

**პომეროსის ეპოსის მხატვრული ერთიანობის
არისტოტელესეული კონცეფცია და რუსთველის
ვეფხისტყაოსანი**

არისტოტელეს *პოეტიკასთან ვეფხისტყაოსნის* მიმართების საკითხის შესწავლა ქართველმა ფილოლოგებმა საკმაოდ დიდი ხნის წინ დაიწყეს (იხ. 1). იგივე შეიძლება ითქვას *ილიადასა* და *ოდისეასთან* დაკავშირებითაც (დაწვრილებით იხ. 2). უკანასკნელ ხანებში კი განხორციელდა რუსთველის პოემისა და პომეროსის ეპოსის შედარებითი სტრუქტურული ანალიზიც (იხ.: 3; 4; 5). კვლევის სწორედ ზემოაღნიშნული მიმართულებებით გაგრძელებაა წინამდებარე სტატიის მიზანი.

რუსთველის მიერ არისტოტელეს *პოეტიკის* ცოდნა, რუსთველოლოგიაში გავრცელებული შეხედულების თანახმად, მუდგანდება პროლოგში გამოთქმულ დებულებაში პოეზიის ფილოსოფიურობის შესახებ ("შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი", 12,1¹).² მაგრამ, როგორც ამ მიმართულებით *ვეფხისტყაოსნის* პროლოგის შემდგომი ანალიზის პროცესში დავრწმუნდი, მასში და განსაკუთრებით კი შაირობის თეორიის გადმომცემ სტროფებში (12-17) ზემოაღნიშნულთან ერთად აგრეთვე ჩანს *ილიადისა* და *ოდისეის* მხატვრული ერთიანობისა³ და საზოგადოდ ეპიკური სიუჟეტის დრამატულობის აუცილებლობის⁴ თაობაზე

¹ *ვეფხისტყაოსნის* ტექსტის მითითებისას ვიყენებთ პოემის 1988 წლის გამოცემას (იხ. 6).

² *პოეტიკის* IX თავსა (1451b5-6: "ისტორიოგრაფიასთან შედარებით პოეზია უფრო ფილოსოფიური და მნიშვნელოვანია") და *ვეფხისტყაოსნის* პროლოგის მე-12 სტროფის პირველ ტაქსს შორის აშკარა მსგავსებაზე პირველად ყურადღება მ. გოგიბერიძემ გაამახვილა (იხ. 1, 115...).

³ მხატვრული ანუ, არისტოტელესეული ტერმინოლოგიით, ნაწარმოებში ასახული *მოქმედების* ერთიანობის შესახებ *პოეტიკის* ავტორი თავისი ტრაქტატის რამდენიმე თავში მსჯელობს, მაგრამ ეპოსთან და კერძოდ კი, პომეროსის პოემებთან მიმართებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია VIII და XXIII თავები.

⁴ არისტოტელეს მიხედვით, "ისევე როგორც [ეს არის] ტრაგედიებში, [ეპიკური] სიუჟეტიც უნდა იყოს დრამატული და ემყარებოდეს ერთ

არისტოტელეს მიერ *პოეტიკაში* არაერთგზის გამოთქმული თვალსაზრისის ცოდნა და პრინციპული გაზიარებაც. ამ თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია იმგვარი საკვანძო ტაქები, როგორცაა: "აქამდის ამბად ნათქვამი, აწ მარგალიტი წყობილი" (7,4); "არ ძალუც სრულქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა" (16,2); "გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის,¹ შაირია ამაღ კარგი" (12,4) და "ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად²" (17,3). მაგრამ

მოქმედებას, მთლიანსა და დასრულებულს – დასაწყისით, შუა ნაწილითა და დასასრულით" (*პოეტიკა*, XXIII: 1459a18-20). ტრაგედიის სიუჟეტზე მსჯელობისას არისტოტელე იყენებს ამავე დეფინიციას, მაგრამ გამოტოვებს სიტყვას "ერთი", რადგანაც თავისდათავადაც იგულისხმება, რომ ეპოსისაგან განსხვავებით ტრაგედია, ჩვეულებრივ, აგებულია ერთი მოქმედების გარშემო: "ტრაგედია არის დასრულებული და მთლიანი მოქმედების მიბაძვა. ... მთლიანი კი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული" (*პოეტიკა*, VII: 1450b23...27).

¹ "გრძელი სიტყვის" ე.ი. ეპიკური სათქმელის, ამბის მოკლედ თქმა, ჩემი აზრით, კომპოზიციის სიმწყობრეს, მხატვრულ ერთიანობას ანუ არისტოტელესეულ "სიუჟეტის დრამატულობას" ნიშნავს. ვგულისხმობ *პოეტიკის* დამასრულებელ და შემაჯამებელ 26-ე თავში არისტოტელეს მიერ ეპოსისა და ტრაგედიის ურთიერთშედარებისას ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ გაკეთებული არჩევანის ასახსნელ არგუმენტს: "ამასთანავე, ის (ტრაგედია, – ზ. ხ.) თავის მიზანს, რაც ბაძვაში მდგომარეობს, [აღწევს] ნაკლები სიგრძის ხარჯზე, (... ვგულისხმობ იმას, რომ ვინმეს სოფოკლეს *ოიდიპოსი ილიადისხელა* ეპოსად ექცია)" (1462a18-1462b1 ... 1462b2-3). არისტოტელე *პოეტიკის* სხვა ადგილებშიც ამახვილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ ეპოსისათვის დამახასიათებელი დიდი სიგრძე ანუ ზომა არ არის კომპოზიციის დრამატულობისათვის ხელშემწყობი ფაქტორი. სანიმუშოდ ქვემოთ ერთ-ერთ ამგვარ ადგილს მოვიტან: "რაც შეეხება [ეპოსის] სიგრძეს ანუ ზომას ... [ნაწარმოების] დასაწყისისა და დასასრულისათვის ერთდროულად უნდა შეიძლებოდეს თვალის შევლება. ეს კი იმ შემთხვევაში მოხდებოდა, თუკი [მისი] შედგენილობა ძველი (ანუ ჰომეროსის, – ზ. ხ.) პოემებისაზე უფრო მცირე იქნებოდა" (*პოეტიკა*, XXIV: 1459b18...21).

² "თქვან ნათელად" ანუ "ნათელად თქმა", რა თქმა უნდა, ნიშნავს "აღვილად მისახველრად თქმას". *ვეფხისტყაოსნის* მიხედვით კი გრძელი

არისტოტელეს *პოეტიკის* თეორიული ცოდნა რუსთველის მიერ მხატვრულადაცაა რეალიზებული. ვგულისხმობ იმ გარემოებას, რომ *ვეფხისტყაოსანი*, თუმცა ის *შუასაუკუნეების* და ამდენად, *ქრონოლოგიურ* პრინციპზე დამყარებული ქართული ქრისტიანული ლიტერატურის ორგანული ნაწილია, თავისი არსით *დრამატული*, არაქრონოგრაფიული და ამდენად, მხატვრული ერთიანობის *სწორედ არისტოტელურ* პრინციპზე დამყარებული კომპოზიციის ნიმუშია, რაზეც მის ფაბულაზე, სიუჟეტზე, სტრუქტურასა და კომპოზიციაზე იმავე თვალსაზრისით დაკვირვების პროცესში გამოვლენილი რამდენიმე გარემოება მიუთითებს, რომლითაც ჰომეროსის ეპოსია გაანალიზებული *პოეტიკაში*.

ა) *ილიადისა* და *ოდისეის* ფაბულები ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ, ერთგვაროვან მითოლოგიურ მოვლენებზეა დამყარებული (შესაბამისად, ტროის ომი და ბერძენ გმირთა სამშობლოში დაბრუნებანი) და ამდენად, თავისი პოემების *დრამატული* ერთიანობის მისაღწევად ჰომეროსს მხოლოდ მათი შემადგენელი ერთ-ერთი *ნაწილის*, ეპიზოდის, მართებულად შერჩევა ესაჭიროებოდა (ამგვარი ეპიზოდებია, შესაბამისად: აქილევსის რისხვა და ოდისევსის დაბრუნების ფინალური მოვლენები). რუსთველის წინაშე კი გაცილებით უფრო რთულად გადასატრეფი არქიტექტონული ამოცანა იდგა. კერძოდ, მას ერთიან სიუჟეტად უნდა გაემთლიანებინა, ერთი მხრივ, დროსა და სივრცეში, ხოლო, მეორე მხრივ, მიზეზ-შედეგობრივად *მეტწილად* დაუკავშირებელი, არაერთგვაროვანი მოვლენები და იმავდროულად, ესოდენ

ამბავი ანუ სიგვეა *მოსაწყენია*, რადგანაც *ძნელად მისახვედრია* ("არ გაწყენ, გრძელი ამბავი არს ჩვენგან *მიუშხვდარებით*", 1516,4). ამდენად, იმისათვის, რომ ის არ იყოს *მოსაწყენი* და შესაბამისად, *ძნელად მისახვედრი* (ანუ იყოს *ადვილად მისახვედრი* ე.ი. *ნათლად* თქმული), *მოკლედ* უნდა ითქვას ("გრძელი სიტყვა *საწყინოა*, ასრე *მოკლედ* მოგახსენო", 234,3). თუკი შევაჯამებთ, რუსთველის თანახმად, *ნათლად* თქმა *მოკლედ* თქმას ნიშნავს. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, ვრცელი სიუჟეტის ე.ი. "გრძელი ამბის" (1516,4) ანუ "გრძელი სიტყვის" (12,4; 234,3) დრამატული და საბოლოო ჯამში, მხატვრული ერთიანობის დაურღვევლად გადმოცემის გოლფასია.

მრავალპლანიანი სიუჟეტის დრამატულ კომპოზიციად გადაქცევის მიზნით, მხოლოდ ერთი მათგანისათვის უნდა მიენიჭებინა კომპოზიციურად ძირითადი ანუ საყრდენი ნაწილის, ამბის, ფუნქცია. ვფიქრობ, საგანგებო მსჯელობის გარეშეც ნათელია, რომ ფრიდონის, ფატმანის და ქაჯების ამბებისაგან განსხვავებით ვეფხისტყაოსნის ფაბულაში, ფაქტობრივად, მხოლოდ ორი სიუჟეტურად ძირითადი ამბავი იკვეთება და ორივე მათგანი, როგორც ტარიელისა და ნესტანის, ისე ავთანდილისა და თინათინის შემთხვევაში, სამიჯნურო ხასიათისაა. ამდენად, რუსთველს კომპოზიციურად ძირითადი ამბის ფუნქცია სწორედ ერთ-ერთი მათგანისათვის უნდა მიენიჭებინა. სრულიად გასაგები მიზეზების გამო (ტარიელ-ნესტანის სიყვარულთან დაკავშირებული მოვლენები ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ავთანდილ-თინათინისას და თანაც დროის გაცილებით უფრო დიდ მონაკვეთს მოიცავს) დრამატული ერთიანობის მეტი ხარისხის მისაღწევად რუსთველმა თავის პოემაში უშუალოდ და ბოლომდე ასახა (თუმცა, - მაქსიმალურად მოკლედ. დაწვრ. იხ. ქვემოთ) მხოლოდ თინათინ-ავთანდილის ანუ არაბეთთან დაკავშირებული მოვლენები (და არა არაბეთის სამეფოს მთელი ისტორია), ხოლო დანარჩენ პერსონაჟებსა და ამდენად, სამეფოებთან (ანუ ინდოეთის, მულდაზანზარის, ზღვათა და ქაჯეთის სამეფოებთან) დაკავშირებული ამბები კი მართალია, - დაწვრილებით, მაგრამ, ძირითადად, - მხოლოდ არაპირდაპირ, კერძოდ, მოგონებათა ფორმით, და თანაც, - დაუსრულებლად (თინათინ-ავთანდილის ამბის მსგავსად ამ პერსონაჟთაგან ბოლომდე გადმოცემული მხოლოდ ნესტან-ტარიელის ამბავია, - დაწვრ. იხ. ქვემოთ).

ბ) ამდენად, ზემოჩამოთვლილი სამეფოებისა და შესაბამისად, სხვადასხვა პერსონაჟთა თავგადასავლების გამთლიანების ანუ ფაბულის ერთიან სიუჟეტად და საბოლოო ჯამში, დრამატულ კომპოზიციად გარდაქმნის პროცესში რუსთველის, ისევე როგორც ჰომეროსის, მიერ მაქსიმალურადაა იგნორირებული მოვლენების ქრონოგრაფიული გადმოცემის პრინციპი. ვგულისხმობ იმ გარემოებას, რომ პოემის სიუჟეტი იწყება არა ქრონოლოგიურად უადრესი,

ინდოეთის სამეფოსთან დაკავშირებული ამბების გადმოცემით (რომელსაც მოჰყვებოდა მოგვიანებით მომხდარი მულღახანზარის და ბოლოს, არაბეთის სამეფოსთან დაკავშირებული მოვლენების თხრობა), არამედ – ფაბულის მიხედვით ყველაზე გვიანდელი, არაბეთის სამეფოსთან დაკავშირებული ამბების ასახვით. ამასთანავე პოემის პირველივე ეპიზოდი (*მეფე როსტევანის მიერ თინათინის გამეფება*) უშუალოდ ამზადებს მომდევნო ეპიზოდს (*როსტევანისა და ავთანდილის მიერ ნადირობისას შემთხვევით უცხო მოყმის ანუ ტარიელის ნახვას*), რომელშიც იწყება პოემის ორი პროტაგონისტის, ავთანდილისა და ტარიელის, თავგადასავლების ანუ ორი ძირითადი სიუჟეტური ხაზის ერთ ამბად, ერთიან სიუჟეტად (*არისტოტელესეული ტერმინოლოგიით*) ერთ მოქმედებად შეკვრა.

გ) ამგვარად, არისტოტელესეული ტერმინოლოგიის გამოყენებით თუ ვიმსჯელებთ, მოქმედების აგების დრამატულ პრინციპზე დამყარებული თავისი პოემის კომპოზიციურად საყრდენ, ძირითად ამბად ანუ ნაწილად რუსთველმა ავთანდილის თავგადასავალი აქცია. მაგრამ როგორღა მოახერხა პოეტმა ამგვარი მხატვრული ჩანაფიქრის პრაქტიკულად რეალიზება იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ პოემაში, როგორც უკვე ითქვა, ორი პროტაგონისტია (ავთანდილი და ტარიელი) და შესაბამისად, მასში *სიუჟეტურად* და ამდენად, ბუნებრივია, *სტრუქტურულადაც* ძირითადი მეორე, ტარიელის ამბავიც ფიქსირდება? დასმულ კითხვას, ვფიქრობ, შემდეგი პასუხი უნდა გაეცეს: *ვეფხისტყაოსანში* გადმოცემულ მოვლენებს პოეტი ყოველთვის ყვება იმ ადგილამდე, რომელამდეც მისი მონაწილეა (ე.ი. თვითმხილველი ან მსმენელია) თავად ავთანდილი. სხვაგვარად თუ ვიტყვი, სიუჟეტური ხაზის განვითარებას პოემაში ავთანდილი განაპირობებს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ *სიუჟეტის კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით პოემის ძირითადი ანუ საყრდენი ამბავი, ნაწილი მართლაც ავთანდილის თავგადასავალია* და არა მეორე პროტაგონისტის, ტარიელის.

დ) ბუნებრივია, *ვეფხისტყაოსნის* კომპოზიციურად ძირითადი ანუ ავთანდილის ამბავი *ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დაურღვევლად* არის გადმოცემული. ამგვარადვეა არისტოტელეს მიერ ეპოსისათვის დრამატული ერთიანობის თვალსაზრისით სანიმუშოდ მიჩნეულ *ოდისეასა* და *ილიადაშიც*. ვგულისხმობ, შესაბამისად, ოდისევსის სამშობლოში დაბრუნების ფინალური ეპიზოდებისა და აქილევის რისხვის ჰომეროსის მიერ ქრონოგრაფიული პრინციპით გადმოცემას. მაგრამ ჰომეროსის ეპოსისაგან განსხვავებით რუსთველის პოემის კომპოზიციურად ძირითადი ამბავი მოიცავს დროის გაცილებით უფრო დიდ მონაკვეთს¹ ანუ არ არის დროში კონცენტრირებული.² ამგვარი არქიტექტონული სიძნელის გადასალახავად რუსთველი *მთელი პოემის მანძილზე მიზანმიმართულად* იყენებს სიუჟეტის კომპოზიციური ორგანიზაციის იმ პრინციპს, რომელიც ჰომეროსის ეპოსში *მხოლოდ ცალკეულ, გამონაკლის შემთხვევებში ფიქსირდება*, ხოლო ეპიკური ტრადიციის ფარგლებში შექმნილი სხვა ნაწარმოებებისათვის კი *სრულიად უცხოა*, რაც მაფიქრებინებს, რომ ის თავად რუსთველისეული *ინოვაცია* უნდა იყოს. ესაა *კომპოზიციურად და შესაბამისად, სიუჟეტურ-*

¹ *ილიადისეული* აქილევის რისხვა, როგორც ცნობილია, სულ ხუთ ათეულზე მეტი *დღის* განმავლობაში გრძელდება, რეალურად კი გადმოცემულია ანუ უშუალოდ აღწერილია მხოლოდ 12 *დღის* მოვლენები, *ოდისეაში* კი ოდისევსის ათ წლიანი დაბრუნების მხოლოდ *ოთხ ათეულზე მეტი დღის მანძილზე* მომხდარი ფინალური მოვლენებია გადმოცემული, რომელთგან უშუალოდ აღწერილი ე.წ. სამოქმედო დროის მონაკვეთი შეადგენს 16 *დღესა* და 8 *ღამეს*. *ვეფხისტყაოსნისეული* კომპოზიციურად ძირითადი ავთანდილის ამბავი კი წლობით გრძელდება, კერძოდ კი, 5 *წელზე მეტი (!) ხნის მანძილზე*.

² არისტოტელეს თანახმად კი, აუცილებელია, რომ დრამატული სიუჟეტი დროში იყოს კონცენტრირებული, რაზეც *პოეტიკის* ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას თავისი გრაქტაგის დამასრულებელ, XXVI თავში: “ხოლო [ყოველივე] ის, [რაც] მეტად [არის] თავმოყრილ-კონცენტრირებული, უფრო სასიამოვნო[ა], ვიდრე დიდი დროის მანძილზე გაჭიანურებულ-გაგრძელებული” (1462b1-2).

სტრუქტურულადაც ძირითად ავთანდილის ამბავთან¹ მხოლოდ მიზეზ-შედეგობრივად დაკავშირებული, მაგრამ არა მისი

¹ მაგრამ, პირიქით, ამბის სიუჟეტურად და ამდენად, სტრუქტურულად ძირითადობა არ ნიშნავს, რომ მას კომპოზიციური თვალსაზრისითაც ყოველთვის აუცილებლად საყრდენი ფუნქცია ექნება დაკისრებული. ასე მაგალითად, გარიელის თავგადასავალი *ვეფხისტყაოსნის* ორი სიუჟეტურ-სტრუქტურულად ძირითადი ამბიდან ერთ-ერთია, მაგრამ კომპოზიციურად ის არაძირითადია. ავთანდილის თავგადასავალი კი კომპოზიციურად და ამდენად, სიუჟეტურ-სტრუქტურულადაც ძირითადია. საქმე ისაა, რომ მოქმედების ერთიანობის *არისტოტელური* პრინციპის გათვალისწინებით შექმნილი *დრამატული აგებულების ეპიკური ნაწარმოების* (როგორადაც მე მივიჩნევ *ვეფხისტყაოსანს*) კომპოზიციურად საყრდენი ამბავი შეუძლებელია, რომ სიუჟეტურ-სტრუქტურულადაც ძირითადი არ იყოს, რადგანაც კომპოზიციურად საყრდენი ამბავი, არისტოტელეს კონცეფციის თანახმად, თავისდათავად იგულისხმება, რომ ფაბულისა და ამდენად, აგრეთვე სიუჟეტის შემადგენელი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილიცაა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მას ვერ დაეკისრება მთელი ნაწარმოებისათვის კომპოზიციურად ძირითადი, საყრდენი ნაწილის ფუნქცია. სწორედ ამ გარემოების გათვალისწინებით, თუკი ავთანდილის ამბავი *ვეფხისტყაოსნისათვის* სიუჟეტურ-სტრუქტურულადაც ძირითადი ნაწილი არ იქნებოდა, თეორიულადაც კი წარმოუდგენელია, რომ ამა თუ იმ სახის პოეტური ჩანაფიქრის მხატვრული რეალიზების შედეგად ის გადაქცეულიყო მთელი პოემის მხოლოდ კომპოზიციურ საყრდენად (ეგულისხმობ არისტოტელეს კონცეფციის შესაბამის კომპოზიციურ საყრდენს), რადგანაც ამგვარ შემთხვევაში ის იქნებოდა კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით *სხვა ტიპის* საყრდენი ელემენტი, კერძოდ კი, ე.წ. *ჩარჩო ამბავი* (*frame story*), რასაც მედიევისტები უწოდებენ ამბავი ამბავში-ს (*story within a story*) ნარატიულ მოდულს, ან მისი გამარტივებული ფორმა - ე.წ. მოჩარჩოების ხერხი (*framing device*). ამგვარი კომპოზიციური ტექნიკა, რომლის გამოყენების ყველაზე უფრო აღრეული შემთხვევებიც ძველ ინდურ ეპოსში ფიქსირდება, როგორც ცნობილია, აღმოსავლური ეპიკური გრადიციისთვისაა, საზოგადოდ, დამახასიათებელი (მაგალითად, - *ათასერთი ღამე*) და ევროპულ ლიტერატურაში ადგილი შედარებით გვიან, კერძოდ კი, XIV ს-ის II ნახევრიდან დაიპყვიდრა (ჯ. ბოკაჩოს *დეკამერონი* და ჯ. ჩოსერის *კენტგერბერიული მოთხრობები*). თუმცა მისი გამოყენების ცალკეული შემთხვევები უკვე ანტიკურ ლიტერატურაში შეინიშნება (ოვიდიუსის *მეტამორფოზები*). აღმოსავლურ, კერძოდ, სპარსულ ლიტერატურასთან ქართული ეპიკური გრადიციის მჭიდრო კავ-

შემადგენელი და ამდენად, პოემის მხატვრული ერთიანობისათვის, მთელი სიუჟეტისათვის *სტრუქტურულად არაძირითადი, არააუცილებელი* ცალკეული მოვლენების მაქსიმალურად *მოკლედ* ასახვა (“გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი”, 12,4). ასე მაგალითად, მეფე როსტევეანის ბრძანებით *მისი მონების მიერ* უცხო მოყმის ერთწლიანი უშედგო ძებნა (კომპოზიციურად ძირითად ავთანდილის ამბავთან დაკავშირებული, მაგრამ *სტრუქტურულად მისი და ასევე მთელი პოემის არაუცილებელი ნაწილი*) აღწერილია მოკლედ, მხოლოდ 5 *სტროფით* (115-119). მანამდე ასახული სამიოდე დღის განმავლობაში მიმდინარე, ავთანდილის ამბავთან დაკავშირებული, მაგრამ ამჯერად მთელი პოემისთვისაც *სიუჟეტურ-სტრუქტურულად აუცილებელი* მოვლენები (მეფე როსტევეანის თათბირი თავის ვეზირებთან, თინათინის გამეფება და ნადირობისას უცხო მოყმის ნახვა) კი გადმოცემულია ვრცლად, კერძოდ, 81 *სტროფით* (34,3-42; 44-114). ამგვარი კომპოზიციური თავისებურება მთელი პოემის მასშტაბით ფიქსირდება და ტექსტის მოკლედ და გრძლად თქმული ნაწილების რეგულარულ და კანონზომიერ ურთიერთმონაცვლეობას იწვევს. კერძოდ კი, მოკლედ თქმული ნაწილები, *უმეტესწილად*, გადმოცემენ დროის ხანგრძლივ (ჩვეულებრივ, რამდენიმე თვიან ან, ცალკეულ შემთხვევებში, ერთიდან სამ წლამდე) მონაკვეთებს, ხოლო გრძლად თქმული ნაწილები კი – დროის ხანმოკლე მონაკვეთებს, რომლებიც, უფრო ხშირად, მხოლოდ ერთ დღიან ან ერთ დღეზე ოდნავ მეტ, ორ-სამ დღიან მოვლენებს ასახავენ, რაც, *პოეტიკის* ავტორის აზრით,¹ სწორედ ტრაგედიისათვის და ამდენად, საზოგადოდ დრამატული ერთიანობის მქონე სიუჟეტისთვისაა შესაფერისი.

როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, არისტოტელეს თანახმად, სიუჟეტის დრამატულობა არა მხოლოდ ტრაგედიისთვისაა

შირის ერთ-ერთი შედეგი, როგორც ჩანს, ისიც უნდა ყოფილიყო, რომ ეს კომპოზიციური ხერხი გამოუყენებია *ამირანდარეჯანიანის* ავტორსაც, თუმცა, როგორც ჩანს, საკმაოდ წარუმატებლად.

¹ იხ.: *პოეტიკა*, თავი V: 1449b12-13.

აუცილებელი, არამედ ეპოსისთვისაც. მაგრამ, *პოეტის* ავტორის აზრით, დრამისაგან განსხვავებით ეპიკურ პოემებს დამატებით აქვთ აგრეთვე იმის შესაძლებლობაც, რომ “მიბაძონ” მრავალ ერთდროულად მომხდარ მოვლენას, რომლებიც ერთი მოქმედების (ანუ ამბის) შემადგენელი სხვადასხვა ნაწილებია. სწორედ ამგვარი უნარის წყალობით იძენს ეპოსი დიდებულებას (*megaloprepeia*) და მრავალფეროვნებას (*epeisodioun anomoiouis epeisodiois*).¹ თუმცა არისტოტელე იქვე (1459b27-28) აღნიშნავს, რომ ამის გამო იზრდება ეპიკური პოემის სიგრძე (ანუ ზომა), რაც, *პოეტის* ავტორისავე აზრით, ეპიკური ნაწარმოების დრამატული ერთიანობის შემამცირებელი ფაქტორია.² ამდენად, არისტოტელეს თანახმად, მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგედიასთან შედარებით უფრო დიდი სიგრძე ეპოსის ნაკლად უნდა ჩაითვალოს, ის მაინც აუცილებელია ეპიკური პოემისათვის. ამავე კომპოზიციურ “პარადოქსზე” კიდევ ერთხელ ამახვილებს ყურადღებას არისტოტელე *პოეტის* ფინალურ, 26-ე თავშიც. მისი აზრით, ეპოსი ვერ შემოიფარგლება მხოლოდ ერთი მითის ანუ ამბის გადმოცემით, რადგანაც მცირე ზომის გამო ის ან შემოკლებული გამოვა ანდა უფერული და მოსაწყენი ანუ წყალწყალა. ამდენად, არისტოტელე საბოლოოდ დაასკვნის, რომ *ეპოსისათვის* საუკეთესოა *ილიადისა* და *ოდისეის* შემთხვევა, რომლებიც, ერთი მხრივ, *მრავალი ნაწილისაგან* შედგებიან, მაგრამ, მეორე მხრივ, მაინც *ერთ მოქმედებას* ბაძავენ.³

ვფიქრობ, რომ *პოეტის* სწორედ ზემოვანხილული ადგილების გათვალისწინებით უკანასკნელი ხანების ჰომეროლოგიაში “დრამატული ერთიანობის” გვერდით დამკვიდრდა ტერმინი “სტრუქტურული ერთიანობა”.⁴ კერძოდ კი, ჰომეროლოგები ყურადღებას ამახვილებენ იმ გარემოებაზე, რომ ჰომეროსის პოემების *მხატვრული ერთიანობა*

¹ იხ.: *პოეტია*, თავი XXIV: 1459b22-31.

² იხ.: *პოეტია*, თავი XXVI: 1462a18-1462b3; თავი XXIV: 1459b18-21.

³ იხ.: *პოეტია*, თავი XXVI: 1462b5-11.

⁴ მაგალითისათვის, იხილე 7, 56..., 62... .

განპირობებულია დრამატულთან ერთად მათი სტრუქტურული ერთიანობითაც.¹ ამგვარ კომპოზიციურ მიზანს, მკვლევართა დაკვირვებით, ჰომეროსი *ოდისეაში* ე.წ. გმირთა მოგონებების საშუალებით² აღწევს, *ილიადაში* კი უმეტესწილად ფიქსირდება ე.წ. წინასწარმეტყველებისა³ და მოტივთა ინტენსიფიკაციის⁴ ნარატიული ტექნიკა.

ვეფხისტყაოსნის შემთხვევაშიც, ვფიქრობ რომ, *პოემის მხატვრული ერთიანობის გამომწვევი მიზეზი დრამატულთან ერთად მისთვის უდაოდ დამახასიათებელი სტრუქტურული ერთიანობაც* არის, რის ნათელყოფასაც რამდენიმე დამატებით გარემოებაზე ყურადღების გამახვილებით შევეცდები.

ა) უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ თეორიულად რუსთველი იზიარებს არისტოტელეს თვალსა-

¹ იხ.: 8, 98-114, იქვეა ლიტერატურაც.

² კერძოდ კი, *ოდისეაში* ფეაკებთან ყოფნისას ოდისევსი იხსენებს თავისი თავგადასავლის უდიდეს ნაწილს, ხოლო მენელაოსის, ნესტორის, დემოდოკოსისა და გარდაცვლილ გმირთა სულების მონათხრობებიდან კი ცნობილი ხდება სამშობლოში სხვა ბერძენი გმირების ბედნიერად ან ტრაგიკულად დაბრუნების ამბებიც.

³ კერძოდ კი, წინასწარმეტყველების ფორმით *ილიადაში* გადმოცემულია ტროის ომის ორი უმთავრესი მოვლენა, რომლებიც პოემაში ასახული არაა: აქილევის სიკვდილი და აქაველების მიერ ილიონის დამხობა.

⁴ ამ ტერმინის პარალელურად ჰომეროლოგიაში გამოიყენება აგრეთვე “*ილუზიის*” შექმნის *სტრუქტურული ტექნიკა*” (9, 41-43): ჰომეროსი ქმნის *ილუზიას*, რომ მის მიერ აღწერილი მოვლენები გადმოსცემენ მთელ ათწლიან ომს და არა მხოლოდ მის ერთ ეპიზოდს. ასე მაგალითად, ხომალდთა კატალოგი აღძრავს აქაველების ტროადაში მისვლის *ასოციაციას*. ელენეს მიერ პრიამოსისათვის აქაველთა ვაკაცთა დახასიათება და მენელაოსისა და პარისის ორთაბრძოლა ომის დაწყებაზე *მიანიშნებს*. მრავალრიცხოვანი ბრძოლები, რომლებიც V სიმღერაში იწყება და პატროკლეს დაღუპვით მთავრდება ქმნიან ათწლიანი ომის მიმდინარეობის *მხატვრულ ეფექტს*. ტროის დაცვის ბურჯის, ჰექტორის განგმირვა აქილევის მიერ კი საბოლოოდ ქალაქის დანგრევას მოასწავებს და ამდენად, ომის დასრულების *ილუზიას* ქმნის და სხვა.

ზრისს ეპოსისათვის დიდი სიგრძის აუცილებლობის შესახებ.¹ აღნიშნულზე, სხვა პასაჟებთან ერთად, მიუთითებს პროლოგის მე-14 სტროფიც, რომლის თანახმადაც, “მელექსე დიდ გმირობას” მაშინ გამოიჩენს, როდესაც არ შეამოკლებს “ქართულს” და არ დაუშვებს “სიტყვა მცირობას”.

ბ) იმის დასადგენად, რეალურად ანუ პრაქტიკულად ახასიათებს თუ არა *ვეფხისტყაოსანს* სტრუქტურული ერთიანობა, ვფიქრობ, აუცილებელია, პასუხი გაეცეს ერთ უმთავრეს კითხვას: არის თუ არა პოემის კომპოზიციურად არასაყრდენი, მაგრამ სიუჟეტურად ძირითადი ნაწილები ინფორმაციის მხატვრულად ასახვის თვალსაზრისით რუსთველის მიერ იმგვარად გადმოცემული, რომ ჰომეროსის ეპოსის მსგავსად *ვეფხისტყაოსანშიც* დრამატულთან ერთად ფიქსირდებოდეს აგრეთვე სტრუქტურული ერთიანობაც? თუკი აუთანდილის ამბავთან დაკავშირებული, თუმცა არა მისი შემადგენელი და ამდენად, პოემის მხატვრული ერთიანობისათვის, მთელი სიუჟეტისათვის *სტრუქტურულად არააუცილებელი* ცალკეული მოვლენები რუსთველის მიერ მაქსიმალურად მოკლედ და თქმული (12,4. დაწვრ. იხ. ზემოთ), *ვეფხისტყაოსნის* ფაბულის დანარჩენი, კერძოდ კი, პოემის მეორე პროტაგონისტის, ტარიელის ამბავთან დაკავშირებული ე.წ. შენაკადი ამბების შემთხვევაში პოეტი სიუჟეტის კომპოზიციური ორგანიზაციის უკვე სხვაგვარ პრინციპს იყენებს. ესაა ეპიზოდური ამბების დაწვრილებით, ვრცლად გადმოცემის მიუხედავად მათი *დაუსრულებლობა*.² მაგრამ ტარიელის თავგადასავლის გარდა ყველა სხვა კომპოზიციურად არაძირითადი ამბავი (ფრიდონის, ფატმანის და სხვა) სიუჟეტურადაც არაძირითადია და შესაბამისად, მათი და-

¹ და იმავდროულად, პოეტის ავტორისავე მსგავსად, ფიქრობს, რომ ყველა პოეტს ვერ ხელეწიფება ვრცელ სიუჟეტური და ამასთანავე, მხატვრული ერთიანობის მქონე პოეტური ნაწარმოების შექმნა: “არ ძალუც *სრულქმნა* სიტყვათა, გულისა გასაგამირეთა” (16,2).

² ასე მაგალითად, არ ვიცი, თუ რა მოვლენები განვითარდა მღვათა სამეფოში ნესტანის იქიდან გაქცევის შემდეგ და შესაბამისად, თუ რა შემთხვევა ფატმანს და სხვა.

უმთავრებლობა თუ ფრაგმენტულობა არ იწვევს პოემის სტრუქტურული ერთიანობის რღვევას. ამ მხრივ განსხვავებული ვითარებაა ინდოეთის სამეფოსა და ამდენად, ტარიელის შემთხვევაში: ტარიელის თავგადასავალი, ისევე როგორც ავთანდილისა, *ვეფხისტყაოსნის* სიუჟეტურად ძირითადი ნაწილია, მაგრამ საზოგადოდ ინდოეთის ამბის დაუსრულებლობით, რისი ერთ-ერთი გამოხატულებაც გმირის ინდოეთში დაუბრუნებლობაა, *ერთი შეხედვით*, ისიც (ტარიელის თავგადასავალიც) შენაკად ამბავთა მსგავსად, თითქოს, დაუმთავრებელი რჩება.¹ და მართლაც, რუსთველი არაფერს ამბობს იმის შესახებ, თუ რა მოვლენები განვითარდა ინდოეთში ნესტანისა და ტარიელის იქიდან გადახვეწის შემდეგ და ამდენად, პოემაში არც შეყვარებული წყვილის ინდოეთში დაბრუნება და გამეფებაა გადმოცემული². მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ საკითხის არსში გასარკვევად საჭიროა ერთმანეთისაგან გაიმიჯნოს, ერთი მხრივ, ტარიელისა და ნესტანის თავგადასავალი, მათი სიყვარულის ამბავი და მეორე მხრივ, საზოგადოდ ინდოეთის სამეფოს ისტორია. აშკარაა, რომ პირველი პოემაში სრულადაა ასახული (მათი ნების საწინააღმდეგოდ ერთმანეთს ხანგრძლივი დროით დაშორებული ტარიელი და ნესტანი საბოლოოდ ქორწინდებიან), რადგანაც სიუჟეტურად ძირითადი ამბავია და ამდენად, პოემის სტრუქტურული მთლიანობისათვის მისი ბოლომდე გადმოცემა აუცილებელია. *მთელი ინდოეთის სამეფოს* (და არა საკუთრივ ნესტან-ტარიელის სიყვარულის) ამბავი კი

¹ სიუჟეტურად ძირითადი ამბის დაუმთავრებლობა კი ეპოსისათვის დაუშვებელია, რადგანაც მთელი პოემის სტრუქტურული ერთიანობის რღვევას იწვევს.

² სწორედ ამიგომაც რუსთველოლოგთა ერთი დიდი ნაწილი პოემის ე.წ. პირველ გაგრძელებას – *ინდო-ხაგაელთა ამბავს*, რომელშიც ინდოეთის სამეფოს ისტორია “ბოლომდეა” გადმოცემული, *ვეფხისტყაოსნის* აუცილებელ ნაწილად მიიჩნევს და არა გვიანდელი ხანის დამატებად. პოემის სიუჟეტის კომპოზიციური ორგანიზაციის კანონზომიერებათა და *ვეფხისტყაოსნისათვის* დამახასიათებელი მხატვრული ერთიანობის გათვალისწინებით ამგვარი თვალსაზრისი გაუმართლებლად მიმაჩნია (იხ. ქვემოთ).

მთელი არაბეთის სამეფოს ამბის მსგავსად არა მხოლოდ კომპოზიციურადაა არაძირითადი, არამედ სიუჟეტურ-სტრუქტურულადაც. თუმცა ინდოეთისა და არაბეთის სამეფოებთან საზოგადოდ დაკავშირებული მოვლენები ვეფხისტყაოსანში მათი გადმოცემის თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან იმით განსხვავდებიან, რომ არაბეთთან დაკავშირებული სიუჟეტურ-სტრუქტურულად ძირითადი ავთანდილ-თინათინის ამბავი კომპოზიციურადაც ძირითადია, განსხვავებით ინდოეთთან დაკავშირებული, სიუჟეტურ-სტრუქტურულად ასევე ძირითადი, მაგრამ კომპოზიციურად არაძირითადი ტარიელ-ნესტანის ამბისაგან.

ზემოაღნიშნულთან ერთად ყურადღების გამახვილებას მოითხოვს ის გარემოებაც, რომ ისევე როგორც ჰომეროსი ქმნის ილიადაში ათწლიანი ომის დასაწყისის, მიმდინარეობისა და დასასრულის ილუზიას, ვფიქრობ რომ, რუსთველიც მკითხველში იწვევს იმის განცდას, რომ ტარიელი საბოლოოდ აუცილებლად დაბრუნდება ინდოეთში და გამეფდება.¹ ვეფხისტყაოსანში სტრუქტურული ერთიანობის ამგვარი ეფექტი, ჩემი აზრით, მიღწეულია ტარიელის, როგორც ინდოეთის მეფის, მოტივის თანდათანობითი ინტენსიფიკაციით. ვგულისხმობ იმ გარემოებას, რომ პოემის შუა ნაწილიდან მოყოლებული ტარიელი სულ უფრო და უფრო ხშირად იხსენიება “ინდოთ მეფედ” (მიუხედავად იმისა, რომ ინდოეთის სამეფო ტახტზე მისი ასვლა პოემაში რეალურად ასახული არ არის), ხოლო ვეფხისტყაოსნის ბოლოს არაბეთის მეფე როსტევანი მას სამეფო პატივით ხვდება (1508,4; 1509,2-1510,2;

¹ ამდენად, რუსთველი არა მთელი ინდოეთის (ანუ ფარსადანის, მისი მეუღლის, რამაზ მეფისა და ხვარაზმელთა შესაძლო შურისძიების) ამბის ბოლომდე გადმოცემის ილუზიას ქმნის, არამედ მხოლოდ საკუთრივ გარიელისა და ნესტანის სიყვარულისა და თავგადასავლის, რისთვისაც არაბეთში “რეალურად” გადახდილი მათი ქორწილის შემდეგ სასურველი იყო, რომ მკითხველს ახალდაქორწინებული წყვილის ინდოეთში გარდაუვალი დაბრუნებისა და ბელნიურად გამეფების განცდაც დაუფლებოდა.

1514,1; 1519-1523) და ახალდაქორწინებული წყვილი სიმბოლურად სამეფო ტახტზეც აპყავს.

გ) არისტოტელეს აზრით, როგორც *ილიადაში*, ისე *ოდისეაში* ჰომეროსი მხატვრულად გადაამუშავებს მთელი ამბის მხოლოდ ერთ ნაწილს და მას (*დაყოფს* და *ამრავალფეროვნებს* ამავე ამბის შემადგენელი სხვა ნაწილების ანუ შინაარსობრივად ურთიერთგანსხვავებული *ეპიზოდების* ჩართვის გზით.¹ *ეფეზისტყაოსანში* კი კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ცენტრალური, ე.წ. საყრდენი ანუ ავთანდილისა და თინათინის სიყვარულის ამბავი, რომელიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ფაბულის მხოლოდ ერთი ნაწილია, *დაყოფილია* მასში ტარიელისა და ნესტანის სიყვარულისა და მათი მიჯნურობის “თანმდევი ფათერაკის” – თავგადასავლის ამსახველი ამბის ცალკეული ეპიზოდების ანუ მთელი ფაბულის შემადგენელი *დანარჩენი ნაწილების* ჩართვის გზით. სწორედ ამგვარი არქიტექტონული პრინციპის მხატვრულად რეალიზებით ხდება შესაძლებელი, რომ ნაწარმოების დრამატულ-კომპოზიციური ერთიანობის დაურღვევლად მიღწეულია მისი სიუჟეტურ-სტრუქტურული ერთიანობაც. კერძოდ კი, ავთანდილისა და თინათინის სიყვარულის ამბის ბოლომდე, მაგრამ “მოკლედ თქმის” პრინციპით ჩვენების ფონზე “გრძლად” ანუ დაწვრილებითაა თქმული არა მხოლოდ ტარიელისა და ნესტანის სასიყვარულო “ფათერაკის” შესახებ, არამედ ე.წ. შენაკადი

¹ კერძოდ კი, არისტოტელეს თანახმად, "(ჰომეროსმა) მთელი ომის ასახვა კი არ მონიღომა, მიუხედავად იმისა, რომ მას ჰქონდა დასაწყისი და დასასრული, ... არამედ აიღო [მხოლოდ] ერთი ნაწილი (აქილევსის რისხვა, - ზ.ხ.) მრავალი დანარჩენი (ნაწილი) კი ჩანართებად (ბერძნულად: *ეპიზოდებად*, - ზ.ხ.) გამოიყენა, ნაწარმოების *დასაყოფად* და *გასამრავალფეროვნებლად* (*dialambanein*). მაგალითად, ხომალდთა კატალოგი და სხვა ჩანართები." (იხ.: *პოეტიკა*, თავი XXIII: 1459a31-32 ... 35-37). არისტოტელე ანალოგიურად მსჯელობს *ოდისეის* მხატვრული ერთიანობის შესახებაც (იხ.: თავი VIII: 1451a22-30 და თავი XVII: 1455b16-23). *პოეტიკის* ავტორის მნიშვნელოვანწილად სწორედ ამ თვალსაზრისზე დაყრდნობით იკვლევს ჰომეროსის ეპოსის მხატვრულ ერთიანობას თანამედროვე ჰომეროლოგია (დაწვრილებით იხ. ზემოთ).

ამბებიც, კერძოდ, ხატაელი ძმების, მეფეების – სარიდანისა და ფარსადანის, მოლაღატე რამაზ მეფის, ფრიდონისა და მისი ბიძაშვილების, ვაჭრებისა და მეკობრეების, ფატმანის, ჭაშნაგირისა და ქაჯების (თუმცა, ეს უკანასკნელი პროტავონისტა ამბებისაგან განსხვავებით – მხოლოდ ფრაგმენტულად და ამდენად, – არა ბოლომდე), რითიც *გამრავალფეროვნებულია* მთელი პოემის სიუჟეტი. როგორც წინამდებარე სტატიაში უკვე არაერთგზის აღინიშნა, *ვეფხისტყაოსნის* ეს უმნიშვნელოვანესი მხატვრულ-არქიტექტონული თავისებურება ესთეტიკური აზროვნების იმგვარივე ლოგიკით შეიძლება იქნას გაანალიზებული, რომელსაც ემყარება ჰომეროსული ერთიანობის შესახებ *პოეტიკაში* არისტოტელეს მიერ ჩამოყალიბებული თვალსაზრისიც. ამავე გარემოებაზე, ვფიქრობ, კიდევ ერთხელ ამჯერად უკვე ის ფაქტიც მიუთითებს, რომ *პოეტიკის* ზემოგანხილული საკვანძო ადგილის (თავი XXIII: 1459a31-32 ... 35-37) რუსთველის მიერ ცოდნა და პრინციპული გაზიარება, სავარაუდოდ, თეორიულ დონეზეც ფიქსირდება. კერძოდ კი, არისტოტელეს კონცეფცია ჰომეროსული ერთიანობის შესახებ პროლოგის მე-12 სტროფის მე-4 ტაეპთან ერთად (“გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის...”), როგორც ჩანს, არეკლილია მე-13 სტროფის ტაეპებშიც: “... და გამოსცდის ... / ... მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა”. ამ პასაჟისეული “ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა” დღემდე რჩება შაირობის თეორიის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ბუნდოვან ადგილად, რომ აღარაფერი ვთქვა საკუთრივ სიტყვაზე “ხევა”.¹ ქვემოთ წარმართული მსჯელობის² პროცესში შევეცდები წარმოვადგინო განსახილველი ტაეპის (13,3) ახლებური განმარტება, რომელიც

¹ საკითხის ისტორიის შესახებ დაწვრილებით იხ. 10, 94-98. სიტყვის “ხევა” ჩემ მიერ შემოთავაზებულ ადრინდელ სავარაუდო ინტერპრეტებათა შესახებ იხ. 5, 134.

² სტატიის ფორმატი არ მაძლევს ვრცლად მსჯელობის საშუალებას, რის გამოც მხოლოდ ზოგადი დასკვნების წარმოდგენით შემოვიფარგლები და მათ დეტალურ არგუმენტირებას ამჯერად თავს ავარიდებ.

ჩემს ადრინდელ ინტერპრეტირებებზეა გარკვეულწილად დამყარებული.

ჩემი აზრით, “გრძელი ლექსები” უნდა გააზრდეს, როგორც “მოკლედ თქმული გრძელი სიტყვის” (12,4) შემადგენელი ცალკეული ნაწილები ანუ ეპიზოდები. ამგვარი დასკვნა, ვფიქრობ, კარგად ესადაგება მე-17 სტროფის მე-4 ტაეპით გადმოცემულ რუსთველისეულ სიტყვებსაც – “ვერას იტყვის ... გრძელად” ანუ (მოშაირე არ არის ის, ვინც შაირობისას) ვერავერს (ე.ი. თავისი პოეტური ქმნილების ვერც ერთ ნაწილს, ეპიზოდს) ვერ იტყვის გრძლად (და არა ტრადიციული ინტერპრეტირებისამებრ, – ვერც ერთ ნაწარმოებს) [17,4]. (ამასთანავე მინდა ყურადღება გავამახვილო იმ გარემოებაზეც, თუმცა, ამჯერად – დეტალური არგუმენტირების გარეშე, რომ 17,4-ისეული სიტყვის “ვერას” ჩემეული ინტერპრეტირება სრულად შეესაბამება ამ ტაეპისა და მთლიანად სტროფის ფარგლებში ეპიკური და ლირიკული ფორმის ნაწარმოებების ჟანრული მახასიათებლების შესახებ რუსთველის მიერ ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს.)

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: პროლოგისეული შაირობის თეორია, თუ ასე შეიძლება ითქვას, სტილისტიკურ-რიტორიკული ხასიათისაა თუ კომპოზიციურის ანუ 12-17 სტროფებში რუსთველი მხატვრული მეტყველების ენობრივ-სტილური თავისებურებების თაობაზე უნდა მსჯელობდეს, თუ მის კომპოზიციურ პრინციპებზე? ვფიქრობ, (მეტწილად) ამ უკანასკნელის შესახებ.

მიმდინარე მსჯელობის კონტექსტში და უკვე იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ “ლექსთა გრძელთა” არა მთელ პოემას, არამედ მის შემადგენელ ცალკეულ ვრცელ ეპიზოდებს უნდა ნიშნავდეს, ჩემი აზრით, აუცილებელია, პასუხის გაეცეს კიდევ ერთ კითხვას: განსახილველი ტაეპისეული (13,3), ერთი მხრივ, “ლექსთა გრძელთა თქმა” და, მეორე მხრივ, “ხევა” რუსთველის მიერ ურთიერთსინონიმური მნიშვნელობით უნდა იყოს გამოყენებული, თუ – ანტონიმურით? ვფიქრობ, – ანტონიმურით.

მსჯელობის შემდეგ ეტაპზე “ხევა”-ს ძველ ქართულ ენაში არსებული მნიშვნელობების¹ გათვალისწინებით უნდა გაირკვეს, *მისი საშუალებით* რა ტიპის კომპოზიციურ ტექნიკაზე უნდა საუბრობდეს რუსთველი თავისი პოემის ვრცელ ეპიზოდებთან მიმართებით ანუ უნდა დადგინდეს, კომპოზიციური ორგანიზაციის იმ პრინციპებიდან, რომელთა მხატვრული რეალიზებითაცაა აგებული *ვეფხისტყაოსნის* ეპიზოდები, რომლის გადმოცემა შეიძლებოდა სიტყვით “ხევა”? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საჭიროა გათვალისწინებული იქნეს ყველა ზემოგამოვლენილი გარემოება: 13,3-ის სიტყვა “ხევა” ეხება არა მთელ ნაწარმოებს, არამედ მის ცალკეულ, ვრცელ ნაწილებს ანუ ეპიზოდებს და თანაც, არა მათ ენობრივ-სტილურ თავისებურებებს, არამედ – კომპოზიციური ორგანიზაციის ტექნიკას და იმავდროულად, არა განვრცობა-გაგრძელების საშუალებით, არამედ, შესაბამისად, საპირისპირო, ე.ი. (დროული) შემოკლება-შემცირების, გზით. *ვეფხისტყაოსნისათვის* უდაოდ დამახასიათებელ რომელ კომპოზიციურ პრინციპს, რა სახის არიტმულ თავისებურებას ახასიათებს ყველა ზემოგამოვლენილი ნიშან-თვისება? ვფიქრობ, ეს არის ვრცელი ეპიზოდების სახით დაწვრილებით გადმოცემული ე.წ. შენაკადი ამბებს (და ამდენად, თვით ამ ეპიზოდების) *დაუსრულებლობა* (იხ. ზემოთ) ანუ “ლექსთა გრძელთა თქმა” და [მათი] მოხევა, როგორც ეს, მაგალითისათვის, ტარიელის მიერ მძიმედ დაჭრილი უძროსი ხატაელი ძმის, ჭაშნაგირის მკვლელობის “შემკვეთი” ფატმანის, ქაჯეთის ციხეში დარჩენილი ფრიდონის მეძმრების, დაბოლოს, უმძიმეს ვითარებაში ჩავარდნილი მეფე ფარსადანის და სხვა მსგავს შემთხვევებში ფიქსირდება.

პოეტიკის განსახილველი პასაჟის (თავი XXIII, 145ა31-32 ... 35-37) ერთ-ერთი საკვანძო სიტყვაა ზმნა *dialcbanein*,

¹ ეს მნიშვნელობებია: პირველი და ძირითადი, რომელიც, თავის მხრივ, ორ მსგავს, მაგრამ არა ერთმანეთის იდენტურ მოქმედებას გამოხატავდა – 1) მოხევა / მოკვეთა; 2) დახევა და მეორე, ნუნანსური – [ტყავის] კაზმვა, დამუშავება (დაწვრილებით იხ. 10, 94...).

რომელსაც არის გოგელეს დროინდელ ბერძნულში ორი ძირითადი მნიშვნელობა ჰქონდა. ესენია: 1. “დაყოფა”; და 2. “გამრავალფეროვნება”.¹ აღნიშნულის გათვალისწინებით *პოეტის* ამ ადგილის *ვეფხისტყაოსნის* პროლოგის 13,3-ისეული “ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა”-სთან შესაძლო მიმართების თვალსაზრისით ჩემი ყურადღება დამატებით კიდევ ორმა გარემოებამ მიიპყრო.

1. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, “ხევა” ძველ ქართულ ენაში გამოხატავდა “მოხვეისაგან” ოდნავ განსხვავებულ, მეორე მოქმედებასაც, კერძოდ, “[ნაწილებად] დახევას”. ვფიქრობ, რომ სიტყვის “ხევა” ეს მნიშვნელობაც სავსებით შეესაბამება *ვეფხისტყაოსნის* კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს არქიტექტონულ თავისებურებას – პოემის კომპოზიციურად საყრდენი “მოკლედ თქმული” ნაწილის მასში ჩართული ვრცელი ეპიზოდების საშუალებით *დაყოფა-გამრავალფეროვნებას* (იხ. ზემოთ) ანუ “*დახევას*”.

2. ამ უკანასკნელ ვარაუდს სხვებთან ერთად, ვფიქრობ, განამტკიცებს ის გარემოებაც, რომ *პოეტის* განსახილველ, უმნიშვნელოვანეს პასაჟში (თავი XXIII, 1459a31-32 ... 35-37) არისტოტელეს მიერ გამოყენებული ერთ-ერთი საკვანძო სიტყვის – “დიალამბანეინ” ძირითადი მნიშვნელობები სწორედ იმ ორი მნიშვნელობის, გარკვეულწილად, შესატყვისია, რომლებიც “ხევა”-ს ჰქონდა ძველ ქართულში: 1. “დახევა” ანუ “დაყოფა”; და 2. “დახვევის საშუალებით / პროცესში [*ტყავის*] დამუშავება, კაზმვა”, რასაც, ჩემი აზრით, *პოეტისეული* “დიალამბანეინ”-ის სწორედ მეორე მნიშვნელობა ანუ “დაყოფის გზით *გამრავალფეროვნება*” შეესაბამება.

¹ შესაბამისად, *პოეტის* მთარგმნელ-კომენტატორები ამ სიტყვას ორგვარად გაიაზრებენ: ზოგნი – “დაყოფად”, სხვანი კი – “გამრავალფეროვნებად”. რამდენადაც ეს მნიშვნელობები ერთმანეთისაგან გამომდინარეობენ, ხოლო ნაწარმოების ჩანართი ეპიზოდებით დაყოფა მის გამრავალფეროვნებას იწვევს და პირიქით, – სიუჟეტის გამრავალფეროვნება სწორედ ჩანართი ეპიზოდებითაა შესაძლებელი, ამ პასაჟის თარგმნისას (იხ. ზემოთ) ჩემ მიერ ზმნის *dialambainein* ორივე მნიშვნელობა იქნა გათვალისწინებული.

ამდენად, როგორც ირკვევა, თავისი მნიშვნელობის გამო, ერთი შეხედვით, მე-13 სტროფის საერთო კონტექსტიდან, თითქოს, სრულიად ამოვარდნილი სიტყვა “ხევა”, სინამდვილეში, ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცემს *ვეფხისტყაოსნისათვის* დამახასიათებელ იმ ძირითად კომპოზიციურ თავისებურებებს (იხ. ზემოთ), რომელთა საშუალებითაც პოემის დრამატული ერთიანობის (გრძელი სიტყვა *მოკლედ ითქმის*, 12,4; *ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა*, 13,3; *სრულქმნა* სიტყვათა, 16,2; რაცა ოდენ *თქვან ნათელად*, 17,3) დაურღვეველად მიღწეულია პოემის სტრუქტურული ერთიანობაც (*ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა*, 13,3; *არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა მცირობა*, 14,3; მოშაირე არა ჰქვიან, *ვერას იტყვის ვინცა გრძელად*, 17,4). ამდენად, ვფიქრობ რომ, შაირობის არსზე მსჯელობისას სიტყვით “ხევა” რუსთველი უნდა ერთგვარად მიანიშნებდეს მისი პოემის როგორც ცალკეულ, ვრცელ ეპიზოდთა აგების ე.წ. “*მოხვეის*” პრინციპზე დამყარებულ კომპოზიციურ ტექნიკაზე.¹ ისე *ვეფხისტყაოსნის მთელი* სიუჟეტის მხატვრული ორგანიზაციის უმნიშვნელოვანეს პრინციპზე – ერთი ანუ ერთიანი მოქმედების გადმომცემი და პოემის კომპოზიციურად ძირითადი ტექსტობრივი ნაწილის “*დახევა*”-*დაყოფასა და შინაარსობრივ გამრავალფეროვნებაზე* ამავე მოქმედების შემადგენელი ან მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ჩართული ნაწილებით ანუ ეპიზოდებით.

ამგვარად, როგორც წინამდებარე გამოკვლევაში წარმართული მსჯელობიდან ირკვევა, რუსთველი მთლიანობაში იზიარებს ეპიკური პოეტური ქმნილების

¹ რომლის საშუალებითაც განეიტრალებულია არისტოტელეს მიერ შენიშნული ეპოსისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი ნაკლი, კერძოდ კი, ტრაგედიებისაგან განსხვავებით ეპიკური პოემებისათვის დამახასიათებელი ჭარბი სიგრძე, რისი მიზეზიც სწორედ ცალკეული ეპიზოდების მეტისმეტი განვრცობილობაა (იხ. *პოეტიკა*, თავი XVII: 1455b1-2, 1455b15-16). ვგულისხმობ, *ვეფხისტყაოსნის* ცალკეული ვრცელი ეპიზოდებისათვის დამახასიათებელ დაუსრულებლობას (დაწვრ. იხ. ზემოთ).

მხატვრული ანუ, როგორც მას თანამედროვე სამეცნიერო ნაშრომებში მოიხსენიებენ, ჰომეროსული ერთიანობის (Homeric unity) თაობაზე არისტოტელეს მიერ *პოეტიკაში* ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს. იმავდროულად, მას აზუსტებს და კიდევ უფრო ხვეწს.¹ სწორედ ამგვარი “ფილოსოფიური სიბრძნის ცოდნით” აღწევს რუსთველი თავის უმთავრეს პოეტურ მიზანს, “საღმრთოდ გასაგონი” *ვეფხისტყაოსნის* შექმნის პროცესში “მიეახლოს” და “შეერთოს” ღვთაებრივ, უმაღლეს სრულქმნილებას: “არა ვიქ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა! / მით ვისწავლებით, მოგვეცეს შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა” (788,3-4).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მ. გოგიბერიძე, რუსთაველი, პეტრიწი, პრელუდიები, თბილისი, 1961.

2. Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Hrsg. H.

Schneider, Stuttgart, Weimar, 1996, ტომი 14, სვეტი 133-134 (R. Gordesiani, სტატია: *Georgien*).

3. Z. Khintibidze, Homer, Aristotle and the Compositional Peculiarity of the Development of the Subject in *The Man in the Panther's Skin, The Kartvelologist* (The Journal of Georgian Studies), v. 10, Tbilisi, 2003, p. 78-88.

4. S. Chintibidse, Ein Fall der Rezeption von Homers *Odysee* in Rustaveli *Vepxistqaosani*, *Georgica*, 28, 2005, Shaker Verlag, Aachen, გვ. 167-182.

5. ზ. ხინთიბიძე, ჰომეროსი და რუსთველი. კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰომეროსისეული პრინციპები და ეპიკური ტრადიცია, *ლოგოსი*, თბილისი, 2005. = Short version in English: Homer and Rustaveli. Homeric Principles of Compositional Organization and the Epic Tradition, *Phasis (Greek and Roman Studies)*, volume 9, 2006, Tbilisi State University, pp. 233-256.

¹ დაწვრილებით აღნიშნული საკითხის შესახებ იხ. 5, 158-160.

6. შოთა რუსთველი, *ვეფხისტყაოსანი*, თბილისი, მეცნიერება, 1988.
7. რ. გორდუზიანი, ბერძნული ლიტერატურა, I, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, *ლოგოსი*, თბილისი, 2002.
8. R. Gordesiani, Kriterien der Schriftlichkeit und Mündlichkeit in homerischen Epos, Studien zur klassischen Philologie (Herausgegeben von Prof. Dr. M. von Albrecht), Band 19, Verlag *Peter Lang*, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986.
9. M.S. Silk, Landmarks of World Literature. Homer. *The Iliad*, Cambridge, 1987.
10. თ. ბოლქვაძე, პოეტური პარალელიზმი *ვეფხისტყაოსანში*, თბილისი, 1997.

ზაზა ხინთიბიძე