

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ტ რ ს თ ჯ ე ლ ი ლ ი გ ი ა

VIII

თბილისი
2017

UDK(უკ) 821.353.1.092[რუსთაველი შოთა]
რ-939

სარედაქციო საბჭო:

მაკა ელბაქიძე
ირმა რატიანი
გრივერ ფარულავა
ელგუჯა ხინთიბიძე

სარედაქციო კოლეგია:

ივანე ამირხანაშვილი (რედაქტორი)
ლია კარიჭაშვილი (რედაქტორის მოადგილე)
ნანა გონჯილაშვილი (პასუხისმგებელი მდივანი)
მარიამ კარბელაშვილი
თამარ ხვედელიანი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა:

თინათინ დუგლაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი, მერაბ კოსტავას ქ. 5
ტელ. 99-53-00; E-mail: litinstituti@yahoo.com

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში

0128 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 1
1 Ilia Tchavchavadze Avenue, Tbilisi 0128
Tel. 995 (32) 225 14 32, 995 (32) 225 27 36
www.press.tsu.edu.ge

ISSN 15123081

სარჩევი

პარალელები

მარიამ კარბელაშვილი

ქალის კონცეპტი „ვეფხისტყაოსანში“
ევროპული კონტექსტით.....7

ივანე ამირხანაშვილი

პოეტური კანონი როგორც ხასიათი.....32

ნანა გონჯილაშვილი

„ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე სახექმნადობის
ტიპოლოგიური მიმართებანი
აღმოსავლურ მწერლობასთან.....39

„ვეფხისტყაოსნის“ მეტაენა

ნესტან რატიანი

არავერბალური კომუნიკაცია
„ვეფხისტყაოსანში“.....64

ისტორიული რეალიები

ვლადიმერ ჭელიძე

ჭერეთის ერისთავი შოთა
(„რუსთველიანას“ კვალდაკვალ).....74

თინათინ ბიგანიშვილი

პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიური
თეორიის ერთი ასპექტის პოლემიკური მხარე
(შოთა რუსთველის ვინაობის საკითხი).....99

თვალსაზრისი

ლია კარიჭაშვილი

თამარ სეფაშვილი

ეთიკურისა და ესთეტიკურის
ურთიერთმიმართებისათვის
რევაზ სირაძის „ქართული კულტურის
საფუძვლებში“.....115

ზოია ცხადაია

თამარ ციციშვილი

„მესამე ლექსის“ ინტერპრეტაცია
აკაკი წერეთლის ლირიკაში.....123

გუბაზ ლეთოდიანი

ფატმანის სახის რემინისცენცია
ტიციან ტაბიძესთან.....134

ცნება და ტერმინი

ლია წერეთელი

რუსთაველის „ლალი“.....142

რუსთაველი ხელოვნებაში

საბა მეტრეველი

შოთა რუსთაველის პოემა
და ქართული თეატრი.....150

რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში

დარეჯან მენაბდე

იარომირ იედლიჩკა –
„ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელი.....180

Contents

Parallels

Mariam Karbelashvili

Concept of a Woman

In “The Knight in Panther’s Skin”

by European Context.....7

Ivane Amirkhanashvili

Poetic Canon as a Character

(Nizami and Rustaveli).....32

Nana Gonjilashvili

Typological Correlation of Several Creative

Images in the “Knight in the Panther’s Skin”

with Oriental Literature.....39

Meta Language of the “The Knight in Panther’s Skin”

Nestan Ratiani

Non-verbal Communication in

“The Knight in the Panther’s Skin”64

Historical Realities

Vladimer Chelidze

Eristavi (duke) of Hereti Shota

(by the footsteps of Rustvelian.....74

Tinatini Biganishvili

Polemics about Pavle Ingorokhva’s

Rustvelological Theory

(the question of Shota Rustaveli’s personality).....99

Point of View

Lia karichashvili

Tamar Sefhashvili

The Issue of Interrelations between the
Ethical and Aesthetical in Revaz Siradze’s
Work “Fundamentals of Georgian Culture”.....115

Zoia Tskhadaia

Tamar Tsitsishvili

Interpretation of the “Third Verse”
in Akaki Tsereteli’s Poetry.....123

Gubaz Letodiani

Reminiscence of Phatman’s Character
in Titsian Tabidze’s Poetry.....134

Concept and Term

Lia Tsereteli

Rustveli’s “Chainless“
 (“Laghi”).....142

Rustaveli in Art

Saba Metreveli

Shota Rustaveli’s Poem
and Georgian Theatre.....150

Rustaveli in World Literature

Darejan Menabde

Jaromír Jedlička –
Translator of *Vepkhistqaosani*.....180

ქალის კონცეპტი „ვეფხისტყაოსანში“ ევროპული კონტექსტით

რუსთაველის პოემაში ქალის თაყვანისცემის იდეა პირველად მეცნიერული რუსთველოლოგიის ფუძემდებელმა ვახტანგ მეექვსემ წამოაყენა თავისი „თარგმანის“ შესავალში (რუსთაველი 1975). ეს საკითხი XX საუკუნის დასაწყისში ევროპული ლიტერატურის ანალოგიურ მოვლენას დაუკავშირეს ამ ლიტერატურის დიდმა მცოდნემ ვ. ფ. შიშმარევემა და „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევარმა ნ.მარმა. სწორედ ქალის კულტისა და რაინდობის პრობლემა იქცა იმ არსებით ფაქტორად, რომელმაც საფუძვლიანად შეარყია „ვეფხისტყაოსნის“ სპარსული გენეზისის მარისეული თეორია. მეცნიერებაში საბოლოოდ გაირკვა და დასაბუთდა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი გენეზისით ევროპული ქრისტიანული კულტურის ნაყოფია და არა აზიური, მუსლიმური, კერძოდ კი სპარსული კულტურისა (კარბელაშვილი 2014: 126-143). ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანს რუსთაველის პოემაში ასახული ქალის სახეები წარმოადგენს, რომელთა თანამედროვე ინტერპრეტაციაში არის მომენტები, რაც ჯერ კიდევ არ არის გარკვეული.

„ვეფხისტყაოსანი“ ორგმირიანი ნაწარმოებია, რაც სრული სიახლეა XII საუკუნის რომანის კომპოზიციურ განვითარებაში. პოემაში ორი მთავარი გმირი ქალია – ნესტან-დარეჯანი და თინათინი, მათთან ერთად საგანგებო ყურადღების ღირსია ნესტან-დარეჯანის აღმზრდელი მამიდის – დავარის, ასმათის, ფატმანის და ასევე ქაჯეთის მეფე ქალის დულარდუხტის მხატვრული სახეები, რომელთა ინტერპრეტაცია საკმაო სირთულეებს აწყდება რუსთაველის ენიგმატური სტილის გამო. ერთ-ერთი მთავარი მოტივი, რაც „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი ქალების კრედიტს და ტრუასა და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის გმირ ქალებთან მსგავსებას ამჟღავნებს, არის

მიჯნურთათვის ე.წ. საგმირო საქმეთა დავალების მოტივი, „სჯობს, საყვარელსა უჩვენო საქმენი საგმირონია“ (377, 2) – მიმართავს ნესტან-დარეჯანი ტარიელს. ინდოეთის მეფის ასული ტარიელს ავალებს დალაშქროს ხატაეთი, რომელიც ადრე ინდოეთის სახარაჯო იყო, ახლა კი ხარაჯას აღარ უხდის და ინდოეთის მეფეს აღარ ემორჩილება – ასე იჭრება პოემაში პოლიტიკური თემატიკა. ტარიელი ასრულებს ამ დავალებას, რის შემდეგაც ინდოეთის მეფე ინვევს სათათაბიროდ სამ ვაზირს ტარიელთან ერთად და სვამს ნესტან-დარეჯანისთვის საქმროს ძიების საკითხს. ინდოეთის მეფის, ნესტან-დარეჯანის მამის ამ გადანყვეტილების შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში ორი ურთიერთგამომრიცხავი აზრი არსებობს: ალ.ბარამიძე და მასთან ერთად მთელი რიგი რუსთველოლოგებისა თვლიან, რომ ფარსადანმა იცის, რომ ნესტან-დარეჯანსა და ტარიელს უყვართ ერთმანეთი და შეგნებულად ცდილობს მათ დაცილებას, რათა არ გამეფდეს ტარიელი, რომელსაც თვით მეფე ამზადებდა სამეფოდ, და ხვარაზმის ძლიერ სახელმწიფოსთან დაახლოების მიზნით სასიძოდ ინვევს ხვარაზმშაჰის შვილს. სამეფო თათბირი უცხოელი უფლისწულის სასიძოდ მონვევას გადანყვეტს, და, როგორც თავად ტარიელი ამბობს, იგი იძულებულია „მიემონმოს“ ამ თათბირს. ეს გადანყვეტილება ნესტანის აღშფოთებას ინვევს და ტარიელს მისთვის მიცემული ერთგულების ფიცის გატეხას აბრალელებს. „ვეფხისტყაოსნის“ ეს ეპიზოდი – „ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის თათბირი და გამორჩევა“ (517-547) – ჩემის აზრით, არის პოემის კვანძი, და მის ინტერპრეტაციაში, განსაკუთრებით კი ნესტანის სახის გაგებაში სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობაა. ალექსანდრე ბარამიძე თვლის, რომ აქ პოემის გმირი ქალი სამშობლოს ინტერესებს პირად გრძნობებზე მაღლა აყენებს და ამიტომ გადანყვეტს არასასურველი უცხოელი სასიძოს „მოპარვით“ მოკვლას, რაც ტარიელმა უნდა აღასრულოს:

*„მოპარვით მოკალ სასიძო, ლაშქართა ნუ მოირთაო,
დიადი სისხლი უბრალო კაცმანმაცა ვით იტვირთაო“ (543; 2,4).*

ალ.ბარამიძემ სგანგებო სტატიები უძღვნა ნესტან-დარეჯანისა (ბარამიძე 1975: 123-126) და ტარიელის (ბარამიძე 1944: 269-286) მხატვრულ სახეთა განხილვას, რაც აისახა შემაჯამებელ მონოგრა-

ფიაში „შოთა რუსთაველი“. ავტორმა საგანგებოდ გაუსვა ხაზი იმ გარემოებას, რომ „ვეფხისტყაოსნის მთავარი პერსონაჟები, ვაჟები და ქალები, მხურვალე პატრიოტებია“ (ბარამიძე 1938: 85-106), ამიტომაც ნესტანი თვლის, რომ „ხავარაზმშაჰის ძეს ინდოეთში ინვევდნენ არა მარტო ნესტანის საქმროდ, არამედ ინდოეთის ნამდვილ მბრძანებლად, ინდოეთის ფაქტობრივ მეფედ. ამით საფრთხეში ვარდებოდა ინდოეთის სუვერენობა, ინდოეთის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა“ (ბარამიძე 1975: 142). ამიტომ ნესტანმა ტარიელს ურჩია მოქიშპე ხვარაზმშაჰის ძის დაუყოვნებლივ მოკვლა და, საჭირო შემთხვევაში, სახელმწიფოებრივი ძალაუფლების ხელში აღება“ (ბარამიძე 1975: 125). ტარიელი ასრულებს მიჯნურის დავალებას, „მოპარვით“ ანუ „უსისხლოდ“ კლავს კარავში მშვიდად მძინარე ხვარაზმელ სასიძოს, მაგრამ ეს მკვლელობა არ იფარება, რასაც ტრაგიკული შედეგი მოჰყვა: ნესტანის აღმზრდელმა მამიდა დავარმა ნესტანი „დაალება, დაალურჯა“, შემდეგ კი თავის ერთგულ მონებს კილობანში ჩაასმევინა და უბრძანა ზღვით ინდოეთიდან გადაკარგვა. ეს საბედისწერო მკვლელობა განსაზღვრავს პოემის სიუჟეტის შემდგომ განვითარებას, მაგრამ მისი შეფასება დიამეტრალურად საპირისპირო შეხედულებებს გვიჩვენებს. ალ.ბარამიძემ ჯერ კიდევ 1937 წელს წამოაყენა ე.წ. „ტარიელის რეაბილიტაციის“ თეორია, რაც იმაში მდგომარეობა, რომ მკვლევარი ამ მკვლელობას ამართლებს ნესტანისა და ტარიელის სახელმწიფოებრივი, პატრიოტული მოსაზრებებით. ალ.ბარამიძე იმონმებს ნესტანის სიტყვებს:

„ჰკადრე, თუ: „სპარსთა ვერა ვიქმ ინდოეთისა ჭამასა“ (544, 2).

და ასეთ კომენტარს უკეთებს: „ნესტანის ეს სიტყვები გამსჭვალულია ღრმა პატრიოტული სულისკვეთებით. ინდოეთის უფლისწული ილაშქრებს უცხოელთა, კერძოდ, სპასელთა უზურპაციისა და ტირანიის წინააღმდეგ, იგი შეგნებულად იცავს თავისი სამშობლო ქვეყნის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივ ღირსებასა და პატივს“ (ბარამიძე 1975: 143). მეცნიერი ამ საკითხს, რომელსაც პატრიოტიზმის გამოვლენად თვლის, უკავშირებს ნესტანის პირად გრძნობებს ტარიელის მიმართ და თვლის, რომ ნესტანი „...გულისტქმას არ აჰყვა, პირადული თავმოყვარეობის საკითხი მან

დაუმორჩილა ბრძნულ პოლიტიკურ თვალსაზრისს ... ნესტანმა კარგად იცოდა, რომ მთავარი იყო ინდოეთის სახელმწიფოებრივი პრესტიჟის საკითხი. მათი პირადული წადილიც მაშინ განხორციელდებოდა, თუ ინდოეთი თავს დააღწევდა მოულოდნელად დატეხილ ხიფათს“ (ბარამიძე 1975: 143).

საკითხის ამგვარი დაყენება და გადაჭრა გაიზიარა თითქმის ყველა რუსთველოლოგმა, რის გამოც ჩრდილში მოექცა ამ ეპიზოდის მორალური მხარე, მაგრამ მან მაინც იჩინა თავი სრულიად პარადოქსული სახით. ეს ბუნებრივიც იყო და მოსალოდნელიც. თუ რამდნად ენიგმატური და მართლაც „საქმე საჭოჭმანო“ არის პოემის ეს ეპიზოდი, მონშობს ის გარემოება, რომ ერთსადაიმავე წიგნში იგი ორგვარად – ურთიერთსაწინააღმდეგოდ არის ინტერპრეტირებული: ერთგან მკვლევარი წერს, რომ ნესტანი და ტარიელი სახელმწიფოებრივი, პატრიოტული მოსაზრებით ხელმძღვანელობენ, მეორეგან კი, პირიქით, წერს, რომ ეს გმირები პირადი მოსაზრებებით ხელმძღვანელობენ: „სიყვარულის აღმოდებული გმირების ურთიერთობას სამშობლოს დაცვისა და სახელმწიფოს მართვის ინტერესი აპირობებს. ამიტომაც, რომ ტარიელისა და ნესტანის არსებობასა და ქცევაში საკუთარი „მე“, პიროვნული კეთილდღეობა მზადაა შესწიროს სახელმწიფოებრივს: ნესტანი და ტარიელი სიკვდილ-სიცოცხლის ზღურბლზე სამშობლოს პიროვნულზე მაღლა აყენებენ. სიყვარულის გრძნობა მათთვის შემოსილია ეროვნული იდეალით“ (იმედაშვილი 1968: 98). ამავე ნაშრომში მეორე ადგოლას ავტორი წერს: „...თავისუფალი სიყვარულის ქადაგებაში რუსთაველი არღვევს ქალის გარიგებით გათხოვების ტრადიციას და არ ერიდება სახელმწიფო მასშტაბის კონფლიქტს – ნესტანმა უყოყმანოდ, წამის დაუხანებლად უკუაგდო მამისა და სამეფო თათბირის გადაწყვეტილება მისი უცხო უფლისწულისათვის მითხოვებაზე ... თუმცა ფარსადანის არჩევანით და სამეფო კარის დასტურით ზვარაზმელი სასიძო უკვე ჩამოსულიყო სახელმწიფო ინტერესით გამიზნული ქორწინებისათვის. შეყვარებულს მოაკვლევინა ოფიციალური საქმრო. პირადმა სძლია სახელმწიფოებრივს“ (იმედაშვილი 1968: 206).

განსაკუთრებით საყურადღებო ისაა, რომ ამ ეპიზოდმა (ისევე, როგორც ფატმანის მოთხოვნით ავთანდილის მიერ ჭაშნაგირის

მოკვლის ეპიზოდმა) გამოიწვია ის, რომ უცხოელი მეცნიერის მიერ მისი შეფასება არსებული თანამედროვე ინტერპრეტაციის მიხედვით მოხდა, რამაც რუსთაველის პოემის იდეური დონის თაობაზე დიდი დაეჭვება დაბადა. ცნობილმა გერმანელმა მეცნიერმა-ქართველოლოგმა გ.დეეტერსმა 1958 წელს ჰუგო ჰუპერტის მიერ გერმანულად თარგმნილ „ვეფხისტყაოსანზე“ რეცენზია გამოაქვეყნა, სადაც პოემას ფაქტიურად უარყოფითი შეფასება მისცა, მისი აზრით, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ „...თავის მომხიბლაობას არსებითად ფორმას უმადლის, იმ დროს, როცა მისი იდეური შინაარსი ვერ შეედრება მის თანამედროვე ნაწარმოებებს სხვა ლიტერატურებიდან“ (აღმოსავლური ... 1958: 55). „ვეფხისტყაოსნის“ თანამედროვე ნაწარმოებები „სხვა“, ე.ი. დასავლეთევროპული ლიტერატურიდან კრეტიენ დე ტრუასა და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის რომანებია; მაშადამე, გ. დეეტერსმა ჩათვალა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ იდეური შინაარსი კრიტიკას ვერ უძლებს. გერმანელი ქართველოლოგის ამ უარყოფით შეფასებას გამოეხმაურა ნ.ნათაძე, რომელმაც სამართლიანად ჩათვალა, რომ „...დეეტერსის აზრი – ყველაზე ნიჰილისტურია ბოლო დროის გამონათქვამებს შორის შოთა რუსთაველის შესახებ“ (ნათაძე 1965: 180), თუმცა ამ აზრის სასარგებლოდ გერმანელ ქართველოლოგს არცერთი არგუმენტი არ მოუყვანია.

რამდენადაც ეს აზრი ეკუთვნის ქართველოლოგს – რომელიც ქართული ენის სპეციალისტია და არა ლიტერატურისმცოდნე (ნათაძე 1965: 180-181), – დაწერილია გერმანულ ენაზე და ამდენად ევროპელ მკითხველს გარკვეულ შეხედულებას უქმნის რუსთაველის პოემაზე, ერთგვარად საბედისწერო როლს თამაშობს „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ მსჯელობისთვის იმ საზოგადოებაში, რომელიც, ბუნებრივია, არ იცნობს რუსთაველოლოგიაში არსებულ შეუთანხმებლობას იდანიშნულ ადამიანის მკვლევლობის თაობაზე. აქ აუცილებელია ითქვას, რომ ე.წ. „ტარიელის რეაბილიტაციის“ თეორიის შექმნამდე ქართულ ენაზე არსებულ გამოკვლევებში ნასტანისა და ტარიელის ეს ტრაგიკული შეცდომა არვის შეუფასებია, როგორც ზნეობრივი საქციელი, ხოლო ის „ორმაგი მორალი“, რომელმაც ეს მკვლევლობა გაამართლა, საბჭოთა ეპოქის ბუნებრივი ნაყოფია, რომელმაც ღმერთის – უმაღლესი მორალური აბსოლუტის – უარყოფით ზნეობრივი ორიენტირები არია და

კეთილსა და ბოროტს შორის ზღვარი მოშალა. მაგრამ ზნეობრივი კრიზისის ამ უმძიმეს პერიოდში აღმოჩნდა პიროვნება, რომელიც წინ აღუდგა „ორმაგი მორალით“ ნაკარნახევ ინტერპრეტაციას და ამ ეპიზოდს, ისევე, როგორც პოემის მთავარ გმირებს ერთადერთი მართებული ზნეობრივი შეფასება მისცა. ეს პიროვნება იყო საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი კალისტრატე ცინცაძე, რომელმაც სტატია 1936 წელს დაწერა, მაგრამ რა თქმა უნდა, მისი გამოქვეყნება იმ დროს, საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, წარმოუდგენელი იყო. სტატია მხოლოდ 30 წლის შემდეგ, 1966 წელს გამოქვეყნდა, როგორც საარქივო მასალა (ეკაშვილი 1966: 224-274) საგულისხმო შენიშვნით: „...ზოგი საკითხი, რომლებზედაც ავტორი ცხარედ კამათობს, სპეციალურ ლიტერატურაში გადაწყვეტილია და უკვე აღარ ითვლება საკამათოდ ... აქვე შევნიშნავთ, რომ ავტორის ზოგიერთ დებულებას რედაქცია არ ეთანხმება, ან, უკეთეს შემთხვევაში, საკამათოდ მიაჩნია“ (ეკაშვილი 1966: 227). ბუნებრივია ვივარაუდოთ, რომ ეს „ზოგოერთი დებულება“ სწორედ ჩვენთვის საინტერესო ეპიზოდს ეხება. კ.ცინცაძე (ეკაშვილი) „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს ამ ეპიზოდში ალ.ბარამიძისგან სრულიად განსხვავებულ დახასიათებას აძლევს, მაგალითად, ტარიელის შესახებ ამბობს, რომ „...ნესტან-დარეჯანის დაკარგვამდე ის არის აღმასრულებელი ამ თვითნება უფლისწულის ახირების და ბოროტი რჩევა-დარიგებისა“ (ეკაშვილი 1966: 242). ნესტანი ამ დახასიათებით არის „თვითნება უფლისწული“, „ბოროტი რჩევა-დარიგების მიმცემი“, რაც ზნეობრივი თვალსაზრისით აფასებს ნესტანის პირველ დავალებებს, მიცემულს ტარიელისთვის (ხატაელთა დალაშქვრა, მძინარე სტუმრის „მოპარვით“ – ანუ სისხლის მოპარვით მოკვლა). ნესტანის „გამორჩევა“ ასეა შეფასებული: „ნესტანი იძლევა ისეთ რჩევას, რომელშიც შეზავებულია ცრუობა, ურცხვობა, ვერაგობა, მშობელთა უპატივცემლობა-შეურაცხობა, ქვეყნისა და სამშობლოს განწირვა და მხოლოდ და მხოლოდ თვითნებობა“ (ეკაშვილი 1966: 243). ზნეობის თანახმად პოემის პირველ ნაწილში ნესტანის მოქმედება კ.ცინცაძის მიერ სრულიად ობიექტურად არის შეფასებული: რუსთაველის სიდიადე სწორედ ისაა, რომ რომანის მეორე ნაწილში ნესტანი სულ სხვაგვარად წარმოუდგება მკითხველს; მაშასადამე, რუსთაველმა ნესტანის – ასევე ტარიელის – მხატვრული

სახით რაღაც გაყინული ტიპი კი არ შექმნა, არამედ დახატა ხასიათები, რომელნიც განვითარებას განიცდიან. კრეტიენ დე ტრუასა და ვოლფრამ ვონ ეშენბახის გმირებიც ამგვარ დინამიკაში არიან წარმოდგენილნი. რაც ყველაზე უფრო საგულისხმოა, ტარიელს და პარციფალს ანათესავენ ის, რომ ორივენი ჩადიან საშინელ ცოდვას – ჰკლავენ უდანაშაულო ადამიანებს – ტარიელი ნესტანის ჩაგონებით კლავს მძინარე უფლისწულს, ვოლფრამის პარციფალი შურდულით კლავს უდანაშაულო რაინდს – „წითელ იტერს“, რომელიც მისი ნათესავი აღმოჩნდება. ამრიგად, XII საუკუნეში ორი დიდი შემოქმედი ქრისტიანული სამყაროსი სვამს ღრმად ზნეობრივ საკითხს უდანაშაულო მსხვერპლის შესახებ, ხოლო მკვლევლობის ჩამდენნი როგორც რუსთაველის, ისე ვოლფრამის რომანებში სინანულის გზით, სულიერი ტანჯვა-წამების ფასად გამოისყიდიან ამ კაენურ ცოდვას. სხვა საქმეა, რომ ვოლფრამის რომანში ეს პირდაპირ არის გაცხადებული, რუსთაველი კი თავისი მკითხველისგან მოელის მის გმირთა საქციელის ზნეობრივ შეფასებას. ამრიგად, გ. დეეტერსის მიერ რიგორისტულად, პოემის განხილვის გარეშე გამოტანილი დასკვნა, თითქოს „ვეფხისტყაოსანი“ იდეური თვალსაზრისით თვალს ვერ გაუსწორებს XII საუკუნის სხვა ლიტერატურულ თხზულებებს, არგუმენტს მოკლებული და დაუსაბუთებელია. რუსთაველის მანერა გმირთახატვისა მეტად ენიგმატურია; მე ადრეც აღმინიშნავს, რომ ლეონარდო და ვინჩის მსგავსად, რუსთაველსაც აქვს თავისი „sfumato“, ზოგიერთ რამეს იგი პირდაპირ კი არ ამბობს, არამედ მკითხველს უტოვებს განსასჯელად და ამით ამხელს ამა თუ იმ ეპოქაში ზნეობრივ ვითარებას.

ის, რაც „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი ქალების განსაკუთრებულ თვისებას შეადგენს, არის მათი ღრმა განათლება როგორც ღვთისმეტყველებაში, ასევე ფილოსოფიაში და სამართლებრივ საკითხებში. ნესტანის, თინათინის, დავარის, ასმათის მეტყველება ამჟღავნებს მათ დიდ ცოდნას და ასევე ნიჭიერებასაც (მამაკაც პერსონაჟებზეც იგივე ითქმის, მაგრამ ამაზე საუბარი ამჯერად ჩვენს მიზანს არ შეადგენს). ის, რომ ნესტან-დარეჯანს თავისმა აღმზრდელმა მამიდამ, დავარმა შეასწავლა ღვთისმეტყველება, აღნიშნული აქვს კ. ცინცაძეს; (ეკაშვილი 1966: 246); მაშასადამე, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები ფლობენ იმ ინტელექტუალურ ცოდნას,

რაც ყოველი ეპოქის განათლებული ადამიანისთვის მარადიულ და ნარუევალ ღირებულებას წარმოადგენს. მაგრამ როგორც ნესტანის „გამორჩევის“ (539-545) ანალიზი მოწმობს, იგი წარმატებით ფლობს სოფისტიკის ხერხებსაც, როდესაც თავის მსჯელობას აგებს თავისთვის სასარგებლო ალტერნატივებზე, რითაც ასაბუთებს უდანაშაულო სასიძოს მოკვლის აუცილებლობას და ამ გადაწყვეტილებას ასაბუთებს ფორმულით:

„ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად“ (542,4).

ნესტანის ამ ფრაზამ არა მხოლოდ რუსთველოლოგთა, არამედ სამართლისმცოდნეთა ღრმა ინტერესი გამოიწვია და მის გარშემო საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა შეიქმნა, თუმც თავად ფრაზის შინაარსსა და ნესტანის გადაწყვეტილების სამართლიანობაში არც ერთ მხარეს არ შეჰპარვია ეჭვი. თავის რჩევაში ნესტანი თავიდანვე ერთმანეთს უპირისპირებს „დიდ სისხლს“ ანუ მრავალთა დახოცვას და „მცირე სისხლს“ ანუ ერთი ადამიანის მკვლელობას:

*„დიდსა სისხლსა ვერ შეგაქმნევ, ვერ ვიქნები შუა კედლად,
რა მოვიდეს სიძე, მოკალ მისთა სპათა აუნყვედლად,
ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად“ (542.2-4).*

ამრიგად გამოაქვს ნესტანს განაჩენი ხვარაზმელი სასიძოსთვის, რომელიც ტარიელმა უნდა აღასრულოს. მაგრამ განა ერთი უდანაშაულო ადამიანის მკვლელობა ნაკლები ცოდვაა, ვიდრე მრავლისა? ცოდვა ცოდვად რჩება, თუმც ინდოეთის მეფის ასული თვლის, რომ ერთი უბრალო ადამიანის „უსისხლოდ“ (კარბელაშვილი 1993: 183-220). მოკვლა – არაფერია, მხოლოდ „დიადი სისხლი უბრალოა“ ძნელად სატვირთავი:

„დიადი სისხლი უბრალო კაცმანმცა ვით იტვირთაო“ (543,4).

შემდეგ მთელი მსჯელობა აგებულია argumentum ad hominem-ზე ტარიელის მიმართ და მთელი ეს „რჩევა“ სოფისტური ხერხების ისეთ ღრმა ცოდნას ამჟღავნებს, რომ მთელი ეს პასაჟი საგანგებო განხილვას იმსახურებს, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ზემოხსენებული ფრაზის ანალიზზე შევჩერდები, რომელიც ნესტანის სოფისტიური ოსტატობის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს.

განდიდების, გამეფების სურვილით შეპყრობილი ქალის ანალოგს შუასაუკუნეთა ლიტერატურაში მე ვერ ვპოულობ, ერთადერთი ანალოგია, რომელიც შემოიძლია მოვიყვანო, არის შექსპირის „მაკბეტი“, სადაც ლედი მაკბეტი ჩააგონებს ქმარს დუნკან მეფის მალულად, ვერაგულად მოკვლის აუცილებლობას, რათა თავად მაკბეტი გამეფდეს. მაგრამ ამ შემთხვევაში შექსპირთან იმ სოფისტურ მსჯელობასთან არ გვაქვს საქმე, როგორც რუსთაველის პოემაშია. ლედი მაკბეტი, ქმრის განდიდების მანიით შეპყრობილი, პირდაპირ, ყოველგვარი სოფისტური დასაბუთების გარეშე მოითხოვს ქმრისაგან მძინარე სტუმრის მოკვლას და მის მხლებელთა ამოხოცვას. საინტერესოა რომ ლედი მაკბეტი ამ თავის განზრახვას ქალურ საქმედ არ თვლის:

*„მოდით, სულნო, ბნელ განზრახვათა
ჩამგონებულნო, განმაშორეთ ეს ჩემი სქესი!
ამავსეთ მკაცრის ავკაცობით თავით ფეხამდე,
ეს ცხელი სისხლი შემიდედეთ და გზა დაუხშეთ,
ამოუქოლეთ სინიდისის ტანჯვას და ქენჯნას,
რომ შენანება ბუნებრივი არ დამიბრუნდეს...“.*
(„მაკბეტი“, I,7). (შექსპირი 1940: 158)

ლედი მაკბეტის სომნამბულიზმი, ხელიდან „სისხლის ნვეთის“ მოცილების მტანჯავი განცდა სინდისის ქენჯნის შედეგია, „მკაცრმა ავკაცობამ“ თავისი შედეგი გამოიღო და მოსპო მაკბეტიც და მისი ცოლიც: ინდივიდის თვითნებობა მისსავე დამანგრეველ ძლად იქცა. რუსთაველი სხვაგვარად წყვეტს ამ საკითხს – მთელი „ვეფხისტყაოსანი“ ტარიელისა და ნესტანის „ბუნებრივი შენანება“ ჩადენილი დანაშაულის გამო – ისინი სულიერი ტანჯვა-წამების გზით ინანიებენ თავის ცოდვას. ის უსასრულო ტირილი ტარიელისა, სინამდვილეში ტარიელის ზნეობრივ ფერისცვალებას ნიშნავს, რადგან ცრემლი – სულიწმიდის მადლია. იგივე მადლი მოქმედებს ნესტანშიც, რომელიც რომანის დასაწყისში ცრემლსა და ტირილს სამარცხვინოდ თვლის (379,3), შემდგომ თვითონ „გაუნყვედლად“ ტირის:

*„ვით გიამბო საკვირველი მე, გლახ, მისი ყოფა-ქცევა,
დღე და ღამე განუნყვედლად ტირილი და ცრემლთა ფრქვევა!“* (1145,12).

– მოუთხრობს ფატმანი ავთანდილს და აგრძელებს:

„ჟამი ვერ ვპოვე კითხვისა ნიადაგ ცრემლთა ღვრისაგან“ (1147,1).

ასე იცვლება ნესტანი ჩადენილი მკვლელობისა და ინდოეთიდან დავარის მიერ გადასაკარგად გაძევების შედეგ. ეს აღარაა ის ნესტანი, რომელიც „გამორჩევის“ სცენაში ტარიელს პირგამეხებულ ვეფხვად მოეჩვენა, რამაც მისცა კიდეც სათაური მთელ პოემას:

„ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირგამეხებული“ –

ასე დაამახსოვრდა ტარიელს ნესტანი.

საერთოდ, ჰომეოსის ცნობილი ხერხი – პოემის სხვა პერსონაჟების მიერ მიღებული შთაბეჭდილების მიხედვით ამა თუ იმ მომქმედ პირზე მსჯელობა – რუსთაველს უმთავრესად ნესტანის მიმართ აქვს გამოყენებული. მიუხედავად იმისა, რომ ნესტან-დარეჯანი პოემის მთავარი გმირი-ქალია, რუსთაველი მასთან პირისპირ მხოლოდ ბოლოს, ტარიელთან წერილის წერის პროცესში გვახვედრებს, მანამდე კი მის შესახებ ვიტყვობთ ჯერ ტარიელის, შემდეგ ფრიდონისა და ფატმანის მონათხრობთა წყალობით და ასე ვქმნით ჩვენს წარმოდგენას მასზე. მისი გარეგნული სილამაზით მოხდენილი შთაბეჭდილება ყოველთვის წინ უსწრებს მისი პიროვნული თვისებების გადმოცემას. ამ აღწერათა შესახებ შესაბამისი კორექტივით თამამად შეიძლება გავიმეოროთ ის, რაც ჰომეროსის მიერ მშვენიერი ელენეს აღწერის შესახებაა თქმული: „თვით ელენე ჰომეროსს აღწერილი არა ჰყავს, მასზე მხოლოდ ტროის უხუცესნი ლაპარაკობენ. მაგრამ მათი ლაპარაკით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ჩვენს წინ იყოს რალაც ღვთაებრივი, სიტყვით აღუწერელი“ (წერეთელი 1927: 29). ასეთია ნესტანი მკითხველის წარმოსახვაში, მისი მზიური სილამაზე ყველას ატყვევებდა ეს სილამაზე, რა თქმა უნდა, განსხვავდება სილამაზის დასავლური იდეალისგან. რუსთაველს თუკი ვინმეს სკოლა აქვს გავლილი, ეს, უპირველეს ყოვლისა, ჰომეროსის სკოლაა, და არა მხოლოდ მის მხატვრულ ხერხთა გამოყენების თვალსაზრისით (მაგალითად, ჰომეროსის ისეთი მხატვრული ხერხი, როგორცაა უბედურების წარმოდგენა მაშინ, როდესაც უბედურება ჯერ კიდევ შორსაა“ (წერეთელი 1927: 29). ან მისი ანალოგი „როდესაც უბე-

დურება შეიძლება არც მოხდეს“, რუსთაველს გამოყენებული აქვს როგორც ავთანდილის ანდერძში, ასევე როსტევეანის განცდის გადმომცემ სტროფებში, როდესაც შეიტყობს, რომ ავთანდილი გაიპარა ტარიელის საძებრად (824), არამედ უფრო მეტია: ჩემის აზრით, „ვეფხისტყაოსანი“ ისევეა აგებული ნესტანის რისხვის თემაზე, როგორც „ილიადა“ აგებული აქილევსის რისხვის თემაზე. თუ ეს ვარაუდი გამართლებულია, მაშინ პოემის ტაქსტში მამაკაცის ნაცვლად ქალის დაყენება საინტერესო საკვლევი თემაა.

ქალი-მეფე მთელ ევროპულ ლიტერატურაში მხოლოდ და მხოლოდ „ვეფხისტყაოსნის“ სპეციფიკაა: დასავლური რომანი იცნობს ფეოდალსა თუ სამეფოს მემკვიდრე ქალს, რაც რეალური ცხოვრების ანარეკლს წარმოადგენს (და რომელიც ეძებს საქმროს – მამაკაცს, რომელიც მის მამულს დაიცავს მტრისგან), მაგრამ სამეფო ტახტზე ქალის მეფედ აყვანა „ვეფხისტყაოსნის“ გარდა არსად გვხვდება.

მიჯნურობის ის კოდექსი, რომელიც რუსთაველმა „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში ჩამოაყალიბა, მთელი რიგი დეტალების მიხედვით მიმართვის ობიექტად მამაკაცს გულისხმობს; ყოველ შემთხვევაში „მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა“ მხოლოდ მამაკაცს შეიძლება მიემართებოდეს:

*„მიჯნურსა თვალად სიტურფე მართებს მართ ვითა მზეობა,
სიბრძნე, სიუხვე, სიმდიდრე, სიყმე და მოცალეობა,
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა,
ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობა“ (23).*

მომდევნო, 24-ე სტროფი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ქრისტიანული მეუღლეობის შესახებ პავლე მოციქულის მიერ ჩამოყალიბებული ზნეობრივი ნორმის ალუზია. მოციქული ამბობს: „ხოლო სიძვისათვის, კაცადკაცადსა თვისი ცოლი ესუნ, და თვითეულსა თვისი ქმარი ესუნ“ (I კორინთელთა, 7,2). „ხოლო სიძვისათვის“ უნდა გავიგოთ ისე, როგორც სხვა თარგმანებშია: „ხოლო სიძვის თავიდან ასაცილებლად“ (თავიდან ასაცილებლად ჩამატებულია). საგულისხმოა, რომ რუსთაველი ამ სტროფში სწორედ სახარების ძველ თარგმანში დამონშებულ სიტყვას „სიძვას“ ორჯერ ახსენებს და ჰგმობს:

*„მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი;
მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი,
იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი,
ნუვინ გაჰრევთ ერთმანერთსა! გესმის ჩემი ნაუბარი? (24).*

რუსთაველი მეულლეობრივ ურთიერთობაში ქრისტიანული მორალის დამცველია, რაც, სამნუხაროდ, არაიშვიათად შეუცნობელი რჩებოდა იმდენად, რომ ვახტანგი იძულებული იყო აღენიშნა – „ვეფხისტყაოსანს“ ხშირად სამეძაოდ თარგმნიდნენო. ცოლ-ქმრობის ქრისტიანული კონცეფცია იმის საფუძველი, რომ რუსთაველი, როგორც მკვლევარნი სამართლიანად აღნიშნავენ, უპირისპირდება „ვისრამიანის“ ავტორს. ორთა ერთგული, ურთიერთნდობით სავსეს და თავგანწირული სიყვარული – ასეთია ნესტან-ტარიელისა და თინათინ-ავთანდილის ურთიერთობა. ამ მხრივ რუსთაველის, კრეტიენ დე ტრუასა და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის ზნეობრივი კონცეფცია სავსებით ემთხვევა ერთმანეთს. მკვლევარი გაიოზ იმედაშვილი „ვეფხისტყაოსანში“ ამ საკითხთა განხილვისას იმონმებს ნ. ჟორდანიას, რომლის აზრით „რუსთაველმა მსოფლიო მწერლობაში მანამდე არსებულ გაგებას „ჯერ ქორწინება – მერე სიყვარული“ დაუპირისპირა „ჯერ სიყვარული – მერე ქორწინება“, რითაც ახლებურად გადაწყვიტა სიყვარულისა და ქორწინების მოტივები“ (იმედეშვილი 1968: 206). აღ.ბარამიძე ნესტანისა და ტარიელის ტრაგიკულ თავგადასავალს მეფე ფარსადანის საბედისწერო გადაწყვეტილებას უკავშირებს: „მეფე ფარსადანი ძველ, დრომოჭმულ თვალსაზრისზე იდგა. ამ თვალსაზრისით ქალს არ ეკითხებოდა საკუთარი ბედ-იღბლის საქმე, „თითქო სახელმწიფოებრივი ინტერესები აიძულებდა მეფეს თავისი ერთადერთი ასული მიეთხოვებინა უცხოელი კაცისათვის“ (ბარამიძე 1975: 124).

ამის საპირისპიროდ არაბეთის სამეფოში სხვა ვითარებაა: როსტევანს ტახტზე აჰყავს თავისი ასული, სოლო საქმროს არჩევანს მასვე ანდობს. საერთოდ ქალის გამეფებას მკვლევარნი ისტორიული მაგალითით – თამარის გამეფების ანალოგიით ხსნიან: რეალური ფაქტი აისახა ლიტერატურაში. მაგრამ აქ სხვა საკითხიც იჩენს თავს: რადგან ქრისტიანული მოძღვრებით მეფე – მხოლოდ მამაკაცია, „ვეფხისტყაოსანში“ სახელმწიფოს მმართველად ქალის და-

სახვა ხომ არ არის დაკავშირებული ანტიკურ პოლიტიკურ ფილოსოფიასთან, კერძოდ, პლატონის მოძღვრებასთან სახელმწიფოს შესახებ? სხვათაშორის, პლატონს რუსთაველი თავად ახსენებს პოემაში (დაახლოებით ისეთსავე კონტექსტში, როგორც ვოლფრამ ფონ ემენბახის „პარციფალი“), რუსთაველის ეპოქის მწერლობა მოწმობს, როგორი ინტერესით ეკიდებოდა განათლებული ქართული საზოგადოება ძველ ბერძენ ფილოსოფოსებს. ქალი, როგორც სახელმწიფოს მმართველი, სრულიად ბუნებრივია პლატონის მიერ შექმნილი იდეალური სახელმწიფოს ხატისთვის: „შენ, სოკრატე, მოქანდაკესავით ჩამოჰქენი შენს მიერ შექმნილი სახელმწიფოს მმართველები. – და მმართველი ქალებიც, გლავკონ, – ყოველივე, რაც ვთქვი, ქალებს არანაკლებ ეხება, ვიდრე მამაკაცებს: მართალია, რა თქმა უნდა, ამ ქალებს, რომელთაც ამ მხრივ ბუნებრივი ნიჭი აქვთ. – ეს სწორია, თუკი ქალები ყველაფერში მამაკაცთა თანაბრად მიიღებენ მონაწილეობას, როგორც ვთქვით“ (პლატონი, სახელმწიფო, 540e). ივანე ჯავახიშვილის აზრით, „ვეფხისტყაოსანი“ თამარის ტახტზე აყვანასთან დაკავშირებით დანერგილი ნაწარმოებია (ეს დებულება უფლებას გვაძლევს ვეფხისტყაოსნის შექმნის დროდ ვივარაუდოთ XII საუკუნის 70-იანი წლების II ნახევარი, ე.ი. ის პერიოდი, როდესაც კრეტიენ დე ტრუას პირველი რომანები იწერებოდა), ხოლო კ. ცინცაძე (ეკაშვილი), წინამორბედ რუსთველოლოგთა კვალდაკვალ, მართებულად თვლის მოსაზრებას, რომ „თინათინისა და თამარის ტახტზე აყვანის ამბავის იგივეობა უნდა ჩაითვალოს გამტკიცებულად ... გიორგი მეფის დინასტიურმა წადილმა საქართველოს მისცა „ღმრთისა სწორი მეფეთა მეფე თამარი და გენიალური მხატვრული ნაწარმოები „ვეფხისტყაოსანი“ (ეკაშვილი 1966: 240).

თინათინის მხატვრული სახე მკითხველი თვალწინ იძენება: როსტევეანისა და ვაზირთა გადანყვეტილებით მამის ტახტი უნდა დაიკავოს თინათინმა:

*„თუცა ქალია, ხელმწიფედ მართ ღმრთისა დანაბადია,
არ გათნევთ, იცის მეფობა, უთქვენოდ გვითქვამს კვლა დია,
შუქთა მისთაებრ საქმეცა მისი მზებრ განაცხადია,
ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“ (39).*

ეს უკანასკნელი ტაეპი „მოსწრებული მხატვრული აფორიზმი“ კი არ არის, არამედ პერიფრაზია ქრისტიანული სწავლის ერთერთი მთავარი დებულებისა – არა არს რჩევა მამაკაცისა, არცა დედაკაცისა, რამეთუ თქუენ ყოველნი ერთ ხართ (გალატელთა მიმართ, 3:28)“ (ეკაშვილი 1966: 239), მაგრამ აქ ერთი კითხვა ისმის: როსტევენს თინათინი იმიტომ აჰყავს ტახტზე, რომ მისი ასულია, თუ რაიმე სხვა მიზეზიც არსებობს? ჩემის აზრით, აქ ყურადღება უნდა მივაქციოთ ვაზირთა სიტყვებს:

„სჯობს და მას მიეც მეფობა, ვისგან მზე შენაფლობია“ (38).

თინათინის მზესთან შედარება მისი გარეგნული სილამაზის მეტაფორას არ ჰგავს:

„თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრამ მზე თინათინობდა“ (51).

სხავაგვარად შეიძლება განიმარტოს: თინათინი ისეთივე სამართლიანია, როგორც მზე, რადგან „ვარდთა და ნეხვთა მზე სწორად მოეფინების“ (49); სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია ამ ტაეპის სახარებისეული წყარო: „მზე მისი აღმოვალს ბოროტთა ზედა და კეთილთა, და წვიმს მართალთა ზედა და ცრუთა“ (მათე, 4:45). მაშასადამე, თინათინი სამართლიანია და ამიტომ არის მისგან „მზე შენაფლობი“. შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი, რომ არაბეთი მემკვიდრეობითი კი არა, არჩევითი მონარქიაა, სადაც რამდენიმე ახალგაზრდას ამზადებენ სამეფოდ და მათგან ყველაზე ღირსეულსა და სამართლიანს ანდობენ სახელმწიფოს მართვას. იქნებ ამასთანა დაკავშირებული ის, რომ როსტევეანი თვით კი არ ურჩევს საქმროს თინათინს (რაც დინასტიური მოსაზრებებით ჩვეულებრივი პრაქტიკა იყო), არამედ არჩევანს თვით მას ანდობს. ყოველ შემთხვევაში, ის გარემოება, რომ თინათინი, მსგავსად ნესტანისა, თავად უმხელს სიყვარულს ავთანდილს (რაც ჩვეულებრივია რუსთაველის გმირებისათვის, მაგრამ სრულიად წარმოუდგენელია კრეტიენ დე ტრუას სორდამორის ან ფანისათვის), მის პიროვნულ თავისუფლებაზე მეტყველებს. თვით მისი ფიცი, მიცემული ჭაბუკი სპასალარისთვის, ქრისტიანული ზნეობით არის ნაკარნახევი:

*„ფიცით გითხრობ: შენგან კიდე თუ შევირთო რაცა ქმარი,
მზეცა მომხვდეს ხორციული, ჩემთვის კაცად შენაქმარი.
სრულად მოვსწყდე სამოთხესა, ქვესკნელს ვიყო დასანთქმარი,
შენი მკლავდეს სიყვარული, გულსა დანა ასაქმარი“ (133).*

და სიყვარულის გამჟღავნებისთანავე აძლევს დავალებას, რადგან ავთანდილს მისი სამსახური ორი მიზეზის გამო მართებს: ერთი იმიტომ, რომ უებრო ყმაა (ანუ რაინდი), ხოლო მეორე – იმიტომ, რომ თინათინის მიჯნურია (130). თინათინის დავალება, მიცემული მიჯნურისთვის, ძნელია, მაგრამ კეთილშობილებით და კაცთმოყვარეობით აღსავსე: მან უნდა მოძებნოს „უცხო მოყმე“, რომელიც „ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“ და შეიტყოს მისი ამბავი. თინათინისა და ავთანდილის კაცთმოყვარეობა იმდენად უსაზღვროა, რომ მეორედაც, როდესაც ავთანდილი კვლავ მისი სწრფის ტარიელის დასახმარებლად, მაგრამ როსტევანი წასვლის ნებას არ აძლევს, თინათინი უყოყმანოდ თანხმდება მიჯნურთან განშორებას, რათა მისთვის უცხო ადამიანს მწედ მოველინოს. აქაც ქრისტიანული სიყვარულის გამოვლენასთან გვაქვს საქმე, და თინათინ-ავთანდილის გადაწყვეტილება სხვა არაფერია, თუ არა განხორციელება, საქმედ ქცევა იოანეს სიტყვებისა: „უფროისი ამისა სიყვარული არავის აქუს, რაითა სული თვისი დადვას მეგობართა თვისთათვის“ (იოანე, 15:13). თინათინის ყოველი მოქმედება ქრისტიანული ზნეობით არის აღსავსე: მომხიბლავია სცენა, როდესაც უკვე მეფედ ხმობილი თინათინი მამის სანახავად მივა, და რაკი გაიგებს, რომ შენუხებულია და ავთანდილი ახლავს, მორიდებით უკან გაბრუნდება (102– 103). მეფე-ქალი, არაბეთის სახელმწიფოს მპყრობელი, ინარჩუნებს მთელ ქალურ მომხიბლაობას, მაგრამ თუკი თავისი გადაწყვეტილება სამართლიანად მიაჩნია, უკან არ იხევს. მაგრამ თინათინის მხატვრულ სახეში მთავარი ისაა, რომ არაბეთის სახელმწიფოსა და მისი მეფე-ქალის სახით რუსთაველი თავის ეთიკურ-პოლიტიკურ იდეალს გვამცნობს.

ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ნესტანის მხატვრულ სახეს რუსთაველი ჰომეროსის ხერხით ხატავს: ნესტანის პიროვნებას ვეცნობით პოემის სხვა პერსონაჟების მეოხებით. მეორე მხატვრული სახე ქალისა, რომელიც ამ ხერხითაა წარმოდგენილი, დავარია. ჩვეულებრივ,

სამეცნიერო ლიტერატურაში მის ერთადერთ დამახასიათებელ სიტყვად იქცა „ქაჯი“, რაც მას უარყოფითად განსაზღვრავს, მაგრამ თავის მხატვრული სახის რაობას არ ხსნის, მითუმეტეს, რომ მის შესახებ ან გაკვრით საუბრობენ, ან საერთოდ არ ახსენებენ. მისი მხატვრული სახის ამავე საზღვრებში განხილვა წარმოდგენილია ცნობილი რუსი ლიტერატურისმცოდნის პ.ნ. ბერკოვის სტატიამი (ბერკოვი 1966: 79-84). დავარის როლს პოემის კომპოზიციურ აღნაგობში მკვლევარი იმით აფასებს, რომ მან ნესტანზე „დამლუპველი“ გავლენა იქონია. თავისი გამზრნელი აღმზრდელობითი პრინციპებით (ბერკოვი 1966: 73-74). და პოემაში დატრიალებული ტრაგიკული მოვლენები მისი პორივნებით არის განპირობებული. მაგრამ აქვე მკვლევარი ისეთ თვისებებს მიაწერს დავარს, რის უფლებესაც პოემის ტექსტი არ იძლევა: იგი მას თვლის „ჯადოქრად“, რადგან ქაჯთა მეფის ცოლი იყო და შეითვისა ქაჯური თვისებები. მაგრამ რუსთაველის პოემიდან დავარის „ჯადოქრობა“ არსაიდან ჩანს, მისთვის ამ თვისების მიწერა მხოლოდ ლალი ფანტაზიის ნაყოფია. ფარსადანმა თავის დას ნესტანი „სიბრძნის სასწავლელად“ ჩააბარა, ეს სიბრძნე კი ნესტანმა მართლაც შეითვისა მამიდისგან, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ტარიელისთვის ქაჯეთის ციხიდან მიწერილ წერილში. ამასთან უნდა გავიხსენოთ ასმათის ის ღრმა განსწავლულობა ღვთისმეტყველებაში, რაც მის სიტყვებში ჩანს:

*„ასმათ თქვა: „ღმერთო, რომელი არ ითქმი კაცთა ენითა,
შენ ხარ სავსება ყოველთა, აღგვაკებ მზეებრ ფენითა;
გაქო, ვით გაქო, რა გაქო, არ-საქებლო სმენითა!“ (917).*

ეს სპეცოფიკური ტერმინოლოგია ასმათს მხოლოდ დავარისგან შეიძლება ჰქონდეს შეთვისებული. ხოლო მისი დიალოგები ტარიელთან და ავთანდილთან მის ღრმა ფსიქოლოგიურ ინტუიციაზე მეტყველებს, რასაც ამავე დროს განსწავლულობის იერიც დაჰკრავს:

*„გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკიდიან:
რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკე მიდიან,
უგულო კაცი ვარ კაცობს, კაცთაგან განაკიდიან.
შენ არ გინახვან, არ იცი, მას რომე ცეცხლნი სწვიდინ“ (848).*

გულის, ცნობისა და გონების ერთიანობა – ფილოსოფიური კატეგორიის დებულებაა, რაც მაღალი რენესანსისთვის არის ნიშანდობლივი, და რუსთაველმა სწორედ ასმათს მიანდო ამ აზრის გამოთქმა.

ასმათი უანგარო და თავგანწირული მეგობრობის განსახიერებაა, რაც მის მხატვრულ სახეს სრულიად უნიკალურს ხდის შუასაუკუნეთა ლიტერატურაში: ერთგვარი ანალოგიის სახით შეიძლება ლიუნეტა (კრეტიენის „ივეინი, ანუ ლომის რაინდი“) დაგვესახელებინა, მაგრამ მისგან განსხვავებით ასმათის სახე ერთგვარი ასკეტიზმით ხასიათდება.

რუსთველური სიყვარულის ფონზე, რომელიც მეუღლეობის ქრისტიანულ კონცეფციას განასახიერებს და რუსთაველის იმ პერსონაჟებს უკავშირდება, რომელთაც რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში „იდეალურ გმირებს“ უწოდებენ, კონტრასტს ქმნის „ემპირიული ადამიანი“ (ნ. ნათაძე 1966: 103) – ფატმანი, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთი პირველი რომანისტიც ხელით დახატული ხასიათია“ (ნ. ნათაძე 1966: იქვე) და სწორედ მასთანაა დაკავშირებული *menage a trois*. ფატმანს პოემის მთავარ გმირთან მკვეთრი კონტრასტი განასხვავებს: იგი ვაჭრის ცოლია, ხოლო მისი გარეგნული პორტრეტი, რუსთაველის მიერ დახატული, ცხადად გვიჩვენებს, რომ ნესტანის და თინათინის გარეგნობას იგი შეგნებულად არ აზუსტებს, რათა მკითხველს დაუტოვოს ფანტაზიების საშუალება. ფატმანის გარეგნობის აღწერა იმდენად რეალისტურია, ისეთი ზუსტი მხატვრული დეტალებით დასურათებული, რომ მკითხველს მისი რეალურად წარმოდგენა არ უჭირს: ესაა ჩვეულებრივი, ცოცხალი, სიცოცხლის მოყვარული ქალის პორტრეტი, რომლის შინაგანი მდიდარი ბუნება მხოლოდ შემდეგ გადაიშლება მკითხველის თვალწინ:

*„ფატმან-ხათუნ, თვალად მარჯვე, არ-ყმანვილი, მაგრა მზმელი,
ნაკვთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირხმელი,
მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის მსმელი,
ღია ედვა სასალუქო დასაბურავ-ჩასაცმელი“ (1077).*

XII საუკუნის ლიტერატურისთვის ქალის ამგვარი რეალისტური აღწერა გამონაკლისს წარმოადგენს: ჩვეულებრივ ქალს ადარებენ

მზეს, მთვარეს, ცისკარს, ვარდს და უხვად ამკობენ არამინიერი სილამაზის გამომსახველი სხვადასხვა ეპითეტებით. ეს ძველი ტრადიციაა, რომელმაც მძლავრი გავლენა მოახდინა ქალის სილამაზის აღწერის ტრაფარეტის შემუშავებაში. რუსთაველის ნოვაცია, ფატმანის პორტრეტის დახატვასთან დაკავშირებით შემიძლია შევადარო მხოლოდ შექსპირის 130-ე სონეტს, სადაც ქალის სილამაზე ტრაფარეტული შედარებების უარყოფის ხერხით არის დახატული:

*„მზის შესადარი ჩემს ქალბატონს არა აქვს მზერა,
მე ვერ დავარქმევ იმის ბაგეს მენამულ მარჯვანს“...*

აღბათ არცერთ ლიტერატურულ გმირს – თვით მაძამ ბოვარისა და ანა კარენინას ჩათვლით – არ შეხვედრია ისეთი კიცხვა ლიტერატურისმცოდნეთა მხრივ, როგორც ფატმანს ერგო ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში: საქმე იქამდე მივიდა, რომ მის მიმართ ისეთი სიტყვებიც კი იხმარეს, რაც წესიერ საზოგადოებაში ტაბუირებულია. ზოგიერთმა მკვლევარმა მას ისეთი რამაც მიაწერა, რაც რუსთაველის პოემაში ქვეტექსტშიც კი არ იკითხება! ყოველივე ეს ფარისევლური საზოგადოების მორალს ავლენს და არა ლიტერატურული პერსონაჟის მხატვრულ სახეს. ამგვარი საზომით განსჯისას უკვე ნახსენები მაძამ ბოვარი და ანა კარენინა საერთოდ გასაძევებელი არიან ლიტერატურის „კარგი საზოგადოებიდან“. მაგრამ ამ რთული მხატვრული სახის შინაგანი პოტენცია იმდენად ძლიერია, რომ ზოგიერთმა მკითხველმა, უპირველეს ყოვლისა რუსთაველის პოემის შესანიშნავმა მცოდნემ ალექსანდრე ბარამიძემ თავისი რადიკალური უარყოფითი შეხედულება ფატმანზე შეცვალა და ამის დასაბუთებას საგანგებო გამოკვლევა უძღვნა (ბარამიძე 1985: 100-106).

ფატმანის თემა menage a trois-თან არის დაკავშირებული, რაც მკვეთრად მიჯნავს მას პოემის სხვა გმირთაგან: გ.იმედშვილის აზრით, რუსთაველი „...ამ ცუდლუტ მანდილოსანს თავის საყვარელ გმირთა მწკრივში ღირსეულ ადგილს არ ანიჭებს, თუმც ეს ვაჭრის ცოლი უგვაროთა წრიდან ერთი გამონაკლისთაგანია, რომელიც საკმაოდ მიმზიდველ სახეს ქმნის. ფატმანში რუსთაველმა ამოიცნო ზოგადი ტიპი ოჯახურ გარემოში ამომავალი ახალი ტიპისა, რომელიც შემდეგ ევროპული რომანის სქემაში განსაკუთრებულ ად-

გილს დაიჭერს და შექმნის ლალატინი სიყვარულის საყოველთაოდ ცნობილ თემას“ (იმედაშვილი 1968: 300). თუ კრეტიენ დე ტრუამ ლალატინ სიყვარულს დედოფალ გენიევრას სახე დაუკავშირა, რუსთაველთან კი ეს ქალი – ვაჭრის ცოლია. განსხვავებული სოციალური სტატუსი, რა თქმა უნდა, მწერლის იდეურ მიზანდასახულებას ემსახურება. დასავლური თანადროული რომანისტთაგან განსხვავებით, რუსთაველი ერთადერთია, ვინც ვაჭართა წრე – რაინდული საზოგადოებისგან სრულიად განსხვავებული სოციალური ფენა – ასახა XII საუკუნის რომანში.

რუსთაველმა, თავისი ენიგმატური სტილის თანახმად, ბევრი ისეთი დეტალი ჩააქსოვა ფატმანის მხატვრულ სახეში, რაც მისი „ბიოგრაფიის“ წარმოდგენის საშუალებას გვაძლევს. ფატმანს არ უყვარს თავისი ქმარი – ვაჭართუხუცესი უსენი, რადგან ის „მჭლე არის და თვალად ნასი“ (1205,1): რას გვეუბნება ეს სიტყვები იმაზე მეტს, რაც მშრალი ინფორმაციის ფონზეა მოცემული? იმას, რომ ფატმანი ესთეტიური ბუნებისაა. სხვათაშორის, ამაზე მიგვანიშნებს უკვე მისი პირველი დახასიათება – „ღია ედო სასალუქო დასაბურავ-ჩასაცემელი“ (1077,4) – ფატმანს უყვარს ლამაზი ტანსაცმელი, ამავე დროს სიცოცხლისმოყვარული არსებაა. მაგრამ რამდენად შეეფერება მისი შინაგანი ბუნება იმ გარემოს, რომელშიც იგი ცხოვრობს? მეუღლეობის ქრისტიანული კონცეფციის შესახებ რატომღაც მხოლოდ პომეის მთავარი გმირების – თინათინისა და ნესტანის – შესახებ მსჯელობენ და ნესტანთან დაკავშირებით ხაზს უსვამენ ფარსადანის პოლიტიკურ მისაზრებებს ხვარაზმმას შვილზე მისი გათხოვების გადაწყვეტილების მიღებისას. მაგრამ ქალის მხოლოდ პოლიტიკური მოსაზრებებით უძებნიდნენ ქმარს? განა არ იყო მატერიალური მოსაზრებებიც? თუ ფატმანის სიტყვებს და მოქმედებას ჩავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ იგი თავისი ნებით არ მისთხოვებია უსანს და მან იცის, რაც არის ასეთი უსიყვარულო ქორწინება. ამიტომაც, რომ იგი თავსა და ოჯახსაც კი სწირავს, ოღონდ ნესტანს ზღვათა მეფის რძლობა ააცილოს. კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ფრანკლინის სიტყვები: „სადაც არის ქორწინება უსიყვარულოდ, იქვეა სიყვარული ქორწინების გარეშე“ (ლუმისი 1963: 53). ამ უსიყვარულო ქორწინების მსხვერპლია ფატმანიც, მაგრამ იგი მსხვერპლია ჭაშნაგირისაც, რომელსაც იგი მუდმივ ტერორში

ჰყავს და რომ არა ავთანდილი, მთელი მისი ოჯახის ამონყვეტის მიზეზი შეიქნებოდა. ამიტომ ავთანდილის მიერ ფატმანის დავალებით ჭაშნაგირის მოკვლა მართლაც „მართალი სამართალია“ – ავთანდილს ამ ნაბიჯის გადადგმას მისი კეთილშობილება ავალდებულებს, რათა იხსნას ქალი მოძალადისაგან. აქაც რუსთაველი შეუდარებლად ორიგინალურია: თუკი არტურის ციკლის რომანებში რაინდი, როგორც წესი ექომაგება ქალიშვილებს, რუსთაველმა ეს რაინდული საქციელი კვლავ თავისებური „საჭოჭმანო“ ვარიანტით წარმოადგინა, რათა დააფიქროს მკითხველი ადამიანთა ურთულეს ურთიერთობებზე. „უგულო სიყვარული“, რომელიც რუსთაველს სძულს, ფატმან-ჭაშნაგირის ურთიერთობაში განსაკუთრებით ცხადად ავლენს თავის ქეშმარიტ არსს: იგი უბედურების მიზეზი ხდება. ასეთია რეალური ქალის და რეალური კაცის (ფატმანიც და ჭაშნაგირიც უალრესად რეალისტური მანერით დახატული პერსონაჟებია) ტრაგიკული შეჯახება *menage a trois*-ში, რომელიც ქალის უმწეო სოციალური მდგომარეობით არის განსაზღვრული. ის მკვლევარნი, რომელნიც ფატმანს ამ კონტექსტის გარეშე განიხილავენ, მას „აღვირახსნილობას“, „გარყვნილებას“ სწამებენ, რაც პოემაში არსა-იდან ჩანს: ეს უსიყვარულოდ, მატერიალური მოსაზრებებით მდიდარ ვაჭარზე გათხოვილი სიცოცხლით სავსე ქალი ეძებს სიყვარულს, მაგრამ ამაოდ. საყურადღებოა ერთი დეტალი: ფატმანი, რომელსაც მასავით მდიდარი „ხათუნები“ ახლავს, ნავროზობა დღეს მხიარულობს, „თამაშობს“, „მღერის“, „ყმანვილობს“, იცვლის სამოსს და თმის ვარცხნილობას (რეალური ქალის რეალური ქცევა), და უცბად, უმიზეზოდ გუნება შეეცვლება, „უგემურად“ გახდება (ზოგმა ინტერპრეტატორმა ისე გაიგო, თითქოს ფატმანს რაღაც საჭმელმა აწყინა!) – ეს მისი ღრმა ბუნების მაჩვენებელია: მას რაღაც შინაგანი სევდა, ცხოვრებით დაუკმაყოფილებლობა ანუხებს, რასაც ვერავითარი სიმდიდრე ვერ შეცვლის. მისი სიყვარულით სავსე გული პიროვნულ ბედნიერებაში ვერ ჰპოვებს განხორციელებას, და ეს სიყვარული იქცევა ადამიანის მიმართ სიყვარულად, იმ სიყვარულად, რასაც კაცთმოყვარეობა ჰქვია. ასეთია მისი სიყვარული ნესტანის მიმართ, ამიტომაც იგი „დედისა მჯობი დედა“ (1285,1) ნესტანისათვის, რომელმაც დედური სიყვარულის სიტბო მხოლოდ ფატმანისგან იგრძნო. თავგანწირვა მოყვასისთვის

ამაღლებს და ასპეტაკებს ფატმანის პიროვნებას, მისი გამბედაობა, კაცთმოყვარეობა, სიუხვე, გონების გამჭრიახობა, შრომისმოყვარეობა გვიხატავს ისეთ სახეს, რომელსაც არასგზით არ მიესადაგება ის „შავ-თეთრი“ კვალიფიკაციები, რომლებიც დღევანდელ რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში გვხვდება. ეს მხატვრული სახე, მართლაც უნიკალურია XII საუკუნის ლიტერატურისთვის, უფრო ღრმა კვლევას მოითხოვს, რადგან რუსთაველმა თავის პოემაში მას ძალიან დიდი მისია დააკისრა და თუ რისი თქმა უნდოდა ამით ავტორს, ჯერჯერობით კიდეც არ არის ცხადი. თანამედროვე მკვლევარებმა ათასგვარი ხერხის მოხმობით გაამართლეს ნესტანის მიერ უდანაშაულო ხვარაზმშას შველისთვის გამოტანილი სასიკვდილო მსჯავრი და ეს მკვლელობა, რომელმაც არა მხოლოდ ნესტან-ტარიელს, არამედ მთელ ინდოეთსმოუტანა უბედურება („ხვარაზმშას სისხლი უბრალო სისხლად რად დამადებინე“ (562,1) – ამბობს ფარსადანი), ფატმანს კი არ აპატიეს უსენის ღალატი, რამაც უბედურების წინ მხოლოდ თავად ფატმანი და მისი ოჯახი დააყენა. საინტერესო შემთხვევაა ადამიანის სიცოცხლისადმი დამოკიდებულების განსჯისათვის. საერთოდ, ფატმანის შესახებ ერთი-ორი ციტატის მიხედვით ხდება მსჯელობა (მაგალითად, „თუ ყვავი ვარდსა იშოვის, თავი ბულბული ჰგონია“ (1254,4)) და მხედველობიდანაა გამოტოვებული, რომ ნესტანის ღრმა სულიერ გარდაქმნაში ფატმანსაც მიუძღვის ღვაწლი: მისი „დედობა“ და „დობა“ ნესტანის მიმართ – უანგარო სიყვარულია მოყვასის მიმართ, რასაც რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში ჩვეულებრივ მეგობრობას უწოდებენ, თუმცა ეს სიტყვა (მეგობრობა) „ვეფხისტყაოსანში“ საერთოდ არ გვხვდება.

საინტერესოა ნესტანის ერთგული „ტკბილი ასმათის“ (553,3) მხატვრული სახე, რომელიც პოემაში მეგობარი ქალის განსახიერებაა: იგი ნესტანს ახლავს იმ განმარტოებულ კოშკში, სადაც ნესტანი დავარის ხელმძღვანელობით სწავლობს სიბრძნეს (330,4) და როგორც ასმათის მეტყველება მოწმობს, ისიც ითვისებს ამ გაკვეთილებს. მისი მოყვარული არსება იხატება ავთანდილთან პირველი შეხვედრისას, როდესაც სიკვდილის მუქარასაც კი მედგრად ხვდება და არ ამხელს ტარიელის ვინაობას, მაგრამ როგორც კი მტირალ ავთანდილს დაინახავს, გული მოუღებება, ხოლო ავთანდილის

მიერ მიჯნურობის ხსენება საბოლოოდ მოინადირებს მის გულს: „ან მოყვარე გიპოვნივარ, დისაგანცა უგრო დესი“ (252,4) – ეუბნება იგი ავთანდილს. მისი თავდადება ნესტანისა და ტარიელის მიმართ უანგარო და გულწრფელია, იგია მათი მესაიდუმლე, ხოლო ტარიელის გაჭრის შემდეგ – ერთადერთი, ვინც მის ტრაგიკულ ბედს იზიარებს და ამავე დროს – მისი „ვაზირი“ ანუ მრჩეველია. ეს გონიერი ქალი ქრისტიანული ზნეობითაა აღსავსე: „არა ვარგა უსაზომო, ზომსა თავი გარდგიხდია“ (276,4) – ეუბნება იგი ტარიელს და აძლევს იმ ბრძნულ რჩევას, რაც ჯერ კიდევ არაა ღირსებისებრ შეფასებული ამ სახის ინტერპრეტაციის დროს. ასმათი ურჩევს იმას, რაც ადამიანს ადამიანად აქცევს – საზოგადოებაში დაბრუნებას (273,2; 277,3–4). აქ უნდა გავიხსენოთ არისტოტელეს ცნობილი დებულება, რომ საზოგადოებისგან განდგომილი ადამიანი ან ნადირია, ან ღმერთი. ასმათის სიტყვებიდან ჩანს, რომ მან იცის ეს და ყველანაირად ცდილობს ტარიელი საზოგადოებას დაუბრუნოს. მიაღწევს კიდევ მიზანს – ტარიელის შემობრუნება სიცოცხლისკენ ავთანდილთან მისი დამეგობრებით – ასმათის დამსახურებაა.

გამოკვლევებში ნაკლები ყურადღება ექცევა პოემის ისეთ პერსონაჟს, როგორცაა ქაჯეთის მეფე-ქალი დულარდუხტი, რომელსაც პოემის იდეურ-მხატვრულ გააზრებაში ძალიან მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. კრეტიენ დე ტრუასა და ვოლფრამ ფონ ეშენბახისგან განსხვავებით, რუსთაველის პოემაში გამოირიცხულია ყოველივე ჯადოსნური და არაბუნებრივი; ბოროტება კონდენსირებულია ქაჯის სახეში, მაგრამ ეს სულაც არ არის ზღაპრული ქაჯი, რომელსაც ქართულ ჯადოსნურ ზღაპარში ვხვდებით: „არ ქაჯნია, კაცნიაო, მინდობიან კლდესა სალსა“ (1246,4) – უხსნის ფატმანი ტარიელს. ქაჯი პოემაში გააზრებულია, როგორც homo amoralis, რაც უკვე აღვნიშნე ამ საკითხისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში (კარბელაშვილი 1985: 19-21). ქაჯეთი ამ homo amoralis-ით დასახლებული ქვეყანაა, სადაც ერთი ერის ხალხი კი არ სახლობს, არამედ „არიან ერთად კრებულნი კაცნი გრძნებისა მცოდნენი, ზედა გახელოვნებულნი“ (1247,1–2), ყოველგვარი ბოროტების ჩამდენნი: „ამისთვის ქაჯად უხმობენ გარეშემონი ყველანი, თვარა იგიცა კაცნია ჩვენებრვე ხორციელანი“ (1249,1–2). ამ ქაჯეთის სახელმწიფოს მართავს მეფე-ქალი – დულარდუხტი, რომლის მოკლე

დახასიათებაც საკმარისია, რომ დავასკვნათ: ქაჯეთი – ანტიკური ფილოსოფიის ტერმინით რომ განვსაზღვროთ – ტრანსული სახელმნიფოა, რომელსაც ქალი მართავს:

„დულარდუხტი არის დიაცი, მაგრა კლდე, ვითა ლოდია,
ვისცა არ დაჰკოდს, ყმა მისი ვერავის დაუკოდია“ (1221,1-2).

ესაა სასტიკი, დაუნდობელი თვითმპყრობელი მეფის სახე, რომელიც ქვეშევრდომებს შიშის ზარს სცემს. ქაჯთა სამეფოს მკვიდრნი მეკობრეობით, ყაჩაღობით, რბევით შოულობენ ალათს; ნესტან-დარეჯანიც მათი „ნაალაფეგია“, რომელიც არმალანად ანუ საჩუქრად უნდა მიჰგვარონ დულარდუხტს. ნაძალადევი ქორნინების ერთ ხიფათს ნესტანმა გულანშაროში დააღწია თავი გაპარვით, მეორე ხიფათი ქაჯეთში ელის, რადგან დულარდუხტი გადანყვეტს თავის ძმისწულს შერთოს ნესტანი ცოლად. ცნობილი აფორიზმი რუსთაველისა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“ (1361,4) ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის გამოხსნის გამა თქმული. ქაჯეთი ანტიპოდია არაბეთისა ისევე, როგორც დულარდუხტი – თინთინისა.

ქალი-მეფე ორი საწინააღმდეგო გადანყვეტითაა წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსანში“: ქალი შეიძლება იყოს იდეალური მეფეც და ტირანიც. თუ რა განსაზღვრავს რუსთაველის კონცეფციას, სპეციალურ ლიტერატურაში რაიმე კონკრეტული აზრი ამის შესახებ არ გამოთქმულა. ჩემის აზრით, რუსთაველის მიერ მამაკაცის თანაბრად ქალის მეფედ წარმოსახვა ანტიკური პოლიტიკური ფილოსოფიის, კერძოდ, პლატონის დებულებიდან იღებს საწყისს, იმ დებულებიდან, რომ ქალს მამაკაცის თანაბრად შეუძლია სახელმნიფოს მართვა, ხოლო თვით ქალი-მმართველის ბუნებას განსაზღვრავს სახელმნიფო. ეს ადამიანის არა თეოლოგიური, არამედ ფილოსოფიური კონცეფციაა.

დამონებიანი:

აღმოსავლური ... 1958: *Orientalische Literaturzeitung*. 1958, N 1.

ბარამიძე 1938: ბარამიძე აღ. „ტარიელი“. *რუსთაველის კრებული*, 750. თფილისი: 1938.

ბარამიძე 1944: ბარამიძე ალ. „ნესტანი“. ლიტერატურული ძიებანი. II. თბილისი: 1944.

ბარამიძე 1975: ბარამიძე ალ. *შოთა რუსთაველი*. თბილისი: 1975.

ბარამიძე 1985: ბარამიძე, ალ. „ფატმანის სახის გარშემო“. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურიდან*. VIII. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1985.

ბერკოვი 1966: П. Берков. *О композиции „Витязя в тигровой шкуре“*. უ. „Литературная Грузия“. 1966, №-10.

ეკაშვილი 1966: ეკაშვილი კ. (კალისტრატე ცინცაძე). „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მსოფლმხედველობისათვის“. *შოთა რუსთაველი. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966.

იმედაშვილი 1968: იმედაშვილი, გ. *ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1968.

კარბელაშვილი 1985: კარბელაშვილი მ. *რუსთაველის „ქაჯის – ქაჯეთის“ ინტერპრეტაციისათვის*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ლიტერატურათმცოდნეობის საკოორდინაციო საბჭო. ლიტერატურის ინსტიტუტი. XX სამეცნიერო სესია. თეზისები. 25-27 დეკემბერი, 1985.

კარბელაშვილი 1993: კარბელაშვილი მ. „ვეფხისტყაოსნის „უსისხლოდ“: ტერმინის იურიდიული და ეთიკური ასპექტები“. *ქართული მწერლობის საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1993.

კარბელაშვილი 2014: Карбелашвили М. “Проблема сюжета поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в контексте геополитики: Грузия – Европа или Азия?”. *Sjani. Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature*. 2014, № 15.

ნათაძე 1965: ნათაძე ნ. *რუსთაველური მიჯნურობა და რენესანსი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

ნათაძე ... 1966: ნათაძე ნ., ცაიშვილი ს. *შოთა რუსთაველი და მისი პოემა*. თბილისი: 1966.

რუსთაველი 1975: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი, პირველი ბეჭდური (ვახტანგისეული) გამოცემა, 1712 წ.* აღდგენილი ა.შანიძის მიერ 1937წ.). თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.

შექსპირი 1940: შექსპირი უ. ტრალედიები. *ივანე მაჩაბლის თარგმანი ინგლისურიდან*. წიგნი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1940.

წერეთელი 1927: წერეთელი გრ. *ბერძნული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. ეპოსი და ლირიკა. ტფილისი: 1927.

**Concept of a Woman In “The Knight in Panther’s Skin”
by European Context**

Summary

The idea of adoration of a woman in the Rustaveli’s poem was first considered by Vakhtang the Sixth, the founder of scientific Rustvelology, in his introduction to ‘Targmani Vepkhistaosnisa’ (Targmani’ is ‘Translation’ in English language. In Georgian language Translation also means explanation and comments). In the beginning of the 20th century the great expert of European literature V.F.Shishmarev and N.Marr, the researcher of In The Knight in Panther’s Skin associated this issue with the analogous phenomenon of European literature.

It was namely the problem of woman’s cult and chivalry which became the essential factor that shattered thoroughly Marr’s theory about Persian genesis of The Knight in Panther’s Skin. It was finally approved and substantiated in the science that the poem The Knight in Panther’s Skin by its genesis is a product of European Christian culture and not of Asian, Muslim, in particular of Persian culture (Karbelashvili 2014: 126-143).

In this case the subject of our interest is women images given in Rustaveli’s poem. A woman – king is presented by two counter concepts in The Knight in Panther’s Skin; a woman can simultaneously be an ideal king and a tyrant. According to my opinion, imagination of a woman as a king, similar to a man, takes origin from the postulate of Plato, antique political philosopher, from the postulate that a woman can rule the state similar to a man, while the nature of a woman-ruler, as such, is determined by the state. This is a philosophical conception of a human being and not theological.

პოეტური კანონი როგორც ხასიათი*

ნიზამი და რუსთაველი. ტრადიციული თემა, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე თვით ტრადიცია, რადგან ეს ორი ფიგურა თვითონ ქმნის ისეთ რაღაცას, რასაც კულტურას უწოდებენ.

აქ იმდენად დიდია სიახლოვის განცდა, რომ ძალაუნებურად ჩნდება საბაზი შედარებისათვის. და არის ამ შედარებაში ერთ-დროულად ბანალურიც და განსაკუთრებულიც, მაგრამ ამოცანის ღირებულებაც იმაში მდგომარეობს, რომ განსხვავებული მხარეები მოარგოს ერთმანეთს ისე, რომ მივიღოთ შუალედური მოდუსი.

აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე, როდესაც საუბრობდა „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ლეილისა და მაჯნუნის“ შესახებ, წერდა:

„Руставели и Низами – разные люди по своему мирозерцанию и темпераменту. Каждый из них совершенно самостоятелен в обработке и трактовке одной и той же сюжетной основы, состоящей в стремлении к объединению двух страстно любящих существ, разлученных внешними объективными причинами“ (კეკელიძე 1974: 117).

შესაძლოა, კორნელი კეკელიძე მართალია, ორ დიდ პოეტს შორის განსხვავება არის და ასეც უნდა იყოს, მით უმეტეს, ისეთ ინდივიდუალისტებს შორის, როგორებიც არიან ნიზამი და რუსთაველი. თუმცა, მეორე მხრივ, სწორედ ინდივიდუალიზმა მთავარი ფაქტორი, რომელიც აახლოებს ამ პოეტებს და ეს სიახლოვე, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება თავისუფლებაში, პოეტურ თავისუფლებაში.

პოეზია პირობითობათა ცოცხალი, მარად მოძრავი სისტემა რომ არ იყოს, გაცილებით იოლი იქნებოდა მსჯელობა ტიპოლოგიურ პარალელებსა თუ კომპარატივისტულ შეხვედრებზე, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ვალდებული ვართ მსგავსება ვეძებოთ სწორედ მოძრავ სისტემებში, რათა დავასაბუთოთ ამ სისტემათა სიცოცხლისუნარიანობა.

* ნაკითხულია მოხსენებად ქ. ბაქოში 2015 წლის 27 ნოემბერს, აზერბაიჯანის სლავისტიკის უნივერსიტეტის ინიციატივით გამართულ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე „შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა და კულტურა: ეროვნული ლიტერატურისა და კულტურის საწყისთა კრიტერიუმები“.

შუა საუკუნეების კულტურას ახასიათებს ბევრი საერთო ნიშანი, რაც განაპირობებს სხვადასხვა ლიტერატურის შინაგან ერთიანობასა და ტიპოლოგიურ მსგავსებებს. პოეტურ წარმოსახვათა და გამოხატვის ფორმათა იდენტურობა ქმნის ტრადიციას, საერთო სურათს, რომლის შიგნით ხორციელდება ისეთი ცალკეული, ინდივიდუალური გამონათებები, როგორებიც არიან ნიზამი, რუსთაველი, საადი, ჯალალადინ რუმი, თუნდაც დანტე ალიგიერი.

პოეტები სხვადასხვა ენაზე მეტყველებენ, სხვადასხვა ენას იყენებენ იმისათვის, რომ შექმნან ერთი პოეტური „მატერია“, რომელიც გასაგები იქნება არა ენის მეშვეობით, არამედ ამ „მატერიის“ სტრუქტურის საშუალებით.

პოეტური ფაქტურა მარტო ორნამენტი არ არის, არც მარტო ტექნიკაა, არამედ ეს არის ქმნადობის ენა, მსოფლმხედველობა, სტილი, რომელიც გამოხატავს შემოქმედების არსს.

კაცმა რომ თქვას, რა არის პოეზია? – ეს არის საგნებისა და მოვლენების შინაგანი აზრის ამოცნობა და ამ აზრის მასშტაბის გადიდება შესაძლებელ მაქსიმუმამდე ისე, რომ არ დაირღვეს თავდაპირველ ვარიანტში მოცემული სტრუქტურა.

ამისათვის არსებობს ერთ-ერთი ცნობილი საშუალება, რომელსაც ჰიპერბოლას უწოდებენ.

ჰიპერბოლის მიზანია გახსნას მოვლენის არსი, გახსნას საგანი, გაააქტიუროს მისი აღქმა.

ამის მაგალითად გამოდგება ნიზამი განჯელის პოემის „ლეილი და მაჯნუნი“ ერთ-ერთი თავი, რომლის სათაურია „ლეილი რა დღეში იყო“. ნიზამი ლეილის სილამაზეს წარმოგვიდგენს ისე, რომ ვარდის კოკრის მიკროსივრციდან მაკროსივრცემდე ადის, მიწის ნიალიდან მთვარის სიმაღლემდე აღწევს:

ყვავილის ბუტკო გაიშალა
და ღვინისფერად დაჰფერა,
წელში გასწორდა ხე მორჩი,
ბაღში სათუთად ნამყოფი,
ტკბილიც და ამოდ საჭვრეტიც
ზედ დაიმნიფა ნაყოფი.

შვების ვენახში ჰყვავდა,
პირი გაზაფხულს უგავდა,
კაცს ისე მოუხედავდა,
იქვე ფერფლავდა, ბუგავდა.

.....
.....

ვარდსა და მთვარეს მშვენებით
მისით შექმნოდათ ვიშები, –
ვარდის წინ როქით გაველო,
მთვარისთვის ეთქვა ქიშები.

.....
.....

ამ ქალს ნიკაპის ფოსოში
ჯადო ჩაედო იმდენი,
შიგ კაცთა გულებს ლუპავდა
მასთან ზედიზედ მიდენილს.
(ნიზამი 1974: 163-165)

ნიზამის სივრცე არ ჰყოფნის. საგნები ვერ იტევს შთაგონების ენერგიას, რომელიც თითქოს სადაცაა გაარღვევს ყოფიერების საზღვრებს, მაგრამ ეს მხოლოდ ილუზიაა. პოეტი არ გადის ამ საზღვრებს გარეთ. იქით არ არის მისი სივრცე. ამ სივრცეს საუკუნეების შემდეგ აღმოაჩენს რომანტიზმი, გერმანული ფილოსოფიის წიაღიდან აღმოცენებული ბელეტრისტული ტრანსცენდენტალიზმი. თუმცა ფორმით, ფაქტურით, განწყობილებით, მოტივებით, შთაგონების ხასიათით – მისულია რომანტიზმის ზღვრამდე.

ჩვენ წინაშეა პროცესი – ეპიკური ფორმის განახლება, რომელიც გულისხმობს არსებული ტრადიციის ფარგლებში ინდივიდუალური კანონის დამკვიდრებას, შინაგან დაძაბულობას, ემოციურობის მუხტის შეტანას თხრობაში. მოკლედ რომ ვთქვათ, ნიზამი განჯელი ახორციელებს ეპიკური პოეზიის ტექნიკის რეფორმირებას მაქსიმალიზმის სულისკვეთებით. აკადემიკოსი ევგენი ბერტელსი წერდა:

„ტრადიცია მოითხოვდა, რომ მთელი ტექნიკური ოსტატობა უპირატესად ლირიკაში, რითმულ ჟანრში განვითარებულიყო. ეპოსი, როგორც თხრობა, ადვილად იტანდა სხვა საშუალებათა სიღარიბეს... ამიტომ XI საუკუნის პოეტთა ყველა ტექნიკური ილეთი ძირითადად თავს იყრის ლირიკულ ჩანართებში, აღწერებში, გადახვევებში, და ა.შ.

ნიზამი გარკვეულწილად მიჰყვება ამ ტრადიციას... თანმიმდევრულად იცავს პრინციპს, რომელიც გულისხმობს მაქსიმალურ მხატვრულ გამომსახველობას, თითოეულ სტროფში სამშენისების იმგვარად გამოყენებას, რომ ერთი მისხალიც არ დაკარგოს აზრის გადმოცემისას“ (ბერტელსი 1940: 129-130).

ტრადიციის სულიდან იზადება გამომსახველობითი მაქსიმალიზმი და მაღალი თვითმყოფადობა. უშუალო განცდების გამოხატვა ხდება, ერთი შეხედვით, იმპულსურად, ინსტინქტურად, სტიქიურად, მეორე მხრივ, ამაში არის წესრიგი, მყარი, კარგად მოფიქრებული სისტემა.

პოეტი აღმოაჩენს სიახლეს და ამით აღმოაჩენს თავის თავს, თავის მისიას. სიტყვიერი ფაქტურის მიღმა არსებობს და მოჩანს რაღაც ისეთი, რაც მაქსიმალურად გამოხატავს სიტყვის კომპოზიციურ შესაძლებლობებს.

ნიზამის ხელოვნებაში შეაქვს პიროვნული, პერსონალური და, ამგვარად, სუბიექტურის კულტივირებით ქმნის ახალ ზოგადობას, ახალ უნივერსალურ მსოფლმხედველობას. ის ანადგურებს ყოველგვარ უპიროვნოს და ამაგრებს პიროვნულის საზღვრებს. სიმძიმის ცენტრი გადააქვს ისეთ ფუნდამენტურ ფასეულობაზე, რომელიც ადვილად თავსდება ისტორიულ პერსპექტივაში.

ამ ქმედებათა ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანი არის ის, რომ მაქსიმალიზმი ვერ არღვევს ზომიერების გრძნობასა და გემოვნებას.

ჰიპერბოლიზაციისაკენ სწრაფვა არ ნიშნავს გიგანტომანიას ან მეგალომანიას. მას აქვს თავისი ფსიქოლოგიური საფუძველი. თუკი შეიძლება საუბარი ესთეტიკაში ხასიათის არსებობის შესახებ, მაშინ ჰიპერბოლიზაციის კანონს შეგვიძლია ესთეტიკური ტემპერამენტი ვუნოდოთ.

თავში „თათბირი ტარიელისა“ შოთა რუსთაველი ასე წარმოადგენს ბოროტი ძალის განადგურებას:

მაშინ ქაჯეთს მოინია უსაზომო რისხვა ღმრთისა:
კრონოს, წყრომით შემხედველმან, მოიშორვა სიტკბო მზისა;
მათვე რისხვით გარდუბრუნდა ბორბალი და სიმგრგვლე ცისა,
ველნი მკვდართა ვერ იტევდეს, გადაიღდა ჯარი მკვდრისა.

(რუსთაველი 1966: სტრ. 1401)

აშკარაა, რომ მონუმენტურობის წესი სულიერ წყობას გამოხატავს. გამოსახვის მაღალ რეგისტრში ვხედავთ ავტორს, მის ხასიათსა და სურვილს, დაახლოვოს მკითხველი საგნებთან. პოეტი ესთეტიკურად ააქტიურებს აღქმის პროცესს, პროვოცირებას უკეთებს მკითხველის წარმოსახვას და ხდის მას ქმნადობის მონაწილედ.

მკითხველი დამოკიდებულია არა მარტო ტექსტზე, არამედ ავტორის ნებაზეც. სუბიექტურობის ხარისხი მაღალია.

რამდენადაც ძლიერია სუბიექტურობის ხარისხი, იმდენად დიდია ავტორის სურვილი, მკითხველს თავს მოახვიოს თავისი წარმოდგენები; რამდენადაც ძლიერი, სუგესტიური, შთამაგონებელი ძალით მოქმედებს ავტორის ნება, იმდენად მკვეთრი და პლასტიკურია მის მიერ შექმნილი საგანი, მოვლენა, სივრცე.

პოლონელი ფილოსოფოსის რომან ინგარდენის ტერმინით რომ ვთქვათ, პოეტი ახორციელებს საგანთან დაკავშირებული წარმოდგენების აქტუალიზებას (ინგარდენი 2015: 154).

სადაც იწყება აქტუალიზება, იქვე ხდება კონკრეტიზებაც.

კონკრეტულია ჰიპერბოლის სტილისტიკური მიზანი – დაგვანახვოს საგანი ჭეშმარიტი არსით ისე, როგორც გამადიდებელ შუშაში.

განსაკუთრებულია „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი ავთანდილი და განსაკუთრებულია მისი ღიმილიც, რომლის სიტყვით გადმოცემა შეუძლებელია. ამიტომ ავტორი მიმართავს პლასტიკას და მისი მეშვეობით სივრცის ათვისებას:

ყმა მეფისა ბრძანებასა ლალი წყნარად მოისმენდა,
თავ-მოდრეკით გაიღიმნა, გაცინება დაუშვენდა,
თეთრთა კბილთათ გამომკრთალსა შუქსა ველთა მოაფენდა.

(რუსთაველი 1966: სტრ. 64)

პოეტი ბუნებასა და სიტყვის ბუნებრივ თავისებურებებს იყენებს იმისათვის, რომ შექმნას ზებუნებრივი სინამდვილე. მაგრამ ისე, რომ პლასტიკური მთლიანობა არ დაირღვეს, სტრუქტურა იყოს მყარი, გამძლე, დაცული გარე ზემოქმედებისაგან. ერთი სიტყვით, სტრუქტურა უნდა იყოს შეუვალი და დახშული.

ფილოსოფიაში არსებობს ასეთი ტერმინი *ingenium* – „სწრაფი გონება“, რომელიც გულისხმობს არა იმდენად ინტელექტუალურ

ძალას, რამდენადაც გამომგონებლურ უნარს, ფატაზიას, რომელიც დაკავშირებულია გრძნობებსა და შეგრძნებებთან (გოლენიშჩევ-კუტუზოვი 1964: 115).

ნიზამისა და რუსთაველის ingenium – „სწრაფი გონება“ მათ ჰიპერბოლისტურ აზროვნებაშიც გამოიხატება. ეს არის მათი პოეტური იდენტობა, მათი ხასიათი, მათი ენა, უფრო სწორად, მეტა-ენა, რომელსაც ისინი იყენებენ იმისათვის, რათა გახსნან არსებობის საიდუმლო და დაუკავშირონ ის გრძნობიერების სფეროს.

დამონებიანი:

ბერტელსი 1940: Бертельс Е.Э. Великий азербайджанский поэт НИЗАМИ. *Эпоха – жизнь – творчество*. Баку: изд. АзФАН, 1940.

გოლენიშჩევ-კუტუზოვი 1964: Голенищев-Кутузов И. *Барокко, классицизм, романтизм*. ж. «Вопросы литературы», №7. 1964.

ინგარდენი 2015: ინგარდენი რ. „კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია“. *ლიტერატურის თეორია*. III. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2015.

კეკელიძე 1974: კეკელიძე კ. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. XIII. თბილისი: „მეცნიერება“, 1974.

ნიზამი 1974: ნიზამი განჯელი. „ლეილი და მაჯნუნი“. *ლირიკა*. თარგმნა მაგალი თოდუამ. თბილისი: „საბჭ. საქართველო“, 1974.

რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**Poetic Canon as a Character
(Nizami and Rustaveli)**

Summary

Nizami and Rustaveli. Traditional theme which is more than a tradition itself because these two figures themselves created something that is called culture. If poetry was not a living, ever-moving system of conventions, it would be much easier to discuss about typological parallels or comparativistic similarities, but the fact is that we have to look for similarities in the moving systems namely, in order to justify the viability of these systems.

Medieval culture is characterized by many common features, which determine the internal unity and typological similarities of different literatures. Poetic imaginations and identity of the forms of expression create tradition, a general picture within which such individual shining talents as Nizami and Rustaveli are realized.

**„ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე სახეკმნადობის
ტიპოლოგიური მიმართებანი აღმოსავლურ
მწერლობასთან**

ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტზე დაკვირვება გამოკვეთს მეტად საინტერესო განსახოვნებებს, რომლებიც რელიგიის, ფილოსოფიის, ლიტერატურის და, ზოგადად, კულტურის სფეროებში დამკვიდრებული ტრადიციული სახეებისა და სახე-იდეებისგან, სიმბოლოებისა და წარმოდგენებისაგან განსხვავდება. არაერთგზისაა აღნიშნული, რომ რუსთაველი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მწერლობათა წიაღში შემუშავებულ უნივერსალიებს პარადიგმული სახისმეტყველების კვალობაზე გარდაქმნის და ახალი შინაარსით ამეტყველებს. აღმოსავლურ მწერლობასთან ტიპოლოგიური მიმართებების თვალსაზრისით, საინტერესოა ჩვენ მიერ შესწავლილი რამდენიმე პარადიგმის, კერძოდ, თინათინისა და ნესტანის მიერ მიჯნურთათვის ნაჩუქარი სამხრე-სამკლავეების და მუშთარ-ზუალის განსახოვნებათა, კვლევა.* სხვადასხვა ეპოქის შემოქმედთა ნაზრევის წარმოჩენა, მსგავსება-განსხვავებათა დაძებნა რუსთაველური სახეკმნადობების სპეციფიკას გამოკვეთს, რაც, თავის მხრივ, მხატვრული სახეების შინაარსის ინტერპრეტირების საფუძველს ქმნის. კვლევა-ძიებას ამ თვალსაზრისით წარვმართავთ.

თინათინისაგან ავთანდილისათვის ნაჩუქარი მარგალიტის სამკლავის სიმბოლიკას ეხმიანება რუსთაველის თანამედროვე ებრაელი პოეტის – მოშე იბნ ეზრას (XI-XII სს.) ერთი უსათაურო ლექსი, რომელიც ერთგვარი ვედრებაა უფლისადმი:

კვლავ აღიძვრიან ჩემი ფესვები
რომ გარდასულთან ხიდი განიდოს
სიბრძნის ზღვას ვნახავ,
გადავეშვები
ჩქერს შევუყვები სამარგალიტოს.
(მოშე იბნ ეზრა 1994: 113)

* იხ. ჩვენი წერილები – ძღვენ-საჩუქართა სიმბოლური მნიშვნელობისათვის „ვეფხისტყაოსნის“ ძიებანი, XXIV, გვ. 216-225; „ამას ჰგვანდეს ოდეს ერთგან მუშთარ, ზუალ შეიყარნეს“, ძიებანი, 2007, XXVIII, გვ. 80-94

აქ მარგალიტი გააზრებულია როგორც დიდი სინმინდე და სიბრძნე. ლექსში „სიბრძნის ზღვა“ და „სამარგალიტო ჩქერი“ ღვთის სასუფევლის აღმნიშვნელია, რომელთანაც შეერთება წარსულსა და აწმყოს შორის გადებული ხიდივითა შესაძლებელი. ამ მიმართებით, „ვეფხისტყაოსნის“ მარგალიტის სამკლავე (სხვა დატვირთვასთან ერთად), შესაძლოა, გმირთა დრო-სივრცული კავშირის ურღვევობის და ღვთაებრივ სინმინდესთან ზიარების სიმბოლოდ გავიაზროთ.

მარგალიტის, როგორც უმაღლესი ხელმწიფის, ღმერთის, სიმბოლოდ აღქმა, ჩნდება ჰაფეზის პოეზიაშიც:

და რომლის ბადალ მარგალიტს არა ჰვლობს ზეცის ნიჟარა,
ვინც სხვა ქვეყნების მეფენი მხეველებად შემოიჯარა,
(ჰაფეზი 1970: 40)

– ამბობს პოეტი და მისთვის ღვთაება ის ერთადერთი მარგალიტია, რომლის ბადალი ზეციურ სასუფეველში არ მოიპოვება (მარგალიტის სიმბოლოს საღვთო სახელად და ქრისტიანული სახის-მეტყველებით გააზრება მოცემულია ჩვენს ადრინდელ ნაშრომში, რომელსაც სქოლიოში ვიმონებთ).

ნიზამი განჯელის ერთ ლექსში – „მინის გამოსათხოვრად თქმული“ – მარგალიტი სულის სიმბოლოა –

... უცნაური გზები გელის.
რწმენის საგზლით ივსე უბე,
ხვატიანი გზებით ივლი,
თან ნაილე ცრემლის გუბე.
მარგალიტი თავის სადაფს
დაუბრუნე ისევ უკან.
(ნიზამი 1974: 87)

ნიზამისათვის სიკვდილის გზა უცნაურია, ძნელი გზაა და ამიტომაც რწმენითა და სინანულით, „ცრემლთა გუბით“ აღვსილი უნდა დაადგეს ადამიანი ამ გზას, რათა მთავარი მიზანი აღასრულოს: მარგალიტი – სულის სიმბოლო – დაუბრუნოს თავის წილს – სადაფს, უფლის სავანეს, პირველსამყოფელს. ამ მიმართებით, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ თინათინისა და ავთანდილის

შენწყვილებულმა სულებმა – „მარგალიტებმა“ – საბოლოოდ დიდი და ტკივილიანი გზის გავლით, რწმენითა და სინანულით უნდა მოიპოვონ საოცნებო, მათი წილი სამკვიდრო – უფლის წიაღში თავმისადრეკელი. ნიზამისეული მარგალიტის სიმბოლოს, „ვეფხისტყაოსანთან“ მიმართებით, შესაძლოა, სხვაგვარი დატვირთვაც დაეძებნოს, უფრო მინიერი – თინათინი თავის სულს – მარგალიტს – აბარებს ავთანდილს, ვითარცა სადაფს. მარგალიტის წიაღში დაბრუნება მიჯნურთა სულისა და ხორცის ერთიანობის სიმბოლოდ აღიქმება (გავიხსენოთ, უფალს „მარგალიტ ენოდა, რამეთუ იგი, ვითარცა მარგალიტი შორის ორთა მათ ფიცართა, სულისა და კორცთაჲსა ღმრთეებით გამობრწყინ-დების...“ – საბანისძე 1963: 53).

მარგალიტის ზემოაღნიშნულ შინა-არსს ეხმიანება აზერბაიჯანელი პოეტის, იზ ედ-დინ ჰასანოლის (XIII ს.), ერთი ლექსი, რომელშიც პოეტი საკუთარ თავს მარგალიტად წარმოსახავს, მარგალიტად, რომელიც ვერ თავსდება ორ სკნელს – მინიერებასა და ზეციურობას – შორის და სულიერებით უსაზღვროა, ზღვაში დაუტევნელი, სივრცესა და დროშია განფენილი:

ჩემში სუფევს ორი სკნელი, თუმც ამ სკნელში ვერ ვთავსდები,
უსივრცო ვარ მარგალიტი, სზღვარ-ველში ვერ ვთავსდები...
ფარულ განძის კვალცი მე ვარ, მზირალისა თვალიც მე ვარ,
მარგალიტის ალიც მე ვარ, ზღვაოდენში ვერ ვთავსდები.

(ჰასანოლი 2007: 29)

ლალი და მარგალიტი სახარების საუნჯედ, ბოროტებისა და უკეთურებისგან დამცავ რწმენის ფარად და კედლადაა აღქმული საიათნოვას ლექსში „მოდის იტვირთე!“:

ლალ-მარგალიტი სახარებისა
ფარად იფარე, კედლად იკედლე,
ნუცა დაუფენ ლალს და მარგალიტს
წინაშე ღორთა, საიათნოვა! (საიათნოვა 1986: 34)

საიათნოვა პოეტურ სიტყვაში გაცხადებულ, რწმენით ნასაზრდოებ სინმინდეთ სახარებისეული ფრაზით ამონმებს და საკუთარ თავს მოუწოდებს, დაიცვას ეს წმინდა მარგალიტი. პოეტისათვის შემოქმედება ბრძოლას ემსგავსება, სიტყვის ხმლად მოქნევა კი, რომელიც ჭემმარიტებითაა გაჯერებული და „მარგალიტის სვინაქ-

სრად“, წმინდა სიტყვად გაიაზრება, დამარცხება რომ არ უნერია. ამ მიმართებით, თინათინის ნაჩუქარი მარგალიტი ავთანდილისთვის რწმენის სიმტკიცე და ზღუდეა, დამცავი და დამფარავი „მტერთა ძღვევის, ზღვათა ღელვისა“ და „ღამით მავნე“ სულებისაგან.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შესაძლოა ითქვას, რომ თინათინისა და ავთანდილის განუწყვეტელი კავშირი დრო-სივრცულ განზომილებაში, განმტკიცებულია მარგალიტით – ზეციურ-ბით და მარადისობასთან ზიარებას გულისხმობს („სიყვარული აგვამალლებს...“). ამასთანავე, მარგალიტის ბოძებით თინათინი ავთანდილის ცნობიერებაში, თითქოს, თავის სახებას აღბეჭდავს; უამთაღმწერლის კვალობაზე თუ ვიტყვით – „...ვითარცა მარგალიტისათვის თქმულ არს მარტოება“ (უამთაღმწერელი 1989: 893), თინათინი ობოლ მარგალიტს, სიმბოლურად, დაობლებულ სულს ავთანდილს ატანს.

ქალის სიმბოლოდ „ობოლი მარგალიტის“ მხატვრული სახე გამოყენებული აქვს ნიზამი განჯელსაც პოემაში – „ლეილი და მაჯნუნი“:

ის მარგალიტი ობოლი (ლეილი – ნ.გ.)

ამ სოფლის ჯავარს (მაჯნუნს – ნ.გ.) შევრთოთო!

(ნიზამი 1986: 93)

ლეილი „ობოლ მარგალიტად“ განიცდება მხოლოდ და მხოლოდ მიჯნურთან და მიჯნურობასთან მიმართებით. მიჯნური, სხვადასხვა გარემოების გამო, მარტოა თავის გრძნობასთან; თინათინის მსგავსად, ავთანდილიც მოშორებულია თავის ტყუპ მარგალიტს და ამდენადაა „ობოლი“. ნიზამის პოემის მიხედვით, „ობოლი მარგალიტი“ შეიძლება აღნიშნავდეს არა მარტო მიჯნურ ქალს, არამედ მიჯნურ მამაკაცსაც:

მაჯნუნი ნეჯდის გორაკზე იჯდა დაღლილი ქვითინით,

გვირგვინის თავში ჩასმული, ობოლი მარგალიტით.

(ნიზამი 1986: 275)

„ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, მარგალიტი ორივე გმირის მარტოსულობის გამაერთიანებელი სახეა.

ირანელი პოეტი აბუ საიდი (XI ს.) ერთ რობაიაში ჩივის თავის მარტოსულობას, ცხოვრების გზაზე მოყვასის გარეშე ყოფნას,

რომლისთვისაც გულის სიღრმეში დატევილ მარგალიტებს არ დაიშურებდა:

ცეცხლში ვინვი და მეგობარი არ გამაჩნია,
შორეულ გზაზე თანამგზავრი არ გამაჩნია,
მაქვს გულის ფსკერზე უამრავი მარგალიტები,
მაგრამ ვის ვანდო, მეგობარი არ გამაჩნია.
(აბუ საიდი 1977: 286)

ამ მიმართებით, თინათინისა და ავთანდილის სულიერი თანაზიარობა, სიყვარულის ფიციტ დამონმებული სულის საუნჯე-მარგალიტთა შეწყვილება ფიზიკურადაც გაცხადდა – სიმბოლურად, თინათინი შორ გზაზე მიმავალ სპასპეტს თავის გულის ნაწილს, მარგალიტის სამკლავედ ასხმულს, მიჯნურს თანამგზავრად აახლებს.

როგორც ზემოაღნიშნულიდან ჩანს, მარგალიტისა და „ობოლი მარგალიტის“ სახე-სიმბოლოები, ძირითადად, მძაფრი სიყვარულის თანმხლებნი, ზოგადადამიანურ სულიერ სამყაროს უკავშირდება.

თინათინის „ობოლმა მარგალიტმა“ ავთანდილს, როგორც ქრისტიან მხედარს, სულიერი მღვიძარება უნდა დაუმკვიდროს, ნების სიმტკიცე გაუძლიეროს; თინათინის სიყვარული, მშვენიერება, სიბრძნე „სიკვდიმდე გასატანი“ გახადოს, რასაც ის ითხოვს კიდევ თავის ლოცვაში ღვთის მიმართ – „და ნუ ამოჰფხვრი სიყვარულსა, მისგან ჩემთვის დანათესსა!“ (რუსთაველი 1966: 801); „და მომეც დათობა სურვილთა, მფლობელო გულის – თქმათაო!“ (რუსთაველი 1966: 800). თინათინისეული მარგალიტით შემკულმა სამკლავემ უნდა გაამშვენიეროს ავთანდილის „სულის უდაბნო“. სულით ობლობის ერთგვარი თავშესაფარია მარგალიტი, იმავდროულად – სულიერი ქორწინების ცხადყოფა. მარგალიტი სიმბოლურად ხომ ქრისტიანული სინმინდეა – „ნუ მისცემთ სინმიდესა ძალთა, ნუცა დაუფენთ მარგალიტსა თქუენსა წინაშე ღორთა, ნუუკუე დათრგუნონ იგი ფერკითა მათითა და მოიქცენ და განგხეთქენ თქუენ“ (მთ. 7, 6). ამასთანავე, მოვალეობასაც ახსენებს სპასპეტს თინათინის საჩუქარი – „პირველ ყმა ხარ,... მერმე, ჩემი მიჯნური ხარ“ (რუსთაველი 1966: 129). თინათინი თითქოს აფრთხილებს ავთანდილს დიდ ხიფათთან დაკავშირებულ გზაზე და მარ-

გალიტის სამკლავის ბოძებით სულიერი სინმინდის შენარჩუნებასა და წრფელი სიყვარულის დაცვისაკენ მოუწოდებს.

ავთანდილის გზა უცნობ სამყაროში, მისი „მეუდაბნოეობა“ თინათინისაგან მიძღვნილმა მარგალიტმა, სიმბოლურად, რწმენის მარცვალმა უნდა წარმართოს. ეს გზა კი ტკივილის გზაა – „გზა ენოდა, რამეთუ თქვა: „მე ვარ გზა და ჭეშმარიტება და ცხოვრება“ (საბანისძე 1963: 53). მარგალიტი სიმბოლოა, იმედია კვლავ მიბრუნებისა – „და მერმე მოდი, ლომო, მზესა, შეგეყრები, შემეყარე“ (რუსთაველი 1966: 130), – ამბობს თინათინი. სანუკვარი მიზნის მისაღწევად დიდი მოთმინება, სულიერი წონასწორობის შენარჩუნება ჰმართებს ავთანდილს. ნიზამი განჯელის თქმით კი: „ვინც ითმენს, მარგალიტები ზღვიდან იმ მყვინთავს ამოაქვს“ (ნიზამი 1974: 37).

ავთანდილი „ყოვლისა საფასისა წარგებითა და სისხლითა თვისთაცა დათხევითა“ (საბანისძე 1963: 52), სარწმუნოებით ეძიებს და მოიპოვებს მას ერთს.

ომარ ხაიამი სწორედ ამგვარი გააზრებით მოიხმობს მარგალიტს და ამბობს –

ჭირში გამოვლილ მაშვრალს შვებას არგუნებს ბედი,
იმარგალიტებს ნიჟარაში ტყვედქმნილი წვეთი.
(ხაიამი 1977: 320)

ავთანდილი თავისი რაინდული სიტყვითა და საქმით ხდება მარგალიტის ღირსეული მფლობელი. სპასპეტი, ვაჭარი კაცის მსგავსად (იგი ვაჭრულად მოსილი შედის გულანშაროში და ასევე ვაჭრის ტანსაცმლით აპირებდა ქაჯეთში შესვლას) „კეთილ მარგალიტს“ ეძებს და მოიპოვებს კიდევ; სახარებისეული სიტყვები რომ მოვიხმოთ – „წარვიდა და განყიდა ყოველივე, რაცა ედვა, გამოიყიდა იგი“ (მათ. 13, 46), რადგან კარგად იცის ავთანდილმა, რომ „მარგალიტი არვის მიჰხვდეს უსასყიდლოდ, უვაჭრელად“ (რუსთაველი 1966: 160).

ყოველივე ზემოაღნიშნულთან კავშირში საგულისხმოა ერთი გარემოება – რუსთაველი მარგალიტის სახე-სიმბოლოსთან მიმართებით მოიხმობს ქრისტიანულ მოტივებსა და სიმბოლიკას: „ვარდ-

სა ქაცვი მოაპოვნებს“, „სრულად მოვსწყდე სამოთხესა, ქვესკნელს ვიყო დასანთქმარი“, „ცრემლი სდის ვითა ბისონი“, „მაგრა მზეო, თავი მზესა ჩემთვის სრულად დააგვანე“. პოეტის მიერ მარგალიტის სახე-სიმბოლოს ამგვარ არეალში მოქცევა მისი ქრისტიანული შინაარსით ნაკითხვის საფუძველს ქმნის.

მარგალიტის სამკლავის პარადიგმული პოტენციის გამოვლენაში, როგორც აღნიშნა, გვხვმარება ტიპოლოგიური კვლევა-ძიება, რაც, თავის მხრივ, აფართოვებს მის სახისმეტყველებით არეალს. ამ თვალსაზრისით, ძალზე საყურადღებო ნიმუშებია წარმოდგენილი აღმოსავლურ პოეზიაში.

მარგალიტის ქალის ხატებად აღქმა გვხვდება „ვისრამიანიში“. რამინი გულში – სადაფში, ჩასმულ მარგალიტად სახავს ვისის და ღმერთს შესთხოვს მისგან განუშორებლობას: „გული ჩემი სადაფი არის და შენ შიგან – მარგალიტი. ჩემი მკერდი ცა არის და შენ მას ზედა – მასკვლავი. ღმერთმან ესე სადაფი უმარგალიტოდ ნუ გახადოს და ესე ცა – უმასკვლავოდ“ („ვისრამიანი“ 1982: 347).

უძვირფასესი მარგალიტი, რომლის მოპოვება სიკვდილის ფასადაა შესაძლებელი, რამინის სიმბოლოდაცაა წარმოდგენილი ვისის მეოთხე წიგნში: „ვაჭრისაებრ ძრვასა შევედ, რომელ ცოცხალი გამოსლვასა აღარ ეჭვდა და სახელმწიფოსა თვალ-მარგალიტს ეძებდა“ (იქვე: 452). გავიხსენოთ ავთანდილის შერმადინთან საუბრისას ნათქვამი სიტყვები თინათინთან დაკავშირებით: „მარგალიტი არვის მიჰხვდეს უსასყიდლოდ, უვაჭრელად“ (რუსთაველი 1966: 160).

თინათინისგან ავთანდილისთვის ნაჩუქარ სამკლავესთან რემინისცირდება „ვისრამიანის“ ერთი ეპიზოდი – ვისიმ და რამინმა ერთმანეთს სამარადისო სიყვარული შეჰფიცეს, „და ერთი იისა კონა მისცა ხელთა (ვისიმ – ნ.გ.) რამინს და ეგრე უთხრა: – ჩემგან ნიშნად ესე დაისწავლე: სადაცა ახალსა იასა ნახევდე, ამა დღესა და ფიცსა მოიგონებდი! ასრემცა ლურჯი და თავჩამოგდებული ხარ, თუ ჩემი ფიცი გასტეხო. მეცა ვარდსა ნიშნად დავისწავლი: სადაცა ნალკოტსა შიგან ვარდსა ვჰნახავ, ამა დღესა და ფიცსა მოვიგონებ. ვარდისაებრმცა დღემოკლე ვარ, ოდესცა ესე ფიცი გავტეხო, ღმერთი უარ ვქმნაო“ („ვისრამიანი“ 1982: 321). მართლაც, გულიზე დაქორწინებულმა რამინმა იის კონა როცა დაინახა, გაახსენდა ვი-

სი და მისი ფიცი. ეს გახდა რამინისათვის ერთგვარი ბიძგი ვისის-თან დასაბრუნებლად.

თინათინ-ავთანდილის მარგალიტი, განსხვავებით ვისისა და რამინის ია-ვარდისაგან, თავისი „სულითა და ხორციით“ უჭკნობი და დღეგრძელია, უძვირფასესი და სხვაგვარ სიმალლეებს მიწვევული. „ვისრამიანის“ ეს ეპიზოდი ავთანდილ-ტარიელის ვარდობისთვის ფიცსაც გაგვახსენებს.

ამასთანავე, რამინისათვის მარგალიტი-ვისი სიცოცხლის იმე-დია, როგორც ავთანდილისათვის მარგალიტი – „სიცოცხლის სა-იმედი ნიშანი“: „წავალ, მარგალიტთა თავისა სადაფისაგან გამოვე-ძებ, წავალ ჩემისა სიცოცხლისა იმედსა ჩემთა სულთაგან ვეძებ“, – ამბობს რამინი („ვისრამიანი“ 1982: 476).

ფირდოუსის პოემაშიც – „მანუჩარი“, მარგალიტი ერთგან ქალის აღმნიშვნელი მეტაფორაა: „მარგალიტს ჰგავდა შემოსილი მარ-გალიტებით“ (ფირდოუსი 1976: 38), – ნათქვამია რუდაბეზე. აქვე, მარგალიტს სხვა სიმბოლური დატვირთვა აქვს:

მთელ ღონეს ვიხმარ,
თვალმარგალიტის ხედ აღმოვხვდე იმ ადგილს ზედა,
თვალი დავუტკბო გზად მიმავალს, ვამყოფო მხნედა“.
(ფირდოუსი 1976: 44)

– ამბობს გამიჯნურებული რუდაბე. გმირისათვის „თვალმარგა-ლიტის ხედ“ გარდაქმნა ადამიანური შესაძლებლობის უდიდესი ძალისხმევის ფასად მიიღწევა; ბუნებაში არარსებულის განხორ-ციელება მხოლოდ სიყვარულითაა შესაძლებელი. აქაც სიყვარულია ის ყოვლისშემძლე ძალა, რომელიც მარგალიტის მხატვრულ სახეს უკავშირდება. ამ მიმართებით, თინათინის მარგალიტიც გზად მი-მავალ ავთანდილს თვალს უტკბობს და სულის მხნეობას ჰმატებს.

ნიზამი განჯელისათვის მარგალიტი ქალწულებრივი სინმინდის, უბინოების სიმბოლოდ აღიქმება:

ლექსებსაც თხზავდა ლეილი, სიბრძნე ლექსისა იცოდა,
მას გაუხვრეტელ მარგალიტს, ძალედვა, – არ მნადს ქენება,
ლექსების მარგალიტები ეხვრიტა როგორც ენება.
თავად უბინო ქალწული, – უნდა მერწმუნოთ უფიცოდ –
ლექსებს ნერდა და რა ლექსებს! – სულ ქალწულივით უბინოს“.
(ნიზამი 1986: 50)

პოემიდან როგორც ჩანს, ლეილი თვით „მარგალიტების საბადო“ (იქვე: 45), სიბრძნის, ლექსთა ქალწულებრივი უმანკოების – მარგალიტების – მცოდნე და ხელოვანი გამომთქმელია.

ლეილის მსგავსად, უბინო ქალწული თინათინი, სიმბოლურად უბინო სიტყვას – „მარგალიტს“ – ფლობს და მისი „სიბრძნის“ მცოდნეა. იგი ქალწულებრივი უმანკოებით ავთანდილთან სიყვარულის ფიცს დებს და მას მარგალიტით ამონმებს.

ნიზამი განჯელის ლირიკაში „მარგალიტს“, ვითარცა მშვენიერებისა და სილამაზის გამომხატველ პატიოსან თვალს და ვითარცა სიმბოლოს, ხშირად ვხვდებით. ლექსში „სიტყვის მწონავი მოვიდა“ მარგალიტი პოეტური სიტყვის სიმბოლოა:

სიტყვის მწონავი მოვიდა,
საქმე არ გახლავთ ადვილი.
ჩვენს მარგალიტებს გასინჯავს, –
ყალბი არის თუ ნამდვილი.
(ნიზამი 1974: 40)

„პატიოსანი თვლების გამყიდველი“ ნიზამი ყალბ მარგალიტს (ყალბ ლექსს) ალიზს ადარებს („მარგალიტი გაქვს, გგონია, თურმე გქონია ალიზი“ – იქვე: 62) და ცოტასა და კარგის – „ვით მარგალიტი ჭიოტას“ (იქვე: 62) – თქმას ამჯობინებს. იგი მიმართავს პოეტებს, გაფრთხილდნენ, რადგან სიტყვის ოსტატი, შემოქმედი „მარგალიტს უნდა ხვრეტდეს“ და „ნაჯახს არ უნდა იშველიებდეს“. ნიზამისათვის, რომელიც „აურაცხელი განძის“ მფლობელად მიიჩნევს თავს, „პირთამდე სავსე გონებით“, მარგალიტი პოეზიაში გაცხადებული სიბრძნის სიმბოლოა –

განძის მთა მიდგას, გამიდის
თვალ-მარგალიტის რუები.
(ნიზამი 1974: 58)

– ამბობს პოეტი და უშურველად გასცემს საუნჯეს, მყიდველებსა თუ მპარავთ დაუფარავად სთავაზობს, „უმასპინძლდება“ სტუმრებს ამგვარი ქონებით (აქ გვაგონდება იოვანე საბანისძის მიმართვა მკითხველისადმი: „... მასპინძელ ექმნენით სიტყვათა ამათ ჩემთა...“ – საბანისძე 1963: 49) და ერთგან ჩივის კიდევ, რომ პოეტურ სიტყვას, „ჭიოტა მარგალიტს“, არ ჰყავს „მუშტარი“, მსინჯავი –

მუშტრებს დაეცხოთ თვალეზი,
ქესატობაა ძალიან.
არვინ მისაღებს მარგალიტს,
მისთვის არავის სცალია.
(ნიზამი 1974: 48)

ამ მიმართებით, „წყნარი და ცნობილი“ თინათინის „ჭიოტა მარგალიტი“, შესაძლოა, სიბრძნის საუნჯის სიმბოლოდ მივიჩნიოთ, ჭეშმარიტი სიტყვის სიმბოლოდ, რომელსაც როსტევეანის ასული უშურველად და სიყვარულით გასცემს, გაიღებს, ვითარცა გულუხვი მასპინძელი „სიტყვის მწონავი“, მარგალიტის დამფასებელი ძვირფასი სტუმრისათვის – ავთანდილისათვის; რომელიც, თავის მხრივ, ტკბილი სიტყვითა და „მღერით“ მთელ სამყაროს მოჰყვენს თავისი სულის ნუხილს – „ლექსთა საბრალოთა“, თინათინის სიყვარულის საგალობელს „მარგალიტებად დახვერეტს“ და სულიერთა და უსულოთ განაცდევინებს ჭეშმარიტი გრძნობის, მიჯნურობის ჰანგთა ჰარმონიას.

თინათინისგან მარგალიტის სამკლავის ავთანდილისათვის ჩუქების ეპიზოდთან, გარკვეულწილად, რემინისცირდება ნიზამი განჯელის ლექსი – „გუმინ გამოჩნდა მუშკის ფარდიდან“, სადაც სატრფო განშორების ჟამს ეკითხება პოეტს:

„... მითხარ, ნიშანი რა დაგიტოვო,
ამ ბედნიერი დღის სახსოვარი?“...
მე მხოლოდ კოცნა ვთხოვე ვედრებით
და შემდეგ ენა ველარ დავძარი.
პასუხად ერთი ცრემლი დამეცა,
მან გამიჩინა გულში ხანძარი.
(ნიზამი 1974: 52)

და როგორც ავთანდილი მარგალიტის სამკლავის მიღების შემდეგ ნატრობს თინათინის სიზმრად ნახვას, ნიზამიც სატრფოსაგან მარგალიტის ცრემლის ჩუქების შემდეგ განაცხადებს:

შირვან-შაჰის მზეს ფიცავს ნიზამი,
სიმართლე შაჰს არ დაემალება,

სატროფოსთან ცხადად არა ვყოფილვარ,
თურმე მარტოდენ ვნახე ზმანება.
(ნიზამი 1974: 52)

მარგალიტი საუკეთესო, „ძვირფასი“ ლექსის აღმნიშვნელია
ჰაფეზის პოეზიაშიც:

ჰაფეზ შენდა სადიდებლად ზეაღმოვლენ ვარსკვლავები
ძვირფას ლექსთა მარგალიტი აჰკინძე და ალაღანდი.
(ჰაფეზი 1970: 33)

ამგვარ მარგალიტთა ასხმა და „აღაღანება“ პოეტის სადიდე-
ბლად ვარსკვლავებს ამოაბრწყინებს. ჰაფეზისათვის საიდუმლო
სიტყვაც შესაძლოა, მარგალიტად იქცეს. ლექსის მარგალიტს შე-
უძლია უთქმელი სიტყვის გამოთქმა:

საიდუმლოთა მარგალიტს დაეხვრეტ და ავაციმციმებ,
გულიდან ჩამოვიშორებ უთქმელი სიტყვის სიმძიმეს,
(ჰაფეზი 1970: 88)

– ამბობს პოეტი.

თინათინისა და ავთანდილის სიყვარული პოეზიაა. მათს მარ-
გალიტში, სიმბოლურად, საიდუმლო მიჯნურობის სიტყვაა ჩადე-
ბული. თინათინის მარგალიტი („მის მზისა მკლავსა ნაბამი“) იმ „ხე-
ლიხელ საგოგმანებელ მარგალიტად“ აღიქმება, იმ დიდი სიბრძნის,
სიყვარულისა და სიკეთის საუნჯედ, რომელსაც „და აქმადე ამბად
ნათქვამი, ან მარგალიტი წყობილი“ (რუსთაველი 1966: 7) – „ვეფხის-
ტყაოსანი“ – წარმოადგენს.

აღმოსავლური პოეზიისაგან განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსან-
ში“ მარგალიტს, მსგავს მნიშვნელობებთან ერთად, სხვაგვარი
სიმბოლური დატვირთვაც აქვს, რაც ლიტერატურული წყაროების
განხილვითაც დასტურდება (განხილულია ჩვენს ზემოდასახელებულ
წერილში)

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირების სამხრე-სამკლავეთა პარადიგმუ-
ლობის დადგენაში გვეხმარება ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ ერთი შე-
სატყვისი ეპიზოდი. „ვეფხისტყაოსნის“ აღნიშნულ სახე-სიმბოლო-
ებთან ამ მიმართების შესწავლა, საიტერესო კუთხით წარმოაჩენს
მათს დატვირთვას.

მძივის ძვირფასი სამკლავე ამშვენებს „როსტომიანის“ გმირს – ზურაბს. თავდაპირველად იგი როსტომ ფალავნის სამკლავე იყო –

პილოტანსა მძივი ება ძვირფასისა, არ დასაგდო,
შეიხსნა და ქალსა მისცა, მისეულად მან დააგდო.
(„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: 23)

როსტომმა მძივი ფეხმძიმე თუმანს იმ პირობით მისცა, რომ ვაჟის დაბადების შემთხვევაში, მას მკლავზე შეაბამდა —

ფალავანს მკლავსა შეაბი, ღრუბელთა სულთა აფრქვევდეს.
(„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: 213)

თუმანმა ზურაბს ბრძოლაში წასვლის წინ სამკლავე დანაბარემისამებრ უბოძა. ამ საჩუქარში დედის იმედი იყო ჩაქსოვილი – როსტომის მძივი ოდესმე მაინც დახმარებას გაუწევდა შვილს –

მუნ დედაჩემი მოვიდა, ტირს მკვდარსა დაედარების,
მან ესე მძივი მიბოძა, რომელი მკლავსა არ ების,
და დამვედრა, მამისეულმა, ნახე, სად მოგეხმარების?!
(„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: 236)

– უამბობს მამას მასთან ორთაბრძოლაში სასიკვდილოდ დაჭრილი ზურაბი. მძივის სამკლავემ ვერ დაიცვა ფალავანი, ავმა ბედმა უხმარ ნივთად აქცია იგი –

მძივი თქვენგან ნაბოძები არად ჩემთვის უხმარია,
ბედი ავი გამიმლაშდა, შავი ეტლი გამერია
და მამის ხელით დალახრული უპატიოდ მკვდარი ვძია,
(„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: 236) – ამბობს ზურაბი.

როსტომმა სწორედ ამ მზის სადარი სამკლავით იცნო თავისი ძე –

მერმე გაუხსნა ხაფთანი, ეღვა გამპჰკრთა, მზე ვითა,
მძივი იცნა და ატირდა როსტომ, ყვიროდა, მთა ვითა.
(„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: 236)

შვილის სიკვდილით შეძრული თუმანი მოთქვამს. მის გლოვაში კვლავ მძივის სამკლავე ჩნდება. დედას სჯეროდა, რომ

როსტომისათვის სამკლავის ჩვენებით ზურაბი სიკვდილს გადაურჩებოდა –

რად არ უჩვენე მანამდის ეგ მძივი იმათეული?

(„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: 243) – ტიროდა თუმანი.

„როსტომიანის“ მიხედვით, მძივის ძვირფასი სამკლავე როსტომის ვაჟკაცობის, ფალავნობის სიმბოლოა. მან საკუთარი ღირსების რეგალია გადაულოცა მომავალ ძეს იმ იმედით, რომ ზურაბი სახელოვანი გმირი დადგებოდა. ამასთანავე, თინათინის მარგალიტის სამკლავის – „სიცოცხლის საიმედო ნიშნის“ მსგავსად, ზურაბის სამკლავეში ჩაქსოვილია დედის იმედი, რომელიც ერთგვარი წინაპირობაა შვილის ხსნისა და გადარჩენისა. ისიც მამისეული სითბოს, სიყვარულის, სიკეთის შემნახავი მძივია და ზურაბს განუშორებლად ახლავს თან. „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა სამხრე-სამკლავეთაგან განსხვავებით, მისი მფლობელი ბედისწერის მსხვერპლი ხდება და მარცხდება. სამკლავემ ვერ იხსნა გმირი, რადგან მისი ბრწყინვალეობა „ხვაფთანის“ ქვეშ იყო დამალული, მისი მზე „დაბნელებული“ იყო.

ამის საპირისპიროდ, რუსთაველის პოემის გმირები მას გაცხადებულად ატარებენ. მათი სულიერი ენერგია და მხნეობა მიჯნურთაგან ნაბოძები ამ ერთადერთი ნიშნით მყარდება და ცოცხლობს.

ნიზამი განჯელის „შვიდი მზეთუნახავი“ მძივის სამკლავე დაქორწინებისა და დიდი სიყვარულის ნიშან-სიმბოლოდ აღიქმება. ნითელი სასახლის ამბავში რუსთა მეფის მზეთუნახავმა საქმროებს პირობად დაბრკოლებათა გადალახვა დაუნესა. ვერვინ შესძლო მოთხოვნების შესრულება. ბოლოს ერთმა რაინდმა მიაღწია მიზანს, მზეთუნახავის გამოცანებიც ახსნა. ერთ-ერთი პასუხის დროს რაინდმა მას ცისფერი მძივი გაუგზავნა. მზეთუნახავმა მამას აუხსნა ამ ქმედების აზრი და თავისი პასუხიც:

მე რომ ის მძივი მაშინათვე

მკლავზე შევიბი,

ამით ვუთხარი: თანახმა ვარ,

გამოგყვე-მეთქი! (ნიზამი 1986: 135);

როცა დაქორწინდნენ, ყრმამ –

მკლავზე უნახა მისი მძივი
ხელმწიფის ასულს,
ხოლო თვალებში მისი ტრფობა
ამოიკითხა (ნიზამი 1986: 137).

მიჯნურთა მიერ ძვირფასი მძივის სამხრე-სამკლავეთა ძღვნობა, როგორც ჩანს, ყველგან სიყვარულის დამამონებელი, ერთგულების, მეუღლეობრივი ფიცის ან მომავალი ქორწინების ნიშანსიმბოლოა.

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სამხრე-სამკლავის ბიბლიურ წანამძღვრთა და აღმოსავლურ პოეზიის ნიმუშებთან ტიპოლოგიურ მიმართებათა დაძებნა თინათინის მარგალიტის სამკლავეში ორსაფეხუროვანი სიმბოლიკის არსებობას გვაფიქრებინებს: 1. მარგალიტი – აერთიანებს ძველი და ახალი აღთქმის, აგრეთვე აღმოსავლური პოეზიის შესატყვის სიმბოლიკას, ქრისტიანულის აქცენტირებით. მარგალიტი სიმბოლოა ქრისტესი (სულისა და ხორცის მთლიანობა); მარადისობასთან მიახლებისა; იგი ჭეშმარიტი რწმენის მარცვალია, ქრისტიანული სინმინდეა, ხორცშესხმული, უბინო სიტყვაა და პოეზიაა; სიბრძნის, სიკეთის, სიყვარულის, მშვენიერების შესატყვისია; სითბოს, სახიერების შემნახავი თვალია, სიცოცხლის ნიშანია, ქალწულებრივი უმანკოების, საიდუმლო მიჯნურობის, უთქმელი გრძნობის საფიცარი ხატია; მარტოსულობის (ობოლი მარგალიტი) და, იმავდროულად, სულიერი მღვიძარების, მხნეობისა და სიმშვიდის დამნერგავია;

II. სამკლავე სიმბოლოა ღვთაებრივი სინმინდისა და მადლისა, საღვთო მიჯნურობისაკენ სწრაფვისა; რჯულითა და სიყვარულით გამყარებული ადგილია, „შუენიერი“ ერთობის დამნერგავი და მფარველი; სამეფო რეგალიაა, პატივისა და დიდების, სიბრძნის ნიშანი; მძიმე „ტვირთია“, მოვალეობა და პასუხისმგებლობა; იგი ნიშნობის სიმბოლო და წმინდა ოჯახის შექმნის ერთგვარ წინაპირობად აღიქმება; ორივე სიმბოლო ერთად კი ძველი და ახლის კავშირს გულისხმობს, წარსულის საფუძვლის ქრისტიანული სულიერებით დატვირთვას მოასწავებს. ძველი და ახალი პლასტების რუსთველისეული განსახოვნების ეს სავარაუდო ურთიერთკავშირი პარადიგმული სახისმეტყველების მაჩვენებელია.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმული ცხადყოფს „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სამხრე-სამკლავეების სიმბოლურსა და პარადიგმულ ხასიათს. არქეტიპული ძირებისა და ტიპოლოგიური მიმართებების შესწავლა კი ახლებური კუთხით წარმოაჩენს მათს სახის-მეტყველებას. აღნიშნულ განსახოვნებათა რუსთველური მოდელი აერთიანებს აღმოსავლური ლიტერატურის და ძველი და ახალი აღთქმის სახე-სიმბოლოებს, ქრისტიანულ მოტივთა აქცენტირებით. ამგვარი ერთიანობა კი მათი ზოგადსიმბოლური მნიშვნელობის მაჩვენებელია.

აღმოსავლურ მწერლობასთან ტიპოლოგიური მიმართებების ძიებისას „ვეფხისტყაოსნის“ ასტრალური სიმბოლიკიდან მუშთარისა და ზუალის განსახოვნებებმა მიიქცია ყურადღება. ავთანდილის მნათობებისადმი „გალობას“ ეხმიანება ჯალალ ედ-დინ რუმის (XIII ს.) ვარსკვლავებისადმი მიმართვა:

... ეჰე, ვარსკვლავნო, განახვენ ბაგე!
საჩინო ჰყავი, რომ ჰკიებ ჩემში.
და ნანილაკი ყოველი ჩემი
შენთან უბნობს და გაბრუვდა შენში:
— „მე ვარ ოსტატი იმ კამათლისა,
გასართობად რომ გიჭირავს ხელში“.
(რუმი 1977: 370)

პოეტი, როგორც ჩანს, ვარსკვლავებს ესაუბრება და მათგან ნიშანს ითხოვს, რათა მის სულში მყოფობა დაადასტურონ (შდრ. ავთანდილთან – „აჰა, მმონმობენ ვარსკვლავნი, შვიდნივე მემონმეებიან..“ – რუსთაველი 1966: 953). ჯალალ ედ-დინ რუმი, ავთანდილის მსგავსად, თავისი „ყოველი ნანილაკით“, მთელი არსებით შეიგრძნობს ვარსკვლავთ (ავთანდილი ყოველ ვარსკვლავთან საერთო თვისებას წარმოაჩენს, რითაც მათთან თანაზიარობას ავლენს). იგი თავს ოსტატად მიიჩნევს „იმ კამათლისა“, რომელსაც, სავარაუდოდ, ბედი ჰქვია და რომელსაც ვარსკვლავები თავის გასართობად ათამაშებენ. ამდენად, რუმის თქმით, თავად არის საკუთარი ბედის „გამომჩალხველი“.

საკუთარი ბედის „გამომჩალხველია“ ავთანდილი. იგი ღმერთს და თავის თავს მინდობილი რაინდია და, შესაბამისად, ვარსკვლა-

ვიანი ზეცა მისი შინაგანი სამყაროს სურათია და რუსთველის მიერ მხოლოდ მხატვრული განსახოვნებისათვისაა მოწოდებული. მუხთალ სოფელთან და ბედთან მებრძოლი ავთანდილი, „სევდისა მუფარახი“ და „ცნობიერთა დასტაქარი“, ცხოვრების პრინციპად „ცდას“ აღიარებს – „ბედი ცდაა, გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გხვდების“, რომლის წარმატება ღვთის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული.

„ამგვარად, მუშთარის მნიშვნელობა ასტროლოგიურია და მისი თვისებანი ერთი ხაზის მოსმით გამოხატული და ძლიერი ხელოვნებით შესრულებული“, – ასკვნის ვ. ნოზაძე ამ ეპიზოდის განხილვისას (ნოზაძე 1957: 86).

ნიზამი განჯელის „ლეილი და მაჯუნუნის“ მთელი ერთი თავი ვარსკვლავიანი ღამის აღწერას ეძღვნება. აქ მუშთარ-იუპიტერი „ბორჯის“ სახელწოდებითაა მოხმობილი, შაჰის სიყვარულითაა დამონმებული და ბედნიერების გამგეა:

ბორჯის შაჰის სიყვარულითაა ბეჭედდასმული,
რომელსაც ქვეყნის ბედნიერება უპყრია ხელთ.
(ნიზამი 1972: 67-68)

მაჯუნუნი, ავთანდილისაგან განსხვავებით, შვიდ მნათობთაგან მხოლოდ ზუჰრასა (ციცკრის ვარსკვლავს) და მუშთარს ევედრება, სიყვარულში შემნეობას შესთხოვს. მაჯუნუნისათვის „დიდი ბედის ვარსკვლავი“ – მუშთარი – ბედნიერების, სამართლიანობის, ომისა და გამარჯვების გამგეა; მასთან შეხვედრისას მალღდება მისი სული. ამიტომაც მუშთარს, როგორც „ქვეყნის სამართლიანი საქმეებისადმი ერთგულს“, „წყალობის წერილთა მწერალს“ და მთელი სამყაროს დამტევნელს („შენ სახეშია გაშლილი მთელი სამყარო“ – იქვე: 73), მიჯნური ვედრებით მიმართავს:

ჩემი ბედი შენგანაა ამაღლებული,
გული ჩემი შენგანაა ძალმოსილი.
შემომხედე წყალობის თვალით,
თუ იცი წამალი, მარგე რა.
განმარიდე უბედურება,

გააკეთე ის, როგორც შეშვენის გმირს.
მიჯნურისაგან რამე ნიშანი მომიტანე,
მიპოვე ვარდნარიდან გადაკარგული ვარდი“.
(ნიზამი 1972: 73)

მოსმობილი ტაეპებიდან როგორც ირკვევა, მაჯნუნი მუშთარი-საგან თანაგანცდას ითხოვს და „დაკარგულ“-„გადაკარგული“ სატრფოს მონახვას და მისი რაიმე ნიშნის მიტანას ემუდარება. ამ მიმართებით, ავთანდილის თხოვნა განსხვავებულია. უპირველეს ყოვლისა, მას თინათინისგან ნაბოძები „სიცოცხლისა საიმედო ნიშანი“ თან აქვს და, რაც მთავარია, მისი მიჯნური, როგორც თავად ამბობს:

„ჩემი მზე ტახტსა ზედა ზის, მორჭმული ღმრთისა ნებითა,
საკრძალავი და უკადრი, ლალი, არვისგან ვნებით-ა,
არცა რა უმძიმს ქაჯთაგან, არცა გრძნეულთა გრძნებითა...“
(რუსთაველი 1966: 1460)

ამდენად, მისი თხოვნა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უმთავრესად „მართალი სამართლის“ ქმნას ეხება.

მაჯნუნის ვედრებაში „პირმტკიცე“ მუშთარი ადამიანთა შენევის „ნიგნის მწერალი“ ვარსკვლავია. ამიტომაც „გვიანი სტუმარი“ – მაჯნუნი – მას ჭირთა და ვნებათაგან დახსნას სთხოვს და იმავდროულად სვე-ბედისა და ძალის მიმნიჭებლად მიიჩნევს:

ეჰა, მუშთარო, შენ გესავ
შენი სტუმარი გვიანი,
ძალსა და ძლევას შენ მაძლევ,
შენით ვარ თუ ვარ სვიანი.
(ნიზამი 1974: 283)

მნათობებისადმი ვედრებაში ნიზამი განჯელისა და რუსთაველის გმირები სიყვარულში შემწეობას, მიჯნურებთან მოციქულობას ითხოვენ, მათი ბუნების შესატყვის ქმედებას ელიან და, ამ შემთხვევაში, მუშთარ-ბორჯის (ასტროლოგიური შეხედულების კვალობაზე) მსგავსი სახასიათო შტრიხებით იხსენიებენ (სამართლიანი, ბრჭყე, მიუდგომელი, მართლად გამკითხავი), თუმცა მაჯნუნის ვედრებაში ბორჯის გავლენის სფერო უფრო მასშტა-

ბურია; შესატყვისად, მისდამი თხოვნაც – მრავალმხრივი, ვიდრე – ავთანდილის „გალობაში“, როგორც მას ვ. ნოზაძე უწოდებს.

შუა საუკუნეების ებრაელი პოეტი შამუელ ჰანაგიდი შვილისადმი, იოსებისადმი, მიძღვნილ ლექსში „გამარჯვების საგალობელი“ „ცის დარბაზებს“ შეჰლაღაღებს და უსტარს ანდობს საკუთარ განზრახვას:

– გასნი, გაფრინდი, ჩემო უსტარო,
ჩემო კუშტო და ჩემო უშტარო,
რომ ზენაარის საუფლოებში
ამამზევო და
ამამუშთარო (ჰანაგიდი 1994: 24).

შამუელ ჰანაგიდისათვის ზენაარის საუფლოში მიწვენილი გამარჯვების საგალობელი მისი „ამუშთარების“, „ბედნიერების დიდ ვარსკვლავად“ გადაქცევის სანინდარია. ამ მიმართებით, ავთანდილისთვისაც წყლულთა განკურნება, მიჯნურ გულთა შორის სიმართლის გაბრჭობა და „უმართლესის“ აღიარებაც მისი თხოვნის დამონმება – „ამუშთარებაა“.

მუშთარი, ვითარცა „ბედნიერების წყარო“, სამართლიანობისა და სათნოების ვარკვლავი, წარმოჩენილია მაჯნუნის მნათობისადმი ვედრებაში:

ვინც მორჭმულობის წყარო ხარ
და ძლევის ნიშნად იქები
ცხრა მთის იქითაც გააძვრეს
მტერს შენი სიქით სიქები.
(ნიზამი 1972: 284)

მუშთარი, „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ლეილისა და მაჯნუნის“ ზემოაღნიშნული სტროფებიდან როგორც ირკვევა, გმირთა ბედის მოსარჩლე, მათი თანამდგომი და კეთლისმყოფელი პლანეტაა. ამ შემთხვევაში მას, როგორც „მართალსა ბრჭესა ღმრთულსა“, ღვთაებრივი სამართლის, „უმართლესის“ განკითხვისა და განმკითხველის, დამმონმებლის ფუნქცია აკისრია. პოემებში მუშთარი მართალი ადამიანების ქომაგია როგორც ჭეშმარიტი სიყვარულისა და მშვიდობის, ისე ომიანობის დროს.

მუშთარისა და მთვარის შეყრა მიჯნურთა შეხვედრის აღსანიშნად მოცემულია „ვისრამიანში“. მძინარე შაჰს ვისიმ ძიძა მიუწვინა, თავად კი ბაღში რამინთან ჩავიდა: „ნარგისი და ვარდი ზამთრისა ერთგან შეიყარნეს, შვენოდეს ერთგან, ვითა მთვარე და მუშთარი, ვითა კვლა გვარიანობა და სიმდაბლე“ („ვისრამიანი“ 1982: 362). ჩვენი აზრით, მუშთარი აქ რამინს მიემართება, მთვარე – ვისის. მიჯნურთა შეხვედრის ასტრალური სიმბოლიკით წარმოდგენა ამ პლანეტათა ბუნების შესატყვისი მახასიათებლებით აიხსნება: მთვარე – სიყვარულის შემწე, სიყვარულის ძალის მიმცემი, მუშთარი – ბედნიერების, სამართლიანობის ვარსკვლავი. „ვისრამიანში“ მნათობთა აღნიშნული შეხვედრა, ასტროლოგიური თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან მოვლენად არ მიიჩნევა და მიჯნურთა რიგითი შეყრის დასასურათებლად იმდენად ღრმა შინა-არსის შემცველი მხატვრული სახე არაა, როგორცაა „ვეფხისტყაოსნის“ მუშთარ-ზუალის ერთად დგომის ბრწყინვალე, იშვიათი მოვლენა და სახე-სიმბოლოდ გასააზრებელი.

მუშთარის ქალის სახესთან შედარება (რაც იშვიათად გვხვდება) იძებნება ნიზამი განჯელის პოემაში „ლეილი და მაჯნუნი“. ლეილი, რომელიც არ იმჩნევს მაჯნუნის ტრფობას, პოეტის შეხედულებით მუშთარს ემსგავსება, ალბათ, როგორც ბედნიერების მომტანს:

მაგრამ იმ მთვარის გარშემო
მისი ტრფიალით უშტარი
ვითა მუშთარო, მოჯარდა
ასი სასიძო – მუშტარი.
(ნიზამი 1972: 237)

ნიზამი განჯელი მუშთარს კიდევ ერთხელ წარმოგვიდგენს „შვიდ მზეთუნახავში“ წითელი სასახლის ამბის გადმოცემისას, რუსთა მეფის უმშვენიერესი ასულს ყველა სხვა სიკეთესთან ერთად – „... მუშთარისაგან შეეძინა გულოვანება“ (ნიზამი 1986: 106).

„ვეფხისტყაოსნის“ მუშთარ-ზუალის შეყრის მეტაფორულ სურათში ტარიელის სახის მუშთართან მიმართებას თუ დავუშვებთ, მაშინ ნესტანის სახე-ხატად ზუალი უნდა მივიჩნიოთ.

ნიზამი განჯელის „ლეილი და მაჯნუნი“ ქეივანი-ზუალი შაჰის ერთგულ და სიყვარულით გამსჭვალულ პლანეტადაა წარმოდგენილი, რომელიც მუდმივ საომარ მზადმყოფანაშია:

ქეივანი შაჰისადმი დიდი სიყვარულით
განმსჭვალული მახვილს ლესავს.
(ნიზამი 1972: 68)

„ვეფხისტყაოსნის“ ზუალ-კრონოსიც ხომ (რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ) ომის, დამანგრეველი ძალის მპყრობელი, ხმალშემართული მეომარია.

სპარსულ-ტაჯიკური პოეზიის პირველი დიდი პოეტი რუდაქი თავის „სიბერის ელეგიაში“ მოიხსენებს „უბედურების შავ ვარსკვლავს“ – ქეივან-ზუალს და თავდაპირველად მას მიაწერს სიყმანვილის, ახალგაზრდული იერისა და ბედნიერების დაკარგვას, შემდგომ კი – უფლის განგებას:

როგორ დამნავსა ზუალმა,
როგორ ავიკელ ამ ცითა!
არც ზუალს ვერჩი არაფერს,
არც ჟამთა მახის დაგებას,
ეს ვისგან მოხდა მე გეტყვი,
ეს იყო უფლის განგება.
(რუდაქი 1977: 129)

ამ მიმართებით, „ვეფხისტყაოსნის“ ასტრალური სამყარო ღვთის ნებას ემორჩილება, გმირთა ცხოვრებაში „კეთილთა მზათა“ და „ბედი უბედოს“ ნესი და, ზოგადად, „საზღვრის დასაზღვრა“ ღვთის განგებაზეა დამოკიდებული. რუსთაველის გმირებს ეს სწამთ, კარგად აქვთ გაცნობიერებული და სახიერი უფლის მოიმედენი არიან.

შამუელ ჰანაგიდის ლექსში „იოსებისადმი“ „ბნელ ვარსკვლავად“ წოდებულ მნათობში, შესაძლოა, ზუალი იგულისხმებოდეს, რადგან „უბედურების შავი ვარსკვლავი“ აქაც სისხლთან, უბედურებასთან და ადამიანურ შიშთანაა დაკავშირებული:

ცამდე აღზევდა სისხლის ღრეობა,
ბნელი ვარსკვლავი აღჩნდა სანიშნოდ...
დედა შვილისკენ მიიქცეოდა, –
ძრწოდა უგზოდ და უანგარიშოდ.
(ჰანაგიდი 1994: 28)

შამუელ ჰანაგიდის „ბნელი ვარსკვლავისაგან“ განსხვავებით, ზუალი ავთანდილში შიშსა და ძრწოლას არ აღძრავს, პირიქით, თავად „სევდისა მუფარახი“, „ცნობიერთა დასტაქარი“, „ბუნება-ზეარი“ სპასპეტი ქირთა გამრავლებას, კაეშნით დამძიმებას ითხოვს და დათმენის რწმენით აღვსილი, განსაცდელს სიყვარულით სავსე გულით, სულიერი მზაობით ელის. ავთანდილი ვედრების დასრულების შემდეგ მნათობთა კეთილისმყოფელ გავლენასა და თანადგომას იმონმებს:

აჰა, მმონმობენ ვარსკვლავნი, შვიდნივე მემონმებიან:
მზე, ოტარიდი, მუშთარი და ზუალ ჩემთვის ბნდებიან...
(რუსთაველი 1966: 953)

პლანეტათა წესსა და რიგს, მათს ზემოქმედების ძალასა და მოქმედებას „ვეფხისტყაოსანში“ ღმერთი განაგებს. მიჯნური ავთანდილის განცდათა მნათობთაგან „დამონმებისა“ და მათი „დაბნედის“ მიღმა უზენაესის ნება ვლინდება ისე, ვით მაჯნუნის ვდრებაში.

„რუსთაველი ნიზამის მსგავსად ვარსკვლავური ცის აღწერისას ფართოდ და ლაღად იყენებს ასტრონომიულ-ასტროლოგიურ ცოდნას. მისი საშუალებით ქმნის იგი რთულ პოეტურ მეტაფორებს, რომელთა სრული გახსნისათვის სამი პლანია გასათვალისწინებელი: პოეტური, ასტრონომიული და ასტროლოგიური“ (იმედაშვილი 1968: 77).

მუშთარი და ზუალის სახისმეტყველება იხილვება თეიმურაზ I-ის ნათარგმნ თხზულებაში – „მიჯნურთ ამბავი იოსებისა და ზილიხანისა“. მასში ზუალის ბრწყინვალეობა იოსების მშვენიერების წარმოსაჩენადაა მოხმობილი:

რა ბაზიყამ გაიცადა იოსების სიტურფენი,
ტანი-სარო, ბროლ-გიშერი, ვით ზუალი, შუქთა მფენი.
(თეიმურაზ I 1933: 81)

როგორც ჩანს, თეიმურაზის ნათარგმნ პოემაში ზუალის „შუქთა მფენლობა“ უფრო მეტად გმირთა მშვენიერების, აღმატებული სილამაზის გამოსახატავადაა გამოყენებული, განსხვავებით რუსთაველისაგან, რომელიც ასტროლოგიურ სამყაროს მეტად მნიშვნელოვანი და ღრმა შინა-არსით ტვირთავს.

ასტროლოგიურად, მუშთარ-ზუალის ერთად დგომა იშვიათი მოვლენაა და დიდი ბედნიერების მომასწავლებელია. ალბათ, სწორედ ეს შინაარსი (ბედნიერების აღსანიშნი მოვლენა) დაედო საფუძვლად თეიმურაზ I-ის ნათარგმნი პოემის – „ლეილ-მაჯნუნიანის“ – ერთ სტროფს; კერძოდ, ლეილისა და მაჯნუნის შობასთან დაკავშირებით აქ ნათქვამია:

6. პირ-მეტყველთა მარგალიტთა მათ სადაფი აღმოშობდეს,
კრონოს, ზევსი, ოტარიდი სინათლეთა მათ უძღნობდეს,
მუნა მყოფნი პირ-მთვარენი იმღერდეს და თამაშობდეს,
და – „მზე და მთვარე დაჯუფთილან, მათგან არსო“ – ამას ხმობდეს
(თეიმურაზ I 1933: 24)

ამ ერთი სტროფის თარგმანი გმირებს „პირ-მეტყველთა მარგალიტთა“ ამსგავსებს, სადაფის ნიაღთაგან (მშობელთაგან) შობილებს. მარგალიტთან „პირ-მეტყველის“ ეპითეტის ხმარება ჩვენს ხელთ არსებულ ლიტერატურაში არ შეგვხვებდრია. შესაძლოა, ამ მეტაფორულ სურათში იგი აზრის სიცხადისათვისაა მოხმობილი. მარგალიტის მიღმა დაკონკრეტებულია ლეილისა და მაჯნუნის წყვილთა არსებობა, მკითხველისათვის გაცხადებულია მისი შინაარსი; გმირთა შესამკობად სტროფის ბოლო სამ ტაეპში კი ასტროლოგიურ სამყაროა წარმოდგენილი, რათა მასშტაბურობით, ზეციური სამყაროს ყოვლისმომცველობით განგვაცდევინოს გმირთა დაბადების მოვლენა, შეგვაგრძნობინოს მათი გამორჩეულობა და შეუდარებლობა, მათი სწორფერობა კი მზისა და მთვარის „დაჯუფთებითა“ აღნიშნული.

მუშთარ-ზუალთან მიმართებით საინტერესოა სტროფის მეორე ტაეპი, სადაც მნათობთაგან ლეილისა და მაჯნუნის შობის დასასურათხატებლად მოხმობილია კრონოსი, ზევსი და ოტარიდი, ვითარცა გმირებისათვის სინალის მფენნი. კრონოსი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგივე ზუალია (სატურნია), ხოლო ზევსი – მუშთარი (იუპიტერი). ამ შემთხვევაში მუშთარისაგან, ვითარცა „დიდი ბედის ვარსკვლავისაგან“, ბედნიერებისა და ნათლის „ძღვნობა“ (რაც ასტროლოგიაში ამ პლანეტისათვის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია) არაა გასაკვირი, მაგრამ კრონოს-ზუალის – „უბედურების შავი ვარსკვლავის“ – მოხმობა, ასტროლოგიური თვალსაზრისით

– შეუსაბამო. მათი ერთად მოხმობა, შესაძლოა, მუშთარ-ზუალის ერთად შეყრის, როგორც უჩვეულო, არაჩვეულებრივი მოვლენის წარმოჩენის გააზრებით აიხსნას, ამასთანავე – რუსთაველის გავლენითაც. თუ გავითვალისწინებთ ლეილისა და მაჯუნის „უბედო ბედს“, მაშინ ზუალისა და მუშთარის ერთად ხსენება, სიმბოლური აზრით, გამართლებული ჩანს.

მუშთარისა და ზუალის პლანეტები ერთად იხილვება თეიმურაზისვე ნათარგმნ პოემაში „იოსებზილიხანიანი“; კერძოდ, ერთ თავში – „იოსების და ზილიხანის ერთგან შეყრა და მეფისაგან შეტყობა“ – როდესაც ლალატით განრისხებული მეფე ზილიხას „დაალურჯებს“ (ეს ეპიზოდი დავარისაგან ნესტანის „დაალება, დალურჯების“ სცენას ჩამოჰგავს), კვლავაც ციურ ვარსკვლავთა წყება იხილვება:

228. მზემან ნახა ეგრე მყოფი, მისთვის გული დაენო-და
მთვარემ იცა პირსა ზედა, მუნით ლები დაეტყო-და,
ეთერი და მუშთარ-ზუალ ცრემლთა ღვარსა დაელტო-და,
და მისთა წყლულთა საკურნებლად ასპიროზცა მისკენ რბოდა.
(თეიმურაზ I 1933: 88)

მნათობთა ნუხილი, შეშფოთება აქ გმირისთვის თანალმობის, თანაგანცდის წარმოსაჩენად იხატება; ადამიანის გრძნობა-განცდათა თანამონაწილედ აღიქმება, თითქოს, ზეციური მიწიერს სწვდება და ითავსებს. ამგვარი განსახოვნება იმავდროულად მოვლენას მასშტაბურობას სძენს, თითქოს არაა საკმარისი ამქვეყნიური ქმედებითა და სიტყვით მისი წარმოჩენა (რაც წინ უძღვის ზემოაღნიშნულ სტროფს), რომ მთელი ზეციური სამყაროა გმირთა ბედის გამზიარებელი.

დასასრულს, ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შესაძლოა ითქვას, რომ აღმოსავლური მწერლობის ნიმუშებთან ტიპოლოგიური მიმართებების ძიება-წარმოჩენა კიდევ ერთხელ გააცხადებს „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყაროს სიღრმესა და მრავალფეროვნებას, რუსთაველის სააზროვნო ნაკადის მრავალმხრივობას. მოხმობილ სახექმნადობათა შინაარსში ტრადიციულ ბიბლიურ განსახოვნებებთან ერთად, შესაძლებელია აღმოსავლური ლიტერატურის სახისმეტყველებითი თავისებურებების გათვალისწინებაც.

დამონეშვანი:

აბუ საიდი 1977: აბუ საიდი. „ლირიკა“. *ირანული პოეზია* (შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ვ. კოტეტიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

„ვისრამიანი“ 1982: „ვისრამიანი“. *ქართული პროზა*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

თეიმურაზ I 1933: *თხზულებათა სრული კრებული* (ტექსტი, გამოკვლევა და ლექსიკონი ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით). ტფილისი: გამომცემლობა „ფედერაცია“, 1933.

იმედაშვილი 1968: იმედაშვილი გ. *ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1968.

მოშე იბნ ეზრა 1994: მოშე იბნ ეზრა. „პოეზია“. კრებ. *შრომანი ღელეთა* (შუა საუკუნეების ებრაელი პოეტები) (ჯ. აჯიაშვილის თარგმანი). თბილისი: საქ. მეცნ. აკადემიის სტამბა, 1994.

ნიზამი 1974: ნიზამი განჯელი. „ლეილი და მაჯნუნი“. *ლირიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974.

ნიზამი 1986: ნიზამი განჯელი. *შვიდი მზეთუნახავი* (სპარსულიდან თარგმნა მ. თოდუამ). თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

ნიზამი 1986: ნიზამი განჯელი. *ლეილი და მაჯნუნი* (მ. თოდუას თარგმანი). თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1986.

ნოზაძე 1957: ნოზაძე ვ. *ვეფხისტყაოსნის ვარსკვლავთმეტყველება*. სანტიაგო დე ჩილე: 1957.

ჟამთააღმწერელი 1989: ჟამთააღმწერელი. „მონღოლთადროინდელი მატიანე“. *ქართული პროზა*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

„როსტომ-ზურაბიანი“ 1949: „როსტომ-ზურაბიანი“. *ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია*. ტ. II (ს. ყუბანეიშვილის რედაქციით). თბილისი: სტალინის სახ. თსუ გამომცემლობა, 1949.

რუმი 1977: რუმი ჯალალ ედ-დინ. „ლირიკა“. *ირანული პოეზია* (შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ვ. კოტეტიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

საბანისძე 1963: საბანისძე იოვანე. „ჰაბოს ნამება“. *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. I (ილ. აბულაძის რედაქციით). თბილისი: საქ.სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1963.

საიათნოვა 1986: საიათნოვა. *ლექსები* (სომხურიდან თარგმნა გ. შაჰნაზარმა). თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1986.

ფირდოუსი 1976: ფირდოუსი. *მანუჩარი* (ბ. შავლაშვილის თარგმანი). თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1976.

შოთა რუსთაველი 1966: „ვეფხისტყაოსანი“ (ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით). ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966.

ხაიამი 1977: ხაიამი ო. *ირანული პოეზია* (შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ვ. კოტეტიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ჰანაგედი 1994: ჰანაგედი შამუელ. „პოეზია“. კრებ. „შრომანი ღელეთა“ (*შუა საუკუნეების ებრაელი პოეტები*) (ჯ. აჯიაშვილის თარგმანი). თბილისი: საქ. მეცნ. აკად გამომცემლობა, 1994.

ჰასანოლი 2007: ჰასანოლი იზ ედ-დინ. „თარგმანები. აზერბაიჯანული პოეზია ქართულად“. *ქართული პოეზია აზერბაიჯანულად* (თარგმნა ოქტაი ქაზუმოვმა). თბილისი: გამომცემლობა „კავკასიური სახლი“, 2007.

ჰაფეზი 1970: შამს ედ-დინ ჰაფეზ შირაზელი. *ლირიკა* (სპარსულიდან თარგმნა ვ. კოტეტიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

Nana Gonjilashvili

Typological Correlation of Several Creative Images in the “Knight in the Panther’s Skin” with Oriental Literature

Summary

The work included seeking and studying number of paradigms of the Knight in the Panther’s Skin, in particular, typological correlation of embodiment of the armlets gifted by Tinatin and Nestan to their lovers and Jupiter and Saturn with the samples of oriental literature. Revealing conceptions of the artists of various epochs, seeking of the similarities and differences emphasizes the specific nature of the Rustaveli’s characters and this provides basis for interpretation of the contents of the created characters. Rustaveli transforms the universals developed in the western and eastern literatures with paradigmatic expressiveness and charges them with the new contents.

ნესტან რატიანი

არავერბალური კომუნიკაცია „ვეფხისტყაოსანში“

დღეს უკვე საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ სხეულის ენის წნორად გამოყენებას ისეთივე წარმატების მოტანა შეუძლია, როგორც სამეტყველო ენისას. პოლიტიკოსები ტრიბუნიდან და ტელეეკრანიდან, ადვოკატები – სასამართლო დარბაზებიდან, მსახიობები სცენიდან აქტიურად იყენებენ კომუნიკაციის ამ საშუალებას. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არის ისეთი შესტებიც, რომლებიც საერთაშორისოა, თუმცა ზოგიერთი შესტი მხოლოდ ლოკალურ ხასიათს ატარებს და მისი გამოყენება-გაგება მხოლოდ კონკრეტულ გეოგრაფიულ არეალშია შესაძლებელი. საინტერესოა, რომ ზოგიერთი ის ქმედება და შესტი, რომლებიც გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“, დღესაც შემორჩენილია საქართველოში, ზოგი ზუსტად იმავე ფორმით, ზოგი კი – ოდნავი სახეცვლილებით. ამათგან არის შესტები, რომლებიც ყველასათვის ერთნაირად გასაგებია, მიუხედავად ეთნიკური კუთვნილებისა და გავრცელებულია არაერთ ქვეყანაში, თუმცა არის ისეთებიც, რომლებიც მხოლოდ გარკვეული წრისთვისაა გასაგები და მხოლოდ ერთი რეგიონით შემოისაზღვრება. საერთაშორისოდ აღიარებული შესტების შემთხვევაში ძნელი სათქმელია, რომელი კულტურა რომელ კულტურას დაესესხა, რადგან ისინი, შესაძლოა, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლადაც აღმოცენებულიყვნენ სხვადასხვა დროსა და გარემოში. „ვეფხისტყაოსანში“ არ გვხვდება ძველ სამყაროში საქართველოს მიმდებარე რეგიონებში გავრცელებული რამდენიმე ქმედება, რომლითაც ერთგვარი კომუნიკაცია ხდებოდა. არადა, პოემაში არის ისეთი პასაჟები, რომლებიც მოითხოვს ამ ქმედებებს. მაგ. ე.წ. მავედრებლის პოზა, როდესაც მავედრებლები ხელში რტოთი მიდიოდნენ რაიმეს სათხოვნელად. ტექსტში ავთანდილი ვაზირს თხოვს, როსტევანთან უშუამდგომლოს. ავთანდილი არ იჭერს ხელში რტოს, ისევე როგორც ვაზირი არ შედის როსტევანთან რტოთი ხელში. როგორც ჩანს, ამ ქმედებას, რომლითაც ძველ საბერძნეთსა და

ხმელთაშუაზღვისპირეთის რეგიონში კომუნიკაცია ხდებოდა, არ აღიარებს „ვეფხისტყაოსანი“. დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, რომ ეს შესტი უცხო იყო რუსთველისთვის, რადგან პოემაში არაერთი სტრიქონია, რომელიც მიუთითებს ავტორის ღრმად განსწავლულებაზე და არა მარტო ხმელთაშუა ზღვის აუზის ქვეყნების კულტურის ცოდნაზე. ალბათ, კომუნიკაციის ეს ფორმა არ იყო გავრცელებული არც საქართველოში და არც იმ რეგიონებში, სადაც პოემაში აღწერილი მოქმედება ხდებოდა, ამიტომაც ავტორს არ სჭირდება გმირებისთვის უცხო შესტების გამოყენება. ასევე პოემისთვის უცხოა გლოვის ნიშნად თავზე ნაცრის წაყრა, რომელიც საკმაოდ ხშირია ბიბლიაში. „ვეფხისტყაოსანში“ გლოვობს ტარიელი, მაგრამ მისი გლოვა ერთწლიანი გამოკეტივითა და შავის ჩაცმით გამოიხატება. შავი სამოსის ტარება უდავოდ აღძრავდა მნახველში გლოვაზე მინიშნებას და მოახდენდა კომუნიკაციას, რომ შავით მოსილი მგლოვიარე იყო. რადგან სამოსზე ჩამოვარდა საუბარი, არ შეიძლება არ აღვნიშნო, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ზოგიერთ შემთხვევაში სამოსითაც ხდება კომუნიკაცია. მაგ. ტარიელის მიზანი, როდესაც იგი ვეფხის ტყავით იმოსება, ისაა, რომ საყვარლის სილამაზის აქცენტირება მოახდინოს.* სამწუხაროდ, მისი ქმედება მნახველებსთვის გაუგებარია და ეს ინვეს გაუგებრობას კომუნაკაციის დროს (sc. miscommunication). ტარიელის სამოსის არასწორი შეფასება გახდება ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარებისთვის საკვანძო მომენტი.** ის, რომ ტანსაცმლით ხდება გარკვეული ტიპის კომუნიკაცია, არავისთვის არ უნდა იყოს სადავო. არსებობს გარკვეული დრესკო-

* რომე ვეფხი შვენიერი სახედ მისად დამისახავს, ამაღ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომიხაზავს; (662) ეს თემა საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი და მასზე არ შევჩერდები ამ სტატიის ფარგლებში.

** ეს პასაჟი ახსნილი მაქვს წერილში „ორი ფოლკლორული მოტივი „ვეფხისტყაოსანში“ (რატინი 2008: 159-167), რომელშიც გამოთქვამ მოსაზრებას, რომ ტარიელის ჩაცმულობას და აღკაზმულობას უკავშირდება როსტევიანის ხასიათის შეცვლა, რადგან ტარიელი მას მოაგონებს შელოცების პერსონაჟს. ეს შელოცვა, სწეულების სიმძიმედან გამომდინარე, სხვადასხვა ფერის სამოსში გამოწყობილ და შესაბამისად სხვადასხვა ფერის ცხენზე ამხედრებულ უცხო ნარმოადგენს, რომლის მოახლოებაც დაავადებას იწვევდა. შავი ფერის მხედარი, რომელიც შავ ცხენს მოაგეუვებდა, ყველაზე საშიში იყო. ტარიელს, შელოცვის ტექსტის დაავადების გამომწვევი მხედრისგან ჩაცმულობა განასხვავებს, თუმცა მისი აღკაზმულობა ძალიან წააგავს ამ მხედრის აღჭურვილობას. ამავე სტატიაში საუბარი მაქვს დაჭრილი ტარიელის შეხვეულ მკლავზე, რომელიც ასევე შემდგარი კომუნიკაციის ერთგვარი ელემენტი უნდა გამხდარიყო, რომ არა ინდოეთის მეფე და ეს პასაჟი ამით ზღაპრისთვის დამახასიათებელ ელემენტად გადაიქცევა.

დები, რომელთა გაუთვალისწინებლობაც პრობლემებს გვიქმნის დღევანდელ დღეს. ის, ვინც არ იცავს დადგენილ ნორმებს, კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი. ასეთივე სურათს გვიხატავს „ვეფხისტყაოსანიც“. მაგ. ფარსადანი, რომელსაც დაბნედილი ტარიელის გონზე მოსვლა გაახარებს, თავშიშველი გამორბის სასახლიდან.* რა თქმა უნდა, ფარსადანი ამ შემთხვევაში კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი, მეფე სასახლეს არ უნდა ტოვებდეს შესაფერისი სამოსისა და აღჭურვილობის გარეშე. მაგრამ მეფის სწორედ ამგვარმა „კონტექსტიდან ამოვარდნამ“ უნდა აღძრას შესაბამისი ემოცია მკითხველში. ასევე კონტექსტიდან ამოვარდნილი და უადგილო იქნება სამი დღე მეფის (როსტევანის) ან ავთანდილის თავშიშველი სიარული ნაძლევის ნაგების შემთხვევაში.** დღევანდელი მკითხველისთვის თითქოს ცოტათი გაუგებარია, რას უკავშირდება ეს ნაძლევი, რა სირთულესთანაა დაკავშირებული მისი შესრულება, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს ქმედება დღევანდელ საქართველოშიც შემორჩენილია ოდნავ შეცვლილი სახით, როდესაც ბიჭები ნაძლევის ან აზარტული თამაშის ნაგების შემთხვევაში თავს იპარსავენ. მიმაჩნია, რომ მას შემდეგ, რაც მამაკაცებისთვის ქუდის ტარება სავალდებულოდ აღარ ითვლება, თმის გადაპარსვა უნდა იმეორებდეს იმ „სასჯელს“, რაც დაეკისრებოდა ხოლმე ნაგებულს თავშიშველი სიარულით.

როდესაც სამოსის როლს განვიხილავთ კომუნიკაციაში, არ შეიძლება, გვერდი ავუაროთ თინათინისა და ავთანდილის შეხვედრას ნადირობის შემდეგ. ამ ეპიზოდში თინათინი ავთანდილს ცოტა უცნაურად შემოსილი დახვდება.*** თინათინის ჩაცმულობას სხვადასხვაგვარად ხსნიან „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევრები. ჩემი აზრით, თინათინის მიერ შიშველ სხეულზე ყარყუმის ოდნავ უდიერი მოგდება და ჩამოშლილი რიდე ავთანდილისთვის თინათინისგან ეროტიზმის ხაზგასმა კი არა (როგორც ამას მკვლევართა ერთი ჯგუფი ხსნის), გმირის უხასიათობაზე მინიშნებაა. თინათინი, რომელიც „უებრო ქუშად ჯდა“ (126) და „დაღრეჯით იყო მჯდომარე“ (128), ისეთ საგონებელშია ჩავარდნილი როსტევანის გამო, რომ მას აღარც კი სცალია ეტიკეტზე საფიქრელად. მისმა ჩაცმულობამ ავთანდილ-

* ფარსადანი მეფე მორბის თავშიშველი, არ იცოდა, რას იქმნოდა... (361).

** ვინცა იყოს უარესი, თავშიშველი სამ დღე ვლიდეს! (71)

*** გაძრცვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონი, ებურნეს მოშლით რიდენი, ფასისა თქმად საჭირონი... (127)

საც და მკითხველსაც უნდა დაანახოს, რომ თინათინისთვის მამის დადარდიანება იმდენად სულისშემძვრელია, რომ მას არც დრო და არც თავი აქვს იმისთვის, რომ თავისი სამოსის მონესრიგებაზე იფიქროს. თუმცა ამ ახსნასთან (რომელსაც თვითონ ტექსტი გვაძლევს) ერთად უფლებას ვიტოვებ, გამოვთქვა ერთი ვარაუდიც: რამდენადაც ვიცით, ხშირ შემთხვევაში სამოსი განგვანყოფს საუბრისთვის, გვკარნახობს საუბრის ტონს. მაგ. მასწავლებელი მოსწავლეს თავისი ჩაცმულობით აქცევს შესაბამის კალაპოტში. ასევეა პოლიტიკოსიც. სპორტულ სამოსში თავისუფლად ჩაცმული პოლიტიკოსიც და მასწავლებელიც გულახდილი საუბრისთვის განგვანყოფს, ხოლო სოლიდურად, აკადემიურად ჩაცმულ პოლიტიკოსსაც და მასწავლებელსაც ვერ მივმართავთ ისეთივე თავისუფალი ტონით, როგორც პირველ შემთხვევაში. ჩვენი ტონი, მეტყველება იმისდა მიხედვით შეიცვლება, თუ რა აცვია თანამოსაუბრეს. ჩაცმის სტილი ერთგვარად განაპირობებს საუბრის უშუალოებას ან ფორმალურ ხასიათს. შესაძლოა, თინათინის ჩაცმა ავთანდილისთვის იმის მიმანიშნებელი იყოს, რომ საუბარი ოფიციალურ ტონალობაში არ წარიმართება და ამზადებს მოსაუბრეს უშუალოებისთვის. თინათინის შემდგომი ტექსტიც ხომ იმის მიმანიშნებელია, რომ მას არ უნდა, ავთანდილი დაიძაბოს. ამ დაძაბულობის მოსახსნელად კი პირველი ნაბიჯია მისი დახვედრა არაოფიციალური სამოსით. ასეთივე დაძაბულობის მოსახსნელ ქმედებად მივიჩნევ ერთ პასაჟსაც. თინათინის გამეფების აღსანიშნავი ნადიმის დროს როსტევეანი მონყენილი ზის სუფრასთან. მისი მწუხარების მიზეზის დასადგენად მეფესთან სოგრატი და ავთანდილი მიდიან. მაგრამ, როგორც ჩანს, მეფესთან მისვლა ადვილი საქმე არ არის, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე გმირი მეფის სიყვარულით და პატივისცემით სარგებლობს. ამიტომაც, სოგრატი და ავთანდილი ასეთ ხერხს მიმართავენ: „ადგეს სოგრატი და ავთანდილი ტანითა მით კენართა, თვითო აივსეს ყიქები, მივლენ ქცევითა წყნართა“ (60). როგორც ჩანს, შევსებული სასმისით მეფესთან მიახლება არ არღვევს ეტიკეტს. ეს ჟესტი როსტევეანისთვის გასაგებს ხდის, რომ მის ქვეშევრდომებს რაღაც განსაკუთრებული აქვთ მისთვის სათქმელი და სავსე სასმისით მასთან მიახლოებულებს მეფეც კი ვერ გაანბილებს და მოუსმენს, რაც არ უნდა ჰქონდეთ მათ მისთვის სათქმელი.

აქვე არ შეიძლება, არ გავიხსენოთ ავთანდილის თავგადასავალი გულანშაროში. სანამ ყრმა ამ სამეფოში შევიდოდა, იგი ვაჭრებს მეკობრეების მოგერიებაში დაეხმარა, შემდეგ კი გადამწყობა, ვაჭრული სამოსი ჩაეცვა და ისე წარმდგარიყო ახალი ნაცნობების წინაშე: „მე სავაჭროსა ჩავიცვამ, დავიწყებ ჯუბაჩობასა; თქვენ შემინახეთ ნამუსი, თქვენსა და ჩემსა ძმობასა!“ (1067) ამ ვაჭრული სამოსის გამო დაიწყება ის პატარა გაუგებრობა, რომელიც არასწორად გაგებულ არავერბალურ კომუნიკაციას მოჰყვება. ფატმანი ჩათვლის, რომ ავთანდილი მისი წრის არის და სამიჯნურო წერილს მისწერს ავთანდილს. მაგრამ, მიუხედავად ავთანდილის გაოცებისა, ჭაბუკი ვერ ხვდება, რომ არასწორი კომუნიკაცია მისი ვაჭრული სამოსის გამო შედგა და მხოლოდ გარკვეული პერიოდის გასვლის შემდეგ ამხელს სიმართლეს – იბრუნებს სამოსს და, შესაბამისად, მასა და ფატმანს შორის უკვე სწორი კომუნიკაცია მყარდება.

როგორც სტატიის შესავალში აღვნიშნე, არავერბალური კომუნიკაციისას ყველაზე ხშირად სხეულის ენა გამოყენება. სხეულის ენიდან მნიშვნელოვანია ორი შესტის გამოყოფა, რომელიც დღესაც გავრცელებულია საქართველოში. თუმცა ერთი უფრო მეტად გავრცელებულია, ვიდრე – მეორე. მეორეს უფრო აქტიურად მეტყველებისას ვიყენებთ ხოლმე. როდესაც ავთანდილი ასმათს შეხვდება, თხოვს, რომ მოყმის შესახებ უამბობს, მაგრამ ქალი ამის წინააღმდეგია. ავთანდილი, სანამ თმაში სწვდება და კისერზე დანას მიაბჯენს ტარიელის ერთგულ მხლებელს, შემდეგნაირად გამოხატავს თხოვნას: „ავთანდილ მუხლთა უყრიდა, თითითა ეხვეწებოდა“ (237); „ასმათს მიუყარნა მუხლნი წინა... მუდარობა მოეწყინა... გაგულისდა, ყელსა დანა დააბჯინა“ (243). ეს იმას ნიშნავს, რომ ავთანდილი მუხლებზე ეცემა ასმათის წინაშე და თითით ეხვეწება ასმათს, ტარიელის ასავალ-დასავალი გააგებინოს. მუხლის მოყრა არ გვიკვირს რამაზ მეფისგან, რომელმაც დრო იხელთა და უპატრონოდ დარჩენილ ინდოეთში გაბატონებულა: „ცხენის ფერხთა მოეხვია, მუხლ-მოყრილი შეეხვეწა, მოახსენა: „შემიბრალე!“ (1615) მისგან არც ის გვიკვირს, რომ ცხენს ეხვევა ფეხებზე, რადგან მას ალბათ ამ შესტით ტარიელის შეჩერება სწადია და სწორედ ამის კომუნიკაციას ცდილობს ცოტა უცნაური საქციელით. მუხლებზე ეცემა ტარიელიც, როდესაც იგი როსტევან

მეფეს თხოვს ქალის მიცემას ავთანდილისთვის: „მუხლ-მოყრილი გეაჯები“... (1530) – ეუბნება ყმა არაბეთის მეფეს და ამის შემდეგ, დღევანდელი გადასახედიდან, ცოტა უცნაურ ქმედებას სჩადის: „ამოილო ხელ-მანდილი, მოინასკვა ზედა ყელსა, ადგა, მუხლნი მი-უყარნა, ეაჯების, ვითა მზრდელსა“. (1531) როდესაც როსტევეანი ტარიელს ასეთ დღეში ნახავს, მის მიერ თავის დამდაბლებას სა-თანდოდ დააფასებს და ისიც საკადრის პატივისცემას გამოხატავს: „შორს უკუდგა, თაყვანის-სცა, ქვე მიწამდის დაუფარდა“... (1532) მუხლებზე დაცემაც და თითით ხვეწნაც ადვილად გასაგები შესტ-ებია დღევანდელი მკითხველისთვისაც. თუმცა დღევანდელ დღეს ნაკლებად ვეცემით მუხლებზე ერთმანეთის წინაშე, მაგრამ სალა-პარაკო ენაში ხშირად ვიყენებთ ამ გამოთქმას, რათა დავარწმუნოთ მოსაუბრე ჩვენს გულწრფელ თხოვნაში. მეორე შესტი, რომელსაც დღესაც ხშირად ვიყენებთ, არის ე.წ. თითით ხვეწნა. მაგრამ ამ შესტს, ანუ თითით ხვეწნას, მცირე განმარტება სჭირდება. რომელ შესტთან გვაქვს აქ საქმე – თითის აწვეასთან, სამი თითის ერთმა-ნეთზე მიტყუპებით გაშვერასთან თუ ყელის კანის თითით გამოწვე-ასთან? რა თქმა უნდა, სამივე შესტი ერთსა და იმავე ტიპის კომუ-ნიკაციას ახდენს. მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ მესამე ტიპის შესტი სხვა სიტყვებით გამოიხატებოდა და აქ საქმე ან პირველ ან მეორე ტიპის შესტთან უნდა გვქონდეს, რადგან მესამე ტიპის შესტს აღ-წერს ნესტანი შემდეგ პასაჟში: როდესაც ტარიელი და ნესტანი დაგეგმავენ სასიძოს მოკვლას, ნესტანი სრულიად დარწმუნებუ-ლია, რომ ამ მკვლელობის შემდეგ ფარსადანი ტარიელს იქით შეეხ-ვენება, მისი ქალიშვილი ცოლად მოიყვანოს: „ქმნას მეფემან ყელ-მოტეხით შემოხვეწნა, შემოკვდომა, ხელთა მოგცეს თავი ჩემი“... (551) ჩემი აზრით, „ყელის-მოტეხა“ არის ყელზე ორი ან სამი თითის მიდება (შესაძლოა, კანის გამოწვევაც). საინტერესოა, რომ ეს შესტი სხეულის ენის საერთაშორისოდ აღიარებული შესტების არცერთ ჩამონათვალში არ გვხვდება. ყელზე ზოგიერთ ქვეყანაში გაისვა-მენ საჩვენებელ თითს, რაც ნიშნავს: „მკვდარი ხარ!“ ან ნკიპურ-ტის მირტყმით ყელზე (ზოგჯერ ყბის ქვემოთ) აღნიშნავენ ერთად დაღვეის სურვილს. ყელზე თითების შეხება არც ხვეწნას და არც სხვა დატვირთვას არ ატარებს კომუნიკაციისას სხვა კულტურებ-

ში.* როგორც ჩანს, ეს შესტი ლოკალური იყო (თუმცა, შესაძლოა, ვცდებოდე და სხვა რომელიმე კულტურაც იცნობდეს ამ შესტს) და მას დღესაც მივმართავთ ხოლმე. სხვა ეროვნებები თხოვნასაც და ხვეწნასაც ზეანეული ორი ხელისგულის ერთმანეთზე მიბჯენით გამოხატავენ. ამ შესტს დაესესხნენ ქრისტიანი მლოცველებიც. „ვეფხისტყაოსანში“ „მლოცველის“ შესტი არ ფიქსირდება, თუმცა ამ შესტს არა მარტო ქრისტიანები ან იუდეველები, არამედ მუსლიმებიც მიმართავენ. ყელზე თითების მიდების შესტის შესახებ გავესაუბრე ბიოლოგებსაც (ზოოლოგებს). მათ ივარაუდეს, რომ ამ შესტის წარმოშობა, შესაძლოა, დაკავშირებული იყოს მგლების მიმართ ქართველთა განსაკუთრებული დამოკიდებულებით. თურმე მგლებიც, ლიდერთან ურთიერთობისას, თავს მაღლა სწევენ და უჩვენებენ ყელს. ალბათ, ადამიანებიც ყელზე თითის მიდებით სხეულის ამ ნაწილის აქცენტირებას ახდენენ და ამით მიანიშნებენ, რომ, თხოვნის დაუკმაყოფილებლობის შემთხვევაში, სიკვდილზეც კი წავლენ.

თხოვნის გამოსახატავად კიდევ ერთ შესტს მიმართავენ პოემაში. როდესაც ფარსადანი ტარიელს სთხოვს, ნესტანის სანახავად წაჰყვეს, იგი ხელით ხელს დაუჭერს: ხელი ხელსა დამიჭირა (346). საინტერესოა, რომ ეს შესტიც, ისევე როგორც წინა ორი, დღესაც არ არის უცხო საქართველოში. ხელის ხელზე მოკიდება გამოხატავს პარტნიორის დაკავებას (ისევე როგორც მუხლებზე მოხვევა) და თხოვნის ერთგვარ ფორმას წარმოადგენს.**

ბოლოს, არ შეიძლება, არ აღვნიშნოთ, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ პირველივე შეხვედრისას ავთანდილმა და ტარიელმა ერთმანეთი გადაკოცნეს, მისალმებისას საკოცნელად განევა ჩვეულებრივ

* რამდენიმე ჩემს ახლობელს, რომლებიც უცხოეთში (აშშ, ავსტრია) ცხოვრობენ, ვთხოვე, თავიანთი განსხვავებული ეროვნების ნაცნობებისთვის – აღმოსავლეთიდან, დასავლეთიდან, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან – ეჩვენებინათ ეს შესტი და მიმხვდარიყვნენ, რის არავერბალურ კომუნიკაციას ახდენდნენ ისინი. არცერთმა გამოკითხულმა არ იცოდა ამ შესტის მნიშვნელობა. ამ შესტს უცხოეთში მცხოვრები ჩემი ახლობლების უცხოელი ნაცნობები არ იცნობენ და, შესაბამისად, არც ცნობენ. არ იცინა ეს შესტი არც ჩემმა უცხოელმა სტუდენტებმა. მათ მითხრეს, რომ თავიდან უკვირდათ ქართველების ეს შესტი, მაგრამ შემდეგ მიეჩვივნენ, თუმცა თვითონ არ იყენებენ და მათ თხოვნის გამოხატვისას ე.წ. მავედრებლის შესტი (ორი ხელის ერთმანეთთან მიბჯენა) ურჩევნიათ.

** თუკი გავიზიარებთ იმ მოსაზრებას, თითქოს რუსთველი არისტოტელეს „ნიკომაქეს ეთიკაში“ არსებული მეგობრობის ტიპებს აღიარებდა (რატინი 2011), მაშინ ეს შესტი ადვილად ასახსნელი ხდება.

უესტად არ ითვლებოდა. ეს არ დასტურდება შეხვედრის სხვა სცენებში. ტარიელისა და ავთანდილის ასეთი საქციელი კი სხვა საკითხის კვლევის საგანს წარმოადგენს.

ამდენად, კვლევამ დაგვარწმუნა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ გმირები აქტიურად იყენებენ არავერბალურ კომუნიკაციას. ჩვენთვის, დღევანდელი მკითხველისთვის, ამ ენის შესწავლა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც გასაგები ხდება, რომ კომუნიკაციის ზოგიერთი ფორმა დღემდე უცვლელადაა შემორჩენილი, ზოგიერთი კი – აღარც გამოიყენება. სამოსი სხეულის ლამის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ყოველდღიურობაში იგი თითქმის შერწყმულია ადამიანთან, ამიტომ სხეულის ენის განხილვა წარმოუდგენელი იქნებოდა სამოსის ენის განმარტების გარეშე. როგორც კვლევამ დაადასტურა, „ვეფხისტყაოსანში“ სამოსით მყარდება გარკვეული სახის კომუნიკაცია. რალაც შემთხვევაში ესაა საშუალება, რომლითაც გმირები გარკვეულ მინიშნებებს აკეთებენ, „ესაუბრებიან“ ერთიმეორეს. თუმცა, არის შემთხვევებიც, როდესაც სამოსის აღწერით ავტორი მკითხველს მიანიშნებს, თუ რა უნდა ამოიკითხო მან ტექსტში, რაზე დასვას აქცენტები და როგორ გაიგოს ესა თუ ის მოქმედება.

დამონებიანი:

რუსთველი 1992: რუსთველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. სასკოლო გამოცემა, ნ. ნათაძის რედაქციით. თბილისი: 1992.

ბარამიძე 1991: ბარამიძე ალ. *„ვეფხისტყაოსნის“ დიალოგი*. უ. მაცნე, №1. თბილისი: 1991.

გონჯილაშვილი 1998: გონჯილაშვილი ნ. *„ვეფხისტყაოსნის“ სიმბოლიკისათვის (მარგალიტი, თვალი ერთი, სამკლავე)*. ფილოლოგიის ფაკ. და თსუ ფილიალების 1 სამეცნიერო სესია. თეზისები. თბილისი: 1998.

გონჯილაშვილი 2000: გონჯილაშვილი ნ. „ყაბაჩა და ერთი რიდე“. *„შოთა რუსთაველი“*, № 1, თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2000.

გუგუშვილი ... 1989: გუგუშვილი მ., ძონენიძე ლ. *„ვეფხისტყაოსნის“ 122 სტროფის პირველი სტრიქონის გაგებისათვის*. *ლიტერატურული ძიებანი*. ტ. 3 (XVII). თბილისი: 1989.

ელბაქიძე 2014: ელბაქიძე მ. *„ტანსაცმლის ტარების ეტიკეტი შუასაუკუნეების ევროპაში“*. *სჯანი*, 15. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014.

ვასაძე 2003: ვასაძე თ. „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კონცეფცია. თბილისი: გამომცემლობა „ენა და კულტურა“, 2003.

ზარიძე 1996: ზარიძე ხ. ვეფხისტყაოსნის სიმბოლიკა „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტსა და კომპოზიციაში. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო სესია, XXVI. თეზისები. თბილისი: 1996.

კარბელაშვილი 1996: კარბელაშვილი მ. „ვეფხისტყაოსანი“ როგორც მეტა-ფორა“. გაზ. „მამული“, ოქტომბერი, 1996.

ნათაძე: ნათაძე ნ. ინტერპრეტაცია „ვეფხისტყაოსანი“. <https://www.youtube.com/watch?v=pS7BNrjhzrc>

რატიანი 2008: რატიანი ნ. „ორი ფოკლორული მოტივი „ვეფხისტყაოსანში“. ქართული ფოლკლორი. 4. თბილისი: 2008

რატიანი 2011: რატიანი ნ. „თეორიიდან პრაქტიკამდე – არისტოტელეს „ნიკომაქეს ეთიკისა“ და პლატონის „ნადიმის“ კონტექსტში წაკითხული „ვეფხისტყაოსანი“. შუა საუკუნეების ლიტერატურული პროცესები, საქართველო, ევროპა, აზია. მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. მასალები. თბილისი: 2011.

სირაძე 1982: სირაძე რ. სახისმეტყველება. თბილისი: 1982.

სულაბერიძე 1999: სულაბერიძე ტ. „სამეტყველო ეტიკეტი და „ვეფხისტყაოსანი“. ფილოლოგიის ფაკ. და თსუ ფილიალების 2 სამეცნიერო სესია. მასალები. თბილისი: 1999.

სულავა 2009: სულავა ნ. „ვეფხისტყაოსანი“ – მეტაფორა, სიმბოლო, ალუზია, ენიგმა. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2009.

ცანავა 1992: ცანავა ა. „ვეფხისტყაოსნის“ მითოლოგემების ეროვნული ძირები“. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 15 იანვარი. თბილისი: 1992.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ზ. იდეალურ გმირთა ინდივიდუალიზაციისათვის. ყ. მაცნე (ელს), № 4, თბილისი: 1987.

**Non-verbal Communication in
“The Knight in the Panther’s Skin”**

Summary

The article explores different types of non-verbal communication which are described in “The Knight in the Panther’s Skin”. It is clear from the text that confusion appears among the characters (as well as among the readers) of the poem when the messages expressed through clothes are misinterpreted. The article attempts to explain the reasons of those misinterpretations. The article also focuses to study the gestures described in the text. The gestures described in the poem include the gestures of international and local character. E.g. the gesture – pulling out (stretching out) the skin of the throat with fingers to express begging – cannot be found in other cultures. The article concludes that this gesture described in the text is still alive in Georgia and seems to be local and understood only to Georgians.

ვლადიმერ ქელიძე

ჰერეთის ერისთავი შოთა („რუსთველიანას“ კვალდაკვალ)

საისტორიო თხზულებათა ცნობილი კრებული „ქართლის ცხოვრება“ ქრონოლოგიური და გენეალოგიური თანმიმდევრობით მოგვითხრობს ჩვენი ქვეყნის ისტორიას. ამ კრებულში შესული თანადროული ეპოქის წერილობით ძეგლებში წარმოდგენილ მეფეთა და ერისთავთა შორის მკვლევარები გულდასმით ცდილობენ მოიძიონ ისტორიული პირი, რომელმაც შექმნა პოემა „ვეფხისტყაოსანი“.

ცნობილი ქართველი მეცნიერი და მკვლევარი, რუსთველოლოგი პავლე ინგოროყვა¹ მნიშვნელოვანი, საინტერესო და საგულისხმო მიგნება-დაკვირვებების საფუძველზე პოემის ავტორს – შოთა რუსთაველს – ჟამთააღმწერლად წოდებული უცნობი ავტორის ასწლოვან მათიანეში რამდენიმეგზის მოხსენიებულ ჰერეთის ერისთავ შოთასთან აიგივებდა (ინგოროყვა 2016 (I): 167-232; ინგოროყვა 2016 (II): 170-497; ინგოროყვა 2016 (III):73-174).

განსაკუთრებულ ყურადღებას უდაოდ იქცევს ის გარემოება, რომ ჰერეთის ერისთავი შოთა, როგორც საქართველოს სამეფოს მაღალი სახელისუფლებო წრის ერთერთი აქტიური წარმომადგენელი, სახელწიფოებრივად ძალიან მნიშვნელოვან ისტორიულ პროცესებში იღებდა უშუალო მონაწილეობას. კერძოდ, საგულისხმოა, რომ დასავლეთ საქართველოში გადასულმა მეფე რუსუდანმა მონღოლებთან შეთანხმების მისაღწევად შანშე და ავაგ მხარგრძელები, ვარამ გაგელი და შოთა გაგზავნა: „გულისკმა ყო რა მეფემან რუსუდან, რომელ წარიღეს ქუეყანა ამიერი თათართა, განიზრახა, რათა წარმოავლინოს ძე თუცი დავით და მოანდოს თათართა, და აღიღოს სიმტკიცე უვნებლობისა. და წარავლინეს მოციქულად თათართა შანშე, და ავაგ, და ვარამ, და ჰერეთის ერისთავი

შოთაჲ, რომელსა მანის ფერობისათჳს კუპრობით უკმობდეს“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 550); აღმოსავლეთ საქართველოში დაბრუნებულ რუსუდანს და მის ძეს დავითს სხვებთან ერთად დახვდა შოთა: „გარდამოვიდა თჳთ მეფე და წარმოგზავნა ძე თჳსი დავით, რომელთა წინა-მიეგებნეს შანშე, ავაგ და ეგარსლან, რომელი თათართა დიდად პატივითა შეენწყნარა, არართა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი, შოთა კუპარი, გაგელი ვარამ, ქართლის ერისთავი სურამელი გრიგოლ, სამცხის სპასალარი და მეჭურჭლეთ-უხუცესი ყუარყუარე ციხისჯუარელი“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 553); მან მონაწილეობა მიიღო კობტასთავის შეთქმულებაში: „ამათ შფოთთა შეკრბეს ყოველნი მთავარნი საქართველოსანი კობტას თავსა, იმერნი და ამერნი: ეგარსლან, ცოტნე დადიანი, ვარამ გაგელი, ყუარყუარე, კუპარი შოთა, თორღაი, ჰერ-კახნი, ქართველნი, თორელ-გამრეკელი, სარგის თმოგუელი“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 566); შოთა შეეგება ტყვეობის შემდეგ დაბრუნებულ ლაშაგიორგის ძეს დავითს: „გამოიყვანეს დავით..., ხოლო სულტანი ღმობიერ იქმნა, ... და ესრეთ წარმოავლინა და ვითარ მოინივნეს საქართველოს, მიეგებნეს ყოველნი წარჩინებულნი საქართველოსანი, შანშე, და ძე მისი ზაქარია ამირსპასალარი, კაცი სიკეთითა აღმატებული, ყუარყუარე ჯაყელი, სურამელი გრიგოლ ქართლისა ერისთავი, ორბელი, გამრეკელი, შოთა კუპარი“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 569).

ამავე დროს, ჟამთააღმწერელი ჰერეთის ერისთავს უარყოფითი ნიშან-თვისებებისა და თავისებურებების მქონე პიროვნებად წარმოაჩენს: „მანისა ფერობისათვის კუპრობით უხმობდნენ“².

ამ საკითხთან დაკავშირებით მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა³.

ჩვენი აზრით, აღნიშნული ეპოქის (XI-XIII სს.) ქართულ სალიტერატურო პროცესში დამკვიდრებული ელინოფილური სამწერლო ტრადიციიდან გამომდინარე, აქ პირველი სიტყვა („მანისა“) უნდა იყოს ბერძნული წარმომავლობის ტერმინი მ ა ნ ი ა (μανία – „გიჟი“, „ვნებამორეული“; „ვნება“, „სიგიჟე“, „მისწრაფება“), რომელსაც, როგორც მეტაფორას, აქვს მნიშვნელობა – „ძლიერი მიდრეკილება რაიმესადმი“.

ძველი ქართულით ამ სიტყვის შესატყვისია ხ ე ლ ი – „გიჟი“, „შმაგი“. ამის შესაბამისად, ფრაზა „მანისა ფერობისათვის“ გადატანითი მნიშვნელობის მქონეა („ხელისა ფერობისათვის“, „ხელობისათვის“, „შმაგობისათვის“).

აქედან გამომდინარე, ასევე მეორეულ მნიშვნელობას იძენს მომდევნო ფრაზაც – „კუპრობით უხმობდნენ“.

როგორც ჩანს, ჟამთააღმწერელი მიანიშნებს, რომ ჰერეთის ერისთავს „კუპროვით შესახედაობის მქონეს, გახელებულს, გამმაგებულს უწოდებდნენ“⁴.

აღნიშნულ მონაკვეთში ისტორიული პირის გარკვეული შინაგანი თავისებურების, მისი ბუნება-ხასიათისა და პიროვნული გრძნობა-განწყობილების ამგვარ კონტექსტში წარმოჩენა („მანისა ფერობისათვის კუპრობით უხმობდნენ“) უცნობი ავტორის მიზანმიმართული პოზიციია. კერძოდ, მისი აზრით, „ჰერეთის ერისთავ შოთას მანისა ფერობისათვის (ხელობისათვის, შმაგობისათვის) კუპროვით შესახედაობის მქონეს (გახელებულს, გამმაგებულს) უწოდებდნენ“.

მეტაფორულად მსგავსი კონტექსტის მქონე პარალელ-ანალოგები შესაძლოა მოვიძიოთ შოთა რუსთაველის პოემის პროლოგის პოეტურ სტრიქონებში:

მე, რუსთველი ხელობითა, ვიქმ საქმესა ამა დარი:
ვის ჰმორჩილობს ჯარი სპათა, მისთვის ვხელობ, მისთვის მკვდარი,
დავუძღურდი, მიჯნურთათვის კვლა წამალი არსით არი,
ანუ მომცეს განკურნება ... (8, 1-4)

ამასვე მიანიშნებს სხვა სტრიქონიც:

მიჯნური შმაგსა გვიქვიან ... (22, 1)

ეს მეტაფორული პარალელები ახლებურად გააზრებულ, არგუმენტირებულ და სრულიად მყარ საფუძველს უქმნის პავლე ინგოროყვას მოსაზრებას ჰერეთის ერისთავ შოთასა და შოთა რუსთაველის იგივეობის შესახებ.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა, რომ ამასვე ადასტურებს ჰერეთის ერისთავის დახასიათება, რაც, კერძოდ, ასწლოვანი მატიანის ავტორის, როგორც სასულიერო მოღვაწის, სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობრივ პოზიციიდან გამომდინარეობს.

პოემის პროლოგში გადმოცემულია მხატვრულ-შემეცნებითი პრიორიტეტები. კერძოდ, ამ ეპიკური ნაწარმოებისათვის არსებითია სიბრძნისმეტყველების მიმართულება:

შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი. (12, 1)

ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხედებთან. (21, 3)

ჟამთააღმწერლისათვის მსოფლმხედველობრივად მიუღებელი ამგვარი პოზიცია იმის გამო, რომ ის ნაკლებად თანხვდება ღვთის-მეტყველების ჭეშმარიტ არსს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა ასევე პოემის იმ სხვა „საჭოჭმანები“ მხატვრულ-შემოქმედებითი კრიტერიუმების მოძიება, რაზედაც ძირითადი აქცენტებია ეპიკურ ნაწარმოებში გადატანილი:

ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები. (9, 1)

მისი სახელი შეფარვით ქვემოზე მითქვამს, მიქია. (19, 4)

მხატვრული გამონაგონის გადმოცემისა და ამბის ალეგორიულ-ნართაული საშუალებებით ასახვის პრინციპი (ლიტერატურული ფიქცია) ჟამთააღმწერლისათვის ასევე მიუღებელია, რადგან მისი შემოქმედებითი და შემეცნებითი პრიორიტეტი „ჭეშმარიტების მტყველება არს და არა თვალახმა ვისთვისმე“⁵.

უცნობ ავტორს „შოთა კუპარი“ სახელად და მეტსახელად აქვს გააზრებული, რაც გარკვეულ გაუგებრობას ქმნის, რადგან ასწლოვან მათიანეში ძირითადად აღნიშნულია ისტორიულ პირთა წარმომავლობა („ქართლის ერისთავი სურამელი გრიგოლ“, „სამცხის სპასალარი და მეჭურჭლეთ-უხუცესი ყუარყუარე ციხისჯუარელი“, „ვარამ გაგელი“, „სარგის თმოგუელი“ და სხვ.). როგორც ჩანს, ჰერეთის ერისთავი შოთა კუპარიც სხვების მსგავსად იქნებოდა მოხსენიებული. შესაბამისად, „კუპარი“ წარმომავლობის აღმნიშვნელი სიტყვა-ტერმინი უნდა იყოს და არა მეტსახელი. ამასვე მიუთითებს ბოლოსართი „-არ“, მაგრამ არცერთ ისტორიულ სახელწოდებაში არ გვხვდება სიტყვის ძირი – კ უ ჰ .

ჰერეთის მიმდებარე ისტორიულ-გეოგრაფიული მხარის სახელწოდებაა – კ უ ხ - ე თ -ი. ისტორიულად კუხეთის საერისთაო

კახეთ-ჰერეთის („ჰერ-კახთა“) სამეფო-სამთავროსთან იყო გაერთიანებული.

სავარაუდოდ, „პ“/„ხ“ ასო-ნიშნების მონაცვლეობის მიხედვით „კუ[პ]არის“ (მეტსახელის) ნაცვლად პირველწყაროში, თანდროული ეპოქის რეალიებიდან გამომდინარე, იქნებოდა წარმომავლობის აღმნიშვნელი სიტყვა-ტერმინი – კ უ [ხ] - ა რ - ი .

ეს გარემოება არა ხელნაწერთა ვარიანტული სახესხვაობებით, არამედ ასო-ნიშანთა („პ“/„ხ“) მიზანმიმართული ჩანაცვლებითაა განპირობებული. ასნლოვანი მათიანის ავტორმა სავარაუდო პირველწყაროს მონაცემებში, როგორც ჩანს, განახორციელა მსოფლმხედველობრივად გააზრებული გრაფიკულ-ტექსტობრივი სახეცვლილებები, რითაც საისტორიო კონტექსტმა იდეოლოგიური ქვეტექსტის მქონე მეტაფორული მნიშვნელობა შეიძინა.⁶

საგულისხმოა, რომ ერთმანეთის შესაბამისია „კუხეთის“ სახელწოდებიდან წარმომდგარი წარმომავლობის აღმნიშვნელი სიტყვა-ტერმინი „კუ[ხ]არი“ და ამავე მხარის ადმინისტრაციული ცენტრის – ციხე-ქალაქ „რუსთავის“ სახელწოდების მიხედვით შექმნილი წარმომავლობის აღმნიშვნელი მეორე სიტყვა-ტერმინი „რუსთაველი“.⁷

საგულისხმოა, რომ ჟამთააღმწერლის ასნლოვან მათიანეში წარმომავლობის აღმნიშვნელი და თანხვედრილი ორი სიტყვა-ტერმინით მოხსენიებულია სხვა ისტორიული პირებიც. ასეთია, კერძოდ, „სამცხის სპასალარი და მეჭურჭლეთ-უხუცესი ყუარყუარე ციხისჯუარელი“ და „ყუარყუარე ჯაყელი“, რომელიც სხვა შემთხვევაში ორივე სიტყვა-ტერმინითაა მოხსენიებული – „და წარმოავლინეს კაცი სამცხეს, ყუარყუარე ციხისჯუარელ-ჯაყელსა თანა“.

როგორც ცნობილია, იერუსალიმის ქართული ჯვრის მონასტრის საალაპე წიგნში შეტანილია სახელი „მეჭურჭლეთუხუცესი შოთა“, რომელსაც მკვლევარები შოთა რუსთაველთან აიგივებენ, რადგან მონასტრის ერთ-ერთ სვეტზე, მაქსიმე აღმსარებლისა და იოანე დამასკელის ფრესკებს შორის, თანადროული ეპოქის მისი სურათია გამოსახული.

არსებული საისტორიო მონაცემების მიხედვით შესაძლებელია სრულად იყოს აღდგენილი ამ ისტორიული პირის წარმომავლობისა და თანამდებობრივი მდგომარეობის პირველსახე – „ჰერეთის ერისთავი და მეჭურჭლეთ-უხუცესი შოთა კუ[ხ]არი-რუსთაველი“.

გარდა ამისა, საისტორიო თხზულებებისა და პოემის შედარების შედეგად შესაძლებელია სხვა ისტორიულ-ლიტერატურული პარალელების მოძიებაც.

თამარ მეფის მეორედ გათხოვებისა და გიორგი რუსის წინამძღოლობით აჯანყებულ ქართველ ერისთავთა დამარცხების შემდგომ განვითარებულ სიტუაციას ავტორი საისტორიო თხზულებებისა „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ ამგვარ განმარტებას ურთავს: „ვინა ესეცა უწყოდეთ, რომელ წურთათა ღმრთისათა სივრცე დიდ ფრიად არს; რამეთუ კეთილთა და კეთილ-გამგონეთა ნიშთა აღჩენითა სწურთის კეთილად-დართვითა, ძლევა-მინიჭებითა. რამეთუ კეთილისა სულისათჳს ღმრთის-მოყუარე და თჳსად მისი არს, ვითარ იტყჳსცა დღე ბერძენთა ხედვისა პლატონ: „კეთილი კეთილთათჳს არს კეთილ, ვინა იგივე კეთილი ბოროტთათჳს ბოროტ“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 426).

უამთაღმწერლის პოზიციისგან განსხვავებით, ამ საისტორიო თხზულების ავტორის ეს მოსაზრება, როგორც ჩანს, გარკვეული მსოფლმხედველობრივი (სიბრძნისმეტყველებითი) კონტექსტის მქონე ანალოგსა და ლიტერატურულ-შემეცნებითი ხასიათის მსგავსებას პოულობს შოთა რუსთაველის პოემის ერთ-ერთი თავის („ავთანდილის ანდერძი“) ცნობილ პოეტურ სტრიქონებთან:

მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან სწავლა-თქმულსა:

„სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“. (789, 3-4)

განსაკუთრებით საგულისხმო მსგავსება-შესაბამისობა ეძებნება ამ ისტორიული კონტექსტის მომდევნო ეპიზოდს, რომელსაც „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ ასე აღწერს:

„და შეიქმნა მშჳდობა, სიხარული და ერთობა, რომელი არაოდეს სადა ვის უხილავს. და „ერთბამად ძოვდეს ლომი და ჭარი, და იხარებდეს ვეფხი თიკანთა თანა, და მგელი ცხუართა თანა“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 427).

ანალოგიური ხასიათის ეპიზოდია ასახული პოემის ბოლო თავში:

შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთგან სძოვდეს. (1664, 4)

ამ პარალელებს საფუძვლად უდევს საერთო ბიბლიური კონტექსტი (წინასწარმეტყველება ესაიასი – 11, 6; „მაშინ ძოვდეს მგელი

კრავთა თანა, და ვეფხი თიკანთა თანა განისუენებდეს, და ზუარაკი და ლომი და კუროდ ერთად ძოვდენ“ – 65, 25; „მაშინ მგელნი და კრავნი ძოვდენ ერთბამად და ლომი, ვითარცა ჭარი ბზესა ჭამდეს“).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და გამორჩეულია ასწლოვან მათიანეში გადმოცემული ვრცელი ამბავი ახალგაზრდა მეფის ლაშა-გიორგის პირველი ლაშქრობის შესახებ:

„მაშინ იწყეს განძით განდგომა და არღარა მოსცეს მეფესა ხარკი. მაშინ თქუა მეფემან, ვითარმედ: „ვინათგან მეფეთა შორის ბრწყინვალემან და სანატრელმან დედამან ჩემმან დამიტევა მეფობა, ყოველნი წინააღმდეგომნი პაპათა და მამათა ჩემთანი მოხარაჯედ შექმნა და დღეისმომდე მორჩილნი ბრძანებისა ჩემისანი არიან. ან განძისა ათაბაგსა სანუნელ უქმნიე. და ხარკისა არღარა ნებავს მოცემა; მე ესრეთ განმიზრახავს, რათა შური ვიგო განძასა ზედა და თქუენ შრომასა შეგამთხუო. რამეთუ ძალითა და თანადგომითა თქუენითა დაუცემია სანატრელთა პაპათა და მამათა ჩუენთა დიდთა სულტანთა ძლიერებანი, და ან მიიღეთ ჩემგან პატივი და ნიჭი და აღვიმჭედროთ განძასა ზედა, რათა სხუათა მტერთაგან არღარა სანუნელ ვიქმნეთ“. ... ვითარცა ესმა ყოველთა წარჩინებულთა სამეფოსათა, განიხარეს და ... მაშინ დაამტკიცეს ლაშქრობა, და განძის დარბევასა წარემართნეს თუთ მეფე სპითა დიდითა. ვერ წინააღუდგეს განძელნი, და მოაოჭრეს ქუეყანა განძისა: აღიღეს ტყუე და ნატყუენავი ურიცხვ, და მოადგეს ქალაქსა განძისასა, და მრავალ დღე ... აქათცა და მუნითცა ურჩეულესნი ებრძოდიან. მაშინ ინება მეფემან გარეშემოვლად ქალაქისა მცირედითა ლაშქრითა, და ვითარ მოვლიდა მტკურისაკენ ქუემოთ, ცნეს ესე განძის მყოფთა, ყოველნივე აღიჭურნეს, კაცი ჭურვილი ვითარ ათი ათასი. ხოლო მეფესა ჰყვა ოთხი ათასი კაცი ოდენ. ხოლო მაშინ ვითარ მოვლიდა მეფე, იცნეს იგი, და მსწრაფლ განახუნეს კარნი ქალაქისანი, და ვითარ მჭეცნი ზედა მიუჭდეს. და იხილა მეფემან ლაშა სიმრავლე მათი უშიშითა გულითა, განმჭნობითა სპათა მათთათა, ეგრეთვე სპანი მეფისანი, სიკუდილად განმწირველნი თავთა მათთანი, ეტყოდეს: „სიკუდილამდის ვიღუანოთ, და დავდვათ თავი სასიკუდილოდ, და არა ვარცხვნიოთ პირველსა ომსა მეფობისა შენისასა“ და მყის მიეტევენეს ურთიერთას, და იქმნა ბრძოლა ძლიერი და დიდად სასტიკი. და მიეცნეს პირსა მახჯლისასა უმრავლესნი რჩეულნი განძისანი.

თუთ მეფე ლაშა წინა მიეტევა მკნედ და ძლიერად, თუთ გოლიათი მკლავითა სკანითა და ჳელითა გოლიათითა. ხოლო ვითარ იხილეს სიმკნე მათი განძელთა, სწრაფით ივლტოდეს პირისაგან მათისა, და სდევენეს ვიდრე კართამდე ქალაქისად, და მცირედნილა შეესწრნეს ქალაქად, და უმრავლესნი ტყუე ყვეს და ზოგნი მოსრნეს. ხოლო ამისნი მხილველნი დედანი ძლიერად იცემდეს მკერდსა მათსა და საყელოსა თმითურთ იფხურიდეს, და განაძლიერეს ყივილი და ზრიალი ყოველგნით. ესმა რა ესე ყოველგნით გარე მოდგომილთა ლაშქართა, მეფესა მომართეს მსწრაფლ. ხოლო მეფე უენებელად დაცული ღმრთისა მიერ, იგი და მისნი წინამბრძოლნი თავადნი სახელოვანნი მოეგებნეს. რომლისათუც დიდებულნი მებრძოლნი და ლაშქარნი დაამტკიცებდეს არლარა ყოფად მოლაშქრედ და არცა ყოფად კარსა მეფისასა“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 523-525).

აღნიშნულ საისტორიო მონაკვეთს მეტად საგულისხმოდ აზრობრივ-ტექსტობრივი ანალოგი ეძებნება პოემაში. კერძოდ, მისი მსგავსია საოცარი პოეტური ექსპრესიითა და დინამიურობით ასახული ტარიელის ასევე პირველი ბრძოლის ვრცელი ამბავი:

„ხატაეთს მყოფნი ყოველნი ჩვენნი სახარაჯონია,
ან მათნი ჯავრნი ჩვენ ზედა ჩვენგან არ დასათმონია!“ (377, 3-4)

„ნა, შეები ხატაელთა, თავი კარგად გამაჩვენე“. (379, 2)

„ვუბრძანე წვევა ლაშქართა, გავგზავნე მარზაპანია.
იგი ვარსკვლავთა ურიცხვი მოკრბეს ინდოთა სპანია. (402, 1-2)

„მათ ლაშქართაგან სამასნი კარგნი მოყმენი, ქველანი,
თანა წამომყვეს, ნა-ცა-ვე, დავყარენ სპანი ყველანი,
დავჰვედრე: “სადა მე მეველოს, ვლენით იგივე ველანი,
ახლოს მომდევედით, მიშველეთ, გიხმობ, თუ მინდეს შეველანი“. (427, 1-4)

„შუბი ვსთხოვე, ხელი ჩავყავ მუზარადის დასარქმელად;
საომარად ატეხილი ვიყავ მათად გამტეხელად;
ერთსა წავსწყედი უტევენსა, წავგრძელდი და წავე გრძელად.
მათ ურიცხვი რაზმი ეწყო, წყნარად დგეს და აუშლელად. (445, 1-4)

შიგან ასრე გავერივე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი,
კაცი კაცსა შემოვსტყორცე, ცხენ-კაცისა დავდგი გორი;
კაცი, ჩემგან განატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანაჯორი,
ერთობ სრულად ამოვნყვიდე წინა კერძი რაზმი ორი. (447, 1-4)

რამაზ მეფე ჩამოვაგდე, ერთმანერთსა გავეხრმლენით,
მისნი სპანი ყველაკანი დავიპყრენით, არ მოვკლენით. (451, 3-4)

არ ვპბრძოლე, კარი ქალაქთა უომრად გავაღებინე. (455, 4)

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ერთმანეთის მსგავსია საისტორიო თხზულებასა და პოემაში გადმოცემული როგორც მოხარკე ქვეყნების ხელახლა დასაქვემდებარებლად განხორციელებული საომარი პროცესები, ისე არაორდინალური საბრძოლო პერიპეტიები, როცა ისტორიული პირიცა და ეპიკური გმირიც რიცხოვრივად ნაკლები რაოდენობის რაზმებით სასტიკად ამარცხებენ მრავალრიცხოვან მოწინააღმდეგეებს.

საგულისხმო და გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ხატაეთი რეალურად არსებული ქვეყანა იყო და არა პოეტური გამონაგონი, რომელიც ასწლოვანი მატიანის გადმოცემით ლაშა-გიორგისა და რუსუდანის (შესაბამისად, ჰერეთის ერისთავის შოთას) თანადროულ ეპოქაში მონღოლებს ჰქონდათ დაპყრობილი:

„ჩინგიზ-ყაენი ... მივიდა ხატაეთს, ... ებრძოლა ხატაეთის ჴელმწიფესა არსლან-ხანსა ზედა დასძლო. ესრეთ ჴელთიგდო“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 531).

აღნიშნული საისტორიო მონაცემები პირდაპირ მიანიშნებს, რომ ეს პოემა შექმნილია თამარის მეფობის შემდგომ ეპოქაში. კერძოდ, მასში მხატვრულად ასახულია მომდევნო პერიოდში (ჰერეთის ერისთავ შოთას მოღვაწეობის დროს) განვითარებული ისტორიული მოვლენები.

პოემის დაწერის თარიღს მიახლოებით აკონკრეტებს ის არსებითი ხასიათის საგულისხმო და საყურადღებო პარალელები, რაც ამ ეპიკურ ნაწარმოებს საისტორიო თხზულებასთან ეძებნება.

პროლოგში ავტორი ძირითად და გამორჩეულ ყურადღებას უთმობს მიჯნურობას:

მიჯნური შმაგსა გვიქვიან არაბულითა ენითა,
მით რომე შმაგობს მისისა ვერ-მიხვდომისა წყენითა. (22, 1-2)

მისთვის დათმოს ყველაკაი, მისთვის ველთა გამოვარდეს,
ნურა გაჰვა, სოფელიცა მისი კერძი გარდაქარდეს. (26, 3-4)

თამარს არ ჰქონია მიჯნურობის მსგავსი ეპიზოდები. მისი მეორედ გათხოვების აღწერისას „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთან“ პირდაპირ გადმოგვცემს: „მაშინ თამარ ... ესრეთ თქუა მბრძანებელმან: „...აროდეს ყოფილა გული ჩემი მონადინე ქმროსნობისა, არცა პირველ, არცა ანე“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 420).

უამთააღმწერლის ასწლოვან მატთანეში, კერძოდ, ლაშა-გიორგის მიჯნურობის გამორჩეული ეპიზოდია მოთხრობილი:

„მისრულმან კახეთს სოფელსა ერთსა, ველისციხესა, იხილა ქალი ფრიად ქმულ-კეთილი, და მყის აღტაცებულ იქმნა გულისთქმათა მიერ ... და შეიყუარა ფრიად“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 526).

როგორც ჩანს, ამგვარი მწველი სიყვარულის ამბავი დაედო საფუძვლად რუსთველურ მიჯნურობას. ისტორიული კონტექსტიდან გამომდინარე, სავარაუდოა, რომ გეოგრაფიული სახელწოდების („ვ ე ლ ი ს ციხე“) პირველი სიტყვა („ვ ე ლ ი“), არა უნდა იყოს მექანიკური დამთხვევა, არამედ მიზანმიმართულად გააზრებულია პოეტის მიერ³. კერძოდ, აღნიშნული სიტყვა „ვ ე ლ ი“ განზოგადებულ მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს პროლოგის სტრიქონებში:

აჰა, გული გამიჯნურდა, მიჰხვდომია ვ ე ლ თ ა რბენა! (10, 2)

მისთვის დათმოს ყველაკაი, მისთვის ვ ე ლ თ ა გამოვარდეს. (26, 3)

ასევეა პოემის ერთ-ერთ სამიჯნურო ეპიზოდში:

რა მიჯნური ველთა რბოდეს, მარტო უნდა გასაჭრელად. (162, 2)

გარდა ამისა, საყურადღებოა პოემის ის ეპიზოდი, რომლის მიხედვითაც ირკვევა, რომ ნესტან-დარეჯანი სურთ მიათხოვონ ხვარაზმმას ძეს:

მეფემან ბრძანა: „ხვარაზმშა, ხელმწიფე ხვარაზმელია,

თუ მოგვცემს შვილსა საჩვენოდ, მისებრი არ-რომელია“. (511, 3-4)

დედოფალმან თქვა: „ხვარაზმშა მეფეა მორჭმით მჯდომელი,
მათსამცა შვილსა სასიძოდ ჩვენთვის სხვა სჯობდა რომელი!“ (513, 1-2)

თავის მხრივ, ჟამთააღმწერელი გადმოგვცემს, რომ ხვარაზმშას ძე ჯალალედინი ცოლობას სთხოვს რუსუდანს:

„მაშინ სულტანმან ჯალალდინ ავაგ ათაბაგისა და ამირსპას-ალარისა ... ინება ნახვა... მიუვლინა მოციქული და ... შეკრბეს მახლობელად ერთი-ერთისა. მაშინ იწყო სულტანმან სიტყუა თქმად: „არა მოვედ მე რბევად საქართველოსა, არამედ ზავისა და მშუდობისათჳს. ... ან მნებავს, რათა შევერთნეთ მტკიცითა ფიცითა და ვბრძოლოთ მტერთა. მასმიეს, რომელ მეფე თქუენი დედაკაცი არს, და მყოთ ქმარ მისა და მეფე თქუენ ზედა, და ვსძლოთ ყოველთა მტერთა ჩუენთა. ... არა მნებავს ოკრება საქართველოსა, არამედ დაცვა მტერისაგან, და თქუენ მიერ მე განვძლიერდე და ვიყვნეთ მშუდობით“. ესმა რა სიტყუანი სულტანისანი ავაგს. არა პასუხ-უგო, არამედ ... მსწრაფლ წარავლინა კაცი მეფისა და აუწყა თქმული“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 538).

ხვარაზმშას ძის ჯალალედინის ასეთი შემოთავაზება მიუღებელი იყო რუსუდანისთვის: „განკჳრდა მეფე და უცხო უჩნდა საქმე ესე“.

როგორც ცნობილია, პოემაში ნესტან-დარეჯანიც ასევე კატეგორიულად წინააღმდეგია, რომ მიათხოვონ ხვარაზმშას ძეს და ამას ეუბნება ტარიელს:

ესე ამბად არ ეგების, რომე სპარსნი გაგვიხასდენ. (540, 4)

ამავე დროს, ინდოეთის მეფის ასული, როგორც მიჯნური მიჯნურს, შესაბამის დავალებას აძლევს თავისი ქვეყნის სამეფო ტახტის მომავალ მემკვიდრეს:

დიდსა სისხლსა ვერ შეგაქმნევ, ვერ ვიქმნები შუა კედლად:
რა მოვიდეს სიძე, მოკალ მისთა სპათა აუწყვედლად. (542, 2-3)

ტარიელი ავთანდილთან საუბარში აღწერს, როგორ შეასრულა ეს დავალება:

კარავსა შევეე, იგი ყმა ვითა წვა, ზარ-მაც თქმად ენით,
უსისხლოდ მოვკალ იგი გლახ, თუცა ხმდა სისხლთა დადენით. (557, 3-4)

კარვის კალთა ჩახლათული ჩავეჭერ, ჩავეკარაბაკე,
ყმასა ფერხთა მოვეკიდე, თავი სვეტსა შევუტაკე. (558, 1-2)

ანალოგიური ხასიათის გადმოცემაა მოთხრობილი ასნლოვან მატრიანეში:

„დღესა ერთსა წარმოგზავნეს აღმუთელთა მულიდი ჴელოვანი, მივიდა ღამით და შემოეპარა მცველთა ჩალატა ნოინისათა, შევიდა კარავსა მისსა, მძინარესა დასდვა დანა გულსა მისსა და მოკლა იგი, რომელ ვერავინ ცნა. და ვითარ განთენდა, იხილეს კარვის მცველთა, ჩალატა ნოინი მოკლული იყო, ... არა უწყოდეს ვისგან მოკლულ იყო. ... მაშინ გამოვიდა კაცი ერთი ლერწმონით, რომელსა აქუნდა ლახუარი წუდილი, შეღებული სისხლითა. და ლახუარი იგი აღიპყრა ზე, და ძლიერად ჴმა ყო: „მან ქუშტემ ჩალატაი“, რომელ არს ენითა სპარსულითა, „მე მოვკალ ჩალატა“. ვითარ იხილეს თათართა, მიეტევენეს. ხოლო იგი ივლტოდა ლერწმონთა მიმართ, ხოლო მათ შეუდგეს ცეცხლი ლერწამსა და გამოიყვანა ცეცხლმან ლერწამთაგან კაცი იგი, და მოიყვანეს ჩარმალან, იოსურსა და ბიჩუსა წინაშე. ხოლო იგინი ჴკითხვიდეს, ვითარ მოაკუდინა ჩალატა ნოინი. და მან ესრეთ აუწყა: „მე ვარ მულიდი, მულიდთა შორის საჩინო. მათ მულიდთა თავადთა მომცეს ოქრო ფრიადი, რათა თქუენგან ვინმე მოვაკუდინო ოთხთა მაგათგან. წარმოვედ, მოვკალ და დავიმაღე“. და იგინი ეტყოდეს: „რა იყო მიზეზი გამოსლვისა შენისა და ყვილი მალლად, სიკუდილი დიდისა ნოინისა, ვინათგან დამალულ იყავ.“ და კუალად მულიდი მიუგებდა: „ლერწამთა იმათ უჭირესთა შევედ და დავიმაღე; მყის მოვიდა დედაკაცი ვინმე სიტურფე-აღმატებული და მრქუა მე: „რა ესე ჴქმენ, კაცო? შენ მოჴკალ კაცი და დაიმაღე, და ან მრავალი სული მოკუდების მიზეზად შენდა და იგი უბრალონი მოსწყდებიან“ და მე ვარქუ: „რა ვჴყო, დედოფალო?“ ხოლო მან მრქუა: „აღდეგ და შემომიდეგ მე; წარვედ და თქუ, რამეთუ შენ მოჴკალ კაცი იგი, და განარინე ურიცხჳ სული სიკუდილისაგან“; ხოლო მე მსწრაფლ აღვდეგ და შეუდეგ, სადა-იგი მომიყვანა წინაშე თქუენსა. ვითარ ჴმა ვყავ და მიხილეთ, დედაკაცი იგი უჩინო იქმნა, და არა

უნცი ვინა მოსრულ იყო, და მე ესე-რა ვარ წინაშე თქუნსა“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 563).

სრულიად აშკარაა, რომ ერთმანეთის მსგავსია მონღოლთა მიერ ალამუთის ციხის ასაღებად წარმოებული შვიდწლიანი ომის დროს (მასში მონაწილეობას ქართველებიც იღებდნენ) ჩაღატა ნოინისა და პოემაში ხვარაზმშას ძის მკვლელობათა ეპიზოდები. მრავალთა დახოცვისაგან გადარჩენის მიზნით მხოლოდ ერთი პიროვნების დასჯის იდეა თანხვედრილია ისტორიულ და მხატვრულ კონტექსტებში.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ჟამთააღმწერლის გადმოცემა კოხტასთავს შეკრების შესახებ, რომლის მონაწილე სხვებთან ერთად ჰერეთის ერისთავი შოთაც იყო:

„ამათ შფოთთა შეკრბეს ყოველნი მთავარნი საქართველოსანი კოხტას თავსა, იმერნი და ამერნი: ეგარსლან, ცოტნე დადიანი, ვარამ გაგელი, ყუარყუარე, კუპარი შოთა, თორღაი, ჰერ-კახნი, ქართველნი, თორელ-გამრეკელი, სარგის თმოგუელი, მესხნი და ტაოელნი. ... დაამტკიცეს ომი, და დადვეს პაემანი ქართლს შეკრებისა, და განიყარნეს. უშორეს მყოფნი აფხაზნი, დადიანი ცოტნე და ბედიანი, კაცი კეთილი და სრული საღმრთოთა და საკაცობოთა, და რაჭის ერისთავი – ესენი ყოველნი წარვიდეს კაზმად. ვითარ ესმა თათართა ერთგან შეკრება ქართველთა, წარმოვიდეს ბიჩუ და ანგურგ, და მივიდეს კოხტას თავსა, დახუდეს ყოველნი წარჩინებულნი საქართველოსანი. ლაშქარი გაყრილ იყო, და ვერლარა წინააღუდგეს, და წარასხეს ქუეყანასა ანისისასა, ადგილსა, რომელსა ეწოდების შირაკავანი. ხოლო ვითარ მიიწინენეს ჩარმალან ნოინს წინაშე, რქუა: „რა არს შეკრება თქუენი, უკეთუ არა იქმთ განდგომილებასა? „ხოლო მთავარნი მიუგებდეს: „არა განდგომად შევკრბით, არამედ რათა განვაგოთ საქმე თქუენი და ხარკი განგიჩინოთ“, რომელსა-იგი უწოდეს ხარაჯად. ესე რა ესმა, არა სრულიად ირწმუნა, და ბრძანა განძრცვა ყოველთა, მჭართა შეკრვა ყოველთა, სიცხესა შინა შიშველთა მოედანთა ზედა დასხდომა, და ყოველთა დღეთა ჰკითხვიდის მიზეზსა შეკრებისასა, და უკეთუ არა აღიარონ ჭეშმარიტი, სიკუდილსა მისცენ ყოველნი ესე ზემოქსენებულნი მთავარნი. ხოლო იგინი დაამტკიცებდეს, „რათა განვაჩინოთ ხარაჯა“. და ამას ჰყოფდეს მრავალ დღე, რამეთუ

არა არწმუნებდეს. და ვითარ მოეახლა პაემანი, მივიდა დადიანიცა ცოტნე, ლაშქრითა, მათდა ადგილსა, რომელ არს რკინის-ჯუარი, შორის სამცხისა და ლაღოსა, და ვითარ აუნყეს წარსხმა ყოველთა მთავართა საქართველოსათა ანისად, და შეკრებულთა ყოფა სატან-ჯველთა შინა ბოროტთა ვითარ ესმა, მწუხარე იქმნა უზომოდ, და თჯსად სიკუდილად და სირცხვლად შერაცხა საქმე იგი. და წარავ-ლინა ლაშქარი თჯსი, და ორითა კაცითა წარვიდა ანისად, ... განვლო სამცხე და ჯავახეთი და მივიდა ანისსა. რამეთუ ქალაქად შესრულ იყვნეს ნოინნი, და ესე წარჩინებულნი, მოედანსა შინა დაკრულნი მჭრითა, შიშუელნი მსხდომარე იყვნეს. ვითარ იხილნა ცოტნე წარ-ჩინებულნი, ესრეთ უპატიოდ მსხდომარენი და სიკუდილად განწირ-ულნი, გარდაჰდა ჰუნისაგან, და დააბნია. სამოსელი თჯსი, განში-შულდა, და შეიკრნა მჭარნი, და დაჯდა წარჩინებულთა თანა. და ვითარ იხილეს თათართა, განკვრდეს და მსწრაფლ აუნყეს ნოინთა, ვითარმედ: ცოტნე დადიანი მოვიდა ორითა კაცითა, და განიძარცუა სამოსელი თჯსი, და შეკრული დაჯდა ქართველთა თანა“. რამეთუ კეთილად მეცნიერნი იყვნეს ცოტნესი, რომლისათჯს განკვრდეს თათარნი, და წინაშე მათსა მიუწოდეს, და ჰკითხვიდეს მიზეზსა მუნ მისლვისა მისისასა. ხოლო იგი ეტყოდა, ვითარმედ: „ჩუენ ყოველნი ამაღ, შევიკრიბენით, რათა განვაგოთ ხარაჯა თქუენი და ბრძანება თქუენი აღვასრულოთ, – ესე იყო შეკრება ჩუენი. ან თქუენ ძჯრის-მოქმედთა თანა შეგურაცხენით, და მე ამის ძლით მოვედ წინაშე თქუენსა, რათა გამოიკითხოთ, და უკეთუ ღირსი რამე სიკუდილისა უქმნიეს; მეცა მათ თანა მოვკუდე ... და ვითარ ესმა ესე ცოტნეს-გან ნოინთა, განკვრდეს სათნოებისათჯს მისისა და თქუეს: „ვი-ნათგან ნათესავნი ქართველთანი ესოდენ კეთილ არიან, და არა განცრუედებიან, რომელ აფხაზეთით მოვიდა კაცი, რათა დადვას სული თჯსი მოყუარეთათჯს და არა განცრუენეს, ესრეთ განწირა თავი თჯსი სიკუდიდ, – არა არს სიცრუე მათ შინა, და ამის ძლით უბრალოდ ვპოვებთ. ამისთჯს განუტეოთ ყოველნი“. და განუშუნეს ... წარჩინებულნი“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 566).

ცოტნე დადიანის ზნეობრივი გმირობის ეს გამორჩეული ის-ტორიული ეპიზოდი, როგორც ჩანს, მხატვრულ-შემეცნებით გან-ზოგადებას პოულობს პოემის აფორისტულ გამონათქვამებში („ავთანდილის ანდერძი“):

სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა. (799, 4)

სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი! (800, 4)

გამარჯვებულის მხრიდან დამარცხებულის მიმართ გამოჩენილ დანდობას, ასევე ზნეობრივ საქციელსა და მშვიდობიან დამოკიდებულებას გარკვეული შესაბამისობა ეძებნება პოემაში:

ოდეს მტერსა მოერიო, ნულარ მოჰკლავ, დაიყოვნე;

გინდეს სრული მამაცობა, ესე სიტყვა დაიხსოვნე. (1614, 3-4)

მხატვრული კონტექსტი მიაჩნებოდა, რომ. როგორც ჩანს, თვითმხილველის მიერაა პოეტურად ასახული დრამატული ისტორიული რეაქციები.

თავის მხრივ, ასნლოვანი მათიანის გეოგრაფიული სახელწოდება „ველისციხე“ წარმოაჩენს წართმეული შეყვარებულის მკვიდრობის ადგილს: „არა ინება ქორწინება ცოლისა. ამისთჳს შეკრბეს კათალიკოსნი, ეპისკოპოსნი და ვაზირნი და მოაჴსენებდეს: „არა ჯერ არს, რათა მჴევალი გესუას და არა ცოლი, ვითარცა დასწერს მოციქული პირი ქრისტესი პავლე: „ქორწილი წმიდა არს და საწოლი შეუგინებელ. ხოლო მსიძავნი და მემრუშენი საჯნეს ღმერთმან“. ხოლო მეფესა არა ენება, არცა უსმინა. ამისთჳს წარგუარეს ქალი იგი ... და ქმარსავე მისსა მისცეს“.

პოემაში აღნიშნული სახელწოდების („ველის ც ი ხ ე“) ანალოგს, სავარაუდოდ, წარმოადგენს „ქაჯეთის ც ი ხ ე“, რომელიც, როგორც ბოროტების სიმბოლო, ასევე წართმეული მიჯნურის ადგილსამყოფელის განზოგადებული მხატვრული სახეა:

ქაჯთა ქალაქი აქამდის მტერთაგან უბრძოლველია:

ქალაქსა შიგან მაგარი კლდე მაღალი და გრძელია,

მას კლდესა შუა გვირაბი, ასაძრომელი ხვრელია,

მუნ არის მარტო მნათობი, მისთა შემყრელთა მწველია. (1242, 1-4)

შესაბამისად, ლაშა-გიორგის სიყვარულის ისტორიული კონტექსტი პოეტურ ნაწარმოებში მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს.

ამავე დროს, „ქაჯთა ქალაქი“, როგორც ცნობილია, ციხე-ქალაქია არტაანში, რომელსაც ლეონტი მროველი აღწერს თავის საისტორიო თხზულებაში „მეფეთა ცხოვრება“, რაც, კერძოდ, სამ ეპიზოდ-

შია მოთხრობილი (ჭელიძე 2015-2016: 275; ჭელიძე 2016: 169-170). პირველად ის გვხვდება ამ თხზულების მეორე თავში, რომელშიც გადმოცემულია ქართლის ეთნარქ-ეპონიმების შესახებ ისტორიულ-ლექსიკონური ამბები: „ამან ჯავახოს აღაშენა ორნი ციხე-ქალაქნი: წუნდა და ქალაქი არტანისა, რომელსა მაშინ ერქუა ქაჯთა ქალაქი“ (ქართლის ცხოვრება 1955: 30). ხოლო მეორედ ამავე ისტორიულ რეალებზე ავტორი მიუთითებს თხზულების მესამე თავში („ამბავი ფარნავაზისა“): „ნაქალაქევსა თანა არტანისასა, რომელსა ერქუა მაშინ ქაჯთა ქალაქი, რომელ არს ჰური“ (ქართლის ცხოვრება 1955: 43). აღნიშნულ ეპიზოდებს ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს მესამე მონაკვეთი, რომელიც გადანაცვლებული და ჩართულია ორმეფობის ხანის მეორე წყვილის მეფობის პერიოდის აღწერილობაში. კერძოდ, ლეონტი მროველი სომეხთა მეფის იარვანდის (ორონტ II-ის, ძვ. წ. III ს-ის ბოლო და II ს-ის დასაწყისი) მიერ ჩვენი ქვეყნის სამხრეთით მდებარე სასაზღვრო მხარეების მიტაცებას ასე მოგვითხრობს: „მაშინ მეფე იქმნა სომხითს დიდი იგი მეფე იარვანდ. ... და მოულო საზღვარსა ქართლისასა ქალაქი წუნდა და არტანი მტკურამდე და დასხნა წუნდას შინა კაცნი მკვეცი, ნათესავნი დევთანი, და უწოდა წუნდასა სახელად ქაჯატუნი, რომელი-ესე ითარგამნების „დევთა-სახლად“⁹ (ქართლის ცხოვრება 1955: 59).

აღსანიშნავია ისიც, რომ არა მხოლოდ ციხე-სიმაგრეთა სახელწოდებებია თანხვედრილი, არამედ მათი მკვიდრნიც ერთმანეთის მსგავსია.

ლეონტი მროველი მათ ასე ახასიათებს: „კაცნი მკვეცი, ნათესავნი დევთანი“.

პოემის მიხედვითაც ანალოგიური კონტექსტია:

ქაჯნი სახელად მით ჰქვიან, არიან ერთად კრებულნი
კაცნი, გრძნებისა მცოდნენი, ზედა გახელოვნებულნი. (1247, 1-2)

ამავე დროს, „მეფეთა ცხოვრება“ განმარტავს ამ ციხე-ქალაქის სახელწოდებას: „ქაჯატუნი, რომელი-ესე ითარგამნების „დევთა-სახლად“.

ამ გადმოცემას ანალოგი ეძებნება ტარიელის ავთანდილისათვის მოთხრობილ ერთ-ერთ ეპიზოდში:

მე ოდეს ქვაბნი წაფუხვენ, დავხოცე დევთა დასები,
მას აქათ მათი აქა ძეს საჭურჭლე ძვირ-ნაფასები. (1364, 3-4)

გარკვეული შესაბამისობებია საისტორიო თხზულებისა და პოეტური ნაწარმოების ფრაზებსა და სიტყვა-ტერმინებს შორის („დევთა-სახლი“/„ქვაბნი დევთა“; „ნათესავნი დევთანი“/„დევთა დასები“).

საგულისხმოა, რომ პოემისეული „ქაჯთა ქალაქი“ საგულისხმო და საყურადღებო მსგავსება-პარალელებს პოულობს როგორც ველისციხის, ისე არტაანისა და ალამუთის ციხე-ქალაქთა ისტორიულ კონტექსტებში¹⁰, რადგანაც სხვადასხვა პროტოტიპის თავმოყრა ერთ მხატვრულ კონტექსტში ეპიკური ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის მეტად დამახასიათებელი და ნიშანდობლივი შემოქმედებითი მოვლენაა.

აღსანიშნავია, რომ წარმოდგენილი ისტორიული და მხატვრული კონტექსტების ანალოგ-პარალელები ასახავს არა მხოლოდ თამარისა და დავით სოსლანის, არამედ ლაშა-გიორგისა და რუსუდანის მეფობის თანადროულ ეპოქას¹¹. ხოლო მომდევნო ქრონოლოგიური მსგავსება-შესაბამისობა, კერძოდ, ალამუთის ციხე-სიმაგრის აღების ეპიზოდი (1256 წ.), გარკვეულად მიანიშნებს დავით ულუს მოღვაწეობის ხანაზე.

ამას ადასტურებს სხვა ისტორიულ-ლიტერატურული პარალელები. კერძოდ, ინდოეთის სამეფოში ტახტის მემკვიდრეობის მწვავე პრობლემას ასახავს პოემა „ვეფხისტყაოსანი“, რაც სიუჟეტურად აერთიანებს და ამთლიანებს ეპიკურ პოეტურ ნაწარმოებს. მასში მხატვრულად წარმოჩენილია აღმზრდელი მამიდის სრულიად გაუგონარი მოქმედებები ნესტან-დარეჯანის მიმართ:

ესე წყრომა მეფისაგან ვისცა ესმა, ვინცა იცის,
მან უამბო დავარ ქაჯსა, ვინ გრძნებთა ცაცა იცის. (575, 3-4)

რა დავარ გაძღა ცემითა, მისითა დაღურჯებითა,
წამოდგეს ორნი მონანი, პირითა მით ქაჯებითა,
მათ კიდობანი მოჰქონდა, ეუბნეს არ აჯებითა,
მას შიგან ჩასვეს იგი მზე, ჰგავს, იქმნა დარაჯებითა. (580, 1-4)

ასწლოვანი მატთანე ლაშა-გიორგის შესახებ გადმოსცემს: „მის-რულმან კახეთს სოფელსა ერთსა, ველისციხესა, იხილა ქალი ფრი-ად ქმნულ-კეთილი, და მყის აღტაცებულ იქმნა გულისთქმათა მიერ ... და შეიყუარა ფრიად. და მუცლად ილო დედაკაცმან მან და შვა ყრმა, რომელსა უწოდეს სახელად დავით. ესე დავით იგი არს, რომელი შემდგომად დიდთა განსაცდელთა მეფე იქმნა. ... ესე ყრმა აღ-ზრდად მისცა დასა თვისსა რუსუდანს“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 526).

საქართველოს სამეფო ტახტის მემკვიდრეობის მეტად რთულმა და წინააღმდეგობრივად განვითარებულმა ანალოგიურმა პრობ-ლემამ განაპირობა აღმზრდელი მამიდის, რუსუდანის, წარმოუდ-გენელი და დაუჯერებელი განწყვეტილებები, კერძოდ, მისი ძმისწუ-ლის წინააღმდეგ „შემდგომად დიდთა განსაცდელთა“ მოწევნა, რაც ვრცლად, დეტალურად და დრამატულად აქვს ასევე მოთხრობილი ჟამთააღმწერელს.

საგულისხმოა, რომ შემდგომ, კერძოდ, ტყვეობიდან დაბ-რუნებულ დავითს სხვებთან ერთად შეეგება ჰერეთის ერისთავი შოთა.

ამავე დროს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სამი გმირის მიერ სამი მხრიდან ქაჯეთის ციხის აღების პერიპეტეიების საოცარი მსგავსება ასწლოვან მატთანეში აღწერილ ბაღდადის ციხე-ქალაქის დაპყრობის საბრძოლო ეპიზოდებთან, რომელშიც უშუალო მონა-წილეობას იღებდა დავით ულუ:

„ხოლო ვითარ მოიწყო მეფემან სამეფო, წარვიდა ყაენს ულოს წინაშე ნიჭითა დიდითა, რომელი იხილა რა ულო ყაენმან, პატივითა შეიწყნარა, და ნოინთა თანა დაანესა წინა-სადგომად და ჯომად, და განმკითხველად და ბჭედ. ამათ ჟამთა ინება ულო ყაენმან აღმკვე-დრება ბაბილოვანს ზედა, რომელ არს ბაღდადი, და ჴელმწიფესა ბაბილოვნელთასა ხალიფას ზედა, და მოუწოდა ყოველთა სპათა მისთა, და წარემართა ბაღდადს, ბრძოლის ყოფად ხალიფასა. მი-ვიდა ქუეყანასა ბაბილოვნისასა, და ვერ წინააღმდეგა ხალიფა, არ-ამედ შეივლტოდა ბაღდადს, ხოლო ყაენი გარე მოადგა, და მოიცვა იგი ერთ-კერძო თუთ ყაენი მოადგა წყალს აქეთ, და წყალს იქით ელ-გონ ნოინი, და ერთ-კერძო დავით მეფე, რამეთუ მის წინაშე იყვნეს ყოველნი წარჩინებულნი საქართველოსანი. და ბრძოდეს ძლიერად,

არა მრავალთა დღეთა, არამედ ათორმეტ დღე, აღიღეს ბაღდადი. მეფემან დავით უბრძანა ლაშქართა მისთა, რათა შეთხარონ ზღუდეთა ქუეშე. და შეთხარეს ზღუდესა შიგან, შევიდეს ქართველნი, და იქმნა ძლიერი ბრძოლა, და მოსრვიდეს სპარსთა ბაღდადელთა და შიში ფრიადი აქუნდა ბაღდადელთა და ესრეთ განახუნეს კარნი ქალაქისანი ქართველთა და თათართა და შევიდეს. ... ესრეთ ადვილად რა კვლთ იგდეს სახელგანთქმული იგი ქალაქი ბაბილოვანი, ვინ-მე მიუთხრნეს განსაცდელნი და ჭირნი, რომელ მოინივნეს ბაღდადს ზედა მოსრნეს. მახვლითა ესოდენი სიმრავლე, რომელ არა იყო რიცხვი, და საესე იყვნეს უბანნი, ფოლოცნი და სახლნი მკუდართა მიერ, ხოლო სიმდიდრისა და ალაფისა მაშინ პოვნილთა ვინ-მე მიუთხრნეს? რამე, აღივსნეს თათარნი და ქართველნი ოქროთა, ვეცხლითა, თუალითა, მარგალიტითა, პატოსონითა ლართა და შესამოსლითა, სამსახურებელითა ჭურჭლითა, ოქროსა და ვეცხლისათა, რომელ არავინ აიღებდა, თვინიერ ოქროსა და ვეცხლისა, თუალსა და მარგალიტსა, და შეამოსელთაგან კიდე“.

ბრძოლის მსვლელობა ანალოგიურადაა ასახული პოემაში:

სამთავე სამად გაიყვეს – თვითომან თვითო – კარები. (1412, 1)

სამთავე სამგნით მიჰმართეს, თავსა მით უყვეს რიალი,
იკრეს ნობსა და დაბდაბსა, შეიქმნა ბუკთა ტკრციალი. (1414, 3-4)

მაშინ ქაჯეთს მოინია უსაზომო რისხვა ღმრთისა: (1415, 1)

მათვე რისხვით გარდუბრუნდა ბორბალი და სიმგრგვე ცისა,
ველნი მკვდართა ვერ იტევდეს, გადიადდა ჯარი მკვდრისა. (1415, 3-4)
ციხისა მცველი ყველაი იდვა მართ ვითა სნეული,
თავით ფერხამდის დაჭრილი, აბჯარი მუნ დახეული,
ციხისა კარნი განხმულნი, კართა ნალენი – სრეული ... (1419, 1-3)

მოკრიფეს ჯორი, აქლემი, რაცა ვით პოვეს მალეები;
სამიათასსა აჰკიდეს მარგალიტი და თვალეები,
თვალი ყველაი დათლილი, იაგუნდი და ლალეები... (1426, 1-3)

შესაბამისად, დავით ულუ უნდა იყოს მოხსენიებული პოემის ეპილოგში:

ქართველთა ღმრთისა დავითის, ვის მზე მსახურებს სარებლად,
ესე ამბავი გავლექსე მე მათად მოსახმარებლად,
ვინ არის აღმოსავლეთით დასავლეთს შუქთა მარებლად,
ორგულთა მათთა დამწველად, ერთგულთა გამახარებლად.

როგორც ჩანს, შოთა რუსთველი ამ სტროფში მას მოიაზრებს თავისი სახელგანთქმული წინაპრის „შუქ[თ ა მ ა რ] ებლად“ (ამ პოეტურ ფრაზაში თ ა მ ა რ პ. ინგოროყვამ ამოიკითხა), რაც სწორედ აღმოსავლეთში (ბაღდად-ბაზილოვნეთში) მოპოვებული დასავლეთის (ბასიანისა და შამქორის) დარი გამარჯვებითაა განპირობებული.

პოეტი ეპიკური ნაწარმოების მთავარი გმირის ტარიელის სადარი ქართველი მეფის შესახებ მომდევნო სტროფის დასაწყისში დასძენს:

დავითს ქმნანი ვითა ვთქვენე სიჩალხე-სიხაფეთანი! (1667, 1)

აქედან გამომდინარე, სავარაუდოდ, ბაღდადის ციხე-ქალაქის აღების (1258 წ.) შემდგომ ახლო პერიოდში, კერძოდ, ამავე საუკუნის 50-იანი და 60-იანი წლების მიჯნაზე, შეიქმნა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“.

ამდენად, აღნიშნული ისტორიულ-ლიტერატურული პარალელეზი პირდაპირ მიანიშნებს თანადროული ეპოქის ჰერეთის ერისთავის შოთა კუ[ხ]არისა და პოეტის შოთა რუსთაველის იგივეობაზე.

შენიშვნები:

1. შოთა რუსთაველის დაბადებიდან 850 წლისთავთან დაკავშირებით აღექსანდრე ორბელიანის საზოგადოების თაოსნობით გამომცემლობამ „ჩვენი მწერლობა“ ოთხ ტომად დასტამბა პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიური თხზულებანი (რედაქტორი – როსტომ ჩხეიძე, გამომცემელი – დავით გალგაშვილი), რომელშიც შევიდა მკვლევრის ცნობილი მონოგრაფიები და ნაშრომები („რუსთველიანა“, „რუსთველიანას“ ეპილოგი“, „შოთა რუსთაველი“, „ვეფხისტყაოსნის“ კრიტიკულად აღდგენილი ტექსტი და დისკუსიის მასალები). აღსანიშნავია, რომ ამ თხზულებებს წამძვარებული აქვს როსტომ ჩხეიძის (ჩხეიძე 2016 (I): 3-14), ელგუჯა

თავდგირიძის (თავდგირიძე 2016:), ივანე ამირხანაშვილისა (ამირხანაშვილი 2016: 3-14) და ლია კარიჭაშვილის (კარიჭაშვილი 2016: 3-16) მნიშვნელოვანი გამოკვლევები.

2. „მანისა ფერობისათვის“ ერთ-ერთი საისტორიო მონაცემია, რომლის საფუძველზე პავლე ინგოროყვა შოთა რუსთაველის მანიქველობას ასაბუთებდა, რაც სადღეისოდ არ არის გაზიარებული. სხვადასხვა რელიგიური კონფესიისადმი პოეტის მიკუთვნების საკითხთან დაკავშირებით განსაკუთრებით საყურადღებოა მერაბ ლაღანიძის მოსაზრებები (ლაღანიძე 2016 (I): 152-159).

3. ამ აზრთა სხვადასხვაობიდან აღსანიშნავია მ. ლაღანიძის დაკვირვებები ჰერეთის ერისთავის შოთა კუპარის შესახებ (ლაღანიძე 2016 (II): 513-532), რომელსაც დართული აქვს როსტომ ჩხეიძის საგულისხმო და საინტერესო გამოხმაურება (ჩხეიძე 2016 (II): 535-540).

4. ჟამთააღმწერლის მიერ სხვა ისტორიული პირის უარყოფით კონტექსტში მოხსენიებაც („ეგარსლან ... არარათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი“) ასევე მეტაფორული მნიშვნელობის მქონეა. კერძოდ, „არარათა ნიჭთა ... სამამაკაცოთა მქონებელი“ მიანიშნებს, რომ „ეგარსლან ბაკურციხელი ... არა ნიჭთა მქონებელი სამკ[ედ]როთა“ და „მკედრობის წესთაგან ცარიელი“ იყო. ხოლო „არარათა .. ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი“ აღნიშნავს, რომ „თათართა დიდად პატივითა შეეწყნარა“.

5. მომდევნო პერიოდში სწორედ აღნიშნული ტენდენციის გაგრძელებაა ტიმოთე გაბაშვილის სიტყვები შოთა რუსთაველის შესახებ: „ესე იყო მთქმელი ლექსთა ბოროტთა, რომელმან ასწავა ქართველთა სინმინდისა ნილ ბოროტი ბილნება“. თავის მხრივ, ანტონ კათალიკოსი მას, როგორც პოეტსა და მოაზროვნეს, მეტად მაღალ და სრულიად გამორჩეულ შეფასებას აძლევს:

შოთა ბრძენ იყო, სიბრძნისმოყვარე ფრიად,
ფილოსოფოსი, მეტყველი სპარსთა ენის,
თუ სამ სწადოდა, ღმრთისმეტყველიცა მაღალ,
უცხო, საკვირველ პიიტიკოს-მესტიხე.

მიუხედავად ამისა, ის კატეგორიულ პოზიციაზე დგას და, თეოლოგიურ-დოგმატიკური მოსაზრებებიდან გამომდინარე, მკვეთრად კრიტიკულია მის მიმართ:

მაგრა ამაოდ დაჰმვრა, სანუხარ არს ესე.

6. საგულისხმოა, რომ უამთააღმწერელი თავის ასწლოვან მატრიანეში პირველწყაროებზე რამდენჯერმე პირდაპირ მიუთითებს. გარდა ამისა, ადრე აღწერილ ეპიზოდში სიტყვით (მ ა ნ) მოხსენიებულნია ასევე „რინდნი“ (როგორც ამას პ. ინგოროყვა მიუთითებდა), რაც სავარაუდო პირველწყაროს „მუნ“ სიტყვაში ერთ-ერთი ასო-ნიშნის (უ/ა) მიზანმიმართულმა გრაფიკულ-ტექსტობრივმა მსგავსმა სახეცვლილებამ განაპირობა. აღნიშნული ფრაზაც („რინდნი [მ ა ნ]“), შესაბამისად, იდეოლოგიური ხასიათის მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს: „ოდესმე მსმელი ფრიადისა ღუნისა თაფლუქისა, ტფილის[ს] მყოფი, წარიყვანეს რინდთა თანა, რათა მუნ განიძღონ სიბილნე თჳსი. ხოლო რინდნი [მ ა ნ], მეფისა მისლვასა არ მგონებელნი და ღუნით უცნობო-ქმნილნი, ზედა მიეტევენეს“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 526).

7. აღმოჩენილია საგულისხმო წერილობითი წყაროები „რუვისთაველთა“ საგვარეულოს შესახებ, ხოლო წარმომავლობის აღმნიშვნელი სახელწოდება კ უ { ხ } ა რ ი დადასტურებულია ონომასტიკური მონაცემებით (შემორჩენილია ერთერთ გვარ-სახელში - კ უ ხ - ა ლ - ა - შ ვ ი ლ ი).

ქართულ სამოხელეო ტერმინთა შესახებ გამოქვეყნდა უაღრესად მნიშვნელოვანი ვრცელი ენციკლოპედიური ნაშრომი, რომელშიც შესულია საისტორიო მონაცემები ჰერეთის ერისთავ შოთასა და შოთა რუსთაველზე, როგორც მეჭურჭლეთუხუცესზე (ენციკლოპედიური ლექსიკონი 2017: 184-185; 227).

8. „გმირის ველად გაჭრა, სახლ-კარს მოცილება გავრცელებული მოტივია მითოლოგიასა და ფოლკლორში, აღმოსავლურსა თუ დასავლურ სარაინდო თუ სამიჯნურო ნაწარმოებებში“ (ლალანიძე, 2002, 58-68), მაგრამ ამ შემთხვევაში, კერძოდ, აღნიშნული რეალური ისტორიული კონტექსტიცაა გასათვალისწინებელი.

9. ეს გადმოცემა „პირდაპირ კავშირშია მოსე ხორენელის II წიგნის 40 და 41 თავების შინაარსთან“ (ქართლის ცხოვრება 2011: 226).

10. ლეონ მელიქსეთ-ბეგი ვარაუდობდა, რომ არტაანში მდებარე ციხე უნდა იყოს პოემის ქაჯეთის ციხის პროტოტიპი და არა – ალამუთის ციხე. თავის მხრივ, კორნელი კეკელიძე ერთ დროს ამტკიცებდა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ მონღოლების ეპოქაში დაიწერა (კეკელიძე 1973: 51-82). სწორედ ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით თამაზ ნატროშვილმა მეტად საინტერესო მიგნებები და დაკვირვებები წარმოადგენა ალამუთის ციხის ქაჯეთის ციხესთან გასაიგივებლად.

11. აღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, საგულისხმო და გასათვალისწინებელია შლვა გაბესკირიას კვლევა-ძიებანი (გაბესკირია 2004-2005: 40-69; გაბესკირია 2016: 69-95).

დამონეზბანი:

ამირხანაშვილი 2016: ამირხანაშვილი ი. „ჩვენი ისტორიის ასთვალა არგუსი (პავლე ინგოროყვას მონოგრაფია შოთა რუსთაველზე)“. ინგოროყვა პ. *რუსთ-ველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. III. თბილისი: 2016.

გაბესკირია 2004-2005: გაბესკირია შ. *რუსთაველოლოგიის ზოგი პრობლემური საკითხის შესახებ*. ყ. მაცნე (ენისა და ლიტერატურის სერია). თბილისი: 2004-2005.

გაბესკირია 2016: გაბესკირია შ. „ფიქრები რუსთაველოლოგიის რამდენიმე პრობლემურ საკითხზე“. *ისტორიულ-ფილოლოგიური კრებული – „ელიზბარ ჯაველიძე 75“*. თბილისი 2016.

ენციკლოპედიური ლექსიკონი 2017: „ცენტრალური და ადგილობრივი სამოხელეო ნყობა შუა საუკუნეების საქართველოში“. *ენციკლოპედიური ლექსიკონი*. თბილისი: 2017.

ვეფხისტყაოსანი 2011: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: 2011.

თავბერიძე 2016: თავბერიძე ე. ინგოროყვა პ. „რუსთველიანას ეპილოგი“. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: 2016.

ინგოროყვა 2016ა: ინგოროყვა პ. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: 2016.

ინგოროყვა 2016ბ: ინგოროყვა პ. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: 2016.

ინგოროყვა 2016გ: ინგოროყვა პ. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. III. თბილისი 2016.

კარიჭაშვილი 2016: კარიჭაშვილი ლ. „მზე დგას ზენიტში“ (პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიურ თხზულებათა ოთხნიგნეულის კორპუსი)“. ინგოროყვა პ. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. IV. თბილისი: 2016.

კეკელიძე 1973: კეკელიძე კ. „ავტორი ვეფხისტყაოსნისა და დრო მისი დაწერისა“. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. 12. თბილისი: 1973.

ქართლის ცხოვრება 1955: *ქართლის ცხოვრება*. ტ. I (ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ). თბილისი: 1955.

ქართლის ცხოვრება 2008: ქართლის ცხოვრება. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2008.

ქართლის ცხოვრება 2011: ქართლის ცხოვრება (ტექსტი ახალ ქართულ ენაზე თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნიკოლოზ ნიკოლოზიშვილმა). თბილისი: 2011.

ღალანიძე 2002: ღალანიძე მ. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები შინ და გარეთ. ყ. ლიტერატურა და ხელოვნება, № 1. თბილისი: 2002.

ღალანიძე 2016ა: ღალანიძე მ. „რუსთველის კვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის რელიგიური აღმსარებლობის შესახებ მე-20 საუკუნის საზოგადოებრივ-კულტურულ კონტექსტში“. „ვეფხისტყაოსანი“ და მისი ადგილი მსოფლიო მწერლობაში: თანამედროვე ინტერპრეტაციები: საერთაშორისო კონფერენცია (კონფერენცია ეძღვნება „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნიდან 850-ე საიუბილეო წლისთავს). მასალები. თბილისი: 2016.

ღალანიძე 2016ბ: ღალანიძე მ. „ვასილ ბარნოვი „რუსთველიანას“ წინააღმდეგ“. ინგოროყვა პ. რუსთველოლოგიური თხზულებანი. ტ. IV. თბილისი: 2016.

ჩხეიძე 2016ა: ჩხეიძე რ. „ვეფხისტყაოსანი“ – მომავლის ორიენტირად (პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიური ოთხნიგნეული)“. ინგოროყვა პ. რუსთველოლოგიური თხზულებანი. ტ. I. თბილისი: 2016.

ჩხეიძე 2016ბ: ჩხეიძე რ. „ოპ, ეს ვარიანტული სახესხვაობანი“. ინგოროყვა პ. რუსთველოლოგიური თხზულებანი. ტ. IV. თბილისი: 2016.

ჭელიძე 2015-2016: ჭელიძე ვლ. ქართული საისტორიო პროზის განვითარების ადრეული ეტაპები. ნაწილი პირველი. ყ. ქართული წყაროთმცოდნეობა, XVII-XVIII. თბილისი: 205-2016.

ჭელიძე 2016: ჭელიძე ვლ. „ქართული საისტორიო პროზის განვითარების ადრეული ეტაპები“. ნაწილი მეორე. სჯანი, 17. თბილისი: 2016.

**Eristavi (duke) of Hereti Shota
(by the footsteps of Rustveliana)**

Summary

The eminent Georgian scholar and researcher Pavle Ingorokva identified Shota Rustveli with the Eristavi (duke) of Hereti Shota who was, according to “The History of hundred years” of the Chronographer (“Jamtaaghmtsereli”), one of the active figures of the high officials of the Georgian kingdom and directly participated in important historical processes. After the comparative study of “The History of Hundred years” and “The Knight in Panther’s Skin” (Vepkhistaosani) there was acquired and presented resemblances and parallels of the historical and literary contexts that reflect the contemporary epoch not only of Tamar and Davit Soslan, but also of Lasha-Giorgi and Rusudan, and the chronologically last coincidence directly indicates that The poem of Shota Rustveli was created in the epoch of Davit Ulu. These historical-Literary parallels corroborate the identity of the poet Shota Rustveli and his contemporary Eristavi (duke) of Hereti Shota Ku[kh]ari.

**პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიური თეორიის
ერთი ასპექტის პოლემიკური მხარე
(შოთა რუსთველის ვინაობის საკითხი)**

შოთა რუსთველის ვინაობის საკითხი რუსთველოლოგიის ერთ-ერთი აქტუალური თემაა. ისტორიული ფაქტების, „ვეფხისტყაოსნის“ ანალიზისა და მემატრიანეთა ცნობების საფუძველზე არაერთმა რუსთველოლოგმა გამოთქვა აზრი რუსთველის ვინაობის შესახებ. რუსთველოლოგიური თეორიების პოლემიკური მხარე საკმაოდ საინტერესოა ახალგაზრდა მკვლევრებისთვის, მაგრამ განსაკუთრებით საყურადღებოა ის რეზონანსი, მღელვარება, აზრთა სხვადასხვაობა, ცხარე კამათი და მსჯელობა, რაც პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიურ თეორიას მოჰყვა შედეგად. წინამდებარე სტატია სწორედ ამ საკითხის განხილვას ეთმობა.

პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანა“ წიგნად გამოიცა 1926 წელს, თუმცა მკვლევარმა რუსთველის ვინაობის თემაზე თავისი პირველი საჯარო მოხსენება – „შოთა რუსთველი, „ვეფხისტყაოსნის“ თარიღი და პოეტის ვინაობა“ – წაიკითხა საქართველოს ახალი მწერლობის კავშირის საჯარო სხდომაზე, 1922 წლის 3 ივნისს, შემდგომი მოხსენება კი – „რად ეწოდება შოთა რუსთველს მანის სეფე და კუპარი“ – იქვე, იმავე წლის 4 ივლისს (ღალანიძე 2010: 186).

პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანას“ გამოცემას რამდენიმე წლის შემდეგ მძაფრი დისკუსია მოჰყვა, კერძოდ, 1927 წლის „მნათობის“ მეორე ნომერში კორნელი კეკელიძის გამოხმაურება, რასაც ამავე ჟურნალის მე-3-4 ნომრებში პავლე ინგოროყვამ უპასუხა.

„რუსთველიანას“ ავტორის ოპონენტთა შორის ასევე იყვნენ კონსტანტინე ჭიჭინაძე, იუსტინე აბულაძე, სარგის კაკაბაძე და სხვანი. ისინი პავლე ინგოროყვას რუსთველოლოგიური თეორიის სხვადასხვა ასპექტის კრიტიკას გვთავაზობენ, თუმცა შოთა რუსთველის ვინაობის საკითხთან დაკავშირებით ფაქტების, მემატრიანეთა ცნობების პავლე ინგოროყვასეულ ინტერპრეტაციას, საბოლოო ჯამში, არც ერთი მათგანი არ იზიარებს.

შოთა რუსთველის ვინაობის შესახებ პავლე ინგოროყვას კონცეფცია მოკლედ ასე შეგვიძლია გადმოვცეთ: შოთა რუსთველი მათიანის ფურცლებზე ნახსენებია, როგორც შოთა კუპრი (კუპარი). მისი მოღვაწეობის პერიოდია XII ს-ის მეორე ნახევრიდან XIII ს-ის პირველ ნახევრამდე. ის იყო შოთა, ჰერეთის ბაგრატიონთა შტოს წარმომადგენელი. მას ჟამთააღმწერელი, პავლე ინგოროყვას მტკიცებით, მანიქეველთა ორდენის მეთაურად მოიხსენიებს (ინგოროყვა 2016).

პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანას“ მეორე ტომი წარმოადგენს რუსთველის ბიოგრაფიის აღდგენის მცდელობას, თუმცა ეს წინამდებარე სტატიაში განსახილველი საკითხის სხვა ასპექტია და ამის შესახებ არ ვისაუბრებთ.

შოთა რუსთველის ვინაობის შესახებ პავლე ინგოროყვას ვერსიის პოლემიკური მხარის განსახილველად აუცილებელია გაიმიჯნოს ფაქტები, რომელთა საფუძველზეც პავლე ინგოროყვამ თავისი თეორია ააგო, მათი ინტერპრეტაცია პავლე ინგოროყვას მიერ და „რუსთველიანას“ ავტორის ოპონენტთა საპასუხო კრიტიკა ასევე ისტორიული ფაქტებისა და მათი ინტერპრეტაციის საფუძველზე.

საკითხის ამგვარმა განხილვამ თვალსაჩინოდ წარმოაჩინა აღნიშნული პოლემიკის ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მხარე: პავლე ინგოროყვას ოპონენტთა შორის, თავის მხრივ, არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა. მაგალითად, კორნელი კეკელიძე ეთანხმება პავლე ინგოროყვას (ინგოროყვა 2016: 113), რომ „მესხი მელექსე“ რუსთველის მიმბაძველია (კეკელიძე 1979: 26). შესაბამისად, ის არ არის იმ მეცნიერთა თუ ავტორთა ბანაკში, რომლებიც პავლე ინგოროყვას მთავარ არგუმენტს რუსთველის ჰერელი ერისთავობისა აბათილებენ რუსთველის მესხური წარმოშობით, რომ მესხი პოეტი შოთა რუსთველი ვერ იქნებოდა ჰერეთის საერისთავოს მკვიდრი, ჰერეთის ბაგრატიონთა შტოს წარმომადგენელი (გ. არაბული, ნ. შოშიაშვილი, რ. ფირცხალაიშვილი და სხვ.). ამ მეცნიერთა მთავარ არგუმენტს წარმოადგენს სამეფო კარზე თორელთა და ჯაყელთა მეჭურჭლეთუხუცესობა, თუმცა ფაქტობრივი მასალა ცხადყოფს, რომ თორელებსა და ჯაყელებს მეჭურჭლეთუხუცესობა XIII საუკუნის 20-იანი წლებიდან ჰქონდათ (არაბული 1992: 79; მეტრეველი 2012: 441) და არა XII საუკუნის 90-იანი წლებიდან, კერძოდ, 1189

ნლიდან, როცა მეჭურჭლეთუხუცესი აბულასანი მეფის მოწინააღმდეგეთა რიგებში აღმოჩნდა და თანამდებობა ჩამოართვეს. ამას გარდა, მატთანებისა და ისტორიული წყაროების ანალიზის საფუძველზე თამამად ითქმის, რომ „1189-1221 წლებს შორის ამ „ხელის“ (მეჭურჭლეთუხუცესობის – თ. ბ.) მფლობელი რომელიმე კონკრეტული პირი ქართულ მატთანებში დასახლებული არაა“ (არაბული 1992: 79). ასევე შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ „ისტორიული წყაროებით მეჭურჭლეთუხუცესად ცნობილ პირთა შორის (ასეთ წყაროთა შორის უმთავარესია იერუსალემის ჯვრის მონასტრის აღაპთა წიგნი – თ. ბ.) შოთა რუსთველი ერთადერთია, ვინც 1190-იან წლებში ამ „ხელის“ მფლობელად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. აბულასანი შოთამ შეცვალა, ალბათ, 1189 წელს. სხვა რეალური კანდიდატურა, შოთას გარდა, ამ დროისათვის არ ჩანს“ (არაბული 1992: 74).

„მესხი მელექსე“ რუსთველის მიმბაძველად რომ უნდა ვიგულისხმოთ, ამას კორნელი კეკელიძე ასე ხსნის: 1. ჩვენამდე შემორჩენილი „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა სხვადასხვა ნუსხა იცნობს აღნიშნული სტრიქონის რამდენიმე განსხვავებულ ვერსიას. კორნელი კეკელიძე დეტალურად განიხილავს 27 ძირითადი ხელნაწერის ვერსიას და საბოლოოდ დაასკვნის: „წაკითხვისა და გაგების ასეთი სხვადასხვაობა თავისთავად დამახასიათებელი და დამაფიქრებელია. ეს წაკითხვა ლალატობს ან რითმას (თემისა, დაბისა), ან ლექსიკას (დამისა?), ან ლოგიკას („რუსთველისა და მისა“, „რუსთველისა... სად ამისა“, „რუსთველი სადამი სა“). ხელნაწერთა უმრავლესობისა და აზრის მიხედვით უნდა იკითხებოდეს არა „რუსთველი, რუსთველისა, რუსთავისა, რუსთავლისა“, არამედ „რუსთველისად“, და არა „დაბისა, დამისა, თემისა, და მისა, სად ამისა, სადამი სა“, არამედ „ამისა“, ესე იგი – „ვწერ ვინმე მესხი მელექსე მე რუსთველისად ამისა“ (კეკელიძე 1979: 25).

პავლე ინგოროყვას თეორიის საფუძველზე არსებულ სამეცნიერო პოლემიკას ისიც ახასიათებს, რომ „რუსთველიანას“ ავტორის ოპონენტები ერთმანეთსაც ეკამათებოდნენ პავლე ინგოროყვას არგუმენტაციის სასარგებლოდ ან პირიქით. მაგალითად, კონსტანტინე ჭიჭინაძე, მართალია, არ იზიარებს პავლე ინგოროყვასა და კორნელი კეკელიძის, ჩემი აზრით, საკმოდ დამაჯერებლად დასა-

ბუთებულ ვერსიას „ვწერ ვინმე მესხი მელექსე...“ სტროფოს ფსევდო-რუსთველურად გამოცხადების შესახებ და ამტკიცებს, რომ სტროფი რუსთველურია, მაგრამ ამ სტროფის მისეული ინტერპრეტაცია არ ეწინააღმდეგება პავლე ინგოროყვას ვერსიას, რომ შოთა რუსთველი „რუსთველად“ ქართველ მემამულეთა მიერ არ იხსენიებოდა, არამედ სულ სხვა ზედწოდებით, და რომ „რუსთველი“ ფსევდონიმია და არა ადგილ-მამულის ფლობის აღმნიშვნელი ნოდება (ჭიჭინაძე 1928: 91). თავის მხრივ, ამ პოზიციას, აღნიშნული სტროფის რუსთველურობის ვერსიას, პავლე ინგოროყვას სასარგებლოდ აბათილებს კორნელი კეკელიძის ოპონირება ამჟღერად კონსტანტინე ჭიჭინაძის მიმართ (კეკელიძე 1979: 25), თუმცა იქვე კ. კეკელიძე პავლე ინგოროყვასეული ინტერპრეტაციის ლაფსუსსაც მიუთითებს, რომ „რუსთველისად ამისა“ ნიშნავს არა „რუსთველისთვის“, როგორც ამას პ. ინგოროყვა ამტკიცებს, არამედ „რუსთველის მიბაძვით“ (კეკელიძე 1979: 26). შესაბამისად, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ პავლე ინგოროყვას თეორიის სამეცნიერო თვალსაზრისით საკმაოდ მყარი საფუძვლები მისი ოპონენტების თვალში საეჭვო გამხდარა, ერთი მხრივ, ლაფსუსების გამო, რომლებიც, ზემოაღნიშნულის მსგავსად, მის კონცეფციაში მრავლადაა (ასეთ სამეცნიერო ლაფსუსად უნდა ჩაითვალოს პავლე ინგოროყვას მიერ რუსთველის სავარაუდოდ არსებული ტექსტის „ქებანის“ განხილვა, რასაც კონსტანტინე ჭიჭინაძე, სულ მცირე, უზუსტობად, უფრო კი პავლე ინგოროყვას ულვევი ფანტაზიის ნაცოფად მიიჩნევს – ჭიჭინაძე 1928: 96-99) და, მეორე მხრივ, „რუსთველიანას“ ავტორის ერთგვარად რომანტიკულ-პოეტური მცდელობის გამო, რომ თითქმის არარსებული ფაქტებისა და მხოლოდ სავარაუდო ცნობების საფუძველზე სურდა აღედგინა შოთა რუსთველის ბიოგრაფია (ინგოროყვა 2016 ბ).

„რუსთველიანას“ ავტორის ერთ-ერთი ოპონენტის, გიორგი არაბულის მტკიცებით, პავლე ინგოროყვას თეორიის ნაკლოვან მხარედ ისიც უნდა ჩაითვალოს, რომ XII-XIII საუკუნეების რუსთავს (თბილისის მახლობლად არსებულ სტრატეგიულ პუნქტს) ჰერეთის ნაწილად მიიჩნევს (არაბული 1992: 22). სავარაუდოდ, რუსთავი (ამ ვერსიის მომხრეთათვის არგუმენტია „როსტომიანში“ სერაპიონ საბაშვილის ჩანართი სტროფი. „რუსთველი თამარ მეფეზე ამ-

ბობს: „თუმცა ფასი არ მიბოძა, მან რუსთავი ამიშენა“. სწორედ ამის შემდეგ წარმოიშეგბოდა პატრონობის აღმნიშვნელი ახალი გვარი „რუსთველი“, – აღნიშნავს გიორგი არაბული – არაბული 1992: 81), როგორც ამას პავლე ინგოროყვა ამტკიცებს, შოთა რუსთველისათვის კონკრეტული დამსახურების გამო უნდა ებოძებინათ (შდრ. სარგის ვარამის ძე მხარგრძელს თმოგვი თამარ მეფემ 1197 წელს ერთგული სამსახურისთვის უბოძა და ამიტომაც იწოდებოდა სარგის თმოგველად – ჯავახიშვილი 1982: 145), რაც არ ეწინააღმდეგება ჰერეთიდან მის წარმოშობას და არც იმ ფაქტს, რომ ჰერეთის საერისთავოს საზღვრებში რუსთავი არასდროს ყოფილა.

გიორგი არაბული რუსთველის თორელობას პოეტის მესხური წარმოშობითა და სამცხის რუსთავის მფლობელობით ხსნის (არაბული 1992: 81), თუმცა სამცხის რუსთავი XII საუკუნის ბოლოს მხოლოდ დაბა, სოფელი რომ იყო და არა სტრატეგიული მნიშვნელობის ციხე-ქალაქი, რომლის ფლობაც აღინიშნება წოდებით „რუსთველი“, ამას პავლე ინგოროყვა საკმაოდ დამაჯერებლად ადასტურებს არა მარტო „ვნერ ვინმე მესხი მელექსე მე რუსთველისად ამისა...“ სტროფის ფსევდო-რუსთველურობის დადასტურებით, არამედ სამცხის რუსთავის შესახებ საკმაოდ საინტერესო ისტორიული ცნობების ანალიზით. კერძოდ, პავლე ინგოროყვა განიხილავს დ. ბაქრაძის მიერ აღმოჩენილ და გამოქვეყნებულ ისტორიულ დოკუმენტს, რომლის ბევრად ძველი პირი ასევე აღმოაჩინა სარგის კაკაბაძემ და გამოაქვეყნა. ხელნაწერის სახელწოდებაა „ქ. წმიდისა და ცათა მობაძვისა კათოლიკე სამოციქულოსა საპატრიარქოსა ეკლესიისა ძუელითგან საქონებელნი და სამწყსონი“ (ინგოროყვა 2016: 128, 129). ამ ისტორიული დოკუმენტის განხილვისას პავლე ინგოროყვა იმონებებს გადამწერისავე ცნობას (ინგოროყვა 2016: 131), რომ ხელნაწერი შეიცავს ძველ ნუსხას და გადანერის დროს დამატებულ ახალ ნუსხას, მაგალითად: „ღობიერნი (დასახელებულია გვარი – თ. ბ.) სასაფლაოთა მონასტრითა, და კარის ეკლესიითა დიასამისძე-თა აქუს“ (ინგოროყვა 2016: 129). პავლე ინგოროყვა „რუსთველი-ანას“ პირველ ტომში ამ დოკუმენტის სრულ ვერსიას გვთავაზობს. გადამწერის მიერ ძველ ნუსხაში წარმოდგენილ გვართა ახალი ნუსხით ჩანაცვლება ამ ისტორიულ დოკუმენტში საკმაოდ თვალსაჩინოდაა აღნიშნული. ჩამონათვალში კი მოხსენიებული არიან

თმოგველნი, ფანასკერტელნი, თუხარელნი, კავკასისძენი, აბუსერისძენი და სხვანი მათივე სამფლობელო მამულების დასახელების პარალელურად, თუმცა ამ დეტალურ სიაში არ არის ნახსენები რუსთველი, რაც თითქმის წარმოუდგენელი უნდა იყოს, თუკი რუსთავი სამცხე-საათაბაგოს იმდენად მნიშვნელოვან ადმინისტრაციულ პუნქტს წარმოადგენდა, რომ მისი მფლობელი რუსთველად იწოდებოდა და, რაც მთავარია, როგორც იერუსალემის ჯვრის მონასტრის კედლის მხატვრობის, კერძოდ, რუსთველის პორტრეტის შესწავლა ცხადყოფს, დიდგვაროვნის ტიტულს, რეგალიებს ატარებდა. ამ მყარ არგუმენტაციას პავლე ინგოროყვა იმიტაც ამდიდრებს, რომ აკონკრეტებს ლობიერთა (ლობიერი – თ. ბ.) გვარის სამფლობელო მამულის ადგილმდებარეობას, კერძოდ, იმონმებს ისტორიულ დოკუმენტს, რუკას, სახელწოდებით „სამცხისა და თორი-ჯავახეთის მფლობელი გვარების სამფლობელოები“ (ინგოროყვა 2016: 133), რომლის საზღვრებშიც სწორედ რომ დაბა რუსთავი შედიოდა (ინგოროყვა 2016: 133), ხოლო რეზიდენციას, აღნიშნული მამულის ცენტრს წარმოადგენდა ლობიეთი და არა რუსთავი.

პავლე ინგოროყვას თეორიის სასარგებლოდ უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში, კერძოდ, საქართველოს ისტორიის მკვლევართა შორის დღემდე კამათის საგანი გამხდარა თამარისა და მისი კარის დიდ მოხელეთა მოღვაწეობის თარიღები (არაბული 1992: 65-77).

ზემოაღნიშნულ არგუმენტაციას შოთა რუსთველის მესხური წარმოშობის უარყოფასთან დაკავშირებით კიდევ უფრო ამყარებს პავლე ინგოროყვას თეორიის განხილვის პროცესში, მასთან პოლემიკის დროს კორნელი კეკელიძის მიერ გამოთქმული აზრი და მის მიერ წარმოდგენილი სამეცნიერო მსჯელობა, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ლინგვისტურ ანალიზს ეფუძნება: „ნ. მარს, რომელსაც, მოყვანილ სტროფზე დაყრდნობით, პოეტი მესხეთიდან გამოჰყავს, მისი „მესხობის“ დამტკიცების მიზნით, პოემაში მესხიზმების მოძებნა სურდა. ასეთ მესხიზმებად მას მიაჩნდა ნაწარმოების სომხური, სვანური და არაბულ-სპარსული სიტყვები... მაგრამ საქმე ისაა, რომ ე.წ. არაბულ-სპარსული ელემენტები, გამოიხატება ის ლექსიკურ მასალაში, თუ პოეტურ-სტილისტიკურ პარალელიზმებში, გვხვდება ქართული ლიტერატურის ისეთ ძეგ-

ლებშიც, რომელნიც, დანამდვილებით ვიცით, მესხეთში არ წარმოშობილან“ (კეკელიძე 1979: 27).

რუსთველის პოემის ლინგვისტურ და სტილისტურ ანალიზზე დაყრდნობით ავტორის სადაურობის დადგენა, დაზუსტება იმისა, საქართველოს რომელი კუთხიდან იყო წარმოშობით შოთა რუსთველი, კორნელი კეკელიძის აზრით, ძალიან რთულია. ამასთან დაკავშირებით კ. კეკელიძე წერს: „აკად. ა. ჩიქობავამ ერთ-ერთ თავის შრომაში წამოაყენა საკითხი ვეფხისტყაოსანში დიალექტიზმების შესახებ, რადგანაც, მისი სიტყვით, „დიალექტიზმების ანალიზს შეუძლია მიგვახვედროს, რომელი კუთხიდან იყო შოთა რუსთველი“. კვლევა ძიების პროცესს ავტორი მიუყვანია შემდეგ დასკვნამდე: პოემაში არის აღმოსავლური (ქართლ-კახური) და დასავლური (იმერულ-გურულ-აჭარული) დიალექტიზმები, მაგრამ ეს ავტორის კი არ არის, არამედ თვით იმდროინდელი სალიტერატურო ენის კუთვნილება...ასე რომ, პოემის ენის მიხედვით ვერ ხერხდება რუსთველის სადაურობის გარკვევა, ამიტომ ეს საკითხიც ჯერჯერობით ღიად უნდა დარჩეს“ (კეკელიძე 1979: 28).

რუსთველის ვინაობის შესახებ „რუსთველიანაში“ წარმოდგენილ არგუმენტაციას ამყარებს იერუსალემის ჯვრის მონასტრის კედლის მხატვრობის, კერძოდ, რუსთველის პორტრეტის შესწავლის შესახებ მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურა.

პავლე ინგოროყვა „რუსთველიანას“ მეორე ტომში განიხილავს იერუსალემის ჯვრის მონასტერში რუსთველის პორტრეტის საკითხს, ალაპთა წიგნების ორ ნუსხას, რომლებშიც შოთა მეჭურჭლეთუხუცესი არის მოხსენიებული (ინგოროყვა 2016 ა: 22-37). შესაბამისად, აღნიშნულ საკითხზე მის მიერ გამოთქმული სამეცნიერო თვალსაზრისი დღეს უკვე საკამათო აღარ არის.

პავლე ინგოროყვა „რუსთველიანას“ მეორე ტომში საფუძვლიანი მსჯელობისა და გამოკვლევის ბოლოს ასეთ დასკვნებს გვთავაზობს: „იერუსალემის მასალები ადასტურებენ შემდეგ ფაქტს: შოთა რუსთველი, მოხუცობის უამს, ყოფილა საქართველოს სახელმწიფოს ვაზირი მეჭურჭლეთ-უხუცესი. არავითარ ეჭვს არ იწვევს იდენტივობა ალაპებში მოხსენიებული ვაზირის შოთა მეჭურჭლეთუხუცესისა და იერუსალიმის ფრესკაზე წარმოდგენილი რუსთველისა.

მართლაც, გავითვალისწინოთ შემდეგი:

1. ალაპებს განაწესებდნენ იმ პირთათვის, რომელთაც ღვანლი მიუძღოდნენ მონასტრის წინაშე. ხოლო შოთას ღვანლი იმდენად დიდი ყოფილა, რომ თვით მისი სურათიც კი დაუხატავთ მონასტერში. ცხადია, შოთასათვის უნდა განეწესებინათ ალაპი. და შოთას ალაპი, როგორც ვხედავთ, მართლაც არის ჩანერილი ჯვრის მონასტრის საალაპე ნიგნში.

2. ალაპში შოთა რუსთველი მოიხსენება, როგორც ვაზირი მეჭურჭლეთ-უხუცესი. ხოლო იერუსალემის ფრესკაზე შოთა რუსთველი მართლაც გამოსახულია დიდებული ხელისუფალის, ვაზირის სახით.

3. თარიღი ერთია. შოთას ალაპი, როგორც გამოირკვა, ხელის მიხედვით, პალეოგრაფიული ნიშნებით, შოთა რუსთველის ეპოქისაა“ (ინგოროყვა 2016 ა: 36).

პ. ინგოროყვას დასკვნები დასტურდება, როგორც ალაპთა ნუსხის პალეოგრაფიული ანალიზით, ასევე სხვა ისტორიული წყაროების შედარებითი ანალიზით, რაც, რუსთველოლოგიის უახლესი კვლევების მიხედვით, დეტალურად არის განხილული რუსთველოლოგიის მეშვიდე ტომში, კერძოდ, ქეთევან ბეზარაშვილის სტატიაში, სადაც ვკითხულობთ: „დღეს უკვე აღარავინ დავობს, რომ ჯვრის მონასტრის ფრესკაზე „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი შოთა რუსთაველია წარმოდგენილი“ (ბეზარაშვილი, ქვარაია 2015: 49).

რუსთველის პორტრეტის აღწერის შესახებ ქ. ბეზარაშვილის სტატიაში ვკითხულობთ: „შოთა რუსთაველის ფრესკული გამოსახულება იერუსალემის ჯვარის მონასტრის მოხატულობის პროგრამაშია ჩართული. მისი პორტრეტი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ბურჯის აღმოსავლეთ ნახნაგზე, წმ. მაქსიმე აღმსარებლისა და წმ. იოანე დამასკელის ფიგურებს შორის მუხლმოყრილი, ვედრების პოზაშია გამოსახული. მდიდრული საერისკაცო სამოსით შემოსილი მოხუცი დიდგვაროვანის პორტრეტს ხუთხაზიანი ასომთავრული წარწერა ამკობს: „ამის დამხატ/ავსა შოთაი/ შეუნდოს ღმერთმან. ამინ/ რუსთვე/ლი“ (ბეზარაშვილი, ქვარაია 2015: 49).

პაველე ინგოროყვას თეორიის ერთ-ერთ მთავარ საფუძველს, იერუსალემის ჯვრის მონასტრის ალაპთა ნიგნის ჩანაწერს, თანა-

მედროვე რუსთველოლოგიური კვლევების მიხედვით, ზუსტად იგივე დატვირთვა აქვს, როგორც ამას პ. ინგოროყვა „რუსთველი-ანაში“ აღნიშნავს.

იერუსალემის ჯვრის მონასტრის აღაპთა წიგნის პალეოგრაფიული ანალიზის საფუძველზე ქ. ბეზარაშვილი ზემოაღნიშნულ სტატიამი ასეთ დასკვნას გვთავაზობს: „ჩვენამდე შემორჩენილი ორი ნუსხიდან (ტიშენდორფისა და საკუთრივ სვინაქსარისა) შოთა მეჭურჭლეთუხუცესის აღაპი ორივე მათგანში ჩანს: 1. „ორშაბათსა სულისა წმიდისა მოსლვისასა წირვაი და აღაპი შოთაისა მეჭურჭლეთუხუცესისაი, შეუდგვენ ღმერთმან“ და 2. „[ორშაბათსა სულისა წმიდისასა]. ამასვე ორშაბათს აღაპი შოთაისა მეჭურჭლეთუხუცესისაი. ვინ შეცვალოს, შე-მცა-ცვალებულ არს სჯულისაგან ქრისტიანეთაისა“. მარხვა-ზატიკის დღეებზე განაწილებულ აღაპთა შორისა XII საუკუნეში, კლასიკური ნუსხურით შესრულებული შოთას აღაპიც. როგორც ე. მეტრეველი ვარაუდობს, ამ აღაპის შესრულების დრო არ უნდა სცილდებოდეს XIII საუკუნის დამდეგს“ (ბეზარაშვილი, ქვარაია 2015: 55, 56).

პავლე ინგოროყვას თეორიის ერთ-ერთ უარყოფით მხარედ, ჩემი აზრით, უნდა მივიჩნიოთ ჟამთააღმწერლის ასწლოვან მატიანეში შოთა რუსთველის მოხსენიების სავარაუდო საკითხის საკმაოდ სუბიექტური და დაუზუსტებელი მნიშვნელობით განმარტება. შესაძლოა, შოთა რუსთველს მონლოლთა დროის მატიანის ავტორმა მართლაც უწოდა შოთა კუპრი, რომელსაც ჟამთააღმწერელი სულ ოთხჯერ ახსენებს და იგი ყოველთვის ქართველ წარჩინებულთა გვერდით არის ნახსენები. ამ საკითხს მერაბ ლაღანიძე სამეცნიერო სტატიამი შესანიშნავად განიხილავს: „პირველად შოთას სახელი გამოჩნდება, – და ამავე დროს მისი ზედწოდებაც განიმარტება, – როცა, მეფე რუსუდანის გადაწყვეტილებით, დამპყრობელთა წინაშე დესპანებს გაგზავნიან: „წარავლინეს მოციქულად თათართა შანშე, და ავაგ და ვარამ და ჰერეთის ერისთავი შოთაი, რომელსა მანისა ფერობისათვის კუპრობით უხმობდეს“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 550). მეორედ, როცა რუსუდანი საკუთარ ძეს სამეფო ტახტის დასაკავებლად აგზავნის, ხოლო მეფე-ქალსა და მის ვაჟს შეეგებებიან ქართველი წარჩინებულნი: „წინამიეგებნეს შანშე, ავაგ და ეგარსლან, რომელი თათართა დიდად პატივითა შეეწყნარა, არა-

რათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი, შოთა კუპარი, გაგელი ვარამ, ქართლის ერისთავი სურამელი გრიგოლ, სამცხის სპასალარი და მეჭურჭლეთუხუცესი ყუარყუარე ციხისჯუარელი, თორელნი, თმოგუელნი..." (ქართლის ცხოვრება 2008: 553). მესამედ, კობტასთავის შეთქმულთა ჩამოთვლისას: „ამათ შგოთთა შეკრბეს ყოველნი მთავარნი საქართველოსანი კობტასთავსა, იმერნი და ამერნი: ეგარსლან, ცოტნე დადიანი, ვარამ გაგელი, ყუარყუარე, კუპარი შოთა, თორლაი, [...] სარგის თმოგუელი“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 566); მეოთხედ და საბოლოოდ, ტყვეობიდან დახსნილ დავით ლაშას ძეს დამხვედრთა შორის: „მეიგებნეს ყოველნი წარჩინებულნი საქართველოსანი: შანშე და ძე მისი ზაქარია ამირსპასალარი, [...] ყუარყუარე ჯაყელი, სურამელი გრიგოლ, ქართლის ერისთავი, ორბელნი, გამრეკელი, შოთა კუპარი, და ყოველნი მთავარნი“ (ქართლის ცხოვრება 2008: 569; ლაღანიძე 2010: 184, 185).

იხსენიებოდა თუ არა შოთა რუსთველი თანამედროვეთა შორის, როგორც ამას ჟამთააღმწერელი აღნიშნავს, როგორც შოთა კუპარი, პავლე ინგოროყვასეული ამგვარი ვარაუდის უარსაყოფად ან დასადასტურებლად კიდევ უფრო მეტად საფუძვლიანი კვლევებია საჭირო. უნდა აღინიშნოს, რომ პავლე ინგოროყვას ვერსია ემთხვევა თეიმურაზ ბატონიშვილისა და მარი ბროსეს ვერსიებსაც (ლაღანიძე 2010: 187), მაგრამ „კუპარი“, როგორც მანიქეველის აღმნიშვნელი სიტყვა, ჩემი აზრით, პავლე ინგოროყვას თეორიაში არ არის დამაჯერებელი არგუმენტებითა და ფაქტებით დასაბუთებული. „კუპარს“ მელნის ფერის აღმნიშვნელ სიტყვას უწოდებდნენ თეიმურაზ ბატონიშვილი, მარი ბროსე (თეიმურაზ ბაგრატიონი 1964; თეიმურაზ ბაგრატიონი 1960), კორნელი კეკელიძე (კეკელიძე 1963), სოლომონ იორდანიშვილი (იორდანიშვილი 1953), ალექსანდრე ბარამიძე (ბარამიძე 1975), ხოლო ი. ანთელავა (ანთელავა 1988) სიტყვა „კუპარს“ „კვიპაროსს“ უკავშირებდა. ამ განმარტებათა მიუხედავად, არსებობს საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტების ნუსხა, რომელთა გაანალიზებაც სრულყოფილ საფუძველს გვაძლევს შოთა რუსთველს არათუ არ ვუნოდოთ მანიქეველი, არამედ დარწმუნებული ვიყოთ, რომ ის XII –XIII საუკუნის საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ღვიძლი შვილი იყო. ამის დასტურია

იერუსალემის ჯვრის მონასტრის კედლის მხატვრობის შესწავლა (ბეზარაშვილი 2015: 29-61; ლალანიძე 2012: 89, 90; ხინთიბიძე 1993), იერუსალემის ალაბთა წიგნების პალეოგრაფიული ანალიზი და სამეცნიერო შესწავლა, რომ არაფერი ვთქვათ იმ უამრავ სამეცნიერო კვლევაზე, რომლებიც შოთა რუსთველის, როგორც ქრისტიანისა და მართლმადიდებელი ეკლესიის აღმსარებლის მსოფლმხედველობას ფართოდ წარმოაჩენს (გამსახურდია 1991; ხინთიბიძე 1993).

ამას გარდა, უნდა აღინიშნოს, რომ მეორე არგუმენტი, რომელმაც პავლე ინგოროყვას რუსთველის მანიქველოზის შესახებ ფართო მსჯელობის საფუძველი მისცა, არის დახასიათება, რომელიც, როგორც თანამედროვე სამეცნიერო გამოკვლევები ცხადყოფს, შოთა კუპარს კი არა, არამედ ეგარსლან ბაკურციხელს მიეწერება: „არარათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი“ – ამ სიტყვების მნიშვნელობის შესახებ მერაბ ლალანიძე წერს: „ჟამთააღმწერლობის“ შესწავლამ ფარსადან გორგიჯანიძის საისტორიო ტექსტთან მიმართებაში სანდოდ დაამტკიცა, რომ მათიანესეული ეს სასტიკი დახასიათება სრულიადაც არ შეეხება არც შოთას და არც ავაგს, არამედ ეგარსლანს“ (ლალანიძე 2010: 188), – წერს მერაბ ლალანიძე და წყაროებსაც ასახელებს: „ჟამთააღმწერელი“. ასწლოვანი მათიანე. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და შენიშვნები დაურთო რევაზ კიკნაძემ, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1987; ასევე იმონმებს საქართველოს ისტორიის წყაროთმცოდნეობის საკითხების პირველ ტომს რ. კიკნაძის ავტორობით, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1982.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შოთა რუსთველის ვინაობის შესახებ პავლე ინგოროყვას ოპონენტთა ერთ-ერთი მყარი არგუმენტი, რომელიც შოთა კუპარისა და შოთა რუსთველის იგივეობის შესაძლებლობასაც კი დაუშვებლად წარმოაჩენს, გაბათილებულად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. მაგალითისთვის შეგვიძლია განვიხილოთ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით კორნელი კეკელიძისა და გიორგი არაბულის ოპონირება პავლე ინგოროყვას მიმართ.

პავლე ინგოროყვას ვერსიის უარსაყოფად კორნელი კეკელიძე წერს: „ვერ მივიჩნევთ პოემის ავტორად ვერც მონღოლთა დროის მოღვაწე შოთა კუპარს, რომელსაც ისტორიკოსი შემდეგნაირად ახასიათებს: „არარათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი“.

განა „არარათა ნიჭთა და ზნეთა მქონებელ“ კაცს შეეძლო დაენერა ისეთი გენიალური ნაწარმოები, რომელიც მსოფლიო მწერლობის ისტორიაშიც შედევრად შეიძლება ჩაითვალოს?“ (კეკელიძე 1979: 22).

ასწლოვანი მატიანის თანამედროვე კვლევების მიხედვით ნაკითხვა კორნელი კეკელიძის ზემოდამოწმებულ არგუმენტს სრულიად უსაფუძვლოდ და გაბათილებულად წარმოაჩინს. ასევე უსაფუძვლოდ მიმაჩნია გიორგი არაბულის არგუმენტი შოთა რუსთველისა და შოთა კუპარის იგივეობის დაუშვებლობის შესახებ. კერძოდ, რუსუდანის დროს მონღოლთა წინაშე დესპანთა ჯგუფში შოთა კუპარის მოხსენიებისას მის „მანის ფერობაზე“, ანუ შავგვრემანობაზე საუბარი გვაფიქრებინებს, რომ თამარის სიცოცხლის ბოლო წლებში ის დაახლოებით ათი წლისა უნდა ყოფილიყო (არაბული 1992: 22), რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში უკვე ასაკოვანი პოეტის „მანისა ფერობა“, ანუ შავგვრემანობა გაუგებარია. ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას ის, რომ მეტსახელი მსცოვანობამდეც შესაძლოა შემორჩეს ადამიანს. ამას გარდა, ჯვრის მონასტერში გამოსახული პოეტი მოხუცია, ხოლო „როსტომიანის“ ერთ-ერთი ჩანართი: „რას მიმერჩი ბერი ბერსა, მე გავლექსე ლამაზ-ენა...“, სხვა ფაქტებთან ერთად, პავლე ინგოროყვას აზრით, კიდევ ერთი საბუთია იმისა, რომ რუსთველს ღრმა მოხუცებულობამდე მიუღწევია (ინგოროყვა 2016: 137).

იგივე შეიძლება ითქვას პავლე ინგოროყვას თეორიის გაკრიტიკების, მასთან სამეცნიერო პოლემიკის პროცესში გიორგი არაბულის ასევე სუსტი არგუმენტაციის შესახებ, რომელთაგან ერთ-ერთი, ჰერეთის საზღვრებში ქალაქ რუსთავის არსებობა-არარსებობის საკითხი, ზემოთ უკვე განვიხილეთ. ყველა სხვა საკითხთან დაკავშირებით, რომლებსაც გიორგი არაბული პავლე ინგოროყვასთან ოპონირების პროცესში განიხილავს (არაბული 1992: 16-22), შეიძლება ითქვას, რომ შოთა კუპარის შესახებ მატიანის ფურცლებზე ცნობები საკმაოდ მწირია. შესაბამისად, დანამდვილებით არ შეგვიძლია განვაცხადოთ, ჰერეთის ერისთავი შოთა კუპრი თავისი მოღვაწეობის სხვადასხვა ეტაპზე ქვეყნისა და სამეფო კარის წინაშე რა დამსახურებათათვის იყო სარგის თმოგველის, ცოტნე დადიანის, ვარამ გაგელის, გრიგოლ სურამელის, ყვარყვარე

ჯაყელ-ციხისჯვარელისა და სხვათა გვერდით მოღვაწე თუ მომსახურე პირი, რაც ასწლოვანი მატიანის ფურცლებზე წარმოდგენილი უდავო ფაქტია. ამას გარდა, იყო თუ არა ჰერეთის ერისთავი შოთა კუპრი ჰერეთის ბაგრატიონთა შტოს წარმომადგენელი, ეს ცალკე საკითხია, რომლის ხელალებით უარყოფას სამეცნიერო ფაქტებსა და ისტორიულ წყაროებზე დაფუძნებული მსჯელობა სჯობს.

ერთ-ერთი არგუმენტი, რომლითაც გიორგი არაბული პავლე ინგოროყვას ოპონენტად გვევლინება, ასეთია: „არ არსებობს არავითარი ცნობა შოთა კუპრის სამწერლო მოღვაწეობის შესახებ“ (არაბული 1992: 22). ეს, რა თქმა უნდა, ფაქტია, თუმცა შეუძლებელია არ დავგაფიქროს იმ გარემოებამ, რომ XV საუკუნეზე უადრეს (ვგულისხმობ ერისთავისეული ხელნაწერის მინიატურას, სადაც შოთა რუსთველია გამოსახული – ინგოროყვა 2016: 341-358) პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ან მისი ავტორი შოთა რუსთველი არსად, გარდა იერუსალემის ალაბთა წიგნისა და ტაძრის ფრესკული მხატვრობისა, ნახსენები არ არის. ხოლო თავად რუსთველის მიერ ნახსენები ტექსტი, რომლის ავტორიც სარგის თმოგველია – „დილარგეთი“, ჩვენამდე ფრაგმენტულადაც არ მოღწეულა. შესაბამისად, ასეთ ისტორიულ საკითხებზე ვარაუდისა და მხოლოდ ზეპირი გადმოცემების მიხედვით მსჯელობა სამეცნიერო პოლემიკის თვალსაზრისით დამაჯერებელი არ არის.

და ბოლოს, თეიმურაზ ბატონიშვილისა და მარი ბროსეს მიმონერა შოთა რუსთველის შესახებ. ცნობები, რომელთა გამოკვლევას, გავრცობას, დასაბუთებასა და ფართო საზოგადოების წინაშე წარმოჩენასაც პავლე ინგოროყვამ მიუძღვნა თავისი „რუსთველიანა“, მეცნიერთა უმეტესობისათვის სანდო საბუთს არ წარმოადგენს, რადგან თეიმურაზ ბატონიშვილი ვერ ასახელებს წყაროს, რომელსაც ეყრდნობა, როცა აცხადებს, რომ შოთა რუსთველი ჰერეთის ერისთავი იყო. თეიმურაზ ბატონიშვილი წერს: „თუმცა წერილთა შინა რომელთამე მეხილვა და სიტყვითაცა მსმენოდა ნამდვილ ქეშმარიტებით შოთა რუსთველისა, რომელი იგი იყო ადგილი ჰერეთით, ქალაქით რუსთავით და ქალაქიცა იგი იყო სამთავროდ მისსა მიცემული მეფისა თამარისაგან, გარნა ან ახლად ვპოვეთ რა მოთხრობა საქართველოსა აღწერილი ფარსადან გორგიჯანიძისა, მას შინა წერილ არს რუსუდან მეფისა მოთხრობასა შინა შემდგომ-

ნი ესე სიტყვანი: „მეფემან რუსუდან მოინება წარგზავნა თათართა თანა ძისა თვისისა დავითისა და აღილო შანა და ფიცი მათგან უვნებლობისა, ხოლო მოციქულად გაგზავნნა თათართა მიმართ მთავარნი თვისნი დიდებულნი კაცნი: შანშე და ავაქ და ვარამ გაგელი და ერეთის ერისთავი შოთთა, რომელიცა მეღნის სეფობისათვის კუპრობით იხსენების“... ამა მოთხრობითაცა აღმოჩნდა შოთა რუსთაველი თუ სადაით იყო იგი“ (თეიმურაზ ბაგრატიონი 1960: 291).

მეცნიერთა უმეტესობა თეიმურაზ ბატონიშვილისა და მარი ბროსეს პოზიციას რუსთაველის ჰერეთის ერისთავობის შესახებ არ იზიარებს, რადგან თეიმურაზ ბაგრატიონი ვერ იხსენებს წყაროს, რომელშიც ეს ცნობა ამოუკითხავს, თუმცა სიტყვები: „წერილთა შინა რომელთამე მეხილვა“ არ არის უგულებელსაყოფი, რადგან თეიმურაზ ბატონიშვილი არ აღნიშნავს, რომ მას ყური მოუკრავს ან სადმე სმენია, არამედ წერს, რომ წერილობით წყაროებში ამოუკითხავს, მაგრამ ამ ისტორიული დოკუმენტის სახელს ვერ იხსენებს. ეს კი, ჩემი აზრით, საკმაოდ მნიშვნელოვანი სხვაობაა ხალხურ თქმულებებთან და ზეპირ გადმოცემებთან შედარებით. თუმცა ისტორიული წყაროების შესწავლა, სავარაუდოდ, ამ საკითხს ნათელს მოჰფენს.

ზემოთ წარმოდგენილი მსჯელობა უფლებას მაძლევს აღვნიშნო, რომ პავლე ინგოროყვას მიერ დამონშებული ისტორიული წყაროების ვრცელი ნუსხა, მისი თანმიმდევრული მსჯელობა, მოგვიანებით კი „რუსთველიანას“ ავტორის ძირითადი პოსტულატების (გარდა რამდენიმე სამეცნიერო ლაფსუსისა და უზუსტობისა, რაც ზემოთ განვიხილეთ) ახალი რუსთველოლოგიური თუ წყაროთმცოდნეობითი, ლინგვისტური და პალეოგრაფიული გამოკვლევებით დადასტურებული მართებულობა რუსთველის ვინაობის საკითხს არსებითად ნათელს ჰფენს, თუმცა საბოლოო დასკვნებისათვის, თამამი განაცხადისთვის, ცხადია, სხვადასხვა ისტორიული წყაროებისა და მათიანეთა ცნობების დეტალურად შესწავლა და განხილვა არის საჭირო.

დამონებიანი:

ანთელავა 1988: ანთელავა ი. XI-XIV სს. ქართული საისტორიო წყაროები. თბილისი: 1988.

არაბული 1992: არაბული გ. შოთა რუსთველის ბიოგრაფია ქართულ მეცნიერებაში. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1992.

ბაგრატიონი 1960: ბაგრატიონი თ. განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“. გ. იმედაშვილის რედაქციით. თბილისი: 1960.

ბეზარაშვილი ... 2015: ბეზარაშვილი ქ., ქავთარია ნ. „მაქსიმე აღმსარებლისა და შოთა რუსთაველის პატრისტოკული ღმრთისმეტყველება და ქრისტიანული ფრესკა“. *რუსთველოლოგია*. ტ. VII. თბილისი ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.

ინგოროყვა 2016ა: ინგოროყვა პ. „რუსთველიანა“. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენი მწერლობა“, 2016.

ინგოროყვა 2016 ბ: ინგოროყვა პ. „რუსთველიანას ეპილოგი“. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენი მწერლობა“, 2016.

ინგოროყვა 2016 გ: ინგოროყვა პ. „შოთა რუსთაველი (1166-1250)“. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენი მწერლობა“, 2016.

კეკელიძე 1979: კეკელიძე კ. შოთა რუსთაველი და მისი ვეფხისტყაოსანი. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1979.

ლაღანიძე 2010: ლაღანიძე მ. „ვასილ ბარნოვი „რუსთველიანას“ წინააღმდეგ“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXXI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ლაღანიძე 2012: ლაღანიძე მ. *რუსთველის კვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის რელიგიური აღმსარებლობის შესახებ მე-20 საუკუნის საზოგადოებრივ-კულტურულ კონტექსტში*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

ჭიჭინაძე 1928: ჭიჭინაძე კ. *რუსთველის გარშემო*. ტფილისი: გამომცემლობა „სტამბა პოლიგრაფ-სკოლისა“, 1928.

ხინთიბიძე 1993: ხინთიბიძე ე. *შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „ვეფხისტყაოსანი“*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993.

ჯავახიშვილი 1982: ჯავახიშვილი ი. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. III. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1982.

**Polemics about Pavle Ingorokhva's Rustvelological Theory
(the question of Shota Rustaveli's personality)**

Summary

Pavle Ingorokhva's rustvelological theory is based on several historical facts. Pavle Ingorokhva analysed these historical facts and wrote Shota Rustaveli's biography, but Pavle Ingorokhva's conception is quite suspicious and many scientists and writers polemized with the central conception of 'Rustveliana'. They controverted the theory of the identification of two persons: Shota Kupri and Shota Rustveli.

'Rustveliana' was published in 1926, but the main conception of the book was represented in 1922. Pavle Ingorokhva identifies the Georgian nobleman Shota Kupri with the Georgian poet of 12-th and 13-th centuries Shota Rustaveli, an author of 'Vepkhistaosani'.

Scientific researches proved that Pavle Ingorokhva's theory is based on the right historical facts. One of them, the fresco of Shota Rustaveli in the Jerusalem monastery of the Holy Cross, proved that Shota Rustaveli was the Georgian noble. Also is important the fact that in the Book of Commemoration of Jerusalem Holy Cross church is a separate commemoration (aghapi) for Shota the Treasurer.

ლია კარიჭაშვილი
თამარ სეფაშვილი

ეთიკურისა და ესთეტიკურის ურთიერთმიმართებისათვის რევაზ სირაძის „ქართული კულტურის საფუძვლებში“

„მშვენიერება სასწაულია.“
რევაზ სირაძე

ღრმა კავშირს ეთიკისა და ესთეტიკის პრობლემატიკას შორის ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში მიექცა ყურადღება. „ნიკომაქეს ეთიკაში“, ისევე როგორც „დიდ ეთიკაში“, არისტოტელე გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ სათნოების მიზანი ზნეობრივი მშვენიერებაა. სიკეთე და მშვენიერება მისთვის ერთი მთლიანობაა, არისტოტელეს ეკუთვნის ტერმინი „კალოკაგათია“, რაც კეთილისა და მშვენიერის თანამყოფობას ნიშნავს. „არ იქნება შეცდომა, თუ ყოვლად ნესიერი ადამიანის მიმართ ვიხმართ გამოთქმას კალოკაგათია, რადგან როცა კაცი ყოველმხრივ კარგია, მასზე ამბობენ, რომ ის მშვენიერიცაა და კეთილიც. მშვენიერია როგორც სათნოება, ისე მისგან გამომდინარე მოქმედებანი“ (არისტოტელე 1994: 67). არისტოტელეს მხედველობაში ჰქონდა ზოგადად კეთილი, რაც საყოველთაოდ კეთილია, და ზოგადად მშვენიერი, რაც ობიექტურად მშვენიერია: „კეთილია ის, ვისთვისაც კეთილი არის ზოგადი კეთილი, მშვენიერი კი არის ზოგადი მშვენიერი. აი, ასეთი კაცია კეთილიცა და მშვენიერიც. მაგრამ ვინც ზოგად სიკეთეს არ თვლის სიკეთედ, ის არ იქნება არც კეთილი და არც მშვენიერი“ (არისტოტელე 1994: 67).

ამდენად, არისტოტელე საუბრობდა ჭეშმარიტი სიკეთისა და ჭეშმარიტი მშვენიერების მთლიანობაზე. მისთვის ეთიკური გულისხმობდა მშვენიერებისკენ სწრაფვას. არისტოტელე სათნოებებს (ეთიკურ თვისებებს) განსაზღვრავდა, როგორც საშუალოს სიჭარბესა და ნაკლოვანებას შორის. მისი თქმით, სათნოებას ინარჩუნებს ზომიერება: „ეთიკური თვისებები ისპობა ნაკლებობით ან

სიჭარბით“ (არისტოტელე 1994: 47). იგი გამოარჩევდა სულიერ და სხეულებრივ სათნოებებს. სულიერს მიაკუთვნებდა გონიერებას, სიბრძნეს, სიამოვნებას და სხვა, ხოლო სხეულებრივს – სილამაზეს, ჯანმრთელობას, სიმდიდრეს, ძალაუფლებას, პატივს ...

არისტოტელეს ადამიანის არსებობის უმაღლეს მიზნად მიაჩნდა ბედნიერება. ბედნიერება მჭიდრო კავშირშია „უმაღლეს სათნოებასთან“, ხოლო „უმაღლესი სათნოება“ არის „ან გონება ან სხვა რამ, რაც გვხელმძღვანელობს და წარგვმართავს ჩვენი ბუნების შესაბამისად, რაც გვაძლევს ცოდნას ღვთაებრივსა და მშვენიერზე. ის ან რაღაც ღვთაებრივია, ანდა ჩვენში არსებული ღვთაებრივი, რომელიც გვაშეძლებს ჩვენთვის დამახასიათებელი სათნოების შესაბამისად“ (არისტოტელე 1994: 222).

ფუნდამენტურ ნაშრომში „ქართული კულტურის საფუძვლები“ რევაზ სირაძე ცალკე არ გამოყოფს ეთიკურის და ესთეტიკურის ურთიერთმიმართების საკითხს, მაგრამ კულტურის ცნების განსაზღვრებასა და მთელ მის კონცეფციას ქართული კულტურის საფუძვლების შესახებ, განმსჭვალავს სიკეთისა და ჭეშმარიტი მშვენიერების განუყოფლობის იდეა. მეცნიერის დასკვნით, „რაც ესთეტიკურია, შეუძლებელია ეთიკურიც არ იყოს. არ ვარგა ის სილამაზე, რომელსაც სიკეთე არ ახლავს“. იგი, პირველყოვლისა, მიჯნავს კულტურასა და ცივილიზაციას. კულტურა, განსხვავებით ცივილიზაციისგან, სულიერი ფენომენია. მისი უმთავრესი ნიშანია სიკეთე. სიკეთის გარეშე ყალიბდება ფსევდოკულტურა ან ანტიკულტურა. „კულტურა ესაა შინაგანი სიკეთით ცხოვრების უნარი, პიროვნების შინა სახე არა-მეტაფორული, არამედ არსობრივი მნიშვნელობით... არსებითად კულტურა „სულითა ხოლო საცნაურია“ (სირაძე 2000: 107).

კულტურის ძირითად ნიშნად მეცნიერი მიიჩნევს პიროვნების მიმართებას სულიერი ღირებულებებისადმი, სულიერ ფასეულობათა შეგრძნების უნარს. **ამ თეორიის საფუძველი კი ის არის, რომ ქართულ კულტურას არსებითად და დიდწილად განსაზღვრავს ქრისტიანული მსოფლმხედველობა და ქრისტიანობის არსი.** „ყოველივეს სიკეთე ანიჭებს სახეს, მის გარეშე ყოველივე უსახურია და უმსგავსო, ანუ ღვთის სახეს მოკლებული“ (სირაძე 2000: 9). მეცნიერის შენიშვნით, ყოფითი კულტურის ეთიკური ფასეულობაც

ქრისტიანობით განისაზღვრებოდა საქართველოში, დაწყებული პურობის თანამედვე ეთიკით, დამთავრებული საქორწინო ცერემონიალური რიტუალით და ამ ყოველივეს ახლდა თავისი ესთეტიკა.

არისტოტელესეული „უმალესი სათნოება“, „ზოგადი კეთილი“ და „ზოგადი მშვენიერი“ ქრისტიანულ თეოლოგიაში ჭეშმარიტი სიკეთე და მშვენიერებაა, რომლებიც აბსოლუტური ერთის ძირითადი არსობრივი მსაზღვრელებია სიყვარულსა და სიბრძნესთან ერთად. ცხადია, მათ შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირია, უკეთ რომ ვთქვათ, ისინი ერთმანეთს გულისხმობენ და ერთმანეთისგან გამომდინარეობენ. უმალესი სიბრძნე სიყვარულით მიიღწევა. ღმერთი ჭეშმარიტი სიკეთეა, ჭეშმარიტი მშვენიერებაა („მშვენიერება შეიმოსა“). მშვენიერია ის, რაც სახიერია, სიკეთეა, ჭეშმარიტი მშვენიერების განცდა საღვთო სიბრძნის წვდომის უნარს ნიშნავს. წმინდა გრიგოლ ნოსელის განსაზღვრება სიკეთის ბუნებისა, თითქმის თანხვედრა არისტოტელეს შეხედულებას, რომლის მიხედვით, სიკეთეს ერთი სახე აქვს, ბოროტებას – მრავალგვარი. „ჭეშმარიტი სიკეთე ბუნებით მარტივი და ერთსახოვანია და უცხოა ყოველგვარი ორმაგობისა და დაპირისპირებულთა შეუღლებისათვის, ხოლო ბოროტება ჭრელია და შენიღბული“ (ნოსელი 1989: 176).

ძველ ქართულ ენაში „კეთილისა“ და „მშვენიერის“ სემანტიკური მნიშვნელობები ერთმანეთს ფარავს:

„კეთილი – ქველი, შუენიერი, უმჯობესი, სულნელი, კარგი, საპატიო, მხნე, საამო“ (აბულაძე 1973: 195).

„კეთილი – „შუენიერი, კეთილი, პატიოსანი, ლამაზი, მშვენიერი“ (აბულაძე 1973: 508).

„სახიერი – „ქველის-მოქმედი“, კეთილი, კეთილისმოქმედი, ტკბილი“ (აბულაძე 1973: 383).

„სახიერება – სიკეთე, კეთილის-მოქმედება, სიმშვიდე, მონყალება“ (აბულაძე 1973: 385).

„შუენიერი – კეთილი, პატიოსანი, ლამაზი, მშვენიერი“ ;

„შუენიერება – სიკეთე, სილამაზე“ (აბულაძე 1973: 508).

სასულიერო მწერლობაში სიკეთე განუყოფელია მშვენიერებისგან. პერსონაჟის მშვენიერებას და მის საქმეებს მისივე ქმედებანი განსაზღვრავს. გრიგოლ ნოსელის მიხედვით, ღვთის სახიერებამ ადამიანს მიანიჭა სიბრძნე და გონიერება ანუ მსგავსება, „ხატი

თავისი საკუთარი ბუნების მშვენივრებით შემოსა“ (ნოსელი 2009: 139). ადამიანი არის სახიერი, „შუენიერი“, რამდენადაც ინარჩუნებს იგი თავის პირველსახეს, ხატობას ღვთისას. ამდენად, ადრეული შუასაუკუნეების ესთეტიკას თავისი კრიტერიუმები აქვს, ესენია: სიკეთე, სიბრძნე, მშვენიერება და სიყვარული. იგი სულიერი ხედვით აღიქმება. მაგალითად, მშვენიერია იაკობ ხუცესის თვალთ დანახული ბოროტილდადებული წმინდა შუშანიკი: „ვიხილე ტარიგი იგი ქრისტესი შვენიერად, ვითარცა სძალი, შემკული საკრველთა მათგან“. დედოფლის მონამეობრივი ღვანლი და სულიერი ნათელი პირქუშ საპყრობილესაც კი განწმენდს და გარდაქმნის: „განაბრწყინა და განაშვენა ყოველი იგი ციხე სულიერითა მით ქნართა“.

აგიოგრაფის მიზანი პერსონაჟის გარეგნული იერსახის აღწერა არ არის, ამიტომაც არ გვხვდება პორტრეტები, მაგრამ წმინდანის სახე შეუძლებელია მშვენიერი არ იყოს, რადგან იგი ღვთის მაღლითაა აღბეჭდილი.

„წმინდანის სულიდან წამოსულ სინათლეს ძალუძს განწონოს „ჭურჭელი სულისა, სხეული, განწონოს სამოსელიც და მიეფინოს ირგვლივ. ასე იხილვება წმ. გრიგოლი, ჯავახეთის კრებაზე თავმოყრილთაგან... წმინდანი მშვენიერების მოტრფიალეა და მშვენიერია თავად“ (ფარულავა 2003: 12). ამ მშვენიერების წყარო სულიერი სანყისია, ამოტომაც სიყვარული და სიკეთე მისგან განუყოფელია.

ცნობილია, რომ რუსთაველის ეთიკური კრედო მჭიდრო კავშირშია ესთეტიკასთან. ზნეობრიობა მშვენიერების გამსაზღვრელ ძირითად ფაქტორად გვევლინება პოემაში. მკვლევარი გიორგი ნადირაძე სწორედ ამ გარემოებას უსვამს ხაზს, როდესაც შენიშნავს, რომ რუსთაველისთვის ადამიანური განცდისა და ქცევის ესთეტიკური ღირსება ემყარება ეთიკურს, ე. ი. მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც ზნეობრივია. არც ერთი ადამიანური მოვლენა არ გამოიწვევს ესთეტიკურ მონონებას, არ ჩაითვლება ლამაზ განცდად ან ლამაზ საქციელად, თუ იგი არ აკმაყოფილებს მორალურ გრძნობებს.

რუსთაველი ასახავს სამეფო კარის ცერემონიალურ კულტურას, მაგრამ მისთვის უპირველესად საინტერესოა ადამიანის „შინა-არსი“, ამიტომაც შენიშნავს რევაზ სირაძე, რომ „პერსონაჟების სახეთა რაობა არსებითად ვლინდება არა სამეფო კართა ატმოს-

ფეროში, არამედ უშუალოდ ბუნების ფონზე, სამეფო პალატებიდან შორს, ცისქვეშეთში, სადაც ყოველგვარ აზრს კარგავს პიროვნებათა რეგალიები და რჩება მხოლოდ კაცად-კაცური და ქალაქ-ქალური ღირსებანი, რჩება ის, რაც მათ მიანიჭა ღმერთმა და არა სამეფო კარმა“ (სირაძე 2000: 6).

პერსონაჟთა გარეგნულ მშვენიერებას, რომელსაც ასე ჰიპერბოლურად (მაგრამ არა კონკრეტულად და რეალისტურად), გადმოსცემს რუსთაველი, მათი მსოფლმხედველობრივ-ეთიკური მრწამსი განსაზღვრავს და მათივე ქმედებები და ურთიერთობები ადასტურებს, ამიტომაც უკავშირდება მათ სახეებს მშვენიერების, სიკეთისა და ძლიერების სიმბოლოები: მზე, ლომი, ვარდი, ნათელი და სხვა... სადაც ზნეობა ნაკლოვანია, ნაკლოვანია გარეგნული ხატიც და პერსონაჟი „თვალად ნასია“.

ეთიკურისა და ესთეტიკურის მთლიანობით რუსთაველი, ცხადაა, ეხმიანება არისტოტელეს ზემონახსენებ დებულებას სიკეთისა და მშვენიერების მთლიანობის შესახებ, ამავე დროს, იგი აგრძელებს სასულიერო მწერლობის ტენდენციას, რომლის მიხედვით, მშვენიერებას განსაზღვრავს სულიერი სათნოებანი. საგულისხმოა, რომ გარდა ფილოსოფიური ნააზრებისა, სამყაროს ესთეტიკური წარმოდგენა აახლოვებთ რუსთაველსა და იოანე პეტრიწს.

მშვენიერება სიკეთესა და ჭეშმარიტებას უკავშირდება რომანტიკოსთა შემოქმედებაშიც. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა...“ სილამაზეს სუბიექტურ ცნებად მიიჩნევს, ის არ არის „ზოგადი“ მშვენიერება, ხორციელების „ნიჭია“, ცვალებადი და წარმავალი. მშვენიერება ღვთაებრივია, უცვლელი და უბერებელი. ის სულის თვისებაა, მას მიემართება ცნებები: „ნათელი“, „უკვდავება“, „სიყვარული“, „სასუფეველი“. სწორედ მშვენიერ სულთა შორის იბადება ჭეშმარიტი სიყვარული.

ყოფიერების სახეობრივი კონცეფცია, რომელსაც რევაზ სირაძე ქართული ქრისტიანული კულტურის ერთ-ერთ ძირითად საფუძვლად მიიჩნევს, გულისხმობს ესთეტიკური ხედვის პოტენციალს, რადგანაც ყოფიერების აღქმა სახეობრივად სხვა არაფერია, თუ არა რეალობის აღქმა ესთეტიკური კატეგორიებით. მატერიალურ საგნებსაც კი აქვთ სახეობრივი მნიშვნელობა, რადგან ყოველივე

არსებული რაღაცის სახეა. ამ კონცეფციის საფუძველიც ბიბლიურია. ადამიანი – ხატი ღვთისა -თავისი არსით სახეობრივია.

ამ პრინციპით ყველაფერი წუთისოფლისეული სახეობრივია, მათ შორის დროც. წარმავალი დრო მარადისობის ხატია. მას აშინაარსებს, აზრს სძენს სიკეთე. სიკეთის გარეშე დრო ფუჭია. „ეს ნიშნავს, რომ ნებისმიერ ამქვეყნიურ მოვლენებთან, ადამიანის რაიმე საქმიანობასთან ან მთელს მის ცხოვრებასთან დაკავშირებული დროის საზრისი, მისი მნიშვნელობა უნდა განიზომებოდეს იმით, თუ ისინი როგორ მიემართება მარადიულობას, როგორ მნიშვნელობს დროის მარადიულ დინებაში და ცხოვრების შემდგომი მარადისობისათვის. ადამიანის მიერ ამქვეყნად განვლილი დრო უნდა ემსახურებოდეს მისი სულის დამკვიდრებას სასუფეველში ანუ მარადისობაში. ამიტომ ამქვეყნიური საქმიანობისათვის განკუთვნილი დრო ფასდება სიკეთით. სიკეთეა წარმავალი დროის ფასეულობის განმსაზღვრელი“. ვფიქრობთ, რომ ამაშია დროის ესთეტიკაც. დრო მშვენიერია თავისი წარმავლობის გამო, მშვენიერია იმიტომ, რომ ზედროულის ხატია და იმიტომაც, რომ მისი განმსაზღვრელი სიკეთეა. სახეობრივია სივრცეც, დროისა და სივრცის მთლიანობაც და „წუთისოფელიც“, რომელიც ამ მთლიანობას საუკეთესოდ ასახავს, როგორც ენობრივი მსოფლმხედველობის ნიმუში.

ენა, ენობრივი მსოფლმხედვა, როგორც „ყოფიერების სავანე“ (ჰაიდეგერი) ერის კულტურისა და ცნობიერების ამსახველია. „ქრისტიანული ენობრივი მსოფლმხედვის საფუძველია სიყვარული. ესაა „აგაპე“, სიკეთით აღვსილი სიყვარული“ (სირაძე 200: 340). ამიტომაც სათქმელი უნდა განასახონებდეს სიკეთეს. ადამიანს სიყვარულით აღვსილის ენა მოაქცევს ქრისტიანად, როგორც თვითონ ენის „მოქცევა“ ხდება სიყვარულით.

რევაზ სირაძემ აღნიშნულ ნაშრომში უდიდესი ეთიკური უნივერსალიები და, ამავე დროს, ქრისტიანული საღვთისმეტყველო სათნოებანი – რწმენა, იმედი და სიყვარული – ეროვნული კულტურის კონტექსტში გააერთიანა. იგი კულტურის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად როგორც პიროვნულ, ასევე ეროვნულ დონეზე იმედს მიიჩნევს იმედს, რომელიც ხშირად ზნეობრივი ვალდებულებაა.

ქართული კულტურის შემადგენელია მითოსი და ქვეყნის ისტორია („მითოსი როგორც კულტურული მემკვიდრეობა“, „ისტორიის

ესთეტიკა და კულტუროლოგია“). მეცნიერის აზრით, მითოსი სი-
ცოცხლისუნარიანია ყველა დროში უპირველესად ესთეტიკური
ზემოქმედების წყლობით, ხოლო ისტორიული მოვლენა თუ ფაქტი
რჩება ერის მესხიერებასა და ცნობიერებაში („რაც ერთხელ ცხოვ-
ლად სულს დააჩნდების...“), აქტუალობას არ კარგავს ანმყოშიც,
თუ კონკრეტულ ისტორიულ ღირებულებასთან ერთად, ზოგადა-
დამიანური ეთიკური მნიშვნელობაც გააჩნია. ... ასეთი ფაქტები ეს-
თეტიკურ მნიშვნელობასაც იძენენ, რადგანაც ახლავთ ამაღლებუ-
ლის განცდა, ასეთია, მაგალითად, ცოტნე დადიანის თავდადება, ან
ქეთევან დედოფლის თავგანწირვა. ასეთები არიან ჩვენს ცნობიერე-
ბაში დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე.... ისინი ზოგადეროვნულ
სახე-იდებებად იქცნენ.

ეთიკურისა და ესთეტიკურის მთლიანობის იდეას ადასტურებს
მშვენიერების ამგვარი განსაზღვრება: „მშვენიერება სასწაულია,
ისაა იდუმალებით მოცული და მიმზიდველი „რაღაც“. ეს იდუმალე-
ბა ეხსნება და ემორჩილება სულითა და ხორციით ძლიერთ, ვისაც ძა-
ლუძთ ამ სასწაულით ტკობობა. აქედანვე სათავე ედება მშვენიერები-
სათვის მონამებრივ თავდადებას. და იგივე მიიყვანს ადამიანს ბევრ
სასურველ და არასასურველ თავგანწირვამდე. ქვეყანას ამშვენიებენ
გმირები, რომელთაც უნდა იხსნან ამქვეყნიური მშვენიერება და თუ
არ არსებობენ ამგვარი გმირები, მაშინ ქვეყნიერების ხსნაც აღარ
ღირს“ (სირაძე 2000: 295).

დამონებიანი:

აბულაძე 1973: აბულაძე ი. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბილისი:
გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973.

ნადირაძე 2006: ნადირაძე გ. *რუსთველის ესთეტიკა*. II გამოცემა. თბილისი:
2006.

ნოსელი 2009: გრიგოლ ნოსელი. *„შესაქმისავის კაცისა*. ძველი ბერძნული-
დამ თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გვანცა კოპლატაძემ. თბილისი: *საქართ-
ველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა*, 2009.

სირაძე 1975: სირაძე რ. *ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზ-
როვნების საკითხები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1975.

სირაძე 2000ა: სირაძე რ. *სახისმეტყველება*. მეორე გამოცემა. თბილისი: 2000.

სირაძე 2000: სირაძე რ. *ქართული კულტურის საფუძვლები*. თსუ გამომცემლობა, 2000.

ფარულავა 2003: ფარულავა გ. წმიდა გრიგოლ ხანძთელი. „ნათელი ქრისტიანი“. საქართველო, წიგნი I თბილისი: .თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2003.

Lia karichashvili

Tamar Sefhashvili

The Issue of Interrelations between the Ethical and Aesthetical in Revaz Siradze’s Work “Fundamentals of Georgian Culture”

Summary

Revaz Siradze does not provide separate discussion of interrelation between the ethical and esthetical in his book “Principles of Georgian Culture” but his entire conception is based on the idea of indivisibility of kindness and true beauty. According to the scientist’s conclusion, what is esthetical cannot be unethical. First of all he distinguishes between culture and civilization, culture is the spiritual phenomenon and its main sign is kindness. Without kindness a pseudo-culture or anti-culture is formed. In the scientist’s opinion, the historical facts or events, as well as the mythos, are of interest for the contemporary people, primarily, for their esthetic nature.

In the work Revaz Siradze’s conception is considered in the context of Georgian literature.

„მესამე ლექსის“ ინტერპრეტაცია აკაკი წერეთლის ლირიკაში

„ვეფხისტყაოსანში“ რუსთაველის მიერ შემოთავაზებულ პოეტური ტექსტის (შაირის) კლასიფიკაციიდან ყურადღებას იპყრობს „მესამე ლექსის“ კატეგორია, რომლის შესახებ პოეტი წერს:

მესამე ლექსი კარგი არს სანადიმოდ, სამღერელად;
სააშიკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად...
(რუსთაველი 1987: 11)

მეთვრამეტე საუკუნეში ქართულ მწერლობაში შემოსული და დამკვიდრებული აშუღური (აშული – არაბულად აშიკს, მოტრფი-ალეს ნიშნავს) პოეზია სრულიად ახალი ჟანრული სახეობა (ა. განერელია) იყო, მაგრამ, პირველ ყოვლისა, ისიც „სააშიკოდ“ და „სალალობოდ“ იქმნებოდა. როგორც ცნობილია, ის შორს იყო ჩვენს პოეზიაში მანამდე დამკვიდრებული „ვარდულებულიანური“ (აღმოსავლური სახეობის პოეზია) სენტიმენტებისაგან და მისგან განსხვავებით, აშუღურ პოეზიას მოჰქონდა აღმოსავლური ტემპერამენტი, ცეცხლოვანი განწყობა, უდარდებლობა და ჰედონიზმი. ქართულმა „აშუღურმა პოეზიამ უშუალო კონტაქტი და მჭიდრო კავშირი ხალხურ სიტყვიერებასთან, ქალაქურ ფოლკლორთან დაამყარა ... გამოიყენა და განავითარა ქალაქური ჟანგონი ... მაგრამ ის საკმაოდ დავალებული იყო მნიგნობრული ლიტერატურისგანაც“ (მენაბდე 1966: 632).

აშუღური პოეზიის პირველმა დიდმა წარმომადგენელმა საიათნოვამ, კარის პოეტმა, „საქართველოს სომეხთაგანმა, ერეკლე მეფის საყვარელმა მგოსანმა“ (იოსებ გრიშაშვილი) საზოგადოების დიდი მოწონება და პატივისცემა დაიმსახურა. მან სათავე დაუდო ქართულ აშუღურ პოეზიას, მაგრამ საიათნოვა არ დარჩენილა მხო-

ლოდ მეხოტბე პოეტად. აშულს შეეძლო საყვარელი ქალისადმი მიძღვნილ ლექსებშიც კი მწარე სიმართლე გაერია და ეთქვა, რომ არაფერია მარადიული, თვით სილამაზე წარმავალია: „სილამაზე წავა, არც შენ დაგრჩება, ვარსკვლავივით თუგინდ ცაში ახვიდე“... მიუხედავად ამისა, საიათნოვას ლირიკული გმირი მაინც მუდამ თავდავინწყებული მიჯნურია, „ჭკვადაკარგული“, შუასაუკუნეების რაინდივით.

მართალია, აშული პოეტების ჰანგები წმინდა ქართული არ იყო, მაგრამ, როგორც მკვლევარი პეტრე მირიანაშვილი აღნიშნავდა, თბილისში, მეფის კარზე სპარსული ბაიათები ისე დამუშავდა, რომ საკუთარი ელფერი მიიღო. იოსებ გრიშაშვილი სომეხი მწერლის, ახვერდიანის (საიათნოვას ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი), სიტყვების საფუძველზე ასკვნის, რომ საიათნოვას ლექსების წერა თურმე ქართულად დაუნყია და მხოლოდ ამის შემდეგ, ოცდაათი წლის ასაკიდან – სომხურად და სპარსულად. შეიძლება, საიათნოვას ქართული ლექსების რიგით პირველობა იმანაც განაპირობა, რომ ის ერეკლე მეფის კარის პოეტი იყო და, ბუნებრივია, რომ მისი მსმენელი საზოგადოება უმთავრესად ქართველებისაგან შედგებოდა. უფრო მეტიც, მან სომხური წერა არც კი იცოდა და სომხურ ტექსტებს ქართულად წერდა. საიათნოვას „ლექსების ფორმას რაც შეეხება, მას მრავალი სხვადასხვა ჰანგი და საზომი აქვს ნახმარი: მუსტაზიდი, თახმისი, თეჯლისი, ყაფია“ (კეკელიძე 1959: 683). საიათნოვა იყო „ლხინის მოყვარული, ლამაზი ქალების ტრფიალი, მათზე „ქებული სიტყვების“ უშურველი, ქვრივობოლთა და ჩაგრულთა სევდის „მენამლე“ და „სევდის მუფარახი“ (იოსებ გრიშაშვილი), რომელსაც აღტაცებაში მოჰყავდა არა მხოლოდ მეფე და დიდებულები, არამედ ქალაქის ჩვეულებრივი მოქალაქეები. კორნელი კეკელიძის აზრით, საიათნოვას პოეზია დიდ გავლენას ახდენდა მის თანამედროვე პოეტებზე.

საიათნოვამ შექმნა აშულური პოეზიის სკოლა და ბუნებრივია, რომ მას თბილისის დაბალი ფენის მოლექსეებში ბევრი მიმბაძველი, აშულური პოეზიის წარმომადგენელთა მთელი თაობები გამოუჩნდა: შამჩი მელქო, დავით რექტორი, დიმიტრი თუმანიშვილი, დავით ბატონიშვილი, ოთარ ქობულაშვილი, პეტრე ლარაძე,

სტეფანე ფარშანგიშვილი, ილია ბატონიშვილი, ზაალ ბარათაშვილი, ჰაზირა, დავით გივიშვილი, გიორგი სკანდაროვა, ბეჩარა, ანტონ განჯისკარელი, იეთიმ გურჯი, ზურაბ ანტონოვი. მათ შორის, ზოგიერთი მხოლოდ თითო-ორჯერ ლექსის ავტორია, უმეტესობამ კი მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ქალაქურ-აშულური პოეზიის ისტორიაში.

აშულურმა პოეზიამ საუკუნეების განმავლობაში ისე მკვიდრად გაიდგა ფესვი, რომ მისი “რეზონანსი დიდხანს ისმის” მეცხრამეტე საუკუნეში. მან თავისი გავლენის ქვეშ მოაქცია ქართული რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენლები: ალექსანდრე ჭავჭავაძე და გრიგოლ ორბელიანი (ცხადაია ... 2017). ალექსანდრე ჭავჭავაძის რომანტიზმი აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ერთგვარ სინთეზადაა აღიარებული. მის ტექსტებს ამ ორი გზის „სურნელის შეერთებას“ უწოდებს ვახტანგ კოტეტიშვილი: „ჭავჭავაძის პოეზიაში სინთეზი აქვს მომხდარი აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურას, რაც მთელი ჩვენი შემოქმედებითი ცხოვრების ნიშანდობლივ თვისებად უნდა ჩაითვალოს“ (კოტეტიშვილი 1965: 65-66).

რაც შეეხება გრიგოლ ორბელიანს, მისი მუხამბაზები, ძირითადად, ქალაქის დაბალი ფენის მოსახლეობის გულისთქმას გამოხატავს. ეს იყო დიდებული პოეტური შესტი დედაქალაქის მრავალფეროვანი სოციალური მიმართ. რუსეთის იმპერიის გენერალი (მოვალეობის ერთგული) ლირიკული ტექსტებით უხსნიდა გულს თანამოქალაქეებს. ორბელიანის მუხამბაზები სავსეა ეპოქის სურნელებითა და იმ დროის კოლორიტული სახეებით. როგორც მკვლევარი გიორგი შაყულაშვილი წერს, „ის „მირზაჯანას ეპიტაფიით“ ქადაგებდა, რომ „ემყსა და ღვინოში დაელუპათ ყოველი სიმწარე, – დიმიტრი ონიკაშვილის დარდს იზიარებდა და ლოპიანას ნაღველით ნაღვლობდა ... ეს მოტივები შემდეგში უფრო გამკვეთრდა ქართულ აშულურ პოეზიაში. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის უზარმაზარი პოეტური ენერჯია და ეროვნული სული რომ არა, ალბათ, XIX საუკუნის ქართულ მხატვრულ სიტყვიერებასაც კი გაჰყვებოდა ის“ (შაყულაშვილი 1970: 15).

ძალზე საინტერესოა აკაკი წერეთლის დამოკიდებულება აშულურ პოეზიასთან. ამ გარემოებას პირველად ყურადღება იოსებ

გრიშაშვილმა მიაქცია თავის ლიტერატურულ ნარკვევებში „საიათ-ნოვა“ (1914-1918 წწ). მოგვიანებით ალექსანდრე ბარამიძეც დარწმუნებული იყო, რომ: „მუხამბაზის“ მიმართ ერთგვარი ხარკი რაფიელ ერისთავმა და აკაკიმ გაიღესო“ (ბარამიძე 1969: 463).

აკაკი წერეთლის დაინტერესება მუხამბაზით და სხვა აღმოსავლური პოეზიის სალექსო ფორმებით საკმაოდ საგრძნობია. ამ საკითხთან დაკავშირებით ურიგო არ იქნებოდა რაფიელ ერისთავის გახსენებაც. იოსებ გრიშაშვილის მოსაზრების თანახმად: „რაფიელ ერისთავს სხვა ეროტიულ სასიმღერო ლექსებს შორის აქვს ერთი ლექსი შიო მეჭიანურის ცნობილი მუხამბაზის ნაბაძვით დაწერილი, რომლის ყოველი ხანა ასე მთავრდება: „ცეცხლი მოედოს, ვინც, რომ ენდოს ლამაზსა ქალსა“.

გვინდა გავიხსენოთ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დაფიქსირებული ფაქტი (ბერიძე 1986: 407), რომ აზერბაიჯანულ ხალხურ მყარ სალექსო ფორმას „უჩლამას“ (ნიშნავს სამეულს, როდესაც ლექსის თითოეული სტროფი სამი ტაეპისაგან შედგება, ხოლო ყოველ სტროფს ორტაეპოვანი რეფრენი ამთავრებს) იყენებენ თავიანთ რჩეულ ლექსებში რაფიელ ერისთავი და ილია ჭავჭავაძე. რითმათა განლაგების მხრივ სახელდება უჩლამის ორი ძირითადი სახეობა: უჩლამის პირველ სახეობაში სტროფის პირველი სამი ტაეპი საერთო რითმას ემყარება, სარეფრენო ორტაეპედიკი განსხვავებულ რითმას მოითხოვს. ამ სახეობის საუკეთესო ნიმუშია რაფიელ ერისთავის „სამშობლო ხევსურისა“

სადაც ვშობილვარ, გავზრდილვარ და მისროლია ისარი,
სად მამა-პაპა მეგულვის, იმათი კუბოს ფიცარი,
სადაც სიყრმითვე ვჩვეულვარ, – ჩემი სამშობლო ის არი.
არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა,
არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა.

უჩლამის მეორე სახეობაში პირველი სტროფის ყველა ტაეპი საერთო რითმას ემყარება. მეორე და შემდგომ სტროფთა პირველი სამი ტაეპი თავ-თავის რითმას ეფუძნება. ამასთანავე, მათი ბოლო ორტაეპედეტი უცვლელად ანდა მეტ-ნაკლები ცვალებადობით იმეორებს პირველი სტროფის ორ უკანასკნელ, სარეფრენო

სტრიქონს. ილია ჭავჭავაძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“ იშვიათ ნიმუშად არის მიჩნეული (რ. ბერიძე).

ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია!..
ანმყო თუ არა გწყალობს, მომავალი ჩვენია,
თუმცა ძველნი დაგშორდნენ, ახალნი ხომ შენია...
მათ ახალთ ალგიდგინონ შენ დიდების დღენია,
ჩემო თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია?

„პოეზიის მაგისტრალური ხაზის წარმომადგენლები (იგულისხმება ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ა. წერეთელი, ი. ჭავჭავაძე...) თან გრძნობენ თავიანთ უპირატესობას მარგინალური ლირიკის წარმომადგენლებზე და თან ცნობიერად თუ უნებლიედ საკმაოდ ნაყოფიერად იყენებენ ამ უკანასკნელთა სტილურ ნორმებს“ (კენჭოშვილი 2002: 50).

„ვინ იტყვის, – წერს იოსებ გრიშაშვილი, აკაკი წერეთელი აშული იყოვო, როცა ის თავის შესანიშნავ მუხამბაზ-მაჯამებს ხალხისთვის სწერდა „სამღერად და სალალობოდ“ (გრიშაშვილი 1963: 74) ... მირონცხებულმა პოეტმა სულ სხვა აზრი ჩააკემსა თავის მუხამბაზებს ... აკაკის მუხამბაზები საკაცობრიო ჰიმნით და მამულიშვილური გრძნობითაა აღსავსე. მან იცოდა, რომ მდაბიო ხალხი ძლიერ ეტანებოდა სასიმღერო ლექსებს და გული ეთანაღრებოდა, რომ ძველ მუხამბაზებში უფრო ქეიფი და ალერსი ჭარბობდა. და აი, ამიტომაც ასახა ის ცნობილ მუხამბაზებში „თავო ჩემო, ბედი არ გინერია!“, „აღმართ-აღმართ“, „დარდებისა ამშლეი“, „რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“ და სხვანი“ (გრიშაშვილი 1963: 28).

აკაკის ინტერესს მუხამბაზისა და სხვა აღმოსავლური ყაიდის ტექსტებისადმი ნათელს ჰფენს პოეტის „დროებაში“ დაბეჭდილი წერილი „ჩანგური“ (1876 წლის 18 ივნისი 6), აკაკი თავისებურად განმარტავს ჩანგურის, როგორც დასაკრავი ინსტრუმენტის, მნიშვნელობას. ფაქტობრივად, ეს არის იგავი ჩანგურზე და ძველ მეჩონგურეზე, რომლის ხელში საკრავი საუცხოო ხმას გამოსცემდა, ხოლო მისი სიკვდილის შემდეგ კი ჩანგურმა ძველებური ჰანგები დაკარგა. ახალმა მემკვიდრემ ხმის გასაუმჯობესებლად ჯერ ჩან-

გურის ყველა სიმი ერთად შეკრა, დაუკრა, მაგრამ შეგრეხილი სიმებისაგან „ბაყი-ბუყის“ მეტი არა გამოვიდა რა. მერე შვილს მისცა. შვილიც „მოსაკრავე“ იყო. მანაც თავიდან ისევ დაშალა შეგრეხილი სიმები, მაგრამ ვერაფერს გახდა, რადგან სიმები ისე გაფუჭებულიყვნენ, რომ თავის საკუთარი ხმაც დაჰკარგოდათ და არც ერთიანობაში ვარგოდნენ: „ამ მემკვიდრეებს გვაგონებენ ჩვენ ის პირები – წერს აკაკი – რომელნიც ჰფიქრობენ, რომ ერთ-ფერობა, ერთ-გვარობა და ერთხმოვანება აუცილებელი საჭიროება არის...“ შემდეგ მგოსანი საუბრობს საქართველოს ყველა კუთხის შესახებ, „რადგან მათ ყველას საკუთარი ხმა აქვს ... საგანი ერთია, თუმცა მასალა მარად სხვა და სხვანაირი, ვისაც როგორ ემარჯვება, ისეთია...“ (წერეთელი 1990: 128-130). აკაკის ნათქვამის ნათელსაყოფად მოაქვს თავისი ორი ლექსი:

იმერული ლექსი

პატარა საყვარელო,
რისთვის მომიკალ გული,
გალიაში გაგზარდე,
ვით მაისის ბულბული....

აკაკი განაგრძობს მსჯელობას: „აი, ეს ლექსი, რომელსაც იმერელი, გურული, მეგრელი, ქობულეთელი და სხვა იმერნიც მიისაკუთრებენ და იმლერებენ. ამგვარად ესაყვედურებიან თვის სატრფოს. როგორც კილო ისე სიტყვებიც მათი საკუთრებაა, მათი გულიდან ამონაღებად მიაჩნიათ, მაგრამ იმავე საყვედურს, იმავე გრძნობით აღვსილნი ამერნი კი სხვაგვარად და სხვა კილოთი აღირებენ. მაგალითად ავიღოთ თუნდ ქალაქელები. გრძნობა იმათაც ერთი და იგივე ექნებათ იმერლებთან, მაგრამ კილო და მიმოხვრა თავისებური“ (წერეთელი 1990: 119-120). ამის არგუმენტად პოეტი იმონმებს მეორე ლექსს:

მუხამბაზი

რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები,
გეფიცები, **სონა**, შეგიყვარდები,
ცაზედ მზეა, ქვეყნაზე შენა ხარ,
შეცდომით ძირს ჩამოსული ზენა ხარ,
შაქრის გულო, ბულბულისა ენა ხარ,
სიხარულო, ჩემი ცრემლის დენა ხარ.
ეკლით ნუ მჩხვლეტ... დამიბრუნე ვარდები,
რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები,
გეფიცები, **სონა**, შეგიყვარდები.

საგულისხმოა, რომ ლექსში ნახსენები ქალის სახელი „სონა“ ბექდურ ტექსტებში (რაც მოვიძიეთ) მხოლოდ აქ გვხვდება. სხვაგან აკაკი ყველგან წერს: „გეფიცები, **ტურფავ**, შეგიყვარდები“. აკაკი წერეთელი აღმოსავლეთმცოდნე იყო და უთუოდ კარგად იცოდა აშუღური პოეზიისა და აშუღების ისტორია. მით უმეტეს, საიათნოვას ცხოვრების ისტორია – რეალური თუ ლეგენდური. სონა, ხალხური გადმოცემით, რქმევია საიათნოვას ერთ-ერთ სატრფოს. ამის შესახებ პირველ ინფორმაციას გვანვდის ლეონ მელიქსეთ-ბეგი. ასევე, მოგვიანებით, საიათნოვას მკვლევარი ბონდო არველაძე. „არსებობს ზეპირგადმოცემა, ვითომდა საიათნოვას სატრფოს „სონა“ ერქვა“ (მელიქსეთ-ბეგი 1930: 53). აკაკი სანიმუშოდ მოტანილ ტექსტში, სავარაუდოა, საგანგებოდ იხსენებდეს ამ სახელს, დაკავშირებულს დიდი აშუღის ბიოგრაფიასთან.

ისევე, როგორც გრიგოლ ორბელიანისათვის, აკაკი წერეთლისთვისაც მუხამბაზი იყო ერთგვარი პოეტური ინტერესი, შეთამაშება „სალალბო“, „სააპიკო“ მოტივებთან ქალაქურ, აღმოსავლურ სტილში. მისი სხვა მუხამბაზებიც „ნახევარი ცხოვრების გზა გავლიე“, „კინტოს სიმღერა“ („საყვარლისა ეშხზედა ღვინო დამიღვია“), „ბაიათი“, „კინტო“ და სხვები, არა მხოლოდ ფორმალურად, არამედ აღმოსავლური მგრძნობელობით ეხმიანება აშუღურ – ქალაქურ ტექსტებს. აშუღური პოეზია ლხინისაც იყო და ჭირისაც. აღნიშნავენ, რომ საიათნოვას მეფე ერეკლე ლხინშიც და ჭირშიც არ იშორებდა. აკაკის მუხამბაზად სახელდებული „ჩემო თავო, ბედი არ

გინერია“ ღრმად განცდილი სევდითა და ემოციური მსოფლხედვით შორს გასცდა აშუღური ტექსტების ერთფეროვნებასა და უდარ-დელობას. მის ლირიკულ გმირში „სატრფო – მტერი“ ქმნის ტრაგიკულობის განცდას. სასიყვარულო ტექსტია, მაგრამ მთლიანობაში სიკვდილ-სიცოცხლის არსზეც დააფიქრებს მსმენელს, იმის შეხსენებით, რომ „კაცი მტვერია“:

დავუძღურდი, განჰქრა გიჟი ოცნება...
ნალვლიანად ჩემს თავზე მეცინება
და ღმერთს ვვედრებ: „ღმერთო, მომეცი ნება.
რომ მეღირსოს საფლავეში დაძინება...
სჯობს სულ გაჰქრეს კაცი, რადგან მტვერია.

„თავო ჩემო...“ სამუდამოდ ჩაჯდა და ამშვენებს ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისის“ რეპერტუარს.

ქალაქური პოეზიის კრებულის ერთ-ერთი შემდგენელი და მკვლევარი ემზარ კვიციანიშვილი როცა ქალაქური პოეზიის მუხამბაზურ კილოზე მსჯელობს, მართებულად დაასკვნის, რომ რომანტიკოსთა (ა. ჭავჭავაძე, გ. ორბელიანი) და განსაკუთრებით – აკაკის ლირიკაში ახალი ელფერი მიიღო წარმოშობით უცხო სალექსო ფორმამ, ქართული ლაზათი შეიძინა... „ვის შეეპარება, მაგალითად, ეჭვი აკაკის საქვეყნოდ ცნობილი მუხამბაზის ქართულობაში (მკვლევარი გულისხმობს მუხამბაზს „ჩემო თავი, ბედი არ გინერია“); ეს ლექსი მისი უმშვენიერესი ლირიკის განუყოფელი ნაწილია (კვიციანიშვილი 1975: 9).

აკაკის „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“ (მუხამბაზი – მაჯამა), ასევე, სატრფიალო ხასიათის ტექსტია. ლირიკული გმირის სულიერი მდგომარეობა აქაც ტრაგიკულობის ელფერს იძენს. მტრისგან მოხიბლული და მას მინდობილი მიჯნურისგან განზილებული პოეტი სიკვდილში ხედავს შვებას:

ჩემო თავო! ველარ გკურნენ წამალით!
დაღმართ-დაღმართ დაუყევი, წა მალით!

იქ ჩაბრძანდი, სად გელიან ლოდებით,
ბარით, ნიჩბით, კუბოთი და ლოდებით!

დაივიწყე, ვინც გახსოვდა მარად, ის!
ხელდაკრეფით განისვენე მარადის!

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში „აღმართ-აღმართ“ განიხილებოდა, როგორც ალეგორიული ხასიათის ლექსი. სატრფო სამშობლოს სახით მოიაზრებოდა. ვფიქრობთ, ეს არ იყო მართებული ინტერპრეტაცია. აკაკის პატრიოტულ-ეროვნული ნარატივი იმდენად ნათლად, მკაფიოდ (ალეგორიულადაც) გამოიკვეთა მის შემოქმედებაში, რომ არ არის საჭიროება, ეროვნულ მოტივად განვიზროთ პოეტის სათქმელი ამ ლექსში. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ამ ბრწყინვალე მუხამბაზს და თითქმის ყველა სხვა მუხამბაზსა და ბაიათს პოეტი დაახლოებით ერთ დროს, 1870-იანი წლების პირველ ნახევარში ქმნის. აკაკის ეს ლექსები, მართალია, აღმოსავლურ-ქალაქური ჰანგებია, მაგრამ ქართულ ეროვნულ ხასიათთან შეჯერებული (რაც, საერთოდ, შეძლო ქართულმა აშუღურმა პოეზიამ), ამღერებულ ლექსებად იქცა, რომლებსაც თავისი დანიშნულება ჰქონდათ.

დამოწმებანი:

არველაძე 1988: არველაძე ბ. *საიათნოვა*. თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა“, 1988.

ბარამიძე 1969: ბარამიძე ა. „საიათნოვა“. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1969.

ბერიძე 1986: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1986.

გრიშაშვილი 1963: გრიშაშვილი ი. „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“. *თხზულებანი*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

კეკელიძე 1959: კეკელიძე კ. „საიათნოვა“. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1959.

კენჭოშვილი 2002: კენჭოშვილი ი. „მარგინალური პოეზიის პარადიგმები – რუსთაველიდან გალაკტიონამდე“. *სჯანი*, 3. თბილისი: 2002.

კვიციანიშვილი 1985: კვიციანიშვილი ე. „მუხამბაზო, რა ტკბილი რამა ხარო“. *ქალაქური პოეზია*. ტ. XVI, თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1985/

კოტეტიშვილი 1965: კოტეტიშვილი ვ. „ალექსანდრე ჭავჭავაძე“. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

მელიქსეთ-ბეგი 1930: მელიქსეთ-ბეგი ლეონ. *საიათნოვა*. თბილისი: გამომცემლობა „ქართული წიგნი“, 1930.

მენაბდე 1966: მენაბდე ლ. „საიათნოვა“. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

რუსთაველი 1987: რუსთაველი შოთა. ვეფხისტყაოსანი (ტექსტი დაბეჭდილია 1966 წლის საიუბილეო გამოცემის მიხედვით). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

შაყულაშვილი 1970: შაყულაშვილი გ. *საიათნოვას აზერბაიჯანული ლექსები თეიმურაზის დავთრის მიხედვით*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის შრომები. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1970.

ცხადაია ... 2017: ცხადაია ზ., ციციშვილი თ. „აშულურ-ქალაქური ტექსტის რეპრეზენტაცია ქართულ რომანტიზმში“. *XI საერთაშორისო სიმპოზიუმის „რომანტიზმი ლიტერატურაში“ მასალები*. თბილისი: 2017.

წერეთელი 1990: წერეთელი ა. „ჩანგური“. *პუბლიცისტური და კრიტიკული წერილები*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1990.

Interpretation of the “Third Verse” in Akaki Tsereteli’s Poetry

Summary

Urban-ashugh poetry was never considered as a major part of Georgian literature, however it is significant sub-genre of Georgian poetry. Not to mention it’s Oriental (Persian) origins, it is apparent Georgian national temper, which was because it absorbed traditions of Georgian rhymes, most importantly Georgian language, where foreign words are common. Urban-ashugh poetry has established “it’s own new language”, poetic language of Old Tbilisi. Pioneer of Urban-ashugh poetry was Sayat-Nova (1722-1800), other important poets were Hazira, Davit Givishvili, Skandarova, Bechara, Anton Ganjiskareli, Ietim Gurji, etc.

New style Urban-ashugh poetry was written by Aleqsandre Chavchavadze and Grigol Orbeliani. A. Chavchavadze’s romanticism is synthesis of Western and Oriental cultures, which is the writers distinct characteristic of the poet. A. Chavchavadze’s urbane motives and style was embodied in mukhambazs and mustazids. Ashugh poetry is important part of Grigol Orbeliani’s works. Interest of Akaki Tsereteli in “Mukhambazi” and other forms of Oriental poetry is very noticeable. “Mukhambazi” had been sort of poetic interest for Akaki Tsereteli. Akaki Tsereteli’s these poems are influence by Oriental-urban poetry, however they were written with Georgian nation characteristics.

ფატმანის სახის რემინისცენცია ტიცთან ტაბიძესთან

ფატმან ხათუნი „ვეფხისტყაოსნის“ ყველაზე განსხვავებული ქალი – პერსონაჟია. ის არის ვაჭართა ხელმწიფის ცოლი, ჰყავს საყვარელი (ჭაშნაგირი) და მეორე საყვარელს (ავთანდილს) აკვლევინებს პირველ საყვარელს. ლოგიკური იქნებოდა ასეთი ხასიათი მოდერნისტი მწერლის ხედვის მიღმა არ დარჩენილიყო. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ტიცთან ტაბიძის ლექსი „ფატმან ხათუნი“. მასში ფატმანი წარმოგვიდგება მიმზიდველ და თან მოლაღატე ქალად, რომლისთვისაც „ერთია ჩაჩნაგირი და ავთანდილი“ (ტაბიძე 1985: 80).

„ცისფერი ყანების“ წევრისთვის ფატმანის სახის რემინისცენცია მოდერნისტულ ტრადიციას უკავშირდება და ქართველი სიმბოლისტების კონცეფციასა თუ ცხოვრებისეულ სტილსაც ესადაგება, „ალიონამდე ჰკოცნის ფატმან ავსებულ ყანებს“ (ტაბიძე 1985: 80). სიმბოლიზმი ცნობილია როგორც საგნების წვდომის ხელოვნება სიმბოლოთა მეშვეობით. სიმბოლო ისევ სიმბოლოთი თუ აიხსნება (ასე მიაჩნდათ „ცისფერყანნელებს“), ეს დაუსრულებელი ჯაჭვი ქმნის გაუცხოების ესთეტიკას. თუმცა გაუცხოება არ გამორიცხვას საგნისა თუ მოვლენის ინტროვერტულ წვდომას, რაც ასე ნიშნეულია მოდერნისტული ხელოვნებისთვის.

ორიგინალ ნაწარმოებში ფატმანი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, რომელიც შუასაუკუნეობრივი პრინციპებიდან გამომდინარე, არც თუ ისე მისაღები ყოფა-ქცევის ქალია. მეორე მხრივ, თავისი განსხვავებულობით, სექსუალობით თუ ჰედონისტური ცხოვრების სტილით საინტერესო ხდება მოდერნული ეპოქისთვის. ამგვარად, ჩვენს სტატიაში წარმოვადგენთ ერთი სახის ორმაგ აღქმას, განსხვავებული (შუა საუკუნეებისა და მოდერნიზმის) ესთეტიკის ფონზე.

„ესთეტიკაში არსებობს მშვენიერების გაგების რამდენიმე მოდელი: 1. იდეალისტური, რომლის მიხედვითაც მშვენიერება არის ღვთაებრივი საწყისის განსახიერება ან კონკრეტულ საგნებსა და მოვლენებში განფენილი აბსოლუტური იდეა; 2. სუბიექტივისტური, რომელიც მშვენიერების წყაროდ ადამიანსა და მის ცნობიერე-

ბას მოიაზრებს; 3. მატერიალისტური – მშვენიერება სინამდვილის ობიექტური გამოვლინებაა, რომელიც მაქსიმალურად ახლოა ბუნებასთან და 4. რელატივისტური, რომლის მიხედვითაც მშვენიერება არის ყოფიერების ობიექტური მხარის თანაფარდობა ადამიანთან, როგორც სილამაზის საზომთან.“ რასაკვირველია, სილამაზისა და მშვენიერების აღქმა დამოკიდებულია პიროვნების ცხოვრების წესსა და სტილზე, გემოვნებასა და ეროვნული კულტურის თავისებურებებზე (ელბაქიძე 2013: 77).

„მედვივისტური მხატვრული აზროვნება მკაცრი კონიუქტურით ხასიათდება. შემოქმედი წინასწარ ალებული, სავალდებულო იდეებისა და პრინციპების მიხედვით ქმნის თავის თხზულებას, თუმცა ლიტერატურული კლიშეების ნორმატიულობა არ გულისხმობს შინაგანი თავისუფლების სრულ უგულებელყოფას. პირიქით, შემოქმედის ფანტაზია გასაქანს ისევ ტრადიციული პოეტიკის ორიგინალურ გააზრებაში ჰპოვებს.“ (ამირხანაშვილი 2016: 230) – წერს ივანე ამირხანაშვილი. ზემოთქმული შეგვიძლია დავუკავშიროთ „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგს. აქ წარმოდგენილი და თავმოყრილია გვიან შუასაუკუნეობრივი აზროვნების მთავარი პოსტულატები და, რაც მთავარია, თავად ავტორის შეხედულებები. ამ შემთხვევაში, ყურადღებას გავამახვილებთ რუსთაველის სიყვარულის/მიჯნურობისადმი დამოკიდებულებაზე. ის ასახელებს, მიჯნურის მახასიათებლებს: თვალად სიტურფე/გარეგნული სილამაზე, სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა, ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა. ვინც სრულად ვერ აკმაყოფილებს ამ კრიტერიუმებს „აკლია მიჯნურთ ზნეობა“. რუსთაველი ასევე ზღვარს ავლებს მიჯნურობასა და სიძვას შორის, „მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი: იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი მზღვარი“ (რუსთაველი 1987: 12)...

„ხამს მიჯნური ხანიერი, არ მეძავი, ბილნი, მრუმი,
რა მოჰპორდეს მოყვარესა, გაამრავლოს სულთქმა, უში,
გული ერთსა დააჯეროს, კუშტი მიჰხვდეს, თუნდა ქუში;
მძულს უგულო სიყვარული, ხვევნა, კოცნა, მტლაშა-მტლუში.“

„ამა საქმესა მიჯნური ნუ უხმობს მიჯნურობასა:
დღეს ერთი უნდეს, ხვალე სხვა, სთმობდეს გაყრისა თმობასა;

ეს მღერასა ბედითსა ჰგავს ვაჟთა, ცმანვილობასა.
კარგი მიჯნური იგია, ვინ იქმს სოფლისა თმობასა.“

(რუსთაველი 1987: 12)

აქ ნათლად ჩანს, რომ აღწერილია პლატონური სიყვარული, „სოფლისა თმობა“ გულისხმობს უარის თქმას ხორციელ ლტოლვაზე, ფიზიკურ ურთიერთობაზე. ავტორი უარყოფითად არის განწყობილი მიწიერი ვნების გამოვლენისადმი, რომელიც გაიგვივებულია ხვევნა-კოცნასთან. ეს მიმართება ეხმიანება შუა საუკუნეების მშვენიერის ესთეტიკურ აღქმას. ზემოთ მოყვანილი ესთეტიკური მოდელებიდან რუსთაველი ყველაზე ახლოსაა პირველთან. აქედან გამომდინარე, პროლოგში შეგვიძლია გამოვყოთ დიქოტომიური წყვილი: ლამაზია, მშვენიერია-კარგია, სექსუალურია-ცუდია.

რა თქმა უნდა, პოემის მთავარი გმირები, ტარიელი და ავთანდილი არიან ჭეშმარიტი მიჯნურები. სატრფოსთვის ორივე სჩადის გმირობას, არც გარეგნული მომხიბლაობა აკლიათ და არც მოუცლელად არიან. შორით ტკბებიან სიყვარულით და ცნობილია ახლოდან სატრფოს ხილვამ როგორ იმოქმედა ტარიელზე. აქვე დავძენ, რადგან მიღებულია შეხედულება (თავადაც ვემხრობი მას), რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არ არის ტიპური სარაინდო ეპოსი, სამართლიანად მიმჩნია შემდეგი საკითხის დასმა: ქალი – პერსონაჟები, ნესტანი და თინათინი არ არიან მხოლოდ სასიყვარულო ობიექტები. ისინი აქტიური და თანაც ინტრიგის, დაძაბულობის შემომტანი პერსონაჟები გახლავთ, განსაკუთრებით ნესტანი. ამით მსურს ხაზი გავუსვა სასიყვარულო თავგადასავალშიც ქალისა და კაცის თანაბრობას. (როგორც ნესი, ევროპულ რაინდულ რომანში ქალები არ ავალებდნენ რაინდებს საგმირო საქმეების ჩადენას, ვინმეს მოკვლას ან სახელმწიფოს დაპყრობას. რაინდისთვის ქალი მხოლოდ მოტივაციის მიმცემი სიყვარულის ობიექტია).

ამ მხრივ, ამაღლებულ სიყვარულს მოკლებულია მეორეხარისხოვანი, თუმცა, მნიშვნელოვანი პერსონაჟი ფატმანი. ის მიჯნურობის ყველა ნორმას არღვევს. ხვევნა-კოცნასა და „მტლამამტლუმს“ არ ერიდება, რბილად რომ ვთქვათ, არც ერთგულებით გამოირჩევა. მოკლედ, არ არის ეს ქალი „სოფლის მთმობელი“ და დღეს თუ ერთი უნდა ხვალ სხვაზეც არ ამბობს უარს. ფატმანის

ამგვარი დამოკიდებულება საპირისპირო სექსის წარმომადგენლებისადმი მისივე ცვალებადი ხასიათით თუ „ეგზისტენციალური“ სევდითაა განპირობებული. გავიხსენოთ ნაეროზობის ღამე (როდესაც შეხვედბა ნესტანს), რომლის შესახებაც უყვება ავთანდილს:

„ვაჭრის ცოლთა მხიარულმან ვუმასპინძლე ამოდ, დურად;
სმასა ზედა უმიზეზოდ გავხე რამე უგემურად,
რა შემატყვევს, გაიყარა, სხდომილ იყო რაცა პურად,
და მარტო დავრჩი, სევდა რამე შემომექცა გულსა მურად“.

„უკმოვახვენ სარკმელნი და შევაქციე პირი გზასა,
ვიხედვიდი, ვიქარვებდი კაემნისა ჩემგან ზრდასა“.

(რუსთაველი 1987: 216)

ფვიქრობ, ეს არ ჰგავს ბედნიერი ქალის საქციელს. განსაკუთრებით, მოხმობილ სტრიქონთაგან, ბოლო ორი წარმოაჩენს ფატმანის სევდიან და თანაც, ერთგვარად რომანტიკულ ხასიათს.

ასევე აღსანიშნავია, რომ ამ პერსონაჟისადმი რუსთველს, ავთანდილსა თუ ნესტანს, (გასაგები მიზეზების გამო გამონაკლისი ქაშნაგირია) უარყოფითი დამოკიდებულება არ აქვთ. ავტორი მას ასე ახასიათებს:

ფატმან ხათუნ თვალად მარჯვე, არ-ყმაწვილი, მაგრა მზმელი,
ნაკვთად კარგი, შავ-გვრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი,
მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის-მსმელი;
დია ედვა სასალუქო დასაბურავ-ჩასაცმელი.

(რუსთაველი 1987: 208)

ამ მონაკვეთში ხასგასმულია ფატმანის გარეგნული მახასიათებლები, – სრულიად განსხვავებულია თინათინის ან ნესტანის აღწერისგან. აქ არ ვხვდებით მზესთან შედარებას ან რაიმე მსგავსს, რასაც ნათელთან ექნება კავშირი. ამას გარდა მინიშნებულია მისი ჰედონისტური ცხოვრების სტილზეც.

ასევე, გავიხსენოთ ის პასაჟი, როცა ფატმანი წერილს უგზავნის ავთანდილს:

„დანერა წიგნი საბრალო, მის ყმისა მისართმეველი,
მისისა მიჯნურობისა, მისთა პატიჟთა მცნეველი,
მისთა მსმენელთა გულისა შემძრველი, შემარყეველი,
უსტარი შესანახავი, არ ცუდად დასახეველი.“

(რუსთაველი 1987: 209)

ავთანდილის აზრი ამ წერილთან დაკავშირებით ამგვარია: „ყვა-
ვი ვარდსა რას აქმნევს, ანუ რა მისი ფერია!“

აქ იჩენს თავს რუსთაველისეული სიყვარულის კონცეფცია, რომელიც ევროპული რაინდული რომანის სასიყვარულო დოქტრინის მსგავსია. ვგულისხმობ, სიყვარულის წოდებრივ ხასიათს, „ვეფხისტყაოსანში“ – როგორც ქ. მაკა ელბაქიძე აღნიშნავს – გაიდელეზული სიყვარული მხოლოდ რაინდთა წრის კუთვნილებაა და სავალდებულო თვისებათა მკაფიოდ ფორმულირებული კოდექსითაა განსაზღვრული“ (ელბაქიძე 2016: 217). ამიტომაცაა ფატმანის სიყვარული ავთანდილისთვის ერთგვარად ასაგდები, დასაცინი თუ მდაბიური.

მაგრამ ის, რაც ავთანდილისა და შუა საუკუნეების/რუსთაველისეული სიყვარულის კონცეფციისათვის არ, თუ ნაკლებად თავსებადია, საინტერესო და მიმზიდველია მოდერნიზმის ეპოქაში. ვინაიდან მოდერნისტული ესთეტიკური მოდელი სუბიექტივისტურია და მშვენიერების წყაროდ ადამიანის ცნობიერებას მოიაზრებს.

სწორედ ამის გამოვლინებაა ტიციან ტაბიძის ლექსი „ფატმან ხათუნი“. მოდერნიზმის ესთეტიკისთვის დასაშვებია ლამაზი ან მშვენიერი ქალი იყოს სექსუალური.

„მოდერნისტული მსოფლხედვა უაღრესად ინდივიდუალისტურია. მოდერნიზმი იმდენად ორიენტირებულია სუბიექტის შინაგან სამყაროზე, ემიჯნება სოციუმს, ტრადიციულ სივრცეს...“ რელიგიური ასკეტიზმიდან განსხვავებით მოდერნიზმში ინდივიდი მოქმედებს არა სარწმუნოებრივი იდეის სახელით, არამედ საკუთარი უნიკალური ემოციური მდგომარეობის, შინაგანი განსხვავებულობის ძალით (ლომიძე 2016: 116). ამ ყველაფრის გათვალისწინებით ვიტყვი, თუ რატომ არის სათაურში რემინისცენცია და არა ალუზია. იმიტომ რომ ფატმანი, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ვეფხისტყაო-

სანშივე ავლენს განსხვავებულ ხასიათს. ის მაძიებელი პერსონაჟია და არა მხოლოდ სასიყვარულო თავგადასავლებში.

ქართული სიმბოლიზმი საკუთარ პოეტიკას, ესთეტიკას და მსოფლმხედველობას პრინციპულად უკავშირებს იმ ლიტერატურულ ტრადიციას, სადაც აღიარებულია მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი, ისინი ითვალისწინებდნენ, როგორც ევროპული რომანტიზმის ტრადიციას, ასევე რუსთაველისა და ბესიკის შემოქმედებას. (ბრეგაძე 2016: 80) მოდერნის ეპოქაში დაირღვა რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრისტული მსოფლხატი, აღმოჩნდა, რომ სამყარო ყოველგვარ ცენტრს, საყრდენს მოკლებულია, მოდერნის ეპოქის ადამიანი მყარად ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისა და ღირებულებების გარეშე დარჩა. მის ნიჰილისტურ ცნობიერებაში ყველა ლოგოცენტრისტული ღირებულება გადაფასდა. (ბრეგაძე 2016: 407-408). ამ ყოველივეს გათვალისწინებით იოლი მისახვედრია თუ რატომ ვხვდებით ფატმანის სახეს ტ. ტაბიძის პოეზიაში.

ლექსში „ფატმან ხათუნი“ ნათლად ჩანს პერსონაჟის სახის წვდომის სიმბოლისტური ცდა, ამას დასაწყისიც მონიშნავს:

„ჩემს სულს ასარკებს მოგონება ცხელი ასულის“...
(ტაბიძე 1985: 80)

ეპიტეთი „ცხელი ასული“ მიემართება ფატმანს, ლექსში ეს სახე კიდევ უფრო „ფართოვდება“ და პერსონაჟს წარმოაჩენს მგზნებარე, ინდივიდულობის მქონე ქალად. ინდივიდის ცნება თუ თავად ინდივიდუალურობა, ექსტრავაგანტულობა უმნიშვნელოვანესი ხაზია სიმბოლიზმისთვის, როგორც პოეზიასა და ზოგადად, ხელოვნებაში, ასევე ყოფით ცხოვრებაში (გავისხენოთ, ტიცვიან ტაბიძის წითელი მიხაკი). ამდენად, გასაკვირი არ არის თუ რატომ მოექცა „ვეფხისტყაოსნის“ ეს პერსონაჟი ტიცვიან ტაბიძის ხედვის არეალში. შუა საუკუნეების ესთეტიკასა და მორალთან შეუსაბამო, ერთგვარად ემანსიპირებული ფატმანი მოდერნულ ეპოქაში რემინისცირებული, „აღმდგარი“ და სხვაგვარად ინტერპრეტირებულია.

დამონეგანი:

ამირხანაშვილი 2016: ამირხანაშვილი ი. „დავით გურამიშვილის პოეტური კუნტრაპუნქტი. შუასაუკუნეებიდან განმანათლებლობის ეპოქამდე“. *ქართული ლიტერატურა, ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჟრილში*. I. თბილისი: 2016.

ბრეგაძე 2016ა: ბრეგაძე კ. „ისტორიული მოდერნი ვს. ლიტერატურული მოდერნიზმი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: 2016.

ბრეგაძე 2016ბ: ბრეგაძე კ. „ლიტერატურული ტრადიციების გაგება ქართულ მოდერნიზმში“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: 2016.

ელბაქიძე 2013: ელბაქიძე მ. „შუასაუკუნეებისა და რენესანსის ესთეტიკურ კატეგორიათა ურთიერთიმართებისათვის (სილამაზე/მშვენიერება)“. *სჯანი*, № 14. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

ელბაქიძე 2016: ელბაქიძე მ. „ვეფხისტყაოსანი“ – გზა რენესანსისაკენ“. *ქართული ლიტერატურა, ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჟრილში*. ტ. I. თბილისი: 2016.

ლომიძე 2016: ლომიძე გ. „სიმბოლიზმი და ავარგანდიზმი საქართველოში“. *ქართული ლიტერატურა, ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჟრილში*. ტ. II. თბილისი: 2016.

რუსთაველი 1987: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. *ლექსები, პოემები, პროზა, ნერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

Gubaz Letodiani

Reminiscence of Phatman’s Character in Titsian Tabidze’s Poetry

Summary

Phatman-Khatun is the most “non-knightly” and, at the same time, the most different female character. She is the wife of the merchants’ ruler; she has a love-mate (Chashnagir) and allows her second love-mate (Avtandil) killing of the first one. It would be hard to imagine that such character would not attract attention of the modernist writers. In this respect, Titsian Tabidze’s poem “Phatman-Khatun” is of great interest. It presents Phatman as

very attractive and unfaithful woman who does not make difference between “Chachnagir and Avtandil”.

For the member of “Blue Horns”, reminiscence of Phatman’s character is associated with the modernist tradition and it suits well with the conception and life style of Georgian symbolists, “Phjatman kisses the horns filled with wine to the dawn”. Symbolism is known as the art of understanding of the things by means of the symbols. Symbols could be explained by symbolic only and this endless chain creates the esthetics of estrangement. Though estrangement does not exclude introvert understanding of the things and phenomena, what is characteristic for the modernist art.

In the poem subject to study, “Phatman-Khatun” the symbolist attempts of understanding of the character are apparent and this could be seen from the beginning:

“My soul reflects the memories of a passionate maid”...

Epithet “passionate maid” is attributed to Phatman and in the poem this character further “expands” and presents her as a passionate woman with individual nature. The concept of individual as well as individuality, extravagance is the most important line for symbolism, as in the poetry and generally in the art, also in life (recall Titsian Tabidze’s Red Pink). Thus, it is not surprising that this character of the “Knight in the Panther’s Skin” attracted Titsian Tabidze’s attention. Phatman, unsuitable to the esthetics and moral of medieval period, emancipated in some manner is reminiscent, “risen” and interpreted in the different way in the modernist epoch.

In the original poem Phatman is not a main character, a woman of not quite acceptable behavior from the point of medieval thinking. On the other hand, with her different nature, sexuality and hedonist life style she becomes of interest in the modernist epoch. Thus, in our work we shall dual perception of a single character against the background of two different (medieval and modernist) esthetics.

ცნება და ტერმინი

ლია წერეთელი

რუსთველის „ლალი“

„ლალი“ – („ლალიათუნ, ლაალინ- მრ.რ) არაბული სიტყვაა და ნიშნავს ბევრ ლაპარაკს, ლაყბობას, სისულელეების თქმას, ბოდი-
აღს (წერეთელი 1951: 38).

სპარსულში „ლაალ“ – ხუმრობა, დარდიმანდობაა.

„ლალი“ სულხან-საბას განმარტებით, არის „უკრძალველი ადამიანი, ვისაც „უკრძალვა არა აქვს“: „უნწვრთელობისა ნიშანი არს. სი-
ლაღე არს განუკრძალველი კადნიერება, რამეთუ რა განლაღნეს
კაცი, მეტნობისა იწყებს მანქანებისასა“.

„...სილაღე არს, რომელსა მსოფლიონი სითამამეს უწოდებენ“
(ორბელიანი 1991: 408).

სულხან-საბასეული განსაზღვრით, ლალი – ამპარტავანი, უკრძალველი და თავხედი ადამიანის მნიშვნელობით იხმარე-
ბა სასულიერო მწერლობაში, ჰიმნოგრაფიასა და „ქართლის ცხოვრებაში“: „მკვიდრნი მისნი... ლალ იყვნენ“ (ქართლის ცხოვ-
რების სიმფონია 1986: 175), შესაბამისად, „ლალობა“ არის ამპარ-
ტავნება, თავხედობა.

„ვინმე იხილო ... ლალობად ტრაპეზსა ზედა“ (ქართლის ცხოვ-
რების სიმფონია 1986:15).

„ქართლის ცხოვრების“ თხრობაში:

„თავხედი იყო ესე მირდატ... კაცი ლალი და ამპარტავანი“
(ქართლის ცხოვრების სიმფონია 1986: 138).

„გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ „სილაღე“ სითამამეს, უკ-
რძალველობას აღნიშნავს:

„ერთმან ვინმე ეპისკოპოსმან სილაღით თქუა“ (ქართული ჰაგი-
ოგრაფია 2016: 202).

სილაღე, როგორც კადნიერება და დაუშვებელი სითამამე, ჰიმ-
ნოგრაფიაშიც მხოლოდ ამ მნიშვნელობით დასტურდება:

„მოღებასა კიდობნისასა შეჰხარეს რა იგი ზვარაკთა მათ, მხოლოდ შეხებისათვის ოდენ რისხულ იქმნა ოზან, არამედ სილალისაგან მისისა ლტოლვილი, სულო, საღმრთოითა შეეხებოდე შიშით“ (ანდრია კრიტიელი „დიდი კანონი“).

გრიგოლ ნაზიანზელის ქართული თარგმანების მიხედვით „ლალი“ მზვაობარი და ამპარტავანი ადამიანია:

„ნუ განლაღდები ფრიად!“... „სილალე თავის მავნებლობად უწყი“, „ნუ სილალით მნებებელ ხარ“, „სილალეთა წარმდენთაგან ზუაქმნილნი“... (ბეზარაშვილი 2016: 406)

„განლაღება-გაამაყება, გათამამება, გაკადნიერება:

„სჯობს მჭმუნვარეზი განლაღებულთა“.

„სჯობს ჩვეულები მჭმუნვარე, ვიდრე ლალი“...

„მნუხარე და შეჭმუნვებული შუეულები ვიდრეა აღზევებული და ლალი“.

ადამიანთა განლაღების უმთავრეს მიზეზად გრიგოლ ღვთისმეტყველი სიმდიდრეს ასახელებს“

„განლაღებულები-აღზუავებული და ლალი, „მდიდრად განლაღებულნი“... „აქუს რაიმე ლალი ჩუენდა ან განცხრომისაი“... (ბეზარაშვილი 2016: 372)

სრულიად სხვა მნიშვნელობა აქვს რუსთველურ „ლალ“-ს:

„ლალი“ „ვეფხისტყაოსანში“ ადამიანური ბუნების გამოხატველია: ამაყი, მხნე, თავისუფალი. სილალე პიროვნული სულისკვეთებაა. რენესანსული ადამიანის სრულქმნილებად წარმოდგება „ლალი“ პოემაში. კეთილშობილებას, სიმდაბლეს, უანგარობასა და სხვა სათნოებათა ზნეობრივ კოდექსს ერთგვარად აგვირგვინებს რუსთველური „ლალი“, როგორც პიროვნების სამშვენისი:

რუსთველი თამარს პროლოგში ამგვარად მოიხსენიებს – „ლალმან და ლამაზმან ნები“ (8,4).

როსტევეან მეფე –

„ლალი და წყლიანი გამხიარულდა მეტად-რე“ (69,1).

„სიცილით ლაღობს, მიეცა გულით ამოსვლა დარდისა“ (84,4).

თინათინი –

„საკრძალავი და უკადრი, ლალი, არვისგან ვნებითა“ (1482,2).

ვაზირი სოგრატ –

„ვაზირი ლაღობს ენითა, წყლიანად მოუბნარითა“ (60, 4)

ავთანდილი –

„ყმა მეფისა საუბარსა ლალი წყნარად მოისმენდა“ (65,1),

„ავთანდილ ლალი, უკადრი, მივა, არვისგან ჰრცხვენოდა“ (126,1)

„გამომართა ავთანდილ, მოყმე მხნე, ლაღად მავალი“ (152,1)

„ყმა წავიდა ლალი, ნაზი, ნაღვიძები, ძილ-ნაკრობი“ (725,2)

„მოყმე მხნე. ლაღად მავალი“ (141,1),

„ლაღი, ბუნება-ზიარი“ (1109,1)

ავთანდილი და თინათინი –

„უბნობენ ლაღნი, წყლიანნი, არა სიტყვითა მქისითა“ (700, 3)

„ერთგან დასხდეს, ილაღობეს, საუბარი ასად აგეს“ (142,1)

ტარიელი –

„იგი ლალი და უკადრი მივა ტანისა მრხეველად“ (96,4),

„ლაღი, უკადრი“ (122,1) „ლაღი, კუშტი, ამაყი, წა“ (209,4)

„მორჭმული, ლალი, შვებული“ (676,3),

„გუბრძანე ჩაცმა აბჯრისა, ლაღმან სიტყვითა ხაფითა“ (447,1)

„ტარიელ მაღლი უბრძანა, ლაღმან სიტყვითა ტკბილითა“ (1475,4)

„ინდოთ მეფე თაყვანის-სცემს, ლალი, ბრძენი, არ მახმული“ (1567,3)

ნესტანი –

„თავსა ჰკრძალავს ლალი“ (397,4)

„შენ სწერდი შენსა ამბავსა ლალი, ბრძნად გაგონებული“ (1281,4)

„აკოცა მისთა მეშველთა ლაღმან ცნობითა წყნარითა“ (1423,3)

ფრიდონი –

„ფრიდონ ლალი ამხანაგობს საუბართა ესოდენთა“ (1415,1)

„იარნეს დღენი მრავალნი ლაღთა, ბრძნად მოუბარეთა“ (1503, 2)

თვით ზღვისპირა ხეები რუსთველისთვის სილაღით ხასიათდება:

„მუნ გარდავხე მოსვენებად, დამხვდეს რამე ხენი ლაღად“ (597, 4)

ვახტანგ მეფის „ვეფხისტყაოსნის“ „განმარტებაში“ ვკითხულობთ; „ლაღობა-არაბული სიტყვაა და გართობას, ხუმრობას აღნიშნავს“ (შანიძე 1966: 17)

„ლალი“ „ვეფხისტყაოსნის“ ფრაზეოლოგიურ ლექსიკონში განმარტებულია, როგორც თავისუფალი, თამამი, ამაყი.

ცნება „ლალი“ ქართულ სიტყვიერებაში ბუნებითი თავისუფლების, სითამამის აღმნიშვნელია და ვფიქრობთ, ამ შინაარსის დამკვიდრება რუსთველის დამსახურებაა. მან თავისი გმირები აგიოგრაფიული განსაზღვრულობისგან სრულიად განსხვავებული რენესანსული ადამიანის პიროვნული მახასიათებლებით წარმოსახა. ამ მახასიათებელთაგან სილალე სწორედ რუსთველური გრადაციის შედეგია:

„ლალია მთიელის ბუნება“, ლალად იზრდება მცენარე... ლალი ირემი ბუნებით... „ლალი“ ხალხურ აზროვნებაში დამკვიდრებულია თავისუფლების, სითამამის, ბუნებრივად ხალასის, შეუბოჭავის შინაარსით: ამ მნიშვნელობით – „დიდ ქვაბში არ ეტეოდა, პატარაში ლალად იყო“, გაორმაგებული სიტყვაქმნადობა „ლალლალი“ – წყალში სარეცხის გავლება, გალივლივება... შესაბამისად სიტყვა „ლალობა“ აღნიშნავს თამაშობას ხალისიანად, მხნედ.

ლალობა, როგორც თამაშობა „ვეფხისტყაოსანში“ უხვად გამოიყენება და აქვს გართობის, ხუმრობისა და შექცევის მნიშვნელობა. როგორც განმარტავს ს.ს.ორბელიანი „ლალობა – ლალთა მიერ ქმნილი ხუმრობა, ლალობა არს მღერა, თამაშობა, ხუმრობა“ (ორბელიანი 1991: 408)

„ერთგან დასხდეს ილალობეს“ (137,1)

„ერთობ სავსენი მოვიდეს, თავიცა ვალალებინე“ (455, 2)

„ერთმანეთსა ელალობნეს ლალობათა მათთა მშვენთა“ (1415,3)

„ამხანაგობდეს, ლალობდეს, წასვლასა მათ საქმეთასა“ (1505,3)

„მოდ, ფრიდონს ველალობნეთ, ჯოგსა მისსა მოვადგეთა“ (1383,4)

„ამოა კარგი ლალობა, ლალსა შე-ვე-იქმს ლალებად“ (1384,4)

ეროტიული საზრისით ავთანდილი და ფატმანი:

„ერთგან დასხდეს და დაინყეს კოცნა, ლალობა წყლიანი“ (1099,2)

„მან გაკვირვებით უჭკრიტა მათსა ლალობა-წოლასა“ (1100,3)

„ლალი“ პოემაში უკრძალველისა და თავხედის მნიშვნელობითაც დასტურდება. გარდა თავისუფლებისა და სითამამისა, ის

აგრეთვე აღნიშნავს უკადრის საქციელს, მოურიდებლობას, ზღვარგადასულობასა და კადნიერებას:

რამაზ მეფეს –

„სიტყვანი შემოეთვალნეს ლალნი და უკადრონია“ (400,2)

სრულიად ნათელია, რომ აგიოგრაფია, ჰიმნოგრაფია, საისტორიო და სასულიერო მწერლობა არ ცნობს ამ სიტყვის დადებით საზრისს. ცხადია, რუსთველმა იცის სიტყვის ეს საზრისი და პოემაში რამაზ მეფის საქციელს ამ მნიშვნელობით განმარტავს, მაგრამ ცხადია, რუსთველმა „ლალ“-ს სულ სხვა შინაარსის გამოხატვის ფუნქცია დააკისრა:

რუსთველის „ლალი“ თავისი ღირსების მცოდნე ადამიანის სიამაყეს, შვებასა და თავისუფლებას აღნიშნავს. ამის მიუხედავად, რუსთველური სილალე არ არის ზღვარდაუდები და უკიდევანო თავისუფლება, უსაზღვრო სიამაყე, ანუ კადნიერება და წრეგადასული თავისუფლება. იგი აგიოგრაფიული საზრისის მნიშვნელობასაც ინარჩუნებს და შესაძლოა ითქვას, რომ ამ ცნებას პოემაში ბინალური მნიშვნელობა აქვს. თუმცა, რუსთველური ლალი-ს ცნება უმთავრესად რენესანსული ადამიანის სულიერ-ფიზიკურ თავისუფლებას, მხნეობასა და დაუსაზღვრელობას აღნიშნავს. უფრო მეტიც, სილალე რუსთველისათვის ადამიანის ბუნებითი თვისებაა. იგი ჯანის, სიმრთელის, მხნეობის ნიშანია:

„მე ვჯე ლალი და ჯანი სად“ (517,2) – თავისთავზე ამბობს ტარიელი.

მას რამაზ მეფეც ასე მიმართავს: „შენ ლალისა და ჯანისა“.

„ჯან“-თან, ანუ ადამიანურ „ჯან-მრთელობასთან“ სილალის იდენტურად მოხსენიება გვაფიქრებინებს, რომ რუსთველისთვის ადამიანის ბუნებითი თვისებაა – სიმხნე და ძალა, ამასთან თავისუფლება და ღირსების გრძნობა.

ქმედებაში ხატავს რუსთველი ადამიანის სილალეს: „ლალობდეს“ (79,2), „სიცილით ლალობს“ (82,4)... „ილალობეს“, თამაშობისა და გართობის აღმნიშვნელია „ლალობა“, მხიარულებისა და თავისუფლების გამომხატველი. პოემის პროლოგშივე შაირობა და ლექსთა თქმა ლალობად ცხადდება:

„მესამე ლექსი კარგი არს სანადიმოდ, სამღერელად,
სააშუკოდ,სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად“ (17, 1-2)

ამრიგად, ლალი – უცხო წარმომავლობის ეს სიტყვა ქართულში, თავდაპირველად სასულიერო მწერლობაში კადნიერების, თავხედობის მნიშვნელობით დამკვიდრდა. რუსთველმა რენესანსული ადამიანის ჰარმონიული მთლიანობის, სულიერ-ფიზიკური სიჯანსაღის, თავისუფლების მნიშვნელობით გაიაზრა, თავისი გმირები ამ ეპითეტით მრავალგზის შეამკო და თამაშობა-გართობის ფუნქციითაც დაამკვიდრა. ლალის საღვთისმეტყველო შინაარსი რუსთველმა შეინარჩუნა და პოემაში გაკადნიერების მნიშვნელობითაც გამოიყენა, მაგრამ სილალე ადამიანის რენესანსული მთლიანობისა და თავისუფლების სიმბოლოდ დაამკვიდრა. ამასთან, საღვთო სიყვარულისა და ადამიანური სიყვარულის რუსთველური კონცეფცია პავლე მოციქულის სიტყვა-ფორმულის გაშლა-განვრცობაა პოემაში: „სიყვარული არა განლანის“.... სიყვარულის მადლით დაიძლევა სილალის უარყოფითი არსი. სიყვარული ხომ ამაღლებს რუსთველის გმირებს ყოველგვარ ადამიანურ ცოდვითდაცემულებაზე.

„ლალი“-ს გრადაცია ქართულ მწერლობაში რუსთველამდე და რუსთველის შემდგომ თვალნათელია. ვფიქრობთ, რუსთველისეული „ლალი“ იმდენად შეითვისა სიტყვიერებამ, რომ იგი ერთგვარად ქართული მენტალობის გამომხატველ ცნებად იქცა . ამის საუკეთესო დადასტურებაა ხალხური პოეზია, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება,სადაც სილალე მთიელთა და ზოგადად ქართველთა ბუნებით თვისებად წარმოდგება.

P.S. სტატია დასრულებული გვექონდა, როცა ახლადგამოცემულ წიგნში ოლეგ გოლიაძის მსგავს მოსაზრებას გავეცანი. ავტორი წერს:

„მშვენიერება, რაინდობა, ანუ სამხედრო ქველობა, პატრონობის ინსტიტუტის და მასთან კონცეპტუალურად გადაჯაჭვული არისტოკრატიზმი, სიუხვე, გრძნობათა სიძლიერე-სისპეტაკე, სილალე (რაც ვფიქრობთ, სხვა ზოგადადადამიანურ თვისებათა შორის ქართული მოვლენაა და რაც, სამწუხაროდ, მინავლების პროცესშია)“. სილალე ავტორის მიაჩნია ძველქართული ტრადიციით, ადამიანის აუცილებელ თვისებად, რომელსაც „თვალდახელშეუა ჰკარგავს თანამედროვე ქართველი“ (გოლიაძე 2017: 173).

დამონებიანი:

ბეზარაშვილი 2016: ბეზარაშვილი ქ. გრიგოლ ნაზიანზელის (ღვთისმეტყველის) პოეზიის ძველი ქართული ვერსია. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „ახალი საქართველო“, 2016.

განმარტებითი ლექსიკონი 1986: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. თბილისი: 1986.

გოლიაძე 2017: გოლიაძე ო. ქართული მწერლობის ლიტერატურული პრინციპები (V-XVIII სს). თბილისი: 2017.

კრიტელი 2003: ანდრია კრიტელი. დიდი კანონი. თბილისი: 2003.

ლექსიკონი 1968: ვეფხისტყაოსნის ფრაზეოლოგიური ლექსიკონი. თბილისი: 1968.

ორბელიანი 1991: ორბელიანი ს.ს. ლექსიკონი ქართული. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1991.

რუსთაველი 1957: რუსთაველი შოთა. „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისი: 1957.

სიმფონია-ლექსიკონი 2005: ქართული აგიოგრაფიული ძეგლების სიმფონია-ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2005.

ქართლის ცხოვრების სიმფონია-ლექსიკონი 1986: ქართლის ცხოვრების სიმფონია-ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986.

ქართული ჰაგიოგრაფია 2016: ქართული ჰაგიოგრაფია. თბილისი: „ქარჩხაძის გამომცემლობა“, 2016.

შანიძე 1966: შანიძე ა. ვეფხისტყაოსნის საკითხები. 1. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1966.

წერეთელი 1951: წერეთელი გ . არაბულ-ქართული ლექსიკონი. თბილისი: 1951.

**Rustveli's "Chainless"
("Laghi")**

Summary

"Laghi" is Arabic word that means talking, chattering talking nonsense, being foolish; in Persian "laagh" means joking, having fun. According to Sulkhan-Saba, "laghi" is an unrestrained, impudent person. In the religious literature it is used in the sense of impudence, audacity. Rustveli used this epithet in relation with characters many times and added the function of playing and having fun. Theological content of the word is expansion of the formula of Paul the Apostle – "love should not be chainless". Rustveli's "chainless" is the symbol of individual's renaissance entirety and liberty. Bless of love overcomes the negative substance of chainless. Love elevates Rustveli's characters over all fall of men.

რუსთაველი ხელოვნებაში

საბა მეტრეველი

შოთა რუსთაველი და ქართული თეატრი

როგორც კორნელი კეკელიძე წერდა, „თეატრი, სცენა, რომელიც ხელს უწყობს დრამატული მწერლობის შექმნასა და განვითარებას, ძველმა საქართველომ არ იცოდა“ (კეკელიძე 1925: 19). გასათვალისწინებელია ისიც, რომ დავით აღმაშენებლის მიერ „საეშმაკონი სიმღერანი, სახიობანი და განცხრომანი და გინება ღვთისა განმრისხებელი და ყოველი უწესოება მოსპობილ იყო ლაშქართა შინა მისთა“ (ქართლის ცხოვრება 1897: 372). ის „საეშმაკო“, „ღვთის განმარისხებელი“ და „უწესობა“ კი იკრძალებოდა, მაგრამ ამის საწინააღმდეგო „სახლი სათამაშოს“ არსებობას არ აყენებდა ეჭვქვეშ, მით უფრო მაშინ, როცა გვქონდა „მრჩობლთა საეკლესიო თეატრი“ (თეატრი ორი შემსრულებლით), რომელის პრიორიტეტი „ღვთისმეტყველებრივ ნიაღმავლობა და ცოდვილთა მოქცევა“ იყო. მიქაელ მოდრეკილი აღდგომის მესამე ხმის კანონში ასე წერს: **„საღმრთოთა სახიობითა ვქადაგებ ჩვენ ერთობით მორწმუნენი“** (იხ. რუხაძე 1949: 26). თეიმურაზ პირველმა „სახლი სათამაშო“ ასე დაახასიათა: „ხმა მჭევრად შეწყობილობა, მუტრიბთა რასტი, მულამი, სასმენელთათვის ტკბილობა“. ამდენად, სახიობა ეს არის პოეტური სიტყვის, სიმღერის, მუსიკისა და ცეკვის „სინთეზური სახილველი“ (კალანდარიშვილი 2007: 184).

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი იძლევა საშუალებას, ვისაუბროთ დრამატულ პოეზიაზე. რუსთაველმა „შაირობა“ სიბრძნის ერთ-ერთ დარგად მიიჩნია, ხოლო შაირობის ერთ-ერთ გვარს, „მესამე ლექსს“ (სიმღერის მწერლობას – დრამატულ პოეზიას) მოსთხოვა ნათლად თქმა და მონუმენტურობა... თუმცა, „შაირის“ განმარტება** უფრო

* გამუქება აქაც და სხვაგანაც ჩვენია – ს.მ.

** თეიმურაზ ბაგრატიონი განმარტავს: „მოშაირე ქართულად ეწოდების, მაგრამ ესე ლექსი არაბულიდამ არის შემოღებული ჩვენში. არაბულად შაირ არს , ე.ი. ლექსის მთქმელი, ანუ მესტიხე“ (ბაგრატიონი 1960: 10).

გააფართოვა ვ. გვახარია. მისი აზრით, „ვეფხისტყაოსანის“ პროლოგის საფუძველზე, ჩვენ გვაქვს არა მარტო ლექსის სახეობებზე მითითება, არამედ, რამდენადაც „შაირი“ მუსიკალურ შესრულებას გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, **მითითებაა შაირის სამგვარი სახის მუსიკალურ ფორმაზეც**, ისინი ერთმანეთისგან განირჩევიან ემოციურად, მოცულობით და ოსტატობის ტექნიკით“ (გვახარია 1966: 11). ზაზა შათირიშვილის მიხედვით, არსებობდა შაირობის სამი სახე: პირველი (გრძელი ლექსი) მაღლა დგას მეორეზე (მცირე ლექსი), ხოლო მესამე – ესაა სალალობო, გასართობი პოეზია, რომელიც პირველ ორზე დაბლა დგას თავისი „აქსიოლოგიური“ სტატუსით“ (შათირიშვილი 2004: 110). პოეზიის საკითხს პოემაში შვიდი სტროფი ეძღვნება, რომლებშიც რუსთაველი განიხილავს პოეზიის თეორიის საკითხებს (რაობა, დანიშნულება, შემოქმედებითი პროცესი). „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა მკვლევარი (კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე, ვ. ბერიძე, პ. ინგოროყვა, მ. გუგუშვილი...), ავტორის კვალობაზე გამოყოფს პოეზიის სამ სახეს, გარდა რევაზ სირაძისა. მისი აზრით, რუსთაველი მოშაირეთა ოთხ წყებას განარჩევს. მეოთხე სახეობას მეცნიერი ასეთ ფორმულირებას აძლევს: „ნამდვილი პოეტია ის, ვინც ვრცელ ეპიკურ ნაწარმოებს ქმნის“ (სირაძე 1982: 188).

„მესამე ლექსის“ შესახებ საგანგებოდ მსჯელობს დ. ჯანელიძე (ჯანელიძე 1967: 45-49), მიმოიხილავს სიტყვებს „სააშკოდ“, „სალალობოდ“ (ჯანელიძე 1967: 50-54). მისი აზრით, სანადიმო, სააშკო ნიშნავს სათამაშოს, ხოლო ძველი ქართული „სამღერელი“ სკენეს – სკენის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო (ჯანელიძე 1967: 55). უფრო მეტიც, მე-12 საუკუნის ქართულ სანახაობრივ კულტურას სათავეში ედგა ვეზირი (მინისტრი) ჩუხჩარხის (ამირჩუხჩის) სახელწოდებით, რომელიც, ამასთანავე, იყო მეფის პირადი დაცვის უფროსი“ (ჯანელიძე 1967: 149).

რუსთაველისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა მსმენელის // მაყურებლის საკითხი: „კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“. სახილველში სიამის („წინაგანწმენდისა“ და „წინაგანსწავლისა“) მისაღებად, სიბრძნის შესათვისებლად მაყურებელი მომზადებული და გათვითცნობიერებული უნდა იყოს. რუსთაველი „სახიობისთვის“ „ვარგი მსმენელის“ საკითხს აყენებდა (ჯანელიძე 1967: 15-16).

როსტევეანმა „ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა ადიადა“; ფატმანი ამბობს: „ბალსა შიგან თამაშობად სალამოსა გავე ჟამსა“. „თამაშობა“ რუსთაველის ეპოქაში ძველ ქართულ ტერმინ „მომღერლობას,*“ ანუ დრამატულ მსახიობობას (ბერძნ. ტრაგოდონს), შეენაცვლა (იხ. ჯავახიშვილი 1990: 38-45). ამიტომაც ამტკიცებენ თეატრმცოდნეები, რომ ქართული სახიობა რუსთაველის ეპოქაში უკვე თვითმყოფადი თეატრი იყო, რომელსაც წარმართავდა სიმღერისმწერლობა (დრამატული პოეზია) და სიცოცხლეს ანიჭებდა მემღერე-მემგოსნე-მეჩანგეთა მრავალსაუკუნოვანი ხელოვნება. დ. მუმლაძის აზრით, თავად რუსთაველიც ქებანის („ვეთქვენი ქებანი“) სიმღერისმწერალი, ანუ დრამატული პოეტი იყო. „ქება“ კი სასახიობო შესრულების ნაწარმოებსაც აღნიშნავდა და იგი ძველი ქართული დრამატული პოეზიის ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენდა. „რუსთველისეულ კლასიფიკაციაში „სახიობის“ სიმღერის მწერლობის (დრამატული პოეზიის), ანუ მესამე ლექსის, ჟანრებად დასახელებულია ქება, ქალგაყიანი-სააშიკო, ბასრობა (ამხანაგთა სათრეველი-სატირიკული) და სალალობო (მსუბუქი ჟანრი, გასართობი) (მუმლაძე... 2014: 29-30).

ძველ დროში, ბუნებრივია, პოეზიას მსმენელი უფრო ჰყავდა, ვიდრე – წამკითხველი. მკითხველის არსებობისთვის მინიმუმ ორი რამ იყო აუცილებელი: წერა-კითხვის ცოდნა და საწერი მასალა (რომელიც საკმაოდ ძვირი ფუფუნება იყო). რადგან პოეზიას უფრო იმენდნენ (უსმენდნენ), მოშაირის ოსტატობა შემდეგში პოეტმა და მსახიობმა გაიყვეს – „პოეტი წერდა, მსახიობი მხატვრულად კითხულობდა“ (ჯანელიძე 1937: 56).

მრავალგზის უცდიათ „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურება, თუმცა პოემის თეატრთან დაკავშირება დაწყებულა არა მისი ინსცენირებით, არამედ სხვათათვის მოსასმენად შესრულებით – ე.წ. მხატვრული კითხვით. 850 წლის წინ, როცა საქართველში სასცენო ხელოვნება არსებობდა, როგორც თეატრი „სახიობა“ (ამ თეატრის წარმოდგენები სრულდებოდა ნიღბოსანი მსახიობების, მოცეკვავე-მომღერლებისა და მუსიკოსების მონაწილეობით), მაშინ გადაიდგა

* გიორგი მონაზონის „ხრონოლოგის“ არსენ იყალთოელისეულ თარგმანში „მომღერლობა“ დრამატული მსახიობობის აღმნიშვნელია. წერონ კეისარი ამ თარგმანში დახასიათებულია, როგორც „მეებნეობისა და მომღერლობისადა შექცეული და შორის თეატრონთისა შუებით მროკვალი“ (ყაუხჩიშვილი 1920: 193).

პირველი ნაბიჯი „ვეფხისტყაოსნის“ სხვისთვის მოსასმენად. ქართული ტრადიცია ყოფილა სადღესასწაულო სუფრასთან, ქორწილებში თუ საღვინო შეკრების დროს „ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა ადგილისა ან საყოველთაოდ ცნობილი სტროფის წარმოთქმა. ამის შესახებ თეიმურაზ მეორე თავის გახმაურებულ ნაწარმოებში „სარკე თქმულთა“ აღნიშნავს:

„მეფის ნასვლის დროს ასტეხენ ხმა-მაღლად თვით მაყრულები,
თქვან მუნასიბი ლექსები ბრძნის რუსთველისგან თქმულები“

(თეიმურაზი 1939: 59)

ფიქრობენ, რომ რუსთაველის საქართველოში „ვეფხისტყაოსანი“ წამღერებითა და საკრავის თანხლებით იკითხებოდა. ქართული ოჯახი იყო ის კერა, რომელიც ამ შემთხვევაში სცენისა და თეატრის მაგივრობას სწევდა, მაგალითად:

დიმიტრი ყიფიანს დედამ შეასწავლა ქართული ენა „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვით;

ალექსანდრე ჭავჭავაძის დედა ქართულ წიგნებსა და „ვეფხისტყაოსანზე“ იყო აღზრდილი;

გრიგოლ ორბელიანის ოჯახში სახარება, დავითნი და „ვეფხისტყაოსანი“ ითვლებოდა სამაგიდო წიგნებად;

ილიას დედა თურმე ხშირად უკითხავდა შვილებს „ვეფხისტყაოსანს“;

ნიკო ნიკოლაძის დედას პოემა ზეპირად სცოდნია;

აკაკი წერეთელი ასე იგონებს: როდესაც ერთი ვინმე დაიწყებდა ხმამაღლა „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვას, იმ დროს დიდი და პატარა, შინაური, გარეშე, ბატონი თუ მსახური – ირგვლივ ეხვეოდნენ მკითხველს და გულმოდგინედ უგდებდნენ ყურსო;

პლატონ იოსელიანის ცნობით, მეფე გიორგი მეცამეტე (გარდაიცვალა 1800 წ.) „ტკბილად აბოლოებდა შოთას ცრემლით ნათქვამთა“, იგი პირდაპირ მიუთითებს, რომ გიორგი მე-13 „ვეფხისტყაოსანს“ კითხულობდა „ძველთა დროთა ჩვეულებრივთა წესითა“, ანუ – წამღერებით (იოსელიანი 1936: 182).

მე-19 საუკუნემ ლექსის სასაუბრო ენის სისადავით შესრულებისკენ აიღო გეზი. ამ დროს გაჩნდა ლიტერატურული წრეები და

სალონები, იმართებოდა საოჯახო და საჯარო ლიტერატურული საღამო-კონცერტები და დივერტისმენტები.* ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში თბილისის პირველ გიმნაზიაში ჩამოყალიბდა ლიტერატურული წრე სოლომონ დოდაშვილის ხელმძღვანელობით. მასში ირიცხებოდნენ: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, პეტრე ბაგრატიონი... ლუკა ისარლიშვილი წერს: აქ „ჩვენ ვკითხულობდით „ვეფხისტყაოსანს“ (ბალახაშვილი 1940: 120; მეუნარგია 1945: 47).

1875 წლის 4 აპრილს თბილისის საზაფხულო თეატრში მოენყო პირველი სალიტერატურო – მუსიკალური საღამო. სერგი მესხი წერდა: „დიმიტრი ყიფიანი ნამდვილი ოვაციით მიიღო საზოგადოება. რაც შეეხება შესრულებას, მას კარგად ნაუკითხავს, მაგრამ, საუბედუროდ, ისე დაბლი ხმით, რომ ზოგიერთებს არ გაუგონიათ“ (დროება 1875:), თუმცა პუბლიკაციაში არაა დასახელებული პოემის ის თავი, რომელსაც კითხულობდა. იოსებ გრიშაშვილი უფრო დანვილებით ინფორმაციას გვანვდის ამ საღამოს მკითხველთა რეპერტუარის შესახებ და გვაუწყებს, რომ დიმიტრი ყიფიანს ნაუკითხავს „ვეფხისტყაოსნიდან“ ქაჯეთის ციხეზე მისვლის თათბირი“ (გრიშაშვილი 1960: 16).

შემდგომშიც „ვეფხისტყაოსანის“ ცნობილი საჯარო მკითხველები ქართველი მწერლები არიან.

1. გრიგოლ დადიანი (კოლხიდელი) – კითხულობდა დინჯად, აუჩქარებლად, მკაფიოდ, ხმას არ აუნევდა, ხელებს არ იქნევდა და მკერდს არ იცემდა. იონა მეუნარგიას შეფასებით: „თითოეული მისი მოძრაობა იყო მოხდენილი და იშვიათი. ჩვენში „ვეფხისტყაოსანს“ ლილინებდნენ და არ კითხულობდნენ... ახალმა დრომ კითხვა დაუნყო დაუნყო „ვეფხისტყაოსანს“, მაგრამ გალობის ტონი ჯერ კიდევ არ გამონელებია“ (მეუნარგია 1941: 333);

2. მამია გურიელი – მისი სიტყვა რაღაც პირის სიღრმეში იბადებოდაო – ამბობს იონა მეუნარგია – მის კითხვაში კაცი ვერც ჩვეულებრივ ქართულ მონოტონურ ლილინს გაიგონებდა, ვერც ევროპულ გავარდნილ დეკლამაციას (მეუნარგია 1944: 97);

* მუსიკალური ან დრამატული წარმოდგენა, რომელიც შედგება ცალკეული ნომრებისაგან და იმართება ძირითადი სპექტაკლის // კონცერტის შემდეგ.

3. დავით ერისთავი – უყვარდა დაძაბული, დრამატული მომენტები – ეს კითხვა კი არა, თამაშიაო. ისიც სადად კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“ (მეუნარგია 1944: 100);

4. აკაკი წერეთელი – საუკეთესო მკითხველი იყო. 1881 წლის 13 თებერვალს ვეფხისტყაოსანის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის მეორე სხდომაზე ის და ილია მონაცვლეობით კითხილობდნენ „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“ (დანვრილებითი ცნობები ამ კითხვის შესახებ არ მოიპოვება);

5. ივანე მაჩაბელი – კომისიის მერვე სხდომაზე ისე კარგად წაიკითხავს ადგილებს, რომ შემდეგ თითქმის სულ მას აკითხებდნენო;

6. ილია – „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენ კომისიაში რუსთაველის პოემა მთლიანად წაუკითხავთ 1881 წლის თებერვლიდან თითქმის ერთი წლის განმავლობაში. თავმჯდომარეობდა გრიგოლ ორბელიანი. სავსე დარბაზის თანდასწრებით, სინათლის შუქით განათებული რუსთაველის პორტრეტის ქვეშ (მხატვარ მირიანაშვილის მიერ შესრულებული) 13 თებერვალს ილიას წაუკითხავს „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“. აღტაცებული იონა მეუნარგია წერდა: „ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“, საზოგადოდ, კარგი მკითხველია. იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ჟღერა ისმის, მაგრამ თვითონ კითხვაში კი იმას ხელოვნება აკლია. რაღაც გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ მე ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემბრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია“.

რაღაც დიდებული, რაღაც გრძნობისთვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში. მაგრამ რა გინდა, რომ სულ გუნებით კილოთ, ამ გულის ხმას მისდევეს ბატონი ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამბობს“ (დროება“ 1881, 36:).

2016 წელს საზოგადოებრივმა რადიომ (FM 102.4) გამოსცა დისკი „შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი – 850“ (რეჟისორი ზურაბ კანდელაკი, ხმის რეჟისორი ბ. ხვიჩია), რომელშიც შესულია 1966-

2016 წწ.-ში „ოქროს ფონდში“ დაცული უნიკალური ჩანაწერები პოემის მხატვრული კითხვისა. ეს ნახევარსაუკუნოვანი პერიოდი ძალიან კარგად წარმოაჩენს ეტაპებს, თუ როგორ კითხულობდნენ საქართველოში რუსთაველის უკვდავ ქმნილებას, როგორ იცვლებოდა ინტონაცია და რომანტიკული პათოსიდან როგორ გადავედით სასაუბრო მეტყველებასთან მიახლოებულ კითხვაზე. პოემას კითხულობს 17 მსახიობი: ვერიკო ანჯაფარიძე, ეროსი მანჯგალაძე, გურამ სალარაძე, თამარ ჭავჭავაძე, ოთარ მელვინეთუხუცესი, გიზო სიხარულიძე, კოტე მახარაძე, ტარიელ საყვარელიძე, ცაცა ამირეჯიბი, თათია ხაინდრავა, ზურაბ ყიფშიძე, ნინელი ჭანკვეტაძე, გივი ჩუგუაშვილი, ზურაბ ცინცილაძე, მარინა ჯანაშია და ნიკა წერედიანი.

ჩვენამდე მოღწეული ცნობების გათვალისწინებითა და საზოგადოებრივი რადიოს „ოქროს ფონდში“ დაცული ჩანაწერების მიხედვით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ კითხვაში შემდეგი ეტაპები // საფეხურები გამოიყოფა:

1. საკრავზე დამლერება „სახიობის“ თეატრის მონაწილეთა მიერ;
2. ოჯახებში ღიღინით კითხვა;
3. რომანტიკულად ზეანეული ნამლერებით შესრულება;
4. სასაუბრო ენასთან მიახლოებული კითხვა.*

„ვეფხისტყაოსნის“ სცენისთვის მორგების ცდები

დრამატული თეატრის გვირგვინი სპექტაკლი, ცოცხალი წარმოდგენაა, მაგრამ არსებობდა კიდევ ერთი ფორმა, მეტად უჩვეულო და საინტერესო – დრამატურგიული ნაწარმოების ცოცხალ სურათებად ჩვენება. ცოცხალი სურათები პლასტიკით გამოხატავდა ადამიანთა ცხოვრების (ლიტერატურული ნაწარმოების) რომელიმე ეპიზოდს ერთი აუცილებელი პირობის დაცვით – ის უტყვი და უმოძრაო უნდა ყოფილიყო. დრამატულ თეატრში სიტყვისა და მოძრაობის გარეშე მაყურებლის მონუსხვა, მისი ყურადღების კონცენტრირება საკმაოდ რთულია. შესაბამისად, ცოცხალი სურათი სცენაზე მხოლოდ რამდენიმე წუთს იხილვებოდა. ფარდა

* 1879 წელს ქუთაისის პროგიმნაზიის ინსპექტორმა იუდინმა აკრძალა პოემის კითხვა.

აინეოდა და მაყურებელთა თვალწინ ბრწყინვალედ კოსტიუმირებული სცენური სივრცე უნდა გაცოცხლებუყლიყო, რათა სანახაობა შთამბეჭდავი ყოფილიყო, მას თეატრალური ეფექტი უნდა მოეხდინა. ამ ჟანრს არ ახლდა მუსიკალური გაფორმება, ამიტომაც ცოცხალ სურათებად უნდა შეერჩიათ ისეთი ეპიზოდები, რომლებიც უფრო მეტყველი იქნებოდა პლასტიკის საშუალებით. **ცოცხალ სურათებად დადგმული „ვეფხისტყაოსანი“** ათვლას 1881 წლიდან იწყებს. პირველი ბეჭდური ცნობაც ამ დროიდან მოგვეპოვება და უკავშირდება პოემის იმ ეპიზოდს, რომლის მიხედვითაც ტარიელი მიჯნურთან შესახვედრად კოშკში მიჰყავს ასმათს. წარმოუდგენიათ სამი სურათი, აქედან მესამე – „ვეფხისტყაოსნისა“. ზოგიერთი მოსაზრებით, ცოცხალ სურათებად დადგმული „ვეფხისტყაოსანი“ მ. ბებუთოვს (მიხეილ ბებუთაშვილი) ეკუთვნოდა, ბ. გორდეზიანის აზრით, კი – მ. ზიჩის (გორდეზიანი 1966: 41), თუმცა უნდა ითქვას, რომ 1881 წელს „დროებაში“ (№ 220, 21 ოქტომბერი) დაიბეჭდა ინფორმაცია საქართველოში რუსეთის სამეფო კარის მხატვარის, უნგრელი მიხაი ზიჩის მოგზაურობის მიზანთან დაკავშირებით, რომ მან უნდა „შეისწავლოს ჩვენი (ქართველების) ტიპები და დახატოს რუსი პოეტის ლერმონტოვის პოემის „დემონის“ სურათებისათვის“... ამ ცნობასთან ერთად, იქვე გამოქვეყნდა ინფორმაცია, რომ „დღევანდელ ქართულ წარმოდგენაზე, სხვათა შორის, გამართულ იქნება ერთი ცოცხალი სურათი „ვეფხისტყაოსნიდან“, ის სურათი, როდესაც ასმათი კოშკში მიიყვანს ტარიელს ნესტან-დარეჯანთან“ (დროება 1881:). ამდენად, ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილი ეს ეპიზოდი „ვეფხისტყაოსნისა“ რომ მ. ზიჩის დადგმული ყოფილიყო, კორესპონდენციის ავტორი ამას აუცილებლად მიუთითებდა (შდრ. ცაიშვილი 1961: 138-139; შარაძე 1978: 38-40). ამასვე ამტკიცებს მ. ქვლივიძეც. უფრო მეტიც, მისი ვარაუდით, „ზიჩი დაესწრო კიდეც იმ წარმოდგენას, რომლის შესახებაც „დროება“ იუნყებოდა“ (ქვლივიძე 1967: 129). გაზეთმა „დროებამ“ დაინუნა მ. ბებუთაშვილის ნამუშევარი: „სურათი „ვეფხისტყაოსნიდან“ ისე მოხერხებულად არ გვეჩვენა, როგორც საგანს ეკადრებოდა“ (დროება, № 228, 1881:).

1882 წ. 6 თებერვალს თბილისის საზაფხულო თეატრში მ. ზიჩიმ წარმოადგინა საილუსტრაციოდ შერჩეული ეპიზოდები ცოცხალი

სურათების სახით გიორგი ქართველიშვილის მიერ გამოცემული „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით. იგივე გაზეთი „დროება“ წერდა: „ზიჩიმ დაგვანახვა ჩვენ სცენიდან ცოცხლად რუსთაველის გმირნი და გადმოგვცა მთელი შინაარსი „ვეფხისტყაოსანისა“ (დროება 1882, № 27:). სწორედ მ. ზიჩის ხელმძღვანელობითა და ბარბარე ბარათაშვილის თაოსნობით აჩვენეს სულ 10 სურათი, რომლებშიც 100-ზე მეტი მონაწილე ყოფილა დაკავებული. ჩვენებისათვის გაკეთდა დეკორაციები, შეიკერა ძვირფასი ტანისამოსი, შეუგროვებით ეპოქის შესაფერი ნივთები და სამკაულები. ცოტა მოგვიანებით გაზეთი დროება გვატყობინებს, რომ „ამ მშვენიერმა მოღვაწე მანდილოსანმა (ბარბარე ბარათაშვილმა – ს. მ.) ყველა სამკაული, დეკორაცია და ტანისამოსი, რომელიც შეძენილ იქნა პატივსაცემ კენინასაგან „ვეფხისტყაოსნის“ სურათების გასამართავად, ქართულ დრამატულ საზოგადოებას შესწირა“.

მიხაი ზიჩიმ ეპიზოდები ასე შეარჩია:

1. როსტევეან არაბეთის მეფისაგან დაგვირგვინება თინათინისა;
2. მეჯლისი ფარსადან მეფესთან;
3. ნესტან-დარეჯან თავის ოთახში ზის, ასმათს ტარიელი შემოჰყავს;
4. დავარი ზანგებს აძლევს თავის ძმისწულს ზღვაში ჩასაგდებად;
5. ნადირობა და აღმოჩენა ტარიელისა;
6. გაცნობა ტარიელისა და ავთანდილისა გამოქვაბულში, აქვე ასმათი;
7. ფატმანის კაცებისაგან დახნსა ნესტან-დარეჯანისა;
8. წარდგენა ნესტან-დარეჯანისა გულანშაროს მეფის მელიქ-სურხავის წინაშე;
9. ქაჯეთის ციხის აღება და ნესტან-დარეჯანის განთავისუფლება;
10. მეფე მელიქ სურხავთან ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის დაქორწინება.

ეს თანმიმდევრობა (გარდა უკანასკნელისა – ზიჩის ჩანახატებში პოემის მთავარ წყვილთა ქორწილია და არა მხოლოდ ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა) სრულად ემთხვევა მ. ქვლივიძის მიერ გამოქვეყნებული ზიჩისეული ილუსტრაციების ყველაზე ადრინდელ მცდელობებს (ქვლივიძე 1960:). ამ ჩამონათვალთ აშკარაა,

რომ „ზიჩის მიერ ცოცხალი სურათებისათვის შერჩეული იყო დინამიკური, ქმედითი ეპიზოდები (შეხვედრა, გატაცება, აღმოჩენა, დახსნა, გათავისუფლება), აგრეთვე ისეთები, რომლებშიც სანახაობის ჩვენება იყო შესაძლებელი (დაგვირგვინება, მეჯლისი, ქორნილი). ყველა ერთად კი შეადგენდა ერთი მთლიანი წარმოდგენის ნაწილებს. მას ჰქონდა დასაწყისი და დასასრული“ (ურუშაძე 1967: 56). ბენო გორდეზიანი ასე სვამს შეკითხვას: „როგორ ხდებოდა ცოცხალი სურათების დადგმა? ზიჩის, კომისიის დახმარებით, წინასწარ ჰქონდა შერჩეული პოემიდან ის მთავარი ადგილები, რომლებიც უნდა დაესურათებინა. პოემის მიხედვით გამონახავდა შესაფერის ტიპებს, ჩააცემევდა მათ სათანადო ტანისამოსს ისე, როგორც ეს ხდება თეატრში, დააყენებდა მათ სცენაზე მუხჯ მდგომარეობაში, მოუწყობდა საჭირო განათებას; სცენის უკან რომელიმე მსახიობი კითხულობდა პოემიდან სურათის შესაბამის ტექსტს“ (გორდეზიანი 1966: 41). მნიშვნელოვანია ის დეტალიც, რომ ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსანი“ არ ყოფილა მთლად უმოძრაო, მაგალითად: მეორე სურათში მსახურები ლანგრებით დაატარებდნენ ხილსა და სასმელს; მეშვიდე სურათში ერთი ზანგი ფატმანისაგან მიღებულ ფულს ითვლიდა; მეცხრე სურათში კი ტარიელი ნესტანისაკენ მიექანებოდა (იხ. თულიანი 1972: 105). თბილისში გამართულ ცოცხალ სურათებში როლები ასე იყო განაწილებული: თამარ დედოფალი – მ. იოსელიანის ქალი; შოთა რუსთაველი – დ. ზ. სარაჯიშვილი; თინათინი – ს. ჩოლოყაშვილი; მეფე როსტევეანი – რაფიელ ერისთავი; მეფე ფარსადანი – ვ. თარხნიშვილი; ტარიელი – ბარათაშვილი; ნესტან-დარეჯანი – ნ. ოგლობჯიო (ორბელიანის ასული); ავთანდილი – აფხაზი. ზიჩის გარდა, წარმოდგენის გაფორმებაში მონაწილეობდნენ: მხატვარი ფილიპოვიჩი, მოქანდაკე ფ. ხოდოროვიჩი, მხატვარ-პორტრეტისტი კოლჩინი და ერთი დეკორატორი – ჯუსტიჩი. ფაქტობრივად, აღფრთოვანებით შეხვდა ქართველი საზოგადოება „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალ სურათებს, თუმცა იყო ორიოდე გამოჩაგრული, მაგალითად: „ჩაჭყაპეს“ ფსევდონიმით დაიბეჭდა ფელეტონი „დუდუკი“ (სავარაუდოდ, ავქსენტი ცაგარელისა), რომელშიც გაკრიტიკებულია ზიჩის ნამუშევარი: „ვეფხისტყაოსნისა“ ისე არა ესმის რა, როგორც

მე – ჩინეთის პოლიტიკისა“ – წერდა ავტორი. ძირითადი შენიშვნა ის იყო, რომ პერსონაჟების ჩაცმულობა (მაგალითად, ტარიელისა) არ არის ქართულიო (დროება, № 43, 1882), თუმცა „დროების“ მომდევნო ნომერში არ გაიზიარეს ეს შენიშვნები და საქმეში ჩაუხედავის „ყბედობად“ მონათლეს (დროება, №44, 1882).

ზიჩისეული მონტაჟი 1882 წელს 6-ჯერ დაიდგა: 4-ჯერ თბილისში, 2-ჯერ ქუთაისში (ვრცლად იხ. ბოლქვაძე... 1961: 37-46). ზიჩის საქართველოდან წასვლის შემდეგ „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალ სურათებად დადგმა, თბილისისა და ქუთაისის გარდა, გახშირებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (ოზურგეთი, ქვიშხეთი, გორი, ჩოხატაური, ხაშური, ზუგდიდი). გაზეთ „ივერიის“ ცნობით, „ტფილისში დადგმებს ატარებდნენ მხატვრები ფილიპოვიჩი და კოლჩინი“ (ივერია 1897, № 253:). საქართველოს გარდა „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათები დაიდგა პეტერბურგში, მოსკოვში, იურიევში, ხარკოვში, ვლადიკავკაზში, ლაიფციგსა და ბრიუსელში (დანვრილებით იხ. ჯანელიძე 1937: 63; ურუშაძე 1967: 69-83...).

1883 წელს ალ. ყაზბეგის ხელმძღვანელობით გაუმართავთ საღამო, რომლის პირველი განყოფილება იყო სწორედ ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“ (დროება 1883, №44:), თუმცა არც მონაწილენი და არც სურათების შინაარსი მითითებული არ არის.

„ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებანი

„ვეფხისტყაოსნის“ დრამატულ თეატრში წარმოდგენა სრულიად წარმოუდგენელია მისი ინსცენირების გარეშე. ამიტომ, მე-19 საუკუნის დამდეგიდან მოყოლებული უკვე იწყება ინტენსიური „შეტევა“ პოემაზე, რომ, როგორმე მოარგონ სცენურ სივრცეს. ჩვენ თანმიმდევრულად წარმოვადგენთ ამ მცდელობებს:

- გოდერძი ფირალიშვილი, 5-მოქმედებიანი ტრაგედია „მემკვიდრე ინდოეთისა, ინდოეთის ტახტის მემკვიდრე და სიყვარული სამშობლოსადმი“, დაწერილია რუსულად 1805 წელს. პიესის ტექსტი დაკარგულია, მაგრამ მოხსენიებულია ოქროპირ ბაგრატიონის მიერ პიესად გადაკეთებული „ვეფხისტყაოსნის“ წინასიტყვაობაში.

იქ ძირითადი ნესტანისა და ტარიელის ამბავია. ვ. კიკნაძის ცნობით, მასვე ეკუთვნის 5-მოქმედებიანი ტრაგედია „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც ფირალიშვილს საგარეო საქმეთა მინისტრ რუმინცევისთვის უჩვენებია, მაგრამ პიესა დაუნუნებიათ კლასიციისტური კანონების დარღვევის გამო (კიკნაძე 1983: 22). გოდერძი ფირალიშვილი მეფე ერეკლეს მდივანი ყოფილა, ხოლო იმ პერიოდში, როცა „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებას აკეთებდა, მსახურობდა პეტერბურგის „ინოსტრანნი კოლეგიაში“ (ნაქაძე 2003: 346);

- 1853 წელს მოსკოვში გამოიცა ოქროპირ ბაგრატიონის 5-მოქმედებიანი ტრაგედია „ვეფხისტყაოსანი“. დადგმის შესახებ ცნობები არ მოიპოვება. მისივე თქმით, იდეა „ვეფხისტყაოსნის“ წარმოდგენისა გიორგი ერისთავს დაებადა;

- გიორგი ერისთავმა პიესად გადააკეთა „ვეფხისტყაოსანი“ (5 მოქმედებად), რომელიც დაიწყო ნესტანისა და ტარიელის შეხვედრით. მას სურდა ეჩვენებინა ცოცხალი ამბავი, რომელიც ახლა მიმდინარეობს;

- გაზეთ „ივერიის“ ცნობით, ქართული თეატრის რეჟისორის თანაშემწეს ა. თამაზაშვილს დაუნერია „ვეფხისტყაოსანი“, დრამა 5 მოქმედებად და 7 სურათად (ივერია № 103, 1895). ეს პიესა დაკარგულად ითვლებოდა, თუმცა ნ. ურუშაძე მას მიიჩნევს ოქრ. ბაგრატიონის პიესის პროზაულ ვარიანტად, რომლის ენა მდარეა და ზედმეტად გაუბრალოებული (ურუშაძე 1967: 140);

- 1912 წლის 24 თებერვალს ქუთაისის თეატრის მსახიობ ვ. ბარველს დაუნერია „ვეფხისტყაოსანის“ ინსცენირება 6 მოქმედებად, რომელიც თავადვე დაუდგამს („სახალხო გაზეთი“ 1912, 538);

- ივანე მაჩაბელი – იყო შოთა რუსთაველის პოემის 1888 გამოცემის რედაქტორი; დიდი დახმარება გაუწია პოემის ილუსტრატორს, უნგრელ მხატვარ მ. ზიჩის, აგრეთვე – მარჯორი უორდროპსა და არტურ ლაისტს. ამ უკანასკნელს პოემის დრამად გადაკეთება ჯერ კიდევ 1882 წელს ჰქონია გამიზნული. ერთი ვერსიით, ივანე მაჩაბელს რუს კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის თხოვნით დაუნერია ლიბრეტო ოპერა „ვეფხისტყაოსნისათვის“ (მაჩაბელი 2009:); **უთარგმნია ის ადგილები, რომლებშიც თხრობას მოქმედება სჭარბობდა, თუმცა სხვაგვარ ცნობას გვანვდის 1966 წლის „საბჭო-**

თა ხელოვნებაში“ (№10) გამოქვეყნებულ წერილში მსახიობი მიხეილ ყვარელაშვილი. პუბლიკაციას ჰქვია „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი საოპერო ლიბრეტო“, რომელიც ეხება იპოლიტოვ-ივანოვის „ნესტან-დარეჯანს“. მასში ლიბრეტოს ავტორად სწორედ კომპოზიტორია დასახელებული (რომელსაც ი. მაჩაბლის თარგმანზე დაყრდნობით აუგია ლიბრეტო). ასევე, ტატიანა ბროსლავსკაია მოგვიანებით განმარტავს: „მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა 1885 წელს ჩაიფიქრა, უკვდავი პოემის მიხედვით შეექმნა ოპერა. ხ. სავანელმა მიუთითა პოემის მთელ რიგ ნაწყვეტებზე (თარგმნა ი. მაჩაბელმა), რის საფუძველზეც კომპოზიტორმა თვითონ დაწერა მომავალი ოპერის ლიბრეტო, მაგრამ ეს ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა“... გავიდა თითქმის 40 წელი და კომპოზიტორი კვლავ მიუბრუნდა ამ თემას, დაწერა ახალი ლიბრეტო. როგორც ცნობილია, 1924 წელს მან დაასრულა მუშაობა 4-მოქმედებიანი ოპერაზე „ნესტან-დარეჯანი“, „მაგრამ იგი არ გამოქვეყნებულა და არც შესრულებულა. დღემდე არ არის დადგენილი, თუ სად ინახება ამ ოპერის ხელნაწერი“ (ბროსლავსკაია 1977: 68).

- 1901 წელს პეტერბურგში გამოიცა რ. მყინვარის ლიტერატურულ-სცენური კომპოზიცია „ვეფხისტყაოსნისა“ 16 სურათად აპოთეოზით. მისი ეს ვარიანტი არის პოემის თეატრალურ ტექსტად ქცევის სერიოზული მცდელობა. იგი ემიჯნება ოქროპირ ბატონიშვილის ინსცენირების პრინციპებს („რუსთველს შესდგომოდა, ვინაიდან რუსთაველი უკეთესად მოუთხრობსო“) და ცდილობს, პოემა ქმედით სიტყვად აქციოს და მეტი დინამიკა შეიტანოს პიესაში;

- 1909 წელს პ. მირიანაშვილმა დაწერა პიესა „ვეფხისტყაოსანი“. ამ მოვლენას ყურნალი „ფასკუნჯი“ გამოეხმაურა: „პ. მირიანაშვილს „ვეფხისტყაოსანი“ გადაუკეთებია სასცენოდ... პიესა შეიცავს 11 სურათს, დასადგამად არ წარმოადგენს ტექნიკურ სიძნელეს, უეჭველია, თუ დადგმული იქნება ჯეროვანის ყურადღებით, დიდს შთაბეჭდილებას მოახდენს საზოგადოებაზე“ (ფასკუნჯი“, № 9, 1909). პიესა არ დადგმულა, მოგვიანებით, 1923 წ. ლიბრეტოდ გამოიყენა ლეო ფალიაშვილმა თავისი 4-მოქმედებიანი ოპერა „ნესტანი და ტარიელისათვის“;

- 1923 წელს კოტე მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა „ვეფხისტყაოსნის“ სასცენო ვარიანტის შექმნა, თუმცა მანამდეც არაერთხელ

განუცხადებია, რომ ოცნებობდა მის დადგმაზე. რეჟისორმა 1923 წლის 17 ივლისს საჯაროდ წაიკითხა მოხსენება მომავალი წლის რეპერტუარის შესახებ და ვრცლად ისაუბრა „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის თაობაზე, საგანგებო კომისიაც (კ. ანდრონიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფალავა, დ. ანთაძე, ა. გველესიანი) კი აურჩევია პოემის სცენისთვის გადასაკეთებლად (ვრცელი წერილი გამოქვეყნდა „რუბიკონში“, №12, 1923). დაიწყო მუშაობა. რეპეტიციების დღიურების მიხედვით, მას დაუშვებლად მიაჩნდა ტექსტის ოდნავი შეცვლა ც. კი. მისი ჩანაფიქრით, გმირთა ცხოვრება ქართული ორნამენტით მორჩეულთმებულ ტრიპტიხში უნდა გაშლილიყო... როლები ასე ჰქონდა განაწილებული:

როსტევეანი – აკაკი ხორავა // შალვა ღამბაშიძე
თინათინი – ვერიკო ანჯაფარიძე // ანეტა ქიქოძე
ავთანდილი – აკაკი ვასაძე
ტარიელი – გიორგი დავითაშვილი
ნესტანი – ნუცა ჩხეიძე // თამარ ჭავჭავაძე
ასმათი – ელენე დონაური

სამწუხაროდ, რეჟისორის ეს სურვილი ვერ განხორციელდა, არადა, გამოხმაურება იმთავითვე დიდი იყო: „ქართულ სიტყვაში“ დაიბეჭდა ჯერ ცნობა, რომ მარჯანიშვილის რეჟისორობით მზადდება სპექტაკლი „ვეფხისტყაოსანი“ (ქართული სიტყვა, 2 დეკემბერი, 1923). მოგვიანებით ქვეყნდება წერილი პ. მირიანაშვილისა, რომელიც გაზეთში კამათის გამართვას ითხოვს იმის გამო, რომ პოემა კაცობრიობის საუნჯედაა გადაქცეული „და არა მით, ვითომ იქ გამოყვანილი ქვეყნები საქართველო და ქართველი ხალხი იყოს“ (ქართული სიტყვა, № 12, 3 თებერვალი, 1924);

- „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის სურვილი ჰქონია სანდრო ახმეტელსაც. ამის შესახებ ცნობას გვანვდის მ. ყვარელაშვილი: „მეტად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ალ. ახმეტელის დაუცხრომელი ოცნება იყო „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურება და მისი დადგმა ღია ცის ქვეშ. ამისთვის მას ადგილიც ჰქონდა შერჩეული: ძველი ნარიყალა, ბოტანიკური ბაღის ფერდობი“ (ყვარელაშვილი 1966: 65). როგორც ზემოთ ვწერდით, რუსმა კომპოზიტორმა იპოლიტ ივანოვმა დაწერა ოპერა „ნესტან-დარეჯანი“, ლიბრეტოც მასვე შეუქმნია

ი. მაჩაბლის თარგმანზე დაყრდნობით. კომპოზიტორის თხოვნით, სწორედ ამ ლიბრეტოს გაცნობია სანდრო ახმეტელი, რომელმაც მოიწონა ნაშრომი და გამოთქვა უალრესად საინტერესო შენიშვნები და შეხედულებები „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების საკითხზე. ის პირდაპირ ასე სვამს შეკითხვას: „შეიძლება თუ არა რუსთაველის პოემის მხოლოდ ამა თუ იმ ეპიზოდის მიხედვით სასცენო სიუჟეტის აგება?“ რეჟისორის მოსაზრებები მნიშვნელოვანია, ზოგადად, პოემის ტრანსმუტაცია-ტრანსფორმაციის საკითხთან დაკავშირებით, მისი სასცენო ვარიანტის შესაქმნელად. ახმეტელის ძირითადი კონცეფცია ასეთია: „ჩემის აზრით, „ნესტანის“ **ლიბრეტო უნდა გაიშალოს ზღაპრული ფერადოვნებით, ხასიათებისა და ცალკეული აქტების დინამიურობით.** ვინაიდან ნაწარმოების დედაარსის მთლიანად გადმოცემის შესაძლებლობა არ არის, მოცემულ ლიბრეტოში უნდა მოხდეს პოემის ცალკეული და, ამასთან, ძირითადი მომენტების გამოვლენა ფერთა სიუხვით, პლასტიკით, დინამიურობითა და აღმოსავლური მზიურობით. მე ამ თვალსაზრისით ვუდგები ლიბრეტოს“ (დანვრილებით იხ. ყვარელაშვილი 1966: 63-65);

- 1937 წელს „ვეფხისტყაოსანის“ 750-ე წლისთავის საიუბილეოდ პოემა გაასცენიურა აკაკი ფალავამ (5 მოქმედებად), ინსცენირება დრამატურგთა სექციაში რუსთველოლოგთა მონაწილეობით განიხილეს და მოიწონეს, განსახორციელებლად გადასცეს რუსთაველის თეატრს, თუმცა სცენაზე არ დადგმულა (დანვრილებით იხ. ბარამიძე 1966: 16-17);

- იყო მცდელობა მარჯანიშვილის თეატრში გ. ჟურულის, მუშა-ახალგაზრდობის თეატრში* კი შ. ადეიშვილის ინსცენირებათა დადგმისა, მაგრამ ჩანაფიქრი ვერც ამჯერად განხორციელდა;

- 1947 წელს მონტე-კარლოში, ხოლო მოგვიანებით პარიზის გრანდ-ოპერაში „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე ფრანგმა ბალეტ-მაისტერმა სერჟ ლიფარმა საკუთარი ბალეტისთვის დაწერა ლიბრეტო; ცოტა ხანში არტურ ონეგერმა დამოუკიდებლად შექმნა ბალეტი, რომელსაც საფუძვლად დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ მოტივები.

* თბილისის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრი, დაარსდა 1929 წელს. დასში შედიოდნენ: გ. ჟურუაძე, დ. ბაქრაძე, დ. ცხაკაია, ბ. კრავეიშვილი, პ. ბალანჩივაძე და სხვები. თეატრის ხელმძღვანელი იყო გ. შავგულიძე, დადგეს შ. მანაგაძისა და ს. ჩიქოვანის „641“, ფ. კნორის „განგაში“ და სხვა სპექტაკლები. იარსება 1933 წლამდე.

1946 წელს დაინერა შალვა მშველიძის 4-მოქმედებიანი ოპერა „ამბავი ტარიელისა“, რომლის ლიბრეტო ა. ფალავას ეკუთვნის (ორჯონიკიძე 1966: 17-28);

შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის ირგვლივ შექმნილია: 5 ოპერა, 2 ბალეტი, 2 ორატორია, ერთი კანტატა, ერთი ინსტრუმენტული კონცერტი, ორი საგუნდო, ერთი სიმფონიური და ერთი ცქორეოგრაფიული პოემა; ასევე – გუნდები, სიმღერები, ქორალები, ფრესკები, ოდეები, საერო ჰიმნები, ქართული ხალხური სიმღერები და მათი დამუშავებანი (იხ.: ფიჩხაძე 1966: ლონდარიძე 2006:);

პროფესიულ მუსიკაში რუსთაველის თემა პირველებმა შემოიტანეს ნიკო სულხანიშვილმა, დიმიტრი არაყიშვილმა, ზაქარია ფალიაშვილმა, ანდრია ყარაშვილმა და ლევან ფალიაშვილმა. მათ თითქმის ერთსა და იმავე პერიოდში შექმნეს სხვადასხვა ჟანრისა და ფორმის ოპუსები, თანაც როგორც რუსთაველისადმი მიძღვნილი, ისე მისი პოემის მიხედვით. „დღეისათვის საოპერო ჟანრში შექმნილია 5 ნიმუში: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (1919 წ.), ა. ყარაშვილის „ვეფხისტყაოსანი“ (1924 წ.), ლევან ფალიაშვილის „ვეფხისტყაოსანი“ (1925 წ.), შალვა მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“ (1946 წ.), დიმიტრი არაყიშვილის ოპერა „ნესტანი“. ანდრია ყარაშვილის ოპერა დაუმთავრებელია, ლ. ფალიაშვილისა მხოლოდ საკონცერტო შესრულებით იქნა წარმოდგენილი; ასევე არ დადგმულა „ნესტანი“. სცენური განხორციელება ჰპოვა მხოლოდ არაყიშვილის ლირიკულმა ოპერამ – „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და მშველიძის ეპიკურ-ჰეროიკულმა ოპერამ – „ამბავი ტარიელისა“ (ლონდარიძე 2006:).

„ვეფხისტყაოსანი“ შეიჭრა საბალეტო თეატრშიც (ვრცლად იხ. ნულუკიძე 1985: 66-76), თავდაპირველად ვანო გოკიელის ქორეოგრაფიულ პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ (1933 წ.). როგორც უკვე ვთქვით, 1947 წელს მონტე-კარლოში, ხოლო მოგვიანებით პარიზის გრანდ-ოპერაში „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე ფრანგმა ბალეტმაისტერმა სერჟ ლიფარმა დადგა 5-მოქმედებიანი ბალეტი „შოთა რუსთაველი“; ცოტა ხანში არტურ ონეგერმა დამოუკიდებლად შექმნა ბალეტი, რომელსაც საფუძვლად დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ მოტივები. რაც შეეხება ალექსი მაჭავარიანის ბალეტ „ვეფხისტყ-

აოსანს“, იგი 1985 წელს წარმატებით დაიდგა პეტერბურგის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე (დამდგმელი დირიჟორი – კომპოზიტორის ვაჟი ვახტანგ მაჭავარიანი, ქორეოგრაფი და ლიბრეტოს ავტორი ოლეგ ვინოგრადოვი).

„ვეფხისტყაოსანი“ დრამატული თეატრის სცენაზე

• ქართულ სცენაზე 1895 წლის 21 მაისს პირველად დაინიშნა ა. თამაზაშვილის მიერ ინსცენირებული „ვეფხისტყაოსნის“ პრემიერა. აფიშა გვაუწყებდა: „პირველად ახალი პიესა ვეფხისტყაოსანი. დრამა 5 მოქმედ. და 7 სურ. შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსნიდან, სასცენოდ პროზად გადაკეთებული. ტარიელის როლს შეასრულებს ს. პ. სვიმონიძე, ნესტან-დარეჯანის როლს შეასრულებს ვ. ნ. მელიქიშვილისა“. საოცარი ისაა, რომ



თბილისური პრემიერის შესახებ გაზეთში ინფორმაციაც კი არ განთავსდა. ამის შემდეგ იგივე პიესა ქუთაისშიც ჩაუტანიათ, მაგრამ სპექტაკლი იქაური მსახიობების მონაწილეობით ძალიან მდარე მხატვრული ხარისხისა ყოფილა და საზოგადოების სრული აღშფოთებაც გამოუწვევია (დანვრილებით იხ. ჯანელიძე 1937: 68).

• 1912 წლის 24 თებერვალს ქუთაისის თეატრში მსახიობ ვ.

ბარველს თავადვე დაუდგამს „ვეფხისტყაოსანი“ 6 მოქმედებად მის მიერვე სასცენოდვე გადმოკეთებული. ამის შესახებ „სახალხო გაზეთი“ (1912, 538) აღშფოთებით წერდა, რომ საზოგადოე-

ბამ უნდა დაგმოს და ალაგმოს ბარველისნაირ „მადააშლილ პირთა ამგვარი თავხედური საქციელი“;



- 1927 წელს რუსთაველის თეატრში გაიმართა შოთა რუსთაველის საღამო, მსახიობები კითხულობდნენ ნაწყვეტებს პოემიდან;

- 1937 წელს უკვე მარჯანიშვილის თეატრმა მოაწყო რუსთაველის საღამო. მონაწილეობდნენ: მთხრობელი – ვ. ანჯაფარიძე, როსტევეანი – შ. ღამბაშიძე, ტარიელი – ს. ზაქარიასძე, თინათინი – თ. ჭავჭავაძე...

- 1952 წლის 12 მაისს შ. ადეიშვილმა სოხუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში წარმოადგინა 5 დრამატული სცენა „ვეფხისტყაოსნი-

დან“ (ადეიშვილი 1966:).

- 1960 წელს კრაკოვის პოეტურმა თეატრმა (პოლონეთი) მოაწყო „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურულ-თეატრალური კითხვა (პოემა თარგმნა ეჟი ზაგურსკიმ, ინსცენირების ავტორი იყო თავად რეჟისორი – მტისლავ კოტლიარჩოკი, მხატვარი – მარიამ ტარლიცკი, მუსიკალურად გააფორმა ანატოლი ზარუბიანიმ, ცეკვები დადგა ზბიგნეკ პენკოვსკიმ (თეატრალური თბილისი 1960: 50);

- 1966 წლის 27 სექტემბერს, რუსთაველის დიდ იუბილესთან დაკავშირებით, „ვეფხისტყაოსნის“ პრემიერა გაიმართა შოთა რუსთაველის თეატრში. კომპოზიციის ავტორი იყო რევაზ ებრალიძე; დამდგმელები: გ. გეგეჭკორი, ბ. კობახიძე, გ. ჟორდანიას, რ. სტურუა, ნ. ხატისკაცია და გ. ქავთარაძე. რეჟისორთა ერთობლივ ნამუშევარს საბოლოო სახე მისცეს არჩილ ჩხარტიშვილმა და მიხეილ თუმანიშვილმა; მხატვარი ო. ლითანიშვილი, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი. მაყურებელმა უკვე აფიშიდანვე იცოდა, რომ სპექტაკლს

კი არა, ლიტერატურულ-დრამატულ კომპოზიციას ნახავდა. ამიტომაც წერდა გ. ბარამიძე: „რუსთაველის თეატრის მიერ წაკითხულ „ვეფხისტყაოსანს“ არა აქვს პრეტენზიები, სპექტაკლად ინოვებოდეს“ (ბარამიძე 1967: 18). კომპოზიციის ავტორს ინსცენირებაში შემოჰყავდა მთხრობელი და ანტიკური ქორო. ეს იყო მხატვრული კითხვა დადგმული მიზანსცენებით. მონაწილეობდნენ: სერგო ზაქარიაძე, ზინაიდა კვერენჩხილაძე, სალომე ყანჩელი, მედეა ჩახავა, გურამ სალარაძე, ეროსი მანჯგალაძე, ბუხუტი ზაქარიაძე, კოტე მახარაძე, იზა გიგოშვილი, ბელა მირიანაშვილი, ნუგზარ ჯუღელი, ჯემალ მონიავა, ედიშერ მაღალაშვილი, ლეილა ძიგრაშვილი, დავით პაპუაშვილი, მერაბ თავაძე, გია მატარაძე, გოგი ხარაბაძე... ეს უკანასკნელი ასე იგონებს: „1966 წელი იყო, როცა ბატონმა არჩილ ჩხარტიშვილმა რუსთაველის თეატრში „ვეფხისტყაოსანი“ დადგა. ტარიელს ვთამაშობდი. ვიდექი სცენაზე ზაქარიაძესთან ერთად, მასსავით შავ-რუხ კოსტუმში ჩაცმული, მკლავზე ვეფხისტყავადაგდებული და ვკითხულობდით... ზაქარიაძე იწყებდა, მე განვაგრძობდი... „კარვის კალთა ჩახლართული ჩავჭერ ჩავაკარაბაკე“ – ისევე, როგორც ჩემი მონოლოგის ამ პირველ სტრიქონს „ვეფხისტყაოსნის“ ყოველ სიტყვას თან ვატარებ იმ დროიდან მოყოლებული“ (ხარაბაძე).



**ფინალური სცენა
სპექტაკლიდან „ვეფხისტყაოსანი“**

- ამავე პერიოდში ბათუმის თეატრმა გონიოს ძველ გალავანზე ღია ცის ქვეშ დადგა ფრიდონ ხალვაშის „რუსთაველი“; ონის სახალხო თეატრმა – დ. კასრაძის „ლეგენდა რიუსთაველზე“; თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში დაიდგა ი. ვაკელის პიესა „რუსთაველი“, რომელიც ცოტა ადრე ტყიბულის თეატრმა განახორციელა.

- 2003 წლის 15 თებერვალის გაზეთ „24 საათში“ დაიბეჭდა ინტერვიუ რობერტ სტურუასთან, რეჟისორმა საზოგადოებას აუწყა, რომ იწყებდა „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობას. ინტერვიუ სკანდალური აღმოჩნდა, სტურუა თამამად აცხადებდა:

„ბავშვობაში მამაჩემი მიკითხავდა „ვეფხისტყაოსანს“. ბევრს ვერაფერს ვხვდებოდი, მაგრამ სიუჟეტი ვიცოდი. რუსულ სკოლაში ვსწავლობდი და ამდენად, დაკომპლექსებული ვახლდით. როცა მოგვიანებით, ქართულად წავიკითხე, მართალი გითხრათ, ძალიან გამიჭირდა. მეჩვენება, რომ ესაა ირონიული ნაწარმოები ქართულ ზნე-ჩვეულებებზე, რადგანაც ავტორი პირდაპირ ვერ წერს ქართველების სიმდაბლეზე, რომანტიზმით უკეთებს კონტრასტს ჩვენს ცხოვრებას. მოვიგონე პერსონაჟი, კაცი, რომელიც ვერ იტანს ამ წიგნს, მაგრამ ნაწარმოებს დგამს იმისათვის, რომ აუხსნას ქართველებს ეს იდიოტიზმი. არ შეიძლება, დაიჯერო, რომ ეს არის შენი ენციკლოპედია, რომელიც გამოხატავს ქართულ სულს... არანაირ ქართულ სულს არ გამოხატავს, რადგან ლაპარაკია მხოლოდ იდეალებზე, რომანტიზმზე და არც ერთი სიტყვა არაა სიმართლისა. პერსონაჟი, რომელიც ყველაფერს აბითურებს, ცინიკოსი კი არ არის, მეცნიერია, რომელიც შეწუხებულია იმით, თუ რატომ ითვლება ეს წიგნი ქართული პოეზიის, აზროვნებისა და ფილოსოფიის ერთადერთ შედეგად. დასაწყისში ასეთი ეპიზოდია: წიგნი უჭირავს ხელში და ამბობს: აქ არის ქართული სული? მოისვრის და დაიფანტება ფურცლები. ნებისმიერი მაყურებელი ჩავარდება შოკში. ის კი განაგრძობს: ასეთი ბუტაფორია 7 ცალი მაქვს ყუთში, გადასაყრელად“.

რეჟისორის სურვილი თუ მცდელობა ამაო აღმოჩნდა, სპექტაკლი ვერ დაიდგა. 2014 წელს ისევ ჰკითხეს სპექტაკლის შესახებ და პასუხი ასეთი იყო: „ვეფხისტყაოსანზე“ ლაპარაკი მრცხვენია.

დიდი ფული არ მჭირდება, 300 ათასი მეყოფა. შემძლია, დავდგა სპექტაკლი ლარიბი თეატრის სტილისტიკაში, მაგრამ თუნდაც ერთი სცენა, თინათინის გამეფება ხომ უნდა იყოს ისე დადგმული, რომ მიხვდეს, ეს ქვეყანა ძლიერი და მდიდარია. ამიტომ ვუცდი, იქნებ, მოხდეს რამე სასწაული და თანხა გამოყონ. ის კაცი არ ვარ, მუხლმოდრეკილმა ვთხოვო ვინმეს რამე, მე მგონია, რომ თუ ადამიანი გაიგებს, რას ვაპირებ, ოდნავ მაინც თუ სჯერა, რომ გამოვა, თავად უნდა წამოვიდეს ჩვენსკენ და დაგვეხმაროს. სპექტაკლი რომც არ გამოვიდეს, მივიჩნევ, ეს იქნება საშუალება, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ახალგაზრდა რეჟისორმა დადგას სცენაზე და გზა გახსნას. ასეთი სიმდიდრე გაქვს და მხოლოდ წიგნად არ უნდა დარჩეს“ („რეიტინგი“, 18.09. 2014).

2016 წლის ივლისში ისევ გავრცელდა ინფორმაცია, რომ რეჟისორი რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში „ვეფხისტყაოსანს“ დგამს (თაიმსი 2016:). კულვარული ინფორმაციით, ეს იქნება რუსთაველის თეატრის (თუ რეჟისორის) თვალით დანახული „ვეფხისტყაოსანი“, უფრო სწორად, რეფლექსია უკვდავ პოემაზე!



რუსთაველის საიუბილეოდ პანტომიმის სახელმწიფო თეატრმა 2016 წელს მყურებელს შესთავაზა რევაზ მიშველაძის მიერ ინსცენირებული „ვეფხისტყაოსანი“, დამდგმელი რეჟისორი, მუსიკალური გამგორმებელი და მხატვარი – ამირან შალიკაშვილი. საინტერესოა ისიც, რომ ეს წარმოდგენა ეხმიანება თავის დროზე მიხაი ზიჩის მიერ ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილ „ვეფხისტყაოსანს“, რადგან იქაც და პანტომიმურ სპექტაკლშიც გაისმის შესატყ-

ვისი სტროფები პოემიდან – ეს უადვილებს მაყურებელს იმის აღქმას, რაც სცენაზე ხდება.

ეს იყო ქართული პანტომიმის საჩუქარი მაყურებლისადმი. თუმცა, ფაქტია, რომ დღემდე ქართულ **დრამატულ თეატრში ვერ მოხერხდა** და ვერ დაიდგა პოემის მხატვრული ღირსების საკადრისი სპექტაკლი.

ბოლოდროინდელმა რუსთველოლოგიურმა კვლევებმა დაადასტურა კიდევ ერთი სიახლე: „ვეფხისტყაოსანი“ სიუჟეტურ წყაროდაა გამოყენებული დიდი ინგლისურ დრამატურგიაში და ეს ჩანს უილიამ შექსპირის („ციმბელინი“), ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის პიესებში („ფილასტერი“; „მეფე და არა მეფე“), რომლებიც თითქმის ერთდროულად შეიქმნა მე-17 საუკუნის პირველ ათწლეულში და უაღრესად პოპულარული იყო ინგლისის თეატრალურ სცენაზე მე-17-19 საუკუნეებში (ვრცლად იხ. ხინთიბიძე 2008; ხინთიბიძე 2014: 110-122).

* * *

თანამედროვე თეატრი რთული კომუნიკაციისა და ესთეტიკის სისტემაა, მკვეთრად თავისთავადი სპეციფიკით გამორჩეული. დიდი ხანია, რაც სპექტაკლი აღარ აღიქმება დრამატულ ნაწარმოებად, პიესად მაშინაც კი, როცა მისი საფუძველი დრამატურგიული ქმნილებაა. მით უფრო რთულ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა ინსცენირებაზეა საუბარი, რადგან:

- ნებისმიერი **ინსცენირება ანტიდრამატურგიაა**. ის ანაცვლებს თეატრის სპეციფიკის გათვალისწინებით შექმნილ მხატვრულ ქმნილებას მონტაჟირების გზით შედგენილთან;
- ინსცენირება კლავს თეატრის არსებობის საფუძველს – დრამატურგიას;
- ინსცენირება ნიველირებაა დრამატურგიის შინაგანი კანონებისა;
- ინსცენირების დროს თეატრი პროზაული ან პოეტური ნაწარმოების სანახევროდ ილუსტრატორი ხდება, რადგან შეუძლებელია ლიტერატურული ტექსტის პირდაპირი და სრული ილუსტრირება სცენურ სივრცეში;

- ინსცენირებით ირღვევა ჟანრების თავისთავადობისა და შეუცვლელობის უნივერსალური კანონი;
- ინსცენირება იწვევს თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის სიკვდილს, რადგანაც ის კარგავს დამოუკიდებელი მხატვრული აზროვნების უნარს და მოქმედების ხასიათის, კონფლიქტის ჩვენება-გამოვლენის საკუთარ, მხოლოდ თეატრისთვის დამახასიათებელ საშუალებებს;
- ინსცენირებთ ივსება რეპერტუარი, მაგრამ არ ვითარდება დრამატურგია;
- ინსცენირება სრულიად ახალი ნაწარმოების შექმნაა რთული მონტაჟირების, კლება-მატების, მოვლენათა რიგის შემცირებისა და შეცვლის აუცილებლობით (შდრ. ბაქრაძე 1965: 84-85). ინსცენირება ეს არის დეკონსტრუქცია-რეკონსტრუქციის გარდაუვალობა. ჯერ უნდა დაშალო ლიტერატურული ნყარო და მერე ააგო ახალი კონსტრუქცია, მიზანსცენებში მოახდინო თითოეული სურათის რეკონსტრუქცია.
- ინსცენირების დროს ხშირია ლიტერატურული თეატრის ხერხების გამოყენება, შესაბამისად, დაქვეითებულია სანახაობითი მხარე (შექსპირის პრინციპი: მოქმედება სიტყვას შეუფერო და სიტყვა – მოქმედებას), მწვავე კონფლიქტი და დინამიკა ისევ სიტყვაზეა გადატანილი და არა – ქმედებაზე;
- სცენურ გარემოსა და ატმოსფეროში პირველწყაროს გადატანა გულისხმობს სიტყვისა და პოზიციის ტრანსფორმაციას ფიცარნაგზე. ასეთ დროს მთავარია მოძებნა იმ ძირითადისა, უმთავრესისა, რომელიც სცენაზე მოქმედების უწყვეტ ხაზს დაიცავს.
- ინსცენირების დროს მწვავედ დგას პირველწყაროს ინტერპრეტაციის პრობლემა. ტექსტთან ზედმეტად თავისუფალმა მიმართებამ (როგორც ახლა იტყვიან, „კანონიკური ტექსტის“ რისკიანმა, თამამმა წაკითხვამ), შესაძლოა, მხატვრული ქმნილება აქციოს ესკიზად; სიღრმით, სიდიადით გამორჩეული მოვლენა – პრიმიტიულ ეპიზოდად; დაიკარგოს „დროისა და ადგილის სული“. ერთხელ ვაჟა-ფშაველასთვის „ბახტრიონის“ პიესად გადაკეთება უთხოვიათ. კატეგორიული უარი მიიღეს პოეტისგან. ვაჟას ასეთი არგუმენტი ჰქონდა: „მაშინ სულ მოკვდება „ბახტრიონის“ მნიშვნე-

ნელობა, აღარც „ბახტრიონი“ იქნება და აღარც – პიესა“ (დუშუ-რაშვილი 1915: 3).

- სპექტაკლი, უპირველესად, სანახაობაა, ამიტომ ინსცენირება აპრიორულად სიუჟეტის სანახაობად ქცევას, მის ახალ სიცოცხლეს, ვიზუალიზაციას უკავშირდება. ამ პროცესში, ბუნებრივია, დაიკარგება ლიტერატურული ტექსტის მხატვრული, ფილოსოფიური თუ ფსიქოლოგიური წიაღსვლები.

- სპექტაკლი სიტყვის სასცენო ტრანსფორმაციის სახეობაა. ინსცენირება ერთი ენიდან მეორეზე გადატანაა, ერთი ენობრივი სტრუქტურიდან მეორეში ტრანსპორტირება. ამ დროს **ლიტერატურული ენის თარგმანი ხდება სათეატრო ენაზე**. „თარგმნა“, როგორც გადატანა, ტრანსპორტირება ხელოვნების ერთი ენიდან მეორეზე, მიეკუთვნება ტრანსმუტაციის სახეობას. ტრანსმუტაცია პირველწყაროს ჰერმენევტიკაა, რეცეფციული ესთეტიკით შთაგონებული და ინტერპრეტაციებზე აგებული შემოქმედებითი აქტი (ვრცლად იხ. მოდებაძე 2014: 218-236).

რადგანაც „ვეფხისტყაოსანი“ არ არის დრამატურული ნაწარმოები, ამიტომ მისი გადატანა სცენაზე დაკავშირებულია ამ პროცესისთვის დამახასიათებელ რამდენიმე აუცილებელ ფაქტორთან. ჩვენი აზრით, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის (გაბედული სცენური ადაპტაციის) ექსპერიმენტები უშედეგოა, რადგან ვეფხისტყაოსნობის არსიც და მნიშვნელობაც, უპირველესად, მხატვრულ სიტყვაშია გამოხატული. პოემის ესთეტიკასაც და მსოფლმხედველობასაც მისი ლიტერატურული ბუნება განსაზღვრავს. ამიტომ იქნება ყოველთვის უშედეგო სცენური ინტერპრეტაციები. ინსცენირების ავტორებს მუდამ ექნებათ ის განცდა, რომელიც თავის დროზე ოქროპირ ბატონიშვილმა გაგვანდო: „ვამჯობინე რუსთაველს შევდგომოდი, ვინაიდან რუსთაველი უკეთ მოუთხრობს“ და ამის გვერდით არ დამთავრდება მაცურებლისა და კრიტიკის პრეტენზიები, რომ ისე ვერ დაიდგა, როგორც რუსთაველს ეკადრებოდა.

რა თქმა უნდა, ექსპერიმენტები „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურებისა და დადგმისა წარუმატებელი იმიტომ კი არ არის, რომ თავად პოემას აკლია დრამატიზმი, კოლიზიები, მკვეთრი ხასიათები, ცოცხალი დიალოგები და მონოლოგები, ქვეტექსტები თუ მოუ-

ლოდნელობები... მაგრამ, „დრამატურგიული ხერხების სიმრავლე და მაღალხარისხოვნება, რა თქმა უნდა, პიესად არ აქცევს „ვეფხისტყაოსანს“. პოემაში მათი არსებობა მხოლოდ იმის საბუთია, რომ გენიოსი რუსთაველი, სხვა ღირსებებთან ერთად, სინამდვილის დრამატურგიული ხედვის იშვიათი ტალანტითაც იყო დაჯილდოებული“ (ურუშაძე 1967: 214). პოემის სოციალურ-პოლიტიკური გარემო, მსოფლმხედველობრივი სისტემა, მაღალი ესთეტიკა, ეთიკური შეხედულებები (ზნეობრივი თუ რელიგიური რელატივიზმი), რთული მხატვრული კონსტრუქცია, აზრის სიღრმით გამონვეული ემოციები, შთაგონების მომნიჭებელი სახეები, პერსონაჟთა განწყობილებათა მრავალპლანიანობა, ზოგადად, ესთეტიკურად ცოცხალი სინამდვილე... მთლიანობაში ქმნის მიუწვდომელსა და დაუძლეველ მხატვრულ რეალობას. „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც უკვდავ მხატვრულ ქმნილებაში, რაინდულ-რომანტიკული კულტურული კონტექსტი გვეძლევა, როგორც წესრიგი და სისტემა თავისი რიტმულ-ინტონაციური მრავალფეროვნებით. ამდენად, რთულდება აპელაცია იმ ღირებულებებთან, სიბრძნესთან და კულტურასთან, რომელთა რეცეფცია ზოგჯერ აღემატება ადამიანურ შესაძლებლობებს. პოემის კულტურულ-სააზროვნო სივრცე, მისი ექსპრესიული და ემოციური ინფორმაციული კოდი (ასე აუცილებელი პიესად ქცევისათვის) მაინც პოეტიკურ ნაკადებში მიედინება სიტყვის სიღრმითა და პლასტიკით, გნებავთ, ორნამენტით, ამიტომ, ჩვენი ღრმა რწმენით, „ვეფხისტყაოსნის“ სიდიადე იჩრდილება მისი ინსცენირებით, ანუ სხვა სივრცეში გადატანით (ჯერ პოეტურიდან პროზაულ ენაზე და შემდეგ თეატრალურ ტექსტად ქცევით). ტრანსფორმაცია ბუნებრივად ნიშნავს მის თანამედროვე რეცეფციასაც. თანაც „სიბრტყეზე არსებული სიტყვის ტრანსფორმაცია სივრცობრვ განზომილებაში“ (არველაძე 2013: 42) ანუ ერთი მოცემულობიდან მერე სტრუქტურაში მისი გადატანა (ინტერპრეტაციის პრობლემა) ქმნის იმის საშიშროებას, რომ რუსთაველის სიტყვაში გაცოცხლებული იდეაც, დროც, ღირებულებათა სისტემაც, პოეტიკისა და მხატვრული რიტორიკის თვალსაზრისით, მონტაჟირებას დაექვემდებარება. ინსცენირება, ფაქტობრივად, ახალი ნაწარმოების შეთხზვას გულისხმობს. ისიც აქსიომაა, რომ ვერც ერთი ინ-

სცენირება ვერ დადგება პირველწყაროს სიმაღლეზე. თუ მაინც გვსურს, „ვეფხისტყაოსანი“ ვიხილოთ სცენაზე, მაშინ აპრიორულად უნდა შევეგუოთ იმასაც, რომ პოემა გადაკეთდება: დადგება მისი მოვლენათა რიგის შეცვლის აუცილებლობაც, კლებაც და მატებაც, რადგან ასეთია სანახაობითი კულტურის კანონი – სცენის ენაზე გადატანა, ტექსტის გაცოცხლება ქმედებაში. გარდა ამისა, „ესა თუ ის ნაწარმოები იმიტომ იბადება ან რომანად, ან ლექსად, ან პიესად, რომ მას სხვა სახით და სხვა ჟანრით დაბადება არ შეეძლო. ე.ი. ინსცენირებით ხშირად ირღვევა ჟანრების თავისთავადობისა და შეუცვლელეობის კანონი“ (ბაქრაძე 1965: 84).

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ქართველ ადამიანს მუდმივად ექნება შიში (ან მინიმუმ უკმარისობის განცდა) იმ ყველაზე დიდი სიწმინდისა და სიმაღლის მიმართ, რომელიც განსაზღვრავს მის იდენტობასაც და არსებობის საზრისსაც. ამიტომ, „ვეფხისტყაოსნის“ ჯერ ინსცენირება და მერე მისი თეატრალურ ტექსტად ქცევა დიდი რისკის შემცველია, რადგან, იქ, სადაც რუსთაველის სიტყვა ხმიანებს (თავად მხატვრულ ტექსტში), სხვა სიტყვის (ანუ ინსცენირების, მეორე სიტყვის) ადგილი აღარ რჩება!

დამოწმებანი:

ადეიშვილი 1966: ადეიშვილი შ. „ვეფხისტყაოსნის“ *გასცენირებანი*. ყ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №10. 1966.

არველაძე 2013: არველაძე ნ. *თეატრმცოდნეობის საფუძვლები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013.

ბაგრატიონი 1960: ბაგრატიონი თ. განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“ (გ. იმედაშვილის რედაქციით, გამოკვლევითა და საძიებლით). თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960.

ბალახაშვილი 1940: ბალახაშვილი ი. *ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში. XIX საუკუნის პირველი ნახევარი. დოკუმენტალური ნარკვევი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1940.

ბარამიძე 1966: ბარამიძე გ. „ვეფხისტყაოსნის“ *აკაკი ფალავასეული ინსცენირება*. ყ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9. 1966.

ბარამიძე 1967: ბარამიძე გ. „ვეფხისტყაოსანი“ *რუსთაველის თეატრში*. ყ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №2. 1967.

ბაქრაძე 1965: ბაქრაძე ა. *პროზა თუ დრამატურგია*. ფ. „ცისკარი“, №2. თბილისი: 1965.

ბოლქვაძე... 1960: ბოლქვაძე ს., ფერაძე თ. *მიხაი ზირი და ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“*. ფ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1960.

ბროსლავსკაია 1977: ბროსლავსკაია ტ. *რუსთაველი და მისი პოემა მუსიკაში*. ფ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12. 1977.

გვახარია 1966: გვახარია ვ. *„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული საერო მუსიკის აყვავების ხანა*. ფ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1966.

გრიშაშვილი 1960: გრიშაშვილი ი. *თეატრალური ნერვები*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1960.

გორდეზიანი 1966: გორდეზიანი ბ. *ზირი საქართველოში*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

დუშურაშვილი 1915: დუშურაშვილი ვ. *„ვაჟა-ფშაველას ხსოვნას“*. გაზ. „სახალხო გაზეთი“, № 373, 1915.

თაიძის 2016: *რუსთაველის თეატრში „ვეფხისტყაოსანის“ დასადგმელად ემზადებიან და დგამს თვით მანეტრო, რობერტ სტურუა*. ჯორჯიან თაიძის, 2016, მისამართი: <http://geotimes.ge/index.php?m=5&news-id=26510&cat-id=32>.

თეატრალური თბილისი 1960: *შოთა რუსთაველი კრაკოვის სცენაზე*. ფ. „თეატრალური თბილისი“, №18, 1960.

თეიმურაზი 1939: თეიმურაზ მელიქიძე. *თხზულებათა სრული კრებული* გიორგი ჯაკობიას წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონითა და შენიშვნებით. თბილისი: გამომცემლობა „ფედერაცია“, 1939.

თულიანი 1972: თულიანი რ. *გამოჩენილი უნგრელი მხატვარი – „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათების დამდგმელი*. ფ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1972.

იოსელიანი 1936: იოსელიანი პ. *ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა*. თბილისი: ფედერაციის გამომცემლობა, 1936.

კლანდარიშვილი 2007: კლანდარიშვილი მ. *„სამსახიბო რეჟისურის“ კრიზისი*. მოდერნიზმი ქართულ თეატრში, XX საუკუნის დასაწყისი“. *დამხმარე სახელმძღვანელო სტუდენტებისთვის*. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2007.

კეკელიძე 1925: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული თეატრი*. ჟურნ. „ხელოვნება“, №1, 1925.

კიკნაძე 1983: კიკნაძე ვ. *რუსთაველიდან გალაკტიონამდე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983.

ლონდარიძე 2006: ლონდარიძე ე. *„რუსთაველი მუსიკაში“*. *რუსთაველოლოგია*, IV. თბილისი: 2005-2006.

მაჩაბელი 2009: ივანე მაჩაბელი – ბიოგრაფია. განთავსებულია 2009 წლიდან. მისამართი: <https://burusi.wordpress.com/2009/09/12/machabeli/>.

მეუნარგია 1941: მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი)*. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1941.

მეუნარგია 1944: მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები*. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1944.

მეუნარგია 1945: მეუნარგია ი. *ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა*. თბილისი: გამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“, 1945.

მოდებაძე 2014: მოდებაძე ი. „ტრანსმუტაცია თანამედროვე კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში“. *სჯანი*, 15. თბილისი: 2014.

მუმლაძე... 2014: მუმლაძე დ., ქუთათელაძე თ. *ქართული დრამატურგიის ისტორია I*. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014.

ორჯონიკიძე 1966: ორჯონიკიძე გ. *პირველი ოპერა „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით*. უ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №10, 1966.

რუხაძე 1949: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1949.

სირაძე 1982: სირაძე რ. *სახისმეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1982.

ურუშაძე 1967: ურუშაძე ნ. „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული სასცენო ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.

ფიჩხაძე 1966: ფიჩხაძე მ. *რუსთაველი და ქართული მუსიკა*. უ. „საქართველოს ქალი“, № 10, 1966.

ქართლის ცხოვრება 1897: *ქართლის ცხოვრება დასაბამითგან მეთცხრამეტე საუკუნემდის*. ტფილისი: ზ. ჭიჭინაძის გამოცემა, 1897.

ქვლივიძე 1960: ქვლივიძე მ. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1960.

ქვლივიძე 1967: ქვლივიძე მ. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებანი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1967.

ყაუხჩიშვილი 1920: ყაუხჩიშვილი ს. *ხრონოლრაფი გიორგი მონაზონისაი*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამოცემა, 1920.

ყვარელაშვილი 1966: ყვარელაშვილი მ. „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი საოპერო ლიბრეტო. უ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №10, 1966.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი და ძველი ქართული ლიტერატურის უანრული სისტემა“. *რუსთველოლოგია*. III. თბილისი: 2004.

შარაძე 1978: შარაძე გ. *მიხაი ზიჩი და ქართული კულტურა*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1978.

ცაიშვილი 1961: ცაიშვილი ს. *მიხაი ზიჩი საქართველოში*. ჟ. „ცისკარი“, №2, 1961.

ნაქაძე 2003: ნაქაძე ი. „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურების პირველი ცდები“. *რუსთველოლოგია*. II. თბილისი: 2003.

წულუკიძე 1985: წულუკიძე ა. „ვეფხისტყაოსანი“ ბალეტში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, 1985.

ხარაბაძე : ხარაბაძე გ. *ჩემი რუსთაველი*. მისამართი: <http://rustveli.yolosite.com/newera-myrustaveli-gogixarabadze.php>

ხინთიბიძე 2008: ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსანი შექსპირის ეპოქის ინგლისში, მივიწყებული წარსულის საიდუმლო*. მონოგრაფია. თბილისი: გამომცემლობა „ქართველოლოგი“, 2008.

ხინთიბიძე 2014: ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსანი – ინგლისური დიდი დრამატურგიის უშუალო ლიტერატურული წყარო*. აღმოსავლეთმცოდნეობა, 3. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი. თბილისი: 2014.

ჯავახიშვილი 1990: ჯავახიშვილი ივ. *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1990.

ჯანელიძე 1937: ჯანელიძე დ. *რუსთაველი და „ვეფხისტყაოსანი“ თეატრსა და დრამატურგიაში*. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, 1937.

ჯანელიძე 1967: ჯანელიძე დ. *რუსთაველი და სახიობა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.

Saba Metreveli

Shota Rustaveli's Poem and Georgian Theatre

Summary

There have been many attempts to stage “The Knight in the Panther’s Skin”. For instance:

1. “The Heir of Indian Throne and the Love of Homeland” – Five act tragedy by Goderdzi Piralishvili, written in Russian, 1805.

2. “The Knight in the Panther’s Skin” – Five act tragedy by Okropir Batonishvili, published in Moscow, 1853.

3. Five act play by Giorgi Eristavi, presumably written in 1849-50.
4. Five act drama by A. Tamazashvili, assistant director of Georgian theatre, 1895.
5. Literary – stage composition of “The Knight in the Panther’s Skin” with apotheosis by R. Mkinvari. (Published in Saint Petersburg, 1901.)

It is worth mentioning that several librettos have been created based on this poem. For example, libretto by Ivane Machabeli or Mikheil Ipolitov-Ivanov (there are controversial opinions about the author) for the lost opera “Nestan-Darejani”.

In 1909, P. Mirianashvili wrote the play “The Knight in the Panther’s Skin”, used as the libretto for the opera “Nestani and Tarieli” by Leo Paliashvili in 1923. Dramatic troupe performed “The Knight in the Panther’s Skin” in Tbilisi and Kutaisi in 1895.

In 1912 the play directed by B. Barveli was performed in Kutaisi. Kote Majanishvili started rehearsals in 1923 but eventually the play was not staged. Krakow Poetical Theatre organized literary – theatrical reading of “The Knight in the Panther’s Skin” in 1960. In 1964, directors of Shota Rustaveli Dramatic Theater performed the recitations of episodes from “The Knight in the Panther’s Skin’ ... In the latest decades Robert Sturua, principal artistic director of Rustaveli Theater, announced twice that he was going to stage “The Knight in the Panther’s Skin” but rehearsals have not started yet. It is fact that Georgian dramatic theatre has not managed to produce the play which would be suitable for the poem so far.

From our point of view, experiments of producing or staging “The Knight in the Panther’s Skin” is futile owing to the fact that its true essence and significance is expressed through its artistic words. The aesthetics and the outlook of the poem is defined by its literary nature. Therefore, watching its theatrical interpretations will always give us the feeling of insufficiency. If we want “The Knight in the Panther’s Skin” to be staged, we must take into consideration the fact, that the piece will not contain all chapters of the poem and besides, its language will become more prosaic. According to the rule of staging dramatic performances, the poem should be transformed into theatrical text. Thus, without it, even dreaming about staging “The Knight in the Panther’s Skin” is worthless.

დარეჯან მენაბდე

იარომირ იედლიჩკა – „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელი

ამ ცოტა ხნის წინ თბილისში, ჩეხეთის რესპუბლიკის საელჩოში, საზეიმოდ აღინიშნა „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნის 850 და პოემის ჩეხურ ენაზე მთარგმნელის, იარომირ იედლიჩკას, დაბადებიდან 165 წლის იუბილე. ამ ფაქტმა კიდევ ერთხელ შეგვახსენა, თუ ვინ იყო იარომირ იედლიჩკა და რა დამსახურება მიუძღვის მას ქართული კულტურის წინაშე.

ი. იედლიჩკა (1901-1965), როგორც ქართველოლოგი, მხოლოდ მთარგმნელობითი საქმიანობით არ შემოიფარგლებოდა. იგი იყო ქართული ენის, ქართული მწერლობისა და ზოგადად ქართული კულტურის შესანიშნავი მცოდნე, დამფასებელი და პოპულარიზატორი მთელს ევროპაში.

ი. იედლიჩკა პოლიგლოტი იყო – ფლობდა რამდენიმე ევროპულ ენას (გერმანული, ფრანგული, ინგლისური, იტალიური, ესპანური...), იცოდა რუსული, სომხური და ქართული ენები, სწავლობდა ჩინურს... იყო კავკასიოლოგი, ქართველოლოგი და არმენისტი, ენათმეცნიერი, პოეტი და მთარგმნელი, პრადის უნივერსიტეტის პროფესორი, მეცნიერებათა დოქტორი. იგი პრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტისა და უნივერსიტეტის ახლო და შუა აღმოსავლეთის ფილოლოგიის კათედრაზე ასწავლიდა ქართულ ენას, როგორც ერთ-ერთ ძირითადად და სავალდებულო საგანს. მისი სამეცნიერო სტატიები და რეცენზიები ქართული ენისა და მწერლობის საკითხებზე იბეჭდებოდა ჩეხურ, გერმანულ, ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე, სხვადასხვა დროს აქვეყნებდა ქართულიდან თარგმანებსა და სტატიებს ჟურნალებში „ნოვი ორიენტ“ და „პრალა-მოსკვა“.

ქართული ენის შესწავლა ი. იედლიჩკამ 1933 წლიდან დაიწყო. მოგვიანებით, სტატიაში „ჩემი ცხოვრების გზა“ იგი იხსენებდა: „პირველი ქართული ნიგნი, რომელიც ხელში მომხვდა, ეს იყო პარიზში დაბეჭდილი „დედა-ენა“. მე მომხიბლა ქართული ენის მელოდიამ, თუმცა ნიგნში ვიპოვე მხოლოდ ცალკეული სიტყვები და მოკლე საბავშვო ლექსები. მაგრამ, როცა პირველად მოვისმინე, როგორ ჟღერდა რუსთაველის პოემა, ჩემს თვალწინ ახალი სამყარო გადაიშალა, და სურვილი დამებადა არა მარტო გავცნობოდი ამ ნაწარმოებს, არამედ მეთარგმნა კიდევ ჩეხურ ენაზე“ (იედლიჩკა 1957^ა: 12).

ი. იედლიჩკა რამდენჯერმე იყო საქართველოში. პირველად რომ ჩამოვიდა – 1957 წელს – პოემის თარგმნა კარგა ხნის დაწყებული ჰქონდა („ვეფხისტყაოსანს“ ი. იედლიჩკა ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე თარგმნიდა) და ქართული პრესა უკვე იუწყებოდა, რომ ჩეხი მეცნიერი და მთარგმნელი, რომელიც შესანიშნავად ფლობს ქართულ ენას, თარგმნის „ვეფხისტყაოსანს“ და მალე დაიბეჭდებაო (ბარამიძე 1957). იმავე წელს ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა ი. იედლიჩკას სტატია „მოზღვავებული შთაბეჭდილებანი“, რომელშიც შთამბეჭდავადაა გადმოცემული საქართველოსთან შეხვედრით გამოწვეული მისი მართლაც მოზღვავებული ემოცია:

„ჩემს სიცოცხლეში არ დამავინყდება ის დღე, როცა თვითმფრინავის სარკმელში პირველად დავინახე კავკასიონის მთაგრებილი. დილის მზის სხივებში ჩემს თვალწინ აელვარდა თოვლით დაფარული მწვერვალები. რძესავით თეთრი ნისლი შადრევნებად დულდა და მწვერვალებს აწყდებოდა... მე ჯერ კიდევ კარგად არ ვიცოდი, სად ვიყავი, მაგრამ უკვე ვხვდებოდი, რომ უკანა პლანზე, მთების გასწვრივ, მცურავ ღრუბელთა ფარდები საქართველოს ეკუთვნოდა და რომ ეს მაღალი კედლები აღმოსავლეთ ჰორიზონტზე მის სადარაჯოზე იდგნენ.

ბოლოს გამოჩნდა ქალაქი, მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი, მარადიული ქალაქი... იმავე საღამოს ქალაქი ჩემთვის თავის სიმღერებს აგუგუნებდა... და მეჩვენებოდა, თითქოს ჩამჩურჩულებდა: აი, ის ქვეყანა, რომელზეც ოცნებობდი. აი, ის ალთქმული ქვეყანა!..“ (იედლიჩკა 1957^ა: 104).

საქართველოში ჩამოსული ი. იედლიჩკა მეგობრობდა და თანამშრომლობდა ქართველ მწერლებთან და მეცნიერებთან. აქ მიღებულია შთაბეჭდილებებმა ათქმევინა მას: „აგერ რამდენი წელიწადია ვსწავლობ და ვთარგმნი რუსთველს და მხოლოდ ახლა, როცა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში ვიხილე ქართველი მწიგნობრების მიერ გულმოდგინედ გადაწერილი „ვეფხისტყაოსანი“, სრულიად ახალმა სინათლემ გააშუქა ჩემთვის ქართული პოეზიის ეს საუნჯე, ეს „მარგალიტი ობოლი, ხელით-ხელ საგოგმანები“ (იედლიჩკა 1957^ბ: 105). ერთ-ერთ იმდროინდელ ინტერვიუში კი ი. იედლიჩკა ამბობს: „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანი იყო ჩემთვის პირველი ცდა ქართულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ჩებურ ენაზე თარგმნისა. ამ საქმიანობაში მე ვხელმძღვანელობდი იმ მისწრაფებით, რომ დამეძებნა იმგვარი მხატვრული საშუალებანი, რომლებიც დამეხმარებოდა, რაც შეიძლება სრულად გადმომეცა რუსთველის ქმნილების იდეური და ემოციური პათოსი, შემენარჩუნებინა მისი ეროვნული და ისტორიული კოლორიტი, წარმომეჩინა ამ შესანიშნავი ლიტერატურული ძეგლის უჭკნობი ცხოველმყოფელობა.

ამას წინათ დავასრულე თარგმანის მეოთხე რედაქცია და უახლოეს დროში რუსთველის პოემას გამოსცემს პრადის მხატვრული ლიტერატურის გამომცემლობა“ (რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1978: 169-170).

მართლაც, 1958 წელს, პრალაში, ჩებურ ენაზე გამოიცა „ვეფხისტყაოსნის“ იარომირ იედლიჩკას მიერ შესრულებული სრული თარგმანი – პროზაული და პოეტური (ტირაჟი 1000 ეგზემპლარი), რომელიც დღეს უკვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს (Šota Rustaveli. Muž v tygři kůž. Přeložil J. Jedlička. Praha. 1958. Státní nakladatelství krásné literatury, hodby a umění – რუსთაველი 1958).

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანებიდან ეს გამოცემა იმითაც გამოირჩევა, რომ აქ ერთ წიგნში, ერთმანეთის გვერდით, დაბეჭდილია პოემის როგორც პოეტური (რუსთაველი 1958: 51-315), ისე – პროზაული (რუსთაველი 1958: 317-610) თარგმანები (პროზაული თარგმანის ტექსტიც სტროფებადაა დაყოფილი). წიგნი გამოცემულია პრადის მხატვრული ლიტერატურის, მუსიკისა და ხელოვნების სახელმწიფო გამომცემლობის მიერ, შეიცავს 624 გვერდს, ჩასმულია მაგარ ყდაში. გრაფიკული გაფორმება ეკუთვნის მხატვარ

ზდენეკ სკლენრუის, რედაქტორია იტკა კრშესალკოვა. წიგნს დართული აქვს მთარგმნელის შენიშვნები და განმარტებები (რუსთაველი 1958: 611-619). თარგმანი იხსნება რუსთაველის პორტრეტით, ბოლოში კი დართულია პოემის 1712 წლის ვახტანგისეული გამოცემის თავფურცელი, ვახტანგ მეექვსის პორტრეტი (ა. შანიძის 1937 წლის საიუბილეო გამოცემიდან) და პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში დაცული 1671 წლის ხელნაწერის ფოტოები.

„ვეფხისტყაოსნის“ ჩეხური თარგმანის გამოცემას არაერთი გამოხმაურება მოჰყვა საქართველოში (ლიტერატურული გაზეთი 1958; ჩხეიძე 1959; მარჯანიშვილი 1959; გვინჩიძე 1959^ა: 14-15; გვინჩიძე 1959^ბ და სხვ.).

შ. გვინჩიძემ საგანგებოდ შეისწავლა „ვეფხისტყაოსნის“ ჩეხური პოეტური თარგმანი. ვრცელ რეცენზიაში „მუჟ ვ ტიგრუი კუჟი“ დედნისა და თარგმანის სტროფების პარალელური შედარებით მან თვალნათლივ წარმოაჩინა თარგმანის ღირსებები და იქვე მიუთითა:

„ჩვენი ამოცანა იყო მკითხველისათვის გვეჩვენებინა ორიგინალიდან და თარგმანიდან მოყვანილი პარალელური ტექსტების მაგალითებზე, თუ რამდენად ზუსტია ი. იედლიჩკას თარგმანი, და დავინახეთ, რომ მთარგმნელს დიდი სიყვარულითა და მონდომებით გადაუტანია თავის ენაზე რუსთაველის უკვდავი ქმნილება, წლების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება მოუმარჯვებია და რუსთაველის ტექსტის ღრმა და საფუძვლიანი ცოდნა გამოუყენებია, რათა მისი თარგმანი ესთეტიკურად დედნის შესატყვისი ყოფილიყო“ (გვინჩიძე 1959^ა: 15). შ. გვინჩიძის აზრით, ი. იედლიჩკას თარგმანში შენარჩუნებულია რუსთაველის ლექსის მუსიკალობა, დაცულია მაღალი და დაბალი შაირი, კარგადაა გადათარგმნილი მეტაფორები, მაჯამები და აფორიზმები.

ცალკე უნდა გამოიყოს „ვეფხისტყაოსნის“ ჩეხური თარგმანის ვრცელი წინასიტყვაობა (რუსთაველი 1958: 7-49), რომელიც აგრეთვე ი. იედლიჩკას ეკუთვნის (შემოკლებული თარგმანი გ. ნეზბიერიძისა იხ. რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1978: 170-200). მიუხედავად იმისა, რომ ი. იედლიჩკას წინასიტყვაობა დავალებულია კ. კეკელიძის „ძველი ქართული მწერლობის ისტორიით“, უნდა ითქვას, რომ არსებითად ეს მხოლოდ თარგმანის წინასიტყვაობა კი არ არის, არამედ ვრცელი მეცნიერული ნაშრომი, რო-

მელიც მკითხველს წარმოდგენას უქმნის არა მარტო რუსთველსა და მის პოემაზე, არამედ ზოგადად ქართული მწერლობის არაერთ საკვანძო საკითხზე.

წინასიტყვაობა ასე იწყება: „ეპიკური პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ მიჩნეულია ქართული პოეზიის მიუღწეველ სიმაღლედ. ჩვენ აქ ვხვდებით მსოფლიო ლიტერატურაში განცალკევებულად წარმოდგენილ მოვლენებს; რომანტიკული, საკარო, რაინდული ეპოსი ხდება ხალხის ყველა ფენის კუთვნილება. ეს პოემა თავისი ფორმით, სტილით, ენითა და ცხოვრებისეული სიბრძნით ისეთი მაღალი პოეზიის ეტალონადაა მიჩნეული, რაც უჩვეულოა პოეზიისათვის. ჩამოყალიბდა მთელი სკოლა, რომელიც ატარებდა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის სახელს. პოემამ მოიპოვა ისეთი დიდი სიყვარული, რაც იშვიათად თუ მოუპოვებია პოეტურ ქმნილებას მსოფლიოში. საქართველოში მას არა მხოლოდ პატივს სცემენ, არამედ ზეპირადაც კი იციან, რაც ყოველთვის არ არის კლასიკური ნაწარმოების ხვედრი. ცნობილია, რომ ამ პოემის ხელნაწერი პატარძალს მზითევად მიჰქონდა თავისი ქმრის სახლში და მისგან მოითხოვდნენ, რომ სცოდნოდა არა მარტო ნაწარმოების შინაარსი, არამედ შეეთვისებინა და ზეპირადაც სცოდნოდა იგი. გმირთა თავგადასავალი შეიჭრა ცხოვრებაში და მათი მამაცობა და ერთგულება არის ქართველი კაცის მისაბაძი მაგალითი. აფორიზმები, რომლებითაც სავსეა მთელი ნაწარმოები, ეხმარება მას ყოველდღიური ცხოვრების საკითხების განსჯასა და გადაწყვეტაში. სიტყვის სილამაზემ, რომელიც ექსოვება აზრის სიბრძნეს და ქმნის ქართული ხალხური მეტყველების განუყოფელ ნაწილს, გაუძლო ასწლოვან ომებს, ჩაგვრასა და მტრობას. ცოცხლობს და დღესაც ჩვენს თვალწინ ყვავის ნაწარმოები ლექსად, რომელიც ხალხის სულის ისეთი სრული გამოხატულებაა, რომ მსოფლიო მნიშვნელობა მოიპოვა“ (რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1978: 170).

შესავლის შემდეგ ი. იედლიჩკა განიხილავს რუსთველოლოგიის ძირითად საკითხებს: ვრცლად ჩერდება პოემის ავტორის ვინაობისა და დათარიღების, სიუჟეტის ორიგინალობის საკითხებზე, ეხება რუსთაველის შესახებ ხალხურ გადმოცემებსა და აღორძინების ხანის მწერალთა ცნობებს, მსჯელობს ქართული საერო მწერლობის განვითარებაზე, არაერთხელ გამოთქვამს საკუთარ თვალსაზ-

რისს მ. ბროსეს, ნ. მარის, ი. აბულაძის, პ. ინგოროყვასა და სხვ. მეცნიერთა ნაშრომებში მოცემულ დებულებებზე, გამოყოფს ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა პოემის პროლოგი და ეპილოგი, კომპოზიცია, მთავარი პერსონაჟები, რუსთველის რელიგიური აღმსარებლობა, პოემის მხატვრული მხარე... ეხება „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებათა თემას, მიმოხილულია პოემის ხელნაწერები და გამოცემები (იხ. რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1978: 22-23; მენაბდე 1990: 158-160).

მიუხედავად ამდენი წლის თავდადებული შრომისა, ი. იედლიჩკა თავის თარგმანს მაინც არ თვლიდა სრულყოფილად და წინასიტყვაობის ბოლოს წერდა: „თარგმანის საფუძველი იყო პოპულარული გამოცემა 1941 წლისა, რომელიც მთლიანად წარმოადგენს საიუბილეო გამოცემის ასლს. მაგრამ ამავე დროს ყურადღება მიექცა ზოგიერთ გვიანდელ გასწორებასაც პ. ინგოროყვას გამოცემაში და ა. შანიძის სტატიებში. პოეტური თარგმანი რამდენჯერმე გადამუშავდა, უკანასკნელად კი საფუძველიანად. პროზაული თარგმანი დღევანდელი ფორმით არის უკანასკნელი ორი არასრული წლის საქმე. მთარგმნელი ცდილობდა პოეტურ თარგმანში დაეცვა ორიგინალის ფორმის ძირითადი თვისებები: პირველ რიგში გეგმაზომიერი მონაცვლეობა მაღალი და დაბალი შაირებისა და მასზე დამოკიდებული ქალური ან ვაჟური რითმების გამოყენება. ამ მხრივ სტროფი ყოველთვის თარგმნილია ორიგინალის სათანადო ადგილის მსგავსად. მთარგმნელს არ უღალატია ორიგინალისათვის. იგი კეთილსინდისიერად ერიდებოდა ყველა გადახვევას, რათა არ გაეყალბებინა პოემის სახეები, და ცდილობდა დარჩენილიყო რუსთველური მეტაფორების სფეროში... რუსთველის ნაწარმოების პირველი ჩეხური თარგმანი, როგორც ყველა პირველი თარგმანი, არის მხოლოდ ცდა. მოვლენ სხვა მთარგმნელები, პოეტები და სპეციალისტები. იდეალია ორივე მათგანის თანამშრომლობა. ორივეს შეუძლია მოუტანოს ამ თარგმანს გარკვეული სარგებლობა. შესაძლებელია მოიძებნოს ახალი ფორმა პოეტური თარგმანისათვის... ერთიც კიდევ მინდა მოვაგონო პოეტებს, რომლებიც მომავალში დაინტერესდებიან ამ ნაწარმოებით. ნუ დაკმაყოფილდებიან პროზაული ტექსტით, რომელიც აქ მათ ეძლევათ. ზოგი ადგილი სხვაგვარი განმარტების შესაძლებლობასაც უშვებს და მოითხოვს უფრო

ღრმა არგუმენტირებას. საჭიროა კვლავ და კვლავ მივმართოთ სპეციალისტებს“ (რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1978: 199-200).

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანზე მუშაობის პარალელურად ი.იედლიჩკა თარგმნიდა და პრალაში ჩეხურ ენაზე აქვეყნებდა ქართულ ლიტერატურულ ტექსტებს: „ქართული ხალხური ზღაპრები“ (1949); ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“ (1952); გ. ლეონიდის ლირიკული ლექსების ანთოლოგია „ქართლის ბალი“ (1955); კრებული „ქართველ კლასიკოსთა მოთხრობები“, რომელშიც შესულია დ.ჭონქაძის „სურამის ციხე“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“, ალ. ყაზბეგის „ხევისბერი გორა“ (1958); დ. გურამიშვილის „მხიარული ზაფხული“ (1963) და სხვ. ყველა თარგმანს ერთვის ბოლოსიტყვაობა, რომელშიც ი. იედლიჩკა ჩეხ მკითხველებს აცნობს თხზულებათა ავტორებსა და მათ შემოქმედებას. იმდროინდელ ქართულ პერიოდიკაში დაიბეჭდა ი. იედლიჩკას სტატიები ქართული მწერლობის შესახებ: „ილია ჭავჭავაძის მოთხრობათა გმირები“ (განხილულია „კაცია-ადამიანი?!“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „გლახის ნამბობი“, „სარჩობელაზედ“ – იედლიჩკა 1957^ა: 45-48), „იაკობის ჟამისწირვის ხელნაწერი პრალაში“ – იედლიჩკა 1961: 175-180).

ვეროპული ქართველოლოგიის განვითარებისთვის ი. იედლიჩკას კიდევ ბევრი მიზანი ჰქონდა დასახული, მაგრამ განხორციელება ვერ მოასწრო. სიკვდილამდე ორი თვით ადრე იგი გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ ინტერვიუში ამბობდა: „ბედნიერი ვარ, რომ ჩემს დედაენაზე ვთარგმნე „ვეფხისტყაოსანი“ და ეს უსწორო რომანი-ეპოსი გავაცანი ჩემს ხალხს. ახლა გადავამუშავებ და შევავსებ ქართული საერო მწერლობის ისტორიას კ. კეკელიძისა (1900 წლამდე). ამ წიგნს იულიუს ასფალგი და მე გამოვცემთ გერმანულად“ (მეგრელიძე 1970). საქმე ეხება კ. კეკელიძის „ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ თარგმნას გერმანულ ენაზე. როგორც ცნობილია, მიქელ თარხნიშვილმა იულიუს ასფალგთან თანამშრომლობით 1955 წელს გამოაქვეყნა ამ გამოკვლევის პირველი ტომი, მეორე ტომის გამოცემა კი ველარ მოასწრო. ი. იედლიჩკამ გადაწყვიტა, ეს საქმე ბოლომდე მიეყვანა და ი. ასფალგის რედაქციით გამოეცა მეორე ტომი, რომელშიც რუსთველოლოგიური საკითხების გაშუქებისას გათვალისწინებული უნდა ყოფილიყო

ამ საკითხების კვლევის არსებული თანამედროვე ვითარება (ამ საკითხის შესახებ იხ.: ბარამიძე 1975: 30-45; ბარამიძე 1987: 378-380). 1963 წელს ი. იედლიჩკას საგანგებო შეთანხმებაც ჰქონია თსუ რექტორთან ამ წიგნის გამოცემასთან დაკავშირებით, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი ისე გარდაიცვალა, რომ კ. კეკელიძის ნაშრომის მეორე ტომის თარგმნა და გერმანულ ენაზე გამოცემა ვერ განახორციელა. მოგვიანებით, ჟურნალ „ბედი ქართლისაში“ გამოქვეყნებულ გამოსათხოვარ წერილში, იულიუს ასფალგი დანაწევრებით აღნიშნავდა, რომ ი. იედლიჩკა გარდაცვალებამდე აგრძელებდა ამ წიგნზე მუშაობას.*

საქართველოში ყოფნისას ი. იედლიჩკას წერილები და ინტერვიუები იბეჭდებოდა „ლიტერატურულ გაზეთსა“ და „კომუნისტში“, „დროშასა“ და „ცისკარში“... ერთ-ერთ მათგანში იგი ამბობს: „ქართული ენა თავისი ჟღერადობით მსოფლიოს ყველაზე მელოდიურ ენათა ჯგუფს მიეკუთვნება, თავისი ლექსიკის სიმდიდრით კი სამხრეთ ევროპის კლასიკური ქვეყნებისას. ჭეშმარიტად, მხოლოდ ამ ენაზე შეიძლებოდა შექმნილიყო გენიალური შოთა რუსთველის სწორუპოვარი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ (იედლიჩკა 1958: 5). ი. იედლიჩკა იკვლევდა ძველი და ახალი ქართული ენისა და მწერლობის საკითხებს, ინტერესით ადევნებდა თვალს ქართველ ენათმეცნიერთა საქმიანობას, თანამშრომლობდა ევროპელ ქართველოლოგებთან და მათ ახალ ნაშრომებს რეცენზიებით ეხმაურებოდა. 1964 წელს მან დაბეჭდა მოზრდილი გამოკვლევა ძველ ქართულ ზმნისართებზე, ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ გამოაქვეყნა სტატიები: „ძველი ქართული ენის სტრუქტურის შესახებ“, „ქართული ეტიმოლოგიები“, „სიტყვათწარმოება და ბრუნება ძველ ქართულში“, „წერილი აფხაზურისა და ქართული ენების ურთიერთობის შესახებ“ და სხვ., რეცენზიებით გამოეხმაურა გ. დიუმეზილის, ი. ასფალგის, ჰ. ფოგტისა და სხვათა ქართველოლოგიურ ნაშრომებს. ი. იედლიჩკამ შეადგინა წიგნი – „ჩეხური ენა (ჩეხური ენის სახელმძღვანელო ქარ-

* სხვათა შორის, „ბედი ქართლისაში“ („რევიუ დე კარტველოლოჟი“) გამოქვეყნებულ გამოსათხოვარ სტატიას ერთვის ი. იედლიჩკას ქართულიდან თარგმანებისა და სამეცნიერო ნაშრომთა ბიბლიოგრაფია, რომელშიც სრულადაა წარმოდგენილი მისი ქართველოლოგიური კვლევები. ბიბლიოგრაფიიდან ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ თანამშრომლობდა ი. იედლიჩკა „ბედი ქართლისას“ რედაქციასთან, სადაც არაერთი სტატია გამოაქვეყნა 1959-64 წლებში (ასფალგი 1966: 98-102).

თველთათვის)“). წიგნი მან დაწერა ჩეხურ ენაზე, გადმოაქართულა და გამოსაცემად მოამზადა ელენე ერისთავმა, გიორგი ახვლედიანის რედაქციით. ეს არის ლექციების ციკლი – 30 ლექცია, რომელსაც დართული აქვს შესავალი წერილი და ლექსიკონი ჩეხურ-ქართულ და ქართულ-ჩეხურ ენებზე. გ. ნებიერიძის სიტყვით, ეს წიგნი „ამავე დროს ჩეხურისა და ქართულის შედარებითი ანუ პარალელური გრამატიკაცაა, რაც ამ სახელმძღვანელოს უდავოდ დიდი ღირსებაა“ (ნებიერიძე 1973).

ი. იედლიჩკა მაღალი აზრისა იყო ქართველ ენათმეცნიერებზე: „...ლინგვისტიკაში ქართულ მეცნიერებას მონინავე ადგილი უჭირავს. აქ წყვეტენ მრავალ პრობლემას, რომლებიც ეხება არა მარტო თვით ქართული ენის ისტორიას, არამედ ქართველური ენების მთელ ოჯახს, აგრეთვე კავკასიოლოგიას და ურთიერთობას წინა აზიის მკვდარ ენებთან. ამ დარგში უდიდესი ამოცანებია და ქართველ მეცნიერებს დიდი პასუხისმგებლობა აკისრიათ, ვინაიდან ძირითადად აქაა თავმოყრილი საკითხები, რომელთა გადაჭრა უფრო ადვილია დღეს, ვიდრე ხვალ; რადგან უნდა ვიფიქროთ, რომ ლიტერატურული ენები დროთა განმავლობაში უკანა პლანზე მოაქცევენ ნაკლებად განვითარებულ ენებსა და დიალექტების ფორმებს. მაგრამ ქართველი ლინგვისტები თავის სიმალლეზე დგანან და ვფიქრობ, რომ მსოფლიო მეცნიერულს აზრს უფლება აქვს მოელოდეს მათგან ძირითადი პრობლემების თანდათანობით გადაჭრას, რაც, რა თქმა უნდა, მრავალი წლის დაძაბულ შრომას მოითხოვს“ (იედლიჩკა 1957^ბ: 107).

ასე წერდა და ფიქრობდა იარომირ იედლიჩკა, ქართველოლოგი, რომელმაც სიცოცხლის უმეტესი ნაწილი ქართული მწერლობის თარგმნასა და პოპულარიზაციას მოახმარა. ი. იედლიჩკამ აღზარდა ქართული ენისა და ლიტერატურის მრავალი სპეციალისტი, შექმნა ჩეხ ქართველოლოგთა მთელი სკოლა. 1966 წელს რუსთველის იუბილეზე საქართველოში ჩამოსულმა მისმა ერთ-ერთმა მოწაფემ ვაცლავ ჩერნიმ ხაზგასმით აღნიშნა, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა „ვეფხისტყაოსნის“ ჩეხურ ენაზე თარგმნასა და გაცნობას იმდროინდელი ჩეხოსლოვაკიისათვის: „როდესაც „ვეფხისტყაოსანი“ ჩეხურ ენაზე მთლიანად პირველად გამოიცა, ამ მომენტიდან უკვე შეიძლება ლაპარაკი იმაზე, რომ ჩეხურმა კულტურამ საკუთარი,

უშუალო კონტაქტები დაამყარა ქართულ კულტურასთან. იგი აღარ წარმოადგენდა ბუნდოვან, ძნელად მისაწვდომ, ნაკლებად გასაგებ დარგს, რომელსაც უწოდებდნენ „აღმოსავლეთის კულტურას“ ანდა „საბჭოთა კავშირის არასლავი ხალხების კულტურას“, არამედ მან ჩეხოსლოვაკიელი მკითხველისათვის საკუთარი, სავსებით გარკვეული სახე მიიღო.

ახლა, როდესაც ჩეხებისა და სლოვაკებისათვის საქართველოს კულტურა აღარ წარმოადგენს ზოგად ცნებას, ჩვენ შეგვიძლია დანარჩენთაგან მისი განსხვავების განსაზღვრა. შეგვიძლია დავსვათ საკითხი, რაზედაც წინათ პასუხის გაცემას ვერ შევძლებდით: რა წვლილი შეიტანა ქართულმა კულტურამ, კერძოდ შოთა რუსთველის ეპოსმა მსოფლიო კულტურაში“ (ჩერნი 1978: 203).

დამოწმებანი:

ასფალგი 1966: Assfalg J. Jahomir Jedlička. Bedi Kartrliisa. Revue de Kartvelologie. vol. XXI-XXII. Paris: 1966.

ბარამიძე 1957: ბარამიძე ალ. „იარომირ იედლიჩკა საქართველოში“. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 28.VI.1957, №26.

ბარამიძე 1975: ბარამიძე ა. „პოეტური მეტაფორის ენა და ვეფხისტყაოსნის თარიღის საკითხი“. ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. VI. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.

ბარამიძე 1987: ბარამიძე ა., ი. „იედლიჩკა“. ახლო წარსულიდან (მოგონებანი). თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987.

გვინჩიძე 1959ა: გვინჩიძე: შ. მუჟ ვ ტიგრუი კუჟი. ჟ. „დროშა“, 1959, №2.

გვინჩიძე 1959ბ: გვინჩიძე შ. „ქართველი კლასიკოსები ჩეხურ ენაზე“. „ლიტერატურული გაზეთი“, 13.III.1959, №11.

იედლიჩკა 1957ა: იედლიჩკა ი. ჩემი ცხოვრების გზა. ჟ. „დროშა“, №8. 1957.

იედლიჩკა 1957ბ: იედლიჩკა ი. მოზღვავებული შთაბეჭდილებანი. ჟ. „ცისკარი“, №2. 1957.

იედლიჩკა 1957გ: იედლიჩკა ი. ილია ჭავჭავაძის მოთხრობათა გმირები. ჟ. „მნათობი“, № 10, 1957.

იედლიჩკა 1958: იედლიჩკა ი. სახელოვანი და გმირული. ჟ. „დროშა“, №10. 1958.

იედლიჩკა 1961: იედლიჩკა ი. იაკობის ჟამისწირვის ხელნაწერი პრალაში. ჟ. „მნათობი“, №6, 1961.

ლიტერატურული გაზეთი 1958: „ვეფხისტყაოსანი ჩეხურ ენაზე“. „ლიტერატურული გაზეთი“, 28.XI.1958. №48.

მარჯანიშვილი 1959: Марджанишвили Н. *Жемчужина грузинской поэзии на чешском языке*. `Вечерний Тбилиси~, 15.I.1959. №12.

მეგრელიძე 1970: მეგრელიძე ი. „იარომირ იედლიჩკა“. გაზ. „სამშობლო“, 14.VIII.1970, №15.

მენაბდე 1990: მენაბდე ლ. *რუსთველი საზღვარგარეთულ ლიტერატურაში*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1990.

ნებიერიძე 1973: ნებიერიძე გ. „მნიშვნელოვანი მოვლენა“. გაზ. „კომუნისტი“, 19.IV.1973, №92.

რუსთაველი 1958: *Šota Rustaveli. Muž v tygři kůži. Přeložil J. Jedlička*. Praha. 1958.

რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1978: *რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში*. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1978.

ჩერნი 1978: ჩერნი ვ. „რუსთველი და ჩეხები“. *რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში*. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1978.

ჩხეიძე 1959: ჩხეიძე ნ. „ვეფხისტყაოსნის“ ჩეხური თარგმანი“. გაზ. „თბილისი“, 27. XII.1959, №292.

Darejan Menabde

Jaromír Jedlička – Translator of *Vepkhistqaosani*

Summary

Jaromír Jedlička (1901-1965) was a Czech scholar and translator, Kartvelologist, who translated and published in the Czech language works by Georgian writers (D. Guramishvili, D. Chonkadze, I. Chavchavadze, Al. Qazbegi, L. Kiacheli, G. Leonidze), published articles on issues of grammar of the old and modern Georgian language, etc. Especially great is his contribution to the translation and study of *Vepkhistqaosani* (“The Knight in the Panther’s Skin”) by Shota Rustaveli. In 1958 Jedlička published in Prague the complete prose and poetic translation of the poem, furnished with an extensive preface. It was the first comprehensive study on *Vepkhistqaosani* in the Czech language. Publishing of this book greatly facilitated the popularization of Rustaveli’s name in the Czech Republic.