

15

*The* KARTVELOLOGIST

JOURNAL OF GEORGIAN STUDIES

ქართველოლოგი



ქართველოლოგი

THE KARTVELOLOGIST

JOURNAL OF  
GEORGIAN STUDIES

15

AUTUMN  
2009

*In a broad sense Kartvelology embraces study of Georgian culture, history and all fields of the humanities: linguistics, literary criticism, art, archaeology, folklore, ethnography, source study.*

*Georgia, Sakartvelo, successor to ancient Colchis and Iberia, lies at the boundary of Europe and Asia, east of the Black Sea, in the south-western part of the Caucasus.*

*The Kingdom of Kartli – referred to in Classical sources as Iberia – emerged at the turn of the 4th-3rd cent. B.C., approximately on the territory of modern Georgia. The recorded history of the country dates from that time.*

*Interest in Kartvelian problems commenced in Europe in the 17th century. In the 19th century the French scholar Marie Brosset, the German scholar Arthur Leist, the English brother and sister Wardrops, and others laid the scholarly foundation for this activity, contributing to the West's broader familiarity with Kartvelology.*

*Over the last decades the interest of the humanities in the key points of Kartvelology has been increasing, viz. in the problems of Georgian ethnogenesis, medieval Georgia in the context of cultural and political relations with Western and Eastern countries; the originality of the Georgian parent language and its relation to the families of Indo-European and Semitic languages; Georgian mythos and the Georgian-Caucasian world in Classical mythology; direct or typological relations of the rich Georgian literary culture to Byzantine and Eastern literature, to the European Renaissance thought, and Modern European literature, etc.*

**Editorial Staff:** ELGUJA KHINTIBIDZE (Editor)

ARRIAN TCHANTURIA

**Honorary Editorial Board:**

Winfried Boeder (Germany)

Steffi Chotiwary-Jünger (Germany)

Luigi Magarotto (Italy)

Bernard Outtier (France)

## CONTENTS

### GEORGIAN LITERATURE IN ENGLISH TRANSLATION

- Life of King Giorgi** [*in English and in Georgian*] (English translation by Katharine Vivian) -----5

### CHRONICLE OF EVENTS

- Nino Chakunashvili** - Towards Disseminating Kartvelology in foreign scholarly circles [*in English and in Georgian*] -----10

### SCHOLARSHIP

- Elguja Khintibidze** – *The Man in Panther-skin and Philaster* by Beaumont and Fletcher [*in English*] -----22
- Rismag Gordeziani** – The expedition of the Argonauts to Colchis in the light of modern studies [*in English and in Georgian*]-----45
- Zaza Khintibidze** – Aristotle's Conception of the Artistic Unity of Homer's Epic and Rustaveli's "The Man in the Panther's Skin" [*in English and in Georgian*] ----- 60
- Innes Merabishvili** – Lord Byron's Attachment [*in English*] ----99

## სარჩევნი

### ძართული ლიტერატურა ინგლისურ თარგმანებში

ცხოვრება გიორგი მეფისა – (ქეთრინ ვივიანის ინგლისური თარგმანით) -----5

### ძართველოლოგიური ძრონიკა

ნინო ჩაკუნაშვილი - ქართველოლოგიის გავრცელებისათვის უცხოეთის სამეცნიერო წრეებში *[ქართულ და ინგლისურ ენებზე]* -----16

### სამეცნიერო თემატიკა

ელგუჯა ხინთიბიძე – „ვეფხისტყაოსანი“ და ბომონტისა და ფლეტჩერის „ფილასტერი“ *[ინგლისურ ენაზე]* -----22

რისმაგ გორდეზიანი – არგონავტთა ექსპედიცია კოლხიდაში თანამედროვე გამოკვლევათა შუქზე *[ქართულ და ინგლისურ ენებზე]* -----52

ზაზა ხინთიბიძე – ჰომეროსის ეპოსის მხატვრული ერთიანობის არისტოტელესეული კონცეფცია და რუსთველის *ვეფხისტყაოსანი* *[ქართულ და ინგლისურ ენებზე]* -----78

ინესა შერაბიშვილი – ლორდ ბაირონის ქართველი ქალი *[ინგლისურ ენაზე]* -----99

“The life of King Giorgi” is a short subsection of the *Kartlis Tskhovreba*, the latter being the oldest source of Georgian history or collection of chronicles written by different authors at various times. “The Life of King Giorgi”, appearing in this issue, is a section of the Chronicle of the period of Lasha Giorgi (13<sup>th</sup> cent.), entered in *Kartlis Tskhovreba*. Its author is unknown. According to the traditional historical nomenclature of the Georgian kings, Giorgi III was grandson of David the Builder, son of King Demetre and father of Queen Tamar.

The present Georgian text is taken from Simon Qaukhchishvili’s edition of *Kartlis Tskhovreba* (I, 1955, Tbilisi, p.367). The parallel English text was translated by the well-known English Kartvelologist Katharine Vivian, translator of *The Man in Panther-skin* into English, Honorary Doctor of Tbilisi State University, and awardee of the Marjory Wardrop Prize of the Georgian Centre for Kartvelian Studies (“The Georgian Chronicle. The Period of Giorgi Lasha”. Translated by Katharine Vivian. Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1991, pp. 53-54).

### *The Editor*

“გიორგი მეფის ცხოვრება” “ქართლის ცხოვრების” ერთი პატარა ქვეთავია. “ქართლის ცხოვრება” საქართველოს ისტორიის უძველესი წყაროა. იგი არის სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვა ავტორის მიერ დაწერილი ქრონიკების კოლექცია. ჩვენს ჟურნალში ქვემოთ გამოქვეყნებული “გიორგი მეფის ცხოვრება” არის ერთი მონაკვეთი “ქართლის ცხოვრებაში” შესული ლაშა გიორგის დროინდელი ქრონიკიდან (XIII ს.), რომლის ავტორი უცნობია. გიორგი მეფე, ქართველ მეფეთა გრადიციული საისტორიო ნომენკლატურით – გიორგი III, იყო შვილიშვილი დავით აღმაშენებლისა, შვილი დემეტრე მეფისა და მამა თამარ მეფისა.

აქ გამოქვეყნებული ქართული ტექსტი ამოღებულია “ქართლის ცხოვრების” სიმონ ყაუხჩიშვილისეული გამოცემიდან (I, 1955 წ. თბილისი, გვ. 367.) პარალელურად გამოქვეყნებული ინგლისური თარგმანი შესრულებულია ცნობილი ინგლისელი ქართველოლოგის, “ვეფხისტყაოსნის” ინგლისურად მთარგმნელის, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორის, ქართველოლოგიული სკოლის ცენტრის მიერ მარჯორი უორდროპის პრემიით დაჯილდოვებული ქეთრინ ვივიანის მიერ (“The Georgian Chronicle. The Period of Giorgi Lasha”. Translated by Katharine Vivian. Adolf M. Hakkert-Publisher, Amsterdam 1991, pp. 53-54).

*გამომცემელი*

## ცხოვრება გიორგი მეფისა

დაჯდა მეფედ გიორგი, უმაღლესი ყოველთა მეფეთასა, მძლე და მორჭმული მგერთა და შეცოდებულთათჳს, კეთილის-მსახური ღმრთისა, საყდართა, ეპისკოპოსთა მეუდაბნოვეთა, მღვლეთათჳს კეთილის-მყოფელი იყო და უკადრი შეცოდებისა ღიღთა და ცოგათაგან, გლახაკთა და ქურივთათჳს მოწყალე იყო და ერთგულთათჳს უხუ და მბოძებელი იყო.

სპარსეთისა სულგანნი, შორს მყოფნი და ახლოს მყოფნი, მეძღუნედ და მოხარკედ მისდა იყვნეს, და ყოველნი სანაპირონი სამეფოსა მისისანი უშიშად ჰქონდეს.

აილო ანისი, აღრითგან წანაღები თურქთა, ქრონიკონსა სამას ოთხმოცსა. შეიპყრა საღღუხი, ამოსწყყვა ყოველი ძალი მისი, მოაღებინა ძღუენი და საჭურჭლენი, რომელი არა აითუალვოდა და აღივსნეს სამეფო და ლაშქარნი მისნი.

უშიშად ჰქონდეს განძას სულგანი და ხლათის სულგანი. [ და შამისა, ჯაზირისა და არღოხისძე საღღუხი] გააქცივნა და დაკოცნა. და მოვიდა ილღღუმი ღიღითა ლაშქრითა სპარსეთისათა, | დაარბია შავშუთი, კლარჯეთი და გავალის ჯარს ესრე დაკოცნეს, რომელ მოამბე ერთიცა ვერ წავიდა.

ოდეს ორბელნი ვადგეს, ქრონიკონი იყო სამას ოთხმოცდაჩუდმეტი.

## Life of King Giorgi

Giorgi<sup>1</sup>, mightiest of all monarchs, came to the throne, victorious and powerful over enemies and evildoers, a pious servant of God. He was a benefactor of cathedrals, of bishops, anchorites and priests, intolerant of wrongdoing by anyone great or humble, gracious to the poor and bereaved and generous in bestowing presents on those who were loyal.

The sultans of Persia, both near and far, gave him presents and paid him tribute, and he kept all the borderlands of his kingdom safe<sup>2</sup> and free from fear.

He recovered the city of Ani, which was held by the Turks<sup>3</sup>, in the year three hundred and eighty of the Koronikon. He took Saldukh prisoner and destroyed his whole army, and had countless presents and valuables appropriated. His kingdom was replenished with these, and his soldiers satisfied.

He went in no fear of the sultans of Gandza and Khlat<sup>4</sup>. He put the sultans of Shami and Jazir to flight, as well as Ardokh's son Saldukh, and slew them. Ildeghuz arrived with a great host of men from Persia and overran Shavsheti and Klarjeti, and they cut down the army on their passage so that not one man survived to tell the tale.

It was in the year three hundred and ninety-seven of the Koronikon<sup>5</sup> that the Orbelis rose against him.

---

<sup>1</sup> Giorgi III, 1156-1184, son of Demetre and grandson of David.

<sup>2</sup> Probably, safe for travellers rather than from invasion.

<sup>3</sup> Seljuks.

<sup>4</sup> Khilat, Akhlat.

<sup>5</sup> This was in 1174; but the Koronikon date works out as 1177-8.

და აფხაზეთი, სუანეთი და ყოველი სამოქალაქო აქუნდა დაწყნარებით. და ოვსთა და ყივჩაყთა რაოდენი ათასი კაცი უბრძანის, მოვიდიან, ეგრეთვე შარვანის სახლი.

და მოსცა ღმერთმან შვილი გურგუნის ცოლსა თანა ბურდუხანს, მსგავსად აღთქმით შობილისა, ვითარ ანნას სამოელი, რომლისა მიერ გამობრწყინდა სიმართლე და მრავალი მშუღობა დღეთა მისთა. და იმეფა ოცდარვა წელი და მიიცვალა სგაგირს კახეთისასა, თუესა მარგსა ოცდამუდსა, სამშაბათსა ვნებისასა. და დამარხეს მცხეთას ჟამის სიძნელისაგან, და მასვე წელსა გელათს წაიყვანეს.

And he kept the peace in Abkhazia and Svaneti and in Lower Imereti. And however many thousand men of the Ovseti and Qipchaqs he summoned, they came, also men of the house of Sharvan.

God had granted him a child by his legal wife Burdukhan which was born, as Samuel was to Hannah<sup>1</sup>, in accordance with His promise of offspring, a child from whom justice and peace in many forms were to shine forth all her days. And he reigned for twenty-eight years and died at Stagiri in Kakheti on Shrove Tuesday, the twenty-seventh of March. Because of the exigencies of the season he was buried at Mtskheta, and that year his body was conveyed to Gelati.

---

<sup>1</sup> I Samuel I, 20.



## TOWARDS DISSEMINATING KARTVELOLOGY IN FOREIGN SCHOLARLY CIRCLES

The Center for Kartvelian (Georgian) Studies has functioned for over 15 years at Tbilisi State University, continuously serving the spread of Kartvelological activity abroad and getting young foreign specialists interested in Georgian Studies.

The Centre for Kartvelian Studies is basically financed by the Fund for Kartvelian Studies, which exists on charity and donations. Both The Centre for Kartvelian Studies, as well as the Fund were founded by Prof. E. Khintibidze and have functioned under his direction.

The Centre implements significant programmes: various research projects, organizing international symposia and issuing their materials, holding the Summer School in Kartvelian Studies, publication of a bilingual Kartvelological journal.



Two of the scholarly projects merit special mention:

- a) By a 1994-1996 NATO Grant a unique bibliographic monograph, "Georgian Literature in European Scholarship" was compiled (published in English in Europe – Amsterdam 2001), and in Georgian by the Fund for Kartvelian Studies in 2003. On the basis of this research an annual Masters Course, "Old Georgian Literature in Foreign Kartvelology" was introduced at TSU.
- b) Under a joint project with Humboldt University of Berlin, the German translation of *The Man in Panther-skin* by Marie Prittwitz was published in 2005 according to the author's manuscript, which had been considered lost.

At present work is under way on a new project: "The Great Culture of Small Nations", within whose framework a monograph, "Display of Rustaveli", is being prepared for publication in Britain.

The annual Journal "The Kartvelologist" was founded in 1993 at the Centre for Kartvelian Studies. It is issued in English and Georgian, and is sent to foreign Kartvelologists and to major libraries abroad: the Library of Congress (USA), the Bodleian Library at Oxford (England), the Vatican Apostolic Library.

The Centre has initiated international Kartvelological symposia (in the line of Kartvelian Studies), which are held systematically and regularly. Five such symposia have been held, and the Proceedings of four of them have been issued (on the level of modern European standards).

The International Kartvelological Summer School, held uninterruptedly since 1995, is in one of the most important programmes in Kartvelology, offered annually.

The significance of this programme is growing and expanding yearly. To date up to 160 foreign youths have participated in it (since its foundation) –from the USA, Britain, Germany, France, Italy, Spain, Greece, Norway, Sweden, Russia, Poland, Israel, Japan, India, Australia, Turkey, Ireland, and Iran. Some of them have continued studies, specializing in Kartvelology, and today they are well-known Kartvelologists. Many of them work as researcher-Kartvelologists

abroad (in Japan, Britain, Spain, Italy: Iasuhiro Kojima, Anthony Eastmond, Antony Stobart, Jose Ignatio Martinez, Maria Sauna), as Kartvelologists-political analysts (the US, Sweden, Greece, Italy: Kelly Hush, Robert Lasson, Hellen Sider, Eletra Ercolino).

Many of those whose interest was aroused by the Summer School, were sent by their universities to Tbilisi State University (Italy, Russia: Maria Sauna, Anna Raskina, Vasilisa Krylova, Anna Chugunova, Evgeniya Zakharova). Some were engaged by the European Commission for work in Georgia, as an expert on this country (Britain: John Wright). The first Lady of the country Sandra Roelofs took her first steps in Kartvelology in the Summer School.

The Curriculum of the International Summer School in Kartvelology is unique. The School's purpose is not only to teach the Georgian language to foreigners but to give comprehensive information on Kartvelological disciplines and train them as future workers in Kartvelology. This is served by the programme of the School, namely, the number of the participants of the School is limited to at least 8-10 students. The duration of the Summer School is 5 weeks. Georgian is taught by two teachers and several assistants.

Another line of the academic programme of the Summer School is lectures in diverse spheres of Kartvelology. The lectures are of review and introductory type. The lectures are delivered by well-known Georgian scholars in English or with simultaneous translation in English.

One of the principal lines of work of the School is the cultural programme: the foreign members of the Summer School acquaint themselves with the old and present-day cultural life of Georgia; at each week-end excursions are made to various regions of the country.

One specificity of the (Kartvelology) Summer School should be noted specially: during the entire period of the School the foreign students and the Georgian collaborators of the School spend the time together – both on workdays and resting-days: classes, breakfast and dinner, concerts and plays, expeditions, travels. The Georgian setting facilitates the study of the language and establishing friendship with the people of the country.

The number of the (International Kartvelological) Summer School in 2009 totaled 8 students. These were: Thomas Dunning, Yasuno Takemura, Przemyslaw Nocun, Russell Travenen Jones, Alper Saglam, Mahmet Nadir Acet, Sema Bilgic, Erdogan Karasah. It should be noted that part of the students of the last Summer School (3 students and 1 academic) were from the Kafkas University of Kars, where the Department of Georgian Language and Literature was set up only a few years ago. The fact is worth nothing that this is not the first occasion of groups of foreign students arriving to study Georgian from other universities. Such groups arrived from Germany several times, namely from Jena University, where a Kartvelological Department functioned on the initiative of Professor Hainz Foenrich. This was also the case in 2004 and 2007, when students of the Kartvelological Department of Petersburg University arrived and took part in the Kartvelological Summer School.

It would not seem amiss to adduce several excerpts from interviews with participants of the Summer School held this year.

**Alper Saglam:** *I have taken great pleasure in Georgian literature, hospitality and Georgian dishes. I am very pleased that I have been able to visit many interesting places. Georgia is a beautiful country. And I particularly liked Tbilisi. There are many historical places here. I am happy to find out that Georgian and Turkish cultures have lots of things in common. I will surely tell my Turk friends that they should take interest in The Summer School of Kartvelian Studies.*

**Mahmet Nadir Acet:** *Georgia is a small country but the people's hearts are very big. I would live in Georgia in the future, particularly in Ananuri. I shall advise fellow Turk friends to visit Georgia. I shall continue learning Georgian for sure.*

**Sema Bilgic:** *I admire Georgians. They are hardworking, sincere and devoted people. Everybody respects each other. I like Georgian nature so much. One can see trees all around, wherever you look and I think that wine is the most special in Georgia! I would advise others as well to visit Georgia and study at The Summer School. I will not stop learning the language.*

**Przemyslaw Nocun:** *The most important reason is that Georgian culture, particularly Georgian historical monuments, have always attracted me. : that Georgia is a great country, that the people are very hospitable, culture is very rich. I think Georgia has everything to attract tourists. The country could benefit from more visitors. I would advise my compatriots to visit Georgia. But if they are interested in Georgian history, culture, language etc. then attending the Summer School in Kartvelian Studies is a great idea.*

**Russell Travenen Jones:** *It is extremely difficult to sum up in a handful of words my feelings about Georgia and the Georgians. The only way to understand this deeply cultured, educated, rich, and vibrant nation is to experience it for yourself. It exudes history from every pore. Mediaeval churches and ancient fortresses can be glimpsed on virtually every hillside. Georgians are fiercely proud – and justly so – of their heritage, which, of course, includes their language; it has survived despite centuries of occupation, and will doubtless prosper for centuries to come.*

**Thomas Dunning:** *I would advise anyone to visit Georgia! It is truly a remarkable country and I cannot wait to come back for another visit! I would recommend the summer school for anyone looking to get a deeper understanding of Georgia, its people and its language. I thought I 'knew' Georgia from my own independent study from afar, but you really have to come here to experience for yourself and the Summer School gave me the perfect opportunity to do so.*

**Yasuno Takemura:** *If I was asked to describe Georgia, then what first springs to my mind is hospitable people, beautiful nature and delicious food. The most characteristic feature of Georgian people is that they are always eager to help.*

Finally, it should be noted that the Fund of the Kartvelological Summer School is periodically financed at times by Tbilisi State University, at others by the Georgian Ministry of Education and Science. This year the Rustaveli Fund attached to the Ministry of Education and Science announced a grant competition, for which the Kartvelological Summer School submitted its own project and won the grant. Thus, the contribution of the special grant

project of the Rustaveli Fund was very important in this year's great success of the organizers, teachers and collaborators in holding the Summer School, as is made clear from the enthusiastic words of foreign students.

*Nino Chakunashvili*

## ქართველოლოგიის გავრცელებისათვის უსხოეთის სამეცნიერო წრეაშვი

უკვე 15 წელზე მეტია, რაც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან არსებობს ქართველოლოგიური სკოლის ცენტრი, რომელიც დღემდე უწყვეტად ემსახურება ქართველოლოგიური საქმიანობის უსხოეთში გაგანის და საზღვარგარეთის ახალგაზრდა სამეცნიერო კადრის ქართველოლოგიით დაინტერესების საქმეს.

ქართველოლოგიური სკოლის ცენტრის ძირითადი დამფინანსებელია ამ ცენტრის ბაზაზე შექმნილი ქართველოლოგიური სკოლის ფონდი, რომელიც არსებობს ქველმოქმედებითა და შემოწირულობებით შემოსული სახსრებით. ქართველოლოგიური სკოლის ცენტრი, ისევე, როგორც „ფონდი“ დაარსებულია პროფ. ე. ხინთიბიძის მიერ და დღემდე მოქმედებს მისი ხელმძღვანელობით.

„ცენტრი“ მნიშვნელოვან პროგრამებს ახორციელებს, ესენია: სხვადასხვა კვლევითი სამეცნიერო პროექტი, საერთაშორისო სიმპოზიუმების ორგანიზება და მისი მასალების ბეჭდვა, ქართველოლოგიური საზაფხულო სკოლა, ორენოვანი ქართველოლოგიური ჟურნალის გამოცემა.

სამეცნიერო პროექტთაგან ორი მათგანი საგანგებოდაა აღსანიშნავი:

- ა) 1994-96 წლების ნაგოს გრანტით შეიქმნა უნიკალური ბიბლიოგრაფიული მონოგრაფია „ქართული ლიტერატურა ევროპულ მეცნიერებაში“ (გამოქვეყნდა ინგლისურ ენაზე ევროპაში – ამსტერდამი 2001 წელი; ქართულ ენაზე საკუთრივ ქართველოლოგიური სკოლის ფონდის მიერ 2003 წელს. ამ კვლევა-ძიების საფუძველზე თსუ-ში შეიქმნა და ყოველწლიურად იკითხება სამაგისტრო კურსი „ძველი ქართული ლიტერატურა საზღვარგარეთულ ქართველოლოგიაში“.
- ბ) ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტთან ერთობლივი პროექტით 2005 წელს გერმანულ ენაზე გამოიცა „ვეფხისტყაოსნის“ დაკარგულად მიჩნეული მარია პრიტვიცისეული გერმანული თარგმანი ავტორისეული ხელნაწერის მიხედვით.

ამჟამად მიმდინარეობს მუშაობა ახალ პროექტზე – „მცირე ერების დიდი კულტურა“, რომლის ფარგლებში მზადდება ინგლისში გამოსაცემად მონოგრაფია „რუსთაველის წარმოჩენა“.

„ქართველოლოგიური სკოლის ცენტრში“ დაარსდა და 1993 წლიდან ყოველწლიურად გამოდის ინგლისურ და ქართულენოვანი ჟურნალი „ქართველოლოგი“, რომელიც ეგზავნება უცხოელ ქართველოლოგებს და უცხოეთის დიდ ბიბლიოთეკებს: კონგრესის ბიბლიოთეკა (აშშ), ოქსფორდის ბოლდეს ბიბლიოთეკა (ინგლისი), ვატიკანის სამოციქულო ბიბლიოთეკა.

„ცენტრის“ მიერ დაარსებულია და სისტემატურად და რეგულარულად გარდება საერთაშორისო ქართველოლოგიური სიმპოზიუმები ქართველოლოგიის მიმართულებით. ჩატარებულია ხუთი მსოფლიო სიმპოზიუმი და ცენტრის მიერ გამოცემულია წინათხი მათგანის მასალები თანამედროვე ევროპული სტანდარტის ღონებზე.

უნდა ითქვას, რომ „ცენტრის“ მიერ განხორციელებულ ქართველოლოგიურ პროგრამათაგან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია „საერთაშორისო ქართველოლოგიური საბაზო სკოლა“, რომელიც უწყვეტად გარდება 1995 წლიდან.

ამ პროგრამის მნიშვნელობა ყოველწლიურად იზრდება და ფართოვდება. დღევანდელი მონაცემებით სკოლის არსებობის მანძილზე მასში დაახლოებით 160 უცხოელი ახალგაზრდა მონაწილეობდა – ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, ინგლისიდან, გერმანიიდან, საფრანგეთიდან, იტალიიდან, ესპანეთიდან, საბერძნეთიდან, ნორვეგიიდან, შვეციიდან, რუსეთიდან, პოლონეთიდან, ისრაელიდან, იაპონიიდან, ინდოეთიდან, ავსტრალიიდან, თურქეთიდან, ირლანდიიდან, ირანიდან. ზოგიერთმა მათგანმა ამ „ცენტრში“ განაგრძო სწავლა ქართველოლოგიის სპეციალობით, დღეს ისინი ცნობილი ქართველოლოგები არიან, რომელთაც შეცვალეს საზღვარგარეთ ქართველოლოგიით დაინტერესებული ძველი თაობის ინტელიგენცია. ბევრი მათგანი დღეს მოღვაწეობს საზღვარგარეთ, როგორც მეცნიერ-ქართველოლოგი (იაპონიაში, ინგლისში, ესპანეთში, იტალიაში: იასუპირო კოჯიმა, ანტონი ისტმონდი, ანტონი სტობარგი, ხოსე იგნასიო მარტინესი, მარია საუნა), ქართველოლოგი-პოლიტიკომომხილველი (ამერიკა, შვედეთი, საბერძნეთი, იტალია: კელი ჰაში, რობერტ ლარსონი, ელენი

სიდერი, ელვგრა ერკოლინო). ბევრი მათგანი ამ საზაფხულო სკოლით აღძრული ინტერესით თავიანთი უნივერსიტეტების მიერ სასწავლებლად ხანგრძლივად იქნა მოვლენილი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში (იგალია, რუსეთი: მარია საუნა, ანა რასკინა, ვასილისა კრილოვა, ანა ჩუგუნოვა, ევგენია ზახაროვა). ზოგი მათგანი ევროკომისიის მიერ იქნა დასაქმებული საქართველოში, როგორც ამ ქვეყნის მცოდნე ექსპერტი (ინგლისი: ჯონ რაიგი). ამ სკოლაში მიიღო მონაწილეობა და გადაღვა პირველი ნაბიჯები ქართველოლოგიაში ჩვენი ქვეყნის პირველმა ლედიმ, სანდრა რულოვსმა.

საერთაშორისო ქართველოლოგიური საზაფხულო სკოლის პროგრამა უნიკალურია. სკოლა მოწოდებულია უცხოელებს ასწავლოს არა მხოლოდ ქართული ენა, არამედ მისცეს სრული ინფორმაცია ქართველოლოგიურ დისციპლინებზე და მოამზადოს მომავალ კადრად ქართველოლოგიაში. ამას ემსახურება სკოლის პროგრამა, კერძოდ: სკოლის უცხოელ მსმენელთა რაოდენობა თითოეული წლისათვის განსაზღვრულია არა უმეტეს 8-10 მონაწილით. საზაფხულო სკოლის ხანგრძლივობაა 5 კვირა. ქართული ენის სწავლებას უძღვება ორი პედაგოგი და რამდენიმე ასისტენტი.

საზაფხულო სკოლის აკადემიური პროგრამის მეორე მიმართულებაა ლექციები ქართველოლოგიის სხვადასხვა დარგში. ლექციები მიმოხილვითი და პროპედევტიკული ტიპისაა. ლექციებს კითხულობენ ცნობილი ქართველი მეცნიერები ინგლისურ ენაზე ან სინქრონული ინგლისური თარგმანით.

სკოლის მუშაობის ერთი ძირითადი მიმართულებაა კულტურული პროგრამა: საზაფხულო სკოლის უცხოელი მსმენელები ეცნობიან საქართველოს ძველ და თანამედროვე კულტურულ ცხოვრებას, ყოველი კვირის ბოლოს დაგეგმილია ექსკურსიები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში.

საგანგებოდაა აღსანიშნავი ქართველოლოგიური საზაფხულო სკოლის ერთი სპეციფიკა უცხოელ სტუდენტთა და სკოლის ქართველ ახალგაზრდა თანამშრომელთა საზაფხულო სკოლის მთელი მუშაობის პერიოდში, როგორც სამუშაო ასევე დასვენების დღეებში, ერთად ყოფნა: მეცადინეობები, საუბრე და სადილი, კონცერტები და სპექტაკლები, ექსპედიციები,

მოგზაურობები. ქართული სიგუაცია აადვილებს ენის შესწავლას და ქვეყანასა და ხალხთან დამეგობრებას.

2009 წლის მაგზულის საერთაშორისო ქართველოლოგიური სკოლის მონაწილეთა რაოდენობა განისაზღვრა 8 სკუდენგით. ესენი იყენენ:

ტომას დანიინგი (ირლანდია), იასუნო ტაკემურა (იაპონია), პრშემისლავ ნოცუნი (პოლონეთი), მაჰმეთ ნადირ აჯეთი (თურქეთი), სემა ბილგინი (თურქეთი), აღფერ სადლამი (თურქეთი), რასელ ტრავენენ ჯონსი (დიდი ბრიტანეთი), ერდოგან კარაშაპი (თურქეთი).

აღსანიშნავია ისიც, რომ წელს საზაფხულო სკოლის მონაწილეების ერთი ნაკადი (3 სკუდენგი და 1 ლექტორი) ჩამოსული იყო ყარსის კაეკასიის უნივერსიტეტიდან, სადაც სულ რამდენიმე წელია, რაც დაარსდა ქართული ენის კათედრა.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ეს არაა პირველი შემთხვევა, როდესაც ქართული ენის შესწავლის მიზნით სხვა უნივერსიტეტებიდან ჩამოდიან უცხოელ სკუდენგთა ჯგუფები. ასეთი ჯგუფები ჩამოვიდნენ რამდენჯერმე გერმანიიდან, კერძოდ, იენის უნივერსიტეტიდან, სადაც პროფესორ პაინც ფენრიხის თაოსნობით მოქმედებდა ქართველოლოგიური განყოფილება. ასე იყო 2004 და 2007 წლებში, როდესაც პეკერბურგის უნივერსიტეტის ქართველოლოგიური კათედრის სკუდენგები ჩამოვიდნენ და მონაწილეობა მიიღეს ქართველოლოგიურ საზაფხულო სკოლაში.

აღბათ კარგი იქნება, თუ მოვიყვანთ რამდენიმე ამონაწერს მიმდინარე წელს ჩატარებული სკოლის მონაწილეთა ინტერვიუებიდან.

**ალპერ სადლამი:** *მომხიბლა ქართულმა ლიტერატურამ, სკუმართმოყვარეობამ და სამზარეულომ. კმაყოფილი ვარ იმითაც, რომ შესაძლებლობა მომეცა, ბევრ საინტერესო ადგილს ვწვეოდი. საქართველო მშვენიერი ქვეყანაა, განსაკუთრებით კი თბილისი მომეწონა. აქ ბევრი ისტორიული ადგილია. ბედნიერი ვარ, რომ ქართულ და თურქულ კულტურას ბევრი რამ აღმოაჩინდათ საერთო. აუცილებლად ვურჩევ ჩემს თურქ მეგობრებს, დაინტერესდნენ საზაფხულო ქართველოლოგიური სკოლით.*

**ნადირ აჯეთი:** *საქართველო პაგარა ქვეყანაა, მაგრამ ქართველი ხალხის გული ძალიან დიდია. მომავალში სიამოვნებით ვიცხოვრებდი საქარველოში, კერძოდ, ანანურში.*

ჩემს თანამემამულეებსაც ვურჩევ, ეწვიონ საქარველოს.

ქართულის სწავლას აუცილებლად განვაგრძობ.

სემა ბილგაჩი: ქართველებმა მომხიბლეს. ისინი გამრჯე, ალალი და თავდადებულები არიან. აქ ყველა პატივს სცემს ერთმანეთს. მომეწონა საქართველოს ბუნება. საითაც გაიხედავ, ყველგან ხე დვას, ყველაზე განსაკუთრებული კი, ვფიქრობ, ღვინოა! თურქეთში სხვებსაც უსათუოდ ვურჩევდი საქართველოში ჩამოსვლას და საზაფხულო სკოლის კურსის მოსმენას. ქართულის სწავლას არ შეეწყვეტ.

პრშემისღაც ნოცუნი: საქართველო მდიდარი კულტურის მქონე ქვეყანაა, ხალხი საოცრად სტუმართმოყვარეა. ჩემი ამრით, აქ ყველაფერია, რაც გურისტებს დააინტერესებთ. მინდა, რაც შეიძლება მეტმა ადამიანმა მოინახულოს ეს შესანიშნავი ქვეყანა. ყველა ჩემს თანამემამულეს ვურჩევ, საქართველო მოინახულოს. თუ ისინი ქვეყნის ისტორიით, კულტურითა და ქართული ენით დაინტერესდებიან, საზაფხულო სკოლა საუკეთესო საშუალებაა იმისათვის, რომ ყველა ამ სფეროს შესახებ საჭირო ინფორმაცია მიიღონ.

რასელ ტრავენენ ჯონსი: რთულია რამდენიმე სიგყვით გამოვხატო ის ვრძნობა, რომელიც საქართველოსა და ქართველი ხალხის მიმართ მაქვს. ერთადერთი გზა იმისათვის, რომ ამ უკიდურესად კულტურულ, განათლებულ, მდიდარ და აქტიურ ერს გაუგო, ისაა, რომ ყოველივე თავად განიცადო. აქ ყველა ძეგლი, ყველა შენობა ისტორიულია. შუა საუკუნეების გაძრებასა თუ უძველეს ციხეებს თითქმის ყველა ფერდობზე შეხედებით. ქართველები სამართლიანად ამაყობენ თავიანთი კულტურული მემკვიდრეობით, ენით. საუკუნეთა განმავლობაში ქართულმა ენამ გაუძლო ოკუპაციას და შევიწროებას. ეჭვიც არ მეპარება, რომ იგი მომავალშიც განაგრძობს წინსვლასა და განვითარებას.

ტომას დანინგი: ყველას ვურჩევ, რომ საქართველო მოინახულოს! ეს მართლაც არაჩვეულებრივი ქვეყანაა. ერთი სული მაქვს, კიდევ როდის ვესტუმრები მას! საზაფხულო სკოლაში სწავლას ყველა იმ ადამიანს ვურჩევდი, ვისაც სურს უკეთ გაიყნოს საქართველო, ქართველი ხალხი, შეისწავლოს ქართული ენა. აქ ჩამოსვლამდე მეგონა, შორიდანაც შესაძლებელი იყო საქართველოს გაყნობა. ახლა დარწმუნებული ვარ, რომ თუ გსურს, ეს ქვეყანა კარგად გაიყნო, მისი კულტურა შეითვისო და შეისისხლხორეო, საჭიროა აქ

იყო და ყველაფერი თავად განიცადო. საზაფხულო სკოლამ ამის არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა მომცა.

იასუნო ტაკემურა: პირველი ასოციაცია, რაც საქართველოსთან დაკავშირებით მომდის თავში, არის სტუმართმოყვარე ხალხი, ენით აუწერელი სილამაზის მქონე ბუნება და უგემრიელესი საჭმელი. ქართველებს სხვა ხალხისგან, უპირველეს ყოვლისა, ის გამოარჩევს, რომ ყოველთვის მზად არიან დახმარებისათვის.

დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ „საერთაშორისო ქართველოლოგიური საზაფხულო სკოლის“ ჩასატარებლად ქართველოლოგიური სკოლის ფონდს პერიოდულად თანადაფინანსებას უწევს ზოგჯერ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ზოგჯერაც საქართველოს განათლების და მეცნიერების სამინისტრო. ხოლო წელს საქართველოს მეცნიერებისა და განათლების სამინისტროსთან არსებულმა რუსთაველის ფონდმა გამოაცხადა საგრანტო კონკურსი, სადაც ქართველოლოგიურმა საზაფხულო სკოლამ წარადგინა საკუთარი პროექტი და გაიმარჯვა.

ასე რომ, ქართველოლოგიური საზაფხულო სკოლის ორგანიზატორთა, პედაგოგთა და თანამშრომელთა წლებანდელ ღიდ წარმატებაში, რაზედაც საქვეყნოდ ლაპარაკობენ უცხოელი სტუდენტები, რუსთაველის ფონდის მიზნობრივი საგრანტო პროექტის წვლილიც ძალზე მნიშვნელოვანია.

*ნინო ჩაკუნაშვილი*

**THE MAN IN PANTHER-SKIN AND PHILASTER BY BEAUMONT AND  
FLETCHER\***

This paper is a direct continuation of my study appearing in "The Kartvelologist" №14, in which an entirely new fact is brought to light in Rustaveli Studies, namely that *The Man in Panther-skin* first appeared in the European literary arena not early in the 19<sup>th</sup> century in Russia, as was believed earlier, but in England in the early 17<sup>th</sup> century; furthermore, the MPS served as the hitherto unknown subject source of *A King and No King*, a major play by Shakespeare's contemporaries Francis Beaumont and John Fletcher.

I published the study of this unique fact of Georgian-English literary contacts with the proviso that the discovery was in the nature of stating the problem, and that I planned to continue research in this direction. My subsequent research along these lines largely dealt with the study of the available rich literary-critical legacy on the subject – since the 17<sup>th</sup> century to the present day. To this end I worked at major British centres – the British Library (London), the Bodleian Library (Oxford), and Shakespeare's archive and library (Stratford-upon-Avon).

First I should like to stress that to the present day English literary criticism considers the principal source of the plot of *A King and No King* to be unknown. Remote and approximate parallels of separate situations of the play are pointed out (e.g. the love of the prince and princess of the play are believed to parallel the love of the step-mother and the prince of the Classical sources) at the same time it is emphasized that "no single source for the plot has been

\* Rustaveli's *Vepkhistaqosani* is translated variously into English: *The Man in the Panther's Skin* (M. Wardrop), *The Knight in the Panther's Skin* (V. Urushadze), *The Knight in Panther's Skin* (K. Vivian), *The Lord of the Panther-skin* (R. Stevenson). I prefer to render the Georgian *vepkhistqaosani*, which in English literally means *Wearer of a panther's skin*, *The Man in Panther-skin*. However, as editor, I do not consider it necessary to correct the title of Rustaveli's Poem in all the papers appearing in the present issue of the journal.

discovered ...".<sup>1</sup>

Again about my research method. I begin to assert the derivation of the plot of *A King and No King* from the *MPS* not by my direct observation of the literary style and peculiarities of the English play but by an analysis of the facts and specificity brought to light in English literary criticism as a result of centuries-old research into this plot, and by interpreting the possible relation of this specificity to the *MPS*. The following is the rationale for the choice of this method: as I assert the dependence of the plot of *A King and No King* on the *MPS*, in order to maximally exclude subjectivism in my further research, I prefer to look at the details of the literary style of the play in question that are already considered to be specific in English literary criticism.

Large-scale literary polemic around *A King and No King* commenced in English literary criticism prior to the 17<sup>th</sup> century, launched by the renowned literary critic Thomas Rymer<sup>2</sup>. In 1678 Rymer published a critical article on two tragedies of Beaumont and Fletcher and one by Shakespeare, attacking them basically from the ethical position. ("The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Antients, and by the Common Sense of All Ages"). The principal among them is *A King and No King*. Rymer, for whom the love of the prince and princess of the play by Beaumont and Fletcher is unacceptable, sees in their marriage a very important and useful resolution of the intrigue of the royal court from the position of the state.<sup>3</sup> Indeed resolution of the rivalry between the

---

<sup>1</sup> Philip J. Finkelpearl, *Court and Politics in the Plays of Beaumont and Fletcher*, Princeton Univ. Press, Oxford 1990, p. 168.

<sup>2</sup> Rymer's contemporary major literary critics, considered him a brilliant critic: "Thomas Rymer, in Dryden's opinion, wrote the best piece of criticism in English or perhaps in any of the modern languages; Pope spoke of him as one of the best critics we ever had. Later Macaulay mentioned him as the worst critic that ever lived, while kinder writers called him a literary Don Quixote tilting at windmills" ("The Critical Works of Thomas Rymer". Edited by Curt A. Zimansky. London. Oxford, Yale University Press 1956, p. iii).

<sup>3</sup> This marriage ... by manifest reasons of state appear'd absolutely necessary for the good of the Kingdom ..." ("The Critical Works of Thomas Rymer", p. 41).

two successors to the throne (the heiress and the son reared as successor) through their marriage was doubtless very important for a medieval monarchic state. Interestingly enough, this specific finale of the play claimed the attention of English literary criticism from the start. A solution of this kind regarding the succession to the royal throne is the basic implication of the *MPS*, the latter being the plot source of *A King and No King*. This implication is so obvious and essential in Rustaveli's poem that the historical memory of the Georgian people reconceptualized this political implication of the *MPS* into historical reality, creating legends on Rustaveli's descent from the royal dynasty and his love for Queen Tamar.

Rymer is the first researcher to give thought to the astonishing contrastiveness of the main character of *A King and No King*.<sup>1</sup> He notes that the authors of the play themselves stress this specificity of the character of Arbaces, voiced by General Mardonius, a friend of Arbaces and a character of the play: (I, i): "He is vainglorious and humble, and angry and patient, and merry and dull, and joyful and sorrowful, in extremities, in an hour".<sup>2</sup> Almost all principal researchers pay attention to this specificity of depicting the main character of *A King and No King*. According to E. Waith, a twentieth-century researcher, this peculiarity of the character of Arbaces distinguishes it from other plays of Beaumont and Fletcher. He notes that there is so much contrastive in the character of Arbaces as is not to be found in mutually contrastive characters in another play by the same authors ("Faithful Shepardess").<sup>3</sup> It has also been noted that such contrastivity is not only a specificity of the character of the main hero: it is generally the style of *A King and No King*: parallel and symmetrical contrasts in the characters of the personages with respect to each other.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> "The Critical Works of Thomas Rymer", p. 42.

<sup>2</sup> **Beaumont and Fletcher**, *A King and No King*. Edited by **Robert K. Turner**, p. 8.

<sup>3</sup> **Waith E.** *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*, p. 30-31.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 37

The *MPS* may be a source of this specificity of *A King and No King*. At any rate, conceptualization of contrastive qualities as a single whole is a characteristic feature of Rustaveli's literary style. It is seen nonfragmentally both in the portrait of a character (Rostevan was "exalted, generous, modest" – 22.), and in the depiction of the emotion of the character, e.g. Tariel's first encounter with Pridon is seeing a knight on the verge of madness: "a knight cried out haughtily ... he threatened his foes, was wrathful, cursed, complained" (576). Following the exchange of a few words with Pridon, Tariel views him as sweet father and tender man: "I led him with me; we went away fonder than father and son. I marvelled at the tender beauty of the knight" (580). The same contrastive style is visible in the action of the characters of Rustaveli's poem: the hero, blacked out by sentimental mood and shedding tears, comes to his mind instantly, relentlessly slaying the twelve men sent to capture him. There are many other examples.

This style of Rustaveli of depicting the characters is based in medieval mystic theology. I mean the single naming of the positive and negative characteristics of the Supreme being, i.e. cataphatics-apophatics, which also is Rustaveli's style in referring to the Supreme being: "Sunny night", "Being and Everlasting" (816). In Beaumont and Fletcher's *A King and No King* this has no world view basis. It is taken over ready made, serving the alternation of the tragic and comic.

English critics, astonished at the combination of extreme oppositions in the character of Arbaces, subject his first entry into the play to repeated analysis. It is pointed out that the victorious Iberian king introduces the defeated Armenian King Tigranes "... with the utmost politeness and at the same time with insufferable arrogance."<sup>1</sup> Another researcher, namely P. Finkelpearl, is puzzled at such inordinate mercy and respect for the captive king, and he looks for the images of merciful kings in Classical sources. He draws attention

---

<sup>1</sup>E. Waith, *The Pattern of Tragicomedy* ... p.31.

to traditions of Cyrus' mercifulness in Xenophon's *Cyropaedia*.<sup>1</sup> Indeed, images of merciful kings are not rare in Classical historical and literary sources, but in this case I want to pay attention to the main hero of the *MPS*, Tariel – a prototype of the main hero, Arbaces of *A King and No King*. In particular, the similarity of the reception at the royal court of a neighbouring king, defeated by Arbaces, and the reception at the royal court accorded to the neighbouring king defeated by Tariel. A famous theologian, Father Genadi Ekalovich, when asked to comment on a mystic concept in Rustaveli, recalled this scene, adding that such philanthropy was amazing: a defeated king is received at the royal court with great respect and suavety and is sent back to his own country with lavish presents.<sup>2</sup> Thus, in this case too an immediate parallel of this specific scene in *A King and No King* is found in the *MPS*.

The contrastive character of a hero is not the only specificity in the literary structure of *A King and No King* that points to the *MPS*. The most debatable issue around this play is its ethical world. As noted above, the play was attacked from this point of view by the first critic, Thomas Rymer, triggering a century-old polemic, which has diverse continuations and resolutions in English literary criticism.<sup>3</sup> I wish to draw attention to the generally accepted assessment of the moral position of the play, which was clearly expressed by Robert K. Turner, the editor of the critical text of *A King and No King* in his introductory study: the moral world of *A*

---

<sup>1</sup> P. J. Finkelpearl, *Court and Country Politics in the Plays of Beaumont and Fletcher*, p. 172.

<sup>2</sup> V. Nozadze, *The Imagery of the Sun in The Man in Panther-skin*. Santiago de Chile 1957, p. 194 (in Georgian)

<sup>3</sup> Even the view has been put forward that the play is inspired by an extremely high moral position (it is not essential that, according to the play, brother and sister are in love, but that the couple madly in love are morally tormented because they believe that they are brother and sister) and its appearance and popularity under this guise in the intellectual circles of England is in some way linked to the Puritan movement (see W.C. Woodson, *The Casuistry of Innocence in A King and No King and Its Implications for Tragicomedy: "English Literary Renaissance"*, vol. 8 №3, Autumn 1978, pp. 312-328.

*King and No King* is rather relaxed than the standards of Christian humanism.<sup>1</sup> For those foreign literary critics who are less acquainted with Rustaveli Studies I should like to point out that the *MPS* stands out with its non-dogmatic religious position – with a much freer, yet profound, religious outlook, formed on the basis of highly developed Christian theology, feeling constrained in the confessional frame prescribed by dogmatics.

Love is one of the basic themes by which the *MPS* fails to fit in the medieval prescribed moral. The worldly, human love of the *MPS* is devoid of the allegorical elements of mystic reinterpretation into divine love: However, through deep theological interpretation, it is a reconceptualization of man's free emotional world into the highest, hence divine, manifestation; it is based on deep theological interpretation of the love of Christian neighbour through courtly love,<sup>2</sup> as such love is an inordinately great, hurricane-like feeling, elevating one to divinity. This is considered to be the specificity of the love of the *MPS* by those researchers of world literature, who have included the *MPS* in their discussion of this process. The expression of feeling, namely love, by the characters of *A King and No King* in extremely vivid manner and at the same time exaggerated form is one more specificity of the literary structure of this play. The well-known dramatist and major representative of 17<sup>th</sup>-century English literary criticism John Dryden (1631–1700), who immediately came out against Rymer's criticism, was the first to note this specificity of the demonstration of this feeling. Dryden's discovery was subsequently elaborated by other literary critics. The feeling of love in the characters of Beaumont and Fletcher was claimed to be greater and possess more real solidity than the characters themselves.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> R. K. Turner, Introduction – Beaumont and Fletcher, *A King and No King*, pp. XXV – XXVI.

<sup>2</sup> See E. Khintibidze, Love of *The Man in the Panther's Skin*, Tb. 2005 (in Georgian); E. Khintibidze, Rustaveli, Dante, Petrarca: *The Kartvelologist* № 11, Tb. 2004, pp. 78-79.

<sup>3</sup> E. Waith, *The Pattern of Tragicomedy ...*, p. 39.

Another specificity pointing to the vivid reality of the feeling of love in *A King and No King* is its ideal: marriage. The aspiration driving the pair in love in *A King and No King* is marriage. In this, too, the play echoes its plot prototype – the *MPS*. Marriage, as the goal and ideal of man and woman is one of the most important specificities of the love in the *MPS*. In this it differs not only from the divine love of Rustaveli's day, but also from worldly love - both of oriental Sufism and Western courtly love.

I want to end the parallels between *A King and No King* and the *MPS* in the peripeteias of the pairs in love with one more detail: the woman's initiative prevails in the relationship of woman and man, namely in making the decision. This is manifested before the unravelling of the amorous knot by the woman's letter to her love. In the *MPS* this letter is of plot purpose, while in *A King and No King* it is a functionless component, as it were: it seems to be forced, as though a simple etiquette or imitation. This imitation (the woman's letter to her future beloved) by Beaumont and Fletcher of the *MPS* will become clearer on another occasion, which will be shown below.

Imitation per se of separate components of the subject frame of the *MPS* is felt also in other details of the love intrigue of *A King and No King*. That these details are an imitation is seen from the fact that they are largely functionless for the plot of the play, being brought in artificially, as it were. Thus, for example, Arbaces has his love Panthea locked up in prison. Let me remind, or inform, the reader that Panthea's prototype Nestan of the *MPS* is also in prison. However, this is not a custody for an offender: Nestan is locked up in an inaccessible tower of a city-fortress, so that she might not escape or get lost, awaiting marriage to the prince who must return from a campaign. To Tariel she has been lost for a long time. After a futile search for her, Tariel has ground to consider her dead, which is naturally followed by his meditation on his reunion with his beloved in the other world. With its world view significance, this meditation is a new word in the reconceptualization of love in the space from the

Middle Ages to the Renaissance:<sup>1</sup> “Lovers here parted, there indeed may we be united, there again see each other, again find some joy” (862). “How shall the lover not see his love, how forsake her! Gladly I go to her; then will she wend to me. I shall meet her, she shall meet me; she shall weep for me and make me weep” (863).

This plot episode of the *MPS* does not work in *A King and No King*, but its main components are visible. Panthea – the double of Nestan – is put in prison; however, the necessity of this act is not strictly motivated by the plot of the play. More important is Arbaces’ imagining Panthea to be dead in the scene of his suddenly falling in love with her. This is so unexpected and unexplained that researchers persistently look for the causé (or example) by the dictation or influence of which Beaumont and Fletcher played this scene “detached from its context”.<sup>2</sup> And which is more important, the development of this scene – imagining his beloved to be dead by the hero – in *A King and No King* follows in the wake of the *MPS*: it develops into the hero’s meditation. Furthermore, the philosophical context of Arbaces’ meditation would seem to be a reminiscence of Tariel’s respective meditation in the *MPS*: the Iberian Prince philosophises on moving from this world to the other (III, 1):

“My sister! – is she dead? ...

... She died

A virgin though more innocent than sleep,

As clear as her own eyes, and blessedness

Eternal waits upon her where she is.

I know she could not make a wish to change

Her state for new, and you shall see me bear

My crosses like a man. We all must die,

<sup>1</sup> E. Khintibidze, Reinterpretation of Love (Troubadours and Dante; Rustaveli): Love of *The Man in the Panther’s Skin*, pp. 63-73; E. Khintibidze, Rustaveli, Dante, Petrarca: *The Kartvelologist*, №11, p.83

<sup>2</sup> T. S. Eliot, Selected Essays, 1917-1932, p. 135. See: A. Mizener, The High Design of *A King and No King*: “Modern Philology”, v. 38, 1940-41. The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, pp. 141-144.

And she hath taught us how.”<sup>1</sup>

This “skilfully devised trick”,<sup>2</sup> as noted by English literary criticism, clearly preserves an “elegant and controlled exaggeration which is almost never found in Shakespeare’s verse”.<sup>3</sup>

Thus, the relationship of *A King and No King* to the *MPS* appears to be more than the relation of the work’s plot to a definite subject source, as I had earlier assumed. On the whole, we are dealing with a literary creation occupying a significant place in the dramaturgy of Shakespeare’s epoch. This accounts for the fact that Thomas Rymer’s attack on *A King and No King* was immediately followed by John Dryden’s analysis of the literary art of this play in the general context of the works of Shakespeare and Fletcher (“The Grounds of Criticism in Tragedy”, 1679), unhesitatingly pronouncing *A King and No King* as the best in design. It was Dryden who ranked *A King and No King* among the inferior sort of tragedies which have a happy end.<sup>4</sup> Dryden’s assessment did not remain a *vox clamantis in deserto*, being recalled by twentieth-century literary criticism. In his special study “The High Design of *A King and No King*” Arthur Mizener sought to account for the fact that throughout the seventeenth century was extremely popular and that the re-evaluation of this play, as well as the entire work of Beaumont and Fletcher began in the nineteenth century, and for our contemporaries they found themselves in the group of fourth-rate writers. The style established by Beaumont and Fletcher suffered reappraisal – a style that was so popular at its initial stage that even Shakespeare wrote his

<sup>1</sup> “A King and No King” (R. Turner’s edition), p. 54.

<sup>2</sup> A. Mizener, *The High Design*, p. 144.

<sup>3</sup> A. Mizener ..., p. 142.

<sup>4</sup> “The best of their designs, the most approaching to antiquity, and the most conducing to move pity, is the “King and No King”; which, if the force of Bessus were thrown away, is of that inferior sort of tragedies, which end with a prosperous event” (“The Works of John Dryden”. In *Eighteen Volumes*, Edited by Walter Scott. v. VI, London 1808. p. 248).

last plays in this style (“Winter’s Tale”, “Tempest”, “Cymbeline”). This testifies to the triumph of tragicomedy – a drama of a new style – on the English stage in the second decade of the seventeenth century.<sup>1</sup>

*A King and No King* is a best specimen of this style whose link with Rustaveli’s *MPS* can now hardly be questioned. This once again raises with more intensity the question of what I have called “a mystery of the forgotten past.” From where, through what medium might Francis Beaumont and John Fletcher have gained knowledge of the *MPS*. This question makes almost all intellectuals familiar with Georgian literature to think whether Rustaveli at the end of the twelfth century and the English playwrights at the end of the sixteenth century might not have had one and the same plot source at hand. Indeed, Rustaveli students differ today too in the interpretation of the poet’s words: “This Persian tale, now done into Georgian ... I have found it and mounted it in a setting of verse” (16). Although taking these words for a direct indication of the source of the plot has been repeatedly rejected in scholarship, debate continues to the present day on the admissibility or inadmissibility of the existence of a plot source of Rustaveli’s poem. May we assume that the *MPS* and

---

<sup>1</sup> “Whether Shakspeare was led to adopt the tragicomic method in his last plays by the example of Beaumont and Fletcher, who probably at this time surpassed him in popular favor, or by his own initiative, is a question of no especial importance here. The fact remains that ‘Cymbeline’, ‘Winter’s Tale’, ‘Tempest’, whatever the inspiration, are closely identified with the new drama of tragicomic romance, which at least testifies to the success that the new form was winning by the time Shakspeare and Beaumont were quitting the stage about 1612” (F. H. Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*. The Columbia University Press, 1910, p. 114).

The later generation of Shakespearean students abstains from acknowledging the influence of Beaumont and Fletcher on the last period of Shakespeare’s work, by transferring the accent to the ideal uniqueness in place of formal resemblance (A. Anikst. *Beaumont and Fletcher: Plays*, p. 14 - in Russian). The influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare was the subject of a special monographic study (A.H. Thorndike, *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakspeare*, Worcester, Mass. 1901).

*A King and No King* have a common subject source? My answer is negative, for my research gives no ground for such an assumption. The point is that *A King and No King* evinces clear plot relationship with Rustaveli's *MPS*: firstly, the story of *A King and No King* unfolds at the royal court of Iberia or Georgia. Thereby the authors intimate the Georgian provenance of the story (or some link with Georgia); indication of this in the supposed plot source of the *MPS* could not have existed. (I assume the reader is aware that the main story of the plot of the *MPS* takes place not in Georgia but in India and Arabia); secondly, the name of the princess of *A King and No King*, Panthea points to her *MPS* prototype, Nestan's symbolic name 'panther'. By this, too, the English authors overtly point to Rustaveli's *MPS* rather than to its conjectural plot source. Furthermore, I personally am inclined – though documents are not available to prove it – to believe that Beaumont and Fletcher had a Georgian consultant. They presented the story of Tariel and Nestan, a pair in love at the *MPS*'s Indian royal court as the story of an enamoured pair of the Iberian (Georgian) royal court. This is how the India of the *MPS* was understood in old Georgia. Sources of the nineteenth, and even eighteenth, century Georgian society believed the plot of the *MPS* to be an allegorical reflection of Georgia's story.

When I thought of the penetration of Rustaveli's poem into England early in the seventeenth century, I tried to indicate the path along which Georgian literature might have entered Europe, citing the contacts of the Georgian royal court with the Spanish royal court in fifteenth and sixteenth centuries. Now I think of adding more casual paths, in particular, a Georgian consultant who, by chance or on some mission, found himself in England. These are the circumstances that prompt me to make this assumption.

As it transpires from European sources, earlier indications by European intellectuals of facts of Georgian literature or culture are made through Georgian consultants. Direct pointers to this are found in books published by German scholars in the eighteenth century (G.

J. Adler, *Museum cuficum Borgianum Velitris, Romae 1782*; F.K. Alter, *Über georgianische Literatur, Wien 1798*).<sup>1</sup>

European diplomats, travellers, merchants and intellectual circles interested in the East in the sixteenth and seventeenth centuries had frequent and close contacts with the royal courts of Persia and Turkey, where the permanent presence of numerous Georgian women in the harems of the shahs and sultans claims the attention of Europeans – not only for the beauty and cleverness of these women but also for their constant thought and worry for their homeland. This is clearly reflected in European literature of the seventeenth-eighteenth centuries.<sup>2</sup> Attention should also be given to the fact that the earliest evidence – not very meagre – on the Georgian language, alphabet, script, ecclesiastical writings was first published in Europe on the basis of material obtained by a German traveller during his journey in Turkey in 1579.<sup>3</sup> Information reaching Europe in this way merits attention.

Confirmation of such an essential relationship of Beaumont and Fletcher's *A King and No King* and Rustaveli's *MPS* will raise one more important question for the researcher to tackle: if Beaumont and Fletcher were so well familiar with and used Rustaveli's *MPS* – at the early stage of their maturity, at that – it is conceivable for a trace of this work to appear not only in one play but in some other as well. I directed my research along this line too. The result proved positive, and quite new to English literary criticism. The *MPS* served as an important source for one more play of Beaumont and Fletcher, namely *Philaster*.

To begin with, *Philaster* is Beaumont and Fletcher's play written in collaboration, in the same way as *A King and No King*, both plays having been created approximately at the same time. *A King and No King* was licensed for production in 1611, while

<sup>1</sup> E. Khintibidze, *Georgian Literature in European Scholarship*, Amsterdam 2001, p. 27.

<sup>2</sup> Ibid. pp. 25-26.

<sup>3</sup> Salomon Schweigger, *Eine neue Reisebeschreibung auss Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem, Nürnberg 1608*, pp. S.85.

*Philaster* is assumed to have been written in 1608-1610. It is also believed that these two plays, which won Beaumont and Fletcher the highest fame and were staged in England to the close of the century, differ in something from their other plays.<sup>1</sup> And this resemblance, as well as difference from others is not due only to the happy end of the tragedy of *A King and No King*, as singled out by Dryden. At the very first stage of a monographic study of English tragicomedy in a single context it was noted that precisely these two plays were the first specimens of a new type of tragicomedy that brought the romantic-heroic theme back into English literature.<sup>2</sup>

It has also been noticed that Shakespeare's influence (namely of "Hamlet") is seen in *Philaster*, more than in *A King and No King*. However, the direct source of the main plot of *Philaster* is not evident; it is believed to derive from pastoral love story chivalrous romance: "Although no one source for the play can be proved beyond doubt, the material of *Philaster* certainly derives from pastoral romance".<sup>3</sup> This conclusion is largely based on the study of the conjectural historical sources of *Philaster*. The point is that the tragicomedy of love is played out in *Philaster* – against the background of a conflict of the royal courts of two neighbouring kingdoms: Sicily and Calabria (similarly to the military confrontation between Iberia and Armenia of *A King and No King*). Hence the eager search by researchers for a similar story in historical and literary sources in these two countries of South Italy. The outcome is clearly negative: the stories described in *Philaster* fail to correspond to any situation in the history of Sicily: the work constitutes "a combination of pseudo-history and romance"<sup>4</sup> The area of

---

<sup>1</sup> Ibid. pp. 113, 114, 179.

<sup>2</sup> "Of Fletcher's actual collaboration with Beaumont ... which resulted in the group of dramas whose great success signaled the return to romantic and heroic themes, two plays, "Philaster" and "A King and No King", stand forth as the forerunners of the new type of English tragicomedy" (F. H. Ristine, English Tragicomedy, p. 111.)

<sup>3</sup> E. M. Waith, The Pattern ..., p. 15.

<sup>4</sup> Ibid. pp. 15-16.

combination is even broader: a romantic and hardly credible story is put into the intrigue of the royal court whose kings' behaviour is questionable from positions of justice or ethics. And this is a common characteristic of *Philaster* and *A King and No King*.<sup>1</sup>

Furthermore, the common characteristic of the basic plot of *Philaster* and *A King and No King* is broader, which was immediately noticed by English literary criticism, namely "The scene is always located far enough away in foreign realms to allow the imagination to wander at will, unhampered by the restrictions of reality; and melodramatic actions, warring passions and marvelous events are right in keeping with the romantic atmosphere and heroic protagonist to which we are introduced".<sup>2</sup>

All these common characteristics link *Philaster* and *A King and No King* with their common plot source: the pseudo-historical story of the love of Nestan and Tariel played out at the Indian royal court of the *MPS*.

It has also been pointed out that these two plays of Beaumont and Fletcher have basic common features by which they differ from tragic romances: "It is chiefly by the character of the *denouement* that "Philaster" and "A King and No King" are to be distinguished from the tragic romances with which they are so closely identified in all else. Both follow the essentials of the Beaumont-Fletcher innovation: distant setting, royal persons, complicated plot, balance and contrast in character and emotion: and both end happily. Yet the two plays are anything but repetitions."<sup>3</sup>

Summing up the foregoing, I should like to add that all the common characteristics of *Philaster* and *A King and No King*, identified in English literary criticism, as well as the common distinguishing feature of the literary style of these two plays from the common style of English tragedy, genetically relates them to the *MPS* – the common plot source of these two tragicomedies. The *MPS* is a

---

<sup>1</sup> Ibid. pp. 132-133.

<sup>2</sup> Ristine, *English Tragicomedy*, p. 111.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 111-112.

heroic romance of a plot thought up on a pseudo-historical story of distant foreign countries. The main protagonists are the highest persons of the royal house hierarchy. The plot of the poem – the main story – is complex, and involved and hardly credible; the emotions of the characters are at the same contrastive and balanced. The plot is melodramatic and the ending happy.

The argumentation of my assertion that the *MPS* is the common source of *Philaster* and *A King and No King*, must primarily start with an outline of the love story of Nestan and Tariel (with an eye on the reader who has scanty familiarity with the *MPS*).

India was comprised of seven kingdoms. Of these six were united under King Parsadan, The seventh was ruled by King Saridan, who voluntarily joined his kingdom to the united India. Parsadan repaid this loyalty by befriending and making Saridan Grand Marshal of the court and Commander-in-Chief of India. King Parsadan was childless. Soon a son, Tariel, was born to Saridan. Parsadan adopted the child immediately. Tariel was of his royal house and Parsadan began to rear him as successor to the royal house and the throne. The boy, adopted as successor, was five years old when the queen conceived and gave birth to a girl, Nestan. For a long time, the brother and sister were reared together, the parents bestowing equal love on both. When Nestan reached the age of seven, and showed proper qualities for becoming queen, Tariel was returned to his father. However, Parsadan still treated him as his own son. Before long Tariel's father died. After deep and long mourning, the king fully bestowed on Tariel his father's office of Grand Marshal and Commander-in-Chief. Once the king took the young Tariel to see his daughter who had long since been brought up in a specially built, detached palace. Tariel had not seen Nestan since they parted in childhood, Viewing Nestan from afar was followed by Tariel suddenly falling in love inordinately. He hardly had time to give his maidservant the game for Nestan, when he fell and lost consciousness. When he came to, he found himself lying in the royal palace and the king and queen tending him. All were amazed at Tariel's malady: he acted inappropriately and occasionally his speech

was confused. Feeling the need to conceal his love, he expressed his wish to have a walk in the fields: so he went back to his own house. After some time, he was brought an amorous letter written by Nestan's maid-servant Asmat. Tariel replied. In the next letter the woman desired to meet him. Tariel again responded positively. Soon these exchanges resulted in Asmat's visit to him; the maid handed him Nestan's letter. The princess revealed her love for the Grand Marshal and, as her first task, she asked him to reduce a province that had seceded from the kingdom. The peripeteias of chivalrous love began: meetings on the initiative of the woman, a magnificent war fought by the Commander-in-Chief and his bringing the king of the neighbouring country as captive, then his release with great honour and return home. Noticing the secret love of their daughter and adopted son, the king and the queen took an urgent decision of inviting the son of another country as their son-in-law. Tariel was asked to receive the would-be bridegroom. On Nestan's initiative, another meeting of the lovers took place, which began with the woman giving vent to her anger. When Tariel succeeded in convincing Nestan of his innocence and loyalty, both held a strategic council. The final decision was again taken on the woman's initiative: to save their love and to preserve full sovereignty of India's royal house it was decided to secretly do away with the bridegroom. Tariel took upon himself the shedding of innocent blood, followed by his secession from King Parsadan. The peace of the palace was broken. Nestan was punished cruelly: being put in a wooden chest, she was cast into the boundless ocean. Tariel looked for his love for a long time, but in vain: all who attended him in his quest perished and as a comfortless, madman in love, he roamed in boundless forests and deserts, living in the dens of beasts. A happy end of the dramatic story was due to the arrival and friendly devotion of Avtandil – another knight sent by the latter's beloved to find and help him. Avtandil fell upon the trace of the captured Nestan and she was rescued in an unequal battle from an inaccessible fortified city with the aid of Tariel and his friends. This was soon followed by the

wedding of Tariel and Nestan, together with the wedding of Avthandil and his love.

From this story, Beaumont and Fletcher take only the adventure of Nestan and Tariel in the setting of the Indian royal court: in *A King and No King* the childless king and queen adopt the newly-born son of a close noble; about six years later a daughter is born to them; the boy and girl are separated from childhood and, later, the young man faints at the first meeting with the girl; action is taken to remove the prince invited from a neighbouring country as a would be son-in-law; happy end – wedding. In *Philaster*: the king of one country abolishes a neighbouring one, annexing it; the prince is deprived of succession to the throne, and a prince of another kingdom is invited as bridegroom for the king's single daughter; the latter invites the prince deprived of royal succession to visit her; their love is disclosed. The invited son-in-law is removed. The issue of succession to the throne is resolved through the marriage of these two successors, with a happy end – wedding. In both cases, the resemblance of the basic contours is attended by a coincidence of essential details as well, of which I spoke in a special study of *A King and No King*. This time I shall discuss *Philaster* alone.

1. The proposition I have formulated regarding the main source of the basic subject of *Philaster* being the love story of Tariel and Nestan of the *MPS*, as seen from the above-cited details of content, is based on the clear relation of the basic facts of the plot story of *Philaster*, or the framework of the play, to the *MPS*. The conclusion of English literary critics that the confrontation of the kingdoms of Sicily and Calabria was a pseudo-history proved right; the source of this subject is some unknown medieval love or chivalrous romantic story. The love of Nestan and Tariel of the *MPS* is precisely such a story. To add credibility to this statement here follows a brief outline of the main subject line of *Philaster*.

Philaster is the only legal successor to the throne of the Sicilian kingdom. His father was deposed by the king of Calabria, annexing the kingdom. Philaster enjoyed the people's great love and support, hence he was released from prison. In order to hand both

kingdoms to his only daughter Arethusa, the king invites the Spanish Prince Pharamond as his son-in-law, seeking to strengthen his country by marrying his daughter to him. Arethusa sends her maid to Philaster, at the same time inviting the prince to visit her. The latter is already secretly in love with Arethusa. The girl confesses to the prince her deep love for him. Many dramatic and comic scenes are played out at the royal court, involving Pharamond and women of the palace, on the one hand, and Philaster and Arethusa and their confidante maid, on the other. Driven mad by love and confused with jealousy, Philaster roams in a dense forest. Ultimately, all the intrigues are unfolded; the Spanish prince is sent home, the king welcomes the wedding of Philaster and Arethusa, blessing Philaster as his heir.

Against the background of the essential resemblance of the temporal and spatial coordinates of the basic outline of the *Philaster* story with the *MPS* (the joining of two kingdoms, the problem of succession – the rivalry between the single daughter of the king of the united kingdom and the heir apparent of the incorporated kingdom; the invitation of a prince of another country as son-in-law to solve the issue of succession; the love story between the heir and heiress; happy ending by their wedding) one cannot overlook a striking difference: according to the *MPS*, Saridan joined his own part of India to the united India voluntarily. According to *Philaster* the king of Sicily was deposed illegally and deprived of kingship. I want to turn this private question into a more theoretical general problem on the relation to the primary source of each play in the genre of tragicomedy. As a rule, the author of a tragicomedy takes some framework from his source, or one section of the frame. He alters separate components of the framework taken to adapt it to the purpose of his own play and conception. His relation to the primary source does not entail his responsibility for conveying the facts of the source more or less precisely. The author of a tragicomedy receives only an intimation from the source, which may be in the shape of an idea, yet oftener it is narrative. The development and altering of the story create a new work with a new artistic and ideal conception.

Thus, Beaumont and Fletcher's stand on one kingdom incorporating another through conquest, in contrast to *MPS*'s private initiative of the king of a united kingdom (similarly to the removal of the prince invited as son-in-law by returning him home, unlike murdering, him in the *MPS*) remains within full right of relationship with the source of a tragicomedy. The *MPS*'s version of joining kingdoms is a regular component of Rustaveli's world view credo. He is a protagonist of the state system of a centralized monarchy; he dreams of a social mode of life based on harmonious, tolerant life and love of human beings. The ideal person of King Saridan is an element of such dream world. Beaumont and Fletcher have no relation to such a conception. They need a story likened to history in which there is an interesting resolution of a burning question facing their contemporary society - establishment of love between heirs in place of enmity. (They inherited interest in this theme from their great predecessor Shakespeare – "Romeo and Juliet"). They were furnished with this by the source plot, namely the love story of Tariel and Nestan of the *MPS*.

Even if we overlook this literary license, we may assume that Beaumont and Fletcher might have perceived the *MPS* relationship of Parsadan and Saridan as the conquest of one kingdom by another. One example will suffice to prove this. It was in this way that one modern Georgian student of Rustaveli conceived the *MPS*'s story of the unification of India: "Has it ever happened that anybody has exchanged his own hereditary kingship voluntarily for the service of another king?" Saridan "was made to yield his kingdom", probably against his will.<sup>1</sup>

We may conclude that *Philaster's* plot framework derives from the story of the *MPS*'s Indian royal court.

2. The love story plot of the *MPS* in *Philaster* evinces certain characteristic features of the *MPS* love:

a) In Rustaveli Studies attention has repeatedly been drawn to the inordinate hypebolization of the love of Nestan and Tariel, as if it

---

<sup>1</sup> Z. Kiknadze, *Avtandil's Testament*, Tbilisi 2001, pp. 6-7 (in Georgian)

were greater than life, and so on. This amazing grandeur – feeling brought to insanity – has found its way from the *MPS* to *A King and No King* as well as *Philaster*. English literary critics have noted this peculiar specificity of love in both plays.

b) The love of Nestan and Tariel is somehow intertwined with their desire to inherit the throne. To avoid a long excursus in support of this statement it will suffice to quote Nestan's words addressed to Tariel: "I and thou shall be sovereigns - that is the best of all matches!"(521).

The same is noticeable in *Philaster* too – rather categorically at that. Note the scene in which Arethusa discloses her love for Philaster (I.2)<sup>1</sup>

"Arethusa: Philaster, know,

I must enjoy these kingdoms.

Philaster: Madam, both?

...

Arethusa: Then know, I must have them and thee.

Philaster: And me?

Arethusa: Thy love; without which, all the land  
Discovered yet will serve me for no use  
But to be buried in.

...

Arethusa: With it, it were too little to bestow

On thee. Now, though thy breath do strike me dead,  
(Which know it may,) I have unripped my breast."

c)The disclosure of love with the pair of the *MPS* – in the context analysed above – comes from the woman. The same is the case with *Philaster*. The woman's initiative in tying the knot of love is noticeable in *A King and No King* too.

d) In the *MPS* the one in love but frustrated or left hopeless seeks refuge in uninhabited forests and caves. This is a specificity of

---

<sup>1</sup> All excerpts from *Philaster* are made from the edition: F. Beaumont and J. Fletcher, *Philaster or, Love Lies A-bleeding*. Edited by Andrew Gurr. Manchester and New York, 2003.

oriental lyrics and legitimate for the *MPS*. The same happens in *Philaster*. Bound by love and blinded by jealousy, Philaster finds refuge in a dense forest. His maid Euphrasia (the same Bellario) does the same.

e) The love plot of Nestan and Tariel from the *MPS* inherits in *Philaster* specific details of weaving a love intrigue. This is primarily the woman's letters to her love, which is a specific style of the love story of Nestan and Tariel in the *MPS*. Its trace is perceivable in *A King and No King*, but resemblance with the *MPS* is more pronounced in *Philaster*.

The love relations between Nestan and Tariel begin through the intermediary of Nestan's maid sent by her. In order for Nestan's secret not become known in the palace, Asmat visits Tariel under the guise of his mistress. This motif – Asmat acting as a pseudo-mistress – is interpreted from many angles in Rustaveli's poem. Arethusa too begins her love story with her future love by sending her maid to him. In composing this scene by the English playwrights the reminiscence of the respective scene of the *MPS* seems to be evident. Arethusa asks the maid back from her visit to Philaster (I,2):

“Did you deliver those plain words I sent,  
With such a winning gesture and quick look  
That you have caught him?”

Here is a summary of the principal conclusions. The main source of the plot of Beaumont and Fletcher's tragicomedy *Philaster* is the love story of Nestan and Tariel of the *MPS*. The same story of the *MPS* is a direct subject source of Beaumont and Fletcher's tragicomedy *A King and No King*, written in the same period (1608-1611). *Philaster* and *A King and No King* are the most popular plays of Beaumont and Fletcher, considered by English literary criticism to be the principal works in the establishment of the dramatic style of English tragicomedy.

\* \* \*

From the viewpoint of the future study of the subject I shall like to make a few methodological observations.

The establishment of such an active involvement of the *MPS* in early-seventeenth-century English literary life (bearing in mind that hitherto the *MPS* was believed to have become known in Europe only early in the nineteenth century) opens up new prospects for future Rustaveli Studies.

Rustaveli's work calls for a study in the developmental process of medieval and Renaissance literary-philosophical and social thought – both in the area of oriental and Western cultural relations, as well as in the European proper intellectual life peripeteias – not only from the typological angle but along the line of direct contacts as well. This unexpected emergence of the *MPS* in the centre of Europe's social and literary life may not have been an entirely accidental and isolated development. Long-term research is needed in this direction.

It cannot be ruled out that the *MPS* came out of Beaumont and Fletcher's library and became independently known to European literary circles, or a vagrant story of the *MPS*, current among Europe's intellectuals, reached Beaumont and Fletcher's library rather than through a Georgian commentator of the *MPS*. I considered the latter possibility more probable. This suspicion is prompted in me by the fact that Beaumont and Fletcher make use of only one – though principal – story of the *MPS*, namely that of the love of Nestan and Tariel, with no evidence of relation to the other sections of the poem. This last statement stands in need of further study: are *Philaster* and *A King and No King* the only two plays of Beaumont and Fletcher in which a trace of the *MPS* is clearly seen?

Does the change that these two works made in the literary style of Beaumont and Fletcher's tragicomedy, and categorically

pointed out by English literary critics,<sup>1</sup> evince any relation to the literary system of the *MPS*?

Let me repeat in summary that Beaumont and Fletcher were the most popular playwrights of seventeenth century English literature, being direct successors to the great English literature of the end of the Renaissance period (William Shakespeare, Ben Johnson ...) and giving great creative impulse to the seventeenth-century English – and hence European – dramaturgy. Aren't we justified in looking for the links – not only typological – of Rustaveli's *MPS* in this broad area of European civilization?

*Elguja Khintibidze*

---

<sup>1</sup> "The historical position of "Philaster" and "A King and No King" as the first two tragicomedies of the young collaborators ... somewhat separates them from the whole series of similar plays that came from the pen of Fletcher either writing alone or in collaboration with others during the next dozen years in which he continued to produce for the theater" (F. H. Ristine, *English Tragicomedy*, p. 114). "Surprisingly enough, the pattern which brought them to the pinnacle of their popularity is prefigured in the unsuccessful *The Faithful Shepherdess*. In *Philaster* it is partly achieved, but it appears for the first time in its full development in *A King and No King*." (E. Waith, *The Pattern of Tragicomedy* ..., p.3).

**THE EXPEDITION OF THE ARGONAUTS TO COLCHIS IN THE LIGHT OF MODERN STUDIES**

One of the central cycles of Greek mythology – the story of the voyage of the crew of the legendary ship *Argo* to the land of the Golden Fleece – has enjoyed special interest in all spheres of the world's artistic culture since antiquity to modern times. To prove the historical realness of this expedition, first the well-known traveller Tim Severin in the past century carried out an international campaign from Volos (anc. Iolkos) on a vessel built with special Mycenaean "technology" to Western Georgia (1), while in July 2009 the ship "Argo", built in Greece by precisely following the principles of Mycenaean shipbuilding and equipped with a Greek crew visited Batumi and Poti. Today too mankind is stirred by the enthusiasm caused by the friendly voyage of the Greek Argonauts of the 21<sup>st</sup> century to the land of Colchis, showing the Argonautic cycle to be a symbol of the need of contacts between peoples. Great is the interest in the cycle of the Argonauts both in society at large and in representatives of many spheres of human creativity. Among these are scholars too, for the legend is linked with many problems important for the study of the ancient world (2). I shall venture to focus on some of them. The localization of Aeaëa in the land of the Golden Fleece in the oldest versions is the most controversial question in modern scholarship. As is known, the Classical sources, following the commencement of the so-called Greek colonization, unanimously identified Aeaëa with Colchis or with Colchis lying in western Georgia. But in this case the question arises as to whether Colchis was indeed the destination of the expedition of the *Argo* in the oldest versions of the tradition of the Argonauts, or its identification with the fabulous land of the Golden Fleece took place only later. The main argument of the skeptics is that Homer, who reflects the situation in the pre-colonization Black Sea area, is in general unaware of the designation of Colchis and that in the lines connected with Argonauts he speaks only of the dominion of Aëetes which, owing to the king's name, must have been called Aeaëa, for

the Greek *Aeetes* should be taken to mean “from Aeaea”. The name of the island of Circe *Aeaea* must also be indicative of the priority of this name. This shows us that the fact of the transformation of Aeaea into Colchis must so far not been known to Homer. Some draw attention to the fact also that in the Mycenaean period the Greeks were not in possession of ships that could have penetrated into the Black Sea, to say nothing of reaching Colchis. There is no consensus among the skeptics as to what was implied by Homer or in his period under the land of Aeetes. Some believe that the land of Aeetes, like Circe’s island Aeaea, in Homer’s tradition was believed to have been somewhere in the East, but not in the Black Sea area. According to A. Lesky, in the oldest versions of the myth, Aeaea was thought to be in the East – not in Colchis, however (3). In the view of M.C. Astour, supporter of relating the facts of Greek myths and culture to the Semitic world, “the land of Aeaea never had real geographical spread”, its identification with Colchis must have taken place only in the 5<sup>th</sup> century BC (4). P. Draeger places Aeaea somewhere within Ethiopia, considering all attempts, to identify Aeaea with Colchis a manifestation of local Georgian patriotism (5). There are also scholars who do not rule out the location of Aeaea in the Black Sea region, but not in Colchis. According to V. Haas, in the oldest tradition *Aea* had nothing to do with Colchis, although it was believed to lie in the coastal zone of the Black Sea (6). In A. Ivantchik’s opinion, in ancient sources, though Aeaea was thought to be situated in the Black Sea region, its identification with the Colchis of the Greek sources and the Qulha of the Urartian sources must have occurred only after the 7<sup>th</sup> century BC (7). M. West considers the localization of Aeaea to be a process of various stages: between 1150 and 1000, when the surviving legend was taking shape, Jason’s expedition was thought to have occurred beyond the Bosphorus, though not where it had been placed beginning with the Classical period. At the second stage its place in the Black Sea region is further specified, being localized in the northern zone of the extreme east, while Phasis is identified with Tanais – the modern Don. Its identification with Colchis takes place in the 6<sup>th</sup> century BC, as

shown by a fragment of pseudo-Eumelus, i.e. after this region came under Greek colonization (8). In my view, the problem calls for a differentiated study. In the first place it is advisable to ascertain whether Homer indicated the direction of the expedition of the Argonauts and, in general whether the Black Sea region comes within his range of view. In this case one may focus on several points: a) Homer has information about the Lemnian episode of the legend of the Argonauts. The *Iliad* mentions Euneus, the son of Jason and Hypsipilus (5, 467-475; 21, 34-36; 23, 747). Accordingly, in the version of the legend that must have been known to Homer the land of the Golden Fleece lay somewhere in the north-eastern direction, for only in this case could the Argonauts have sailed to Aeaëa via Iolkos; b) Homer names the the Hellespont, the old designation of the Dardanelles, the universally accepted etymology of Hellespont being the "Sea of Helle". Thus, reflected in Homer is the version according to which the Hellespont lay between Greece and the land of Aeaëtes. In the epic tradition the passage from the Aegean to the Black Sea could have been designated through the name of Helle, if the wonderful golden ram moved in the direction of the Black Sea; c) the southern or Anatolian shore of the Black Sea region comes within Homer's range of view, which is represented by Paphlagonia or the Alybe of the Halizones, which the ancients identified with the land of the Chalybes. Unlike the coast involved in the southern, Black Sea Trojan coalition or the Anatolian cultural space, in the northern Black Sea region Homer was aware only of the land of the Cimmerians, which had no contact with the civilized world. As to the domain of Aeaëtes, if it was meant by Homer as lying in the Black Sea region, here one should think, only the eastern Black Sea area may be implied (8).

As it has become more or less clear that Homer or the tradition he takes into account relates – consciously or unconsciously – the land of Aeaëtes to the Black Sea basin, one must go further from standpoints of its conjectural localization. In this case light should be shed on several questions: first let us touch upon the interrelationship of the legendary *Aeaëa* and *Kολχί*. Some scholars believe that

these terms became intersynonymous in Greek tradition not earlier than the 6<sup>th</sup> century BC. They adduce as arguments the formulations attested in Herodotus: ἐς Αἶαν τε τὴν Κολχίδα, ἐξ Αἶαν τὴν Κολχίδα, ἐξ Αἴης τῆς Κολχίδος. Here, Colchis is an appositional noun and is used in the function of an adjective – Aeaea – Colchis, which, in their opinion, suggests that in the age of Herodotus various theories existed on the location of the legendary Aeaea and that here the historian – bearing in mind the new realities – seeks to unite the two terms. It seems difficult to share this view. Had there been a difference of opinions in Herodotus' time, the historian would himself speak of it directly, according to his principle of conveying historical facts. On the contrary, Herodotus' formulation must be indicative of an organic interrelationship of these two terms. In this case, interest naturally arises as to the function of Aeaea as a geographical term. Mimnermus, the first among the extant authors to specify the purpose of the expedition of the Argo, namely μέγα κῶας – “grand fleece”, which they ἐξ Αἴης, carried away “from Aeaea”, in his fragment mentions Αἴηται πόλιν, which of course must imply the residential city of King Aeaea, and hence it became generalized as the name of the country. Interestingly, in designating the ethnonym or the people of the land of Aeetes the Greek tradition is aware only of the ethnonym Κόλχοι, derived from the root *Colch*, and is not familiar with its synonym derived from Aeaea. If we add to this that in later sources Aeaea was used to designate not only the land of Aeetes, but also to denote his residential city, we may assume that, from a definite point of view, Aeaea was also a synonym of *Κύταια*, the city of Aeetes. In my view, in Greek tradition the name Aeaea itself is the result of the break-up of *Κύταια* into two components. Its Georgian equivalent Kutaisi is one of the few toponyms whose etymology goes back to the common Kartvelian or at the latest, first half of the second millennium BC. As to the ethnonym denoting the association existing in Western Georgia, I think, the term *Colch* was used for this purpose, which is confirmed – along with Ancient Eastern sources – by Mycenaean documents as well (9). To this we may also add that a) of the regions of the period

preceding Greek colonization of the Black Sea area it is Western Georgia that most corresponds to the description of the legendary country of Aetes given in the early mythological tradition. Obviously enough, this could not be the western and northern regions of the Black Sea area, for no trace is found here of civilized settlements prior to the 8<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> cent BC or the Greek colonization. Only the Colchian littoral is densely populated; here continue the traditions of the brilliant Colchian culture of the Bronze Age (10); b) according to the classical sources the Colchian territory of the Black Sea area is such that, by the unanimous acknowledgement of Greek and local tradition, it is linked to the land of Aetes and the happenings in that country. All sources that contain concrete information in this respect relate the Argonautic expedition to the territory of Colchis (11). Irrespective of whether the Greek tradition reflects the possible Mycenaean expedition to the Black Sea area, there is no doubt that the Argonautic cycle of legends took shape precisely in Greek mythopoetic tradition. It may be conjectured that the principal geographical indicators that became linked to the land of the Golden Fleece figured in the earlier versions of the legend. According to the Classical sources it was Colchian population that identified itself with the descendants of the land of Aetes. This process must have commenced in Colchis prior to the Greek colonization; as far back as the 8<sup>th</sup> century BC Colchis had contacts with the Aegean and Western Anatolia, which is attested by the discovery in the Aegean of statuettes characteristic of the Colchian cultural circle, on the one hand, and the trace of Greek influence of the geometric epoch in pre-colonization Colchian plastic art (12). It is especially noteworthy that in Colchian artistic culture such motifs are manifested prior to the Greek colonization that point to the popularity of the Argonautic legend here (13); c) of course it is very important to analyse those lexical formatives that were apparently related to the land of Aetes in the earliest versions of the legend and that cannot be assigned to the category of expressive nouns – they do not show Greek etymology. Their absolute majority show Kartvelian etymology (*Φᾶσις*, *Πόλα*, *μῶλυ*, etc.); lately, attention has been

focused on this in quite a few studies (14). Thus, almost all key terms or formatives, connected with the legend of the Argonauts, seem to have been borrowed by the Greek language from outside, evincing relationship with the Kartvelian linguistic world. Adoption of a large part of these terms by Greek tradition must have taken place in the Mycenaean period.

The excavation carried out in Troy in the recent period have shown that navigation between the Aegean and the Black Sea must have been fairly intensive, allowing to assume the existence of contacts between Colchis and Greece in the Bronze Age (5).

It is up to new archaeological discoveries to prove whether there existed an association in Bronze Age Georgia with which Mycenaean Greeks themselves reckoned.

As is known, Heinrich Schliemann dreamed of conducting archeological excavations in Colchis. He believed that he would surprise the world with one more discovery of the scale of Troy here. Unfortunately, because of frictions with the Russian authorities this dream failed to come true (16). It is to be hoped that the latest expedition of the modern Argonauts and the joint effort of Greek and Georgian archeologists will serve as a strong stimulus in unraveling the mystery of Aeaea-Colchis.

## References

1. T. Severin, *The Jason Voyage. The Quest for the Golden Fleece*, London 1985
2. For details, cf. *The Argonautica and World Culture*, Phasis, 10(1), 10(2), 2007
3. A. Lesky, *Aia*, *Wiener Studien* 63, 1949, 22-68
4. M.C. Astour, *Hellenosemitica*, Leiden 1967, 283ff.
5. P. Draeger, *Argo Pasimelousa*, Stuttgart 1993, 315

6. V. Haas, *Magie und Mythen im Reich der Hethiter*, 283
7. A. I. Ivantchik, *Argonautes, L'Océan et la Mer Noire*, *Phasis* 10(1), 95ff
8. M. L. West, *The Argonaut Legend in Early Greek Poetry*, *Phasis* 10(1), 199ff.
9. L. Gordeziani, *The Argonautica and Linear B Texts*, *Phasis* 10(1), 79ff.
10. O. Lordkipanidze, *At the Sources of Ancient Georgian Civilization*, Tbilisi, 2002, 124ff. (in Georgian).
11. Cf. A. Urushadze, *Ancient Colchis in the Legend of the Argonauts*, Tbilisi, 1964 (in Georgian).
12. For details cf. O. Lordkipanidze, *op. cit.*, 185ff.
13. V. Licheli, *New Discoveries in Colchis and an Interpretative Version*, *Phasis* 10(1), 109ff.
14. For details see R. Gordeziani. *Mediterranean-Kartvelian relations*, v. III, 464ff. (in Georgian).
15. V. Adrymi-Sismani, *Iolkos: Myth, Archaeology and History*, *Phasis* 10(1), 20ff.
16. A. Plontke-Luening, *Heinrich Schliemann und der Kaukasus*, (in: *Heinrich Schliemann. Grundlagen und Ergebnisse moderner Archäologie 100 Jahre nach Schliemanns Tod*, Hrsg. J. Herrmann, Berlin 1992), 147ff.

*Rismag Gordeziani*

## არგონავტიკა ექსპედიცია კოლხიდაში თანამედროვე ბამოკვლევათა შუქზე

ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი ცენტრალური ციკლი – თქმულება ლეგენდარული ხომალდის არგოს ეკიპაჟის ლაშქრობის შესახებ ოქროს საწმისის ქვეყანაში ანტიკურობიდან მოყოლებული თანამედროვეობამდე მსოფლიოს მხატვრული კულტურის ყველა სფეროში განსაკუთრებული ინტერესით სარგებლობს. ამ ექსპედიციის ისტორიული რეალობის დასამტკიცებლად ჯერ ცნობილმა მოგზაურმა გიმ სევერინმა განახორციელა გასულ საუკუნეში სპეციალურად მიკენური “ტექნოლოგიის” გამოყენებით აგებული ხომალდითა და “თანამედროვე არგონავტების” ინტერნაციონალური ეკიპაჟით “ლაშქრობა” ეოლოსიდან (ძველი იოლკოსი) დასავლეთ საქართველოში (1), ხოლო 2009 წლის ივლისში უკვე საბერძნეთში მიკენური ხომალდთმშენებლობის პრინციპთა მუსგად დაცვის საფუძველზე აგებული ხომალდი “არგო” ბერძნული ეკიპაჟით ეწვია ბათუმსა და ფოთს. კოლხიდის მიწაზე 21-ე საუკუნის ბერძენი არგონავტების მეგობრული ლაშქრობით გამოწვეულმა ენთუზიაზმმა გვაჩვენა, რომ არგონავტიკა, როგორც სიმბოლო ხალხთა შორის კონტაქტების აუცილებლობის, დღესაც აღელვებს კაცობრიობას. დღია არგონავტების ციკლისადმი ინტერესი როგორც მთლიანად სამოგადობაში, ასევე ადამიანური შემოქმედების მრავალი სფეროს წარმომადგენლებში. ბუნებრივია, მათ შორის არიან მეცნიერებიც, რადგან თქმულებას ძველი სამყაროს შესწავლისა და კვლევისათვის მნიშვნელოვანი არა ერთი პრობლემა უკავშირდება(2). თავს ნებას მივცემ ზოგიერთ მათგანზე შევაჩერო ყურადღება. ყველაზე მეტ დისკუსიას თანამედროვე მეცნიერებაში ოქროს საწმისის ქვეყნის აიას ლოკალიზაციის საკითხი იწვევს მითის უძველეს ვერსიებში. როგორც ცნობილია ანტიკური წყაროები ე.წ. ბერძნული კოლონიზაციის დაწყების შემდგომ ერთხმად აიგივებენ აიას კოლხიდასთან ანუ დასავლეთ საქართველოში მდებარე კოლხეთთან. მაგრამ ამ შემთხვევაში ისმის კითხვა: იგულისხმებოდა თუ არა

არგონავტების თქმულების უძველეს ვერსიებში არგოს ექსპედიციის მიზნად მართლაც კოლხიდა, თუ მისი გაიგივება ოქროს საწმისის ზღაპრულ ქვეყანასთან მხოლოდ მოგვიანებით, შავიზღვისპირეთში ბერძნული კოლონიზაციის დაწყების შემდეგ მოხდა. სკეპტიკოსების მთავარი არგუმენტი ისაა, რომ პომპროსი, რომელიც არეკლავს სიგუაციას კოლონიზაციამდელ შავიზღვისპირეთში, არ იცნობს საერთოდ სახელწოდებას კოლხიდა და არგონავტებთან დაკავშირებულ სტრიქონებში ლაპარაკობს მხოლოდ აიეგის სამფლობელოზე, რომელსაც, მეფის სახელიდან გამომდინარე, აია უნდა რქმეოდა, რადგან აიეგი ანუ ბერძნ. აიეტეს უნდა გავიანბროთ როგორც აიაელი.

ამ სახელის პრიორიტეტულობაზე უნდა მიგვითითებდეს კირკეს კუნძულის სახელიც აიაიე. ეს კი გვიჩვენებს, რომ პომპროსისათვის ჯერ კიდევ არ უნდა ყოფილიყო ცნობილი აიას კოლხიდად გრანსფორმაციის ფაქტი. ზოგნი ყურადღებას იმასაც აქცევენ, რომ მიკენურ ეპოქაში ბერძნებს ჯერ კიდევ არ ჰყავდათ ისეთი ხომალდები, რომელთაც შავ ზღვაში შეღწევა და მითუმეტეს კოლხიდამდე მისვლა შეძლებოდათ. იმაზე, თუ რა იგულისხმებოდა პომპროსისა და პომპროსამდელ ეპოქაში აიეგის ქვეყანაში, თავად სკეპტიკოსთა შორის არ არის ამრთა ერთიანობა. ზოგნი ფიქრობენ, რომ აიეგის ქვეყანა, ისევე როგორც კირკეს კუნძული აიაიე პომპროსის გრადიციაში მოიაზრება სადღაც აღმოსავლეთში, მაგრამ არა შავიზღვისპირეთში. ა. ლესკის ვარაუდით, მითის უძველეს ვერსიებში აია აღმოსავლეთში ივარაუდებოდა, თუმცა არა კოლხიდაში.(3). ბერძნული მითებისა და კულტურის ფაქტების სემიურ სამყაროსთან მიმართების მომხრე კ. ასტურის აზრით, “აიას ქვეყანას არასოდეს ჰქონია რეალური გეოგრაფიული განფენილობა”, მისი გაიგივება კოლხიდასთან მხოლოდ ძვ. წ. V საუკუნეში უნდა მომხდარიყო(4). კ. დრეგერი აიას ათავსებს სადღაც ეთიოპიის ფარგლებში, ხოლო მისი კოლხიდასთან გაიგივების ყველა ცდას იგი ლოკალური ქართული პატრიოტიზმის გამოვლინებად მიიჩნევს(5). არიან ისეთი მეცნიერებიც, რომლებიც აიას შავიზღვისპირეთში მდებარეობას არ გამორიცხავენ, მაგრამ არა კოლხიდაში. ფ. ჰაასის აზრით,

აიას უძველეს გრადიციამი არაფერი საერთო არ ჰქონდა კოლხიდასთან, თუმცა იგი შავი ზღვის სანაპირო ზოლში მოიაზრებოდა(6). ა. ივანჩიკი ფიქრობს, რომ უძველეს წყაროებში აია, მართალია, შავი ზღვისპირეთში მოიაზრებოდა, მისი გაიგივება ბერძნული წყაროების კოლხიდასთან და ურარტული წყაროების კულხასთან მხოლოდ ძვ.წ. VII საუკუნის შემდგომ უნდა მომხდარიყო(7). მ. ვესტი აიას ლოკალიზაციას სხვადასხვა საფეხურთან დაკავშირებულ პროცესად მიიჩნევს: 1150-1000 წლებს შორის, როდესაც ფორმირდებოდა ჩვენამდე მოღწეული ლეგენდა, იასონის ექსპედიცია მოიაზრებოდა სადღაც ბოსფორის მიღმა, თუმცა არა იქ, სადაც მას კლასიკური ეპოქიდან მოყოლებული ათავსებდნენ. მეორე საფეხურზე მისი ადგილი შავი ზღვისპირეთში უფრო კონკრეტდება და იგი თავსდება უკიდურესი აღმოსავლეთის ჩრდილოეთ ზონაში, ხოლო ფასისი იგივდება განაისთან, თანამედროვე დონი. კოლხიდასთან კი მისი იდენტიფიკაცია ხდება ძვ.წ. VI საუკუნეში, რასაც ფსევდო ევმელოსის ფრაგმენტი გვიჩვენებს, მას შემდეგ, რაც ეს რეგიონი მოიცვა ბერძნულმა კოლონიზაციამ(8). ჩემი აზრით, პრობლემას დიფერენცირებულად შესწავლა ესაჭიროება. უპირველეს ყოვლისა მიზანშეწონილია იმის გარკვევა, მიგვანიშნებს თუ არა პომეროსი არგონავტების ექსპედიციის მიმართულებაზე და, საერთოდ, ექცევა თუ არა მის თვალსაწიერში შავი ზღვისპირეთი. ამ შემთხვევაში რამდენიმე მომენტზე შეიძლება გავამახვილოთ ყურადღება: ა) პომეროსს აქვს ინფორმაცია არგონავტების თქმულების ლემნოსური ეპიზოდის შესახებ. “ილიადაში” დასახელებულია იასონისა და პიპსიპილეს ვაჟი ევენოსი (5,467-475; 21,34-36; 23,747). შესაბამისად თქმულების იმ ვერსიაში, რომელიც უკვე პომეროსისათვის უნდა ყოფილიყო ცნობილი, ოქროს საწმისის ქვეყანა სადღაც ჩრდილო-აღმოსავლეთის მიმართულებით მდებარეობდა, რადგან მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეეძლოთ არგონავტებს აქ იოლკოსიდან გზად აიასაკენ მოხვედრა, ბ) პომეროსი ასახელებს დარდანელის ძველ სახელს პელესპონგოსი, რომლის საყოველთაოდ მიღებული ეტიმოლოგიაა “პელეს ზღვა”. შესაბამისად, პომეროსთან

ირეკლება თქმულების ის ვერსია, რომლის მიხედვითაც საბერძნეთსა და აიეგის ქვეყანას შორის პელესპონგოსი მდებარეობდა. ეგეოსის მღვიდან შავ მღვიში გასასვლელი ეპიკურ გრადიციაში მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეეძლოთ აღენიშნათ პელეს სახელით, თუკი საოცარი ოქროს ვერძი შავი მღვის მიმართულებით მოძრაობდა, გ) ჰომეროსის თვალსაწიერში შემოდის შავი მღვისპირეთის სამხრეთი ანუ ანატოლიური სანაპირო, რომელიც წარმოადგენილია პაფლაგონითა და პალიძონების ალიბეთი, რომელსაც უკვე ძველები ხალიბთა ქვეყანასთან აიგივებდნენ. შავი მღვისპირეთის სამხრეთ, გროელთა კოალიციაში ანუ ანატოლიურ კულტურულ სივრცეში ჩართული სანაპიროსგან განსხვავებით, ჩრდილოეთ შავი მღვისპირეთში ჰომეროსი იცნობს მხოლოდ კიმერიელთა ქვეყანას, რომელსაც არავითარი კავშირი არ აქვს ცივილიზებულ სამყაროსთან. რაც შეეხება აიეგის საბრძანებელს, თუკი იგი შავი მღვისპირეთში მოიაზრებოდა ჰომეროსთან, აქ, უნდა ვიფიქროთ, მხოლოდ აღმოსავლეთ შავი მღვისპირეთი შეიძლება იგულისხმებოდეს(8).

მას შემდეგ, რაც მეგნაკლებად ცხადი ხდება, რომ ჰომეროსი ან ის გრადიცია, რომელსაც იგი ითვალისწინებს, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, აიეგის ქვეყანას შავი მღვის აუზს უკავშირებს, საჭიროა უფრო შორს წასვლა მისი სავარაუდო ლოკალიზაციის თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში რამდენიმე საკითხი უნდა გაირკვას: თავდაპირველად შევეხოთ თავად ლეგენდარული Αἰα-სა და Κολχίς-ს ურთიერთმიმართების საკითხს. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ეს გერმინები ერთმანეთის სინონიმებად ბერძნულ გრადიციაში იქცნენ არა უადრეს ძვ.წ. მე-6 საუკუნისა. არგუმენტად იხმობენ პეროდოგოსთან დადასტურებულ ფორმულირებებს: ἐς Αἶαν τε τῆς Κολχίδας, ἐς Αἶαν τῆς Κολχίδας, ἐξ Αἰῆς τῆς Κολχίδος. აქ კოლხიდა აპოზიციური არსებითი სახელია და გამოიყენება მელსართავის ფუნქციით - აია კოლხიდა, რაც, მათი აზრით, მიგვანიშნებს, რომ პეროდოგოსის ეპოქაში ლეგენდარული აიას მდებარეობის საკითხზე სხვადასხვა თეორიები არსებობდა და აქ ახალი რეალობების გათვალისწინებით ისგორიკოსი ორი გერმინის

გაერთიანებას ცდილობს. ვფიქრობ, ძნელია ამ თვალსაზრისის გამიარება. პეროდოგოსის დროს რომ მართლაც არსებულებო ამრთა სხვაობა, ამაზე ისტორიკოსი, შესაბამისად ისტორიულ ფაქტთა გადმოცემის მისეული პრინციპისა, უთუოდ პირდაპირ იტყოდა. პირიქით, პეროდოგოსის ფორმულირება ამ ორი ტერმინის ორგანულ ურთიერთკავშირზე უნდა მიგვიტოვებდეს. ასეთ შემთხვევაში, ბუნებრივია, ინტერესს იწვევს თავად აიას, როგორც გეოგრაფიული ტერმინის, ფუნქციის საკითხი. მიმწერმოსი, რომელიც ჩვენამდე მოღწეულ ავტორთაგან პირველი აკონკრეტებს არგოს ლაშქრობის მიზანს, ესაა *μέγα κώας* – “დიადი საწმისი”, რომელიც *ἐξ Αἴης*, “აიადან” წამოიღეს, თავის ფრაგმენტში ახსენებს *Αἴηται πόλιν*, რაც, რასაკვირველია, აიეგის სარემიდენციო ქალაქს უნდა გულისხმობდეს. შესაბამისად, სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად აია მეფის სარემიდენციო ქალაქს აღნიშნავდა და აქედან განზოგადდა ქვეყნის სახელწოდებად. საინტერესოა, რომ ეთნონიმის, ანუ აიეგის ქვეყნის ხალხის აღნიშვნისას, ბერძნული გრაფიცია იცნობს მხოლოდ კოლხ- ვუძიდან ნაწარმოებ *Κόλχοι* ეთნონიმს და არ იცნობს აია-დან ნაწარმოებ მის სინონიმს. ამას თუ დავეუმაგებთ, რომ აია უფრო გვიანდელ წყაროებში გამოიყენებოდა არა მარტო აიეგის ქვეყნის, არამედ მისი სარემიდენციო ქალაქის აღსანიშნავადაც, შეიძლება დავუშვათ, რომ აია გარკვეული თვალსაზრისით, აიეგის ქალაქის *Κύταια*-ს სინონიმაც იყო. ჩემი ამრით, თავად სახელწოდებაც აია ბერძნულ გრაფიციაში *Κύταια*-ს ორ კომპონენტად დაშლის შედეგია. მისი ქართული ექვივალენტი ქუთაისი ერთი ის მცირერიცხოვან გოპონიმთაგანია, რომლის ეტიმოლოგია საერთოქართველურ ანუ ყველაზე გვიან ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის პირველ ნახევრამდე აღის. რაც შეეხება ეთნონიმს დასავლეთ საქართველოში არსებული გაერთიანების აღმნიშვნელს, ვფიქრობ, ამ მიზნით თავიდანვე ტერმინი კოლხი გამოიყენებოდა, რასაც ძველადმოსავლურ წყაროებთან ერთად, სავარაუდოა, მიკენური დოკუმენტებიც ადასტურებენ 9). ამას ისიც შეიძლება დავუმაგოთ, რომ: ა) შავიზღვისპირეთის ბერძნული კოლონიზაციის წინა პერიოდის რეგიონთაგან

ყველაზე მეტად აიეგის ლეგენდარული ქვეყნის ადრეულ მითოლოგიურ გრადიციამი აღწერილ მონაცემებს სწორედ დასავლეთ საქართველო შეესაბამება. ცხადია, რომ ეს ვერ იქნებოდა შავიზღვისპირეთის დასავლეთი და ჩრდილოეთი რეგიონები. რადგან ძვ.წ.VIII-VII საუკუნეებამდე, ანუ ბერძნულ კოლონიზაციამდე, არ ჩანს აქ კვალი მეგნაკლებად ცივილიზებული დასახლებების. მხოლოდ კოლხეთის სანაპიროა მჭიდროდ დასახლებული; აქ გრძელდება ბრინჯაოს ხანის ბრწყინვალე კოლხური კულტურის გრადიციები(10); ბ) ანტიკური წყაროების მიხედვით, შავიზღვისპირეთის კოლხური ტერიტორიაა ისეთი, რომელიც ბერძნული და ლოკალური გრადიციის ერთსულოვანი აღიარებით უკავშირდება აიეგის ქვეყანასა და იქ განვითარებულ მოვლენებს. ყველა წყარო, რომელიც ამ მხრივ კონკრეტულ ინფორმაციას შეიცავს, არგონავტების ექსპედიციას კოლხიდის ტერიტორიას უკავშირებს(11). მიუხედავად იმისა, არეკლავს თუ არა ბერძნული გრადიცია შესაძლებელ მიკენურ ექსპედიციას შავიზღვისპირეთში, უეჭველია, რომ თქმულებათა არგონავტების ციკლი სწორედ ბერძნულ მითოპოეგურ გრადიციამი ჩამოყალიბდა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ უმთავრესი გეოგრაფიული ინდიკატორები, რომლებიც დაუკავშირდა ოქროს საწმისის ქვეყანას, ფიგურირებდნენ უკვე თქმულების ადრეულ ვერსიებში. ანტიკური წყაროების მიხედვით, სწორედ ისტორიული კოლხიდის მოსახლეობა აიგივებდა საკუთარ თავს აიეგის ქვეყნის შთამომავლებთან. ეს პროცესი კი უკვე ბერძნულ კოლონიზაციამდე უნდა დაწყებულიყო კოლხიდაში, რომელსაც ჯერ კიდევ ძვ.წ. VIII საუკუნეში პქონია კონტაქტები ეგვიდასა და დასავლეთ ანაგოლიასთან, რასაც, ერთი მხრივ კოლხური კულტურული წრისათვის დამახასიათებელი სტატუტების ეგვიდაში აღმოჩენა, ხოლო მეორე მხრივ, კოლონიზაციამდე კოლხურ პლასტიკაში გეომეტრიული ეპოქის ბერძნული გავლენების კვალი გვიდასტურებს(12). განსაკუთრებით საყურადღებოა კოლხურ მხაგვრულ კულტურაში უკვე ბერძნულ კოლონიზაციამდე იმგვარი მოტივების გამოვლენა, რაც აქ არგონავტების თქმულების

პოპულარობაზე მიგვითითებს(13); გ) რასაკვირველია, ძალზე მნიშვნელოვანია იმ ლექსიკური ფორმატივების ანალიზი, რომლებიც, როგორც ჩანს, უკვე თქმულების უძველეს ვერსიებში უკავშირდებოდნენ აიეგის ქვეყანას და რომელთაც ვერ მივაკუთვნებთ ე.წ. მეტყველ სახელთა კატეგორიას, ისინი არ გვიჩვენებენ ბერძნულ ეტიმოლოგიას. მათი აბსოლუტური უმეტესობა ქართველურ ეტიმოლოგიას გვიჩვენებს (*Φάσις, Πόλα, μάλυ* და ა.შ.), რაზეც უკანასკნელ ხანებში არაერთ ნაშრომში გამახვილდა ყურადღება(14). ამდენად არგონავტების თქმულებასთან დაკავშირებული თითქმის ყველა საკვანძო გერმინი თუ ფორმატივი, რომელიც ბერძნულში გარედან შეთვისებული ჩანს, მიმართებას ავლენს ქართველურ ენობრივ სამყაროსთან. მათი დიდი ნაწილის შეთვისება ბერძნული გრადიციის მიერ უკვე მიკენურ ეპოქაში უნდა მომხდარიყო.

უკანასკნელ ხანებში, გროაში წარმოებული გათხრების შედეგად დადგინდა, რომ საზღვაო მიმოსვლა ეგეიდასა და შავ ზღვას შორის უკვე მიკენურ ეპოქაში საკმაოდ ინტენსიური უნდა ყოფილიყო, რაც დასაშვებად ხდის ბრინჯაოს ხანაში კოლხიდასა და საბერძნეთს შორის კონტაქტების არსებობას(15).

ის, მართლაც არსებობდა თუ არა ბრინჯაოს ხანის საქართველოში იმგვარი გაერთიანება, რომელსაც თავად მიკენელი ბერძნებიც კი უწევდნენ ანგარიშს, ახალმა არქეოლოგიურმა აღმოჩენებმა უნდა დაამტკიცოს.

როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ ჰაინრიხ შლიმანი ოცნებობდა, კოლხიდაში არქეოლოგიური გათხრების წარმოებაზე. მას სჯეროდა, რომ აქ გროას მასშტაბის კიდევ ერთი აღმოჩენით განაცვიფრებდა მსოფლიოს. რუსეთის ხელისუფლებასთან რთული ურთიერთობების გამო მან, სამწუხაროდ, ეს ოცნება ვერ განახორციელა(16). იმედია, თანამედროვე არგონავტთა უკანასკნელი ექსპედიცია და ბერძენ და ქართველ არქეოლოგთა ერთობლივი ძალისხმევა ლეგენდარული აია-კოლხიდის საილუმლოს ამოხსნაში მძლავრი სტიმული იქნება.

## შენიშვნები

1. T. Severin, The Jason Voyage. The Quest for the Golden Fleece, London 1985
2. დაწვრილებით შდრ. The Argonautica and World Culture, Phasis, 10(1), 10(2), 2007
3. AA. Lesky, Aia, Wiener Studien 63, 1949, 22-68
4. AM. C. Astour, Hellenosemitica, Leiden 1967, 283ff
5. P. Draeger, Argo Pasimelousa, Stuttgart 1993, 315
6. V. Haas, Magie und Mythen im Reich der Hethiter, 283
7. A. I. Ivantchik, Argonautes, L' Ocean et la Mer Noire, Phasis 10(1), 95ff
8. M. L. West, The Argonaut Legend in Early Greek Poetry, Phasis 10(1), 199ff
9. L. Gordeziani, The Argonautica and Linear B Texts, Phasis 10(1), 79ffLLL
10. ო. ლორთქიფანიძე, ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბილისი 2002, 124შმდ.
11. შდრ. ა. ურუშაძე, ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში, თბილისი 1964
12. შდრ. დაწვრილებით ო. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ., 185შმდ.
13. V. Licheli, New Discoveries in Colchis and an Interpretative Version, Phasis 10(1), 109ff
14. დაწვრ. იხ. რ. გორდეზიანი, მედიტერანულ-ქართველური მიმართებები, ტ.III, 464შმდ.
15. LV. Adrymi-Sismani, Iolkos: Myth, Archaeology and History, Phasis 10(1), 20ff
16. A. Plontke-Luening, Heinrich Schliemann und der Kaukasus, (in: Heinrich Schliemann. Grundlagen und Ergebnisse moderner Archäologie 100 Jahre nach Schliemanns Tod, Hrsg. J. Herrmann, Berlin 1992), 147ff

*რისმაც გორდეზიანი*

ARISTOTLE'S CONCEPTION OF THE ARTISTIC UNITY OF HOMER'S  
EPIC AND RUSTAVELI'S *THE MAN IN THE PANTHER'S SKIN*

Research into the relationship of Aristotle's *Poetics* with the *Man in the Panther's Skin* (the *MPS*) of Rustaveli was commenced by Georgian philologists quite some time ago (see 1). The same may be said in connection with the *Iliad* and the *Odyssey* (for details see 2). In recent times comparative-structural analysis of Rustaveli's poem and Homer's epic has also been carried out (see 3; 4; 5). The purpose of the present paper is to continue research in the above direction.

According to the view current in Rustaveli Studies, Rustaveli's awareness of the *Poetics* of Aristotle is seen in the Prologue of his poem, specifically – in the statement about the philosophicalness of poetry (“minstrelsy is, from the first, a branch of wisdom”,<sup>1</sup> – 12, 1)<sup>2</sup>. But, as I became convinced in the course of further analysis of the Prologue of the *MPS*, in it – and especially in the stanzas conveying the theory of minstrelsy (12-17) – along with the foregoing, the knowledge of and concurrence with Aristotle's view on *the artistic unity*<sup>3</sup> of the *Iliad* and the *Odyssey*, and in general

<sup>1</sup> In reference to the text of the *Man in the Panther's Skin* use is made of the 1988 Georgian edition of the poem (see 6).

<sup>2</sup> M. Gogiberidze was the first to focus attention on the obvious resemblance between Chapter IX of the *Poetics* (1451b5-6: “poetry is a more philosophical and a higher thing than history”) and the first line of the 12<sup>th</sup> stanza of the Prologue of the *MPS* (see 1, 115...). Here and Further for the English translation of separate passages of the *Poetics* of Aristotle see: the *Poetics* of Aristotle, translated by S. H. Butcher, <http://gradesaver.com/etext/titles/poetics/section...> . In the case of my differing interpretation of individual words or specification of their meaning, my initials [Z. Kh] are placed in square brackets.

<sup>3</sup> The author of the *Poetics* discusses *the artistic unity* – or in Aristotelian terms, *the unity of the action* – of the poetic work in several chapters of his treatise, but in relation to epic, namely Homeric poems, especially important are Chapters VIII and XXIII.

on the need for dramaticalness of epic *plot*<sup>1</sup> is reflected.<sup>2</sup> From this point of view most important are such key stanzas as 7,4; 16,2 (for details see 3, 79); 12,4: “a long word (i.e. story) is told briefly,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> In the present translation the Russian terms *fabula*, *sujet* (or *sjuzhet*) and *line of sujet* (i.e. *plot line*), originally proposed by the Russian Formalists, according to modern narratological researches, are rendered in English as, respectively, *narrative story*, *plot* and *storyline*, whereas in the previous translations of my articles (e.g. see 3) the terms *fabula* and *sujet* (or *sjuzhet*) are rendered in English otherwise, namely, as *plot* and *subject*. Over and above, the words *story* (merely, – in contrast with *narrative story*) and *events* of the present translation are used not as narratological terms but in their literal sense, respectively, as a *tale*, *adventure* of characters (e.g. *the story* of Avtandil) and *happenings* (e.g. *the events* connected with Arabia) [Z.Kh.].

<sup>2</sup> According to Aristotle, “the [epic, - Z.Kh.] plot manifestly ought, as in a tragedy, to be constructed on dramatic principles. It should have for its subject a *single* action, whole and complete, with a beginning, a middle, and an end” (*Poetics*, XXIII: 1459a18-20). In discussing the plot of a tragedy Aristotle uses the same definition, but leaves out the word *single*, for it is self-evident – unlike an epic – a tragedy is ordinarily built around a *single* action: “tragedy is an imitation of an action that is complete, and whole, ... a whole is that which has a beginning, a middle, and an end” (*Poetics*, VII: 1450b23...27).

<sup>3</sup> In my view, a *long* (or *epic*) *word* (i.e. *story*, *tale*) *told briefly* means *artistic unity of well-ordered composition*, or according to Aristotle – *the plot, constructed on dramatic principles*. I have in mind the argument presented by Aristotle in the completing and summarizing Chapter 26 of the *Poetics*. Comparing epic and tragedy in favour of the latter, he says: “moreover, it [i.e. tragedy, - Z. Kh.] attains its end within *narrower* limits; ... What, for example, would be the effect of the *Oedipus* of *Sophocles*, if it were cast into a form *as long* as the *Iliad*?” (*Poetics*, XXVI: 1462a18-1462b1 ... 1462b2-3). In other places of the *Poetics* too Aristotle focuses attention on the circumstance that the considerable length or measure, characteristic of an epic, is not a factor facilitating the dramaticalness of composition. Here I quote one such passage by way of example: “as regards scale or length [of epic - Z. Kh.], ... the beginning and the end must be capable of being brought within a single view. This condition will be

herein lies the goodness of minstrelsy,” and 17,3: “we are also pleased by their (i.e. – of those poets’) [poetic works], which are *told* exclusively *clearly*”.<sup>1</sup> But theoretical knowledge of Aristotle’s *Poetics* is implemented artistically as well by Rustaveli. I mean the circumstance that the *MPS*, though it is an organic part of medieval – based on the *chronological* principle – Georgian Christian literature, by its essence is an example of poetic work constructed according to *dramatic*, nonchronographic, and therefore precisely *the Aristotelian conception* of artistic unity, this being indicated by several circumstances identified in the process of observation of its narrative story, plot, structure and composition from the same standpoint by which Homeric poems are analyzed in the *Poetics*.

a) The narrative story of the *Iliad*, as well as of the *Odyssey*, is based on closely linked, uniform mythological events (respectively, the Trojan War and the return home of the Greek heroes). Hence to achieve the dramatic unity of his poems, Homer needed to “concentrate” only on *constituent* parts, i.e. single episodes of these mythological events (such episodes are respectively, the wrath of Achilles and the final happenings of Odysseus’ return). Rustaveli faced a much more difficult architectonic task to solve. In particular, he had to unite in a single plot non-uniform events of narrative story which were *mostly* unconnected in time and space, on the one hand,

---

satisfied by poems *on a smaller scale* than the old [i.e. Homeric, - *Z.Kh.*] epics” (*The Poetics*, XXIV: 1459b18...21).

<sup>1</sup> Of course *clearly told* means *saying in such a way as to be easily understood*. According to the *MPS*, a long story or word is boring, for it is *hard to understand* (“I’ll not bore you, a long story is hard for us to understand,” 1516,4). Therefore, for it not to be *boring* and hence *hard to understand* (or for it to be easy to understand, i.e. *clearly told*), it should be said *briefly* (“long word (i.e. story) is tedious, so I’ll speak shortly to you,” 234,3). To sum it up, according to Rustaveli, to say something *clearly* means saying it *briefly*. For its part, the latter, as already noted [see previous reference], is tantamount to conveying a *vast plot*, i.e. “long story” (1516,4) or “long word” (12,4; 234,3) without violation of *the dramatic*, and in the final analysis, of *the artistic unity* of a whole poetic work.

and *largely* unconnected in terms of cause and effect, on the other; at the same time, in order to turn such a *multiple plot* into a *dramatic composition*, he had to assign to *only one of these events* the function of a compositionally basic or key *part*, i.e. story of the whole poem. I think it is clear without special discourse that among numerous events of the *MPS's* narrative story, connected with the various characters of the poem, namely, with Pridon, Patman, the Kajis and others, there are actually only two events which are used by Rustaveli for the development of the whole work's main storyline. These are the love-stories of Tariel / Nestan and Avtandil / Tinatin. But it is necessary for dramatic plot to be constructed on a single action. Thus, Rustaveli had to assign the *compositionally* basic or key function to *only one of the above two stories*. For obvious reasons (the events connected with the love-story of Tariel and Nestan chronologically precede those of Avtandil and Tinatin, and simultaneously they cover a much longer span of time) in order to attain a greater degree of dramatic unity Rustaveli reflected *directly* and to *the end* (though in maximally brief manner; for details, see below) only events connected with Arabia (not the whole story of the kingdom, but that of Avtandil and Tinatin), while the stories of the other kingdoms (of India, i.e. of Tariel and Nestan; of Mulghazanzar, i.e. of Pridon; of the Kingdom of the Seas, where Patman lives and of the Kajis' Kingdom) are composed although in *detail*, yet mainly *indirectly*, namely in the shape of reminiscences, i.e. of recallings – *without ending*, at that (with the *partial* exception of the story of Tariel and Nestan per se, – for details, see below).

b) Thus, in the process of reshaping the narrative story into an organic plot, and in the final analysis into a dramatic composition, Rustaveli, as well as Homer, maximally disregard the principle of *chronographic* narrating. I mean that the plot of the poem begins not by telling the chronologically earliest story of the Indian kingdom (which would be followed by the later story of Mulghazanzar and finally, that of Arabia), but with the latest, according to the narrative story, one, i.e. with the narration of events taken place in the Arabian kingdom. At the same time, the first episode of the poem (the

enthroning of Tinatin by King Rostevan) directly paves the way for the subsequent episode (the seeing by chance of a foreign knight or Tariel while Rostevan and Avtandil were hunting), at which begins the uniting of the stories of the two protagonists of the poem – Avtandil and Tariel – into a single story or in Aristotelian terms, a single action.

c) Thus, if we use Aristotle's terminology, Rustaveli turned Avtandil's story into the compositionally main, key story or *part* of his poem, which, therefore, is based on the dramatic principle of constructing the action. But how did the poet manage to implement practically such an artistic conception, if we take into consideration the fact that there are two protagonists in the poem (Avtandil and Tariel) and accordingly, in terms of *plot* and hence naturally *structurally too*, the second or Tariel's story emerges as the principal one as well? I think the following answer must be given to this question: the poet always narrates the events conveyed by the *MPS* up to the place Avtandil is their participant (i.e. witness or hearer), therefore Avtandil drives the evolvement of the storyline in the poem, which points to the fact that, from *the standpoint of the so-called modal narratology*, in other words, *of the compositional organization of the plot, the basic story of the poem is actually Avtandil's story* – not of the second protagonist, i.e. Tariel.

d) Naturally enough, the compositionally basic or Avtandil's story is conveyed without violation of the chronological sequence. The case is the same in the *Odyssey* and the *Iliad*, considered by Aristotle as exemplary for an epic, from the standpoint of dramatic unity. I imply, respectively, the chronographic principle of narration by Homer of the final episodes of Odysseus's return home and the wrath of Achilles. But unlike Homer's epic, the compositionally basic story of Rustaveli's poem covers a much larger span of time;<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> As is known, the wrath of Achilles in the *Iliad* continues for more than *fifty days*, but actually events of only *12 days* are narrated. Of the ten-year return voyage of Odysseus, in the *Odyssey* only the final events of *forty days* are described, of which the so-called action time span, described

in other words, it is not concentrated in time.<sup>1</sup> To overcome such architectonic difficulty Rustaveli makes *systematic* use of the principle of compositional organization of the plot which in Homer's epic is attested *only in separate, exceptional cases*, while it is *quite alien* to other works created within the epic tradition. Thus, I think that it should be considered an *innovation* introduced by Rustaveli himself. This is a maximally brief reflection of the digressions, hindering the poem's artistic unity, i.e. of those events which are linked only through cause and effect to the compositionally basic (and hence main for the *MPS's* plot and structure too<sup>2</sup>) story of

directly totals *16 days and 8 nights*. Avtandil's compositionally basic story in the *MPS* lasts *for years*, namely *more than 5 years*.

<sup>1</sup> In the concluding, 26<sup>th</sup> Chapter of his treatise Aristotle stresses specially that it is necessary for a dramatic plot to be concentrated in time: "for the concentrated effect is more pleasurable than one which is spread over a long time and so diluted." (*Poetics*, XXVI: 1462b1-2).

<sup>2</sup> But vice versa, the story being basic in terms of plot and hence, structurally as well, does not mean that from the compositional standpoint too it will be *always* and *necessarily* basic. Thus, e.g. Taniel's adventure, as noted above, is one of those two stories, which are main for the plot and structure of the *MPS*, though compositionally it is non-basic. But Avtandil's adventure is compositionally basic and hence main for the poem's plot and structure as well. The point is that it is impossible for a compositionally basic story of an *epic work of dramatic structure* (I mean the *MPS*), created with account of Aristotle's principle of the unity of action not to be at the same time basic in terms of plot and structure, for a compositionally basic story, according to Aristotle's conception, is implicitly one of the most important parts of the narrative story and hence, of the plot. Otherwise the function of the compositionally basic part of the entire work cannot be assigned to it. Bearing in mind this circumstance, in my view, it is obvious that without being a basic part – first of all – for the plot and structure of the *MPS*, it would be even theoretically inconceivable for Avtandil's story to be *only* the compositionally basic part of the entire poem. (I mean "compositionally principal" in Aristotelian terms). Otherwise it (i.e. Avtandil's story) would be, from the compositional standpoint, a basic element of a *different type*, namely the so-called *frame story* which

Avtandil, but not being its constituent, i.e. organic parts and therefore *structurally* non-essential for the plot of the entire poetic work (“a long word (i.e. story) is told briefly, herein lies the goodness of minstrelsy,” 12,4). Thus, for example, the one-year futile search for the foreign knight by King Rostevan’s slaves on his order (being connected with the compositionally principal story of Avtandil, but *structurally not an indispensable part of it and the entire poem*) is described in brief – only with 5 stanzas (115-119). But the previous events happening only over three days, also connected with Avtandil’s story, and being, in addition, an indispensable part of the poem’s plot and structure (King Rostevan’s council with his viziers, the enthronement of Tinatin and the seeing of a foreign knight while hunting) are conveyed extensively, namely through 81 stanzas (34,3-42; 44-114). This compositional peculiarity is attested on the scale of the entire poem and causes a regular alternation of the parts of the text told briefly and extensively. In particular, the parts told briefly, *usually*, convey long periods of time (ordinarily lasting for several months or, in rare cases, from one to three years), while extensively told parts cover brief spans of time, depicting events that last for one, two or three days, which, in the view of the author of the *Poetics*,<sup>1</sup> is appropriate precisely for a tragedy and hence generally for a work with dramatic plot.

---

medievalists call *the narrative model of story within a story*, or its simplified form, the so-called *framing device*. Such a compositional technique, the earliest cases of which are found in the Indic epic, as is known, is generally characteristic of oriental epic tradition (e.g. the *Arabian Nights*) and in European literature it became established relatively later, namely from the second half of the 14<sup>th</sup> century (Boccaccio’s *Decameron* and Chaucer’s *Canterbury Tales*). However, individual cases of its use are already noticeable in classical literature (Ovid’s *Metamorphoses*). One of the results of close contacts of Georgian epic tradition with oriental, namely Persian literature, must have been the use by the author of the *Amirandarejaniani* of this compositional device, however apparently without much success.

<sup>1</sup> See *Poetics*, Chapter V:1449b12-13.

As noted above, according to Aristotle, dramaticalness of plot is necessary not only for tragedy but for epic as well. But in the view of Aristotle, unlike drama, epic poems have an additional capability of "imitating" many simultaneously occurring events that are different parts of one action, i.e. story. It is through such capacity that an epic acquires magnificence (*Megaloprepeia*) and diversity (*Epeisodioun anomiois epeisodiois*).<sup>1</sup> However, in the same passage (1459b27-28) Aristotle notes that due to this the length (i.e. size) of an epic grows, which in his view, is a factor diminishing the dramatic unity of an epic work.<sup>2</sup> Thus, according to Aristotle, although the greater length of an epic, in comparison to tragedy, should be considered a shortcoming of an epic, it is still necessary for an epic poem. Aristotle focuses attention on the same compositional "paradox" once more in the final, 26<sup>th</sup> Chapter of the *Poetics*. In his view, an epic cannot restrict itself by conveying only one story (myth), for owing to its small size it will become either shortened or colourless and watery. Thus, Aristotle arrives at the final conclusion that best for an epic is the case of the *Iliad* and the *Odyssey* which consist of many parts, on the one hand, yet imitating a single action, on the other.<sup>3</sup>

I think that the term *structural unity*, in addition to the term *dramatic unity*, gained a footing in recent Homerology<sup>4</sup> due to the taking into consideration of precisely the above-discussed passages of the *Poetics*. In particular, Homerologists focus attention on the circumstance that the *artistic unity* of the Homeric poems is due to their *structural unity* too, along with *dramatic*<sup>5</sup>. According to the observations of researchers, Homer achieves such compositional aim in the *Odyssey* through the speeches made by the characters, which

---

<sup>1</sup> See *Poetics*, Chapter XXIV: 1459b22-31.

<sup>2</sup> See *Poetics*, Chapter XXVI: 1462a18-1462b3; Chapter XXIV: 1459b18-21.

<sup>3</sup> See *Poetics*, Chapter XXVI: 1462b5-11.

<sup>4</sup> For an example see 7, 56..., 62....

<sup>5</sup> See: 8, 98-114, with References.

recall the events passed long ago,<sup>1</sup> while the narrative technique of the so-called *soothsaying*<sup>2</sup> and *intensification of motifs*<sup>3</sup> is mostly attested in the *Iliad*.

In the case of the *MPS* too, I think it is beyond doubt that *the artistic unity*, obviously characteristic of the poem, is caused, along with dramatic, by its structural unity as well. To demonstrate this I shall try to focus attention on several additional circumstances.

a) In the first place it should be noted that Rustaveli shares Aristotle's view on the necessity of considerable length of an epic.<sup>4</sup> Along with other passages, the same is indicated by stanza 14 of the Prologue, according to which "the poet will show great virtue by not reducing Georgian (i.e. poetic speech) and word (i.e. story he has to tell)".

b) In order to determine whether the *MPS* is really characterized by structural unity, I think, it is necessary to answer one major

<sup>1</sup> In particular, in the *Odyssey*, while visiting the Phaeacians, Odysseus recalls the greatest part of his adventure, while the happy or tragic returnings of the other Greek heroes become known from the narrations of Menelaus, Nestor, Demodocus and the souls of the dead heroes.

<sup>2</sup> In particular, the two major events of the Trojan War, not reflected in the *Iliad*, become known in the form of soothsaying: the death of Achilles and the destruction of Ilium by the Achaeans.

<sup>3</sup> In parallel to this term, "*the structural technique of creating an illusion*" is used in recent Homerology (9, 41-43): Homer creates an *illusion* that the events described by him convey the whole ten-year war rather than one episode of it. Thus e. g. the *Catalogue of Ships* creates an association of the arrival of the Achaeans at Troy. Helen's description to Priam of the Achaean leaders and the single combat of Menelaus and Paris suggests the beginning of the war. Numerous battles, which start in song V and end with the death of Patroclus, create the effect of the progress of the ten-year war. The defeat of Hector, the mainstay of the defence of Troy, by Achilles, foretells the final destruction of the city, thereby creating the illusion of the ending of the war, and so on.

<sup>4</sup> And simultaneously, like the author of the *Poetics*, he believes that not all poets are capable of creating a poetic work characterized by a long plot and, at the same time, by an artistic unity as well (16,2, – see above).

question: from the point of view of the artistic reflection of information are the poem's compositionally non-basic but principal, in terms of plot, parts rendered by Rustaveli in such a way that, similarly to Homer's epic, the *MPS* may be considered a structural entirety, along with dramatic? Whereas separate events connected with Avtandil's story, though not its constituent, organic parts and hence *structurally not indispensable* to the artistic unity of the poem, for its entire plot, are told by Rustaveli maximally briefly (12,4, - see above), the poet uses a different principle of compositional organization of plot in the case of the so-called tributary stories, i.e. digressions connected with the story of Tariel, the second protagonist of the poem. This is the *incompleteness* of episodic stories (i.e. their representation *without ending*), despite being narrated in detail.<sup>1</sup> But apart from Tariel's adventure, all *compositionally non-basic* stories (Pridon's, Patman's, and others) are *nonbasic from the standpoint of plot* as well and, consequently, their incompleteness or fragmentariness does not cause a breakdown of the structural unity of the poem. In this regard, the situation in the case of the Indian kingdom, and hence of Tariel differs: the adventure of Tariel, as well as of Avtandil, is in terms of plot, the principal, organic part of the *MPS*. But by the incompleteness of the story of India in general, one expression of which is the non-return of Tariel to India, *at first sight*, it (i.e. Tariel's adventure) too, similarly to tributary stories, appears to be incomplete as it were.<sup>2</sup> And indeed, Rustaveli says nothing about the developments in India following the departure of Tariel and Nestan, and hence neither is the return of the pair in love to India and their enthronement conveyed in the poem.<sup>3</sup> But, in my view, to gain

---

<sup>1</sup> Thus, e.g. we have no knowledge of the further developments in the Kingdom of the Seas after Nestan fled from there, i.e. we do not know what happened to Patman, etc.

<sup>2</sup> The incompleteness of the principal, in terms of plot, story is impermissible for an epic, for it causes a breakdown of the structural unity of the entire poem.

<sup>3</sup> This is why a large part of the students of the *MPS* considers the so-called first sequel to the poem – the *Story of the Indians and Khatavians*, in which

an insight into the essence of this question it is necessary to separate the love-story of Tariel and Nestan, on the one hand, and in general, the story of the Indian kingdom, on the other. Obviously, the former is fully reflected in the poem (contrary to their will, Tariel and Nestan, separated for a long time, ultimately do get married), for in terms of plot it is the basic story, and hence its narration to the end is necessary for the structural wholeness of the poem. The story of the *entire Indian kingdom (and not of the love of Nestan and Tariel per se) is not only non-basic compositionally but, in terms of plot as well, hence structurally too.*

Along with the foregoing, attention should be given to the circumstance that, in the same way as Homer creates in the *Iliad* an illusion of the beginning, course and end of a ten-year war, I think, Rustaveli, too, rouses in the reader the feeling of Tariel's final inevitable return to India and enthronement.<sup>1</sup> Such an effect of structural unity in the *MPS*, in my view, is achieved by the gradual intensification of Tariel's motif as King of India. I have in mind the fact that from the middle of the poem Tariel is ever more frequently mentioned as "King of the Indians" (notwithstanding the fact that his accession to the Indian throne is not really reflected in the poem), while towards the end of the *MPS* the Arabian King Rostevan receives him with royal honour (1508,4; 1509,2–1510,2; 1514,1; 1519–1523) and even enthrones symbolically the newly wed couple.

c) In Aristotle's view, in the *Iliad*, as well as in the *Odyssey* Homer elaborates artistically only a single part of the whole story and

the history of the Indian kingdom is conveyed "to the end" – an indispensable part of the *MPS*, rather than a later addition, written by an anonymous poet. Bearing in mind the regularities of the compositional organization of the plot of the *MPS*, as well as the artistic unity, characteristic of the poem, the above consideration seems to me unacceptable (see below).

<sup>1</sup> Thus, Rustaveli creates an illusion of narration to the end, not of the story of the entire Indian kingdom (i.e. of King Parsadan, his wife, King Ramaz and probable revenge of the Khvarazmians) but of the love-story of Nestan and Tariel per se.

*divides* and *diversifies* it by inserting other constituent parts of the same story, nevertheless being episodes of different content.<sup>1</sup> In the *MPS* too the compositionally basic story of Avtandil's and Tinatin's love, as noted above, is only *one* part of the whole narrative story, and it is divided by inserting various episodes of the love-story and attendant adventure of Tariel and Nestan, in other words, by inserting the *remaining parts* of the narrative story. It is through the artistic implementation of exactly this architectonic principle that the unity of the poem's plot and structure is achieved without breakdown of its dramatic-compositional unity. In particular, against the background of Avtandil's and Tinatin's love-story, which is rendered briefly, Rustaveli tells at length, i.e. in detail, not only the structurally basic love-adventure of Tariel and Nestan, but also the so-called tributary stories of the Khatavian brothers, of the Kings of India Saridan and Parsadan, the traitor King Ramaz, Pridon and his cousins, the merchants and the pirates, Patman, Chashnagir and the Kajis (however, the digressions differ from the stories of the protagonists, because they are represented fragmentarily, and hence not to the end); thereby the plot of the entire poem is *diversified*. As repeatedly noted in the present paper, this most important artistic-architectonic peculiarity of the *MPS* may be analyzed by the same logic of aesthetic thought on which Aristotle's view on Homeric unity – set forth in the *Poetics* – is based as well. I think, this circumstance is indicated once more by the fact that knowledge and acceptance in

---

<sup>1</sup> Namely, according to Aristotle: "Homer never attempts to make the whole war of Troy the subject of his poem, though that war had a beginning and an end. ... He detaches a single portion (the wrath of Achilles, – *Z. Kh*) and admits as episodes many events from the general story of the war – such as the Catalogue of the ships and others – thus *dividing and diversifying* (*dialambanein*, – *Z. Kh.*) the poem" (*Poetics*, XXIII: 1459a31-32 ... 35-37). Aristotle discusses the artistic unity of the *Odyssey* analogously (see *Poetics*, Chapter VIII, 1451a22-30 and Chapter XVII, 1455b16-23). The Modern Homerology analyses the artistic unity of Homer's epic taking into consideration mainly this view of the author of the *Poetics* (for details, see above).

principle by Rustaveli of the above-discussed key passage of the *Poetics* (Chapter XXIII: 1459a31-32 ... 35-37) is attested at theoretical level too. In particular, Aristotle's conception on Homeric unity, along with line 4 of stanza 12 of the Prologue ("a long word (i.e. story) is told briefly, herein lies the goodness of minstrelsy"), appears to be reflected in lines 1 and 3 of stanza 13 as well: "the poet reveals himself ... / ... by telling long verses and *tearing* (*them*, – in Georgian: *kheva*)" (13, 1/3). The line 3 of stanza 13 remains to the present day the most vague passage of the entire theory of minstrelsy, especially, the word *kheva* ("to tear off").<sup>1</sup> In the course of discussion<sup>2</sup> below I shall try to present a novel definition of the line under discussion, partly based on my earlier interpretations.

In my opinion, *long verses* should be understood as *separate* constituent *parts* or *episodes* of *a briefly told long word* (i.e. story, - [12,4]). I believe, such a conclusion corresponds well to Rustaveli's words – "cannot tell (i.e. compose) *anything* [in Georgian: *veras*] at length" – conveyed in line 4 of stanza 17: "he is not called a poet who cannot tell *anything* [i.e. *any part or episode of his poetic creation*] at length" and not, according to the traditional interpretation, *any entire work*.

The question is naturally raised whether the Prologue's theory of minstrelsy is of stylistic-rhetorical character or compositional, i.e. in stanzas 12-17 while discussing the peculiar principles of artistic speech Rustaveli attempts to deal with the problem of language and style or composition, i.e. *compositional organisation of a plot*? I think he largely deals with the latter.

In the context of the current reasoning and bearing in mind that *long verses* must imply not the entire poem but its constituent *extended episodes*, in my view, one more question must be answered:

---

<sup>1</sup> For details on the history of the question, see 10, 94-98. For my earlier conjectural interpretations of the word *kheva*, see 5, 134.

<sup>2</sup> The size of the paper precludes an extensive discussion of the topic, hence I shall limit myself to general conclusions, this time abstaining from their detailed argumentation.

on the one hand, the *telling of long verses* of the line in question (13,3) and on the other *tearing (kheva)* of the same line (13,3) is used by Rustaveli in mutually synonymous meaning or antonymous? I think in antonymous.

At the next stage of reasoning, taking into account the meanings of *kheva* in Old Georgian<sup>1</sup>, it should be determined by means of this word what type of compositional (i.e. structural) technique Rustaveli speaks about, concerning the extended episodes of his poem? In other words it should be ascertained which principle(s) of compositional organisation, characteristic of the *MPS*'s extended episodes might be expressed in Old Georgian by the word *kheva*? To answer this question all the above circumstances should be taken into consideration: the word *kheva* of 13,3 refers not to the entire poetic work but to its single parts, i.e. extended episodes, and, for that matter, not to the peculiarities of their language and style, but to the technique of compositional organisation and, at the same, not by means of extension and continuation of narration but, on the contrary, through its (well-timed) shortening and reduction. Which compositional principle, what type of architectonic peculiarity, unquestionably characteristic of the *MPS*, combine all the above identified features? I believe this is *the unfinished state* of the so-called digressions, i.e. tributary stories, composed in the shape of extended episodes and hence, *the unfinished state of these episodes themselves* (see above), i.e. in Rustaveli's words, – "telling long verses and [their] tearing off", as it takes place in the stories of the younger Khatavian brother, seriously wounded by Tariel, Patman who "ordered" the killing of Chashnagir, Pridon's warriors remaining in Kajeti fortress, and finally, King Parsadan who found himself in an extremely difficult position, and other similar cases.

---

<sup>1</sup> These meanings are: first and basic, which for their part denoted two similar but not completely identical actions: 1. *to tear off, to cut off*; 2. *to tear to bits, to tear into pieces*; and the second, narrow sense of the word was *treatment, dressing [of leather]* (for details, see 10, 94...).

The verb *dialambanein* is one of the key words of the passage (Chapter XXIII: 1459a31-32 ... 35-37) of the *Poetics* under consideration. In the Greek of Aristotle's time it had two basic meanings: 1. *to divide*; and 2. *to diversify*.<sup>1</sup> Thereby, from the standpoint of the possible relations of the above passage of the *Poetics* to the *telling long verses and [their] tearing* [line 13,3] of the *MPS's* Prologue, my attention was drawn by two more circumstances.

1. As I noted above, the infinitive form of verb "*kheva*" in Old Georgian expressed another action also, slightly differing from Modern Georgian *mokheva* (*tearing off*, used by Rustaveli, conjecturally, as *leaving unfinished*, – see above), in particular, *tearing into pieces*, – Modern Georgian *dakheva*. I think this connotation too fully corresponds to one more highly important architectonic peculiarity of the *MPS*: the *division-diversification* (see above), i.e. *dakheva* (*tearing into pieces*) of the compositionally basic, *briefly told* part of the poem by means of the extended episodes inserted into it.

2. I think the above assumption is strengthened, along with others, by the circumstance that the basic meanings of the key word *dialambanein* – used by Aristotle in the *Poetics's* above discussed, one of the most important passages (Chapter XXIII, 1459a31-32...35-37) – correspond, to a certain extent, exactly to those connotations that *kheva* had in Old Georgian: 1. *tearing into pieces*, i.e. *division*; and 2. *treatment, dressing [of leather] through tearing into pieces*, which in my view, corresponds precisely to the second

---

<sup>1</sup> Accordingly, the commentators of the *Poetics* translate this word in two ways: some as *divide* and others as *diversify*. Inasmuch as these meanings derive from each other, while division of a poetic work by means of the extended episodes inserted into it causes its diversification, and vice versa – diversification of the plot is feasible precisely with inserted episodes, in translating this passage (see above), I bore in mind both connotations of the verb *dialambanein*.

meaning of the *Poetics*'s *dialambanein*, i.e. to the *diversification through division*.

Thus, it transpires that the word *kheva*, because of its meaning, at first sight completely fallen out of the general context of stanza 13, in fact renders precisely those basic compositional peculiarities characteristic of the *MPS* (see above) by means of which without the violation of the dramatic unity of the poem – (“a long word [i.e. story] is told briefly, herein lies the goodness of minstrelsy,” 12,4; “telling long verses [i.e. episodes] and tearing [them]”, 13,3; “to attain perfection of words [i.e. stories]”, 16,2; “told exclusively clearly”, 17,3) – the structural unity of the same poetic work is also reached (“telling long verses [i.e. episodes] and tearing [them]”, 13,3; “not reducing Georgian and word [i.e. story]”, 14,3; “he is not called a poet who cannot tell anything [i.e. episodes] at length”, 17,4). Thus, I think that, in discussing the essence of poetry, Rustaveli, through the word *kheva* (*to tear*), must be pointing to the *compositional technique*<sup>1</sup> based on the principle of the so-called *mokheva* (“tearing off”), by means of which single extended episodes of the *MPS* are composed; as well as referring to the most important principle of the artistic organisation of the entire plot of his poem – *tearing into pieces or dividing* and thus, *thematically diversifying* the compositionally main (based on a single, i.e. united action) textual part of the poem, by means of inserting into it extended parts, episodes which are constituents of the same action or closely related to it.

Thus, as it transpires from the discussion carried on in the present study, on the whole, Rustaveli shares Aristotle's conception – mainly

---

<sup>1</sup> By means of which, according to Aristotle, a kind of shortcoming is neutralized, which is generally characteristic of an epic, namely, excessive length of epic poems, in contrast to tragedies, caused by excessive extension of epic poems' single episodes (see *Poetics*, Chapter XVII: 1455b1-2 ... 1455b15-16). I mean the unfinished state of the single, extended episodes in the *MPS* (for details, see above) and hence, their relative conciseness.

his view on the artistic or, as referred to in modern scholarly studies, Homeric unity of an epic poetic work – set forth in the *Poetics*. At the same time, Rustaveli makes it more precise and refines it.<sup>1</sup> It is exactly through this *knowledge of philosophers' wisdom* that in the process of creating the *MPS* Rustaveli attains his main poetic purpose – *to be united with supreme, heavenly perfection*: “what avails me the knowledge of philosophers' wisdom, if I do not act according to it! / we are taught with the purpose of being united with the supreme perfection of heavens” (788, 3-4).

### Bibliography:

1. M. Gogiberidze, *Rustaveli, Petritsi, Preludes*, Tbilisi, 1961 [in Georgian].
2. Der Neue Pauly, *Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Hrsg. H. Schneider, Stuttgart, Weimar, 1996, v. 14, column 133-134 (*R. Gordesiani*, the article *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 (Journal of Georgian Studies)*, v. 10, Tbilisi, 2003, pp. 78-88.
4. S. Chintibidze, *Ein Fall der Rezeption von Homers Odyssee in Rustavelis Vepxistqaosani (The Man in the Panther's Skin)*, *Georgica*, 28, 2005, *Shaker Verlag*, Aachen, pp. 167-182.
5. Z. Khintibidze, *Homer and Rustaveli. Homeric Principles of Compositional Organization and the Epic Tradition*, *Logos*, Tbilisi, 2005. = Short version in English: *Phasis (Greek and Roman Studies)*, volume 9, 2006, Tbilisi State University, pp. 233-256.

---

<sup>1</sup> For details, see 5, 158-160.

6. Shota Rustaveli, *The Man in the Panther's Skin*, Tbilisi, Metsniereba, 1988 [in Georgian].
7. R. Gordeziani, *Greek Literature*, v. I, Logos, Tbilisi, 2002 [in Georgian].
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. T. Bolkvadze, *Poetic Parallelism in the Man in the Panther's Skin*, Tbilisi, 1997 [in Georgian].

*Zaza Khintibidze*

**პომეროსის ეპოსის მხატვრული პრეზენტაციის  
არისტოტელესეული კონსტრუქცია 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, მულაუნდება პროლოგში გამოთქმულ დებულებაში პოეზიის ფილოსოფიურობის შესახებ ("შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი", 12,1<sup>1</sup>).<sup>2</sup> 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 ერთიანობისა<sup>3</sup> და საზოგადოდ ეპიკური სიუჟეტის დრამატულობის აუცილებლობის<sup>4</sup> თაობაზე

<sup>1</sup> *ვეფხისტყაოსნის* ტექსტის მითითებისას ვიყენებთ პოემის 1988 წლის გამოცემას (იხ. 6).

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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,<sup>1</sup> შაირია ამაღ კარგი" (12,4) და "ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად<sup>2</sup>" (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 შიბაძევა. ... მთლიანი კი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული" (*პოეტიკა*, VII: 1450b23...27).

<sup>1</sup> "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 ხასარგებლოდ 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 პომეროსის, – ზ. ხ.) პოემებისაზე უფრო მცირე იქნებოდა" (*პოეტიკა*, XXIV: 1459b18...21).

<sup>2</sup> "თქვან ნათელად" ანუ "ნათლად თქმა", რა თქმა უნდა, ნიშნავს "აღვილად მისახვედრად თქმას". *ვეუხისტყაოსნის* 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 გაანაღიზებული *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: აქილეუსის რისხვა და ოდისეუსის დაბრუნების ფინალური მოვლენები). რუსთველის წინაშე კი გაცილებით უფრო რთულად გადასატრედი 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 სიგჳვა *მოსაწყენია*, რადგანაც *ძნელად მისახვედრია* ("არ გაწყენ, გრძელი ამბავი არს ჩვენგან *მიუშხედარებით*", 1516,4). ამდენად, იმისათვის, რომ ის არ იყოს *მოსაწყენი* და შესაბამისად, *ძნელად მისახვედრი* (ანუ იყოს *ადვილად მისახვედრი* ვ.ი. ნათლად თქმული), *მოკლედ* უნდა ითქვას ("გრძელი სიტყვა *საწყენია*, ასრე *მოკლედ* მოგახსენო", 234,3). თუკი შევაჯამებთ, რუსთველის თანახმად, *ნათლად* თქმა *მოკლედ* თქმას ნიშნავს. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, როგორც შემოთ უკვე აღინიშნა, ვრცელი სიუჟეტის ვ.ი. "გრძელი ამბის" (1516,4) ანუ "გრძელი სიტყვის" (12,4; 234,3) დრამატული და საბოლოო ჯამში, მხატვრული ერთიანობის დაურღვევლად გადმოცემის ტოლფასია.

*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 მულლახანზარის და ბოლოს, არაბეთის სამეფოსთან დაკავშირებული მოვლენების თხრობა), არამედ – ფაბულის მიხედვით ყველაზე გვიანდელი, არაბეთის სამეფოსთან დაკავშირებული ამბების ასახვით. ამასთანავე პოემის პირველივე ეპიზოდი (*მეფე როსტკევანის მიერ თინათინის გაშეფება*) უშუალოდ ამზადებს მომდევნო ეპიზოდს (*როსტკევანისა 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 მსმენელი) 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 სანიშნოდ მიჩნეულ *ოდისეასა* და *ილიადაშიც*. ვგულისხმობ, შესაბამისად, ოდისევსის სამშობლოში დაბრუნების ფინალური ეპიზოდებისა და აქილევის რისხვის პომეროსის მიერ ქრონოგრაფიული პრინციპით გადმოცემას. მაგრამ პომეროსის ეპოსისაგან განსხვავებით რუსთველის პოემის კომპოზიციურად ძირითადი ამბავი მოიცავს დროის გაცილებით უფრო დიდ მონაკვეთს<sup>1</sup> ანუ არ არის დროში კონცენტრირებული.<sup>2</sup> ამგვარი არქიტექტონული სიძნელის გადასალახავად რუსთველი *მთელი პოემის მანძილზე მიზანმიმართულად* იყენებს სიუჟეტის კომპოზიციური ორგანიზაციის იმ პრინციპს, რომელიც პომეროსის 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-*

<sup>1</sup> *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*.

<sup>2</sup> არისტოტელეს თანახმად კი, აუცილებელია, რომ დრამატული სიუჟეტი დროში იყოს კონცენტრირებული, რაზეც *პოეტიკის* ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას თავისი ტრაქტატის 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 ამბავთან<sup>1</sup> მხოლოდ მიზეზ-შედეგობრივად დაკავშირებული, მაგრამ არა მისი

<sup>1</sup> 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 ნაწილია. 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 ადრეული შემთხვევებიც ძველ ინდურ ეპოსში ფიქსირდება, როგორც ცნობილია, აღმოსავლური ეპიკური ტრადიციისთვისაა, საზოგადოდ, დამახასიათებელი (მაგალითად, - *ათასერთი ღამე*) და ევროპულ ლიტერატურაში ადგილი შედარებით გვიან, კერძოდ კი, XIV ს-ის II ნახევრიდან დაიშკვიდრა (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 ტრადიციის მჭიდრო კავ-

შემაღგენელი და ამდენად, პოემის მხატვრული ერთიანობისათვის, მთელი სიუჟეტისათვის *სტრუქტურულად არაძირითადი, არააუცილებელი* ცალკეული მოვლენების მაქსიმალურად მოკლედ ასახვა (“გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი”, 124). 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,<sup>1</sup> სწორედ ტრავმადიისათვის და ამდენად, საზოგადოდ დრამატული ერთიანობის მქონე სიუჟეტისთვისაა შესაფერისი.

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

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

<sup>1</sup> იხ.: *პოეტიკა*, თავი V: 1449b12-13.

აუცილებელი, არამედ ეპოსისთვისაც. მაგრამ, *პოეტიკის* ავტორის აზრით, დრამისაგან განსხვავებით ეპიკურ პოემებს დამატებით აქვთ აგრეთვე იმის შესაძლებლობაც, რომ “შიბაძონ” მრავალ ერთდროულად მომხდარ მოვლენას, რომლებიც ერთი მოქმედების (ანუ ამბის) შემადგენელი სხვადასხვა ნაწილებია. სწორედ ამგვარი უნარის წყალობით იძენს ეპოსი დიდებულებას (*megaloprepeia*) და მრავალფეროვნებას (*epeisodioun anomoiōis epeisodiois*).<sup>1</sup> თუმცა არისტოტელე იქვე (1459b27-28) აღნიშნავს, რომ ამის გამო იზრდება ეპიკური პოემის სიგრძე (ანუ ზომა), რაც, *პოეტიკის* ავტორისავე აზრით, ეპიკური ნაწარმოების დრამატული ერთიანობის შემამცირებელი ფაქტორია.<sup>2</sup> 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 *პოეტიკის* 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.<sup>3</sup>

ვფიქრობ, რომ *პოეტიკის* სწორედ ზემოგანხილული ადგილების გათვალისწინებით უკანასკნელი ხანების ჰომეროლოგიაში “დრამატული ერთიანობის” გვერდით დამკვიდრდა ტერმინი “სტრუქტურული ერთიანობა”.<sup>4</sup> კერძოდ კი, ჰომეროლოგები ყურადღებას ამახვილებენ იმ გარემოებაზე, რომ ჰომეროსის პოემების *მხატვრული ერთიანობა*

<sup>1</sup> იხ.: *პოეტიკა*, თავი XXIV: 1459b22-31.

<sup>2</sup> იხ.: *პოეტიკა*, თავი XXVI: 1462a18-1462b3; თავი XXIV: 1459b18-21.

<sup>3</sup> იხ.: *პოეტიკა*, თავი XXVI: 1462b5-11.

<sup>4</sup> მაგალითისათვის, იხილე 7, 56..., 62... .

განპირობებულია დრამატულთან ერთად მათი სტრუქტურული ერთიანობითაც.<sup>1</sup> ამგვარ კომპოზიციურ მიზანს, მკვლევართა დაკვირვებით, ჰომეროსი *ოდისეაში* ე.წ. გმირთა მოგონებების საშუალებით<sup>2</sup> აღწევს, *ილიადაში* კი უმეტესწილად ფიქსირდება ე.წ. წინასწარმეტყველებისა<sup>3</sup> და მოტივთა ინტენსიფიკაციის<sup>4</sup> 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-

<sup>1</sup> იხ.: 8, 98-114, იქვეა ლიტერატურაც.

<sup>2</sup> 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.

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

<sup>4</sup> 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 ეკაცთა 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, პექტორის განგმირვა აქილევსის მიერ კი საბოლოოდ ქალაქის დანგრევას მოასწავებს და ამდენად, ომის დასრულების *ილუზიას* ქმნის და სხვა.

ზრისს ეპოსისათვის დიდი სიგრძის აუცილებლობის შესახებ.<sup>1</sup> 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 პრაქტიკულადაც ახასიათებს თუ არა *ვეფხისტყაოსანს* სტრუქტურული ერთიანობა, ვფიქრობ, აუცილებელია, პასუხი გავცეს 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 ავთანდილის ამბავთან დაკავშირებული, თუმცა არა მისი შემადგენელი და ამდენად, პოემის მხატვრული ერთიანობისათვის, მთელი სიუჟეტისათვის *სტრუქტურულად არააუცილებელი* ცალკეული მოვლენები რუსთველის მიერ მაქსიმალურად მოკლედაა 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*.<sup>2</sup> მაგრამ *ტარიელის თავგადასავლის გარდა ყველა სხვა კომპოზიციურად არაძირითადი ამბავი* (ფრიდონის, ფატმანის და სხვა) *სიუჟეტურადაც არაძირითადია* და შესაბამისად, მათი და-

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

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

უშთავრებლობა 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, დაუშთავრებელი რჩება.<sup>1</sup> 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 გადმოცემული<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> სიუჟეტურად ძირითადი ამბის დაუშთავრებლობა კი ეპოსისათვის დაუშვებელია, რადგანაც მთელი პოემის სტრუქტურული ერთიანობის რღვევას იწვევს.

<sup>2</sup> სწორედ ამიგომაც რუსთველოლოგთა ერთი დიდი ნაწილი პოემის ე.წ. პირველ გაგრძელებას – *ინდო-ხატაელთა 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.<sup>1</sup> 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;

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

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

გ) არისტოტელეს აზრით, როგორც *ილიადაში*, ისე *ოდისეაში* კომეროსი მხატვრულად გადაამუშავებს მთელი ამბის მხოლოდ ერთ ნაწილს და მას (*დაყოფს* და *ამრავალფეროვნებს* ამავე ამბის შემადგენელი სხვა ნაწილების ანუ შინაარსობრივად ურთიერთგანსხვავებული *ეპიზოდების* ჩართვის გზით.<sup>1</sup> *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

<sup>1</sup> კერძოდ კი, არისტოტელეს თანახმად, “(კომეროსმა) მთელი ომის ასახვა კი არ მოინდომა, მიუხედავად იმისა, რომ მას პქონდა 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 *ვასამრავალფეროვნებლად* (*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 კომეროსის ეპოსის მხატვრულ ერთიანობას თანამედროვე კომეროლოგია (დაწვრილებით იხ. ზემოთ).

ამბებიც, კერძოდ, ხატაელი ძმების, მეფეების – სარიდანიისა და ფარსადანის, მოღალატე რამაზ მეფის, ფრიდონისა და მისი ბიძაშვილების, ვაჭრებისა და მეკობრეების, ფატმანის, ჭაშნაგირისა და ქაჯების (თუმცა, ეს უკანასკნელნი პროტაგონისტთა 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 ... / ... მეღუქსესა 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”.<sup>1</sup> ქვემოთ წარმართული მსჯელობის<sup>2</sup> პროცესში შევეცდები წარმოვადგინო განსახილველი ტაეპის (13,3) ახლებური განმარტება, რომელიც

<sup>1</sup> საკითხის ისტორიის შესახებ დაწერილებით იხ. 10, 94-98. სიტყვის “ხევა” ჩემ მიერ შემოთავაზებულ ადრინდელ სავარაუდო ინტერპრეტებათა შესახებ იხ. 5, 134.

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

ჩემს აღრინდელ 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 ტაქტით გადმოცემულ რუსთველისეულ სიტყვებსაც – “ვერას იტყვის ... გრძელად” ანუ (მოშაირე არ არის ის, ვინც შაირობისას) ვერაფერს (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 ტაქტისა და მთლიანად სტროფის ფარგლებში ეპიკური და ლირიკული ფორმის ნაწარმოებების ეანრული 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 ტაქტისეული (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 მნიშვნელობების<sup>1</sup> 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 ნაწილს 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? ფიქრობ, 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 დატრილი უცროსი ხატაელი ძმის, ჭაშნავიძის მკვლელობის “შემკვეთი” ფატმანის, ქაჯეთის ციხეში დარჩენილი ფრიდონის მეომრების, 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*,

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

რომელსაც არის გოგელეს დროინდელ ბერძნულში ორი ძირითადი მნიშვნელობა ჰქონდა. ესენია: 1. “დაყოფა”; და 2. “გამრავალფეროვნება”.<sup>1</sup> 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. “დახევის საშუალებით / პროცესში [ტყავის] დამუშავება, კახევა”, რასაც, ჩემი აზრით, *პოეტისეული* “დიალამბანეინ”-ის სწორედ მეორე მნიშვნელობა ანუ “დაყოფის გზით გამრავალფეროვნება” შეესაბამება.

<sup>1</sup> 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) დაურღვევლად 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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 თეალსაზრისს. იმავდროულად, მას აზუსტებს და კიდევ უფრო ხვეწს.<sup>1</sup> სწორედ ამგვარი “ფილოსოფიური სიბრძნის ცოდნით” აღწევს რუსთველი თავის უმთავრეს პოეტურ მიზანს, “სადმართოდ 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 Rustavelis *Vepxistqaosani*, *Georgica*, 28, 2005, Shaker Verlag, Aachen, გვ. 167-182.

5. ზ. ხინთიბიძე, ჰომეროსი და რუსთველი. კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰომეროსისეული პრინციპები და ეპიკური ტრადიცია, *ღლოვნი*, 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.

<sup>1</sup> დაწვრილებით აღნიშნული საკითხის შესახებ იხ. 5, 158-160.

6. შოთა რუსთველი, *ვეფხისტყაოსანი*, თბილისი, მეცნიერება, 1988.
7. რ. გორდესიანი, ბერძნული ლიტერატურა, I, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, *ლოვოსი*, 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*

## LORD BYRON'S GEORGIAN ATTACHMENT

Thyrza is Lord Byron's lyrical character which has caused so much controversy upon its archetype. A poem composed on 11 October, 1811 and entitled "Thyrza" became an object of discussion and research alongside a series of poems also dedicated to Thyrza and composed later than October 1811: "Away, Away, ye Notes of Woe!", "One Struggle More, and I am Free", "Euthanasia", "And thou art Dead, as Young and Fair", "If Sometimes in the Haunts of Men".

*Lord Byron*

### To Thyrza

Without a stone to mark the spot,  
And say, what Truth might well have said,  
By all, save one, perchance forgot,  
Ah! wherefore art thou lowly laid?

By many a shore and many a sea  
Divided, yet beloved in vain;  
The past, the future fled to thee,  
To bid us meet – no – ne'er again!

Could this have been – a word, a look,  
That softly said, "We part in peace",  
Had taught my bosom how to brook,  
With fainter sighs, thy soul's release.

And didst thou not, since Death for thee  
Prepared a light and pangless dart,  
Once long for him thou ne'er shalt see,  
Who held, and holds thee in his heart?

Oh! who like him had watch'd thee here?  
 Or sadly mark'd thy glazing eye,  
 In that dread hour ere death appear,  
 When silent sorrow fears to sigh,

Till all was past? But when no more  
 'T was thine to reckon of human woe,  
 Affection's heart-drops, gushing o'er,  
 Had flow'd as fast – as now they flow.

Shall they not flow, when many a day  
 In these, to me, deserted towers,  
 Ere call'd but for a time away,  
 Affection's mingling tears were ours?

Ours too the glance none saw beside;  
 'The smile none else might understand;  
 The whisper'd thought of hearts allied,  
 The pressure of the thrilling hand.

The kiss, so guiltless and refined,  
 That Love each warmer wish forbore;  
 Those eyes proclaim'd so pure a mind,  
 Even Passion blush'd to plead for more.

The tone, that taught me to rejoice,  
 When prone, unlike thee, to repine;  
 The song, celestial from thy voice,  
 But sweet to me from none but thine;

The pledge we wore – I wear it still,  
 But where is thine? – Ah! where art thou?  
 Oft have I borne the weight of ill,  
 But never bent beneath till now!

Well hast thou left in life's best bloom  
 The cup of woe for me to drain.  
 If rest alone be in the tomb,  
 I would not wish thee here again.

But if in worlds more blest than this  
 Thy virtues seek a fitter sphere,  
 Impart some portion of thy bliss,  
 To wean me from mine anguish here.

Teach me – too early taught by thee!  
 To bear, forgiving and forgiven:  
 On earth thy love was such to me;  
 It fain would form my hope in heaven!

*11 October, 1811*

Ambiguity is characteristic of poetry but entropy is to be removed through correct interpretation to avoid misunderstandings.

Thyrza became a matter of concern not only due to the nature of this mystical poetic image, but mainly due to the identity of a real prototype. English or oriental? – this was the question that puzzled Byron's biographers and scholars of the XIX century.

There can be no doubt that Lord Byron referred to Thyrza in conversation with his wife, Lady Byron, and probably also with his half-sister, Mrs. Leigh, as a young girl who had existed, and the date of whose death almost coincided with Lord Byron's landing in England in 1811. On one occasion he showed Lady Byron a beautiful tress of hair, which she understood to be Thyrza's. He said he had never mentioned her name, and that now she was gone his breast was the sole depository of that secret. "I took the name of Thyrza from Gesner. She was Abel's wife."

Later, in the twentieth century, the same literary phenomenon became a target of an absolutely new and unusual approach. The question of "eastern or western?", "English or oriental?" was

substituted by a dilemma “male or female?” The latter has been established mainly due to the opinion expressed by Professor L. A. Marchand who identified the prototype of the poem and the whole series as appertaining to John Edleston, the Cambridge choirboy<sup>1</sup>.

This opinion has been acknowledged by many Byron scholars and authors and has been widely reflected in various books on Lord Byron or his circle<sup>2</sup>.

In the beginning of the XXI century Thyrsa as a female person is again a scholarly version broadly inviting deeper study<sup>3</sup>.

The present work argues that **Byron's poems to Thyrsa are addressed to a female person** and are likely to be inspired by the tragic fate of a Georgian slave girl, the poet could have bought in Alexandria of Troas during his first travels in Asia Minor and whom he unsuccessfully attempted to save from disgrace.

The story of a Georgian slave girl is described in the third volume of “The Life, Writings, Opinions and Times of the Right Hon. George Gordon, Lord Byron”<sup>4</sup>, anonymously published by Matthew Iley in London in 1825, as a copious recollection of the poet's destroyed manuscripts originally intended for posthumous publication.

In literary sources the three volumes of “The Life, Writings and Opinions of Lord Byron” were not always considered truly authentic, especially when compared to the unrivalled power and impression, created by Thomas Moore's version of Lord Byron's biography

---

<sup>1</sup> Leslie Marchand, *Byron, A Portrait*, p. 107; *Byron's Letters and Journals*, volume 2, p. 116.

<sup>2</sup> Martin Garrett, *George Gordon Lord Byron*, The British Library, London, 2000; See e. g. Susan Normington, *Byron and his Children*, Allan Sutton, 1995; Paul Douglas, *Lady Caroline Lamb, A Biography*, Palgrave Macmillan, 2004.

<sup>3</sup> Bernard Beatty, “Accomplished verse” and “awakened hearts”: Byron's “Thyrsa” Poems, *The Byron Journal*, Volume 33, No.2, London, 2005, pages 79-91.

<sup>4</sup> *The Life, Writings, Opinions and Times of the Right Hon. George Gordon, Lord Byron*, in three volumes, Mathew Iley, London, 1825.

“Letters and Journals”<sup>1</sup>, first published by John Murray in the years 1830-31.

The publication of “Letters and Journals” by Thomas Moore, with its tremendous success and convincing way of presenting the poet’s life through correspondence, actually meant oblivion to other biographies for a long period. In spite of the fact that the latter resonates to this day, we have enough grounds to doubt its superiority. We are aware of the fact that “the originals of the hundred and fifty-eight letters which Byron wrote to Moore himself, and which Moore published in his biography of Lord Byron, have never been found. After Moore’s death his papers passed to Lord John Russell, but Bertrand Russell, who inherited from him, found nothing.”<sup>2</sup>

This statement confirms the opinion expressed by Rowland E. Prothero in the Preface to the second volume of Byron’s works edited by him.<sup>3</sup>

As it seems evident today, Moore did not reproduce Byron’s letters exactly as written but considerably altered them in order to emphasize his role and not to show Byron in a particularly favourable light. As William St. Clair notes, “He may have deliberately destroyed the original letters to cover his traces and avoid being found out... Byron’s letters to Moore imply that Moore saw him as a rival”<sup>4</sup>.

Thomas Moore considered “Thyrza” to be “a mere creature of the poet’s brain”, though in many editions this comment of Thomas Moore is followed by the letter of Byron to Dallas composed on 11<sup>th</sup>

---

<sup>1</sup> Thomas Moore, *Letters and Journals of the Lord Byron: With Notices of his Life*, 2 vols. London, John Murray, 1830-31.

<sup>2</sup> William St. Clair. *The Temptation of a Biographer: Thomas Moore and Byron*, *Byron Journal*, 1989, London, p.51.

<sup>3</sup> *The Works of Lord Byron, Letters and Journals*, 6 vols. Edited by Rowland E. Prothero, London, 1898-1901.

<sup>4</sup> William St. Clair. *The Temptation of a Biographer: Thomas Moore and Byron*, p.55.

October, 1811<sup>1</sup>, the very day he composed "To Thyrsa". This letter speaks of a different source of inspiration for Byron and we will refer to it later.

Thus Byron's letters to Moore shared the same fate of being destroyed as were the Memoirs presented and entrusted to him. The absence of the latter deepens not only interest but also the importance of its copious recollections.

The new light shed upon the authenticity of Moore's publications attracts attention to other sources among which we note the above-mentioned volumes by Matthew Iley. According to the Iley book, Byron bought a girl with the intention of restoring her to her parents in Tifflis, but in vain. "His Lordship deeply deplored that all his efforts...should have been so fruitless."

The story and its link with Thyrsa truly confirm what mental, spiritual and bodily toil and sufferings Byron experienced when on his travels.

It is universally acknowledged that in the case of Lord Byron most of the poetic pieces refer to real episodes of his life. Therefore we had the belief that, if true, this tragic story would certainly cause emotive lines. Before analyzing the story of the Georgian girl in connection with the poems dedicated to Thyrsa or Byron's works in general, we had to refer to the historical accuracy of the supposed episode.

We also have to note that the three volumes of Matthew Iley were published as early as in 1825, a year after Lord Byron's death. This creates the possibility of mistakes of haste as well. In spite of this there are many facts in the story that agree with historically acknowledged events.

According to the story in Matthew Iley's book, Byron when in Asia Minor bought the Georgian girl at a slave market in Alexandria.

---

<sup>1</sup> See, e. g. *The Complete Works of Lord Byron*, Galignani, Paris, 1837, comments for p. 175; *The Poetical Works of Lord Byron*, Complete in one volume, New York, 1869, comment for p. 559.

Sources confirm that Byron visited Alexandria of Troas, the day after embarking at Smyrna on the 11th April 1810.<sup>1</sup>

Thus, we conclude that Byron could have met the girl on 12<sup>th</sup> April, 1810, or several days later as the salsette remained nearby for “about a fortnight”.<sup>2</sup>

I. The situation described in connection with Tifflis or Georgia, or the interest shown mainly through the mention of silk and shawls, slow caravans and couriers, precise distances, etc., confirm the authenticity of the story.

II. According to the story, the Georgian girl died at Candia and was buried “in the Eastern Greek burying-ground, about a mile from the city of Candia”. Byron “ordered a monument of stone to be placed over her remains, with the inscription describing her name and sufferings”.

We asked Professor Marios Byron Raizis, President of the Hellenic Byron Society, to help us in our research. In his letter of 12<sup>th</sup> June, 2000 he wrote the following: “There were several small cemeteries around Candia (now Iraklion) at that time, one for the Orthodox, one for the Jews, one for the Muslims and one for the Catholics that had remained in Crete after the evacuation by the Venetians in 1769. Today the buildings of Iraklion, the capital, extend much further than one mile in every direction from the city centre. The old cemeteries were transferred elsewhere, and their tombstones were used for new burials or as building materials for houses and other buildings, as it usually happens. As for the tombstone of the Georgian protégée of Byron, it does not exist today. Today’s municipal authority that is in charge of cemeteries gave this information.”

---

<sup>1</sup> “The life of Lord Byron” in “The Complete Works of Lord Byron”, Galignani, Paris, 1837, chapter 21, p.37.

<sup>2</sup> *Ibid.*; See also Leslie Marchand, *Byron, A Portrait*, p. 82.

According to the Iley story, it took Byron more than a year to find the girl. It means that Byron could have discovered the girl after her disappearance, approximately in the spring of 1811. Byron sailed from Malta to England on 2<sup>nd</sup> June, 1811. We conclude that the girl must have died either shortly before Lord Byron's departure from Malta and Byron did not learn about her death then, or soon after he had left. As for the tombstone, it is not indicated in the story that Byron caused it to be erected during his stay in the East. He could have ordered it later from England.

Taking into consideration that when on his travels, Byron used to get letters either in Malta or in Patras, in the Morea, the news of the girl's death could reach him in England not earlier than in late August or September. The news of Byron's death at Missolonghi reached Douglas Kinnaird almost a month later, on 14<sup>th</sup> May 1824.

We believe Byron composed his poem "To Thyrza" on the spot when accepting the news of her death. Therefore here stands the first line: "Without a stone to mark the spot."

Now we apply to Byron's letters and his poetry, as the most trustworthy source for further investigation, especially when his writings are echoes of his actions and emotions rather than products of an imaginary life.

Byron lost his mother on the return from his first journey. Before Mrs. Byron was buried, news had come of his Cambridge friend, Charles Skinner Matthews' death. This was followed by a third shock – the death of his Harrow friend, John Wingfield. Soon after this Byron heard again about the death of one more Harrow friend, Hargreaves Hanson, who died at the age of 23.

Near the end of September 1811 Byron left Newstead, his ancestral home, for Lancashire and came back on October 9. News had come in his absence of the death of John Edleston, the choirboy of Trinity Chapel at Cambridge, his "adopted brother", as Thomas Moore would say. The choirboy had died the previous May while Byron was abroad. With his thoughts so closely upon death, Byron composed the draft of a will.

On 10<sup>th</sup> October, 1811 Byron wrote to Francis Hodgson, his Cambridge friend: "I heard of a death the other day that shocked me more than any of the preceding, of one whom I once loved more than ever loved a living thing, & one who I believe loved me to the last, yet I had not a tear left for an event which five years ago would have bowed me to the dust; still it sits heavy on my heart & calls back what I wish to forget, in many a feverish dream."<sup>1</sup>

Byron's letter to Dallas dated October 11, 1811 comprises the famous lines: "I have been again shocked with a death, and have lost one very dear to me in happier times; but I have almost forgot the taste of grief and supped full of horrors, till I have become callous; nor have I a tear left for an event which, five years ago, would have bowed down my head to the earth. It seems as though I were to experience in my youth, the great misery of age. My friends fall around me, and I shall be left a lonely tree before I am withered."<sup>2</sup>

It was really a period of disaster for Byron.

The aforementioned letter to Dallas dated 11<sup>th</sup> October 1811 is written in that very context. Though Byron mentioned a new shock, he did not reveal the name of the loss.

On 28 October, 1811 Byron wrote to Mrs. Pigot of Southwell:

"Dear Madam, – I am about to write to you on a silly subject & yet I cannot well do otherwise. – You may remember a cornelian which some years ago I consigned to Miss Pigot, indeed gave to her, & now I am going to make the most selfish & rude of requests. – The person who gave it to me, when I was very young, is dead, & though a long time has elapsed since we ever met, as it was the only memorial <almost><sup>3</sup> I possessed of that person (in whom I was once much interested) it has acquired a value by this event, I could have wished it never to have borne in my eyes. – If therefore Miss P[igot] should have preserved it, I must under these circumstances beg her to

<sup>1</sup> Byron's Letters and Journals, volume 2, p. 110.

<sup>2</sup> Byron's Letters and Journals, volume 2, p. 110.

<sup>3</sup> According to the editor "the crossed out words of any significance to the meaning or emphasis are enclosed in angled brackets <>" (see Byron's Letters and Journals, volume 1, p. 27).

excuse my requesting it to be transmitted to me at No. 8 St. James's Street London & I will replace it by something she may remember me by equally well. -- As she was always so kind as to feel interested in the fate of [those?] that formed the subject of our conversations, you may tell her, that the Giver of that Cornelian died in May last of a consumption at the age of twenty one, making the sixth within four months of friends & relatives that I have lost between May & the end of August!"

In his notes for *Thyrza*, Ernest Hartley Coleridge refers to a line from the poem "To *Thyrza*": "The pledge we wore – I wear it still."

If *Thyrza* is Edleston, why does Byron say in the poem composed on 11 October, 1811 that the pledge is with him when we know the contents of the letter sent to Mrs. Pigot on 28 October, 1811 where Byron refers to the cornelian from Edleston as "the only memorial" he possessed of that person? The word "almost" as taken by the editor in the angled brackets had been crossed out by Byron but it could mean Edleston's lock of hair that is in John Murray's collection.

We also have to note that Byron's "Letters and Journals" do not comprise a single letter ever sent by Byron to John Edleston. If Edleston's death caused exceptional emotions to be compared with all other losses of that period and produced the most mystical character Byron so deeply deplored, the question arises: why did he never send a single line to him to express his anxiety and care?

The cornelian heart was returned accordingly; and indeed, Miss Pigot reminded Lord Byron, that he had left it with her as a deposit, not a gift.

Byron's early poem, "The Cornelian" in *Fugitive Pieces*, was composed after John Edleston had given Byron the Cornelian, and later, on March 16, 1812 Byron composed a poem "On a Cornelian Heart which was Broken".

On 14 of October, 1811, Byron sent off to Dallas a stanza to be added to "Childe Harold":

There! Thou! – what love and life together fled,

Have left me here to love and live in vain –  
 Twined with my heart, and can I deem thee dead  
 When busy memory flashes on my brain?  
 Well – I will dream that we may meet again,  
 And woo the vision to my vacant breast:  
 If aught of young Remembrance then remain,  
 Be as it may Futurity's behest,  
 For me 'twere bliss enough to know thy spirit  
 blest!

(Stanza IX, Canto II)

Here is what Byron wrote to Dallas concerning these lines in the same letter: "I think it proper to state to you, that this stanza alludes to an event which has taken place since my arrival here, and not the death of any male friends"<sup>1</sup>, to which Dallas replied: "I thank you for your confidential communication. How truly do I wish that being had lived, and lived yours: What your obligation to her would have been in that case is inconceivable".<sup>2</sup>

In our opinion, Byron wrote to Dallas to assure him that the lines really belonged to a lady and that they were caused by the death of a female creature "and not the death of any male friends". Most probably he needed it, due to the fact that the new loss was preceded by a number of losses of his male friends and he would never want to be misinterpreted.

Here is what we find as a comment to this in "Byron's Letters and Journals" edited by Leslie A. Marchand and published by John Murray: "Five of these were his mother, Matthews, Wingfield, Hargreaves Hanson, and Edleston. Byron did not elsewhere mention a sixth."<sup>3</sup>

Of course, he did! The sixth was **the female person** on whose death he informed Dallas on 14<sup>th</sup> of October 1811. Actually she was **the fifth in** as far as he wrote to Mrs. Pigot about Edleston as the

<sup>1</sup> Byron's Letters and Journals, volume 2, p.116.

<sup>2</sup> The Complete Works of Lord Byron, Paris, Galignani, 1837, p. 175.

<sup>3</sup> Byron's Letters and Journals, volume 2, p.120.

sixth. Now the number is correct and we have no doubt that Byron wrote whatever he meant.

Dallas's letter to Byron makes it absolutely clear that his friend believed him. Besides the aforementioned lines from "Childe Harold", on 11 October Byron composes his famous poem "To Thyrza" – mournful lines caused by the death of a young lady.

In Galignani's edition of Byron's Works (1837), the aforementioned letter to Dallas serves as one of the comments to a poem "To Thyrza" – a poem written on 11 October 1811.

In 1998 among the papers of the Bankes family at Kingston Lacy House in Dorset, Byron's letter to R. C. Dallas, dated 31 October, 1811 was discovered.

This letter of three pages is printed by Leslie A. Marchand in Byron's Letters and Journals, Volume Two<sup>1</sup>. Marchand appears not to have had access to the manuscript original and the printed text differs in small ways from the text of Byron's letter in the manuscript that was published in the Byron Journal in 2000, where we read:

"I have already taken up so much of your time that there needs no excuse on your part (but a great many on mine) for the present interruption. – I have altered the passages according to your wish. – With this note I send a few stanzas on a subject, which has lately occupied much of my thoughts. – They refer to the death of one to whose name you are a stranger & consequently cannot be interested. – I mean them to complete the present volume. – They relate to the same whom I have mentioned in Canto 2nd & ye conclusion."<sup>2</sup>

In this letter to Dallas, composed on 31<sup>st</sup> October, Byron referred to the same loss, as in previous letters to him: "They refer to the death of one to whose name you are a stranger & consequently cannot be interested."

<sup>1</sup> Byron's Letters and Journals, volume 2, p. 121-122.

<sup>2</sup> Michael Warren, Two Byron Documents at Kingston Lacy, The Byron Journal, London, 2000, p. 89.

What did Byron mean under the word “stranger” when he referred to the death of one to whose name Dallas was a stranger and consequently could not be interested?

In Byron’s times besides “the person one does not know” this word meant a “foreigner”.

It obviously also adds to our side of the argument.

In spite of this, it happened that Leslie Marchand associated the mysterious lady with John Edleston<sup>1</sup>. The same methods were applied to Stanza IX from “Childe Harold”, II Canto, also Stanzas 95-96, as the concluding lines of the same canto and all six poems of the series of “To Thyrza”.

As for Byron’s letter of 14<sup>th</sup> October where he shared his sorrow with Dallas on the loss of **a female person** to whom he dedicated the 9<sup>th</sup> stanza of the second Canto, Professor Leslie Marchand commented as follows: “This of course was not true. Having already told Dallas of the death of Edleston, Byron was trying to cover his tracks. This stanza and 95 and 96 of the second canto of Childe Harold were addressed to the Cambridge choirboy. In other poems to him, he gave the name of Thyrza, to encourage the public to think they were addressed to a girl.”<sup>2</sup>

Shall we trust Lord Byron when discussing his own writings or the well-known Byron biographer Professor Leslie Marchand?

Dallas trusted Byron! I myself would also rather trust Byron!

It is very important for a scholar not to invent his own hypothesis by ignoring existing sources – in Byron’s case his poetic lines and letters. It would be more appropriate to leave the way open and the task unsolved rather than to invent inadequate explanations.

What is the point of collecting and publishing Byron’s letters, if we misinterpret his writings on such a plain and important scale as a matter of numbers or sexes? I think that Byron was good enough at sums especially within the limit of six, and of course at distinguishing females from males.

---

<sup>1</sup> Leslie A. Marchand, *Byron, A Portrait*, p.107.

<sup>2</sup> *Byron’s Letters and Journals*, volume 2, p. 116.

If we follow the comments of Professor Leslie Marchand on this point, we may come to the conclusion that Byron was constantly lying. But this is so far from the image of a man who stood so bravely on the side of truth in general as well as in the case of his writings: "But I hate things all fiction... and pure invention is but the talent of a liar"<sup>1</sup>, wrote Byron.

But when writing his Memoirs, Byron could feel the inner demand to describe the tragic story which was the main cause of the mournful lines for the series of poems composed in October 1811 and later.

The Memoirs were unfairly destroyed but "Don Juan" escaped as a treasure of poetic genius and emotive experience. As Professor John Clubbe observed, Byron started both his Memoirs and "Don Juan" together and "if the Memoirs represented his literal biography, "Don Juan" was his imaginative one."<sup>2</sup> As Jerome J. McGann points out, "Don Juan" "might better be compared to the lost Memoirs, which were also anecdotal, digressive and full of personal discursiveness."<sup>3</sup>

**Can we really find any echoes of Iley's story concerning the Georgian slave girl in the imaginary reflection of the Memoirs, i.e. in "Don Juan"?**

**The answer is positive.** Cantos 8-12 of "Don Juan" reflect those emotions through a moving story of how Don Juan saved a ten-year-old Turkish girl named Leila and whom he finally brought to England and committed her to the charge of an English lady. The purity of feelings Don Juan has towards Leila absolutely corresponds to the purity of attitude with which Lord Byron treated the Georgian girl as an object of his care.

In Matthew Iley's story we read: "The girl was very pretty, and only thirteen years old. But in the East they are marriageable at

---

<sup>1</sup> Byron's Letters and Journals, volume 1, p. 13.

<sup>2</sup> John Clubbe, Napoleon's Last Campaign and the Origins of "Don Juan", Byron Journal, 1997, p. 12.

<sup>3</sup> Lord Byron: The Complete Poetical Works, edited by Jerome J. McGann, in 7 volumes, volume 5, Oxford, Clarendon, 1980-1993, p. 668.

twelve, and frequently become mothers before that age. Lord Byron, however, looked upon her as a mere child, and anxiously made every inquiry for some person going to Georgia to whom he might safely confide her”.<sup>1</sup>

Here are the lines from “Don Juan” with which we may compare Iley’s account:

Just now there was no peril for temptation.  
He loved the orphan he had saved,  
As patriots (now and then) may love a nation;  
His pride, too, felt that she was not enslaved  
Owing to him; also her salvation.

And Thyrsa remained as mysterious and fashionable for all periods as was the description of Leila in “Don Juan”:

Her charming figure and romantic history  
Became a kind of fashionable mystery.

But Lord Byron’s words also from “Don Juan” could better express our attitude to the problem we have touched upon:

By those who love to say that white is black,  
So much the better! I may stand alone,  
But would not change my free thoughts for a  
throne.

*Innes Merabishvili*

---

<sup>1</sup> The Life, Writings, Opinions and Times of the Right Hon. George Gordon, Lord Byron, in three volumes, Matthew Iley, London, 1825, volume III, p. 124.

## EDITORIAL

The Centre for Kartvelian Studies humbly asks you to become the reader of our Journal, **THE KARTVELOLOGIST**.

The editorial board hopes to provide you with regular information about the new developments in Kartvelology and create all the conditions for you to collaborate with us.

We would be grateful if you circulate this information to all students and scholars interested in problems of Georgian Studies, or who desire to support our undertaking.

Thank you in advance.

Editorial Staff

© "KARTVELOLOGIST"  
*Fund for Kartvelian Studies*  
*I, Chavchavadze Ave., TSU*  
*0128 Tbilisi, Georgia*

Tel.: +(995 32) 290833,  
Fax: +(995 32) 252501,  
E-mail: [kartvcentre@hotmail.com](mailto:kartvcentre@hotmail.com)  
[khintibidze@yahoo.com](mailto:khintibidze@yahoo.com)  
<http://www.kartvfund.org.ge>

Responsible for the issue

**Irina Javakhadze**  
**Tsira Vardosanidze**

გამომცემლები: ელგუჯა ხინთიბიძე (რედაქტორი)  
არიანე ჭანტურია

საპატიო სარედაქციო კოლეგია:

ვინფრიდ ბოედერი (გერმანია)

ლუიჯი მაგაროტო (იტალია)

ბერნარ უტიე (საფრანგეთი)

შტეფი ხოტივარი-იუნგერი (გერმანია)

© „ქართველოლოგი“

ქართველოლოგიური სკოლის ფონდი

13, ჭავჭავაძის პროსპექტი, თსუ

0179, თბილისი

ტელ: 290833; ფაქსი: 252501

პასუხისმგებელი ოპერატორი: ირინა ჯაგახაძე  
ცირა ვარდოსანიძე

უაკ (UDC) 821.353.1+811.353.1+008(479.22)

ქ - 275

ISSN 1512-1186