

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ტ რ ს თ ჯ ე ლ ი ლ ი გ ი ა

IX

თბილისი
2019

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

ტექსტი და კონტექსტი

ელგუჯა ხინთიბიძე

ბერძნული მითოსის კიდევ ერთი დამოწმება ვეფხისტყაოსანში.....7

მარიამ კარბელაშვილი

ვეფხისტყაოსნის ჟანრული პოლიფონიურობა.....22

სახისმეტყველება

ნესტან სულავა

მზისა და ვარდის მეტაფორის ტრანსფორმაცია, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის ერთ-ერთი საფუძველი.....52

ლია წერეთელი

„უწყლობა ჰკლავს, წყალი სდის“ („ვეფხისტყაოსნის“ პარადიგმული სახისმეტყველების ერთი ასპექტი).....70

ესთეტიკური პარალელები

ხეთისო ზარიძე

ქართული ჰაგიოგრაფია და „ვეფხისტყაოსანი“ (მცირე პარალელები).....78

თინათინ ბიგანიშვილი

არისტოტელეს „პოეტიკისა“ და რუსთაველის ესთეტიკური თეორიის პარალელების შესახებ.....90

ივანე ამირხანაშვილი

ნიზამი და რუსთაველი:
დრო და ესთეტიკური მრწამსი.....109

ისტორიული ტოპოსები

ლია კარიჭაშვილი

კიდევ ერთხელ შოთა რუსთაველის შესახებ
(გამოხმაურება ვლადიმერ ჭელიძის
ნაშრომზე „ჰერეთის ერისთავი შოთა“
(„რუსთველიანას“ კვალდაკვალ).....129

თეიმურაზ ჭანტურიშვილი

„ვეფხისტყაოსნის“ ალეგორია.....139

პოეტიკის საკითხები

მაია ცერცვაძე

რამდენიმე ხიაზმური კონსტრუქციის
შესახებ „ვეფხისტყაოსნში“.....150

ახალი თარგმანი

ვაჟა ბეთანელი

„ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე
გადატანის მეშვიდე ცდა.....159

Contents

Text and Context

E. Khintibidze

One More Reference to Greek Mythology
in “*The Man in a Panther-Skin*”7

Mariam Karbelashvili

Genre Polyphony of
The Knight in The Panther’s Skin.....22

Imagology

Nestan Sulava

The Transformation of the Metaphorical
Icons of the Rose and the Sun, as One
of the Bases of the Composition of the
“Knight in the Panther’s Skin”51

Lia Tsereteli

Lack of Water Slays, Water Flows.....70

Aesthetic Parallels

Khvtiso Zaridze

Georgian Hagiography and
the “Knight in the Panther’s Skin”78

Tinatín Biganishvili

Comparative Analysis of Aristotle’s
„Poetics” and Rustaveli’s Aesthetic Theory.....90

Ivane Amirkhanashvili

Nizami and Rustaveli:

Time and Aesthetic Beliefs.....109

Historical Toposes

Lia Karichashvili

Once Again about Shota Rustaveli

(Review of Vladimer Chelidze’s

Work “Shota, Eristavi of Hereti”

(Following “Rustveliana”).....129

Teimuraz Chanturishvili

Allegory of the “One In The Tiger’s Skin”.....139

Poetical Issues

Maia Tsertsvadze

About Several Structures with Chiasmus

in ”The Knight in the Panther’s Skin”.....150

New Translations

Vaja Betaneli

The Seventh Attempt to Render

“The Knight in the Panther’s Skin”

into the Russian Language.....159

ტექსტი და კონტექსტი

ელგუჯა ხინთიბიძე

ბერძნული მითოსის კიდევ ერთი დამოწმება ვეფხისტყაოსანში

წინამდებარე სტატიის სათაურის მითითება იმის თაობაზე, რომ იგი ვეფხისტყაოსანში ბერძნული მითოსის კიდევ ერთ დამოწმებას შეეხება, ამთავითვე მოითხოვს სიტყვა ჩამოვადდოთ იმაზე, თუ რა მიმართა მე რუსთველის პოემაში ბერძნული მითოსის პირველ დამოწმებად.

ორიოდე წლის წინ ჟურნალ *ქართველოლოგიის* 25-ე ნომერში გამოქვეყნდა ჩემი გამოკვლევა (ხინთიბიძე 2016), რომელშიც განხილული იყო პოემის ერთი ძალზე ბუნდოვანი სტროფი:

ამ საქმესა მემოწმების დიონოსი, ბრძენი ეზროს:
საბრალოა ოდეს ვარდი დაეთრთვილოს, და-ცა-ეზროს.
ვის ბადახში არა ჰგვანდეს და ლერწამი ტანად ეზროს.
იგი სადმე გალარიბდეს, სამყოფთაგან იაბეზროს.
(რუსთველი 1966; სტროფი 178)

თუ ვინ უნდა იყოს ამ სტროფში ნახსენები ბრძენი ეზროს, ამის თაობაზე რუსთველოლოგიურ ნაშრომებში სხვადასხვა აზრია გამოთქმული, მაგრამ ყველა მათგანი მცდარადაა მიჩნეული. ჩემი თვალსაზრისით, პოემისეული ეზროს ბერძნული მითოლოგიის ეროსი უნდა იყოს. რამდენადაც, როგორც ბერძნული ენის ეტიმოლოგიური ლექსიკონები, ასევე ზოგი სამეცნიერო ნარკვევიც მიუთითებს, რომ ეროსის (სიყვარული) ეტიმოლოგიას პლატონი უკავშირებდა სიტყვას ესროს//ეზროს, რომელიც მომდინარეობდა ზმნისაგან ესრეი (ἐσρέϊ). პლატონის აზრით, სიყვარული სულში თვალების გზით შემოედინებოდა („კრატილე“, 420 ab) (ბრეგვაძე 2002: 366; ლექსიკონი 1983: 697).

განსახილველი შესიტყვეების *ეზროს*-ში ბერძნული სიტყვის ეროსის ამოკითხვამ ჩემი ყურადღება იმთავითვე გადაიტანა არა ამ სიტყვის მნიშვნელობაზე – სიყვარული, არამედ ბერძნული მითოლოგიის სიყვარულის ღმერთზე – ეროსზე; რამდენადაც რუსთველის განაცხადი („ამ საქმესა მემონმების...“) იმთავითვე იმ პერსონაზე მიუთითებს, ვინც იქვე ჩამოყალიბებულ დებულებას ემონმება ანუ ეთანხმება.

ბერძნული მითოლოგიის ეროსზე მსჯელობა კი ანტიკურ წყაროებში ყველაზე ამომწურავად არის პლატონის დიალოგში *ნადიმი*. ჩემი ადრინდელი დაკვირვებით, პლატონის *ნადიმი* რუსთველისეული სიყვარულის კონცეფციის ერთი უცილობელი წყაროა; მე ყურადღებას ვამახვილებ იმ გარემოებაზე, პლატონის ნადიმისეული მტკიცებით ეროსი ბრძენია (ხინთიბიძე 2009: 507). ამ გზით დავრწმუნდი, რომ რუსთველი ბერძნული მითოლოგიის ბრძენ ეროსს იმონმებს („ამ საქმესა მემონმების დიონოსი ბრძენი ეზროს“) და ეჭვი შევიტანე იმავე ფრაზის ბრძენი ეზროსის წინა სიტყვის დიონოსის ავთენტურობაში, რამაც ამ სიტყვის ხელნაწერებისეულ იკითხვისზე – დევანოსი შეაჩერა ჩემი ყურადღება. ეს იკითხვისი *ვეფხისტყაოსნის* რამდენიმე – მათ შორის, XVII საუკუნის ხელნაწერებითაც დასტურდება (ხინთიბიძე 2016: 212-214). ჩემი მტკიცებით, რუსთველისეული დევანოსი ბერძნულ დემონს ნიშნავს. ტერმინი *დევანოსი* ნაწარმოებია კლასიკური პერიოდის ძველ ქართულ მწერლობაში ბერძნული ტერმინების გადმოსაცემად ქართულ ტერმინთა კომპოზიციის და სიტყვათა წარმოების დამკვიდრებული წესით (ეფრემ მცირე, იოანე პეტრიწი). კერძოდ, ბერძნული სიტყვის შესატყვისი ქართული ძირის შემდგომი აფიქსაციით (ხინთიბიძე 2016: 221).

რუსთველს, შუა საუკუნეების ქრისტიან მოაზროვნეს, ანტიკური სიტყვის დემონი ქართულად შეეძლო გადმოეტანა სამი შესაძლებელი ვარიანტით: ეშმაკი, ბოროტი, დევი. საქმე ისაა, რომ ქრისტიანობამ ანტიკური ღვთაებრივი პანთეონისადმი პოლემიკური დამოკიდებულებით ბერძნულ დემონსა და დემონურშიც უარყოფით ნიუანსებზე გაამახვილა ყურადღება და

ამიტომ, რომ ბიზანტიური პერიოდის ძეგლებში ბერძნული დემონი უპირატესად განიმარტება ეშმაკად, სატანად, ბოროტ სულად. ქართულ ბიბლიურ ტექსტებში იგი ითარგმნება ეშმაკეულად. ეფრემ მცირეც დიონისე არეოპაგელის თხზულების (საღვთოთა სახელთათვის) დემონს ეშმაკად თარგმნის.

გასულ 2018 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე – „პლატონის ფილოსოფია ინტერდისციპლინურ კონტექსტში“ – იოანე პეტრინის ფილოსოფიის ცნობილმა მკვლევარმა ლევან გიგინიშვილმა თავის მოხსენებაში *ვეფხისტყაოსნის* კიდევ ერთი ბუნდოვანი ტაეპის („უბოროტო ვის ასმია რაცა კარგი საეშმაკო“ – 880) კარგი საეშმაკო ძველი ქართული ბიბლიური ტექსტების საფუძველზე დემონურ კარგად გაიაზრა (მოხსენების ინგლისური სათაური: „Good Demonic“ – an Apparent Oxymoron and Shota Rustaveli’s Platonic Vision of Eros) (გიგინიშვილი 2018: 35). მკვლევარი, ბიბლიის დემონ/ეშმაკეულის ბოროტ სულად გააზრების კვალდაკვალ, რუსთველის *კარგი საეშმაკოში* ხედავს ორ ერთმანეთის სანინააღმდეგო ოქსიმორონულ ზედსართავ სახელს და მსგავსი ტიპის ოქსიმორონზე მიუთითებს იოანე პეტრინის კომენტარებში პროკლეს თხზულებაზე *კავშირნი ღვთისმეტყველებითნი*: კერძოდ, ქვეთავზე – „ყოველი სული ღმრთაებრივი და ეშმაკებრივი გაიგონებს უკუწ მიდმო-ცვალებით...“ (პროკლე დიადოხოსი 2016: 333-34), რომელშიაც საუბარია ღვთაებრივ და დემონურ-ეშმაკებრივ სულთა შემეცნების სპეციფიკაზე (იხ. იოანე პეტრინი 1999: 161-62).

პირადად მე კი *ვეფხისტყაოსნის* ბუნდოვანი და ძნელად შესაცნობი ფრაზის „საეშმაკოს“ დემონურად გააზრებამ და ნეოპლატონური კონტექსტით ინტერპრეტირებამ რუსთველის მიერ ბერძნული მითოლოგიის ეროსის დამონმებასა და პლატონის ნადიმთან მიმართებასთან დამაბრუნა.

ეს ამკარად ენიგმური ფრაზა ავთანდილის მიერაა წარმოთქმული ტარიელის გონს მოსაგებად. ავთანდილმა ლომ-ვეფხის მორკინალი უგონო ტარიელი მოასულიერა. სანუთროზე გულაყრილსა და სიკვდილის მომლოდინეს გონიერებისაკენ

მოუწოდა. ცხოვრების ფილოსოფიისათვის თვალის გასწორება ურჩია. უქადაგა – ვარდი ეკალში იპოვებაო და ამას მოაყოლა ეს, ერთი შეხედვით, ოდიოზური სიბრძნე.

შუასაუკუნეების ტრადიციული გააზრებით, კარგი და საეშმაკო ერთმანეთის მიმართ იმდენად წინააღმდეგობრივი ლექსიკური ერთეულებია, რომ ამ გაუგებარი ფრაზის გასაგებად ჩასწორება პოემის თვით გადამწერლებს უცდიათ. ამ ჩასწორებებს პოემის ბევრი თანამედროვე გამომცემელიც გაჰყოლია (რუსთველი 1966: გვ. 289). „კარგი საეშმაკო“ რამდენიმე ხელნაწერში ჩასწორებულია ადვილად გასააზრებელი შესიტყვებებით – „რაცა არის/არი საეშმაკო“ და „რაცა საქმე საეშმაკო“. ეს უკანასკნელი შვიდიოდე ხელნაწერით დასტურდება, რომელთაგან ერთი XVII საუკუნისეულია (ოქსფ. 27), დანარჩენი XVIII-XIX საუკუნისა. პირველი მათგანი კი იკითხება – XVII საუკუნის ორ ხელნაწერში – S 2829 და Q 930. გამოცემათაგან „საქმე საეშმაკოს“ მხარი პირველად 1841 წლის გამოცემამ დაუჭირა. XX ს.-ის პირველ ათასწლეულებში – დ. კარიჭაშვილის, ს. კაკაბაძისა და კ. ჭიჭინაძის გამოცემებმა. შემდგომ კი – 1951 და 57 წლებში, პუბლიკაციებმა ბარამიძე, კეკელიძე, შანიძის რედაქტორობით. ხელნაწერთა აბსოლუტური უმრავლესობის და პირველი – ვახტანგისეული გამოცემის „კარგი საეშმაკოს“ რუსთველურობა ეჭვს არ იწვევს. 1966 წლის საიუბილეო გამოცემებიდან დაწყებული იგი უცვლელად აღსდგა.

გამოცემათა ვარიაციები და თავისუფალი ინტერპრეტაციებია გამოვლენილი პოემის თითქმის ყველა მთარგმნელსა და განმმარტებელთან: ნ. ნათაძე: „საქმე, რომელზედაც ეშმაკს ხელი მიუწვდება, ამქვეყნიური საქმე“ (რუსთველი 2015: 264); ბ. ბრეგვაძე: „უბოროტო ვის ასმია, რაც საეშმაკო რიგისა“ (რუსთველი 2013: 178); თ. ვასაძე: „ვის გაუგია ბოროტებისგან გამიჯნული და დაცული იყოს ეშმაკისთვის შესაშური დიდი ფასეულობა – სიყვარულის ბედნიერება“ (რუსთველი 2013: 161); დ. ძნელაძე: „ვის გაუგია [დიდ] ფასეულობას (=სიყვარულს) ეშმაკი არ მტრობდეს“ (რუსთაველი 2013: 243). მთარგმნელე-

ბი: III. Нуцубидзе: 881 – “Кто от дьявола спасается, если зло его бесплотно?”; M. Wardrop: 859 – “who hath ever heard of aught harmless that was the work of devilry?”; K. Vivian: “nothing good can come out of what is evil” (რუსთველი 1977: 129); R. Stevenson: “who ever heard of devil’s work without any harm in it?” (რუსთველი 1977:105).

ჩემი აზრით, ამ ფრაზის *საეშმაკო* (დემონური) უპირატესად დემონის ანტიკური გააზრების შემცველია. ანტიკურ მითოლოგიაში კი დემონი არ არის ბოროტი სული. ბოროტად არაა იგი გააზრებული პლატონის *ნადიმში* – ტრაქტატში, რომელიც რუსთველისეული სიყვარულის კონცეფციის ერთი უმთავრესი წყაროა.

ანტიკური ტექსტების დემონი ზოგჯერ განიმარტება როგორც ღმერთი, ქალღმერთი, ღვთაება, ზოგჯერ კი როგორც ღვთაებრივი ძალა, ნახევრად ღვთაებრივი სულიერი არსება; ზოგჯერ კეთილი გენიაა, ზოგჯერაც ბოროტი სული (ლექსიკონი 1983: 365-366). საკუთრივ პლატონის *ნადიმის* დემონი ინგლისურ თარგმანში გადმოტანილია სულად (პლატონი 2001: 179), რუსულ თარგმანში კი გენიად (პლატონი 1970: 132). პლატონის ნადიმისეული დემონები მრავალნი არიან და თან მრავალგვარნი. ეროსი, ანუ სიყვარული, ერთ-ერთი მათგანია (სიმპოზიუმი, 203A); თუმცა – დიდი დემონი (202E)*.

პლატონისეული *ნადიმის* თანამეინახენი ეროსში ყველაზე კაცთმოყვარე ღმერთს ხედავენ: არისტოფანე (189D) – „ეროსი ხომ ყველაზე კაცთმოყვარე ღმერთია უკვდავთა შორის, კაცთა მეოხი და მკურნალი“ (პლატონი 1964: 33, გვ. 33)**; აგათონი – ეროსი (სიყვარული) ყველა ღმერთთაგან უფრო ნეტარია, რადგანაც არის ყველაზე მშვენიერი და საუკეთესო (195A)***.

* «οἷτοι δὴ οἱ δαιμόνες πολλοὶ καὶ παντοδαποὶ εἰσιν, εἷς δὲ τούτων ἐστὶ καὶ ὁ Ἔρως» – “Many and multifarious are these spirits, and one of them is Love” (17, p. 178-9). «Δαίμων μέγας, ὃ Σώκρατες» – “A great spirit, Socrates” (17, p. 178-9).

** «... ἔστι γὰρ θεῶν φιλοφροπέτατος, ἐπικουρὸς τε ὦν τῶν ἀνθρώπων καὶ ἰατρὸς ...» – “He of all gods is most friendly to man; he succours mankind and heals...” (17, p. 134-5).

*** «...πάντων θεῶν εὐδαιμόνων ὄντων Ἔρωτα.....εὐδαιμονέστατον εἶναι αὐτῶν, κάλλιστων ὄντα καὶ ἄριστον». – “while all gods are blissful, Love... is the most blissful, as being the most beautiful and the best”. (17, p. 152-3).

ეს აძლევს რუსთველს საფუძველს, რომ მრავალგვარ დემონთაგან, ანუ გენიათაგან გამოყოს „დიდი გენია“, „ეროსი//სიყვარული – ყველაზე მშვენიერი და საუკეთესო“ – რუსთველის სახელდებით – „კარგი საეშმაკო“.

პლატონის ნადიმისეული ეროსი (სიყვარული), მიუხედავად იმისა, რომ მშვენიერების თაყვანისმცემელია, თავისთავად არც მშვენიერია და არც კეთილი (201E). უპირველეს ყოვლისა, უხეშია, უსუფთაო და მიუსაფარი (203C)* – ეს განაცხადი მოსაუბრეთა აზრებს შორის ყველაზე ავტორიტეტულია, რამდენადაც იგი სოკრატესეულია და მისი მისტიფიცირებული თანამოსაუბრის – მოგვის ასულის დიოტიმას მტკიცებას ემყარება. სოკრატესა და დიოტიმას დიალოგით მტკიცდება, რომ ეროსი ანუ სიყვარული არ არის ღმერთი; იგი დიდი ზეციური სულია, გენიაა, რომელიც თავისთავად არც მშვენიერებაა და არც სიკეთე, რამდენადაც თავად ისწრაფვის მათკენ და ეტრფის მშვენიერებას, მაგრამ, რადგან იგი მშვენიერი და კეთილი არ არის, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მახინჯი და ბოროტი იყოს. დიოტიმა სოკრატეს მიმართავს (202B): „რაკი თვითონ აღიარე, ეროსი არც მშვენიერია და არც კეთილიო, ნუ იფიქრებ, თითქოს უთუოდ მახინჯი იყოს ის და ბოროტი. მიითვალე რაღაც საშუალოდ ამ ორთა შორის“ (პლატონი 1964: 50)**.

პლატონის ამგვარი განმარტება თუ დახასიათება, ეროსის ანუ სიყვარულისა, რომელიც დიდი ზეციური სული, გენიაა (ანტიკური ბერძნული ტერმინით – დემონი) არის საფუძველი რუსთველისეული დებულებისა, რომ კარგ დემონში (გენიაში, ზეციურ სულში) ანუ ეროსში//სიყვარულში არის ბოროტებაც – „უბოროტო ვის ასმია, რაც-ა კარგი საეშმაკო.“

* «...ὅς οὔτε καλὸς εἶη κατὰ τὸν ἐμὸν λόγον οὔτε ἀγαθὸς». – “that god was neither beautiful nor good” (17, pp. 174-5). «...καὶ ἅμα φύσει ἐραστὴς ὢν περὶ τὸ καλὸν ...πρῶτον μὲν πένης αἰεὶ ἐστὶ, καὶ πολλοῦ δεῖ ἀπαιλός τε καὶ καλός...» – “he is ... by nature a lover bent on beauty.... First, he is ever poor, and far from tender or beautiful...” (17, p. 180-1).

** «Ἐρωτα ἐπειδὴ αὐτὸς ὁμολογεῖς μὴ εἶναι ἀγαθὸν μηδὲ καλόν, μηδὲν τι μᾶλλον οἶου δεῖν αὐτὸν αἰσχρὸν καὶ κακὸν εἶναι, ἀλλὰ τι μεταξὺ, ἔφη, τοῦτοι». – „Likewise of Love, when you find yourself admitting that he is not good nor beautiful, do not therefore suppose he must be ugly and bad, but something betwixt the two” (17, p. 176-7).

ვფიქრობ, საჭიროა სუმმირება ზემორე დისკურსისა. *ვეფხისტყაოსნის* განსახილველი ენიგმური დებულების („უბოროტო ვის ასმია, რაც-ა კარგი საეშმაკო“) საეშმაკო ნიშნავს დემონს, ამ ცნების ანტიკურ-ბერძნული, პლატონისეული სემანტიკით – გენია, ზეციური სული. შესიტყვება „კარგი საეშმაკო“, ანუ კარგი დემონი (ზეციური სული) მითითებაა ეროსზე ანუ სიყვარულზე; რადგანაც პლატონის *ნადიმის* თანახმად ეროსი//სიყვარული „დიდი დემონია“, „საუკეთესოა“. ნადიმი რუსთველის სიყვარულის კონცეფციის ერთი უცილობელი წყაროა. ეროსი, როგორც სიყვარულის ზეციური სული, პოეტის მიერ ნადიმისეული დეფინიციით სხვა ადგილასაცაა დამონმებული: ბრძენი დემონი ეროსი („დევანოსი ბრძენი ეზროს“ – 178). რუსთველის განაცხადი – კარგ დემონშიც (ზეციურ სულში) – სიყვარულშიც არის ბოროტი – სრულ თანხმობაშია პლატონის დებულებასთან: ეროსი//სიყვარული რალაც საშუალოა კეთილსა და ბოროტს შორის.

ჩემი შემდგომი მსჯელობა, რუსთველის ამ ენიგმური ფრაზის ახლებური გააზრების სისწორის თაობაზე პროპაგანდისტური განაცხადით უნდა დავინყო. რუსთველის, შუასაუკუნეების ტრანსცენდენტური თეოლოგიის ადეპტის, ქრისტიანული კრეაციონიზმის აპოლოგეტის მიერ ანტიკური მითოლოგიის ღვთაების – ეროსის დამონმება ხომ არ არის მსოფლმხედველობრივი ეკლექტიკა, განსხვავებული თვალსაზრისების აღრევა? – რა თქმა უნდა, არა! რუსთველი არ იმონმებს ანტიკური მითოლოგიის ღვთაებას ეროსს! იგი იმონმებს ანტიკური მითოლოგიის პერსონიფიცირებულ სიყვარულს – ეროსს. და რაც უმთავრესია, რუსთველის წყარო ანტიკურ ეროს-სიყვარულზე არის პლატონის *ნადიმი*, საზოგადოდ, ერთი უმთავრესი ფილოსოფიური წყარო რუსთველის სიყვარულის კონცეფციისა. ამ დიალოგის ერთი პრინციპული თეზა ეროსზე მსჯელობისას არის ის, რომ ეროსი არ არის ღმერთი – იგი დიდი დემონია – დიდი სულია, გენიაა. ამას უმტკიცებს სოკრატე თავის თანამოსაუბრე აგათონს (199c-201c) და ამას უმტკიცებდა დიოტიმა, პლატონის მისტიფიცირებული პერსონაჟი, სოკრატეს (202E):

„მაშ, რაღაა ეროსი?“ – შეეკითხა სოკრატე დიოტიმას. „დიდი დემონია იგი, სოკრატე, ხოლო ყოველივე დემონურს, ხომ საშუალო ადგილი უჭირავს ღმერთსა და კაცს შორის“ (პლატონი 1964: 51)*.

ამრიგად, რუსთველი იმონებს („ამ საქმესა მემონებხის...“) ანტიკური მითოლოგიის ეროსს არა როგორც ღვთაებას, არამედ როგორც პერსონიფიცირებულ სიყვარულს. ადამიანურ თვისებათა და ემოციათა პერსონიფიცირება გვიანდელი შუასაუკუნეების ევროპულ საერო მწერლობაში ნათლად გამოვლენილი ლიტერატურული ფაქტია. მაგალითად შემიძლია დავასახელო მე-13 საუკუნის პროვანსული სამიჯნურო პოემა *ფლამენკა* (ხინთიბიძე 2009: 680).

დავუბრუნდეთ განსახილველი ტაეპის „კარგი საემშაკოს“. ეს ენიგმური შესიტყვება მითითებაა ანტიკური მითოლოგიის დემონზე – სიყვარულზე; დებულება, რომ სიყვარულში არის ბოროტებაც, ეფუძნება პლატონისეულ თვალსაზრისს – სიყვარული რაღაც საშუალოა კეთილსა და ბოროტს შორის. ფილოსოფოსის ეს თვალსაზრისი დასაბუთებულია მის დიალოგში *ნადიმი*, რომელიც როგორც არაერთგზის აღვნიშნე, რუსთველის სიყვარულის კონცეფციის ერთი უცილობელი წყაროა.

ამ ენიგმური ტაეპის ჩემეული გააზრების სისწორის დადასტურება საჭიროებს, უპირველეს ყოვლისა, მის ინტერპრეტირებას პოემის სათანადო კონტექსტში. პოემის ეს ტაეპი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაწილია გონებამიბინდული ტარიელისადმი ავთანდილის შეგონებისა. სატრფოს სიყვარულით და მისი დაკარგვით გახელებული ტარიელი სიკვდილის პირასაა მისული; ნატრობს სიკვდილს, რომ მის სატრფოს იმ ქვეყნად შეხვდეს („აქა გაყრილი მიჯნურნი მუნამცა შევიყარენით“ – 883; „მისკე მივალ მხიარული“ – 884). სენი, რომელმაც ტარიელს ცნობა წაართვა, სიყვარულია. ამიტომაც, რომ ავთანდილი ტარიელს უქადაგებს სიყვარულის ტანჯვის

* «Τί οὖν ἄν, ἔφην, εἶη ὁ Ἔρως ... Δαίμων μέγας, ὃ Σώκρατες· καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόσιον μεταξὺ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ» - “What then, I asked, can Love be?.. A great spirit, Socrates: for the whole of the spiritual is between divine and mortal” (17, p. 178-9).

გაძლებას: „ვინ მიჯნური არ ყოფილა, ვის სახმილი არა სწავასა?.. (875); „ვინ არ ყოფილა მიჯნური, ვის არ სახმილნი სდებიან?“ (878). ავთანდილის დარიგების უმთავრესი არსი ისაა, რომ სიყვარულის ტანჯვას გაძლება სჭირდება და რომ ეს ტანჯვა სიყვარულის არსის უცილობელი ნაწილია, ამ სიბრძნის, ამ ფილოსოფიის დეკლარირებაა: „უბოროტო ვის ასმია, რაც-ა კარგი საეშმაკო?“ – ვის გაუგია, რომ კარგ გენიაში (დიდ ღვთაებრივ სულში) ბოროტებაც არ იყოს? – რომ ეროსში// სიყვარულში არ იყოს ბოროტება? განსახილველი ენიგმური ფრაზის ამგვარი გააზრება არა მხოლოდ ბუნებრივია სათანადო კონტექსტისთვის; არამედ სიყვარულის არსის ამგვარი ფილოსოფიური ინტერპრეტირების გარეშე ავთანდილის მთელი შეგონების მხატვრული არქიტექტონიკა დაკარგავდა იმ სიბრძნისეულ სიღრმეს, რაც მის არტისტულ სიდიადეს ქმნის.

შემდეგი ეტაპი ამ ენიგმური ფრაზის ჩემეული გააზრების სისწორის შემოწმებისა, არის *ვეფხისტყაოსნის* იდეურ-მსოფლმხედველობითი სისტემის ზოგად კონტექსტში გააზრება აქ ჩამოყალიბებული დებულებისა – სიყვარულში არის ბოროტება.

რუსთველის პოემის მიჯნურობის ზოგადი სახე ნათლად მეტყველებს, რომ იგი არაა აღმოსავლური ნირვანა და არც სატრფოთა უდარდელი დროსტარება. რუსთველისეული „მიჯნურობა სენია“ (839); ადამიანთა დამწველია (287). *ვეფხისტყაოსნის* სიყვარული ადამიანის მტანჯველ ემოციაში ჩასახლებული ღვთაებრივი სულია, რაც დასტურდება როგორც ტარიელის ტრაგიზმამდე მისული დრამატული თავგადასავლით, ისე ცალკეული რუსთველისეული შეგონებებით: „რომე კაცსა მიჯნურობა ატირებს და გააფრდილებს“ (715); „მიჯნურობა საჭიროა მით სიკვდილსა მიგვაახლებს“ (915).

კიდევ ერთი მიმართულებით სჭირდება პოემის საერთო კონტექსტში შემოწმება განსახილველ დებულებას. რამდენადაა მისაღები *ვეფხისტყაოსნის* მსოფლმხედველობითი სისტემისათვის დებულება – კარგ გენიაში, ზეციურ სულში არის ბოროტიც? საჭიროა ამ დებულების ინტერპრეტირება რუსთველის მსოფლმხედველობით სამყაროსთან, *ვეფხისტყაოსნის*

ფილოსოფიურ პოსტულატებთან მიმართებით. ეს დებულება ამბობს არა იმას, რომ კარგში არის ბოროტი; არამედ იმას, რომ კარგ გენიაში (ანტიკური ტერმინით – დემონში) არის ბოროტი. ამ თეზისის ზოგად-ფილოსოფიური საფუძველი სავსებით შეესატყვისება ვეფხისტყაოსნის მსოფლმხედველობით პოსტულატებს, კერძოდ, ანტიკური ფილოსოფიიდან მომდინარე და გვიანდელი შუასაუკუნეების აზროვნებაში უაღრესად პოპულარულ, რუსთველის ეთიკური მსოფლმხედვის ერთ უმთავრეს კონცეფციას – საუკეთესო საშუალის დოქტრინას. ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟთა საუკეთესო ქმედებანი, მორალურ-ზნეობრივი სრულქმნილების ყოველი გამოვლენა საშუალია ორ უკიდურესობას შორის (ხინთიბიძე 2009: 392-418). კარგი გენიის გააზრება საუკეთესო საშუალად ორ უკიდურესობას – სიკეთესა და ბოროტებას შორის სრულად შეესატყვისება რუსთველის ეთიკურ მსოფლმხედვას.

ასე რომ, ავთანდილისეული შეგონება – სიყვარულში არის ბოროტებაც (კარგ გენიაშიც არის ბოროტება) – სრულ შესაბამისობაშია როგორც ვეფხისტყაოსნისეულ სიყვარულის კონცეფციასთან, ასევე, ზოგადად რუსთველის ეთიკურ მსოფლმხედვასთანაც.

კიდევ ერთ ნიუანსს უნდა მიექცეს ყურადღება. ვეფხისტყაოსნისეულ დებულებაში, რომელიც ანტიკური მითოლოგიის ბაზაზეა შექმნილი და უშუალოდ პლატონის ნადიმის ეროსის//სიყვარულის დეფინიციას ეფუძნება, ამკარად იგრძნობა ავტორის შუასაუკუნეობრივ-ქრისტიანული პოზიცია და ბიბლიური ქართული მენტალიტეტი. მითოლოგიის დემონს – სიყვარულს, რომელიც ანტიკური ფილოსოფიის ინტერპრეტაციებით ზეციური სული ანუ გენიაა, ამ დებულებაში რუსთველი მოიხსენიებს შუასაუკუნეობრივი მენტალიტეტით გააზრებული დემონის სახელით. და, ამასთან ერთად, ქართულ ბიბლიაში დემონის სათარგმნელად მოხმობილი ტერმინით – საეშმაკო. ავტორის ეს პოზიცია იმითაცაა ინსპირირებული, რომ დებულებაში (ეროს//სიყვარულში ბოროტებაცაა) აქცენტი გადატანილია ანტიკური მითოლოგიის ეროსში სი-

კეთის საპირისპიროს – სატანისეულის არსებობაზე. სხვა შემთხვევაში კი რუსთველი სხვა დატვირთვით დამონმებული პლატონის ნადიმისეული პერსონაჟის – ეროსის ქართულად სახელდებისათვის სხვა ტერმინს ქმნის („დევანოსი, ბრძენი ეზროს“).

ამგვარად, *ვეფხისტყაოსნის* ოქსიმორონული წყვილი – „კარგი საეშმაკო“ ანტიკური მითოლოგიის ეროსს//სიყვარულს აღნიშნავს და მის არსში ძველი ბერძნული ფილოსოფიის თანახმად, სიკეთის გარდა ბოროტების არსებობასაც მიუთითებს: „უბოროტო ვის ასმია, რაც-ა კარგი საეშმაკო“. ეს ფილოსოფიური სენტენცია მოხმობილია სიყვარულით გონებადაბინდული ტარიელის შეგონებად.

აქ უკვე ჩემი ნარკვევი წერტილის დასმას საჭიროებს, მაგრამ მე ვამჯობინებ ერთი მეთოდოლოგიური ხასიათის შენიშვნით დავასრულო. ვეფხისტყაოსნის ზოგი რთულად განსამარტავი დებულების, მხატვრული სახისა თუ ცალკეული გამონათქვამის (მათ შორის ენიგმური *კარგი საეშმაკოს*) კომენტირება არატრადიციულ და ნაკლებად ცნობილ შეხედულებებზე დაფუძნებით თანამედროვე მენტალიტეტის პოზიციიდან არაა ადვილად სარწმუნო. ასევე არც იმ პოზიციიდანაა ადვილად მისაღები, რომელიც ქართული შუასაუკუნეების აზროვნებას მხოლოდ ქრისტიანული იდეოლოგიისა და დოგმატიკის ზოგად-ორთოდოქსული გააზრების დონეზე აღიქვამს. ჩვენ ვერ ვაქცევთ სათანადო ყურადღებას იმ გარემოებას, რომ ჩვენამდე მოღწეული ადრინდელი შუასაუკუნეების ქართული მწერლობა ძირითადად ეკლესია-მონასტრებში შექმნილი, გადაწერილი და იქვე შემონახული წიგნებითაა მოღწეული. იყო კი გარდასულ ეპოქათა თაობების მენტალიტეტი მხოლოდ იმ ტიპისა, რაც ამ ლიტერატურითაა ჩვენამდე შემონახული? მე ამჯერად ყურადღება გადამიქვს ჩვენს საერო საზოგადოებაზე, მეფეთა და დიდებულთა გარემოცვასა და სამხედრო არისტოკრატიაზე. რუსთველი ამ ეპოქის და ამ საზოგადოების წევრია. თამარის სამეფო კარის ქართველ პოეტთა მენ-

ტალიტეტის და ინტელექტუალური ორიენტაციის ყველაზე სარწმუნო სურათს ჩვენამდე მოღწეულ ლიტერატურულ ქმნილებათაგან, ალბათ, ჩახრუხადის „თამარიანი“ წარმოადგენს (რა თქმა უნდა, გარდა *ვეფხისტყაოსნისა*). ჩახრუხადის ინტელექტუალური ორიენტაცია კი არაორაზროვნად ანტიკურ ბერძნულ და ელინისტური ეპოქებიდან მომდინარე შუასაუკუნეების ფილოსოფიისაკენ – ნეოპლატონიზმისა და არისტოტელიანიზმისკენაა მიმართული: მოვეუსმინოთ ჩახრუხადეს:

მო, ფილოსოფოსო, სიტყვითა არსნო, თამარს ვაქებდეთ გულის ხმერსა!
დიონოსისგან, ვით ენოსისგან სრულნი ქებანი ამ მძლეთ ძლიერსა!
სოკრატ სიბრძნითა, სარამარ გრძნითა ვიყვნეთ, ვერა ვიქმთ სანადიერსა.
უმიროს, პლატონ სიტყვა დამატონ, თვით ვერა მიხვდენ შესატყვიერსა.
არისტოტელი, ბრძენთა ტომელი, თუ არ, რა შესძლებს ენა ძლიერსა?
ათინას თქმულა, სიღრმით დანთქმულა: ვერა ვინ სრულ ჰყოფს მას
მეცნიერსა.

მხოლოდ *თამარიანი* არ მეტყველებს ამ ეპოქის ქართული საერო საზოგადოების საგანგებო ინტერესზე ანტიკური ფილოსოფიისა და ლიტერატურისადმი. იმავეს მეტყველებს ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა: *ცხოვრება მეფეთ-მეფე დავითისი, ისტორიანი და აზმანი შარავანდეთან*. ჟამთააღმწერელი (ასათიანი 1996: 126-136). უფრო მეტიც, ანტიკური ფილოსოფიისა და მის საფუძველზე აღმოცენებულ არისტოტელიზმსა და ნეოპლატონიზმზეა ორიენტირებული ამ პერიოდის ევროპის ქრისტიან ინტელიგენტთა მსოფლმხედველობაც. საკმარია დავასახელოთ დანტე ალიგიერი. მიჩნეულია, რომ მისი ფილოსოფიური მსოფლხედვის ძირითადი ორიენტირები სწორედ არისტოტელე და დიონისე არეოპაგელია.

ვეფხისტყაოსანში აშკარად იკვეთება უშუალო მიმართება რენესანსის წინარე ეპოქაში უაღრესად პოპულარულ არისტოტელეს ეთიკურ მოძღვრებასთან, მეგობრობისა და პიროვნების ზნეობრივი სრულქმნილებისა და სულის დეფი-

ნიციის კონცეფციებთან (ხინთიბიძე 2009: 361-438; 306-337; 550-582); დიონისე არეოპაგელის ბოროტის სუბსტანციური არ არსებობის და უზენაესი არსების წართქმით-უკუთქმითი სახელდების თეორიებთან (ნუცუბიძე 1976). პლატონის სახელგანთქმულ თხზულებებთან – *სახელმწიფო* და *ნადიმი*“ (ხინთიბიძე 2009: 474-496); აგრეთვე სხვა დიალოგებთან, კერძოდ, ტიმეოსთან (ბრეგვაძე 2002); რუსთველის ე.წ. პოეტიკის კონცეფცია პრინციპულ მიმართებას ამჟღავნებს პლატონისა და არისტოტელეს შეხედულებებთან (ხინთიბიძე 2018).

ამ დონეზე აღარ უნდა იყოს საეჭვო, რომ რუსთველი ანტიკური ფილოსოფიის, ლიტერატურის და მითოსის ბაზაზეც ქმნის მხატვრულ სახეებს და ფილოსოფიურ სენტენციებს, რომელთაგან ზოგი მათგანი ჩვენი მსოფლხედვის პოზიციიდან ენიგმურია, ამოსაცნობია. ამათ შორისაა ანტიკური მითოსის ეროსი//სიყვარული. ძნელად ასახსნელი იქნებოდა, რომ *ვეფხისტყაოსანი* – სიყვარულის უნიკალური ძეგლი, რუსთველი – სიყვარულის ახალი კონცეფციის ავტორი, არ ეხმიანებოდეს ჩვენი ცივილიზაციის მითოსის, ლიტერატურის და ფილოსოფიის ყველაზე ცნობილ პერსონიფიცირებულ სიყვარულს – ეროსს.

შუასაუკუნეების ქრისტიანული რწმენისა და მსოფლხედვის პოეტი პლატონის ნადიმისეული ეროსით ოპერირებისას ანტიკური ეროსის ქრისტიანული გააზრების ნიუანსებსაც ითვალისწინებს: როცა ეროსს (პერსონიფიცირებულ სიყვარულს) დადებითი კონტექსტით იმონმებს, გაურბის მისი ვინაობა-რაობის განმსაზღვრელ ქართულ ბიბლიურ ტექსტებში დამკვიდრებულ სახელს – ეშმაკეული („ამ საქმესა მემონმების დევანოსი ბრძენი ეზროს“); ხოლო ქართულ ბიბლიურ ტექსტებში დამკვიდრებულ მის ბოროტ ბუნებაზე მიმათითებელ სახელს მაშინ მოიხმობს, როცა პოემაში ეს პერსონიფიცირებული სიყვარული თავისი უარყოფითი ნიუანსით ფიგურირებს: „უბოროტო ვის ასმია, რაც-ა კარგი საეშმაკო“.

დამონუმები:

ასათიანი 1996: ასათიანი ვ. ანტიკური და ბიზანტიური ტრადიციები ძველ ქართულ მწერლობაში. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1996.

ბრეგვაძე 2002: ბრეგვაძე ბ. „პლატონი და რუსთაველი“: პლატონი, პარმენიდე (ბ. ბრეგვაძის თარგმანი და კომენტარები). თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2002.

გიგინეიშვილი 2018: Gigineishvili L., “‘Good Demonic’ – an Apparent Oxymoron and Shota Rustaveli’s Platonic Vision of Eros”: პლატონის ფილოსოფია ინტერდისციპლინურ კონტექსტში (საერთაშორისო კონფერენციის თეზისები). თბილისი: 2018.

იოანე პეტრინი 1999: იოანე პეტრინი. განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა“. (თანამედროვე ქართულზე გადმოღებული დამანა მელიქიშვილის მიერ). თბილისი: 1999.

ლექსიკონი 1983: *A Greek-English Lexicon (Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott)*. “Clarendon Press”, Oxford 1983.

ნუცუბიძე 1976: ნუცუბიძე შ. „რუსთაველის მსოფლმხედველობა“. შრომები, IV. თბილისი: 1976.

პლატო 2001: Plato. *Symposium* (English translation by W.R.M. Lamb): *The Loef Classical Library*, Plato III. „Harvard University Press“, London: 2001.

პლატონი 1964: პლატონი. ნადიმი (ბ. ბრეგვაძის თარგმანი). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

პლატონი 1970: Платон, Сочинения в 3 томах. Том 2. “Мысль”, Москва 1970.

პროკლე დიადოხოსი 2016: პროკლე დიადოხოსი. *პლატონური ფილოსოფოსი, კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი*. თარგმანი, წინასიტყვაობა და განმარტება იოანე პეტრინისა, II (დამანა მელიქიშვილისა და ნათია მიროტაძის გამოცემა). თბილისი: 2016.

რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით. ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის გამოცემა. თბილისი: 1966.

რუსთაველი 1977: Shota Rustaveli. *The Knight in Panther Skin* (A free translation in prose by Katharine Vivian), London 1977.

რუსთაველი 1977: Shota Rustaveli. *The Lord of the Panther-Skin*. A Georgian Romance of Chivarly (Translated by R. H. Stevenson), New York: 1977.

რუსთაველი 2013: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. ბაჩანა ბრეგვაძის პროზაული ვერსია. თბილისი: 2013.

რუსთველი 2013: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. კომენტირებული ტექსტი თამაზ ვასაძისა. თბილისი: 2013

რუსთველი 2013: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტი პნკარედული განმარტებებით დავით ძნელაძისა. თბილისი: 2013.

რუსთველი 2015: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. სასკოლო გამოცემა ნოდარ ნათაძისა. თბილისი: 2015.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსნის იდეურ-მსოფლმხედველობითი სამყარო*. „ქართველოლოგი“, თბილისი: 2009.

ხინთიბიძე 2016: ხინთიბიძე ე. „ვის იმონმებს და რატომ იმონმებს რუსთაველი?“. ქართველოლოგი, 25, თბილისი: 2016.

ხინთიბიძე 2018: ხინთიბიძე ზ. „შაირობის რუსთველური თეორია“. *ვეფხისტყაოსნის კომპოზიცია და პოეტიკის ანტიკური ტრადიცია*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2018.

E. Khintibidze

One More Reference to Greek Mythology in “The Man in a Panther-Skin”

Summary

This article concerns to an ambiguous line of “The Man in a Panther-Skin”: „uboroto vis asmia rac-a kargi saeSmako“, which can be translated in this way: Who has heard devilry good without evil.

In the relevant episode of “The Man in a Panther-Skin” Rustaveli speaks about love, based on Plato’s The Symposium, where Love (Greek Eros) is defined as a good demon. In Byzantine Christian literature ancient demon is considered as a devil spirit and therefore in Georgian Bible is translated as “eSmakeuli“(devilry). From my point of view, Rustaveli’s devilry good indicates Love. According to this, Avtandil tells to Tariel that there is evil in the love: Who has heard devilry good without evil.

ვეფხისტყაოსნის ჟანრული პოლიფონიურობა

ისტორიული პოეტიკის ფუძემდებელმა ა. ვესელოვსკიმ ნა-მოაყენა დებულება ლიტერატურულ შემოქმედებაში მზა ფორ-მულათა არსებობის შესახებ, რომლებიც უძევს საფუძვლად ლიტერატურული პროცესის განვითარებას; თავის დროზე ეს პრობლემა მან კითხვის სახით დასვა: „განა დასაშვებია კია, რომ ამ სფეროში დაისვას საკითხი ტიპიური სქემების შესახებ, სქე-მებისა, რომელნიც თაობიდან თაობას გადაეცემა, როგორც მზა ფორმულები, რომელთაც შესწევთ უნარი გაცოცხლდნენ ახალი განწყობილებებით, გამოიწვიონ ახალი წარმონაქმნები?“ (ვესელოვსკი 1940: 2). მისი წინასწარგანჭვრეტა „ტიპიურ სქე-მათა“ და „მზა ფორმულათა“ შესახებ პერსპექტიული აღმოჩ-ნდა ეპიკური თხზულებების კვლევის სფეროში. კარგა ხანია, ამ მხრივ ყურადღება განსაკუთრებით გამახვილდა შუასაუკუ-ნეობრივი რომანის – სარაინდო რომანის მიმართ. რუსთველო-ლოგიის სამასწლოვანი ისტორია შესანიშნავ მასალას შეიცავს ამ თვალსაზრისით კვლევისთვის; დაგროვილ მასალას ანალიზი და განზოგადება ესაჭიროება ტიპოლოგიურ კვლევათა ასპექტში.

სარაინდო რომანის ფორმირების პროცესში გადამწყვეტი როლი შესარულა როგორც საგმირო ეპოსმა, ისე ზღაპრებმა – კონკრეტულად, ჯადოსნურმა ზღაპარმა, რომელმაც განსაზღ-ვრა მისი სტრუქტურა, მისი შინაგანი აღნაგობა, რომელიც საოცარ იდენტურობას ამჟღავნებს როგორც ანტიკურ, ბერ-ძნულ რომანში, XII-XIII ს-ის დასავლეთ ევროპულ რომანსა და ვეფხისტყაოსანში. ამ საკითხის კვლევა ისტორიული პოეტიკის სფეროს განეკუთვნება, თუმცა თავისთავად თეორიული პო-ეტიკის შემადგენელია.

სარაინდო რომანის ჟანრის შესწავლისთვის, ჩემი აზრით, სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ვ. პროპის გამოკვლევას ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურის შესახებ,

რომელსაც მან „ზღაპრის მორფოლოგია“ უწოდა (ფრჩხილებში შევნიშნავ, რომ ტერმინი „მორფოლოგია“ რომანის მიმართ გამოყენებული იქნა მკვლევარ კ. ტიანდერის მიერ XX საუკუნის დასაწყისში: 1909 წელს მის მიერ გამოქვეყნებულ ნაშრომს „რომანის მორფოლოგია“ ჰქვია).

ვ. ი. პროპის გამოკლევას თეორიული აზრის სიღრმითა და ნოვატორობით თეორიული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან მან ფაქტობრივი მასალით დაასაბუთა, რომ ჯადოსნური ზღაპარი ზღაპართა საერთო ფონდიდან გამოიყოფა არა ჯადოსნურობის, მისწურობის პრიმატი (რასაც განსაზღვრება „ჯადოსნური“ გულისხმობს), არამედ თავისი მწყობრი და მყარი კომპოზიციით, კონკრეტული სტრუქტურული ნიშნებით, სპეციფიკური, მისთვის დამახასიათებელი სინტაქსით. აღმოჩნდა, რომ ეპიკის საერთო სისტემაში ჯადოსნური ზღაპარი ერთ-ერთი ყველაზე მონესრიგებული ქვესისტემაა. ვ. პროპის ცნობილ პოსტულატებზე დაყრდნობით ი. რევზინის გამოკვლევამ ეპიკურ ტექსტთა დინამიკური წყობის შესახებ საყურადღებო დასკვნები წარმოადგინა, რომელთა გათვალისწინება სასარგებლოა ისტორიული პოეტიკის თვალსაზრისით. ი. რევზინმა სიმბოლური ლოგიკის ტერმინოლოგიის მიხედვით პერსონაჟს ტერმი უწოდა, ხოლო ფუნქციას – პრედიკატი და პროპის ცნობილ პოსტულატთა საფუძველზე ეპიკურ სისტემაში ტექსტთა ოთხი სახეობა გამოყო:

1. **ტერმთა** მაქსიმალური სიმარტივე და პრედიკატთა მაქსიმალური მონესრიგებულობა – ასეთებია ჯადოსნური ზღაპარი და თანამედროვე დეტექტივი;

2. **ტერმთა** მაქსიმალური არასიმარტივე (ანუ სიმრავლე) და პრედიკატთა დიდი მონესრიგებულობა – ასეთებია ჰომეროსის ეპოსის ტიპის ტექსტები;

3. **ტერმთა** მაქსიმალური არასიმარტივე და **პრედიკატთა** მაქსიმალური მოუნესრიგებლობა – ასეთია ჯოისის „ულისე“;

4. **ტერმთა** მაქსიმალური სიმარტივე და პრედიკატთა ნაკლებმონესრიგებულობა – ასეთებია ზოგიერთი რელიგიურ-მის-

ტიკური ტექსტი (რევიზიი 1975: 78-91). ეპიკურ თხზულებათა ეს კლასიფიკაცია მრავალმხრივ საინტერესოა, ხოლო რაც შეეხება პირველ სახეობას, რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის კომპოზიციასთან არის დაკავშირებული, უნდა უთუოდ აღინიშნოს, რომ თვით ვ. პროპი სარაინდო რომანს ჯადოსნური ზღაპრის დერივატად თვლიდა.

რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში ისეთი ტერმინის შემოტანის შესახებ, როგორცაა პოლიფონია (პოლიფონიურობა, პოლოფონიზმი).

მუსიკის თეორიაში არსებული სპეციფიკური ტერმინი პოლიფონია მრავალხმიანობას აღნიშნავს, როდესაც რამდენიმე თავისი მნიშვნელობით დამოუკიდებელი და თანაბარუფლებიანი მუსიკალური ხმა ერთდროულად ჟღერს და ერწყმის ერთმანეთს. ეს ტერმინი ლიტერატურათმცოდნეობაში პირველად მ. ბახტინმა შემოიტანა ჯერ ფ. დოსტოევსკის, შემდეგ კი ფ. რაბლეს რომანების გარკვეული სპეციფიკის დასახასიათებლად (ბახტინი 1963). ფ. დოსტოევსკისადმი მიძღვილ თავის ორიგინალურ გამოკვლევაში მ. ბახტინმა მისი რომანი დაახასიათა, როგორც „პოლიფონიური“ იდეოლოგიური რომანი, ხოლო რაბლეს რომანი, როგორც ნაწარმოები, რომელშიც მან გამოიყენა შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქის ხალხური „კარნავალური“ კულტურის პრინციპები. მ.ბახტინის ტერმინს შემდგომში ლიტერატურის თეორიის სხვა მკვლევარებმაც მიმართეს (ვ. კოჟინოვა, ა. მიხაილოვა, ლუისმა და სხვ.). „პოლიფონიურობას“, როგორც ტერმინს, სხვადასხვა შინაარსით ავსებდნენ, მაგრამ არსებითად მ. ბახტინს იგი მიაჩნდა გასაღებად, რომლითაც შეიძლება გაიხსნას რომანის წარმოშობა და არსი მის მთლიანობაში. თხრობით ხელოვნებაში ეპიკური პერიოდის რომანი, სრული სიზუსტისთვის – სარაინდო რომანი, romance – ცვლის და იკავებს მის ადგილს. რომანმა, როგორც ახალმა ჟანრმა, ჩამოყალიბების გრძელი გზა განვლო და მასში დროთა განმავლობაში შემოქმედებითად იქნა გადაამუშავებული წინამავალი ჟანრული ფორმები, რაც თეორიულ გააზრებას მოითხოვს.

ცალკე უნდა განვიხილოთ ვეფხისტყაოსნის რუმიუნლ ენაზე მთარგმნელის ვ. კერნბახის მოსაზრება ვეფხისტყაოსნის ჟანრული რაობის შესახებ, რომელიც მან 1962 და 1963 წლებში გამოთქვა, სადაც სხვათაგან განსხვავებით, სრულიად ობიექტურად არის მინიშნებული, რომ ვეფხისტყაოსანში სხვადასხვა ჟანრების გარჩევაა შესაძლებელი: „ვეფხისტყაოსანი“ არ განეკუთვნება მხოლოდ და მხოლოდ ერთ რომელიმე ჟანრს – მასში ერთმანეთშია გადახლართული სხვადასხვა ჟანრები, რომელთა შორის გაბატონებული მდგომარეობა, რა თქმა უნდა, ეპოსს უჭირავს“ (კერნბახი 1978: 218). ისმის კითხვა: კონკრეტულად რომელ ჟანრს გულისხმობს ამ სიტყვების ავტორი? პასუხს ნაშრომში ვპოულობთ – ვ. კერნბახი გულისხმობს ეპოსს ამ ტერმინის კლასიკური გაგებით, რადგან რუსთაველის მასწავლებლად ასახელებს ისეთ დიდ ეპიკოსებს, როგორებიცაა ჰომეროსი და ფირდოუსი, რითაც ხაზს უსვამს ვეფხისტყაოსანში დასავლური და აღმოსავლური კლასიკური კულტურის შერწყმას: „რუსთაველის მასწავლებელი იყო როგორც ბერძენი ჰომეროსი, ისე სპარსელი ფირდოუსი“ (კერნბახი 1978: 242). ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივი რაობის განსაზღვრაში მთარგმნელის ეს მოსაზრება კონკრეტულ სახეს იღებს: „ვეფხისტყაოსანი“ უპირატესად დიდი ეპიკური ნაწარმოებია, კონსტრუირებული, როგორც დიდებული სარაინდო რომანი“ (კერნბახი 1978: 218). ვ. კერნბახის მოსაზრება ცხადია: ვეფხისტყაოსანში „გადახლართულია“ ეპოსი – ამ სიტყვის კლასიკური გაგებით – და სარაინდო რომანი, ე.ი. ვეფხისტყაოსანი ამ ლიტერატურულ ჟანრთა შერწყმის შედეგს წარმოადგენს.

რომელია ის „სხვადასხვა ჟანრები“, რომელთაც ვეფხისტყაოსანში „გაბატონებული მდგომარეობა“ არ უკავიათ, წინასიტყვაობიდან ცხადად არ ჩანს.

მიუხედავად ამისა, თავად ზოგადი დებულება ვ. კერნბახისა, რომ რუსთაველის პოემაში „ერთმანეთშია გადახლართული სხვადასხვა ჟანრები“ საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ პოემის მთარგმნელმა იგრძნო ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტური პოლიფონიურობა, თუმცა საკითხს არ ჩაღრმავებია და ეს არც შეად-

გენდა მის მოვალეობას. ჩვენს მიერ მოყვანილი მისი მოსაზრებებიდან სავსებით მართებულია დებულება ვეფხისტყაოსანში სხვადასხვა ლიტერატურულ ჟანრთა არსებობის შესახებ, მაგრამ, თუ მკაცრად მეცნიერულ დეფინიციას მივმართავთ, მიუღებელია ტერმინი „გადახლართული“, რადგან „გადახლართვა“ გარკვეული აზრით შემთხვევითობის მომენტთან არის დაკავშირებული, მაშინ როდესაც ვეფხისტყაოსანში სხვადასხვა ჟანრთა თანაარსობა, ვეფხისტყაოსნის ჟანრული პოლიფონიურობა მკაცრ ლოგიკურ პრინციპს ექვემდებარება და პოეტიკის განვითარების თანამედროვე დონეზე მეცნიერული ანალიზის სრულ შესაძლებლობას უზრუნველყოფს. შუა საუკუნეთა ლიტერატურამ – ამჯერად აქცენტებს ვაკეთებ ქრისტიანულ კულტურაზე ამოზრდილ საერო ლიტერატურაზე – წარმოიშვა ისეთი ფენომენი, როგორცაა სარაინდო რომანი, განსაკუთრებით განვითარებული საფრანგეთში, გერმანიაში, ინგლისში, რომლის ტიპოლოგიურ პარალელს საქართველოში შექმნილი ვეფხისტყაოსანი წარმოადგენს; ე.ი. როგორც კათოლიკურ საფრანგეთში, გერმანიაში, ინგლისში, ისე მართლმადიდებლურ საქართველოში (მართლმადიდებლური სამყაროდან მხოლოდ საქართველოში! – ეს ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს) შეიქმნა ე.წ. romance (სარაინდო რომანი) სპეციფიკური ჟანრი, რომელმაც გარდამტეხი როლი შეასრულა ევროპული ლიტერატურის შემდგომ განვითარებაში. ბუნებრივად ისმის კითხვა: როგორ მოხდა, რომ ერთმანეთისგან გეოგრაფიულად დაშორებულ ტერიტორიებზე, სადაც ყოველგვარი კონტაქტები ისტორიულად გამორიცხებულია – ერთის მხრივ უკიდურესი დასავლეთი (საფრანგეთი, გერმანია, ინგლისი), მეორე მხრივ კი უკიდურესი აღმოსავლეთი (საქართველო) ლიტერატურის განვითარების ერთსადაიმავე ეტაპზე აღმოჩნდა და ტიპოლოგიის თვალსაზრისით თავისი ზოგადი არსით არა უბრალოდ მსგავსი, არამედ იგივეობრივი ახალი საერო ლიტერატურა შეიქმნა? სწორედ აქ იჩენს თავს ჟანრის გენეზისის შესწავლის აუცილებლობა, რადგან დასავლეთ ევროპული სარაინდო რომანი გარკვეული ნიშნებით, სპეციალურ გამოკვლევათა მიხედვით თუ ვიმ-

სჯელებზე, ისეთივე ჟანრული პოლიფონიურობით ხასიათდება, როგორც ვეფხისტყაოსანი (მიხაილოვი: 1976: 15-47).

ამგვარ ვითარებაში ლოგიკურად ისმის კითხვა: რა ფაქტორი განაპირობებს სარაინდო რომანის ამგვარ პოლიფონიურობას?

ცნობილ მკვლევარს მ. ბახტინს, ლიტერატურულ ტექსტებზე დაკვირვებისა და მათი ფილოსოფიური ანალიზის ცდის შედეგად გამოტანილი აქვს ერთი უმნიშვნელოვანესი დასკვნა, რომლის თანახმად ნებისმიერი კონკრეტული ტექსტი „თავისებური მონადაა, რომელიც თავის თავში ასახავს მოცემული აზრობრივი სფეროს (საზღვრებში არსებულ) ყველა ტექსტს (ბახტინი 1976: 125).

სარაინდო რომანის ჟანრული პოლიფონიურობის საკითხისთვის მ. ბახტინის ამ დასკვნას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პრობლემაში კონკრეტულად გარკვევის თვალსაზრისით. მისი ხსენებული ნაშრომის წაკითხვამ და დამუშავებამ მომცა ნამდვილი გეზი, რომ ჩემი მხრით გარკვეული დასკვნები გამომეტანა სარაინდო რომანის ჟანრული მრავალფეროვნების სტრუქტურაში გარასრკვევად, სადაც გარკვეული გადამწყვეტი როლი, რაოდენ საოცარიც უნდა იყოს, ბიოლოგიაში აღმოჩენილმა ე.წ. ბიო-გენეტიკურმა კანონმა შეასრულა. თითქოს უცნაური უნდა იყოს ფილოლოგიისა და ბიოლოგიის – ამ ორი სრულიად განსხვავებულ მეცნიერული დარგის – დაკავშირება, მაგრამ, როგორც ადრეც მაქვს აღნიშნული, ფაქტები მონმოებს, რომ საბოლოო ჯამში ყველა მეცნიერება ფარულ თუ ცხად ურთიერთკავშირში იმყოფება და ცოდნის ერთიან, მთლიან სისტემას ქმნის. მეცნიერების ერთ დარგში მოპოვებული მიღწევანი – ემპირიული მასალის ღრმა ანალიზის შედეგად მიღებული თეორიები და ამოცნობილი კანონზომიერებანი – შეიძლება წარმატებით იქნას გამოყენებული მეცნიერების სხვა დარგში, რადგან იგი უკვე არსებულის ასპექტში იქნება გააზრებული. უნდა ითქვას, რომ მეცნიერებათა სხვა დარგებს, განსაკუთრებით კი საბუნებისმეტყველო ნაშრომებს, არაერთი ფილოლოგი მიმართავს: მაგალითად ვ. ი. პროპმა თავისი მსოფლიო მნიშვნელობის ნაშრომი „ზღაპრის მორფოლოგია“ გოეთეს ორგანულ არსე-

ბათა მორფოლოგიის ანალოგიით შექმნა – მისი შთამაგონებელი გოეთეს იდეები იყო, რომელნიც ეპიგრაფთა სახით წაუმძღვარა „ზღაპრის მორფოლოგიის“ ცალკეულ თავებს, რომ აღარაფერი ვთქვათ თვით ტერმინზე „მორფოლოგია“; ასევე, მ. ბახტინი საკარნავალო ფორმების მორფოლოგიურ კვლევებში ეყრდნობა გოეთეს სტატიას – „რომანული კარნავალი“, რომელსაც თავად ვაიმარელი ბრძენი თავის ადრინდელ ნაშრომთან „მცენარეთა მეტამორფოზასთან“ ანათესავებდა. კიდევ ერთი მაგალითი: დ. ს. ლიხაჩოვი თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „ტექსტოლოგია“ ხელნაწერთა ფორმალური და ისტორიული კლასიფიკაციის დასადგენად კარლ ლინეის ბიოლოგიურ სისტემას იმონებს და წერს: „ამ მეცნიერებაში კლასიფიკაციის საკითხები უკეთაა დამუშავებული, ვიდრე ფილოლოგიაში და გარკვეული აზრით უფრო მარტივიცაა, ამიტომ მისი გამოცდილების გათვალისწინება სასარგებლოა“ (კარბელაშვილი 1984: 11).

ამ დიდ მეცნიერთა მაგალითისამებრ, მეც მივმართე ბიოლოგიის მეცნიერებაში ერთ-ერთ ფუნდამენტურ კანონს – ბიო-გენეტიკურ კანონს, რათა სარაინდო რომანის ჟანრულ სპეციფიკაში გავრკვეულიყავი. წინასწარ უნდა ვთქვა, რომ ჩემთვის ეს გზა მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა, როდესაც ვეფხისტყაოსნის ჟანრის რაობის გამო გამოთქმულ მრავალგვარ და განსხვავებულ შეხედულებათა მიღმა მკაცრად ჩამოყალიბებული ლოგიკური სისტემა დავინახე, რომელმაც ვეფხისტყაოსნის – შესაბამისად კი სარაინდო რომანის – ჟანრობრივი პოლიფონიური მექანიზმი განმარტა.

* * *

რა არის ბიო-გენეტიკური კანონი? – მას ორი შემადგენელი აქვს: ონტოგენეზი და ფილოგენეზი. ბიო-გენეტიკურ კანონს განმეორების თეორიასაც უწოდებენ (ფილოსოფიური 1961: 88), მის ავტორებად ასახელებენ ფრიც მიულერს და ერნსტ გეკელს ან მხოლოდ ერნსტ გეკელს. მისი არსი შემდეგში მდგომარეობს: „ფილოგენეზი (filon – გვარი, სახე და genesis – წარმოშობა),

ორგანიზმთა (ტაკსონა) ზოგიერთი სისტემატიური ჯგუფის ფორმირების პროცესია. ტერმინი შემოღებულია 1866 წელს ე. გეკელის მიერ ორგანული სამყაროს ჩამოყალიბების პროცესის აღსანიშნავად მის მთლიანობაში.

ეგრეთ ნოდებული ბიო-გენეტიკური კანონი, ე. გეკელის მიერ 1866 წელს დაფორმებული, ამტკიცებდა, რომ ორგანიზმი თავისი ინდივიდუალური განვითარების მსვლელობაში გადის იმ სტადიებს, რომელნიც მისმა წინაპრებმა გაიარეს ფილოგენეზში (მაგ.: ადამიანის ჩანასახი გადის ფაზებს, რომლებიც მოგვაგონებს თევზს, ამფიბიას, რეპტილიას, შემდეგ პრიმიტიულ ძუძუმწოვრებს, მაიმუნს და მხოლოდ ამის შემდეგ იღებს საკუთრივ ადამიანურ სახეს). ფილოგენეზის პროცესი და ონტოგენეზთან მისი თანაფარდობის დიალექტიკა ადასტურებს მთელისა და ნაწილის, ზოგადისა და ცალკეულის ერთიანობის პრინციპს და გვაძლევს მარტივიდან რთულისკენ და ასევე სპირალური განვითარებისას მაღალ ეტაპებზე დაბალი სტადიების ზოგიერთ ნიშანთა განმეორების კონკრეტულ მაგალითებს (ფილოსოფიური 1989: 694).

ბიო-გენეტიკური კანონის პრინციპის საფუძველზე ყველა ის ჟანრი, რომელიც მრავალრიცხოვან რუსთველოლოგიურ ნაშრომებშია დასახელებული, თავის ადგილს იკავებს და ვიღებთ მწყობრ სისტემას: მითი > ზღაპარი > ეპოსი > სარაინდო რომანი, რაც საერთოა XII საუკუნის სარაინდო რომანისთვის როგორც დასავლეთ ვეროპაში (კრეტიენ დე ტრუა, ვოლფრამ ფონ ეშენბახი), ისე საქართველოში (შოთა რუსთაველი).

ამრიგად, გაირკვა კლასიკური სარაინდო რომანის სტრუქტურის ძირითადი საკითხი, ხოლო ამ სტრუქტურაზე დაზღვრებით ამა თუ იმ რომანის მხატვრული კონსტრუქცია უკვე ცალკეულ შემოქმედთა იდეურ-მხატვრული და იდეოლოგიური კონცეფციით არის განსაზღვრული.

* * *

უძველეს მითთა სტრუქტურა – იქნება ეს მითი სოლარული თუ კალენდარული – სამწვერიანი პარადიგმული სისტემით ხასიათდება: ესაა „დაკარგვა – ძებნა – პოვნა“. ვეფხისტყაოსნის

სიუჟეტთან დაკავშირებით ამ სისტემას XX საუკუნის ერთ-ერთი შესანიშნავი რუსთველოლოგი გაიოზ იმედაშვილი სარაინდო რომანს უკავშირებს: „ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტი, აგებული შეყვარებულთა განშორება – ძებნა – პოვნის ნასკვზე, რაინდული რომანის მხატვრულ კონსტრუქციაში საერთო ტრადიციაა ფაბულის ზოგადი სქემით, სასიყვარულო თავგადასავლით, დაბრკოლებებითა და ბედნიერი დასასრულით“ (იმედაშვილი 1968: 242). მკვლევარი მას უწოდებს „ტიპიურ ფაბულას“, რომელიც, „ძველთაგანვე სტერეოტიპად ქცეული“, „ყველა დროისა და ხალხის ეპიკური შემოქმედების მუდმივი თეზაა, მისი ჟანრის თემატური სპეციფიკა და ვეფხისტყაოსანშიც არ არის შეცვლილი“ (იმედაშვილი 1968: 242).

ძველი ეპოსის მკვლევარი პ. ა. გრინცერი ძველი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის – იქნება ეს შუმერი (გილგამეშის ეპოსი), ინდოეთი („მაჰაბჰარატა“, „რამაიანა“) თუ საბერძნეთი („ილიადა“, „ოდისეა“) ეპოსთა მსგავსებას ამ მითოლოგიური სუბსტრატის განფენილობაში პოულობს, რითაც აიხსნება მათი მსგავსება. კარგა ხანია უარყოფილია გამოჩენილი ასირიოლოგის პ. ენსენის გახმაურებული თეორია, თოთქოს თოთქმის ყველა ძველებრაული და ბერძნული მითები და ეპიკური სიუჟეტები საწყისს მესოპოტამიიდან იღებენ (გრინცერი 1971: 135). მკვლევარს მოჰყავს სხვადასხვა მითები, რომლებიც საბოლოო ჯამში ე. ნ. კალენდარული, სეზონური მითების ციკლს მიეკუთვნებიან: „უმეტესობა მითებისა, რომელთაგან მაგალითებიც ჩვენ მოგვეყავდა, კალენდარული, სეზონური ციკლის მითებს მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი მცენარეულობის ღვთაების მითებს მიეკუთვნება“ (გრინცერი 1971: 160), ამიტომ „ცოლის მიტაცების, მისი ძებნისა და პოვნის თემა, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ, რომელიმე ერთი ხალხის საკუთრებას კი არ წარმოადგენს, რომელმაც იგი სხვა ხალხთა ეპიკურ პოეზიას გადასცა, არამედ საერთო მემკვიდრეობაა“ (გრინცერი 1971: 177). მკვლევარის ინტერესის სფეროს მითისა და ძველი ეპოსის ურთიერთმიმართება წარმოადგენს და ამ პრობლემას იგი საერთო კომპოზიციური მოდელის განსაკუთრებულ კონსერვატიულობას უკავშირებს

და აკეთებს საინტერესო შენიშვნას: „... მითოლოგიური კომპოზიციური სქემის შეღწევა ლიტერატურაში ეპიკური პოეზიის მიღმაც ხდება. ეს სქემა არსებობს სხვადასხვა სახის ფოლკლორულ ჟანრებში, კერძოდ კი ჯადოსნურ ზღაპარში და წერილობით ძეგლებშიც“ (გრინცერი 1971: 181); საყურადღებოა, რომ ეპოსში მკვლევარი გამოყოფს კეთილსა და ბოროტს შორის კონფლიქტის თემას (გრინცერი 1971: 195).

მითის და ეპოსის ურთიერთმიმართების კვლევისას თავს იჩენს ისეთი მოვლენა, ეპიკური ტექნიკა, სადაც ცალკეული ელემენტები ასევე ამჟღავნებენ მსგავსებას. ამგვარ ელემენტთა რიცხვს ასევე მიეკუთვნება ეპიკური მოტივები და სიუჟეტები, რომელიც საგმირო ეპოსის მკვლევართა უმეტესობის მიერ არის გამოყოფილი; მაგალითად ასეთებია გმირის უჩვეულო ძალ-ღონე, სასწაულებრივი ცხენი ან ირაღი, დაძმობილება და სხვა. მკვლევარნი მათ უკავშირებენ ზღაპრულ ან ზღაპრის მონათესავე მითოლოგიურ წარმოდგენებს, ასევე, წეს-ჩვეულებებსა და უძველესი დროის საზოგადოებრივ ურთიერთობებს (გრინცერი 1971: 157). კავშირი მითთან ჩანს ისეთ მოტივშიც, როგორცაა მისთვის ნაყოფიერების ღვთაების სიკვდილი, რათა შემდეგ კვლავ აღსდგეს (კალენდარული მითი), მაგრამ ეპოსში ეს მოტივი რეალიზებულია გარკვეული ტრანსფორმაციით: გმირის ნაცვლად იღუპება სხვა, უმეტეს შემთხვევაში მისი უახლოესი მეგობარი ან ძმა ანუ გმირის სუბსტიტუტი. ასეთივე კონვენციური მოტივია გმირის ჩასვლა ქვესკნელში ან მისი სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა მაგალითად, გველთან. ასეთი ბრძოლა ასოცირებულია სიკვდილთან ანუ სიკვდილთან ბრძოლასთან (გრინცერი 1971: 166-167), რათა გამოიხსნას მოტაცებული საცოლე ან ცოლი. „ამრიგად – დაასკვნის პ. ა. გრინცერი – ეპოსი მითის მიმღები, „წამხდარი ან გადააზრებული მითი კი არ არის, არამედ, როგორც მითი, ერთი და იგივე კომპოზიციური სქემის რეპრეზენტაცია; მაგრამ მითში მისი არსის ძალით ეს სქემა უფრო სუფთა სახითაა შემონახული, ამიტომაც თავს უფლება მივეცით, მისთვის მითოლოგიური გვეწოდებინა“ (გრინცერი 1971: 179). თვალ-

საჩინეობისთვის ავტორს მოჰყავს მითისა და ეპოსის შეპირისპირების სქემა, რაც სრულიად აშკარას ხდის, რომ ორივე ერთი კომპოზიციური მოდელის დერივატია (გრინცერი 1971: 177-179) და, ამრიგად, მითიც და ეპოსიც ერთი კომპოზიციური სქემის რეპრეზენტაციაა.

ცნობილი მკვლევარი ი. მ. დიაკონოვი გილგამეშის ეპოსის შესახებ მრავლისმეტყველ დასკვნებს აკეთებს: „გილგამეშის შესახებ პოემის მასალად მითოლოგიური მოტივებია გამოყენებული..., პოემის ქეშმარიტ შინაარსს წარმოადგენს ადამიანის ბედი, რომელიც არა მითოლოგიურ, არამედ ლიტერატურულ-ფილოლოგიურ პლანშია გადანყვეტილი“. პ. ა. გრინცერი ანზოგადებს ამ მართებულ შეხედულებას და მნიშვნელოვანი დასკვნა გამოაქვს: „შესაბამისი შესწორებებით ეს გამონათქვამი შეიძლება გავიმეოროთ ძველი დროის ყველა სხვა კლასიკური ეპოსის მიმართ“ (გრინცერი 1971: 197).

პ. ა. გრინცერის ეს ნაშრომი თუმცა ძველი დროის ეპოსს ეხება, თავისი არსით ეხმაურება ჩვენთვის საინტერესო საკითხს, რადგან ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის ჟანრული პოლიფონიურობა მოიცავს მითსაც და ეპოსსაც, რომელმაც რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში სათანადო ასახვა ჰპოვა; მაგალითად, შეიძლება დავასახელოთ რუსთველოლოგიაში დიდი ხნის წინ გამოთქმული მოსაზრება: „საგულისხმოა, რომ უკვე პირველი მსოფლიო ეპოსის გილგამეშის ერთი მთავარი მოტივია სწორედ კეთილ და ბოროტ ძალთა შეჭიდება, პერსონიფიცირებული თვით გილგამეშისა და ურჩხულის ხუმბაბას შებრძოლების ეპიზოდში, იგივეა საქვეყნოდ ცნობილი მოტივი ნმ. მხედრის ბრძოლისა ურჩხულთან, და რაღაც გზებით, შესაძლოა, იმავე მოტივის – ადამიანის ურჩხულთან ბრძოლის მოტივის თავისებური გამოხატულება იყოს ტარიელის შებრძოლება ლომ-ვეფხვთან, თუკი სარწმუნოა მ. წერეთლის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ „გაჭრა ტარიელისა ნესტანის საძებნელად, ცხოვრება მისი მხეცებთან, ვეფხისტყაოსნობა, ლომ-ვეფხის ხოცვა, კვება ნადირის ხორციით – ეს ხომ გილგამეშის საქმეც იყო“ (გ. იმედაშვილი 1968: 226).

როგორც გ. იმედაშვილი აღნიშნავს: „ყოველ შემთხვევაში, გილგამეშინიდან ჩანს წამოსული მსოფლიო ფოლკლორსა და მწერლობაში, სხვა მრავალ მოტივებსა და სახეებთან ერთად, კარგად გავრცელებული ადამიანის მხეცთან შეჭიდების მოტივი, რომელმაც ქართულ ზეპირსიტყვიერებასა და მწერლობაშიც ჰპოვა გამოხატულება. გმირის შებრძოლება მხეცებთან ამირანისა და ტარიელის სახეს გილგამეშს ამსგავსებს და გზას გვიხსნის ზოგი საგულისხმო დაკვირვებისა და დასკვნისაკენ... ეროვნული შთაგონებისა და განწყობისათვის აქ აღარა აქვს მნიშვნელობა იმას, რომ ამირანი მითოსიდან მოდის, ტარიელი ლიტერატურული ეპოსის პერსონაჟია, ვახტანგ გორგასალი კი, რომელსაც მატთანე მრავალ გოლიათურ გმირობას მიანერს, ისტორიული პიროვნებაა – ისინი ერთნაირად არიან აღჭურვილი ეპოსისთვის დამახასიათებელი ფიზიკურ-სულიერი ჰიპერბოლირებული თვისებებით“ (იმედაშვილი 1968: 270, 271). გარდა ამისა, არაერთი რუსთველოლოგი დაინტერესდა ვეფხისტყაოსნის და ჰომეროსის ეპოსის საკითხებით, რაც კიდევ უფრო მეტად აფართოებს ტიპოლოგიურ კვლევათა არეალს.

* * *

ვეფხისტყაოსნის ქართულ მითოსთან კავშირი დიდი ხანია საგანგებო გამოკვლევათა საგნად იქცა.

რუსთველისეული ნესტან-დარეჯანის მხატვრული სახე სემანტიკურად ფოლკლორულ მზეთუნახავს უკავშირდება, რომელიც თავის მხრივ ქართული მითოსიდან იღებს დასაბამს. ქართული ეთნოგრაფიული გადანაშთი მასალის მიხედვით მზეთუნახავი მზისა და მზის ქალღვთაებათა კულტის საფუძველზე აღმოცენებული ზღაპრული სახეა, რომელიც ნაყოფიერების ქალღვთაების – ბუნების დიდი დედის – ნანას ფოლკლორულ ორეულს წარმოადგენს: მზე > მზექალი > დღე დღესინდელი > პირიმზე // ბარბოლი// ბუნების დიდი დედა ნანა //მზეთუნახავი (ბარდაველიძე 1957: 4-5, 12, 105-109). ჰიპოთეზურად მზეთუნახავისა და ნაყოფიერების ქალღვთაების ერთგვარი იდენტურობა ადრევე იყო შენიშნული (ფრანკ-კამანეცკი: 1932: 53-55), მაგ-

რამ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ამ იდენტურობის საფუძველი ქართულ ეთნოგრაფიულ მასალაში შეიძლება იყოს მოძიებული. აქ კი, ჩემი აზრით, სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გადანაშთ ეთნოგრაფიულ მასალაში დადასტურებულ ისეთ უნიკალურ იდეას, როგორც არის სპეციფიკური ქართული წარმოდგენა „ნაწილიანის“ შესახებ (ბარდაველიძე 1957: 110-111). „ნაწილიანი“ პიროვნება სინათლის, შუქის, ასტრალური – მზის, მთვარის, ვარსკვლავის – ნიშნით არის აღბეჭდილი და ნათება, შუქის მოფენა მისი ატრიბუტია. ამგვარ „ნაწილიან“ პიროვნებებს მიეკუთვნება ქართული ფოლკლორის მზეთუნახავი, რომელიც მზის სემანტიკით არის აღბეჭდილი (ბარდაველიძე 1957: 111). ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ფოლკლორული „ხელმწიფის ქალი“ ანუ ქართული ტერმინოლოგიით მზეთუნახავი ადრეულ საზოგადოებრივ ფორმაციათა ასპექტში თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე ტიპოლოგიურად ნაყოფიერების ქალღვთაების მითოლოგიურ სემანტიკას შეიცავს, ხოლო საბოლოო გაფორმებას კი სოლარული მითოლოგიის საფუძველზე იღებს: (კარბელაშვილი: 1981: 16). ზემოთქმულს ადასტურებს ქართული მზიური მითოსის შესანიშნავი ნიმუში:

ქაჯებ მზე წყალში შაადგეს,
წყალს მისცეს დგან-დგარებითა,
წყალმა იბრძოლა იწყალა,
გაიგდო ქანქარებითა;
წყალში რომ გველნი დაუხვდნენ,
ბადე ბადეს აქვთ გაბმითა,
შავმა გველმა თქვა: შავჭამოთ,
წითელმა უქმინა ავითა,
თეთრმა გველმა თქვა: ნუ შავჭამთ,
ტარიელის მზე არისა.

ცხადია, ნესტან-დარეჯანის მხატვრული სახე მითოლოგიური წარმომავლობისაა და მის მიღმა მზე და მისი მთავარი მი-

თოლოგიური ჰიპოტეზის – ნაყოფიერების ქაღალდთაება იაფ-რება. სემანტიკური მწკრივით – მზე > ნაყოფიერების ქაღალდთაება > მზეთუნახავი – ჯადოსნური ზღაპრის ინვარიანტში „გველი იტაცებს მეფის ასულს“ (პროპი 1984: 158), (მრდ.: „ნანილიანს“ გველი სდევნის, რათა ნანილი წაართვას), რასაც მითოსურ დონეზე შეესაბამება ფორმულა „გველი იტაცებს მზეს“ – მზის სადღელამისო თუ სეზონური მზებრუნვის ციკლია ასახული.

სოლარულ მითოლოგიაში მზის „ნასვლა“ და „დაბრუნება“ იგივეა, რაც მცენარეულობის „სიკვდილი“ და „აღდგომა“ კალენდარულ მითში. ამრიგად, მითის სემანტიკამ მასზე დაფუძნებულ მხატვრულ ნაწარმოებთა კომპოზიციურ აღნაგობაში ჰპოვა პრაქტიკული გამოხატულება – ესაა კლასიკური სქემა „დაკარგვა – ძებნა – პოვნა“. კალენდარული მითის კომპოზიციურმა სქემამ განვითარების რთული გზა განვლო. ჯადოსნური ზღაპრის ვ. პროპისეული ფორმულა თავის სინქრონიაში ამ სამწვერიანი პარადიგმის განვრცობაა ფუნქციათა დონეზე.

ამგვარად, ვეფხისტყაოსნის ჟანრულ პოლიფონიურობაში საფუძველს ქმნის მასში დაშიფრული ხსენებული მითოლოგემა, რომლის სტრუქტურა საერთოა სოლარული, კალენდარული და ესქატოლოგიური მითოსისთვის; მათ შორის განსხვავება მხოლოდ ფუნქციონალურია.

ამ მითოლოგემის ფონზე ნესტან-დარეჯანის ქაჯეთში ტყვეობა სემანტიკურად „ქვესკნელში ჩასვლას“ ანუ „სიკვდილს“ ნიშნავს. ქაჯეთის ციხის ფარული მითოლოგიური არსი ხთონური სამყაროა – ქვესკნელის, სიკვდილის სამეფო, სადაც „ქაჯი“ სემანტიკურად და ფუნქციონალურად გველის ტოლფარდია, რაც ტროპული სიზუსტით არის გამოხატული ვეფხისტყაოსანში:

რა საბრალოა გავსილი მთვარე, ჩანთქმული გველისა! (1230)

ამ მითოსური მოდელის მიხედვით ნესტან-დარეჯანის „დანინდვა როსან ცოატი ყმისადა“ ქვესკნელის მეუფესთან

ნაყოფიერების ქალღვთაების ნაძალადევი ქორწინებაა: გავიხსენოთ მრავალ ანალოგიასთან ერთი, დაფიქსირებული „ქართლის ცხოვრებაში“: „ვითარ პლუტონ პერსეფონისათვის“ (ქართლის 1959: 36).

რუსთაველის მეტეფორებს არქაულ მითოლოგიურ სახეთა კონკრეტულობა ახასიათებთ; ქაჯთაგან დატყვევებული ნესტან-დარეჯანის ტროპიკაა „მზე წარხდომილი“:

ადეგ, წავიდეთ საძებრად მის მზისა წარხდომილისად (1350),
რათგან მიჰხვდა დაკარგული ლომი მზესა წარხდომილსა.
(1459)

ეს მეტაფორა მითოლოგიურ დონეზე პირდაპირ და არა გადატანით შინაარსს შეიცავს მზებრუნვის ციკლის შესაბამისად.

სოლარული მითის კონტექსტში ტარიელის „ტირილი“ ნესტან-დარეჯანის დაკარგვის გამო სხვა სემანტიკურ დატვირთვას იღებს: ესაა მისტერიული, რიტუალური ტირილი – ნაყოფიერების ღვთაების „ნასვლის“ ანუ „სიკვდილის“ საკულტო დატირება. საყურადღებო ანალოგის სახით ამგვარივე მისტერიულ-რიტუალური ხასიათისა უნდა იყოს ქართულ ფოლკლორში შემონახული უნიკალური „გვრინი“, რომელიც ერთი მხრივ მთიბლურ სიმღერას წარმოადგენს, მეორე მხრივ კი მიცვალებულის დატირებას, „ნატირალს“.

ტარიელის „ხელობა“, „ველთა გაჭრა“, „მხეცთა ხლება“ მითოსურ ასპექტში მისი სიკვდილის მეტაფორაა, ხოლო ბრძოლა ლომ-ვეფხვთან – სიკვდილთან ბრძოლა და სიკვდილის დათრგუნვაა.

ავთანდილი პოემაში შემოდის, როგორც ტარიელის სუბსტიტუტი და შემწე, რომელიც ენაცვლება ძმადნაფიცს ნესტან-დარეჯანის ძებნაში. როგორც სპეციალურ ლიტერატურაში დადგენილია, გმირის სუბსტიტუტის და „ძმობილის“ მოტივები მჭიდრო ურთიერთობაშია.

კალენდარული და სოლარული მითოლოგიის ასპექტში ნაყოფიერების ქალღვთაება აღმდგარი, ამწვანებული ბუნების

მითოლოგიური სიმბოლოა. ამ ასპექტში შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მწვანე ფერის სამოსელი ნესტან-დარეჯანის ერთ-ერთი მყარი გარეგნული ატრიბუტია:

ფარდაგსა შინა მჯდომარე, შესამოსლითა მწვანითა (408),
მითვე მწვანითა უებრო მიწოლით ტახტსა მჯდომელი (521),
თავსა რილითა შავითა, ქვეშეთ მოსილი მწვანითა (1131).

ამ კონტექსტში, ალბათ, არც ის არის შემთხვევითი, რომ ქაჯეთის ციხიდან ნესტან-დარეჯანის გამოსახსნელად გმირები მიდიან მაშინ, როდესაც

მონურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნად ამოსლვა მწვანისა (1328).

მითოლოგიურ ასპექტში ქაჯეთის ციხის დამხობა „სიკვდილის“ დამარცხება და სიცოცხლის „აღდგომა“, „მზე წარბდომილის“ გათავისუფლება ხთონური სამეფოს ტყვეობიდან.

მითოლოგიურსავე კონტექსტში იღებს ახლებურ ინტერპრეტაციას ნესტან-დარეჯანისა და ტარიელის ქორწილი: „მკვდრეთით აღმდგარი“ ღვთაების ეს ქორწილი საგაზაფხულო ქორწინებაა, ნაყოფიერების მითოსური და ფოლკლორული სიმბოლო.

ამრიგად, მითს სრულიად განსაკუთრებული აგდელი უკავია ვეფხისტყაოსნის ჟანრულ სიტყვაში: იგი მისი სიუჟეტის წარმომქმნელი საფუძველია, რაც სავსებით კანონზომიერია ლიტერატურის თეორიის თვალსაზრისით. მაგრამ აქ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება იჩენს თავს: იგი ნესტან-ტარიელის რკალის სპეციფიკაა და არაორგანულია თინათინ-ავთანდილის რკალისთვის. რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში „დაკარგვა – ძებნა – პოვნის“ ფორმულას თინათინ-ავთანდილის რკალთანაც აკავშირებენ, მაგრამ პოემის სიუჟეტურ დონეზე განხილვისას სრულიად ცხადია ტარიელისა და ავთანდილის მხატვრულ სახეთა პრინციპული განსხვავება: ტარიელი ტრადიციული გმირია თავისი მითოლოგიურ – ფოლკლორულ – ეპიკური გენეალოგიით, მაშინ, როდესაც ავთანდილი XII

საუკუნის ლიტერატურისთვის სრულიად უცნობი გმირია, ახალი ეპოქის პირმშო და იდეალია, რომელსაც პირდაპირი წინაპარი არ ჰყავს და მთლიანად მომავლისკენაა მიმართული. ავთანდილის მხატვრული სახე უნიკალურია XII საუკუნის როგორც ქართულ, ისე ევროპულ ლიტერატურაში: დასავლეთ-ევროპულ სარაინდო რომანს მსგავსი გმირი არ ჰყავს.

* * *

რუსთაველის პოემის ხალხურობა – როგორც მას რუს-თველოლოგიურ ლიტერატურაში უწოდებენ – ქართულ ფოლკლორთან არის დაკავშირებული. საკითხს სამსაუკუნოვანი მეცნიერული ისტორია აქვს: რუსთველოლოგიის ფუძემდებლის – ვახტანგის ანალიტიკური აზროვნების ერთ-ერთ შესანიშნავ ნიმუშს მის მიერ ვეფხისტყაოსნის ფაბულის ფოლკლორული პირველსაფუძვლის მიგნება და ზუსტად მითითება წარმოადგენს.

ფოლკლორი მხატვრული ლიტერატურის მასაზრობელი წყაროა, რომელსაც მრავალი სხვადასხვა განშტოება აქვს. ფოლკლორული ტრადიციის მნიშვნელობა ინდივიდუალურ შემოქმედებაში, სადაც ხელოვნება განუმეორებელი გენიოსის შემოქმედების სფეროდ იქცევა, რომელსაც „ისე შევცქერით, როგორც მიუწვდომელი სასწაულის გამოვლინებას“ (პროპი 1984: 45), საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია. XIX ს-ის მიწურულს და XX საუკუნის დამდეგს გავრცელებული ე. წ. „სესხებათა თეორიის“ არსებითი გადაფასება სწორედ იმან გამოიწვია, რომ ა.ნ. ვესელოვსკიმ თანდათანობით წინ წამოსწია და გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიანიჭა კაცობრიობის ადრინდელი კულტურული გამოცდილების, კერძოდ კი ფოლკლორის შემოქმედებით ათვისებას მხატვრული ლიტერატურის განვითარებაში. ამავე დროს, ეს საკითხი პირდაპირ კავშირშია ვეფხისტყაოსნის ორიგინალურობის ვახტანგისეულ თეზასთან. მეცნიერების პროგრესმა დაადასტურა ვახტანგის თეზის ჭეშმარიტება: XX საუკუნის მიწურულს ალექსანდრე ხახანაშვილის მიერ აღძრული პრობლემა ვეფხისტყაოსნის კავშირისა ფოლკლორთან – საკითხის მცდარი ინტერპრეტაციის მიუხედავად – უაღრესად

ნაყოფიერი აღმოჩნდა, რომლის შესწავლაში არაერთმა მკვლევარმა შეიტანა თავისი წვლილი. ვ. ი. პროპის ფუნდამენტური ნაშრომის „ზღაპრის მორფოლოგიის“ ასპექტში ვეფხისტყაოსნის სტრუქტურის შესწავლის შედეგად აღმოჩნდა, რომ რუსთაველის პოემის სიუჟეტს ჯადოსნური ზღაპრის ინვარიანტი უძვეეს საფუძვლად და ვეფხისტყაოსნის კომპოზიცია, მისი „მზიდი კონსტრუქცია“ ჯადოსნური ზღაპრის სიუჟეტის მოდიფიკაციაა გენიალური შემოქმედის იდეურ მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად (კარბელაშვილი 1984: 741-743). ვახტანგის „თარაგმანში“ ამ საკითხთან დაკავშირებით მრავალთაგან ერთს გამოგყოფ, რომელიც თვალსაჩინოდ ავლენს ვეფხისტყაოსნის უშუალო კავშირს ხალხურ ზღაპართან. რუსთაველის პოემის იდეურ-მხატვრული ანალიზისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მოტივს, რომელიც გამოხატულია სიტყვებით: „სჯობს საყვარელსა უჩვენე საქმენი საგმირონია“ (377,2); ვახტანგმა თავის კომენტარში პირდაპირ მიუთითა ამ მოტივის, როგორც კონსტრუქციული ელემენტის, წყარო: „და იმ ქალებმა (იგულისხმება თინათინი და ნესტან-დარეჯანი – მ. კ.) თითო სამსახური დაადებინა, რომ თუ ხელმწიფობის ღირსიაო, გამოაცდევინა“. ეს მართლაც შესანიშნავი მიგნებაა, რამდენადაც იგი ჯადოსნური ზღაპრის „ერთ-ერთი უსაყვარლესი ელემენტი“ – მეფის ასულის მიერ ზღაპრის გმირისთვის მიცემული „ძნელი დავალება“ (პროპი 1984: 101-103), რომელიც ვეფხისტყაოსანში თინათინის მიერ ავთანდილისთვის უცხო მოყმის ძებნისა და პოვნის, ნესტან-დარეჯანის მიერ ხატაელთა დამორჩილებისა და ხვარაზმელი სასიძოს მოკვლის, ფატმანის მიერ ავთანდილისათვის ჭაშნაგირის მოკვლის დავალებით არის რეალიზებული, და, ხუთჯერ სხვადასხვა ვარიაციით განმეორებული, პოემის კომპოზიციაში წარმმართავი ფუნქციის მნიშვნელობას იძენს. ამრიგად, ფოლკლორული ზღაპრის მიხედვით ვახტანგმა ზუსტად დაასახელა პოემის სიუჟეტის დინამიზმის ნამდვილი საფუძველი, მეორე მხრივ კი გამოკვეთა ქალის როლი, როგორც ამ დინამიზმის სულისჩამდგემელისა.

მიტოსი – ისევე, როგორც ეპოსი – თავისი კლასიკური ფორმით არ იცნობს ორ გმირს: იგი, როგორც წესი, ერთგმირიანია, ერთ გმირი ჰყავს. მიტოსისა და ეპოსისგან განსხვავებით, ჯადოსნური ზღაპარი ორგმირიანიც შეიძლება იყოს. მედიევისტიკაში უდავოდ ითვლება დებულება, რომ კლასიკური სარაინდო რომანი ერთგმირიანი თხზულებაა. ამ თვალსაზრისით ვეფხისტყაოსნის მხატვრული კონსტრუქცია მართაღაც ძირფესვიანად გასხვავდება კრეტიენ დე ტრუას („ერიკი და ენიდა“, „კლიჟესი“, „ივეინი ანუ ლომიანი რაინდი“, „ლანსელოტი ანუ ურმიანი რაინდი“, „პერსევალი ანუ გრაალის ამბავი“) და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის („პარციფალი“) რომანებისგან, რომლებიც, წესისამებრ, ერთგმირიანია. საინტერესო ვითარებას გვიჩვენებს რუსთველოლოგიური ლიტერატურა ამ თავლსაზრისით შესწავლისას. აკად. ალ. ბარამიძეს შოთა რუსთაველის შესახებ დაწერილ ფუნდამენტურ მონოგრაფიაში გატარებული აქვს აზრი, რომ ვეფხისტყაოსნის მთავარი გმირი არის ტარიელი, ე. ი. ვეფხისტყაოსანი ერთგმირიანი ნაწარმოებია, მაგრამ საინტერესო ის არის, რომ გამოჩენილი რუსთველოლოგი ამავდროს პოემაში არსებული „ორი ამბის“, „ორი წრის“ „ორი რკალის“ შესახებ არაერთხელ საუბრობს (ბარამიძე 1975: 67, 81, 100-111): „ვეფხისტყაოსანში აღწერილია ორი ამბავი – ამბავი არაბეთის და ამბავი ინდოეთისა. პოემაში შესაფერისად გამოყვანილია გმირთა ორი წრე“; „პოემაში მოთხრობილია ამბავი (ინდოეთის და არაბეთის გმირებისა)“; „ვეფხისტყაოსანში აღწერილია **ორი რკალის** საკმაოდ მსგავსი ამბავი (არაბეთის ამბავი, ინდოეთის ამბავი), შესაფერისად ორი რკალისანი არიან პერსონაჟებიც (ტარიელი, ავთანდილი, ნესტანი, თინათინი)“. ქართული და დასავლეთ-ევროპული რომანების ანალიზმა სრულიად ცხადად გვიჩვენა, რომ ვეფხისტყაოსანი ორგმირიანი ნაწარმოებია, მას ორი მთავარი გმირი ჰყავს, ამასთან „ორგმირიანი რომანის სტრუქტურა გულისხმობს არა ორი ერთგვაროვანი გმირის არსებობას (ეს გარკვეული ტიპის დუბლირება იქნებოდა და შემოქმედებით მიღწევად ვერ ჩაითვლებოდა), არამედ ორ განსხვავებულ ხასიათს, რაც საფუძვლად უძევს რუსთველის

პომის ორლერძიან კომპოზიციას, რომლის გათვალისწინებით ვეფხისტყაოსანი ახალი დროის მსოფლიო ლიტერატურაში პირველი ორგმირიანი თხზულებაა, რადგან მას ორი თანაბარ-უფლებიანი მთავარი გმირი ჰყავს – ტარიელი და ავთანდილი“ (კარბელიშვილი 1986: 437-440).

იდეა ჯადოსნური ზღაპრისა და XII საუკუნეში შექმნილი სარაინდო რომანის უშუალო სტრუქტურული კავშირის შესახებ ვ. ი. პროპმა წამოაყენა, რომელმაც ამავე დროს ზღაპრის მითოსთან კავშირიც აღნიშნა: „თუ ამ კლასის ზღაპრებს ისტორიული თვალსაზრისით განვსაზღვრავთ, მაშინ მათ **მითოსური** ზღაპრების ძველებური, მაგრამ ან უკვე უარყოფილი სახელწოდება უფრო შეეფერებათ... ასეთივე აღნაგობას ამჟღავნებს მთელი რიგი ძველი მითებისა, ხოლო ზოგიერთი მითი კი ამ წყობას საოცრად ხალასი სახით იძლევა. ეს, ეტყობა, ის სფეროა, საიდანაც მოდის ზღაპარი. მეორე მხრივ, იგივე აღნაგობას ამჟღავნებს ზოგიერთი სარაინდო რომანიც. ეს კი, ალბათ, უკვე ის სფეროა, რომელიც თვითონ მომდინარეობს ზღაპრიდან. გამონწილვით მათი შედარებითი შესწავლა მომავლის საქმეა“ (პროპი 1984: 143).

ამგვარად, ჯერ კიდევ 1929 წელს, როდესაც გამოვიდა „ზღაპრის მორფოლოგიის“ პირველი გამოცემა, უკვე იყო გააზრებული მითის, ჯადოსნური ზღაპრისა და სარაინდო რომანის ურთიერთმიმართება.

* * *

საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს ვეფხისტყაოსნის ეპოსთან მიმართების საკითხი, რადგან ვეფხისტყაოსნის არაერთი მკვლევარი უწოდებს მას „ეპოსს“, „ქართულ ნაციონალურ ეპოსს“, „ლირიკულ ეპოსს“ და ა. შ. ამ შემთხვევაში ძნელია ზუსტად დაკვალიფიცირდეს, ავტორი გულისხმობს ეპოსს მისი კლასიკური გაგებით (მაგალითად „ილიადა“ და „ოდისეა“), თუ ეპიკურ ნაწარმოებს, რომელსაც, ეპოსისგან განსხვავებით თავისი სპეციფიკა აქვს. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით რუსთველოლოგიაში ბევრი

რამ მოითხოვს დაზუსტებას, მაგალითად, განსაზღვრება ვეფხისტყაოსნისა ფორმულით „ნაციონალური ეპოსი“. ეს საკითხი იმდენად არის საყურადღებო, რამდენადაც იყო ვრცელი პერიოდი რუსთველოლოგიაში, როდესაც ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტს განიხილავდნენ ალეგორიის ასპექტში, რაც ისტორიულ ალეგორიას გულისხმობს და პოემის პროტოტიპებს რუსთაველის თანამდეროვე საქართველოში პოულობდნენ. ამ თვალსაზრისს გამოხატავდნენ დ. ჩუბინაშვილი, მ. ბროსე და შემდგომში არაერთი სხვა პირი ჩვენ დღეებამდეც კი. მაგალითისთვის მოვიყვან დ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებას 1842 წელს გამოქვეყნებული სტატიიდან: „თუ შევადარებთ დედოფლის ცხოვრებას პოემაში აღწერილ ამბებს, ვნახავთ საოცარი მსგავსების ნიშნებს, რომლებიც გვაძლევენ საფუძველს ვიფიქროთ, რომ მთავარი გმირი ქალის ნესტან-დარეჯანის სახელის ქვეშ იმალება თვით თამარი. მივუთითოთ ამ მსგავსების ზოგიერთი პუნქტი. ნესტან-დარეჯანი იყო ერთადერთი ასული გიორგი მესამისა. ნესტან-დარეჯანის აღზრდა ფარსადანმა დაავალა თავის დას დავარს, თამარის აღზრდა დავალებული ჰქონდა გიორგი მესამის დას რუსუდანს... თუ ქართველ მემკვიდრეებს დავუჯერებთ, ხორეზმის შაჰი ეძიებდა თამარის ხელს და ისეთივე უარი მიიღო, როგორც მისმა წინამორბედმა ნესტანისგან... პოემაში მოხსენიებული ქაჯთა ციხე... მდებარეობს იმერეთში, ახალციხის მხარეში“ (ჩუბინაშვილი 1988: 198-199). რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში პოემის „ალეგორიული განმარტებისთვის“ ისტორიულ პირთა თუ ფაქტთა მოხმობის უამრავი მაგალითია, რის შესახებ კ. კეკელიძე სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა – „ის პოეტია და არა ისტორიკოსი“ (კეკელიძე 1958: 154), თუმცა ეს ტენდენცია იმდენად მძლავრი აღმოჩნდა, რომ „ზოგჯერ კ. კეკელიძეს მითითებული აქვს „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებისა თუ სიტუაციების კონკრეტულ ისტორიულ პარალელებზე“ (ბარამიძე 1980: 143); აქ აღარაფერია სათქმელი პ. ინგოროყვასეულ „ისტორიულ შიფრზე“ ვეფხისტყაოსანში, რომელიც ლალი ფანტაზიის ნაყოფია და ამგვარი „ისტორიული ანალოგიების“ ძიება XX საუკუნის მიწურულსაც კი გაგრძელდა. ვეფხისტყა-

ოსნის სიუჟეტის „ალეგორიული განმარტების“ მიხედვით ისე გამოდის, რომ ვეფხისტყაოსანი ისტორიული რომანი ყოფილა, რაც სრული ანაქრონიზმია. ამიტომაც სავესებით მართებულია ა. ბარამიძის მიერ ამგვარი ხასიათის ნაშრომთა შეფასება: „ამრიგად, ჩვენ საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მივდივართ, რომ ისტორიულ-ალეგორიული ინტერპრეტაციის ვერც ეს ცდა იძლევა დამაჯერებელ შედეგს, ისტორიული სინამდვილე და ალეგორია ერთმანეთს არ ემთხვევა, ვლებულობთ ნაძალადევ ისტორიულ ინტერპრეტაციას“ (ბარამიძე 1980: 147).

* * *

ზემოთქმულიდან ცხადია, რომ რუსთაველის თხზულების საფუძველს სარაინდო რომანისთვის ტრადიციული ტრიადა წარმოადგენს: სოლარული მითი („დაქარგვა – ძებნა – პოვნა“), ჯადოსნური ზღაპარი (პერსონაჟთა ფუნქციები) და საგმირო ეპოსი. ამავე ტრადიციაზე აგებული კრეტიენ დე ტრუასა და ვოლფრამ ფონ ესენბახის რომანები, რომელთა სტრუქტურაშიც იკვეთება სამივე კომპონენტი, სადაც Chancon de gestes-ს თავისი მყარი ადგილი უკავია. მაგრამ როგორც უნდა იყოს ეს მემკვიდრეობითი ელემენტები, სარაინდო რომანი სრულიად ახლებური მოვლენაა საერო ლიტერატურის განვითარების რთულ გზაზე. მაინც რა არის ის უმთავრესი, რაც მას განასხვავებს წინამორბედთაგან? – ესაა გამონაგონი, ფიქცია, იმაგინაცია, მხატვრული ფანტაზია, რომელიც ქმნის სიუჟეტს. 1957 წელს ნიუ-იორკში გამოიცა გამოკვლევა „კრეტიენ დე ტრუა – თანამედროვე რომანის გამომგონებელი“, სადაც განვითარებულია დებულება, რომ კრეტიენ დე ტრუას (1130-1190) ხუთივე რომანის ერთმანეთისგან განსხვავებული სიუჟეტები – ე.წ. არტურის ციკლის რომანები – მთლიანად ავტორის მხატვრული გამონაგონია (გაიერი 1957). სწორედ ამან განსაზღვრა ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტი, რომ ლიტერატურაში მხატვრული ფიქციის შემოტანის გამო კრეტიენ დე ტრუას თანამედროვე რომანის გამომგონებლის, თანამედროვე რომანის მამამთავრად აღიარების პატივი ერგო: რომანი მხატვრული გამონაგონის

გაგებით მხოლოდ ევროპული ტიპის მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკაა, მხოლოდ იქ განვითარდა საუკუნეთა მანძილზე და წამყვანი ჟანრის ადგილი დაიკავა.

XII საუკუნის საქართველოში ზუსტად ანალოგიური ვითარებაა: აქ ევროპისგან დამოუკუდებლად იშვა რომანის ახალი სახეობა – ვეფხისტყაოსანი, მაგრამ ფრანგული რომანისგან განსხვავებით ურთულესი ორგანიზირებული კომპოზიციით, როგორც შოთა რუსთაველის მხატვრული გამონაგონის, ფიქციის, მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფი – ეს დიდმნიშვნელოვანი ფაქტია არა მხოლოდ ვეფხისტყაოსნის კვლევისთვის, არმედ ქართული პროზის ისტორიული განვითარების თვალსაზრისითაც.

* * *

ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივი რაობის შესახებ არსებული მრავალგვარი განსაზღვრებანი, რომელნიც უმეტესწილად სუბიექტურია, არაა დასაბუთებული მეცნიერულად და არ ფლობენ ტერმინოლოგიურ სიზუსტეს, ნათელს კი არ ფენენ, პირიქით, აბუნდოვებენ საკითხს და არავითარ პოზიტიურ როლს არ თამაშობენ მართლაც მნიშვნელოვანი პრობლემის გამოკვეთაში. აქ შესაფერისი იქნება მივმართოთ შუა საუკუნეთა ცნობილი ფილოსოფოსის ვილიამ ოკამის (1300-1350) პრინციპს, რომ „არ არის საჭირო არსთა გამრავლება აუცილებლობის გარეშე“ ანუ ცნობილ „ოკამის სამართებელს“ და ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივ განსაზღვრას ჩამოვაცილოთ ყველა ის არაარსებითი დეფინიციები, რომლებიც შემთხვევით ხასიათს ატარებენ და დავტოვოთ მხოლოდ ის, რაც მართლაც შეესაბამება მის ჭეშმარიტ რაობას. დღეისთვის რუსთველოლოგიაში სამი ასეთი განსაზღვრა არსებობს:

1. „რომანტიკულ-გმირული პოემა“;
2. სარაინდო რომანი;
3. ფილოსოფიური რომანი.

როგორც ადრეც აღვნიშნე, ცაგარელი-ბარამიძის ფორმულა „რომანტიკულ-გმირული“ პოემა თავისი შინაარსით სრულად ემთხვევა სარაინდო რომანის არსს – იგი მისი აღწერილობითი

ფორმულაა, მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ ალ. ბარამიდის მიერ მის განვრცობილ დახასიათებას: „ვეფხისტყაოსნის იდეურ-შინაარსობრივ თავისებურებას ეს ფორმულა უფრო სწორად გამოხატავს. ვეფხისტყაოსანში არაჩვეულებრივი ჰარმონიულობით ერწყმის და ექსოვება ერთმანეთს სიყვარული და ძმობა-მეგობრობა, რომანტიკა და ჰეროიკა“ (ბარამიძე 1975: 116). „სიყვარული“, „ძმობა-მეგობრობა“, „ჰეროიკა“ სწორედ სარაინდო რომანის არსებითი და განმსაზღვრელი კომპონენტებია, აქედან კი ლოგიკურად ის დასკვნა გამოდის, რომ „რომანტიკულ-გმირული პოემა“ და „სარაინდო რომანი“ ტოლფარდი განსაზღვრებებია; საერთოდ, ალ. ბარამიდის ნაშრომიდან ჩანს, რომ იგი ყოველნაირად ეწინააღმდეგება ვეფხისტყაოსნის სარაინდო რომანის ჟანრის ნაწარმოებად მიჩნევას, და ცნობიერად თუ არაცნობიერად გააზრებული ჰქონდა, რომ სარაინდო რომანი არ ფლობს იმ მარადიულ ღირებულებას, რაც სცილდება მისი ეპოქის ფარგლებს, ხოლო ცხოვრებამ კი დაამტკიცა, რომ ვეფხისტყაოსანმა გადალახა დრო.

ზემოთქმულიდან შემდეგ დაგვრჩა ვეფხისტყაოსნის ორი კვალიფიკაცია:

1. სარაინდო რომანი;
2. ფილოსოფიური რომანი.

უნდა ითქვას, რომ შალვა ნუცუბიძისეულ კვალიფიკაციას რუსთველოლოგიაში რატომღაც დუმილით ექნა გვერდი ავლილი: არც ცხადი მიღება, არც ცხადი უარყოფა, და, რაც მთავარია, არც კრიტიკული განხილვა.

გამონაკლისის სახით ერთადერთი „რუსთაველის ესთეტიკის“ ავტორი გიორგი ნადირაძე აღმოჩნდა, რომელმაც გაიზიარა შ. ნუცუბიძის აზრი, რომ ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური რომანია, და, რამდენიმე ათწლეულის შემდეგ მე, როდესაც შ. ნუცუბიძის არგუმენტებისგან განსხვავებით საკუთარი არგუმენტები წამოვაყენე იმის დასასაბუთებლად, რომ ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური პოემაა (კარბელაშვილი 1988: 22). ერთი მხრივ სარაინდო რომანი და მეორე მხრივ – ფილოსოფიური რომანი – ეს ორი კვალიფიკაცია ერთი შეხედვით შეუთავსებელი

ჩანს, მაგრამ აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ქართულ მწერლობაში ვეფხისტყაოსანს ინტუიციით ტრადიციულად ყოველთვის ფილოსოფიურ თხზულებად მიიჩნევდნენ (მაგალითად: „რუსთაველი სიბრძნის ტბა არის“), ამიტომაც დიდი ხნის წინ ვწერდი: „ვეფხისტყაოსნის გამირთა სამიჯნურო-რომანტიკული განცდები მხოლოდ ის მომხიბლავი ფასადია, რომლის მიღმა მორალური, იდეური, ფოლოსოფიური და პოლიტიკური მსოფლმხედველობა იფარება, და სწორედ ესაა ის უმთავრესი, რაც ვეფხისტყაოსანს კაცობრიობის ინტელექტუალური და მორალური განვითარების გზაზე მსოფლიო მნიშვნელობის ნიშანსვეტად აქცევს“ (ეკდომვილი 1991: 137).

ამრიგად, ორივე ფორმულა – სარაინდო რომანი და ფილოსოფიური რომანი – ერთმანეთს ავსებს, რათა რეალური სურათი წარმოვიდგინოთ: ვეფხისტყაოსანი სარაინდო რომანის ფორმით დაწერილი ფილოსოფიური პოემაა და ესაა მისი მარადიულობის საიდუმლო*.

სარაინდო რომანის ფორმით ფილოსოფიური რომანის შექმნა ლიტერატურის ისტორიაში მსოფლიო მნიშვნელობის ორი შედეგით არის ცნობილი: ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალით“ და სერვანტესის „დონ-კიხოტით“. ორივე ეს რომანი კათოლიკურ სამყაროშია შექმნილი, პირველი – რუსთაველის ეპოქის ახლო ხანებში – 1200-1210 წწ, სარაინდო რომანის ზეობის პერიოდში, მეორე კი 1605-1615 წლებში, როგორც სარაინდო რომანის პაროდირება, მაგრამ უნდა დავეთანხმოთ ლიტერატურათმცოდნეებს, რომ თუმცა „დონ-კიხოტში“ სერვანტესი დასცინის რაინდობას, ამავე დროს მანვე არაჩვეულებრივი ბრწყინველებით განასახიერა რაინდობის იდეალი.

ცნობილი და აღიარებული ლიტერატურათმცოდნე იური ლოტმანი, რომელიც უმბერტო ეკოს გახმაურებულ და უპოპუ-

* ამის შესახებ იხ. მარიამ კარბელაშვილი. „ვეფხისტყაოსანი როგორც ფილოსოფიური რომანის ჟანრის თხზულება“. „ვეფხისტყაოსანი“ და მისი ადგილი მსოფლიო მწერლობაში. თანამედროვე ინტერპრეტაციები. საერთაშორისო კონფერენცია. მასალები. გამომცემლობა „საარი“, 2016. გვ. 271-301.

ლარულეს რომანს („ვარდის სახელი“) დაურთო ბოლოსიტყვაობა სათაურით „გამოსასვლელი ლაბირინთიდან“, წერს: „ავტორი მკითხველს ერთდროულად თითქოს ორ კარს უღებს, რომლებსაც ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით მიჰყავს: ერთ კარს აწერა: დეტექტივი, მეორეს – ისტორიული რომანი“ (ლოტმანი 1989: 469). ავტორის შემდგომ მსჯელობებს, უაღრესად საინტერესოს, ახლა არ გავყვები, ვიტყვი მხოლოდ, რომ რუსთაველმა ამ ხერხს 800 წლის წინათ მიმართა, როდესაც მკითხველს ასევე ორი კარი გაუღო, რომელთაგან ერთს აწერია „სარაინდო რომანი“, გნებავთ, „სათავგადასავლო რომანი“, მეორეს კი – ფილოსოფიური რომანი, რაც მან სრულიად ცხადად, ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშე გვითხრა მკითხველებს პოემის პროლოგშივე:

შიარობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი (12),

რაც ნიშნავს, რომ პოეზია – ფილოსოფიურია, რაც სრულ თანხმობაშია არისტოტელეს „პოეტიკის“ ცნობილ დებულებასთან.

ფილოსოფიურ რომანს, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობით ტერმინს, ორი ძირითადი მნიშვნელობა აქვს: ერთი მხრივ ესაა საკუთრივ ფილოსოფიური ხასიათის თხზულება, რომელსაც ავტორი შეგნებულად აძლევს მხატვრულ ფორმას ემოციური აღქმის გასაძლიერებლად; ასეთი რომანები დამახასიათებელია ევროპული განმანათლებლობის ეპოქისთვის – ვოლტერის, მონტესკიეს, დენი დიდროს რომანები და სხვ. ასეთ რომანებს მხატვრული პირობითობის იერი აქვს: ამგვარი რომანის გმირი დამოუკიდებელი ხასიათი არ არის, არამედ ავტორის იდეათა გადმოცემის მიზანს ემსახურება და ამიტომაც სიუჟეტი და კონფლიქტის გადანყვება გარკვეულ ავტორისეულ კონცეფციას ექვემდებარება და მხატვრულობის თვალსაზრისით არ ფლობს იმ უშუალობას და მომხიბვლელობას, რაც საკუთრივ მხატვრულ ნაწარმოებს უნდა ახასიათებდეს – მასში ემოციას ინტელექტი სძლევს.

ფილოსოფიური რომანის მეორე ტიპს საკუთრივ მხატვრული ნაწარმოებები წარმოადგენენ – მაგალითად, სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, სტენდალის „შავი და წითელი“, დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“, ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“. ამ შემთხვევაში ამგვარ რომანთა შემოქმედნი, უდიდეს ფილოსოფოსთა მსგავსად, აყენებენ ადამიანის ყოფიერების უმთავრეს ფილოსოფიურ პრობლემებს, მგრამ ეს რომანები, უპირველეს ყოვლისა, მთლიანად მხატვრული ნაწარმოებებია, და სწორედ ამაში მდგომარეობს მათი სიდიადე და წარუვალი ღირებულება.

ასეთ მარადიულ რომანთა რიცხვს მიეკუთვნება შოთა რუსთაველის ფილოსოფიური რომანი ვეფხისტყაოსანი, რაც მას XII საუკუნის ლოკალში კი არ კეტავს, არამედ იმ ნაწარმოებთა რიგში აყენებს, რომელნიც კაცობრიობის უსასრულო პროგრესს უწყობენ ხელს.

თავდაპირველად რენესანსის საკითხი ივანე ჯავახიშვილმა აღძრა, რომელსაც რატომღაც არ ახსენებენ, შემდეგ კი შალვა ნუცუბიძემ. ვეფხისტყაოსნის ჟანრული პოლიფონიურობის, და რაც მთავარია, მისი ფილოსოფიური ხასიათის ჩაღრმავებული შესწავლა გაცილებით მეტ საფუძვლიანობას შესძენს ქართული რენესანსის შესწავლას.

დამონებიანი:

ბარამიძე 1980: ბარამიძე ა. *ქართული მწერლობის პრობლემები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1980.

ბარდაველიძე 1957: Бардавелидзе В. В. *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тбилиси: 1957.

ბახტინი 1963: Бахтин, М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: 1963.

ბახტინი 1965: Бахтин, М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: 1965.

ბახტინი 1970: Бахтин, М. *Проблемы текста. Опыт философского анализа*. ჟ. Вопросы литературы, 1970, № 10.

გაიერი 1957: Guyer F. E. *Chretien de Troyes – Inventor of the Modern Novel*. New York: 1957.

გრინცერი 1971: Гринцер, П. А. Эпос древнего мира. *Типология и взаимосвязи литературы древнего мира*. Москва: издательство «Наука», 1971.

ევდოშვილი (კარბელაშვილი) 1992: ევდოშვილი მ. (კარბელაშვილი მ.). „არ, უთქმელობა არ ვარგა...“. ჟურნ. ლაშარი, 1992, №2.

ვესელოვსკი 1940: Веселовский, А. *Историческая поэтика*. Ленинград: 1940.

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

კარბელაშვილი 1980: კარბელაშვილი მ. *ხალხური ვეფხისტყაოსნის სტრუქტურა და ტიპოლოგია*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 97, № 3, 1980.

კარბელაშვილი 1981: კარბელაშვილი მ. ტერმინი „მზეთუნახავი“ უძველეს ქართულ სარწმუნოებათა ასპექტში და მისი ზოგადფოლკლორული მნიშვნელობა. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, XI სამეცნიერო სესია. თბილისი: 1981.

კარბელაშვილი 1984: კარბელაშვილი მ. *ვლადიმერ იაკობის ძე პროპი და მისი „ზღაპრის მორფოლოგია“*. თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო მარიამ კარბელასვილი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984.

კარბელაშვილი 1986: კარბელაშვილი მ. ვეფხისტყაოსნის კომპოზიციის საკითხისთვის. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 122, №2, 1986.

კარბელაშვილი 1988: კარბელაშვილი მ. *ვეფხისტყაოსანი პლატონის „სახელმწიფოსა“ და არისტოტელეს „პოლიტიკის“ ასპექტში*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია. ლიტერატურათმცოდნეობის რესპუბლიკური საკოორდინაციო საბჭო; შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. სამეცნიერო სესია XXII. მუშაობის გეგმა და თეზისები. თბილისი: 1988.

კარბელაშვილი 2016: კარბელაშვილი მ. *„ვეფხისტყაოსანი როგორც ფილოსოფიური რომანის ჟანრის თხზულება. „ვეფხისტყაოსანი“ და მისი ადგილი მსოფლიო მწერლობაში. თანამედროვე ინტერპრეტაციები*. საერთაშორისო კონფერენცია. მასალები. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2016.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია. ძველი ლიტერატურა*. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1958.

კერნაბაი 1959: კერნაბაი ვ. *„ვეფხისტყაოსნის“ რუმინული თარგმანის მეორე გამოცემის წინასიტყვაობა*. *რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში*. II, თსუ გამომცემლობა, თბ., 1978; ქართლის ხცოვრება. ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ. თბილისი: 1959.

ლოტმანი 1989: Лотман, Ю. *Выход из лабиринта*. Умберто Эко. *Имя розы*. Москва: 1989.

მიხაილოვი 1976: Михайлов, А. Д. *Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе*. Москва: издательство «Наука», 1976.

პროპი 1984: პროპი ვ. *ზღაპრის მორფოლოგია*. თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო ცილა კარბელაშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984.

რეეზინი 1975: Ревзин И. К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа. *Типологические исследования по фольклору*, Москва: 1975.

ტიხაია-წერეთელი 1931: М. Г. Тихая-Церетели. Женский образ в сказках грузинских сказок. *От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревазии*. Москва-Ленинград: 1932.

ფილოსოფიური ლექსიკონი 1961: *Философский словарь. Для научных библиотек*. Сокращенный перевод с немецкого. Изд. Иностранной литературы. Москва: 1961.

ფილოსოფიური ენციკლოპედიური ლექსიკონი 1989: *Философский энциклопедический словарь*. Москва: 1989.

ფრანკ-კამენეცკი 1925: Франк-Каменецкий И. *Грузинская параллель к древнеегипетской повести «О двух братьях»*. Яфетический сборник. Ленинград: 1925.

Mariam Karbelashvili

Genre Polyphony of *The Knight in The Panther's Skin*

Summary

The decisive role in the process of forming romance was played by heroic epos as well as fairy tale which determined its structure and internal concept revealing surprising identity in Greek romance, XII-XIII century West European romance and in *The Knight in the Panther's Skin*.

Coexistence of various genres in *The Knight in the Panther's Skin*, its genre polyphony obeys strict logical principle and provides thorough possibility to carry out scientific analysis at the modern level of development of poetics.

To understand genre specificity of the romance the author of the paper addressed one of the fundamental laws of biological sciences – law of biogenetics. On the base of this principle all genres which were mentioned in multiple Rustvelological works have occupied their place and created an ordered system: myth > fairy tale > epos > romance, which is common for West European XII century romance (Chretien de Troyes, Wolfram von Eschenbach) as well as for Georgia (Shota Rustaveli).

The author selects two from three main genre definitions of *The Knight in the Panther's Skin* existing in Rustvelology: 1. romance and 2. philosophical novel. In Georgian literature *The Knight in the Panther's Skin* has always been considered intuitively a philosophical work (e.g. "Rustaveli is a lake of wisdom"). Amorous and romantic feelings of heroes of *The Knight in the Panther's Skin* are just the attractive façade, beyond which the basic idea, moral, philosophical, and political world outlooks are hidden and namely this is the core, which makes *The Knight in the Panther's Skin* a milestone of the global significance on the way of intellectual and moral progress of humanity.

Thus, both formulas - romance and philosophical novel fill each other in order to imagine real picture: *The Knight in the Panther's Skin* is a philosophical poem written in the form of romance and this is the secret of its eternity.

Shota Rustaveli's philosophical work *The Knight in the Panther's Skin* belongs to eternal novels, it is not locked in the space of the XII century; it is in the row of works, which contribute to the infinite progress of humanity.

სახისმეტყველება

ნესტან სულავა

მზისა და ვარდის მეტაფორის ტრანსფორმაცია, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის ერთ-ერთი საფუძველი

„ვეფხისტყაოსანში“ ასახული ეპიზოდები, მხატვრული სახეები ერთმანეთს ენაცვლება და პოემის სიუჟეტურ მსვლელობას დაძაბულობით, მოულოდნელობებით აღავსებს, რის საფუძველზეც იკვრება თხზულების კომპოზიციური ღერძი და იქმნება ჰარმონიულობა, რაც გაუნელებლად ზრდის მკითხველის ინტერესს. ცნობილია, რომ მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციას ჟანრობრივი თავისებურება და მისი ესთეტიკური მოთხოვნები განაპირობებს; იგი სიუჟეტის ცალკეულ ელემენტებს, ეპიზოდებს, გმირთა თავგადასავლებს ერთმანეთთან აკავშირებს, რომელთაგან თითოეულს მხატვრული ნაწარმოების მთავარ იდეას უხამებს და უქვემდებარებს. კომპოზიციას თავისი მკაცრად რეგლამენტირებული წესები და ელემენტები წარმართავს. „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციამ წინარელიტერატურული ტრადიციებისაგან ბევრი რამ იმემკვიდრა, მაგრამ მისგან მაინც მკვეთრად განსხვავდება, რაც ეპოქის ლიტერატურულ-ესთეტიკურმა მოთხოვნებმა განაპირობა, რადგან, ფაქტობრივად, სეკულარული ცხოვრების, შესაბამისად, სეკულარული იდეოლოგიის დამკვიდრებამ ახალი, საერო ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ლიტერატურული პრინციპები შემოიტანა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში პოემის კომპოზიციის წრიულობის შესახებ ხვთისო ზარიძემ საგულისხმო მოსაზრება გამოთქვა (ზარიძე 2002), რომელიც კიდევ მოითხოვს დაკვირვებასა

და კვლევას. ყოველი კომპოზიციური ელემენტი პოემის მთავარი სათქმელის ასახვას, ძირითადი მიზნის განხორციელებას უწყობს ხელს. პოემაში კომპოზიციის წრიულობა მრავალი ეპიზოდის, მხატვრულ სახეთა სისტემის, გამომსახველობითი ხერხებითა და სხვადასხვა კომპონენტის საშუალებით ვლინდება. ერთ-ერთია არეოპაგიტული მოძღვრება სიკეთის არსებობისა და ბოროტის უარსობის შესახებ, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის განვითარების საღვთისმეტყველო და ფილოსოფიურ საფუძვლად გვევლინება და რომელიც შოთა რუსთველის პოემის კომპოზიციას განსაზღვრავს//წარმართავს. კომპოზიციური თვალსაზრისით სიკეთისა და ბოროტების მიმართების არეოპაგიტული სიბრძნე რომ უაღრესად მნიშვნელოვანია, ამას მონშობს ის გარემოება, რომ პოემის დასაწყისში თინათინის მიერ დასმულ კითხვას კეთილის მარადიულობისა და ბოროტის უარსობის შესახებ – „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა?“ – პოემის დასასრულს პასუხი ბიბლიურ-ევანგელური სწავლებისა და არეოპაგიტული სიბრძნის საფუძველზე ავთანდილმა გასცა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“ (1361). სიკეთის მარადიულობისა და ბოროტების უარსობის არეოპაგიტული მოძღვრებით თინათინისა და ავთანდილის სულიერი ერთიანობაა წარმოდგენილი, რაც ამ პერსონაჟთა სახე-ხასიათების გახსნას ემსახურება. ამ საკითხზე იმიტომ შევაჩერე ყურადღება, რომ სიკეთისა და ბოროტის ურთიერთმიმართებას, მათს არსობა-უარსობას უკავშირდება მზისა და ვარდის სიმბოლური და მეტაფორული წარმოსახვა „ვეფხისტყაოსანში“.

შოთა რუსთველის პოემის პერსონაჟთა ჰარმონიულობა, მათ თვისებათა ჰარმონიული შეხამება ის იშვიათი მთლიანობაა, რაც იმ დროისა და უფრო გვიანდელი ეპოქის აღმოსავლურ და დასავლურ ლიტერატურულ ტრადიციებში არ შეინიშნება. ფაქტობრივად, ანალოგი ვერ ეძებნება. ეს ფაქტი პოემის კომპოზიციის ერთ-ერთ უმთავრეს საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ. კომპოზიციის შემკვრელი მეტაფორული სისტემის ამ ტიპის ელემენტები საკმაოდ მრავლად არის „ვეფხისტყაოსანში“, კერძოდ: სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთმიმართება, მზისა

და ვარდის სიმბოლური და მეტაფორული გააზრება, მთვარის მეტაფორა, ზაფხულისა და ზამთრის, სიცივის//ყინვისა და სითბოს, დროისა და სივრცის მეტაფორული გააზრება, სიკვდილისა და სიცოცხლის ურთიერთმიმართების მხატვრული ასახვა და სხვ.

მსჯელობა. ამ სტატიაში ყურადღებას შევაჩერებ მზისა და ვარდის მხატვრულ სახეებზე, როგორც სიუჟეტისა და კომპოზიციის მეტაფორულად წარმმართველ მეტად საგულისხმო ხატ-სახეებზე. შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსანში“ მზისა და ვარდის მხატვრულ ხატ-სახეებს მითოპოეტურ სახეთა შორის მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ. ამ თვალსაზრისით პოემის სიუჟეტს წარმართავს დამჭნარი ვარდის ახალი ვარდით შეცვლის მეტაფორა და სიმბოლური გააზრება, რაც სამყაროსა და საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებებს მოასწავებს, და ალუზიებით, სომბოლოებით დატვირთული მზის მეტაფორა, რომლებიც პოემის კომპოზიციური სიმწყობრის მომწესრიგებლად გვევლინება. დასაწყისშივე როსტევეან მეფის მიერ წარმოთქმული ბრძნული აზრი ცხოვრების წარმავლობისა და დაუდგრომლობის თაობაზე ვარდისა და მზის სიმბოლიკითა და მხატვრული გააზრებითაა ნასაზრდოები („რა ვარდმან მისი ყვავილი...“; „მზე ჩაგვისვენდა...“), რაც პოემის დასასრულს პერსონაჟთა ცხოვრებაში ვარდის გაფურჩქვნის მეტაფორა-სიმბოლოსა და მზის ეტლის ცვალების მხატვრული სახით ეპოქალური სიახლის მაუწყებელ მხატვრულ ასახვად წარმოგვიდგება („ვარდის ფურცლობის ნიშანი...“; „ეტლის ცვალება მზისაგან...“).

მზისა და ვარდის მხატვრული სახის, მეტაფორის, სიმბოლოს, ალეგორიის, ალუზიისა და ენიგმის გათვალისწინება გვმართებს „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ პერსონაჟთა გარეგნობის, მათი შინაგანი სამყაროს, მძაფრი სულიერი განცდების სრულყოფილად გასააზრებლად მათი ცხოვრების სხვადასხვა საფეხურზე. პოემის დასასრულს ვარდის მხატვრული ფუნქცია განსაკუთრებულად ჩანს, ვინაიდან გაზაფხულზე, ქვეყნით მწვანის ამოსვლის ჟამს ვარდის ფურცლობა ახალი სამყაროს

დასაწყისადაა მოსააზრებელი, მის გაშლას უკავშირდება გარდატეხა პოემის გმირთა ცხოვრებაში, რომელიც ამიერიდან ბოროტისაგან განძარცვულია და სიკეთის დასაბამადაა მიჩნეული. ასევეა მზის მხატვრული სახეც ღრმა საზრისით დატვირთული, რომლის ეტილის ცვლა ეპოქალური სიახლის დასაბამადაა მიჩნეული. მთავრდება ძველი, პატრიარქალური ეპოქა და იწყება ახალი, მზით განათებული ეპოქა, ხოლო მზე მითოპოეტური გააზრებითაც და საღვთისმეტყველო საზრისითაც ღმერთის სიმბოლოა, მეტიც, ქრისტიანულმა მწერლობამ მზეთა მზე და მზე მამა ღმერთად ძე ღმერთად აღიქვა და მოიაზრა; ვარდის მხატვრული სახის, მისი ტროპული მეტამორფოზის, მზის ცვალებადობის მეტაფორული არსის გამოყენებამ კიდევ ერთხელ წარმოაჩინა შოთა რუსთველის აზროვნების მასშტაბურობა, სიდიადე, სიღრმე და მხატვრული ოსტატობა.

მზისა და ვარდის მეტაფორულმა და სიმბოლურმა გააზრებამ ქართულ მწერლობაში, ისევე როგორც ფოლკლორში, უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა, მაგრამ განსაკუთრებულია მზისა და ვარდის მეტაფორა, მათი სიმბოლური გააზრება „ვეფხისტყაოსანში“, რომელშიც ირეკლება წინარე მითოლოგიური, ფოლკლორული, რელიგიური თუ ლიტერატურული ტრადიციები და რომელიც მომდევნო ხანის ქართული პოეზიისათვის თავად გვევლინება ამოურწყავ საუნჯედ. ამავე ღროს მზისა და ვარდის მხატვრული სახეები პოემის კომპოზიციის ერთ-ერთ საფუძვლად მოიაზრება. მხატვრულ აზროვნებაში მზე და ვარდი ძირითადად მიჯნურს, სატრფოს უკავშირდება, მის გარეგნობას, ყველა იმ სულიერ განცდას ასახავს, რაც სიყვარულთან მიგვაახლებს. ესენია: სიყვარულით გამოწვეული სიხარული და ვნება, გრძნობის მუდმივობა ან წარმავლობა, გრძნობისავე ცვალებადობა, თვით მიჯნურთა სიმორცხვე და თავმონონება, სიამაყე, სიმკაცრე, მიუკარებლობა.

რუსთველის ესთეტიკური ფენომენის კვლევისას ვარდის მეტაფორული სახის შესახებ გიორგი ნადირაძემ აღნიშნა:

„ვეფხისტყაოსანში ვარდის სიმბოლიკას დაკისრებული აქვს მაღალი იდეებისა და ემოციების გამოხატვა. ვარდში, ამ მინიატურულ ესთეტიკურ ფენომენში, ასახულია რუსთაველის მსოფლმხედველობა... ვეფხისტყაოსანში ვარდის სიმბოლიკას დავალებული აქვს გამოხატოს ხან სატრფოს მთლიანი მომხიბვლელი სახე, ხან მისი ქალწულებრივი სილამაზე, პირისახის, ბაგეებისა და ღანვების სიტურფე, ხან ესა თუ ის სულიერი განცდა, ძლიერი ვნებათა ღელვა ან მაღალი იდეა. მთელი ეს მასალა რუსთაველის პოემას აქცევს მსოფლიო პოეზიის მიერ მოპოვებული ვარდის სიმბოლოების რეზერვუარად“ (ნადირაძე 1956: 352-353). გურამ ასათიანმა „ვეფხისტყაოსნის“ ვარდის სიმბოლიკა, ერთი მხრივ, აღმოსავლურ პოეტიკას დაუკავშირა, მეორე მხრივ, აღნიშნა, რომ ვარდის ალეგორიული გააზრება ტიპიური მოვლენაა აგრეთვე დასავლეთის რაინდული პოეზიისათვის“ (ასათიანი 2002: 101), რისთვისაც დაიმონმა გიომ დე ლორისის „ვარდის რომანი“. მზის რელიგიურ-ფილოსოფიური წარმოსახვისა და მხატვრული სახის მრავალმხრივი გააზრებაა განხილული ვიკტორ ნოზაძის მონოგრაფიაში „ვეფხისტყაოსანის მზისმეტყველება“ (ნოზაძე 1957). უნდა აღინიშნოს, რომ მზისა და ვარდის მხატვრულ სახეთა საკმაოდ საფუძვლიანი განხილვის მიუხედავად, სამეცნიერო ლიტერატურაში „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის წარმართვაში ამ სახეთა მხატვრული ღირებულება არაა განსაზღვრული.

მზისა და ვარდის მეტაფორების განხილვა წარმოაჩენს პოემის კომპოზიციის სიმეტრიულობას, რასაც დასაწყისში ძველი და ახალი თაობის საპირისპირო სახეები, მზის ჩასვენებისა და მზის ამობრწყინების სიმბოლური სახეები, დამჭნარი ვარდისა და ახლად გაფურჩქნული ვარდის სიმბოლიკა, ხოლო პოემის დასასრულს მზისა და ვარდის სისრულე/სისავსე კი პერსონაჟთა ტანჯვის დასასრულსა და ბედნიერ მომავალს მიუთითებს. ამიტომ მზისა და ვარდის მხატვრული სახეები, რომელთა საშუალებით პოემის პერსონაჟები უკეთ წარმოჩნდებიან, კომპოზიციური თვალსაზრისითაცაა დატვირთული.

შოთა რუსთველი ვარდს აკისრებს ღრმა და რთული ფილოსოფიური აზრის გამოხატვის ფუნქციას, კერძოდ მშვენიერი ვარდის ყვავილის გახმობა-დაჭნობითა და ახალი ვარდის გაშლით „ვეფხისტყაოსანში“ აისახება სამყაროს, როგორც მთელის, ერთიანის, ისე მისი შემადგენელი ნაწილების, ელემენტების მარადმედინობა:

რა ვარდმან მისი ყვავილი, გაახმოს, დაამჭნაროსა,
იგი ნახდების, სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა (36/35)*.

შოთა რუსთველმა ეს სიტყვები, მართალია, კონკრეტული შემთხვევის გამო წარმოთქვა, კერძოდ, როსტევან მეფის სურვილთან დაკავშირებით თავად როსტევანს ათქმევინა, მაგრამ იგი პოლისემანტიკური მნიშვნელობისაა, ზოგადად თაობათა ცვლას შეეხება. ძველი თაობის წარმომადგენელი როსტევანი თავისი სამეფოს მომავალზე ზრუნავს და თავის ერთადერთ ასულს, თინათინს ამეფებს, ე. ი. ძველი მეფე ახალ თაობას უთმობს გზას. ახალმა თაობამ კი სიახლე უნდა დაამკვიდროს, ახალ ზნეობაზე, ახალ თვისებრიობაზე დამყარებული საზოგადოება და ქვეყანა უნდა ჩამოაყალიბოს. ის, რაც არაბეთისათვის ჭეშმარიტებაა და რასაც როსტევანი ტრადიციის დაცვით, ამავე დროს, სიახლის მოლოდინით ამკვიდრებს, ინდოეთის სამეფო კარზე სხვაგვარად განისჯება, თაობათა ცვლა სხვაგვარად წარმოიდგინება, რადგან იქ არაა ის სიბრძნე დამკვიდრებული, რაც არაბეთშია, კერძოდ, „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“ (40) და „მამა ყოველი ძისაგან ითავსებოდა“ (48), მიუხედავად იმისა, ვეფხისტყაოსნური „ძე“ ვაჟია თუ ქალი, რადგან „ძე“ პოემაში ტახტის მემკვიდრის მნიშვნელობით გამოიყენება; შესაბამისად, თინათინის „ძედ“ ხსენება მოწმობს, რომ იგი ტახტის მემკვიდრეა. „ტურფასა საბაღნაროსა“ სხვის მოსვლას, ახალი ვარდის გაშლას ეძღვნება მთელი „ვეფხისტყაოს-“

* ტექსტი მითითებულია შემდეგი გამოცემით: შოთა რუსთველი, ვეფხისტყაოსანი, I, ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებით და ლექსიკონითურთ, ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით. თბ., 1966

ანი“. მის სიუჟეტსა და კომპოზიციას, სხვა მრავალ ფაქტორთან, იდეასთან და მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებთან ერთად, წარმართავს მზისა და ვარდის ურთულესი ტროპიკა, რომელშიც ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი ზემოხსენებულ შეგონება-სიბრძნეს ენიჭება. „ვეფხისტყაოსანს“ საფუძვლად უდევს ადამიანის უსაზღვრო გონებრივ და სულიერ შესაძლებლობათა რწმენა, სამყაროსა და მის შემადგენელ ნაწილთა სრული ჰარმონია, წონასწორობა. ამიტომ პოემის დასაწყისში წარმოთქმული სიბრძნის დაფარულობა გაცხადდება მის დასასრულს მთელი სამყაროს ჰარმონიულად ჩამოყალიბებით: „მიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“ (1595), რაც, თავის მხრივ, ბიბლიური სიბრძნეა, ესაია წინასწარმეტყველის მიერ გამოთქმულ სიბრძნეს არეკლავს.

ილია ჭავჭავაძე რუსთველის ვარდის სიმბოლური გააზრების მომცველ სიტყვებს სხვადასხვა პრობლემის განხილვისას ხშირად მიმართავდა თავისი მოსაზრებების განსამტკიცებლად. უწინარეს ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძემ შოთა რუსთველის ზემოხსენებული სიტყვები ეპიგრაფად წაუმიძღვარა „აჩრდილს“ და პოემის დედააზრად სამყაროს მარადიული განახლების იდეა დასახა, რითაც ის ნათელი, მზიანი ოპტიმიზმი გამოხატა, რა შინაარსიც თავად პოეტმა ჩააქსოვა და ჩააწნა მასში. სტატიამი „საქართველოს მოამბეზედ“ „ვეფხისტყაოსნის“ ზემოთ მოყვანილი სიტყვები კი შემდეგნაირად განმარტა: „გული სხვარიგად სცემს, როცა დედამინაზედ ზამთრის შემდეგ მზე ამოხეთქავს მწვანე ბალახსა და უფრო სხვაგვარადა სცემს მაშინ, როცა ცხოვრებაზედ ამოვა, თავს ამოჰყოფს ბრწყინვალე ყვავილი, ახალის აზრისა... მით უფრო მშვენიერია ეგ ყვავილი, თუ ცხოვრობს, მაინც ისე არ გაძუნდება, რომ სხვა არ აღმოშობოს, იმ სხვამ კიდევ სხვა და ეგრეთ არ შეადგინოს ისტორიულ ყვავილთა გრეხილი, რომელსაც მომდევარი წინადმსვლელზედ ყოველთვის უფრო სრულია, უკეთესი და მშვენიერი“ (ჭავჭავაძე 1991: 121). მართალია, აქ ილია ჭავჭავაძეს საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარება ჰქონდა მხედველობაში, მაგრამ მასში შეიძლება დავინახოთ ზოგადად დიალექტიკური მოძრაობის

არსი, საზოგადოდ განვითარებადობა ბუნებასა და საზოგადოებაში, გარესამყაროსა და პიროვნებაში, ვინაიდან გრძნობადი სინამდვილის, ხილული სამყაროს „უთვალავი ფერის“ ყოველი ნაწილი, ყოველი წვერი მარადმედინობის უნივერსალურ კანონზომიერებას ექვემდებარება.

ამ უკვდავ მეტაფორაში ჩაქსოვილია დიდი სიბრძნე, რომ აქვეყნიური ცხოვრება არის ცვალებადი და წარმავალი, მაგრამ, ამავე დროს, მარადიული და უბერებელი, ვინაიდან სამყარო, ღვთისაგან შექმნილი ხილული თუ უხილავი, მარადიულად მინსწრაფვის სისრულისა და განახლებებისაკენ, რათა მან ღმერთისაგან მინიჭებული მშვენიერება შეინარჩუნოს. სამყაროს მშვენიერება კი მის განახლებადობაშია, მარადიულ ცვალებადობაშია, ხოლო სამყაროს განახლებისათვის მცდელობა და სიახლისაკენ სწრაფვა ახალი ცხოვრებაა.

შოთა რუსთველის ეს სიტყვები მხოლოდ დიდაქტიკური ალეგორია არ არის. გურამ ასათიანის სიტყვით, „ეს არის ამავე დროს უმძაფრესი პოეტური შთაგონებით მოპოვებული, შემოდგომის მზისა და ნაწვიმარი მიწის სუნთქვით გაჟღენთილი ცოცხალი პოეტური სახე, რომელსაც გარდა გადატანითი მნიშვნელობისა, თავისი საკუთარი დამოუკიდებელი მხატვრული სიცოცხლეც გააჩნია“ (ასათიანი 2002: 108).

მზისა და ვარდის მეტაფორას შოთა რუსთველი თავისი პოლიტიკურ-სოციალური მრწამსის გამოსახატავადაც იყენებს, რასაც როსტევეანის მიერ თინათინისათვის ნათქვამი სიტყვები მოწმობს:

ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,
დიდთა და წვრილთა წყალობა, შენმცა ნუ მოგეწყინების.
(50/49)

შოთა რუსთველის ეს სიტყვებიც ევანგელური სწავლების გამოძახილია: „მზე მისი აღმოვალს ბოროტთა ზედა და კეთილთა, და წვიმს მართალთა ზედა და ცრუთა“ (მ. 5, 45). ეს პარალელი მიუთითა საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა კა-

ლისტრატე ეკაშვილმა (ცინცაძე) თავის სამეცნიერო ნაშრომში „ვეფხისტყაოსნის ავტორის მსოფლმხედველობისათვის“ (ეკაშვილი 1966: 248).

„ვეფხისტყაოსანში“, ერთი მხრივ, ტარიელსა და ნესტან-დარეჯანს, მეორე მხრივ, ავთანდილსა და თინათინს მათი ამბის დასაწყისში ავტორი სრულყოფილებით წარმოაჩენს, მათი ვარდი გაშლილია და თავზე მზის ნათელი ადგათ. თინათინისა და ავთანდილის ქორწინებას არაფერი უშლის ხელს, მაგრამ ავთანდილი ქორწინებამდე ჯერ უნდა გამოიცადოს, რისთვისაც რთული საქმის აღსრულება და ამისთვის განკუთვნილი დროის უხინჯოდ გავლაა საჭირო. რაც შეეხება ნესტან-დარეჯანისა და ტარიელის ქორწინებას, დიდი დრო დასჭირდა, ვიდრე ინდოეთიდან გადაკარგული მიჯნურები ერთმანეთს იპოვიდნენ და შეხვდებოდნენ. მათი ცხოვრების თანამდევია დამჭნარი ვარდისა და გაშლილი ვარდის მხატვრული სახეები, რითაც მათი ცხოვრებისეული პერიპეტივებია წარმოჩენილი.

ასევეა მზის მეტაფორა და სიმბოლოც გასააზრებელი.

უბნოების, უმანკოების, ქალწულებრივი სილამაზისა და მომზიბვლელობის სიმბოლო ვარდი „ვეფხისტყაოსანში“ თინათინის სრულყოფილ სახეს აჩვენებს:

კოკობი და უფურჭენელი ვარდი დაგხვდე დაუმჭნარი (133).
ვარდი ჩემი არ დაჭნების, შუქი შენი იფადა (136).

მიჯნურისაგან დავალების აღსასრულებლად წასული ვარდის სახით წარმოდგენილი ავთანდილი მზესთან გაყრის მეტაფორით წარმოჩნდება: „ვარდი მის მზისა გაყრილი უფრო და უფრო წნებოდა“ (181). ეს მეტაფორა არაერთგზის გამეორდება პოემაში, უმეტესად – ტარიელის სახის უკეთ შესაცნობად:

ჰხედავთ, ვარდსა უმზეობა როგორ ადრე დააჩნდების! (719).
მზისა შუქთა ვერ მჭვრეტელი ია ხმების, ვარდი წნების (795).
მაგრა ვარდსა უმზეობა გაახმობს და ფერსა აკლებს (922).

უმზეო, დათრთვილულ, დამჭნარ ვარდს უპირისპირდება მზიანი და დაუმზრალი, სავსე და გაშლილი, მზის შუქით გავსილი და დამშვენებული ვარდი:

მზე რა ვარდსა შემოადგეს, დაშვენდენ და შუქნი არნენ (1420).

ვარდი და მზე ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის სიმბოლურ სახეებად მოიაზრებიან; ეს სიტყვები ხომ ქაჯეთის ციხის აღების შემდეგ არის ნათქვამი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შესახებ, როდესაც მათი შეხვედრა შოთა რუსთველმა მუშთარ-ზუალის შეყრად და ვარდზე მზის სხივთა გარდაფენად წარმოაჩინა, რითაც სიყვარულის ღვთაებრიობა, უძლეველობა, მარადიულობა, სასოება იქადაგა. ქაჯთა ტყვეობიდან გათავისუფლებული ნესტან-დარეჯანის მიერ ზღვათა სამეფოში ნათქვამი – „მზემან შუქი შემომადგნა, ვარდი მით ვარ არ-დამზრალი“ (1435) – იშვიათი პლასტიურობით ხატავს პერსონაჟის თავს დატეხილ უბედურებას, მის მიერ გადატანილ მძაფრ განცდებს და მოპოვებულ სიმშვიდეს, სისავსეს, ბედნიერებას. და კომპოზიციაზე შეკრულია, მზის შუქით გავსებული ვარდი სიმბოლურობის ნიშნით აღიბეჭდება და პერსონაჟთა ბედნიერ მომავალს განაპირობებს.

შოთა რუსთველი ვარდისა და ეკლის სიმბოლიკით ვარდის ღრმა მხატვრული და საღვთისმეტყველო გააზრების საშუალებას იძლევა. „ვეფხისტყაოსანში“ დასტურდება რამდენიმე შემთხვევა, როდესაც საღვთო სახელებით ან ჰაგიოგრაფიულ-ჰიმნოგრაფიული წმინდანის აღმნიშვნელი ხატით პოემის მთავარი გმირები აისახებიან (სულავა 1977: 134). ერთ-ერთი ასეთია მეტაფორა-სიმბოლო „ვარდი ეკალთა შორის“, რომელიც ტარიელს, როგორც ცხოვრებისაგან გატანჯული, ნანამები და საღვთო გზაზე დამდგარი პიროვნების დასახასიათებლად გამოყენებული. როდესაც როსტევანს არაბეთს მობრუნებულმა ავთანდილმა ვეფხვის ტყავით მოსილი მოყმის შესახებ უამბო, ტარიელი ნამებულის მეტაფორით შეამკო (მკითხველს უთუოდ გაახსენდება წმ. აბო თბილელის შესახებ იოვანე საბანის ძის ნათქვამი – „ქრისტემან ვითარცა ვარდი ეკალთაგან გამოგარჩია“):

ვარდი დამჭნარი ეკალთა შუა, შორს მყოფი, ახ, ის ა! (690).

ტარიელის ყოფას, მდგომარეობას ავტორი თავის თხრობაში, სხვა პერსონაჟები – ფრიდონი და ავთანდილი თავიანთ საუბრებში ხშირად ადარებენ დამჭნარ, დამზრალ ვარდსა და შუქნაკლულ მზეს, თავადაც ასე უწოდებს საკუთარ თავს, საიდანაც მისი მძაფრი სულიერი განცდები, შინაგანი სამყაროს სირთულე, მძიმე და ტანჯული ყოფითი ცხოვრება გამოსჭვივის. მაგრამ, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ვარდი დამჭნარიც ვარდია, მზე დამზრალიც მნათობია და ესთეტიკურად ორივე მაინც მშვენიერია, რადგან მათში გარდასული დიდების ექო გამოსჭვივის. ტარიელის წარმოსახვა როსტევეანის წინაშე მეტაფორა-სიმბოლოთი „ვარდი დამჭნარი ეკალთა შუა“ ვეფხისტყაოსან მოყმეს წარადგენს ესთეტიური სახით, რაც დროის პოეტიკასაც ითვალისწინებს, ვინაიდან მასში უპირველესად ტარიელის წარსული მშვენიერებაც იგულისხმება და ისიც, რამ მიიყვანა იმ მდგომარეობამდე, რომ იგი მიჩნეულ იქნას „ვარდად დამჭნარად ეკალთა შუა“. ტარიელის ამგვარად აღმქმელი ავთანდილიც უდიდესი ესთეტია, ვინაიდან მას საგანთა და მოვლენათა მიღმა შეუძლია ძირითადი არსის ჭვრეტა ისე, რომ მშვენიერების შეგრძნების უნარი შეინარჩუნოს. მკითხველს თვალწინ წარმოუდგება თვალწარმტაცი მოყმე თავისი წარსულით, აწმყოთი და მომავლით, ვინაიდან ვარდში უთუოდ იხილვება მისი მომავალი ზეობაც.

ვარდის სიმბოლო ღრმა მხატვრულ დატვირთვას იძენს „ვეფხისტყაოსანში“ ახალი ეპოქის, ახალი დროის, ახალი ცხოვრების მოახლოების აღსანიშნავად. რუსთველმა ვარდი და ვარდის ფურცლობა მოიხმო ღრმა ფილოსოფიური აზრის ასახსნელად. გავიხსენოთ ავთანდილის ნათქვამი ტარიელთან საუბრისას გამოქვამულში, როდესაც ნესტან-დარეჯანის საძებრად მიმავალმა უკან დაბრუნების დრო დაუთქვა და მასში სიმბოლურად ჩააქსოვა დროის კონცეპტები:

ამა ჟამსა ნიშნად მოგცემ, დროსა ამას ვარდ-იეფსა;
ვარდთა ნახვა გაგაკროთობდეს, მართ ვითა-მცა ძალი ყეფსა.
(937/936).

მითითებულია გაზაფხული, კერძოდ, ვარდის სიმრავლის დრო – „ვარდ-იეფსა“ (აღსანიშნავია, რომ შოთა რუსთველი სახელდებით წელიწადის მხოლოდ ორ დროს, ზამთარსა და ზაფხულს ასახელებს).

ნესტან-დარეჯანის ამბის შეტყობის შემდეგ ავთანდილს ტარიელისთვის მიაქვს სატრფოს წერილი და რიდის გადანაკვეთი. შოთა რუსთველი გულანშაროდან, ანუ ვარდთა ქალაქიდან მომავალი ავთანდილის სახეს, მის მიერ უძნელესი საქმის აღსრულებას იშვიათი ლირიზმით აღსავსე სტრიქონებით ხატავს, სადაც ყოველი სიტყვა თავის პირველად მნიშვნელობასთან ერთად ახალი აზრითა და გაგებით, მხატვრული სიღრმითა და ფილოსოფიური ჭვრეტიტაა დატვირთული. ავტორი, ერთი მხრივ, კონკრეტულ დროს – გაზაფხულის მიწურულს, ზაფხულის მოახლოებას მიუთითებს, მეორე მხრივ, აქ კონკრეტული დროის მიღმა ეპოქათა ცვალებადობა იგრძნობა; დრო აბსტრაქტულობას იძენს, რაც იშვიათი მეტაფორულობითა და ალევორიულად გააზრებული სახეებით წარმოისახება:

მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსლვა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.
სულთქვნა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახავმან ხანისა (1328).

აქ წარმოსახულ სურათში ყოველი მხატვრული სახე დაფარულ აზრს მოიცავს, გადატანითი მნიშვნელობითაა გასააზრებელი. მასში ვარსკვლავთმეტყველებისა და ფერთამეტყველების სიმბოლოებით ახალი ეპოქის დასაწყისია მონიშნული. აქვე შევნიშნავთ, ამ ეპიზოდს თავისთავადი, დამოუკიდებელი, უშუალო მხატვრული ღირებულებაც ენიჭება, ვინაიდან ავთანდილი ცოცხალ ვარდებს ხედავს, ხოლო ვარდი, ერთი მხრივ, ტარი-

ელთან შეხვედრის დათქმულ დროს შეახსენებს, და მეორე მხრივ, მას აგონებს მიჯნურს, რომელთან შეხვედრაც უკვე მოახლოებულია, რადგან ნესტან-დარეჯანის გზა-კვალი უკვე მიგნებული და ცნობილია, ეს ქაჯეთის ციხიდან მისი გამოხსნის აუცილებლობას წინასწარ მიანიშნებს. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ავთანდილს, როგორც თავად სიცოცხლის მოყვარულსა და მოტრფიალეს, როგორც ბუნების შილს, როგორც ბუნებისადმი ლალი დამოკიდებულებით აღსავსეს, ახარებს ბუნების განახლება, გაზაფხულის შეგრძნება, აღორძინებული ბუნების ხილვა.

ყველაფერი, რაც ზემოთ ციტირებულ სტროფშია გადმოცემული და რომელიც მრავალმხრივი ანალიზის საფუძველს ქმნის, „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ ქსოვილში სიახლეს მოასწავებს და ლხინის, ანუ „ტკბილის“ დავანებას გულისხმობს. ქაჯეთის ციხეში ნესტანის მიერ დაწერილი წერილის მიხედვით, ტარიელი მზის წილია. მზის წილი გმირები მაისის წვიმით არიან განბანილნი, ამიტომ „ვეფხისტყაოსანში“ „ვარდის ფურცლობის ნიშანი“ არის, ერთი მხრივ, ტარიელთან, ვითარცა მზის წილთან, შეხვედრის ნიშანი. მეორე მხრივ, „ვარდის ფურცლობის ნიშანი“ მიტევაბაა ღმერთისაგან, ღმერთთან მოსალოდნელი შეხვედრის ნიშანი, რაც ადამიანის სულიერი აღორძინებით, გარდასახვით, პიროვნების ზნეობრივი განსრულებით, განწმენდითა და საბოლოოდ განღმერთობით გვირგვინდება. „ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა“ ეპოქის ცვლას მიანიშნებს, ძველი იცვლება ახლით, ტრადიციულზე დამყარებული ახალი ჰარმონია მკვიდრდება. თავის მხრივ, მხატვრული აზრის გამოხატვა ზოდიაქოს ნიშნებზე აქცენტირებით რენესანსულია. ზაფხულის მოწურვა-მოახლოება, მინით მწვანის ამოსვლა, ვარდის ფურცლობის დრო – ყოველივე ეს ახალი ეპოქის, ახალი დროის დასაწყისია ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის, ავთანდილისა და თინათინის ცხოვრებაში; ესაა განახლებული სულიერი ცხოვრების დასაწყისი. ეს „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა ახალი თაობის სასიკეთო ქმედების დროის დადგომას მოასწავებს, ესაა ორად გახლეჩილი სამყაროს გამთლიანების მოახლოების დრო. ისინი ბუნების გამოღვიძება-განახლებას

ემთხვევა, რაც უთუოდ სულიერი ქორწინებით უნდა დასრულდეს. იშვიათი მეტაფორული სახეები ამავე დროს სიმბოლურია, ალეგორიულია, ენიგმურია, ალუზიურია, რაც შამბნარში მყოფ ტარიელთან ავთანდილის საუბრისასაც იჩენს თავს:

ეტყოდა: „ვცანო ამბავი, შენ რომე გეამებოდა,
ან გაახლდების ყვაილი, ვარდი აქამდის ჭნებოდა“ (1337).

უცხოდ ყოფნის, საფარველდადებულობის, ვეფხისტყაოსნობის პერიოდი მთავრდება და „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟი-გმირები ახალი მეობის მოპოვების შემდეგ, მარადიულ ღირებულებათა გათავისების შემდეგ სულიერი ქორწინებისა და ღმერთთან შერთვის, ღმერთთან ზიარების ღირსნი ხდებიან.

მზის შემობრუნება „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებისაკენ მათი სულიერი მომავლის, ღვთაებრივი გზით სვლის დასაწყისია. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის, ქრისტიანული სახისმეტყველების მიხედვით, მზე საღვთო სახელია, ღმერთის ერთ-ერთი მიუცილებელი ატრიბუტია (იხ. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის „საღმრთოთა სახელთათვის“). საგანგებოდ შერჩეული დრო – „მონურვილ იყო ზაფხული“, „ვარდის ფურცლობის ნიშანი“ და „ეტლის ცვალება მზისაგან“ მონობს იმას, რომ იგი არაა ოდენ კონკრეტული შინაარსის მომცველი, რადგან, რუსთველის სწავლებითა და მეტაფორული აზროვნების თანახმად:

ზამთარი ვარდსა გაახმობს, ფურცელნი შთამოსცვივიან,
ზაფხულის მზისა სიახლე, დასწვავს, გვალვასა ჩივიან,
მაგრა მას ზედა ბულბულნი ტურფასა ხმასა ყივიან, –
სიცხე სწვავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯერვე
სტკივიან (1347).

ვარდი „ვეფხისტყაოსანში“ მზესთანაა დაკავშირებული. ვარდი უმზეოდაა, ვიდრე ნესტან-დარეჯანი და ტარიელი სანუთროსაგან გაყრილნი არიან; ასეთ შემთხვევებში იგი სატრფოსთან განშორების სიმბოლოა. „ჰხედავთ, ვარდსა უმზეობა რაგვარ

ადრე დააჩნდების!“ (719/717); „მზისა შუქთა ვერ-მჭვრეტელი ია ხმების, ვარდი ჭნების“ (795/793); „მაგრა ვარდსა უმზეობა გაახმობს და ფერსა აკლებს“ (832/830). შოთა რუსთველი ავთანდილს ათქმევინებს – „მზისა შუქთა მომლოდინე ვარდი სამ დღე არ დაჭნების“ (904), რომელშიც კვლავ სიმბოლური აზრია ჩადებული. ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეყრა მზისა და ვარდის შეყრასთანაა შედარებული და მეტაფორულად გადმოცემული, რაც, ამავე დროს, ღრმა სიმბოლურ და ალეგორიულ შინაარსსაც იძენს. „მზე რა ვარდსა შემოადგეს, დაშვენდენ და შუქნი არნენ“ (1420/1421): „მზემან შუქნი შემომადგნა, ვარდი მით ვჩან არ-დამზრალი“ (1435/1436). უმზეო ვარდი და მზიანი ვარდი ისეთივე ბინარული ოპოზიციანია, როგორც ვარდი უეკლო და ვარდი ეკლიანი, ვარდი კოკობი და ვარდი დამჭნარი. მზისა და ვარდის შეხვედრა, როგორც ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეხვედრა, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სულიერი განახლების, განწმენდისა და ღვთის ნების აღსრულების გამოხატულებაა, რაც სიყვარულის ყოვლისმომცველობის, მარადიულობის, სიკვიდლზე სიყვარულის გამარჯვების დასტურია. რაც მთავარია, მზისა და ვარდის მეტაფორით, სიმბოლოთი და ალეგორიით პოემის კომპოზიციან იკვრება.

ამრიგად, „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სახეთა სისტემაში მზესა და ვარდს, როგორც მეტაფორას, სიმბოლოს, მხატვრულ სახეს, ალეგორიას, ალუზიასა და ენიგმას, უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავთ. პოემის სიუჟეტს წარმართავს დამჭნარი ვარდის ახალი ვარდით შეცვლის, დამზრალი მზის ნათლით შეცვლის სიმბოლიკა, რაც სამყაროსა და საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებებს შეესაბამება. ამიტომ მზისა და ვარდის მეტაფორით, სიმბოლური და ალეგორიული გააზრებით აისახება მთავარ პერსონაჟთა გარეგნობა ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე და მათი შინაგანი სამყარო, მძაფრი სულიერი განცდები. პოემის დასასრულს მზისა და ვარდის მხატვრული ფუნქცია სრულიად განსაკუთრებულია, ვინაიდან გაზაფხულზე, ქვეყნით მწვანის ამოსვლის ჟამს ვარდის ფურცლობა და მზის შესვლა ლომის ზოდიაქოში ახალი სამყაროს დასაწყისად მოიაზრება,

მას გარდატეხა შეაქვეს პოემის გმირთა ცხოვრებაში, რომელიც ამიერიდან ბოროტისაგან განძარცვულია და სიკეთის დასაბამადაა მიჩნეული. მთავრდება ძველი, პატრიარქალური ეპოქა და იწყება ახალი, მზით განათებული ეპოქა, ხოლო მზე ღმერთის სიმბოლოა; მზისა და ვარდის მხატვრული სახის, მისი ტროპული მეტამორფოზების გამოყენებამ პოემის კომპოზიციური ღერძის შემკვრელის მხატვრული ფუნქციაც იკისრა და კიდევ ერთხელ წარმოაჩინა მისი მხატვრული სიდიადე.

დამონებიანი:

ასათიანი 2002: ასათიანი გ. *თხზულებანი*. ტ. IV. თბილისი: 2002.

ეკაშვილი 1966: ეკაშვილი კ. „ვეფხისტყაოსნის ავტორის მსოფლმხედველობისათვის“. კრებ.: *შოთა რუსთველი*. ხელნაწერთა ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 1966.

ზარიძე 2002: ზარიძე ხ. *ვეფხისტყაოსნის კომპოზიცია*. თბილისი: 2002.

ნადირაძე 1956: ნადირაძე გ. *რუსთაველის ესთეტიკა*. თბილისი: 1956.

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

რუსთველი 1966: შოთა რუსთველი. *ვეფხის ტყაოსანი*. I. ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებით და ლექსიკონითურთ, ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით. თბილისი: 1966.

სულავა 1977: სულავა ნ. *რუსთაველი და ძველი ქართული სასულიერო პოეზია*. დისერტაცია ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. ხელნაწერის უფლებით. თბილისი: 1977.

ჭავჭავაძე 1991: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. თბილისი: 1991.

**The Transformation of the Metaphorical Icons of
the Rose and the Sun, as One of the Bases of the
Composition of the “Knight in the Panther’s Skin”**

Summary

Artistic images of the rose and sun occupy a significant place in Shota Rustaveli’s “The Knight in the Panther’s Skin”. The story of the poem, along with other artistic images, leads to the symbolism of the replacement of a withered rose with a new one, which heralds ongoing changes in the world and the society, and the metaphor of the sun, which appears as a settler of the harmony of the composition of the poem.

At the beginning of Rustaveli’s poem, the King Rostevan has a wide idea regarding the vanity of life, which is given by the symbol of Rose and the artistic comprehension of the sun as artistic image (“What made the rose stale its flower”... “the sun has gown down”...). The comprehension of the rose’s metaphor, which is beginning to grow and blossom, and the sun changes its zodiac place in the sky, show that a new epoch has begun, that is, an epochal novelty, change, which brings happiness await the characters (“the sign of the rose’s flowering”; wisdom at the end of the poem in the life of the characters is given by showing the symbol of blossoming the rose and changes of the sun’s cab and it is given for the innovated epoch (“the sign of the rose flowering”; “change the chariot from the sun”).

The symbol, allegory, allusion and enigma should be considered throughout the different stages of life to understand completely the main characters in the “Knight in the Panther’s Skin”, their inner world, intense spiritual sense, the artistic images of the sun and the rose, as well as metaphor. At the end of the poem, the artistic function of a rose is special, since in the spring, the emergence of the green in the country, the burst into leaf of the rose is considered the beginning; it brings the sudden change in the lives of the characters of the poem, who are now stripped of evil and are

considered as the commencement of the good. The artistic image of the sun is similar, loaded with deep conception whose change of the chariot is considered as the commencement of the novelty. The old, patriarchal epoch ends and a new, sun-illuminated epoch begins, while the sun is a symbol of God; The use of the artistic image of the rose, its tropological metamorphosis, the metaphorical essence of the inconstancy of the sun has once again demonstrated the depth, range and artistic mastery of Shota Rustaveli's thinking, which requires the sixth sense in order to access it, see and realize.

**„უწყლობა ჰკლავს, წყალი სდის“
(„ვეფხისტყაოსნის“ პარადიგმული სახისმეტყველების
ერთი ასპექტი)**

რუსთველის მხატვრული სააზროვნო სისტემა და ესთეტიკური წარმოსახვა ეფუძნება რეალისტურ გააზრებას. ყოფით-მატერიალური საგნები და ბუნების სურათები, ხელშესახები და კონკრეტული მოვლენები ცოცხლად იხატება და იმავდროულად მეტაფორულ გააზრებას იძენს, ემოციურ განცდას აღძრავს და პარადიგმად ცხადდება.

სამყაროსა და ცოცხალი გარემოს არსებობის განმსაზღვრელი, სასიცოცხლოდ აუცილებელი წყალი რუსთველის პოემაში რეალისტური გააზრებიდან სახისმეტყველებად არის ქცეული. რუსთველს აგიოგრაფიის, ჰიმნოგრაფიისა და პოეტური მეტყველების მიერ უკვე მზა-ფორმულებად დახვდა ქართული ენის მდიდარ საგანძურში წყლის ფართო სემანტიკური ველი: წყალობა, საწყალი, წყალუხვი, წყალწყალა, საწყალობელი, წყალჯავარი და ა.შ. ასევე სიმბოლური მნიშვნელობის ცნებანი: წყალი-ცრემლი, წყალი-ძვირფასი თვალი, წყალი-თვალი და ა.შ. ქართული მითოსური აზროვნებით წყალი სიციცხლის მომნიჭებელია, განმაცხოველებელი, „უკვდავების წყარო“ და განმკურნებელი, იგი საკრალურია და მისი სინმინდე დაცვას მოითხოვს, რადგან მტერი წყლებს ეპატრონება, ნამლავს, ან კეტავს ადამიანთათვის. იგი გველემპაჰის სახით ან დევად ცხადდება ზღაპრებსა და თქმულებებში, რომელსაც ამარცხებს მზეჭაბუკი, წმიდა გიორგი, ან საყმოს რჩეული ...

„ვეფხისტყაოსანში“ არის ერთი სტროფი, რომელიც, ვფიქრობთ, მეტად საინტერესოა (წყალი-წყურვილი-ცრემლის) პარადიგმული სახისმეტყველების თვალსაზრისით, მეტაფორული აზროვნების სიღრმითა და ბიბლიური სიმბოლიკით.

რუსთველი ეფუძნება ქართული აგიოგრაფიის, საისტორიო მწერლობის, აღმოსავლური და დასავლური პოეტური აზროვნების ტრადიციებს და რენესანსულად სრულქმნის პოემის რაინდ პერსონაჟებს, რომელთაც ადარებს ვისისა და რამინს, თუ ბიბლიურ სახეებს, მაგრამ ყოველთვის არ ასახელებს და სახისმეტყველურად სრულქმნის. ასეთ შემთხვევაში კონტექსტი ფარულ შედარებას, ალუზიას გულისხმობს.

დავით აღმაშენებლის მემატიანის კვალდაკვალ, ვფიქრობთ, „ვეფხისტყაოსანში“ „მათ სამთა გმირთა“ უმთავრესი იდეალი ბრძოლასა და ნადირობაში, მიჯნურობასა თუ სიშმაგეში – საღვთო შემეცნების სწრაფვით აღძრული და ფსალმუნთმგალობელი ბიბლიური დავით წინასწარმეტყველია – ბაგრატიონ მეფეთა წინაპრად სახელდებული. რუსთველი პოემის ეპილოგში ორჯერ ასახელებს დავითს:

ქართველთა ღმრთისა დავითის, ვის მზე მსახურებს
სარებლად (1666,1)

დავითის ქმნანი ვითა ვთქვენე სიჩაღბე-სიხაფეთანი (1667,1)

რუსთველს დავით აღმაშენებლისა და თამარის დარად, ქართველ მემატიანეთა და აგიოგრაფოსთა კვალად, უთუოდ სწამდა ბაგრატიონთა ბიბლიური წარმომავლობა და დავით წინასწარმეტყველის „ცხოვრება“ პარადიგმული აზროვნების წყაროდ მიაჩნდა. თავადაც მოხუცებულმა „დავითის ქალაქს“ – იერუსალიმს მიაშურა, „დავითის ქნარი“ ეპყრა ხელთ „ლექსთა ტკბილთა“ გამოსათქმელად.

საინტერესოა პოემაში ერთი სტროფი, რომელშიც, ვფიქრობთ, დავით მეფესალმუნის პარადიგმა ცნაურდება:

ლომ-ვეფხის დახოცვის ამბის თხრობის შემდეგ ტარიელი და ავთანდილი გამოქვაბულს მიეახლნენ, ასმათი ტირილით გამოეგება მათ. რუსთველი გვესიტყვება – მათი დანახვა „განალამცა გაეხარნეს“-ო:

მოეგება, მოტიროდა, ცრემლმან მისმან კლდენი ღარნეს,
აკოცეს და ა-ცა-ტირდეს, კვლა ცნობანი ააჩქარნეს.

იქმნება ცრემლთა ფრქვევის, ტირილის ფონი. ქალის ცრემლს კლდენი დაულარავს (შედ: კლდე დაღარული, ცრემლთა მდენი – აგიოგრაფიის სახისმეტყველება).

„ვეფხისტყაოსანში“ ცრემლთა ფრქვევა, ტირილი ჰიპერბოლურია. ცრემლებს სისხლი ერთვის, სისხლდათხეული ადამიანი ნუთისოფელში მონამეობრივ გზას გადის. გლოვა და ვაება ოდენ ნუთისოფლის სამდღურავი როდია, ის „საღვთო სიახლის“, ღვთის წყალობის სურვილის გამომხატველია.

იოანე ოქროპირის განმარტებით, ადამიანის ცრემლი ღმერთთან მიახლების საშუალებაა „ან უკვე შეურაცხყავ ყოველი ხილული და მოიგე ღმობიერებაი მარადის და განიხუნენ გარდამოსადინელნი ცრემლთანი, რომელთაგან ფრიადი სარგებელი იპოების, რამეთუ არარაი მიგუაახლებს ღმერთსა უფროის ცრემლთა ღმობიერთა“ („სინანულისათვის“).

რუსთველური ცრემლთაფრქვევა – წყარო ცრემლთა, ცრემლთა ნაკადნი, ათასკეცნი, ას-ნაკეცნი ცრემლნი, წყარო თვალთა, ველთა მონადენი ცრემლნი და კლდედან ნადენი ცრემლი შუასაუკუნეობრივი მეტაფორული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი ცრემლთადენისაგანაც კი სრულიად გამორჩეული და სწორუპოვარია. ამჯერად ჩვენი მსჯელობისათვის იმის განსაზღვრა გვსურს, რომ რუსთველური ცრემლთაფრქვევა ღმერთთან მიახლების წადილია.

აცრემლებული ასმათის სიტყვები სწორედ ამ „საღმრთო სიახლეს“ ადასტურებს:

ასმათ თქვა: „ ღმერთო, რომელი არ ითქმი კაცთა ენითა,
შენ ხარ სავსება ყოველთა, აგვავსებ მზეებრ ფენითა,
გაქო, ვით გაქო, რა გაქო, არ -საქებლო სმენითა!
დიდება შენდა, არ მომკალ ამათვის ცრემლთა დენითა!“

ეს არის ერთი დიდებული რუსთველური სტროფი, ფსალმუნთა დარი ღვთის სადიდებელი, სახისმეტყველურად ღრმა და

სიმბოლიკით დატვირთული. გამჭვირვალედ ცხადდება დიონისე არეოპაგელისეული საიდუმლო ღვთისმეტყველება: ღმერთი ადამიანური ენით გამოუთქმელია, ის არის სავსება და მზესავით აფენს ყოველ არსს თავის ნათელს, ქება უფლისა შეუძლებელია, ღმერთი არ-საქებელია... და ყოველივესთვის მადლობა უფალს!...

ეს საიდუმლო ღვთისმეტყველების გამომსახველობითი ლექსიკაა, რომელიც ტარიელის გულს სწვდება და ისიც „მაღალი და მაღლად მხედი“ გონებითა და ენით პასუხობს:

ტარიელ ეტყვის: „ჰე, დაო, მით ცრემლი აქა მდინია,
საწუთრო ნაცვლად გვატირებს, რაც ოდენ გაგვიცინია,
ძველი წესია სოფლისა, არ ახლად მოსასმინია,
ვა შენი ბრალი, თვარა-ღა სიკვდილი ჩემი ლხინია! (918)

სწყუროდეს, წყალსა ვინ დაღვრის, კაცი უშმაგო, ცნობილი?
მე თვალთა ჩემთა მით მიკვირს, რად ვარ ცრემლითა
ლტობილი!
უნყოლობა ჰკლავს, წყალი სდის, აროდეს არ გახმობილი
ვა, წარხდა ვარდი პობილი, ვა, მარგალიტი წყობილი! (919)

სოფლის სამდურავი, სიცილის ნაცვლად ტირილი – ძველ წესად მიაჩნია ტარიელს და არაფერი უკვირს, სიკვდილი-ლხინად, ოცნებად ესახება...ამას მოსდევს წყურვილი და წყლის დაღვრა მწყურვალი ადამიანისგან, რომელსაც ცნობაზე მყოფი კაცი არ ჩაიდენს, თუ „უშმაგო“, ასე არ მოიქცევა. საუბარია მწყურვალ ადამიანზე, რომელიც წყალს არ დაღვრის. „უნყოლობა ჰკლავს“ – ფიზიკურ წყურვილს აღნიშნავს. წყურვილს სულხან საბა განმარტავს, როგორც „ნდომა წყლისა“. ქართულში წყურვილი სიმბოლური მნიშვნელობის სიტყვაა და უსაზღვრო სურვილს, დიდ წადილს აღნიშნავს, საღვთო შინაარსით კი – უფლისკენ სწრაფვას:

„ღმერთო, ღმერთო, ჩემო, შენდამი აღვიმსთობ, სწყურიან შენდამი სულსა ჩემსა“ (ფს. 62,2);

„სასუმელი საღმრთოი წმიდაი ჰსუ შენ“ – საგალობელი დიონისე არეოპაგელისადმი.

რუსთველისთვის წყურვილი ფსალმუნთა სტრიქონებით ცხადდება:

შენთვის ასე მომწყურდების წყაროსათვის ვით ირემსა (1654).
გამოჭრილვარ სახლით ჩემით, ვით ირემი ძებნად წყლისა.
(855)

„ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართ წყალთასა ,ეგრე სურინ სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო“ (ფს. 33,4).

სასულიერო მწერლობაში დამკვიდრდა მწყურვალი ირმის სახისმეტყველება. წყურვილი – საღვთო სიბრძნის დაწაფებას აღნიშნავს. იოანე ოქროპირის განმარტებით: „ იყავნ შენ ვითარცა ირემი წყურვიელი, და ვითარცა-იგი მას სურინ, გსუროდეს შენცა საღმრთოთა მიმართ წიგნთა, რაითა სუა მათგან და განიგრილო წყურვიელი იგი.“

შ. ლლონტი მწყურვალი ირმის სწრაფვას იმონმებს „ფსალმუნდიან“, „ვისრამიანიდან“, გალაკტიონთან...(ლლონტი 1961: 43).

„მწყურის“ – ეს არის ჯვრიდან მაცხოვრის სიტყვა, რომლის პასუხად ძმარი მიანოდეს მას. ესეც ფსალმუნით არის განსაზღვრული: „წყურვილსა ჩემსა მასვეს მე ძმარი“ (ფს.).

„უწყლოობა ჰკლავს,“ – რა თქმა უნდა დიდი წყურვილის დაუკმაყოფილებასა და სიკვდილს აღნიშნავს. ამის კვალად ქართულში სიტყვა „უწყალო“ -შეუბრალებელს, სასტიკს ნიშნავს, რაკილა უწყლოობა მომაკვდინებელია.

„წყალი სდის, აროდეს არ გახმობილი“ – აღნიშნავს თვალთაგან მოდენილ ცრემლს.

მეტაფორულად აღნიშნავს, რომ წყურვილი ჰკლავს, უწყლოობა – წყურვილია, „წყალი სდის“ – ტირილი, რასაც ბუნებრივად მოსდევს ვარდის-ღანვების ცრემლებით-წყობილი მარგალიტით „წარხდენა“.

ვფიქრობთ, რუსთველი ამ ტაეპში აცოცხლდება დავით ნინასწარმეტყველის ცხოვრების ერთ ეპიზოდს:

ფილისტიმელებთან ბრძოლის შემდეგ დავითი გამოქვაბულში, ხოლო ფილისტიმელების ჯარი ბეთლემში იდგა. დავით მეფეს მოსწყურდა და თქვა; ვინ დამალევენებს ბეთლემის ჭისწყალს, კარიბჭესთან რომ არის? სამმა მეფის რჩეულმა მოყმემ გაარღვია ბრძოლით ფილისტიმელთა ბანაკი, ამოიღეს წყალი ბეთლემის ჭიდან, წამოიღეს და მოართვეს დავით მეფეს, მაგრამ მათი თავგანწირვის მიუხედავად, მწყურვალმა მეფემ წყალი არ დალია, „დაულვარა წყალი უფალს“ და თქვა:

„ნუმც დამელიოს ამ ვაჟკაცთა სისხლი თავის გასაწირად რომ წავიდნენ... არ ინდომა წყლის დაღვევა მეფემ“ (III მეფეთა).

თავისთავად სახისმეტყველურია ბიბლიის თხრობა. მაცხოვარი, რომელიც „დავითის ძედ“ იწოდება, სახარების თხრობის მიხედვით, სამარიტელ დედაკაცს სწორედ ბეთლემის ჭასთან ესაუბრება წყურვილისა და წყლის საღვთო არსზე. წყურვილი-ადამიანის დაუოკებელი ნდომა წყლისა, მაცხოვრის განმარტებით, საღვთო წყურვილს, ღვთის შესამეცნებლად აღძრულ ადამიანურ სწრაფვას აღნიშნავს.

სწორედ წყურვილის ეს საღვთო საზრისი ჩანს ქართულ ენაში „წყურვილსა“ და „წყალობის“ შინაარსში. „ვეფხისტყაოსანში“ კი ეს ბიბლიური ეპიზოდი პარადიგმად გვესახება. დავით ნინასწარმეტყველის ქმედება სწორედაც სიმბაგეა ფიზიკური თვალსაწიერით-მწყურვალ მეფეს თავგანწირვის ფასად მოუტანეს წყალი და ის არ სვამს.... მისთვის სულიერი წყურვილია უმთავრესი-უფლის მსახურება და მსხვერპლშენირვა მისთვის. წყლის დაღვრა გულისხმობს წყურვილის დათმენას საღვთო წყურვილისადმი სწრაფვით. „შმაგი“, რუსთველის განმარტებით, სწორედ მიჯნურს, გახელებულს, ღვთისაკენ მსწრაფველ ადამიანს, ხოლო სატრფო და მისი „ვერ მიწვდომისა სურვილი“ ამ წყურვილის-საღვთო სწრაფვას აღნიშნავს.

დავით ნინასწარმეტყველის ბიბლიური ეპიზოდი სახისმეტყველებად არის გააზრებული: მწყურვალ მეფის მიერ წყლის არ

დალევა და წყლის დაღვრა არ არის „უმმაგო“ საქციელი, განსაზღვრულია, რომ წყურვილის დათმენა უფლისთვის მსხვერპლის გაღებაა, მოთმინება, მარხვა, ანუ ფიზიკური წყურვილის გარდაქმნა საღვთო წყურვილად.

ვფიქრობთ, რუსთველი სწორედ ამ სახისმეტყველებას სრულქმნის ტაეპში ალუზიად, ფარულ შედარებად. კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მისეული „მიჯნური შმაგსა გვიქვიან“ ასეთი სიშმაგეა. ასე გარდაისახება მიჯნურისაკენ სწრაფვა საღვთო სწრაფვად, წყურვილის დათმენა საღვთო წყურვილის ნდომად. ენაც ხომ სახისმეტყველურად განაცხადებს ამ საიდუმლოს მზა-ფორმულებით: უწყალო, წყალობა, წყალი-ცრემლი, სანყალი და ა.შ.

არ არის შემთხვევითი, რომ სწორედ ტარიელი წარმოთქვამს პოემაში ამ სტროფს, ტარიელი აცხადებს წყურვილის ბიბლიურ პარადიგმას, ვფიქრობთ, მეფე დავით წინასწარმეტყველი ტარიელის იდეალური სახე-ხატია. ეს სულისმიერი შეთანასწორება ბიბლიურ მეფსალმუნე მეფესთან და ფარულ შედარებად, ალუზიად ცხადდება.

ცრემლთაფრქვევის ფონი -კლდე დაღარული ცრემლით და ტირილი ამ პარადიგმას სრულქმნის. ცნობილია, რომ კლდოვანი ლანდშაფტი განასახიერებს სააქაოს ცოდვილ ყოფას, წყალი კი საღვთო მადლის განსახიერებაა, რომელიც შემოდის სააქაო ყოფაში სულიერი სამყაროდან, აცოცხლებს და ანაყოფიერებს მას“ (გამსახურდია 1990: 211).

წყურვილი და თვალთაგან ცრემლთა წყლად მოდენა - „უწყალობა ჰკლავს, წყალი სდის“ – რუსთველური მხატვრული აზროვნების სიმალღეა, ბიბლიური პარადიგმა აღრმავებს და განსახიერებს ძალას მატებს, სიმბოლური შინაარსი საღვთო სწრაფვად გარდასახავს წყურვილს, სწრაფვას, სიშმაგესა და ცრემლთა ფრქვევას. ამასთან, ტაეპი ანტინომიას (სწყუროდის-წყალი, უწყალობა-წყალი) გულისხმობს და შუასაუკუნეობრივი თეოლოგიურ-რიტორიკული სტილის ცოდნას ადასტურებს რუსთველის მიერ. ქართულ ჰიმნოგრაფიაში იგი რუსთველამდე

დამკვიდრდა ევრემ მცირის თარგმანებში, იოანე პეტრიწის სა-
აზროვნო სისტემაში (ბეზარაშვილი 2003: 202).

ასე მდიდარი და მრავალსახოვანია რუსთველის მხატვრული
აზროვნება.

დამოწმებანი:

ბეზარაშვილი 2011: ბეზარაშვილი ქ. ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტო-
რიკის თეორიისა და ლექსთწყობის საკითხები ანტიოქიური კოლოფონების
მიხედვით. წ. 2. თბილისი: ილიაუნი, 2011.

გამსახურდია 1990: გამსახურდია ზ. ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება.
თბილისი: 1990.

რუსთაველი 1957: რუსთაველი შოთა. ვეფხისტყაოსანი. თბილისი: გამომცემ-
ლობა „სახელგამი“, 1957.

ღლონტი 1961: ღლონტი შ. ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ენის სპეციფიკუ-
რობის პრობლემა. სოხუმი: 1961.

Lia Tsereteli

Lack of Water Slays, Water Flows

Summary

The article deals with one of the biblical paradigms in “The Knight in the Panther’s skin”. After a battle, Biblical king, David works up a thirst. Three of his men force their way into the enemy camp, draw water from a cistern, and bring it to him. But King David does not drink the water, he pours it out to the Lord. In the biblical narrative, this passage is defined as “Holy Thirst”, and praying for the Lord’s mercy. The author of the article thinks that in one of the chapters of the poem, there may be an affinity with the above-mentioned biblical passage.

ესთეტიკური პარალელები

ხეთისო ზარიძე

ქართული ჰაგიოგრაფია და „ვეფხისტყაოსანი“ (მცირე პარალელები)

ჰაგიოგრაფია კანონიკური მწერლობაა. მისი მთავარი თემა იყო წმინდანი და მას იგი მუდმივი, არსებითად ასახვის უცვლელი საშუალებებით ხატავდა საუკუნეთა განმავლობაში. ეს კი, ცხადია, დიდი ერთფეროვანების იერს უმკვიდრებდა ამ ჟანრის თხზულებებს და მკვლევართაც კარგა ხანს ეჩვენებოდათ, რომ მათში არაფერი იყო ლიტერატურულად ისეთი, მომავლის მხატვრულ შემოქმედებას რომ გამოადგებოდა. არსებითად ამის დადასტურებაა ნიკო მარის აღიარება, თითქოს „ვეფხისტყაოსანი“ მეტეორივით უცხოდ მოჩანდა ჩვენი ძველი ლიტერატურის ფონზე (მარი 1936: 36).

ეს თვალსაზრისი მან თავისი სიცოცხლის მიმწუხრს წამოაყენა. არის ვარაუდი, რომ მან რატომაც ველარ გაითვალისწინა თავისივე მიგნებანი: თუნდაც მიჯნურობა „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“, ვერც ის, რაც ქალის კულტის უფრო ადრინდელ ფესვებზე მიანიშნა თავის ნაშრომებში, ვერ გაითვალისწინა ფილიპე ბეთლემის თექვსმეტმარცვლიანი ლექსის მისგანვე დადგენილი მნიშვნელობა ქართულ პოეზიაში და ა. შ. (ბარამიძე 1966: 233-234).

დღეს, ცხადია, უფრო მეტი ვიცი, რა მიუცია ჰაგიოგრაფიას საერო მწერლობისათვის და კერძოდ „ვეფხისტყაოსნისათვისაც“. ეს არის უაღრესად დახვეწილი სალიტერატურო ენა, რომელსაც კეკელიძის თანახმად ძალა შესწევდა თავისუფლად „გადმოეცა ადამინის სულის, გრძნობისა და გონების მოძრაობის ყოველგვარი ნიუანსი“. ჰაგიოგრაფიაშივე დამუშავდაო, წერს

იგი, პერსონაჟის ასახვის ის ოთხპუნქტიანი „ლიტერატურულ-კომპოზიციური ხერხი“, რომელიც წარმატებით გამოუყენებიაო თავად რუსთაველს (კეკელიძე 1958: 4-5). ენობრივ-გამომსახველობით საშუალებებშივე ბევრი რამ საერთო და ლიტერატურულად ერთობ საგულისხმო დაადასტურა X საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიასა და „ვეფხისტყაოსანში“ გ. იმედაშვილმაც (იმედაშვილი 1989: 32-60).

ეს და სხვა ფაქტები უკვე ცნობილია სპეციალისტებისათვის. ამიტომ, ამჯერად ყურადღებას უფრო იმაზე გავამახვილებთ, რაც დღემდე შეუმჩნეველი გვრჩებოდა. ესაა აშკარად საინტერესო შეხვედრა კომპოზიციასა და პერსონაჟთა ასახვაში.

რ. ბარამიძემ საგანგებოდ შეისწავლა ჰაგიოგრაფიულ თხზულებათა კომპოზიცია და დაასკვნა, რომ ამ ჟანრის ადრეულ ძეგლებში იგი მარტივი და სწორხაზოვანია. რამდენადმე რთულდება „ცხოვრებათა“ ტექსტებში, რაც მისი აზრით, მეტაფრასტული მწერლობის გავლენით უნდა მომხდარიყო (ბარამიძე 1954: 633-640).

მოგვიანებით ამ საკითხით დაინტერესდა რ. სირაძე და ადრინდელ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებათა კომპოზიციის შესახებ ისიც ანალოგიურ დასკვნამდე მივიდა. კერძოდ, იგი წერდა: „ადრინდელი ჰაგიოგრაფიული ძეგლები ერთპლანიან კომპოზიციურ წყობას იცავენ. ნაწარმოებში ამბები გადმოცემულია ცხოვრებისეული – ქრონოლოგიური თანამიმდევრობის დაცვით. მაშასადამე, კომპოზიცია პასიურად ასახავს (იმეორებს) სინამდვილეს. უფრო მართებული იქნებოდა, თუ ვიტყვით, რომ კომპოზიციის მრავალი ელემენტი აქ საერთოდაც არ მოგვეპოვება (ხაზი ავტორისაა), რადგანაც ნაწარმოების სინამდვილის აგების ხასიათს ლიტერატურული პრინციპი არ განსაზღვრავს. „ვეფხისტყაოსანში“ მთავარი გმირის – ტარიელის თავგადასავალი არაა შემოტანილი კომპოზიციაში ბიოგრაფიული თანმიმდევრობის დაცვით. თანმიმდევრობა

მოვლენებისა „დაშლილია“ და აგებულია ახალი სტრუქტურა სინამდვილისა“. – ესაა გამონაგონი სტრუქტურა. ნაბიჯი აქეთ-კენ დადადგმულია IX-XI საუკუნეების აგიოგრაფიულ მწერლობაში“ (სირაძე 1975: 101) (ხაზი ჩვენია, ხ.ზ.).

როგორც ვხედავთ, სირაძე არაფერს იმონმებს „ვეფხისტყაოსნიდან“ თავისი აზრის დასაბუთებისათვის. მისი ზოგადი მსჯელობისათვის თხზულებათა აგების ამ წესზე არც იყო მეტი დაკონკრეტება ალბათ საჭირო. იგი მთელი „ვეფხისტყაოსნიდანაც“ იკითხება. ჩვენი საკითხისათვის კი, რის გარკვევისათვისაც ამ პატარა დაკვირვებას გთავაზობთ, მისი კონკრეტულად ჩვენება აუცილებელია. ესაა როსტვანისა და ავთანდილის ნადირობის ეპიზოდი, რომელშიც მკითხველი პირველად ხვდება ტარიელს:

ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირას,
შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა.
ხშირად ესხა მარგალიტი ლაგამ-აბჯარ-უნაგირსა.
ცრემლსა ვართი დაეთრთვილა, გულსა მდულრად ანატირსა.(83)

მას ტანსა კაბა ემოსა გარე თმა ვეფხის ტყავისა,
ვეფხის ტყავის ქუდივე იყო სარქმელი თავისა,
ხელთა ნაჭედი მათრახი ჰქონდა უმსხოსი მკლავისა,
ნახეს და ნახვა მოუნდა უცხოსა სანახავისა. (84)

ამ იშვიათი ცხენითა და მისი უძვირფასესი აღკაზმულობით ეს მოყმე დიდებულთაგანია. ამას ცხადყოფს მისი მოჭედილი მათრახიც. ხოლო იმით კი, რაც ტანთ აცვია და თავზე ახურავს, მინიშნებულია, რომ **იგი გაველურებულია და ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, რამ მიიყვანა აქამდე?** ეს კი სიუჟეტმა უნდა ახსნას და სწორედ ამ მოლოდინის გამძაფრებისთვისაა ისიც, რაც მის მიწვევას და შემდეგი კი მისი შეპყრობის ცდას მოსდევს პოემში. იგი რომ მოჩვენება არ იყო, ამას მისგან შესაპყრობლად მიგზავნილ მეომართა გვამებით მოფენილი ველი ადასტურებს, მაგრამ საით გაქრა და როგორ, ამის კვალი კი არსად ჩანს.

„ვეფხისტყაოსნის“ უბრალოდ გადამკითხველმაც კი იცის, როგორ მივყავართ სიუჟეტს ყოველივე ამის ამოხსნამდე. ვინ არის ეს მოყმე და რას მიუყვანია ვეფხისტყაოსნობამდე. ტარიელი ამას თვითონ უამბობს ავთანდილს, როგორც მიჯნური მიჯნურს. უამბობს სიყმანვილიდან ვეფხისტყაოსან მოყმედ ქცევამდე.

რ. სირაძეს, როგორც ვნახეთ, აღნიშნული აქვს რომ „ნაბიჯი აქეთკენ, ე. ი. გამონაგონი სიუჟეტური სტრუქტურისაკენ, ჩვენს მწერლობაში IX-X საუკუნეებში გადადგმულა. ჩანს მას მხედველობიდან გამორჩა, რომ სიუჟეტის აგების ეს წესი საკმაოდ ადრე, კერძოდ VI საუკუნეში ყოფილა ჩვენს მწერლობაში ცნობილი. იგი გამოუყენებია „ევსტათი მცხეთელის წამების“ აქამდე უცნობ ავტორს. მას, როგორც ირკვევა, ისე ოსტატურად აქვს ეს გაკეთებული, რომ აშკარაა მისი პირველი შემოქმედი არ უნდა იყოს.

რ. სირაძეს შენიშნული აქვს, რომ ჩვენს ჰაგიოგრაფებს თხზულებათა დასაწყის სტრიქონებში „წინასწარვე აქვთ გადმოცემული იმ ამბების სქემა, რომელთა მოთხრობასაც შემდეგ აპირებენ“ (გვ. 145). ასე მოქცეულა „ევსტათი მცხეთელის წამების“ ავტორიც. ოღონდ მთელი ამბის ამ მოკლე მონახაზში იმის მინიშნებაც მოუხერხებია, სახელდობრ რის სათქმელად უნდა გაშლილიყო მისი თხზულების ძირითადი ნაწილი. იგი მოკლედ გვიამბობს საიდან და როდის მოსულა ევსტათი მცხეთაში, რა აღმსარებლობისა და რამდენი წლის ყოფილა მაშინ. მცხეთაში შეუსწავლია მეხამლეობა და თან თვალყური უდევნებია მცხეთის ჯვრის სასწაულებისათვის.* ამის ზეგავლენით გაქრისტიანებული და ცოლადაც ქრისტიანი ქალი შეურთავს. ჩანს, ყოველივე ეს ისე მოუხერხებია, რომ მცხეთელ სპარსელებს ვერაფერი გაუგიათ ამის შესახებ. ამას ის ადასტურებს, რომ მათ, როცა მათი სარწმუნოების მორიგი

* ეს ცნობა იმითაცაა საყურადღებო, რომ ადასტურებს „წინოს ცხოვრების“ ერთ-ერთი ადრინდელი რედაქციის არსებობას. ავტორს, ჩანს ხელთ ჰქონია მისი ისეთი რედაქცია, რომელშიც ჯვრის სასწაულები უკვე ყოფილა ასახული. ეს ცოტა ადრე დამოწმებული აქვს მ. ხორენელისაც.

დღესასწაული მოსულა, ჩვეულებისამებრ კაცი მიუვლენიათ ევსტათისთან და შეუთვლიათ: „მოვედ და გუერთე შვებასა ამას ჩუენსა“. ხოლო ნეტარმან ევსტათიმო, განაგრძობს ავტორი, **„განიცინნა და ჰრქვა მათ: „თქვენი ტოზიკიცა ბნელ არს და თქვენ, მეტოზიკენიცა, ბნელ ხართ. ხოლო მე ქრისტეს ბეჭედი მიმიღებთ და ქრისტეს ტოზიკს ვტოზიკობ, რამეთუ ქრისტეის ბეჭდითა აღბეჭდილ ვარ და ბნელსა მაგას განშორებულ ვარ“** (ძეგლები 1978: 41).

ცხადია, ამ მოკლე მონახაზში არსებითია **„ხოლო ნეტარმან ევსტათი განიცინნა“**, რადგან სწორედ ამითაა მოტივირებული თუ რის ახსნისა თუ განმარტებისათვის უნდა აიგოს თხზულების სიუჟეტი. მისით უნდა გაირკვს, როგორ მივიდა იგი აქამდე, რომ გაქრისტიანდა და ახლა თავის მამა-პაპურ მაზდეანობას დასცინის. ასეც ხდება, მას აპატიმრებენ და თბილისის მარზპანის სამსჯავროში უხდება ამის ახსნა.

ცხადია, აღნაგობით ეს ისეთივეა, როგორითაც ტარიელის სახეა გახსნილი „ვეფხისტყაოსანში“. ყოფილი მოგვი, თანამიმდევრობით აცოცხლებს წარსულს, რომელმაც მიიყვანა აქამდე. სახიერად მოგვითხრობს, რამდენად ტანჯავდა თურმე მამის მიძალება, გამხდარიყო მოგვი, რადგან არაფერი იზიდავდა თურმე იმ სარწმუნოებაში. ამიტომ, რამდენადმე ტრაგიკულადაც კი ხმიანობს მისი აღიარება სამოელ არქიდიაკონის წინაშე. როცა მან შენიშნა, რატომ შედიოდა ასე ხშირად მათ ეკლესიაში, ევსტათიმ მიუგო: „უფალო, შენ მიცი ვინ ვარ მე, არამედ არ მიყვარს მე რჩული ესე მამული ჩემი და მინებს, ვინმცა მაცნო მე რჩული ჰურიათაიცა და ქრისტიანეთაცა და რომელიც რჩული უწმიდე იყო, იგიმცა შევიყუარე“ (ძეგლები 1978: 47).

ყოველივე ეს კი, გარდა იმისა, რომ არსებითად ადამიანის ინდივიდუალიზებული სახის წინაშე გვაყენებს (ხ. ზარიძე, 1985) იმითაც არის საინტერესო და საგულისხმო, რომ **„ჟანრულად წამებაა თითქოს, სინამდვილეში კი იმის დასამტკიცებლად არის დაწერილი, რომ ქრისტიანობა უფრო მიმზიდველი და ჭეშმარიტი სარწმუნოებაა, ვიდრე მაზდეანობა**. დამადასტურებელია

იმისა, რომ „ქართულ მწერლობაში მარტვილობა განიხილება არა როგორც ამა თუ იმ პირის კერძო ბედი, არამედ ქვეყნის კონკრეტულ ისტორიული და ნაციონალური ყოფის გამომხატველი მოვლენა“ (სირაძე 1975: 200). ცხადმყოფელია იმისაც, რომ ასეთი თემატიკით ქართული ჰაგიოგრაფია უფრო მხატვრულ ამოცანათა დასმასა და გადაჭრას ელტვოდა, ვიდრე სქემატურ ბიოგრაფიათა გადმოცემას (თვარაძე 1997: 152-180). ამდენად წამება ქართულში მართლაც ჟანრის სახელია და არა რომელიმე კონკრეტული თხზულების სათაური, რაც ასევე გაცნობიერებულია ქართულ ლიტმცოდნეობაში (გრიგოლაშვილი 2005: 130).

მაგრამ დავუბრუნდეთ სიუჟეტურ პარალელიზმს, რადგან ბოლომდე არ გაგვიზრებია მათი აღნაგობის ერთიანობა ორივე თხზულებაში. ორივეში იგი ორსაფეხურიანია. „ვესტათი მცხთელის წამებაში“ პირველზე სიუჟეტმა თუ ის ცხადყო, რამდენად მიუღებელია მაზდეანობა როგორც საწინააღმდეგო და ფიქსირებული და მაძიებლური ბუნების ადამიანისათვის, მეორეზე ფილოსოფიურად არის მისი სიყალბე დასაბუთებული.

სტრუქტურულად ასეთივე გამოდის „ვეფხისტყაოსანიც“. პირველ ეტაპზე იგი აქაც თანამიმდევრულად გვიჩვენებს როგორ იქცა ტარიელი ვეფხისტყაოსან მოყმედ, ხოლო მეორეზე – გაშლილია როგორ გამოვიდა იგი აღნიშნული მძიმე მდგომარეობიდან.

* * *

პერსონაჟის ასახვის მხრივ კი, რაც თითქოს თავისებურად ვითარდება და სრულდება „ვეფხისტყაოსანში“, საყურადღებო ჩანს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“.

თუ არ ვცდები, ეს თხზულება ერთადერთია ჩვენი ჰაგიოგრაფიული მწერლობიდან, რომელშიც ავტორი და მისი პერსონაჟი დროის დიდი დისტანციით არიან ერთიმეორეს დაშორებული. ამიტომ გიორგი თავისი პერსონაჟის უშუალო გავლენით კი არა, უფრო ჟანრული კანონითა და უშუალო მწერლური

შთავგონებით ქმნის მის სახეს. და ეს სახე, რაოდენ მოულოდნელიც არ უნდა იყოს, ჰაგიოგრაფისაგან, ერთდროულად მნიგნობრულ-კანონიკურიც არის და რეალისტურიც. თუ როგორ ეთავსება ორივე სტილით ნაძერწი ეს სახე ერთმანეთს, ცხადია, კითხვას იწვევს, მაგრამ აღქმის ჰაგიოგრაფიულ მანერას მიჩვეულთ თითქოს არც გვეუცხოება, მით უმეტეს მაშინ, როცა ამ ჟანრს საერო მწერლობის პირველ საფეხურად მივიჩნევთ. ამ თხზულებაში კი ეს კავშირი განსაკუთრებით შესამჩნევია, რადგან გრიგოლი არსებითად ჯერ იმ კონტურით არის გამოკვეთილი, რასაც აბსტრაქტულ მონუმენტალიზმს უწოდებენ ჰაგიოგრაფიაში და ერთობ საინტერესოა ისიც, რომ რაღაც ინდივიდუალურსაც, ადამიანურად ზოგათათვის სანდოსა და ზოგათათვის საეჭვოს, გიორგი მერჩულე სწორედ მის ამ მონუმენტურ იერშივე პოულობს.

ასეთი მონუმენტალიზმი ჰაგიოგრაფიის აღმოჩენა არ არის. იგი „ძველი აღთქმიდან“ უნდა ჰქონდეს ამ მწერლობას გაზიარებული. იქ კი იგი ასეთია: უფალთან ორმოცი დღით ნამყოფი მოსე წინასწარმეტყველი ქორების მთიდან რომ დაეშვა აღთქმის ფიქალებით ხელში, ებრაელები გააოგნა მისმა იერმა: „და, აჰა, ბრწყინავდა მისი პირისკანი და ვერ გაბედეს მიახლება“ (გამოსვლათა, XXIV, 28). ჰაგიოგრაფიაშიც ხშირად გვხვდებიან წმინდანები ასეთი იერით, მაგრამ მერჩულე იმით გამოირჩევა, რომ ამ იერს გრიგოლის ისეთ ნიშნად ხდის, რითაც ერთნაირად მომნუსხველია იმჟამინდელი საზოგადოების ყველა ფენისათვის. აფხაზეთის უმაღლესი ხელისუფალი სწორედ მის ამ იერს წამოუდგა ფეხზე და მორჩილად მოიკითხა მასთან მისული გრიგოლი. ამ იერით დააყენა მან სწორ გზაზე ლირბი, ანუ ყველაფრის მკადრებელი მკვლელი, რომელიც ხუთი თხისა და სამი გრივი ფეტვისათვის აპირებდა გრიგოლის სიცოცხლის ხელყოფას და ბოლოს ჯავახეთის კრებაზე შეკრებილი ქართლის სასულიერო ელიტა გრიგოლის სწორედ ასეთი სახით გამოჩენამ მოიყვანა გონს. ეს კი ასე მოხდა:

მირიანმა არა ჰკითხა სინოდს, თავისი ერისკაცების და რამდენიმე ეპისკოპოსის თანადგომით იმძლავრა და ქართლის

საკათალიკოსო ტახტზე თავისი ძე არსენი დასვა. ეკლესიის შეურაცხყოფილმა მესვეურებმა ჯავახეთს მოიყარეს თავი. ვითარებას გუარამ მამფალი ამძაფრებდა და მისგან გამხნეებული ეფრემიც გრიგოლის სავანეში არსენთან ერთად აღზრდილი, აქტიურობდა ყველაზე მეტად. მაგრამ კრება საერთო გადაწყვეტილებამდე ვერა და ვერ მივიდა. არსად ჩანდა ტაო-კლარჯეთის სასულიერო წარმომადგენლობა და შესაძლოა, ამიტომაც გაჭირდა კომპრომისი მამათა შორის. „მაშინო, მოგვიტხრობს გიორგი მერჩულე, ერუშნელმან ეპისკოპოსმან მის ჟამისამან რქვა ყოველთა: „ოდეს მოვიდეს ვარსკვლავი უდაბნოთაჲ, მაშინ განემართოს საქმე და განზრახვა ყოველთა“. და მათ ჰრქვეს: „ვისთვის არს სიტყვა ეგე დამტკიცებითი?“ ხოლო მან ჰრქვა: „გრიგოლ არქიმანდრიტისათვის, ხანძისა და შატბერდის მაშენებელისა“.

მაშინ ერთმან ვინმე ეპისკოპოსმან სილალით თქვა შორის შეკრებილთა მათ: „იგი ოდენ არს ვარსკვლავი მნათობი“? ხოლო სხვათა მათ ყოველთა თქვეს: „ჭეშმარიტსა იტყვის, რამეთუ იგი არს მოძღვრებისა ნათლითა განმანათლებელ და შემკულ სულითა ნმიდითა“ (ძეგლები 1978: 178).

ძალზე მეტყველი ეპიზოდი: საეჭვოა, უფრო ადრინდელ ტექსტში იმ სახეს, რომლითაც გრიგოლია ნაჩვენები, სილალე გამოენვია ვინმეში. ეს სულ ერთია, ავტორი იქნებოდა, მკითხველი თუ მსმენელი. ახლა კი, X საუკუნეში, ხელოვანი არ ერიდება მას და სწორედ ამ სილალით დაეჭვებულ მამათა ფონზე შემოყავს იმ იერით, რომელმაც გვირგვინოსანი ფეხზე წამოაგდო, ხოლო ლირბ მკვლელს ძარღვები დაუდუნა. სასულიეროთა შორისაც ამ საკვირველებით გამოჩენამ ძალზე იმოქმედა: „და მეყსეულად იხილეს, განაგრძობს ავტორი, წმიდაჲ იგი მომავალი კარაულითა შორის კრებულისა მას მამათასა საკვირველად ხილვითა, რამეთუ სამოსელი იგი შეურაცხი, რომელი ემოსა მოხუცებულსა მას, ესრეთ ჩნდა ვითარცა სამოსელი ნათლისა ბრწყინვალისა განუცდელისა, ხოლო თავსა მისსა კუკული იხილვებოდა ვითარცა გვირგვინი სამეუფო პატიოსანთა თვალ-

თა და მარგალიტთაგან ფასდაუდებელთა აღმკული“ (ძეგლები 1978: 177).

მაგრამ ამ სტილს მერჩულე ბოლომდე ვერ იცავს და არც თავიდან უცდია მთლად კანონიკურ-ჰაგიოგრაფიული ყოფილიყო მისი თხრობა. მართალია, მის სქემაში აქცევს მას, როცა გვეუბნება, რომ „საშოითგანვე დედისაფთა შეწირულ იყო ღმრთისა დედისაგან თვისისა, ვითარცა სამუელ წინაწინარმეტყველი და მარხვასა შინა იზარდებოდა მსგავსად წინაწინარმეტყველისა, რამეთუ სიჩროითაგან ღვინო და ხორცი არა შეხდა პირსა მისსა, ვინაითგან ქრისტესა განეკუთვნა სული თვისი სამკვიდრებელად და ხატიცა მონაზვნობისა ემოსა“ (ძეგლები 1978:197). მაგრამ რ. თვარაძემ შენიშნა, რომ იგი სწორედ ამ ხატით არ არის ისეთი, როგორსაც მონაზვნური მოღვაწეობა შესძენდა მას. და მაგალითად ასახელებს ბალავარს. როცა „იოდასაფმა მოისურვა ენახა, რას მიაღწევდა მარხვით, მოთმინებით, მღვიძარებით და ა.შ. ბალავარმა გაიხსნა სამოსი და „იყო გვამი მისი გამხმარ და დამჭკნარ და ტყავი ოდენ გარდათხმული ძვალთა ზედა“ (თვარაძე 1997: 152-160). გრიგოლი კიო, გვარწმუნებს მერჩულე, **„იყო ხილვითა დიდ, ხორციითა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოვლად კეთილ, სრულიად გუამითა მრთელ და სულითა უბინო“** (ძეგლები 1978:128). 102 წლის მოიყარა, მაგრამ „ფერი პირისა მისისა არა იცვალა, არცა შეემთხვია თუალთა მისთა მრუდედ მხედველობაჲ, ხორციითა ძლიერ იყო და რაითურთ უძლურება სიკვდილამდე არ იპოვა მის თანა“ (ძეგლები 1978: 206). უფრო მეტიც, სიბერემდე არ დაბინდვია გონებაც, მთელი წლის საქადაგებელი გალობანი, „რომელიცა დაესწავა, დაუვინყებლად ახსოვდა და აქვნდა ხმისა ნებიერობა და ტკბილობისა შვენიერება“ (ძეგლები 1978: 169).

ცხადია, ესაა იდეალური სახე წმიდანისა, რამდენადმე კანონიდან გასულიც, რადგან სხეულის სიძლიერე, რაც გრიგოლს ახასიათებს, მიუღებელი იყო მონაზვნისათვის. მაგრამ მარტო ამას როდი შეაქვს მისი სახის მთლიანობაში დისონანსი. ჯავახეთის კრებაზე დიდებით გამოჩენამ მხოლოდ მცირე ხნით ჩაახშო

იმ უსახელო ეპისკოპოსის ქირქილი. გრიგოლის გადანყვეტილებით უკმაყოფილო გუარამ მამფალმა, თავშეუკავებლად თქვა, რომ საზოგადოება კარგა ხანია თურმე ჩვეული ნათლით გაბრწყინებულს ველარ აღიქვამდა გრიგოლს: **„მრავალ ჟამთა არა მხილვა მამაჲ გრიგოლ, არამედ მასმოდა, ვითარმედ ბრძენთაგან შეუცავი სიბრძნე მისი შეცვალებულ არს სიბერიით და პირველ სმენილი ვინილე თუალითა“**. პირდაპირ გამაოგნებელი რამ არის ნათქვამი ამ სახელოვან კაცზე! (ძეგლები 1978: 179).

დამეთანხმებით, საანალიზო ამ სახეში მართლაც ბევრია. ჩანს, ჰაგიოგრაფიაშიაც სახიფათოა მტკიცება იმისა, თითქოს მის სტრუქტურაში მხოლოდ კანონის ფარგლებშია ამ ჟანრის ხასიათი და ესთეტიკა საძიებელი. მაგრამ ამჯერად შევეშვათ მას და ჩვენს სათქმელს მივყვეთ. ყველა კაცი, თუნდაც წმიდანი რომ შეუძლებელია ყოველთვის და ყველასთვის ერთნაირი იყოს, აქ უკვე პრინციპულად არის დასმული. მერჩულე სახიერად გვიჩვენებს როგორი იყო იგი ჰაგიოგრაფიული კანონიკით და იმასაც, რომ სინამდვილემ საფუძველი შეურყია ამ კანონიკას. ძნელია გრიგოლის სახეში ვერ დავინახოთ ეს დინამიკა.

ფიქრობნ, რომ „ვეფხისტყაოსანმა“ ადამიანის ახლებური იდეალი წამოაყენა. იგი ღვთისადმი მორჩილია. მისი მოიმედეც კი. ოღონდ ისიც იცის, ხელს თუ არ გასძრავს, ვერაფერს მი-აღწევს. დაფიქრებით თუ იმოქმედებს, ღმერთიც მოეხმარება. ასეთია, მაგალითად, ავთანდილის მრწამსი. ხანძთელის სახეში იდეალს დაცვილება თუ ჯერ კიდევ მტკიცენეულია და რამდენად-მე ძნელად დასათმობი, რადგან იგი მაინც ორივე მხრიდანაა ნაჩვენები, „ვეფხისტყაოსანში“ უფრო მინიერად აღიქმება იგი. მეფეც კი არ ჩანს აქ უსაყვედურო – როცა როსტევანმა ტარიელის შეპყრობა მოინდომა, როგორ მაკადრა, მინვევა არ მიიღოო ჩემი, და ბოლოს რაც ტარიელმა მის ლაშქარს დამართა, ამით კიდევ უფრო დამწუხრდა, ამის გამო მისივე ამალიდან მავანთათვის განსჯის საგანი გახდაო იგი, გვეუბნება რუსთველი. აი, უფრო ზუსტად ეს სტროფები.

ბრძანა: „ღმერთსა მოენყინა აქამდისა ჩემი შვება,
ამად მიყო სიმნართა სიამისა დანავლლება,
სიკვდილამდის დამანყლულა, ვერვის ძალუძს განკურნება.
მასვე მადლი! ესე იყო, ნადილი და მისი ნება. (98)
ესე თქვა და შემობრუნდა, დაღრეჯითა წამოვიდა,
არცალა ჰკრა ასპარეზსა, ჟამი, ვამსა მოურთვიდა,
ყველაკაი გაიყარა, სადაცა ვინ მხეცთა სრვიდა,
ზოგთა თქვეს თუ: „მართალია“, ზოგი, ღმერთო, უზრახვიდა.(99)

შესაძლოა, ამ დაკვირვებაში ზოგი რამ სადავო იყოს, მაგრამ თუ გვნამს, რომ ჰაგიოგრაფია თავიდანვე ეროვნულ სახელმნიფობრივ პრობლემებს დაუმორჩილა ქართულმა მწერლობამ, გამოდის, რომ ასახვაშიც თემის შესაბამისი და კანონისგან რმდენადმე თავისუფალი უნდა ყოფილიყო იგი. ეს აშკარად იგრძნობა კიდევ მთელ ქართულ ჰაგიოგრაფიაში, ოღონდ, ჯერ-ჯერობით სათანადოდ შესწავლილი და შეფასებული არ გვაქვს.

დამოწმებანი

ბარამიძე 1966: ბარამიძე ა. *შოთა რუსთაველი და მისი პოემა*. თბილისი: 1966

ბარამიძე 1954: ბარამიძე რ. *კომპოზიციის საკითხები ქართულ აგიოგრაფიულ თხზულებაში*. საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. 15, №9, 1954.

გრიგოლაშვილი 2005: გრიგოლაშვილი ლ. *დავით აღმაშენებლის გალობანი სინანულიანი*. თბილისი: 2005.

ზარიძე 1985: ზარიძე ხ. „ხოლო ნეტარმან ევსტათი განიცინა“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1985, 14 ივნისი.

თვარაძე 1997: თვარაძე რ. „თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანი“. წიგნში: *გადასახადი*. თბილისი: 1997.

იმედაშვილი 1989: იმედაშვილი გ. *„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კულტურა*. თბილისი: 1989.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II. თბილისი: 1958.

მარი 1936: მარი ნ. *Грузинский язык. Язык и история, св, первый*. 1936.

რუსთაველი 1988: შოთა რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“. „ვეფხისტყაოსნის“ აკად. ტექსტის დამდგენი კომისია. თბილისი: 1988.

სირაძე 1975: სირაძე რ. *ძველი ქართული ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების საკითხები*. თბილისი: 1975.

ძეგლები 1978: ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა. თბილისი: 1978.

Khvtiso Zaridze

Georgian Hagiography and the “*Knight in the Panther’s Skin*”

Summary

Georgian hagiography has developed not only a refined literary language but also the ability to build a plot and depict characters.

In the introduction of the “*The Passion of Eustathius of Mtskheta*”, a hagiographic monument of the 6th century, there is a brief outline of the content of the narrative which should then be developed; but as it is emphasized in this brief outline: “Only Blessed Eustathius laughed”, i.e. he ridiculed the Mtskheta Persians and their faith. So the story must explain how did the Persian reach the point that he makes fun of the faith of his ancestors and glorifies Christianity? For the sake of artistic expression, author decided to build the plot in this way.

In *The Life of Grigol of Xandzta* it has been emphasized that people are different and even in the ideal character of Grigol is found the possibility of such varieties. In *The Knight in the Panther’s Skin* the human being is deprived of an ideal form and is already diverse for some in everyday life.

არისტოტელეს „პოეტიკისა“ და რუსთაველის ესთეტიკური თეორიის პარალელების შესახებ

რუსთაველის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური თეორიის კონცეპტუალური საფუძვლები, პირველ რიგში, ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებასა და მრწამსში უნდა ვეძებოთ. ამის მიუხედავად, ისევე, როგორც დასავლური პროტორენესანსისა და რენესანსის ავტორები (დანტე, პეტრარკა, რაბლე და ა.შ.), რუსთაველიც ანტიკური ფილოსოფიის ნიადაგზეა ამოზრდილი. ამ ჰიპოთეზის თეორიულად დასაბუთების საშუალებას გვაძლევს, უპირველეს ყოვლისა, პოემაში ავტორის მიერ კონკრეტული ფილოსოფოსების (პლატონი, ფს. დიონისე არეოპაგელი) დასახელება და დამონმება (182; 797; 1500)*. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რუსთაველოლოგთა შორის მეტ-ნაკლებად შეთანხმებულ ჭეშმარიტებათა შორის ერთ-ერთი რუსთაველის ერუდიციის საკითხია. საკამათო არ გახლავთ, რომ, ეფრემ მცირისა და იოანე პეტრიწის მდიდარი მთარგმნელობითი მემკვიდრეობის, ასევე თამარის ეპოქის არსებითი ტენდენციების გათვალისწინებით, რუსთაველი ანტიკური ეპოქის წამყვანი მოაზროვნეების ფილოსოფიურ ტრაქტატებს იცნობდა, თუმცა, აღსანიშნავია, რომ, ზემოთქმულის მიუხედავად, რუსთაველოლოგიაში დღემდე საკამათოდ რჩება რუსთაველის, როგორც მოაზროვნის, კონკრეტული ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლად აღიარების საკითხი.

კორნელი კეკელიძე სამართლიანად აღნიშნავს: „რასაკვირველია, პოემაში მოიძებნება ისეთი აზრები და დებულებანი, რომელნიც ახასიათებენ, როგორც არისტოტელიზმს, ისე პლატონიზმსა და ნეოპლატონიზმს, თუ გნებავთ, სტოიციზმსაც,

* აქ და მთელ სტატიაში პოემის ტექსტი დამონმებულია „ვეფხისტყაოსნის“ თანამედროვე (2014) გამოცემიდან, რომელსაც საფუძვლად უდევს ტექსტის 1966 წლის საიუბილეო გამოცემა.

მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ პოეტი უთუოდ ან პლატონიკია, ან არისტოტელიკი, ან სტოეღი, ან ნეოპლატონიკი“ (კეკელიძე 1979: 100). მკვლევარი იქვე საკმაოდ საყურადღებო შენიშვნას გვთავაზობს: „ყველაზე მეტად გავრცელებულია ის აზრი, რომ რუსთველი წმინდა წყლის ნეოპლატონიკია. ამის საწინააღმდეგოდ იხ. პროფ. მ. გოგბერიძის საყურადღებო წერილი: შოთა რუსთველი და ნეოპლატონიზმი, გაზ. „კომუნისტი“, 1938, №35“ (კეკელიძე 1979: 100).

კორნელი კეკელიძე აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობას განაგრძობს და ხაზს უსვამს პრობლემის აქტუალობას, იმონშებს რუსთველოლოგიის ორიენტალისტური მიმართულების მკვლევრებს, რომლებიც რუსთველს მაჰმადიანად (ნ. მარი), მანიქეველად (პ. ინგოროყვა, ი. აბულაძე) წარმოაჩენენ (კეკელიძე 1979). შესაბამისად, სირთულეებთან არის დაკავშირებული იმის მტკიცება, რომ შოთა რუსთველი თავისი ესთეტიკური კონცეფციის თეორიულ საფუძვლებს უშუალოდ არისტოტელეს უნდა უმადლოდეს, თუმცა სავსებით შესაძლებელია ამ ორი დიდი მოაზროვნის თეორიების შეპირისპირებითი ანალიზი და ამის საფუძვლზე შესატყვისი, რუსთველოლოგიის აქტუალურ საკითხებზე ყურადღების გამახვილების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი დასკვნების გამოტანა.

„ვეფხისტყაოსნისა“ და დასავლეთევროპული გვიანი შუა საუკუნეების სარაინდო ეპოსის საერთო და განმასხვავებელი ნიშან-თვისებების შესახებ მსჯელობის დროს მ. კარბელაშვილი ყურადღებას ამახვილებს საკმაოდ მნიშვნელოვან საკითხზე. გვიანი შუა საუკუნეების დასავლეთევროპული საგმირო-სარაინდო ეპოსი შეიცავს ჯადოსნური ზღაპრის ელემენტებს, იმეორებს ეპიკური ჟანრის, რომანის სტრუქტურას, მაგრამ დაცლილია სიბრძნისმეტყველებითი ქვეტექსტისგან, არ შეიცავს ფილოსოფიური ტრაქტატის ქარაგმულად, სიმბოლურ-ალეგორიულად გადმოცემის ელემენტებს და, მაშასადამე, გვიანი შუა საუკუნეების სარაინდო ეპოსის ავტორები, მაგალითად, კრეტიენ დე ტრუა, სიბრძნისმეტყველებად, ფილოსოფოსებად

არ გვევლინებიან. მ. კარბელაშვილი რუსთაველს ნეოპლატონიკოსად წარმოაჩინეს ვახტანგ VI-ის კომენტარებზე დაფუძნებით და ანტიკური ეპოქის ფილოსოფიის დომინანტურ ფუნქციას, ივანე ჯავახიშვილის დამოწმებით, ქართული რენესანსის არსებით მახასიათებელს უწოდებს (კარბელაშვილი 2011-2012).

ცხადია, რუსთაველის პოემის სიბრძნისმეტყველებითი საზრისი დაფუძნებულია პოეტის თანამედროვე და ასევე სხვადასხვა ეპოქის, მათ შორის ანტიკურის, წამყვან მოაზროვნეთა კონცეფციებზე. პროლოგში წარმოდგენილი შაირობის თეორია, თუკი მას განზოგადებულად განვიხილავთ, ერთი მხრივ, ესთეტიკური კონცეფციაა, ხელოვნების საზრისის, მშვენიერების რაობის შესახებ, მეორე მხრივ, ეს არის გვიანი შუა საუკუნეების ფანრის თეორია, რომელიც ზედმინევით იმეორებს არისტოტელეს „პოეტიკის“ არსებით პოსტულატებს.

ანტონ პირველი „წყობილსიტყვაობაში“ იოანე პეტრიწისადმი მიძღვნილ იამბიკოში ხაზგასმით აღნიშნავს XII საუკუნის საქართველოში ანტიკურისა და კლასიკურის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, როგორც დახვეწილი სიბრძნისმეტყველების საზომს: „ატიკელობა ქართულებრ დალექსულ ჰყვენ“ (ქართული მწერლობა 1990: 120), მიმართავს იგი იოანე პეტრიწს, ხოლო ლექსის დასასრულს XII საუკუნის ქართული რენესანსის, ქართული აღორძინების შესახებ უშუალოდ მიგვითითებს, როცა ქართლს სიბრძნის ქალაქს, ათენს ადარებს:

შენ ფილოსოფოსთ საქმე მონასმინანი,
შენ სტოიკებრნი სიტყვით სპეკალ-მინანი,
შენ პერიპატოს ცნობანი სალხინანი
მოაქართულენ, ქართლი ჰქმენ ათინანი,
ჭირნი წარგვხადენ უმეცარ-საწყინანი.
(ქართული მწერლობა 1990: 120)

ზემოთქმულის მიხედვით, ნათელია, რომ რუსთაველის ასპარეზზე გამოჩინას წინ უძღოდა ქართული მთარგმნელობითი სკოლის განვითარებისა და აღზევების პროცესი. ამ მხრივ,

განსაკუთრებით აღსანიშნავია არსენ იყალთოელისა და იოანე პეტრიწის მოღვაწეობა. ამასთანავე, შეიქმნა ქართული ფილოსოფიური სკოლა, რომლის სათავეშიც არაერთი მკვლევარი მოიხსენიებს იოანე პეტრიწს. ამ საკითხის შესახებ კორნელი კეკელიძე წერს: „იოანე პეტრიწი ერთი იმ პირთაგანია, რომელნიც XI-XII სს. ცდილობდნენ ქართულ ნიადაგზე გადმოენერგათ ბიზანტიური ფილოსოფიის მიღწევანი და ხელი შეეწყოთ ქართული ფილოსოფიური აზროვნებისა და მწერლობის განვითარებისათვის. ამ მხრივ, უნდა ვთქვათ, იოანე პეტრიწს ყველაზე მეტი ღვაწლი მიუძღვის ჩვენში. იმან შექმნა ჩვენში არამცთუ ფილოსოფიური აზროვნება, არამედ მთელი ფილოსოფიური სკოლა; მან შექმნა შესაფერისი ფილოსოფიური ენა, ტერმინოლოგია და სტილი. ეგრეთ წოდებული პეტრიწონული ლიტერატურული სკოლა ჩამოყალიბებულია უმთავრესად იოანე პეტრიწის მიერ. მისი ენა მეტად ხელოვნური, ღრმა და განყენებულია. ის ქმნიდა ახალ ტერმინებსა და სიტყვებს, რათა ბერძნული დედანი სისწორით გადმოეცა, ის მუდამ იმას ზრუნავს, რომ ბერძნულ სამეცნიერო-ფილოსოფიურ ტერმინს ქართული შესატყვისი მოუძებნოს ან, თუ ასეთი არ მოიპოვება, ქართული ძირიდანვე შექმნას. ის ბაძავს ბერძნულ დედანს ფრაზებისა და ნაწილაკების დალაგებაშიაც, რათა ქართული ენა გახადოს ფილოსოფიური აზროვნების ისეთ იარაღად, როგორიც იყო ბერძნული“ (კეკელიძე 1960: 292, 293).

დამონმებულ ციტატაში საყურადღებოა ერთი არსებითი საკითხი. კორნელი კეკელიძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში იქმნებოდა ბერძნული ფილოსოფიური ტერმინების შესატყვისი ქართული სიბრძნის-მეტყველებითი ტერმინები. ეს დამახასიათებელი იყო ქართული საღვთისმეტყველო და ფილოსოფიური სკოლებისათვის. შესაბამისად, „ვეფხისტყაოსანში“ არისტოტელესა და პლატონის ფილოსოფიის კვალს უშუალოდ ტერმინების, ფრაზების, პერიფრაზების ფორმით თუ ვერ ვპოულობთ (შდრ: „მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ პლატონისგან სწავლად თქმულსა: „სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“ (797, 3;4). ამ საკითხთან

დაკავშირებით არაერთი რუსთველოლოგი მიგვითითებს, რომ აღნიშნული კონცეპტი, როგორც ციტატა პლატონის ტექსტებში არ არის მოცემული (კეკელიძე 1979: 99), მიზეზი გახლავთ ის, რომ რუსთაველი სხვადასხვა ფილოსოფიური თეორიის ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. ამ მეთოდს თავად რუსთაველი „ლექსად გარდათქმას“ უწოდებს. ამიტომ საყურადღებოა შაირობისა და მიჯნურობის თეორიაში რუსთაველის მიერ არისტოტელეს პოეტიკის მნიშვნელოვანი კონცეპტების „ლექსად გარდათქმა“, ასევე მთელ პროლოგში, რომელიც პოემის სიბრძნისმეტყველებითი შრის გასაღებს წარმოადგენს.

არისტოტელეს ფილოსოფიის უშუალო კვალს „ვეფხისტყაოსანში“ არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს. არისტოტელეს „კათარზისი“ ესთეტიკური, ასევე მორალურ-დიდაქტიკური მნიშვნელობის შერწყმას ტრაგედიის, როგორც ჟანრის ბუნებასთან და ამ პრინციპის ასახვას რუსთაველის პოემაში ეძღვნება ლია გუგუნიას სამეცნიერო სტატია: „კათარზისი „ჰამლეტსა“ და „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც ავტორი შენიშნავს, რომ რუსთაველის მიერ არისტოტელეს „კათარზისის“ რეცეფცია მიჯნურობის თეორიასა და მთელ პროლოგში უნდა ვეძებოთ: „რუსთაველი მიჯნურობის ორ სახეს გვაცნობს. ერთია ღვთაებრივი, მეორე – ადამიანური. პოეტი ამათგან უპირატესობას ღვთაებრივ მიჯნურობას ანიჭებს... მიჯნურობა რომ სულიერ კათარზისს ინვეეს, ამის აშკარა გამომხატველია მეთე სტროფი“ (გუგუნიავა 2005/2006: 113, 114).

არისტოტელესა და რუსთაველის სიბრძნისმეტყველებითი კონცეფციების პარალელების კვლევას ეძღვნება ე. ხინთიბიძის ვრცელი მონოგრაფიის ერთ-ერთი თავი, სახელწოდებით „არისტოტელე და რუსთაველი“. მკვლევარი არსებითი მნიშვნელობის არისტოტელესეული ტერმინის – $\sigma\mu\mu\alpha$ – შესატყვის სიბრძნისმეტყველებით ტერმინს პოულობს „ვეფხისტყაოსანის“ პროლოგში და აღნიშნავს: „რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ ასახვა უპოვია არისტოტელეს მოძღვრებას სულის რაობაზე. არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, სული არ არის იგივე სხეული, მაგრამ არც არსებობს სხეულისგან დამოუკიდებლად... თავისი

პოემის დასაწყისში პოეტი მიმართავს ღმერთს: „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შეჰქმენ სახე ყოვლისა ტანისა“ (2). არისტოტელესული ფილოსოფიური ტერმინოლოგიის გათვალისწინებით, რუსთველისეული მიმართვა ღმერთისადმი ამგვარად შეიძლება გადმოვცეთ: ჰე ღმერთო ერთი, შენ შეჰქმენი ყოველი სული“ (ხინთიბიძე 1993: 61, 62).

მკვლევარი აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით არსებით პოზიციას გამოხატავს და აღნიშნავს: „არისტოტელეს ფილოსოფია გამხდარა ერთი არსებითი მსოფლმხედველობითი წყარო შოთა რუსთველისათვისაც... პოეტი არისტოტელეს არ ახსენებს, მაგრამ ის პრინციპი, რომელზე დაყრდნობითაც მოქმედებენ მისი პოემის გმირები, ის მსოფლმხედველობითი პოზიცია, რომელზედაც თვითონ დგას, ამოდის არისტოტელური პოზიციიდან, ანდა ტიპოლოგიურად უკავშირდება იმ შეხედულებებს, რომლებსაც დასავლეთ ევროპაში, და კერძოდ იტალიაში გვიანდელი შუასაუკუნეების და რენესანსის ეპოქის არისტოტელიანელები ავითარებდნენ“ (ხინთიბიძე 1993: 60, 61).

არისტოტელესა და რუსთაველის ესთეტიკური თეორიების ტიპოლოგიური ანალიზის პროცესში მათი თეორიების მსგავსება შესაძლებელია მარტივად წარმოვაჩინოთ მათი ტექსტების, ერთი მხრივ, „პოეტიკა“, მეორე მხრივ, „ვეფხისტყაოსანი“, პარალელური, გნებავთ, მსგავსი კონცეპტების შეპირისპირებითი განხილვით. ასეთ შემთხვევაში მეტად თვალსაჩინო იქნება ამ ორი ბუმბერაზი მოაზროვნის კონცეფციების მსგავსება. მით უმეტეს, როგორც ზემოთ აღვნიშნე და ზემოდამოწმებული ციტატებით დავადასტურე, არისტოტელესა და რუსთაველის თეორიების მსგავსება არაერთი მკვლევრის ფიქრისა და განსჯის საგანი გამხდარა.

არისტოტელე „პოეტიკის“ პირველ ნაწილში არსებითად ტრაგედიის ჟანრის შესახებ მსჯელობს. მისთვის, როგორც ფილოსოფოსისა და ლიტერატურის საკითხების შემსწავლელი მოაზროვნისთვის, საინტერესოა, ერთი მხრივ, ტრაგედიის, როგორც ჟანრის ბუნება, მისი სიღრმე და სირთულე, მისი საგანი, არსებითი მახასიათებლები და სტრუქტურა, მეორე მხრივ, მას,

როგორც თავადაც ლიტერატორს, სურს პასუხი გასცეს კითხვებს: როგორ არის შესაძლებელი ტრაგედიის არსებითი მიზნის – კათარზისის (κάθαρσις) განხორციელება, როგორც შემოქმედისა და მაყურებლის, ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, სცენის მსახიობთა და მაყურებლის ურთიერთობის აუცილებელი შედეგი? როგორ ხდება თანაგრძნობისა და შიშის გამონვევა? როგორი მითებით უნდა სარგებლობდეს სიუჟეტისა და ხასიათების შექმნისას ტრაგედიის ავტორი?

აღნიშნულ საკითხებზე მსჯელობის პროცესში არისტოტელე ქმნის ესთეტიკურ თეორიას, რომელიც თავისი მასშტაბურობიდან, აზრის სიღრმიდან გამომდინარე, დიდი ხანია ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიტიკამ, პოეზიისა და დრამატურგიის გარდა, ზოგადად ხელოვნების ყველა სფეროს მიუსადაგა.

იგივე ითქმის „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში წარმოდგენილი ესთეტიკური თეორიის შესახებ, რომელიც, მართალია, პოეზიის – შაირობის არსებით საკითხებს მოიცავს, მაგრამ, პროლოგის ერთიანი კონტექსტიდან გამომდინარე, ასევე მიჯნურობის თეორიასთან კავშირში, ხელოვნების, შემოქმედებითი აქტივობის ზოგადი საზრისის განსჯამდე ფართოვდება.

არისტოტელე მკითხველს უხსნის, რა განსხვავებაა მხატვრულსა და არამხატვრულს შორის, ერთი მხრივ, მეორე მხრივ კი – რა განსხვავებაა ტრაგედიასა და დრამის სხვა ჟანრებს შორის. ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად არისტოტელე ძირითადად ორი სიბრძნისმეტყველებითი ცნებით სარგებლობს: განწმენდა, იგივე კათარზისი, რომლის განმარტებასაც „პოეტიკის“ არაერთ თავში გვთავაზობს და ამბავი, რომელსაც ტრაგედიის სტრუქტურის ანალიზის პროცესში არისტოტელე ფაბულას უწოდებს.

„პოეტიკის“ IX თავში არისტოტელე მხატვრულისა და არამხატვრულის, მისი ტერმინებით რომ ვთქვათ, ისტორიულის განსხვავების შესახებ წერს: „ისტორიკოსსა და პოეტს შორის განსხვავება იმაშია, რომ პირველი მოგვითხრობს იმაზე, რაც მოხდა, მეორე კი იმაზე, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო“ (არისტოტელე 2013: 61).

ტრაგედიის არსს არისტოტელე „პოეტიკის“ VI თავში განმარტავს და სწორედ ამ განმარტების პროცესში იყენებს კათარზისის ცნებას: „ამრიგად, ტრაგედია არის განსაზღვრული მოცულობის მქონე სერიოზული და დასრულებული მოქმედების გამოხატვა, რომელიც შემკობილია სიტყვით, მისი სხვადასხვა სახეობებით ცალკე სხვადასხვა ნაწილებში, – მოქმედებით და არა მოთხრობით გამოხატვა, რომელიც თანაგრძნობის და შიშის გამოწვევის მეშვეობით ახორციელებს მსგავსი გრძნობების განწმენდას“ (არისტოტელე 2013: 55).

არისტოტელესათვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია განმარტოს, რა არის ტრაგედიის ფაბულა, რომელსაც ის სიუჟეტის ღერძის მნიშვნელობით განმარტავს და ტრაგედიაში გადმოსაცემი ძირითადი ამბის აღმნიშვნელად იყენებს: „მოქმედების გამოხატვა – ესაა ფაბულა. ფაბულას მე ვუნოდებ მოვლენათა შეთანწყობას“ (არისტოტელე 2013: 55), სხვაგან კი აღნიშნავს: „ტრაგედიის საწყისი და თითქოს სული – ესაა ფაბულა, შემდეგ კი ხასიათები. ტრაგედია ხომ მოქმედების გამოხატვაა და მოქმედი პირების ძირითადად მისი მეშვეობით გამოსახვა“ (არისტოტელე 2013: 57). ხოლო იმისათვის, რომ განმარტოს, რას წარმოადგენს, მისივე თქმით, „ტრაგედიის სული“, ის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ტერმინს იყენებს – ეს არის ნაწარმოებში ასახული ამბავი, როგორც მთლიანი, ამბის, როგორც მითის ტრანსფორმაციის, მითის კერძობითი ფორმის იმანენტური ბუნებიდან გამომდინარე, დაუნაწევრებლობა, ერთიანობა, რაც ხშირად ლოგიკურ ახსნასაც არ ექვემდებარება, რადგან, როგორც აღვნიშნე და როგორც თავად არისტოტელე განმარტავს, ეს ამბის ონტოლოგიური თვისობრიობის შედეგია (აღსანიშნავია, რომ წინამდებარე სტატიაში დამოწმებული „პოეტიკის“ ტექსტის რედაქტორს საჭიროდ მიუჩნევია „პოეტიკის“ ყოველი თავის დასათაურება და აი, როგორ არის მეშვიდე თავი დასათაურებული: „ტრაგედიაში მოქმედების შინაგანი მთლიანობისა და დამთავრებულობის ცნება. მოქმედების ხანგრძლივობა ტრაგედიაში). ამასთან დაკავშირებით არისტოტელე პოეტიკის VII თავში წერს: „ჩვენ უკვე მივიღეთ დებულება, რომ ტრა-

გედია არის გარკვეული მოცულობის მქონე დამთავრებული და მთლიანი მოქმედების გამოხატვა... მთელი ისაა, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული... რამეთუ მშვენიერი – ცოცხალი არსებაც და საგანიც – შედგება გარკვეული ნაწილებისაგან, მას ეს ნაწილები არა მარტო მწყობრ წესრიგში უნდა ჰქონდეს, არამედ უნდა წარმოადგენდეს არაშემთხვევით სიდიდეს. მშვენიერი ხომ ვლინდება სიდიდესა და წესრიგში“ (არისტოტელე 2013: 58, 59).

ზემოდამონშემულ ციტატაში არისტოტელე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სრულყოფილ ნაწარმოებს ვერ ექნება „შემთხვევითი სიდიდე“, რაც იმას ნიშნავს, რომ სრულყოფილ ნაწარმოებს ვერ ექნება ნებისმიერი სიდიდე. ამასთან ერთად, „პოეტიკის“ მეშვიდე თავში არისტოტელე მცირე ფორმას ამბის სრულყოფილად გადმოსაცემად უვარგისად მიიჩნევს. სწორედ ეს გახდა მიზეზი იმისა, რომ კლასიციკლურ ეპოქაში არისტოტელეს ფილოსოფიის ხელახლა რეცეფციის პირობებში ეპიკური ჟანრი ლირიკულ ჟანრთან შედარებით „მაღალ ჟანრად“ დასახელდა და ჟანრთა ამგვარი იერარქიის საფუძვლად არისტოტელეს „პოეტიკის“ კონკრეტული კონცეპტები გამოცხადდა.

ბუნებრივია, არისტოტელეს ლირიკის ჟანრი, ზოგადად ლირიკის ჟანრი, ეპიკურ ჟანრთან შედარებით მდარე ან დაბალი კატეგორიის ჟანრად არ დაუსახელებია. არისტოტელეს მსჯელობის კონტექსტის გარეშე გაანალიზება არ არის მართებული. არისტოტელე „პოეტიკის“ VII თავში ეპიკურ ჟანრს ლირიკულ ჟანრებთან შედარებით უპირატესად აცხადებს ამბის, როგორც მთელის, როგორც, ამბის შინაგანი მთლიანობიდან გამომდინარე, ერთგვარი იმანენტური ლოგიკით გადაბმული მოქმედებების ჯამის სრულყოფილად გადმოცემის გამო და არა იმიტომ, რომ ლირიკის ჟანრს ეპიკურ ჟანრთან შედარებით ნაკლებღირებულად მიიჩნევს.

აღნიშნულის შესახებ არისტოტელე „პოეტიკის“ მეშვიდე თავში წერს: „რაც შეეხება ტრაგედიის ხანგრძლივობის განსაზღვრას საქმის თავად არსის მიხედვით, სიდიდით ყველაზე საუკეთესოა ის ფაბულა, რომელიც განვითარებულია სათანადო

სიცხადემდე, ანუ უბრალოდ რომ ვთქვათ, საკმარისია დრამის ის ზღვარი, რომლის ფარგლებშიც მოვლენათა თანმიმდევრული განვითარებისას შეიძლება ხდებოდეს ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით გადასვლა უბედურებიდან ბედნიერებისკენ, ან ბედნიერებიდან უბედურებისკენ“ (არისტოტელე 2013: 59, 60).

„პოეტიკის“ მერვე თავში კი მოქმედების მთლიანობის შესახებ არისტოტელე წერს: „ისევე როგორც სხვა მიმბაძველობით ხელოვნებებში ერთიანი მიბაძვა ნიშნავს ერთი საგნის მიბაძვას, ასევე ფაბულაც უნდა იყოს ერთიანი და ამასთან მთლიანი მოქმედების გამოხატვა, რამეთუ ის არის მოქმედების მიბაძვა“ (არისტოტელე 2013: 61).

აღსანიშნავია, რომ რუსთველოლოგიაში არსებობს არაერთი ზოგადი შეთანხმების საგანი, რაც წამყვან რუსთველოლოგებს შორის არსებითად კამათის საგანი არასდროს გამხდარა. ასეთია პროლოგის სამ არსებით ნაწილად დაყოფის პრინციპი, რომლის მიხედვითაც, ანაგოგიურ ნაწილს – ხოტბას მოსდევს შაირობისა და მიჯნურობის თეორიები, თუ არად ჩავთვლით იმ რუსთველოლოგთა კონტრარგუმენტებს, რომელთა მიხედვით, პროლოგი, სრულად ან ნაწილობრივ მაინც, შოთა რუსთაველს არ ეკუთვნის (მაგალითისათვის შესაძლებელია ნიკო მარისა და დ. კარიჭაშვილის პოზიციების განხილვა).

შაირობის თეორიას არაერთი რუსთველოლოგი ერთგვარ ჟანრის თეორიასაც უწოდებს, რადგან მასში მკაფიოდ არის გადმოცემული პოეტური ტექსტის (შაირის) კლასიფიკაცია სამ ძირითად კატეგორიად. კრებულ „რუსთველოლოგიის“ მერვე ტომში ვკითხულობთ: „ვეფხისტყაოსანში“ რუსთაველის მიერ შემოთავაზებულ პოეტური ტექსტის (შაირის) კლასიფიკაციიდან ყურადღებას იპყრობს „მესამე ლექსის“ კატეგორია“ (ცხადაია ... 2017: 123). შაირის სამ ფორმას შორის, უდავოდ, აშკარად და ქარაგმული მეტყველების გარეშე გამოყოფილია პოეტური ტექსტების მაღალი და დაბალი ფორმები, რაც იმას ნიშნავს, რომ არისტოტელეს მსგავსად, რომელიც ტრაგედიას კომედიასთან შედარებით მაღალი კატეგორიის ჟანრად ასახელებს, რუსთაველიც იცავს ჟანრთა იერარქიას.

არისტოტელეს მიერ ტრაგედიასთან შედარებით კომედიის მაღალ ჟანრად დასახელება კლასიციისტური ეპოქის ჟანრის თეორიის საფუძველია, რასაც, როგორც ცნობილია, მოჰყვა სამწერლობო ენის დიფერენცირება „მაღალი“ და „დაბალი“ სტილის ენებად, ასევე ჟანრთა რეგლამენტაცია და მთელი რიგი კლასიციისტური „კანონიკა“ ლიტერატურის თეორიასა და პრაქტიკაში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „პოეტიკის“ IV თავი, სადაც არისტოტელე აღნიშნავს: „უფრო ამაღლებული მიმართულების პოეტებმა დაიწყეს კარგი ადამიანების საქციელების გამოსახვა, იმათ კი, რომლებიც უფრო უხეშნი იყვნენ – ცუდ ადამიანთა საქციელების გამოსახვა“ (არისტოტელე 2013: 51). ამავე საკითხს კი არისტოტელე „პოეტიკის“ V თავში განავრცობს და კიდევ უფრო გასაგებს ხდის, ჟანრთა ამგვარი იერარქიული კლასიფიკაციის მიხედვით, რით არის ტრაგედიის ჟანრი კომედიის ჟანრზე უპირატესი: „კომედია, როგორც ვთქვით, ესაა ცუდი ადამიანების ასახვა, მაგრამ არა მათთვის დამახასიათებელი ბიწიერების ჩვენებით, არამედ სასაცილო სახით. სასაცილო – სიუშნოვის ნაწილია. სასაცილო – ეს რაღაც შეცდომა ან სიმახინჯე, რომელიც ტანჯვასა და ზიანს არ აყენებს, როგორც მაგალითად, კომიკური ნიღაბი. ეს რაღაც უშნო და მახინჯია, მაგრამ ტანჯვის გარეშე“ (არისტოტელე 2013: 53).

ტრაგედიისა და კომედიის ჟანრის შედარებას არისტოტელე „პოეტიკის“ XIII თავშიც გვთავაზობს და კიდევ ერთხელ აღნიშნავს კომედიასთან შედარებით ტრაგედიის უპირატესობას: „რამეთუ პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებში ცდილობენ მაყურებლის გემოვნებას მოერგონ. თუმცა სიამოვნების ამნაირად გამონვევა ტრაგედიისათვის უცხოა, ეს უფრო კომედიისათვისაა დამახასიათებელი“ (არისტოტელე 2013: 68).

აღსანიშნავია, რომ არისტოტელეს მიერ პოეტიკის V თავში ნახსენები სიტყვები: „ტანჯვა და ზიანი“ არისტოტელესეული ტერმინების „შიშისა და თანაგრძნობის“ ეკვივალენტური მნიშვნელობებია, რადგან „ტანჯვა და ზიანი“ ტრაგედიაში სცენაზე გამოსახული მოქმედების თანმდევა. მაყურებლისთვის კი ტან-

ჯვისა და ზიანის თანაგანცდას მოაქვს შიში და თანაგრძნობა, რაც კათარზისის წინაპირობაა. შესაბამისად, არისტოტელეს მიერ ჟანრთა კლასიფიკაციის პროცესში დასახელებულია სრულიად კონკრეტული მიზეზი, რის გამოც ტრაგედია კომედიას აღემატება, ეს არის კათარზისი.

რუსთაველი მაღალი კატეგორიის შაირისა და შედარებით ნაკლებღირებული ფორმის ლექსზე მსჯელობის დროს ისეთივე სიზუსტით მიუთითებს პოეტურ ტექსტთა კლასიფიკაციის ამოსავალ პრინციპს, როგორც არისტოტელე. რუსთაველი ამბობს: „არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“ (16, 2). „გულის გამგმირავი სიტყვები“ არისტოტელესეულ „ტანჯვასა და ზიანს“, „შიშსა და თანაგრძნობას“ უკავშირდება. დიდი ალბათობით, ეს პარალელები რუსთაველის ერუდიციასა და არისტოტელეს ტექსტების ცოდნას ემყარება.

შესაბამისად, პროლოგის მე-16 და მომდევნო სტროფებში რუსთაველი ასახელებს მხატვრული ელემენტების ერთობლიობას, რომელიც პოეტურ ტექსტთა კლასიფიკაციის ამოსავალ პრინციპად მიიჩნია: „ცოტა ლექსი“, „არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“, „მშვილდი ბედიით“, „ყმანვილი მონადირე“, როგორც ახალგაზრდა, გამოუცდელი პოეტის აღსანიშნავად გამოყენებული შედარება, „დიდი“ და „მცირე“, რომელიც „მონადირის“, იმავე მოშაირის მიერ მოპოვებული ნადავლის, ნანადირევის ეპითეტებია, განსაზღვრებებია.

ცხადია, რუსთაველის მიერ პროლოგში ასე აშკარად გამოხატული დიფერენცირება – „დიდი“ და „მცირე“ – შაირობის თეორიას ჟანრის თეორიად, პოეტურ ტექსტთა კლასიფიკაციად წარმოაჩენს. „დიდისა“ და „მცირის“ გარდა, რუსთაველს შაირობის თეორიაში სხვა მნიშვნელოვანი ცნებებიც გამოუყენებია, რომელთა საშუალებით ის ამტკიცებს, რატომ არის შაირობის უმაღლესი ფორმა სრულყოფილი, როგორც „სიბრძნის დარგი“, როგორც „საღმრთო“ და „საღმრთოდ გასაგონი“, რომელიც „მსმენელთათვის მარგია“ და რატომ არის ნაკლებღირებული ისეთი პოეტის შექმნილი პოეზია, რომელსაც „მოშაირე არა ჰქვია“ და მელექის სახელს, რუსთაველის მიხედვით, ამაოდ ატარებს,

თუმცა „იტყვის „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს, ვითა ჯორი“ (15, 4).

არისტოტელეს მსგავსად, რუსთაველი დახვეწილ პოეტურ ნაწარმოებად მიიჩნევს იმ ტექსტს, რომელიც იდეური სიღრმით გამოირჩევა და, შესაბამისად, მისი საგანი „მსმენელთათვის დიდი მარგია“, „გულის გამგმირავი“, „სრულქმნილი სიტყვებით“ არის გადმოცემული. შესაბამისად, „სალმრთო“ პროლოგში იდეური სიღრმის აღმნიშვნელი ცნებაა. არისტოტელე კი იდეურ სიღრმეს პოეზიის არსებით თვისებად მიიჩნევს. ამის შესახებ ზ. გამსახურდია წერს: „არისტოტელეს ცნობილი შეხედულების მიხედვით, პოეზია უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორია, რაც გულისხმობს იმას, რომ პოეზიას საქმე აქვს ზოგად ჭეშმარიტებასთან, ისტორიას კი კერძო ჭეშმარიტებებთან და ფაქტებთან“ (გამსახურდია 1991: 32).

რუსთაველისეული ტერმინები „მსმენელთათვის დიდი მარგია“ და „გულის გამგმირავი სიტყვები“, ასევე „სალმრთოდ გასაგონი“ (ტერმინი „გასაგონი“, პეტრინისეულია და შესამეცნებელს ნიშნავს) უშუალოდ უკავშირდება არისტოტელესეულ „შიშსა და თანაგრძნობას“, ასევე „ტანჯვასა და ზიანს“ (მდრ. „მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის შეუშრობელი“ (7, 1).

ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტის დიდტანიანობისა და მცირე ფორმის საკითხს რუსთაველი ისევე განიხილავს, როგორც არისტოტელე. თუკი არისტოტელეს მიხედვით, ამბის, როგორც მთლიანის სრულყოფილად გადმოსაცეად ეპიკური ჟანრი უფრო ხელსაყრელია და ეპოსისა და ტრაგედიის მსგავსებაზე მსჯელობის დროს მიუთითებს, რომ ტრაგედია, ეპოსის მსგავსად, მცირე სიდიდისა არ უნდა იყოს, რათა მოქმედებათა ჯაჭვი ავტორმა სრულყოფილად ასახოს, რუსთაველიც ხშირად უპირისპირებს ერთმანეთს განსაზღვრებებს: დიდი და მცირე, როგორც პოეტური ნაწარმოების სიგრძე-სიმოკლის აღმნიშვნელ ცნებებს.

მოცემული საკითხი რუსთაველოლოგთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას არ იწვევს. პროლოგში ნახსენები „გრძელი შაირი“, ან „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“ რუს-

თველოლოგთა უმეტესობას ეპიკური ჟანრის, ანუ დიდტანიანი ნაწარმოების აღმნიშვნელ ცნებებად მიაჩნია (ა. ბარამიძე, კ. კეკელიძე და სხვ.), თუმცა აღსანიშნავია, რომ რუსთაველი ტერმინს „გრძელი სიტყვა“ მხოლოდ პოეტური ტექსტის სიგრძესიმოკლის მნიშვნელობით არ ხმარობს, არამედ ამ ცნებებით ნაწარმოების იდეური სიღრმის, იდეური დატვირთვის გამოხატვაც სურს.

აღსანიშნავია, რომ რუსთაველური სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინები პოემის სხვადასხვა ეპიზოდის მიხედვით შეპირისპირებითი ანალიზით უნდა განვიხილოთ. სიბრძნისმეტყველებით ტერმინს „გრძელი“ რუსთაველი მხოლოდ პროლოგში არ ახსენებს, არამედ სხვა ეპიზოდებშიც. მათ შორის განსაკუთრებით საგულისხმოა პოემის დედააზრის გამომხატველი აფორიზმები, რომელსაც რუსთაველი ავთანდილის პირით ამბობს. ავთანდილი ასმათს ეუბნება: „ნუ გეშის, ეგე ამბავი მრთელია... ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“ (1370, 1; 4). ღვთის არსება „გრძელია“, რადგან ღმერთი უკვდავია. ამ შემთხვევაში ტერმინი „გრძელი“ უკავშირდება პროლოგში შაირობის უმაღლესი ფორმის გამოსაყოფად ინიცირებულ ტერმინ „საღმრთოს“. შესაბამისად, „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“ (17, 4) – აღნიშნული აფორიზმი, რომელიც, ამავდროულად, რუსთაველის ესთეტიკური კონცეფციის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას წარმოადგენს, ამგვარ საზრისს გადმოგვცემს: ჭეშმარიტი პოეტი ქმნის დიდტანიან ნაწარმოებს, რომელიც ღრმა იდეური საზრისით გამოირჩევა. რუსთაველის ეპოქაში კი იდეური სიღრმე განისაზღვრებოდა ერთადერთი სიტყვით – „საღმრთო“, რომელიც ასევე „საღმრთოდ“ აღიქმება, რაც იწვევს „სულთა ლხენას“, ანუ კათარზისს.

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ზვიად გამსახურდია წერს: „ღვთის „ახლად ჩენა“, ანუ ნათელხილვის დაბრუნება მოემადლება მორწმუნეებს იმ შემთხვევაში, თუ ისინი გაივლიან სინანულის (ცრემლის) კათარზისის (სულთა ლხენის), განღმერთობის (შერთვის) გზას, რაც სულიწმიდის მადლია და მის გარეშე შეუძლებელია. ყოველივე ამასთან ერთად ვეფხისტყაოსნის

ავტორის აზრით, საჭიროა „სამთა ფერთადმი“, ანუ სამებისადმი ლექსთა ვლენა, რაც აგრეთვე სულიწმიდის მადლია, რომელიც აძლევს პოეტს ზემთაგონებას, ნიჭს, ენას, გულსა და ხელოვნებას“ (გამსახურდია 1991: 124).

რუსთაველის შაირობის თეორია, თავის მხრივ, ფს. დიონისე არეოპაგელის ღვთისმეტყველებასთან ერთად, რომლის მიხედვითაც, პოეზია ეს არის სახისმეტყველებითი ღვთისმეტყველება, საფუძვლად დაედო ანტონ I-ის სამი სტილის თეორიას. აღნიშნულის შესახებ ლ. წერეთელი წერს: „თუ განვიხილავთ თხზულებათა ანტონისეულ დაყოფას პირველ, მეორე და მესამე „სტილად“, ჩავუფიქრდებით თითოეული ნიმუშის კომენტარს, ავტორისეულ ანალიზს, ნათელი გახდება, რომ ანტონ I რუსთაველის თაყვანისმცემელია, უდიდეს ღვთისმეტყველთა რანგში მოიხსენიებს მას და თვითონ „სამი სტილის“ თეორიას ატყვია, რომ ანტონ I-ზე უდიდესი გავლენა მოუხდენია დიონისე არეოპაგელის სახისმეტყველებით ღვთისმეტყველებას. ეს არ არის მხოლოდ გრამატიკულ-სტილისტური, არამედ თხზულებათა დაყოფა საღვთისმეტყველო ნაზრევის გადმოცემისა და მათში საღმრთო სიბრძნის სიღრმის მიხედვით“ (წერეთელი 2005/2006: 170).

პოეტურ ტექსტში ნაწარმოების იდეური დატვირთვა რომ განსაზღვრავს სტილს და არა ტექსტის გრამატიკულ-ლინგვისტური სტრუქტურა, ნაწარმოების ერთიანი იდეური საზრისისაგან დამოუკიდებლად, ამის შესახებ ი. ამირხანაშვილი წერს: „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“ (ამირხანაშვილი 2017: 33).

პროლოგის მესამე ნაწილში რუსთაველი კიდევ უფრო მეტად აზუსტებს „საღმრთოს“ მნიშვნელობას და მას მიჯნურობის თეო-

რიას უკავშირებს. შესაბამისად, საკუთარ პოეზიას, მისივე კლასიფიკაციის მიხედვით, უმაღლესი ფორმის შაირს მიაკუთვნებს. ამით ის სიტყვისა და საქმის ერთიანობის ფორმულასაც გადმოგვცემს, რაც ავთანდილის ანდერძში უფრო მკაფიოდ არის მოცემული: „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“ (798, 3). აქ „ცოდნა“ და „საქმე“ („არა ვიქმ“) ურთიერთშემავსებელ მნიშვნელობებად არის განხილული.

„საღმრთო“ პირველი მიჯნურობის ალეგორიულად გადმოცემას გულისხმობს, რაც სხვაგვარად არის სახისმეტყველებითი ღვთისმეტყველება (ფს. დიონისე არეოპაგელი). ამიტომაც აზუსტებს რუსთაველი: „ვთქვენე ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან; მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“ (21, 3; 4). მოყვანილი ციტატის შინაარსია: ვიტყვი, აგინერთ „ქვენა“ ანუ მიწიერ გრძნობებს, რომლებიც ხორცს, სხეულს ეხებიან, ეკუთვნიან, მაგრამ მიჯნურნი ხორციელ კავშირს არ ამყარებენ, არამედ მხოლოდ შორიდან ტრფობას სჯერდებიან.

აღსანიშნავია, რომ მიჯნურობის თეორიაში რუსთაველი ორჯერ იმეორებს პოეტურად თქმის, როგორც მეთოდის აღმნიშვნელ სიტყვას: „ვთქვა“ და „ვთქვენე“. რუსთაველოლოგები ერთხმად მიგვითითებენ, რომ „პირველი მიჯნურობა“ რუსთაველის პოემის საგანი არ არის, რადგან, მისივე თქმით, ის „ძნელად სათქმელია“ და „ენის გამოსაგებია“, რის გამოც „მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან“. ამიტომ შედარებით ქვედა ფორმა სიყვარულისა რუსთაველს პოემის იდეად აურჩევიაო (კ. კეკელიძე). ამგვარ ინტერპრეტაციას თავად რუსთაველი აქარწყლებს შემდეგი აფორიზმით: „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“ (12, 4). ამ შემთხვევაში რუსთაველი „გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმით“ მხოლოდ აზრის სხარტად გადმოცემას არ გულისხმობს, არამედ პოეზიის იმ დანიშნულებას, რომელიც რუსთაველამდე ფს. დიონისე არეოპაგელმა განმარტა, როგორც სახისმეტყველებითი ღვთისმეტყველება და რომელიც გვიანი შუა საუკუნეების პოეზიისთვის დამახასიათებელ ალეგორიულ მეთოდს აღნიშნავს, კერძოდ, „გრძელი სიტყვა“ არის „საღმრთო“

საზრისი, „მოკლედ თქმა“ არის საღვთისმეტყველო შინაარსის მხატვრულად, პოეტურად, სახისმეტყველებითად, ალევორიულად გარდათქმა: „ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საჭოჭმანები“ (8, 3). ამ შემთხვევაში სიტყვა „საჭოჭმანები“ მხოლოდ საყოყმანოს, იმას, რაც ჯობდა არ გაეკეთებინა, არ ნიშნავს, არამედ ჭოჭმანი ტექსტის განჩხრეკას, დაფარული საზრისის ძიებას, ფიქრს, კვლევას, დაეჭვებას და ქარაგმების გახსნას გულისხმობს. მეორე მხრივ, რუსთაველი საკუთარ თავს იმიტომაც შეახსენებს, რომ საქმე „საჭოჭმანებია“ ანუ საყოყმანოა, რომ „ბრძნად მეტყველება ვეცხლი არს წმიდად, ხოლო დუმილი – ოქროდ რჩეული“ (ქართული მწერლობა 1987: 524).*

მაშასადამე, არისტოტელესეული განსაზღვრება პოეზიისა, რომლის მიხედვითაც, პოეზია ბევრად ზოგად საზრისს გამოგვცემს, ვიდრე, მაგალითად, ისტორია, რუსთაველის სიბრძნისმეტყველებითი ტერმინების მიხედვით, უკავშირდება ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა „საღმრთო“, „გრძელი სიტყვა“, „საღმრთოდ გასაგონი“. თავის მხრივ, რუსთაველი, როგორც ქრისტიანული მსოფლმხედველობის პოეტი, „საღმრთოსა“ და „მიჯნურობას“ შორის უშუალო კავშირს წარმოაჩენს. აღნიშნულის შესახებ ზ. გამსახურდია წერს: „ასე რომ, ვთქვა „მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა“ ნიშნავს იმას, რომ „მიჯნურობა პირველი“, არის თავად ღმერთი, მისი არსება ტომია ზენა გვართა, ანუ პირთა. მიჯნურობისა და ღვთის იდენტიფიკაცია კი მომდინარეობს ახალი აღთქმიდან, იოანეს ეპისტოლედან“ (გამსახურდია 1991: 124).

ამრიგად, რუსთაველის ბიოგრაფიის შესახებ მწირი ცნობები არ გვაძლევს საშუალებას, დანამდვილებით ვამტკიცოთ, რომ რუსთაველს არისტოტელეს ტექსტები თარგმანებით ან უშუალოდ ძველბერძნულად წაეკითხა, თუმცა არისტოტელეს „პოეტიკისა“ და რუსთაველის შაირობის თეორიის ტიპოლოგიური ანალიზი რუსთაველისა და არისტოტელეს ესთეტიკური შეხედულებების ურთიერთმსგავსებას ცხადყოფს.

* ციტატა დამონებულია ვიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ტექსტიდან, რადგან აღნიშნული ფრაზა სოლომონის იგავთა წიგნის რამდენიმე მუხლის პერიფრაზია (იგავნი სოლომონისნი 10, 19-20) და არა ზუსტი ციტატა.

დამოწმებანი:

ამირხანაშვილი 2017: ამირხანაშვილი ი. „პოეტური კანონი როგორც ხასიათი“. *რუსთველოლოგია*. VIII. თბილისი: 2017.

არისტოტელე 2013: არისტოტელე. *პოეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „პეგა“, 2013.

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

გუგუნავა 2005/2006: გუგუნავა ლ. კათარზისი „ჰამლეტსა“ და „ვეფხისტყაოსანში“. *რუსთველოლოგია*. IV. თბილისი: 2005/2006.

იგავნი სოლომონისნი 2017: „ნიგნი იგავთად, რომელსა ებრაულად ეწოდების „მისლე“ (იგავნი სოლომონისნი)“. *ბიბლია, სულხან-საბა ორბელიანის რედაქციით*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს: ე. დოჩანაშვილმა, ნ. მელიქიშვილმა და ს. სარჯველაძემ. ქარხხადის გამომცემლობა: 2017.

კარბელაშვილი 2011-2012: კარბელაშვილი მ. „ვახტანგის „თარგმანი“ ვეფხისტყაოსნისა თანამედროვე მედიევისტიკის კონტექსტში“. *რუსთველოლოგია*. VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011-2012.

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

რუსთაველი 2014: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. სასკოლო გამოცემა, ნ. ნათაძის რედაქციით. თბილისი: 2014.

ქართული მწერლობა 1987: „გიორგი მერჩულე-გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“. *ქართული მწერლობა*. I. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987.

ქართული მწერლობა 1990: „ანტონ პირველი (თეიმურაზ ბაგრატიონი). ნყობილ სიტყვაობა“. *ქართული მწერლობა*. VIII. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1990.

ცხადაია ... 2017: ცხადაია ზ., ციციშვილი თ. „მესამე ლექსის“ ინტერპრეტაცია აკაკი წერეთლის ლირიკაში“. *რუსთველოლოგია*. VIII. თბილისი: 2017.

წერეთელი 2005/2006: წერეთელი ლ. „ანტონ I-ის „სამი სტილი“, დავით აღმაშენებელი და რუსთაველი“. *რუსთველოლოგია*. IV. თბილისი: 2005/2006.

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

Comparative Analysis of Aristotle's „Poetics” and Rustaveli's Aesthetic Theory

Summary

Aristotle's „Poetics” is the earliest surviving work of dramatic theory and first extant philosophical treatise to focus on literary theory. In it Aristotle offers an account of what he calls „poetry”. In examining its „first principles”, Aristotle finds two: 1. imitation and 2. genres and other concepts by which that of truth is applied in the poesis. His analysis of tragedy constitutes the core of the discussion.

Aristotle wrote the rules for the construction of tragedy: Tragic pleasure, or catharsis experienced by fear and pity should be produced in the spectator.

The classification of genres is based on Aristotle's definitions of tragedy in V, VII and XIII chapters of „Poetics”.

Also, Rustaveli, as well as Aristotle, in his poem's prologue presents the classification of genres. It shows the superiority of epic genres.

Rustaveli's conception of poetry is similar to Aristotle's classification of genres. So, the typical and pivotal elements of Aristotle's „Poetics” found reflection in Rustaveli's work.

**ნიზამი და რუსთაველი:
დრო და ესთეტიკური მრწამსი**

ესთეტიკა, როგორც მხატვრული შემოქმედების ფილოსოფია, კულტურულ-ისტორიული მოვლენაა და მის ფორმებს დრო, ეპოქა და საზოგადოებრივი განვითარების დონე განსაზღვრავს. ლიტერატურის ესთეტიკა, მაღალი გაგებით, მსოფლიო-ისტორიული პროცესის შედეგია და ამიტომ არ შეიძლება ის განვიხილოთ როგორც მხოლოდ ერთი რომელიმე ეროვნული ან რეგიონული კულტურის საკუთრება. ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას აქვს თავისი დროითი და მსოფლმხედველობრივი ეტაპები, რომლებიც გამოირჩევა აღქმის მრავალფეროვნებითა და ტიპოლოგიური მსგავსებებით. ერთ-ერთი ასეთი პერიოდია XII-XIII საუკუნეები, მსოფლიო კულტურის განვითარების ის პერიოდი, როდესაც იქმნება, ასე ვთქვათ, ნყალგამყოფი შუა საუკუნეებსა და ახალ დროს შორის. ეს ის პერიოდია, როდესაც იწყება საზოგადოების სეკულარიზაცია. რელიგიური იმპერატივი ადგილს უთმობს საერო მოტივაციებს. შესაბამისად, ძვრები მიმდინარეობს ლიტერატურაშიც – იცვლება კანონი, მაგრამ არ იცვლება დამოკიდებულება კანონის უზენაესობის მიმართ. ტექსტის ფორმა და შინაარსი კონვენციურობის, კანონიზირების ახალ ჩარჩოებშია მოქცეული, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ავტორი კარგავს თავისუფლებას, პირიქით, ნორმატიულობა ხელს უწყობს ავტორს, თავისუფლად გამოხატოს იდეალები, რომლებსაც ახალი საზოგადოებრივი გემოვნება უკვეთავს.

აღნიშნული კულტურული გრადაცია საქართველოსა და აზერბაიჯანში ერთდროულად მოხდა და, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ტიპოლოგიურ მსგავსებებზე, ისევე, როგორც განსხვავებებზე, მაგრამ, ჩვენი აზრით, მთავარი მაინც ის გახლავთ, რომ განისაზღვროს რაობა ამ საერთო კულტურული მოვლენისა, რომლის საუკეთესო გამომხატველნი არიან ნიზამი და რუსთაველი.

თავის დროზე საინტერესო იყო ნიკოლაი კონრადის მიერ წარმოდგენილი აღმოსავლური რენესანსის კონცეფცია, რომელიც წარმოაჩენდა მსგავსებათა მთელ კასკადს იაპონიიდან პირენეებამდე (კონრადი 1966). მართლაც, საგულისხმოა, როდესაც იტალიიდან ძალიან შორს აღმოაჩენ რაღაც ისეთს, როგორიც არის ჰუმანიზმი, აზრის სეკულარიზაცია, რაციონალიზმი, პიროვნების ავტონომიურობა და მისთანანი, მაგრამ აუცილებლად უნდა დავეთანხმოთ იმ აზრს, რომ არსებითია არა მსგავსებანი, არამედ ტიპოლოგიური ურთიერთმიმართებანი (ბატკინი 1969:107).

არსებობს თუ არა აღმოსავლური რენესანსი? იყო თუ არა რენესანსი საქართველოში? ეს შეკითხვები დღესაც დაისმის, მაგრამ საკამათო აღარ არის, რომ აღორძინება, რენესანსი არ-სობრივად დასავლური მოვლენაა, რადგან სწორედ დასავლეთში აღორძინდა ის, რაც შუა საუკუნეებში დაკარგული იყო – ანტიკურობა, ანტიკურობის ესთეტიკა.

რა აღორძინდა აღმოსავლეთში, ძნელი სათქმელია. ჩვენთან მართლაც შეიქმნა თვისობრივად ახალი ესთეტიკა, მაგრამ ეს არის უფრო იმანენტური პროცესი, ვიდრე კონკრეტული რაღაცის აღორძინება. ამიტომ უმჯობესია ამ მოვლენას ვუნოდოთ ჰუმანიზმის მსოფლმხედველობა და არა მაინცდამაინც რენესანსი.

შალვა ნუცუბიძე, რომელსაც ეკუთვნის ვრცელი მონოგრაფია აღმოსავლური რენესანსის შესახებ, ამტკიცებდა, რომ ნიზამის, რუსთაველისა და ხაგანი შირვანის შემოქმედებაში გამოვლენილი რენესანსული იდეოლოგია საერთო წყაროებიდან უნდა მომდინარეობდეს. მისი აზრით, ეს წყაროებია აღმოსავლეთის ისლამური ფილოსოფია, ხალხური პოეზია და ნეოპლატონური ფილოსოფია (ნუცუბიძე 1976: 375).

რამდენადაც ჰიპოთეტურია ეს მოსაზრება, იმდენად რთულია მისი დასაბუთება.

მეთოდოლოგიურად სავსებით მართებულია ნიგარ ეფენდიევას მოსაზრება, რომ ჩვენ უნდა დავადგინოთ, ესა თუ ის უნივერსალია რამდენად გვეხმარება იმაში, რომ კულტურის ის-

ტორიის საერთო პროცესები გამოვავლინოთ ეროვნულსა თუ რეგიონულ კულტურებში მიმდინარე იმანენტურ პროცესებში (ეფენდიევა 2000:13-14).

როდესაც საერთო კულტურულ პროცესებზე ვსაუბრობთ, პირველ რიგში, ვგულისხმობთ პრაქტიკულ კავშირურთიერთობებს. ეს კავშირები არსებობდა. მაგალითად, ნიზამის ახლო ურთიერთობა ჰქონდა საქართველოსთან. ზოგი მკვლევრის ვარაუდით, მას ქართული ენაც უნდა სცოდნოდა. ნიზამის ლირიკულ ლექსებსა და პოემებში ხშირად იხსენიება საქართველო, მისი გეოგრაფიული პუნქტები და ისტორიული პირები. იყო ლიტერატურული შინაარსის ურთიერთობებიც (გვახარია 1995:12).

გარდა ამისა, ცნობილია, რომ ხაგანი შირვანი ხშირად სტუმრობდა საქართველოს. როგორც ხაგანის ლექსებიდან ირკვევა, მას ბევრი მეგობარი ჰყოლია დასავლეთ საქართველოში, სადაც ქართული ენაც შეუსწავლია.

ნიზამისა და რუსთაველის შემოქმედების მსგავსების პირველი ნიშანი, დილარა ალიევას აზრით, არის ერთნაირი შეხედულება ადამიანზე, როგორც შემოქმედსა და თავისი ბედის გამომხატველზე; შემდეგი ნიშანია ჰეროიკული პერსონაჟების რომანტიკული სულისკვეთება; მათთვის სიტყვა არის სამყაროსა და საკუთარი თავის შემეცნების საშუალება; ორივე პოეტისთვის სიყვარულის კონცეფცია არის ფილოსოფიური კრედო, რომლის მეშვეობით წარმოადგენენ ჰუმანისტურ იდეალებს; აგრეთვე, ქალი, როგორც ესთეტიკური იდეალის გამომხატველი; ჰარმონიული საზოგადოების შექმნის იდეა და ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის დამკვიდრება (ალიევა 1989:90).

კონკრეტულ მსგავსებებზეც შეიძლება საუბარი. მაგალითად, პოემა „ხოსროვი და შირინის“ ერთ-ერთ თავში („შირინის გამეფება“) ნათქვამია, შირინმა ისეთი სამართლიანობა და წესრიგი დაამყარა, რომ:

„წყალს ერთად სვამდნენ მის სამწყსოში მგელი და ცხვარი“ (ნიზამი 1964: 189); რუსთაველის გმირებმაც ისეთი ჰარმონია დაამყარეს თავიანთ სახელმწიფოებში, რომ:

შიგან მათსა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს.
(რუსთაველი 1966: 295)

ნიზამისა და რუსთაველის პოემებს აერთიანებს ლხინისა და განცხრომის კულტი და ამ კულტის სიმბოლო – ღვინო; საჩუქრების გაცემა – დიდსულოვნების, კეთილდღეობისა და კეთილშობილების ნიშანი; პერსონაჟების სილამაზის მეტაფორებად მზისა და მთვარის გამოყენება; სიგიჟე, როგორც სიყვარულის კორელატი; გულში გაჩენილი ცეცხლი – სიყვარულის მეტაფორა; სხვადასხვა შინაარსის მეტაფორებად ძვირფასი ქვებისა და მინერალების გამოყენება.

ორივე პოეტი იყენებს მწვანით შემოსილი გრძნეულის სახეს. ნიზამი პოემაში „ხოსროვი და შირინი“ (თავი „ამაღლება ფაილამ-ბარისა“) ანგელოზის შესახებ წერს:

დააგდო ზეცა შემოსილითა ტანზე მწვანითა.
(ნიზამი 1964: 420)

შოთა რუსთაველი:

მან გრძნეულმან მოლი რამე წამოისხა ზედა ტანსა.
(რუსთაველი 1966:235)

„ისკანდერნამეში“ არის ერთი პერსონაჟი – ნისტანდარჯიხანი, მზეთუნახავი, რომელსაც ისკანდერს მიაერთმევენ. ნიზამის ნისტანდარჯიხანი და რუსთაველის მზეთუნახავი ნესტან-დარეჯანი იმითაც ჰგვანან ერთმანეთს, რომ ორივე ტყვედ იყო ჩავარდნილი და გამირებმა გამოიხსნეს.

ერთი სიტყვით, არის ზოგიერთი რამ საერთო მათ შემოქმედებაში, თუმცა კონცეპტუალური მნიშვნელობა აქვს არა მსგავსებას, არამედ განსხვავებას როგორც ორიგინალობისა და თავისთავადობის ნიშანს.

ცნობილ ირანისტს მაგალი თოდუას მოჰყავს ინდოელი ფილოლოგის შიბლი ნო' მანის სიტყვები: „ფირდოუსი ბრძოლის ველის კაცია და სამიჯნურო ამბების გალექსვა არ ძალუძს; საადი

სატრფიალო და დიდაქტიკური პოეზიის მოციქულია, მაგრამ საქმე ომზე რომ მიდგება, უძლური ხდება... ხაიამი მხოლოდ ფილოსოფიაშია ოსტატი; ჰაფეზი ღაზელებითაა ცნობილი და მეტი არაფრით; ნიზამის კი ომის, მოლხენის, სიყვარულის, ფილოსოფიის, დიდაქტიკის სფეროში უწერია და რაც უწერია, განუმეორებელია“ (თოდუა 1964:16).

ნიზამის მხატვრული სამყარო ორი ძირითადი არსისგან შედგება. ეს არის მინიერი სამყარო და ზეციური სამყარო.

„ხამსეში“ ეს თვალსაჩინოდ არის წარმოდგენილი. ამქვეყნიური სინამდვილის მთლიანობას ქმნის ყოველი ხილული თუ არახილული არსი: ერთი მხრივ – ადამიანები, ფლორა, ფაუნა; მეორე მხრივ – მითიური და ზღაპრული არსებები, რომლებიც გამოყენებულია შედარებების, მეტაფორებისა და სხვა პოეტური სახეების სტრუქტურის ასაგებად. მოუხელთებელი ფრინველი **ანკა** მარტოობის სიმბოლოა, მძლავრფრთებიანი **სიმურგი** სიამაყესა და კეთილშობილებას გამოხატავს, სამეფო ჩიტი **ხუმაი** – ბედნიერებას, ღამის ფრინველი **შაბავიზი** – სიფხიზლეს.

„ხოსროვი და შირინი“ გვთავაზობს ბუნების პეიზაჟებისა და ნელინადის დროთა აღწერას. გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი წარმოდგენილია მხატვრულ-ემოციურ სურათებად, რომლებშიც ბუნება და ადამიანი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და შორს არ არის იმ ესთეტიკური საზრისისაგან, რომელიც მოგვიანო ხანაში ჩნდება ანტონიო ვივალდის, იოზეფ ჰაიდნის, პეტრე ჩაიკოვსკისა და სხვათა შემოქმედებაში.

მინიერი სამყაროს საპირისპირო სივრცეა ზედა მხარე, ცარგვალი ანუ კოსმოსი. ეს არის მეტაფორიზებული სივრცე, რომლის ბინადრები არიან მზე, მთვარე და ვარსკვლავები. არიფ ჰაჯიევის განმარტებით, ნიზამის ზეციური სამყარო – ეს არის მითოლოგიზებული სივრცე, ლიტერატურულ-მხატვრული, ესთეტიზებული სამყარო, ღვთის შესაქმის, როგორც სილამაზის სამყოფელი და გამოვლინება (ჰაჯიევი 2000:112).

არიფ ჰაჯიევის დაკვირვებით, „ხამსეში“ ბუნების სილამაზე ვლინდება გრძნობად-საგნობრივი ფორმების მეშვეობით. ამისათვის ავტორი იყენებს ისეთი მეტალებისა და მინერალების

თვისებებს, როგორებიცაა მარგალიტი, ლალი, ზურმუხტი, აქატი, სარდიონი, საფირონი, ფირუზი, იაგუნდი, ქარვა, მარჯანი, ოქრო, ვერცხლი, ალმასი, მუშკი, ამბრი, ქაფური და სხვა. ისინი ამშვენებენ სამყაროს და, ამდენადვე, წინა პლანზე მოინევს ბუნების ესთეტიკური ფასეულობის პრობლემა (ჭაჯიევი 2000:85).

„ისკანდერ-ნამეში“ ჰორონიმები (ქვეყნების დასახელებები, სახელწოდებები) გამოყენებულია სტილისტური ფიგურების შესადგენად, მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების შესაქმნელად (ჭაჯიევა 2004:142).

ნიზამის პოემები უნდა განვიხილოთ როგორც გარკვეული სისტემა, რომელიც შედგება ერთმანეთთან დაკავშირებული ისეთი კომპონენტებისაგან, როგორებიცაა თემა, იდეა, ფაბულა, სიუჟეტი, სახეთა სისტემა, კომპოზიცია, სტილი და ენა, რომლებიც წარმოადგენს ერთ მთლიანობას.

ამ ორიგინალური სისტემის იდეურ-თემატური შინაარსის ანალიზისას წინა პლანზე მოინევს სისტემის ერთეულთა შორის კავშირის საკითხი. კონკრეტულად რომ ვთქვათ, ყველა ბგერას, სიტყვას, ფრაზას, ტროპის სახეს თუ სხვა ფორმას თავისი დანიშნულება აქვს. მათ შორის, ერთ-ერთი საკითხია საკუთარი სახელების გამოყენება.

„საკუთარი სახელები, ისევე, როგორც ნაწარმოების დანარჩენი კომპონენტები, შედის მის ცოცხალ ქსოვილში და ასრულებს ისეთ მნიშვნელოვან ფუნქციებს, როგორებიცაა ემოციურ-ექსპრესიული, სტილისტური, ონომაპოეტური, რაც საშუალებას გვაძლევს ღრმად ჩაენვდეთ თხზულების საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ და იდეურ-თემატურ არსს“ (ჭაჯიევა 2010:4).

ამ კონტექსტში შეგვიძლია განვაზოგადოთ ევგენი ბერტელსის აზრი, რომელსაც იგი „საიდუმლოებათა საგანძურის“ განხილვის დროს გამოთქვამს: ნიზამის მთავარი პოეტური ამოცანა – ეს არის ის, რომ გაზარდოს, აამაღლოს თითოეული სიტყვის მნიშვნელობა, მისცეს მას ხვედრითი წონა, გავლენა

მოახდინოს მკითხველის ნებაზე და შეაგუოს გარკვეულ შეხედულებებსა და ქცევის ნორმებს (ბერტელსი 1959:99).

ნიზამის ლირიკულ „დივანზე“ დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ მისი სახეობრივი სისტემა ეფუძნება სპარსულენოვანი ლირიკის წინა პერიოდის ტრადიციებს, თუმცა ნიზამი ახდენს წინარე ფორმების მოდიფიცირებასა და დახვეწას. იგივე სისტემა გვაქვს ეპოსში, ძირითადად, პერსონაჟთა პორტრეტულ დახასიათებებში, სასიყვარულო განცდების გამოხატვასა და ლირიკული ექსპრესიების გადმოცემაში, რაც შუა საუკუნეების ტიპოლოგიურ ანალოგს წარმოადგენს. თუმცა ეპიკური გმირების სახეები, განსაკუთრებით ხოსროვისა და შირინისა, მოკლებულია შუასაუკუნეობრივ სტერეოტიპებს. პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია მიღწეულია ისეთი მეთოდებით, როგორებიც ახასიათებს რომანის ჟანრულ სპეციფიკას (კალაძე 1984:18).

ნიზამის მხატვრული სახეების ანალიზისას შ. მირზოევა ყურადღებას ამახვილებს ერთ თავისებურებაზე. თითქმის ყველა მხატვრული სახე ცხოვრობს რთული, მდიდარი სულიერი ცხოვრებით. ადამიანი გარესამყაროს ბანალურობაზე მაღლა იმიტომ დგება, რომ მას აქვს უნარი, ჩასწვდეს სამყაროს საიდუმლოს. ნიზამი-ფილოსოფოსი და ნიზამი-პოეტი ჰარმონიულ ერთიანობაში მოქმედებენ (მირზოევა 1975:114).

ნიზამი ვირტუოზულად ფლობს ნორმატიულ პოეტურ ტექნიკას, მაგრამ ეს ტექნიკა მისთვის თვითმიზანი კი არა, საშუალებაა იმისათვის, რათა წარმოადგინოს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური დისკურსი. საბოლოო ჯამში, ტექნიკისა და ოსტატობის დახმარებით ყალიბდება განსაკუთრებული ურთიერთმიმართება, კერძოდ, ეს არის ტექსტის ესთეტიკის მიმართება ყოფიერების ესთეტიკასთან (ეფენდიევა 1998:27).

სამყარო, ნიზამის აზრით, არის სიყვარული, ყველა დანარჩენი ფარისევლობა და ტყუილია. ყველაფერი ამაოა, სიყვარულის გარდა. სადაც სიყვარული არ არის, იქ არც სიცოცხლეა. უსიყვარულოდ მცენარეც კი ვერ გაიხარებს, ყვავილი არ გაიშლება.

პოემაში „ხოსროვი და შირინი“ არის თავი „რამდენიმე სიტყვა სიყვარულის შესახებ“, რომელშიც ვკითხულობთ:

მისდევ ტრფობას, ჭკვიანური ეს არის ტრფობა
ყველა კარგი და გულკეთილი ტრფობას ეწევა!
ქვეყნად ტრფობაა, დანარჩენი თვალთმაქცობაა,
გარდა ტრფობისა, ყველაფერი თამაშობაა.
უსიყვარულოდ ეს ქვეყანა თუ იცოცხლებდა,
ამ საწუთროში საცხოვრებლად ვერვინ გაძლებდა!
ვინაც რომ ტრფობას არ განიცდის, სულით მდარეა,
თუნდაც სიცოცხლე ასი ჰქონდეს, მაინც მკვდარია!

.....
არ ხარობს თესლი, თუ არ არის ტრფობის მარცვალი...
ზეცა არ ტირის, ვერ იცინის უმისოდ ვარდი...
სიყვარულია ქვეყანაზე ყველაფრის ფუძე.
(ნიზამი განჯელი 1964:59-60).

ნიზამის მსოფლმხედველობას განსაზღვრავს სწორედ ის რწმენა, რომ სიყვარული არის ყოფიერების არსი და ეს, ზ. ა. ყული-ზადეს აზრით, უნდა იყოს რეგიონში გაბატონებული ფილოსოფიური შეხედულებების, უპირველეს ყოვლისა, სუფიზმის, გავლენის შედეგი (ყული-ზადე 1987:131).

სუფისტური გავლენა ტერმინოლოგიაშიც ჩანს. მაგალითად, „სიყვარულში“ იგულისხმება „ღმერთი“. მაგრამ აქ მთავარია პოეტური თავისუფლება. ნიზამის მიხედვით, სიყვარული არის მიზიდულობა, საყოველთაო მიზიდულობა, დაახლოებით იგივე, რასაც ფიზიკოსები გრავიტაციას უწოდებენ.

ნიზამის შემოქმედებაში სხვაგანაც ჩანს სუფისტური ელემენტები, მაგრამ ის არ არის სუფისტი ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით (მუსტაფაევი 1962:33). ნიზამის ფილოსოფიური მრწამსის საფუძვლები, ერთი მხრივ, დაკავშირებულია მის თანამედროვე აზერბაიჯანულ სინამდვილესთან, მეორე მხრივ, წინარე საუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურასთან (მაკოველსკი 1965:121).

როგორც ზ. ა. ყული-ზადე ამტკიცებს, პოემაში „ლეილი და მეჯნუნი“ სიყვარულის კონცეფცია არ იმეორებს არც სუფიურ და არც პერიპატეტიკულ გაგებას, თუმცა მათთან უშუალო

შეხება მაინც აქვს. თუ „ხოსროვი და შირინის“ მთავარი ობიექტია მიწიერ-ზეციური, სულიერ-ფიზიკური სიყვარული, „ლეილი და მეჯნუნში“ ვხედავთ სულიერი სანყისის უპირატესობას. მეჯნუნის სიყვარული – ეს არის უმაღლესი გრძნობა, რომელიც თრგუნავს ხორციელ სანყისს, როგორც შეუთავსებელს ყოფიერების ძირითად პრინციპთან – ქეშმარიტ სიყვარულთან (ყული-ზადე 1987:145).

საერთოდ, ნიზამის „ხამსეს“ მიხედვით, სიყვარული არის ის ძალა, რომელიც წარმოშობს ყველა არსების დაბადებასა და განვითარებას. ამ ძალის მეშვეობით ბოროტება შეიძლება სიკეთედ გადაიქცეს. სიყვარული არის ნათელი, რომელიც ადამიანის კეთილ მომავალს განაპირობებს.

ნიზამი სიყვარულს განიხილავს არა მხოლოდ ორი პიროვნების მიერ ერთმანეთისადმი გამოვლენილ ურთიერთგრძნობას, არამედ როგორც განსაკუთრებულ მდგომარეობას, რომელიც მოიცავს ყოველი არსის სულსა და გულს – უმნიშვნელო ქმნილებიდან დაწყებული გიგანტური თანავარსკვლავედებით დამთავრებული (კაფარლი 2001:12-13).

რამდენადაც ღრმად განათლებული ადამიანია ნიზამი, იმდენად თავისუფალი პოეტია და ეს ეტყობა მის ესთეტიკას. ისლამური თეოლოგიის, იურისპრუდენციისა და ლოგიკის გარდა, ნიზამიმ, ასევე, კარგად იცოდა ანტიკური ფილოსოფია, ასტრონომია, ასტროლოგია და გეოგრაფია (გულიზადე 1984:328).

ფართო ერუდიცია დამოუკიდებელს ხდის ნიზამის პოეტურ აზროვნებას. რაციონალური ცოდნის კრიტიკული ანალიზის საფუძველზე პოეტი ქმნის საკუთარ ირაციონალურ სისტემას, რომელშიც ვლინდება მისი პოეტური ხელწერა.

გარკვეულწილად მისაღებია აზრი, რომ ნიზამის მსოფლმხედველობაში შეინიშნება სკეპტიციზმი ისეთი საკითხების მიმართ, როგორებიც არის სამყაროს წარმოშობა და შემოქმედის არსი. და რომ აქ ნიზამი ცდილობს ფილოსოფია გამოყოს თეოლოგიისგან, ხოლო ცოდნა – რწმენისგან (მამედოვი 1959:15).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ნიზამის ესთეტიკა მკვეთრად განსხვავდება საკარო პოეტების შემოქმედებისგან. მისი ესთეტიკა

უფრო ახლოს არის ხალხურ წარმოდგენებთან. ხალხურობის პრიმატი – ეს არის მისი პოზიცია, რის გამოც მას აქტიურად ებრძოდნენ საკარო პოეტები (ეფენდიევა 2013:74).

როდესაც დიდი პოეტების ესთეტიკაზე ვსაუბრობთ, ნება-უნებლიეთ წამოიჭრება რომელიმე შემოქმედებით მიმდინარეობასთან ან ფილოსოფიურ მოძღვრებასთან მიმართების საკითხი. აზრთა სხვადასხვაობა ყოველთვის იარსებებს, მაგრამ ვფიქრობთ, სადავო არ უნდა იყოს, რომ არ შეიძლება პოეტი მივაკუთვნოთ რომელიმე ფილოსოფიურ მიმდინარეობას. მწერალი, საზოგადოდ, არ შეიძლება ბოლომდე დარჩეს ფილოსოფიური მოძღვრების ადეპტად. მწერლობა და ფილოსოფიური აზროვნება სხვადასხვა კატეგორიას წარმოადგენს და მათი ერთ სიბრტყეზე მოთავსება შეუძლებელია.

შეიძლება ნიჰამი კარგად იცნობს და იყენებს კიდეც სუფიზმის, არისტოტელიზმის ან ზოროასტრიზმის კონცეპტებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ის არის სუფიზმის, ანტიკური ფილოსოფიის ან ზოროასტრიზმის მიმდევარი. ასევე, რუსთაველის პოეზიაშიც შეინიშნება სუფიზმის, მანიქეიზმის, ნეოპლატონიზმის, არისტოტელიზმისა და სხვა ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა ელემენტები, მაგრამ ვერავინ იტყვის, რომ ის ამ ფილოსოფიურ სისტემათა მიმდევარია, უბრალოდ, მათ იყენებს თავისი ესთეტიკური მრწამსის შესაქმნელად.

ქართული ეროვნული ლიტერატურის ესთეტიკური კანონების კლასიფიცირებისას ირმა რატიანი სამ კულტურულ ვარიანტს გვთავაზობს: შუა საუკუნეების, რომანტიზმისა და პოსტსაბჭოთა პერიოდის მოდელებს. ცალკე ქვესტრუქტურად გამოყოფს „რუსთაველის კანონს“, როგორც დასავლური და აღმოსავლური კულტურული ტრადიციების პირველ სინთეზს ქართულ მწერლობაში (რატიანი 2015:43).

შუა საუკუნეების აზროვნებაში სამი მთავარი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ბაზისი არსებობს: ქრისტიანობა – დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ნაწილისთვის; ისლამი – აღმოსავლეთისთვის; ანტიკური ფილოსოფია (პლატონიზმი, არისტო-

ტელიზმი, ნეოპლატონიზმი) – ორივე, აღმოსავლეთ-დასავლეთ, სამყაროსთვის.

რუსთაველი მეტწილად ნეოპლატონიზმს ეყრდნობა, ოღონდ ეს არის „ქრისტიანიზებული“ ნეოპლატონიზმი. ამ ფილოსოფიის ქრისტიანიზება ნაწილობრივ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მოძღვრებაში მოხდა, ნაწილობრივ რუსთაველის მიერ არის ადაპტირებული პოეტურ აზროვნებასთან.

ნეოპლატონიზმის ქრისტიანიზაცია – ეს არის ნეოპლატონური ემანაციონიზმის შეცვლა ქრისტიანული კრეაციონიზმით. ნოდარ ნათაძის განმარტებით, მაშინ, როდესაც ნეოპლატონიზმისთვის სამყარო წარმოადგენს ერთის ანუ ღმერთის ემანაციის შედეგს, ქრისტიანობისთვის ღმერთი არის ტრანსცენდენტი, რომელმაც თავისუფალი ნების აქტით შექმნა სამყარო არაფრისგან (ნათაძე 1965:183).

რუსთაველთანაც ღმერთი წარმოდგენილია როგორც სამყაროს შემქმნელი და არა როგორც მისი პირველწყარო:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერთა.

რუსთაველის ღმერთი არის სრული სიკეთე, ხოლო წუთისოფელი მისი ანტიპოდი, როგორც ბოროტი, მაცდური და მუხანათი. ამ შეპირისპირებას დონალდ რეიფილდი ქრისტიანულ დიქოტომიას უწოდებს (რეიფილდი 2000:77).

რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ ესთეტიკური კონცეფცია, როგორც სისტემა, კონცენტრირდება სათაურშივე, რომელიც ერთდროულად მეტაფორაც არის, სიმბოლოც და მისტიკური გამოცანაც.

ვეფხვის ტყავის – ამ ტროპული სახის საფუძველი წინარე ისტორიულ-კულტურულ ტრადიციებშია საძიებელი. „ვეფხისტყაოსანი“ თითქმის ყველა კულტურულ სამყაროსთან ამყარებს კავშირს, ამდენად, „ვეფხვის“ „ვეფხვისტყაოსნობის“ კონოტაციური არე საკმაოდ ფართოა, მაგრამ საბოლოო ჯამში განახლების, განწმენდის, კათარზისის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება (სულავა 2009:80).

რუსთაველის ესთეტიკურ სამყაროს ახასიათებს მწყობრი არქიტექტონიკა. ადამიანი მისი ცენტრია, ხოლო ბუნება – პერიფერიული ესთეტიკური სფეროების არე. თავის მნიშვნელოვან ნაწილში ბუნება მოკლებულია დამოუკიდებლობას. მისი ესთეტიკური ღირებულება ფუნქციურია და არა თავისთავადი. იგი ხან ფონია, ხან ჩარჩო, ხან საღებავების რეზერვუარი პერსონაჟების პორტრეტებისათვის (ნადირაძე 2006:145).

რაც შეეხება პერსონაჟებს, „ვეფხისტყაოსანში“ მეტაფორიზებულია ყველაფერი, რისი წარმოდგენაც შეიძლება ამ მხრივ – ადამიანის გარეგნობა, ხასიათი, საქციელი, ფიქრი, ოცნება, განცდა. აქ ხშირია მეტაფორებად ისეთი ძვირფასი ქვების გამოყენება, როგორებიცაა ლალი, ბადახში, მარგალიტი, ალმასი, ბროლი, გიშერი, ძონი, სათი, მინა, აყიყი, იაგუნდი, ამარტა, ქარვა და სხვ.

მეტაფორიზაციის აქტიური სახეებია ლომი, ვეფხვი, ვარდი, მზე...

რუსთაველი ყველაზე ხშირად ახსენებს სიტყვა „მზეს“, რომელსაც მრავალ კონტექსტში იყენებს და ასტროლოგიური მოძღვრების მთელ სპექტრს წარმოგვიდგენს, მაგრამ უმეტესწილად სიყვარულის, სილამაზის, სიცოცხლის, თავისუფლების გამომხატველად გვისახავს.

საინტერესო ესთეტიკური მოვლენა გვხვდება პოემის 836-ე სტროფში, სადაც ავთანდილი მზეს მიმართავს: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად“. მატერიალური მზე წარმოდგენილია ღვთის სიმბოლოდ, თვით ღმერთი კი არის „მზიანი ღამე“ და „უჟამო ჟამი“.

მზეს ღვთის ხატად თვლიან ალექსანდრიული სკოლის წარმომადგენლებიც და გნოსეოლოგებიც, ანტიკური ნეოპლატონიკოსებიც და ქრისტიანი ნეოპლატონიკოსებიც, მაგრამ, როგორც ირკვევა, რუსთაველთან ეს სიმბოლო ქრისტიანული თეოლოგიიდან მომდინარეობს (ნოზაძე 1963:119).

საერთოდ, რუსთაველის მიერ გამოყენებული ბევრი ხატოვანი თქმა და მხატვრული სინტაგმა ბიბლიიდან მომდინარეობს ან ბიბლიური რეალიების ფილოსოფიური გადააზრებაა.

ქრისტიანულ კულტურასთან ერთად, რუსთაველის ესთეტიკის საფუძველს წარმოადგენს აღმოსავლური კულტურა. პოეტს კარგად სცოდნია სპარსული და არაბული ენები, იცნობდა სპარსულ და არაბულ კულტურებს, ღრმად იყო ჩახედული აღმოსავლური ლიტერატურის ისტორიაში. რუსთაველური მიჯნურობა, გრძნობის კულტი, ველად გაჭრისა და დაბნედის მოტივები სწორედ აღმოსავლური მწერლობიდან აქვს ათვისებული. ასახელებს კიდევ პოპულარულ პერსონაჟებს: ვისსა და რამინს, ყაისსა და მეჯუნს.

რუსთაველის კონცეფციით, სიყვარული ღვთაებრივი გრძნობაა, ღვთისგან გვეძლევა. სიყვარული, როგორც ამქვეყნიური, ადამიანური გრძნობა, ბაძავს ღვთაებრივ გრძნობას, პირველ სიყვარულს, რომელსაც რაციონალურად მოაზროვნე, პრაქტიკული გონების ადამიანები ვერ ჩასწვდებიან. იმისათვის, რომ ღვთაებრივი სიყვარული გაიგო, საჭიროა სიმშაგე, სასიყვარულო გახელება.

რუსთაველი სიყვარულს განიხილავს როგორც ეთიკურ, ისე ესთეტიკურ პლანში. სიყვარული, მისი აზრით, უმაღლესი სათნოებაც არის და უმაღლესი მშვენიერებაც.

„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ კონცეფციას თუ გავითვალისწინებთ, მართებულია მოსაზრება, რომ რუსთაველი ხატავს სიყვარულს არა მხოლოდ ისეთად, როგორც უნდა იყოს, არამედ ისეთად, როგორც ის არის (ნათაძე ... 1966:93).

სიყვარულის მსგავსად, მეგობრობაც და გმირობაც ეთიკური სფეროდან თავისუფლად გადადის ესთეტიკურ სფეროში, რადგან მშვენიერია, როდესაც ადამიანი ბოლომდე ავლენს მეგობრობას ანუ მოყვასისადმი სიყვარულის გრძნობას და მშვენიერია, როდესაც ადამიანი საჭირო მომენტში ავლენს გმირობას და თავს წირავს მოყვასისათვის.

გიორგი ნადირაძე „ვეფხისტყაოსანში“ მხატვრული ფერწერის ხუთ ესთეტიკურ ფენომენს გამოყოფს: ცის მნათობები, ყვავილები (ძირითადად ვარდი), ძვირფასი ქვები, ცხოველები (ლომი და ვეფხვი), მცენარეები (ალვა და სარო). აქედან ყველაზე პოპულარულია მზე. რუსთაველი მზეს მიიჩნევს ბუნების უმაღ-

ლეს მშვენიერებად. ამ თვალთახედვას მეცნიერმა „ესთეტიკური სოლარიზმი“ უწოდა (ნადირაძე 2006:148).

რუსთაველისთვის ფერი შეიძლება მივიჩნიოთ შემოქმედების იმ ძირითად კატეგორიად, ურომლისოდაც პოეტური სახე არ განხორციელდება (გოგიბერიძე 1961:278).

ფერთა სიმბოლიზმი „ვეფხისტყაოსანში“ დიდად არ განსხვავდება შუა საუკუნეების ფერთა სიმბოლიზმისგან. როგორც აღმოსავლური და დასავლური სიმბოლიზმი, ისე ქართულიც კულტურის ერთ კონტექსტში თავსდება. ვიკტორ ნოზაძის დასკვნით, რუსთაველური ფერთა სიმბოლიზმი ეპოქის კულტურის სახეს გვიჩვენებს (ნოზაძე 2004:511).

რევაზ სირაძე ყურადღებას მიაქცევს იდუმალების ესთეტიკას. იგი აღნიშნავს, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ იდუმალების ფენომენს წარმოადგენს არა მხოლოდ რელიგიურ-მისტიკური პასაჟები, არამედ არაერთი რეალისტური სახეც: ესთეტიკურ განცდას ბადებს, ერთი მხრივ, დაფარული შინაარსის ამოცნობა, მეორე მხრივ, შეუცნობლობის, ამოუხსნელობის, მიუწვდომლობის გრძნობის გაჩენა (სირაძე 2012:45).

უფრო შორს მიდის ზვიად გამსახურდია, რომლის აზრით, რუსთაველი მხატვრული პირობითობის ენაზე ასახავს ინიციაციური სიბრძნის ძირითად იდეებს. მხატვრული ენის მეშვეობით ქმნის სინკრეტული ეზოთერიზმის სინთეზს. პოეტის მიზანია, ეზოთერულ-ქრისტიანული მოძღვრების საფუძველზე შეაჯამოს კაცობრიობის სულიერი განვითარების განსხვავებული გზები. ამიტომ „ვეფხისტყაოსნის“ სიმბოლური აზროვნებისთვის ძირითადი გასაღებია ანტიკურობისა და შუა საუკუნეების ეზოთერული სიბრძნე (გამსახურდია 1991:342).

„ვეფხისტყაოსნის“ მნიშვნელოვან პლასტს წარმოადგენს პარადიგმული სახეებისა და სიტყვათა ბინარული მნიშვნელობები, რომლებშიც წარმოჩინდება რუსთაველის ინდივიდუალობა, მისი ხედვის მასშტაბურობა, საერთო კულტუროლოგიური ცოდნა, გარდაქმნილი ესთეტიკურ ნააზრევად (გონჯილაშვილი 2017:283).

რუსთაველის პოემის ერთ-ერთი მთავარი კონცეპტია ბოროტების არასუბსტანციურობის ნეოპლატონური თეორია, რომელიც ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის ფილოსოფიიდან მომდინარეობს: თუკი ქვეყანა შექმნა ღმერთმა, რომელიც სიკეთის უზენაესი გამოხატულებაა და ბოროტებას თავისი არსი, თავისი სუბსტანცია არ გააჩნია, ის უბრალოდ სიკეთის დაბალი ხარისხია, მაშინ ბოროტება დიდხანს ვერ იარსებებს, მას საბოლოოდ მაინც სძლევს სიკეთე, რომლის არსებობაც უსასრულოა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია!“ (1351-ე სტროფი).

რუსთაველის ფილოსოფიაში ჰეტეროგენულ, არაქრისტიანულ ელემენტებს შორის ყველაზე ხშირად ასახელებენ ანტიკურ ფილოსოფიასა და ნეოპლატონიზმს. პოემაში დამოწმებულია პლატონის, არისტოტელეს, ემპედოკლეს, ჰერაკლიტეს, პროკლე დიადოხოსისა და ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის აზრები. რუსთაველის ესთეტიკასთან ყველაზე ახლოს დგას ნეოპლატონიზმის ქრისტიანული ინტერპრეტაცია, რომელიც XII საუკუნეში განახორციელა ქართველმა ფილოსოფოსმა იოანე პეტრიწმა. იოანემ ქართულ ენაზე თარგმნა პროკლეს „თეოლოგიის ელემენტები“ და დაურთო ვრცელი კომენტარები, რომლებშიც მოცემულია ნეოპლატონიზმის ქრისტიანიზაციის ცდა, რაც იმით გამოიხატა, რომ ნეოპლატონურ თეორიაში გაჩნდა პერსონალური ღმერთის იდეა.

ცნობილი ღვთისმეტყველის, პაველ სვეტლოვის მტკიცებით, რუსთაველი არ არის წარმართი, არც პანთეისტი. ის მონოთეისტია, რომელიც აღიარებს ღმერთს, როგორც შემოქმედს... მისი აზრით, პოემაში შეინიშნება პლატონის ფილოსოფიის იმ ნაწილის კვალი, რომელიც ქრისტიანობასთან უფრო ახლოს არის (სვეტლოვი 2018:249).

ვერ ვიტყვით, რომ რუსთაველი პირდაპირ მიჰყვება ან გამომოქცევს რომელიმე დასავლური თუ აღმოსავლური მოძღვრება. უბრალოდ, ის ეხმიანება თავისი ეპოქის სააზროვნო სტილს, ან ეს სტილი ზემოქმედებს მასზე.

აკაკი განერელიას მოსწრებული თქმით, რუსთაველი ფილოსოფიურ-რელიგიურ იდეათა მოზაიკის ოსტატი არ ყოფილა, მაშინ ის რუსთაველი არ იქნებოდა (განერელია 1977:16).

ფვიქრობთ, გასაზიარებელია შემდეგი მოსაზრება: როდესაც რუსთაველის მსოფლმხედველობაზე ვსაუბრობთ, ზუსტად შუა საუკუნეების ქრისტოლოგიაზე ან ზუსტად რენესანსულ აზროვნებაზე კი არ უნდა შევჩერდეთ, არამედ საკუთრივ XII-XIII საუკუნეების, ანუ გვიანდელი შუა საუკუნეების ქრისტიანული ცივილიზაციის ეტაპზე. ამ ეპოქის აზროვნებას უნდა მივუსადაგოთ „ვეფხისტყაოსნის“ იდეური სამყარო და ამავე ეპოქის მსოფლშეგრძნების ბაზაზე უნდა გამოვავლინოთ რუსთაველის მხატვრული სიტყვის მნიშვნელობა მსოფლიო კულტურის კონტექსტში (ხინთიბიძე 2009:771-772).

უფრო ზოგადი თვალსაწიერიდან თუ გადავხედავთ, რუსთაველის მსოფლმხედველობას განსაზღვრავს სამი ძირითადი უნივერსალი: რწმენა, იმედი, სიყვარული. ეს კარგად ვლინდება სიუჟეტში, რომელიც მიემართება ესქატოლოგიური დასასრულისკენ იმ რწმენით, რომ ბოროტს სძლევს კეთილი, და რწმენადა იმედი შეერთდება საღმრთო სიყვარულში (კარიჭაშვილი 2011:30).

„ვეფხისტყაოსანში“ ერთმანეთს თანხვდება ორი გზა – ტრადიციული და ნოვატორული. ერთი მხრივ, რუსთაველი შვილია თავისი ეპოქისა, ერთგულად მიჰყვება ამ დროის იდეოლოგიასა და მორალს; მეორე მხრივ, ახალი, პროგრესული იდეები გადმოაქვს ქართულ ეროვნულ ნიადაგზე. სიახლეს, რომელიც თავს იჩენს პოემის სტრუქტურაში, განაპირობებს ის, რომ რუსთაველი ახლოს არის შუა საუკუნეების მოწინავე აზროვნებასთან, რის შედეგადაც პოეტის შემოქმედებაში ჩნდება იდეები და ტენდენციები, რომლებსაც შემდეგ რენესანსი განახორციელებს (ელბაქიძე 2007:173-174).

დაბოლოს, სავსებით ნიშანდობლივია მორის ბოურას სიტყვები: „ვეფხისტყაოსანი“ ისეთი ქართული ნაწარმოებია, რომელიც აღმოსავლეთსა და დასავლეთსაც ერთნაირად გაცქერის და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“ (ბოურა 1966:17).

დამონებიანი:

ალიევა 1989: Алиева, Д. *Низами и грузинская литература*. Баку: издательство «ЭЛМ», 1989.

ბატკინი 1969: Баткин, Л. М. *Тип культуры как историческая целостность*. Вопросы философии, №9. Москва: 1969.

ბერტელსი 1956: Бертельс, Е. Э. Низамию Москва: издательство Академии наук СССР, 1956.

ბოურა 1966: ბოურა, მ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

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

განჯელი 1964: განჯელი, ნ. „ხოსროვი და შირინი“. თარგმნილი სპარსულიდან ამბაკო ჭელიძის მიერ. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

განერელია 1977: განერელია, აკ. *რჩეული ნაწერები*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1977.

გვახარია 1995: გვახარია, აღ. *ნარკვევები ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიიდან*. ტ. 1. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

გოგიბერიძე 1961: გოგიბერიძე, მ. *რუსთაველი. პეტრინი. პრელუდიები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭ. საქართველო“, 1961.

გონჯილაშვილი 2017: გონჯილაშვილი, ნ. „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყაროს გააზრებისათვის. თბილისი: გამომცემლობა „ბიბლიო“, 2017.

გულიზადე 1984: Гулизаде, М. Ю. Низами Ганджеви, *История всемирной литературы в девяти томах*, т. II. Москва: издательство «Наука», 1984.

ელბაქიძე 2007: ელბაქიძე, მ. *ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში*. თბილისი: 2007.

ეფენდიევა 1998: Эфендиева, Н. *Эстетика Низами*. Баку: издательство «Мутарджим», 1998.

ეფენდიევა 2000: Эфендиева, Н. *Эстетико-культурологический анализ творчества Низами Гянджеви*. Автореферат диссертации, Баку: 2000.

ევენდევა 2013: Эфендиева, Т. *Роль Низами в восточной литературе*. კულტურ-ათმორისი კომუნიკაციები. №20, თბილისი: 2013.

თოდუა 1964: თოდუა, მ. ზოგი რამ ნიზამის „ხოსროვშირინიანის“ შესახებ; ნიზამი განჯელი, „ხოსროვი და შირინი“. თარგმნილი სპარსულიდან ამბაკო ჭელიძის მიერ. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

კალაძე 1984: Каладзе, И. В. «Об эпическом и лирическом творчестве Низами и Руставели». *Всесоюзная научная конференция «Роль Низами в развитии лирики в мировой литературе и 800-летие создания поэмы «Хосров и Ширин». Тезисы докладов*, 22-23 ноября 1984 года. Баку: издательство «ЭЛИМ», 1984.

კარიჭაშვილი 2011: კარიჭაშვილი, ლ. „ვეფხისტყაოსანი“ და პოსტმოდერნიზმი. თბილისი: 2011.

კაფარლი 2001: Кафарлы, Р. *Философия любви на древнем востоке и Низами*. Санкт-Петербург: издательство «Леила», 2001.

კონრადი 1966: Конрад, Н. И. *Запад и Восток*. Москва: 1966.

მაკოველსკი 1965: Маковельский, А. О. *О ошибочных интерпретациях философии Низами*. Известия академии наук Азербайджанской ССР. Серия общественных наук, №6, Баку: 1965.

მამედოვი 1959: Мамедов, Ш. Ф. *Философские и общественно-политические взгляды Низами (лекции)*. изд. МГУ, 1959.

მირზოევა 1975: Мирзоева, Ш. Проблема художественного образа в эстетике Низами. Известия академии наук Азербайджанской ССР, Баку: издательство «ЭЛИМ», 1975.

მუსტაფაევი 1962: Мустафаев, Дж. *Философские и этические воззрения Низам*. Баку: издательство академии наук Азербайджанской ССР, «ЭЛИМ», 1962.

ნადირაძე 2006: ნადირაძე, გ. *რუსთაველის ესთეტიკა*. თბილისი: 2006.

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

ნათაძე ... 1966: ნათაძე, ნ.; ცაიშვილი, ს. *შოთა რუსთაველი და მისი პოემა*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1966.

ნოზაძე 1963: ნოზაძე, ვ. *ვეფხისტყაოსანის ღმრთისმეტყველება*. პარიზი: 1963.

ნოზაძე 2004: ნოზაძე, ვ. „ვეფხისტყაოსანის ფერთამეტყველება“. *თხზულება-თა სრული კრებული ათ ტომად* გ. შარაძის საერთო რედაქციით. ტ. I. თბილისი: 2004.

ნუცუბიძე 1976: ნუცუბიძე, შ. „რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი“, *შრომები*, ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1976.

რატიანი 2015: რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2015.

რეიფილდი 2000: Rayfield, D. *The Literature of Georgia*. Curzon: 2000.

რუსთაველი 1966: რუსთაველი, შოთა. „ვეფხისტყაოსანი“, სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი. თბილისი: 1966.

სვეტლოვი 2018: სვეტლოვი, პ. „წერილი კალისტრატე ცინცაძის მიმართ; ნუგზარ პაპუაშვილი, პავლე სვეტლოვი – კალისტრატე ცინცაძეს რუსთაველის შესახებ“. კრებულში: *ელენე მეტრეველი 100*. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, თბილისი: 2018.

სირაძე 2012: სირაძე, რ. „ვეფხისტყაოსნის“ ცნებათმეტყველებანი და სახისმეტყველებანი“. *რუსთაველოლოგია*. VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

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

ყული-ზადე 1987: Кули-Заде, З. А. *Теоретические проблемы истории культуры востока и низамиведени*. Баку: издательство «ЭЛМ», 1987.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე, ე. *ვეფხისტყაოსნის იდეურ-მსოფლმხედველობრივი სამყარო*. „ქართველოლოგი“, თბილისი: 2009.

ჭაჯიევა 2004: Гаджиева, В. *Ономастическое пространство поэмы «Искандер-Наме» Низами Ганджеви*. Баку: издательство «ЭЛМ», 2004.

ჭაჯიევა 2010: Гаджиева, В. *Типология поэтика-стилистических функций имен собственных в творчестве Низами Ганджеви*. Баку: издательство «ЭЛМ», 2010.

ჭაჯიევი 2000: Гаджиев, А. *Ренессансный мир «Хамсе» Низами Ганджеви*. Баку: издательство «Мутарджим», 2000.

Nizami and Rustaveli: Time and Aesthetic Beliefs

Summary

The development of aesthetic thought has its temporal and worldview stages, which are distinguished by the diversity of perceptions and typological similarities. One of such periods is considered to be XII-XIII centuries which mark the beginning of secularization of the society. The religious imperative gives place to secular motivations. Consequently, shifts also occur in literature – the law changes, but the attitude to the superiority of the law does not change. The form and content of the text appear in a new framework of conventionality, canonization, although this does not mean that the author loses freedom, on the contrary, normativity encourages the author freely express the ideals that the new public taste orders.

The aforementioned cultural gradation occurred simultaneously in Georgia and Azerbaijan, and, of course, we can talk about typological similarities as well as differences, but the main thing is to determine the essence of this general cultural phenomenon which best of all is expressed by Nizami and Rustaveli.

According to the majority of scholars, the first sign of similarity between the creativity of Nizami and Rustaveli is the same approach to man as a creator and exponent of his own destiny; the next sign is the romantic spirit of heroic characters; for them the word is a means of knowing the world and oneself. For both poets, the concept of love is a philosophical credo through which they present humanistic ideals; also, woman as an expression of the aesthetic ideal; the idea of creating a harmonious society and establishing a humanistic outlook. These are the issues we are mainly dealing with in the research part of the paper.

კიდევ ერთხელ შოთა რუსთაველის შესახებ (გამოხმაურება ვლადიმერ ჭელიძის ნაშრომზე „ჰერეთის ერისთავი შოთა“ („რუსთველიანას“ კვალდაკვალ)

სამეცნიერო კრებულ „რუსთველოლოგიის“ VIII ნომერში რუბრიკით „ისტორიული რეალიები“ გამოქვეყნდა ვლადიმერ ჭელიძის ნაშრომი „ჰერეთის ერისთავი შოთა“. მკვლევრის მიზანია მეტი არგუმენტი წარმოადგინოს პავლე ინგოროყვას იმ თეორიის გასამყარებლად, რომლის მიხედვით, ჰერეთის ერისთავი შოთა იგივე შოთა რუსთველია, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი. ამავე დროს, ავტორი ცდილობს სათანადო ისტორიული ფაქტებისა და პოემის შინაარსობრივი მონაცემების თანხვედრების საფუძველზე დაასაბუთოს, რომ პოემა შექმნილია თამარის მეფობის შემდგომ ეპოქაში.

მკვლევარმა აღნიშნული ნაშრომის თავდაპირველი ვერსია მოხსენების სახით წაიკითხა ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოების ერთ-ერთ სხდომაზე. ამას მოჰყვა ძალზე საინტერესო დისკუსია, რომლის ამსახველი მასალები ლადო ჭელიძისა და ნიკა სანებლიძის ავტორობით, დაიბეჭდა გაზეთ „ქართული სიტყვის“ ფურცლებზე (ჭელიძე 2019)

„რუსთველოლოგიის“ მკითხველი ნაშრომის შევსებულ ვერსიას გაეცნო.

ლადო ჭელიძე წარმოადგენს ჟამთააღმწერლის მატყანიდან იმ ფრაგმენტებს. რომლებშიც მოხსენიებულია შოთა ჰერეთის ერისთავი და ცდილობს ახლებური ინტერპრეტაცია მოგვცეს ზოგიერთი მონაცემისა, მაგალითად, ჟამთააღმწერლის ცნობას ჰერეთის ერისთავის შესახებ – „მანისა ფერობისათვის კუპრო-

ბით უხმოზდნენ“, რომელსაც სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ პავლე ინგოროყვა, კორნელი კეკელიძე და სხვანი, ასე გვიხსნის: „აღნიშნული ეპოქის (XI-XIII) ქართულ სალიტერატურო პროცესში დამკვიდრებული ელინოფინური სამწერლო ტრადიციიდან გამომდინარე, აქ პირველი სიტყვა „მანისა“, უნდა იყოს ბერძნული წარმომავლობის ტერმინი მანია ... რომელსაც როგორც მეტაფორას აქვს მნიშვნელობა – ძლიერი მიდრეკილება რაიმესადმი“ (75). მკვლევარი ფიქრობს, რომ ძველი ქართულით ამ სიტყვის შესატყვისია ხელი, შმაგი. ამის კვალად კი „მანისა ფერობისათვის“ ესმის, როგორც ხელობისათვის, შმაგობისათვის.

ამდენად, ლადო ჭელიძის აზრით, ჟამთააღმწერელი მიანიშნებს, რომ ჰერეთის ერისთავს „კუპრივით შესახედაობის მქონეს, გახელებულს, გაშმაგებულს უწოდებდნენ“ (76). ამ ყოველივეს გამოძახილს კი ხედავ პოემის პროლოგში:

მე რუსთველი ხელობითა.... (8)

მიჯნური შმაგსა გვიქვიან ... (22).

ჟამთააღმწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება ჰერეთის ერისთავისადმი მკვლევრის მიერ ახსნილია იმით, რომ ის „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორია. „მხატვრული გამონაგონის გადმოცემისა და ამბის ალეგორიულ-ნართაული საშუალებებით ასახვის პრინციპი (ლიტერატურული ფიქცია) ჟამთააღმწერლისთვის ასევე მიუღებელია, რადგან მისი შემოქმედებითი და შემეცნებითი პრიორიტეტი ჭეშმარიტების მეტყველება არს და არა თვალახმა ვისთვისმე“ (77).

ლადო ჭელიძე ცდილობს მოგვცეს „კუპარის“ განმარტება, რომელიც, მისი აზრით, წარმომავლობის მიმანიშნებელია და არა მეტსახელი. იგი ვარაუდობს, რომ ტექსტის პირველწყაროში იკითხებოდა არა „კუპარი“, არამედ „კუხარი“, წარმომავლობის აღმნიშვნელი ტოპონიმი, რომელიც ჰერეთის მიმდებარე ისტორიულ-გეოგრაფიული მხარის სახელწოდებაა და კახეთ-ჰერეთის („ჰერ-კახთა“) სამეფო-სამთავროსთან იყო გაერთიანებული.

მკვლევრის აზრით, რუსთაველის წარმომავლობისა და თანამდებობრივი მდგომარეობის „პირველსახე“ ასე შეიძლება აღვადგინოთ: „ჰერეთის ერისთავი და მეჭურჭლეთუხუცესი შოთა კუ[ხ] არი-რუსთაველი.

ლადო ჭელიძე მსგავსებას ხედავს ჟამთააღმწერლის მატთანეში გადმოცემულ ამბებსა და „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეულ ეპიზოდებს შორის. მაგალითად, მისი აზრით, მსგავსია ახალგაზრდა მეფე ლაშა-გიორგის პირველი ლაშქრობა მოხარკე ქვეყნის, განძის, წინააღმდეგ და პოემაში ტარიელის ბრძოლა ინდოეთის მოხარაჯე ქვეყნის ხატაეთის დასამორჩილებლად; აგრეთვე, მონღოლთა მიერ ალამუთის ციხის ასაღებად შვიდწლიანი ომის დროს ჩალატა ნოინის მკვლელობა და პოემაში ხვარაზმმას ძის მკვლელობის ეპიზოდი. მკვლევარი ფიქრობს, რომ ცოტნე დადიანის ზნეობრივი გმირობა მხატვრულ-შემეცნებით განზოგადებას პოულობს აფორიზმში: „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანად ესახება მკვლევარს პოემის სამი გმირის მიერ ქაჯეთის ციხის აღების საომარი ტაქტიკის მსგავსება „ასწლოვან მატთანეში“ აღწერილ ბაღდადის ციხე-ქალაქის დაპყრობის საბრძოლო ეპიზოდებთან, რომელშიც უშუალოდ მონაწილეობდა დავით ულუ. ნესტან-დარეჯანის საქმროდ ხვარაზმმას ძეს შერჩევის ეპიზოდი კი მკვლევარს აგონებს ჯალალ ედინის მიერ რუსუდან დედოფლისთვის ქორწინების შეთავაზებას. ამ ისტორიული ფაქტის აღუზია, ცხადია, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა რუსთველოლოგიაში. კორნელი კეკელიძე ვარაუდობდა, რომ „იქნება ხვარაზმმას შვილის ინდოეთში სიძედ გახდომისა და მისი გამეფების განზრახვა, რომელიც პოემით ვერ განხორციელდა, სიტყვაგადაკვრით გულისხმობდეს ჯალალ-ედინ ხვარაზმელის სურვილს რუსუდანის ცოლად შერთვისა და საქართველოში გამეფებისა, რომელიც აგრეთვე უშედეგოდ დარჩა“ (კეკელიძე 1981: 160).

ლადო ჭელიძისთვის მეტად საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ტყვეობის შემდეგ დაბრუნებულ დავით ულუს სხვებთან ერთად

ჰერეთის ერისთავი შოთა მიეგება. ეს საკმარის საფუძვლად მიაჩნია მკვლევარს იმისათვის, რომ სწორედ დავით ულუ მოიაზროს ეპილოგის ტაეპში: „ქართველთა ღმრთისა დავითის, ვის მზე მსახურებს სარებლად.“

მკვლევარი იხსენებს ველისციხელ ქალზე ლაშა-გიორგის მიჯნურობის ამბავს და ფიქრობს, რომ ამგვარი მწველი სიყვარულით არის შთაგონებული რუსთველური მიჯნურობა. ტოპონიმ „ველის ციხის“ გამოძახილს ხედავს პოემაში და ფიქრობს, რომ აღნიშნული სიტყვა განზოგადებულ მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს პროლოგის სტრიქონებში: „აჰა, გული გამიჯნურდა, მიხვდომია ველთა რბენა“, „მისთვის ველთა გამოვარდეს“ და სხვა.

წარმოდგენილი ისტორიული და მხატვრული კონტექსტების მსგავსება-პარალელები მკვლევარს საფუძველს აძლევს გამოთქვას თვალსაზრისი, რომ პოემა ასახავს არა მხოლოდ თამარისა და დავით სოსლანის, არამედ ლაშა-გიორგისა და რუსუდანის მეფობის თანადროულ ეპოქას, ამდენად, „ვეფხისტყაოსანი“ მას დავით ულუს მეფობის დროს (1247-1270), უფრო კონკრეტულად კი მე-13 საუკუნის 50-60-იანი წლების მიჯნაზე შექმნილად მიაჩნია.

ასეთი ლადო ჭელიძის მოხსენების ძირითადი დებულებები.

ვიდრე უშუალოდ „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნის ეპოქის ვერსიებზე ვისაუბრებდე, მინდა გამოვეხმაურო ბატონი ლადო ჭელიძის თვალსაზრისს, რომ „როგორც ჩანს, ამგვარი მწველი სიყვარულის ამბავი (იგულისხმება ლაშა გიორგისა და ველისციხელი ქალის სიყვარული) დაედო საფუძვლად რუსთველურ მიჯნურობას“. შევნიშნავთ, რომ რუსთველური მიჯნურობის ერთადერთი მიზანი საღვთო სიყვარულის გადმოცემაა. ადამიანური სიყვარულის გადმოცემა („ვთქვენე ხელობანი ქვენანი“) პოეტს სჭირდება იმდენად, რამდენადაც ის ბაძავს და განასახოვნებს ღვთიურს. ეს ყოველივე ქრისტიანული თეოლოგიის სიღრმიდან არის ამოზრდილი და ალეგორიული ფორმით გადმოცემული, ამგვარი ალეგორიზმის პირველ ნიმუშს თვით ბიბლიური წიგნი „ქებათა ქება“ წარმოადგენს.

პროლოგისეული მიჯნურობის თეორიის, პოემის სიუჟეტში სიყვარულის მოტივის, რუსთაველის მსოფლმხედველობის, სათანადო ცნებათმეტყველებისა და სახისმეტყველების შესწავლის საფუძველზე ეს ყოველივე საკმაოდ კარგად არის დასაბუთებული კორნელი კეკელიძის, ზვიად გამსახურდიას, რევაზ სირაძისა და სხვათა ნაშრომებში. ამდენად, ველისციხის ტოპონიმური გამოძახილის დანახვა მიჯნურის „ველად გაჭრასა“ და „ველთა რბენაში“ (რაც აღმოსავლურ ლიტერატურაში საკმაოდ გავრცელებული მოტივია), შესაბამისად, ლაშა-გიორგისა და ველისციხელი ქალის სიყვარულის წარმოდგენა რუსთველური მიჯნურობის მოტივაციად ტექსტის თავისუფალ ინტერპრეტაციად მიგვაჩნია.

რაც შეეხება „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნის სავარაუდო თარიღს, ტრადიციულად მიიჩნევენ, რომ პოემა შეიქმნა XII საუკუნის გასულს და XIII საუკუნის პირველ ათეულში; ის თამარ მეფეს ეძღვნება და მისსავე სიცოცხლეში არის დაწერილი („მიბრძანეს მათად საქებრად ...“). პროლოგისეულ მეტაფორაში „ლომი“ („ვის შვენის ლომსა ...“) და ეპილოგის ტაეპში „დავითის ქნანი ვითა ვთქვენე...“ დავით სოსლანის სახეს მოიაზრებენ. თამარ მეფე და დავით სოსლანი 1189 წელს დაქორწინდნენ, 1207 წელს დავითი გარდაიცვალა, ამიტომაც 1189-1207 წლები მიიჩნევა დროის იმ მონაკვეთად, რომელშიც დაიწერა „ვეფხისტყაოსანი“. ასე ფიქრობდა პავლე ინგოროყვაც. მისი კონცეფციით, „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია XII საუკუნის ბოლოს ან XIII საუკუნის დასაწყისში, 1196 წლის შემდეგ არა უგვიანეს 1207 წლისა, მონღოლთა გამოჩენამდე. ამისათვის მას, ცხადია, სათანადო არგუმენტაცია ჰქონდა, მათ შორის ისიც, რომ ხვარაზმი „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოდგენილია, როგორც ძლიერი სახელმწიფო. „ხვარაზმი პოემაში გაიგივებულია ირანთან, ხვარაზმი და ირანი ავტორის წარმოდგენით ერთსა და იმავეს ნიშნავს, ხოლო ასეთი მდგომარეობა, როდესაც ხვარაზმის მფლობელთა ხელში გაერთიანებული იყო ირანი და ხვარაზმი წარმოადგენდა ირანის სინონიმს, მეტად ხანმოკლე დროის მანძილზე გაგრძელდა. ამას ადგილი ჰქონდა სწორედ ამ ხანაში,

მე-12 საუკუნის ბოლოს და მე-13 საუკუნის პირველ მეოთხედში“ (ინგოროყვა 2016ა: 108).

პოემა რომ XII-XIII საუკუნეთა მიჯნას ეკუთვნის, მკვლევრის აზრით, ამას ადასტურებს ის გარემოებაც, რომ ავტორი იცნობს მთელ იმდროინდელ აღმოსავლეთ მსოფლიოს, მაგრამ არ ახსენებს მონღოლთა იმპერიას.

კორნელი კეკელიძეს განსხვავებული მოსაზრება ჰქონდა: ის არ იზიარებდა პავლე ინგოროყვას თეორიას, რომლის მიხედვით, შოთა რუსთაველი იგივე ჰერეთის ერისთავი შოთაა და მიაჩნდა, რომ პოემა არ შეიძლებოდა დანერილიყო მონღოლთა და ხვარაზმელთა შემოსევაზე ადრე. ამის საფუძველს იგი ხედავდა პოემის ისტორიულ რეალიებში, თუმცა პოეტურ ნაწარმოებში ზუსტი ისტორიული ცნობებისა და ფაქტების ძიება მიზანშეწონილად არ მიაჩნდა. „მაგრამ პოეტურ შემოქმედებასაც თავისი ლოგიკა აქვს – წერდა კორნელი კეკელიძე, – პოეტიც აღნიშნავს თავის ნაწარმოებში ისეთ რამეს, რასაც ადგილი ჰქონდა ან მის დროს ან მის დრომდე. ის ვერ იზინას-წარმეტყველებს ისეთ რამეს, რასაც მის შემდეგ ჰქონდა ადგილი სინამდვილეში“.

ისტორიული რეალიების თვალსაზრისით, კ. კეკელიძე ყურადღებას ამახვილებდა, პირველ ყოვლისა, შემდეგ გარემოებაზე: რუსთაველი იცნობს ისეთ თხზულებებს, რომლებიც დანერილია ან თამარის მეფობის მიწურულს ან მისი გარდაცვალების შემდეგ. ასეთებია „თამარიანი“, „აბდულმესია“, „ამირანდარეჯანიანი“. ტერმინი „ხატაეთი“, მეცნიერის შენიშვნით, მონღოლთა ეპოქამდე ქართულ მწერლობაში არ გვხვდება.

საყურადღებოა კორნელი კეკელიძის დაკვირვება: რა მოსაზრებით უნდა დაენერა პოეტს თამარის გარდაცვალების შემდეგ მისი ქება? „ქება აქ უნდა გავიგოთ არა როგორც შესხმა თამარისა პერსონალურად, მისი სულიერი და ფიზიკური თვისებებისა, არამედ მის პიროვნებაში განსახიერებული ბრწყინვალე დროისა, რომლის სული და ხასიათი ასე რელიეფურადაა მოცემული პოემის მხატვრულ სახეებში. თამარი შექებულია პოემაში შეფარვით, როგორც სიმბოლო მისი დროის

საქართველოსი, პოემა დაწერილია ქართველი ერის ცხოვრებაში ისეთი კრიზისის დროს, როდესაც მოგონება თამარის პიროვნებისა და მისი ბრწყინვალე მეფობისა წარმოადგენდა მდგომარეობის გამოსწორება-გაუმჯობესებისაკენ მონოდებას და ამ მიმართულებით მოქმედების სტიმულს“ (კეკელიძე 1981: 155.)

კრიზისად კორნელი კეკელიძე მიიჩნევდა იმ ისტორიულ ვითარებას, რომელიც შეიქმნა საქართველოში მონღოლთა შემოსევის შემდეგ. მას მხედველობაში ჰქონდა რუსუდანის მეფობის დასაწყისი 1230 წლამდე, ვარაუდობდა, რომ პოეტიც ამავე დროს ცხოვრობდა. „ის უეჭველია თამარის მეფობის შეგნებული თანამედროვე და მომსწრე იყო; ... ფართო გაგებით, პოემა თამარის ეპოქის და (არა მეფობის) ნაწარმოებადაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ“. კორნელი კეკელიძე თავისი მოსაზრების ძირითად კონტრარგუმენტებსაც განიხილავდა: 1. რატომ არ არის პოემაში ნახსენები მონღოლეთი? ამაზე იგი უპასუხებდა: „პოემაში არც საქართველოა პირდაპირ დასახელებული, ნუთუ ამიტომ ის პოემის დაწერისას არ არსებობდა? მონღოლები არ არიან პოემაში მოხსენებულნი იმიტომ, რომ ისინი ჯერ გაბატონებული არ არიან, 1220-21 წლის შემდეგ 1238 წლამდე ისინი არც გამოჩენილან აქ. მაშასადამე, ჯერ იმდენად პოპულარული არ ყოფილა ჩვენში, როგორც სხვა ზემოჩამოთვლილი ერები და ქვეყნები.

2. ვეფხისტყაოსნისებური ნაწარმოების დაწერა მოსალოდნელია მხოლოდ თამარის ბრწყინვალე მეფობაში და არა მონღოლების შემოსევის შემდეგ. როდესაც ბოლო მოელო ყოველგვარ კულტურულ შემოქმედებას.

„ასეთი აზრი – წერდა კორნელი კეკელიძე – ანარეკლია იმ ყალბი შეხედულებისა, რომელიც დამყარებულია ისტორიოგრაფიაში მონღოლთა შემოსევის შემდეგ. საქმე ისეა წარმოდგენილი, თითქოს შემოდგეს თუ არა მონღოლებმა ჩვენში ფეხი, იმწამსვე ბოლო მოელო კულტურულ-ლიტერატურულ საქმიანობას. ეს ასე არ არის, მე-13 საუკუნის 50-იან 60-იან წლებამდე, როდესაც მონღოლებმა გამანადგურებელი ეკო-

ნომიური პოლიტიკა დაამყარეს ჩვენში, არ მოსპობილა აქ ის კულტურულ-შემოქმედებითი, კერძოდ, ლიტერატურული მუშაობა, რომელიც ცნობილი იყო წინათ და არც შეიძლებოდა მოსპობილიყო, ვინაიდან, როგორც ცნობილია, პოლიტიკურ-ეკონომიური ცვლილება ერის ცხოვრებაში იმ წამსვე არ იწვევს კულტურულ ცვლილებას“ (კეკელიძე 1981: 160).

„ვეფხისტყაოსნის“ თამარის შემდგომ ეპოქაში შექმნის იდეას სხვებიც განიხილავდნენ. ამ საკითხზე დისკუსია მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს. „ვეფხისტყაოსნის“ 1920 წლის გამოცემას ერთვის რედაქტორის, დავით კარიჭაშვილის, წინასიტყვაობა, რომელშიც მოკლედ გადმოცემულია სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული შეხედულებანი რუს-თველოლოგიის საკვანძო საკითხებზე. იმ დროს უკვე გახმაურებული იყო სარგის კაკაბაძის ვერსია, რომლის მიხედვით, „ვეფხისტყაოსანი“ დაახლოებით XIV საუკუნეში დაიწერა. ერთხანს ასევე ფიქრობდა ნიკო მარიც. დავით კარიჭაშვილი ამ თვალსაზრისს არ იზიარებდა, მაგრამ მან სამეცნიერო აზრის პლურალიზმის ასახვის მიზნით საჭიროდ მიიჩნია ეს ახალი ვერსიაც აღენიშნა. იგი წერდა: „ამ უკანასკნელს დროს სადავოდ შეიქნა აგრეთვე კითხვა, თუ როდის ცხოვრობდა ვეფხისტყაოსნის დამწერი, ანუ როდის არის დაწერილი ეს წიგნი. უკანასკნელ ხანამდე არავის ჰქონდა ეჭვი, რომ იგი ცხოვრობდა თამარ მეფის დროს, მაგრამ ბოლოს გამოითქვა აზრი, რომლის მიხედვით, ვეფხისტყაოსანი უნდა დაწერილი იყო თამარ მეფის შემდეგ მეცამეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეში. ამ აზრის დასამტკიცებლად ჯერ არ არის გამოყენებული გადამწყვეტი დაბეჭდილი საბუთები და კითხვა ისევ კითხვად არის დარჩენილი“ (რუსთაველი 1920: კ-კა.)

კითხვა ისევ კითხვად არის დარჩენილი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ბატონი ლადო ქელიძის ნაშრომმა მკითხველის ყურადღება ახალ, საგულისხმო გარემოებებზე გაამახვილა და რუსთაველის ვინაობისა და პოემის შექმნის ეპოქის საკითხებზე კიდევ ერთხელ დააფიქრა.

დამონეზბანი:

ინგოროყვა 2016ა: ინგოროყვა პ. რუსთველიანა. ჩვენი მწერლობა. თბილისი: 2016.

ინგოროყვა 2016ბ: ინგოროყვა პ. რუსთველიანას ეპილოგი. ჩვენი მწერლობა, თბილისი: 2016.

კეკელიძე 1981: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ II. თბილისი: 1981.

რუსთაველი 1920: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. დავით კარიჭაშვილის რედაქტორობითა და წინასიტყვაობით. თბილისი: 1920.

რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. 1966.

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

ჭელიძე 2017: ჭელიძე ვ. „ჰერეთის ერისთავი შოთა (რუსთველიანას კვალ-დაკვალ)“. *რუსთველოლოგია*. VIII. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

Once Again about Shota Rustaveli
(Review of Vladimer Chelidze’s Work “Shota, Eristavi of Hereti”
(Following “Rustveliana”)

Summary

This article is the review of Lado Chelidze’s work “Shota, Eristavi of Hereti” (Following “Rustaveliana”). The researcher attempted to find some more arguments in favor of Pavle Ingorokva’s theory, according to which Shota, Eristavi of Hereti is Shota Rustaveli. Based on coincidence of the historical facts and data from the content of the poem the author offers that the poem was written in the epoch after reign of Queen Tamar. In this issue Lado Chelidze shares Korneli Kekelidze’s opinion that the poem could not be written before attacks of Mongols and Khwarazmians.

The review considers Lado Chelidze’s argumentation against the background of Rustaveli studies. It mentions that some of the researcher’s offers are disputable, such as interpretation of Rustaveli’s romance affairs though the work is of interest as it has attracted the readers’ attention to new, meaningful circumstances and focused on the issues of Rustaveli’s identity and the epoch of creation of the poem.

„ვეფხისტყაოსნის“ ალეგორია

ქართული ლიტერატურის ვერცერთი ნიმუში ვერ შეედრება „ვეფხისტყაოსანს“ მის შესახებ დაწერილი რეცენზიებისა თუ მეცნიერული გამოკვლევების რაოდენობით. პოემის საქართველოში გამოჩენის დღიდან მკითხველის ინტერესი მისდამი არ განელეზულა. მიუხედავად ამისა, საბოლოო პასუხი შეკითხვაზე – ვინ იყო შოთა რუსთაველი, არ არსებობს. რუსთველოლოგების მიერ ასობით, ათასობით თუ არა, კვლევა არის შესრულებული პოემის შესახებ. ნაწარმოების ალეგორიული ასპექტებია გარჩეული გამოკვლევებში: (ხინთიბიძე : 2 -9; გამსახურდია 1982: 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 19, 22; ერისთავი 2010) და მრავალ სხვაში, მათ ჩამოსათვლელად აქ ადგილიც კი არ გვეყოფა. ჩვენ გვაინტერესებდა პოემის ალეგორიულობა მისი შინაარსის ისტორიულ სინამდვილესთან მიმართებაში. ალეგორია ნიშნავს რაიმე ამბის მინიშნებით, ქარაგმულად წარმოჩენას კონკრეტული მხატვრული სახეებით. სწორედ ასეთი სახეები და მათი თავგადასავალი ქმნიან „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულას. ზემოთ ჩამოთვლილ ლიტერატურაში ავტორები დამაჯერებლად ხსნიან, თუ როგორ ახერხებს შოთა რუსთაველი მხატვრული ხერხებით ნატიფი გრძნობებისა და განცდების გადმოცემას, განიხილავენ ლიტერატურისმცოდნეობის პრობლემურ საკითხებს. ვიზიარებთ რა პატივცემული ავტორების დამსახურებას, ვიმეორებთ, რომ ჩვენ უფრო გვაინტერესებდა პოემის შინაარსის შეპირისპირება ისტორიულ სინამდვილესთან.

ამ კითხვაზე პასუხს ჩვენ მივაგენით თ. ერისთავის ნაშრომში: „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მეორე განზომილება“ (ერისთავი 2010). ალეგორიულ ნაწარმოებში ორი ამბავი გადმოიცემა. ერთი – აშკარა – მომცველი ხასიათების, ქმედების, ადგილისა და დროის და მეორე – დაფარული, ეზოთერული – მომცველი აბსტრაქტული იდეების, კოსმიური ძალების, მორალური დოქტრინების. ზოგჯერ ალეგორიის თანხვედრა

რეალურ ფაქტებთან ერთი ერთშია (სკრუტონ 2017: 188). მაგალითად: ერთერთი ისტორიული ვერსიით უფლისწული დემნა ჩააბარეს ბიძამისს მეფედ აღსაზრდელად. იგივეს ვხედავთ პოემაში – სარიდანი აბარებს თავის შვილს ტარიელს მეფედ აღსაზრდელად თავის ნათესავს ფარსადანს, რომელიც ამბობს ტარიელზე „ჩვენისავე გვარის არსო“; თამარის გაჩენის შემდეგ დემნას ინტერესები აღმოჩნდება უგულველყოფილი და პოემაში – ნესტანის გაჩენა გვერდზე გადაწევს ტარიელს; ისტორიულად

თამარის გამეფება, პოემაში კი – ნესტანის მზადება სამეფოდ და თინათინის – ნესტანის ანარეკლის – ტახტზე აყვანა როსტევეანის მიერ; დიდებულთა აჯანყება საქართველოში და დემნას ბრძოლა ბიძის წინააღმდეგ, პოემაში კი – ტარიელის ჯანყი ფარსადანის წინააღმდეგ, ფრიდონის (დემნას ერთერთი იპოსტასის) სასტიკი ბრძოლა ბიძასთან; ისტორიულად – შეუღლების შეუძლებლობის მიზეზი – ბიძაშვილობა, პოემაში კი – მამიდა სახელად დავარ (და ვარ).

ალბათ ბევრმა იცის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მსოფლიოს ლიტერატურულ ასპარეზზე გატანას ხელი შეუწყვეს და-ძმა უორდროპებმა, რუსეთში დიდი ბრიტანეთის საელჩოს თანამშრომლებმა; მე-19-ე საუკუნის მეორე ნახევარში საქართველოში ყოფნისას ისინი გაეცნენ ამ ნაწარმოებს და თარგმნეს კიდევ ინგლისურად, თუმცა – პროზაულად. ცხადია, ამაში მათ ბევრი ცნობილი ქართველი დაეხმარა და მათში უპირველესი იყო ილია ჭავჭავაძე. ყურადსაღებია, რომ იმ პირველ თარგმანში პოემის პროლოგში ნახსენები სიტყვა „საჭოჭმანები“ ითარგმნა მისი ძველი ქართული მნიშვნელობით – „საქები, სასახე-ლო“, მაგრამ სქოლიოში ჩამოტანილია მისი მეორე მნიშვნელობაც – „ორაზროვანი, საგონებელში ჩამგდები, Equivocal“ (ერისთავი 2010: 7). ბევრი მტკიცება არ არის საჭირო საიმისოდ, რომ მას, ვინც იმ პირველ მთარგმნელებს ეხმარებოდა, კარგად ჰქონდა გააზრებული ნაწარმოების ალეგორიული ხასიათი და მნიშვნელობა.

თ. ერისთავის ზემოთნახსენებ ნიგნში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ დანერა დემნა უფლისწულმა, თამარ მეფის ბიძაშვილმა, რომელსაც თამარი უყვარდა. ამ ნაწარმოების ნაკითხვამ დაგვარწმუნა, რომ პოემა თავიდან ბოლომდე არის ალეგორიული ნაწარმოები. მასში აღწერილი სიყვარული – მიჯნურობა გვესახება ე.წ. „პლატონურ“ სიყვარულად და ეს იმიტომ, რომ შეყვარებულთა შეუღლება ვერ მოხერხდა – მათ წინ აღუდგა მორალური ზღუდე. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ხალხში შემონახულია ლეგენდა, რომ დემნას და თამარს უყვარდათ ერთმანეთი, მაგრამ ამის ისტორიული დასაბუთება არსად სჩანს. ერთი ასეთი მოარული აზრი მე თვითონ მოვისმინე ბავშვობაში. მასხოვს ჩემი გაკვირვება სიტყვებზე – „დემნას და თამარს უყვარდათ ერთმანეთი“. აღსანიშნავია, რომ ის საუბარი განაპირობა ნიგნმა „ვეფხისტყაოსანი“, რომლისა იმ დროს არაფერი გამეგებოდა. ხალხში აგრეთვე არის გავრცელებული რწმენა, რომ შოთა რუსთაველს უყვარდა თამარი და თავისი პოემა მას მიუძღვნა. ამ ლეგენდების სინთეზი ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაში არის აკაკი წერეთლის ლექსი „რამ გამოიწვია „ვეფხისტყაოსანი?“ (წერეთელი 1988: 577).

ამ ლექსში აკაკი თამარ მეფესა და შოთას წარმოსახავს ადამიანებად, რომლებსაც ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ ეს მხოლოდ მათ იციან და სხვამ არავინ არ უნდა იცოდეს. თამარი თავის წერილში გამოუთქვამს შოთას სიყვარულს და ეუბნება, რომ მათთვის უმთავრესი მიზანი სამშობლოზე ზრუნვაა და მოუწოდებს სწორედ ასეთი სულისკვეთებით დანეროს რამე ლექსი. საპასუხოდ შოთა რუსთაველი ქმნის „ვეფხისტყაოსანს“, რომელშიც თამარს წარმოაჩენს ნესტან-დარეჯანად, საკუთარ თავს კი – ტარიელად.

აკაკი შოთას თამარის წერილის საპასუხოდ ათქმევინებს: („ალეგორულად, გადაკვრივ/ დაგინერ „ვეფხისტყაოსანს“./ განშორებული სასახლის,/ველად გაჭრილი ხელადა/დაგსახავ ნესტან-დარეჯანად/და შენს ღირსს – ტარიელადა./ სთქვა და დასწერა კიდევაც,/თამარ შეამკო ხელადა./თავი უმიროსს

(ჰომეროსს) ამსგავსა/და საქართველოს – ელადა“ (წერეთელი 1988: 577). ჩვენ არ ვიცით, მხოლოდ ამით ამოინურებოდა აკაკის ცოდნა ამ პოემის გმირებზე და პოემის შექმნის განმაპირობებელ მიზეზებზე, თუ არა, მაგრამ ვეჭვობთ, რომ მას ამ საკითხზე ბევრი უფიქრია. იგი, თავადიშვილი, გლეხის ოჯახს მიაბარეს გასაზრდელად, იქ კი იგი აუცილებლად გაიგებდა ბევრ რამეს, რაც შემოინახა ხალხის მეხსიერებამ. შოთას და თამარის სიყვარულის მოტივებზეა აგებული ზიჩის ნახატიც – როგორი მონინებით მიაართმევს პოეტი თავის ნაწარმოებს თამარ მეფეს. სავარაუდოდ, ეს ნახატიც არსებულ ლეგენდას ემყარება. ზიჩის ამ ამბავს ვინმე მოუყვებოდა და ეს ვინმე არ იქნებოდა უბრალო ადამიანი. აქვე გარკვევით არის სათქმელი, რომ ხალვათობა მონაცემებისა ამ ასპექტში განპირობებულია იმით, რომ უამრავი ადამიანი საქართველოში ისტორიულმა ქარტეხილებმა „მოსპო როგორც კლასი“. იმ ადამიანებთან ერთად დაიკარგა სულიერება – მათი წერილები, არქივები, ცოდნის დიდი მარაგი. ქ-ნი თ. ერისთავი თვითონ იყო იმ ტრაგიკული თაობის შთამომავალი – რეპრესირებული მამის შვილი, 1921 წელს კოჯორთან დაღუპული მარო მაცაშვილის დისშვილი.

პოემა იწყება ღმერთის დიდებით. ეჭვგარეშეა, რომ ავტორი ქრისტიანია და იცის ბიბლია; სტრიქონებში „მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერითა./ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექქმენ სახე ყოვლისა ტანისა“ (რუსთაველი 1951: 3) მე მესმის ბიბლიური – შექმნა ღმერთმა კაცი, თავის ხატად შექმნა იგი. ღმერთის ხატი არ უნახავს არც ერთ მოკვდავს და მისი „დანახვა“ მას ძალუძს იმ ნიშნით, რომელიც უფლისაგან ჩაენერგა – შემოქმედების უნარით, ხელმწიფეობით. „ხელმწიფე“ ხომ შემოქმედს, გამრჯევს ნიშნავს! შესაბამისად, უფლის დიდებასთან ერთად აქ ვკითხულობთ – ღმერთო, შენგან აქვს ყველას ნაბოძები შემოქმედების უნარი, ყველას – მეფით დაწყებული უბრალო მუშაკამდე. შეიძლება ითქვას, რომ პოემა თავიდანვე ალეგორიულად იწყება!

პოემის შესავალში ავტორი თავს რუსთველად წარმოგვიდგენს – პიროვნებად, რომელმაც ერთხელ უკვე „თქვა“ თამარ მეფის ამბავი და იგი მოიწონეს წამკითხველებმა თუ მსმენელებმა. პოემის ამ ადგილთან დააკავშირებით აუცილებლად სახსენებელია ანტონ კათალიკოსის წიგნი „ქართული ენის გრამატიკა“ (ანტონ კათალიკოსი 1753:), რომელშიც საქართველოს გამოჩენილ მოღვაწეთა შორის ავტორი რუსთაველს ასახელებს, არა მარტო გვართ, არამედ სახელითაც – შოთა რუსთაველი და გვაცნობს მას, როგორც თამარ მეფის ცხოვრების ერთერთ მთხრობელს. ამ სტრიქონების წაკითხვისას გაკვირვებული დავრჩით, რატომ არ მოიხსენია ანტონმა რუსთაველი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორად? თამარ ერისთავის აზრით, პოემის ქეშმარიტი ავტორი დემნა უბრალოდ ამოეფარა რუსთაველის სახელს, ისიც არასრულად – სახელი არ დაირქვა. იგივე ითქმის ეპილოგზეც: „ტარიელ მისსა რუსთველსა“. რატომ არა – ტარიელ შოთა რუსთველსა? ე.ი., ავტორმა ბოლომდე არ გააიგივა საკუთარი თავი შოთა რუსთაველთან, დატოვა ეჭვის საფუძველი.

პროლოგში ავტორი დაუფარავად ლაპარაკობს თამარ მეფისადმი თავის სიყვარულზე. ამბობს, რომ თავისი სიყვარულის ობიექტს იგი წანარმოებში ხშირად მოიხსენიებს მინიშნებით, ქარაგმულად: „მისი სახელი შეფარვით ქვემორე მითქვამს, მიქია“ (რუსთაველი 1951: 6). ქვემორე, ანუ თვით პოემაში, მის შინაარსში, თამარ მეფის სახელს მხოლოდ ნესტანისა და თინათინის სახელები მიესადაგება, მეტი არავისი. ისტორიულ სინამდვილესთან პირდაპირი ანალოგიაა თინათინის ტახტზე აყვანა როსტევანის მიერ და ნესტანის ტარიელის დათმობის ხსენება ფარსადანის მიერ (რუსთაველი 1951: 114).

ამ საკითხზე ოპონენტებთან საუბრისას ხშირად გამიგონია – დიდგვაროვანი ქალბატონის, დედოფლის წინაშე მუხლის მოყრა და სიყვარულის მტკიცება იმდროინდელი კურტუაზული წეს-ჩვეულება იყო. ჩვენ ვიცით ასეთი წესების შესახებ, მაგრამ სასიყვარულო ამბები „ვეფხისტყაოსანში“ იმდენად მძაფრი და შთამბეჭდავია, რომ აშკარად სცილდება იმ კურ-

ტუაზობით დანესებულ ზღვარს. ვინ იცის, იქნებ ეს ძალიან ადვილად ამოსაცნობი ალევორიები იყო მიზეზი იმისა, რომ თამარის ეპოქაში „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ არაფერი ისმის, განსხვავებით იმ ავტორებისაგან, ვინც იმ დროს თამარს აქებდა და ადიდებდა? ჩვენ არ ვიცით სად, როგორ პირობებში და რა ვითარებაში დაწერა რუსთველმა ეს ნაწარმოები და როგორ შემოუნახა იგი შთამომავლობას, ჩვენ ეს სასწაულად მიგვაჩნია.

მაშასადამე, დემნა და თამარი ისევე, როგორც ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი, იყვნენ ბიძაშვილები და მათ შორის სიყვარულზე არის ეჭვი ისტორიულადაც, არა მარტო ხალხური ლეგენდებით. იქნებ ამ ამბავს გულისხმობდა მემატიანე, როდესაც უფლისწულ დემნას დახასიათებისას ამბობს, რომ იგი სანაქებო ახალგაზრდა კაცი იყო, ვიდრე არ „შევიდა ეშმაკი გულსა და გონებასა მისსა“ (დ).

ზემოთ გავანალიზეთ პროლოგში მიმართვა ღმერთისადმი და ამ სტრიქონების ჩვენებური გაგება. ეს სტრიქონები ლოგიკურად გრძელდება იდეალური საზოგადოების სურათის დახატვით „რაცა ვის რა ბედმან მისცეს“ (რუსთაველი 1951: 5). ეს დებულება პლატონისაა, მას მიაჩნდა, რომ საზოგადოებას თავში უნდა ედგეს განათლებული და ხელმძღვანელობისათვის მოწოდებული ლიდერი – ხელმძღვანელი, რომელმაც პოეზიაც იცის, ფილოსოფიაც და საქმეც. პოემის ავტორს ასეთი საზოგადოება მიაჩნია სიცოცხლისუნარიანად. თუ მოვლენებს ნინ გავუსწრებთ და ვიტყვით, რომ ტარიელის მიერ მეფობაზე და სიყვარულზე უარის თქმა ლომისა და ვეფხის მოკვლით დასტურდება და პოემის ჰეპი ენდი კი საოცნებო ფანტაზიაა, ეს იქნება გადაძახილი საქართველოს იმდროინდელ რეალობასთან და აკაკის ლექსთან – შეყვარებულთა შეუღლების მცდელობას წერტილი დაესვა და ზღაპრულ ამბათ დაიწერა მხოლოდ ერთი ძირითადი მიზეზის გამო – ეს შეუღლება საქართველოში მორალურად მიუღებელი და შეუძლებელი იყო – სახელმწიფოში არეულობას გამოიწვევდა.

საკვირველია პოემის ავტორის განსწავლულობა, რაც გვიძლიერებს ვარაუდს, რომ იგი – ავტორი, უთუოდ მაღალი, არის-

ტოკრატიული ფენის წარმომადგენელი იყო. თუ აკაკის ზემოთ მოტანილი ნაწარმოების იდეას მართებულად მივიჩნევთ, დავინახავთ, რომ ყველა ალევორია, ყველა ფილოსოფიური მინიშნება ნაწარმოებში ერთ მიზანს ემსახურება – უზრუნველყოფილ იქნას კეთილდღეობა სამშობლოში, თუნდაც მისი უმთავრესი წარმომადგენლების დიდი განცდებისა და ტრაგიკული პერიპეტიების ფასად.

პროლოგშივე რუსთველი აანალიზებს თავის სიყვარულს, ახასიათებს მას, როგორც ძნელად ასახსნელ ფენომენს. იგი ამბობს, ამ ნაწარმოებში მისი სიყვარული აღწერილ იქნება ადამიანურ სიყვარულად, მაგრამ ისეთად, რომელშიც ამაღლებულობა, სულიერება და „ზეობა“ წამყვანია. პროლოგში ნახსენები სიყვარული პლატონურია. იმ სიყვარულის აკრძალვის ალევორიული გამოხატულებაა მამიდა დავარი – და ვარ! ამავე დროს სპარსულად „დავარ“ სამართლის აღმსრულებელს ნიშნავს!

უნდა განვმარტოთ, რომ გამოთქმა „პლატონური სიყვარული“ პლატონს არ ეკუთვნის – იგი მისი ფილოსოფიის შესწავლის პროცესში წარმოიშვა. თვით პოემაში კი, ჩვენის აზრით, იგი გამოხატულია სიტყვებით: „შორით ბნედა, შორით კვდომა, შორით დაგვა, შორით ალვა“ და სხვა (რუსთაველი 1951: 6, 7). როგორც ვთქვით, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეუღლება შეუძლებელი იყო მათი ახლო ნათესაობის გამო (მამიდა დავარის სახელი პოემის ავტორმა ტყუილად არ მოიგონა!). ტარიელის მიერ შემდგომი ძიება ნესტანისა, მისი პოვნა მეგობრების დახმარებით და პოემის ბედნიერი ფინალი ფანტაზიაა – მკითხველს იგი გულს უხარებს მსგავსად იმისა, როგორ შეხვდა დანტე ალიგიერი ბეატრიჩეს ჯოჯოხეთის წრებზე სიარულის ფინალში. ბეატრიჩეს, რომელიც დიდი ხნის გარდაცვლილია და რომლის დაკარგვას დანტე მთელი ცხოვრება მწარედ განიცდიდა! ტარიელისა და ნესტანის შეუღლება რომ შეუძლებელი იყო, დასტურდება სტრიქონებითაც, სადაც ფარსადანი ეუბნება ტარიელს – დემნას სიმბოლოს, ნესტან-დარეჯანის – თამარის სიმბოლოს, საქორწინო მზადების წინ: „ჩემთვის ესე დღე ლხინი და სიხარულია./გარდავიხადოთ ქორწილი, ხამს ვითა

დასა, (!) სრულია“ (რუსთაველი 1951: 114). ეს მოხდა ინდოეთში, ალეგორიულად კი საქართველოში, სადაც ქრისტიანულმა მორალმა ბიძაშვილებს შორის სიყვარული დაუშვებლად სცნო. რუსთაველის სიყვარულის პლატონურობაზე მეტყველებს ისიც, რომ იგივე პროლოგში იგი ერთ კუბლეტში დავით სოსლანსაც მოიხსენიებს საქებარი სიტყვებით. რუსთაველი ისეთი მიჯნურია, რომელსაც შეუძლია „სოფლის თმობა“ თავისი შეყვარებულის ინტერესებისათვის (რუსთაველი 1951: 7).

რა არგუმენტებს ემყარება დებულება, რომ თ. ერისთავის დემნა უფლისწულის ავტორობის ვერსია მცდარია?

ისტორიული წყაროები მეტყველებს, რომ უფლისწული მეფის წინააღმდეგ აჯანყების გამო დასაჯეს, მას თვალებიც დათხარეს და იგი მოკვდა (დასაჭურისებას არცერთი ქართველი მემამტიანე არ ადასტურებს, მხოლოდ სომეხი მემამტიანე).

მაგრამ: დემნას სიკვდილის ცნობას მხოლოდ ერთი მემამტიანე (ლაშა გიორგის დროინდელი) გვანდის და ისიც არ მიუთითებს, რა დრო გავიდა სასჯელსა და გარდაცვალებას შორის (ქართლის ცხოვრება: 367) – რეალურად შეიძლება დიდი ხანიც გასულიყო. დემნას შეპყრობა, თვალების დათხრა და სიკვდილი მოთხრობილია ერთ წინადადებაში – „დასვეს კლდკარს, დასწუნეს უკანა თვალნი, მოკუდა და დამარხეს მცხეთას“. დემნას დასჯა არ არის აღწერილი ისე, როგორც ეს თვითმხილველს დიდი დამაჯერებლობით შეეძლო აღწერა; დასჯასა (თუ ის ნამდვილად დაისაჯა) და გარდაცვალებას შორის პერიოდში დემნას შეეძლო ამ პოემის დაწერა, მიუხედავად მძიმე ტრავმისა. ასეთი სასჯელი არ გულისხმობდა, რომ იგი ვერ გააგრძელებდა ცხოვრებას საკუთარ ადგილსამყოფელში. თეორიულად მას ასეთ დასახიჩრებულ მდგომარეობაში შეეძლო პოემის დაწერა. გავიხსენოთ აბელარი და ელოიზა მე-11-ე საუკუნის საფრანგეთში (Иеруш 2005). მეორეს მხრივ, რატომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბიძამ დაინდო ძმისშვილი, მაგრამ განდევნა იგი საქართველოდან. დემნა გადაიკარგა და დევნილობაში (ვეფხვის ტყავში გახვევა ინდოეთში განდევნილობის ერთერთი სიმბოლოა!) დაწერა ვეფხისტყაოსანი. ამ მიმართულებით ოცნებით, დემნას განდევნილობის ადგილად უდაბნო ტარიც კი

შეიძლება მივიჩნიოთ ინდოეთსა და თანამედროვე პაკისტანს შორის, რომელსაც სახელიც კი შეეძლო მიეცა ტარიელისათვის!

თუ ბიძის მიერ ძმისშვილის დანდობა ძნელად სავარაუდოა, გამოვთქვათ იმედი, რომ დემნამ ბრძოლით გააღწია ლორეს ციხეს ალყას და ასე აღმოჩნდა განდეგილობაში – საბოლოო შედეგი იგივეა.

პოემა გაჟღენთილია ალუზიებით პლატონის ფილოსოფიაზე. იდეალური საზოგადოების სტრუქტურაზე და „პლატონურ“ სიყვარულზე უკვე მოგახსენეთ. პოემაში ტარიელი შავი ცხენითაა, ავთანდილი – თეთრით. ეს მინიშნებაა პლატონისეულ სულის იდეაზე – ფილოსოფოსი სულის იდეას წარმოგვიჩენს მეეტლედ, რომელიც მართავს შავი და თეთრი ცხენებით შებმულ ეტლს. შავი ცხენი გრძნობების, მოუთოკავი ემოციების სიმბოლოა (ტარიელი), თეთრი კი – რაციონალობის, გონების, მოფიქრების (ავთანდილი). გარდა ამისა, თეთრი მუსლიმებისათვის წმინდაა – თეთრ ცხენზე ამხედრებული ამალდა მუჰამედი ალაჰთან! და ავთანდილი არაბია. ავთანდილს თინათინი აგზავნის უცხო მოყმის საძებნელად, რეალობის დასადგენად და მასში გასარკვევად. თ. ერისთავის ვერსიით, ეს თამარი კარნახობს დემნას გაერკვიოს თავის თავში, თავის გრძნობებში. ავთანდილი პოულობს ტარიელს – პლატონის გამოქვაბულის ალეგორია (განმანათლებელი პიროვნების საუბარი გამოქვაბულში მცხოვრებთან) – უმეგობრდება მას და ჭკუას ასწავლის. ამის შემდეგ „განათლებული“ ტარიელი, გარკვეული მწარე რეალობაში, უარს ამბობს მეფობაზე – ლომის მოკვლა და სიყვარულზე – ვეფხის მოკვლა. ზემოთ ვისაუბრეთ თინათინზე და ნესტან-დარეჯანზე. თინათინი, იგივე ათინათი, არეკლილი სხივს ნიშნავს, ამითიც ხაზგასმულია, რომ ეს ორი პიროვნებ 2 იპოსტასია იმ თამარისა, რომელსაც პოემის ავტორი ნაწარმოებში მრავალგზის ახსენებს შეპარვით! საერთოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ პოემის გმირთა უმრავლესობის სახელი საქართველოში ამ პოემით დამკვიდრდა (ჭუმბურიძე 1952).

თამარ ერისთავის მიხედვით, ნაწარმოების სამი მთავარი გმირი დემნა უფლისწულის სამი განმახიერებაა და ამ გმირთა ისტორიები – დემნას ცხოვრების შესაძლო ვარიანტებია;

ავთანდილის შემთხვევაში სიყვარულს წინ არაფერი დაუდგებოდა – მისი რელიგიის გამო მას დაბრკოლება არ შეექმნებოდა; ფრიდონი განასახიერებს მეფობას ნანატრი შეყვარებულის გარეშე – ეს პოემის ავტორისათვის, იქნებოდა გამუდმებული ომი ბიძასთან! ეს ავტორმა არ ისურვა. ფრიდონმა თავისი შავი ტაიჭი ტარიელს გადაულოცა. ტარიელის ისტორიის დასაწყისი პოემაში სავარაუდოდ დემნას რეალური ისტორიის ასახვაა. ამ ისტორიის დასრულება კი – შეყვარებულის განთავისუფლება – ოცნებაა, რომელიც პოემაში ზღაპრული დასასრულით აისახა. ისევე, როგორც სამივე სახელმწიფოში იდეალური ცხოვრების დამკვიდრება პოემის ფინალში.

ჩვენს მიერ შემოთავაზებულ ანალიზში შესანიშნავად თავსდება თ. ერისთავის ვერსია პოემის სხვა გმირების შესახებ: ასმათი – მოუშორებელი დარდი და სევდა დაკარგულ სიყვარულზე; ფატმანი – ისტორიის მუზა – ზოგჯერ სიმართლის მთქმელი, ზოგჯერ კი ჭორების, რომლებიც მოსაშორებელია და გადასაგდები (ჭაშნაგირის მოკვლა ავთანდილის მიერ); როსტევანი – თამარ მეფის მამასთან ალეგორია (ნანილობრივად); ფარსადანი – აგრეთვე ალეგორია გიორგი მესამეზე; სარიდანი – მინიშნება დემნას მამაზე!

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, ქ-ნ თამარ ერისთავის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი არის თამარ მეფის ბიძაშვილი დემნა უფლისწული, გამართლებულად მიგვაჩნია, ანუ, დიდად სავარაუდოა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არის დემნა უფლისწულის ტრაგიკული სიცოცხლისა და სიყვარულის ალეგორიული ამბავი, მის მიერვე მოთხრობილი.

დამოწმებანი:

ანტონ კათალიკოსი 1973: *ქართული ღრამატიკა*. 1753.

გამსახურდია 1982: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. ცისკარი №6, 48.

ერისთავი 2010: ერისთავი თ. *„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მეორე განზომილება*. თბილისი: გამომცემლობა „გლობალ-პრინტი“, 2010.

პერნუ 2005: Перну Р. *Абеляр и Элоиза*. Изд „Молодая Гвардия“, 2005.

რუსთაველი 1951: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1951.

სკრუტონ 2017: Scruton R. *The Ring Of Truth*. ”PENGUIN BOOKS” 2017.

ქართლის ცხოვრება 1951: *ქართლის ცხოვრება*. ტ. I. თბილისი: 1951.

წერეთელი 1988: წერეთელი ა. „რამ გამოიწვია ვეფხისტყაოსანი?“ *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

ჭუმბურიძე 1952: ჭუმბურიძე ზ. *რა გქვია შენ?* თბილისი: გამომცემლობა „თეატრონი“ 1992.

ხინთიბიძე*: ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსნის სიყვარული – ახალი ფილოსოფიური კონცეფცია*. თბილისი: „ქართველოლოგი“.

Teimuraz Chanturishvili

Allegory of the “One In The Tiger’s Skin”

Summary

We have studied Tamar Eristavi’s assumption that the poem’s author is Queen Tamar’s cousin, Prince Demna, who called himself Rustaveli. Careful comparison of the plot with history convinces that the poem’s content is an allegorical description of real historical events. Three friends – Tariel, Avtandyl and Pridon are the three hypostases of Demna and represent his three possible life ways. Nestan-Darejan and Tinatin represent Queen Tamar, whom the poem’s author loves and allegorically mentions in the poem exactly by these names. Tariel and Nestan, like Tamar and Demna are cousins; aunt Davar (I am sister) separates them. Poem’s happy end is just a fantasy.

* შენიშვნა: ნუსხაში პირველად დასახელებულ წყაროსთან ორიგინალშივე წელი არ არის მითითებული.

პოეტიკის საკითხები

მაია ცერცვაძე

რამდენიმე ხიაზმური კონსტრუქციის შესახებ „ვეფხისტყაოსნში“

„ვეფხისტყაოსნის“ უმდიდრესი პოეტიკისა და მხატვრული ენის კვლევას მნიშვნელოვანი ყურადღება დაუთმეს და უთმობენ რუსთველოლოგები (თ. ბაგრატიონი, დ. ჩუბინაშვილი, ა. ზუტენერი, მ. ჯანაშვილი შ. ლლონტი, გ. ასათიანი, ე. ხინთიბიძე, მ. ელბაძიძე, ნ. გონჯილაშვილი...). პოემის ამ მიმართულებით შესწავლის თვალსაზრისით საინტერესოდ გვესახება მასში ხიაზმური კონსტრუქციების დაძებნა და განხილვა, რასაც ეძღვნება წარმოდგენილი ნაშრომი.

ხიაზმის (ძველბერძნული სიტყვიდან *χιασμός, χιάζω, chiázō*, ასო „X-ს მიმსგავსება“) რიტორიკული ფიგურა წარმოადგენს სიტყვათა მწკრივის ორ პარალელურ რიგში ელემენტების თანმიმდევრობის ჯვარედინ ცვლილებას.

ხიაზმის X-სებური სტრუქტურა იქმნება მისი ელემენტების განლაგების შემდეგნაირი კონფიგურაციით:

A-B

B-A.

თუ ამ კონფიგურაციაში განაპირა (A-A) და შუა (B-B) ელემენტებს ერთმანეთთან დიაგონალური ხაზებით შევაერთებთ, მართლაც მივიღებთ X-სებურ სტრუქტურას. მასში მარცხნიდან მარჯვნივ და ზემოდან ქვემოთ წაკითხვისას პირველი ელემენტი (A) სტრუქტურის თავსა და ბოლოში, ხოლო მეორე ელემენტი (B) სტრუქტურის შუაში მეორდება. მაშასადამე,

ხიაზმი შებრუნებული პარალელიზმია ორ მოსაზღვრე სიტყვათშენწყობათა თუ წინადადებათა ნევრების სარკისებური ურთიერთგანლაგებით.

კლასიკური რიტორიკა ხიაზმს გადანაცვლების ფიგურათა ჯგუფს აკუთვნებს.

ერთ-ერთი დეფინიციის მიხედვით, რომელიც ტერმინს უფრო ფართო გაგებით განმარტავს, ხიაზმი არის ჯვარედინი, ღერძული ან ცენტრალური სიმეტრიის მქონე სტრუქტურა. ამ განმარტების თანახმად, ხიაზმის უმარტივესი ნიმუშია, მაგალითად, მწკრივი: [ერთი, ორი, სამი] – [სამი, ორი, ერთი].

ხიაზმის ქვესახედ ასახელებენ ანტიმეტაბოლას, რომელიც ასევე მოიცავს გრამატიკული სტრუქტურების შებრუნებას თანმიმდევრულ ფრაზებსა თუ წინადადებებში, მაგრამ ხიაზმისგან განსხვავებით სიტყვების გამეორება ხდება შემდეგი კონფიგურაციით: A-B-B-A. ე. ი. ანტიმეტაბოლა ის ღერძული სიმეტრიის სტრუქტურაა, რაზეც აღნიშნულია ზემოთ მოყვანილ დეფინიციაში. აქვე ისიც გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მეცნიერთა ნაწილი ამ ორ ცნებას – ხიაზმსა და ანტიმეტაბოლას ერთმანეთთან აიგივებს.

ხიაზმი უძველესი რიტორიკული ფიგურაა, რომელიც ხშირად გვხვდება ძველ ტექსტებში. განსაკუთრებით მდიდარია ამ სტილისტიკური ხერხით ბიბლიის – როგორც ძველი, ასევე ახალი აღთქმის ტექსტები, მაგალითად, ახალ აღთქმაში ხიაზმის ნიმუშია ფრაზა ლუკას სახარებიდან (ლუკა 14, 11): „ყოველმან, რომელმან აღიმაღლოს თავი თვისი, იგი დამდაბლდეს; და რომელმან დაიმდაბლოს თავი თვისი, ამაღლდეს“ (ქართული ოთხთავის ... 1979: 498).

ხიაზმს წარმატებით მიმართავენ ქართველი ავტორები პროზაულ თუ პოეტურ ტექსტებში, ფიქშენსა თუ ნონფიქშენში. ხიაზმის საინტერესო ნიმუშად მიგვაჩნია, მაგალითად, შემდეგი ფრაზა, რომელიც გვხვდება ლევან გოთუას გადასახლებიდან გამოგზავნილ პირად წერილში: „ეს ვერ გამიგია, სამშობლო იმიტომ მიყვარს, რომ ასე შორს ვარ, თუ იმიტომ ვარ ასე შორს, რომ ასე ძლიერ მიყვარს სამშობლო!“ (გოთუა 2015: 5).

ხიაზმს, ისევე როგორც სხვა სტილისტიკურ ფიგურებს, ბუნებრივია, თავისი ფუნქცია გააჩნია. ნაწერ ტექსტებსა თუ ვერბალურ გამოსვლებში ის, უწინარეს ყოვლისა, გამოიყენება მკითხველის თუ მსმენელის ყურადღების მისაქცევად, ტექსტის რიტმული ორგანიზაციისა და მისი მხატვრულობის გამოკვეთისა და გაძლიერების მიზნით. მკვლევარნი მსჯელობენ მის აზრობრივ, ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიურ მხარეებზე (ბრეგაძე 2017: 21-22).

არსებობს ხიაზმის სხვადასხვა კლასიფიკაცია, თუმცა თითქმის ყოველი მათგანი მოიცავს ამ რიტორიკული ფიგურის ქვემოთმოყვანილ სამ ძირითად სახეს:

1. წმინდა სინტაქსური ხიაზმი, რომელშიც სტრუქტურის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილები ურთიერთსიმეტრიულია და მარჯვენა ნაწილი იმეორებს მარცხენა ნაწილის წინადადების ნევრებს საპირისპირო მიმართულებით;

2. სემანტიკურად გართულებული ხიაზმი, რომელშიც ემატება ორმაგი ლექსიკური გამეორება ინვერსირებულ ელემენტებში და ხდება ამ ელემენტების სინტაქსური ფუნქციების გაცვლა. ამ ტიპის ხიაზმს ლექსიკურ ხიაზმსაც უწოდებენ;

3. ხიაზმური კალამბური, რომელშიც შეინიშნება მასში შემავალი სიტყვების მნიშვნელობის ცვლილებაც.

განვიხილოთ „ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე ხიაზმური კონსტრუქცია.

პოემის 223-ე და 1468-ე სტროფებში რუსთაველს გამოყენებული აქვს ერთი და იგივე ხიაზმური კონსტრუქცია – **„ყმა ქალსა და ქალი ყმასა“**. პირველ შემთხვევაში იგი ეხება ტარიელისა და ასმათის შეხვედრას, მეორე შემთხვევაში – ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის დაქორწინებას.

იგი ტვერი გაეხშირა დანაგლეჯსა მათსა თმასა,
ერთმანერთსა ეხვეოდეს: **ყმა ქალსა და ქალი ყმასა**;
იზახდიან, მოსტქემიდიან, მოსცემდიან კლდენი ხმასა.
ავთანდილ სჭვრეტს გაკვირვებით მათსა ეგრე ქცევა-ზმასა.
(რუსთაველი 1951: 45)

ფრიდონისგან უსაზომო ქორწილია დღესა რვასა;
ყოვლთა დღეთა მიართმიდეს უფასოსა ძღვენსა მზასა;
დღე და ღამე არ გასწყვედდის ჩალანა და ჩანგი ხმასა.
აჰა, მიჰხვდეს შესაფერნი **ყმა ქალსა და ქალი ყმასა.**

(რუსთაველი 1951: 295)

აღსანიშნავია, რომ 223-ე სტროფის კომენტირებისას ვ. ბერიძე აღნიშნავს მეორე ტაეპის მეორე ნახევრის – **ყმა ქალსა და ქალი ყმასა** – ხიაზმურ სტრუქტურას: „ლექსი საგულისხმოა თავისი წყობით, განსაკუთრებით მისი მეორე ნახევარი:

ყ მ ა ქ ა ლ ს ა ,

ქ ა ლ ი ყ მ ა ს ა

ჯვარედინადაა განწყობილი, ბერძნული X-ის მსგავსად.

ამგვარი ხერხი ძველთაგანვეა ცნობილი. მას ხ ი ა ზ მ ი ეწოდება (ბერძნული X-ის მიხედვით). ამ ხერხს მიმართავენ მაშინ, როდესაც უნდათ განსაკუთრებით ცოცხლად წარმოდგინონ მოქმედება“ (ბერიძე 1974: 99).

ორივე შემთხვევაში ტაეპში ხიაზმური კონსტრუქცია გვხვდება დიდი ცეზურის შემდეგ. სტრუქტურა ღერძულად სიმეტრიულია მაერთებელი „და“ კავშირის მიმართ. ეს კონსტრუქციები სემანტიკურად გართულებული ხიაზმის ტიპს განეკუთვნებიან, რადგან მის სიმეტრიულ ნაწილებში ერთმანეთს ადგილს უცვლიან წინდადების წევრები: ქვემდებარეები („ყმა“ და „ქალი“) და ირიბი დამატებები („ქალსა“ და „ყმასა“).

მსგავსი კონსტრუქციის ხიაზმი გვაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ 250-ე სტროფის ბოლო ტაეპში:

ვარ მიჯნური, ხელი ვინმე, გაუძლებლად სულთა დგმისად;
ჩემმან მზემან გამომგზავნა საძებარად იმა ყმისად;
ღრუბელიცა ვერ მიჰხვდების, მე მისრულვარ სადა, მი-, სად!
გული თქვენი მიპოვნია, **მისი შენდა, შენი მისად.**

(რუსთაველი 1951: 50)

აქაც, ისევე როგორც წინა მაგალითებში, სემანტიკურად გართულებული, იგივე ლექსიკური ხიაზმის გამოყენების შემ-

თხვევასთან გვაქვს საქმე – სტრუქტურის ორივე მხარეს ერთმანეთს ადგილებს უცვლიან წინადადების წევრები, ნაცვალსახელითი განსაზღვრებები: „მისი“ და „შენი“ და უბრალო დამატებები ნათესაობით ბრუნვაში „შენდა“ (= „შენთვის“ – მ. ც.) და „მისადა“ (= „მისთვის“ – მ. ც.).

როგორია „ვეფხისტყაოსნის“ ზემოთგანხილული ხიაზმური კონსტრუქციების ფუნქცია? ვფიქრობთ, ამ მაგალითებში ის უმთავრესად ესთეტიკური მიზანდასახულებითაა გამოყენებული, კერძოდ, ევფონიური დანიშნულება აქვს: გამეორებულია ბგერათკომპლექსები „ყმა“ და „ქალ“ და „შენ“ და „მის“, ხოლო პირველ ორ შემთხვევაში სტრიქონშიდა რითმების შექმნასაც ემსახურება: ცეზურის შემდეგი „ქალსა“ ერთმება გარე რითმას „ყმასა“ – „ყმა ქალსა და ქალი ყმასა“, რაც ტაეპის კეთილხმოვანებას და რიტმულ ორგანიზაციას კიდევ უფრო აძლიერებს.

223-ე სტროფის ტაეპის განმარტებისას ვ. ბერიძე გამოყენებული ფორმის მხატვრულ დანიშნულებას ასე განმარტავს: „ასმათი და ტარიელი ისე შეხვდნენ ერთმანეთს, როგორც დიდი ხნის უნახავი და აქედან არაჩვეულებრივი სისწრაფე შეხვედრისას, ერთმანეთზე გადახვევა, რომელიც თავისთავად X-ს მსგავს ფიგურას ქმნის“ (ბერიძე 1974: 99).

განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა დავუთმოთ კიდევ ერთ თავისებურ ხიაზმურ სტრუქტურას, რომელსაც მიმართავს რუსთაველი პოემის 51-ე სტროფში:

ამა მამისა სწავლასა ქალი ბრძნად მოისმინებდა,
ყურსა უპყრობდა, ისმენდა, წვრთასა არ მოიწყინებდა;
მეფე სმასა და მღერასა იქმს, მეტად მოილხინებდა;
თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრა მზე თინათინებდა.

(რუსთაველი 1951: 12)

ორიოდ სიტყვა ამ ტაეპის განმარტებაზე. პოემაში თინათინის სილამაზე და მშვენება მრავალგან არის შედარებულ მზესთან, მზის ელვარებასთან: სხვა თავებს რომ არ შევეხოთ,

მხოლოდ იმ ერთ თავშიც – „ამბავი როსტევეან არაბთა მეფისა“, რომელსაც განსახილავი სტროფი მიეკუთვნება, თინათინის მზესთან მსგავსება და მასზე აღმატებულება კიდევ ექვსჯერ არის გაცხადებული:

„სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაცა დასთა დასული“; „რა გაიზარდა, გაივსო, მზე მისგან სანუნარია“; „ჩემი ძე დავსვათ ხელმწიფედ, ვისგან მზე სანუნელია“; „სჯობს და მას მიეც მეფობა, ვისგან მზე შენაფლობია“; „მან განანათლნეს ყოველნი, ვით მზემან მანათობელმან“; „ქალი მზეებრ სჭვრეტს ყოველთა ცნობითა ბრძნად მხედველთა“; „ფიცა მზე თინათინისი, მის მზისა მოწუნარისა“.

„თინათინი მზესა სჯობია თავისი ელვის, შუქის შვენებით; მზე მასთან არის გაუბედავი, უთამამო. ამნაირად, თინათინის შვენება ხან მზის შვენებას უდრის, ხან მას სჭარბობს – აღნიშნავს ვიქტორ ნოზაძე თავის მონოგრაფიაში (ნოზაძე, 1957: 239).

„ვეფხისტყაოსნის“ იუსტინე აბულაძისეულ ლექსიკონში „თინათინება“ ასეა განმარტებული: „**თინათინება** – თინათინობის განწევა, თინათინივით ელვარება. ნ. თინათინი საკ. სახელებში“ (რუსთაველი 1951: 352).

„**თინათინობდა**“ რუსთაველის საავტორო ნეოლოგიზმია და იგი ერთი სიტყვაფორმით გამოხატავს „თინათინობის განწევას“, „თინათინივით ელვარებას“. შეიძლება ასეც ითქვას: მზე თინათინის მშვენებას ესწრაფოდა, მასზე მშვენებით აღმატებულს ეტოლებოდა, სილამაზით თინათინს ეჯიბრებოდა. თუ „**თინათინების**“ ანალოგიით ტაეპის პირველ ნაწილს „**თინათინ მზესა სწუნობდა**“ პირობითად შევცვლით ასე: „**თინათინ მზეობდა**“, მაშინ მივიღებთ მაპირისპირებელი „მაგრა“ (=„მაგრამ“ – მ. ც.) კავშირის მიმართ სიმეტრიულ შემდეგ მნკრისვს:

თინათინ მზეობდა, მაგრა მზე თინათინებდა,

რომელიც უფრო თვალსაჩინოს ხდის ტაეპის ხიაზმურ სტრუქტურასა და ბუნებას: აქ ერთმანეთს ადგილებს უცვლიან, ერთი მხრივ, ქვემდებარეები: **თინათინ** და **მზე** და მეორე მხრივ, ზმნე-

ბი: **მზეობდა** და **თინათინებდა**, რის გამოც „ვეფხისტყაოსნის“ განსახილავი კონსტრუქცია, ვფიქრობთ, პირობითად შეიძლება თავისებურ, ერთგვარ ხიაზმად მივიჩნიოთ.

მკვლევართა მართებული დაკვირვებით, ხიაზმს ხშირად მიმართავენ ანტითეზური გამონათქვამების ფორმულირებისას, რათა ანტითეზებით გამოთქმულ დაპირისპირებას მეტად გაუსვან ხაზი და ამ ფორმით ის კიდევ უფრო გააძლიერონ (ბრე-გაძე 2017: 20-21).

წინა მაგალითებისაგან განსხვავებით, ბოლოს განხილული „ვეფხისტყაოსნის“ ეს ტაეპი საინტერესოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ანტითეზურია და აქ ხიაზმის ფორმისთვის მიმართვას სწორედ აღნიშნული მხატვრული მიზანდასახულება აქვს.

როგორც ცნობილია, საკუთარი სახელი „თინათინი“, რომელიც ჰქვია პოემის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს, ნიშნავს არეკლილ მზის სხივს. საბა განმარტავს: „**თინათინი** – სარკითა თუ მისთანათა რათამე მზის შუქი(ს) კედელზე(დ) ციალებდეს“ და „სარკითა ანუ წყალთა მიერ მზის(ა) შარავანდედი კედელსა ზედა (კედელზედ) ციალებდეს, იგი არს. ესე თინათინი და თვირნათენი ერთსა ჰგვანან; ამას სარკითა ანუ წყლითა–მიერი მზის შუქი კედელსა ზედა ციალებდეს, თინათინსა უწოდენ“ (ორბელიანი 1991: 306).

პოემის განსახილავი ტაეპის განმარტებისას ვახტანგ მეექვსე აღნიშნავს: „**თინათინი** – სარკეს თუ წყალს მზე რომ დაადგეს, ის შუქსა არ გაუშვებს, ის არი“ (რუსთაველი 1975: 375)“.

თინათინის ამ განმარტებების შესაბამისად, ვფიქრობთ, განსახილავი ტაეპი შეიძლება ნაკითხულ იქნას შემდეგნაირადაც: თინათინი (არა პერსონაჟი, არამედ არეკლილი მზის სხივი) მზეს სწუნობდა (მშვენებით მას აჭარბებდა), მზე კი ამის გამო თავისი შუქის ანარეკლის აღმატებულ სილამაზეს ესწრაფოდა. ჩვენი აზრით, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ეს დებულება პოეტს სარკისებური სტრუქტურის – ხიაზმის რიტორიკული ფიგურის გამოყენებით აქვს გადმოცემული, ვნახავთ, რომ ამით სათქმელის შინაარსისა და ფორმის შესა-

ბამისობის საოცარი გამოვლინების შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, რაც რუსთაველის უმდიდრესი პოეტიკისა და ესთეტიკის კიდევ ერთ დადასტურებას წარმოადგენს.

„ვეფხისტყაოსნის“ ხიაზმური კონსტრუქციების კვლევის წარმოდგენილი ცდა, რომელიც ჩაფიქრებული გვაქვს კიდევ გავაგრძელოთ, ვფიქრობთ, წაადგება პოემის ესთეტიკისა და მხატვრული სამყაროს გააზრებისა და შესწავლის საქმეს.

დამონებანი:

ბერეგოვსკაია 2004: Береговская Э. М. *Очерки по экспрессивному синтаксису*. Москва: Рохос, 2004.

ბერიძე 1974: ბერიძე ვ. *ვეფხისტყაოსნის კომენტარი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1974.

ბრეგაძე 2017: ბრეგაძე ლ. *მუხრან მაჭავარიანის ხიაზმიანი მინიატურები*. ჟურნ. ცისკარი (1852), № 6 თბილისი: 2017.

გოთუა 2015: გოთუა გ. *ყოველთვის მაკვირვებდა ლევან გოთუას ნიჭი და ინტერესების მრავალფეროვნება*. ჟურნ. „გურია REGION“, №13, აპრილი, 2015, გვ. 5.

კვიატკოვსკი 1966: Квятковский А.П. *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.

ნოზაძე 1957: ნოზაძე ვ. *ვეფხისტყაოსნის მზის მეტყველება*. სანტიაგო დე ჩილე: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1957.

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

რუსთაველი 1951: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

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

ქართული ოთხთავის... 1979: ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია. ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივანე იმნაიშვილმა. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.

**About Several Structures with Chiasmus in
"The Knight in the Panther's Skin"**

Summary

Although Rustvelologists have dedicated a number of studies to the richest poetry and imagery of "The Knight in the Panther's Skin", there is still much more to study in this direction.

In the poem by Rustaveli, there are cases of employing a rhetorical figure referred to as a chiasmus.

Chiasmus is an ancient rhetorical figure and comes from an ancient Greek word *χιασμός, χιάζω*, and looks like a letter X. According to one of the definitions that explains the term in a broad sense, chiasmus is a structure with a cross, axial or centralized symmetry.

Like other stylistic figures, chiasmus also has its function which, as indicated by the researchers, lies in its aesthetic and psychological properties.

This article is dedicated to some of the constructions with chiasmus emerging in "The Knight in the Panther's Skin" and their systematization and artistic functions.

„ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე გადატანის მეშვიდე ცდა

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანთა მდიდარ კოლექციას კიდევ ერთი წიგნი შეემატა. ეს გახლავთ **არჩილ ხალვაშის** მიერ რუსულ ენაზე თარგმნილი ტექსტი უკვდავი პოემისა.



თარგმანი უნიკალურია იმ მხრივ, რომ მასში შედის ის დანართები თუ გაგრძელებები, რომლებიც რუსთველოლოგიაში საეჭვოდ არის მიჩნეული. „ვეფხისტყაოსანს“ რუსულ თარგმანში დაახლოებით ხუთას ორმოცდაათი სტროფი დაემატა. აქედან ძირითადი ნაწილი ინდო-ხატაელთა ამბავზე მოდის.

წიგნს ერთვის ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორ რამაზ ხალვაშის წინასიტყვაობა, რომელშიც

საუბარია არჩილ ხალვაშის მიერ განეული შრომის მნიშვნელობაზე და ახსნილია ის თავისებურებები რაც თარგმანს ახასიათებს სტრუქტურული და შინაარსობრივი თვალსაზრისით.

გარდა ამისა, განხილულია პოემასთან დაკავშირებული ის ისტორიულ-ფილოლოგიური საკითხები, რომლებიც რუსულენოვან მკითხველს დააინტერესებს; მოცემულია მოკლე ცნობები ევგენი ბოლხოვიტინოვის, კონსტანტინ ბალმონტის, გიორგი ცაგარელის, პანტელეიმონ პეტრენკოს, ნიკოლაი ზაბოლოცკისა და შალვა ნუცუბიძის რუსული თარგმანების შესახებ.

რაც შეეხება მთარგმნელის ვინაობას.

არჩილ ხალვაში (1935-2008) მუშაობდა ქართული ენისა და ლიტერატურის, საქართველოს ისტორიისა და ეთნოგრაფიის საკითხებზე. მისი სამეცნიერო შრომებისა და მხატვრული შემოქმედების ორი ტომი გამოსცა ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობამ (2005 და 2007 წლებში).

არჩილ ხალვაშის განსაკუთრებული ინტერესის საგანს „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენდა. პირველი რუსთველოლოგიური შრომა 1991 წელს გამოაქვეყნა. იგი იკვლევდა ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა რუსთაველის მსოფლმხედველობა, პოემის ტექსტოლოგიის, პოეტიკისა და ესთეტიკის საკითხები, ავტორის ვინაობა და ამ პრობლემასთან დაკავშირებული ისტორიული რეალიები.

იგი რვა წლის განმავლობაში თარგმნიდა „ვეფხისტყაოსანს“ და გარდაცვალებამდე რამდენიმე თვით ადრე დაამთავრა. თუმცა, სამწუხაროდ, რედაქტირება ვერ მოასწრო. მისი სურვილი იყო რუსულენოვან პოეტთან ერთად შეესწორებინა ტექსტი. ამიტომ თარგმანი იბეჭდება თითქმის იმ სახით, რა სახითაც მთარგმნელმა დატოვა. როგორც წიგნის რედაქტორი რამაზ ხალვაში გვაუწყებს, მან მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებები შეიტანა ტექსტში.

იმედია, არჩილ ხალვაშის მიერ რუსულ ენაზე თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანი“ თავის ადგილს დაიკავებს პოემის მრავალრიცხოვან თარგმანთა შორის.

გთავაზობთ პოემის დასაწყისის ოთხი გვერდის სინქრონს:

პეზივის ტექსტები

დასაწყისი

1 [1]

ქრული იყო, დიანდისი, ნაიქვამი იქ სპარსულად,
უბოძო „ვეფხისტყაოსნისა“, არსა შეუწი ზოც, არ სულად,
საერთა, არ ახსენებს სამებას არა არსულად,
და იუ ვერა მისა ზმნის, შეუქვებს გასპარსულად.

2 [2]

ჩამელმან შექმნა სამყარო ძალითა მათ ძლიერათა,
ზედარდობ არსა სულითა ფრა ზეცითა მონასრათა,
ზენა, კაცია, მოღვერა ქვევანი, გვაქეს უაქვალად ვერათა,
და მსგან არს ფული ზედმწოდ სხითა მსმსკრათა.

3 [3]

ჲ, ღმერთო ერთო, შენ შეუქმენ სამე ფოცლისა ტანისა,
შენ დიხორე, ძლიერე შეუ დაორქვინად შე სატანისა,
მოძვე მინერეთა სურვილი, სკედილმდე ვსატანისა,
და ცოდეათა შესუსებურა, შენ თან ნასატანისა.

4 [4]

შენ შეუქმენ დივითა მადლი იყოი შეუე დივითანად,
გარესა დიდად მოხვილუ, მარა ერთობ გულმომვლიანად,
წაიბობი ფოცლითა შეუეველითა, ვითა მათა სინათლად,
და უმსოდ შეუეი ვერ ნაიბობს, ვერე ღობი არს ნაკეთიანად.

5 [5]

გვარვენი, ტახტი, პირფრა ღმრთისგან გვაქეს, სკატრა პირველი,
კრიველითა დიდად მოხვილუ, ორველითა რამხვითა შეტარველი,
შენდა სპობოდ შეუენი მოღვერა სხეუქვითა მარველი,
და ხაზს, თუქვა მათა პრინისა, რომ შეუევის იფის მარველი.

6 [6]

ვას შეუენის, - ღობისა, - ხმარესა შეუენისა, ფარა მამქვინისა,
- შეუენის მისი თამარისა, ღარე ბაღბამ, თანა ვამქვინისა, -
მას, არა ვიცი, შეუენართა შეუენისა ზოცებისა შე, - რინა? ¹
და მისთა შექრეცელითა ვარდისა მართამა ხაზს, მართა მთა, შეუენისა.

7 [7]

თამარს ვაქვინევი შეუენისა სისხლისა ცრებო-დათხველითა,
ვაქვინე ტეხინი ვინა მუ არა ვიდად გამორწველითა,
შენდად ვახმარე ვამრისა ტესა და კოლმად მარა მწველითა,
და ვარევი ოსმანისა, დივანისა ღარეცარა გულთა შეუელითა.

ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ

ВВЕДЕНИЕ

1
 Первый раздал. Он сочинил по-переделим, в ясном слове.
 Зовите: «Витязь в шкуре тигра», в котором все в латинском языке,
 Он, как зверский, не говорит о Творце, как о Боге,
 Если мова послушает, то будет обрет он в явном.

2 (1)
 Который силой молуей создал мир, все, что виден здесь,
 Тот и дал жизнь всем существам, адукум в каждом Духе с любез,
 Он представлял нам Землю, такую красна и чудна,
 От Него всякий государь, всякий божий образ весь.

3 (2)
 Боже единый, Ты создал все, что водится вокруг нас,
 Возьми под покров, дай мне мощь зорить сету, сету зря,
 Дай жить миллионам младенцев, тогда свет плечи с моих слез,
 Облегчи грехи, казне предается вместе в смертный час.

4
 Из Давидовых создал Ты величайшего Давида,
 Милосердие здарие ему всякому пришло.
 Стоял и стоял светилон, горел светом казней,
 Без него солнце не светит, без лунны красна и видна.

5
 Первый явил, престол и венец, укажетны нам Творцом,
 Ты и верные люди явилостя, на явил людей князь с гласом,
 Ты будешь правителем владыкой своим по своим королем,
 Равноному мне казнекому повелеть о душе твоим.

6 (3)
 Лму, которому пристало и красит зелье, шит и меч,
 Солнца Тамара, зовущий влах оне, черных хок меж плеч,
 Какую явлю ей водить, как эту явлю мне черель?
 Вспарить на нее то же, что и дущином, отборным слезам явель.

7 (4)
 Хвалю дарицу Тамару, слеза с хроню уместно,
 И ей покаяно повелела, что можно явить по людям,
 Видя вместо черной зрад-лет, явил тростником в слезном,
 Пруратус оне в глубь сердца явлюм зростром, не тулям.

8|6|
 მანძისაჲ მათად სიჭეხრად იქნა ღუგუნიანთა ტყილისა,
 ჭეს სარბითა და ნაწმინთა, იმითა და სივე, კლდისა,
 სრულ პაღაღმისა აღდგისა, მას შიჯრით მარჯობლისა.
 და ვარტყის ჭესაცო მადარსა გვრდებულ ტყვეეთა ღზიდისა.

9|7|
 ან ვნა მანდა გამოიქმედ, გული და ხელოვნება, -
 ძალი მოძვე და შეწვერა, შეგნით მატეს, მავსეც ვარცხად
 მათ მკვენიანეთა ტაროდის, ტურფადერთა უნდა სიჭეხრად,
 და მათ სამთა გმრათა მნათობითა სჭარს არამანერათის მოწება.

10|7|
 შენ გვედგებინ, მადლო, მერბობელი გულის მსათო,
 მოძვე ძალი და შეწვერა, უფლო უფლებათო,
 წყარ ჭეს გვინდა მათ გმრათა, მათ ფერად კადრუხათო,
 და პარტულიად ტაროდისა და მერმე მისთა მსათო.

11|8|
 მო, დავსხდეთ, ტაროდისათვის ცრემლი გვედს შეუწმინდელი,
 მანჯარა მართა დასადგენით ვანსეთ ვოფელა მოხდელა
 დავსე, რეზიველმან გველუკეთ, მისთვის გულ ღამჯარ სობდელი,
 და აქამდის ასხად სიჭეხრად, ან მარჯობადი წყობდელი.

12|9|
 ტაროდის კარგისა მოქმესა, მკოთე შიჯრისა ძალიანსა,
 პრად ვარცხად, ტარ სარბითა, გული მათ რეზიანსა,
 უნდა, უწმინდელთა ვარცხელო, ტკილ მოუგნარსა ხელოანსა,
 და მათ ჭეს სიჭეხრად ვარცხრად რად ვარცხის პრად მონასა.

13|10|
 მე, რეზიველი, ხელობითა ვარცხელო მანჯარსა
 ვან მოწმადობის ვართ სმათა, მისთვის ვეულის მისთვის მკვედარს,
 დავებოჯდო, მარჯობითვის კელი ნამდელი არბათ არა,
 და არე მოძვეც ვარცხელებსა, არე მანა მე სამარსა.

14|11|
 ვარცხელო სმარსდელი, ქართულად ნათარცხანება,
 ვით მარჯობადი იმოდელი, ხელის მელ სიჭეხრანება,
 ვებოდე და ღუგუნიად ვარცხელოცო, სიჭეხრად ვარცხელოცო,
 და რეზიანს ხელ-მკვედმან დამართო, ღამჯარ და, ღამჯარსანება.

15|11|
 ხარ იმითა მისთა სიჭეხრად, სიჭეხრელების იმოდ,
 მოძვედე მისთვის მკვედარსა, იმითა რას დავებოჯდო?
 ხელის უწმინდელი სიჭეხრად, ძიანსა აქცეს კარა ღამჯარ,
 და შიჯრადობისა მარჯობადი უნდა სმართო.

8 (5)

Мне повелено в честь не склеить сладкий сток с попойкой,
 Воспеть расцветы и брови, зносы-челты за славной,
 Белые зубы чистые, палочковатые красотой.
 На мяноватые из свинца рубить и хвалить дорочей.

9 (6)

Теперь мне нужны мастерство, железие, дорыя и клячи,
 Мне нужна Твоя ладница, чтоб в мир разума и трюны;
 Тем Тариву повелено, – приходить, он красен и велик, –
 Состысь три стальных героя, сладкий для дружиб и котель.

10

Я Тебя люблю, Божьяшней, лютота людей, их сердца,
 Дай мне силу и поддержку, всех Владостей Господь и велик;
 Мы хотим воспеть героев, как это может стори-речец,
 Но Тарива прежде всех, злотом и дружиб, мяновит.

11 (7)

Сядем пить славы без халды за любовь, дружибу, за их стучи,
 Кто с Таривом сравнится, никто не дриш на конурт,
 Сил и Рустивил, да в ствах сил про его фоль и ведут,
 Теперь он илечит створчатый, не выпустите вы из руц.

12

Тарив – лютость достойной, сильной, приятной для колды,
 Чье лицо – роза, ства – тучность, сердце – железю, что дришва,
 Не дваживный, недриш, с ним раскопирывать – услыва,
 Нества-Даредкава подобна солнцу, хвалить и не надо.

13 (8)

Я, Рустивил, по безумью посетил слово стору:
 За ту, кому поддальства дати, безумсь, себя я не уйму;
 Я илечю: нет лютости для мяновитуров, что же дришву,
 Пускай она лечит меня, иль даст вечный лютый и тьму.

14 (9)

Этот перодельный ства редкий, груженым лютает уж давно,
 Как сиротный илечут, он ходит за рукам все лютно,
 Я его в ствах обратил, дилчлось, – как это мне дило, –
 Оди сиделова, вместе с ней воспеть красавиц зводно.

15

Почему ты не приходи тебе, ты, бичевопный тигрище,
 Пачему по тебе, а ты силва, почему пришла тылой вид?
 Бесподобные лютоты свисают, моралл приотарит,
 В нем две дожила илечу как реалки пласку палдить.

16 [12]
 თელოა, მისგან უნათლოია, უნატრისკვი ახლად ზეწია;
 ამა, გული გამოცურადა, მიხედობა ევლია რისენა!
 მიაკეთი ვის, ზორეთი დანეთი ანარის, მისცეს სულია ღებენა.
 და სახით ევრია საცესელია ღამის, ღვეწათი უნდა ეღენა.

17 [13]
 რაცია ვისეი ბეჭმან მისცეს, დასეზრევის და მას უწმინბევის;
 მუნა მინდვი მუნსკობევის, მუბარო ევლითობევის;
 ევლია მარეწრისა მარეწრისა ევვარდვის და გამოსცობევის,
 და არცია ვისეი დაბუნოს, არცია სხვისა უწმინბევის.

18 [14]
 თუ მარეწრისა მარეწრისა ევვლად მომცია რავევან ბეჭმან,
 მე მითი ვისეი საცე მათი თათია წეხით მუნსებმან,
 სიტყვა კარგი გამოვიყო ღვეს-მარეწრისა, ესა-მეჭმან!
 და შეისმინეს ჭარხა სახით ჭარხა წეხით შეთიევემან.

19 [15]
 მარისა მარეწრისავე სახარხისა უნათ დარევი,
 საღმარო, საღმაროდ გარევიანა, მარეწრისათვის დიდი მარევი,
 ევლია ექვთვი ვისეის, არცია ისმენს ვისეი ვარევი,
 და ვრეწლი სიტყვა მითიევი ითქმის, მარია ამად ვარევი.

20 [16]
 ვათი ცხენისა მარა ვრეწლი და გამოსევის დიდი რივევი,
 მოსურთილთა - მოვემან, მარეწრის ევსა, მარეწრის ქვედა,
 მარია ივრეწვი მელეწენა - საღმარო გუბულია ვრეწვი,
 და რა მის ჭარევის საღმარო და ვარეწვის ღვემანს ღვევი, -

21 [17]
 მამარია სახით შეთიევი და მისი მომარისა,
 რა ევვარ მარეწრისა ჭარევილია, დარეწვის ღვემანს მუბარისა,
 არ-მარეწრისა ჭარევილია, არა ქმნის სიტყვა-მარეწრისა,
 და ზეღ-მარეწრის სეცევეს ზოგინსა, ამბარის დიდი ვმარისა.

22 [18]
 მე ვარეწრის ღვეწათი კარევათ, ვერანის თქვის წეხი ევრია
 ცხელის ცრეწლითი ვარეწრის-მე სოველი წეხი მტკარი,
 ესა-ქვევანი შეთიევი, ვათი მანა გარეწრისა,
 და ამა წეხმან საღმარისა მარეწრისა ვათი და ვერია.

23 [19]
 მომარეწრის არა ქვევან, თუ საცევი თქვის ვათი, რაი
 თათი ვოღია ზე მარეწრისა მელეწენათი კარევათ სმარისა
 ვარეწლი თქვის ვათი, რაი, უწმინბესი და მოწია მარა,
 და მარეწრისა იტყვის: „წეხი სეკობის“, ევლითობის ვათი ვარა.

16 (10)

В весь-осле, слова б видеть, свет ей збрызг из глаз моих,
 И влюбился, миджуром ства, мой дом – зима, край гор пустых!
 Помните, не старей же, чтоб волосы порыл зима,
 И гоня трех дивов, рай-она колеть, зима струго ства.

17 (11)

Каждый должен строго жить тем, чем выделен своей судьбой:
 Работнику жить работой, волею бодро войти в бой;
 А миджурю любить и жить, что слышал его-одной,
 Чтоб он друзей не осуждал, а самого – миджурю другой.

18**

Мне, миджурю, стуть миджуром, выделено судьбой, как реч,
 Потому в их дела зрелищ, познать их зима в снег;
 Выбрал слова приятные, а миджур в ствах, боже мой снег;
 Мне горе больше, чем их, в десятк с лишним, а в счетах строг.

19 (12)

Позна – часть мудрости, – так считают с давнейших зор,
 Стихи – это боже слово, близодетель речей простор,
 Будет мало, золь устремись к стихам своим: зутье и зор;
 Стихи даны жителям коротце, те не теряют, если в них зор.

20 (13)

Долгий путь и переломы покажут нам, злого зить,
 Какое зрели – лишь зинарда, – то, как змочом впадает он,
 Какое зить, скажут стихи, сочная реч – это закон,
 Коль отдадут ему зних, погрусится стихи зур: в гол, –

21 (14)

Тогда и судить зить, насколько он смел, шустер, зих,
 Не жалею слов для стихов, затрудняется сложить их,
 Сидит возложить свой словарь, слов не уменьшать стихомым,
 Искрено владеть человеком, быть в числе людей удачных.

22

Слову стихи отменные, зних не все смогут сказать:
 Те преддут жарина слеза зор, что ринил мне прилом стеть,
 Стихому небо в змелей, зомо буду их же уменьшать,
 Пусть движется зние зима словам гордам и стар и жид.

23 (15)

За один, зль двое стихов, в зруг зомов я не зряму;
 Считать себе лучшим из них, зутье не саета двое ему;
 Может, сложит один зль два – не по вкусу им одному;
 Но воскликнет: «Мои лучше», – не отпустит, ударит, как мул.

24 [20]
 მუიერე ლეკია ცოტია - ჩანლი მომარეთა,
 არაღა ეც სრულე ტანა სიტყვითა, ველისა ვანებმარეთა, -
 ვამარეკე მსუღადი ხელითი ვანმუღლია მომარეთა;
 და დიდია ვერ მოსკლვერ, ხელად იტეს ხოცე ნადართა მსკრეთა.

25 [21]
 ამბავი წერილად უმბოს, ზე საფეე არა ნასთავლობს;
 ველისა კაცისა ამეტებულეს, ჭარხა თავი არა ვრძალოს;
 ლეჭე ქართულია აღარბოს, საფხარა არა ამტკვალოს,
 და ნახოს კარგმან გამკონქმან, არა საფა არ ამარალოს.

26 [22]
 მესამე ლეკია კარგია ხანადამოდ, სამღერეღად,
 საამსკოდ, საღალობოდ, ამხანავია საორვეღად;
 წყარა მათოკი ვევეამხეს, რაცე თვეწი იტეს ნათვლად;
 და მომარე არა პეტარ, ვერის იტვეს ვარეცე ვანვლად.

27 [23]
 მე ვაშბოს, ვარეცე ივერეთი ხელისისა მოსესხარ;
 სხარსა ვადეგნია მოვექნია, სოფლისა ღობინად იგი ვმარ;
 მათად საძევე ვერ ვამრეცხე, ვთისა სისა მსოხარ,
 და ვანთა თვეღლია ვოღლია იტეს ვრთად უმანს, იგი ვარს.

28 [24]
 ხანს, მეღველე ნაქარეკისა მისისა ცუდიად არ ამ ვისობდეს,
 ვრთა უმრეცეს სახარეგრო, ვრთისა ვამე ამსობდეს,
 ველისა მათივას ხელოვნობდეს, მის იტებდეს, მის ამსობდეს, -
 და მისივას კიდე წერა უმად, - მისივას ვის მისისობდეს.

29 [25]
 წეხს ამ ცანთი ვეღლამან, მის ვაქეს, ვარეცე მისისა;
 ვინ მარს დიდად სახელად, არ თავი გამსტკია!
 იგია წეხს საყოცხლე, უმადლო ვითა ვაქია;
 და მისი სახელი მეფერავით ქვეტორე მათქვამს, მატია.

30 [26]
 ვარეცე მარეფრობა-პარეღლი და ტომს ვეართა ხეგანია,
 მრეღად საიქმელი, სიქართი გამოსივეცხე ვითა;
 იგია საფეე სახეო, მომცესთ აღმარეგნათა;
 და ვარეცე ვეღვების, თმობასეცე სქონდი მრავალია წეგნათა.

31 [27]
 მის ვრთისა მარეფრობისა ქვეტანთი ვერ მხეველების,
 ვის დამარეგნის, მამქარისა ვერხარეცე დავადღებთარ;
 ვარეცე ხელისითი ქვეტანთი, რომელისა ხორკთა ხეღვებისა;
 და მართა მისეცე პისავერ, თე ივეწი არ სახვერ, მორთა მხევემანს.

24 (16)

Второе стиха критике, что часть поэтов пишет в бред,
Они слава жито не ожидают, чтоб прозвать сердца и дробить,
Такая поэтов с поэтами сопоставима и сравнима
Не в словах кружится автор бред, но только поэтика изобретать.

25

Описать все подробности, достоверностью не выдать!
И трагические все побеждать, от трудностей не убогаться;
Писать стихи редкостью, речь своей не изурочить,
Толкователя, послушав их, чтобы не стал кто осуждать.

26 (17)

Хороши же третья стиха, и верна, и прав она человек,
Годится и в любовь, и в труд, или писать гостей, друзей;
Наше отношение, что она выражает мысли и язык,
Поэтому лишь считать того, чьи стихи всех легче дивятся.

27

Говорю тем, кто желает владеть делом и ремеслом:
За все хвататься не надо, лучше думать лишь об одном:
Их дел сравнить невозможно, как возможности – с одним бойцом,
Я – тот, кто все вокруг видит: всю соразность, одну весь дом.

28 (18)

Наде, чтобы поэта свой труд уважал и оберегал,
Чтобы имел одну любовь, ее ласкал и выжидал,
Занимался только ею, восхвалял, читал и удивлял,
Чтоб не искал другой любви, чтоб для нее был и играл.

29 (19)

Теперь все скажите о том, что ту же скажу и я скажу:
Это честь весьма большая, а само, себя не гримать!
Хоть и словно дано, жестоко, она нам жизнь, а любовь;
Ее в жизни восхвалял скрытно, вперед то же восхваляю.

30 (20)

Скажу о первом мизантропстве: оно изобретено лишь утомил,
О нем тяжело говорить – трудно языку найти язык,
Оно дело тех, кто в себе, дает в высоту вознестись,
Кто в нем урвется, предстоит изощряться обед исплачивать.

31 (21)

Того мизантропства не поймут даже лучше из умов,
Льва с ушами устали от числа о нем мыслей, слов,
О чувствительных разговорах, когда кто до конца жить готов,
Но в хвосте любви стравится, не разорванная из любви.