარიტ გამართლებას: „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“. ამ სიტყვებს ბედგანწირული კაცი რომ ამბობდეს, შეიძლება ისე ძლიერად არ შეეხოს ჩვენს გულთათქმას, მაგრამ, როცა ეს ამაღლებული კადენცია ავთანდილის სიმღერაში გვესმის, ავთანდილისა, რომელიც ცხოვრებას ვერ დაემდურება, მაშინ ის კიდევ უფრო მეტი ძალის შემცველი ხდება:

„ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი;
მისგან გასწორდეს ყოველი, სუსტი და ძალ-გულოვანი;
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მხცოვანი.
სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი!“

ეს ღრმა ფილოსოფიური აფორიზმი, ფხიზელი რეალისტური განჭვრეტით რომ არის შთაგონებული, თავიდან ბოლომდე ანტიპატრისტიკული სულისკვეთების შემცველია, ჰგმობს უსახელო, ნაზრახ სიცოცხლეს, მაგრამ ქრისტიანულ მოწამებრიობასთან საერთო არაფერი აქვს, კონფესიული გაგება მასში სულ არა ჩანს. სახელოვან სიკვდილში ადამიანის ღირსეული საერო საქმე და უკვდავება უფრო ვლინდება, ვიდრე თვით სიკვდილი, რომელიც რუსთაველისათვის მხოლოდ მაშინ არის ამაღლებული, როცა დიად საქმეს უკავშირდება. თავისთავად სიკვდილი არარაობაა და ადამიანი მას ყოველთვის გაურბის. ამიტომ გვასწავლის რუსთაველის გენია—„სიკვდილამდის ვის მოუკლავს თავი კაცსა მეცნიერსა? რა მიჰირდეს, მაშინ უნდა გონებანი მეცნიერსა“. რუსთაველისათვის არ არსებობს ალტერნატივა—სიცოცხლე თუ სიკვდილი? „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი სიცოცხლის ტრფიალი და განმადიდებელია. ბუნებრივი ან სახელოვანი სიკვდილის გარდა, იგი კანონიერად არ ცნობს სიკვდილის სხვა რომელიმე სახეს (მაგალითად, თვითმკვლელობას). ბუნებრივ სიკვდილამდე არცერთი ჭკუათმყოფელი საკუთარ სიცოცხლეს ბოლოს არ მოუღებს, ხოლო განსაცდელის ჟამს ადამიანიმა გონების კარნახით უნდა იმოქმედოს. ბუნებრივი სიკვდილი კი გარდუვალია, მის წინაშე შიში ადამიანს ვერ იხსნის, როგორც ლაჩარს ვერაფერს უშველის ხვეწნა-მუდარა: „შიში ვერ გიხსნის სიკვდილსა, ცუდნიღა დაღრეჯანია“, — გვეუბნება რუსთაველი. და აქ ერთხელ კიდევ ცხადდება მისი ფილოსოფიური მრწამსის საოცარი მთლიანობა.

მაგრამ ამ პრობლემის რუსთველურ გადაწყვეტას თან ახლავს ოპტიმიზმით აღსავსე იმედიანი ხმა პოეტისა, რომელიც ადამიანთა უდიდეს მეგობრად და მანუგეშებლად გვევლინება. „ვეფხისტყაოსნის“ ფილიგრანულ სტროფებში შემთხვევით არ არის განდიდებული კაცური-კაცობა, მისი სიმამაცე, გამძლეობა, გონებრივი შემართება, მზის ნათელი და ბოროტის დათრგუნვა. ამ მხრივაც რუსთაველი დიდი ნუგეში და იმედია ადამიანისა. გაიხსენეთ როგორ ესაუბრება თავის თავს ფრიდონისაკენ მიმავალი ავთანდილი, როცა მიჯნურის მოშორებით გულგასენილი საკუთარ გულს მიმართავს:

„აწ გულსა ეტყვის: „ვითამცა გდის ცრემლი, არ გაგხმობია,
რას გარგებს მოკლვა თავისა? ეშმა ძმად თურმე გძმობია:
მე ვიცი, ჩემსა ხელ-მქმნელსა თმად ყორნის ბოლო სთმობია,
მაგრა თუ ჰირსა არ დასთმობ, ლხინი რა დასათმობია!“

ეს მთელი მორალური კათარზისია, რომელსაც რუსთაველის გენია კაცობრიობას ასწავლის — მოზღვავებულ უბედურებას გამკლავება და დაძლევა უნდა, სიკვდილით გაქცევა თავის დაღწევა არ არის, თუ იგი აბსოლუტურ აუცილებლობას არ წარმოადგენს და სახელოვანს არ უკავშირდება. რუსთაველმა ამავე დროს შესანიშნავად იცის, რომ ყოფიერების დაპირისპირებულობა ბუნებრივად გულისხმობს უსასრულო ცვალებადობას, როგორც ღამეს დღე ცვლის, ხოლო ქარიშხალს მშვენიერი მზიანი დღე: „მზემან შუქნი შემოგვადგნა, ღამე ბნელი გაგვითენდა“. ეს უსასრულო ცვალებადობა გაბატონებული კანონია სამყაროსი, ხოლო „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკურ სინამდვილეში მას ეძლევა მხატვრული უკუფენა. ამიტომ რუსთაველი არა ეპიზოდურ, არამედ, სავსებით კანონზომიერ სახეს აძლევს დაპირისპირებულ ძალთა ურთიერთ შეჭრასა და ბრძოლას. მაგრამ მისთვის ასევე კანონზომიერია სინათლის გამარჯვება სიბნელეზე, კეთილისა—ბოროტზე, ორმუზდისა — არიმანზე. პოემაში კეთილი ყოველთვის ამარცხებს ბოროტს და არსებობის მეტი ძალა გააჩნია:

„მზე მოგვეახლა, უკუნი ჩვენთვის აღარა ბნელია,
ბოროტსა სძლია კეთილმან, — არსება მისი გრძელია“.

მთელი პოემა რუსთაველისა სიკეთეს, მშვენიერებას, სინათლეს, კეთილშობილებას, სისპეტაკეს განადიდებს და ყოველივე ეს ჩვენი თაობისათვის განსაკუთრებით ძვირფასია. ჩვენ გვიკვირს, თუ როგორ შეიძლო პოეტის გენიამ შუასაუკუნეების წყვდიადში ასე პროგრესული შეხედულებანი არამარტო შეემუშავებინა, ექადაგნა კიდეც. „ვეფხის ტყა-

ოსანი" იმდენად სავსეა მოწინავე, ზოგადკაცობრიული აზრებით, რომ ზოგიერთ მკვლევარს შეუძლებლად მიაჩნდა რუსთაველი მე-12 საუკუნის მოღვაწედ გამოეცხადებინა. მაგრამ ისინი ცდებოდნენ, როცა არ ითვალისწინებდნენ, რომ საქმე ჰქონდათ ისეთ გენიოსთან, რომელსაც საუკუნეების განჭვრეტა შეუძლია. ისიც უკვირდათ, თუ როგორ მოახერხა ავტორმა ფეოდალიზმის ყვავილობის ეპოქაში, ავთანდილის ანდერძის სახით, მონების განთავისუფლების იდეა წამოეყენებინა და მხოლოდ მომავალი საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი ჰუმანიზმი დაეცვა:

„მაქვს საქონელი ურიცხვი, ვერვისგან ანაწონები,
მიეც გლახაკთა საპურჭლე, ათავისუფლე მონები,
შენ დაამდიდრე ყოველი, ობოლი, არას მქონები:
მიღვწიან, მომიგონებენ, დამლოცვენ, მოვეგონები".

არაბეთის სპასპეტის ანდერძიდან ეს სიტყვები მარტოოდენ ავთანდილის აზრს რომ გამოხატავდნენ, მაშინ შეიძლებოდა ეპიზოდურ ხანართად მიგვეჩნია, მაგრამ პოემაში ანალოგიური თვალსაზრისის წარმომადგენლებად სხვა მოქმედი პირებიც გვევლინებიან, რითაც სრულიად უეჭველი ხდება „ვეფხისტყაოსნის" მთლიანი იდეური კონცეფცია. გავიხსენოთ ბრწყინვალე სცენა, როცა არაბეთის მეფე როსტევანი თავის ერთადერთ ასულს—თინათინს ამეფებს და მამაშვილურ დარიგებას აძლევს. ნუ დაგვავიწყდება, რომ თვით როსტევანი მონარქია, თავისი ეპოქის ღვიძლი შვილია და მის არსებაში ყველაზე დიდი ფეოდალის ფსიქოიდეოლოგიაა განსახიერებული. და ეს მონარქი მეფე, აბსოლუტური ძალაუფლებით აღჭურვილი, შემდეგ დარიგებას აძლევს გამეფებულ ასულს:

„ვარდთა და ნეხეთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,
დიდთა და წვრილთა წყალობა შენმცა ნუ მოგეწყინების!
უხვი ახსნილსა დააბამს, იგი თვით ების, ვინ ების.
უხვად გასცემდი, ზღვათაცა შესდის და გაედინების".

მაგრამ არც ეს სიტყვები შეიძლება მივიჩნიოთ როსტევანის დროებით გატაცებად. მას შემუშავებული აქვს მთლიანი კონცეფცია, რასაც ერთგულად იცავს ბოლომდე. თავის ასულს არაბეთის მეფე კვლავ მოაგონებს:

„მეფეთა შიგან სიუხვე, ვით ედემს ალვა, რგულია;
უხვსა ჰმორჩილობს ყოველი, იგიცა, ვინ ორგულია".

მართალია, ეს სიუხვე როსტევანს მიაჩნია აუცილებელ პირობად მორჩილებისა, და ამდენად, სამეფო ძალაუფლების

განმტკიცებას ისახავს მიზნად, მაგრამ დააკვირდით, როგორ ცდილობს შთააგონოს თინათინს შემდეგი ჭეშმარიტება: „რასაც გასცემ, შენია; რას არა, დაკარგულია“.

როგორც აქ, ისე მთელ პოემაში ყველაფერს ამაღლებულის და მშვენიერის გრძნობები აცისკროვნებენ. „ვეფხისტყაოსანი“ ორივე გრძნობის ულამაზესი პოეტური საგალობელია, რომელშიაც ადამიანს ხიბლავს საოცარი სინატიფე. რუსთაველის პოეზია ჰარმონიულად განასახიერებს ესთეტიკურ ფენომენებს, ყველა შემთხვევაში ახერხებს სიმფონიური ჟღერადობით შეაერთოს ვაჟკაცური სული სილამაზესა და სათნოებასთან. ამიტომაა, რომ მისი გმირები მამაცობასთან ერთად, დიდ სინაზესაც იჩენენ. სიყვარული მათთვის არამარტო ნატიფი, ლამაზი, სათნოებით დამშვენებული გრძნობაა, არამედ, ამაღლებულიც, სულის გამძლეობასა და მხნეობასთან მჭიდროდ დაკავშირებული. ავთანდილს სხვაგვარად ვერ წარმოუდგენია აპოლონის მადლი, თუ არა ამაღლებულ ფენომენად: „სიყვარული აღგვამაღლებს, ვით ეჟვანნი ამას ჟღერენ“,—გვეუბნება ავთანდილი და მისი სახით „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი მოქმედი პირები გველაპარაკებიან.

სიყვარულს ნესტანიც ამაღლებულ გრძნობად მიიჩნევს: „ბედითი ბნედა, სიკვდილი რა მიჯნურობა გგონია? სჯობს საყვარელსა უჩვენნე საქმენი საგმირონია!“ — ასე მისწერა თავის პირველ სამიჯნურო ბარათში ინდოეთის მეფის ასულმა ამირბარ ტარიელს და თვალები აუხილა, გონს მოიყვანა. ტრიელი ისე იყო მიბნედილი ნესტანისადმი სიყვარულით, რომ ავად შეიქნა, ვერავინ მოარჩინა, ერთადერთი თვით ნესტანი იყო, რომელმაც გაიგო მიზეზი და მიჯნურიც განსაცდელისაგან იხსნა. მაგრამ მისი პირველი სამიჯნურო წერილიდან ჩვენ ისიც კარგად ვიცით, თუ რა მიაჩნია ინდოეთის მეფის ასულს მიჯნურობის ნიშანდობლივ თვისებად: არა ოხვრა და სიკვდილი, სულის გვემა და უიმედობა, არამედ, მიჯნურისათვის თავდადება, გმირულ საქმეთა ჩვენება; და ნესტანი თვითონვე აძლევს დავალებას უსაზღვროდ გამიჯნურებულ ტარიელს: ხატაეთს წადი, შეებრძოლე, ჯავრი ამოიყარე, რაკი ურჩობას გვიწევენ, „გიჯობს, ცუდად ნუღარა სტირ, ვარდი კვლამცა რად დასტენე? მზემან მეტი რაღა გიყოს, აჰა, ბნელი გაგითენე!“ აქ მთელი ახალი კონცეფციაა მიჯნურობისა, რომელიც „Ars poetica“-ში განვითარებულ თვალსაზრისს ამთლიანებს.

რუსთაველი ჰქადაგებს მორალურად განსპეტაკებულ მიჯნურობას, თიშავს მას სიძვისაგან, უგულო სიყვა-

რულისაგან, მოითხოვს მოთმინებასა და „სოფლის თმობას“, მიაჩნია, რომ იგი არის „საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა“. და რამდენად ახლოა რუსთაველი სიყვარულის თანამედროვე გაგებასთან, რამდენად სპეტაკი, რამდენად რაფინირებულია ეს მაღალი გრძნობა მისთვის და მისი გმირებისათვის. პოეტი მიჯნურობაში ამაღლებს თვით ადამიანს. სიყვარულმა მიჯნური უნდა აღაფრთოვანოს, გაამხნეოს, კეთილი საქმეები შთააგონოს, თავი გამოაჩენიოს, გმირად აქციოს; რუსთაველს თვითონვე ღრმადა სწამს ის ჭეშმარიტება, რასაც როტევანი ავთანდილზე ამბობს: „თუ თავი შენი შენ გახლავს, ღარიბად არ იხსენებიო“. ამ აზრით უნდა გაიხსნას პოემის დასაწყისში მიჯნურობაზე თქმული შემდეგი სიტყვებიც:

„მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს, მართ ვითა მზეობა,
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა,
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა.
ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობა“.

მიჯნურის სიმდიდრე და სიუხვე აქ მორალურ ასპექტშია წარმოდგენილი, და არა მატერიალური აზრით, როგორც ეს ზოგიერთ რუსთველოლოგს ძველად ჰქონდა გაგებული.

მაგრამ მიჯნურობასთან ერთად, რუსთაველი თავდადებული მეგობრობის უდიდესი ტრუბადურია. შეუძლებელია ადამიანი არ მოიხიბლოს ფარსადანისა და სარიდანის ძმური ურთიერთობით, შეუძლებელია არ აღფრთოვანდეს ავთანდილის, ტარიელისა და ფრიდონის ნამდვილად საარაკო მეგობრობით. პოემის გმირი ქალებიც უზადო მეგობრობას იჩენენ და გვერდით უდგანან თავიანთ ძმადშეფიცულებს. გაიხსენეთ ასმათის იდეალური მეგობრობა ტარიელისა და ავთანდილისადმი. ნესტანისათვის კი ასმათი სრულიად უანგარო მეგობარია, როგორც ფატმანი ინდოეთის მეფის ასულისადმი. როსტევანს განუყრელი მეგობრობა აკავშირებს შვილივით გაზრდილ ავთანდილთან, როგორც ფარსადანს ტარიელთან. ავთანდილ-შერმადინის მეგობრობა კი ხალხის წარმოდგენაში იმდენად განეპირობა იდეალურს, რომ დღესაც სანიმუშოდ არის მიჩნეული. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია, თუ საბჭოთა ადამიანს, რომელიც მეგობრობის სულისკვეთებით არის აღზრდილი, რუსთაველის პოემაში თავისი სანუკვარი აზრები და გრძნობები ეგულება. ჩვენ გვახარებს, სულიერ მხნეობას გვმატებს რუსთაველის გმირთა ურთიერთ თავდადება, პოემის ის ადგილი, სადაც ქართველ ოქროპირს საუკუნეების

წინათ უთქვამს თანამედროვეობისათვის სავსებით მისაღები აფორიზმი:

„ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ დამრიდად,
გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად“.

რუსთაველის ამ ბრძნულ სიტყვებს თვითეული ჩვენგანი მიიჩნევს, როგორც საკუთარი გ უ ლ თ ა თ ქ მ ი ს პოეტურ კადენციას და „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურ ავტორთან ერთად იმეორებს მეგობრის (მოყვრის) განმადიდებელ ჰ ი მ ნ ე ბ ს: „კაცი ბრძენი ვერ გასწირავს მოყვარესა მოყვარულსა“; „არ დავიწყება მოყვრისა არ ოდეს გვიზამს ზიანსა“; „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“. პარალელურად რუსთაველი ჰგმობს ავსა და ბოროტ კაცს, ცრუსა და გაუტანელს: „ვჰგმობ კაცსა აუგიანსა, ცრუსა და ღალატიანსა“. ეს დაგმობა ეხება არა მარტო საერთოდ უარყოფით ადამიანს (აუგით სავსეს, ცრუს, მოღალატეს), არამედ, ისეთ მ ო ყ ვ ა რ ე ს აც, თუ იგი ბოროტად არის განწყობილი ყველაფრისადმი, ერთი სიტყვით, ყველაფრის ავად მხსენებელი და უარმყოფელია, მას ვერაფერს მოაწონებ. თითქოს წრეშეუწერელ ნიღილისტებსა და გონივრულის უარმყოფელებს დღესაც ებრძოდეს, რუსთაველი შთაგვაგონებს, რომ ეს ხალხი უაღრესად საშიშია, მტერზე უარესია, ვინაიდან „მოყვარე მტერი ყოვლისა მტრისაგან უფრო მტერია“. ასეთი „მოყვარენი“, ეტყობა, რუსთაველის დროს ცოტანი როდი იყვნენ და პოეტი მათ შეუპოვრად ებრძოდა. განა პ ა ტ რ ი ს ტ ი კ ი ს წარმომადგენლებში, საერთოდ კ ლ ე რ ი კ ა ლ ე ბ ს ა და სასახლის ა რ ი ს ტ ო კ რ ა ტ ი ა ს შორის რუსთაველის გენია ცოტას ნახავდა „ყოვლის მტერს“, ხარბსა, თუ ეგოიზმით აღსავსე ადამიანებს, რომლებიც მარტოოდენ საკუთარ თავს განადიდებდნენ? და განა რუსთაველს იშვიათად მოუსმენია ასეთი ადამიანების მხრივ უ ს ა ფ უ ძ ვ ლ ო დ განმაჭიქებელი სიტყვები შემდეგ საუკუნეებშიც? რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ცხოვრების შვილი იყო, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, და მან ისე კარგად იცოდა თვით ცხოვრება, რომ მისი უმნიშვნელო ნიუანსებიც კი მხედველობიდან არ გამორჩენია. „ვეფხისტყაოსანი“ დღესაც გვანცვიფრებს ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს ამ ღრმა ც ო დ ნ ი თ, ფართო გაგებით, რითაც იგი თანამედროვე მწერლობას შეიძლება მისაბაძ მ ა გ ა ლ ი თ ად გავუხადოთ.

აქ არ შეიძლება ერთი მომენტიც არ აღინიშნოს: ცხოვრების ნეგატიური მხარეების წარმოსახვას რუსთაველი ყოველთვის აძლევს დიდ შ ე მ ე ც ნ ე ბ ი თ ს ღირებულებას. ცხოვრებისეული

ფაქტი პოეტურ განზოგადებამდე აჰყავს, ხშირად ფილოსოფიურ დასაბუთებას აძლევს, აფორიზმისა და სენტენციის სახით წარმოგვიდგენს. ერთგან, როცა ადამიანურ ნაკლოვანებებზე ლაპარაკობს, რუსთაველი ასე ახასიათებს უარყოფით კაცს: „ავსა კაცსა ავი სიტყვა ურჩევნია სულსა, გულსა“. პარალელურად, ჩვენს გენიალურ პოეტს ღრმად განუაზრებია პლატონური მოძღვრების ის დეფინიცია, სადაც ორპირობა (სიცრუე) დიდ ადამიანურ ცოდვად არის გამოცხადებული: „სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“ ან კიდევ დაგმობა უღირსი საქციელისა: „უმსგავსო საქმე ყოველი მოკლეა, მით ოხერია“. განა ჩვენც ასევე არ ვფიქრობთ უმსგავსო საქმეთა წინააღმდეგ? განა ჩვენც რუსთაველთან ერთად ჰეშმარიტებად არ მიგვაჩნია მისი ბრძნული სიტყვები, რომ „სჯობს უყოლობა კაცისა, მომდურავისა ყოლასა?“

რუსთაველი ყველგან გამოდის მორალური კათარზისის ქადაგებით და სათნოება, სისპეტაკე მისი ეთიკური კოდექსის პირდაპირ სტიქიას წარმოადგენს. როცა პოეტი გვასწავლის — „კაცი ჯაბანი რითა სჯობს დაიცსა ქსლისა მბეჭველსა? სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა“, — ჩვენ გვესმის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი სახელს თვით მიზნად კი არ წარმოიდგენს, არამედ, ამაღლებული, მორალური გაგებით. რუსთაველისათვის მაღალი, ადამიანური სახელი ყოველგვარ მატერიალურ ფასეულობაზე ძვირფასია, ერთად ერთია, რომელსაც კაცის განდიდება შეუძლია. კაცი კი რუსთაველს ნამდვილად მაღალ ადამიანურ რანგში ჰყავს წარმოდგენილი და კარგად ესმის, რომ „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“. ყველა კაცი ადამიანი არ არის, როგორც ილია ჭავჭავაძე იმეორებდა „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, ვინაიდან, არიან ცუდნიც, და „მტერი მტერსა ვერას ავნებს, რომელ კაცი თავსა ივნებს“. აქ რუსთაველი სავსებით ცხადდება, როგორც ღრმა ანალიტიკოსი ადამიანის სულისა, და მაღალი ადამიანურობის დიდი დამცველი.

ადამიანურობის ეს დაცვა განფენილია მთელს პოემაში, როგორც მისი ერთერთი ძირითადი იდეური, მაგისტრალური ხაზი. ადამიანი ადამიანის მოყვარე და მეგობარია, ამიტომ, „ოდეს კაცსა დაეჭიროს, მაშინ უნდა ძმა და თვისი“. ეს არ არის პოეტის ეპიზოდური პარენფირსი. ამ დიდ, ცხოვრებისეულ სიბრძნეს რუსთაველის გმირები თვითონვე განასახიერებენ პრაქტიკულ მოქმედებაში. ისინი არამარტო მეგობრები არიან, არა-

მედ, უანგაროდ თავსაც დებენ ერთმანეთისათვის სიტყვრთა და საქმით. „ვეფხისტყაოსნის“ დადებითი გმირები არავითარ განსაცდელს არ გაურბიან, ოღონდ ერთმანეთს მიეშველონ, ჭირისაგან იხსნან, თუნდაც ეს სიცოცხლის ფასად დაუჯდეთ. შ ე რ მ ა დ ი ნ თ ა ნ საუბარში, მაგალითად, ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ი ასე ამბობს თავის თავზე:

„მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვჰკრეფ კიტრად ბერად,
ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“.

ამ სიტყვებს თვით ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ი ანხორციელებს პრაქტიკულად. ტარიელისათვის, რომელიც მისი ძმა და მეგობარია, არაბეთის სპასპეტი სიკვდილს მართლაც არრად მიიჩნევს. ასეთივე თავდადებული მეგობრები არიან ტ ა რ ი ე ლ ი და ფ რ ი დ ო ნ ი, ა ს მ ა თ ი (ნესტან-ტარიელისა) და შ ე რ მ ა დ ი ნ ი.

რუსთაველისათვის ყველაფერი საოცრად რაფინირებულია. ს ი ტ ყ ვ ა ც და გ რ ძ ნ ო ბ ა ც, ა ზ რ ი ც და ს ა მ ყ ა რ ო ც. შესაძლოა სწორედ ამიტომ ათქმევინა გენიოსმა პოეტმა არაბეთის მეფეს ბრძნული სიტყვები: „რაღაა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია?!“ ეს შექსპირისებური მოსმაა კალმისა, რაშიაც ბრწყინვალედ ცხადდება პოეტის მხატვრული პრინციპიც: საგანი თუ მოვლენა თავისი არ ს ე ბ ი ს სრული ადექვატური გ ა მ ჟ ღ ა ვ ნ ე ბ ა უნდა იყოს, ისე, რომ სხვა არაფერი ერთვოდეს. ამის შემდეგ რუსთაველს ბუნებრივად შეეძლო იმ ფილოსოფიური დეფინიციის აღიარებამდე მისულიყო, რომელიც როსტევანისადმი ვაზირთა პასუხში შემდეგი აფორიზმის სახითაა წარმოდგენილი: „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“. საერთოდ, რუსთაველის ბ რ ძ ნ უ ლ ი აფორიზმები, საოცარ პოეტურ ს ი ლ ა მ ა ზ ე ს თ ა ნ ერთად, უაღრესად დიდი შ ე მ ე ც ნ ე ბ ი თ ი მნიშვნელობით გვხიბლავენ. დააკვირდით თვითეულ მათგანს. დღემდე რომ არ დაუკარგავთ იდეურ-მხატვრული ჟღერადობა: „მას მკურნალმან რაგვარ ჰკურნოს, თუ არ უთხრას, რაცა სჭირდეს?“, ან კიდევ: „მკურნალმანცა ვერა ჰკურნოს თავისისა სისხლის მხვრეტსა“. რა ღ რ მ ა ა ზ რ ე ბ ი ა ჩაქსოვილი აგრეთვე შემდეგ რუსთველურ აფორიზმებში: „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების“; „კარგი რამ მჭირდეს, გიკვირდეს. ავი რა საკვირველია!“; „თუ ყვავი ვარდსა იშოვნის, თავი ბულბული ჰგონია“; „ავსა კარგად ვერვინ შესცვლის, თავსა ახლად ვერვინ იშობს“; „ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად“.

როგორც ვხედავთ, თვითეული აფორიზმი აღსავსეა ცხოვრებისეული სიბრძნით და გამთბარია დიდი პოეტური ამოსუნთქვით. ცხოვრებისეული სიბრძნითაა აგრეთვე შთაგონებული რუსთაველის უაღრესად პოპულარული სენტენციები: „იგი მიენდოს სოფელსა, ვინცა თავისა მტერია“; „ესე ასეთი სოფელი, არვისგან მისანდობელი, წამია კაცთა თვალისა და წამწამისა მსწრობელი“. ამ სიტყვებთან ერთად, რუსთაველს ეკუთვნის საწუთროს ის კლასიკური დახასიათება, რომელიც ყოველმა ქართველმა ზეპირად იცის:

„ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნევებ, რა ზნე გჭირსა!
ყოელი შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!
სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!
მაგრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა“.

რა ვუყოთ, რომ აქ უზენაესია მოხსენიებული; ისტორიულად შუასაუკუნეების კაცს, არ შეეძლო მისთვის გვერდი აექცია, ისედაც ცოტა როდი თქვა ანტიკონფესიული ქრისტიანობის სახელით, რითაც კლერიკალების რისხვა დაიმსახურა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ უზენაესი ხშირად ბუნების ადგილზეა, ხოლო ბუნება ცვლის უზენაესს, რამაც ზოგიერთს საფუძველი მისცა რუსთაველის მსოფლმხედველობა პანთეიზმად მიეჩნია, მაშინ გასაგები იქნება რა ღირებულების შემცველია გენიოსი პოეტის იმედიანი ხმა. რუსთაველისათვის ადამიანი იმდენად დიდი ფენომენია, რომ მას განწირულად არ მიიჩნევს. განწირული შეიძლება მხოლოდ უმნიშვნელო იყოს, ხოლო დიდი და ღირებული — ყოველთვის უკვდავია. შესაძლოა ამიტომაც ამბობდეს რუსთაველის გენია: „ოდეს ტურფა გაიაფდეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“.

რუსთაველი განადიდებს ნამდვილად ღირებულსა და ფასეულს, წინ წამოწევს მარადიულს, უკვდავსა და მშვენიერს. მისთვის ესთეტიკურ კატეგორიაში ექცევა ჭეშმარიტი აზრიცა და თვით გონება, რომელსაც მხოლოდ ღირსეულ კაცში ხედავს. მან ისიც კარგად იცის, რომ „გონიერსა მწვრთელი უყვარს, უგუნურსა გულსა ჰგმირდეს“. რამდენი სიბრძნეა აქ, რამდენი ღრმა აზრი! შეიძლება მთელი ტრაქტატები დაიწეროს რუსთაველის ბრძნულ აფორიზმებზე. და არც ერთ პოეტს, ერთ ნაწარმოებში, იმდენი ღრმა აზრები არ ჩაუტევია, რამდენიც რუსთაველს „ვეფხისტყაოსანში“. რადა ღირს „ტკბილ-ქართულის“ განმადიდებელი პოეტის თუნდაც ეს უბრწყინვალესი აფო-

რიზმი: „გველსა ხვრელით ამოიყვანს ენა ტკბილად მოუბარი“.

ვერ ნახავთ რუსთაველის ვერცერთ აფორიზმს, ვერც ერთ სენტენციას, ვერც ერთ ფრთოსან გამოთქმას ხალხის გულს რომ არ მოხვედროდეს და იქ სამუდამო ბინა არ დაედოს. არიან გენიოსი პოეტები, ძველნიც და ახალნიც, რომელთაც უსაზღვრო პატივისცემით იხსენიებენ შთამომავლები, გუნდრუკს უკმევენ, განადიდებენ, მათ სიდიადეში ეჭვი არ ეპარებათ, მაგრამ ყველაფერი აქ მთავრდება. ისინი დგანან, როგორც გაუქმებული სრა სასახლეები, რომლებიც მარტოოდენ წარსულის დიდებით ბრწყინავენ. დგანან, როგორც კერპები და ძეგლები, სრულიად უმოძრაონი. იშვიათად ან სულ არ კითხულობენ მათი დიდების ფურცლებს. მაგრამ რუსთაველი ასეთი გენიოსი არ არის. მისი მხატვრული მემკვიდრეობა მუდამ ცოცხალი, მუდამ მოქმედი, მუდამ ხალხთან დაკავშირებული იყო; „ვეფხისტყაოსანი“ ყოველთვის რჩებოდა თანამედროვეობის წიგნად საუკუნეების მანძილზე, დღესაც ასეთი სახით გვევლინება, და ჩვენი თაობაც უდიდესი სიყვარულით ეტანება რუსთაველის გენიალურ სტროფებს. უფრო პოპულარული პოეტი, როგორიც რუსთაველია, ქართულ ლიტერატურას არა ჰყოლია, და უფრო პოპულარული ნაწარმოები, როგორიც „ვეფხისტყაოსანია“, ქართულმა პოეზიამ არ იცის. რუსთაველისა და მისი პოემის პოპულარობა ნამდვილად უმაგალითოა, როგორც გავრცელება მისი სტროფებისა. განთქმული ოქსიმორონი — „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი“, ხალხში იმდენად პოპულარულია, რომ არა გვგონია ოდნავ მაინც გათვითცნობიერებულმა ქართველმა კარგად არ იცოდეს: მარტო ეს აღიარება შეიძლებოდა ყოფილიყო რუსთაველის უკვდავი დიდების გამომხატველი.

რუსთაველი დიდია, როგორც თავისი სამშობლოს უზადო მხატვარი. მას უყვარს მშობლიური ენა, მშობლიური ქვეყნის ულამაზესი ლანდშაფტები, განუმეორებელი პანორამები, ცადატყორცნილი მთები, მიუვალი ჰიუხები, მღელვარე ზღვა და სწრაფმავალი მდინარეები. საქართველოს მთათა გრეხილზე განლაგებული ციხე-კოშკები ისე გადასულან „ვეფხისტყაოსნის“ გრძნეულ ფურცლებზე, თითქოს პოეტი დღეს ხედავდეს თმოგვის ციხე-კოშკს, ვარძიის გამოქვაბულებს, მტკვრისა და არაგვის ხეობებს, შავი ზღვის ღელვასა და ასპინძის მიდამოებს. რუსთაველი ბრწყინვალე ფერმწერალია, გენიოსი მხატვარი-მარჯინისტი, მხატვარი-პეიზაჟისტი.. დააკვირდით

მის პოეტურ აკვარელს, როგორ სუნთქავს საქართველოს ნაზი კლიმატითა და ამწვანებული ბუნებით, რომელსაც სიყვარულის ფეთქვა კვირტებად გაუშლია:

„მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნათ ამოსლვა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა“.

მაგრამ საქართველოს ბუმბერაზი მთების წიაღში, საკვირველ სილამაზესთან ერთად, ბუდობს დიდი მრისხანება, რომელიც უეცრად იფეთქებს ხოლმე:

„აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვარითა;
ვარდთა აყოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დასითა“.

სურათი კიდევ უფრო გამძაფრებულია, როცა პოეტი აღწერს მთათა და ხევთა მრისხანებას:

„რაზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მთათა ატყდეს ღვარია,
მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
მაგრა რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია“.

ახლა დააკვირდით უმშვენიერეს სურათებს, რომლებსაც რუსთაველის პალიტრა გენიალური ყალმით გვიხატავს:

„ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცვივიან,
ზაფხულის მზისა სიახლე დასწვავს, გვალვასა ჩივიან,
მაგრა მას ზედა ბულბულნი ტურფასა ხმასა ყივიან,—
სიცხე სწვავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯელვე სტკივიან“.

რუსთაველი ყოველთვის ადამიანის განცდასთან აერთებს ბუნების სურათებს, როგორც გვიან რომანტიზმმა, ხოლო კიდევ უფრო მოგვიანებით ვაჟა-ფშაველამ ბუნება და ადამიანის განცდა ორგანიულ ერთიანობაში წარმოგვიდგინა.

რუსთაველი არამარტო დიდი ოსტატი-მხატვარია, არამედ, ხელოვნების ასევე დიდი თეორეტიკოსიც. წინააღმდეგ პლატონიზმისა, „ვეფხისტყაოსანი“ პოეზიას აღიარებს ფილოსოფიური აზროვნების დარგად და ჰეშმარიტების შეცნობის ფუნქციასაც აკისრებს. ამით რუსთაველი უარყოფს ხელოვნების უკიდურესად იდეალისტურ-მისტიკურ გაგებას, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო პლატონიზმისა და ნეოპლატონიზმისათვის. მისი პოემა დაწერილია მხატვრული შემოქმედების ყველაზე ოპტიმალურ კანონთა ღრმა ცოდნით. პოეტი როპ ნამდვილად უნივერსალური მცოდნე იყო ხელოვნების

თეორიისა, შეიძლება იქედანაც დავინახოთ, თუ მისი ესთეტიკური სისტემა არამარტო „Ars poetic“-ის მიხედვით იქნება გააზრებული. თვით პოემის ანალიზით სრულიად ცხადი ხდება, რომ არ არსებობს მე-13 საუკუნემდე ხელოვნების რომელიმე ღირებული კანონი, რომელსაც რუსთაველი არ იყენებდეს. მისი პოემა ამ მხრივ შეიძლებოდა მთელ ესთეტიკურ სისტემადაც მიგვეჩნია. „ვეფხისტყაოსნის“ საოცრად მდიდარი პოეტიკა ყოველთვის ანცვიფრებდა საუკუნეების მანძილზე ქართველ პოეტთა თაობებს და ეს განცვიფრება დღემდე გრძელდება. ამიტომ მიაჩნდათ რუსთაველი პოეტური მეტყველების ნიმუშად და მიუწვდომელ მწვერვალად, განუმეორებელ ბარდად და ოქროპირად, რომელსაც „სიბრძნის ზღვასთან“ ერთად საკვირველი სილამაზენიც შეუძენია. რუსთაველი გამწყაზრული მეტრი და ყველაზე საიმედო მასწავლებელი იყო ქართველი მწერლებისა და ამჟამადაც ჩვენი არამარტო წინამორბედია, არამედ, დიდი მასწავლებელიც.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ რუსთაველი ლიტერატურული მეტყველებითაც ჩვენი თანამედროვეა. რამდენიმე არქაული სიტყვის გარდა, მთელი პოემა თანამედროვე სალიტერატურო ენით დაწერილი გვეცლინება, თითქოს პოეტმა წინასწარ განსაზღვრა მშობლიური მწერლობის განვითარება. შეადარეთ მისი ენა (თამარის ისტორიებზე, განსაკუთრებით „ისტორიანსა და აზმანზე“ რომ აღარაფერი ვთქვათ), მომდევნო თაობის მწერლებს მე-19 საუკუნემდე და თქვენ ერთხელ კიდევ იგრძნობთ, თუ რამდენად „ვეფხისტყაოსანი“ განმარტოებით დგას ქართული სიტყვაკაზმული ხელოვნების ისტორიაში. ამიტომაც იყო საუკუნეების მანძილზე რუსთაველის გენია ქართული პოეტური მუზის ტრიუმფატორი.

მაგრამ რუსთაველი არ არის მარტოოდენ ქართველ ხელოვანთა, ქართველი მწერლების აღმზრდელი-მასწავლებელი. „ვეფხის ტყაოსანმა“ უდიდესი როლი შეასრულა თავისი მშობელი ერის მრავალჭირნახულ ისტორიაში. რუსთაველმა ისევე აღზარდა ქართველი ხალხი მორალურად და ესთეტიკურად, როგორც ჰომეროსმა — უძველესი ელადელები.

რუსთაველი აგრეთვე დიდია, როგორც მეცნიერი-მოაზროვნე. „ვეფხისტყაოსნის“ თეორიული ანალიზით სრულიად ცხადი ხდება, რომ პოემის ავტორი არამარტო თავისი დროის მეცნიერებათა დონეზე დგას, არამედ, არაერთ საკითხში წინ უსწრებს და

გენიალურ პროგნოზებს იძლევა. პოეტი ძალიან ღრმად იცნობს ანტიკურ, ინდურ, არაბულ ფილოსოფიასა და ლიტერატურას, დაკვირვებული ვარსკვლავთმრიცხველია (ჰელიოცენტრისტული გაგება ახასიათებს), იცის მედიცინა, მსოფლიო გეოგრაფია, ზღვაოსნობა, ეთნოგრაფია,— ძნელია ჩამოვთვალოთ ყველაფერი, რის ცოდნასაც რუსთაველი თავის უკვდავს პოემაში ამჟღავნებს. ცხოვრებისა და მეცნიერების სანიმუშო, ენციკლოპედიური ცოდნით რუსთაველი, თანამედროვე საბჭოთა მწერლობის მისაბაძ მაგალითს წარმოადგენს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ესთეტიკისა და პოეტიკის დარგში ფართო ერუდიციაზე. გენიალური პოეტი მართლაც უნივერსალური ერუდიტი ჩანს თავის ნაწარმოებში, და შემთხვევითი არ არის, რომ თანამედროვე თითქმის ყველა მეცნიერება ცდილობს მისთვის დამახასიათებელი კუთხით შეისწავლოს „ვეფხისტყაოსანი“. რუსთაველი მართლაც „ცოდნის ზღვაა“, როგორც მას ძველი პოეტები უწოდებდნენ. ასეთი დიდება არც ერთ ქართველ მწერალს არასოდეს არ დაუმსახურებია.

ოდითვე ცნობილი იყო, რომ ყოველი მოღვაწე ბუნებრივი პროდუქტია იმ ეპოქისა, რომელშიაც მას ცხოვრება უხდება. გენიოსებიც არ შეადგენენ გამონაკლისს. როგორც გენიოსი, რუსთაველი პირველყოვლისა თავისი ეპოქის შვილია, თუმცა ასევე პირველყოვლისა ჩვენი თანამედროვეა.

მაგრამ გენიოსის შემოქმედება არასოდეს მარტოოდენ თავის ერს არ განეკუთვნება, მთელ კაცობრიობას უნათებს ხოლმე გზას. და როცა „ვეფხისტყაოსანს“ ვუკვირდებით, ჩვენ აშკარად ვგრძნობთ: რუსთაველის პოეტური შემოქმედება ეროვნულიც არის და ზოგადკაცობრიულიც, მსგავსად მისივე კონგენიალური ოსტატებისა. ყოველივე ეს იყო მიზეზი, რომ საუკუნეების მანძილზე „ვეფხისტყაოსანი“ თაობათა ფიქრებისა და აზრების შთამაგონებელ საგანს წარმოადგენდა. და არცერთ პოეტურ თხზულებას ქართულ ლიტერატურაში იმდენი პატივისმცემელი არა ჰყოლია, რამდენიც რუსთაველის პოემას. „ვეფხისტყაოსანი“ გადაიქცა მთელი ქართველი ერის პოეტურ გვირგვინად, მიუწვდომელ სიმაღლედ, რომლის ნათელ მწვერვალებს ვერავინ მისწვდა; იგი დარჩა ტოლუპოვარ შედევრად და განუმეორებელ მხატვრულ ქმნილებად. ეს ქმნილება, რომელსაც რვაასი წლის ხანდაზმულობამაც პოეტური სილამაზის, შთაბეჭდილების ძალისა და უკვდავების მხრივ

.ვერაფერი დააკლო, ჩვენი თაობისათვის სავსებით გასაგები სულისკვეთებით ქლერს, და მის ავტორს — გენიოს რუსთაველს, უდიდეს მსოფლიო მწერალს, უკვდავების გვირგვინთან ერთად, თანამედროვეობის შარავანდედსაც ადგამს. რუსთაველი გვევლინება ჩვენს მებრძოლ თანამედროვედ და გმირული თანამედროვეობაც მას დაუსრულებელ ქებათა-ქებას უმღერის.

ეს უკვდავი სიმღერა საუკუნეებს გადაწვდება!

შ ი ნ ა ა რ ს ი

წინასიტყვაობა 3
შ ე ს ა ვ ა ლ ი 6
რუსთაველის ესთეტიკური პრობლემატიკა 9

თ ა ვ ი I. რუსთაველის ესთეტიკა 42

„ვეფხისტყაოსნის“ Ars poetica. ფეშანგის რეალისტური კონცეფცია „შაჰნაზაზიანში“. თეიმურაზ პირველისა და არჩილის შეხედულებანი. მამუკა ბარათაშვილისა და თეიმურაზ მეორის ესთეტიკა. იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“. ა) მხატვრული მონოლოგები, დიალოგები, თხრობის მანერა; ბ) ეპისტოლარული ხერხი; გ) გმირებისა და სიტუაციების მოქმედებაში ჩვენება; დ) მხატვრული დეტალები; ე) ლირიკული პასაჟები; ვ) პეიზაჟები და პანორამები; ზ) აბორდაჟი.

თ ა ვ ი II. რუსთაველის პოეტიკა 163

რუსთაველის პოეტიკის ზოგადი დახასიათება. ა) ალიტერაცია და რითმა; ბ) მაჯამა, გ) ანაფორა და ეპიფორა; დ) ლითოტი; ე) კლიმაქსი; ვ) მონორიმი; ზ) ალუზია; თ) მეტაფორა, შედარება, ალეგორია; ი) კონტრასტი; კ) პერიპეტია; ლ) პარცელაცია; მ) რემინისცენცია და ავტორემინისცენცია; ნ) პროზაიზმი; ო) ოქსიმორონი; პ) რეტარდაცია; ჟ) მეტონიმია; რ) ასიხდეტონი; ს) პიპერბოლა; ტ) პოეტური ლეკუცია; უ) გრამატიკული ინვერსია; ფ) პოეტური ანტინომიები; ქ) ანტითეზა.

თ ა ვ ი III. რუსთაველის ეთიკა 285

რუსთაველის ეთიკის ზოგადი დახასიათება. ა) ადამიანისა და სიკეთის ცნებები; ბ) სიყვარულის არსება და გამჟღავნება; გ) სიყვარული და მეგობრობა; დ) პატრიოტული გრძნობა; ე) მრისხანების გრძნობა. ვ) რუსთველური აღზრდის იდეები.

რუსთაველის განდიდება 338

პოეტური კადენციები რუსთაველზე . 338
რუსთაველის პრემიის პირველი ლაურეატები 355
რუსთაველი და თანამედროვეობა 361

რედაქტორი გ. ნ ა ტ რ ო შ ვ ი ლ ი
გამომცემლობის რედაქტორი გ. ქ ა ნ დ ა რ ი ა
მხატვარი გ. გ ო რ დ ე ლ ა ძ ე
მხატვრული რედაქტორი ზ. კ ა პ ა ნ ა ძ ე
ტექრედაქტორი ა. დ ო გ რ ა შ ვ ი ლ ი
კორექტორი ნ. ა ხ ო ბ ა ძ ე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/IX-66 წ. ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆.
ნაბეჭდი თაბახი 23,75. საღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 21,08.
უე 09566 ტირაჟი 2.000 შეკვეთა № 7254.
ფასი 1 მან. 27 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება", თბილისი, კამოს ქ., 18.
Издательство «Ганатлеба», Тбилиси, ул. Камо, 18.
1966

№ 5 სტამბა გ. ტაბიძის სახელობისა,
ქ. ქუთაისი, ი. ჭავჭავაძის პრ., 11.
Типография № 5, им. Г. Табидзе,
г. Кутаиси, пр. И. Чавчавадзе, 11.