



შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო
ფონდი

Shota Rustaveli National Science Foundation

აღნიშნული პროექტი (GC_1_1_2016, 25.08.2016). განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს.

This project has been made possible by financial support from the Shota Rustaveli National Science Foundation (GC_1_1_2016, 25.08.2016). All ideas expressed herewith are those of the author, and may not represent the opinion of the Foundation itself’.

www.rustaveli.org.ge

უფასო გამოცემა



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია (GCLA)

Georgian Comparative Literature Association (GCLA)

საერთაშორისო კონფერენცია

„ვეფხისტყაოსანი“ და
მისი ადგილი მსოფლიო მწერლობაში.
თანამედროვე ინტერპრეტაციები

(კონფერენცია ეძღვნება „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნიდან
850-ე საიუბილეო წლისთავს)

International Conference

„**The Knight in the Panther's Skin**“ and
its Place in the World Literature.
Modern Interpretations

(Dedicated to the 850th Anniversary of the Creation of
„**The Knight in the Panther's Skin**“)

მასალები • Proceedings

საერთაშორისო სამეცნიერო კომიტეტი:

ირმა რატიანი – თავმჯდომარე (თბილისი, საქართველო)

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, შოთა რუსთაველის
ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის დირექტორი;
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი

ჩარლზ მელვილი (ინგლისი)

ფილოლოგიის დოქტორი, აღმოსავლეთმცოდნე,
ლიტერატურათმცოდნე;
კემბრიჯის უნივერსიტეტის პროფესორი,
ახლო აღმოსავლეთის კვლევების დეპარტამენტის
მეცნიერ-თანამშრომელი

გასტონ ბუაჩიძე (საფრანგეთი)

პროფესორი, მთარგმნელი, საფრანგეთის ლიტერატურული
აკადემიის წევრი

გაგა ლომიძე (თბილისი, საქართველო)

ფილოლოგიის დოქტორი, შოთა რუსთაველის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა
და კომპარატივისტიკის განყოფილების ხელმძღვანელი,
კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაციის
(GCLA) პრეზიდენტი

ივანე ამირხანაშვილი (თბილისი, საქართველო)

ფილოლოგიის დოქტორი, თსუ შოთა რუსთაველის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტის რუსთველოლოგიის სამეცნიერო
კვლევითი ცენტრის ხელმძღვანელი

International Scientific Committee:

Irma Ratiani

Professor

Director of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature,
Honorable President of Georgian Comparative Literature Association

Charles Melville

Professor

University of Cambridge (England)

Gaston Buachidze

(France)

Professor, Translator, Member of French Literary Academy

Gaga Lomidze

Doctor of Philological Sciences

President of Georgian Comparative Literature Association

Ivane Amirkhanashvili

Doctor of Philological Sciences

Head of Rustvelology research center

UDC(უაკ)

საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია:

რაჭილი გაიბულაევა
მაკა ელბაქიძე
ფირუზა მელვილი
მედეა მუსხელიშვილი
მირანდა ტყეშელაშვილი
ირმა რატიანი (რედაქტორი)

მხატვარი

ნოდარ სუმბაძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

International Editorial Board

Rahilya Geybullayeva
Maka Elbakidze
Firuza Melville
Medea Muskhelishvili
Miranda Tkeshelashvili
Irma Ratiani (Editor)

Cover Design by

Nodar Sumbadze

Computer Software

Tinatin Dugladze

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,
2016

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2016

გამომცემლობა „საარი“

ISBN 978-99 41-461-57-6

კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხის-
მგებლები არიან ავტორები.

The authors are responsible for the contents and the style of the articles
printed in the collection.

შინაარსი

პლენარული მოხსენებები Plenary Presentations

GASTON BUATCHIDZE

France, Nantes

The Georgian Story

Translated into French.....19

გასტონ ბუაჩიძე

საფრანგეთი, ნანტი

ესე ამბავი ქართული

ფრანგულად ნათარგმანები.....19

MAKA ELBAKIDZE

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther’s Skin”

and European Chivalry Romance.....27

CHARLES MELVILLE

United Kingdom, Cambridge

Rustaveli and the Sistan

Cycle of Persian epics.....35

IRMA RATIANI

Iv. Javakhishvii Tbilisi State University

Georgian Medieval Literary

Canon and Shota Rustaveli’s

“The Knight in the Panther’s Skin”.....44

ISA HABIBBEYLI

Azerbaijan, Baku

Shota Rustaveli’s Legacy in Azerbaijan.....50

შოთა რუსთაველი – გვიანი შუა საუკუნეების ავტორი
Shota Rustaveli – Author of the Late Middle Ages

IRINA BAGRATION-MOUKHRANELI

Russia, Moscow

Metropolitan Evgeny (Bolkhovitinov)

about Rustaveli.....53

И.Л.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ

Россия, Москва

Митрополит Евгений (Билховитинов)

o რუსთაველი.....53

NOMADI BARTAIA

Georgia, Tbilisi

David the Builder and

Georgian National Writing.....67

ნომადი ბართაია

საქართველო, თბილისი

დავით აღმაშენებელი და

ქართული ეროვნული მწერლობა.....67

TINATIN BOLKVADZE

Georgia, Tbilisi

Rustaveli in Nikolay Marr’s

Scientific Heritage.....81

თინათინ ბოლქვაძე

საქართველო, თბილისი

რუსთაველი ნიკო მარის

სამეცნიერო მემკვიდრეობაში.....81

MALINKA VELINOVA

Bulgaria, Sofia

Monologue in Shota Rustaveli’s

“The Man in the Panther’s Skin”

and in French Medieval Literature.....89

SABA METREVELI

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther’s Skin” and Theatre.....106

საბა მეტრეველი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსანი“ და თეატრალური ხელოვნება.....106

MAIA NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Baroque World-view in the Sequels of

the “Knight in the Panther’s Skin”120

NESTAN SULAVA

NANA GONJILASHVILI

Georgia, Tbilisi

For New Understanding of the Internal

World of the Main Characters of

“The Knight in the Panther’s Skin”126

ნესტან სულავა

ნანა გონჯილაშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა შინაგანი

სამყაროს ახლებური გააზრებისათვის.....126

NANA PRUIDZE

Georgia, Tbilisi

For Interpretation of the

Fragment of “The Knight in the Panther’s Skin”142

ნანა ფრუიძე

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის

ერთი ფრაგმენტის ინტერპრეტაციისთვის.....142

MERAB GHAGHANIDZE

Georgia, Tbilisi

Rustvelian Studies on the Religion

Confession of the Author of

***Vekhistkaosani* in the Twentieth Century Social**

and Cultural Context.....152

მერაბ ღაღანიძე

საქართველო, თბილისი

რუსთველის კვლევები „ვეფხისტყაოსნის“

ავტორის რელიგიური აღმსარებლობის

შესახებ მეოცე საუკუნის საზოგადოებრივ-

კულტურულ კონტექსტში.....152

SOPHIO CHKHATARASHVILI

Georgia, Tbilisi

Rustaveli and his Poem as

Transpired by Maxim Rilski.....160

სოფიო ჩხატარაშვილი

საქართველო, თბილისი

რუსთველი და მისი პოემა

მაქსიმ რილსკის ნააზრევში.....160

KETEVAN KHITARISHVILI

Georgia, Tbilisi

One More Folk Version of the

“Knight in the Panther’s Skin”169

ქეთევან ხიტარიშვილი

საქართველო, თბილისი

ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“

კიდევ ერთი ვარიანტი.....169

MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLARI

Georgia, Tbilisi

Motifs of the Magic Tales in the Oral Narratives

of “The Knight in the Panther’s Skin”178

„ვეფხისტყაოსანი“ და შუასაუკუნეების ლიტერატურული კანონი
“The Knight in the Panther’s Skin” and Medieval Literary Canon

NINO VAKHANIA

Georgia, Tbilisi

Towards the One Opinion of Pavle Ingorokva.....184

ნინო ვახანია

საქართველო, თბილისი

პავლე ინგოროკვას ერთი მოსაზრების კვალდაკვალ.....184

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

On One Biblical Reminiscence of the Poem

“The Knight in the Painter’s Skin”.....191

გოჩა კუჭუხიძე

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“

ერთი სახარებისეული რემინისცენცია.....191

NANA MREVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

General Archetypal Models and

Modification Features in

“The Knight in the Panther’s Skin”.....197

ნანა მრევილიშვილი

საქართველო, თბილისი

ზოგადი არქეტიპული მოდელები და

მათი მოდიფიცირების თავისებურებანი

„ვეფხისტყაოსანში“.....197

EKA CHIKVAIDZE

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther’s Skin

(Vepkhistaosani)” – the Crossroads of

Traditional Literary Rules and Innovation.....211

ეკა ჩიკვაძე

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსანი“ – ტრადიციული

ლიტერატურული კანონისა და

ინოვაციის გზაჯვარედინი.....211

**ევროპული და ნაციონალური კონტექსტების
ურთიერთმიმართების პრობლემა და „ვეფხისტყაოსანი“
Interrelation of National and International Literary Models and
“The Knight in the Panther’s Skin”**

IA BURDULI

Georgia, Tbilisi

Who is the Knight?

(“The Knight in Panther’s Skin” and

the Motives of the German Epos).....226

ია გურღული

საქართველო, თბილისი

ვინ არის რაინდი?

(„ვეფხისტყაოსნისა“ და გერმანული

ეპოსის მოტივები).....226

IA GRIGALASHVILI

Georgia, Tbilisi

Who Are the Kajis?

(According to Georgian Historical

Literary Work and Shota Rustaveli’s

“The Knight in the Panther’s Skin”.....236

ია გრიგალაშვილი

საქართველო, თბილისი

ვინ არიან ქაჯები?

(ქართული საისტორიო მწერლობისა და

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით).....236

KETEVAN ELASHVILI

Georgia, Tbilisi

The Artistic Phenomenon of “Life’s Sadness”.....245

ქეთევან ელაშვილი

საქართველო, თბილისი

„სიცოცხლის გასაწყინარების“ მხატვრული საზრისი.....245

SALOME OMIADZE

Georgia, Tbilisi

“Happiness/Good Luck” and “Misfortune/Bad Luck” in “Vepkhistaosani” and Felicity.....253

სალომე ომიადე

საქართველო, თბილისი

„ბედი“ და „უბედობა“ „ვეფხისტყაოსანში“ და ფელიციტური კონცეფციები.....253

„ვეფხისტყაოსანი“ და თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი. კლასიკის დე/რეკონსტრუქცია: ნარატიული და რეცეფციული სტრატეგიები

“The Knight in the Panther’s Skin” and Modern Literary Process. Re/De/construction of Classics. Narrative and Reception Strategies

NATO GULUA

Georgia, Kutaisi

Levan Gotua’s Drama “ Shota Rustaveli “ in the Context of Modern Literary Criticism.....262

ნატო გულუა

საქართველო, ქუთაისი

ლევან გოთუას დრამა „შოთა რუსთაველი“ მოდერნიზმის კონტექსტში.....262

MARIAM KARBELASHVILI

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther’s Skin” as a Piece of Philosophical Genre Novel.....271

მარიამ კარბელაშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსანი“ როგორც ფილოსოფიური რომანის ჟანრის თხზულება.....271

LIA KARICHASHVILI

Georgia, Tbilisi

Prologue of the “Knight in the Panther’s Skin”

– Pavle Ingorokva’s Conception and Modern Discourse.....301

ლია კარიჭაშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი –პავლე ინგოროყვას

კონცეფცია და თანამედროვე დისკურსი.....301

IRINA NATSVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Problems of Reception of “The Knight in the Tiger’s Skin”

in Modern Georgian General Education.....310

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ რეცეფციის პრობლემები

თანამედროვე ქართულ

ზოგადსაგანმანათლებლო სივრცეში.....310

MAKA JOKHADZE

Georgia, Tbilisi

The Text of “The Knight in the Panther’s Skin”

Used as an Epigraph in a Georgian Prose

(According to the novel „Alas! O World...”

by Zaira Arsenishvili).....317

მაკა ჯოხაძე

საქართველო, თბილისი

ეპიგრაფად გამოყენებული „ვეფხისტყაოსნის“

ტექსტი ქართულ პროზაში

(ზაირა არსენიშვილის რომანის

„ვა, სოფელო...“-ს მიხედვით).....317

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგამანები
Translations of the “The Knight in the Panther’s Skin”

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

“Testament of Avtandil” in English.....326

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ავთანდილის ანდერძი“ ინგლისურ ენაზე.....326

RUSUDAN ZEKALASHVILI

Georgia, Tbilisi

The First Prose Translation of the

Georgian Poem „The Knight in the Panther’s Skin“

in German for the Young Readers.....336

რუსუდან ზეკალაშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ პროზაული თარგმანი

გერმანულად ყმანვილთათვის.....336

MAIA LOMIA

Georgia, Tbilisi

YASUHIRO KOJIMA

Japan, Tokyo

A Hypotactic Construction Mirroring

Spontaneous Speech in the Original and

Translated Texts of Vepkhistaqaosani.....349

მაია ლომია

საქართველო, თბილისი

იასუჰირო კოჯიმა

იაპონია, ტოკიო

სპონტანური მეტყველების ამსახველი

ჰიპოტაქსური კონსტრუქცია „ვეფხისტყაოსნის“

ორიგინალურ და თარგმნილ ტექსტში.....349

DAREJAN MENABDE

Georgia, Tbilisi

Aleksandre Tsagareli and Vepkhistaqaosani.....356

დარეჯან მენაბდე

საქართველო, თბილისი

ალექსანდრე ცაგარელი და „ვეფხისტყაოსანი“.....356

TAMAR NUTSUBIDZE

Georgia, Tbilisi

Shalva Nutsubidze and the Translators

of “The Night in Panther’s Tiger’s Skin”369

თამარ ნუცუბიძე

საქართველო, თბილისი

შალვა ნუცუბიძე და

„ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელები.....369

მრგვალი მაგიდა:
„ვეფხისტყაოსანი“ 21-ე საუკუნის გადმოსახედიდან
კლასიკის თანამედროვე რეცეფცია

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

The Concepts of the Wisdom and the Sage

in „The Knight in the Panther’s Skin“378

ლევან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ სიბრძნისმეტყველებისათვის.....378

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

**“The Knight in the Panther’s Skin” of
the XXI Century Interpretations**

of Postmodern Era.....388

ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Руставелиана XXI века:

интерпретации эпохи постмодерна.....388

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Reception of Rustaveli in the

Creations of Georgian Symbolists.....399

მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

რუსთაველის რეცეფცია

ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედებაში.....399

**სტუდენტური სექცია
Student’s Section**

შოთა რუსთაველი –

გვიანი შუასაუკუნეების ავტორი და მომავლის მწერალი

Shota Rustaveli –

Author of the Middle Ages and, still, the Author of Future

SALOME BOBOKHIDZE

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther Skin” and “The Slave”.....412

სალომე ბობოხიძე

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსანი“ და „მონა“.....412

LANA GABRIADZE

Georgia, Tbilisi

“Utrutian-Saamiani” and the Miniatures

of Mamuka Tavakalashvili’s Manuscript of

“The Knight in the Panther’s Skin”.....417

ლანა გაბრიაძე

საქართველო, თბილისი

„უთრუტიან-საამიანი“ და „ვეფხისტყაოსნის“

თავაქალაშვილისეული ნუსხის მინიატურები

(ხელნ. S1594 და H 599).....417

LEVAN GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther’s Skin”

Interactive Games.....427

ლევან გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსნის“ ინტერაქტიული თამაშები.....427

TATIA OBOLADZE

Georgia, Tbilisi

Nuradin Pridon –

Character Traveling from One Text to the Other.....437

ლილი მებრეველი

თათია ოზოლაძე

საქართველო, თბილისი

ტექსტებში მოგზაური პერსონაჟი –

ნურადინ ფრიდონი.....437

IVANE MCHEDLADZE

Georgia, Tbilisi

“This Persian Tale, Now Done Into Georgian” –

Reception of the Plot of “The Knight in the Panther’s Skin”

in Polish and Ukrainian Literary Critique.....441

ივანე მჭედლაძე

საქართველო, თბილისი

„ესე ამბავი სპარსული...“: „ვეფხისტყაოსნის“

სიუჟეტის რეცეფცია პოლონურ და უკრაინულ

ლიტერატურათმცოდნეობაში.....441

DAVID NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Peculiarities of Delineation of Anthroponyms

in “The Knight in the Panther’s Skin”

(nominative, ergative and vocative cases).....457

დავით ნაჭყბია

საქართველო, თბილისი

ანთროპონიმთა ბრუნების

თავისებურებანი „ვეფხისტყაოსანში“

(სახელობითში, მოთხრობითსა და წოდებითში).....457

პლენარული მოხსენებები Plenary Presentations

GASTON BUATCHIDZE

France, Nantes

Literary Academy of Brittani and Pays de la Loire

The Georgian Story Translated into French

Moscow's « Raduga » and « Pof » of Paris published «The Knight in the Panther's Skin» in French in 1989, with the illustrations of Rusudan Fetviashvili. Author called the preface of the translation «The Sunny Night». He observed the «hand fan» of European fellows of the creation by Rustaveli : Bernard De Ventadour, Bertran De Born, Wolfram von Eschenbach and Chrétien de Troyes.

The translation follows the four line rhyme of the original.

For French Tamar King sounds as the «queen». Arabian word for « mijnuri » (beloved) will become Georgian and French. Avtandil's «being sick and far with love» matches Asian Vis and Rāmin and Western Tristan and Isolde.

Rustaveli's term «Vefkhi» (a tiger) (as the scientific studies confirmed) matches not the masculine «Le tigre» but a feminine «La panthère» - the symbol of Tariels sweetheart. Rustaveli's sweethearts' love while flying from Georgian in to English turns into «courtly love».

Thus, the Georgian story translated from Persian can be translated into many languages, always suggesting various points, which unites us around «The Knight in the Panther's Skin», after 850 years of Rustaveli's birth.

Key words: «The Knight in the Panther's Skin», French translation.

ბასტონ გუაჩიძე

საფრანგეთი, ნანტი

ბრეტანისა და ლუარისპირეთის ლიტერატურული აკადემია

ესე ამბავი ქართული ფრანგულად ნათარგმანები

შოთა რუსთაველმა უთუოდ იცოდა, რომ ერთ ენაზე ნათქვამი სხვა ენაში გადასვლისას ახალ და ყოველ ნაბიჯზე მოულოდნელ ცხოვრებას იწყებს. ვინ უნყის, რას გულისხმობს «ესე ამბავი სპარსული ქართულად ნათარგმანები»? ამჯერად მინდა სწრაფად გაეავლო თვალი ჩემს «მთარგმნელის თავგადასავალს და გაგიზიაროთ «ქართული ამბის – ანუ «ვეფხისტყაოსნის – ფრანგულად ნათქვამის ნაირსახეობა.

«ვეფხისტყაოსანი» ფრანგულენოვან სივრცეში გაშლის ფრთებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში მარი ბროსეს წყალობით.

თქვენი მონა მორჩილის მიერ ფრანგულად ნათარგმანებმა «ვეფხისტყაოსანმა» 1989 წელს იხილა დღის შუქი, მოსკოვის «რაღუგასა» და პარიზის POF = Publications Orientalistes de France თანადგომით. ილუსტრაციების საკითხის დასამისას, «რაღუგას» ერჩინვა უკვე არსებული ნახატების გამოყენება, მიუხედავად იმისა, რომ მე შევთავაზე რუსუდან ფეტვიაშვილის ფუნჯისათვის დაეთმოთ სიტყვა. პარიზული გამომცემლობის ხელმძღვანელის, დაუფინყარი ქალბატონის სიმონა სიფერის მხარდაჭერით, მეორე წინადადებაში გაიმარჯვა. რუსუდანმა შექმნა დიდებული კომპოზიციები, რომელთა უსაზღვრო ფანტაზია ცალკე განხილვას იმსახურებს. ნებისმიერი მნახველისათვის გასაგები ენით ნაამბობი. მზისა და მთვარის მსგავსად, წერა და ფერწერა დები ყოფილან!

«ვეფხისტყაოსნის» თავგადასავალი მანათობელი მზის კვალდაკვალ მიემართება, აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ. ქართული დედანი და «ფრანგულად ნათარგმანები», ორ ყვავილად გადაიქცევიან და დღის მანათობელს ეალერსებიან. ქართველი ყვავილი მზეს უმზერს და «მზესუმზირად» წარგვიდგენს თავს, მისი ფრანგი დობილი კი მზეს ეხვევა და სახელად ირჩევს ტოურნესოლ... თავს იჩენს ენების სიტყვათა თამაში.

თარგმანის წინასიტყვაობას ვუწოდებ «მზიანი ღამე». თვალი ვადევნე რუსთაველის ქმნილების ევროპულ თანამოძმეთა მარაოს: ბერნარ დე ვანტადური, ბერტრან დე ბორნი, ვოლფრამ ვონ ეშენბახი და კრეტიენ დე ტრუა. ფენომენს მეცნიერულად განიხილავს 2007 წ. გამომცემული მაკა ელბაქიდის ნაშრომი «ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში».

ფრანგული გამოთქმა *ça rime à quoi* – ეს რას ერითმება? გულის-
ხმობს «რას ნიშნავს?», «რა რასთანაა კავშირში?». რასთან და
სატანასთან:

ჰე ღმერთო ერთო, შენ შეჰქმენ სახე ყოვლისა ტანისა,
შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე სატანისა,
მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდიდმე გასატანისა,
ცოდვათა შესუბუქება, მუნ თანა წასატანისა. (2)

კრეტიენ დე ტრუას ან ვიქტორ ჰიუგოს ენით ითქმის:

*À Ton image, unique Dieu, en toutes choses l'on s'attend,
Accorde Ta protection afin de bafouer Satan,
Initie-moi au fol amour qui de mortels enlça tant,
Soulage-moi de mes péchés que l'au-delà n'efface à temps.*

ფრანგული სმენისათვის თამარ მეფე დედოფლად გაისმის :

თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლისა ცრემლ-დათხეული (4).
Louons Tamar la souveraine et reine de mes pleurs sanglants.

საკუთარ სიტყვათა თამაშს თამარ მეფის «მნიფე ხელიც»
შეკუმშავს:

მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა,
ქება წარბთა და წამწამთა, თმათა და ბაგე-კბილისა... (5)

წა / წა / წა გაოთხებულ სი / სი / სი / სი – თ გადაგორდება:

*En son honneur on m'ordonna de composer ce doux poème,
De louer cheveux et sourcils, cils indociles, lèvres-gemmes...*

წამწამს ისლა დარჩენია, რომ დაწამწამდეს:

კაცმან ვერ ასწრას თვალისა დაფახვა, დაწამწამება (292).

ამჯერად ორი ორს უდრის :

En un clin d'œil et même avant que le cil n'effleure le cil...

«შაირი» იმითაც ყოფილა მიმზიდველი, რომ თავისთავად
გაგვართობს:

გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი. (12)

ფრანგულად გადანერვილი «შაირი» სამად იყოფა და *chat y rit* გვილიმის – «აქა კატა იცინის :

მაშინღა ნახეთ მეღექსე და მისი მოშაირობა,
რა ველარ მიხვდეს ქართულსა, დაუნყოს ლექსმან ძვირობა,
არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა-მცირობა,
ხელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდი გმირობა. (14)

*C'est là qu'il faut voir le rimeur, l'art qu'il déploie au chairei :
Langue donnée au chat et vers caduc au point que chat y rit
Font sourde oreille au géorgien, le flot de mots soudain tarit,
Mais ajustant alors sa lyre, il doit relever le pari.*

არაბული «მიჯნური» გაქართულდება და გაფრანგდება:

მიჯნური შმაგსა გვიქვიან არაბულითა ენითა. (22)
Le mot arabe de midjnoun» désigne «le fou», «le dément»...

თინათინის (და შორიახლოს თამარ მეფის) მადლით, ლომის ლეკვები სადღეისოდაც აქტუალურ სქესთა თანასწორუფლებიანობას ნერგავენ:

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

*Quoique femme, Dieu la désigne au pouvoir depuis la mamelle,
Elle sait régner, son esprit juge une cause et la démêle,
Comme le soleil, sa présence octroie à nos désirs flamme, ailes,
Les lionceaux naissent égaux de nature mâle ou femelle.*

ქართულად მოაღერსე მზე ლუარისპირეთამდე თინათინობს:

თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრა მზე თინათინებდა. (51)
La reine éclipse le soleil, mais le soleil tinatinise.

უასაკო კეკლუცი სიტყვა «კურტუაზულად» გვევლინება:

ქალმან უთხრა საუბარი კეკლუც-სიტყვად, არ დუხჭირად... (126)
La femme a le verbe courtois, doucement coule sa parole...

ავთანდილის «შორით ბნედა» აღმოსავლეთით ვისსა და რამინს, დასავლეთით კი ტრისტანსა და იზოლდას ენათესავება. თინათინი

იტყვის: «თუცა აქანამდის ჩემგან შორს ხარ დანამჭირად...» (126)
Elle dit: «Séparé de moi, à l'amour au loin tu t'immoles».

შორით ბნედა უსაზღვროა. ავთანდილმა

დაადგო ზღვარი არაბთა, სხვათ ზღვართა არე იარა (176)
Il franchit la frontière arabe et l'immense univers éclôt...

გეგონება ავთანდილი XX ან XXI საუკუნეში მოგზაურობს და თბილისში ჩასულ ჟიულ ვერნის კლოდიუს ბომბარნაკს ეხმიანება:

ყოვლი პირი ქვეყანისა მოვლო, სრულად მოიარა,
ასრე რომ ცასა ქვეშე არ დაურჩა, არ იარა... (180)
*Avantdil parcourut la terre, explora ses coins reculés
Sans avoir omis sous les cieux d'endroit que son pied n'ait foulé...*

საგულისხმო გულიც მოქმედ პირად იქცევა და ავთანდილს უგდებს ყურს:

გულსა უთხრის, თუ: «დათმეო», ამაღ არ დია ბნდებოდა (178).
Il dit au cœur: «Résigne-toi!» – le cœur se tait, endolori.

თინათინს მოშორებული ავთანდილის გული სატრფოს გვერდით რჩება:

«საყვარელო, მოგშორდი, გული შენ დაგრჩა, ვთქვა ვისად ?
შენთვის სიკვდილი მეყოფის ღმინად ჩემისა თავისად» (179)
*«Amante, auprès de toi mon cœur connaît ses seuls amers,
Mourir pour toi me réjouit, et d'autre joie je ne requiers».*

მიჯნურთა გული მრავალჯერ შეგვახსენებს თავის ერთგულებას. იგივეს გვიხმობს ლათინური ასოებით აკრეფილი გული ფრანგული. ნესტანთან პირის-პირ შეყრისას, ტარიელი სატრფოს იხილავს :

«გულსა ბნელი გამინათლდა, ზედა ღმინი ადგა სვეტად.
მას ბალიში შემოეგდო, მზისა შუქსა სჯობდა მეტად...» (402)
*«La nuit du cœur se dissipa, surgit un pilier de clarté,
Elle siégeait sur un coussin, passant le soleil en beauté...»*

ნესტან-დარეჯანი ეტყვის ტარიელს:

«გული მომეც გაუყრელად, ჩემი შენთვის დაიჭირე!» (407)
«*Donne-moi ton cœur, prends le mien, tel est mon souhait péremptoire!*»

სიტყვა მოქმედ პირ «გულს» ეძლევა :

«გული კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძღომელი,
გული – ჟამ-ჟამად ყოველთა ჭირთა მთმო, ლხინთა მნდომელი,
გული – ბრმა, ურჩი ხედვისა, თვით ვერას ვერ გამზომელი,
ვერცა ჰპატრონობს სიკვდილი, ვერცა პატრონი რომელი!» (709)

მომდევნო სტროფის სანყისი ლექსი დაასკვნის:

რა გულსა უთხრა გულისა, სიტყვანი საგულისონი... (710).
«*Insatiable, insatisfait, maudit soit de l'homme le cœur,
Tantôt se faisant au malheur, tantôt aspirant au bonheur,
Aveugle cœur qui ne mesure et ne perçoit que sa rancœur,
La mort ne peut s'en emparer, il vit sans maître ni seigneur!*»

და ბოლოს:

Ces mots appropriés au cœur à peine de son cœur issus...

სიყვარულს გვერდში უდგას მეგობრობა. XXI საუკუნეს დიდებული მაგალითი ეძლევა – თუმცა უცხონი, ტარიელი და ავთანდილი ერთმანეთს ეხვევიან:

მათ აკოცეს ერთმანერთსა, უცხოობით არ დარიდეს,
ვარდსა ხლეჩედეს, ბაგეთაგან კბილნი თეთრნი გამოსჭვირდეს,
ყელი ყელსა გარდააჭვდეს, ერთმანერთსა აუტირდეს,
ქარვად შექმნნეს იაგუნდნი მათნი, თუცა ლალად ღურდეს. (279)
*Ils s'embrassèrent, étrangers, mais sans ressentir de contrainte,
Lèvres entrouvertes, leurs dents reluisent, de pétales ceintes.
Croisant leurs cous, ils ont versé des pleurs dans l'amicale étreinte,
Égalant les rubis, en ambre on voit se muer leurs jacinthes.*

ვიდრე ქართულიდან ფრანგულად ითარგმნებოდეს, «ვეფხისტყაოსანი» უკვე წამოიწყებს ევროპისაკენ მოგზაურობას, ათენისა და რომის გახსენებით. ინდოეთის მეფეზე ფიქრისას, ფარსადანი რომაელ კეისარს მის კუთვნილს არგუნებს:

მეფედ რა დაჯდა, არა სჭირს ხელისა მიუმწვდარობა;
სხვად პატრონია, მართ ოდენ არა აქვს კეისარობა. (311)
Le roi intronisé régna avec dextérité et art.
Il fut un maître incontesté, sauf qu'il ne se nomma César.

ნაირგვარ რწმენათა გადაჯვარებისას ქრისტიანული ბიბლიის სა-
ხე, ედემის ხე, აქა-იქ წარმოგვიდგება. ინდოეთის მეფე თავის ქალიშ-
ვილ ნესტანს იხსენიებს:

«რათგან ქალია სამეფოდ ჩვენგანვე სახელ-დებული,
ვინცადა ნახავს, ან ნახოს, აჰა ხე, ედემს ხებული» (469)
*«Puisque nous avons de concert destiné notre fille au règne,
Que chacun voit l'arbre d'Eden et de sa beauté qu'il s'imprègne!»*

ამგვარ ხილვას, თავისი სატრფოს მიმართ, ტარიელიც იზიარებს :

«ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირ-გამეხებული,
არცა მზე ჰგვანდა, არც მთვარე, ხე ალვა, ედემს ხებული» (515)
*«Couchée au pied d'un roc, je vois la panthère au cri de tonnerre,
Surpassant le cyprès d'Eden, le soleil, la beauté lunaire.»*

რწმენათა შეყრასა და გაბაასებას რაც შეეხება, კიდევ ერთი სიურ-
პრიზი გველის. ტარიელი რომ ნესტანის გვერდით მუსაფს (ანუ ყურანს)
იხილავს:

«შევხედენ, ვნახე სასთუნალ მუსაფი გაშლით მდებარე...» (523)
«J'avais aperçu le Coran posé ouvert à son chevet.»

დროდადრო პოეტური აღქმა ფერწერას უდგება გვერდით. მაგა-
ლითად მწვანე ფერი ამშვენებს ტარიელის სატრფოს:

«მითვე მწვანითა უებრო მიწოლით ტახტსა მჯდომელი» (514)
«Sur le divan, en robe verte, elle paraissait de trois quarts.»

რამდენიმე სტროფის შემდეგ ფერი თავის საიდუმლოს გაგვან-
დობს. ნესტანის კაბის სიმწვანეს ხის სიმწვანე ახალ განზომილებას
ანიჭებს, რამეთუ

«ქნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნელდად» (535)
«Lorsque la justice a raison, même un arbre sec reverdit.»

ბიბლიურ გამოძახილებს უკავშირდება ტარიელის მიერ ინდოეთში ხვარაზმშას შვილის საქორწინოდ მოსვლის გახსენება:

«მოედანს დაედგი კარვები ნითლისა ატლასებისა.
მოვიდა სიძე, გარდასხდა, დღე, ჰგვანდა, არს აღვსებისა,
შეიქმნა გასლვა შიგანთა, ჯარია მუნ სახებისა...» (545)

აღვსება დღეს აღდგომად ითქმის, სახება კი – სამოთხედ:

«Des tentes de satin carmin accueillent les preux qui bivouaquent.
Le fiancé descend ; ce jour relève du faste de Pâques.
Des courtisans sont assemblés sous un ciel paradisiaque».

ტარიელი გვანდობს თავისი სამოსელის სიმბოლოს:

«რომე ვეფხი შვენიერი სახედ მისად დამისახავს,
ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს» (648).
«La belle panthère incarna pour moi les traits de son visage,
De la peau de cet animal sera ma robe à son image».

რუსთველის დროინდელ ცნებას «ვეფხი» (როგორც ეს სამეცნიერო კვლევებმა დაგვიდასტურეს) ფრანგულად ენაცვლება არა მამრობითი «le tigre», არამედ მდედრობითი «la panthère» – ტარიელის სატრფოს სიმბოლო.

თინათინის ხილვისას ავთანდილს მდინარე ევფრატი და ზეციური ედემი ეხმიანებიან:

მზე უკადრი ტახტსა ზედა ზის მორჭმული, არ-ნადევრი,
წყლად ევფრატსა უხვად ერწყო ედემს რგული აღვა მჭვერი (685).
De Timatine le soleil règne allègre et sans dispartes.
Cypres élevé en Eden, baigné par les eaux de l'Euphrate.

მყისვე, აზიიდან ევროპაში გადასვლით, სიტყვა ათენის ბრძენთა ეძლევა:

მე ვინ ვაქებ ? ათენს ბრძენთა, ხამს, აქებდეს ენა ბევრი ! (685)
Sages d'Athènes, louez-la mieux que fait ma parole ingrate !

საოცარია, რომ მშობლიურ არაბეთში დაბრუნებისას ავთანდილი თავის «ტკბილ-ქართულს» გაგვაგონებს:

ყმა ტკბილი და ტკბილ-ქართული, სიკეთისა ხელის მხდელი (701).
Le preux vertueux, au parler géorgien doux, évocateur...

საბერძნეთიც გულში უდგას ავთანდილს, რომელიც პლატონის ნაწერებს იცნობს და როსტევიან მეფეს შეახსენებს:

«მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან სწავლა-თქმულსა:
«სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა». (780)
«Entends l'adage de Platon qu'au fond du cœur nous recelâmes:
«Le mensonge et l'hypocrisie atteignent le corps et puis l'âme».

რუსთაველის მიჯნურთა ტრფობა, ქართულიდან ფრანგულად გადაფრენისას, «კურტუაზულ სიყვარულად» გარდაიქცევა:

სჯობს, საყვარელსა მოყვარე რაზომცა დაუძაბუნდეს! (824)
À l'aimée l'amant se soumet, s'il aime d'un amour courtois.

მაშ ასე: თითქოს სპარსულიდან ნათარგმანები, ესე ამბავი ქართული უამრავ ენაზე ითარგმნება და ყოველთვის ახალ წახნაგებს გაგვიშლის. რაც რუსთაველის დაბადებიდან 850 წლის შემდეგ, დღეს, გვაერთიანებს უკვდავი «ვეფხისტყაოსნის» ირგვლივ.

MAKA ELBAKIDZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin” and European Chivalry Romance

The structural and compositional arrangement of “The Knight in the Panther’s Skin”, ideological and thematic motives (political and ideological background and compositional elements display enough resemblance with a genre which is known as Romance. In spite of this, it should be mentioned that KPS is not a typical specimen of the medieval chivalry (courtly) romance. There is a diversity of specific features which indicates rather high level of genre development. They are: structural peculiarities of the KPS, Rustaveli’s specific style of depicting the characters, substitution of allegoric plane by real one, etc. With

account of these factors we can conclude that from the viewpoint of genre the KPS is a Romance which in the so-called transitory time (late Middle Ages/Renaissance) must be considered as a new stage of genre gradation, its highly developed form according to renovated construction, forms of expression or conceptual principles.

Key words: “The Knight in the Panther’s Skin”, Chivalry Romance.

The time span between modern readers and Rustaveli’s era is longer than 800 years. It was the time of unprecedented heights reached by the feudal Georgian state in politics, economy and culture.

Georgia situated on the boundaries between Asia and Europe started pursuing active policies and occupied a major place in the life of Asia Minor of those times. Correspondingly, it was Georgia that was entrusted with replacing the Byzantine Empire that had weakened by that time and with a complicated and responsible mission of protecting Christianity in the Middle East.

Georgian educational and cultural centres flourished both in Georgia and abroad (the Iviron Monastery on Mount Athos, Black Mountain in Syria, and the Petritsoni Monastery in Bulgaria) due to the political strength of the country and its economic growth. The high and productive intellectual development that resulted in an unseen development of sciences and the emergence of secular poetry in Tamar’s era called Gold Age are confirmed by excellent pieces of Georgian art (architecture, sculptures, goldsmith’s works, and paintings).

The Knight in the Panther’s Skin by Rustaveli is regarded as the crown of this cultural boom. The work organically unites the cultural traditions of the Christian West and Muslim East. However, *unification* does not imply an artificial reconciliation of these different traditions or their rough imitation. This word implies the unification of all streams and trends in one entity and organic reconciliation of various elements taken from the cultural environment of the Middle Ages. As a result, *The Knight in the Panther’s Skin* is perceived as a Georgian work that looks in the direction of both the West and the East, but is nevertheless purely Georgian by nature (Maurice Bowra).

As well-known British researcher Maurice Bowra noted back in the 1950s, the KPS has a lot of characteristics of the medieval French romantic poetry. The main motive of the work is loss/quest/find (the so-called quest for adventures, which is called *ghariboba* in Georgian), which ends in the formation of a per-

fect personality of a hero and the victory of good over evil. At the same time, Although the poem is amazingly dynamic and despite exciting battles described in it on numerous occasions and peculiar amusing humour, *The Knight in the Panther's Skin* is not a heroic poem, for its heroic doings are related less from a direct delight in human prowess than from the tribute which they pay to the inspiring influence of love. The parallel with French romance is indeed so close that we might almost conclude that the transition from heroic poetry to romance is a natural change, which comes when feudal society has ceased to believe in its old standards and turns for inspiration to something more courtly and more complicated” (Bowra 1976: 350-351).*

This “change” implies first and foremost the rejection of historicism and its replacement with a concept of the reflection of artistic reality that implies a narrative that is as far removed from reality as possible and creates “new (ideal) reality”. This was a world created according to the new layer – aristocracy – that emerged within the master-and-serf system. The new reality organically combined heroic and romantic ideals.**

Parallel to changes in the ideological, thematic, artistic, and aesthetic fabric, changes took place also in the structure of romance. Thus the structure was completely new and circular, which implied a coincidence of the original and final points of action (in *The Knight in the Panther's Skin*, it is the Kingdom of Arabia and the court of King Arthur in European romances). However, unlike European romances, *The Knight in the Panther's Skin* does not imply collisions between feelings and obligations and enamoured people and fighters. Correspondingly, the conflict is not so deeply interiorised here as in romances. In the meantime, it is this interior conflict that makes the action in a romance “bifurcated” and shapes a two-staged syntagmatic structure, which is overcome in *The Knight in the Panther's Skin* despite the fact that it has two main heroes. The structure of Rustaveli’s work is unified and undivided and the rhythm of narration is dynamic and uninterrupted. The descriptive side of battles, tournaments, and voyages is reduced to the minimum, while the informational function of such passages is increased. It is also noteworthy that, like in polyphonic music, various characters and episodes are involved in the narrative (for example, Avtandil’s visit to

* Z. Avalishvili, H. Huppert, R. Stevenson, Y. Meletinsky, and K. Beynen viewed *The Knight in the Panther's Skin* in the context of European romance.

** The ideal world described by the imagination of the most prominent author of French romance, Chretien de Troyes, was a reflection of the life he had before his eyes and was by itself called to idealise courtly love and the country lifestyle. In such a situation, folklore (magic) and historic elements easily became intertwined with the romantic view of battles. However, as the role of women as characters increased and emphasis was laid on sexual love, heroics was no longer able to become the central crisis in a romance.

Cathayan brothers; Pridon's conflict with his cousins, Avtandil's adventures in the Kingdom of Seas, and others). Although the episodes are independent, they are, at the same time, intertwined with each other in order to shape a congruent whole.*

The chronotope of romances is also specific. Temporary and spatial dimensions depend on the nature of characters and their lifestyle. Correspondingly, protagonists are placed within the limits of their "own" space, which is at times closed and at times open. As regards their actions, unlike reality, they are determined by the "adventurous time".** The space of "vagrant" characters (Rustaveli's Avtandil or Chretien de Troyes' Erec) is limited and "bounded" and time is dynamic, as they are guided by clearly defined objectives. On the contrary, the space of static Tariel or Yvain is "unfurled" and the course of time is effectively halted, because after they fly into a rage and "start roaming the wilderness" they lose the sense of life and interest in it. Correspondingly, their existence and actions are not guided by any concrete objective.

The similarity of the problems of world view raised in *The Knight in the Panther's Skin* and its artistic, aesthetic, moral, and ethic world to the advanced philosophic and artistic thinking of mediaeval Europe may have two main explanations: First, common religion – Christianity, which definitely determined the main directions and trends of the development of both Georgian and European cultures. On the other hand, it is the political system – the ideological background that took shape in the feudal world, which proved to be a very rich soil for the new social relations. These relations as well as the moral, ethic, artistic, and aesthetic values characteristic of society of that time were determined in accordance with the interests and demands of the advanced layer – knights.

The social relations in late mediaeval Georgia described in *The Knight in the Panther's Skin* that are called serf-and-master relations are similar to vassalage in mediaeval feudal Europe. According to Rustaveli's poem, the supreme master of the country is the king, who is regarded as equal to God, who all subordinates are obliged to respect, obey, and serve faithfully: "The souls of those, who die for the king, are in the heaven". The king has numerous serfs or vassals – noble feudal lords, who, for their part, own large estates and numerous serfs. However, unlike vassalage, relations between master and serfs (sovereign and vassals) in *The Knight in the Panther's Skin* are broader than just obligations and represent genuine human love: "Love between masters and serfs is better than any kind of love". Such a trend is completely unknown to the mediaeval reality. Its essence

* For a definition of the new structure of romances, Clive Staples Lewis introduced the term *polyphonic narrative*(CF. Lewis 1973).

** Cf. Bakhtin 2000: 101.

is rather similar to the era, where humans are the top value. They are individuals, who can accomplish much more than just honest fulfilment of obligations, which is first and foremost lavishly sharing love given by God to others, be they friends, beloved women, relatives or master.

The era that became part of history under the name of Renaissance started in Europe almost two centuries after Rustaveli's poem was written, but its theoretical prerequisites were due to the processes that started in the highly-developed Christian world and unfolded essentially in the same manner both in Georgia and Europe. This was introducing reason and intellect in the sphere of religion, viewing the surrounding reality from the angle of human logic, and aspiring for renewal, which ultimately led man to the discovery of the "new world". The philosophy of the author of *The Knight in the Panther's Skin* is a result of the Georgian philosophic and theological thinking in the classical period. Correspondingly, it is based on all the sources used by progressive intellectual forces of the late Middle Ages in Europe – Christian literature (the Bible and spiritual literature), classical Greek philosophy (both Plato and Aristotle), and Areopagite Neo-Platonism). Correspondingly, philosophic problems raised by Rustaveli are linked to the late Middle Ages and his approach to the resolution of these problems raises him to the thinking of the renaissance era (Khintibidze 2009: 760).

The ideal of renaissance, started to take shape in the late Middle Ages was manifested first and foremost in Rustaveli's manner of describing his characters, which implied adopting a new vision of man, going deep into his inner world, and aspiring to cognise it (all this will be called "discovering man" in the Renaissance era).

It is natural that the human ideal described in the work written on the turn of the 12th and 13th centuries is the ideal of a knight. Correspondingly, the most essential element of the personal perfection of a personality is moral perfection. The sense of dignity that is most important among knightly virtues (it was regarded as the main social virtue in feudal society) was absorbed by the ideal characters of *The Knight in the Panther's Skin* first and foremost due to their social standing. They are of aristocratic origin and enjoy privileged positions in society (Avtandil is an army commander and son of a commander-in chief, and Tariel is the prince of the seventh Kingdom of India and the admiral of the country), which makes the characters socially responsible. The responsibility is manifested in their ethic perfection and uncompromising morality, which first and foremost implies that they should realise their human obligations ("I cannot lie to him and I cannot behave in a shameful way regarding him"), treat friends with love and serve them selflessly ("How can I abandon my friend, who is closer to me than my brother"), and be just. It is these moral qualities that make ideal characters of *The Knight in the Panther's Skin* different from minor characters.

The sense of dignity, courage, fearlessness, helping people in trouble, and charity were also part of standards of morality and ethics of the knightly culture in Western Europe. These were linked to other knightly virtues: Refraining from killing a defeated enemy, refusal to become involved in an uneven battle, and so forth. However, unlike the European knightly ethics, the demonstration of moral principles (and, correspondingly, behaviour) was not at all ritualised and was due to characters' sincere emotions.*

The *moqmes* in *The Knight in the Panther's Skin* (the word *moqme* means *knight*) are linked to each other due to selfless love and the feeling is so strong that it is even equal to their love of the beloved women. However, this behaviour of the knights has a concrete philosophic and theological basis – the Christian ethic (“You have read how apostles describe love. ... Love elevates us, they say, sounding like bells”) and classical Greek philosophy (“I will dare tell you what Plato said and taught us: ‘Lies and deceit harm first flesh and then soul’”). The substantiation is also philosophic: Man’s morality is derived from his intellectual potential. Wisdom that rules out any depravity motivates man to be moral (“If I do this, what do I need the wisdom of philosophers for?”). Correspondingly, the behaviour and morality substantiated in such a manner is characteristic of only the chosen, who are obliged to observe them (N. Natadze 1974: 208). The most serious obstacle a person can encounter in meeting his obligations is fear, which is a base feeling albeit quite natural for a human being. *The Knight in the Panther's Skin* says that fear is useless, an assumption that has a philosophic substantiation: Fate directs man’s future with its inevitable will and a mortal can never escape death that makes equal knights and elderly people and weak and courageous people. Therefore, man should overcome fear and follow his chosen path as “glorious death is better” than life in dishonour.

Rustaveli’s characters, who have all features necessary for an ideal man (faultless beauty, generosity, modesty, military virtues, and so forth), of which wisdom and intellect are of major importance, do all they can to help their friends in trouble, eradicate injustice, cognise “secrets”, and achieve their top ideal – love – in this world, which is ultimately equal to the victory of good over evil (“Evil is vanquished by good for the essence of good enduring”). It is noteworthy that unlike characters in European romances, magic forces do not help Rustaveli’s

* This is probably the most striking example of the reception of mediaeval problems by Rustaveli: Relations between male characters that should be determined by the code of knightly virtues given the canons of the genre are determined by human love based on mutual liking. Correspondingly, the major factors that facilitate friendly relations between the characters of the poem are aesthetic (admiration for each other's handsomeness) and emotional (a knight's love of his friend is as strong and sincere as his love of his beloved woman), which is characteristic of the Renaissance ethic and aesthetic.

heroes in achieving their goals (in general, the role of magic and fantastic elements is reduced to a minimum in *The Knight in the Panther's Skin*). Characters of *The Knight in the Panther's Skin* achieve their goals relying on their own mental and physical potential and untameable aspiration towards victory. All this is motivated by love and guided by faith in God and fate ("Fate is an attempt and if God wants you to be victorious, you will be victorious"). This vision of human potential goes beyond the mediaeval method for resolving this problem and rises to the level of Renaissance thinking.

The Renaissance vision of man's inner world by Rustaveli becomes most obvious in his description of love. Individual details of Rustaveli's concept of love are quite similar to the doctrine of courtly love,* which is the foundation of the ethic system of troubadour poetry and romance. This is first and foremost the idea that love is part of the life of a certain class. The love idealised in *The Knight in the Panther's Skin* belongs only to knights and is limited by a clearly formulated code of obligatory features. In addition, love is the destiny of perfect and adorned people. Man's attitude towards woman is based on *service*, which is almost analogous to the principles of vassalage. Like a vassal, an enamoured man must be humble, silent, patient, loyal, and self-sacrificing. Services rendered to the beloved woman are very close to the obligations a vassal assumes to the sovereign. Correspondingly, the beloved woman is not only a mistress of the enamoured man, but also his sovereign and master. Service implies not only having military virtues and obedience to the beloved woman, but also praising and glorifying her poetically. In this process, an enamoured man goes through personal and spiritual catharsis, because praising the woman, everything positive characteristic of a personality comes to the foreground. If the praised woman is benevolent to the man, who praises her, the latter's life becomes a celebration, his heart fills with boundless happiness, and soul is transformed to such an extent that it can even draw close to the ideal. "It is impossible to be a poet and not to love, but it is unimaginable to love in all sincerity without the feeling giving birth to a song of love in your heart" (Cf. Rustaveli: "A poet must not badly conceal his long suffering, / he must have one beloved woman, he must flirt only with one, – / awaiting nothing from her, but using his tongue as music for her"). This opinion

* The term *cortesie* unites all aspects of the nobility code, according to which a knight must be not only courageous, loyal, and generous, but also polite, elegant, and sensitive and must have refined manners. Not only the art of fighting and hunting is on the programme of his upbringing, but also various types of games and amusement, the ability to play musical instruments, sing, and worship women (Cf. the list of features obligatory for an ideal enamoured knight found in the *Prologue* of *The Knight in the Panther's Skin*: good looks, wisdom, generosity, richness/humility, youth, availability of free time, eloquence, reason, flexibility, and ability to defeat powerful fighters).

formulated in the poetry of early troubadours – a merger of love and poetry, their mutual influence and dependence on each other – became an indispensable principle of society that gave birth to a new model of love and where love acquired a function of ennobling man and giving him aspiration, which is a precondition for the transformation of an enamoured person into a perfect personality.

Individual details of this concept of love obviously bear the influence of Oriental culture on the one hand (the geography of the work; artistic and expressive devices; the use of the word *mijnuri*, an Arabic word that means *maddened by love*, to denote enamoured man; the motive of torments of love expressed through shedding of bloody tears; a heart wounded by a spear; looking forward to death; roaming the wilderness; and so forth). On the other hand, they are nourished by motives of European courtly love (for example, service, silence and patience, love as an impetus for heroic deeds, and so forth). However, conventional motives typical for both concepts can be seen in Rustaveli's work as ready-made formulas represented with a different interpretation*.

The love described in *The Knight in the Panther's Skin* is a natural human feeling. It is a gift bestowed by God and it can even cross the boundary between life and death. Correspondingly, torments of love and the joy it brings are tightly intertwined and are not described separately. The emphasis is laid here not on the strength of torments and death (Cf. *Tristan and Iseult*, Visramiani, *Layla and Majnun*, and so forth), but on overcoming the painful emotions and on the ability to cope with them, overcome problems, transform them into joy, and make life victorious. This variety of love that Rustaveli describes as “brute ravings” “imitates” heavenly love through inspiration and the sincerity and elevated nature of feelings. Correspondingly, it is described by means of the categories of divine love. This confirms again that all kinds of love in *The Knight in the Panther's Skin*, be it of a beloved woman, friend, or master, are a variety of divine love.

According to Rustaveli, poetry (*shairoba*) is also “divine”, because it descends as inspiration “from heaven”. Correspondingly, a poem is “good” if it combines eloquence and poetic art with the Creator's emotional and intellectual principles (“Now I need language, heart, and art to express myself”). God as a co-author also participates in writing a poem (“I have from You the mind to give away”). It is such poetry that can have a strong emotional impact on readers. Together with the aesthetic function, genuine poetry also has a cognitive function. It is “divine to hear” and “very useful for listeners”. Therefore, like everything God has laid hands on, this genial text is not doomed to oblivion or to be influenced by literary tastes or trends of various eras. Genuine poetry is marked with immortality. It does not obey time and is part of eternity.

* Cf. Elbakidze 2007

REFERENCES:

- Bakhtin 2000:** Бахтин М. Эпос и роман. Санкт-Петербург: изд. «Азбука», 2000.
- Bowra 1976:** ბაურა მ. „შთაგონება და პოეზია“. *რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში*. I. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1976, გვ. 351-371.
- Elbakidze 2007:** ელბაკიძე მ. *ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუა საუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში*. თბილისი: 2007.
- Khintibidze 2009:** ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსნის იდეურ-მსოფლმხედველობითი სამყარო*. თბილისი: ქართველოლოგი, 2009.
- Lewis 1973:** Lewis, C. S. *The Allegory of Love, a Study in Medieval Tradition*. Oxford University Press, 1973.
- Natadze 1974:** ნათაძე ნ. *დროთა მიჯნაზე*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1974.

CHARLES MELVILLE

*United Kingdom, Cambridge
University of Cambridge*

Rustaveli and the Sistan Cycle of Persian epics

This paper briefly explores the possible elements of similarity between the epic of ‘The Man in the Panther’s Skin’ and some of the ‘secondary epics’ written in Persian in emulation of the *Shahnama* of Firdausi (c. 1010 AD), with a particular focus on the exotic and romantic. Despite superficial links with some of the themes of the Sistan epics, we conclude that Persian stories do not provide a model for the ‘Man in the Panther’s Skin’, or vice-versa.

Key words: Rustaveli, Firdausi, romance, India, epic cycles.

Introduction

It is significant that a whole conference is being devoted to one epic poem, just as in the case of Firdausi and the *Shahnama*,* and that the status of the work, and its modern reception, continue to be the subject of debate and re-assessment.

* For details of some of the conferences devoted to the *Shahnama*, see Abdullaeva and Melville 2010: 2-6. Several more have been held since the millennium year.

Like the *Shahnama*, Rustaveli's work can be considered to represent the Georgian national epic, with all its multi-cultural layers and avenues of interpretation. Among the features of these debates are questions of the oral and literary transmission of the work before its consolidation in a traceable manuscript tradition, and of its sources. No doubt these topics will be fully explored in other papers in this volume.

My own previous engagement with the 'The Man in the Panther's Skin'* is rather limited, though naturally I have not been unaware of the supposed connections with the Persian epic tradition, and particularly of course, the fact that the title of Rustaveli's poem inevitably and immediately brings to mind an allusion to Rustam, the chief hero and champion of the Persian epic, whose characteristic outfit was the *babr-ibayan*, or tiger-skin surcoat, topped off with a snow-leopard cap.** Tariel also has a panther-skin cap (verse 85). Putting this observation alongside Rustaveli's own, well-rehearsed phrase: "This Persian tale now done into Georgian" (verse 16), one might reasonably expect some quite close parallels with the *Shahnama*.

Even more so given the familiarity of Georgian authors with the Persian classics, which played a significant role in the development of Georgian literature, as noted by W.E.D. Allen.*** Such works as the epic romance *Amir-andarejaniani* ascribed to Mose Khoneli (12th century), *Tamariani* by Grigol Chakhrukhadze (12th century), *Abdulmesiani* by Iovane Shavteli and, finally, the masterpiece of Georgian poetry *Vepkhistqaosani* by Shota Rustaveli, came into being due to this cultural synthesis.

According to the valuable survey by Aleksandre Gvakharia,**** one of the few studies of the subject in English,***** almost every page of Georgian literary works and chronicles contains names of Iranian heroes borrowed from the *Shahnama* (e.g., Rustam, Kaykhusrau, Zal, Tur). It seems that Georgian readers of the classical period either had access to Georgian versions of the poems by Firdausi, 'Unsuri, Gurgani, Nizami and of works like the *Kalilawa Dimna*, *Hatim Tayy* and the *Qabusnama*, or were quite well acquainted with the original Persian texts.

* I follow throughout the English version made by Marjory Wardrop 1912, repr. 2001.

** See Robinson 2005: 256-58.

*** Allen 1971: 318-20.

**** Gvakharia 2001: 481-86.

***** As most of the literature on Rustaveli is in either Georgian or Russian, I am clearly at a disadvantage in discussing a work without access to the vast bulk of the relevant bibliography. I am grateful to Firuza Melville for her comments and assistance with this paper.

However, not only has “no trace of such a Persian story ... yet been discovered” (Rustaveli 2001: xi), but there is also very little in the Georgian poem that really chimes with the *Shahnama*, or would remind a Rustavelireader of Firdausi’s work, beyond the occasional encounter with a Persian name,* or word, and the general heroic and at the same time didactic aspects of both epics.** Rather, it is Western or Christian echoes of medieval romance that predominate.

It is therefore not a parallel case with the Georgian version of *Visramiani*, the complete prose translation of the poem *Vis-uRamin* by Fakhr-al-Din Gurgani, traditionally ascribed to SargisTmogveli, a 12th-century statesman and writer.*** Nor, indeed, must we forget that there are other much closer parallels between the *Shahnama* and Georgian literature than are present in ‘The Man in the Panther’s Skin’. In the words of Keith Hitchens,

“Of all the Persian classics, perhaps Firdausi’s *Shahnama* had the greatest influence on Georgian literature and folklore. ... Georgian literary scholars in the 20th century have made important discoveries concerning the varied Persian sources which their translators used. ... They have shown, for example, how the Georgian texts contain numerous interpolations from the imitators of Firdausi.”****

The Georgian versions of the *Shahnama* comprise a collection of renderings of various episodes in prose and verse, generally known as the *Rostomiani* (The legend of Rustam).***** It evolved in the course of the 15th-17th centuries in the so-called ‘renaissance of Georgian literature’, and included the works of several authors whose contributions ranged from exact translations to free renderings of different episodes, most of them by that time interpolated, including Georgian versions of texts such as the *Bahman-nama* (*Baaiani*), *Bezhaniani*, *Rostomiani*, and *Baramguriani*.*****

* Rustam himself is referred to once: “He (Avt’handil) killed game with his arrow, with arm longer than Rostom’s” (verse 192); he then barbecued it, in the manner of Rustam at the start of the story of Suhrab, and elsewhere.

** For the *Shahnama* as a work of ethics, see Askari 2016.

*** See also the comments of Hitchins2001: 490-93.

**** Ibid; quoting also Kobidze1959, and the pioneering work of Marr1891 on the connection between Firdausi’s *Shahnama* and its Georgian version.

***** The complete edition of the Georgian versions of the *Shahnama* has been published in three volumes: I, ed. Abuladze1916; II, ed. Abuladzeet al. 1934, on the occasion of the millenary celebration of Firdausi, and III, ed. Kobidze1974.

***** Gvakharia 2001: 483. The story of Bizhan has been closely identified with a Georgian background, cf. Minorsky1964: esp. 182-83; also Melville, with contributions by F. Abdullaeva, 2006: esp. 74-75. The *Baramguriani*tells the story of the Sasanian shah Bahram Gur.

The Sistan epic cycle

The mention of these secondary or ‘interpolated’ narratives brings me to the main point of my paper, that is to see whether, and if so to what extent, the related epics of the Sistan Cycle can provide some indications of material comparable with the ‘Man in the Panther’s Skin’, missing (or excluded) from the *Shahnama* itself.

One reason for imagining this might be so is the fact that the Sistan epics, mainly attributed to the early 12th century onwards, were closer than the *Shahnama* to Rustaveli’s work, which must be dated to the late 12th-early 13th century and the reign of Queen Tamara (1184-1212). More productively, as noted by Kumiko Yamamoto, Marjolijn van Zutphen and others, “the novelty of these poems is that they add new kinds of adventures and introduce previously unknown characters ... [and, reflecting changing tastes] ..add romance elements to epic stories...[and so] they must be re-defined as a different genre.”^{*} The romance can be taken as “a fictional story that relates improbable adventures of idealized characters in some remote or enchanted setting.”^{**} Furthermore, the Sistan epics introduce a common theme of the hero falling in love, usually with a foreign princess, who may be a human or a fairy; the pursuit of whom is the goal of the hero’s quest, which causes him to set off on new travels, often involving a number of fantastic adventures; the travels themselves usually involve distant countries, the West, the East, China or India, sea voyages and islands and the encounter with many marvels.^{***} The Sistan epics are almost entirely named after their main protagonist. All these elements can be observed in Rustaveli’s poem.

I am not aware of previous efforts to compare ‘The Man in the Panther’s Skin’ with the Sistan epic cycle, or indeed with other works in the Perso-Islamic tradition,^{****} and present space does not permit a detailed analysis of all or any of the epics in question. Rather, my aim is to raise the general possibility of such thematic correspondences by looking at one or two episodes and seeking common elements.

I begin with the *Garshasptnama*, composed by AsadiTusi in 1066, one of the earliest of the cycle and one of the few of which the date and authorship are

* Yamamoto2003: 111; see also van Zutphen 2014: 61-85, for an introductory review of the stories that make up the cycle.

** Baldick 2008, cit. van Zutphen 2014: 66.

*** Van Zutphen 2014: 68-69.

**** FiruzaAbdullaeva, pers. comm., suggests that parallels have been noted with the Indian epic, the *Ramayana*.

known.* Garshasp was the descendant of Jamshid and the daughter of the king of Zabul, Kurang, and grandson of Sam. Among the striking features of the tale are the numerous adventures of the hero, his extensive travels to India, Ceylon, the West and the East, from China to Tangiers; during the course of these travels he defeats dragons, sees marvels, and defeats his enemies. One particular episode comes some way near recalling the passionate love of Aftandil for Tinatin and Tariel for Nestan-Darejan, namely Garshasp's journey to Syria, where he learned of the beautiful daughter of the ruler of Byzantium (Rum) and the test devised for whoever might win her hand, by bending a heavy iron bow, clad in wood and tipped with ivory. The description of the beauty of the princess rivals the language of Rustaveli: she has tulip cheeks, is as tall as a cypress whose head touched the moon, is a moon herself, with a diadem of amber, her coral lips deprived the soul of patience, her almond eyes enchanted the hearts of enchanters, her face a moon surrounded by locks black as Ethiopians, a chin like an apple,** but more importantly, after the two had contrived to see each other, such a restless passion seized them both that they were tormented by love and sleeplessness (Asadi, tr. Massé 1951: 88-89). The hero Garshasp needed no further encouragement to bend the bow, which shattered in his grip, and the two lovers immediately fled, the curses of her father following them (tr. Massé:90-93). This defiance of the father (who soon repents in vain his judgement of his 'harlot' daughter) is not dissimilar from Nestan-Derajan's refusal to marry the Khwarazmian prince, but otherwise the love stories are hardly comparable: not only do the lovers not encounter any significant difficulty and no period of miserable separation, but the princess is not even named, and after their union she is not mentioned again; like some of the casual romantic encounters in the *Shahnama* itself, this is just a brief though colourful interlude.

Similar elements are found in the *Sam-nama*, probably a product of the mid-14th century;*** one being the episode in which Sam, while out hunting, sees a portrait of the daughter of the ruler of China (the Faghfur) and falls in love with her. She is called Paridukht. Sam decides to go to China to win her, which he does after fighting a giant and a sorcerer, as well as Paridukht herself. Her father, however, objects to the match and pits Sam against a fearsome demon, whom he kills; he then kills the Faghfur and becomes ruler of China. The rest of the story is taken up with many more adventures and fights against demons and sorcerers as well as other people.

* AsadiTusi, trans. Massé1951; for a summary, van Zutphen 2014: 89-91.

** Asadi, trans. Massé 1951: 83-84.

*** See van Zutphen 2014: 94-95. It seems to be based on KhwajuKirmani's romance, *Huma vaHumayun*.

The story of Rustam and the *babr-ibayan* again involves India, and the young hero's fight with a fierce tiger.* The ruler is so grateful for Rustam's success that he gives him his daughter in marriage, a union that produces Rustam's son, Faramarz;** producing an heir indeed is the main, practical purpose of the 'romantic' aspects of both the *Shahnama* and the Sistan cycle of epics, rather than the dominant theme of romantic love, though, as in the case of the *Garshaspnama*, the women do have more agency than in the social context in which the stories were compiled.***

The 12th-century *Banu-Gushaspnama* tells the story of Faramarz's sister; in a somewhat disjointed tale, Faramarz falls in love with the daughter of the fairy king, Farturtush, whose portrait he had seen woven on silk. In a later episode, there is a test of strength between the rival warriors for her hand; she reluctantly marries the Iranian hero, Giv, who defeats her rivals, the main point of the story being that it produced the hero Bizhan, connecting the two major houses of the *Shahnama*.****

In this respect, the Sistan cycle stories, though containing more romantic elements, remain much closer to the ethos of the *Shahnama* than to the 'Man in the Panther's Skin'. Similarly, the *Jahangirnama* tells the story of Rustam's union with the daughter of a local ruler of Mazandaran, whom he falls in love with after mourning for the death of Suhrab. As in the story of Suhrab, Rustam leaves his 'wife' long before Jahangir's birth.*****

The work dedicated to Faramarz himself exists in two versions, as discussed in the masterly work by Marjolijn van Zutphen already cited.***** Among the main points for comparison with Rustaveli's epic are the continuing focus on India and the Indian islands as the scene for the story and the endless battles against demons, dragons and other creatures. Faramarz also falls in love, first with the daughter of a local king (in the West), before travelling to the East and falling in love with the daughter of the king of the fairies (as noted earlier), and undergoes various trials before winning her hand.

The longer version of the *Faramarznama*,***** is expanded with numerous episodes of conflict during the hero's expedition to India; among them these brief romantic vignettes. In the first, having demonstrated his strength and courage by

* For a discussion of Rustam's *babr-ibayan*, see Omidshafar 1984: 447-58; Khaleghi-Motlagh 1988: 324-25.

** Van Zutphen 2014: 102.

*** For the agency of women in the *Shahnama*, see Abdullaeva 2012: 41-45.

**** Van Zutphen 2014: 108-9. See also van Zutphen 2017: forthcoming.

***** Van Zutphen 2014: 117; see also Gazerani 2016: 208, for a brief resumé of Jahangir's career.

***** Van Zutphen 2014: 118-19, and *passim*.

***** For a summary, *ibid.*, 434 ff.

rescuing the only daughter of the ruler of the island of Kahilā from a frightful black demon, the girl falls hopelessly in love with him.* She is moon-faced, tall, black-haired and wise, modest and eloquent. Suffering day and night, she confides in her nurse – in most of these stories the nurse as go-between is a common feature, similar to the role of Asmat – who initially refuses to go to Faramarz with the news of the girl’s love, deeming it dishonourable and that it would anger the king. But seeing her mistresses’ tears, she goes to Faramarz, who promptly falls in love himself [like a typical man!] and with the king’s permission marries her to be able to consummate their love. After two weeks, the hero leaves, apparently taking the girl with him in a litter, though not much more is heard of her. It does not prevent his next great love, for the daughter of the fairy king, Fartatush, whom he spies beside a stream before she disappears.** He vows to cross the world to find her, regardless of obstacles. The king is unhappy to learn of Faramarz’s desire to marry his daughter, believing that the union between a fairy and human will be problematic, but he agrees to set a trial, requiring the hero to undergo a *haft-khwan* (ordeal of seven labours) to present himself at court. He succeeds, marries the fairy – after a prediction that their union will produce a hero called Sam – and they live happily for a year, before he becomes homesick and desires to return to Iran. The king allows him to leave, though upset at losing his daughter. As in the ‘Man in the Panther’s Skin’, the inhabitants of the city are distraught at his departure. After some time back in Iran, where he is greeted appropriately as a returning hero, Faramarz goes back to India as its ruler. There, both his wives bear a son, one called Sam after his famous ancestor, the other Burzin-Adar.*** He rules India for 60 years before being killed by Bahman/Ardashir.

The *Bahman-nama* itself, one of the more substantial elements of the Sistan cycle, has little of romantic interest, although in the first book, Bahman marries a Kashmiri princess, who, however, has a lover called Lu’lu who succeeds in driving Bahman away, only to be defeated later, and the unfaithful the princess executed, on his return. In the meanwhile, Bahman goes to Egypt and marries the daughter of the king.****

Turning finally to the last significant component of the Sistan cycle, the *Barzunama*, women and romance, as elsewhere, play only a minor part in the story. In one of the many versions of the *Barzunama*, the hero – who is the son of Suhrah and grandson of Rustam – falls hopelessly in love with Fihri-Simin-‘idhar, niece of the Turanian king Afrasiyab. Barzu has to fight the Turanian forces and the demon-champion Puladvand, and while he does so his beloved is snatched away

* Ibid., 468.

** Ibid., 479-85.

*** Ibid., 486.

**** Ibid., 136, 212-13; Gazerani 2016: 200.

to Mazandaran by a rival. After many battles, the couple eventually marry.* In both the *Bahman-nama* and the *Barzunama* the main focus of the narrative is on Iran and conflicts within the different kingly and heroic dynasties, rather than exotic lands abroad.

In conclusion, this rapid survey of some of the stories that make up the ‘Sistan cycle’ of Persian epics, there is little in common with the ‘Man in the Panther’s skin’ beyond various universal romantic themes of searching for love and adventures in exotic places, or details such as the lavish exchanges of gifts and the exaggerated scale of deeds and emotions. Whereas Firdausi’s own epic contains the seeds of many different ingredients of story-telling, some of which are elaborated more fully in the so-called secondary epics of the Sistan cycle, in neither case is passionate and all-consuming love the main driving force of the narrative, or the development of the heroes’ character. There is no question of specific influences or mutual awareness of the two parallel traditions, being compiled at approximately the same period, but clearly based on different sources. Nevertheless, I hope that this brief exploration of the Sistan cycle stories can serve as a useful element in the discussion of the epic genre at this period, as they have not previously been brought into the equation.

BIBLIOGRAPHY

Abdullaeva 2010: Abdullaeva, Firuza, and Charles Melville. *Shahnama: The Millennium of an Epic Masterpiece*. Iranian Studies 43 no. 1, 2010: 1-11.

Abdullaeva 2012: Abdullaeva, F.I. *Women in the Romances of the Shahnama*. In *Love and Devotion: From Persia and Beyond*, ed. Susan Scollay. Melbourne: State Library of Victoria, and Oxford: Bodleian Library, 2012: 41-45.

Allen 1971: Allen, W.E.D. *A History of the Georgian People*, 2nd ed. New York, 1971.

Asadi 1951: Asadi Tusi. *Garshaspnama*, vol. II, trans. Henri Massé, *Le livre de Gerchāsp*. Paris, 1951.

Askari 2016: Askari, Nasrin. *The Medieval Reception of the Shāhnāma as a Mirror for Princes*. Leiden: Brill, 2016.

Baldick 2008: Baldick, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3rd ed. Oxford: University Press, 2008.

Berg 2015: Berg, Gabrielle R. van den. ‘*The Book of the Black Demon, or Shabrang-nāma, and the Black Demon in Oral Tradition*. In *Orality and Textuality in the Iranian World. Patterns of Interaction across the Centuries*, ed. Julia Rubanovich. Leiden: Brill, 2015: 191-201.

* Van Zutphen 2014: 127, 205-6; van den Berg 2015: 198-99.

- Firdausi 1934-1974:** Firdausi, Abu'l-Qasim. *Shahnama*, Georgian tr. 3 vols. I, ed. I. Abuladze. Tbilisi, 1916; II, ed. I. Abuladze et al. Tbilisi, 1934; III, ed. D. I. Kobidze. Tbilisi, 1974.
- Gazerani 2016:** Gazerani, Saghī. *The Sistāni Cycle of Epics and Iran's National History. On the Margins of Historiography*. Leiden: Brill, 2016.
- Gvakharia 2001:** Gvakharia, Aleksandre. *Georgia iv. Literary Contacts with Persia*. Encyclopaedia Iranica X no. 5, 2001: 481-86.
- Hitchins 2001:** Hitchins, Keith. *Georgia vi. Iranian Studies and collections in Georgia*. Encyclopaedia Iranica X no. 5, 2001: 490-93.
- Khaleghi-Motlagh 1988:** Khaleghi-Motlagh, Dj. *Babr-e bayān*. Encyclopaedia Iranica III no. 5, 1988: 324-25.
- Kobidze 1959:** Kobidze, D. *Persidskie istochnikigruzinskikh versii Shakh-name* (The Persian Sources of the Georgian versions of the *Shahnama*). Tbilisi, 1959.
- Marr 1891:** Marr, N.Y. *Rostamiani*. *Iveria* nos. 132, 133, 135. 1891.
- Melville 2006:** Melville, Charles, with contributions by F. Abdullaeva. *Text and Image in the Story of Bizhan and Manizha: I*. In *Shahnama Studies I*, ed. C. Melville. Cambridge: Centre for Middle Eastern Studies, 2006: 71-96.
- Minorsky 1964:** Minorsky, V. *Vis u Ramin. A Parthian Romance*. Repr. in *Iranica: Twenty Articles*. Tehran, 1964: 151-99.
- Omidzalar 1984:** Omidzalar, M. *The Beast Babr-e Bayān: Contributions to Iranian Folklore and Etymology*. *Studia Iranica* 13 no. 1, 1984: 447-58.
- Robinson 2005:** Robinson, B.W. *The Vicissitudes of Rustam*. In *The Iconography of Islamic Art. Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, ed. Bernard O'Kane. Edinburgh: University Press, 2005: 253-68.
- Rustaveli 2001:** Rustaveli, Shota. *The Man in the Panther's Skin*, trans. Marjory Wardrop. London: Royal Asiatic Society, 1912, repr. London: Routledge, 2001.
- Yamamoto 2003:** Yamamoto, Kumiko. *The Oral Background of Persian Epics*. Leiden: Brill, 2003.
- Zutphen 2014:** Zutphen, Marjolijn van. *Farāmarz the Sistāni Hero. Texts and Traditions of the Farāmarznāme and the Persian Epic Cycle*. Leiden: Brill, 2014.
- Zutphen 2017:** Zutphen, Marjolijn van. *Banu Gushasp in the Shahnama: A Case Study of the British Library Ms. Or. 2926 and the Interpolated Banu Gushaspnama*. In *Shahnama Studies III*, ed. Gabrielle van den Berg and Charles Melville. Leiden: Brill, 2017, forthcoming.

IRMA RATIANI

Iv. Javakishvili Tbilisi State University

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Georgian Medieval Literary Canon and Shota Rustaveli's “*The Knight in the Panther's Skin*”

Georgian national literary canon is formed on the three stages of Georgian literary history – Medieval, Romanticism and Post-Soviet stages – and is divided into three cultural variants. Prior from those variants is Medieval stage, within which it is possible to single out as a separate sub-structure the “Rustaveli canon” as the first synthesis of Western and Eastern cultural traditions in Georgian literature. The first sample of the synthesis of criteria of national identity and literary identity is observable.

Key words: Literary canon, Georgian Medieval literature, Shota Rustaveli.

Today, at the period of ever-increasing development and deepening of inter-cultural communications, it is admissible to assert that cultures and literatures active worldwide do not at all represent self-sufficient systems, but an intellectual area, open to interventions and influences.

Georgian national literature is also a part of this common movement– it cannot dictate rules or cannot control the world literary space (the more so today, during the global capitalism period), but, throughout its fifteen-centuries-old history, it tries to be at the centre of the global, important, influential literary processes and reflect these processes with the invariable awareness of its inner dignity, to use correctly its initial primary concept, historical and geographical dynamics and inter-system relationships: as Georgian literature is located at the unique place of meeting the Western and the Eastern civilizations, and all kinds of “magic” is possible here! It is, of course, naïve to assert that Georgian literature equally shares the Eastern and the Western literary principles: Georgian literature is favorable towards the first as well as the second literary model, but by its essence it is Christian literature, from the very beginning oriented on the Western canon and inwardly constantly looking to the West. Its closeness to the Eastern

literary tastes at various times and periods was caused by external factors*: a) the geographical location; b) historical events; c) literary tendencies which affected the Western literary world. It is impossible to agree with the opinion that the meeting of the Western and the Eastern cultural models in Georgian literature is “harmonious”. Here is an attempt of correction of this idea: **the meeting of the Western and the Eastern models in Georgian literature is of “dialogue-type”, with a permanent condition of overcoming resistance, as the Georgian literature and Georgian literary canon constantly exists on the border of inner necessity and external determination, at the crossroads of the Western and the Eastern civilizations, despite the fact that the inner necessity prevails, the influence of external factors should always be borne in mind.**

Activation of the concepts of “world literature” and “national literatures” and other, typologically related concepts (“centre”, “periphery”, “symmetry”, “asymmetry”, etc.), put on the agenda the problem of literary canon, the necessity to identify its “universal”, including “Western” and “Eastern”, and “national” interpretations and to offer the incorrect analysis.

One thing is clear: **the national literary canon acquires great importance in the cultural history of separate literatures, especially in the cultural history of the countries, in which literature is a leading model of cultural awareness and the main generator of the national identity. Georgia is a country of this type: cultural applications of the Georgian national literary canon (including the field of politics) at every stage of its formation, development and transformation is aesthetic reflection of the established model of self-consciousness and it performs a tremendous role in determining the national identity. National identity is an integral part of this paradigm.** It is another issue how remote it is from the Georgian literary identity and what its relation to the supra-national canon is like.

Georgian Literature, like other national literatures, is based on three classical characteristics: genetic code (gene), language and location. Accordingly, the backbone of Georgian literature is literature which is created in Georgia, in the Georgian language, by and for the Georgians, but in spite of its centrality, the backbone is not everything: there are also other, the so-called non-central areas, which in the process of qualified scholarly discussion, can quite fairly be

* Greater involvement of these external factors was suggested by Georgian scholar Revaz Tvaradze in the work *Fifteen-Centuries-Old Integrity*: “Along with the Western, European orientation, Georgian culture did not terminate relations with Eastern cultures either, and this was not only due to the geographic, political or economic factors, but **to the tendencies of spiritual development as well**” (Tvaradze 1985: 17) (the highlight is mine– I.R.).

considered as Georgian literature. For example, if we conceptualize the first of the above-mentioned three characteristics as the archetypal memory, it can be concluded that each national literature, above all, derives from the fixed model of the national memory, which is expressed in the form of specific archetypes. In such a case, only the language, geographical location, name or nationality cannot be considered as defining criteria of a writer's identity, but the memory, within which the writer's consciousness is formed and developed*. From this viewpoint, Georgian literature includes: texts written in the Georgian language by Georgian immigrant writers outside Georgia; texts of the Georgian mentality written by Georgian writers in other languages than Georgian; texts written by non-Georgian authors in the Georgian language, etc. Each of these models can be a part of the Georgian literary canon, or may exist beyond it: their fate in different periods depends on different factors - ideological, religious, political, etc.

Taking into account the general paradigm of Georgian literary history, Georgian literary canon as a stable national system passes a highly difficult path of development and includes the following stages of Georgian literary history:

- Georgian Christian literature and formation of Georgian identity: homiletics, hymnography, polemics, etc.;
- *Vepkhistqaosani* by Shota Rustaveli – intersection of the Western and the Eastern cultures in Georgian literature;
- Transition period (13th 16th cc.)**;
- Georgian literature of the 16th-18th cc. From the West towards the East and back: reconstruction of European concept;
- Georgian Romanticism***– beginning of formation new Georgian identity;
- Georgian Realism - struggle for new Georgian identity;
- Georgian literature of the beginning of the 20th c.: Modernism, Georgian Symbolism, Avant-garde. Struggle against Censorship;
- Georgian literature of the early Soviet period: Soviet literature - socialist Realism, proletarian literature, literature of the period of World War II, etc. (note:

* See I. Ratiani, *Boundaries of National Literatures and Comparative Literary Criticism// Tsakhnagi*, 2, 2010 (in Georgian)

** This period is referred to by a 19th-c. Georgian scholar S. Dodashvili and another scholar of the same period Al. Khakhanashvili as the “period of the fall”, whereas philologist Al. Tsagareli divides it into two parts: the 13th-16th cc. - the period of the fall, the 16th-18th cc. period of Renaissance. The same period is referred to as “transition period” by contemporary Georgian scholars R. Siradze and Ir. Kenchoshvili.

*** Differentiation of Georgian Romanticism and Georgian Realism as separate phases is based on Georgian classic writer and publicist I. Chavchavadze's version (19th c.) and Georgian critic K. Abashidze's (beginning of the 20th c.) views on the periodization of the 19th-century Georgian literature.

marginal wing - Georgian Modernism and Avant-garde, literature of Georgian immigrants, dissident literature);

- Georgian literature of the late Soviet period: struggle for independence and re-discovery of Georgian identity;
- Post-Soviet and post-colonial Georgian literature.

However, it should be noted that these phases are preceded by two ancient stages of the formation of Georgian culture and cultural identity:

- Prehistoric stage: Georgian folklore and mythology;
- The origin of the Georgian writing: alphabet, inscriptions, first written monuments;

From this period models of the Georgian national literary canon are formed on the three stages of Georgian literary history* - medieval, Romanticism and post-Soviet/post-colonial stages - and are divided into three cultural variants: **the Georgian national literary canon formed in the Middle Ages is motivated by the political and ideological markers of Christianity, at the period of Romanticism it is characterized by return to the Western conceptual and aesthetic field and a new stage of national self-determination, whereas during the post-Soviet/post-colonial stage it creates new aesthetics, which opposes the previous, Soviet canon as an artificially formed structure. It is possible to single out as a separate sub-structure the “Rustaveli canon” as the first synthesis of Western and Eastern cultural traditions in Georgian literature and a text distinguished by profound cosmopolitan thought.**

Although at the medieval stage of the process of the establishment and functioning of the Georgian national literary canon, the dominant factor is the criterion of national identity, during the Romanticism stage the synthesis of criteria of national identity and literary identity is observable (this tradition originated as early as late medieval Georgian literature and the text of *Vepkhistqaosani* “Man in the Panther’s Skin”). At the post-Soviet/post-colonial stage the criterion of national identity is prevailing. It can be said with confidence that the national and literary identities perform equally leading roles in the history of Georgian national literary canon: if one of them defines the concept of the canon, the other one determines inner national aesthetics of the canon and its relation to the models of supra-national and transnational canons. In the Middle Ages the Georgian national literary canon is a valuable wing of the Western canon, in the period of Romanticism it undergoes fundamental aesthetic transformation (expressed in the form of reconstruction of the European concept) and as a result of its overcoming in a very original manner it joins the models of supra-national

* However, the period of preparation of each model of the canon and its duration requires all of the above-mentioned stages of Georgian literary history and even covers them.

(West-East) and transnational canons, in the post-colonial period it enters a new phase of self-consciousness and self-affirmation, which in principle opposes the Soviet canon created under the conditions of the Soviet ideology, as an artificially imposed system.

The above-listed phases of Georgian literary history demonstrate that mostly the Georgian canon is organically merged with the Western, or European model of the universal canon, but in some cases, goes beyond it and is inclined towards the Eastern model: Georgian literature, proceeding from the geographical location and cultural landmarks of the country, used quite effectively the presence of the Western and Eastern models of the universal canon, since it was constantly at the crossroads of these two civilizations, and the mutual “discovery” and “recognition” of the East and the West (from the 19th-20th cc.) created a more favorable position for Georgian literature - it was given the legal right to demonstrate its synthetic nature (under the condition of prevalence of the Western canon as the primary source), as a result of which Georgian literature became organically involved in transnational dialogue. . Accordingly, **the Georgian literary canon must be interpreted in respect of the Western and the Eastern models of the universal canon.**

A complaint that may exist in the form of a general remark with respect to the process of establishing the principles and boundaries the Georgian literary canon is related exactly with the problem of transparency of necessary criteria for the formation of the canon and correct periodization of Georgian literature.

This issue has its tradition of study in the history of Georgian criticism. In 19th century a number of public figures were interested in systemic study of the history of Georgian literature, namely, Solomon Dodashvili, AleksandreT-sagareli, Ilia Chavchavadze, Aleksandre Khakhanashvili, Kita Abashidze. In 20th century this problem was discussed by academician Korneli Keklidze, Professors – Revaz Tvaradze, Revaz Siradze, Irakli Kenchoshvili.

Summarization of the above considerations leads to a very interesting conclusion:

- All the methodological attempts for periodization of Georgian literature are oriented on the relation of Georgian literature to the Western Christian culture;
- Development paradigm of Georgian literature, which is essentially Christian i.e. pro-Western, is differentiated according to: a) the principle of semantic models and historical chronologic (K. Kekelidze); b) the conceptual principle (R. Tvaradze); c) the stylistic and genre principle (R. Siradze, Ir. Kenchoshvili);

- All the above-mentioned theories of periodization of Georgian literature recognize its close relation with the Eastern world, however, under the condition of prevalence of the Christian worldview.

One thing is clear: formation of the Georgian national literary canon is directly related with the paradigm of the Georgian literary history, hence, with the correct system of periodization of Georgian literature. As it clear from the experience of the world and Georgian critical thinking, as well as observations offered in this section, **periodization of Georgian literature should be implemented on the basis of its relation with international literary phenomena, periods and stages: taking into consideration of its correspondence with them, opposition or even neglect***. Such a holistic approach will allow us to:

- read the Georgian canon as a national model of canon, which, for the most part, is related to the supra-national model. However, where compliance is violated, the issue calls for a more differentiated analysis taking into the consideration specific national, political, ideological, religious and other factors, as well as the general cultural context - the Western and the Eastern;

- recognize the substantive compliance of the entire paradigm of Georgian canon and individual stages of periodization of Georgian literature, as valuable models of literary history (and not the history of literature);

- name freely the periods of Georgian literature on the basis of the principle of the cultural dominant;

- identify in the process of the formation of the Georgian canon to what an extent the relations were observed between the centre and the periphery, or the backbone and marginal parts.

BIBLIOGRAPHY:

Gachechiladze 2009: Gachechiladze G. *Renaissance and Baroque*. In the book: *Sulkhan-Saba Orbeliani 350. Anniversary Collection*. Tbilisi: Publishing House of Institute of Literature, 2009 (in Georgian)

Kenchoshvili 2007: Kenchoshvili, I. *Transitional Mega-Period in Georgian Literature*. In the book: *Proceedings of international symposium /Contemporary Problems of Literary Criticism*. Tbilisi: *Nekeri*, 2007 (in Georgian)

Nachqebia 2009: Nachqebia, M. *Issues of Georgian Baroque*. Tbilisi: *Merani*, 2009 (in Georgian)

* The desire to focus on international literary processes is clearly observable already in the works of Solomon Dodashvili and Aleksandre Tsagareli, which assumes a more developed form in the thought of I. Chavchavadze. See. T. Tsitsishvili, I., *Systemic Study of the History of Georgian Literature in Critical Thought of the 19th c.*, *Literary Researches*, XXXIV, 2013, pp. 178, 180. 184.

Ratiani 2010b: Ratiani, I. *Boundaries of National Literatures and Comparative Literary Criticism. Tsakhnagi.2*, 2010 (in Georgian)

Tvaradze 1985: Tvaradze, R. *Fifteen-Centuries-Old Integrity*. Tbilisi: *Sabchotasakartvelo*, 1985 (in Georgian)

Tsitsishvili, Modebadze: Tsitsishvili, T., Modebadze, I. *Systemic Study of the History of Georgian Literature in Critical Thought of the 19th c.* In the book: *Literary Researches*, XXXIV. Tbilisi: Publishing House of Institute of Literature, 2013 (in Georgian).

ISA HABIBBEYLI

Azerbaijan, Baku

*Vice-President of Azerbaijan National Academy of Sciences,
Academician*

Shota Rustaveli's Legacy in Azerbaijan

The works of prominent Georgian poet, Shota Rustaveli are enthusiastically read and researched in Azerbaijan. The works by him have been translated and published repeatedly. The reading of the works by well-known thinker in the Azerbaijani language has a great role in the expansion of the Azerbaijani-Georgian literary relations.

Key words: Shota Rustaveli's Legacy in Azerbaijan.

The great Georgian thinker and poet Shota Rustaveli is, indisputably, one of the mighty classical representatives of world literature. His immortal name is rightly mentioned along with the outstanding representatives of world literature. Like the creators of European Renaissance literature William Shakespeare, Cervantes, Dante; Pushkin and Lev Tolstoy in Russia, Nizami Ganjavi in Azerbaijan, Alishir Navai in Uzbekistan, Abulgasim Firdowsi and Sadi Shirazi in Iran, Abdurrahman Jami in Tajikistan, Shota Rustaveli exalted the literature of his nation to the level of a great moral asset of world culture.

However, Shota Rustaveli is, above all, the national pride of the Georgian people.

He is the brilliant creator of Georgian literature. Shota Rustaveli is the great founder of Georgian Renaissance literature. In general, Shota Rustaveli contrib-

uted immensely to the formation of the XII-XIII century Renaissance culture in the East.

When speaking of Oriental Renaissance Culture and the Renaissance in the Caucasus, one should definitely and proudly mention Nizami Ganjavi and Shota Rustaveli, who are the twin peaks of Caucasian Renaissance culture. Back in the Middle Ages these immortal artists craftily glorified the ideas of humanism, justice, equality, freedom, fraternity, love, and declared to the world that they are the mighty creators of a great literature about humans.

There are similar motives between Nizami Ganjavi's works, his characters and Shota Rustaveli's poem "The Knight in the Panther's Skin". First of all, Nizami Ganjavi and Shota Rustaveli earned fame as grand heralds of humanism in literature. Both the poets glorified the universal values showing the human moral wealth and loftiness with their entire immensity. In regard to the issue of a fair ruler, they act from the same stands, though on the basis of different plots and characters. Being loyal to human relations and love is the ideal of both Nizami Ganjavi and Shota Rustaveli. The character of Shirin in Nizami Ganjavi's "Khosrov and Shirin" and the character of Nastan Darejan in Shota Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin" are the monuments to great love. The literary creativity of these artists, whose great ideals are identical or similar, is original and distinct. Nizami Ganjavi and Shota Rustaveli are the creators of the great literature with a peculiar literary style, unparalleled plots and distinctive fates.

Shota Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin" is the great and immortal epos on human loftiness and moral wealth.

The poem "The Knight in the Panther's Skin" is the grandiose Georgian epic written on the Oriental topic but contemplated in a Western style.

"The Knight in the Panther's Skin" is the unique literary treasure, which maintains the Georgian people's humanism, rich ethical world, ideas of friendship and fraternity and declares them to the world.

Shota Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin" is the magnificent literary monument of Georgia's ancient and rich statehood history and the Georgian people's national ideals.

The poem "The Knight in the Panther's Skin" is a universal work demonstrating that in the broadest sense the multicultural values in the Caucasian geography have been formed and developed on the basis of great traditions.

All this has earned the world fame to Shota Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin".

Not only the Georgian people, but anyone highly appreciating the ideas of beauty and humanism, justice and love can be proud of Shota Rustaveli.

To express figuratively, the Azerbaijani people also loves and reads Shota Rustaveli as a mighty artist, who has created a great temple of art in the Caucasus.

In the XX-XXI centuries Shota Rustaveli's poem "The Knight in the Panther's Skin" was translated into Azerbaijani several times and published as a book. The outstanding Azerbaijani artists in word such as Ahmad Javad, Samad Vurghun, Mammad Rahim, Suleyman Rustam have translated the poem "The Knight in the Panther's Skin" into Azerbaijani with great enthusiasm. The poem "The Knight in the Panther's Skin" has been published as a book in Azerbaijani repeatedly and with a large circulation. The translation of Shota Rustaveli's poem "The Knight in the Panther's Skin" by Imir Mammadli, who has had significant merits in the study of the Azerbaijani-Georgian literary relations, and its publication at the Publishing House "Naghil evi" in Baku in 2003 is a new and important literary event.

Shota Rustaveli's life and literary works have been extensively studied in Azerbaijan, and books and articles have been written on the great poet. The prominent literary scholars Arif Hajiyev, Panah Khalilov, Dilara Aliyeva, Aflatun Mammadov, Abbas Abdulla and others have studied the topic of Shota Rustaveli and Azerbaijan from different aspects in their researches. In the study of both the Azerbaijani-Georgian literary relations and the typological parallels between Shota Rustaveli's literary works and Azerbaijani literature Dilara Aliyeva's merits are noteworthy. Her monographic work "Nizami and Georgian Literature" (1989) is the precious work of literary studies which reflects deep respect towards the Georgian people.

The outstanding Georgian poet and thinker Shota Rustaveli is our great contemporary. Shota Rustaveli's ideas of humanism, justice, love live and continue to call the nations to peace, friendship and cooperation.

შოთა რუსთაველი – გვიანი შუა საუკუნეების ავტორი

Shota Rustaveli – Author of the Late Middle Ages

IRINA BAGRATION-MOUKHRANELI

Russia, Moscow

St.-Tikhon Theological University

Metropolitan Evgeny (Bolkhovitinov) about Rustaveli

Russian-language readers first met Rustaveli through creative works of Metropolitan Evgeny (Bolkhovitinov). In 1802 year, being a prefect and professor of philosophy at the Alexander Nevsky Monastery in St. Petersburg, Metropolitan Evgeny wrote and published at his own expense anonymous book *“Historical Images of Georgia in its political, ecclesiastical and educational condition.”* In his work Metropolitan Evgeny relied on particulars provided to him by luminaries of the Georgian emigration in Russia, and chiefly by Bishop Varlam Eristov. The book contains information on the history of Georgian music, literature and prosody, also considered the oeuvre of Sh. Rustaveli. In this work, based on a broad set of sources, Bolkhovitinov the first time in Russian provides prose rendering of a few lines of the prologue of “The Knight in the Panther’s Skin”. Among his papers was found another attempt to translate Rustaveli – the stanza from the 36th chapter, which lies amongst the two series, “Notes on the history of Georgia” and “On the Georgian literature” and was not used in the work on “The historical image of Georgia.”

Key words: Rustaveli, Bolkhovitinov, translation.

И.Л.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ

Россия, Москва

Православный Свято-Тихоновский

Гуманитарный Университет

Митрополит Евгений (Билховитинов) о Руставели

Первое известие для русских читателей о Руставели, которое содержалось в «Историческом изображении Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии. Сочинено в Александро-Невской Академии. СПб, 1802», было, несомненно, удачным для русской культуры, так как писал

его человек близкий к литературе, человек искренне заинтересованный – митрополит Евгений Болховитинов.

«Все известия о Грузии до сего изданные большею частию писаны французскими путешественниками, описывающие земли без познания оных. И так чужестранные известия о Грузии не могут быть для нас руководством к познанию ея», тогда как автор черпал «из оригинальных источников, большею частию сообщенных от пребывающих ныне в Санктпетербурге Грузинских посланников и Депутатов» (Митр. Евгений 1802: 5).

Это, несомненно, были такие «петербургские» грузины, в числе которых посол Гарсеван Чавчавадзе, первый секретарь посольства писатель Георгий Авалишвили, царевичи Иоанн, Баграг и Михаил, но более всех – епископ Варлам Эристов. Участие последнего в написании «Истории» было столь велико, что митрополит Евгений впоследствии отказывался от авторства, ссылаясь на то, что истинный автор не он, а представители грузинской эмиграции, в первую очередь Варлаам Эристов. Но авторство митрополита Евгения было широко известно – основанием для принятия Е.Болховитинова в члены Российской Академии (1806) по рекомендации Г.Р.Державина были названы два его труда – «Историческое изображение Грузии» и «Историческое, географическое и экономическое изображение Воронежской губернии».

Митрополит Евгений был выдающимся литератором своего времени. И к жанру описания страны он обращался не впервые. Еще в 1788 году он напечатал остроумное историко-географическое описание ... страны Горы Парнаса. Это была удачная попытка соединить в прозе заметки путешественника с характерным для поэзии классицизма конца XVIII века жанром поэмы, посвященном странам и континентам («Россиада» Хераскова, «Иерусалим», «Европа», «Америка» У.Блейка).

Первая «страноведческая» книга Митрополита Евгения называлась «ПАРНАССКАЯ ИСТОРИЯ, заключающаяся в двух книгах, из которых ПЕРВАЯ содержит описание горы Парнасса, находящихся на нем строе ний окрестных Потоков, источников, Болот, Лесов и обретающих там животных; а ВТОРАЯ Жителей, Правления, Чинов, Судилищ, Жертвоприношений, Праздников и торгов Парнассских.

Переведена С ... Евг. Болх. Москва, В типографии Пономарева, 1788, С.72.» (Болховитинов 1788)

«Парнасская история» состояла из ироничного, но детально и последовательно представленного описания страны, касающегося: //Гл. 1. О горе Парнассе и ея истинном положении, // 2. О Храме Памяти, // 3. О потоках, Кастиалии и Ипокрене, //4. О источнике Пермессе, //5. О болотах и

окрестностях Парнасса, // 6. О перелесках и рощицах Геликонских и смежных лесах, // 7. О парнасских животных».

Здесь особенно занятными были «поющие обезьяны Пификоды». Дальше следовало разъяснение. «При подошве горы в лошине и долине есть многочисленные животные подобныя ослам, которых называют Грамматофорами» (Болховитинов 1788: 26).

Книга 2 рассказывала: // Гл. 1 О обитателях Парнасса, // 2. О Парнасском правлении, // 3. О штатах или Чинах Парнасских, // 4. О судилищах Парнасских. // 5. О Парнасских законах. // 6. О жертвоприношениях и Праздниках, торжествуемых на Парнассе. // И, наконец, «7. О торгах Парнасских.»

В последней главе говорилось: «В пространной долине, лежащей между Парнассом и Геликоном бывают ярмонки, открывающиеся в известные дни. Там находятся два великих рынка. Один из них занят *Грамматиками*, а другой *Словарями*. Между тем Торговщики различных народов раскладывают свои товары. Лавки на рынке *Лексиконов* или *Словарей* имеют у себя вывескою Азбучные буквы написанные над дверьми в своем естественном порядке. Подле их видны *красочные* товары, т. е. Румяны, притиранья и уборы в небольших бумажках: их обыкновенно называют *Риторическими красками*. На сих рынках, так как и на наших есть вору и мошенники. Есть ли они будут признаны, то народ гонится за ними с криком и свистом; и сие почитается их наказанием. // Монета, которую там употребляют при торгах, есть *похвала* и *прославление*. Сею-то монетою платится цена вещей, награждение и Парнасское жалованье» (Болховитинов 1788: 70-71).

Описание парнасской истории заканчивается изящным заключением: «И так я все объявил, что знаю о Парнассе, как самовидец и как слышавший. Что принадлежит до того, что я видел, то по справедливости скажу, что в оном я дал отчет верный и сколь возможно точной: а в рассуждении того, что я знаю только по словам *так-сказывали*, об оном я не ручаюсь. Их ведомости к нам приходят из стихотворческой земли, которая тем, кои в ней не живут, неизвестна; да и те, которые там находятся подозрительны во лже, и потому нельзя ничего сказать прямо достоверного о всем том происходящем, разве, прежде самому туда сходя, прилежнее рассмотреть» (Болховитинов 1788: 72).

«История Грузии», появившаяся через 15 лет после «Парнасской Истории» написана с другими целями и, соответственно, интонация и характер изложения ее совершенно другие. Это рассуждение не о вымышленной стране поэзии, а о Государстве Российском, современной политике и обосновании присоединения новых земель. Благодаря этому сотрудничеству митрополит Евгений описывает Грузию как бы изнутри. Он в

курсе и последних событий касающихся русско-грузинских отношений, и ее истории, церковной и светской. Он знает, что «Церквей в *Карталинии* и *Кахетии* можно считать до 3 тысяч; но большая часть оных в бедном состоянии, а пограничные разорены и опустошены от частых нашествий Персиян и других народов». Митрополит Евгений сообщает русскому читателю, что «Грузины имеют еще и вне своего отечества два своих монастыря один в *Иерусалиме*, основанный, как выше упомянуто, еще с V века князем грузинским *Татианом*, а другой в *Афонской Горе*, заведенный там в X веке тремя Грузинскими князьями монахами, о чем также выше упомянуто. Оба они подробно описаны Российским путешественником *Григоровичем* в путешествии его ко св. местам на страницах 201 и 508 и след. Однакож в обоих монастырях ныне уже властвуют греки» (Митр.Евгений 1802: 54-55). Ниже автор в разделе «О языке и письменах Грузинских» дает два варианта «Отче наш», с ударениями, в столбик. «Коренной Грузинский язык по Библейскому тексту». Справа – «Нынешний простонародный Грузинский язык».

Книга содержала широкий историко-культурный материал, Грузия была представлена на фоне событий европейской культуры и политики ее восточных соседей. Болховитинов охотно обращался к мифологии и литературе, начиная с античности. «Грузинская земля в самой глубокой древности была знаменита многими в Европу выпущенными из себя селениями. Она воспета еще древними Греческими стихотворцами в славных баснях о *Прометее* прикованном, по выражению Вергилиеву, к угрюмому и недоступному Кавказу; а еще более прославлена у Греков походом к ней *Аргонатов* и повестью о *золотом руне*, о *Язоне*, о знаменитых спутниках его о чародействующей *Медее* и неусыпаемом *Драконе*». Черпает он сведения и из грузинских источников, как мифологических, так и исторических (Митр.Евгений 1802: 65).

Этот труд был роскошно оформлен и поднесен государю императору Александру I. Он содержал точные и позитивные сведения: «древние Иверы владения свои распространили было по всему пространству между Каспийским и Черным морем Персидского города Тавриса и Турецкого Ерзерума до устья реки Дона. Все почти народы, населяющие Кавказские горы, и Кабарда были у них в подданстве» (Митр. Евгений 1802: 5).

В «Истории», написанной с глубоким знанием и истинным уважением к Грузии, содержались следующие разделы: «1. О древностях грузинского народа и знатнейших в нем происшествиях. //О просвещении Грузии христианскою верою и о состоянии церкви Грузинской. //О богослужении и церковных книгах грузинских и о их церковной типографии. //О языке

и письменах грузинских. //О учебном состоянии Грузии, ее школах и классических книгах. //О грузинских летописях и других, в народе обрабатываемых книгах. //О грузинском стихотворстве и музыке.”

В ней также содержалась довольно точная генеалогия Багратионов, автор знакомил читателя с историей Грузии как в периоды расцвета, так и в полосах упадка.

В книге митрополита Евгения на 103 страницах компактно и ярко представлена политическая история Грузии от первого царя Парнаваза до последнего Георгия XII, особо раскрыты роли царицы Тамары, Давида IV, Ираклия II в политическом и культурном возрождении страны. Это был серьезный труд историка, первая часть содержала сведения о сложных, трагических и запутанных отношениях между Грузией, Персией, Османской Портой. Митрополит Евгений приводил интересные свидетельства русско-грузинских отношений в XVII и XVIII. Но, явно, с наибольшим увлечением, он описывал литературу и поэзию Грузии.

Болховитинов рассматривал основные периоды развития истории грузинской литературы в контексте литературы европейской. «Где же лучше можно было родиться гению поэзии, как не в сей очаровательной стране, больше всех в свете похожей на древнюю греческую Фессалию, во всех своих предметах стихотворцами обоготворенную? Но в Фессалии один только Олимп: а в Грузии многие необозримые Олимпы сближают землю с небесами» (Митр.Евгений 1802: 84). Автор пишет о «славной поэме» Чахрухадзе «Тамариани», высоко оценивает «Витязя в тигровой шкуре» Руставели: «Содержание первой поэмы Вепхисткаосани есть почти романическое, взятое из Индейской истории. Сцены действий подобны Ариостовой поэме *Роланду*: но красоты, оригинальность картин, естественность идей и чувствований — *Оссиановы*. Поэма сия при царе Вахтанге V была в Тифлисе напечатана, однако ж вскоре истреблена так, что ныне весьма редко можно видеть печатные оной экземпляры» (Митр. Евгений 1802: 86).

Митрополит Евгений приводит сведения о грузинской системе стихосложения, и, судя по всему, делится этими знаниями с Державиным.

В неизданной части «Рассуждения о лирической поэзии», как это было отмечено исследователями, Державин приводит сведения о форме грузинского классического стиха, указывая что бывают «не токмо такие стихи, которые в каждой строке на конце имеют рифму, но и такие, в которых помещаются к каждой строке по четыре рифмы, бывают и двадцатисложные с четырьмя и двумя рифмами» (Догонадзе 1961: 28). Эти сведения о грузинском стихосложении были почерпнуты Державиным

у своего младшего друга, чьим информантом, естественно, являлся митрополит Евгений, включивший в свою книгу 9 вариантов грузинского стиха в ту же книгу о Грузии. Болховитинов пишет о грузинском стихе как о «пиррихо-дактилическом, однако ж сродни ему и все прочие меры Греческой поэзии» (Митр.Евгений 1802: 88), в первую очередь разумея шаири. Затем рассматривает чахрухаули, приводя 2 стиха из «Тамариани». Третим родом грузинского стиха он называет Ред-Рули, который состоит из 7 стихов, как и шаири. IV – загнакорули, состоящий из 3 стихов, 2 стихов одного метра, а 3 без рифмы и особого метра, V – цкобили, VI – пистикаури, как чахрухаули второго рода, VII – лекси, состоящий из 2 стихов однорифменных по образцу шаири, VIII – состоит из 1 стиха и имеет рифму в цезуре, IX он называет заимствования из персидской поэзии (Митр.Евгений 1802: 93).

В архиве митрополита Евгения сохранились два сборника: «Записки по истории Грузии» [Библиотека Вернадского, рукописный фонд, ед.хр. 18 (727), лл.132-134] и «О грузинской литературе» [Там же, ед.хр. 297(599), л.64], не вошедшие в его книгу по неизвестным причинам. Однако они представляют исключительный интерес*. Е.Болховитинов пытается переводить Руставели. Среди его бумаг есть перевод строфы из 36-й главы «Витязя в тигровой шкуре»:

Ты, в ком образ Божий, как говорит философский язык,
Ты помоги пленному, цепьми скованному железными,
Хрусталь и лали я искал, но стекло черное потерял и простое
Тогда не терпел я близко быть, а ныне каюсь, что удален.

Болховитинов описывает грузинские салонные словесные игры – «зма» – слияние слогов, пытается разобраться в грузинском стихосложении и нотации древнегрузинской музыки. Он делает две нотные записи квадратной пятилинейной нотацией, распространенной в России в XVII – XVIII первый ирмос первой песни утреннего канона «Отверзи уста мои» Иоанна Дамаскина и в главе, названной «О стихотворстве и музыке» пишет следующее: «Из старинного грузинского стихотворца Руставели, писавшего четверослогом, есть печатное гражданскими буквами при Вахтанге VI.

Вис хатад гитквиан филасофоста энани,
Шен мишвеле ра тгве – кмнилса, чачвни мабиан ркинани,
Брол балахшиса, мзбнелман, сатни давкарген минани,
Машин вер гавдзел сияхле, ац сишореса винани» (Там же, л.28).

* См. Приложения – И. Б-М.

Вместе с ранее опубликованным в книге отрывком это первые попытки перевода Руставели на русский язык.

Интерес культуре и истории, истории церкви Грузии был у митрополита Евгения стойким и постоянным. Не прерывался и круг чтения. В его библиотеке — книга Варлаама Эристового «Толкования Евангелий на Господские и Богородичные праздники с нравоучительными беседами. / Сочинено членом Св.Синода Варлаамом, митрополитом и кавалером, в бытность его экзархом Грузии, то есть Иверии. Переведено с грузинского на российский язык. СПб, в тип. Иос. Иоанесова, 1821».

Вскоре после назначения А.П.Ермолова наместником Кавказа, в письме к В.Анастасевичу от 1817 года митрополит Евгений проявляет озабоченность тем, как складываются современные русско-грузинские отношения: «Еще хуже у нас вздуман проект послать в Грузию и русских духовных начальников. Скорее они возмутят, нежели успокоят нацию, по азиатски умствующую и чувствующую. Каждая нация особую имеет логику и характер и натурально непрязнена сердцем ко всему не отечественному, особливо если станут принуждать» (Евг.Болховитинов — Анастасевичу 1880: 631).

Искренний интерес митрополита Евгения к Руставели был продолжен в русской культуре не с разу. Следующий всплеск интереса к поэме Руставели происходит в конце двадцатых годов XIX века. В 1827 году в петербургском журнале «Азиатский вестник» появилась статья «Барсова кожа (Вепхис Ткаосани). Грузинская поэма, сочиненная Шотою Руставелем», написанная предположительно Н.Д.Чубинашвили (Чубиновым), переводчиком Азиатского департамента.

В 1 № за 1832 год в «Тифлиских ведомостях» была помещена статья «Краткий взгляд на грузинскую литературу. Заимствовано из грузинской газеты, коей редактор г.Дадаев-Магарский. Он же сочинитель сей статьи». Эта статья Соломона Ивановича Додашвили сразу же была перепечатана «Московскими ведомостями» (1832, № 10) и включена в «Историю древних и новых литератур, наук и изящных искусств» А.Жарри де Манси, которая была переведена на русский язык И.Милашевичем и издана в Москве летом 1832 года. Прошло время, прежде чем на русском появилась великая поэма. Но первый вклад митрополита Евгения в создание русвелологии на русском языке, ясно очертил масштабы «Витязя в тигровой шкуре» в масштабе человеческой культуры, был полон знаний и любви к величайшему грузинскому поэту.

ЛИТЕРАТУРА:

Библиотека Вернадского, рукописный фонд: Библиотека им. Вернадского АН Украины, рукописный фонд, 312, опись Петрова, ед. хр. 18 (727), лл. 132-134.

Там же : ед. хр. 297 (559), л.67.

Догонадзе 1961: Догонадзе Г. *Державин и грузинские писатели.* Вестник Отделения общественных наук АН ГрузССР, 1961, № 1.

Евгений Болховитинов 1788: Евгений Болховитинов. *ПАРНАССКАЯ ИСТОРИЯ, заключающаяся в двух книгах, из которых ПЕРВАЯ содержит описание горы Парнасса, находящихся на нем строений окрестных Потоков, источников, Болот, Лесов и обретающих там животных; а ВТОРАЯ Жителей, Правления, Чинов, Судилищ, Жертвоприношений, Праздников и торгов Парнасских.* Переведена С ... Евг. Болх. Москва, В типографии Пономарева, 1788.

Евг.Болховитинов — Анастасевичу 1880: Евг. Болховитинов — В.Анастасевичу. 27. IV. 1817. Древняя и новая Россия, 1880, Т.3, № 12.

Митр. Евгений 1802: Митр. Евгений. (Е.А.Болховитинов) *Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии.* Сочинено в Александро-Невской Академии. СПб, 1802.

Переписка Евгения 1868: Имеется в виду «Письмо из Тифлиса» в журнале «Друг Просвещения», 1805, № 1. Цит. по Переписка Евгения с Державиным чтения Я.К.Грота, СПб, 1868, С.106.

Лекишвили 1985: Лекишвили С.С. *Е.Болховитинов и вопросы древнегрузинской культуры и истории.* Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1983. Л, «Наука», 1985.

Рукавицына-Гордзиевска 2010: Е.В.Рукавицына-Гордзиевска. *Киевский митрополит Евгений (Е.О.Болховитинов). Библиография. Библиотека. Архив.* Киев. Изд. Нац. Акад наук Украины, Нац. Библиотека Украины им. Вернадского, 2010, С.1200.

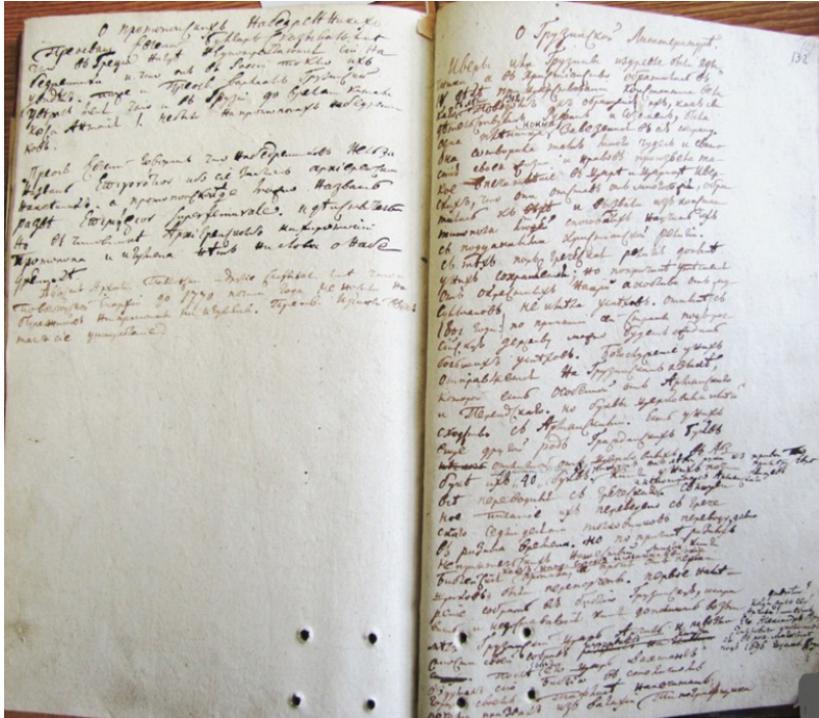
Сабетова 2012: Сабетова М.В. *Издания XVIII века в коллекции «Книги Г.Р.Державина» в фонде Тамбовской областной универсальной научной библиотеки им. А.С.Пушкина.* Г.Р.Державин и диалектика культур. Материалы Международной научной конференции. Казань-Лаишево. Казанский Университет, 2012.

Шмурло 1887: Шмурло Е. *Заметка об отношениях Киевского митрополита Евгения к Державину до личного знакомства с поэтом.* СПб, 1887.

Приложение

Евгений Болховитинов. О грузинской литературе.

Киев, Библиотека Вернадского, рукописный фонд, ед.хр. 297 (599), л.64:



Konemann 86 1722 800. Nocht spytzke ^{Muz 29}
 Trosied. ob ad Gede ²⁸
 Radakth ... a 86 Topp ...

pa a ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...

...
 ...

...
 ...

...



NOMADI BARTAIA

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakishvili Tbilisi State University

David the Builder and Georgian National Writing

As it is known, Seljuk Turks, upon conquering of Iran, remained Persian language in the country in their own functions.

It is also known, that Seljuk Turks hadn't been satisfied only with conquering of Iran, they covered the whole Middle East and as a result of this the Persian language had been given a broad field; it became the state and satellite language of the whole Seljuk Turks' Empire.

In this way, the politically conquered Iran had culturally conquered the capturer with its whole Empire.

When appeared on the political field, Seljuk Turks had already intervened into the territory of Georgia.

David managed to force the Turks out from Georgia, released Tbilisi from supremacy of Arabians lasting for four centuries and created an integral independent state.

Apart from David, Georgia would be one of the composite parts of the Seljuk Turks' Empire with a Persian language as a state and satellite language.

It is very easy to imagine if in what language the Georgian Writing of the XII century would had been composed.

In addition to it, it is very easy to imagine if in what language the Georgian Writing of the Renaissance Era in time when the Persian language had a great influence on it and the Georgian language had scarcely been survived.

Thus, it is doubtful if our national writing could survive till the XIX century without David Aghmashenebeli.

Key words: David Aghmashenebeli, Georgian Writing.

ნომადი გართია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დავით აღმაშენებელი და ქართული ეროვნული მწერლობა

ნაშრომში ახლებურად არის დანახული მოვლენები ქართული სა-
ერო მწერლობის აღმოცენება-განვითარებასთან დაკავშირებით.

ჩენი აზრით, რომ არა დავით აღმაშენებელი, საქართველოშიც გა-
ბატონდებოდნენ თურქ-სელჩუკები, რომელთა სამფლობელოში სა-
ლიტერატურო ენა იყო სპარსული.

შესაბამისად, შესაძლებელია, XII საუკუნის, და არა მხოლოდ
XII საუკუნის, საერო მწერლობა საქართველოში ყოფილიყო
სპარსულენოვანი.

ვიდრე უშუალოდ საკითხს შევეხებოდეთ, მიზანშეწონილად მიგ-
ვაჩნია, ზოგადად წარმოვაჩინოთ XII საუკუნის მახლობელ აღმო-
სავლეთსა და საქართველოში არსებული პოლიტიკურ-კულტურული
პროცესები.

ორმოცი წლის იყო მუჰამადი (570-632) ხილვეები რომ დაეწყო და
– სამოცდაორის – რეალობად რომ აქცია ისინი. სულ რაღაც ოცდაორ
წელიწადში მან შეძლო არაბეთის ნახევარკუნძულზე მიმოფანტული
მრავალმერტიანი არაბული ტომები ერთი ღმერთის გარშემო შემო-
ეკრიბა და ისლამის დროშის ქვეშ დაერაზმა.

დიახ, ის-ის იყო, მუჰამადმა დარაზმა არაბები ისლამის დროშის
ქვეშ, არაბეთის ნახევარკუნძულიდან გასასვლელად და დაპყრობითი
ომების სანარმოებლად, მაგრამ სწორედ მაშინ მოუწია მას გასვლა ამ
სოფლიდან.

ეს მოხდა 632 წელს.

632 წელი გახდა მახლობელი აღმოსავლეთის, მათ შორის ირანელი
ხალხებისთვის ახალი ერის დასაწყისი.

იმავე წელსვე დაარსდა ხალიფატი. ხელისუფლების სათავეში მო-
ვიდნენ ომაელები. დაიწყო მოჰამადის იდეის განხორციელება და არა-
ბები ელვისებურად დაეპატრონენ მთელ მახლობელ აღმოსავლეთს.
მათ ერთდროულად შეუტიეს ერთმანეთთან ბრძოლებში დასუსტებულ
ირანსა და ბიზანტიას და, უკვე მემვიდე საუკუნის მეორე ნახევრის

დასაწყისისთვის, გამარჯვება მოიპოვეს ირანზე, ხოლო ბიზანტიას ჩამოაცილეს აღმოსავლეთის პროვინციები – სირია და ეგვიპტე. ამავე დროს ამიერკავკასიაში გააგზავნეს მარბიელი ლაშქრები.

მობდა წარმოუდგენელი რამ, მსოფლიოს ერთ-ერთმა უდიდესმა იმპერიამ, ოთხსაუკუნოვანმა სასანურმა ირანმა, უცებ დაკარგა ცამეტსაუკუნოვანი ზოროასტრული რელიგია, მშობლიური ანბანი და სალიტერატურო ენა, სანაცვლოდ მიიღო ისლამი, არაბული ანბანი და სალიტერატურო ენად – არაბული (ამ დროს ქართველებმა, იმავე დამპყრობთა ხელში, ყველაფერი შეინარჩუნეს).

ჩაბარდა წარსულს ირანის სახელმწიფოებრიობა, რომელიც, თუ არ მივაქცევთ ყურადღებას სამანიდების მიერ დამოუკიდებლობის ნაწილობრივ აღდგენას (X ს.), ირანს, სეფიანი შაჰების მოსვლამდე (1501 წ.), დაკარგული ჰქონდა.

არაბები, შედარებით ირანელებთან, პოლიტიკურად და კულტურულად განვითარების დაბალ საფეხურზე იყვნენ, ამიტომ ისინი, ამ მიმართულებით, წარმატებით იყენებდნენ ირანულ რესურსებს. ირანელებიც ყოველმხრივ აქტიურად ჩაებნენ არაბთა იმპერიის სამსახურში, პოლიტიკური კუთხით იქნებოდა ეს თუ კულტურული. განსაკუთრებით კი კულტურის სფეროში გამოიჩინეს მათ თავი.

არაბებმა დაიწყეს მიღება ცივილური სამყაროს მონაპოვრებისა, როგორც აღმოსავლეთიდან, ისე დასავლეთიდან.

ასე ჩაისახა და დაიწყო განვითარება კულტურამ, რომელიც არაბულ-მუსლიმური კულტურის სახელით დარჩა ისტორიაში.

ამგვარად, ირანელები, ასე ვთქვათ, გაარაბდნენ, მაგრამ თურმე ერთი შეხედვით. მათ გარეგნულად მოუსხამთ მხოლოდ არაბული მანტია. აღმოჩნდა, რომ მათში არ ჩამქრალა ეროვნული სულისკვეთება, რომელსაც გასაქანი მიეცა 750 წლიდან, ირანული ორიენტაციის მქონე აბასელთა დინასტიის მოსვლის შემდეგ.

სახალიფოს პირველი საუკუნე, ანუ ომაელთა ხანა, მძიმე იყო ირანელთათვის, რადგან ომაელები ზემოდან უყურებდნენ დაპყრობილ ხალხებს. აბასიდების დროს კი ისლამი გახდა საერთაშორისო რელიგია და ნაიშალა ეთნიკური ზღვარი არაბებსა და არა არაბებს შორის.

გათანაბრების ეს პროცესი მძიმე ტვირთად დაანვა გლეხობას, იმ მიზეზით, რომ „თუ ომაელების დროს მათ მარტო არაბები „ჭამდნენ“, ახლა ირანელი და ადგილობრივი ფეოდალებიც მიემატნენ და გლეხი აუტანელ მდგომარეობაში აღმოჩნდა“ (გაბაშვილი 1957: 106).

ყოველივე ამას მოჰყვა გლეხთა აჯანყებანი, რომელთა დასაყრდენ ძალას წარმოადგენდნენ სახალიფოს პოლიტიკურ ასპარეზზე დანაწურებული ირანელი და შუა აზიელი ფეოდალები.

აბასელთა ხალიფებიც თანდათან ნომინალურ მმართველებად იქცნენ და იმპერიაც IX საუკუნიდან საამიროებად იწყებდა დაიშლას.

დაიწყო ანტიარაბული სახალხო ინტელექტუალური მოძრაობა. ირანელთათვის მამოძრავებელი ძალა აღმოჩნდა თავიანთი დიდი წარსული ლოზუნგით: „ჩვენ ჯემშიდის ჩამომავლები ვართ, არაბს კი თავისი პაპის სახელიც არ ახსოვს“ (გაბაშვილი 1957: 107).

ასე დადგა დღის წესრიგში ირანის სახელმწიფოებრიობის აღდგენის სკიოხი.

მალე ირანულმა ეროვნულმა დინასტიებმა წამოიწყვეს თავი თავმჯობინების, საფარიდებისა და სამანიდების სახით და საბოლოოდ, როგორც ჯემს დარმსტეტერი წერს: „სამანიდებთან ერთად, ტახტზე სპარსული ენაც ავიდა“ (დარმსტეტერი 1985: 9).

ასი წელი გასტანეს სამანიდებმა. ამ დროს ახალ სპარსულ ენაზე შეიქმნა დიდი ლიტერატურა, რომელზედაც ფართოდ გაიშალა და დგას დღემდე დიდი სპარსული მწერლობა.

საუკუნოვანი არსებობის დასასრულს, სამანიდების დინასტია, მათსავე კარზე მონობიდან სულთნობამდე აღზევებულმა თურქმა, მაჰმუდ ლაზნელმა დაამხო.

თურქები ანტიირანული განწყობისანი იყვნენ. მაჰმუდ ლაზნელმა სცადა სპარსულის ნაცვლად ისევ არაბული ენის დაბრუნება ირანში, მაგრამ სპარსულ ენაზე აწყობილი სახელმწიფო სტრუქტურების გადაყვანა სხვა ენაზე არც თუ ისე ადვილი აღმოჩნდა. ამავე დროს, ლაზნელები სამანიდების კარზე იყვნენ აღზრდილები და მათ სმენას ისედაც საამოდ ელაშუენებოდა ტკბილხმოვანი სპარსული ყასიდები, რამაც, ერთგვარად, ხელი შეუწყო სპარსულის დარჩენას თავის ფუნქციებში.

მაჰმუდ ლაზნელმა ინდოეთი დალაშქრა, სადაც შეიგანა ისლამი და სპარსული ენა, რითაც სპარსულ ენას მეტი ასპარეზი მიეცა. თუმცა ნამდვილი ასპარეზი მას, როგორც ვნახავთ, თურქ-სელჩუკთა ბატონობის ხანაში მიეცემა.

ნახევარ საუკუნემდე გაძლეს ლაზნელებმა, რომლებიც მერე თურქ-სელჩუკებმა შეცვალეს. სელჩუკთა დინასტიის დამაარსებელმა თოღრულ-ბეგმა 1055 წელს აიღო სახალიფოს დედაქალაქი ბაღდადი. მას თავზე ორჩქიანი გვირგვინი, ნიშნად აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მფლობელისა, თვით ხალიფამ დაადგა.

თურქ-სელჩუკებმაც დაპყრობილ ირანში, სპარსული ენა დატოვეს თავის ფუნქციებში.

ახალი დამპყრობლები ირანის დაპყრობით არ შემოფარგლულან. მალე ისინი მოედვნენ მთელ მახლობელ აღმოსავლეთს, შექმნეს იმპერია და სპარსულ ენას, ძალაუვნებურად, არნახული ასპარეზი მიეცა.

ამგვარად, მოხდა ისე, რომ პოლიტიკურად დაპყრობილმა ირანმა კულტურულად დაიპყრო არა მარტო დამპყრობი თურქ-სელჩუკები, არამედ მთელ მის იმპერიაში შემავალი ხალხები.

ასე რომ, მახლობელ აღმოსავლეთში არაბებს პოლიტიკურად ჩაენაცვლენ თურქ-სელჩუკები, ხოლო არაბულ სალიტერატურო ენას – სპარსული. შესაბამისად, არაბულ-მუსლიმურ კულტურას ჩაენაცვლა, ახალ თვისობრივ რანგში გადასული სპარსულ-მუსლიმური კულტურა.

ბუნებრივია, თურქ-სელჩუკთა იმპერიაში შემავალ ყველა ხალხს ჰქონდა თავისი კულტურული წარსული. ასევე ბუნებრივია, რომ მათგან გამოსულ ყველა შენაკადს შეჰქონდა რაღაც თავისი სპარსულ-მუსლიმური კულტურის საერთო ოკეანეში. სწორედ ამიტომ „გარეგნულად ირანულ ფორმაში გამოხვეულ კულტურაში (შუა აზიიდან ეგვიპტემდე) გამჭვირვალედ მოჩანს თურქ-სელჩუკთა მიერ დაპყრობილი ხალხების თავისთავადი, ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარებული კულტურა, ხელოვნება, მწერლობა“ (გაბაშვილი 1957: 137).

აი, რატომ არის სპარსულ-მუსლიმური ლიტერატურა მსოფლიოში სახელგანთქმული.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პროცესი გაგრძელდა ირანში მონღოლთა და თემურელთა ბატონობის ხანაშიც, რამაც განაპირობა ის, რომ დღეს მთელ მახლობელ აღმოსავლეთში მიმოფანტულა სპარსულენოვან მხატვრული სიტყვის ისეთ დიდოსტატთა საფლავები, როგორც არის ნიზამი განჯელისა (XII ს.) – აზერბაიჯანში, ჯელალ ედ-დინ რუმისა (XIII ს.) – თურქეთში, ხოსრო დეჰლევისა – ინდოეთში (XIII-XIV სს.), აბდ ორ-რაჰმან ჯამისა (XV ს.) – ავღანეთში და სხვა.

„XI საუკუნეში არაბული ელემენტის უპირატესობა შეიცვალა სპარსული ელემენტის უპირატესობით“... „ამიერიდან „სპარსელი“ მაჰმადიანსაც ნიშნავს, „სპარსული“ მაჰმადიანურს, „სპარსეთი კი სამაჰმადიანოს“ (გაბაშვილი 1980: 12).

ამ დროს „სპარსულ ამბავში“ („ესე ამბავი სპარსული“...) მოსაწონი ამბავი იგულისხმება.

მაგრამ, მონღოლთა ხანიდან, ტერმინს სპარსი, ჩაენაცვლა თათარი, რამაც შებღალა ის იმიჯი, რომელიც გააჩნდა მას ქართველთა წარმოდგენაში სპარსელთა, როგორც კულტუროსან ხალხთა მიმართ.

ეს მცირე ექსკურსი იმიტომ გავაკეთეთ, რომ დაახლოებით წარმოგვეჩინა თუ რა სახის პოლიტიკურ გარემოსა და კულტურასთან ჰქონდა შეხება საქართველოს XII საუკუნეში.

საქართველოშიც ამ დროს მოხდა ასევე მნიშვნელოვანი მოვლენა. დავით მეოთხემ, რომელსაც ხალხმა აღმაშენებელი უწოდა, დავით III

კურაპალატიდან (IX ს.) დაწყებული საქართველოს გამთლიანების პროცესი ბოლომდე მიიყვანა და შექმნა ისეთი დამოუკიდებელი ძლიერი სახელმწიფო, რომელიც თავდაცვითი ომებიდან თავდასხმით ომებზე გადაიყვანა.

რა თქმა უნდა, თურქ-სელჩუკები გულგრილად არ დაუწყებდნენ ცქერას საქართველოს და 1080 წლიდან ქვეყნის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში იწყება მათი თარეშიც. „თურქების შემოსევა არსებითად განსხვავდებოდა ბიზანტიელებისა თუ არაბების ბატონობისგან. თურქები მომთაბარე-მეჯოგენი იყვნენ. ისინი გადმოსახლებით მოდიოდნენ და დაპყრობილ ქვეყნებში თავისი მეურნეობისათვის საჭირო მიწებს იჭერდნენ. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი ხაზგასმით აღნიშნავს, თუ როგორ შეუთავსებელი, როგორ ერთმანეთის გამომრიცხველი იყო ორი მეურნეობა – თურქულ-მომთაბარული და ქართულ-ფეოდალური“ (ბერძენიშვილი 1954: 6).

ოთხი ათეული წელი გასტანა საქართველოში თურქთა თარეშმა, რასაც ბოლო მოუღო დავითმა და რომელიც 1122 წელს დავითის მიერ თბილისის არაბთა ოთხსაუკუნოვანი ბატონობისგან განთავისუფლებით დაგვირგვინდა.

იმ მრავალ გარდამტეხ ქმედებათაგან, რომელიც განახორციელა დავითმა, ამ შემთხვევაში გამოვყოფდით ერთს – ისლამურ სამყაროსთან მის დამოკიდებულებას, რაც გამოიხატა ტოლერანტიზმისა და შირვანთან მჭიდრო პოლიტიკურ-ნათესაური ურთიერთობის დამყარებაში, რომელმაც შემდეგ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართული ლიტერატურული პროცესების განვითარებაში.

ტოლერანტიზმს მოჰყვა ის, რომ მუსლიმებს შეექმნათ იმაზე უკეთესი პირობები, ვიდრე მათ ჰქონდათ მუსლიმურ ქვეყნებში, რაზეც ნათლად მეტყველებს არაბ ისტორიკოსთა ცნობები. აი, ზოგი მათგანი:

ალ-ფარიკი: დავით IV-ემ „მიაგო მუსლიმებს უდიდესი პატივი, მეცნიერებს, ღვთისმეტყველებსა და სუფიებს ისეთი ღირსება და პატივი ჰქონდათ, რაც არ ჰქონდათ [თვით] მუსლიმებთანაც კი“;

ალ-ჯაუზი: დავით IV და მისი ვაჟი დემეტრე I საჯაროდ გამოხატავდნენ თავიანთ პატივისცემას ისლამისადმი. ისინი პარასკეობით დადიოდნენ მეჩეთში, ისმენდნენ ხუტბასა და ყურანის კითხვას, ასაჩუქრებდნენ ხატიბსა და მუაზზინებს“;

ალ-ფარაჯი: „მე ვნახე ალიმები, მქადაგებლები, დიდებულები, სუფიები, მლოცველები, რომელთაც მეფე (დემეტრე I) პატივით იღებდა და ასაჩუქრებდა. ის კეთილად ექცეოდა [მათ], რისი მსგავსიც არ არსებობს. მე ვნახე [იქ] ისეთი პატივისცემა მუსლიმებისა, რაც ბაღდადშიც კი არ ექნებოდათ“ (ჯაფარიძე 1995: 242).

შირვანთან მჭიდრო პოლიტიკურ და დინასტიურ ქორწინებაზე დამყარებულ ნათესაურ ურთიერთობას (დავითს ქალიშვილი თამარი დაქორწინებული ჰყავდა შირვანშაჰზე) კი მოჰყვა ქრისტიანულ და ისლამურ სამყაროს შორის კულტურულ ურთიერთობათა დამყარება, კერძოდ, შირვანის გზით, დიდი სპარსული ლიტერატურის შემოდინება ქართულ მწერლობაში.

არაბთა ხალიფატის დაშლის პროცესი დღევანდელი აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხებსაც მოეძო.

შირვანზეც ისე თარეშობდნენ თურქ-სელჩუკები, როგორც საქართველზე, რომელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში დავითმა მოკავშირედ გაიხადა შირვანშაჰები.

თურქ-სელჩუკთა მიერ დღევანდელი აზერბაიჯანის დაპყრობას, პოლიტიკურ-კულტურულთან ერთად, მოჰყვა ეთნიკური ცვლილებები. მოხდა ადგილობრივი ირანული ტომის მოსახლეობის ასიმილირება თურქებთან, რასაც მოჰყვა საშუალო სპარსული ენის თურქულით ჩანაცვლება.

სახალიფოს დაშლამდე, ამ ტერიტორიის მოსახლეობის სახელმწიფო და კულტურის ენა იყო არაბული, რომლის ადგილიც, თურქ-სელჩუკთა გამოჩენიდან, დაიკავა სპარსულმა.

პირველი ირანული დინასტიის წარმომადგენლებს – სამანიდებს (X ს.) ტახტი შუა აზიის ქალაქ ბუხარაში ედგათ. სპარსული ლიტერატურის ცენტრიც იქ იყო, რომელმაც, ხელისუფლებაში ლაზნელთა გამოჩენასთან ერთად, ლაზნაში გადაინაცვლა, ხოლო თურქ-სელჩუკთა მოსვლის შემდეგ, მიუხედავად იმისა, რომ იმპერიის სატახტო ქალაქი ისფაჰანი იყო, მისი გადაადგილება აღმოსავლეთიდან, ჩრდილოეთ ირანში, კერძოდ, შირვანში მოხდა. შეიქმნა სპარსული ლიტერატურის შირვანის სკოლა, სადაც განვითარების ახალ საფეხურზე ადის სპარსული ლექსი, რომელიც შემდეგ ტონის მიმცემი ხდება მთელი სპარსული პოეზიისათვის.

სპარსულ მწერლობაში ცნობილია სამი სტილი, სამი მშვენება სპარსული ლიტერატურისა: ხორასნული (XI ს.) – იგივე სამანიდური, ერაყული (XII-XV სს.) – იგივე აზერბაიჯანული და ინდური (XVI-XVIII სს.) – იგივე ისფაჰანური. ანუ იმის თქმა გვინდა, რომ ერთ-ერთი თვისობრივად განსხვავებული სტილი, რომელიც მოიცავს სპარსული კლასიკური პერიოდის ლიტერატურის უდიდეს პერიოდს (XII-XVI სს.) შირვანის (აზერბაიჯანული) ლიტერატურული სკოლიდან იღებს სათავეს, რაც „ძაღოვანი ცენტრების ხორასნიდან ქვეყნის ცენტრალურ და ჩრდილოეთ ნაწილში გადასვლას მოჰყვა“ (მეიმანათ 1373: 129).

ისე როგორც ირანში, საქართველოშიც, პოლიტიკური ცენტრის ქუთაისიდან თბილისში ადგილმონაცვლეობას მოჰყვა კულტურის ცენტრის ადგილმონაცვლეობაც, რის გამოც ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ცენტრები გეოგრაფიულად დაუახლოვდნენ ერთმანეთს.

იმასაც თუ გავითვალსწინებთ, რომ შირვანი ამ დროს საქართველოს ვასალური ქვეყანა იყო, რომელიც 1124 წლიდან შემოიერთა დავითმა, იმისი თქმაც შეიძლება, რომ ამ დროს სპარსული ლიტერატურული ცენტრი ქართულ პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცეშიც კი მოექცა, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა ქართულ-ქრისტიანულ და სპარსულ-მუსლიმურ კულტურათა ურთიერთდაახლოება.

ამავე დროს, დავით მეფემ, რამდენადაც, ქვეყნის დამოუკიდებლობით, პოლიტიკურად გადაუკეტა გზა სპარსულ ენას საქართველოში, იმდენად გაუხსნა კარები ამ ენაზე შექმნილ კულტურას, კერძოდ, უდიდეს სპარსულ ლიტერატურას, რითაც მსოფლიოში მიმდინარე საერო ლიტერატურული პროცესების მონაწილე გახადა ქართული მწერლობა, რამაც, ვფიქრობთ, დიდად განაპირობა ქართული საერო მწერლობის აღმოცენება-განვითარება.

სამწუხაროდ, იმ მრავალ ლიტერატურულ ქმნილებათაგან, რომელიც შემოვიდა ამ დროს ქართულ ლიტერატურაში, მხოლოდ „ვისრამიანის“ უბადლო თარგმანმა მოაღწია ჩვენამდე. დანარჩენთა არსებობის შესახებ ქართულ მწერლობაში (ფირდოუსის „შაჰნამე“, ნიზამისა და ონსორის პოემები, „ქილილა და დამანა“...) ისტორიულმა წყაროებმა თუ შემოგვინახეს მხოლოდ ცნობები.

ასე მაგალითად, თამარის ისტორიკოსი გიორგი მესამეზე წერს, რომ იგი არის: „აღექსანდრე და ქ ა ი ხ ო ს რ ო მჰყრობელთა შორის: აქილევ და სამბსონ და ნებროთ გმირთა შორის; ს პ ა ნ დ ი ა რ , თ ა ჰ ა მ თ ა და ს ი ა ო შ გოლიათთა შორის. სოლომონ, სოკრატ და პლატონ ბრძენთა შორის“ (ქართლის ცხოვრება 1942: 42). ამ ერთ წინადადებაში, შედარებისთვის, „შაჰნამეს“ ოთხი გმირის სახელია მოყვანილი, რაც იმას მოწმობს, თუ რაოდენ ნაცნობნი ყოფილან ჯერ კიდევ XII საუკუნეში „შაჰნამეს“ გმირები ქართველთათვის.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქართველები „შაჰნამეს“ გმირებს იცნობდნენ მანამდეც, სანამ ფირდოუსი (Xს.) შექმნიდა თავის უკვდავ ქმნილებას, იცნობდნენ მას რამდენიმე საუკუნით ადრე, მისი პირველწყარო – ფალაური „ხვადანამაკიდან“ („მეფეთა წიგნი“).

ახლა კი თითო მაგალითი „ვეფხისტყაოსნიდან“ და „ვისრამიანიდან“:

ისრითა მოკლის ნადირი, როსტომის მკლავს უგრძქისისა.

(რუსთველი 1966: 196/3)

„ნეტარძი, თუმცა ცხენსა ზედა მჯდომი მაშურალი ვნახო, რომელ პირი ჩემკენ ექმნას და ზურგი მარავისკენ! ნეტარ ვერ ვნახავ ჩემთვის მოსრულსა ჭაბუკად როსტომის საბატონოსა (გორგანელი 1962: 113).

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ „ვისრამიანში“, სპარსულიდან ნათარგმნ ძეგლშიც კი, როცა დედანში არ არის ნახსენები „შაჰ-ნამეს“ პერსონაჟი როსტომი, თარგმანში მოხსენებულია, რაც მაუნწყებელია იმისა, თუ რაოდენ მახლობელი ყოფილა მაშინ ეს სახელი ქართველთათვის.

ასევე იმდენად მახლობელია ნიზამი განჯელისთვის ქართული სამყარო, რომ „ხოსროვ-შირინიანში“ პროტოტიპებად თამარისა და რუსუდანის სახეები იკვეთება (ფალავა 2014: 109).

ამ დროის ქართულ-სპარსულ ლიტერატურულ ახლო ურთიერთობებზე მიუთითებს ის ცნობაც, რომ დემეტრე მეფის დაკრძალვაზე თბილისში ჩამოსულან ორი დიდი შირვანელი პოეტი ხაყანი და ფალაქი.

ეს ის ხაყანი შირვანელია, რომელიც ერთ-ერთ თავის ყასიდაში წერს: ბაგრატიონთა კარი ჩემთვის ყოველთვის ღიააო.

ეს ის ხაყანი შირვანელია, რომლის შემოქმედება, განსაკუთრებით სახოტბო ლირიკა, ნიზამის შემოქმედებასთან ერთად, მიბაძვის საგნად იქცა მთელი მახლობელი აღმოსავლეთის მხატვრული სიტყვის ოსტატთათვის.

მას მერე რაც დავითმა ეკლესია დაუმორჩილა სახელმწიფოს და სამეფო კარი საერო კულტურულ-ლიტერატურული ცხოვრების ცენტრი გახდა, ასეთი ცნობები მოულოდნელი არც არის.

ამ დროის საკარო ლირიკაც, რომელიც, სამწუხაროდ, მხოლოდ ფრაგმენტების სახით არის მოღწეული ჩვენამდე, თავისი პოეტური ორგანიზებულობით, ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რა დახვეწილი და მაღალი დონის ნყობილსიტყვაობა გვქონია XII საუკუნეში.

მაშინ, როცა შირვანის ლიტერატურულმა სკოლამ დიდი გავლენა მოახდინა მთელი მახლობელი აღმოსავლეთის ლიტერატურაზე, რა თქმა უნდა, იგი გარკვეული ტონის მიმცემი იქნებოდა ქართული მხატვრული აზროვნებისთვისაც.

ჩვენი აზრით, შექმნილმა ვითარებამ დიდად შეუწყო ხელი ქართული საერო მწერლობის აღმოცენება-განვითარებას, რომელსაც, ამდროისათვის, მოყოლებული გრიგოლ ხანძთელიდან (759-861 წწ.), საკმაოდ ჰქონდა მომზადებული ლიტერატურული ნიადაგი.

რაც შეეხება ნიადაგის მომზადებას, უფრო შორსაც წავალთ, როგორც ალექსანდრე გვახარია წერს: „დავით აღმაშენებლის ეპოქის საქართველოში სავსებით იყო შემზადებული ნიადაგი კლასიკური სპარსული კულტურის ასათვისებლად, რადგან კარგად იყო ცნობილი

მისი ძველსპარსული დ ფალაური (საშუალო სპარსული) საფუძვლები“ (გვახარია 2001: 131).

ქართული მწერლობა, მეხუთედან მეთორმეტე საუკუნემდე, ნამება-მარტვილობათა უწყვეტი ჯაჭვით, იყო ჰაგიოგრაფიული. მეთორმეტე საუკუნეში კი მის გვერდით, „ვეფხისტყაოსნის“ სახით, უცებ ამოიფრქვა საერო მწერლობის ვულკანი.

ეს მოულოდნელი მოვლენა იყო არა მარტო ქართულ, არამედ მთელი საქრისტიანოს მწერლობისთვის, რამაც მეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ნაწილმა ეს მიიჩნია გარე ფაქტორის ძალიდან, კერძოდ, სპარსულიდან მომდინარედ (მარი 1899: 251), ნაწილმა – შიდა ფაქტორის (კეკელიძე 1945: 14) და ნაწილმაც – ორივე ფაქტორის არსებობა დაუშვა (აბულაძე 1954: 95).

საბოლოოდ კი გაბატონდა აზრი ამ მოვლენის შიდა ფაქტორის ძალის მომხრეთა სასარგებლოდ. აი, რას წერს აკადემიკოსი ალექსანდრე ბარამიძე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ 1966 წელს გამოცემული სახელმძღვანელო წიგნის, ქართული ლიტერატურის ისტორიის მეორე ტომში: „ნ. მარის ადრინდელ თეორიას ქართული საერო მწერლობის სპარსული ლიტერატურის ზეგავლენით წარმოშობის შესახებ ახლა აღარავინ იზიარებს (ამ თეორიას თავის დროზე ბევრი მიმდევარი ჰყავდა). სადავო არ არის, რომ ისეთი დიდი მასშტაბის მოვლენა, როგორც არის ქართული საერო მხატვრული მწერლობის წარმოშობა, არ შეიძლება უცხოური გავლენით აიხსნას“ (ბარამიძე 1966: 8).

შევნიშნავთ, რომ ეს კრებული დღემდე სახელმძღვანელო წიგნად არის მიჩნეული.

თუმცა აკადემიკოს კორნელი კეკელიძეს მაინც დარჩა გაუგებარი ამ მოვლენის არსი და წერს: „ის, რაც საეკლესიო მწერლობის წიაღში სტიქიურად მზადდებოდა, გარკვეული დროიდან, როდესაც შესაფერისი პირობები მომწიფდა, სახელდობრ, მეთერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეებიდან, მკვეთრად გამომჟღავნდა და მხატვრული საერო ლიტერატურის სახით გაიშალა და გაიფურჩქნა. თუმცა შესაძლოა, ასეთი წინასწარი კულტურული პირობები სხვა ქვეყანაშიც არსებობდა, მაგალითად, ბიზანტიაში, მაგრამ იქ საერო ლიტერატურა არ აღმოცენებულა, მაშასადამე, საჭირო იყო კიდევ რაღაც სხვა პირობა“ (კეკელიძე 1981: 12).

ჩვენი აზრით, ის „კიდევ რაღაც სხვა პირობა“, რომელიც ბურუსით იყო მოცული სულმნათი მეცნიერისთვის, საძიებელია სწორედ ქართულ-სპარსულ ლიტერატურულ ურთიერთობებში ანუ ქრისტიანულ

და ისლამურ ცივილიზაციათა ურთიერთგადაკვეთაში, რომელიც განხორციელდა XII საუკუნის საქართველოში.

მართალია, ამ დროს სპარსული ლიტერატურული ცენტრი მოქცეულია ქართულ პოლიტიკურ სივრცეში, მაგრამ თვით ქართული ლიტერატურული სამყაროა მოქცეული კუნძულივით ისლამური ლიტერატურის ოკეანეში.

ბუნებრივია, ასეთ პირობებში, ასე ვთქვათ, ოკეანის ჰავა შეეზავებოდა კიდეც კუნძულის ჰავას.

მართლაც, „სპარსულ-მუსლიმურ კულტურასთან შეხვედრის შედეგად საქართველოს ისტორიასა თუ კულტურაში ისეთი ხასიათის მოვლენებია, რომლებიც მხოლოდ ამ კულტურასთან ურთიერთობით აიხსნება“ (გაბაშვილი 2011: 11).

ვფიქრობთ, ყოველივე ამან გავლენა იქონია ქართულ ლიტერატურაში მიმდინარე მოვლენებზე და დააჩქარა ქართული საერო მწერლობის აღმოცენება-განვითარების პროცესი.

სწორედ ამ პირობებში წარმოიშვა „ვეფხისტყაოსანი“, ასე ვთქვათ, ნაზავი სპარსულ-მუსლიმური „ოკეანისა“ და ქართულ-ქრისტიანული „კუნძულის“ ჰავისა, რაშიც უნდა ვეძიოთ ამ პოემის უნიკალურობაც.

გამომდინარე აქედან, XII საუკუნის ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი შეიძლება ჩავსვათ ქრისტიანულ და ისლამურ ცივილიზაციათა დიალოგის ჩარჩოში.

თანამედროვე მსოფლიოში, პოლიტოლოგთა შორის (ჰანდიგთონი 1993: V 72 n.p.22 /28/) მუსირებს რადიარდ კიპლინგის მოარული ფრაზა: „აღმოსავლეთი არის აღმოსავლეთი, დასავლეთი – დასავლეთი, ისინი ვერასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს“ („Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet“) (კიპლინგი 1983: 71).

აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის იგულისხმება ისლამი და ქრისტიანობა, რომელთა შორის მდებარე ქვეყანაზე, როგორც ივანე ჯავახიშვილი წერდა: „აზიისა და ევროპის საზღვარზე მდებარე საქართველო აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, ქრისტიანულისა და მაჰმადიანურის კულტურისა და განათლების შემთვისებელი და შემაერთიანებელი იყო“ (ჯავახიშვილი 1965: 306).

მიგვაჩნია, რომ თეზა: „აღმოსავლეთი არის აღმოსავლეთი, დასავლეთი კი – დასავლეთი, ისინი ვერასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს“ – უსაფუძვლოა, რადგან ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს ჯერ კიდევ XII საუკუნის საქართველოში და რახან ეს მოხდა ერთხელ, ასევე შეიძლება მოხდეს მომავალშიც.

კულტურათა ურთიერთგადაკვეთა შეიძლება მოხდეს ორი გზით – მშვიდობიანი და ძალდატანების. ქრისტიანობასა და ისლამს შორის

კი საქართველოში იგი შედგა მშვიდობიანი გზით, მაშინ როცა საქართველო იყო მძლავრი დამოუკიდებელი სახელმწიფო და მას ძალით ვერაზინ მოახვევდა თავზე თავის ნებას.

ქართველებს უცხოურ ლიტერატურასთან იმდენად შემოქმედებითი დამოკიდებულება ჰქონდათ, რომ რელიგიურ ტექსტებსაც კი, ისე თავისუფლად ექცეოდნენ, ქრისტიანობაში ქართული ნაკადი შეიტანეს, რის გამოც იმდენად დაშორდნენ დედანს, რომ ხელმეორედაც შეიქნა ისინი სათარგმნი.

ამ დროს ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა თავისუფლად მოეპყრობოდნენ ისინი საერო მწერლობას, თანაც მუსლიმურს.

მართლაც, ამის თვალნათლივი ნიმუშია თუნდაც „შაჰნამე“, რომლიდანაც ჩვენს წინაპრებს მხოლოდ თავიანთთვის საინტერესო ამბები გადმოუღიათ, თანაც არა თარგმანის, არამედ მიბაძვა-გადაკეთებისა და ვერსიების სახით.

აქვე გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ მომენტზე. „შაჰნამე“ მსოფლიოს მარავალ ენაზეა თარგმნილი, რომელსაც ყველგან თავისი სახელი აქვს შენარჩუნებული. ერთადერთია ქართული მწერლობა, სადაც მას არა „შაჰნამე“, არამედ „როსტომიანი“ ეწოდება. ეს იმიტომ, რომ ქართველები, მისი მთავარი მითოლოგიური გმირის, როსტომის გარშემო არსებული საგმირი-საფალავნო ამბებით დაინტერესებულან და არა – ირანელ მეფეთა ისტორიით.

აღბათ, სწორედ ამიტომ არის, რომ „შაჰნამეს“ გმირთა სახელები: როსტომი (როსთამ), ზურაბი (სოჰრაბ), გივი (გივ), მანუჩარი (მანუჩეჰრ), გოდერძი (გოდარზ), თამაზი (თაჰმასზ), უშანგი (ჰუშანგ), ლუარსაბი, (ლოჰრასზ), ჯემშიდი (ჯამშიდ), თეიმურაზი (თაჰმურასზ), ქაიხოსრო (ქაიხოსროვ) და სხვა, ოდითგანვე ქართულ ეროვნულ სახელებად ქცეულა.

XII საუკუნემდე ქართული ლიტერატურა მოდიოდა მხოლოდ ს ა - ს უ ლ ი ე რ ო ნაკადით, XII საუკუნიდან კი მის გვერდით ჩნდება მეორე ნაკადი – ს ა ე რ ო .

თუ პირველ ნაკადზე გავლენა მოახდინა ბ ე რ ძ ე უ ლ მ ა ს ა - ს უ ლ ი ე რ ო მწერლობამ, მეორეზე გავლენა იქონია ს პ ა რ ს უ ლ - მ ა ს ა ე რ ო ლიტერატურამ.

ორივე შემთხვევაში მოხდა ერის ფსიქოლოგიაში მათი შემოქმედებითად გადამუშავება, რის შედეგადაც, პირველ შემთხვევაში, მივიღეთ დიდი ქართული სასულიერო, ხოლო მეორეში -ასევე დიდი ქართული ს ა ე რ ო მწერლობა.

ს ა ს უ ლ ი ე რ ო მწერლობას ჩვენ არ ვეხებით. ს ა ე რ ო მწერლობის აღმოცენება-განვითარება კი, ვფიქრობთ, უკავშირდება დავით აღმაშენებლის სახელს.

ჩვენი აზრით, რომ არა დავით აღმაშენებელი:

საქართველო შეიძლება ყოფილიყო თურქ-სელჩუკთა სამფლობელოში შემავალი ერთ-ერთი ქვეყანა, სადაც სალიტერატურო და ელიტარული ენა იყო სპარსული.

ბუნებრივია, საქართველოშიც სალიტერატურო და ელიტარული ენა იქნებოდა სპარსული.

მაშინ მიღებული წესების თანახმად, შირვანშაჰმა აღსართანმა უბრძანა ნიზამი განჯელს გაეღებოდა ლეილისა და მაჯუნის სასიყვარულო ამბავი, ოღონდ არა თურქულ, არამედ „მთავის საკადრის ფარსულზე“.

ნიზამიმაც ბრძანება ისე შესრულა, რომ არაბული სამყაროს სამიჯნურო ამბავი მთელი სპარსულენოვან სამყაროს პოეტთა თავდავინწყების თემად იქცა და – არა მხოლოდ სპარსულენოვან სამყაროსი.

დღეს ლეილისა და მაჯუნის ასეულობით პოეტური ვარიანტი არსებობს, მათ შორის ქართულ ლიტერატურაშიც, რომლის ძირისძირი სწორედ ნიზამის „ლეილი და მაჯუნია“.

ისევე, როგორც შირვანშაჰმა უბრძანა ნიზამი განჯელს გაეღებოდა ლეილისა და მაჯუნის ამბავი არა თურქულ, არამედ „მთავის საკადრის ფარსულზე“, ასევე, საქართველოშიც, ვინმე სულთანი უბრძანებდა ვინმე მესხ მელექსეს, ექცია წყობილსიტყვად რომელიმე ამბავი, ოღონდ არა ქართულ, არამედ „მთავის საკადრის ფარსულზე“ და, ვინცის, ისიც, არანაკლებ ნიზამი განჯელზე, შეასრულებდა ბრძანებას.

რომ არა საერო მწერლობის ასეთი ძლიერი პირველი პერიოდი (XII ს.), რომელიც ოქროს ხანადაა წოდებული ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, საეჭვოა, იქნებოდა თუ არა მისი მეორე პერიოდი (XVI-XVIII სს.) – ცნობილი ვერცხლის ხანად, როცა ისეთი მძიმე იყო სპარსული ენისა და ლიტერატურის ზენოლა ქართულზე, რომ ქართველი პოეტი თეიმურაზ პირველი ამბობს: „სპარსული ენის სიტყბომან მასურვა მუსიკობანი“.

ეს კიდევ არაფერია მის მომდევნო ტაეპთან შედარებით: „მძიმეა ენა ქართველთა, არ ძალმძს მათებრ თხრობანი“ (თეიმურაზი 1975: 44).

ამ პოეტური სიტყვების ავტორი ხომ უკვე მენტალობით სპარსელია, რითაც ნათლად ჩანს თუ როგორ ეკიდა ბენჯზე ამ დროს ქართული სალიტერატურო ენის ყოფნა-არყოფნის ბედი.

თანაც უნდა გვახსოვდეს, რომ XVIII-XIX საუკუნეებში არა ერთი და ორი ეთნიკურად ქართველი პოეტის მხატვრული ქმნილება ამშვენებს სპარსულენოვან მწერლობას.

ამგვარად, რომ არა დავით აღმაშენებელი, XII საუკუნის და, არა მხოლოდ XII საუკუნის, საერო მწერლობა საქართველოში შეიძლება ყოფილიყო სპარსულენოვანი.

დამონეგავანი:

აბულაძე 1954: აბულაძე ი. „შაჰნამეს“ ქართული ვერსიების წარმოშობისათვის. თსუ შრომები, ტ. 53. თბილისი: 1954.

ბარამიძე 1966: ბარამიძე ა. „საერო მწერლობის აღმოცენება-განვითარება“. ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შ. რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი. თბილისი: 1966.

ბერძენიშვილი 1954: ბერძენიშვილი ნ. საქართველოს რუსეთთან შეერთების ისტორიული მნიშვნელობისათვის. მნათობი“, № 6. თბილისი: 1954.

გაბაშვილი 1957: გაბაშვილი ვ. ნარკვევები მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიიდან. თბილისი: 1957.

გაბაშვილი 1980: გაბაშვილი ვ. „შუა საუკუნეების ახლოაღმოსავლური კულტურა“. „აღმოსავლური კულტურა“. თბილისი: 1980.

გაბაშვილი 2011: გაბაშვილი მ. სპარსულ-მუსლიმური კულტურა და მისი თავისებურებანი. ირანის ისლამური რესპუბლიკის საელჩოს კულტურის განყოფილების უ. „კალამი“. თბილისი: 2011.

გვახარია 2001: გვახარია ა. ნარკვევები ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიიდან. თბილისი: 2001.

გორგანელი 1962: გორგანელი ფაზრ ედ-დინ. ვისრამიანი (ალ. გვახარიასა და მ. თოდუას რედაქციით). თბილისი: 1962.

დარმსტეტერი 1985: დარმსტეტერი ჯ. სპარსული პოეზიის სათავეებთან (თარგმანი ფრანგულიდან ბ. ბრეგვაძისა). თბილისი: 1985.

თეიმურაზი 1975: თეიმურაზ პირველი. ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტ. 3. თბილისი: 1975.

კეკელიძე 1945: კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. თბილისი: 1945.

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

კიპლინგი 1983: Kipling R. Poems. Short stories. Moscow: 1983.

მარი 1989: Марр Н. Возникновение и расцвет древне-грузинской светской литературы, ЖМНП, С-II. 1899.

მეიმანათი 1373: მეიმანათ მირზა სადეყი. პოეტური ტერმინების ლექსიკონი. თეირანი: 1373 (1994) (სპარსულ ენაზე).

რუსთველი 1966: რუსთველი შ. ვეფხისტყაოანი. თბილისი: 1966.

ფალავა 2014: ფალავა კ. ნიზამი. თბილისი: 2014.

„ქართლის ცხოვრება“ 1942: „ანა ედოფლისეული ნუსხა“. ქართლის ცხოვრება (ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით). თბილისი: 1942.

ჯავახიშვილი 1965: ჯავახიშვილი ი. ქართველი ერის ისტორია. ტ. II. თბილისი: 1965.

ჯაფარიძე 1995: ჯაფარიძე გ. საქართველო და მახლობელი აღმოსავლეთის ისლამური სამყარო. თბილისი: 1995.

ჰანტიგონი 1993: Hantigton S. P. *the Clash of Civilizations*. Foreign Affairs, summer, V 72 n.p.22 (28). 1993.

TINATIN BOLKVAÐZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Rustaveli in Nikolay Marr’s Scientific Heritage

Nikolay Marr was first scholar who noticed that poetic parallelism is the base of the structure of stanza of the “Knight in Panther’s Skin”. He used poetic parallelism for the reconstruction of the damaged places of the poem.

Key words: N. Marr, Shota Rustaveli, Gradation, Enumeration, Repetition

თინათინ ბოლქვაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რუსთაველი ნიკო მარის სამეცნიერო მემკვიდრეობაში

თანამედროვე რუსთაველოლოგიის ძირითადი მიმართულებები სამ ძირითად მიზანს ემსახურება:

1. **ზოგადი იდეის კვლევა**, რაც ამჟამად ნიშნავს პოემის ფაბულისა და სიუჟეტის, მისი მხატვრული სტრუქტურის სიმბოლურ და ალეგორიულ ინტრეპრეტაციას: „ვეფხისტყაოსნის“ ტროპიკის, გმირთა სახეების ფუნქციათა შესწავლას, პოემის მითოსური არქეტიპების ძიებას, მსოფლიო ლიტერატურის სხვადასხვა ძეგლებთან ტიპოლოგიური კავშირების დადგენას (გამსახურდია 1991: 5).

2. **პოემის ენის კვლევა**, რაც გულისხმობს: ა) ერთი მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ ენის შესწავლას ქართული ენის ისტორიის თვალსაზრისით და ბ) მეორე მხრივ, რუსთაველის ენის პოეტურ თავისებურე-

ბათა კვლევას. ორივე შემთხვევაში, როგორც პრალის ლინგვისტური სკოლის წარმოდგენილი ი. მუკარჟოვსკი იტყოდა, საუბარია, ერთსა და იმავე საკითხზე მხოლოდ ერთმანეთისაგან განსხვავებული თვალსაზრისით და პრობლემის სხვადასხვაგვარი გაშუქებით (მუკარჟოვსკი 1967: 406). „ვეფხისტყაონი“ ნამდვილად არის როგორც ქართული ენის დოკუმენტი, რომელიც აჩვენებს გარკვეული ეტაპს ქართული სალიტერატურო ენის განვითარების ისტორიაში. მაგრამ აუცილებელი და არანაკლებ მნიშვნელოვანია რუსთველის ენის პოეტურ თავისებურებათა კვლევა, რომელიც ატარებს ეპოქის ბეჭედს (დონდუა 1975: 255).

3. „ვეფხისტყაონის“ ენის კვლევა, როგორც ქართული სალიტერატურო ენის, ისე რუსთველისეული პოეტური თავისებურებების გამოვლენის თვალსაზრისით, უმჭიდროეს კავშირშია **პოემის ტექსტის დადგენასთან**, რომელიც კვლავ რჩება რუსთველოლოგიის ძირითად პრობლემად. ნაწარმოების ტექსტს დადგენის მიზანია, საკმაოდ მივეუახლოვდეთ იმ პოემას, რომელიც პოეტის ხელიდან გამოვიდა. სრული მიახლოება და ეჭვ-მიუტანლად ყველაფრის ისე აღდგენა, როგორც შოთას უნდა დაენერა, მეტად ძნელია და თითქმის შეუძლებელიც, რადგან ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერები მე-17 საუკუნის იქით არ მიდის (შანიძე 1986: 94), რ. ერისთავი, ი. გოგებაშვილი და ი. მეუნარგია აღნიშნავენ: შვიდ საუკუნეში, რომელიც გასულია რუსთველის დროებიდან, „ვეფხისტყაონის“ ბევრი გადაწერ-გადმონერით, ჩამატებით, გამოკლებით ისე შეცვლილა, როგორც გვგონია, რუსთველის გენიამ სამჯერ უარყოს პოემის ავტორობა, სანამ ერთი გამოცემა გაიყიდებოდა (ერისთავი, გოგებაშვილი, მეუნარგია 1980: 5).

როგორც უკვე ითქვა, „ვეფხისტყაონის“ ენის კვლევა და პოემის ტექსტის დადგენა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია, უფრო მეტიც, ისინი ერთმანეთს განაპირობებენ. ი. გიგინეიშვილი წერდა: სანამ პოემის ტექსტის დადგენის საქმე მოგვარებული არაა, მანამ ენობრივი თვალსაზრისით პოემის სრულსა და ამომწურავ დაახასიათებას მრავალი სიძნელე ელობება წინ. მეორე მხრივ, იმისათვის, რომ პოემის ტექსტის მეცნიერულად დადგენა მოხერხდეს, სრულიად აუცილებელია „ვეფხისტყაონის“ ენის ყველა ნიუანსის გათვალისწინება (გიგინეიშვილი 1975: 6).

ნიკო მარი რუსთველოლოგიის საკითხებით დიდად იყო დაინტერესებული. მან რუსულად თარგმნა „ვეფხისტყაონის“ პროლოგი და საინტერესო ნაშრომი დაურთო. ზოგჯერ მისი მოსაზრებები ძალიან წინააღმდეგობრივი იყო. იგი ხშირად თვითონვე უარყოფდა საკუთარ მოსაზრებას. მაგალითად, შოთა რუსთველის პოემას თვლიდა მე-

ტეორად ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, რადგან მისი აზრით, „ვეფხისტყაოსანი“ ბუნებრივად არ გამომდინარეობდა ქართული ლიტერატურის ისტორიის წინა პერიოდებიდან. მეცნიერი დიდი ხნის მანძილზე დარწმუნებული იყო, რომ პოემის შინაარსი საფუძველს იღებდა აღმოსავლური ფოლკლორიდან და აუცილებლად აღმოჩნდებოდა ის „ზღაპარი“, რომელიც რუსთაველმა ლექსად თარგმნა ქართულ ენაზე, თუმცა მოგვიანებით მან ორივე საკითხზე შეიცვალა აზრი.

სტატიაში განვიხილავთ ნიკო მარის დამოკიდებულებასა და მის მიერ ჩატარებულ კვლევას პოემის სტროფის თემატურ-სტრუქტურული მახასიათებლების შესახებ. რუსთაველური სტროფის უმთავრესი საყრდენი არის პოეტური პარალელიზმი. ნიკო მარი პირველია იმ მეცნიერებს შორის, რომლებმაც იკვლიეს ეს პოეტური მოდელი, უფრო მეტიც, მან პირველმა უწოდა ამ პოეტურ თავისებურებას პარალელიზმი, თუმცა მისი აზრი ამ მოვლენის შესახებაც წინააღმდეგობრივი იყო. იგი მას ხან ხალხური პოეზიიდან მიმდინარედ სახავდა, ხან კი — გაუაზრებელ რიტორიკულ ფიგურად. ნ. მარი წერდა: „თუ პარალელიზმები „ვეფხისტყაოსანში“ მიჩნეული იქნება სტილისტურ ხერხად, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ მათ შინაარსში არაფერი შეაქვთ და გაუგებარი, უნებლიე გავრცობაა, ან რითმისა და ზომის ინტერესებით გამოწვეული მეტყველების იძულებითი განვლვა. თუმცა ასეთ ახსნას ვერ დავუშვებთ, რადგან ქართული სიტყვის უდიდესი ხელოვანი აზრის მოკლედ და ამომწურავად გამოხატვასა და ლექსის მართვაში არ იყო ისეთი უმწეო, რომ მსგავსი გამეორებებისათვის მიემართა... შოთა, როგორც პოეტი, ვერ დაუშვებდა ასეთ ტავტალოგიურ პარალელიზმებს იმიტომაც, რომ ისინი ეწინააღმდეგებიან პოეტური მეტყველების მისეულ განსაზღვრებას (მარი 1917: 482-486). ნ. მარი იმონებს ტაეპს პროლოგიდან, რომელშიც საუბარია სტილის ლაპიდარობაზე: „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“. სწორედ პოეზიის ასეთი გაგების სანინააღმდეგო პოეტურ ხერხად მიაჩნდა ერთ დროს მარს პოეტური პარალელიზმი, რომლის ერთ-ერთი სახეობა — უარყოფითი პარალელიზმი — განსაკუთრებით ჰყვარებია შოთა რუსთაველს. ასეთ შემთხვევაში ერთი აზრი ან ცნება გადმოიცემა ორი წევრით, რომელთაგან ერთი აგებულია უარყოფითად. მაგალითად:

მის მოყვარისა მოშორება კვლა **აბინდებს, არ ადილებს** 695,4
მაგრამ **ახლავს** გონებითა საყვარელსა, **არ მოსწყდების** 699,1
ნაკვთად კარგი, შავ-გვრემანი, **პირმსუქანი, არ პირ-თხელი** 1055,2

დადებითი პარალელიზმის მარისეული მაგალითებია:

არ-სინყნარე გონებისა **მოიძულოს, მოიძაგოს**. 212,4
ქალსა ყმამან **მოუსმინა, დამორჩილდა, დართო ნება**. 257,1
მერმე ავდეგ ნამოავლად **ტირილით და ცრემლითა დენით**. 403,3

როგორც უარყოფით, ისე დადებით პარალელიზმს ნ. მარი მიიჩნევს ქართული ხალხური პოეზიიდან შეთვისებულ ფიგურად (მარი 1917: 492). მან „ვეფხისტყაოსანში“ გამოყო ფრაზული პარალელიზმის შემთხვევებიც, მაგალითად: **მას ზენაარსა არ გაეტყხ, მას ფიცსა არ ვეცრუები** (მარი 1917: 484).

ნიკო მარს განსაკუთრებით აინტერესებდა უცხო სიტყვის შემცველი სინონიმური რიგი, რომელსაც მკვლევარი ერთი ცნების ნოვატორულ გამოხატვას უწოდებდა:

მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის-მსმელი. 1055,3
თქვენვე გნახე მხიარულნი **დიდებით და დავლა-მრავლად**. 777,3
ვინცა მიჭვრეტდეს, ბნდებოდეს, – **მართალ არს, არ კატაბანი**.

ყველა მაგალითში (და ასეთი პოემაში ძალიან ბევრია) ერთი ცნება გამოიხატება ორი შინაარსობრივად თანასწორი სიტყვით, რომელთაგან, როგორც ნ. მარი ამბობდა, ერთი მუსულმანური სიტყვაა (მუტრიბი, დავლა, კატაბანი). ამას მეცნიერი პოეტის ენობრივი ფსიქოლოგიის გამოვლენად მიიჩნევდა (მარი 1917: 484, 483). ნ. მარი რუსთველს – მესხთა ტომის წევრად, ხოლო „ვეფხისტყაოსანს“ მესხური (ტომობრივი) კულტურული გარემოს კუთვნილებად მიიჩნევდა. სახელგანთქმული ქართული პოემა, – წერდა იგი, – შეიქმნა არა მხოლოდ გარკვეულ ენობრივ, არამედ ტომობრივ წრეში, ზოგადკავკასიურ კულტურულ-ისტორიულ მდინარებათა ფოკუსში. კერძოდ, მუსულმანური და ქრისტიანული ცოცხალი ხალხური ურთიერთობის პროცესში (მარი 1917: 506). უცხოური სიტყვის შემცველ სინონიმურ წყვილს ნ. მარი უწოდებდა გაუაზრებელ რიტორიკულ ფიგურას ჯვმდბოთხ-ს, რომელიც, მისი ფიქრით, ახასიათებდა რუსთველის მშობლიურ მესხურ კილოს (მარი 1917: 483, 485). თუმცა ნიკო მარის მოწაფე და მისი იაფეტური თეორიის მიმდევარი, კარპეზ დონდუა, რომელმაც თვალი გაადევნა ამ მოვლენას ქართული ენის მთელი ისტორიის მანძილზე, არ დაეთანხმა მარის აზრს. მან აჩვენა, რომ ჰენდიადისები ახასიათებს როგორც ორიგინალურ, ისე ნათარგმნ ძეგლებს. კ. დონდუამ უცხო სიტყვის

შემცველი სინონიმური წყვილები ქართულ ჰავიოგრაფიულ ნაწარმოებებშიც გამოვლინა. მაგალითად, „შუშანიკის წამებაში“ გვაქვს: მონამეო და მარტვილო. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ დასტურდება: კერეონი, სანთელი; მარტივლთა და მონამეთა. ამ ორწევროვან ფორმულებში შედის ბერძნული სიტყვები κηρῖον და μάρτυρος. ჰენდიადისები ჩველებრივია შუასაუკუნეების რომან „ამირანდარეჯანიანში“. რუსთველის წყვილს – მომღერალნი და მუჭტრიბნი, ან მუჭტრიბნი და მომღერალნი – ხონელთან შეეფარდება მგოსანნი (სომხ.) და მოშაითნი (არაბ.) (დონდუა 1975: 279-280). უნდა ითქვას, რომ მგოსანი და მოშაითი არ არის სინონიმური წყვილი: ერთია დამკვრელი ან მომღერალი, მეორე კი – აკრობატი, ბაგირზე მავალი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მგოსანი არ არის სომხური სიტყვა (თუმცა აჭარიანს სომხურიდან ნასესხებად მიაჩნია ქართულში) მ. ანდრონიკაშვილს გამოთქმული აქვს აზრი მისი ფალაურიდან ნასესხობის შესახებ. ფალაურში ეს სიტყვა ფოსაინ-ის სახით უნდა ყოფილიყო (ანდრონიკაშვილი 1966:307). ერთი ცნების უკავშირო წყვილით გადმოცემის მაგალითები კ. დონდუამ ნახა თამარის მეხოტბესთანაც: სანიჭ-საძღვნელი (VII, 23, 4), სუნნელამბარი (არაბ.). ასეთი ტიპის წყვილებს შავთელიც იყენებს: მტილ-სამოთხენი, ტახტ (სპარს.) – საჯდომელნი (დონდუა 1975: იქვე).

„ვეფხისტყაოსანში“ გამოყენებულ არაბულ-სპარსულ სიტყვათა შემცველი სინონიმური წყვილების შესწავლამ ცხადი გახადა, რომ პოემის შექმნის დროისათვის უკვე დაბინდულია მათი მეტალინგვისტური ფუნქცია და ისინი ქართული ენის რეფერენციულ ძალას უერთდებიან. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა თ. ბატონიშვილის აზრი რუსთველის პოემაში უცხოენოვანი ლექსიკის გამოყენებაზე: „ხოლო რომელნიცა, სხვათა ენის ლექსნი უხმარებიეს სტიხთა შინა, იგინი არიან ადრიდგანვე მრავალთ საუკუნეთა უწინარეს ქართულსა ენასა შინა შემოტანილნი და ეგრეთ ვხმარობთ მათ, ვითარცა საკუთართა ლექსთა ჩვენთა; ვინაიდან ჩვეულება სხვათა ყოველთა ენათა, რომელ მეზობლობისა ძლით, ანუ ხშირად ერთსა რომელსამე ენისა სმენისა ძლით ურთიერთისა ლექსთა მიიღებენ და იხმარებენ თსთა შინა ენათა (ბაგრატიონი 1974: 200). ფაქტიურად, ამ აზრს აგრძელებს მარი, როცა წერს: პოემაში არაბული და სპარსული სიტყვები ისეთი ფორმითაა ნახმარი, რომ ისინი ვერ იქნება შეთვისებული რომელიმე ლიტერატურული ნაწარმოებიდან. რუსთველი მათ უშუალოდ ცოცხალი ურთიერთობიდან იღებს (მარი 1917: 428) ამავე აზრისაა ნ. ნათაძე: რუსთველს, როგორც ჩანს, სცოდნია სპარსული და არაბული ენები, ვინაიდან იგი ხმარობს ისეთ სპარსიზმებსა და არაბიზმებსაც, რომელთაც მისი დროის სხვა წერილობით ძეგლებში ვერ ვხვდებით (ნ. ნათაძე 1966: 82).

პოეტური პარალელიზმის, როგორც სტროფის თემატურ-კომპოზიციური გამთლიანების საშუალების, კვლევა საშუალებას იძლევა აიხსნას „ვეფხისტყაოსნის“ ენობრივი სპეციფიკის მექანიზმი და, მეორე მხრივ, გამოავლენს ზოგადად ენის სხვადასხვა დონეზე მოქმედ კანონზომიერებებს. რ. იაკობსონი, რომელმაც პარალელიზმის, ისტორიულ პოეტიკაში ასე დიდი ხნის მანძილზე შესწავლილი მოვლენის, პრინციპულად ახალი გაგება შემოგვთავაზა, სამართლიანად შენიშნავდა, რომ თანმიმდევრული პარალელიზმი გარდაუვლად აქტიურებს ენის ყველა დონეს. მისი ძალით ფონემური და პროსოდიული განმასხვავებელი ნიშნები, მორფოლოგიური და სინტაქსური კატეგორიები და ფორმები, ლექსიკური ერთეულები და მათი მსგავსებისა და განსხვავების მიხედვით შექმნილი სემანტიკური კლასები იძენენ დამოუკიდებელ პოეტურ ღირებულებას, რაც მხოლოდ პარალელური ტაეპებით როდია შემოფარგლული, არამედ მთელ კონტექსტზე ნაწილდება (იაკობსონი 1987: 122). „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფის გამაერთიანებელ ფაქტორებზე დაკვირვებამ ჩვენთვის ცხადი გახადა, რომ სიტყვათა მნიშვნელობების სემანტიკური ერთიანობა უდევს საფუძვლად პოეტური პარალელიზმის ყველაზე გავრცელებულ სახეებს – გრადაციას, გამეორებასა და ჩამოთვლას. იმავდროულად, ეს პოეტური ხერხები ასახავენ სემანტიკური ველის, სინონიმური რიგისა და თემატური ჯგუფის დიფერენციალურ ნიშნებს. ერთი სემანტიკური ველის სიტყვათა შეჯგუფება ერთი ტაეპის ფარგლებში იძლევა პოეტურ გრადაციას, გამეორების დროს ტაეპის ფარგლებში თავს იყრის სინონიმები, ხოლო ჩამოთვლისას გამოიყენება ერთი თემატური ჯგუფის ლექსიკური ერთეულები. ასეთი განაწილება, ფაქტიურად, უგამონაკლისოა, თუ ის არ ეწინააღმდეგება ქართული კლასიკური ლექსის უმთავრეს საყრდენს — მარცვალთა რაოდენობრივ დაყოფას როგორც მთელ სტროფში, ისე ცალკეულ ტაეპში (უფრო დანვრისებით „ვეფხისტყაოსანში“ პოეტური პარალელიზმის შესახებ იხ. თ. ბოლქვაძე: 1997).

„ვეფხისტყაოსანში“ ეს წესი იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ მასზე დაყრდნობით პოემის მრავალი შერყვნილი ადგილის თავდაპირველი სახით აღდგენა და ბევრი სადავო სიტყვის ახსნა შესაძლებელი. ნ. მარი ითვალისწინებდა რუსთველის მხატვრული ენის სპეციფიკურობას და მასზე დაყრდნობით არკვევდა ამა თუ იმ ტაეპის შინაარსს. იგი ხშირად აკვირდებოდა „ვეფხისტყაოსანში“ პოეტურ ხერხებს პოემის სხვადასხვა ადგილის სწორი ინტერპრეტაციისათვის. თუმცა ზოგჯერ მარისეული წაკითხვა ცილობასაც იწვევს.

რუსთველის უსაყვარლესი მხატვრული ხერხის – გამეორების – ერთ-ერთი მაგალითად ნ. მარს მოაქვს ტაეპი – მოდი, ნახე ვარდი შენი,

უფრჭვენელი და დაუმჭნარი 396 (393), 4, რომელსაც დადებითი პარალელიზმის იმ შემთხვევად მიიჩნევს, როცა ორი საერთო მნიშვნელობის სიტყვის თავმოყრა აძლიერებს ფრაზის შინაარსობრივ მხარეს. ნიკო მარი იქვე იძლევა უფრჭვენელის წარმოშობის მის მიერ, ცოტა არ იყოს, უცნაურად აღდგენილ, დაუფერებელ ისტორიას. ufr-tkwnel-i – ასე ჰყოფს იგი ამ ლექსიკურ ერთეულს და მის ძირად მიიჩნევს ფრტ-ს, სადაც ფრ სვანური სიტყვა ფერ-ია, რაც მშრალს ნიშნავს, მეორე ნაწილს ტკნ-ს კი ქართულ ჭკნობას უკავშირებს. ამ განმარტებით უფრჭვენელი და დაუმჭნარი სინონიმებია. გ. გუგუშვილი და ლ. ძონენიძე, რომელთაც სპეციალურად იკვლიეს მარის იმხანად გამოუქვეყნებელი საარქივო მასალები (ამჟამად გამოქვეყნებულია ი. მეგრელიძის რედაქციით. იხ. მარი: 1966), იზიარებენ მარისეულ განმარტებას იმ მოტივით, რომ რუსთველი აქ ნესტანს ახასიათებს და მისი სახელდება დაუმჭნარ ვარდად ბუნებრივია. ხოლო ამავე მნიშვნელობით უფრჭვენელის გამოყენება აძლიერებს შთაბეჭდილებას ნესტანზე. მკვლევრები არ ეთანხმებიან ა. შანიძის განმარტებას: უფურჭვენელი – უფურჩქნელი, ჯერ კიდევ გაუშლელი. ეს ახსნა ხელოვნურად მიაჩნიათ, რადგან, მათი ფიქრით, ვარდთან მიმართებაში გაუშლელის გამოყენება არ ქმნის მხატვრულ სახეს. რუსთველი აქ ნესტანს ახასიათებს როგორც მომნიფებულ ქალიშვილს და უფრო ბუნებრივი იქნებოდა მისი სახელდება არა გაუშლელ, არამედ დაუმჭნარ ვარდად (გუგუშვილი ... 1966: 125). უფრჭვენელი გვხვდება შემდეგ ტაეპშიც:

გიჩვენებ ვარდსა **კოკობსა, უფრჭვენლსა, მოუკრეფსა** 1503 (1504), 4

თ. ბაგრატიონი **უფრჭვენლს** ჯერეთ გაუშლელ ვარდად განმარტავს (ბაგრატიონი 1969: 271). გ. გუგუშვილი და ლ. ძონენიძე თვლიან, რომ თ. ბაგრატიონისეული განმარტება განპირობებული უნდა იყოს წინამავალი სიტყვით – კოკობი. ისინი იზიარებენ მარის ახსნას და მიაჩნიათ, რომ აქ საქმე გვაქვს მხატვრულ ჩამოთვლასთან.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი უფრჭვენელ-ის გამოყენებისა:

კოკობი და უფურჭვენელი ვარდი დაგხვდე დაუმჭნარი 133 (132), 4

ვუკ. ბერიძის კომენტარში ვკითხულობთ: კოკობი და უფურჭვენელი – სინონიმებია = გაუშლელი (ბერიძე 1974: 75). საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ამ ადგილას უფრჭვენელ-ს H ხელნაწერში გაუშლელი ცვლის. ა. შანიძე ამ ტაეპში უფრჭვენელს (დაუფურჭვენელს) დაუმჭნარად, დაუმღრალად განმარტავს. ასეთ ახსნას მხარ უჭერს G ხელნაწერიც. აქვე აღვნიშნავთ, რომ R ხელნაწერი — დაუფრჩქენელი-კითხვისს იძლევა. ამ ტაეპში ვარდს სამი ეპითეტი მიემართება:

კოკობი, უფურჭენელი, დაუმჭნარი. ისმის კითხვა: ამათგან რომლის სინონიმია უფურჭენელი? ამ სიტყვის მნიშვნელობა ყველაზე კარგად ჩანს ტაეპში:

ვარდი **ახლად იფურჭენების**, მე ყვავილი **დამებერა** 1525 (1526), 3 – ვარდი ახლად იფურჩქნება, იშლება, მე ყვავილი დამიბერდა, – ამას ამბობს მოხუცი მეფე როსტევეანი თავის ახლადგამეფებულ ასულზე. იფურჭენება – ამ ემთხვევაში სხვა მნიშვნელობას ვერაფრით ვერ იგუებს. თანაც იგი სწორედ ვარდს მიემართება. აღსანიშნავია, რომ მ. ნერეთლის მიერ ბერლინში სასტამბოდ დამზადებული „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ხელნაწერში (წერეთელი: 1938) ეფურჩნების იკითხება.

ჩვენი ფიქრით, სარწმუნოა თ. ბაგრატიონის, ვუკ.ბერიძისა და 396 (393), 4; 1503 (1504), 4 ტაეპების ა. შანიძისეული განმარტებანი. უფურჭენ-ელ-ი უ-ელ კონფიქსით ნაწარმოები ვნებითი გვარის მიმღეობის უკუთქმითი ფორმაა. ფრჭენ | ფურჭენ ძირი ადვილად შეიძლება დაუკავშირდეს ფურჩ(ქვ)ნ-ა-ს. აქედან გამომდინარე

კოკობი და ეფერჭენელი ვარდი დაგზვდე დაუმჭნარი 133 (132), 4 – იქნება გამეორება, ხოლომოდ, ნახე ვარდი შენი **უფურჭენელი, დაუმჭნარი** 396 (393), 4 დაგიჩვენებ ვარდსა **კოკობსა, უფურჭენელსა, მოუკერფესა** 15 03 (1504), 4 – პოეტური ჩამოთვლა.

როგორც კვლევამ აჩვენა, ნიკო მარმა სწორად ამოხსნა არა მხოლოდ „ვეფხისტყაოსნის“ სტორფის საყრდენი პოეტური მოდელი – პარალელიზმი, არამედ იგი გამოიყენა ცალკეული ლექსიკური ერთეულების მნიშვნელობის დასადგენად და თვით პოემის ამა თუ იმ ადგილის სწორი იკითხვისის აღსადგენად.

დამონიშნავანი:

ანდრონიკაშვილი 1966: ანდრონიკაშვილი მ. *ნარკვევები ირანულ-ქართული ენობრივი ურთიერთობებიდან*. თბილისი: 1966.

ბერიძე 1974: ბერიძე ვ. *ვეფხისტყაოსნის კომენტარი*. თბილისი: 1974.

ბოლქვაძე 1997: ბოლქვაძე თ. *პოეტური პარალელიზმი „ვეფხისტყაოსანში“*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *„ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება*. თბილისი: 1991.

გიგინეიშვილი 1975: გიგინეიშვილი ი. *გამოკვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ ენისა და ტექსტის კრიტიკის საკითხების შესახებ*. თბილისი: 1975.

გუგუშვილი ... 1966: Гугушвили М., Дзоценидзе, Л. Н. *Я. Март – исследователь текста „Вепхисткаосани“ (Понепубликованным архивным материалам)*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, № 5 (32), თბილისი: 1966.

დონდუა 1975: Дондуа, К. *Язык Руствели, Статьи по общему и кавказскому языкознанию*. Ленинград: 1975.

ერისთავი ... 1980: ერისთავი რ., გოგებაშვილი ი., მეუნარგია ი.„ ვეფხისტყაოსნის რედაქცია“. *რუსთველოლოგიური რჩეული ლიტერატურა*. II. თბილისი: 1980.

იაკობსონი 1987: Якобсон, Р. *Грамматический параллелизм и его русские аспекты, Работы по поэтике*. Москва: 1987.

მარი 1917: Марр, Н. *Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шоты из Рустава и новая культурно-историческая проблема*. Петроград: Известия Академии наук, 1917.

მარი 1966: Марр, Н. *Вопросы Вепхисткаосани и Висрамиани* (ი. მეგრელიძის რედაქციით). Тбилиси: 1966.

ნათაძე 1966: ნათაძე ნ. „რუსთაველის რელიგია და მსოფლმხედველობა. პოემის იდეური ჩანაფიქრი“. ნათაძე ნ., ცაიშვილი ს. *შოთა რუსთაველი და მისი პოემა*. თბილისი: 1966.

მუკარუოვსკი 1967: Мкарховский, Ян. *Литературный язык и поэтический язык, Пражский лингвистический кружок*. Сборник статей. Москва: 1967.

შანიძე 1986: შანიძე ა. „ვახტანგის თარგმანი ვეფხისტყაოსნისა და მისი მნიშვნელობა პოემის ტექსტის შესწავლისათვის“. *თხზულებანი. ვეფხისტყაოსნის საკითხები*. ტ. V. თბილისი: 1986.

წერეთელი 1938: წერეთელი მ. *შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსნის ტექსტი* (აღდგენილი მიხეილ წერეთლის მიერ). ბერლინი: 1938 (ხელნაწერი).

MALINKA VELINOVA

Bulgaria, Sofia

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Monologue in Shota Rustaveli’s “The Man in the Panther’s Skin” and in French Medieval Literature

In this paper I have provided, first, a brief overview of typical uses of varieties of monologue in different genres of French medieval literature. My corpus contains two *chansons de geste*, five verse romances, one prose romance, and one *chantefable*, all of them written in Old French and in the 12th-13th centuries. In exploring the monologues in these works I have paid particular attention to a particular aspect of monologues’ structure: the micro-structures which attach the monologue to the textual whole – that is, to the verbs of speaking (*verba dicendi*), their lexical semantics and syntactic escort.

Then I have proceeded to an analysis of the forms of monologue in Shota Rustaveli's *The Man in the Panther's Skin*, in order to address the following issues: 1) Is Rustaveli's work more elaborate in representing thoughts and speech, could it represent a later phase of literary evolution, compared to the French works? 2) Is it just different? 3) Does the pattern within which the monologue occurs here tell us something about the genre of this work?

Key words: medieval (interior) monologue; orality; Old French literature; Georgian medieval literature; Shota Rustaveli

1. Introduction*

There is no simple, uniform or neutral monologue in medieval texts. Monologues vary in origin, structure and function. Each kind of monologue which these variations shape has genre preferences of its own. Different kinds of monologues occur with different frequency and configure differently in works of different genres.

I examined the work of Rustaveli through its French (by Gaston Bouatchidzé) and its English (by Marjory Scott Wardrop) translations. Besides, I took a cursory look at *Visramiani*, through its English translation by Oliver Wardrop.

My corpus of French medieval texts contains two *chansons de geste*, five verse romances, one prose romance, and one *chanteable*, all of them written in Old French and in the 12th-13th centuries. (I am aware of the methodological liabilities of my approach: I am, in fact, equating original texts and translations; I am comparing between works written in quite different languages; and I am comparing, at last, works from a younger literary tradition and works from an older one.)

In exploring the monologues in the works of my corpus I have paid particular attention to one aspect of monologues' structure: to the micro-structures which attach the monologue to the textual whole, that is, to the verbs of speaking (*verba dicendi*), their lexical semantics and syntactic escort.

* This article is based on a previous research on *The Man in the Panther's Skin* which dealt with the genre-indicating potential of monologues within the literary work (cf. Velinova 2012). Here, I focus on the oral/vocal characteristics of the monologues, within a diversified and enriched corpus.

2. The monologue within the French medieval literature

Studies in Old French literature convey divergent views on what is monologue.

For Bernard Cerquiglini, “in Old French, there is no interior monologue: the reflection, the prayer, etc. are *uttered words* which have the form, and the markers, of direct speech” (Cerquiglini 1978: 90; the translation is mine). Others assume that the phenomenon exists or, at least, make use of the corresponding term.

On the one hand, Michèle Perret defined the monologue within the works from the Middle Ages “as a discourse [consisting] of a number of sentences, self-addressed, delivering the thoughts of the speaker in a direct way” (Perret 2003: 151). The direct mode of speech in the medieval monologue was grounded, according to Perret, in two conditions which had shaped that monologue from its very beginning: first, “the fact that the silent thought as well as the silent reading [were] difficult to imagine”, and, second, the fact that “the parataxis and the short sentences prevail[ed]” (Perret 2003: 146; the translation is mine).

On the other hand, Christiane Marchello-Nizia (1985: 260), when speaking of the first long monologue of Lavinie in the *Roman d'Enéas* (the second romance ever written in French*, from 1160), employs the term “interior monologue” as a synonym for “dialogised monologue”**, or for “dialogue with one’s own self”, or as an “interior dialogue” as well. She is not very interested (if at all) in the fact whether the monologue was uttered aloud or not.

To return to Perret, for her (2004: 216) “interior” is equivalent rather to “silent”, “muted”, as opposed to the oral monological forms such as addressing to God or funeral lamentations in epic and in hagiography, which almost lack representation of thoughts and interior speech. According to Perret, it is impossible to speak of “silent monologue” in medieval literature; that is why she speaks of “exteriorised monologue” only (cf. Perret 2004: 216).

According to Ruthmarie H. Mitsch however, the monologues in *Tristan* of Thomas (from the 1170s) represent no more and no less than forms of “interior monologue”; Mitsch equates it not to a “stream of consciousness” but to an *unspoken* soliloquy (cf. Mitsch 1974: 22), that is, to a representation of *unspoken talking* to oneself or regardless of any audience.

To summarise, disputation on what is monologue in medieval literature involves in discussing the traces and the impact of oral performance in this literature.

* Like the first one (the *Roman de Thèbes (Romance of Thebes)*), the *Roman d'Enéas (Romance of Eneas)* is based on an ancient plot. This fact, perhaps, affects the frequency, distribution and typology of monologues employed within it.

** “Dialogised monologue” is a form of monologue analysed by M.-R. Jung (1971: 171-178).

Employing previous research, one can discern four kinds of monologue in the Old French literature: lamentation or *planctus* (that is, songs of lament, in the presence of the corpse of the lamented person or in its absence); prayer; lyrical outburst; deliberation (that is, disputation with one's own self on whether and how to act). But as far as my observations go, none of these kinds occurs in its "pure" form. Within my corpus, lamentation and prayer are characteristic of the specimens of hagiography and of epic (that is, of *chanson de geste*). Romances introduce lyrical and deliberative monologues. In introducing lyrical monologues one of the late *chansons de geste*, *Ami et Amile*, does not fit the profile of its genre (see example 1):

(1) Belissans fu en palais mauberin,
 Par la fenestre le sairement oï.
Lors dist en bas la pucelle gentiz :
 « Ahi ! *dist elle*, frans chevaliers de pris,
Entre ses dens que nus ne l'entendit,
 Si m'aït Dex que tout ainsiz fu il
 Com Hardrez l'a et juré et plevi,

Que il n'i a d'un seul mot menti [...]. » (*Ami et Amile*, v. 1431-1438: Belissant was in the marble palace: from the window she heard the oath. Then the young lady spoke in a low voice: "Ah! said she, noble and valiant knight" – she mumbled, so that no one could hear her – the Lord is my witness, everything happened as Hardret swore and attested it, he didn't lie a word [...].**)

In all these cases (throughout the genres) it is only sometimes clear whether the monologue is pronounced or tacit, unless extra explicitness is provided. In Chrétien de Troyes, for instance, explanations how the monologues are pronounced are not infrequent, as in example 2:

(2) Devant s'est mise, si se tot ;
 Li uns a l'autre ne dit mot,
 Mais mout est Enide deolente.
A li meïsmes se demente
Soëf en bas, que il ne l'oie :
 « **Lasse, fait ele, a con grant joie**
 M'avoit Dex mise et essaucie,

Or m'a en po d'ore abassie. [...] » (**Chrétien de Troyes**, *Erec et Enide*, v. 2773-2780: She rode ahead and held her peace. Neither one nor the other spoke a word. But Enide's heart is very sad, and *within herself she thus laments, soft and low*

* The translation is mine.

that he may not hear: “Alas,” she says, “God had raised and exalted me to such great joy; but now He has suddenly cast me down. [...]”)

The text here has explicitly specified whether the speech is loud, silent or tacit. But there are other cases (represented by example 3). The character might have spoken, but she might as well have not spoken (neither in loud nor in quiet voice). Nothing is specified here. And, we should add, the context cannot help us resolve the ambiguity.

(3) Enide vit les robeors,
Mout l'en est prise granz paors.
« **Dex ! fet ele**, que porrai dire ?
Or iert ja morz ou pris mes sire,
Que cil sont troi et il est seus ; [...]]
Dex ! serai je donc si coharde
Que dire ne li oserai ?
Ja tant coharde ne serai,
Je li dirai, nou leirai pas. »
Vers li s'en torne isnelepas

Et dit : « Sire que pe[n]sez vos ? [...] » (**Chrétien de Troyes, Erec et Enide**, v. 2827-2841: Enide saw the robbers, and was seized with great fear. “God,” says she, “what can I say? Now my lord will be either killed or made a prisoner; for there are three of them and he is alone. [...] God, shall I be then such a craven as not to dare to raise my voice? Such a coward I will not be: I will not fail to speak to him.” *On the spot she turns about and calls to him*: “Fair sire, of what are you thinking? [...]”)

In prose romances from the 13th century, such as *Merlin*, appears the expression *dire a soi meïsmes* (“to say to oneself”). It introduces both indirect (as in example 4), and direct (as in example 5) speech.

(4) Lors *dist a soi meïsmes* que mieus vient il morir, se a morir vient, que la damoisele muire par defaute de lui, si se saingne [...]. (*Merlin II, f. 131a*: Then he said to himself that it would be better to die, if it happens to die, than the young lady to be hurt by his fault, and then he signed [made the sign of cross upon] himself [...].*)

(5) Et quant il entent, il commenche a sourrire et *dist a soi meïsmes* : « Qu'es che ? Me tiennent il a pris, qui cornent de prise ? » Et quant il a dite ceste parole, il voit issir fors dou chastiel par mi la maïstre porte bien cent damoiseles et plus [...]. (*Merlin II, f. 144c*: And when he heard it, he started smiling and said to himself: “What

* The translation is mine.

is this? Do they consider me as a prey [quarry], they who make the sounds of the prey [hunt]?” And when he said this, he saw coming out from the castle through the main door a hundred young ladies and more [...].*)

Does the expression *dire a soi meïsmes* introduce thought when there is only indirect speech following? And, if it is so, does it introduce only uttered words when there is direct speech following? It seems that one cannot conclude anything about it on the base of the examples I have observed (not only from the *Merlin*, which is a part of my corpus, but also from the *Mort Artu*, and the *Tristan in prose* (both in prose and from the 13th century too); in the latter one the occurrences of *dire a soi meïsmes* are very frequent, and introducing only indirect speech).

The modern renderings of the French works, and of the Georgian work as well, partially remove the ambiguity, partially retain it: “dire”, “to say” (employed in the majority of the cases) are removed by “se dire”, “to say to oneself”.

3. The monologue in *The Man in the Panther's Skin*

In Rustaveli's work the monologues are considerably more frequent than in the coeval French texts (of whatever genre, from the mentioned ones). There are about 70 monologues or passages characterisable as “monologues” (within a work of 6348 verses, each sixteen syllables long), which is a frequency of employment two and more *times* higher than the frequency in the French works from my corpus. I conclude that the genre of Rustaveli's work is definitely not epic, but romance, and one heavily imbued with psychologism.

The lyrical monologues are predominant here, and this indicates the closeness of Rustaveli's work genre to the genre of romance.

However, deliberative monologues with Rustaveli are rare or not very distinct. The explanation could be the following: Rustaveli's main characters do not invest much credit in reason. They do not need rational pros and contras in order to decide what to do. Instead, supreme validity here has some implicit ethical norm and/or what we may call ‘the voice of heart’.

Unlike, for instance, Florette from the romance *Floriant et Florete* (see example 6), Rustaveli's characters do not conduct interior dialogues with Love and Reason.

(6) Ses demoiseles l'ont couchie
Quar ele estoit molt traveillie,
Mes n'i dormi ne tant ne quant,
Ains li sovint de Floriant :

* The translation is mine.

« Dex, *fet ele*, de majesté,
 Com est or plains de grant bonté
 Cis chevaliers qui m'araisna ! [...]]
 Certes, je l'aim, quel celerioe ? [...] »
Ensi Florete Amors assaut,
Mes Sens d'autre part la chastie,
Qui li dist : « Vels tu estre amie

A. J. home d'autre contree ? [...] » (*Floriant et Florete*, v. 3419-3425; 3447; 3454-3457: Her young ladies took her to bed, because she was very tired, but she could not sleep, she remembered Floriant: “God, *says she*, of majesty, how plenty of goodness is the knight who addressed me! [...] Yes, I love him, why should I hide it? [...]” *Florete is thus assailed by Love, but Reason is also troubling her, and said to her*: “Do you want to be beloved to a man from another country? [...]”)

Yet in five cases Rustaveli's characters speak to or in their hearts: heart can designate the character's interlocutor, or the addressee of his sudden exclamation (see example 7 and 7'); and heart can designate the character's interior, character's inner self (see example 8 and 8')

(7) « *Je dis à mon cœur* : “Gare à toi, des dards peuvent t'être néfastes. Je suis amirbar, m'obéit de l'Inde le royaume vaste [...]” (G.B., str. 358)

(7') “*I said to my heart*: ‘Why do such lances make thee thus melancholy? I am Amirbar, king; all the Indians are subject to me. [...]’ (M.W., 353)

(8) Le chevalier marche, pareil à la lune qui s'arrondit,
Il se souvient de Tinatine, en son cœur se dit enhardi :
 « Me voici éloigné de toi par le sort perfide et maudit !
 Tu détiens un baume pour moi, amie, à toi je fais crédit :

« Pourquoi de trois feux à la fois mon cœur exténué est pris ?
 Pourquoi mon cœur, ferme rocher, s'effondre-t-il en trois débris ?
 Fait-on trois blessures d'un coup, est-ce qu'un dard trois fois meurtrit ?
 Tu es la cause de mon mal et par toi le monde s'aigrît. » (G.B., str. 1013-1014)

(8') The knight *speaks* as he goes on his way (majestically) like the full moon; *there is the thought of T'hinat'hin to gladden his heart. He says*: “I am far from thee; alas! the falseness of cursed Fate! Thou hast the healing balsam for my wound.

* The translation is mine.

“Why doth the ardour of grief for the heroes continually burn me? why is my heart of rock and cliff become a hard rock? even three lances cannot show a bruise on me. Thou art the cause that this world is thus envenomed for me.” (M.W., 1004-1005)

Heart cannot be considered plain allegorical personification as Love and Reason are. Heart is a universal metaphor of the inner self and a symbol which resists semantic simplification. By the way, it is not infrequent in French literature as well (see example 9), but here, after the employment of the metaphor, we observe, in the majority of cases, indirect speech.

(9) Tristan s'en ert pieça alez.
Li rois de l'arbre est devalez ;
En son cuer dit or *croit sa feme*
Et mescroit les barons du reigne,
Que li faisoient chose acroire
Que il set bien que n'est pas voire

Et qu'il a prové a mençoŷge. (Béroul, *Tristan*, v. 285-291: Tristan had gone a few time ago. The king came down from the tree; *in his heart he said* that he already believed his wife and that he did not believe the barons of the kingdom, who had made him believe a thing that he knew is not true, and which he had proved was a lie.)

In my French corpus, so far, I have found only one example of direct speech being introduced to by the metaphor of heart: *en son cuer dist* (“he said in his heart”, v. 1518) in *L'Escoufle (The Kite)* by Jean Renart, a verse romance from the very beginning of the 13th century. This example, in (10), is, so far, the only one where it is very clear from the cotext that the speech, represented like a talk, is not uttered: *Tot ce pense, mais mot ne sone* (v. 1539).

(10) Ce que li quens le voit plorer,
Li atenie moult son cuer [...]
En son cuer dist : « Se je li fail,
Moult a mal emploïé l'onor
K'il m'a faite [...]. »
Tot ce pense, mais mot ne sone,
Et l'empereres l'arraïsonne,

Se li dist : [...] (*L'Escoufle*, v. 1514-1515; 1518-1520; 1539-1541: The count saw him crying and his heart tenderized [...]. *He said in his heart*: “If I fail, the honor he made to me will be very badly employed [...].” *He thought all this, but he did not utter a single word*, and the emperor addressed him, saying him: [...])**

* The translation is mine.

** The translation is mine.

Heart appears as well before a monologue in the *Tristan* of Thomas (see example 11), but it is not in or to his heart that the character speaks; the heart just represents his inner self; and there is no marks that the speech is uttered or not.

(11) Membre lui de la covenance
qu'il li fist a la sevrance
enz el jardin, al departir.
De parfunt cuer jette un suspir;
a sei dit : « Coment le pois faire ?

Icest'ovre m'est a contraire. [...] » (Thomas, *Tristan*, v. 459-464: He remembered the promise he made her when they separated, in the garden, before they went away. From the bottom of his heart he sighed and said to himself: "How could I do it? Such a thing upsets me. [...]"*)

In *Visramiani*, at least in its English translation, after Heart has been introduced, the thoughts of the characters are represented through direct speech. Here, as in Rustaveli's work, it is much clearer than in the majority of the French works whether direct speech represents character's thoughts or uttered words (see examples 12 and 13). And indirect speech in representing thoughts occurs as well, as in example 14.

(12) When Shahro read this and learnt that he sought his wife, she trembled and became giddy, she bent her head and no longer looked up for shame, and her neck was twisted like a wounded snake; she feared God and likewise Moabad, and *in her heart said thus*: "What have I done? First, I have abandoned God and broken my oath; and, secondly, I have deprived so great a monarch of his wife and wedded her. Every man who breaks his oath shall thus be put to shame and tongue-tied as I now am, sorrow-stricken and senseless." (*Visramiani*, O.W., 19-20)

(13) When the nurse saw Vis's wrath, and heard her talk of God and the faith, *she thought in her heart*: "Now some-what sweetly will I begin talk and converse." *Thus she said to herself*: "I cannot seduce this girl, and I cannot overcome her stout-heartedness. Now my resource is witchcraft, surely I shall be able to do something by incantation." *The nurse again began the conversation, she used her peerlessness of tongue and spoke thus*:

"O most beloved of my soul and fairest of all the fair [...]" (*Visramiani*, O.W., 97-98)

* The translation is mine.

(14) Shahinshah was *thinking in himself*. Sometimes he chose patience, and *said to himself* that there was enough disgrace already, and that he would not make the matter known; sometimes ill-humour overcame his mind. He rose, mounted his horse, and straightway went into Marav, and made his way to the gate of the palace. (*Visramiani*, O.W., 227)

Rustavelian monologue, in most cases a lyrical one and sometimes sung but sometimes not sung, is not theatricised. I regard as indications of theatricisation, first, the presence of allegorical personalisations, as in *Floriant et Florete* and, second, a specific kind of situations in some of the French texts, when a character is alone and bemoans his/her fate or fantasises, thus being overheard by another character (who plays a strong part in the plot's development) (see example 15, from the *Tristan* of Bérout, where Tristan speaks to himself in order to be heard (yes, to be heard!) by Marc who is hiding in a tree; Marc doesn't know that Tristan knows he is there).

(15) Atant s'en est Iseut tornee,
Tristran l'a plorant salüee.
Sor le perron de marbre bis
Tristran s'apuie, ce m'est vis ;
Demente soi a lui tot sol :
« Ha ! Dex, beau sire saint Evrol,
Je ne pensai faire tel perte

Ne foïr m'en a tel poverte ! [...] » (Bérout, *Tristan*, v. 233-240: Then Yseut went away. Tristan greeted her crying. He leans against the dark marble of the porch, as it seems to me, and *he laments himself to himself alone*: “Ah! God, dear master Saint Evrol, I did not think making such a lost or running away in such a miserable state! [...]”*)

The lyrical monologues in Rustaveli's work do *not* serve the purpose of moving the plot forward; they contribute, instead, to the emotional and psychic self-conveying of the characters and to the work's tempo, or rhythm. As Donald Rayfield notes, Rustaveli “constantly var[ies] the tempo from lyrical contemplation to dynamic questing and combat” (Rayfield 1994: 78).

Neither Rustaveli's characters speak to themselves softly (that is, in low voice) in order *not* to be heard by the others (who are) nearby (as in example 16 from Bérout).

* The translation is mine.

(16) La roïne l'a entendu ;
Ja parlast haut, mais ele n'ose ;
El fu sage, si se repose
Et dist : « Dex i a fait vertuz,
Qant mes sires s'est irascuz
Vers ceus par qui blasme ert levé.
Deu pri qu'il soient vergondé. »

Souef le dit, que nus ne l'ot. (Béroul, *Tristan*, v. 3200-3207: The queen heard him; she did not dare speaking loud; she was wise, she calmed herself down and said: "God made a miracle, when my husband went mad against those who had made a scandal. I prey God that they will be disgraced." She said it soft, so that no one heard her.")

Speaking in low voice in order not to be heard by others is in fact a very frequent situation in French works, with very interesting examples in different genres (in epics the most frequent expression to introduce such a monologue is *parler entre ses dents*, "to speak between one's teeth", "to mumble", as in examples 1 and 17).

(17) Guillelmes l'ot, le sens cuide desver,
Entre ses denz a respondu soëf :
 « Par Dieu, fait il, dant gloz, vos i mentez ;
 Ainz en seront troi .M. Turs tuez

Soiez de Nymes ne princes ne chalez. » (*La Prise d'Orange*, v. 606-610: Guillaume went mad, when he heard him, and answered soft, between his teeth: "By God, said he, master rogue, you are lying; three thousands of Turks will be killed before you became prince of Nîmes and possessor of the fief."***)

The immediate context of the *verba dicendi***** in Rustaveli's work is more informative than within the coeval French works: in a number of cases it implicitly instructs the reader about whether the monologue is tacit or pronounced, whether

* The translation is mine.

** The translation is mine.

*** I asked Irine Modebadze for literal translations (from medieval Georgian) of a number of passages relevant to my theme – passages containing the phrase *se dire* or *to say to oneself* correspondingly. It came about that in all these cases the Old Georgian text used the verb, literally, "to say". It occurred, besides, that in the Old Georgian text there is no reflexive verb to introduce the monologues; neither is there a verb in *subjective version*. (*Version* is one of the grammatical categories characteristic of the Georgian verb, which has three versions: objective, subjective and neutral. The semantics of the subjective version is the following: the action is addressed to the subject, cf. Klimov 1986: 71).

it is pronounced in loud voice or just whispered and whether it is directed to one's own self or to another person. Neither elaboration of the verb of speaking nor explication of its implicit semantics takes place here, in Rustaveli (as in examples 19, 20 and 22). This peculiarity of the context witnesses for a mature, self-conscious literary tradition.

In these cases of highly informative context the monologues are rather short: verse-and-a-half to two verses in the monologues of Avt'handil, and one to eight verses in the monologues of Phatman.

In these episodes the narrator relies on the alternation between what is thought and what is said. This alternation of speech and thought has a kind of simile in French literature. *Aucassin et Nicolette* is a *chante-fable* from the 13th century and the sole representative of the genre at all. In the *chante-fable*, parts in verse to be sung and parts in prose alternate with each other. What is interesting in example 18, it is the intermingling between fiction (that is, the discourse of the character) and performance:

(18) Quant or i vint Aucassins,
dolans fu, ainc ne fu si ;
a dementer si se prist
si con vos porrés oïr :

« Nicolette, flors de lis [...] » (*Aucassin et Nicolette*, § 11: When Aucassin came there, he felt as sad as he never was before and he began to cry, *as you can hear him*: “Nicolette, flower of lily [...].”)

The *chante-fable* displays both ambiguity and alternation: not between thought and speech, but between speech and performance, or action.

Let us return to the Rustavelian episodes which alternate speech and thought and to refer to three of them: these are the first meeting of Avt'handil with Asmath, see example 19; and two episodes from Phatman's report about her meeting with Nestan-Darejan, see examples 20 and 21:

(19) *Le chevalier se dit* : « Je fais piètre figure de parleur,
Mieux vaut autre chose trouver qui ait un sens et de l'ampleur. »
Relâchant la femme, il s'assit, versant d'abondants flots de pleurs,
Puis dit : « Je te mis en fureur, je suis perdu, à moi malheur ! » [...]

Elle eut pitié du preux en pleurs, de ses chaudes larmes versées,
Mais, étrangère à l'étranger, elle ne livra sa pensée.

* The translation is mine.

Le preux se dit : « Elle apaisa de sa colère la poussée. »
Il la supplia à genoux, en pleurs et la tête affaissée.

Il lui dit : « Je sais, désormais tu ne peux devenir ma sœur,
T'ayant courroucée, à tes yeux je suis orphelin et rôdeur,
Je te demande néanmoins la confiance et la douceur,
Car il est dit de pardonner sept fois le péché au pécheur. [...] » [...]

Il se dit : « À ces quelques mots, son visage change et pâlit,
Sans doute, éprise de quelqu'un, ses larmes elle multiplie. »

Il dit : « Un midjnour fait pitié même à l'ennemi avili,
Sœur, tu sais qu'il cherche la mort, ne s'y soustrait et n'y pallie. [...] »

(G.B., str. 240, 242, 243, 246)

(19') *The knight said (to himself)*: "Thus shall I not make her speak, I must think of some other way; it is better to ponder the matter." He let her go, and sat down apart; he wept, he began to shed tears. *He said to the maiden*: "I have angered thee; now I know not, alas! how I shall survive." [...]

She pitied the weeping knight, therefore her hot tears flowed, but she sat, strange to the stranger, she spoke not. *The knight perceived* that her hasty thoughts towards him were calmed; with flowing tears he entreated her; he arose and bent his knee before her.

He said: "I know that now I am by no means worthy to hope from thee; I have angered thee; I remain a stranger to thee and thus lonely; yet even now I have hope for myself from thee, for it is said that sin shall be forgiven unto seven times. [...]" [...]

He said (to himself): "These words have changed her colour; doubtless her tears flow faster (for that) she is mad for someone." *He spoke once more*: "O sister, a lover is pitied even by his foes; thou, too, knowest that he himself seeks death, he shuns it not. [...]" (M.W., 239, 241, 242, 245)

The same type of monologue as in (19) appears in the report of Phatman, see example 20:

(20) « Elle dit : "En toi je chéris une mère et mon mal surmonte.
Qu'espères-tu de mes récits ? Ce ne sont que fables et contes !
Pauvre fugitive, mes maux et mes malchances je ne compte,
Tu médiras du Tout-Puissant si mes déboires je raconte !" »

« *Je pensai* : “De la subjuguer évitons de faire la règle,
 Si j’insiste auprès du soleil, sa raison faiblit, se dérègle,
 L’appel pressant est déplacé quand le sort vous bat comme seigle,
 Le moment n’est pas opportun, et ce n’est pas un jeu d’espiègles !”
 (G.B., str. 1129-1130)

(20’) “She said to me: ‘To me thou art a mother, better than a mother. Of what profit can my story be to thee? It is but the tale of a chatterer. A lone wanderer am I, overtaken by an unhappy fate. If thou ask me aught, may the might of the All-seeing curse thee!’ (?)

“*I said (to myself)*: ‘It is not fitting untimely to carry off and summon the sun; the captor will become mad and wholly lose his wits. A request should be timely, the making of every entreaty. How know I not that it not a time to converse with this sun!’ (M.W., 1119-1120)

What is interesting here (in example 20), is that Phatman does not use indirect speech when we expect from her to use it: unlike to French texts, as in example 21 from the *Tristan* of Bérroul, where indirect speech transfers the thoughts and direct speech then transfers the words said to oneself. This is probably one of the clearest cases that present indirect and direct speech consecutively, but it is still not very clear whether the first one means only thought, because of the verb used, *porpenser* (“to think”), and the second only uttered words.

(21) *Tristan vit le nain besuchier*
 Et la farine esparpellier.
Porpensa soi que ce devoit,
 Qar si servir pas ne soloit ;
Pus dist : « Bien tost a ceste place
 Espandroit flor por nostre trace
 Veer, se l’un a l’autre iroit.
 Qui iroit or, que fous feroit ;

Bien verra mais se or i vois. » (Bérroul, *Tristan*, v. 707-715: Tristan saw the dwarf fussing and spreading around flour. *He thought what it could be* [what could this mean], because the dwarf was not usually acting in such a way. *Then he said*: “He is probably spreading flour here in order to see through our footprints if one of us will join the other. He would be mad who goes now! Let him see whether I will go there!”*)

* The translation is mine.

It looks as if Phatman detaches from her own verbalised experience, stays at a distance from it – in the way a narrator does it with regard to the characters and their speech:

(22) « La belle séjourna longtemps de la sorte dans ma maison,
Je n'en parlai à mon mari, craignant de sa part trahison,
Je me disais : “Il est bavard, à lui notre secret taisons !”
Je m'arrangeai pour l'entrevoir par diverses combinaisons.

« *Je pensai* : “Si je le lui dis, pourrai-je le soleil aider ?
J'ignore ses besoins, ne sais qui, en quoi peut la seconder.
Mon mari m'assassinera, au secret ayant accédé.
Mais comment cacher le soleil, par quel moyen ou procédé ? [...]”
(G.B., str. 1138-1139)

(22') “Thus that lovely one tarried long in my house. I could not trust my husband; I feared he would inform. *I said to myself*: ‘If I tell him, I know the rascal will betray my secret at court.’ Thus I thought at my frequent goings in and comings out.

“*I said to myself*: ‘If I tell him not, what am I to do, what can I do for her? I know not in the least what she wants, nor what any could do to help her. If my husband finds out, he will slay me, nothing can save me; how can I hide that sunlike light! [...]’
(M.W., 1128-1129)

As we see, shorter monologues like those within example 22 can be nested in the bigger monologues: in fact, in the “life-stories” of the characters (the whole text of example 22 constitutes just a part from such a “life-story”). The narrator gives the floor to the characters to deliver their stories and they do it as if they were the narrator. Analogically, characters in the role of narrators repeatedly give the floor to themselves-as-still-acting, to themselves-as-still-characters. The plot is composed after the “nested doll principle” or the “Matryoshka principle”.

The presence of the narrator is less visible in Rustaveli's work than in the French ones. It might be suggested that the lesser visibility occurs because a narration in the first person singular is frequently conducted by the characters themselves.

A number of peculiarities indicate a lower degree of orality in Rustaveli's work compared to the coeval French works of various genres we referred to. The most evident of these peculiarities is the following one: in Rustaveli's work, the narrator far more rarely addresses the recipient (public, reader/listener), and even

more rarely the listener proper. When addressing someone at all, Rustaveli's narrator addresses the reader, as in (23):

(23) Viens à ton tour verser des pleurs, ô lecteur qui liras ces vers,
Compatis au cœur écoré que ronge de l'ennui le ver !
Le départ et l'éloignement constituent de mortels revers,
De ce jour le poids restera ignoré des esprits pervers. (G.B., str. 931)

(23') *Readers of these verses*, your eyes also are shedding tears! What, alas! shall heart do without heart, if heart part from heart! Absence and parting from a friend are the slayers of a man. Who, indeed, knows not, understands not, how hard is that day! (M.W., 922)

Another peculiarity is that Rustavelian main characters, unlike those of the medieval French epic and romance, usually communicate with each other reading and writing letters.

This remarkably low level of orality can be interpreted differently. It might be a genre characteristic (showing that Rustaveli's work is not an epic but a romance). It might reflect the rate of literacy among the Georgian elite by the time the work was created. Or it might indicate that Rustaveli's work pertains to a late phase of a literary evolution: to a phase, within which literature has realised, has become aware of its *written-ness*, and is making use of it. This means that Rustaveli's work and the French romances of the twelfth and the thirteenth centuries are *not* coevals.

4. Conclusion

There were three issues related to *The Man in the Panther's Skin* which I tried to consider in this paper : 1) Is Rustaveli's work more elaborate in representing thoughts and speech, does it represent a later phase of literary evolution, compared to the above mentioned French works? 2) Is it just different? 3) Does the pattern in which the monologue occurs here tell us something about the genre of this work?

Here are some answers: As it was already said, the number of the monologues and their peculiarities designate the genre of Rustaveli's work as romance. The monologue in Rustaveli's work (and in *Visramiani*, though my observations here are still only superficial) represents in some cases, without doubt, the thoughts of the characters. Their thoughts appear within a very well structured speech, just

like their oral speech in dialogues, but – contrary to the case with the majority of French medieval works – it is very clear that these thoughts are thoughts (occurring silently, in the inner self of the character). Thus there is a real “interior monologue” in *The Man in the Panther’s Skin*. The situation in French texts, where the presence of an “interior” monologue is controversial and confused, is different: possibly because of the fact that French literature is based essentially on an oral culture. It seems that Rustavelian work (and *Visramiani* too, which moreover, is in prose: and prose is even more secure sign of scriptural culture) is grounded on a culture with firm traditions in scripturality.

REFERENCES:

Cerquiglini 1978: Cerquiglini, Bernard. *La parole étrange*. Langue française 40, 1978, 83-98.

Jung 1971: Jung, Marc-René. *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*. Berne: Francke, 1971.

Klimov 1986: Климов, Георгий Андреевич. *Введение в кавказское языкознание*. Москва: Наука, 1986.

Marchello-Nizia 1985: Marchello-Nizia, Christiane. *De l’Énéide à l’Eneas : les attributs du fondateur. Lectures médiévales de Virgile*. Rome : École Française de Rome, 1985, 251-266.

Mitsch 1974: Mitsch, Ruthmarie. *Monologue in the Tristan of Thomas*. Ph.D. diss., University of Florida, 1974.

Perret 2003: Perret, Michèle. *Le paradoxe du monologue*. Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, número extraordinario, 2003, 139-159.

Perret 2004: Perret, Michèle. *Aux origines du roman, le monologue*. J. M. López-Muñoz et al. (eds). *Le discours rapporté dans tous ses états*. Paris : L’Harmattan, 2004, 214-221.

Rayfield 1994: Rayfield, Donald. *The Literature of Georgia: A History*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Velinova 2012: Velinova, Malinka. *Genre Interference behind the Uses of Medieval Monologue: Towards Hypothesising the Genre Hybridism of Shota Rustaveli’s The Man in the Panther’s Skin*. I. Radiani (ed.). *Medieval Literary Processes. Europe, Asia, Georgia*. Vol. I. Tbilisi: Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature Press, 2012, 159-169.

Corpus:

Georgian literature:

Roustavéli, Chota. *Le Chevalier à la peau de panthère*. Traduit par G. Bouatchidzé.

Moscou : Radouga, 1989.

Rustaveli, Shota. *The Man in the Panther's Skin*. Translated by M. S. Wardrop. New York: Routledge, 1912.

Visramiani. The Story of the Loves of Vis and Ramin. Translated from the Georgian version by O. Wardrop. London: Royal Asiatic Society, 1914.

French literature:

Chansons de geste:

end of the 12th century – *La Prise d'Orange*. Ed. C. Lachet. Paris : Champion, 2010.

beginning of the 13th century – *Ami et Amile*. Ed. P. F. Dembowski. Paris : Champion, 1987.

Verse romances:

c. 1170 – Chrétien de Troyes. *Érec et Énide*. Ed. J. M. Fritz. *Romans*, dir. M. Zink. Paris : LGF, 1994. (C. W. Carroll (Ed.): *Chretien De Troyes. Erec and Enide*. New York & London: Garland Library of Medieval Literature, 1987. Edited with a translation. On-line: <http://www.gutenberg.org/files/831/831-h/831-h.htm>.)

1172-1176 – Thomas, *Tristan*. Ed. F. Lecoy. Paris, Champion, 1991. Publié en ligne par la Base de français médiéval, <http://catalog.bfm-corpus.org/thomas>. Dernière révision le 2007-05-31.

1165-1200 – Bérout, *Tristan*. Ed. E. Muret & L. M. Defourques. Paris, Champion, 1947. Publié en ligne par l'ENS de Lyon dans la Base de français médiéval, dernière révision le 25-08-2011, <http://catalog.bfm-corpus.org/beroul>.

c. 1200-1202 – *L'Escoufle*. Roman d'aventure. Ed. H. Michelant & P. Meyer. Paris : Librairie de Firmin Didot et C^{ie}, 1894.

last third of the 13th century – *Floriant et Florete*. Ed. A. Combes & R. Trachsler. Paris : H. Champion, 2003.

Prose romance:

1200-1210 – *Merlin*. Roman en prose du XIII^e siècle. Ed. G. Paris & J. Ulrich. Tome I et II. Paris : Librairie de Firmin Didot et C^{ie}, 1886.

Chantefable:

13th century – *Aucassin et Nicolette*. Ed. Ph. Walter. Paris : Gallimard, 1999.

SABA METREVELI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin” and Theatre

From our point of view, experiments of producing or staging “The Knight in the Panther’s Skin” is futile owing to the fact that its true essence and significance is expressed through its artistic words. The aesthetics and the outlook of the poem is defined by its literary nature. Therefore, watching its theatrical interpretations will always give us the feeling of insufficiency. If we want “The Knight in the Panther’s Skin” to be staged, we must take into consideration the fact, that the piece will not contain all chapters of the poem and besides, its language will become more prosaic.

Key words: Rustaveli; Theater.

საბა მეტრეველი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანი“ და თეატრალური ხელოვნება

„ვეფხისტყაოსნის“ სასცენო ხელოვნებასთან დაკავშირება დაწყებული არა მისი ინსცენირებით, არამედ სხვათათვის მოსასმენად შესრულებით – ე.წ. მხატვრული კითხვით. ფიქრობენ, რომ რუსთაველის საქართველოში „ვეფხისტყაოსანი“ წამღერებია და საკრავის თანხლებით იკითხებოდა. ქართული ოჯახი იყო ის კერა, რომელიც ამ შემთხვევაში სცენისა და თეატრის მაგივრობას სწევდა.

პლატონ იოსელიანის ცნობით, მეფე გიორგი მეცამეტე (გარდაიცვალა 1800 წ.) „ტკბილად აბოლოებდა შოთას ცრემლით ნათქვამთა“, იგი პირდაპირ მიუთითებს, რომ გიორგი მე-13 „ვეფხისტყაოსანს“ კითხულობდა „ძველთა დროთა ჩვეულებრივთა წესითა“, ანუ – წამღერებით (იოსელიანი 1936: 182).

მე-19 საუკუნემ ლექსის სასაუბრო ენის სისადავით შესრულებისკენ აიღო გეზი. ამ დროს გაჩნდა ლიტერატურული წრეები და სალონები, იმართებოდა საოჯახო და საჯარო ლიტერატურული საღამო-კონცერტები და დივერტისმენტები. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 30-იან

ნლებში თბილისის პირველ გიმნაზიაში ჩამოყალიბდა ლიტერატურული წრე ს. დოდაშვილის ხელმძღვანელობით. მასში ირიცხებოდნენ: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, პეტრე ბაგრატიონი... ლუკა ისარლიშვილი წერს: აქ „ჩვენ ვკითხულობდით „ვეფხისტყაოსანს“ (ბალახაშვილი 1940: 120).

1875 წლის 4 აპრილს თბილისის საზაფხულო თეატრში მოეწყო პირველი სალიტერატურო – მუსიკალური საღამო. სერგი მესხი წერდა: „დიმიტრი ყიფიანი ნამდვილი ოვაციით მიიღო საზოგადოებამ. რაც შეეხება შესრულებას, მას კარგად წაუკითხავს, მაგრამ, საუბედუროდ, ისე დაბლი ხმით, რომ ზოგიერთებს არ გაუგონიათ“ (დროება 1875:), თუმცა არაა დასახელებული პოემის ის თავი, რომელსაც კითხულობდა.

შემდგომშიც „ვეფხისტყაოსანის“ ცნობილი საჯარო მკითხველები ქართველი მწერლები არიან:

1. გრიგოლ დადიანი (კოლხიდელი) – კითხულობდა დინჯად, აუჩქარებლად, მკაფიოდ, ხმას არ აუწევდა, ხელებს არ იქნევდა და მკერდს არ იცემდა. იონა მეუნარგიას შეფასებით: „თითოეული მისი მოძრაობა იყო მოხდენილი და იშვიათი. ჩვენში „ვეფხისტყაოსანს“ ლილინებდნენ და არ კითხულობდნენ... ახალმა დრომ კითხვა დაუწყო „ვეფხისტყაოსანს“, მაგრამ გალობის ტონი ჯერ კიდევ არ გამოჩნელებია“ (მეუნარგია 1941: 333);

2. მამია გურიელი – მისი სიტყვა რალაც პირის სიღრმეში იბადებოდაო – ამბობს იონა მეუნარგია – მის კითხვაში კაცი ვერც ჩვეულებრივ ქართულ მონოტონურ ლილის გაიგონებდა, ვერც ევროპულ გავარდნილ დეკლამაციას (მეუნარგია 1944: 97);

3. დავით ერისთავი – უყვარდა დაძაბული, დრამატული მომენტები – ეს კითხვა კი არა, თამაშიაო. ისიც სადად კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“ (მეუნარგია 1944: 100);

4. აკაკი წერეთელი – საუკეთესო მკითხველი იყო. 1881 წლის 13 თებერვალს ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის მეორე სხდომაზე ის და ილია მონაცვლეობით კითხულობდნენ „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“ (დანვრილებითი ცნობები ამ კითხვის შესახებ არ მოიპოვება);

5. ივანე მაჩაბელი – კომისიის მერვე სხდომაზე ისე კარგად წაკითხავს ადგილებს, რომ შემდეგ თითქმის სულ მას აკითხებდნენო;

6. ილია – „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენ კომისიაში რუსთაველის პოემა მთლიანად წაუკითხავთ 1881 წლის თებერვლიდან თითქმის ერთი წლის განმავლობაში. თავმჯდომარეობდა გრიგოლ

ორბელიანი. სავსე დარბაზის თანდასწრებით, სინათლის შუქით განათებული რუსთაველის პორტრეტის ქვეშ (მხატვარ მირიანაშვილის მიერ შესრულებული) 13 თებერვალს ილიას ნაუკითხავს „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“. აღტაცებული იონა მეუნარგია წერდა: „ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“, საზოგადოდ, კარგი მკითხველია. იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმეზბის უღერა ისმის, მაგრამ თვითონ კითხვაში კი იმას ხელოვნება აკლია. რალაც გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ მე ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემპრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია“.

რალაც დიდებული, რალაც გრძნობისთვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში, მაგრამ რა გინდა, რომ სულ გუნებით კილოთ, ამ გულის ხმას მისდევს ბატონი ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამბობს“ (დროება“ 1881, 36:).

ცოცხალ სურათებად დადგმული „ვეფხისტყაოსანი“ ათვლას 1881 წლიდან იწყებს. პირველი ბეჭდური ცნობაც ამ დროიდან მოგვეპოვება და უკავშირდება პოემის იმ ეპიზოდს, რომლის მიხედვითაც ტარიელი მიჯნურთან შესახვედრად კოშკში მიჰყავს ასმათს. წარმოუდგენი-ათ სამი სურათი, აქედან მესამე – „ვეფხისტყაოსნისა“. ზოგიერთი მოსაზრებით, ცოცხალ სურათებად დადგმული „ვეფხისტყაოსანი“ მ. ბებუთოვს ეკუთვნოდა, ბ. გორდეზიანის აზრით, კი – მიხეილ ზიჩის, თუმცა უნდა ითქვას, რომ 1881 წელს „დროებაში“ (220, 21 ოქტომბერი) დაიბეჭდა ინფორმაცია საქართველოში ზიჩის მოგზაურობის მიზანთან დაკავშირებით, რომ მან უნდა „შეისწავლოს ჩვენი (ქართველების) ტიპები და დახატოს რუსი პოეტის ლერმონტოვის პოემის „დემონის“ სურათებისათვის“... ამ ცნობასთან ერთად, იქვე გამოქვეყნდა ინფორ-მაცია, რომ „დღევანდელ ქართულ წარმოდგენაზე, სხვათა შორის, გამართულ იქნება ერთი ცოცხალი სურათი „ვეფხისტყაოსნიდან“, ის სურათი, როდესაც ასმათი კოშკში მიიყვანს ტარიელს ნესტან-დარეჯანთან“ (დროება: იქვე). ამდენად, ცოცხალ სურათებად წარ-მოდგენილი ეს ეპიზოდი „ვეფხისტყაოსნისა“ რომ მიხეილ ზიჩის დად-გმული ყოფილიყო, კორესპონდენციის ავტორი ამას აუცილებლად მიუთითებდა. გაზეთმა „დროებამ“ დაინუნა ნამუშევარი: „სურათი „ვე-

ფხისტყაოსნიდან“ ისე მოხერხებულად არ გვეჩვენა, როგორც საგანს ეკადრებოდა“ (დროება, 228, 1881:).

1882 წ. 6 თებერვალს თბილისის საზაფხულო თეატრში მ. ზიჩიმ წარმოადგინა საილუსტრაციოდ შერჩეული ეპიზოდები ცოცხალი სურათების სახით. იგივე გაზეთი „დროება“ წერდა: „ზიჩიმ დაგვანახვა ჩვენ სცენიდან ცოცხლად რუსთაველის გმირნი და გადმოგვცა მთელი შინაარსი „ვეფხისტყაოსანისა“ (დროება 1882, 27:). სწორედ მ. ზიჩის ხელმძღვანელობითა და ბარბაღე ბარათაშვილის თაოსნობით აჩვენეს სულ 10 სურათი, რომლებშიც 100-ზე მეტი მონაწილე ყოფილა დაკავებული. ჩვენებისათვის გაკეთდა დეკორაციები, შეიკერა ძვირფასი ტანისამოსი. ეპიზოდები მხატვარმა ასე შეარჩია:

1. როსტევან არაბეთის მეფისაგან დაგვირგვინება თინათინისა;
2. მეჯლისი ფარსადან მეფესთან;
3. ნესტან-დარეჯან თავის ოთახში ზის, ასმათს ტარიელი შემოჰყავს;
4. დავარი ზანგებს აძლევს თავის ძმისწულს ზღვაში ჩასაგდებად;
5. ნადირობა და აღმოჩენა ტარიელისა;
6. გაცნობა ტარიელისა და ავთანდილისა გამოქვაბულში, აქვე ასმათი;
7. ფატმანის კაცებისაგან დახსნა ნესტან-დარეჯანისა;
8. წარდგენა ნესტან-დარეჯანისა გულანშაროს მეფის მელიქ-სურხავის წინაშე;
9. ქაჯეთის ციხის აღება და ნესტან-დარეჯანის განთავისუფლება;
10. მეფე მელიქ სურხავთან ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის დაქორწინება.

ეს თანმიმდევრობა (გარდა უკანასკნელისა – ზიჩის ჩანახატებში პოემის მთავარ წყვილთა ქორწილია და არა მხოლოდ ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა) სრულად მეთხვევა მ. ქვლივიძის მიერ გამოქვეყნებულ ზიჩისეული ილუსტრაციების ყველაზე ადრინდელ მცდელობებს (ქვლივიძე 1960:). ამ ჩამონათვალით აშკარაა, რომ „ზიჩის მიერ ცოცხალი სურათებისათვის შერჩეული იყო დინამიკური, ქმედითი ეპიზოდები (შეხვედრა, გატაცება, აღმოჩენა, დახსნა, გათავისუფლება), აგრეთვე ისეთები, რომლებშიც სანახაობის ჩვენება იყო შესაძლებელი (დაგვირგვინება, მეჯლისი, ქორწილი). ყველა ერთად კი შეადგენდა ერთი მთლიანი წარმოდგენის ნაწილებს. მას ჰქონდა დასაწყისი და დასასრული“ (ურუშაძე 1967: 56). მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ პოემიდან შერჩეულ სურათს ახლდა შესაბამისი ტექსტი, რომელსაც თურმე რომელიმე მსახიობი კითხულობდა სცენის უკან (გორდეზიანი

1960: 37). ზიჩის გარდა, წარმოდგენის გაფორმებაში მონაწილეობდნენ: მხატვარი ფილიპოვიჩი, მოქანდაკე ფ. ხოდოროვიჩი, მხატვარ-პორტრეტისტი კოლჩინი და ერთი დეკორატორი – ჯუსტიჩი.

ზიჩისეული მონტაჟი 1882 წელს 6-ჯერ დაიდგა: 4-ჯერ თბილისში, 2-ჯერ ქუთაისში. ზიჩის საქართველოდან წასვლის შემდეგ „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალ სურათებად დადგმა, თბილისისა და ქუთაისის გარდა, გახშირებულა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (ოზურგეთი, ქვიშხეთი, გორი, ჩოხატაური, ხაშური, ზუგდიდი). გაზეთ „ივერიის“ ცნობით, „ტფილისში დადგმებს ატარებდნენ მხატვრები ფილიპოვიჩი და კოლჩინი“ (ივერია 1897, 253:). საქართველოს გარდა „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათები დაიდგა პეტერბურგში, მოსკოვში, იურიევში, ხარკოვში, ვლადიკავკაზში, ლაიფციგსა და ბრიუსელში (დანვრილებით იხ. ჯანელიძე 1937: 63; ურუშაძე 1967: 69-83).

1883 წელს ალ. ყაზბეგის ხელმძღვანელობით გაუმართავთ საღამო, რომლის პირველი განყოფილება იყო სწორედ ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“ (დროება 1883, 44:), თუმცა არც მონაწილენი და არც სურათების შინაარსის მითითებული არ არის.

„ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების ცდები:

- გოდერძი ფირალიშვილი, 5-მოქმედებიანი ტრაგედია „მემკვიდრე ინდოეთისა, ინდოეთის ტახტის მემკვიდრე და სიყვარული სამშობლოსადმი“, დაწერილია რუსულად 1805 წელს. პიესის ტექსტი დაკარგულია, მაგრამ მოხსენიებულია ოქროპირ ბაგრატიონის მიერ პიესად გადაკეთებული „ვეფხისტყაოსნის“ წინასიტყვაობაში. იქ ძირითადი ნესტანისა და ტარიელის ამბავია. ვ. კიკნაძის ცნობით, მასვე ეკუთვნის 5-მოქმედებიანი ტრაგედია „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც ფირალიშვილს საგარეო საქმეთა მინისტრ რუმინაცვევისთვის უჩვენებია, მაგრამ პიესა დაუწუნებიათ კლასიციკლური კანონების დარღვევის გამო (კიკნაძე 1983: 22). გოდერძი ფირალიშვილი მეფე ერეკლეს მდივანი ყოფილა, ხოლო იმ პერიოდში, როცა „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებას აკეთებდა, მსახურობდა პეტერბურგის „ინოსტრანნი კოლეგიაში“ (ნაქაძე 2003: 346);

- 1853 წელს მოსკოვში გამოიცა ოქროპირ ბაგრატიონის 5-მოქმედებიანი ტრაგედია „ვეფხისტყაოსანი“. დადგმის შესახებ ცნობები არ მოიპოვება. მისივე თქმით, იდეა „ვეფხისტყაოსნის“ წარმოდგენისა გიორგი ერისთავს დაებადა;

- გიორგი ერისთავმა პიესად გადააკეთა „ვეფხისტყაოსანი“ (5 მოქმედებად), რომელიც დაიწყო ნესტანისა და ტარიელის შეხვედრით. მას სურდა ეჩვენებინა ცოცხალი ამბავი, რომელიც ახლა მიმდინარეობს;

- გაზეთ „ივერიის“ ცნობით, ქართული თეატრის რეჟისორის თანაშემწეს ა. თამაზაშვილს დაუწერია „ვეფხისტყაოსანი“, დრამა 5 მოქმედებად და 7 სურათად (ივერია № 103, 1895). ეს პიესა დაკარგულად ითვლებოდა, თუმცა ნ. ურუშაძე მას მიიჩნევს ოქრ. ბაგრატიონის პიესის პროზაულ ვარიანტად, რომლის ენა მდარეა და ზედმეტად გაუბრალოებული (ურუშაძე 1967: 140);

- 1912 წლის 24 თებერვალს ქუთაისის თეატრის მსახიობ ვ. ბარველს დაუწერია „ვეფხისტყაოსანის“ ინსცენირება 6 მოქმედებად, რომელიც თავადვე დაუდგამს („სახალხო გაზეთი“ 1912, № 538);

- ერთი ვერსიით, ივანე მაჩაბელს რუს კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის თხოვნით დაუწერია ლიბრეტო ოპერა „ვეფხისტყაოსნისათვის“ (მაჩაბელი 2009:), თუმცა სხვაგვარ ცნობას გვანჯდის 1966 წლის „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№10) გამოქვეყნებულ წერილში მ. ყვარელაშვილი. პუბლიკაციას ჰქვია „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი საოპერო ლიბრეტო“, რომელიც ეხება იპოლიტოვ-ივანოვის „ნესტან-დარეჯანს“. მასში ლიბრეტოს ავტორად სწორედ კომპოზიტორია დასახელებული. ასევე, ტატიანა ბროსლავსკაია მოგვიანებით განმარტავს: „მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა 1885 წელს ჩაიფიქრა, უკვდავი პოემის მიხედვით შეექმნა ოპერა. ხ. სავანელმა მიუთითა პოემის მთელი რიგ ნაწყვეტებზე (თარგმნა ი. მაჩაბელმა), რის საფუძველზეც კომპოზიტორმა თვითონ დაწერა მომავალი ოპერის ლიბრეტო, მაგრამ ეს ჩანაფიქრი ვერ განხორციელდა“... გავიდა თითქმის 40 წელი და კომპოზიტორი კვლავ მიუბრუნდა ამ თემას, დაწერა ახალი ლიბრეტო. როგორც ცნობილია, 1924 წელს მან დაასრულა მუშაობა 4-მოქმედებიან ოპერაზე „ნესტან-დარეჯანი“, „მაგრამ იგი არ გამოქვეყნებულა და არც შესრულებულა. დღემდე არ არის დადგენილი, თუ სად ინახება ამ ოპერის ხელნაწერი“ (ბროსლავსკაია 1977: 68).

- 1901 წელს პეტერბურგში გამოიცა რ. მყინვარის ლიტერატურულ-სცენური კომპოზიცია „ვეფხისტყაოსნისა“ 16 სურათად, აპოთეოზით. მისი ეს ვარიანტი არის პოემის თეატრალურ ტექსტად ქცევის სერიოზული მცდელობა. იგი ემიჯნება ოქროპირ ბატონიშვილის ინსცენირების პრინციპებს („რუსთველს შესდგომოდა, ვინაიდან რუსთაველი უკეთესად მოუთხრობსო“) და ცდილობს, პოემა ქმედით სიტყვად აქციოს და მეტი დინამიკა შეიტანოს პიესაში;

- 1909 წელს პ. მირიანაშვილმა დაწერა პიესა „ვეფხისტყაოსანი“, ამ მოვლენას ჟურნალი „ფასკუნჯი“ გამოეხმაურა: „პ. მირიანაშვილს „ვეფხისტყაოსანი“ გადაუკეთებია სასცენოდ... პიესა შეიცავს 11 სურათს, დასადგამად არ წარმოადგენს ტექნიკურ სიძნელეს, უჭველია, თუ დადგმული იქნება ჯეროვანის ყურადღებით, დიდს შთაბეჭდილებას მოახდენს საზოგადოებაზე“ (ფასკუნჯი“, № 9, 1909). პიესა არ დადგმულა, მოგვიანებით, 1923 წ. ლიბრეტოდ გამოიყენა ლეო ფალიაშვილმა თავისი 4-მოქმედებიანი ოპერა „ნესტანი და ტარიელისათვის“;

- 1923 წელს კოტე მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა „ვეფხისტყაოსნის“ სასცენო ვარიანტის შექმნა, თუმცა მანამდეც არაერთხელ განუცხადებია, რომ ოცნებობდა მის დადგმაზე. რეჟისორმა 1923 წლის 17 ივლისს საჯაროდ წაიკითხა მოხსენება მომავალი წლის რეპერტუარის შესახებ და ვრცლად ისაუბრა „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის თაობაზე, საგანგებო კომისიაც (კ. ანდრონიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფალავა, დ. ანთაძე, ა. გველესიანი) კი აურჩევია პოემის სცენისთვის გადასაკეთებლად (ვრცელი წერილი გამოქვეყნდა „რუბიკონში“, №12, 1923). დაიწყო მუშაობა. რეპეტიციების დღიურების მიხედვით, მას დაუშვებლად მიაჩნდა ტექსტის ოდნავი შეცვლაც კი. მისი ჩანაფიქრით, გმირთა ცხოვრება ქართული ორნამენტით მოჩუქურთმებულ ტრიპტიხში უნდა გაშლილიყო... სამწუხაროდ, რეჟისორის ეს სურვილი ვერ განხორციელდა, არადა, გამომხაურება იმთავითვე დიდი იყო: „ქართულ სიტყვაში“ დაიბეჭდა ჯერ ცნობა, რომ მარჯანიშვილის რეჟისორობით მზადდება სპექტაკლი „ვეფხისტყაოსანი“ (ქართული სიტყვა, 2 დეკემბერი, 1923), მოგვიანებით ქვეყნდება წერილი პ. მირიანაშვილისა, რომელიც გაზეთში კამათის გამართვას ითხოვს იმის გამო, რომ პოემა კაცობრიობის საუნჯედაა გადაქცეული „და არა მით, ვითომ იქ გამოყვანილი ქვეყნები საქართველო და ქართველი ხალხი იყოს“ (ქართული სიტყვა, 12, 3 თებერვალი, 1924);

- 1937 წელს „ვეფხისტყაოსანის“ 750-ე წლისთავის საიუბილეოდ პოემა გაასცენიურა აკაკი ფალავამ (5 მოქმედებად), ინსცენირება დრამატურგთა სექციაში რუსთველოლოგთა მონაწილეობით განიხილეს და მოინონეს, განსახორციელებლად გადასცეს რუსთაველის თეატრს, თუმცა სცენაზე არ დადგმულა (დანვრილებით იხ. ბარამიძე 1966: 16-17);

- იყო მცდელობა მარჯანიშვილის თეატრში გ. ჟურულის, მუშახალგაზრდობის თეატრში კი შ. ადეიშვილის ინსცენირებათა დადგმისა, მაგრამ ჩანაფიქრი ვერც ამჯერად განხორციელდა.

- 1947 წელს მონტე-კარლოში, ხოლო მოგვიანებით პარიზის გრანდ-ოპერაში „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე ფრანგმა ბალეტმაისტერმა სერჟ ლიფარმა საკუთარი ბალეტისთვის დაწერა ლიბრეტო; ცოტა ხანში არტურ ონეგერმა დამოუკიდებლად შექმნა ბალეტი, რომელსაც საფუძვლად დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ მოტივები.

1946 წელს დაიწერა შალვა მშველიძის 4-მოქმედებიანი ოპერა „ამბავი ტარიელისა“, რომლის ლიბრეტო ა. ფაღავას ეკუთვნის (ორჯონიკიძე 1966: 17-28);

შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის ირგვლივ შექმნილია: 5 ოპერა, 2 ბალეტი, 2 ორატორია, ერთი კანტატა, ერთი ინსტრუმენტული კონცერტი, ორი საგუნდო, ერთი სიმფონიური და ერთი ცქორეოგრაფიული პოემა; ასევე – გუნდები, სიმღერები, ქორალები, ფრესკები, ოდეები, საერო ჰიმნები, ქართული ხალხური სიმღერები და მათი დამუშავებანი (იხ.: ფიჩხაძე 1966: ლონდარიძე 2006:)

პროფესიულ მუსიკაში რუსთაველის თემა პირველგზა შემოიტანეს ნიკო სულხანიშვილმა, დიმიტრი არაყიშვილმა, ზაქარია ფალიაშვილმა, ანდრია ყარაშვილმა და ლევან ფალიაშვილმა. მათ თითქმის ერთსა და იმავე პერიოდში შექმნეს სხვადასხვა ჟანრისა და ფორმის ოპუსები, თანაც როგორც რუსთაველისადმი მიძღვნილი, ისე მისი პოემის მიხედვით. „დღეისათვის საოპერო ჟანრში შექმნილია 5 ნიმუში: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (1919 წ.), ა. ყარაშვილის „ვეფხისტყაოსანი“ (1924 წ.), ლევან ფალიაშვილის „ვეფხისტყაოსანი“ (1925 წ.), შალვა მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“ (1946 წ.), დიმიტრი არაყიშვილის ოპერა „ნესტანი“. ანდრია ყარაშვილის ოპერა დაუმთავრებელია, ლ. ფალიაშვილისა მხოლოდ საკონცერტო შესრულებით იქნა წარმოდგენილი; ასევე არ დადგმულა „ნესტანი“. სცენური განხორციელება ჰპოვა მხოლოდ არაყიშვილის ლირიკულმა ოპერამ – „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და მშველიძის ეპიკურ-ჰეროიკულმა ოპერამ – „ამბავი ტარიელისა“ (ლონდარიძე 2006:).

„ვეფხისტყაოსანი“ შეიჭრა საბალეტო თეატრშიც (ვრცლად იხ. წულუკიძე 1985: 66-76), თავდაპირველად ვანო გოკიელის ქორეოგრაფიულ პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“ (1933 წ.). როგორც უკვე ვთქვით, 1947 წელს მონტე-კარლოში, ხოლო მოგვიანებით პარიზის გრანდ-ოპერაში „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე ფრანგმა ბალეტმაისტერმა სერჟ ლიფარმა დადგა 5-მოქმედებიანი ბალეტი „შოთა რუსთაველი“; ცოტა ხანში არტურ ონეგერმა დამოუკიდებლად შექმნა ბალეტი, რომელსაც საფუძვლად დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ მოტივები. რაც შეეხება ალექ-

სი მაჭავარიანის ბალეტ „ვეფხისტყაოსანს“, იგი 1985 წელს წარმატებით დაიდგა პეტერბურგის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თატრის სცენაზე (დამდგმელი დირიჟორი – კომპოზიტორის ვაჟი ვახტანგ მაჭავარიანი, ქორეოგრაფი და ლიბრეტოს ავტორი ოლეგ ვინოგრადოვი).

„ვეფხისტყაოსნის“ სცენისთვის მორგების ცდები:

- ქართულ სცენაზე 1895 წლის 21 მაისს პირველად დაინიშნა ა. თამაზაშვილის მიერ ინსცენირებული „ვეფხისტყაოსნის“ პრემი-ერა. აფიშა გვაუწყებდა: „პირველად ახალი პიესა ვეფხისტყაოსანი. დრამა 5 მოქმედ. და 7 სურ. შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსნიდგან, სასცენოდ პროზად გადაკეთებული. ტარიელის როლს შეასრულებს ს. პ. სვიმონიძე, ნესტან-დარეჯანის როლს შეასრულებს ვ. ნ. მელიქიშვილისა“. საოცარი ისაა, რომ თბილისური პრემიერის შესახებ გაზეთში ინფორმაციაც კი არ განთავსდა. ამის შემდეგ იგივე პიესა ქუთაისშიც ჩაუტანიათ, მაგრამ სპექტაკლი იქაური მსახიობების მონაწილეობით ძალიან მდარე მხატვრული ხარისხისა ყოფილა და საზოგადოების სრული აღშფოთებაც გამოუწვევია (დანვრილებით იხ. ჯანელიძე 1937: 68).
- 1912 წლის 24 თებერვალს ქუთაისის თეატრში მსახიობ ვ. ბარველს თავადვე დაუდგამს „ვეფხისტყაოსანი“ 6 მოქმედებად მის მიერვე სასცენოდვე გადმოკეთებული. ამის შესახებ „სახალხო გაზეთი“ (1912, 538) აღშფოთებით წერდა, რომ საზოგადოებამ უნდა დაგმოს და ალაგმოს ბარველისნაირ „მადაშლილ პირთა ამგვარი თავხედური საქციელი“;
- 1952 წლის 12 მაისს შ. ადეიშვილმა სოხუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში წარმოადგინა 5 დრამატული სცენა „ვეფხისტყაოსნიდან“ (ადეიშვილი 1966:).
- 1960 წელს კრაკოვის პოეტურმა თეატრმა (პოლონეთი) მოანწო „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურულ-თეატრალური კითხვა (პოემა თარგმნა ეჟი ზაგურსკიმ, ინსცენირების ავტორი იყო თავად რეჟისორი – მტისლავ კოტლიარჩოკი, მხატვარი – მარიამ ტარლიცკი, მუსიკალურად გააფორმა ანატოლი ზარუბიანიმ, ცეკვები დადგა ზბიგნეკ პენკოვსკიმ (თეატრალური თბილისი 1960: 50);
- 1966 წლის 27 სექტემბერს, რუსთაველის დიდ იუბილესთან დაკავშირებით, „ვეფხისტყაოსნის“ პრემიერა გაიმართა შოთა რუსთაველის თეატრში. კომპოზიციის ავტორი იყო რევაზ ებრალიძე;

დამდგმელები: გ. გეგეჭკორი, ბ. კობახიძე, გ. ჟორდანიას, რ. სტურუა, ნ. ხატისკაცი და გ. ქავთარაძე. რეჟისორთა ერთობლივ ნამუშევარს საბოლოო სახე მისცეს არჩილ ჩხარტიშვილმა და მიხეილ თუმანიშვილმა; მხატვარი ო. ლითანიშვილი, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი. მაყურებელმა უკვე აფიქსირებდა იცოდა, რომ სპექტაკლს კი არა, ლიტერატურულ-დრამატულ კომპოზიციას ნახავდა. ამიტომაც წერდა გ. ბარამიძე: „რუსთაველის თეატრის მიერ ნაკითხულ „ვეფხისტყაოსანს“ არა აქვს პრეტენზიები, სპექტაკლად იწოდებოდეს“ (ბარამიძე 1967: 18). კომპოზიციის ავტორს ინსცენირებაში შემოჰყავდა მთხრობელი და ანტიკური ქორო. ეს იყო მხატვრული კითხვა დადგმული მიზანსცენებით. მონაწილეობდნენ: სერგო ზაქარიაძე, ზინაიდა კვერენჩილაძე, სალომე ყანჩელი, მედეა ჩახავა, გურამ სალარაძე, ეროსი მანჯგალაძე, ბუხუტი ზაქარიაძე, კოტე მახარაძე, იზა გიგოშვილი, ბელა მირიანაშვილი, ნუგზარ ჯუღელი, ჯემალ მონიავა, ედიშერ მაღალაშვილი, ლეილა ძიგრაშვილი, დავით შაპუაშვილი, მერაბ თავაძე, გია მატარაძე, გოგი ხარაბაძე...

- ამავე პერიოდში ბათუმის თეატრმა გონიოს ძველ გალავანზე ღია ცის ქვეშ დადგა ფრიდონ ხალვაშის „რუსთაველი“; ონის სახალხო თეატრმა – დ. კასრაძის „ლეგენდა რიუსთაველზე“; თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში დაიდგა ი. ვაკელის პიესა „რუსთაველი“, რომელიც ცოტა ადრე ტყიბულის თეატრმა განახორციელა.

- 2003 წლის 15 თებერვალის გაზეთ „24 საათში“ დაიბეჭდა ინტერვიუ რობერტ სტურუასთან, რეჟისორმა საზოგადოებას აუწყა, რომ იწყებდა „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობას. ინტერვიუ სკანდალური აღმოჩნდა, თუმცა რეჟისორის სურვილი თუ მცდელობა ამაო აღმოჩნდა, სპექტაკლი ვერ დაიდგა. 2014 წელს ისევ ჰკითხეს სპექტაკლის შესახებ და პასუხი ასეთი იყო: „ვეფხისტყაოსანზე“ ლაპარაკი მრცხვენია. დიდი ფული არ მჭირდება, 300 ათასი მეყოფა. შემიძლია, დავდგა სპექტაკლი ღარიბი თეატრის სტილისტიკაში, მაგრამ თუნდაც ერთი სცენა, თინათინის გამეფება ხომ უნდა იყოს ისე დადგმული, რომ მიხვდე, ეს ქვეყანა ძლიერი და მდიდარია... ასეთი სიმდიდრე გაქვს და მხოლოდ წიგნად არ უნდა დარჩეს“ („რეიტინგი“, 18.09. 2014).

2016 წლის ივლისში ისევ გავრცელდა ინფორმაცია, რომ რ. სტურუა რუსთაველის თეატრში „ვეფხისტყაოსანს“ დგამს (თაიბსი 2016:). თუმცა ამჯერადაც ამაოდ.

ბოლოდროინდელმა რუსთაველოლოგიურმა კვლევებმა დაადასტურა კიდევ ერთი სიახლე: „ვეფხისტყაოსანი“ სიუჟეტურ წყაროდაა

გამოყენებული დიდი ინგლისურ დრამატურგიაში და ეს ჩანს უილიამ შექსპირის („ციმბელინი“), ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის პიესებში („ფილასტერი“; „მეფე და არა მეფე“), რომლებიც თითქმის ერთდროულად შეიქმნა მე-17 საუკუნის პირველ ათწლეულში და უაღრესად პოპულარული იყო ინგლისის თეატრალურ სცენაზე მე-17-19 საუკუნეებში (ვრცლად იხ. ხინთიბიძე 2008: ხინთიბიძე 2014: 110-122).

ჩვენი აზრით, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის ექსპერიმენტები უშედეგოა, რადგან პოემის არსიც და მნიშვნელობაც, უპირველესად, მხატვრულ სიტყვაშია გამოხატული. რა თქმა უნდა, მცდელობები „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურებისა და დადგმისა წარუმატებელი იმიტომ კი არ არის, რომ თავად პოემას აკლია დრამატიზმი, კოლიზიები, მკვეთრი ხასიათები, ცოცხალი დიალოგები, მონოლოგები, ქვეტექსტები თუ მოულოდნელობები... მაგრამ, „დრამატურგიული ხერხების სიმრავლე და მაღალხარისხოვნება, რა თქმა უნდა, პიესად არ აქცევს „ვეფხისტყაოსანს“. პოემაში მათი არსებობა მხოლოდ იმის საბუთია, რომ გენიოსი რუსთაველი, სხვა ღირსებებთან ერთად, სინამდვილის დრამატურგიული ხედვის იშვიათი ტალანტითაც იყო დაჯილდოებული“ (ურუშაძე 1967: 214). „ვეფხისტყაოსნის“ კულტურულ-სააზროვნო სივრცე, მისი ექსპრესიული და ემოციური ინფორმაციული კოდი (ასე აუცილებელი პიესად ქცევისათვის) მაინც პოეტიკურ ნაკადებში მიედინება, სიტყვის სიღრმითა და პლასტიკით, გნებავთ, ორნამენტით, ამიტომ, ჩვენი ღრმა რწმენით, მისი სიდიადე იჩრდილება ინსცენირებით, ანუ სხვა სივრცეში გადატანით (ჯერ პოეტურიდან პროზაულ ენაზე და შემდეგ თეატრალურ ტექსტად ქცევით). ტრანსფორმაცია ბუნებრივად ნიშნავს რეცეფციასაც. თანაც „სიბრტყეზე არსებული სიტყვის ტრანსფორმაცია სივრცობრვ განზომილებაში“ (არველაძე 2013: 42) ანუ ერთი მოცემულობიდან მერე სტრუქტურაში მისი გადატანა (ინტერპრეტაციის პრობლემა) ქმნის იმის საშიშროებას, რომ რუსთაველის სიტყვაში გაცოცხლებული იდეაც, დროც, ღირებულებათა სისტემაც, პოეტიკისა და მხატვრული რიტორიკის თვალსაზრისით, მონტაჟირებას დაექვემდებარება. ინსცენირება, ფაქტობრივად, ახალი ნაწარმოების შეთხზვას გულისხმობს. ისიც აქსიომაა, რომ ვერც ერთი ინსცენირება ვერ დადგება პირველწყაროს სიმალეზე. თუ მაინც გვსურს, „ვეფხისტყაოსანი“ ვიხილოთ სცენაზე, მაშინ აპრიორულად უნდა შევეგუოთ იმასაც, რომ მოხდება პირველწყაროს გადაკეთება: კლებაცა და მატებაცა, დადგება პოემის მოვლენათა რიგის შეცვლის აუცილებლობაც, რადგან ასეთია სანახაობითი

კულტურის კანონი – სცენის ენაზე გადატანა, ტექსტის გაცოცხლება მოქმედებით. გარდა ამისა, „ესა თუ ის ნაწარმოები იმიტომ იბადება ან რომანად, ან ლექსად, ან პიესად, რომ მას სხვა სახით და სხვა ჟანრით დაბადება არ შეეძლო. ე.ი. ინსცენირებით ხშირად ირღვევა ჟანრების თავისთავადობისა და შეუცვლელეობის კანონი“ (ბაქრაძე 1965: 84).

„ვეფხისტყაოსნის“ ჯერ ინსცენირება და მერე მისი თეატრალურ ტექსტად ქცევა დიდი რისკის შემცველია, რადგან იქ, სადაც რუსთაველის სიტყვა ხმიანებს (თავად მხატვრულ ტექსტში), სხვა სიტყვის (ანუ ინსცენირების, მეორე სიტყვის) ადგილი აღარ რჩება!

დამოწმებანი:

ადეიშვილი 1966: ადეიშვილი შ. „ვეფხისტყაოსნის“ *გასცენიურებანი*. საბჭოთა ხელოვნება, №10, თბილისი: 1966.

არველაძე 2013: არველაძე ნ. *თეატრმცოდნეობის საფუძვლები*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბაგრატიონი 1960: ბაგრატიონი თ. *განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“* (გ. იმედაშვილის რედაქციით, გამოკვლევითა და საძიებლით). თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960.

ბალახაშვილი 1940: ბალახაშვილი ი. *ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში. XIX საუკუნის პირველი ნახევარი. დოკუმენტალური ნარკვევი*. თბილისი: „საბლიტგამი“, 1940.

ბარამიძე 1966: ბარამიძე გ. „ვეფხისტყაოსნის“ აკაკი ფაღავასეული ინსცენირება. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, თბილისი: 1966.

ბარამიძე 1967: ბარამიძე გ. „ვეფხისტყაოსანი“ რუსთაველის თეატრში. საბჭოთა ხელოვნება, №2. თბილისი: 1967.

ბაქრაძე 1965: ბაქრაძე ა. *პროზა თუ დრამატურგია*. „ცისკარი“, № 2, თბილისი: 1965.

ბროსლავსკაია 1977: ბროსლავსკაია ტ. *რუსთაველი და მისი პოემა მუსიკაში*. საბჭოთა ხელოვნება, №12, თბილისი: 1977.

გორდეზიანი 1960: გორდეზიანი ბ. მ.ა. *ზიჩი საქართველოში*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

დროება 1875: *გაზეთი „დროება“*. თბილისი: 1875.

დროება 1881, №36: *გაზეთი „დროება“*, თბილისი: 1881.

დროება 1881: „დროება“, № 220, 21 ოქტომბერი, თბილისი: 1881.

დროება 1881: *დროება*, №228. თბილისი: 1881.

დროება 1882: *გაზეთი „დროება“*. №27. თბილისი: 1882.

დროება 1883: *გაზეთი „დროება“*, № 44. თბილისი: 1883.

თაიში 2016: „რუსთაველის თეატრში „ვეფხისტყაოსანის“ დასადგმელად ემზადებიან და დგამს თვით მანესტრო“. რობერტ სტურუა. გაზ. *ჯორჯიან თაიში*. თბილისი: 2016, მისამართი: http://geotimes.ge/index.php?m=5&news_id=26510&cat_id=32.

თეატრალური თბილისი 1960: *შოთა რუსთაველი კრაკოვის სცენაზე. თეატრალური თბილისი*, № 18. თბილისი: 1960.

ივერია 1897: გაზეთი „ივერია“, № 253. თბილისი: 1897.

იოსელიანი 1936: იოსელიანი პ. *ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა*. თბილისი: ფედერაციის გამომცემლობა, 1936.

კიკნაძე 1983: კიკნაძე ვ. *რუსთაველიდან გალაკტიონამდე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983.

ლონდარიძე 2006: ლონდარიძე ე. „რუსთაველი მუსიკაში“. *რუსთველოლოგია*. № 4. თბილისი: 2005-2006.

მაჩაბელი 2009: ივანე მაჩაბელი. *ბიოგრაფია*. განთავსებულია 2009 წლიდან. მისამართი: <https://burusi.wordpress.com/2009/09/12/machabeli/>.

მეუნარგია 1941: მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები*, I. [ალექსანდრე ქავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი]. თბილისი: „საბლიტგამი“, 1941.

მეუნარგია 1944: მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები*. II. თბილისი: „საბლიტგამი“, 1944.

ორჯონიკიძე 1966: ორჯონიკიძე გ. *პირველი ოპერა „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით*. საბჭოთა ხელოვნება, № 10. თბილისი: 1966.

24 საათი 2003: გაზეთი „24 საათი“, 15 თებერვალი. თბილისი: 2003.

რეიტინგი 2014: *ჟ. „რეიტინგი“*, 18.09. თბილისი: 2014.

რუბიკონი 1923: *ჟ. „რუბიკონი“*, №12. თბილისი: 1923.

სახალხო გაზეთი 1912: გაზ. „სახალხო გაზეთი“, № 538. თბილისი: 1912.

ურუშაძე 1967: ურუშაძე ნ. *„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული სასცენო ხელოვნება*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.

ფასკუნჯი 1909: *ჟ. „ფასკუნჯი“*, № 9. თბილისი: 1909

ფიჩხაძე 1966: ფიჩხაძე მ. *რუსთაველი და ქართული მუსიკა*. საქართველოს ქალი, № 10. თბილისი: 1966.

ქართული სიტყვა 1923: გაზ. „ქართული სიტყვა“, № 2 დეკემბერი. თბილისი: 1923.

ქართული სიტყვა 1924: გაზ. „ქართული ქართული სიტყვა“. № 12. 3 თებერვალი, თბილისი: 1924

ქვლივიძე 1960: ქვლივიძე მ. *„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის*. თბილისი: „ხელოვნება“, 1960.

ყვარელაშვილი 1966: ყვარელაშვილი მ. *„ვეფხისტყაოსნის“ პირველი საოპერო ლიბრეტო*. საბჭოთა ხელოვნება, № 10. თბილისი: 1966.

ნაქაძე 2003: ნაქაძე ი. „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურების პირველი ცდები“. *რუსთველოლოგია*, II. თბილისი: 2003.

ნულუკიძე 1985: ნულუკიძე ა. „ვეფხისტყაოსანი“ ბალეტში. საბჭოთა ხელოვნება, № 12. თბილისი: 1985.

ხინთიბიძე 2008: ხინთიბიძე ე. *ვეფხისტყაოსანი შექსპირის ეპოქის ინგლისში, მივიწყებული წარსულის საიდუმლო*. მონოგრაფია. თბილისი: „ქართველოლოგი“, 2008.

ხინთიბიძე 2014: ხინთიბიძე ე. „ვეფხისტყაოსანი – ინგლისური დიდი დრამატურგიის უშუალო ლიტერატურული წყარო“. *აღმოსავლეთმცოდნეობა*, № 3. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი. თბილისი: 2014.

ჯანელიძე 1937: ჯანელიძე დ. *რუსთაველი და „ვეფხისტყაოსანი“ თეატრსა და დრამატურგიაში*. საბჭოთა ხელოვნება, № 6, თბილისი: 1937.

ჯანელიძე 1967: ჯანელიძე დ. *რუსთაველი და სახიობა*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.

MAIA NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Baroque World-view in the Sequels of “The Knight in the Panther’s Skin”

Cycle of sequels of “*The Knight in the Panther’s Skin*” is the anthology of new literary trend which was generated in Georgian reality. In these sequels is expressed world-view opposite to Rustaveli’s poem. In the sequels are dominating notions such as “falseness”, “unreliability”, “hypocrisy”, “badness” of this world, and the metaphor “Life is a dream”. On the basis of the analysis of this material can be concluded that the Baroque style was formulated in Georgia by the end of the XVI century, it was generated by the life itself and it is the Georgian Baroque.

Key words: Baroque, Sequels of the Knight in the Panther’s Skin, disharmony, falseness, “Life is a dream”.

Crisis of human worldview at the end of 16th century lead to creation of the new style in the art and literature, which lasted for entire 17th century and which is known as Baroque. In Europe, Baroque is the cultural and art style epoch covering 16th and 17th centuries, though, in different countries its commencement and completion differ significantly. For illustration, French Baroque was from 1570 to 1660, whereas Slovak Baroque scopes are from 1650 to 1780. This was the age of dramatic strain and peripety.

Baroque Age is characterized with emphasis on religious issues in the entire Christian world and this showed up in different ways: in some places (Western and Eastern European countries) these were fierce religious confrontations and wars between Christian confessions, in the other places (in Georgia) this was fierce battle of Orthodox Christians against Moslem invaders.

Spirit of the Baroque artist is disturbed; therefore, his pieces are marked with emotions. Antithesis became the major means for Baroque thinking and perception. Baroque person suffered of the feeling of internal discord. The essence of this period is its antithesis nature. These are the matter (nature) – spirit (god); secular world – divine world; harmony – disharmony; sensationalism – spiritualism; temporal – eternal; etc.

By the reason of deep crisis, chaos and generally dark atmosphere, characterizing epoch of baroque, people had the feeling of hopelessness, they had doubts and distrust to the temporal life and therefore, they sought the only lively truth in the transcendent world, the afterworld. Worldview, dramatically different from the renaissance humanism gave birth to the new creative vision of reality and this was reflected by the characteristic methods.

In the studies dealing with the Georgian Baroque, we are first of all attracted by the sequels (majority of them are anonymous) of Rustaveli's "*The Knight in the Panther's Skin*" (XII century), written during the next centuries. They are as follows:

1. Avtandil's First Testaments to His Son;
2. Tariels' Testament Told While Dying;
3. One More Testament and Blame on Life by Tariel and Nestan-Darejan

Written By Jozef Tbileli.

This Testaments are followed by the three chapters:

1. Death of Tariel and His Wife;
2. Avtandil's Testament Uttered by Him at the Moment of Aproach of His Death;
3. Avtandil's One More Testament Told While Dying;

Also additional chapters to the poem:

1. Death of Avtandil and His wife Tinatin;
2. Pridon's Sobbing and Weeping While Visiting Both Places;
3. Pridon is Grieving Deeply and Mourning for Tariel, Nestan-Darejan, Avtandil and Tinatin.

In my opinion cycle of sequels of "*The Knight in the Panther's Skin*" is the anthology of new literary trend which was generated in Georgian reality. It is not just an exercise of a pen by a scribbler on a theme of "*The Knight in the Panther's Skin*" at leisure time, (more so as Rustaveli finished his work with an optimistic note), but it is a desire of a suffering soul to express his emotions, expressing it through the most adored by him heroes. This is equalization of his own self with the heroes of Rustaveli. Moreover, this is a picture of the world and life, which is imprinted in emotions and minds of definite epoch.

Baroque is known for its trend to reflect ruin of harmony, replacement of harmony with disharmony, beauty – with ugliness, deformity. Thus, for example, in these sequels Rustaveli's young and pleasant to look at heroes undergo such transformation:

*"Senility make Tariel and his wife ugly and unattractive,
After eighty years of life they became blind, wrinkled, feeble"* (2065: 3-4)*.

Let's compare Nestan-darejans description in Rustaveli's poem:

"That madan was called by the name Nestan-daredjan. When she was seven years old she was a gentle and wise maid, moonlike, not equaled by the sun in beauty; from her how can heart bear separation adamant or forged?" (315).

and Tariel's characterization in the *The Knight in the Panther's Skin*:

"They was a certain stranger knight; he set weeping on the bank of the stream, he held black horse by the rein, he looked like a lion and a hero; his bridle, armour and saddle were thickly bedight with pearls; the rose (on his cheek) was frozen in tears that welled up from his woe-stricken heart" (84).

* Due to the fact that non of *The Knight in the Panther's Skin's* sequels are translated into English, here and in what follows I suggest my close translation – M.N.

The fact that the creator of this strophe from the “*Death of Tariel and His Wife*” purposefully transforms and imitates poetic images of Rustaveli is apparent from the cited strophe. In such inverse perception of beauty we feel deep pessimistic attitude that is dictated by ugly reality, ugly reality finds expression in ugly artistic image.

Aesthetics of this anonym continuer, how strange it may seem, immediately responds to the aesthetics of the great representative of Baroque, such as Gongora (1561-1627). It may quite be that the period of activity of these two persons, the anonymous Georgian interpolator and the famous Spanish poet, coincide with each other. Besides, it is also important that these two authors are processing themes of other poets: Georgian author – those of Rustaveli, while the Spanish author, those of Torquato Tasso. To draw a parallel between the above cited strophes I will bring here one of the well-known verses of Gongora – “*Till gold of you hair sways*”, which represents a paraphrase of one of the sonnets of Torquato Tasso. When in Tasso’s sonnet the contrast between youth and old age is emphasized, Gongora opposes not youth and old age, but life and death, while in the last strophe he says directly that the gold of hair will not be changed by silver, but this very beautiful lady will turn into earth, dust, nonentity. Such stylization in Gongora’s verse pursues to make more profound tragic sounding, perception of an original. World outlook of the above cited anonym continuator of “*The Knight in the Panther’s Skin*” confronts to the aesthetic credo of Rustaveli: “*Senility make Tariel and his wife ugly and unattractive*”, “*After eighty years of life they became blind, wrinkled, feeble*”: this is all what he sees in his sunny heroes. There should have been a specific mentality in the epoch to make a person express himself in this form (Nachkebia 2009: 26-27). “*Avtandil’s Testament Uttered by Him at the Moment of Approach of His Death*” is written with the same mood:

“*Everybody living in this world will never avoid this, ...they lost interest towards beauty of the world, their love and mind become weaker, love – freezing and they became indifferent towards each other*” (2068).

There is other strophe expressing similar attitude:

“*I would say that transient world is like a shadow! [...] It quickly rotes, wears out as a fabric of head-dress...*” (2070)

Here we have to pay attention to the comparison of the transient world to the shadow, which is one of the stable images of European literature of Baroque epoch. That the transient world is merciless, it was already stated by the author

of the second testament of Taniel, but he didn't compare the life with the shadow; this is a new note in the creative activity of continuers of *The Knight in the Panther's Skin*.

As to a theme of turning into nobody, it is expressed by the epithets of rot, decay and wear, withering of youth's flower and exclamations expressing the highest tragic tension: "Sky, fall down together with your stars, celestial bodies, what are you doing there?"

"Merciless", "not to be trusted" "false", "instant" (2039) "breeze", "evil wind" (2075) "put as a trap" (2079) "hard time" (2103) life in *Avtandil's Testament* acquires new definition, interpretation, new description; this is a "life – shadow":

"I say this merciless life resembles the shadow" (2070)

Shadow is one of the main motifs in European Baroque; it is encountered in the poetry of the epoch of Baroque as well in dramaturgy and philosophical works of that time. Many inherent, characteristic features of Baroque depend on the poet's perception of reality; a writer of the epoch of Baroque strives to understand what common is among objects, phenomena and for it, he addresses comparison: comparison is one of the main leading logical and artistic approaches, tools of this epoch. It is through this way that becomes possible to draw parallel between phenomena and objects. A poet of Baroque, striving to show peculiarities of the reality imagined by him, considers any phenomenon or objects as a base for comparison. Therefore it is not unexpected that incompatible objects are compared, are equalized. This idea of reflection, where all objects have their copies, which are not externally their adequate, but irrespective of it, reflect its essence, was widely spread in peculiarities of Baroque style. With this in view the mirror motif and together with it, a motif of shadow is most interesting. West European and Slavonic Baroque poets and philosophers were attracted by the main property of a mirror – reflection. In the titles of many works you will find the word "mirror". On the one hand it was generated thanks to a theory of mimesis, that is reflection, and on the other hand it took origin thanks to didactic trend in literature. When a reader used to look in the "literary work – mirror", he perceived better his sins he was to abandon (Sofronova 1982: 84). In Georgian Baroque we rarely meet a motif of mirror; instead, at the very starting stage of Georgian Baroque, we clearly see a motif of a "shadow", "life – is a shadow", as the deepest tragic emotion of a man, to express his earthly life essence we often meet it in sequels of *The Knight in the Panther's Skin* and by the use of this motif, it comes into touch with European Baroque, irrespective of the fact that in Georgian historic reality it was generated as one of the main metaphors expressing life disharmony:

“I say this merciless life resembles the shadow” (2070, 2)

“There is no evening, nor morning in earthly life, there is only dream and shadow” (2106, 1-2).

This is a declaration of human doom, his nonentity, vanity of this life and this could be thought only by a man who in this life couldn't see light, by the wide meaning of this world, and couldn't see exit from this horrific reality. The XVI century Georgia formed fertile soil for such emotions because of its unfortunate historic fate.

Therefore, free and frisky hymn of Rustaveli, full of love to mundane life and faith was replaced in the sequels of *The Knight in the Panther's Skin* by pessimistic mood and worldview of authors, most of whom remaining unknown. In the sequels written by them they reflect spiritual atmosphere of those centuries which severe the *The Knight in the Panther's Skin* and the “so-called period of the Renaissance”. This was period of war with Mongols and defeat of Georgia, disintegration of the state, social disparity – it is namely the hard period when “the strong wind blows”. This is why we can state convincingly that those who wrote sequels of *The Knight in the Panther's Skin* were not the scribblers motivated with just a whim; they were persons who expressed spiritual, moral attitude of the whole Georgian nation in the heaviest period of Mongol's yoke and ruin of Georgian statehood. Their mood required different literary style. Georgian study of literature calls it “motif of sorrow for the world/life” (Motif of reproach”), while a generalized European term for it is “Baroque”. As a result of analysis of the above offered material we can conclude that the Baroque style was formulated in Georgia by the end of the XVI century, it was generated by the life itself and it is the Georgian Baroque.

BIBLIOGRAPHY:

Nachkebia 2009: *Issues of Georgian baroque*. Merani publishing House. Tbilisi: 2009 (ნაჭყეზია, მ. ქართული ბაროკოს საკითხები. თბილისი: „მერანი“, 2009).

Sofronova 1982: Sofronova L.A. *Principle of reflection in Baroque Poetics. Baroque in Slav Cultures*. M.: Nauka, 1982 (Софронова Л. А. Принцип отражения в прэтике бароко. Бароко в славянских культурах. М.: “Наука”, 1982).

Rustaveli 1966: Rustaveli. Shota. *The man in the Panther's Skin*. A close Reading from Georgian. Attempted by Marjory Scott Wardroip with a Preface by Sir Oliver Wardrop). Literatura da Khelovneba Publishings. Tbilisi: 1966.

Versions ... 1963: *Versions of The Knight in the Panther's Skin manuscripts*. Forth volumen. Tbilisi: 1963 (ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ვარიანტები. ნაკვეთი მეოთხე. თბილისი: 1963).

NESTAN SULAVA
NANA GONJILASHVILI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

For New Understanding of the Internal World of the Main Characters of “The Knight in the Panther’s Skin”

For many centuries, “The Knight in the Panther’s Skin” was the source of new discoveries, explanations, new interpretations, creative investigations. This is primarily due to new human ideal created by Rustaveli – so high and at the same time so worldly. An individual is placed in the center of Rustaveli’s thinking system, with his own thoughts, judgments, joys and pains, courage and kindness. Shota Rustaveli is interested in internal, mental life of his characters, each nuance of their soul, determining and causing their actions. Emphasizing individual characters, phenomena and facts by the author’s implications provides ground for reading in many respects. The work provides new vision of some episodes and passages of the poem, as well as the nuances of the main characters’ psychological portraits, their sense and meaning are found and described as far as possible.

Key words: “The Knight in the Panther’s Skin”, woman, psychology.

ნესტან სულავა
ნანა გონჯილაშვილი

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა შინაგანი სამყაროს ახლებური გააზრებისათვის

1. ნესტანისა და ტარიელის პირველი შეხვედრის ეპიზოდი და მასთან დაკავშირებული რეალიები

რუსთაველოლოგიურ სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზისაა განხილული ნესტანისა და ტარიელის პირველი შეხვედრის ეპიზოდი, როდესაც ნესტანი მხოლოდ „ტკბილად“ შეხედავს ტარიელს, „ვითამცა

რა შინაურსა“ და სიტყვის უთქმელად დაასრულებს პაემანს, ასმათის მეშვეობით ტარიელს აცნობებს – „ან წადიო, ვერსა გითხრობს“. ამ ეპიზოდის რაობის ახსნისა და არსის გაანალიზების იშვიათი ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის ნააზრევი: „აი, გულთამხილავი რუსთაველი, რამ-სიდიდე გრძნობას ხედავს ნესტან-დარეჯანის გულში და რა ხატით გვაჩვენებს ჩვენც მის ძლიერებას, სიდიადეს და ძლევამოსილობას: ქალმა ველ-არა თქვა-რა, სიტყვა შეეკრაო. იგივე რატომ არ მოუვიდა თინათინს, როცა ავთანდილი დაიბარა პირველად სალაპარაკოდ? იმიტომ, რომ ღრმად კაცად-კაცის მცოდნე რუსთაველმა იცოდა, რომ თინათინი სხვა ბუნებისაა და ნესტან-დარეჯანი სხვა. და ეს ბუნების სხვადასხვაობა სხვადასხვა ზემოქმედებასაც ექვემდებარება“ (ჭავჭავაძე 1984: 593). ილიასეული განმარტება მრავალმა მეცნიერმა გაიზიარა და იგი გარკვეულწილად დამკვიდრდა კიდევ რუსთაველოლოგიაში.

ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენის შესაცნობად ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამომსახველობით საშუალებად დუმილის ესთეტიკას მიიჩნევენ. მსოფლიო ლიტერატურაში მას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს როგორც პერსონაჟის სახის სრულყოფილების წარმოსაჩენად, ისე მთელი ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების წარმოსადგენად. მხატვრულ სააზროვნო სივრცეში დუმილის ესთეტიკის გასათვალისწინებლად ბიბლიური სიბრძნის გახსენება გვმართებს, რომლის მიხედვით, დუმილს უდიდესი ფუნქცია აკისრია. ეს ბიბლიური სიბრძნე, რომლის წყაროდ სოლომონის სიბრძნეს მიიჩნევენ, გიორგი მერჩულის პერიფრაზში ასეა გაშინაარსებული: „ბრძნად მეტყუელებაა ვეცხლი არს წმიდაა, დუმილი – ოქროს რჩეულ“. დუმილი ყველაზე ნათლად გამოხატავს ადამიანის შინაგან სამყაროს, მის ბუნებას. ის, რაც სიტყვით არ მიიღწევა, დუმილით მიიღწევა. დუმილის ესთეტიკა ამაღლებულის კატეგორიას განეკუთვნება, იგი მოზღვავებულ განცდათა გამოხატულებაა.

რ. სირაძის განმარტებით, „დუმილი არაა სათქმელის არქონა, ესაა დიდი სათქმელის ართქმა. დუმილით დაშორდნენ ერთმანეთს ტარიელი და ნესტანი პირველი შეყრისას, რადგანაც ერთმანეთისთვის სათქმელი ორთავემ ისედაც იცოდა, თავად კი კარგად ვერც მიხვდნენ თავიანთი მდუმარების მიზეზს“ (სირაძე 1982: 142).

ნ. ნათაძე სხვაგვარ ახსნას უძებნის მიჯნურთა პირველი არაორდინალური შეხვედრის ეპიზოდს: „მისი (მკვლევარი ნესტანზე საუბრობს) პიროვნება ნამდვილად გაშლას იწყებს ჩვენს თვალწინ პირველი პაემნიდან, როცა მოულოდნელ და ღრმა ინტუიციით შესრულებულ სცენაში, რომლის სინამდვილეს ჩვენ შემდეგ ვგრძნობთ, ნესტანი

ერთგვარ რევანშს იღებს იმ გამბედაობისაა და ინიციატივისთვის, რომელიც პირველ წერილში გამოიჩინა, კიდევ ჯაჭვავს თავის პიროვნებაზე ტარიელის გრძნობებს და ამავე დროს ერთგვარ დისტანციასაც უჩვენებს. ამ მუხჯ სცენაში ღირსებაც არის, ქალური ეშმაკობაც და ქალისთვის ბუნებრივი სიამაყეც, რომელიც ამ მაღალ სფეროებშიც მოქმედებს და იდეალურ გმირთა ურთიერთობას, მისი გაუბრალოების გარეშე, ჩვენთვის სინამდვილედ აქცევს“ (ნათაძე 1966: 215).

საკითხის უკეთ გასააზრებლად მიზანშეწონილად მივიჩნით, უფრო დეტალურად განვიხილოთ დუმილით დასრულებული ნესტანტარიელის პირველი შეხვედრა, რომელშიც დუმილის ესთეტიკასთან ერთად, სხვა, პერსონაჟის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის სიღრმისეული ნიუანსებიც შეინიშნება.

ტარიელი ავთანდილს უყვება, რომ სიყვარულით დატყვევებული-სათვის ნესტანის მიერ ხმოზა უდიდესი სიხარული, ბნელის განათება („ლხინმან ბნელი განმინათლა“) და ბორკილთა მომაფონებელი („ამიფოლხა ჯაჭვთა მანა“) იყო. „უფურჭენელი და დაუმჭნარი ვარდის“ სანახავად მისულ ამირბარს ასმათი გაუძღვა და, ტარიელის თქმით, მან ბალახშითა და ლალით შემკულ კუბოში მჯდომარე, „პირითა მზისაებრ ელვა-მერთალითა“ ნესტანი იხილა. ტარიელი იხსენებს, რომ ქალმა მელნის ტბისებრი თვალებით ლამაზად შეხედა და ამ მზერის სილამაზეში სიტკობებაც იყო ჩაქსოვილი, რომელიც მხოლოდ ახლობლის, „შინაურისთვის“ არის განკუთვნილი – „მე შემომხედნის ლამაზად მის მელნის ტბისა თვალითა“ (შოთა რუსთაველი 1966: 397)* და „ოდეც ტკბილად შემომხედნის ვითამცა რა შინაურსა“ (398). გარეგნულ სილამაზეს შინაგანი განცდის სილამაზეც ერთვის და ამგვარად წარმოდგენილი მშვენიერება ამთლიანებს პერსონაჟის ხატ-სახესა და ხასიათს. შოთა რუსთაველი უდიდესი სიმძაფრით დატვირთულ მიჯნურთა პირველი შეხვედრის ეპიზოდს ნესტანის დუმილით ამეტყველებს და ეს დუმილი ვერცხლად მიჩნეულ „ბრძნად მეტყუელებაზე“ უფრო ფასეული ოქროა.

დუმილის ესთეტიკის გასააზრებლად მოვიხმობთ ილია ქაჯვაძის „ოთარაანთ ქვრივი“ გიორგის გარდაცვალების წინ ჩამოვარდნილ დუმილს, რომელიც, მართალია, სულ სხვა საფუძველს ემყარება, მაგრამ დუმილის განცდის სიღრმესა და ტრაგედიას მწერლის სიტყვებში

* შოთა რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი, ვეფხის ტყაოსანი, ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებითა და ლექსიკონითურთ, ორ ტომად, ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით, I, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966. შემდგომში ციტატებს ამავე რედაქციიდან ვიმონებთ.

ნათლად განასახოვნებს; აქ დუმილის სიღიადე, სიტყვასთან შედარებით მისი უპირატესობა ჩანს. დუმილის განცდის სიღრმეს, სიტუაციის ტრაგიკულობას ნათლად წარმოაჩენს მწერლის სიტყვები, როდესაც დედის მიერ გიორგის უიმედო მდგომარეობის ხილვასა და ამ ტრაგედიის აღქმას აღწერს. როგორც ილია ამბობს, მომაკვდავი შვილისკენ მიმავალ ოთარაანთ ქვრივს „ხმა არავინ გასცა რიდისა და კრძალვისაგან. ზარი დიდი იყო. ოთარაანთ ქვრივი მივიდა შვილის ლოგინთან და რა დაჰხედა ცოცხალ-მკვდარ შვილს, ერთი საშინელი შემოიკრა თავში ხელი და იქავ მუხლი მოეჭრა და ჩაიჩოქა. ხმაგაკმენდილს ოთახში ენა ველარავინ დასძრა, ასოც ველარავინ შეატოკა. მარტო ერთადერთის სანთლის ალი ჰოთოდა ლოგინის თავში, სხვა ყველა სულიერნი თითქო გაქვავდნენ, თითქო მარილის სვეტებად გადიქცნენო. დადუმდა, შესდგა ყველა და მარტო დედა-შვილობის საცოდავობა-ლა თავის დიდებულის ზარით ჰლაღადებდა უთქმელად, უტყყად, ხმა-ამოუღებლად. მას მარტო თვალი გულისა-ლა თუ ჰხედავდა და ყური გულისა-ლა თუ ისმენდა!.. ხორციელი სმენა, ხორციელი ხედევა ამისთვის უღონოა“ (ილია ჭავჭავაძე, 1984: 501). მთელი ამ ნაწყვეტის არსი დუმილის ესთეტიკითაა წარმართული, რასაც სიტყვის თქმა მხოლოდ გააუფერულებდა და მხატვრულ არსსა თუ გამომსახველობით ძალას მოაკლებდა, ძირითად სათქმელს აზრს დაუკარგავდა.

დავუბრუნდეთ „ვეფხისტყაოსანს“ და მივყვით მის თხრობას. ზემოაღნიშნული ეპიზოდის განხილვისას ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ მიჯნურთა პირველი შეყრის ამბავი ტარიელის მონათხრობია, ამ ამბავს მხოლოდ ტარიელის პოზიციებიდან ვეცნობით. ტარიელის ნაამბობიდან ვიგებთ, რომ სატრფოს მოსურვებულ ამირბარს ნესტანმა, რომელმაც თავად იხმო მიჯნური, ხმა არ გასცა, ერთი სიტყვაც კი არ უთხრა: „დიდხანს ვდეგ და არა მითხრა სიტყვა მისსა მონასურსა“ (398), მხოლოდ მზერა აკავშირებდა მდუმარებაში მყოფთ. რუსთველი მიჯნურთა შორის გამეფებულ სიჩუმეს არ არღვევს მაშინაც კი, როდესაც ნესტანისა და ასმათის „მოუბნების“ შემდეგ ეს უკანასკნელი ნესტანის წადილს ამირბარს ყურში უჩურჩულებს: „ქალი მოდგა, მითხრა ყურსა: „ან წადიო, ვერას გითხრობს...“ (398). ეს შეხვედრა, როგორც ტექსტიდან ჩანს, უხმოდ, სიჩუმეში ხდება – ნესტანი ტარიელთან სიტყვას არ ძრავს, ასმათი და ნესტანი ასევე ჩუმად უბნობენ („მოიუბნეს“), თათბირობენ, რა უთხრან ტარიელს; თავის მხრივ, ასმათიც ამირბარს ნესტანის ამგვარი ქცევის მიზეზს ყურში უჩურჩულებს. ამდენად, მიჯნურთა შეხვედრის მთელი სცენა სიჩუმეში მიმდინარეობს; შთაბეჭ-

დილება იქმნება, თითქოს შეთქმულნი შეყრილან და „მოყურიადისგან“ თავის „შემოსაზღუდად“ ხმადაბლა საუბრობენ. ამგვარი აღწერა ეპიზოდს იღუმალებით ალავსებს და მკითხველიც ამგვარი განცდით იმსჯელებს.

ნესტანის ამგვარმა ქცევამ, დუმილმა, ტარიელი მეტად დაალონა: „მე კვლა მიმცა აღმან მურსა“ (398) და „გულმან გაყრისა სიძნელე კვლა უფრო დამიტია-რე!“ (399). სიტყვის უთქმელად გაბრუნებული მოყმე, რომელიც ნესტანთან შეხვედრის გამო იმთავითვე უდიდესი სიხარულით იყო შეპყრობილი და ბედნიერებით ფრთაშესხმული ელოდა სატრფოს ხილვასა და მასთან უბნობას, იმედგაცრუებული აღმოჩნდა. ამის გამო იგი კვლავაც სანუთროს ემდურვის, რომელმაც თავდაპირველი ღვინო მწუხარებით შეუცვალა, მისმა გულმა კი სატრფოსთან განშორების ტკივილი იგრძნო. შინ დაბრუნებულს, როგორც თავად ამბობს, „ნაკადი ცრემლთა მილისა“ სდიოდა და ძილის ღონე არ ჰქონდა. ნესტანის საქციელით დაღონებულ ტარიელს ერჩია ღამე და „არგათენება დილისა“ (402). მისი შინაგანი სიმძიმელი და სევდა რუსთველმა გმირის გარეგნობაშიც გადმოლვარა და „ბროლი და ლალი“ ტარიელის სახე „ულურჯესი ლილის“ ფერად შეღება (402).

საინტერესო ისაა, რომ, თუ ნესტანის პიროვნებაში სიყვარული იმდენად ძლიერი და ყოვლისმომცველი გრძნობაა, რომელიც სატრფოსთან პირისპირ შეყრისას დაადუმებს და მიჯნურთან პირისპირ შეხვედრა მხოლოდ დუმილით განიცდება, მიჯნური ტარიელი რატომ ვერ სწვდება და ვერ აცნობიერებს ენით უთქმელი განცდის სიღრმეს, ნესტანისეული უსაზღვრო სიყვარულით გამოწვეულ დუმილს. მიჯნური ხომ უსიტყვოდ, უხმოდ გრძნობს და შეიცნობს სატრფოს გულისნადებს, ფიქრს, განცდებსა და ემოციებს; ამისათვის ხომ ერთი შეხედვაც საკმარისია. მაგრამ ტარიელის შემთხვევაში ეს ასე არ ხდება. პირიქით, რუსთველი ნესტანის დუმილის გამო „ხელქმნილი“ ტარიელის წუხილს, შეშფოთებას, სიმძიმელს გამოკვეთს და ამირბარის ამგვარი შინაგანი განცდის გადმოცემას რამდენიმე სტროფს უთმობს.

დაისმის კითხვა: რატომაა ერთფერ გმირ მიჯნურთაგან სიყვარულის განცდის გამოხატვა და აღქმა სხვადასხვაგვარი? თუ დავუკვირდებით, ტექსტი ამის პასუხს სავსებით ცხადად იძლევა, კერძოდ, სულის სიღრმემდე შეძრულ ტარიელს „სევდის მუფარახი“ ასმათი ამშვიდებს, რომ გულიდან სიმძიმელი მოიშოროს და სიხარულისათვის გულის კარი გააღოს: „სიმძიმელის ერდო დახაშ, სიხარულის კარი ალი“ (400). სწორედ აქ გააცხადებს ასმათი ნესტანის დუმილის მიზეზს

– „სირცხვილი აქვს საუბრისა, მერმე თავსა ჰკრძალავს ლალი“. ნესტანისაგან ტარიელის უუბრად გასტუმრების მიზეზების დასახელება არაა უყურადღებოდ დასატოვებელი. სწორედ აქ წარმოჩნდება რუსთველის მიერ ადამიანის ბუნების, სულიერი სამყაროს მიმოხვრა-ძვრების ნიუანსების ღრმა ცოდნა, რომელთა მეშვეობით პოეტი ნესტანის პორტრეტის ფსიქოლოგიურ შტრიხებს ქერნავს. ზემოაღნიშნულ პასაჟში ორი მიზეზი სახელდება – „საუბრის სირცხვილი“ და „თავის კრძალვა“, ქალის ღირსების წარმომაჩენელი ეს ორი მიზეზი ურთიერთგამომდინარეა და ერთმანეთს მსჭვალავს.

ამ მიზეზთა ასახსნელად საჭიროა, გავიხსენოთ ნესტანისაგან ტარიელის სააშკოდ გაგზავნილი წერილები და ასმათის მოციქულობა – „რაცა პატრონისა ბრძანებასა უთქმევია“ (378). ტექსტიდან ირკვევა, რომ ტარიელის პირისპირ მდგომი ნესტან-დარეჯანი, თინათინისაგან განსხვავებით, სიყვარულს პირდაპირ ვერ აცხადებს და ამისათვის სხვა გზას ირჩევს. წერილების გაგზავნით ნესტანი, რომელიც თავის პიროვნებას მალავს, შესაძლებელია, ცდილობს, გაარკვიოს ამირბარის ხასიათის გარკვეული, მისთვის საინტერესო მხარეები, თუ როგორ მიიღებს ამირბარი ქალის მხრიდან წამოწყებულ ამიკობას, როგორ მოიქცევა, რა ნაბიჯებს გადადგამს. ჩანს, რომ ნესტანისათვის არაა ადვილი სიყვარულის პირდაპირ გაცხადება. ამგვარი ქცევა იმდროინდელ საქართველოში და შემდგომაც საზოგადოდ მიუღებელი, ერთგვარად „უცხო“ იყო და გაკიცხვის საგანი გახდებოდა. რუსთველმა ერთგვარად დაარღვია ნორმადქცეული პრინციპი და მიჯნურთა შორის პირველობა სიყვარულის აღიარებაში ქალს მიანიჭა. შესაძლოა, ნესტანს სიყვარულის გაცხადების სიფრთხილეს ამირბართან „განაზარდობაც“ განაპირობებს და ისიც, რომ იგი ზრდასრულ, პიროვნებად ჩამოყალიბებულ ტარიელს არ იცნობს (გავიხსენოთ, ფარსადანმა ნესტანისთვის კოშკი ააგო და მეფის ასული განცალკევებით იზრდება); ამასთანავე, როგორც ტექსტიდან ირკვევა, მისი „კრძალვა“ და „რიდიც“ ჰქონდა. ამდენად, ნესტანის დუმილი არა მარტო უდიდესი სიყვარულ-ლითაა გამოწვეული, „კრძალვა და რიდი ამირბარისა“ ავსებს და ხსნის მის ქცევას. აქ თავს იჩენს წმინდა ფსიქოლოგიური მომენტი, რაც ესოდენ კარგად იცის რუსთველმა.

ზოგადად, ადამიანისათვის წერილის მეშვეობით საკუთარი გრძნობების გამხელა (საიდუმლოს გაცხადება, ცოდვების აღიარება, შენდობა-მიტევების თხოვნა და სხვ.) და წერილობით გულახდილი მსჯელობა-საუბარი ბევრად იოლია. ეს ნაკლებ ემოციასთან, ნაკლებ

განცდასთანაა დაკავშირებული, ვიდრე სხვასთან პირისპირ დგომისას, თვალის გასწორებისას საკუთარი გრძნობების გამოქვავება-გამოთქმა და მეტად მძაფრი სულიერი განცდების გადმოღვრა (მით უფრო – სატრფოს წინაშე). ამას ცხადყოფს სხვადასხვა მიზეზთა გამო (ძირითადად, დროის უქონლობა და მრევლის სიმრავლე) ჩვენს ყოფაში შემოსული სიახლე მოძღვართან აღსარების ჩაბარების წერილობითი ფორმა, რაც, ჩვენი აზრით, მოკლებულია ძალზე მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ მხარეს და ადამიანის შინაგანი ბუნების სრულად გამომჟღავნების, ემოციური მღელვარებისგანაა განძარცვული, დაცლილია ყოველგვარი ცხოველმყოფელი ძალისა და სინედლისაგან. უწინარეს ყოვლისა, მოძღვარსა და სულიერ შვილს შორის არ ხორციელდება საიდუმლო სულიერი კავშირი, რაც ყველაზე ამაღლევებელი და სათუთი გრძნობაა, სულის ურთულეს ლაბირინთებს, უმტკივნეულეს განცდებს გამოამზებურებს, სინანულს, ცრემლს, შინაგან მღელვარებას, პასუხისმგებლობას, სირცხვილს, ყოველგვარ უმდაბლეს ქმედებებსა თუ ნაფიქრალს გამოიტანს მზის სინათლეზე. ეს კი ყველაზე და ყველაფერზე აღმატებულია თავისი სირთულითა და სიმძიმით. აღსარების წერილობით გაფორმებისას იკარგება უმთავრესი, რაც აღსარებისთვისაა უცილობელი და ნიშნული. ასეა სხვა შემთხვევებშიც და, განსაკუთრებით, სიყვარულის „სიმშაგითა“ და „გახელებით“ შეპყრობილთათვის; სიყვარულის აღიარება ხომ ერთგვარი აღსარებაა, როდესაც საყვარელ და უძვირფასეს ადამიანთან პირისპირ დგომისას სულიერი განცდები გადმოიღვრება.

ამდენად, შოთა რუსთველის მიერ ნესტანის დუმილის ახსნა – „სირცხვილი აქვს საუბრისა, მერმე თავსა ჰკრძალავს ლალი“ (400), ალბათ, ამ გარემოებასაც უკავშირდება. ამასვე მოწმობს ნესტანის სიტყვები მიჯნურთა მეორედ შეყრისას (თავი – „ტარიელისა და ნესტანის პირის-პირ შეყრა“).

მიბრძანა: „ძოდან გეწყინა გაშვება უუბარისა...

მაგრა ხამს ჩემგან სირცხვილი და რიდი ამირბარისა“,

– ასე გადასცემს ტარიელი ავთანდილს ნესტანის ნათქვამს.

როგორც ვხედავთ, აქაც ნესტანის დუმილის მთავარ მიზეზად დასახელებულია „სირცხვილი და რიდი ამირბარისა“. ამის შემდგომ ნესტანი ხაზს უსვამს ქალისაგან მამაკაცისადმი დიდი კრძალვის ქონის აუცილებლობას („თუცა ჰმართებს დედაკაცსა მამაცისა დიდი კრძალ-

ვა“ – 415) და, მიუხედავად ამისა, მისთვის „ჭირთა მალვა“ და „არათქმა“ მეტად ძნელია და იგი ტარიელს სიყვარულით სავსე გულს უშლის.

ამდენად, მიჯნურთა უსიტყვოდ დასრულებული პირველი შეყრა ნესტანისათვის არის მიჯნურთან მომავალი შეხვედრების, მომავალი ურთიერთობის ფსიქოლოგიური მზაობისათვის მოსამზადებელი საფეხური, მისი უდიდესი სიყვარულის წარმომაჩენელი და იმავდროულად ამირბარისადმი მისი დამოკიდებულების – „კრძალვისა და რიდის“ (რაც ქალს მამაკაცის წინაშე უნდა მართებდეს) – გამომხატველი, სიყვარულის ტყვეობისაგან თავის ვერდახსნის, კრძალვა-რიდის გამო პირისპირ გრძნობათა გაცხადების და სულისშემძვრელი, მეტად მტკივნეული განცდების ამსახველი.

ამ ეპიზოდის ანალიზისას გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ნესტან-ტარიელის პირველ შეხვედრას ახლავს ურთიერთშემცნობის, ერთმანეთის გაცნობის წადილი და განცდა და, ამდენად, ამ შეხვედრის მნიშვნელობა ერთმანეთის „შემეცნების“, აღქმის ფსიქოლოგიზმითაც არის დატვირთული. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ეპიზოდი საყურადღებოა გენდერული თვალსაზრისითაც, რადგან ქალის როლი და საზოგადოებრივი ფუნქცია იმ სოცოკულტურული კონტექსტისაგან განსხვავებულად წარმოჩნდება, რომელშიც ინერებოდა „ვეფხისტყაოსანი“.

2. ნესტანის ფსიქოლოგიური პორტრეტის წარმოსადგენად მეტად მნიშვნელოვანია სატრფოსადმი გაგზავნილი მისი წერილი ქაჯეთის ციხიდან.

რუსთველოლოგიაში ეს წერილი არაერთგზისაა განხილული და მის შესახებ სხვადასხვა თვალსაზრისია გამოთქმული. მიუხედავად ამისა, იგი ყოველთვის იქნება განხილვის საგანი, რადგან ყოველი დრო, ყოველი ეპოქა მხატვრულ ტექსტს ახლებურად კითხულობს და თავისი ეპოქის ინტერესებიდან, ლიტერატურულ-ესთეტიკური პრინციპების კვალობაზე გაიზრებს. ეს ეპიზოდი რუსთველის სიტყვის „ხელოვანებასთან“ ერთად, ადამიანის (კონკრეტულ შემთხვევაში – ქალის) ურთულესი შინაგანი სამყაროს ღრმა წვდომის კიდევ ერთი ცხადყოფაა.

ამჯერად ჩვენი მიზანი არ არის ნესტანის წერილის დანვრთვებით განხილვა, ვერ განვიხილავთ მასში დასმულ და გადმოცემულ ყველა მნიშვნელოვან საკითხს, ყურადღებას ჩვენთვის საინტერესო მხოლოდ

რამდენიმე ნიუანსზე შევაჩერებთ. კერძოდ, ნესტანი მთელი არსებით, მთელი გულითა და გონებით, ტარიელს სთხოვს, ევედრება, რომ მის დასახსნელად არ წავიდეს, რადგან მას დიდი საფრთხე ელის – ქაჯნი სხვა მეომრებს არ ჰგვანან:

„მათა შემბმელთა დაჰხოცენ, მართ ცეცხლად მოედებია“;
„ნუთუ ესენი გეგონნენ სხვათა მებრძოლთა წესითა!“ (1300-1301).

ნესტანი ყოველგვარი ძალისხმევით ცდილობს, მიჯნური დაიცვას და სიკვდილს აარიდოს. საამისოდ იგი ყველა საშუალებას მოიხმობს და ამირბარს მრავალ მიზეზს უსახელებს, უპირველესად, მიჯნურის დაღუპვის შემთხვევაში თავის უცილობელ სიკვდილზე ესაუბრება: „ნუცა მე მომკლავ ჭირითა, ამისგან უარესითა, შენ მკვდარსა გნახავ, დავინვი, ვითა აბედი კვესითა“ (1301), კვლავაც არწმუნებს, რომ მის გარეშე სიცოცხლე არ სურს: „არამ სიცოცხლე უშენოდ!“ (1301), ყოველგვარ ეჭვს ფიცით უფანტავს: „შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხვდეს მთვარე შენი; შენმან მზემან, ვერვის მიჰხვდეს, მო-ცა-ვიდენ სამნი მზენი!“ (1303) და ამცნობს, რომ ახლოს მდებარე დიდი კლდეებიდან თავს „გარდაიქცევს“. ტარიელს ქაჯეთში საომრად წამოსვლა რომ აარიდოს, ნესტანი კიდევ ერთ მიზეზს ასახელებს:

„ნადი, ინდოეთს მიჰმართე, არგე რა ჩემთა მშობელთა,
მტერთაგან შეინრებულსა, ყოვლგნით ხელ-აუპყრობელსა“ (1307).

ნესტანი მიჯნურს საკუთარ სულს ავედრებს და შესთხოვს, რომ კლდეზე უმაგრესი გულით დათმოს მიჯნური და მისი სიყვარული არ იგლოვოს: „დამთმე გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა!“ (1301) და „ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ, ჩემო, ჩემსა სიყვარულსა!“ (1306), მხოლოდ ერთს სთხოვს: „მისთვის ცრემლ-შეუშრობელი“ მიჯნური მოიგონოს; თან შეახსენებს, რომ სანამ ტარიელი ცოცხალია, ნესტანი მის „სატირლად და სატკივარად“ დარჩება.

დაისმის კითხვა – მართალია, ნესტანმა ყველა ღონე მოიხმო, ტარიელს ქაჯეთში არწასვლის მრავალი მიზეზი დაუსახელა, მაგრამ ასეთი წერილი შეძლებდა კი ლომ-ვეფხვთან და სიკვდილთან მებრძოლი ხელქმნილი მოყმის დარწმუნებას და უარის თქმას სატრფოს დახსნაზე? განა ტარიელს რაიმე შეაჩერებდა? (მით უფრო, რომ ნესტანი წერილში საკუთარი სიცოცხლის სიკვდილით დასრულებაზე საუბრობს, თუკი მიჯნურს მკვდარს იხილავს). ამირბარი ნესტანის დავალებით

ხატაელებზე სალაშქროდ უსიტყვოდ, უყოყმანოდ წავიდა და საკუთარი სატროფოს დასახსნელად რაიმე დაბრკოლება შეაშინებდა? ნესტანმა ყოველივე ეს კარგად იცის, რაც თვალნათლივ ვლინდება წერილის ერთ სტროფში, რომელიც ამ თვალსაზრისით მეტად საყურადღებო ნიუანსს წარმოაჩენს, კერძოდ, ნესტანი მიჯნურს სწერს:

ციხეს ვზი ეზომ მაღალსა, თვალნი ძლივ გარდასწვდებიან,
გზა გვირაბითა შემოვა, მცველნი მუნ ზედა დგებიან,
დღისით და ღამით მოყმენი ნობათსა არ დასცდებიან... (1300)*.

ეს ქაჯეთის ციხის გარემოს, მისი მისადგომების აღწერაა, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ციხის ასაღებად გასათვალისწინებელი ერთგვარი გეგმაცაა. ამ სიტყვებით ნესტანი მიჯნურს თავისი ადგილსამყოფლის დეტალების შესახებ ამცნობს, რადგან შინაგანად იგი დარწმუნებულია, რომ ტარიელი უცილობლად გაემართება მის დასახსნელად (ამას ფატმანის წერილიც მოწმობს, რომელშიც ქაჯეთის დანვრილებითი აღწერის თხოვნა იკითხება) და ამდენად, ქაჯეთის შესახებ მინოდებული ცნობებიც ტარიელის სიცოცხლის მოფრთხილება-გადარჩენის მიზნითაა ნაკარნახევი. ამ წერილის მიხედვით, ნესტან-დარეჯანი, ერთი მხრივ, მიჯნურს ევედრება საომრად არ წამოვიდეს, რათა უცილობელ სიკვდილს აარიდოს, მეორე მხრივ, დეტალურად აღუწერს ქაჯეთის ციხის მისადგომებს, რადგან დარწმუნებულია, ტარიელს ვერაფერი დააბრკოლებს. ამასვე მოწმობს ფატმანთან გაგზავნილი მისი წერილიც, რომელშიც კვლავ თხოვნაა გამუდავებული ტარიელის შესაჩერებლად: „გეაჯები, საყვარელსა შემახვეწე, შემაბრაღე, ნუ წამოვა ძებნად ჩემად, მიუწერე, შე-ცა-სთვალე“ (1289), კვლავაც ისმის სიტყვები, რომ მისი სიკვდილის შემთხვევაში თავადაც მოკვდება: „მას მკვდარსა ვნახავ, მოკვდები მე სიკვდილითა ორითა“ (1290). აქ ყურადღებას იქცევს „ორი სიკვდილის“ ცნება, რომელშიც, ერთი მხრივ, მიჯნური ქალის ფიზიკურ და სულიერ სიკვდილსაც შეიძლება მოას-

* აღსანიშნავია, რომ ვანის ქვაბთა მონასტრის კედლებზე ანა რჩეულაშვილის ხელით წარწერილია რუსთველის პოემის ორი სტროფი, რომელთაგან ერთ-ერთი სწორედ ეს სტროფია. ანა რჩეულაშვილი თავისი ნების წინააღმდეგ ჩანს ვანის ქვაბთა მონასტერში გამოკეტილი და „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში აქსოვს თავის განწყობილებას, განცდას, გვამცნობს თავის მდგომარეობას. მას არ სურს მონასტერში ყოფნა, ახლობლების წრეში ცხოვრება ერჩია, რაც ამ სტრიქონებით გამოხატა და ოცნებობს, რომ ნესტანის მსგავსად, ისიც ვინმემ დაიხსნას და გაიყვანოს დახურული სივრციდან (ონიანი 1959-1960; სულავა: 2010).

ნავებდეს*, მეორე მხრივ, იგი იდიომური გამოთქმა და მოქმედების გაძლიერების მიზანდასახულობის ფუნქცია აკისრია. ამავე წერილში ამასთანავე ქაჯეთის ამბებიცაა აღნიშნული: „ქაჯთა მეფე არ მოსულა, არცა მოვლენ ქაჯნი ჯერე, მაგრა სპანი უთვალავნი მცვენ და მათი სიაღფე-რე...“ (1287). ნესტანის ფატმანისადმი გაგზავნილ ამ მცირე ზომის წერილში (სულ – 7 სტროფი) ქაჯეთის ციხის აღწერა და მასზე ყურადღების გამახვილება უცნაურად მოგვეჩვენება, ზემოაღნიშნულ გარემოებას თუ არ გავითვალისწინებთ: ნესტანი დარწმუნებულია, რომ ტარიელს ვერაფერი შეაჩერებს და ამიტომაც ორივე წერილში გეგმის სახით ერთგვარ მონახაზს აკეთებს იქაური ვითარების შესახებ. ამ გზით იგი ტარიელს ერთგვარად მიანიშნებს კიდევ, რომ კარგად იცნობს მის პიროვნებას, სჯერა, რომ მიჯნური არაფერს შეუშინდება, სიცოცხლეს არ დაიშურებს მის გამოსახსნელად, ქაჯეთის გეგმა კი მას ბოროტ ძალებთან შებმას გაუადვილებს. აღნიშნული, თავის მხრივ, იმასაც გულისხმობს, რომ ნესტანი ტარიელს ელოდება. აქვე გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ გულის სიღრმეში ყველა მიჯნურს სურს, რომ სატროფო განსაცდელისგან დაიხსნას და მათი „სიკვდიმდე გასატანი“ ტროფობა ბედნიერებით დაგვირგვინდეს. ნესტანის წერილში შესაძლებელია ამ ქვეტექსტის წაკითხვაც. ამას გვაფიქრებინებს ნესტანისგან საკუთარი სიცოცხლის უცილობელ ხელყოფაზე საუბარი და ტარიელისადმი მისი უსაზღვრო სიყვარულის, მისი სულიერი მდგომარეობის, შინაგანი განცდის არაერთგზის ხაზგასმა: „მომიგონებდე, გახსოვდე მე შენთვის დაკარგული სად; ვზი მზრდელად სიყვარული-სა მის, ჩემგან დანერგულისად“ (1297); „მე სიკვდილი აღარ მიმძიმს, შემოგვედრებ რათგან სულსა, მაგრა შენი სიყვარული ჩავიტანე, ჩამრჩა გულსა; მომეგონოს მოშორება, მემატების წყლული წყლულსა; ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ, ჩემო, ჩემსა სიყვარულსა!“ (1306). როგორ არა ჰგავს ნესტან-დარეჯანის მიერ ქაჯეთის ციხიდან მიჯნურისათვის მიწერილი წერილი ინდოეთში მიჯნურისათვის მიწერილ პირველ წერილს, რომელშიც ინდოეთის ამაყი და თვითდაჯერებული მეფის ასულის ამპარტავანი პოზიცია ჩანს და მიჯნურს სწერს: „მზემან მეტი რალა გი-ყოს, აჰა, ბნელი გაგიტენე!“ (382). ქაჯეთის ციხეში ტყვედქმნილი ნესტანის პიროვნული თვისებები, შინაგანი ბუნება, სულიერი სამყარო სრულიად განსხვავებულია ინდოეთში მყოფი მეფის ასულისაგან, იგი

* ორი სიკვდილის არსის გააზრება იოანე პეტრინის „სათნობათა კიბეშია“ მოცემული, რომელიც იოანე სინელის „კლემაქსითაა“ მოტივირებული. თხზულებაში ორგვარი სიკვდილი გააზრებულია, როგორც 1. ბუნებრივი და 2. სულიერი, საქმეთაგან გამოწვეული (პეტრინი, 1968: 64, 184; სულავა, 1977: 79).

გარდასახულია იმგვარ პიროვნებად, რომელსაც შეცნობილი აქვს სიყვარულის ყოვლისმომცველი და ცხოველმყოფელი ძალის სიძლიერე, ნუთისოვლის ავკარგი, სიკეთისა და ბოროტების არსი. სწორედ ამითაა მიჯნურისადმი დამოკიდებულება ც განპირობებული.

ამგვარად, განხილული პასაჟები, ჩვენი აზრით, კიდევ უფრო გამოკვეთს ნესტანის ბუნებას და მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ახალი შტრიხებით ავსებს. ამგვარი გააზრება გმირის სახეს უფრო მეტად ადამიანურობას ანიჭებს, მის ქალურ ბუნებას უფრო მეტად გახსნის და წარმოაჩენს. „პირგამეხებული“ და „მშვენიერი“ ვეფხვი-ნესტანი რეალურად ადამიანად, მიწიერ არსებად წარმოჩნდება, რომლის ხასიათის ცალკეულ თვისებებში სხვადასხვა ეპოქის მანდილოსნები საკუთარ თავს აღმოაჩენენ და შეიცნობენ. ყოველივე ზემოაღნიშნული კიდევ ერთხელ ცხადყოფს შოთა რუსთველის მიერ ადამიანის ურთულესი სამყაროს უცდომელ წვდომას, მისი სულის ლაბირინთების (დეტალეზამდეც კი) ღრმა ცოდნას (განურჩევლად სქესისა, წოდებისა, ასაკისა), უდიდეს ფსიქოლოგიურ გამოცდილებას და სიყვარულს ყოველივე ადამიანურისა, რაც ავტორის რენესანსული აზროვნებისაკენ მიდრეკილებაზე მიუთითებს.

3. „ყაბაჩა და ერთი რიდე“ – გმირთა ფსიქოლოგიური სამყაროს ნიუანსთა წარმომარჩენელი სახე-სიმბოლო.

„ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, ტარიელმა ხატაელთა საგანძურში ნაპოვნი ყაბაჩა და რიდე ნესტანის საჩუქრად დასახა – „იგი საძღვნოდ მისად დავსხენ, ვისი შუქი მანათობდა“ (465/462, 1), – ამბობს იგი.

სამახსოვრო საჩუქარი, ზოდადად, შეიცავს არა მარტო საყვარელ ადამიანთან სიახლოვისა და დამკვიდრების განცდას, არამედ მოულოდნელი სიხარულის, აღფრთოვანების გრძნობასაც. ეს უკანასკნელი მას განსაკუთრებულ ხიბლს ჰმატებს და, ამდენად, უფრო ბუნებრივი იქნებოდა, ტარიელს ის ნესტანისათვის პირადად გადაეცა; მით უფრო, რომ მან „ყაბაჩა და ერთი რიდე“ ნახვისთანავე ნესტანის საძღვნოდ განაჩინა. საპირისპიროდ ამისა, ინდოეთში გამარჯვებით დაბრუნებულ გმირს ნადიმზე მიჯნურისათვის განკუთვნილი რიდე თვით ჰქონდა მობურული:

რიდენი რომე მეშოვნეს ქალაქსა ხატაელთასა,
იგი მეხვივნეს, მშვენოდეს, ვახელებ გულსა ხელთასა,

მეფე გარდახდა, დარბაზსა შევედით ჩემთა მზრდელთასა,
და შევხედენ, დავჰკრთი ელვასა ღანვთა მათ მზებრ ნათელთასა.
(481/478),

– ამბობს იგი.

რუსთველი ტარიელის ამგვარი ქცევის აღწერით, ვფიქრობთ, მკითხველის მოლოდინს აცრუებს და მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის. ჩვენთვის თითქოს წინასწარ ცნობილი და მოსალოდნელი პასაჟი სულ სხვაგვარ სახეს იღებს, რაც მომავალი, არაორდინარული თხრობისადმი ინტერესს აძლიერებს. ამასთანავე, იგი გამოკვეთს აზრს, რომ „უცხო მოყმისაგან“ უცხო ქმედება არაა საკვირველი, რომ იდეალური გმირი თავისი ფსიქიკით, ქცევითა და განცდით სხვათაგან განსხვავებულია. პოეტისეულ ამ ხერხს, ვფიქრობთ, სხვაგვარი დატვირთვაც აქვს: ტექსტის მიხედვით, რიდემ სანადიმოდ შემოსილ გამარჯვებულ ტარიელს (სხვათა გულის გასაგმირად) სიტურფე შეჰმატა და მისი მშვენიერება მომეტებულად წარმოაჩინა („იგი მეხვივნეს, მშვენოდეს, ვახელებ გულსა ხელთასა“). შესაძლებელია, ამ ქმედებით ტარიელმა უცხო რიდისაგან განკრძალა მტრისეული იერი და მას რაინდისა და მიჯნურის სახე-ხატი დაუმკვიდრა. გმირმა თავისი სულიერი სამყაროთი შემოსა, სითბო-სიყვარულით დამუხტა რიდე, ახალი სიცოცხლე შთაბერა და ნესტანთან გასაგზავნად განამზადა, რათა იგი სატრფოსათვის მუდმივი სიყვარულის სიმბოლო-ნიშანი გამხდარიყო. ამასთანავე, ავტორი კიდევ ერთხელ აღნიშნავს რიდის განსაკუთრებულობას, მნახველებზე მისი მშვენიერების გამოაგნებელ, „გამახელებელ“ ზემოქმედებას, რაც მისი ფლობის დიდ წყურვილს აღძრავდა. ალბათ ეს გარემოება გაითვალისწინა ტარიელმა, წინასწარ განჭვრიტა, რომ რიდე სატრფოს უთუოდ მოენონებოდა (გონჯილაშვილი, 2000: 57-76).

ტარიელის ინტუიცია გამართლდა – რიდის ხილვამ სწორფერის გულში მისი ფლობის სურვილი წარმოშვა. მართლაც, ნადიმზე ტარიელის მხილველი ნესტანი ვერ ფარავს თავის ალტაცებას მიჯნურისა და მისი თავსაბურავის მშვენების მიმართ. წერილში იგი რაინდს უმხელს სიყვარულს და სთხოვს მისეული რიდის ჩუქებას: „და რომე წელან მოგეხვივნეს, იგი ჩემთვის არიდენო“ (498/495, 4).

სამეცნიერო ლიტერატურაში (დ. კარიჭაშვილი, ვ. ნოზაძე, სილ. ხუნდაძე, კ. ჭიჭინაძე, ალ. ბარამიძე) ამ სტროფთან, კერძოდ, სიტყვის – „არიდენო“, სემანტიკასთან დაკავშირებით გამოთქმულია სხვადასხვა ვარაუდი. უმრავლესობის აზრი შესაძლოა გამოიხატოს ამ სტროფის ვ. ნოზაძისეული განმარტებით: „მაჩუქე შენი რიდე, რომელიც ამას წინად

შენ გშვენოდა; როცა მე შენი რიდეთი მნახავ, შენც გეამება, ვინაიდან როგორც შენეული ანუ შენ მიერ ნაქონები, მეც დამშვენდესო“ (5, 71). შემდგომი ტაეპები მართლაც ამტკიცებენ ამგვარ ნაკითხვას:

იგი მე მომეც რიდენი, რომელნი წელან გშვენოდეს,
რა მნახო, შენცა გეამოს, შენეულითა მშვენოდეს (499/496, 1-2), –
ნერს იგი.

ნესტანმა არ იცოდა საჩუქრის წარმომავლობა. საკვირველი რიდე მისთვის ძვირფასი იყო, ვითარცა ტარიელის მშვენების წარმომჩენი, პიროვნული სამშვენისი, რომელიც მას სატრფოს გულისა და სხეულის სითბოს უწილადებდა.

რიდე, ერთგვარად, ტარიელის სახების გამანივებელია ნესტანში („შენეულითა მშვენოდეს“); თავად ტარიელისათვის კი საამო განცდის მომტანია მისი საჩუქრით სატრფოს ხილვა („რა მნახო, შენცა გეამოს“). თავისი სრულქმნილების გამო, რიდის სახე-სიმბოლოს შესწევს უნარი, ნესტანს ტარიელის სიტურფე-სინატიფე განაცდევინოს და ასეთ ფონზე თავადაც ტურფად სანახავი გახდეს. რუსთველისთვის მშვენიერია ის, რაც მშვენიერია უმაღლეს იდეალთა წვდომასა და ადამიანთან მიმართებით.

ამასთანავე, ძვირფასი საჩუქრები ნესტანისათვის იყო მიჯნურის შეუდარებელი გმირობის მოსაგონარი სამახსოვრო, უმაგალითო ბრძოლაში მოპოვებული, რომელიც სწორედ ნესტანის დავალებით განხორციელდა. მიჯნურს, უწინარეს ყოვლისა, გმირობა ამშვენებს. ნესტანი რაინდის მოვალეობად და მათი სიყვარულის გამამყარებელ ძალად სახელის მოხვეჭასა და „თავის კარგად გაჩვენებას“ მიიჩნევდა. ამდენად, ყაბაჩა და რიდე საბრძოლო ქველობის ღირსებით იყო შემკული და სატრფოსათვის კიდევ უფრო მეტად ფასეული. იგი გმირთა განუშორებლობის, შეკავშირების ერთგვარ ნიშნად აღიქმება. ამ ვარაუდს საფუძველს უმაგრებს ნესტანისგან მომდინარე წინასწარი ქმედება: რიდის სანაცვლოდ და ტარიელის საამებლად, ნესტანი მას უგზავნის თავის სამშვენისს – სამკლავეს, როგორც ძვირფას სახსოვარს, რომელიც მისი თხოვნის შესრულების ერთგვარი გარანტია:

ესე სამკლავე შეიბი, თუ ჩემი გა-ლა-გვლენოდეს,
და ერთი ასეთი ცოცხალსა სხვა ლამე არ გაგთენოდეს (499/496, 3-4),

– სნერს ნესტანი.

ტარიელმა, ასმათის ხელით, მიიღო სატრფოსეული ნიშან-სიმბოლო – სამკლავე და დაუყოვნებლივ აღასრულა ნესტანის თხოვნა:

ასმათის ნახვა მეამა, ჩემგან დად საესავისა.
ნიგნი რა ვნახე, მომართვა ესე საბამი მკლავისა.
მკლავსა შევიბი მაშინვე, მოვიხსენ რიდე თავისა,
და იგი უცხო და ღარიბი, მტკიცისა რასმე შავისა (505/502),

– მოუთხრობს ავთანდილს ტარიელი, საიდანაც ვიგებთ, რომ იგი ნესტანს თავისი გრძნობის პასუხად ყაბაჩასა და რიდეს უგზავნის:

განალამცა ვინინაშე, აჰა რიდე, რომე მთხოვე;
ყაბაჩაცა ასეთივე, ამისებრი ვერა ვპოვე (508/505, 1-2),

– დასძენს იგი.

ვ. ნოზაძის აზრით, „ამ საჩუქართა გაცვლით ნესტანისა და ტარიელის ნიშნობა ხდება, – ეს საჩუქარი მათი ურთიერთი სიყვარულის ნიშანი არის და ამასთანავე აღთქმა სიმტკიცისა და მარადისობისა სიყვარულში“ (ნოზაძე 1975: 340)

ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით აღსანიშნავია შემდეგი გარემოება: მეფე-დედოფალმა ნადიმზე ტარიელის თავსაბურად თავისი უცხოობით და ერთადერთობით გამორჩეული რიდე იხილა, რომელიც შემდგომ ნესტანის განუშორებელ ნაწილად იქცა; ნესტანისეული სამხრე კი მუდამ ამშვენებდა ტარიელის მკლავს. შესაბამისად, მათი წარმომავლობის დადგენა ნესტანის მშობლებისათვის ძნელი არ იქნებოდა. ამდენად, არა მარტო ნესტანის დანახვისას ტარიელის დაბნედა, არა მხოლოდ „მალვით ჭერეტა“, არამედ ყველაზე თვალნათელი ფაქტი – ტარიელისა და ნესტანის მიერ სამახსოვრო საჩუქრების (ყაბაჩარიდისა და სამხრის) გაცვლა – სრულიად საკმარისი იქნებოდა იმისათვის, რათა მეფე-დედოფალს მათ შორის ტრფობის ცეცხლი შეემჩნია. ვფიქრობთ, სწორედ ყაბაჩა-რიდე და სამკლავე ფარსადანისათვის თვალნათელი მოწმობაა მათი დაფარული სიყვარულისა და ერთ-ერთი მიზეზი (თუმცა, დაუსახელებელი) მეფის სიტყვებისა –

მეფე ბრძანებს: „ვიცი, ვიცი, მეტად კარგად შემიგნიან:
მას უყვარდა ქალი ჩემი, სისხლნი ველთა მოუღვრიან... (576/576, 2-3).

ამგვარად, რუსთაველის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები – ყაბაჩა-რიდე და სამხრე – სიმბოლურად გამირთა ამაღლებული სიყვარუ-

ლის თვალნათელი მოწმობაა, მიჯნურთა საიდუმლო ნიშნობის განხორციელება; ამავედროულად, სამეფო კარისათვის მათ შორის არსებული ფარული ურთიერთობის გაცხადება და ერთგვარი დემონსტრირებაც კი, თუმცა რუსთველი ამაზე არ საუბრობს და მის ამოკითხვა-ამოცნობას მკითხველს მიანდობს.

ამრიგად, ჩვენ მიერ განხილული ეპიზოდები კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენენ და გამოკვეთენ ნესტანისა და ტარიელის ბუნებას, მათ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ახალი შტრიხებით ავსებენ. ამგვარი გააზრება თითოეული გმირის სახეს უფრო მეტ ადამიანურობას ანიჭებს, ნესტანის ქალური ბუნების უკეთ გახსნასა და ტარიელის შინაგან სამყაროში მიმდინარე ჭიდილის უფრო მეტად წარმოჩენას ემსახურება. „პირგამეხებული“ და „მშვენიერი“ ვეფხვი-ნესტანი რეალურ ადამიანად, მინიერ არსებად წარმოჩნდება, რომლის ხასიათის ცალკეულ თვისებებში სხვადასხვა ეპოქის მანდილოსნები საკუთარ თავს აღმოაჩენენ და შეიცნობენ. ტარიელის სახე-ხატის ვაჟკაცური ბუნებისა და მიჯნური რაინდის ნაზი, ყოვლისშემძვრელი განცდების ასახვით ავტორი ადამიანის მრავალფეროვან ფსიქოლოგიურ სამყაროზე ამახვილებს ყურადღებას. ყოველივე ზემოაღნიშნული კიდევ ერთხელ ცხადყოფს შოთა რუსთველის მიერ ადამიანის ურთულესი სამყაროს უცდომელ წვდომას, მისი სულის ლაბირინთების (დეტალებამდეც კი) ღრმა ცოდნას (განურჩევლად სქესისა, წოდებისა, ასაკისა), უდიდეს ფსიქოლოგიურ გამოცდილებას და სიყვარულს ყოველივე ადამიანურისა, რაც ავტორის რენესანსული აზროვნებისაკენ მიდრეკილებაზე მიუთითებს.

დამონებიანი:

გონჯილაშვილი 2000: გონჯილაშვილი ნ. „ყაბაჩა და ერთი რიდე“. შოთა რუსთველი, სამეცნიერო შრომების კრებული, I. თბილისი :L 2000.

ნათაძე 1966: ნათაძე ნ. *რუსთველური მიჯნურობა და რენესანსი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ონიანი 1959ა: ონიანი შ. „ვეფხისტყაოსნის“ ორი სტროფი ვანის ქვაბთა მონასტრის ერთ წარწერაში“. *საიუბილეო კრებული. მიძღვნილი აკად. კ. კეკელიძის დაბადების 80 წლისთავისადმი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1959.

ონიანი 1959ბ: ონიანი შ. *ვანის ქვაბთა მონასტრის წარწერების პოეზია*. საბჭოთა ხელოვნება, № 7.1959.

ონიანი 1960: ონიანი შ. *ვანის ქვაბთა მონასტრის წარწერების პოეზია*. საბჭოთა ხელოვნება“, №8. 1960.

რუსთველი 1966: შოთა რუსთველი. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებითა და ლექსიკონითურთ, ორ ტომად, ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით. I. თბილისი: „მეცნიერება“, 1966.

სირაძე 1982: სირაძე რ. სახისმეტყველება. თბილისი: „ნაკადული“, 1982.

სულავა 1977: სულავა ნ. *რუსთაველი და ძველი ქართული სასულიერო პოეზია*. საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1977 (ხელნაწერის უფლებით).

სულავა 2010: სულავა ნ. „*ვეფხისტყაოსნის*“ ანა რჩეულაშვილისეული ვერსიის მნიშვნელობა რუსთველოლოგიისათვის. გულანი. ახალციხის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, № 9.2010.

პეტრინი 1968: პეტრინი იოანე. *სათნოებათა კიბე*. გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივანე ლოლაშვილმ. თბილისი: „მეცნიერება“, 1968.

ჭავჭავაძე 1984: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

NANA PRUIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rstaveli Institute of Georgian Literature

For Interpretation of the Fragment of “The Knight in the Panther’s Skin”

“Vepkhistkaosani” is being studied for many years. Also there are many parts in the text which demand to be read and considered several times.

Now our topic to discuss is etymology of “Sevda” (Sorrow). It is an Arabian word سوادء (sawdā’) and means “a black dot in the heart”. It is also explained as “black” and “melancholy”. In Turkish language “Sevda” was imported from Arabian, but with completely different meaning: “Love”, “Strong love” “Passionate love”. We think that Rustaveli had already known the “new” definition of *Sevda* and in several occasions they used the new meaning.

Key words: “Vepkhistkaosani” , “Sevda”(Sorrow) , interpretation.

ნანა ფრუიძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ერთი ფრაგმენტის ინტერპრეტაციისთვის

„ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის შესწავლას მრავალწლიანი ისტორია აქვს და მთელი ამ ხნის განმავლობაში რუსთველოლოგები არა მარტო ძირითადი ტექსტის დადგენას, არამედ პოემის შინაარსის სწორად განმარტებასაც ესწრაფვიან. მიუხედავად მეცნიერთა რამდენიმე თაობის თავდაუზოგავი შრომისა, დღემდე იკვეთება რიგი საკითხებისა, რომელთა შესახებ არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა; ასევე, მრავლად შეიძლება დაიძებნოს ტექსტში ისეთი ადგილი, რომელიც განსხვავებული ნაკითხვისა და გააზრების სურვილს აღძრავს.

ზოგადად, ცნობილი ფაქტია, რომ ენა სარკესავით ირეკლავს მძლავრების ქვეშ გატარებულ წლებს და ცვლილებას ყველაზე ადრე ლექსიკა განიცდის; უცხო სიტყვების სიმრავლე პირდაპირპროპორციულადაა დამოკიდებული მონობაში გატარებული დროის ხანგრძლივობაზე. როგორც წესი, ამგვარი იძულებითი ნასესხობისას სიტყვის მნიშვნელობა უცვლელი რჩება, თუმცა ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ სიტყვამ ძველის პარალელურად ახალი მნიშვნელობაც შეიძინოს; ამ მოვლენას ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სხვადასხვაგვარი ახსნა გააჩნია. ამჯერად ჩვენი მსჯელობის საგანია „სევდის“ ეტიმოლოგიისა და პოემაში ამ სიტყვის სემანტიკური ველის გაფართოვების საკითხი.

სევდა سَوْدَاءٌ (*sawdā*) არაბულიდან ითარგმნება, როგორც „გულში არსებული შავი ნერტილი“; ამ სიტყვით აღნიშნავენ „შავ ნაღველს“, „მელანქოლიას“; ქართულში ხსენებული სიტყვა სწორედ ამ მნიშვნელობით დამკვიდრდა არაბთა ბატონობის პერიოდში და დღემდე ასე გამოიყენება. სულხან საბას განმარტებითაც სევდა „სხვათა ენაა. ქართულად შავი ნაღველი ჰქვიათ“. თუმცა იყო პერიოდი, როცა სევდა ჩვენში კიდევ ერთი, სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარებოდა.

X საუკუნეში რეგიონში პოლიტიკური „კლიმატი“ შეიცვალა – თურქებმა ნელ-ნელა განდევნეს არაბები წინა აზიიდან, თუმცა, როგორც მოსალოდნელი იყო, მათგან ბევრი რამ შეითვისეს და გაითავისეს. თურქულმა ენამ და კულტურამ არაბულის მძლავრი ზეგავლენა განიცადა, მაგრამ გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო, უფრო ხშირად ამას არა მნიგნობრული, არამედ ზეპირმეტყველებითი ხასიათი ჰქონ-

და. შესაძლოა, სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ ძველ ოსმალურში არაბულიდან შესულმა „სევდამ“ მწუხარების ნაცვლად „სიყვარულის“, „სიყვარულით აღძრული ძლიერი ვნებისა და სურვილის“, „სიყვარულით გამოწვეული დაავადების“, „დამაუძღურებელი გრძნობის“, „დაუთმენელი ძლიერი ვნების“ მნიშვნელობა შეიძინა.*

არაბთა იმპერიის დასუსტების კვალობაზე საქართველო ნელ–ნელა ცდილობდა დანაწევრებული ეროვნული სხეულის გამთლიანებას, მაგრამ სანამ დავით აღმაშენებელი საბოლოოდ განდევნიდა ჩვენი ქვეყნიდან არაბებს და მათ უკანასკნელ ციტადელს – თბილისის საამიროს – გაანადგურებდა (1121–1122), X–XI საუკუნეებში დამპყრობელთა ახალი მძლავრი ტალღა დაგვატყდა თავს. ეს ხანა „დიდი თურქობის“ სახელითაა ცნობილი. თურქ–სელჩუკებმა სამხრეთ საქართველო პირველად 1064 წელს მოარბიეს. ინტენსიური ხასიათი კი მათმა შემოსევებმა 1080 წლიდან მიიღო. სელჩუკებმა წესად შემოიღეს გაზაფხულზე შემოსვლა და დაზამთრებამდე დარჩენა. ამდენად, მათი გავლენა მეტად საგრძნობი შეიქნა არა მარტო პოლიტიკური და ეკონომიკური, არამედ ყოფითი თვალსაზრისითაც (ენა, ჩვეულებები და ა. შ.).

როდის უნდა შემოსულიყო „სევდა“ ქართულ ენაში? ცხადია, ეს ვერ მოხდებოდა VII საუკუნის შუახანებამდე, ანუ არაბთა მძლავრების დაწყებამდე, ხოლო მეორე, განსხვავებულ მნიშვნელობას „სევდა“ მხოლოდ XI საუკუნეში თუ შეიძენდა, „დიდი თურქობისას“. ჩვენი აზრით, არც ისაა გამორიცხული, სიტყვა „სევდა“ პარკტიკულად ერთდროულად გაეცნო ორივე მნიშვნელობით ქართველ მკითხველს, რადგან არც კლასიკურ ხანაზე ადრე შექმნილ აგიოგრაფიულ ტექსტებში და არც მატთანებში ამ სიტყვის გამოყენება არცერთი მნიშვნელობით არ დასტურდება**. სევდა საერო ლიტერატურამ შეითვისა და, შესაძლოა, ეს იმიტომ მოხდა, რომ სწორედ ნათარგმნ საერო ტექსტს „შემოჰყვა“ ეს უკანასკნელი.

დავით აღმაშენებელმა, მართალია, პოლიტიკურად „ჩაკეტა“ ქვეყნის საზღვრები, მაგრამ გზა გაუხსნა აღმოსავლურ კულტურას, რომლის ერთ-ერთი ცენტრი ჩვენგან სულ ახლოს, შირვანში მდებარეობდა. სპარსულ სინამდვილეში იქმნება ბრწყინვალე ტექსტები, რომელთა

* ჩვენს შემთხვევაში ისიც ნიშანდობლივად გვეჩვენება, რომ თურქულში „აშქ“ მოზეიმე, ბედნიერი სიყვარულია, „სევდა“ კი – ცალმხრივი, წარუმატებელი, გაურკვეველი მომავლის მქონე ძლიერი გრძნობა.

** „სევდა“ მხოლოდ ერთადერთ და ისიც გვიანდელ აგიოგრაფიულ ტექსტში გვხვდება. ესაა XVIII საუკუნეში შექმნილი „წამება წმიდისა მღვდელთ-მონაწმისა შიოსი და მოყუასთა მისთა“ („სევდა და ნუხილი ჰქონდა მიცვალებისათვის მეუღლისა...“ (ძველი ... 2014: 101).

დედნის ენაზე გაცნობის შესაძლებლობა უკვე აქვს ქართულ არისტოკრატობას; შესაბამისად, ჩნდება სურვილი ყველაზე პოპულარული ტექსტების ქართულ ენაზე გადმოღებისა და აი, იმ დროისათვის რეკორდულად მცირე ვადაში, შექმნიდან დაახლოებით ასი წლის შემდეგ, XII ს. შუახანებში სარგის თმოგველი თარგმნის „ვისრამიანს“, რომელიც სელჩუკთა სამეფოს დამაარსებლის, თოღრულ-ბეგის (1037-1063) კარის მგოსანმა, ფახრ უდ დინ გორგანმა სავარაუდოდ 1055 წელს ააჟღერა ახალ სპარსულ ენაზე.

ამკარაა, რომ „ვისრამიანმა“ მძლავრი ბიძგი მისცა ჩვენში საერო ლიტერატურის განვითარებას. ყოველ შემთხვევაში, კლასიკური ხანის თითქმის ყველა ავტორი საჭიროდ მიიჩნევს, რომ ამა თუ იმ ფორმით გამოამჟღავნოს მისი ცოდნა. „ვისრამიანის“ გმირები ქართული კლასიკური მწერლობის თითქმის ყველა ძეგლში არიან მოხსენიებულნი, მათ შორის „აბდულმესიანში“ – „ვხმობ ვამეყ-ვისსა, ართუ მეყვისსა“ (შავთელი 1988: 32,1-2), „თამარიანსა“ – „რამინს უშენოდ, სტკივის: უშენოდ შვრებოდა ვისის ნამიჯნურევად (ჩახრუხაძე 1988: V,22) და, ცხადია, „ვეფხისტყაოსანშიც“: „იგი ჭირი არ უნახავს, არ რამინს და არცა ვისსა“ (რუსთაველი: სტრ. 183, 3). ფატმანს ჰკვლიდა უმისობა, რამინისა ვითა ვისსა“ (რუსთაველი: სტრ. 1080, 4). „ნუ ეჭვ მიჯნურად მათებრსა, ნუმცა თუ რამინს და ვისსა“ (რუსთაველი: სტრ. 1543, 4). საგულისხმოა, რომ „ვისრამიანის“ გმირთა სახელები მოხსენიებულია თამარ მეფის ისტორიკოსის თხზულებაში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ (კეკელიძე ...1969:147).

ვფიქრობთ, „სევდას“ პირველად „ვისრამიანის“ ტექსტში უნდა შეხვედროდა ქართველი მკითხველი, რადგან სწორედ „ვისრამიანის“ თარგმნის შემდეგ იკიდებს ფეხს ეს სიტყვა ქართულ ლიტერატურაში.

ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გარდა, კლასიკური ხანის სამი ორიგინალური ტექსტია ჩვენამდე მოღწეული: „ამირანდარეჯანიანი“, „აბდულმესია“ და „თამარიანი“. დასახელებულთაგან ყველაზე ადრინდელი „ამირანდარეჯანიანი“ უნდა იყოს. ყოველ შემთხვევაში, „ვისრამიანის“ თარგმნამდე შექმნილს ჰგავს, რადგან ჯერ ერთი, მასში არ არიან ნახსენები „ვისრამიანის“ გმირები; მეორეც, ამ სარაინდო ეპოსის გმირების სულიერი სამყარო ჯერ არც ავტორის და, როგორც ჩანს, არც მკითხველის ინტერესის საგნად არ არის ქცეული. როცა „ამირანდარეჯანიანი“ იწერება, ქართულ სინამდვილეში ჯერ კიდევ არ ცდილობენ ჩაიხედონ გმირის სულში, ახსნან მისი ქმედება გრძნობა-განცდათა კვალბაზე; რაინდის პიროვნული, ინდივიდუალური სახე ჯერ კიდევ გაურკვეველი და ბუნდოვანია, ხოლო ქალი პერსონაჟები სრუ-

ლიად სქემატურნი და უსახურნი არიან. ამდენად, ლოგიკურია, რომ „სევდის“ გაგება უცხოა „ამირანდარეჯანიანის“ პერსონაჟებისათვის და ქართულ ლექსიკაში რომც იყოს ეს სიტყვა შემოსული, ავტორი, მოსე ხონელი, მას არ გამოიყენებდა.

დანარჩენი ორი თხზულება – „აბდულმესია“ და „თამარიანი“ – სახობრო პოეზიის ნიმუშებია და, სავარაუდოდ, არც იყო მოსალოდნელი, რომ მათში გამოეყენებინათ სიტყვა „სევდა“, თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შავთელიცა და ჩახრუხაძეც იცნობენ „ვისრამიანის“ ტექსტს.

სარგის თმოგველის მიერ შესრულებულ „ვისრამიანის“ ბრწყინვალე პროზაულ თარგმანში „სევდა“ ოთხჯერაა ნახსენები და მათგან სამ შემთხვევაში აშკარად მწუხარების მნიშვნელობით:

1. „ყოველი ქვეყანა მისგან მხიარულ იყო და იგი დაღრევილ იჯდა, კაცთა ლოცვა და ქენება მას სევდად და მოთქმად უჩნდა“ (ვისრამიანი 1964:48).

2. „ოდესცა მიბრძანოთ, განალამცა სირბილითა მოვიდოდე თქვენს წინაშე. ნუთუმცა ამა სნეულობასა და სევდიანობასა ავეხსენ, თქვენითა წყალობითა მთასა და ბარსა ნიადაგ ნადირობითა ვიხარებდე, ზოგჯერ ავაზითა, ზოგჯერ ქორითა და ძაღლითა გამოვსცადო სანადირო ყველაი!“ (ვისრამიანი 1964:199).

3. „ხელმწიფენი და მათნი ცოლნი, დიდებულნი და მათნი ცოლნი შვილთათანა მოვიდიან კითხვად და მიდამოუსხდიან. ზოგმან ზაფრა და სევდა თქვის და ზოგმან გრძნეულთაგან მოჩხიბულობა“ (ვისრამიანი 1964: 227).

მაგრამ ცალსახად ასე ვერ გავიგებთ ტექსტის შემდეგ ფრაგმენტს: „შენი სევდა საყელოთა მაგრად დამიჭირავს და სიყვარულსა ვერ მოვითმენ, შენსა გონებასა ვერ მიგრიდებ და ხელთა შენისა სამსახურისაგან არ დავიწყნარებ; არცა თვალითა ჩემითა უშენოდ ლხინისა გამცდელი ვეგები. ვირე ცოცხალ ვარ, ვინვი შენითა გონებითა. რალა ვთქვა შენი სამართალი ქება, თუ გონება აღარა მაქვს და ენა დამბმია? მოშორება შენი არცა ან შემოიძლია“ (ვისრამიანი 1964:370). თუ გავიხსენებთ, რომ „სევდა“ თურქულში „სიყვარულით აღძრულ ძლიერ ვნებასა და სურვილს“/„დაუთმენელ ძლიერ ვნებასაც“ ნიშნავს, მაშინ დამოწმებულ ფრაგმენტში სწორედ დაუთმენელ ვნებაზე, ლტოლვასა და კვლავ ვისისთან ერთად ყოფნის სურვილზე უნდა იყოს საუბარი და არა უბრალოდ მეუღლის გარდაცვალებით გამონეველ მწუხარებაზე.

„ვეფხისტყაოსანში“ სიტყვა „სევდა“ 23-ჯერ არის გამოყენებული. ვფიქრობთ, რუსთველისთვის ნაცნობია სევდის ორივე მნიშვნელობა

და ეს სიტყვა პოემაში ზოგიერთ შემთხვევაში სწორედ „სიყვარულით აღძრულ ძლიერ ლტოლვას“ უნდა ნიშნავდეს.

ჩვენი კონცეფციის გასამყარებლად დავიმონმებთ მაკა ელბაქიდის სტატიაში „სენი მე მჭირს რაცა ჭირად...“ (ელბაქიძე 2006: 63) მოხმობილ უაღრესად საინტერესო ამონარიდს ერთი არაბული ანთოლოგიიდან: „მეტრფე პოეტს ეკითხება: რა უნდა იღონოს შეყვარებულმა მამაკაცმა? პოეტი უპასუხებს: მან უნდა დამალოს სიყვარული, სევდა დაითმინოს, იყოს თავმდაბალი, მორჩილი და მოკრძალებული. ხოლო თუ მას სიყვარულის დათმენა არ ძალუძს, მხოლოდ ტანჯვაა ერთადერთი სასურველი გზა. მეტრფე: გემორჩილები, მაგრამ მე მეტს ვეღარ ვიცოცხლებ; აცნობე მას, ვინც ჩემი გული ცეცხლის ალში გახვია, ჩემი სავალალო თავგადასავალი. მე დავწვები მისი კარის დირესთან და თავს მოვიკლავ. ბედნიერი ვიქნები, თუკი აღდგომის დღე ერთმანეთს კვლავ შეგვყრის“. საყურადღებოდ გვეჩვენება რეკომენდაციათა თანმიმდევრობა – „სიყვარული დამალოს... სევდა დაითმინოს“ (შრდ.: „არ დააჩნდეს მიჯნურობა, სჯობს, თუ კაცსა ეახლების“). ვფიქრობთ, აქაც მწუხარებაზე კი არა, სიყვარულით გამონვეული ვნების, ლტოლვის დათმენაზე უნდა იყოს საუბარი; მწუხარება კი არ უნდა დაითმინოს მიჯნურმა, პირიქით, სწორედაც უნდა იტანჯოს და რამდენადაც გაუსაძლისი იქნება დარდი, იმდენად მოახლოვდება აღსასრული, რომელიც საუკუნო განსასვენებელში ბედნიერების მოპოვების ერთადერთი გზაა.

„ვისრამიანში“ რამინის გამიჯნურების ამბის მოთხრობის შემდეგ ავტორი ერთგვარ ლირიკულ ნიაღვრას გვათავაზობს: „მიჯნურსა ჭირად ესე ეყოფის, რომელ მიწყით ჭირსა შიგან არის და მოყვარისა ნატვრასა. ნიადაგ ხვაშიადასა გულსა შიგან შენახვა უნდა, ვერვის გლახ მიანდობს თავის გულისა სიტყვასა“ (ვისრამიანი 1962: 46). როგორც ვხედავთ, აქაც სწორედ იმავე საკითხებზე კეთდება აქცენტი, რომლებზეც არაბულ ანთოლოგიაში იყო საუბარი: მიჯნური შესაბრალისია, რადგან მუდმივად სატრფოს ნატვრაშია, მისადმი უნუგემო ლტოლვა ტანჯავს და ვერც ვერავინ დაეხმარება, რადგან იძულებულია, საიდუმლოდ შეინახოს თავისი გრძნობა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ვფიქრობთ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ რამდენიმე შემთხვევაში „სევდა“ დაუთმენელი სასიყვარულო ლტოლვის მნიშვნელობით უნდა იყოს გამოყენებული. კერძოდ, შემდეგ სტროფებში: 304,2; 310, 4; 352,2; 369,1; 517,1 და 726,3. შევეცდებით ცალცალკე განვიხილოთ თითოეული პასაჟი.

კაცმან ვით პოვოს, ღმრთისაგან რაც არა დანაბადია!
მით გული ჩემი სევდამან ან ასრე დანაბა დია,
კვლა გზასა მიკრავს, მიჭირავს მითქს ბადე დანაბადია;
და ან ხელთა, ნაცვლად ლხინისა, ჩალა მაქვს და ნაბადია“.
(რუსთაველი: სტრ. 304,2)

ამ სიტყვებს მაშინ ტარიელი ამბობს, როცა უკვე გადანურული აქვს ნესტანის პოვნის იმედი, მაგრამ მისი სურვილის ბადეში გაბმულს ხსნის გზის პოვნა არ ძალუძს.

ისმენდი, მიეც გონება ჩემთა ამბავთა სმენასა;
საუბართა და საქმეთა ვისთა ძლივ ვათქმევ ენასა,
იგი, ვინ ხელ-მქმნის, მოველი მისგან აროდეს ლხენასა,
და ვისგან შევუცავ სევდათა, სისხლისა ღვართა დენასა.
(რუსთაველი: სტრ. 310,4)

ამ შემთხვევაშიც შესაძლებლად მიგვაჩნია, ტარიელის სიტყვები შემდეგნაირად გავიგოთ: მისგან, ვინც გონება დამაკარგვინა, ლხენას აღარ მოველი, ამიტომაცაა გაუსაძლისი მისი სურვილი.

აქიმნიცა იკვირებდეს: „ესე სენი რაგვარია?
სამკურნალო არა სჭირს რა, სევდა რამე შემოჰყრია“.
ზოგჯერ შმაგად ნამოვიჭრი, სიტყვა მცთარი ნამერია.
დელოფალი ზღვასა შეიქმს, მას რომ ცრემლი დაუღვრია.
(რუსთაველი: სტრ. 352.2)

სამეფო კარის ექიმები თვლიან, რომ ტარიელის მკურნალობას აზრი არ აქვს, რადგან ის შეეყარეულია, ამ სენს კი ნამალი არ შეეღის. „ვისრამიანში“ მთხრობელი როცა ახლად გამიჯნურებული რამინის უნუგეშო მდგომარეობას აღწერს, ამბობს: ადამიანს სიცხეს რომ მისცემს, შიშობენ, რამე არ დაემართოს და ათასგვარ ნამალს ასმევენ, მიჯნურის დახმარებას კი არავინ ცდილობს, რადგან ეს შეუძლებელია.

ვეცდებოდი, არა მცალდა სევდისაგან თავის კრძალვად;
ვიგონებდი, ცეცხლი უფრო მედებოდა გულსა ალვად;
ჩემნი სწორნი ნავიტანენ, ჩემსა დავეჯე, მთქვიან ალვად,
შეკქმენ სმა და ნადიმობა პატიჟთა და ჭირთა მალვად.
(რუსთაველი: სტრ. 369,1)

ვეფქრობთ, ამ სტროფშიც ტარიელი ნესტანისადმი აღძრულ დაუთმენელ სურვილსა და ლტოლვაზე საუბრობს. რაინდის თქმით, რაც უფრო მეტს ფიქრობდა სატროფოზე, მეტად ედებოდა ცეცხლად მისი სურვილი, ამიტომ ტოლები სანადიმოდ აწვია, რათა გული გადაეყოლებინა.

მეტმან სევდამან მიმწურა გულსა დაცემად დანისად.
ასმათის მონა შემოდგა, მე ვჯე ლალი და ჯანისად,
ნიგნი მომართვა, ეწერა: „ვინ სჩან ალვისა ტანისად,
აღრე მოდიო, გიბრძანებს, დაუყოვნებლად ხანისად.
(რუსთაველი: სტრ. 517,1)

ამ სტროფშიც, რომელშიც ტარიელი თავის სილაღეზე საუბრობს, „სევდაში“ მწუხარება არ უნდა იგულისხმებოდეს. რაინდს სატროფოსთან სიახლოვის დაუძღვევლი და, მისი აზრით, სრულიად განუხორციელებელი სურვილი აღუძრავს თავის მოკვლის წადილს.

საყურადღებოდ გვეჩვენება პოემის კიდევ ერთი ეპიზოდი: არაბეთში დაბრუნებული ავთანდილი თინათინთან პირისპირ შეხვედრის შემდეგ ძლიერ სულიერ მღელვარებას განიცდის. სასახლიდან წამოსული ადგილს ვერ პოულობს – „ზოგჯერ ადგის, ზოგჯერ დანვის, ხელსა რადმცა დაეძინა!“ (რუსთაველი: 724,3). სიყვარულით გახელებული იმასლა ნატრობს, თინათინი სიზმრად მაინც იხილოს: „ცხადად ნახვასა არ ღირს ვარ, ნეტრამცა სიზმრად გნახეო!“ (რუსთაველი: 725,4), მაგრამ ბოლომდე არ ჰყვება ემოციებს, მოუხმობს გონიერებას და თავს დაიმოდვრავს:

ამას მოთქმიდის ტირილით ცრემლისა დასალვაროთა;
კვლა გულსა ეტყვის: “დამობა ჰგვანდეს სიბრძნისა წყაროთა.
არ დავთმოთ, რა ვქმნათ, სევდასა, მითხარ, რა მოუფგვაროთა?
თუ ლხინი გვინდა ღმრთისაგან, ჭირიცა შევიწყნაროთა.
(რუსთაველი: სტრ. 726,3)

ვეფქრობთ, ამ შემთხვევაშიც ავთანდილი მწუხარების კი არა, სწორედ სიყვარულით აღძრული ლტოლვის დათმენას გულისხმობს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში ამას სრულიად გაუთვალისწინებელი და ფრიად არასასურველი შედეგები შეიძლება მოჰყვეს. „ვისრამიანის“ მიხედვით, როდესაც რამინს ვისის სიყვარულმა „დაუწვა ტვინი და გონება წაუღო“, ანუ როცა გრძნობების მართვის უნარი დაკარგა,

„მისისა მიჯნურობისაგან ხე ესეთი გამოვიდა, რომლისა ნაყოფი ველად გაჭრა და გახელება იყო“ (ვისრამიანი 1962: 44). ავთანდილს ახლა ამისი დრო არ აქვს – ტარიელის დასახმარებლად მიეჩქარება, ამიტომ სწორედაც რომ უნდა დაითმინოს ამჯერად თინათინის სურვილი, რადგან სხვა წამალი არ არსებობს.

ამდენად, მიგვაჩნია, რომ ხსენებულ ეპიზოდებში რუსთველი ქართულ სინამდვილეში შედარებით ახლად დამკვიდრებული შინაარსით იყენებს „სევდას“. სავარაუდოდ, ეს ტრადიცია შემდგომიც უნდა გაგრძელებულყო. ამჯერად ჩვენ მხოლოდ ერთ „ირიბ“ არგუმენტს მოვიხმობთ ამ მოსაზრების დასტურად: აღიარებულია, რომ ძველ ქართულ მწერლობაში ბესიკი რუსთველის ერთ-ერთი ღირსეული მემკვიდრეთაგანია პოეტური სემანტიკის თვალსაზრისით. მისი ლირიკულ შედეგთა შორისაა ლექსი „სევდის ბალს შეველ“, რომლის გმირი, სიყვარულით გატაცებული ჭაბუკი, ბედნიერების ნალკოტისკენ (სევდის ბალისკენ) ისწრაფვის, რათა სატრფოს სიახლოვით დატკბეს.

სევდის ბალს შეველშენაღონები:
მოკრეფად მსურდა ვარდის კონები.
(ჩვენი ... 1960: 375)

სამწუხაროდ, მშვენიერი ასული პოეტს განრისხებული დაუხვდება, გააძევებს და „სევდის ბალის“ კარიც სამუდამოდ ჩაირაზება უბედური მიჯნურისათვის. მას ისლა დარჩენია, სიკვდილი ინატროს, რადგან გაუსაძლისია სატრფოს სურვილი და მონატრება:

....დავბრუნდი ყოვლგნით შეუბრალები;
ბალის კარს დავჯექე შენაძალები,
ცრემლით აღმეცხნეს მწირნი თვალები;
ვიყავ ბედისა დამაბრალები.
ვინცა მნახვიდენ დამაშვრალები,
შეიქმნებოდენ ჭირნაკრძალები.
მეც მომხვდა სოფლის მკვლელი ბრჭალები!
ბესიკი სიკვდილს არ ვემალები.
(ჩვენი ... 1960: 376)

როგორც ვხედავთ, სარგის თმოგველისა და რუსთველის მიერ ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებული ტრადიცია – გაფართოებულიყო „სევდის“ სემანტიკური ველი – XVIII საუკუნეშიც შენარჩუნებული

ყოფილა: ბესიკმაც იცის, რომ „სევდა“ მხოლოდ მწუხარებას არ ნიშნავს და მას „ძლიერი სიყვარულის“ მნიშვნელობაც გააჩნია. ზემოხსენებულ ლექსში „სევდა“ ცალსახად ამ გაგებითაა გამოყენებული. ბესიკის „სევდის ბალი“ ნამდვილად არ არის „ღელე გლოვისაი“, პირიქით, ის ბედნიერებისა და სიყვარულის ნალკოტია, სადაც მიჯნური მხოლოდ ბედნიერებას შეიძლება ეზიაროს.

დამოწმებანი:

ელბაქიძე 2006: ელბაქიძე მ. „სენი მე მჭირს რაცა ჭირად“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXVII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2006.

ვისრამიანი 1964: ვისრამიანი. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთეს ა. გვახარიამ და მ. თოდუამ. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

კეკელიძე ... 1969: კეკელიძეკ., ბარამიძე ალ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1969.

რუსთაველი 1966: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. სარედაქციო კოლეგია: ირაკლი აბაშიძე, ალექსანდრე ბარამიძე, პავლე ინგოროყვა, აკაკი შანიძე, გიორგი წერეთელი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ქართული ... 1960: *ქართული ლიტერატურის ისტორია* ექვს ტომად. სარედაქციო კოლეგია: გ. ლეონიძე, გ. აბზიანიძე, ალ. ბარამიძე, დ. ბენაშვილი, კ.კეკელიძე. ტ. II: (XII-XVIII სს.). თბილისი: საქ. სსრ მეცნ. აკად., რუსთაველის სახ. ქართ. ლიტ. ინ-ტი, 1960.

შავთელი 1988: შავთელი ი. „აბდულმესიანი“. *ქართული მწერლობა*. ტ. III. თბილისი: „ნაკადული“, 1988.

ჩახრუხაძე 1988: ჩახრუხაძე. „თამარიანი“. *ქართული მწერლობა*. ტ. III. თბილისი: „ნაკადული“, 1988.

ჩვენნი ... 1960: „ჩვენნი საუნჯე“. *ქართული მწერლობა* ოც ტომად. სარედაქციო კოლეგია: ალ. ბარამიძე, ა. გვახარია, ლ. მენაბდე. ტ. V. თბილისი: „ნაკადული“, 1960.

ძველი ... 2014: *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლების სიმფონია-ლექსიკონი*. ტ. III: ს-ყ., გოგუაძე, ნარგიზა (რედ.). თბილისი: „არტანუჯი“, 2014.

MERAB GHAGHANIDZE

Georgia, Tbilisi

Tbilisi Free University

**Rustvelian Studies on the Religion Confession of the Author of
Vekhistkaosani in the Twentieth Century Social and
Cultural Context**

Rustavelian studies in the 20th century confirmed that Rustveli belongs to the Orthodox Christian Tradition, and that was conditioned by better theoretical knowledge of Christianity and better available of Christian Georgian sources. On the other side, the pressure of the communist censorship was weakened in Georgia and the anticlerical tensions became not so dominant generally.

Later, when the new sources of the biography of the poet were discovered, the researches on Rustaveli's religion confession knitted together with the researches on Rustaveli's biography. The biographical researches also showed that he was a Christian.

Key words: *Vekhistkaosani*, Rustvelian Studies, Religion, Christianity.

მერაბ ღაღანიძე

საქართველო, თბილისი

თბილისის თავისუფალი უნივერსიტეტი

**რუსთველის კვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის
რელიგიური აღმსარებლობის შესახებ მეოცე საუკუნის
საზოგადოებრივ-კულტურულ კონტექსტში**

რუსთველის კვლევები აღმოცენების უმალ, – რაც „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ გამოცემას (1712) და ამ გამოცემაზე თანდართულ მეფე ვახტანგ მეექვსის კომენტარებს უკავშირდება, – საგანგებო ყურადღებას მიაპყრობდა რუსთველის რელიგიური აღმსარებლობის საკითხს. განვლილი სამასი წლის განმავლობაში საკითხის სიმწვავე არ შენელებულა, ხოლო ეს სიმწვავე იმასაც განაპირობებდა, რომ პრობლემათიკის განხილვა მნიშვნელოვანწილად პოლემიკურ ქრილში წარიმართებოდა. პოლემიკური პათოსი თავად ვახტანგისაგან იღებს სათავეს, რაკი იგი რუსთველის გაურკვეველ-დაუზუსტებელ კრიტიკოსებს ეკა-

მათება და დაჟინებით (არცთუ ხშირად წარმატებით) ამტკიცებს, რომ პოემა მთლიანად განმსჭვალულია ქრისტიანული სულისკვეთებითა და ალუზიებით. ისიც უნდა ითქვას, რომ ვახტანგის პოზიცია უფრო მეტად დეკლარაციულია, ვიდრე საფუძვლიანად და ვრცლად არგუმენტირებული.

ზოგადად, რუსთველის კვლევების განვითარებაში განსაკუთრებით ნაყოფიერი და დინამიკური იყო მეოცე საუკუნე, როცა ამ კვლევათა გაფართოება და გაღრმავება რუსთველის რელიგიური ორიენტაციის გარკვევის სხვადასხვა მცდელობებშიც გამოვლინდა.

გამოითქვა განსხვავებული შეხედულებები, ერთი მხრივ, ამა თუ იმ მკვლევრის მიერ წარმოსახული რუსთველის პირადი, ბიოგრაფიული აღმსარებლობის შესახებ, ხოლო, მეორე მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში გამოვლენილი რელიგიური პოზიციის გამო (ხშირ შემთხვევაში, ორივე ეს მხარე ერთმანეთს ფარავდა).

გასული საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბდა რამდენიმე, მეტ-ნაკლებად დასაბუთებული და წყაროებით მეტ-ნაკლებად შემაგრებული რუსთველის ცხოვრების ამბავი. გამომდინარე ამ წარმოსახული ბიოგრაფიიდან და არჩევანის კვალობაზე, მკვლევარი რუსთველს მიაკუთვნებდა ხოლმე რომელიმე შესაბამის კონფესიას. მაგალითად, პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანაში“, რაკი ქრონიკული მასალებიდან ცნობილი შოთა კუპარი (ან: კუპრი) მიჩნეული იქნა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორად, რომელიც იმავე მასალების ინტერპრეტაციის შედეგად გამოცხადდა მანიქველთა სექტის მიმდევრად თუ მეთაურად, შესაბამისად, მკვლევარმა დაიწყო მანიქეური რელიგიის გამოძახილის ძიება თავად პოემის ტექსტში. ასევე, როცა მოგვიანებით შალვა ნუცუბიძე პოემის შემოქმედს იერუსალემელ მომლოცველად ან პროკოფი რატიანი რუსთველ ეპისკოპოსად წარმოადგენდა, პოემის დანერის გარემოებანიც საეკლესიო-სამონასტრო გარემოთი იხსნებოდა.

ცალკე საქმე იყო პოეტურ ტექსტში მიმოფანტულ იმგვარ მინიშნებათა ამოკრება, რომელიც ავტორის რელიგიური კუთვნილების შესახებ მეტყველებდა, და შემდგომ კი, – მათი ახსნა, კონტექსტური ანალიზი და პოემის ავტორის (სწორედ ავტორის!) რელიგიური შეხედულებების გამო დასკვნების გამოტანა. განზოგადებას ისიც ართულებდა, რომ არ არსებობდა საერთო და დადგენილი თვალსაზრისი, თუ რა ეკუთვნოდა პოემის მოღწეულ ხელნაწერებში ნაწარმოების ავთენტიკურ ავტორს (თანდათანობით ცხადდებოდა, რომ ტექსტის შემადგენლობის საბოლოო დადგენა შეუძლებელი ხდებოდა ჩანართებისა და დანართების უზარმაზარი რაოდენობის გამო).

მეოცე საუკუნეში ამა თუ იმ რელიგიური კონფესიისადმი პოეტის მიკუთვნების დიაპაზონი მეტად ფართო აღმოჩნდა: მანიქეველობიდან (პაულე ინგოროყვა) პანთეიზმამდე (ივანე ჯავახიშვილი, შალვა ნუცუბიძე), სეფასიანობიდან (იუსტინე აბულაძე) ისლამამდე (ნიკო მარი), ქრისტიანული ნეოპლატონიზმიდან (ნიკო მარი) ქრისტიანულ არისტოტელიზმამდე (მოსე გოგიბერიძე, ელგუჯა ხინთიბიძე), ბიბლიური ქრისტიანობიდან (კორნელი კეკელიძე) ეზოთერიულ ქრისტიანობამდე (მანანა გიგინეიშვილი, ზვიად გამსახურდია).

ეკლესიის მოძღვრებას დაფუძნებული მართლმორწმუნე (ორთოდოქსული) ქრისტიანული აღმსარებლობის მიჩნევა რუსთველის პირად თუ შემოქმედებით კონფესიად რუსთველის კვლევათა შორის მხოლოდ ორიოდ სეროზულ გამოვლინებას მოითვლის, რომლებიც ინსტიტუციონალურად (კალისტრატე ცინცაძე) თუ გეოგრაფიულად (ვიკტორ ნოზაძე) დაზღვეული იყო კომუნისტური გავლენის ან კომუნისტური იდეოლოგიური ცენზურისაგან: პირველ შემთხვევაში მკვლევარი სასულიერო წოდებას ეკუთვნოდა, თანაც მის უმაღლეს ფენას, ხოლო კათოლიკოს-პატრიარქს არც მარქსისტული პოზიციით „ვეფხისტყაოსნის“ განსჯა მოეთხოვებოდა და არც ქრისტიანულ თემათა ძიებისათვის მიიღებდა კომუნისტური პარტიისაგან საყვედურს; პოემის რელიგიურობის მეორე შემსწავლელი კი ლათინურამერიკულ თუ პარიზულ ემიგრაციაში იმყოფებოდა და, ბუნებრივია, არავითარ ანგარიშს არ უწევდა საბჭოთა მეცნიერებაში დამკვიდრებულ სხვადასხვა კონვენციებს.

ამ პოზიციის შემდგომი, თუნდაც არასისტემური გამოძახილი გაჩნდა ივანე ლოლაშვილისა და აკაკი განერელიას გამოკვლევებში, სადაც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის რელიგიური აღმსარებლობის საკითხი განიხილებოდა მართლმორწმუნე ქრისტიანობის ფარგლებში და ეს დასტურდებოდა – კალისტრატე ცინცაძისა და ვიკტორ ნოზაძის კვალობაზე – აღმოსავლურქრისტიანული დოგმატური თუ ლიტურგიული (მათ შორის, ჰაგიოგრაფიული) ტექსტებით. ზემორე მოხსენიებულებთან ერთად, ამ ნაკადს უნდა მიეკუთვნოს მაია რაფავაც, რომლის მცირე ნაშრომში „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთ რელიგიურ-თეოლოგიურ ცნებათა წყაროდ მიჩნეულია იოანე დამასკელის მთავარი დოგმატური კომპენდიუმი. მაგრამ ეს უკვე ის ხანაა, 1960-1970-იანი წლები, როცა საბჭოთა ცენზურის სიფხიზლე მნიშვნელოვნად იყო შესუსტებული.

ამჟამად საკითხი ამგვარია: რამ განაპირობა, რომ რუსთველის კვლევები – დანყებული „ვეფხისტყაოსნის“ ვახტანგისეული გამო-

ცემიდან – პოემის ავტორის რელიგიურ აღმსარებლობად მართლ-მორწმუნე ქრისტიანობას მიიჩნევდა (რაც თავისთავად ძველ ქართულ კულტურულ სივრცეშივე არ იყო საყოველთაოდ გაზიარებული, რასაც ადასტურებს – სულ მცირე – პოემის ხელნაწერების თითქმის უგამონაკლისოდ პირველი ჩანართი სტროფი: „პირველთავი დასაწყისი ნათქვამია იგ სპარსულად“ და ტიმოთე გაბაშვილის ინვექტივა პოემისა და მისი ავტორის წინააღმდეგ), მაგრამ ვახტანგ მეექვსის შემდგომ მაინც ხანგრძლივი დრო დასჭირდა იმ თვალსაზრისის მყარად დამკვიდრებას, რომ პოემის ავტორი არც ანტიქრისტიანი, არც არაქრისტიანი და არც ქრისტიანობის რომელიმე მარგინალური მიმდინარეობის მიმდევარი არ ყოფილა, და ეს დამკვიდრება თანდათანობით მხოლოდ მეოცე საუკუნეში, და განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში, გახდა შესაძლებელი?

როგორც ჩანს, რუსთველის მკვლევართა მიერ რუსთველის რელიგიური აღმსარებლობის ძიება ეკლესიის დოგმატური მოძღვრების ფარგლებს გარეთ განპირობებული იყო მეოცე საუკუნის იდეოლოგიური, პოლიტიკური, საზოგადოებრივი, კულტურული კონტექსტით:

ა) ეპოქისათვის – განსაკუთრებით საუკუნის პირველი ნახევრისათვის – ჩვეული და დამახასიათებელი ზოგადი ანტიქრისტიანული (თუნდაც ნიცშეელობით აღბეჭდილი) მისწრაფებებით (ამ მისწრაფებათა შეგრძნება კი ცხადი იყო იმ სააზროვნო-კულტურულ გარემოში, სადაც „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევრები სულიერად საზრდოობდნენ და საქმიანობდნენ, – ეს ის გარემოა, რომლის ღირებულებებს ვასილ ბარნოვი, გრიგოლ რობაქიძე, ქართველი სიმბოლისტები, კონსტანტინე გამსახურდია წარმოადგენენ);

ბ) ლიბერალურ პოზიციაზე დაფუძნებული თვალსაზრისით, რომ პიროვნება და, შესაბამისად, შემოქმედი მით უფრო „პროგრესულია“ (ანუ „შეუზღუდავია“), რაც უფრო მეტადაა მოშორებულია, საერთოდ, რელიგიას ან, მით უმეტეს, რაც უფრო მონყვეტილი თუ დაპირისპირებულია ეკლესიასა და საეკლესიო მოძღვრებას (მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ნებისმიერი კვლევები, რომელიც არასაეკლესიო-არასასულიერო ტექსტებს შეისწავლიდა, ამ მიმართულებით მიედინებოდა);

გ) პრაგმატულ-პრაქტიკული მოსაზრებით, რომ კომუნისტურ ქვეყანაში რუსთველის სახელმწიფოებრივი კულტის დასამკვიდრებლად (განსაკუთრებით 1934 წლის შემდგომ, როცა საბჭოთა მწერლების პირველი ყრილობის დასრულებისთანავე კლასიკური ლიტერატურა იდეოლოგიურად ნებადართულად და სახელმწიფოს მხრივ მხარდაჭერილად გამოცხადდა) მნიშვნელოვანწილად უფრო მისაღები

იქნებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის – თუ არა მთლად ანტირელიგიური, „ღმრთისმებრძოლური“ – ყოველ შემთხვევაში, „თავისუფლად-მოაზროვნე“, არაეკლესიური, „ანტიკლერიკალური“ პროფილი (მდრ. თუნდაც გვიანდელი პოლემიკა პროკოფი რატიანის იმ თეორიის ირგვლივ, რომელიც ამტკიცებდა, რომ „რუსთველი“ ახალ დრომდე მხოლოდ და მხოლოდ ქალაქ რუსთავის ეპისკოპოსს ნიშნავდა და, შესაბამისად, პოემის შემქმნელიც უეჭველად ეპისკოპოსი იქნებოდა, – ამ თეორიის წინააღმდეგ ხუთი ცნობილი პროფესორის კრიტიკულ სტატიას ასე ეწოდებოდა: „რუსთაველზე კლერიკალური თვალსაზრისის წინააღმდეგ“, რომელიც 1969 წელს გამოქვეყნდა, საბჭოთა რეჟიმის საკმაოდ „ვეგეტერიანულ“ ხანაში!).

შედეგად, შესაძლებელია დარწმუნებით ითქვას, რომ სწორედ ეს სამი გადამწყვეტი მიზეზი განაპირობებდა რუსთველის კონფესიური კუთვნილების ძიებას მართლმორწმუნე ქრისტიანობის მიღმა, – სავარაუდოდ, ეს სამი მიზეზი უმეტეს შემთხვევაში არც იკვეთებოდა ერთმანეთთან, – და არანაირი გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონია ისტორიულად არსებულ არცთუ სანდო და მცირედ მეტყველ საბუთებს: ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციაში ძველთაგანვე მოარული ბუნდოვანი ცნობა რუსთველისა და მისი პოემის კონფლიქტურობის შესახებ ეკლესიასთან თუ ეკლესიის მოძღვრებასთან სხვადასხვა ხსენებულ კონცეფციათა უფრო არგუმენტს წარმოადგენდა, ვიდრე წყაროს (ახალ დრომდე ქართულ კულტურაში რუსთველის მიმართ „პოლემიკური“ დამოკიდებულება საფუძვლიანად შეისწავლა მერი გუგუშვილმა, რომელმაც სწორედ ეს კონფესიურ-დოგმატური დაპირისპირების მოტივი უარყო; შემდგომ ამავე დასკვნებამდე მივიდა შერმადინ ონიანიც). სავარაუდოა, რომ უმეტეს შემთხვევაში წინასწარგანწყობა, განპირობებული ამ სამი მიზეზით, მაინც წინ უსწრებდა კონცეფციის ჩამოყალიბებას და ამდენად წყაროებს აღარ ენიჭებოდა პირველადი თუ გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

საკითხი ამგვარად გაგრძელდება: რომელმა გარემოებებმა განაპირობა რუსთველის კვლევების სვლა იქით, რომ პოეტის პირადი კონფესიის ან პოემაში გამოხატული რელიგიური აღმსარებლობის სახელდება მართლმორწმუნე ქრისტიანობის მიმართულებით წასულიყო? გარდა იდეოლოგიური და კულტურული კონტექსტისა, თუნდაც „კეთილშობილური“ მისწრაფებებით რუსთველის „ავტორიტეტის“ შენარჩუნების სურვილისა, რა უშლიდა ხელს პოემის ტექსტში ტრადიციული და მყარი ქრისტიანული ალუზიების დანახვას?

საკვლევი მასალის შესწავლა და განსჯა იმის თქმის საფუძველს იძლევა, რომ ამ გზის სირთულე, – ანუ სირთულე კონკრეტული და წყაროებით დასაბუთებული პასუხის პოვნისა, – განაპირობა, კონკრეტულად, ძველი ქართული თეოლოგიურ-თეორიული ცოდნის უკმარობამ, ხოლო, ზოგადად, ქრისტიანული მოძღვრების წყაროთა მიუწვდომლობამ თუ გაუთავისებლობამ, რითაც აღბეჭდილი იყო მეოცე საუკუნის უმეტესი დრო, და კიდევ, მეცხრამეტე საუკუნიდან და, განსაკუთრებით, საუკუნის ბოლოდან გადმოსულმა გაბატონებულმა ნიჰილისტურმა დამოკიდებულებამ ქრისტიანული მემკვიდრეობის მიმართ.

ამ მხრივ, გასულ საუკუნეში პირველი – და კარგა ხნის მანძილზე ერთადერთი – გამონაკლისი იყო კორნელი კეკელიძის კვლევანი: რუსთველის შემოქმედების ქრისტიანობასთან დაკავშირების საგანგებო მცდელობა. თუმცა ამ კვლევებსაც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მინც გაჰყავდა ქრისტიანობის მაგისტრალური მართლმორწმუნეობის ფარგლებიდან და მიაკუთვნებდა მას „ბიბლიურ ქრისტიანობას“, რომელიც, მკვლევრის აზრით, დაშორებული იყო ყოველგვარ დოგმატურ მოძღვრებას (რაც, სიმართლე რომ ითქვას, შესამჩნევ ანაქრონიზმად ჩანს, – ოდენ წმიდა წერილზე დაყრდნობილი ქრისტიანული მოძღვრება ქრისტიანობის ისტორიაში პრინციპულად მხოლოდ რეფორმაციის ხანიდან ჩნდება, ანუ მეთექვსმეტე საუკუნიდან).

გასათვალისწინებელია, აგრეთვე, დროითი და გეოგრაფიული გამორჩეულობა ქართული ეგრეთ წოდებული საერო-საკარო ლიტერატურისა, რომელიც ტრადიციულად „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნის ეპოქას უკავშირდება. მეოცე საუკუნის განმავლობაში ამგვარი ლიტერატურის წარმოშობის თეორია სამი განსხვავებული კონცეფციის სახით ჩამოყალიბდა: სპარსული პოეზიის გავლენა (ნიკო მარი), ქართული წარმართული, ანუ „ანტიკური“ მემკვიდრეობის აღორძინება (პავლე ინგოროყვა, შალვა ნუცუბიძე; შდრ. ნუცუბიძისეული მოძღვრება „აღმოსავლური რენესანსის“ შესახებ, რომელსაც შემდგომ ინგოროყვაც მიემხრო), ქრისტიანული მწერლობის ორგანული განვითარება (კორნელი კეკელიძე). შესაბამისად, ამ სამი თეორიიდან იმთავითვე მხოლოდ იგი დაუკავშირებდა „ვეფხისტყაოსანს“ ქრისტიანულ რელიგიას, ვისთვისაც საერო-საკარო ლიტერატურა ქრისტიანულ საწყისებზე აღმოცენდა.

შემდგომმა კვლევებმა საკმაოდ საფუძვლიანად დაადასტურა რუსთველის კუთვნილება მართლმორწმუნე ქრისტიანობის წიაღისათვის, რაც იმჟამად განაპირობა ქრისტიანობის უკეთესმა თეორიულმა

ცოდნამ (კალისტრატე ცინცაძე, ვიკტორ ნოზაძე) და ქართული ქრისტიანული ტექსტების უკეთესმა ხელმისაწვდომობამ (ივანე ლოლაშვილი, აკაკი განერელია, მაია რაფავა და სხვ.), რაც ამ ტექსტების სისტემურმა გამოქვეყნებამ მოიტანა.

ამავე დროს, შესუსტდა, ერთი მხრივ, კომუნისტური იდეოლოგიის წნეხიც საქართველოში (განსაკუთრებით გასული საუკუნის ბოლო მესამედში) და, მეორე მხრივ, ლიბერალურ-ანტიკლერიკალური განწყობებიც ზოგადად.

მნიშვნელოვანია, რომ საქართველოში, ისევე როგორც სხვა მეზობელ თუ შორეულ ქვეყნებში, თანდათანობით არა მარტო ყურადღება მიეპყრობა შუა საუკუნეების კულტურას, არამედ ის დიდადაც დაფასდება, ხოლო მისი შესწავლა თავისთავადი – ავტონომიური და საგანგებო – გახდება (ამ კულტურის ღირებულება აღარ განისაზღვრება, ვთქვათ, ისტორიულ ძიებებათათვის დახმარების თუ ხელშეწყობის სარგებლიანობით).

ეგრეთ ნოდებული საერო-საკარო ლიტერატურის წარმოშობის კვლევისას კი სულ უფრო ნაკლებად და ფერმკრთალად განიხილებოდა ის თეორიები, რომლებიც საყრდენ საფუძვლად არ განიხილავდა ქრისტიანულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. სტალინური რეჟიმის მიერ „ეროვნული კულტურის“ დამკვიდრების ცდებმა 1930-იანი წლებიდან, რომელიც განსაკუთრებით გაძლიერდა 1940-იანი წლებიდან (ამ ათწლეულის ბოლოს წამოწყებული „ბრძოლით კოსმოპოლიტიზმის წინააღმდეგ“ და თავისი სამომავლო ნაციონალისტური განჭვრეტებით), სრულიად შეუძლებელი გახადა კვლევების წარმართვა სპარსული გავლენებისა და ალუზიების საძიებლად, რასაც საზოგადოებრივ-კულტურული განწყობებიც გამოორიცხავდა (მაგალითად, თავისი ამგვარი ადრეული „შეცდომების“ მონანიება მოუხდა ალექსანდრე ბარამიძეს; არასოდეს გამოქვეყნებულა ელენე მეტრეველის ნაშრომი რუსთველისა და ნიზამის მონათესაობის შესახებ). ასევე, მალე მინავლდა „აღმოსავლური რენესანსის“ თეორიის მიმდევართა მგზნებარებაც, – თუნდაც ამ ცნების არსებრივი განუსაზღვრელობის გამო.

1960-1970-იან წლებში „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის რელიგიური კუთვნილების კვლევა გადაეჯაჭვა რუსთველის ბიოგრაფიის საკითხების კვლევას, რაც განპირობებული იყო იმ ახალი აღმოჩენებით (განსაკუთრებით, იერუსალემური მასალების მონაცემებით), რომლებიც პოეტად მიჩნეული პიროვნების ბიოგრაფიას ქრისტიანობის ფარგლებში ათავსებდა. მკვლევართა მიერ წარმოსახული რუსთველი

წმიდა მიწაზე ქრისტიანული მონასტრის სენაკში აღმოჩნდა (თუნდაც, ზოგიერთი თვალსაზრისით, იგი ბოლომდე მაინც ერისკაცად დარჩა). ამ ნაკადის უკიდურესი გამოვლინება იყო პოემის ავტორის ეპისკოპოსად მიჩნევა (პროკოფი რატიანი). მაშინ, როცა უკვე მკაფიოდ გამოიკვეთა რუსთველის მართლმორწმუნე ქრისტიანად აღიარების მხარდამჭერთა უპირატესობა, შალვა ნუცუბიძე ცდილობს, ჩამოაყალიბოს ახალ კონცეფცია ორი „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ: ამ თვალსაზრისით, რუსთველს, ეკლესიასთან შერიგებულს, უკვე მოხუც, მონანიე პოეტს, დაუმთავრებელი რჩება „მეორე“ „ვეფხისტყაოსანი“, – ამჯერად დოგმატური, საეკლესიო ქრისტიანობის სულისკვეთებით განმჭვალული წიგნი, – რომლის შემორჩენილი ნაწყვეტები გაბნეულია „პირველი“ „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში.

ამ დროსვე ჩნდება თვალსაზრისი, რომელიც ჯერჯერობით მაინც ფრაგმენტულ კვლევებად რჩება: რუსთველის რელიგიურ შეხედულებათა დაკავშირება ეზოთერიულ-ოკულტურ მოძღვრებებთან (მანანა გიგინეიშვილი, ზვიად გამსახურდია). როგორც ჩანს, ჯერ ერთი, იმდროინდელი ეკლესიის მარგინალურობა ქართველ საზოგადოებაში არ იძლეოდა საშუალებას – საკუთარი აღქმიდან გამომდინარე – ქართული კულტურის ცენტრალური ტექსტი მთლიანად და ოდენ ეკლესიურ გარემოში მოთავსებულყო, ხოლო, მეორე მხრივ, რუსთველის კონფესიური ადგილის მიჩენა ამ ოკულტური მოძღვრებების წიაღში საჭირო აღმოჩნდა ეროვნულ წიადაგზე საყრდენის მოსაპოვებლად და „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის „ზიარებულთა“ შორის ჩასარიცხადაც.

რენესანსისა და მისი ღირებულებების მიმართ საუკუნის მიწურულისათვის გაჩენილი უნდობლობობა, ზოგადი დაეჭვება რენესანსული ნახტომის შედეგების შეფასებისას უბიძგებს ელგუჯა ხინთიბიძეს რუსთველის პოეზიის რელიგიურ საფუძვლად შუა საუკუნეების სულიერ-კულტურულ მემკვიდრეობაზე დაყრდნობილი ქრისტიანული ჰუმანიზმი მიიჩნოს.

არა მარტო მწერალნი, არამედ ამ მწერალთა შემსწავლელნიც კონკრეტულ, შეზღუდულ დროში ცხოვრობენ და ეს კონკრეტული, შეზღუდული დრო ისევე გარდაუვალად აირეკლება სწავლულთა კვლევებში, როგორც – მწერალთა შემოქმედებაში.

SOPHIO CHKHATARASHVILI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Rustaveli and his Poem as Transpired by Maxim Rilski

An article is about famous Georgian poem “The Knight in the panther’s skin” and its reception by famous Ukrainian poet Maksim Rilski.

In Ukrainian literary studies the reception of Rustaveli and his “The Knight in the panther’s skin” keeps actuality a dozen years.

In the beginning of the 20th century prominent Ukrainian translators and poets expressed considerable interest in “The Knight in the panther’s skin” (MPS) by Rustaveli. One of the scholars was Maxim Rilski, a member of the Neo-Classic group, translator and theoretician of translation theory. As revealed by the research material, Rilski’s thoughts regarding the MPS are close to the translation theories as transpired in the works of Neo-Classics.

Maxim Rilski wrote about the main problems, which is discussed by almost all philological and translational theory. How to translate the masterpiece, for its success.

Key words: Ukrainian literary, Neo-Classic, Georgian-Ukrainian, cultural dialogue.

სოფიო ჩხატარაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რუსთველი და მისი პოემა მაქსიმ რილსკის ნააზრევში

უკრაინულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რუსთველისა და მისი „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლა საუკუნეზე მეტია აქტუალობას არ კარგავს. უკრაინულ ლიტერატურაში და ლიტერატურულ დისკურსში გვხვდება „ვეფხისტყაოსნისა“ და მის ავტორზე შექმნილი ორიგინალური თუ თარგმნილი ნაწარმოებები, პუბლიკაციები და, რაც მთავარია, პოემის სრული თარგმანი გენიალური პოეტის მიკოლა ბაჟანის ავტორობით.

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლა და თარგმნა გადაწყვიტეს საქართველოში გადმოსახლებულმა

უკრაინელმა მკვლევრებმა მიკოლა გულაკმა (ავტორია სამეცნიერო კვლევებისა და ლექციების ციკლისა „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ) და ოლექსანდრ ნავროცკიმ (ავტორია „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი არასრული თარგმანისა) ანტიიმპერიული ორგანიზაციის „კირილემეთოდეს ძმობის“ წევრები ქმნიან „ვეფხისტყაოსნის“ აღქმის პირველ ნიმუშებს უკრაინულ ლიტერატურაში. მ. გულაკის კვლევა შესავალია უკრაინულ რუსთველოლოგიაში, ო. ნავროცკის თარგმანი კი „ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინულ ენაზე თარგმნის პირველი მცდელობაა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში „ვეფხისტყაოსნით“ ინტერესდებიან ცნობილი უკრაინელი მთარგმნელები და პოეტები. ერთ-ერთი ასეთია ნეოკლასიკოსების ჯგუფის გამორჩეული წევრი, მთარგმნელი და თარგმანის თეორეტიკოსი – მაქსიმ რილსკი. როგორც საკვლევი მასალა გვიჩვენებს, რილსკის მოსაზრებები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ ახლოს დგას ნეოკლასიკოსების მთარგმნელობით კონცეფციებთან, მიუხედავად მისი შემოქმედებითი სახეცვლისა შემდგომ პერიოდში.

მაქსიმ რილსკის, როგორც მთარგმნელის მემკვიდრეობა შექსპირისა და კორნელის, მოლიერისა და ვერლენის, მალარმესა და გოეთეს, ჰაინეს, კრილოვის, გრიბოედოვის, ლერმონტოვის, ნეკრასოვის, ბლიკის, ნერუდას, საიათნოვას, აკაკი წერეთლის, გიორგი ლეონიძისა და თვით გალაკტიონის შედეგებს მოიცავს. „მისი ძალა კლასიკური ლექსის ვირტუოზულ ფლობაში, უნაკლო სტილისტიკური ტაქტისა და ენის საუცხოო მარაგსა და ბრწყინვალეობაში მდგომარეობს“ (კოჩური 1970 : 14), „უკრაინაში პოეტის დამსახურება მთარგმნელობით მოღვაწეობაში დაფასებულია მაქსიმ რილსკის სახელობის პრემიით, რომელიც ყოველწლიურად საუკეთესო მხატვრული თარგმანისათვის გაიცემა“ (ბუდნი... 2008: 101), „მაქსიმ რილსკი XX საუკუნის ერთ-ერთი საუკეთესო პოეტია, რომლის წვლილი ერის ნაციონალური და სულიერი აღორძინების საკითხში შეუფასებელია. მან, ნეოკლასიკური სტილის გამორჩეულმა ოსტატმა შექმნა ჰუმანისტური არსით გაჟღენთილი განუმეორებელი მხატვრული სამყარო. იგი უკრაინულ სამყაროს მოველინა როგორც პოეტი, მთარგმნელი, პუბლიცისტი, ფოლკლორისტი, ეთნოგრაფი, ხელოვნებათმცოდნე, ლიტერატურათმცოდნე, ენათმეცნიერი“ (ტკაჩუკი 2014: 132-133) ასე აფასებენ უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნეები მ. რილსკის.

მაქსიმ რილსკი 12 წლის ასაკში (1907 წ.) აქვეყნებს თავის პირველ ლექსს და მეოცე საუკუნის დასაწყისშივე საკუთარ ხელწერას ტოვებს უკრაინულ ლიტერატურაში. 15 წლისა უკვე პოეტური კრებულის ავტორია („თეთრ კუნძულებზე“, 1910 წ.) და გამოკვეთილად

მულავნდება ნეოკლასიციზმის პრინციპებისათვის დამახასიათებელი სადა, მაღალი გემოვნების მქონე ლირიკა. 1922 წელს გამოიცა მ. რილსკის ლექსების კრებული „ლურჯი შორეთი“, რომელიც ეძღვნება ანტიკურ სამყაროს, მის გმირებსა და დრო-სივრცეში მათ ჟამთაგულას. ამავე პერიოდს ემთხვევა ფუტურისტული მიმდინარეობის გავლენა ხელოვანთა შემოქმედებაზე „მის პოეტურ სამყაროში უხვად შემოცურდნენ ანტიკური სამყაროსა და თანამედროვე მსოფლიოს კულტურის მოღვაწეთა თუ მათ ნაწარმოებთა გმირების სახეები“ (ბაქანიძე 2004:150). სამწუხაროდ, რილსკის შემოქმედებით ინსპირაციას თავისუფლება დიდი ხნით არ ეწერა, სოცრეალისტური რეჟიმის მარნუხებში მის „ჭეშმარიტ ტალანტს“ ალტერნატივა არ გააჩნდა. „პავლო ტიჩინას კვალდაკვალ მაქსიმ რილსკიმ და მიკოლა ბაჟანმა შესაბამისად ნეოკლასიკოსობიდან და ფუტურიზმიდან სოციალისტური რეალიზმის ბანაკში გადაინაცვლეს. იმავე გზით წავიდა ანდრეი მალიშკოც. თუმცა ყველა მათგანი შემდგომ წლებში შეძლებისამებრ ცდილობდა სახელღირსების დაცვას, უღირსი ნაბიჯებისაგან თავის შეკავებას. გადარჩენის საზღაური საკმაოდ დიდი იყო: მიკოლა ბაჟანი თავს მხატვრულ თარგმანს აფარებდა, ანდრია მალიშკო კი სასიმღერო ტექსტებს წერდა“ (ჩილაჩავა 2014: 37). შეიძლება ითქვას, მაქსიმ რილსკის ალტერნატიული დისკურსიც სწორედ თარგმანი იყო.

1929 წლამდე მაქსიმ რილსკის პოეზია თავისუფალია, შემოქმედებითად დატვირთულია. მწერლის ინტერესის საგანია თვით ადამიანი, თავისი ღირსებებით და სისუსტეებით, ასევე უმთავრესია პოეზიისა და პოეტის დანიშნულების განსაზღვრა, შემოქმედისა და შემოქმედების ურთიერთდამოკიდებულების გამოვლენა, 1930 წლიდან კი რილსკის ლექსებში სხვა ტონალობა შეინიშნება: „იცოცხლეთ და იხარეთ, კომბაინებო“ (რილსკი 1977: 44) დაწერს საპყრობილიდან ახლადგათავისუფლებული მაქსიმ რილსკი.

XX საუკუნის 20-იან წლებში კომუნისტური პარტიის მმართველობის ფონზე, როდესაც სასტიკი დევნა დაიწყო სულიერი და ეროვნული აღორძინებისა თუ თავისუფალი შემოქმედებითი აზროვნების წინააღმდეგ, წარმოიშვა 1925-1928 წლების ლიტერატურული დისკუსია. ამ დისკუსიის წამომწყები იყო მიკოლა ხვილოვი, ცნობილი ახალგაზრდა პოეტი და ავანგარდისტი, რომელმაც თვითმკვლევლობით დაასრულა სიცოცხლე ხარკოვში, უკრაინელი მწერლებისთვის აშენებულ სახლში „სლოვო“.

ნაციონალისტური მოძრაობა საბჭოთა ხელისუფლებას დიდი საფრთხეს უქმნიდა. უკანასკნელ პერიოდში გამოჩენილი კვლევები

მონაწილეს, რომ ი. სტალინი პირადად აკონტროლებდა უკრაინაში მიმდინარე პროცესებს და, მათ შორის, ისეთ „საფრონისშემცველ“ სფეროს, როგორც მწერლობა იყო.

დაიწყო უკრაინელი მწერლებისა და ხელოვნების სფეროს წარმომადგენლების ფართომასშტაბიანი ემიგრაცია სხვადასხვა ქვეყანაში, რადგან სამშობლოში მათი შემოქმედებითი არეალი მეტისმეტად შეიზღუდა. იყვნენ ისეთებიც, რომლებმაც ემიგრაციასაც „ვერ შეაფარეს თავი“. მათ შორის იყო მაქსიმ რილსკიც. 1931 წელს მაქსიმ რილსკი დააპატიმრეს. იგი რამდენიმე თვის მანძილზე იმყოფებოდა ქ. კიევში მდებარე ლუკიანის საპყრობილეში.

რილსკი გადარჩა. მოგვიანებით იგი გახდა უკრაინის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე, უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი. თუმცა გადარჩა მხოლოდ ფიზიკურად, რადგან შეწყდა მისი შემოქმედებითი აღმასვლა.

ზემოაღნიშნულის შესაფასებლად მოვიშველიებთ XX საუკუნის 20-იანი წლების უმნიშვნელოვანეს გახმაურებულ მოვლენას – ე.წ. „დაცხრილულ აღორძინებას“, რომელმაც მსოფლიო შეძრა და, ამასთანავე, განსაზღვრა მთელი თანამედროვე უკრაინული კულტურის ესთეტიკური არჩევანი. იური ლავრინენკოს (ავტორი 300-ზე მეტი სამეცნიერო – ლიტერატურული გამოკვლევისა და პუბლიცისტური სტატიისა) ეკუთვნის ამავე სახელწოდების ანთოლოგია, რომელიც 1954 წელს გამოიცა. ავტორმა იგი რეპრესირებულ მწერლებს მიუძღვნა. აღსანიშნავია, რომ დაცხრილულ შემოქმედთა შორის, მიკოლა ზეროვთან (დახვრიტეს 1937 წლის 3 ნოემბერს), ოლექსა სლისარენკოსა (დახვრიტეს 1937 წლის ნოემბერში) და მიკოლა ხვილოვთან (სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა 1933 წელს) ერთად, ლავრინენკომ მოიხსენია იმ დროისათვის აქტიურად მოღვაწე პ. ტიჩინა, მ. რილსკი და სხვანი. ყოველივე ეს იმით ახსნა, რომ მათმა შემოქმედებითმა ნიჭმა პროგრესი ვერ განიცადა, პირიქით – დაემორჩილა ცენზურას.

„ჩემში ორი რილსკი ცხოვრობს: რილსკი თავისუფალი და რილსკი დევნილი“ – ამბობდა ხოლმე ჩუმად მწერალი. მოშველიებული ფრაზა უფრო ამძაფრებს ინტერესს ერთდროულად დევნილი და თავისუფალი მაქსიმ რილსკის თვალთ დასახული რუსთველისა და მისი პოემის შესახებ (რილსკის შემოქმედებითი ტალანტის შესახებ ბევრს საუბრობდა ანტისაბჭოთა ემიგრაცია).

მაქსიმ რილსკის შემოქმედებაში შოთა რუსთაველი და მისი პოემა სხვადასხვა რაკურსითაა წარმოდგენილი: ვგულისხმობთ საავტორო, მიძღვნილი ხასიათის ლექსებს, თარგმანებსა და კრიტიკული

წერილებს რუსთველის შესახებ. რილსკის რუსთველის პოემაზე დაკვირვებისას აინტერესებს შემდეგი საკითხები: რუსთველის იდეოლოგია, როგორც შუა საუკუნეების პოეტისა და ფილოსოფოსისა; „ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინულად თარგმნის საკითხი (სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები); „ვეფხისტყაოსნის“ ადგილი უკრაინულ ლიტერატურაში. რუსთაველი, როგორც ავტორი, მაქსიმ რილსკის ნააზრევში მსოფლიო გენიოსია.

მაქსიმ რილსკის სტატია „რუსთველის პოემა უკრაინულ ენაზე“ 1937 წლის 30 ივნისში გამოქვეყნდა გაზეთში „ლიტერატურა გაზეთი“. სტატია დაწერილია სიმონ ჩიქოვანთან თანავტორობით. როგორც ჩანს, ქართველი პოეტი მას კონსულტანტის როლს უწევდა პოემის თარგმანის ანალიზის შემუშავებაში.

„თანამედროვე ცხოვრებაში მხატვრული, მეტადრე პოეტური თარგმანის კულტურამ მალალ დონეს მიაღწია. თანამედროვე მწერლებთან ერთად ჩვენი კლასიკოსები შევჩენკო, პუშკინი, რუსთაველი ხელახლა იწყებენ ჟღერადობას მეზობელი ერების ლიტერატურაში, მათი სახელები ახალ შემოქმედებით იმპულსს აძლევს დღეს ჩვენ გარშემო მოღვაწე პოეტებს. ლიტერატურის საშუალებით, მსოფლიო თანავარსკვლავედის გენიოსთა კვალდაკვალ, რუსთაველი ხელმისაწვდომი ხდება ფართო მასებისთვის“ (რილსკი 1975:158-159), ასეთია შე-სავალი მიმოხილვითი ხასიათის წერილისა, რომელიც ბევრ საინტერესო ცნობას შეიცავს „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ. „ამ დიდ საქმეში მოძმე ერებისთვის პოეზიის გაცნობის საკითხში მ. ბაჟანის თარგმანი „ვეფხისტყაოსნისა“ უდაოდ იკავებს განსაკუთრებულ ადგილს“ (რილსკი 1975: 159) – განაგრძობს მაქსიმ რილსკი.

მაქსიმ რილსკის შეხედულებით, ნაწარმოების თარგმნისათვის საკმარისი არ არის მხოლოდ ენების ცოდნა, პოეტს მიაჩნია, რომ მთარგმნელმა კარგად უნდა გაიცნოს იმ ერის ისტორია და კულტურა, რომლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის თარგმნასაც აპირებს მკითხველისათვის, ამ შეხედულებას ავითარებს იგი წერილებში „მხატვრული თარგმანის პრობლემები“, „მთარგმნელის სიტყვა“, „თარგმანები და მთარგმნელები“, „უკრაინელი კლასიკოსები რუსულ ენაზე“, „შევჩენკო პოლონურ თარგმანებში“, „ღვანლი რთული და სასიხარულო“ და სხვ. იგი ხაზს უსვამს მიკოლა ბაჟანის მიერ საქართველოს გაცნობას წინასწარ, „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნის დაწყებამდე: „პოეტი მ. ბაჟანმა ჯერ კიდევ 1929 წელს დაიწყო შესასრულებელი სამუშაოსთვის მზადება. ის ეცნობოდა საქართველოს როგორც თანამედროვე მდგომარეობას, ისე მის კულტურულ წარსულს. მ. ბაჟანი ტექ-

სტან ერთად საქართველოს ისტორიას სწავლობდა, მოგზაურობდა მის სხვადასხვა კუთხეში, დაკვირვებით მონიხულა მატერიალური კულტურის ძეგლები (არქიტექტურა, ხატუნა, ორნამენტები, ხალხური მუსიკა), ეცნობოდა ყოფასა და ნეს-ჩვეულებებს, უშუალოდ უკავშირდებოდა ხელოვნების მუშაკებს და მთელ საბჭოთა საზოგადოებას. (ამ ყოველივემ, უნდა ითქვას, იმოქმედა მ. ბაჟანის მემკვიდრეობაზე, ახალი მოტივებით გაამდიდრა იგი). მოსამზადებელი სამუშაოების შემდეგ მ. ბაჟანი ტექსტის შესწავლას შეუდგა რუსთაველის ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნის, დოცენტ იორდანიშვილის დახმარებით“ (რილსკი 1975: 159).

სოლომონ იორდანიშვილის როლი მართლაც უმნიშვნელოვანესია „ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინულად დაბადების საკითხში. „ვეფხისტყაოსნის“ მის მიერ შესრულებულმა პნკარედულმა თარგმანმა პოემის თარგმნას შეუწყო ხელი არა მხოლოდ უკრაინულ, არამედ სხვა უცხო ენებზედაც.

მაქსიმ რილსკი თარგმანის თეორეტიკოსის პოზიციიდან აფასებს მიკოლა ბაჟანის ღვაწლს: „შემოქმედებითი მოღვაწეობის ორი წელი პოეტმა მხოლოდ თარგმნას მიუძღვნა. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გახლავთ პირველი პოეტური თარგმანი, რომელიც ყველაზე მეტადაა მიახლოებული დედანთან. შედარებამ გვიჩვენა დედნისა და თარგმანის უპირობო აზრობრივი მსგავსება ერთმანეთთან. ბაჟანის პოეტურ თარგმანს არ ჰყოლია წინამორბედი, რომელიც მას საქმეს გაუიოლებდა. ბალმონტის ნამუშევარს თარგმანად ვერ მივიჩნევთ, თვითონ ბალმონტი უწოდებდა მას რუსთაველის სიუჟეტის გადამღერებას. ამიტომაც ბაჟანის წინაშე გადაულახავი ამოცანა იდგა“ (რილსკი 1975: 159). რილსკის მაგალითად მოჰყავს ბალმონტისეული სტროფი, ადარებს მას ბაჟანისეულ თარგმანს და დასძენს: „ბალმონტის თარგმანში რუსთაველის პოემამ ზღაპრის სახე მიიღო, რაც ზასლავსკიმაც აღნიშნა „პრავდაში“. ეს იმიტომ მოხდა, რომ რუსთაველის მთელი ფილოსოფიური კონცეფცია ბალმონტმა ბუნდოვნად აქცია“ (რილსკი 1975: 159).

მაქსიმ რილსკის სათანადო წარმოდგენა აქვს რუსთაველის სალექსო საზომის შესახებ და მისი თარგმნის სირთულეზე ასეთი შეხედულებებისა: „რუსთაველის პოემა შესრულებულია მაღალი და დაბალი შაირებით, რაც მუსიკაში მაჟორსა და მინორს უტოლდება. პნკარედში ეს მონაცვლეობა ავტორს განსაზღვრული ჟღერადობის, პოეტური აზრისა და რითმის მრავალფეროვნებისათვის ესაჭიროება. ამ თავისებურების გადატანა სლავურ ენაზე ძალიან რთულ ამოცანად გვესახება. ბაჟანმა იგი ძალიან მოხერხებულად, ლექსის შესაძლებლობების

ფხიზელი გაანგარიშებითა და უკრაინული ენის თვისებების გათვალისწინებით შეძლო. ამიტომ მის თარგმანში დაქტილური რითმები ამოვარდა და დედნისეული დაქტილური და ქალური რითმების ნაცვლად გაჩნდა ქალური და ვაჟური რითმები. რა თქმა უნდა, საბოლოოდ ამან შექმნა ქართული დედნის ანალოგიური ეფექტი. საქმე ისაა, რომ დაქტილური რითმა ძალიან დაამძიმებდა უკრაინული – ტონური (ან მეტრულ-ტონური) ლექსის ჟღერადობას, რომლითაც ქართული სილაბური ლექსწყობის გადმოცემა, რა თქმა უნდა, პირობითია. მკითხველი გაგვიგებს, როცა გაიხსენებს მიცკევიჩისა და ვერლენის რუსულ თარგმანებს. სხვათა შორის რუსთველის პოემის ერთ-ერთმა უახლესმა მთარგმნელმა სრულიად უსაფუძვლოდ შეცვალა რითმის მონაცვლეობითი ხასიათი. მან საქმე გააიოლა, თუმცა არ დაუმშვენებია“ (რილსკი 1975: 159) – შენიშნავს მაქსიმ რილსკი.

აღსანიშნავია, რომ მაქსიმ რილსკის „რუსთველის პოემა უკრაინულ ენაზე“ არის პირველი წერილი უკრაინულ პუბლიცისტიკაში, რომელიც მიკოლა ბაჟანისეული თარგმანის შესახებ დაიბეჭდა.

მ. რილსკი ყურადღებას ამახვილებს ნესტან-დარეჯანის წერილზე: „ნესტან-დარეჯანის წერილი ერთ-ერთი აღსანიშნავი ადგილია, სადაც რუსთველის ლირიზმი კულმინაციას აღწევს. პოეტი უდიდესი ოსტატობით აღწერს ნესტან-დარეჯანის გრძნობებს. ეს წერილი მიიჩნევა თავგანწირული სიყვარულის ჰიმნად, რომელიც რუსთველის გასაოცრად დახვეწილი მელოდიური სტრიქონებითაა გადმოცემული. ეს ადგილი მიგვაჩნია თარგმანის ყველაზე რთულ მომენტად, მაგრამ მიკოლა ბაჟანი ღირსეულად ართმევს თავს ამოცანას, გადმოაქვს ორიგინალის მელოდიურობა და წერილის ხიბლი“ (რილსკი 1975: 159).

მაქსიმ რილსკის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ და ზოგადად, საქართველოს აღქმა, დასახელებული წერილით არ შემოიფარგლება. როგორც ჩანს უკრაინის მსგავსი ბედის მქონე ქვეყანაზე უკრაინულ პოეტს ხშირად უფიქრია. 1937 წელს თბილისში გამართულ რუსთაველის იუბილეზე მ. რილსკის წაუკითხავს ლექსი „შოთა რუსთაველი“. „შოთა რუსთაველი“ ქართველი გენიოსისადმი მიძღვნილი ჰიმნია. მაქსიმ რილსკი გაცემულია რუსთველის სიბრძნით, მისი თითოეული აფორიზმით, რომელიც ხალხში ანდაზებივით მიმოფანტულა და არც უკვირს მომავალი თაობები ერთმანეთს ასე გაფრთხილებით რომ გადასცემენ ამ ძვირფას განძს, რომ მის პოემაში ნაამბობი სიყვარულის ისტორია ავსებს თაობებს ყველა საუკუნისა და ყველა ქვეყნისა. სიბრძნე რომ უკვალოდ არ ქრება, კარგად იცის უკრაინელმა პოეტმა და ვეფხისტყაოსანს უწოდებს იმ მარგალიტს, რომელიც უკვდავია და საუკუნეების

ტალღებში ჩაძირული ბრწყინავს მუდამ ყოველი სტრიქონის გაელვება შოთა რუსთაველს ახსენებს უკრაინელ პოეტს და თაობიდან თაობისთვის გადასაცემ ხელიხელ საგოგმანებ სიბრძნეს იხსენებს: „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა – დაკარგულია/ Кто бере – все той трагить, хто дае – все придѣв“ აქვე გვახსენდება, რომ ნესტან-დარეჯანის წერილის შემდეგ ყველაზე დიდ სირთულედ მაქსიმ რილსკის პოემის პროლოგისა და იმ აფორიზმების თარგმნა ეჩვენება, რომლებიც ხალხში ანდაზებივითაა გაბნეული და სცილდება ერთი კონკრეტული ნაწარმოების საზღვრებს. როგორც ჩანს, დიდხანს დარჩა მეხსიერებაში რუსთაველის აფორიზმები „უკრაინული ლექსის მოცარტს“ – მაქსიმ რილსკის.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მ. რილსკიმ იცის შოთა რუსთაველის ადგილი არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში. მისი თქმით, ყველა ეროვნების პოეტი ადიდება მესხ რუსთაველს, ყველა პოეტის წინამძღვრად სახავს იგი ქართველ შემოქმედს. რილსკი შოთა რუსთაველს ყველა სხვა ერის წინამძღვრობას ანდობს: „ყველა ერის პოეტები ადიდებდნენ მესხ რუსთაველს/ I поети всіх народів славять месха Руставелі“ (რილსკი 1977: 65).

ასეთი შეფასების შემდეგ გასაკვირი აღარაა, რატომ იყო აღფრთოვანებული მაქსიმ რილსკი „ვეფხისტყაოსნის“ მიკოლა ბაჟანისეული თარგმანით. შოთას სიბრძნის გადატანა ნებისმიერ ენაზე ხომ ურთულესი და თითქმის წარმოუდგენელია. მ. ბაჟანმა ეს საუკეთესოდ შეასრულა. როგორც თარგმანმცოდნეს, რილსკის არ შეიძლებოდა გამორჩენოდა ბაჟანის დამსახურება უკრაინული ლიტერატურის წინაშე. ბაჟანმა თვით დიდი რუსთაველის საგანძურს აზიარა უკრაინელი ერი.

მაქსიმ რილსკის მიერ საქართველოსადმი მიძღვნილ ლექსებს შორისაა: „საქართველო“, „ხევსური ბარში“, „მირგოროდის ჩანაწერები“, „დავით გურამიშვილი“, „ქართველ მეგობრებს“.

მაქსიმ რილსკისთვის, როგორც თარგმანმცოდნესათვის, კარგად არის ცნობილი როგორ უნდა შეფასდეს თარგმანი და რა წინაპირობები გააჩნია კარგ მხატვრულ თარგმანს. შ. ნუცუბიძე კატეგორიულია მხატვრული თარგმანის შეფასებაში, როდესაც ეთანხმება ა.ტოლსტოის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ აუცილებლად დედნიდან უნდა ითარგმნოს და წერს: „როგორც დიდმა ერუდიტმა პოეტმა და პროზაიკოსმა ალექსეი ტოლსტოიმ დაამტკიცა... რუსთაველის თარგმნა აუცილებლად მოითხოვს დედნიდან თარგმნას... ალექსეი ტოლსტოის ეს მოთხოვნა აუცილებლად საქმიანი და სამართლიანია...“ (ნუცუბიძე 1968: 139). მაქსიმ რილსკი, მიუხედავად ბაჟანისეული თარგმანის პნკარედიდან შესრულებისა, ხაზს უსვამს

უკრაინელი მწერლის თარგმანის ხარისხს და სოლომონ იორდანიშვილის კვალიფიციურობა და პროფესიონალიზმი, თარგმანში შესაძლო დანაკარგის ანაზღაურებად ესახება.

„მთარგმნელი, თუ იგი ჭეშმარიტად ოსტატია, – წერდა მაქსიმ რილსკი, – უნდა თარგმნიდეს ერთმანეთისაგან განსხვავებულ პოეტებს და თან შეიცნობდეს მათ შემოქმედებით სამყაროს სიღრმისეულად“ (რილსკი 1975: 101), ასევე აღნიშნავდა „მიკოლა ბაჟანმა ბრწყინვალედ თარგმნა რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი“ და გურამიშვილის „დავითიანი“ – ნაწარმოებები, რომელთა შორის მცირეოდენი სტილისტიკური თანხვედრა არსებობს. ამასთანავე თავად ბაჟანი გვევლინება მიაკოვსკის ერთ-ერთ პროდუქტიულ მთარგმნელად და პროპაგანდისტად. ძნელია იპოვო მსგავსება რუსთაველს, გურამიშვილს, მიაკოვსკისა და თვით პოეტ-ბაჟანს შორის!“ (რილსკი 1975: 101).

თარგმნა და მთარგმნელობითი მოღვაწეობა მ. რილსკისთვის სიასხლესთან, საინტერესო ინოვაციებსა და კრეატიულობასთან ასოცირდება რკინის ფარდით შემოსაზღვრული საბჭოეთის ფარგლებში.

მაქსიმ რილსკის შემოქმედების რეცეფციას სალიტერატურო კრიტიკაში გადახედვა ესაჭიროება. საზღვრების დადგენა საჭირო „ორი რილსკის“ (როგორც თავად ავტორი აღნიშნავდა) შემოქმედების ორ სხვადასხვა პერიოდს შორის. საგულისხმოა, რომ XX საუკუნის უკრაინაში 50-იანი წლების მიწურულს ჩნდება თაობა, რომელიც ისტორიას დღემდე სამოციანელთა სახელით შემორჩა. სოციალისტური რეალიზმის თეორიის მსხვერვა უკრაინულ ლიტერატურაში და ეროვნული იდენტობის საკითხის მწვავედ დასმა „სამოციანელთა“ მოღვაწეობას უკავშირდება. 50-იანი წლების მიწურულს „მამათა და შვილთა“ დაპირისპირების მოწმე უკრაინაც ხდება. „მამები“ (ა. მალიშკო, პ. ტიჩინა, მ. ბაჟანი...) მძაფრად, შიშით აღიქვამენ ყოველგვარ სიახლეს „შვილების“ (დ. პავლიჩკო, ი. დრაჩი, ლ. კოსტენკო, მ. ვინგრანოვსკი, ვ. სიმონენკო, ვ. სტუსი) მხრიდან და მათ მოწინააღმდეგეებად გვევლინებიან. ერთადერთი, ვინც მხარი დაუჭირა მომავალი თაობის ინიციატივას მშობლიური ენისა და ისტორიის საკითხებში, იყო მაქსიმ რილსკი.

ზემოაღნიშნული მოწმობს იმაზე, რომ „დევნილობამ“ იგი კიდევ უფრო პროგრესულ მწერლად აქცია. დღესაც აქტუალური და ჯერ კიდევ შესასწავლია რილსკის დისკურსი უკრაინულ ლიტერატურაში და ამ პროგრესული აზროვნებით აღქმული „ვეფხისტყაოსანი“ მნიშვნელოვანი მემკვიდრეობაა, როგორც უკრაინული, ისე ქართული რუსთველოლოგიისათვის.

დამონუმენტი:

ბაქანიძე 2004: ბაქანიძე ო. *უკრაინული ლიტერატურა*. ტ. 3. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2004.

ბუღნი ... 2008: Будний В., Ільницький. *Порівняльне літературознавство*. Київ: видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.

კორჭი 1970: Кочур Г. “Штрихи к портрету Максима Рильского”. *Сборник «Мастерство перевода»*. Выпуск 7, 1970.

ნუცუბიძე 1968: ნუცუბიძე შ. *ვეფხისტყაოსნის ერთი გამოცემის გამო*. მნათობი“, № 11. თბილისი: „მერანი“, 1968.

რილსკი 1975: Рильський М. *Мистецтво перекладу*. Київ: видавництво `Радянський письменник~, 1975.

რილსკი 1977: Рильський М. *Слово про рідну матір*. Київ: видавництво „молодь“, 1977.

ტკაჩუკი 2014: Ткачук М. *Українська література ХХ століття*. Тернопіль: 2014

ჩილაჩავა 2014: ჩილაჩავა რ. *დანისპირებით გაფოთლილ ბაღში*. თბილისი: „ინტელექტი“.

KETEVA KHITARISHVILI

Georgia, Tbilisi

Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts

One More Folk Version of the “Knight in the Panther’s Skin”

At K. Kekelidze National Center of Manuscripts there are preserved the records of Konstantine Martvileli about the land of Artaani, where he traveled in the period from 1913 to 1918. The records contain significant legend related to the castle built at Rabat (supposedly Kaji Castle) – legend about Mze-Kala, which resembles the storyline of the “Knight in the Panther’s Skin” and it could be regarded as one more folklore samples of the poem. In this legend certain places of the “Knight in the Panther’s Skin” are changed significantly though the main storyline – rescuing of Mze-Kala from Kaji – is repeated without any changes.

Key words: Tao-Klarjeti version of folk “Knight in the Panther’s Skin”.

ქეთევან ხითარიშვილი

საქართველო, თბილისი

კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ კიდევ ერთი ვარიანტი

კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება კონსტანტინე მარტვილელის ჩანაწერები არტაანის მხარის შესახებ. ამ პიროვნებაზე მწირი ცნობები მოგვეპოვება. ცნობილია, რომ ის იყო სააქციო უწყების მოხელე ქ. მარტვილში.

კონსტანტინე ოდიშარია 1913-1918 წლებში მოგზაურობდა არტაანის ოლქში. ის აღნიშნავს, რომ ეს შრომა მეცნიერული ხასიათის კვლევა-ძიებას არ წარმოადგენს, უფრო დაინტერესებული მოგზაურის შთაბეჭდილებებია. აღსანიშნავია, რომ ის 1917 წელს გაზეთ „საქართველოში“ ბეჭდავდა კორესპონდენციებს არტაანის ქართველი მუსლიმების ცხოვრების წესისა და მათი სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის შესახებ. მისი მიზანი იყო ქართველ საზოგადოებას ყურადღება მიექცია მონყვეტილი მოძმე მხარისთვის. ჩანაწერებში კონსტანტინე მარტვილელი დეტალურად აღწერს თითოეულ სოფელსა თუ ნასოფლარს, ეკლესიის ნანგრევებსა თუ ციხეებს. შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულია იმ პერიოდის არტაანის ოლქის მნიშვნელოვანი პუნქტების ისტორიულ-გეოგრაფიული მდებარეობა და თითქმის თითოეული სოფლის მცხოვრებთა სტატისტიკური მონაცემები. ახსნილია სოფლებისა თუ ნასოფლარების ქართული სახელწოდებების ეტიმოლოგიაც. მოცემულია ის ისტორიული რეალიები, რომლებმაც ესა თუ ის სოფელი ნასოფლარად აქცია. ყურადღების ღირსია დიალოგები ქართველ მუსლიმებთან, რომლებშიც ჩანს მათი მენტალობა და დამოკიდებულება რელიგიურ და ეროვნულ საკითხებთან. მარტვილელის ცნობებით, მისი მოგზაურობის პერიოდში ქართველი მუსლიმები კარგად საუბრობდნენ ქართულად, განსაკუთრებით ხანდაზმულები.

ჩანაწერებში მნიშვნელოვანია სოფ. რაბათში აგებულ ციხესთან დაკავშირებული (სავარაუდოდ, ქაჯის ციხე) თქმულება მზე-ქალას შესახებ. ქართველი მუსლიმის – იბრაგიმ-ბეგ სულხან მოურავის მიერ მოთხრობილი ლეგენდა ციხის შესახებ გარკვეულწილად ჰგავს „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულას. უნდა ითქვას, რომ პოემის ინტერპრეტაცია ერის გარკვეული ჯგუფის (ამ შემთხვევაში ქართველი მუსლიმების) ისტორიულ მეხსიერებაშია შემონახული. ისტორიული მეხსიერება კი ის მოვლენაა, რომელიც სავალდებულოა ნებისმიერი საზოგადოების

არსებობისთვის, ეფუძნება დაგროვებას, შენახვას და რაც მთავარია, ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და თვითგადარჩენის უმთავრესი პირობაა. ხალხში ზეპირსიტყვიერების გზით ტრანსფორმირებული პოემის ფაბულში გარკვეული პასაჟები მათი რელიგიური აღმსარებლობის ქრილშია მოცემული და ზოგიერთი ადგილი სოციალური ფაქტორებითაც გაიაზრება. ქართველი მუსლიმების გადმოცემით, ეს ციხე აუგია თამარ ყიზილ ფადიშაჰს. საინტერესოა, რომ თქმულებაშიც მთავარი პერსონაჟი თამარ მეფეა (თამარ ყიზილ ფადიშაჰი), რომლის ბიძაშვილია ტარიელ ბეგი, ხოლო მისი მეუღლე კი – მზე-ქალა (იგივე ნესტან-დარეჯანი). ნესტან-დარეჯანის ამგვარად მოხსენიება არ არის მოულოდნელი ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ ვარიანტებში, რადგან უნდა შევნიშნოთ, რომ პოემის ამ პერსონაჟის სახელი ყველაზე მეტად განიცდის ცვლილებებს და გვხვდება ხოლმე შემდეგი სახით: ლერნამ-დარეჯანი, ნესტან-დარეჯანი, მზე ქალი, დარჯი, მანიჯარი.

შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ ამ ვარიანტის გარკვეული ადგილები მნიშვნელოვნად შეცვლილია, თუმცა პოემის მთავარი ლერძი უცვლელად მეორდება: ტარიელ ბეგი ფიზიკურად სრულყოფილია, ძლიერი და ის ცალი ხელით იჭერს ლომს, მზე-ქალა ისეთი ლამაზია, რომ პირბადის ახდისას, მზე ბნელდება. როდესაც ქაჯთა მეფე მოიტაცებს მზე-ქალას, მისი მეუღლე ველად გაიჭრება და გაჭირვების დროს მასთან ერთად არის ასმათი. აქაც ავთანდილი მიაგნებს მზე-ქალას ადგილსამყოფელს და სამივე გმირი ამარცხებს ქაჯთა მეფეს და ათავისუფლებს მზე-ქალას. თქმულებაში ტარიელის შესახებ ნათქვამია, რომ ქაჯის შეტყოცნით ასსა ხოცავდა; სადაც მივიდოდა ტარიელი, იქ მყისვე დახოცილ ქაჯთა მთები დგებოდა. რაც შეეხება თამარ ყიზილ ფადიშაჰს, თქმულებაში ის ისლამის მიმდევარი და მეჩეთების მაშენებელია.

მითოსურ-ზღაპრულ ელემენტებთან ერთად ჩანს სოციალური მოტივებიც. თქმულებაში ტარიელ ბეგი შეებრძოლება დევს, რომელიც გლეხებმდე არ უშვებს აუზიდან ჩამომდინარე რძეს. ის ვერ აიტანს ამ უსამართლობას ხალხის მიმართ და დევს გულს ხანჯლით განუგმირავს; აღნიშნული მოტივი უცხო არ არის ხალხური „ვეფხისტყაოსნისთვის“, არსებობს ისეთი ფოლოკლორული მასალა, რომელშიც ტარიელი თავადებს ემტერება (ქორიძე: 1999: 150).

საინტერესოა და სრულიად განსხვავებული ლეგენდის ფინალი. როდესაც ტარიელ ბეგი მზე-ქალას გამო ველად გაიჭრება, თამარ ყიზილ ფადიშაჰი განიცდის ამ ამბავს და მეფობას ვაჟს გადაულოცავს. ალაჰს კი ისე უყვარს თამარს ყიზილ ფადიშაჰი, რომ ანგელოსთა თანხ-

ლებით მუჰამედი გამოუგზავნის, რომელიც მას ცოცხლად აიყვანს ზეცაში. როცა ტარიელ ბეგი და მზე-ქალა თამარ ყიზილ ფადიშაჰთან დაბრუნდებიან და შეიტყობენ მისი გარდაცვალების ამბავს, თავს დამნაშავედ მიიჩნევენ. ისინი ერთმანეთს და-ძმობას შეჰფიცებენ და დადებენ პირობას, რომ ყოველწლიურად იგლოვონ თამარი. ლეგენდაში ამ დღის თარიღიც დაკონკრეტებულია (1 მაისი – საეკლესიო კალენდრის თანახმად, ძველი სტილით თამარ მეფის ხსენების დღე). მნიშვნელოვანია, რომ თქმულების გარკვეული მოვლენები ტაო-კლარჯეთის გეოგრაფიულ ადგილებს უკავშირდება: პლაკაციოს ტბა, სოფლები: სარძევე, ჭინჭროფი, ჭალა, ანუ ხაზგასმულია თქმულების წარმომავლობა.

როგორც ვხედავთ, კ. მარტიველის ჩანაწერებში შემონახულია „ვეფხისტყაოსნის“ კიდევ ერთი ფოლკორული ნიმუში, რომელიც ინარჩუნებს პოემასთან, პირველწყაროსთან გარეგნულ მსგავსებას. აქ აშკარად თვალშისაცემია ფრაგმენტულობა და ამბის მოუნესრიგებელი თხრობა. მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, მასში კარგად არის აკუმულირებული ერის ისტორიული წარსული და კულტურული მეხსიერება. ცნობილია, რომ ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ უამრავი ვარიანტი არსებობს, ეს ვერსიაც შეიძლება ვიგულოვოთ ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ ტაოკლარჯულ ვარიანტად, რომელიც კონსტანტინე მარტიველის ჩანაწერებში პროზაული სახით გვხვდება.

როდესაც ჩვენმა სასოებამ თამარ ყიზილ ფადიშაჰმა აღაგო ეს ციხე, გაიხარა, მოეწონა დიდად. დაიბარა მთელი დუნიას ქვრივ-ობლები და დავრდომილნი და უხვად გასცა მონყალება. ის იყო ნადიმად დასხდნენ, რომ ირანიდან ეწვია მას ყრმობიდან გადახვენილი საყვარელი ბიძაშვილი ტარიელ ბეგი თავისი დანიშნული მზე-ქალათი. მზე-ქალა ისეთი ლამაზი იყო, აიხდოდა თუ არა პირ-ბადეს, მზე ბნელდებოდა. ხოლო ტარიელ ბეგი ისეთი მძლავრი იყო, რომ ლომს ცალი ხელით იჭერდა. ტარიელ ბეგის სიმძლავრე მთელს დუნიაზე გრგვინავდა. მისის შიშით მდევები და ქაჯები ძრწოდნენ. შესახედავად ისეთი ლამაზი, ახოვანი და ტანადი იყო, რომ ქალები მისის სიყვარულით ინოდნენ. თამარ ყიზილ ფადიშაჰი ბიძაშვილის ნახვით სიხარულს მიეცა და ნადიმი ნადიმზე განაგრძო. ხარობდა და ლაღობდა საქართველოც ტარიელ ბეგისა და მზე-ქალას მოსვლით. ხოლო ჩვენი გმირები სიხარულითა და ტარიელ ბეგის სიყვარულით ცასა სწვდებოდნენ. ინვედნენ მას სანადიროთ, ისრის ნიშანში სროლისა და ჯირითშიც, მაგრამ ამოდ, მასთან ყველანი უსუსურნი აღმოჩნდნენ. ამას სჭვრეტდა თამარ ყიზილ ფადიშაჰი, განაგებდა სამეფოს და მზე-ქალა სიხარულით უკოცნიდა მას ხელებს და აქებდა მის სიბრძნეს. თუ ხმა გავარდებოდა, საქართველოზე ძლიერი მტერი

მოდისო, მზე-ქალა მყისვე დაიბარებდა ტარიელ ბეგს და ეტყოდა: აბა, ჩემო ვეფხო, ტარიელ ბეგ, დამიმტკიცე სიყვარული, შეები მტრებს და დაუმორჩილე იგი შენს ბიძაშვილსო და ტარიელ ბეგიც არ ყოყმანობდა, მყისვე აისხამდა იარაღს, გაუძღვებოდა თავის რაზმს, შეებმებოდა მტერს და მალე მათ მეფეს კისერზე ხმალჩამოკიდებულს მოათრევდა და მიჰგვრიდა ხოლმე თამარ ყიზილ ფადიშაჰს და დააჩოქებდა მის ნინაშე და ბოდის მოახდევინებდა. ამასობაში გავიდა დრო, დამშვიდდა ქვეყანა, საქართველოს მტერი აღარ ჰყავდა. სწყუროდა ტარიელ ბეგს ომი. სწყუროდათ ქართველ გმირებსაც ომი, მაგრამ მტერი აღარავინ ჰყავს საქართველოს. ტარიელ ბეგი სახლში ველარ ჩერდება. მიდის ღამ-ღამობით სანადიროდ. ეომება ლომებს, ვეფხვებს, ხოცავს და დროს ამაში ატარებს. რცხვენიათ ჩვენს გმირებს, რომ ველარ უწევინ ტარიელ ბეგს მეტოქეობას. ერთხელ თამარ ყიზილ ფადიშაჰს ესტუმრა უცხო სახელმწიფოს მეფე დიდის ამალით და ძღვენიით. თამარ ყიზილ ფადიშაჰი ღირსეულად შეხვდა, გაიმართა ზეიმი და სამს დღეს ილხინეს. მეოთხე დღეს სანადიროდ წავიდნენ, მაგრამ ტარიელ ბეგის ნასროლ ისარს ნადირი არ გადაურჩა. ამ დროს მოისმა მონადირეების ყვირილი და განგაში. მათ დაინახეს მათკენ მომავალი ლომები და ვეფხვი, მათი ყვირილი ციხის გრგვინვას მოგაგონებდათ, პირდაღებული ვეფხვი კი კატასავით მიიპარებოდა. ტარიელ ბეგმა რა დაინახა მხეცები, მყისვე მათკენ გაექანა და შეიქნა ომი, ტარიელმა სძლია ლომებს და ვეფხვს შეუტია, მაგრამ შეშინებულმა ვეფხვმა მოჰკურცხლა, დაედევნა ტარიელ ბეგი. ამასობაში დაღამდა. სამარისებულ სიბნელემ მოიცვა ბუნება. მონადირეები ელვის განათებით იკვლევდნენ გზას, სწუხდნენ ტარიელ ბეგის გაჭრას ტყეში, ეშინოდათ რაიმე ხიფათი არ შეჰყროდა. უნდოდათ დახმარების აღმოჩენა, მაგრამ გზა-კვალს ველარ იკვლევდნენ. ტყეში მეხი გრგვინავდა, ამტვრევდა, სპობდა ხეებს, კვნესოდა ტყე, ზანზარებდა მიდამო, წვიმა კოკისპირულად ასხამდა, დადგა ნიაღვარის ტბა. თამარ ყიზილ ფადიშაჰი და მზე-ქალა ერთად ისხდნენ, ბაასობდნენ, ელოდენ ტარიელ ბეგს, მათი გული ნალველმა მოიცვა. შუალამე გადასულიყო. თამარ ყიზილ ფადიშაჰი და მზე-ქალა მოსვენებას მიეცნენ. ლოდინში დაღლილ-დაქანცულებს ძილი მოერიათ. ქაჯთა მეფე გამოძვრა პლაკაციოს ტბის ქვეშ გვირაბიდან. იგი ჯადოსანი იყო. იცოდა ტარიელ ბეგის ტყეში გაჭრა. მოფრინდა თამარ ყიზილ ფადიშაჰის სასახლეში, აქაც სამარისებული სიჩუმე იყო. სეფე ქალებსაც დასძინებოდათ. აფრინდა ქაჯთა მეფე, შეალო სარკმელი, შევიდა თამარ ყიზილ ფადიშაჰის სახლში, ქაჯთა მეფემ ფრთხილად მოხვია ხელი მზე-ქალას, აიყვანა, ჩაიხუტა გულში და რადგანაც ადამიანთა ტომს წყლის ქვეშ გვირაბში

ცხოვრება არ შეეძლო, ჩაფრინდა ციხეში და მზე-ქალი ფადი შაჰის სასახლის სარეცელზე დაანვინა და თვითონ ჩაჰკეტა შიგნიდან ციხის კარები და ზედ დარაჯები დააყენა. ამ დროს გამოელვოდა მზე-ქალას და რა ნახა თავისი თავი ქაჯთა მეფესთან, მორთო მოთქმით ტირილი და ძახილი, იგი ტარიელ ბეგს მოუწოდებდა: ტარიელ ბეგ, ტარიელ ბეგ! მოდი მიშველე, ქაჯთა მეფემ მომიტაცა და დამიხსენიო, მაგრამ ამოოდ, ციხე ისე მტკიცედ იყო გაკეთებული, რომ გარეთ ადამიანთა ხმა აღარ გამოდიოდა.

გათენდა. გამოელვოდა თამარ ყიზილ ფადიშაჰს, გადახედა მზე-ქალას სარეცელს და მზე-ქალი რომ ვერ იხილა, ელდა ეცა, მოუხმო სეფე ქალებს, მაგრამ ამოოდ, ვერავინ მისი ამბავი ველარ გაიგო. შეწუხდა ფადიშაჰი, აფრინა მდევარი სოფელ ჭალაში, ტბის ქვეშა გვირაბში, იცოდნენ, რომ აქ ცხოვრობდა ქაჯთა მეფე და იგი მოიტაცებდა მზე-ქალას, მაგრამ ამოოდ. მნახველიც კი ვერავინ ნახეს. ამ დროს ტარიელ ბეგიც მოვიდა. მას ვეფხვი მოეკლა და ტყავი თამარ ყიზილ ფადიშაჰისთვის მოჰქონდა. სეფე ქალებმა მოახსენეს თამარ ყიზილ ფადიშაჰს. შემოვიდა ტარიელ ბეგიც, მოიყარა მუხლები თამარ ყიზილ ფადიშაჰის წინ, თაყვანი სცა, მიართვა ვეფხვის ტყავი და მოახსენა:

– დიდებულო ფადიშაჰ, მთლად გამარჯვებული იყავი შენი საყვარელი სამწყსოს სიბედნიერით, მაგრამ ტარიელ ბეგმა ფადიშაჰის თვალეზე ცრემლი რომ შეამჩნია, მიხვდა რაშიაც იყო საქმე. კვლავ თაყვანი სცა ფადიშაჰს და გაიჭრა ველად მზე-ქალას საძებნად. მას თან გაჰყვა ასმათი და ტარიელმა და ასმათმა მალაროს ქვემოთა დიდ მღვიმეში მოიკალათეს. ტარიელ ბეგი მტირალი დადიოდა ველში სანადიროთ, ჰკლავდა შველს, მოჰქონდა მალაროში და ასმათი მცვრიან მწვადებს ამზადებდა და ორივე მტირალნი შეექცეოდნენ მწვადს.

თამარ ყიზილ ფადიშაჰზე ცუდი გავლენა იქონია მზე-ქალას მოტაცებამ და ტარიელ ბეგის გაჭრამ ველათ და დაიბარა თავისი ვაჟიშვილი და დაუნყო დარიგება: მე, შვილო, უკვე ოცი წელი ვემსახურე სამწყსოს, დავთრგუნე მტრები, ორგულნი გავაერთგულე, არაბთა, სპარსთა და თურქთა ხარკი დავადევი. გავამდიდრე ქვეყანა ჩემი, ავაყვავე სწავლა-განათლებით ხალხი, ავაგე ეკლესიები, მოვფინე სარწმუნოება მაჰმადისა, შეუქენი ხანა ოქროსი ჩემს ერს. დღეს მძლავრია სამწყსო ჩემი. მე უკვე მოვიქანცე, ერის წინაშე ჩემი მოვალეობა პირნათლად შევასრულე და ახლა მინდა შეუდგე სულზე ზრუნვას, მოვინანიო ნებსით თუ უნებურად ჩემ მიერ ჩადენილი ცოდვები, ამიტომ მე მინდა აღვიკვეცო მონასტერში მონოზნათ და შევავედრო ჩემი საყვარელი სამწყსო ზეცას. ან მიიღე, შვილო, სამწყსო ესე, იგი ნილხვედრია

ალლახის, გაუძეხ მას, მტკიცეთ დაადექ ჩემ მიერ გაკაფულ გზას. ყოველი შენი პირადი ინტერესები უკუაგდე და შეუდექი სამწყსოს კეთილდღეობისთვის ზრუნვას. ნუ გახდები გულუბრყვილო ვითა ბავშვი, ნუ ენდობი სხვათა ლამაზ სიტყვებს, რადგან სიტყვაში მაცდურობაა, ყველა შენი ხელქვეითის მოქმედება ასნონ-დასნონე, დაუფიქრდი ღრმად, გაეცანი მისი სულის ვითარებას. მის ფარულ აზრებს და თუ ნახო მასში ერთგულება, ნუ განიშორებ. იყავი მხნე და მედგარი, ვითა ლომი ღვთის მოშიში, მცოდნე კეთილისა, შემბრალებელი ქვრივ-ობლებისა და დავრდომილთა უხვათ გასცემდე მონყალებას. ნულარ დაინდობ მოლაღატეთა და ბოროტ მოყმეთ, არ მიეცე ვნებას, რათა არ წარსწყმინდოს სამწყსო შენი, გახსოვდეს, რომ შენ ხარ პასუხისმგებელი ღვთისა და ხალხის წინაშე ყოველ შენს და შენი ხელქვეითთა მოქმედებაში. გახსოვს, რომ ერის ბედი და უბედობა შენს ხელშია. ასე დაარიგა შვილი თამარ ყიზილ ფადიშაჰმა, აკურთხა, მოიხადა თავიდან სამეფო გვირგვინი და დაადგა შვილს თავზე. მერე ილოცა, შვილსაც ალოცვინა, გამოესალმა სამწყსოს და წარვიდა მერეთათ და შეუდგა ალლახს: „ალლახ! ალლახ! შეგცოდდე და მიიღე სული ჩემიო“. შეევედრა ბოლოს თამარ ყიზილ ფადიშაჰი ალლახს და რაკი უყვარდა ალლახს თამარ ყიზილ ფადიშაჰი, ისმინა მისი ლოცვა, გამოუგზავნა ანგელოსთა თანხლებით მუჰამედი, აღიყვანა ცოცხლად ზეცაში და ჩვენ კი მის საფლავს აქ ვეძებთ. ტარიელ ბეგი კი ამ დროს დადიოდა მტირალი და ეძებდა მის მზე-ქალას. გაიგეს რა ტარიელ ბეგის ამხანაგებმა ავთანდილ ბეგმა და ფრიდონ ფადიშაჰმა, გადასწყვიტეს წასულიყვნენ ტარიელ ბეგთან და მომზადებულიყვნენ ქაჯებთან საომრად. ამ დროს გმირთან ერთად გულთმისანი იყო. ფრიდონ ფადიშაჰი კი გმირი და მპყრობელი უამრავ ჯართა, მას შეეძლო ქაჯთა წინააღმდეგ დიდძალი ჯარის გამოყვანა. ავთანდილმა იფიქრა, იაზროვნა და დიდი ძებნის შემდეგ მიაგნო, გაიგო ყოველივე მზე-ქალას დაწვრილებითი ამბავი და წამოვიდნენ ტარიელ ბეგთან. ამ დროს ტარიელ ბეგი ლომებზე ნადირობდა, რომ სოფ. სარძევეში დაინახა შავი მდევი მიდგომია აუზს, რომელშიაც ზევითა აუზიდან რძე ჩამოდიოდა. ტარიელ ბეგი განრისხდა, ვერ მოითმინდა უსამართლობა მდევისა ხალხის მიმართ. მყისვე გაეშურა მდევისაკენ საბრძოლველად. მდევი შეკრთა, გაქცევა დააპირა, მაგრამ უკვე გვიან იყო და ის საომრად მოემზადა. შეიბნენ ტარიელ ბეგი და მდევი. მათი ლახტის ცემით მთები ზანზალობდნენ. გახარებული გლეხები სოფელ ჭინჭროფში აუზთან იდგენ და ტარიელ ბეგის სიცოცხლეს ღმერთს ავედრებდნენ. კარგა ხანი ბრძოლის შემდეგ ტარიელ ბეგმა ჩააგო ლახტი ბუდეში და ხელდახელ შეეჭიდა მდევს. დიდხანს იბრძოლეს, ბოლოს ტარიელ ბეგმა გადმოიღო

მდევი მხარულზე, დასცა მინაზე და გული ხანჯლით გაუგმირა და ის იყო გაეკიდა მის მიერ დაკოდილ ვეფხვს, რომელიც იქვე მტკვრის პირად იდგა და ილოკავდა ჭრილობას, რომ ავთანდილ ბეგი და ფრიდონ ფადიშაჰი ურიცხვის ჯარით თავს წაადგნენ. ტარიელ ბეგმა იცნო მეგობრები და სიხარულით აღივსო: ავთანდლ ბეგმა გადასცა ტარიელ ბეგს მზე-ქალას მიერ გამოგზავნილი წერილი. ტარიელ ბეგს გაუხარდა, გახსნა წერილი და რომ წაიკითხა, მეტის სიხარულისაგან გული შეუღონდა და რომ მოასულიერეს, ტარიელ ბეგმა უჩვენა მეგობრებს მოკლული მდევი და სოფელ მდევის საჭურჭლისაკენ წაიყვანა. გახსნეს ზანდუკი, ამოალაგეს უამრავი ოქრო, ვერცხლი, თვალ-მარგალიტი და აღმასის ხმლები, ჩაიცვეს ფოლადის აბჯრები და გაუდგნენ მზე-ქალას ციხისკენ საბრძოლველად, შევიდნენ გვირაბში და რომ ციხეში შესავალი კარი ვერ ნახეს, ტარიელ ბეგმა ჰკრა წიხლი ციხის კედელს და შეამტვრია. შეიქნა საშინელი ომი. ავთანდილ ბეგი და ფრიდონ ფადიშაჰი ვით კაკაბთა გუნდს შავარდენი, მუსრს ავლებდა ქაჯთა ჯარს. ამ დროს ტარიელ ბეგი ხელჩართულ ბრძოლას აწარმოებდა მტერთან, ერთი ქაჯის შეტყორცნით ასსა ხოცავდა. შეკრთა ქაჯთა ჯარი, დაბრთხა, ველარ გაუძლო ტარიელ ბეგის მკლავთა ღონეს და აცნობეს ქაჯთა მეფეს, რომ მოშველებოდა ჯარით. ქაჯთა მეფე შეშინდა, მთელი ჯარი შეუსია ტარიელ ბეგს, მაგრამ ამოდ, ქაჯთა ჯარი ამოსწყვიტეს და შევიდნენ ციხეში. აქაც ომი. ქაჯთა ჯარი აქაც დამარცხდა და მყისვე ჩაიკეტა კარი ციხის მთავარ სიმაგრეში. ტარიელ ბეგმა აქაც ჰკრა წიხლი ციხის კედელს და შეანგრია, შევიდა და ქაჯებს მუსრი გაავლო, შეშინებული ქაჯები ციხის მესამე სიმაგრეში მოექცნენ, დიდი სისხლი დაიღვარა ქაჯთა, სადაც მივიდოდა ტარიელ ბეგი, იქ მყისვე დახოცილ ქაჯთა მთები დგებოდა. ასე იბრძოდნენ ავთანდილ ბეგი და ფრიდონ ფადიშაჰიც. გაიგო რა მზე-ქალამ ტარიელის, ავთანდილის, ფრიდონის მოსვლა და გამარჯვება ქაჯებზე, მოესმა მათი გმირული ყიჟინის ხმაც და შეშინებულ ქაჯთა განგაში, დაიწყო მათ გასამხნავებლად სიმღერა. მოესმა რა ტარიელ ბეგს მზე-ქალას სირინოზივით ადამიანის გულის მომაჯადოვებელი სიმღერის ხმა, ძალა ერთი ათასად გაუორკეცდა, ველარ გაუძლო ტარიელის გონებამ მზე-ქალას ხმის სიხარულს, მიანება აქ ციხეში ომს თავი, შემოუარა ციხის კედელს, ნახა კარი, ჰკრა წიხლი და როს შეამტვრია, გაექანა მზე-ქალასაკენ. ამ დროს შიშით შეძრწუნებული ქაჯთა მეფე მივარდა მზე-ქალას, წააქცია და ის იყო ხანჯლით ყელი უნდა გამოეჭრა, რომ ელვის სისწრაფით გაჩნდა ტარიელ ბეგი. ქაჯთა მეფე შეჰკრთა გაშმაგებული ტარიელის დანახვაზე, დაანება

თავი მზე-ქალას, აფრინდა და ას მთას იქით გადაფრინდა. მზე-ქალა კი წამოდგა ფეხზე, გამოექანა ტარიელ ბეგისკენ და სრული სიყვარულის გრძნობით ჩაეკრა გულში ტარიელ ბეგს. ამ დროს ავთანდილ ბეგი და ფრიდონ ფადიშაჰი ხოცავდნენ მტერთა ჯარებს და ხმალთა ქნევით დაეძებდნენ ტარიელ ბეგს და რომ დაინახეს ორი მიჯნური ერთმანეთს გადახვეული, მიულოცეს მათ გამარჯვება. მოსპეს ქაჯთა ჯარი, განმინდეს არემარე მათი სიბილნისაგან, დატვირთეს ჯორ-აქლემები ქაჯთა უთვალავი სიმდიდრით და თავიანთ გმირი ჯარის თანხლებით წამოვიდნენ თამარ ყიზილ ფადიშაჰთან, რომ მიელოცნათ, გაეხარებინათ მისი გული, მაგრამ რა გაიგეს თამარ ყიზილ ფადიშაჰი უკვე აღარ არის, ალლახმა იგი მისი თხოვნით აღიყვანა ცოცხალი ცაში, სცნეს თავიანთი თავი დამნაშავეთ, დაიწყეს ტირილი და გლოვა, იხოკდნენ ღანვებს, გამოეთხოვნენ ავთანდილ ბეგსა და ფრიდონ ფადიშაჰს, რომ მარტონი დარჩენილიყვნენ ტარიელ ბეგი და მზე-ქალა, გადაკოცნეს ძვირფასი მეგობრები და გლოვად დასხდნენ, იგლოვეს, იგლოვეს და ბოლოს, როგორც დამნაშავენი თამარ ყიზილ ფადიშაჰის უდროვოდ ამ წუთისოფელს გამოსალმებისა, შეჰფიცეს ერთმანეთს და-ძმობა და დასდეს პირობა, რომ მთელ მათს სიცოცხლეში, ჩამოსულიყვნენ ყოველწლიურად ერთხელ და ელოცნათ, ეგლოვათ თამარ ყიზილ ფადიშაჰი, ეკოცნათ მისი ნაკვალევი მიწა და დილას, გათენების ჟამს, ადამიანთა თვალთაგან დაუნახველები წასულიყვნენ. ამიტომ ალლახმა ისინი უკვდავჰყო და მას მერმე ყოველ წელს ღამე 30 აპრილს მოდიან, ტირიან, ლოცულობენ და პირველ მაისს, რიჟრაჟის დროს, ტარიელ ბეგი მაღალის ხმით მტირალი შესძახებს თამარ ყიზილ ფადიშაჰს ცოდვების პატიებას და მის ნაკვალევზე პირდამხობილი ჰკოცნის მიწას და როდესაც ტარიელ ბეგი ადგება, მზე-ქალა დაიჩოქებს, აიხდის პირბადეს, რომ ემთხვიოს თამარ ყიზილ ფადიშაჰის ნაკვალევ მიწას, ერთბაშად დაირღვევა სიბნელის ზენარი და ვით დღე განათდება და ისინიც მყისვე უჩინარ იქნებიან (ხეც, სხვადასხვა N351: 49-57).

დამოწმებანი:

ქორიძე 1999: ქორიძე ე. „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ტარიელიანის“ ურთიერთ-მიმართება. თბილისი: 1999.

ფონდი : კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, საარქივო ფონდი: სხვადასხვა N351.

MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLARI

Georgia, Tbilisi

Member of the British Folklore Society

Motifs of the Magic Tales in the Oral Narratives of “The Knight in the Panther’s Skin”

Shota Rustaveli’s “The Knight in the Panther’s Skin” played a significant role in the formation of the oral narratives. The folk narratives of the poem are spread all over Georgia and exist in prose and in the mixed form.

Rustvelologist G. Imedashvili studying the architectonics of the theme of the poem took attention to the scheme of the theme: loss-searching-finding, peculiar to the magic tales, too. In difference with them in the poem the scheme is doubled.

The motifs frequently used in the oral narratives are ATU 516, ATU 507, ATU 449 that play an important role in the development of the subject matter.

Key words: Folklore, Magic Tales, Architectonics, Motifs

“Every nation great or small, primitive or sophisticated, possesses its own poetic heritage, which enriches the individual and collective consciousness of the people, and symbolizes the aspirations, the ethos and collective consciousness of the community” (Lang 1971:9). The product of this process is Shota Rustaveli and his poem “Knight in the Panther’s Skin” dominating the national scene until today.

Nourished with the cultural heritage of the country, with the folklore, his immortal work caused mutual interaction: many lines and phrases of the poem have become proverbs, the images and the plot of the poem have stimulated creation of the folk narratives of “The Knight in the Panther’s Skin”. Investigation of the interconnection of the folklore and the fiction is of the high priority of the folklorists and the specialists in literature. Presented paper is an attempt to prove the mutual influence of the poem and of the magic folktales on the creation of the oral narratives of “The Knight in the Panther’s Skin”.

Folk narratives of the poem are widespread in Georgia and exist in prose, in verse and in the mixed form. They are enriched with the parallel episodes of the popular Georgian folk traditions and legends: “Amiraniani” (Chikovani

1937:105-106, 111, 117, 126, 153; Ghlonti 1948:161-166; Alavidze 1961:54), “Eteriani” (Chikovani 1937: 92-93, 120), “Bejhaniani” (Chikovani 1937:345), of the folk poetry (Chikovani 1937:112,121, 97-98) and of the motifs of the magic tales which is not accidental.

Rustvelologist G.Imedashvili studying the architectonics of the theme of the poem took attention to the scheme of the theme: loss-searching-finding (Imedashvili 1968: 243-261). The scheme is a common tradition of the artistic construction of Chivalry tales and peculiar to the magic tales, too. In difference with magic tales Shota Rustaveli in the poem doubled the scheme of the narrative (giving two knights ‘-Tariel’s and Avtandil’s story) causing high artistic effect together with the mastery of the art of versification and the verbal dexterity. The scientist M. Karbelashvili thinks that the poem genetically is connected to the magic tale and the scheme of “The Knight in the Panthers Skin” coincides with its scheme (Karbelashvili 1982:649-652).

In the paper is used The Classification of the Types of the International Folktales edited by Hans-Jorg-Uther in three volumes in Helsinki in 2004. Basic motifs of the narratives are ATU 516 and ATU 507. ATU 516 “Faithful John” tells the story of a prince who wants to marry a beautiful princess. A faithful servant, a friend (an adoptive brother) helps him in the search during which he overhears creatures prophesy the future: about certain dangers that threaten the prince during the bridal night and how it can be averted by particular actions, but anyone who reveals this will be turned to stone. The faithful friend averts the danger, his actions appear excessive and irrational to the prince, the friend is forced to disclose the secret and he is turned to stone. The prince and his wife mourn the helper. The prince discovers that he can bring his friend back to life by sacrificing his own child (children). He kills the child, the helper is restored and the child is revived, too.

ATU 507 “The Monster’s Bride” consists of one introductory and of the main part. Young man during his travels in seeking fortune provides a suitable funeral for an unknown man whose corpse was mistreated by creditors. Later he meets a travelling companion (a servant) who wants to help him on the condition they will divide all their winning. On their way the companion obtains magic objects, the young man woos a princess. He marries her who is enchanted having snakes in the stomach. At the bridal night they crawl out of her mouth to kill the bridegroom but his companion who keeps watch over him kills the snakes. In some variants of ATU 507 the companion according to the agreement demands half of the winnings among them the princess. Dividing the princess in two parts the snakes crawl out of the body of the maiden and she is disenchanted. He puts

the halves together, explaining that this was the test of the faith. It must be noted that both variants are used in the folk narratives of the poem.

The mainstream of Shota Rustaveli's poem – friendship, loyalty and courage is a dominant tendency for the folk narratives of the poem using for that corresponding motifs of the tales of magic around which are grouped episodes of other international folktales – ATU 408, ATU 332C*, ATU 518, ATU 571, ATU 706C, ATU 707, ATU 300, ATU 303, ATU530, enriching the plot of the story, intensifying the effects of the danger of the adventures, of the supernatural events, prolonging the story of the quest for the lost sweetheart. In our opinion the motifs can be widened if the new texts are discovered confident in which we are relying on the fact of the newly discovered texts. They have recently been found in the folklore archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature while working on the project of “The Georgian-English Electronic Platform of the Comparative Analysis of the Folk Prose.”

The investigation is based on the texts published by M. Chikovani (Chikovani 1937:71-354), by A.Ghlonti (Ghlonti 1948:26-35), by M. Alavidze (Alavidze 1961:53-55) and of the texts of the folklore archive of the Institute (<http://www.folktreasury.ge>). Hence we try to give a generalized anatomy of the folk tales of “The knight in the Panther's Skin”.

The folk narratives of “The Knight in the Panther's Skin” are mainly entitled as “Tariel” or “Tariel's Story”. Two kings, the king of the East and the king of the West take oath to marry their children to each other if their wives give birth to a boy and to a girl (Chikovani 1937: 319-323). To the king of the East is born a son, they call him Tariel. According to the variants he has a golden tooth or his teeth cast light, his magic sleep extends over long period of time and only his horse can awake him out of dream (Chikovani 1937:149, 309, 111, 82). To the king of the west is born Mzetunakhavi. It must be noted that the name is characteristic for the beloved maidens of the Georgian tales of magic. Literary it means a beauty never seen by the sun. Generally Tariel's sweetheart is called Nestan-Darejan, there are some variations of the name, too – Lertsam-Darejan, Nestor-Darejan, Melton-Darejan. Tariel's, Avtandil's and Pridon's names are fixed and don't change.

Tariel's father dies. One day he meets an old woman, playing a joke on her he breaks her jars of milk. Angry woman blames the prince and advises him better to be troubled about Nestan-Darejan whom the father is going to marry to other prince. Tariel kills the Bridegroom. Furious father orders the servants to kill the daughter. They feel pity for the princess, put her in the chest and throw in the sea, bring the knife and the shirt of the maiden dipped in hen's blood to the king as the

evidence of her murder. They are widespread motifs of magic tales (ATU 706C “The Father Who Wanted to Marry His Daughter,” ATU 707 “The Three Golden Children”). In another variant the father wants to give Tariel impossible tasks to destroy him – ATU 530 “The Princess on the Glass Mountain“ (Chikovani 1937:147). Tariel calls for help his vizier Avtandil, he is born with a star on the forehead. Avtandil practises magic and helps Tariel in overcoming of the dangerous obstacles (Chikovani 1937:109). They set out and come to Pridon’s kingdom. It is remarkable that in some narratives Tariel, Avtandil and Pridon are brothers (Chikovani 1937: 147, 155), in other versions Pridon is not always represented as the second helper and not always occupies the triangle of Nestan-Darejan’s rescuers as it is in the case of Shota Rustaveli’s poem. The narratives mainly submit the schemes of ATU 516 “Faithful John” and of ATU 507 “Monster’s Bride” – two friends’ story, sometimes inserting the starting episode of ATU 408 “The Three Oranges”: a prince insolently breaks an old woman’s jar and she curses him.

The long roaming of the friends is full of various supernatural episodes. Avtandil revives Tariel with his tears, with a magic handkerchief, with the blood of the fish killed with the arrow in the sky, heals his broken ribs with the feather of Paskunji , fabulous bird of the Georgian fairy tales (Chikovani 1937:93, 311, 145,129-130). Tariel seems not less skilful, he expands his arm and turns it into a bridge and helps a man being in trouble to cross the river (Chikovani 1937:79), he finds a magic whip and rescues Avtandil turned to a dog by an evil king – ATU 449 “The Tsar’s Dog“ (Cikovani 1937:167). They fly on the magic carpet, ride on a magic horse (Chikovani 1937: 315-318, 151 321). Thus the episodes of magic objects and animals, of magic remedy are very often used. Avtandil kills the youth living in the sea and keeping people in thirst, where the episode of life token is used (Ghlonti 1948:32-33). The motif is a popular one in folktales: ATU 300 “The Dragon Slayer “, ATU 303 “The Twins or Blood-Brothers.“

The friends reach the castle of Kajis (demons, evil creatures of the Georgian mythology) where Nestan-Darejan is captured. The king of Kajis wants to marry to her but the princess lays down the condition: in the case if the Kaji makes her lough, which is impossible for the king of Kajis (the motif of the ATU 571 “All Sticks Together “ – a melancholy princess is promised in marriage to whoever can make her laugh). With the help of the ring as of the identification sign Tariel succeeds in contacting with Nestan – Darejan- well known motif of the folktales (Chikovani 1937:95, 175, 180-181, 321). In the episodes of the fight against the Kajis the motif of transformation is used – old magicians change millet into Kajis, turning backward the spinning wheel multiply Kajis (Chikovani 1937:116,

96, 164) intensifying the battle scenes of Tariel and Avtandil against the evil spirits (Chikovani 1937:116). In the end the long roaming is finished.

Nestan-darejan is rescued but she is enchanted, kajis are residing in her stomach. Avtandil being a clairvoyant knows about the Kajis plan of killing Tariel for obtaining the princess, or hears about the secret by chance. The secret mustn't be revealed, if so, he will turn to stone. Avtandil brandishes the sword towards Nestan-Darejan and the Kajis jump out her mouth. Avtandil avoids Tariel's death but his acts appear strange and cause his friend's anger. Avtandil discloses the truth and turns to a stone. Tariel learns from a magician or from Saint George that Avtandil can be revived with the blood of his child. He is ready to act in this way, kills his child. Avtandil is restored and at the same time the child is revived, too (Chikovani 1937:312-313; 322-323). It must be noted that this motif is not always the final one in the narratives, sometimes they are ending with the episode of throwing out the Kajis from Nestan-Darejan's stomach –ATU 507"Monster's Bride".

As we see Rustaveli and his immortal work "The Knight in the Panther's Skin" attracted and attracts people not only because it is a love story with the dangerous adventures but for being a hymn to friendship, loyalty and high endeavor which is the national character of Georgians. That is why the folk adopted it and turned into a folktale multiplying in versions using for the mainstream the widespread motifs ATU 516 and ATU 507 based on faithfulness and friendship enriched with numerous episodes of the magic tales, with Georgian folk epos and poetry, thus showing the high artistic talent of the folk whose product is Shota Rustaveli himself.

The investigation of this mutual process of interaction of fiction and folklore needs further development. The unknown texts newly discovered in the Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature put on the agenda the necessity of editing the renewed collection of the folk narratives of the poem adding to them the archive texts, the oral narratives published by the various scientists after the publication of the collection of the folklore texts by professor M. Chikovani in 1937. This will help to continue the process of creative collaboration of the folklorists and the specialists in literature on the problems of Rustvelology.

BIBLIOGRAPHI:

Alavidze 1961: Alavidze, A. *Folklore of Lechkhumi* (in Georgian).Tbilisi: “Sabchota Mtserali”, 1961.

Chikovani 1937: Chikovani, M. *Folk Versions of “The Knight in the Panther’s Skin”* (in Georgian).Tbilisi: Tbilisi State University, 1937.

Ghlonti 1948: Ghlonti, A. *Georgian Folktales and Legends* (in Georgian).Tbilisi: “Sabchota Mtserali”,1948.

Imedashvili 1968: Imedashvili, G. *“The Knight in the Panther’s Skin” and the Georgian Culture* (in Georgian).Tbilisi: “Metsniereba”, 1968.

Karbelashvili 1982: Karbelashvili, M. *Mythological Roots of the Plot of “The Knight in the Panther’s Skin”* (in Georgian). Bulletin of the Georgian Academy of Sciences , Vol.105, #3 .Tbilisi:1982.

Lang 1971: Lang, D. *Introduction, Shota Rustaveli, “ The Knight in the Panther’s Skin ”* translated by Venera Urushadze. Tbilisi: “Sabchota Sakartvelo”, 1971.

Uther 2004: Uther, hans-Jorg. *The Types of International Folktales, Classification and Bibliography*, Volumes 1,2 3. Helsinki: 2004.

„ვეფხისტყაოსანი“ და შუასაუკუნეების
ლიტერატურული კანონი
“The Knight in the Panther’s Skin” and
Medieval Literary Canon

NINO VAKHANIA

Georgia, Tbilisi

University of Sukhumi

Towards the One Opinion of Pavle Ingorokva

In accordance with one icon (main martyr Giorgi) kept in Khobi monastery, Pavle Ingorokva concludes that this icon inscribed by the son of Tbeli Grigol of the brother of Shota Rustaveli was taken to Dadianis’ family from Hereti by Tsozne’s wife named Borena, the daughter of Tbeli. Under the probability and without any argumentations can be read: Borena may not be Shota’s daughter (did it happen that some item belonged to uncle or family treasure used to be given to daughter as a dowry?). Everybody does not agree with the opinion expressed by Pavle Ingorokva is scientific literature stating that Shota, the same Shota Rustaveli is participant of Kokhtistavi conspiracy, though neither opposite argumentation is not duly suggested. Son-in-law and father-in-law may together participated in the conspiracy.

Key words: Pavle Ingorokva, Tsozne Dadiani, Shota Rustaveli, Son-in-law, father-in-law.

ნინო ვახანია

საქართველო, თბილისი

სოხუმის უნივერსიტეტი

პავლე ინგოროყვას ერთი მოსაზრების კვალდაკვალ

უამრავი ისტორიული წყაროს, ლიტერატურული ძეგლის, ხელოვნების ნიმუშის, არქეოლოგიური მონაპოვრის, სამეცნიერო გამოკვლევებისა თუ სხვა მონაცემთა შესწავლა და შეჯერება უდევს საფუძვ-

ლად პავლე ინგოროყვას გასაოცარ აღმოჩენებს. მკვლევარმა თითქმის დეტალურად აღადგინა შოთა რუსთაველის ბიოგრაფია და მართლად წარმოგვისახა XII-XIII საუკუნეების საზოგადოებრივ-კულტურული გარემო. შეიძლება მეცნიერის ზოგი მოსაზრება საკამათოდ აღძრავდეს მკითხველს, მაგრამ ამავე დროს ყოველთვის უბიძგებს ახალი ვარაუდებისა თუ მიგნებებისკენ.

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის სიტყვები: „თვალთა, მისგან უნათლოთა, ენატრამცა ახლად ჩენა“ – რუსთველოლოგიაში სხვადასხვანაირადაა ახსნილი და გაგებული. სასკოლო სახელმძღვანელოში, რომელსაც ნოდარ ნათაძის კომენტარები ახლავს, წერია: „ეს ტაეპი შეიძლება კითხვადაც გავიგოთ... (ამ მეტაფორის აზრია: განა თამარის შვენებისაგან გონდაკარგული კაცი კვლავ გონზე მოსვლას ინატრებს?). აქ შორეული გამოძახილია ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მოძღვრებისა ღვთის შეუცნობლობის და, ამ აზრით, მისი ბნელით მოცულობის შესახებ...“ (ნათაძე 2011: 466).

პავლე ინგოროყვას არ ეეჭვება, რომ ეს სტრიქონი აირეკლავს შოთას ბიოგრაფიის ერთ მონაკვეთს, როცა იგი (აღბათ, იძულებით) დაშორებული იყო საქართველოს სამეფო კარს და, რა თქმა უნდა, თვით მეფეს – თამარს. ეს „არის პოეტის დიდი პირადი ტრაგედიის ნაჩრდილი“, – წერს მკვლევარი (ინგოროყვა 2016: 193). ზემომოყვანილ სტრიქონს პავლე ინგოროყვა ასე კითხულობს: „ჩემს თვალებს, რომელთაც აღარ უნათებს [მზე-თამარ], ვით არ მოენატროს მისი ახლად ხილვა“ (ინგოროყვა 2016 : 187). „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერის თარიღად მკვლევარს მიაჩნია 1196-1207 წლები და ამ და სხვა სტროფებზე დაყრდნობით დამაჯერებლად არკვევს, რომ პოემა ავტორს განდევნილობაში, თამარისაგან შორს მყოფს დაუწერია. სამეფო კარისგან შორს ყოფნისა და პოემის დაწერის წლები დაახლოებით ემთხვევა ერთმანეთს. ისეთი დაკვირვებული, ერუდირებული და ღრმა ანალიზის უნარის მქონე მეცნიერისთვისაც კი, როგორიც პავლე ინგოროყვაა, შეუძლებელი აღმოჩნდა ან განდევნის მიზეზების, ან ლტოლვილობის ადგილის დადგენა. ამდენი საუკუნის წინანდელი ამბები თუმცა ნისლს მოუცავს, მაგრამ პავლე ინგოროყვამ ბევრი რამ ამოიკითხა და ნათლად დაგვანახა. სხვადასხვა ისტორიული წყაროს მონაცემები, თავისი თანამედროვე თუ ძველი გამოკვლევები ერთმანეთს შეუდარა, ერთმანეთით შეავსო და თითქმის მთლიანად აღადგინა მე-11 – მე-13 საუკუნეების საქართველოს ყოფა და რაც ამჟამად ჩვენთვის საყურადღებოა, თვალწინ გადაგვიშალა შოთა რუსთაველის ბიოგრაფია.

ხობის მონასტერში დაცულ სინმინდეთაგან გამოირჩევა თამარის გულსაკიდი ჯვარი, რომელიც მეცნიერთა (ე. თაყაიშვილი, დ. ბაქრაძე, ნ. კონდაკოვი, პ. ინგოროყვა) აზრით, შერგილ დადიანის ოჯახში მოხვდა თამარის გარდაცვალების შემდეგ, მე-13 საუკუნის პირველ მეოთხედში. არ ვიცი, რა გზით და რა ვითარებაში.

მხოლოდ ვკითხულობ: შეიძლება თუ არა, სამეფო კარიდან განდევნილ შოთა რუსთაველს დროებით დასავლეთ საქართველოში, დადიანების სამფლობელოში შეეფარებინა თავი (ასეთი რამ ხომ ხდებოდა ჩვენი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე). შეიძლება თუ არა, რომ თამარის ჯვარი მეფესთან დაახლოებული ოჯახის, რუსთაველთა საგვარეულო განძი ან უშუალოდ შოთას საკუთრება ყოფილიყო. თუ ზემოთქმულს დაუშვებთ (ან დავამტკიცებთ), მაშინ გასაგები გახდება ამ ჯვრის დადიანთა მონასტერში მოხვედრის პერიპეტეიები.

პავლე ინგოროყვა ხობის მონასტერში დაცულ კიდეც ერთ ძეგლს მიაქცევს ყურადღებას და უაღრესად საინტერესო და ჩვენი ისტორიისა და კულტურისათვის მნიშვნელოვან და ძვირფას დასკვნას ვეთავაზობს.

საუბარია გიორგი მთავარმონაზმის ხატზე, რომელიც ჰერეთის ბაგრატიონთა ოჯახს ეკუთვნოდა და რომელზეც შოთას ძმის, ტბელი გრიგოლის ძის ნარწერაა (ხატის ორი – შავ-თეთრი და ფერადი ფოტო – მოთავსებულია პავლე ინგოროყვას რუსთაველოლოგიური თხზულებების II ტომში, რომელიც „ჩვენმა მწერლობამ“ გამოსცა 2016 წელს). როგორც უტყუარად აქვს დადგენილი პავლე ინგოროყვას, ტბელი მონაპირე სპასპეტი (მხედარმთავარი) ყოფილა თამარ მეფის დროს. მკვლევარი საგანგებოდ მიაქცევს ყურადღებას იმას, რომ ამ ძვირფას, ოქროქანდაკებულ ხატზე შესრულებულია არა ჩვეულებრივი ნარწერა (როგორიც, ვთქვათ, ანჩისხატზე), არამედ როგორც მხატვრული ნაწარმოები. წიგნში დაბეჭდილია ნარწერის ტექსტი მხედრული ასოებითაც. ნაშრომში სავსებით სწორადაა შენიშნული: „თვით ტექსტი ნარწერისა ხელოვნების ნამდვილი ძეგლია, მხატვრული სრულყოფით აღბეჭდილი. შესრულებულია იგი ბრწყინვალე ძველ-ქართულით“ (ინგოროყვა 2016: 264).

ჩემი ყურადღება მიიპყრო ნარწერის დასაწყისმა. გიორგი მთავარმონაზმისადმი მიმართვის შემდეგ წერია: რომელმან მოიგე გვირგვინი უხრწნელობისაი...

„ვეფხისტყაოსანიც“ ხომ ზუსტად ასე, ამავე სიტყვით იწყება: „რომელმან“.

ეს დასაწყისი შეიძლება ნიშნავდეს შოთას გავლენას ძმაზე, შეიძლება იყოს ეპოქისთვის დამახასიათებელი კლიშე ან იქნებ, სულაც რუსთაველის დაწერილი იყოს ეს არტისტული სტილით შესრულებული წარწერა. ეს, მით უფრო არაა გამორიცხული, რომ ხატი ჰერეთის ბაგრატიონთა საოჯახო რელიკვია იყო, შეკვეთილი უთუოდ ტბელი გრიგოლის ძის მიერ.

დეტექტივის ინტერესით, ალლოთი და ჟინით იკვლევს პავლე ინგოროყვა გზას, რომლითაც შეიძლება ხატი ჰერეთიდან ხობში მოხვედრილიყო. სავსებით სწორად ვარაუდობს, რომ უთუოდ ჰერეთელი ბაგრატიონის ქალის მზითვის შემადგენელი ნაწილი უნდა ყოფილიყო. რადგან დედა ცოტნესი, შერგილის მეუღლე, ნათელი, ბაგრატიონი არ ყოფილა, როგორც ჩანს, ხატიც და, სავარაუდოდ, ზემოთ ნახსენები ჯვარიც ცოტნეს მეუღლისა უნდა ყოფილიყო. ხოლო ვინ იყო ცოტნეს მეუღლე? ამაზე მეცნიერი ერთმნიშვნელოვნად და შეუვალად პასუხობს. ბორენა, ასული ტბელისა (ძმისწული შოთასი). და ამ დასკვნის გასამყარებლად ერთადერთი საბუთი მოაქვს – ტბელი გრიგოლის ძის ბრძანებით დამზადებული და მისივე წარწერიანი ხატი. მაგრამ, არ ვიცი, არ შეიძლება, რომ ცოტნეს მეუღლე შოთას ასული ყოფილიყო და არა ძმიშვილი (იმავე მზითვით)? ნუთუ მარტო ის, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ავტორის უიმიედო სიყვარული ჩანს თამარისადმი, გვაძლევს უფლებას ვამტკიცოთ, რომ რუსთაველს ოჯახი არ ჰყოლია? ნეტა, სად გაიცნეს ერთმანეთი ცოტნე დადიანმა და ჰერეთის ბაგრატიონის ასულმა? ბავშვობაში ხომ არა, როცა, სავარაუდოდ, შოთა სამეფო კარიდან განდევნილი იყო და იქნებ, ოჯახთან ერთად დადიანების სამფლობელოს აფარებდა თავს?...

მეუღლე ცოტნესი, ბორენა, სწორედ ის პოეტი ქალია, რომლის წარწერიანი ხატი სვანეთში, ლენჯერის მონასტერში იყო დაცული. ბორენა რომ მე-13 საუკუნის მოღვაწეა და არა მე-11-ისა, როგორც ამას ალ. ხახანაშვილი და კ. კეკელიძე ფიქრობდნენ, ეჭვშეუვალი საბუთებით დაამტკიცა პავლე ინგოროყვამ. მანვე აღმოაჩინა ბორენას პოეტურ ხერხებსა და „ვეფხისტყაოსანს“ შორის მრავალი უეჭველი მსგავსება: რითმათა, სიტყვათწარმოებისა, ერთნაირი დასაწყისისა „რომელმან“, რიტმისა და შინაგანი რითმის გამოყენებისა და სხვა.

შოთასთან ბორენას პოეტური აზროვნების სიახლოვე და ამ ორი პოეტის შეხვედრები სრულიად თვალსაჩინოა, სრულიად ნათელია. მკვლევარი ასკვნის: „პოეტი ქალი ბორენა, ასული ტბელისა, შთაგონებულია შოთას პოეზიით.“ არაფერი მეთქმის. რატომაც არ შეიძლება ძმიშვილი შთაგონებული იყოს ბიძის პოეზიით, მაგრამ ისევ ვკითხუ-

ლობ: განა უფრო ლოგიკური არ იქნება, ვიფიქროთ, შვილი იყო მამის პოეზიის მემკვიდრე?!

ბორენას ლექსის ერთი ეპითეტი, „ჭირ-მრავალი“ პავლე ინგოროყვას, მიმაჩნია, სავსებით სამართლიანად, აფიქრებინებს, რომ პოეტი ქალი რაღაც კონკრეტულ ჭირს, გასაჭირს გულისხმობს, „ეს ლექსი, მისი სული, ასე გვეჩვენება, შთაგონებულია ცოტნეს და შოთას თავდადებით, როდესაც გამირულმა თავგანწირვამ დაამარცხა ძალი ბოროტისა“, – ვკითხულობთ ნაშრომში და ავტორი გულისხმობს შოთა რუსთაველისა და ცოტნე დადიანის მონაწილეობას კოხტისთავის შეთქმულებაში. აჯანყების მზადების შესახებ უთუოდ ეცოდინებოდა ბორენასაც, მისი მეუღლის თავდადება მერე ყველა ქართველისთვის გახდა ცნობილი და დღესაც სამაგალითოა. ცოტნეც შოთას ნააზრევზე ჩანს გაზრდილი. „მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვკრებ კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად,“ – როგორც ჩანს, მისი ცხოვრების წარმმართველი სიტყვები გახლდათ. ბორენას წინასწარ რომც არაფერი სცოდნოდა აჯანყების მზადების შესახებ, მაინც შეიძლება საკუთარი თავისთვის „ჭირ-მრავალი“ ეწოდებინა. მაგრამ უფრო სავარაუდოა, რომ შოთას ოჯახში გაზრდილი, საქართველოს ერთიანობის იდეით ანთებული ერთმეფობისა და გამარჯვებული და გალალბებული სამშობლოს მომსწრე მამა-ბიძათაგან შთაგონებული, თვითონაც განდობილი ყოფილიყო (თუ მონაწილე არა) აჯანყებისთვის მზადებაში. ასე რომ, მრავალი ჭირი აქ ნათესავ-ახლობელთა მწარე ბედს კი არ უნდა ნიშნავდეს მარტო, არამედ, უპირველესად, საქართველოს უბედობას. აკაკი წერეთელსაც ხომ პოემა „ნათელას“ შექმნისას ცოტნეს მეუღლის სახე აღაფრთოვანებდა – ზეპირი გადმოცემებიც მოესმინა მის შესახებ. თუმცა სახელად სხვას (ცოტნეს დედის სახელს) არქმევს, მაგრამ, როგორც ჩანს, მე-19 საუკუნეში ჯერ კიდევ ცოცხალი ყოფილა გადმოცემები ცოტნეს მეუღლის გამირული სულის, არისტოკრატიული სულიერი წყობის, ერთიანი საქართველოს ტრფიალებისა და რომანტიკული განწყობის შესახებ.

რაც შეეხება შეთქმულებაში შოთას მონაწილეობას. სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობაა იმის შესახებ, თუ ვინაა ეს შოთა კუპრი (კუპარი), კოხტისთავის შეთქმულების მონაწილე. ზოგს მიაჩნია, რომ კუპრი (კუპარი) ეწოდა სახის მუქი ფერის გამო, ზოგი ფიქრობს, რომ შესაძლოა, მის სამფლობელოში კუპრი მოიპოვებოდა, პავლე ინგოროყვას ახსნით, კუპარი ქრისტიანობისაგან გადახვევას, მანის მიმდევრობას უნდა გულისხმობდეს. ეს მოსაზრება არ არის გაზიარებული. თუმცა რასაც უნდა ნიშნავდეს „კუპრი“, ჩვენთვის ამჟამ-

მად საინტერესო ისაა, თუ ვინ, რომელი შოთაა იგი და აი, იმავე პავლე ინგოროყვას დაბეჯითებული მტკიცებით, რომელსაც სავსებით ვეთანხმები, ეს ხანდაზმული შოთა რუსთაველია. იგი, როგორც ჩანს, ერთი რიგითი მონაწილე კი არ ყოფილა შეთქმულებისა, არამედ, როგორც ხანდაზმული (და გამოცდილი) და აგრეთვე, როგორც ზაგრატიონი, წარმართველი, მეთაური ჯანყისა. ოღონდ საინტერესოა, რატომ არ იღებს აქ მონაწილეობას მისი ძმა, ტბელი, სპასპეტი? იქნებ, უკვე აღარცაა ცოცხალი. თუმცა ყოველგვარი დასაბუთების გარეშე, საეგებოდ (როგორც პავლე ინგოროყვა წერს) გამოვთქვამ ვარაუდს: იქნებ უფრო ლოგიკურია, რომ სიძე-სიმამრს ერთად მიეღო შეთქმულებაში მონაწილეობა.

და კიდევ ერთი საკითხი, კვლავ პავლე ინგოროყვას მიერ შესწავლილი და ჩვენთვის გაზიარებული.

აღმოჩნდა, რომ იერუსალიმში ჯვრის ქართული მონასტრის განახლებაში 1245-1250 წლებში ერთად მონაწილეობდნენ შოთა რუსთაველი და ცოტნე დადიანი. მათი წარმომადგენლები ყოფილან ანტონ ალავერდელი და გრიგოლ დრანდელი. ამიტომ რუსთაველის ფრესკასთან ერთად, საგულვებელია, რომ იმავე სვეტზე გამოსახული ყოფილიყო ცოტნე დადიანის პორტრეტიც. ისევ ერთად ორი სახელი და ისევ ლოგიკის თუ ინტუიციის მიწიშებით – უფრო სიძე და სიმამრი, ვიდრე სიძე და ცოლის ბიძა.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან არ მინდა, ვინმეს ისეთი შთაბეჭდილება დარჩეს, თითქოს პავლე ინგოროყვას ვეკამათებ ან მის რაიმე მოსაზრებას არ ვიზიარებ. მეცნიერის ყველა მოსაზრება დასაბუთებულია, არგუმენტირებული და წყაროებით გამყარებული. ძნელია, თუნდაც წვრილმანში არ დაეთანხმო მას. სწორედ მის მოსაზრებებზე დაყრდნობით ვებედავ გამოვთქვა ოდნავ განსხვავებული ვარაუდი. არ უარვყოფ იმის შესაძლებლობასაც, რომ ცოტნეს მეუღლე, ბორენა, ტბელი გრიგოლის ძის ასული ყოფილიყო, მაგრამ შოთასა და ცოტნეს სულიერი სიახლოვე, პოლიტიკურ თუ კულტურულ ასპარეზზე ერთობლივი მოღვაწეობა, ცოტნესგან „ვეფხისტყაოსანის“ არა მარტო ცოდნა, არამედ გათავისება, შინაგანად განცდა და ამ იდეათა პრაქტიკულად აღსრულება და სხვა გარემოებები მიბიძგებს დავუშვა, რომ ბორენა, ძმიშვილი კი არა, შესაძლებელია, შვილი ყოფილიყო რუსთაველისა.

ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოთქმულია მოსაზრება, თითქოს „ვეფხისტყაოსანი“ ყოველდღიურ ცხოვრებას განრიდებული პოემაა და არც მისი ავტორი ასახავს უშუალოდ საქართველოს ცხოვრებას. ასეთი რამ მხოლოდ სტრიქონებს შორის უნდა ამოვიკითხოთ. ცნობილი

მკვლევარი ვიკტორ ნოზაძე წერს: „თუ დიდი იტალიელი დანტე (1265-1321) თავის უკვდავ თხზულებაში იტალიის რაობას გვიჩვენებს და მასთან დაკავშირებით იტალიის ისტორიასა და კულტურას გვაცნობს, დანვრილებითაც აგვიწერს, – შოთა რუსთაველი, მისი უფროსი თაობის ძე, მეტად განწყენებულად მოჩანს“ (ნოზაძე 1958: 3). თუმცა სრულიად საპირისპირო ვარაუდებიც არსებობს და მათ შორის პავლე ინგოროყვასი. სხვათა შორის, ერთგან დავით წერედიანი, რომელიც თავს რუსთველოლოგად არ მიიჩნევს, წერს: „რუსთაველის ენა აკი თითქმის ყველა ქართული კუთხის კილოკავს მოიცავს, რაც საეჭვოა, მნიგნობრული გზით ჰქონოდა შეთვისებული. ერთი ნუთით წარმოვიდგინოთ, რომ საქართველოს ბევრ კუთხეში კარგახნობით უცხოვრია, ახლოს იცნობდა მათ ყოველდღიურ ყოფას, რა უჭირდათ და რა ულხინდათ“ (წერედიანი 2005: 9). დიახ, როგორც ჩანს, გარკვეული დროის განმავლობაში სწორედ ცხოვრობდა (და არა მოგზაურობდა) დასავლეთ საქართველოში რუსთაველი. ცხადია, დადიანისა და ჰერეთელი ბაგრატიონის დაქორწინება პოლიტიკურ ნიშანსაც ატარებს, საქართველოს ერთიანობის იდეით აღბეჭდილს, მაგრამ ამ პოლიტიკურ ქორწინებას საფუძველს ხომ არ უმაგრებდა სიძე-პატარძლის ბავშვობისდროინდელი მეგობრობა?

ყოველივე ზემოთქმული მაფიქრებინებს, რომ ცოტნე დადიანი და შოთა რუსთაველი, ორი ერისკაცი, სიძე-სიმამრი უნდა ყოფილიყვნენ, არამარტო ნათესაურად შეკავშირებულნი, არამედ უფრო სულიერად დანათესავებულნი ერთმანეთთან.

დამონებიანი:

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

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

ნათაძე 2011: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. სასკოლო გამოცემა. თბილისი: 2011.

ნოზაძე 1958: ნოზაძე ვ. *ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეტყველება*. სანტიაგო დე ჩილე: 1958.

წერედიანი 2005: წერედიანი დ. „ესე ამბავი სპარსული“. *ანარეკლი*. თბილისი: „ნეკერი“, 2005.

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

On One Biblical Reminiscence of the poem “The Knight in the Painter’s Skin”

In our opinion, the words said in the first stanza of the prologue to *The Knight in the Painter’s Skin* according to which **from God “is every monarch in His likeness”**, are associated with the Epistle of the Apostle Paul. These words immediately resonate with Paul’s message to the Romans: “Let every person be subject to the governing authorities. **For there is no authority except from God**, and those that exist have been instituted by God”. Rom.13: 1).

Rustaveli (Rustveli) emphasizes the fact that Georgian monarchs Queen Tamar and David Soslan are given their authority directly from God and everybody’s duty is to obey them. It is noteworthy that Rustaveli makes a reference to the Epistle of the Apostle Paul to call attention of those with separatist aspirations to the centralized power.

The reference to the epistle of the Apostle Paul once more emphasizes that Rustaveli’s world outlook is Christian Orthodoxy.

Key words: Apostle Paul, Christian Orthodoxy and Rustaveli.

გოჩა კუჭუხიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსნის“ ერთი სახარებისეული რემინისცენცია

„ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სტროფზე დაკვირვება არაერთი დასკვნის გამოტანის საშუალებას გვაძლევს. მოვიყვანოთ ეს სტროფი:

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

(ვეფხისტყაოსანი 1966)

ვფიქრობთ, რომ ამ სტროფის ბოლო ტაეპი – **„მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე, სახითა მის მიერთთა“** უშუალოდ არის დაკავშირებული ბიბლიასთან, კერძოდ, – ახალ აღთქმასთან. ეს სიტყვები პირდაპირი გამოძახილია პავლე მოციქულის მიერ რომაელთა მიმართ მიწერილი შემდეგი ფრაზისა:

– „ყოველი სული *Ā*ელმწიფებასა მას უმთავრესისასა დაემორჩილენ, რამეთუ არა არს კელმწიფებაჲ, გარნა ღმრთისაგან, და რომელნი-იგი არიან კელმწიფებანი, ღმრთისა მიერ განწესებულ არიან“ (რომაელ. 13: 1, – პავლენი 1947).

პავლე მოციქული ბრძანებს, რომ ყველა უნდა დაემორჩილოს თავის ხელისუფალს. როგორც ჩანს, იგულისხმება, რომ ადამიანს, როგორ ხელისუფლებასაც იმსახურებს, ისეთი ჰყავს, რომ ღმერთი იმ ხელისუფლებას უგზავნის მას, როგორის ღირსიც არის... ადამიანმა არ უნდა აღმართოს იარაღი ხელისუფალის წინააღმდეგ, უნდა დაემორჩილოს მას, – ანუ მისცეს „*კეისარს კეისრისა*“ (მარ. 12: 17; – პარალელი პავლე მოციქულთან – „*ამისთვის ხარკსაცა მისცემდით, რამეთუ მსახურნი ღმრთისანი არიან, ამისთვისცა მოღუანებასა განკრძალულ არიან*“; – რომაელ. 13: 6), გადაუხადოს გადასახადი და მთელი არსებით კი ღმერთს ემსახუროს, – მისცეს „*ღმრთისა ღმერთს*“ (მარ. 12: 17)... პავლე მოციქულის და რუსთველის სიტყვები მხოლოდ შინაარსობრივად კი არა, – ლექსიკურადაც ემთხვევა ერთმანეთს, – რუსთველის სიტყვებში პავლე მოციქულის ეპისტოლესთან უშუალო სიახლოვე ჩანს: „*არა არს კელმწიფებაჲ, გარნა ღმრთისაგან*“, – „*მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე*“. ვფიქრობთ, ეჭვგარეშეა, რომ ავტორი პოემის პირველ სტროფში პავლე მოციქულის ეპისტოლეზე აკეთებს რემინისცენციას (ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ ქართულენოვან თარგმანთან შეინიშნება სიახლოვე...). პავლეს ეპისტოლედან გამომდინარე მსგავსი სიტყვები, შესაძლოა, სხვა ავტორებთანაც აღმოჩნდეს, მაგრამ რუსთველი პოემის დასაწყისში, ვფიქრობთ, მკითხველს უშუალოდ პავლეზე მიანიშნებს, – ცხადია, რომ ქრისტეს მიმდევართა ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დიდ ავტორიტეტზე გადაიტანდა იგი მკითხველის ყურადღებას... საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ამავე ეპისტოლეში, ცოტა ქვემოთ, პავლე წერს: – „*რამეთუ ღმრთის მსახური არს შენდა კეთილისათვის. ხოლო უკუეთუ ბოროტსა იქმოდი, გეშინოდენ, რამეთუ არა ცუდად ჳრმად აბს*“ (რომაელ. 13: 4); რუსთველი ზემომოყვანილი სიტყვების შემდეგ თავის მონარქებზე წერს: – „*ვის შვენის ლომს ხმარება შუბისა ფარ შიმშერის მეფისა მზის თამარისა*“, – ჩანს, რომ საჭურველზე საუბრის დროს, ასევე, პავლეს ეპისტოლესგან არის იგი დავალებული

და ქვემოთ მოყვანილი სიტყვებიც პავლესაგან მომდინარეობს... ორგზის დამთხვევა უფრო ნათელყოფს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ დასაწყისში უშუალოდ ქრისტეს ამ უდიდეს ავტორიტეტზე მიანიშნებს პოეტი მკითხველებს.

რისთვის უნდა სჭირდებოდეს პავლეზე მინიშნება რუსთველს?

გავიხსენოთ იმდროინდელი საქართველოს რეალიები, – საქართველოდან გაძევებულია იური ბოგოლუბსკი, მოყვანილია დავით სოსლანი, – ახალი მეფე. ცხადია, რომ დავითის მიმართ, მომხრეობასთან ერთად, არის ოპოზიციური განწყობა, მიუღებლობა, საქართველოში არიან ის ძალებიც, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ ტახტის კანონიერი მემკვიდრე დემეტრე უფლისწული იყო... ცნობილია ყუთლუ არსლანის დასის წინააღმდეგობაც... ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ყოველივე ეს არის ერთადერთი, მაგრამ, ჩანს, ერთ-ერთი მიზეზი გახლავთ იმისა, რომ რუსთველი პავლე მოციქულის ამ სიტყვებზე აკეთებს მინიშნებას.

პირველი სტროფის უმთავრესი სათქმელი მოკლედ ასე შეიძლება, რომ გადმოიცეს: – ვინც შექმნა სამყარო, ვინც შექმნა სიცოცხლე და ჩვენ, ადამიანებს, ქვეყანა მოგვცა, სწორედ მისგან არის ყველა ხელმწიფე დადგინებული, როგორც ამას პავლე მოციქული ბრძანებს; შემდეგ თამარსა და დავითს ახსენებს რუსთველი და, აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ პოემის დასაწყისში პოეტის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი ქართველთა ხელმწიფეების მორჩილებისაკენ მოწოდებაა, პოეტი „პავლენზე“ დაყრდნობით გვეუბნება, რომ ქართველთა მონარქები, – თამარი და დავით სოსლანი მისგან არიან დადგინებულნი, ვინც ყოვლის სანყისი, ყოვლის შემოქმედია და მათი მორჩილება აუცილებელია.

პავლე მოციქული არის იგი, ვინც მესამე ცამდე მინევის შესახებ წერს (II კორინ. 12: 2). მისი სიტყვები სამყაროს იერარქიულობას წარმოგვიჩენს. არეოპაგეტიკული თხზულებების დაწერაზე ადრე სამყაროს იერარქიულობის მოდელი სახარების ამ ადგილასაც მოჩანს და, არეოპაგეტიკა, გარდა მთელი სახარებისა, ცხადია, მასზეც არის დაფუძნებული, მისითაც ამართლებს თავის დებულებებს. სამყარო რუსთველთან რომ იერარქიულად არის წარმოდგენილი, ეს აზრი გამოთქმული აქვს შალვა ნუცუბიძეს (ნუცუბიძე 1947), რასაც არაერთი მკვლევარი იზიარებს და, ვფიქრობთ, ზემოხსენებული დებულების სისწორეს პოემის პირველი სტროფიც ადასტურებს:

ამ სტროფში სამყაროს შემოქმედი ღმერთის შემდეგ მკითხველის ცნობიერებაში წარმოდგება არსთა საუფლო, ქვეყნად მცხოვრები ადამიანის მზერა, რომელიც ღმერთის ხსენების შემდეგ უსაზღვრო სიმაღ-

ლეთაკენ მიემართება, ღვთის მიერ შემნილ არსთა მოხსენიების მერე ცოტა ქვემოთ ეშვება და ანგელოზთა წიაღები წარმოდგება თვალწინ.

რადგან ხსენებულ სტროფში შემდგომ არსად წერია, რომ ღმერთმა შექმნა ადამიანი, შექმნა ცხოველები, საერთოდ, – სიცოცხლე, ამიტომ გასაგებია, რომ „არსნი“, საერთოდ, ყველა ცოცხალ არსებას გულისხმობს. ცათა სიმაღლეებშია ანგელოზთა საუფლო და ადამიანის პირველსაცხოვრისიც, როგორც ჩანს, სწორედ იმ მაღალ წიაღებს შორის არის რუსთველისეულ მსოფლმხედველობაში წარმოსახული.

რუსთველი წერს, რომ ღმერთმა „ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა“ და ამ შემთხვევაში უკვე ადამიანთა შემდგომ საცხოვრისს გვიხატავს. რუსთველთან სიტყვები – „ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა“, ადამიანისათვის ქვეყნის ბოძება, უკვე იმ ეტაპს გულისხმობს ღმერთის შესაქმნისა, როცა ადამიანი სამოთხიდან გამოქვეყნებულ იქნა და საცხოვრისად ქვეყანა მიეცა. ღმერთმა ადამიანს მას შემდეგ უბოძა „უთვალავი ფერთ“ შექმნილი ქვეყანა, ამ ქვეყანაში მას შემდეგ დაუდგინა ხალხს მეფეები, რაც ადამი და ევა სამოთხიდან გამოაძევა. ყოველმა სულმა, რომელიც მათგან იშვა, გაიზიარა ადამისა და ევას სასჯელი, ყველა ის სული დაისაჯა, ვინც მათ ცოდვასთან არის დაკავშირებული... ცხოველებმა და მცენარეებმაც დაკარგეს უკვდავება...

რუსთველთან აღწერილია სამყარო, რომელიც დასაბამიდან იქმნებოდა და რომელიც იმ სახით, როგორითაც დღეს არსებობს, სამოთხიდან ადამიანის გამოსვლის შემდეგ ჩამოყალიბდა. ჩვენს წინაშე ასე წარმოდგება იერარქიული სამყარო, რომელშიც ერთ-ერთი დაბალი წიაღი ქვეყანაა, მინაა... ამ სამყაროში ყველაზე უფრო მაღლა, უსაზღვროებაში, ღმერთია, – იგი, ვინც უსაზღვროებაშიც არის და სამყაროშიც, ადამიანის გვერდით, იმყოფება... შემდეგ, ცოტა ქვემოთ, წარმოდგება ცათა წიაღები, ანგელოზთა საუფლოები, – ის სიმაღლეები, სადაც, ერთ-ერთ წიაღში, ადამიანის პირველსაცხოვრისიც იყო... მკითხველის ცნობიერებაში სამყაროს შემოქმედი ღმერთის ხსენების შემდეგ არსთა მოხსენიება უპირველესად ანგელოზთა საუფლოს ასოციაციას იწვევს, ჩანს, ამგვარად აქვს წარმოდგენილი მკითხველის ემოცია ავტორს, – იცის, რომ სამყაროს შემოქმედი ღმერთის შემდეგ არსთა ხსენებისას მკითხველის ცნობიერებაში უპირველესად ზენა არსნი, ანგელოზები წარმოდგებიან, ანგელოზთა წიაღები წარმოესახება თვალწინ; შემდეგ ამ სტროფში წარმოჩენილ სურათში, უფრო ქვემოთ, იხატება ღმერთის მიერ ადამიანისათვის მოცემული ქვეყანა, რომელშიც ცოდვით დაცემის შემდეგ დაესახლა ადამიანი; „უთვალავი ფერთ“ შექმნილი ქვეყა-

ნა, წუთისოფელი, თუ პლატონისეული თვალთახედვით შევხედავთ, ერთგვარი „ილოზორული“ ნიალია, – ის ნიალი, რომელიც ცოდვით დაცემის შემდეგ წარმოიქმნა და რომელიც, ქრისტიანობის თანახმად, შემდგომ სულიერ, ზეცოურ სანჯისს უნდა დაუბრუნდეს, მინა, ქვეყანა უნდა გასულიერდეს, – თავისი ჭეშმარიტი სახე და მდგომარეობა უნდა აღუდგეს... თავისი არსით ადამიანიცა და მისი გარემომცველი სამყაროც უკვდავია, მაგრამ ჭეშმარიტი მდგომარეობა დაკარგული აქვს...

ამგვარად, ვფიქრობთ, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სტროფში იერ-არქიულ ნიალებს წარმოაჩენს რუსთველი მკითხველთა წინაშე...

აქვე უნდა ითქვას შემდეგი: ხსენებულ სტროფში წმიდად მხატვრული თვალსაზრისით, ძალზე შთამბეჭდავ სურათს ქმნის პოეტი, ძალზე დინამიკური სურათით იწყებს თხრობას. შევეცდებით, წარმოვაჩინოთ ეს თავისებურება:

ჩვენ ვხედავთ, რომ რუსთველის სურვილია, მკითხველის მზერა ჯერ მალა, – უსაზღვროებათაკენ, უსაზღვრო სიმაღლეთაკენ აღმართოს, რომ შემდეგ ცათა ნიალებისაკენ, ცათა სიმაღლეებისაკენ წარმომართოს მკითხველის თვალი, შემდეგ ღვთისგან მოცემული, „უთვალავი ფერით“ შექმნილ ქვეყანამდე უნდა დაეშვას მკითხველის მზერა, უსაზღვროებათაგან და ცათა სიმაღლეებიდან ნელ-ნელა იმ ქვეყანაზე უნდა გადმოვიდეს მისი ყურადღება, რომელზედაც ღმერთის მიერ დადგინებული ხელმწიფეები განაგებენ ხალხს... რუსთველს ცათა ნიალებიდან ნელ-ნელა ქვემოთ გადმოაქვს აქცენტი, ციდან მიწისაკენ ჩამოატანინებს მკითხველებს მზერას და ასე ამზადებს მას პოემის ამბავთა მოსასმენად... პოემის პირველ სტროფში უსაზღვროებიდან, ზენა საუფლოებიდან, ცათა სიმაღლეებიდან მიწისაკენ კინოკადრებით ეშვება პოეტის თვალი... ნელ-ნელა შემოდის ჩვენი თვალთახედვის არეში ქვეყანა, რომელზედაც ნესტანისა და ტარიელის, სხვათა ამბები უნდა განვითარდეს. პოეტი თავის მსმენელს უქმნის ისეთ განწყობას, რომ ღმერთი ციდან გადმოჰყურებს მათ, რომ ანგელოზები გადმომზერენ ადამიანს. ამ ამბავთა მკითხველებს არ უნდა დაავინყდეთ, რომ ღმერთი და ანგელოზები არიან მათ მალა... პოეტი ისე იწყებს ნესტან-ტარიელისა და სხვათა შესახებ თხრობას, რომ ცათა სიმაღლეებიდან შემოქმედის თვალს, ანგელოზებს გრძნობდეს მისი მკითხველი თუ – მსმენელი...

რუსთველის რელიგიური მსოფლმხედველობის შესახებ ძალიან ბევრია დანერილი. ჩვენ წინამდებარე მოხსენებით მხარს ვუჭერთ იმ მკვლევარებს, რომელნიც ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას ხე-

დავენ პოემაში. საერთოდ, მაცხოვარს, ქრისტეს, როგორც ვიცით, არ ახსენებს რუსთველი, მაგრამ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას ამჟღავნებს, როგორც ეს ძალიან ბევრ მკვლევარს მიაჩნია და, ჩანს, რომ ქრისტიანული პოსტულატები იმგვარად არის გადმოცემული პოემაში, იმგვარი სახით არის მკითხველთან მიტანილი, რომ სხვა რელიგიათა აღმსარებლებმაც ადვილად მიიღონ ისინი, თავიანთ რელიგიათა საზღვრებიდან ადვილად მიეახლონ მათ... ქრისტიანობა სხვა რელიგიათა აღმსარებელთათვის, ყველასათვის, მისაღებ სარწმუნოებად არის რუსთველთან წარმოჩენილი. ამ საკითხებზე ცალკე ვმსჯელობთ და ამჯერად სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ (იხ. კუჭუხიძე 2015; კუჭუხიძე 2005...).

ამრიგად, ჩვენი აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სტროფში და შემდეგ მოცემულ მოციქულის მიერ რომაელთა მიმართ მიწერილ ეპისტოლეზეა პოემის დასაწყისში ალუზია. პავლე მოციქულზე რემინისცენცია კი თავიდანვე მიგვანიშნებს რუსთველის ქრისტიანულ აღმსარებლობაზე.

დამოწმებანი:

ეპისტოლენი 1947: *პავლეს ეპისტოლეთა ქართული ვერსიები* (ქ. ძონენიძისა და კ. დანელიას გამოცემა). ძველი ქართული ენის შრომები, XVI. თბილისი: თსუ, 1974.

ბოლო რედაქცია 1979: *ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია* (ივ. იმ-ნაიშვილის გამოცემა). თბილისი: 1979.

ვეფხისტყაოსანი 1966: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი (სიუბილეო გამოცემა). თბილისი: 1966.

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

კუჭუხიძე 2005: კუჭუხიძე გ. „მოთმინებით სულის პოვნა („ვეფხისტყაოსნის“ კონცეფციისათვის)“. *რუსთველოლოგია*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2005.

კუჭუხიძე 2015: კუჭუხიძე გ. „ორი შრე „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXXVI. რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2015.

ნუცუბიძე 1947: Нуцубидзе Ш. *Руставели и Восточный Ренессанс*. Тбилиси: 1947.

NANA MREVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

General Archetypal Models and Modification Features in “*The Knight in the Panther’s Skin*”

Regardless the formal-ideological contrast of ecclesiastical and secular writing-monuments, both of them demonstrate such properties, which clearly designate a close relationship between these two monuments. Monument of secular writing germinating from ecclesiastical writing, following the formation into independent genre units, saved not only separate signs of ecclesiastical writing but also the whole system of signs, which gives us an opportunity to discuss this similarity at a paradigmatic level. Currently, our discussion touches the fundamental principles for construction of perfect characters of “[The Knight in the Panther’s Skin](#)”, and peculiarities for formation of mental space of these characters.

Key words: “The Knight in the Panther’s Skin”, mental space, ecclesiastical writing, secular writing.

ნანა მრევლიშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ზოგადი არქეტიპული მოდელები და მათი მოდიფიცირების თავისებურებანი „ვეფხისტყაოსანში“

ეპოქა ქმნის ტექსტს, ეპოქის მოთხოვნა განსაზღვრავს ტექსტის კონტექსტს, სტრუქტურას, რავგარობას. ეპოქა შობს ნოვაციას, თუმცა ხშირად ფორმის და თუნდაც – იდეის, ნოვაცია, შესაძლოა, ტრანსფორმირებული ზოგადი მოდელი იყოს. ამგვარად საზრდოობს საერო მწერლობა სასულიერო მწერლობის, კერძოდ – აგიოგრაფიული ჟანრის მოდელებით, ხოლო თავად აგიოგრაფია კიდევ უფრო არქაულის – ძველი აღთქმის არქეტიპული მოდელების ერთგვარი ტრანსფორმირებით ქმნის საკუთარ პარადიგმულ სისტემას (იხ. ჩვენნივე წერილი მრევლიშვილი 2016:). ამდენად, სასულიერო და საერო მწერლობის ძეგლთა ფორმალურ-იდეური კონტრასტის მიუხედავად, ორივე ტიპის ძეგლები

გვიჩვენებენ ისეთ მახასიათებლებს, რომლებიც ცხადად მიანიშნებს ამ ძეგლთა მჭიდრო ურთიერთკავშირს. სასულიერო მწერლობის წიაღ ჩასახული საერო მწერლობის ძეგლები დამოუკიდებელ ჟანრობრივ ერთეულებად ფორმირების შემდგომაც შემოინახავენ არა მხოლოდ ცალკეულ ნიშნებს სასულიერო მწერლობისა, არამედ – ნიშანთა მთელ სისტემას, რომელიც ამ მსგავსების პარადიგმულ დონეზე განხილვის საშუალებას გვაძლევს.

სასულიერო და საერო მწერლობის ძეგლთა ამგვარი ტიპოლოგიური მიმართებების განხილვისთვის სამ ძირითად პლასტს გამოვყოფთ – 1. **კონცეპტუალური** (ტექსტის იდეურ-იდეოლოგიური პლასტი); 2. **პერსონაჟის** (გმირის) **სტრუქტურული ტიპი** (მენტალური სივრცის რაგვარობა) და 3. **ქრონოტოპი, როგორც მენტალური სივრცის ფორმირებისა და გმირის რეალიზების ერთგვარი ველი.**

მივყვეთ თანმიმდევრულად.

1. კონცეპტუალური ანუ ტექსტის იდეურ-იდეოლოგიური პლასტი.

კონცეფცია, რომელსაც ეფუძნება როგორც სასულიერო, ისე – საერო მწერლობა, იდენტურია ორივე ტიპის ძეგლებისათვის – ეს არის მსახურება იდეალისა, თავშენირვა ამ იდეალისათვის. ამ კონცეფციით იქმნება სტრუქტურული ტიპი პერსონაჟისა, გმირისა, რომელსაც ამ იდეალის მსახურება დაუსახავს მიზნად, და ანტიგმირისა – რომელიც ინტერესთა სრულიად განსხვავებულ ვექტორს გვიჩვენებს. შესაბამისად, ავტორთა მიერ პირველი შემთხვევა განიხილება, როგორც ნიმუში ზნეობრივობისა, ნიმუში ბაძვისა, ხოლო მეორე შემთხვევა შეფასებულია, როგორ უზნეობა, სიმდაბლე და არაკეთილგონიერება.

სასულიერო მწერლობაში იდეალისთვის თავშენირვა, მისთვის მსახურება, ჟანრობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მცირედ განსხვავდება ნამებათა და ცხოვრებათა ჟანრის აგიოგრაფიულ ტექსტებში. ცხოვრებათა ჟანრის ძეგლებში იდეალისთვის მსახურება არსებობის, ყოფიერების იმგვარი ფორმის მიღებას გულისხმობს, როდესაც ადამიანი საზრისს მხოლოდ ერთი ასპექტით მიმართავს – ღვთისთვის თავშენირვა, ღვთისთვის მოუწყინებელი ღვწა და მისი მსახურება – სიკვდილი მინიერისთვის, ქვეყნიერისთვის და ახალშობა, აღმოდაბადება ზეციერისთვის, ღვთიურისთვის. ყოფიერების ამგვარი ფორმის განხორციელებისათვის კი პერსონაჟები ირჩევენ უდაბნოს – მარტომყოფობაში მოღვაწეობას ან სამონასტრო საძმოში, ერთობაში გაერ-

თიანებას. ნამებათა ჟანრის ძეგლებში ღვანლის უფრო რადიკალური ფორმება მოცემული – მარტივობა, ხორცის განირვა სულისათვის, საკუთარი სიცოცხლითა და სისხლით დამონმება ქრისტეს რწმენისა, იდეალის ჭეშმარიტებისა.

ამდენად, სასულიერო მწერლობის უძირითადესი იდეურ-იდეოლოგიური ვექტორია ჩვენება კორელაციისა **ადამიანი => ზეცა**. მიწა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც იგი დროებითი სამყოფელია ადამიანისა, მიწა, როგორც სივრცე გამოცდისა და გამოსყიდვისა.

რა ვითარებაა ამ თვალსაზრისით *ვეფხისტყაოსანში*? როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, სასულიერო და საერო მწერლობის ძეგლებს იდენტური კონცეპტუალური საფუძველი აქვთ – იდეალისთვის თავშეწირვა, მისი მოუწყინებელი მსახურება. მაგრამ რა არის ეს იდეალი საერო მწერლობის, ჩვენ შემთხვევაში, *ვეფხისტყაოსნის* დადებითი პერსონაჟებისათვის? ზოგად კონტექსტში – ეს არის აღსრულება იმ მოვალეობისა, რომელიც მათ, როგორც ადამიანებს, აკისრიათ, უფრო კონკრეტულად – ერთგულება და სიყვარული ქვეყნის, მოყვასის – მეფის, მშობლის, მიჯნურის, მეგობრისა. თუმცა, ამ ყველაფერზე აღმატებული პოემის იდეალური პერსონაჟებისათვის არის უზენაესი არსება, რადგან ყველანაირი ზნეობრივი კოდექსი *ვეფხისტყაოსნის* გმირებისათვის მნიშვნელობას ჯერ ირეალურ (ზეცა/ღმერთი), ხოლო შემდეგ – კონკრეტულ ყოფით კონტექსტში იძენს: მეფე-პატრონის ერთგულება, მისი მსახურება მნიშვნელოვანია, რადგან უპირველესად ეს ღვთისთვის სათნო ქმედებაა: „ვინცა მოკვდეს მეფეთათვის სულნი მათნი ზეცას რბიან...“ მეგობრისათვის თავდადება, მისი ერთგულება იმქვეყნად წასამძღვარებელ კეთილ საქმეთა შორის განიხილება, ხოლო – მისთვის მიცემული ფიცის გატეხვა, მისი განზილება – იმგვარ სირცხვილად, რომელიც საუკუნოდ დააჩნდება ადამიანის სულს და იმქვეყნადაც შერცხვენილი ივლის: „პირისპირ მარცხვენს, ორნივე მივალთ მას საუკუნოსა“ და ა. შ. ამგვარ თვალსაზრისს ავტორი პროლოგშივე წარმოგვიდგენს, როცა მიწიერ გრძნობას („ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხვდებიან“) ზეციურთან მიმართებაში განიხილავს და მხოლოდ იმგვარ სიყვარულს მიიჩნევს ღირებულად, რომელიც თავისი არსით საღვთოს მსგავსია („მასვე ჰბაძვენ“). ამასთან, ჭეშმარიტად კურთხეულია ის, რაც ღვთისგან ხელდასმულია, „მეფე ღმრთისაგან სვიანია,“ თინათინი „ღმრთისა დანაბადია...“ ხოლო კეთილი საქმე ღმერთის ნებელობით ხორციელდება („ღმერთმან ბნელი გამითენა“, „და კვლა ნუთუმცა შემოვიქეც, ღმერთმან სრულად არ დამკარგა.“ 163); ღვთის ნების გარეშე კაცის ყოველი

მცდელობა ამაოა („უღმრთოდ ვერას ვერ მოვანწევ, ცრემლი ცუდად მედინების, განგებასა ვერვინ შესცვლის, არ-საქმნელი არ იქმნების“ 190 „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს, არა საქმე არ იქმნების...“ და ა. შ.). ამდენად, *ვეფხისტყაოსნის* გმირთა ყოფიერება შემსჭვალულია ღვთის რწმენითა და მოშიშებით, მათ ქმედებებს არსებითად ის ზნეობრივი კოდექსი წარმართავს, რომელიც რელიგიას ეფუძნება და, შესაბამისად, გმირისა და ღმერთის კორელაციის ზოგადი მოდელი – **ადამიანი => ზეცა** *ვეფხისტყაოსანში* შენარჩუნებულია თავისი ძირითადი არსით, ანუ მეტაფიზიკური სივრცე *ვეფხისტყაოსანში* იმგვარივე კონოტაციითაა წარმოდგენილი, როგორითაც – აგიოგრაფიულ ტექსტებში. თუმცა, განსხვავებით სასულიერო მწერლობის ძეგლებისაგან, აქ ამგვარი ურთიერთობა ერთადერთ და შემოსაზღვრულ კორელაციად არ განიხილება. რამდენადაც პოემის გმირები საერო პირები არიან, შესაბამისი ინტერესები და ყოფიერების ფორმა აქვთ. რაინდული კოდექსი მათ სხვაგვარ ამოცანებს დაუსახავს – საომარი ხელოვნება, ნადირობა, საგმირო თავგადასავლები – ანუ განსხვავებით სასულიერო მწერლობის გმირთა სულიერი მოსაგრეობისაგან, აქ, სულიერ იდეალებთან ერთად, ჩნდება თემა ხორციელი მოსაგრეობისა, ჰეროიზმისა. პოემაში მძლავრ ნაკადად შემოიჭრება თემა მინიერი სიყვარულისა, სახე – სატრფო-იდეალისა და როგორც ავტორისეული ნარატივი, ისე – პოემის ძირითადი სიუჟეტური ხაზები, სხვა შენაკადებთან ერთად, წარმოგვიჩვენებს რაინდისა და მისი სატრფოს ურთიერთობას, რომელიც, პრაქტიკულად, ტრანსფორმირებული მოდელია ზემოხსენებული კორელაციისა – **ადამიანი => ზეცა/ღმერთი**.

2. პერსონაჟის (გმირის) სტრუქტურული ტიპი (მენტალური სივრცის რაგვარობა)

საერო მწერლობა, სასულიეროს მსაგავსად, პერსონაჟთა ორ ძირითად კატეგორიას იცნობს – გმირსა და ანტიგმირს. გმირი იდეალურობის პრინციპითაა კონსტრუირებული, ანტიგმირი – სანინალმდეგო პოლუსია გმირისა, არსებითად, ერთგვარი დეკორაციაა ავანსცენაზე წარმოდგენილი გმირისათვის და მით უფრო ამუქებს ავტორი მისი სახის კონტურებს, რაც მეტად სჭირდება იგი გმირის იდეალის გამოსაკვეთად.

მსგავსად საერო და სასულიერო მწერლობის სხვა ძეგლებისა, *ვეფხისტყაოსნის* პერსონაჟთა ტიპები ორ ძირითად კატეგორიადაა დიფერენცირებული – დადებითი – ანუ **გმირები** – და უარყოფითი – **ანტი-**

გმირები. ხშირად ამგვარი დიფერენცირების საფუძვლად სოციალურ მდგომარეობასა და სტატუსს მიიჩნევენ, რაც, ვფიქრობთ, არაზუსტია, რადგან უმაღლესი არისტოკრატიის გვერდით დადებით პერსონაჟებად გვევლინებიან სოციალურად მათზე დაბალ საფეხურზე მდგომი ასმათი და შერმადინი, ხოლო იდეალურობის თვალსაზრისით ერთგვარი ჩრდილი ადგება ინდოეთის მეფე-რაინდს – ფარსადანს, საინტერესო ტიპს გვათავაზობს ავტორი დავარის სახით, რომელიც არ შეიძლება ცალსახად უარყოფით პერსონაჟად განვიხილოთ რიგი მიზეზების გამო, ხოლო ფატმანის პერსონაჟი არამხოლოდ *ვეფხისტყაოსნის* პერსონაჟთა სტრუქტურული ტიპების კონსტრუირების ზოგად პრინციპებს არღვევს, არამედ – წინააღმდეგობრივია შუასაუკუნეების ევროპული რენესანსის პერსონაჟთა ზოგადი მოდელებისა. ფატმანის პერსონაჟი რამდენიმე საუკუნით უსწრებს მხატვრული აზროვნების ფორმირების იმ კონდენციას, რომელსაც ლიტერატურათმცოდნეები XIX-XX საუკუნეების ავტორთა მხატვრული აზროვნების პროდუქტად მიიჩნევენ. ამ საკითხის შესახებ დიდი ინგლისელი მწერალი და მოაზროვნე, სომერსეტ მოემი შენიშნავდა, რომ ვიდრე მეცხრამეტე საუკუნემდე პერსონაჟთა ტიპები ერთგვარნი არიან – მხოლოდ დადებითი ან, პირიქით – მხოლოდ უარყოფითი თვისებების მქონენი, მეცხრამეტე საუკუნეში სტენდალი შეეცადა აწილიენ სორელის სახით შეექმნა ტიპი პერსონაჟისა (რომანში „ნითელი და შავი“), რომელშიც სინთეზირებული იქნებოდა დადებითიცა და უარყოფითი თვისებებიც, მაგრამ ამ პერსონაჟის დამაჯერებლობას მოემი ეჭვქვეშ აყენებს (მოემი 1972:32).

ამდენად, *ვეფხისტყაოსნის* პერსონაჟთა ტრადიციული მოდელების – გმირი და ანტიგმირი – გვერდით გვხვდება სრულიად ატიპური პერსონაჟი ფატმანის სახით, რომლის მსგავსად კონსტრუირებული მოდელები მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ ჩნდება როგორც ევროპულ, ისე – ქართულ მწერლობაში. ეს თავისთავად მეტად საინტერესო საკითხი ამჟამად ჩვენი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს. სასულიერო პერსონაჟთა მოდელებთან ტიპოლოგიური შეთანადებისთვის *ვეფხისტყაოსნის* გმირთა მოდელებს მივმართავთ (თავისთავად საინტერესო იქნებოდა ანტიგმირთა ურთიერთმიმართების გარკვევაც, თუმცა, ამჯერად მოხსენების ფორმატი არ გვაძლევს ამის საშუალებას).

როგორ ხდება ამ პერსონაჟთა მენტალური სივრცის ფორმირება? რა მსგავსება-განსხვავებას გვიჩვენებენ ამ თვალსაზრისით ეს გმირები სასულიერო მწერლობის პერსონაჟების მოდელებთან მიმართებაში?

აგოგრაფიული ტექსტის პროტაგონისტის მენტალური სივრცის განხილვისას შევნიშნავდით, რომ (მრეკლიშვილი 2016:165) სივრცეთა

ორგანიზების სტრუქტურულ სქემაში პრინციპულად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მენტალური სივრცე, რამდენადაც სწორედ მასთან მიმართებაში ფუნქციონირებს მეტაფიზიკურცა და ფიზიკური სივრცეებიც. ძველი აღთქმის არქეტიპულ მოდელებში სწორედ მენტალური სივრცეა ღმერთის მიერ პიროვნების გამორჩევის, მისთვის საგანგებო მისიის დაკისრების განმსაზღვრელი წინაპირობა, ამავდეს ეფუძნება აგ-იოგრაფიულ ტექსტში პროტაგონისტის ტიპის ფორმირების ძირეული პრინციპებიც, განსაზღვრული სინერგიზმის კონცეფციით. მენტალური სივრცე რთული სუბსტანციაა, რომელშიც სინთეზირდება რიგი კომპონენტებისა:

1. ბუნებითი რჯული – პიროვნების თვითბუნებოვნობა
2. გონითი პერცეფცია
3. საღმრთო განბრძნობა
4. თავისუფალი ნებელობა.

პროტაგონისტის მენტალური სივრცის პლასტიკურ ხაზებს ქმნის მისივე **ბუნებითი რჯულის, ბუნებითი თვითგვაროვნებისა** და იდენტობის დადგენის მიმართულება-რაგვარობის სინთეზი. ბუნებითი რჯული პირველადია, არსებითი და, ამასთან – განმსაზღვრელი იდენტობის ფორმირების პროცესისა. ბუნებითი რჯული საკუთარ თავში მოიცავს ინტუიციურ სწრაფვას ჭეშმარიტებისაკენ. პრაქტიკულად, ბუნებითი რჯული არის ის, რაზეც დაშენდება მენტალური სივრცე პერსონაჟისა. ამგვარი ბუნებითი რჯული გამოარჩევს სხვათაგან შუშანიკ დედოფალს, აბო თბილელს, გრიგოლ ხანძთელს, სერაპიონ ზარზმელს, ასურელ მამებსა და სხვა მოღვაწეებს.

ვეფხისტყაოსნის სამივე გმირი რაინდი – ტარიელიც, ავთანდილიცა და ფრიდონიც, სოციალურად რაინდთა წრის წარმომადგენელი, სულითაც რაინდები არიან. მათი თვითბუნებოვნება (ბუნებითი სჯული) მათივე სტატუსის შესაბამისია, ისინი სულიერად ახოვანი ადამიანები არიან. ხოლო სულიერი ახოვანების ქვეშ როგორც სასულიერო, ისე საერო ტექსტების ავტორები მიაზრებენ პერსონაჟის იმგვარ ფსიქოტიპს, რომლის ხასიათშიც დომინირებს სათნოება, სიკეთე, ერთგულება, სიყვარული, სამართლიანობა, თანაგანცდა, სიუხვე... სხვა ზნეობრივი ღირებულებები.

ორივე ტიპის ტექსტებში აქცენტირებულია პერსონაჟთა ვიზუალური მხარეც, მაგრამ ამ შემთხვევაში სასულიერო და საერო მწერლობის ძეგლები ერთგვარად ალტერნატიულ ესთეტიკას გვთავაზობენ – თუ სასულიერო მწერლობის გმირის ვიზუალს ავტორები წარმოგვიჩვენენ მიმცხრალი ფერებითა და არამკვეთრი კონტურებით, გმირის გარეგ-

ნობის აღწერის დროსაც სულიერებაა აქვენიტირებული – თვალები, ხელები, შუბლი, ანუ – სული, ემოცია და გონება, ხოლო ყველაფერი ხორციელი მიმალულია სამოსის საფარველქვეშ, საერო მწერლობის გმირთა სილამაზე ჭეშმარიტად ხორციელი სილამაზეა, რაინდთა ვიზუალის წარმოდგენა ჩვენებაა ფიზიკური ძალისა, ხორციელი მშვენიერებისა. თუმცა, გარკვეული პარალელური ხაზები სასულიერო მწერლობის ესთეტიკასთან მაინც შეინიშნება – იდეალურ ქალ-პერსონაჟთა გარეგნობას – თინათინისა და ნესტანის სილამაზეს – ციურ მნათობთა დარად განიხილავს ავტორი, მათი მშვენიერება არამინიერია, სხეული – არა ხორცსავსე, არამედ – პირიქით, ნატიფი და ჰაეროვანი, სხვაგვარად, იდეალური პერსონაჟები ტანწერწეტი არიან – „ტანი ალვა,“ საროს მსგავსი. ეს სიმბოლიკა გვხვდება როგორც იდეალურ ქალთა, ისე – რაინდთა გარეგნულ მახასიათებელთა ჩამონათვალში: „ხე ალვა ედემს ხეზული,“ „მსგავსი ალვისა ზრდილისა“ (ნესტანი), „საროსა მჯობი ნაზარდი,“ „ჰგავსო ალვას, ედემის ხეს“ (ავთნდილი), „ტანად ლომი და პირად მზე, იგი ალვისა ხენია“ (ფრიდონი), „ტანი ალვა, პირი მანგი“ (თინათინი) და ა. შ. პარალელი შეგვიძლია გავავლოთ ფატმანის სილამაზესთან, რომელიც საპირისპირო პოლუსია ზემოთქმულისა – ფატმანი, რუსთაველის შენიშვნით, ლამაზია („თვალად მარჯვეა“), მაგრამ მისი სილამაზე მოკლებულია იმგვარ ესთეტიკას, რომელიც *ვეფხისტყაოსანში* ღვთაებრივ სილამაზედ განიხილება და რომელიც სულისა და ხორცის ჰარმონიაში ვლინდება – თინათინისა და ნესტანის სულის მშვენიერება მათივე გარეგნობის შესაბამისია, ისევე – როგორც ფატმანის შინაგანი და გარეგანი ურთიერთშესაბამისი, ფატმანი პირმსუქანია და დროსტარების მოყვარული.

ბუნებითი რჯულის, პიროვნების თვითბუნებოვნობის გამოკვეთის დროს რუსთაველი ხაზგასმით მიანიშნებს გენეტიკურ (სოციალურ) ფაქტორზე – ავთნდილი უმაღლეს არისტოკრატის განეკუთვნება, ამიტომ ის „პირველ ყმაა“ არა შემთხვევითად, არამედ – წარმომავლობითაც, ტარიელი ვაჟია სარიდანისა, უბადლო მეფე-რაინდისა და თავადაც უბადლო რაინდია, თინათინი „ლეკვია ლომისა“, რაც უცილობელად განსაზღვრავს მის სიბრძნესა და მშვენიერებას, გასაოცრად მშვენიერი და გონიერია ინდოეთის მეფის ასული ნესტანიც და მეფე-რაინდი ფრიდონიც. აქვე ავტორი გამოკვეთს სოციალურად უფრო დაბალ საფეხურზე მდგომი ასმათის სიკეთეს, ერთგულებასა და სათნოებას, შერმადინის – სისხარტესა და ამტანობას (როსტევანის შენიშვნით, შერმადინი თორმეტი მონის სადარია – „თორმეტი მონა შევასხათ... ერთაი შენი შერმადინ არს მათად დასადარებლად“), თუმცა, რუსთაველი

არც ასმათის და არც შერმადინის გარეგნობაზე იმგვარი ხაზგასმით, როგორითაც უმაღლესი არისტოკრატის წარმომადგენლებზე გვესაუბრება, არ ამახვილებს ყურადღებას.

პიროვნების თვითბუნებოვნობა მჭიდროდ უკავშირდება გონით **პერცეფციას**, რომელიც პიროვნების მიერ ობიექტური რეალობის, საგნებისა და მოვლენების შეფასების უნარია, გარესამყაროს ანალიზი, რომელსაც სასულიერო მწერლობის გმირი საღმრთო განბრძნობაზე აფუძნებს. გრიგოლ ხანძთელმა როგორც მშობლიურ, ისე უცხო ენებზე შეისწავლა კლასიკური ფილოსოფიაცა და ქრისტიანული ღვთისმეტყველებაც, წმინდა შუშანიკი გამუდმებით კითხულობს ბიბლიას, მოწამეთა ღვანლის ამსახველ ლიტურატურას, ფსალმუნებს, წმინდა აბო, რომელიც „სწავლულ იყო მნიგნობრებითა სარკინოზთა^ათა“, დეტალურად ეცნობა და სწავლობს ქართულ მნიგნობრობასაც და ძველი და ახალი აღქმის საკითხავებსაც. საღმრთო განბრძნობაზე დაფუძნებული გონითი პერცეფცია ამზადებს საფუძველს გადაწყვეტილების მისაღებად, ხოლო გადაწყვეტილების მიღება ნების პეროგატივია. დეკარტი შენიშნავდა: „თავისთავად გონება არც რაიმეს ადასტურებს და არც უარყოფს. მისი მეშვეობით ხდება ნივთთა იდეების წვდომა. ამ თვალთახედვით, გონებაში ვერასოდეს ვიპოვით რაიმე შეცდომას. შეცდომის მიზეზი ნებელობაში, თავისუფალ გადაწყვეტილებაშია. ნების ასპარეზი ბევრად უფრო ვრცელია, ვიდრე – გონებისა. მას ძალუძს გონების ნაწვდომ საზღვრებს მიღმაც გავრცელდეს“ (დეკარტი 2001:8). ამდენად, გონითი პერცეფცია სასულიერო მწერლობის პერსონაჟთა შემთხვევაში წარმოადგენს სინთეზს გონებისა, ცოდნისა და ნებისა.

ვეფხისტყაოსნის გმირთა მენტალურ სივრცეში აქცენტირებულია **სიბრძნე**, რომელშიც ავტორი მოიაზრებს **გონებასაც** და **განათლებლასაც**, რაც შეეხება ნებას, პერსონაჟები მას ძირითადად გონებას უქვემდებარებენ, თუმცა, გვხვდება საპირისპირო შემთხვევებიც(სასონარკვეთილებაში ჩავარდნილ ტარიელს აღარ ძალუძს ნების მართვა).

გონება თავისთავადია, განათლება – შეძენილი. განსხვავებით სასულიერო მწერლობის ძეგლებისაგან, რომლებშიც გმირის განათლება უფრო დეტალურადაა წარმოჩენილი, *ვეფხისტყაოსნის* ავტორი ამგვარ დეტალებზე არ გვიმახვილებს ყურადღებას, თუმცა, გარკვეულ ინფორმაციას მაინც გვანვდის, რომლის მეშვეობითაც ვიგებთ, რომ ტარიელმა ხელმწიფის შესაფერი აღზრდა მიიღო, რაც გულისხმობს განათლებასაც და საბრძოლო (რაინდული)ხელოვნების დაუფლებას

საც. როგორც ტარიელი თავად ამბობს: „ბრძენთა მიმცეს სასწავლელად ხელმწიფეთა ქცევა-ქმნათად“ და რაკილა „სრულთა ლაშქართა და ქვეყანათად“ საპატრონოდ ზრდიდნენ, სარაინდო ხელოვნების შესწავლასაც მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობდნენ.

არანაკლები რაინდია ავთანდილი. იგი, თუმცა, „ჯეროთ უწვერულია“, მაგრამ უკვე არაბეთის სპასპეცია. ავთანდილი უპირველესი რაინდია არაბეთში და ამას კიდევ დაამტკიცებს მეფესთან ერთად ნადირობის დროს. იგი გონიერი, ბრძენი და გამჭრიახი ადამიანია, მას, ცხადია, კარგი განათლებაც აქვს მიღებული, მაგრამ კონკრეტულად რას გულისხმობს ეს განათლება, *ვეფხისტყაოსნის* ავტორი ამას აღარ გვეუბნება.

საინტერესოა ინფორმაცია, რომელსაც ავტორი ნესტანის აღზრდის შესახებ გვანდის. თუმცა, თავიდან ტარიელი და ნესტანი ერთად იზრდებიან ინდოეთის მეფის სასახლეში („სამობელი გაიყარა, ზრდა დაგვიწყეს მე და ქალსა“, – ყველა ტარიელი), მაგრამ მოგვიანებით ფარსადანმა „სახლი ააგო, შიგან საყოფი ქალისა“ და მხოლოდმობილი ასულის აღზრდა საკუთარ დას მიანდო. მეფის ამგვარ გადანყვეტილებას ორგვარი ახსნა აქვს: 1. ფარსადანს სურს დაიცვას ნესტანი ხიფათისა და განსაცდელისაგან, მოარიდოს სხვათა მზერას. ეს სხვებისთვისაც გასაგებია, ტარიელი შენიშნავს: „ვიცოდი, სწადად არვისგან ნახვა მის მზისა დარისა“ და 2. ნესტანის აღზრდისთვის საჭიროა საგანგებო სივრცე. ამ სივრცეში აღმზრდელიცა და აღსაზრდელიც მოექცევიან იმგვარ ველში, რომელიც აუცილებელია აღზრდის განსახორციელებლად. გავიხსენოთ *სიბრძნე-სიცრუისა* – უფლისწულის აღმზრდელი, ლეონი, საგანგებოდ ითხოვს განცალკევებულ, იზოლირებულ სივრცეს ჯუმბერისთვის, რადგან სასახლეში ის ვერ განახორციელებს თავის აღმზრდელობით მეთოდებს, სასახლეში ჯუმბერი, მეფის ერთადერთი შვილი, სრულიად სტერილურ გარემოშია, გარემოში, სადაც არ არსებობს დაბრკოლება, რომელთან წინააღმდეგობაშიც უნდა განვითარდეს აზრი, შემეცნება, თანაგანცდა, ზნეობა... ხოლო განცალკევებულ სასახლეში, იზოლირებულ სივრცეში ლეონი ჯუმბერისთვის ქმნის ხელოვნური წინააღმდეგობის ველს დამართალია, წინააღმდეგობის ველი ხელოვნურია, მაგრამ დაღლა, ტკივილი, მოთმინება – სულიერი და ფიზიკური წვრთნა – აბსოლუტურად რეალურია, ეს არის გზა, მეთოდი, საშუალება პიროვნებისფორმირებისა. *ვეფხისტყაოსანში*, რასაკვირველია, მეფის ასულის იმგვარ წრთვნას, როგორც *სიბრძნე-სიცრუისას* ტექსტშია მოცემული (ფეხშიშველი სირბილი მწვერებთან

ერთად, შიმშილი, ფიზიკური დასჯა და ა. შ.), ვერ ვხვდებით და ვერც იმას ვიგებთ, კონკრეტულად როგორ, რა მეთოდებით ზრდის დავარი ნესტანს. ერთადერთი, რაც ზუსტად ვიცით, მეფემ სიბრძნის შესასწავლად მიაბარა მას თავისი ქალი. ანუ დავარი იმგვარად ბრძენია, რომ მას შეუძლია მეფის ასული განათლება, განბრძნობა. გავიხსნოთ, რომ დავარი ქაჯეთს იყო გათხოვილი. იმ მომენტში, როცა მეფე მას თავის ერთადერთ ასულს მიაბარებს აღსაზრდელად, იგი დაქვრივებულია. მას რომ მეფემ ეს საპასუხისმგებლო და საფრთხილო საქმე ანდო (იმავე სიბრძნე-სიცრუიდან გავიხსნოთ, როგორი დატვირთვა აქვს აღმზრდელის პერსონაჟს, იგი არის არა შემთხვევითი, არამედ – ღვთის მინიშნებით-შერჩეული ადამიანი, თავად ლეონიც უდიდესი პასუხისმგებლობით და, ამასთან, შიშითა და რეალური საფრთხის გაცნობიერებით ჰკიდებს ამ რთულ საქმეს ხელს და ფარმანსაც კი ჩამოართმევს მეფეს, რომ ცხელ გულზე, განუსჯელად არ მოაკვდინოს, თავის გამართლების საშუალება მაინც მისცეს აღმზრდელს), ცალსახად მეტყველებს იმ გარემოებაზე, რომ დავარი არა მხოლოდ ახლონათესავობით, თავისი პიროვნული თვისებებითაც იმსახურებს მეფის ამგვარ ნდობას. უნდა ვივარაუდოთ ისიც, რომ ქაჯეთიდან მობრუნებული დავარი „ზედაგახელოვნებული“ იქნება იმგვარ გრძნეულებაში, რომლითაც ცნობილი არიან ქაჯები და როგორი ძალა და უნარიც, ალბათ, მის გარდაცვილი მეუღლესაც ჰქონდა (კიდევ ჰყავს დავარს, როგორც მოგვიანებით გამოჩნდება, ქაჯეთიდან წამოყოლილი ორი გრძნეული შავკანიანი ქაჯი მსახური), მაგრამ ტექსტში არსად ჩანს, რომ ნესტანი ამგვარ გრძნეულებაში განსწავლულია (წინააღმდეგ შემთხვევაში, ქაჯთაგან დატყვევებული ნესტანი ამ ძალას ტყვეობიდან თავისდასაღწევად უთუოდ გამოიყენებდა). ამგვარ გრძნეულებას არც უნდა აზიაროს დავარმა ნესტანი, რადგან ეს მთლიანად დაარღვევს იდეალური ქალი გმირის ფსიქოტიპს, მისი კონსტრუირების პრინციპს, რამდენადაც ქაჯთა გრძნეულება ვეფხისტყაოსანში ცალსახად წარმოდგენილია, როგორც ბოროტი, უკეთური ძალა, მსახურება. ძალა, რომელსაც პოემაში სიკეთისა და სათნოების ალტერნატიული დატვირთვა აქვს. რატომ შემოჰყავს ავტორს პოემაში ამგვარი წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი დავარის სახით? ერთი მხრივ, სავარაუდოდ, იმიტომ, რომ სიუჟეტის განვითარების მოთხოვნის შესაბამისად შექმნას სახე პერსონაჟისა, რომელსაც შეეძლება რადიკალური ზომების მიღება მაშინ, როცა ვითარების უაღრესად დაძაბვა და დრამატიზირებაა საჭირო (ნესტანის ცემა, შეურაცხყოფა, ნესტანის გადაკარგვა შუა ზღვაში, თვითმკვლელობა), ხოლო, მეორე მხრივ, სწორედ ბრძენი და გამოცდილი ადამიანი უნდა იყოს მეფის ასულის

აღმზრდელი, ამასთან – სანდო და მეფესთან დაახლოებული პირი.

ერთგვარად უცნაურ ინფორმაციას გვანვდის ავტორი ფრიდონის აღზრდის შესახებ, რომელიც მეფეა და, სავარაუდოდ, სიყრმეში უფლისწულის შესაფერისი აღზრდაც უნდა მიეღო, მაგრამ მას, რატომღაც, საჯამბაზო ხელოვნებაც შეასწავლეს: „ჩემსა სიყრმესა გამზრდელნი სამუშაითოდ მწვრთნიდინ...“

ვეფხისტყაოსნის გმირთა მენტალური სივრცის კომპონენტებს – სიბრძნესა (გონება+განათლება) და ნებელობას ემატება გრძნობა, ემოცია და იკვრება მენტალური სივრცის სამი კომპონენტი – „გული, ცნობა და გონება,“ (რომლის წინასახეა „გული ბრძენი“- შდრ.: ახალ ქართულ ლიტერატურაში ვაჟა – „გული დ გონება ძმანია“).

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად ავთანდილს განიხილავენ, როგორც სიბრძნის რაინდს, ხოლო ტარიელს, როგორც გრძნობის რაინდს, რაც, ვფიქრობთ, არასწორია. ზემოხსენებული მოსაზრების არგუმენტირებისათვის მკვლევარები იხსენებენ ტარიელის წრეგადასულ გლოვასა და ვაებას სატრფოს დაკარგვის გამო, მის უკიდურესობამდე მისულ სასონარკვეთას, და იქვე გამოკვეთენ ავთანდილის ბრძნულ და გონივრულ შეგონებებს. ერთი შეხედვით, მართლაც ასეა. ტარიელს უჭირს გრძნობის მართვა, ავთანდილი მუდამ კეთილგონიერებას იჩენს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ტარიელი სიბრძნის დეფიციტს განიცდის ან ავთანდილია ზედმეტად რაციონალური და მისთვის უცხოა ემოციის მოზღვაება. სინამდვილეში ტარიელიც, ავთანდილიცა და ფრიდონიც, პრაქტიკულად, იდენტური პერსონაჟები არიან, ერთგვარად და ერთი პრინციპით კონსტრუირებულნი, მათი მენტალური სივრცის საფუძველი არის „გული ბრძენი.“ პოემის სიუჟეტი ვითარდება იმგვარად და რუსთაველი იმგვარ ვითარებაში წარმოგვიდგენს თავის პერსონაჟებს, რომ მათი ემოციის ხარისხის განსხვავებულობა ლოგიკურია. ტარიელი ბრძენია, მისი სიბრძნე, ემოციის მართვის უნარი კარგად ჩანს, თუნდაც, თათბირის დროს. როცა ამირბარი მიხვდება, რომ მეფე-დედოფალმა გადაწყვეტილება ნესტანის გათხოვების თაობაზე უკვე მიიღო და ამ თათბირს ოდენ ფორმალური ხასიათი აქვს, იგი გულისხმას დაიდუმებს და ჩათრევას ჩაყოლას ამჯობინებს. ამიტომაც ეუბნება მოგვიანებით ნესტანს: „დამეშალა, ვერ დავშლიდი, დამრჩებოდა უმეცრეზაო.“ამასთან ამირბარი, დინჯი და დაფიქრებულია, გავიხსენოთ ხატაეთის ლაშქრობა, როგორ ისმენს და ითვალისწინებს „ვაზირთა ნავაზირალს.“ტარიელის სიბრძნესა და გონიერებას ხაზს უსვამს ავთანდილიც („ბრძენი ხარ და გამორჩევა არა იცი ბრძენთა თქმულებრ“).მაგრამ ტარიელის სიბრძნეს ნესტანის გადაკარგვის შემ-

დეგ ველარ წარმართავს ნება, რადგან იგი უკიდურესი განსაცდელის პირისპირ აღმოჩნდება. იმედგადაწურული ტარიელისთვის სატრფოს გარეშე აზრს კარგავს ყველაფერი, ერთადერთი იმედი, სატრფოსთან იმქვეყნად შეხვედრათა („აქა გაყრილნი მიჯნურნი მუნამცა შევიყარენით“) და ამიტომ სიკვდილს სიხარულით მოელის („ან მივსწურვილვარ სიკვდილსა, დრო მომეახლა ლხენისა“).

ამდენად, სიბრძნე და ემოცია ტარიელის პერსონაჟსაც იმგვარივე პროპორციულობით ახასიათებს, როგორც – ამ მოდელის სხვა პერსონაჟებს. ხოლო ამ ორი კომპონენტის ერთგვარი დისპროპორციულობა, დისბალანსი განსაცდელის უკიდურესობითაა გამოწვეული.

სიბრძნის რაინდად წოდებული ავთანდილიც არანაკლებ ემოციურ ხასიათს გვიჩვენებს, როდესაც უცხო მოყმის საძებნელად გამგზავრებული, სატრფოსთან განშორების გამო მძაფრი ტკივილებით აღსავსე ცრემლად იღვრება: „ავთანდილ მისი გაყრილი ტირს, მისწვდომია ხმა ცამდის“; „ვარდი ჭნებოდა, ღვრებოდა, ალვისა შტო ირხეოდა“ და ა. შ. მაგრამ ეს დარდი სატრფოსთან მხოლოდ დროებითი განშორებითაა გამოწვეული, ავთანდილის სატრფო არაბეთის ტახტზე „მორჭმით მჯდომელი“ მეფეა, რომელიც არც შუა ზღვაშია გადაკარგული დაარც რაიმე მსგავს განსაცდელშია ჩავარდნილი. ამიტომაც შეძლებს ავთანდილი ეს მძაფრი ემოცია ნებას დაუქვემდებაროს:

ან გულსა ეტყვის, ვითამცაგდის ცრემლი, არ გაგზნობია,
რას გარგებს მოკლვა თავისა? ეშმა ძმად თურე გძმობია;
მეც ვიცი, ჩემსა ხელ-მქმნელსა თმად ყორნის ბოლო სთმობია,
მაგრა თუ ჭირსა არ დასთმობ, ლხინი რა დასათმობია!

(რუსთაველი 1990:317)

3. ქრონოტოპი – მენტალური სივრცის ფორმირებისა და გმირის რეალიზების ერთგვარი ველი.

როგორც სასულიერო, ისე – საერო მწერლობის ტექსტებში ქრონოტოპი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს აგოგრაფიული ტექსტის პროტაგონისტის ფსიქოტიპს, მისი მენტალობის ფორმირების პროცესს, დასაზღვრულს გარკვეული ფაზებითა და ეტაპებით. იმავდროულად, გმირი თავადაც ახდენს გავლენას სივრცეზე.

აგოგრაფიული ტექსტში წარმოდგენილი **ფიზიკური სივრცის შესახებ შევნიშნავდით, რომ ეს სივრცე დიფერენცირდება არქესივრცედ, სოციალურ სივრცედ და სამოღვაწეო სივრცედ.**

არქესივრცე გმირის თავდაპირველი სამყოფელია, საიდანაც ის სამოღვაწეო სივრცეში მოდის. სამოღვაწეო სივრცე, თავის მხრივ, განწილულია 1. **დროებით სამოღვაწეო სივრცედ**; 2. **ექსორიობის (მწირობის, მსხემობის,* ხეტიალის) სივრცედ**; 3. **სამკვიდრო სივრცედ**; სამკვიდრო სივრცეში გმირი გადის ორ ეტაპს – **საწყისის და კოპერენტულს** (ორი ურთიერთშეკავშირებული–გმირის მყოფობა ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ სივრცეში ერთსა და იმავე დროს). ამის შემდეგ დგება **სივრცე ჟამიერი** – დრო-სივრცის სასრული ფაზების („განთვისებული“ დროისა და სივრცის) თანხვედრა, გმირის გარდაცვალება, სულიერი მოსაგრეობის განსრულება (მრეველიშვილი 2016:172).

როგორია ფიზიკური სივრცის ორგანიზების სქემა *ვეფხისტყაოსანში*?

ფიზიკური სივრცის სამივე ძირითადი კატეგორია – **სოციალური** სივრცე, **არქესივრცე** და **სამოღვაწეო** სივრცე (თავისი ქვეკატეგორიებით) – წარმოდგენილია *ვეფხისტყაოსანში*, მაგრამ, გარკვეულწილად, ტრანსფორმირებული სახით.

პოემაში წარმოდგენილი **სოციალური** სივრცე, არსებითად, იმგვარივეა, როგორც აგიოგრაფიულ ტექსტში გვხვდება (პერსონალების დონეზე – იერარქია დაღმავალი ხაზით – მეფე, ფეოდალები, დაბალი ფენა; იდეურ დონეზე – ბოროტი და კეთილი (მაგ.; მართლმორწმუნე ქრისტიანები და არაბები – *აბოს ნამება, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება*; ქრისტეს მიმდევრები და სპარსეთი (ვარსქენის პოლიტიკური მოკავშირე) – *შუშანიკის ნამება* და ა. შ. ამასთან, *ვეფხისტყაოსანში* კეთილთან დისპოზიციამში შემოდის არა რეალურად არსებული, არამედ –გამონაგონი ქვეყანა ქაჯეთის სახით.

ვეფხისტყაოსნის გმირთა არქესივრცე (არაბეთი, ინდოეთი) გამოხატულებაა სიმშვიდისა, ჰარმონიისა და სრული კეთილდღეობისა. ამგვარ გარემოში რაინდი თავის რაინდულ თვისებებს ვერ გამოავლენს. ის მცირე შესაძლებლობა (ნადირობა, ბურთაობა...), რომელიც მათ, როგორც რაინდებს წარმოაჩენს, არ არის საკმარისი მიჯნურისთვის თავისმოსაწონებლად. ამიტომ ამ სივრციდან უნდა გამოვიდნენ გმირები და გაეშურონ რთული, დაბრკოლებებით აღსავსე და ხიფათიანი სივრცისაკენ – ეს არის ხეტიალის სივრცე. ხეტიალის სივრცე,

* ტერმინები **მწირობა** და **მსხემობა** ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში ერთმანეთის სინონიმებად გამოიყენება, თუმცა, სულხან-საბა მათი კონტექსტის ნიუანსობრივ სხვაობაზე მაინც ამახვილებს ყურადღებას: „მსხემი არს, რომელი უმკვიდროსა და სხვათა ადგილთა გამოიზ(ა)რდებოდეს და ადრე წარმავალ იყოს, ხოლო მწირი სხვაგან გამოიზრდებოდეს და გვიანად წარმავალი იყოს და არა დამკვიდრებადი CD. რომელი უმკვიდროსა და სხვათა ადგილსა გამოიზრდებოდეს, იგი არს მსხემი, ადრე წარმავალ იყოს, ხოლო მწირი გვიან წარმავალ იყოს და სხვაგანვე გამოიზრდებოდეს E.“ *ლექსიკონი ქართული*, გვ. 523

პრაქტიკულად, სამოღვაწეო სივრცეა, მოსაგრეობის სივრცეა. ტარიელიცა და ავთანდილიც არქესივრციდან გამოსვლის შემდეგ გაივლიან ხეტიალის სივრცის პირველ, მცირე წრეს – თინათინის დავალებით წამოსული ავთანდილი სამი წლის განღვინის შემდეგ მიაკვლევს ტარიელს და უკან, არაბეთში ბრუნდება, ასევე, სატრფოს დავალებით მიდის ტარიელი ხატაელებთან საბრძოლველად და გამარჯვებული მობრუნდება უკან. ანუ პირველი წრე არქესივრციდან გამოსვლისა და მასში უკუქცევის წრეა (ფრიდონისთვის ამის ანალოგიად შესაძლოა ბიძაშვილებთან ბრძოლა მივიჩნიოთ), ხოლო მეორე, დიდი წრე გაცილებით მეტ ძალისხმევასა და სულიერ სიმტკიცეს მოითხოვს გმირებისაგან. აქ დრო განუსაზღვრელია, მიმართულება – გაურკვეველი, ხიფათი – მრავალგვარი. ეს არის გზა მიჯნურთან ერთობისა, რომელიც არ შეიძლება მოკლე იყოს, რაინდი უნდა დაშორდეს მიჯნურს, რომ მოიპოვოს ის, რაინდმა სატრფომდე მისასვლელად გრძელი და ძალიან ძნელი გზა უნდა გაიაროს, „ველთა რბენა“ უნდა გამოსცადოს, რომელიც, თავის მხრივ, ტრანსფორმირებული სახეა სასულიერო მწერლობის უდაბნოსი – უდაბნო, სივრცე გამოცდისა და გამოსყიდვისა, უდაბნო, სადაც ადამიანი საზრისი მხოლოდ ერთზე – იდეალზეა კონცენტრირებული.

ტარიელისა და ნესტანისთვის სივრცეში ხეტიალი, სივრცეში დაკარგვა, ტანჯვა, ტრაგიზმი იმითაცაა განპირობებული, რომ მათ ღმერთი განარისხეს („რისხვით მობრუნდა ბორბალი ჩვენზედა ცისა შვიდისა“), თუმცა, „მართალი სამართალი ქნეს“, მაგრამ მათ სამართალს უდანაშაულო ადამიანი ემსხვერპლა, ახლა თავად უნდა გაიღონ მსხვერპლი ამ ცოდვისგან განსანმენდად.

ხეტიალის, გამოცდის, მოსაგრეობის განსრულების შემდეგ ხიფათიდან აღმოშობილი გმირი მოიპოვებს ბედნიერებასა და შვებას. აღთქმა და პირობა, განსაცდელგამოვლილი გრძნობა, დაწყვილებითა და ნეტარებით დაგვირგვინდება.

სასულიერო მწერლობაში ქრისტეზე დანინდული მოღვაწე განსაცდელთა დაძლევის გზით, ამქვეყნიური ცხოვრების – როგორც გამოცდისა და გამოსყიდვის (პირველცოდვის) სივრცის – ღირსეულად განვლის (განღვინის) შემდეგ სასუფეველის დამკვიდრებით მიაღწევს უფალთან თანაზიარებას. საერო მწერლობის გმირებისათვის ეს ნეტარება ამქვეყნადვე იწყება და, მათი ზნეობრივი კოდექსიდან გამომდინარე, იმქვეყნად ღმერთთან ერთობის იმედით გრძელდება.

ამდენად, როგორც დავინახეთ, ზოგადი არქეტიპული მოდელები, რომლებიც აგიოგრაფიულ ტექსტში ძველი აღთქმიდან შემოდის, თავს იჩენს საერო მწერლობაშიც და, რასაკვირველია, ერთგვარად ტრანსფორმირებული სახით გვევლინება.

დამონეშვანი:

დეკარტი 2001: დეკარტი რ. *მსჯელობა მეთოდის შესახებ, მეტაფიზიკური მედიტაციები*. თბილისი: „ნეკერი“, 2001.

მრეველიშვილი 2016: მრეველიშვილი ნ. „სივრცის ონტოლოგიური კატეგორია და აგიოგრაფიული ტექსტი იოანე საბანისძის აბოს წამების მიხედვით“. *ეროვნული თვითშემეცნების სათავეებთან. იოანე საბანისძე, მარტვილობა აბო თბილელისა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016.

მოემი 1972: მოემი ს. *შეჯამება*. თბილისი: „ხომლი“, 1972

რუსთაველი 1990: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „სამშობლო“, 1990

EKA CHIKVAIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin (Vepkhistaosani)” – the Crossroads of Traditional Literary Rules and Innovation

Shota Rustaveli is an innovator author in many aspects, in one hand, he is raised by the trivium-quadrivium academic system of Gelati-Ikaltso, on the other hand, he is the successor to the Georgian medieval literary rule (forasmuch as these two academies are both, the recipients of the past period’s knowledge and innovators in terms of translation); In one hand, Rustaveli is a follower of the particular pattern, but, on the other hand, the disobeyer of the standard in an artistic aspect (the qualities and the types of characters should be held as an example). The author of “The knight in the panther’s skin” takes the traditions of the past period’s literary canon, religious, secular, and folk cultural achievements, but, on the other hand, he is the innovator, which not only puts the novel idea, but also synthesizes the achievements of the Neoplatonic Christian authors (Georgians, in the way of Gelati-Ikaltso) and Byzantine authors (in terms of translation). In conclusion, on the one hand, we have the continuation of the Georgian national literary rule and, on the other hand – literary innovation.

Key words: “The Knight in the Panther’s Skin”, traditional literary rules innovation, spiritual writing in Georgia.

ეკა ჩიკვაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანი“ – ტრადიციული ლიტერატურული კანონისა და ინოვაციის გზაჯვარედინი

შოთა რუსთაველი არაერთი ასპექტით ნოვატორი მწერალია, ერთი მხრივ, გელათი-იყალთოს ტრივიუმ-კვადრივიუმის აკადემიური სისტემით აღზრდილი, ხოლო, მეორე მხრივ – ტრადიციის, ქართული შუასაუკუნეობრივი ლიტერატურული კანონის გამგრძელებელი (რადგანაც ეს ორი აკადემია წინარე პერიოდის გამოცდილების მიმღებიცაა და თარგმანთა გზით ნოვაციის დამწერგავიც); ერთი მხრივ, მოდელის გაცხადებით გარკვეული ყალიბის, ნორმის მიმდევარი, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ მოდელისა და სტანდარტის ფარგლების შემოქმედებითი თვალთახედვით დამრღვევი (მაგალითად ხასიათები, პერსონაჟთა ტიპები გამოგვადგება). „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი, ერთი მხრივ, იღებს წინარე პერიოდის ლიტერატურული კანონის ტრადიციებს, სასულიერო, საერო, ფოლკლორის მიღწევებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ნოვატორია, რომელიც არა მხოლოდ თავად ქმნის სიახლეს, არამედ ნეოპლატონიკოს ქრისტიან შემოქმედთა (ქართველთა, გელათი-იყალთოს გზით) და ბიზანტიელთა (თარგმანთა მეშვეობით) მიღწევებსაც სინთეზირებს. შესაბამისად, ვიღებთ, ერთი მხრივ, ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონის გაგრძელებას, ხოლო, მეორე მხრივ – ლიტერატურულ ნოვაციას.

„თანამედროვე ლიტერატურურათმცოდნეობითი განმარტებით, კანონი გარკვეული წესების, რეგულაციებისა და ნორმების დაცვის მონესრიგებულ სისტემას წარმოადგენს, რომლის ფორმირება და დადგენა ლიტერატურული ისტორიის წიაღში ხორციელდება“ (რატიანი 2015: 28). ამავე ნაშრომში ი. რატიანი ქართული ნაციონალური ლიტერატურული კანონის ჩამოყალიბების ეტაპების განიხილვისას პირველ ეტაპად გამოყოფს ქართულ ქრისტიანულ მწერლობას და მის წიაღში ქართული იდენტობის ფორმირებას გამოკვეთს (რატიანი 2015: 41), სადაც ცალკე „ქვესტრუქტურად გამოყოფს „რუსთაველის კანონს“, როგორც დასავლური და აღმოსავლური კულტურული ტრადიციის პირველ სინთეზს ქართულ მწერლობაში და სიღრმისეული კოსმოპოლიტიური აზროვნებით გამორჩეულ ტექსტს“ (რატიანი 2015: 43). ლიტერ-

ატურათმცოდნეები გამოკვეთენ და განმარტავენ კიდევ ერთ ტერმინს: ზენაციონალურ ლიტერატურას და აღნიშნავენ, რომ „ზენაციონალური ლიტერატურული კანონის იდეა მიემართება შესაძლებლობას, რომ მოხდეს იმ განსხვავებების დაძლევა, რომელიც არსებობს სხვადასხვა ნაციონალურ ენებზე შექმნილ ლიტერატურებს შორის და რაც გამოხატულია ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურული კანონების სახით“ (მატაჩი 2010: 99, რატიანი 2015: 29). ვფიქრობთ, რომ რუსთველური უნივერსალიზმის იდეის გამო შესაძლებელია ვისაუბროთ „ვეფხისტყაოსნით“ (რუსთაველის კანონით) ზენაციონალურ ლიტერატურულ კანონთან შერწყმაზე.

როგორც არ უნდა განვსაზღვროთ ტრადიციული ლიტერატურული კანონი, აშკარაა, რომ ძველი ქართული ლიტერატურის კონტექსტში ის სასულიერო მწერლობას უკავშირდება. სასულიერო ლიტერატურას (აღმოსავლურ საერო-სამიჯნურო, დასავლურ ფილოსოფიურ და ეროვნულ-ფოლკლორულ ნაკადებთან ერთად) უკავშირდება საერო ლიტერატურის აღმოცენებაც. შესაბამისად, „ვეფხისტყაოსანი“ არაერთი რაკურსით „გზაშესაყარია“: სასულიერო და საერო კულტურისა, ხალხური და მნივნივრული და აღმოსავლურ-დასავლური ლიტერატურებისა; კვეთა როგორც აგიოგრაფიასთან, ისე ყველა დასახელებულ წყაროსთან არაერთგზის აღნიშნულა. არახალია „ამირანდარეჯანიანისა“ და „ვისრამიანისგან“ მისი მკვეთრი ჟანრობრივი განსხვავებაც და ის შაბლონიც (4 ნიშანი), რომელიც სადევგმირო ეპოსის აგიოგრაფიასთან დამოკიდებულებას განსაზღვრავს. ასევე ცნობილია, რომ „საერო ლიტერატურას ამზადებდა შინაარსობრივად უძველესი აგიოგრაფია... აგიოგრაფიულმა ბელეტრისტიკამ ქართველი მკითხველი საზოგადოება მიიყვანა საერო მხატვრული რომანის საღარომდე. ის მკითხველი, რომელიც იცნობდა „წმინდა მხედრების“ თავგადასავალს, .. ადვილად მოკიდებდა ხელს „ამირანდარეჯანიანის“ სადევგმირო მოთხრობებს“ (კეკელიძე 1961: 8); იგივე ითქმის „ვეფხისტყაოსანზეც“. რუსთაველის თხზულება, გარკვეულწილად, იმეორებს იმ შაბლონს (ცნობილი 4 ნიშანი – კ. კეკელიძე), რომელიც სადევგმირო ეპოსის აგიოგრაფიასთან დამოკიდებულებას განსაზღვრავს. აღიარებულია ისიც, რომ თვით სასულიერო მწერლობას, როგორც აგიოგრაფიულს, ისე – ჰიმნოგრაფიულს, ბიბლიამ დაუდო სათავე. სწორედ ამიტომ, „ვეფხისტყაოსანში ვხედავთ პარალელიზმებს, ერთი მხრივ, სასულიერო ლიტერატურასა და, მეორე მხრივ – ბიბლიასთან. თუმცა, ნათელია, იმის გაცხადება, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ბიბლიური,

ან სასულიერო რომანის თუ ჰიმნის პირდაპირი და ცალსახა გაგრძელებაა, ლიტერატურის ისტორიის თვალსაზრისით ნონსენსი იქნებოდა რუსთველის თხზულებაში თავჩენილი მრავალმხრივი და მრავალგვარი ლიტერატურული კვეთის თუ ნოვატორული პერსპექტივების გამო. მიუხედავად ამისა და სწორედ ამიტომ, საინტერესოა ტრადიციულობისა და ნოვაციურობის კონტექსტში იმის განხილვა, თუ რას იღებს არსებული ლიტერატურული კანონისგან შოთა რუსთაველი და რა არის ის სიახლე, რომელთა შემოქმედებითი სინთეზირება-ტრანსფორმაცია ცვლილებას გენიალურ პოემას. როგორც ტრადიცია, ისე სიახლე ეხება როგორც ფორმას, ისე შინაარსს, 1. ჟანრობრივ, 2. სიუჟეტურ-კომპოზიციურ, 3. იდეურ-კონცეპტუალურ, 4. იდეოლოგიურ რაკურსს, 5. პერსონაჟთა პალიტრას, 6. მხატვრულ სახეობრივ სისტემას. მიზეზად კი გვესახება პოლიტიკურ-კულტურულ რეალობასთან (ეპოქალური ცვლილებები ქართველთა სასახლის კარის ცხოვრებაში, რეალური პერიპეტეიები, რაც მეფის კულტის მიუხედავად, ორი მოდელის – რეალურ-იდეალურის წარმოჩენაშიც ისახება) ერთად ქრისტიანული მიდგომის ცვლა, რამაც, თავის მხრივ, გამოიწვია ცვლილება როგორც საკუთრივ საეკლესიო-სასულიერო, ისე საერო ლიტერატურულ ხედვაში (გელათი-იყალთოს ფილოსოფიური ხედვა, პლატონური იდეები, ფიქცია-რეალობის პარალელური არსებობა, ადამიანი – სანუთრო დიქტომიის რუსთველური ხედვა, გმირი-სატრფო წყვილის ახალი შინაარსობრივი დატვირთვა); ენობრივი ინოვაციები (სიტყვათწარმოება, კონსტრუქციები, ზმნური ფორმები) და ანტიკური ფიგურები (მხატვრულ ფორმათა პალიტრა).

კ. კეკელიძის მიერ შენიშნული 4 ელემენტი მეტნაკლებად საერთოა შუა საუკუნეების საგმირო-სამიჯნურო ძეგლთათვის. თუმცა, ცხადია, თითოეული მათგანი სხვა ნიშნებითაც ავლენს ერთობას აგიოგრაფიულ მწერლობასთან. მნიშვნელოვანია, რომ სასულიერო ლიტერატურაში აღიარებულმა დაწყვილებამ – ქრისტეს მხედარი, მონამე, დამომნებელი – უფალი, რაც ჯვრის ვერტიკალურ ხაზს ქმნის, ტრანსფორმაციის შედეგად სარაინდო ეპოსში შემდეგი სახე მიიღო: მიჯნური – მოყმე, ანუ მხედარი (ჯვრის ჰორიზონტალური ხაზი ერთი ვიწრო ასპექტით, სადაც მოყვასი სატრფოთია დაკონკრეტებული). სახარებისეული მცნებებიდან გამომდინარე („მე ვარ უფალი ღმერთი შენი“ და „მეორე, მსგავსი ამისი – გიყვარდეს მოყვასი შენი, ვითარცა თავი თვისი“), აგიოგრაფიულ თხზულებათა პერსონაჟები ორივე სიბრტყეში იღვწიან და თავიანთ სატვირთავ ჯვარს ღვთისა და მოყვასის სიყვარუ-

ლით მათ სამსახურშივე ზიდავენ. თუმცა უმთავრესი ვერტიკალური სწრაფვა – სწრაფვა უფლისკენ, რაც აგიოგრაფის ინტერესის სფეროა (დავაზუსტებთ, რომ ჰორიზონტალური სიბრტყის გარეშე ღმერთშემოსვა, სრბის აღსრულება ვერ განხორციელდება, რადგან „სიყვარული თუ არა მაქუნდეს, არავე რაი ვარ“, ეს თავისთავად განპირობებულია). „ვეფხისტყაოსანში“ კი აქცენტირებულია ჰორიზონტალური სიბრტყე და არა შემთხვევით, არამედ საგანგებოდ, რაკილა ავტორის ინტერესი სწორედ ამ მიმართულებით (მინიერი გრძნობები) ვითარდება. რუსთაველს „ხელობანი ქვენანი“ აინტერესებს. აკი თავადაც გვამცნობს:

მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანნი ვერ მიჰხვდებიან,
ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან;
ვთქვენე ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან;
მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან. (24)

თუმცაღა უმართებულო იქნებოდა, გვეთქვა, რომ თხზულების გმირები ღვთისმოსავნი არ არიან (განსაკუთრებით გამოკვეთილია ღვთისმოსავობა და რწმენის სიღრმე არაბეთის სასახლის კარზე: „რაცა ღმერთსა არა სწაღდეს...“, „უგაგებოდ ვერას მიზმენ...“ „არვის ძალუც ხორციელსა...“ „ილოცავს, იტყვის, მაღალო ღმერთო, ხმელთა და ცათაო...“ ან „დათმე გიჯობსო...“ და ა.შ. სწორედ ეს არის ავთანდილის სიმშვიდის საფუძველი ხშირ შემთხვევაში). მიჯნურისა და მოყვასის სამსახური ის ასპარეზია, სადაც იხარჯებიან და რასაც უნაგაროდ სწირავენ თავს „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები. მათთვის უმთავრესი სწორედ ეს სარბიელი ჩანს, შესაბამისად გვაქვს არა უგულუბელყოფა უფლისადმი გმირის მიმართებისა (ანუ ჯვრის ვერტიკალური ხაზისა), არამედ ამ მიმართებათა შესახებ ავტორის ინტერესთა ტრანსფორმაცია სწორედ იმიტომ, რომ „ზენა მიჯნურობას ჭკვიანნი ვერ მიჰხვდებიან“. რუსთაველის გმირები ჰორიზონტალურ სიბრტყეში მოქმედებენ, რაკილა მათი ღვთის მიზეზიც და მიზანიც აქვეა (ავთანდილი – თინათინი, ტარიელი – ნესტანი), საპირისპიროდ წმინდა მხედრებისა, რომელნიც უფალთან ერთობის მიღწევას ელტვიან (აბო – უფალი, შუშანიკი – უფალი, გრიგოლი – უფალი). თუმცაღა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ აგიოგრაფიული რომანის ავტორი (განსაკუთრებით – გიორგი მერჩულე) გვერდს ვერ უვლის ჩვეულებრივ, ემპირიულ პირთა ცხოვრებას (თუმცა მხოლოდ იმისთვის, რომ ქრისტეს მხედართა საფეხურებრივი ზედალსვლა, ან ღმერთშემოსვის შედეგები, თუ ღვანლის მრავალმხრი-

ვი ვექტორები წარმოაჩინოს), მაგრამ აქაც უმთავრესია უფალთან მიმართება, რომელიც ჰორიზონტალურ ასპექტს იქვემდებარებს. ცხადია, განსხვავებულ მიზანდასახულებას შედეგად განსხვავებული მოჰყვება. ამიტომაც არ იმეორებს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მსოფლმხედველობა და ანთროპოლოგია ტრადიციული ლიტერატურული კანონით განსაზღვრულ ორთოდოქსულ ქრისტიანულ წარმოდგენებს, მაგრამ ქრისტიანობის ნიაღში და ქრისტიანული მსოფლმხედველობით შექმნილ ძეგლში მაინც განიჭვრიტება ქართული ტრადიციული ლიტერატურული კანონის კვალი.

ცნობილია, რომ „მხატვრული სახე მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკური კატეგორიაა, სამყაროს აღქმისა და გათავისების ფორმა. მისი, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის განხილვა შედარებით გვიანდელ პერიოდს უკავშირდება, მხატვრული სახის თეორიის ჩანასახს, ჯერ კიდევ არისტოტელესთან ვხვდებით, როდესაც ის „მიმესისის“ – ხელოვანის მიერ სინამდვილის მიბაძვაზე საუბრობს. პლატონი მიიჩნევდა, რომ მიბაძვით ჭეშმარიტებამდე ვერ მივიდოდით, ხოლო არისტოტელეს აზრით, მიბაძვას შეუძლია ნებისმიერი რამ წარმოაჩინოს ან მშვენიერი, ან უსახური კუთხით. მხატვრული სახის გარეშე არ არსებობს არც სინამდვილის ასახვა, არც წარმოსახვა, არც შემეცნება და არც შემოქმედება. მხატვრული სახე ყოველთვის ატარებს საკუთარ თავში განზოგადებას, ანუ გააჩნია ტიპურის მნიშვნელობა. მხატვრული სახე შემოქმედებითი ტიპიზაციის შედეგია, ის განსხვავდება პუბლიცისტიკის, მემუარებისა და სხვა ფაქტოგრაფიული სახეებისგან. ის ექსპრესიულია, ანუ გამოხატავს ავტორისეულ იდეურ-ემოციურ დამოკიდებულებას საგნისადმი, იგი მიმართულია მკითხველთა გონებისადმი და გრძნობებისადმიც. მისი ტიპოლოგია აფუძნებს ბუნების, ადამიანისა და საზოგადოების კატეგორიებს. სემიოტიკური თვალსაზრისით, მხატვრული სახე არის ნიშანი, რაც გულისხმობს აზრობრივ კომუნიკაციებს მოცემული კულტურის ან მონათესავე კულტურების ფარგლებში. გნოსეოლოგიურად მხატვრული სახე გამონაგონია. მხატვრულ სახეს საკუთარი დამაჯერებლობა განსაზღვრავს, იმის მიუხედავად, რომ სხვადასხვა ეპოქაში ესთეტიკური პრიორიტეტები იცვლება. მხატვრული სახე სამყაროს რეალიების მხატვრული შემეცნების შედეგია. ამ დროს, სამყაროს ავტორი სხვანაირად აღიქვამს... რაც შეეხება ხასიათს, ქრესტომათიული განმარტებით, პერსონაჟის გარეგნული (პორტრეტული), მსოფლმხედველობრივი, ემოციური და ეთიკური ნორმების მთლიანობას წარმოადგენს. (ყველა ხასიათი პერსონაჟია,

თუმცა ყველა პერსონაჟი არ არის ხასიათი) პერსონაჟი შეიძლება, ჩამოყალიბდეს ხასიათად, გმირად (აღმატებულ ხასიათად) ან ტიპად (ხასიათის სპეციფიკურ მოდელად);.. ხასიათი, მთელი თავისი სახესხვაობით, პლასტიკურია. ის დგინდება მსოფლმჭვრეტის გარკვეულ ღირებულებებთან დამოკიდებულების მიხედვით, გამოხატავს სამყაროში ადამიანის შემეცნებით-ეთიკურ მიზანდასახულობას და თითქმის მინევეს და აღწევს უშუალოდ ყოფიერების საზღვარს“ (<https://geofilologia.wordpress.com/2015/01/19/მხატვრული-სახე/>). თუკი ამ გადასახედიდან ვიმსჯელებთ, რუსთველთან ვხვდებით ხასიათებსაც, გმირებსაც, პერსონაჟებსაც. მხოლოდ, ვფიქრობ, ნოვაციური და ტრადიციული ხედვის კვეთა პერსონაჟთა პალიტრაშიც გვაქვს და თანაც უაღრესად საინტერესოდ.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიუთითებენ, რომ რუსთველის პერსონაჟთა პალიტრა შეიძლება დავყოთ იდეალურ და ემპირიულ ხასიათებად (ს. ცაიშვილი, ნ. ნათაძე). ხასიათის პრობლემა ამგვარად იყო გადანყვეტილი აგიოგრაფიულ ბელეტრისტიკაშიც (მაგ.: წმინდა მხედარნი და ყოფითი, ჩვეულებრივი პირები, ვთქვათ, ცქირი, ან სიძვის დიაცი). ფაქტია, რომ პერსონაჟები მარტივი მარკერით დიფერენცირებულნი არიან დადებით და უარყოფით მოქმედ პირებად, პროტაგონისტებად და ანტაგონისტებად და სხვაგვარ მიდგომას სასულიერო პროზასა და პოეზიაში ვერ ვხვდებით. ვერ ვხვდებით განსხვავებულ ხედვას ვერც „ამირანდარეჯანიანსა“ და „ვისრამიანში“. ამგვარია არა მხოლოდ მკითხველის აღქმა, არამედ ავტორის ნება. მაგრამ, ვფიქრობ, გადაჭარბებული არ იქნება, თუკი ვიტყვით, რომ, მიუხედავად ლიტერატურათმცოდნეების აღიარებისა, რომ მსოფლიო ლიტერატურულმა კანონმა რთული ხასიათი მედიევისტურ კულტურაში არ იცის, რუსთველთან საკითხი განსხვავებული რაკურსით უნდა წამოვჭრათ: არის თუ არა ავტორის მიდგომა ცალსახა, ვთქვათ, ფატმანისადმი, რომელიც, ერთი მხრივ, ვაჭართა კლასის წარმომადგენელია, მოლაღატეა, „არ ჯერ არს“ საკუთარ „თვალად ნას“ ქმარს, მაგრამ „დაზე უტკებეს დობას“ და „უმჯობეს დედობას“ უწევს ნესტანს; ცივისსლიანად იშორებს ჭაშნაგორს, ღალატობს მეუღლეს, საყვარელს, მაგრამ ერთგულია ნესტანისა. ემპირიულია, ყოფითია, მაგრამ არა ცალსახად დადებითი ან უარყოფითი, არამედ რთული: მისი ხასიათი თან მოგვწონს და თან არა და ეს ჩვენი თანამედროვე ხედვის შედეგი კი არა, ავტორის მიდგომაა, სწორედ მან გადანყვიტა ამგვარად. ცხადია, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ფატმანის ხასიათში კეთილშობილური სა-

წყისის ამოქმედებას იდეალური პერსონაჟები იწვევენ. ცხადია, შორს ვართ აზრისგან, რომ ფატიმანმა მეტამორფოზა განიცადა. სწორედ ამიტომ, რთულია განვსაზღვროთ, დადებითი ხასიათია თუ უარყოფითი; როგორია ავტორის ნება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რთულ ხასიათად მიგვაჩნია ფარსადანიც და დავარიც. დავარს ქაჯად იხსენიებს თავად რუსთველი, მაგრამ „სიბრძნის სასწავლელად“ მას თვით მეფემ მისცა შვილი. ცხადია, გამორჩევა ერთადერთი ასულის აღმზრდელისა ერთი კრიტერიუმით ვერ მოხდებოდა. დავარი არ არის ხორცსხმული ბოროტება, მაგრამ ის არც კეთილია, შესაბამისად, მისი ხასიათიც შეიძლება შეფასდეს, როგორც რთული, არაერთპლანიანი და თან თვით ავტორისავე დაკვეთით. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში ნაციონალური კანონი არა მარტო ერწყმის ზენაციონალურს, არამედ ამდიდრებს მას და რომ არა მომდევნო ეპოქის პოლიტიკური კონტექსტი, მსოფლიო ლიტერატურა უფრო ადრე მიიღებდა რთული ხასიათის ფენომენს.

რუსთაველის გმირები სრულყოფილებას ამქვეყნადვე მიახლოებული ადამიანები არიან. მაგრამ ისინი იდეალს შეემსგავსნენ არა ღვთის წვდომის, ღმერთთან ერთობის მიღწევის, არამედ სატრფოს სიყვარულის ზრდის გზაზე ყოფით სინამდვილეში (ქალ-ვაჟის მიჯნურობა ხომ „ვეფხისტყაოსანში“ უკიდურესად ამაღლებულად, რაფინირებულადაა წარმოდგენილი). ამდენად, განსასაზღვრავია, რას ნიშნავს იდეალური, სრულყოფილი რუსთაველთან. გაიდებულაა შეყვარებული ადამიანი, მაგრამ არა ყველა, არამედ გარკვეული თვისებებისა და საზოგადოებრივი მდგომარეობს მქონე, რაც მიჯნურის სტატუსისთვის უცილობელია:

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

ჩვენთვის საინტერესო ამჯერად „თვალად სიტურფე“ გახლავთ. მიუთითებენ, რომ პერსონაჟთა გარეგნობის ძერწვისათვის რუსთაველმა მიმართა როგორც აღმოსავლურ (ტროპები, სიმბოლიკა), ასევე ანტიკურ ლიტერატურასაც (თეზა – „ლამაზ სხეულში ლამაზი სულია“). დამახასიათებელია ერთი ასპექტიც: „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები ნათელს ასხივებენ („იყო არნათლად ნათელი...“ „მისმან შუქმან განანათლა...“). აკი ბრძანა კიდევ ავტორმა, „მიჯნურსა თვალად სიტურფე მართებს მართ, ვითა მზეობაო!“ ცნობილია, რომ წმიდა მხედარნი აგიოგრაფი-

ული ძეგლებიდან „სულიწმინდის მადლით“ არიან მოსილნი და თაბორის ნათლით გაბრწყინებულნი. გავიხსენოთ ჯავახეთის კრებაზე მიმავალი გრიგოლ ხანძთელი, ან კიდევ ლოცვად დამდგარი გრიგოლისა და ზენონის ეპიზოდი (გიორგი მერჩულესთან ვკითხულობთ: „მაშინ ნეტარი იგი მამაი გრიგოლ და ზენონ სიტყვათა დაბლითა ფსალმუნებდეს. და მადლმან საღმრთომან განაბრწინვა იგინი ნათლითა დიდებისაითა. და სახლი იგი ბნელი ვითარცა მზისა მცხინვარებამან განანათლა და ვითარცა განიღვიძა მამასა მაკარის, თქუა – ვითარ საკვირველად იხილვებთან წმიდანი ესე! ჰრქვა მას მამამან გრიგოლ : ძმაო მაკარ, რაისა გიკვირს ხილვაი ესე, არა გასმიესა წერილისაი: „ საკუირველ არს ღმერთი წმიდათა შორის მისთა“). ნათელი დაადგება აბო თბილელისა თუ დავითისა და კონსტანტინეს ნაგვემ ნეშტს: „ვეფხისტყაოსანში“ ამ ნათლის ფენას მხატვრული ფუნქცია აკისრია და სულიერი მადლ-მოსილების ჩენასთან ნაკლები კავშირი აქვს (რაც ნიშანდობლივიცაა, რაკილა საერო ლიტერატურაში აგიოგრაფიულის ელემენტები ფორმობრივადაა შესული, ხოლო შინაარსი და არსი სახეცვლილია).

რუსთაველის იდეალური ადამიანები ერთიანი სამყაროს განუყოფელი ნაწილი არიან. ცხადია, იგი სავესებით იზიარებს ბიბლიურ კოსმოგონიას. რაც შესაქმის პირველ თავშია აღწერილი. სამყაროს შექმნა და განსრულება ექვს დღეში თავისი თანმიმდევრობით, სამყაროს ერთიანობის იდეა, ერთი მხრივ, ნაციონალური კანონის გაგრძელებაა და მხატვრულად ხორცშესხმულად გვევლინება თხზულების ძირითად ნაწილში, ამგვარი გააზრება კვლავაც აგიოგრაფიულ ძეგლებთან პარალელიზმის საშუალებას იძლევა, მაგრამ, ამავე დროს, ის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები ჩვეულებრივ ესაუბრებიან ცხოველებს, მცენარეებს, ციურ სხეულებს და ხშირად თანაგრძნობა-გაგებასაც იღებენ საპასუხოდ უნივერსალიზმის იდეაა, რაც ნოვაციური ტენდენციაა მხატვრულ ტექსტებში. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს ამ კოსმიური თანაგრძნობის მისაღწევად არც საგანგებო სულიერი ღვწა სჭირდებათ და არც მიწიას მსგავსად გრძნეულებასთან ზიარება. გავიხსენოთ ზემოთქმულის დამადასტურებელი პასაჟები: ა) ინდოთ მეფის მემკვიდრის შეძენით ქვეყნად გამეფებულ სიხარულს მთელი სამყარო იზიარებს: „მზე და მთვარე განსცხრებოდეს, სიხარულით ცა ნათობდა; და ყოვლი არსად შემოსრული მხიარული თამაშობდა“ (323). ადამიანი არა მხოლოდ კოსმოსის განუყოფელი ნაწილია, არამედ ღვთის ქმნილებათა გვირგვინიც (იგი მეექვსე დღეს შექმნა უზენაესმა და ამის შემდეგ განისვენა). მონესრიგებულ სამყაროში ყველაფერი ურ-

თიერთკავშირშია. კვლავ გავიხსენოთ შესაქმე: უფალმა შექმნა ჰარმონიული სამყარო, სადაც ადამიანს ჰქონდა ყოველი არსების გაგების და განგების ნიჭი და უნარი მიმადლებული. ამის დასტური ადამიანისგან ცხოველთა სახელდებაცაა. ჰარმონია დაარღვია პირველცოდვამ და ადამმაც დაკარგა სამყაროს თავდაპირველი შეგრძნება – გაგების მადლი. ღვთის რჩეულნი „ქუეყანის“ დანარჩენ ნაწილთან დაკარგულ ერთობას ღვთის მიერ ბოძებულ უფლებას სხვა ქმნილებათა გაგებისა ღვთისავე წყალობით იბრუნებენ. ეს კი პირდაპირპროპორციულადაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად შეემსგავსება ადამიანი უფალს. რამდენად მიეახლება მას (დაკარგული პირველხატის აღდგენა ადამის ცოდვამდელ მდგომარეობაში აბრუნებს მას. ამ მოსაზრების განსამტკიცებლად ბიბლიაში მრავალი მაგალითი მოიძებნება (მოსე კვერთით წყალს გადმოადენს კლდიდან. მენამულ ზღვას ორად გააპობს, რათა ეგვიპტით მომავალმა ერმა მშვიდობით გადალახოს სტიქია, ისუნავესი ბრძოლის ჟამს ვედრებით დააყენებს მზეს და ა.შ.). შეიძლება ვთქვათ, რომ „ვეფხისტყაოსანშიც“ მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ღვთის მიერ შექმნილი სამყარო („მოცემული ქვეყანა“) აქაც ჰარმონიული და ერთიანია. მაგრამ თუკი ბიბლიაში (და აქედან გამომდინარე, აგიოგრაფიულ თხზულებებში) ადამიანი თვითონ იღვწის და ილტვის ამგვარი წყალობის მისაღებად, „ვეფხისტყაოსანში“ გარემოსთან ერთობამ იდეალური პერსონაჟის – მიჯნურის, სტატუსით არის განპირობებული. ნესტან-დარეჯანი იდეალური ადამიანია და ამ განსაკუთრებულობა გამორჩეულობის გამო განიცადა მისი დაბადება ყველამ, ვინც კი „არსად შემოსრულა“ სამყაროში (მისი და არა ფატმანის, სოგრატის... ასმათისაც კი, რადგან ნესტანი, როგორც მიჯნური, ერთ-ერთი მტკიცე რგოლია იმ რთულად ნაქსოვი ჯაჭვისა, რასაც კოსმოსი ეწოდება). აზრობრივი თვალსაზრისით, ანალოგიური დატვირთვისაა ფრიდონთან მიმავალი ავთანდილის განცდათა ამსახველი ეპიზოდიც:

რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან,
მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან,
ისმენდიან, გაჰვირდიან, რა ატირდის, ატირდიან;
იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ღვარისაებრ ცრემლნი სდიან (967).

ავთანდილის ტკივილსა და განსაცდელსაც მთელი სამყარო იზიარებს. იზიარებს სწორედ იმიტომ, რომ იგიც სრულყოფილი ადამიანია (ზოგადად, პერსონაჟის, გმირის შეფასებისთვის უმთავრესი, ცხადია, ავტორის დაკვეთაა. და სწორედ ასეთია ტარიელთან მიმართებით ავ-

ტორის ნება), მიჯნურია (მხეცნი, წყლით – ქვანი, ტყით – ნადირნი, წყალში თევზნი, ცით – მფრინველნი, ყოველნი სულიერნი და ასევე სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელი). პარალელების მოხმობა შეგვიძლია როგორც ბიბლიიდან, ასევე აგიოგრაფიული თხზულებიდანაც (გავიხსენოთ დანიელ წინასწარმეტყველი, რომელსაც ცლომებთან ჩააგდებენ და უვნებელი დარჩება; ელია წინასწარმეტყველი, რომელთანაც ყვავს მოაქვს საკვები, წმინდა გერასიმე, რომლის განკურნებული ლომიც მონასტერში წყალს ეზიდება, საკვირველი ასურელი მამები, სერაფიმ საროველი და სხვ...). მხოლოდ ასურელ მამათა ცხოვრებებს რომ გადავავლოთ თვალი, ადვილად დავრწმუნდებით ნათქვამში. იოანე ზედაზნელი მისივე სასწაულით აღმოცენებულ წყაროსთან დათვის მიმართავს („სუი უკუეთუ გწყურის და წარვედ, ხოლო გეტყვი შენ: ამიერიტგან ნუვის ავნებ მთასა ამას შინა დამკვიდრებულსა კაცთაგანსა, ნუცა ერთსა ვის“, ესე სიტყუა რა ესმა დათვის ბერისაგან, ვითარცა მონა-მორჩილი... წარვიდოდა, ესრეთ უწყოდა სჯულისდება უსიტყვოთა ცხოველთა (საქართველოს სამოთხე 1882: 204), შიო მღვიმელთან მტრედს მიაქვს საზრდელი (საქართველოს სამოთხე 1882: 230). მის ცხოვრებაში აღწერილია როგორ უბრძანებს ასურელი მამა მონასტრის ახლოს მყოფ მხეცებს იქაურობის დატოვებას, ხოლო მგელს გადარჩენილ სახედართა მწყემსვას დაავალებს: ხოლო მგელი...დადგა ვითარ მონა ყოვლისა კაცობრივისა ბუნებისა მქონებელი და სიტყვსა გულისმყოფელი (საქართველოს სამოთხე 1882:238-9). მსგავსი პასაჟები მრავლადაა ისე ნილკნელის, დავით გარეჯელის, წმინდა მამანტის თუ სხვა მამათა ცხოვრებაში. ჩვენი მოსაზრების განსამტკიცებლად მოხმობილ პირველ პასაჟში სამყარო ადამიანთა თანამგრძობელია, რაკილა ეს სიხარული იდეალური ადამიანის – ნესტანის დაბადებას უკავშირდება. ხოლო მეორეგან თუმცაღა საოცრად ამაღლებულია, მაგრამ მიწიერი (და არა საღვთო) სიყვარულის დათმენით არის გამოწვეული. ამგვარად: ის, რაც სასულიერო მწერლობაში (ნიჭი) მომადლებული აქვს ღვთის რჩეულს, ღვთის მხედარს, რომელიც ამ ასპარეზზე იღწვის, „ვეფხს-იტყაოსანში“ – მიჯნურს, რომლის ტრფობის ობიექტიც აქვეა, ამქვეყნად. ერთი მხრივ, თვალსაჩინოა აქცენტთა გადანაცვლება, ხოლო, მეორე მხრივ – ამჟარაა უნივერსალიზმის იდეა, რომელიც ეფუძნება ქრისტიანულ კონცეფციას (ნაციონალური კანონი: სიყვარული გადებს ხიდს, კავშირს, ლიგას ადამიანსა და ღმერთს შორის, გაამთლიანებს სამყაროს), მაგრამ ნოვაციურია კონტექსტის და გადანყვეტის თვალსაზრისით (სიბრტყე, სადაც ხდება მოქმედება, ასახვის ობიექტი და სიუჟე-

ტი). მოხმობილ ეპიზოდებს სავსებით სხვა მიზანდასახულება, ფუნქცია და აზრი აქვთ ავიოგრაფიულ თხზულებებში და განსხვავებული – „ვეფხისტყაოსანში“: თუ პირველგან – ღვთის მაღლმოსილებით პირველსახესთან მიახლებულ მამათა სულიერი მიღწევების ჩვენებაა მთავარი, მეორეგან მათ, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული დატვირთვა აქვთ (და უნდა ითქვას, ძალზე მრავალფეროვანი. პირველ მაგალითში ავტორს შემოჰყავს გმირი, რომლის გარშემოც ვითარდება პოემის სიუჟეტი, ხოლო მეორეში ავთანდილის გრძნობათა სიღრმეს წარმოადგენს). ზემომოხმობილ ორ პასაჟში სამყარო თანაუგრძნობს თხზულების გმირებს, მათი ღზინისა და ჭირის გამზიარებელია და ამ თანაგრძნობას იდეალური პერსონაჟებიც ხედავენ, ალიქვამენ; „ვეფხისტყაოსანში“ გვხვდება რამდენიმე მსგავსი ეპიზოდი, მაგრამ თითოეული მათგანი რუსთაველის პოეტურმა ხედვამ შემოქმედებით პრიზმაში გაატარა და სახეცვლილი ფორმით დამოუკიდებელი დატვირთვის სიმბოლური ფუნქციის ეპიზოდებად აქცია. გავიხსენოთ ავთანდილის მოსვლა გულანშაროდან:

მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა საროსტანისა.
და სულთქენა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახავმან ხანისა.
აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვარითა;
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართა;
უბრძანა: „გიჭვრეტ თვალითა, გულ-ტკბილად შემხედვართა,
და მისად სანაცვლოდ მოვილხენ თქვენ თანა საუბართა“. (1328-1329)

ეს არის მიჯნურის შეხვედრის მოლოდინით გულალტყინებული მოყმის გრძნობა, შეიძლება ითქვას, ავთანდილის განცდა ახლო ბუნების რომანტიკულ მსოფლალქმასთან. თუკი შევადარებთ „შუშანიკის წამებას“ ან „გრიგოლ ხანცთელის“ ცხოვრებაში“ ჩართულ პეიზაჟებს, გამოიკვეთება მსგავსებაც (უფრო მეტად – მემკვიდრეობითობა ნაციონალური კანონისა) და განსხვავებაც (ნოვაციური მიდგომა და სიახლე, რომელიც რუსთველთან გვაქვს.). იგივე ითქმის მნათობებთან გასაუბრებაზე. ამჯერად არ ვეხებით რუსთველის ასტროლოგიურ წარმოდგენებს და მის განათლებას მეცნიერების ამ დარგში. ჩვენ მხოლოდ პასაჟის წმინდა პოეტური დატვირთვა და სასულიერო მწერლობასთან მისი მიმართება გვინტერესებს. მითითებული ეპიზოდი

სხვადასხვაგვარი მოსაზრების გამოთქმის საშუალებას იძლევა: ერთი მხრივ, წარმოჩნდება ქრისტიანულ წიაღში აკრძალული ასტროლოგიური წარმოდგენები, ხოლო, მეორე მხრივ, შესაძლოა პავლე მოციქულის შვიდი ცა ცავიხსენოთ „საქმე მოციქულთადას“. მაგრამ მიზანი ავტორისა სრულიად განსხვავებულია: უნივერსალიზმის იდეა ამჯერადაც აშკარაა.

სავსებით სხვაგვარად განავითარა რუსთაველმა ვეფხის მოტივი და ლომ-ვეფხის დახოცვის ეპიზოდი თხზულებაში. ტარიელმა განრისხებული სატრფო შეამსგავსა „პირგამეხებულ ვეფხს“ (ქვე-წვა ვით კლდისა ნაპრალსა...), რის გამოც უკვე განშორების შემდეგ ამირსპასალარი ვეფხის ტყავით შეიმოსა, ხოლო შემდეგ ამავე მიზეზით დახოცა ლომ-ვეფხი. ეს ემოციურად დატვირთული პასაჟი სიმბოლურადაა მოაზრებული. ლომ-ვეფხი (დამკვიდრებული განმარტებით ტარიელი და ნესტანი) ჯერ ეალერსება, შემდეგ – „მედგრად წაეკიდება“ ურთიერთს. მათმა „ლალობამ“ მოყმეს „საყვარელი მოასურვა“, ხოლო წაკიდებამ ვეფხის ტყაოსანი რაინდი ააღელვა. დასახელებულ ეპიზოდშიც შეიძლება განვჭვრიტოთ აგიოგრაფიულ თხზულებათა და ბიბლიის კვალი (აზრის დასადასტურებლად თუნდაც ზემომოხმობილი პასაჟები გამოგვადგება ბიბლიიდან თუ აგიოგრაფიული ბელეტრისტიკიდან). ტარიელი ავთანდილს ლომ-ვეფხის დახოცვის მომენტს უამბობს და განმარტავს: „ჰგვანდეს რათმე მოყვარულთა, მათი ნახვა გამეხარნეს, მათ რა უყვეს ერთმანერთსა, გამიკვირდეს, შემეზარნეს“ (907); „მის გამო კოცნა მომინდა“... „ლომსა დავუგმე ნაქმარი“...(912). მნიშვნელოვანა, რომ ავთანდილისგან განსხვავებით (რომლის სიხარულიც და ნუხილიც კარგად ესმის გარესამყაროს, ტარიელის სანუხარი თითქოს უპასუხოდ რჩება: „ლომსა დავუგმე ნაქმარი“... 910, „მიღრინვიდა და მანყენდა ბრჭკალითა სისხლთა მღვრელითა“... 911), თხზულების გმირი ამ შემთხვევაში გარესამყაროსთან დისპროპორციამია. მისი გული „მხეცქმნილია“, მისნი კავშირნი – დაშლილნი; ის ისევე იქცევა, როგორც ერთი მათგანი (რუსთაველის ანთროპოლოგიის საწინდარი – „გული, ცნობა და გონება“ დაკარგულია, ამიტომაც „ხელქმნილია“ და აცხადებს: „ხელი ვითა იქმს ბრძნობასა“; ის „სოფლით გაღმა გაბიჯებულა“, რადგან გარესამყაროშიც იმავეს ხედავს, რაც მისი ტრაგიზმის საწინდარი გახდა). მართალია, ერთი შეხედვით ტარიელისა და ლომ-ვეფხის გრძნობების მდინარება მისდევს ერთმანეთს, მაგრამ საბოლოოდ ვერგაგებით გამოწვეულმა მრისხანებამ (თუ შეძრწუნებამ) ტარიელი აიძულა, ლომ-ვეფხი დაეხოცა. აქ მოყმის სიყვარული, ის, რაც მიმართულებას აძლევს

მთელს თხზულებას, სასონარკვეთამდეა მისული. მნიშვნელოვანი კი ის გახლავთ, რომ მხატვრული გარდასახვის შედეგად კავშირი აგიო-გრაფიულ ლიტერატურასთან, ფაქტობრივად, დაკარგულია.

სასულიერო მწერლობასთან „ვეფხისტყაოსნის“ მიმართების თვალსაზრისით საინტერესოა კიდევ ერთი მომენტი: თხზულების პერსონაჟთათვის არ არსებობს ენობრივი ბარიერი (და ამ შემთხვევაში საუბარია არა მხოლოდ იდეალურ, არამედ ემპირიულ, მეორეხარისხოვან პერსონაჟებზე). ინდოელი, არაბი, გულანშაროელი თუ სხვა ეროვნების წარმომადგენელი ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ამყარებენ ერთმანეთთან. მათ ერთმანეთის ჭირი და ლხინი გაუთავისებიათ. ავთანდილის „მღერის“ სასმენად და შესამკობად „ინდოელი, არაბი, ბერძენი, მაშრიყით და მალრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი მოსულან“. კვლავ ასურელ მამებს დავიმონმებთ, ცნობილია, რომ მათგან არაერთი ქართულად ამეტყველდა ჩამოსვლისთანავე, რომ არაფერი ვთქვათ ბიბლიაზე. ქრისტეს მოწაფენი ყველა ერს საკუთარ ენაზე ახარებდნენ მაცხოვრის განკაცებისა და აღდგომის საიდუმლოს, სულთმოფენობის დღეს კი საგანგებოდ მიეცათ მაღლი ამისა. ფიქცია, გამონაგონი, რომელსაც ლიტერატურული აზროვნება საერო ლიტერატურის შემნამდე არ იცნობდა, ხოლო მხატვრულ სააზროვნო სისტემაში ფოლკლორული ნაკადით არსებობდა, „ვეფხისტყაოსანში“ ტრადიციულისა და ნოვაციურის საუცხოო სინთეზირებით იჩინა თავი. შედეგად კი გვაქვს თხზულება, რომელიც (ვფიქრობ, არ იქნება გადაჭარბებული) შეიძლება ჩაითვალოს არა მხოლოდ ნაციონალური ლიტერატურული კანონის, არამედ ზენაციონალური კანონის ახალ ეტაპად.

დამოწმებანი:

ვეფხისტყაოსანი 1956: *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1956.

იმედაშვილი 1957: იმედაშვილი გ. *რუსთველოლოგიური ლიტერატურა*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1957.

კეკელიძე 1961: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1961.

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

რატიანი 2015: რატიანი ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: „შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2015.

საბინინი 1882: საბინინი მ. *საქართველოს სამოთხე*. სანკტ-პეტერბურგი: სანკტ-პეტერბურგის საიმპერატორო ტიპოგრაფია, 1882.

ჩიკვაიძე 2001: ჩიკვაიძე ე. „ზოგიერთი დაკვირვება „ვეფხისტყაოსნისა“ და სასულიერო მწერლობის ურთიერთმიმართების შესახებ“. *კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2001.

<https://geofilologia.wordpress.com/2015/01/19/mxatvruli-saxe/>

http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/sarchevi.php

ევროპული და ნაციონალური კონტექსტების
ურთიერთმიმართების პრობლემა და „ვეფხისტყაოსანი“
**Interrelation of National and International Literary
Models and “The Knight in the Panther’s Skin”**

IA BURDULI

Georgia, Tbilisi

Georgian National University

Georgian Technical University

Who is the Knight?
**(“The Knight in Panther’s Skin” and the Motives of the
German Epos)**

Both the heroic and romantic legends have been the building material for both the “Ashugh”’s - (Lower Minne, in Germany Niedere Minne) and Troubadour’s, (Minnesinger) poetry and its tune. However, the social issues and the question of existence (being), coming from both the folk roots and ancient tales, have not been strange neither to the western, nor to the eastern heroic poetry epoch. Those Motives have been current not only for the wandering musicians, but were the core values for the literature at the royal court, as well as for the heroic novel.

Key words: The essence of the universe, love.

ია ბურდული

საქართველო, თბილისი

საქართველოს ეროვნული უნივერსიტეტი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

ვინ არის რაინდი?
(„ვეფხისტყაოსნისა“ და გერმანული ეპოსის მოტივები)

სამყაროს ქმნალობა, სამყაროს არსი „ვეფხისტყაოსანში“ სიყვარულია. პოემის პერსონაჟებისთვის სიყვარულისათვის ბრძოლა, სიყვარულის ძიება არის გზა სამყაროს შეცნობისაკენ, სანყისის არსისაკენ, რაც

პოემის პროლოგშია გადმოცემული. სამყაროს არსის ეს საიდუმლო და მისკენ სავალი გზა გრაალის თასის სიმბოლოში იყრის თავს გერმანული სარაინდო რომანის მთხზველის ვოლფრამ ფონ ეშენბახის საგმირო ეპოსში „პარციფალი“.

ეს გზა სიყვარულისკენ გასავლელია, დაბრკოლებებით, შეცდომების დაშვებითა და მათი გაცნობიერებით. გზა, რომელიც უნდა განვლოს ჭეშმარიტმა რაინდმა, რომ შეიცნოს გრაალის საიდუმლო – ჭეშმარიტი სიყვარული, შეიმეცნოს მოყვასის განცდა. მაშინ სრულდება რაინდის გასავლელი სახიფათო გზა.

რუსთაველისა და ეშენბახის სიყვარული განსხვავებულია საკარო ლიტერატურის სიყვარულისაგან, სარაინდო ეპოსის ახალი სიტყვაა. ორივე ავტორისათვის რაინდის სატრფო არა გათხოვილი ბანოვანი ქალია, არამედ ქალწული და ეს სიყვარული ცოლქმრული ერთობითა და თანაცხოვრებით მთავრდება. ამავდროულად საგულისხმოა, რომ სატრფოს, სასახლის კარზე აღზრდილ ქალწულს, გაცნობიერებული აქვს სიყვარულის არსი, მოვალეობები სიყვარულის წინაშე და საკუთარი ქალურობა. სარაინდო სამსახური კი თავისუფალია მიზანმიმართულად გმირად გახდომისაგან და ზოგჯერ, არა ცალსახად სანაქებო საქციელი სიყვარულის გამოხსნას, სიყვარულის გადარჩენასა და მის ჭეშმარიტ შეცნობას ემსახურება. „ვეფხისტყაოსანი“ და „პარციფალი“ რენესანსის სათავეებთან დგას და ხიდია შუა საუკუნეების შეხედულებებსა და აღორძინების სულისკვეთებას შორის. მართალია, ორივე ტექსტში დასავლური სარაინდო რომანისათვის დამახასიათებელი კრიტიკური რიუმებია, როგორცაა ვასალის ერთგული სამსახური, სატრფოსათვის თავდადება, მეგობრობისა და მიჯურობისადმი ერთგულება, მაგრამ სტერეოტიპული ეტიკეტისაგან გათავისუფლება, სულიერი ღირებულებებისა და რეალური ყოფის ერთ მთლიანობად, ჰარმონიად გააზრება აღორძინების ხანის სულისკვეთებას ეხმიანება.

„ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები სიმბოლურად არაქართველები არიან და შესაბამისად, მათ სჯულზე ტექსტში კონკრეტული საუბარი არ არის, მაგრამ ხვარაზმშას ვაჟის სამეფოსადმი განწყობა, და უფლისწულის მკვლელობის ფაქტი, როგორც ცდუნება, თუ უსიყვარულობიდან თავის დაღწევა, ასევე ქაჯეთის სიმბოლიკა, როგორც ქვეყნიური ჯოჯოხეთი და განსაწმენდელი, სულიერი გზის სიმბოლიკასთან ერთად, რელიგიური თვალსაზრისითაც იძლევა იტერპრეტაციის საშუალებას. ეშენბახთან კი რაინდები სხვადასხვა რელიგიური აღმსარებლობის არიან. მიუხედავად ამისა, საგულისხმოა, რომ ტოლერ-

ანტულად განწყობილი, კეთილმოსურნე პარციფალი გრაალის თასის საიდუმლოს ძიებაშია, რომელიც ეგვიპტურ და კელტურ კულტურებში ქალური და მამაკაცური სანყისების ერთობას განასახიერებს, ხოლო ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ადამიანის სიყვარულისთვის შენირული სისხლის – ზიარებისთვის განკუთვნილი ბარძიმის სიმბოლოა (კოპერი 1986: 67).

რაინდი სწორედ ჭეშმარიტი ქრისტიანობის შეცობისაკენ ისწრაფის და აღმოაჩენს კიდეც სიყვარულს – კაცთმოყვარეობას (ელენი 1966:48).

ორივე ტექსტი რელიგიურად, ნაციონალურად და იერარქიულად პლურალისტური სამყაროს სურათის წარმოსახვით ნოვატორია. ორივე ავტორის ღირსება კი სწორედ ის არის, რომ ისინი არა ამ არაერთგვაროვან სამყაროს, რომელსაც მზე თანაბრად ეფინება, იდიალისტურად ხატავენ, არამედ აიდეალებენ ამ სამყაროს პერსპექტიულ სურათს, ეს ავტორთა ნებაა: ემზახისთვის გრაალის კოშკი მომავალში წარმოჩინდება ერთობათ, მონარქის წინაშე ყველა ადამიანისთვის თაასწორუფლებიანი თანაარსებობით (ბაუმანი, ობერლე 2000: 23).

რუსთაველი კი ოცნებობს ეკონომიკურ, პოლოტიკურ, ადამიანურ თანასწორუფლებიანობაზე და ეპილოგის ბოლოს წერს:

ყოვლთა სწორად წყალობასა ვითარ თოვლსა მოათოვდეს;
ობოლ-ქვრივნი დაამიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს;
ავის მქნელნი დააშინენს, კრავნი კრავთა ვერ უწოვდეს,
შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს.
(რუსთაველი 1986:512)

სამყაროს მისტიკურად შეცნობა: „ვეფხისტყაოსანში“ ლოცვა და ციურ მნათობთა ჰარმონია სამყაროსთან, „პარციფალში“ გრაალის თასის სიმბოლიკა, როგორც ფერფლიდან განახლება, ადამიანური სანყისის ძიება, ადამიანის რაობის გარკვევა ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის ევროპულ ქრისტიანულ მისტიკას ეხმიანება და აქვე შეიგრძნობა სტერეოტიპული ისლამური მსოფლალქმისგან განსხვავებული სუფისტური ელემენტი პოეზიისა და სიყვარულის მთლიანობისა, როგორც საღმრთო და ადამიანური მიჯნურობის ერთიანობა.

მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანნი ვერ მიჰხვდებიან,
ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან,

ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხედებიან;
მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდეს არ სიძვენ, შორით ბნდებიან.
(რუსთაველი 1986:11)

რუსთაველი აცხადებს, რომ საღვთო სიყვარულს – უმაღლეს, მისტიკურ პოეზიას ვერ ჩასწვდება აზროვნებით მხოლოდ ყოფაზე მიჯაჭული ადამიანი – „ჭკვიანი“. უმეტესობა კი კაცთაშორის ასეთია. მისტიკურ სიყვარულს მხოლოდ ნამდვილი პოეტი – შლეგი თუ შეიგრძნობს. მომღერალი ხელოვანი – რაინდი კი ქების ღირსია, თუ ჰბაძავს უმაღლეს პოეზიას – საღვთო სიყვარულს და ამქვეყნიურ სიყვარულს სიძვის ქების გარეშე უმღერის. ღვთიური სიყვარული კი საიდუმლოა, მისტიკურია და მისი სიკვდილამდე შენარჩუნება – მისი „სიკვდილმდე“ გატანა მონამეობრივ ძალისხმევას და ცრემლისღვრას მოითხოვს.

ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყლისა პირსა,
შავი ცხენის სადავითა ჰყვა ღომსა და ვითა გმირსა,
ხშირად ესხა მარგალიტი ლაგამ-აბჯარ-უნაგირსა.
ცრემლსა ვარდი დაეთრთვილა, გულსა მდულრად ანატირსა.
(რუსთაველი 1986:35)

ცრემლი, როგორც სულიწმინდის მადლი გულის გამწმენელი და გარდამქმნელია და ამ თვალსაზრისითაც რუსთაველი არღვევს სტერეოტიპს, რომ ვაჟკაცს ცრემლი არ შეშვენის და წმინდა მამათა სწავლებას მისდევს, საუბრობს რა ცრემლზე, როგორც სულიწმინდის მადლზე, რომელიც გულის გზას სიყვარულისათვის წმენდს.

ნავიკითხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ სწერენ?
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? თან, ცნობანი მიაფერენ.
სიყვარული აღგვამალლებს, ვით ეჟვანნი ამას ჟღერენ...
(რუსთაველი 1986:257)

„ვეფხისტყაოსანი“ ჰიმნია ქრისტიანულ სიყვარულზე, რომელიც სიცოცხლის არსი და მარადიულობაა: ბრძედა უთქვამთ სიყვარული, ბოლოდ მისი არ ნახდომაო და ეს განწყობა „პარციფალის“ მთავარ იდეას ეხმიანება, რაც რაინდის მიერ ქრისტიანული სიყვარულის შეცნობაა. რუსთაველისა და ეშენბახისათვის ქრისტიანობა აზროვნებაა, ეს გზაა საკუთარი თავის შესაცნობად, ადამიანური ზნეობის, კაცთ-

მოყვარეობის, ტოლერანტობის, ჭეშმარიტი რაინდობის სათავეა. „ვეფხისტყაოსნის“, ისევე როგორც „პარციფალის“ გმირები სხვადასხვა ქვეყნის შვილები არიან და აშკარაა ორივე მწერლის კოსმოპოლიტური, პროგრესული ხედვა, მისტიკური ქორწინება სულისა და ღვთიურის შერწყმა, ხოლო ძიების გზა: გრაალის ძიება, ნესტანის ძიება და დაბრკოლებათა გადალახვა ტანჯვით საკუთარი თავის შეცობისა და ყოფიერების არსის აღმოჩენაა. ეს გზები მსოფლიოს მითოსის, ფოლკლორისა და ეპოსის ბევრ გზას „კვეთს“ ორფეოსის მიერ ევრიდიკეს ძიებას, ანიმუსის მიერ ანიმას, ხოლო რამას მიერ სიტას ძიებას.

„ვეფხისტყაოსანსა“ და „პარციფალში“ ორივე ნაწარმოების წარმომავლობის წყაროდ თავად ავტორები უცხოურ ამბებს სიმბოლურად ასახელებენ. ეშენბახი „პარციფალის“ წყაროდ არაბულ ამბავს ასახელებს, რომელსაც მისი თქმით, სახელგანთქმულმა პოეტმა პროვანსელმა კიოტმა მიაკვლია და ფრანგულად თარგმნა, ხოლო შემდეგ ეშენბახმა გერმანულად. ხოლო რუსთაველი აცხადებს, რომ სპარსული ამბავი გადმოიტანა ქართულად:

ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელის-ხელ საგოგმანები,
ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საჭოჭმანები,
ჩემმან ხელ-მქმნელმან დამმართოს ლაღმან და ლამაზმან ნები.
(რუსთაველი 1986:10)

ეს ლიტერატურული მისტიფიკაციაა, რომელიც ვითომდა ძირძველ, ნამდვილ თქმულებას ეყრდნობა, რომელიც სათაყვანებელ მზეს – თამარს მიუძღვნა შოთამ.

„პარციფალი“ კი ეშენბახმა სავარაუდოდ თავის ცოლს უძღვნა, რომლის ვინაობასაც ავტორი არ ამხელს, თუმცა აღნიშნავს, რომ ქალბატონი მადლიერი დარჩება, ხოლო სხვა ბანოვანები მოხიბლულნი. ამ ნაწარმოებში უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ქალი პერსონაჟები აანალიზებენ სასახლის კარის რაიდული ეტიკეტის ხელოვნურად დაცვის საფრთხეებს, პარციფალის დედა თავის შვილს გახიზნულად ზრდის ბუნების ნიაღში, ქალმა იცის, რომ რიტუალების ზედმიწევნით დაცვამ შეიძლება სიყვარული, კაცთმოყვარეობა, სიცოცხლე გამოაცალოს მის შვილს. ეს საფრთხე გრაალის თასის არსის დაკარგვის ტოლფასია რომანში. სწორედ სიყვარულის, ადამიანური თანადგომის მნიშველობის ძიების შეცნობაა ნაწარმოების მთავარი პათოსი, რომლის სიმბოლოა

გრაალი. მის შესაცნობად პარციფალი ცხოვრების დიდ გზას გადის და, როცა ადამიანურ თანაგრძნობას ეტიკეტზე წინ დააყენებს, სწორედ მაშინ ყალიბდება ჭეშმარიტ რაინდად – შეიცნობს გრაალის საიდუმლოს და მხოლოდ კაცთმოყვარეობის ძალით ხდება მისი მფლობელი.

რაც შეეხება „ვეფხისტყაოსნის“ ქალებს, ისინიც გაბედულნი, დამოუკიდებელნი არიან გადანყვეტილებების მიღებისას და ამ თვალსაზრისითაც, „ვეფხისტყაოსანში“ ევროპული რომანის ტენდენციები აშკარაა. ქალი არა მარტო თავისი სტატუსითა და გადანყვეტილებებითა მამაკაცთან გათანაბრებული, არამედ მეტაფორულადაც, აქაც ირღვევა სტერეოტიპები, რომ მამაკაცური ენერჯის გამოხატულებაა მზის ენერჯია, ხოლო ქალური სანყისი მთვარის ინტუიტიურ სიმბოლიკას უკავშირდება. ტექსტში ტარიელი არაერთხელ არის შედარებული მზესთან, მაგრამ თინათინი თვით მზეს სწუნობს, თუმცა მზე თინათინობს, ისინი ერთნი არიან. თინათინი არის გონება საკუთარ მშვენიებაში დარწმუნებული, იგი მშვიდად უშვებს მიჯნურს ცხოვრების გზაზე და ჰომეროსის პენელოპეს მსგავსად ელოდება გულისწორს. თინათინი დარწმუნებულია, რომ მისი რაინდი ცხოვრებისეული გამოცდილებით გამობრძმედილი დაბრუნდება საკუთარ წიაღში. საგულისხმოა, რომ მზის სიმბოლიკის უნივერსალურობის ფესვები ქართული ფოლკლორიდან იღებს სათავეს, როგორცაა მაგალითად მზეჭაბუკი და ამავდროულად, პირიმზე და მზეთამზე.

ფოლკლორულ თემატიკაზე შექმნილი რომანტიკული და საგმირო თქმულებები არსებითი მასალაა როგორც აშუღური, ასევე ტრუბადურების (გერმანიაში ტრუვერთა) პოეზიისა და ჰანგისათვის („დონ“ – ისათვის), თუმცა სოციალური და ყოფიერების საკითხებიც არ ყოფილა უცხო არც დასავლური და არც აღმოსავლური სარაინდო ხანის პოეზიისათვის, რაც ხშირად ასევე ხალხური ფესვებიდან, ძველი თქმულებებიდან იღებს სათავეს. ეს მოტივები აქტუალური იყო არა მხოლოდ მოხეტიალე მუსიკოსების, არამედ, აგრეთვე საკარო ლიტერატურისათვის და სარაინდო რომანის მთავარ ღირებულებას წარმოადგენდა, რომელშიც ქალი განსაკუთრებულ ფიგურად იკვეთება.

ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია სკანდინავიურ ედებში ჩანერილი გერმანული საგმირო ეპიკური სიმღერები: „სიმღერა გუდრუნზე“, „სიმღერა ზიგურდზე“, რომელთა მოტივებზე საგმირო რომანი „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ დაინერა. რაც შეეხება „ვეფხისტყაოსანს“ „ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსი ქართული ფოლკლორიდან უნდა იყოს აღებული. მთელ საქართველოში იყო ციკ-

ლი, ხალხური თქმულებებით გავრცობილი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანშიც“ შემოინახა. ყველა ეს თქმულება ძირითადად „ტარიელიანის“ სახელითაა ცნობილი (ე.ი. თქმულებები ტარიელზე). ეპოსის სათაური „ვეფხისტყაოსანი“ ასევე მისი სინონიმია („ვეფხის ტყავის მატარებელი“ ტარიელი)... ამ ციკლის ვარიანტების ამგვარმა სიმრავლემ და ასევე ფაქტმა, რომ ისინი საქართველოს ზოგიერთ „ველურ“ ადგილებშია ნაპოვნი, როგორცაა ფშავეთი და ხევსურეთი, სადაც ნორმალური გზით რუსთაველის ეპოსი დაწერილი სახით ვერასდროს შეაღწევდა, ზოგიერთი მკვლევარი იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ რუსთაველმა თავისი ეპოსის შინაარსი ამ ქართული თქმულებიდან აიღო.

როგორც ცნობილია, აღმოსავლეთის (სპარსი და არაბი) პოეტები და მწერლები, ისევე როგორც ევროპელი ტრუბადურები და მინეზინგერები სიმღერებსა და მისამღერებს თვითონ კი არ იგონებდნენ, არამედ ისინი მუდამ განმარტავდნენ, რომ ძველ თქმულებებს გადმოსცემდნენ. აქ ჩვენ კვლავ სრულ მსგავსებას ვპოულობთ რუსთაველს, მის წინამორბედებსა და თანამედროვეებს შორის როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში“ (ნოზაძე 2002:www.nlp.gov.ge).

„ამ სპარსულ ქართულად ნათარგმანებ ამბავში“ სპარსეთი მხოლოდ ორჯერ არის ნახსენები და ორივეჯერ არაკეთილგანწყობით არის მოხსენებული ნესტანის ტექსტში:

ესე ამბად არ ეგების, რომე სპარსნი გაგვიხასდენ.
(რუსთაველი 1986:173)

ჰკადრე, თუ სპარსთა ვერა ვიქმ ინდოეთისა ჭამასა.
(რუსთაველი 1986:173)

საგულისხმოა, რომ სწორედ სპარსეთთანაა დავარი თავისი ყოფითა და განწყობით დაკავშირებული და ასევე შეთხზულ ქვეყანასთან – ქაჯეთთან, რაც სიმბოლური თვალსაზრისით შეიძლება, რომ ერთ მთლიანობად – სულის ჯოჯოხეთად განვიხილოთ, რომელშიც დავარმა თავის ძმიშვილი ნესტანი –ღვთაებრივი სიყვარულის მუხტი მოამწყვდია, მანამდე კი მას მკვლელობის გზა გაატარა. ეს გზა შეიძლება განვიხილოთ ამბივალენტურად: ერთ მხრივ, როგორც ცოდვისა და შემდეგ ტანჯვით განწმენდის, სულიერი ამაღლების გზად (ნესტანის წერილი) და მეორე მხრივ, ბოროტების აღმოფხვრისა და დაძლევის, ბოროტებისგან თავის დაღწევის მცდელობად, რომელიც ნესტანმა და ტარიელმა ერთად გაიარეს, ალბათ, სწორედ ეს არის გზა მისტიკურ ქორწინე-

ბამდე, ქალური და მამაკაცური სანწყისის ჰარმონიულ შეერთებამდე. ეს სიყვარულის ჰარმონიაა, რომლის დარღვევის გამო, როცა გასაიდუმლოებულ – ნისლის განძს სიყვარულის ნიადაგი გამოეცალა კრიმჰილ-და დაუდობელ მკვლელად იქცა და იგი ამ საქციელით აღშფოთებული რაინდის – ჰილდებრანდის მსხვერპლი გახდა რომანში. თქმულებაში კი უსასოობისა და სულიერი მიუსაფარობისგან, მარტოსულმა ქალმა ხსნა ველარ ჰპოვა, კლდეებს შეეფარა, რაც სიმბოლური თვალსაზრისით კომპოტან, გამომწყვდევასთანაა დაკავშირებული.

„აღსანიშნავია, რომ მითოჰერმეტულ სიმბოლიკაში „ციხე“, „კომ-კი“, ყოველივე რაც ინვეეს ტყვეობის ასოციაციას, განასახიერებს ქვესკნელს, რაც აშკარაა რაინდულ რომანებშიც. ქაჯეთის, როგორც ქვესკნელის, ქტონური სამყაროს არსი ნათელი ხდება, თუ განვიხილავთ ინდოეთ-ქაჯეთის დაპირისპირებას, აგრეთვე ქვეყნებისა და მხარეების სიმბოლურ მნიშვნელობას ვეფხისტყაოსანში“ (ნოზაძე 2002:www.nplg.gov.ge).

„ქაჯეთის დედოფლის დულანდუხტის სახელის ფუძე „დულან“ მზამეტყველების თვალსაზრისით სპარსული ონომასტიკონის მიხედვით „დილარ“ ნიშნავს „სიმშვიდის მომგვრელს“, „დამამშვიდებელს“. დამამშვიდებელი კი სიკვდილის ქალღმერთს, ქტონურად დიდი დედას განასახიერებს, ხოლო ქაჯეთის ციხე ქვესკნელის, ქტონური საუფლოს ალეგორიად იკითხება, ქაჯეთი, როგორც „ბინდ-ბანდი ბნელისა“ (იუსტი 1963:www.hu-berlin.de / Literaturnachweise).

„აღმოსავლურ მისტერიების სიმბოლიკაში ინდოეთი, ინდოსტანი ნიშნავს ლეგედალურ, ზღაპრულ მხარეს უკვდავებისას, ღვთაებრივი ნათლისას, პირდაპირ სამოთხეს. ამასთან არის დაკავშირებული უძველესი სპარსული სახელწოდება სულიერი ინდოეთისა, Para desa, რაც ნიშნავს „გაღვთაებრივებულ მინას“. აქედანვეა სამოთხის სახელწოდება Paradisus ინდოევროპულ ენებში.სუფისტურ სიმბოლიკაშიც ჰინდუსტანი უკვდავების მხარეა, სამოთხეა... და დაკავშირებულია ცხოვრების ხესთან“ (გამსახურდია (სვანიძე) 2016: 308).

არაბეთი კი ძირძველი სიბრძნის ქვეყანაა და აღმოსავლეთის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი. მზის ამოსვლის მხარეს, აღმოსავლეთით მდებარეობს ქრისტიანული საკურთხეველიც და რუსთაველთანაც ხსნა აღმოსავლეთისკენაა. ლუკას სახარებაში ვკითხულობთ: „მომხედნა ჩვენ აღოსავლეთმან (ლუკა 1991:1,12).

აქ ამ აღმოსავლეთში, ამ მენტალობით აღიზარდნენ ნესტანი და თინათინი. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი სიმბოლურად გამოხატავენ ამ

ძირძველ სიბრძნეს, ქრისტიანული კრედოს ფაქიზ მხარს – ქალის ახალ ფენომენს. აღსანიშნავია, რომ სარაინდო რომანისათვის ზოგადად დამახასიათებელია ასეთი განწყობა.

საინტერესოა, თუ რით განსხვავდება სარაინდო რომანი ადრეული საგმირო თქმულებებისაგან, როგორ იკითხება რეალობა და როგორ ჩამოყალიბდა რაინდის მხატვრული ხატი. თუ ხალხურ სიმღერებში ქალი საგვარეულო ტრადიციებისა და გრძნობების მხარდამჭერია, როგორიცაა გუდრუნი ედებში, რომანში „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ ცოლქმრული ჰარმონია გადამწყვეტია და ასეთი სიყვარული გამოხატავს ერთობასა და მთლიანობას. საგულისხმოა, რომ რომანში „სიმღერა ნიბელუნგებზე“, ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, სწორედ მიჯნური – მეუღლის სიყვარულის ძალით არის ძლიერი და შეუბღელავი ქალი და თავის ინდივიდუალობას სწორედ ასეთი სიყვარულის ძალით ამჟღავნებს. ქალური მუხტის ზეგავლენა რაინდულ სულისკვეთებაზე და ქალის გავლენა სოციალური და პოლიტიკური გადანწყვეტილებების მიღებისას ორივე რომაში განსაკუთრებულია. აღსანიშნავია, რომ ორივე ნაწარმოებში მთავარ პერსონაჟ ქალებს მაღალი სტატუსი გააჩნიათ, რაც შესაბამის აღზრდასთან ერთად, უფლებას აძლევთ მათ თამამი და სისხლიანი გადანწყვეტილებებიც კი მიიღონ. ქალები დგამენ პირველ ნაბიჯს მიჯურობისკენ – პოეზიისკენ, ისინი სიყვარულით იმყარებენ ძალაუფლებას და ძალაუფლებას წირავენ სიყვარულისათვის. რაც შეეხებათ დაბალი სტატუსის ქალ პერსონაჟებს, მათი ფსიქო-ტიპი და რაინდებთან დამოკიდებულება, მათი გავლენა რანდთა ცხოვრებაზე განსხვავებულად იკვეთება. საგულისხმოა, რომ ეს ქალებიც დიდ როლს თამაშობენ თავიანთ სოციალურ ყოფით სივრცეში გადანწყვეტილებების მიღებისას. მიუხედავად იმის, რომ ასეთი ქალი რაინდთა ამაღლებული გძნობების შთაგონების წყაროს არ წარმოადგენს, მისი გავლენა და როლი თავისებურად მნიშვნელოვანია. საინტერესოა ასევე ქალთა ეროტიკული შტრიხები რაინდთა ემოციებზე. რუსთაველი არა მარტო ფატმანისნაირ მაცდუნებელი ქალის გარეგნულ და შინაგან ნიშნებს აღწერს ასეთი ქალის ფსიქო-ტიპის წარმოსაჩენად, არამედ პერფორმანსის გამომსახველობით ხატავს მიჯნურთა შეხვედრას. ნესტანი ვეფხვივით განოლილი მწვანე კაბით ხვდება ტარიელს, სადაც მწვანე, ფერთამეტყველების მიხედვით, სიცოცხლის ხის სიმბოლოა, აღორძინების ერთ-ერთი მთავარი ფერია, ხოლო სუფიზმისთვის მისტიკურის არსებითი სიმბოლოა. ნესტანი დანმუნებულია საკუთარ ღირსებასა და მშვენიერებაში, როცა ტარიელს ეუბნება,

რომ მისნაირს ვერ ჰპოვებს რაინდი, თუნდაც ცას მიწვდეს. თინათინი კი შილიფად ჩაცმული და თმაგაშლილი ხვდება მიჯნურს საღამოს ჟამს, როცა მას მოვალეობას აკისრებს:

გაძრცვილსა ტანსა ემოსა ყარყუმი უსაპირონი,
ეზურვის მოშლით რიდენი, ფასისა თქმად საჭირონი.
(რუსთაველი 1986: 45)

კრიმჰილდზე კი ვკითხულობთ, რომ მის სილამაზეს გმირის ცეცხლად აღზნება შეეძლო.

საწოლთ მსახურნი ვიდოდნენ წინაშე ქალბატონისა.
მჭვრეტელთა გასარღვეველად სისუსტე უჩნდათ ღონისა.
ვაჟნი ცდილობდნენ შეხედვას, მიმდგარნი, ვითარცა ტყენი.
ეს ზიგფრიდისთვის საამო იყო და თან საწყენი.
(უცნობი ავტორი [www. webmix. ge](http://www.webmix.ge))

ორივე მწერლის ღირსებად უნდა აღინიშნოს პერსონაჟთა ბუნებრივი, ადამიანური ხასიათების დახატვა და ამ ხასიათების ფსიქოლოგიური გახსნა დახვეწილი მხატვრული გამომსახველობით.

„ვეფხისტყაოსნის“ ბოლოს ვკითხულობთ: „გასრულდა მათი ამბავი ვითა სიზმარი ღამისა...“ და ეს ფინალი მავანის ცხოვრების ბოლოს განცდილ ემოციას მოერგება ნებისმიერ ეპოქაში.

„ღამის სიზმარი“, „სიმუხთლე ჟამისა“ გერმანულ საგმირო ეპოსში „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ ტექსტის დასაწყისშივე იჩენს თავს; კრიმჰილდეს სიზმარში დასაწყისშივე იხსნება დასასრული, მაგრამ კრიმჰილდე მაინც გაივლის გზას სიყვარულის სისხლიან დასასრულამდე.

დღევანდელი გადასახედიდან, ყველა ეპოქას თავისი პოსტმოდერნიზმი აქვს და აქაც, ორივე ნაწარმოებში იკითხება ლიტერატურული თუ მითოლოგიური კოდები, ხოლო ქვეტექსტებში ყოფითი ცხოვრების ნიუანსები; ორივე ტექსტი თავისუფალია დოგმებისაგან; დანაშაულის ძიებისა და ცხოვრების ძიების გზები კი სიმბოლურად იკვეთება და ორპლანიანობის ელემენტები მოჩანს.

დამონუმენტი:

ბაუმანი ... 2000: Baumann B, Oberle B. *Deutsche Literatur in Epochen*. (1985:Doauwoerth): max Huber V., 2000.

გამსახურდია 2016: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახის მეტყველება*. თბ.: www.bu.org.ge, 2016

ელენი 1966: Ehlen W. *Epochen Dichter*. Köln: H.Stam GmbH V., 1966.

იუსტი 1963: Justi M. *Die Iranische Namengebung*. B.:www.hu –berlin.de / Literatur-nachweise, 1963.

კაკაბაძე 2009: კაკაბაძე ნ. *რამდენიმე ტიპოლოგიური პარალელი და ანალოგია*. თბილისი: არილი, 2009

კოპერი 1986: Cooper F. *Lexikon alter Symbole*. Leipzig: Semmann V., 1986.

ლუკა 1991: ლუკა. *ახალი აღთქმა და ფსალმუნები (1:78)*. სტოკჰოლმი: ბიბლიის თარგმნის ისტიტუტი, 1991.

ნოზაძე 2002: ნოზაძე ვ. *Parallele zwischen Nibelungen und georgischen Epos (Parallele zwischen der hofischen Dichtung der mittelalterlichen Georgien und des westlichen Europas)*. *ლიტერატურული ძიებანი*: 23 (II ნაწილი). თბ.: (ქართული ემიგრაციის მუზეუმი), 2002.

რუსთაველი 1986: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: განათლება, 1986 (1974).

სვანიძე 2016: სვანიძე ა. *ვეფხისტყაოსნის ისტორიული და გეოგრაფიული სარჩული*. თბ.: www.bu.org.ge, 2016.

IA GRIGALASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Who Are the Kajis?

(According to Georgian Historical Literary Work and Shota Rustaveli’s “The Knight in the Panther’s Skin”)

According to “the Georgian Chronicle” the word “kaji” in Armenian means the “brave”.

In Shota Rustaveli’s poem is told that black-skinned slaves put Nestan-Darejan in the ark “by using the methods of the wizard kajis”. The slaves were “crowing” “ippi, ippia”. In Wolof, the word “ippi” means “the foreign landscape”.

We've become interested in the English translations of "The Knight in the Panther's skin". About the slaves, who took Nestan in captive Robert Stevenson writes: "They laughed in their glee".

The word "Qaji" means: 1. fantastic, magic being, 2. The men who are brave and know many different skills of magic.

Key words: Qaji, historic, fortress, choir, fantastic.

ია გრიგალაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვინ არიან ქაჯები?

(ქართული საისტორიო მწერლობისა და
შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით)

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ რეალური პერსონაჟების, ადამიანი-გმირების გვერდით თანაარსებობენ ჯადოსნური, ფანტასტიკური არსებები, მათ შორის – ქაჯები. პოემაში ისინი ზოგჯერ გრძნეულების მცოდნეებად გვევლინებიან, ზოგჯერ – მამაც, მეომარ არსებებად, რომელთა ციხე კაცთაგან უბრძოლველია, დაუმარცხებელია, ზოგჯერ კი პოეტი მათ დევების, ზღაპრული არსებების გვერდით მოიხსენიებს.

ვინ არიან ქაჯები? ქართულ საისტორიო მწერლობაში, კერძოდ ლეონტი მროველის „ქართველ მეფეთა ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „რ ბ მეფენი კაოს და ფარსმან ი ე წელი იმეფეს. შემდგომად მათსა დასხდნენ ძენი მათნი, ბარტომის ძე კაოს მცხეთას და ქართამის ძე ფარსმან – არმავს; არამედ იყვნენ ზემოთნი მეფენი სიყუარულსა ზედა სომეხთასა, ხოლო მირვან მეფემან სომეხთამან დაივიწყა სიყვარული მათი და მიულო საზღვარი ქართლისა წუნა და არტანი მტკურამდე და უწოდა წუნას ქაჯთა ტუნი (რომელ არს დევთა სახლი), არამედ ვერუძლეს ძიებად საზღვარნი თჳსნი ამათ მეფეთა შემდგომად მწუხარენი მოკუდნენ“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 63).

ნიკოლოზ ნიკოლოზიშვილის თქმით „მირვანდ მეფე“, ანუ დიდი მეფე იარვანდი ე. წ. ოროტიდების დინასტიის წარმომადგენელი სომხეთის მეფეა, ოროტი II, რომლის ზეობაც ივარაუდება ძვ. წ. III საუკუნის ბოლოს და II საუკუნის დასაწყისში. საფიქრებელია, რომ ერვანდმა,

(იგივე ორონტმა, იგივე იარვანდმა) ააშენა ბაგარანი, კერპების ქალაქი მდინარე ახურიანის ჩრდილოეთ ნაპირზე. იმავე მდინარის ჩრდილოეთ ნაპირზევე გაუშენებია ერვანდს დიდი ტყე, რომელიც შემოუღობავს და იქ გაუშვია სხვადასხვა გარეული ცხოველი, რათა ნადირობით გართობილიყო. მოსე ხორენელის მიხედვით, ერვანდს ამ ტყისათვის დაურქმევია „ცნნდოც“. მდინარე ახურიანი უნდა გულისხმობდეს მტკვრის ბერძნულ სახელწოდებას – „კაურ-ოს“ დამახინჯებულ ვარიანტს, ხოლო ტყის სახელი „ცნნდოც“ (სომხ. „დაბადებული“) უნდა იყოს დამახინჯებული „უნდა“, ანტიკური ქართული ქალაქი მტკვრის ნაპირას. სახელწოდება „ბაგარან“ (ირან. „ღმერთების ადგილი“) კი, რომელსაც ხორენელი კერპების ქალაქს უწოდებს, პირდაპირ კავშირშია ქართველი მემკვიდრის სიტყვებთან – „უნოდა უნდას სახელად ქაჯატუნი, რომელიც ითარგმანება დევთა სახლად“ (ქართლის ცხოვრება 2011: 291). საგულისხმოა, რომ სიტყვა „ქაჯის“ ეტიმოლოგია სომხური ენიდან მომდინარეობს და ნიშნავს „მამაცს“. ტოპონიმ „ქაჯატუნს“ კი უძველეს ქართულ საისტორიო წყაროში ვკითხულობთ.

ვახუშტი ბატონიშვილი სამცხე-საათაბაგოს აღწერისას გვიამბობს: „ხოლო კუალად გოკიის წყლის შესართავს ზეითს, ჯავახეთის მტკუარსა ზედა „სამჭრეთისაკენ, კიდეზედ არის ნუნა, რომელი აღაშენა ციხე-ქალაქი, მტკიცედ მოზღუდვილი, ჯავახოს, მცხეთოსის ძემან. მასვე უწოდეს ჰური, შემდგომად უწოდეს ამასვე სომეხთა „ქაჯთა ტუნი“ (აღბათ მამაცთა სახლი – მარი ბროსე)და მერმე ეწოდა ქაჯთა ციხე. იყო ქალაქი და ციხე და საერისთო ერთმეფობამდე. არამედ ან არღარა არს ქალაქი, გარნა ციხე არს. ამ ნუნას ზეით, კრამის თავს, მინდორზედ, სამხრით კერძოდ, არს კუმურდოს ეკლესია, გუმბათიანი, ფრიად დიდ-შენი, შუენიერად ნაშენი, რომელი აღაშენეს კონსტანტინეს მოგზავნილთა ჟამთა მირიანისასა“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 670).

ვარაუდობენ, რომ შოთა რუსთველი წარმოშობით მესხეთ-ჯავახეთიდან ყოფილა, მაშასადამე ასეთი ტოპონიმები: „ქაჯთა ქალაქი“, „ქაჯთა ციხე“ მისთვის ნაცნობი უნდა ყოფილიყო. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის მიხედვით ქაჯთა ქალაქი მტერთაგან უბრძოლველია, დაუმარცხებელია. მისი მცხოვრებნი მამაცი, მეომარი ხალხია:

ქაჯთა ქალაქი აქამდის მტერთაგან უძღვეველია,
ქალაქსა შიგან მაგარი კლდე მაღალი და გრძელია,
მას კლდესა შიგან გვირაბი, ასაძრომელი ხერელია,
მუნ არის მარტო მნათობი, მისთა შემყრელთა მწველია.
(რუსთაველი 1986: 391)

ქართულ საისტორიო წყაროში „აღწერა ეგრისისა ქუეყანისა, ანუ აფხაზეთისა, ანუ იმერეთისა“ ვკითხულობთ: „... გამოდის ხინო – აჭარის მთასა, მოდის დასავლით, მიერთვის ზღუასა აგრეთვე. „ზღვის პირს ამ წყალზედ არის ქობულეთი, მცირე ქალაქსავით და ნავსადგური ფრიად კეთილი. ამის სამხრით დის ჩაქვის-წყალი. გამოსდის აჭარის მთას, მოდის დასავლით, ერთვის ზღუას სხუათაებრ. ამ წყალზე, ზღვის კიდეს, არს ციხე ქალაქისა, მაგარი, მაღალსა კლდესა ზედა შენი. აქუს გვირაბი-კლდე, გამოკუეითილი გზად. ამას ზეით არს ამ წყალზე ჩაქვი“(ქართლის ცხოვრება 1973: 792).

საფიქრებელია, რომ ქაჯეთის ციხის აღწერისას რუსთველისათვის შთაგონების წყარო საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ საფორტიფიკაციო ნაგებობათა სტრუქტურა იყო. ქართველი მემატრიანების გარდა, ქართულ ფოლკლორშიც არაერთ ხალხურ ლექსშია შექებული ციხე-სიმაგრეთა სიმტკიცე, გოდოლ-ბურჯების სიმყარე, მიუვალობა და აუღებლობა. შოთა რუსთველი ქაჯთა ციხეს ნესტანის სიტყვებით ასე ახასიათებს:

ციხეს ვზი ეზომ მაღალსა, თვალნი ძლივ გარდასწვებინან,
გზა გვირაბითა შემოვა, მცველნი მუნ ზედა დგებინან...
(რუსთაველი 1986: 411)

ცხადია, რუსთველი ქაჯთა ციხის აღწერისას ქართულ ციხე-სიმაგრეთა სურათებს წარმოუსახავს მკითხველს.

აკაკი შანიძის ხელმძღვანელობით, წინასიტყვაობითა და გამოკვლევით შედგენილ წიგნში „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონია“, სიტყვების „ქაჯისა“ და „ქაჯეთის“ მოხმობის არაერთი შემთხვევაა განხილული. მაგალითად, „ვითა ქაჯი დაგვემალე“ (288, 3), „მამიდაჲ ქაჯი იყო“ (1585, 3), „მან უამბო დავარ ქაჯსა“ (575, 4), „რომელთაცა ქაჯად თქვიან“ (192,3), „ამისთვის ქაჯად უხმობენ“ (1249, 1), „ქაჯნი ყველა უხორცოა“ (1245, 4), „ქაჯნი უხორცონი“ (1246, 2), „არ ქაჯნია, კაცნიაო“ (1246, 4), „ქაჯნი სახელად მით ჰრქვიან“ (1247, 1), „მოსრულანცა ქაჯნი შინა“ (1273, 2), „არცა მოვლენ ქაჯნი ჯერე“ (1287, 2), „თუ ქაჯნი მოგვესწრებინან“ (1313, 4), „ჯერთ ქალსა ქაჯნი არ ახლვან“ (1320, 4), „თუ ქაჯნი დევთა შეებნენ“ (1368, 3), „ქაჯთა ძნელად საომართა“ (1299, 3), „ჩემი მზე არცა ქაჯთა ჰყავს“ (1473, 4), „მონა მეფისა მაღლისა, ქაჯთა მფლობელისა“ (1220, 1), „ქაჯთა ქალაქი“ (1242, 1), „ქაჯთა სამეფო“ (1267, 4), „ქაჯთა მეფე არ მოსულა“ (1287, 2), „ქაჯთა მეფესა ჰყავს“ (1320, 1), „ქაჯეთს

ქაჯთა საომრად“ (1387, 3), „ქაჯეთს გვინდა ქაჯთა მზერა“(1406,3), „ან მე მაქვს ქაჯთა ქვეყანა“(1429, 1), „სრულად ქაჯთა სამეფოსა გიძღვნი“ (1430, 2), „ქაჯთა საჭურჭლე“ (1443, 2), „ამბავი ნესტან-დარეჯანისა ქაჯთაგან შეპყრობისა“ (1230, 0), „ქაჯთაგან ვარ ასრე დანამჭირები“ (1286, 2), „არცა რა უმძიმს ქაჯთაგან“(1474, 3), „პირითა მით ქაჯებითა“ (580, 2)(მანიძე 1956: 322).

ტრადიციული გაგებით, ქაჯთა ციხე ბოროტების სიმბოლოა. „მკითხველი მოელის ბოროტების სიმბოლოსთან – ქაჯეთის ციხესთან გმირთა შეხვედრას, ტარიელმა უნდა დაამარცხოს ქაჯები, გაანადგუროს ქაჯეთის ციხე და ისევე გამოიხსნას ნესტან-დარეჯანი, როგორც ოდისევსმა – პენელოპე, დანტემ – ბეატრიჩე, ფაუსტმა – გრეთჰენი. ეს ადვილი არ არის, მაგრამ არც შეუძლებელია“ (კაჭაშვილი 2005: 74).

საგულისხმოა, რომ ტარიელი დევთა გამოქვაბულში ავთანდილთან ერთად ორმოცი კარის დალენვის შემდეგ პოულობს ზარადხანას, რომელშიც არის გაუხსნელი კიდობანი:

ზედა ეწერა: „აქა ძეს აბჯარი საკვიველიო,
ჯაჭვ-მუზარადი აღმასი, ხრმალი ბასრისა მჭრელიო,
თუ ქაჯნი დევთა შეეზნენ, იყოს დღე იგი ძნელიო!
უმისჟამისოდ ვინც გახსნას, არის მეფეთა მკვლელიო.
(რუსთაველი 1986: 427)

ეგზეგეტიკური ლიტერატურის მიხედვით, მორწმუნე რწმენის აბჯრითაა აღჭურვილი და მისი მეშვეობით იშორებს ბოროტის ცეცხლოვან ისრებს, რომლებიც სხვადასხვა სახის ვნებებია. საგულისხმოა, რომ სამი გმირი ერთად ამარცხებს ბოროტებას, რაც პოემაში ქაჯეთის ციხის სახითაა წარმოდგენილი. ტარიელის სახელის ეტიმოლოგია საღვთო გზას უკავშირდება, ავთანდილი – სარწმუნოების ბურჯს, ხოლო ფრიდონი უფლისადმი სასოებას, საღვთო მადლს აღნიშნავს(გამსახურდია 1991: 241-293). „ვეფხისტყაოსნის“ საღვთისმეტყველო შინაარსი ამგვარია: ქრისტიანი მორწმუნის განღმერთობა, უფალთან ზიარება (ნესტან-დარეჯანი არის ის, ვინც არ არის ამქვეყნად, ვისკენაც ილტვის ღვთაებრივი სიყვარულით მორწმუნე, ანუ თვით სიყვარულის, თვით ღმერთის სიმბოლოა) შესაძლებელია საღვთო გზით სიარულით, ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლით, მადლის მოხვეჭით, რომელიც შესაძლებელია ლოცვითა და ღვთივსათნო საქმეების აღსრულებით, უფლისადმი რწმენითა და სასოებით.

„ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი, დავარი მიჩნეულია ქაჯ-თა სიბრძნის მქონედ და მას მეფემ ასული მიაბარა აღსაზრდელად:

დავარ იყო და მეფისა, ქვრივი, ქაჯეთს გათხოვილი,
მას სიბრძნისა სასწავლელად თვით მეფემან მისცა შვილი.
(რუსთაველი 1986: 102)

თუ რა ცოდნა აქვთ ქაჯებს, ჩანს ფატმანის სიტყვებიდან. ავთანდილს აინტერესებს თუ უხორცო არსებები არიან ქაჯები, მათ რად უნდათ ქალი? ფატმანი პასუხობს:

არ ქაჯნია, კაცნიაო, მიჰნდობიან კლდესა სალსა.
ქაჯნი სახელად მით ჰქვიან, არიან ერთგან კრებულნი,
კაცნი გრძნებისა მცოდნელნი, ზედა გახელოვნებულნი,
ყოველთა კაცთა მავნენი, იგი ვერვისგან ვნებულნი;
მათნი შემბმელნი წამოვლენ დამბრმალნი, დანბილებულნი.
იქმან რასმე საკვირველსა, მტერსა თვალსა დაუბრმობენ,
ქართა აღსძვრენ საშინელთა, ნავსა ზღვა-ზღვა დაამხობენ,
ვითა ხმელსა გაირბენენ, წყალსა წმიდად დააშრობენ,
სწადდეს – დღესა ბნელად იქმან, სწადდეს – ბნელსა ანათობენ.
ამისთვის ქაჯად უხმობენ გარეშემონი ყველანი,
თვარა იგიცა კაცნია ჩვენებრვე ხორციელანი.
(რუსთაველი 1986: 102)

მაშასადამე, „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით ქაჯები სიბრძნისა და სხვადასხვა გრძნების მცოდნენი არიან: ესაა საომარი საქმე, ქართა აღძვრა, დღის ბნელად გადაქცევა და ღამის – დღედ. პოემის ერთ-ერთ ეპიზოდში კი, „ქაჯებრი“ სახის მქონე მონები კონკრეტული ეროვნების წარმომადგენლები არიან. განრისხებულმა დავარმა ნესტან-დარეჯანი ცემით დაალურჯა, მონებს უბრძანა ის შორეულ მხარეს გადაეკარგათ.

რა დავარ გაძლა ცემითა, მისითა დალურჯებითა,
წამოდგეს ორნი მონანი პირითა მით ქაჯებითა,
მათ კიდობანი მოჰქონდა, ეუბნეს არ აჯებითა,
მას შიგან ჩასვეს იგი მზე, ჰგავს, იქმნა დარაჯებითა,
უბრძანა: „წადით, დაკარგეთ მუნ, სადა ზღვისა ჭიპია;
წმიდისა წყლისა ვერ ნახოს მყინვარე, ვერცა ლიპია“;
მათ გაეხარნეს, ხმა-მაღლად იყივლეს: „იპი, იპია.
(რუსთაველი 1986: 188)

როგორც ტექსტიდან ვიგებთ, მონები შავკანიანები არიან. სიტყვა „იცივლეს“ ნოდარ ნათაძეს განმარტებული აქვს ამგვარად „დაიძახეს, დაიცივრეს“ (რუსთაველი 1986: 192). აღსანიშნავია, რომ სულხან-საბა ორბელიანი „სიტყვის კონაში“ განმარტავს: „ყვილი კმიანთა სიტყვითა ლაღადისსა ენოდების“ (ორბელიანი 1993: 266). სავარაუდოა, **„კმიანთა სიტყვითა“** აღნიშნავდეს მღერას ან რეფრენს. თუმცა, შეიძლება აღნიშნავდეს ხმამაღლა დაძახებასაც. მაშასადამე, მონებს ხმიანი სიტყვით, სავარაუდოა სიმღერით წარმოუთქვამთ „იპი, იპია“.

ჯონ ლელანდი წიგნში “Hip – the History” (New York, Harper Perrenial, 2005) აღნიშნავს, რომ სიტყვა ჰიპი წარმოიშვა დასავლეთ აფრიკული ენიდან, ვულუფიდან და დაინერგა დასავლეთ აფრიკელი მონების მიერ. „ჰიპი – სიტყვა და ცნება – იყო ერთ-ერთი საშუალება, რომელიც აფრიკელებმა შეიმუშავეს, რათა გადმოეცათ უცხო ლანდშაფტი, ან ერთ-ერთი თვისება, რომელსაც მას მიაწერენ“ (Leland 2005: 3).

ჯესი შეილდოუერი აკრიტიკებს, როგორც ჯ. ლელანდის, ასევე დევიდ დალბის მოსაზრებას, რომლის თანახმად, სიტყვა „ჰიპი“ უნდა უკავშირდებოდეს თვალის ახელას. მისი თქმით, ვულუფის ენაში არ გამოიყენებენ h-ს. ჩვენთვის საინტერესო ამ კვლევაში ის არის, რომ „იპი“ წარმოშობით აფრიკული უნდა იყოს და აღნიშნავდეს უცხო ლანდშაფტს, ქვეყანას. „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოხმობილი ციტატის კონტექსტიც ამის დასტურია. დავარი მონებს უთითებს უცხო მხარეს გადაკარგონ ნესტან-დარეჯანი.

საინტერესოა, აგრეთვე ამ სიტყვებს ძახილით წარმოთქვამენ ან მღერიან შავი მონები. აღსანიშნავია, რომ შეძახება და გაპასუხება სრულდება მუსიკოსების მიერ, როცა მეორე ფრაზა ისმინება, როგორც პირდაპირი კომენტარი ან პასუხი პირველზე, ის შეესაბამება დაძახებასა და პასუხის გაცემას ადამიანურ კომუნიკაციაში და მიიჩნევა, როგორც მელოდიური ფორმის საბაზისო ელემენტი. საბ-საჰარას აფრიკულ კულტურაში შეძახება და პასუხის გაცემა არის ყოვლისმომცველი მოდელი დემოკრატიული მონაწილეობისა საზოგადოებრივ შეკრებებზე, რომელიც ეხება სამოქალაქო საქმეებს, რელიგიაში – რიტუალებს, ასევე გვხვდება როგორც ვოკალურ-ინსტრუმენტალური გამოხატულება. ეს ის ტრადიციაა, რომელიც აფრიკელი მამრობითი სქესის მონებსა და ქალებს, რომლებიც მიჰყავდათ ამერიკაში, საუკუნეთა განმავლობაში გადმოჰქონდათ რელიგიურ რიტუალებში, ნეს-ჩვეულებებში, სახალხო შეკრებებისას, სპორტულ ღონისძიებებში, საბავშვო ლექსებშიც კი და ყველაზე უფრო მნიშვნელოვნად აფრო-ამერიკულ

მუსიკაში და მის უამრავ ფორმაში, მისი მემკვიდრეობაა: საეკლესიო მუსიკა, ბლუზი, რიტმი და ბლუზი, როკენ როლი, ჯაზი და ჰიპ-ჰოპი (Call and Response (music) wikipedia).

„ვეფხისტყაოსნის“ ზემოთ ნახსენებ ეპიზოდში მონები დავარის ბრძანებას, რომ შორეულ, უცხო, მიუვალ მხარეს გადაკარგონ ნესტანი, თანხმობის ნიშნად რეფერენით პასუხობენ: „იპი, იპია“.*

საქართველოში მეთორმეტე საუკუნეში იყო სავაჭრო-ეკონომიკური განვითარების მწვერვალზე, არ არის გამორიცხული ვულუფის ენაზე წარმოთქმული ფერადკანიალების მისამღერი რუსთველს მოსმენილი ჰქონდა.

დავინტერესდით „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურენოვანი თარგმანებით, რადგან გვქონდა მოლოდინი, რომ აფრიკული ფოლკლორული სიმღერა ნაცნობი იქნებოდა ინგლისურენოვანი კულტურის წარმომადგენელი მთარგმნელებისათვის. თუმცა, ვერცერთ თარგმანში ვერ ვნახეთ „იპი, იპიას“ გადათარგმნის ნიმუში. მარჯორი და ოლივერ უორდროპების თარგმანში ხაზი აქვს გასმული მონების უხეშ ქცევას ნესტანის მიმართ, მთარგმნელი ვენერა ურუშაძეც აღნიშნავს მონების უტიფარი ქცევის შესახებ, ქეთრინ ვივიანი ეყრდნობა ქართველი კომენტატორების მოსაზრებას და აღნიშნავს, რომ მონებს სიხარულის შეძახილი აღმოხდათ:

When Davar's rage was exhausted, Asmat went on, two black slaves entered who had the appearance of kadjis. They brought a large chest with them in which they laid the princess, **treating her with the roughness of jailers.**

“Carry her away and dispose of her in the very midst of the ocean”, Davar commanded them – “far from the pure ice of the glaciers and the clear running streams”.

The slaves received her commands with cries of pleasure. Carrying the chest between them, they passed through the window and put out to sea, where they swiftly disappeared from view”. (p.97)(Shota Rustaveli, The Knight in Panther Skin, A free translation in prose by Katherine Vivian, London, The Folio Society, 1977).

lin kofinis Targmanis mixedviTac sixarulis SeZaxili aRmoxdaT monebs:

* რამდენიმე წლის წინ მოვისმინე აფრიკული ხალხური სიმღერა, რომელიც თარგმნილი იყო ინგლისურად. მომღერალი გიტარაზე შესრულებით მღეროდა ვაჟის შესახებ, რომელიც შეყვარებული იყო მშვენიერ გოგონაზე, ვარსკვლავების ციმციმი აგონებდა მის თვალებს, ღამით მთვარეს შესწიოდა, რომ მას არ რთავდნენ ნებას ის შეერთო ცოლად და ამიტომ დახეტილობდა ველად. გუნდი ვაჟის სიმღერას პასუხობდა მისამღერით: „იპი, იპია“.

She ordered them: Throw her in the sea, into the depth of the deep.
Make sure that you henceforth from her lips any cool, fresh water keep”.
They loudly shouted at this – a cheer of delight. They did not weep.
I heard this and didn’t die. Grief made of my heart a stony heap” (587)
(Shota Rustaveli “The knight in the Panther’s Skin”,
New Translation by Lyn Coffin, 2013)

აღსანიშნავია, რომ რობერტ სტივენსონის მიერ თარგმნილ ტექსტში ვკითხულობთ:

“Take her”, Davar said to them, and lose her far out to sea, where she will find no fresh water, either frozen or flowing!” **They laughed aloud in their glee.**
(Shota Rustaveli, The Lord of the Panther-skin, A Georgian Romance of Chivalry, Translated by R. H. Stevenson, State University of New York Press, Albany 1977).

სიტყვა *glee* გვხვდება ორი მნიშვნელობით: 1. დიდი სიხარული, სიამოვნება, აღტაცება და 2. სამი ან მეტი მომღერლის მიერ უაკომპანი-მენტოდ შესასრულებელი სიმღერა. შესაძლოა, მთარგმნელმა სწორად მიაგნო ხერხს, თუ როგორ უნდა გადმოეცა ინგლისურ ენაზე აღნიშნული მისამღერი.

თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მთარგმნელთა მიერ რეფრენის ინგლისურ ენაზე გადმოცემას ველოდით, თუმცა ასეთ სიტყვა-სიტყვით თარგმანს ვერცერთ ვერსიაში ვერ შევხვდით.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ: სიტყვა „ქაჯი“ ქართულ საისტორიო მწერლობაში გვხვდება „მამაცი“ მნიშვნელობით, ასევე როგორც ტოპონიმი „ქაჯასტანი“, აგრეთვე როგორც საფორტოპიკაციო ნაგებობის სახელი: „ქაჯთა ციხე“, „ქაჯეთის ციხე“. შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსანში“ კი ამ სიტყვით მოიხსენიებენ ფანტასტიკურ, ზღაპრულ, ჯადოსნურ არსებებს და აგრეთვე მაგიური ცოდნის მქონეთ და სხვადასხვა ხელოვნებაში განაფულ ადამიანებს.

დამოწმება:

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 1991.

კაჟაშვილი 2005: კაჟაშვილი გ. *მოყმე ამაცად ყიოდა*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2005.

ლელანდი 2005: Leland, J. *Hip – the History*. New York: Harper Perennial, 2005.

ორბელიანი 1993: ორბელიანი ს.ს. *ლექსიკონი ქართული*. II. ავტოგრაფიული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკის საძიებელი დაურთო ი. აბულაძემ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. თბილისი: 1993.

რუსთაველი 1977: Rustaveli, Shota. *The Knight in Panther Skin*. A free translation in prose by Katherine Vivian. London: The Folio Society, 1977.

რუსთაველი 1977: Rustaveli, Shota. *The Lord of the Panther-skin*. A Georgian Romance of Chivalry. Translated by R. H. Stevenson. State University of New York Press, Albany 1977.

რუსთაველი 1986: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვა დაურთო ნ. ნათაძემ. თბილისი: 1986.

რუსთაველი 2013: Rustaveli, Shota. *“The knight in the Panther’s Skin.”*, New Translation by Lyn Coffin. 2013.

ქართლის ცხოვრება 1973: *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით, ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ. IV. თბილისი: 1973.

ქართლის ცხოვრება 2011: *ქართლის ცხოვრება*. ლეონტი მროველი. ჯუანშერი (ტექსტი ახალ ქართულ ენაზე თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნ. ნიკოლოზიშვილმა). თბილისი: „ახალი ივირონი“, 2011.

შანიძე 1956: „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონია (შედგენილი აკაკი შანიძის ხელმძღვანელობით, მისივე წინასიტყვაობითა და გამოკვლევით). თბილისი 1956.

KETEVAN ELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Artistic Phenomenon of “Life’s Sadness”

The Georgian paradigm of suicide should be analyzed from the angle of “Christian perspective”, though sometimes our literature was choosing rather peculiar “ways” towards some issues. One of them is exactly the phenomenon of suicide, despite the Christian traditions. The fact that the beginning of it was given by “The Knight in the Panther’s Skin” of Shota Rustaveli, is not accidental either.

Rustaveli was not indifferent to this “fatal disease” of mankind and described the suicide scene of Davari, conceptually – without harsh emotions and created the universal conception by formulating the “Sad Life”. Scientific estimations of Davari’s act are abruptly negative till nowadays.

Key words: Rustaveli, Davari, Suicide, “Sad Life”.

ქათევან ელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„სიცოცხლის გასაწყინარების“ მხატვრული საზრისი

„ბევრი ვიფიქრე სიკვდილზე და მიმაჩნია, რომ ის უბედურებებს შორის ყველაზე უმცირესია“.

ფრენსის ბეკონი

„თუკი ვერაფერი იგრძენი, სიკვდილი იგივეა, რაც უსიზმრო ძილი და მაშინ ის შესანიშნავი შენაძენია“.

პლატონი

ადამიანი სიკვდილზე ფიქრით იბადება, მაგრამ სიცოცხლე (იშვიათი გამონაკლისის გარდა...) თავისი სხივთფენით მას სრულიად უჩინარს ხდის და მხოლოდ საბედისწერო მოულოდნელობით თუ გვახსენებს თავს. ასეთ დროს საგანგებო **მზაობა**, რელიგიურ-ფილოსოფიური **წრთობა** თუ მორალურ-ესთეტიკური **წრთვნა** სრულიად კარგავს თავის მნიშვნელობას. შესაბამისად, სიკვდილთან პირისპირ აღმოჩენის ჟამს, უკანასკნელი **რეპლიკაც** ყოველთვის სპონტანურად წარმოიშვება და ყოველი ადამიანი თავისი განუმეორებელი სიკვდილით მიეზარება უფალს...

ამიტომაცაა, რომ უძველესი დროიდან მოყოლებული დღემდე, კაცობრიობის რელიგიურ-ფილოსოფიური თუ კულტუროლოგიური დისკურსი – „სიკვდილ-სიცოცხლის პაექრობაზე“ ორიენტირებული. ეს კი მიღმიური სამყაროს ადამიანური თვალსაწიერით „ნაკითხვის“ მცდელობაა, ხოლო მშვენიერი, წამიერი და სრულიად დაუტყველი ჩვენი სტუმრობა ნუთისოფელში კი უფლისმიერი „კანონიკა“.

არადა, უძველეს ადამიანთა გარკვეული ნაწილი ხშირად წინმსწრებად – საკუთარი ნებითაც ტოვებდა სანუთროს, ადამიანური ლოგი-

კის „უზენაესობით“. რისი მეტყველი ნიმუშიცაა ეგვიპტურ პაპირუსზე დაწერილი „სულისრყევა“, რომელიც წარმოადგენს „ყოფნა-არყოფნის“ ერთ-ერთ უძველეს წერილობით ილუსტრაციას.

ქრისტიანობამდე – წინარე ცივილიზაციებში არაერთი გამორჩეული მოაზროვნე თუ სახელისუფლო პირი (თავისუფალ მოქალაქეთა უმეტესობაც, მონათა გარდა – მათ არც ამის უფლება ჰქონდათ...) თავად განკარგავდა თავის სიკვდილის ჟამს – ღირსებისა თუ ზნეობრივ კატეგორიათა უპირობო გამოხატულების ნიშნად. ამასთანავე, საკუთარი ნებით სიცოცხლის შეწყვეტა სამეფო სასჯელის უმკაცრეს ფორმასაც წარმოადგენდა (თუნდაც რომის იმპერიის მაგალითებიც კმარა...). შესაბამისად, „თვითმკვლელობა მრავალ ტომში ქცევის ძალზე გავრცელებულ და ნებადართულ სტერეოტიპად ითვლებოდა, სხვებთან კი ტაბუდადებული იყო და მკაცრად ისჯებოდა, მაგრამ კულტურის ფარგლებში მას მაინც ჰქონდა ადგილი (აკუნინი 2014: 17). აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ სწორედ თვითმკვლელობის ფენომენი ეთნოკულტურისა თუ ეთნოფსიქოლოგიის ერთგვარ ეთიკურ მახასიათებელსაც წარმოადგენდა.

ამიტომ ფრიად საინტერესოა ამ კუთხით „ქართული აქცენტების“ თვალმიდევნება. ბუნებრივია, რომ სუიციდის ქართული პარადიგმა სწორედ „ქრისტიანული პერსპექტივის“*ჭრილში უნდა იყოს გაშინაარსებული, რადგან საქართველო უმთავრესად, სწორედ ქრისტიანული კულტურის ქვეყნად ჩამოყალიბდა და სახვებით ლოგიკურია, რომ წერილობითი ძეგლებიც ამ ცნობიერებიდანაა აღმოცენებული. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლობა ნებისმიერი ერისათვის წარმოადგენს უმთავრეს კულტუროლოგიურ ფენომენს, რომელიც, თავის მხრივ, ფუნდამენტურად ასახავს ეროვნულ ფასეულობათა ინტეგრირებას მსოფლიო კულტურათა ჭრილში. ამ მხრივ გამონაკლისი არც ქართული მწერლობაა,** რომელიც წარმოადგენს ჩვენი ეთნოკულტურის უმთავრეს პარადიგმას. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ჩვენი მწერლობა სრულიად არაორდინალურ „გზასაც“ კი იჩრევდა გარკვეული თუმატიკის მიმართ. ერთ-ერთი სწორედ სუიციდის ფენომენია, რომელიც, მიუხედავად ქრისტიანული ტრადიციებისა, ფრიად უჩვეულო ილუსტრაციებითაა ჩვენში წარმოდგენილი.

* ანასტასია ზაქარიძე, სუიციდის პრობლემა – ქრისტიანული პერსპექტივა; ფილოსოფიურ-თეოლოგიური მიმომხილველი, 1, 2011: 52-68.

** ი. რატიანი, ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. 2015: 15-51.

რალა თქმა უნდა, არც ისაა შემთხვევითი, რომ ამის დასაბამი შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ უნდა მიეცა. ის ხომ ქართული სულიერების უძველესი საზრისია – თავისი თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ დებულებათა თავისუფალი ინტერპრეტირებანით, საკუთარი „მხატვრული კანონიკის“ შექმნითა თუ კულტუროლოგიური დისკურსის „მისტიკით“, რამაც საბოლოო ჯამში წარმოშვა უნივერსალური საზღვროვნო ენა – დღემდე ყოვლისმომცველი „მეტყველებით“. ამის თვითკმარი ნიმუშია სუიციდის ვეფხისტყაოსნისეული კონცეფცია, რომელიც შოთა რუსთაველმა, ჯერ კიდევ XII საუკუნეში შექმნა – ოლონდ მხატვრული აზროვნების ფარგლებში; ესაა – „სიცოცხლის გასაწყინარება“.* ამ ჭეშმარიტებამდე მისვლა და მისი გაშინაარსება მთელმა ევროპამ მხოლოდ XIX საუკუნის მიწურულს შეძლო ემილ დიურკჰაიმის ქრესტომათიული ნაშრომით – „თვითმკვლელობა“, 1897 წელი; რამაც განაპირობა თანამედროვე სუიციდოლოგიის განვითარება – მოტივირებული რელიგიურ-ზნეობრივი დისკურსითა თუ მსოფლიო მწერლობის რჩეული ნიმუშების განზოგადებით.

საგულისხმოა ისიც, რომ კაცობრიობის ამ „ფატალური სენის“ მიმართ არც რუსთაველი უნდა დარჩენილიყო გულგრილი. ამის საპიროვნოდ – „ვეფხისტყაოსანში“ სიცოცხლის ღირსეულად გაძლოის უნივერსალური „მხატვრული დებულებანი“ არაერთგზის გვხვდება, რითაც ავტორი გამოჰკვეთს „რჩეულ გმირთა“ ინიციაციის გზას. ერთადერთი გამოწკლისია დავარის თვითგანაჩენი:

ვირე მომკვლიდეს, მოვკვდები, სიცოცხლე გასაწყინარდა,
დანა დაიცა, მო-ცა-კვდა, დაეცა, გასისხლმდინარდა.
(„ვეფხისტყაოსანი“, 574, 3-4)

„ვეფხისტყაოსნის“ სივრცეს თავისი უნივერსალური „გასაღები“ აქვს, რომელიც თავად ავტორის მიერაა საგანგებოდ ამ ძეგლში ჩარჩე-

* ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ წარმოშობილი ერთგვარი ვაკუუმი თვითმკვლელობის შესახებ, მხოლოდ „მთის შვილებმა“ – ვაჟა-ფშაველამ და ალექსანდრე ყაზბეგმა დაარღვიეს. მათ დაუშვეს გაუსაძლისი, შეუცნობელი, სამარცხვინოდ დამთრგუნავი თუ საბედისწეროდ გამოუვალი ყოფა ნებაყოფლობითი სიკვდილით ჩაენაცვლებინათ, რაც, არამც და არამც, არ შეიძლება მარტოოდენ შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფად ჩაითვალოს, თუ მთის ზეპირსიტყვიერება ადამიანთა ბედის ამგვარი „ავბედითი ავანტიურისგან“ თავისუფალი იქნებოდა... აქვე იმასაც დავამატებ, რომ ვაჟამ შექმნა „თვითმკვლელობის ესთეტიკის“ პოეტური მიზანსცენები; სადაც სიტყვის მხატვრულ დიაპაზონში სულის ტკივილი თუ ამბოხის ვნება უპირობოდაა წარმოდგენილი. ეს ალაზასა და მინდიას საბედისწერო პორტრეტებია, რჩეულობის მძიმე ტვირთით დაბინდული... ქ.ე.

ნილი, რაც გამოიხატება, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ანალოგიური ეპიზოდების თანაარსებობით; რომელთაგან – ერთი შორეული წარსულის საბედისწერო რეალობაა, მეორე კი – უკვე ქმედითი ანმყო, მძაფრი ვნებათაღელვითა თუ გამოუვალი დრამატული პერიპეტებით. სიუჟეტის ამგვარი „ორმაგი კოდირების“* პრინციპით წარატივი კიდევ უფრო შეუცნობელი ხდება, რის შედეგადაც ამ ძეგლის „ნაკითხვის“ სრულიად განსხვავებული ტენდენციები იკვეთება. რადგან „ვეფხისტყაოსანში“ მთავარ გმირთა ჩრდილქვეშ მოქცეული ზოგიერთი პერსონაჟის მიმართ მარტოოდენ, ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული, კლიშეებით ხდება მსჯელობა... ამგვარ განზომილებაშია სწორედ დავარი, რომლის შესახებაც საკმაოდ სიტყვაძუნწია თავად რუსთაველიც. შეიძლება იმიტომ, რომ დავარი (ქაჯთა მსგავსად) იმგვარი პერსონაჟადაა მიჩნეული, რომლის მიმართაც სრულიად წარმოუდგენელია, თუნდაც არაფრისმთქმელი – ნეიტრალური განწყობაც კი, ამ რეალობას ვერც მისი სუიციდი ცვლის...

არადა, დავარიც ხომ ძალადობის მსხვერპლია, ოღონდ ყოველივე ეს ისეა საგულდაგულოდ შეფუთული, რომ თვალს მიღმა რჩება ძირითადი ქვეტექსტი. ის ინდოეთის სამეფოს უპირობო ხელშეუხებლობის ერთგვარ გარანტს წარმოადგენდა და ამიტომაც გაიწირა „უკადრი“ მამისა თუ ძმის (მეფე ფარსადანის) მიერ. შესაბამისად, დავარიც ქაჯთა სამეფოში აღმოჩნდა გათხოვილი (ბუნებრივია არა თავისი ნებით, ის პოლიტიკური გარიგების მძევალი იყო. – ქ. ე.), მაგრამ რატომღაც – ეს გარემოება არანაირ თანაგრძნობას არ იწვევს, მაშინ როცა, იმავე მიზნით ქაჯთაგან დატყვევებული, ნესტან-დარეჯანის გამო უსაზღვრო სულის ტკივილითა თუ გულისშემძვრელი თანაგანცდითაა მთელი პოემა გამსჭვალული. ამასთანავე, „ვეფხისტყაოსნის“ ემოციური დიაპაზონი თუ რაინდული ნებელობის უზენაესობაც ნესტან-დარეჯანის ხსნის ზღვარზე გადის.

დავარის ბედისწერას კი მხოლოდ ნეგატიური იმპულსი განკარგავს და ამიტომაც, რაღაც მისტიკური საშიშროების განცდას ბადებს ეს უჩვეულო – „გრძნეული ქვრივი...“ მისი ცხოვრება ხომ უახლესი

* სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა გაშინაარსდეს სამეფოთა „გონივრული გაყოფის“ შედეგიც. ერთი ინდოეთის სამეფოს მაგალითია, რომელიც სანყისად – ალბათ ორ თანაბარ ნაწილად იქნებოდა დაყოფილი წინარე მემკვიდრეებს შორის, რაც შემდგომში უკვე საბედისწერო საფრთხეში გადაიზარდა; რადგან ფარსადანი ფლობდა ინდოეთის ექვს ნაწილს, ხოლო იმავე სამეფო დინასტიის წარმომადგენელი სარიდანი კი – მხოლოდ ერთს. ამიტომაც, მულაზანზარის სამეფოს თითქოსდა თანაბრად გაყოფილი „სამემკვიდრო ვნებანი“, რალა თქმა უნდა, ტარიელს უნდა ჩაეხსო – თავადაც ამგვარი უსამართლობის რეალურ მსხვერპლს – ქ. ე.

გარემოცვის წყალობით იქცა ამგვარად: სავარაუდოდ, დავარიც (როგორც ინდოეთის მეფის ასული) არანაკლებ მშვენიერი უნდა ყოფილიყო – წინააღმდეგ შემთხვევაში ქაჯნი მის ხელის თხოვნაზე არც კი იფიქრებდნენ. ხშირად, უსაზღვრო ბოროტება სიკეთისაკენ ისწრაფვის და სამიზნედ მხოლოდ სრულყოფილ სილამაზეს ირჩევს, რომელიც დროთა განმავლობაში სრულიად იშრიტება და სულიერ კვდომას განიცდის. ასე მოხდა დავარის შემთხვევაშიც, რომელიც ინდოეთის სამეფოში დაბრუნებამდე, გაცილებით ადრე აღმოჩნდა „სიცოცხლის გასაწყინარების“ უჩინარ საცეცებში გამომწყვდეული და მხოლოდ ერთი ბიძგილა იყო საჭირო, რაც მას საბოლოოდ ააღებინებდა ხელს საკუთარ ცხოვრებაზე. ალბათ, კიდევ ერთხელ, მთელი სიმძაფრით უნდა შეეგრძნო დავარს, რომ ფარსადანს მისი აბსოლუტური გამეტება შეეძლო (თუნდაც სიტყვიერი მუქარის სახით, რომელიც ქმედების ტოლფასად ითვლებოდა – ქ.ე.). აქვე აუცილებელია ერთი რამის გათვალისწინებაც, რომ სავარაუდოდ ფარსადანმა მარტოოდენ გამორჩეული სიბრძნის* გამო როდი მიაბარა დავარს თავისი ასული აღსაზრდელად. ეგებ ქვეცნობიერად, ის ერთგვარ პატიებას ითხოვდა დისგან – მისი დაშრეტილი ქალური საწყისის გამო. რატომღაც ფარსადანს არც დავარის გრძნეულება აბრკოლებდა, რომელიც „ეზოთერიზმის ლაბირინთიდან“ თავდაღწეული ისევ „გრძნეულ ბრძენად“ რჩებოდა... თუმცა რომელ გრძნეულებაზეა საუბარი, როცა ყოველთვის დავარის თვალსაწიერის მიღმა ხდებოდა ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის „ფარული შეყრა“. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ დავარის სიბრძნე თუ გრძნეულება გარკვეული ფიქცია იყო.

ალბათ ზემოხსენებულმა ქვეტექსტებმა განაპირობა, რომ რუსთაველი არ შეეცადა დავარის სხვათა მსგავსად დამოძღვრასა თუ შეჩერებას. უფრო მეტიც – გარკვეულწილად ამ მიზანსცენას ავტორი გრძნობათა გარეთ აღწერს და გონების ზეობით ქმნის სუიციდის მხატვრული საზრისის ერთ-ერთ სრულყოფილ კონცეფციას. ის თავისი ტრაგიკული ელფერის მიუხედავად – იმდენად ღრმავა, რომ ესთეტიკის შტრიხებიც კი იკვეთება. რადგან „თვითმკვლელობა, როგორც ცალკე აღებული წარმოადგენს რთულ სისტემას, რომელიც მართალია ესთეტიკის ზოგად კანონზომიერებას ეფუძნება, მაგრამ მას თავად არ შეუ-

* თავად ტექსტში დავარის სიბრძნე ნაკლებად დომინირებს, თუ არ ჩავთვლით ნესტანის სიბრძნეს, რომელიც მხოლოდ „სულის ხსნის“ გზაზე იკვეთება. აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ – ნესტანის სიბრძნე, ისევე როგორც თინათინისა, მათი სამეფო წარმომავლობის ერთ-ერთი უმთავრესი ფენომენია; – ქ.ე.

ძლია ჩვენში აღძრას „ესთეტიკური მუხტი...“ (ტრეგუბოვი ... 1993: 57). რაც შეეხება „ვეფხისტყაოსანს“, აქ რუსთაველმა სიტყვის არსის ზედმინვენითი წვდომით, სუიციდის დამანგრეველი ემოცია მეტ-ნაკლებად დაჩრდილა სახისმეტყველების სრულყოფილებით.

ზემოთქმული მინდა შევაჯერო დავარის სამეცნიერო „განკითხვანით“, სადაც მხოლოდ უშეღავათო ნეგატიური დიაპაზონია, რაც იწვევს გარკვეული სათქმელის გადაფარვას. ამით კი, უპირველეს ყოვლისა, „სიცოცხლის გასაწყინარების“ მხატვრული საზრისი ლიტერატურული ხედვის მიღმა რჩება. ასეა ზვიად გამსახურდიას შემთხვევაშიც, რომელიც „დავარს შავი მაგიის ადეპტად მიიჩნევს“ და მის სუიციდს ამგვარად აფასებს: „დავარის თვითმკვლელობა მიუთითებს იმაზე, რომ შავი მაგია შეიცავს თვითგანადგურების ძალებს, იგი ადამიანის მე-ს წინააღმდეგაა მიმართული, სპობს მას...“ (გამსახურდია 1991: 275-2 76); თამაზ ვასაძე კი დავარის თვითლიკვიდაციაში „სიცოცხლისადმი სიძულვილის სტიქიურ გრძნობას“ ხედავს და ამიტომაც „დავარი აკეთებს იმას, რისი ცდუნებაც უჩნდებათ ხოლმე პოემის მთავარ გმირებს – ტარიელს, ავთანდილს, ნესტანს. სიკვდილისკენ ლტოლვის, თვითმკვლელობის გამჭოლი მოტივი ნაწარმოებში ეშმაკს, სატანას უკავშირდება და დავარის სახეში განსაკუთრებულად არის აქცენტირებული ის, რასაც არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება პოემის აზრთანყოფაში – სასონარკვეთა, სიცოცხლის მოძულება და არყოფნისკენ სწრაფვა ირაციონალურ ვნებათა ტყვეობაში მოქცევა სატანური ფენომენია“ (ვასაძე 2005: 87-88). და კიდევ ერთი ნაშრომი, სადაც საკუთრივ „დავარის სახის ინტერპრეტაციის“ შეცნობას ცდილობს ავტორი (თამარ ხვედელიანი), რომელიც „დავარის თვითმკვლელობას იმედების საბოლოო მსხვერვეთ გამოწვეული სასონარკვეთით ხსნის“ (დავარის იმედი ალბათ – ნესტანის „შემდგარი ცხოვრება“ უნდა ყოფილიყო – ქ.ე.), თუმცა ამასთანავე ის გარკვეულ წინააღმდეგობასაც ხედავს – „დავარის ქაჯეთის ფარულ აგენტობასა“ და მის ამონაკვეთს შორის – „სიცოცხლე გასაწყინარდაო...“ (ხვედელიანი 2000: 163).

ზემომოხმობილი „განკითხვანი“, კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ როგორც სუიციდია თავისი არსით შეუცნობელი და არაერთგვაროვანი, ასევე ყოვლად შეუძლებელია, რომ დავარის სახე მთლიანად ქაჯთა „გრძნეული გონის“ უკიდურესობით წარმოვადგინოთ. ვფიქრობ – ასეთ შემთხვევაში კიდევ მრავალი კითხვა დარჩება უპასუხოდ...

სწორედ ამან წარმოშვა ეს თავისუფალი ხედვა;

როგორ მოხდა, ჩვენში მხოლოდ საბედისწერო დუმილისა თუ „არსხენების“ მიღმა არსებობდა სუიციდი (ინერციით – ეს დღესაც გრძელდება...)?! ეგებ, ამიტომაც არ აისახა ეს ფენომენი დანაშაულის კატეგორიით, ვახტანგ VI-ის „სამართლის წიგნში“. თუმცაღა „ვეფხისტყაოსანში“ ქართველი ერის სულსანიერში, სუიციდის სრულქმნილი კონცეფციაა – ფილოსოფიურ თუ ეზოთერიკული „აქცენტებით“; რაც გარკვეულ საფიქრალს აჩენს და ამასანავე – უშვებს იმ აზრს, რომ წარმართულ საქართველოშიც შეიძლება ყოფილიყო (წინარე ცივილიზაციების მსგავსად) თავისუფალი დამოკიდებულება „ნებაყოფლობით“ სიკვდილის მიმართ. შეიძლება ესეც იყო ერთ-ერთი ფაქტორი, რომ საქართველო ამ გზით გადაურჩა რესპრესიების იმ ციკლს, რაც თითქმის მთელი ათასი წელი მძვინვარებდა ევროპაში. ეს ქართული შემწყნარებლობის უმთავრესი ასპექტია, რომელიც, თავის მხრივ, სიკვდილის ერთგვარ რიდსაც ითვალისწინებდა ყოველთვის. შეიძლება ამითაც უნდა აიხსნას საქართველოს სრულიად უჩვეულო დამოკიდებულება თვითმკვლელობის მიმართ, რითაც ის როგორც დასავლეთს, ისე აღმოსავლეთს ემიჯნებოდა. ამასთანავე, ჩვენში არც სიკვდილით დასჯა და არც სუიციდის მსხვერპლთა შეურაცხყოფა არ იქცა ერთგვარ სანახაობად.

რადგან ისტორიულად – ქართველი ერი ზნეობრივი თვითშეცნობისა თუ თვითშეფასების საკუთარ გზას ადგა ყოველთვის. თვითმკვლელობა კი, როგორც სულის ამბოხისა თუ სულის დაშრეტის მარადიული დილემა, რაღაც განსხვავებულ დამოკიდებულებას ითხოვდა. ეგებ, ამიტომაც დაიტოვა საქართველომ ერთგვარი უსასრულო დუმილის უფლება.

დამონებანი:

აკუნინი 2014: აკუნინი ბ. *მწერალი და თვითმკვლელობა*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2014.

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

ვასაძე 2005: ვასაძე თ. *„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული შინაარსის კომენტარები*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2005.

ვახტანგ VI 1955: ვახტანგ VI. *სამართლის წიგნი*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1955,

ზაქარიაძე 2011: ზაქარიაძე ა. *„სუიციდის პრობლემა – ქრისტიანული პერსპექტივა“*. *ფილოსოფიურ-თეოლოგიური მიმომხილველი*. № 1. 2011.

რუსთაველი 1966: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტრეგუბოვი... 1993: Трегунов Л., Вагин Ю. *Эстетика самоубийства*. Пермь: издательство “КАПИК”, 1993.

ხვედელიანი 2000: ხვედელიანი თ. „დავარის სახის ინტერპრეტაციისათვის“. *შოთა რუსთაველი. სამეცნიერო შრომების კრებული*. ტ. I. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2000.

SALOME OMIADZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

“Happiness/Good Luck” and “Misfortune/Bad Luck” in “Vepkhistaosani” and Felicity

From the antique epoch until today from the famous felicity conceptions, in the frames of which pursuit to happiness is invariant, and the source of happiness and its locus create variance, deontological theory is the conceptual scheme, the realization of which is the whole “Vepkhistaosani” (“The Knight in the Panther’s Skin”).

Any action of the personages of the poem is always based on obligation before anybody (God, lord, friend, sweetheart...). Their happiness also is based on obligation. The heroes of “Vepkhistaosani” became happy only after fulfillment of their obligations.

During performing of their obligations, sometimes the fortune favors the heroes of the poem and sometimes does not. “Happiness/Good luck” (“misfortune/bad luck”), “providence” “earthly life” – are the concepts, by description of which is formed complete picture to see “Vepkhistaosani’s” felicity conceptions in the context.

Key words: felicity conceptions, deontological theory

სალომე ოშიაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„ბედი“ და „უბედობა“ „ვეფხისტყაოსანში“ და ფელიციტური კონცეფციები

ანტიკური ხანიდან დღემდე ცნობილ ფელიციტურ კონცეფცი-ათაგან, რომელთა ფარგლებშიც ინვარიანტულია ბედნიერებისაკენ სწრაფვა, ხოლო ვარიანტულობას ბედნიერების წყარო და მისი ლოკუ-სი ქმნის, დეონტოლოგიური თეორიაა ის კონცეპტური სქემა, რომლის ხორცშესხმასაც წარმოადგენს მთელი „ვეფხისტყაოსანი“.

პოემის პერსონაჟთა ნებისმიერი ქმედება მუდამ ვილაცის (ღვთის, პატრონის, მეგობრის, მიჯნურის ...) წინაშე არსებული მოვალეობითაა ნაკარნახები. მათი ბედნიერებაც მოვალეობაზე გადის. „ვეფხისტყაოს-ნის“ გმირები მხოლოდ ვალმოხდილნი ხდებიან ბედნიერები.

მოვალეობათა შესრულებისას პოემის გმირებს ხან სწყალობთ ბედი, ხან არა. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტზე ამ მიმართულებით დაკ-ვირვებამ ცხადყო, რომ ბედის კონცეპტის ცნებითი შემადგენელი ორი რიგის – გარე და შიდა – ნიშნებით ყალიბდება. გარეგან სემანტიკურ მახასიათებელს ქმნის „ბედის“ ცნების ისეთი დისტინქტური ნიშანი, როგორიცაა სუბიექტის მიერ საკუთარი ბედის დადებითად შეფასება. ეს შეფასება ფელიციტურია, ანუ ისეთი შეფასებაა, როცა სუბიექტი რეალური ბედის იდეალურ ბედთან შესაბამისობის ხარისხს აფასებს. მის საფუძველს ქმნის სემანტიკური ნიშანი, რომელიც საშუალებას იძლევა განვასხვაოთ ბედნიერი მოვლენები უბედური მოვლენებისა და ფელიციტურად განურჩეველი მოვლენებისგან. აღნიშნული კონცეპ-ტის შიდა სემანტიკურ სივრცეს დინამიკურად ავსებს არსითი ნიშნები, რომლებსაც იგი ქართველთათვის, როგორც ეთნოენობრივი ერთობის წევრთათვის, ტიპობრივ კონცეპტურ სქემებში შეჰყავს.

ბედი ქართულ დისკურსში სინონიმთა ფართო წრეს ქმნის: ბედის-წერა, წერა, ბედ-ილბალი, განგება, ხვედრი, წილი, ილბალი, ყისმათი, ნასიბი, ეტლი, ვარსკვლავი და სხვ. ისინი ავლენენ ბედის, ასე ვთქვათ, ელფერებს, რომელთაგან ზოგი სტილისტიკური ხასიათისაა, ზოგში სე-მანტიკურ-ნიუანსობრივი, ზოგში კი აქსიოლოგიური განსხვავება ჩანს, მაგრამ არსებითი კონცეპტური ნიშნები თითოეული მათგანის ცნების შინაარსში იგულისხმება.

„ბედის“ კონცეპტის აღწერა „ვეფხისტყაოსანში“ ბედისა და განგების მიმართების განხილვის გარეშე შეუძლებელია.

ბიბლიის მიხედვით, განგება არის განგება ღვთისა, რომელიც ყველაფერზე ვრცელდება. ის ზოგჯერ მიუწვდომელი და საიდუმლოებრივია, მაგრამ ყოველთვის – მართალი. იგი ცხადად ჩანს ყველა შემთხვევის წარმართვაში, ცუდი გეგმების ჩაშლაში. არავის შეუძლია წინ აღუდგეს ან წინააღმდეგობა გაუწიოს მას. ის აღსავსეა მადლითა და ქვეყანაზე ზრუნვით. მხოლოდ ბოროტნი უარყოფენ ღვთის განგებას, მაგრამ თვითონაც ღვთის განგების აღსრულების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენენ (ლექსიკონი 2009: 170-171).

ქართული ორიგინალური ჰაგიოგრაფიული თხზულებების მიხედვითაც, განგება არის განგება ღვთისა.

ბიბლიასა და ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში ბედი, როგორც ლექსიკური ერთეული გავრცელებული არ არის. „ვეფხისტყაოსანში“ კი ორივე იხმარება, ამასთან, ბედი ბევრად უფრო ხშირად, ვიდრე განგება. პოემაშიც განგების გარეშე არაფერი ხდება, მას ვერაფერ შეცვლის, ის ღვთის წინასწარი გადაწყვეტილებაა:

უღმროთდ ვერას ვერ მოვანევ, ცრემლი ცუდად მედინების,
განგებასა ვერვინ შესცვლის, არ-საქმნელი არ იქმნების.
(რუსთაველი 1957: 44)

განგებაა, დღესცა მომკლავს, ქვემცა სადა დავიმაღე?!
(რუსთაველი 1957: 96)

უგანგებოდ ვერას მიზმენ, შე-ცა-მებნენ ხმელთა სპანი,
განგებაა, არ დავრჩები, ლახვარნია ჩემთვის მზანი“
(რუსთაველი 1957: 219)

განგების დეფინიციისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა პოემის ის ადგილი, როცა მეკობრეების დამარცხებისთვის ვაჭრები ავთანდილს მადლობასა და ქებას ეუბნებიან:

შენგან დავჰრჩით ჩვენ ყველანი **ფათერაკსა** ეზომ ძნელსა.
(რუსთაველი 1957: 221)

ყმამან უთხრა: „მადლი ღმერთსა, შემოქმედსა, არსთა მხადსა,
ვისგან **ძალნი ზეციერნი განაგებენ** აქა ქმნადსა,

იგი იქმენ ყველაკასა, იდუმალსა, ზოგსა ცხადსა;
ხამს ყოვლისა დაჯერება, ბრძენი სჯერა მონევენადსა.
(რუსთაველი 1957: 221)

ავთანდილის სიტყვების აზრი ასეთია: მადლობა მე კი არ მეკუთვნის, არამედ ღმერთს, ვისი ბრძანებითაც ზეციური ძალები (ანგელოზები) ამქვეყნად ყოველ მოქმედებას განაგებენ, ჩვენ კი უნდა დავჯერდეთ ღვთის გარდაუვალ განჩინებას, ბრძენი მოსახდენს მიიღებს, არ შეენინაალმდეგება.

რუსთაველი არ იძლევა განგების შეფასებას, არ ამბობს მასზე, რომ იგი კარგია ან ავი და ბოროტია, მით უფრო, რომ უსამართლოა. პოემის გმირები არ ემდურიან განგებას, არც მადლობას უხდიან (ღმერთს – კი: „მადლი ღმერთსა“), არც ეღაპებიან, არც ეშინიათ მისი. სრულიად სხვა დამოკიდებულება ჩანს ამ თვალსაზრისით ბედთან მიმართებით.

ბედი შეიძლება იყოს ავი, შავი, უბედო:

მაგრა **ავის ბედისაგან** ჩემი რამცა გამიკვირდა!“
(რუსთაველი 1957: 181)

თავსა ვსტიროდი, ვიტყოდი, **ბედითა** მეტად **ავითა**:
„მზე თუ არ ვნახო, არ ვიცვი, ვიარო ვითა და ვითა!“
(რუსთაველი 1957: 89)

ვაზირი განბილებული მივა **ბედითა შავითა**.
(რუსთაველი 1957: 162)

ვჰკადრე: „მზეო, **ბედმან შავმან** ვით მიმუხთლა, ჰხედავ, რულად!“
(რუსთაველი 1957: 246)

ბედი უბედო – ჩემზედა მიწყვი ავისა მქმნელია.
(რუსთაველი 1957: 246)

ღარიბი ვინმე, შემსწრობი ვარ **უბედოსა ბედისა**.
(რუსთაველი 1957: 240)

ვისაც უბედო ბედი აქვს, ის უბედურია:

თვითცა მოკვდა **უბედური**, მართ საცოცხლოდ არად ვარგა.
(რუსთაველი 1957: 327)

ამას მით ვაზრობ, მინახავს მე **უბედურსა** შობილსა.
(რუსთაველი 1957: 181)

როცა ტარიელმა და ავთანდილმა გამოქვაბულში ნაპოვნნი ჯაჭვ-
მუზარადი მოირგეს,

თქვეს: „ესე ნიშნად გვეყოფის, ვართო **კარგითა ბედითა**“.
(რუსთაველი 1957: 282)

ბედით კმაყოფილების გამოხატვის სხვა ფორმებიც გვხვდება:

მან მითხრა: „**ბედი ღმრთისაგან მიჯობსლა ამას რომელი?**
მოსრულხარ ჩემდა წყალობად მეფე ინდოეთს მჯდომელი“.
(რუსთაველი 1957: 139)

ბედი მეფისა ჩვენისა **არსთაგან სანატრელია**.
(რუსთაველი 1957: 256)

კვლა უძღვნა ძღვენი ორთავე, **მსგავსი მათისა ბედისა**.
(რუსთაველი 1957: 322)

– შედარებაა ნესტანისა და ტარიელის ბედთან, რომელიც ბოლოს
გაბრწყინდა.

ჰე, ასმათო, მოგვივიდა მონყალეზა ღმრთისა ზენით,
ვპოვეთ მთვარე დაკარგული, რაცა გვწადა, იგი ვქმენით,
ან გავხედით **ბედისაგან** ცეცხლთა შრეტით, ჭირთა ლხენით .
(რუსთაველი 1957: 280)

– ე. ი. ბედმა ტანჯვის ცეცხლი გაგვიქრო და მწუხარებისგან
განგვკურნაო (რუსთაველი 1974: 432).

ავ ბედზეა საუბარი ნესტანის წერილში, რომელსაც სატრფოს უგ-
ზავნის:

ან სოფელმან უარესი ჭირი ჭირსა მომისართა,
არ დასჯერდა **ბედი** ჩემი მათ პატიჟთა მრავალგვართა,
კვლაცა მიმცა შესაპყრობლად ქაჯთა ძნელად საომართა,
ბედმან გვიყო ყველაკაი, ჩემო, რაცა დაგვემართა.
(რუსთაველი 1957: 269)

შემდეგ ნესტანი წერს:

რაცა ვიჩივლე **ბედისა** ჩემისა, კმა საჩივარად.
(რუსთაველი 1957: 271)

ჩივილი, ბედის სამდურავი, საყვედური ჩვეულებრივია პოემაში:

ჰე მეფეო! რად **ემდურვი** ანუ ღმერთსა, ანუ **ბედსა**?
(რუსთაველი 1957: 29)

დავვინწყებივარ სიკვდილსა, **ნახეთ ნაქმარი ბედისა!**
(რუსთაველი 1957: 182)

რად მიმეცო ამა ჭირსა? **ბედსა ამას უზრახვიდა.**
(რუსთაველი 1957: 183)

ქალი პირ-მზე **ბედსა** ეტყვის: **რა ბედი მიც ჩემი მკვლელი!**
(რუსთაველი 1957: 249)

საყვედური და დადანაშაულება ისმის პოემაში უფრო ხშირად სანუ-თროსა და სოფლის მიმართ, ანუ წუთისოფლის მიმართ, რაც იგივე ამქვეყნიური ცხოვრებაა (შდრ. გამოთქმა **დღე და სოფელი, ჩემი დღე და მოსწრება**) ლექსიკურად გამობატული დროისა და სივრცის კატეგორიებით. წუთისოფლის ცნება „ვეფხისტყაოსანში“ ნარმოდგენილია ორი სიტყვით – ხან ცალ-ცალკე – „თუ **სანუთრომან** დამამხოს, ყოველთა დამამხობელმან“ (რუსთაველი 1957: 170), „რა ჭირი კაცსა **სოფელმან** მოუთმოს მოუთმინამან“ (რუსთაველი 1957: 149), ხან ერთმანეთთან მეზობლობით – „**სანუთრო** და **სოფელს** ყოფა, კაცი უჩნსო, ვით ნადირსა“ (რუსთაველი 1957: 150), ან აშკარად სინონიმური სიტყვანმარეზით – „მინყვ წყლულდების, **სანუთრო** მისი აროდეს მრთელია. / იგი მიენდოს **სოფელსა**, ვინცა თავისა მტერია“ (რუსთაველი 1957: 279)*.

* შდრ. დ. გურამიშვილი: „სული მშორდება, ხორცი მშორდება, ვაი **სანუთრო**, ცრუო **სოფელი**“. ამ ორი სიტყვის ზუსტად იგივე მნიშვნელობა და მიმართებაა „ვეფხისტყაოსანში“, ამიტომ დასაზუსტებელია მემკვიდრეობითობის თვალსაზრისით მოსაზრება: „XVII-XVIII სს. ქართული აზროვნებისათვის, გარკვეულ მიზეზთა გამო, დამახასიათებელი იყო „სანუთროსა“ და „სიკვდილის“ ცნებათა იდენტურობა, რასაც დ. გურამიშვილმა დაუსვა წერტილი“ (რუხაძე 2005: 44). აქვე გავისხენებთ გურამიშვილის „გოდებიდან“ ადგილს, სადაც ბედი, წუთისოფელი და სიკვდილი ერთადაა ნახსენები: „რად მშვა დედამა, შავმა **ბედამა**? / **წუთო სოფელი**, ცუდ სამყოფელი, / ვამე, **სიკვდილო**, სულთა მძრობელი!“ (გურამიშვილი 1955: 231).

ანუ ქართულ ცნობიერებაში ამქვეყნიური, მიწიერი ცხოვრება დროისა და სივრცის კოორდინატთა გადაკვეთაა – დროის გზა სივრცეზე გადის. ამიტომ დრო სივრცეს ზომავს და თვითონ სივრცითვე იზომება (შდრ.: „სივრცე უამთა და წელიწადნი ცხორებისანი ... შეგვიძინოს შენ“ – ნიგნი სიბრძნისა სოლომონისა 3:2). ქართული სიტყვა **წუთისოფელი** ამ წარმოდგენათა და ცოდნათა შემკრებია, ამასთანავე, შემფასებლური მიმართების (წუთი ნიშნავდა წუთიერს, დროებითს, სანუთრო – **წარმაჯალს**) გამომხატველიც. თუ „სანუთრო“ ცხოვრებას დროის ასპექტით სდებდა სახელს, ხოლო „სოფელი“ – სივრცის, „წუთისოფელმა“ ორივე ასპექტი გააერთიანა ერთ სიტყვაში, რომელიც სავსებით გენიალურად ასახავს იმ იდეას, რომ ადამიანის ცხოვრება („დღე და სოფელი“, „წუთისოფელი“) დაკავშირებულია თვით ამ ცხოვრების დროითს თანამიმდევრობასთან. ეს კი წინ უსწრებს მე-20 საუკუნის მეცნიერებისათვის დამახასიათებელ იდეებს დროისა და სივრცის, როგორც შემეცნების ფორმების, განუყოფლობის შესახებ ბუნებასა და თვით ენაში. „წუთისოფლის“, როგორც ცხოვრების ცნების აღმნიშვნელი სიტყვის, დამახასიათებელი თავისებურება (ეროვნულ-ენობრივი სპეციფიკა) ის არის, რომ დრო მასში შემქმნდროვებულია (წუთი – „ცოტა“), ხოლო სივრცე (სოფელი – „ქვეყანა“) – ინტენსიფიცირებული, ჩათრეული დროის მოძრაობაში. დროისა და სივრცის ერთიანობის სწორედ ამგვარმა გაგებამ გამოიწვია ცვლილებები არათუ სამყაროს მეცნიერულ სურათში, არამედ ჩვენი ეპოქის რელიგიურ-ფილოსოფიურ აზროვნებაშიც (ომიძე 2009: 101-102).*

„ვეფხისტყაოსანში“ ბედის მღურვას ძალიან ჰგავს სოფლის მღურვა. ამაში დავრწმუნდებით, ქვემოთ წყვილად მოყვანილი ტაეპები ერთმანეთს რომ შევადაროთ:

გულო, გაგსაჯა **სოფელმან**, არ ვიცი და, გლახ, რას ები!

(რუსთაველი 1957: 258)

გული თქვენი სასაკუთრო **ბედმან** ასრე დამილენა.

(რუსთაველი 1957: 332)

* „წუთისოფლის“ შინაარსს ძალიან ჰგავს მ. ბახტინის მიერ ბუნების მეცნიერებათაგან აღებული **ქრონოტოპის** (ბერძ. **chronos** – დრო, **topos** – ადგილი) ცნება, რომელსაც დამყარა მან თავისი მოწინავე იდეები სივრცით-დროითი სახეების ღირებულებებითი ბუნებისა და სივრცისა და დროის ასპექტთა ერთიანობაში გამართა სამყაროს ანალზის შესახებ (იხ. ბახტინი 1975).

მისგან ტყვე-ქმნილსა **სოფელმან** რა მიყო, ამას ჰხედაო?
(რუსთაველი 1957: 266)
დავენიწყებოვარ სიკვდილსა, ნახეთ ნაქმარი **ბედისა!**
(რუსთაველი 1957: 182)

ან **სოფელმა** უარესი ჭირი ჭირსა მომისართა.
(რუსთაველი 1957: 269)
რად მიმეცო ამა ჭირსა? **ბედსა** ამას უზრახვიდა.
(რუსთაველი 1957: 183)

თუ ბედისა და სოფლის (სანუთროს) განსაზღვრებებს განვიხილავთ, დავინახავთ, რომ რუსთაველთან ბედი შეიძლება იყოს: კარგი, ავი, შავი, მკვლეელი, მუხთალი (გიმუხთლოს), ხოლო სოფლისთვის უფრო ფართო წრეა წარმოდგენილი: ცრუ, მუხთალი, ძვირი, ბინდის გვარი, უხანო (გაუტანელი), არავისგან მისანდობელი, ყოველთა დამამხობელი, სამსალა, კრული, ფლიდი, ამავე დროს, სოფელს თავისი წესები აქვს, რასაც ბედს ვერ მიაწერ:

სანუთრო ნაცვლად გვატირებს, რაც ოდენ გავგიცინია.
ძველი წესია სოფლისა, არ ახლად მოსასმინია“
(რუსთაველი 1957: 196)

ვა, სანუთრო ბოლოდ თავსა ასუდარებს, აზენარებს.
(რუსთაველი 1957: 153)

ანყა ვცან საქმე სოფლისა ზლაპარია და ჩმახია.
(რუსთაველი 1957: 153)

თქვა: „ცოცხალ ვარ, სანუთრომან ანცა ჩემნი სისხლნი ხვრიტნა“.
(რუსთაველი 1957: 108)

ვა, სოფელო უხანოო, რად ჰზი სისხლთა ჩემთა ხვრეტად?“
(რუსთაველი 1957: 117)

ვა სოფელო, რაშიგან ხარ! რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა!
ყოვლი შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!
(რუსთაველი 1957: 203)

„ბედი“, „უბედობა“, „განგება“, „სანუთრო“, „სოფელი“ ის კონცეპტებია, რომელთა აღწერითაც სრული სურათი იქმნება „ვეფხისტყა-

აოსნის“ ფელიციტურ კონცეფციათა კონტექსტში დასანახად. პოემის პერსონაჟები დასახელებულთა მიმართ დადებითსა თუ უარყოფით დამოკიდებულებას სწორედ მაშინ გამოხატავენ, როდესაც გარკვეული მოვალეობის შესრულებისას საქმე კარგად მისდით ან ხელი ეცარებათ.

ბედის კონცეპტის სემანტიკური ანალიზით განისაზღვრა ცნობიერების ტიპიც, სადაც იგი ხორცს ისხამს. ეს, ერთი მხრივ, ყოფითი ცნობიერებაა, ხოლო მეორე მხრივ – რელიგიური, სადაც **ბედის** სემანტიკური დუბლეტი (მის სინონიმად მოყვანილი ლექსიკონებში) – **განგება** ფუნქციონირებს. შეიძლება ითქვას, რომ განგება „ვეფხისტყაოსანში“, ისევე როგორც ქართულ ცნობიერებაში, ბედის კონცეპტის ჰიპოსტაზირებულ სუბიექტურ მომენტად გვევლინება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ბედის“ („უბედობის“), „განგების“, „სოფლისა“ და „სანუთროს“ მონაწილეობით შექმნილ კონტექსტებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მათი აქტუალიზება ყოველთვის მოვალეობის შესრულებას უკავშირდება, სწორედ მოვალეობის შესრულებით მოგვრილი ბედნიერებაა ის, რაც ფელიციტურ კონცეფციათა ჭრილში „ვეფხისტყაოსანს“ დეონტოლოგიური თეორიის რეპრეზენტაციად წარმოაჩენს.

დამოწმებანი:

ბახტინი 1975: Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература. Москва: 1975.

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ. *დავითიანი*. თბილისი: „სახტოთა მწერალი“, 1955.

ლექსიკონი 2009: ბიბლიის ლექსიკონი (მასალები). ტ. I, შემდგ.: ე. გიუნაშვილი, ზ. კალანდაძე; რედ. ზ. სარჯველაძე., თბილისი: „მთანმინდა“ (გამოც. წარმოადგენს 2000 წელს ამსტერდამში დასტამბული „ბიბლიის ლექსიკონის“ რეპრინტს). 2009.

ომიაძე 2009: ომიაძე ს. *ქართული დისკურსის კულტუროლოგიური პარადიგმა*. თბილისი: 2009.

რუსთაველი 1957: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი* (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა სარედაქციო კოლეგიამ ალ. ბარამიძე, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე; ლექსიკონი შეადგინა ა. შანიძემ). თბილისი: „სახელგამი“, 1957.

რუსთაველი 1974: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი* (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ). თბილისი: „განათლება“, 1974.

რუხაძე 2005: რუხაძე ლ. „ჰაერის მცველის“ სახისმეტყველებისათვის „დავითიანში“. *სამეცნიერო შრომების კრებული „დავით გურამიშვილი – 300“*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2005.

**„ვეფხისტყაოსანი“ და თანამედროვე ლიტერატურული
პროცესი. კლასიკის დე/რეკონსტრუქცია:
ნარაციული და რეცეფციული სტრატეგიები
“The Knight in the Panther’s Skin” and Modern
Literary Process. Re/De/construction of Classics.
Narrative and Reception Strategies**

NATO GULUA

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

**Levan Gotua’s Drama “ Shota Rustaveli “ in
the Context of Modern Literary Criticism**

Levan Gotua’s Drama “Shota Rustaveli“, written in the first four decades of the 20th century, was published after the death of the writer in 1979 year (“Soviet Art“, # 4). In fact, Georgian literary criticism did not show any interest towards this work, with the exception of certain responses. Analyzing this play from the modern approach will enable us to identify its place in writer’s works and generally in the history of 20th century Georgian Drama.

Key words: Modernism, Georgian dramaturgy, Literary criticism

ნატო გულუა

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**ლევან გოთუას დრამა „შოთა რუსთაველი“
მოდერნიზმის კონტექსტში**

გასული საუკუნის 40-იან წლებში დაწერილი ლევან გოთუას დრამა „შოთა რუსთაველი“ მწერლის გარდაცვალების შემდეგ, 1979 წელს დაიბეჭდა („საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, რედ. თამაზ ჭილაძე). ქართუ-

ლი ლიტერატურული კრიტიკა ფაქტობრივად არ დაინტერესებულა ამ ნაწარმოებით, თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ გამოხმაურებებს (კანკავა 1985).

ჩვენი ნაშრომის მიზანია ვაჩვენოთ მოდერნიზმის როგორც დროის ნიშანთა სისტემის რეცეფცია ლ. გოთუას დრამაში „შოთა რუსთაველი“, განვსაზღვროთ მისი ადგილი ავტორის შემოქმედებასა და საერთოდ ქართულ დრამატურგიაში, ასევე თავად ავტორის, როგორც შინაგანი ემიგრანტის, შემოქმედების როლი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

ცნობილი ფაქტია, რომ გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან ქართულ მწერლობაში ისევ გამოიკვეთა ეროვნული იდეისადმი აშკარა ინტერესი. მართალია მოდერნიზმის, როგორც მიმდინარეობის, განვითარება 30-იან წლებში შეწყდა, მაგრამ მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ელემენტები, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით, კვლავაც გამოვლინდა ომისშემდგომი პერიოდის ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაში. სწორედ ამ ხანაში იქმნება ლ. გოთუას დრამატული ნაწარმოებები. მწერალი, ძირითადად, ცდილობს ლეგენდარულ გმირთა სახეები გამოკვეთოს და ამგვარად გამოხატოს საკუთარი პოზიცია ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების მიმართ, გაადვივოს მინავლული ეროვნული იდეა. მისი დრამები: „მეფე ერეკლე“ (გოთუა 1956) და „დავით აღმაშენებელი“ (ლხცსა 125:63) წარმატებით იდგმებოდა სცენაზე, რასაც ვერ ვიტყვით „შოთა რუსთაველზე“, რომელიც მხოლოდ ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა.

დრამა „შოთა რუსთაველის“ შექმნა ისტორიული და ამავე დროს, ლეგენდარული, გმირული ხასიათის გამოსახვის ერთ-ერთი თამამი მცდელობა იყო ქართულ ლიტერატურაში. შოთა რუსთაველის შესახებ არსებული ბიოგრაფიული ცნობების სიმცირემ, მისი ცხოვრების ირგვლივ ხალხში გავრცელებულმა განსხვავებულმა ვერსიებმა დიდი გასაქანი მისცა მწერლის ფანტაზიას პოეტის მხატვრული სახის შექმნისა და დრამაში განვითარებული მოვლენების წარმოსახვისას.

ნაწარმოების სიუჟეტი ვითარდება შოთა რუსთაველისა და მისი თანამედროვე დიდებულების, ასევე მაღალი რანგის სასულიერო პირების დაპირისპირების ფონზე, რის შედეგაც პოეტს სამშობლოდან გადახვეწა მოუხდა. ავტორს შოთა რუსთაველი დახატული ჰყავს როგორც განსხვავებულად მოაზროვნე, დადგენილი წესებისა და ნორმების უარყოფისათვის განდევნილი. ლ. გოთუას, თავად შინაგან ემიგრანტს, ცხადია, განსაკუთრებით ხიბლავდა სიკვდილის შემდეგ

საყოველთაოდ აღიარებული პოეტის ბედი. შოთა რუსთაველის პორტრეტის შექმნისას მწერალს ყურადღება გამახვილებული აქვს გმირის მისწრაფებაზე – ბოლომდე დაიცვას საკუთარი პოზიცია, შეინარჩუნოს ადამიანური ღირსებები, პირად ინტერესებზე მაღლა დააყენოს სამშობლოს სიყვარული.

გადმოცემის მიხედვით, შოთა რუსთაველი იდევნებოდა სასულიერო პირების მიერ. მეცნიერთა დიდი ნაწილი (შ. ნუცუბიძე, პ. ინგოროყვა, ი. ვართაგავა, ა. განერელია და სხვები) სწორედ გადმოცემებს ეყრდნობა და პოეტის სამშობლოდან განდევნის სხვადასხვა მიზეზს ასახელებს: სარწმუნოებიდან განდგომა, ავტორის მსოფლმხედველობა, პანთეისტური მატერიალიზმის იდეოლოგია, ნეოპლატონიკოსობა... მ. ლალანიძე კი, მრავალრიცხოვან ფოლკლორულ ტექსტებზე დაყრდნობით, შეეცადა ჩამოეყალიბებინა **რუსთაველის მითოსი**, ანუ ერგენებინა როგორ წარმოსახავს ფოლკლორული ცნობიერება შოთა რუსთაველის ცხოვრების გზას, მის სახესა და ხვედრს (ლალანიძე 2010) და დაასკვნა, რომ ტექსტების დიდი ნაწილის მიხედვით, რუსთაველი მამულიდან განიდევნა ჩადენილი დანაშაულის, მისი საზოგადოების გარკვეულ ნაწილთან, ხელისუფლებასთან შეუთავსებლობის გამო.

ამ გადმოცემათა და შეხედულებათა ანარეკლი აშკარად საგრძნობია დრამაში. შოთა რუსთაველის განდევნის ზემოჩამოთვლილი სავარაუდო ბრალდებები სხვადასხვა ინტერპრეტაციით გაჟღერებულია ლ. გოთუას ნაწარმოებშიც: „შე მკრეხელო! განდგომილო! ახალი ცდუნების მთქმელო! შენი წიგნებით ღუპავ საქართველოს!“... „შენ ხარ დამნაშავე, შენ! შენი შაირებით! შენი აზრებით! მრუდე გატანიო!“... „შენ ფესვები წარსულში გაქვს!“... – ამგვარი ბრალდებებით „ამკობენ“ პოეტს დიდებულები და კათალიკოსი. რაც შეეხება მიქელ კათალიკოსის დამოკიდებულებას „ვეფხისტყაოსნის“ შემქმნელისადმი, სავსებით ემთხვევა გადმოცემას თამარ მეფის თანამედროვე იოანე კათალიკოსის შესახებ, რომელიც შოთა რუსთაველს „ქრისტიანობის შემმუსვრელად“ მოიხსენიებს (მთანმინდელი 1884).

დრამაში ჩართულია ის ეპიზოდი საქართველოს ისტორიიდან, როდესაც ყუთლუ-არსლანის პოლიტიკურმა დასმა მოითხოვა თამარ მეფისაგან პარლამენტის მსგავსი დანესებულების, ე.წ. „ისნის კარვის“ დადგმა, სადაც საკანონმდებლო უფლებები მიენიჭებოდათ არა მარტო მსხვილ ფეოდალებს, არამედ ქალაქის მოსახლეობასაც. როგორც ცნობილია, ეს მოთხოვნა არ შესრულდა, მაგრამ ამ მოვლენას ავტორი აფასებს როგორც პროგრესულს და ამ დასის თანამოაზრედ გვიხატ-

ავს შოთა რუსთაველს, რომელსაც მიაჩნია, რომ ადამიანები ნიჭითა და ერის წინაშე დამსახურებით უნდა გამოირჩეს. აქ აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ისტორიაში მოხსენებულია თამარ მეფის თანამედროვე მიქელ კათალიკოსი, რომელსაც მკვლევართა ერთი ნაწილი რეაქციონერ დიდგვაროვანთა ჯგუფის წარმომადგენლად მიიჩნევს და მის სახელთან აკავშირებენ ადამიანების არა ღირსებით, არამედ გვარის მიხედვით დანიშნულების დამკვიდრებას (ანთელავა 1984: 24).

დრამა „შოთა რუსთაველი“ მიმართულია ადამიანის აზროვნების შეზღუდვის, კარჩაკეტილობის წინააღმდეგ. როცა ის შეიქმნა, დიდი დრო არ იყო გასული დრამა „დაძირული სოფლის“ (ლხცსა 125: 107) დაწერიდან. ამ პიესასთან დაკავშირებულმა ისტორიამ მოახდინა იმის პროვოცირება, რომ ლ. გოთუას შემოქმედების ერთ-ერთი წარმმართველი თემა პროგრესული, თავისუფალი აზრის დევნა გამხდარიყო. მას შემდეგ, რაც მწერლისგან მოითხოვეს პიესა „დაძირული სოფლის“ ფინალის გადაკეთება იმ მოტივით, რომ ავტორის თანამედროვე ეპოქაში მიუღებელი იყო მთავარი გმირის სიკვდილი ძველი ტრადიციებითა და სულიერი კულტურით აღსავსე სამყაროსთან ერთად, და რასაც ახალგაზრდა მწერალი პრინციპულად არ დაეთანხმა, გოთუას შემოქმედებაში დამკვიდრდა თავისუფალი ხელოვანის ტრაგიკული ბედის იდეა. თუკი მანამდე მის მიერ დახატული შემოქმედი ადამიანები, მეფეებისა და ერის მფარველობის ქვეშ მყოფები, ლაღად გრძნობდნენ თავს (მაგალითად, როგორცაა „დავით აღმაშენებლიდან“ გუდარეხვაი), შოთა რუსთაველი დრამიდან „შოთა რუსთაველი“, იოანე უტყვი „ყინცვისის ანგელოზიდან“ (გოთუა 1963), მართაზი „სერაფიტიდან“ (გოთუა 1981), ნათია რომანიდან „ლეკვი ლომისა“ (გოთუა 1963), მწერალი მოთხრობიდან „ნისლი ნახატარის ტყეში“ (გოთუა 1963) თავისუფალი სულის ხელოვანები არიან და იბრძვიან თვითმყოფადობის შესანარჩუნებლად. შოთა რუსთაველის, როგორც დრამის გმირის, ტრაგიკული ცხოვრება ნათელი მაგალითია იმისა, როგორ იდევნებოდა პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანი დიდი თამარ მეფის ეპოქაშიც და დაუშვებელი იყო ახლის ძიება, რადგან ყველაფერი უკვე ნაპოვნად ეგულებოდათ. „ოქროს ხანაშიც“ კი „კაცის ხორციით იკვებებოდა დიდება“, ხოლო შინაურ მოაზროვნეს არასოდეს ჰქონია საყოველთაო დაფასება და თანაგრძნობა. თავად მგოსანი, როგორც თავისუფალი, გმირ-ბედნიერი ერის შვილი, კალმით ებრძვის უკეთურად განდიდებულებს „ყველა დროის უმართებულოდ კრულვილთა, განდევნილთა და განწირულთა სახელით“ (გოთუა 1979).

ამ შემთხვევაში შეიძლება ვისაუბროთ სუბიექტის, პიროვნების მიმართ ლ. გოთუას დამოკიდებულებაზე მოდერნიზმის თვალსაზრისით. მაშინ, როცა დრამა დაინერა, სუბიექტი, როგორც კატეგორია, დაპირიპირებული იყო საზოგადოებასთან და არასრულყოფილად მიიჩნეოდა, რადგანაც არ შეესაბამებოდა საბჭოურ ნორმას – “ჩვენ”.

დრამაში ქრისტეს სახელს ამოფარებული მედროვეები, ისევე როგორც ლ. გოთუას თანამედროვე ეპოქაში საბჭოთა იდეოლოგიის გამტარებლები, ფრთებს აკვეცდნენ და მეხოტბეებად აქცევდნენ განსხვავებულად მოაზროვნე მწერლებს. „ასე კვიმატოდნენ შავთელი, ჩახრუხაძე, სხვანი... შენზე არანაკლებ განსწავლული და ნიჭცხებულნი“, – მიქელ კათალიკოსის ეს ცინიკური დანაქადი იმ მუქარით აღსავსე ნღების გამოძახილია, რომელშიც თავად მწერალს მოუხდა ცხოვრება.

განსხვავებით სხვა დრამებისაგან („მეფე ერეკლე“, „დავით აღმაშენებელი“, „თუთის პატარძალი“, „უძღვევლინი“, „სამსახეობა რაინდისა“ (ლხცსა 125: 66), „დაძირული სოფელი“, „შოთა რუსთაველში“ მწერალმა ისეთი გამოსახვის საშუალებები გამოიყენა“ რამაც დრამა დაუახლოვა მოდერნისტულ მხატვრულ პრაქტიკას. მხატვრული ხერხი, როგორიცაა **ტექსტი ტექსტში**, ფართოდაა გამოყენებული დრამაში. ტექსტის ტექსტში ჩართვა განსხვავებული ფორმებითა და დანიშნულებით ხდება. სხვადასხვა ნაწარმოებში ის გვევლინება ეპიგრაფის ან რემინისცენციის სახით. ჩვენს შემთხვევაში კი ორი სხვადასხვა ტექსტი ერთვის ერთმანეთს; კერძოდ, ძირითად სიუჟეტურ ხაზს – ლეგენდა შოთა რუსთაველის ცხოვრების შესახებ – ორგანულად ერწყმის „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი და მასში წარმოსახული მოვლენები. “ვეფხისტყაოსნის” ტექსტს კითხულობენ ახალგაზრდა მწიგნობრები – შოთას „სულიერი ძმები და მონაფეები“, მხატვარი ბერთუბნელი, კითხულობენ ყველგან: სასახლეში, მდინარის პირას, ფარულად ტაძარში და ბრძოლის დროსაც კი, „ვეფხის წიგნიდან“ ამოგლეჯილი ფურცლები, მისი მადლიანი სტრიქონები, მტერზე სახელოვნად გამარჯვების მთავარ იარაღად ქცეულა. დრამაში თავიანთი აზრის დასასაბუთებლად ციტატები მოჰყავთ „ვეფხისტყაოსნიდან“; ფრაზა – „ქაჯეთის ციხის აღება“ განზოგადებულა და ზოგადად მტერზე გამარჯვებას, სანადელის ასრულებას, დასახული მიზნის მიღწევას ნიშნავს“; საერთოდაც, შოთას ლექსიკით მეტყველებენ პერსონაჟები, თვით პოეტის მოწინააღმდეგეებიც კი. ეს მხატვრული ხერხი ავტორმა გამოიყენა იმის საჩვენებლად, თუ როგორ ზეგავლენას ახდენდა „ვეფხისტყაოსანი“ ერის სულიერ განვითარებაზე.

შოთა რუსთაველი და მისი „ვეფხისტყაოსანი“ მომდევნო ხანაშიც გახდა ლ/ გოთუას შთავგონების წყარო. ამ თემას უძღვნა მან მოთხრობათა ციკლი „ნამზევი რუსთაველისა“ („გარეჯულა“, „გელიყარის გაზაფხული“, „ხანძთის ზარი“, „ქვის დედაენა“, „აზუზუნდი ფუტკარო“, „ვეფხის ნიგნი და სვეტიცხოვლის სამყარო“, „გამჭვირვალე ფურცლები და ფიქრები“)(გოთუა 1968), სადაც უფრო ფართოდ გაიშალა დრამაში „შოთა რუსთაველი“ წამოჭრილი საკითხები.

დრამაში გამოყენებული **„შინაგანი მონოლოგი“**, თავისი ხასიათითა და ფუნქციით, „შოთა რუსთაველს“ აახლოებს მოდერნისტულ ტექსტებთან, რადგან მოცემულ შემთხვევაში **შინაგანი მონოლოგი** პერსონაჟების არაცნობიერს წარმოაჩენს. ამ ხერხს მწერალი იყენებს ყველაზე სათუთი გრძნობების გადმოსაცემად. როცა თამარ მეფე და შოთა რუსთაველი ერთად დგანან სცენაზე, მაშინ თითოეული მათგანის არაცნობიერი სამყარო ვლინდება. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა შოთა რუსთაველის ემოციების გამოხატვისას:

„შოთა. (ფიქრი-ჩურჩული) – სულმნათი! ჩემთან ობოლ სენაკში! გულმა მიგრძნო!

თამარ. (ფიქრი-ჩურჩული) – ცოცხალი და უკვე უკვდავი!

შოთა. (ფიქრი-ჩურჩული) – ბედად გაჩენილი! დღეს ხომ იგი სრულიად საქართველოა!

თამარ. (ფიქრი-ჩურჩული) – საქართველოს დიდი შუბლი – ნათელი!

შოთა. (ფიქრი-ჩურჩული) – სათნოება, სიბრძნე და სილამაზე ასე საკვირველად და საქვეყნოდ ერთად!

თამარ. (ფიქრი-ჩურჩული) – დაუცხრომელი სული ჩვენი ერისა!

შოთა. (ფიქრი-ჩურჩული) – მზე და სამშობლო ერთად!

თამარ. (ფიქრი-ჩურჩული) – დღეის მგოსანი და მომავლის ადამიანი!“

მოცემულ დიალოგში ავტორისეული რემარკის – **ფიქრი-ჩურჩული** – ხშირ გამოყენებას მივყავართ იმ აზრამდე, რომ საქმე გვაქვს არა უბრალოდ ფიქრის გახმოვანებასთან, არამედ ქვეცნობიერში არსებული აზრების უნებლიე გამჟღავნებასთან. სწორედ ამ **ფიქრი-ჩურჩულში** ვლინდება შოთა რუსთაველის ჭეშმარიტი გრძნობები თამარ მეფის მიმართ. ავტორი აქაც არ ღალატობს ფაბულად გამოყენებულ ლეგენდას და დრამის მთავარი გმირიც ფარულად ეტრფის თამარს:

„თამარ. (ფიქრი-ჩურჩული) – დალოცვილი, მხოლოდ დალოცვილი ნიჭი ერისა!

შოთა. (ფიქრი-ჩურჩული) – ჩემი ერისა და ოცნების უნმინდესი!“

ნაწარმოების მხატვრული მხარის განხილვისას, მწერლის ყველაზე დიდ დამსახურებად მიგვაჩნია ისეთი მხატვრული ხერხის შემოტანა, როგორიცაა **თეატრი თეატრში** (ნარმოდგენა ნარმოდგენაში). ამ თვალსაზრისით ლ. გოთუას დრამა „შოთა რუსთაველი“ შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც **მეტადრამა**. მართალია ეს ტერმინი მოგვიანებით დამკვიდრდა ხელოვნებათმცოდნეობაში (Abel 1963), მაგრამ მეტადრამული თხრობის სახე – **თეატრი თეატრში** ძველი თემაა და მისი გადამუშავება მოხდა გასული საუკუნის შუა ხანებში. „შოთა რუსთაველში“ ნაჩვენებია დამოუკიდებელი მხატვრული სინამდვილის კონსტრუირება, თეატრალური სივრცის გაორმაგება; ესაა *ნარმოდგენა ნარმოდგენაში*, ანუ ერთგვარი თვითრეფლექსია სტრუქტურის თვალსაზრისით. როცა ამ მხატვრულ ხერხზე ვსაუბრობთ, ვგულისხმობთ ხალხურ თეატრონს, ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, **ქორ-ფერხულას**, რომელიც დრამის მთავარი მოქმედების პარალელურად ნარმოდგენას დგამს და რომლის წევრები განასახიერებენ ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ (ჩიქოვანი 1937) გმირებს: ტარიელს, ავთანდილს, ლელწამ-დარეჯანს, ფრიდონს... სათანადო ნიღბებითა და სამოსელით, დამახასიათებელი ატრიბუტიკით. მათ თან ახლავთ მთხრობელი, რომელიც კითხულობს ნაწყვეტებს „ტარიელიანიდან“ და მსახიობები კი თავიანთ როლებს ირგებენ. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტარიელიანის ნარმოდგენის პარალელურად მიმდინარეობს „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის კითხვაც, თანაც სწორედ იმ ადგილებისა, რომლებზეც ვაჟა-ფშაველამ გაამახვილა ყურადღება წერილში „ვეფხისტყაოსნის შესახებ (ორიოდე სიტყვა პასუხად ბ-ნ ა. ხახანაშვილს)“ (ვაჟა-ფშაველა 1956), სადაც ასკვნის, რომ ტარიელიანის ტექსტი “ვეფხისტყაოსანზეა” დამოკიდებული. ვაჟას თქმით, რუსთაველის ცნობილი ტექსტი „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა...“ საფუძვლად დასდებია „ტარიელიანის“ ტექსტს: „ერთი მოყმე წყლისა პირსა, ნამტირალი ჰგავდა გმირსა...“ ტექსტების პარალელური მოხმობით, დრამის ავტორს თანდათან მივყავართ იმ აზრამდე, რომ ვეფხისტყაოსანს პოეტი ხალხის დახმარებით ქმნიდა: „გინდა შენ შეთხზე, გინდა მე – ქართული ლექსის ჯავარი“, – მიმართავს რუსთაველი „ტარიელიანის“ შემქმნელ ხალხს. აქ იგრძნობა რუსთაველის პოემის ნარმოშობის შესახებ ორი განსხვავებული მეცნიერული მოსაზრების კვალი. ზემოთ მოხმობილი ციტატის მიხედვით, ლ. გოთუასთვის მთავარია არა თეორიები, არამედ ის ფაქტი, რომ რუსთაველის პოემაცა და ხალხური „ვეფხისტყაოსანიც“ ქართველი ხალხის გენიამ შვა. ისევ ტექსტიდან მოვიყვან მაგალითს:

„(მთხრობელი ქლესადაც და გაბლენძილადაც შეეკითხება შოთას):
მთხრობელი. ესეც გვაუწყე, მოგვახსენე – სულ მარტო სწერ თუ სხ-
ვას აწერინებ; თავის ნებით სწერ თუ ჩვენ – ამა ქვეყნის ძლიერებსა და
დიდებულებს გვექლესები.

შოთა. ჩემთან ყველა ხართ! ვინცა და რაც თვალსა, გულსა და შუბ-
ლის ძარღვსა შემომთხვევია! ზოგი პირდაპირ და ზოგი პირუკუ. მართ
– ადამიანთა სიკეთე ვაქო, ვადიდო... ბოროტებაც ვძრახო და შიშით შე-
ქმნილი სიყვარული – მლიქვნელობაც!... კაცს ამერია საზღვარი, სად
მე – სად ჩემი ერია!

ქორ-ფერხულა. კაცი თუ ერთად იქცევა – ორივე ბედნიერია!“

ორივე შემთხვევაში – როგორც ძირითად დრამაში, ისე მასში ჩარ-
თულ წარმოდგენაში, შენარჩუნებულია დრამის მთავარი კომპონენ-
ტები: ავტორი – პერსონაჟი – მკითხველი (მაყურებელი), ხალხური
თეატრონისათვის ტექსტის ავტორი ხალხია, პერსონაჟები – ხალხური
ტარიელიანის გაცოცხლებული გმირები, მაყურებელი კი დრამა „შოთა
რუსთაველის“ პერსონაჟები.

დრამატული მოქმედებების აგების ახალი პრინციპების გამოყ-
ენებით, მწერალმა შეძლო პიესის ტრადიციულ სტრუქტურაში ცვლი-
ლების შეტანა, მისი მოდელირება. მიგვაჩნია, რომ ამ ხერხის (თეატ-
რი თეატრში) გამოყენებით მწერალმა ოსტატურად გვიჩვენა ერის
დამოკიდებულება „ვეფხისტყაოსნის“ მიმართ, ის რომ პოეტის შთ-
აგონებას ქვეყნის, ხალხის ისტორია, სულიერი სიმდიდრე ასაზრდოებს.

აშკარაა, რომ ამგვარი სულისკვეთების ნაწარმოები ვერ დაიბეჭდე-
ბოდა ავტორის თანამედროვე ეპოქაში. მწერლის გარდაცვალების შემ-
დეგ ამ დრამის დაბეჭდვას თავისი მიზეზები უნდა ჰქონოდა. ჟურნალი,
რომელმაც გოთუას პიესის გამოქვეყნებით წარსულში განვითარებუ-
ლი მოვლენები გადმოიტანა თანამედროვე ეპოქაში, დაუპირისპირდა
უგმირობის, ბრწყინვისდროინდელ უძრავობის ხანას, როცა საქართ-
ველოს მთავრობა, ნაცვლად ეროვნულისა, კრემლზე ორიენტირებული
პოლიტიკით იყო დაკავებული. „შოთა რუსთაველის“ დაბეჭდვის მო-
მენტში ერთი წელი იყო გასული საქართველოს ახალი კონსტიტუციის
მიღებიდან, რასაც წინ უძღოდა ქართულის, როგორც სახელმწიფო
ენის დაცვასთან დაკავშირებული საზოგადოების მტკიცე პროტესტი.
„საბჭოთა ხელოვნების“ ამ ნომრის შინაარსი ზემოხსენებული მოვლე-
ნების ერთგვარ გამომხაურებას წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან საქართ-
ველოს ისტორიაში გარდატეხის პერიოდი იწყება, როგორც საზოგადო-

ებრივ-პოლიტიკური, ასევე მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით; კომუნისტურმა რეჟიმმა გარკვეულწილად შეცვალა დიქტატორული მართვის მეთოდები, საქართველოში ცენზურა აღარ იყო ძველებურად მკაცრი, “მძაფრდება ქართველი ერის ბრძოლა ეროვნული და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობისათვის” (შაინიძე 2012). ყოველივე ამის შედეგად მიგვაჩნია 1979 წელს ლ. გოთუას დრამის გამოქვეყნება და მის გვერდით მოთავსებული წერილებიც „მთვარის მოტაცებაზე“, „ჯაყოს ხიზნებზე“; თუმცა ჟურნალის პირველი გვერდები ისევ ლენინის საიუბილეო თარიღს გვახსენებს და სოციალისტურ კულტურათა ურთიერგავლენაზე გვესაუბრება. ჟურნალის ამ ნომერში დაიბეჭდა აგრეთვე ინფორმაცია 1979 წელს ქართველი მოღვაწეებისათვის შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის მინიჭების შესახებ. ვფიქრობთ, გოთუას დრამის გამოქვეყნება ამ ფაქტისადმი თემატური გამოეხმაურებაც იყო.

დამონმეპანი:

აბელი 1963: Abel L. *Metatheatre: A new view of a dramatic form*. N.-Y.: 1963.

ანთელავა 1984: ანთელავა ი. *ქსე*. ტ. 7. თბილისი: 1984.

გოთუა 1956: გოთუა ლ. *მეფე ერეკლე*. თბილისი: „ხელოვნება“. 1985.

გოთუა 1959: გოთუა ლ. *შოთა რუსთაველი*. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4. თბილისი: 1979.

გოთუა 1968: გოთუა ლ. *მატიანური*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“. 1968.

ვაჟა-ფშაველა 1956: ვაჟა-ფშაველა. „ვეფხისტყაოსნის შესახებ (ორიოდე სიტყვა პასუხად ბ.-ნ ა. ხახანაშვილს)“. *თხზულებანი*. ტ. VII. თბილისი: 1956.

კანკავა 1985: კანკავა გ. *შენიშვნები ქართული დრამატურგიული მწერლობის შესახებ. ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: „მერანი“. 1985.

მთანინდელი 1884: მთანინდელი ზ. (ზაქარია ჭიჭინაძე). *შოთა რუსთაველი, 1172-1216*. თბილისი: კონსტანტინე ი. მესხიევის გამომცემლობა, 1884.

ღალანიძე 2010: ღალანიძე მ. „რუსთაველის მითოსი“. *ქართული ფოლკლორი*, 5(XXI). 2010. მის.: <http://www.nplg.gov.ge/gsdll/cgi-bin/library.exe>

შაინიძე 2012: შაინიძე ჟ. *ლიტერატურული სკოლები და დაჯგუფებები თანამედროვე ქართულ მწერლობაში (XX საუკუნის 70-90-იანი წლები)*. სადისერტაციო ნაშრომი. (განთავსებულია 2012). მის.: http://old.bsu.edu.ge/upload/Disertation_Shainidze_Zhuzhuna.pdf

ჩიქოვანი 1937: ჩიქოვანი მ. *ხალხური ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: 1937.

ხცსა, ფ. 125, აღწ. 1, საქ. 63.

ხცსა, ფ. 125, აღწ. 1, საქ. 66.

ხცსა, ფ. 125, აღწ. 1, საქ. 107.

MARIAM KARBELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin” as a Piece of Philosophical Genre Novel

Precursors of a philosophical novel can be found in all forms which adjoin philosophy – in satires of Menippe, Plato’s dialogues, and utopias but it is only the philosophical romance that breathes with real viability. It is absolutely logical that “The Knight in the Panther’s Skin”, as a piece of philosophical genre, is associated with the political ideas of Rustaveli. By the use of artistic images of every state described in “The Knight in the Panther’s Skin”, Rustaveli speaks of his social and political opinions, which can be accessed to the end and can be assessed adequately only by consideration of specific works of old Greek philosophers. To cognize Shota Rustaveli’s ethical/moral and political conceptions in its artistic methods the allusions referring to antique political philosophy should be taken into consideration.

Key words: The Knight in the Panther’s Skin, genre, novel, philosophy, moral and political conceptions.

მარიამ კარბელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანი“ როგორც ფილოსოფიური რომანის ჟანრის თხზულება

შალვა ნუცუბიძე არის პირველი მკვლევარი, ვინც სრული კონკრეტულობით დააყენა საკითხი ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივი რაობის გასარკვევად და კატეგორიულად უარყო ვეფხისტყაოსნის ჟანრული კვალიფიკაცია, როგორც შუა საუკუნეთა კლასიკური სარაინდო რომანისა: „ჩვეულებრივ ვეფხისტყაოსანს განიხილავენ როგორც კლასიკურ შუასაუკუნეობრივ სარაინდო რომანს, როგორც სიყვარულისა და რაინდული გმირობის ხოტბას. თავისი წარმოდგენებით ღირსებაზე, ქალბატონის მსახურების მოვალეობაზე და სხვა. რა თქმა უნდა, ვე-

ფხისტყაოსანში შექებულია რაინდობაც და სიყვარულიც, მაგრამ ეს სულაც არაა ყველაფერი, რაც პოემაში მხატვრული ასახვის საგანს შეადგენს. უფრო მეტიც, ეს ყოველივე – ის არაა, რაც ქმნის მის განწყობას, იმ ატმოსფეროს, რომლითაც ის სუნთქავს“ (ნუცუბიძე 1958: 16). შემდეგ მკვლევარი აზუსტებს, თუ რა არის ის, რაც ქმნის პოემის განწყობას და ატმოსფეროს, რომლითაც ის სუნთქავს: „მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში არის ეგრეთნოდებული ფილოსოფიური პოემები. მათი განმასხვავებელი ნიშანი ისაა, რომ ისინი მკაცრად განსაზღვრულ მსოფლგაგებაზეა აგებული, რაც შემუშავებულია გარკვეული ეპოქის მიერ და თავისი გამოხატულება ჰპოვეს ფილოსოფიაში, ფილოსოფიის გარკვეულ ძეგლებშია დაფიქსირებული. არეკლავენ რა იმ იდეებსა და ცნებებს, რომელნიც ეპოქის წამყვან მოაზროვნეთა ფილოსოფიურ სისტემებშია ასახული, ფილოსოფიური პოემები ამ იდეათა მხატვრულ განხორციელებას გვაძლევენ“ (ნუცუბიძე 1958: 78); ამავე დებულებას იგი სხვაგან იმეორებს: „საკითხის სირთულე არ გამოდგება იმის გასამართლებლად, რათა გვერდი ავუაროთ იმ მთავარ ფაქტს, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ უმთავრესი ფილოსოფიური პოემაა და შესაძლებელია და უნდა დაყენებულ იქნას ამ ჟანრის მსოფლიო პოემების რიგში“ (ნუცუბიძე 1958: 115); „აღნიშნავს რა, რომ რუსთაველის პოემა სრულიად უკამათოა, როგორც ქვემოთ იქნება ნაჩვენები და დასაბუთებული, ისეთ პოემათა კატეგორიას მიეკუთვნება, როგორებიცაა დანტეს „ღვთაებრივი კომედია, და გოეთეს „ფაუსტი“ (ნუცუბიძე 1958: 46), შ. ნუცუბიძე აფართოებს შედარების ფარგლებს იტალიური რენესანსის ისეთ წარმომადგენელთა დასახელებით, როგორებიცაა არიოსტო და ტორკვატო ტასო, რათა უფრო ცხადად გამოკვეთოს ვეფხისტყაოსნის ჟანრული რაობა: „ჩვენ ვნახავთ, როემ ეს არ არის არიოსტო, როგორც ზოგჯერ მიაჩნდათ, ამჩნევდნენ რა „ვეფხისტყაოსნის“ მსგავსებას „შმაგ როლანდთან“, და არც ტორკვატო ტასოა მისი „გათავისუფლებული იერუსალიმით“. ყოველივე ამის შესახებ, დავეყრდნობით რა მასალებს აქედანაც და იქედანაც, შემდგომ ვისაუბრებთ. თავიდან მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ იმ ფილოსოფიურ იდეათა შესახებ, რომელნიც მსჭვალავენ რუსთაველის ქმნილებას და სძენენ მას ფილოსოფიური პოემის ხასიათს, რუსთაველი თავად ლაპარაკობს, და ერთ ადგილას, გასაოცარი სიმოკლით და სიზუსტით, თავისი ფილოსოფოსის მთელი მსოფლგაგების ერთ ოთხბნკარიან სტროფში შემჭიდროებით, აქვე ასახელებს მას (ნუცუბიძე: 1958:46). ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურ არსს შ. ნუცუბიძე სხვა გამოკვლევებშიც აღნიშნავს: „...თუკი არეოპ-

აგული ნეოპლატონიზმი ქართული რენესანსის იდეოლოგიურ ბაზისს წარმოადგენს, მაშინ რუსთაველის ფილოსოფიური პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ფსევდო-დიონისეს იდეებს ადეკვატურ პოეტურ აღქმას გვაძლევს“ (ნუცუბიძე 1963: 159), ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური წყარო, ფსევდო—დიონისესთან ერთად, პეტრინიც არის, როგორც რუსთაველის „...წინამორბედი მისი შემოქმედების ფილოსოფიური წყაროს ხაზით... პეტრინი-რუსთაველის ფილოსოფიური საყრდენია... ეს ეხება რუსთაველის შემოქმედების ფილოსოფიურ წყაროებს, რომელნიც მას მსოფლიო რენესანსის ფილოსოფიურ პოეზიად აქცევენ... ჩვენ ვიხილავთ პოეზიის ორ გიგანტს – დანტეს და რუსთაველს, რომელნიც ერთნაირად აგებენ თავიანთი პოემების სამყაროს არქეოპაგული იერარქიის პრინციპებზე, მაგრამ ერთმა ეს იერარქია მოახლოებული დასავლური რენესანსის პირობებში გამოიყენა, ხოლო მეორემ კი უკვე დამყარებული აღმოსავლური რენესანსის პირობებში“ (ნუცუბიძე 1958: 65).

ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიურ პოემაში, სტრუქტურულ როლს ასრულებს სიუჟეტიც: „სიუჟეტი, როგორც მთლიანობა, დაკავშირებულია გარკვეულ მსოფლმხედველობასთან, რომელიც მის საფუძველში ძევს და პოემას გარკვეულ ფილოსოფიურ ხასიათს სძენს. რუსთაველის პოემა, როგორც მისივე რეალიათა საფუძველზე ირკვევა, მიეკუთვნება მსოფლიო ლიტერატურის მცირერიცხოვან ფილოსოფიურ პოემებს. იგი ფილოსოფიურია არა თემატურად, არა იმიტომ, რომ მის საფუძველში ძევს რომელიმე, თუნდაც ამაღლებული, ფილოსოფიური იდეა, არამედ სრულიად სხვა აზრით“ (ნუცუბიძე 1958:46), – ეს აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ ეს მსოფლგაგება, რომელიც პოემის საფუძველში ძევს, განსაზღვრავს და განაპირობებს მის სიუჟეტს, ე.ი. სიუჟეტის განვითარებას.

რაც შეეხება რუსთაველის უშუალო კავშირის ასახვას მის თანამედროვეობასთან, შ. ნუცუბიძე შემდეგნაირად განმარტავს: „რუსთაველის მხატვრული და ფილოსოფიური წვდომა იმაში მდგომარეობას, რომ გარდამავალი დროის თხემზე იგი არ დაემორჩილა სწორხაზოვანი ოპტიმიზმის ცდუნებას, არ გახდა სავაჭრო კაპიტალის პანეგირისტი. იგი მიუხვდა ამ ცდუნებას და თავი დააღწია თხრობის გამარტივებას, გაართულა რა ბედნიერების გაგება, როგორც უბედურების გადალახვა. დაპირისპირებულთა ერთიანობა, რომელიც რუსთაველმა ქართული ფილოსოფიის ბრძენთაგან შეითვისა, შესაბამის საზოგადოებრივ-ეკონომიკური წყობის პირობებში განხორციელდა მხატვრულ სახეებში და ორიგინალურ სიუჟეტში მოგვცა ფილოსოფიური პოემა მაჟორული

პოეტური ჟღერადობით და ფილოსოფიური განჭვრეტის სიღრმით“ (ნუცუბიძე 1958: 26).

რუსთაველის შემოქმედების ფილოსოფიური წყაროების შესახებ საგანგებო მსჯელობისას მკვლევარი კვლავ მჭიდრო კავშირში განიხილავს ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურ ხასიათს და პოემის სიუჟეტს მოქმედ პირებთან მთლიანობაში: „რუსთაველის პოემის ფილოსოფიური ხასიათი, უპირველეს ყოვლისა, პოემის სიუჟეტთან არის დაკავშირებული, ხოლო მოქმედნი პირნი ისე შეეფარდებიან პოემის შინაარსს, როგორც მისი კომპონენტები, თანამონაწილენი. რუსთაველის პოემის მიზნობრივი მიმართება – ბოროტზე კეთილის გამარჯვების ჩვენებაა, მაგრამ ბრძოლის შედეგად, გამძლეობის შედეგად. უბედურება არის გზა ბედნიერებისკენ, ბოროტი არის კეთილის დამყარების საშუალება. ასეთია „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი იდეა“; ამრიგად, ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურ ხასიათს შ. ნუცუბიძე სიუჟეტთან და პერსონაჟებთან უმჭიდროეს კავშირში განიხილავს, რაც ფილოსოფიური ხასიათის ნაწარმოების მხატვრული ღირსების განსაზღვრის თითქმის მთავარი კომპონენტია, რადგან არის ფილოსოფიური ხასიათის ისეთ ნაწარმოებთა კატეგორია, სადაც მოქმედი პირები ავტორის იდეათა რუპორებს წარმოადგენენ, რეზონირების როლს ასრულებენ და მათ მხატვრულ ღირსებებზე უარყოფითად მოქმედებენ. ამ მხრივ ძალიან მნიშვნელოვანია შ. ნუცუბიძისეული კვალიფიკაცია, რომ ვეფხისტყაოსნის იდეური საფუძველი „აძლევს ზოგად მიმართულებას, რომლის მიხედვითაც ვითარდება კონკრეტული სიუჟეტი განსაზღვრული სახეებით, მათი ურთიერთობებით, შეხვედრებით, დაცილებებით, სიყვარულით, სევდით, სიძულვილით, ერთი სიტყვით, ყველაფერი იმით, რის კონგლომერატიდანაც, რაც განფენილია სიუჟეტის გეგმაში, ვიღებთ პოემის შინაარსს“ (ნუცუბიძე 1958: 78).

რაც შეეხება ფილოსოფიურ ელემენტებს, რომელნიც ჩაქსოვილია პოემაში, შ. ნუცუბიძე მათ ორ კატეგორიად ყოფს: პირველია ფილოსოფიის ისტორიიდან ცალკეული მომენტები საერთოდ და ქართული ფილოსოფიიდან – კერძოდ. ამ კონტექსტში ზემოთაღნიშნული თავი „რუსთაველის შემოქმედების ფილოსოფიური წყაროები“ (ნუცუბიძე 1958: 78—117) იწყება ვეფხისტყაოსნის პროლოგის მეორე სტროფის პირველი ტაეპის – „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექმენ სახე ყოველისა ტანისა“ – საგანგებო ვრცელი განხილვით. ფილოსოფოსი მკვლევარი უარყოფს ამ ტაეპის ტრადიციულ, ვახტანგ მეექვსის კომენტარებით დაწყებულ და უმეტეს მკვლევართა მიერ გაზიარებულ შეხედულებას,

რომ ეს ტაეპი ბიბლიური კრეაციონიზმის მხატვრული გარდაქმნაა, უშუალოდ ბიბლიური თვალსაზრისია. შ. ნუცუბიძე ამ ცნობილი ტაეპს შემდეგნაირად განმარტავს: „...რუსთაველი, საკუთრივ ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნაზე კი არ ლაპარაკობს, არამედ მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ სამყაროს სხეულთა სახე, ფორმა შექმნა ღმერთმა, ეს დამატება ძალიან ახლოსაა შუასაუკუნეობრივთან, სახელდობრ – რომ ღმერთი არის სამყაროს ყველა სხეულთა ფორმა“ და საკითხთან დაკავშირებით ასახელებს „პანთეისტური მატერიალიზმის მამამთავარს პეტრე იბერს ანუ ფსევდო-დიონისე, არეოპაგელს (ნუცუბიძე 1958: 80). უნდა აღინიშნოს, რომ რუსთველოლოგთა აბსოლუტურმა უმრავლესობამ – ვინც რუსთაველის აღმსარებლობად ქრისტიანობას მიიჩნევს – შ. ნუცუბიძის ეს მოსაზრება არ გაიზიარა. ჩემის მხრივ უნდა აღვნიშნო, რომ პროლოგის მეორე სტროფის ნუცუბიძისეული ინტერპრეტაცია კი არ ამყარებს მის თეზისს ვეფხისტყაოსნის რენესანსულობის შესახებ, არამედ პირიქით, ძირს უთხრის. ასევე ვეფხისტყაოსნის რენესანსული მსოფლგაგების წინააღმდეგ მეტყველებს ვეფხისტყაოსნის პროლოგის პირველი სტროფის ინტერპრეტაციის უარყოფა, როგორც ბიბლიური კრეაციონიზმისა: სწორედ ამ პირველი სტროფის – „რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერთა“ – არის ერთ-ერთი უძლიერესი არგუმენტი, რომ ვეფხისტყაოსანი რენესანსული ნაწარმოებია“ (კარბელაშვილი 2010: 157-164).

რუსთაველის ფართო ფილოსოფიური განათლების დამადასტურებელ ფაქტთა სახით განხილულია სტროფები, სადაც ტარიელი (სტრ.886) და ნესტან—დარეჯანი (სტრ.1306) ადამიანის ფიზიკურ ელემენტებს – ოთხ შემადგენელს – მიწას, წყალს, ჰაერს და ცეცხლს – ახსენებენ („დამშლიან ჩემნი კავშირნი“ (886,4); ამ სტროფებს მარი პროკლეს და იოანე პეტრინის სახელებს უკავშირებს, და აზუსტებს, რომ ეს არის „არა ნეოპლატონიზმი სართოდ, არამედ მასთან ერთად მისი სპეციალური ფორმა, წარმოდგენილი IV (ე.ი. ქართული – მ.კ.) პლატონური სკოლით, რომელსაც სათავეში ედგა ქართველი ფილოსოფოსი პეტრე იბერი და მისი თანამოაზრე იოანე ლაზი“ (ნუცუბიძე 1958: 85).

აქ ძალიან მნიშვნელოვანია, შ.ნუცუბიძის შენიშვნა, რომ „ნ. ი. მარმა გვერდი აუქცია თავად რუსთაველის მითითებას, რომ მისი პოემის მთელი სიუჟეტური სვლის საფუძველში ძევს დივნოსის, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დიონისეს მოძღვრება“ (ნუცუბიძე 1958: 85) და, როგორც მართლაც ჭეშმარიტ არგუმენტს, ასახელებს 1494-ე სტროფს: „ამ საქმესა

დაფარულსა ბრძენი დივნოს გაამყლავნებს“; შ. ნუცუბიძე ამ სტროფს სრულიად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, რაც საყოველთაოდ ააღიარებელი: „რუსთაველი თავადვე ლაპარაკობს თავის პოემაში ფილოსოფოსზე, რომლის მოძღვრებაზეც აბსოლუტური კეთილისა და ბოროტის არარეალურობაზე, ანუ, სპეციალური ტერმინოლოგიით, „უარსობაზე“, როგორც ვნახავთ, აფუძნებს თავის პოემას“ (ნუცუბიძე 1958: 86-87).

„რუსთაველმა – წერს შ. ნუცუბიძე ვეფხისტყაოსნის კიდევ ერთ პასაჟთან დაკავშირებით, რომელიც ფილოსოფიურ ასოციაციებს აღძრავს – გადაწყვიტა კიდევ ერთხელ გადაეკითხა პლატონი, თვალი გადაავლო დიალოგს „ფედონი“, და, როგორც მხატვარი, შეჩერდა ამ დიალოგში სულის სახეზე, რომელიც სხეულის ჯურღმულშია. აქედანაა მშვენიერი ნესტანის ვედრება: „ღმერთსა შემევედრე, ნუთუ მან დამხსნას სოფლისა შრომასა, ცეცხლსა, წყალსა და მინასა, ჰეართა თანა ძრომასა“ (1306).

„ცხადია – შენიშნავს შ. ნუცუბიძე – რომ ადამიანის სხეული, შემდგარი ოთხი ელემენტისგან – ცეცხლის, წყლის და ა.შ. – აქ წარმოდგენილია, როგორც ჯურღმული. იმისთვის, რომ ამ ჯურღმულიდან გათავისუფლდეს, უნდა თავი დააღწიოს ელემენტთა კავშირს, რომელსაც ადამიანის სხეული წარმოადგენს“ (ნუცუბიძე 1958: 90).

შ. ნუცუბიძე ამ კონტექსტში საგანგებო ყურადღებას აქცევს ხორცის და სულის ურთიერთკავშირს: „სულსა და სხეულის ერთმანეთს აბსოლუტურად არ უპირისპირებდა, – წერს შ. ნუცუბიძე – სული სჭირდება სხეულს, მაგრამ თუ იტანჯება სხეული, იტანჯება სულიც. ხორცსა და სულს შორის ასეთ ურთიერთმიმართებაზე – თუკი რამე ვნებს ხორცს, შემდეგ სულსაც ვნებს – ასე უბრალოდ და ნმინდად მატერიალურად იტყვის რუსთაველი. მაგრამ ამის შესახებ შემდეგ“ (ნუცუბიძე 1958:91), შემდეგში მსჯელობა რუსთაველის მსოფლმხედველობის „მატერიალისტურ“ მიმართულებას ეხება; „აღმოჩნდება რომ ხორცი, რომელიც ფიზიკური სამყაროს ოთხი ელემენტისგან შედგება, წარმოადგენს სულიერ ტანჯვათა წყაროს არა ყოველთვის, არამედ მხოლოდ მაშინ, როცა სულს რაღაც აწუხებს, როცა იგი გრძნობს სამყაროს სიმძიმეს... (ნესტანს) აქვს იმედი, ისევე, როგორც ტარიელს, რომ სხეულის „საპყრობილედან“ გათავისუფლების შემდეგ აფრინდებიან იმ ადგილას, სადაც რუსთაველის გმირებს ნეტარება წარმოუდგენიათ... ის, რომ ხორცისა და სულის კოლიზია რუსთაველთან მსოფლგაგების საფუძველი კი არ არის, არამედ ამსოფლიური უბედურების,

მარცხის, უბედობის გამოხატულება, ე.ი. რაღაც წარმავალი, ჩანს იქედან, რომ მდგომარეობა, რომლისკენაც მიისწრაფიან რუსთაველის გმირები და სადაც სურთ აღმოჩნდნენ სიკვდილის შემდეგ, მინიერი წარმომავლობის საშუალებებითაა აღწერილი. ეს წარმოდგენა, როგორც ვნახავთ, არ არის ეკლესიურ-რელიგიური, არა იმპევენიური, არამედ ძალიანაც ამპევენიურია. რუსთაველური ასახვით იმსოფლიური ცხოვრება მინიერი ცხოვრების, როგორც ასეთის, გაგრძელებას წარმოადგენს“ (ნუცუბიძე 1958: 91-92); ამ მსჯელობას ფილოსოფოსი ვეფხისტყაოსნის 884, 1305, 1306, 1307, 1308 სტროფებით ასაბუთებს, რომელთაგან ბოლო ოთხი ნესტანის მიერ ქაჯეთის ციხიდან გამოგზავნილი წერილიდანაა.

უთუოდ უნდა ითქვას შემდეგი: ამ ზემოთმოყვანილ განსჯას სულისა და ხორცის, ამპევენიური და იმპევენიური ცხოვრების შესახებ შ.ნუცუბიძე უკავშირებს ავთანდილის ანდერძს, რომელშიც შეაქვს ორი ცხადი ინტერპოლაცია, ე.ი. ჩანართი სტროფები, რომელნიც ნ.ნათაძემ, შ.ნუცუბიძის მიზაძვით, შეიტანა ვეფხისტყაოსნის მისეულ სასკოლო გამოცემაში (ნუცუბიძე 1958: 93, სტრ.806 რუსულიდან თარგმნილი).

შ. ნუცუბიძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ვეფხისტყაოსანში არსებულ სიტყვას **სირა** („შევრთვივარ სულთა სირასა“ – 886), რადგან „ეს სიტყვა (სეირა), აღებული არეოპაგიტული ლექსიკონიდან, მთელი თავისი მნიშვნელობით გაგებული იქნებოდა მხოლოდ ისეთი ვარაუდისას, ე.ი. იმის ცოდნის შემთხვევაში, თუ ვინ იყო არეოპაგიტის შემქმნელი და რა კავშირი ჰქონდა ყოველივე ამას ქართულ კულტურასთან და კერძოდ ქართულ ფილოსოფიასთან, მხოლოდ და მხოლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებლობა შევდგომოდით რუსთაველის პოეზიის ფილოსოფიურ წყაროთა ყოველმხრივ ანალიზს“ (ნუცუბიძე 1958: 94).

ესაა ავტორისეული შეფასება ისეთი მართლაც მნიშვნელოვანი სტროფის განსახილველად, როგორიცაა 1494: „ამ საქმესა დაფარულსა ბრძენი დივნოს გააცხადებს“, რომლის შესახებაც შ. ნუცუბიძე თავის კონცეფციურ აზრს გამოთქვამს: „ამ სტროფში რუსთაველი – არც მეტი, არც ნაკლები — გვაძლევს იმ მოაზროვნის სახელს (თუმცა კი ფსევდო-სახელს), რომლის მოძღვრებასაც ეფუძნება, და მის მთავარ აზრს, რომელმაც განაპირობა „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური განვითარების მთელი სვლა და დასასრული... აქ მოცემულია რაღაც არტიკულულად მიუწვდომელი რამ: სამ ბნკარში მხატვრული სახის მეშვეობით არეოპაგიტის მთელი ფილოსოფიური სისტემაა გადმოცემული... ამ-

რიგად, აბსოლუტური კეთილის ფილოსოფია სიუჟეტის განვითარების რომელიდაც საფეხურზე მოულოდნელად კი არ ამოტივტივდება, არამედ თავიდანვე არსებობს პოემაში (დამონმებულია 112-113 სტროფები – მ.კ.) როგორც მამოძრავებელი სანყისი, რომელიც განაგებს მთელ სიუჟეტს და წარმართავს მას (ნუცუბიძე 1958: 95).

შ. ნუცუბიძეს ხსენებულ სტროფზე მსჯელობიდან გამოაქვს ორი დასკვნა, რაც ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური პოემის, ფუნდამენტს ქმნის; „პირველი: ღმერთი ქვეყანას მხოლოდ სიკეთეს მოუვლენს. ეს არის პეტრე იბერის თეზისი აბსოლუტური კეთილის შესახებ, იმაზე რომ ამქვეყნად რეალობა მხოლოს სიკეთეს ეკუთვნის. რაც შეეხება ბოროტს, ღმერთი, როგორც ასეთი, არ შეიძლება იყოს მისი დამბადებელი... **მეორე:** „ავსა ნამ-ერთ შეამოკლებს, კეთილია მისი გრძელი“. ვინც მიაღწევს აბსოლუტურ სიკეთეს, ეზიარება უზრუნველობას და ერწყმის ყოველივეს დასაბამს, ღმერთს, რომელიც, როგორც აბსოლუტური სიკეთე, ამ მოძღვრების თანახმად, არის ყოველივეს დასაბამი“ (ნუცუბიძე 1958: 94, 95).

პოემის დასაწყისსა და დასასრულში ამ სიკეთის ფილოსოფიის არსებობა განსაზღვრავს პოემის სიუჟეტს, რომელთან თანხმობაშიც ვითარდება შინაარსი: „რუსთაველმა მხატვრულ ენაზე გარდათქვა პანთეისტური მატერიალიზმის იდეები... რუსთაველის პოლიტიკური იდეოლოგია, როგორც ქართული რენესანსის პოეტისა, შეიძლება დაფუძნებოდა და ეფუძნებოდა კიდევ პანთეისტურ მატერიალიზმის ერთ-ერთ ფორმას, რომელიც საფუძვლად დაედო ასეთივე მოვლენას დასავლეთში“ (ნუცუბიძე 1958: 98, 99). შ. ნუცუბიძე საგანგებოდ ეხება პოემის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თავს „ნახვა ავთანდილისგან დაბნედილისა ტარიელისა“, რომელსაც ასევე ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურობის კონტექსტში განიხილავს: „ეს, საკუთრივ, ავთანდილისა და ტარიელის ფილოსოფიური საუბარია იმ თემაზე, თუ როგორ უნდა მართავდეს თავის ვნებებს ბრძენი“ (ნუცუბიძე 1958: 107). საყურადღებოა ფილოსოფოსი რუსთველოლოგის მოსაზრება: „ცხადია, რომ რუსთაველის ღმერთი არ არის ქრისტიანული ღმერთი“.

დაბოლოს, განსაკუთრებით ხაზგასმულია ვითარება, რომ ორი მსოფლიო მნიშვნელობის პოეტი – რუსთაველი და დანტი – არეოპაგისტულ იდეებზე აფუძნებენ თავის პოემებს.

ვეფხისტყაოსანს, როგორც ფილოსოფიური ჟანრის თხზულების საკითხს ეხება და განიხილავს ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე ე. მ. მელეტინსკი ფუნდამენტურ ნაშრომში „შუასაუკუნოებრივი

რომანი. ნარმოშობა და კლასიკური ფორმები“ (მელეტინსკი 1983: 197-218). აკადემიური ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით გაუგებარი ჩანს XII საუკუნის ქართული ლიტერატურისთვის ნიგნის სტრუქტურაში მიჩენილი ადგილი: ქრისტიანულ საქართველოში შექმნილი მხატვრული ნაწარმოები გამოკვლევის პირველ ნაწილში კი არ არის განხილული, სადაც ასევე ქრისტიანულ სამყაროში შექმნილი რომანებია გაანალიზებული და რომლის სათაურია „დასავლეთ ევროპის „ბრეტანული“ კურტუაზიული რომანი XII საუკუნისა“, რომელთან მრავალრიცხოვანი პარალელები ვ. ფ. შიშმარიოვს უუხვესად აქვს მოტანილი, არამედ მეორე ნაწილში, რომლის პრობლემაა, „ახლო აღმოსავლეთისა და ამიერკავკასიის რომანული ეპოსი“. (ფრჩხილებში შევნიშნავ, რომ მესამე ნაწილია „შორეული აღმოსავლეთის შუასაუკუნოებრივი რომანი, იაპონური კურტუაზიული რომანი XI საუკუნისა). ამრიგად, რუსთაველის პოემა ირანის XI საუკუნის სპარსულენოვანი რომანული ეპოსისა და „აზერბაიჯანის XII საუკუნის სპარსულენოვანი რომანული ეპოსის“ კონტექსტშია წარმოდგენილი, რაც ნ. მარისეული პოზიციის პირდაპირი და უშუალო გაგრძელებაა, რომელსაც ეკუთვნის ფორმულა „საქართველო აზიაა და არა ევროპა“. უკვე აქედან ცხადია, რომ ვეფხისტყაოსანისადმი მიდგომა რაიმე სახის კვლევის შედეგი კი არ არის, არამედ წინასწარ განსაზღვრული აპრიორული რუსული ტრადიციის განგრძობა, რაც ასევე წინასწარ განსაზღვრავს აპრიორულ შედეგსაც – მრავალსიტყვაობის მიუხედავად ძველი აზრების ახალი რედაქციით განმეორებას და, დავუმატებდი, არაობიექტურობას. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ XII საუკუნის დასავლეთევროპის რომანის მოთავსება „კურტუაზიული რომანის“ ძველ ვინრო ჩარჩოში, მიუხედავად დამონმებული ახალი ლიტერატურისა, მართლაც ახალს, პრინციპულად ახალს არაფერს შეიცავს გარდა სარაიდო რომანის პერსონაჟების დასახასიათებლად ფსიქოლოგიიდან შემოტანილი ტერმინებისა **ექსტერიორიზაცია** და **ინტერიორიზაცია**, რის საფუძველზეც შემდეგ კრეტიენის რომანებისთვის „დიქატომური სინტაგმატიკა“ არის შემუშავებული: „მე – წერს ე. მ. მელეტინსკი – დარწმუნებული ვარ კრეტიენ დე ტრუას რომანების პრინციპულ დიქატომურ სინტაგმატიკაში, მაგრამ მას განვიხილავ, როგორც სიუჟეტის თავისებურ გაორმაგებას, კონფლიქტის ინტერიორიზაციის ხარჯზე, რაც ასახავს რომანში სპეციფიკის გამოვლენას, მის გამოყოფას ზღაპრულ-ეპიკური სტიქიდან“; იქვეა მოცემული სათანადო სქემაც (მელეტინსკი 1983: 108-110).

ე. მ. მელეტინსკის ნაშრომში განსაკუთრებული აქცენტი კეთდება ვეფხისტყაოსნის კავშირზე სპარსულენოვან ლიტერატურასთან: „და მართლაც უეჭველია, რომ რუსთაველი კარგად იცნობდა გურგანისა და ნიზამის ნაწარმოებებს. ვისა და რამინს არაერთხელ ახსენებს „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში (სტრ.181, 1068 და სხვ., სადაც იგი თავის გმირებს მათ აღარებს) და აშკარად პოლემიკურად არის განწყობილი გურგანის მიმართ“ (მელეტინსკი 1983: 204); სხვათა შორის, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ნიზამის პოემებთან, კერძოდ კი რომ რუსთაველი იცნობდა მის ლეილასა და მეფუნს“, რომელიც 1181 წელს დაინერა, სრულიად ჰიპოთეტურია, არაფრით არაა დასაბუთებული და, სამწუხაროდ, რუსთველოლოგიურ მეცნიერებაში ისიც კი არაა გარკვეული, თუ ვინ და როდის შემოიტანა ეს თემა რუსთველოლოგიაში, თუმცა საამისო მყარი საბუთი არსებობს; სამაგიეროდ, ნაშრომიდან ნაშრომში გადადის სრულიად უსაბუთო და დაუსაბუთებელი აპრიორული მტკიცება, თითქოს რუსთაველი ნიზამის ამ პოემას იცნობდა და ტერმინი „მიჯნური“ ამ პოემისგან და ე.ი. ნიზამისგან არის დავალებული (ფრჩხილებში შევნიშნავ: თუ კი ეს მართლაც ასეა, მაშინ გამოდის, რომ რუსთაველს ვეფხისტყაოსნის წერა 1181 წლის შემდეგ დაუწყია...); ამ აზრს იმეორებს ე. ი. მელეტინსკიც: „ტერმინი „მიჯნური“, ე.ი. „მეფუნნი“ და სასიყვარულო ტანჯვათა აღწერა, მათ შორის ტანჯულის განაპირება ხალხისგან და ა.შ., უეჭველად ნიზამის „ლეილასა და მეფუნისგან“ მომდინარეობს“ (მელეტინსკი 1983: 204).

რუსთაველის შემოქმედების სპარსულ ლიტერატურასთან კავშირის შესახებ ე. მ. მელეტინსკის აქცენტირებაზე საგანგებოდ იმიტომ ვჩერდები, რომ ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური რომანის შესახებ შალვა ნუცუბიძის თეორიაზე მსჯელობისას, რასაც სულ ერთად ერთხელ ახსენებს, იქვე ურთავს თითქოს უმნიშვნელო რეპლიკას, რითაც სურს გააქარწყლოს მოსაზრება ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური ჟანრისადმი კუთვნილების შესახებ (სხვათა შორის, უნდა აღვნიშნო, რომ ხსენებული წიგნის სახელთა საძიებელში შალვა ნუცუბიძე მოხსენიებული არ არის (მელეტინსკი 1983:298).

აქედან ე. მ. მელეტინსკის გამოაქვს დასკვნა, რომელიც რუსულენოვან რუსთველოლოგებში ტრადიციული აზრის განმეორებაა: „თქმულიდან სრულიად ცხადია, რომ „ვეფხისტყაოსანი რომანიული ეპოსის ორიგინალური ქართული ვარიანტია, და, როგორც ასეთი, „მაღალი შუასაუკუნეების ჩარჩოებში თავსდება, შუასაუკუნეების კულტურის უმაღლეს მიღწევათა მწკრივში პოულობდნენ „ვეფხისტყაოსნის“

ადგილს ნ. ი. მარი, კ. ს. კეკელიძე, ვ. ვ. შიშმარიოვი, ვ. მ. ჟირმენსკი, მ. ბაურა და სხვ.“ (მელეტინსკი 1983: 215). აქ ყურადღება უნდა მიქცეს განსაზღვრებას „რომანიულ ეპოსს“ – ეს ერთგვარი ელიფსია, სადაც ცხადად არ არის თქმული, თუ რომელ რომანიულ ეპოსს გულისხმობს მკვლევარი. როგორც ნაშრომის საერთო სტრუქტურიდან ირკვევა, სადაც მკვეთრადაა გამიჯნული დასავლეთ-ევროპული და „ახლო აღმოსავლეთისა და ამიერკავკასიის“ ხსენებული ჟანრი, ცხადია, რომ ე. მ. მელეტინსკი „რომანიულ ეპოსში“ სპარსულენოვან პოემებს გულისხმობს და მკვეთრ ზღვარს ავლებს დასავლეთ ევროპულ სარაინდო რომანსა და ვეფხისტყაოსანს შორის.

ცნობილია, რომ იმ ეპოქის ისეთი გავლენიანი ლიტერატურისმცოდნე, როგორც იყო ვ. მ. ჟირმენსკი, სავსებით უარყოფითად ეკიდებოდა შ. ნუცუბიძის „აღმოსავლური რენესანსის“ თეორიას (ფრჩხილებში შევნიშნავ: „აღმოსავლური რენესანსი“ იმ ფართო გაგებით, რაც მასში შ. ნუცუბიძემ შეიტანა, დაუსაბუთებელი დარჩა, მაგრამ ამ თეორიის მიმართ უარყოფით დამოკიდებულებას, რაც მე მართებულად მიმაჩნია, შეენირა ქართული კულტურაც, რომლის რენესანსული ხასიათის შესახებ შ. ნუცუბიძეზე ძალიან დიდი ხნით ადრე ქართველი ისტორიკოსი ივანე ჯავახიშვილი წერდა, მაგრამ მისი სახელი საერთოდ რენესანსის შესახებ მსჯელობისას შ. ნუცუბიძის ნაშრომებში არც ერთხელ არ გაჟღერებულა, — ერთხელ ახსენა მხოლოდ შალვა ხიდაშელმა). ვ. მ. ჟირმენსკის თეორიის ბუნებრივი გაგრძელებაა ე. მ. მელეტინსკის დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ. რადგან შ. ნუცუბიძემ ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური პოემის, საკითხი აღმოსავლური რენესანსის კონტექსტში წამოჭრა, სავსებით ბუნებრივია, რომ რენესანსის თეორიის უარყოფა სრულიად ავტომატურად ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური პოემის, უარყოფასაც გამოიწვევდა: „მაგრამ – წერს ე. მ. მელეტინსკი – ზოგიერთი სწავლული, უპირველეს ყოვლისა კი ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი და ფილოლოგი შ. ნუცუბიძე და მისი მიმდევარნი, ეყრდნობიან რა უპირველეს ყოვლისა რუსთაველის მსოფლმხედველობის გარკვეულ განმარტებას და **ცდილობენ დაინახონ „ვეფხისტყაოსანში“ არა იმდენად რომანიული ეპოსი, რამდენადაც ფილოსოფიური პოემა**, გადაჭრით გამოჰყავთ რუსთაველი შუასაუკუნეთა საზღვრებიდან და გააზრებული ჰყავთ, როგორც რენესანსული ჰუმანიზმის ქართველი წარმომადგენელი ან როგორც „აღმოსავლური რენესანსის“ მწვერვალი, რომელიც დროით წინ უსწრებდა დასავლურ რენესანსს“ (მელეტინსკი 1983: 2150216; ხაზი ჩემია – მ.კ.).

ის, რაც „აღმოსავლურ რენესანის“ კონტექსტში შ. ნუცუბიძემ საქართველოს მიანიჭა და უმთავრესი აქცენტი არა მხოლოდ ნეოპლატონიზმზე, არამედ ერესებზე, ე.ი. მწვალებლურ მიმდინარეობებზე განავრცო, ქართულ კრიტიკაშიც აქტიურად გაჟღერდა, მაგრამ რადგან ქართული რენესანსის ფილოსოფიური წყარო ვეფხისტყაოსნის იდეურ საფუძვლად სავსებით სამართიანად იქნა მიჩნეული, მკვლევარმა „უკიდურეს გაზვიადებად მიიჩნია და, ბუნებრივია, ამ კონტექსტში ქართულ რენესანსთან ერთად ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური ხასიათიც იქნა უარყოფილი: „აღმოსავლური რენესანსისა და ქართული რენესანსის, როგორც მისი ბირთვის უკიდურესი გაზვიადებით“ (ნუცუბიძე 1967) მრავალმხრივ აიხსნება რენესანსული ჰუმანიზმის ნეოპლატონიზმზე დაყრდნობით – განსაკუთრებით პროკლეს მიმდევრის – ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის (პეტრე იბერის) რედაქციაში – და ზოგიერთ შუასაკუნობრივ ერესზე, რომლებიც მისტიციზმისადმი არიან მიდრეკილნი და ნეოპლატონური წყაროებით საზრდოობენ (მკვლევარის მიერ უკიდურესადაა აქცენტირებული ამ ერესთა რევოლუციური ხასიათი“ (მელეტინსკი 1983: 216).

საერთოდ, ნეოპლატონიურ იდეათა სანყისი და საქართველოში განვითარება შ.ნუცუბიძის ნაშრომში შემდეგ სახეს იღებს: არეოპაგული ნეოპლატონიზმი > ფსელი და იტალი > ეფრემ—მცირე და პეტრინი > ჩახრუხაძე და რუსთაველი. როგორც ცნობილია, რუსთაველის მსოფლმხედველობის არსებით საკითხს შ. ნუცუბიძე იდეალიზმისა და მატერიალიზმის დაპირისპირების კონტექსტში განიხილავს და ცდილობს დაასაბუთოს, რომ შოთა რუსთაველი მატერიალისტია. ე. მ. მელეტინსკი ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურ ხასიათს აღარ ახსენებს, მაგრამ როდესაც მიწიერისა და ზეციურის რუსთაველის მიერ დაახლოების, სიყვარულის, სხეულებრივი სილამაზის საკითხებზე მსჯელობს, ეს ფაქტობრივად ხელოვნებაზე ანუ პოეზიაზე მსჯელობაა და აქცენტი რუსთაველის პოემაზე კეთდება: „როგორც მას მიაჩნია, – წერს ე. მ. მელეტინსკი – რუსთაველი უფრო შორს წავიდა, გადალახა პლატონის იდეალიზმი, ყოველ შემთხვევაში სიყვარულისა და ხელოვნების საკითხებში, განამტკიცა მიწიერი, სხეულებრივი სილამაზე, უარყო ფატალიზმი, მივიდა „რეალისტურ“ აზროვნებამდე, პანთეიზმამდე, თავად მატერიალიზმამდე“ (მელეტინსკი 1983: 216).

„აღმოსავლური რენესანსის“, კონკრეტულად კი ქართული რენესანსის საკითხთან დაკავშირებით მკვლევარი მოიხსენიებს ნიზამის შემოქმედების შ. ნუცუბიძისეულ შეფასებას: „...ქართველი მეცნიერის

აზრით, ნიზამიმ ვერ გადალახა ციურისა და მიწიერის გათიშულობა და რუსთაველის წინამორბედებზე წინ ვერ წავიდა“ (მელეტინსკი 1983: 216) – ნიზამის ხსენება ლატენტური სახით შეიცავს ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიურობის საკითხსაც, რამდენადაც იგი პოეტთა ერუდიციას ეხება და შემდეგ გაჟღერდება, მანამადე კი ქართული პოემის რენესანსულობასთან დაკავშირები, ამ იდეის უარსაყოფად, იგი თანადროულ ევროპულ პარალელს მიმართავს; „ზემოთ (ეხება გამოკვლევის პირველ თავს, სადაც „ბრეტონული“ კურტუაზიული რომანია განხილული – მ.კ.) მე მოვიხსენიე ზოგიერთი ევროპელი მეცნიერი, რომელთაც მოისურვეს იმ ახალ ჰორიზონტში, რომელნიც კრეტიენ დე ტრუას რომანებმა აღმოაჩინა, ევროპული რენესანსი დაენახათ. შ. ი. ნუტუბიძის ნიგნის მთელი ფუნდირებულობის მიუხედავად, ისიც ანალოგიურ შეცდომას უშვებს, როდესაც XII საუკუნის რაინდობის ჰუმანურ (თუმცა წოდებრივად შეზღუდულ) იდეალებს ევროპული რენესანსის იდეოლოგიაში ურევს და ამასთანავე აზვიადებს კიდევ თავად აღორძინების ჰუმანისტა „მატერიალიზმს“ (მელეტინსკი 1983: 216-217; ხაზი ჩემია – მ.კ.). მთელ ამ მსჯელობაში ქართული რენესანსის უარსაყოფი დებულებებია წარმოდგენილი, რომელთაგან უნდა დავეთანხმოთ უკანასკნელს – აღორძინების ჰუმანისტა „მატერიალიზმის“ ხაზგასმას, რაც ნითელ ზოლად მიჰყვება ვეფხისტყაოსნის რენესანსულობის შესახებ მსჯელობას და იმ ეპოქის საბჭოური წარმმართველი იდეოლოგიის გადატანა XII საუკუნის სააზროვნო სისტემაზე. მაგრამ ის, რომ ვეფხისტყაოსანში რაინდობის „ჰუმანური (თუმცა წოდებრივად შეზღუდული) იდეალებია“ განხორციელებული, მცდარი შეხედულებაა ვეფხისტყაოსნის ჰუმანიზმის ჭეშმარიტი არსის შესახებ და საკითხი ღრმა დამუშავებას მოითხოვს. განიხილავს რა შ. ხიდაშელისა და ე. ხინთიბიძის ნაშრომებს, განსაკუთრებით ე. ხინთიბიძისას, უსვამს ხაზს, რომ გადაჭარბებითაა შეფასებული „ვეფხისტყაოსანში“ ანტიკური მემკვიდრეობის მნიშვნელობა და საერთოდ მისი ფილოსოფიური დატვირთულობა“, რადგან „სულგრძელობა, მეგობრობა, სიუხვე, სიმამაცე, ამაღლებული, მაგრამ არა ღვთაებრივი სიყვარული – ყოველივე ეს სპეციფიკური რაინდული სათნოებანია, რომლებიც მეტად ირიბად არის დაკავშირებული გარკვეულ ფილოსოფიურ ტრადიციებთან. ჩვენ მათ ვპოულობთ კრეტიენ დე ტრუასთანაც, ისევე როგორც რაციონალისტური სიფხიზლის გამოვლინებას, ზომიერებისა და ოქროს შუალედის უპირატესობას და სხვ. ეს არც კერეტიენთან არის არისტოტელის პირდაპირი გამოძახილი“ (მელეტინსკი 1983: 218). ყოველივე

ამას მოსდევს ერთი მნიშვნელოვანი პასაჟი, სადაც ერთგვარი სკეპსი-სია გამოხატული რუსთაველის ფილოსოფიური განათლების მიმართ: „**შეუძლებელია უარყოთ რუსთაველის** გარკვეული თავისუფალი აზროვნება და **ფილოსოფიური ერუდიცია (არანაკლები აქვს ნიზამისაც),** მაგრამ რუსთაველი ისევე როგორც ნიზამი, როგორც ასევე კრეტიენი – უპირველეს ყოვლისა, მხატვარია“, რასაც მოსდევს ვეფხისტყაოსნის ჟანრის მელეტინსკისეული კვალიფიკაცია, რომელიც, ავტორის აზრით, საბოლოო ჭეშმარიტებაა: რუსთაველი არის „შუასაუკუნოებრივი სარაინდო ლექსითი რომანის (რომანიული ეპოსის) კლასიკური ფორმის ქართული ვარიანტის შემქმნელი“ (მელეტინსკი 1983: 218).

ამრიგად, ქართველი მკვლევარნი თუ მდუმარებით უვლიან გვერდს შ. ნუცუბიძის საბოლოოდ არ დასაბუთებულ, მაგრამ ფრიად ნაყოფიერ და პერსპექტიულ თეორიას, რომ ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური ჟანრის თხზულებაა, – რაც უარყოფს მის მხატვრულობას – ე. მ. მელეტინსკიმ ერთადერთხელ მაინც მოიხსენია ეს ტერმინი და თავისი უარყოფითი აზრიც გამოთქვა. საქართველოში გამეფებული დუმილის ფონზე ესეც საქმეა და თავისი მნიშვნელობა აქვს იმ თვალსაზრისით, რომ ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური არსის უარყსაყოფად თავისი არგუმენტები აქვს წარმოდგენილი და ამ არგუმენტთა ფაქტობრივი მასალით გაბათილება სულაც არაა ძნელი. რა თქმა უნდა, ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური ხასიათი არ დაიყვანება მხოლოდდამხოლოდ ავტორის ფილოსოფიური განათლებისა და ერუდიციის საკითხზე, ისიც გასარკვევია, რუსთაველის ჰუმანიზმი ანალოგიური და იგივეობრივი არის თუ არა XII საუკუნის რაინდობის ჰუმანური იდეალებისა, რა წილი უჭირავს ვეფხისტყაოსნის საერთო კონტექსტში ანტიკურ მემკვიდრეობას, არის თუ არა რუსთაველი „წოდებრივად შეზღუდული“, რაში მდგომარეობს რუსთაველის „თავისუფალი აზროვნება“ და სხვა და სხვა. საკითხი ღრმა და ვრცელია, ამასთან მრავალწახნაგოვანი, რაც სპეციალურ ფართო კვლევას მოითხოვს და ამოადაა მიჩუმათებული რუსთველოლოგიურ მეცნიერებაში.

ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური პოემის ან რომანის პრობლემებზე საუბრისას ყურადღებას იქცევს ის ვითარება, რომ იმ მცირერიცხოვან ნაშრომებში, სადაც ამ საკითხზეა მსჯელობა – ე. ი. ან ადასტურებს, ან უარყოფს ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური ნაწარმოების ჟანრისადმი კუთვნილებას – ავტორები არ ეხებიან ამ სპეციფიკური ჟანრის თეორიულ მხარეს, თუმცა აუცილებელია. ქვემოთ იმ საკითხს ვეხები, თუ რა არსებითი ნიშნებითაა განსაზღვრული ფილოსოფიური ჟანრის თხზულება ლიტერატურის თეორიაში.

„ფილოსოფიური რომანი“ ვინრო გაგების თავსაზრისით არის რომანის ჟანრი, რომელიც რომანის ფორმით ახდენს ავტორის ფილოსოფიური თვალსაზრისის დემონსტრირებას. ეს ჟანრი იზიდავს განმანათლებლებს და ეგზისტენციალისტებს, მისი ყველაზე ძველი ტრადიცია ფრანგულ ლიტერატურაშია.

ფილოსოფიური რომანის წინამორბედები შეიძლება ვნახოთ ფილოსოფიასთან მოსაზღვრე ყველა ფორმაში – მენიპეს სატირებში, პლატონის დიალოგებში, უტოპიებში, მაგრამ ჭეშმარიტი ცხოველმყოფელობით მხოლოდ ფილოსოფიური რომანი სუნთქავს.

თუმცა ფილოსოფიურ რომანში არის პერსონაჟთა ხასიათები, მაინც მოქმედების განვითარება ემორჩილება თხრობას, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ავტორის მიერ აშკარად წინასწარ შექმნილი ფილოსოფიური მიდგომით არის განსაზღვრული, ხოლო მხატვრული განზოგადება პრევალირებს ინდივიდუალიზაციაზე, მაგრამ ზიანს არ აყენებს თხრობას: ფილოსოფიური რომანის ინტელექტუალიზმის აღქმის სირთულეს აწონასწორებს დაძაბული მოქმედება, ინტერესი, სიუჟეტის ეგზოტიკურობა და უცნაურობა: იდეებს ერთვის თემის ინტიმური შეფერილობა – იგი გაფორმებულია, როგორც ეპისტოლარული ჟანრის გმირის შინაგანი მონოლოგი.

მაგალითად, მონტესკიეს „სპარსული წერილები“ (1721), რომელსაც ლანსონი საერთოდ პირველ ფილოსოფიურ რომანად თვლიდა, წარმოადგენს განმანათლებლურ სატირას ეპოქოს ზნეობაზე იმ ორი სპარსელის თვასაზრისის მიხედვით, რომელნიც პარიზში აღმოჩნდნენ. ჟან-ჟაკ რუსოს „ახალი ელოიზა“ (1761წ) წარმოადგენს წერილების სახით შექმნილ რომანს. განმანათლებლურ ფილოსოფიურ რომანებს წერდა ვოლტერიც – „მემნონი ანუ ადამიანური სიბრძნე“ (1743წ) „კანდიდი“ (1750წ), ასევე დენი დიდროც – „რამოს ძმისწული“ (1762წ), „იაკობ ფატალისტი“ (1773წ).

ადამიანის ბედის წინასწარ განსაზღვრულ დამახინჯებამდე მიდის ეგზისტენციალისტთა ფილოსოფიური რომანები, რომლებიც კიერკეგორსა და დოსტოვესკის ეყრდნობიან; კამიუ ხატავს ადამიანის აქტიურობის ამაოებას გარემომცველი აბსურდის ფონზე („ჭირი“-1932წ) და ადამიანის სიმარტივეს საზოგადოებაში („უცხო“-1942წ).

ფილოსოფიური რომანი ფართო აზრით აღნიშნავს ყოველი რომანის ხასიათის ნაწარმოებს, რომელსაც მნიშვნელოვანი აზრობრივი შინაარსი აქვს, მაგალითად, რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტი“ და სხვ. (ლექსიკონი 1984: 114).

XIX საუკუნეში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ფსიქოლოგიური, ყოფითი, სატირული რომანების პარალელურად განვითარდა ფილოსოფიურ-ისტორიული რომანიც. აქ აღარაფერს ვიტყვით XX საუკუნისთვის ტიპიურ ფილოსოფიურ რომანზე, რომელიც ეგზისტენციალურ იდეათა ტიპიურ ფორმას წარმოადგენს და რომელთა ავტორებიც გვევლინებიან როგორც მწერლებად, ასევე ფილოსოფოსებადაც.

როგორც განმაზოგადებელ დებულებას, აღნიშნავენ, რომ ტერმინს „ფილოსოფიური რომანი“ ორი არსებითად განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს; პირველი: საკუთრივ ფილოსოფიური ხასიათის ნაწარმოები, რომელსაც სახეობრივი თხრობის ფორმა აქვს მიღებული ემოციური დამაჯერებლობის, პოპულარობის, სიცოცხლისუნარიანობის და ა.შ. მიზნით. ფილოსოფიური რომანი განსაკუთრებით ტიპიურია განმანათლებლობის ლიტერატურისთვის (ვოლტერის, მონტესკიეს, დიდროს, გოდენის და სხვა ავტორთა ნაწარმოებები).

ფილოსოფიური რომანი ნათლად გამოხატული მხატვრული პირობითობისკენ ისწრაფვის: მისი გმირები თვითგანვითარებად ხასიათებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ წარმოადგებიან როგორც ავტორის იდეის გამომხატველნი, როგორც რეზონიერები; სიუჟეტი და თავად კონფლიქტის გადანწყვეტა გარკვეული ფილოსოფიური კონცეფციის მიმართებას ექვემდებარება. თავად ნაწარმოების სახეობრივ ქსოვილს ჩვეულებრივ არ აქვს ის სიმტკიცე და ხატოვანება, რომელიც საკუთრივ მხატვრული რომანისთვის არის დამახასიათებელი.

მეორე: არაიშვიათად ასევე ფილოსოფიურს უწოდებენ თავისი მხატვრული აზრით ყველაზე უფრო ღრმა და ტევად რომანებს, მაგ. სერვანტესის, სტენდალის, დოსტოევსკის და სხვ. რომანებს. მოცემულ შემთხვევაში მხედველობაში ისაა მიღებული, რომ ამ რომანთა შემოქმედნი, მსგავსად უდიდესი ფილოსოფოსებისა, ხსნიან ადამიანის ყოფიერების გადამწყვეტ, ძირითად საკითხებს, ცდილობენ შექმნან მთლიანი წაროდგენა სამყაროზე, ეს სიტყვათა ხმარება ფართოდაა გავრცელებული და დაკანონებული. მაგრამ აუცილებელია შევიმეცნოთ, რომ გამოთქმას „ფილოსოფიური რომანი“ ამ შემთხვევაში გადატანითი მნიშვნელობა აქვს, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება ტერმინის – „ფილოსოფიური რომანი“ – შინაარსისგან. „დონ-კიხოტი“, „წითელი და შავი“, „ძმები კარამაზოვები“ – რა თქმა უნდა, არა ფილოსოფიური, არამედ მთლიანად, სავსებით მხატვრული ნაწარმოებებია, და სწორედ ამაშია მათი სიდიადე და ღირსება. ამასთან „ფილოსოფიური რომანი“ სიტყვის საკუთარი აზრით კულტურის სინთეტური

ფორმაა, რომელშიც ერთიანდება ფილოსოფიისა და ხელოვნების ელემენტები“ (ლექსიკონი 1974:436).

ფილოსოფიური რომანის კონცეფციის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ისეთი კატეგორია, როგორცაა ინტელექტუალიზმი ლიტერატურაში.

ტერმინი „ინტელექტუალიზმი ლიტერატურაში“ გულისხმობს მხატვრული ლიტერატურის შინარსობრივ-სტილისტურ თავისებურება-განსაკუთრებულობას, რომელიც ჩნდება ნაწარმოებში ფილოსოფიური სანქსის ფრიად მნიშვნელოვან შეღწევა-განვითარების გამო. ინტელექტუალური ნაწარმოები ჩვეულებრივ შეიცავს პარაბოლურ აზრს, ე.ი. იგავს, ისტორიას, რომელიც თითქოს დაცილებულია თანამედროვეობას. მაგრამ აზროვნების პარაბოლურობა ინტელექტუალურ ხელოვნებაში სწორედ ამით გამოირჩევა, რომ თანამედროვეობისგან დაცილება ხდება არა წრფივად, არამედ მრუდით, პარაბოლით, რომელიც განზედ დარჩენილ აზრს თითქოს კვლავ შემოაბრუნებს თანამედროვეობისკენ (მაგალითად, ღმერთების ისტორია ბ. ბრეხტის პიესაში „კეთილი კაცი სეჩუანიდან“).

XX საუკუნის ინტელექტუალიზმი თავისი ტრადიციებით პირველ რიგში XVIII-ის განმანათლებლობის ლიტერატურას უკავშირდება. (დენი დიდრო, დენიელ დეფო, ლესინგი); აღსანიშნავია ფ. დოსტოევსკის „იდეათა რომანები“ („იდიოტი“, „დანაშუალი და სასჯელი“ და სხვ); „სისავე, განზოგადებული ალგებრულობა – ასე ვთქვათ, ფილოსოფიური პარტიტურის შექსპირულობა, რომელიც გამორიცხავს ყოფით ნაგავს, კერძოსა და ადგილობრივს, ნაციონალურ აზრს სუფთა პროდუქტის გამოყოფით – სწორედ ამითაა მიღწეული ფეოდორ დოსტოევსკის ახლანდელი მსოფლიო უკვდავება“ (ლ. მ. ლეონოვი). მიუხედავად რვასაუკუნოვანი დროითი ზღვარისა, ლიტერატურაში ინტელექტუალიზმის თანამედროვე შეხედულებები საყურადღებოა ისეთი პრობლემის შესწავლისას, როგორცაა ვეფხისტყაოსნის ჟანრის დასაბუთებული განსაზღვრა. ფილოსოფიურ და მხატვრულ სანქსისთა მონიზმს ანუ მთლიანობას ღრმა ისტორიული ფესვები აქვს: ფილოსოფიას და ხატოვნებას მუდამ უშუალო კავშირი ჰქონდა: მაგალითად, ლუკრეციუსის „საგანთა ბუნებისათვის“ წარმოადგენს მხატვრულად გაფორმებულ ფილოსოფიას; ლ. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“ ფილოსოფიური რომანია, რომელშიც მოაზროვნის იდეები შერწყმულია მხატვრის მიერ შექმნილ სახეებთან. ანმყოსა და წარსულის ურთიერთკავშირის ნიმუშად გამოდგება შემდეგი მაგალითი: პიკასომ, როდესაც

თავისი შემოქმედების თავისებურებებს ახასიათებდა, შენიშნა: „ზოგიერთთ სურდათ სამყარო ისეთად წარმოესახათ, როგორსაც ხედავენ. მე მსურს სამყარო ისეთად წარმოვსახო, როგორსაც ვიაზრებ“. პიკასოს ეს ავტოდახასიათება თანხვედბა შემოქმედებითი ერთ-ერთი ტიპის იმ განსაზღვრას, რომლის შესახებაც ჯერ კიდევ არისტოტელე წერდა: სინამდვილის მიბაძვა, როგორც მასზე ლაპარაკობენ და ფიქრობენ მრავალნი.

ლიტერატურული ინტელექტუალიზმი, როგორც უკვე ითქვა, უპირველეს ყოვლისა, XVIII საუკუნის განმანათლებლობას უკავშირდება, ამ მიმდინარეობის ნამყვანი ჟანრი კი ფილოსოფიური რომანი იყო: ტრადიცია XX საუკუნეში თანამედროვეობის შესაბამისად იცვლება და გრძელდება. XX საუკუნეში მრავალი მწერლის შემოქმედებაში ფილოსოფიური ხანყისი ანუ ფილოსოფიურობა განსაზღვრავს ნაწარმოების არა მხოლოდ შინაარსს, არამედ ფორმასაც – იქმნება რომანი-კონცეფცია, ასევე პიესა-კონცეფცია, პოემა-კონცეფცია, რომელთაც საფუძვლად ინტელექტუალიზმი უძევს. ინტელექტუალიზმი ორლესული ტენდენციაა, მას ორი „ალესილი“ კიდე აქვს: თუ ერთის მხრივ მას შეუძლია მოგვცეს სამყაროს მდგომარეობის რეალური ანალიზი, მეორე მხრივ შეუძლია ემსახურის სიცრუის, ძალადობის, სისასტიკის რაციონალისტური გამართლების მდაბალ მიზნებს. ვ. ფ. ასმუსი აღნიშნავს, რომ „გრძნობა, რომელიც ემორჩილება პირდაპირ და უშუალო გამოწვევას, დასამუშავებლად და ასასახად მისანვდომი აღმოჩნდა მასზე უშუალოდ ინტელექტის ზემოქედების მეშვეობით“ (ასმუსი 1968: 630).

ინტელექტუალიზმი ხელოვნებაში მხატვრული აზროვნების იმგვარი საშუალებაა, რომელსაც გარკვეული მიზნები აქვს (ყოფიერების „მეტაფიზიკურ პრობლემათა“ ფილოსოფიურ-კონცეპტუალური ანალიზი, სამყაროს მდგომარეობის ანალიზი), მხატვრული აზრის განსაკუთრებული ფორმა და სტილისტიკა (მიდრეკილება პირობითობისადმი, აზროვნების პარაბოლურობა, ვითარებათა ექსპერიმენტულობა, ლოგიზირებული ხასიათები, რომელნიც სახეებით წარმოადგენენ ავტორის აზრებს და სხვ.), და ბოლოს, მკითხველსა და მაყურებელზე ზემოქმედების განსაკუთრებული ხასიათი (იდეის მხატვრული დამტკიცება, ნაწარმოების ზემოქმედების „გამართულობა“ და ინტენსიფიკაცია)“ (ლექსიკონი 1974: 105-107).

ჩემის თვალსაზრისით, სრულიად კანონზომიერია, რომ ვეფხისტყაოსანი, როგორც ფილოსოფიური ჟანრის თხზულება, რუსთაველის პოლიტიკურ შეხედულებებთან არის დაკავშირებული.

ბერძენი ფილოსოფოსები – სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე, თამარისდროინდელი „ოქროს ხანის“ ქართულ საერო აზროვნებასა და მწერლობაში („ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“, „აბდულმესიანი“, „თამარიანი“) შემოდიან არა როგორც იდეალისტური თუ მატერიალური ფილოსოფიის წარმომადგენლნი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ანტიკური პოლიტიკური ფილოსოფიის შემოქმედნი – სახელმწიფოს თეორეტიკოსები. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს უდიდესი მოაზროვნეები ეთიკასა და პოლიტიკას ერთმანეთისგან არ თიშავენ (ეს გათიშვა მოახდინა ნიკოლო მაკიაველიმ).

მსგავსად დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისა“, ვეფხისტყაოსნის ენციკლოპედიურობაც რუსთაველის პოლიტიკურ კონცეფციებთან არის დაკავშირებული და მთელი პოემა მისი შემოქმედების ეთიკურ-პოლიტიკურ კონცეფციათა მხატვრულ უკუფენას წარმოადგენს, რომელთა ჩაღრმავებული შესწავლა მომავლის საქმეა. რუსთაველს, დანტესგან განსხვავებით, არ დაუწერია პოლიტიკური ტრაქტატები, და მის ეთიკურ-პოლიტიკურ კონცეფციათა ერთადერთ წყაროს ვეფხისტყაოსანი წარმოადგენს – „შაირობა“, რომელიც „სიბრძნისაა ერთი დარგი“ (შედრ. არისტოტელე, პოეტიკა, §9: „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია“).

ვეფხისტყაოსანში აღწერილი ყოველი სახელმწიფოს მხატვრული ხაზით რუსთაველი საკუთარ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებებს გადმოგვცემს, რომელთა ბოლომდე წვდომა და მართებული შეფასება სრულიად გამორიცხულია სახელმწიფოს შესახებ ძველ ბერძენ ფილოსოფოსთა სპეციალური ნაშრომების გათვალისწინების გარეშე.

ანტიკურ პოლიტიკურ ფილოსოფიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ე.წ. „იდეალური სახელმწიფოს“ თეორიას, როგორც „მცთარ“ სახელმწიფოებრივ წყობილებათა ანტიპოდს, ამასთან, პლატონთან და არისტოტელესთან იდეალური სახელმწიფოს წყობილების რაობა ძირფესვიანად განსხვავებულია. როგორც ქართული საისტორიო და სიტყვაკაზმული მწერლობის ძეგლებიდან ჩანს, ქრთული განათლებული საზოგადოებისთვის ეს კონცეფციები ცნობილი იყო, მაგალითად, მეხოტბენი აშკარად არ სწყალობენ არისტოტელეს, აბსოლუტური მონარქიის მოწინააღმდეგეს. ამასთანავე, გასათვალისწინებელია, რომ მოქალაქე ისეთია, როგორიცაა სახელმწიფო: ესაა მთელისა და ნაწილის ურთიერთმიმართება.

ანტიკურ-პოლიტიკური ფილოსოფიის ყურადღების საგანია „მთელი“ ანუ სახელმწიფო (პლატონი), მწერლისა — „ნაწილი“ ანუ ადამი-

ანი, რომლის არსის მიხედვით უნდა წარმოვიდგინოთ „მთელი“ ანუ ის სახელმწიფო, რომლის მოქალაქეც არის და რომელმაც განაპირობა ამ „ნაწილის“ ანუ კონკრეტული ადამიანის ხასიათი. ამ კონტექსტში ტარიელ-ავთანდილის ხასიათია დაპირისპირებული, კონკრეტული ხასიათები არა დიონისურ და აპოლონურ ტიპთა ტრადიციულ დაპირისპირებებში უნდა ვეძიოთ, არამედ იმ სახელმწიფოებრივ წყობილებათა სხვაობა-განსხვავებულობაში, რომლის შედეგსაც წარმოადგენენ. არისტოტელეს კონცეფციური განსაზღვრის თანახმად ადამიანი არის Zoon Politicon, ამიტომაც ტარიელისა და ავთანდილის ხასიათთა ანტონიმია არა დიონისურ და აპოლონურ საწყისთა ანტონომიაა, არამედ ორი სხვადასხვა ტიპის სახელმწიფოში აღზრდილ ინდივიდთა ანტონიმია, რომელთაგან არაბეთი „ჰარმონიული“ სახელმწიფოა, ინდოეთი კი „დისჰარმონიული“ ამ ტერმინთა პოლიტიკურ კონტექსტში გადატანით.

სავარაუდოა, რომ ვეფხისტყაოსანში ჰარმონიული ანუ იდეალური სახელმწიფო დახატულია არაბეთის სამეფოს სახით და პოემის მხატვრულ სისტემაში მას ისეთი ადგილი უკავია იქ წარმოდგენილ რეალურ თუ გამოგონილ სახელმწიფოთა – ინდოეთის, მულღანზანზარის, გულანშაროს, ქაჯეთის – მიმართ, როგორც პლატონის **იდეალურ**, ხოლო არისტოტელეს **მართებულ** სახელმწიფოს ყველა სხვა სახელმწიფოებრივ წყობილებათა მიმართ. ხაზგასმით აღნიშვნას იმსახურებს ის არსებითი ხასიათის ნიშანი, რომ ძველ ბერძენ ფილოსოფოსთა კონცეფციაში **იდეალური** და **მართებული** სახელმწიფოები დაპყრობით ომებს არ აწარმოებენ. ამ არსებითი ნიშნის მიხედვით ვეფხისტყაოსანში წარმოდგენილ სახელმწიფოთაგან არც ერთი არაა ამ კატეგორიისა გარდა არაბეთისა; იგივე ითქმის ამ სახელმწიფოთა წარმომადგელების შესახებ. ზემოხსენებულ დებულებაში რუსთაველს მნიშვნელოვანი კორექტივი შეაქვს ადამიანის არსის გააზრებისას: ვეფხისტყაოსანში არის ორი გმირი, რომელთა პიროვნებანი გარდაქმნას განიცდიან ხასიათის განვითარების დინამიკის თვალსაზრისით. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ შოთა რუსთაველის ერთ-ერთი უდიდესი დამსახურება მსოფლიო ლიტერატურის წინაშე ისაა, რომ მან პირველმა ასახა პერსონაჟის ხასიათის დინამიკა – ლიტერატურული გმირის ხასიათის სრული გარდაქმნა თხზულების მიმდინარეობის ფარგლებში.

შოთა რუსთაველის ეთიკურ-პოლიტიკურ კონცეფციათა შესამეცნებლად – რომელნიც სცილდებიან მხოლოდ და მხოლოდ ფილოლოგიურ-ლიტერატურათმცოდნეობით ინტერესებს და ქართული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აზროვნების უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს

შეადგენენ – მის მხატვრულ მეთოდში გათვალისწინებულ უნდა იქნას ანტიკურ პოლიტიკურ ფილოსოფიაზე მიმანიშნებელი ალუზიები, სამეცნიერო ლიტერატურიდან აღებულ სახეთა პოეტური გადამუშავება.

სრულიად ცხადად ჩანს, რომ ვეფხისტყაოსანში აისახა პლატონის და არისტოტელეს ფილოსოფიური ტერმინოლოგია ქართული შესატყვისებით, რაც ქართულ სამეცნიერო თარგმანში გათვალისწინებულ უნდა იქნას (კარბელაშვილი 1988: 22-24). ასევე საყურადღებოა რუსთველოლოგთა ინტერესი ვეფხისტყაოსნის კოსმოლოგიის მიმართ, რომელიც ასტროლოგიის ვინრო ფარგლებს სცილდება – კოსმოსი რუსთაველის ეპოქის სააზროვნო სისტემაში და პლატონის „ტიმოოსი“ საყურადღებო პარალელს გვაძლევს ინტერტექსტობრიობის თვალსაზრისით.

შოთა რუსთაველის ეპოქის ქართულ ისტორიოგრაფიაში საქართველოს სახელმწიფოებრივი ეთიკურ-პოლიტიკური არსი შვიდი მნათობის კოსმიური სიმბოლიკით არის გააზრებული: თამარმა „შვიდთა მათ სარტყელთა ცისათა... შეასახა სფერო მინიერი“ (ქ-ც 1956: 27-28); ანალოგიური იდეოლოგიური კონცეფციაა გატარებული მეხოტბეთა – შავთელისა და ჩახრუხადის – პოეტურ თხზულებებში.

წარმოდგენა კოსმოსზე, როგორც უმაღლეს მონესრიგებულ ენერგიაზე, ანტიკური პოლიტიკურ-ფილოსოფიური აზროვნებიდან იღებს საწყისს – პითაგორას „სფეროთა მუსიკა“ – ხოლო პლატონის კოსმოლოგიის სისტემურმა კონცეფციამ თავისი დასრულებული გამოვლენა „ტიმოოსში“ ჰპოვა: პლატონის „სახელმწიფოში“ წარმოდგენილი იდეალური სახელმწიფოს დასაბუთება „ტიმოოსშია“ მოცემული – იდეალური სახელმწიფო იდეალური კოსმოსის ანარეკლი და გაგრძელებაა.

როგორც თამარის მემსტორიეთა თხზულებებიდან ჩანს, XII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ეპოქალური ოფიციალური პოლიტიკური აზროვნება საწყისს ანტიკური ფილოსოფიის ამ ეთიკურ-პოლიტიკური კონცეფციიდან იღებს.

შვიდი მნათობის სიმბოლიკა საქართველოს ეთიკურ-ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ კონცეფციაშიც თავისი იდეოლოგიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ასპექტით არის ასახული; ამ დებულებების საფუძველზე მძაფრი ტრაგიკული მსოფლგანცდით აღბეჭდილი კოსმოსური ჰიმნი ავთანდილისა პლატონის „სახელმწიფოსა“ და „ტიმოოსის“ ეთიკურ-ფილოსოფიურ კონტექსტში უნდა იქნას გააზრებული და განმარტებული (კარბელაშვილი 1989: 7).

შალვა ნუცუბიძის მიერ აღმართულ საკითხს ვეფხისტყაოსნის ფილოსოფიური ჟანრისადმი კუთვნილების შესახებ ერთ-ერთ უმნიშ-

ვენელოვანეს კონცეფციად ვთვლი. რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივი განსაზღვრის ფართო სპექტრია წარმოდგენილი; იგი კვალიფიცირებულია, როგორც „რომანტიკული პოემა“, „რომანტიკული მოთხრობა“, „ლირიკული ეპოსი“, „ეპიკურ-რომანტიკული პოემა“, „სათაგადასავლო-საგმირო ეპოსი“, „ქართული ეპოსი“, „ნაციონალური რომანტიკული ეპოსი“, „ეპიკური ნაწარმოები“, კონსტრუირებული როგორც დიდებული რაინდული რომანი“, „საგმირო და კურტუაზიული ეპოსის ზღვარზე მდგარი თხზულება“, „უპირველესად ხასიათის ეპოსი“, „რომანი თანამედროვე წარმოდგენით“, „რომანტიკულ-გმირული პოემა“. მართლაც, „ვეფხისტყაოსანი“ მეტნაკლებად შეიცავს ყველა აქ ჩამოთვლილ ჟანრულ სახეობას, რამდენადაც ეს განსაზღვრებანი მის ფორმასა და სტილს ეხება, და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ლიტერატურული ჟანრი თავის ისტორიულ განვითარებაში გარკვეული ხარისხით ყოველთვის შეიცავს თავის წინამორბედ ფორმებს. ყველა ამ განსაზღვრებაში მთავარი ისაა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ჟანრული რაობა კვალიფიცირებულია მისი დამახასიათებელი ნიშნების მიხედვით. „ვეფხისტყაოსნის“ ჟანრის განსაზღვრა არა მისი დამახასიათებელი, არამედ მისი არსებითი ნიშნის მიხედვით უნდა მოხდეს. არსებითი ნიშნის მიხედვით „ვეფხისტყაოსნის“ ჟანრის განსაზღვრა წარმოდგენილია შალვა ნუცუბიძის ნაშრომებში. „ვეფხისტყაოსნის“ – როგორც ფილოსოფიური თხზულების არსი ადრევე იყო განჭვრეტილი ვახტანგ მეექვსის, ანტონ კათალიკოსის, დავით გურამიშვილის, ილია ჭავჭავაძის მიერ. იმის გათვალისწინებით, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ სარაინდო რომანის ფორმით დაწერილი ფილოსოფიური შინაარსის პოემაა, შესაძლებლად მიმაჩნია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ჟანრი განისაზღვროს, როგორც ფილოსოფიური რომანი“ (კარბელაშვილი 1995: 30-31).

ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური რომანის დასაბუთებაში პრიორიტეტულად ანტიკური ფილოსოფიური განათლება, ხოლო კერძოდ კი მატერიალისტური და იდეალისტური მსოფლმხედველობის ანტინომია მოექცა ყურადღების ფოკუსში. სრულიად ცხადია, რომ ეს საბჭოური იდეოლოგიური კლიშეს გადატანა იყო ლიტერატურათმცოდნეობაში, ხოლო კერძოდ და კონკრეტულად – შოთა რუსთაველის სააზროვნო სისტემაში. როგორც არსებული მასალიდან – კერძოდ კი შალვა ნუცუბიძის ნაშრომებიდან ჩანს, ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური თხზულების დასაბუთებაში, მის ჟანრულ კვალიფიკაციაში სწორედ იდეალისმ-მატერიალიზმის კონცეპტი იქნა აღიარებული

საფუძვლად და ყურადღების მიღმა დარჩა გენიალური ქართველი პოეტის პოლიტიკური შეხედულებანი, რომელსაც ტრადიციით და ტენდენციით მონარქისტული იდეოლოგიის აპოლოგეტად მიიჩნევენ. მაგრამ ისმის კითხვა: რამდენად მართებულია ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური ჟანრის თხზულების განსაზღვრა მხოლოდ იმის საფუძველზე, თუ რომელ ფილოსოფიურ მიმდინარეობას – მატერიალისტურსა თუ იდეალისტურს – მიეკუთვნება პოემის ავტორი? ჩვეულებრივ, ფილოსოფიური ჟანრის ნაწარმოებები ავტორთა ეთიკურ-პოლიტიკურ კონცეფციებთან არის დაკავშირებული – მაგალითად შარლ მონტესკიეს „სპარსული წერილები“ საკმარისია. ამ კონტექსტში პოემის ჟანრის განსაზღვრა *nolens-volens* ვეფხისტყაოსნის ავტორის პოლიტიკურ შეხედულებებს აქცევს მთავარ საფუძვლად და დგება საკითხი პოემაში განფენილი პოლიტიკური კონცეფციის შესახებ, რომლისკენაც მიგვიხმობს თუნდაც ისეთი სპეციფიკური ტერმინოლოგია, როგორცაა „ათენი“ და „სპარსული“ თავისი მრავალსაუკუნოვანი ქვეტექსტით (კარბელაშვილი 1989: 169-176). რაც გვაყენებს კარდინალური კითხვის წინაშე: ნუთუ რუსთაველი მართლაც აბსოლუტური მონარქიის მეხოტბე იყო, როგორც ამას ამტკიცებენ მკვლევარნი? ეს უმნიშვნელოვანესი, კონცეპტუალური საკითხია და მხოლოდ ტექსტიდან და კონტექსტიდან ამოგლეჯილი რამდენიმე ციტატის საფუძველზე არ და ვერ გადაიჭრება. ყოველივე ეს ვეფხისტყაოსნის ჟანრულ რაობასთან არის დაკავშირებული და იმას ამტკიცებს, რომ შოთა რუსთაველი მატერიალისტური მსოფლმხედველობისაა, ხოლო პოემის ჟანრის საკითხს ვერ გადაჭრის.

ყოველივე ამის შემდეგ უნდა დაისვას კითხვა: არსებობს თუ არა რაიმე ზოგადი წანამძღვარი იმ დებულებისათვის, რომ შოთა რუსთაველი არა მხოლოდ გენიალური პოეტი, არამედ, ამავე დროს, გენიალური პოლიტიკური მოაზროვნეც იყო და რამდენად ესადაგება ეს შუასაუკუნეებს? – ასეთი თეორიული წანამძღვარი არსებობს: შუა საუკუნეთა ლიტერატურა უაღრესად პოლიტიზირებულია და, მაგალითად დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ დასახელება კმარა, მაგრამ ამჯერად ამ დებულების დასასაბუთებლად რუსთაველის გენიალურ თანამედროვეთა – ერთის მხრივ ნიჰამის, მეორე მხრივ კი – კრეტიენ დე ტრუასა და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის შემოქმედებას მოვიხმობ, რისთვისაც მაქსიმალურად მოკლედ გადმოვცემთ მათ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებებს.

ე. ე. ბერტელსს, ნიჰამის შემოქმედების ცნობილ მკვლევარს, აქვს მრავალმხრივ საყურადღებო ნაშრომი „ნიჰამის პოლიტიკური შეხედ-

ულეზანი” (ბერტელსი 1962: 432-450), რომელშიც კრიტიკულად აანალიზებს პოეტის შემოქმედების ცნობილ მკვლევართა – ვ. ბახერის, ი. პიდის, გ. ეთეს, პ. ჰორნის – მოსაზრებას ნიზამის პოეზიის მისტიკურ-ასკეტური ცხოვრებისგან განყენებული ხასიათის შესახებ და მისი ხუთივე პოემიდან სათანადო მასალის მოხმობით არგუმენტირებულად უარყოფს მას. აღძრულ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენთვის საყურადღებოა ე. ბერტელსის დასკვნა ნიზამის პოლიტიკური იდეალის შესახებ: „შემოქმედების პირველ ეტაპზე ნიზამი ცდილობს გამოსავალი იპოვოს იდეალური ხელისუფლის, განათლებული, ყველა წინააღმდეგობათა გადამლახავი ისეთი აბსოლუტური მონარქის დახატვაში, რომლის მიზანსაც თავის ქვეყანაში ჰუმანიზმის დამკვიდრება წარმოადგენს. მაგრამ პოეტს გამოცდილებამ უჩვენა, რომ მისი დროის ვითარებაში ამგვარი მონარქის გამოჩენა უიმედოა, და ამასთან ერთი კარგი მონარქის არსებობა ვერ უზრუნველყოფს საზოგადოების მდგრადობას. და ნიზამი („ისკანდერ-ნამეში“ – მ.კ.) იწყებს უტოპიის შექმნას, იწყებს ოცნებას ისეთ საზოგადოებაზე, რომელსაც მისი დრო, რა თქმა უნდა, ვერ წარმოშობდა... საგულისხმოა, რომ ამგვარი საზოგადოების სურათი – ნიზამის შემოქმედების ბოლო აკორდია, მისი უკანასკნელი სიტყვა, ის *summum bonum* (უმალღესი სიკეთე), რომლის მაღლა აღარაფერი არსებობს“ (ბერტელსი 1962: 448).

როგორც ვხედავთ, ნიზამიმ თავის ბოლო თხზულებაში უარი თქვა პიროვნულად სრულყოფილი ხელისუფლის იდეალზე და მისი პოლიტიკური კრედო იდეალური სახელმწიფო წყობილების – უტოპიის დახატვაში გამოვლინდა.

რაც შეეხება დასავლურ სარაინდო რომანს, მას დიდხანს – ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებიდანვე – მსუბუქე გასართობ საშუალებად თვლიდნენ (სანკტისი 1963: 174), თუმცა ირკვევა, რომ კრეტიენის და ვოლფრამის რომანები XII საუკუნის ევროპისათვის საჭირობოროტო, მძაფრი პოლიტიკური პრობლემებით არის დამუხტული. კრეტიენის რომანებში სამართლიანი და კეთილი მეფის იდეალმა, რომელიც მეფე არტურის მხატვრულ სახეშია განხორციელებული, მარცხი განიცადა და პოეტი ბოლო დაუმთავრებელ რომანში „პერსევალი“ იწყებს ახალი იდეალის ძიებას: ეს იდეალი წმინდა გრაალის სამყაროა, რომელიც ზეეროვნული იმპერიის იდეალს წარმოადგენს. კრეტიენის კონცეფციამ დასრულებული სახე ვოლფრამის „პარციფალში“ ჰპოვა, აქ ჩვენთვის საყურადღებოა ე.წ. „ორი მახვილის“ თეორიის მხატვრული ხატი: პერსეველ-პარციფალი მეფე-მეთევზისგან საჩუქრად იღებს მის უძვირფასეს

მახვილს და ამგვარად ორი მახვილის მფლობელი ხდება. თუ როგორი მძაფრი პოლიტიკური ყურადღება აქვს „ორი მახვილის“ თეორიას შუა საუკუნეთა ევროპისათვის, საბუთად მოვიხმობ პაპის ბონიფაციუს VIII-ის (1294-1303) *bulas unam sanctum* (1302), რომელშიც ცხადად დაფორმულდა პაპიზმის თეოკრატიული დოქტრინა: „ეკლესიის განმგებლობაში ორი მახვილია, სახელდობრ – სულიერი და მატერიალური... მაგრამ ორივე – სულიერიცა და მატერიალურიც – ეკლესიის განმგებლობაშია. მეორეს უნდა იყენებდნენ ეკლესიის საკეთილდღეოდ, ხოლო პირველს თავად ეკლესია იყენებს, რადგან ის ეკლესიის ხელთაა, მეორე კი მეფეთა და რაინდთა ხელშია, მაგრამ ექვემდებარება ეკლესიას და ემორჩილება მის ბრძანებას“ (კოვალსკი 1991: 140). სხვათა შორის, ეს ის პაპია, რომელსაც საფრანგეთის გამაერთიანებელი მეფის ფილიპე ლამაზის მომხრემ სილა გააწნა, დანტემ კი „ღვთაებრივ კომედიაში“ ბონიფაციუს VIII-ს ჯოჯოხეთში მიუჩინა ადგილი. „ორი მახვილის“ მოძღვრება, ასახული შუა საუკუნეთა ევროპის ორი უბრწყინვალესი რომანისტის – კრეტიენისა და ვოლფრამის შემოქმედებაში, მთლიანად პოლიტიკური იდეებითაა ნასაზრდოები, როგორც სამკვდრო-სასიცოცხლო დაპირისპირება საერო და სასულიერო ხელისუფლებებისა, და პრობლემა გადაწყვეტილია იმპერიის სასარგებლოდ, რომელსაც თავი არა რომის პაპი, არამედ საერო პირი უდგას.

სრულიად ცხადია, რომ მთელი XII საუკუნე, – როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში – პოლიტიკური აზროვნების სფეროში ღირსშესანიშნავი ძიებებით მდიდარი დროა და ამ საუკუნის გენიალური შემოქმედნი – კრეტიენი, ნიზამი, რუსთაველი, ვოლფრამი – უაღრესად აქტიური პოლიტიკური მოაზროვნენი არიან; მათი პოემები შუასაუკუნეთა ეთიკურ-პოლიტიკური კონცეფციების პოეტური ენციკლოპედიაა. პრობლემა ღრმა და ვრცელია, და შემდგომი შესწავლის თვალსაზრისით უფართოეს პერსპექტივებს შლის.

ერთი რამ ცხადია: რუსთაველის გენიის ჭეშმარიტი მასშტაბების შეფასება შეუძლებელია არა მხოლოდ მისი წინარე და თანამედროვე, არამედ მთელი შემდეგ დროინდელი ევროპული სულიერი კულტურის გათვალისწინების გარეშე; ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს უპირველესი პოეტური გენია ამავე დროს უდიდესი პოლიტიკური გენიაც იყო (კარბელაშვილი 2002: 203-204).

მაგრამ სრულიად სხვადასხვაა ერთის მხრივ ამა თუ იმ მწერლის პოლიტიკური შეხედულებები, ხოლო მეორე მხრივ – მათი განხორ-

ციელება მხატვრულ ნაწარმოებში: განსხვავება კონცეპტის მასშტაბებში მდგომარეობს, იმაში თუ რაგვარი ფილოსოფიური ჟღერადობა აქვს მინიჭებული მწერლის ეთიკურ-პოლიტიკურ კრედოს მისი პიროვნული ნიჭის შესაბამისად, როგორაა აღქმული და დაყენებული ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების პრობლემა, როგორია ადამიანის ადგილი სამყაროში, როგორია ადამიანის მწერლისეული კონცეფცია, როგორაა გადაჭრილი ადამიანის ყოფიერების ის ფილოსოფიური პრობლემები, რაც მხატვრულ ნაწარმოებს ფილოსოფიური ჟანრის თხზულების სტატუსს ანიჭებს.

ამ კონტექსტში ვეფხისტყაოსნის, როგორც ფილოსოფიური პოემის პრობლემა, მხოლოდ ანტიკური ფილოსოფიის ცოდნით, ანტიკური ეპოქის ფილოსოფოსთა პირდაპირი თუ ფარული ციტაციის, მატერიალისტური თუ იდეალისტური ფილოსოფიის მიმდევრობით, როგორც უკვე ვნახეთ, ვერ გადაიჭრება. რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში საერთოდ, კერძოდ კი XX საუკუნის დროინდელ ნაშრომებში ძალიან ცხადად ჟღერს არაბეთისა და ინდოეთის, ავთანდილისა და ტარიელის ურთიერთდაპირისპირებისა და ურთიერთშეპირისპირების თემა, თუმცა სათანადო გაშლისა და გაანალიზების გარეშე. მაგალითად, ტარიელ-ავთანდილის ანტინომიის განხილვა, გასული საუკუნის 30-იანი წლების ნაშრომებიდან მოყოლებული, დიონისური და აპოლონური სანყისების დაპირისპირების ასპექტში საკითხის ვიწრო და შეზღუდული გადანყვევტაა, რომელმაც ისე ჯადოსნურ წრეში ჩაკეტა ვეფხისტყაოსნის ქეშმარიტი არსი, რომ დოგმად იქცა და მეცნიერულ აზრის განვითარება გაყინა. ფილოსოფიისა და მხატვრული ლიტერატურის ფუნდამენტური პრობლემა – “რა არის ადამიანი?” – ანუ ადამიანის კონცეფცია ზოგადიდან კერძოზე იქნა გადაყვანილი და მხოლოდ პიროვნული ფსიქოლოგიის დონეზე იქნა გააზრებული, თუმცა ვეფხისტყაოსანში ადამიანის კონცეფციის მართლაც მეცნიერული განმარტების სანყისები უკვე ამ სამასი წლის წინ მეცნიერული რუსთველოლოგიის ფუძემდებლის ვახტანგ მეექვსის ერთ კომენტარში უკვე სრული კონკრეტულობით არის დაყენებული, და არა მხოლოდ დაყენებული, არამედ გადაჭრილიც ამ დიდი პიროვნების ფართო ფილოსოფიური განათლებისა და ბუნებრივი ნიჭის წყალობით. XX საუკუნის რუსთველოლოგია, როგორც მეცნიერულად ორგანიზებული აკადემიური დარგი, ასე თუ ისე ეხებოდა ამ საკითხს, მაგრამ პრობლემათა ვიწრო წრეში მოქცევის გამო ვერ გამოამჟღავნა მისი გადამწყვეტი მნიშვნელობა ვეფხისტყაოსნის, როგორც რენესანსული სულისკვეთებით აღსავსე ფილოსოფიური ნაწარმოების შესახებ.

ვეფხისტყაოსნის ჟანრული რაობა ფილოსოფიური რომანის თეორიის შესახებ არსებულ ფუძემდებლურ დებულებათა ფონზე უნდა იქნას განხილული და გადაწყვეტილი. საყურადღებოა იდეა ფილოსოფიური ხასიათის მხატვრული ნაწარმოების პარაბოლურობის შესახებ; ვეფხისტყაოსანი ჯერ კიდევ მის თანამედროვეთა მიერ აღქმული იქნა „ზღაპრად“ („...თვით მეზღაპრესა“ – შავთელი), ე.ი. ქარაგმულ, იგავურ ნაწარმოებად, რაც ფილოსოფიური რომანის ერთ-ერთი ნიშან-თვისებაა; ამავე დროს პოემაში ავტორის ფილოსოფიური თვალსაზრისი იმგვარი მხატვრული ფორმითაა გადმოცემული, რომ რვა საუკუნის მანძილზე მისი მკითხველნი გრძნობენ და განიცდიან მის ჭეშმარიტ ცხოველმყოფელ, ემოციურ არსს; თვით ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტს – ამას ყველა, როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მკვლევარნიც აღნიშნავენ – გამოარჩევს იშვიათი დინამიზმი, დაძაბული მოქმედება, სიტუაციათა სიმძაფრე, რომელიც აწონასწორებს მის ფილოსოფიურ სირთულეს, რასაც ნებისმიერი მკითხველი თუნდაც ნათლად ვერ აცნობიერებდეს, მაინც გრძნობს; ამავე დროს მის სტრუქტურაში დიდი ადგილი უჭირავს მთხრობელს – ტარიელის, ფრიდონის, ფატმანის, ასე ვთქვათ, მონოლეგები; ამასთან ერთად ვეფხისტყაოსანში უხვადაა ფილოსოფიური ჟანრისთვის იმანენტური შინაგანი მონოლოგები ფორმულით: „თავსა ეტყვის თუ:....“. ვეფხისტყაოსანს ბევრი აქვს საერთო განმანათლებლობის ეპოქის ფილოსოფიურ ლიტერატურასთან – მაგალითად, მონტესკიეს „სპარსულ წერილებთან“, რომლის ფილოსოფიური კონცეპტი ხუთი საუკუნით ადრე ვეფხისტყაოსანშია განხორციელებული, როდესაც ევროპული ტიპის სახელმწიფოში აბსოლუტური მონარქია სპარსულ დესპოტიასთან არის გაიგივებული (კარბელაშილი 1989: 169-172), ხოლო მისი ეპოქის – რენესანსის ეპოქის – ფილოსოფიურ ნაწარმოებთაგან მისი უშუალო პარალელებია თომაზო კამპანელას „მზის ქალაქი“, თომას მორის „უტოპია“, ერაზმ როტერდამელის „ქება სიბრიყვისა“, სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. რენესანსის ეპოქის ამ ნაწარმოებთა კონტესტში განხილვისას, შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსანი რენესანსის ეპოქის პირველი ფილოსოფიური მხატვრული თხზულებაა, სადაც რენესანსული ჰუმანისტური აზროვნების კონტექსტში ახლებურადაა გადაწყვეტილი ადამიანის კონცეფცია და ადამიანის სამყაროსთან მიმართება, რაც სრულ თანხმობაშია ზემოთჩამოთვლილ ფილოსოფიურ ნაწარმოებთა რენესანსულ მსოფლგაგებასთან. ისევე, როგორც კლასიკურ ფილოსოფიურ რომანებში, ვეფხისტყაოსანშიც დაყენებუ-

ლი და გადაჭრილია ადამიანის ყოფიერების ძირითადი საკითხები მხატვრული, ამასთან ძალიან მომხიბლავ, ესთეტიკურად სრულყოფილ ფორმაში – მასში ჰარმონიულადაა შეზავებული ფილოსოფიური და სიტყვაკაზმული მწერლობის ელემენტები.

რაც შეეხება ვეფხისტყაოსანში ინტელექტუალიზმს, ინტელექტუალიზმის თვალსაზრისით შევნიშნავ, რომ არაერთ სხვა გამოვლინებასთან ერთად ვეფხისტყაოსანში ამ ლიტერატურათმცდნეობითი ტერმინის შინაარსის განხორციელების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიმუშია პოემაში უხვად გაბნეული ბრწყინვალე აფორიზმები, რომელთა არსი – ისევე, როგორც არაერთი სხვა პრობლემური საკითხისა პოემაში – დღემდე სათანადო მეცნიერული სიღრმით არ არის შესწავლილი. რუსთაველის აფორიზმებს საქართველოში განვრცობა არა მხოლოდ ახლა, არამედ სუკუნეთა მანძილზე, რომელნიც როგორც ნებისმიერი სახის ტექსტებში, ასევე ზეპირმეტყველებაშიც თავისი სიხშირით ანდაზების საყოველთაოდ ცნობილ პოპულარობას აჭარბებენ, სრულიად უნიკალური მოვლენაა, მით უმეტეს, რომ ისინი არა უბრალო მაღალი პოლიტიკური სტატუსის მქონე ოფიციალური ტექსტებშიც განუწყვეტილ გვხვდება ისევე, როგორც პოლიტიკოსთა ზეპირმეტყველებაში. ეს ჩვეულებრივი მოვლენა არ არის და ვეფხისტყაოსანში იმ ფენომენის შესასწავლად, რასაც ლიტერატურის ისტორიაში ტერმინი „ინტელექტუალიზმი ლიტერატურაში“ გულისხმობს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. როგორც ერთი ცნობილი მწერალი თავის ნაწარმოებში ამბობს, „დღესაც იმისი (რუსთაველის – მ.კ.) ჭკუით ვსულდგმულობთ“ (ო. ჩხეიძე). მით უფრო მნიშვნელოვანია, როდესაც მის აფორიზმს არა მხოლოდ ქართველები მიმართავენ, არამედ უცხოელებიც. ნიმუშები მრავლადაა უცხოელი მწერლებისა თუ ლიტერატურათმცოდნეების ტექსტებში, რომელნიც რუსთაველს ანდა საქართველოს ეხება. მაგრამ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რუსთაველის აფორიზმების პოლიტიკურ კონტექსტში გამოყენება. ქართულ პოლიტიკურ მეტყველებაში რუსთაველის აფორიზმთა მომარჯვება სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენაა, იმდენად ხშირი, რომ თითქმის ყოველდღე ვხვდებით ბეჭდურ თუ ზეპირ ტექსტებში, მაგრამ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს, რომ რუსთაველურმა აფორიზმმა მსოფლიო რანგის პოლიტიკური მოღვაწის ყურადღებაც მიიპყრო (როგორ და რა გზით? – საინტერესოა). მოვიყვან ფაქტობრივად დამონმებულ ტექსტს: „კონფლიქტი მშვიდობიანი გზით უნდა მოგვარდეს“ – განაცხადა კარლ ლამერსმა და საილუსტრაციოდ შოთა

რუსთაველის აფორიზმი „გველსა ხვრელით ამოიყვანს ენა ტკბილად მოუბარი“ მოიყვანა“ (ნატოს ასამბლეის ხელმძღვანელმა რუსთაველის აფორიზმი მოიშველია – გაზ. „კვირის პალიტრა“, №13 (869), 28 მარტი, 3 აპრილი, 2011, გვ. 2). როდესაც ნატოს ასამბლეის ხელმძღვანელი საქართველოს – და არა მხოლოდ საქართველოს – სასიცოცხლოდ მწვავე პრობლემის მოსაგვარებლად XXI საუკუნეში XII საუკუნის დროინდელი მწერლის სიბრძნეს, გნებავთ, ინტელექტს მიმართავს, უბრალო მოვლენა არ არის: ასეთ შემთხვევებში ჩვეულებრივია ლათინურ გამონათქვამთა გამოყენება – ამ მხრივ რუსთაველის აფორიზმი ეთიკურ-პოლიტიკური შინაარსის მაქსიმებს გაუთანაბრდა.

მაგრამ ახლა უნდა ვთქვათ მთავარი: მკვლევართა დაკვირვებით, შუა საუკუნეების შემოქმედნი – პოეტები – ნაწარმოებებისთვის ნამძღვარებულ პროლოგში თავად მიუთითებენ საკუთარი თხზულების ჟანრს და ეს ერთგვარად დაკანონებული მოვლენა ყოფილა. იქნებ არც კი იყოს საჭირო ვრცლად იმის მტკიცება-დასაბუთება, რომ ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური ნაწარმოებია, თუ სათანადო ყურადღებას მივაქცევთ იმას, თუ როგორ განსაზღვრავს ვეფხისტყაოსნის ჟანრს თავად ავტორი:

„შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“.

ეს მხატვრული გარდათქმაა არისტოტელეს „პოეტიკის“ იმ ერთ-ერთი მთავარი დებულებისა, რომ „პოეზია უფრო ფილოსოფიური და უფრო სერიოზულია, ვიდრე ისტორია, რადგან პოეზია უფრო მეტად ლაპარაკობს ზოგადზე, ისტორია კი – ცალკეულზე“ (არისტოტელე, პოეტიკა, §9, 1451). საერთოდ, პროლოგის მეთორმეტე სტროფი ავტორის უძირითადეს ესთეტიკუ-თეორიულ კრედოს გადმოგვცემს და არც ის არის შემთხვევითი, რომ რუსთაველი აქ მიმართავს არისტოტელს „პოლიტიკის“ სპეციფიკურ ტერმინს „კაცია ვარგი“, რომელიც თამარის პირველ ისტორიაშიც გვხვდება განსხვავებული ნიუანსური მნიშვნელობით.

თუკი ვეფხისტყაოსანის ავტორი თავად განსაზღვრავს თავისი ნაწარმოების არსს, როგორც ფილოსოფიურ პოემას, მაშინ რუსთაველოლოგიურ მეცნიერებაში იმის მტკიცება, რომ ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური პოემაა, ღია კარის მტვრევას ჰგავს.

შ. ნუცუბიძის ის დებულება, რომ ვეფხისტყაოსანი ფილოსოფიური პოემაა, სრულიად არ ეწინააღმდეგება რუსთაველოლოგიურ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ გასული საუკუნის შუა წლებიდან დამკვიდრებულ

აზრს, რომლის მიხედვით ვეფხისტყაოსანი შუასაუკუნეთა ქრისტიანული სამყაროსთვის იმანენტური სარაინდო რომანია: აქ მთავარი ისაა, რომ „ვეფხისტყაოსნის გამირთა სამიჯნურო-რომანტიული განცდები მხოლოდ ის მომხიბლავი ფარდაა, რომლის მიღმა მორალური, იდეური, ფილოსოფიური და პოლიტიკური მსოფლმხედველობა იფარება, სწორედ ისაა ის უმთავრესი, რაც ვეფხისტყაოსანს კაცობრიობის ინტელექტუალური და მორალური განვითარების გზაზე მსოფლიო მნიშვნელობის ნიშანსვეტად აქცევს“ (ევდოშვილი 1991: 137). დასკვნის სახით ვაყენებ დებულებას: ვეფხისტყაოსანი სარაინდო რომანის ფორმით შექმნილი ფილოსოფიური პოემაა.

დამონებიანი:

ასმუსი 1968: Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. Мисква: 1968.

ბერტელსი 1962: Бертельс Е. Э. *Избранные труды. Низами и Фузүли*. Мисква: 1962.

ევდოშვილი 1991: ევდოშვილი მ. (კარბელაშვილი მ.). *არც უთქმელობა არ ვარგა... ჟ. ლაშარი, 1991, № 2.*

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

კარბელაშვილი 1989: კარბელაშვილი მ. *კოსმოსი რუსთაველის ეპოქის სააზროვნო სისტემაში და პლატონის „ტიმეოსი“*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია. ლიტერატურათმცოდნეობის რესპუბლიკური საკოორდინაციო საბჭო. შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. სამეცნიერო სესია XXIII. მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები. თბილისი: 1989.

კარბელაშვილი 1989: კარბელაშვილი მ. *რუსთაველისეული „ესე ამბავი სპარსულს“ ინტერპრეტაციისთვის*. ჟ. მნათობი, 1989, № 11.

კარბელაშვილი 1995: კარბელაშვილი მ. *„ვეფხისტყაოსანი“*, როგორც ფილოსოფიური რომანი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილებასთან არსებული ლიტერატურათმცოდნეობის რესპუბლიკური საკოორდინაციო საბჭო. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის დაარსების ორმოცდაათი წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია. მუშაობის გეგმა და თეზისები. თბილისი: 1995.

კარბელაშვილი 2002: კარბელაშვილი მ. პოეტი და პოლიტიკა: შოთა რუსთაველი ოქროს ხანის საქართველოს პოლიტიკური აზროვნების კონტექსტში (მასალები ქართული პილიტიკური აზროვნების ისტორიისთვის). *ლიტერატურული ძიებანი*. XXII. თბილისი: „მერანი“, 2002.

კარბელაშვილი 2010: კარბელაშვილი მ. „რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის ქრისტიანული საფუძვლები: რუსთაველი და პიკო დელა მირანდოლა“. *III საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. (მასალები)*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

კოვალსკი 1991: Ковальский Я. В. *Папы и папство*. Москва: 1991.

ლექსიკონი 1974: *Словарь литературоведческих терминов*. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. Москва: «Просвещение», 1974.

ლექსიკონი 1984: *Slovník literární teorie*. Československý Spisovatel, 1984.

მელეტინსკი 1983: Мелетинский Е. М. *Средневековой роман. Происхождение и классические формы*. Москва: «Наука», 1983.

ნუცუბიძე 1958: Нуцубидзе Ш. *Творчество Руставели*. Тбилиси: «Заря Востока», 1958.

ნუცუბიძე 1963: Нуцубидзе Ш. *Петр Ивер и Античное философское наследие (Проблемы арионагетики)*. Тбилиси: «Литература и искусство», 1963.

ნუცუბიძე 1967: Нуцубидзе Ш. *Руставели и Восточный Ренессанс*. Тбилиси: «Литература да хеловნება», 1967.

სანკტისი 1963: Де Санктис Ф. *История итальянской литературы*, т. I. Москва: 1963.

LIA KARICHASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Prologue of the “Knight in the Panther’s Skin” – Pavle Ingorokva’s Conception and Modern Discourse

Prologue of the “Knight in the Panther’s Skin” has always been the subject of particular attention and discussions of the scientists. Pavle Ingorokva regarded that the prologue of the poem, similar to the poem itself and its epilogue include interpolations. The researcher regarded as authentic “three prologues”: beginning of the story first; for education of the poets; chapter about lovers;

In Pavle Ingorokva’s ideas many things are shared and accepted, though there are some issues that are seen differently in modern Rustaveli studies. This

deals with composition of the Prologue stanzas and its textual analysis, as well as its worldview and creative aspects.

Key words: “Knight in the Panther’s Skin”, Prologue, Pavle Ingorokva.

ლია კარიჭაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი – პავლე ინგოროყვას კონცეფცია და თანამედროვე დისკურსი

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი ყოველთვის იყო მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღებისა და დისკუსიის საგანი. XX საუკუნის გამოჩენილი მეცნიერი, ლვანლმოსილი რუსთაველოლოგი პავლე ინგოროყვა ფიქრობდა, რომ პოემის პროლოგიც, ისევე როგორც უშუალოდ პოემა და ეპილოგი, შეიცავს ინტერპოლაციებს. მკვლევარი ავთენტურად მიიჩნევდა, როგორც თვითონ უწოდებდა, „სამ პროლოგს“: 1. ამბისა დასაწყისი პირველი; 2. სწავლისათვის მოშაირეთასა; 3. კარი მიჯნურობისა; პროლოგის ჩანართებში მკვლევარი პოლემიკურ პათოსს გრძნობდა, ხედავდა დაპირისპირებას პროლოგისეულ საღვთო მიჯნურობასა და „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა მიჯნურობას შორის: „ამ სტროფებში გადმოცემულია „ვეფხისტყაოსნის“ მსოფლმხედველობის დიამეტრალურად სანინალმდეგო იდეები. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა მიჯნურობას ამ დამატების ავტორი უპირდაპირებს საღმრთო მიჯნურობას, ხოლო ის შორითი ბნედა, რომელიც გადმოცემულია „ვეფხისტყაოსანში“, ინტერპოლატორის აზრით, არის იგივე მდაბალი „ქვენა“ გრძნობა, რომელიც არაფრით არ განსხვავდება სიძვისგან“ (ინგოროყვა 2016; 69). წინააღმდეგობას ხედავდა მკვლევარი იმაშიც, რომ რუსთაველი თავს აცხადებს თამარ მეფის მიჯნურად, მაგრამ იქვე კიცხავს მიჯნურს, რომელიც თავისი სატრფოს სახელს გაამხელს, თუმცა თავადვე აღნიშნავდა, რომ პოეტის მიჯნურობა მეფისადმი იყო „იდეალური თავყანისცემა“ (იქვე, 99). პოლემიკის უმთავრეს მიზეზად კი მკვლევარი რუსთაველის თავისუფალ აზროვნებას მიიჩნევდა: „ჯერ ერთი, პოემის ავტორი შოთა რუსთაველი იწვევდა კლერიკალურ-რეაქციული წრეების ოპოზიციას მისი თავისუფალი მოაზრობის გამო.

მონგოლთა დროის ისტორიკოსი ყამთა-აღმწერელი, რომელიც თამარს ნეტარს, „სანატრელს“ უწოდებს, შოთას მოიხსენიებს დიდის სიძულვილით, როგორც თავისუფალ მოაზრეს, აღიარებს მას ქრისტიანობიდან განდგომილად და მანის ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრების მიმდევრად აცხადებს“ (ინგოროყვა 2016: 83).

ძალზე საყურადღებოა პროლოგის ცალკეული ცნების პავლე ინგოროყვასეული განმარტება, მაგალითად, „ჭკვიანს“ ტაეპიდან „ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“ ასე განმარტავს: „ვინც არ არის შეპყრობილი საღმრთო აღმადგენით“ (ინგოროყვა 2016: 69). აღნიშნული ცნება ჩვენც შევისწავლეთ ნაშრომში „გონებისა და ჭკუის ცნებათა სემანტიკისათვის ვეფხისტყაოსანში“ და შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ ჭკუა აღნიშნულ კონტექსტში არ არის გონების სინონიმი, იგი რეალისტურ, პრაქტიკულ აზროვნებას მიანიშნებს, „ჭკვიანი“ აქ უნდა გულისხმობდეს რაციონალური აზროვნების მქონეს, ან კონკრეტული საერო (გნებათ პროფესიული) ცოდნის მქონეს, რომლისთვისაც მიუწვდომელია საღვთო სიბრძნე ანუ სიყვარული ღვთისა“ (კარიჭაშვილი 2016: 173).

„თამარს ვაქებდეთ მეფესა სისხლისა ცრემლდათხეული“, – ეს მეტაფორა, პავლე ინგოროყვას აზრით, აღნიშნავს მოყვარე-მეგობართა განშორებას, „გვიჩვენებს, რომ რუსთველი ვეფხისტყაოსნის დაწერის დროს მოშორებულია თამარს. იგი არ არის მიღებული სამეფო კარზე“ (95), ამავე მოტივს უკავშირებს სტროფს: „ვა სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნვებ, რა ზნე გჭირსა...“. პოეტი პირველი პირით საუბრობს, მაშასადამე, საკუთარ ტკივილს გადმოსცემსო). ტაეპს – „ესე ამბავი სპარსული ქართულად ნათარგმანები...“ – მკვლევარი გვიანდელ ჩანართად მიიჩნევდა.

პავლე ინგოროყვას ღრმად სწამდა და კოლოსალური შრომა მიუძღვნა იმის დასაბუთებას, რომ პოეტი შოთა რუსთაველი თამარ მეფის თანამედროვე შოთა ჰერეთის ერისთავია, ამავე დროს რუსთავის მფლობელი და მეჭურჭლეთუხუცესი. „რუსთველიანაში“ იგიკომპლექსურ ფილოლოგიურ-ისტორიულ ძიებათა შედეგად მიდის დასკვნამდე, რომ „ჰერეთის ერისთავი შოთა, ჰერეთის ბაგრატიონთა გვარისა, არის იგივე შოთა რუსთველი, ავტორი გენიალური ქართული პოემისა“ (ინგოროყვა 2016: 120). ამავე თეორიას ამყარებს პავლე ინგოროყვა შემდგომ ნაშრომშიც „რუსთველიანას ეპილოგი“.

პავლე ინგოროყვას მოსაზრებებში პროლოგის შესახებ ბევრი რამ გაზიარებულია და საგულისხმო, თუმცა არის საკითხები, რომელთა ხე-

დდა თანამედროვე რუსთველოლოგიაში განსხვავებულია. ეს ეხება როგორც პროლოგის სტროფულ შედგენილობას და ტექსტობრივ ანალიზს, ისე მსოფლმხედველობრივ და მხატვრულ ასპექტებს.

პოემის ხელნაწერების მიხედვით, ადრინდელად მიიჩნევა პოემის 34 სტროფიანი დასაწყისი. ეს სტროფები ხელნაწერთა ოთხივე რედაქციაშია და ძველი შედგენილობის დედნებიდან მოდის. ვახტანგისეული გამოცემის პროლოგში 31 სტროფია, რომელთაც სარგის კაკაბაძემ და კონსტანტინე ჭიჭინაძემ თავიანთ გამოცემებში მიუმატეს კიდევ ორი. ძირითადი ტექსტის გარეთ დარჩა ერთი სტროფი, რომელიც ხელნაწერთა უმრავლესობას შემონახული აქვს („პირველ თავი დასაწყისი, ნათქვამია იგ სპარსულად...“). შინაარსიდან გამომდინარე, ცხადია, იგი არაავთენტურია და რუსთაველის შემოქმედების კრიტიკული შეფასების ყველაზე ადრეულ ცდას წარმოადგენს.

მკვლევრებმა სხვადასხვა დროს სცადეს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის ვახტანგისეული შედგენილობის გადახედვა. მაგალითად, ნიკო მარმა ის შეამცირა 22 სტროფამდე, პავლე ინგოროყვამ – 10, მიხაკო წერეთელმა კი 5 სტროფამდე. საიუბილეო გამოცემების რედაქციებმა 1937, 1966 წლებში კვლავ 31-სტროფიანი დასაწყისი დაბეჭდეს. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში ინტერპოლაციების ფაქტი აშკარაა. პირველ ყოვლისა, პროლოგი გამოიწვევდა „გასწორება-ჩამატებათა“ სურვილს თავისი თემატიკისა და სტრუქტურის გამო.

ცნობილია, რომ რუსთველოლოგიაში სამი განსხვავებული დამოკიდებულება არსებობდა პროლოგისადმი. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მიიჩნევდა, რომ იგი ნამდვილად რუსთველის დაწერილია (დ. სუტნერი, დ. ჩუბინაშვილი, ს. ქვარიანი...); მეორენი ფიქრობდნენ, რომ პროლოგი რუსთველის დაწერილია, მაგრამ დამატებულია ზედმეტი, არარუსთველური სტროფები (ალ. სარაჯიშვილი, ალ. ხახანაშვილი); მკვლევართა უმცირესობა კი გადაჭრით უარყოფდა პროლოგის რუსთველისადმი კუთვნილების აზრს (მათ შორის, დავით კარიჭაშვილიც, თუმცა „ვეფხისტყაოსნის“ 1903 და 1920 წლების გამოცემებში 31-ვე სტროფი დაბეჭდა). პროლოგის არარუსთველურობის ვერსია დღეისათვის არაპოპულარულია, თუმცა საბოლოოდ უარყოფილი არ არის. სულ ბოლო დროს ენათმეცნიერმა და რუსთველოლოგმა ალ. ჭინჭარაულმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ პროლოგიდან ავთენტურია მხოლოდ ერთი, პირველი სტროფი, რომელშიც ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნაზეა საუბარი. მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა, ჯერჯერობით „ვეფხისტყაოსნის“ არც ერთ გამოცემელს არ მოუკვეთავს პროლოგი ძირითადი ტექსტიდან. ის ისევ რჩება პოემის კარიბჭედ.

ლიტერატურული ტრადიციის თანახმად, პროლოგი აგებულია გარკვეული სტრუქტურით. ავტორი პირველად მიმართავს სამყაროს შემოქმედ ღმერთს („რომელმან შექმნა სამყარო...“). როგორც ცნობილია, „რომელმან“, ისევე როგორც „ვინც“, ღმერთის აღმნიშვნელი ნაცვალსახელებაა, რომლებითაც ხშირად იხსენიება ღმერთი ბიბლიასა და სასულიერო მწერლობაში. „ძალი“ შეესატყვისება ძე ღმერთს, ის ისეთივე სახელია მაცხოვრისა, როგორც სიტყვა ან სიბრძნე ღვთისა. სული ანუ სულიწმიდა იკითხება ტაეპში „ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა“. ჰიმნოგრაფიასა და საერო მწერლობაშიც გვხვდება „სული“ სულიწმიდის მნიშვნელობით. ამრიგად, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველივე სტროფში ქრისტიანულ-თეოლოგიური ტერმინოლოგიით ნახსენებია სამება, რომელსაც რუსთაველი შემწეობასა და მფარველობას სთხოვს („შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე სატანისა“). შემდეგი სტროფი ეძღვნება თამარ მეფეს და დავით სოსლანს, თუმცა დავით სოსლანის დასახელება არ ხდება, იგი იგულისხმება მეტაფორაში „ლომი“. საინტერესოა, რომ ვახტანგ მეფე და პოემის შემდგომი გამომცემლები „ლომს“ მიიჩნევენ ქრისტეს ალგორიად, რაც ქრისტიანულ საღვთისმეტყველო სიმბოლიკას ეფუძვნება. 1903 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში რედაქტორმა და გამომცემელმა დავით კარიჭაშვილმა „ლომი“ პირველად დაუკავშირა დავით სოსლანის სახეს და ასე დამკვიდრდა რუსთაველოლოგიაში.

რუსთაველი პროლოგში გვაცნობს თავის ვინაობას („დავჯე რუსთველმან...“, „მე რუსთველი...“). აღორძინებისა და გვიანდელი ხანის საერო მწერლობა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორად რუსთველს მოიხსენიებს (ფორმა „რუსთაველი“ პირველად ანტონ კათალიკოსმა გამოიყენა). რუსთველი პოეტის ზედწოდებაა. იგი მომდინარეობს ტოპონიმური სახელიდან. პოეტი რუსთავეის მკვიდრი ან მფლობელი იყო. რაც შეეხება სახელს – შოთა – პოემის ტექსტში არ დასტურდება; იხსენიება მე-17 საუკუნის პირველი ნახევრის პოეტურ ძეგლებსა და იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წარწერაში. პოეტის შესახებ პროლოგიდან ირკვევა, რომ მას უბრძანეს პოემის დაწერა თამარ მეფის სადიდებლად: „მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“. ამ მიზნის განსახორციელებლად მას სჭირდება „ენა... გული და ხელოვანება“, იმედი აქვს თავისი გონებისა და ღვთისაგან ითხოვს ძალას („ძალი მომეც და შეწენა შენგნით მაქვს მივსცე გონება“). ტაეპს – „ჩემი ან ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია“ – ორგვარი ინტერპრეტაციით კითხულობენ: 1. „ვეფხისტყაოსნამდე“ პოეტს სხვა ნაწარმოებზე დაუწერია თამარის

სადიდებლად. 2. ჯერ დაიწერა პოემა, შემდეგ პროლოგი, რითიც აიხსნება წარსული დრო ზმინისა – „მიქია“. ტაეპის პავლე ინგოროყვასეული ნაკითხვა ასეთია: „მას ვაქებ, ვინ ცამ იქია“. „ეს მეტაფორა, რომელიც მიემართება თამარს, ნიშნავს: ზეციერი მნათობი, ზეციერ მნათობთა თანამყოფი“ (ინგოროყვა 2016: 91).

პოეტი თავს აცხადებს თამარ მეფის მიჯნურად, თუმცა, ცხადია, ეს უნდა გავიგოთ, როგორც თაყვანისცემა მეფისა, საღვთო სიყვარული მისადმი.

რაც შეეხება ტაეპს – „ესე ამბავი სპარსული ქართულად ნათარგმანები...“ – დღეისათვის ჩანართად არ ითვლება. ვფიქრობთ, ის მჭიდროდ უკავშირდება თხზულების ალეგორიულობის საკითხს. რუს-თველოლოგიაში მიღებული თვალსაზრისით (კ. კეკელიძე, ალ. ბარა-მიძე) აღნიშნულ ტაეპში რუსთაველმა გამოიყენა შუასაუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელებული სიუჟეტური შენიღბვის ან გაუცხოების ხერხი. ეს განაპირობა პოემაში ასახული ამბის გამჭვირვალე ისტორიულმა ასოციაციებმა, ამიტომაც რუსთაველმა პოემის „ამბავი“ „გააუცხოვა“ და პერსონაჟთა სამოქმედო ასპარეზი საქართველოს გარეთ გაიტანა. პოემის გეოგრაფიული სივრცე მასშტაბურია.

არსებობს ზემოაღნიშნული ტაეპის სხვაგვარი ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც „სპარსული“ ალეგორიულად განიმარტება, როგორც მოგონილი, ზღაპრული, ამსოფლიური; „თარგმანება“ – ძველი ქართული მნიშვნელობით – განმარტება, კომენტირება, ახსნა. საყურადღებოა „სპარსულისა“ და „ქართულის“ შეპირისპირება, როგორც არაქრისტიანულის და ქრისტიანულისა. „ქართულს“ ქრისტიანულის სინონიმად იყენებს როგორც სასულიერო, ასევე აღორძინების ხანის მწერლობა. მაგალითად, გურამიშვილი მკითხველის თანადგომას იმედოვნებს: „თუ რამ იყოს სხვის რჯულისა, მომიქციოს, გამიქართლოს“. მოცემულ ტაეპებში რუსთაველისეულ „სპარსულს“ შეესაბამება გურამიშვილისეული „სხვის რჯულისა“; ხოლო „ქართულად ნათარგმანებს“ – „მომიქციოს, გამიქართლოს“. საგულვეტელია, რომ რუსთაველი „სპარსულს“ იყენებს არაქრისტიანულის (არაქვემდარის, გამოგონილის) მნიშვნელობით (აქვე ყურადღებას გავამახვილებთ იმაზე, რომ სასულიერო მწერლობა არ იცნობს გამოგონილ ამბავს, ან პერსონაჟს, მისი სპეციფიკა ითხოვს აისახოს ნამდვილი, ისტორიული ფაქტი რეალური პიროვნების შესახებ), ხოლო „ქართულად თარგმანება“, „მოქცევა“, „გაქართლება“ ქრისტიანულად გამართვას, ქრისტიანულად მოაზრებას ან ინტერპრეტაციას უნდა ნიშნავდეს.

აქვს თუ არა წინარე ტრადიცია „სპარსულის“ ან „სპარსნის“ ალეგორიულ მოაზრებას? „წმინდა ნინოს ცხოვრებაში“, როდესაც ქართლში ფეხს იკიდებს ქრისტიანობა და მცხეთასა და მის შემოგარენს ტოვებენ ბნელი ძალები, წმინდა ნინოს და მის სულიერ შვილებს აქვთ ხილვა: „და ვიდრე არღა ეყივლა ქათამსა, სამთავე კართა სცა ზარსა ლაშქარმან ძლიერმან და დაღენეს კარნი ქალაქისანი, და აღივსო ლაშქარნი სპარსთა ლაშქრითა და მეყსეულად შეიქმნეს ზარის აღსახდელნი ზრინვანი და ყივილნი და კლვაი ერისაი, ვითარმცა სისხლი დიოდა. და აღივსო ყოველი ადგილი. და მოვიდა ჩუენ ზედა სიმრავლეი ზახილთაი და მახვილთაი, და დადნეს ხორცნი ჩუენნი და განილია სული ჩუენი“. ამ საშინელმა სანახაობამ მხოლოდ წმინდა ნინო ვერ შეაერთო. იგი ერთგვარი ირონიითაც კი მიმართავს მომხდურთ: „სადა არიან მეფენი სპარსთანი ხუარა და ხუან ხუარა; საბასტანით გუშინ წამოხვედითა? მალე მოხვედით. დიდად სამე არს ლაშქარი უზომო, ვიდრემე ხართ. და ძლიერად დაჰლენეთ ქალაქი ესე. მახვილი დაეცით ქართა და ნიავთა. წარვედით ბნელთა ჩრდილოისათა, მათათა მათ კედარისათა. აქა მოვიდა იგი, რომელსა თქვენ ევლტოდეთ“. და განძრა მარჯვენე თვისი, დასწერა ხელითა სახეი ჯუარისაი, და მეყსეულად უჩინო იქმნა ყოველი იგი სიმრავლეი ერისაი, და იქმნა დაყუდებაჲ დიდ“ („ცხოვრებაჲ წმიდისა ნინოსი“, გვ. 23–24). ამ კონტექსტში სპარსთა ხსენებას, რასაკვირველია, პოლიტიკური ასპექტიც ახლავს, მაგრამ ფაქტია, რომ ალეგორიულად სწორედ „სპარსნი“ მოიზრება ქრისტეს ნათლის ოპოზიციად.

ასე რომ, ტაეპი „ესე ამბავი სპარსული...“ ერთი შეხედვით პოემის სიუჟეტის წარმომავლობის საკითხს რომ უკავშირდება, ვფიქრობთ, პოემის ალეგორიულ ხასიათს მიანიშნებს.

რუსთაველის ცნებათმეტყველება ტოლერანტულია, მოიცავს ფართო სემანტიკურ ველს და აერთიანებს საღვთო და საერო მნიშვნელობებს. პოეტი ჰარმონიისა და მთლიანობის მომხრეა, თუმცაღა ამ მთლიანობაში არის გარკვეული მიმართებები, საფეხურები. პოეზია, სასულიეროც და საეროც, გადმოცემულია არაბული სიტყვით „შაირობა“. ის რუსთაველის მიერ განისაზღვრება როგორც სიბრძნის დარგი. თუ ადრე ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ორგვარი სიბრძნე – საღვთო და საერო, რუსთაველისთვის ყოველგვარი სიბრძნე ღვთაებრივია და მათ შორის დაპირისპირება არ არსებობს. როგორც რევაზ სირაძე შენიშნავს, „აქ ერთმანეთს უპირისპირდება არა საღვთო და საერო სიბრძნე, არამედ სიბრძნე საერთოდ და უმეცრება“ (სირაძე 2008: 115). რუსთაველმა საერო პოეზიაც საღვთოდ გამოაცხადა. პოეზიით ტკბობა

ყველას არ ძალუძს, მისი შემეცნებითი და ესთეტიკური ღირებულების აღქმა მსმენელზეა დამოკიდებული („ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“).

ტრადიციული თვალსაზრისით, რუსთაველმა გამოყო პოეზიის სამი სახე: 1. ვრცელი, ეპიკური ნაწარმოები; 2. „ლექსი ცოტაი“ (რომელთა ავტორიც ვერ ქმნის ვრცელ ეპიკურ ტილოს („არ ძალუძს სრულქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“)); 3. გასართობი ხასიათის პოეზია, რომელიც გამოიყენება „სანადიმოდ, სამღერელად, სააშუკოდ, სალაღობოდ“. აქვე შევნიშნავთ: არსებობს მოსაზრება, რომ კლასიფიცირებულია არა სამი, არამედ ოთხი სახე. ჩვენი აზრით, ეს გამოიწვევა მეორისა – „მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა“ – და მესამის – „მესამე ლექსი კარგი არს სანადიმოდ, სამღერელად“ – წინ არდასახელებამ პირველისა, რომელიც, აპრიორულად იგულისხმება, მისი მახასიათებლები კი გაბნევით იკითხება ტექსტში. რით გამოიწვევა კარგი მოშაირე? – „ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა ... მართ აგრეთვე მელექსესა **ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა**“, „მოშაირე არა ჰქვია, ვერას იტყვის **ვინცა გრძელად**“.

რუსთაველური კონცეფციით, შაირობა და მიჯნურობა ფენომენალურად ახლოა ერთმანეთთან. მათ აახლოვებთ სატრფოს, შთამაგონებლის სახე („ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს/ მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენამუსიკობდეს“).

მიჯნურობის ცნება გულისხმობს როგორც საღვთო, ასევე ადამიანურ სიყვარულს. პირველი, „გვარი ტომთა ზენათა“ – საღვთო სიყვარულია, რომლის გადმოცემაც ადამიანის ენას უძნელდება. მას ბაძავს სიყვარული ადამიანთა შორის („ხელობანი ქვენანი“), თუ იგი წმინდაა, ხოლო მესამეს მიჯნურობა არ ენობება, ის სახელდება „სიძვად“ სწორედ იმიტომ, რომ დაცლილია სულიერებისა და სინამდისაგან.

ფიქრობთ, „მიჯნურობის თეორია“ ამყარებს „ვეფხისტყაოსნის“ ალეგორიულობის თვალსაზრისს. საინტერესოა, რომელ ტაეპში წარმოგვიდგენს რუსთაველი თავისი შემოქმედების მიზანს: „ვთქვა მიჯნურობა პირველი ...“ თუ „ვთქვენე ხელობანი ქვენანი...“? ლოგიკურია, რომ ახალი საკითხი, თანაც ასეთი მნიშვნელოვანი, დაიწყოს ახალი სტროფით: „ვთქვა მიჯნურობა პირველი“, სწორედ ეს არის მთავარი ჩანაფიქრი, ხოლო „ვთქვენე ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხედებიან, მართ მასვე ჰბაძვენ...“ – არის ფორმა, განსახოვნება ამ სათქმელისა. ისიც ლოგიკურია, რომ განსახოვნების ფორმაზე მინიშნება მოსდევდეს და უშუალოდ ებმოდეს სტრიქონებს, რომლებშიც ხდება

საკითხის დასმა და იყოს მისი მომდევნო III და IV ტაეპები („ვთქვენე ხელობანი ქვენანი ...“). აქვეა მოტივაცია, რატომ არ შეიძლება პირდაპირი გადმოცემა, უშუალო ასახვა შემოქმედებითი საგნისა და რატომ უნდა მოიძებნოს განსახოვნების სათანადო ფორმა, ამ შემთხვევაში ალგორითული. იმიტომ, რომ საღეთო მიჯნურობა ძნელად სათქმელია, „საჭირო გამოსაგები ენათა“, „ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან, ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან“. მართებული იქნებოდა, „მიჯნურობის თეორია“ განიხილებოდეს არა მხოლოდ როგორც ერთგვარი კლასიფიკაცია მიჯნურობის გვარებისა, არამედ როგორც ერთიანი, განუყოფელი დისკურსი პოეტის შემოქმედების საგნისა და მისი განსახოვნების ფორმის შესახებ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ცნებათმეტყველებისა და სახისმეტყველების კვლევამ ბევრი რამ ნათელყო პროლოგის საკმაოდ რთულ ნარატივში. პოემის სწორად აღთქმის უმთავრეს პირობად კი რჩება რუსთაველის ეპოქის მწერლობის, კულტურის, ესთეტიკისა და აზროვნების წესის ცოდნა და გათვალისწინება.

დამონეგანი:

ინგოროყვა 2016: ინგოროყვა პ. „რუსთველიანა“. *რუსთველოლოგიური თხზულებანი*. ჩვენი მწერლობა. თბილისი: 2016.

კარიჭაშვილი 2016: კარიჭაშვილი ლ. „გონებისა და ჭკუის ცნებათა სემანტიკისათვის ვეფხისტყაოსანში“. *ტერმინი, ცნება და პარადიგმა ვეფხისტყაოსანში*. „მნიგნობარი“. თბილისი: 2016.

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

სირაძე 2008: სირაძე რ. *კულტურა და სახისმეტყველება*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2008.

IRINA NATSVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Problems of Reception of “The Knight in the Tiger’s Skin” in Modern Georgian General Education

For many centuries the Knight in the Tiger’s Skin has become part of our national mentality. Today, in the modern era, for the majority of the youth The Knight in the Tiger’s Skin is just a part of history, a fairy-tale, which is hard to be understood and accepted; they fail to identify it with their lives and world.

It must be admitted that along with the liberal values of the modern technological, globalist and multicultural world, the reason for such a situation are the serious defects in Georgian education system.

Key words: Reception, problems, general education.

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსნის“ რეცეფციის პრობლემები თანამედროვე ქართულ ზოგადსაგანმანათლებლო სივრცეში

უკვე არაერთი ასწლეულია, „ვეფხისტყაოსანი“ ჩვენი ეროვნული მენტალობის ნაწილად იქცა. ამასთანავე, ახალ საუკუნეებში ამ ნიგნმა მრავალრიცხოვანი თარგმანებისა თუ უცხოელ ქართველოლოგთა პუბლიკაციების საშუალებით ხელახლა გააცნო ევროპას ისტორიული ბედუკუდმართობით საერთო კულტურული სივრციდან ამოვარდნილი და მივიწყებული პატარა ქვეყანა – საქართველო, რომელმაც ჯერ კიდევ გვიანი მედიევალური აზროვნებისა და ესთეტიკის პირობებში შვა რუსთაველის დარი შემოქმედი – პოეტური სიტყვით უნივერსალურ, ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობათა მქადაგებელი სრულიად ორიგინალური ავტორი. თუმცა, თუკი საუკუნეების განმავლობაში ქართველი ბიბლიასავით უფრთხილდებოდა „ვეფხისტყაოსანს“, ქალს მზითვად ატანდა, „სიტყვა-სიტყვად სწენდა, ეალერსებოდა, ხელის-ხელ აგოგ-

მანებდა“ (ნ. ლორთქიფანიძე), „ტარიელ-ავთანდილობას“ ან „ნესტან-თინათინობას“ ცდილობდა (ა. ნერეთელი), დღეს, თანამედროვე ეპოქაში, როცა იტალიელები ვილა ბორგეზეს პარკში, კლასიკოსთა ხეივანში ქართველ პოეტს ძეგლს უდგამენ, უდიდესი მოაზროვნე, მწერალი და კულტუროლოგი უმბერტო ეკო კი განათლებული ევროპელისათვის სრულიად შეუფერებლად მიიჩნევს შეკითხვას: „ეს რუსთაველივილა იყო?“ (ეკო 2010:), აქ, საქართველოში, ახალგაზრდობის უდიდესი ნაწილისათვის „ვეფხისტყაოსანი“ მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიის კუთვნილებაა, ზღაპარი, რომლის მიღება და გათავისება უჭირს, საკუთარ ცხოვრებასა და სამყაროსთან მის იდენტიფიცირებას ვერ ახერხებს.

ამგვარი, ჩვენი აზრით, სრულიად არაადეკვატური ვითარება რამდენიმე სხვადასხვა რიგის, კერძოდ კი, სოციოპოლიტიკური, მენტალური და მეთოდური ფაქტორებით არის განპირობებული, რომლებიც, თავის მხრივ, მოცემულობათა ფართო სპექტრს მოიცავს. ლაკონიურად რომ ვთქვათ, თანამედროვე ტექნოლოგიურ, გლობალისტურ და მულტიკულტურულ გარემოში კლასიკის მიმართ დამოკიდებულებას მკვეთრად ცვლის ახალი, „პროფესიონალ მენეჯერთა“ „კლასის“ ყოფით-პრაქტიკული ინტერესების შეუსაბამობა ევროპული კულტურული ტრადიციის ფასეულობებთან (გრონასი 2001:), ინტერესთა სფეროს ამგვარი დავინროვება კი არა მხოლოდ ლიტერატურასა და ხელოვნებას უქმნის საფრთხეს, არამედ აკნინებს ადამიანს, როგორც გრძნობად და ინტელექტუალურ არსებას, რომელიც ესოდენ მოძალებული და უკონტროლო მასკულტურის პირისპირ რჩება.

ლიტერატურის, კლასიკის, როგორც სამყაროსა და ადამიანის სრულფასოვანი მსოფლალქმის საშუალების, კრიზისი ჩვენში, როგორც ჩანს, შესამჩნევი ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 70-იან წლებში გახდა, როცა გ. დონანაშვილმა თავისი მოთხრობის გამირის, „ლიტერატურის ერთი ერთგული ჯარისკაცის“, ვასიკო კეჟერაძის, სახით „წმინდა ომი“ გამოუცხადა „რიგით პრაგმატიკოსთა მრავალმილიონიან არმიას“ (კვაჭანტირაძე 2008: 231-232). საბჭოური რეალობის კონტექსტში განვითარებული ეს დისკურსი აქტუალობას არ კარგავს ახალი გამოწვევების პირობებშიც, მით უმეტეს, რომ თანამედროვე ცივილური სამყაროს საყოველთაოდ დეკლარირებული თავისუფლების გარემო, რეჟიმის არტახებით შემოსაზღვრული სივრცისგან განსხვავებით, რაღა თქმა უნდა, მეტად გახსნილია მენტალური, მათ შორის არაჯანსაღი, ცვლილებებისთვისაც.

და მაინც, რა არის „ვეფხისტყაოსანი“? რატომ და რისთვის არის აუცილებელი მისი ცოდნა-გათავისება? იმიტომ, რომ იგი ევროპული თუ ნაციონალური კლასიკის ნაწილია, როგორც რენესანსული მსოფლხედვის ნიშნით აღბეჭდილი გვიანი შუა საუკუნეების ეპიკური თხზულება, თუ იმიტომ, რომ ადამიანური არსების ფართო შემეცნებით-სააზროვნო და ესთეტიკურ სივრცეებს გადაგვიშლის? ადამიანი ხომ ყოველ ეპოქაში რჩება ადამიანად ან, ყოველ შემთხვევაში, უნდა, რომ დარჩეს.

ჩვენი მიზანი ამჯერად არ გახლავთ არც რუსთველის პოემის ამოწურავ კვლევებიტებით ნიუანსებში წვდომა და არც მის შესახებ გამოთქმული მეცნიერული კონცეფციების ანალიზი, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც კაცთათვის „უთვალავი ფერით“ ბოძებული სამყაროს მითოპოეტური მოდელი, არანაკლებ სიცოცხლისუნარიანია დღეს, ვიდრე იყო თავის წარმომშობ ეპოქაში; „ვეფხისტყაოსანი“ „ვარგი კაცისათვის“ არა მხოლოდ ეროვნული, არამედ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის კულტურულ-მენტალური კოდია, რომელიც ზნეობრივი, ეთიკური კატეგორიებით ამთლიანებს ტრადიციასა და მომავლის პერსპექტივებს. ის ზვენს ადამიანის სულს, მის ესთეტიკურ გემოვნებას, ლექსიკას, წარმოსახვისა და შეფასების უნარს.მაშ, რატომ რჩება იგი ხშირ შემთხვევაში თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდისათვის მაინც უცხო და შორეულად?

უნდა ვაღიაროთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მიმღებლობის პრობლემას დღეს ზემოაღნიშნულ სოციოპოლიტიკურ და მენტალურ ფაქტორებთან ერთად დიდწილად პოემის სამყაროსთან ზიარების მეთოდური სისტემის გაუმართაობაც განაპირობებს. ნ. დუმბაძე წერდა: „არაფერი ისე არ ამახსოვრდება ადამიანს, როგორც ბავშვობისას ძილისპირს დედის მიერ თქმული ზღაპარი, იავნანა, ნაკითხული ლექსი, ან ამბავი რამე... მე არ მახსოვს, რამდენი წლისას მიკითხავდა დედა „ვეფხისტყაოსანს“, ან ოდესმე ეთქვას ჩემთვის, ეს ადგილი ზეპირად ისწავლეო. მე მახსოვს მხოლოდ ის, რომ მაშინ კითხვა არ ვიცოდი და ეს უზარმაზარი წიგნი, „ვეფხისტყაოსანი“ რომ ერქვა, მხოლოდ ლამაზი, ფერად-ფერადი სურათებით განწყობილი ყუთი იყო ჩემთვის, რომლიდანაც დედაჩემი ცისარტყელასავით ჭრელ, ლამაზ სიზმრებსა და ძილისმომგვრელ სიმღერებს ალაგებდა... ეს ლამაზი უკვდავი წიგნი დღემდე მიდევს სასთუმალს, როგორც: ავადმყოფს – წამალი, ხეიბარს – ყავარჯენი, მეომარს – იარაღი და მწერალს ქართული სიტყვის თვალმარგალიტით სავსე, აუნონელი საუნჯე და სალარო“ (დუმბაძე 1984: 47).თანამედროვე დაჩქარებული ცხოვრების რიტმისა და საკომუნი-

კაციო, ციფრული ტექნოლოგიების სწრაფი, შეუქცევადი განვითარების ეპოქაში „ვეფხისტყაოსნის“ „საძილისპირო“ კითხვის ოჯახური ტრადიციის არსებობა, ყოველ შემთხვევაში, მასშტაბური სახით, ცხადაა, ნაკლებად სავარაუდოა. არადა, ვფიქრობთ, „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი მომწუსხველი ეთიკურ-ესთეტიკური სამყაროთი ადამიანის ცნობიერებაში მისი მსოფლალქმის ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზევე უნდა შემოვიდეს, როგორც ენობრივ-ლექსიკური კომპეტენციებისა თუ პიროვნულ-მორალური განვითარების საბაზისო მადანი. როგორც ჩანს, ამ აუცილებელი საჭიროების გამოძახილია „ვეფხისტყაოსნის სამაგიდო თამაში“ და „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც გრაფიკული რომანი, რომლებიც სულ ახლახან გამოჩნდა ქართული წიგნის ბაზარზე. მათი შემქმნელები საერთო მიზანს ისახავენ – „ვეფხისტყაოსნის“ პოპულარიზაციასა და ქართველი მოზარდი თაობის მიერ პოემის გათავისებას, თუმცა ამისათვის, გარდა ტექნიკურ-ფორმალური თუ უანრობრივი სხვადასხვაობისა, ენობრივ-მინაარსობრივადაც განსხვავებული გზები აურჩევიათ: სამაგიდო თამაშის ავტორი ლევან გელაშვილი „ვეფხისტყაოსნის“ სამყაროში მოგზაურობას პოემის სიუჟეტის მიხედვით შექმნილი ლიტერატურული რუკისა და ოცდაათი ცნობილი აფორიზმის ცოდნის საშუალებით გვთავაზობს; ამასთანავე, თამაშის მარტივი კონცეფციის პარალელურად, რუსთველისეული ენობრივი ქსოვილი ხელშეუხებლად რჩება, რადგან სასურველია, „ვეფხისტყაოსანი“ სწორედ ამ ლექსიკური ფორმით გაიშინაგანოს მომხმარებელმა; გრაფიკული ვერსიის ერთ-ერთი შემქმნელი კი, პაპუნა დავითაია, მიიჩნევს, რომ კომიქსის სახით წარმოდგენილი ტექსტი უნდა იყოს ადაპტირებული და ადვილად აღსაქმელი. ათას ხუთასი ნახატი კინოკადრირების მეთოდით არის დალაგებული და საბოლოოდ ოთხსამდე გვერდის მომცველ ხუთ წიგნში განაწილდება (ამჟამად მხოლოდ პირველი წიგნია გამოცემული). კომიქსის ენით მონოდებული კლასიკა მომავალში უფრო ადვილად გაიკვლევს გზას ანიმაციისა და პოლივუდური კინოსაკენ. ასევე ფიქრობს „ვეფხისტყაოსნის“ გრაფიკულ რომანად წარმოდგენის სხვა ვერსიის ავტორიც – დავით მაჭავარიანი. მისი ნამუშევარი, რომელიც ას ოცდაათობმეტ ნახატ გვერდად არის ჩაფიქრებული, მომავალ წელს გამოიცემა. უნდა აღინიშნოს, რომ სამაგიდო ლიტერატურული თამაშები და კლასიკოს მწერალთა ნაწარმოებების გრაფიკული ვერსიები დიდი ხანია, პოპულარობით სარგებლობს განვითარებულ მსოფლიოში. ახლა ამ სიახლეს ქართული საზოგადოებაც ეზიარება, თუმცა საინტერესოა, რომ ლოტოს პრინციპზე დაფუძნებული „ვეფხისტყაოსნის“ თამაში

ჩვენში XIX საუკუნის ბოლოსაც არსებული (რის შესახებაც 1992 წელს წერდა გაზეთი „ივერია“) და XX საუკუნეშიც ორგზის გამოცემულა, მაგრამ იდეა რატომღაც არ განვითარებულა, ხოლო „ვეფხისტყაოსნის“ კომიქსი 1950-იანი წლებიდან მოყოლებული 1914 წლამდე სამჯერ დაბეჭდილა ჩინეთში (რასაკვირველია, ჩინურ ენაზე). სამივე გამოცემის თითო ეგზემპლარი ერთ-ერთი ქართველი ბიბლიოფილის კოლექციონარს ინახება.

რა შედეგს მოიტანს და რამდენად წაადგება ზემოაღნიშნული ინოვაციები, როგორც დამხმარე საშუალებები, „ვეფხისტყაოსნის“ რეცეფციის პრობლემის გადაწყვეტას, მომავალი გვიჩვენებს, მაგრამ ფაქტია, რომ პოემის ინტელექტუალური ათვისება მაინც ზოგადსაგანმანათლებლო სივრცეში გამოყენებული გრიფირებული სახელმძღვანელოების, საგანმანათლებლო პოლიტიკისა და სწავლების ძირითადი მეთოდების საშუალებით უნდა განხორციელდეს, რაც სრულყოფილად, არსებული მოცემულობის პირობებში, პრაქტიკულად შეუძლებელია. საგანმანათლებლო სისტემის მიერ ეროვნული სასწავლო გეგმით სკოლებისათვის შეთავაზებული პროგრამული ჩარჩო, საათობრივი ბადა და მეთოდიკა წარმოუდგენელს ხდის მოზარდი თაობის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ როგორც ტექსტის, ისე ქვეტექსტისა თუ სააზროვნო და ესთეტიკური კონტექსტის რეცეფციას. მიუხედავად იმისა, რომ დაწყებითი საფეხურისა და VII-VIII კლასების სახელმძღვანელოებში შეტანილია რამდენიმე მცირე ამონარიდი რუსთველის პოემიდან, ისინი ფუნქციონალურად „ვერ მუშაობს“ და „ვეფხისტყაოსნის“ შემეცნების მთელი სიმძიმე, ფაქტობრივად, X კლასის პროგრამულ მასალაშია ჩატეული, რომელიც, ამასთანავე, მოიცავს ქართული აგიოგრაფიული მწერლობის სამ უმნიშვნელოვანეს ძეგლსა („მუშანიკის წამება“, „აბო თბილელის მარტვილობა“, „გრიგოლ ხანძთელის ცხივრება“) და არცთუ მცირე ნაწყვეტებს დ. გურამიშვილის „დავითიანიდან“ თუ სულხან-საბა ორბელიანის წიგნიდან „სიბრძნე სიცრუისა“, საათობრივი ბადით კი ქართული ლიტერატურისა და, პარალელურად, ენობრივი და ლიტერატურათმცოდნეობითი საკითხების სწავლებისათვის განსაზღვრულია ხუთი საგაკვეთილო საათი, შემაჯამებელი ტესტირებებისა და სხვა აქტივობების ჩათვლით. თუ განათლების სისტემა ორიენტირებულია მიღებული ცოდნისა და ინტელექტუალური გამოცდილების საფუძველზე ახალგაზრდობის აზროვნებისა და მეტყველების, მსჯელობის უნარების დახვეწაზე, მაშინ მას მოუწევს დაფიქრდეს და ეროვნულ სასწავლო გეგმაში მიზნისა და მოლოდინის ადეკვატურად წარმოადგი-

ნოს შესასწავლი და საანალიზო მასალა, მით უმეტეს, რომ X კლასის ქართული ლიტერატურის პროგრამით გათვალისწინებული ექვსივე ნაწარმოები მეტ-ნაკლებად ენობრივი სირთულის წინაშეც აყენებს მოსწავლეებს (აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ვერ დავეთანხმები და მოვიწონებ ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლების თანამედროვე ქართულ ენაზე წარმოდგენის ტენდენციებს სასკოლო სივრცეში, რაც, როგორც უკანასკნელ ხანს ამ სახით მრავლად გამოცემული წიგნებით ჩანს, უკვე ოფიციალურად იღებს მასშტაბურ სახეს).

უთუოდ აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სასკოლო გამოცემა (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ) თუმცა კი აღჭურვილია კარგი ლექსიკოლოგიური აპარატით, უკვე ნახევარ საუკუნეზე მეტია, ფაქტობრივად, არ შეცვლილა და, თანამედროვე კვლევებისა და მოთხოვნების შესაბამისად, სერიოზული მოდიფიცირება სჭირდება. სპეციალისტთა კრიტიკას იმსახურებს ბოლო პერიოდში ამავე დანიშნულებით გამოცემული „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა ვერსიაც (ტექსტის კომენტარების და ანალიტიკური გზამკვლევის ავტორი თ. ვასაძე). გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ცალკე არ დარჩეს პოემის საკმაოდ ვრცელი ტექსტი და ცალკე – შემეცნებითი და სააზროვნო მასალა, რომელიც მეტ-ნაკლებად წარმოდგენილია ქართული ენისა და ლიტერატურის გრიფირებულ სახელმძღვანელოებში ან საჭიროა, რომ იყოს.

„ვეფხისტყაოსნის“ სწავლებისა და ჯეროვანი აღქმის პრობლემას ვერ მოაგვარებს ვერც ის დაშვება, რომ პედაგოგს უფლება აქვს, ყოველწლიური სასწავლო პროგრამის 40% შეცვალოს, უფრო სწორად, ჩაანაცვლოს თავისი შეხედულებისამებრ, ვინაიდან ეს უფლება მას სწავლების საფეხურის მიხედვით განერილ არასავალდებულო ლიტერატურასთან მიმართებით ეძლევა, X კლასის ქართული ლიტერატურის საპროგრამო მასალა კი სრულად არის შეტანილი ეროვნული სასწავლო გეგმით განსაზღვრული საშუალო საფეხურის სავალდებულო ტექსტების ნუსხაში.

სიტუაციიდან გონივრულ გამოსავლად და საშურ საქმედ გვესახება „ვეფხისტყაოსნის“ სწავლების ერთიანი, მეცნიერულად და მეთოდურად გამართული კონცეფციის შექმნა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, უპასუხებს კითხვებს: რა უნდა იცოდეს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლადამთავრებულმა საქართველოს მოქალაქემ „ვეფხისტყაოსნთან“ დაკავშირებით? რა უნარები და დამოკიდებულებები უნდა განუვითაროს მას ამ პოემის ეთიკურ და ესთეტიკურ სამყაროსთან ზიარებამ?

რა სასწავლო მეთოდოლოგია გამოგვადგება ამისთვის? აღნიშნული კონცეფცია უნდა მოიცავდეს სწავლების ყველა საფეხურს, შესაძლოა სკოლამდელ აღზრდასაც და, რაც მთავარია, თითოეულ ეტაპზე სათანადოდ უნდა იყოს გააზრებული, რას შეიძლება მოემსახუროს ესა თუ ის კონკრეტული აქტივობა. ამასთანავე, პედაგოგსაც უნდა დარჩეს დრო შემოქმედებითი თუ მოსწავლეთა კონკრეტული კონტინგენტის საჭიროებებზე მორგებული მიდგომებისათვის.

სხვადასხვა გამოკითხვა თუ კვლევა, სამწუხაროდ, ნათლად უჩვენებს, რომ თანამედროვე ახალგაზრდობის ფართო წრეში „ვეფხისტყაოსნის“ რეცეფციის პრობლემა მასშტაბურია. ამ ვითარებაში განათლების სისტემის წარმომადგენლებთან, პედაგოგებთან, ფსიქოლოგებთან სამუშაო კონსულტაციების შედეგად განსაკუთრებული ძალისხმევა დარგის სპეციალისტებს მართებთ, მათ, ვისაც კარგად ესმის „ვეფხისტყაოსნის“ როლი და ღირებულება როგორც ეროვნული იდენტობის, ისე ჰუმანური და ესთეტიკური მსოფლალქმის ფორმირების პროცესში.

დამონეგანი:

გრონასი 2001: გრონასი მ. *ისენუსი. ბრძოლა კანონისათვის 80-90-იანი წლების ამერიკულ აკადემიაში* (გამოქვეყნებულია ჟურნალში „ახალი ლიტერატურული მიმოხილვა“ (HJIO). 2001. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas.html>

დუმბაძე 1984: დუმბაძე ნ., ჩემი რუსთაველი“. *შთაბეჭდილებები, წერილები, გამოსვლები*. თბილისი: 1984.

ეკო 2010: ეკო უ. *პერსონალური სვეტი*. ჟ. „ესპრესო“. 26.11.2010.

<https://linguistuss.wordpress.com/tag/%E1%83%A3%E1%83%9B%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%A2%E1%83%9D-%E1%83%94%E1%83%99%E1%83%9D/>

კვაჭანტირაძე 2008: კვაჭანტირაძე მ. „იყო მკითხველი, ეს თავისთავად სასწაულია“. *ქართული კრიტიკის სასკოლო ქრესტომათია*. III. თბილისი: 2008.

„ვეფხისტყაოსნის“ სამაგიდო თამაშსა და გრაფიკურ ვერსიებთან დაკავშირებით გამოყენებულია, აგრეთვე, მასალები სატელევიზიო სიუჟეტებიდან:

<https://www.youtube.com/watch?v=2ChD2XLpz60>

<http://rustavi2.com/ka/news/45166>

<http://www.palitravt.ge/palitranevsthavisufali-thema/71424-qvefkhistaosaniq-grafikul-romanad-rogor-iqmneba-rusthavelis-qarthul-arabuli-zghapruli-samyaros-komiqsi.html>

MAKA JOKHADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**The text of “The Knight in the Panther’s Skin” Used as an
Epigraph in a Georgian Prose**

(According to the novel „Alas! O World...” by Zaira Arsenishvili)

Our work is an attempt to clarify what the purpose of set- at -the –beginning- words, extracted from other, different texts, from the Bible or any other philosophical writing, is by a creator in their literary works. The vast space of „The Knight in the Panther’s Skin“ is heavily „mined“ with wisdom and laconism characteristic of the epigraph, which in many cases is considered and formed as an aphorism. Renaissance nature of The Knight in the Panther’s Skin almost perfectly accommodates the artistic layers of the spiritual or psychological-emotional consciousness, worldly and beyond, real and surreal world dimensions.

Key Words: Zaira Arsenishvili, Rustaveli, Novel.

მაკა ჯოხაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ეპიგრაფად გამოყენებული „ვეფხისტყაოსნის“
ტექსტი ქართულ პროზაში**

(ზაირა არსენიშვილის რომანის „ვა, სოფელო...“-ს მიხედვით)

ჩვენ მიერ განხილულ თემაში რომანის სათაურიც კი „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოდის, ამიტომ, სანამ ეპიგრაფზე გადავიდოდეთ, ორიოდ სიტყვას ზოგადად სათაურზე, მის ფუნქციასა და დანიშნულებაზეც ვიტყვი.

არის სათაურები, რომლებიც ლიტერატურის მცოდნეთა აზრით არაფერს, ან თითქმის არაფერს გვეუბნებიან, სანამ ტექსტი ბოლომდე არ იქნება წაკითხული. მაგალითად სათაური „ომი და მშვიდობა“ არ გამოდგება ტოლსტოის რომანის არსის გასახსნელად, უმთავრესი ჩანაფიქრის გასაგებად... (გვი 1975: 194).

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს მოჩვენებითი არაფრობაა, რადგან სათაურის თვით აკუსტიკური ჟღერადობაც კი (შინაარსს თავი რომ გავანებოთ), თავისი ეფფონიითა და ეფემერული განფენილობით ღია ეთერში, ქვეცნობიერად მაინც აკრისტალებს იმ ძირეულ მარცვალს, რომელიც იმპულსურად ახერხებს არაფრისმთქმელ სათაურშიც კი გახსნას და წამიერად დააფიქსიროს ნაწარმოების დერიტა, სუბსტანცია. შემოქმედებითი აქტის ცნობიერი თუ არაცნობიერი ზრუნვა სიტყვათა, ხასიათთა, სიტუაციათა, ქმედებათა, ხილვათა თუ მოჩვენებათა დინებებში... ერთი სიტყვით, მთელს ამსოფლიურ ორომტრიალში მოიხელთოს ის უმთავრესი მიზეზი, რისთვისაც იქმნება, იხატება თუ ინერება ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები, რა თქმა უნდა გამართლებულია. უბრალოდ სათაური ზოგჯერ უმკვეთრესად აფიქსირებს არა მხოლოდ განწყობას, არამედ შინაარსსაც, როგორც ვთქვით რომანში „ვა, სოფელო...“, ზოგჯერ კი გამოცანას ჰგავს და მეტ ინტერესს აღძრავს, თუ როგორ მიემართება ეს, ერთი შეხედვით, არაფრისმთქმელი, გაუგებარი სათაური ღიად დარჩენილი ტექსტისაკენ.

უნდა ვალიაროთ, რომ მოცემულ შემთხვევაში სათაური „ვა, სოფელო...“ ტექსტთან მიმართებაში უზუსტესია, რომ არა ვთქვით, იდეალურიათქო.

საერთოდ, ასიდან 99 შემთხვევაში, სათაური ტექსტის სემანტიკური ველიდან ამოიზრდება, ან შუაგული თხრობის დროს (შუანელში), უმეტესად კი ტექსტი გასრულებისთანავე. თუმცა არსებობს შემთხვევები, როცა სათაური მასალის ხორცშესხმამდე, ჩანაფიქრისთანავე დაწურულ სიმბოლოდ, ხატად, ჩვენებად ეძლევა ავტორს. ეს ხილვა ფრთებდაკეცილი ფრინველივით შეყუჟულა პეიზაჟთა თუ ანტურაჟთა მღვიმეებში, ადამიანურ შეგრძნებათა და ფიქრებით მოქსოვილ ბადეში და თავის დროს ელის. ავტორის იდეა კი მთელი ენერგიით, მასშტაბით, ძლივსდატევენილი სათქმელის მოზღვავეებით უცხო ფრინველს ფრთებს აშლევინებს და საფრენად განაწყობს. მთელი თხრობის მდინარებაში, სათაური ღამეულ ცისკიდურზე ანთებული ერთადერთი ვარსკვლავით ციმციმებს. ალესილი ფრთებითა თუ ქიმებით თავს დასტრიალებს ქვემოთ, მინაზე დარჩენილ კაცთა მოდემას, წარმავალი ცნებებითა და ამსოფლიური ტკბილმწარე კვამლივით მოდენილ ცხოვრებაში. რაც უფრო ზუსტი და ცხადია ეულად მოკიაფე სათაური, მისი გამოსხივება მუდმივად თან სდევს მკითხველს, მუდამ მასთანაა, მის აღქმაში, მის ემოციაში მონაწილეობს...

ზაირა არსენიშვილს ბრწყინვალე რომანის სათაური „ვა, სოფელო...“ რუსთაველის მსოფლგანცდამ უკარნახა და აგრძნობინა, რომ იგი ამ

განცდაზე წერს, ამ სამდღურავზე... კითხვის პროცესში ჯერ კიდევ არ იცის, რომ ეს რომანი სამდღურავთან, საყვედურთან ერთად ღვთისადმი აღვლენილი სამადლობელოც იქნება, კაცად გაჩენის, კაცად ყოფნის ტკბილმწარე ხვედრს რომ გვაზიარა. ეს ხვედრი კი, როგორც ეკლესიურ ცხოვრებას წირვის მოციმციმე სანთლები, ტროპარ-კონდაკები, დაუფდომლები, ფსალმუნთა სიტკბო, აღსარება და ზიარებანი, საკმევლის სურნელში გაქარწყლებული განსაცდელეები, მუხლმოდრეკილი პატივისმისიგება მაცხოვრისადმი, ბავშვობიდან სიბერემდე თან დაჰყვებოდა ამ რომანის ავტორს. ჩემი აზრით, მეოცე საუკუნეში, განსაკუთრებით საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ასეთი არამხოლოდ რელიგიური, არამედ ეკლესიური ცოდნისა და განცდის ავტორი ქართულ ლიტერატურას არ ჰყოლია. რელიგია, მოგეხსენებათ, ლათინური სიტყვაა და „ღმერთთან კავშირს“, „ღმერთთან ერთობას“ ნიშნავს.

მთელი მზიურობა ამ უაღრესად ტრაგიკული რომანისა, მოდის სწორედ იმ პერსონაჟთა, ლიტერატურულ გმირთა სულიერი სამყაროდან, რომლებიც გამუდმებით ამ კავშირს ელტვიან, გამუდმებით ამ კავშირს განიცდიან, ჭირსა თუ ლხინში, განსაცდელთა ზღვაში მხოლოდ რელიგიით, რწმენის ამ ხომალდით ცდილობენ თავდაცვასა და გადარჩენას. ისინი არ არიან ე.წ. ღვთისმადიებლები, რომლებითაც სავსეა მხატვრული ლიტერატურა, მარტო დოსტოევსკის გმირთა გაღვრის გახსენება რად ღირს ამ დროს. „ვა, სოფელოს“ პერსონაჟები რწმენაში ისეთივე სიამოვნებითა და ბუნებრივობით, ბავშვური სასოებითა და გულუბრყვილობით დგანან, როგორც ფიროსმანის ფეხშიშველი მეთევზე მდინარეში და სიკეთითა და სიყვარულით ცხოვრობენ.

ჩვენი ნაშრომი წარმოადგენს მცდელობას, გაირკვეს რა მიზანს ემსახურება ის ფაქტი, როდესაც შემოქმედი თავის ლიტერატურულ ნაწარმოებს სხვა, გარეშე ლიტერატურული ტექსტიდან, ბიბლიიდან, ან რომელიმე ფილოსოფიური თხზულებიდან ამოღებულ სიტყვებს წარუმძღვარებს ეპიგრაფად. „ვეფხისტყაოსნის“ უკიდევანო სივრცე „დანაღმულია“ ეპიგრაფისათვის დამახასიათებელი სიბრძნითა და ლაკონურობით, რომელიც ხშირ შემთხვევაში კონცენტრირდება და ფორმდება როგორც აფორიზმი.

თითოეული აფორიზმის სემანტიკური ველი იმდენად მასშტაბური და სიღრმისეულია, რომ იგი გამოდგება როგორც გასაღები ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების სუბსტანციის გასახსნელად, მისი საიდუმლოს ამოსაცნობად.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ვა, სოფელოს...“ ავტორი არა მხოლოდ ყველასათვის ნაცნობ აფორიზმებს იყენებს ცალკეული

თავების ეპიგრაფად, არამედ ხშირ შემთხვევაში რუსთაველის ფართე მკითხველისათვის ნაკლებად ცნობილ სტრიქონებს.,

„ვეფხისტყაოსნის“ რენესანსული ბუნება თითქმის სრულყოფილად იტევს ადამიანური ყოფიერებისა და ცნობიერების, სულიერებისა თუ ფსიქოლოგიურ-ემოციური გამოცდილების მხატვრულ დანაშრევებს, ამსოფლიური თუ მიღმიური, რეალური თუ ირეალური სამყაროს განზომილებებს.

ამიტომ იყო, რომ ჩვენი ხალხი რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ „მეორე სახარებად“ მოიხსენიებდა და სრულიად შეგნებულად ანიჭებდა მას ამ დატვირთვას. მიაჩნდა, რომ სახარების მერე, სწორედ „ვეფხისტყაოსანი“ იძლეოდა პასუხს ადამიანის ამქვეყნიურ დანიშნულებაზე, მისი არსებობის თითქმის ყველა კარდინალურ შეკითხვაზე. ამ ძეგლის მეტაფიზიკური არსი და მზიური ბუნება კვებავდა თაობათა შთაგონებას, ენერგიას. ჩვენი ავბედითი ისტორიის მანძილზე მუდმივი ომებითა და თავდაცვით გადაღლილს სწორედ ეს პოემა ედგა მხარში ერთგული მეგობარივით.

როგორც კონკრეტულად ქართულ მწერლობაში, ისე ზოგადად, ეროვნულ ცნობიერებაში „ვეფხისტყაოსანს“ თავისი სუნთქვა და გავლენა არ შეუწყვეტია. დროთა კავშირის, დროისა და სივრცის უწყვეტობის ერთ-ერთი გამოვლინებაა „ვეფხისტყაოსნიდან“ აღებული ეპიგრაფების ქმედითი ძალა, ქმედითუნარიანობა რვა საუკუნის მანძილზე.

ამის თვალსაჩინო ნიმუშია თანამედროვე მწერლის ზაირა არსენიშვილის რომანი „ვა, სოფელო...“ სათაური ერთგვარი ინტონაციური კამერტონია იმ საშინელი რეპრესიებისა, გასული საუკუნის ოციანი წლებიდან ორმოცდაათიან წლებამდე რამდენიმე თაობამ რომ განიცადა საბჭოეთში. გარდა სათაურისა და წიგნს წამძღვარებული საერთო ეპიგრაფისა: „ვაქებ ჭკუასა ბრძენთასა, რომელნი ეურჩებიან“, რომანში სულ ოცი ეპიგრაფია გამოყენებული და ოცივე მათგანი წინ მიუძღვის ოცივე თავს.

ბარემ აქვე რამდენიმე ეპიგრაფსაც ჩამოვთვლით:

„შემივრდე და შემივედრე / მკვდარსა რალა გარდამხდევის“; „ჰკითხე არსთა, ჰქმენ გულისა / რა გინდა, ვინ გივაზიროს“; „გულსა შუქი შემომადგა“; „გულმა გლახ რა ქნას უგულოდ / თუ გულსა გული ელია“; „სხვა სხვისა ომსა ბრძენია“; „ხელი ვითა იქმს ბრძნობასა“; „ვა, ჭირნი ჩემნი ეზომნი, / ვა, სიცოცხლისა თმენანი“; „სანუთრო ნაცვლად გვატირებს, / რაც ოდენ გაგვიცინია“; „უგვანო საქმე ყოველი / მოკლეა, მით ოხერია“; „მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, / ვინ არ მოელის წამისად“ ... და ა.შ.

მთლიანობაში კი მეთორმეტე საუკუნისა და მეოცე საუკუნის მხატვრული ტექსტი გასაოცარი ბუნებრივობით გადადის ერთიმეორეში და სინთეზირდება. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ზაირა არსენიშვილის რომანის მხატვრული ტექსტის მრავალშრიან, მრავალპლანიან ლაბირინთში შესულ მკითხველს „ვეფხისტყაოსნიდან“ გამოხმობილი ეპიგრაფები გზის გაკვლევაში ეხმარება. სწორედ ეპიგრაფების მეშვეობით ხდება თავიდან თავში ნაწარმოების არსის კანონზომიერი გახსნა და საორიენტაციოდ ერთგვარ კომპასსაც წარმოადგენს მკითხველისათვის.

როგორ ზემოქმედებს ეპიგრაფი მხატვრულ ტექსტზე და თავის მხრივ, თანდათან როგორ კრისტალდება მთელი რომანის შინაარსი მეთორმეტე საუკუნის შედევრის ორიოდ სტროფში... ვფიქრობთ, რომ შესასწავლად უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი პროცესია.

როგორც აღვნიშნეთ „ვა, სოფელო...“-ს ნიშანდობლივი და აშკარა თვალშისაცემი შტრიხია ეპიგრაფები, იგივე ციტაცია. იმთავითვე, თხრობის დაწყებამდე ან დაწყებისთანავე ხდება ავტორის მიერ მკითხველის სხვის ტექსტში გაგზავნა, გამგზავრება, თან ისეთი სიზუსტითა და დამაჯერებლობით, რომ წამითაც არ ეპარება ეჭვი საჭიროა ეს თუ არა. უამისოდ განა ვერ შეძლებს, გააგებინოს მკითხველს ის უმთავრესი, რის გამოც ესა თუ ის თავი, ან პარაგრაფი დაინერა. რა დააკლდებოდა თანამედროვე, მეოცე საუკუნის ტექსტს, ან რა ემატება მაშინ, როცა მეთორმეტე საუკუნის წიაღიდან წამოღებულ სტრიქონებს მეგზურის ფუნქციას ანიჭებ? რა არის ეს, რატომ ხდება, იქნებ იმიტომ, რომ მისი მზიური მარადიულობის ფონზე უკეთესად დაინახოს საკუთარი თხრობის წარმავლობა და შუქ-ჩრდილები. იქნებ ეს ხერხი სულთა ნათესაობის, მსოფლმხედველობრივი ახლობლობის კოდია, პაროლია, რომლითაც თანამედროვე ავტორი წინასწარ აიძულებს საკუთარ თავსაც და მკითხველსაც, რომ თავდაც დიდი წინაპარი პოეტის მოდგმისაა მთელი თავისი შეგრძნებით, შეძლებით, მენტალობით. რუსთაველივით მთელი არსებით ესმის სიკეთისა და ბოროტების, სიყვარულისა და სიძულვილის, სიცოცხლისა და სიკვდილის, დღისა და ღამის, ღვარძლისა და იფქლის, ზღაპრისა და რეალობის არსი და მნიშვნელობა. ამიტომაც მისი მონათხრობი საინტერესო იქნება, იმედებს არ გაგვიცრუებს, იმაზე მოგვიყვება, რაც მოსაყოლად ღირს, რისი დავინწყებაც არ შეიძლება, რისი გულში დამარხვა და მომავლისათვის არგადაცემა დანაშაულის ტოლფასია...

და ჰყვება, ჰყვება ზაირა არსენიშვილი, საოცრად ჰყვება უმდიდრესი ქართულით, რწმენითა და სიყვარულით ყველაფერ იმაზე, რაშიც

გაიზარდა, რითაც აღიზარდა, რასაც საკუთარი ხელითა და განცდით შეეხო, რაც მის დედ-მამას, ბებია-პაპებს, ბიძა-ბიძოლებს, ბიძაშვილ-მამიდაშვილებს, ნათესავებს, მეზობლებს, მეგობრებს, ძირძველ არისტოკრატიულ სამეფო ქალაქს – თელავს გადახდა, მთელი კახეთის მოსახლეობას, სრულიად საქართველოს გადახდა... ჩვენს თვალწინ ერთმანეთს ენაცვლებიან მყუდრო შუკები, მსხმოიარე ბალ-ვენახები, გრილი ხევ-ჭალები, ჩუმათხევის რცხილები, ნადიკვრის მობიბინე ბალახში ჩამჯდარი შეყვარებული წყვილები და რცხილაძეების ოჯახში გადახდილი ფანტასტიკური ქორწილი, სისხლიანი ქორწილის სახელით რომ შემორჩა ქალაქის ისტორიას. სისხლიანისა, რადგან 1924 წელი იდგა და ტყეში გასული ქაქუცას შესაპყრობად ამაზე უკეთეს სიტუაციას ბოლშევიკები როდისღა იპოვნიდნენ. კახეთის გამორჩეული, ჯიშისიანი თავადაზნაურობა, ჩოლოყაშვილის ქომავი საქმითა თუ ფიქრით, სრულიად ამ ქორწილში იყო მოწვეული.

გეპუუს ჩანაფიქრიც ეს გახლდათ – მათი შეპყრობითა და შემწეობით გამოველინათ ხალხის მტრები, იქნებ გამცემიც ეპოვნა მათში და ქაქუცასა და მისი რაზმის პირდაპირ კვალსაც დასდგომოდნენ. არადა, ბოლშევიკებმა, წურბელა თავადების დანდობა მაინც არ იქნებოდაო, რომც ვერაფერი ეპოვნათ, რომც ვერავინ ვერ გაეტეხათ. სწორედ ეს განკეპილი, მხარბეჭიანი და დარდიმანდულად მოქეიფე, მომლხენი კაცები და ქალები აფუჭებდნენ თურმე მშრომელი ხალხის მომავალს, სწორედ გამდიდრებული კულაკები უმზერდნენ წარბანევით თურმე სანყალ, უქონელ გლეხობას. ჰოდა წითელი რევოლუციაც თურმე იმიტომ მოეხდინათ ამ ქვეყნის „გულშემატკივრებს“, რომ სწორედ მჩაგვრელთა სისხლით გადანითლებულიყო ქვეყნიერება და მათ შორის მწვანეში ჩაფლული ნადიკვარიც.

ქორწილიდან პირდაპირ ციხის საკნებში შერეკილი თავადაზნაურობა განთიადისას დახვრიტეს თელავში და ისე ჩაყარეს ერთ საერთო ორმოში, საფლავის გასათხრელადაც არ შეინუხეს თავი. იდეურმა თუ არაიდეურმა კომუნისტებმა მიწითაც კი ვერ დაფარეს ჯანდიერების, ანდრონიკაშვილების, მაცაშვილების, ვახვახიშვილების, სულხანიშვილების... ცხედრები. და აჩრდილებივით ამოძრავდნენ ალაზნის ველის ბინდისფერ ნისლში თელაველი, აწყურელი, ჩუმათხეველი ანტიგონეები, ჩუმად იპარავდნენ და იტაცებდნენ მიწამიუყრელი საფლავებიდან საკუთარ ძმებს, მამებს, ბიძებს, ბიძაშვილებს...

„ძალიან ხშირად ადამიანი ვერ უძლებს მთლიანად თავის ადამიანურობას, იხიბრებს თავს. ხან სულისაგან ცდილობს განთავისუფლდეს,

ხან კიდევ სხეულისგან. უჭირს ორივეთი ერთად რომ გაიხაროს. მაგრამ აქ, საბერძნეთში, ამ ორ უმნიშვნელოვანეს მარადიულ ელემენტს, ძალა შესწევს, რომ ერთმანეთს უმასპინძლონ, სულმა სხეულისაგან შეითვისოს, ხოლო სხეულმა სულისაგან და დამეგობრდნენ. და ამგვარად ადამიანმა შესძლოს და საბერძნეთის ღვთაებრივ კალთაზე სრულყოფილმა იცხოვროს და იაროს“ (კაზანძაკისი 1999: 461-462).

დიდი ბერძენი მოაზროვნისა და მწერლის, ნიკოს კაზანძაკისის სიტყვები გამახსენდა რომანიდან „აღსარება გრეკოსთან“, როცა თელავის ამ დახეობრებულ გარემოში ზაირა არსენიშვილმა ეპიგრაფით „გულსა შუქი შემომადგა“ რომანში ხორცშესხმული სიყვარული შემოიყვანა გიოსა და ევას სახით. თითქოს სამოთხის ჩანჩქერის ჩქერალებში დედშობილა გახვეული ეს ულამაზესი წყვილი, სულითაც და სხეულითაც სწორედ ის სრულყოფილებაა, რაზედაც ბერძენი მწერალი გვესაუბრებოდა. ამ ულამაზეს წყვილს, თორმეტი წელი რომ უბერავდნენ ერთმანეთის სიყვარულს სულს, ექვს წელს ნიშნობამდე და ექვსსაც ქორწინების მერე, ამ უბერებელ სილამაზეს და გაუხუნარ გრძნობას, სპირიდონის სხეულში ჩასახლებული ეშმაკი მოუღებს ბოლოს და მიპარვით მოკლავს გიოს. მაგრამ ნამდვილი სიყვარული ხომ არ კვდება და ეს რომ მხოლოდ ლამაზი სიტყვები არაა, ამას ევას მთელი შემდგომი ხანგრძლივი ცხოვრება ადასტურებს რომანში. მწერალი ოცდამეერთე საუკუნის მკითხველს არა მხოლოდ ანცვიფრებს ასეთი სიყვარულის ჩვენებისას, არა მხოლოდ აჯერებს მის არსებობაში, არამედ გულამოსკენილი ატირებს კიდევ ამ სასწაულის ხელყოფის გამო, სულით ხეიბარმა რომ ჩაიდინა.

როგორ შეიძლება ეს სიყვარული მოკვდეს, ნაიშალოს, გაქრეს, დავინწყებას მიეცეს... ამიტომ, როგორც რომანის მთავარი მოქმედი გმირი, რუსუდან ბებო იტყოდა, „მთხველმა“ გოგომ, მისმა სისხლმა და ხორცმა, მისმა შვილიშვილმა სწორედ სიტყვით უნდა გადაარჩინოს ეს ხატებები... სიტყვით უნდა აღნუსხოს, გაამძაფროს და გააძლიეროს ყოველი კეთილი საქმე. კაცის ყოველი ბოროტად გადადგმული ნაბიჯიც არ უნდა დაივიწყოს, რომელიც ბუმერანგით უბრუნდება ავის მქნელსა და ავის ჩამდენს. და დევს აგვისტოს ხვატში ეს ხორცშესხმული ბოროტება „ზორბას“ ვეება სხეული, მოფლაშული, შუაგულ მოედანზე, ბუზებმისეული და კაცი არა ჩანს მისი დამმარხავი.

რადგან რუსუდანის ნაანდერძევ სიტყვაზე მიდგა საქმე, ყველაზე დიდ შემწედ და სტიმულის მიმცემად, ყველაზე დიდ ინსპირატორად, მთხვეელ შვილიშვილს – ზაირა არსენიშვილს, ყველაზე დიდი პო-

ეტი ეგულებოდა იმთავითვე. როგორც იტყვიან, ყველაზე დიდ პოეტს დაადგა თვალი, რადგან მისი სიდიადე და მნიშვნელობა ლამისაა დედის რძესთან ერთად შეითვისა და შეაყვარა ჭკვიანმა ბებო რუსუდანმა, თავადაც დიდებული ლექსებისა და საგალობლების ავტორმა. მაცხოვარი და რუსთაველი ერთად დაუმეგობრა ბავშვობიდანვე.

დიდმა პოეტებმაც წმინდანებით იციან ზოგჯერ შეწვენა. აკი შეენია კიდეც რუსთაველის ნაკვალევზე წასულ ერთ ჩვეულებრივ პოეტს ჩვენს სინამდვილეში და გენიალური ციკლი შეაქმნევინა.

„ვეფხისტყაოსანთან“ დამეგობრებას კი წინ უსწრებდა ამ მეგობრობისათვის წვითა და გარჯით განეული ღვანლი. თავს ვერ ვიკავებ, რომ რომანის ეს ფრაგმენტი მაინც არ გაგაცნოთ, ნავთის უზარმაზარ რიგში სიცივით რომ ითოშებიან ბებია და შვილიშვილი. გაყინულ სხეულზე, და ზოგადად, დაუნდობელ წუთისოფელზე გამარჯვების ნიშნად ქედს არ იდრეკს რუსუდან ბებო და შვილიშვილს ეკითხება: „ჩემო გოგო, აბა თუ მიხვდები, რომელი აფორიზმი გამახსენდა?! აბა თუ მიხვდები?“ ბებიის ხმაში მოწოდება გაისმის, თან თვალს არ ახამხამებს და ჯიუტი მოლოდინით ჩასცქერის სახეში. შვილიშვილი ანვალებს და განგებ ბანზე უგდებს სიტყვას: „იცი ბებო, მენავთე სიკას უთქვამს, დღეს ხუთ-ხუთ ლიტრას დაგირიგებთო, კარგახანს აღარ მოგვიწევს ნავთზე სიარული“.

ეგ ძალიან კარგი, მაგრამ ხორცთან ჭიდილში იწრთობა სული, გეთაყვანე და მე არ მსურს ჩვენი სიხარული და მწუხარება მხოლოდ ნავთსა და პურს უკავშირდებოდეს!“ ბებია ისევ ბურღავს თვალებით და მისგან აფორიზმის გახსენებას ელოდება და ჰა, ისიც ეუბნება ამ აფორიზმს: **„ვაქებ ჭკუასა ბრძენთასა, რომელნი ეურჩებიან“**. „ყოჩაღ, ჩემო გოგო! და შენ რა თქმა უნდა გახსოვს რაც ვთქვით ჩვენ ჭკუისა და ურჩობის შესახებ“.

„მახსოვს, ძალიან კარგადაც მახსოვს, სიტყვასიტყვით შემძლია გითხრა, რომ ჭკუა ანუ აზროვნება თავისუფლების გარეშე არ არსებობს, აზროვნება უკვე ნიშნავს თავისუფლებას, მაგრამ როცა თავისუფლებას ებრძვიან, ძალიან ხშირად, აზროვნება გამირობას ნიშნავს, გამირობას და ურჩობას...“

ჩვენი „მთავარი საქმე“, რითაც უნდა შევჭიდებოდით სიცივითა და შიმშილით შეჭირვებულ ხორცს „ვეფხისტყაოსანი“ იყო...“ (არსენიშვილი 2002: 45-46).

და რადგან ასე მოხდა ღვთის წყალობით, რომ „ვა, სოფელო“-ს ავტორმაც მაცხოვრისა და დიდი რუსთაველის მსგავსად, თავისი წილი

გოლგოთის გზა გაიარა, რუსთაველმაც უერთგულა და საუკუნეების მერეც მთელი ცხოვრება მასში შეყვარებულ, მის ნიაღვს შეთვისებულ გოგონას დიდობის ჟამს, უკვე ხანმოწვეულს მართლაც დიდებული მეგზურობა გაუნია, იმდენად დიდებული, რომ ზაირა არსენიშვილის შესანიშნავი რომანი „ვა, სოფელო...“, მისი ყოველი თავი და პარაგრაფი უკვე წარმოუდგენელიც კია ამ ეპიგრაფების გარეშე.

ეს ციტატები, ეპიგრაფები, ეს ერთგვარი ალყა შუბებივით წამახულთავიანი მემორებივით რომ ჩამწკრივებულან, ბურჯივით კრავს და იცავს თითქოს ჩვენი მემკვიდრეობითობის განცდას, რომელიც არასოდეს ბერდება სიახლესთან შესახვედრად, სიახლის მისაღებად, ახალ ეპოქაში, ახალ პოლიტიკურ, სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, მორალურ-ეთიკურ კონტექსტში ჩასაწერად.

დამონებიანი:

არსენიშვილი 2002: არსენიშვილი ზ. „ვა, სოფელო“... თბილისი: „თეთრი გიორგი“, 2002.

გეი 1975: Гей Н. К. Художественность литературы, изд. «Наука». 1975.

კაზანძაკისი 1999: კაზანძაკისი ნ. *ალსარება გრეკოსთან*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1999.

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

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგამანები Translations of the “The Knight in the Panther’s Skin”

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv.Javakhishvili Tbilisi State University

“Testament of Avtandil” in English

“Testament of Avtandil to King Rostevan” renowned for its philosophical depth and excellence of poetic form is one of the most important parts of *The Knight in the Panther’s Skin* and because of it is particularly difficult to be translated into a foreign language.

The article gives a comparative analyses of three different translations of the text into English based on different principles. Namely, a prose translation by Marjory Wardrop (*The Man in the Panther’s skin, A Romantic Epic by Shota Rustaveli, Oriental Translation Fund, London, 1912*), a translation by Venera Usushadze based on hexameter (*The Knight in the Panther’s Skin, Tbilisi, Sabchota Sakartvelo, 1968*) and a recent poetic translation by Lyn Coffin (*The Knight in the Panther Skin, Turkey, Poezia Press, 2015*).

The article discusses a number of examples to demonstrate the achievements as well as short-comings of these three translations.

Key words: Rustaveli, translation, Wordrop, Urushadze, Coffin.

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ავთანდილის ანდერძი“ ინგლისურ ენაზე

„ანდერძი ავთანდილისა როსტევან მეფის წინაშე“ თავისი ფილოსოფიური სიღრმითა და ფორმის სრულყოფილებით „ვეფხისტყაოსნის“ ერთერთი გამორჩეული წიგნია, რომლის უცხო ენაზე თარგმნა დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული.

სტატიაში წარმოდგენილია სამი სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა მთარგმნელობით პრინციპზე დაფუძნებული ტექსტების შედარებითი ანალიზი: კერძოდ მარჯორი უორდროპის პროზაული თარგმანი (*The Man in the Panther's skin, A Romantic Epic by Shota Rustaveli, Oriental Translation Fund, London, 1912*), ვენერა ურუშაძის მიერ ჰეგზემეტრის გამოყენებით შესრულებული თარგმანი (*The knight in the panther's skin, Tbilisi, Sabchota Sakartvelo, 1968*) და ლინ კოფინის ახალი პოეტური თარგმანი (*The Knight in the Panther Skin, Turkey, Poezia Press, 2015*).

ამ თარგმანებს ერთმანეთისაგან დაახლოებით ორმოცდაათი წელი ამორებთ. სამივე თარგმანი სხვადასხვა მთარგმნელობით პრინციპებს ეყრდნობა და შესაბამისად მიღებული შედეგიც საკმაოდ განსხვავებულია, რაც არა მხოლოდ მთარგმნელის მომზადებითა და პიროვნული ნიჭიერებით არის განპირობებული, არამედ მნიშვნელოვან წილად იმ მთარგმნელობითი სტრატეგიითაც, რომელსაც ესა თუ ის მთარგმნელი ირჩევს.

მარჯორი უორდროპის პროზაული თარგმანი დედნისადმი ერთგულებით გამოირჩევა. მთარგმნელმა უარი თქვა სალექსო ფორმაზე, რადგან ჩათვალა, რომ ამით ნაწარმოების აზრობრივი მხარე დაზარალებოდა. თარგმანის წინასიტყვაობაში, რომელიც ოლივერ უორდროპს ეკუთვნის ვკითხულობთ: „ეს არის მცდელობა ამ წიგნის ერთგული, სიტყვასიტყვითი გადმოცემის. წიგნისა, რომელიც სარკეა დიადი წარსულის მქონე კულტურული ერის“. თარგმნის სირთულეებთან დაკავშირებით კი უპირველესსირთულედ ქართულისალიტერატურო ენის ლექსიკის სიმდიდრესა და დიდ მოქნილობას ასახელებს. ('This is an attempt to give a faithful rendering, word for word, of a book which is the mirror of the of soul of a cultured people with a great past.' Georgian has been a highly developed literary language from the dawn of the Christian era... it has a vocabulary so rich, flexibility so great...) (Wardrop 1966: 6).

იმავე წინასიტყვაობაში ოლივერ უორდროპი რუსთაველის შაირის კიდევ ერთ თავისებურებაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომლის ინგლისურად გადმოცემა შეუძლებლად მიაჩნია: ეს არის ლექსის მუსიკალური მხარე. ინგლისელ მკითხველს ოლივერ უორდროპი უხსნის, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ სამ და ოთხმარცვლიანი რითმით არის გართმული, რომლის ინგლისურ ენაზე გადატანა უბრალოდ შეუძლებელია და მაგალითიც მოჰყავს „ვეფხისტყაოსნის“ ერთერთი ტაქსის ტრანსლიტერაცია ლათინური შრიფტით, რათა მკითხველს გარკვეული წარმოდგენა შეუქმნას ტექსტის მუსიკალურ ქარგაზე.

ყველა ამ სირთულის გათვალისწინებით მარჯორი უორდროპმა პროზაულ თარგმანს მიანიჭა უპირატესობა. უფრო მეტიც, თარგმანი ძალიან მოკრძალებულად „სიტყვასიტყვით თარგმანად“ არის მოხსენიებული. თუმცა ტექსტის ზერელე გადაკითხვაც კი ცხადყოფს, რომ ეს განაცხადი მხოლოდ და მხოლოდ მთარგმნელის თავმდაბლობაზე მეტყველებს და ოდნავადაც არ შეესაბამება ტექსტის ღირსებას, რომელიც არა მხოლოდ ბევრად აღემატება „სიტყვასიტყვითი თარგმანს“, არამედ, როგორც ამას კონკრეტული მაგალითების ანალიზისას დავინახავთ, ახერხებს შეინარჩუნოს დედნის ხატოვანება, აფორისტულობა და ამიტომ თავისი მხატვრული ღირსებით ასი წლის შემდეგაც არ კარგავს ზემოქმედებას.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში შესრულებული თარგმანი, რომელიც ვენერა ურუშაძეს ეკუთვნის უკვე პოეტურ თარგმანს წარმოადგენს, რომლის გასამართად ავტორმა ჰეგზამეტრი გამოიყენა. თარგმნელის წინასიტყვაობაში ვენერა ურუშაძე ქართულ და ინგლისურ ენებს შორის არსებულ განსხვავებაზე აკეთებს აქცენტს და მიიჩნევს, რომ ინგლისურში, რომელიც ანალიზური ენაა და ფლექსიების გამოყენება ნაკლებად ახასიათებს, ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი რითმის გამოყენება პრაქტიკულად შეუძლებელია. ამიტომ ნებისმიერი მცდელობა ქართული ლექსის ფორმის იმიტირებისა საბედინერო იქნებოდა მთარგმნელისათვის და რუსთაველის პოემას პრიმიტიულ ნაწარმოებად დააკნინებდა (“As it is well known the English language is so poor in inflexions that we cannot produce a double or triple rhyme as in Georgian. Any endeavour to imitate it would be fatal, and would reduce Rustaveli’s poem to utter triviality”) (ურუშაძე 1986: 7).

ჰეგზამეტრზე არჩევანის შეჩერება იოლი არჩევანი ვერ იქნებოდა. ვენერა ურუშაძე, რომელიც კარგად იცნობდა ინგლისურ პოეზიას და მის პროსოდიას, ბუნებრივია, რომ ბევრს ვარიანტს მოსინჯავდა, სანამ არჩევანს გააკეთებდა. ეს ყოყმანი კარგად ჩანს წინასიტყვაობაშიც, სადაც იგი მაღლიერებით მარჯორი უორდროპსაც მოიხსენიებს, როგორც პირველ მთარგმნელს და თავის არჩევანზეც საუბრობს.

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანში ჰეგზამეტრის გამოყენებას აქვს როგორც თავისი დადებითი ისე უარყოფითი მხარეები. ინგლისური ენისათვის იგი არ არის ბუნებრივი სალექსო ფორმა. მის გამოყენებას პირველად მე-17 საუკუნეში ვხვდებით, ჩაპმენის მიერ თარგმნილ ჰომეროსში. თუმცა მას შემდეგ ჰომეროსის ნაწარმოებები ინგლისურად მრავალჯერ ითარგმნა, მაგრამ ჰეგზამეტრის გვერდით ვხვდებით

ჰომეროსის პოემების როგორც პროზაულ თარგმანს, ასევე ინგლისური „ჰეროიკული კუპლეტი“ გამართულ ნიმუშებს. რაც იმაზე მიუთითებს, მაშინაც კი, როდესაც დედნის სალექსო ფორმა ჰეგზამეტრია, როგორც ეს ჰომეროსის შემთხვევაშია, მთარგმნელთა ნაწილი ცდილობს თავი აარიდოს მას. რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ჰეგზამეტრის ფორმა ვერ დამკვიდრდა ინგლისურ ენაში. ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც იგი არა თარგმნილ არამედ ორიგინალურ ნაწარმოებშია გამოყენებული ჰენრი ლონგფელოს პოემა „ვენჯელინი“. თუმცა, მეორე მხრივ, ისიც უნდა ითქვას, რომ სამსაუკუნოვანი ისტორია ჰეგზამეტრის არსებობისა ინგლისურ ენაში არსებობის, თუნდაც როგორც თარგმანის გზით სხვა ენიდან შემოტანილის, მაინც უკვე ისტორიაა.

როგორც ვთქვით, ჰეგზამეტრის გამოყენებას აქვს თავისი დადებითი მხარეებიც: ინგლისელი მკითხელისათვის იგი ჰომეროსისეპოსთან ასოცირდება და ამდენად, „ვეფხისტყაოსანიც“ იგივე განწყობას აღძრავს მასში: გარდასულ დღეთა დიადი ეპიკური ნაწარმოების. თუმცა ამგვარი ტექსტი მძიმეა და ფორმისმიერი მშვენება, სილალე და მოქნილობა რაც ორიგინალს აქვს, იკარგება, მაგრამ იგი დაკვირვებულ მკითხელს ორიგინალის ტექსტის ეპიკურ დიდებულებასა და კეთილშობილებას ნამდვილად მიახვედრებს.

2015 წელს გამოცემული ლინ კოფინის თარგმანი პოემის პოეტურ თარგმანს წარმოადგენს. თავად მთარგმნელი მიიჩნევს, რომ მისი „თარგმანი მნიშვნელოვანია, რადგან ინგლისელ მკითხველს პირველად მიეცემა შესაძლებლობა მოისმინოს ეს ისტორია რიტმულ, მეტაფორულ, პოეტურ თარგმანში. მე ვთარგმნიდი, როგორც პოეტი, რომელსაც მეცნიერები აწვდიდნენ ინფორმაციას. წინა მთარგმნელები პოეტები არ იყვნენ და არც ქართველი მეცნიერების დახმარების ჩემგვარი უპირატესობით სარგებლობდნენო“. – ამბობს იგი ერთერთ ინტერვიუში (“My translation is significant because the English reader for the first time, really, is able to hear the story in a rhythmic, metaphoric, Poetic translation. I translated as a poet, informed by scholars. Previous translators were not themselves poets, and did not have the advantage of the Georgian scholars I did”) (კოფინი 2016).

კოფინის თარგმანი მართლაც პირველი თარგმანია, რომელშიც „ვეფხისტყაოსანი“ გართიმული, უფრო კონკრეტულად კი იმავე სალექსო ფორმით ანუ შაირით არის თარგმნილი ინგლისურად, რაც დედანშია. პოეტური ნაწარმოების თარგმნისას სალექსო ფორმის შენარჩუნება, რომ დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული და დიდ მიღწევად

უნდა ჩაითვალოს ამას მტკიცება არ სჭირდება, თუმცა უთუოდ ისიც არის გასათვალისწინებელი, თუ რისი დათმობა უნევს ამის საფასურად მთარგმნელს და ამასთანავე სალექსო ფორმის უცვლელად გადატანა უცხო ენაზე, რამდენად წარმოქმნის იმ მხატვრულ ეფექტს, რომლის შექმნაც თარგმანის ყველაზე დიდი მიზანი უნდა იყოს.

ლინ კოფინი ფიქრობს, რომ მისი უპირატესობა წინა მთარგმნელებთან შედარებით ისიც არის, მას წინა მთარგმნელებისაგან განსხვავებით, ქართველ მეცნიერების დახმარება-კონსულტირების საშუალება ჰქონდა. ისეთი რთული ფილოსოფიური ტექსტის თარგმნისას, როგორც „ვეფხისტყაოსანია“ რუსთველოლოგთა კონსულტაცია რომ აუცილებელია, ამას მტკიცება არ სჭირდება. გაცეხას მხოლოდ ის იწვევს, თუ რატომ ჰგონია ლინ კოფინს წინა მთარგმნელები ასეთი უგუნური, რომ ამას ვერ მიხვდნენ.

სინამდვილეში საქმის ვითარება სხვაგვარია და მარჯორი უორდროპიცა და ვენერა ურუშაძეც ნამდვილად სარგებლობდნენ ქართველ მეცნიერთა დახმარებით. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მარჯორი უორდროპის თარგმანი ერთადერთია ამ სამიდან, რომელსაც საკმაოდ უხვი კომენტარი ახლავს, რომელიც ცხადყოფს თუ რამდენად საფუძვლიანად იყო მომზადებული იგი ამ თარგმანისათვის. ცნობილია, რომ ალექსანდრე ხახანაშვილი მარჯორი უორდროპს აწვდიდა სხვადასხვა ავტორების რუსთველოლოგიურ ნაშრომებს. ამიტომ უორდროპის თარგმანისთვის დართული კომენტარები ნიკო მარის, იუსტინე აბულაძის, ალექსანდრე ხახანაშვილის კვლევებს ეყრდნობა. უფრო მეტიც, ამა თუ იმ სტრიქონის გადმოცემისას „ვეფხისტყაოსანის“ სხვადასხვა გამოცემებიც კი არის გათვალისწინებული. მხოლოდ ჩამონათვალზეც კი უორდროპების მიერ ოქსფორდის ბოდლეის ბიბლიოთეკისათვის გადაცემული „ვეფხისტყაოსანის“ სხვადასხვა გამოცემების უზომოდ შთამბეჭდავია და გვარწმუნებს, რომ უორდროპი იცნობდა ყველაფერს, რაც კი შეიძლებოდა მის ეპოქაში სცოდნოდა. სწორედ ეს ცოდნა და რუდუნება გამოსჭვივის იმ უხვ და ძალიან საინტერესო კომენტარში, რომელიც ტექსტს უცხოელი მკითხველისათვის ბევრად უფრო აღქმადს ხდის. ამ სამი თარგმანიდან უორდროპის თარგმანი ყველაზე სრულყოფილად არის აღჭურვილი იმ სამეცნიერო აპარატურით, როგორც ამგვარი თარგმანს აუცილებლად უნდა ახლდეს თან.

რაც შეეხება ვენერა ურუშაძის მოღვაწეობას მისი თარგმანი 70-იან წლებში შესრულდა და მას კონსულტაციებს ქართველ მეცნიერთა მთელი პლეადა უწევდა: შალვა ნუცუბიძე, ვიქტორ ნოზაძე, გიორგი

წერეთელი, ქართველოლოგი დევიდ ლანგი, ანგლისტი ნიკო ყიასაშვილი. (წიგნის რედაქტორი კი ქევენ ქროსლი-ჰოლანდი ცნობილი რედაქტორი და ანგლო-საქსური ლიტერატურის, მათ შორის „ბოეფულფის“ მთარგმნელი იყო).

თარგმანების ზოგადი მიმოხილვიდან, ახლა კონკრეტული მაგალითების საშუალებით გაეანალიზოთ თუ როგორ ხდება თარგმნისას ნამოჭრილი ამა თუ იმ პრობლემის გადაჭრა სხვადასხვა თარგმანში.

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნის ერთერთი სირთულე იმ აფორიზმების უცხო ენაზე გადატანაა, რომელიც ტექსტს ამშვენებს. თუ აფორიზმი სისხარტეს და მხატვრულ ძალმოსილებას დაკარგავს იგი გაცვეთილ, ბანალურ ჭეშმარიტებად იქცევა და ტექსტს დიდაქტიკურ ელფერს შესძენს, რაც სრულიად უცხოა „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკისთვის.

წარმოშობაში აფორიზმთა უმეტესობა ავთანდილს ეკუთვნის და ბუნებრივია, რომ მისი ანდერძი „ვეფხისტყაოსნის“ ყველაზე ცნობილ აფორიზმებს შეიცავს. მაგ. „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა, სიკვდილი სახელოვანი“. ამ აფორიზმის თარგმანი სამივე თარგმანში სხვადასხვა სახით არის წარმოდგენილი. მარჯორი უოუდროპი ბრწყინვალედ ახერხებს შეინარჩუნოს დედნის აფორისტულობა, ფრაზა სხარტია და ლაკონური, რითაც იგი დედნის მხატვრულ ექვივალენტს ქმნის: *“Better a glorious death than shameful life!”*

ვენერა ურუშაძის თარგმანში აფორისტულობა შენარჩუნებულია ფრაზის პირველ ნახევარში, რომელიც ზუსტად იმეორებს უოუდროპის თარგმანს, მეორე ნახევარი – გაცილებით განელილია, რათა სტრიქონი ჰეგზამეტრის მეტრში ჩამჯდარიყო: *“Better a glorious death, than life ragged out in dishonor”*.

ლინ კოფინი, რომელიც 16-მარცვლიანი შაირის გადატანას ცდილობს ინგლისურად, ბუნებრივია, რომ იძულებულია გაზარდოს აფორიზმი დამხმარე სიტყვებით, რადგან სხვანაირად ქართული 16 მარცვლიანი ინგლისურად, რომელიც |ძირითადად ერთ და ორმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგებავერ წარმოქმნის 16 მარცვალს. ამიტომ ფრაზა განელილი ჩანს და აფორიზმისათვის აუცილებელ სისხარტეს კარგავს. *“It is better to die in glorious death than to live in shame.”*

ზუსტადიგივე შეიძლება ითქვას მეორე აფორიზმზეც: „რაცა ღმერთსა არა სწადდეს იგი საქმე არ იქმნების“. უოუდროპის თარგმანი ამ შემთხვევაშიც ყველაზე ზუსტ მხატვრულ ეფექტს წარმოქმნის: *“What God will not, will not become fact.”* ურუშაძის თარგმანის პირველი

ნახევარის ბრწყინვალეობა (“What the Almighty decrees not”) ოდნავფერ-
მკრფთაღდება ფრაზის მეორე ნახევარში, სადაც ფრაზის პირველი
ნახევრის რიტმული წყობა ირღვევა. (‘no mortal can force into being’). ლინ
კოფინის თარგმანი ამ შემთხვევაშიც მხოლოდ აზრს ინარჩუნებს და
საბოლოო ჯამში აფორიზმი სტილისტურად საკმაოდ გაუმართავ წინა-
დადებად იქცევა: “Something that God doesn’t will doesn’t happen, and what
He will, stays.”

თარგმანებზე უკეთესი წარმოდგენის შესაქმნელად წარმოგიდ-
გენთ ერთერთი ტაეპის თარგმანს:

თუ სანუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხოზელმან,
ლარიბი მოკვკვედ ღარიბად, ვერ დამიტროს მმოზელმან,
ველარ შემსუდრონ დაზრდილთა და ვერცა მისანდობელმან,
მუნ შემინყალოს თქვენმანვე გულმან მონყალე- მლმოზელმან.

ამ ტაეპის მხატვრული ღირებულება ერთი მხრივ მისი აზრის
კეთილშობილებასა და სიღრმეშია. ავთანდილი, მიუხედავად იმისა, რომ
როსტევეანის განრისხებას მოელის ამავე დროს იმასაც აცნობიერებს,
რომ გულში როსტევეანმა მისი გადაწყვეტილების სისწორე და სიდი-
ადე იცის და როგორადაც უნდა დასრულდეს ავთანდილის გაპარვა და
ძიება, როსტევეანი მას შეინყალებს. ამასთანავე მეორე მხრივ ფორმის
სრულყოფილებასა და დახვეწილობაში. ამ შემთხვევაშიც, როგორც
საკმაოდ ხშირად, რუსთაველი არა მხოლოდ ურთულესრითმულ ქარ-
გას იყენებს, არამედ ალიტერაციის დახვეწილ ფორმასაც, რომელსაც
პავლე ინგოროყვა „ვერბალურ ალიტერაციას“ უწოდებს („საბრალო-
სი საუბრისად“, „ძებნად ჩემგა საქებრისად“). (ინგოროყვა 1970: 164).
სტროფიც სწორედ ასეთი ფრაზით იწყება: „თუ სანუთრომან დამა-
მხოს, ყოვლისა დამახოზელმან“. უცხო ენაზე მისი გადატანა იოლი არ
არის, თუმცა მთარგმნელისგან მცდელობა მაინც უნდა ჩანდეს. უორ-
დროპთან ამგვარი მცდელობა არის და საკმაოდ წარმატებულიც (“If
Fate, the destroyer of all, destroys me...”). ინვერსიის გამოყენება, ლექსიკის
გემოვნებით შერჩევა ყველაფერი ერთად უორდროპისეულ თარგმანს
გარკვეულ რიტმსა და მხატვრულ მომხიბვლელობას სძენს:

“If Fate, the destroyer of all, destroys me, an orphan I shall die travelling,
unmourned by parent, nor will those who brought me up, nor the friend whom
I trust, enshroud me. Then indeed will your merciful, tender heart have pity on
me.” (Wardrop 1966: 183).

ვენერა ურუშაძის თარგმანი ტექსტის აზრობრივ კეთილშობილებას ადექვატურად გადმოსცემს, მაგრამ რუსთაველის ტექსტს განავრცობს (“let me fall by the wayside”, და “Yet, when you hear I am gone” მთარგმნელის დამატებაა). მგვარი დამატებები ტექსტის გაგებას ხელას ნამდვილად არ უშლის, შეიძლება აიოლებს კიდეც, თუმცა ტექსტს იმ ლაკონურობას უკარგავს, რითაც „ვეფხისტყაოსანი“ გამოირჩევა.

If I should die on my journey, then let me fall by the wayside
Wretched, unmourned, unshrouded, forgotten by all who have loved me
Yet, when you hear I am gone, let not your mercy forsake me.
Drop but tear for the traveller, remember my humble entreaty

ორგინალის ტექსტში ამგვარი დამატებების საჭიროება იზრდება „ვეფხისტყაოსნის“ 16-მარცვლიანი საზომით გადატანის შემთხვევაში. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ინგლისური ენა ძირითადად ერთ და ორმარცვლიან სიტყვებს შეიცავს, ამიტომ ქართული 16 მარცვლიანი სტრიქონი ინგლისურში 16-მარცვლიან სტრიქონს ვერ წარმოქმნის. მარჯორი უორდროპის გენიალური თარგმანი ამ სტროფის პირველი ხაზის, რომელიც უკიდურესად ზუსტია (“If Fate, the destroyer of all, destroys me...”) ამისი დასტურია. ამიტომ მიუხედავად იმისა, რომ ახალ პოეტურ თარგმანს რითმაც აქვს და პირველ ორ პნკარში მთარგმნელი ცდილობს ალიტერაციის გამოყენებას, თარგმანი გართიმულ პროზას უფრო გავს (შეადარეთ: როგორი პროზაული და განელილია პოეტური თარგმანის: “If Destiny destroys me as, in the end it destroys us all,” უორდროპის პროზაულ თარგმანთან შედარებით: “If Fate, the destroyer of all, destroys me”).

მთლიანობაში ეს ტაეპი კოფინის პოეტურ თარგმანში ერთმარცვლიანი სიტყვებით არის გართიმული (all, small, hall, fall. ამათგან hall- დარბაზი დედანში საერთოდ არ არის ნახსენები და მისი გაჩენა თარგმანში მხოლოდ სიტყვის რითმად გამოყენების აუცილებლობით აიხსნება). რომლის ერთმანეთთან გართიმვას ნამდვილად არ სჭირდება პოეტური ნიჭიერება, ოდნავადაც ვერ გადმოსცემს დედნის მხატვრულ დიდებულებას. პირიქით, გაცვეთილი და ბანალური რითმა სტროფს ასეთივე ბანალურ ელფერს აძლევს. დარღვეულია თავად სტროფების მუსიკალობაც: მართალია ყველა სტრიქონი 16-მარცვლიანია, მაგრამ ინგლისურ პროსოდიასი სიტყვაში მახვილის ადგილს დიდი მნიშვნელობა აქვს. მაშინაც კი თუ იამბი და დაქტილი ორივეა ლექსში, მათ მონაცვლეობაში გარკვეული თანაზომიერება უნდა არსებობდეს, რისი აღმოჩენა სტროფში ალბათ გაჭირდება.

If Destiny destroys me as, in the end it destroys us **all**,
A wonderer who died wondering, abandoned by great and **small**,
With no parents, guardians, trusted friends, enshroud me in the **hall**.
Then, indeed, will your kind, merciful heart let pity on me **fall**.

თარგმანი, სამწუხაროდ ადასტურებს იმ ვარაუდს, რომელიც ვენ-ერა ურუშაძემ გამოთქვა, თავისი თარგმანის წინასიტყვაობაში, რომ ინგლისურ ენზე ქართული სალექსო ფორმის იმიტირება და „ვეფხისტყაოსნის“ გართიმვა პოემას დააკნინებდა.

შაირის გადატანა ინგლისურ ენაზე შეუძლებელია და კალკირებულ ხელოვნურ ფორმას წარმოქმნის, რისი მიზეზიც ამ ორ ენასა და მათ ლექსთანყობას შორის არსებული დიდი სხვაობაა. ალბათ, საინტერესო უნდა იყოს ინგლისურიდან შექსპირის თარგმნის ისტორიის გახსენება და პარალელის გავლება. ივანე მაჩაბლის ყველაზე დიდი მიგნებას ის წარმოადგენს, რომ შექსპირი იამბური პენტამეტრით კი არ გადმოიღო ქართულად, როგორც ეს შექსპირთანაა, არამედ 14-მარცვლიანი ლექსით. მიუხედავად იმისა, რომ იყო რამდენიმე მცდელობა შექსპირის 10 მარცვლიანი საზომით გამოტანისა, მაჩაბლის შემდეგ ყველა ცნობილი თარგმანი (ვახტანგ ჭელიძე, გივი გაჩეჩილაძე, რეზო თაბუკაშვილი, მანანა ანთაძე) სწორედ მაჩაბლის მიერ შემოტანილი საზომით არის გამართული.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი რამ, რაც ამდენი საუკუნით დაშორებული ტექსტის თარგმნისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია სიძველის სურნელის შენარჩუნებაა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მკითხველს თუნდაც არავითარი ინფორმაცია არ ჰქონდეს წიგნსა და ავტორზე თავად თარგმანის ტექსტი უნდა მეტ-ნაკლებად შეიცავდეს ამგვარ ინფორმაციას არა მხოლოდ შინაარსობრივად არამედ სტილისტურ დონეზეც. „ავთანდილის ანდერძის“ თარგმანში შინაარსობრივ დონეზე ეპოქის დაკარგვა უბრალოდ შეუძლებელია, რადგან მთელ პოემას რომც არ იცნობდეს ადამიანი, მხოლოდ წერილის წაკითხვაც კმარა, რომ მკითხველი ზუსტად მიხვდეს ავთანდილისა და როსტევიანის, ავთანდილისა და შერმადინის დამოკიდებულებასა და ეპოქას, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. რაც შეეხება პოემის სტილის არქაულობის შენარჩუნებას თარგმანში, აქაც სამივე მთარგმნელი სხვადასხვა გზას ირჩევს. უორდროპის პროზაული თარგმანი ზომიერად იყენებს არქაულ ფორმებს (“thou wilt not blame,”... “Thou hast read”,... “However angry thou art”,... “love exalteth us”), მთარავს ინვერსიას (“Sadness avails thee

not, nor useless flow of tears.”) ლექსიკას, რომელსაც უორდროპი იყენებს არქაულს ვერ ვუნოდებთ, მაგრამ სალიტერატუროა, ყველაფერი ერთად კი იმ ხიზლს წარმოქმნის, რომელიც ამ ტექსტს ახლავს.

ვენერა ურუშაძემ არქაიზმებს თავი აარიდა, რაც სავსებით სწორი გადანყვეტილება იყო, მის მიერ შექმნილი ტექსტის შემთხვევაში. უკვე აღვნიშნეთ, რომ ჰეგზამეტრით გამართული ტექსტი მძიმეა. თარგმანი უკვე თავისი ფორმით უქმნის ინგლისელ მკთხველს წარმოდგენას, რომ „ილიადასა“ და „ოდისეას“, „ენეიდას“ ტიპის ეპიკურ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. ლექსიკისა და ფორმების არქაიზაცია ტექსტს კიდევ უფრო დაამძიმებდა და საერთოდ დააშორებდა მკითხველს.

ლინ კოფინის ტექსტიც არ მიმართავს სტილისტურ ან ლექსიკურ არქაიზმებს. იგი ბუნებრივ სამეტყველო ლექსიკას იყენებს, შეიძლება ითქვას, რომ ზედმეტად ბუნებრივს. ამიტომ ავთანდილის ანდერძის ენა თავისი ბუნებრივი გარემოდან ამოვარდნილია და ზედმეტად ყოფითად ჟღერს (მაგ.: “Forgive me if I have not kept your commend; do not take it ill.”).

ამრიგად, მარჯორი უორდროპის პროზაული თარგმანი დედნისადმი ერთგულებით გამოირჩევა. თუმცა მიუხედავად პროზაული თარგმანისა მთარგმნელი ახერხებს მეტ-ნაკლებად შეინარჩუნოს დედნის ხატოვანება, აფორისტულობა და სხვ.

ჰეგზამეტრი, მიუხედავად იმისა, რომ ინგლისური ლიტერატურაში თითქმის ოთხი საუკუნეა არსებობს (რომელიც კლასიკური ეპოსის თარგმანებით შემოვიდა ენაში და შემდეგ ორიგინალურ ნაწარმოებებშიც გვხვდება), ინგლისური პოეზიისათვის მაინც არ წარმოადგენს ბუნებრივ ფორმას. ჰეგზამეტრით თარგმნილი „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი მძიმეა, მაგრამ ამავე დროს პოემა ეპიკური დიდებულებას ინარჩუნებს.

შაირის ფორმით „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურად ამეტყველების მცდელობამ ინგლისური პოეზიაში უცხო და ხელოვნური სახე მიიღო. ამასთანავე სალექსო ფორმის შენარჩუნებას ხშირად ეწირება პოემის აფორისტულობა, აზრის სიღრმე და პოეტური ხატოვანება.

რალა თქმა უნდა, სამივე თარგმანის არსებობა მისასაღმებელია და ყოველი მათგანი „ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა ნახნაგს წარმოაჩენს. აქვე ვიტყვი, რომ თუ „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანების რაოდენობას რომელიმე ამ რანგის ძეგლის თარგმნის ისტორიას შევადარებთ ინგლისურად, განსხვავება, სამწუხაროდ, ძალიან დიდია. მაგ. მხოლოდ ბოლო 20 წლის მანძილზე. დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ათზე მეტი თარგმანი შეიქმნა ინგლისურად. ამათგან ზოგი პროზაულია, ზოგი

ტერცინებით, ზოგი თეთრი ლექსით არის გამართული. თუმცა, დანტეს პოემის ტერცინების ინგლისურ ენაზე გაატანის სირთულე ოდნაღნავადაც ვერ შეედრება „ვეფხისტყაოსნის“ შაირის სირთულეს. ამიტომ „ვეფხისტყაოსნის“ ერთმანეთისაგან საგრძნობლად განსხვავებული თარგმანები, მიუხედავად აღნიშნული ხარვეზებისა, უდაოდ მნიშვნელოვანი მოვლენაა ქართული კულტურისათვის.

დამონეგები:

ინგოროყვა 1970: ინგოროყვა პ. „შოთა რუსთაველი“. *შოთა რუსთაველი*. „ვეფხისტყაოსანი“. ტექსტი პავლე ინგოროყვას რედაქციით. თბილისი: „მერანი“, 1970.

კოფინი 2015: Coffin, L. *The Knight in the Panther Skin*. Turkey: Poezia Press, 2015.

კოფინი 2016: *Seattle Poet Offers Epic 800 Years in the Making*. Iron Twine Press. განთავსებულია 6 მარტიდან, 2016. მის.: <https://irontwinepress.com/tag/georgian-poetry/>

უორდროპი 1966: *The Man in the Panter's skin*, A Romantic Epic by Shot'ha Rust'haveli, a close rendering from the Georgian attempted by Marjory Scott Wardrop. With a preface by Sir Oliver Wareop. Tbilisi: 1966.

ურუშაძე 1986: Rustveli. *The Knight in the Panther's Skin*. translate from the Georgian by Venera Urushadze. Tbilisi: 1986.

RUSUDAN ZEKALASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

The First Prose Translation of the Georgian Poem „The Knight in the Panther’s Skin“ in German for the Young Readers

The work considers the history of translation of the poem “The knight in the panther’s skin” in German, the existing poetic and prose translations, in particular, the prosaic translation by the famous German author of the books for children, Victoria Ruica. Franz (1976). The work is focused on the text structure of the book, peculiarities of the plot building, on some alterations in personage names and toponyms, on the epilogue written by the translator.

We have analyzed the language and style peculiarities of the translation, some characteristic techniques (using questions, comparisons, metaphors). It is suggested that some changes are made for one reason – to make the masterpiece more acceptable for German children and to support its popularization.

Key Words: The knight in the panther's skin, German translations, prose translations, Victoria Ruica-Franz.

რუსუდან ზეძალავილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„ვეფხისტყაოსნის“ პროზაული თარგმანი გერმანულად ყმანვილთათვის

„ვეფხისტყაოსნის“ მნიშვნელობა განუზომლად დიდია არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო კულტურისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ პოემა მე-12 საუკუნეში დაიწერა, მისი ჰუმანური იდეალები არ ძველდება, პირიქით, დღესაც ყველასთვის სანიმუშო და მისაბაძია. სწორედ ამან განაპირობა დიდი ინტერესი პოემის მიმართ და მისი თარგმნა მსოფლიოს მრავალ ენაზე: ინგლისურად, ფრანგულად, გერმანულად, ესპანურად, რუსულად, ებრაულად, იაპონურად, უნგრულად და სხვ. მათ შორის საპატიო ადგილი უკავია „ვეფხისტყაოსნის“ გერმანულ თარგმანებს, რომელთა ნაწილი პოეტურია, ზოგი კი – პროზაული. აღსანიშნავია **არტურ ლაისტის, ჰუგო ჰუბერტის, ჰერმან ბუდენ-ზიგის, მარია პრიტიციის, რუთ ნოიკომის** და სხვათა თარგმანები.

ცნობილია, რომ პოემის თარგმნა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში სცადეს **ბერტა ფონ ზუტნერმა** (1843-1915) და მისმა ავსტრიელმა მეუღლემ **არტურ გუნდაკარ ფონ ზუტნერმა** (1850-1905), რომლებიც სამეგრელოს დედოფლის, ეკატერინე დადიანის, მინვევით საქართველოში იყვნენ 1876-1885 წლებში. იონა მეუნარგიას დახმარებით ისინი ეცნობოდნენ საქართველოს ისტორიას, კულტურასა და ლიტერატურას.* ცოლ-ქმარი გატაცებით მუშაობდა პოემის ფრანგულ და გერმანულ თარგმანებზე, თუმცა, სამწუხაროდ, ეს ნაშრომები დაკარგულია (იხ. კაკაბაძე... 1962: 138-149).

* ბერტა ფონ ზუტნერმა მშვიდობის დარგში მიიღო ნობელის პრემია 1905 წელს.

არტურ ლაისტის პოეტური თარგმანი დაიბეჭდა 1889 წელს (ლაისტი 1889), **ჰუგო ჰუპერტისა** – 1955 წელს (ჰუპერტი 1955), **ჰერმან ბუდენზიგისა** 1970-1972 წლებში ქვეყნდებოდა ნაკვეთებად, 1976 წელს კი პოემის თარგმანი მთლიანად გამოიცა თბილისში (ბუდენზიგი 1776), 1989 წელს – რენდსბურგში (ბუდენზიგი 1989). ის შესრულებული იყო ჰეგზამეტრით და ეყრდნობოდა მიხეილ ნერეთლისეულ პროზაულ ვარიანტს (იხ. ყუბანეიშვილი 1971: 133-138). **მარია პრიტიცის** თარგმანი **XX** საუკუნის 40-იან წლებში შესრულდა (იხ. ჯანაშია 2003: 24-26), მაგრამ გამოიცა მხოლოდ 2011 წელს აახენში (პრიტიცი 2011).*

მნიშვნელოვანია შვეიცარიელი ქართველოლოგის, **რუთ ნოიკომის**, პროზაული თარგმანი, გამოცემული ციურისში (ნოიკომი 1974) და **მიხაკო წერეთლისა**, გამოქვეყნებული პარიზში, ნინო სალიას გამოცემა (წერეთელი 1975).

პოემის პროზაული თარგმანი ბავშვებისათვის

ბავშვებისთვის იყო განკუთვნილი **ფელიქს პეცინას** 1929 წელს როიტლინგენში გამოცემული პროზაული თარგმანი, თუმცა მის ავკარგზე მსჯელობა შეუძლებელია, რადგან წიგნი საქართველოში ვერ მოიძებნა (პეცინა 1929).

ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ „ვეფხისტყაოსნის“ პროზაულ თარგმანს ყმანვილთათვის, რომელიც ეკუთვნის ცნობილ გერმანელ საბავშვო მწერალს, **ვიქტორია რუიკა-ფრანცს** (ბერლინი, 1976). ტექსტი ადაპტირებულია, ახლავს გრაფიკული ილუსტრაციები (მხატვარი **ნორბერტ პოლი**) და იმდენად პოპულარული იყო გდრ-ში, რომ რამდენჯერმე დაიბეჭდა (მეოთხედ – 1989 წელს), 1991 წელს კი შტუტგარტშიც გამოიცა (რუიკა-ფრანცი 1991).

ვიქტორია რუიკა-ფრანცი (დაბ. 1930) ავტორია საბავშვო ნაწარმოებებისა: „Ich bin Kolumbus“ („მე კოლუმბი ვარ“, 1975), „Das weiße Sternchen“ („პატარა თეთრი ვარსკვლავი“, 1976), „Auf den Spuren des braunen Bären“ („თეთრი დათვის ნაკვალევზე“, 1987) და სხვ.

რუიკა-ფრანცის პროზაული თარგმანი, როგორც ეს წიგნის შესავალშია აღნიშნული, განკუთვნილია ყმანვილთათვის 11 წლის ასაკიდან, რამაც განაპირობა ტექსტის შედარებით სადა და მარტივი ენა, ძირითადი ყურადღების გადატანა სიუჟეტსა და სათავგადასავლო ამბებზე.

* შტეფი ხოტივარ-იუნგერისა და ელგუჯა ხინთიბიძის გამოცემა.

გამოცემას ახლავს მთარგმნელის **ბოლოსიტყვაობა** (Nachbemerkung der Autorin) მიმართვა ბავშვებისადმი. ის ყმანვილებს ახსენებს ნიგნების უმნიშვნელოვანეს როლს კაცობრიობის ისტორიის შესწავლისთვის, მოზარდის ფანტაზიის განვითარებისთვის: „ნიგნები დროის მანქანებია. მათ გადავყავართ გასულ ათასწლეულებში და მიგვაქროლებენ მომავალში. ფანტაზია და კვლევის ნყურვილი მამოძრავებელი მასალაა, პოეტები კი კონსტრუქტორები არიან“ (“Bücher sind eigentlich Zeitmaschinen. Sie befördern uns in vergangene Jahrtausende und rasen in die Zukunft. Phantasie und Forscherdrang sind der Treibstoff, die Dichter aber sind Konstrukteure”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 153).

ბოლოსიტყვაობაში მოკლედ მოთხრობილია პოემის შექმნის ისტორიაზე, შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის ეპოქის ფეოდალური საქართველოს კულტურაზე, საზოგადოებრივ ნყობასა და სოციალურ ფენებზე. ჩამოთვლილი არიან პოემის მთავარი გმირები, ხაზგასმულია რუსთაველის ჰუმანური იდეალები: სიყვარული, მეგობრობა, სიკეთის გამარჯვება ბოროტებაზე.

მთარგმნელი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს შოთა რუსთაველს, უწოდებს მას ჩვენი პლანეტის ერთ-ერთ უდიდეს მწერალს, რომელმაც 800 წლის წინ შექმნა ეს პოეტური შედევი: „რუსთაველის სიტყვა ცოცხალია და მოგვითხრობს მაღალ იდეალებზე. პოემის გმირები მასავით ისწრაფვიან სამართლიანობისა და ბედნიერებისკენ, ებრძვიან ბოროტებას სამყაროში და ყოველ ღონეს ხმარობენ მის დასამარცხებლად“ (რუიკა-ფრანცი 1988: 154).

ვიქტორია რუიკა-ფრანცმა აუცილებლად მიიჩნია აეხსნა ბავშვებისთვის ზოგიერთი სიტყვა, მათ შორის: ძვირფასი ქვების, საბრძოლო ტექნიკისა და აღჭურვილობის, ხომალდების, ისტორიული და რელიგიური რეალების აღმნიშვნელი სიტყვები.

მაგალითად, **ძვირფასი ქვების** სახელები: Achat – აყიყი ანუ აქატი (ნახევრად ძვირფასი შავი ქვა), Amethyst – ამარტი ანუ ამეთვისტო (ნახევრად ძვირფასი ლურჯი ქვა), Basalt – ფაზარი (ვულკანური წარმოშობის ქვა), Beryll – ბივრილი, იაგუნდი (სხვადასხვა შეფერილობის ძვირფასი ქვა: ლურჯი, მწვანე, ყვითელი ან მონითალო), Jaspis – ამარტი, იასპი (ნახევრად ძვირფასი წითელი, ყავისფერი ან მწვანე ქვა), Karfunkel, Granat – ძონი (ნახევრად ძვირფასი წითელი ქვა), Karneol – სარდიონი (ნახევრად ძვირფასი ხორცისფერი გამჭვირვალე ქვა), Rubin – ლალი (ძვირფასი წითელი ქვა), Smaragd – ზურმუხტი (ძვირფასი მწვანე ქვა).

* განმარტებებს ვუთითებს მთარგმნელის მიხედვით.

საბრძოლო აღჭურვილობა და საზღვაო მიმოსვლის საშუალებები: Visier – ჩაჩქანი, Köcher – კაპარჭი (ისრების ჩასადები), Heerbann – საბრძოლო ქვეითი ჯარი, Barke – პატარა ნავი, Galeere – შუა საუკუნეების ნიჩბიანი საბრძოლო ხომალდი, Karavelle – შუა საუკუნეების სწრაფად მავალი, მრავალანძიანი იალქნიანი ხომალდი...

მცენარეების სახელები: ალოე – Aloe, ჭადარი – Platane, კვიპაროსი – Zypresse, **ცხოველის** სახელი: Gepard – გეპარდი და სხვ.

გამოვყოფთ სიტყვას Falkner-ს, რომელიც განმარტებულია, როგორც მემეწარდენე ანუ შევარდნების დამგეშავი. ჩვენი აზრით, აქ მცირეოდენი უზუსტობაა: უნდა ახსნილიყო **ბაზიერი** – მონადირე, ფრინველთა (მიმინოს, ქორის) დამგეშავი და არა შევარდნით მონადირე ან მისი დამგეშავი.

ისტორიული, რელიგიური და სხვა რეალები: Wesir – ვეზირი (უმადლესი ნოდება ისლამურ ქვეყნებში), Khan – ხანი (შუა აზიის ქვეყნების სამეფო ტიტული), Eunuch – საჭურისი, ხადუმი (ქალთა ოთახების მცველი აღმოსავლეთის მეფეთა სასახლეში), Koran – ყურანი, მუსაფი (ისლამის „წმინდა წერილი), Mohammed – მუჰამედი (ისლამის დამფუძნებელი), Mullah – მოლა (მუყრი, მულიმი) (მაჰმადიანი სწავლულის ნოდება), Prophet – წინასწარმეტყველი (ადამიანი, რომელსაც ღვთის ნება ეცნობება), Pilger – მომლოცველი (რელიგიურ წმინდა ადგილებში მოხეტიალე), Drachme – დრაჰმა (ვერცხლის მონეტა), Tribut – ხარკი (ბაჟი, გადასახადი), Zimbel – წინწილი (პატარა დასარტყამი ინსტრუმენტი), Purpur – სტავრა-ატლასი (მოიისფრო-მონითალო ძვირფასი ქსოვილი), Meile – მილი (ძველი სიგრძის ერთეული, 1000 ნაბიჯი), Oase – ოაზისი (ამწვანებული ადგილი უდაბნოში) და სხვ.

უნდა აღვნიშნოთ **დერვიშის** შესახებ, რომელიც მთარგმნელს ნახსენები აქვს ეპიზოდში, როცა ტარიელი ნესტანის დანახვაზე ცუდად ხდება და მის ირგვლივ შეკრებილი „მუყრნი და მულიმნი“ ლოცვებს უკითხავენ. თარგმანში წერია: “Mullas und Derwische murmelten Gebete und Sprüche aus dem Koran, da sie mich für verhext hielten. Die Törrichten!” (რუიკა-ფრანცი 1988: 28). განმარტებებში Derwisch ახსნილია, როგორც მაჰმადიანი მოხეტიალე ბერი. შდრ. პოემამი:

სრულნი მუყრნი და მულიმნი მე გარე შემომცვიდიან;
მათ ხელთა ჰქონდა მუსაფი, ყოველნი იკითხვიდიან;
მტერ-დაცემული ვეგონე, არ ვიცი, რას ჩმახვიდიან.
(რუსთაველი 1966: 344, 1-3)

როგორც ნ. ნათაძე აღნიშნავს, „მუყრნი“ მოლები არიან, ხოლო „მუ-ლიმნი“ – მაჰმადიანური რჯულის მოძღვარნი, რომელთაც მისნობისა და მკურნალობის მცოდნედ მიიჩნევდნენ (იხ. რუსთაველი 1974: 115). ამდენად, აჯობებდა, რომ მთარგმნელს აქ სიტყვა „დერვიშის“ ნაცვლად მულიმი გამოეყენებინა.

პროზაული ტექსტის სტრუქტურა, პერსონაჟები და ტოპონიმები

ვიქტორია რუიკა-ფრანცის თარგმანი ძირითადად მიჰყვება ორიგინალის სიუჟეტურ ხაზს და გამოყოფილი აქვს 15 ქვეთავი:

Ein rätselhafter fremder Ritter იდუმალი უცხო მოყმე

Im Auftrag der Geliebten მიჯნურის დავალებით

Zwei Sonnen begegnen sich ორი მზე ხვდება ერთმანეთს

Die Geschichte von Tariel und der schönen Nestan ტარიელისა და მშვენიერი ნესტანის ამბავი

Der Feldzug gegen die Chatajer ბრძოლა ხატაელების წინააღმდეგ

Frost auf Rosenknospen დამზრალი ვარდის კოკორი

Nestan verbannt ნესტანი გადაკარგეს

Awtandil kehrt heim nach Arabien ავთანდილი არაბეთში ბრუნდება

Schatten des Wahnsinns um Tariel ტარიელი გიჟს ჰგავს

Awtandil unter Händlern und Seeräubern ავთანდილი ვაჭრებსა და მეკობრეებთან

Fatma, die schöne Kaufmannsfrau ფატმა – ვაჭრის მშვენიერი ცოლი

Bei den Katschen gefangen ქაჯებთან ტყვეობა

Sturm auf die Katschenburg ქაჯეთის ციხის აღება

Die Reise nach Arabien არაბეთში გამგზავრება

Heimkehr შინ დაბრუნება

როგორც ქვესათაურებიდან ჩანს, სიუჟეტის თანმიმდევრობა არაა ორიგინალისგან განსხვავებული, ოღონდ ტექსტი გამარტივებულია და ოდნავ შემოკლებული. ბავშვებისთვის იოლად გასაგები. მაგალითად, მოკლედაა აღწერილი ასმათის პირველი შეხვედრის ამბავი ტარიელთან, ლომ-ვეფხვის დახოცვის ეპიზოდი და სხვ.

მოქმედი **პირების სახელები** მთარგმნელს უმეტესად უცვლელად აქვს გადატანილი, აქ ვხვდებით როსტევანს – Rostewan, თინათინს – Tinatin, ავთანდილს – Awtdil, ასმათს – Asmat, შერმადინს – Schermadin,

ნესტანს (და არა ნესტან-დარეჯანს) – Nestan, ფარსადანს – Farsadan, ტარიელს – Tariel, სარიდანს – Saridan, დავარს – Dawar, ფრიდონს – Fridon, რამაზს – Ramaz, უსამს – Ussam, დულარდუხტს – Dularducht, ოლონდ ტექსტში ფატმანის ნაცვლად გამოყენებულია **ფატმა** (Fatma), ჭაშნაგირი გადმოტანილია, როგორც **ჩაჩნაგირი** (Tschatschnagir)*, უსენი შეცვლილია **ჰუსეინით** (Hussein), ხოლო მელიქ-სურხავი – **მელექით** (Melek), რაც გაუმართლებელი გვეჩვენება.

ზოგიერთი **გეოგრაფიული** სახელი, გარდა არაბეთის (Arabien), ინდოეთის (Indien, Hindustan), გულანშაროსა (Gulanscharo) და ხატაეთისა (Chatajen), გადმოტანილია აღწერითად: ხვარაზმშას სამეფო, როგორც **სპარსეთის ქვეყანა** (Perserland), **ზღვათა სამეფო** – Seereich, ქაჯეთი – **ქაჯების ქვეყანა** (Kadschenland), ხოლო **მულღანზარი** შეცვლილია **მულღანზარით** (Mulganzar). როგორც ჩანს, ეს უკანასკნელი არასწორად ნაკითხვის ბრალია.

თარგმანის ზოგიერთი სტილისტური თავისებურება

თხრობის სტილი და ენა საკმაოდ მარტივი და სადაა, რაც აიხსნება მთარგმნელის მიზნით, რომ ბავშვებისთვის გასაგებად გადმოეცა ამბავი. ტექსტის ენა ემოციური და ფერადოვანია. ცხადია, წინა პლანზე წამოწეულია სწორედ სიუჟეტური ხაზი, დრამატიზმი, პერსონაჟთა თავგადასავლები.

სტილის თავისებურებებიდან ყურადღებას შევაჩერებთ რამდენიმეზე:

ა. თვალში საცემია **კითხვების** მოშველიება თხრობის გამოსაცოცხლებლად, დინამიკურობისა და ემოციურობის გასაზრდელად, მკითხველში ინტერესის აღსაძვრელად და მასთან ერთგვარი დიალოგის დასამყარებლად. მაგალითად, როცა თინათინს პირველად ახსენებს, მისი განუმეორებელი სილამაზის შესახებ ჯერ არაფერია ნათქვამი და მთარგმნელი სვამს კითხვას: „აბა, როგორ აღვინეროთ მეფის ასულის მშვენიერება?“ (“Wie soll ich Ihnen die Prinzessin beschreiben?”) (რუიკაფრანცი 1988: 5). მერე კი აგრძელებს: „წარმოიდგინეთ ნაზი ვარდი, რომელიც ახლა უნდა გაიფურჩქნოს, გაიხსენეთ გაზაფხულის მზე, რომელიც ყინულს ადნობს ან ყველაზე ნათელი ვარსკვლავი ცაზე“ (“Stellt euch eine zarte Rose vor, die aus ihrer grünen Knospenhülle bricht, denkt an

* მართალია, გერმანულში არაა **ჭ** ბგერა, მაგრამ აჯობებდა ყოფილიყო **ჩაშნაგირი**.

die milde Frühlingssonne, die das Eis schmilzt, oder an den hellsten Stern am Himmel. Noch schöner war Tinatin”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 5). რუსთაველი თინათინის სილამაზეზე წერს:

სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაცა დასთა დასული;
მან მისთა მჭვრეტთა წაულის გული, გონება და სული,
ბრძენი ხამს მისად მაქებრად და ენა ბევრად ასული.
(რუსთაველი 1966: 33, 2-4)

სანამ პირველად ავთანდილს ახსენებდეს, თარგმანში ვკითხულობთ: „სადაც მშვენიერი მეფის ასულია, იქვე არის ხოლმე უზადო ყმანვილიც. და აქ სხვაგვარად რატომღა იქნება?“ (რუიკა-ფრანცი 1988: 5). სპასპეტის ენით აღუწერელი სილამაზეც კითხვებითაა ხაზგასმული: „განა ავთანდილის ნაკვთები მთის ბროლს არა ჰგავს? განა ის ალვის ხესავით ამოლტილი არაა?“ (“Gleichen seine Züge nicht dem klaren Bergkristall? Ähnelt er im Wuchs nicht der schlanken Zypresse?”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 5). შდრ. პოემის ტექსტი:

საროსა მჯობი ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა,
ჯერთ უწვერული, სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა.
(რუსთაველი 1966: 41, 2-3)

ამბის მიმართ მკითხველის ინტერესის გასაღვივებლად მთარგმნელი სვამს კითხვას: „თინათინმა წაართვა მას მოსვენება, სახე გაუფერმკრთალა. ნეტა მოიგებს ის მეფის ასულის გულს?“ (“Wird er die Prinzessin gewinnen?”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 5). ანდა: თინათინისა და ავთანდილის შეხვედრის შემდეგ, როცა ისინი ერთმანეთის წინაშე ერთგულების ფიცს დადებენ, ასეთი კითხვებია: „მათი ბაგეები განა ლალივით არ ბრწყინავს? მათი თვალები ვარსკვლავებს არ ჰგავს?“ (“Leuchten ihre Lippen nicht wie Rubine? Strahlen ihre Augen nicht wie Sterne?”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 13).

არაბი სპასპეტი ტარიელისკენ მოიჩქარის და ყვავილებიც ამხნევენ. ამ ეპიზოდში ვკითხულობთ: „ავთანდილი ყვავილებისკენ დაიხრება. ნეტა მათ თინათინზე ხომ არ ელაპარაკება?“ (“Awtandil beugt sich über die Blumen. Spricht er mit ihnen von Tinatin?”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 118).

ხშირად მთარგმნელი მკითხველს წინასწარ დააფიქრებს სიუჟეტის მოსალოდნელ განვითარებაზე: „ეგებ ფატმა ის გასაღებია, რომელიც

ნესტანის საიღუმლოს გააღებს?“ (რუიკა-ფრანცი 1988:94). ფატმანის გრძნობების გასაგებადაც ეს ხერხია მოშველიებული: „ვინ შეძლებდა ეწინასწარმეტყველა, რომ ქალს ასე თავდავინწყებით შეუყვარდებოდა ვაჭრად გადაცემული ყმანვილი?“ (“Wer hätte voraussehen können, dass sie sich Hals über Kopf in den vermeintlichen Kaufmann verliebt?”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 95). მოულოდნელობის ეფექტი კიდევ უფრო ძლიერდება მომდევნო პასაჟით: „განა მას არ ჰყავს ქმარი და შვილი, არა აქვს ძვირფასი სამოსი და სამკაულები, მდიდრული სასახლე და მონეტებით სავსე ზანდუკები? რატომ დნება ის უცხო ვაჭრის სიყვარულით?“ (“Hat sie nicht Mann und Kind, Gewänder und Schmuck, ein reiches Haus und Truhen voll geprägter Münzen? Warum verzehrt sie sich nach dem fremden Kaufmann?”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 95).

ბ. ტექსტში ზოგჯერ **პეიზაჟიც** გვხვდება. შთამბეჭდავია ავთანდილისა და როსტევეანის ნადირობამდე **მზის ამოსვლის** სცენა, რომელიც მთარგმნელის ჩამატებულია: „მზე უკვე ამოვიდა. მან სინათლის სხივები დააფრქვია არაბეთს, სიბნელე გაფანტა მინდორსა და მდელოზე, გაანათა ახალგაზრდა მოყმის ოქროს თავსაბურავი“ (“Schon ist die Sonne aufgestanden. Sie gießt Lichtströme über Arabien, wäscht die Dunkelheit aus Tal und Feld und läßt den goldenen Turban des jungen Ritters aufleuchten”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 6). პოემაში კი მხოლოდ ავთანდილის თავსაბურავზე წერია: „პირ-ოქრო რიდე ეხვია, შვენოდა ქარქაშოსანი“ (რუსთაველი 1966: 71, 3).

გ. პროზაულ თარგმანში ძნელია, შენარჩუნდეს პოემის **აფორიზმი**, მაგრამ მთარგმნელი ცდილობს, ზოგიერთი მაინც გადმოიტანოს, რომ არ დაიკარგოს ნაწარმოების დიდი სიბრძნე. მაგალითად, აფორიზმი – „რასაცა გასცემ, შენია, რასც არა, დაკარგულია“ – ასე ჟღერს: “Was du anderen gibst, bleibt dein, was du aber horest, hast du nie besessen” (რუიკა-ფრანცი 1988: 5). „ვარდი უეკლოდ არავის მოუკერფია“ თარგმნილია, როგორც: „ბედნიერების ნაყოფს სიცოცხლის ხიდან უწვალეზლად ვინმე ჩამოკრეფს?“ (“Die Früchte des Glücks ließen sich mühelos vom Lebensbaum schütteln”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 15).

დ. ტექსტი მდიდარია **მხატვრული ხერხებით**, რომელთა ნაწილი მთარგმნელისეულია, მაგრამ რუსთაველის პოემის სულისკვეთება და ენის ფერადოვნება მაინც იგრძნობა. გვხვდება შედარებები, ეპითეტები, მეტაფორები და სხვა ტროპული საშუალებები.

დავასახელებთ რამდენიმეს, მაგალითად: როცა ნადირობის შემდეგ წყლის პირას უცხო მოყმე ნახეს და მეფემ მის დასაჭერად მონები

გაგზავნა, მთარგმნელი **შედარებას** იყენებს: „ტარიელმა მათრახი ისე ძლიერად მოუქნია მეომრებს, რომ თავები ერთმანეთზე კეტებოვით შეუნარცხა“ (“Er schwingt die Peitsche und schlägt so mächtig auf Krieger ein, daß deren Köpfe wie Keulen zusammenstoßen”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 9).

შდრ. ჰკრა ერთმანერთსა, დახოცნა თავსა ხელ-აუპყრობელად,
ზოგსა გადაჰკრის მათრახი ქვე მკრდამდის გასაპოხელა“.
(რუსთაველი 1966: 26, 93, 3-4)

ცხენზე ამყად ამხედრებული და იღუმალად გაუჩინარებული ტარიელი შედარებულია მზესთან, რომელიც ღრუბლებში გაუჩინარდება (“Und stolz sich im Sattel wiegend, entschwindet er den Blicken, der Sonne ähnlich, die in Wolken taucht”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 9). შდრ. „ჰგვანდა ქვესკნელს ჩაძრომილსა ანუ ზეცად ანაფრენსა“ (რუსთაველი 1966: 98, 3).

ტარიელის მიძიმე განცდებს ასმათთან შეხვედრისას მთარგმნელი შედარების მეშვეობით გადმოსცემს: „ისინი სასოწარკვეთამ ისე მოცულა, როგორც ქარიშხალმა კვიპაროსის ხეები“ (“Die Verzweiflung schüttelt sie wie der Sturm die Zypressenbäume”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 19). „გლოვამ მოყმის ბროლივით ნათელი ნაკვთები მუქ ქარვად აქცია“ (“Trauer hat die kristallhellen Züge des Jünglings in trüben Bernstein verwandelt”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 21). შდრ. „ქარვად შექმნნეს იაგუნდნი მათნი, თუცა ლალად ღირდეს“ (რუსთაველი 1966: 279, 4).

ტარიელის გასაოცარი სილამაზის აღსანერად მოშველიებულია შედარება: „თვალის მომჭრელი მზის სხივების მსგავსად დააბრმავა წარგზავნილი ყმა რაინდის მშვენიერებამ, დაბნეულობამ მას ენა წაართვა“ (“Wie greller Sonnenschein blendete den Boten die Schönheit des Ritters, Verwirrung lähmt ihm die Zunge”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 8). შდრ. რუსთაველთან: „ვერა ჰკადრა საუბარი“ (რუსთაველი 1966: 86, 1) და შემდეგ: „თვალნი მზეებრ გამირეტდეს“ (რუსთაველი 1966: 89, 3).

ამ საყმაწვილო გამოცემის ტროპულ საშუალებებში ნაკლებად გვხვდება რუსთაველისეული რთული **მეტაფორები**. ზოგან მთარგმნელი პოემის ტროპებს სხვა ადგილას იყენებს ან სულაც თვითონ ქმნის ახალს. მაგალითად, როცა ფატმანმა ნესტან-დარეჯანი პირველად ნახა, ქალს „თვალთაგან ცრემლები სდიოდა და ლოყები დაუფარა, როგორც თრთვილმა ვარდი“ (“Tränen fielen ihr aus den Augen und bedeckten die Wangen wie Rauhreif die Rose”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 100). პოემაში ამ ადგილას სხვა მეტაფორაა გამოყენებული: „ბროლ-ლალსა ღვარი

ნარგისთათ მოსდის გიშრისა ღარითა“ (რუსთაველი 1966: 1128, 3), მაგრამ ეს მეტაფორა რუსთაველთან გვხვდება უცხო მოყმის ნახვის სცენაში: „ცრემლსა ვარდი დაეთორთვილა გულსა მდულრად ანატირსა“ (რუსთაველი 1966: 83, 4).

ჩანს, რომ ვიქტორია რუიკა-ფრანცი ცდილობს, პოემის ზოგიერთი მხატვრული საშუალება შეინარჩუნოს. გავიხსენოთ ნაწყვეტი ნესტანის ცნობილი წერილიდან:

ჰე, ჩემო, ესე უსტარი არს ჩემგან მონაღვანები,
ტანი კალმად მაქვს, კალამი – ნალველსა ამონანები,
მე გული შენი ქალაღდად გულსავე ჩემსა ვანები,
გულო, შავ-გულო, დაბმულხარ, ნუ აეხსნები, ან ები!
(რუსთაველი 1966: 1280, 1-4)

თარგმანში წერია: „საყვარელო, შენმა მონატრებამ კალმად მაქცია, ვნერ დარდის მელნით გულის ქალაღზე“ (“Geliebter, in einen Federkiel verwandelt mich die Sehnsucht, und mit Kummertinte schreibe ich auf das Pergament unserer Herzen”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 116). შემდეგი პასაჟი უკვე დამატებულია: „ქვეყანა ციხედ მექცა, რადგან ბედმა ჩვენ შორის შავი უფსკრული გააჩინა“ (“Zum Gefängnis wurde mir die Welt, da das Schicksal schwarze Abgründe zwischen uns aufriß”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 116-117).

მთარგმნელისეულია შედარებები: „ავთანდილი ისე დაენაფა ახალ ამბავს, როგორც მოგზაური წყაროს“ (“Awtandil aber erquickt die Botschaft wie den Wanderer die Quelle”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 111); მტერთან ბრძოლის დროს ფრიდონის ვაჟკაცობასა და სიჩაუქეზე ვკითხულობთ: „როგორც ლომი გარეკავს ზებრების რემას, ისე დაფანტა ფრიდონმა მტრები“ (“Wie der Löwe die Zebraherde, so jagt Fridon seine Feinde in alle Winde”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 58); მეკობრეებთან ბრძოლამდე თარგმანში მათი თავხედური შემართება შედარებულია ზვიგენის შებრძოლებასთან უწყინარ დელფინთან: “Doch da, wie ein Hai frech den Kampf mit dem friedlichen Delphin wagt, schießt eine Piratenkaravelle, dreist ihre Flagge entrollend, dem Segler entgegen” (რუიკა-ფრანცი 1988: 90).

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელი იყენებს ზღაპრებისთვის ჩვეულ ფერადოვან ენას, ხოლო მხატვრულ საშუალებათა ნაწილი ოდნავ შეცვლილია ან მისეულია. მაგალითად: „წლიდან წლამდე დაეხეტებოდა [ავთანდილი] მსოფლიოში, შიშველი ქვა სარეცლად ექცა და ცა – საბნად“ (“Jahr um Jahr durchmaß er die Welt, der nackte Stein wurde ihm zum Bett

und der Himmel zur Decke”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 15); „მეფის ასულის შავ წამწამთა ისრები გულში შეესო ვაჟს“ (“Die schwarzen Wimpernpfeile der Königstochter sind ihm ins ungerüstete Herz gedrunge”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 5). შდრ. „მას თინათინის შვენება ჰკლვიდის წამწამთა ჯარისა“ (რუსთაველი 1966: 40, 4). ბრძოლის სისასტიკეზე მთარგმნელი მეტაფორულად ამბობს: „სიკვდილი მოსავალს იმკისო“ (“Der Tod hält Ernte”) (რუიკა-ფრანცი 1988: 9) და ა. შ.

როგორც ტექსტის ანალიზით ჩანს, ვიქტორია რუიკა-ფრანცის პროზაული თარგმანი ყმანვილთათვის რუსთაველის ტექსტის გამარტივებული ვარიანტია, რომელშიც აღწერილია ტარიელისა და ნესტანის თავგადასავალი, როგორც საინტერესო ზღაპარი.

თარგმანის ენა საკმაოდ მხატვრულია, ზოგან გამოყენებულია აფორისტული გამონათქვამებიც, ეპითეტები და შედარებები, მაგრამ გამარტივებულია (ან გამოტოვებულია) ბავშვებისთვის ძნელად აღსაქმელი მეტაფორები. მთარგმნელი ცდილობს, შექმნას საკუთარი ტექსტი, ამიტომ ეს არაა პოემის სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი, პირიქით, ბევრი რამაა შეცვლილი, მაგრამ სათქმელი გადმოცემულია ემოციურად, ექსპრესიულად და შთამბეჭდავად, რაც ადვილად აღსაქმელს ხდის ტექსტს.

ვფიქრობთ, მსგავსი ადაპტირებული საბავშვო გამოცემები გარკვეულწილად ხელს უწყობს ნაწარმოების სიუჟეტის გაცნობას მცირე ასაკიდან და ინტერესის აღძვრას ამ შედეგის მიმართ.

დამონეშანი:

ბუდენზიგი 1976: Buddensieg H. *Der Mann im Pantherfell. Altgeorgisches Epos.* Nachdichtung von Hermann Buddensieg. Illustriert von Surab Kapanadse. Tbilisi: Verlag „Sabtschota Sakartwelo“, 1976.

ბუდენზიგი 1989: Buddensieg H. *Der Mann im Pantherfell. Altgeorgisches Epos.* Nachdichtung (Nachdichtung in Hexametern, auf der Grundlage einer nachgelassenen Prosaübersetzung von Michael von Tseretheli). Rendsburg, 1989.

კაკაბაძე ... 1962: კაკაბაძე ნ., რუხაძე ნ. *ბერტა ფონ ზუტნერის მოგონებები საქართველოზე:* თ. ცისკარი, № 5, 1962.

ლაისტი 1889: Leist A. *Der Mann im Tigerfelle. Aus dem Georgischen übersetzt.* Dresden/Leipzig: Pierson, 1889.

ნოიკომი 1974: Neukomm R. *Der Mann im Pantherfell. Übertragung aus dem Georgischen und Nachwort.* Zürich: Manesse, 1974.

პეცინა 1929: Pecina F. (Übers.), Rusthaweli Schotha, *Der Mann mit dem Tigerfell*. Übersetzt und für die deutsche Jugend nacherzählt von Felix Pecina, Illustriert von Ernst Liebermann. Reutlingen: Enßlin und Laiblin, 1929.

პრიტიცი 2011: Prittitz M. *Der Ritter im Tigerfell. Ein altgeorgisches Epos. Deutsche Nachdichtung*. Hrsg. von Steffi Chotiwari-Jünger und Elgudsha Chintibidse, Neuauflage. Aachen: Shaker, 2011.

რუიკა-ფრანცი 1988: Ruika-Franz V. *Der Recke im Tigerfell. Eine alte Geschichte aus Georgien, nach Rustaweli in Prosa erzählt*. Illustriert von Norbert Pohl. 4. Auflage. Berlin: Der Kinderbuchverlag Berlin – DDR, 1988.

რუიკა-ფრანცი 1991: Ruika-Franz V. *Der Recke im Tigerfell. Eine alte Geschichte aus Georgien, nach Rustaweli in Prosa erzählt*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1991.

რუსთაველი 1966: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი* (სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი), თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

რუსთაველი 1974: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი* (სასკოლო გამოცემა: ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ), თბილისი: „განათლება“, 1974.

ყუბანიშვილი 1971: ყუბანიშვილი ს. *ვეფხისტყაოსნის გერმანულ ენაზე თარგმნის ისტორიიდან*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, №2, 1971.

წერეთელი 1957: Tseretheli M. *Der Ritter im Pantherfell. Übersetzung aus dem wiederhergestellten und kritisch bearbeiteten georgischen Original von Michael von Tseretheli* (hrsg. von Nino Salia). Paris: Salia, 1975.

ჯანაშია 2003: ჯანაშია რ. *არდავიწყება მოყვრისა – მარიამ პრიტიცი*. თ. ბურჯი ეროვნებისა, № 5-6, თბილისი: 2003.

ჰუპერტი 1955: Huppert H. *Der Recke im Tigerfell. Altgeorgisches Poëm. Deutsche Nachdichtung*. Herausgegeben von der Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Georgischen SSR mit dem Ausland. Berlin: Rütten & Loening 1955.

MAIA LOMIA

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

YASUHIRO KOJIMA

Japan, Tokyo

A Hypotactic Construction Mirroring Spontaneous Speech in the Original and Translated Texts of Vepkhistaosani

Vepkhistaosani (“The Knight in the Panther’s Skin”) contains some types of hypotactic constructions that are characteristic of spontaneous speech (I. Giginishvili, G. Kartoziya). One of such constructions is the so-called initial-nominative construction, which is found in oral Georgian, Georgian dialects, other unwritten Kartvelian languages (Megrelian, Svan) and oral Russian. The initial-nominative construction has a special structure. It begins with a noun or nominal phrase in the nominative case which is separated by punctuation or intonation from the following simple or subordinate clause. The paper analyzes the initial-nominative construction attested in the original text of Vepkhistaosani and compares it with its translations in English, Russian, Japanese and other languages.

Key words: Vepkhistaosani, Initial-nominative construction, Translation.

მაია ლომია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ياسوhiro كojima

იაპონია, ტოკიო

სპონტანური მეტყველების ამსახველი ჰიპოტაქსური კონსტრუქცია „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალურ და თარგმნილ ტექსტში

საკითხის კვლევის ისტორია

„ვეფხისტყაოსანში“ „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქციები დადასტურებული და გაანალიზებული აქვს ივანე გიგინეიშვილს სპეციალურ პარაგრაფში „რთული წინადადების ერთი

თავისებური სახეობა „ვეფხისტყაოსნის“ ენაში“ (დაბეჭდილია ნიგნ-ში: „გამოკვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ ენისა და ტექსტის კრიტიკის საკითხების შესახებ“ (გიგინეიშვილი 1975:321-335). ავტორს პარალელური მოჰყავს ქართული ენის დიალექტებიდან. ლ. კვანტალიანი, ი. გიგინეიშვილის ზემოხსენებულ გამოკვლევაზე დაყრდნობით, „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქცია განიხილა ქართული ზეპირმეტყველების მასალებისა და ქართველ კლასიკოსთა ნაშრომების მიხედვით (კვანტალიანი 1990:106-109). უნდა აღინიშნოს, რომ „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქცია ნაკლებად ან საერთოდ არ დასტურდება ბეჭდურად გამოქვეყნებულ ნარატიულ ნყაროებში*, რადგან დამახასიათებელია დიალოგური მეტყველებისთვის**, კერძოდ, ისმის მეორე პირის რეპლიკაში; სპონტანური დიალოგური მეტყველების ამსახველი ტექსტების მოძიება, გამოცემა და ანალიზი ქართველური ენების მიხედვით ჯერ კიდევ სამომავლო საქმედ ითვლება.

ამ ტიპის კონსტრუქციას ორივე ზემოხსენებული ნაშრომის გათვალისწინებით პირველად მიექცა მეგრულში ყურადღება; სათანადო საილუსტრაციო მაგალითების მოძიებისა და გაანალიზების შემდეგ აისახა მონოგრაფიულ კვლევებში (ლომია 2005 : 179-180; კარტოზია... 2010 : 401-403). „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქცია სვანურშიც დასტურდება, თუმცა შესაბამის სამეცნიერო ლიტერატურაში განხილული არ არის; ამ ტიპის რთული წინადადება მოცემულია ნ. ჩართოლანის „წინასიტყვაობაში“, რომელიც უძღვის მის მიერ გამოცემულ სვანურ ტექსტებს. ავტორი მას საინტერესო, ქართულისაგან*** განსხვავებულ, ხოლო სვანური მეტყველებისთვის ბუნებრივ კონსტრუქციად მოიხსენიებს (2003:8).

ნაშრომის მიზანია

„ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალურ ტექსტში დადასტურებული „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქციის სტრუქტურულ-სემანტიკური, ფუნქციური ანალიზი და წარმოჩენა იმისა, რამდენად და როგორ არის ასახული აღნიშნული კონსტრუქცია სხვა ენებზე შესრულებულ თარგმანებში.

* ივ. გიგინეიშვილს ფშაური დიალექტის მასალა დამონებული აქვს თამარ ხელაშვილის დიალექტური მასალიდან (გიგინეიშვილი 1975:314, სქ.) და არა დიალექტური ქრესტომათის ბეჭდური გამოცემიდან.

** ეს ფაქტი შენიშნული აქვს ლ. კვანტალიანსაც (კვანტალიანი 1990:109).

*** იგულისხმება სალიტერატურო ქართული.

„ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქცია
„ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალურ ტექსტში

„რთულ დაქვემდებარებულ წინადადებათა სფეროში „ვეფხისტყაოსანში“ შესაძლოა შემჩნეულ იქნეს გარკვეული თავისებურება, რომელსაც, ერთი მხრივ, დამოუკიდებელი ინტერესი ახლავს, ხოლო, მეორე მხრივ, არსებითი მნიშვნელობა აქვს პოემის ტექსტის ჯეროვნად გაგებისა და, მაშასადამე, დადგენის თვალსაზრისით“ (გიგინეიშვილი 1975:323). „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალურ ტექსტში ი. გიგინეიშვილმა ყურადღება მიაქცია ისეთ სტროფებს, რომელთა ერთი ნაწილი მთავარ წინადადებას უტოლდებოდა, მეორე კი – დამოკიდებულს. სტატიაში სანიმუშოდ გავანალიზებთ ერთს, რომელიც თავად ი. გიგინეიშვილს ყველაზე თავისებურად მიაჩნდა:

(1) „**დედოფალი** ზღვასა შეიქმს, **მას** რომ ცრემლი დაუღვრია“ (რუსთაველი 1974: 358).

„ვეფხისტყაოსანში“ დადასტურებული ამგვარი ჰიპოტაქსური წინადადებები „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქციის სახელითაა ცნობილი*, რომლის **სტრუქტურულ-სემანტიკური და ფუნქციური ანალიზი** მნიშვნელოვანია როგორც თავისებურების წარმოსაჩენად, ასევე ფრაზის მნიშვნელობის დასაზუსტებლად.

ი. გიგინეიშვილის მიხედვით, აღნიშნულ სტრიქონში სამი ერთეული გამოიყოფა: I. **დედოფალი**, II. **ზღვასა შეიქმს**, III. **მას რომ ცრემლი დაუღვრია**. „მთავარია მეორე [წინადადება], დამოკიდებული – მესამე. ამ მესამესთან არის დაკავშირებული პირველი ნაწილი **დედოფალი**, რომელიც მხოლოდ სახელობით ბრუნვაში დასმული სახელითაა წარმოდგენილი“ (გიგინეიშვილი 1975: 333). ინიციალური სახელობითის შემცველი კონსტრუქციის სტრუქტურული ანალიზი ითვალისწინებს სახელობითში მდგარი სახელის **სასვენი ნიშნით** გამოყოფის საკითხს. „დამოკიდებული წინადადების ბადალი ცალკე სახელობითში დასმული სახელი [„დედოფალი“] თუ მთელი სახელური შესიტყვებები** სხვათაგან

* „ვეფხისტყაოსანში“ სხვა ამ ტიპის კონსტრუქციათა მაგალითებია: (1) „**პატრონი ჩემი გამზრდელი**, ღვთისაგან დიდად ცხოველი, მშობლური, ტკბილი, მონყალე, ცა, წყალობისა მთოველი, **მას** ვუორგულე, წამოვე, მართ დავივინყე ყოველი...“ (რუსთაველი 1974: 866); (2) „მან უთხრა: „**ფრიდონ ხელმწიფე**, მეფე მულღაზან-ზარისა, **იგი** ნადირობს, შეუკრავს ნაპირი ველ-მამზნარისა“ (რუსთაველი 1974: 987).

** ინიციალური სახელობითი შესაძლებელია **სახელური შესიტყვებითაც** იყოს გადმოცემული; იხ. სქოლიოში მოცემული მაგალითები (1), (2).

წერტილით* უნდა გამოიყოს“ (გიგინეიშვილი 1975: 333-334); წინააღმდეგ შემთხვევაში, ფრაზის აზრი გაუგებარი დარჩება. სახელობითში მდგარი სახელი „გამონათქვამის თემაა“, რომლის აქტუალიზება ხდება **პაუზით**(გამოიხატებასასვენიწინით)**,**ინტონაციით***** და[თავკიდურა] **პოზიციით****** (კვანტალიანი 1990:106-108). სახელობითში მდგარ სახელს (I. „დედოფალი“) დამოკიდებულ წინადადებაში შეიძლება ჩაენაცვლოს ნაცვალსახელით გადმოცემული კორელატი „მას“: III ნაწილი: „...**მას** რომ ცრემლი დაუღვრია“. თუ „...კორელატს ამოვიღებთ, „ინიციალური სახელობითი“ მაშინვე შეუერთდება [დამოკიდებულ] წინადადებას და არააქტუალური წევრი გახდება“ (კვანტალიანი 1990:108). ამ თვალსაზრისით კონსტრუქციები რომ შევადაროთ ერთმანეთს, შემდეგ სურათს მივიღებთ:

- „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონი:
 - „დედოფალი. ზღვასა შეიქმს, **მას** რომ ცრემლი დაუღვრია“.
- შდრ:
- **დედოფალს** რომ ცრემლი დაუღვრია, ზღვას შექმნის.
 - ზღვას შექმნის, **დედოფალს** რომ ცრემლი დაუღვრია.

ივანე გიგინეიშვილის აზრით, საქმე გვაქვს თავისებური სახის ჰიპოტაქსთან. პოემის ავტორთან, როგორც ჩანს, იგი გარკვეული სტილებრივი მიზნით არის გამოყენებული, მაგრამ ეს ვარაუდი არ გამოირიცხავს იმას, რომ ეს კონსტრუქცია რთული დაქვემდებარებული წინადადების გარკვეული საფეხურის ამსახველი იყოს და ამგვარი კონსტრუქციები „ვეფხისტყაოსანში“ ხალხური მეტყველებიდან მომდინარეობდეს (გიგინეიშვილი 1975: 324).

* წერტილის ნაცვლად, შესაძლოა, სხვა სასვენი ნიშნები განიხილებოდეს; კერძოდ, **მიძიე** (ქობალავა 1998), **ტირე** (დ. მელიქიშვილი, ზეპირი საუბრიდან), ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში **კითხვა-ძახილის** ნიშანსაც ვხვდებით.

** სასვენი ნიშნის დასმის გარეშეც სახელობითში მდგარი სახელი პაუზით გამოიყოსა მომდევნო წინადადებას, რადგან მასთან დაკავშირებულია არა სინტაქსურად, არამედ აზრობრივად.

*** ამ შემთხვევაში საუბარია **აღმავალ ინტონაციაზე**, რომელიც დამახასიათებელია პრეპოზიციური დამოკიდებული წინადადებისთვის; ამგვარი ინტონაცია სათქმელის დაუსრულებლობაზე მიუთითებს (კიზირია 1988:22).

**** **თავკიდურა პოზიცია**ც, ინტონაციის მსგავსად, ინფორმაციის სტრუქტურირების მნიშვნელოვანი მახასიათებელია (ივანიშვილი 2009:69-81).

„ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქციის
მაგალითები

ქართული ზეპირმეტყველებიდან:

- (1) **მეზობელი.** შენ არ დაგაყალბებს, **მას** რომ შეეძლოს.
- (2) **ბავშვი.** რაც კი არსებობს, იმის ირგვლივ ტრიალებს ყველაფერი.
ქართველ კლასიკოსთა შემოქმედებიდან*:
- (3) **სინანული?!!** ცოდვილთათვის არ არსებობს იგი (ვაჟა)
- (4) **წყნეთი.** ეს მცხეთასთან არ არის განა? (ნ. ლორთქიფანიძე)

ქართული ენის დიალექტებიდან**:

- (5) **საშუბი. ის** კი ზოკან-ზოკან კინწუხიანია (ფშაური დიალექტი)
- (6) **მამაჩემი.** რო წვევით ტყეში, **ისიც** გაგუყვა (იმერული დიალექტი)
- (7) **ჩემი მამა.** დამამინყდა, ახლა **ის** სად არი (ლექსზეშური დიალექტი)
მეგრული ენიდან***:
- (8) **ოსურკოჩი.** თის ქეშულებუდასინ, მითინს ვემიაშქვანს, თიგვა-რიე. „დედაკაცი. იმას რომ შეეძლოს, არავის არ მიუშვებს, იმგვარია“.
- (9) **დიდა ბედიჭვირი.** თიმ არდგირს ვორდე, შურო ვემკოჯინექ. „დედა ბედდამწვარი. იმის ადგილას რომ ვიყო, საერთოდ არ მივაქცევე ყურადღებას“.

„ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანები**** (შედარებითი მონაცემები)

ცნობილია, რომ პოეტური ნაწარმოების თარგმნა სირთულესთან არის დაკავშირებული, მით უფრო, თუკი საქმე ეხება სინტაქსურ კონსტრუქციას, რომელიც განსაზღვრავს ენის ბუნებრიობასა და თვითმყოფადობას. ცალკე სირთულეს ქმნის სპონტანური მეტყველებისთვის დამახასიათებელი სინტაქსური კონსტრუქციის გადატანა სალიტერა-

* მაგალითები აღებულია ლ. კვანტალიანის მონოგრაფიიდან: კვანტალიანი 1990:107.

** მაგალითები აღებულია ი. გიგინეიშვილისა (1975: 324) და მ. ლომიას (2005: 180) ნაშრომებიდან.

*** მაგალითები აღებულია მ. ლომიას ნაშრომიდან: ლომია 2005:179-180.

**** ლინგვისტური თვალსაზრისით საინტერესოა პოემის მეგრულ ენოვანი თარგმანები, თუმცა, როგორც მოსალოდნელი იყო, პოეტური თარგმანისთვის დამახასიათებელი სირთულე ამ შემთხვევაშიც იჩენს თავს: „დედოფალიმ ჩილამური ართ ზღვა ქიცი ეკოძინე (შანავა 1991 : 69). „დედოფალი მუშ ხუს ვარე: ზღვაზმა ჩილამური წენს (ჟვანია 1966 [2012:49,344]. „დედოფალი თავის გუნებაზე ვერ არის, ზღვისოდენი ცრემლი იღვრება“; ორიგინალის შინაარსი რამდენადმე შეცვლილია, რადგან არ ჩანს, რომ ცრემლს სწორედ დედოფალი ღვრის და არა სხვა ვინმე, რაც ასე მნიშვნელოვანია ამ ფრაზაში.

ტურო ენაზე, რადგან სპონტანურ მეტყველებაზე დაფუძნებული ენაც ლინგვისტურად დამოუკიდებელი სისტემაა (აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით დანვრ. იხ. ლომია... 2015:181-184). სხვადასხვა ენაზე შესრულებული „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეული თარგმანების შესწავლა საინტერესოა არა აღნიშნული კონსტრუქციის ადეკვატურად გადატანის, არამედ მხატვრული ღირებულებების შენარჩუნებისა და უცხოელი მკითხველისთვის ფრაზის ძირითადი სათქმელის ამგვარად მიწოდების თვალსაზრისით.

თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი

- **რუსულ ენაზე:**
 - „Слезы, что лила царица, мчались к морю, как поток“ (ნუცუბიძე 1957: 352).
 - „Царица слез пролила тьму – не вместила б глгб морская“ (ხალვაში 2015 : 512 [353]*).
- **ინგლისურ ენაზე:**
 - „The queen poured forth tears enough to make a sea“ (უორდროპი 1912 : 55).
- **ფრანგულ ენაზე:**
 - „Les larmes que versait la reine auraient pu amplifier des mers“ (ორბელიანი... 1966 : 52).
- **იაპონურ ენაზე:**
 - „Ōhi-no namida-wa atsumatte umi-tomo natta“ (ფუკურო 1972 : 67).

დასკვნა

• „ინიციალური სახელობითის“ შემცველი კონსტრუქცია სტრუქტურულად რთულია. სახელობითში დასმულ სახელს თუ სახელურ შესიტყვებას მოსდევს ზოგჯერ მარტივი, ძირითადად კი რთული ქვეწყობილი წინადადება;

* ვრცელი რედაქციის რუსულ თარგმანს ქართული პარალელური ტექსტი ახლავს. საანალიზო ფრაზაში სახელობით ბრუნვაში დასმული სახელი (=ინიციალური სახელობითი) მძიმით არის გამოყოფილი: **დედოფალი**, ზღვასა შეიქმს, მას რომ ცრემლი დაუღვრია (ხალვაში 2015 : 512 [478]).

- სპონტანური მეტყველებისთვის დამახასიათებელ კონსტრუქციაში სახელობითი მდგარი სახელი/სახელური შესიტყვება აქტუალიზებულია პაუზით, ინტონაციით, პოზიციით;
- თარგმანებში ძირითადად შენარჩუნებულია მხატვრული შინაარსი.

დამონემბანი:

გიგინეიშვილი 1975: გიგინეიშვილი ი. „ვეფხისტყაოსნის“ ენისა და ტექსტის კრიტიკის საკითხების შესახებ. თბილისი: „მეცნიერება“, 1975.

ივანიშვილი 2009: ივანიშვილი მ. „წინადადების საინფორმაციო სტრუქტურა: სიტყვათა რიგი ქართველურ ენებში“. სამეცნიერო წერილების კრებული „ინფორმაციის სტრუქტურირების ძირითადი მოდელები ქართველურ ენებში“. თბილისი: „ნეკერი“, 2009.

კარტოზია ... 2010: კარტოზია გ., გერსამია რ., ლომია მ., ცხადაია თ. მეგრულის ლინგვისტური ანალიზი. თბილისი: „მერიდიანი“, 2010.

კვანტალიანი 1990: კვანტალიანი ლ. ქართული ზეპირი მეტყველების სინტაქსის საკითხები. თბილისი: „მეცნიერება“, 1990.

კიზირია 1987: კიზირია ნ. სალიტერატურო ქართულის ინტონაციის საკითხები. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტი, 1987.

ლომია 2005: ლომია მ. ჰიპოტაქსის საკითხები მეგრულში. თბილისი: „უნივერსალი“, 2005.

ლომია ... 2015: Ломиа М., Герсамиа Р. “Синтаксические структуры в переводе: материал картвельских языков”. *Сборник научных трудов Специальный и художественный перевод: Теория, Методология, Практика*. Киев: “Аграр Медиа Груп”, 2015.

ნეტუბიძე 1957: რუსთავლი შ. *Витязь в тигровой Шкуре*. Перевод с грузинского Шалва Нуцубидзе. Тбилиси: „Сахелგამი“, 1957.

ორბელიანი ... 1966: Roustaveli, Ch. *Le preux a la peau de tigre*. Texte français d'Elisabeth Orbeliani et de Solomon Iordanichvili. Tbilissi: “Sabtchota Sakartvelo”, 1977.

რუსთაველი 1974: რუსთაველი შ. „ვეფხისტყაოსანი“. სასკოლო გამოცემა. თბილისი: „განათლება“, 1974.

ჟორდრობი 1912: Rustaveli, Sh. *Man in the Panther's Skin: A romantic Epic by Shota Rustaveli*. A close rendering from the Georgian attempted by Marjory Scott Wardrop. London : Royal Asiatic Academy, 1912.

ფუკურო 1972: Rustaveli, Sh. *Toragawa-no Kishi*. Translation by Ipppei Fukuro. Tokyo: Rironsha, 1972.

ქობალავა 1998: ქობალავა ი. რეცენზია მ. ლომიას საკანდიდატო დისერტაცი-
აზე „ჰიპოტაქსის საკითხები მეგრულში“. თბილისი: 1998 (ხელნაწერი).

ჩართოლანი 2003: ჩართოლანი ნ. სვანური ტექსტები და ლექსიკა (ბალსზე-
მოური კილო). თბილისი: 2003.

ხალვაში 2015: „ვეფხისტყაოსანი“. ვრცელი რედაქცია და რუსული თარგმანი
არჩილ ხალვაშისა. თბილისი: „ქართული წიგნი“, 2015.

DAREJAN MENABDE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Aleksandre Tsagareli and *Vepkhistqaosani*

In the process of study of the scholarly and literary heritage of A. Tsagareli (1844-1929), I paid special attention to the scholar's contribution to the translation of *Vepkhistqaosani* into foreign languages and its popularization. A. Tsagareli was well aware of the significance of introducing Georgian culture beyond the borders of Georgia. In the period of living in the old university city of Tübingen, he made the acquaintance of German writer F. Bodenstedt who had visited Georgia and had published materials on the peoples of the Caucasus. A. Tsagareli aimed to interest Bodenstedt in translating *Vepkhistqaosani* into the German language.

Key words: A. Tsagareli, F. Bodenstedt, *Vepkhistqaosani*.

დარეჯან მენაბდე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ალექსანდრე ცაგარელი და „ვეფხისტყაოსანი“

ალექსანდრე ცაგარელის (1844-1929) მეცნიერულ-ლიტერატურული მემკვიდრეობის კვლევისას ჩვენი ყურადღება მიიქცია მისმა დამსახურებამ „ვეფხისტყაოსნის“ უცხოურ ენებზე თარგმნისა და პოპულარიზაციის საქმეში. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ამ საკითხით საგანგებოდ არავინ დაინტერესებულა. წინამდებარე ნაშრომი არის ცდა ალ. ცაგარელის ამ მიმართულებით გაწეული საქმიანობის აღნუსხვისა.

ცნობილია, რომ პეტერბურგის ქართველოლოგიურმა სკოლამ, სადაც ალ. ცაგარელი მოღვაწეობდა, სათავე დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ მეცნიერულ შესწავლას. თ. ბაგრატიონმა, მ. ბროსემ, დ. ჩუბინაშვილმა დიდი ამაგი დასდეს პოემის მეცნიერულ შესწავლასა და ტექსტის პუბლიკაციას. ალ. ცაგარელს, მართალია, რუსთველოლოგიური კვლევები არ დაუტოვებია, მაგრამ სხვებთან ერთად მანაც შეიტანა წვლილი ამ დიდ საქმეში. ალ. ცაგარელს კარგად ესმოდა, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა იმ დროისათვის ქართული კულტურის გატანას საზღვარგარეთ (ამისი ნიმუშია მის მიერ რუსულ ენაზე თარგმნილი სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისა“ – 1878 წ.) და შეძლებისდაგვარად იღვწოდა ქართული მწერლობის პოპულარიზაციისათვის.

1869 წელს ალექსანდრე ცაგარელი გერმანიის ძველ საუნივერსიტეტო ქალაქ ტიუბინგენში გადავიდა საცხოვრებლად. იქ მას საშუალება მიეცა ახლოს გაეცნო იმ დროისათვის უკვე ცნობილი მწერალი და მთარგმნელი ფრიდრიხ ბოდენშტედტი, რომელიც ნამყოფი იყო საქართველოში და ალ. ცაგარელთან საუბრისას ხშირად იხსენებდა კიდევ თბილისში გატარებულ დღეებსა და ქართველი ხალხის სტუმართმოყვარეობას. ალ. ცაგარელს მიზნად დაუსახავს ფ. ბოდენშტედტის დაინტერესება „ვეფხისტყაოსნის“ გერმანულ ენაზე თარგმნით. ამ ფაქტის შესახებ საინტერესო მასალაა დაცული მის პირად წერილებში ქართველ მოღვაწეებთან. მიუნხენში მყოფი ალ. ცაგარელი სანქტ-პეტერბურგში დავით ჩუბინაშვილს სწერდა:

„ვიცილი რა მისი (ფ. ბოდენშტედტის – დ. მ.) ასე ფრიად კარგი მთარგმნელობა, მოვიხდომე გამომეყენებინა მისი ნიჭი ჩვენი ლიტერატურისათვის, მე წინადადება მივეცი დამთავრებინა თავისი შრომა კავკასიის მკვიდრთა ისტორიული ცხოვრების შესახებ, გადაეთარგმნა გერმანულ ენაზე ჩვენი კლასიკური პოემა „ვეფხისტყაოსანი“. იგი დამთანხმდა, თუ ჯანმრთელობის სისუსტე ხელს არ შეუშლის, დაიწყოს თარგმანი მთელი მონდომებით. ქართული არა, მაგრამ რუსული კარგად იცის. არ ვიცი, წარმატებით დამთავრდება თუ არა ეს საქმე, ყოველ შემთხვევაში, კარგი იქნებოდა მქონოდა ვეფხისტყაოსნის ფრანგული თარგმანი, თუკი გაკეთებულია ვინმეს მიერ. ეს ბევრად შეუძლებელია შრომას და თარგმნის სიძნელეს; თუ ის არა, მაშინ სხვა შეუდგება თარგმნას. გერმანელი არ დაზოგავს შრომას, დროს, ფულს კლასიკური საგნების თარგმნისათვის. თუ თარგმნის საქმე კარგად წავიდა, მაშინ მოგწერთ წერილს და გთხოვთ ზოგიერთ დახმარებასა და რჩევას ამ საქმის განსახორციელებლად“ (კინწურაშვილი 1974: 168).

ორიოდე სიტყვა ფ. ბოდენშტედტის შესახებ...

როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი თარგმანი გერმანულ ენაზე ეკუთვნის არტურ ლაისტს (რუსთაველი 1889). ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ ინტერესი აღმოსავლეთის ქვეყნებისადმი, კერძოდ საქართველოსა და სომხეთისადმი, ა. ლაისტს ჯერ კიდევ უნივერსიტეტში სწავლის დროს გაუღვიძა ფრიდრიხ ბოდენშტედტმა, რომელიც იყო აღმოსავლური პოეზიის კარგი მცოდნე და პოპულარიზატორი.

ფრიდრიხ ბოდენშტედტი (1819-1892) იყო გერმანელი მწერალი, გვიანდელი ეპიგონური რომანტიზმის წარმომადგენელი. 1841 წელს თავადმა გოლიცინმა თავისი შვილების აღსაზრდელად ჩამოიყვანა მოსკოვში. ფ. ბოდენშტედტი იმდენად კარგად დაეუფლა რუსულ ენას, რომ გერმანულად თარგმნა პუშკინის, ლერმონტოვისა და ტურგენევის თხზულებები. 1844 წელს კავკასიის მთავარმართებელმა ა. ნეიდგარდტმა მოიწვია საქართველოში – თბილისის გიმნაზიაში ფრანგული ენის მასწავლებლად. აქ იგი შეუდგა ქართული ენის შესწავლას, დაუახლოვდა ქართველ საზოგადოებას. ბოდენშტედტი ბევრს მოგზაურობდა, მოიარა მესხეთი, იმერეთი, გურია; აგროვებდა მასალას წიგნისათვის „კავკასიის ხალხები და მათი ბრძოლა თავისუფლებისათვის რუსეთის წინააღმდეგ“, რომელიც გამოსცა გერმანიაში (1848). ამ წიგნში ბოდენშტედტი მიმოიხილავს რუსეთისა და კავკასიის ხალხების ურთიერთობას, საქართველოს წარსულს, გადმოსცემს ცნობებს თამარ მეფის შესახებ, აღწერს ქართველთა გარეგნობასა და ხასიათს. საქართველოში მოგზაურობის შედეგი იყო აგრეთვე მისი წიგნი „ათას ერთი დღე აღმოსავლეთში“ (ტ. 1-2, 1849-1850); ჩვენი ქვეყნის შესახებ მოგზაურთა და მკვლევართა ნაშრომებიდან შექმნილი ცოდნა ბოდენშტედტმა საკუთარი დაკვირვებითაც გაამდიდრა; წიგნში გვხვდება მოგზაურობის შთაბეჭდილებები, ისტორიული ძეგლების აღწერა, მოთხრობილია ისტორიული ამბები, გადმოცემულია თქმულებები და ლეგენდები. საქართველოს ისტორიას ბოდენშტედტი ხატავს როგორც ნგრევისა და აღდგენის მრავალსაუკუნოვან ეპოპეას. ფ. ბოდენშტედტის ცნობით, საქართველო მას მ. ბროსეს ფრანგული ნაშრომებიდან გაუცვნია, ტარიელის რომანი და თამარის ხობტა რუსულ თარგმანებში წავიკითხო. ამ დროს ვეფხისტყაოსნის სრული რუსული თარგმანი არ არსებობდა. ფ. ბოდენშტედტს, როგორც ს. ყუბანეიშვილი აღნიშნავს, „შეეძლო გაცნობოდა მხოლოდ პოემის კუპიურების თარგმანს, რაც, რა თქმა უნდა, სრულ წარმოდგენას ვერ მისცემდა ვეფხისტყაოსანზე.

ჩანს, ამას გრძნობდა ფ. ბოდენშტედტი და ამიტომ შენიშნავდა: ტარიელის რომანი და თამარის ხოტბა რუსულ თარგმანებში წაიკითხე, მაგრამ ამის მიხედვით რომ მსჯავრი გამომეტანა, არც მიზანშეწონილი იქნებოდა და არც დიდად სანუგეშო. ვეფხისტყაოსანზე ვრცელი ცნობები მას შეეძლო მიეღო ქართველებისაგან, რომელთა შორის ის თითქმის ორი წლის განმავლობაში იმყოფებოდა და კრებდა მისთვის საჭირო ცნობებს“ (ყუბანიშვილი 1971: 133). აქვე პირველად გვხვდება მირზა შაფის (ვაზეჰი) სახე და პოეტური ნიმუშები, რომლებსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად ევროპაში. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ბოდენშტედტმა გამოსცა ახალი წიგნი „მირზა შაფის სიმღერები“ (1851). იგი ევროპის თითქმის ყველა ენაზე ითარგმნა. ამავე დროს ბოდენშტედტმა შექმნა ორიგინალური ლექსების ციკლი თბილისზე: „დილა თბილისში“, „თბილისის ვარდი“, „საქართველო“, „არ გამიწყრე“, „მხოლოდ შენ ერთს“, „ნინო“, და სხვ. მასვე ეკუთვნის პოემა „ლეკის ქალი ადა“ (1853), „ლექსები“ (1852-1859), მოგონებები (1888-1890), ტრაგედია „დიმიტრი“ (1856) და სხვ.* თავის წიგნში „ათას ერთი დღე აღმოსავლეთში“ (F. Bodenstein. Tausend und ein Tag im Orient. Berlin: 1850) ფ. ბოდენშტედტი წერდა: „თუმცა ქართული ლიტერატურა ერთნაირად მდიდარია თეოლოგიური, ისტორიული და გეოგრაფიული თხზულებებით, მეტადრე კიდევ ძველი თუ ახალი ენებიდან თარგმანებით, მაინც გაცილებით წინ დგას თავისი უთვალავი პოეტური ძეგლით.

თავისი დიდების მწვერვალს ქართულმა მწერლობამ – ისე როგორც ყოველივე დიადმა ამ ქვეყანაში – მაინც სახელგანთქმული თამარ მეფის მეუფების ჟამს მიაღწია. მისი აყვავების ხანა იწყება XI საუკუნეში და თავდება XIII საუკუნის ბოლოს.

იმდროინდელი ძეგლებიდან შემორჩენილია ქართული ლიტერატურისმცოდნეთა მიერ მრავალგზის განდიდებული ქმნილებანი, მაგალითად, რვა ათასი ტაეპისაგან შემდგარი „ვეფხისტყაოსანი“ შოთა რუსთველისა, ტარიელის შთამომავალ ომანის რომანი, მოსე ხონელის რომანი „დარეჯანიანი“, სარგისის რომანები „დილარიანი“ და „ვისრამიანი“, ვრცელი ხოტბა თამარ მეფისა და სხვა პოეტური ძეგლები“ (ბოდენშტედტი 1976: 119-120).

თავისი მონათხრობით ფ. ბოდენშტედტმა გერმანელებში „ინტერესი აღძრა საქართველოსადმი, შემოსა იგი აღმოსავლური ეგზოტიკით. მას ხომ ევროპაში აღმოსავლური პოეზიის ვირტუოზი ინტერპრეტა-

* ფ. ბოდენშტედტის შესახებ იხ.: ყუბანიშვილი 1971: 133; რევიშვილი 1976: 119; რევიშვილი 1977: 441; გელოვანი 1997: 453; ბრეგაძე 2010: 130.

ტორის სახელი ჰქონდა“ (ხოტივარი 2003: 62). წიგნის მეხუთე გამოცემის წინასიტყვაობაში კი გულდანყვევით წერდა, რომ მან „ქართული ენა ვერ აითვისა“ და რომ მას „თბილისის დატოვება უფრო ადრე მოუხდა, ვიდრე თავდაპირველად იყო გათვალისწინებული“ (ხოტივარი 2003: 66).

რამდენადაც ალ. ცაგარელისთვის ცნობილი იყო ფ. ბოდენშტედტის წიგნებისა და მთარგმნელობითი მუშაობის შესახებ, გადანყვიტა მისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ გერმანულ ენაზე თარგმნა შეეთავაზებინა. როგორც აღვნიშნეთ, ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მასალაა დაცული ალ. ცაგარელის პირად წერილებში ქართველ საზოგადო მოღვაწეებთან. ყურადღებას იქცევს ალ. ცაგარელის ორი წერილი კირილე ლორთქიფანიძისადმი, რომლებიც გამოგზავნილია მიუნხენიდან 1868 წელს:

„...აქ, მიუნხენში რომ მოვდიოდი, გამოვლაზედ მაინინგენში ვნახე აქაური (გერმანიის) გვარიანი, როგორც ამბობენ, პოეტი ფრიდრიხ ბოდენშტედტი. ეს კაცი იყო ჩვენში, საქართველოში, 40-იან წლებში, ორ წელიწადს მოიარა სულ იქაურობა და დასწერა წიგნი ორ ნაწილად „კავკაზი და იმის მცხოვრებნი“. კარგი წიგნი არის ძალიანა, სიმართლით და პირუთვნელათ აქებს, რაც საქებია და აძაგებს, რაც საძაგებია, ძალიან ღრმით დაჰკვირვებია კავკაზის ხალხების ცხოვრებას და სწორეთ გამოუხატნია თავის ელევანტური კალმით; – ამისი ლექსები არის კიდევა, ჰქვიან „მირზა შაფი“, მიბაძვა თათრული, სომხური და ქართული ლექსებისა, ბაიათებისა, და მუხამბაზებისა... Да, главный предмет, по поводу которого я распрастранился и Бодештедте то, что он обещался перевести на немецкий язык нашего классического поэта Руставеля, совокупными силами. მე ვთხოვე, რომ დაასრულოს თავის შრომა კავკაზზედ და ჩვენ ხალხზედ, გადათარგმნოს „ვეფხვის ტყაოსანი“, რომლის ისტორიულ და ლიტერატურულ ღირსებაზედ ძალიან საჭირო იქნება მეთქი გავიგონოთ გერმანიის მსწავლეულების აზრი მეთქი, იმან მოინადინა, მაგრამ თქო, რომ რუსულიც, რაც ვიცოდი (ამანვე სთარგმნა დიდი ხანია რუსულიდგან ნემეცურზედ პუშკინი და ლერმონტოვი), ისიც თითქმის დამავინყდაო და ქართული სულ არ ვიცო და თუ მითარგმნით ზოგს რუსულად, ზოგს ნემეცურად, თავს ვიდებ მაგ შრომასაო გაზაფხულიდგანაო, როდესაც თეატრები მითავდება და მე თავისუფალი ვიქნებიო. არ ვიცი, თუ ავადმყოფობამ, სნეულებამ არ დააბრკოლა, მე მგონი, აასრულოს, მე ჩემი მხრით მზათ ვიქნები; პროზით ვსთარგმნი რამდენსამე თავსა „ვეფხისტყაოს-

ნიდგან“ და მეგრის მაისში წავალ იმასთან და არ მოუსვენებ, მინამ არ სთარგმნის, ძალიან კარგი იქნება, რომ გააცნოს ევროპა ჩვენ საგანგებო პოეტთან. А если возьмется, то наверно можно сказать, что его перевод будет достоин аргинала, он настоящий немецкий Жуковский, в переводах он не заменим, он занят в настоящее время переводом Шекспира и здешние критики единогласно отзываются об них как о наилучших, за что и английское общество словестности~ прислала ему большую Хартию с разными лентами и надписью министров, каторую и показывал, არ ვიცი რათა, მე არ მითხოვია. ერთი სიტყვით, კარგ საქმეს იზამს თუ გადათარგმნა. მე მითხრეს, ფრანცუზულ ენაზედ არის, არ ვიცი ბროსესს, თუ ვილაცას გადათარგმნია, არ ვიცი რამტელათ არის ეს მართალი, თუ ასრეა, უნდა ვიშოვნო და შენა გთხოვ, კირილე, უთხრა მ ა ჩ ა ბ ე ლ ს ა , როდესაც იქნება ორბელიანთან, ჰკითხოს, თუ სადმე იცის, რომ ვისმეს გადაეთარგმნოს ფრანცუზულათ და თუ მეცოდინება მთარგმნელი და გამომცემი, ადვილად ვიშოვნი, რომელიც თუ კარგათ არის ნათარგმნი, რასაკვირველია, დიდ შემწეობას მისცემს თარგმნის დროს ნემეცურს ენაზედ“ (მასალები... 1981: 184-185).

„ძმაო კირილე!

...ნინა წიგნში „ვეფხვის ტყაოსნის“ თარგმნის სიძნელეებზედ მწერდი, თუ თითონ მთარგმნელმა ორიგინალის ენა არ იცის, ან თუ ორიგინალი დაკვირვებით არ უსწავლია, სრულიად მჯერა შენი აზრი და მართალიც არის, მაგრამ ნათქომია: როგორც გიჭირდეს ისე გიღირდესო, მე მგონი, რომ წ ე ს ი ე რ ი თარგმნის ქონა სჯობია (თუ კარგი არ შეიძლება) სულ არ ქონასა. მე ნამდვილათ ვიცი, რომ იმის თარგმანი, როგორიც უნდა იყოს, ბევრს ევროპიულ სწავლულს ნააქეზებს, გამოიძიონ ჩვენი ისტორია და ლიტერატურა, მაგრამ მე დარწმუნებული ვარ, თუ ბოდექეტიმა გადათარგმნა, ისეთი გამოვა, რომ უკეთესის ნადილი აღარ მოგვიწდება...

მე, რასაკვირველია, „ვეფხვისტყაოსანი“ აზრისა და სიტყვების ახსნით არ მისწავლია, ღრმით არ დავკვირვებივარ, თუმც იმტელი მიკითხამს, რომ მთელი „თავები“ ეხლაც ზეპირათ ვიცი... და თარგმნა არ გამოიჭირდება, ბევრს დროს წამართმევდა, მართალია, რომ მაინც ნემეცური ენის სწავლაზედ არ ვცდებოდე, და არა ვთარგმნიდე, მეორეც ესა, ნემეცურად იმ ალაგების თარგმნა მომინდება, რომლებსაც რუსულათ ვერ გაიგებს, მაგრამ ეს ლაპარაკი იმასა ჰგავს, „ჯერ არ დაბადებულიყო და ტეტიას არქმევდნენო“, იმათი არ იყოს, ჩვენც ისეთ საქმეზედ ვცდი-

ლობთ, თუ ვთათბირობთ, რომელიც საექვო არ არის, ადრე თუ გვიან მაინც უნდა გადაითარგმნოს (კინწურაშვილი 1974: 170-171).

ამ წერილებიდან კარგად ჩანს, თუ როგორ იყო მონადინებული ალექსანდრე ცაგარელი, „ვეფხისტყაოსანი“ ეთარგმნათ გერმანულად. სამწუხაროდ, მის ამ გაზრახვას იმ ეტაპზე განხორციელება არ ეწერა – ფ. ბოდენშტედტმა „ვეფხისტყაოსანი“ ვერ თარგმნა გერმანულ ენაზე და თუ რატომ, ამისი მიზეზი დღემდე უცნობია.

გავიდა დრო და ალ. ცაგარელი ჩართული აღმოჩნდა „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე თარგმნის საქმეშიც. ეს ამბავი გარკვეულწილად უკავშირდება „ვეფხისტყაოსნის“ 1888 წლის გამოცემას.

როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსნის“ ე. წ. გ. ქართველიშვილისეული გამოცემა იყო სრულიად განსაკუთრებული. ამ გამოცემით შემდგომში ქართველებმა არაერთხელ მოიწონეს თავი. როგორც ნიგნის გამოცემის ინიციატორი იონა მეუნარგია ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავდა, „1888 წელს, როდესაც რუსეთის ხელმწიფე ალექსანდრე მესამე ჩამოვიდა ქალაქს (თბილისში – დ. მ.), გ. ქართველიშვილმა და მე მივართვით დედოფალს მარიამ თეოდორეს ასულს, პირველმა თავისი გამოცემა ძვირფასის ყდით და მე ამ შემთხვევისათვის ჩემგან შედგენილი რუსულს ენაზე: „Барсова кожа“ в рассказе И. Меунаргиа. 1888 г.“ (ცაიშვილი 1956: 187). აღნიშნული რუსული პროზაული თარგმანი არის პოემის მოკლე შინაარსის თავისუფალი გარდათქმა. ირკვევა, რომ ი. მეუნარგიას პოემის მოკლე შინაარსი თავდაპირველად ქართულად დაუნერია, ხოლო შემდეგ უთარგმნია რუსულ ენაზე (ზუგდიდის მუზეუმში დაცულია ორივე დედანი; ვრცლად ამ საკითხზე იხ.: მენაბდე 2016: 96-100).

რუსულად გამოცემულ წიგნაკს აწერია: „Барсова кожа“ Руставели в рассказе И. Меунаргиа. Тифлис: 1888“ (მეუნარგია 1888). ნიგნი დაიბეჭდა ი. ლიბერმანის სტამბაში. ორი წლის შემდეგ ეს გამოცემა გაიმეორეს – „Барсова кожа“ Руставели в рассказе И. Меунаргиа. Второе издание по первому 1888 года. Тифлис: 1890“ (მეუნარგია 1890). მეორე გამოცემა დაიბეჭდა კ. მესხიევისა და ს. პოლეტაევის სტამბაში. წიგნაკი ცალკე არ იყიდებოდა, „ის დამატების სახით ეძლეოდა იმ რუსს, რომელიც ქართველიშვილის გამოცემულ ვეფხისტყაოსანს შეიძენდა“ (ყუბანიშვილი 1966: 137). დაიბეჭდა 500 ეგზემპლარი. აღნიშნული თარგმანი 29 ნაბეჭდ გვერდს მოიცავს და წამძღვარებული აქვს მთარგმნელის მოკლე წინათქმა...

ნიგნაკს ბოლოში დართული აქვს მ. ზიჩის მიერ შესრულებულ და „ვეფხისტყაოსნის“ ქართველიშვილისეულ გამოცემაში შეტანილ ილუსტრაციათა სია.

ჩანს, ამ თარგმანის გამოცემის შემდეგ ქართველ საზოგადოებაში გაჩნდა აზრი, რომ ი. მეუნარგიას შეეძლო პოემა სრულად ეთარგმნა რუსულ ენაზე. თავის დროზე ცნობილი სამხედრო და საზოგადო მოღვაწე, პოეტი გრიგოლ დადიანი (კოლხიდელი)* 1888 წლის ბოლოს ქუთაისიდან სწერს იმპერატორის სასახლის მინისტრს ი. ი. ვრონცოვ-დაშკოვს, რომელიც იმპერატორს ახლდა საქართველოში ყოფნისას. ამ წერილით გრ. დადიანი შეახსენებს სასახლის მინისტრს, რომ სწორედ მისი შემწეობით შეძლო ახალგაზრდა მწერალმა ი. მეუნარგიამ, დედოფლისთვის მიერთმია „ვეფხისტყაოსნის“ მოკლე შინაარსი რუსულ ენაზე. განუმარტავდა რა მინისტრს რუსთველისა და მისი პოემის მნიშვნელობას, გრ. დადიანი აღნიშნავდა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ქართველებისთვის იგივეა, რაც „ილიადა“ ბერძნებისთვის. ამასთანავე, გრ. დადიანი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ი. მეუნარგიას დამსახურებაზე პოემის ახალი გამოცემის მომზადებაში და მიუთითებს, რომ იონა ორი წლის მანძილზე წარმართავდა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის მთელ საქმიანობას; მაგრამ დადგა დრო, პოემა სრულად გაიცნოს რუსმა მკითხველმაც: „Барсова кожа“, до сих пор не переведена на русский язык и неизвестна русской читающей публике, которой грешно не знать такое крупное литературное произведение“ (ყუბანიშვილი 1947: 387) დასასრულ, წერილის ავტორი საგანგებოდ სთხოვდა ი. ი. ვრონცოვ-დაშკოვს შუამდგომლობას დედოფლის წინაშე, რათა მეუნარგიას დაკისრებოდა პოემის თარგმნა რუსულად, ხოლო მისი გამოცემა განხორციელებულიყო სახელმწიფო ხარჯით (ყუბანიშვილი 1947: 387-388).

გრიგოლ დადიანის წერილი სასახლის მინისტრს გაუგზავნია სახალხო განათლების მინისტრისთვის, გრაფ. ი. დ. დელიანო-ვისთვის, რომელმაც წერილის ასლი, თავის მხრივ, გაუგზავნა პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორს ა. ცაგარელს. თავის პასუხში ა. ცაგარელი აღნიშნავდა: „ამ თხზულების რუსულ ენაზე დამაკმაყოფილებლად გადმოღებისათვის, გარდა ორივე ენის ღრმა ცოდნისა და პოეტური ქმნილების მეორე ენაზე თარგმნის დიდი გამოცდილებისა, საჭიროა საქართველოსა და მისი მოსაზღვრე აღმოსავლური ქვეყნების ძველი

* გრ. დადიანი შესანიშნავი მცოდნე იყო რუსთველის პოემისა და თავის დროზე დიდი დახმარებაც გაუწევია იპ. ბარტდინსკისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე თარგმნაში (ანდლულაძე 1968: 127-143).

ისტორიის საკითხებში ფართო გასწავლეულობა, საქართველოს ეთნოგრაფიის, ისტორიული გეოგრაფიის, სიძველეთა კარგი ცოდნა, საერთოდ, აღმოსავლური კულტურისა და პოეზიის ხასიათის გათვალისწინება. ყოველივე ეს, ძნელი საფიქრებელია, ჰქონდეს ერთ პიროვნებას. მით უფრო შეუძლებელია მოვთხოვოთ ყოველივე ამის ცოდნა ახალგაზრდა ქართველ ლიტერატორს ი. მეუნარგიას. ამ განზრახვის წარმატებით განხორციელების მიზნით, ჩემი აზრით, საჭიროა თარგმანისა და გამოცემის ტვირთი რამდენიმე პიროვნებას გავუწიოთ. ასეთ პიროვნებად, ი. მეუნარგიას გარდა, მიმაჩნია: თავადი რ. ერისთავი, ქართული განმარტებითი ლექსიკონის გამომცემელი, ცნობილი ქართველი პოეტი და მწერალი, რუსული ენის კარგი მცოდნე; თავადი ი. ჭავჭავაძე, აგრეთვე ცნობილი ქართული პოეტი და მწერალი; ნაფიცი მსაჯულის თანაშემწე თხორჟევსკი, რომელიც ცნობილია ქართველ მწერალთა რუსულ ენაზე მშვენიერი თარგმანებით. ყველა ეს პირი თბილისში ცხოვრობს. ალბათ, ქართული ენის ღრმა მცოდნე გენერალ-ლეიტენანტი, თავადი გ. დადიანიც მოისურვებს გაუზიაროს ხსენებულ პირთ თავისი რჩევა-დარიგება თარგმანთან დაკავშირებით“ (რუსთველი... 1988: 209-210).

ამის შემდეგ ი. დელიანოვმა თანხის გაღებისაგან თავი შეიკავა, ეს საქმე აქ შეწყდა, „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე თარგმნა კი კარგა ხნით გადაიდო (მენაბდე 2016: 99-100). ალ. ცაგარელის მხრიდან ეს იყო არა ხელის შეშლა ტექსტის თარგმნისათვის (როგორც ზოგმა მაშინ გაიგო), არამედ საკითხის სირთულისა და მნიშვნელობიდან გამომდინარე, სწორი გადაწყვეტილება.

ალ. ცაგარელი უდიდესი პასუხისმგებლობით უდგებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ როგორც უცხოურ ენებზე თარგმნას, ისე ზოგადად პომასთან დაკავშირებულ ყველა წამოწყებას.

1888 წლის სექტემბერში სტოკჰოლმში გაიმართა ორიენტალისტთა მერვე საერთაშორისო კონგრესი, რომელზეც სანქტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტმა თავის წარმომადგენლად მიაგვლინა ალ. ცაგარელი, როგორც საუკეთესო მცოდნე აღმოსავლური ქვეყნებისა და მწერლობისა. როდესაც საქართველოში ამის შესახებ გაიგეს, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ გადაწყვიტა შვეციისა და ნორვეგიის მეფისათვის, რომელიც ამავე დროს კონგრესის საპატიო თავმჯდომარე იყო, მიერთმია იმდროინდელი საქართველოს გამორჩეული წიგნი – გ. ქართველიშვილისეული „ვეფხისტყაოსანი“.

ამ საპატიო მისიის შესრულება აღ. ცაგარელს დაევალა. მართლაც, აღ. ცაგარელმა მეფე ოსკარ II-ს საჩუქრად გადასცა ძვირფას ყდაში ჩასმული „ვეფხისტყაოსანი“ ბორენის ფრანგულ თარგმანთან ერთად (ბორენის ფრანგული პროზაული თარგმანი თბილისში დაიბეჭდა 1885 წელს – რუსთაველი 1885). საჩუქარმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კონგრესის მონაწილეებზე.

ამ ფაქტთან დაკავშირებით საინტერესოა აღ. ცაგარელის მიერ ილია ჭავჭავაძისათვის სანქტ-პეტერბურგიდან გამოგზავნილი ხუმრობანარევი წერილი, რომლიდანაც კარგად ჩანს, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა აღ. ცაგარელი „ვეფხისტყაოსნის“ პოპულარიზაციას საქართველოს საზღვრებს გარეთ:

„ძმაო ილია, მივიღე პეტერბურღში ვეფხისტყაოსანი – ძალიან კარგათ გაგიკეთებიათ. მარტო ზედ წარწერა ვერ გამოსულა კარგათ, გადასწორებაც არ შეიძლება, რადგან რავდენიმე სიტყვაც უნდა ჩაემატოს და სხვა ხელით იქნება. მე მაინც უნდა დამებეჭდინებინა რავდენიმე სტრიქონი ფრანცუზულათ და თქვენ წარწერასაც იმაში მოვაქცევ, ოსკარის II დარქმევა „პრეზიდენტათ“ კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ, ვეჟო ე რ თ ი ნ ი გ ნ ი უძღვენით და ნ ა ხ ე ვ ა რ ი სამეფო ჩამოართვით ამ ხელმწიფეს – ეს სადაური თავაზობა არის?! „დალოცვილებო, სწერთ „Boi de Süede“ ეს „ნორველია“ რალა უყავით? საზოგადოთ ამ გვარად უნდოდა: A da Mojeshhe Oseoir II Ze Pur de Suedeet de Norvege Auguste preteeteur du VIII Congres Jnter national des Orientalistes u m. n. რადგან იმდენი სიტყვების ჩაწერა და გადასწორება არ შეიძლებოდა, ამიტომ როგორც მომწერა ბ. მანსვეტოვმა, ფურცელი ჩაწერილით უნდა ამოვალებინო ვეფხისტყაოსნიდგან და ყველას ამას დავაბეჭდვინებ ფრანცუზულათ როგორც ვთქვი ცალკე ფურცელზედ.

არ ვიცი, ილია, რატომ არ გამომიგზავნეთ, როგორც გწერდით, ბორენის ნათარგმნი ვეფხისტყაოსანი, რომ ცოტათ მაინც გაიგონ შინაარსი, – ყველაფრის ახსნა არ შეიძლება. ამიტომ აღვიარებ ძ ა ლ ი ა ნ ს ა ქ ი რ ო და ს ა ს ა რ გ ე ბ ლ ო ი ქ ე ბ ა გამომიგზავნოთ საჩუქროზედ ბ ი რ ე ნ ი ს ფრანცუზულათ და ლ ე ი ს ტ ი ს ნემეცურად ნათარგმნი ვეფხისტყაოსანი, თუ გინდათ ესეც ყდით შეაკვრევინეთ. აქ ვერსად ვერ ვიშოვნე, თორემ არ მოგწერდით. თუ სრული თარგმანი არ იშოება, ერთი ნაწილი მაინც...

შენი ერთგული აღ. ცაგარელი

P.S. ვიმეორებ. – ვეფხისტყაოსანი მშვენივრად არის გაკეთებული. ასე რომ ო ს კ ა რ ს და სხვებსაც მოენონებათ (კინწურაშვილი 1874: 88-90).

საქართველოში შვეციისა და ნორვეგიის მეფისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ გადაცემის ფაქტს დიდი აღფრთოვანება მოჰყვა. ამის შესახებ ნერდნენ ჟურნალი „თეატრი“ (1899. 26.IX. №19) და „ივერია“ (22.IX.1889. №200). აქვე მოგვყავს გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნებული „ახალი ამბავი“:

„სექტემბერში აღმოსავლეთის ქვეყნების მცოდნე მეცნიერთა კრება იყო შვეციის სამეუფო ქალაქში, სახელდობრ სტოკჰოლმში, და კრების საპატიო თავმჯდომარედ თვით შვეციისა და ნორვეგიის მეფე ოსკარ II ბრძანდებოდა. ქართველთაგან ამ კრებაზე დაესწრო პროფესორი ა. ცაგარელი, რომელიც პეტერბურგის უნივერსიტეტმა გაჰგზავნა თავის წარმომადგენელად, როგორც მცოდნე აღმოსავლეთის ქვეყნისა და მწერლობისა. ამ პროფესორის ხელით ჩვენმა „წერაკითხვის საზოგადოებამ“ გაუგზავნა ძღვნად მეცნიერთა კრების გვირგვინოსან თავმჯდომარეს მდიდრულად დაბეჭდილი სურათებიანი „ვეფხისტყაოსანი“. ეს ვეფხისტყაოსანი პროფესორს ა. ცაგარელს ჯერ სტოკჰოლმში შეკრებულ ზოგიერთ მეცნიერთათვის უჩვენებია და იმათ ძრიელ მოსწონებიათ. ერთს იქაურს პროფესორს მეტად გაჰკვირვებოდა კიდევ, რომ ტფილისში ასე კარგად დაუბეჭდიათ ეგ წიგნი; მაგისტანა ყდას ჩვენს სტოკჰოლმშიაც ვერ გააკეთებენო. მერე ცაგარელს წიგნი მიუღწევიან ოსკარ მეფისათვის. მეფესაც ძრიელ მოსწონებია და თითქმის მთელის ოცის წუთის განმავლობაში უსინჯავს. როცა გადაუთვალა ირებია ამ წიგნის ბორენის მიერ ფრანგულად დაწერილი შინაარსი, მეფეს უბრძანებია: „საკვირველია, სოლომონის „ქება ქებათა“-სა ჰგავსო“. მეფეს დაუბარებია ცაგარლისათვის: „გარდაეცით ჩემი გულითადი მადლობა „წერაკითხვის საზოგადოებას“ ამ მშვენიერისა და ძვირფასის ძღვენის მორთმევისათვისაო“.

კრების გათავების შემდეგ კონგრესის მდივანს, ანუ სეკრეტარს უთქვამს პროფესორის ცაგარლისათვის: „თქვენს „ვეფხისტყაოსანს“ იშვიათი პატივი ხვდა წილადაო. მეფემ ის წიგნი თავის წიგნთ-საკითხავისათვის მოინდომა და ეხლა იმის კაბინეტშიაო“. უნდა შევნიშნოთ, რომ მეფე ოსკარს მრავალი წიგნები მიართვეს კონგრესის წევრთ, მაგრამ მეფემ ბრძანა, რომ ყველა ის წიგნები გაუნაწილეთ უფსალისა და ქრისტიანიის უნივერსიტეტებსაო. მეფემ მხოლოდ რამდენიმე წიგნი დაიტოვა საკუთრად თავისთვის და აი იმ წიგნებს შორის მოჰყოლია ჩვენის უკვდავის პოეტის პოემაცა“ (ივერია 1889).

დასასრულ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ალექსანდრე ცაგარელმა 1883 წელს იერუსალიმში ყოფნისას გადმოიღო და გამოაქვეყნა ჯვრის

მონასტერში შემორჩენილი რუსთველის პორტრეტი და წარწერა. ამ წარწერის ტექსტს ალ. ცაგარელი ასე აქვეყნებს: „ამისა დამხატვასა შოთა(ს) შეუნდოს ღმერთმან, ამინ. რუსთაველი“ (მეგრელიძე 1970: 91). როგორც ალ. ბარამიძე წერდა: „ალ. ცაგარელმა თავისი ხელით გადმოიღო იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის კედლის მხატვრობის პირები (იგი იყო დახელოვნებული მხატვარი), მათ შორის, შოთა რუსთველის ან კარგად ცნობილი სურათის პირი წარწერებითურთ... იერუსალიმის სიძველეებისადმი მიძღვნილ ნარკვევში ცაგარელი ამბობს, რომ რუსთველი გამოხატულია „შუა საუკუნეთა ქართველი დიდებულის ტანისამოსით“. აქვე შევნიშნავთ, რომ ცაგარლის მასალებმა ბოლო მოუღო ფართოდ გავრცელებულ ლეგენდას, თითქო რუსთველი მოხუცობის დროს ბერად აღიკვეცა და მოწესდ დაემკვიდრა ჯვარის მონასტერში. რუსთველის იერუსალიმური პორტრეტი ცხადყოფს, რომ ვეფხისტყაოსნის უკვდავი ავტორი ბოლომდე ერისკაცად დარჩენილა. სამწუხარო ის არის, რომ რუსთველის სურათის ცაგარლისეული პირი ახლა არსად ჩანს. თვითონ ცაგარლის სიტყვით, იგი აპირებდა თავისი ნამუშევრის ზიჩისთვის გადაცემას, რომ ამ განთქმულ უნგრელ მხატვარს შეექმნა რუსთველის დოკუმენტირებული მხატვრული პორტრეტი“ (ბარამიძე 1971: 292-293). გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ კი 1897 წელს წერდა: „ამ ჟამად ჩვენი ახალგაზდა მხატვარი და მოქანდაკე თავადი თარხნიშვილი შესდგომია შოთას ბიუსტის გამოქანდაკებას და უკვე დაუსრულებია კიდევაც ეგ საპატიო შრომა“ (ცნობის ფურცელი 1897). საბოლოოდ, მართლაც, მოქანდაკე ალ. თარხნიშვილმა ალ. ცაგარელის მიერ გადმოღებული შოთა რუსთაველის გამოსახულების მიხედვით შექმნა თავისი ცნობილი ქანდაკება.

დამოწმებანი:

ანდლულაძე 1968: ანდლულაძე ლ. „ვეფხისტყაოსნის რევოლუციამდელი რუსი მთარგმნელები“. *ძველი ქართული მწერლობის საკითხები*. III. თბილისი: 1968.

ბარამიძე 1971: ბარამიძე ალ. „ძველი ქართული მწერლობის მკვლევარნი (ალექსანდრე ცაგარელი)“. ალ. ბარამიძე. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. V. თბილისი: 1971.

ბოდენშტედტი 1965: ბოდენშტედტი ფ. *ათას ერთი დღე აღმოსავლეთში*. შემოკლებული თარგმანი გერმანულიდან და შესავალი წერილი ა. გელოვანისა. თბილისი: 1965.

ბოდენშტედტი 1976: ბოდენშტედტი ფ. „ათას ერთი დღე აღმოსავლეთში“. *რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში*. ტ. I. თბილისი: 1976.

ბრეგაძე 2010: ბრეგაძე ლ. მოგზაურობა „კაუკაზიშე პოსტის“ ფურცლებზე. თბილისი: 2010.

გელოვანი 1997: გელოვანი ა. „ბოდენშტედტი“. „საქართველო“ (ენციკლოპედია). ტ. I. თბილისი: 1997.

„ივერია“ 1889: ახალი ამბავი. „ივერია“, 22.IX.1889, №200.

კინწურაშვილი 1974: კინწურაშვილი კ. ალექსანდრე ცაგარელი. თბილისი: 1974.

ლოლაშვილი 1986: ლოლაშვილი ი. „ალექსანდრე ცაგარელი“. ძველი ქართული მწერლობის მკვლევარი. თბილისი: 1986.

მასალები 1981: მასალები XIX ს. 60-90-იანი წლების საქართველოს საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრებიდან (კირილე ლორთქიფანიძის მიმონერა). ტექსტი შესავალი წერილით, კომენტარებითა და საძიებლებით გამოსაცემად მოამზადა ელისო აბრამიშვილმა. თბილისი: 1981.

მეგრელიძე 1970: მეგრელიძე ი. რუსთველოლოგები. თბილისი: 1970.

მენაბდე 2016: მენაბდე დ. იონა მეუნარგია – „ვეფხისტყაოსნის“ გამომცემელი და მთარგმნელი“. ლიტერატურულ ურთიერთობათა ვექტორები (V-XVIII სს.). თბილისი: 2016.

მეუნარგია 1888: „Барсова кожа“ Руставели в рассказе И. Меунаргия. Тифлис: 1888.

მეუნარგია 1890: „Барсова кожа“ Руставели в рассказе И. Меунаргия. Второе издание по первому 1888 года. Тифлис: 1890.

რევიშვილი 1976: რევიშვილი შ. „შესავალი“. რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში. ტ. I. თბილისი: 1976.

რევიშვილი 1977: რევიშვილი შ. „ბოდენშტედტი“. ქსე. ტ. II. თბილისი: 1977.

რუსთაველი 1885: Roustavéli Chota. *La Peau de Léopard*. Par A. Borin. Tiflis: Librairie Chaverdoff. 1885.

რუსთაველი 1889: Rustaweli Schota. *Der Mann im Tigerfelle. Aus dem Georgicshen übersetzt* von A. Leist. Dresden-Leipzig: E. Piersons Verlag. 1889.

რუსთაველი... 1988: რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში. III (შემდგენლები: ნ. ბეპიევა, ო. გოლიაძე, დ. დგებუაძე, დ. მენაბდე, ლ. მენაბდე, ვ. შადური, ო. ჭურღულია). თბილისი: 1988.

ყუბანიშვილი 1947: ყუბანიშვილი ს. ვეფხისტყაოსნის რუსულ ენაზე თარგმნისა და გამოცემის პირველი ცდა (დოკუმენტები). ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ენათმეცნიერული მუზეუმის შრომები. I. 1947.

ყუბანიშვილი 1966: ყუბანიშვილი ს. ვეფხისტყაოსნის ბეჭდვის ისტორიიდან (XVIII-XIX სს.). თბილისი: 1966.

ყუბანიშვილი 1971: ყუბანიშვილი ს. ვეფხისტყაოსნის გერმანულ ენაზე თარგმნის ისტორიიდან. მაცნე (ელს), 1971, № 2.

ცაიშვილი 1956: ცაიშვილი სოლ. *იონა მეუნარგიას ავტობიოგრაფია*. უ. მნათობი, 1956, №2.

ცნობის ფურცელი 1897: „ახალი ამბავი („შოთა რუსთველის სურათი და ბიუსტი)“. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 6.III. 1897, №134.

ჭყონია 1948: ჭყონია თ. „ალ. ცაგარელი და ძველი ქართული ლიტერატურა“. *ლიტერატურული ძიებანი*. IV. თბილისი: 1948.

ხოტივარი 2003: ხოტივარი-იუნგერი შ. „ქართული ლიტერატურა გერმანულენოვან ქვეყნებში“. ქართული ლიტერატურა ევროპულ მეცნიერებაში. თბილისი: 2003.

ხოტივარი 2014: ხოტივარი-იუნგერი შ. „რუსთველის თხზულების დღეისათვის არსებული გერმანული თარგმანები“. *ქართველოლოგი*, 20(5). 2014.

TAMAR NUTSUBIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Shalva Nutsubidze and the Translators of “The Knight in the Panther’s Skin”

One of the main subjects of scholarly and literterary interests of Shalva Nutsubidze (1888-1969), a Georgian philosopher, translator, public benefactor, one of the founders of the Tbilisi State University, were Rustvelological studies and Russian translation of Rustaveli’s epic “The Knight in Tiger’s Skin”. Among the specific manifestations of Shalva Nutsubidze’s Rustvelological activities should be noted as well his relationship with such translators of Rustaveli’s epic as Ruminian translator Victor Kernbach, Polish poet and translator Igor Sikirycki , Austrian poet and translator Hugo Huppert, Japanese translator Fukuro Ippey, Serge Tsuladze, Georgian translator of Rustaveli’s epic into French and Maria Prittwitz, Russian translator of the epic into German.

Shalva Nutsubidze provided direct Rustvelological advices to Serge Tsuladze and Hugo Huppert, correspondingly, French and German translations of “The Knight in Tiger’s Skin”. In their letters addressed to Shalva Nutsubidze and in Hugo Huppert’s book of memories “Schach to Doppelpgänger” (1979) is expressed a deep gratitude for Shalva Nutsubidze’s assistance in the process of translation.

During their stay in Tbilisi Victor Kernbach, Igor Sikirycki and Fukuro Ippey had a meeting with Shalva Nutsubidze.

Victor Kernbach, Igor Sikirycki and Fukuro Ippay in the inscriptions on the books of their translations of Rustaveli's epic presented to Shalva Nutsubidze express their deep respect to him as a translator of the epic into Russian.

Key words: Huppert, Kernbach, Sikirycki.

თამარ ნუცუბიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შალვა ნუცუბიძე და „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელები

შალვა ნუცუბიძე სამეცნიერო შრომებს როგორც ქართულ, ასევე რუსულ და როცა შესაძლებელი იყო გერმანულ ენაზე წერდა, რადგან მიაჩნდა, რომ აუცილებელი იყო ქართული აზროვნების მიღწევების საზღვრებს მიღმა გატანა, თუმცა 1930-იანი წლებიდან ეს მხოლოდ რუსეთზე გავლით იყო შესაძლებელი. ერთი ასეთი სამეცნიერო ნაშრომის წერისას მას „ვეფხისტყაოსნიდან“ ადგილების დამონმება რუსულად დასჭირდა და გადაწყვიტა თვითონ ეთარგმნა. თარგმანმა გაიტაცა. აუდიტორიებში საცდელად კითხულობდა თარგმნილ ადგილებს და მსმენელთა დიდი მოწონება დაიმსახურა. გათამამებულმა მეცნიერმა გააგრძელა თარგმნა, რომელსაც უაღრესად საინტერესო ბედი ეწია და უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა თვით მთარგმნელის ცხოვრებაში. კერძოდ, თარგმანის დასრულება კაგებეს ციხეში მოუწია. პატიმრობიდან დაბრუნებული სშირად ამბობდა: სიკვდილს რუსთაველმა გადამარჩინაო.

რუსთაველის პოემამ შალვა ნუცუბიძე არაერთ უცხო ენაზე მთარგმნელთან დააკავშირა. მათ შორის პირველი იყო **მარია პრიტვიცი**, რომელმაც გერმანულად თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“. მარია **პრიტვიცი**, დაბადებული 1876 წელს, ქალიშვილობის გვარი – გუბერი, ეროვნებით რუმინელი, ლენინგრადში ცხოვრობდა. იგი მრავალ ევროპულ ენას ფლობდა.

მარია პრიტვიცი 1934 წელს დააპატიმრეს, მაგრამ სასჯელად იმას დასჯერდნენ, რომ 1935 წელს ბაშკირეთის დედაქალაქ უფაში გადაასახლეს, სადაც უცხო ენათა ინსტიტუტში დაიწყო მუშაობა და თან მთარგმნელობით მოღვაწეობას ეწეოდა. მარია პრიტვიცს ახლო

ურთიერთობა ჰქონდა საქართველოსთან და ქართველ მეცნიერებთან, მათ შორის – საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ფინანსთან მინისტრის – გიორგი ჟურულის დასთან, ნინო ჟურულ-მაქარაშვილთან, ამ უკანასკნელის შვილთან – ირინე მაქარაშვილთან და მის მეუღლე – პროფესორ ანატოლი კიზირიასთან. სწორედ მათ ურჩიეს, ეთარგმნა “ვეფხისტყაოსანი” გერმანულად. თავდაპირველად მარია პრიტიციც რუსთაველის პოემის პანტელეიმონ პეტრენკოს რუსული თარგმანის მიხედვით პროლოგი უთარგმნია. თავის ურთიერთობას შალვა ნუცუბიძესთან მარიამ პრიტიციცი ერთ კერძო წერილში ასე აღწერს: „პროლოგი გავუგზავნე აკადემიკოს შალვა ნუცუბიძეს, რომელმაც კმაყოფილმა მიპასუხა. იგი დამპირდა თავისი თარგმანის გამოგზავნას. მუშაობას ვაგრძელებდი ნუცუბიძის მიხედვით, თან პეტრენკოს თარგმანშიც ვიხედებოდი“ (ჯანაშია 2003: 5).

გარკვეულ სტადიაზე პრიტიციცის მუშაობამ ოფიციალური ხასიათი მიიღო. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიამ შესთავაზა პრიტიციცს ეთარგმნა პოემა. აკად. სიმონ ჯანაშიას თაოსნობით პრიტიციცის თარგმანის რედაქტორად დანიშნეს შალვა ნუცუბიძე, რომელიც ამ თარგმანის შესახებ წერდა: „მარიამ პრიტიციცმა თარგმანი შეასრულა ომის ძნელ პირობებში; თბილისში ჩამოდიოდა შეძლებისდაგვარად და ჩემი კონსულტაციებიც ჩანს არ გამოადგა. თარგმანი მძიმე და მეტად არქაიზებული გამოვიდა. მიუხედავად ამისა, მარია პრიტიციცმა მთელი პოემა თავისებურად გამართა გერმანულად ოთხბუნკარიანი გართმული ლექსით, და თუმცა დეტალები რუსთაველური ორკესტრობისა ვერ აითვისა, მაინც მისი თარგმანი ხელსაკრავი არ არის. საფუძვლიანი გადახედვის შემდეგ ის შეიძლება დაიბეჭდოს კიდევ... ჰუგო ჰუპერტის თარგმანის ხელმძღვანელობა მე დამევალა ერთი წლის წინ. მე, ცხადია, ვიკისრე მხოლოდ ტექსტუალური ხელმძღვანელობა და არა სტილისტიკური... ჩვენ შეგვიძლია შევამჩნიოთ სტილისტიკური შეცდომა უცხო ენაზე, მაგრამ გასწორებას ყოველთვის ვერ შევძლებთ. „ვეფხისტყაოსნის“ გერმანული ტექსტი უნდა ნაიკითხოს საბოლოოდ (დასტამბვის წინ) გერმანული ბუნებრივი სმენის მქონე პიროვნებამ“ (ნუცუბიძე 1966: 295).

1950 წლის დასაწყისში მარიამ პრიტიციცისეული თარგმანი დასკვნისათვის გადაუციათ რუსთაველოლოგებისა და გერმანისტებისათვის, მათ შორის, შალვა ნუცუბიძისათვის. 1950 წლის გაზაფხულზე საზოგადოებაში პრიტიციცის თარგმანის შესახებ გამართულ თათბირზე ერთხმად იქნა გაზიარებული „შალვა ნუცუბიძის აზრი, რომ

მარიამ პრიტივიცის ნაშრომის რედაქტირებისა და გამოცემის საკითხის გადაწყვეტამდე საჭირო იყო გერმანული თარგმანი „საჭაშნიკოდ“ ნაეკითხათ გერმანულ პოეტებს. გამოითქვა აზრი, რომ შესაფერისი პოეტების გამონახვა დავალებოდა მიხეილ კვესელავას, რომელმაც იმავე თათბირზე დაასახელა ავსტრიელი პოეტი ჰუგო ჰუპერტი. ჰუპერტთან ჯერ მოსკოვში და შემდეგ თბილისში მოლაპარაკების დროს მ. კვესელავამ მას გადასცა მ. პრიტივიცისეული თარგმანი მისი რედაქტირების მიზნით. ჰუპერტს კი თარგმანი დაუწუნია და გარკვეული მოლაპარაკების შემდეგ პოემის ახალი თარგმანი უკისრია“ (კარბელაშვილი 1987: 634).

ასევე შალვა ნუცუბიძე კონსულტანტად და რედაქტორად დაუნიშნეს ავსტრიელ პოეტსა და მთარგმნელს **ჰუგო ჰუპერტს** (1920-1982). საქართველოს უცხოეთთან კულტურული კავშირის საზოგადოების თავმჯდომარის გოგლიძის მოხსენებით ბარათში საქართველოს კომპარტიის ცეკას მდივნის – კანდიდ ჩარკვიანისადმი აღნიშნულია, რომ 1951 წელს „ვეფხისტყაოსანის“ გერმანულ ენაზე პოეტური თარგმნის შესრულება ჰუგო ჰუპერტს დაევალა, რომლისთვისაც გადაუციათ პოემის რუსული ბზკარედი, მიხაკო წერეთლის მიერ ბერლინში შესრულებული გერმანული ბზკარედი და აგრეთვე პოემის ყველა არსებული რუსული და უცხოური თარგნამები. „ერთდროულად თარგმანის რედაქტორად იყო გამოყოფილი პროფესორი შალვა ნუცუბიძე, რომელიც ახდენდა თარგმანის რედაქტირებას მუშაობის პროცესში და კონსულტაციას უწევდა მთარგმნელს“ (ჯორჯიკია 2015-2016: 220).

„ვეფხისტყაოსნის“ ჰუპერტისეული თარგმანი ორჯერ დაიბეჭდა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ხოლო მესამედ 2014 წელს – ვისენბადენში.

ჰუგო ჰუპერტი 1979 წელს გამოცემულ მოგონებათა წიგნში „ქიში ორეულს“ ვრცლად ჩერდება თავის ურთიერთობაზე შალვა ნუცუბიძესთან რუსთაველის პოემის თარგმანის დროს: „ბედმა გამიღიმა, რომ ჩემი თარგმანის პასუხისმგებელ ფილოლოგ-კონსულტანტად გამომიყვეს უგანათლებულესი პიროვნება –აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე. ამ მგზნებარე ტემპერამენტის ადამიანს განათლება გერმანიის უნივერსიტეტებში ჰქონდა მიღებული და ამასთანავე სახელი ჰქონდა განთქმული როგორც რუსთაველის პოემის რუსულად მთარგმნელს. ჩემდამი გამოგზავნილ წერილში ეს გულღია და უშუალო კაცი მწერდა: „თქვენი წარმატებისათვის არაა საკმარისი პალმის რტო და დაფნის გვირგვინი. თქვენ მეტს იმსახურებთ. მთელი ქართული საზოგადოება ყოველწინაირად დაგიჭერთ მხარს თქვენს იმედისმომცემ ნამოწეებაში“.

ჩემ მიერ თარგმნილ ყოველ ნაწყვეტს მამობრივად იღებდა, გულ-დასმით და ამასთანავე ხუმრობით ამოწმებდა, ასწორებდა და რჩევებს მაძლევდა, მაგრამ არც ჩემს თავისუფლებას ზღუდავდა, ზოგჯერ საკუთარ ფრაზებსაც მთავაზობდა დ ყოველთვის დედანზე მითითებდა: „ჩვენი ვალია, ძველი ქართულის ხატოვანი, მიძინებული სული კი არ შევანჯღრიოთ, არამედ ხელის სათუთი შეხებით გავაღვიძოთო, – მეუბნებოდა ჩემი კონსულტანტი და რედაქტორი. – „ვეფხისტყაოსნის“ პოეზია პეპლების ფრთების ფერადი მტვერით ლივლივებს, მაშინაც კი, როდესაც რაინდი გაშმაგებით ებრძვის ვეფხვს. გაჰყევით პოეზიის გზას, მიენდეთ ინსტიქტსა და საკუთარ ალლოს და არა გონების კარნახსა და ფილოლოგიას, აი რა უნდა იყოს თქვენი დევიზი, – მამობრივად მასწავლიდა ჩემი უფროსი მეგობარი. ქალაქის ხალხმრავალ ცენტრში ხანგრძლივი სეირნობის დროს ნუცუბიძე ენერგიული მოძრაობით და სიტყვების ხაზგასმით მესაუბრებოდა საქართველოს ისტორიაზე“ (ჰუპერტი 1979: 563-565).

ჰუპერტს თარგმანის დასრულების შემდეგაც არ შეუწყვეტია შალვა ნუცუბიძესთან ურთიერთობა: წლების განმავლობაში უგზავნიდა წერილებსა და მოკითხვის ბარათებს მას და მის ოჯახს.

ერთ-ერთ წერილში, რომელიც ჩემს ოჯახში ინახება, იგი წერს: „ვსარგებლობ შესაძლებლობით, რომ ჩემი თქვენდამი სამუდამო პატივისცემა და მადლიერება კიდევ ერთხელ ფეხქვეშ გაგიგოთ (ეს, აღმოსავლურად რომ გამოვხატო). არასოდეს დაგივინწყებთ თქვენ და თქვენთანებს. შესაძლოა იცით, რომ 1956 წლის დეკემბერში გდრ-ში ორი ლიტერატურული პრემია მომანიჭეს, ამათგან ერთ-ერთი სახელმწიფო პრემიაა გერმანულად თარგმნილი რუსთაველისათვის.

გულიდან ვერ ვიშორებ საქართველოს და მის ადამიანებს და დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა: საქართველო იყო ჩემი სულიერი განვითარების ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი და უსამართლობა იქნებოდა არ მეთქვა, რომ თქვენ პირადად, შალვა ისაკის ძეგ, ყველაზე მეტი მომეცით. ამიტომ ჩემი მოგონებების წინა პლანზე დგახართ. მთელი გულით გისურვებთ კარგ ჯანმრთელობას და მრავალი წელი ყოფილიყავით სულიერი მამა თქვენს მშვენიერ სამშობლოში. ჩემი ოცნებაა კვლავ შეგხვდეთ“.

„ვეფხისტყაოსნი“-ს შალვა ნუცუბიძის რუსულ თარგმანს გარკვეული დახმარება გაუწევია, როგორც თავად აღნიშნავს, აგრეთვე რუმინელი პოეტის, ფანტასტი რომანისტის, მთარგმნელის, ფოლკლორისტისა და კრიტიკოსის **ვიქტორ კერნზახისათვის** (1958-1968). იგი 1950-იანი

წლებიდან დაინტერესდა ქართული კულტურით და გარკვეულ დონემდე ქართული ენაც შეისწავლა.

1957 წელს თბილისში ყოფნისას ვიქტორ კერნბახი შეხვდა შალვა ნუცუბიძეს და აჩუქა მას თავისი თარგმანი ასეთი წარწერით რუსულ ენაზე: “Многоуважаемому профессору Ш.Н. на добрую память и с большой благодарностью за великую помощь оказанную мне как переводчику замечательным его переводом на русский язык. Виктор Кернбах, 10. VII. 1957, Тбилиси”.

ვიქტორ კერნბახმა რუმინულად თარგმნა აგრეთვე გურამიშვილის, ბარათაშვილის პოეტური ქმნილებები, გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ და სხვ. „ვეფხისტყაოსნის“ კერნბახისეული პოეტური თარგმანი მის სიცოცხლეში ორჯერ გამოიცა – 1957 და 1963 წელს, ხოლო მესამე გამოცემა წელს გამოქვეყნდა.

ვიქტორ კერნბახმა რამდენიმეჯერ იმოგზაურა საქართველოში, რომელსაც მიუძღვნა წიგნი „მყინვარებისა და ნარინჯების ქვეყანაში“ (1958, ქართული თარგმანი – 1968). 1958 წელს საქართველოში ყოფნისას ვიქტორ კერნბახი კვლავ შეხვდა შალვა ნუცუბიძეს და თავისი წიგნი საქართველოზე ასეთი წარწერით გადასცა რუსულ ენაზე: “Многоуважаемому профессору, ученому, поэту, чей труд перевода Руставели глубоко помог мне в моей работе, дорогому товарищу Шалва Нуцубидзе от искренне его уважающего Виктора Кернбаха. 15. VI. 1958 г.”.

შალვა ნუცუბიძეს ბინაში ესტუმრა აგრეთვე „ვეფხისტყაოსნის“ პოლონურ ენაზე მთარგმნელი **იგორ სიკირიციკი** (1820-1885), რომელმაც თავისი პოეტური თარგმანი 1960 წელს გამოსცა. ამას წინ უძღოდა 1840-იან წლებში გიორგი ერისთავის დახმარებით კაზიმირ ლაფჩინსკის მიერ შესრულებული თარგმანი.

იგორ სიკირიციკი თავისი დროის თვალსაჩინო პოეტი და პროზაიკოსი იყო. მის სახელს ატარებს ქალაქ ლოდის ერთ-ერთი ქუჩა. მას პატივს მიაგებენ იმისთვისაც, რომ მეორე მსოფლიო ომის დროს მეზობელი იყო არმია კრაიოვასი, რომელიც დევნილობაში, დიდ ბრიტანეთში მყოფ პოლონეთის მთავრობას ემორჩილებოდა.

„ვეფხისტყაოსნის“ იგორ სიკირიციკისეული თარგმანი ვარშავაში 1961 წელს გამოიცა. წიგნის სატიტულო ფურცლის მეორე გვერდზე აღნიშნულია: „ადაპტირებული თარგმანი ემყარება „ვეფხისტყაოსნის“ ი. ზაბოლოცკის მიერ ახაგაზრდობისათვის შესრულებულ თარგმანს და მის შედარებას ამ პოემის შალვა ნუცუბიძის მიერ შესრულებულ რუსულ თარგმანთან“.

1967 წლის 25 ივლისს თბილისში ყოფნისას იგორ სიკირიციკიმ „ვეფხისტყაოსნის“ 1961 წელს გამოქვეყნებული თავისი თარგმანი ნუცუბიძეს უსახსოვრა ასეთი ინსკრიპტით პოლონურ ენაზე: „ძვირფას პროფესორს შალვა ნუცუბიძეს ღრმა მადლიერებით ვეფხისტყაოსნის შესანიშნავი თარგმანისათვის და გულითადი პოლონური სალამით. იგორ სიკირიციკი. თბილისი, 25. VII. 67“.

თავის აგარაკზე, გლდანში, ორჯერ შეხვდა შალვა ნუცუბიძე საქართველოში ჩამოსულ „ვეფხისტყაოსნის“ იაპონელ მთარგმნელს **ფუკურო იპეის** (1897-1971). მას დამთავრებული ჰქონდა ტოკიოს უცხო ენათა ინსტიტუტის რუსული განყოფილება. საქართველოში ორჯერ ჩამოვიდა: 1963 და 1966 წელს რუსთაველის საიუბილეო ზეიმზე. იგი ამასთანავე ალპინისტიც იყო. 1967 წელს გამოსცა წიგნი „საქართველო ალპინისტის თვალთ“. 1955 წელს „ვეფხისტყაოსნის“ პროზაული თარგმანი გამოსცა, ხოლო 1972 წელს – პოეტური თარგმანი.

იპეი ფუკურომ რუსთაველის პოემის მის მიერ შესრულებული იაპონური თარგმანის 1955 წლის გამოცემის ერთი ეგზემპლარი, რომელიც ჩვენთან ინახება, ასეთი წარწერით გადასცა: “Уважаемый проф. Нуцубидзе, Ваш блестящий перевод Руставели зажег любовь в моем сердце. С этой любовью я перевел великого Руставели, за что искренно благодарю. С уважением переводчик Руставели на японский язык Иппей Фукуро. Тбилиси. 20. IX. 1963 г.”.

შალვა ნუცუბიძის არქივში შემონახულია ჩეხ ენათმეცნიერთან, ქართველოლოგთან და „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელთან – **იერომი-ერ იედლიჩკასთან** (1901-1965) საქართველოს უცხოეთთან კულტურული კავშირის საზოგადოების შენობაში შეხვედრის ამსახველი ფოტო, რომელზეც ჩანს მათი საუბრის ხასიათი.

შალვა ნუცუბიძეს გარკვეული წვლილი მიუძღვის აგრეთვე “ვეფხისტყაოსნის” ფრანგული პოეტური თარგმანის მომზადებაში, რომელიც 1958 საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნებულმა მეცნიერმა და მთარგმნელმა **სერგო წულაძემ** (1917-1977) განახორციელა. სახელოვანი მთარგმნელის ქალიშვილი ნუცა წულაძე იგონებს: „მამას კონსულტაციებს უწევდა შალვა ნუცუბიძე, რომელთანაც ახლო ურთიერთობა ჰქონდა და რომელმაც მნიშვნელოვანი დახმარება გაუწია“. ეს თარგმანი რუსთაველის პოემის უცხო ენაზე შესრულებულ თარგმანთა შორის ერთ-ერთ საუკეთესოდ ითვლება. იგი ცნობილმა ფრანგულმა გამომცემლობა „გალიმარმა“ დაბეჭდა 1964 წელს. ამ თარგმანმა საფრანგეთის აკადემიის პრესტიჟული ლანგლუას პრემია დაიმსახურა.

სერგო წულაძე ხშირად მოდიოდა შალვა ნუცუბიძესთან ჩვენს სახლში გლდანში. საათობით მესმოდა, ზოგჯერ გვიან ღამემდე, მათი მსჯელობა რუსთაველის პოემის ამა თუ იმ პასაჟის გაგება-გააზრებაზე და ფრანგულ შესატყვისებზე.

თავისი თარგმანის წინასიტყვაობაში სერგი წულაძე აღნიშნავს, რომ იგი ტექსტის გაგება-გააზრებისას ნაყოფიერად იყენებდა შალვა ნუცუბიძის „ერუდირებულ რჩევებსა და დიდ დახმარებას“. შემონახულია სერგო წულაძის წერილი ნუცუბიძისადმი: „ღრმადპატივცემულო ბატონო შალვა, მაქვს ბედნიერება შეგატყობინოთ, რომ „აკადემი ფრანსეზ“-მა მომანიჭა აკადემიის პრემია (ლანგლუას სახელობისა) ვეფხისტყაოსნის თარგმანისათვის. პირველ რიგში მინდოდა ეს შემეტყობინებინა თქვენთვის, რომლის ძვირფასი დახმარების გარეშე ეს ვერ მოხდებოდა. პატივისცემით თქვენი სერგი წულაძე“.

„სერგო წულაძეს ყველა მონაცემი ჰქონდა მისთვის მიცემული დავალებისათვის, – წერდა შალვა ნუცუბიძე. – იგი საფრანგეთში აღიზარდა და ფრანგული ენა მისთვის მშობლიური გახდა. იგი კარგად იცნობს შუა საუკუნეების ფრანგულ მწერლობას და რენესანსში მისი გადასვლის ძეგლებს. ეს გარემოება მას უადვილებდა ქართული რენესანსის ისეთი ძეგლის წვდომას, როგორც არის ვეფხისტყაოსანი“.

1963 წელს საქართველოში იყო სახელგანთქმული ფრანგი სოციოლოგი და ფილოსოფოსი **როჟე კაიუა** (1913-1978), ავტორი ცნობილი წიგნებისა „მითოსი და ადამიანი“ და „ადამიანი და საკრალური“ და სხვ. მას შალვა ნუცუბიძე სერგო წულაძესთან ერთად გაზეთ „კომუნისტის“ შენობაში შეხვდა. აქ როჟე კაიუამ სერგი წულაძის მიერ რუსთაველის პოემის თარგმანი ასე შეაფასა: „ამ თარგმანს ძალიან სასიხარულო გამოხმაურება მოჰყვა. გულახდილად უნდა ითქვას, რომ ამ თარგმანით სერგი წულაძემ აკადემიკოს შალვა ნუცუბიძესთან ერთად ორმხრივად მნიშვნელოვანი კულტურული საქმე გააკეთა. ფრანგები ეზიარებიან მარად ახალ და განუმეორებელ პოეტურ სამყაროს, რომელსაც სიკეთის დამკვიდრების უზარმაზარი ძალა აქვს“ (კომუნისტი 1964: 3).

ასეთია მოკლედ შალვა ნუცუბიძის ურთიერთობა რუსთაველის პოემის სხვადასხვა მთარგმნელებთან. ყოველივე ეს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ-ევროპულ ლიტერატურულ და კულტურულ ურთიერთობათა ერთ-ერთ საინტერესო გამოვლინებას წარმოადგენს.

დამონეგანი:

კარბელაშვილი 1987: კარბელაშვილი გ. *სულის ნაჟური*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

კომუნისტი 1964: გაზ. „კომუნისტი“, 5 ივნისი, 1964.

ნუცუბიძე 1966: ნუცუბიძე შ. *კრიტიკული ნარკვევები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ჯანაშია 2003: ჯანაშია რ. „მარიამ პრიტივიცი“. გაზ. „ციცინათელა“, № 67, 2003.

ჯორჯიკია 2015-2016: ჯორჯიკია ნ. „საარქივო მასალა ვეფხისტყაოსნის მთარგმნელის ჰუგო ჰუპერტის შესახებ“. *ქართული წყაროთმცოდნეობა*, XVII-XVIII. თბილისი: „უნივერსალი“, 2015-2016.

ჰუპერტი 1979: Huppert, H. *Schach dem Doppelganger*. Halle-Leipzig: Mitteldeutsche Verlag, 1979.

მრგვალი მაგიდა
Round Table
„ვეფხისტყაოსანი“ XXI საუკუნის გადმოსახედიდან
კლასიკის თანამედროვე რეცეფცია
“The Knight in the Panther’s Skin” from the view point
of the 21st century. Modern Reception of the Classics”

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Concepts of the Wisdom and the Sage in
„The Knight in the Panther’s Skin“

In Rustaveli’s epic poem „The Knight in the Panther’s Skin“ there are plenty discussions about human wisdom and various questions connected with it.

First of all, we have to notice that in Rustaveli’s poem as a sage are referred male as well as female heroes.

For Rustavelian wisdom the unity of theory and practice is very important.

Rustaveli’s wisdom implies dialectical attitude towards the phenomena of life. For Rustaveli the principle of negativity is as fundamental as the principle of positivity.

Key words: Rustaveli; wisdom; theory and practice; principle of negativity.

ლევან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსნის“ სიბრძნისმეტყველებისათვის

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში ვკითხულობთ: „შაირობა... სიბრძნისაა ერთი დარგი“, ამიტომ არც გასაკვირია, რომ პოემაში ხშირია მსჯელობა ადამიანურ სიბრძნესა და მასთან დაკავშირებულ საკითხე-

ბზე: რა იგულისხმება სიბრძნეში? რა თვისებები გამოარჩევს ბრძენს? ვის შეიძლება ეწოდოს ბრძენი?

ვიქტორ ნოზაძეს დაუმთავრებელი დარჩა ნაშრომი „სიბრძნისმეტყველება [ვეფხისტყაოსანში]“; რაც მოასწრო, მკვლევრის გარდაცვალების წლისთავზე გამოაქვეყნა პარიზულმა ჟურნალმა „კავკასიონმა“ 1976 წლის XVIII ნომერში (ნოზაძე 1976: 49-70) (ვ. ნოზაძის ამ ნაშრომს სტატია მიუძღვნა მანანა კვატაია; იგი დაბეჭდილია კრებულში „სული მარად საქართველოზე მაფიქრალი“ (კვატაია 2004: 40-51). ჩვენი მიზანია ცოტაოდენი რამ შევმატოთ ვიქტორ ნოზაძის წამოწყებულ საქმეს, მოკრძალებული წვლილი შევიტანოთ ვეფხისტყაოსნის სიბრძნისმეტყველებისთვის მნიშვნელოვანი საკითხების გარკვევაში.

უნინარეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ შოთა რუსთაველის პოემაში ბრძენად მოიხსენიებიან როგორც მამაკაცი, ასევე ქალი პერსონაჟები.

როსტევეანი თინათინს გამეფების წინ მოუწოდებს: „ხარმცა **ბრძნად** მქმნელი საქმისა...“ (რუსთაველი 1988: 16), ანუ საქმეთა ბრძნულად განმსჯელი იყავი, როდესაც გამეფდები, სამეფო ბრძნულად განაგეო („ხარმცა“ კავშირებითი კილოა და ნიშნავს „იყავი“ – მომავალში). ანუ როსტევეანს მიაჩნია, რომ ქალს შეუძლია ბრძნულად მართოს სახელმწიფო.

ტარიელი ასე გვაცნობს დავარს:

დავარ იყო და მეფისა, ქვრივი, ქაჯეთს გათხოვილი,
მას **სიბრძნისა** სასწავლელად თვით მეფემან მისცა შვილი.
(რუსთაველი 1988: 54)

ცხადია, ვისაც მეფის ქალიშვილს სიბრძნის შესასწავლად მიაბარებენ, ის თვითონაც ბრძენი უნდა იყოს. რაც მთავარია, ისეა საუბარი დავარის სიბრძნეზე, რომ აშკარაა – ეს ამბავი, ანუ ქალის ბრძენობა, არანაირ განსაკუთრებულ მოვლენად არ არის მიჩნეული, ამის შესახებ სხვათა შორის არის ნათქვამი იმ ყაიდის ფრაზით, როგორითაც მეტად ჩვეულებრივ რამეს აღნიშნავენ ხოლმე, ვთქვათ, ხიდან ხეზე ჩიტის გადაფრენას.

დავარს ჩინებულად აღუსრულებია ძმის დავალება: ნესტანი ბრძენად აღუზრდია.

ნესტან-დარეჯანს გულანშაროს ხელმწიფე მელიქ-სურხავი ახასიათებს სიტყვით „ბრძენი“ და იქვე განმარტავს, რატომ ახდენს ეს მისთვის უცნობი გოგონა მასზე ბრძენის შთაბეჭდილებას:

ანუ არის **ბრძენი** ვინმე, მაღალი და მაღლად მხედი,
არცა ლხინი ლხინად უჩანს, არცა ჭირი ზედაზედი;
ვით ზღაპარი, ასრე ესმის უბედობა, თუნდა ბედი,
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს, გონება უც, ვითა ტრედი.
(რუსთაველი 1988: 182)

„არცა ლხინი ლხინად უჩანს, არცა ჭირი ზედაზედი“ – ბრძენის რუსთველური კონცეფციის გაგებისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი დახასიათებაა პერსონაჟისა და ამ ფრაზის მიმართ მეტ ყურადღებას გამოვიჩინო.

უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია ის, რომ ცოცხალი ხნით ადრე ნესტანს ამგვარადვე ახასიათებს ფატმანიც. კერძოდ, იგი ამბობს ნესტანზე:

ლხინი ლხინად არად უჩნდა, მართ აგრევე ჭირად ჭირი.
(რუსთაველი 1988: 182)

(რუსთაველი მისთვის მეტად მნიშვნელოვან დებულებებს ორჯერ და ზოგჯერ მეტჯერაც იმეორებს მეტ-ნაკლები სიზუსტით).

ეს დახასიათება მოსდევს ნესტანის მიერ თავისი მდგომარეობის შეფასებას, მას შემდეგ, რაც ფატმანი სამწუხარო ამბავს შეატყობინებს: ჩემმა ყბედმა მეუღლემ მეფესთან გათქვა ჩვენი საიდუმლო და ხელმწიფე შენს თავს მთხოვსო. ამაზე ნესტანის ბრძნულ რეაქციას ფატმანხათუნი ასე გადმოგვცემს:

მან მითხრა: „დაო, ნუ გიკვირს, ეგე რაზომცა ძნელია!
ბედი უბედო ჩემზედა მიწყვი ავისა მქმნელია.
კარგი რა მჭირდეს, გიკვირდეს, ავი რა საკვირველია!
სხვადასხვა ჭირი ჩემ ზედა არ ახალია, ძველია“.
(რუსთაველი 1988: 181)

მელიქ-სურხავის მიერ ნესტანის ზემოთ ციტირებული დახასიათების გამო ვიქტორ ნოზაძე შენიშნავს:

„ნესტანის ასეთი დახასიათება მართლაც ბრძენ კაცს ეკუთვნის; ისეთ ადამიანს, რომელიც მაღალი არის თავის გონებით[,] მაღლად მხედია, ამ სოფლის საქმეებზე მაღლა მყოფია; რომელს მხიარულება – ლხინად არ მიაჩნია; არც ზედა-ზედ თავზე დამტყდარ ჭირს არაფრად აგდებს; უბედურება და ბედი მისთვის ზღაპარი არის; სხვაგან არის,

სხვაგან მიფრინავს მისი ფიქრი, და გონება აქვს ტრედივით წყნარი, მშვიდიო. ნესტანი აქ აღწერილია ნამდვილ ბრძენად, როგორც ბრძენი“ (ნოზაძე 1976: 56).

ამკარაა, რომ შოთა რუსთაველი მამაკაცისა და ქალის თანაბარ ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს აღიარებს, ანუ გენდერული საკითხის ამ ასპექტს იგი ფილოსოფოს პლატონის თვალთახედვით უყურებს და არ იზიარებს არისტოტელეს „ანტიფემინისტურ“ შეხედულებას.

პლატონის „ნადიმის“ პერსონაჟი ქალი ბრძენი დიოტიმა, სოკრატეს მასწავლებელი, თუ არ აჭარბებს გონებრივი შესაძლებლობების მხრივ მამაკაცებს, არ ჩამოუვარდება მათ. ხოლო თავის სხვა თხზულებაში – „სახელმწიფოში“ – პლატონი იმ იდეას ავითარებს, რომ ქალებს ისეთივე წარმატებით შეუძლიათ მართონ ქვეყანა, როგორც მამაკაცებს. პლატონს სწამდა ქალების გონებრივი შესაძლებლობებისა, თუკი ისინი მამაკაცებისდარ განათლებას მიიღებდნენ.

რაც შეეხება არისტოტელეს, გასაოცარია, რომ ეს სხვაფრივ უაღრესად ჭკვიანი ადამიანი, გენდერულ საკითხში ყოვლად მცდარ თვალსაზრისზე იდგა. ის დარწმუნებული იყო, რომ ქალს რაღაც აკლდა, მისი აზრით, ქალი „არასრულყოფილი (დაუსრულებელი) კაცი“ იყო. მისი ეს თვალსაზრისი დიდი უბედურებაც არ იქნებოდა, მისსავე თვალსაზრისად რომ დარჩენილიყო, მაგრამ, სამწუხაროდ, შუა საუკუნეებში ქალის ინტელექტუალური შესაძლებლობების შესახებ შეხედულების ჩამოყალიბებაზე პლატონის კი არა, სწორედ არისტოტელეს ამ შეხედულებამ მოახდინა ზეგავლენა. სწორედ მისგან მიიღო შუა საუკუნეებმა მემკვიდრეობად მცდარი შეხედულება ქალებზე, რასაც საფუძველი არ ეძებნება ბიბლიაში. ამ ვითარებაში ძალზე საგულისხმოა ის ამბავი, რომ რუსთაველი გენდერულ საკითხში პლატონის შეხედულების გამზიარებელია იმ ეპოქაში, როცა არისტოტელეს „ანტიფემინიზმი“ იყო გაბატონებული. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია.

* * *

რა თვისებები უნდა ახასიათებდეს ბრძენს რუსთაველის აზრით?

პოემის მიხედვით, მრავალი ძვირფასი თვისებით უნდა იყოს ბრძენი ალჭურვილი, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ორიოდეს შევეხებით.

ერთ თვისებაზე ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ – არც ლხინმა უნდა დააკარგვინოს თავი ისე, რომ წუთისოფლის გაუტანლობა დაივიწყოს და არც ჭირს უნდა დაეჩვეინოს.

შემდეგ:

ერთობ საგულისხმოა, რომ რუსთველური სიბრძნისთვის მნიშვნელოვანია აგრეთვე თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობა, რასაც ძნელად ახერხებს ადამიანთა უმრავლესობა (მაგალითად, გერმანელ-ამერიკელი ფილოსოფოსის ჰერბერტ მარკუზეს [1898-1979] აზრით, „არ არსებობს ნიადაგი, რომელზედაც თეორია და პრაქტიკა, აზროვნება და ქმედება ერთმანეთს შეხვდებოდნენ“ („Es gibt keinen Boden, auf dem Theorie und Praxis, Denken und Handeln zusammenkommen“.- მარკუზე 2005: 15). პოემაში რამდენჯერმე ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ ადამიანმა თავის მოღვაწეობაში უნდა გააუქმოს წინააღმდეგობა თეორიასა და პრაქტიკას შორის, თეორია პრაქტიკად უნდ იქცეს.

ბრძენთაგან აღიარებულ დებულებებს შეახსენებს ავთანდილი წერილში როსტევეანს მეგობრის მისაშველებლად გაპარვის წინ:

კაცი ბრძენი ვერ გასწირავს მოყვარესა მოყვარულსა;
მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან სწავლა-თქმულსა:
„სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“.
(რუსთაველი 1988: 123)

ფილოსოფოსები ასე გვასწავლიან, მაგრამ ბრძენთა შეგონების ცოდნა ერთია, ხოლო ამ ცოდნის მიხედვით მოქმედება, ამ ცოდნის პრაქტიკულად განხორციელება – მეორე, ამიტომ – „არა ვიქ, ცოდნა რას მარგებს **ფილოსოფოსთა ბრძნობისა**“-ო, – მიმართავს ავთანდილი სიუზერენს (რუსთაველი 1988: 123). (ამავე აზრს გოეთე „ვილჰელმ-მაისტერში“ ასეთნაირად გამოთქვამს: „არ კმარა ცოდნა, [მისი] გამოყენებაც უნდა შეგვეძლოს“ („Es ist nicht genug zu wissen, man muss auch anwenden“.- გოეთე 1981: 484).

ბრძენთა შეგონებების არამარტო ცოდნა, არამედ მათი პრაქტიკულად განხორციელებისკენ მოწოდება, თეორიასა და პრაქტიკას შორის წინააღმდეგობის მოხსნა იმდენად მნიშვნელოვანია „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისთვის, რომ იგი ამ აზრს იმავე პერსონაჟის პირით სხვაგანაც იმეორებს, კერძოდ, ტარიელთან საუბრისას ავთანდილი ამბობს:

არას გარგებს სწავლულება, თუ არა **იქ ბრძენთა** თქმულსა,
არ იხმარებ, რა ხელსა ჰხდი საუნჯესა დაფარულსა?
(რუსთაველი 1988: 139)

პრობლემა, რომელიც აქ არის დასმული და, რაც მთავარია, მართებულად გადაჭრილიც, დღემდე მეტად აქტუალურია.

1793 წელს იმანუელ კანტმა დაწერა პოლემიკური ნაშრომი სათაურით „გავრცელებული გამონათქვამის თაობაზე: ეს შესაძლოა სწორი იყოს თეორიულად, მაგრამ არაფრად ვარგა პრაქტიკაში“ („Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis“), რომელშიც ფილოსოფოსი თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობას იცავს.

ცოტა ხნის წინ გარდაცვლილი გერმანელი სწავლული ჰაინერ მიულერ-მერბახი 2010 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში, რომელსაც ასეთი სათაური აქვს „თეორია და პრაქტიკა – მეგობრები თუ მტრები?“, წერს:

„[ერთმანეთისადმი] უპატივცემლობის გამოსახატავად ერთნი იყენებენ სიტყვას „თეორეტიკოსი“, მეორენი კი სიტყვას „პრაქტიკოსი“. ეტყობა, ეს 200 წლის წინათაც ასე იყო, როცა იმანუელ კანტმა (1724-1804) დაწერა სახელგანთქმული ესეი სათაურით „გავრცელებული გამონათქვამის თაობაზე: ეს შესაძლოა სწორი იყოს თეორიულად, მაგრამ არაფრად ვარგა პრაქტიკაში“. კანტი ორივე მხარეს, პრაქტიკოსთა მოძულეებსაც და თეორეტიკოსთა მოძულეებსაც აიძულებს სარკეში ჩაიხედონ, რათა დაინახონ რაოდენ უგუნურია მათი ცალმხრივი თვალსაზრისი. თეორია არ არის „ანტიპრაქტიკა“, არ არის პრაქტიკაზე ამალმებული რამ, არ არის პრაქტიკისგან განდგომა“ (მიულერ-მერბახი 2010: 34).

ზუსტად ამავე აზრის არის მე-12 საუკუნის ჩვენი პოეტიც.

* * *

უალრესად მნიშვნელოვანია ის ამბავიც, რომ რუსთაველის სიბრძნე მოვლენებისადმი დიალექტიკურ მიმართებას გულისხმობს. (მოვლენებისადმი დიალექტიკური მიმართება გვესმის როგორც **ფორმალური ლოგიკის ინერციის დაძლევა აზროვნებასა და ქმედებაში**).

მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი დიდი ინტერესით აკვირდება ნეგატიურობის პრინციპის მოქმედებას. „ჰეგელის მიხედვით, დიალექტიკური აზროვნება არსებითად იმგვარი აზროვნებაა, რომლისთვისაც ნეგატიურობის პრინციპი ისეთივე ფუძემდებლური ძალის მქონეა და ისეთივე ნამდვილია, როგორც პოზიტიურობის პრინციპი“ (დიმერი 1976: 17).

ეს მსოფლალქმა, რომელიც ე. წ. „სალ აზრს“ ეწინააღმდეგება (რის გამოც იგი ესოდენ იშვიათია კაცობრიობის ისტორიაში) მთელ პოემას გამსჭვალავს და ხშირად პარადოქსული აფორიზმების სახით არის გამოთქმული: „რასაცა გასცემ შენია, რასც არა დაკარგულია (რუსთაველი 1988: 16), „ღმერთმან ერთი რათ აცხოვნოს, თუ მეორე არ წაწყმიდოს“ (რუსთაველი 1988: 50), „მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო?“ (რუსთაველი 1988: 136) და სხვ. და სხვ.

ერთობ მკაფიოდ და თანაც მაღალმხატვრულად არის განმარტებული ნეგატიურობის პრინციპის ფუძემდებლური როლი ვარდის პარაბოლაში:

ვარდსა ჰკითხეს: „ეგ ზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად?
მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოვნა შენი რად არს ჭირად?“
მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად:
ოდეს ტურფა გაიფედეს, არლარა ღირს არცა ჩირად“.
(რუსთაველი 1988: 136)

აქ ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ეკლის აპოლოგია – აქ ეკალი მნიშვნელობით არსებითად ვარდს უთანაბრდება, თუმცაღა, ცხადია, მინუს ნიშნით.

ამ პარაბოლით გამოთქმული სიბრძნე დიალექტიკური ხასიათისაა და იგი დაპირისპირებულთა ურთიერთგამსჭვალვის კანონს ემყარება, რაც ფორმალური ლოგიკის პოზიციიდან გაუგებარია, მაგრამ სინამდვილის ღრმად წვდომის შედეგია და უკეთ ასახავს რეალობას, ვიდრე „სალი აზრი“.

თანმიმდევრულ და ღრმა დიალექტიკურ აზროვნებას უკავშირდება პოემის ავტორის დაკვირვება დადებითი სტრესორის უარყოფითი ზემოქმედების შესახებ, როდესაც მეტისმეტად სასიხარულო შეტყობინების მიწოდებასთან გვაქვს საქმე. ეს მკაფიოდ ჩანს ორ აფორიზმში, რომლებზეც ყურადღება მიგვაქცევინა მაია ცერცვაძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით (ცერცვაძე 2016: 17). ორივე აფორიზმი იმ ეპიზოდში გვხვდება, სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ აუწყა ავთანდილმა ტარიელს ნესტანის პოვნის თაობაზე.

ავთანდილი წინდაუხედავად მოიქცა, სულმა წასძლია და მეგობარს შეხვედრისთანავე სასწრაფოდ გაუმხილა ნესტანის პოვნის ამბავი („მის ამბვისა დაყოვნება ველარ გასძლო, აუჩქარდა“. – რუსთაველი

1988: 205), თან სატრფოსგან გამოტანებული ნიშანიც აჩვენა, იმ რიდის ჩამონაჭერი, რომელიც ტარიელმა ერთ დროს სახსოვრად გაუგზავნა ნესტანს ასმათის ხელით. ამ აჩქარებამ კინაღამ საბედისწერო შედეგი გამოიღო: მეტისმეტი სიხარულისგან ტარიელმა გონება დაკარგა („სულნი გაექცეს, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან“. – რუსთაველი 1988: 205), ავთანდილი მიხვდა, რა შეცდომაც მოუვიდა და თავბედი იწყებდა ამის გამო:

პირსა იხოკს, ღანვთა სისხლი ჩასდიოდა მისსა მჭვრეტსა:
„რაცა ვქმენო, არ უქმნია არცა შმაგსა, არცა რეტსა;
წყალი სწრაფით რად დავასხი ცეცხლსა, ძნელად დასაშრეტსა!“

და აქ თვითკრიტიკულად განწყობილი ავთანდილი ერთობ საყურადღებო რამეს ამბობს:

ჩქარად ეცეს, ვერ გაუძლებს გული ღბინსა მეტის-მეტსა.

(რუსთაველი 1988: 206)

ძლივს მოასულიერა ავთანდილმა მეგობარი ტარიელისვე მოკლული ლომის სისხლის გულზე ჰკურებით.

(ამ ეპიზოდს ღრმად აანალიზებს თამაზ ვასაძე:

„ავთანდილის მიერ ნესტანის რიდის და წერილის ნაჩქრევად გამოჩენა ტარიელს გონებას აკარგვინებს. ავტორი დაგვანახვებს, რა ძლიერია ადამიანში ირაციონალური სანყისი – ავთანდილი, ასეთი წინდახედული, თავშეკავებული, გონიერი და გონიერებისკენ ტარიელის მომწოდებელი, უძლურია ემოციური იმპულსის წინაშე, სწრაფად ამცნოს სასიხარულო ამბავი მეგობარს (...).

ადამიანის „გულის“ ირაციონალურობა მკვეთრად ვლინდება იმაშიც, რაც ტარიელს ემართება – ეს კაცი ტანჯვამ ვერ მოკლა და შეიძლება აბსურდულად მოკლას სიხარულმა. რუსთაველი ადამიანს უყურებს როგორც გამოცანას, როგორც პარადოქსულ არსებას, რომელიც თვით ბედნიერებამაც შეიძლება დატანჯოს (...). ეს განპირობებულია ადამიანის ფსიქიკის სირთულით (...). ადამიანის ბუნების პარადოქსულობაზე ავტორი საგანგებოდ მჯელობს: „ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცვივიან, ზაფხულის მზისა სიახლე დასწავს, გვალვასა ჩივიან, მაგრა მას ზედა ბულბულნი ტურფასა ხმასა ყივიან, – სიცხე სწავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯელვე სტკივიან“ (...).

ცხოვრებამ ავთანდილს კიდევ ერთი მკაცრი გამოცდა ჩაუტარა, ადამიანის ყოფიერების ამოუნურავ სირთულეს კვლავ შეაჯახა. ტარიელთან ურთიერთობის მეშვეობით ის ამჯერადაც ეზიარება ადამიანის არსების ღრმა და მნიშვნელოვან მხარეებს. ამავე დროს ავთანდილი თავისთავსაც მოულოდნელი კუთხით ხედავს, თვითშეცნობის პროცესს აგრძელებს. ჩვენც ამ თითქოსდა სრულყოფილ პერსონაჟს სხვაგვარად აღვიქვამთ – იგი თავისუფალი არ არის ჩვეულებრივი სისუსტისგან, რაც კი არ აკნინებს, არამედ სიმპათიურობას მატებს მას, ადამიანურად უფრო მომხიბვლელს ხდის“. – ვასაძე 2011:367-368).

ახლა წავიკითხოთ ერთი ადგილი გამოჩენილი კანადელი ენდოკრინოლოგის, მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მეცნიერის, სტრესების თეორიის შემქმნელის ჰანს სელიეს ნიგნიდან, რომლის სათაურია „სტრესი დისტრესის გარეშე“:

„სტრესი არის ორგანიზმის არასპეციფიკური პასუხი მის მიმართ წაყენებულ ნებისმიერ მოთხოვნაზე (...).

სტრესული რეაქციის თვალსაზრისით მნიშვნელობა არა აქვს სასიამოვნოა თუ უსიამოვნო ვითარება, რომელსაც შევეჩქებთ. მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ გადანყოფისა და ადაპტაციის მოთხოვნის ინტენსიურობას“ (სელიე 1982: 27). ამის ნათელსაყოფად სელიეს ასეთი მაგალითი მოჰყავს:

„დედა, რომელსაც შეატყობინეს, რომ მისი ერთადერთი ვაჟი ომში დაიღუპა, განიცდის საშინელ სულიერ ძრწოლას. თუ მრავალი წლის შემდეგ აღმოჩნდება, რომ ცნობა მცდარი ყოფილა და შვილი საღსალამათი შემოვა ოთახში, დედას უძლიერესი სიხარული დაეუფლება. ამ ორი მოვლენის სპეციფიკური შედეგი – მწუხარება და სიხარული – სრულიად განსხვავებული, მეტიც, ურთიერთსაპირისპიროც კი არის, მაგრამ მათი სტრესორული ზემოქმედება – არასპეციფიკური მოთხოვნილება ახალ ვითარებასთან შეგუებისა – შეიძლება ერთნაირი იყოს“ (სელიე 1982: 27-28).

ჰანს სელიეს თეორიის ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ მისი საშუალებით ბევრი ფიზიოლოგიური პროცესი ახალი კუთხით იქნა დანახული, ნათელი მოეფინა ბევრ ბუნდოვან საკითხს.

3. სელიეს უდიდესი აღმოჩენა ისაა, რომ თურმე როგორც დადებით, ასევე უარყოფით ემოციებზე ადამიანის ორგანიზმი ერთნაირად რეაგირებს (ამას ნიშნავს „ორგანიზმის არასპეციფიკური პასუხი მის მიმართ წაყენებულ ნებისმიერ მოთხოვნაზე“), კერძოდ, ყველა შემთხვევაში საჭირო ხდება შეგუება, რაზედაც იხარჯება სასიცოცხლო ენერჯის ნაწილი, რომელიც მერე აღარ აღდგება. ამით ადამიანის

მრავალფეროვან ემოციებს ჰ. სელიემ „საერთო მნიშვნელი“ მოუნახა, რასაც დიდი პრაქტიკული ღირებულება აქვს მედიცინაში.

ეს ეპოქალური მიგნება კარგა ხანს გაუზიარებელი რჩებოდა. ჰ. სელიე წერს: „მედიცინა დიდხანს არ ცნობდა ასეთი სტერეოტიპული პასუხის არსებობას. უაზრობას ჰგავდა ის ამბავი, რომ სხვადასხვა ამოცანა, ფაქტობრივად, ყველა ამოცანა, ერთნაირ პასუხს ითხოვს“ (სელიე 1982: 28).

რუსთაველმა შესანიშნავად იცის ეს ყოველივე.

ზემოთ ციტირებულ დაკვირვებას – „ჩქარად ეცეს, ვერ გაუძლებს გული ლხინსა მეტის-მეტსა“ – მალევე, სამი სტროფის შემდეგ, მოსდევს ამ აზრის განმამტკიცებელი აფორიზმი:

სიცხე სწავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯელვე სტკივიან.

(რუსთაველი 1988: 206)

„წყლულნი ორჯელვე სტკივიან“ სელიეს ტერმინოლოგიით იქნება *ორგანიზმის არასპეციფიკური (სტერეოტიპული) პასუხი ურთიერთსაპირისპირო მოვლენების მიერ ორგანიზმისთვის წაყენებულ მოთხოვნებზე*. კონტექსტის გათვალისწინებით, ამ აფორიზმში „სიცხე“ მეტაფორულად დიდ სიხარულს გამოხატავს, ხოლო ყინვა – დიდ მწუხარებას. ესენი ურთიერთსაპირისპირო განცდებია, მაგრამ მათი სტრესორული ზემოქმედება – არასპეციფიკური მოთხოვნილება ახალ ვითარებასთან შეგუებისა – ერთნაირია.

ეს აფორიზმი ხატოვანი ფორმით გვეუბნება იმასვე, რასაც ჰანს სელიე სხვა ადგილას ამ სიტყვებით გადმოსცემს:

„ყველაფერი, სასიამოვნო და უსიამოვნო, რაც სიცოცხლეს ინტენსიურობას ჰმატებს, სტრესის (ორგანიზმის ცვეთის) დროებით გაძლიერებას იწვევს. მტკივნეული დარტყმა და ვნებიანი კოცნა შესაძლოა ერთნაირად სტრესული იყოს“ (სელიე 1976: 137).

დამოწმებანი:

გოეთე 1981: Goethes Werke in zwölf Bänden, 7. Band. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981.

დიმერი 1976: Diemer, A. *Elementarkurs Philosophie*. Dialektik. Düsseldorf. Wien: Econ Verlag, 1976.

ვასაძე 2011: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. ტექსტის კომენტარების და ანალიტიკური გზამკვლევის ავტორი თამაზ ვასაძე. თბილისი: „დიოგენე“, 2011.

კვატაია 2004: კვატაია მ. „ვიქტორ ნოზაძის „ვეფხისტყაოსნის სიბრძნისმეტყველება“. კრებულში: „სული – მარად საქართველოზე მაფიქრალი“. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2004.

მარკუზე 2005: Marcuse, H. *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.* Aus dem Englischen von Alfred Schmidt. 5. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005 // ელექტრონული ვერსია: https://www.dtv.de/_files_media/title_pdf/leseprobe-34084.pdf

მიულერ-მერბახი 2010: Müller-Merbach, H. *Theorie und Praxis – Feinde oder Freunde?* // Zeitschrift „Technologie & Management“, 04.2010. // ელექტრონული ვერსია: http://www.vwi.org/uploads/media/2010_04_Theorie_und_Praxis.pdf

ნოზაძე 1976: ვიქტორ ნოზაძე. *სიბრძნისმეტყველება*. ჟ. კავკასიონი, № XVIII, 1976.

რუსთაველი 1988: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1988.

სელიე 1976: Selye, H. *Stress without Distress. Psychopathology of Human Adaptation.* New York: Springer Science + Business Medis, 1976.

სელიე 1982: Селье, Г. *Стресс без дистресса*. Москва: Издательство «Прогресс», 1982.

ცერცვაძე 2016: ცერცვაძე მ. *ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფიქრები*. ჟ. ანეული, № 3. 2016.

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin” of the XXI Century Interpretations of Postmodern Era

In the 1970s formation of a new cultural paradigm was obvious. The paradigm was called the Postmodern. Unlike the époque of Modern, the postmodern consciousness does not deny the achievements of the past, but its fundamental thesis – ‘Everything is acceptable!’ implies fluctuation of any paradigm.

The new trend extended to the translation practice and translated text in the 21st century is distinguished with its attempt to develop new strategies of translation.

The paper analyzes 5 new Russian translations of “The Knight in the Panther’s Skin”, published in recent years. Particular attention is paid to the interpretative innovations of the poem as well as experimental attempts of unification of translation strategies and innovative publishing technologies.

Key words: Shota Rustaveli, Russian translations, Postmodern Era.

ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

Руставелиана XXI века: интерпретации эпохи постмодерна

Вступление

Темой нашей сегодняшней беседы являются изданные в XXI веке новые переводы поэмы Шота Руставели «Вепхисткаосани», более известной русскоязычному читателю как «Витязь в тигровой шкуре». Однако прежде чем перейти к рассмотрению специфики этих переводов хотелось бы отметить, что русская Руставелиана насчитывает уже более полутора веков, на протяжении которых сложились определенные традиции перевода поэмы.

Впервые русскоязычный мир узнал о существовании «грузинской поэмы» в начале XIX века из книги писателя-богослова, префекта Александро-Невской Лавры Евгения Болховитинова «Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии» (СПб., 1802г.), в которой подробно описана поэма (см.: К истории...2007: 390). Через 2 года (в 1804 г.) труд Е.Болховитинова был переведен на немецкий язык. Он «сыграл важную роль в выработке взглядов о Руставели как в России, так и за рубежом» (Имедашвили 1957: 5). Сведения из этого труда (об эпохе царицы Тамар и о самом произведении) были использованы Я.Лангеном в его «Описании Кавказа с кратким историческим и статистическим описанием Грузии» (на русском языке труд издан в 1805г.) и Н.М. Карамзиным в «Истории государства Российского» (1818 г., т. VI).

В 50-ых годах XIX века появляются публикации первых переводов на русский язык отрывков из поэмы. Это переводы И.Бардтинского «Таризель.

Барсова кожа» (в петербургском художественно-литературном журнале «Иллюстрация» №№ 6-7 за 1845г.) и И.Евлахова (в газете «Кавказ», в №15 за 1846г.). Тогда же в критике разгорелась острая полемика по поводу того, что важнее сохранить при переводе – «дух» или форму? Споры сразу же обрели общетеоретический характер. В частности, в рецензии на публикацию отрывка из III главы поэмы в переводе И.Евлахова составитель «Грузино-русского словаря» проф. Д.И.Чубинашвили, подготовивший подстрочник для частичного перевода И.Бардтинского, писал: *«Чтобы перевести «Вепхисткаосани» хорошо и достигнуть классической цели труда, надо сохранить в переводе все отличительные свойства подлинника: перевести иначе, значит пересказать только содержание поэмы. Силу впечатлений оригинала составляет, конечно, содержание его драмы, но рассказ драмы, облеченный в одежду мыслей, выражающих современность, в гармонию звука и игру фраз, свойственных языку и вкусу, наконец, в теплоту и наивность, с которыми она связаны действующим лицом и переданы автором. Отнимите все это – останется труп. Автор исчезнет в изуродованной пародии своего творения, и что же приобретет словесность? – ничего...»* (Чумбуридзе 2003: 106-107) На что переводчик возражал: *«Дело не в буквальности перевода, но в том чтобы усвоить мысль, чувство, картинность и красоту слова подлинника, переплавить все это в горниле поэтической души и вылить с теми же достоинствами в естественные формы языка, которому усвоаем творение. Вот задача для переводчиков!»* (Чумбуридзе 2003: 108).

На сегодняшний день известно уже более шестидесяти русскоязычных переводов (включая прозаические и частичные), в том числе десять полных поэтических переводов. Это общеизвестные: К.Бальмонта – 1933г., Г.Цагарели – 1937г., П.Петренко – 1938г., Ш.Нуцубидзе – 1941г., Н.Заболоцкого – 1958г.; малоизвестные (современные) – Г.Девдариани – 2004г., А.Халваши – 2015г., а также, опубликованные лишь частично переводы Н.Мзареулова (Реулло), К.Ованова и неопубликованный – В.Джорджикия (см.: Андгуладзе 1969). Большинство переводов было создано в XX веке, но на рубеже XX-XXI веков внимание переводчиков к поэме Руставели значимо активизируется.

В научной литературе неоднократно высказывалась мысль о том, что, поскольку каждый перевод дает лишь частичную интерпретацию оригинала, переводы подвержены «старению» не только в языковом плане, но и в плане представленных в них интерпретаций: любое серьезное изменение

общекультурной ситуации и связанная с ним эволюция литературных традиций ведет к трансформации переводческих норм и оказывает существенное воздействие на представление об адекватности перевода.

Великие произведения содержат множество смыслов, и добываясь максимальной близости к оригиналу, каждый переводчик прежде всего определяет приоритеты – что представляется ему наиболее важным в переводимом тексте? Все они по-своему передают ритм, дух и стиль поэмы, но при этом что-то «теряют» в зависимости от того, на какой именно из этих составляющих было сконцентрировано основное внимание. Соблюдение главного принципа переводческой деятельности (близость к оригиналу) оказывается в прямой зависимости от выбора переводчика, и именно здесь наиболее явно проявляется его творческое и личностное «Я». Нередко при этом имеет место процесс реконструкции «скрытых смыслов», подразумевающий не только историко-грамматическую, но и «интуитивную реконструкцию» (термин Ф.Шлейермахера). В итоге созданный переводчиком «новый текст» всегда содержит отпечаток мировоззренческих и эстетических установок сознания переводчика, его творческого «Я», которое испытывает влияние философско-эстетических норм эпохи создания перевода.

I. Постмодерное сознание и переводческая деятельность

Наша эпоха – это сложное, во многом противоречивое явление. В зависимости от ракурса исследований ее обычно характеризуют как *постиндустриальное общество, информационное общество, общество потребления, массовое общество* или как *эпоху глобализации*. Говоря же о специфике культурных отношений нашего времени, мы привычно апеллируем к понятию *эпоха постмодерна*. Маркеры смены культурной парадигмы (модерн → постмодерн) становятся явными к 70-ым гг. прошлого века. В отличие от модерна, постмодерн не декларирует отказа от принципов предыдущей эпохи, однако сознание личности эпохи постмодерна характеризует полная раскрепощенность: в нем «глубоко укореняются принципы плюрализма, децентрации, фрагментарности, которые базируются на принципе разнообразия» (Радугин ... 2014: 89). Соответственно, для постмодерного сознания становятся невозможными «стандартные решения и действия». Ведущим становится принцип:

«Приемлемо все!», что, в конечном итоге ведет к полному отказу от нормативов и канонов любого типа.

В переводческой деятельности новый тип мироощущения проявляется довольно-таки поздно – к концу XX века, что с учетом специфики переводческой деятельности представляется вполне закономерным, особенно в т.н. постсоветском пространстве, ареал которого занимает особое место на современной культурной карте человечества. После распада Советского Союза в этой части света ко всем вышеназванным процессам добавляется активизация процессов самоидентификации, поисков новой (не советской) культурной идентичности (образование новых культурных сообществ), выработки новых принципов сосуществования различных культур во вновь образованных независимых государствах, которым сопутствует обострение межнациональных и этнических противоречий. Соответственно резко возрастает необходимость межкультурного диалога и поисков взаимопонимания.

На протяжении многих веков именно перевод, будучи неотъемлемой частью межкультурной коммуникации, способствовал созданию единого пространства общечеловеческой культуры*. В активном словаре современного грузинского языка перевод так и называется – თარგმანბო / *targmani*/. Сама лексема явно указывает на еще более древнее иудейское «таргумим». «У иудеев уже ко времени Эздры (сер 5 в. до Р.Хр.) возник обычай публично читать Пятикнижие, а затем отрывки из Пророков, чтение сопровождалось переводом текста на народное наречие. Отсюда возникли халдейские, вернее, еврейско-арамейские переводы (таргумим)...» (Православная...1993: 230). Таким образом, «таргумим» – это перевод, вернее, толкование/объяснение. Это древнее слово пронесло сквозь века устойчиво зафиксированную в культурной ментальности различных народов суть понятия: основная функция перевода – это *объяснить*. В древности на Руси переводчика называли «толмач», т.е. толкователь чужих мыслей. Толковый «Словарь грузинского языка» XVII в. также объясняет слово თარგმანბო /*targmani*/ (перевод) как «толкование иносказательного слова» (Орбелиани 1993: 301). В наше время «объяснить» – это прежде всего облегчить читателю *понимание другого* как *иного*, но не *чужого* при всей его инаковости. Соответственно, наблюдаются колебания в сетке переводческих приоритетов – на первый план выдвигается герменевтическая функция перевода – *понимание* текста оригинала.

* Об истории теоретического осмысления перевода в Грузии см.: (Модебадзе... 2008: 116-121).

Следует особо оговорить, что грузино-русская переводческая деятельность изначально жестко нормировалась позицией принимающей культуры, т.е. все переводимые тексты подвергались значительной доместикизации (культурной адаптации) в соответствии со спецификой рецепции русского читателя. Кроме того, в советскую эпоху на переводчиков оказывала определенное воздействие государственная издательская политика (система госзаказов) и определенные государственной идеологией идейно-художественные нормативы, что отразилось и на вариативности интерпретации текста оригинала.

В отличие от советской эпохи в изданиях XXI в. полностью раскрылась раскрепощенность постмодерного сознания: вместо «ознакомления советского читателя с памятником грузинской культуры» переводческим приоритетом в наше время становится стремление заменить *знание* о поэме *пониманием* текста оригинала.

Знаменательно, что желанием *открыть* читателю смысловое богатство поэмы движимы и российские издатели: в частности, по редакторскому проекту писателя, поэта и переводчика Натальи Соколовской был осуществлен уникальный российско-грузинский проект, результатом которого явилось 2 переиздания поэмы:

2007 г. – двухтомник-билингва «Витязь в тигровой шкуре» (Вита Нова, Санкт-Петербург);

2014 г. – «Вепхисткаосани (Витязь в тигровой шкуре). Подлинная история» (изд-во «Симпозиум»).

Уверенные в том, что «до недавних пор эта книга <...> в России оставалась одним из самых известных, но не прочитанных литературных памятников, потому что, несмотря на титанический труд поэтов-переводчиков, многие важные смыслы остались за пределами русских стихотворных версий»*, издатели опубликовали не поэтический, но приравненный к подстрочнику прозаический перевод Сол. Иорданишвили (1933)**, сопроводив его научным аппаратом***, который призван помочь читателю преодолеть культурный и хронологический барьеры и открыть утраченную в период господства советского госатеизма философско-религиозную глубину смыслового богатства поэмы.

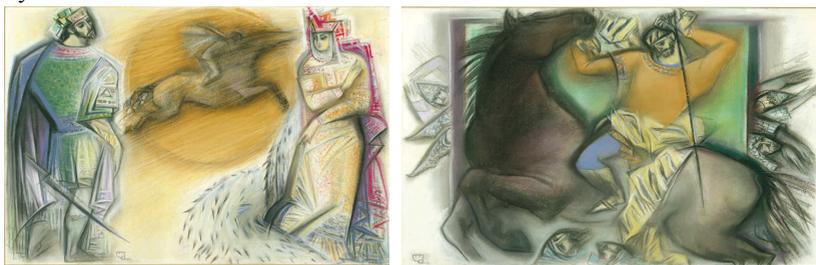
* Из рекламной аннотация: <https://www.livelib.ru/book/1001108115>

** Перевод был отредактирован и издан в 1966 г. Этим текстом в качестве подстрочника (рукописным оригиналом «Самиздата» и изданием 1966 г.) пользовались многие переводчики XX в., не знавшие древнегрузинского языка.

*** *Предисловие* Т.И.Чиладзе, *Послесловие* и *Комментарии* Н.В.Сулава, *Примечания* И.И.Модебадзе.

Издательское кредо отражено даже в заглавии книги – *Подлинная история*. И если двухтомник 2007 года вышел в дорогостоящем подарочном формате, то издание 2014 года ориентировано на самый широкий круг читателей*.

Особо следует отметить новизну стиля иллюстрирования издания. История иллюстрирования поэмы наглядно подтверждает высказанный нами тезис – трансмутация – перекодировка текста с вербального на визуальный канал восприятия – во многом зависит от общекультурных установок эпохи создания иллюстраций. Так в XVII в. Мамука Тавакарашвили создает иллюстрации в стиле персидских миниатюр; в созданных на рубеже XIX-XX вв. картинах Мих. Зичи, подчеркивающих «восточность» поэмы, можно уловить отголоски ориенталистских установок. Свойственный началу прошлого века отблеск неуловимой таинственности отличает картины Ладо Гудиашвили, работы же советской эпохи, при всем их многообразии характеризуются или монументальной реалистичностью, или тяготеют к сказочности, что созвучно восприятию поэмы советским читателем. Интересный факт – выполненные нежной пастелью картины Серго Кобуладзе (1935-1937), как правило, издавались в чернобелом варианте, что значимо меняло их эмоциональную окраску. Иллюстрации же, выполненные в XXI веке Лореттой Абашидзе-Шенгелия, не вписываются ни в один из этих канонов: налицо нарушение устоявшихся нормативов рисунка, смелое экспериментирование цветом, полная раскрепощенность творческого воображения, что, вместе взятое, придает совершенно особую ауру современному прочтению поэмы и полностью отвечает замыслу издателей – разбить устоявшийся канон восприятия поэмы и поведать русскоязычному читателю «истинную историю» героев Руставели:



* Сравним стоимость книг к моменту написания статьи: номерной экземпляр двухтомника в кожаном переплете издательства Вита Нова – 24 200 руб. (около 374 \$ США или 335 евро), а экземпляр издательства «Симпозиум» – 639 руб. (около 10 \$ США или 9 евро).

II. «Вепхисткаосани»: интерпретации XXI века

В Грузии в XXI века издано 5 новых текстов поэмы русским языком: два полных поэтических перевода (Г.Девдариани – 2004 г., А.Халваши – 2015 г.), один частичный перевод (К.Гулисашвили – 2015 г.), один краткий (2014 г.) и один адаптированный для юношества (2011 г.).

Полные поэтические переводы поэмы роднит то, что их создатели, не являясь профессиональными поэтами-переводчиками, движимы единым стремлением – «переломить» созданную грузинской наукой парадигму восприятия текста Руставели.

Как известно, скудость свидетельств о биографии поэта XIIв., окружив его имя будоражащим воображение ореолом тайны, породила множество легенд и домыслов. Переводя поэму, **Георгий Девдариани** много размышлял о личности Руставели. «Не скрою, во время работы у меня сложилось свое представление об облике поэта: он виделся мне молодым человеком с одухотворенным лицом, высоким челом мыслителя и лучезарным взглядом, поэтом, умеющим постигать красоты этого брэнного мира и облекать их в поэтические строфы» (Девдариани 2004: 8), – признается переводчик. В его интерпретации четко прочитывается сомнение в традиционных представлениях о Руставели: увлеченный разгадкой тайны авторского псевдонима, переводчик предлагает читателю задуматься над тем, что «исключать не следует» и очень романтическую, но ничем научно не подтвержденную гипотезу о том, что под псевдонимом «Руставели» мог скрываться влюбленный в свою кузину царевич Демна Багратиони*. Интерпретируя текст с этой позиции, он фиксирует внимание читателя на тех местах, которые могут быть истолкованы в пользу этой неканонической версии (см. Модебадзе 2012: 90-103).

Внимание **Арчила Халваши** привлек иной спорный вопрос руствелологии – его не удовлетворял выверенный текстологами академический текст оригинала. Как известно, до нас дошли лишь довольно-таки поздние рукописи поэмы (около 180 полных и фрагментарных), в которых немало искажений и созданных интерполяторами дописок. На протяжении столетий текст поэмы постоянно уточнялся**. Вопрос об авторстве

* Демна Багратиони – сын старшего брата царя Георгия III, отца Тamar.

** Еще при подготовке первого печатного издания «Вепхисткаосани» (1712) перед ее издателем и первым комментатором царем Вахтангом VI остро стояла задача восстановления первоначального текста.

некоторых отрывков или глав поэмы нередко становился предметом острых научных полемики, и, естественно, интерпретация поэмы переводчиками во многом определялась тем, какой вариант текста был признан текстологами адекватным оригиналу к моменту создания перевода.

Профессиональный филолог, А.Халваши задался целью создать на русском языке «полный текст поэмы, сохранившийся в рукописях XVI-XIX веков» (Халваши 2015: 22) с соблюдением ритмики оригинала (16-сложного шаири). Переводчик проделал двойную работу – составил «Критический текст оригинала», дополненный не вошедшими в академический текст отрывками, и создал его перевод. Книга издана по принципу билингва (зеркального отражения) и содержит тексты на грузинском и русском языках со сложной системой двойной нумерации строф (академического и неакадемических текстов)*. Издание дает возможность русскоязычному читателю ознакомиться с иным вариантом сюжета поэмы и составить представление о вариативности рукописного наследия Руставели.

К. Гулисашвили уже много лет живет в США. Его перевод 1-ой и 2-ой глав поэмы также ориентирован на максимальное приближение к тексту оригинала и исправление допущенных предшественниками неточностей. В этом переводе привлекает внимание тот факт, что переводчик идет по пути универсализации – адаптации текста к специфике рецепции разбросанных по всему земному шару русскоязычных читателей. Прежде всего это проявляется в лексических экспериментах – использовании синонимических рядов, составленных из лексем – маркеров различных культурных ареалов:

Ростеван – *король, царь* («царские руки»), *государь, правитель, повелитель, владыка*;

Тинатин – *царевна* (но не *королева*), *владычица*;

Автандил – *полководец, витязь, спасет*.

Имеются и прямые замены:

амирспасалар → *ратный министр*,

охотники → *звероловы*.

Подчеркивая таким образом универсальность геокультурного ареала поэмы, переводчик расширяет его от границ цивилизованного мира эпохи Руставели до безграничности современного мира – мира эпохи культурной глобализации.

В 1962 г. при АН Грузии была основана «Комиссия по установлению текста «Вепхискаосани»», результатом деятельности которой явились т.н. академические издания текста поэмы.

* Переводчик пользовался как текстами академических изданий, так и четырехтомника «Варианты рукописей «Витязя в тигровой шкуре», отрывки, Тбилиси, 1960-1963.

В 2014 г. издательством «Некери» (Тбилиси) была выпущена книга «Шота Руствели. Облаченный в шкуру тигра». Это краткий пересказ поэмы, выполненный в поэтической форме писателем и переводчиком **Георгием (Гугули) Кебурия**. Книга включает авторское эссе «Мир Руставели». Она украшена репродукциями иллюстраций, знакомых читателям по многочисленным изданиям XX века (С.Кобуладзе, И.Тоидзе, М.Зичи) и призвана «приобщить» к грузинской культуре самый широкий круг читателей (Руставели 2014).

Особого внимания заслуживает адаптированное для юношества издание 2011 года – «Витязь в тигровой шкуре. Необыкновенное путешествие в эпоху Шота Руставели» (Витязь...2011)*. Выше мы подчеркивали, что постмодерное сознание стремится к освобожденное от любого диктата, однако коммерциализация книжного рынка диктует свои правила игры, и в этом издании проявился экспериментальный характер поисков стимулирования читательского интереса. Книга сконструирована с использованием техники



bookbuilding и представляет из себя микс краткого прозаического пересказа сюжета поэмы, отрывков из известных поэтических переводов К.Бальмонта, Ш. Нущубидзе, П.Петренко и Н. Заболотского, а также написанных в увлекательной форме вставок общепознавательного характера

* Автор идеи, адаптированного и познавательного текста Рамаз Чилаиа. Книга вышла на грузинском, английском и русском языках.

об эпохе создания поэмы и мире Руставели, красочных иллюстраций, кармашков-вкладышей и встроек в стиле детских книжек с сюрпризом. Издание рассчитано привлечь внимание подрастающего поколения самых различных возрастных групп.

Выводы:

Подводя итог, можно сказать, что освобожденное от диктата социалистического канона постмодерное сознание переводчиков конца XX века стремится приобщить читателя к *пониманию* оригинала, акцентируя приоритет трансляции «духа» поэмы (и эпохи ее создания), и ради этого экспериментирует с «формой».

Переводческие эксперименты отличаются многообразием, намечается тенденция к синтезу переводческих и издательских инноваций, основная цель которых трансляция оригинала с сохранением специфики его культурной *дружости* и декодировка текста с позиции *другой не чужой*, т.е. фиксируется наличие смещения в сетке переводческих приоритетов.

ЛИТЕРАТУРА:

Андгуладзе 1969: . Андгуладзе Л.Н. Неизвестные переводчики «Витязя в тигровой шкуре». *Литературные взаимосвязи*, т. II. Тбилиси: Мецниереба, 1969, стр. 366-378.

Витязь ... 2011: «Витязь в тигровой шкуре. Необыкновенное путешествие в эпоху Шота Руставели». Тбилиси: «Палитра 1», 2011.

Девдариани 2004: Девдариани Г. *«От автора перевода». «Руствели. Вепхисткаосани»*. Перевод Георгия Девдариани. Тбилиси, 2004.

Имедашвили 1957: Имедашвили Г. *Руствелологическая литература*. Тбилиси: «Мерани», 1957 (на груз.яз.).

К истории ... 2007: *К истории русских переводов «Вепхисткаосани» – Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре*, книга II. СПб.: ВИТА НОВА, 2007.

Модебадзе 2012: Модебадзе И.И. «Руствели. Вепхисткаосани». Перевод Георгия Девдариани. *VI International Symposium CONTEMPORARY ISSUES OF LITERARY CRITICISM. Medieval Literary Processes, Europe, Asia, Georgia. Proceedings*. Т. I. Тбилиси: изд-во Института литературы, 2012, стр. 90 – 103.

Модебадзе ... 2008: Модебадзе, И.И., Цицишвили Т.Г. “Из истории теоретического осмысления художественного перевода в Грузии. Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания”. *Материалы международной научной конференции*. Венгрия, Печ, 2008, с. 116-121.

Орбелиани 1993: Орбелиани С.-С. *Словарь грузинского языка*. т. I. Тбилиси: «Мерани», 1993 (на груз. яз.).

Православная ... 1993: “Православная богословская энциклопедия – Христианство”. *Энциклопедический словарь*, т. I. М., 1993.

Радугин ... 2014: Радугин А. А., Гурина Е. М. *Основные характеристики эпохи постмодерна*//ОНВ. 2014. №5 (132)стр. 89. Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyie-harakteristiki-epohi-postmoderna#ixzz4GGln6Shp>

Руставели 2014: Шота Руставели. *Облаченный в шкуру тигра*. Краткий пересказ в переводе с грузинского на русский язык Георгия (Гугули) Кебурия. Тбилиси: «Некери», 2014.

Халваши 2015: Халваши, Р. «*Витязь в тигровой шкуре*» и его новый русский перевод. «Витязь в тигровой шкуре». Полная редакция. Критический текст оригинала и русский перевод Арчила Халваши. Тбилиси: «Картули цигни», 2015.

Чумбуридзе 2003: Чумбуридзе Дж. *История грузинской критики*, т. I. Тбилиси: 2003 (на груз. яз.).

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Reception of Rustaveli in the Creations of Georgian Symbolists

Rustaveli with his poem „The Knight in the Panther’s Skin“ and his mythological-legendary biography is powerful creative impulse for georgian symbolists, who were trying to update art world with new ideas and expression techniques. Rustaveli’s artistic thinking and his high quality artistical components was as a source of past tradition, system, they considered such experience, which is to be worth given a new context. “The writer of the future must unite Rustaveli and Malarme”, wrote Georgian Symbolist poet Titsian Tabidze and he outlined as a formula the future of Georgian poetry face.

Key Words: Rustaveli, Georgian, Symbolical, Poetry.

მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

რუსთაველის რეცეფცია ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედებაში

„ვეფხისტყაოსანი“ და რუსთაველი თავისი მითოლოგიურ-ლეგენდარული ბიოგრაფიით მძლავრი შემოქმედებითი იმპულსია ქართველი სიმბოლისტებისთვის, რომლებსაც მხატვრული სამყაროს გადახალისება-განახლების ერთ-ერთ წყაროდ წარსულის გამოცდილების ხელახალი აღორძინება მიაჩნდათ. რუსთაველის პოეტიკა, მხატვრული აზროვნების სისტემა, ტროპების მაღალი ხარისხი მათთვის იყო იმგვარი გამოცდილება, რომელიც უნდა მიეღოთ და ახალ კონტექსტში გადაემუშაებინათ. „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვედეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის, როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე ამავე აზრით ევროპის პრეზენტის და ფუტურის“ (ტაბიძე 2002: 91), – ასე ფორმულასავით გამოკვეთა ტიციან ტაბიძემ მომავალი ქართული პოეზიის სახეცისფერყანწელთა აზრით, სწორედ რუსთაველის პოეტიკის აღორძინება უნდა ყოფილიყო ქართული პოეზიის განახლების საფუძველი. მათთვის მოდერნიზმი ნიშნავდა „რუსთაველისა და ძველი პოეტების რენესანსს“ (გაფრინდაშვილი 2007: 53).

მეოცე საუკუნის პირველ ოცნლეულში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა ქართულ ლიტერატურაში. მოდერნისტულმა ტენდენციებმა ხელი შეუწყო ახალი ესთეტიკის დამკვიდრებას. მოდერნიზმი დაუპირისპირდა ლიტერატურაში გამეფებულ „ბატონ შაბლონს“, რომელიც „მალაყს გადადიოდა“ ქართულ მწერლობაში (ტაბიძე 2002: 88). ქართველმა მოდერნისტებმა უპირველეს ამოცანად სიტყვის ესთეტიკური ფასეულობის აღდგენა დაისახეს მიზნად. ცისფერყანწელები ფიქრობდნენ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში წმინდა ხელოვნების გატეხილი ხერხემალი სიმბოლისტებს უნდა აღედგინათ რუსთაველთან პირდაპირი კავშირით, მასთან ხიდის გადებით, ხოლო „საყრდენად“ ცნობილი ქართველი პოეტი ბესიკ გაბაშვილი გამოადგებოდათ, რომელსაც რუსთაველის პოეტიკის ღირსეული მემკვიდრედ მიიჩნევდნენ. ცისფერყანწელები ასაბუთებდნენ იმ კავშირს, რომელიც არსებობდა სიმბოლიზმსა და ნამდვილ ქართულ პოეზიას შორის (რუსთავე-

ლიდან ბესიკამდე). „ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედების, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც დღეს ქადაგებს ეს სკოლა (სიმბოლისტიკის), საქართველოსთვის ახალი არ არის. რუსთველისა და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა“, – წერდა ტიცან ტაბიძე (ტაბიძე 2002: 95). ქართველი მოდერნისტიები არც იმას იფიქრებდნენ, რომ XX საუკუნის ადამიანი განსხვავდებოდა ძველი საუკუნეების ადამიანისგან ცხოვრების წესით, მსოფლმხედველობით, ცნობიერებით, გარემოს აღქმით – ყოველივე ეს კი გავლენას ახდენდა კულტურაზე. ახალმა ცხოვრებამ ხელოვნებასაც ახალი პერსპექტივები გაუჩინა, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ „ძველი ქართული პოეტიკა“ იყო ნოყიერი ნიადაგი და წყარო მოდერნიზმისთვის. ცისფერყანწლეულები ფიქრობდნენ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ „საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერჯია“ (ტაბიძე 2002: 95), მათი შემოქმედებაც გამოირჩეოდა „შემოქმედების ინტენსივობითა“ და „მხატვრული ენერჯით“. მათთვის მთავარი იყო შეექმნათ ახალი პოეზია, როგორც სტეფან მალარმე იტყოდა, შეექმნათ იმგვარი „ლექსი, რომელიც გადაადნობს სიტყვებს ახალ, მთლიან სიტყვად, სიტყვა – შელოცვად, ინვევს საკვირველ შეგრძნებას – თითქოს ასეთი, თავისთავად საკმაოდ უბრალო ენობრივი ფენომენი მანამდე არასდროს გვსმენია და თვით ამგვარი სიტყვით აღნიშნული საგნის გახსენების პროცესიც უჩვეულო ატმოსფეროში მიმდინარეობს“ (მალარმე 1997: 7).

ტიციან ტაბიძე წერდა: „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში საფუძველი ეყრება ქართულ პოეტიკას. რუსთაველისათვის შაირობა სიბრძნის ერთი დარგია, „საღვთო საღვთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“... ამ ტექსტს ბევრი ინკვიზიტორული კომენტარი მიუღია, მაგრამ უბრალო გრამატიკული და ლოგიკური ანალიზი გულისხმობს, რომ რუსთაველისათვის სასმენლად მარგებლობა მოკლებულია იმ ვულგარულ გაგებას, რომელიც მისცეს მას უტილიტარისტებმა. ეს-თეტიკაში უფრო საგულისხმოა, რომ რუსთაველი იცავს პრიმატს მუსიკისას ლექსში, რაშიც ის ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს“ (ტაბიძე 2002: 95). რატომ აღიარებდნენ ცისფერყანწლეულები თავიანთ უპირველეს წინაპრად, რუსთაველთან ერთად, ბესიკს? ტიციან ტაბიძის აზრით, ბესიკმა გააგრძელა რუსთველის ესთეტიკური იდეალები: „ენის მუსიკალური ენერჯიის ჯადოქრობა მას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად“. საგულისხმოა, რომ ცისფერყანწლეულები, ვეროპულ თანამოკალმეთა მსგავსად, ცდილობდნენ მოდერნიზმის ფესვების ეროვნულ წიაღში დაძებნას. მათი პოეტური ძიებები მიმართული იყო

იქითკენ, რომ ენის მუსიკალური ენერგია მაქსიმალურად გამოვე-
ლინათ.

ასე რომ, რუსთველის პოეტიკის აღორძინება მათთვის ნიშნავდა:

1. სახე-სიმბოლოების უმთავრეს ღირებულებად აღიარებას მხატვრული ტექსტის სისტემაში.

2. მუსიკალურობას. „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“ (ვერლენი).

3. XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში გაღარიბებული რითმის გამდიდრებას,

4. პოეზიის რიტმის გამდიდრებას,

5. ფორმის უპირატესობის აღიარებას.

6. რეალური სამყაროდან ირეალურში გაღწევას მხატვრული სა-
ხეების საშუალებით.

7. „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ იყო ერთგვარი გამოძახილი რუსთველისეული „ტურფა ხსენებისა“ („მით შევენივნეთ ტარიელს, ტურფადცა უნდა ხსენება“), პრინციპისა, რომელიც გულისხმობდა, უპირველესად, გამოთქმის ხელოვნებას; ერთგვარ ასოციალურობას, ამბის „წყობილ მარგალიტად“ გარდაქმნის ოსტატობას.

8. აღმოსავლური და დასავლური პოეტური გამოცდილების სინ-
თეზს („ჰაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში, /ბესიკის ბაღში
ვრგავ ბოდღერის „ბოროტ ყვავილებს“, – ნერს ტიცინან ტაბიძე ლექსში
„ნიგინიდან „ქალღეას ქალაქები“).

„ფორმის გაღმერთება“, – ეს იყო ცისფერყანწელთა ერთგვარი
დევიზი და, რობაქიძის აზრით, ეს იყო რუსთველის უმთავრესი თაყ-
ვანისცემისა და ფიქრის საგანიც. რობაქიძემ 1910 წელს თბილისსა და
ქუთაისში წაიკითხა ლექციები რუსთველის პოეტიკის შესახებ, შემდეგ
ამ ლექციების მიხედვით ესკიზი დაწერა, რომელშიც ფორმულებივი-
თაა გამოკვეთილი ის ესთეტიკური იდეალები, რომლებიც ქართველი
სიმბოლისტებისთვისაც უმთავრესად იქცა. რობაქიძე ამ ლექციებში
გამოწვლილვით ანალიზებს, როგორ აქცევდა რუსთაველი ქაოსს მშ-
ვენიერ ფორმად. ამ თვალსაზრისით, ის იხსენებს ძველ ბერძნულ ხე-
ლოვნებას, რომელშიც მჟღავნდება „ელინთა ღვთაებრივი ინტუიცია“. ფორმის
სრულყოფილების თვალსაზრისით, იგი საოცარ მსგავსებას
ხედავს აფროდიტეს ქანდაკებასა და ნესტანის სახეს შორის. „მთელი
ქმნილება რუსთაველისა სხეულის სილამაზით არის აღძრული, მაგრამ
მასში არ მოიძებნება არც ერთი ხაზმოსმა, სადაც იჭრებოდეს ცხოვე-
ლური გრძნობა. ერთი მხრით: ნდომით ფრენილი ოცნება და ტკბო-
ბით აღვსილი ნალველი: „შორით ბნედა, შორით კდომა, შორით დაგვა,

შორით ალვა“; მეორის მხრით კი სრული უარყოფა ცხოველური სქესისა: „იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი“ და სწორედ ესაა ელლინური გრძნობა სხეულისა. რუსთაველის ინტუიციით სხეული არ არის უბრალო ხორცი: იგი ცოცხალი სახეა სულისა, იგი თვითონ ხილული სულია სწორედ ისე, როგორც ფორმაში მოყვანილი მარმარილო: იგიც ხომ სულდგმულია მშვენიერებაში გაქვავებული ვნებით. დიახ, სულდგმული მარმარილო – აი, მხატვრული ქმნილება რუსთაველის მიერ გრძნეული სხეულისა!“ „თუ სიყვარული უბრალო ცხოველობაა, მაშინ იგი არ არის ლამაზი, მშვენიერი; თუ იგი უსხეულო ვნებაა, მაშინ იგი არაა ცოცხალი, ხორცსხმული იგი ერთსა და იმავე დროს მშვენიერი სულის სურვილიცაა და ლამაზი სხეულის ნყურვილიც. მშვენიერი სული, ლამაზი სხეულისათვის ლტოლვილი, და ლამაზი სხეული, მშვენიერი სულისთვის ვნებული, – აი უშრეტი წყარო სიყვარულისა“ (რობაქიძე 2009: 392).

როგორც ცნობილია, სიმბოლისტათვის მნიშვნელოვანი გახდა საგანთა და მოვლენათა შორის ფარული კავშირების აღმოჩენა და სიმბოლოებში გამოვლენა. ფერის, ხმისა და სურნელის ერთიანობაში წარმოსახვა. არტურ რემბომ ხმოვნებს ფერები შეუსაბამა და ასე შექმნა საოცარი ფანტასმაგორიული ლექსები. გრიგოლ რობაქიძე ამგვარ „ექსპერიმენტს“ „ვეფხისტყაოსანში“ ხედავს: „რუსთაველმა ისიც კი იცოდა, რომ ყოველს ხმას თავისი ფერი აქვს: ავთანდილი ბრუნდება, შეხვდება ტარიელს, – და უკანასკნელს: “ნმა შაქრის ფერად გაუხდა ვარდსა, ხშირ-ხშირად პობილსა“ (რობაქიძე 2009: 393).

რობაქიძის აზრით, „ჭეშმარიტი შემოქმედი არის ის, ვინც იდეას სრულად ასახიერებს, ვინც ნამდვილ ფორმაში ასხამს შინა-არსა. რუსთაველი ამ მხრივ ნამდვილი შემოქმედი: მის აზრს სწორედ თავისი სიტყვა მოუნახავს, მისი სიტყვა სწორედ თავის ხორცში ჩამოსხმულა. რუსთაველი ბრინჯაოს ჩამომსხმელია და მარმარილოს მკვეთელი: ლექსი მისი ფოლადის მტკიცე ნაჭედი და მარმარილოს სრული ნაკვთი. დიახ, რუსთაველი სიტყვის მქანდაკებელია: თვით ბენვენუტო ჩელლინიც ვერ გამოჰკვეთდა მარმარილოში ისეთს სხეულის ნაკვთს, როგორც არის რუსთაველის კეთილი სიტყვა და სხმული ლექსი ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელა რუსთაველის მაღლიანი შემოქმედი ხელი“ (რობაქიძე 2009: 394).

„ქართულმა პოეზიამ უნდა შექმნას რუსთაველის მითი“, – წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი და, მართლაც, ცისფერყანწელების მიერ შექმნილ „ახალ მითოლოგიაში“ რუსთაველს უპირველესი ადგილი ეკა-

ვა (გაფრინდაშვილი 1990: 547. იგი ლექსში „შოთას“ წერს: „ძვირფას ბეჭდების სურნელება, ალბათ, გსმენია,/ როს თამარის წინ მოიყარე ლოცვით მუხლები,/ვეფხის პოემა შესთავაზე მას ხელუხლები/ და გვირგვინოსან წამწამების ცქერა შენია“. „თუ მომეწყინა – რუსთაველი შემომანათებს,/ და მაშინ ისევ საქართველოს გავალომავებ“ (ტიციან ტაბიძე, „დატრიალება“). „მესხმა დავასხი ვენახი, /კლდეებში ვკვეთე ტაძარი,/ წიგნი დავწერე ვეფხვისა,/ შიგ სიყვარული დავძარი“ (|გიორგი ლეონიძე, „მესხი ვარ“), „ხელში აგიღებ, გაკოცებ,/ კიდევ ჩაგკოცნი, ჩაგცქერი,/წიგნი კი არა, ჟრჟოლა ხარ/ ჩამოქაფული ჩანჩქერის“ (გიორგი ლეონიძე „ვეფხისტყაოსანს“). „ღვთის ქვეყანაში“ რა გინდა,/ თავად ღმერთი ხარ ქართლისა“... „ჩვენს მაჯას მარად აცოცხლებს შენი თქმა – ნათლის მთოვარი, შენი ღვთიური სიმღერის გამოქროლვანი, თრთოლვანი“ (გიორგი ლეონიძე „რუსთაველს“).

ვალერიან გაფრინდაშვილი წერილში „ახალი 1922 წლის ქართულ პოეზიაში“ აღნიშნავდა: „რუსთველს იმდენი გამართლება აქვს პოეზიაში, როგორც ბოდლერს. პირველი დეკადენტი სიტყვის ფორმის უეჭველად იყო რუსთველი. არც ერთი თანამედროვე ქართველი პოეტი ისეთი გაბედული ბარბაროსობით არ ეპყრობა სიტყვას, როგორც რუსთაველი. ტიციან ტაბიძემ პირველად დააყენა ანალოგია რუსთაველისა და მალარმესი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 548). ასეთი უცხო პარალელები, მაგალითად, ბოდლერი – რუსთაველი ჩვეული იყო ცისფერყანწელებისთვის. მათ ხიბლავდათ რუსთველის დამოკიდებულება სიტყვის მიმართ, როგორ ქმნიდა ის ჩვეულებრივი სიტყვებისაგან საოცარ რითმებს, მეტაფორებს, მუსიკალურობას („მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად მე ნა რხეული“). ცისფერყანწელებმა პირველად დაუკავშირეს ერთმანეთს დრო-სივრცულად ისეთი დაშორებული სახელები, როგორებიცაა: რუსთაველი და მალარმე, რუსთაველი და ბოდლერი, ბესიკი და ბოდლერი, ტიციან ტაბიძე და ჟიულ ლაფორგი და ლოტრეამონი, ხოლო ვალერიან გაფრინდაშვილმა სრულიად „დაარღვია“ ყოველგვარი „ჩარჩოები“, როდესაც ილია ჭავჭავაძეს უწოდა ქართული ლექსის როდენი, ბარათაშვილს ქართული პოეზიის ჰამლეტი, გურამიშვილს – ქართული პოეზიის ვერლენი, მისი „დავითიანი“ კი დაუკავშირა ალფრედ მიუსეს, ფრანსუა ვიიონს, ვერლენს, არტურ რემბოს და სხვ. „გურამიშვილი ენათესავება თავისი შემოქმედებით ფრანგ დეკადენტებს და მეოცე საუკუნის ქართველ პოეტებს“ (გაფრინდაშვილი 1990: 495). „გურამიშვილის სიკვდილი ჰგავს ბოდლერის „სიკვდილს“, რომელიც ფრანგმა პოეტმა მოიყვანა მასკარადში, როგორც მშვენიერი კავალერი

(„სიკვდილის ცეკვა“). გურამიშვილმა ბოდლერზე უფრო ადრე შექმნა სიკვდილის ესთეტიკა. ედგარ პოზე უფრო ადრე შექმნა გურამიშვილმა საშინელების პოეზია – ის ადიდებს სიკვდილს, როგორც პუშკინის ვალსინგამი ადიდებს ჟამს, როგორც დე-კვინსი „ღვთაებრივ ოპიუმს“. მისი ირონია სიკვდილისადმი იშვიათი მოვლენა არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში. მისი პოეზია შუაზე იყოფა – ის ბოდლერია თავისი კეთროვანი სახეებით („საუბარი სიკვდილთან“), უფრო ხშირად კი ვერლენი თავისი აქვითინებული და უიმედო ჩივილებით („სულის ამბავი“, „ანდერძი დავით გურამიშვილისა“) (გაფრინდაშვილი 1990: 496). მათ შეაჩვიეს ქართველი მკითხველის ყური სხვანაირ მუსიკას, მოახერხეს განსხვავებული პოეტური გემოვნების ჩამოყალიბება, სიმახინჯის ესთეტიზება და სხვ.

საზოგადოდ, წარსულისკენ მიხედვა უცხო არ იყო ქართული პოეზიისთვის („ძველი სახება საქართველოსი / საუკუნეთა ვუალში კრთება“, — ტიცციან ტაბიძე „ქალდეას სიზმრები“). ამავე წერილში ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „ჩვენს მოლოდინს ამხნევენს ეროვნული ხაზი ახალ ქართულ პოეზიაში. წინათ ბანალური პატრიოტიზმით განისაზღვრებოდა ეს თემა, იყო სიტყვები და არ იყო ვიზიონალური ხილვა წარსულის. ტიცციან ტაბიძემ აღმოაჩინა ქალდეა, როგორც ახალი ქვეყანა. ეს უდრის დამარხული ქალაქების, პომპეიას და გერკულანუმის აღდგენას“ (გაფრინდაშვილი 2007: 52). გაფრინდაშვილი საგანგებოდ გამოარჩევს იმ ქართველ პოეტებსა და პოეტურ ნიმუშებს, რომლებიც, მისი აზრით, ახალი პოეზიის მდინარებას ქმნიან: „ცხენი ანგელოსით“ დიდი გამარჯვებაა ქართული პოეზიის. გრიგოლ რობაქიძე „თბილისის ხერხემლით“ და „მეორე ხორალით“ ქმნის ახალ ეპოქას ქართულ პოეზიაში. კოლაუ ნადირაძე იძლევა თავის ლექსებში საქართველოს დაღუპულს და განადგურებულს. გიორგი ლეონიძემ შექმნა მითოლოგია კახეთის, რომელიც მოცემულია რუბენის სიუჟეტით და სიამაყით. ბაგრატიონების არწივი ფრთადახრილია და ნატახტარი საქართველო აწამებს პოეტის – სარაცინის ოცნებას“ (გაფრინდაშვილი 2007: 52).

ცისფერყანწლები ფიქრობდნენ, რომ როგორც „ვეფხისტყაოსანმა“ გამოავლინა ქართველი ერის რაობა, მისი ქვეშარიტი სახე სწორედ პოეზიის საშუალებით, ახალ ეპოქაშიც პოეზიას იგივე ფუნქცია უნდა შეესრულებინა. მთავარია, პოეტებს ერწმუნათ სიტყვის ძალისა და სიტყვათა ჩვეულ, გაცვეთილ მნიშვნელობებს მიღმა მათი დაფარული არსი აღმოეჩინათ („დავინყებულნი ძველ სიტყვების ვგრძნობ ანდამატებს“, — ტიცციან ტაბიძე, „ნიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“).

რუსთაველის პოეტური სამყარო ცისფერყანწელებისთვის იყო მარგალიტებით სავსე „სალარო“

პაოლო იაშვილი რუსთაველს „გრძნეულად“ მოიხსენებდა („უეცარი ლექსი-პოლონეთს“) და ცდილობდა მისი ტრადიცია, სიტყვებისთვის მაგიური მნიშვნელობები მიენიჭებინა, ღირსეულად გაეგრძელებინა. პაოლოს „ვეფხისტყაოსნის“ ავთანდილს ადარებდნენ მეგობრები, ხიბლავდათ მისი მზიურობა და სამყაროს უჩვეულო მგრძნობელობა. ამიტომაც „ავტოპორტრეტი“ თუმცა გამოკვეთს მსგავსებას ოსკარ უაილდსა და ბოდლერთან, მაგრამ პოეტურ ნადიმს თავის წინაპართან მართავს:

ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი,
შეგხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყვითელ ხავერდსა
და რუსთაველთან გადავდივარ მე ალავერდსა.
(„ავტოპორტრეტი“)

ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა გრიგოლ რობაქიძის წერილი „სიტყვის როია“, რომელშიც ის სიტყვათა ასტრალურ სხეულებზე საუბრობს. მისი აზრით, სიტყვის ასტრალური სხეულები მჟღავნდება მეტაფორებსა და სიმბოლოებში, თვითონ ასე და ამგვარად წარმოაჩინა რამდენიმე სიტყვის ასტრალური სხეული: „მარია დორვალ: ოქროს თმები ლოკავენ შიშველ თეთრქაფა სხეულს. დოლენა: სირბილე მინის ძუძუების. როგნედა: სკვითის სიგიჟე სლაფურ მოდუნებაში. ოფელია: შეშლილი ფოთლები მდინარეში. ჯიოკონდა: დაეჭვების ღიმილი სივაჟეში. თამარ: გათვალვა დედოფლის ... ქაღდეა: ჰალუცინაცია ხაშმით. საგარეჯო: გარუჯული განდეგილი. ორპირი: რასსების ჯვარედინი. გელათი: სინათლე... შარლ ბოდლერი: გენია სპლინში. დორიან გრეი: ლანდი სარკეში ჩარჩენილი. ირრუბაქიძე: მოურავი მოურეველი“ (ჯალიაშვილი: 1994: 37).

ცისფერყანწელთა აზრით, ქართველთა რაობა ისევე უნდა გამოკვეთილიყო აღმოსავლური და დასავლური კულტურების ქრილში, როგორც ეს მოხდა მეთორმეტე საუკუნეში: „ჩვენ უნდა გამოვკვეთოთ ჩვენი ქართული პროფილი, ქართველობის ძირეული განცდა ჩვენი მთავარი მოთხოვნაა, აქ იქნება, ჩვენი ტემპერამენტი, ჩვენი გონება. ჩვენი იერი. ჩვენ შევავრთებთ დასავლეთის სიმახვილეს და აღმოსავლეთის მზიურ მოდუნებას, დასავლეთის მხატვრული ნებით გამოვსჭრით აღმოსავლეთის ნამზეურს ქვრეტას“ (გაფრინდაშვილი 2007: 58).

მართლაც, ცისფერყანწელთა პოეზიაში ახალ პოეტურ და უძველეს კულტურათა (შუამდინარული, ბერძნული, ქრისტიანული და სხვ.) სიმბოლოების გზით გაირღვა მატერიალური სამყაროს მოჩვენებითი ზედაპირი და მტრავალგანზომილებიანი სიღრმეები წარმოჩნდა. ამ სიღრმეთა მიმომხილველ მოგზაურად იქცა პოეტი სიმბოლისტი, რომელმაც ეგზისტენციალური პრობლემები თანამედროვეობის ჭრილში ასახა.

ვალერიან გაფრინდაშვილის წერილში საგულისხმოა კიდევ ერთი პასაჟი: „1922 წლის პოეზია ღირსეულად დაავგირგვინა პავლე ინგოროყვამ ლექციების ციკლით რუსთაველის შესახებ და ეს „რუსთველიანა“ მეტ სიმაღლეზე აყენებს ჩვენს პოეზიას და მეცნიერებას, ვაჟა და რუსთაველი! ეს ორი პლანეტა სამუდამოდ ამხნევებს ჩვენს იმედებს და მათ დიდებულ აჩრდილებთან ჩვენ მივდივართ წინ“ (გაფრინდაშვილი 2007: 53). პაოლო იაშვილმა პავლე ინგოროყვას ლექსი მიუძღვნა, რომელშიც ვკითხულობთ:

მინა მსუქანი სისხლის დაღევით
შენ შეგათვისე – იმედიანი,
და გულში გივლის მკვიან ალივით
შენ რუსთაველის მერიდიანი.
(„პავლე ინგოროყვას“)

საგულისხმოა, რომ აკაკისგან განსხვავებით, რომელმაც „მარგალიტების მთესველ“ ვაჟას ენა დაუნუნა, ცისფერყანწელებმა სწორედ ეს ენა მოიწონეს, გამდიდრებული ფშაური დიალექტური ფორმებით, ცოცხალი ბუნების საოცარი სიტყვიერი განცდით და სურნელით. ვაჟას პოეზიაში მათ სწორედ ეს ხელშეუხებელი სიცინცხლე სიტყვებისა ხიბლავდათ, იდუმალი მუსიკალურობით აღბეჭდილი: „ვაჟა-ფშაველა პანის ღვთაებრივი მჭვრეტელი, ხევის ნიაღვრით დასოლებული მუზით, რომლისთვისაც ბუნება ემბაზიც იყო, საქორწინო საწოლიც და კუბოც“ (ტაბიძე 2002: 85). ცისფერყანწელთა მიზანი ხომ იყო „სიტყვის, როგორც ნამდვილი სხეულის, განცდა მისი ფერით, მისი ხმაურით, მისი ტემპერამენტით, მისი განუმეორებელი სურნელებით“ (გაფრინდაშვილი 2007: 57).

სერგო კლდიაშვილი აღნიშნავდა: „ცისფერყანწელები“ ჩვენი ქართული კლასიკური ლიტერატურის გულწრფელი ქომაგები ხდებიან“ (კლდიაშვილი 2007: 66). ეს ქომაგობა მათ წარმოაჩენდათ, როგორც ჭეშმარიტ მცველებსა და რაინდებს ქართული სიტყვისა, ამიტომაც

იყო, რომ რობაქიძემ, თავის რომანში „მცველნი გრალისა“ გრალის, იგივე საქართველოს არსის, მეობის, გულის – უპირველეს მცველებად პაოლო იაშვილი და ტიცციან ტაბიძე წარმოაჩინა.

ტიციან ტაბიძე წერილში „რუსთაველი“ წუხდა: „ჭეშმარიტად, სამყოფი არ ყოფილა უსათუოდ გენიოსად ყოფნა ადამიანისა, რომ შეიქნეს ცნობილი. რუსთაველის გენიოსობის ტოლნი ამაყოფენ დიდის სახელით. არ კმარა გენიოსობა, გენიოსი უნდა იყოს კიდევე ბედნიერი, უნდა ეკუთვნოდეს ბედნიერ ერს. რუსთაველი რომ ყოფილიყო ფრანგი, იმას ქვეყანა გაიცნობდა, როგორც კორნელს. ქართველები თავიანთი ისტორიული ცხოვრების ათასი წლების განმავლობაში გვიჩვენებდნენ მაგალითებს გმირობისას, რაინდობისას და კეთილშობილებისას იმავე ზომით, როგორც ფრანგები; უბედურება კი გამოიარეს უფრო მეტი, ვინემ ფრანგებმა; მიუხედავად იმისა, რომ ისინი იბრძოდნენ სპარსელების, არაბების, ბიზანტიელების, თათრების და თურქების წინააღმდეგ, როგორც ახალგაზრდა ლომები; მიუხედავად იმისა, რომ არა ერთხელ ყოფილან დამწვარი და აოხრებული, საბოლოოდ, ისინი მაინც დგებოდნენ ფერფლიდან როგორც ფენიქსები, ყოველთვის მშვენიერები, კეთილშობილები და რაინდები; მიუხედავად იმისა, რომ იმათი სიმღერები იყვნენ უფრო ლამაზი და ძვირფასი, ვინემ სიმღერები Wilton-ს და Ronsar-ისა, მათი ღვთაებრივი რუსთაველი არ არის გაღმერთებული ევროპაში და თითქმის არც ცნობილი. გენიოსად ყოფნა ცოტა ყოფილა დიდებისათვის, კიდევე საჭიროა თურმე ბედნიერება, ისევე, როგორც არ არის საკმაო კეთილშობილ ნაციად ყოფნა, რომ ღირსეულად იყო მიღებული სხვა ქვეყანათა ერებში“ (ტაბიძე 2010: 1). თუმცა, თანამედროვე გლობალიზაციის პირობებშიც კი საქართველოს კვლავ უჭირს მსოფლიო ორბიტაზე გასვლა, ამას მოწმობს 2010 წელს გამოქვეყნებული უმბერტო ეკოს წერილი, რომელშიც ის მსოფლიო საგანძურზე საუბრობს და დანანებით ამბობს: განათლებულ ევროპელთა 99 პროცენტმა არ იცის, რომ ქართველებისათვის ყველაზე დიდი ლიტერატურული ძეგლი რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანია“ და ევროპელები ასევე ვერ შევთანხმებულვართ (შემომნმეთ ინტერნეტში) ამ ჩვენთვის უცნობ ანბანზე დაწერილ ნაწარმოებში მთავარ პერსონაჟს პანტერის ტყავი მოსავს, ვეფხვისა თუ ლეოპარდის? და კვლავაც ვაგრძელებთ საკუთარი თავისთვის შეკითხვის დასმას: „ეს რუსთაველი ვიღა იყო?!“ (ეკო 2010: 1).

ამიტომაც იყო, რომ დიდი კამათი და გაღიზიანება გამოიწვია ნიკოლოზ მინიშვილის პესიმიზმმა, რომელიც წარსულისა და რეალო-

ბის „შეუსაბამობიდან“ დაიბადა (ნიკოლო მინიშვილი, „ფიქრები საქართველოზე“, 1926 წ.). გრიგოლ რობაქიძე წერილში „საქართველოს ხერხემალი“ იმონებს ნიკოლო მინიშვილის რუსთაველზე გამოთქმულ თვალსაზრისს: „ნიკოლოზ მინიშვილი სწერს: „მეექვება თვით რუსთაველიც: თუ ის ჩვენი ცხოვრებისგანაა – უსათუოდ გაუგებრობაა ის; თუ არა და – ან რუსთაველი არ არის ქართველი, ანდა მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია საქმეა“. კიდევ კარგი, რომ ავტორს „ვეფხისტყაოსანი“ გენიალ ქმნილებად მიაჩნია. მხოლოდ – როგორც ჩვენი ცხოვრების ნაყოფი – იგი მისთვის „გაუგებრობაა“ უკეთეს შემთხვევაში. უცუდეს შემთხვევაში? ან რუსთაველი არაა ქართველი, ან და მისი ქმნილება „ნაშოვნი“ საქმეა და ისიც „ადვილი“ (რობაქიძე 2012: 31).

რობაქიძე საკმაოდ მკაცრად გამოთქვამს საყვედურს: „ნუ თუ ავტორს ჰგონია, რომ რუსთაველით ამოიწურება ქართული გენია? (ეგებ სხვებსაც ჰგონიათ). 1902 წ. ნიკო მარრმა იერუსალიმში იპოვა ხელნაწერი „ცხოვრება წმ. გრიგოლ ხანძთელის“. ავტორი გიორგი მერჩული. გამოდის: მეოცე საუკუნის თაურამდე არავინ იცოდა, თუ რა საუნჯე ჰქონიათ ქართველებს. ქმნილება ეკუთვნის მეთე სააუკუნის ნახევარს. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ეს ქმნილება ქართული გენიის ხალასი ნაყოფია. ქართული სიტყვა აქ მოცემულია ისე, თითქო პირველმინას რძე სდიოდეს კვლავ ძუძუებიდან. თქმა მოკლე: ნაკვეთი. სიტყვა – თითქო შედედებული სუბსტანცია, რომელიც წარმოთქმის შემდეგ იშლება, როგორც მდინარის სარკეული ზედაპირი, როცა ფრთებგაშლილი გავაზი დაეცემა მას. არავითარი ხორცმეტი, არავითარი მეჭეჭი. სიტყვა ისეთი, რომელსაც აქვს ქალწულური დარცხვენა და ამავე დროს მორკინალის შემართება: სწორედ ისეთი, რომლითაც ძველად წირვადს ჰქმნიდნენ. არც გასაკვირია: გიორგი მერჩულეს ჰყავდა წინამორბედი – იაკობ ხუცესი (მეხუთე საუკუნე), რომელმაც გასაოცარი აღწერა დაგვიტოვა „წმინდა შუშანიკის“ ცხოვრებისა. გიორგი მერჩულმა, ცხადია, ქართული „საგალობლებიც“ იცოდა, საცა ქართველი ავტორები ფსალმუნობაში დავით წინასწარმეტყველს ედავებიან. მაგრამ ამით არ ამოიწურება მერჩულის ქმნილება. აქ არ არის მოცემული ჩვეული აღწერა ჩვეული წმინდანის, საცა სიცოცხლე მლაშეა და წუთზე. აქ მთელი მსოფლგზნებაა – სრულიად თავისებური. გრიგოლ ხანძთელი – (მერჩულის აღწერით) – ისე დადის დედამინაზე, თითქოს უკანასკნელი სიმინდის ჯავარი იყოს, რომელიც დატარობას ელის. მინა მისთვის არ არის „ბერნი“. პირიქით: მისი ყოველი ნაყოფი „წყაროს თვალია“, რომელსაც მოაქვს ბუნების მაღლი. ამის შემდეგ რასაკვირვე-

ლია, რუსთაველი აღარ არის „გაუგებრობა“. მაგრამ რუსთაველამდე კიდევ იყვნენ სხვებიც, რომელთაც ქართულ სიტყვაში გენია გააღვიძეს. ექვთიმე მთაწმინდელი, გიორგი მთაწმინდელი, ეფრემ მცირე. თითოეულს მათგანს ცალკე მონოგრაფი სჭირდება. თუ გერმანელები ლუთერს „ბიბლიის“ გერმანულად თარგმნისათვის გენიალობას ანიჭებენ, რა დააშავეს ჩამოთვლილმა მამებმა, რომლებმაც იგივე „ბიბლია“ ქართულად თარგმნეს. და მერე როგორ?! ლუთერის თარგმანი თუ არის ენის-ქმნა, მთაწმინდელების თარგმანიც ენის-ქმნაა ნამდვილი. თუ რომელი უფრო მძაფრი ქმნაა, ეს კიდევ სადაოა. ასეთია მაგისტრალი, რომლის ბოლოს რუსთაველი მოსჩანს, როგორც დამთავრება და როგორც ასეთი – ხანდახან როგორც გადახრაც (ოდნავი დეკადენსი). ამის შემდეგ რა აზრი აქვს ასეთს დილემას: „ან რუსთაველი არაა ქართველი, ან და მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია საქმეა“? რუსთაველი ქართველია და მის პოემას უდიდესი სიტყვის კულტურა უძღვის წინ. რასაკვირველია, „ადვილად შოვნაზე“ ლაპარაკი ამ კულტურის არცოდნაა“ (რობაქიძე 2012: 32).

რობაქიძის ამგვარი დამოკიდებულება წარსულთან ტონის მიმცემი იყო ცისფერყანწელებისთვის, მართალია, ხანდახან რომელიმეს, მაგალითად, ნიკოლო მინიშვილს შეიძლება ეჭვი გასჩენოდა, მაგრამ ეს საერთო სურათს არ ცვლიდა, თანაც, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ეჭვი საკმაოდ გვიან გამოითქვა, როცა ცისფერყანწელების პოეტური ორდენი აღარ არსებობდა და ბევრ მათგანს იძულებით მოუხდა ძველ იდეალებთან გამოთხოვება.

ცისფერყანწელებმა თავიანთი პოეზიით, მართლაც, შექმნეს ახალი მითოლოგია და აქ უპირველესი მითი იყო რუსთაველი. მათ პოეზიაში ხშირად გაიღვებდა მისი სახე. რაც მთავარია, მათ ააღორძინეს რუსთაველისეული „სიტყვის კულტურა“ და ესთეტიკა.

დამონებაანი:

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. „დეკლარაცია (ახალი მითოლოგია)“. გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები*. თბილისი: „მერანი“, 1990.

გაფრინდაშვილი 2007: გაფრინდაშვილი ვ. „ახალი 1922 წლის ქართულ პოეზიაში“. *ცისფერყანწელები ცისფერყანწელებზე*. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი ქუთაისი, 2007.

- ეკო 2010:** ეკო უ. *ეს რუსთაველი ვინ იყო?!* <http://www.mascavlebeli.ge>
- კლდიაშვილი 2007:** კლდიაშვილი ს. „პაოლო იაშვილი“. *ცისფერყანწელები ცისფერყანწელებზე*. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი ქუთაისი, 2007.
- მალარმე 1997:** მალარმე ს. „სიმბოლიზმის შესახებ“. *გაზ. „არილი“*, 27 მარტი, თბილისი: 1997.
- რობაქიძე 2009:** რობაქიძე გრ. სერია: *ქართველი მწერლები სკოლაში* (ავტორ-შემდგენელი მ. ჯალიაშვილი). „ თბილისი: დია“, 2009.
- რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გრ. „საქართველოს ხერხემალი“. რობაქიძე გრ. *ქართული სიტყვიერება*. ტ.10, სერია „საოჯახო ბიბლიოთეკა“. თბილისი: 2012.
- ტაბიძე 2002:** ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანწებით“. წიგნში: ტაბიძე ტიცვიან. *პაოლო იაშვილი*. სერია: ქართველი მწერლები სკოლაში (ავტორ-შემდგენელი მიაა ჯალიაშვილი). თბილისი: „დია“, 2002.
- ტაბიძე 2010:** ტაბიძე ტ. *შოთა რუსთაველი*. <http://444.ucoz.es/blog/2010-02-20-803>
- ჯალიაშვილი 2006:** ჯალიაშვილი მ. *თაობიდან თაობამდე*. თბილისი: „ლომისი“, 1994.

სტუდენტური სექცია
Student's Section

შოთა რუსთაველი – გვიანი შუასაუკუნეების
ავტორი და მომავლის მწერალი

**Shota Rustaveli – Author of the Middle Ages and, still,
the Author of Future**

SALOME BOBOKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Sota Rustaveli institute of Georgian literature

“The Knight in the Panther Skin” and “The Slave”

It is well tried method for postmodernism to “rewrite” classic piece of works, so Qasrashvili takes one character from “The knight in the panther skin” and turns him into the son of our epoch, so we’ve got a character whose origin, parents and name is unknown and the goal of his life, is the safety of the king.

Because the story is told by the slave, and not by Rustaveli, these well known passages are read differently. There are no ideal heroes in this story. By doing so, author wanted to highlight, how abstract sublime ideals are compared to our life.

Key words: postmodernism, lost identity, revaluation of values.

სალომე გოპოსიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანი“ და „მონა“

პოსტმოდერნიზმისათვის ერთერთი ყველაზე პოპულარული ხერხ-ია კლასიკადექცეული ნაწარმოებების „გადანერა“ თუ „გადათამაშება“. ამის მაგალითები ხშირია როგორც ქართულ, ასევე ევროპულ ლიტერატურაში. როგორც კრიტიკოსი ბელა ნიფურია აღნიშნავს: „იმ ეპოქაში, როცა დარღვეულია ზოგადი კანონები ადამიანისა, ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან და საბოლოოდ ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს, და ლიტერატურის არსებობის პრინციპი ხდება [...] ნაწარმოების მიმართება სხვა ტექსტებთან“ (ნიფურია 2008: 284). ამგვარად, იქმნება ერთგვარი ინტერტექსტუალური სივრცე, სადაც სხვადასხვა ეპოქისა და კულტურის ტექსტები ერთმანეთთან ურთიერთობენ, თითოეული ახალი ტექსტი, კი სხვა ტექსტებისაგან შექმნილი ქსოვილია.

ამ ხერხს მიმართავს მწერალი ირაღკი ქასრაშვილიც თავის მოთხრობაში – „მონა“, და „ვეფხისტყაოსნის“ ერთერთი პასაჟის გადანერას ახდენს, მოვლენები კი ამჯერად როსტევიან მეფის მონის თვალით აღიქმება.

უმბერტო ეკო აღნიშნავს: „შუა საუკუნეები არის სათავე ჩვენი თანამედროვეობის ყველა „ცხელი“ პრობლემისა და გასაკვირი არც არის, რომ ჩვენ ამ პერიოდს ვუბრუნდებით ყოველთვის, როცა თავს ვუსვამთ შეკითხვას საკუთარი წარმოშობის შესახებ.“ (ეკო 1998: 62) ვფიქრობ, ეს ციტატა კარგად ხსნის ამ მოთხრობის ჩანაფიქრს, რადგან იდენტობის პრობლემა წამყვანია ამ მოთხრობისათვის – „ვეფხისტყაოსნის“ სამყაროში მოგზაური მკითხველი, ცდილობს დაადგინოს მთავარი გმირის იდენტობა, მისი წარმომავლობა, სოციალური კუთვნილება და ა.შ თუმცა ამაოდ.

მწერალი მიმართავს წარსულს, XXI საუკუნეში გამოიხმობს „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთ ეპიზოდურ პერსონაჟს, და აქცევს მას თანამედროვე ეპოქის შვილად, აქედან გამომდინარე, ვეფხისტყაოსნის გმირებისაგან განსხვავებით, იგი არ არის მგრძნობიარე ან მოაზროვნე

ინდივიდი, რომელიც საკუთარი გონების საშუალებით, ეთიკური თუ მორალური ღირებულებებით განსაზღვრავს მის ქმედებასა და არსებობას, არამედ იგი მოქმედებს გაუცნობიერებლად, მექანიკურად და ყოველგვარი კითხვების გარეშე ასრულებს მის მოვალეობას, რომელიც მისი ცხოვრების აზრს წარმოადგენს და ყველაფერზე მაღლა დგას.

რა არის ამ პერსონაჟის იდენტობის საყრდენი? მას სრულიად განყვეტილი აქვს კავშირი წარსულთან, თავის ფესვებთან, არ ახსოვს მისი მშობლები, მისი სახელიც კი უცნობია ჩვენთვის, რის მიმანიშნებელია როცა ავტორი პერსონაჟს სახელს არ არქმევს? მოგეხსენებათ, ადამიანის იდენტობა იწყება სახელით, აქედან გამომდინარე, თუ ავტორი ამა თუ იმ პერსონაჟს ანიჭებს რაიმე სახელს, ამით იგი მას ანიჭებს ინდივიდუალობას, ხოლო ამ შემთხვევაში, პასუხი კითხვაზე – ვინ ვარ მე? შემდეგნაირად ჟღერს – მე ვარ მონა. სწორედ ამ სიტყვებით იწყება მოთხრობა, და მოთხრობის სათაურად ეს სიტყვაა გატანილი, ასე რომ, სწორედ მონობაა პერსონაჟის იდენტობის საყრდენი, ამიტომაცაა რომ მეფესაც ავინყდება მისი სახელი, „მეფემ ოთახში მიხმო, რაღაცის თქმა უნდოდა, ჩემი სახელი კი დაავინყდა“ (ქასრაშვილი 2004: 205) მეფეს არ შეუძლია იგი სხვებისაგან რაიმე ნიშნით გამოყოს, განასხვავოს.

მონა მარტოა, ვერავის ვერ მიიჩნევს თვაისიანად, გლეხები მისთვის საზიზღრები არიან, მეომრებთანაც ვერ ახდენს თვითიდენტიფიცირებას და რა თქმა უნდა, არისტოკრატისაც არ მიეკუთვნება. იგი ყველასგან გაუცხოვებულია.

თუმცა, მიუხედავად ამისა, თავად მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი სრულიად ბედნიერი და კმაყოფილია თავისი მდგომარეობით, რადგან იგი არ არის მაძიებელი ტიპი, მას არ ანუხებს კითხვები, არ ცდილობს გაერკვეს ვინ არის და საიდან მოდის, ყოველგვარი გრძნობები მისთვის სისუსტეა, და როგორც ზემოთ ავლნიშნე, მისი მოვალეობა – მეფის უსაფრთხოება მისი ცხოვრების მთავარი მიზანია.

მისი ყოფა პოსტმოდერნული ეგზისტენციის კარგი ილუსტრაციაა რადგან: „პოსტმოდერნიზმში ადამიანის ეგზისტენცია განიხილება როგორც გადაგდებულობა, ანუ ეს არის ისეთი ტიპის არსებობა, რომელსაც არც ლოგიკური დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, ვინაიდან იგი იმთავითვე საზრისს მოკლებულია. ასეთი ტიპის ეგზისტენციის ფარგლებში კი სუბიექტი განიხილება როგორც „გამოგდებული/გამოტყორცნილი პროექტი“ (ბრეგაძე 2013: 61)

მოთხრობაში რაკურსის ცვლილებასთან ერთად, სხვანაირად იკითხება ყველასათვის ნაცნობი ისტორია, „ვეფხისტყაოსნის“ იდეალური გმირებიც აღარ არიან იდეალურნი. როსტევეანი თავის ერთგულ მონას „სისუსტეს“ ანუ სიყვარულს ვერ პატიობს, რადგან ეშინია, რომ ეს მას მოვალეობის შესრულებაში შეუშლის ხელს, ავთანდილი კი არც ისეთი მამაცი და უძლეველია, როგორც ეს „ვეფხისტყაოსნიდან“ ჩანს: „კარგ მეომრად და მონადირედ ითვლებოდა ავთანდილი. შეიძლება, სამეფოში საუკეთესოდაც. არადა, ერთხელ ნახევრად ხუმრობით მოინდომა ჩემთან გაპაექრება და მესამე მოქნევაზე ხმალი ხელიდან გავაგდებინე. საშინლად გაბრაზდა და კიდევ შემეჯიბრეო, მითხრა. ისევ ვაჯობე“ (ქასრაშვილი 2004: 206)

სიყვარული კი, რომელიც ვეფხისტყაოსანში ყველაფრის მამოძრავებელი ძალაა, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ან სისუსტედ აღიქმება, რომლისგანაც უნდა გათავისუფლდე (როგორც ეს ერთ-ერთი მონისა და მეფის ასულის მესაწოლე ქალის შემთხვევაში გვაქვს), „იცოდეო, ვინც სისუსტეს ვერ დაძლევს, ის მოლაღატე ხდება. ლალატს კი არცერთს არ გაპატიებთ“ (ქასრაშვილი 2004: 205) ეუბნება მეფე თავის ქვეშემრდომებს. ან, მეორეს მხრივ, კარგად დაგეგმილი პროექტი, რომელიც ორივე მხარისათვის მომგებიანია (როგორც ეს თინათინისა და ავთანდილის შემთხვევაშია).

და საბოლოოდ, არც სიბრალულისა და თანაგრძნობის იდეა არსებობს ამ მოთხრობაში, მთავარი გმირი არ თანაუგრძნობს მის თანამებრძოლს, რომელსაც ქალი შეუყვარდა და ოჯახის შექმნა გადაწყვიტა, მაგრამ ყველაფერი მისთვის ძალზედ ტრაგიკულად დასრულდა, როსტევეანი არ თანაუგრძნობს მის უერთგულეს მონებს, რომლებმაც მას მთელი ცხოვრება შესწირეს და ყველაფერი ანაცვალეს, ისე შეაქცევს ზურგს მძიმედ დაჭრილს, რომ არც კი შეხედავს, „მეფე ცხენზე შეჯდა. მისი მხლებლებიც ამხედრდნენ და მათი აჩრდილები ჰაერს შეერია, ქარს გაჰყვა. ისე წავიდა, არც დამხედა, არ დაინტერესდა ჩემი ბედით.“ (ქასრაშვილი 2004: 207).

ამით თანამედროვე ავტორი ხაზს უსვამს, თუ როგორი აბსტრაქტული და ირეალურია ამაღლებული იდეალები ყოფიერებასთან შედარებით.

როგორც კონსტანტინე ბრეგაძე აღნიშნავს თავის წერილში: „კლასიკური ტექსტების ამ გადათამაშებებისა თუ ახალი ვერსიების მიზანია

კლასიკური ტექსტების პაროდირება და ამ პაროდირების საშუალებით კლასიკურ ტექსტებში მოცემული ლოგოცენტრისტული და აქსიოლოგიური პოზიციების დეკონსტრუქცია (≠დესტრუქცია) და იმის ხაზგასმისა, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის ვითარებაში, როდესაც სამყაროს და ადამიანის ეგზისტენციას საბოლოოდ გამოეცალა საზრისი, კლასიკურ ტექსტებს არანაირი ღირებულება არ გააჩნიათ“ (ბრეგაძე 2013: 63).

ასე რომ, პოსტმოდერნიზმი ეჭვის თვალით უყურებს ისეთ მარადიულ ფასეულობებს, როგორიცაა სიყვარული, მეგობრობა, ერთგულება, ზნეობრიობა. თუ წინა პერიოდში ლიტერატურა ამ თემების მრავალგვარ გადახზვებას გვათავაზობდა, ამ ეპოქაში მთავარი სხვა რამ გახდა, ცხოვრება ადამიანს სხვაგვარი გამოწვევების წინაშე აყენებს, იწყება თვითგადარჩენაზე ფიქრი, სადაც ზემატერიალური გრძნობების ადგილი ნაკლებად რჩება. იკარგება ფასეულობები, თანამედროვე ადამიანი დაცლილია მორალური თუ ზნეობრივი ვალდებულებებისაგან, ყოველგვარი ეთიკური და ამაღლებული უფერულდება.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კ. „პოსტმოდერნული რომანის პოეტიკა“. სჯანი. 14. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

ეკო 1998: Eco, U. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. London: “Vintage”, 1998.

ქასრაშვილი 2004: ქასრაშვილი ი. „მონა“. 15 საუკეთესო მოთხრობა. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004.

ნიფურია 2008: ნიფურია ბ. „პოსტმოდერნიზმი“. *ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

LANA GABRIADZE

Georgia, Tbilisi

PhD at Ivane Javakishvili Tbilisi State University

**“Utrutian-Saamiani” and the Miniatures of
Mamuka Tavakalashvili’s Manuscript of
“The Knight in the Panther’s Skin”**

In Medieval Georgian painting, battle subjects appear in ecclesiastic manuscripts as well as in wall paintings and late-feudal secular manuscripts. Among our research, we discuss secular manuscripts which are mainly illuminated by the painting depicting war subjects. Two codices preserved in the National Center of Manuscripts are objects of our research – “Utrutian-Saamiani” S1594 and “The Knight in the Panther’s Skin” H599. Both of them are rewritten by the calligrapher – Mamuka Tavakarashvili.

There could be two artists that have painted illuminations for “Utrutian-Saamiani” and there is a possibility of Mamuka Tavakarashvili being one of them. According to stylistic and comparative analysis, we have tried to show the common characteristics of illuminations of the codices.

Key words: Illuminations of manuscripts, painting of Middle Ages.

ლანა გაბრიადზე

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორანტი*

**„უტრუტიან-საამიანი“ და „ვეფხისტყაოსნის“
თავაქალაშვილისეული ნუსხის მინიატურები
(ხელნ. S1594 და H 599)**

ბატალური სიუჟეტების ვიზუალიზაცია ფრესკებისა თუ ხელნაწერთა მინიატურების სახით ფართოდ გავრცელებული ტრადიციისაა შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრულ სივრცეში. მათ მრავალრიცხოვან მაგალითს ვხვდებით როგორც სასულიერო სივრცეში, ისე საერო ხანიათის ხელნაწერთა ილუსტრირებაში. ჩვენს ნაშრომში ყურადღებას

გავამახვილებთ საერო ხასიათის ხელნაწერებზე, რომლებიც უხვადაა ილუსტრირებული ბატალური ხასიათის მინიატურებით და გადანერილია მამუკა თავაქარაშვილის მიერ. ეს არის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ორი წიგნი – „უთრუთიან-საამიანი“ და შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“.

მამუკა თავაქარაშვილი იყო მდივანმწიგნობარი იმერეთის მეფე ალექსანდრე III – ის კარზე. ის ტყვედ აიყვანა ოდიშის მთავარმა ლევან II დადიანმა. 1646 წელს მამუკა თავაქარაშვილმა ლევან II-ის ბრძანებით გადანერა შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემა “ვეფხისტყაოსანი”. ხელნაწერის ანდერძ-მინაწერში, მინიატურაზე, რომელზეც გამოსახულია თავად გადამწერი – მამუკა თავაქარაშვილი მაგიდასთან წერის პროცესში, ვკითხულობთ: „აქა ამისი მწერალი მდივანი მ[ა]მ[უ]კა სწ[ერ]ს...“ (252r).

მომდევნო წელს თავაქარაშვილს გადაუწერია „უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერი შიფრით S1594. ანდერძ-მინაწერი გვამცნობს: „აქა გათავდა ეს წიგნი ბრძანებითა ხელმწიფის დადიანის ბატონის ლევანისათა და ხელითა მამუკა თავაქალაშვილისათა..“ (148v)

„უთრუთიან-საამიანი“ სპარსული ლიტერატურული ძეგლის, ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ თარგმანის პროზაული ვერსიაა, რომელიც მოგვითხრობს ისტორიას პირველი მეფის მეფობიდან გაიუმარიდან ნარიმანამდე. ხელნაწერს აკლია ბოლო ნაწილი .იგი დათარიღებულია XVII საუკუნით.*

„უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერის, როგორც ძეგლის მნიშვნელოვნებას განაპირობებს მისი უხვად ილუსტრირებულობა. მას ამშვენებს 65 მინიატურა, რომელთაც ხელნაწერის უმეტესი ნაწილი უჭირავთ და თითქმის აბსოლიტური უმრავლესობა წარმოადგენს ბატალურ სიუჟეტებს.

„უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერის ილუსტრაციებით შემკობაში, სავარაუდოდ, მონაწილეობდა ორი ოსტატი, რომელთაგან ერთი შესაძლოა ყოფილიყო თავად მამუკა თავაქარაშვილი. „ვეფხისტყაოსანისა“ და „უთრუთიან-საამიანის“ ილუსტრაციათა მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზით შევეცდებით გამოვავლინოთ მათი ურთიერთკავშირი და მამუკა თავაქარაშვილის შესაძლო მონაწილეობა „უთრუთიან-საამიანის“ დასურათებაში.

* გადანერილი და მოხატულია 1647 წელს თავაქარაშვილის მიერ სამეგრელოში. ხელნაწერის მომგებელია ლევან II დადიანი.

თავაქარაშვილისეული ნუსხის „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებას ბევრი ხელოვნებათმცოდნე შეეხო (დ. გორდევი, შ. ამირანაშვილი, ქვლივიძე, ხუსკივაძე, შერვაშიძე). გამოთქმულია მოსაზრებები საერო მხატვრობის გენეზისის საკითხებზე, პოემის ილუსტრაციებისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ თავისებურებებზე და ა.შ.

XVII საუკუნიდან მინიატურებით შემკული „ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე ხელნაწერმა მოაღწია ჩვენამდე. ამ პერიოდის პოემის დასურათებაში აშკარად შეინიშნება ორი სრულიად განსხვავებული მხატვრული ტენდენცია – ერთი, რომელიც სრულად არის მინდობილი ირანული სამინიატურო ხელოვნების ნიმუშებს (H2074, S5006) და მეორე, ადგილობრივ ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებზე დაფუძნებული პრინციპები.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს თავაქარაშვილისეული „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების აშკარა კავშირი ხალხური ნაკადის ხელოვნებასთან.

ასევე ხალხური ხელოვნების ნაკადს არის მინდობილი „უთრუთიან-საამიანის“ ილუსტრაციები მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები წარმოადგენს სპარსული პოემის პროზაულ ვერსიას.

„უთრუთიან-საამიანისა“ (S1594) და „ვეფხისტყაოსნის“ (H599) ხელნაწერები გადანერილია მამუკა თავაქალაშვილის მიერ, რაც ორივე შემთხვევაში დასტურდება მინაწერებით. „უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერში ვხედავთ წარწერას: „ქ. აქა გათავდა ეს წიგნი ბრძანებითა ხელმწიფის დადიანის ბატონის ლევანისათა და ხელითა მამუკა თავაქალაშვილისათა და ზალფას კუნჯმან რომ წაიყუანა, გაზარდა მთაშიგან, ვირემდის პოებდეს ზალს[და] შინა მოიყუანდეს განგებითა ოვნამდის, ეს ყუელა იქნა. დაინერა ქე „სასამას ოცდათხუთმეტსა, თვესა ივლისა ოცდაშვიდსა. გათავდა“ (148v). ხოლო „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერში კი 252(r)-ე ფურცელზე გამოსახულია თავად გადამწერი – მამუკა თავაქალაშვილი მაგიდასთან წერის პროცესში, ვკითხულობთ: „ქ. ღმერთო შემინდევ ცოდვანი ჩემ...“ ქვემოთ კი მინერილია: „აქა ამისი მწერალი მდივანი მ[ა]მ[უ]კას წ[ერ]ს და ვინც ეს...“. ხელნაწერი H599-ის გადანერის თარიღია 1646 წელი, მომდევნო წელს კი თავაქალაშვილს გადაუწერია ხელნაწერი S1594. სწორედ ამ ორი ხელნაწერის დროით ერთმანეთისაგან ხანმოკლე დაშორებით შესრულება თავაქალაშვილის მიერ კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ლევან II დადიანის აქტიურ კულტურულ მოღვაწეობას.

„ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის უძველეს სრულ ვერსიას ხელნაწერის სახით, რომელიც დასურათებულია, წარმოადგენს ჩვენს მიერ განხილული ხელნაწერი H599. გვაქვს უფრო ძველი ნაწარმოებებიც პოემის ნაწყვეტების სახით, რომელიც შესრულებულია მეღმერთის ვანის ქვაბთა კოპლექსის ერთ-ერთი ეკლესიის კედელზე. ნაწარმოები შესრულებული უნდა იყოს XV საუკუნის II ნახევარში. ნაწარმოების შემსრულებლები არიან – გულქანი, ანა რჩეულიშვილი, თუმიან გოჯიშვილი, მისი და შალაბანი სულთანი და სხვ. ნაწარმოებიდან ორი სტროფი არის ნაწყვეტი ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის მიერ ტარიელისათვის მიწერილი წერილიდან.

„შაჰ-ნამე“ სპარსული ლიტერატურული ნაწარმოებია, რომელშიც მოთხრობილია ისტორიული ხასიათის თქმულებები სპარსეთის მეფეთა და მათ ფალავანთა შესახებ. ნაწარმოები დაიწერა სამანელთა დინასტიის (875-999 წწ.) მმართველობის დროს ფირდოუსის მიერ. „შაჰ-ნამე“ გარკვეული ნაწილის შექმნას მიაწერენ პოეტ დაყიყს, რომელსაც დაუწყია ტუსელი ფეოდალის აბუ მანსურ მოჰამედიზნ' აბდ-ერ-რეზაქის (გარდ. 962 წ.) თაოსნობით შედგენილი საგმირო თქმულებების კრებულის გალექსვა. დაყიყის გარდაცვალების შემდეგ, ფირდოუსმა განაგრძო ირანის შაჰებსა და მათი ფალავნების ბრძოლებზე მოპოვებული საგმირო თქმულებების გალექსვა.

„უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერი შესრულებულია მხედრულით. წიგნი უხვადაა ილუსტრირებული (სულ 65 მინიატურა). მინიატურებს, ხშირ შემთხვევაში, უჭირავს ფურცლის თითქმის მთელი არე. ილუსტრაციათა სიუჟეტები მიყვება ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტურ თხრობას.

რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, კომპოზიციათა უმეტესობა წარმოადგენს უშუალოდ ბრძოლის პროცესს იარაღით ან მის გარეშე. ილუსტრაციებზე წარმოდგენილი არიან დევებთან და მოწინააღმდეგის ლაშქართან მებრძოლი ხელმწიფეები და მათი ფალავნები.

„ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერის ტექსტი ასევე მხედრულითაა დაწერილი და შესრულებული – შავი მეღმერთით. ხელნაწერი უხვადაა ილუსტრირებული. წიგნში 39 ილუსტრაციაა. ხელნაწერის ილუსტრაციათა თემატიკა მოიცავს ნადიმის, დატირების, ბრძოლის სცენებსა და მხედართა გამოსახულებებს. მინიატურისტს ილუსტრაციებისათვის დაურთავს ლევან II დადიანის, შოთა რუსთაველისა და მამუკა თავაქარაშვილის პორტრეტული გამოსახულებები. როგორც ხელნაწერში S1594, აქაც მინიატურებს ფურცლის მთელი არე უჭირავთ.

მინიატურათა სტილისტურ-იკონოგრაფიული მახასიათებლებისა და კომპოზიციური გადაწყვეტის თვალსაზრისით, „უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერის საილუსტრაციო გაფორმება შეგვიძლია დავყოთ სამ ნაწილად. პირველი რიგის მინიატურები, სადაც სიუჟეტის კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს ორი ერთმანეთთან მებრძოლი ფიგურა მეომრისა და დევისა. მათ ქვემოთ კი წარმოდგენილია დაპირისპირებულ პერსონაჟთა თანმხლები ამაღლა.

„უთრუთიან-საამიანის“ მინიატურათა ამ რიგის კომპოზიციებში ამხედრებული მეომრების გამოსახულება არ გვხვდება, რაც გარკვეულწილად შეგვიძლია მოვიაზროთ, როგორც წიგნის საილუსტრაციო გაფორმების ერთი ნაწილის – პირველი რიგის მინიატურების – ნიშანდობლივი მახასიათებელი.

S1594 ხელნაწერის 35(v)-ე ფურცლიდან გვხვდება სხვაგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტის მქონე მხატვრობის ნიმუში – მეორე რიგის მინიატურები (სულ 26 მინიატურა, აქედან 25 ბრძოლის სცენა). კომპოზიციური გადაწყვეტის განსხვავებულობა მდგომარეობს კომპოზიციის რამდენადმე უფრო თავისუფალ განაწილებაში ფურცლის არეზე. სრულიად იცვლება ანტურაჟი და შემოსაზღვრული კიდეების ნაცვლად, მხატვრობის ნიმუშის ზედა საზღვარს წარმოადგენს უსწორმასწორო ფორმის ლანდშაფტი (მთები), რომლის ფონზეც მიმდინარეობს ბრძოლა.

ამ რიგის კომპოზიციები, უმეტეს შემთხვევაში, მრავალფიგურიანია და თითქმის ყველა მინიატურაში გვხვდება მხედრების გამოსახულებები. კომპოზიციათა ეს ასპექტი განასხვავებს ამ რიგის მინიატურებს პირველი რიგის მინიატურებისაგან. მხატვარი, გარდა იმისა, რომ ფიგურატიულად უფრო დატვირთულ კომპოზიციებს გვთავაზობს, ასევე წარმოგვიდგენს უფრო ზოგადი ხასიათის სიუჟეტებს, სადაც ხშირ შემთხვევაში ნაკლებად იკვეთება სიუჟეტის მთავარი მოქმედი პირი (52v, 56v-57r, 77r).

მართალია, ხელნაწერი S1594 – ის პირველი ორი რიგის მინიატურები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან კომპოზიციური გადაწყვეტით, თუმცა სტილისტური თვალსაზრისით ისინი უახლოვდებიან ერთმანეთს. ორივე შემთხვევაში თვალშისაცემია ფიგურების მკვეთრი დისპროპორცია, პერსონაჟთა მოკლე ფიგურები; წერის ფერწერული მანერა, რაც გამოიხატება ფართო და თავისუფალ მონასმებში. ფერი არ არის

დადებული ლოკალურად, არამედ უმეტეს შემთხვევაში სცილდება კონტურებს, რომლებიც ფორმას ქმნიან. ფართო, თავისუფალი მონასმები კი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ მინიატურისტი არა წინასწარი განზრახულობით გამონერდა ფორმებს, არამედ თავად ხატვის პროცესში აყალიბებდა მათ მახასიათებლებს. მინიატურების აღქმისას თითქოს ხედავ მხატვრობის ქმნადობის პროცესს, რადგან მონასმები უფრო თავისუფლად იკითხება.

ამ თვალსაზრისით, „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურები უფრო მეტად მიესადაგება მესამე რიგის მინიატურებს. 21 ბატალური კომპოზიციიდან 13-ში სრულიად იცვლება როგორც სიუჟეტთა კომპოზიციური გააზრება, ისე ფიგურათა ფორმათა განცდა, შესრულების სტილი და იკონოგრაფიული მხარე. მესამე რიგის მინიატურებში წერის მანერა მკვეთრად კონტურულია, უფრო მეტად გამონერილი. ფიგურათა გარშემონერილობა, მათი დეტალები – შესრულებულია მუქი ფერის ხაზით, რომელიც უფრო მეტ გრაფიკულობას სძენს მინიატურებს. ყოველი ფერი, მოქცეულია იმ კონტურულად შემონერილ არეზე, რომელიც მისთვისაა განსაზღვრული. ამ თვალსაზრისით, ხელნაწერი S1594 – ის მესამე რიგის მინიატურები ეხმიანება „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურებს.

კომპოზიციები შესრულებულია გარშემონერილ არეზე და მათში შეინიშნება ორგანიზებულობა ისევე, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მრავალ ფიგურიან ბრძოლის სცენებში. მონინაალმდეგეთა მეომრების ჯგუფების ჰერალდიკურ განლაგებასთან ერთად, მესამე რიგის კომპოზიციებს მეტად ორგანიზებულობის ელფერს სძენს მეომართა ფიგურების განლაგების მცდელობა ჰორიზონტალზე ისე, რომ ისინი ერთ სიმაღლეზე არიან წარმოდგენილი. მართალია ფიგურების განლაგების ეს ასპექტი „ვეფხისტყაოსანში“ უფრო მკვეთრადაა აქცენტურებული, თუმცა კომპოზიციის ორგანიზებულობის განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ შესაძლოა ოსტატი სარგებლობდა ხელნაწერის უფრო ადრინდელი ვერსიით, რასაც გვაფიქრებინებს „ვეფხისტყაოსნის“ მნიშვნელოვნება ქართულ სინამდვილეში; ასევე ის ფაქტიც, რომ თავაქარაშვილისეული „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების სქემას გარკვეულწილად იმეორებენ მომდევნო პერიოდის ილუსტრატორებიც და როგორც ჩანს XVII საუკუნეში უკვე არსებობდა გარკვეული ტრადიცია იმ საკვანძო თემებისა, რომლებიც უნდა დასურათებულიყო.

„უთრუთიან-საამიანის“ მესამე რიგის კომპოზიციებში წარმოდგენილი პერსონაჟები გაცილებით უფრო მონუმენტურია ვიდრე წიგნის დანარჩენი ნაწილის საილუსტრაციო გაფორმებაში გამოსახული პერსონაჟები, რაც ვლინდება მათი ფიგურების თვალშისაცემად მასიურ, მოზრდილ ფორმებში – განსაკუთრებით ცხენოსანთა გადაწყვეტაში, რადგან მათი ფიგურები იმდენად დიდია ცხენის ფიგურებზე, რომ ერთმანეთთან პროპორციული მიმართება სრულიად ირღვევა. „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა ფიგურებიც ასევე გამოირჩევიან მონუმენტურობით, მათი ტანი ხშირად გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ცხენისა (138v, 199r).

აღსანიშნავია ცხენების იკონოგრაფიული მახასიათებლები, რომელთა მიხედვითაც უფრო მეტად შეიძლება მსგავსებაზე საუბარი „უთრუთიან-საამიანის“ მესამე რიგისა და „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურების მაგალითზე; რაც ვლინდება ცხენების განსაკუთრებულად სილუეტურობაში, მათი კისრის წაგრძელებულ გამონერაში, თვალშისაცემად მომრგვალებულ ფორმებში, რომლებიც S-ის ფორმასავით გადაედინებიან ცხენის თავიდან. სახასიათოა ცხენის გაცილებით უფრო მასიური ტანი, რომელიც ცხენის ფორმების პროპორციული თვალსაზრისით ცხადად ჩანს მეტად შევინროვებულ-წაგრძელებული კისრის და ასევე თავის ფონზე, რომელიც თავის მხრივ ძალიან თხელი ფორმებითა და სახის ნაკვეთებით გამოირჩევა.

„უთრუთიან-საამიანის“ ბოლო ნაწილის მინიატურებში იცვლება მეომართა საბრძოლო აღჭურვილობა. თუ წიგნის დანარჩენი ნაწილის კომპოზიციათა პერსონაჟების ძირითადი საბრძოლო სამოსი წარმოადგენდა საბრძოლო კაბას და მუზარადს ზოგ შემთხვევაში სამკლავებით, მინიატურათა ამ ნაწილის არსებითი განსხვავებაა ფურცლოვანი საბრძოლო პერანგი, რომლის მასიური ხასიათიც ერთიანად ცვლის კომპოზიციათა ხასიათს (104v, 107v, 119v).

ნიშანდობლივია მსგავსება ფურცლოვანი აბჯარის გამოყენების თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსნისა“ და „უთრუთიან-საამიანის“ მესამე რიგის მინიატურებს შორის, რაც განსაკუთრებით თვალშისაცემია იმ კომპოზიციების მაგალითზე, სადაც ორივე ხელნაწერში მეომრისა და დევის ორთაბრძოლაა წარმოდგენილი, რომელშიც ფურცლოვანი აბჯარი აცვიათ როგორც მეომრებს, ისე დევებსაც.

„უთრუთიან-საამიანის“ ხელნაწერის მესამე რიგის საილუსტრაციო გაფორმებაში ჩვენს მიერ განხილული ცვლილებები პირველი ორი რიგის მინიატურებთან მიმართებაში, გვაძლევს საფუძველს, გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ამ რიგის კომპოზიციები შესრულებული უნდა იყოს სხვა მხატვრის მიერ.

მიუხედავად ამისა, რთული სათქმელია თუ რამდენად შეიძლება ყოფილიყო მამუკა თავაქარაშვილი „უთრუთიან-საამიანის“ ილუსტრატორი. თუმცა, ამავე ხელნაწერის სამივე რიგის მინიატურათა შედარება „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრობასთან სტილისტურ-იკონოგრაფიული და კომპოზიციური თვალსაზრისით, გვაფიქრებინებს, რომ თუ თავაქარაშვილი იყო ხელნაწერი S1594-ის მომხატავი, სავარაუდოდ მას უნდა შეესრულებინა მესამე რიგის მინიატურები. აქვე დავსძენთ – ნაკლებ სავარაუდოა, რომ მამუკა თავაქარაშვილს, რომელსაც უნდა შეესრულებინა „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურები, გადაენერა „უთრუთიან-საამიანი“ და არ ყოფილიყო მისი ილუსტრატორი.

„ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ნუსხის მინიატურათა კვალდაკვალ, „უთრუთიან-საამიანის“ მინიატურათა შესრულების ხასიათი, მკვეთრად განსხვავებულია სპარსული სამინიატურო სკოლის ტრადიციით შესრულებული მხატვრობის ნიმუშებისაგან. ორივე შემთხვევაში, მინიატურების ხასიათი მკვეთრად ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების გათვალისწინებითაა შესრულებული, რაც ვლინდება პერსონაჟთა ჩაცმულობაში, სახეთა იკონოგრაფიაში, კომპოზიციურ გადაწყვეტაში, რომელიც გულისხმობს უფრო მეტ პირობითობას, განზოგადებულობასა და პერსონაჟთა სიმბოლურ ხასიათს ვიდრე ეს სპარსული სტილით შესრულებული მინიატურების მაგალითზე ვლინდება, სადაც კომპოზიციის ყველა დეტალი ზედმინევნით ზუსტადაა გათვლილი და გამონერვილი.

„უთრუთიან-საამიანის“ მხატვრობის იკონოგრაფიულ-სტილისტური ანალიზი გვაჩვენებს, რომ, მართალია, ხელნაწერი ნარმოადგენს სპარსული ლიტერატურული ნაწარმოების ქართულ ვერსიას, თუმცა მასში ცხადად ვლინდება ადგილობრივი მხატვრული ტრადიცია როგორც სიუჟეტთა გააზრებაში, ისე კომპოზიციურ ორგანიზებაში, პერსონაჟთა ჩაცმულობაში და გასაკუთრებით სტილისტურ გადაწყვეტაში, რომელიც უფრო მეტად უახლოვდება ქართულ მხატვრულ სივრცეში გავრცელებულ სტილს, ვიდრე სპარსული სამინიატურო სკოლისათ-

ვის დამახასიათებელ ტრადიციებს. ხელნაწერის თვითმყოფადობა ვლინდება მისი ტექსტის ფორმატშიც, რომელიც წარმოადგენს არა „შაჰ-ნამეს“ პირდაპირ თარგმანს, არამედ მის პროზაულ ვერსიას სიუჟეტური დამატებებით.

ეს ხელნაწერები ნათლად წარმოაჩენს გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრული სივრცისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ტენდენციების ერთ მხარეს, რომელიც ქართულ მხატვრულ რეალობაში არსებობდა სამინიატურო სკოლის ორი მიმართულების სახით – ქართული მხატვრული ტრადიციებით და სპარსული სამინიატურო სკოლის გავლენით შესრულებული მხატვრობის ნიმუშების სახით.

გარდა ამისა, „უთრუთიან-საამიანის“ მინიატურისტი სავარაუდოდ ნაკლებად სარგებლობდა უფრო ადრეული ხელნაწერით, რომლის სტილისტურ-იკონოგრაფიული ხაზისა და კომპოზიციათა სქემების გათვალისწინებით იმუშავებდა. მართალია, ხელნაწერის მომხატავს უნდა სცოდნოდა სპარსულ ხელნაწერთა საილუსტრაციო გაფორმების ტრადიცია, მაგრამ ამ შემთხვევაში მისი შემოქმედებითი თავისუფლება შეზღუდული არ იყო, რამაც განაპირობა ის სტილისტურ-იკონოგრაფიული თავისებურებების თავისუფალი ხასიათი, რომელიც გასდევს ხელნაწერის საილუსტრაციო გაფორმებას.

რთული სათქმელია რამდენად შეიძლებოდა თავად თავაქარაშვილი ყოფილიყო მინიატურების ავტორი „უთრუთიან-საამიანისა“, რადგან ნიგნის საილუსტრაციო გაფორმების ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხასიათი გვაძლევს იმის თქმის საფუძველს, რომ მინიატურები შესაძლოა შესრულებული იყოს არა ერთი, არამედ ორი მხატვრის მიერ. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება დავუშვათ, რომ ის შეიძლებოდა ყოფილიყო მინიატურათა ნაწილის ავტორი. ეს აზრი შეგვიძლია განვამტკიცოთ იმ თვალსაზრისითაც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გაფორმებისას მხატვარს შესაძლოა ეხელმძღვანელა უფრო ადრეული ორიგინალით, რომელიც შესაძლოა პოემის ერთ-ერთი იმ ნუსხათაგანიც იყო, რომლებიც დღესდღეობით დაკარგულად ითვლება, რადგან რთული წარმოსადგენია, რომ ასეთი ხანგრძლივი დროის მანძილზე – XII-დან XVII საუკუნებმდე – ასეთი მაღალმხატვრული ღირებულების ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის სათანადო ყურადღება არ დაეთმოთ და მისი ადრეული ორიგინალი არ არსებულებოდა ილუსტრირებული სახით. განსაკუთრებით რთულია ამის თქმა იმის ფონზე, რომ

XV საუკუნეში საერო ლიტერატურული ნაწარმოების ასახვის ფაქტს ვხედავთ არათუ საერო, არამედ სასულიერო სივრცეში, კერძოდ, ზემო სვანეთის ლენჯერის თემის სოფელ ლაშთხვერის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ფასადზე, სადაც წარმოდგენილია სცენა მოსე ხონელის „ამირანდარეჯანიანიდან“. შესაბამისად, „ვეფხისტყაოსნის“ გაფორმებისას მხატვარი გარკვეულწილად მაინც მიყვებოდა ამ ლიტერატურული ნაწარმოების გაფორმების უფრო ადრეული სქემებისა და იკონორაფიულ-სტილისტურ ტრადიციას, ვიდრე „უთრუთიან-საამიანის“ შემთხვევაში, როდესაც მას ამავე ნაწარმოების ქართულ ენაზე შესრულებული ილუსტრირებული ორიგინალი არ უნდა ჰქონოდა, რადგან მისი არსებობის შესახებ ცნობებსაც კი არ მოუღწევიათ ჩვენამდე.

დამოწმებანი

ამირანაშვილი 1971: ამირანაშვილი შ. *ქართული ხელოვნების ისტორია*. ტ. I. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1971.

ბარამიძე 1927: ბარამიძე ალ. *შენიშვნები „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების შესახებ*. საქ. არქივი, III. თბილისი: 1927.

ბარამიძე 1940: ბარამიძე ალ. „შაჰ-ნამეს ქართული პროზაული ვერსია“. *ნარკვევები*. II. თბილისი: 1940

ბარტოლომი 1855: Бартоломей И. А. “Поездка в вольную Сванетию”. *Записки Кавказского отдела Императорского Русского Географического общества*. Кн. III. Тифлис: 1855.

ბაქრაძე 1864: Бакрадзе Д. Сванетия. *Записки Кавказского отдела Русского географического общества*. кн. VI. Тифлис: 1864

ბურჭულაძე 2006: ბურჭულაძე ნ. *უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა მე-14 ს. უბისის მონასტრის ისტორიისათვის*. თბილისი: „ტრიადა“, 2006.

გაფრინდაშვილი 1971: გაფრინდაშვილი გ. *არქიტექტურულ-არქეოლოგიური ძიებანი ვანის ქვაბში. საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის არქეოლოგიური ექსპედიციები 1967 და 1968 წწ.* ტ.2. თბილისი: 1971.

ვეფხისტყაოსანი 2013: *ვეფხისტყაოსანი: ხელნაწერი მემკვიდრეობა*. ალ-ბომი-კატალოგა. თბილისი: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 2013.

ვირსალაძე 1955: Вирсаладзе Т. “Фресковая роспись художника Микаеля Маглакелив Мацхвариши”. *Arsgeorgika*, Т. 4, Тбилиси: 1955

თაყაიშვილი 1937: თაყაიშვილი ე. *არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს*. პარიზი: 1937.

კობიძე 1959: კობიძე დ. შაჰ-ნამეს ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები. თბილისი: 1959.

ონიანი 1959-1960: ონიანი შ. ვანის ქვაბთა მონასტრის წარწერების პოეზია. თბილისი: „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, № 7; 1960, № 8.

უვაროვა 1904: Уварова П. Поездка в Пшавию. Хевсуретию и Сванетию. Мат. по археологии Кавказа, вып. X. Москва: 1904.

შერვაშიძე 1955: შერვაშიძე ლ. „ვეფხისტყაოსნის“ 1646 წლის ხელნაწერის მინიატურების ავტორობის შესახებ. ტ. 2, 6, თბილისი: 1955.

შერვაშიძე 1956: Шервашидзе Л.Н. “Стенные росписи с сюжетами “Амиран Дареджанидзе” в Сванетии”. *Сборник АНГССР*, т. XVII, N5, 1956.

შერვაშიძე 1964: Шервашидзе Л.А. *О грузинской светской миниатюре*. Тбилиси: 1964.

ცისკარიშვილი 1954: ცისკარიშვილი ვ. „წარწერები ასპინძის რაიონიდან“. *მა-საღები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის*. ნაკვ. 30. 1954.

ჭიჭინაძე 2014: ჭიჭინაძე ი. სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

ქართულ ... 1946: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. კოლექცია. ტ. I. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1946.

ქართულ ... 1951: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, კოლექცია. ტ. II. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1951.

შაჰ-ნამეს 1916: შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა ნიგნის ქართული ვერსიები. ტ. I. თბილისი: 1916.

LEVAN GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Georgian National Film Center

PhD at Ivane Javakishvili Tbilisi State University

“The Knight in the Panther’s Skin” Interactive Games

The article examines the interactive literary games in The Knight in the Tiger’s Skin. We have analyzed the world of The Knight in the Tiger’s Skin and of literary works in general, in the form of interactive rules for creating literary games. The work researches literary process of interactive games at the example

of The Knight in the Tiger's Skin and modern fiction. The article shows: re/deconstruction of classics: narrative and receptive strategies.

Key words: The Night in the Tiger's Skin board game; interactive literary games.

ლევან გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

„ვეფხისტყაოსნის“ ინტერაქტიული თამაშები

თანამედროვე ციფრულ ტექსტში ავტორის ფუნქციის დევალვირება, ძალიან ჰგავს პირველსაწყისთან მიბრუნებას. ძველად, ხელნაწერების ხანაში პრიორიტეტული იყო უფრო ტექსტის შენახვა-ინტერპრეტაცია და დროში გადაცემა, ვიდრე ტექსტის ავტორის ინსტიტუტიზაცია. გადამწერი თანაავატორად გრძნობდა თავს და ხშირად ცვლიდა ტექსტს თავის შეხედულების მიხედვით. მაგალითად ერთი გადამწერი წერს: „ამას შინა სიტყუია განგრძელდების არამედ შემოკლებულად-რე მნებავს უწყებაი თქვენი“. ზოგი გადამწერი ნახალისებულად იყო თავის პოეტური და ინტელექტუალური შესაძლებლობების გამო. ვეფხისტყაოსნის გადამწერი ნანუჩა (მანუჩარ ციციშვილი) XVII საუკუნის I ნახევრის ქართველი პოეტი, თავის თანამედროვეებს შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მამუკა თავქარაშვილი „ტკბილი სიტყვების მხმობელს“ უწოდებს. არჩილ მეფე ამბობს: ნანუჩას ბევრი რამ „ჩაურევიანო“. ამ ნანუჩამ თურმე საკუთარი ინიციატივით 11 სტროფი დაუმატა „ავთანდილის ანდერძს“. ინტერპოლატორები საუკუნეების განმავლობაში ინტერაქტიულ კავშირს ამყარებდნენ ტექსტთან. ეპოქების შესაბამისად გარდაქმნიდნენ მას და პოემის ტექსტულურ კონტექსტს ახალი კულტურული კოდებით ტვირთავდნენ. ზოგი ჩამატება ისე შეისისხლორცა ვეფხისტყაოსანმა, რომ ტექსტის დამდგენი კომისიისთვის დღემდე უცნობია რა დანერა მის ნაცვლად რუსთველმა. ასეთია ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ტაეპი: „გწერ ვინმე

მესხი მელექსე მე რუსთველისად ამისა“ (მესხი მელექსე რუსთაველის მიზაძვით ვწერო).

პარადოქსია, მაგრამ გუტენბერგის გამოგონება; შრიფტის ჩამოსასხმელი საბეჭდი დაზგები ე. წ. „კოპი პეისტის“ პრინციპით მუშაობდნენ და ერთი და იმავე ასოების თანმიმდევრობას ბეჭდავდნენ, რამაც ავტორი ტექსტს მჭიდროდ დაუკავშირა, ვიდრე ეს ხელნაწერთა გადამწერების დროს იყო, რომელნიც უნებურად ან შეგნებულად ცვლიდნენ ტექსტის ქსოვილს და მის ავტორს. საუკუნეების შემდეგ სწორედ ამ „კოპი პეისტის“ პრინციპის კომპიუტერულ სივრცეში გადანაცვლება და ინდივიდუალურ დონემდე დახვეწამ, ავტორი ჩამოაშორა ტექსტს და მისი გავრცელება და ინტერპრეტაცია სწრაფი ცვლილების მქონე მოვლენად აქცია. ხშირად ავტორის ხელიდან გამოსული ტექსტი კოპირდება, ვრცელდება და იცვლება სხვადასხვა მომხმარებლის მიერ.

ლიტერატურამ გუტენბერგიდან დაიწყო მანქანური ცივილიზაციის გამოყენება. შრიფტის დამამზადებელი დაზგების გამოყენება, ზოგადად მანქანური ტექნოლოგიების ჩართულობა ლიტერატურაში ნელ-ნელა შემოიპარა. სიტყვაკაზმული მწერლობა ქალაქის გარეშე თითქოს ვერავის წარმოგვიდგენია, მაგრამ მანქანური ტექნოლოგია სწორედ უქაღალდო მწერლობის ჰორიზონტებს გვისახავს. არალინეარული თხრობის და ტრადიციული ტექსტუალური კონტექსტის დარღვევის უნარ-ჩვევები, გამოუმავდა კომპიუტერის შექმნამდე ე. წ. ლიტერატურული დაფის თამაშების დროს, რომელიც მულტიმედიური ბელეტრისტიკის ერთ-ერთ წინაპრად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, როგორც გენეალოგიური მართვის ლიტერატურულ შრეში შეღწევის საშუალება.

„ვეფხისტყაოსანი“ ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო. პოემის ზეპირად ცოდნის და კითხვის ტრადიცია, გაგრძელებათა გაგრძელებები, რომელიც ცალკე აღებული, პოემას ბევრად აღემატება. ხალხური ვეფხისტყაოსანი“, ავთანდილობა თუ შერმადინობა – ეს ყველაფერი ხალხის კულტურულ-სოციალურ ცხოვრებაში „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერაქტიულ-თამაშობრივ მონაწილეობას გამოხატავდა. ვეფხისტაოსანი იყო ჰიპერტექსტი ე. წ. „სუპერ გუგლი“, რომელშიც საუკუნეების განმავლობაში ადამიანები პასუხებს მათთვის საჭირო კითხვებზე პოულობდნენ; როგორ უნდა მეგობრობა, სიყვარული, რა არის ერთგულება. პოემა არა მხოლოდ ლიტერატურულ, არამედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც აყალიბებდა გემოვნებას, მსოფლმხედველობას და

როულ ვითარებაში ზოგჯერ კომუნიკაციისა და მიმონერის ყველაზე საიმედო საშუალებაც იყო. ომის დროს, ცენზურის პირობებში, მიმონერისას დახმარებისთვის ტექსტის დასაშიფრად ხშირად პოემის ტექსტს მიმართავდნენ.

ვეფხისტყაოსნის მზითვებში გატანება, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტრადიცია იყო, როგორც უძვირფასესი განძის ჩუქება. აკაკი წერეთელი იხსენებს; რომ ერთმა რაინდმა არგვეთის თავადს ქალი სთხოვა და თურმე სასიძო დაინუნეს, იმიტომ რომ არ ჰქონდა ვეფხისტყაოსანი. საინტერესოა რომ ერთ ქართულ ხალხურ ლექსში „ვეფხისტყაოსნის“ პატრონი უკან იბრუნებს პოემას და არა ქალს:

„ქალი მყავდა მშვენიერი
თავმორთული კაოსანი,
გავათხოვე, გავატანე
ჩემი ვეფხისტყაოსანი.
წაეკითხათ, ვერ გაეგოთ
თურმე იყვნენ ვიროსანი,
ისევ უკან დავიბრუნე
ჩემი ვეფხისტყაოსანი“.

პოემის ტექსტს ვხვდებით არამხოლოდ ხელნაწერებში, არამედ ვანის ქვაბის კედლებსა („ციხეს ვზი ეგზომ მაღალსა, თვალნი ვერ გადასწვდებიან“) და სხვა ძეგლებზეც, წიგნის არშიების მინაწერებზე. XIX საუკუნეში ერთი-ერთი მაღაზიის მეპატრონეს კანფეტები ისეთ ქალაქში გაუხვევია, რომლებზეც რუსთველის აფორიზმები ყოფილა დაბეჭდილი.

პოემის პირველი სამაგიდო თამაშებიც ამ პერიოდში გამოჩნდა. საქართველოში პირველი ასეთი ლიტერატურული თამაში ილია ჭავჭავაძის დროს დაიბეჭდა. 1892 წელს 24 ივნისს გაზეთ „ივერიის“ №131-ში გამოქვეყნებული იყო ვრცელი ინფორმაციული ცნობა, რომ ოზურგეთიდან მიუღიათ კ. თავართქილაძის მიერ დაბეჭდილი ლოტო, რომელიც ეფუძნებოდა პოემის აფორიზმებს. იქვე ახლდა ვრცელი განმარტება თამაშის წესების შესახებ. დასასულს ავტორი ასკვნის, რომ ეს თამაში ხელს შეუწყობს „ვეფხისტყაოსნის“ ზეპირად შესწავლას. ამ პერიოდში გავრცელებული იყო ვეფხისტყაოსნის და სხვა ლიტერატურ-

რული თამაშების შექმნა, რომელსაც ილია ჭავჭავაძეც ხელს უწყობდა. ლიტერატურული დაფის თამაშები ინტერაქტიული მოვლენაა, სადაც ტექსტთან ერთად ფსევდოგრაფიკული დეკორაცია და მკითხველის მაქსიმალური ჩართულობა, წამყვანი სათამაშო სტრატეგეიაა.

1938 წელს გამოცემილია „ტექნიკა და შრომამ“ გამოსცა ალექსანდრე ინაშვილის მიერ შედგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ და სხვა მწერლების ნაწარმოებებიდან შედგარი ლოტო. სათამაშო ლოტო შედგებოდა ე. წ. ქარდების, წიგნაკისა (თამაშის წესები) და მუყაოს ფირფიტებისგან. თითქმის ანალოგიურ პრინციპს ემყარებოდა 1986 წელს გამოცემული სახალისო ლოტო: „გონებანი გონიერსა“ (გამომცემლობა განათლება), შემდგენელი ხოდაშნელი. ეს თამაში ემყარებოდა 1951 წლის საიუბილეო გამოცემას (სარედაქციო კოლეგია: ბარამიძე, კეკელიძე, შანიძე). თამაშში 110 აფორიზმია გამოყენებული, რომელიც 24 ქარდზეა განლაგებული. თამაში არ იყო, მაგრამ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ე. წ. პოემის და ანდაზების მიხედვით შექმნილი ყვავილნარები. ამ შემთხვევაში მოთამაშეები წიგნის ფურცლების ნაცვლად ბარათებზე კითხულობენ ტაეპებს.

მეოცე საუკუნეში დროთა ფორმაციის შედეგად, საჭირო გახდა პოემის ხალხთან ურთიერთობის ახალი ინტერაქტიული ფორმა. ვეფხისტყაოსნის ლოტო სწორედ ასეთი მოვლენა იყო. ლიტერატურული სამაგიდო თამაშები უნიკალურ შესაძლებლობებს იძლევა, რადგან უშუალოდ ავტორის სიტყვიერ სამყაროში ამოგზაურებს მოთამაშეს და მისი ბუნებრივი ნაწილი ხდება. ტექსტის შეცნობისათვის აუცილებელია, მკითხველის იდენტიფიკაცია მის რომელიმე გმირთან ან მთლიანად ამბავთან. ამ მხრივ დაფის თამაშებს დიდი შესაძლებლობები გააჩნია. გრაფიკულ-გამომსახველობითი და ტექსტური მხარე ახალი სინთეზური ვარიაციებით არის წარმოდგენილი. თამაშობ, ესე იგი მონაწილეობ ამბავში – მოგზაურობ ხელშესახებ სიტყვიერ გარემოში და აფორიზმებით იხსნება იმ სამყაროს კარი, რომელშიც ორგანულ ნაწილად იგრძნობ თავს.

ნოვატორული გამოცემაა ახლახანს, 2016 წლის ჩვენ მიერ მომზადებული პირველი ფერადი ილუსტრირებული ვეფხისტყაოსნის სამაგიდო თამაში. თამაში შედგება ლიტერატურული რუკისგან, სადაც მოთამაშე რუსთველის სიტყვიერ ხელშესახებ ილუსტრირებულ სცენებში მოგზაურობს. თამაშში მონაწილეობს 30 აფორიზმი, მათი

ცოდნა საშუალებას აძლევს მოთამაშეს წინ გაიჭრას და გაიმარჯვოს. სამაგიდო თამაში მართაონული პრინციპზეა დამყარებული. იმარჯვებს ის, ვინც გადალახავს დაბრკოლებებს და პირველი მივა ფინიშთან. თუ მოთამაშეს სურს სხვა აფორიზმები გამოიყენოს, გამოცემას მოყვება სარეზერვო აფორიზმები და გამოსაჭრელი ბარათები. ნებისმიერ მოთამაშეს შეუძლია მისთვის საინტერესო აფორიზმები ან ტაქტიკები დაამატოს თამაშს ბარათების სახით და გაამრავალფეროვნოს ის.

დაფის თამაშების ალგორითმი დამოუკიდებლად, სანერი ტექნოლოგიების პარალელურად ვითარდებოდა. ტექნოლოგიურ პროგრესთან ერთად განიცადეს განვითარებისა და ევოლუციის საფეხურები. თუმცა თამაშის ალგორითმი თითქმის უცვლელი დარჩა. სამაგიდო თამაშების ისტორიის მკვლევარი დევიდ პარლეთი მიიჩნევს, რომ ყველა სამაგიდო თამაშს ერთი ძირი აქვს, რომ ყველაზე თანამედროვე თამაშსაც კი, ფესვები პრეისტორიულ ხანაში აქვს. უძველეს დროში სამაგიდო თამაშები ყველასათვის ხელმისაწვდომი არ იყო. ის ძრითადად ელიტისთვის განკუთვნილ დიპლომატიურ საჩუქარს წარმოადგენდა და მათი დროსტარების საშუალება იყო. ელიტარულმა სამაგიდო თამაშებმა რომაულ ლეგიონებთან ერთად ჰპოვა გავრცელება. ამ ტიპის თამაშები სავარაუდოდ IV ათასწლეულის შუა ხანებში გაჩნდა. ერთ-ერთი უძველესი თამაშია „სენატი“, მისი ერთ-ერთი ნიმუში ტუტანხამონის აკლდამაში აღმოაჩინეს. ის წარმოადგენს ბადეს, რომელიც სამ რიგად განლაგებული ოცდაათი კვადრატისგან შედგება. ამ თამაშის წესები დღემდე საიდუმლოს წარმოადგენს. ეგვიპტეში არსებობდა თამაში „მეჰენი“ ლომისა და ბურთის ფორმის ფიგურებით. ერთ-ერთ უძველეს თამაშად ითვლება ასევე ბრიტანეთში ექიმის სამარხში ახ. წ. 40-50-იანი წლებით დათარიღებული თამაში, რომელიც წარმოადგენს დაფას 26 ფიგურით. სამაგიდო თამაშები მართალია რომაელთა დაპყრობითი ომების პარალელურად გავრცელდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში მათ ადგილობრივი კულტურის ნიშნები შეითვისეს.

გლობალიზაციის პირობებში ტექნოლოგიური და კულტურული ეკლექტიკა ახალი სახელოვნებო დარგის ფორმირებისათვის სათანადო გარემოს ქმნის. ტექსტის ტექნოლოგიური მოხმარების ჩარჩო გაფართოვდა. კითხვა მხოლოდ გრაფიკული ნიშნებით ჩანერილი აზრის ამოხსნას ამოკითხვას არ ნიშნავს, თანამედროვე გლობალიზაციის პირობებში კითხვა ეკრანული კოდების, ამოძრავებული გრაფიკული ნიშ-

ნების სინქრონულ გაშიფვრას გულისხმობს. პიქტოგრაფია ნახატების საშუალებით აზრის გადმოცემაა, რომელიც ნებისმიერ ენაზე შეგვიძლია ვავიგოთ. გრაფიკულ ურთიერთობებში სწორედ ამ ტიპის დამწერლობა ასრულებდა ოდითგანვე ძირითად როლს. ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან გამოიყენებოდა როგორც კომუნიკაციური საშუალება. გრაფიკული ურთიერთობის პირველი გამოვლინება იყო მღვიმეების კედლებზე ადამიანის მიერ შექმნილი ნახატები, რომელნიც ასახავდნენ ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებას. გრაფიკული ურთიერთობის უძველესი ხანა, სამ ძირითად პერიოდს მოიცავს: ძველ ეგვიპტურ. ბერძნულ და რომაულ პერიოდებს. უკვე ამ პერიოდებშივე ილუსტრირებულ ხელნაწერებში, ტექსტთან ერთად თანაარსებობდა ნახატებიც, რომელიც ხშირად არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ვიდრე თავად ტექსტი. ტექნოლოგიური რევოლუციის შემდეგ თანამედროვე გრაფიკულ ურთიერთობებში ახალი ერა დაიწყო. ტექსტთან ერთად კიბერსივრცეში ხდება უძრავი გრაფიკული გამოსახულებების გაცოცხლება. იქმნება სიტყვაკაზმული მწერლობის არატრადიციული თხრობის სისტემა და მულტიმედიური გარსი. ხდება ტექსტის ვიზუალიზაცია, მონაცემებისა და მათი ადეკვატური გრაფიკული გამოსახულების შესაბამისობის მიღწევა.

ფსიქოლოგების აზრით ადამიანი მხედველობითი არხით ითვისებს ახალი ინფორმაციის 90%-ს და მისი საშუალებით იგი სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის პროცესში მრავალრიცხოვან არავერბალურ კომპონენტებსრთავს. ასეთი ტიპის ინფორმაციის გადაცემის საშუალება ადამიანთა ურთიერთობისას ძალიან დიდ როლს ასრულებს. ლიტერატურის დაფის თამაშები და მულტიმედიური გარსი ჩაერთო ამ ყველაზე უმნიშვნელოვანეს ტექტუალურ-გრაფიკული ურთიერთობის პრიმატით აღბეჭდილ მოვლენაში. ჰიპერლიტერატურაში გავრცელებული მიმართულება adventure ქალაქის მწერლობაში უფრო ადრე განჩნდა ვიდრე კომპიუტერული სისტემები დაიბადებოდა. პირველი ცდები 1940-1970 წლებში იყო. 1950 წელს ფსიქოლოგმა სკონერმა გამოთქვა აზრი ინტერაქტიული ლიტერატურის შექმნის სტუდენტებისთვის განათლების მიღების მიზნით. 1960 წელს იდეა მოტივირებული იყო ლიტერატურული ექსპერიმენტებით. ბორხესი ითვლება მულტივერსიულობის ფუძემდებლად. ელექტრონული ლიტერატურის გაჩენამდე არსებობდა სხვა ინტერაქტიული ჰიპერტექსტის წინაპარი ვერსიები

კორტასარის, ნაბოკოვის, პავიჩის შემოქმედების სახით. მსგავსი პრაქტიკა დღეს უკვე აპრობირებული საშუალებაა, მაგალითად არსებობს შერლოკ ჰოლმსის თამაში: „221b Baker Street Detective“, რომელიც ნიგნზე არანაკლებ პოპულარულია. როგორც აღვნიშნეთ, დაფის თამაშების მსგავსი ნიმუშები პრეისტორიული ხანიდან არის შემორჩენილი. ის ყოველ დროში ადამიანის სოციალური ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი იყო, მაგრამ განსაკუთრებული აღმავლობის პერიოდი მეოცე საუკუნის სამოციანი წლებიდან იწყება. „Monopoly“, „Scrabble“, „Risk“, „Settlers of Catan“, „Ticket to Ride“, „Apples to Apples“ და სხვა ამ ტიპის თამაშები, რომელიც მთელ მსოფლიოში უაღრესად მნიშვნელოვანი ინდუსტრიაა და დღემდე რამდენიმე ასეულ ინტელექტუალურ თამაშის სერიას აერთიანებს. დაფის თამაშების წარმატება იმანაც განაპირობა, რომ ის აბსოლუტურად ყველა სფეროს აერთიანებს: კინოს, ლიტერატურას, ანიმაციას, სპორტს, კოსმოსს და სხვა. რომლებიც ერთ-ერთი შემადგენელი რგოლია, კომიქსების და ვიდეოთამაშების გვერდით კომერციულ ინტელექტუალურ-გასართობ ინდუსტრიულ სტრუქტურაში. დაფის თამაშები ბავშვებს და არამხოლოდ მათ, ამოგზაურებს ზღაპრულ ლიტერატურულ სამყაროში და ახალი აღმოჩენებით და ინტელექტუალური თამაშობრივი აზარტით, ანებივრებს მკითხველებს.

დღეს თანამედროვე სემიოტიკა ტექსტად განიხილავს არამხოლოდ ნიშნობრივ თანმიმდევრობას, არამედ მხატვრულ ტილოს, ცეკვას, რაიმე ტიპის ყესტს, და ა. შ. ტექსტის შესწავლით დაინტერესებული დისციპლინები (თეოლოგია, ისტორია, იურისპრუდენცია, სოციალური ფსიქოლოგია, კოგნიტური ფსიქოლოგია, ლინგვისტიკა და სხვა) ტექსტს იკვლევენ იმდენად რამდენადაც მათ ეს აინტერესებთ. ლათინურად ტექსტი *textus* შეკავშირებულ თხრობას, გადაბმის შეთხზვას ნიშნავს. ტექსტის თანამედროვე დეფინიცია ტექსტს მხოლოდ ერთმანეთთან აზრობრივად დაკავშირებულ წინადადებებს არ გულისხმობს. თანამედროვე გაგებით ტექსტი არის კომუნიკაციური აქტი, კულტურის და ინფორმაციის არსებობის ფორმა. განსაზღვრული ისტორიული ეპოქის პროდუქტი, ინდივიდის ფსიქიკური ცხოვრების ამსახველი კონსტანტა. ოსტმანი ვორტანენის განმარტებით დისკურსი არის ტექსტს დამატებული სიტუაცია ხოლო ტექსტი შესაბამისად დისკურსს გამოკლებული სიტუაცია. ვან დეიკის აზრით ტექსტი მხოლოდ დისკურსში რეალიზებული აბსტრაქტია.

ნიგინი სტრუქტურულად ავტორიდან მკითხველისკენ მიმართული ინფორმაციაა. სამაგიდო თამაშები და ლიტერატურული მულტიმედია სისტემურად განსხვავებული მოვლენაა. აქ ავტორი და მკითხველი ერთ კოლაბორაციაშია, რაც ერთ დაუსრულებელ პროცესს ქმნის. ლიტერატურულ თამაშში თავდაპირველად იქმნება ლიტერატურული ორგანიზმი, რომელიც ქმნის არხებს სხვადასხვა მიმართულებით. გამგზავნი – შეტყობინება – მიმღები (გამგზავნი) – შეტყობინება – მიმღები (გამგზავნი) კომუნიკაციური პროცესი. სამაგიდო ლიტერატურულ თამაშში, ისევე როგორც გლობალური კულტურის კონტექსტში დაბადებული ჰიპერ ლიტერატურული ტექსტი თავიდანვე იქმნება ორმხრივი მოლოდინის და ურთიერთზეგავლენის მოლოდინში. ინტერაქციული ტექსტის ქმნადობისას, რეციპიენტის მიზანია იპოვოს, აღმოაჩინოს ის კოდური შინაარსი, რომლის ინტერპრეტირებულ გაგრძელებასაც მოახდენს. როცა რეციპიენტი შეტყობინებას გზავნის მას მნიშვნელობა კი არ აინტერესებს, არამედ თვით მომხმარებლის მიერ მისი ინტერპრეტირება. ამ დროს საქმე ეხება უკვე არსებული გამოყენებული ფორმის დეკოდირებას და მოდელირებას. რეციპიენტში დიდი მნიშვნელობა აქვს: ინტერაქციის ინტუიციურ ცოდნას, სამყაროს შემეცნებით ეფექტებს და კოგნიტურ ინტერპრეტაციებს. ამ ტიპის ორმხრივი ზეგავლენა ქმნის ჰიპერტექსტუალურ ცოცხალ ორგანიზმებს, რომლებიც დამოუკიდებელია ავტორთაგან, რომლებიც მათ ქმნიან. ამ შემთხვევაში ნაწარმოების თამაშობრივი პოეტიკა სრულიად იცვლება. მნიშვნელობა არ აქვს ქარდებით თამაშობს რეციპიენტი თუ ქსელში, მულტიმედირი ტექნოლოგიით შექმნილი ნარატივის უნიკალური კოდები, ტექსტუალური ქსოვილი, ლოგიკური და ემოციური მახვილები რადიკალურად განსხვავებულ ბელეტრისტიკის ესთეტიკას ქმნის. ლიტერატურის ტექნოლოგიური ბუნება არასდროს გვევლინება დასრულებულ ფაქტად, იგი მუდმივ ქმნადობაშია ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც ჩამოყალიბების სტადიებს გადის. ქარდების ლიტერატურული თამაშები და ჰიპერტექსტი, როგორც დინამიური ხელოვნების მრავალავტორიანობა არ არის მხოლოდ ელექტრონული ტექსტის ორგანიზებული მყუდროება. ესაა ტექსტი, რომელსაც ახლავს ხმა, ფერი და გრაფიკა, (შეიძლება გათვალისწინებული იყოს ისეთი ნიუანსები როგორიცაა ყველა ასობგერის ფერთან ასოცირება და სხვა). ჰიპერტექსტის, როგორც დამალული ინფორმაციების ენციკლოპედიური განმარტებები და სხვა

ერთობლიობების ბმული, მულტიმედიური მრავალავტორიანობა მისი დაუსრულებელი ვრცელი მოცულობა დიდ, მონუმენტურ ტილოს ასოციაციას იწვევს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქსელური ლიტერატურის ექსპერიმენტული ბუნება კომპიუტერის სისტემების შექმნადად გამოიწვევა. თავისი არსით ლიტერატურული სამაგიდო თამაშები და ინტერნეტში გავრცელებული ქსელური მწერლობის პროგრამული უზრუნველყოფა, ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. სამაგიდო თამაშები ეს არის სოციალური მოვლენა. თამაშობ – ესე იგი მეგობრობ, ურთიერთობ თამაშის სხვა წევრებთან, მოიგებ ან წააგებ. კომუნიკაციური აქტი თამაშის მთავარი ვერბალური მოვლენაა. ინტერნეტში ლიტერატურული თამაში სრულიად ასოციალური მოვლენაა, იმ შემთხვევაშიც თუ ქსელში სხვა ადამიანებს ეთამაშები ეს ურთიერთობა არის ვირტუალური. არ იცვლება პრინციპი (არარელიეფური თხრობის სისტემა) იცვლება არსი (რაც ხდება ყველაფერი ნამდვილი არ არის).

ამგვარად, ტექსტის ტექნოლოგიური მოხმარების ჩარჩოს გაფართოება ტექსტს ლიტერატურულ თამაშში საქციელად აქცევს, რომელიც განსაზღვრავს შემოქმედებით მგრძობელობას და იმპულსურ პროცესებს. ტექნოლოგია არ ქმნის თხზულებას, ერთის მხრივ ტექნოლოგია შემოიჭრა ლიტერატურაში და მეორეს მხრივ ლიტერატურა აწესებს ხელოვნების ამ ხაზის განვითარების კანონებს.

დამონუმანნი:

ვიდეო თამაშების სწავლებისთვის 2004: *The use of computer and video games for learning* A review of the literature Alice Mitchell and Carol Savill-Smith Learning and Skills Development Agency 2004

სამაგიდო თამაში და მედია 2014: *Interactive board games as multimedia convergence* *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* December 2016 22: 647-660, first published on December 15, 2014

ტატიშვილი 2000: ტატიშვილი ლ. „ვეფხისტყაოსნის“ გადამწერნი. თბილისი-კოპენჰაგენი: 2000.

TATIA OBOLADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Nuradin Pridon – Character Traveling from One Text to the Other

By “borrowing” of the characters of classical text of the “Knight in the Panther’s Skin”, contemporary Georgian writer, Aka Morchiladze applies one of the techniques characteristic for postmodernist narrative, in particular, he liberates the character from the time and space limits and ideological imperative of the “Knight in the Panther’s Skin”.

Our goal is, to clarify the relation of Aka Morchiladze’s texts (– “The Book” and “Story of the Tiger and Commander (Oriental Detective Story)”) to the “Knight in the Panther’s Skin” and find out, why the post-modernist author has made one and the same character from the same text the main character of his two different stories.

Key words: Postmodernism; Short-story; Desacralization

ლილი მატრეველი

თათია ობოლაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ტექსტებში მოგზაური პერსონაჟი – ნურადინ ფრიდონი

ქართველი მწერლის აკა მორჩილაძის ორი მოთხრობის „ნიგნი“ და „ამბავი ვეფხვისა და ასისთავისა“ (აღმოსავლური დეტექტივი) მთავარი პერსონაჟი „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი გმირი მულაზანზარის მეფე ნურადინ ფრიდონია.

სტატიაში შევეცდებით, ერთი მხრივ, დავადგინოთ, რა მიმართება არსებობს პოსტმოდერნისტი ავტორის ტექსტებსა და „ვეფხისტყაოსანს“ შორის, მეორე მხრივ, კი განვსაზღვროთ ტექსტებში მოგზაური პერსონაჟის – ნურადინ ფრიდონის მხატვრული სახის ფუნქცია პოსტმოდერნისტულ დისკურსში.

ნურადინ-ფრიდონის მხატვრული სახე ქართულ რეცეფციულ ეს-თეტიკაში „ვეფხისტყაოსნის“ ლოგოცენტრულ იდეებს უკავშირდება. ნურადინი ტარიელთან და ავთანდილთან ერთად სამების განუყოფელ მთლიანობას ქმნის და მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს – ნესტან-დარეჯანის ქაჯთაგან გამოსხნაში. აკა მორჩილაძემ კი ნურადინი მოთხრობაში „ნიგნი“ განსხვავებული ეთიკური პოზიციის მქონე პერსონაჟად აქცია, გაათავისუფლა „ვეფხისტყაოსნის“ – დროსივცრული საზღვრებისა და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი იმპერატივისაგან, ჟან ფრანსუა ლიოტარის ტერმინს თუ გამოვიყენებთ, „გრანდნარატივისგან“, რომელიც ყოფიერების საზრისის გაგებას უნივერსალური პრინციპის საფუძველზე ცდილობს.

მოთხრობაში „ნიგნი“ ნურადინი „ვეფხისტყაოსანში“ განვითარებული ამბის ალტერნატიულ ვერსიას გვთავაზობს: კლასიკური ტექსტისგან დისტანცირებული პერსონაჟი ვერ ახერხებს სიყვარულის იდეისთვის მებრძოლ გამირთან თვითიდეინტიფიკაციას, უარყოფს „ურჯულო გურჯთა გამონაგონს“ – ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის გათავისუფლებაში თანამონაწილეობის ფაქტს, რითაც „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულას ამბის განვითარების საკუთარი ვერსიით ცვლის. „იქ სწერია: ნურადინ ფრიდონი, ინდო ჭაბუკი და მისრელი სპასპეტი წავიდნენ და გააცამტვერეს ქაჯთა ქალაქი, საიდანაც ქალი გამოიხსნესო. არ ვყოფილვარ ქაჯთა ქალაქში!... ვერ წავალ სალაშქროდ მათთან ერთად, იმიტომ, რომ არ ძალმიძს ქალის გულისთვის ჩემს ყმათა ხოცვის ცქერა, არ არის მებრძოლის წესი ქალის გულისთვის ცეცხლის გაჩენა“ (მორჩილაძე 2003: 58).

აკა მორჩილაძე „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური ქარგის რღვევით, „რეალობისა“ და „გამონაგონის“ დაპირისპირებით მოთხრობას „ნიგნი“ „სანდო“ ტექსტის ილუზორულ სტატუსს ანიჭებს, რითაც საფუძველს აცლის „ვეფხისტყაოსნის“ უნივერსალურობის იდეას. ამდენად, რეალობისა და გამონაგონის გამიჯვნა ამ შემთხვევაში პოსტმოდერნისტული ხერხის ფუნქციას იძენს. როგორც ლიტერატურათმცოდნე ბელა ნიფურია ნიგნიში „ქართული ტექსტი საბჭოთა, პოსტსაბჭოთა, პოსტმოდერნულ კონტექსტში“ აღნიშნავს: პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში „შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ქეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით ეს ხელოვნება არის კიდევ სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის

გარეშე, ფენომენი (მატერიალური გამოვლინება) ზემატერიალური იდეის, ფიზიკური სახე პირველსახის გარეშე (ნიფურია 2016: 417-418).

აშკარაა, რომ პოსტმოდერნისტულ მოთხრობა „ნიგნსა“ და კლასიკურ ტექსტს შორის დაპირისპირება არა მხოლოდ ნარატიულ, არამედ იდეურ-მსოფლმხედველობრივ დონეზეც ფორმდება. „ვეფხისტყაოსნის“ ნურადინის ეთიკურ პოზიციას, განსხვავებული მსოფლალქმის მქონე და პოსტმოდერნისტული ტექსტის „ახალი მორალი“ ცვლის. კონსტანტინე ბრეგაძის მართებული შენიშვნით, „პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიაში საკაცობრიო ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბებული ნებისმიერი მეტაფიზიკური პარადიგმა აპრიორულად განიხილება, როგორც სუბიექტისათვის გარედან თავსმოხვეული იდეოლოგიური კონსტრუქტი, რომლის დეკონსტრუქციაც უნდა მოხდეს“ (ბრეგაძე 2013-2014: 59).

ასე რომ, „ვეფხისტყაოსნის“ ამბის დესაკრალიზებითა და ზედროულ ღირებულებათა გადაფასებით აკა მორჩილადე კლასიკური ტექსტის დეკონსტრუირებას ახდენს.

საგულისხმოა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები – ნურადინ ფრიდონი, ფატმან ხანუმი და ჭაშნაგირი – აკა მორჩილადის კიდევ ერთი პოსტმოდერნისტული მოთხრობის „ამბავი ვეფხვისა და ასისთავისა (აღმოსავლური დეტექტივი)“ მთავარ გმირებად წარმოგვიდგებიან. ავტორი წინასწარ განსაზღვრული მსოფლმხედველობრივი პოზიციის, ინტენციის გარეშე ქმნის ე. წ. ონტოტექსტს (გ. მარგველაშვილი), – თვითკმარ ყოფიერებას და ერთ სიბრტყეზე ათავსებს მხატვრულ და ისტორიულ კონტექსტებს: „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს დავით აღმაშენებლის მიერ თბილისის არაბებისგან გათავისუფლების თანამონაწილეებად აქცევს. მოთხრობის მიხედვით, დიდვეზირის მიერ თეთრნიშნიანი ვეფხვის მოსაძებნად წარგზავნილი ასისთავი ნურადინ-ფრიდონი არაბების მიერ დაპყრობილ ბითლისში აღმოჩნდება და დავით აღმაშენებლის ჯაშუშის – ფათმა ხანუმის – მიზეზით თბილისის გათავისუფლების საბაბად იქცევა.

აღსანიშნავია, რომ ასისთავის მოგზაურობის მიზანი თეთრნიშნიანი ვეფხვის ძიებაა. ტექსტში დესაკრალიზებულია როგორც ძიების მოტივი, ისე ვეფხვის სიმბოლო (ვეფხვი კი „ვეფხისტყაოსანში“ ნესტანის მხატვრულ სახეს უკავშირდება – „ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხვი პირ-გამეხებული“ (რუსთაველი 1976: 170) სულტნის ძალაუფლების ნიშანს მოთხრობაში ფიტიული ანაცვლებს.

აკა მორჩილაძე, ერთი მხრივ, არალინიალური თხრობის მანერეთ (ტექსტი მონტაჟის პრინციპითაა აგებული, საგანგებოდ გამოტოვებული 1-ლი თავი), მეორე მხრივ, კი მხატვრული და ისტორიული გმირების შეუსაბამო დაკავშირებით პოსტმოდერნისტული დისკურსისთვის დამახასიათებელ თამაშის ესთეტიკას მიმართავს, მოთხრობის ჟანრის (ალმოსავლური დეტექტივი) განსაზღვრით მკითხველში ცრუ მოლოდინის განცდას აღძრავს და ქმნის სიმულაციურ სამყაროს, რომელშიც „რეალურად“ მომხდარი მოვლენა წარმოსახვის პროდუქტად და ვირტუალურობად, ხოლო ვირტუალური რეალობად გვევლინება.

ავტორი ისტორიული და მხატვრული ნარატივების შეუსაბამო დაკავშირებით მიზანმიმართულად არღვევს ოფიციალურ ნარატივს, უარყოფს ისტორიულ ქრონიკებში აღწერილი ფაქტებისა თუ მოვლენების მნიშვნელობას, უკარგავს „ქართლის ცხოვრებას“ ისტორიულ-დოკუმენტური წყაროს სტატუსს და ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი თუ იდეოლოგიური მოტივაციის გარეშე ქმნის ტექსტს – თავისუფალს „დიდი ნარატივების“ იდეოლოგიური თუ მორალური იმპერატივისგან: შედეგად ვიღებთ ხელოვნების ნიმუშს საზრისის, ჭეშმარიტების ძიებისა და ღირებულებათა პარადიგმის დაფუძნების გარეშე (კონსტანტინე ბრეგაძე). ამ შემთხვევაში ტექსტი აღარ დაიყვანება ერთ კონკრეტულ მნიშვნელობამდე, პოლისემანტიურია და უშვებს მრავალგვარი ინტერპრეტაციის პერსპექტივას.

ამდენად, აკა მორჩილაძის ზემოთ დასახელებულ ორივე მოთხრობაში „ვეფხისტყაოსანი“ ინტერტექსტად უნდა გავიაზროთ. ავტორი სხვადასხვა პოსტმოდერნისტული ხერხით („თამაშის ესთეტიკით“, მარგინალი პერსონაჟების შემოყვანით, ისტორიული და მხატვრული ნარატივების გაერთიანებით, მონტაჟის პრინციპის გამოყენებით, სიმბოლოთა დესაკრალიზებით) ახდენს „ვეფხისტყაოსნის“ ლოგოცენტრული იდეების დეკონსტრუირებას.

დამონებიანი:

აბრამსი 1999: Abrams M. H. *A Glossary of Literary Terms*. USA, 1999.

ბრეგაძე 2013-2014: ბრეგაძე კ. „პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა“. სჯანი. 14. თბილისი: 2013-2014.

მორჩილაძე 2003: მორჩილაძე ა. *წიგნი*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2003.

რუსთაველი 1976: რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „განათლება“.1976.

ნიფურია 2016: ნიფურია ბ. *ქართული ტექსტი საბჭოთა, პოსტსაბჭოთა, პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016.

IVANE MCHEDLADZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

“This Persian Tale, Now Done Into Georgian” – Reception of the Plot of “The Knight in the Panther’s Skin” in Polish and Ukrainian Literary Critique

The reception of the “Knight in the Panther Skin” (KPS), both in Polish and Ukrainian literary critique, is associated with the works and essays by prominent statesmen and literary critics of the 19th century (K. Lapchinski, A. Leist, M. Gulak, O. Lototski, etc.) which laid the foundation for new, different standard research and translations in the 20th century. These works reveal different attitudes and determination regarding popularisation of the poem, employing various means, specifically, translations (both partial poetic or prosaic), within the context of World Literature.

Focussing on comparative analysis, this paper discusses a core issue of the plot of the KPS- the oriental origin of the epic (“This Persian tale, now done into Georgian”) as reflected in the works by Lapchinski, Leist, Gulak, Lototski and Malaniuk. According to reputable scholarly sources, besides being a literary and cultural problem, it also poses a geopolitical problem (M. Karbelashvili). This issue is also discussed in a less-known work by a Ukrainian emigrant and prominent culturologist E. Malaniuk, published in Poland (Wschod/orient 1933, Rok IV. Nr), and recently discovered and explored. This paper pays particular attention to the depiction of the epic’s plot within the context of E. Malaniuk’s theory (synthesis of Eastern and Western cultures).

Key words: *Knight in the Panther Skin, Ukrainian literature, Polish literature, East-West, reception translation, literary relations.*

ივანე მჭედლაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„ესე ამბავი სპარსული...“: „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის რეცეფცია პოლონურ და უკრაინულ ლიტერატურათმცოდნეობაში

კულტურული გლობალიზაციით განპირობებული ტრანსნაციონ-
ლური/ ტრანსცივილიზაციური კვლევები შედარებითი ლიტერატურ-
რათმცოდნეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანაა. ამგვარი კომ-
პარატივისტული მიდგომები აძლიერებს სხვადასხვა ნაციონალური
ლიტერატურების, მოვლენებისა და ფაქტების შესწავლას მსოფლიო
ლიტერატურის სისტემაში ინტერგაციის გამოსავლენად.

თანამედროვე ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის განვი-
თარება განაპირობებს ლიტერატურათმცოდნეობითის გარდა ისეთი
ახალი სამეცნიერო მიდგომების დანერგვას, რომელიც სხვადასხვა
დარგებში – კულტუროლოგიაში, ანთროპოლოგიასა და სხვ. იქნება
შემუშავებული. თავის მხრივ, ეს ფაქტორი მნიშვნელოვნად უწყობს
ლიტერატურათაშორის და კულტურათაშორისი დიალოგის განვითა-
რებას. ქართულ-სლავური ლიტერატურული ურთიერთობების კვლე-
ვის სადღეისო მდგომარეობა უდაოდ მოითხოვს ემპირიული მასალის
ინოვაციურ მეთოდებში გააზრებას.

ქართული ლიტერატურის ძეგლებიდან მსოფლიო ლიტერატურულ
ასპარეზზე შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ყველაზე
კარგად შესწავლილი და თარგმნილი ტექსტია. მისდამი ინტერესი
არასოდეს განელეზულა. ეს ტენდენცია ახლოს დგას რ. ველეკისა და
ო. ოურენის იდეასთან რომლის მიხედვითაც „დიადი წიგნები“ ლახა-
ვენ ნაციონალურ საზღვრებს (თარგმანისა ან სხვა უნივერსალური
მეთოდების მეშვეობით) (რატინი 2015:23) და მსოფლიო კულტურის
საგანძური ხდებიან. ქართულ- საზღვარგარეთული ლიტერატურუ-
ლი ურთიერთობების მკვლევრებიც „ვეფხისტყაოსნის“ რეცეფციის
საკითხებს სხვადასხვა ნაციონალურ ლიტერატურაში ყოველთვის
განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ, ასეთია პოლონური და
უკრაინული ლიტერატურათმცოდნეობითი მასალაც. პრობლემას ეძ-
ღვნება სხვადასხვა თაობის ქართველი, უკრაინელი თუ პოლონელი

მეცნიერების ო. ბაქანიძის, მ. ფილინას, რ. ხვედელიძის, ლ. გრიციკის, დ. ოსოვკასა და სხვ. ნაშრომები*, რომელთაც დახმარებითაც მომზადდა სტატია. ამის მიუხედავად, კომპარატივისტული ანალიზის პრინციპით ნაშრომში განხილული იქნება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრისა და მე-20 ს-ის დასაწყისის პოლონური და უკრაინული რუსთველოლოგიური ლიტერატურის ცნობილი და ნაკლებადცნობილი მასალები, მათში გამოიყოფა ერთ-ერთი საკვანძო პრობლემის **„ესე ამბავი სპარსულის“** – ქართული პოემის სიუჟეტის, მისი წარმომავლობის აღქმის პრობლემა. ცნობილია, რომ მუდმივად სადაო საკითხი იყო არამხოლოდ უცხოელი, არამედ ქართველ მეცნიერთა წრეებშიც. ჩვენი კვლევის ინტენცია განსაკუთრებით გააძლიერა მ. კარბელაშვილის ნაშრომმა – **ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის პრობლემა გეოპოლიტიკის კონტექსტში: საქართველო ევროპა თუ აზია?** (კარბელაშვილი 2014:126-143). 2015 წლის 7 ოქტომბერს „ვეფხისტყაოსანს“ მიეძღვნა ტარას შევჩენკოს სახ. კიევის ნაციონალური უნივერსიტეტის, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის უკრაინისტიკის ინსტიტუტისა და უკრაინაში საქართველოს საელჩოს მიერ ორგანიზებულ მრგვალ მაგიდა/ვორქშოფი, სადაც პრობლემამ და დასახელებულმა ნაშრომმა განსაკუთრებული დაინტერესება გამოიწვია უკრაინელ (და არა მხოლოდ) როგორც მეცნიერთა, ისე სტუდენტთა წრეებშიც. ამის შედეგად პრობლემით ჩვენმა კიდევ უფრო გაძლიერებულმა დაინტერესებამ გამოკვეთა ერთი ტენდენცია – ვეფხისტყაოსნით დაინტერესებული მე-19 საუკუნის უკრაინელი მკვლევრებისთვის კარგად ცნობილი ყოფილა მათი თანამედროვე პოლონელი ავტორების ნაშრომებიც, ისინი იდეურად უფრო ახლოს დგანან ერთმანეთთან და გარკვეულ ტიპოლოგიურ მიმართებებსაც ავლენენ, ვიდრე ამავე დროის რუსი მკვლევართა ნაშრომები. ასევე: თუ გადავავლებთ თვალს ქართულ-უკრაინულ მთარგმნელობით ურთიერთობებს, შეგვიძლია გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ პოლონურენოვანი მასალა, არაერთხელ გამხდარა შუამავალი/დამხმარე მასალა ქართული ლიტერატურის უკრაინულ ენაზე თარგმნისა თუ გაცნობის თვალსაზრისით, რამაც გადაგვანყვეტინა ფართო კულტუროლოგიურ კონტექსტში განგვეხილა ეს ვრცელი მასალა.

* ამ მხრივ გამორჩეული ადგილი უკავია მეოცე საუკუნის 70-იან წლებში პროფ. ლ. მენაბდის რედაქტორობით გამოცემული ტომეული „რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში“. თუმცა ანტისაბჭოთა ემიგრანტების არქივებიდან ახლახან მოძიებული ზოგიერთი მასალა, არ გვხვდება.

ქართული პოემის რეცეფცია როგორც პოლონურ, ისე უკრაინულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დაკავშირებულია ცნობილი, მეცნიერების, მთარგმნელებისა და ლიტერატურათმცოდნეების სახელებთან (კ. რდულტოვსკი, კ. ლაპჩინსკი, ა. ლაისტი, მ. გულაკი, ოლ. ნავროცკი, ე. მაღანიუკი...). ცხადია ჩამონათვალის გაგრძელება შესაძლებელია სხვა სახელებითაც, რაც გაცილებით ფართომასშტაბიანი კვლევის საგანია. აღნიშნულმა თარგმანებმა თუ კრიტიკულმა წერილებმა მოამზადა ნაყოფიერი ბაზა მეოცე საუკუნის ახალი, უკვე განსხვავებული დონის კვლევებისა და თარგმანებისათვის. ეს ნაშრომები განსხვავდება მიზანდასახულობითა და სამეცნიერო ღირებულებით, იქნება ეს პოემის პოპულარიზაცია სხვადასხვა საშუალებებით (არასრული პოეტური თუ პროზაული თარგმანები, გადმოცემები შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის შესახებ^[1]) თუ მისი შესწავლა მედიევისტიკისა და მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში.

როგორც ცნობილია პოლონურმა რუსთველოლოგიამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ევროპაში შოთა რუსთველის პოემის გაცნობის თვალსაზრისით^[1]. პროფ. მ ფილინა აღნიშნავს „პოლონელმა ლიტერატორებმა რუსთაველის თარგმნა (რასაკვირველია ფრაგმენტულად) და შესწავლა დაიწყეს ფრანგების პირველი ცდებიდან 2-3 წელის შემდეგ და პრაქტიკულად, რუსული ფილოლოგიის კვალდაკვალ (ფილინა 1991:134).

ერთგვარი დამთხვევაა: შოთა რუსთაველის პოემის პირველი მთარგმნელები, ინტერპრეტატორები (მკვლევრები პოლონეთიდან და უკრაინიდან კავკასიაში გადმოსახლებული, აჯანყებასა და იატაკქვეშა) ანტიიმპერიული მოძრაობის მონაწილე საზოგადო მოღვაწეები კაზიმეჟ ლაპჩინსკი და ოლექსანდრ ნავროცკი არიან. მეცხრამეტე საუკუნის ქართველ ინტელიგენციასთან დამეგობრებული უცხოელები, მათი დახმარებითა და პნკარედების საშუალებით იწყებენ უმთავრესი ქართული ნაწარომების თარგმნას. გიორგი ერისთავის დახმარებით კაზიმეჟ ლაპჩინსკის მიერ პროზაულად თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანი“ (Skora Tygrysy) მთარგმნელის შესავალი წერილითურთ დაიბეჭდა 1863 წელს, ამ დროისათვის ისეთ ავტორიტეტულ გამოცემაში, როგორიცაა «Biblioteka Warszawska». შესავალ წერილში იგი იხსენიებს ამ პერიოდში მისთვის ცნობილ თარგმანებს ფრანგულ და რუსულ ენებზე (უნდა გულისხმობდეს მარი ბროსესა და ი. ბარტდინსკის თარგმანებს). როგორც

მოსალოდნელია, რუსთველის მთარგმნელი და მკვლევარი პოლონელი კ. ლაპჩინსკი საუბარს საქართველოს ისტორიაზე, (როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, იგი იცნობდა ქართლის ცხოვრების ფრანგულ თარგმანს) ავტორის ეპოქაზე მსჯელობით და ისტორიული მიმოხილვით იწყებს და ავტორის ბიოგრაფიულ ცნობებს აცნობს პოლონელ მკითხველს. ქართული ლიტერატურისა და რუსთველის პოემის სიუჟეტის შესახებ კი იგი საგულისხმო მოსაზრებას გამოთქვამს: „XII საუკუნეში სპარსულ ლიტერატურას ბრწყინვალე ადგილი ეკავა. საქართველო ისე ახლოა სპარსეთთან, რომ არ შეიძლება რუსთველს ფირდოუსისა და ყოველივე სპარსულის გავლენა არ განეცადა. ამ მიზეზის გამო „ვეფხისტყაოსანს“ ახასიათებს ზედაპირული მსგავსება სპარსულ თხზულებებთან. მეორე მხრივ, იგრძნობა ბიბლიისა და ბერძნული კულტურის გავლენა. საერთოდ კი, პოემის ბირთვი წმინდა ქართული ბუნებისაა (ლაპჩინსკი 1978: 60). პოემის წამკითხველი, პირველ რიგში ხაზს უსვამს ნაწარმოების ქართულ / ნაციონალურ ნიადაგს და ამით, პოლონელ მკითხველს ქართული ტექსტის სწორ ინტერპრეტაციას სთავაზობს, რაშიც დიდი დამსახურება მიუძღვის მის მეგობარსა და კონსულტანტს გ. ერისთავს. მის მიერ პროზაულად შესრულებულ თარგმანში ვერ შევხვდით პოემის აღნიშნულ სტრიქონებს. თანამედროვე მკვლევრების ავტორიტეტულ ნაშრომებზე დაყრდნობით შესძლებელია გამოითქვას მოსაზრება, რომ კ. ლაპჩინსკის ნაშრომში შეიმჩნევა მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის პოლონური ლიტერატურათმცოდნეობისთვის დამახასიათებელი პოზიტივისტური ტენდენციები, რაც მიიჩნევა კომპარატივისტიკის პირველ/ საწყის ფაზად (სოლოვეი 2009:504). როგორც შემდგომი მასალა გვიჩვენებს ლაპჩინსკის დასახელებული ნაშრომი უკრაინელი მეცნიერებისთვის საკმაოდ კარგად ნაცნობი უნდა ყოფილიყო. სხვადასხვა არგუმენტებით გამყარებულ ამ აზრს არაერთი მკვლევრის (მუშკუდიანი, 1986:52 გრიციკი 2014:126-135) ნაშრომში ვხვდებით.

თარგმანს, როგორც ლიტერატურათმცოდნის რეცეფციის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიოდ გამოხატულ ფორმას, მხატვრული ტექსტის გაგების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია „ორიგინალის ადეკვატური ახალი უცხოენოვანი ტექსტის შექმნაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კულტურული დისტანციის დაძლევას – წერს თარგმანმცოდნე ი. მოდებაძე და თარგმანის საკითხებზე მსჯელობი-

სას გამოყოფს უაღრესად საინტერესო პოსტულატებს წერილის სა-
თაურშივე „თავისუფლება და აუცილებლობა: გაგება და ინტერპრეტა-
ცია თარგმანში“. თარგმანის თეორიის ავტორიტეტული მკვლევრის ეს
მოსაზრება განსაკუთრებით აქტუალურია თანამედროვე კონტექსტში
მსჯელობისას: „მთარგმნელობითი საქმიანობის ძირითად პრინცი-
პებზე (ორიგინალთან სიახლოვე) გაგების/ინტერპრეტაციის პრო-
ცესზე დაკვირვებისას ჩანს, რომ იგი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია
მთარგმნელის არჩევანთან, სადაც ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება მისი
შემოქმედებითი და პიროვნული „მე“. ასე რეალიზდება დიალექტიკური
ერთიანობა: აუცილებლობა (ორიგინალთან სიახლოვე) მოითხოვს
მთარგმნელობით თავისუფლებას (შემოქმედებით მეთოდებს), მაგრამ
ეს თავისუფლება, თავის მხრივ განსაზღვრულია აუცილებლობებით
(ორიგინალის ტექსტის მხატვრული პარამეტრებით), თავისუფლებისა
და აუცილებლობების სფეროს ურთიერთქმედების მიჯნა განსაზ-
ღვრულია თარგმნილი ტექსტის გაგების საზომებით.. გაგების აქტი
რეალიზდება განმარტებაში-სათარგმნი ტექსტის ინტერპრეტაციაში
(მოდებაძე 2012:155-156). სწორედ გაგების პრობლემები ქმნის მხატ-
ვრული ნაწარმოების ქვეტექსტების ჰერმენევტიკულ ანალიზს თარგ-
მანში. მასადაამე, პრობლემის გააზრებაში მნიშვნელოვანია ჩაერთოს
პროლოგის პირველი თარგმანები – როგორ შეიძლება გადაიჭრას ჩვენ
მიერ მოძიებული თარგმანების საშუალებით კ. ბრეგადის მიერ შემო-
თავაზებული ცნობილი ჰერმენევტიკული პარადიგმა **გასაგები – გაგე-
ბა – გაგებული** (ბრეგადე 2009:49).

უკრაინულ ენაზე პირველი (არასრული) პოეტური თარგმანი ეკუთ-
ვნის კავკასიაში გადმოსახლებულ ოლექსანდრ ნავროცკის, რომელიც
დედაქალაქიდან საიდუმლო ორგანიზაციაში (კირილე-მეთოდეს
საზოგადოება) მონაწილეობის გამო გაასახლეს. კავკასიაში იგი დაუ-
მეგობრდა ქართველ ალექსანდრე სარაჯიშვილს. პროფ. ო. ბაქანიძის
მტკიცებით ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული რუსული პნკ-
არედი ნავროცკის თხოვნით სწორედ ალ. სარაჯიშვილის მიერ არის
შესრულებული 1889 წელს, დალესტანში, თემირ-ხან-შურაში (ბაქანიძე
1982:312). სარაჯიშვილის მიერ გაკეთებული პნკარედი გაცილებით
ბევრია, ვიდრე ჩვენამდე მოღწეული უკრაინული თარგმანი. სავარაუ-
დოდ, ნავროცკიმ ვერ მოასწრო პოემის თარგმანის დასრულება. აქ
კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია გასათვალისწინებელი, პო-

ლონურისგან განსხვავებით მხატვრულ თარგმანს უკრაინულ კულტურულ დისკურსში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. თარგმანის თეორიისა და ისტორიის თანამედროვე უკრაინელი მკვლევარი მ. სტრიხა თავის საეტაპო მნიშვნელობის მონოგრაფიაში საკითხს ყველაზე მკაფიოდ გამოკვეთს „ევროპულისგან განსხვავებით უკრაინული თარგმანის საკითხი სულ სხვაა. მისი განვითარება იწყება XIX საუკუნის დასაწყისიდან ახალი უკრაინული სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბებისა და უკრაინის კოლონიური სტატუსისა და ადმინისტრაციული აკრძალვების პირობებში. უკრაინული თარგმანი XIX-XX საუკუნეებში ნამდვილად იყო ორიენტირებული ინტელიგენტთა წრეებზე, რომლებიც რამდენიმე ენას ფლობდნენ. ამდენად იგი ასრულებდა არამხოლოდ ინფორმაციულ (ამ პოტენციურ მკითხველებს ნაწარმოების კითხვა შეეძლოთ როგორც მეტროპოლის /რუსულ, ისე პოლონურ ან სხვაენოვან ტექსტებშიც), არამედ ნაციონალური იდენტობის ქმნადობის ფუნქციასაც (სტრიხა 2006:8-9). შესაბამისად, უკრაინული ლიტერატურის კანონის ფორმირებაში თარგმანის როლი ფუნქციურად განსხვავებულია და კვლევის ინტერესს აძილერებს.

უკრაინის მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის ტარას შევჩენკოს სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტის ხელნაწერი ფონდებისა და ტექსტოლოგიის განყოფილებაში ინახება ოლ. ნავროცკის მიერ შესრულებული თარგმანის ავტოგრაფი. სანიმუშოდ მოვიყვანთ ნავროცკის ხელნაწერიდან აღნიშნული სტროფის თარგმანს:

Це оповідання – фарсіське й ёго я
 Переклав тепера на грузинську мову,
 И сирота –перло все по руках ходить,
 І не вдовольняться всі їм милуватись,
 Його я надибав и переклав стихами...
 (ნავროცკი, ფონდი 21, რვეული 18)

ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
 ვით მარგალიტი ობოლი, ხელით-ხელ საგოგმანები,
 ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საჭოჭმანები,
 ჩემმან ხელ-მქმნელმან დამმართოს ლალმან და ლამაზმან ნები.
 (რუსთაველი 2010:10)

თარგმანიდან ჩანს, რომ მთარგმნელი თავისი ქართველი კონსულტანტის დახმარებით ცდილობს კულტურული ბარიერის დაძლევას. თარგმანში უკრაინელი მკითხველისთვის ტექსტი ასე ჟღერს – *ეს სპარსული მონათხრობი, ვიპოვე და ვთარგმნე ქართულ ენაზე...* ეს და შემდგომი პერიოდის თარგმანების ტექსტები, იძლევა საფუძველს, რომ ქართული კულტურის არმცოდნე მკითხველმა აღიქვას, როგორც სპასრული ლიტერატურის შედეგრი. როგორც ჩანს გაგების ეს პრობლემა ყოველთვის იყო უცხოელი მკითხველისთვის და დღესაც აქტუალურია.

ცნობილია, რომ არტურ ლაისტის ნაშრომი ქართული ლიტერატურა და შოთა რუსთაველის შესახებ თავდაპირველად პოლონურ გამოცემაში დაიბეჭდა. ამ პერიოდის უკრაინული ინტელიგენცია ეცნობოდა ავტორიტეტულ პოლონურ გამოცემებს და ქართული ლიტერატურის შესახებ დაბეჭდილი პუბლიკაციებიც უყურადღებოდ არ რჩებოდა. მნიშვნელოვან სამეცნიერო ნყაროზე დაყრდნობით ვლინდება, რომ ამ პერიოდში ლვოვში მოღვაწე ერთ-ერთი გამორჩეული უკრაინელი შემოქმედი, მწერალი, ლიტერატურათმცოდნე და მთარგმნელი ივან ფრანკო განსაკუთრებით დაინტერესებული ყოფილა ქართული /კავკასიური მასალებით, ეს დასტურდება მისი მდიდარი პირადი არქივით. ალ. მუშკუდიანის კვლევის მიხედვით „ივან ფრანკოს ბიბლიოთეკაში ნომრით 2-839 ინახება ვ. სვეტლოვის წიგნი „კავკასიური გადმოცემები და ლეგენდები“, რომელშიც საუბარია ასევე რუსთაველზე, ცხადია ასევე, რომ ივან ფრანკოსთვის იყო ცნობილი “Biblioteka Warszawska”-ში დაბეჭდილი კაზიმირ ლაპჩინკის მიერ ვეფხისტყაოსნის პოლონურენოვანი თარგმანი (მუშკუდიანი 1986:52).

ლვოვში, გაზეთ პრავდაში 1894 წელს დაიბეჭდა, ამ პერიოდისათვის ორიენტალისტური საკითხებით დაინტერესებული ოლექსნადრ ლოტოცკის წერილი „საქართველოს ისტორიულ-ლიტერატურული პერსპექტივები“. ეს ნაშრომი საყურადღებოა, იმით, რომ მის ავტორს პოემა სპასრულიდან ნათარგმნად მიაჩნია. ვერ ვიტყვი, რომ ლოტოცკის ნაშრომზე გავლენა მოეხდინა რომელიმე პოლონურ – ლაპჩინკის, თუნდაც არტურ ლაისტის ნაშრომებს, სავარაუდოდ ეს მისი კომპეტენციის / ცოდნის სიმწირეზე მიუთითებს. ამავე აზრს ავითარებს შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორი ლ. გრიციკიც „უკრაინაში ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი პირველი კვლევა, რომელშიც მრავლადაა დამახასიათებელი იმდროინდელი

რუსთველოლოგიისათვის დამახასიათებელი ტიპური შეცდომები, ა. ლოტოცკის ეკუთვნის, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მცდელობის მიზანი პოემის პოპულარიზაცია იყო, ავტორმა ვერ მოახერხა ნაშრომი ისეთ მაღალ პროფესიულ დონეზე შეესრულებინა, რომ დედნის ენისა და კულტურის უცოდინარი მკითხველი თუ კრიტიკოსი დაეინტერესებინა“ (გრიციკი 2013:135).

მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულის „ვეფხისტყაოსნის“ ყველაზე საინტერესო მკვლევარია კავკასიაში გადმოსახლებული მეორე კირილე-მეთოდეს საძმოს წევრი და ოლ. ნავროცკის ბიძაშვილი, მრავალმხრივ განათლებული პიროვნება, მიკოლა გულაკი. გულაკის პერსონა დაკავშირებულია ნაციონალური იდენტობის ფორმირებასთან და იგი უკრაინული კულტურის ისტორიაში სრულიად გამორჩეული პერსონაა. მ. გულაკის მიერ თბილისში წაკითხული ლექციები ვეფხისტყაოსნის შესახებ ყველაზე სწორ კონტექსტშია აღქმული და შესაბამისი სამეცნიერო მიდგომებით გააზრებული. გულაკის ნარკვევებში ვხვდებით პოემის შედარებითი კვლევის ზოგიერთ მეთოდს, (გენეტიკურ-კონტაქტური და ტიპოლოგიური მეთოდების სინთეზი). გულაკის ლექციები პირველად გამოქვეყნდა 1884 წელს, „კავკასიის ადგილთა და ტომების მასალათა აღწერის კრებულის“ მეოთხე ტომში, ხოლო შემდეგ ცალკე ბროშურადაც გამოიცა. დასაწყისშივე ეხება კაზიმეჟ ლაპჩინსკის ღვანლს პოემის თარგმნისა და კვლევის საქმეში (გულაკი 1884:2). ეს ფაქტი და გულაკის, როგორც ვეფხისტყაოსნის მკვლევრის პოზიცია გვაფიქრებინებს, რომ მისი ლექციების შექმნაში ერთ-ერთი დამხმარე წყარო უნდა ყოფილიყო, რადგან იგი გარკვეულწილად შინაგან კავშირშია ლაპჩინსკის პოზიციასთან.

„ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინელი მკვლევარი მისი სიუჟეტის შესახებ გამოთქვამს მეცნიერულად ყველაზე სწორ მოსაზრებას: „როგორც არ უნდა იყოს, სპარსული ლიტერატურის მცოდნეთა ძიების მიუხედავად პოემის სპარსული პროტოტიპი მიკვლეული არ არის. ამიტომ ბევრი ფიქრობს, რომ ეს პოეტის სატყუარაა, თანამედროვეთათვის თვალის ასახვევი, რადგან პოემის შექმნის მთავარი მიზანი იყო მისგანვე გაღმერთებული თამარის ხოტბა“ (გულაკი 1985:140).

ქართულ პოემაზე დაკვირვებისას მ. გულაკი ნაწარმოების ცალკეულ პრობლემას – სიყვარულის მოტივს განიხილავს დასავლეთში, ტრუბადურების სიყვარულის გაგებასთან ტიპოლოგიური

მიმართების კონტექსტში. იგი ხაზს უსვამს ქალის სიძლიერესა და მამაკაცის სისუსტეს. ამ ასპექტში თამარის, როგორც მეფის და ძლიერი პერსონაჟის როლს უკავშირებს ტრუბადურების მიერ სიყვარულის გაგებას „ქალის მხარესაა ავტორიტეტი, ბრძანება, ხელისუფლება, ტრუბადურის მხარეს კი მოკრძალება და ქვეშევრდომის მორჩილება; მისთვის სიყვარულის ობიექტი ბოლომდე მიუნვდომელ იდეალად რჩება“ და შესაძარებლად იყენებს რუსთველის სიტყვებს:

ვის მორჩილობს ჯარი სპათა, ვისთვის ხელობ, ვისთვის მკვდარი
დავუძღურდი, მიჯნურთათვის კვლა წამალი არსით არი
ანუ მომეც განკურნება, ანუ მიწა მე სამარი.

გულაკი ცალსახად იცავს პოემის მთავარ საკითხს – მის ქართულ წარმომავლობას და ასკვნის: „პოემის ნაკითხვით მიღებული შთაბეჭდილება ასეთია: „ვეფხისტყაოსანი“ არ არის „ილიადის“ „ოდისეას“ ან „ნიბელუნგების“ ტიპის ეპოპეა. ის არც სიმღერაა სამშობლოს რომელიმე მნიშვნელოვან მოვლენაზე, როგორცაა, მაგალითად, „იგორის ლაშქრობის ამბავი“, „სიმღერა როლანდზე“ და ა. შ. იგი უფრო ჰგავს ბოიარდოსა და არიოსტოს რომანტიკულ პოემებს, რადგან როგორც იქ, რუსთველის პოემაში გვხვდება მოქმედ პირთა სასიყვარულო და რომანტიკული თავგადასავლები, ხეტიალი, ბრძოლები, ნახევრად ფანტასტიკურ ქვეყნებში“ (გულაკი 1985:145). მიუხედავად იმისა, რომ პოემა გულაკის აზრით, აღმოსავლური პოეზიის მსგავსად ღვთისადმი სადიდებლად იწყება, იგი მკვეთრად განსხვავდება აღმოსავლური ლიტერატურისგან. თუ გავითვალისწინებთ პროფ. ირმა რატიანის მოსაზრებას „ანალოგიები კონტაქტების გარეშე უზრუნველყოფენ კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების სინთეზირებას სპეციალურ კულტურულ-შემოქმედებით მოდელში. შესაბამისად, კომპარატივისტიკის მეთოდი წარმოადგენს ლიტერატურულ-ანალიტიკური აზრის გლობალურ მიმართულებას, რომლის საბოლოო მიზანი შემოქმედების ლიტერატურული საფუძვლების გამოვლენა და ნაციონალური ლიტერატურების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში ინტენსიური ინტერგაციის დადასტურებაა“ (რატიანი 2009:207-208), მაშინ ცხადი ხდება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პოლონელი თუ უკრანელი მკვლევრების ნაშრომებში ვხვდებით პოემის კვლევის კომპარატივისტულ ტენდენციებს.

დასასრულს, მინდა ყურადღება გავამახვილო ერთ ნაკლებადცნობილ მასალაზე, რომელზე მუშაობაც შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორის ლუდმილა გრიციკის დახმარებით 2014 წლიდან დაიწყო. ნაშრომის ძირითადი შედეგები უკვე აისახა ჩემს 2 პუბლიკაციაში, ასევე პროფ. გრიციკის ნაშრომებშიც. პოლონურ ჟურნალ „აღმოსავლეთში“ (**Wschod/orient 1933, Rok IV.Nr**) დაბეჭდილია ვეფხისტყაოსნის პროლოგის თარგმანი პოლონურ ენაზე და 4 გვერდიანი პუბლიკაცია „**Ten, co nosi skórę barsa**“ რეცენზიის ბოლოს მიწერილია კრიპტონიმი **E.M.** ლ. გრიციკი (გრიციკი 2014: 86-91) და მე სხვადასხვა წყაროებსა და არგუმენტებზე დაყრდნობით მივედით ერთსა და იმავე დასკვნამდე, რომ მისი ავტორია ცნობილი კულტუროლოგი, უკრაინული ლიტერატურის ემიგრანტული^[2] ფრთის ლიდერი, გენიალური პოეტი ევგენი მალანიუკი.

მალანიუკს ეკუთვნის საპროგრამო ესე „*მონახაზები კულტურის ტიპოლოგიის შესახებ*“ რომელიც გამოაქვეყნა პოლონურ გამოცემაში. ესეში იგი აყალიბებდა აღმოსავლური და დასავლური კულტურების ურთიერთქმედების, კულტურათშორისი კომუნიკაციების შესახებ თავის თეორიულ მოსაზრებებს. მალანიუკი ავითარებს აზრს, რომ ორგანული და მეტად პროდუქტიულია კულტურულ-ლიტერატურული სინთეზი იქ, „სადაც კულტურული პროცესები სინთეზურ-ფერმენტაციულად არსებობს და გრძელდება საუკუნეების მანძილზე (მალანიუკი 2009:321). „მონახაზებში...“ მალანიუკი აღმოსავლეთის შესახებ გამოთქვამს შემდეგ მოსაზრებას: „ჩვენ აღმოსავლეთში გვანტერესებს, თუ როგორ ეწოდება აღმოსავლეთი „ევრაზიულს“, არსებობს აღმოსავლეთის ორი გამოხატულება – სამხრეთული – შავიზღვისპირეთისა და ირანის კულტურების, არსებითად განათლებული მცირეაზიული ელინიზმითა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის გავლენით ნასაზრდოები, ხოლო მეორე აღმოსავლეთი არის მონღოლურ-ალთაური“ (მალანიუკი 2009:321). 1935 წელს გამოთქმული მალანიუკის ეს მოსაზრება კიდევ ერთ არგუმენტად შეიძლება მივიჩნიოთ, თუკი შევადარებთ ქართული კულტურის შესახებ ჟურნალ „აღმოსავლეთში“ ოდნავ ადრე გამოთქმულ მოსაზრებას: „ქვეყანა, რომელიც ორი დიდი კულტურის ირანულ-არაბული და ბერძნული (მცირეაზიული) არეალით არის შემოსაზღვრული გაცილებით ადრე ჩამოყალიბდა სახელწიფოდ, ვიდრე თავისი მოძმე ევროპელები. ევროპის ისტორიის დასაწყისში ქართულ

კულტურას უკვე ჰქონდა თავისი გამოკვეთილი ფორმა, რომელიც იყო ამოზრდილი ბიზანტიურ და მდიდარ არაბულ-სპარსული კულტურების საფუძველზე (აღმოსავლეთი 1933:78). აქვე იგი წერს, რომ „როდესაც ევროპის ისტორიას სხვადასხვა დამპყრობლები დიდ საფრთხეს უქმნიდნენ, მათთვის საქართველოსა და ქართული კულტურის როლი განუზომლად დიდი იყო“ (აღმოსავლეთი 1933:78).

მალანიუკი ქართული რენესანსისა და ჰუმანიზმის შესახებ ეყრდნობა 20-იანი წლების პოლონეთში ი. ქავთარაძის კარგად ცნობილ ნაშრომს, რომელსაც უთითებს კიდევ პუბლიკაციაში (J. Kawtaradze „Gruzja“, str. 52), „უკვე XII საუკუნეში რენესანსის ეპოქა გამოიხატა ორიგინალურ ქართულ ჰუმანიზმში, რომელიც იყო მკაფიო საწყისიების–ჯანსაღი და გონივრული დასავლურისა და ვნებიანი და ფანტასტიკური აღმოსავლეთის გაერთიანების შედეგი (ი. ქავთარაძე, „საქართველო“ გვ. 52). მხოლოდ განვითარებული და მომწიფებული კულტურის ნიადაგზე, ხონელის, შავთელის, ჩახრუხაძისა და მსგავსთა დონის პლეადას შეიძლო გამოევიდნა უკვდავი – „ლიტერატურის მეფე“ – შოთა რუსთველი (1169-1245) და მისი უკვდავი პოემა “Wepchwis -tkhaosani” (აღმოსავლეთი 1933:78). თავად პოემის შესახებ შემაჯამებლად ამბობს მოკლედ, რომ: „ამ დროისათვის შეუძლებელია პოემის წყაროზე მსჯელობა, მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ მას აქვს ორი მნიშვნელოვანი თემა – რაინდობა და სიყვარული, რომელსაც მკვლევარი (იგულისხმება ალბათ ბალმონტის შესავალი წერილი – ი.მ.) აყენებს დანტეს, მილტონის გვერდით და აქვე ეს შეიძლება ამ ეპოქისვე უკრაინულ პატრიოტულ პოემას „ამბავი იგორის ლაშქრობისა შეედაროს“ (აღმოსავლეთი 1933:78).

მ. კარბელაშვილი დასახელებულ ნაშრომში წერს „რუსთაველის ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის რაობის გარკვევის კონტროვერზა – ორიგინალურია (ვახტანგი) თუ სპარსული ლიტერატურიდან „ნახესხები“ (ნ.მარი) მოითხოვს უფრო ფართო კონტექსტს, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს: იგი არის არამხოლოდ აკადემიური ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემა, არამედ მისი სიუჟეტის გენეზისის საკითხი პირდაპირ კავშირშია მთლი ქართული სულიერი კულტურის ორიენტაციასთან – განეკუთვნება იგი ევროპას თუ აზიას, ხოლო უფრო ფართო კონტექსტით აქტუალურ გეოპოლიტიკურ კონტექსტში გადადის (კარბელაშვილი 2014:126). ამდენად, ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი იყო გამოგვევლინა, თუ როგორ ხდებოდა ამ მეტად მნიშ-

ვნელოვანი პრობლემის აღქმა პოლონელი და უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ. ეს გეოპოლიტიკური კონტექსტი, რომელსაც მკვლევარი გულისხმობს ამ ქვეყნის კულტურული ელიტისთვის სხვა დატვირთვის მატარებელი იყო. თუკი პოემის აღმოსავლური წარმომავლობის საკითხი ზოგადად საქართველოს ორიენტალიზაციას გულისხმობდა, ცხადია რომ ეს იმპერიული ინტერესებით იყო გაპირობებული. მგვარი ინტერესები ყველაზე მეტად მიუღებელი იყო პოლონელი და უკრაინელი მკვლევრებისთვის, რომელიც სწორედ ანტი-იმპერიული განწყობების გამო გადმოსახლეს კავკასიაში. ამდენად ჩვენ წინაშე დადგა ამოცანა – მამ როგორ აღიქვეს – **ეს ამზავი სპასრული ქართულად ნათარგმანები... ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საქოჭმანები?** – უკრაინელმა თუ პოლონელმა მეცნიერებმა და მთარგმნელებმა. ჩვენ მიერ განხილული პოლონელი და უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნეების ნაშრომში შეიძლება გამოვკვეთოთ საერთო ტენდენცია, მკვლევრები (კ. ლაპჩინსკი და მ. გულაკი) ავითარებენ ნაწარმოების წარმოშობის ოროგინალურ (ვახტანგისეულ) ვერსიას, რაც განპირობებულია მათი მსოფლმხედველობითა და ქართველი კოლეგების, კონსულტანტების ფაქტორით, ვფიქრობ ასევე უპირისპირდება აღქმის პოლიტიკურ ასპექტებს.

როგორც კვლევამ გვაჩვენა, ლაპჩინსკის ნაშრომმა გავლენა მოხდინა მ. გულაკის რუსთველოლოგიურ დაკვირვებებზე და მათ შორის ტიპოლოგიური კავშირიც შეინიშნება. ამ ნაშრომების კულტუროლოგიური ანალიზისას გამოიკვეთა კიდევ ერთი საერთო ტენდენცია, უკრაინელი და პოლონელი მკვლევრების მიერ რუსთვალის პოემის წაკითხვა არის ნაწარმოების კვლევის კომპარატივისტული მეთოდოლოგია, რომელიც ავტორიტეტული მკვლევრების (ლ. გრიციკი, ე. სოლოვეი) ნაშრომებზე დაყრდნობით ასახავს ამ ქვეყნებში კომპარატივისტული სტუდიების განვითარების დინამიკას. ნაშრომის ბოლოს განხილული უკრაინელი ემიგრანტის ე. მალანიუკის ნაკლებად ცნობილი პუბლიკაციის ტენდენციები იკვეთება უკრაინაში არსებულ მოდერნისტულ კულტურულ პარადიგმასთან, სადაც აღმოსავლური და დასავლური კულტურული კოდების ინტერფერენციის ტრანსცივილიზაციური საკითხი განსაკუთრებით აქტუალური იყო. ჩვენ მიერ განხილულმა ნაშრომებმა მნიშვნელოვნად განაპირობა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის თარგმანები და პოემის აღქმა უკრაინასა და პოლონეთში.

შენიშვნები:

1. ამ მხრივ ერთ-ერთი ადრეული მასალა უკავშირდება ცნობილ პოლონელს, მეფის ადმინისტრაციის თანამშრომელს და სხვადასხვა პერიოდებში (1851-1854, 1868-1872) გაზეთ „კავკაზის“ მთავარი რედაქტორის ივან სლივიცკის სახელს. 1848 წლიდან მან დაიწყო ამ გაზეთში ქართველთა ყოფა-ცხოვრების, ეთნოგრაფიისა და კულტურის შესახებ წერილების გამოქვეყნება. სწორედ მან გამოაქვეყნა 1849 წლის კავკაზის 46-47-ში წერილი შოთა რუსთაველზე, რომელიც თ. კამკამიძის აზრით, ფოლკლორულ მასალს წარმოადგენს (კამკამიძე 2013:65-68), მას სამეცნიერო ღირებულება არ გააჩნია და შეგვიძლია პოპულარიზაციის მიზნით დაწერილ ნაშრომად განვიხილოთ.

2. რუსთველის პოემის თარგმნა და შესწავლა პოლონელი ლიტერატურთმცოდნეებისა და მთარგმნელთა წრეებში განსაკუთრებით გააქტიურდა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში. ხოლო 1920-30-იან წლების პოლონურ მასალებზე მუშაობისას მეტწილად ქართველი ემიგრანტების მასალებს ვხვდებით. სრულიად ცალკე პრობლემაა 1937 წელს რუსთველის 750 წლის საიუბილეო ღონისძიებები სადაც აქტიურობდა ქართველი ემიგრაცია – ამ დროს ვარშავის უნივერსიტეტის პროფესორი წმ. გრიგოლ ფერაძე, გიორგი ნაკაშიძე. მათი ნაშრომები ცალკე კრებულადაც გამოიცა Szota Rusthaweli. Z okazji jubileuszu 750 lecia urodzin. Warszawa 1937. ჩვენი კვლევის ფარგლებში არ შევუდგებით ამ მასალების განხილვას, მისი შედეგები უკვე იბეჭდება კრებულში „პოლონური კავკასია“.

3. უკრაინულ ემიგრაციაში ვეფხისტყაოსნის რეცეფციის ამ დრომდე ცნობილ ზოგიერთ ფაქტს ვხვდებით პროფ. ლ. გრიციკის ბოლოდროინდელ ნაშრომებში. ეს არის პრადის საზოგადოებრივი კომიტეტის ბიბლიოთეკაში მის მიერ აღმოჩენილი უკრაინულ ენაზე თარგმნილი პოეზიის ანთოლოგია **„აღმოსავლური პოეზია“** (Biblioteka ukraińskiego громадського комітету у Празі. Матеріали до зб. «Східна поезія» // Державна наукова архівна бібліотека (м. Київ). Ф. 4036 оп. 1, спр. 31. 541 с.) 233 გვერდიანი, მანქანაზე ნაბეჭდი და უმეტესი ნაწილი ხელნაწერი ფურცლები, სადაც შეტანილი ნაწარმოებების დიდი ნაწილი აღებულია მეოცე საუკუნის უკრაინული პერიოდიკის ფურცლებიდან (გრიციკი 2013 ბ:373). ამ კრებულში შესულია ექვსი ქართველი ავტორი—დავით გურამიშვილი, ნიკოლოზ ბარათშვილი, ვაჟა-ფშაველა და სხვ... მათ შორის შოთა რუსთაველი. ლ. გრიციკის მოსაზრებით, „ვეფხ-

ისტყაოსნის“ ეს თარგმანი იყო ბაჟანის მიერ შესრულებული ვარიანტი, რომელიც უფრო დახვეწილი და დამუშავებული სახით 1936 წელს გამოქვეყნდა. თემაზე მუშაობის დროს ჩვენ ასვე მივაკვლიეთ პარიზში გამომავალი უკრაინელი ემიგრანტების უმნიშვნელოვანესი გამოცემის, ჟურნალ „ტრიზუბის“ 1937 წლის 26 დეკემბრის 50(600) გამოქვეყნებულ ინფორმაციას «Шота Руставели (про відзначення 750-річної річниці Руставелі грузинською еміграцією у Варшаві)», რომელიც ეხმიანება პოლონეთის ქართველ ემიგრანტთა მიერ რუსთველის საიუბილეო ღონისძიებებს.

დამონებანი:

აღმოსავლეთი 1933: E.M. „*Ten, co nosi skóre barsa*“. Wschod/orient IV.Nr 5-4 Warszawa: 1933 Rok.

ბაქანიძე 1984: ბაქანიძე ო. *ქართულ-უკრაინული ლიტერატურული და თეატრალური ურთიერთობები*. თბილისი: „განათლება“, 1982.

ბრეგაძე 2009: ბრეგაძე კ. ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია. *სჯანი*, 10. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

გრიციკი 2013 ა: Грицик Л. “Украинская рецепция «Витязя тигровой шкуре» Руставели: между Н. Гулаком и А. Лотоцким”. *სჯანი*. 14. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

გრიციკი 2013ბ: Грицик Л. “Эмиграционная модель украинско-грузинских литературных связей начала XX века”. *VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის „ლიტერატურა დევნილობაში. ემიგრანტების მწერლობა. მე-20 საუკუნის გამოცდილება. მასალები*. ნაწილი I. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

გრიციკი 2014: Грицик Л. “Руставели в коммуникативных моделях Євгена Маланюка”. *Тероія літератури: концепції, інтерпретації*. Науковий збірник. Київ: Логос, 2014.

გულაკი 1884: Гулак, М. «*О Барсовой Коже Руставели*» *Две Пьч произнесенный в Тифлискомъ кружкѣ*, 13 и 20 марта Тифлисъ: 1884.

გულაკი 1985: გულაკი მ. „რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“. *რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში*, ტ. IV. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1985.

კამკამიძე 2013: კამკამიძე თ. *პოლონური მასალები გაზეთ „კავკაზის“ ფურცლებზე XIX საუკუნის მეორე ნახევარში*. სადოქტორო დისერტაცია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2013.

კარბელაშვილი 2014: Карбелашвили М. “Проблема сюжета поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в контексте геополитики: Грузия – Европа или Азия?” *სჯანი*. 15. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014.

ლაპჩინსკი 1863: Lapczynski, K. *SKORA TYGRYSYA*. Biblioteka Warszawska, tom czwarty, w drukarni gazety polskiej. Poczet nowy tom IV. Warszawa:1863. ასლი: გიორგი და დავით ერისთავების სახლ-მუზეუმში, ექსპ. აღწ. *გაცემ S/626-a*

ლაპჩინსკი 1978: ლაპჩინსკი კ. „ვეფხისტყაოსნის“ პოლონური თარგმანის ნინასიტყვაობა“. *რუსთველი მსოფლიო ლიტერატურაში*, ტ. II. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1978.

მალანუკი 2009: Маланюк Є. Шкіці до типології культур. Вісниківство. Літературна традиція та ідеї. Дрогобич, 2009.

მოდებაძე 2012: Модებაдзе И. “Свобода и Необходимость: понимание и интерпретация в переводе”. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXXIII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

მუშკუდიანი 1986: Мушкудіані, О. *3 історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст.* Київ.: Наукова думка, 1986.

ნავროცკი 1889: Навроцький О.О. „Одягнений в барсове хутро“. *Поєма. Переклад з Грузинського*. Відділ рукописних фондів і текстології інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, НАН України. Фонд 21, № 18. Автограф. Зошит, 43 арк.

რატიანი 2009: რატიანი ი. „კარნავალური კულტურა, სოციალური იმაგოლოგია და კომპარატივისტული ანალიზის პრინციპები“. *II საერთაშორისო სიმპოზიუმის ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემების მასალები*, ნაწილი II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

რატიანი 2015: ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015.

რუსთაველი 2010: რუსთაველი შ. „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისი: „ბაკმი“, (პირველი გამოცემა), 2010.

სოლოვეი 2009: Соловей, Е. Польська літературна компаративістика. Нарис історії польської компаративістики (до 60-х років XX століття). Національні варіанти літературної компаративістики. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009.

სტრიხა 2006: Стріха М. *Український художній переклад: між літературою і націєтворенням*. Київ: Видавництво «Факт», 2006.

ფილინა 1991: Филина М. *Грузино-польские литературные взаимосвязи XIX –XX веков*. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1991.

DAVID NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

MA Student

**Peculiarities of Delineation of Anthroponyms in the Poem
“The Knight in the Panther’s Skin”
(nominative, ergative and vocative cases)**

The article discusses peculiarities of declension of anthroponyms in the poem “the knight in the panther’s skin” and shows an attempt to explain why Rustaveli rarely uses declension signs in personal names declension. On this issue there is only one point of view in science-Rustaveli deliberately protects the old Georgian language norms.

And the present work is dedicated to the completely different opinions from the existing point of view in science and it is proved with relevant arguments. The main conclusion is as follows: Shota Rustaveli avoided using formants with anthroponyms due to two reasons: in one case to prevent smooth rhythm caused by excess syllables, and in another – ugly poetical forms

Key words: “The Knight in the Panther’s Skin”, Rustaveli, anthroponyms.

დავით ნაჭყებია

საქართველო, თბილისი

მაგისტრანტი

**ანთროპონიმთა ბრუნების თავისებურებანი
„ვეფხისტყაოსანში“
(სახელობითში, მოთხრობითსა და წოდებითში)**

ანთროპონიმი ბერძნული კომპოზიცია და ქართულად ადამიანის სახელს ნიშნავს (ბერძ. ანთროპოს – ადამიანი, ნომოს – სახელი).

„ადამიანთა საკუთარი სახელები ძველ ქართულში ბრუნებისას საკმაოდ გამოავლენენ თავისებურებებს: ჩვეულებრივ, ისინი სახელობითში, მოთხრობითსა და წოდებითში უბრუნვისნიშნებოდ, ფუძის

სახით არიან წარმოდგენილი, არ დაერთვით ა ემფატიკური ხმოვანი, იშვიათად აქვთ მოქმედებითი და ვითარებითი ბრუნვების ფორმები, არ ეწარმოებათ მრავლობითი რიცხვი, არ იკუმშებიან და არ იკვეცებიან“ (სარჯველაძე 1984: 364). ბოლო ორი თავისებურება ანთროპონიმებს ახალ ქართულშიც შემორჩათ, ამიტომ ძველი ქართულისთვის სპეციფიკურად ვერ ჩაითვლება.

თუ გავითვალისწინებთ სახელობითი და მოთხრობითი ბრუნვების ნიშანთა გენეზისს, ანუ იმას, რომ ისინი ნაცვალსახელური წარმოშობისა არიან და სახელის განსაზღვრულობის, ნაწევარის ფუნქციით იხმარებოდნენ, გასაგები გახდება, რომ ანთროპონიმებს, მათი თავისებური სემანტიკიდან გამომდინარე, ამ ელემენტის დართვა არ სჭირდებოდათ (სახელობითი – იგი >-ი, მოთხრობითი – მან >-მა(მ)).

ვინაიდან ანთროპონიმი გაუფორმებელი იყო სახელობითსა და მოთხრობითში, წინადადებაში რიგი განსაზღვრავდა მათ სემანტიკურ ფუნქციას: პირველ ადგილზე ქვემდებარე იდგა, მეორეზე – დამატება, მაგ., *ჰეროდე* (ქვემდ.) *შეიპყრა იოვანე* (პირ. დამ.). მაგრამ უკვე ძველ ქართულში ეს პრინციპი დაირღვა, შესაძლოა, ჯერ დამატება-ობიექტი ყოფილიყო, შემდეგ – სუბიექტი. ამიტომ აუცილებელი გახდა ერთ-ერთს დართოდა ბრუნვის ნიშანი. ანთროპონიმები ჯერ სახელობითში გაფორმდა, ხოლო მოგვიანებით – მოთხრობითში.

„ეს ნორმები ხშირად ირღვევა. საკუთარი სახელები საზოგადო სახელებთან გათანაბრების ტენდენციას გამოავლენენ.

ცნობილია, რომ საკუთარი სახელი ძველ ქართულში არაიშვიათად სახელობითის ნიშნით არის წარმოდგენილი... სახელობითის ნიშნიანი ანთროპონიმი პირველად VII ს.-ში გვაქვს (*ევჰად, მარიამი*)...

სახელობითის ნიშნიანი საკუთარი სახელები საკმაოდ ხშირად დასტურდება ქართული ენის ისეთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლებში, როგორცაა: *სინური მრავალთავი*, *ადიშის ოთხთავი*, *უდაზნოს მრავალთავი*, *შატბერდის კრებული*, *ომკური ბიბლია* და *სხვა (კახაბ, თარჯუჯი, ადამი)*...

მოთხრობითმა ბრუნვამ უფრო გვიანობამდე შეინარჩუნა არქაული ვითარება, „ხანმეტ და ჰაემეტ ტექსტებში საკუთარ სახელებთან მოთხრობითი ბრუნვის **-მან** ნიშნის ხმარების არც ერთი შემთხვევა არ დასტურდება.

პირველად **-მან** საკუთარ სახელებთან თავს იჩენს *სინურ მრავალთავში (დალილმან, პავლე მან)*...

IX-XI საუკუნეთა წერილობით ძეგლებში -მან ბრუნვის ნიშანი საკუთარ სახელებთან საკმაოდ ხშირია... ადამის ოთხთავში, შატბერდის კრებულსა და სხვა ძეგლებში (**აბრაამმან, ისაკმან, სალათიელმან**)... აღსანიშნავია, რომ ისტორიული დოკუმენტები ხან უნიშნო ფორმებს გამოავლენენ, ხან **-მან** ნიშნიანს... საფიქრებელია, რომ ისტორიული დოკუმენტების საკუთარ სახელთა უნიშნო ფორმები მოთხრობითში განპირობებულია ძველი მნიგნობრული ტრადიციის ზეგავლენით. ცოცხალ მეტყველებაში ამ დროს უპირატესად ნიშნიანი ფორმები უნდა ყოფილიყო გავრცელებული“ (სარჯველაძე 1984: 365).

რაც შეეხება წოდებით ბრუნვას, „IX-XII საუკუნეთა ძეგლებში ზოგჯერ წოდებითის **-ო** ნიშანი მოუდის სახელებს (**გრიგოლო, ბასილო, სამფსონო**)... საინტერესოა, რომ ანალოგიური ნიმუში დასტურდება აგრეთვე საისტორიო დოკუმენტში – ცხირეთ-ცხავერის ძეგლში (**ბეგაო**)... ამგვარი შემთხვევა გვაქვს „ვისრამიანშიც“: **ვისო**“ (სარჯველაძე 1984: 370). ამ ტიპის ფორმები მაინც იშვიათია და მათი არსებობა აიხსნება ცოცხალი მეტყველების გავლენით, მაგრამ სალიტერატურო ენაში ეს მოვლენა არ მიიღო.

საინტერესოა, რა ვითარებაა ანთროპონიმთა ბრუნების მხრივ „ვეფხისტყაოსანში“. TITUS-ში მოძიებული მასალის მიხედვით შემდეგ სურათს ვღებულობთ:

სახელობითი ბრუნვა

ტარიელ	41
ტარიელი	1
ტარია	1
ნესტან-დარეჯან	3
ნესტან-დარეჯანი	0
ნესტან	0
ნესტანი	0
ავთანდილ	68

სოგრატ	2
სოგრატი	1
დავარ	3
დავარი	0
ფატმან	17
ფატმანი	0
უსამ	2

ავთანდილი	1
თინათინ	10
თინათინი	0
ფრიდონ	29
ფრიდონი	0
ფარსადან	2
ფარსადანი	0
სარიდან	1
სარიდანი	0
რისტევან	2
რისტევანი	0
ასმათ	19
ასმათი	11
შერმადინ	6
შერმადინი	0

უსამი	0
უსენ	7
უსენი	0
რამაზ	8
რამაზი	0
დულარდუხტ	1
დულარდუხტი	0
როსან	1
როსანი	0
როდია	1
მელიქ-სურხავ	0
მელიქ-სურხავი	1

როგორც ცხრილიდან ჩანს, სახელობითი ბრუნვის ნიშნით გაფორმებულია მხოლოდ 4 ანთროპონიმი, ამათგან ტარიელი, ავთანდილი და სოგრატი თითო-თითოჯერ, ხოლო ასმათი – 11-ჯერ (თუ რატომ მაინც-ღამაინც ასმათი ამას ქვემოთ განვიხილავ).

მოთხრობითი ბრუნვა

ტარიელ	30
ტარიელმან	0
ტარია	0
ტარია მან	0

სოგრატ	0
სოგრატმან	0

ნესტან-დარეჯან	1
ნესტან-დარეჯანმან	0
ნესტან	0
ნესტანმან	0
ავთანდილ	32
ავთანდილმან	0
თინათინ	3
თინათინმან	0
ფრიდონ	21
ფრიდონმან	0
ფარსადან	2
ფარსადანმან	0
სარიდან	0
სარიდანმან	0
რისტევან	1
რისტევანმან	0
ასმათ	15
ასმათმან	5
შერმადინ	4
შერმადინმან	0

დავარ	1
დავარმან	0
ფატმან	14
ფატმანმან	0
უსამ	1
უსამმან	0
უსენ	5
უსენმან	0
რამაზ	1
რამაზმან	0
დულარდუხტ	0
დულარდუხტმან	0
როსან	0
როსანმან	0
როდია	0
როდიამან	0
მელიქ-სურხავ	0
მელიქ-სურხავმან	0

როგორც ვხედავთ, მოთხრობით ბრუნვაში კიდევ უფრო რთულად არის საქმე, ბრუნვის ნიშნით მხოლოდ ერთადერთი ანთროპონიმი

გვხდება – ასმათმან (ყურადღება მივაქციოთ, რომ აქაც ასმათ ანთროპონიმი გამოირჩევა.

წოდებითი ბრუნვა

ტარიელ	3
ტარიელი	0
ტარია	0
ტარიანო	0
ნესტან-დარეჯან	0
ნესტან-დარეჯანო	0
ნესტან	0
ნესტანო	0
ავთანდილ	0
ავთანდილი	0
თინათინ	0
თინათინო	0
ფრიდონ	2
ფრიდონო	0
ფარსადან	0
ფარსადანო	0
სარიდან	0
სარიდანო	0
რისტევან	0

სოგრატ	1
სოგრატო	0
დავარ	0
დავარო	0
ფატმან	3
ფატმანო	0
უსამ	0
უსამო	0
უსენ	0
უსენო	0
რამაზ	1
რამაზო	0
დულარდუხტ	0
დულარდუხტო	0
როსან	0
როსანო	0
როდია	0
როდიანო	0

რისტევანო	0
ასმათ	4
ასმათო	1
შერმადინ	1
შერმადინო	0

მელიქ-სურხავ	0
მელიქ-სურხავო	0

დავაკვირდეთ აქაც.

უცნაურია, მაგრამ აქაც რომელი ანთროპონიმი იჩენს თავისე-ბურებას – ისევ ასმათ. თუ რატომ, ამაზე ბოლოს ვისაუბრებ. მანამდე კი გავაანალიზოთ TITUS-ის მონაცემები:

როგორც ვხედავთ „ვეფხისტყაოსანში“ ანთროპონიმთა თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობა ნიშნის გარეშე არის წარმოდგენილი, რამაც მეცნიერები მიიყვანა ერთი შეხედვით ლოგიკურ დასკვნამდე – რუსთველი ანთროპონიმების ბრუნებისას იცავს ძველი ქართული ენისთვის დამახასიათებელ ნორმებს. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ძირითადად, ეს აზრია გამოთქმული მეცნიერებაში. მაგალითად, ზ. ჭუმბურიძე თავის სტატიაში „მოთხრობითი ბრუნვა „ვეფხისტყაოსანში“ აღნიშნავს – „მოთხრობითი ბრუნვის ხმარების მხრივ „ვეფხისტყაოსანში“ ძველი ნორმებია დაცული“ (ჭუმბურიძე 1957: 632), თუმცა ვერაფერს უხერხებს ბრუნვის ნიშნით გამოყენებულ რამდენიმე ფორმას (როგორც მოთხრობით, ასევე სახელობით ბრუნვაში) და იძულებულია კომპრომისული გზა მონახოს – „თუ ყოველივე ამას გავითვალისწინებთ, იძულებული ვიქნებით ვაღიაროთ, რომ რამდენიმე შემთხვევაში რუსთველი არღვევს სალიტერატურო ენის ძველი ტრადიციით განმტკიცებულ ნორმებს საკუთარ სახელთა ბრუნებისას და მოაქვს ისეთი ფორმები, რომელნიც ცოხალ მეტყველებაში იჩენდნენ თავს“ (ჭუმბურიძე 1957: 632). მეცნიერის მიერ სტატიის დასაწყისსა და ბოლოს გამოთქმული ვარაუდები აშკარად წინააღმდეგობრივი და ურთიერთგამომრიცხველია – შეუძლებელია რუსთველი თან იცავდეს ძველ ნორმებს და თან არღვევდეს; ან ერთი იქნება, ან მეორე. მითუმეტეს, რომ განხილულ 3 ბრუნვაში ბრუნვის ნიშნით გამოყენებულ

ზუსტად 20 ფორმას გამოიწვევს ნამდვილად ვერ ჩავთვლით, გამოიწვევს შიშველი იყოს ერთი ან ორი.

განვიხილოთ რა აღნიშნულ საკითხს ზ. სარჯველაძეც, ასკვნის: „უნიშნო ფორმათა ეს დიდი სიჭარბე, შესაძლოა, გამოიწვევს იყოს პოემის მეტრის საჭიროებით, ან ავტორის მიერ უნიშნო ფორმათა, როგორც სტილისტური ხერხის – არქაიზაციის გამოყენებით. სხვაგვარად ძნელი ასახსნელი იქნებოდა ეს ფაქტი. რუსთველის ეპოქის ცოცხალი მეტყველება (და რამდენადმე სალიტერატურო ენა) უპირატესად ბრუნვის ნიშნით ფორმებს იყენებდა“ (სარჯველაძე 1984: 367). აქ ყურადღებას იქცევს ერთი ფაქტი – მეცნიერმა აშკარად იგრძნო, რომ რაღაც მთლად ისე არ იყო, როგორც ერთი შეხედვით ჩანდა, ყურადღება გაამახვილა მეტრზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, მსჯელობა არ განავითარა და მაინც არქაიზაციის აღიარებით დაასრულა საკითხის განხილვა.

სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია ჩემი დაეჭვება: რუსთველი, რომელიც ყველაზე დიდი რეფორმატორია ქართული ენისა და რომელსაც ცოცხალი მეტყველებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ასე უხვად შემოაქვს ენის ყველა შრეში (მორფოლოგია, ფონეტიკა, სინტაქსი, ლექსიკა), რატომ დაცავდა ძველ ნორმებს მაინცდამაინც ანთროპონიმთა ბრუნვისას?! თან იმ დროს ანთროპონიმებისთვის ბრუნვის ნიშნის დართვა ცოცხალ მეტყველებაში უკვე გაბატონებული ნორმა იყო. თანაც, ჩემი ყურადღება განსაკუთრებით მიიქცია იმ გარემოებამ, რომ სამივე ბრუნვაში ბრუნვის ნიშნით გვხვდება მხოლოდ ასმათ ანთროპონიმი და ისიც არა ერთხელ, არამედ საკმაოდ ხშირად – სახელობითში თერთმეტჯერ, ხოლო მოთხრობითში – ხუთჯერ. რაც შეეხება ნოდებით ბრუნვას, აქ მართალია ერთხელ, მაგრამ ერთადერთი შემთხვევაა ნოდებითში ადამიანის სახელის ბრუნვის ნიშნით გამოყენებისა. ეს არ შეიძლებოდა შემთხვევითობისთვის მიგვეწერა და ვიფიქრე, რომ ამას რაღაც ახსნა ექნებოდა.

ჩემი აზრით, რუსთველს ძველი ნორმები კი არ აქვს დაცული, არამედ ეს ფაქტი განპირობებულია სულ სხვა ფაქტორებით: კერძოდ, პოემის ანთროპონიმთა უმეტესობა სამმარცვლიანია (ტარიელ, ავთანდილ, როსტევეან...) და მათზე ბრუნვის ნიშნის, ანუ კიდევ ერთი მარცვლის, დამატება გააფრთხილებდა ლექსის ექსპრესიულობასა და რიტმს მდორეს გახდიდა (საინტერესოა, რომ, საჭიროებისამებრ, რუსთველი ზოგჯერ ამოკლებს კიდევ სახელებს – როსტან//ტარია).

სახელობით ბრუნვაში სამმარცვლიანი სახელებიდან ბრუნვის ნიშნით თითო-თითოჯერ გვხვდება 3 ანთროპონიმი და სამივე შემთხვევაში მაშინ, როცა რიტმი ნელია. ასმათ კი ორმარცვლიანია და სწორედ იგი ფიქსირდება ყველაზე ხშირად (11-ჯერ). ავთანდილი ფორმის გამოყენება კი აშკარად სალექსო საზომით არის განპირობებული, რადგან წარმოდგენილია სარიტმოდ სიტყვად:

„მინდორს ვნახეთ ტარიელი, ცრემლთა ღვრიდა, ველთა რწყვიდა“
(984, 2).

„თქვენცა იცით, გამიზრდია ვითა ძმა და ვითა შვილი.
ამას ასრე მორჩილობდით, არის ვითამც ავთანდილი“ (167, 1-2).

„ვაზირი ბერი სოგრათი თვით მასთანავე მჯდომია“ (57, 3).

„ასმათი სულსა უღებდა, სიტყვითა საკვირველითა“ (280, 3).

„ასმათი მეუბნებოდა უშიშრად, არ მეკრძალოდა“ (375, 1) და ა.შ.

სახელობით ბრუნვაში მდგარ არც თუ იშვიათად გამოყენებულ ორმარცვლიან ანთროპონიმთაგან ყურადღებას იქცევს კიდევ 2 სახელი – უსენ და რამაზ. პირველი 7-ჯერ გვხვდება, მეორე – 8-ჯერ* და აბსოლუტურად ყველა შემთხვევაში ბრუნვის ნიშნის გარეშე. რამაზ ანთროპონიმის საკითხი ადვილი ასახსნელია: 8-დან 6 შემთხვევაში მსაზღვრელად ახლავს ატრიბუტი მეფე (**„რამაზ მეფე ჩამოვადე, ერთმანეთსა გავეხრმლენით“** (446, 3)). ასეთ შემთხვევაში ანთროპონიმი, ბუნებრივია, ნიშნის გარეშე შეგვხვდებოდა (დღესაც ასეა – დავით აღმაშენებელი და არა დავითი აღმაშენებელი), ერთ შემთხვევაში კი მოყვება ზმნა არს (**„რამაზ არს ვინმე ხელმწიფე, მათად პატრონად მჯდომია“****) და ასეთ შემთხვევაშიც სახელი ჩვეულებრივ, ბრუნვის ნიშნის გარეშე გამოიყენება. დარჩენილი ერთი ფორმა კი (**„ტარიელ დგას დაყმუნვებით, რამაზ ნინა მოეფინა“****) განზოგადებისთვის, ბუნებრივია, არ გამოგვადგება (მითუმეტეს, რომ ისიც ინდო-ხატაელთა ამბავში გვხვდება).

აი, რაც შეეხება უსენ ფორმას, აქ შედარებით უფრო რთულადაა საქმე. სავარაუდოდ, უბრუნვისნიშნოდ მისი გამოყენება რიტმით უნდა იყოს განპირობებული:

* 8-დან 4 შემთხვევაში რამაზ ფორმა გვხვდება ე.წ. ინდო-ხატაელთა ამბავში, რომლის ავტორობას მეცნიერთა თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობა ინტერპოლატორს მიაწერს.

** მოყვანილი სტროფი შეტანილი არ არის პოემის ჩემ მიერ გამოყენებულ ტექსტში.

*** არც ეს სტოფი.

„უსენ გაჰკვირდა, გა-ცა-კრთა, რა შუქნი ნახნა მზისანი“ (1146, 2).

„უსენ მივიდა, ხელმწიფე დახვდა ნადიმად მჯდომელი,
უსენ არიფი მეფისა, მეფეცა მისი მნდომელი“ (1165, 1-2).

სახელობითი ბრუნვის შემთხვევაში, როგორც ვნახეთ, 4 ანთროპონიმი მაინც იყო ბრუნვის ნიშნით გაფორმებული. ახლა კიდევ უფრო საინტერესოა მოთხრობითი ბრუნვის ნიშნით ერთადერთი სახელის გარდა (ასმათმან) სხვა რატომ არ გვხვდება?!

ჩემი აზრით, ამის მიზეზი შემდეგია: უცნაურია, მაგრამ თითქმის ყველა ანთროპონიმი ბოლოვდება მან ან ან მარცვალზე და მათზე მოთხრობითი ბრუნვის მან ნიშნის დართვა მოგვცემდა პოეტურად ულამაზო და ძნელად გამოსათქმელ ფორმას, რადგან ორი მან/ან (ნ,მ) მოიყრდა ერთად თავს:

ფატმან + -მან = ფატმან-მან

ნესტან + -მან = ნესტან-მან

როსტევან + -მან = როსტევან-მან

ფარსადან + -მან = ფარსადან-მან

სარიდან + -მან = სარიდან-მან*

როსან + -მან = როსან-მან**

თინათინ + -მან = თინათინ-მან

ფრიდონ + -მან = ფრიდონ-მან

შერმადინ + -მან = შერმადინ-მან

უსენ + -მან = უსენ-მან

უსამ + -მან = უსამ-მან

რაც შეეხება ტარიელ და ავთანდილ ფორმებს, მათთან ბრუნვის ნიშნის გამოუყენებლობა მარცვალთა ჭარბი რაოდენობისგან გამომწვეული მდარე რიტმის თავიდან აცილებით უნდა იყოს განპირობებული, ხოლო სოგრატ, მელიქ-სურხავ, დულარდუხტ და როდია საერთოდ არ გვხვდება მოთხრობით ბრუნვაში. დავარ და რამაზ კი მხოლოდ თითო-თითოჯერ ფიქსირდება მოთხრობით ბრუნვაში ბრუნვის ნიშნის გარეშე, რაც არანაირი დასკვნის გაკეთების საშუალებას არ გვაძლევს – ასმათ მოთხრობით ბრუნვაში დაფიქსირებულია როგორც ბრუნვის ნიშნით, ასევე, ნიშნის გარეშე („ასმათ უთხრა: „ლომო, ცრემლით მაგა

* აღნიშნული ანთროპონიმი არ გვხვდება მოთხრობით ბრუნვაში. რომც ყოფილიყო, განვითარებული ლოგიკის მიხედვით, ნინა მაგალითების ბედს გაიზიარებდა.

** აქაც ანალოგიური მდგომარეობაა.

ცეცხლსა რა ერგების!“ (298,1)//„ასმათმან წყალი დაასხა...“ (341,1)). შესაბამისად, ვერ განვსაზღვრავთ, სხვა შემთხვევაში რა ფორმით დანერდა რუსთველი დავარ და რამაზ ანთროპონიმებს მოთხრობით ბრუნვაში: ნიშნით თუ ნიშნის გარეშე.

ხშირად გამოყენებულ ანთროპონიმთაგან ერთადერთია ასმათ, რომელსაც არც მრავალმარცვლიანობა უშლის ხელს და არც – ფონეტიკური უხერხულობა* მოთხრობითი ბრუნვის ნიშნის დართვისას და სწორედ იგი გვხვდება სამივე ბრუნვაში ბრუნვის ნიშნით. თანაც, მოთხრობითსა და ნოდებში ბრუნვის ნიშნით გაფორმებული ერთადერთი სახელია, მოთხრობითი 5-ჯერ გვხვდება, ნოდებში კი – ერთხელ:

„ასმათმან წყალი დაასხა, ცნობად მოვიდა ტარია“ (341, 1).

„ასმათმან დამსვა შორს-გვარად გულსა მე ლახვარ-ხეხული“ (517, 1).

„რა ასმათმან დაინახა, მოეგება, ცრემლი სწვთების“ (836, 1).

„რა ასმათმან დაინახა, განალამცა გაეხარნეს!“ (908, 2).

„მუნ გვიმასპინძლოს ასმათმან, მას უც ხორცისა ხმელობა“ (1485, 3).

„ჰე ასმათო, მოგვივიდა მონყალეა ღმრთისა ზენით“ (1347, 2).

ამდენად, რუსთველი ანთროპონიმებთან ბრუნვის ნიშნის ხმარებას მოერიდა ორი მიზეზით: შემთხვევათა ერთ ნაწილში ჭარბმარცვლიანობისგან გამონეული მდარე რიტმის თავიდან ასაცილებლად, ხოლო მეორეში – პოეტურად ულამაზო ფორმებისა.

რჩება კიდევ ერთი კითხვა: თუკი აღნიშნული სახელები რაიმე მხრივ ხელს უშლიდა პოეტს, რატომ არ აიღო სხვა ანთროპონიმები, განა ყველაფერი მის ხელთ არ იყო?!

ამასაც მოეძებნება თავისი ახსნა – ცნობილია, რომ რუსთველს თითოეულ ანთროპონიმში გარკვეული შინაარსი აქვს ნაგულისხმევი, მაგალიდად, *ნესტან-დარეჯანიდან* მომდინარეობს სპარსული გამოთქმიდან *ნესტ ანდრე ჯაჰან* – „სწორუპოვარი“, უფრო ზუსტად „არ არის ქვეყნად (მისი ტოლი)“. (რუსთველისეულ სახელთა სიმბოლიკაზე მთელი ტომებია დაწერილი და აქ არ მოვყვები ამის განხილვას), პოეტს

* ასმათ ფორმაშიც ორი მა აღმოჩნდება მეზობლად (ასმათმან), მაგრამ ეს ანთროპონიმი, სხვათაგან განსხვავებით, უფრო რბილად ჟღერს, ძნელად გამოსათქმელ ფორმას არ ქმნის და, ალბათ, სწორედ ამიტომაც გაფორმდა მოთხრობითი ბრუნვის ნიშნით მხოლოდ იგი.

სწორედაც რომ გამოყენებული ანთროპონიმები სჭირდებოდა და არა სხვა. თანაც ძველი ლიტერატურული სახელები, ძირითადად, მრავალმარცვლიანია (ტარიელსა და აეთანდილს რუსთველი კახასა და დათოს ნამდვილად ვერ დაარქმევდა). რადგანაც საჭირო ანთროპონიმებმა პოეტს რაღაც უხერხულობა შეუქმნა (მდორე რიტმი და პოეტურად ულამაზო ფორმები), ისიც იძულებული გახდა მორიდებოდა ბრუნვის ნიშნების გამოყენებას.

P.S. ბუნებრივია, არ მაქვს იმის პრეტენზია, რომ ეს არის ერთადერთი და ჭეშმარიტი ახსნა ამ საკითხისა, მაგრამ მე რაც შემეძლო და როგორც, ისე ავხსენი. დანარჩენი კი რუსთველმა უკეთ უწყოდა.

დამონებიანი:

რუსთაველი 1988: რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყოსანი*. სარედაქციო კოლეგია: ა. ბაქრაძე, ა. ბრეგაძე, გ. გვერდნითელი, რ. თვარაძე, თ. მაღლაფერიძე, შ. ნიშნიანიძე, რ. სირაძე, მ. ფოცხიშვილი, თ. ჩხაიძე, ს. ცაიშვილი, გ. ციციშვილი, ზ. ჭუმბურიძე, ჯ. ჭუმბურიძე. თბილისი: „ნაკადული“, 1988.

სარჯველაძე 1984: სარჯველაძე ზ. *ქართული სალიტერატურო ენის ისტორიის შესავალი*. თბილისი: „განათლება“, 1984.

ჭუმბურიძე 1957: ჭუმბურიძე ზ. *მოთხრობითი ბრუნვა „ვეფხისტყოსანში“* (ფორმათა ნაირგვარობის საკითხისათვის). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XVIII, № 4. 1957.

<http://titus.uni-frankfurt.de/indexe.htm>