

მაკა ელბაჩიძე

ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი
შუასაუკუნეების ფრანგულ სარაინდო
რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში

თბილისი

2005

ნაშრომში განხილულია „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად მოტივთა და კომპოზიციურ ელემენტთა ტიპოლოგიური მიმართებანი დასავლეთ ევროპის (ფრანგულ) რაინდულ რომანთან. გამოკვეთილია სამი ძირითადი საკითხი: რომანის სტრუქტურის სპეციფიკა, სიუჟეტური პარალელები და პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია. ამ თვალსაზრისით წარმოჩენილია, ერთი მხრივ, რუსთველის შემოქმედების მჭიდრო კავშირი შუასაუკუნეების აზროვნებასთან და მწერლობასთან, მეორე მხრივ - მისი ქმნილების ნოვატორობა და ორიგინალობა. წიგნი გამიზნულია როგორც ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სტუდენტთა და მკვლევარ ქართველოლოგთა, ისე მკითხველთა ფართო წრისათვის.

რედაქტორი: პროფ. ელგუჯა ხინთიბიე

რეცენზენტები: დოც. ელისო კალანდარიშვილი

დოც. მერაბ ღალანძე

შესავალი

როგორც ბოლო პერიოდის გამოკვლევებმა ცხადყო, წარმოუდგენელია ცალკეული ერის სიტყვიერი კულტურის განხილვა და შეფასება მსოფლიო ლიტერატურული პროცესისაგან იზოლირებულად, ვინაიდან სწორედ ეს უკანასკნელია წარმართველი მწერლის მხატვრული სტილისა თუ გემოვნებისა, განმსაზღვრელი ნაწარმოების ჟანრული სპეციფიკისა და მრავალფეროვნებისა.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში გაჩნდა საჭიროება კვლევის იმგვარი მეთოდის ჩამოყალიბებისა, რომელიც ისტორიზმის პრინციპებზე დაყრდნობით დაადგენდა მსგავსებასა და განსხვავებას ეროვნულ ლიტერატურებს შორის, თვალსაჩინოს გახდიდა ლიტერატურულ მოვლენათა კანონზომიერებებს, მოახდენდა ფაქტებისა და ლიტერატურული პროცესების არა უბრალო რეგისტრაციასა და აღნუსხვას, არამედ განიხილავდა ლიტერატურულ ურთიერთობებსა და გავლენებს საერთაშორისო ისტორიულ კონტექსტში, რათა თვალსაჩინო გაეხადა ეროვნული შემოქმედებითი მემკვიდრეობის წვლილი და ადგილი მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურში.

გამოიყო სპეციალური დარგი ლიტერატურათმცოდნეობაში, კომპარატივისტიკა (ანუ შედარებით - ისტორიული ლიტერატურათმცოდნეობა), რომელმაც მიზნად დაისახა შესადარებელ ლიტერატურათა (ნაწარმოებები, მიმართულებანი, პროცესები) ტიპოლოგიური და გენეტიკური არსის დადგენა. თავდაპირველად კვლევის კომპარატივისტული მეთოდი მოიცავდა ლიტერატურის განვითარების მხოლოდ გარკვეულ ეტაპს - რენესანსიდან თანამედროვე ეპოქამდე, მაგრამ ინტერესის ზრდამ შუა საუკუნეების ხელოვნების, კერძოდ კი მწერლობისადმი, თავისთავად წარმოშვა ამ მეტად სპეციფიკური და წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის ლიტერატურული მემკვიდრეობის აღნიშნული მეთოდით კვლევის საჭიროება. ცნობილმა მეცნიერმა ვიქტორ ჟირმუნსკიმ სტატიაში „

„ერთ-ერთმა პირველმა დაასაბუთა შუა საუკუნეების ლიტერატურის კომპარატივისტული მეთოდით კვლევის აუცილებლობა და საგანგებო ყურადღება დაუთმო იმ პრობლემებსაც, რომლებიც უცილობლად უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული კვლევის აღნიშნული მეთოდის გამოყენების შემთხვევაში (ავტორობის, ლიტერატურული ტრადიციისა თუ შემოქმედებითი ნოვატორობის საკითხები, სიუჟეტის შერჩევისა და მისი სტილისტური გადამუშავების ხერხები, ნაწარმოების ჟანრისა თუ სტილის სოციალური შეპირობებულობის პრინციპები და სხვა).

აღნიშნული მეთოდის მისადაგება განსაკუთრებით აქტუალურია რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ მიმართ, ვინაიდან გვიანდელი შუასაუკუნეების ეს ტიპური რაინდული რომანი შექმნილია ორი დიდი ეპოქის (შუა საუკუნეები - რენესანსი) და ორი დიდი კულტურული არეალის (ისლამური აღმოსავლეთი - ქრისტიანული დასავლეთი) მიჯნაზე და მასზე უდავოდ არის აღბეჭდილი ამ ეპოქათა თუ კულტურათა ხილული თუ უხილავი კვალი.

უნდა ითქვას, რომ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობას კომპარატივისტული კვლევის საკმაოდ მდიდარი ტრადიცია გააჩნია. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები რუსთველის პოემასა და აღმოსავლური სამყაროს კულტურულ მემკვიდრეობას შორის ტიპოლოგიურ მიმართებათა გამოსავლენად. ამ პრობლემის კვლევაში დიდი წვლილი მიუძღვით კორნელი კეკელიძეს, ალექსანდრე ბარამიძეს, კონსტანტინე ჭიჭინაძეს, გერონტი ქიქოძეს, ელენე მეტრეველს და სხვ.

სპეციალურ ლიტერატურაში ვაწყდებით რუსთველის პოემის დაკავშირების არა ერთ ცდას დასავლურ კულტურასთანაც, კერძოდ, ევროპულ კურტუაზულ რომანთან, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ კვლევა წარმართულია, ძირითადად, ერთი მიმართულებით - რუსთველურ მიჯნურობასა და ტრფობის კურტუაზულ დოქტრინას შორის გარკვეულ მიმართებათა გამოსავლენად.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 30-იან წლებში ნიკო მარი აღნიშნავდა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ დახატული იდეალიზებული სიყვარული, ქალისადმი თაყვანისცემა შეიძლება დაუკავშირდეს შუასაუკუნეების ევროპული ცხოვრების ანალოგიურ მოვლენას და აღნიშნულის დასადასტურებლად იშველიებდა ტრფობის კურტუაზული დოქტრინის ისეთ ძირითად პრინციპებს, როგორიცაა: ა) ღუმილი და მოთმინება; ბ) სატრფოსადმი თაყვანისცემა, მისდამი ვასალური სამსახური, მიმტევებლობა, სიამაყის გრძნობის ჩახშობა. (29, 222-252). სტატიაში მეცნიერი ემყარებოდა ვ. შიშმარიოვის ცნობილ სტატიას „

„ რომელშიც სრულად იყო წარმოდგენილი კურტუაზული სიყვარულის არსი და მისი ძირითადი ნიშნები.

უნდა ითქვას, რომ საკითხის ღრმა და ამომწურავმა ანალიზმა ვლადიმირ შიშმარიოვიც თავისთავად მიიყვანა რუსთველის პოემასთან. იმ პერიოდში გავრცელებული თვალსაზრისის საპირისპიროდ, რომლის მიხედვითაც, „ვეფხისტყაოსანი“ აღმოსავლური კულტურის გავლენით შექმნილ ძეგლად იყო მიჩნეული, მკვლევარმა წამოაყენა მოსაზრება, რომ აღმოსავლური კულტურა გამოიყენებოდა როგორც ტრადიციული ფორმულა, ერთგვარი მოდელი პოემის სიუჟეტური ქარგის ასაგებად. რაც შეეხება „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად მოტივებს: სიყვარულს ქალისას, სიყვარულს ვასალისას, გმირობას და მეგობრობას, მეცნიერის აზრით, მსგავსი არაფერი ჩანს არაბულ-სპარსულ სამყაროში. „ვეფხისტყაოსნის მამაკაცთა სიყვარული არც რამინის ვნებაა და არც ყაისის ავადმყოფობა, არამედ ადამიანის ზნეობრივი, კულტურული, ესთეტიკური გარდაქმნის საფუძველი... რუსთველის მიჯნურობა იხატება არა როგორც ვნება, **passio**, არამედ როგორც სენტიმენტი, განუწყვეტელი ფიქრი მიჯნურზე; იხატება როგორც ტანჯვა და, ამავე დროს, გამუდმებული შინაგანი სრულქმნა“. „ვეფხისტყაოსნის“ სიყვარული საწინდარია რაინდთა გმირული ქმედებისა.

ყოველივე ზემოთქმულით ის ძალზე ახლოს დგას სიყვარულის კურტუაზულ კონცეფციასთან, თუმცა, „დასავლეთ ევროპის საშუალო საუკუნეების უდიდეს პოეტთაგან განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისთვის უცხოა ყოველგვარი აღმსარებლობითი და საეკლესიო დოქტრინა“ (51, 238, 248), - ასკვნის მეცნიერი.

აღნიშნული საკითხის გარშემო საინტერესო მოსაზრება წამოაყენა ზურაბ ავალიშვილმა. მან ყურადღება გაამახვილა ორ ძირითადად პრობლემაზე:

1. რუსთველური მიჯნურობა გარკვეულ წესს ემორჩილება და განსაკუთრებულ ზნეობას უნდა ეთანხმებოდეს (შდრ. ანდრეას კაპელანუსის ტრაქტატი სიყვარულზე);

2. „პროვანსში ფეოდალური წესწყობილების პირდაპირი ზედაგავლენით მიჯნური ტრუბადური თავისი მანდილოსნის ვასალად, ანუ ყმა-ნაფიცად ითვლებოდა“. შესაბამისად, საქართველოშიც უნდა არსებულიყო ამგვარივე რამ მიჯნურთა ყმობის სახით;

გარკვეული მსგავსების მიუხედავად, მეცნიერის თვალსაზრისით, სიყვარულის რუსთველურ და კურტუაზულ კონცეფციებს შორის არსებითი წინააღმდეგობაც არსებობს - თუ ტრუბადურთა და მინეზინგერთა მიჯნურობისა და „ქების“ ობიექტი ყოველთვის გათხოვილი მანდილოსანია, რუსთველის პოემის მიხედვით, ასეთი რამ გამორიცხებულია (1, 104-164).

ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებითად მსგავსი მოსაზრებანი აქვთ ლუი არაგონსა და რენე ლეკოტს. მათი აზრით, რუსთველის უკვდავი პოემა მიჯნურობისა და ქალის თავყანისცემის მოტივებით ახლოს დგას სიყვარულის კურტუაზულ კონცეფციასთან და დასავლეთ ევროპის რაინდთა წრეში გამეფებულ მორალთან. თუმცა, იმავე ეპოქის სხვა ძეგლებისაგან განსხვავებით, რუსთველის პოემა თავისუფალია ყოველგვარი მისტიციზმისაგან და დოგმატიზმისგან და მასში წინ არის წამოწეული ჰუმანიზმის იდეა (3, 141-142; 7, 134-145).

მორის ბოურას თვალსაზრისით, სიყვარულის პრობლემატიკა არსებითად მსგავსია რუსთველთან და პროვანსელ პოეტებთან, ოღონდ არტურის ციკლის ადრეულ პოემებში, უდიდესი ტრაგიზმის მიუხედავად, სიყვარული ცხოვრების მთლიან სისტემას როდი წარმოადგენს, მაშინ, როდესაც რუსთველთან მიჯნურობა ძირითად მოტივად ქცეულა. გარდა ამისა, - აღნიშნავს მეცნიერი, - „ვეფხისტყაოსანსა“ და შუა საუკუნეების ფრანგ ავტორთა ქმნილებებს განასხვავებს ერთი მომენტიც - რუსთველს რეალობის თავისებური გრძნობა აქვს, ამიტომ მის პოემაში გამორიცხულია ზებუნებრიობა და ყოველგვარი ტენდენცია აბსტრაქციისა და ალეგორიისაკენ (7, 134-145).

ცნობილი რუსთველოლოგი, „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურ ენაზე მთარგმნელი რობერტ სტივენსონიც ეთანხმება გავრცელებულ თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ „დასურათებული სიყვარულის გაგება ძალზე წააგავს მისი თანამედროვე საფრანგეთის პროვანსელ ტრუბადურთა თვალსაზრისს სიყვარულის შესახებ. „არს პირველი მიჯნურობა, არ დაჩენა, ჭირთა მალვა“, - მეცნიერის აზრით, ეს არის დებულება, რომელსაც თავგამოდებით იცავდნენ ჟირო დე ბორნელი და სხვა პროვანსელები.

„ქართველ მიჯნურს ასევე არ შეუძლია ფიქრი თავისი ნატურის მალე დაკმაყოფილებაზე, როგორც არ ძალუძს ეს პროვანსელ მოტრფიალეს... რუსთველის მოწოდება, „შორით ბნედა, შორით კვდომა...“, უფრო მკაცრიც კი ჩანს, ვიდრე დოდ დე პრადასის შეგონება - მიჯნურმა თავი კასტილიის მეფედ უნდა ჩათვალოს, სატროფომ თუნდაც ბაფთა რომ უბოდოსო“. მეცნიერი არ უარყოფს თვალსაზრისს, რომ სიყვარულის ქართულ და პროვანსულ თეორიებს საერთო არაბული წყარო აქვთ, მაგრამ უფრო სარწმუნოდ მიიჩნევს ნეოპლატონური მოძღვრების გავლენას როგორც ქართულ, ისე ევროპულ კულტურაზე (12, 155-156).

პიტერ დრონკეს თვალსაზრისითაც, „ვეფხისტყაოსანში“ კურტუაზული სიყვარული სრულ გამოხატულებას პოულობს - ის წარმოდგენილია ცხოვრებისათვის აზრისა და მნიშვნელობის მიმნიჭებელ ძალად. ასე რომ, მეცნიერი კურტუაზულ სიყვარულს პოემის ძირითად კონსტრუქციულ დერძად მიიჩნევს, მაგრამ, ამავე დროს, წარმოდგენლად მიაჩნია პროვანსული პოეზიის უშუალო გავლენა კავკასიაზე და აღნიშნავს: „დამოუკიდებლად და ხალასად, თავისი მშვენიერი და დიდად თავყანსაცემი დედოფლის ირგვლივ, საქართველო თვითონ ქმნის თავის „პროვანსულ პოეზიას“ და თავის კურტუაზულ სიყვარულს.“ (25)

ალექსანდრე ბარამიძეც ეთანხმება გავრცელებულ თვალსაზრისს პროვანსული კურტუაზული პოეზიისა და რუსთველის სამიჯნურო კოდექსთა ცალკეული მხარეების დამთხვევის თაობაზე, გამოკვეთს საპატრონჟმო ურთიერთობათა წესებისა და ფორმების შესატყვისობას დასავლეთ ევროპის რომანებსა და რუსთველის პოემაში, თუმცა, იქვე ამახვილებს ყურადღებას იმ არსებითი ხასიათის განსხვავებებზეც, რომელიც არსებობს ვეფხისტყაოსანსა და კურტუაზულ პოეზიას შორის. ამ უკანასკნელში შესამჩნევია ფორმალურ-გარეგნული ეტიკეტისადმი მონური დამოკიდებულება, მეუღლეობის გარეშე სიყვარულის გაიდება, რაც, მისი თვალსაზრისით, უცნობა რუსთველის პოემისათვის. იქვე

საგანგებოდაა მითითებული, რომ პატრონულ ურთიერთობათა წესრიგის იდეალიზაცია, სიყვარულში სამსახურებრივ ვალდებულებათა ნორმების შერწყმა და ქალის კულტი მხოლოდ დასავლეთევროპულსა და ქართულ სარაინდო პოეზიას ახასიათებს, ამიტომ სრულიად გამორიცხულია ნასესხობის, გავლენისა ან რაიმე ზემოქმედების მომენტები. აღნიშნული მოტივები ჩასახულია და განვითარებულია ორივე მხარეში სოციალურ-პოლიტიკური წყობის შესაბამისობის შედეგად, ამიტომ ეს არის ტიპოლოგიური მოვლენის ტიპური ნიმუში (4, 252-271).

„ვეფხისტყაოსნთან“ შესაპირისპირებლად მეცნიერმა შეარჩია რამდენიმე „სანიმუშო შესაფერისი პოეტური ძეგლი“, მათ შორის „პარციფალი“, „ლანსელოტი“, „ტრისტან და იზოლდა“, „სიმღერა ნიბელუნგებზე“, „სიმღერა როლანდზე“, „სიმღერა სიდზე“.

ალექსანდრე ბარამიე საგანგებო ყურადღებას უთმობს კრეტიენ დე ტრუას „ლანსელოტს“ და რომანის მოკლე შინაარსის გადმოცემის შემდეგ ასკვნის: „რუსთველისა და კრეტიენ დე ტრუას წარმოსახულ მიჯნურობას „შუა უზის დიდი ზღვარი“ და სიტყვის გაგრელება მიჯნურობის ამ ორი სახეობის შესაპირისპირებლად უაზრობა იქნებოდა“ (4, 258).

ელეზარ მელეტინსკი თავის ცნობილ მონოგრაფიაში „აღნიშნავს, რომ „რუსთველი, პირველ ყოვლისა, არის მხატვარი, რომელმაც შექმნა ქართული ვარიანტი შუასაუკუნეების ლექსითი რომანის კლასიკური ფორმისა“ (76, 218). მეცნიერს მოჰყავს მთელი რიგი არგუმენტებისა, რომლებითაც ადასტურებს რუსთველური სიყვარულის ცალკეულ მხარეთა მსგავსებას ტრფობის კურტუაზულ დოქტრინასთან:

1. „მიჯნურსა თვალად სიტურფე...“ - ამ ცნობილ რუსთველურ სტროფში, მეცნიერის აზრით, მოცემულია სიყვარულის ნორმატიული ეთიკა და ესთეტიკა, მთელი პროგრამა სასიყვარულო ქცევისა;

2. შეყვარებული რაინდის ქცევის ფორმები - „შორით ბნედა“, „სიყვარულის მალვა“, ქალის რისხვის „მოთმენა“;

3. რუსთველის პოემაში შეყვარებული არის სატრფოს ვასალი;

4. სიყვარული წარმართავს გმირთა ქმედებას, გვევლინება პიროვნების გამაკეთილშობილებელ ძალად;

5. რუსთველთან სიყვარული და საქმენი საგმირონი განუყოფელია და არ შეუძლიათ უერთმანეთოდ არსებობა. შეყვარებულისთვის მიცემული დავალება გამოყენებულია კურტუაზული სიყვარულის ამაღლებულობის საილუსტრაციოდ;

6. მეცნიერის თვალსაზრისით, „ვეფხისტყაოსნის“ სიყვარულის თეორია და პრაქტიკა ატარებს არაბულ-სპარსული ლიტერატურის გავლენის კვალს, მაგრამ რუსთველისეული გააზრება სიყვარულისა და რაინდობისა გაცილებით ახლოს დგას დასავლეთევროპულ კურტუაზულ იდეალებთან. სასიყვარულო გრძნობების გამოხატვას რუსთველთან, ფრანგული კურტუაზული პოეზიის მსგავსად, ახასიათებს გარკვეული სახის პირობითობა;

7. მიჯნურობა რუსთველთან არის რაინდის კურტუაზული ქცევის ეტიკეტის პოეტური გამოხატულება და, იმავდროულად, გმირთა შინაგანი სამყაროს აღწერის ენა. ამავე ენით აღიწერება სიყვარულიც, მეგობრობაც და ვასალური ერთგულებაც;

8. რუსთველის გმირები ჰარმონიული პიროვნებებია, რომელთა ხასიათებში შერწყმულია ჰეროიკული და კურტუაზული, ეპიკური და რომანტიკული საწყისები (76, 208-218).

მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს იმ განსხვავებებზეც, რომლებიც არსებობს რუსთველის პოემასა და კურტუაზულ რომანებს შორის. უმთავრესი განმასხვავებელი ნიშანი, მისი აზრით, არის ადიულტერის უგულებელყოფა. რუსთველის პოემაში მოცემული გრძნობითი სიყვარული ფიგურირებს მხოლოდ ერთ ეპიზოდში და ისიც აშკარად დაბალ ჟანრულ პლანში. გარდა ამისა,

რუსთველის პოემაში არ ხდება ისეთი ღრმა ინტერიორიზაცია კონფლიქტისა, როგორც კრეტიენის რომანებში. სწორედ ეს კონფლიქტი იწვევს მოქმედების „გაორებას“, ორსაფეხუროვანი სტრუქტურის ჩამოყალიბებას. ვეფხისტყაოსანი არ იცნობს კოლიზიურ უთანხმოებას გრძნობასა და მოვალეობას, შეყვარებულსა და მეომარს, ეპიკურ-ჰეროიკულსა და სასიყვარულო - რომტიკულ საწყისებს შორის. ყოველივე ეს, მეცნიერის აზრით, განაპირობებს რუსთველის ნაწარმოების ორიგინალურობასა და გამორჩეულობას.

ელეზარ მელეტინსკი ძალზე მკრთალ და ზედაპირულ პარალელებს ავლებს მტირალი უცხო მოყმისა და თოვლზე თვალგაშტერებული პერსეკალის ეპიზოდებს შორის, აგრეთვე ცდილობს, გარკვეულწილად დაუკავშიროს ერთმანეთს ივენის გაგიჟება და ტარიელ-ავთანდილის სიხელე. მეცნიერი აღნიშნავს, რომ სიყვარულისგან განხელება დამახასიათებელია „ვეფხისტყაოსნის“ ორივე პერსონაჟისათვის (როგორც ტარიელის, ისე ავთანდილისთვის) და რომ კრეტიენის ივენის მსგავსად, ეს არის მათი დროებითი მდგომარეობა (76, 208-218).

ჩვენთვის საინტერესო საკითხს რამდენიმე წერილი მიუძღვნა სერგეი სერებრიაკოვმა. მეცნიერის თვალსაზრისით, რუსთველის პოემაში ასახულია კურტუაზული სიყვარულის მთელი სისტემა, რომელსაც თავისი წესები და კანონები გააჩნია და რომელიც ძალზე წააგავს პროვანსელი ტრუბადურების მიერ შექმნილ სისტემას (42, 49) ნათქვამის საილუსტრაციოდ მკვლევარს შემდეგი დებულებები მოჰყავს:

1. სიყვარული აკეთილშობილებს და აღამაღლებს ადამიანს - რუსთველი, ბერნარ დე ვენტადორნელი;
2. „შორით ბნელა, შორით კვდომა..“ - შორით სიყვარულს უმდეროდა ჟოფრუა რიუდელიც.

მიუხედავად გარკვეული მსგავსებისა, რუსთველისათვის, ევროპელი ტრუბადურებისგან განსხვავებით, უცნოა სასიყვარულო კაზუისტიკა. მეცნიერის აზრით, ეს შეიძლება აიხსნას იმ ფაქტით, რომ საზოგადოებას, რომლისთვისაც წერდა ჩვენი პოეტი, აღელვებდა სულ სხვა საკითხები და პრობლემები, ვიდრე საფრანგეთის მაღალ არისტოკრატიას. კარდინალური საკითხები რუსთველის პოემისა - სიყვარული და პიროვნების თავისუფლება, სიყვარულისა და მეგობრობის ურთიერთკავშირი - არ შეიძლებოდა წამოჭრილიყო რუსთველის დროინდელი ევროპელი ტრუბადურების მიერ (82, 113-41).

ნოდარ ნათამის თვალსაზრისით, ის საერთო მომენტები, რაც რუსთველურ მიჯნურობას კურტუაზულ სიყვარულთან აკავშირებს, განპირობებულია ორი უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენით, როგორებიცაა: ა) ფეოდალური ურთიერთობანი და მის წიაღში ჩასახული ცნება „სამსახურისა“ და „ყმობისა“ (ვასალობისა); ბ) ქრისტიანული რელიგია (34, 131-154).

მეცნიერის აზრით, სიყვარულის ამ კონცეფციებს შემდეგი მოტივები აახლოებს:

1. ქალისადმი მსახურების წარმოდგენა-დავალების მოტივი;
2. მიჯნურობა არის რჩეულთა ხვედრი;
3. მიჯნურობა და პოეზია ერთმანეთს უკავშირდება;
4. სიყვარული მომწიფებულ ადამიანთა საქმეა;
5. ღმერთს სურს და სიამოვნებს რაინდული სამსახური ქალისადმი;
6. მიჯნურობის წარმოდგენა, როგორც გულების გაცვლისა.

ასეთი დამთხვევის წყაროდ მეცნიერს მიაჩნია არაბული კულტურის გავლენა როგორც საქართველოზე, ისე სამხრეთ საფრანგეთზე (32, 30-50), თუმცა, იქვე შენიშნავს, რომ სიყვარულის გრძნობის ემანსიპაციის მხრივ რუსთველი საზოგადოებისა და პოეზიის ევოლუციის სულ სხვა დონეს ეკუთვნის:

ა) სიყვარულის ადამიანური გრძნობა თავისუფალია როგორც რელიგიური თვალსაზრისისაგან, ისე სავალდებულო ფორმისგანაც;

ბ) რუსთველის პერსონაჟთა მოქმედება ამ სფეროში არაა სავალდებულო, მათი მოქმედების სავალდებულო წესი კი არ განსაზღვრავს მათი გრძნობის ხასიათს, არამედ მათი გრძნობისა და ამ უკანასკნელის მიმოქცევაზე დამოკიდებული მათი ქცევაც, რაც სიუჟეტური განვითარების ფაქტორიცაა და პოემის ერთ-ერთი თემაც;

გ) რუსთველი სწორედ სიყვარულის ფსიქოლოგიური ბუნების გაგებაში ახერხებს ყველაზე მეტი საკუთარის თქმას - ორიგინალური შტრიხების, განცდის თავისებური ვარიანტის შეტანას;

დ) რუსთველისათვის ქალის ტრფობას არა აქვს ალეგორიული პლანი. აქ მხოლოდ ერთადერთი, ნამდვილი პლანია და შესაძლო ღირსებები და როლი ქალისა - თვით სიბრძნეც კი - ამ რეალურ პლანში თავსდება (32, 159; 170-171).

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს გააფართოვოს ჩვენთვის საინტერესო საკითხის კვლევის ფარგლები - განიხილოს რუსთველის შემოქმედება შუასაუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში, კერძოდ კი, გამოავლინოს ტიპოლოგიური მიმართებანი რუსთველის „ვეფხისტყაოსანსა“ და დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანს შორის (სიუჟეტი და კომპოზიცია, იდეურ-თემატური მოტივები და სტრუქტურული ელემენტები, სიუჟეტური პარალელები, პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის პრობლემა და სხვ). ამ მიზნით საგანგებოდ შევარჩიეთ კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედება, რომელიც მსოფლიო მედიევსტიკაში მიჩნეულია კურტუაზული რომანის განვითარების მწვერვალად. ჩვენი არჩევანი, პირველ ყოვლისა, განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ კრეტიენ დე ტრუასა და რუსთველის მოღვაწეობის ხანა თითქმის ემთხვევა ერთმანეთს (XV საუკუნის მიწურული და XV საუკუნის დამდეგი), შესაბამისად, მათ თხზულებებში ასახულია ყოველივე ახალი და პროგრესული, რითაც საზრდობდა ორი დიდი ეპოქის მიჯნაზე მდგომი კაცობრიობა.

საკითხის კვლევის თანამედროვე მდგომარეობა არ გვადლევს საფუძველს, ვიფიქროთ რუსთველისა და კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედების პირდაპირ კონტაქტებსა და კავშირებზე. არსებობს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, ამგვარ „დამთხვევათა“ წყაროდ შეიძლება მივიჩნიოთ არაბული კულტურა, შემოჭრილი საქართველოში როგორც უშუალოდ, ისე სპარსული კულტურის გავლენის შედეგად, ჩრდილოეთ საფრანგეთში კი - არაბიზირებული ესპანეთის გზით (32, 45-49). ჩვენი აზრით, საერთო ტენდენციების არსებობა ამ თხზულებებში უნდა აიხსნას გვიანდელ შუასაუკუნეებში მომხდარი მსოფლმხედველობრივი თუ იდეოლოგიური ძვრებით, რომელმაც მოიტანა შეფასების სრულიად ახალი კრიტერიუმები, ახალი იდეალები, ახალი ესთეტიკა.

ამჯერად მოკლედ შევეხებით კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედების ძირითად პრინციპებს, რომლებიც სრულიად ახალი საფეხურია ევროპული რაინდული რომანის განვითარებაში და გარკვეულად უკავშირდება „ვეფხისტყაოსნის“ შესაბამის პრობლემატიკას:

1. ჯერ კიდევ თავისი პირველი რომანის დაწერამდე კრეტიენ დე ტრუა მოექცა მაღალგანვითარებული პროვანსული სამყაროს გავლენის ქვეშ, რის შედეგადაც ფრანგ პოეტთაგან პირველმა კურტუაზული ელემენტი შეაჯერა არტურის ციკლის ლეგენდებთან და წარმოაჩინა ბრიტების სამეფო კარი, როგორც საუფლო სამართლიანობისა და დახვეწილი სიყვარულისა. ამგვარი სინთეზის წყალობით ერთმანეთს მჭიდროდ გადაეჯაჭვა რაინდული საზოგადოების ჰეროიკული სული და კურტუაზული სიყვარული, შესაბამისად, ნაწარმოების ძირითად მოტივებს შორის სიყვარულმა გაბატონებული პოზიცია დაიკავა;

2. კრეტიენ დე ტრუამ იმთავითვე უარყო ლიტერატურაში გამეფებული ისტორიზმის პრინციპი და რომანის მოქმედება ბრეტონული სიუჟეტის ფონზე გაშალა, რის შედეგადაც ტექსტი გამდიდრდა ფსევდოისტორიული და ზღაპრულ - მითოლოგიური სიუჟეტებით;

3. მეფის მხატვრული სახე ავტორმა ვასალური ინსტიტუტისთვის დამახასიათებელი პრინციპების კვალობაზე ააგო და მრგვალი მაგიდის რაინდთა საკარო ცხოვრება აღნიშნული ინსტიტუტის ნორმებს დაუქვემდებარა. მართალია, მონარქის სახე გამდიდრდა წმინდა ადამიანური თვისებებით, მაგრამ ტრადიციული უძლეველობისა და განსაკუთრებულობის ატრიბუტები მაინც შეინარჩუნა;

4. ახალი შტრიხებით შეივსო რაინდის მხატვრული სახეც - გამოიკვეთა პერსონაჟის ინდივიდუალური ბუნება. ნაწარმოების ცენტრში ერთი მთავარი გმირი დადგა, შესაბამისად, ყურადღება გამახვილდა ერთ თავგადასავალსა და ერთ კონფლიქტზე;

5. განახლდა ნაწარმოების ტრადიციული სტრუქტურა, შესაბამისად, თხრობა გახდა უფრო მიმზიდველი და დინამიკური;

6. პერსონაჟის შინაგან სამყაროს, მის ხასიათსა და ქცევას დაექვემდებარა დროისა და სივრცის ფაქტორი, თუმცა, გარკვეულწილად, ხელუხლებელი დარჩა ტრადიციული შუასაუკუნეობრივი მოდელი;

7. სიუჟეტური მოტივები შეირჩა ტრადიციული კელტური და ბიზანტიური მასალის გადამუშავების შედეგად. შეძლებისდაგვარად, რეალური ელფერი მიენიჭა ზღაპრულ-ფანტასტიკურ მოტივებს;

8. კურტუაზული სიყვარულის ელემენტები ახლებურად იქნა გააზრებული;

9. გამოიკვეთა და დაიხვეწა ქალის მხატვრული სახე - ავტორმა თავისი ქალი-პერსონაჟები აღჭურვა იმგვარი თვისებებით, რომელნიც მანამდე მხოლოდ მამაკაცის მხატვრული სახისათვის იყო ნიშანდობლივი.

აი, ძირითადად, ის საკითხები, რომლითაც კრეტიენ დე ტრუამ გაამდიდრა რაინდული რომანის ტრადიციული სქემა და სათავე დაუდო ამ ჟანრის განვითარების ახალ ეტაპს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენი ნაშრომის მიზანს შეადგენს რუსთველის შემოქმედების განხილვა შუასაუკუნეების ევროპულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლას იმ პრობლემატიკის გათვალისწინებით, რომელიც არსებითი იყო საანალიზო ეპოქისა და კულტურებისთვის.

„ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურის სპეციფიკისათვის

მწერლის შემოქმედებით ოსტატობას სხვა ფაქტორებთან ერთად განაპირობებს მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკური აგებულებაც - მისი შინაგანი და გარეგანი ორგანიზაციის სრულყოფა, შემადგენელი ელემენტების შეკავშირების არატრადიციული ხერხები და ა. შ. ცნობილი ფაქტია, რომ სიუჟეტის სტრუქტურულ ელემენტთა შეფარდება განუწყვეტლივ იცვლება ჟანრების, სკოლებისა და ეპოქების მიხედვით. ყოველი სიანსლე, შეტანილი ნაწარმოების აგებულების ტრადიციულ მოდელში, განმსაზღვრელია შემოქმედის თვითმყოფადობის, ორიგინალობისა და ნოვატორობისა.

ჩვენი მიზანია, ჩამოვაყალიბოთ „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურული მოდელი, გამოვკვეთოთ სიუჟეტის შემადგენელი ელემენტები თუ მოტივები და კურტუაზულ რომანთან შეპირისპირების საფუძველზე წარმოვაჩინოთ ის საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები, რომლებიც განაპირობებს აღნიშნულ ნაწარმოებთა სტრუქტურის სპეციფიკურობას.

1. „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტისა და კომპოზიციის თავისებურებანი

ვიდრე „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტისა და კომპოზიციის განხილვას შევუდგებოდეთ, მოკლედ შევეხებით კრეტიენ დე ტრუას რომანთა სტრუქტურის სპეციფიკურ მხარეებს (მით უფრო, რომ ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რაინდული რომანის ახლებური სტრუქტურის შექმნა სწორედ მის სახელს უკავშირდება), რათა მათზე დაყრდნობით გარკვეულად გამოიკვეთოს ის ტრადიციული და ნოვატორული, რომელთა ერთობლიობაც განაპირობებს შუასაუკუნეების რომანის სიუჟეტის ორიგინალობასა და თვითმყოფადობას.

ადრეული პერიოდის რაინდული რომანების უმრავლესობა, ძირითადად, ცნობილ ისტორიულ ან მითოლოგიურ გმირთა ცხოვრებას ეძღვნებოდა („რომანი ალუქსანდრეზე“, „რომანი ბრუტუსზე“, „რომანი ტროაზე“, „რომანი თებეზე“ და ა.შ). კრეტიენ დე ტრუამ დაარღვია რომანის ტრადიციული მოდელი - „გამოაცალა“ თავის ნაწარმოებებს ისტორიული საფუძველი და მოქმედება ლეგენდარული მეფე არტურის კარზე გაშალა. მისივე სამყაროდან „შეარჩია“ ერთი ტიპური პერსონაჟი და უარყო რა მისი ცხოვრების ხანგრძლივი და სკრუპულოზური აღწერის პრინციპი, ყურადღება მხოლოდ ერთ, ხანგრძლივსა და საგულისხმო ეპიზოდზე გაამახვილა. ამგვარად, ნაწარმოების ცენტრში ერთი მთავარი გმირი აღმოჩნდა, რომლის გარშემოც კონცენტრირდა რომანის მოქმედება (77, 116-117).

კრეტიენის რომანთა სტრუქტურა იმდენად თავისებურია და თვითმყოფადი, რომ მის შესახებ ერთმანეთის გამომრიცხავი შეხედულებები არსებობს.

ელეზარ მელეტინსკის აზრით, კრეტიენის რომანებს ორსაფეხუროვანი სინტაგმატური სტრუქტურა აქვს - ყოველი მათგანი ორ ძირითად ნაწილად იყოფა, რომლებიც, თავის მხრივ, „იშლება“ უფრო მცირე შემადგენელ ერთეულებად. ესენია:

1. პროლოგი, რომელშიც მოთხრობილია გმირის წარმომავლობის შესახებ („კლიჟესი“, „პერსევალი“);

2. სიუჟეტური კვანძის შეკვრა არტურის კარზე საზეიმო თავყრილობის დროს. (თეთრ ირემზე ნადირობისას ერეკს შეურაცხყოფს უცნობი რაინდი და გმირიც მის კვალს დაადგება („ერეკი და ენიდა“); ივენი მოისმენს

კალოგრენანის მონათხრობს ბროსელანდის სასწაულებრივ წყაროზე და მის საძებრად გაეშურება („ივენი, ანუ ლომის რაინდი“); დედოფალ გინევრას იტაცებენ და შეყვარებული ლანსელოტი მიდის სატროფოს გამოსახსნელად („ლანსელოტი, ანუ ურმის რაინდი“);

3. მოქმედების განვითარება - რომანის ამ ნაწილში აღწერილია რაინდის პირველი საგმირო საქმენი და მის მიერ ქალბატონის გულის მონადირება (ერეკი იმარჯვებს რიტუალურ ორთაბრძოლაში, მოიპოვებს სამეფო მიმინოს და მასთან ერთად - ულამაზესი ქალბატონის „ტიტულს“, თავისი საცოლისათვის, წარადგენს ამ უკანასკნელს მეფე არტურის კარზე და ცოლად შეერთავს; ივენი სასტიკად დაამარცხებს წყაროს მცველს, დაქორწინდება მოკლულის ქვრივზე და დაიკავებს გარდაცვლილის ადგილს როგორც მშვენიერი ქალბატონის გულში, ასევე მის ციხე-კოშკში; ლანსელოტი გაჰყვება დედოფლის მომტაცებლის კვალს, ფორნით დაფარავს სავალი გზის ნახევარს, ორთაბრძოლაში დაამარცხებს მალეაგანს და სხვა ტყვეებთან ერთად გაათავისუფლებს გინევრას).

რომანის პირველი ნაწილი, ელეზარ მელეტინსკის აზრით, ძალზე წააგავს სადევმძირო ზღაპარს და „საკუთრივ რომანის“ ერთგვარი „შესავლის“ როლს ასრულებს. პირველი ნაწილიდან მეორეზე გადასვლა ხასიათდება კონფლიქტური სიტუაციის წარმოშობით, რომელიც ე. წ. საკვანძო წერტილია რომანის მეორე ნახევრისა. მოქმედების განვითარება აქ გარკვეულ მიზანს ისახავს, რასაც მიყვებართ კონფლიქტის გადაჭრის, ანტინომიის ჰარონიზაციისა და გმირის ეპიკურად მთლიანი პიროვნების აღდგენისაკენ.

რომანის მეორე ნაწილის პირველ ნახევარს მეცნიერი პირობითად „კონფლიქტურს“ უწოდებს, ვინაიდან აქ წარმოდგენილია ძირითადი წინააღმდეგობა კრეტიენის რომანებისა - ოპოზიცია სიყვარულსა და რაინდულ მოვალეობას შორის, რაც განაპირობებს რომანის „მთავარი კონფლიქტის“ წარმოშობას (ცოლზე უზომოდ შეყვარებულ ერეკს აღარ ახსოვს რაინდული მოვალეობანი, რაც იწვევს როგორც ორდენის რაინდების, ისე მეუღლის უკმაყოფილებას; საგმირო თავგადასავლებით გართულ ივენს ავიწყდება ცოლისადმი მიცემული ფიცი და დათქმული ვადისთვის შინ არ ბრუნდება; ლანსელოტის ყოყმანით აღშფოთებული გინევრა ცივად მიიღებს თავის რაინდს. ლანსელოტი სასოწარკვეთილია).

რომანის მეორე ნაწილის მეორე ნახევარში აღწერილია გმირის ხანგრძლივი მოგზაურობა საბოლოო მიზნის მისაღწევად, ანუ კონფლიქტის გადასაჭრელად. რომანის სწორედ ამ მონაკვეთში ხორციელდება მთავარი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნა, მისი ხასიათის ევოლუცია (ერეკი მიემგზავრება თავგადასავალთა საძებრად და თან მიჰყავს ენიდაც. გზადაგზა იგი ამარცხებს ყაჩაღებს, მეტოქეებს ჩაუშლის ენიდას მოტაცების გეგმას და შეურიგდება მეუღლეს; შეშლილი ივენი უმიზნოდ დაეხეტება უკაცრიელ ადგილებში. მას შემდეგ, რაც იგი ფერია მორგანას მალამოთი განიკურნება, რაინდი ძალისხმევას არ იშურებს თავისი მივიწყებული სახელის აღსადგენად. ლომის დახმარებით ივენი ამარცხებს სასიძოვებს, ათავისუფლებს ლუნეტას და იბრუნებს მეუღლის კეთილგანწყობასა და სიყვარულს; ლანსელოტი ცდილობს დაუმტკიცოს გინევრას თავისი ერთგულება. იგი სატროფოს ბრძანებით მარცხდება მალეაგანთან ორთაბრძოლაში, მაგრამ საბოლოოდ სძლევს მას, თუმცა მალეაგანი მზაკვრობით მაინც მოახერხებს ლანსელოტის დატყვევებას. აქ რომანი წყდება).

ე. მელეტინსკის აზრით, რომანის ჟანრული სპეციფიკა სწორედ ამ ნაწილში მჟღავნდება. მიზანი მიღწეულია, კონფლიქტი - გადაჭრილი. ყოველივე ეს კი შესაძლებელი ხდება გმირის არსებაში გამეფებული შინაგანი კოლიზიების დაძლევის საფუძველზე (76, III-III).

განსხვავებული თვალსაზრისი გააჩნია კრეტიენის რომანთა სტრუქტურის შესახებ ანდრეი მიხაილოვს. იგი ყოველ რომანში სამ შემადგენელ ნაწილს გამოჰყოფს: პირველ, „იდილიურ ნაწილში“, მოთხრობილია გმირის ყმაწვილურ სიყვარულზე, რომელსაც აგვირგვინებს მდიდრული ქორწილი. რომანის ამ ნაწილს მეცნიერი „მცირე რომანს“ უწოდებს.

მეორე ნაწილი ერთგვარი დასაწყისია „დიდი რომანისა“. აქ ისახება კონფლიქტური სიტუაცია და მოქმედების შემდგომი განვითარება მის „განმუხტვას“ ემსახურება. ეს ნაწილი შეიძლება სიუჟეტის განვითარების გარდატეხის წერტილადაც მივიჩნიოთ. მწერალს ისე მოულოდნელად „შემოაქვს“ რომანში კონფლიქტი, რომ მოქმედების განვითარებისას არც კი იგრძნობა ზემოთმოყვანილი ოპოზიციის არსებობა, არც კონფლიქტის წარმოშობის რაიმე მიზეზი ჩანს, თუმცა ნაწარმოების პირველ ნაწილში ავტორი შინაგანად ამზადებს მკითხველს ამ კონფლიქტისათვის და თანდათანობით „მიჰყავს“ მისკენ.

მესამე ნაწილში ხდება განხორციელება რომანის ძირითადი იდეისა. ნაწარმოების ამ მონაკვეთში გმირი წინააღმდეგობათა გადალახვის შედეგად აღასრულებს თავის ადამიანურ მოვალეობას - იქმს სიკეთეს (ერეკი ამარცხებს ჯადოსნური ბადის მცველს, რითაც შვება მოაქვს მთელი სამეფოსათვის; ივენი ათავისუფლებს ტყვეებს, რომლებიც იტანჯებიან თავიანთი უღმობელი პატრონის უღელქვეშ და კოცონზე დაწვისაგან იხსნის ლუნეტას; ლანსელოტი მალეგანის ტყვეობიდან გამოიხსნის არტურის ქვეშევრდომებს და დედოფალ გინევრას).

კრეტიენის ყოველი რომანი ბოროტების დათრგუნვით, ბოროტ საწყისზე კეთილის გამარჯვებით სრულდება. ეს უკანასკნელი კი დამაგვირგვინებელია რომანის სიუჟეტისა (77, 118-122).

Joseph Reason-იც იცავს კრეტიენის რომანთა სამ სტრუქტურულ ნაწილად დაყოფის პრინციპს: 1. გმირის სასიყვარულო თავგადასავლები, რომლებიც ქორწინებით სრულდება; 2. გმირის უნებლიე შეცდომა და ამის გამო ბედნიერების დაკარგვა; 3. გმირის მიერ დაკარგული ბედნიერებისა და სიყვარულის მოპოვება.

მეცნიერის თვალსაზრისით, კრეტიენ დე ტრუა „სამად დაყოფის“ პრინციპს იყენებს არა მარტო რომანის სტრუქტურის აგებისას, არამედ მოტივთა შერჩევა - გადამუშავების და ენობრივი სტილის დახვეწის მიზნითაც (97, 14).

მიუხედავად ზემოთმოყვანილ თვალსაზრისთა სხვადასხვაობისა, შევეცდებით, რამდენიმე პუნქტად ჩამოვყალიბოთ ის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც განმსაზღვრელია რომანის კრეტიენისეული სტრუქტურის სპეციფიკისა:

1. კრეტიენის რომანები აგებულია ორსაფეხუროვანი სტრუქტურის პრინციპზე - ნაწარმოებში შეიძლება გამოიყოს სტრუქტურული ერთეულები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ე. წ. „მცირე“ და „დიდი“ რომანს;

2. კრეტიენის რომანთა სტრუქტურა წრიულია - ემთხვევა რა ერთმანეთს მოქმედების განვითარების საწყისი და საბოლოო წერტილები;

3. ნაწარმოებთა სტრუქტურული მთლიანობა მიღწეულია კომპოზიციურ ელემენტთა სათანადოდ შერჩევისა და განლაგების ხარჯზე. რომანის დასაწყისში ჩასახული კონფლიქტური სიტუაცია ღრმავდება ცენტრალურ ნაწილში და მთლიანად „ამოიწურება“ ფინალში. ნაწარმოების სიუჟეტური ქარგა აგებულია ერთი ძირითადი იდეის - სიკეთის ქმნისა და კეთილის ბოროტზე გამარჯვების საფუძველზე.

ყოველივე ზემოთქმული მეტ-ნაკლებად მიემართება „ვეფხისტყაოსანს“ (რაც, ალბათ, ეპოქის საერთო ტენდენციებით უნდა აიხსნას), თუმცა, იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ რომანის სტრუქტურა გარკვეული სპეციფიკურობით ხასიათდება და სრულიად ახალ საფეხურს წარმოადგენს შუასაუკუნეების ლიტერატურაში.

კრეტიენ დე ტრუას რაინდული რომანებისაგან განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსანი“ არ იცნობს კოლიზიურ უთანხმოებას გრძნობასა და მოვალეობას, შეყვარებულსა და მებრძოლს შორის. აქედან გამომდინარე, აქ არ ხდება ისეთი ღრმა ინტერიორიზაცია კონფლიქტისა, როგორსაც კრეტიენის რომანებში ვაწყდებით. სწორედ ეს შინაგანი კონფლიქტი იწვევს კურტუაზულ რომანში მოქმედების „გაორებას“, ორსაფეხუროვანი სტრუქტურის ჩამოყალიბებას“ (76, 214-115).

„ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურა ერთიანია და განუყოფელი, თხრობის რიტმი - დინამიკური და უწყვეტი. პოეტი თავს არიდებს ბრძოლათა, ტურნირთა და მოგზაურობათა ხანგრძლივ, სკრუპულოზურ აღწერას. მათ ნაცვლად შემოაქვს ის ეპიზოდები, რომლებიც აუცილებელია რომანის სიუჟეტური მწკრივის შესავსებად. მოტანილი პასაჟები არის მეტად ლაკონური, მაგრამ, ამავე დროს, ამომწურავი და მაქსიმალურად ინფორმაციული. რუსთველი არასოდეს უბრუნდება ერთხელ უკვე განხილულ ეპიზოდს, არამედ ამოწურავს რა მთლიანად, დინამიკურად ინაცვლებს მომდევნოზე. ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ თითო ეპიზოდს „ვეფხისტყაოსნიდან“ და კრეტიენ დე ტრუას „ლანსელოტიდან“.

დაჭრილი, მაგრამ დედოფალი გინეერას სიყვარულით აღსავსე ლანსელოტი აურაცხელი მაყურებლის თანდასწრებით შეებრძოლება მალეაგანს და სასტიკ დამარცხებას აგემებს მას. ასე რომ, ეს უკანასკნელი იძულებული ხდება, შეასრულოს რომანის დასაწყისში წამოყენებული პირობა, გაათავისუფლოს მოტაცებული დედოფალი, მაგრამ გორის მიწის უფლისწული გატეხს სიტყვას და მოითხოვს ორთაბრძოლის ერთი წლით გადადებას. ამრიგად, მწერლის მიერ დაწვრილებით აღწერილი ორთაბრძოლა კვლავ უნდა განმეორდეს ნაწაროების ფინალურ ნაწილში. ორთაბრძოლის დასრულების შემდგომ დედოფლის მიერ შერისხულ, სასოწარკვეთილ და უიარაღო ლანსელოტს გორის მიწის ბინადრები შეიპყრობენ და დაატუსაღებენ. მას ტყვეობიდან გამოიხსნის მეფე ბადემაგუ, მაგრამ გაივლის ხანი და გოვენის ძებნაში გართულ რაინდს კვლავ გორის მიწის სენეშალი ჩაიგდება ხელში. ძალზე საპასუხისმგებლო ტურნირში მონაწილეობის მისაღებად ჩვენს რაინდს დროებით ათავისუფლებენ, რათა ტურნირის დასრულებისთანავე, დაპირებისამებრ, იგი კვლავ დაუბრუნდეს ტყვეობის ადგილს და ეძებოს ახალი გზები და ხერხები სატრფოსთან შესაყრელად. სამწუხაროდ, აქ თხრობა წყდება და მკითხველისთვის სამუდამოდ უცნობი რჩება რომანის ფინალის კრეტიენისეული ჩანაფიქრი (რომანი დაასრულა გოდფრუა დე ლანიმ). ერთი რამ ცხადია - დატუსაღების, თავის გამოხსნისა და ხელმეორედ დატყვევების სცენის არაერთგზის განმეორება ზედმეტად ტვირთავს რომანის სიუჟეტს და ერთგვარი დისონანსი შეაქვს ნაწარმოების კომპოზიციურ მთლიანობაში.

როგორც ვხედავთ, რომანის დასაწყისში ჩასახული კონფლიქტი არათუ გადაიჭრება ლანსელოტ-მალეაგანის ორთაბრძოლით, არამედ ხელოვნურად ჭიანჭურდება და მისი დასრულება მხოლოდ ნაწარმოების ფინალშია მოსალოდნელი.

„ლანსელოტისაგან“ განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსანის“ სიუჟეტი გაცილებით დინამიკურია. რომანის დასაწყისშივე შეკრული კვანძი - უცხო მოყმის გამოჩენა და მისი სასწაულებრივი გაუჩინარება - მოქმედების განვითარებისას ორგანულად ერწყმის ტარიელის თავგადასავალს და, ასევე, ბუნებრივად „გადააჯაჭვება“ ქაჯთა მიერ მოტაცებული ნესტან-დარეჯანის ისტორიას. მკითხველი შინაგანად გრძნობს, რომ ტარიელის ტრაგედიაც და მისი ვეფხისტყაოსნობაც დასრულდება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც რაინდები მიაგნებენ დაკარგული ნესტანის ადგილსამყოფელს და მას ტყვეობიდან გამოიხსნიან.

მართლაც, მოქმედების განვითარება ლოგიკურ დასასრულს აღწევს ქაჯეთის ციხის აღებისა და ნესტან-ტარიელის ქორწილის ეპიზოდში, თუმცა სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს ცდები „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი გაგრძელების, „ინდო-ხატაელთა ამბის“, პოემის ორგანულ ნაწილად გამოცხადებისა და, შესაბამისად, ნაწარმოების ფინალის ხელოვნურად „გადაწვევისა“ ამ „ამბის“ ბოლოს. განსახილველი საკითხის გარშემო პოლემიკა დღემდე გრძელდება, ამიტომ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ „ინდო-ხატაელთა ამბის“ „ვეფხისტყაოსნის“ ორგანულ ნაწილად გამოცხადების წინააღმდეგ ყველაზე დამაჯერებელ არგუმენტად გამოდგება ამ ეპიზოდის შეუთანხმებლობა „პოემის მთლიან სხეულთან“ (4, 41), რაც, ბუნებრივია, არღვევს რომანის შეკრულ და მკაცრად ორგანიზებულ სტრუქტურას, ადრე უკვე აღწერილი სცენებისა თუ პასაჟების განმეორება კი (არას ვამბობთ აშკარად დამახინჯებულ რუსთველურ ტაეპებზე) ეწინააღმდეგება რუსთველის შემოქმედებით პრინციპებს და „უთუოდ გამორიცხავს მის ავტორობას“ (4, 425).

ამის საკითხთან დაკავშირებით უცილობლად უნდა გავითვალისწინოთ სიუჟეტის „წრიულობის“ პრინციპიც, რაც მდგომარეობს რომანის საწყისი და საბოლოო წერტილების თანხვედრაში. უნდა ითქვას, რომ ეს ტენდენცია აშკარად არის გამოკვეთილი რუსთველის პოემაში - ნაწარმოები იწყება არაბეთის სამეფო კარზე და იქვე უნდა დასრულდეს.

როგორც სიუჟეტის განვითარება გვიჩვენებს, ქაჯეთის ციხის დამხობის შემდგომ გამარჯვებული გმირები როსტევან მეფეს ეახლებიან. მართალია, ნესტანის ტყვეობიდან გამონსნით სრულდება ვეფხისტყაოსანი მოყმის ტრაგედია, მაგრამ კონფლიქტის საბოლოო გადაჭრისთვის აუცილებელია, ავთანდილსაც „მიხვდეს მისი საწადელი“. არაბეთის მეფის კარზე გადახდილი უზარმაზარი ქორწილით საწადელს ეწევა „ვეფხისტყაოსნის“ ორივე გამიჯნურებული წყვილი, წარმატებით დაგვირგვინდება რომანის ძირითადი პრინციპი - კეთილის ბოროტზე გამარჯვება.

ასე რომ, „ინდო-ხატაელთა ამბავი“, ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა გაგრძელებანი, მხოლოდ ამძიმებს რომანის სიუჟეტს, ხელოვნურად „აჭიანურებს“ მის დასასრულს და აშკარად ინტერპოლატორის კალამს ეკუთვნის.

ისევე როგორც კრეტიენის რომანებს, რუსთველის „ვეფხისტყაოსანსაც“ საფუძვლად უდევს სიკეთის არსობისა და ბოროტების უარსობის იდეა - „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“. ამ იდეით არის გაჟღენთილი რომანის სიუჟეტი დასაწყისიდან ფინალამდე. მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდების მსგავსად, რუსთველის „სამი გმირი“, „სამი მნათობიც“, უპირველეს ყოვლისა, ბოროტებასთან მორკინალი რაინდებია. სიუჟეტის განფენა ერთი ძირითადი იდეის გასწვრივ მთავარი ფაქტორია ნაწარმოების სტრუქტურული მთლიანობის მისაღწევად.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შევეცდებით, ჩამოვაყალიბოთ „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურის ჩვენეული მოდელი:

1. კვანძის შეკვრა

ნადირობისას როსტევან მეფე და მისი სპასპეტი, ავთანდილი, წყლის პირას მჯდომ, ცხარე ცრემლით მტირალ უცხო მოყმეს დაინახავენ და მისი ვინაობის შესატყობად მონას გაგზავნიან. როსტევანის შიკრიკი ვერაფერს შეასმენს ფიქრებში წასულ ჭაბუკს. განრისხებული მეფე უცნობის შესაპყრობად თორმეტ მონას გაგზავნის. მათი აბჯრის ჩხრიალი მეყსეულად გამოაფხიზლებს რაინდს - იგი ზე წამოიჭრება, დახოცავს მის დასატყვევებლად „ხელ-გამართულ“ მონებს, სასტიკად გაუსწორდება როსტევანის ლაშქარსაც და მხოლოდ მას

შემდეგ, რაც მდევარში ხელმწიფეს შეიცნობს, უკვალოდ გაქრება. ეს ილუმალებით მოცული შემთხვევა გახდება მიზეზი როსტევანისა და თინათინის „დაღრეჯისა“, რასაც მოჰყვება ერთი წლის განმავლობაში უცხო მოყმის „ოთხთავე ცისა კიდეთა“ უშედეგოდ ძებნა და თინათინის მიერ თავისი მიჯნურის გაგზავნა „უცხოსა და საკვირველი ყმის“, საძებნელად.

როგოც ვხედავთ, არაბეთის სამეფო კარზე უცხო მოყმის გამოჩენით იკვრება სიუჟეტური კვანძი და რომანის შემდგომი მოქმედება სწორედ ამ კვანძის გახსნას ემსახურება.

აქვე ხდება ჩასახვა გარკვეული კონფლიქტური სიტუაციისა (მას პირობითად „მცირე კონფლიქტი“ შეიძლება ვუწოდოთ), რაც, უდავოდ, განპირობებულია „დაძალულის“, „დაფარულის“ წვდომის სურვილით და შედეგად მიჯნურთა ხანგრძლივი განშორება მოჰყვება.

კრეტიენ დე ტრუას რომანების პირველი ნაწილიც მთლიანად ეძღვნება გმირის სწრაფვას ილუმალის შეცნობისა და დაფარულის შემეცნებისაკენ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ეპიზოდები გარკვეულწილად „ეხმინება“ რომანის მაგისტრალურ ხაზს, მაინც ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებს და ამოიწურება კიდევ ე. წ. „მცირე რომანის“ ფარგლებში (ერეკი ამარცხებს უცხო რაინდს ძალზე პრესტიჟულ ტურნირში; ივენი მიაკვლევს სასწაულმოქმედ წყაროს და მისი მცველიც კი გახდება; ლანსელოტი მრავალი სიმნელის გადალახვის შემდგომ მიაღწევს „გორის მიწას“ და შეებრძოლება მალეაგანს).

რაც შეეხება „ვეფხისტყაოსნის“ ე.წ. „მცირე კონფლიქტს“, ის ორგანული ნაწილია პოემის სიუჟეტისა და, შესაძლოა, ნაწარმოების „ცენტრალური კონფლიქტის“ საწყის ეტაპადაც მივიჩნიოთ. საქმე ისაა, რომ „მცირე კონფლიქტის“ გადასაჭრელად მხოლოდ უცხო მოყმის ვინაობის შეტყობა როდი კმარა. ძირითადი ამ კონფლიქტში თინათინის და ავთანდილის განშორებაა, რომელსაც ბოლო მოეღება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დასრულდება ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის ტრაგედია. ამრიგად, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ ნაწილში ჩასახული კონფლიქტური სიტუაცია ლოგიკურ დასასრულს ვერ მიაღწევს მანამ, ვიდრე არ გადაიჭრება პოემის ძირითადი კონფლიქტი და არ განხორციელდება რომანის მთავარი იდეა - „ბოროტსა სძლია კეთილმან“.

„ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის სპეციფიკურობა შეიძლება აიხსნას რომანში ერთდროულად ორი ძირითადი პერსონაჟის - ტარიელისა და ავთანდილის - არსებობით. ორია გმირი - ორია კონფლიქტი („მცირე“, თუ „ცენტრალური“), შესაბამისად, რომანის ფინალური აკორდიც ორივე მათგანის გადაჭრის შედეგად უნდა გაჟღერდეს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, პოემაში ორი ამბავია მოთხრობილი - ინდოეთისა და არაბეთისა, თუმცა აღნიშნულია, რომ ისინი „ერთმანეთთან შეტად მჭიდროდ არიან გადახლართულნი, რაც განაპირობებს „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის ერთიანობას“ (4, 81).

ჩვენი აზრით, პოემის სიუჟეტის დაყოფა ორ ამბად არ უნდა იყოს სწორი (თანაც ისიც გასათვალისწინებელია, რას გულისხმობს მკვლევარი ამ ტერმინის ქვეშ. „ვეფხისტყაოსანში“ მოთხრობილია არაერთი ამბავი: ამბავი არაბთა მეფე როსტევანისა, ფატმანისა, მეკობრეებისა, თუმცა ყოველი მათგანი ერთი, მთლიანი სიუჟეტიური ხაზის შემადგენელი რგოლია. ჩვენ კი „ამბავში“ ვგულისხმობთ იმასვე, რასაც თავად რუსთველი - რომანის ფაბულას). მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“, რაინდული რომანებისაგან განსხვავებით, ორი გმირია, აქ მაინც მოთხრობილია ერთი „ამბავი“ - „ამბავი“ ვეფხისტყაოსანი

მოყმის, ტარიელისა. რაც შეეხება არაბეთის სამეფო კარის „ამბავს“, ის ორგანული ნაწილია რომანის ძირითადი სიუჟეტური ხაზისა და ასრულებს ერთგვარი ფონის ფუნქციას ნაწარმოების ძირითადი მოქმედების გასაშლელად. ამ მიზანს ემსახურება ავთანდილის მოგზაურობაც, რომლის ყოველი ეტაპი სწორედ ვეფხის ტყავით შემოსილ რაინდთანაა დაკავშირებული. ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტარიელის თავგადასავალი ძირითადი სიუჟეტური ხაზია „ვეფხისტყაოსნისა“ და ამ სიუჟეტურ ძაფზე უდიდესი ოსტატობითაა „ასხმული“ ე. წ. შენაკადური ეპიზოდები. ყოველივე ეს კი ქმნის პოემის მკაცრად ორგანიზებულ, შეკრულ კომპოზიციას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კრეტიენის რომანების პირველ ნაწილში (ე.წ. „მცირე რომანში“) მოთხრობილია რაინდის სასიყვარულო თავგადასავლებისა და ბედნიერი ქორწინების შესახებ. რომანის ეს მონაკვეთი საკმაოდ ფართო მოცულობისაა და სიუჟეტის განვითარებაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება (ცნობილია, რომ კურტუაზულ რომანში თანაბარი ადგილი ეთმობა ორივე ავანტიურას - როგორც სამოგზაუროს, ისე რომანტიკულს).

კრეტიენის რომანებისგან განსხვავებით, რომელთა სიუჟეტის მნიშვნელოვანი ნაწილი ბრძოლით მოპოვებული და შემდგომ დაკარგული სიყვარულის დაბრუნებას ეძღვნება, „ვეფხისტყაოსანში“ გადმოცემულია ადამიანის დაუოკებელი სწრაფვა თავისი ამქვეყნიური იდეალის მისაღწევად, სიყვარულთან „მისახლებლად“. მიჯნურთა შეყრა და მათი ქორწინება არის ლოგიკური დასასრული ნაწარმოებისა, მაშინ როდესაც კრეტიენის რომანთა უმრავლესობაში უკვე დაქორწინებული რაინდის თავგადასავლებია მოთხრობილი.

თუ „ერკისა“ და „ივენის“ დასაწყისში ჭაბუკი რაინდების გამიჯნურების ამბებია გადმოცემული, რასაც თითქმის მთელი „მცირე რომანი“ უჭირავს, „ვეფხისტყაოსანში“ იმთავითვე სამიჯნურო ამბით იწყება - რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, ავთანდილი, ნაწარმოების დასაწყისშივე როსტევანის ასულის, თინათინის, მიჯნურად წარმოგვიდგება. მის პიროვნულ პორტრეტში, რომელიც ძალზე ლაკონური, მაგრამ მრავლისმეტყველია, იმთავითვე გაკეთებულია აქცენტები ავთანდილის დამოკიდებულებაზე თავისი „პატრონის“ ასულთან: „მას თინათინის გონება ჰკლვიდის წამწამთა ჯარისა“. ეს ფრაზა დასრულებულ სახეს ანიჭებს ავთანდილის რუსთველისეულ პორტრეტს - ჭაბუკი რაინდი არის სპასპეტი, ამირ სპასალარის ძე (რაც მეტყველებს მის მაღალ საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და სამხედრო სიქველზე), „საროსა მჯობი“, „მსგავსი მზისა და მთვარისა“ (სილამაზე კი მიჯნურის უმთავრესი ატრიბუტია) და, ამავე დროს, თინათინის მიჯნურიც: „მას თინათინის გონება ჰკლვიდის წამწამთა ჯარისა“.

რომანის მეორე მთავარი გმირი, ტარიელიც, ნაწარმოების დასაწყისშივეა გამიჯნურებული („მდულრად ანატირ ცრემლს“ ის სწორედ მიჯნურობის გამო ღვრის), ოღონდ, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მიხედვით, მკითხველს ამის შესახებ წარმოდგენა მოგვიანებით ექმნება. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის ორიგინალურობას. რომანში გამოირიცხულია ყოველგვარი ტავტოლოგია, კომპოზიციურიც კი: ნაწარმოების ორივე იდეალური პერსონაჟი სხვადასხვა გზით უნდა მივიდეს თავის საბოლოო მიზნამდე, შესაბამისად, მათი „წარდგენაც“ მკითხველისადმი სხვადასხვაგვარად ხდება (თუ რომანის დასაწყისში ავთანდილის გარშემო ერთგვარი „იდილიური გარემოა“ შექმნილი და მის „უღრუბლო“ სიყვარულს ამ ეტაპზე საგანგებო ხაზგასმა არ ესაჭიროება, ტარიელის პიროვნება იმთავითვე ტრაგიზმით არის მოცული და ამ ტრაგიზმის გასამძაფრებლად რომანის შემდგომ ნაწილებში აუცილებელი ხდება მისი თავგადასავლის გადმოცემა, რასაკვირველია, გამიჯნურების ეპიზოდის ჩართვით).

ამჯერად კი, ნაწარმოების პირველ ნაწილში, ტარიელი მხოლოდ იდუმალებით მოცული უცხო მოყმა, რომლის გამოჩენა და მოულოდნელი გაუჩინარება „კრავს“ ნაწარმოების სიუჟეტურ კვანძს და თხრობას მეტ სიმძაფრესა სძენს.

2. მოქმედების განვითარება

ევროპული რაინდული რომანების მსგავსად, „ვეფხისტყაოსნის“ ეს ნაწილიც გმირის ხანგრძლივ მოგზაურობას ეძღვნება და მკითხველი „ცენტრალური კონფლიქტის“ ჩასახვამდე მიჰყავს. თუმცა, გარკვეული ხასიათის განსხვავებებს აქაც ვაწყდებით, რაც ისევ და ისევ ამ ნაწარმოებთა სტრუქტურის სპეციფიკურობით უნდა აიხსნას. რაინდულ რომანში კონფლიქტის წარმოშობას წინ უძღვის გმირის მიერ თავგადასავალთა ძიება, სატრფოს გულის მოსანადირებლად ჩადენილი საგმირო საქმენი და გმირის ქორწინება. ხანგრძლივი და ფათერაკებით აღსავსე მოგზაურობა აღწერილია კონფლიქტური სიტუაციის შემდეგაც, ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი თითქმის შეჭრილია მოქმედების განვითარებაში და გმირის ცხოვრებას ორ ნაწილად ჰყოფს - კონფლიქტამდე და კონფლიქტის შემდეგ. თუ ამ ორი ნაწილიდან პირველს პირდაპირ მივყავართ კონფლიქტის წარმოშობამდე, მეორე ეძღვნება მისი „გადაჭრას“ და დასრულებას.

„ვეფხისტყაოსნის“ „ცენტრალური კონფლიქტი“ ნესტან-დარეჯანის უგზო-უკვლოდ გადაკარგვასთან არის დაკავშირებული. უცხო მოყმის საძებრად გამგზავრებული ავთანდილი სამი წლის ხეტიალის შემდეგ უახლოვდება ტარიელის ადგილსამყოფელს და ერთგვარად „მიჰყავს“ მკითხველი ძირითად კონფლიქტთან შესაჯახებლად. რუსთველი ჩვეული ლაკონურობით აღწერს ავთანდილის ხანგრძლივ და ფათერაკებით აღსავსე მოგზაურობას, ვინაიდან მისი „გზა“ სწრაფად უნდა მიუახლოვდეს და შეუერთდეს რომანის მაგისტრალურ ხაზს - ტარიელის თემას. კრეტიენის რომანების მსგავსად, ტარიელის თავგადასავლის შეტყობის შემდგომ ავთანდილიც აგრძელებს მოგზაურობას, მაგრამ არა ფათერაკთა და საგმირო საქმეთა საძიებლად, არამედ კონკრეტული მიზნის მისაღწევად - ნესტანის ადგილსამყოფლის მოსაკვლევად. თუ კრეტიენის რომანთა ე. წ. „მცირე კონფლიქტი“ ამოიწურება ნაწარმოების პირველივე ნაწილში და მწერალი მოქმედების განვითარებისას აღარ უბრუნდება მას (განსხვავებას ამ თვალსაზრისით მხოლოდ „ლანსელოტი“ გვიჩვენებს), „ვეფხისტყაოსნის“ „მცირე კონფლიქტი“ მჭიდრო კავშირშია „ძირითადთან“ და მისი „გადაჭრა“ შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ამ უკანასკნელის გადაწყვეტის შემდგომ. ასე რომ, რაინდული რომანის კონფლიქტამდელი ნაწილის სიმძაფრეს ერთგვარად „ანელებს“ გმირის მოგზაურობის იდილიური დასასრული, მაშინ როდესაც „ვეფხისტყაოსანში“, კვანძის შეკვრიდან მოყოლებული, კონფლიქტი უფრო და უფრო მძაფრდება და კულმინაციას ტარიელის მონათხრობში აღწევს.

3. კონფლიქტი

კრეტიენის რომანებში კონფლიქტის წარმოშობას განაპირობებს ოპოზიცია რაინდულ მოვალეობასა და სიყვარულს შორის, რასაც მოსდევს მიჯნურთა ხანგრძლივი განშორება. როგორც ზემოთ ვნახეთ, მიზეზი ამ კონფლიქტისა,

ერთი შეხედვით, მეტად ბანალურია, თუმცა მთელი სიმძაფრით არის გადმოცემული გმირის შინაგანი განცდები და მისი დაუოკებელი სწრაფვა კონფლიქტის გადასაჭრელად და იდილიური ყოფის დასაბრუნებლად.

„ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრალურ კონფლიქტს მეტად ღრმა და სერიოზული საფუძველი აქვს - ტარიელსა და მის მიჯნურს შორის მოულოდნელად შეიჭრება მესამე პირი, ხვარაზმშს ძე. სიტუაციისა ამდაფრებს ისიც, რომ საძულველ მეტოქეს „ზურგს უმაგრებს“ ინდოეთის მბრძანებელი, ფარსადან მეფე. სასიძოს ჩამოსვლა საფრთხეს უქმნის არა მარტო ტარიელისა და ნესტანის სიყვარულს, არამედ ინდოეთის სუვერენობასაც. შეყვარებულები იღებენ მტკიცე (თუმცა ერთობ საჩოთირო) გადაწყვეტილებას - ტარიელი კლავს ხვარაზმშას ძეს და თავიდან იშორებს სახიფათო მეტოქეს. მაგრამ კონფლიქტური სიტუაცია ამით არათუ „იმუხტება“, არამედ უფრო იძაბება კიდევ და ნესტან-დარეჯანის მოტაცებასთან ერთად კულმინაციას აღწევს. სატრფოს უშედეგო ძებნით გაშმაგებული ტარიელი განერიდება კაცთა მოღვმას და ველად გაიჭრება.

როგორც ვხედავთ, ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტი, რომელიც ტარიელის მონათხრობით მჟღავნდება, ერთგვარად „შეჭრილია“ პოემის სიუჟეტში და მის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ავთანდილთან საუბრისას, თავისი თავადასავლის მოთხრობამდე, ტარიელი იხესენებს მკითხველისათვის უკვე კარგად ცნობილ ნადირობის ინციდენტს და ამით ერთგვარად „უბრუნდება“ ნაწარმოების საწყის წერტილს - უცხო მოყმის ეპიზოდს. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს პოემის კომპოზიციურ მთლიანობას და მის ცალკეულ ელემენტთა უცილობელ კავშირს.

4. კვანძის გახსნა

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის განვითარებას თანდათანობით მივყავართ პოემის ლოგიკურ დასასრულამდე, ფინალამდე, სადაც უნდა გადაიჭრას ე. წ. „ცენტრალური კონფლიქტი“ და განხორციელდეს პოემის ძირითადი იდეა. ეს მიზანი მიიღწევა მოგზაურობის მოტივის (ავანტიურის) წინ წამოწევით, ნაწარმოების მთავარ გმირთა შინაგან ბუნების გახსნით, მათი ხასიათის სპეციფიკური მხარეების ჩვენებით (ამ თვალსაზრისით, „ვეფხისტყაოსნისა“ და კრეტიენის რომანებს შორის არსებითი განსხვავება არ შეინიშნება).

ერთფეროვნების დასაძლევად და თხრობისთვის მეტი დინამიზმის მისანიჭებლად „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ამდიდრებს პოემის სიუჟეტს სხვადასხვა შენაკადური თემითა თუ ეპიზოდით, რომელთა შორისაც არ მოიძებნება არცერთი, პირდაპირი კავშირი რომ არ ჰქონდეს ნაწარმოების მაგისტრალურ ხაზთან და არ ემსახურებოდეს ცენტრალური კონფლიქტის გადაჭრას (მაშინ, როდესაც კრეტიენის ზოგიერთ რომანში გმირის ფათერაკები მხოლოდ იმდენად უკავშირდება სიუჟეტის მაგისტრალურ ხაზს, რამდენადაც „ამდიდრებს“ რაინდის საგმირო საქმეთა ნუსხას და აახლოვებს მას სანუკვარ მიზანთან - სატრფოს კეთილგანწყობის მოპოვებასთან. იმავდროულად, მისი გმირული ძალისხმევა მიმართულია ბოროტების აღსაკვეთად და სიკეთის დასამკვიდრებლად. სწორედ ამ კეთილშობილური ქმედებით იხვეჭს იგი სწორუბოვარი რაინდის სახელს).

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის განვითარება კულმინაციას აღწევს იმ მომენტში, როდესაც ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდება „კეთილი“ და „ბოროტი“, განსაზოვნებული „სამი გმირის, სამი მნათობისა“ და ქაჯეთის ციხის მხატვრულ სახეებში (ჩანს, რომ „მნათობის“ მეტაფორა რომანში ოდენ სილამაზის აღსანიშნავად როდია გამოყენებული, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, „ბნელის“ ანტიპოდად გვევლინება). უფლის რწმენით შთაგორებული ადამიანის სიბრძნე,

გონიერება და ნებისყოფა ამხობს ბოროტების საუფლოს და „არდაზრულ ვარდს“ კვლავ კაცთა შორის ამკვიდრებს.

ნესტანის გათავისუფლება „გადაჭრის“ რომანში არსებულ ყველა კონფლიქტს - დასრულება ტარიელის ტრაგედია, ხანგრძლივი განშორების შემდეგ ქორწინებით შეერთდებიან თინათინი და ავთანდილი. ბუნებრივია, აქ ნაწარმოები უნდა მივიდეს ლოგიკურ დასასრულამდე - უნდა „დაუბრუნდეს“ თავის საწყის წერტილს, ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ გამარჯვებული გმირები სწორედ არაბეთის სამეფოსკენ მიემშურებიან, სადაც მათი ხანგრძლივი და ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალი ბრწყინვალე ქორწილით უნდა დაგვირგვინდეს.

აღსანიშნავია, რომ „შეკრული“, მკაცრად ორგანიზებული კომპოზიციის მისაღწევად უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტსაც, რომ ვეფხისტყაოსნის ფინალში ერთმანეთს „ემთხვევა“ პოემის გმირთა საბოლოო მიზანი და ნაწარმოების ძირითადი იდეა. „სამი გმირის“, „სამი მნათობის“ მიერ ნესტანის ქაჯთა ტყვეობიდან გამოხსნა სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვების ტოლფასია, „ბოროტსა სძლია კეთილმან“ კი არის ერთგვარი ღერძი, რომელზეც აგებულია რომანის კომპოზიცია. ეს იდეა, ეს პრინციპი ამთლიანებს და კრავს ნაწარმოების ცალკეულ „ამბებსა“ თუ პასაჟებს და ალბათ სწორედ ამ ზოგადი პრინციპის გამოა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი, მისი კომპოზიცია, ერთი შეხედვით, ასეთ დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს კრეტიენ დე ტრუას რომანებთან.

2. „ვეფხისტყაოსნის“ იდეურ-თემატური მოტივები და სტრუქტურული ელემენტები

რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში არაერთხელ არის აღნიშნული, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლა წარმოუდგენელია შუასაუკუნეების ლიტერატურული ტრადიციის გათვალისწინების გარეშე, ვინაიდან ამ ძეგლში ერთმანეთს ერწყმის იმ პერიოდის როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურის სხვადასხვა ნაკადი. ამ თვალსაზრისით ბევრი საინტერესო საკითხი თუ პრობლემა იჩენს თავს. ამჯერად ჩვენი მიზანია „ვეფხისტყაოსნის“ იდეურ-თემატურ მოტივთა და სტრუქტურულ ელემენტთა ტიპოლოგიური მიმართებებისა გამოვლენა შუასაუკუნეების დასავლეთევროპულ რაინდულ რომანთან, კერძოდ კი, კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებასთან.

1. სივრცე და დრო

შუასაუკუნეების ავტორებს თავისებური, შეიძლება ითქვას, სპეციფიკური დამოკიდებულება ჰქონდათ სივრცისა და დროის ცნებათა მიმართ. სივრცე მათთვის «ორიარუსოვან» კაგეგორიას წარმოადგენდა – ერთი მხრივ, ეს იყო ამქვეყნიური სამყარო, მეორე მხრივ, მასზე აღმატებული იმქვეყნიური, ბეციური საუფლო (61, 104). ვინაიდან უმაღლეს რეალობას სწორედ გენა სამყარო წარმოადგენდა და ამქვეყნიური ცხოვრება მხოლოდ «დროებითად» და «მოჩვენებითად» იყო მიჩნეული, ავტორის მიერ გარემომცველი სამყარო მხოლოდ «სიბრტყულად» აღიქმებოდა და ამგვარადვე აღიწერებოდა (68, 34-35). ბუნების სურათები და გმირის გარშემო არსებული რეალობა არასოდეს გამხდარა თვითმიზნური აღწერის ობიექტი, ამიტომ სივრცულ მომენტზე მინიშნება ხდებოდა მოქმედების განვითარებასთან ერთად და ამა თუ იმ პერსონაჟთან ურთიერთკავშირში (61, 90).

სივრცის შუასაუკუნეობრივი გაგება მკაფიოდ არის ასახული კრეტიენ ღე გრუას შემოქმედებაში. მისი ნაწარმოებების განხილვისას ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ავგორი საგანგებოდ « აქცევს » თავის ამა თუ იმ პერსონაჟს გარკვეულ, « მისთვის შესაფერის » სივრცულ ფარგლებში, ამიგომ სივრცული ელემენტი ამ ავგორთან მჭიდროდ უკავშირდება ცალკეულ გმირს და მის ქცევასა და ხასიათზე და მოკიდებული (77, 174). რაინდული რომანები, მათ შორის კრეტიენ ღე გრუას შემოქმედებაც, გაქლენთილია მოგზაურობის რომანტიკით, რასაც მხაგვრულ-ესთეტიკურთან ერთად გარკვეული ფუნქციური დაგვირთვაც გააჩნია. ფათერაკებით აღსავსე გზა და მოგზაურობის პროცესში წარმოშობილი დაბრკოლებანი გარკვეულწილად აწროთბს რაინდის ხასიათს და მორალურად « აღამაღლებს » მას. გმირის თავგადასავლების აღწერასთან ერთად ავგორი ეგაპობრივად წარმოუჩენს მკითხველს პიროვნების მნეობრივი სრულყოფის პროცესს და, იმაღდროულად, წინ წამოსწევს კურგუამული ადამიანისათვის დამახასიათებელ უცილობელ ნიშან-თვისებებს : თავმდაბლობას, თავამიანობას, კეთილშობილებას, ერთგულებასა და დიდბუნოვნებას. მაგრამ რაოდენ თვალწუღენელიც არ უნდა იყოს ამა თუ იმ გმირის სამოგზაურო ასპარეზი, მისი « გზა » საბოლოოდ მაინც მეფე არგურის სამეფო კარისკენ მიდის – აქედან იწყება მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდთა თავგადასავლები და აქვე სრულდება (77, 174).

კრეტიენ ღე გრუას თავგადასავლების მაძიებელ რაინდთა შორის გამორჩეული ადგილი ერეკს უჭირავს (« ერეკი და ენიდა »), რადგან ბედისწერამ სწორედ ამ გმირს არგუნა წილად სხვა პერსონაჟებთან შედარებით უფრო ხანგრძლივ და სახიფათო მოგზაურობაში ჩაბმა. რომანის დასაწყისში რაინდს « შემოსამღვრულ » სივრცულ ფარგლებში უწევს გადაადგილება – ეს არის უპირატესად მეფე არგურის სასახლის კარი და მისი გარემომცველი სამყარო – უღრანი ტყე, გრაფის სასახლე, ერეკის სიმაძრის კოშკი და ა.შ. მოქმედების განვითარებისას ეს გეოგრაფიული პუნქტები ისე შეუმჩნეველად ენაცვლება ერთმანეთს, რომ ერთიანის, მთლიანის და არგურის სამყაროსთან განუყოფლის შთაბეჭდილებას გოვებს. ერეკის ხანგრძლივი გადაადგილება თვალწუღენელ სივრცეში იწყება რომანის ე.წ. ძირითად ნაწილში, როდესაც გმირი მომქანცველ და ფათერაკებით აღსავსე გზას დაადგება როგორც თავისი რაინდული ღირსების დასაცავად, ასევე მეუღლის, ენიდას, სიყვარულში დასარწმუნებლად. უნდა ითქვას, რომ ერეკის მოგზაურობა, სივრცის თვალწუღდომლობის მიუხედავად, მაინც გარკვეულ ფარგლებში თავსდება – ესაა უღრანი, გაუვალი ტყე და მის სიღრმეში აღმართული ციხესიმაგრეები თუ კოშკები. ერეკის მოგზაურობის საბოლოო პუნქტი არის Joie de la Cort, სადაც უნდა დასრულდეს რაინდის საგმირო თავგადასავლები (ანუ პიროვნების ჰარმონიზაციის პროცესი) და საიდანაც დასაბამი უნდა მიეცეს მის შემდგომ, იდილიურ ცხოვრებას.

როგორც სიუჟეტის განვითარება გვიჩვენებს, ერეკი, სულიერად მეგისმეგად გაწონასწორებული პერსონაჟი, თავისი მიზნისკენ აუჩქარებლად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიემართება, ამიგომ მისი გადაადგილება სივრცეში მეგად მღოვრე, ღინჯ და თანდათანობით ხასიათს ღებულობს. თუმცა სიუჟეტური ერთფეროვნების დასაძლევად და თხრობისთვის სიმძაფრის მისანიჭებლად ავგორი, ერთი შეხედვით, ერთფეროვან სივრცეს ავანგიურული ელემენტებით « ამღიდრებს » (ენიდას თაყვანისმცემელი გრაფის ციხესიმაგრე, გარეგის კოშკი, Joie de la Cort და ა.შ.).

სხვარ სიგუაციას ვაწყდებით კრეციენ დე გრუას რომანში «იენი, ანუ ლომის რაინდი». ნაწარმოების ცენტრში აქ ერეკისგან დიამეტრულად განსხვავებული პიროვნება, იენი დგას. პოემის პირველ ნაწილში, ავანტიურული ელემენტის სიჭარბის მიუხედავად, ამ უკანასკნელსაც «შემოსამღვრულ», «ჩაკეცილ» სივრცეში უწევს გადაადგილება, მაგრამ სიგუაცია იცვლება მეუღლის, ლოდინას, მიერ იენის შერისხვის შემდგომ. ამიერიდან შეშლილი რაინდი ისწრაფვის, ყოველგვარი კავშირი გაწყვიტოს იმ საზოგადოებასთან, რომელსაც ეკუთვნის, და საერთოდ განერიდოს კაცთა სამყოფელს. შესაბამისად, იგი ცდილობს, ერთბაშად გაარღვიოს ის სივრცული ფარგლები, რომელშიც აქამდე უწევდა ყოფნა და მოქმედება. მართლაც, მას შემდეგ, რაც იენი მიაშურებს უღრან ტყეს და იქ დაიდებს ბინას, «მისი სივრცე» შეუზღუდავი და უსამღვრო ხდება. საგრფოს დაკარგვასთან ერთად იენი კარგავს მიზანს, «გზას» და ამიერიდან სწორხაზობრივად კი არ მოძრაობს, არამედ დახეგიალობს უმიზნოდ და უმიმართულებოდ, თითქოს ერწყმის ბუნებას. მისი სივრცე ხდება ღია და სიბრტყული (77, 179). საკმარისია, რაინდი განიკურნოს სიგიჟისაგან, კვლავ დაიბრუნოს ცხოვრების მიზანი და საგრფოსთან შეერთების იმედი, რომ ისევ «ჩაიკეტოს» ჩვეულ სივრცულ ფარგლებში და მისი «გზა» კვლავ სწორხაზობრივი და შემოსამღვრული გახდეს.

როგორც ვხედავთ, კრეციენ დე გრუას რომანებში სივრცული ფაქტორი განსამღვრულია ცალკეული გმირის ხასიათით და მისი პიროვნული თვისებებით. ეს პრინციპი მის ყველა ნაწარმოებზე ვრცელდება, ამიგომ სხვა მაგალითების მოყვანისგან თავს შევიკავებთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ შუასაუკუნეებში გავრცელებული მოდელის თანახმად, კრეციენ დე გრუას ძირითად პერსონაჟთა მოქმედების არეალი ორ სივრცულ წერტილს შორის არის მოქცეული, რომლებიც ნაწარმოების ბოლოს ერთმანეთს თანხვდება (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ რომანების საწყისი და საბოლოო წერტილი მეფე არგურის კარია). ასე რომ, გმირი თითქოს ჩაკეცილ წრეში მოძრაობს და რაც არ უნდა დაშორდეს იგი თავისი მოგზაურობის საწყის წერტილს, უხილავი ძაფებით მაინც მას უკავშირდება – არგურის კარზე აგზავნის შეგაკებების ღროს დამარცხებულ მოწინააღმდეგეებს და მათი მეშვეობით, უკვე მერამდენედ, სამუდამო ერთგულებას ეფიცება მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდთა ძლევა მოსილ სენიორს. ბრიგების სახელგანთქმული მეფეც, მიუხედავად იმისა, რომ აქტიურად ერევა თავის ვასალთა პირად ცხოვრებაში, გამუდმებით იცვლის რეზიდენციებს, გადადის ქალაქიდან ქალაქში, ყოველთვის «ჩაკეცილ წრეში», თავისი სამყაროს ფარგლებში, ლოგრის მიწაზე რჩება. მის სტატიკურობას ძალზე ღრმა ფუნქციური დატვირთვა აქვს – არგური სიმბოლოა მრგვალი მაგიდის ორდენისა და თვით რაინდობისა, მისი გარანტი და ბურჯი, ამიგომ ამ პერსონაჟის შეზღუდული სივრცული ფარგლები, მისი სტატიკურობა არის ერთგვარი კვარცხლბეგი, რომლის სიმაღლიდანაც «მზირალი» მეფე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე და, რაც უფრო ნიშანდობლივია, სწორედ მის კარზე კონცენტრირდება მრგვალი მაგიდის ყველა რაინდის მოგზაურობის საბოლოო მიზანი.

სივრცის ამგვარივე გაგებას ვაწყდებით «ვეფხისტყაოსანშიც». რომანის ყოველი პერსონაჟი, ევროპული რაინდული რომანების მსგავსად, საკუთარ სივრცულ ფარგლებში მოქმედებს, თუმცა ეს უკანასკნელი სრულებითაც არ არის მკაცრად

შემოსამღვრელი და ერთმანეთისაგან იზოლირებული. მოქმედების განვითარებასთან ერთად ისინი ერწყმის ერთმანეთს და საბოლოოდ არაბეთის სამეფო კარზე იყრის თავს. არგურის სასახლის მსგავსად, როსტევეანის სამეფოც ერთგვარი ათელის წერტილია პოემაში განვითარებული მოქმედებისა – აქ იკვრება სიუჟეტური კვანძი და აქვე იხსნება. ნიშანდობლივია, რომ რუსთველის პერსონაჟებს შორის ყველაზე უფრო სტატიკური პოზიცია მეფეებს უჭირავთ. მათი სივრცე იმდენად შეზღუდული და ჩაკეტილია, რომ, შეიძლება ითქვას, ემთხვევა კიდევ მათ სახელმწიფოთა საზღვრებს. უდავოა, რომ ამგვარი გენდენცია შუასაუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული შეხედულების, მონარქის ღვთაებრივი წარმოშობის იდეის საფუძველზე უნდა აიხსნას, რომლის მიხედვითაც, ხელმწიფეს სამეფო ტახტზე ამკვიდრებს ზეციური მეუფე « მისგან (ღმერთისგან) არს ყოვლი ხელმწიფე »). შესაბამისად, მონარქი ხატია ღვთისა, მისი ნების გამომხატველი და აღმსრულებელი, ამიგომ მისდამი დამოკიდებულებაშიც მოწიწება და ერთგვარი კდემა უნდა გამოსჭვიოდეს. ამ მიზნის მისაღწევად, განსაკუთრებული და მკაფიო მხატვრული სახის გამოსაძერწად, რუსთველი შუასაუკუნეების ლიტერატურული პრინციპების გათვალისწინებით, პერსონაჟის ხატვის თავისებურ მანერას ირჩევს – აკუთვნებს რა მეფეს ერთგვარი სტატიკური პერსონის ფუნქციას. თუმცა, იმავდროულად, « ვეფხისტყაოსნის » ავტორი თავისი ნაწარმოების მოქმედებას უზარმაზარ სივრცულ არეალზე შლის და პოემის ყოველ პერსონაჟს მოქმედების საკუთარ სივრცულ ფარგლებს განუსაზღვრავს, რომელიც ცალკეული გმირის შინაგან სამყაროსა და ხასიათზე არის დამოკიდებული.

« ვეფხისტყაოსნის » პერსონაჟთა მრავალფეროვან გალერეაში ავთანდილი ყველაზე უფრო მოხედავად პერსონაჟად შეიძლება მივიჩნიოთ. მისი გარემომცველი სივრცე ძალზე მრავალფეროვანი და არაერთგვაროვანია. არაბეთის კარის ილილიურ ყოფას ცვლის სამი წლის მომქანცველი ხეგიალი უცხო მოყმის საძებრად, შემდეგ მულაზმანზარი, ზღვათა სამეფო და ქაჯეთის ციხე. თუმცა რაინდის ათასი ფათერაკით აღსავსე «გმა» საბოლოოდ არაბეთის სამეფოსკენ მიდის – იქ ეგულება მას თავისი ცხოვრების უმთავრესი იდეალი და, შესაბამისად, თავისი მიზნის დასასრული. აქედან გამომდინარე, კრეტიენ ღე გრუას პერსონაჟთა მსგავსად, ავთანდილიც ჩაკეტილ, წრიულ სივრცეში მოქმედებს და რაც არ უნდა დამორღეს იგი «თავისი სივრცის» საწყის წერტილს, არც სურს და არც ხელეწიფება ამ ზღუდეების გარღვევა და უსასრულო სივრცეში გაჭრა. მართალია, მოგჯერ, როდესაც თინათინთან განშორების სევდა გაუსაძლისი ხდება, ავთანდილი «მიმართის» დანას და ამ წუთისოფლიდან განსვლას ღამობს, მაგრამ მისი «გონება» ყოველთვის იმორჩილებს «გულს», თრგუნავს მგანჯველ ემოციებს და გმირიც ჯიუცად აგრძელებს სვლას დასახული მიზნისკენ. შეიძლება ითქვას, რომ რაც უფრო შორდება იგი როსტევეანის სასახლეს, რომელიც მისი «მშის», თინათინის საუფლოდ ქცეულა, იმავდროულად უფრო უახლოვდება მას (ვინაიდან ავთანდილის, როგორც პიროვნების, სრულყოფის პროცესი ამ მოგზაურობისას უნდა დასრულდეს).

ავთანდილთან შედარებით გარიელი უფრო სტატიკური პერსონაჟია, მიუხედავად იმისა, რომ ისიც ხანგრძლივი ღროის განმავლობაში «მოგზაურობს» დაკარგული საგრფოს საძებრად. გარიელის «გმა» რუსთველის მიერ დახატულია მეტად ლაკონურად და გარკვეულ მიზანს ისახავს – წარმოღგენა შეუქმნას მკითხველს ნესგანის სამყოფლის «დაფარულობასა» და რაინდის ხვედრის სიმძიმეზე. «ცნობის

გაშმაგებისთანავე» სრულდება გარიელის ხეგიალი სწორხაზობრივ, შემოსაზღვრულ სივრცეში. «კაცრიელთა თემისაგან» განსვლასთან ერთად ინგრევა ამ სივრცის შემომსაზღვრელი ბლუდეები და გარიელიც უსაზღვრო, უსასრულო სამყაროს შეერწყმება, «მინდორს რბის და მხეცთა ახლავს» (შდრ. კრეტიენის ივენი). თუმცა, ივენისგან განსხვავებით, ველად გაჭრილი გარიელი საბოლოოდ არ წყვეტს კავშირი «კაცრიელთა თემთან» – მის ხვედრს დევთა გამოქვაბულში იზიარებს ასმათი, როგორც ამ სივრცის ერთგვარი შემადგენელი ნაწილი. ასმათის გარდა, ავთანდილიც ღროებით, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში იჭრება გარიელის სივრცეში, მაგრამ შემდგომ უბრუნდება მოქმედების «საკუთარ ფარგლებს», ვიდრე მოგვიანებით, ნესტანის ადგილ-სამყოფლის შეგყობის შემდგომ, კვლავ არ შეუერთებს «თავის გზას» ძმადნაფიცისას და მასთან ერთად არ გაეშურება ქაჯეთის ციხის დასამხობად. ამიერიდან გარიელიც, ავთანდილის მსგავსად, სწორხაზობრივად, მიზანმიმართულად მოქმედებს. მისი «ღია სივრცე» კვლავინდებურად გარკვეულ ჩარჩოებში ექცევა. სამთა თათბირისა და ქაჯეთის ციხის აღების ბატალური სცენების აღწერით რუსთველი სწორედ თავისი გმირის «ამა ქვეყნად», კვლავ ჩვეულ, ჩაკეტილ სივრცეში დაბრუნების ფაქტს უსვამს ხაზს, წარმოგვიდგენს რა ვეფხისგყაოსან რაინდს ძმადნაფიცთა შორის ყველაზე სწორუპოვრად და აღმატებულად (« თუცა ფრიდონ და ავთანდილ სიკეთე-მიუწვდომნია, მაგრა გარიას შებმანი არვისგან მოსანდომია»).

ასე რომ, გარიელის, როგორც პერსონაჟის, სტატიკურობა სრულდება მას შემდეგ, რაც გმირი თავს აღწევს ხელ-ქმნილ მდგომარეობას და იბრუნებს თავისი იდეალის (ნესტან-დარეჯანის) ამ ქვეყნადვე «მიხვდომის» იმედს. იმავედროულად, მისი პიროვნების პარმონიზაციის პროცესის დასრულებასთან ერთად, თანდათანობით ვიწროვდება «მისი სივრცის» ფარგლები და კვლავინდებურად მკაცრად განსაზღვრულ ჩარჩოებში ექცევა. რუსთველის პოზიცია ამ მხრივ მისდევს სივრცის შესახებ შუასაუკუნეებში გავრცელებულ თვალსაზრისს, თუმცა ხაზი უნდა გავუსვათ იმ ფაქტსაც, რომ ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ჩვენ აღნიშნული საკითხის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას ვაწყდებით (შდრ. ავთანდილი – გარიელი), რაც მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორია პერსონაჟთა ინდივიდუალური მხატვრული სახეების შესაქმნელად.

ნაწარმოების სიუჟეტსა და კომპოზიციაზე (მით უფრო სივრცის პრობლემაზე) მსჯელობა შეუძლებელია დროის ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით, დროის გაგება გამიჯნულია მარადიულობის ცნებისგან, ვინაიდან მარადიულობა განუზომელია დროის მონაკვეთებით. მარადიულობა ღმერთის აგრიბუგია, დრო კი შექმნილია და მას აქვს დასაწყისი და დასასრული; შესაბამისად, დრო განსაზღვრავს და გარკვეულ ფარგლებში აქცევს კაცობრიობის ისტორიას. “ამქვეყნიური დრო” თანაფარდობაშია მარადიულობასთან. გარკვეულ (გადამწყვეტ) მომენტებში ის არღვევს თავის შემომსაზღვრელ ჩარჩოებს და მარადისობაში იჭრება (66, 95-98). ასე, მაგალითად, როდესაც ჭეშმარიტი ქრისტიანი ისწრაფვის ამქვეყნიურ (“ბოროტ”) ყოფასთან განსაშორებლად და ბეციური სასუფეველის ნეგარებასთან საზიარებლად, მის ამ ლტოლვაში, გარკვეულწილად, სწორედ “მიწიერი” დროის ფარგლების გარღვევისა და მარადიულობასთან შერწყმის სურვილია ნაგულისხმევი.

ისტორიულ დროს გააჩნია გარკვეული სტრუქტურა, რომელიც ორ ძირითად ეპოქად იყოფა – ქრისტეს დაბადებამდე და ქრისტეს დაბადების შემდეგ. ისტორია ვითარდება შესაქმიდან საშინელ სამსჯავრომდე, ხოლო მის ცენტრში დგას გადაწყვეტი საკრამენტული ფაქტი, ქრისტეს ამქვეყნად მოსვლა და ჯვარცმა, რომელიც განმსაზღვრელია ისტორიის განვითარებისა, ამავე დროს, მისთვის ახალი მნიშვნელობის მიმნიჭებელი.

შუასაუკუნეობრივი წარმოდგენა დროზე ეყრდნობა სამ მომენტს – ადამიანთა მოდემის დასაწყისს, კულმინაციასა და დასასრულს. დრო ხდება ვექტორული, სწორხაზობრივი და დაუბრუნებელი. ღმერთი დგას ყოველგვარ დროზე მაღლა და იმყოფება მარადიულობაში, რომელიც წინ უსწრებს დროს, როგორც მისი მიზეზი (66, 100). ეს თვალსაზრისი შუასაუკუნეების ყველა მოაზროვნემ შეითვისა. შესაბამისად, დროის პრობლემა სივრცის ცნებასთან ერთად თავისებური ინტერპრეტაციით წარმოჩნდა არა მარტო იმ ეპოქის ფილოსოფიურ ნააზრევში, არამედ ხელოვნების ყველა დარგში, მათ შორის ლიტერატურაში.

გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობაში, კერძოდ, იმხანად ყველაზე უფრო გავრცელებულ და პოპულარულ ჟანრში, რაინდულ რომანში, თუ მიხაილ ბახტინს დავესესხებით, მოქმედებს ე.წ. “ავანტიურული დრო” (ამ სიგევის არა ღვევანდელი გაგებით), დაშლილი და დანაწევრებული დროის ცალკეულ მონაკვეთებად, რომლებიც, თავის მხრივ, თანადროული და არათანადროული მოვლენების განსავითარებლად, დამორებული და ახლომდებარე სივრცეების დასაკავშირებლად არის გამოყენებული. ამ რომანების პერსონაჟები, ძირითადად, “უცხო”, აბსტრაქტულ სამყაროში გადაადგილდებიან და დროც, შესაბამისად, სხვადასხვაგვარი ასპექტითა თუ ინტერპრეტაციით არის წარმოდგენილი: ის ხან სტატიკურია, ხან კი – დინამიკური. თანაც არ არსებობს საერთო დრო – ყოველი პერსონაჟისთვის ის განსხვავებულად გადის, უფრო კონკრეტულად კი, დროის აღქმა და მისი მდინარება პერსონაჟთა ცხოვრების წესზეა დამოკიდებული (66, 101).

რაინდულ რომანში ყველაზე სტატიკურ ფიგურად მეფე გვევლინება, შესაბამისად, მისი დროც სტატიკურია, სხვა სიგევებით რომ ვთქვათ, “გაყინული”. როსტევეან არაბთა მეფე “ვეფხისტყაოსნის” დასაწყისშივე ასაკმოძალეებულ, “გარდასრულ” პერსონაჟად გვევლინება, რომელსაც “სიბერე სჭირს ჭირზე უფრო ძნელია”; იგი ღვევიადაც სიკვდილის მოლოდინშია – “ღვეს არა ხვაღე მოვკვდები სოფელი ასრე მქმნელია”, მაგრამ საკმარისია, როსტევეანის ეპიზოდის მთავარი საკვანძო პრობლემა – თინათინის გახგმე ასვლა – განხორციელდეს, რომ არაბთა ხელმწიფისათვის დრო თითქოს ჩერდება, უფრო სწორად, ამიერიდან დუნედ, აუჩქარებლად გადის. მოხუცებულობა, “გარდასრულობა” ფუნქციური ატრიბუტებია ამ პერსონაჟის მხაგვრული სახის ჩამოსაყალიბებლად, რომლის სიჭარმაგესაც “სნებად ქცეული სიბერე” ვერას აკლებს. (ზემოთქმულს უშუალოდ ეხმიანება პოემის დასაწყისშივე ვაზირების მიერ გამოთქმული თვალსაზრისი: “მეფეო, რად ჰბრძანეთ თქვენი ბერობა?” ან “მაგას ნუ ჰბრძანებთ, მეფეო, ჯერთ ვარდი არ დაგტკნობია, თქვენი თათბირი ავიცა სხვისა კარვისა მჯობია.”) დროის იგივე ფაქტორი მოქმედებს რაინდული რომანების ცენტრალურ ფიგურასთან, მეფე არტურთან დაკავშირებითაც, რომლის, როგორც “მეფის”, სოციალური კატეგორია, ფაქტიურად, გათანაბრებულია ისეთ აბსოლუტურ და მარადიულ სტაბილურობასთან, როგორცაა “სიმართლე, რწმენა, კანონიერება”. ეს მარადიული, გრანსცენდენტური კატეგორიები გაშლილია დროში, რომელშიც, თავის მხრივ, არტურის მოვალეობები და ვალდებულებებია

განფენილი (95, 27). მიუხედავად იმისა, რომ ბრიტების მეფის კარზე კონცენცირდება რაინდულ რომანებში გაშლილი ყველა ავანტიურა, მიუხედავად იმისა, რომ არგური აქტიურად ერევა თავისი ორდენის რაინდთა ცხოვრებაში – აკონგროლებს მათ რომანტიკულ თუ ჰეროიკულ თავგადასავლებს, ხშირად იცვლის რეზიდენციებს – ის მაინც “თავისი სამყაროს” ფარგლებში რჩება – ლოგრის მიწაზე – უბერებელი და მარადიული, როგორც მისი მრგვალი მაგიდის ორდენი.

არგურის მსგავსად, რაინდული რომანების არც სხვა პერსონაჟები ბერდებიან. ისინი არიან “უასაკო”, ანუ მარად ახალგაზრდა, მამაცი, უხვი და ქველი ჭაბუკები, ყოველთვის მზადყოფნი საგმირო საქმეებისათვის, ამიგომ არის “ავანტიურული” მათი დრო, რომელმაც მრავალფეროვან და, გარკვეულწილად, აბსტრაქტულ სამყაროში უნდა გაიყვანოს ისინი. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ყოველ მათგანს დროის თავისი “განზომილება” აქვს, ყოველი მათგანისათვის დრო განსხვავებულად გადის.

“ვეფხისტყაოსნის” ყველაზე “აქტიური” პერსონაჟი ავთანდილია, რომლის მოგზაურობა ყოველთვის დროის გარკვეულ მონაკვეთშია მოქცეული – მან სამი წლის მანძილზე უნდა ძებნოს უცხო მოყმე და შემოიქცეს არაბეთს; მომდევნო ვარდის ფურცლობამდე უნდა მიაკვლიოს ნესტანის ადგილსამყოფელს და სანუგეშო ამბავი მიუტანოს ცნობაგამაგებებელ მეგობარს, ამიგომ იგი ყოველთვის “ჩქარობს”, რათა მკაცრად ჩაეციოს მოცემული დროის ფარგლებში, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი დასახულ მიზანს ვერასოდეს მიაღწევს.

პერსონაჟთა ე.წ. ავთანდილისეულ გიჟს მიეკუთვნება ლანსელოტი, კრეტიენ დე გრუას რომანის “ლანსელოტი, ანუ ურმის რაინდის” გმირი, რომელიც, არაბთა სპასპეგის დარად, გამუდმებულ ძიებაშია: თავდაპირველად იგი მიემგზავრება მოგაცებული დედოფალი გინევრას გასათავისუფლებლად და ჩქარობს, რომ გორის იღუმალ მიწას დროულად მიაღწიოს; უამრავი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ, როცა მას საბოლოოდ ეღირსება საგრფოს ხილვის ბედნიერება, იგი კვლავ ჩქარობს, რათა მისი კეთილგანწყობა დაიბრუნოს. გინევრასთან საოცნებო პაემანის დროსაც ლანსელოტს ერთი წუთითაც არ გოვებს შიშის განცდა, რათა მოულოდნელად თავზე არ დაათენდეს და არ გამჟღავნდეს მისი კავშირი დედოფალთან.

როგორც ჩანს, ამ გიჟის პერსონაჟთა დრო, ისევე როგორც სივრცე, მკაცრად არის განსაზღვრულიც (ავთანდილთან და ლანსელოტთან დაკავშირებით ყოველთვის ბუსტად არის მითითებული დროის კონკრეტული მონაკვეთი) და ორგანიზებულიც. ამგვარ მათგანებზელ ფუნქციას რაინდული რომანების უმრავლესობაში გმირის წინაშე აღმართული ბარიერი, მოულოდნელად წამოჭრილი განსაცდელი, ასრულებს. აღსანიშნავია, რომ ეს “განსაცდელი” მხოლოდ ფიზიკური დაბრკოლების სახით როდი ჩნდება; პერსონაჟის შემდგომი მოქმედება ერთგვარი “გაორების” ნიშნით არის აღბეჭდილი: გმირი უეცრად აღმოჩნდება გარკვეული არჩევანის წინაშე, რომლის მოგვივაციაც ძალზე წააგავს აღმოსავლური ზღაპრის სიუჟეტებს (63, 80).

გარიელის საძებრად გამგზავრებული ავთანდილის წინაშე პირველი სერიოზული წინააღმდეგობა, ანუ გაორება, საგრფოსთან განშორებისთანავე წამოიჭრება – ეს არის ჭიდილი გონებასა და გულს, ინგელექტუალურ და ემოციურ საწყისებს შორის. ავთანდილი შეძლებს, გადალახოს ეს წინააღმდეგობა, როცა “გულსა უთხრის, თუ: დათმეო, ამაღ არ ღია ბნდებოდა”, მაგრამ ამას მოჰყვება მეორე, არანაკლებ მძიმე “განსაცდელი”: რომანში მითითებულია, რომ ავთანდილმა “ყოველი პირი ქვეყანისა მოვლო, სრულად მოიარა”, მაგრამ გარიელის ამბის მცოდნესაც კი

ვერ მიაკვლია. იქვე დაკონკრეტებულია დროის ის მონაკვეთი, რომელშიც აუცილებლად უნდა ჩაეგოს გმირი – 3 წელი, რომელიც ამ ხეგიალისას “სამ თვედ მიიყარა”. ავთანდილი ხვდება “უგემურ” და “მქის” ქვეყანაში, სადაც ერთი თვის მანძილზე ადამიანის კვალს ვერ წააწყდება. რომანის ამ ეპიზოდში კიდევ ერთხელ ხდება მითითება კონკრეტულ დროზე (7 დღის სავალი მინდორი) და იკვეთება მთელი გემოთმოგანილი დრო-სივრცული მინიშნებების კონკრეტული შედეგი – “თვენი ესხნეს ორანილა”, რასაც გემოთდასახელებულ გაორებამდე მივყავართ: ავთანდილი “ღღეთა ანგარიშობს” და საგონებელში ვარდება: “თქვა: “თუ დავბრუნდე, ეზომი ხანი რად დავყავ მე ველად? ჩემსა რა ვკადრო მნათობსა, ვიყავ რა ღღეთა მღვეველად.” / “ თუ არ დავბრუნდე, საძებრად დავყვენე სხვანიცა ხანანი, / რომელსა ვეძებ, ვერა ვცნენ ამბავნი მე მისთანანი, / დრო გარღუწყდება შერმადინს, მიხვდენ დაწვისა ბანანი, / მივიდეს, ჰკადრნეს მეფესა საქმენი დასაგვანანი.” დროში კონკრეტიზირებულ გაორებათა ამ წყებას მოჰყვება სხვა, არანაკლებ რთულად გადასალახი ბარიერები:

<p>1. არაბეთიდან ხელმეორედ გამგზავრების შემთხვევაში ავთანდილი მოიმდურებს პაგროსს; სპასპეგის გარეშე დარჩენილ ქვეყანას საფრთხე დაემუქრება.</p>	<p>1. თუ ავთანდილი არაბეთში დარჩება, იგი გაგებს გარიელისადმი მიცემულ ფიცს, რითიც შეილახება მისი რაინდული ღირსება; ვალდებულება, რაც მას მოყვასის, ამ შემთხვევაში, გარიელის წინაშე აკისრია, გაცილებით საპასუხისმგებლოა, ვიდრე სპასპეგის მოვალეობა.</p>
<p>2. ფაგმანთან “სააშიკო” ურთიერთობის გაბმა თინათინის ღალატისა და მის წინაშე დადებული ერთგულების ფიცის დარღვევის გოლფასია.</p>	<p>2. შესაძლოა, ვაჭართუხუცესის მეუღლესთან ამ საჩოთირო სამიჯნურო კავშირის შედეგად ფარდა აეხადოს იმ საიდუმლოს, რომლის “გასაცხადებლადაც” იგი იღვწის.</p>

ლანსელოგის, ანუ ურმის რაინდის ძირითადი “კრიზისი” დაკავშირებულია ლანსელოგისა და ჯუჯას შეხვედრის ეპიზოდთან:

<p>1. თუ ლანსელოგი მიიღებს ჯუჯას პირობას და ჩაჯდება ურემში, ის შეიგყობს გინევრას ადგილსამყოფელს.</p>	<p>1. რაინდული კოდექსის თანახმად, რაინდი მხოლოდ ცხენზე ამხედრებული უნდა მოგზაურობდეს, აქედან გამომდინარე, ლანსელოგისთვის ქონდრისკაცის ურემში ჩაჯდომა ღირსების შელახვის გოლფასია.</p>
<p>2. ლანსელოგის ყოყმანით</p>	<p>2. საბრძოლო ასპარეზზე ჯაბანად</p>

<p>განრისხებული დედოფალი უბრძანებს რაინდს, გურნირში სამარცხვინოდ იბრძოლოს და მაყურებელთა დაცინვა დაიმსახუროს; თუ ლანსელოგი დედოფლის წინადადებას დათანხმდება, მის კეთილგანწყობას დაიბრუნებს.</p>	<p>და სასაცილოდ წარმოჩენა მნიშვნელოვნად დაამცრობს ლანსელოგის, როგორც სახელოვანი და ქველი რაინდის სახელს, მაგრამ თუ იგი არ აღასრულებს დედოფლის ნებას, სამუდამოდ დაკარგავს მის კეთილგანწყობას.</p>
---	--

ორივე განსახილველი ნაწარმოების დრო-სივრცულ მოდელზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ სიუჟეტის საბოლოო წერტილამდე მისვლა, ანუ კვანძის გახსნა მხოლოდ ძირითად პერსონაჟთა (ამ შემთხვევაში ავთანდილისა და ლანსელოგის) არჩევანის სისწორეზეა დამოკიდებული: ავთანდილი სწორედ ფაგმანისგან შეიგყობს ნესტანის ადგილსამყოფელს, დაეხმარება გარიელს მიჯნურის ქაჯთა გყვეობიდან გამოხსნაში და აღასრულებს როგორც აღამიანურ, ასევე რაინდულ ვალს; უდიდესი ძალისხმევით ფასად ლანსელოგი დაიბრუნებს დედოფალი გინევრას კეთილგანწყობას და მასთან ერთად “ჯადოსნურ ღამეს” გაატარებს, რითაც ნაწილობრივ მაინც მიეახლება თავის ამქვეყნიურ იდეალს. (როგორც ცნობილია, კრეტიენ დე გრუას ეს ნაწარმოები დაუმთავრებელია და, შესაბამისად, შეუძლებელი ხდება სიუჟეტის საბოლოო წერტილამდე – კვანძის გახსნამდე მისვლა.)

დროის საპირისპირო, ე.წ. “სტატიკურ მოდელში” შეიძლება მოვაქციოთ “ვეფხისტყაოსნის” გარიელი და კრეტიენ დე გრუას ივენი, რომელთათვისაც დრო (ისევე როგორც სივრცე) ეგაპობრივად იცვლება, ვინაიდან მათი თავგადასავლის ყოველ კონკრეტულ საფეხურს მოცემული მომენტისათვის დამახასიათებელი დროის მოდელი განსაზღვრავს.

<p>1. თავგადასავლის დასაწყისში “გარიელის დრო” დინამიკურია – იგი სწრაფად, “ვექტორულად” მიედინება (გარიელის აღზრდა; მამის სიკვდილი; მისი გამიჯნურება; ხვარაზმშას ძის მოკვლა; დაკარგული ნესტანის ძებნა).</p>	<p>1. რომანის პირველ ნაწილში დინამიკურია ივენის დროც (ივენის მიერ წყაროს მცველი რაინდის დამარცხება; რაინდის ქორწინება; მისი გამგზავრება გურნირებში მონაწილეობის მისაღებად, რომლის ვადად მეუღლე ერთი წელს დაუწესებს და რომელიც ძალზე სწრაფად, შეუმჩნევლად გაირბენს).</p>
---	---

<p>2. ქამთა სვლა აზრს კარგავს გარიელისთვის მას შემდეგ, რაც მას საბოლოოდ გადაეწურება ნესტანის პოვნის ყოველგვარი იმედი. ამიერიდან იგი, გაშმაგებული და გახელებული, “გაშლილ სივრცესა” და “გაყინულ დროში” ცხოვრობს. მისი ერთადერთი სწრაფვა სიკვდილის მოახლოვებაა, რათა, სასოწარკვეთილმა, საბოლოოდ გადალახოს დროის საზღვარი და მარადიულობაში შეერწყას თავის იდეალს. (თუმცა ამ “შეჩერებულ ქამში” მაინც გვხვდება ერთი კონკრეტული მინიშნება დროზე – გმირთა პაემანი, რომელიც ვარდისფურცლობას უნდა შედგეს.)</p> <p>3. ავთანდილის მონათხრობი და ნესტანის მიერ ქაჯეთის ციხიდან მოწერილი “უსტარი” მომავლის რწმენას დაუბრუნებს გარიელს. “საამური” ამბის გაგონებასთან ერთად “ცნობის სიმშაგე” უკან იხევს და ადგილს “ცნობის სისრულეს” უთმობს (“მერმე გარიელ ამბავსა ჰკითხავს, აღარა ბნდებოდა”), “გაყინული დრო” კი – აჩქარებულ ქამთასვლას. გარიელის მიზნის განხორციელება ამიერიდან იმაზეა დამოკიდებული, რამდენად სწრაფად შეძლებს იგი შექმნილი დაბრკოლების გადალახვას – ნესტანის ქაჯთა გყვობიდან გათავისუფლებას (ძმადნაფიცების გამგზავრება მულღამანზარს, ფრიდონის მინიშნება, რომ მათ საქმეში “ყოვნა არ ვარგა”; დროის მცირე მონაკვეთში ბღვის გადალახვა; ქაჯეთის ციხემდე მანძილის “ფიცხლად” დაფარვა და სათათბიროდ “მცირელი ხნით</p>	<p>2. მას შემდეგ, რაც ივენი დაკარგავს ცოლის კეთილგანწყობას, განსაცემელშემოძარცვული და გონებაგაშმაგებული, იგი უკაცრიელ ადგილებს მიაშურებს და უძლეველი და ქველი რაინდიდან უღრან ტყეში მოხეტიალე შემლილ ყარიბად იქცევა. ივენი კარგავს წარსულს, მასთან ერთად მის დამაბრკოლებელ სივრცისა და დროის საზღვრებს და სამყაროსა და კაცთა მოღგმის წინააღმდეგ ამბოხებული, იმედდაკარგული და სიკვდილსმომლოდინე, მიწას განერთხმება. ამიერიდან მისი სამყარო უსაზღვროა, დრო კი – უსასრულო.</p> <p>3. ფერია მორგანას მალამოთი განკურნებული ივენისთვის დრო საოცარი სისწრაფით იწყებს სვლას, თითქოს რაინდმა ერთბაშად უნდა აღიდგინოს აქამდე დაკარგული და “გაფლანგული” დღეები, წუთები და წამები. მის საგმირო თავგადასავლებსა თუ ორთაბრძოლებს აჩქარება და სულსწრაფობა ეგყობა, ვინაიდან რაც უფრო სწრაფად მოახერხებს იგი თავისი “დამცრობილი” სახელის აღდგენას, მით უფრო სწრაფად დაიბრუნებს მეუღლის კეთილგანწყობასა და სიყვარულს. ნაწარმოების რიგში ამიერიდან მეგად აჩქარებული და დაძაბული ხდება, რათა ივენის ხანგრძლივი თავგადასავალი, რომლის მანძილმც გმირის ჰარმონიზაციის პროცესი უნდა დასრულდეს, ლოგიკურ ფინალამდე მივიდეს.</p>
--	--

<p>შეყოვნება). გარიელის მიზანი მიღწეულია, მისი საწადელი – აღსრულებული, მაგრამ რაინდს “შესვენების” უფლება ჯერ არა აქვს – მან ავთანდილი პაგრონთან უნდა შეარიგოს და გულისწორს შეჰყაროს. ამიგომ სამი გმირი უმოკლეს დროში დაფარავს უზარმაზარ მანძილს, სწრაფადვე შემოიქცევა არაბეთს და მხოლოდ მას შემდეგ შეისვენებს, რაც თავისი მოგზაურობის საბოლოო წერტილს – როსტევანის კარს მიაღწევს. გარიელის, ისევე როგორც მისი ძმადნაფიცების დრო ამიერიდან კვლავ სწორხაზობრივი, ვექტორული და დაუბრუნებელი ხდება.</p>	
---	--

უნდა აღინიშნოს, რომ რაინდული რომანების ძირითადი კონფლიქტი, რასაც “ავანტიურულ დროში” მოქმედების განვითარება უნდა მოჰყვეს, სიყვარულსა და რაინდობას შორის არსებული თანმიმდევრული არის გამოწვეული (76, 111), შესაბამისად, კვანძის გახსნა ყველა კურგუამულ რომანში სწორედ ამ ძირითად სიუჟეტურ ელემენტებს შორის თანაფარდობის დამყარებაზეა დამოკიდებული, რაც, იმავდროულად, პერსონაჟის პიროვნების ჰარმონიზაციას ემსახურება. ამ პროცესში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს “ძებნა”, როგორც უმთავრესი კომპოზიციური ელემენტი სიუჟეტის განვითარებისა (ავთანდილის მიერ ჯერ “უცხო მოყმის”, შემდეგ კი ნესტან-დარეჯანის კვალის ძიება, გარიელის უშედეგო ხეგიალი დაკარგული საგრფოს საძებრად; “ლანსელოტში” დედოფალი გინეგრას ძიება; “ივენში” – სასწაულმოქმედი წყაროსი და, მოგვიანებით, შემრისხველი მეუღლისა; “ერეკში” – კეთილი რაინდული სახელის დასაბრუნებლად ღვწა; “პერსევალში” იდეალური სახელმწიფოს, ანუ გრაალის საძებრად ხეგიალი და ა.შ).

ნებისმიერი ძიების პროცესში, ანუ ყოველ ცალკეულ “ავანტიურულ დროში” ნიშანდობლივია “შემთხვევის”, “ბედისწერის”, “ღმერთისა და განგების” ჩარევა, ვინაიდან თავისთავად ეს “ავანტიურული დრო” ღვება მას შემდეგ, რაც ნორმალური, რეალური, კანონზომიერი დროის მდინარეებში ხდება უეცარი გარღვევა და სრულიად ბუნებრივი მოვლენები მოულოდნელ და გაუთვალისწინებელ სახეს იღებს. ასე რომ, გმირის გარემომცველი სივრცე უჩვეულო და მიმზიდველ სამყაროდ გარდაიქმნება, მაშინ როდესაც თავად ეს “საოცარი” და არაბუნებრივი სრულიად ჩვეულებრივად და კანონზომიერად წარმოგვიდგება (63, 81). (გემოთქმულის მაგალითად გამოდგება, თუნდაც, ფაგმანის გრძნეული მონის მიერ განზე მოლის წამოსხმის, უეცარი გაუჩინარებისა და ქაჯეთის ციხეში მყესეულად შეღწევის ფაქტი). ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ რომანებში “შემთხვევა” პერსონიფიცირებულია ან

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების, ან კეთილი და ბოროტი ძალების (ფერიების, ჯადოქრების, გნომების, ღვეების) სახეებში, რომელიც “ჩასაფრებულია” ღვეთა გამოქვაბულში, უღრან ტყეებსა თუ მოჯადოებულ ციხესიმაგრეებში. უმრავლეს შემთხვევაში ეს განსაცდელი გმირის მიერ უბელურებად ან კატასტროფად კი არ აღიქმება, არამედ უჩვეულო თავგადასავლად, რომელიც საინტერესოა არა მარტო მკითხველის, არამედ თავად გმირისთვისაც. ასე რომ, ავანტიურა, ისევე როგორც “ავანტიურული დრო”, სრულიად ახლებური იერსახით წარმოგვიდგება, რომელიც სავსებით შეესაბამება იმ სამყაროს, რომლის ფარგლებშიც იგი მიედინება (63, 82). ასე, მაგალითად, ავთანდილი, რომელსაც დათქმული ვადის ამოწურვამდე ორიოდე თვე აქვს დარჩენილი, სრულიად მოულოდნელად გადაეყრება სამ ხაგაელ ძმას და უცხო მოყმის კვალს მიაგნებს; ფრიდონი, ასევე, შემთხვევით უყვება გარიელს ნესტან-დარეჯანის ნახვის ამბავს; ავთანდილი ფაგმანისგან მოისმენს გარიელის დაკარგული საგრფოს თავგადასავალს და ა.შ. როგორც ვხედავთ, “ვეფხისტყაოსანში” ე.წ. “fantasy”-ს (ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტების) ხვედრითი წილი ერთობ მცირეა, მაშინ როცა კრეტიენ დე გრუას რომანებში სიუჟეტის განვითარება, ძირითადად, სწორედ ამ ფაქტორზეა დამყარებული (ივენი მეფე არტურის კარზე გამართული ნადიმისას მოისმენს ჯადოსნური წყაროს ამბავს, რომელიც, საბოლოოდ, თავისი მომავალი მეუღლის სასახლემდე (ანუ მისი მიწიერი ცხოვრების იდეალამდე) მიიყვანს; სიყვარულისგან გაშმაგებულ, გონდაკარგულ ივენს უსიერ ტყეში შემთხვევით გადაეყრება ქალბატონი ნურისონი და ფერია მორგანას მალამოთი განკურნავს; თავისი დაუსრულებელი ხეგიალისას რაინდი გარდაუვალი სიკვდილისგან იხსნის ლომს, რომელიც მომავალში მისი ერთული თანამგზავრი და დამხმარე გახდება; ფათერაკთა მაძიებელი ერეკი შემთხვევით მიაღგება გაღარიბებული აზნაურის სახლს, რომელიც მისი მომავალი მეუღლის, ენიდას მამის ციხესიმაგრე აღმოჩნდება; გმირი კეთილშობილი რაინდის სახელს საბოლოოდ დაიმკვიდრებს Joe de la Cort-ის ეპიზოდში მიღწეული წარმატების შედეგად; ლანსელოტი გზად გადააწყდება ურმის კოფომე წამოსკუპულ ჯუჯას, რომლის უცნაური პირობაც მთლიანად ცვლის რაინდის შემდგომ ბედს; კლიქესს პირველი დანახვისთანავე შეუყვარდება გერმანიის იმპერატორის ქალიშვილი, რომელიც მისი ბიძის საცოლეა; გრაალის ძებნაში პერსევალი შემთხვევით მეფე-მებაღურის სასახლეში აღმოჩნდება და საკუთარი თვალთი იხილავს გრაალს, მაგრამ გადაჭარბებული თავმდაბლობის გამო კვლავ მრავალწლიანი ხეგიალისთვის “გაწირავს თავს”).

ისიც აღსანიშნავია, რომ რაინდულ რომანებში თავად დროც, გარკვეულწილად, უჩვეულო და საოცარია. ხდება დროის ზღაპრული ჰიპერბოლიზირება: იწელება საათები, იკუმშება დღეები და წამები, თითქოს “საუცხოო”, “მომაჯადოებელი” ატმოსფერო, რომლითაც გაქვნილია ამ რომანების სივრცე, ლიგერატურულ დროზეც ახდენს გავლენას (63, 83). მისით მანიპულირება ხდება მწერლის ფანტაზიისა და უნარის შესაბამისად, ნაწარმოების კომპოზიციური და მხატვრული ქსოვილის თავისებურებათა გათვალისწინებით.

თუ ერთ შემთხვევაში დრო “შეკუმშულია” და ძალზე სწრაფი ტემპით “მიედინება” (უცხო მოყმის კვალის ძიებაში უეცრად გაირბენს თინათინის მიერ ავთანდილისთვის განსამღვრული სამი წელი; რაინდულ გურნირებსა და ორთაბრძოლებში გართული ივენი ვერც კი შეამჩნევს, ისე გავა მეუღლის მიერ მისთვის დაწესებული ვადა – ერთი წელი; ლანსელოტისთვის, რომელიც დიდი ხანია ელის თავისი წრფელი სიყვარულის ჯილდოს, საოცნებო დამე ძალზე სწრაფად

თენდება), სამაგიეროდ, იდეალის მისაწვდომად აუცილებელი ხეგიალის, ძიების პროცესი, რაც რომანის სიუჟეტის არსებით ნაწილს წარმოადგენს, საკმაოდ ხანგრძლივ დროშია “გაწელილი” (ავთანდილის მიერ ნესგანის კვალის ძიება; ერეკის ხეგიალი რაინდული სახელის აღსადგენად; ივენისა და ლომის თავგადასავლები; ლანსელოტის დაუსრულებელი ორთაბრძოლები გინევრას გასათავისუფლებლად და მისი მრავალგმისი ტყვეობა; პერსევალის ხანგრძლივი მოგზაურობა ერთხელ უკვე მიკვლეული და დაკარგული გრაალის ხელახლა მოსაპოვებლად), რომელსაც თანდათანობით რომანის ლოგიკურ დასასრულამდე მიჰყავს მკითხველი.

ჯადოსნური ბღაპრის დარად, რომელიც უეჭველად ბოროტების დათრგუნვით უნდა დასრულდეს, რაინდული რომანების ფინალიც ბოროტ საწყისზე კეთილის გამარჯვების მაუწყებელ საბიემო აკორდად გაქლერდება. ჩერდება “ავანტიურული დროის” წამზომი, ვინაიდან ამიერიდან აღარც თავად ავანტიურის საჭიროება არსებობს. გმირების წინაშე აღმართული ყველა ბარიერი უკვე დიდი ხნის გადალახულია, ყველა წინააღმდეგობა – დაძლეული, ყველა კონფლიქტი – გადაჭრილი. მიუხედავად იმისა, რომ რომანის სიუჟეტის საწყისი წერტილიდან საბოლოომდე მრავალმა წუთმა, დღემ თუ წელმა განვლო, “ჯადოსნურ დროს” არავითარი ნეგატიური კვალი არ დაუმჩნევია გმირი რაინდებისთვის – ისინი უბრუნდებიან მოქმედების საწყის წერტილს კვლავინდებურად ჭაბუკნი, “თვალად ტურფანი”, მორალურად სრულყოფილნი და სრულქმნილნი, რათა თავიანთ “უფურცენელ” საგრფობთან ერთად მშვიდად მიჰყვენენ დროის მდინარებას და როცა “სამღვრის” გადალახვის ქამი დადგება, პირნათელნი შეუერთდენ მარადისობას, რომელსაც არც დროის და არც სივრცის ფარგლები არ გააჩნია.

2. პერსონაჟები

დროისა და სივრცის შუასაუკუნეობრივი გაგებიდან გამომდინარეობს ადამიანის პრობლემის თავისებური ინტერპრეტაცია. შუასაუკუნეების ავტორთა უმრავლესობის ინტერესის საგანს არ შეადგენს ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი აზრები, მისწრაფებები თუ გრძნობები. ინდივიდი, მათი თვალსაზრისით, არის, პირველ ყოვლისა, განსაზღვრული თვისებებით აღჭურვილი არსება, ამიტომ მთავარი ამ ავტორებისთვის არის მხოლოდ ტიპური და განმეორებადი - არა ნაწილი, არამედ მთელი, არა ინდივიდუალური, არამედ უნივერსალური. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ შუასაუკუნეების საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ინდივიდი პოულობს თვითგამორკვევის საშუალებებს. არისტოტელის მის ფართო გავრცელებასთან ერთად იწყება ფილოსოფიური პრობლემატიკის ნაწილობრივი გადაფასება. თუ ადრეული დვთისმსახურები დიდ ყურადღებას უთმობენ მხოლოდ ადამიანის სულს, XV-V-XV-VV საუკუნის ფილოსოფიური აზრი განიხილავს ადამიანის სულისა და ხორცის განუყოფელ ერთიანობას, როგორც შემქმნელს პიროვნებისა. თომა აქვინელის აზრით, პიროვნება ხასიათდება არა მარტო განუყოფლობით, არამედ იმითაც, რომ იგი ფლობს გარკვეული სახის ღირსებას, კერძოდ, გონიერებას, რომელზედაც არის დამყარებული მისი თავისუფლება (66, 281).

შუასაუკუნეების ფილოსოფიაში გავრცელებული ეს თვალსაზრისი შეითვისა მხატვრულმა ლიტერატურამაც. თუ ადრეული პერიოდის რომანის მთავარი პერსონაჟი მხოლოდ „სტატიკური“ ისტორიული ფიგურა იყო, მოგვიანებით ისტორიულმა უკანა პლანზე გადაინაცვლა და ფოლკლორიდან აღებულ თემებსა თუ სიუჟეტებს დაუთმო ადგილი. თანდათანობით გამოიკვეთა პირველი ცდები ადამიანის შინაგანი ბუნების გახსნისა და მისი ერთგვარი ფსიქოლოგიური

პორტრეტის წარმოჩენისა, რამაც სათავე დაუდო ჯერ „კრეტიენის ხანას“ (ამ ტერმინის ქვეშ მედიევისტიკა მოიაზრებს ფრანგული რაინდული რომანის განვითარების ერთ-ერთ ეტაპს - XV საუკუნის 60-90-იან წწ), მოგვიანებით კი თავად კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კრეტიენ დე ტრუას რომანების ცენტრში ერთი მთავარი პერსონაჟი დგას - ახალგაზრდა, სწორუპოვარი რაინდი თავისი სულიერი ჰარმონიის ჩამოყალიბების პროცესში (77, 190). სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად გმირის ხასიათში თავს იჩენს მძიმე ფსიქოლოგიური კონფლიქტები, რომელთა დაძლევა, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ ჭაბუკს აქცევს კეთილშობილ, სულიერად გაწონასწორებულ რაინდად. ერთია გმირი - ერთია კონფლიქტიც, თუმცა ნაწარმოების მაგისტრალურ ხაზს ერწყმის შენაკადური თემებიც, რომლებიც რომელიმე ცალკეული პიროვნების (უცილობლად რაინდის) თავგადასავალს შეიცავს. ყოველივე ეს კი აყალიბებს ერთიან, დასრულებულ სიუჟეტს, რომლის ფინალშიც გმირი ადასრულებს თავის ძირითად მიზანს - ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვებით ამქვეყნადვე „მიჰხვდება“ თავის საწადელს (იდეალს).

„ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრში, ევროპული რაინდული რომანებისგან განსხვავებით, ორი ძირითადი პერსონაჟი დგას - ავთანდილი და ტარიელი. სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად მკითხველის თვალწინ იშლება ორივე მათგანის შინაგანი სამყარო, მათი ხასიათის სპეციფიკური მხარეები, რომლებიც ავსებს და ამთლიანებს ერთმანეთს და აყალიბებს შეყვარებული რაინდის რუსთველისეულ ტიპს - თვითმყოფადსა და განსხვავებულს ევროპული რაინდული რომანების პერსონაჟთაგან. იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ პერსონაჟთა მხატვრული სახეები აგებულია ტრადიციულ მოდელში ნოვატორული ელემენტების შეტანით. როდესაც ტრადიციაზე ვსაუბრობთ, უთუოდ ვგულისხმობთ მიჯნურის ე.წ. აღმოსავლურ ტიპს, მისთვის დამახასიათებელი ყველა ნიშნით (გახელება, სისხლის ცრემლების ღვრა, გულის დალახვრა-დაწყლულება და ა.შ). ავთანდილიც და ტარიელიც ჭეშმარიტი მიჯნურებია - „გახელებულნი“, სისხლის ცრემლებით მტირალნი, „ცეცხლმოდებულნი“, „გულდალახვრულნი“, ორივე მათგანი „თვალად ტურფა“, ბრძენი, უხვი, თავმდაბალი, „მძლეთა მებრძოლთა მძლე“, მაგრამ ერთი მცირე ნიუანსი სპეციფიკურს ხდის მათ ხასიათებს და ინდივიდუალური შტრიხები შეაქვს მათ ფსიქოლოგიურ პორტრეტში. არაბთა სპასპეტი ავთანდილი „ცნობა - სრულია“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ურთულეს სიტუაციაშიც კი ძალუძს თავისი ემოციების წარმართვა, „სულის მშვიდობის“ შენარჩუნება, ხელეწიფება ადამიანის ძნელად ამოსაცნობი სამყაროს ღრმა წვდომა და სასოწარკვეთილების განქარვება. ავთანდილისგან განსხვავებით, ტარიელი „ცნობა-შმაგია“, ვინაიდან სატრფოს დაკარგვით ზარდაცემულს და იმედდაკარგულს აღარ შესწევს ძალა თავისი სიბრძნე საკუთარ ქმედებაში გამოავლინოს. ამ საკითხს დაწვრილებით ქვემოთ განვიხილავთ და ამჯერად სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ, თუმცა იმთავითვე დავძენთ, რომ რომანის პერსონაჟთა ცნობის სისრულე-სიშმაგე ინდივიდის ემოციურ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა, რომელსაც ძალზე ღრმა საფუძველი გააჩნია და არაფერი აქვს საერთო რუსთველოლოგიაში მრავალჯერ გამოთქმულ და ლამის ტრადიციად დამკვიდრებულ მოსაზრებასთან „ხელი“ ტარიელის „გრძნობიერებისა“ და „ბრძენი, ავთანდილის „რაციონალისტობის“ შესახებ (4, 76) რაინდული რომანის პერსონაჟთა გალერეაში განსაკუთრებული ადგილი მეფის მხატვრულ სახეს უჭირავს. სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ ლიგერატურა, რომელიც, გარკვეულწილად, ფეოდალური საზოგადოების დაკვეთას

ასრულებს, გამორჩეულ პოზიციას სწორედ მონარქს, უზენაეს სიუზერენს აკუთვნებს. შესაბამისად, მთავარი აქცენტი გადატანილია მეფე-პატრონის სწორუპოვრობასა და ღვთისსწორობაზე, ანუ იმ თვისებებზე, რომელნიც მას ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან გამოარჩევს. კომპოზიციური თვალსაზრისითაც მეფე-პატრონი არის ერთგვარი უხილავი ღერძი რომანისა, რომლის გარშემოც უნდა კონცენტრირდეს ნაწარმოების ყველა კომპოზიციური ელემენტი.

დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანში ყველაზე უფრო „მკვიდრი“ და სტატიკური პერსონაჟი მეფე არტურია, რომელიც ყველა ნაწარმოებში ფიგურირებს, როგორც „მრგვალი მაგიდის ორდენის“ მფარველი და ამავე ორდენის რაინდთა სწორუპოვარი სენიორი. ეს პერსონაჟი მოკლებულია ნაციონალურ-პატრიოტულ შეფერილობას და ყოველგვარ ისტორიულ ფონს. არტური ბრიტების მეფეა, თუმცა ნაწარმოების მიხედვით დაუდგენელია მის სამეფოს საზღვრები. იგი მარადიულია ისევე, როგორი მარადიულიცაა მისი სახელმწიფო და „მრგვალი მაგიდის ორდენი“. მეფე არტურის მხაგრული სახის ძირები საუკუნეთა სიღრმეში, კელტურ ფოლკლორში იკარგება, თუმცა ფრანგული რაინდული რომანის განვითარების I ეტაპიდან, XII საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული არტურის სახე გარკვეულ გრანსფორმირებას განიცდის და ჩვეულებრივი, მოკვდავი ადამიანისთვის დამახასიათებელი შტრიხებით ივსება (თუმცა კი “რჩეულის”, “უზენაესის” აგრიბუტებს განვითარების ყოველ ეტაპზე ინარჩუნებს). თუ აღრეული შუასაუკუნეების გრადიცია წარმოგვიდგენს მეფე არტურის უკიდურესად ჰიპერბოლურ პორტრეტს, ანუ ეთიკურ თუ მორალურ სრულყოფილებათა ერთგვარ ნაზავს (ფიზიკური ძალმოსილება, გაბედულება, უძლეველობა, სიუხვე, სულგრძელობა, კურგუაზულობა, კეთილშობილება, ღმობიერება), კრეტიენ დე ტრუას უკიდურესად “გაადამიანებულ” არტურს ძალზე ცოცხა თუ აქვს საერთო კელტური ლეგენდებით თუ თქმულებებით მოღწეულ ბრიტების მეფის მხაგრულ სახესთან. თუმცა რამდენიმე მთავარი აგრიბუტი გრადიციული პორტრეტისა მასაც აქვს შენარჩუნებული (მარადიულობა, მორტულობა, უჭკნობი ბრწყინვალეობა), რიც გამოც მისი მხაგრული სახე სტატიკურია და ოდნავ სქემატურიც.

მიუხედავად იმისა, რომ მეფე არტური რაინდული რომანების მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდში გვხვდება, იგი მაინც აღიქმება ერთგვარ სიმბოლოდ “მრგვალი მაგიდის ორდენისა”. მისი ლანდი გამუდმებით თან სდევს რაინდებს ხანგრძლივი მოგზაურობისას და მათ საგმირო თავგადასავლებისკენ ალაფრთოვანებს. არტური მყოფობს ყველგან, სადაც გამეფებულია ცხოვრების რაინდული წესი და ეტიკეტი, შესაბამისად, სწორედ არტური გვევლინება რაინდული ინსტიტუტის ბურჯად და სიმბოლოდ. ალბათ აქედანვე მომდინარეობს მისი სტატიკურობაც და სქემატურობაც. მხოლოდ მისთვის ხელმისაწვდომი სიმაღლიდან არტური უხილავი ძაფებით უკავშირდება თავგადასავლების მაძიებელ თავის რაინდებს – ფეხმარდი შიკრიკების მეშვეობით არაერთგზის ღებულობს მათგან ერთგულების ფიცს და კიდევ უფრო ამრავლებს თავის ვასალთა რიცხვს მათ მიერ დამარცხებული მეგობრებით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სწორედ არტურის სამეფო კარიდან იწყება მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდთა თავგადასავლები და აქვე სრულდება.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ცნობილი მედიევისტი Donald Maddox-ი მეფე-სიუზერენის მხაგრულ სახეს გარკვეულ ფუნქციურ კატეგორიათა ფარგლებში აქცევს და ამ კუთხით იხილავს როგორც რაინდული რომანის პერსონაჟთა ხასიათებს, ასევე მათ დამოკიდებულებას საუკუნეებით ფესვგამდგარ გრადიციებთან. უნდა აღინიშნოს, რომ მეცნიერი ამ შემთხვევაში ეყრდნობა

ფრანგული სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, ალგიდრას გრემასის ცნობილ მოდელს, რომლის მიხედვითაც, ნაწარმოებში გამოიყოფა აქტანტა, ან მოქმედ პირთა ექვსი ფუნქციური კატეგორია: I. სუბიექტი – გმირი, რომელიც დავალების წარმატებით შესრულების შემდგომ იმსახურებს (ხელმწიფის, შეყვარებულის) წყალობას; II. ობიექტი, ან მოქმედების მოძრაობაში მომყვანი (სიმილდრე, ცოლი, ცოდნა და ა.შ.); III. წარმგზავნი, ან მბოძებელი (ხშირ შემთხვევაში მეფე, ზოგჯერ – მიჯნური), რომელმაც, შესაძლოა, შეითავსოს ორი ფუნქცია – გაგზავნოს სუბიექტი იმ დავალების შესასრულებლად, რომელიც მის ინტერესებში შედის, და, იმავდროულად, იყოს IV. მიმღები, ანუ აღრესატი. ზოგჯერ თვით სუბიექტმაც შეიძლება შეითავსოს აღრესატის ფუნქცია, თუ მისი გმირული ძალისხმევა საკუთარი ინტერესებისკენვე იქნება მიმართული (მაგ. თუ გმირი ისე იქორწინებს ქალზე, რომ მესამე პირი არ ჩაერევა, ის იქნება სუბიექტიც და აღრესატიც, მისი საცოლე კი – ობიექტიცა და მბოძებელიც). V. მოწინააღმდეგე (პიროვნება, ობიექტური მიზეზები, საკუთარი სისუსტე და ა.შ.), ან ყოველივე ის, რაც ხელს უშლის სუბიექტს მიზნის მიღწევაში და, პირიქით, VI. დახმარე, ან ხელის შემწყობი (69, 178-188).

მოცემულ მოდელზე დაყრდნობით, Donald Maddox-ი მიღის იმ დასკვნამდე, რომ კრეტიენ დე გრუას რომანებში მეფე არტური ასრულებს ორ ფუნქციას – წარმგზავნისა (addressor) და აღრესატისა (addressee), თუმცა პირველი უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული ნაწარმოებში და უფრო მეტ ფუნქციურ დატვირთვას იძენს, ვინაიდან სწორედ არტური არის გმირის თავგადასავლებისკენ წამქმნებელი და მისი ჰეროიკული თავგადასავლების არბიგრი. რაც შეეხება მეორე, აღრესატის ფუნქციას, Donald Maddox-ის აზრით, არტური, მართალია, ძალზე ყურადღებიანი მსმენელია, მაგრამ გმირთა საგმირო თავგადასავლების მოსმენა და მათი დაჯილდოება მაინც არ არის არტურის ძირითადი ფუნქცია. (95, 22). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მეფე-სიუზერენის მხატვრული სახის ფუნქციურ კატეგორიებად დაყოფის გრადიცია დასაბამს ჯადოსნური ბლაპრიდან იღებს, რასაც სათანადო გამოკვლევა მიუძღვნა ვლადიმერ პროპმა (იხ. , , , 1928).

აღნიშნული მოდელის მისადაგება შესაძლებელია “ვეფხისტყაოსანთანაც” (როგორც შუასაუკუნეების რაინდულ რომანთან), ოღონდ აქ პერსონაჟებს შორის “როლების” გარკვეულ გადანაწილებას მოჰყვება ფუნქციურ კატეგორიათა გადაჯგუფება.

არაბთა მეფე როსტევეანის მხატვრული სახე, რომლის “შემოგანითაც” იწყება რომანის სიუჟეტი, მთლიანად თავსდება მეფე-პაგრონის შუასაუკუნეობრივი მოდელის ფარგლებში, ვინაიდან მის პორტრეტში თავმოყრილია იდეალური ადამიანისათვის დამახასიათებელი ფიზიკური, მორალური თუ ეთიკური კატეგორიების მთელი წყება (“ღმრთისაგან სვიანი”, “მაღალი”, „უხვი“, „მდაბალი“, „ლაშქარმრავალი“, „მოსამართლე“, „მოწყალე“, „მორჭმული“, „განგებანი“, „მეომარი უებრო“, „მოუბარი წყლიანი“), რაც ხელმწიფის ღვთაებრივი წარმოშობით არის განპირობებული. თუმცა ნაწარმოებში იმთავითვე ხაზგასმულია, რომ აღნიშნული აგრიბუგები მოქმედების განვითარებასთან (ანუ როსტევეანის მიერ გახგის დატოვებასთან) ერთად მხოლოდ სიმბოლურ ელფერს თუ შეინარჩუნებს და, ძირითადად, გამოყენებული იქნება იმ კვარცხლბეგის აღსამართად, რომელმაც დაივანებს არაბეთის გახგის ოდესღაც ძლევაშისილი მპყრობელი. საქმე ისაა, რომ ნაწარმოების დასაწყისშივე მკითხველისთვის ნათელი ხდება, რომ როსტევეანის “მზე” უკვე ჩასვენებულია, რომ

“გარდასრულს” “ჭირთა უფრო ძნელი” სიბერე “სჭირს”. ეს კი ოდესღაც მორჩმულ მეფეს იძულებულს ხდის, ნებაყოფლობით გავიდეს სცენიდან და ასპარეზი იმას დაუთმოს, “ვისგან მზე საწუნელია”.

ამრიგად, როსტევეანი სამეფო სკიპტრასა და გვირგვინს თავის ერთადერთ ასულს თინათინს გადაულოცავს, რომელსაც ამიერიდან სამეფო რეგალიებთან ერთად მიენიჭება ყველა ის ფუნქცია, რომელიც უზენაეს სიუბერენს, მეფე-პატრონს უნდა გააჩნდეს.

თავის ღვთით მინიჭებულ უფლებამოსილებას თინათინი უცხო მოყმის ნახვის ეპიზოდშივე ამჟღავნებს. სასახლეში დაბრუნებულ, დაჭმუნვებულ მამას სწორედ ის ურჩევს უცნობის საძებრად კაცთა გაგზავნას, მოგვიანებით კი, როდესაც შიკრიკრთა ძალისხმევა უშედეგო აღმოჩნდება, თავისთან იბარებს არაბთა სპასპეტს, ავთანდილს, და უცხო მოძმის საძებრად აგზავნის.

თინათინის სიტყვებით („მას უკანით გონებამან მისმან ასრე დამამხოცა,“) ცხადი ხდება, რომ მისი მოთხოვნა - „წადი იგი მოყმე ძებნე, ახლო იყოს, თუნდა შორად“ - არც შეეყვარებული ქალის ჭირვეულობაა (თუმცა კი კურტუაზული ტრადიცია ამას ითვალისწინებს) და არც მთლად საკარო ეტიკეტით განსაზღვრული დავალება (მიუხედავად მკაფიო ფორმულირებისა: „შენგან ჩემი სიყვარული ამით უფრო გაამყარე“). თინათინს „სენი სჭირს“ უცნობი, ცხარე ცრემლით მტირალი მოყმის უკვალოდ გაუჩინარების გამო და სიტყვებით, მისმა მოგონებამ „დამამხოცაო“, მართოდენ ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილების სურვილს როდი გამოხატავს. თინათინს, პირველ ყოვლისა, გაჭირვებაში ჩავარდნილი უცნობი რაინდის „სენი სჭირს“ და მის დაჟინებულ მოთხოვნასაც - „წადი იგი მოყმე ძებნე...“ - მოყვასის სიყვარული და მისი „წყლულის განკურნების“ წადილი უდევს საფუძვლად (მღრ. როსტევეანის სიტყვები: “რა უმძიმდა არ ვიცოდი, ან ტიროდა ვისთვის კიდე“). ადამიანური ვალის მოხდის სურვილი განაპირობებს ავთანდილის მზადყოფნასაც სახიფათო მოგზაურობაში ჩასაბმელად, თუმცა, იმავედროულად, ჭაბუკი რაინდი აღასრულებს თავის ძირითად მოვალეობას - როგორც ყრმა და როგორც მიჯნური.

ამ საკითხზე მსჯელობისას კიდევე ერთ, არცთუ უმნიშვნელო დეტალს უნდა მივაქციოთ ყურადღება. მართალია, თინათინის მსგავსად, როსტევეანსაც მოსვენებას უკარგავს მტირალი და სასოწარკვეთილი უცნობი რაინდის ხვედრი და მისი ნადირობისშემდგომი “დადრეჯის” მიზეზიც სწორედ ამითაა გამოწვეული (წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვერაფრით ავხსნით მოხუცი მეფის სიხარულს შიკრიკრთა დაბრუნების შემდგომ, როდესაც მას შეაგყობინებენ, რომ უცხო მოყმე “უხორცო” ყოფილა), მას სავსებით აკმაყოფილებს წარგზავნილთა მოგანილი პასუხი, გაიფიქრებს – “ემშაკის სიცრუე და სიბილწე ვნახეო” – და ლხინს მიეცემა.

მაგრამ მამის არგუმენტები ვერ გაფანტავს თინათინის კაემანს. ის, რასაც იოლად იფიწყებს როსტევეანი, მოსვენებას არ აძლევს თინათინს. იგი, როგორც რეალური მპყრობელი ტახტისა, რეალური პატრონი ქვეყნისა, გაცილებით მეტი პასუხისმგებლობით ეკიდება ყოველივეს, რაც მის სამეფოში ხდება, ვიდრე ყოფილი, თუნდაც “მორჩმული და განგებინი” ხელმწიფე. ის ფაქტი, რომ უცხო მოყმის მნახველი და მისი ამბის მცოდნე ვერავინ ნახეს, არ გამოდგება თინათინის სევდის გასაქარვებლად, ამიგომ მეფე-ქალი ღებულობს უცილობელ გადაწყვეტილებას – ამ, ერთი შეხედვით, შეუსრულებელი მისიის აღსრულებას ქვეშევრდომთა შორის ყველაზე ღირსეულს, ავთანდილს, მიანდობს.

რომანის სწორედ ამ ეპიზოდში თინათინი მთლიანად ითავსებს მეფე-პაგრონისა და, აქედან გამომდინარე, წარმგზავნის ფუნქციურ კატეგორიას, რასაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ავთანდილის შერმადინისადმი მიმართული სიტყვები:

“პირველ, ყმა ვარ, წასვლა მინდა პაგრონისა სამსახურად, –
ხამს მეფეთა ერთგულობა, ყოფა გემართებს ყმასა ყმურად, –
მერმე, ცეცხლი დაუვსია, აღარა მწვავს გულსა მურად.” (152)

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ რაინდის გამგზავრების ნამდვილი მიზანი მხოლოდ თინათინმა და ავთანდილის ერთგულმა ყმამ, შერმადინმა, იციან. როსტევეან მეფეს სავსებით აკმაყოფილებს ის შეთხზული მიზეზი, რომელსაც გამრდილი გამგზავრების წინ გააყენებს.

გადის სამი წელი. არაბეთს შემოქცეული რაინდი სეფე-დარბაზში “მზეთამზე” თინათინისა და “უკადრი, მორჭმული, შეუპოველი” როსტევეანის წინაშე წარდგება და “წვრილად” მოახსენებს უცხო მოყმის თავგადასავალს. მართალია, თინათინი გამხიარულდება “ამა ამბისა სმენითა”, მაგრამ არ კმაყოფილდება მხოლოდ მშრალი ფაქტებით და იმავე საღამოს თავისთან იხმობს მიჯნურს. ამ ეპიზოდშივე მკითხველისთვის ცხადი ხდება, რომ ავთანდილისა და თინათინის შეხვედრა არ იქნება ბანალური სამიჯნურო პაემანი. ავთანდილი, პირველ ყოვლისა, თავისი რეალური პაგრონის წინაშე უნდა წარდგეს და დაწვრილებით მოახსენოს “რა იცოდა რა ნახული, რა მოსმენად”. მართლაც, სურათი, რომელიც საგროფოს სამყოფელში შესულ ავთანდილს თვალწინ წარმოუდგება, ცხადყოფს ზემოთქმულს:

“მზე უკადრი გახგსა ზედა მის მორჭმული, არ ნადევრი,
წყლად ეფურაგსა უხვად ერწყო ედემს რგული ალვა მჭევრი,
ბროლ-ბალახშსა ამშვენებდა თმა გიშერი, წარბი გვერი...” (685)

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ, როსტევეანისგან განსხვავებით, თინათინს არ აკმაყოფილებს ოდენ უცხო მოყმის ვინაობისა თუ საღაურობის შეცნობა. მის ცნობიერებაში ეს უკანასკნელი არის ყმა, “რომელ ცრემლი მოეხოცა”, ამიგომ პირველი შეკითხვა, რომელიც ქალს გარიელის თავგადასავლის მოსმენის შემდგომ აღეძვრება, ასე ჟღერს: “რაა წამალი მისისა წყლულისა განკურნებისა?” ავთანდილიც სწორედ თინათინს, თავის პაგრონსა და მიჯნურს, უმხელს თავის გადაწყვეტილებას, გაემგზავროს უკვე დამეგობრებული გარიელის დასახმარებლად და მას წასვლის ნებართვას სთხოვს.

ჩვენს თვალსაზრისს თითქოს, ერთი შეხედვით, ეწინააღმდეგება ავთანდილის მიერ ვაზირის გაგზავნა როსტევეან მეფესთან გამგზავრების ნებართვის სათხოვნელად, მაგრამ, მეორე მხრივ, ის ფაქტიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ როსტევეანი, ვითარცა ყოფილი ხელმწიფე, გარკვეულწილად მაინც ინარჩუნებს მონარქის უფლებამოსილებას და, მიუხედავად იმისა, რომ იგი რეალურად არაბეთის სამეფო გახგის მპყრობლად აღარ გვევლინება, ფორმალურად მაინც ავთანდილის პაგრონად რჩება. თუმცა, იმავე ეპიზოდში ნათლად ჩანს, რომ ავთანდილს იმდენად მგვიცედ აქვს გადაწყვეტილი გარიელის დასახმარებლად წასვლა (რაც მთავარია, მის განზრახვას თინათინის თანხმობაც განამტკიცებს), რომ ამ გადაწყვეტილებას როსტევეანის უარიც კი ვერ შეაცვლებინებს: “არ გამიშვებს, გავიპარვი, წავალ მათგან შეუგებლად”. მართლაც, მას შემდეგ, რაც ვაზირის მოციქულობა “ამაოდ წახდება”, ავთანდილი როსტევეანისგან უჩუმრად გაიპარება არაბეთიდან და თავისი ნაბიჯის გასამართლებლად ანდერძს დაუტოვებს გამზრდელს. როგორც ვხედავთ, ამ ეპიზოდშიც წარმგზავნის ფუნქციურ კატეგორიას კვლავ თინათინი, არაბეთის ლეგიტიმური მეფე ითავსებს.

ზემოთქმულის შესაჯამებლად მოვიხმობთ ვეფხისტყაოსნის ფინალურ ეპიზოდს – გმირების არაბეთში დაბრუნების “ამბავს”, კერძოდ, როსტევეან მეფესთან გარიელის მოციქულობას. როგორც ამ ეპიზოდიდან ჩანს, გარიელის ძალისხმევა მიმართულია არა იმდენად განრისხებული პაგრონისა და “დამნაშავე” ყმის შესარიგებლად (როსტევეანი იმდენად ბედნიერია გაზრდილის დაბრუნებით, იმდენად “მოსწრაფა” მისი ნახვისა, რომ უწინდელი წყენა აღარც ახსოვს), არამედ მისთვის, როგორც მამისთვის, თინათინის ხელის სათხოვნელად (“მუხლმოყრილი გვაჯები, ნულარ აწვევ იმათ აღსა/ რომე მისცე ქალი თქვენი მკლავ-მაგარსა, გულ-ფიქალსა”). როსტევეანის თანხმობა – “მე სიძესა ავთანდილსა უკეთესა ვპოვებ ვერა” – და მისი შემდგომი სიგყვები ერთგვარი შეჯამებაა ზემოთმოგანილი თვალსაზრისისა. როსტევეანი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ ფაქტს, რომ სწორედ თინათინია არაბეთის ხელმწიფე, ქვეყნის ჭეშმარიტი პაგრონი და მფარველი, ღმერთისა და მამის მიერ მეფედ ხელდასმული: “თვით მეფობა ქალსა ჩემსა მივეც, აქვს და მას ეფერა/ ვარდი ახლად იფურჩქნების, მე ყვავილი დამებერა/ რადმცა ვკადრე შეცილება, რასცა ოდენ იგი სჯერა.”

როსტევეან მეფის თანხლებით გმირები მეფის “სამყოფ სახლს” მიაშურებენ, სადაც არაბეთის გახტმე მორჭმით მის სკიპროსან-გვირგვინოსანი, პორფირით მოსილი თინათინი. სამეფო რეგალიები – სკიპტრა, გვირგვინი და პორფირის სამოსი – ნათელყოფს თინათინის, ვითარცა მეფის, ღვთისსწორობას, “ღვთით დანაბადობასა” და უზენაესობას. თინათინის, ვითარცა პაგრონისა და მიჯნურის (გრეიმასის მოდელით, წარმგზავნისა და აღრესაგის), წინაშე წარდგება ხანგრძლივი და ფათერაკებით აღსავსე მოგზაურობიდან დაბრუნებული ავთანდილი. რომანის სწორედ ამ ეპიზოდში მთლიანად იწურება მისი, როგორც სუბიექტის ფუნქცია, თუმცა ამ უკანასკნელის გარდა ავთანდილი სხვა ფუნქციურ კატეგორიასაც ითავსებს. იგი არა მარტო აღმსრულებელია წარმგზავნის (თინათინის) სურვილისა და ნებისა, არამედ “მიმღები”, ანუ აღრესაგია როგორც თინათინის სიყვარულისა, ისევე არაბეთის სამეფო გახტისა. როგორც რუსთველი მოგვითხრობს, “იგი მზე და ხელმწიფება ასრე მიხვდა, ვითა ღირსსა.”

თუნდაც ის ფაქტი, რომ თინათინი რომანში არაბეთის სამეფო გახტის მპყრობლად, შესაბამისად კი, წარმგზავნად, აღრესაგად (და არა ობიექტად) გვევლინება, მოწმობს ქალი პერსონაჟების სრულიად ახალ როლსა და ფუნქციამბე. ამგვარი ტენდენციები ერთდროულად იჩენს თავს როგორც ქართულ სინამდვილეში, ისე ევროპულ რაინდულ რომანში. ადრეული პერიოდის ლიგერაგურული ძეგლებისგან განსხვავებით, სადაც ქალი მხოლოდ სტატიკურ, მეორეხარისხოვან პერსონაჟად გვევლინებოდა, XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული ვაწყდებით არაერთ ცდას ქალის შინაგანი ბუნების „გახსნისა“ და მისთვის იმგვარი თვისებების მინიჭებისა, რომელნიც ადრე მხოლოდ მამაკაცთა მხატვრული სახეებისთვის იყო ნიშანდობლივი. როგორც რუსთველის, ისე კრეტიენ დე ტრუას რომანებში ქალი აღარ არის მხოლოდ სიყვარულის ობიექტი და გმირის მიერ ფათერაკთა ძიების ერთ-ერთი „მიზეზი“ - იგი გაბედულია, უშიშარი და თავგანწირულიც კი და, რაც მთავარია, აქვს მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალური ხასიათი (თინათინი, ნესტან-დარეჯანი, ენიდა, გინევრა, ლოდინ, ფენისა).

მიუხედავად ზემოთქმულისა, კრეტიენ დე ტრუა ბოლომდე მაინც ვერ აღწევს თავს ერთგვარ შაბლონურობას და მამაკაცთან შედარებით ქალს

დაქვემდებარებულ პოზიციას აკუთვნებს. ქალი-პერსონაჟების ფუნქცია მის ნაწარმოებებში ორგვარია: ქალი - სატროფო, ან ქალი - მეუღლე (თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი ფუნქცია ზოგიერთ რომანში ერწყმის ერთმანეთს, რაც ავტორის სერიოზულ შემოქმედებით მიღწევად არის მიჩნეული).

ამ თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსნის“ ქალთა სახეები შუასაუკუნეების ლიტერატურაში უნიკალურ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს. მართალია, ქალთა შინაგან სამყაროს რომანში გაცილებით ნაკლები ადგილი ეთმობა, ვიდრე მამაკაცებისას, მაგრამ მათი ინდივიდუალური ხასიათები (თანაბარი სოციალური მდგომარეობისა და პირველადი ფუნქციის – რაინდის მიჯნური – მიუხედავად) რომანში სრულად არის გახსნილი და მათი ფუნქციაც (როგორც თინათინის მაგალითზეც დავრწმუნდით) გაცილებით მრავალმხრივია, ვიდრე სხვა რაინდული რომანების ქალი-პერსონაჟებისა. თუ თინათინის ხასიათის წარმოჩენისას ძირითადი აქცენტი მის მეფურ ღირსებასა და პიროვნულ პასუხისმგებლობაზეა გადაგანილი (რაც, უპირველეს ყოვლისა, მის სამიჯნურო ურთიერთობებში ვლინდება: “პირველ ყმა ხარ ხორციელი... მერმე ჩემი მიჯნური ხარ...”), ნესტან-დარეჯანის გრძნობის პერიპეტიები უფრო ლირიკულ პლანშია გადაგანილი (ამას, თუნდაც, ქაჯეთის ციხიდან საგროფოსათვის მოწერილი წიგნიც მოწმობს), თანაც ისე, რომ მეფობის, ძალაუფლების, სახელმწიფოებრივი ინტერესების დაცვის მოტივებიც კი ამ ლირიზმის საბურველშია გახვეული. ზოგიერთი მკვლევარი “ვეფხისტყაოსნის” ძირითადი ქალი-პერსონაჟების ხასიათთა ნაირგვარობას მათი გარემომცველი სამყაროს არერთგვაროვნებით ხსნის (“ბნელი” ქაჯეთი და “ნათელი” არაბეთი), თუმცა, უნდა ითქვას, რომ “სიბნელე” ამ პერსონაჟებისთვის საგროფოსთან განშორების გამო დგება და გარემოს შეცვლა (ამ შემთხვევაში ნესტანის ქაჯეთში გამომწყვდევა) მხოლოდ ამძაფრებს ამ განწყობას. “იდილიურ გარემოში” მყოფი თინათინი ისევე მძაფრად განიცდის საყვარელთან „გაყრას“, როგორც ქაჯეთის ციხეში გამომწყვდეული ნესტანი (მღრ. თინათინის სიტყვები: “ჩემი თქვი, რა ვქმნა ბნელ-ქმნილმან, მზე მიმეფაროს, მი-ცისა?”). ორივე ქალის პიროვნული დრამა ერთი და იმავე მიზეზით, მიჯნურთან განშორებით, არის გამოწვეული. განსხვავება ისაა, რომ ნესტანისა და ტარიელის „გაყრა“ ბედისწერის უკუღმართობის შედეგია, თინათინისა და ავთანდილის განშორებას კი შეგნებული, მიზანმიმართული ხასიათი აქვს. ავტორისეული ჩანაფიქრის თანახმად, ორივე ქალი-პერსონაჟის ტრაგედია ერთდროულად უნდა დასრულდეს - თინათინიცა და ნესტანიც ერთდროულად უნდა „მიჰხვდნენ“ თავიანთ საწადელს“, რის შედეგადაც სამუდამოდ განქარვდება ბნელი და მათ სულებში სამარადისო ნათელი დაისადგურებს.

“ვეფხისტყაოსნის” ქალ-პერსონაჟებზე საუბრისას საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ფატმანზე, როგორც რომანის ერთ-ერთ ყველაზე კოლორიტულ პერსონაჟზე.

ერთი შეხედვითაც ცხადი ხდება, რომ ვაჭართუხუცესის მეუღლის მხატვრული სახე არსებითად განსხვავდება რომანში „შექებული“ და იდეალიზებული ქალთა სახეებისგან. არაბეთისა და ინდოეთის მკაცრად მოწესრიგებულ, რიტუალიზებულ სამყაროსთან პრინციპულ სხვაობას ამჟღავნებს გულანშაროს „მრავალი სიტურფით სავსე“ გარემოც. ბუნებრივია, ამ „ახალ“ გარემოში „აღმოცენებული“ პერსონაჟის მხატვრული სახეც თავისებური და გამორჩეული უნდა იყოს, ამიტომ ფატმანთან დაკავშირებით რუსთველი ერთგვარად „ღალატობს“ თავის პრინციპს (პერსონაჟის მხატვრული სახის გადაჭარბებულ ჰიპერბოლიზებას) და წარმოგვიდგენს ვაჭართა წრის ქალის „რეალისტურ პორტრეტს“ (4, 177), თავისუფალს „ყოველგვარი ჰიპერბოლიზაციისა და რომანტიზმისაგან“ (33, 185):

„ფატმან ხათუნ თვალად მარჯვე, არ ყმაწვილი, მაგრა მზმული

ნაკვეთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი, მუტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის მსმელი, ღია ედვა სასალუქო დასაბურავ-ჩასაცმელი“. (1065)

ამგვარი ქალისთვის, რასაკვირველია, უცხოა რაინდული საზოგადოების მორალური პრინციპები - იგი იოლად ღალატობს „მჭლე და თვალად ნას“ ქმარს გაცილებით უფრო ახალგაზრდა და წარმოსადეგ ჭაშნაგირთან, თუმცა საკმარისია გამოჩნდეს „პირ-მზე“ ავთანდილი, რომ ფატმანმა დაივიწყოს თავისი სიყვარული და ახლა მასთან გააბას სამიჯნურო ურთიერთობა. ზოგიერთი მკვლევრის თვალსაზრისით, ფატმანის სახეში განსახოვნებულია დასავლეთ ევროპული რომანისთვის დამახასიათებელი კურტუზაზული სიყვარულის დოქტრინა. ამ თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ ორ არგუმენტს მოვიშველიებთ: 1. კურტუზაზული სიყვარული შეიძლება აღმოცენდეს მხოლოდ მაღალ არისტოკრატიულ საზოგადოებაში - რაინდთა წრეში, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ვაჭართა სამყაროსთან; 2. აღიულებრი, რომელიც ამ დოქტრინის ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპია, მართალია, გათხოვილი მანდილოსნის სიყვარულს გულისხმობს, მაგრამ მისი ძირითადი ნიშანი, პირველ ყოვლისა, ერთგულება, ანუ „ხანიერებაა“, რაც, ბუნებრივია, გამორიცხავს „ღღეს ერთის“, „ხვალ კი სხვის ნდომა“, 1.

1 არსებობს განსხვავებული თვალსაზრისიც, რომლის მიხედვითაც, ფატმანი ნესტანის, თინათინის, ტარიელისა და ავთანდილის „ცალი“ და მეგობარია - მეორე ქაჯეთის ციხეში, გულანშაროში ჩარჩენილი სხივი... იგი უსიყვარულობითაა დაჭრილი, ფართქალებს, იბრძვის, გამუდმებით სინათლისკენ მიიღტვის, რადგან აქამდე, მიუხედავად მის ოჯახში გამეფებული მორალური და ეთიკური ნიჰილიზმისა, შენარჩუნებული აქვს საუკეთესო ადამიანური თვისებები (55, 84)... ფატმანისა და ავთანდილის ამბავი სწორედ რომ გულიანი სიყვარულია... თუკი რამე აახლოვებს ფატმანს პოემის სხვა გმირებთან, უპირველეს ყოვლისა, სევდა, ანუ ლტოლვა სიყვარულისკენ. მას, შეყვარებულს, სიყვარულის დიდებულ, რუსთველის რწმენით გაადამიანებულ გრძნობას ნაზიარებს, შეუძლია გაუგოს ავთანდილს, დაუჯეროს, რომ ის სხვისი სიყვარულის გადასარჩენად იბრძვის და წვალობს“ (55, 93). ამჯერად არ შევუდგებით მოყვანილი თვალსაზრისის კრიტიკულ განხილვას. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ რუსთველის შემოქმედების კვლევაში ამოსავალი უნდა იყოს არა თანამედროვე ლიტერატურული პრინციპები, არამედ შუასაუკუნეების მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური პოზიცია.

ზემოთქმული სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ფატმანი უარყოფითი პერსონაჟია. პირიქით, „მას ამკობს ბევრი ადამიანური თვისება: იგი მგრძნობიარეა, სულგრძელი, კაცთმოყვარე, კეთილი, გულშემატკივარი“ (4, 179). საკმარისია, ფატმანმა შეიტყოს ავთანდილის ვინაობა და მისი გულანშაროში ჩასვლის ჭეშმარიტი მიზანი, მოისმინოს რაინდის მონათხრობი ვეფხისტყაოსანის მოყმის მწარე ხვედრის შესახებ, რომ მაშინვე „დაივიწყოს“ თავისი „მიჯნურობა“ და ყოველმხრივ დაეხმაროს ავთანდილს დაკარგული ნესტანის ადგილსამყოფლის მიკვლევასა და მისი ამბის შეტყობაში. ამ შემთხვევაში ფატმანი ისევე აღსავსეა მოყვასის სიყვარულით და გულანთებული მისთვის დახმარების ხელის გაწვევნის სურვილით, როგორც თინათინი ან ნესტან-დარეჯანი. თუმცა, ყოველთვის, როცა „უგულო სიყვარულზე“, ანუ სიძვაზე საუბარი, მკითხველის ცნობიერებაში რაგომდაც ფატმანის სახე წამოგიფიქვდება. რასაკვირველია, ამგვარი „მყარი“ თვალსაზრისის ჩამოყალიბებას მეტწილად სწორედ ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებულმა სტერეოტიპამაც შეუწყო ხელი. იმ ფაქტს კი რაგომდაც არავინ ითვალისწინებს, რომ ნესტან-თინათინის მნებრივი პრინციპებისგან ესოდენ განსხვავებული ფატმანის მორალი (რომელსაც მკვლევართა ღიდი ნაწილი

ამორალობად მიიჩნევს), სრულიად ბუნებრივი და მისაღებია იმ საზოგადოებისათვის, რომლის წევრადაც იგი გვევლინება. “მრავალი სიგურფით” აღსავსე გულანშაროს კოლორიტული ბინადარი, ფაგმან-ხათუნი, სწორედაც რომ “მომავლის ქალაქში” დასახლებული “მომავლის გმირის” (პერსონაჟის) ასოციაციას აღგვიძრავს, ვინაიდან სწორედ გულანშაროში იგრძნობა ყველაზე ძალუმად რენესანსის ეპოქის სიო, ისევე როგორც ფაგმანის სახეში (რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომანის ყველაზე “ცოცხალი” პერსონაჟია თავისი უამრავი ნაკლით თუ ღირსებით) ირეკლება რუსთველისთვის ჯერ კიდევ არღამდგარი ეპოქა. “დეკამერონის” დაწერამდე ჯერ მთელი ერთი საუკუნეა...¹

1 1 თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც: „როგორც თავისი საზოგადოებრივი ბუნებით, ისე თავისი გუნება-განწყობილებით გულანშარო რენესანსის ეპოქის ევროპულ ქალაქთა მეტად თვალშისაცემ ანალოგიას გვიჩვენებს, თუმცა რუსთველის დამოკიდებულება ამ სამყაროსადმი, მისი ბინადრებისადმი და მისთვის დამახასიათებელი სიყვარულისადმი მკვეთრად უარყოფითია - ეს არის ქედმაღლური დამოკიდებულება არისტოკრატისა, რომლისთვისაც მთელი ვაჭართა სამყარო მღორე, მდაბალი სამყაროა. ამით „ვეფხისტყაოსანი“ მკვეთრად განსხვავდება რენესანსული ლიტერატურისაგან (32, 173-175).

3. სიყვარული

კრეტიენ დე ტრუას ბრეტონული ციკლის რომანებში რაინდის ჰეროიკულ თავგადასავლებთან ერთად უმთავრესი ადგილი მის სამიჯნურო ურთიერთობებსაც ეთმობა, ვინაიდან სწორედ სიყვარულის კონცეფციაშია განსაზოგნებული იმ პერიოდის არისტოკრატულ საზოგადოებაში გავრცელებული დოქტრინა კურტუაზული სიყვარულისა.

დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანში წარმოდგენილი სასიყვარულო ურთიერთობა რიტუალურია, ვინაიდან მოწესრიგებულ ფეოდალურ საზოგადოებაში მკაცრ ჩარჩოებში უნდა ყოფილიყო მოქცეული ამ საზოგადოების წევრთა ყოველგვარი მოქმედება, თვით გრძნობებიც კი. გამიჯნურებულ რაინდს მზამზარეული ფორმით ეძლეოდა ე. წ. „სასიყვარულო კოდექსი“, რომლის ყველა პუნქტიც უყოყმანოდ უნდა ყოფილიყო დაცული:

1. კურტუაზული სიყვარული მხოლოდ რაინდთა წრის კუთვნილება იყო;
2. სიყვარულის კოდექსის ყველაზე მთავარ პირობად მიჩნეული იყო ღუმილი და მოთმინება, ვინაიდან სიყვარული ცხადდებოდა ისეთ საიდუმლოდ, რომელიც დაფარული უნდა ყოფილიყო ბოროტი და შურიანი თვალისგან;
3. შეყვარებული რაინდი უნდა ყოფილიყო არა მარტო მამაცი, ერთგული და უხვი, არამედ თავაზიანი (კურტუაზული), დახვეწილი მანერების მქონე;
4. იგი ვალდებული იყო, უყოყმანოდ შეესრულებინა სატრფოს ყოველგვარი დავალება, ვინაიდან მისი სამიჯნურო ურთიერთობა წარმოდგენილი იყო, როგორც ვასალური სამსახური.

სასიყვარულო კოდექსის ეს ოთხივე პუნქტი განუხრელად არის დაცული “ვეფხისტყაოსანში”:

1. პოემაში გაიდევალებული სიყვარული წოდებრივია - ავთანდილი და თინათინი, ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი - საზოგადოებრივი კიბის უმაღლეს საფეხურზე დგანან.

მათი სიყვარული არაბეთისა და ინდოეთის სამეფო კარზე ისახება, ეს კი საკმარისი პირობაა ჭეშმარიტი, გამაკეთილშობილებელი, საგმირო საქმეებისთვის აღმაფრთოვანებელი გრძნობის აღმოსაცენებლად.

2. კურგუამული სიყვარულისთვის დამახასიათებელი პრინციპი – “დუმილი” – „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში სიყვარულის „მალვისა“ და „არ-დაჩენის“ მოტივში პოეზებს გამოხატულებას:

„ხამს, თავისსა ხვაშიადსა არვისთანა ამჟღავნებდეს,
არ ბედითა „ჰაის“ ზმიდეს, მოყვარესა აყიუნებდეს,
არსით უჩნდეს მიჯნურობა, არასადა იფერებდეს,
მისთვის ჭირი ღზინად უჩნდეს, მისთვის ცეცხლსა

მოიღებდეს“. (28)

3. პოემის პროლოგშივეა მოცემული ადამიანის ზნეობრივ-ფიზიკურ სრულქმნილებათა ჩამონათვალი, რომელიც, ფაქტიურად, ანალოგიურია „რაინდული კეთილშობილების კოდექსისა“:

„მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს, მათ ვითა მზეობა,
სიბრძნე, სიუხვე, სიმდიდრე, სიყმე და მოცალეობა,

ენა, გონება, დათმობა, მძლევა მებრძოლთა მძლეობა,
ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობა“. (23)

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირი რაინდები პირდაპირ უპასუხებენ მიჯნურობის რუსთველისეული „კოდექსის“ ყველა მუხლს - ორივე მათგანი გამოირჩევა არამიწიერი სილამაზით, სიბრძნით, სიუხვით, სიმდიდრით, გულოვნობითა და სამხედრო ქველობით. ისინი ერთგულნი არიან, სატრფოს დავალების უსიტყვო შემსრულებელნი, მიჯნურისთვის თავდადება და სიკვდილი კი ორივე მათგანს უდიდეს ბედნიერებად მიაჩნია.

4. ავთანდილი სატრფოს დავალებით მიემგზავრება უცხო მოყმის საძებრად და მის ამ ქმედებაში სამიჯნურო დავალების შესრულების აუცილებლობა შეხამებულია პატრონისადმი გაწეულ სამსახურთან:

„პირველ ყმა ვარ, წასვლა მინდა პატრონისა სამსახურად,
ხამს მეფეთა ერთგულება, ყოფა გვმართებს ყმასა ყმურად,
მერმე, ცეცხლი დაუვსია, აღარა მწვაკვს გულსა მურად!“ (152)

ტარიელის გალაშქრებაც ხატაელთა დასამორჩილებლად და ხვარაზმშას მის მკვლელობა „ყმური“ ვალის მოხდასთან ერთად სამიჯნურო დავალების შესრულების აუცილებლობითაცაა ნაკარნახევი.

ასე რომ, კურტუაზული ტრფობისთვის დამახასიათებელი პრინციპები, უმნიშვნელო გამონაკლისის გარდა, სრულად არის ასახული „ვეფხისტყაოსანში“.

განსხვავება სიყვარულის ამ ორ კონცეფციას შორის, ძირითადად, ტრფობის ობიექტშია, რომელიც ერთ შემთხვევაში „უფურჭვნელი, დაუმჭკნარი ვარდია“, მეორეში - გათხოვილი მანდილოსანი. ადიულტერი (რაც სიტყვასიტყვით მეუღლის ღალატს ნიშნავს), არათუ დაშვებულია ტრფობის კურგუამული თეორიის მიხედვით, არამედ ამ სიყვარულის მამოძრავებელ ძალად და მთავარ პრინციპად არის მიჩნეული. როგორც კურტუაზული სიყვარულის ადრეული თეორეტიკოსი ანდრეას კაპელანუსი აღნიშნავს, ცოლქმრული სიყვარული არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი, ვინაიდან მოვალეობასა და აუცილებლობაზეა დაფუძნებული. შესაბამისად, ქალს მხოლოდ მაშინ შეუძლია გახდეს სიყვარულის დედოფალი, თუ იგი სხვისი ცოლია (94, 36). ასე რომ, „ლეგალიზებული“ ადიულტერი წმიდა თეორიული პრინციპიდან რაინდული რომანების ძირითადი მოტივად იქცევა (კრეტიენ დე ტრუას „ლანსელოტი, ანუ ურმის რაინდი“, „ივენი ანუ ლომის რაინდი“ და ა.შ). მართალია, კრეტიენის ერთ რომანში – “ერეკი და ენიდა” – განსხვავებულ

სურათს ვაწყდებით (ერეკს უბიწო ქალწული ენიდა შუყვარდება და რომანის ყველაზე ვრცელ მონაკვეთში სწორედ ცოლქმრული სიყვარულის შთამბეჭდავი სურათებია წარმოდგენილი), მაგრამ ეს ნაწარმოები „ყველაზე ცნობილმა ტრუვერმა“ სამწერლო მოღვაწეობის გარიჟრაჟზე შექმნა, როდესაც, მედიევისტთა უმეტესობის აზრით, მას ჯერ კიდევ სრულად არ ჰქონდა ჩამოყალიბებული თავისი შემოქმედებითი პრინციპები.

ადიულგერის ელემენტები “ვეფხისტყაოსანშიც” გვხვდება როგორც პირდაპირი (ფაგმანი-ავთანდილი), ისე არაპირდაპირი მნიშვნელობითაც (რად ღირს, თუნდაც გარიელის ყოყმანი ასმათის წერილის მიღების შემდგომ: “მიუყოლობა არ ვარგა, დამწამებს უმრახობასა”...), ოღონდ ეს მოტივი აქ “რაინდთა ბრწყინვალე ეპოქის” ერთგვარი გამოძახილი, მისი მკრთალი ანარეკლი უფროა, ვიდრე სიყვარულის კონცეფციის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი (უფრო დაწვრილებით ამ პრობლემის შესახებ იხ. წინამდებარე ნაშრომის VVV თავი).

4. მეგობრობა

მეგობრობა, ისევე როგორც მიჯნურობა, ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია „ვეფხისტყაოსნისა“. ამ საკითხის შესახებ ბევრი თქმულა და დაწერილა, ამიტომ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ მეგობრობის რუსთველისეული გაგება სრულიად უცნოა ევროპული კურგუამული რომანებისთვის. მართალია, რაინდები აქაც იღვწიან მეგობრის დასახმარებლად თუ მისი ღირსების დასაცავად, მაგრამ, უმეტეს შემთხვევაში, მათ გმირულ თავგამოდებას საფუძვლად მოვალეობის გრძნობა უფრო უღვეს, ვიდრე წრფელი სიყვარული. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თავად მეგობრობის ცნებაც რუსთველს და კრეტიენ დე გრუას სრულიად განსხვავებულად ესმით. „ვეფხისტყაოსნის“ მეგობრობას ღრმა ფილოსოფიური და ზოგადადამიანური საფუძველი აქვს. ისევე როგორც პატრონისა და ყმის ურთიერთობა, მეგობრობაც სიყვარულზეა დამყარებული და ისეთ მაღალ საფეხურამდეა აყვანილი, რომ სატრფოს სიყვარულსაც კი უტოლდება (“მის ყმისა ცეცხლი მეღების, წვა მჭირს მისისა მწველისა/მკლავს სურვილი და ვერ ნახვა ჩემისა სასურველისა”...). შესაძლოა, თვალსაზრისითა და პომიციითა ამგვარი სხვაობა იმ ფაქტითაც იყოს განპირობებული, რომ რუსთველური მეგობრობის კონცეფცია „ქართულ ეროვნულ ძირებზეა დაფუძნებული (ხალხური ძმადნაფიცობის ინსტიტუტი), იგი იმეკვიდრება საუკუნოვანი ქრისტიანული ეთიკის საუკეთესო ტრადიციებს (მოყვასის სიყვარულის ცნება), ითვალისწინებს გვიანდელი შუასაუკუნეების ფეოდალური და სამხედრო არისტოკრატის ახალ ზნეობრივ იდეალებს (რაინდული ეთიკა) და თანახმად ამავე ეპოქის წიაღსვლებისა, ეყრდნობა ანტიკურ ფილოსოფიას (არისტოტელეს მოძღვრება მეგობრობაზე). ამ გზით შექმნილი მეგობრობის კონცეფცია „ვეფხისტყაოსანში“ ტიპოლოგიურად უახლოვდება რენესანსის ეპოქის ევროპაში ფორმირებულ შესაბამის თეორიებს და მსოფლმხედველობრივი დანიშნულებისა“ (59, 147-148).

კრეტიენ დე გრუას რომანებში მეგობრობას არც კი აქვს დამოუკიდებელი მოტივის ფუნქცია. ფეოდალურ სამოგადობაში ჩამოყალიბებული მორალურ-ეთიკური პრინციპებიდან გამომდინარე, რაინდებს შორის ურთიერთობას მკაცრად განსაზღვრული უფლება-მოვალეობანი განსაზღვრავს, რომელთა შორისაც უმთავრესი სწორედ ზოგადადამიანური მოვალეობა – მოყვასის დახმარებაა. თუმცა აქვე წარმოდგენილია სხვა მოვალეობანიც მხსნელის, გამარჯვებული მეტოქისა თუ

სიუბერენის წინაშე, რომელნიც ფეოდალური სამყაროს წიაღიდან არან ამომრდილნი და ერთი საუკუნე მაინც სჭირდებათ, რომ “სიყვარულად” გარდაიქმნან.

5. ზღაპრულ-ფანტასტიკური სამყარო

კრეტიენ დე ტრუას რომანების მსგავსად, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი მოქცეულია საკმაოდ დიდ სივრცულ არეალში, შეიძლება ითქვას, სამყაროს კიდით-კიდემდე. რეალურად არსებული ტოპონიმები ისე მოხერხებულად ეხამება და ერწყმის გამოგონილს, რომ წაშლილია ყოველგვარი ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის. მოქმედების განვითარებისას ერთმანეთს ენაცვლება ინდოეთი და ზღვათა სამეფო, ხატაეთი და ქაჯთა ქვეყანა, არაბეთი და მულღაზანზარი, თუმცა რომანში წარმოდგენილი რეალურად არსებული ქვეყნებიც (ვთქვათ, ინდოეთი ან არაბეთი) მხოლოდ მკრთალი ანარეკლი თუა ცნობილი გეოგრაფიული ტოპონიმებისა.

ზღაპრულ-ფანტასტიკურ ელემენტთაგან „ვეფხისტყაოსანში“ სულ რამდენიმეა გამოყენებული: 1. ქაჯები და ქაჯეთი; 2. დევები და მათი ქვაბი; 3. ფატმანის გრძნეული მონა.

მთავარი ფუნქციური დაგვირთვა ამ სამთავან რომანში ქაჯეთს (ქაჯებს) აქვს, ვინაიდან სწორედ ბნელეთის საუფლოს დამხობით უნდა განხორციელდეს ძირითადი იდეა რომანისა – “ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია.” არადა, “ბოროტი”, რომლის უარსობის “დასამტკიცებლად” და დასათრგუნად იღვწიან “ვეფხისტყაოსნის” გმირი რაინდები, სხვა არაფერია, თუ არა “დაფარული”, “დამალული”. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ რომანის ძირითადი ინგრიგა სწორედ ამ “დაფარულს” უკავშირდება (გარიელის ვინაობა, ნესგან-დარეჯანის ადგილსამყოფელი), მთელი “ავანტიურა” კი მისი “გახსნის”, “გაშიფრვისკენ” არის მიმართული. შემთხვევითი არაა, რომ რუსთველის აფორიზმი – “ბოროტსა სძლია კეთილმან” – ქაჯეთის ციხის აღების სცენას კი არ აგვირგვინებს, არამედ გულანშაროდან დაბრუნებული ავთანდილის გარიელთან და ასმათთან შეყრის ეპიზოდს. ამ მომენტისათვის არაბთა სპასპეგს თითქმის შესრულებული აქვს თავისი მისია – მან უკვე იცის ნესგან-დარეჯანის ადგილსამყოფელი, შესაბამისად, “ბნელი”, ანუ საიდუმლო გამჟღავნებულია; გმირებს “ძნელი ჭირი მოშორდათ” და “ლხინი მიეცათ”. აქედან გამომდინარე, ჭმუნვის საბაბი უკვე აღარ არსებობს – “მზე მოგვეახლა უკუნი ჩვენთვის აღარა ბნელია” – ხოლო ქაჯეთის ციხის მცველთა წინააღმდეგ ბრძოლა, მათი მრავალრიცხოვნებისა და განსაკუთრებულობის მიუხედავად, “სამი მნათობისთვის” რეალურ დაბრკოლებას აღარ წარმოადგენს.

მიუხედავად, ასეთი სერიოზული ფუნქციური დაგვირთვისა, ქაჯებსა და მათ სამყოფელზე მინიშნება რომანში სულ რამდენჯერმე გვხვდება:

1. ტარიელის მონათხრობში, რომლის მიხედვითაც ვგებულობთ, რომ ფარსადან მეფემ ნესტან-დარეჯანის აღზრდა დააკისრა ქაჯეთს გათხოვილ, მაგრამ აწ დაქვრივებულ თავის დას, დავარს. აქვე ხაზგასმით არის თქმული, რომ მეფემ „სიბრძნის სასწავლებლად მისცა“ დას თავისი ასული, რაც გვაპარაულებინებს, რომ განსაკუთრებული (მკვლევართა მინიშნებით, ეზოტერული) სიბრძნე დავარისა მომდინარეობს სწორედ ქაჯთა სამყაროსთან მისი კავშირის შედეგად (შდრ. ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელი“). ნიშანდობლივია ისიც, რომ ნესტანის მოტაცებისა და მისი უგზო-უკვლოდ გადაკარგვის აქტს დავარის დავალებით ახორციელებენ ქაჯეთიდან გამოყოფილი მონები („წარმოდგეს ორნი მონანი, პირითა მით ქაჯებითა“);

2. ფრიდონის მონათხრობში კილობანში მჯდომი “მთვარისა” და მისი მცველი მონების შესახებ, რომლებიც არიან “შავნი მართ ვითა ფისანი” (კონგრასკი “ნათლის” სიმბოლოს – ნესტანსა, და “ბნელეთის მოციქულთ” – ქაჯებს შორის აქ ყველაზე თვალნათლივანა წარმოდგენილი);

3. ფაგმანის მონათხრობში, სადაც კიდე ერთხელ ხდება მინიშნება ქაჯი მონების გარეგნულ ნიშნებზე – “ორთა კაცთა, განად შავთა, თვით პირიცა ეღვა შავი”, მათ სახელმწიფოებრივ წესრიგსა თუ ცხოვრების წესზე (ძალზე საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ამ “ლაფარული” სამყაროს შესახებ ცნობებს “მონათხრობის მონათხრობიდან” ვგებულობთ. სქემა: ფაგმანი – ქაჯეთის მეფის მონა – ფაგმანი – რომანის ამ მონაკვეთში კიდე ერთხელ უსვამს ხაზს ქაჯეთის მიუწვდომლობას.

ქაჯეთის სამეფოს სახით წარმოდგენილია ფეოდალური სამყაროს საკარო ცხოვრებისა და იერარქიის ტიპური სურათი - ქვეყნის უზენაესი მპყრობელი „მაღალი“ მეფე, ქვრივ-ობოლთა „შემწე და შემწყნარებელი“; ხელმწიფის გარდაცვალების შემდეგ ქაჯეთის ტახტის დროებითი მპყრობელი მეფის და, დულარდუხტი, იმავდროულად, დაობლებულ ძმისწულთა აღმზრდელ-აპეკუნი; მეფის ურიცხვი ვასალები – ვაზირები და მონები, რომელნიც, თავის მხრივ, ფლობენ „ბევრ ათას“ მონას და ა.შ.

ხორციელ არსებათა დარად, ქაჯები არ გაურბიან ადამიანებთან დამოყვრებას (მზეთუნახავი ნესტანი დულარდუხტ მეფეს თავისი ძმისწულის საცოლედ სურს; ფარსადანის და, დავარი, ქაჯზე იყო გათხოვილი), მათთვისაც არ არის უცხო ადამიანთა საზოგადოებაში გავრცელებული ტრადიციები და რიტუალები (გარდაცვლილის გლოვა, საცოლის დაწინდვა და სხვ).

ქაჯთა მიუვალი ციხესიმაგრე სალი კლდეებით არის შემოზღუდული, შესაბამისად, საიმედოდ დაცული მტრის თავდასხმებისგან (შდრ. ფეოდალური სიმაგრეები და ციხესიმაგრეები). კლდეში გვირაბი გადის, რომლის კარსაც ათი ათასი რჩეული მოყმე იცავს. სამჯერ მეტი მეომარი ქალაქის კარიბჭესთან დგას მტრის თავდასხმის მოსაგერიებლად. ქაჯთა სამეფოს მიუვალობა და სიშორე, მის ბინადართა ზებუნებრივი ძალა და გრძნეულების უნარი არის ერთგვარი მინიშნება, ერთგვარი აქცენტი რომანის გმირთა საბოლოო მიზნის შესრულების სირთულეზე.

„ვეფხისტყაოსნის“ ქაჯებს ქართულ სინამდვილეში საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებული სტერეოტიპისგან (შემადრწუნებელი გარეგნობა - ბალნიანი ტანი, კული, ზოგ შემთხვევაში რქებიც კი) ერთი თავისებურება გამოარჩევთ. ეს არის მათი ხორციელი ბუნება, რომელიც ერთგვარად არღვევს თვით ამ რომანის ტრადიციულ წარმოდგენას („ქაჯნი ყველა უხორცოა, რამან შექმნა ხორციელად“) და გვისახავს ქაჯებს რეალურ, ხორციელ ადამიანებად, რომლებიც მხოლოდ გრძნეულების ცოდნით გამოირჩევიან ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან. ამავე დროს, ქაჯნი ფლობენ ზებუნებრივ ძალას („ქართა აღმვრენ საშინელთა, ნავსა ზღვა-ზღვა დაამხოვენ“/ ვითა ხმელსა გაირბენენ წყალსა, წმიდად დაამრობენ/ სწადდეს – დღესა ბნელად იქმან, სწადდეს – ბნელსა ანათობენ), რითაც შიშის ზარს სცემენ ადამიანებს და ადვილად უსწორდებიან მტერს. თუმცა ჯადოსნურ ძალასთან პირისპირ შებმა “ვეფხისტყაოსნის” გმირებს არ მოუწევთ. მათი ქაჯეთს ჩასვლის ქამს მეფე დულარდუხტი და გრძნეულების მცოდნე მისი ქვეშევრდომნი ციხიდან საკმაო მანძილზე, “ზღვის იქით” იმყოფებიან, ამიგომ გადამწყვეტ ბრძოლაში ჩაბმა ჩვენს რაინდებს მხოლოდ ქაჯეთის მცველ მეომართა (თუმც კი უებროთა და რჩეულთა) წინააღმდეგ მოუხდებათ, საბოლოო გამარჯვების მიღწევაში კი, ჯადოსნური ძალების ნაცვლად, ყველაზე დიდ სამსახურს საკუთარი მკლავის ძალა (“მგერნი სრულად

აეწყვიდნეს, სისხლნი მათნი მოედვარნეს”), გონიერება (“ბოლოს ასრე გააცხადნა გონებამან დაფარული”) და უფლის რწმენა (“ბედი ცდაა, გამარჯვება ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გვხვდების”) გაუწევთ.

“ვეფხისტყაოსნის” სხვა ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტები – ფაგმანის გრძნეული მონა, დევები და მათი ქვაბი – ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის ცალკეულ ნაწილთა შემაკავშირებელი რგოლებია და ღიდ როლს ასრულებენ ამ კონფლიქტის გადაჭრაში (ტარიელის დევებთან შერკინებით და მათ მიერ „შეკაფულ“ გამოქვაბულში მისი დასახლებით კიდევ ერთხელ არის ხაზგასმული გმირის იზოლირებისკენ სწრაფვა და სიკვდილის წყურვილი. ტარიელი მხოლოდ მაშინ ტოვებს დევთა სამყოფელს, როდესაც ნესტანის პოვნის იმედი დაუბრუნდება. სწორედ ამ ეპიზოდში გადაეჯაჭვება ერთმანეთს “ვეფხისტყაოსნის” სამი ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტი - ქაჯეთი (ნესტანის ადგილ-სამყოფელი), ფატმანის გრძნეული მონა (ქაჯთა მიუვალ ციხესიმაგრეში უჩინრად შეღწევა და იქ გამომწვევდელი ნესტანის ამბის გაგება მხოლოდ მას ძალუძს) და დევთა გამოქვაბული (ტარიელი სწორედ აქედან უნდა გაეშუროს სატრფოს დასახსნელად, ქაჯთა დასალაშქრად კი დევების „საკვირველი აბჯარი“, ჯაჭვ-მუხარადი და „აღმასივით ბასრი ხმალი“ გამოიყენოს), რათა საბოლოოდ ამოიწუროს კონფლიქტი და სიუჟეტის ლოგიკურ დასასრულს მიუახლოვდეს. მართლაც, “ბნელის” დამხობასთან ერთად, რომლის სიმბოლური გამოხატულებაც ქაჯეთის ციხეა (ვინაიდან მისი კედლები რომანის მთავარ საიდუმლოს ფარავს), “გაცხადლება დამალული” და რომანის გმირებიც თავიანთ საწადელს “მიჰხვდებიან”.

„ვეფხისტყაოსნისგან“ განსხვავებით, შუასაუკუნეების ევროპულ რაინდულ რომანებში გაცილებით მეტია ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტების წილი. ამ ნაწარმოებებში მოქმედება, ძირითადად, ირეალურ გარემოში იშლება - გამოგონილია ქალაქებისა თუ სოფლების, ტყეებისა თუ მდინარეების სახელწოდებანი. მართალია, აქა-იქ რეალური, გეოგრაფიული სახელწოდებანიც გვხვდება, მაგრამ გამოგონილის გვერდით ისინიც ზღაპრულ-ფანტასტიკურ ელფერს იძენენ (შდრ. „ვეფხისტყაოსნის“ არაბეთი და ინდოეთი).

საკმაოდ დაშორებულია რეალობას თვით მეფე არტურის მარადიული ზეობა და მისი მრგვალი მაგიდის ორდენი. უსასრულო და უსაზღვრო არტურის სამეფოს საზღვრები - უსასრულოა მისი ერთგულ ვასალთა რიცხვიც. თუმცა, არტურის და მის ქვეშევრდომთა ცხოვრების წესი, ერთი შეხედვით, არაფრით განსხვავდება ფეოდალურ სახელმწიფოთა კარის ეტიკეტისგან. ისინი ნადირობენ, მონაწილეობენ ტურნირებასა თუ ორთაბრძოლებში, ნადიმობენ, იღვწიან ქალბატონთა გულების დასაპყრობად, მაგრამ მათ სისხლსავსე და, ერთი შეხედვით, ნებიერ ცხოვრებაში არ არსებობს თითქმის არც ერთი დღე თავგადასავლის, „ავანტიურის“ გარეშე.

კრეტიენ დე ტრუა თავის რომანთა უმრავლესობას სწორედ გმირის ფათერაკის აღწერით იწყებს, რომელსაც რომანის სტრუქტურაში მთავარი ადგილი განეკუთვნება. გმირის წინაშე აღმართული დაბრკოლება ხდება „მიზეზი“ ნაწარმოების სიუჟეტური კვანძის შეკვრისა, შემდგომ კი ძირითადი კონფლიქტური სიტუაციის ჩასახვისა. შეიძლება ითქვას, რომ კრეტიენი თავის ნაწარმოებებს საფუძვლად სწორედ ფანტასტიკურ, საიდუმლოებით მოცულ ფათერაკს უდებს, რომელიც, როგორც მოგვიანებით ვნახავთ, ერთგვარი ფონის ფუნქციას ასრულებს რომანის სიუჟეტის გასაშლელად.

ამგვარ ფონად „ივენში“ გამოყენებულია ბროსელანდის ტყე და სასწაულმოქმედი წყარო, რომელიც ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის საწყის და საბოლოო წერტილს წარმოადგენს. ივენის ხეტიალსა და ტანჯვას მხოლოდ

მაშინ მოეღება ბოლო, როდესაც იგი ხელმეორედ მიაღწევს სასწაულმოქმედ წყარომდე და მისი მცველი გახდება.

ყოველი მონაკვეთი რაინდის სავალი გზისა საკვირველია და, ცოტა არ იყოს, შიშის მომგვრელი. იდუმალებითაა მოცული თვით ბროსელანდის ტყეც, მისი სიღრმეში აღმართული სიმაგრე (რომელსაც პირობითად „სტუმართმოყვარე მასპინძლის კოშკი“ შეიძლება ვუწოდოთ), ველური ხარების ჯოგი და საზარელი შესახედაობის მწყემსი (ეთიოპიელის სახით, ცხენისებური თავის ქალით, სპილოსებრი ყურებით, მგლის სახით, ტახის ეშვებით, გაბურძნეული თმა-წვერით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ დემონს არაფერი აქვს საერთო „ვეფხისტყაოსნის“ ქაჯებთან, გარდა კანის ფერისა). თავისი შემადრწუნებელი გარეგნობის მიუხედავად, მწყემსს არავითარი ზიანი არ მოაქვს ადამიანებისათვის, პირიქით, ერთგვარი გზამკვლევის როლსაც კი ასრულებს და წყაროსკენ მიმავალ რაინდს საჭირო რჩევა-დარიგებებით აღჭურვავს.

ჯადოსნური ელფერის მატარებელია წყარო და მის ირგვლივ გაშლილი პეიზაჟი. პირველ ყოვლისა, მკითხველის ყურადღებას იპყრობს წყაროს მახლობლად აღმართული პატარა სამლოცველო, რომელსაც ამ ეპიზოდში არც სიმბოლური და არც აზრობრივი დატვირთვა არ გააჩნია. ლუნეტას გამომწვევდევს სამლოცველოში კიდევ უფრო ბუნდოვანს ხდის ამ დეტალის დანიშნულებას. წყაროსთან ხარობს მარადმწვანე ფიჭვი, რომელზეც ჯაჭვით ოქროს სურათი მიბმული, იქვე ლალის თვლებით მოოჭვილი უძვირფასესი ზურმუხტის ქვა დევს. საკმარისია, მგზავრმა სურით წყაროს წყალი დაასხას ქვას, რომ მოიქუფრება ზეცა, გავარდება მეხი, დაიკლავება ელვა, ერთდროულად წამოვა წვიმა, სეტყვა და თოვლი. რამდენიმე ხნის შემდეგ ზეცა გადაიწმინდება, ფიჭვი დაიხუნძლება მგალობელი ფრინველებით, რომელთა ტკბილხმოვანებაც დროებით გაფანტავს მგზავრის ყურადღებას. სწორედ ამ მომენტში ტყის სიღრმიდან გამოჩნდება შეიარაღებული რაინდი, რომელიც მეყსეულად მიიტანს იერიშს მყუდროების დამრღვევზე და სასტიკ დამარცხებას აგემებს მას. ა. ს. ლ. ბრაუნი თავის წიგნში „Iwain, Study in the Origins of Arthurian Romance“ მიუთითებს კრეტიენისეული წყაროს კელტურ ძირებზე, კერძოდ, შუასაუკუნეების ე. წ. „საიქიოს მოთხრობებზე“. ამ კონკრეტულ წყაროზე დაყრდნობით ადვილად შეიძლება აიხსნას სამლოცველოს არსებობა სასწაულმოქმედი წყაროს გვერდით და, საერთოდ, მთელი ეპიზოდის სიმბოლური მნიშვნელობაც.

შუასაუკუნეების ერთ-ერთ ავტორს, Giraldus Cambrensis-ს, თავის Topographia Hibernial-ში აღწერილი აქვს წყარო, რომელიც ადამიანის მიახლოებისთანავე წყლით ტბორავს მთელ პროვინციას. წვიმა წყდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მღვდელი გადაიხდის პარაკლისს წყაროს გვერდით აშენებულ სამლოცველოში. როგორც ა. ბრაუნი მიუთითებს, კრეტიენის რომანი არის რაციონალიზებული გადამუშავება კელტურ წყაროებში არსებული თქმულებებისა თუ საიქიოს მოთხრობებისა, რომლის დროსაც მხედველობაში აღარ მიიღება ამა თუ იმ სიმბოლური სახის მისტიკური მნიშვნელობა (89, 126, 146).

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ წყაროთა გადამუშავებით „გართულ“ ავტორს ან მხედველობიდან გამორჩა ამ სამლოცველოს ამოღება პეიზაჟის საერთო ხედიდან, ან შეგნებულად დატოვა ის მიმანიშნებლად მისი კელტური წარმომავლობისა.

აი, ასეთ ზღაპრულ-ფანტასტიკურ გარემოში მოხვდება ფათერაკთა მაძიებელი ივენი, შეებრძოლება წყაროს მცველს, სასიკვდილოდ დაჭრის მას, უკან დაეღვენება და მოულოდნელად აღმოჩნდება ციხე-კოშკში, რომლის მძიმე კარებიც, ერთი შეხედვით, საზღვარია რეალურ და ირეალურ სამყაროთა შორის. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. უცნაურ თავგადასავალთა წყება აქაც გრძელდება - კოშკში შესვლისთანავე ივენი მოექცევა ჯადოსნურ კარებს შორის,

სასწაულმოქმედი ბეჭდის დახმარებით გახდება უხილავი და, რაც მთავარია, გაიცნობს და გაუმიჯნურდება ჯადოსნური წყაროს მფლობელ ქალბატონს, რომლის მეუღლეს უკვე სასიკვდილოდ ჰყავს დაჭრილი სისხლისმღვრელ ორთაბრძოლაში.

სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად ყოველი ეპიზოდი რომანისა, მისი ყოველი სტრუქტურული ელემენტი ამ წყაროს უკავშირდება. ლუნეტაზე დაქორწინების შედეგად ივენი ხდება წყაროს მცველი; გატეხს ცოლისადმი მიცემულ პირობას - დაკარგავს წყაროს მცველის პატივს; განიკურნება სიგიჟისგან - ისწრაფვის თავისი სატრფოსაკენ, რომლის ნახვაც სწორედ ამ წყაროს მეშვეობითაა შესაძლებელი. ასე რომ, რომანის სიუჟეტის განვითარებაში ბროსელანდის ჯადოსნურ ტყეს და სასწაულმოქმედ წყაროს ერთ-ერთი წამმართველი როლი განეკუთვნება და გარკვეული სიმბოლური დატვირთვის მატარებლადაც გვევლინება.

სასწაულმოქმედი წყაროს გარდა „ივენში“ სხვა ფანტასტიკური ელემენტებიც გვხვდება, რომელთაგან საგანგებოდ გამოვყოფთ „ფათერაკთა ციხესიმაგრის“ ეპიზოდს (Pesme Aventure), რომლის პარალელები „ვეფხისტყაოსანშიც“ შეიძლება დაიძებნოს.

სიუჟეტური ქარგა ამ ეპიზოდისა ამგვარია - სასწაულმოქმედი წყაროს ძიებით გართული ივენი წააწყდება ციხე-კოშკს, სადაც ორ ეშმაკს დაუდვია ბინა. „უწმინდურთა სადგომი“ იმითაც არის იღუმალი და ძრწოლის მოძვერელი, რომ იქ შესულ ადამიანს უკან გამოლწევა აღარ ძალუძს. ჩვენი უშიშარი გმირი კოშკში ხეტიალისას თავზე წამოადგება ძვირფას ქსოვილზე მომუშავე მშიერ-მწყურვალ და ჩამოდონძილ ქალწულებს, რომლებიც ბოროტების ამ საუფლოში თავიანთი ახალგაზრდა მეფის სიმხდალისა და გაუბედაობის „წყალობით“ მოხვედრილან. მათ ტანჯვას მხოლოდ მაშინ შეიძლება მოეღოს ბოლო, როდესაც ვინმე ღირსეული რაინდი უთანასწორო ბრძოლაში შეძლებს ეშმაკთა დამარცხებას.

ეს ეპიზოდი მრავალმხრივ არის საინტერესო, ვინაიდან მასში გამოყენებული მოტივები ხშირად გვხვდება მსოფლიოს ხალხთა ფოლკლორში, მათ შორის, ქართულ ხალხურ ზღაპრებსა თუ თქმულებებში (ავსულთა მიერ ციხე-კოშკის დაკავება და იქ დაბუდება; სახლი, რომელში შესული კაციც უკან ვერ გამოაღწევს; დევისთვის ან გველეშაპისთვის მზეთუნახავთა ან ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთა გადაცემა და ა. შ).

რომანში საგანგებოდაა ხაზგასმული ის ფაქტი, რომ „ეშმაკთა კოშკში“ უწმინდურ ძალებს დაუსადგურებიათ („ O“). ბოროტების დათრგუნვა მხოლოდ კეთილშობილ რაინდს ძალუძს, რომელიც ამ ბნელ ძალებს სიკეთესა და ჭეშმარიტ რწმენას უპირისპირებს (“

“). კრეტიენ დე ტრუა დაწვრილებით აღწერს ივენისა და ეშმაკების ბრძოლას, რომლის მიმდინარეობისას არაერთგზის ხდება მინიშნება ბრძოლის უთანასწორობაზე, ეშმაკთა სასწაულმოქმედ ძალასა და მათი დამარცხების სირთულეზე. მიუხედავად ამისა, კეთილი და ბოროტი ძალების შერკინება რაინდის (სიკეთის) გამარჯვებით და ბოროტების დათრგუნვით სრულდება, თუმცა რომანის ძირითადი კონფლიქტის გადაჭრაში არც ამ ბრძოლას და არც მის შედეგს გადამწყვეტი როლი არ განეკუთვნებათ (ეშმაკებთან ბრძოლა მორიგი პეროიკული თავგადასავალია რაინდისთვის, რომელმაც სწორედ სიკეთის ქმნით, მოყვასის დახმარებით უნდა მიაღწიოს პიროვნულ სრულყოფას და ასე დაიბრუნოს მეუღლის კეთილგანწყობა და სიყვარული). ისიც უნდა

აღინიშნოს, რომ როგორც კრეტიენ დე ტრუას რომანების ყოველი მონაკვეთი, ეს ეპიზოდები უხვად არის გაჟღერებული იმ მნებრივი იდეალებით, რომელიც მხოლოდ რაინდთა „ბრწყინვალე“ ეპოქის კუთვნილებაა და ამ ეპოქის შვილთ მათი განუხრელი დაცვისკენ მოუწოდებს. ვასალური ინსტიტუტის კანონთა შესაბამისად, ივენი შეიბრალებს ერთ-ერთ ეშმაკს და სიცოცხლეს აჩუქებს მას. თავის მხრივ, ეს უკანასკნელიც ხმამაღლა აღიარებს თავის დამარცხებას და ვასალად შეევრდომება გამარჯვებულ რაინდს (შდრ. „მონახეს და არ აცოცხლეს, რაცა მბრძოლი დარჩომოდა“).

„კრეტიენის ეპოქის“ სუნთქვა ყველაზე მძაფრად „ერეკსა და ენიდაში“ იგრძნობა, კერძოდ, Joie de la Cort-ის ეპიზოდში. ჩვენი ავტორი იმდენად გატაცებულია თავისი გმირით, იმდენად მოწადინებულია, გვიჩვენოს მისი ვაჟკაცობა, შეუდრეკლობა და კეთილშობილება, რომ მეტად უჩვეულო, უცნაურ და იღუმალ გარემოს თხზავს მისი საუკეთესო თვისებების წარმოსაჩენად.

შთაბეჭდილების გასამძაფრებლად კრეტიენ დე ტრუას ერეკთან ერთად ფრთხილად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყავს მკითხველი ჯადოსნური ბაღის ვიწრო ბილიკზე, სადაც ყველაფერი ძალზე უჩვეულო და ინტერესის აღმძვრელია - იქნება ეს ზამთარ-ზაფხულ მსხმოიარე ხეხილის ხეები, შუბებზე წამოცმული რაინდთა თავები თუ ვერცხლის ტახტზე მჯდომი მზეთუნახავი ქალწული. ეპიზოდი კულმინაციურ წერტილს აღწევს ერეკისა და უცნობი რაინდის შერკინების სცენაში, რომლის დასრულების შემდგომაც ყოველგვარ საიდუმლოებას ფარდა ეხდება (აღსანიშნავია, რომ „ბოროტება“ რომანის ამ მონაკვეთშიც „დაფარულს“, „გაუმჟღავნებელს“ უკავშირდება) და მკითხველის თვალწინ წარმოდგება კურტუაზულ ურთიერთობათა ტიპური სურათი - თავმომწონე, კეკლუცი ქალბატონი და მისი ნება-სურვილის უსიტყვოდ შემსრულებელი რაინდი, რომელიც თავისი თავნება მიჯნურის ხელში კეთილშობილი არისტოკრატიდან შეუბრალებელ მკვლელად ქცეულა.

ერეკის ბრწყინვალე გამარჯვება, ერთი მხრივ, „გააცხადებს დაფარულს“, მეორე მხრივ კი, შვებასა და ბედნიერებას მოუტანს როგორც ციხესიმაგრის ბინადართ, ისე ბაღის მცველ რაინდსაც.

როგორც კრეტიენ დე ტრუა, ისე რუსთველი კეთილი და ბოროტი საწყისის დაპირისპირებით ერთ მიზანს ისახავენ - ერთგვარად „დაასაბუთონ“ სიკეთის „არსობისა“ და ბოროტების უარსობის, „სიმოკლის“ იდეა. ოღონდ, უნდა ითქვას, რომ როგორც კომპოზიციური, ისე იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით კეთილისა და ბოროტის შერკინება მათ რომანებში განსხვავებულად არის წარმოდგენილი. რუსთველი ჩვეულ ლაკონიურობას იცავს და რომანის ფინალურ ნაწილში მოცემულ ბრძოლის ეპიზოდს მხოლოდ რამდენიმე ტაქს (1398-1405) უთმობს. მკითხველის ყურადღება საომარი ბაგალიებიდან მოპოვებული გამარჯვების მნიშვნელობაზეა გადაგანილი, რომელსაც კონკრეტულის გარდა („მკერდი მკერდსა შეეწება, გარდაეჭლო ყელი ყელსა“) გაცილებით ფართო მნიშვნელობაც აქვს („ნახეს, მშისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა“). საყურადღებოა, რომ რომანის ამ მონაკვეთში მშის მეგაფორის მეტისმეტი სიჭარბე შეინიშნება („მშისა შესაყრელად“; „მას მშესა მისცეს სალამი“; „მზე მოეგება პირითა“...), რითაც ნესტან-დარეჯანის ქაჯთა გყვეობიდან გამოხსნის სიმბოლური მნიშვნელობაა გამოკვეთილი.

ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტების სიჭარბე განსაკუთრებით კრეტიენ დე ტრუას ე. წ. „ექსპერიმენტულ“ რომანში, „კლიჟესში“ შეინიშნება, რომელშიც კელტური და ბიზანტიური წყაროების უხვად გამოყენების საფუძველზე მწერლის ფანტაზია კულმინაციას აღწევს.

ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანს შეადგენს მხოლოდ ერთი ელემენტი კრეტიენის რომანის ფერეული სამყაროდან - ჯადოსნური სასმელი და მასთან დაკავშირებული გრძნეული ძიძის მხატვრული სახე.

სასწაულმოქმედი სითხე და მისი „შემოქმედი“ გრძნეული ძიძა საკმაოდ პოპულარული მოტივია შუასაუკუნეების ლიტერატურაში („ტრისტანი და იზოლდა“, „ვისრამიანი“), თუმცა კრეტიენის რომანში ამ მოტივს ოდნავ განსხვავებული ფუნქცია ენიჭება. იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ „კლიჟესში“ პრინციპულად არის დაგმობილი კურტუაზული სიყვარულის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი, ადიულტერი (ალბათ ამიტომაც უწოდებენ ამ რომანს „ექსპერიმენტულს“). შესაბამისად, ჯადოსნური სასმელი აქ გამოყენებულია არა ქმრის მოსატყუებლად, არამედ კონკრეტული, ერთი შეხედვით, მეტად კეთილშობილური მიზნის მისაღწევად - ცოლქმრული კავშირის აღსაკვეთად, რათა ამ კავშირის შედეგად ქვეყნად მოვლენილმა მემკვიდრემ სხვისი კუთვნილი ტახტი არ მიისაკუთროს. ეს სასმელი არავითარ როლს არ ასრულებს ფენისასა და კლიჟესის გამიჯნურებაშიც, ვინაიდან გმირებს შორის სიყვარული აღიდრება ჩვეულებრივად, ყოველგვარი ჯადოქრობისა თუ გრძნეულების გარეშე (მდრ. „ტრისტანი და იზოლდა“).

რომანში გვხვდება სხვა სასწაულმოქმედი სასმელიც, რომელმაც ღრმა ძილი უნდა მოჰგვაროს ფენისას, გააშეშოს და ფერი წაჰგვაროს მის ნატიფ და დახვეწილ ნაკვთებს, რათა რამდენიმე ხნის შემდეგ ახალი ძალით ააღორძინოს მისი სიცოცხლე, ახალგაზრდობა, სილამაზე და საუკუნოდ „შეაერთოს“ სატრფოსთან. მეუღლის მოტყუებისთვის გამიზნული ეს მზაკვრული ხერხიც კეთილშობილურ მიზანს ისახავს - ფენისასთვის წარმოუდგენელია სიცოცხლე კლიჟესის გარეშე, მაგრამ, ამავე დროს, მას არ სურს გაიმეოროს იზოლდას სამარცხვინო საქციელი, გაიზიაროს მისი ხვედრი. ამიტომ ქალი იძულებულია, მეუღლეს მიცვალებულად მოაჩვენოს თავი, ერთბაშად გაწყვიტოს ჰიმენეს ბორკილები და კლიჟესთან ერთად უკაცრიელ მზარეში დასახლდეს.

ორივე ჯადოსნური სასმელის „შემქმნელია“ ფესალა, ფენისას ერთგული და თავდადებული ძიძა, რომლის დანაშაულის სიმძიმეს აქარწყლებს სამართლიანობის აღდგენის კეთილშობილური მიზანი. მეფე ალისმა მზაკვრულად მითთვისა ძმისწულის ტახტი და ფიცი გატეხა. რაინდული ეთიკის ნორმათა შესაბამისად, „ცრუ და მოღალატე“ უნდა დაისაჯოს. ამ პრინციპის ერთგულია ძიძა, როდესაც ხელს უწყობს შეყვარებულებს ალისის მოტყუებაში. ასე რომ, მის მხატვრული სახე ამ თვალსაზრისით განსხვავდება იზოლდასა და ვისის ძიძათა სახეებისგან (ფესალას სახეს გარკვეული პარალელი შეიძლება მოვუძებნოთ „ვეფხისტყაოსნის“ დავართან, რომელიც ნესტანის გამზრდელის როლს ასრულებს ფარსადანის კარზე. ინდოეთის მეფის დამ „გრძნებითა ცაცა იცის“, რაც ქაჯთა სამყაროსთან მისი უშუალო კავშირით უნდა აიხსნას. ფესალაც კუნძულ ფესალიის მკვიდრია. კუნძულისა, რომელიც ოდითგანვე განთქმული იყო ჯადოქრებითა თუ გრძნეულებით. მიუხედავად ამისა, პარალელი ამ ორ პერსონაჟს შორის მეტად მკრთალი და ბუნდოვანია, ამიტომ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ).

რომანის პერსონაჟთა კეთილშობილური მიზანი კეთილადვე ბოლოვდება, განსხვავებით რამდენიმე საუკუნის შემდგომ ვერონაში დატრიალებული ტრაგედიისგან - მოტყუებულ მეუღლეს გული გაუსკდება, შეყვარებულები შეერთდებიან, რათა კონსტანტინეპოლის მეფე-დედოფლად ხელდასხმულნი ამიერიდან ერთად გაუყვნენ ცხოვრების მდინარეებს.

„ვეფხისტყაოსნისა“ და დასავლეთ ევროპის რაინდული რომანის ძირითად მოტივთა ტიპოლოგიური მიმართებების განხილვა საფუძველს გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ მართალია, რუსთველი უხვად საზრდოობს შუასაუკუნეების ტრადიციადქცეული სქემებითა თუ მოტივებით (იქნება ეს დრო-სივრცული ფაქტორი, იდეალური გმირის მოდელი, სიყვარულის კონცეფცია, ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტები და სხვ), მაგრამ ავტორის ნოვატორობა მჟღავნდება ამ მოტივთა ახლებურად გადამუშავებასა და სპეციფიკურ ინტერპრეტაციაში, რაც გულისხმობს მისი ეპოქისთვის ნიშანდობლივი პრობლემატიკის რენესანსის თვალსაწიერიდან გადაწყვეტას.

თავი VV

ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტური პარალელები დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანთან

ვიდრე შევუდგებოდეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი სიუჟეტური მოტივისა თუ პარალელის გამოვლენას კრეტიენ დე ტრუას რომანებში, წინასწარ აღვნიშნავთ, რომ საანალიზო მასალა, ბუნებრივია, ვერ იქნება აბსოლუტურად იდენტური და ხშირად განსხვავებული ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება. აქედან გამომდინარე, კვლევის დროს გასათვალისწინებელია როგორც მოცემული ეპოქის ლიტერატურული გემოვნება და სტილი, განსახილველ ნაწარმოებთა ჟანრული მრავალფეროვნება და სპეციფიკა, ასევე იმ ქვეყნების სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური წყობა, სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობა და კულტურული ვითარება, რომელთა წიაღშიც აღმოცენდა შესადარებელი ლიტერატურული ძეგლები.

სიუჟეტური პარალელების არსებობა თავისთავად წამოჭრის ნასესხობათა საკითხსაც. დღემდე დაუდგენელია როგორც დასავლეთ ევროპული რომანების, ისევე „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი მოტივისა თუ ეპიზოდის წარმომავლობა (არადა ევროპულ მედიევისტკაში ამ საკითხის გარშემო ინტენსიური კვლევა მიმდინარეობს. არის ცდები კრეტიენ დე ტრუას რომანების ზოგიერთი მოტივის დაკავშირებისა როგორც ბიზანტიური ლიტერატურის ძეგლებთან, ასევე კელტურ ფოლკლორულ მასალასთან). საკითხი ძალზე პრობლემურია, საგანგებო კვლევას მოითხოვს, ამიტომ წინამდებარე ნაშრომი ვერ დაისახავს მიზნად მის საბოლოო გადაჭრას.

კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებიდან „ვეფხისტყაოსანთან“ შედარების მიზნით შევარჩიეთ ორი რომანი - „ივანი, ანუ ლომის რაინდი“ და „კლიჟესი“. გარკვეულწილად ვისარგებლებთ ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალითაც“,

რომელიც კრეტიენ დე ტრუას დაუმთავრებელი რომანის, „პერსეკალის“, შევსება-გადამუშავებას წარმოადგენს (სამწუხაროდ, ფრანგი ავტორის ნაწარმოებზე თარგმანის უქონლობის გამო ხელი არ მიგვიწვდება).

1. სიყვარულის ფიცი; ფიცის ნიშანი

ეს მოტივი ძალზე გავრცელებულია მსოფლიო ლიტერატურაში. სიყვარულის ფიცი ერთგვარად აწესრიგებს და გარკვეულ ზნეობრივ ჩარჩოებში აქცევს შეყვარებულთა სამიჯნურო ურთიერთობას. ხშირ შემთხვევაში ფიცს თან სდევს რაიმე ნივთისა თუ საგნის ჩუქება-ბოძება, რაც მფლობელისთვის, რელიკვიურობასთან ერთად, გარკვეული სიმბოლური დატვირთვის მატარებელიც ხდება.

მოვიხმობთ ერთ-ერთ პასაჟს კრეტიენ დე ტრუას რომანიდან „ივენი, ანუ ლომის რაინდი“.

დაქორწინებული ივენი დროებით მიივიწყებს ტურნირებსა და ორთაბრძოლებს და მეუღლესთან თავდავიწყებულ სიყვარულს მიეცემა. გოვენი შეახსენებს მას რაინდულ მოვალეობას და მომავალი „ლომის რაინდიც“ იძულებული ხდება, ცოლს გამგზავრების ნებართვა სთხოვოს. ქალიც დაყაბულდება იმ პირობით, რომ ზუსტად ერთი წლის გასვლის შემდეგ რაინდი ოჯახურ კერას დაუბრუნდება.

განშორების წინ ისინი ერთგულებას შეჰფიცებენ ერთმანეთს. ფიცის დასტურად ქალი ბეჭედს უბოძებს მეუღლეს, რომელიც არა მარტო სიყვარულისა და ერთგულების სიმბოლოა, არამედ ჯადოსნური თვისებებითაც არის აღჭურვილი - ამ ბეჭდის მფლობელს არ ეშუქება საპყრობილე, სისხლისგან დაცლა და ეშმაკეულისგან შეპყრობა.

გადის დათქმული ერთი წელი, მაგრამ ორთაბრძოლებში ჩაბმულ ივენს აღარც კი ახსოვს ცოლისადმი მიცემული პირობა. დედოფლის მაცნე წაართმევს მას სასწაულმოქმედ ბეჭედს, ვინაიდან ფიცის გამტეხი უღირსია ატაროს ესოდენ ძვირფასი საჩუქარი, შესაბამისად, უღირსია მეუღლის სიყვარულისა და ერთგულებისა.

ა. ს. ლ. ბრაუნის აზრით, ამ ეპიზოდის პარალელები კელტურ ფოლკლორშია საგულვებელი. ჯადოსნურ-სამიჯნურო მოთხრობებში გადმოცემულია შეყვარებული ფერიას მიერ სატროფოსთვის სასწაულმოქმედი ბეჭდის ჩუქების ამბავი. მას შემდეგ, რაც გმირი დალატობს სატროფოს (დაივიწყებს ან გაამჟღავნებს მასთან ურთიერთობას), იგი კარგავს ბეჭედს, რომელსაც სიმბოლურთან ერთად თილისმის ფუნქციაც გააჩნია (სხვაგან ბეჭდის ადგილს იკავებს ჯადოსნური ვერცხლის რტო ან „სათნოების ქვა“).

სასიყვარულო ფიცის მოტივი საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა აღმოსავლურ ლიტერატურაშიც, რასაც „ვისრამიანის“ ქართული ვერსიაც მოწმობს: „შეჰფიცა რამინ მტკიცითა საფიცრითა ყოვლისა დამბადებლისა ღმრთისა ძალითა და სახელითა, ელვარითა მზითა და მთვარითა, რაცა ცისა ზედა არის, ყველაითა ცითა და ქვეყნითა, ღმრთისა სჯულითა და ყოვლითა საფიცრითა, რომელ, ვირე სულნი ედგნენ, ვირე მთათა ზედა ქარნი ქროდეს და ზღვათა შიგან თევზი იპოვებოდეს, ბნელსა დამესა სიშავე ჰქონდეს, ცათა შინა ვარსკვლავი იპოვებოდეს, და კაცსა სული ტანსა შიგან უყვარდეს, ვისისა სიყვარულს არა ინანდეს რამინ, არცა მისი ფიცი გასტეხოს, არცა მისისა პირისაგან კიდე სხვა პირი მოეწონოს, არცა ვინ სხვა მისგან კიდე უნდეს და არცა ვის სიყვარულისა თვალითა შეჰხედოს და არცა ვისის უნებელი ქმნას... მერე ვისიცა შეჰფიცა აგრევე მტკიცედ, რომელ სიცოცხლესა მისსა შიგან რამინს არა ეცრუოს და არცა მისსა სიყვარულსა არა მოაკლდეს“ (101, 101).

ფიცის დასტურად ვისი იის კონას მიცემს რამინს და ეტყვის: „ჩემგან ნიშნად ესე დაისწავლე: სადაცა ახალსა იასა ნახევდე, ამა ღლესა და ფიცსა მოიგონებდი! მეც ვარდსა ნიშნად დავისწავლო: სადაც წალკოტსა შიგან ვარდსა ვკნახავ, ამა ღლესა და ფიცს მოვიგონებ“ (101, 101).

„ვეფხისტყაოსანში“ ჩანს, რომ რუსთველი იცნობდა „ვისრამიანს“ და, შესაძლოა, თავისი პოემის სიუჟეტში სასიყვარულო ფიცისა და მისი დამადასტურებელი ნიშნის მოტივს, გარკვეულწილად, ამ ძეგლსაც დაესესხა, თუმცა, აქვე გასათვალისწინებელია ქართული ფოლკლორული მასალაც, სადაც ეს მოტივი საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა. ზემოთქმულის ყველაზე ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ეთერის ზღაპარი, სადაც უფლისწული აბესალომი „ღვთის ფიცს“ აძლევს სატრფოს:

„ეთერო, შენსა ამ ღალატს
ღვთის მეტი ვინ შეუდგება,
ომში ხმალ ამოღებულსა
აბჯარიმც ჩამომიწყდება.
წყალი უწყლოსა ალაგსა
ზღვა იყოს, ამომიშრება
შვიდი წლის გზასა მავალსა
საგზალი ამომიწყდება
მუხლებზე ნადები თოფი
უბეშიმც დამიბრუნდება“ (47, 407)

და დასტურად შავტარიან დანას უბოძებს. აბესალომის დაკარგვით შეძრწუნებული ეთერი სწორედ ამ დანით გაიპობს გულს და სამუდამოდ უკვდავყოფს თავის სიყვარულს.

შესაძლოა, ფოლკლორიდან მომდინარეობდეს შეყვარებულისთვის ბეჭდის, ან სხვა რაიმე ნივთის ბოძების მოტივიც. არაერთ ქართულ ზღაპარში გვხვდება ჯადოსნური თვალი, ბეჭედი ან რაიმე სხვა სამკაული, რომელიც ნატვრისთვის ან თილისმის ფუნქციას ასრულებს. შესაძლოა, ეს მოტივი ტრანსფორმირებული სახით გადავიდა ლიტერატურულ ძეგლში და სიყვარულის დამადასტურებელ ნიშნად იქნა მოაზრებული (შდრ. რაინდული რომანების კელტური წყაროები).

„ვეფხისტყაოსნის„ ავტორი ერთ, საკმაოდ მცირე მოცულობის ეპიზოდში აერთიანებს სამიჯნურო დავალების მიცემის, მის შესასრულებლად საჭირო ვადის დათქმისა და სიყვარულის ფიცის მოტივებს, რომელზეც ოსტატურადაა გადახლართული პერსონაჟთა შინაგანი განცდები. ასე რომ, ეპიზოდი, ლაკონიურობის მიუხედავად, მკითხველზე ძლიერ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს. მით უფრო, რომ მას წინ უძღვის როსტევანისა და ავთანდილის მიერ იღუპალებით მოცული მოყმის ნახვისა და მისი უეცარი გაუჩინარების „ავანტიურული“ ისტორია.

როგორც სიუჟეტის განვითარება გვიჩვენებს, ამ ამბით საგონებელში ჩავარდნილი თინათინი და როსტევანი ქვეყნიერების ოთხსავე მხარეს გაგზავნიან შიკრიკებს, მაგრამ ამაოდ - უცხო მოყმის ასავალ-დასავალს ვერსად მიაგნებენ. მაშინ თინათინი გადაწყვეტს, ავთანდილს მიანდოს ვეფხის ტყავით მოსილი რაინდის ძეხვისა და მისი თავგადასავლის შეტყობის მეტად რთული მისია. სამი ხანგრძლივი წლით განუსაზღვრავს იგი სატრფოს დავალების შესრულების ვადას, განშორებისას კი ერთგულების ფიცით „შეუმტკიცდება“ მას:

„ფიცით გითხრობ: შენგან კიდე თუ შევიროთ რაცა ქმარი,
მზეცა მომხვდეს ხორციელი, ჩემთვის კაცად შენაქმარი,
სრულად მოვსწყდე სამოთხესა, ქვესკნელს ვიყო დასანთქმარი,
შენი მკლვიდეს სიყვარული, გულსა დანა ასაქმარი“. (132)

თინათინის ფიცს ფიცითვე პასუხობს ავთანდილი, რასაც შეეყვარებულთა „გაყრა“ მოჰყვება. ამ ეპიზოდის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს ავთანდილის ჭმუნვის აღწერა (საწოლს დაწვა, ტირის, მტირალსა ცრემლი ძნელად ეხოცების...), რომელიც ოდნავადაც არ ამძიმებს და აფერხებს თხრობის დინამიზმს. მიჯნურის სასოწარკვეთისა და ტანჯვის გამოძახებული ხანგრძლივი პასაჟების სანაცვლოდ, აქ სულ რაღაც ერთი სტროფის ფარგლებშია გადმოცემული სატრფოსთან განშორებით გამოწვეული უსაზღვრო სევდა და, ამავე დროს, ავთანდილის მზადყოფნა რაინდული თუ ადამიანური კალის აღსასრულებლად:

„მოშორება საყვარლისა მას შეჰქმნოდა მისად ღაზოდ,
ცრემლსა ვითა მარგალიტსა ჰყრის ვარდისა დანასაზოდ.
რა გათენდა შეეკაზმა, მისთა მჭვრეტთა სალამაზოდ
ცხენსა შეჯდა, გაემართა, დარბაზს მივა სადარბაზოდ“.

ამ სტროფით რუსთველი ახალ შტრიხებს მატებს თავისი პერსონაჟის მხატვრულ სახეს, წარმოგიდგენს რა ავთანდილს, როგორც ჭეშმარიტ მიჯნურს - სატრფოსთან განშორებით გახლებულსა და მტირალს, მეორე მხრივ კი, როგორც სწორუპოვარ რაინდს, შინაგანად მზადყოფნა თავისი მოვალეობის აღსასრულებლად.

სასიყვარულო ფიცის დამადასტურებელი ნიშნის მოტივი რუსთველს ნაწარმოებში შემოაქვს მოგვიანებით - თინათინისა და ავთანდილის ხელმეორედ განშორების ეპიზოდში:

არაბეთს შემოქცეული სპასპეტი სატრფოს უცხო მოყმის თავგადასავალს მოუთხრობს და თავის განზრახვასაც გაანდობს - დაბრუნდეს აწ უკვე ძმადშეფიცულ ტარიელთან და შეუდგეს დაკარგული ნესტან-დარეჯანის ძებნას. თინათინი უყოყმანოდ დაეთანხმება მიჯნურის გადაწყვეტილებას და გზას დაულოცავს მას. ე.წ. სიუჟეტური ტავტოლოგიის თავიდან აცილების მიზნით რუსთველს ამ ეპიზოდში აღარ შემოაქვს სასიყვარულო ფიცის მოტივი. მის ადგილს ამ ეპიზოდში ავთანდილის მორიგი „გაჭრის“ მორალურ-ეთიკური დასაბუთება („ხამს გასრულება მოყვრისა სიყვარულისა მტკიცისა...“) და შეეყვარებული წყვილის განშორებისწინა განცდები იჭერს („ჩემი თქვი, რა ვქმნა ბნელ-ქმნილმან, მზე მიმეფეროს, მი-, ცისა...“; „თუ გეახლო ერთხელ ვა და, რა მოგშორდე, ათასჯერ ვა!“). ტარიელის თავგადასავალი, რომელიც წინ უძღვის თინათინისა და ავთანდილის ხელმეორედ განშორების სცენას, მკითხველს გარკვეულ წარმოდგენას უქმნის ავთანდილის მომავალი მოგზაურობის სირთულეზე. თვით რაინდმაც და მისმა სატრფომაც კარგად უწყვიან, რომ მათი ეს შეხვედრა შეიძლება უკანასკნელიც კი გამოდგეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე ერთხმად იღებენ „გაყრის“ უცილობელ გადაწყვეტილებას. ამ ეპიზოდს ერთგვარად აგვირგვინებს თინათინის სიყვარულის დასტური - „მარგალიტის“ ჩუქება, რომელიც ამიერიდან ავთანდილისთვის „სიცოცხლის საიმედო ნიშანი“ გახდება. მთელი მოგზაურობის მანძილზე ეს მარგალიტი უთბობს რაინდს გაყინულ გულს, მატებს სიცოცხლის ძალასა და სურვილს, გადაალახვინებს ყოველგვარ დაბრკოლებას. „საწოლს“ მიბრუნებული ავთანდილი „პირსა იღებს“ და „ეამბორება“ სატრფოს „მკლავსა ნაბამ“ მარგალიტს და, მიჯნურთან განშორებით სასოწარკვეთილი, ცხარე ცრემლით „ბანს“ ძვირფას საჩუქარს.

ვიქტორ ნოზაძის თვალსაზრისით, სამეფო და საკარისკაცო ზნე-ჩვეულებათა ერთ-ერთ პუნქტს წარმოადგენდა უსტარის „თავზე ან პირზე დადების“ წესი. როდესაც უზენაესი მეფე თავის ქვეშევრდომს, ან პატრონი ყმას წერილს მისწერდა, უმცროსს ეს წერილი თავზე ან პირზე, პირისახეზე უნდა დაედო. „ამით გამოიხატებოდა მორჩილება, დაქვემდებარება უმაღლესის წინაშე და,

მეორეც, თაყვანება, პატივისცემა, სიყვარულის გამოხატვა“ (37, 247-248). მეცნიერი ამ წეს-ჩვეულებას უკავშირებს ზემოთმოყვანილ ეპიზოდსაც და თავისი მოსაზრების დამადასტურებელ არაერთ მაგალითს მოუხმობს: ტარიელი ნესტანის უსტარს პირზე დაიდებს; ასევე იქცევა იგი, როდესაც ავთანდილი გადასცემს ნესტანის „წიგნსა“ და რიდის კიდეს. რაც შეეხება მარგალიტს, ვიქტორ ნოზაძეს ის მიაჩნია თინათინისა და ავთანდილის „დაქორწინების სიმბოლოდ, ვინაიდან ამ სამკაულის ბოდებით თინათინი ერთგვარად უდასტურებს სატრფოს თავის ფიცს, რომლის ძალითაც იგი ავთანდილის მეუღლე უნდა გახდეს“ (37, 131-132).

ჩვენი აზრით, მარგალიტი, ისევე როგორც ფერიასა თუ ივენის ბეჭედი, არის არა კონკრეტულად ქორწინების, არამედ სატრფოს სიყვარულისა და ერთგულების დამადასტურებელი სიმბოლო. ოღონდ „ვეფხისტყაოსანში“ ის მოკლებულია ყოველგვარ „ჯადოსნურ შეფერილობას“ და არავითარ სასწაულმოქმედ თვისებას არ ფლობს. რუსთველის შეხედულებით, ყველაზე დიდი სასწაული არის ის განცდა, რომელსაც გამიჯნურებულ რაინდში სატრფოს ხელშეხებული ნივთი აღძრავს. ის გადაალახვინებს მას ყოველგვარ წინააღმდეგობას, საკუთარ პიროვნებაში აღძრულსაც კი, და აღაფრთოვანებს საგმირო საქმეებისთვის, რომელთა საბოლოო მიზანს სიკეთის ქმნა და ბოროტზე კეთილის გამარჯვება წარმოადგენს.

ვიქტორ ნოზაძე ცდილობს, აღნიშნული მოტივი დაუკავშიროს შუასაუკუნეების ევროპის „რიტტერული ცხოვრებისათვის“ დამახასიათებელ მოვლენას, როდესაც „შევაღერები, კავალრები, ნაითები ატარებდნენ თავისი სატრფოს რაიმე საგანს: პერანგს, სახელურს, სამკლავეს, თავსაფარს და სხვა“ (37, 81). მართლაც, ამგვარ მაგალითებს უხვად ვაწყდებით რაინდულ რომანებში.

ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალის“ ერთ-ერთ პერსონაჟს, გოვენს, ბაროშის ციხესიმაგრის მფლობელის ათი წლის ქალიშვილი, ობილოტი გაუმიჯნურდება. როდესაც რაინდი მალიანცი ალებით დაემუქრება ბაროშის ციხეს, გოგონა მფარველობას შესთხოვს გოვენს, სიყვარულს შეჰფიცებს და ფიცის ნიშნად თავისი კაბის სახელოს მიუძღვნის. ეს, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ნივთი რაინდისთვის თილისძის მნიშვნელობას შეიძენს, რადგან ბრძოლისას სწორედ ის მატებს ძალას და გამარჯვების რწმენას.

სასიყვარულო ფიცის მოტივის ტიპურ შუასაუკუნეობრივ ინტერპრეტაციას ვაწყდებით ნესტანისა და ტარიელის სამიჯნურო ეპიზოდშიც, კერძოდ, ნესტანის „წიგნში“, რომელშიც სიყვარულის გამუღავნებასთან ერთად იმ პერიოდისთვის ტრადიციული სამიჯნურო დავალებაცაა წარმოდგენილი („წა, შეები ხატაელთა ილაშქრე და ინაპირე“). ამას მოჰყვება შეყვარებულთა პაემანი, რომელიც, ტრადიციისამებრ, ერთგულების ფიცით უნდა დასრულდეს:

„ერთმანერთისა, მას აქათ, რაცა ორთავე ვიცითა,
აწცა მიცოდი საშენოდ მითვე პირითა მტკიცითა;
ამას შესჯერდი დიდითა ზენაარით და ფიცითა.

გეცრუო, ღმერთმან მიწა მქნას, ნუმცა ცხრითავე ვზი ცითა!“

(406)

სატრფოს კეთილგანწყობით და მისივე ფიცით აღფრთოვანებული ტარიელი ბრძოლაში საარაკო სამხედრო სიქველეს გამოავლენს. ომის დასრულების შემდეგ გამარჯვებულ ამირბარს საჭურჭლეუთა გასაღებებს მიართმევენ. პატრონყმური ინსტიტუტის ნორმათა შესაბამისად, პატრონისთვის „საარმაღნოდ“ იგი „ათჯერ ას წვივ-მაგარ ჯორ-აქლემს“ დაატვირთვინებს, სატრფოსთვის საძღვნოდ კი „უცხო ფერთა“ საჭურჭლეში „საკვირველ“ ყაბაჩასა და რიდეს ამოარჩევს, რომელნიც მხილველთ „ღმრთის სასწაულად“ ესახებათ. „გულთა გაცვლის“ ტრადიციულ მოტივი („გული მომეც გაუყრელად, ჩემი შენთვის დაიჭირე“) აქ ჩანაცვლებულია

„ნივთა“, ანუ საბოძვართა გაცვლით („იგი მე მომეც რიდენი, რომელნი წელან გშვენოდეს...ესე სამკლავე შეიბი, თუ ჩემი გა-ლა-გვლენოდეს“). მას შემდეგ, რაც ტარიელი ნესტან-დარეჯანის სამკლავის მფლობელი გახდება, იგი უკვე აღარ იშორებს მიჯნურის საჩუქარს, სატრფოს დაკარგვით შემრწუნებული და ცნობამიხდილი კი სისხლის ცრემლებითა და მხურვალე კოცნით ფარავს ძვირფას ნივთს, რომელიც მისთვის, ერთი მხრივ, „ახის მიმცემი“, თუმცა, იმავდროულად, „წყლისა, მიწისა და ცისა მჯობი“ გამხდარა. იმავე შინაარსობლივი დატვირთვის მატარებელია ტარიელის მიერ სატრფოსთვის ბოძებული რიდე, რომელიც ქაჯეთის ციხეში გამომწყვდეული ნესტან-დარეჯანისთვის დაკარგული სიყვარულის მოგონებაცაა, ავი, ანუ „შავი“ ბედისწერის სიმბოლური გამოხატულებაც („იგი უცხო და ღარიბი, მტკიცისა რასმე შავისა“) და სიყვარულთან საბოლოო გამოთხოვების „მაცნეც“ („ესელა დაგრჩეს სანაცვლოდ მის იმედისა დიდისა...“), თუმცა, როგორც სიუჟეტის შემდგომი განვითარება ცხადყოფს, ნესტანის რიდის კიდე და მასში გახვეული „წიგნი“ სამუდამო განშორების სანაცვლოდ „დაფარულის შემეცნების“, ანუ სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვების (ყველაზე დიდი ბოროტება „ვეფხისტყაოსანში“ სწორედ „დაფარული“, „დამალულია“), შესაბამისად კი, გაყრილ მიჯნურთა შეერთების საწინდარია.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, ისე ევროპულ რაინდულ რომანებში სიყვარულის ფიციისა და მისი დამადასტურებელი ნიშნის მოტივი თითქმის ერთი და იმავე ფუნქციის მატარებელია, ოღონდ „ვეფხისტყაოსანში“ ამ მოტივს მთლიანად შემოცლილი აქვს ფანტასტიკური საბურველი, თითქმის თავისუფალია კონვენციონალიზსაგან და მკაფიო სიუჟეტური თუ ფსიქოლოგიური საფუძველი და დატვირთვა აქვს.

2. გახელებისა და ველად გაჭრის მოტივი

სასიყვარულო სიხელე-სიშმაგისა და „ველად გაჭრის“ მოტივი ფართოდ იყო გავრცელებული აღმოსავლურ ლიტერატურაში. არაბულენოვან სამყაროში თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ლეგენდა ყაის იბნ-ალ-მულავანის სევდიან სიყვარულზე, რომელსაც „ხელობისათვის“ „მაჯნუნი“ უწოდეს. ვარაუდობენ, რომ სწორედ ეს ყაისია პროტოტიპი ნიჰამის პოემა „ლეილისა და მაჯნუნის“ მთავარი პერსონაჟისა. ეგნატე კრაჩკოვსკი აღნიშნავდა, რომ პოეტებს შორის ერთი ტომის ფარგლებშიც კი იმდენი ატარებდა „მაჯნუნის“ სახელს, რომ მეტად რთული ამოცანა იყო პოემის მთავარი გმირის პროტოტიპის დადგენა (75, 588). გამიჯნურებული პოეტის გახელებისა და მისი ველად გაჭრის მოტივმა მთავარი ლეგენდიდან ნიჰამის პოემაში გადმოინაცვლა და ლიტერატურული გადაშენების შედეგად ნაწარმოების ძირითად ღერძად იქცა.

პოემის მთავარი გმირების ლეილისა და ყაისის დაშორებით იკვრება სიუჟეტური კვანძი, ისახება კონფლიქტი, რომელიც ყაისის გაშმაგებასთან ერთად კულმინაციას აღწევს. მიჯნურის გარეშე დარჩენილ გმირს ველარ ძალუმს „ჩაკეტვა“ მოწესრიგებულ, შემოფარგლულ სივრცეში, შესაბამისად, იგი არღვევს ამ სივრცის საზღვრებს და „სიშმაგის“ უმაღლეს წერტილს მიეახლება. ყაისის „ველად გაჭრა“ და უდაბურ ადგილებში რბოლა „სიხელის“ უმაღლესი საფეხურია, საიდანაც გმირი ველარასოდეს შემობრუნდება დაღმავალი გზით და საწყის წერტილს ველარასოდეს მიაღწევს. მიჯნურმა თავისი აღსასრული სატრფოს საფლავზე უნდა პოვოს, ვინაიდან სიკვდილი არის საუკეთესო გზა

ტანჯვით აღსავსე სიცოცხლისგან გათავისუფლებისა და საოცნებო იდეალის წვდომისა.

განხილული მოტივი შუასაუკუნეების ევროპულ რომანში სწორედ აღმოსავლური კულტურის გზით არის შემოსული და დამკვიდრებული, ამიტომ მის შემდგომ ტრანსფორმირებასა თუ სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციაზე მსჯელობისას აუცილებელია ამ მოტივის წყაროთა ცოდნა და არსებული ტრადიციის გათვალისწინება (თუმცა, აღნიშნული მოტივი ნიჰამის პომეპშიც კი საკმაოდ სახეცვლილად წარმოგვიდგება).

ევროპულ რაინდულ რომანებში „ველად გაჭრა“ კონვენციონალური მოტივის სახით კრეტიენ დე ტრუას „ივენში“ გვხვდება. რაინდის გახელება ამ რომანში იწყება მას შემდეგ, რაც იგი დაივიწყებს ცოლისადმი მიცემულ პირობას და დათქმული ვადის, ერთი წლის გასვლის შემდეგ, შინ არ დაბრუნდება. ჯადოსნური ბეჭდის ფლობის უფლებასთან ერთად, რომელიც სიმბოლოა მეუღლის სიყვარულისა და ერთგულებისა, ფიცის გამტეხი რაინდი დაკარგავს დედოფლის ნახვისა და მისი კეთილგანწყობის დაბრუნების ყოველგვარ იმედს. უბედურებით თავზარდაცემულ ივენს ისლა დარჩენია, უღრან ტყეს შეაფაროს თავი, რადგან გაშმაგებულსა და სიგიჟის ზღვარს მიახლებულს ველარ აუტანია „კაცთა სამყოფელი“ თავისი „წესრიგით“, მოსაბეზრებელი ყოველდღიურობითა და მკაცრად გასაზღვრული ეტიკეტით. გახელებულ რაინდს ერთადერთი მიზანი ამოდრავებს - რაც შეიძლება სწრაფად განემოროს იმ სამყაროს, რომელიც მას სწორუპოვარ და უძლეველ რაინდად იცნობდა, და თავდავიწყება უკაცრიელ ადგილებში ჰოვოს. და მირბის ტანსაცმელშემოდარცული ივენი უღრანი ტყისკენ, გზადაგზა კარგავს ცნობიერებას და, მასთან ერთად, წყვეტს უკანასკნელ დამაკავშირებელ ძაფს თავის წარსულთან, არტურის ბრწყინვალე სამეფო კართან, მეუღლესთან, სიყვარულთან და ბედნიერებასთან. შემოიღობა, ადამიანის იერდაკარგული რაინდი დაეხეტება ტყე-ღრეში, უმი ნანადირევით იკლავს შიმშილს და შიშველ-ტიტველი ნოტიო მიწაზე მიეგდება დასადინებლად. გახელებული ივენის მხატვრული სახე, განსაკუთრებით მისი პორტრეტული შტრიხები, საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს, ერთი მხრივ, ნიჰამის მაჯუნთან, მეორე მხრივ კი, რუსთველის ტარიელთან. თუმცა ქვემოთ ვნახავთ, რომ ამ ავტორთა მიდგომა ერთგვარი მოტივისადმი საკმაოდ განსხვავებულია, რაც ამ მოტივის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციაში იჩენს თავს.

გმირის გახელებასა და ველად გაჭრას „ვეფხისტყაოსანში“ სხვა ფუნქცია აქვს, შესაბამისად, ამ მოტივის „შემოტანაც“ განსხვავებულ დროსა (იგულისხმება ლიტერატურული დრო) და სიტუაციაში ხდება.

ივენის გახელება იწყება მაშინვე, როგორც კი რაინდი დაკარგავს მეუღლის მიერ ნაჩუქარი ბეჭდის ფლობის პატივს და, მასთან ერთად, დედოფლის ტრფობის უფლებას. მეუღლის წყველა არის ერთგვარი „ბიძგი“ სიხელის ზღვრამდე მისაღწევად. მაცნის წასვლის მომენტიდან ივენი უკვე შეშლილია, მას აღარ დაედგომება ადამიანებს შორის, ამიტომ დაუყონებლივ მიაშურებს უდაბურ ადგილებს და იქვე დამკვიდრდება.

ვიქტორ ნოზაძეს მიაჩნია, რომ ივენის გახელებასა და ველად გაჭრას არავითარი საერთო არა აქვს მიჯნურობასთან და რომ მისი ქცევა სხვა არაფერია, თუ არა სიგიჟე, რომელიც ჯადო-ბეჭდის წართმევასთან არის დაკავშირებული (36, 153-154). არადა კრეტიენ დე ტრუას რომანი სრულიად განსხვავებული დასკვნის გამოტანის საფუძველს იძლევა. „ჯადო-ბეჭედი“, რომლის დაკარგვასაც მეცნიერი გმირის „გაგიჟებას“ უკავშირებს, სხვა არაფერია, თუ არა ივენის ცოლისა და მიჯნურის სიყვარულის სიმბოლო. როდესაც მძიმე სენისგან განკურნებული რაინდი კვლავ ჩაებმება ორთაბრძოლებსა და ტურნირებში (რათა თავგანწირვითა და სიქველთ გამოისყიდოს თავისი დანაშაული და კვლავ

გახდეს ღირსი მეუღლის სიყვარულისა), იგი ისწრაფვის არა „ჯადო-ბეჭდის“ დასაბრუნებლად, არამედ დაკარგული სიყვარულის ხელმეორედ მოსაპოვებლად. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ივენის გახელებასა და გაჭრას საფუძვლად სწორედ მიჯნურობა უდევს და თავისი არსით იგი „ვეფხისტყაოსნის“ შესაბამის მოტივს უახლოვდება.

ტარიელს, ივენის მსგავსად, „გულს გაუქვავებს“ და „გონებას გაუშმაგებს“ ნესტანის დაკარგვა, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის ის გახელება, რომელსაც მოჰყვება რაინდის „გაჭრა“ და „ველთა რბოლა“. მიუხედავად თავს დატეხილი უბედურებისა, ტარიელს ძალუძს თავის არსებაში გამეფებულ მტანჯველ ემოციათა დათრგუნვა, მობილიზება საკუთარი ძალებისა და სავალი გზის სიძნელეთა წარბშეუსრელად ატანა:

„გულსა ვუთხარ: „ნუ მოჰკვდები, არას გარგებს ცუდი წოლა,
გიჯობს გაჭრა ძებნად მისად, გავარდნა და ველთა რბოლა“.

(577)

ამ გადაწყვეტილების მიღებასთან ერთად ტარიელი „ფიცხლად შეეკაზმება“ და ას სამოცი მეომრის თანხლებით გაემშურება დაკარგული სატრფოს საძებნელად - გადალახავს ზღვასა თუ ხმელეთს, მოივლის ქვეყნიერების ოთხსაგ კიდეს, მაგრამ ამაოდ - ნესტანის კვალს ვერსად მიაგნებს. „სრულად გულგამხეცებული“ რაინდი მაინც ჯიუტად განაგრძობს დაკარგული სატრფოს ძებნას. ფრიდონის მონათხრობით იმედმცემული მენავეთ დაგზავნის მისი „ამბის საცნობლად“, მაგრამ ეს ცდაც ამაო გამოდგება. მიჯნური რაინდი მაინც არ ყრის ფარ-ხმალს. მულღაზანზარიდან წამოსული მარტოდმარტო განაგრძობს ნესტანის ძებნას და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც კიდევ ერთხელ უშედეგოდ მოივლის ზღვასა თუ ხმელეთს, სასოწარკვეთილი, ტანსაცმელშემოდარცული დატოვებს „კაცრიელთა თემს“, გაიჭრება ველად და ვეფხის ტყავით შემოსილი უკაცრიელ გამოქვბულში დაიდებს ბინას. მართალია, ამირბარის ძმადნაფიცი ავთანდილი ცდილობს, მის „სოფლისკენ“ შემობრუნებას, მაგრამ უშედეგოდ. ვეფხისტყაოსანი რაინდის ერთადერთ მიზანს „კვაბით სავსე სოფლისგან“ განსვლა და სატრფოსთან იმქვეყნად მიახლება შეადგენს.

აღნიშნული მოტივი მხოლოდ ერთი, უმნიშვნელო რგოლი როდია სიუჟეტურ ჯაჭვში. გახელებული, ველად გაჭრილი რაინდის თემით იწყება მოქმედების განვითარება, რომელიც თანდათანობით ივსება ახალი შტრიხებითა და ნიუანსებით და მხოლოდ კონფლიქტური სიტუაციის განმუხტვის შედეგად ამოიწურება. საკმარისია, ტარიელმა დაინახოს ნესტანის რიდის კიდეში გახვეული მისივე „წიგნი“, რომ მოულოდნელი ბედნიერებით „უცნობოდ ქმნილში“ კვლავ გაიღვიძოს დაკარგულმა იმედმა და სიცოცხლისა და მოქმედების სტიმული მიეცეს. „ცნობიერთა დასტაქარიც“ სწვდება რა ტარიელის „გამოცოცხლების“ მიზეზს, მყისვე კონკრეტულ მიზანს დაუსახავს მას:

„მერმე შევსხდეთ, გავემართნეთ, ქაჯეთისკენ თავნი ვარნეთ,
ხრმალნი ჩვენნი ვიწინამძღვრნეთ, მათნი ზურგით დავიყარნეთ,
უჭირველნი შემოვიქცეთ, იგი მძორთა დავადარნეთ“. (1338)

ამიერიდან ტარიელს მიზნის მისაღწევად კვლავ თავისი გულოვნებისა მკლავის ძალის იმედი აქვს. დაყოვნება მისთვის სიკვდილის ტოლფასია, ამიტომ სიხელე და სიშმაგე ამ მომენტში უკან იხევს და ადგილს „გონებას“, ცივ განსჯას უთმობს - „მერმე ტარიელ ამბავსა ჰკითხავს, აღარა ბნდებოდა“. „მომცინარი და მხიარული“, იგი მზად არის რთული, ფათერაკებით აღსავსე მოგზაურობის დასაწყებად (შდრ. ავთანდილის მოსვლამდე ტარიელი „ფერთა მკრთალი“, „ცეცხლნადებარი“ და „უცნობო ქმნილია“).

ყოველივე ზემოთქმული როდი ნიშნავს, რომ ქაჯეთს გამგზავრებული ტარიელი აღარც ხელია და აღარც შმაგი. მისი, როგორც მიჯნურის, სიხელე მხოლოდ და მხოლოდ სატრფოს პოვნის შემდეგ დასრულდება. უბრალოდ, სიშმაგე დროებით „გონების“ კალაპოტში ექცევა, ისევე როგორც უწინ, ნესტანის დაკარგვის ამბის შეტყობის ქამს (“მეგმან ზარმან გამამშაგა, მომიკიდა ცხრო და თრთოლა/ გულსა ვუთხარ: “ნუ მოჰკვდები, არას გარგებს ცული წოლა”). საგრძნობლადაა „შესუსტებული“ ველად გაჭრის მოტივიც, ვინაიდან სივრცე, რომლის ფარგლებშიც ამიერიდან მოქმედებს ვეფხისტაოსანი რაინდი, კვლავ შემოსაზღვრული და „წრიული“ ხდება. ძმადნაფიცებთან ერთად ტარიელი მისწრაფვის ქაჯეთის ციხისკენ, რათა ნესტანის გათავისუფლებასთან ერთად დაიბრუნოს დაკარგულ სიყვარული, ბედნიერება და „სულის მშვიდობა“.

ქაჯეთიდან გამარჯვებით „შემოქცეული“ რაინდი კვლავ „მტერთა მძლე“ და მათი „მოსრვით მსპობელი“ ხდება. მას შემდეგ, რაც იგი შეეყრება სანატრელ სატრფოს, მისი სიხელე და სიშმაგე საბოლოოდ ითრგუნება, შესაბამისად კი, რომანშიც აღარ არსებობს „გახელებისა და ველად გაჭრის მოტივის“ საჭიროება (როგორც სწორად შენიშნავს ნოდარ ნათაძე, ტარიელის სიხელეში კონვენციას ფსიქოლოგიური მოტივაციის ხაზი ჩრდილავს, რომელიც ძირითადად ამ რომანში (32, 135).

ამ მოტივის განვითარება, მისი კულმინაცია და დასასრული სრულიად განსხვავებულად არის წარმოდგენილი კრეტიენ დე ტრუას „ივენში“.

ივენის სიხელე მეუღლის მიერ მისი შერისხვის მომენტიდან იწყება. უღრან ტყეში ხეტიალისას რაინდი თანდათანობით კარგავს ადამიანის იერს და, მასთან ერთად, თავის სახელოვან წარსულსაც. ამ მდგომარეობიდან მას იხსნის ქალბატონ დე ნურისონის მზღებელი ქალი, რომელიც ტყეში სეირნობისას წააწყდება მძინარე მათხროვარს, მასში ერთ დროს ბრწყინვალე რაინდს ამოიცნობს და თავის ქალბატონს მის თავს შეავედრებს. ეს უკანასკნელიც ფერია მორგანას სასწაულმოქმედი ბალზამით განკურნავს რაინდს, გონს მოსულს მდიდრულ სამოსსა და ჩინებულ ბედაურს უბოძებს და ივენიც, რომელსაც აღარც კი ახსოვს მტანჯველი სენი, შეეკაზმება და დაუყოვნებლივ გაეშურება დაკარგული ღირსების აღსადგენად. ტურნირებსა და ორთაბრძოლებში მოპოვებული წარმატება და სახელი კვლავ ამაღლებს გმირს თავისი მეუღლის თვალში, დაუბრუნებს მის სიყვარულს და ერთგულებას.

როგორც ვხედავთ, ივენის „გახელება“ და მისი „ველად გაჭრა“ სრულდება ჯადოსნური ბალზამის მოქმედების შედეგად (შდრ. „ვეფხისტაოსანში“ ამ მოტივის „შესუსტების“ ფსიქოლოგიური საფუძველი). განკურნების შემდგომ ივენი დაუყოვნებლივ კი არ ბრუნდება თავი სატრფოსთან, არამედ დანაშაულის გამოსასყიდად და სახელის მოსახვეჭად „ეძიებს“ ახალ-ახალ თავგადასავლებს (ივენის ყოველი ფათერაკი გამსჭვალულია სიკეთის ქმნის, ბოროტზე კეთილის გამარჯვების პრინციპით). თავისი საქციელითა და შეუპოვრობით რაინდი ხელმეორედ მოიპოვებს ლოდინას მეუღლეობის უფლებას და მისი წყაროს დაცვის პატივს.

გახელებისა და ველად გაჭრის მოტივს კრეტიენის რომანში სხვაგვარი „განფენილობა“ და კომპოზიციური დანიშნულება აქვს, ვიდრე „ვეფხისტაოსანში“. საქმე ისაა, რომ მართალია, გმირის გახელება ტრფობის ობიექტის დაკარგვის მომენტიდანვე იწყება, მაგრამ სრულდება გაცილებით ადრე, ვიდრე რაინდი საბოლოოდ დაიბრუნებდეს სატრფოს. „გახელება“, „სიშმაგე“ აქ შეწყვეტილია „ხელოვნურად“, ჯადოსნური ძალის ჩარევით (ბუნებრივია, ამ თვალსაზრისით ვერავითარ პარალელს ვერ გავაკლებთ ავანდილსა და ქალბატონ დე ნურისონს შორის, თუმცა ერთიც და მეორეც უშუალოდ „ერევან“ გმირთა „განკურნებაში“).

კრეტიენის რომანში ამ მოტივის სპეციფიკურობა შესაძლოა კურტუაზული ტრადიციის გავლენით ავხსნათ. სიყვარულის რიტუალიზება (ივენი იძულებულია, მღუმარედ აიგანოს საგრფოს საყვედური და არც კი ცდილობს თავის მართლებას), ფანტასტიკური ელემენტის სიჭარბე (ჯადოსნური ბეჭედი; სასწაულმოქმედი ბალზამი) და რაინდული კოდექსისადმი „მორჩილების“ აუცილებლობა (იგი ვერ დაბრუნდება მეუღლესთან, ვიდრე არ აღასრულებს თავის რაინდულ ვალს, მისი კეთილგანწყობის ხელახლა მოსაპოვებლად მონაწილეობას არ მიიღებს ტურნირებსა და ორთაბრძოლებში) განსხვავებული ნიუანსით წარმოგვიჩენს ამ მოტივს და განასხვავებს მას ტარიელის სიშმაგე-სიხელისგან.

ვიქტორ ნოზაძე „გაჭრის“ მოტივზე საუბრისას „ივენთან“ ერთად კრეტიენ დე ტრუას მეორე რომანს, „კლიჟესას“ გაინიხილავს. რომანის მთავარ გმირს შეუყვარდება თავისი ბიძის საცოლე, ფენისა, რის გამოც იგი ტოვებს სატახტო ქალაქს, გაემგზავრება არტურის კარზე და ჩაებმება რაინდულ ტურნირებსა და ორთაბრძოლებში. „ფათერაკებითა და ბრძოლით, ამ გაქცევით იგი სიყვარულის დავიწყებას ლამობს. აქ არის გაჭრა საზოგადოებაში ყოფნით, ფათერაკით, ბრძოლით“ (36, 153).

კლიჟესის მიერ ფენისას დატოვება და სხვა ქვეყანაში მისი გადახვეწა შეიძლება მართლაც მიჩნეულ იქნას გაჭრის ერთ-ერთ სახედ (შდრ. რამინის მიერ ბეგოს რჩევით ერაყს გამგზავრება ვისის სიყვარულის დასავიწყებლად). ამგვარი „გაჭრის“ შესაბამისი მოტივია ივენის გამგზავრება რაინდულ ტურნირებში ჩასაბმელად, ავთანდილის მიერ უცხო მოყმის საძებრად წასვლა და მისი ხელმეორე გამგზავრება ტარიელის დასახმარებლად (თუმცა სწორადაა შენიშნული, რომ მოყმე ჭაბუკის „ღარიბობაში“ ბუნებრივი ადამიანური შინაარსია ჩადებული და კონვენციონალიზმისაგან თავისუფალი სახითაც გვევლინება. 32,137), მაგრამ ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესოა აღნიშნული მოტივის მხოლოდ ის ნაირსახეობა, როდესაც „გაჭრის“ საფუძველია გმირის უსაზღვრო გახელება, მის მიერ „კაცთაგან განსვლის“ და უღაბურ ადგილებში დამკვიდრების სურვილი, ამიტომ სიუჟეტურ პარალელთა განხილვის დროს საგანგებო ყურადღებას „კლიჟესზე“ აღარ შევამჩნევთ.

3. ლომ-ვეფხის მოტივი

შუასაუკუნეების ლიტერატურის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად უნდა მივიჩნიოთ ნაწარმოების სახელწოდების გაფორმების სპეციფიკურობა. როგორც ევგენი ბერტელსი მიუთითებს, აღმოსავლური საგმირო ეპოსის სახელწოდებაში აღნიშნული იყო გმირის სახელი, რომელსაც ერთოდა სიტყვა „ნამე“, შესაბამისად, სასიყვარულო, რომანტიკული პოემის სათაური აგებული იყო მიჯნურთა სახელებით. მეცნიერის აზრით, ეს ტრადიცია აღმოსავლურ ეპიკაში ძველბერძნული რომანიდან შემოვიდა და მტკიცედ დამკვიდრდა (64, 63). იმავე ტრადიციის გავლენა ჩანს ევროპულ რაინდულ რომანში, რომლის სათაურშივეა აღნიშნული ან მთავარი პერსონაჟის, ან შეყვარებული წყვილის სახელი („კლიჟესი“, „ერეკი და ენიდა“, „ტრისტანი და იზოლდა“, „რომანი ალექსანდრეზე“, „ფლუარი და ბლანშეფლორი“ და ა. შ).

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედება, ვინაიდან მის ყოველ რომანს საგანგებოდ აქვს შერჩეული ისეთი სახელწოდება, რომელშიც მთავარი გმირის სახელთან ერთად აისახება მხოლოდ ამ გმირისთვის დამახასიათებელი თვისების სიმბოლური სახე-ხატი: ლომი – კურტუაზულობა („ივენი, ანუ ლომის რაინდი“); ურემი – მიჯნურობა („ლანსელოტი ანუ ურემის რაინდი“);

გრაალი -ზნეკეთილობა („პერსევალი, ანუ წმინდა გრაალი“). კრეტიენ დე ტრუას ყველაზე ადრეული რომანის „ერეკი და ენიდას“ სახელწოდება ტრადიციული რომანტიკული პოემების გავლენით არის შეთხზული, მაგრამ რაინდის გვერდით შეყვარებული ქალბატონის სახელის (ამ შემთხვევაში მეუღლის) მოხსენიება ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ენიდას ისეთივე სრულუფლებიანი მოქმედი პირია ამ რომანისა, ისეთივე აქტიური მონაწილე „ავანტიურისა“, როგორც მისი რაინდი მეუღლე. რაც შეეხება „კლიუესს“, ის ტიპურ „ექსპერიმენტულ“ რომანად არის მიჩნეული, რომელიც ბიზანტიური და ბრეტონული მოტივების „შეჯერების“ შედეგად არის შექმნილი (76, 104) და დასათაურებასაც ბიზანტიური ლიტერატურული ტრადიციის გავლენით იღებს.

ამჯერად საგანგებოდ გამოვყოფთ კრეტიენ დე ტრუას ერთ-ერთ რომანს, „ივენი ანუ ლომის რაინდი“, რომელიც სწორედ თავისი სახელწოდების მეორე ნაწილით იპყრობს ყურადღებას. ძნელია ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რა სიმბოლური დატვირთვა აქვს ლომის მხატვრულ სახეს ამ რომანში. ა. ს. ლ. ბრაუნის აზრით, ზედწოდება „ლომის რაინდს“ შესაძლოა კელტური ძირები ჰქონდეს, ანუ მომდინარეობდეს იმ ეპოქიდან, როდესაც არსებობდა ტრადიცია საბრძოლო ფარზე ლომიანი გერბის გამოსახვისა (ალსანიშნავია, რომ დღესაც, დიდი ბრიტანეთისა და ჩრდილოეთ ირლანდიის გერბზე, კერძოდ კი მის ცენტრში მოთავსებულ ფარზე, გამოსახულია სამი ოქროსფერი ლეოპარდი და წითელი ლომი, რომელთა „წარმომავლობაც“ ადრეულ შუასაუკუნეებშია საგულგებელი. ჰერალდიკის ენაზე არ არსებობს განსხვავება ლომსა და ლეოპარდს შორის, მათი გამოსახულებანი აბსოლუტურად იდენტურია, ოღონდ ორ ფეხზე შემდგარი ცხოველი იწოდება ლომად, ოთხ ფეხზე მდგომი კი - ლეოპარდად. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სამი ოქროსფერი ლეოპარდი ინგლისის გერბზე გაჩნდა რიჩარდ ლომგულის დროს, დაახ. 1195 წ. შესაძლოა, ამაზე რიჩარდის ზედწოდებამაც იქონია რაიმე გავლენა, მით უფრო, რომ ჰერალდიკაში ყველაზე პოპულარული გამოსახულებანი, ცხოველები და ფრინველები, სწორედ რაინდის სიმბოლოს წარმოადგენდნენ. შესაბამისად, რაინდული წრისთვის დამახასიათებელი ეტიკეტის მიხედვით, რაინდთა უმეტესობა ატარებდა რომელიმე ცხოველისა თუ ფრინველის „ტიტულს“. ასე, მაგალითად, არწივის რაინდი, დრაკონის რაინდი, გედის რაინდი - ლოენგრინი და ა. შ. (89, 130).

მეცნიერს მოჰყავს საკმაოდ მოზრდილი ციტატა პროზაული „ლანსელოტიდან“, რომელშიც, მისი აზრით, ყველაზე თვალნათლივ ჩანს ზედწოდება „ლომის რაინდის“ წარმომავლობა.

ულამა ხესი ქალბატონის გულის დასაპყრობად ლანსელოტი შეებრძოლება მრისხანე ლომს, დაახრჩობს მას და ცხოველის ტყავს თავის ფარზე გადააკრავს. ამიერიდან მისი ზედწოდება „ლომის რაინდი“ გახდება. შესაძლოა, ეს ზედწოდება სწორედ პროზაული ლანსელოტიდან გადავიდა „ივენის ამბის“ ლიტერატურულ ვერსიაში და დამოუკიდებელი მოტივის მნიშვნელობა შეიძინა (89, 131-132).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ შეადგენს ამა თუ იმ მოტივის წყაროებისა თუ წარმომავლობის ძიება. ჩვენი ინტერესის საგანია ლომის მხატვრული სახის ფუნქციის დადგენა ნაწარმოებში (რაშიც წყაროებიდან მოპოვებული მასალის ანალიზიც გაგვიწევს დახმარებას), რათა შესაძლებელი გახდეს მისი დაკავშირება „ვეფხისტაოსნის“ შესაბამის მოტივთან.

ლომი კრეტიენის ნაწარმოებში გამოჩნდება მას შემდეგ, რაც შეშლილი ივენი განიკურნება ფერია მორგანას ბალზამით და დაუბუნდება საზოგადოებრივ ცხოვრებას. გამოჯანსაღების შემდგომ მისი პირველი ბრძოლა სწორედ ლომის გადასარჩენად წარმოებს. ივენი იხსნის შხამიან გველთან მორკინალ ცხოველს

და ამით მის სამუდამო ნდობასა და ერთგულებას მოიპოვებს. ამიერიდან „მადლიერი ლომი“ გამუდმებით თან დაჰყვება თავის მხსნელსა და პატრონს, თავგანწირვით იბრძვის მის მხარდამხარ და გადამწყვეტ მომენტში გამარჯვების მოპოვებაში ეხმარება მას (საყურადღებოა, რომ ლომის მოტივშიც თავისებურ გამოხატულებას პოვებს ვასალური ინსტიტუტისათვის დამახასიათებელი პრინციპები). ავტორი დაწვრილებით აგვიწერს იმ ორთაბრძოლებს, რომელთაც ივენი აწარმოებს არა მარტო სახელის მოსახვეჭად, არამედ გაჭირვებაში ჩავარდნილი მოყვასის დასახმარებლად, თან საგანგებოდ ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ თუ არა ლომი, რაინდი ვერ შეძლებდა გადამწყვეტი გამარჯვების მოპოვებას.

წარმატებით დაგვირგვინებული ყოველი ორთაბრძოლა წინგადადგმული ნაბიჯია სატრფოს სიყვარულის დასაბრუნებლად. აქედან გამომდინარე, ლომის სახე უფრო მეტ ფუნქციურ დატვირთვას იძენს და გარკვეული სიმბოლოური დატვირთვის მატარებელი ხდება.

კრეტიენის რომანში ლომი არის არა მარტო სიმბოლო ვაჟკაცობისა, სიქველისა და კურტუაზულობისა, არამედ ერთგვარი „გზაც“ დარღვეული ჰარმონიის აღსადგენად, დაკარგული სიყვარულისა და ბედნიერების დასაბრუნებლად. მით უფრო, რომ ივენი ამ ზედწოდებით იხსენიება მას შემდეგ, რაც, სატრფოს დაკარგვით გახელებული, განიკურნება მძიმე სენისგან და დაიწყებს სწრაფვას ლოდინას კეთილგანწყობის ხელმეორედ მოსაპოვებლად.

აღნიშნული მოტივის სპეციფიკურ ინტერპრეტაციას ვაწყდებით „ვეფხისტყაოსანში“, რომანში, რომლის მთავარი გმირიც ვეფხის ტყავით მოსილ რაინდად წარმოგვიდგება. თვით სიტყვა „ვეფხისტყაოსანი“ არსებითად განსხვავდება ევროპელ რაინდთა ზედწოდებისაგან. ტარიელი არ არის „ვეფხის რაინდი“. მის „ვეფხისტყაოსნობას“ სრულიად განსხვავებული სიმბოლოური დატვირთვა აქვს და მხოლოდ ცხოველის ტყავის ტარებით არ შემოიფარგლება (ალექსანდრე ბარამიძე თავის წერილში „ფირდოუსი და რუსთველი“ ერთ-ერთ პუნქტად განიხილავს რაინდის მიერ ვეფხის ტყავის ტარების მოტივს და აღნიშნავს, რომ თუ ტარიელს ვეფხის ტყავი თავისი მიჯნურის, ნესტანის სახეს აგონებს, ფირდოუსთან ტყავის სიმბოლიკა ჩვეულებრივ საზღვრებს ვერ სცილდება - აქ იგი მხოლოდ გმირობისა და მამაცობისა სიმბოლოა 5, 51-58).

ამ საკითხის გარშემო აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. მოსე გოგობერიძე ამ პრობლემას უკავშირებს რუსთველის შემოქმედებაში „ფერების შერჩევისა და ფერებისადმი სიმბოლოური განწყობის“ საკითხს.

მეცნიერის თვალსაზრისით, „ვეფხის ტყავი არის ჭადრაკული ფონი ყვითლისა და შავისა და ადამიანის ფსიქიკაში იწვევს მოკრძალებისა და პატივისცემის გრძნობას. მხატვრის თვალთ ათვისებული ამ ფერის სიმბოლო იქცა შემოქმედების პოეტურ სიმბოლოდ და გენიალურ პოემას ეს სიმბოლოური სახელი, ვეფხისტაოსანი, უწოდა რუსთველმა“ (13, 83).

ალექსანდრე ბარამიძეს მიაჩნია, რომ „ვეფხი ტარიელისთვის არის ნესტანის სახე, ნესტანის ნიშანი, ნესტანის სიმბოლო“. მეცნიერი განიხილავს ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეხვედრის ეპიზოდს, როდესაც „გაგულისებული სატრფო ტარიელს კლდის პირას მწოლიარე გააფთრებულ მუ ვეფხად წარმოესახება“. ამ მომენტიდან ნესტანი და ვეფხი განუყრელი ასოციაციებით უკავშირდებიან ერთმანეთს. ნესტანის დაკარგვასთან ერთად ტარიელი ვეფხის ტყავით შეიმოსება. ეს უკანასკნელი გახდება ტარიელისთვის სატრფოს სახე-იდეა. ამასთანავე, ვეფხის ტყავი აერთიანებს ორ პერსონაჟს - ნესტანსა და ტარიელს, ამიტომ მას სინთეზური ხასიათი აქვს. ვეფხისტყაოსანი, როგორც მხატვრული სახე, ერთგვარად სატრფოსაც გამოხატავს და მეტრფესაც, სიყვარულსაც და შეყვარებულსაც, ქალსაც და ვაჟსაც (4, 89-90).

ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს ლომ-ვეფხვის მოტივის მისტიკურ-ალეგორიული გზით განმარტების ცდაც. აღნიშნული თვალსაზრისის მიხედვით, „ვეფხის ტყავი“ სიმბოლოა სამეფო ინიციაციისა, ვინაიდან შობასთან და ხელახლა შობასთან არის დაკავშირებული. ტარიელი ეზოტერული სახელია ღმერთკაცისა, ვეფხისტაოსანი პრიველკაცისა და პირველღმერთისა, რომლის ძალისმიერი ასპექტი გამოვლენილია მიქელ-გიორგის სახეში და მოიცავს მის როგორც ქრისტიანობამდელ, ისე ქრისტიანული ეპოქის ასპექტებს (8, 235). ტარიელი „განასახიერებს პირველქმნილ ადამს, არქეტიპულ კაცსა და ლოგოსს, რომელსაც ღვთაებრივი ფორმანენტუმი, სამყარო, მოსავს, როგორც ვეფხის ტყავი. რადგან ბასილი დიდის „ფიზიოლოგოსის“ მიხედვით ვეფხი, პანთერა ქრისტეს სიმბოლოა, ვეფხისტაოსანი ფაქტიურად ემთხვევა ჰაგიოგრაფიული ქრისტეშემოსილის გაგებას“ (9, 557).

რევაზ სირადის თვალსაზრისით, „ვეფხისტაოსნობა“ ორსაფეხუროვანი სიმბოლიკაა. „ვეფხის ტყავი“ განასახიერებს ნესტანს და შემდეგ მთელი ეს სახე ტარელს გამოხატავს. „ვეფხისტყაოსანი“ პირდაპირ გულისხმობს ტარიელს, ხოლო სიმბოლურად - ნესტანს (44, 187). ვეფხის კოცნა, მეცნიერის აზრით, სიმბოლოა სიკვდილ-სიცოცხლის მთლიანობის შეგრძნებისა. „სიცოცხლით სავსება სიკვდილს ეთამაშება. სიცოცხლით სავსება სიყვარულია და თუ სიყვარული ბადებს სიცოცხლეს, ის სიკვდილსაც ბადებს. ტარიელი კლავს ვეფხს, რომ ამ სიკვდილით სიკვდილი დათრგუნოს. სპობს სიკვდილის ცოცხლად არსებობას, კლავს ვეფხს და მას გადააქცევს სიყვარულის წმიდა სიმბოლოდ, ვეფხის ტყავად, რათა თვითონ „შეიმოსოს“ სიყვარულით. მაგრამ მისთვის სიყვარული რჩება ოდენ ესთეტიკურ ფაქტად და აქედან მოდის მისივე შეგრძნება უკმარისობისა. ვეფხისტაოსნობა ტრაგედიაა ტარიელისა და, ბუნებრივია, რომ მისი სურვილია, არ იყოს ვეფხისტყაოსანი“ (43, 35).

ჩვენ ვეთანხმებით მეცნიერის თვალსაზრისს, ვინაიდან მასში სრულად არის ასახული ვეფხის მხატვრული სახის არსი. „ვეფხისტყაოსანი“ - ესაა ნესტანში უსაზღვროდ შეყვარებული და მისი დაკარგვით სასოწარკვეთილი ტარიელი. ყურადღების გამახვილება განსაკუთრებით ამ ბოლო მომენტზე გვმართებს, ვინაიდან ტარიელი „ვეფხისტყაოსანი“ ხდება სწორედ მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ გადაეწურება ნესტანის პოვნის ყოველგვარი იმედი, განერიდება კაცთა მოდგმას, „უკაცურ ქვაბში“ დაიდებს ბინას და „სიკვდილისა მეტსა არას“ ელის. ვეფხის ტყავის სახით ტარიელი საგრფოს დაკარგვით გამოწვეული გრაგელით არის შემოსილი, რათა ნესტანის ხაგება, მასზე ფიქრი, ამ გრაგელის განცდა ერთი წამითაც არ გოვებდეს. ვეფხის სიმბოლოში ჩადებული ესოდენ ღრმა აზრი მეტად განასხვავებს ამ მოტივს კრეტიენ დე ტრუას რომანის შესაბამისი მოტივისაგან.

ივენიც ზედწოდება „ლომის რაინდის“ მატარებელი ხდება სატრფოს სიყვარულის დაკარგვის შემდგომ, ოღონდ არა გახელებისა და ველად გაჭრის მომენტში, არამედ მას შემდეგ, რაც განიკურნება ჯადოსნური ბალზამით და დაიწყებს სწრაფვას სატრფოსთან ხელახლა შესაერთებლად. თუ „ვეფხისტყაოსნობაში“ განსახიერებულია პიროვნების ტრაგიზმი, მისი სასოწარკვეთა და სიკვდილისკენ სწრაფვა, ამის საპირისპიროდ „ლომის რაინდობა“ გამოხატავს გმირის ლტოლვას ბედნიერებისკენ, მის ოპტიმიზმს. თუკი „ვეფხისტყაოსნობა“ ტარიელის ტრაგედიაა, „ლომის რაინდობაში“ ივენიც სიმამაცე, კურთუხულობა გამოსჭვივის და ეს ზედწოდება უფრო მეტ „ბრწყინვალეობას“ მატებს მის ისედაც „ელვარე“ სახელს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ზედწოდება „ლომის რაინდი“ მოკლებულია ისეთ ღრმა და სიმბოლურ გააზრებას, როგორსაც „ვეფხისტყაოსანი“ და, მიუხედავად გარკვეული ფუნქციური დატვირთვისა, საბოლოოდ მაინც გამოძახილია რაინდულ სამყაროში გავრცელებული ტრადიციისა (იგულისხმება სახელოვანი რაინდის მიერ ცხოველის ან ფრინველის ზედწოდების ტარება).

ვიდრე ამ მოტივის განხილვას დავასრულებდეთ, ერთ საკითხზეც უნდა შევაჩეროთ ყურადღება. Rhys -ის თეორიაში აღნიშნულია, რომ ივენის ზედწოდებაში უელსური სიტყვა Liew (lion - ლომი) აღრეულია სიტყვაში Lieu (Light - სინათლე, ნათელი), რის შედეგადაც ლომი მიჩნეული იქნა მზის სიმბოლოდ, ივენი კი, შესაბამისად, „მზის რაინდად“, რის გამოც მას შეიძლება მიეწეროს მზის სიმბოლოები, კერძოდ კი „ლომის რაინდობა“ (89, 131).

სწორია თუ არა Rhys-ის თეორია, ძნელი სათქმელია - მის თვალსაზრისს ევროპულ მედიევისტთა შორის მომხრეც ბევრი ჰყავს და მოწინააღმდეგეც, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია - რაინდის დაკავშირებას ლომთან და, იმავედროულად, მზესთან ოდენ უელსური ძირები როდი აქვს.

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირი რაინდების მიმართ ყველაზე ხშირად მზის ან ლომის მეტაფორები გამოიყენება, ხშირად - ორივე ერთად („ლომო და მზეო“, - მიმართავენ მოქარავენნი ავთანდილს; ფრიდონისკენ მიმავალ ტარიელსა და ავთანდილზე კი ნათქვამია: „ფრიდონისით გაემართნეს იგი ლომნი, იგი მზენი“).

ჩვენი აზრით, მეტაფორები ლომი და მზე „ვეფხისტყაოსანში“ იდეალური ადამიანის, ამ შემთხვევაში, გმირი რაინდის ვაჟკაცობასა და სიქველზე, სწორუპოვრობასა და გამორჩეულობაზე მიანიშნებს (ამჯერად ყურადღებას ადარ გავამახვილებთ მზისა და ლომის მხატვრული სახეების ასტრალურ მნიშვნელობაზე, რაც ცალკე განხილვის თემაა). როგორც სამართლიანად შენიშნავს გიორგი ნადირაძე, ლომი, როგორც მსოფლიო მასშტაბის ესთეტიკური სიმბოლო, ოდითგანვე მამაკაცური სილამაზის, ძალ-ღონის, სიმტკიცისა და შემართების გამოხატულება იყო. რაც შეეხება მზეს, ის რუსთველის ესთეტიკურ სამყაროში წარმოდგენილია როგორც „უკეთესი“, უბრწყინვალესი და უმშვენიერესი მნათობთა შორის. „ადამიანთა შედარება მზესთან და მისი მშვენიერების დაყენება მზის მშვენიერებაზე მაღლა უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ არსებულ სინამდვილეში ადამიანი წარმოადგენს მშვენიერების ისეთ მწვერვალს, რომელიც მიუწვდომელია ბუნების სხვა რომელიმე ფენომენისათვის“ (31, 174-178, 394).

Rhys-ის თეორიას, რომლის მიხედვითაც, ივენი „მზის რაინდად“ არის მიჩნეული, უკავშირდება თელო ისაკადის მოსაზრება, რომელიც ამ საკითხის მეტად საინტერესო ინტერპრეტაციად გვეჩვენება. თ. ისაკაძე ვეფხისტყაოსნის მითითურ არქეტიპს უძებნის და იხილავს ბიბლიური იაკობისა და მისი ძმის, „ბეწვმემოსილი“ ესავის, ეპიზოდს. ბეწვი, რომლითაც ესავია შემოსილი, არის იგივე ადამის სამოსელი - უფროსი ძმის კუთვნილება. ესავში მზის მისტერიის ძალებია, იაკობში - მთვარისა. ესავის მითური თმაც მზესთან, სამოთხესთან წილხვდომილობის მაჩვენებელია. ტარიელის ვეფხისტყაოსნის არქეტიპად ავტორს მიაჩნია ესავის კანიც და გაძევებული ადამის პირველქმნილი მანტიაც, რომელიც მზის მისტერიის, ანუ „სამოთხის“ ეპოქის გამოძახილია. ამიტომ ტარიელი მზის მისიის მატარებელი რაინდი ხდება. რაც შეეხება ავთანდილს, იგი შეიძლება შევუდაროთ იაკობს, რომელიც საკუთარი „მე“-თი წარმოგვიდგება და თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვის. მისი გამჭრიახობა მთვარის მისტერიებისთვის არის დამახასიათებელი, ამიტომ იაკობი და ავთანდილი მთვარის რაინდებად შეიძლება შევრაცხოთ. თ. ისაკაძე იაკობთან აკავშირებს ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალის“ პერსონაჟს, გომურეთს - უმცროს, უმემკვიდრო ვაჟს, ხოლო მის უფროს ძმას, გალიუსს, რომელიც მფლობელია საგვარეულო გერბისა (ლეოპარდის ტყავი) და მემკვიდრეობისა, კი - ესავს (მზის რაინდს) (20, 135-146). ეს თვალსაზრისი მეტად საინტერესოა, მით უფრო, რომ ახალ შტრიხებს მატებს ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას და კიდევ ერთ რგოლს

წარმოადგენს იმ გრძელი ჯაჭვისა, რომელიც ორ განსხვავებულ გეოგრაფიულ არეალში მოღვაწე პოეტთა შემონაქმედს ერთმანეთთან აკავშირებს.

4. „რომე ვეფხი მშენიერი სახედ მისად დამისახავს“...

სიყვარულის დამადასტურებელი „ნიშნის“ მოტივის განხილვისას აღვნიშნეთ, რომ მანდილოსნის მიერ რაინდისთვის მიძღვნილი რაიმე ნივთი თუ საგანი სიმბოლოა სატრფოს სიყვარულისა და ერთგულებისა. იმავდროულად, ამ ძღვენიში, თავად მბოძებელიცაა „განსახოვნებელი“, რის გამოც, ერთი შეხედვით, სრულიად ჩვეულებრივი ნივთი ადრესატში მჩუქებლის ასოციაციას აღძრავს. ხშირად ნივთის ან საგნის ადგილს ე.წ. „ცოცხალი ბუნება“ (პეიზაჟი, ცხოველი ან ფრინველი) იკავებს.

შემოსხენებული მოტივი არაერთგზის გვხვდება შუასაუკუნეების საერო ლიტერატურის ძეგლებში, სადაც არა მარტო პოეტური სამკაულის ფუნქციას ასრულებს, არამედ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნაწარმოების კომპოზიციაში და ხშირად გარკვეული სიმბოლური დატვირთვაც აქვს.

შესაძლოა, ამ მოტივის ძირები აღმოსავლურ სამყაროშია საგულვებელი, მით უფრო, რომ ამის დამადასტურებელ მაგალითებს უხვად ვხვდებით როგორც ნიზამი განჯელის პოემებში, ისე „ვისრამიანშიც“.

„ლელისა და მაჯუნის“ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი და მაღალმხატვრული პასაჟია მაჯუნის მიერ მახეში გაბმული ქურციკებისა და ირმის გათავისუფლების სცენა. ველად გაჭრილი, შმაგი ყაისი თვალებს უკოცნის ცხოველებს, ეალერსება, რადგან ირმის სურნელი „სატრფოსთან ახლო ყოფნის ჟამს აგონებს“, მის თვალებში კი ლეილის „თვალთა განუკურნებელ სევდას“ კითხულობს.

გორაბს გადახვეწილ და გულზე დაქორწინებულ რამინს გაზაფხულის მოსვლა და იის კონის ხილვა მიტოვებულ სატრფოს მოაგონებს, გაახსენებს მისთვის მიცემულ ფიცს, „გაუძნელებს მიჯნურობას და გაუახლებს სიყვარულს“.

ამ მოტივის გამოყენების საინტერესო მაგალითებს ევროპულ რაინდულ რომანებშიც ვაწყდებით. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითს.

კრეტენ დე ტრუას რომანში „ივენი, ანუ ლომის რაინდი“ კვანძის შეკვრა ხდება იმ ეპიზოდში, როდესაც ჯადოსნური წყაროს მცველთან სისხლისმღვრელი ორთაბრძოლის შემდეგ ივენი პირველად შეხვდება თავის მომავალ მეუღლეს, „დაიჭრება სიყვარულის ისრით“ და მოსვენებას დაკარგავს.

შეყვარებული რაინდი უდიდესი ძალისხმევით ფასად შეძლებს ქალბატონის გულის მონადირებას და მასზე დაქორწინების შემდეგ სასწაულმოქმედი წყაროს მცველიც გახდება. რადგან ივენის სამიჯნურო თავგადასავალიც და ბედნიერი ქორწინებაც სწორედ ამ წყაროს უკავშირდება, მის ახალ მოვალეობას - წყაროს მცველობას

- ეტიკეტით გათვალისწინებულ ვალდებულებასთან ერთად შესაძლოა სიმბოლური დატვირთვაც ჰქონდეს: გამარჯვებული ივენი წყაროს, შესაბამისად კი, დედოფლის სამფლობელოს დაცვასთან ერთად თავისი სიყვარულის, ოჯახური სიმშვიდისა და სიმყუდროვის მფარველიც ხდება. რაკი წყაროს მოტივი უშუალოდ უკავშირდება სიყვარულის მოტივს, სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად სწორედ ამ წყაროს

გადაეჯაჭვება რაინდის მეხსიერებაში დაღეილი ყველა ძვირფასი მოგონება. ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ სცენა, რომელშიც მეუღლის მიერ შერისხული ივენი დაუსრულებელი ხეტილისა და ტანჯვა-წამების შემდეგ კვლავ ბროსელიანდის ტყეში აღმოჩნდება. სასწაულმოქმედი წყაროს დანახვასთან ერთად ერთბაშად ამოხეთქავს რაინდის გულში აქამდე ჩაუბეჭდელი ვნება. იგი კიდევ ერთხელ მთელი სიმძაფრით შეიგრძნობს თავისი დანაკარგის სიმძიმეს და

გონდაკარგული მიწას განერთხმება. იმდენად ძლიერია განცდა, რომელსაც სრულად მოუცავს ივენის ცნობა და გონება, რომ იგი ხელახლა აღმოჩნდება სიხელისა და სიშმაგის ზღვარზე, მაგრამ ადამიანური, რაინდული მოვალეობის შეგნება იხსნის მას რეალური კატასტროფისაგან. საქმე ისაა, რომ გონდაკარგული პატრონის ხილვით შეძრწუნებული ლომი თავის მოკვლას განიზრახავს, მისი სასოწარკვეთილი ღრიალი გამოაფხიზლებს „ცნობამიხდილ“ რაინდს და ის კიდევ ერთხელ იხსნის ერთგულ ცხოველს უეჭველი სიკვდილისაგან.

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაში არაერთხელ არის აღნიშნული, ჯადოსნური წყაროს მოტივი სათავეს კელტური თქმულებებიდან იღებს, სადაც მას უკვე მინიჭებული აქვს გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა. კრეტიენ დე ტრუასთან წყარო, როგორც მხატვრული სახე, უკვე ტრანსფორმირებულია, თუმცა ქარიშხლისა და წვიმის გამომწვევი თვისებები მაინც შენარჩუნებული აქვს. ახალი შტრიხი, რომელიც ამ მოტივში „ივენის“ ავტორმა შეიტანა არის ის, რომ წყარო, როგორც მხატვრული სახე, უშუალოდ დაუკავშირდა ნაწარმოების პერსონაჟთა შინაგან სამყაროს, მათ განცდებს და როგორც რომანის დასაწყისში, ისევე მის ცენტრალურ ნაწილშიც შეიძინა ერთგვარი ბარიერის ფუნქცია სატრფოსთან სავალ გზაზე. ამიტომ ზემოთ მოტანილ ეპიზოდში ავტორის მთავარი აქცენტი სწორედ ამ ჯადოსნურ წყაროზეა გადატანილი.

ე.წ. „ასოციაციური მოტივი“ კრეტიენის სხვა რომანში, „კლიჟესშიც“, გვხვდება. უფრო სწორად, მის პირველ, ე. წ. შესავალ ნაწილში, სადაც მოთხრობილია კლიჟესის მშობლების სასიყვარულო თავგადასავალი.

არტურის კარზე ჩასულ კონსტანტინეპოლის უფლისწულს, ალექსანდრეს, გაუმიჯნურდება რაინდ გოვენის და, სორდამორი (რაც სიტყვასიტყვით „ოქროსთმიან სიყვარულს“ ნიშნავს). ქალი ვერავის უმხელს თავის გრძნობას და ჩუმად იტანჯება. მეორე მხრივ, მისი სიყვარულით გულდაღაზვრულია ალექსანდრეც. გადის დრო და რაინდი არტურის სამფლობელოთა დასაცავად ომში მიემგზავრება. განშორებისას დედოფალი გინევრა ერთგულ ვასალს ოქრომკედით შემკულ აბრეშუმის პერანგს უბოძებს, რომელიც სინამდვილეში სორდამორის თმებითაა ამოქარგული. ამიერიდან ალექსანდრე აღარ იცილებს ძვირფას საჩუქარს, ვინაიდან სატრფოს თმებთან ერთად ამ პერანგში მისი სიყვარულიც და მასზე მოგონებაცაა ჩაქსოვილი. რაინდი კოცნით ფარავს აბრეშუმის სამოსს და მისი ამბორი იმდენად მხურვალეა, რომ შესაძლოა მასში „გახელებისა“ და „გაშმაგების“ ნიშნებიც კი დავინახოთ, მით უფრო, რომ ავტორი ამ ეპიზოდს შემდეგი სიტყვებით ასრულებს:

”

“ (108, 110)

შეიძლება ითქვას, რომ ე.წ. „ასოციაციური მოტივის“ ყველაზე შთამბეჭდავ გამოხატულებას „ვეფხისტყაოსანში“ ვაწყდებით. სწორედ ეს მოტივი უღევს საფუძვლად რომანის სიუჟეტს, მას გაუუღინთავს „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა ძირითადი სტრუქტურული ელემენტი, ყველაზე მკაფიოდ და ნათლად კი მთავარი პერსონაჟის ზედწოდებაში გამჟღავნებულა. რომანის მთავარ გმირს, ტარიელს, ჰმოსავს ვეფხის ტყავის კაბა და ქუდი, რადგან სწორედ ვეფხი „დაუსახავს“ თავისი სატრფოს, ნესტანის „სახედ“. იმგვარი სიმბოლური დატვირთვა, რაც ამ ნაწარმოებში ვეფხის მხატვრულ სახეს აქვს, ევროპული რაინდული რომანების არცერთ ასოციაციურ მოტივს არ გააჩნია. (აღნიშნული საკითხის შესახებ დაწვრილებით იხ. წინამდებარე ნაშრომი, გვ.)

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ნაწარმოების სხვა მხატვრული სახეებიც, მაგალითად, სამხრე და რიდე, რომელთაც თითქმის იმგვარივე სიმბოლური დატვირთვა აქვთ რომანში, როგორც ვეფხის ტყავს. თუმცა ამ შემთხვევაში „ორმხრივი“ სიმბოლიკა გვაქვს - ტარიელის მიერ ნესტანისთვის მიძღვნილი რიდე არის „ნიშანი“ რაინდის სიყვარულის და ერთგულებისა, ისევე როგორც ნესტანის სამხრე გამხდარა ტარიელისთვის „სიცოცხლე, მომცემი, ახისა, ძჯობი ყოვლისა სოფლისა, წყლისა, მიწისა და ხისა“. უდიდესი შეჭირვების ჟამს ტარიელი იმოსება ვეფხის ტყავით და მკლავიდან არ იშორებს სატრფოს საჩუქარს, ვინაიდან ეს „უსულო და უასაკო ნივთი“ არის ერთადერთი, რაც მას ნესტანისგან დარჩენია.

იმავე სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია ტარიელის მიერ ნესტან-დარეჯანისთვის ბოძებული რიდეც, რომლის შავი ფერი თავის „შავ ბელს“ აგონებს ქაჯეთის ციხეში გამომწყვდეულ ქალს. მართალია, ტარიელის მსგავსად, ნესტანსაც გადაწურული აქვს სატრფოსთან შეყრის ყოველგვარი იმედი, მაგრამ მაინც დაჰყვება ფატმანის რჩევას და „გულისა გასაგმირალ“ თავის წიგნს რიდის კიდეში გახვეულს გაუგზავნის მიჯნურს... („აჰა, ინიშნე ნიშანი შენეულისა რიდისა... ესელა დაგრეს სანაცვლოდ მის იმედისა დიდისა“).

ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო ნივთს რომანში ძალზე დიდი სიმბოლური თუ კომპოზიციური დატვირთვა ენიჭება: სატრფოს წიგნთან ერთად სწორედ ამ რიდის დანახვამ უნდა გამოიყვანოს ტარიელი ხელქმნილი მდგომარეობიდან, ჩაუნერგოს მომავლის იმედი და მტერთან ბრძოლის სტიმული მისცეს. რიდე, გარდა იმისა, რომ ტარიელის სიყვარულის ნიშანია, მისივე „სახეცაა“, ამიტომაც გამხდარა ის ქაჯეთში გამომწყვდეული ნესტანისათვის „ტურფა სანახავი“. თავის მხრივ, ტარიელიც უდიდესი მოწიწებით „დაიდებს პირზე“ სატრფოს გამოგზავნილ „ნიშანს“ და მეტისმეტი მღელვარებისგან გონს დაკარგავს, მიწას განერთხმება, „თავს მოიდრეკს, სულნი გაექცევა“. გონს მოსული, იგი კითხულობს „მისისა მკვლელის წიგნს“ („თუცა აშეთებს კითხვა წიგნისა მისისა“) და ამ მომენტში თითქმის უახლოვდება „სიშმაგის ზღურბლს“. იგივე განცდა შეიპყრობს ივენს სასწაულმოქმედი წყაროს ხელმეორედ ხილვისას, თუმცა კრეტიენ დე ტრუა ამ სცენის დრამატიზმს ერთგვარად „ანელებს“ ლომის ეპიზოდის შემოტანით. უცნობო მდგომარეობიდან ივენს გამოიყვანს ნადირის შემზარავი ღრიალი. იგი გამოფხიზლდება და ლომის გადასარჩენად უთანასწორო ბრძოლაში ჩაება (ამას მოჰყვება არტურის სენეშალის მიერ უსამართლოდ დატუსაღებული ლუნეტას გამოსხნის ეპიზოდი, როდესაც ივენი კიდევე ერთხელ აღასრულებს თავის რაინდულ ვალს), გმირული თავგამოდება კი ყოველგვარ ჯადოსნურ ბალზამზე უკეთ კურნავს რაინდის წყლულს.

რაც შეეხება ტარიელს, სიშმაგის დაძლევისა და კაეშნის განქარვებაში მას კვლავ „სევდის მუფარახი“ ავთანდილი ეხმარება (ასოციაციურ მოგივს უშუალოდ უკავშირდება სცენა, როდესაც უცნობო-ქმნილ ტარიელს ცნობაზე მოსაყვანად ავთანდილი ლომის სისხლს დაასხამს – „ავთანდილ მკერდსა დაასხა მას ლომსა სისხლი ლომისა“). „ცნობიერთა დასტაქარმა“ კარგად უწყის, რომ წუთისოფლის მუხთლობასა და ბედის უკუღმართობაზე აქცენტირება კიდევე უფრო ააფორიაქებს ძმადნაფიცის ისედაც მშფოთვარე სულს, ამიტომ სრულიად საწინააღმდეგო გზას ირჩევს - თავისი „მქისი სიტყვით“ იგი არ აძლევს ტარიელს ხელმეორედ გახელებისა და გაშმაგების საშუალებას - ჯერ იმედს დაუსახავს („აწ რადლა გემართებს ტირილი, ხამს დავსხდეთ ქმნად ღიმილისად“), შემდეგ მეყსეული მოქმედებისკენ მოუწოდებს („ადევ, წავიდეთ საძებრად მის მხისა წარხლომილისად!), ბოლოს კი ბრძოლის ჟინს გაუღვიძებს:

„მერმე შევსხდეთ, გავუმართნეთ, ქაჯეთისკენ თავი ვარნეთ,

ხმალნი ჩვენნი ვიწინამძღვრნეთ, მათნი ზურგი დავიყარნეთ,

უეჭველნი შემოვიქცნეთ, იგი მძორთა დავადარნეთ“. (1338)

მართლაც, ავთანდილის სიტყვები საბოლოოდ „გაფანტავს“ ტარიელის კაემანს. ნესტანის ადგილ-სამყოფლის მიკვლევასთან ერთად ერთი ხელის მოსმით ქრება სასოწარკვეთა და უიმედობა. მგანჯველი ემოციების ადგილს კვლავ სადი განსჯა იკავებს, „გულს“ კვლავ „გონება“ იმორჩილებს („მერმე ტარიელ ამბავსა ჰკითხავს, აღარა ბნდებოდა, შეჰხედნის თვალნი ამართოს შავ-თეთრი ელვა ჰკრთებოდა, მართ ვითა ლალთა მზისაგან, მას ფერი ეზარდებოდა“).

როგორც ვხედავთ, ზემოხსენებული მოტივი, გარკვეული პარალელურობის მიუხედავად, რუსთველთან და კრეტიენ დე ტრუასთან სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება. თუ „ივენში“ აქცენტი გადატანილია რაინდის ამქვეყნიურ დანიშნულებაზე, მის სულიერ ფასეულობებსა და ზნეობრივ ვალზე, „ვეფხისტყაოსანში“ ამ მოტივის განხილვა მხოლოდ ფსიქოლოგიურ პლანში უნდა მოხდეს. „მთავარი აქცენტი აქ მოდის ადამიანის ნამდვილი ცვალებადი ბუნების შეცნობაზე, მის ინტუიტურ წვდომაზე, რომელშიც ავგორი კონვენციებისგან თავისუფალია და თავისი შინაგანი სამყაროს, თავისი დაკვირვებებისა და გამოცდილების კარნახით მოქმედებს. ადამიანთა რეალური გრძნობა – ისეთი, როგორიც ის ნამდვილად არის და როგორადაც მას ინტუიციით, გამოცდილებით თუ დაკვირვებით ვიცნობთ – არის სწორედ ავგორის ინგერესის ცენტრი და მისი ორიენტაციის საგანი.“ (32, 163) ამიტომაც არის, რომ ეს ეპიზოდი აცვიფრებს მკითხველს ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომის უნარით, შესაბამისად კი, გმირთა მხატვრული სახეების ღრმა ფსიქოლოგიზმით.

ასოციაციურ მოტივებზე საუბარს დავასრულებთ კიდევ ერთი სიუჟეტური პარალელიზმის მოხმობით, კერძოდ, მოვიტანთ ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალის“ ერთ პასაჟს, რომლის შთამბეჭდავ პარალელს „ვეფხისტყაოსანში“ ვაწყვდებით. (ვიდრე ამ ეპიზოდის განხილვას შევუდგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ „პარციფალი“ წარმოადგენს კრეტიენ დე ტრუას დაუმთავრებელი რომანის „პერსევალის“ გერმანულენოვან გადაშუშავებას, თუმცა ეს ფაქტი ოდნავადაც არ აკნინებს ღირსებას რომანისა, რომელიც დამოუკიდებელი, თავისთავადი ნაწარმოებია და, შეიძლება ითქვას, „პერსევალს“ ბევრად აღემატება კიდევ).

გრაალის უშედეგო ძებნით დაქანცული პარციფალი დასასვენებლად ტყეში ჩამოხტება, სადაც მეფე არტური და მისი რაინდები ნადირობენ. ამ დროს სამეფო შევარდენი ველურ ბატს დაედევნება და თავის მსხვერპლს სწორედ იმ დათოვლილი ხის კენწეროსთან წამოეწევა, რომლის ძირშიც დაღლილი რაინდი ჩამოძვდარა. პარციფალის ფერხთით, თოვლით დაფარულ მინდორზე, სისხლის სამი წვეთი დაეცემა. გაოგნებული რაინდი თვალს ვეღარ ამორებს სისხლიან თოვლს - ეს სურათი მასში შინ დატოვებული მეუღლის ასოციაციას აღძრავს, ვინაიდან თოვლის სითეთრეს სატრფოს კანის ფერად, სისხლს კი მის ალისფერ ტუჩებად აღიქვამს. ეს ეპიზოდი კრეტიენ დე ტრუას „პერსევალიდან“ არის „გადმოტანილი“, რომლის კელტური ძირების შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში არაერთი აზრი გამოთქმულა. ვ. ა. ნიცშე ყურადღებას ამახვილებს ერთ ირლანდიურ წყაროზე, რომელშიც მსგავსი ამბავია მოთხრობილი: ზამთრის ერთ თოვლიან დღეს ახალგაზრდა ქალის მამობილი ხბოს ატყავებს. გოგონა ყურადღებას მიაპყრობს ყორანს, რომელიც ხარბად სვამს თოვლზე დაწვეთებულ სისხლს. „მე შევიყვარებ მამაკაცს, - მიმართავს გოგონა მამობილს, - რომელშიც შერწყმული იქნება ეს სამი ფერი - ყორანივით შავი თმა, სისხლივით წითელი ლოყები და თოვლივით თეთრი კანი“. მართალია, კრეტიენის რომანში ამ მოტივმა ერთგვარი ტრანსფორმაცია განიცადა - მამაკაცის გარეგნობიდან

ქალისაში განსახოვნდა - მაგრამ მისი გავლენა ლიტერატურულ ნაწარმოებზე უდავოა (96, 311).

ისევე „პარციფალს“ დაუბრუნდეთ: თოვლზე თვალგაშტერებული რაინდი ერთბაშად მოსწყდება გარე სამყაროს - მის ყურთასმენას აღარც მონადირე ძაღლების ყეფა სწვდება, აღარც რაინდთა შემახილები და აღარც უშუალოდ მისკენ მიმართული სიტყვები. როდესაც პარციფალის დუმილით გაგულისებულ არტურის ვასალები მის შეპყრობას განიზრახავენ, „გრაალის რაინდი“ სასტიკად დაამარცხებს მათ, თუმცა გარინდებული მდგომარეობიდან მხოლოდ მას შემდეგ გამოერკვევა, რაც ერთ-ერთი რაინდი, გოვენი, მოსასხამს გადაფარებს სისხლიან თოვლს, შესაბამისად, კი „აღკვეთს“ ასოციაციის გამომწვევ მიზეზს. ამ ეპიზოდს ეშენბახი შემდეგი სიტყვებით აბოლოკვებს:

”

“ (110, 405)

აღნიშნული პასაჟი საინტერესოა, პირველ ყოვლისა, იმით, რომ ასოციაციური მოტივის მეტად საინტერესო და შთამბეჭდავ ილუსტრაციას წარმოადგენს, მეორე მხრივ კი იმითაც, რომ გასაოცარ მსგავსებას ამჟღავნებს ავთანდილისა და როსტევეანის მიერ ვეფხისტყაოსანი ყმის „ნახვის“ ეპიზოდთან.

მოვიყვანო ამ ეპიზოდს დაწვრილებით.

ნადირობისას როსტევეან მეფე და ავთანდილი წყლის პირას მჯდომ და ცხარე ცრემლით მტირალ „უცხო მოყმეს“ „ნახავენ“ და მისი ვინაობის შესატყობად მონას გაგზავნიან. ჭაბუკის უჩვეულო სილამაზით „გარეტებული“ მონა ორჯერ მიმართავს რაინდს, მაგრამ ეს უკანასკნელი ვერ გაიგონებს მის სიტყვებს და პასუხის ღირსადაც არ გახდის:

„მის მონისა არა ესმა სიტყვა, არცა ნაუბარი,

მათ ლაშქართა ძახილისა იყო ერთობ უგრძნობარი,
უცხოდ სადმე ამოსკვნოდა გული ცეცხლთა ნადებარი
ცრემლსა სისხლი ერეოდა, გასდის, ვითა ნაგუბარი.“ (87)

მდრ. „პარციფალის“ შესაბამისი ეპიზოდი:

”

“ (104, 407)

მეფე როსტევეანი განცვიფრდება, „გა-ცა-წყრება“ და თორმეტ მონას გაგზავნის „უცხო მოყმის“ შესაპყრობად. აბჯრის ჩხარუნის ხმა გამოაფხიზლებს რაინდს. იგი დაინახავს მის შესაპყრობად შეგროვილ ლაშქარს, „თვალთა ხელსა უკუივლებს“, ცხელ ცრემლს „მიიწურავს“, „ხრმალ-კაპარჭს“ მოიმარჯვებს, ცხენზე შეჯდება და „სხვასა მხარესა“ გაეშურება. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მონები მის შეპყრობას განიზრახავენ, რაინდი დახოცავს მათ, ცხენს მათრახს ჰკრავს და გაუჩინარდება (არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ რაინდი ბრძოლის ველს მხოლოდ მას შემდეგ გაეცლება, რაც მღვევარში მეფეს შეიცნობს).

ამ ორ პარალელურ ეპიზოდს შორის მსგავსება მეტად თვალსაჩინოა, ოღონდ განსხვავებულია მათი ფინალი. ეშენბახის რომანში ეს ეპიზოდი კონკრეტულ ასოციაციას ემყარება და, შესაბამისად, მისი „ამოწურვაც“ ამ ასოციაციის „მოხსნასთან“ არის დაკავშირებული, თანაც ეს სცენა ფრაგმენტული ხასიათისაა და სიუჟეტის მხოლოდ ერთ მცირე ელემენტს წარმოადგენს. მაშინ,

როდესაც „ვეფხისტყაოსნის“ შესაბამისი ეპიზოდის შემოგანა, განვითარება და ამოწურვა ფსიქო-ემოციურ ფაქტორს ემყარება. სისხლის ცრემლებით მგირალ, მწარე ფიქრებში წასულ ვეფხისტყაოსან რაინდს გარინდებიდან აბჯრის ჩხარუნი გამოიყვანს, რაც მის პიროვნებაში მგანჯველი ემოციებით დათრგუნული რაინდული საწყისის „გამოღვიძებას“ და მის ღროებით აღორძინებას უკავშირდება. მეორე მხრივ, ამ ეპიზოდს წარმმართველი როლი განეკუთვნება „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციაში. სწორედ „უცხო მოყმის ნახვით“ იკვრება კვანძი რომანში განვითარებული მოქმედებისა, მისი უკვალოდ გაქრობით კი ჩნდება პირველი „ინტრიგა“, რომელიც „ავთანდილის ფათერაკის“ ერთგვარი „შემამზადებელი საფეხურის“ ფუნქციას იტვირთებს. ამიტომ „უცხო მოყმის“ ეპიზოდი რომანის ამ ნაწილში როდი ამოიწურება - მისი „განვითარება“ გაგრძელდება მთელი სიუჟეტის მანძილზე და დასრულდება მხოლოდ ნაწარმოების ფინალში.

ამით ვასრულებთ სიუჟეტურ პარალელებზე საუბარს და დასკვნას რამდენიმე პუნქტად ჩამოვყალიბებთ:

1. დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანსა და „ვეფხისტყაოსანში“ გამოვლენილი სიუჟეტური პარალელები კიდევ ერთხელ ადასტურებს შუასაუკუნეების ლიტერატურის შედარებითი ლიტმცოდნეობის მეთოდით შესწავლის აუცილებლობას;

2. საანალიზოდ გამოყენებული სიუჟეტური მოტივები და კომპოზიციური ელემენტები ამ ნაწარმოებებში, ფაქტიურად, ერთგვარია, ოღონდ სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება;

3. ევროპულ რაინდულ რომანებში გამოყენებული მოტივები „დავალებულია“ რაინდული ინსტიტუტის რიტუალური ნორმებითა თუ წესებით, რასაც ერთობ „შესუსტებული“ სახით ვხედავთ „ვეფხისტყაოსანში“. კონვენციის ადგილს აქ ფსიქოლოგიზმი იკავებს;

4. „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციური მთლიანობა გამორიცხავს ამ მოტივთა და ეპიზოდთა ფრაგმენტულობას;

6. რაინდულ რომანებში მეტად დიდია ფანტასტიკის ხვედრითი წილი და ფუნქციური დანიშნულება, მაშინ როდესაც „ვეფხისტყაოსანში“ ზღაპრულ-ფანტასტიკურ ელემენტებს მხოლოდ სიმბოლური დატვირთვა აქვს;

7. სიუჟეტური პარალელების განხილვა „ვეფხისტყაოსანსა“ და დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანში კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ რუსთველის შემოქმედება ვერ ეტევა შუასაუკუნეების ტრადიციულ სქემებსა თუ ჩარჩოებში და გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს ორ დიდ ეპოქას - შუასაუკუნეებსა და რენესანსს შორის.

თავი III

ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟთა ინდივიდუალისაციისთვის

„ვეფხისტყაოსნისა“ და დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანებს შორის ტიპოლოგიურ მიმართებათა გამოვლენისას საგანგებო ყურადღება უნდა მივაპყროთ იმ ფაქტს, რომ ამ ნაწარმოებთა ცენტრალური ფიგურაა გამიჯნურებული რაინდი, შესაბამისად, ამ თხზულებათა ძირითად იდეურ-თემატურ მოტივებს შორის მთავარი ადგილი სწორედ სიყვარულს განეკუთვნება.

“ვეფხისტყაოსნის” პროლოგსა და სიუჟეტის განვითარებაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ რუსთველის მიერ ჩამოყალიბებული სიყვარულის კონცეფცია არის ძალზე სპეციფიკური და, იმავდროულად, სრულიად ახლებური გააზრება მიჯნურობისა, რასაც არ იცნობს წინარე პერიოდის არც ქართული და არც მსოფლიო მწერლობა. სამეცნიერო ლიტერატურაში მართებულადაა შენიშნული, რომ რუსთველის (ისევე როგორც მისი თანამედროვე პოეტების) მიერ აღწერილი სიყვარული არ არის მხოლოდ გრძნობა, არამედ არის მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სამოგადობრივი ინსტიტუტი, გარკვეულ წრეებში მიღებული ურთიერთობის ფორმა, რომელსაც გააჩნია თავისი სამოგადობრივად დადგენილი წესები და გამოხატვის მეტ-ნაკლებად პირობითი ფორმები (32, 3). ეს ყველაფერი ქმნის სამოგადობრივ და ლიტერატურულ ფონს, რომელზედაც ცალკეული ავტორებისა და თვით რუსთველის ინდივიდუალური შემოქმედება იშლება. ასეთი რამ შეიძლება მომხდარიყო მხოლოდ გარკვეულ დროსა და გარკვეულ გეოგრაფიულ არეალში, კერძოდ, XI-XII საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში, სადაც რაინდული იდეოლოგიის წიაღში, ე.წ. კურტუაზულ სამოგადობაში, აღმოცენდა გრუბაღურთა და მინემინგურთა კულტურა. ის ფაქტი, რომ სიყვარულის რუსთველურ კონცეფციას ბევრი აქვს საერთო იმ პერიოდის ევროპული ცივილიზაციისთვის დამახასიათებელ გენდენციებთან, ორი ძირითადი მიზეზით შეიძლება აიხსნას – პირველ ყოვლისა, ესაა საერთო რელიგია, ქრისტიანობა, რომელმაც, უდავოდ, განსაზღვრა ჩვენი ეროვნული კულტურის ძირითადი მიმართულებები და გენდენციები და, მეორე მხრივ, სამოგადობრივ-პოლიტიკური წყობა, კერძოდ, ფეოდალური სამყაროს წიაღში ჩამოყალიბებული იდეოლოგიური ფონი, რომელიც ძალზე მსუყე ნიადაგი აღმოჩნდა ახალი სამოგადობრივი ურთიერთობების გასაშლელად, რომელიც როგორც თავისი შინაარსით, ისე ფორმით ვასალიტეტის ინსტიტუტის ერთგვარ ანალოგიას წარმოადგენდა. ამგვარ გენდენციას, რასაკვირველია, ჰქონდა მყარი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური საფუძველიც – თუკი შუასაუკუნეების მოაზროვნენი ფეოდალური სამყაროს უზენაეს სენიორად ქრისტეს მიიჩნევდნენ, მარიამ ღვთისმშობელს მოიაზრებდნენ, ვითარცა ქალბატონს par excellence, ადამიანის დამოკიდებულება უფლისადმი კი გაგებული იყო, როგორც ვასალის სამსახური სენიორისადმი, სრულიად ბუნებრივია, რომ ისეთი იდეალიზებული ურთიერთობა, როგორცაა მამაკაცის ქალისადმი სიყვარული, მიიღებდა ვასალური სამსახურის ფორმას. მართლაც, ქალბატონი, გულთამპყრობელი შეყვარებული რაინდისა, იქცა მის სენიორად, ანუ პატრონად, რომლის ნება-სურვილის უსიგყვოდ შესრულება მეტრფის ძირითად ვალდებულებად იყო მიჩნეული.

ვინაიდან ურთიერთობის ვასალური ფორმა მთელ რიგ პირობითობას შეიცავდა (საუბარია ვასალსა და სენიორს შორის არსებულ უფლება-მოვალეობებზე), ცხადია, იგივე პირობითობანი გადავიდა სასიყვარულო ურთიერთობებშიც. ჩამოვთვლით მხოლოდ რამდენიმე მათგანს:

1. სიყვარულის წოდებრივი ხასიათი – მიჯნურობა მხოლოდ რაინდთა წრის კუთვნილებაა და ის სავალდებულო თვისებათა მკაცრად ჩამოყალიბებული კოდექსით არის განსაზღვრული; თანაც მიჯნურობა სრულყოფილი, ყოველმხრივ შემკული ადამიანების ხვედრია;
2. სამსახური, რომელიც სამიჯნურო ურთიერთობის საფუძველია, გულისხმობს არა მარტო სამხედრო სიქველის გამოჩენას, არამედ საგრფოს შექებას, მის პოეტურ განდიდებას (აქედან გამომდინარე, მიჯნურობა პოემიას უკავშირდება);
3. სიყვარული გამაკეთილშობილებელი, ადამიანისათვის აღმაფრენის მიმნიჭებელი გრძნობაა, რომელიც მიჯნურის სრულყოფილ პიროვნებად ჩამოყალიბების საწინდარია;
4. მიჯნურს, პირველ ყოვლისა, მართებს თავმდაბლობა, ღუმილი და მოთმინება, ერთგულება საგრფოსადმი, რაც ყოველგვარ მერყეობას გამორიცხავს;
5. ჭეშმარიტი სიყვარული შემბლდულიც არის, რადგან მხოლოდ ერთი ქალისადმი (ევროპულ კულტურაში მხოლოდ მაღალი წოდების გათხოვილი მანდილოსნისადმი) მიმართ უნდა აღიძრას.

სიყვარულის ამგვარი ახლებური იდეალის აღმოსაყენებლად და გასაფურჩქნად მეტად ნაყოფიერ ნიადაგს წარმოადგენდა სამხრეთ საფრანგეთის ერთ ნაწილში, პროვანსში, აღმოცენებული საკარო ცხოვრება თავისი სპეციფიკური იერარქიულობითა და ეგიკეტიტ. ცნობილი მედიევისტის ქლაივ სთეიფლმ ლუისის თვალსაზრისით, შუასაუკუნეების პროვანსული საკარო ცხოვრების სურათი დაახლოებით ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ფეოდალური ციხე-დარბაზი, რომელიც აუღებელ სიმაგრესთან ერთად არის სიფაქიზის, სრულყოფილებისა და ფუფუნების ერთგვარი კუნძული, სადაც ძალზე ბევრი მამაკაცია, მაგრამ ძალიან ცოცხა ქალი, ძირითადად, გათხოვილი მანდილოსნები და მათი ქალიშვილები. მათ გარშემო თავი მოუყრია სხვადასხვა სოციალური ფენისა თუ მაგერიალური სტატუსის მქონე მამაკაცთა მთელ კოჰორტას. ესენია დიდებულები, მდიდარი მემამულეები, პაყები და, რაც მთავარია, უმიწაწყლო რაინდები. ეს უკანასკნელნი ცალკე კასტას შეადგენენ, ვინაიდან არ გააჩნიათ არავითარი ადგილი ფეოდალიზმის გერიტორიულ იერარქიაში, სამაგიეროდ, შემკულნი არიან იმ ღირსებებით, რომელიც ესოდენ ფასობს პროვანსულ მაღალ სამოვადოებაში. ესენია: მამაცობა, რაინდული ღირსება და თავაზიანობა, ანუ კურტუაზულობა, რაც ოდენ თავაზიან ქცევასა და კარგ მანერებს როდი გულისხმობს, არამედ არის მწყობრი და ჩამოყალიბებული ინსტიტუტი, რომლის არსის გადმოცემაც ერთი შეხედვით ძალზე რთულია, ვინაიდან ის თავის თავში მოიცავს პიროვნულ ღირსებათა მთელ ნაკრებს, ადამიანის გარეგნული და შინაგანი თვისებების ერთობლიობას, რაც კურტუაზულ ადამიანს ჩვეულებრივი მოკვდავისგან განასხვავებს. სწორედ ამ კასტას ეკუთვნიან ე.წ. “ადრეული გრუბადურები”, კერძოდ, ერთი ჩვეულებრივი მშვილდოსნისა და პურის მცხოვლის ვაჟი, ბერნარდ ვენტალორნელი (მოგვიანებით ელეონორა აქვიტანელის კარის პოეტი), ღარიბი ოჯახიდან გამოსული არნალდ დე მარიუელი თუ გულუმელი მკერავი პეგრე ვიდალი, რომელთა პოემიაში ჩამოყალიბებულმა მოგივებმა ფაქტიურად განსაზღვრა ჯერ გრუბადურთა და მინეზინგერთა მომდევნო თაობის პოეტების, შემდგომ კი დასავლეთ ევროპის რაინდული რომანების იდეოლოგიურ-კონცეპტუალური საფუძველი.

სიყვარულის კურტუაზული კონცეფციის თანახმად, რაინდის უპირველეს მოვალეობად თავმდაბლობაა მიჩნეული (ამასვე მოითხოვს რაინდული კეთილშობილების კოდექსიც). შეყვარებული რაინდი ვალდებულია დაემორჩილოს თავისი ქალბატონის ნებისმიერ სურვილს, რაოდენ ახირებული და აბსურდულიც არ უნდა ეჩვენოს იგი, უსიგყვოდ აიგანოს საგრფოს უსამართლო საყვედურებიც კი და ამ თავგანწირვის საფასურად მხოლოდ მისი კეთილგანწყობა მოითხოვოს. შეყვარებული მამაკაცისთვის ყველაზე დიდ ჯილდოდ მიჩნეულია თვითონ ეს გრძნობა და მასთან დაკავშირებული ხალისიანი განწყობა. მიჯნური, პოეტი უდიდეს ბედნიერებას განიცდის მაშინაც კი, თუკი საგრფო მასზე ფიქრის უფლებას მისცემს (თუმცა აღრეულ გრუბადურთა შემოქმედებაში *servir*, ანუ სამსახური, გარკვეული “საფასურის”, ჯილდოს მოთხოვნასაც უკავშირდება. ზოგჯერ ეს შეიძლება იყოს ბეჭედი, მაშინდელი წარმოდგენით მარადიული კავშირისა და ერთობის სიმბოლო, კეთილგანწყობილი ღიმილი, ქალბატონის მოსასხამზე დაცემული თმის ღერი, ხელთათმანი, კაბის ბაფთა და ამბორიც კი). როგორც ვხედავთ, საგრფოსადმი გაწეული სამსახური ძალზე ჰგავს იმ ვალდებულებას, რომელსაც თავის თავზე იღებს ვასალი სიუზერენის წინაშე, ასე რომ, საგრფო არის არა მარტო ქალბატონი თავისი მიჯნურისა, არამედ მბრძანებელიც, *midons*. სხვათა შორის, ეს გერმინი ეგიმოლოგიურად აღნიშნავს არა “*my lady*”-ს, ანუ ქალბატონს, არამედ “*my lord*”-ს, ანუ ბატონს. ამგვარი ურთიერთდამოკიდებულება, სხვა სიგყვებით რომ ვთქვათ, “სიყვარულის ფეოდალიზაცია”, მიჩნეული იყო სასახლის კარის უცილობელ აგრიბუგად (94, 2).

თავმდაბლობასთან ერთად რაინდული კოდექსის ერთ-ერთ უძირითადეს პირობად და საგრფოს კეთილგანწყობის მოპოვების საშუალებად მიჩნეულია **ღუმილი** და **მოთმინება**. შეყვარებული რაინდი ვალდებულია, მოწიწებითა და მოკრძალებით მოეპყრას თავის ქალბატონს და ნებისმიერ სიტუაციაშიც კი შეძლოს საკუთარ თავში სიამაყის გრძნობის ჩახშობა. გარდა ამისა, **ღუმილი** არის სიყვარულის შენარჩუნების ერთ-ერთი პირობაც, ვინაიდან სიყვარული განეკუთვნება ისეთ საიდუმლოთა რიცხვს, რომელიც დაფარული და დაცული უნდა იყოს ბოროტი თვალისაგან (83, 195). რაინდის ამგვარ მოკრძალებულ დამოკიდებულებას საგრფოსადმი ყველაზე ნათლად გამოხატავს გერმინები “*donnei-donnei*”, რაც ნიშნავს მანდილოსნისადმი გაწეულ სამსახურს ამ სიგყვის ფეოდალური გაგებით. იმავე (ფეოდალური) მნიშვნელობის მაგარებელია გერმინი *cortesie*, ქართულად თავაზიანობა, რომელიც თავმდაბლობასთან და მოთმინებასთან ერთად სიყვარულის კურტუაზული კონცეფციის ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს წარმოადგენს. უფრო მეტიც – ამ გერმინის ქვეშ ერთიანდება ყველა მუხლი რაინდული კეთილშობილების კოდექსისა, რომლის თანახმად, ჭეშმარიტი რაინდი უნდა იყოს არა მარტო მამაცი, ერთგული და უხვი, არამედ თავაზიანი, მოხდენილი, მგრძნობიარე და დახვეწილი მანერების მქონე. კურტუაზული რაინდის აღზრდის პროგრამაში შედის არა მარტო საბრძოლო ხელოვნება და ნადირობა, არამედ სხვადასხვა სახის გართობა-თამაშობანი, მუსიკალური ინსტრუმენტების ფლობის ხელოვნება, სიმღერა, ქალთა თავყანისცემა. როგორც ვხედავთ, ჰეროიკულ იდეალს უახლოვდება და ერწყმის ესთეტიკური იდეალი, რაც ერთგვარი წინაპირობა იყო მოგვიანებით წარმოქმნილი სალონური კულტურისა (84, 13).

„მხოლოდ თავაზიანია ღირსი სიყვარულისა“, - აცხადებს რაინდული კეთილშობილების კოდექსი, - „მაგრამ სწორედ სიყვარულია ის ძალა, რომელიც

ადამიანს კურტუაზულად აქცევს“. ამგვარად, თავმდაბალი, მოკრძალებული და თავაზიანი რაინდი მზადაა, მალალი არისტოკრატიული წრიდან შეარჩიოს თავისი ტრფობის ობიექტი, თუძცა ბოლომდე თავისუფალი ამ არჩევანში ის ვერ იქნება. კურტუაზული კოდექსი ამ შემთხვევაშიც გარკვეულ მოთხოვნას უყენებს რაინდს - იგი უნდა გახდეს სატრფო მხოლოდ და მხოლოდ გათხოვილი მანდილოსნისა. ადიულტერი, ანუ სიტყვასიტყვით მეუღლის ღალატი, ნიშანდობლივი მოვლენაა შუასაუკუნეების ევროპის საკარო ცხოვრებაში, რომლის გამომწვევი მიზეზებიც იმ პერიოდის ფეოდალურ ურთიერთობებშია საგულვებელი. ფართოდ გავრცელებული თვალსაზრისის მიხედვით, ფეოდალური ქორწინება სხვა არაფერია, თუ არა საქმიანი გარიგება, ამიტომ ჭეშმარიტი სიყვარულიც არ შეიძლება იყოს ქორწინებაში. ქალს ურჩევნია, იყოს რისხვა თავისი ვასალებისა, ვიდრე მეუღლის საკუთრების ნაწილი. სიყვარული თავისი სიფაქიზითა და დახვეწილობით მეტად შორს დგას ოჯახური ცხოვრების უღიმღამობისგან, ამიტომ იდეალიზაცია ხორციელი სიყვარულისა, განსაკუთრებით იმ საზოგადოებაში, სადაც ქორწინება უტილიტარულია, უნდა დაიწყოს ცოლქმრული ღალატის იდეალიზაციით (94, 13).

ამ თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა ანდრეას კაპელანუსის ნაშრომი „De Arte Honestae Amicitiae“, რომელშიც თეორიულად არის ჩამოყალიბებული კურტუაზული სიყვარულის ძირითადი თავისებურებანი. ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებთ თხზულების იმ მონაკვეთზე, რომელიც ადიულტერს ეხება.

ცოლქმრული სიყვარული, - წერს ანდრეასი, - არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი, ვინაიდან მასში არის მოვალეობის და აუცილებლობის ელემენტი. სიყვარული, რომელიც ყოველივე მშვენიერისა და საუკეთესოს წყაროა, ამავე დროს, არის მანდილოსნის მიერ გაცემული ჯილდოც. მაგრამ მხოლოდ საუკეთესოთა შორის საუკეთესოს ძალუძს ჯილდოს გაცემა. ცოლი კი არ არის და არც შეიძლება იყოს საუკეთესო. ქალს მხოლოდ მაშინ შეუძლია გახდეს სიყვარულისა და სილამაზის დედოფალი, თუკი სხვისი ცოლია. როგორ შეძლებს მანდილოსანი, რომლის ძირითად მოვალეობასაც ქმრის მორჩილება შეადგენს, გახდეს midons, ანუ ყველა რაინდული ორთაბრძოლისა თუ საგმირო საქმის შთამაგონებელი არსება? მხოლოდ ადიულტერი და არა ოჯახური იდილია შეიძლება მივიჩნიოთ სიყვარულის კეთილშობილურ ფორმად (94, 36).

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ანდრეას კაპელანუსი უდიდეს მორალისტად არის მიჩნეული და ადამიანის ზნეობას საკმაო ყურადღებას უთმობს. ავხორც მამაკაცს, მისი აზრით, არ ძალუძს ჭეშმარიტი სიყვარულით ტკბობა. სიყვარული „უმწიკვლობის ნაირსახეობაა“, რომელიც თავის თავში მოიცავს ღვთისმოსიშობასა და უბიწოებისადმი მოწიწებას, რომლის გარეშეც ვერც ერთ ადამიანს ვერ დაერქმევა შეყვარებულის სახელი. „ზოგიერთი უგუნური“, - აღნიშნავს ანდრეასი Clerici-ში, - „თავს იწონებს სატრფოს წინაშე ეკლესიის უგულვებელყოფით. ამგვარი პიროვნება უძლურია შეიგრძნოს სიყვარულის მაცოცხლებელი ძალა“ (94, 40).

შესაბამისად, შუასაუკუნეებში ჩამოყალიბდა გარკვეული თვალსაზრისი, რომელიც საკუთარი მეუღლის მიმართ აღძრულ სიყვარულსაც კი ბიწიერად მიიჩნევდა. ვნებას დამორჩილებული მამაკაცი ცოდვილი იყო ყველა შემთხვევაში - იქნებოდა მისი ტრფობის ობიექტი საკუთარი მეუღლე თუ სხვა ქალი, ამიტომ მას რჩებოდა ერთადერთი გზა - მონანიება ან დანაშაულის კიდევ უფრო გამძაფრება. რასაკვირველია, მამაკაცთა უმრავლესობამ უპირატესობა ამ მეორე გზას მიანიჭა.

თუმცა გარდა წმინდა გრძნობითი აქტისა, ხორციელი ტრფობა მიჩნეული იყო კაცობრიობის ისტორიის გაგრძელების ერთ-ერთი უძირითადეს პირობად, ამიტომ სიყვარული და მასთან დაკავშირებული პრობლემები საგონებელში ავლენდა არაერთ მოაზროვნესა თუ სასულიერო მოღვაწეს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი თვალსაზრისები არსებითად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, ერთი რამ ყოველ მათგანს ჰქონდა საერთო. სახელდობრ ის, რომ სექსუალური აქტის ყველა კონკრეტულ მაგალითში იყო ცოდვის ელემენტი. გვიანდელ შუასაუკუნეებში თვალსაზრისი შეიცვალა - ჰუგო სენ-ვიქტორელის აზრით, ხორციელი წადილი მხოლოდ იმ შემთხვევაში არ ითვლებოდა ცოდვად, თუ ის გამართლებული იყო ქორწინების კეთილი ბოლოთი - შთამომავლობის მიღებით.

ალბერტ დიდიც აღიარებდა, რომ ცოლქმრული კავშირი შეიძლება იყოს არა მარტო უბიწო, არამედ ქების ღირსიც, თუ იგი კეთილშობილურ მიზანს ისახავს, კერძოდ, შთამომავლობის ყოლის სურვილს. თომა აქვინელი, თუმცა ეთანხმებოდა ამ თვალსაზრისს, მაგრამ ყოველგვარ ვნებას - იქნებოდა ის რომანტიკული თუ ხორციელი, ბოროტად, ადამიანის სულიერი დაცემის აღმნიშვნელად მიიჩნევდა (94, 15-17).

ამგვარად, შუასაუკუნეების ტრადიციული თვალსაზრისის მიხედვით, მგზნებარე სიყვარული და თავდადება, რომელიც ყოველი კურტუაზული ადამიანის მიერ ღირსეულად და ამაღლებულად იყო მიჩნეული, იყო მეტ-ნაკლებად ბიწიერი. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ეს ფაქტი, გადაჯაჭვული ფეოდალური ქორწინების არსთან, პოეტებში იწვევდა ერთგვარ სიკერპეს, ერთგვარ მზადყოფნას, რათა მკაფიოდ გამოკვეთილიყო ანტაგონიზმი მათ ეროტიკულობასა და რელიგიურ იდეალებს შორის. ამგვარად, თუ ეკლესია უქადაგებდა მათ, რომ საკუთარი ცოლისადმი მგზნებარე სიყვარულიც კი სასიკვდილო ცოდვა იყო, ამ მტკიცების საწინააღმდეგოდ მათ ჰქონდათ მომზადებული მკაფიო და საკმაოდ მკრეხელური პასუხი, რომ ჭეშმარიტი სიყვარული არ შეიძლებოდა ჩასახულიყო ქორწინებაში (94, 17-18).

ამ საკითხის გარშემო მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. ცნობილი რუსი მეცნიერი, ელენარ მელეტინსკი, ამგვარი სასიყვარულო დოქტრინის ჩამოყალიბებას ეპოქის საერთო ტენდენციებით ხსნის. საქმე ისაა, რომ XV საუკუნის ევროპაში, საეკლესიო იდეოლოგიის წიაღში, ჩასახვა დაიწყო ღვთისმშობელი მარიამის კულტმა. გაჩნდა ორი პოლუსი - კურტუაზული ლიტერატურა და საეკლესიო იდეოლოგიის ახალი ფორმები, რომელთა შორისაც, უდიდესი წინააღმდეგობის მიუხედავად, მაინც არსებობდა გარკვეული ურთიერთქმედება. ქალის წამოწევა სენიორის პოზიციაზე და, ნაწილობრივ, ღვთაების პოზიციაზეც გახდა დასაბამი ახალი იდეალის წარმოშობისა, თუმცა ეს უკანასკნელი არ წარმოადგენდა „მრისხანე ოპოზიციას“ ძველთან დამოკიდებულებაში, არ ამსხვრევდა ტრადიციულ სისტემას, არამედ იყენებდა მზამზარეულ, მანამდე არსებულ ფორმულებს (76, 25-38). მოგვიანებით ერთმანეთს უფრო დაუახლოვდა სიყვარულის კურტუაზული იდეალი და ქალწული მარიამის რელიგიური კულტი, შესაბამისად, მიწიერი და ზეციური სიყვარული - ტრფობა ღმერთისა და ქალისა, მაგრამ ეს სინთეზი განხორციელდა კრეტიენის ეპოქაზე გაცილებით გვიან, ამიტომ ამჯერად ყურადღებას ამ საკითხზე აღარ შევაჩერებთ.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ სიყვარულის კურტუაზული იდეალი არ უნდა მივიჩნიოთ ოფიციალური რელიგიის აშკარა ოპოზიციად, არამედ უნდა განვიხილოთ როგორც რაინდული საზოგადოების წიაღში „შეჭრილი სიახლის ტალღა, რომელიც თავისი ხორციელი ბუნებით გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება რელიგიურ დოგმატიზმს“, მაგრამ, ამავე დროს, სარგებლობს რა ამ უკანასკნელის ტრადიციული სქემებითა თუ ფორმულებით, მყარად იკიდებს ფეხს იმ პერიოდის საზოგადოებრივ ყოფაში.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მეოთხე ნიშანი კურტუაზული სიყვარულისა - ე.წ. ღმერთი ამურის სიყვარულის რელიგია, რომლის ფორმულირება ცნობილ მედიევისტს ქლაივ სთეიფლზ ლუისს ეკუთვნის და ოფიციალური (ლუისის თქმით, რეალური) რელიგიის პაროდიალ (და არა ოპოზიციულ) აღიქმება (თუმცა ეგვიპტე მელეტინსკი მას მხოლოდ ახალ იდეალად მიიჩნევს და არა ახალ რელიგიად). ეს „რელიგია“ ტრუბადურებმა ოვიდიუსისგან იმეკვიდრეს (ამ პოეტის „სატრფიალო ელეგიებმა“ და „სიყვარულის ხელოვნებამ“ უდიდესი გავლენა მოახდინა პოეზიის შემდგომ განვითარებაზე) და რომელი პოეტის ცნობილ გამონათქვამთან ერთად - „სიყვარული ტანჯვაა და არა სენი“ - თავიანთი სასიყვარულო ლირიკის თეორიულ საფუძვლად აქციეს. ასე რომ, პოეზიასაც ამერიდან ჰყავდა „თავისი ღმერთი“ და ჰქონდა „თავისი რელიგია“.

სიყვარულის კურტუაზული კონცეფციის არსებითი ნიშნების განხილვის შემდეგ ლოგიკური იქნებოდა დაგვესვა კითხვა - რა თვისებებით უნდა იყოს შემკული რაინდი, რომ დაიმსახუროს კურტუაზული მეტრფის სახელი?

ნაწილობრივ ამ კითხვაზე ზემოთ გავცით პასუხი, როდესაც ყურადღება შევაჩერეთ კურტუაზული სიყვარულის ისეთ არსებით ნიშნებზე, როგორცაა თავმდაბლობა, თავაზიანობა, ღუმილისა და მოთმინების უნარი. ამჯერად ჩამოვთვლით „რაინდული კეთილშობილების კოდექსში“ შემავალ დანარჩენ მუხლებს, რომელთა მიხედვითაც, შეყვარებული რაინდი უნდა იყოს მამაცი, ერთგული, უხვი, მოხდენილი გარეგნობისა და დახვეწილი მანერების მქონე (84, 13). აქ წარმოდგენილი იდეალურ თვისებათა ნუსხა ერთგვარ წარმოდგენას გვიქმნის იმ პერიოდის საზოგადოების მოთხოვნილებებსა და გემოვნებაზე, რომლის სიმპათიას იმსახურებს მხოლოდ ის პიროვნება, რომელშიც თანაბრად არის შერწყმული ჰეროიკული და ესთეტიკური იდეალები. შესაბამისად, „ახალი დროის“ რაინდი, ერთგულ ვასალთან ერთად, ზდება ჰარმონიული, ე. წ. კურტუაზული ადამიანი, რომლის სულიერი მოთხოვნილებების ზრდასთან ერთად იზრდება მოთხოვნებიც მის მიმართ. ამიტომ გასაკვირი როდია, როდესაც ვილიომ დე მარსანი ურჩევს შეყვარებულ რაინდს, ყურადღება მიაქციოს თავის ტანსაცმელს, ვარცხნილობას, წვერს, ულვაშს, ხელებსა და თვალებს, იყოს სტუმართმოყვარე, უხვი, უყვარდეს პატიოსანი ორთაბრძოლა, გამოვიდეს ბრძოლის ველზე პირველი და დატოვოს ის უკანასკნელმა.

სიყვარულის თეორეტიკოსებთან ანდრეას კაპელანუსთან და მატფრე ერმენგაუდთან ჩამოყალიბებული სახით გვხვდება ე. წ. „ფორმულირება“ იდეალური მეტრფისთვის დამახასიათებელი თვისებებისა.

ანდრეას კაპელანუსი შემდეგ მოთხოვნებს უყენებს შეყვარებულ რაინდს: ღუმილს, სატრფოსადმი ერთგულებას, ყურადღებთან servir-ს, მორცხვობას, უმწიკვლობას, გულმართლობას, კურტუაზულობას, ყოველგვარი ბოროტებისადმი შიშს, მამაცობასა და უხვობას (88, 214-215).

მატფრე მოუწოდებს ტრადიციული ლოიალურობისკენ, ქალის ღირსების დაცვისკენ, კეთილშობილების, ზნეობრიობის, თავმდაბლობის, კურტუაზულობის, ერთგულების, სიუხვის, მამაცობისა და სიქველისკენ. იგი აღნიშნავს, რომ შეყვარებულმა დიდი ყურადღება უნდა მიაქციოს თავის გარეგნობას, ჩაცმულობას, აღჭურვილობას, ვარცხნილობას, სუნთქვასაც კი (88, 215-216).

ამგვარ მოთხოვნებს უყენებდნენ „სიყვარულის ქურუმთ“ ქალის კულტის აღმოცენების გარიჟრაჟზე. ბერნარდ ვენცადორნელი სიყვარულს სიცოცხლის აუცილებელ ელემენტად მიიჩნევს, ვინაიდან, მისი თვალსაზრისით, ვისაც არ უყვარს, ის არც ცოცხალი ადამიანია. „შეუძლებელია იყო პოეტი და არ გიყვარდეს, მაგრამ წარმოუდგენელია, წრფელად გიყვარდეს და ამ გრძნობამ შენს გულში სიყვარულის სიმღერა არ დაჰბადოს“. ადრეულ გრუბადურთა და გრუვერთა პოეზიაში ფორმულირებული ეს თვალსაზრისი პოეტთა შემდგომ თაობებსაც გადაეცა -

სიყვარულისა და პოემიის სინთეზი, მათი ურთიერთქმედება და ურთიერთგანპირობებულობა იმ სამოგადოების უცილობელი პრინციპი გახდა, რომელშიც სიყვარულის ახლებური იდეალი იშვა, სადაც სიყვარულმა იმგვარი ფენომენის მნიშვნელობა შეიძინა, რომელიც ადამიანს აკეთილშობილებს და სულიერად აღამაღლებს. ანუ სიყვარული იქცა პიროვნების სულიერი სამყაროს ფორმირების უმთავრეს პირობად. თავად ეს პროცესი შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: გამიჯნურებული პოეტი სალექსო სტრიქონებში აქსოვს თავის გრძნობებს და განცდებს, ამკობს თავისი გრფობის საგანს, თავის იდეალს. ამ დროს ხორციელდება მისი, როგორც პიროვნების, სულიერი კათარზისი, ვინაიდან შესხმისას, შექებისას წინა პლანზე წამოიწევს ყოველივე საუკეთესო, რაც კი ადამიანს, როგორც პიროვნებას გააჩნია. თუკი ქების ობიექტი, ქალბატონი, მოწყალედ შეხედავს პოეტს, ამ უკანასკნელისთვის სიცოცხლე დღესასწაულად იქცევა, მის გულს სიხარული და ბედნიერება აავსებს, სული კი იმდენად გარდაიქმნება, რომ მნებობრივ იდეალსაც კი უახლოვდება (შდრ. “ვეფხისტყაოსნის” XVIII სტროფი: “ხამს მელექსე ნაჭირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს, / ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმეს ამიკობდეს, / ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს, – / მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს”).

პროვანსელ ტრუბადურთა ლირიკაში ჩამოყალიბებული კონცეფცია კურტუაზული სიყვარულისა, ისევე როგორც ტრადიციადქცეული მოღელი მეტრფისა, თითქმის უცვლელად იმეძკვიდრეს ფრანგმა ტრუვერებმა და პიკარდიის უაღრესად ნაყოფიერ ნიადაგზე აღმოცენებული კურტუაზული რომანის ერთგვარ თეორიულ საფუძვლად აქციეს.

რომანის მთავარი გმირი, ახალგაზრდა, სწორუპოვარი რაინდი, აღიჭურვა ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა დადებითი თვისებით. ავტორისეული ჩანაფიქრის მიხედვით, (მხედველობაში გვაქვს კრეტიენ დე ტრუას რომანები) ოღნავი გადახვევაც კი ამ საერთო წესიდან ხდება მიზეზი კონფლიქტური სიტუაციის წარმოშობისა და გმირის დაუსრულებელი ტანჯვისა, ვიდრე კვლავ არ აღდგება ჩვეული წონასწორობა და ჰარმონიულობა (ერეკის ხანგრძლივი ხეტიალის მიზეზი არის როგორც რაინდული მოვალეობის მივიწყება, ისე ქალბატონისადმი (მეუღლისადმი) არაკურტუაზული დამოკიდებულება; ივენი ისჯება რაინდული ფიცის გატეხისთვის, ლანსელოტი - ყოყმანის, ხოლო პერსევალი - გულგრილობისთვის).

როგორც ვხედავთ, სიყვარულის კურტუაზული კონცეფციის სხვა არსებით ნიშნებთან ერთად რაინდულმა რომანმა იმეძკვიდრა მაღალი არისტოკრატიული საზოგადოებისთვის ესოდენ ნიშანდობლივი რიტუალობა და ეტიკეტურობა, რაც აისახა როგორც პერსონაჟთა ხასიათებზე, ისევე რომანის იდეურ-მხატვრულ ქსოვილზე.

როგორი ვითარება ამ მხრივ ქართულ სინამდვილეში? უნდა ითქვას, რომ რაინდულ რომანებში ასახული კურტუაზული სიყვარულის მსგავსად, კლასიკური ხანის ქართული საერო მწერლობის მიჯნურობაც „არის კულტურულ-ისტორიული მოვლენა, საზოგადოებრივ ინსტიტუტი, რომელსაც გააჩნია თავისი საზოგადოებრივად დადგენილი წესები, და, ალბათ, გამოხატვის მეტ-ნაკლებად პირობითი ფორმებიც“ (32, 3).

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ სინამდვილეში არ შემონახულა თეორიული ნაშრომი სიყვარულის შესახებ, ჩვენთვის საინტერესო საკითხის გარშემო სრულ წარმოდგენას გვიქმნის რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი“, რომლის პროლოგიც, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი თეორიული „ტრაქტატის“ როლს ასრულებს რომანში „შექებული“ მიჯნურობის არსში გასარკვევად. მით უფრო, რომ ამ „ტრაქტატის მუხლები“ ავტორის მიერ გარკვეული პრინციპის მიხედვით

არის ჩამოყალიბებული და საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს სიყვარულის კურტუაზულ კონცეფციასთან.

თავდაპირველად რუსთველი „გვიხასიათებს“ სიყვარულის იმ ნაირსახეობას, რომელიც „შექებული აქვს“ თავის რომანში, გამიჯნავს მას ტრფობის სხვა სახეთაგან, თუმცა, იმავდროულად, იმ საერთო მომენტებზეც ამახვილებს ყურადღებას, რაც პოემაში „შექებულ“ მიჯნურობას გააჩნია საზეო და ხორციელ სიყვარულთან („ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ჰხვდებიან, მართ მასვე ჰბადვენ, თუ ოდეს არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“). მხოლოდ ამის შემდგომ პოეტი წარმოგვიდგენს ჭეშმარიტი მიჯნურისათვის დამახასიათებელ თვისებათა ნუსხას, რომელიც მისთვის ასრულებს ერთგვარი სქემის, ერთგვარი მოდელის ფუნქციას გმირთა მხატვრული სახეების შესაქმნელად. რუსთველურ „კოდექსში“ რაინდის ფიზიკურ სრულყოფილებას, კეთილშობილებას, სიბრძნესა და გონიერებას ერწყმის სიუხვე, სიმდიდრე, სიყმე, მოცალეობა, „დათობა“ და სამხედრო ქველობა.

პროლოგშივეა წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ მიჯნურობისთვის დამახასიათებელი აუცილებელი ნიშნებიც - ერთგულება, თავგანწირვა, სიყვარულის დათმენა და მისი „არ-დაჩენა“, „შორით ბნდა, შორით კვლომა“, სიყვარულისთვის ტანჯვა, სისხლის ცრემლების ღვრა და „ველად გაჭრა“ (შდრ. კურტუაზული სიყვარულის ძირითადი პრინციპები).

როგორც ერთი შეხედვითაც ჩანს, მიჯნურობის რუსთველურ კონცეფციას საკმაო შეხების წერტილები გააჩნია კურტუაზული სიყვარულის დოქტრინასთან, მაგრამ, ამავე დროს, არსებითად განსხვავდება კიდევ მისგან.

ამის მიზეზი, პირველ ყოვლისა, ქართულ ხასიათსა და ქართულ ტრადიციებშია საგულგებელი, მაგრამ, ამასთან ერთად, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს აღმოსავლური სამყაროს გავლენაც, რომელმაც საუკუნეთა მანძილზე წარუშლელი კვალი დაამჩნია ჩვენს ეროვნულ კულტურას.

„ვეფხისტყაოსანზე“ აღმოსავლური სამყაროს უცილობელი გავლენის დამადასტურებელ ყველაზე მყარ არგუმენტად მიჩნეულია თვით თხზულების გეოგრაფია და მისი მთავარი პერსონაჟების „მიჯნურად“ მოხსენიების ფაქტი („მიჯნური“ არაბული სიტყვაა და ქართულად გიჟს, შმაგს, ხელს ნიშნავს). გარდა ამისა, პოემის ცალკეული სიუჟეტური მოტივები აღმოსავლური სამყაროს ზემოქმედების აშკარა კვალს ატარებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი უხვად სარგებლობს როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური სამყაროს ტრადიციადქცეული მოტივებითა თუ სახეებით, მაგრამ აფუძნებს რა ყოველივე ამას ეროვნულ-ქართულ ნიადაგზე, ქმნის მიჯნურის საკუთარ, რუსთველისეულ ტიპს, თვითმყოფადსა და განსხვავებულს როგორც აღმოსავლური ეპიკის, ისე ევროპული რაინდული რომანის პერსონაჟთაგან.

ვიდრე „ვეფხისტყაოსნის“ შეყვარებული რაინდის მხატვრული სახის განხილვას შევუდგებოდეთ, ალბათ უპრიანი იქნებოდა ყურადღება გაგვემახვილებინა იმ ტრადიციულ მასალაზე, რომლის საფუძველზეც რუსთველმა შექმნა პერსონაჟთა უნიკალური გალერეა და კიდევ ერთხელ წარმოგვეჩინა ის საერთო და განსხვავებული ნიშნები, რაც მიჯნურობის რუსთველისეულ კონცეფციას და, შესაბამისად, მიჯნურის მხატვრულ სახეს კურტუაზულ სიყვარულთან მიმართებაში გააჩნია.

1. ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი, რაც საერთოა სიყვარულის რუსთველური და კურტუაზული კონცეფციებისთვის, არის სიყვარულის წოდებრივი ხასიათი - როგორც ერთი, ისევე მეორე სახეობა ტრფობისა შეიძლება ჩაისახოს მხოლოდ და მხოლოდ არისტოკრატიული საზოგადოების წიაღში და, შესაბამისად, ამ საზოგადოების მოთხოვნებსა და პრინციპებს დაექვემდებაროს;

2. სიყვარულის კურტუაზული დოქტრინის ძირითად ელემენტებს „თავდაბლობას“, „თავაზიანობას“, „დუმილსა“, „მოთმინებას“, წამყვანი ადგილი უჭირავს მიჯნურობის რუსთველურ კონცეფციაშიც;

3. სიყვარული რუსთველთან, ისევე როგორც კრეტიენ დე ტრუასთან, არის გამაკეთილშობილებელი, ამამალლებელი და საბრძოლო საქმეებისთვის აღმაფრთოვანებელი ძალა;

4. კურტუაზული **servir**-ის ელემენტები შეიძლება მოვიძიოთ რუსთველთანაც, ოღონდ ოდნავ სახეცვლილი ფორმით. თუ კრეტიენის რომანებში **servir**-ის მოტივს თითქმის სრულიად დაკარგული აქვს პირვანდელი მნიშვნელობა და მხოლოდ მანდილოსნისადმი გაწეულ სამსახურზე მიუთითებს, რუსთველთან არაერთგზის გვხვდება მინიშნება იმის თაობაზე, რომ „სამსახური“, პირველ ყოვლისა, პატრონისა და ყმის ურთიერთობის ძირითადი ატრიბუტია და მხოლოდ ამის შემდგომ შეყვარებული წყვილისა. უფრო მეტიც, თუ კრეტიენთან სატრფო „ხელოვნურად“ არის გათანაბრებული სენიორთან, ანუ იმგვარივე პოზიცია უჭირავს, როგორც სიუზერენს ვასალისადმი, რუსთველთან რაინდის ტრფობის ობიექტი რეალური პატრონია თავისი მიჯნურისა, აქედან გამომდინარე, მისი შემწეც და მბრძანებელიც:

„ასრე ვითხრა, სამსახური ჩემი გმართებს ამაღ ორად:
პირველ, ყმა ხარ, ხორციელი არვინა გვყავს შენად სწორად,
მერმე, ჩემი მიჯნური ხარ, დასტურია, არ ნაჭორად...“ (129)

ე. ი. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირ რაინდს ორმაგი სამსახური „მართებს“ თავისი „საყვარლისა“ - როგორც ყმას და როგორც მიჯნურს:

„პირველ, ყმა ვარ, წასვლა მინდა, პატრონისა სამსახურად, -
ხამს მეფეთა ერთგულობა, ყოფა გვმართებს ყმასა ყმურად, -
მერმე ცეცხლი დაუვსია, აღარა მწვავეს გულსა მურად...“ (152)

ამასთან ერთად, რომანში გვხვდება კურტუაზული **servir**-ის ტრადიციული ელემენტებიც, რაც გამოიხატება სატრფოსადმი „თავის კარგად გაჩვენების მიზნით“ საგმირო საქმეთა ჩადენის აუცილებლობაში (საუბარია ნესტანის საყვარლისადმი მიწერილ პირველი წიგნის შესახებ - „სჯობს საყვარელსა უჩვენე საქმენი საგმირონია“), მაგრამ, როგორც მოგვიანებით ვნახავთ, საფუძველი ამ დავალებისა მეტად ღრმაა და არსებითად განსხვავდება იმ სამსახურისგან, რომელთა უსიტყვოდ შესრულებასაც ევროპელი ქალბატონები თავიანთ სატრფოებს ავალებენ;

5. მიჯნური რაინდის მხატვრული სახის გამოსაძერწად რუსთველი იყენებს იმ პერიოდის მსოფლიო ლიტერატურაში საკმაოდ გავრცელებულ მოტივებს, როგორიცაა:

- ა) სიშმაგე, გახელება, გაგიჟება;
- ბ) „სისხლის ცრემლების ღვრა“;
- გ) ჩაუქრობელი ცეცხლით (სახშილით) წვა;
- დ) გულის დაღახვრა და დაწყლულება;
- ე) სიკვდილის ნატვრა;
- ვ) ველად გაჭრა.

ყოველი მათგანი უხვად არის გამოყენებული როგორც აღმოსავლურ სასიყვარულო ლირიკაში, ისე ეპიკაშიც და სამიჯნურო პოეზიის ისეთ „ენციკლოპედიურ ნაშრომებშიც“ კი, როგორიცაა იბნ დაუდ ალ-ისპაჰანის თხზულება „ვენუსის წიგნი“ და იბნ ჰაზმის „მტრედის ყელსაბამი“ (იხ. დაწვრილებით (32, 4-31).

იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ აღმოსავლური მიჯნურობისთვის დამახასიათებელი ეს ელემენტები მხოლოდ მზა ფორმულათა სახით გვხვდება რუსთველის პოემაში და ლიტერატურული გადამუშავების შედეგად თავისებური

ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება. ამ მოტივთა უმრავლესობას ვაწყდებით კრეტიენ დე ტრუას რომანებშიც. შესაძლოა, მათ არაბული კულტურის გავლენით შეაღწიეს პროვანსში და შემდგომ უკვე ტრუბადურული ლირიკის გზით გადაინაცვლეს რაინდულ რომანში. ერთი რამ ფაქტია - მოყვანილი მოტივები გვხვდება როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, ისე კრეტიენ დე ტრუას რომანებშიც, ოღონდ მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ინტერპრეტაციით.

წინამდებარე ნაშრომის მეორე თავში ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი გაშმაგებისა და ველად გაჭრის მოტივებზე, ამიტომ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. იგივე შეიძლება ითქვას მიჯნურობისთვის დამახასიათებელ სხვა ნიშნებზეც („ჩაუქრობელი ცეცხლით წვა“, „გულის დაღახვრა, დაწყლულება“ და „სისხლის ცრემლებით ტირილი“), რომლებიც თანმხლებია მიჯნურის განხლებისა და ველად გაჭრისა, ამიტომ ყოველთვის მათთან კავშირში განიხილება.

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ „სიკვდილის ნატვრის“ მოტივზე, რომლის შესახებაც ჯერ არ გვქონია საუბარი და რომელიც ძალზე საინტერესო სურათს გვიჩვენებს საანალიზო თხზულებათა ურთიერთშეჯერებისას.

რუსთველთან ეს მოტივი აღსავსეა დრამატიზმით და გმირის ემოციურ განცდათა მწვერვალს წარმოადგენს. საყურადღებოა ისიც, რომ ოპტიმიზმით გაჟღენთილ ისეთ რომანშიც კი, როგორც „ვეფხისტყაოსანია“, რაინდის მიერ „ამა ქვეყნიდან განსვლის“ სურვილი იმდენად დამაჯერებლად და თანმიმდევრულად არის წარმოდგენილი ავტორის მიერ, რომ, შეიძლება ითქვას, ლოგიკურ დასაბუთებასა და ერთგვარ გამართლებასაც კი პოულობს.

სიკვდილის წყურვილი განუშორებლად თან სდევს ტარიელს ნესტან-დარეჯანის ძეხვის უშედეგოდ დასრულების შემდგომ. ველად გაჭრილი მოყმისთვის „ზორცთა და სულის“ გაყრა ერთადერთი გზაა სატრფოსთან „მისაახლებლად“, შესაბამისად, დაკარგული ბედნიერების ხელახლა მისაღწევად. რუსთველსაც თანდათანობით მიჰყავს მკითხველი თავისი გმირის ამ, ერთი შეხედვით, აბსურდულ გადაწყვეტილებამდე, უქმნის რა ფრაგმენტულ წარმოდგენებს ტარიელის მწარე ხვედრისა და ბედის უკუღმართობას შესახებ (წყლის პირას მჯდომი უცხო მოყმის ეპიზოდი, ხატაელი ძმების მონათხრობი, ასმათისა და ტარიელის საუბარი დევთა ქვაბში). ტარიელის მიერ თავისი ამბის მბობა საბოლოოდ ახდის ფარდას უცხო მოყმის საიდუმლოს და უდიდესი სიმძაფრით წარმოგვიჩენს მისი უიმედობისა და „კაცრიელთა თემთაგან“ განსვლის წადილის ჭეშმარიტ მიზეზს. სიტუაცია დამაბულობის მწვერვალს აღწევს ტარიელისა და ავთანდილის ხელმეორედ „შეყრის“ ჟამს. „ცნობიერთა დასტაქარი“ შამხარში წააწყდება სიკვდილს მიახლებულ, ცნობამხდილ ძმადნაფიცს და „მრავალფერი“ სიტყვით ცდილობს სიცოცხლისკენ მის შემობრუნებას, მაგრამ ყოველგვარი ცდა ამაოდ ჩაუვლის. „ხელ-ქმნილი“ მოყმე თანმიმდევრულად უსაბუთებს მის დასახმარებლად მოსულ მეგობარს თავისი გადაწყვეტილების სიწორეს - სიკვდილის აუცილებლობას - და საკუთარი თვალსაზრისის განსამტკიცებლად არგუმენტთა მთელი წყება მოჰყავს: სატრფოსთან განშორების შემდგომ მისთვის აზრი დაუკარგავს ყოველივე ამქვეყნიურს, მას „სიცოცხლე გაარმებია“, სიკვდილის მოახლოვებასთან ერთად კი კვლავ „ეახლება“ დრო ღზენისა, ვინაიდან წარმოსახვა „სულთა სირაში“ საყვარელთან შეყრის შთამბეჭდავ და მრავალფერ სურათებს უხატავს („საყვარელმან საყვარელი ვით არ ნახოს, ვით გაწიროს! / მისკენ მივალ მხიარული, მერმე იგი ჩემ კერძ იროს, / მივეგებვი, მომეგებოს, ამიტირდეს, ამატიროს...“). ამ არგუმენტთა თანმიმდევრულობისა და ლოგიკურობის მიუხედავად, „ცნობიერთა დასტაქარი“ მაინც ცდილობს „სოფლის გაღმა გაბიჯებული“ ძმადნაფიცის გადარწმუნებას, შეაგონებს, რომ „უგანგებოდ კაცი არ მოკვდება“ და რომ „ბედი, ცდაა, გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გხვდების“. ამ რწმენით აღვსილი ავთანდილი მიემგზავრება

ტარიელის დაკარგული სატროფოს ადგილსამყოფლის მისაკვლევად, ძმადნაფიცს პაემნის ნიშნად ვარდისფურცლობას დაუთქვამს, რითაც კიდევ ერთი წლით „გადასწევს“ ტარიელის ამა ქვეყნიდან განსვლის ვადას, შესაბამისად, კიდევ ერთი წლის სიცოცხლის სტიმულს მისცემს მას. თუმცა სიკვდილის ნატვრა და სასოწარკვეთა არც ავთანდილისთვისაა უცხო - რაც უფრო შორდება იგი არაბეთის სამეფოს საზღვრებს, მით უფრო ემატება ჭმუნვა, თავის ცხარე ცრემლებს იგი ზღვის ტალღებს „ურთავს“, ხშირად კი, სასოწარკვეთილი, გულში დანის ჩაცემასაც კი აპირებს, მაგრამ უდიდესი ძალისხმევის ფასად მაინც ახერხებს მტანჯველ ემოციებზე გამარჯვებას და უტეხად განაგრძობს სვლას დასახული მიზნისკენ.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რუსთვლის პოემაში სიკვდილის ნატვრის მოტივი თავს იჩენს გმირის უსაზღვრო სასოწარკვეთის ჟამს და გამოწვეულია სატროფოსთან ხანგრძლივი განშორებით (უიძედობით) და მასთან შეერთების მგზნებარე სურვილით.

კრეტიენ ღე ტრუა, რუსთველისგან განსხვავებით, იშვიათად მიმართავს ამ მოტივს და მისი გამოყენების შემთხვევაშიც ნაკლებად ამახვილებს ყურადღებას გმირის შინაგან სამყაროსა და მის სულიერ მდგომარეობაზე. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს მისი ერთ-ერთი რომანი, „ივენი, ანუ ლომის რინდი“, სადაც აღნიშნული მოტივის შემოტანას წინ უძღვის დრამატიზმით აღსავსე პასაჟები - მეუღლის მიერ ივენის შერისხვა, გმირის გაგიჟება, მისი უსასრულო ხეტიალი უღრან ტყეში და განკურნება ფერია მორგანას ბალზამით. როგორც სიუჟეტის შემდგომი განვითარება ცხადყოფს, გამოჯანმრთელებული რაინდი ცოლის სამფლობელოს ძებნისას შემთხვევით წააწყდება იმ სასწაულმოქმედ წყაროს, რომლის მახლობლადაც ერთ დროს საფუძველი ჩაეყარა სიყვარულით და ბედნიერებით აღსავსე მის ცხოვრებას. მოგონებების ტალღა წალეკავს ივენს, შეძრწუნებული, იგი მიწას განერთხმება და დასწყევლის თავის უბედურ ყოფას, რომელშიც საკუთარი ქარაფშუტობისა და დაუფიქრებლობის წყალობით აღმოჩნდა. მეუღლის გარეშე ყოველივე ამქვეყნიური და ყოფითი აზრს კარგავს ივენისათვის, ამიტომ იგი სიკვდილსდა ნატრობს, რათა ბოლო მოუღოს ტანჯვა-წამებით აღსავსე ცხოვრებას:

„

! “ (III, 99)

(ეს ტაეპი, როგორც ვხედავთ, საკმაოდ წააგავს ტარიელის სიტყვებს „კავშირთაგან დახსნისა“ და „სულთა სირასთან“ შერთვის შესახებ).

სიკვდილს ნატრობს სასოწარკვეთილი ლანსელოტიც, როდესაც მის ყურს მისწვდება შემზარავი (თუმცა მცდარი) ცნობა გინევრას სიკვდილის შესახებ. ამ ამბით შეძრული რაინდი საკუთარი სიცოცხლის ხელყოფას დააპირებს, მაგრამ მისი ცდა უშედეგოდ დასრულდება და ლანსელოტიც ღრმად ჩაფიქრდება სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ პრობლემაზე, კერძოდ იმაზე, რა უფრო სასტიკი და უღმობელია - სიცოცხლე, რომელიც ასე ძალუმად „ებლაუჭება“ მის „საბრალო“ და „უბადრუკ“ არსებობას, თუ სიკვდილი, რომელსაც არ სწადია მისი ამ ქვეყნიდან წარტაცება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მიჯნურთან განშორებას იმდენად განუზომელი სევდა სდევს თან, რომ შეყვარებული რაინდი მზადაა, სიცოცხლე მოისწრაფოს, რათა იმქვეყნად მაინც განიცადოს სატროფოსთან შეყრის ბედნიერება. ამ

საკითხთან დაკავშირებით, ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა: რის საფუძველზე ხდება შეყვარებულთა გაყრა საანალიზო რომანებში და როგორ აისახება ეს მოტივი პერსონაჟთა ხასიათებსა თუ მათ მხატვრულ სახეებზე?

6. აღსანიშნავია, რომ მიჯნურთა გაყრის ეპიზოდში როგორც რუსთველი, ისევე კრეტიენ დე ტრუა იყენებენ ერთსა და იმავე პოეტურ სამკაულს, კერძოდ, აქცენტირებას ახდენენ იმ ფაქტზე, რომ განშორებისას შეყვარებულის სხეული „ობლდება“, რადგან მისი გული სატრფოსთან რჩება, ან კიდევ მოტრფიალენი გულებს უცვლიან ერთმანეთს. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანოთ რამდენიმე პასაჟს ორივე ავტორის თხზულებებიდან:

« „თქვის: საყვარელო მოგშორდი გული შენ დაგრჩა, ვთქვა ვისად? შენთვის სიკვდილი მეყოფის ღზინად ჩემისა თავისად“ (179)

».
„ივნი, ანუ ლომის რაინდი“

« „ყმა წავიდა, სიშორესა თუმცა მისსა ვერ გასძლებდა, უკუღმავე იხედვიდა, თვალთა რეტად აყოლებდა, ბროლსა სეტყვს და ვარდსა აზრობს ბროლსა სეტყვს და ვარდსა ათრთოლებდა, ტანსა მჭევრსა „კლიჟესი“ გული ჰქონდა გულისათვის, სიყვარულსა ამალებდა“ (137)

« „წა, შეები ხატაელთა, ილაშქრე და ინაპირე, ღმერთმა ქმნას და გაგიმარჯვდეს, მორჭმულიმცა ჩემ კერ ირე! ნახვა მაგრა რა ვქმნა, კვლავცა „კლიჟესი“ მომხვდებოდეს შენი ვირე? გაუყრელად გული მომეც ჩემი შენთვის დაიჭირე.“ (407)

« „თქვა: ჩემო, შენი შორს მყოფი კრულია, ვინცა დადუმდეს, რადგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს, თვალთა მგირალთა შეხედვა შენივე სწადდეს და უნდეს

„ივენი“

სჯობს, საყვარელსა მოყვარე

რაზომცა დაუძაბუნდეს” (824)

კრეტიენის რომანებისაგან განსხვავებით, რუსთველის პოემაში „გულთა გაცვლის“ მოტივი დამეგობრებულ რაინდთა მიმართაც არის გამოყენებული. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ მეგობრობას, სიყვარულთან ერთად, წამყვანი ადგილი უჭირავს პოემის იდეურ-თემატურ მოტივთა შორის. ფაქტიურად, მეგობრობაც სიყვარულია, მიჯნურობის ზოგადი იდეის ერთ-ერთი გამოვლინება. ამის გამოა, რომ დამეგობრებულ რაინდებს, ისევე როგორც მიჯნურებს, ერთმანეთის „სიყვარული სჭირთ“, მათი გულებიც „განაცვალა“, ცხოვრებისეული პრინციპი კი ასე ჟღერს:

„ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ დამრიდად,

გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად!“

მეგობართან განშორებასაც ისეთივე უნაპირო სევდა და ჭმუნვა სდევს თან, როგორც „საყვარელთან გაყრას“. მეგობრის სხეულიც ობლდება, რადგან გული ძმადნაფიცისთვის აქვს „მიძღვნილი“:

„ლექსთა მკითხველო, შენიმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია

გულმან, გლახ, რა ქმნას უგულოდ, თუ გული გულსა ელია!

მოშორება და მოყვრისა გაყრა კაცისა მკვლელია

ვინც არა იცის, არ ესმის, ეს დღე როგორი მნელია“. (931)

ამგვარი ტენდენციები მეტად უცხოა კრეტიენ დე ტრუსს „მოწესრიგებული“ და რიტუალიზებული სამყაროსთვის, რომელშიც ყველაფერი, ამაღლებული გრძნობებიც კი, ეტიკეტს ემორჩილება.

7. „ვეფხისტყაოსანში“ შეყვარებულთა განშორებას სხვადასხვაგვარი

საფუძველი აქვს, მაგრამ თითქმის ყოველთვის ის გადაჯაჭვულია რაინდული მოვალეობის მოხდის აუცილებლობასთან, რაც, თავის მხრივ, სამიჯნურო დავალების შესრულებასთან, ანუ servir-ის მოტივთან არის დაკავშირებული.

ზემოთ ჩვენ დაწვრილებით განვიხილეთ თინათინისა და ავთანდილის განშორების საფუძველი და, შესაბამისად, თინათინის მიერ მიცემული სამიჯნურო დავალების კეთილშობილური მიზანი. იგივე შეიძლება ითქვას შეყვარებულთა ხელმეორე განშორებაზეც (იხ. დაწვრილებით წინამდებარე ნაშრომი, გვ.).

ნესტანის მიერ ტარიელის გაგზავნაც ხატაელთა დასალაშქრად სახელმწიფოებრივი ინტერესების დაცვას ისახავს მიზნად („ხატაეთს მყოფნი ყველანი ჩვენნი სახარაჯონია, აწ მათნი ჯავრნი ჩვენზედა ჩვენგან არ დასათმონია!“). შეყვარებულთა მეორე, ხანგრძლივ და უიმედო განშორებას კი მეტად დრამატული მიზეზები განაპირობებს (მეფე ფარსადანის მიერ სიძედ ხვარაზმშას მის მოყვანის გადაწყვეტილება, ტარიელის მიერ საქორწინოდ ჩამოსული უფლისწულის მოკვლა, ნესტან-დარეჯანის უგზო-უკვლოდ გადაკარგვა). თუმცა რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში არსებობს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, შეყვარებულთა გაყრა არის შედეგი იმ უდიდესი ცოდვისა, რომელიც ნესტანმა და ტარიელმა უდანაშაულო ადამიანის მიმართ ჩაიდინეს და რომ მათი ხანგრძლივი ტანჯვაც სამართლიანი სასჯელია უფლის მცნებათა დარღვევისათვის (14, 224-274).

მიუხედავად იმისა, რომ უდანაშაულო ადამიანის მოკვლა როგორც საღვთო, ისე ადამიანური სამართლით უდიდეს ცოდვად ითვლება, ავთანდილის მიერ ჭაშნავირის მოკვდინების მსგავსად, ხვარაზმშას მის მკვლელობასაც აქვს გამართლება, რომელიც ნესტან-დარეჯანისა და ტარიელის თათაბირისა და გამორჩევის დროს გამჟღავნდება.

ნესტანის არგუმენტაცია ემყარება: 1. სახელმწიფოებრივი ინტერესების დაცვის აუცილებლობას („თუ სასიძო არ მოუშვა, ვა თუ მეფე გაგიმწარდეს,

შენ და იგი წაიკიდნეთ, ინდოეთი გარდაქარდეს“; „ესე ამბად არ ეგების, რომე სპარსნი გაგვიხასდენ“); 2. მიჯნურთა სამუდამო განშორების საფრთხეს („ერთმანეთსა გავეყარნეთ, მოწეული გაგვიფლასდენ“). როგორც ერთი, ისე მეორე მიზეზი აიძულებს ნესტანს, ჩაიდინოს, ერთი შეხედვით, ანტიკომანური აქტი - მოაკვლევინოს უდანაშაულო ადამიანი, მაგრამ ქალს ურჩევნია, იტვირთოს ერთი ადამიანის ცოდვა, ვიდრე ათასობით და ათიათასობით უდანაშაულო ჯარისკაცისა („დიდსა სისხლსა ვერ შევაქნევ, ვერ ვიქმნები შუა კელლად“), ამიტომ ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე ავალებს მიჯნურს ხვარაზმშას ძის ურუმრად მოკვლას და თავის გადაწყვეტილებას მეტად მნიშვნელოვანი ფრაზით აგვირგვინებს: „ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნელლად“.

არისტოტელეს ეთიკაზე, სახარებასა და ქართული სამართლის ძეგლებზე დაყრდნობით, ელგუჯა ხინთიბიძემ დაადგინა, რომ „მართალი სამართალი“ ნიშნავს განსაკუთრებულ, კონკრეტულ სიტუაციაში არა ფორმალურ სამართალზე დაყრდნობას, არამედ ჭეშმარიტი, ბუნებითი სამართლის განხორციელებას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კონკრეტულ სიტუაციაში სიმართლეს ბუნებითი სიმართლით. მეცნიერის აზრით, ხვარაზმშის ძის მოკვლა არც ღვთაებრივი და არც ოფიციალური სამართლებრივი კოდექსით სამართლიანად არ ჩაითვლება. ნესტანისა და ტარიელის გადაწყვეტილება კი არის სტრატეგიული გეგმა, რომლის განხორციელებითაც გმირებს შეეძლებათ შექმნილი სიტუაციიდან თავის დაღწევა. სასიძო ის ფიგურაა, რომლის მოსპობაც მათ დასახულ მიზანმდე მიიყვანს. ამ სიტუაციაში გმირებს სხვა გამოსავალი არა აქვთ, ამდენად, ისინი პრაქტიკულად სწორედ იქცევიან (57, 290-292).

ამგვარად, „მართალი სამართლის“ აღსრულებასთან ერთად უნდა შესრულდეს ნესტანის მიერ ჩამოყალიბებული ყველა პირობა:

1. ინდოეთი გადაურჩეს სპარსთაგან „ჭამასა“ და „გარდაქარებას“;
2. არ დაიღვაროს უდანაშაულო სპის სისხლი;
3. ნესტანისა და ტარიელის სანუკვარ ოცნებას ფრთები შეესხას - ისინი დაქორწინდნენ.

ასე რომ, ნესტანის სამიჯნურო დავალება ერთადერთი სწორი ნაბიჯია როგორც ქვეყნის, ასევე პირადი ინტერესების დასაცავად და ბოროტების სათავე, რომელსაც ისინი ხანგრძლივ განშორებამდე მიჰყავს, შეყვარებულთა ქმედებაში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ ინდოეთის მეფის, ფარსადანის, პოლიტიკურ უნიათობაში.

ევროპულ რაინდულ რომანებში სამიჯნურო დავალების მოტივი მთლიანად ექვემდებარება ფეოდალური საზოგადოების სასიყვარულო *servir*-ის კანონებს, რომელთა მიხედვითაც, რაინდი ვალდებულია წარბშეუხრელად შეასრულოს სატრფოს ყოველგვარი დავალება, რაოდენ აბსურდულიც არ უნდა ეჩვენოს იგი და სანაცვლოდ მისგან არაფერი მოითხოვოს (შდრ. სენიორ-ვასალის ურთიერთობა). მანდილოსანიც სარგებლობს ამ პრივილეგიით და, შეძლებისდაგვარად, ხელიდან არ უშვებს „მმართველობის“ სადავეებს. ნათქვამის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიხმოთ *Joie de la Cort*-ის ცნობილი ეპიზოდი კრეტიენის „ერეკიდან“, რომელშიც მოთხრობილია სატრფოს უსაფუძვლო კაპრიზს დამორჩილებული ერთ დროს კეთილშობილი რაინდის მკვლელად ქცევის ამბავი. უდიდესი სურვილის მიუხედავად, რაინდი ვერაფრით აღწევს თავს ამ საშინელ „ამპლუას“, ვინაიდან მის არსებაში მყარად არის ფესვგადგმული *servir*-ის დაუწერელი კანონი - მანდილოსნისადმი წარბშეუხრელი სამსახური და რაინდული აღთქმის ერთგულება.

იმავე მოვლენას ვაწყდებით „ლანსელოტის“ ერთ-ერთ ეპიზოდშიც, როდესაც ტურნირზე გამოსულ რაინდს დედოფალი გინევრა უბრძანებს, ცუდად იბრძოლოს და მასზე ბევრად უფრო სუსტი მოწინააღმდეგის წინაშე თავი დამარცხებულად სცნოს. სატრფოსადმი ერთგულებით გულანთებული მიჯნური უყოყმანოდ ასრულებს დედოფლის სურვილს და უამრავი მაყურებლის დაცინვას იმსახურებს. მეორე დღეს დედოფალი უბრძანებს სატრფოს, თავისი საუკეთესო ორთაბრძოლა აჩუქოს. ლანსელოტიც უმაღლესად დაყაბულდება თავისი „მბრძანებლის“ სურვილს და სასტიკად დაამარცხებს ყველა მოწინააღმდეგეს.

როგორც ზემოთმოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, კუტრუაზული მანდილოსნისთვის მთავარია თავისი პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილება, თუნდაც ამას სატრფოს თავმოყვარეობის შელახვაც კი დასჭირდეს. თანაც, ისეთ ორთაბრძოლაში, სადაც რაინდი საგანგებოდ არ უწევს მეტოქეს არავითარ წინააღმდეგობას, ძალზე დიდია მისი სასიკვდილოდ დაჭრის ან, სულაც, დაღუპვის რისკი. ამაყი მანდილოსანი კი, უმრავლეს შემთხვევაში, ამაყად და წარბშეუხრელად ადევნებს თვალს თავისი პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებელ, სამარცხვინო ორთაბრძოლას და არავითარ ძალისხმევას არ მიმართავს მის შესაჩერებლად (აქ ძალაუნებურად მეხსიერებაში წამოტივტივდება ნესტანის საყვარლისადმი მიწერილი წიგნი, რომელშიც ტყვეობაში გატანჯული ქალი ქაჯთა უძლეველობის შესახებ მოუთხრობს მიჯნურს და შესთხოვს, არ ჩავიდეს მის გამოსახსნელად, არ ჩაებას უთანასწორო ბრძოლაში, რადგან საყვარლის დაღუპვა მისთვის სიკვდილის ტოლფასი იქნება („შენ მკვდარსა გნახავ, დავიწვი, ვითა აბედი კვესითა! მოგშორდი, დამთმე გულითა, კლდისაცა უმაგრესითა!“).

კრეტიენის რომანებში შეყვარებულთა განშორების მოტივი სამიჯნურო დავალებას, ფაქტიურად, არ უკავშირდება და, „ვეფხისტყაოსნისგან“ განსხვავებით, მისი შემოტანის აუცილებლობა ძირითადად მაშინ წამოიჭრება, როდესაც წინ წამოიწევს რაინდული რომანისთვის ნიშანდობლივი ოპოზიცია - სიყვარული - რაინდობა.

რაინდული რომანის გმირი, უმრავლეს შემთხვევაში, ხანგრძლივ მოგზაურობას იწყებს ფათერაკთა სამებრად, სახელის მოსახვეჭად და არა რაიმე კონკრეტული მიზეზის გამო. უფრო მეტიც. იგი ვალდებულიც კი არის, დროებით დაშორდეს სატრფოს, ვინაიდან სასახლის კარის იდილით და ოჯახური მყუდროებით ტკბობას რაინდული მოვალეობის უგულვებლყოფად ჩამოართმევენ. ამის დამადასტურებელ მაგალითებს უხვად ვაწყდებით რაინდულ რომანებში. ასე, მაგალითად: ერეკი ცოლის უკმაყოფილებას და საყვედურს იმსახურებს მეტისმეტად წყნარი და ერთფეროვანი ცხოვრების გამო, ამიტომ საზოგადოების თვალში თავისი სახელის სარეაბილიტაციოდ ფათერაკებით აღსავსე გზას დაადგება. ივენი ერთი წლით ტოვებს ახლად შერთულ მეუღლეს, რათა ტურნირებსა და ორთაბრძოლებში მონაწილეობით უფრო მეტი ბრწყინვალეობა შემატოს თავის ისედაც „ელვარე“ სახელს. პარციფალის მამას, გამურეტს, მალე მოყიჟდება მავრთა პირშვენიერი დედოფლის, ბელაკანეს სიყვარული. იგი შეუთანხმდება ერთ სეველიელ მოგზაურს და, ფათერაკთა მოლოდინით გულანთებული, ჩუმად გაიპარება ზაზამანიკიდან ისე, რომ ერთხელაც აღარ მოაგონდება თავისი მეუღლე.

განსხვავებული საფუძველი უდევს კლიჟესისა და ფენისას განშორებას. შეყვარებულ უფლისწულს გული აღარ უჩერდება აღისის სასახლეში. ერთი მხრივ, კეთილშობილება და, მეორე მხრივ, ქალის კდემამოსილება, უფლებას არ აძლევს, უღალატოს ბიძას და მის ცოლთან გააბას სასიყვარულო ურთიერთობა.

ამიტომ კლიჟესი იძულებული ხდება, გადაიხვეწოს ინგლისში, რათა გულიდან ამოიგდოს მტანჯველი გრძნობა.

ამ თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსანთან“ ყველაზე დიდ მსგავსებას კრეტიენ დე ტრუსა დაუძმავრებელი რომანი „ლანსელოტი“ ამჟღავნებს.

როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში შეყვარებულთა განშორება ხდება მესამე, უხეში ძალის ჩარევის შედეგად - ნესტანს ქაჯები გადაკარგავენ, გინევრას გორის მიწის უფლისწული, ბადემაგუ მოიტაცებს. როგორც ტარიელის, ისე ლანსელოტის სატრფოს ადგილსამყოფელი დაფარული ხდება კაცთა თვალთაგან;

ამ შემზარავი ამბის გაგებისთანავე ტარიელი მიემგზავრება სატრფოს საძებრად; მოტაცებული დედოფლის ადგილსამყოფლის მოსაკვლევად მიეშურება ლანსელოტიც;

ინდოთ ამირბარს ამ რთული ამოცანის შესრულებაში ძმადნაფიცები ეხმარებიან. ლანსელოტთან ერთად დედოფლის საძებრად მიეშურება არტურის კეთილშობილი ძმისწული, გოვენი. ოღონდ თუ ფრიდონის, ავთანდილისა და ტარიელის „გზები“ განუყოფელია და ისინი ერთად, შეთანხმებულად მოქმედებენ, ლანსელოტი და გოვენი მალე დაშორდებიან ერთმანეთს და ორივე მათგანი დამოუკიდებლად იღვწის მიზნის მისაღწევად (მეფე არტურის მოტაცებული მეუღლის ტყვეობიდან გამოხსნა ნებისმიერი რაინდისთვის ღირსების საქმეა);

ხანგრძლივი მოგზაურობისას ტარიელი უზომო ტანჯვას განიცდის, იგივე შეიძლება ითქვას ლანსელოტზეც, თუმცა არსებითად განსხვავდება ამ ორი რაინდის სავალი გზა და ამ გზაზე გადაღობილი დაბრკოლებანი. კრეტიენ დე ტრუსა მახვილის ნიღით, ჯუჯას ურმით, იღუმალი საფლავის ქვითა თუ სხვა ფანტასტიკური არსებებით ფეერიული სამყაროს იღუმალებასა და მრავალფეროვნებას აზიარებს მკითხველს, მაშინ როდესაც ტარიელის „გზა“ უფრო „მიწიერია“ - საკმაოდ ერთფეროვანი და მწირი და რომ არა დევებთან შერკინების ეპიზოდი, ფანტასტიკურ ელემენტს მის „ღარიბობაში“ საერთოდ არავითარი ფუნქციური დატვირთვა არ ექნებოდა.

მრავალი დაბრკოლების გადალახვის შემდგომ ლანსელოტი საბოლოოდ მიადწევს თავისი მოგზაურობის საბოლოო მიზანს, შეებრძოლება დედოფლის მომტაცებელს და დამარცხებასაც აკემებს მას, მაგრამ მადლიერების ნაცვლად სატრფოს სასტიკ საყვედურს დაიმსახურებს იმ ყოყმანის გამო, რაც მან ფორანში ჩაჯდომისას გამოიჩინა. ამიერიდან შერისხულ რაინდს კიდევ მრავალი განსაცდელის გადატანა მოუწევს „დანაშაულის“ გამოსასყიდად.

შეყვარებულთა შეყრის სრულიად განსხვავებულ სურათს ვაწყდებით „ვეფხისტყაოსანში“:

„გზანი დამხვდეს შეკაზმულნი, შევიდეს და გაძვრეს ხველსა,

ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა,
მუზარადი მოეხადა, შვენის აკვრა თმასა ლელსა,
მკერდი მკერდსა შეეწება, გარდაეჭლო ყელი ყელსა“. (1406)

ვფიქრობთ, აქ ყოველგვარი კომენტარი ზედმეტია.

როგორც მოტანილი მაგალითები ცხადყოფს, მიჯნურთა განშორებას „ვეფხისტყაოსანსა“ და ევროპულ რაინდულ რომანებში სხვადასხვა მოტივი უღევს საფუძვლად. თუმცა ერთი რამ ორივესთვის საერთოა. რა მიზეზითაც არ უნდა დაშორდნენ ერთმანეთს მიჯნურები, რამდენ ხანსაც არ უნდა გაგრძელდეს რაინდების თავგადასავალი, ანუ ავანტიურა, საბოლოო მიზანი მაინც ერთია – სანუკვარი იდეალის წვდომა, ან დაკარგულის დაბრუნება. ეს კი ვერ განხორციელდება მანამ, ვიდრე რაინდი ბოლომდე არ აღიღგენს სულიერ ჰარმონიას, ვიდრე პირნათლად არ

ადასრულებს თავის ადამიანურ ვალს. ამიგომაც შესთხოვს უფალს ტარიელის დასახმარებლად გამგზავრებული ავთანდილი “სურვილთა დათმობაში” შემწეობას, რადგან კარგად უწყის: ვიდრე ტარიელს არ აპოვნინებს “მისის წყლულის” განმკურნავე წამალს, არ შეყრის საგრფოს, მანამ თინათინის “მიხვედრის” ღირსი ვერ გახდება. იმავე მიზეზით სწორუპოვარი ლანსელოგი ჯუჯას ფორნით დაფარავს საგრფოსკენ სავალი გზის ნახევარს, თუმცა იცის, რომ ამ საქციელით ჩრდილს მიაყენებს თავის რაინდულ სახელს. როდესაც საბოლოო მიზანი სიყვარულია, მის მისაღწევად ფიზიკურ დაბრკოლებებზე უწინარეს სულიერი უნდა გადალახო...

ახლა, როცა გარკვეულწილად წარმოვაჩინეთ კურტუაზული სიყვარულისა და რუსთველური მიჯნურობის ძირითადი თავისებურებანი, შევეცდებით, ჩამოვყალიბოთ შეყვარებული რაინდის მხატვრული სახისთვის დამახასიათებელი არსებითი ნიშნები, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია რუსთველისა და კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებით პრინციპებს შორის ტიპოლოგიურ მიმართებათა დასადგენად.

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც რუსთველი, ისევე კრეტიენ დე ტრუა პერსონაჟების შერჩევისას მთლიანად უგულებელყოფენ ისტორიზმის პრინციპს. მათი ნაწარმოებების ცენტრალური ფიგურაა იდეალური რაინდი, შემკული სრულყოფილი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ყველა შინაგანი თუ გარეგნული თვისებით - უხადო სილამაზით, სამხედრო ქველობით, არისტოკრატიზმით, გრძნობათა ძლიერებით, სიუხვით, სიმდიდრით, გამჭრიახობითა და მორალური სრულყოფით. ამგვარ პიროვნებას ხელეწიფება მის წინაშე აღმართული ყოველგვარი დაბრკოლების გადალახვა და აღსრულება იმ კეთილშობილური მისიისა, რომლისთვისაც ამ ქვეყნადაა მოწოდებული. მიუხედავად ამისა, ყოველი მათგანი არის დამოუკიდებელი ინდივიდუუმი, თავისი შინაგანი სამყაროთი და ხასიათით, შესაბამისად, საბოლოო მიზნისკენ ისინი საკუთარი, ყველასგან განსხვავებული გზით მიდიან.

რუსთველი, ისევე როგორც კრეტიენ დე ტრუა, პერსონაჟთა მხატვრულ სახეებს თავისი ეპოქის ლიტერატურული გემოვნებისა თუ ტენდენციების გათვალისწინებით აგებს, მაგრამ სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად იგი ვეღარ ეტევა ტრადიციადქვეულ სქემათა ჩარჩოებში და ძერწავს „ახალი დროის გმირს“, ერთი შეხედვით, ჰეროიკულ-რომანტიკული ეპოქის პირმშოს, თუმცა საუკეთესოს საუკეთესოთა შორის. მეორე მხრივ, ეს გმირი მატარებელია იმგვარი თვისებებისა და ღირსებებისა, ერთგული იმ იდეალებისა, რომელთა შესახებ ამ ჰეროიკულ-რომანტიკულმა ხანამ ჯერ არაფერი იცის. მაგრამ ჰაერში უკვე იგრძნობა სუნთქვა ეპოქისა, რომელიც არა მარტო „შეიყვარებს“ ამ გმირს, არამედ გულდასმით „გამოჩხრეკს“ კიდეც და როცა მასში უფლის შემოქმედების მწვერვალს აღმოაჩენს, აღტაცებული შეასხამს ხოტბას.

მაინც რა გამოარჩევს რუსთველის გმირებს იმავე ეპოქაში შექმნილი სხვა რაინდული რომანების პერსონაჟთაგან? პირველ ყოვლისა, ღრმა ფსიქოლოგიზმი და მაღალი ინტელექტი. „ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრში რთული შინაგანი ბუნების მქონე, გონიერი ადამიანი დგას, რომლის რეალურ განცდებსა და რეალურ გრძნობებს უძღვრის რუსთველი. ასეთ პიროვნებას თავისი სიბრძნისა და გონიერული მოქმედების წყალობით (რა თქმა უნდა, რწმენასთან და გულოვნობასთან ერთად) ხელეწიფება ყველანაირი დაბრკოლების გადალახვა და საწუკარი იდეალის ამქვენადვე წვდომა.

შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში წარმოდგენილ იდეალურ თვისებათა ნუსხაში უმთავრესი ადგილი სწორედ სიბრძნეს, გონიერებას განეკუთვნება („სიბრძნე, სიუხვე, სიმდიდრე, სიყმე და მოცალეობა, ენა, გონება, დათმობა...“). შესაბამისად, რუსთველის ორივე მთავარი პერსონაჟი - ტარიელიც და ავთანდილიც - გარდა იმისა, რომ შემკულნი არიან

იდეალური ადამიანისათვის დამახასიათებელი ყველა დადებითი თვისებით, პირველ ყოვლისა, სწორედ სიბრძნითა და გონიერებით გამოირჩევიან:

„მას ჰგვანდეს, თუმცა სამყაროს მზე უჯდა შუა მთვარეთა;

იარნეს დღენი მრავალნი ლალთა, ბრძნად მოუბარეთა“. (1495)

ამ თვისების აქცენტირება ხდება არა მარტო პერსონაჟთა დახასიათებისას, არამედ მათ დიალოგებშიც („რაცა გითხრა, მომისმინე, ბრძენი გეტყვი, არა ხელი“ (663); „თუ ბრძენი ხარ, ყოვლნი ბრძენნი აპირებენ ამა პირსა“ (875); „ბრძენი ხარ და გამორჩევა არა იცი ბრძენთა თქმულებ“ (876)).

მიუხედავად ამისა, რუსთველლოლოგიურ ლიტერატურაში საკმაოდ გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, პოემის გმირები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან სწორედ სიბრძნის, გონიერების თვალსაზრისით - ავთანდილი ინტელექტუალურ პიროვნებათა რიცხვს მიეკუთვნება, ტარიელი კი - „გულისთქმის მიმყოლ“, „აფექტს დამორჩილებულ“, „გრძნობის ადამიანებს“ (4, 101).

ჩვენი აზრით, ამგვარი დაპირისპირების საფუძველს „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი არ გვადლევს, ამიტომ სათითაოდ განვიხილავთ ადამიანის სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა მხარეებს (გონებას, გულსა და ცნობას), რის შედეგადაც შევეცდებით განსხვავებული თვალსაზრისის ჩამოყალიბებას.

„გონების“ ცნება და მისი ინტერპრეტაცია „ვეფხისტყაოსანში“.

ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში სიტყვა „გონება“ შემდეგნაირადაა კომენტირებული: „გონება - უმაღლესი საფეხური ადამიანის შემეცნებითი მოქმედებისა ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, აზროვნების უნარი, პიროვნებისათვის ახალ, უჩვეულო ვითარებაში გარკვევის უნარი; ინტელექტი; ჭკუა“ (45).

ცნება „გონება“ საკმაოდ ხშირად გვხვდება ვეფხისტყაოსანში და სხვადასხვა კონტექსტში განსხვავებული ნიუანსით წარმოგვიდგება:

ა) ღებულობს „ფიქრის“ მნიშვნელობას¹ - „სხვაგან ქრის მისი გონება, მისმან თავისა წონამან“ (88); „თქვეს, თუ „მეფე ცუდსა რასმე გონებასა ჩავარდნილა“ (58); „ესე კაცნი გამეგზავნეს, გონებასა გავეშმაგე“ (560);

ბ) ნიშნავს განსჯას, აზროვნებას - „ხამს, თუ კაცმან გონიერმან ძნელი საქმე გამოაგოს, არ-სიწყნარე გონებისა მოიძულოს, მოიძაგოს“ (212);

გ) აღნიშნავს ზოგად აზრებს - „სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს, გონება უც ვითა ტრედი“ (1172).

პოემის ორიოდე სტროფში (6; 1439) ამ ცნების განმარტება, ჩვენი აზრით, საგანგებო კვლევას მოითხოვს, რაც ძალზე დიდ დახმარებას გაგვიწევს წამოჭრილი პრობლემის გადაწყვეტაში.

„ვეფხისტყაოსნის“ შესავალში ავტორი, ვითარცა ამ ნაწარმოების შემოქმედი, „შეწევნას“ შესთხოვს პოეტური შთაგონების მომნიჭებელ ღმერთს:

„აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება,

ძალი მომეც და შეწევნა, შენგნით მაქვს, მივსცე გონება;

მით შევეწივნეთ ტარიელს, ტურფადცა უნდა ხსენება,

მათ სამთა გმირთა მნათობთა სჭირს ერმანეთის მონება“ (6)

„ვეფხისტყაოსნის“ 1976 წლის სასკოლო გამოცემაში ცნება „გონება“ ზემოთმოყვანილი კონტექსტის მიხედვით განმარტებულია როგორც „ფიქრი“ (106, 15). მსგავსს გამოთქვამს ვლადიმერ ნორაკიძეც: „ამ შემთხვევაში (იგულისხმება მოყვანილი კონტექსტი) გონება აღნიშნავს გარკვეული პრობლემის გადასაწყვეტად აზრის მუშაობას, აზროვნების პროცესს, ფიქრს - შინაგან მსჯელობას ან გონებას, როგორც ინტელექტუალური მოქმედების უნარს“ (40, 133)

როგორც საანალიზო კონტექსტიდან ჩანს, „გონებას“ რუსთველი საგანგებოდ გამოყოფს სხვა ზნეობრივ-ფიზიკურ სრულქმნილებათაგან (ენა, გული, ხელოვნება), მიიჩნევს ღმერთის მიერ ბოძებულად და ისეთ ფენომენად, რომლის წარმართვა, ამოქმედება, გადაცემაც შეიძლება. ამგვარ გააზრებას, ვფიქრობთ, თავისი საფუძველი უნდა ჰქონდეს რუსთველისდროინდელ ფილოსოფიურ-თეოლოგიურ აზროვნებაში.

1 ამგვარად განმარტავენ ამ ტერმინს ი. აბულაძე პოემის 1937 წლის გამოცემაზე დართულ ლექსიკონში და ნ. ნათაძე „ვეფხისტყაოსნის“ 1976 წლის სასკოლო გამოცემაში.

მართლაც, გვიანდელი შუასაუკუნეების ქრისტიანულ ფილოსოფიაში, სქოლასტიკაში, განსაკუთრებით გამოიკვეთა ინტელექტუალური ნაკადი, რომელიც ადამიანის გონებას, აზროვნებას ღვთაებრივი საწყისის მქონედ მიიჩნევდა და ღვთაებრივი სიბრძნის ახსნიკენ, გააზრებისკენ წარმართავდა. ამ მხრივ საგულისხმოა სწორედ გონების ცნების გაგება ე. წ. განვითარებულ სქოლასტიკაში. თომა აქვინელის აზრით, (რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერიდან დაახლოებით ნახევარი საუკუნის შემდგომ გამოითქვა) „ყოველი სრულყოფილი ნეტარება ყოველი რაციონალური ადამიანისა ძევს გონების მოქმედებაში, რომელსაც მართავს ღმერთის ნება“ (91, 86). ეს გამონათქვამი პირდაპირ შეგვიძლია მიუუსადაგოთ ზემოთმოყვანილ რუსთველურ სტროფს: ჭეშმარიტმა პოეტმა თავის ქმნილებაში მჭევრმეტყველებასთან (ენა), ემოციებთან (გული) და პოეტურ ოსტატობასთან (ხელოვნება) ერთად უნდა ჩააქსოვოს გონება, ინტელექტი. გონების მოძრაობის წარმართვა კი ხდება ღმერთის მიერ. ამიტომაც შესთხოვს „ყოველის შემომქმედს“ რუსთველი, მისცეს ძალა და შეწვევა იმისა, რომ მისგან (ღმერთისგან) ბოძებული გონება „მისცეს“ თავის ნაწარმოებს.

ჩვენი აზრით, ამავე შეხედულების საფუძველზე შეიძლება აიხსნას პოემის 1439-ე სტროფიც.

„სამმა გმირმა“, „სამმა მნათობმა“ ქაჯეთის ციხე დაამხო და გათავისუფლებული ნესტან-დარეჯანი სამზეოზე გამოიყვანა. ჯერ ზღვათა სამეფოში ფატმანს ესტუმრნენ გმირები, შემდეგ კი ფრიდონის სატახტო ქალაქს მიაშურეს, სადაც ასმათი ეგულებოდათ. გახარებული ნესტანი და ასმათი ერთმანეთს გადაეხვივნენ:

„ასმათ ჰკადრა: მადლი ღმერთსა, ვარდნი ვნახენ არ-დაზრულნი,
ბოლოდ ასრე გააცხადნა გონებაჲმან დაფარულნი.

სიკვდილიცა სიცოცხლედ მიჩნს, ოდეს გნახე მხიარულნი,
სჯობან ყოვლთა მოყვარულთა პატრონ-ყმანი მოყვარულნი“ (1439).

ამ სტროფს რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში ამგვარი კომენტარი ეძღვნება: „გონებას შეუძლია დაფარულის, დამალულის შემეცნება. გონება სწვდება მოვლენის არსს, ესაა მისი ძირითადი ფუნქცია. ნესტანი გამოუცნობი საიდუმლოების საფარქვეშ იყო მოქცეული. ადამიანის გონებამ - შეუცნობლის შემეცნების უნარმა - შეძლო დაფარული საიდუმლოების გახსნა“ (40, 48-49);

მაგრამ იგივე კონტექსტი ზოგიერთი რუსთველოლოგიის მიერ სხვაგვარადაცაა განმარტებული. ვეფხისტყაოსნის 1976 წლის სასკოლო გამოცემაში ვკითხულობთ: „ასმათმა თქვა - მადლი ღმერთს, რომ ცოცხალი ნესტანი ვნახე. ღმერთმა ცხადი გახადა ქვეყნიურ მოვლენათა საფუძველი, რომელიც თვალთაგან დაფარულია - სიკეთე, ღვთის სახიერება“ (106, 461).

ჩვენი აზრით, ზემოთმოყვანილი სტროფის ამგვარი განმარტება ცოტა არ იყოს ხელოვნური და ნაძალადევა. კონტექსტიდან გამომდინარე, მოულოდნელია ასმათის განყენებული მსჯელობა „ქვეყნიურ მოვლენათა საფუძველზე“. ასმათი მადლს სწირავს ღმერთს იმის გამო, რომ იხილა თავისი გაზრდილის, ნესტანის, არდაზრული ვარდი“, რომ ადამიანის გონებამ შეძლო დაფარული საიდუმლოს, ამ შემთხვევაში ნესტანის დაკარგვის საიდუმლოს, ამოცნობა.

„ღამალულს“ ფარდა აეხადა; მიჯნურთა ტანჯვას ბოლო მოეღო. გმირთა გონების მოქმედება კი ღმერთმა წარმართა, სწორედ მან უჩვენა სწორი გზა „სამ მნათობს“. ეს კი ერთგვარი ლიტერატურული ინტერპრეტაციაა ზემოთ მოტანილი თეოლოგიური შეხედულებისა: „ყოველი სრულყოფილი ნეტარება ყოველი რაციონალური ადამიანისა ძევს გონების მოქმედებაში, რომელსაც მართავს ღმერთის ნება“.

ამგვარი, შეიძლება ითქვას, მეტად „თამამი“ შეხედულება შუასაუკუნეების მოაზროვნისა სრულიად კანონზომიერ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს იმ ეპოქისათვის (XV-V-XV-VV საუკუნეების მიჯნა), როცა „ვეფხისტყაოსანი“ შეიქმნა. ეს არის უდიდესი ძვრების ხანა კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების განვითარებაში, როდესაც იწყება წარსულის მემკვიდრეობის კრიტიკული გადასინჯვა, ანტიკური ფილოსოფიის შერწყმა შუასაუკუნეების აზროვნებასთან, რაც საშუალებას იძლევა ქრისტიანული მსოფლმხედველობის არსებითი პრობლემები განხილულ იქნეს ანტიკურ-ბერძნული ფილოსოფიით. ეს პროგრესული ინტელექტუალური ტენდენციები არ იყო უცხო არც ქართული სინამდვილისათვის. მანგანის აკადემიაში აღმოცენებულმა ახლებურმა აზროვნებამ განვითარება პოვა ორი დიდი ქართველი ფილოსოფოსის იოანე პეტრიწისა (იოანე იტალოსის მოწაფე) და არსენ იყალთოელის ნააზრევში. ცხადია, ამ გზით უნდა წასულიყო რუსთველიც, როგორც გამგრძელებელი XV-XV-V საუკუნეების მოწინავე ქართული აზროვნებისა. ამიტომ არცაა გასაკვირი, რომ რუსთველის მსოფლმხედველობა, მისი ნააზრევი ასეთ მსგავსებას ამჟღავნებს შუასაუკუნეების პროგრესულ ევროპულ აზროვნებასთან.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით შეგვიძლია დაავასკვნათ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ცნება „გონება“, როგორც მკვლევართა მიერ სწორადაა შენიშნული, ნიშნავს ფიქრს, აზროვნებას, მაგრამ არის რამდენიმე კონტექსტი, რომლის მიხედვითაც „გონება“ უნდა განვიხილოთ, როგორც უნარი აზროვნებისა და, რაც მთავარია, ისეთი ფენომენი, რომელიც ღმერთის მიერაა ბოძებული ადამიანისადმი და რომლის მოძრაობასაც თვით ღმერთი წარმართავს.

„გონების“ ამგვარი გაგება შეიტანა რუსთველმა თავისი ძირითადი პერსონაჟების, ავთანდილისა და ტარიელის, მხატვრულ სახეებში. ორივე მათგანი პოემაში წარმოდგენილია, როგორც „ბრძნად ნაკაზმი სიტყვის“ მთხრობელი, „ბრძნად მოუბარი“, „სიტყვა-ბრძენი“. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოვუხმობთ რამდენიმე მაგალითს:

„ბრძენი“ - ავთანდილი

„რაცა გითხრა, მომისმინე,
გამორჩევა
ბრძენი გეტყვი, არა ხელი;
თქმულე.
ასი გმართებს გაგონება,
მხეცთა ახლავ,
არ გეყოფის, არ, ერთხელი“ (654)
(866).

„ბრძენი“ - ტარიელი

„ბრძენი ხარ და
არა იცი ბრძენთა
მინდორს სტირ და
რას წადილსა აისრულებ?“

ავთანდილ ეტყვის: „რა გითხრა,
პასუხი მაგა თქმულისა?
შენვე სთქვი ეგე სიტყვაო
კაცისა ბრძნად სწავლულისა“ (918)

ტარიელს პირსა ციმციმი
ათქს, უნათლესი ბაზმისა,
ჭვრეტა ახელებს მჭვრეტელთა
ყოფა ქცევისა და ზმისა;
დაუწყო თხრობა მეფესა სიტყვისა
ბრძნად ნაკაზმისა“ (1505).

„...“

„ამაზედა შეიფიცნეს მოყვარენი გულ-სადაგნი;
იაგუნდნი ქარვის-ფერნი, სიტყვა-ბრძენნი, ცნობა-შმაგნი“
(668).

„ამაზედა გაიცინეს მათ წყლიანთა, სიტყვა-ბრძენთა
ერთმანეთს ელაღობნეს, ლაღობათა, მათთა მშვენთა“
(1393).

როგორც ზემოთ მოტანილი სტროფებიდან ჩანს, განსაზღვრება: „ბრძენი“, „სიტყვა-ბრძენი“, „ბრძნად მოუბარი“ თანაბრად მიემართება როგორც ავთანდილს, ისე ტარიელს, რაც თავისთავად გამორიცხავს „გონების“ (ინტელექტის) ნიშნით პერსონაჟთა გამიჯვნას. ვნახოთ, რისი მტკიცების საფუძველს გვაძლევს ამ თვალსაზრისით რაინდთა ემოციური სამყარო, ანუ „გული“.

ემოციური საწყისი ავთანდილსა და ტარიელში

„ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრში ორი შეყვარებული რაინდი დგას, შესაბამისად, ამ გმირთა ემოციური განცდებიც, პირველ ყოვლისა, მიჯნურობასთან უნდა იყოს დაკავშირებული და მიჯნურობიდან უნდა მომდინარეობდეს.

თავის პერსონაჟთა მტანჯველი ემოციების წარმოსაჩენად რუსთველი აღმოსავლური რომანტიკული პოეზიის ტრადიციულ მოდელს იყენებს (რომელმაც არაბული გზით ევროპელი ტრუბადურების ლირიკაშიც შეაღწია), უფრო სწორად, მიჯნურობის აღმოსავლური ტიპისთვის ნიშანდობლივ რამდენიმე მოტივს:

1. სიშმაგეს, გახელებას, გაგიჟებას;
2. გულის დაღახვრას, დაწყლულებას, დადაგვას;
3. დაბნედას;
4. ჩაუქრობელი ცეცხლით წვას;
5. „ველად გაჭრას“;
6. სიკვდილის ნატვრას;
7. ცხარე ცრემლის ღვრას - სისხლის ცრემლებით ტირილს.

უნდა ითქვას, რომ ეს მოტივები თანაბრად არის ჩაქსოვილი როგორც ავთანდილის, ისევე ტარიელის მხატვრულ სახეში.

ტარიელი ჭეშმარიტი მიჯნურია, უზომოდ შეყვარებული თავის სატრფოში; მისი გული „დადაღული“ და „ცეცხლთა ნადებარია“, („დღენი გამოხდეს, მე გული უფრორე დამწვეს კვლავ ალთა (361); „ვიგონებდი, ცეცხლი უფრო მედებოდა გულსა ალვად“ (1369); „აწ ვახსენებ, ვისგან ჩემი დაუდაგავს გული ალსა“, (325); „არ მეამის კაცთა ნახვა, მიდაღვიდის გულსა დაღნი“ (591); „დაღახვრული“ და დაწყლულებული („გული უფრორე დამიჭრა ათიათასმან დანამან“, (358); „ქალი ადგა, წამოვიდე, მე ლახვარი გულსა მრიდეს (386); „მოეწერა: „გობრძანებსო“, ვისი მესვა გულსა დანა“ (392); „ასმათმან დამსვა შორს - გვარად, გულსა მე ლახვარ-ხებული“ (522)); იგი გახელებული და გაშმაგებულია სიყვარულისგან („ხელმან შენნი გავიცადენ სინატიფე-სატურფენი“, (503); „ხანი დავყავ, გავყვარე, მაგრა გავძლე ვითა ხელი“ (547); „ხელი მინდორს გავიჭრები, ზოგჯერ ვტირ და ზოგჯერ ვბნდები“ (656); „ზოგჯერ შმაგი წამოვიჭრი, სიტყვა მცდარი წამერია“ (352); „მეტმან ზარმან გამაშმაგა, მომიკიდა ცხრო და თრთოლა“ (585)); სატრფოსთან განშორებისას იგი სისხლის ცრემლებს ღვრის („ესე თქვა და მკერდსა ხელნი იკრნენ ცრემლნი გარდმოსწვიმდეს“ (218); „მერმე სულთქნა, დაიზახნა, ცრემლნი ცხელნი გარდმოყარნა“ (308)) და ველად გაჭრილი სიკვდილს ნატვრობს („ხელი მინდორს გავიჭრები, ზოგჯერ ვტირ და ზოგჯერ ვბნდები“ (656); „აწ მივსწურვივარ სიკვდილსა დრო მომეახლა ლხენისა“ (871), „ჩემი ლხინია სიკვდილი, გაყრა ხორცთა და სულისა“), რათა „სულთა სირაში“ მაინც შეძლოს გაყრილ მიჯნურთან შეერთება.

ავთანდილიც ისევე „ხელობს და შმაგობს“ სიყვარულისგან, როგორც ტარიელი („ვარ მიჯნური, ხელი ვინმე, გაუძლებლად სულთა ადგმისად“ (247), „მისთვის ხელმან, გამოჭრილმან, ლხინნი ჩემი ვაალქატე“ (251); „ხელსა მალხენს ნახვა შენი, ამაღ გიჭვრეტ, არ დამცდარად“ (955); „ზოგჯერ ადგის, ზოგჯერ დაწვის, ხელსა სადმცა დაეძინა“ (724)); მის გულსაც, ტარიელის მსგავსად, მიჯნურობის ჩაუქრობელი ცეცხლი სწვავს („სად სიცხე გულსა ნიადაგ მწვავს გმირსა სამს ალებისა“ (1014)). ისიც არა მარტო სისხლის ცრემლებს ღვრის სატრფოსთან განშორებით დამწუხრებული („საწოლს დაწვა, ტირს, მტირალისა ცრემლნი ძნელად ეხოცების“ (139); „მუნ ეძებს, ცრემლნი მტირალსა სდის ზღვათა შესართავისად (181); „მზე ტირს სისხლისა ცრემლითა, ზღვისაცა მეტის მეტითა“ (714)), არამედ სასოწარკვეთილი ხშირად გულში დანის ჩაცემასაც კი აპირებს („მოუნდის გულსა დაცემა, ზოგჯერ მიმართის დანასა“ (177)). ტარიელის

მსგავსად, ავთანდილიც დარწმუნებულია, რომ მიჯნურობა „საზეო საქმეა“ და რომ მიჯნურისთვის ველად გაჭრა უმაღლესი სიკეთე და აუცილებლობაა („თუ მიჯნური ვარ, ერთი ვხამ ხელი მინდორსა მე რებად“ (775)).

როგორც ვხედავთ, ავთანდილისა და ტარიელის გამიჯვნა არც ემოციური საწყისის მიხედვით ყოფილა შესაძლებელი. ასე რომ, მტკიცება იმისა, რომ ავთანდილი „გონების“, ხოლო ტარიელი კი „გრძნობის“ ადამიანია, მცდარი და საფუძველსმოკლებულია, შესაბამისად, პერსონაჟთა ინდივიდუალობის ხაზგასასმელად „სიბრძნისა“ და „ემოციურობის“ მიჩნევაც არ არის სწორი.

„ვეფხისტყაოსანში“ „გონებისა“ და „გულის“ გვერდით გვხვდება კიდევ ერთი მხარე ადამიანის სულიერი ცხოვრებისა, რომელიც, გარკვეულწილად, განასხვავებს რუსთველის გმირებს ერთმანეთისაგან და გამოკვეთს მათ ინდივიდუალობას. ეს არის „ცნობა“, რომელიც იმისდა მიხედვით, კონკრეტულად რომელ პერსონაჟზეა საუბარი, შეიძლება „შმაგიც, ხელიც“ იყოს და „სრულიც“. ჩვენი აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა ხასიათების მრავალფეროვნება სწორედ ცნობის სიმშაგე-სისრულით არის განპირობებული, მით უფრო, რომ პირველი უცილობლად ტარიელისთვისაა ნიშანდობლივი, მეორე კი - ავთანდილისთვის („რა ავთანდილს გაუსრულდა საქმე მისი სასურვალი, ხელ-აპყრობით ღმერთსა მადლობს, ცნობა-სრული, არა მთვრალი“ (1298); შდრ. „ავთანდილს უთხრა „ისმენდი ცნობა მიც თუცა ხელისა, გითხრა ამავეი ჩემი და ჩემისა დამმარხველისა“ (501)).

ზემოთქმულისთვის მეტი სიცხადის მისანიჭებლად, შევეცდებით, უფრო კონკრეტულად განვიხილოთ „ცნობა“, როგორც ადამიანის სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთი მხარე, და ამ ტერმინის ინტერპრეტაცია „ვეფხისტყაოსანში“.

„ცნობის“ ინტერპრეტაციისათვის „ვეფხისტყაოსანში“

„ცნობა“ გვხვდება ჯერ კიდევ ნემესიოს ემსელის წიგნის „ბუნებისათვის კაცისა“ პეტრიწისეულ თარგმანში და იხმარება პრაქტიკული ამოცანების გადაჭრის დროს საჭირო გონებრივი მოქმედების გამოსახატავად. „ცნობა“ - „ცოდნის“, „აზრის გაგების“ მნიშვნელობით იხმარება პეტრიწის შრომაში „განმარტებაი პროკლესთვის დიადოხოსისა“ და ეფრემ მცირის მიერ თარგმნილ შრომებში.

ძველ ქართულ ფილოსოფიაში „ცნობა“ ადამიანის შემეცნების უნარის ის მხარეა, რომელიც თავს იჩენს ადამიანის მოქმედებაში, მის პრაქტიკულ მოღვაწეობაში, რომელიც ემყარება შეძენილ ცოდნას, გამოცდილებას და შეგნებული ქცევის საფუძველია (40, 40-44).

„ვეფხისტყაოსანში“ „ცნობა“ სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით გვხვდება.

1. მიეკუთვნება ცოდნის კატეგორიას, რაც სინამდვილის შემეცნებასთან არის დაკავშირებული: („ველარა ცნეს მისი საქმე“, 172; „ცნეს ნაქმრად ტარიელისად“ (1405,4);

2. იხმარება, როგორც ცნობიერების მდგომარეობა - განსჯის უნარის ქონება ან დაკარგვა („მერმე ცნობა მომივიდა“, 346; „სრულად მიჰხლოდა ცნობასა“, 860; „ცნობად მოვიდა ტარია“, 339).

საფიქრებელია, რომ სწორედ ამ მეორე ინტერპრეტაციის არასწორმა გაგებამ გამოიწვია „გონებისა“ და „გულის“ ნიშნით პერსონაჟთა გამიჯვნა და მათი დასახვა „ბრძენ“, და „ემოციურ“ ადამიანებად. საქმე ისაა, რომ ზოგიერთი მკვლევარი ორ ცნებას - „გონებასა“ და „ცნობას“ ერთმანეთთან აიგივებს, რის შედეგადაც „ცნობა-შმაგი“ ტარიელი საღი აზროვნების უნარმოკლებულ პიროვნებად წარმოგვიდგება, „„ცნობა-სრული“ ავთანდილი კი - „გონიერად“ და „ბრძნად“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი არ გვამღევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ტარიელსა და ავთანდილს შორის სიბრძნისა ან გონიერების მხრივ რაიმე განსხვავება არსებობს. არადა ტარიელის „მბრალდებელთა“ უმრავლესობა მისი „ემოციურობისა“ და „აფექტურობის“ დამადასტურებლად გვიჩვენებს და ველად გაჭრას მიიჩნევს. წინამდებარე ნაშრომის პირველ და მესამე თავებში შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ ტარიელის გახელება და ველად გაჭრა, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს, შეგნებული, ლოგიკურად გააზრებული (ზოგჯერ სიკვდილის ნატვრასაც აქვს თავისი ლოგიკა) და აწონილ-დაწონილი ქმედებაა (ერთი შეხედვით, მოულოდნელიც კია გახელებული ადამიანისგან ასეთი დასაბუთებული მსჯელობა). აქედან გამომდინარე, მის ამ საქციელშიც არის გარკვეული სიბრძნე, რომელსაც, პირობითად, „ტარიელის სიბრძნე“ შეიძლება ვუწოდოთ. ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს დიალოგი, რომელიც იმართება „ხელ-ქმნილ“, „სოფლით გაღმა გაბიჯებულ“ ტარიელსა და „ცნობა-„სრულ“ ავთანდილს შორის. როგორც სწორად შენიშნავს ვლადიმერ ნორაკიძე, ტარიელის მსჯელობაში ნათლად ჩანს, თუ „როგორაა ურთიერთში შეჭრილი „გახელება“ და „სიბრძნე“, „თუ როგორ არის თვით გახელებაც ერთგვარი საშუალებაა ტექსტის წვდომისათვის“ (40, 166).

ვიმეორებთ, რომ ველად გაჭრის მომენტში ტარიელი ინარჩუნებს როგორც სიბრძნეს, ისე ლოგიკური აზროვნებისა და განსჯის უნარს, თუმცა კარგავს გაცილებით მეტს - სიცოცხლის აზრსა და სტიმულს. მართალია, მისი „ველად გაჭრა“, უკაცრიელ გამოქვაბულში დასახლება და „მხეცთა ხლება“ გაშმაგებისა და გახელების შედეგია, მაგრამ სიკვდილის წყურვილი კარგად გააზრებული და მოფიქრებული ქმედებაა. ავთანდილისგან სიტყვებს - „რა სატანას წაუღიხარ, რად მოიკლავ ნებით თავსა“ - ტარიელი „თავის ლოგიკას“ უპირისპირებს - „აქა გაყრილნი მიჯნურნი მუნამცა შევიყარენით“. ვინაიდან სასოწარკვეთილ მიჯნურს ამ „გაარმებულ“ წუთისოფელში „მისის წყლულის“ განმკურნავი წამალი ვეღარ უპოვია, იმედის დაკარგვასთან ერთად მას დაუკარგავს მოქმედების ყოველგვარი უნარიც და სურვილიც და მხოლოდ სიკვდილისღა ნატრობს, რათა „სულთა სირაში“ მაინც შეძლოს გაყრილ მიჯნურთან შეყრა. მიუხედავად იმისა, რომ ძმადნაფიცის დასახმარებლად მისულ ავთანდილს კარგად ესმის ტარიელის „ხელ-ქმნილი“ მდგომარეობის მიზეზი და მისი მსჯელობის ლოგიკურობაც მთლიანად აქვს შეგნებული და გააზრებული (იგი თავადაც ხომ მიჯნურია), უმოქმედობა და „ნებით თავის მოკვლა“ მაინც აბსურდად მიაჩნია („ვის უქმნია შენი მსგავსი სხვასა კაცთა ნათესავსა“) და თამამად ჰკიცხავს მეგობრის ქცევას („ნუ იქმ, არა სჯობს საქმითა, ნუ ხარ თავისა მტერთა“). ავთანდილის სწორედ ამ სიტყვებშია საგულვებელი გასაღები იმ პრობლემისა, რომელიც დღემდე მკვლევართა კამათის საგანია. არაბთა სპასპეტის პოზიციიდან („ვარდნი უეკლოდ არავის მოუკრებიან“) დასაწუნი და გასაკიცხია სწორედ ტარიელის ქცევა (ანუ ხელ-ქმნა, პასიურობა, სიკვდილის წყურვილი) და არა მისი სიბრძნე („ბრძენი ხარ და გამორჩევა არა იცი ბრძენთა თქმულე“), ან მიჯნურობის აზრი („ვინ მიჯნური არ ყოფილა, ვის სახმელი არა სწავასა“). ავთანდილი, რომელშიც მძლავრობს რწმენა ღმერთისა და განგებისა, ცდილობს, დაარწმუნოს მეგობარი მისი ქცევის მიზანშეწონილობასა და სიცოცხლის თვითმკვლელობით დასრულების აბსურდულობაში („ეტყვის, თუ: „მოჰკვდე, რას არგებ ქცევია მაგ ოხერთა?“) სპასპეტის ამ სიტყვებში ნათლად ჩანს, რომ ტარიელის არგუმენტაციის სიბრძნე და ლოგიკურობა, არ არის ის სიბრძნე, რომელსაც მოითხოვს მისგან ავთანდილი („ბრძენი ხარ და გამორჩევა არა იცი ბრძენთა თქმულე“). საკუთარი სულიერი მდგომარეობიდან გამომდინარე, რაინდმა

კარგად უწყის, რა შინაგანი ბრძოლაც მიმდინარეობს გაშმაგებული ადამიანის არსებაში, მაგრამ იმასაც ხვდება, რომ ამ კონფლიქტის გადაჭრა მხოლოდ „სურვილთა დათმობით“, გონებისადმი აპელაციით თუა შესაძლებელი („რაცა არ გწადლეს იგი ჰქმენ, ნუ სდევ წადილსა ნებასა“).

ტარიელის პასუხში ჩანს, რომ ხელქმნილი მდგომარეობის მიუხედავად, იგი კარგად ხვდება, რისკენაც მოუწოდებს მეგობარი, მაგრამ მის გადაწყვეტილებას იმდენად მყარი საფუძველი აქვს („საყვარელმან საყვარელი ვით არ ნახოს, ვით გასწიროს...“), რომ საბოლოოდ მაინც თავის პოზიციასზე რჩება („ჰკითხე ასთა, ქმენ გულისა, რა გინდა ვინ გივაზიროს!“).

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ტარიელის ქცევა არ არის „ბრძნული“ იმის გამო, რომ იგი გახელებული, იმედდაკარგული და სიკვდილს მიახლებულია, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცნობა-შმაგია“. ამავე მიზეზით განსხვავდება „მისი ლოგიკა“ ავთანდილის ლოგიკისგან („...ხელი ვითა იქმს ბრძნობასა, ეგ საუბარი მაშინ ხამს, თუცაღა ვიყო ცნობასა“). სწორედ „ცნობის-სიშმაგის“ წყალობით ვერ ძალუძს ტარიელს, საკუთარ ქცევაში გამოავლინოს ის სიბრძნე, რომელსაც მოითხოვს მისგან „ცნობა-სრული“ ავთანდილი („თუ ბრძენი ხარ, ყოველნი ბრძენნი აპირებენ ამა პირსა: ხამს მამაცი მამუცრი, სჯობს, რაზომცა ნელა ტირსა!“), ამიტომაც „სდევს“ იგი „წადილთა ნებას“ და „იქმს გულისას“.

ამ თვალსაზრისით შეგვიძლია გარკვეული პარალელი გავავლოთ ტარიელის სიხელესა და ნიჰამი განჯელის პოემა „ლეილისა და მაჯუნის“ მთავარი პერსონაჟის - ყაისის - სიშმაგეს შორის (რომელსაც სიხელისათვის „მაჯუნნი“, ანუ გიჟი, შეშლილი შეარქვეს). ერთი შეხედვით, ნიჰამის გმირი სრულებითაც არ არის საღ აზროვნებას მოკლებული - ყაისის გულში ჩამწვდომი ლექსები შორს სცილდება მისი მშობლიური ტომის ფარგლებს; საუბრები ნაფაღთან, თავის დედ-მამასთან ლოგიკური და თანმიმდევრულია. მაშ, რატომღაა იგი მაჯუნნი? ამ კითხვაზე პასუხს თვით ნიჰამის პოემაში ვპოულობთ:

„მაჯუნნი შმაგსა გვიქვიან
ენითა არაბულითა,
ოღონდაც ჰგავდა იგი შმაგს
შლეგის ქცევით და გულითა“.

ე. ი. მაჯუნს ქცევა ჰქონია შლეგის და არა გონება. ავთანდილიც ქცევას უწუნებს თავის მეგობარს და სიბრძნის ქცევაში გამოყენებას შესთხოვს (ჩვენ მიერ მოტანილი პარალელი ამ ორ პერსონაჟს შორის მსგავსების მხოლოდ ერთ დეტალზე მიუთითებს. სხვა მხრივ მათი ერთმანეთთან დაკავშირება არასწორი და მიზანშეუწონელი იქნებოდა).

სიყვარულისგან გახელება და გაშმაგება ავთანდილისთვისაც როდია უცხო. არაერთი ეპიზოდი შეგვიძლია მოვიძიოთ რომანში, როდესაც ავთანდილის სასოწარკვეთა და გახელება კულმინაციას აღწევს, მაგრამ „ცნობის სისრულის“ წყალობით „ცნობიერთა დასტაქარს“ ყოველთვის შესწევს უნარი, სძლიოს თავის მტანჯველ ემოციებს და ურთულეს სიტუაციაშიც კი „სულის მშვიდობა“ შეინარჩუნოს.

მთელი პოემის მანძილზე არის მხოლოდ ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ტერმინი „ცნობა-შმაგი“ მიემართება ორივე პერსონაჟს - ავთანდილსაც და ტარიელსაც. მხედველობაში გვაქვს ეპიზოდი, როდესაც მმადნაფიცები ღროებით გაიყრებიან, რათა შემდეგ კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს და ერთად შეუდგნენ დაკარგული ნესტანის ძებნას:

„ამაზედა შეიფიცნეს მოყვარენი გულ-სადაგნი;

იაგუნდნი ქარვის-ფერნი, სიტყვა-ბრძენნი, ცნობა-შმაგნი,

შეუყვარდა ერთმანეთი, სწვიდის მიწვივ გულსა დაგნი,
მას ღამესა ერთად იყვნეს მშვენიერნი ამხანაგნი“. (668)

ეს სტროფი კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ სიყვარული მიჯნურისა თუ მეგობრისადმი თანაბრად ძლიერია, ვინაიდან ერთიცა და მეორეც სიყვარულის იდეის სხვადასხვა გამოვლინებაა. მას შემდეგ, რაც ავთანდილი საუკუნო ფიციტ შეუმტკიცდება ტარიელს, ძნელია გარკვევა, რომელი გრძნობა სჭარბობს მასში - მეგობრობა, თუ სიყვარული. ამიტომაც უჭირს „სევდის მუფარახს“ მეგობართან განშორება, ამიტომაც „იზოკს პირსა“ და სისხლის ცრემლებს ღვრის არაბეთისკენ შემოქცეული. ამიერიდან მის გულს მიჯნურობასთან ერთად მეგობრობის ცეცხლიც სწვავს, სატრფოს წარბ-წამწამის მოგონებასთან ერთად მეგობრის უბედობაც უკლავს გულს. განშორების მომენტში მისი ცნობაც ისევე გაშმაგებულია, როგორც „ხელ-ქმნილი“ ტარიელისა.

ავთანდილი თავის ქცევაში ათავსებს ორ მიზანს - საყვარელთან შეყრისთვის სწრაფვას და მეგობრის ბედნიერებისთვის თავგანწირულ ლტოლვას. მეგობრობით მან უნდა იხსნას სასოწარკვეთილი, სიკვდილის მომლოდინე ადამიანი და დაკარგული რწმენა დაუბრუნოს. ავთანდილისთვის წარმოუდგენელია ამ საქმის ღალატი, თუმცა მიზნის მისაღწევად მთელი სიმძაფრით უნდა განიცადოს სატრფოსთან განშორების უსაზღვრო სევდა, კვლავ გამოძებნოს თავის თავში ძალა, შეერკინოს მის არსებაში გამეფებულ ემოციებს და კიდევ ერთხელ დარწმუნდეს საკუთარი გადაწყვეტილების სისწორეში. მართალია, „გული“ მას პირადი ნეტარებისკენ მოუწოდებს, მაგრამ ავთანდილი სძლევს ამ ცდუნებას და მიმართავს „შორს მყოფ“ სატრფოს:

„თქვა: ჩემო შენი შორს მყოფი, კრულია ვინცა დადუმდეს,
რადგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს,
თვალთა მტირალთა შეხედვა შენივე სწადდეს და უნდეს
სჯობს საყვარელსა მოყვარე რაზომცა დაუძაბუნდეს“. (835)

ამგვარი მტკიცე და უდრეკი ხასიათის მქონე პიროვნების წინაშე აღმოჩნდება იმედგადაწურული, „ცნობა მიხილილი“, სიკვდილის პირად მყოფი ტარიელი. გმირებს შორის გამართულ დიალოგში განსხვავებულ თვალსაზრისთა შეჯახება-შეპირისპირების საფუძველზე გარკვეული ზღვარი გაივლება ცნობის სიშმაგე-სისრულეს შორის, შესაბამისად, უფრო ნათლად წარმოჩნდება პერსონაჟთა ინდივიდუალური ბუნება, მათი ხასიათის განმასხვავებელი ნიუანსები. ცხადი გახდება, რომ ავთანდილს სწორედ „ცნობის სისრულის“ წყალობით ხელეწიფება ჯერ ჩასწვდეს, ხოლო შემდეგ განუძარტოს ტარიელს მისი ქცევის უსაფუძველობა. თუმცა „ცნობიერთა დასტაქარი“ თავის მიზანს მეტად უჩვეულო ხერხის გამოყენებით აღწევს. ძმადნაფიცთან საუბრის პროცესში იგი ხვდება, რომ შეუძლებელია იმოქმედოს მიჯნურის გულზე, რადგან ეს იგივეა, რაც გაკიცხოს მისი მიჯნურობის აზრი; უშედეგოა ზემოქმედება მის გონებაზეც, რადგან მისი საქციელი გულთან ერთად გონებასთანაცაა შეთანხმებული („გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკიდიათ; რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკენ მიდიან“; შლრ. „რადგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს“), ამიტომ ავთანდილს ერთი გზალა რჩება - მეგობარს ცხენზე შეჯდომა სთხოვოს, რათა ფსიქიკაზე ფიზიკური მოძრაობის გავლენით გააქარვოს ტარიელის კაემანი და „მოჯობება დააჩინოს“ მას.

მართლაც, „ტანის გაძვრასთან“ ერთად, თანდათან აღდგება ტარიელის სასიცოცხლო ძალები და „სევდის მუფარახიც“ ისწრაფვის, დაარწმუნოს მეგობარი, რომ სიცოცხლე აუცილებელია, რომ სატრფოს პოვნის იმედი ჯერ კიდევ გადაწურული არ არის“ (40, 173):

„არას გარგებს შეჭირვება, რომ სჭმუნვიდე, რა გერგების!

არ თუ იცი, უგანგებოდ არა კაცი არ მოკვდების?
მზისა შუქთა მოძლოდინე ვარდი სამ დღე არ დაჭნების.
ბედი, ცდაა, გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გზვდების“. (893)
საბოლოო მიზნის მისაღწევად ავთანდილს უხდება მის არსებაში

გამეფებული მღელვარე ემოციების დათრგუნვა, დაძლევა იმ უსაზღვრო სევდისა, რაც სატრფოსთან განშორებას მოსდევს და თავის თავში იმ ძალის გამოძებნა, რომელიც მიზნის მიღწევაში დაეხმარება. სწორედ ამიტომ არის ავთანდილი „ცნობიერთა დასტაქარი“, ამიტომ არის „ცნობა-სრული“ და ამით უპირისპირდება იგი „ცნობა-შმაგ“ ტარიელს, რომელიც, მიუხედავად გონიერებისა, თავის სიბრძნეს საკუთარ ქცევაში ვერ ავლენს.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ცნობა“ არის ადამიანის უნარი - თავისი გონიერება, სიბრძნე საკუთარ ქცევაში გამოავლინოს, ამიტომაც ყოველად დაუშვებელია ამ ცნების გაიგივება „გონებასთან“, რომელიც ადამიანის ინტელექტუალურ საწყისზე მიუთითებს და ცნობასთან და გულთან ერთად მისი სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთ მხარეს წარმოადგენს.

ყოველივე ზემოთქმული არ გვადლევს საფუძველს, დავეთანხმით გავრცელებულ თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ „ტარიელი და ავთანდილი არავითარ შემთხვევაში ერთმანეთს არ უდრის, მათ შორის ყოველად შეუძლებელია იგივეობის ნიშნის გავლება... ტარიელი ემოციური პიროვნებაა, გულის თქმის მიმყოლი, მისი დევიზია: „ჰკითხე ასთა ჰქმენ გულისა“, ავთანდილი ასევე უპირატესად ინტელექტუალური საწყისის გამომხატველია, უფრო თავდაჭერილი და წინდახედული, ავთანდილის სამოქმედო პრინციპია: „რაცა არ გწადდეს იგი ჰქმენ ნუ სდევ წადილთა ნებასა“. (4, 101). ამ მოსაზრების ავტორი იმასაც შენიშნავს, რომ ეს პერსონაჟები მთელი რიგი ნიშნებით, კერძოდ, ზნეობრივი თვისებებით ერთმანეთს ჰგვანან, ერთგვარ სიტუაციაში ერთგვარ ქცევას ამჟღავნებენ, რაც, მისი აზრით, უნდა „სოციალური ნიადაგის ერთგვარობით“ აიხსნას (4, 101).

ტარიელისა და ავთანდილის გამიჯვნა „გონებრივი“ და „ემოციური“ ფაქტორით რომ მიუღებელი და მიზანშეუწონელია, ამის შესახებ ჩვენ უკვე ზემოთ გვქონდა საუბარი. აღვნიშნეთ ისიც, რომ სხვაობა გმირთა „სამოქმედო პრინციპებს“ შორის გამოწვეულია არა იმით, რომ ტარიელი გულისთქმისმიმყოლი, ხოლო ავთანდილი თავდაჭერილი და წინდახედულია, არამედ, მათი „ცნობის“ სიშმაგე-სისრულით. რაც შეეხება ხასიათის ერთგვარობის საკითხს, მართლაც, ეს უკანასკნელი გარკვეულ კავშირშია „სოციალური ნიადაგის“ პრობლემასთან. ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი იმის შესახებ, რომ მაღალი არისტოკრატიული წრე და მისი საუკეთესო ფენა, რაინდობა, ერთგვარად „ავალდებულებდა“ მის ყოველ წევრს, ყოფილიყო იდეალური და გამორჩეული, სრულყოფილი და განსაკუთრებული. აქედან გამომდინარე, ის, რაც საერთოა ტარელსა და ავთანდილში, კერძოდ კი მათი ვაჟკაცობა, სიქველე, თავმდაბლობა, ერთგულება, თავდაჭერილობა, დუმილისა და დათმენის უნარი, ქცევის დახვეწილობა, სიუხვე და, გნებავთ, სიბრძნეც, სხვა ფაქტორებთან ერთად, გარკვეულწილად, მომდინარეობს მათი სოციალური მდგომარეობიდანაც, კერძოდ კი, მათი სამყაროს, რაინდული საზოგადოების წიაღში გავრცელებული ნორმებიდან და წესებიდან.

ჩვენი კვლევის შედეგები ეწინააღმდეგება იმ თვალსაზრისსაც, რომლის მიხედვითაც „რუსთველს არ სურდა და არც სჭირდებოდა განსხვავებული ქარაქტეროლოგიური ტიპების ასახვა... მან ყველა თავის მთავარ გმირს მიანიჭა თანაბრის სიჭარბით ყველა ადამიანური შესაძლებლობა“ (40, 239).

ამ თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ რუსთველის მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთ უმთავრეს ღირსებას წარმოადგენს სწორედ ის

ფაქტი, რომ პოეტმა ერთი ნაწარმოების ფარგლებში შეძლო წარმოეჩინა ორი განსხვავებული ხასიათი, ორი იდეალური პიროვნება თავისი ინდივიდუალობითა და განუმეორებულობით, რითაც მან კიდევ ერთხელ „გაარღვია“ თავისი ეპოქის ზღუდეები და იმ არცთუ ისე შორეულ ხანას მიაპყრო მზერა, რომელსაც ადამიანი სწორედ ამ კუთხით აინტერესებს.

ჩვენი აზრით, არ არის სწორი იმის მტკიცება, რომ რუსთველის გმირები არ ქმნიან „ხასიათს“ და რომ მათი ინდივიდუალობა მოცემულია პოემაში „არა როგორც საკუთრივ ხასიათთა სხვაობა, არამედ ორი სამყაროს სულის სხვაობა (33, 239-240). (საუბარია, ერთი მხრივ, არაბეთის სამეფოს იდილიურ ყოფაზე, მეორე მხრივ, კი ტარიელისეული ბრძოლებისა და ვნებების საუფლოზე).

ამ თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ ავთანდილისა და ტარიელის სამყარო არ არის ასე მკვეთრად გამოიჯნული და დაპირისპირებული. მართალია, ტარიელისგან განსხვავებით, ავთანდილს შინ ეგულება თავისი სატრფო და სავალი გზის სირთულესაც თინათინის სიყვარული უადვილებს, მაგრამ არჩეული მიზანი და ამ მიზნის განხორციელების აუცილებლობა აიძულებს, ხანგრძლივი დროის მანძილზე (და შესაძლოა, სამუდამოდაც) დათმოს არაბეთის სამეფო კარის იდილიური ყოფა და უსასრულო და უკიდევანო სივრცეს შეერწყას.

ამიერიდან, „უდაბნოში“ კვლად გაჭრილი ტარიელის მსგავსად, ავთანდილის გარემომცველი სამყაროც უდაბური, მქისი და მიუსაფარი ხდება. ამ დისკომფორტის დარღვევა და უწინდელ იდილიურ ყოფაში დაბრუნება გმირს არ ძალუძს მანამ, ვიდრე არ აღასრულებს თავის მოვალეობას - არ მიაკვლევს ტარიელის მიჯნურის ადგილსამყოფელს.

მხოლოდ მას შემდეგ, რაც „გაცხადდება დაფარული“ და „გაყრილი მიჯნურნი“ კვლავ შეიყრებიან, ავთანდილის ბნელით მოცულ სამყაროში ძალუძად შემოიჭრება „მზე-თინათინი“ და „განანათლებს წყვილად“. ქაჯეთის ციხიდან გამარჯვებით შემოქცეული რაინდებისთვის სამყარო კვლავ „უთვალავი ფერით“ შემკული და „ნათლით მოსილი“ ხდება. მათ ტანჯვას ერთდროულად ეღება ბოლო - ერთდროულად „განქრება უკუნი“ და მათ გარემომცველ სამყაროში მარადიული ნათელი დაისადგურებს.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ავთანდილი და ტარიელი არ ემიჯნებიან ერთმანეთს არც სიბრძნისა და არც ემოციურობის თვალსაზრისით. ორივე ბრძენია, ორივეს გულში სიყვარულის ცეცხლი გიზგიზებს, საყვარლისთვის კვლად გაჭრა და „სოფლის დათმობა“ ორივეს უდიდეს ბედნიერებად მიაჩნია. ერთგვარია მათი სოციალური მდგომარეობა და გარემომცველი სამყაროც, მაგრამ ადამიანის სულიერი ცხოვრების ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს გარკვეული ნიუანსი შეაქვს მათ მხატვრულ სახეებში, რითაც ხაზს უსვამს მათ ინდივიდუალობას. ეს კომპონენტია „ცნობა“, რომელიც დაკავშირებულია ადამიანის შინაგან სამყაროსთან, დამოკიდებულია მის განცდებსა თუ ხასიათზე, და, აქედან გამომდინარე, მისი ქცევის წარმმართველად გვევლინება.

ნაშრომის ამ ნაწილში შევეცდებით, თანმიმდევრულად წარმოვაჩინოთ შეყვარებული რაინდის მხატვრული სახისათვის დამახასიათებელი ნიშნები როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, ისე დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანში და მათი შეჯერება-შეპირისპირების საფუძველზე განვიხილოთ პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის პრობლემა შუასაუკუნეების ორი დიდი შემოქმედის - რუსთველისა და კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებაში.

პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანში

გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობის ერთ-ერთ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ისტორიზმის პრინციპის უგულვებლყოფა, რამაც ბიძგი მისცა ახალი ჟანრებისა თუ თემების ძიების ხანგრძლივ პროცესს. კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა, ე.წ. “კულტურულმა აფეთქებამ”, რომელმაც მე-12 საუკუნის შუახანებისთვის თითქმის მთელი ცივილიზებული მსოფლიო მოიცვა, თავისი ღრმა კვალი ლიტერატურულ პროცესსაც დაამჩნია. მკითხველს უკვე ნაკლებად აინტერესებს მრავალგზის დამუშავებული ისტორიული თემატიკა, აღარ აღელვებს საუკუნეთა სიღრმიდან მომხიარული წინაპართა აჩრდილები, რომელთა უსიცოცხლო სახელებს სამარადისოდ შეჰყინვია სამარის მგვერი. მას უნდა მეტი ღინამიკა, მეტი ავანტიურა, მეტი რომანტიკა. ყოველივე ზემოთქმული მძლავრ ბიძგად იქცა მხატვრული სინამდვილის ახალი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად, რომლის ძირითად პრინციპსაც ისტორიზმის უარყოფა და გამონაგონის წინა პლანზე წამოწევა წარმოადგენს.

ზემოთქმული სრულებითაც არ გულისხმობს იმას, რომ გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობამ საერთოდ უარი თქვა ყოველივე გრადიციულსა და საუკუნეებით განმტკიცებულზე. მან საფუძვლიანად გადაამუშავა წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობა და თავის ჩარჩოებში მოაქცია იგი. როდესაც მკითხველს დასჭირდა სწორუპოვარი გმირი, იგი მსწრაფლ აღმოცენდა ფოლკლორისა და “ძველი” ლიტერატურის ერთგვარი ნაზავისგან, ჩამოიფერთხა საუკუნოვანი მგვერი და ახალი სახით, ახალი იერით წარდგა მკითხველის წინაშე.

ახალმა ლიტერატურამ ახალი ამოცანები დაუსახა თავის გმირს – მის მხატვრულ სახეში ერთმანეთს შეერწყა ჰეროიკული და ესთეტიკური იდეალები, მოგზაურობის რომანტიკამ კი ავანტიურული ელფერიც შესძინა. წინა პლანზე წამოიწია იმგვარმა პრობლემატიკამ, რომელიც აქამდე ჩაკარგული იყო ბაგალურ სცენათა სიმრავლეში – მწერალმა ჩაიხედა თავისი გმირის შინაგან სამყაროში, შეიმეცნა, გარკვეულწილად, გაითავისა კიდევ მისი პრობლემები და მკითხველის სააშკარაოზე გამოიგანა. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურული ნაწარმოები უფრო საინტერესო და მიმზიდველი გახდა, გმირთა გალერეა კი გამდიდრდა და გამრავალფეროვნდა.

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ კურტუაზული სიყვარულის ზოგადი პრინციპების შესახებ და ის მხატვრული ხერხებიც მიმოვიხილეთ, რომელთა მეშვეობითაც შუასაუკუნეების მწერალი ძერწავდა თავისი რომანის მთავარი პერსონაჟის, შეყვარებული რაინდის სახეს; გამოვკვეთეთ ძირითად მოტივთა თუ კომპოზიციურ ელემენტთა რიტუალური და „რეგლამენტირებული“ ხასიათი, რომელიც ლიტერატურას რაინდულ ეტიკეტს უმორჩილებდა და გარკვეულ ჩარჩოებში აქცევდა. თუმცა „საერთო წესებიდან“ გამონაკლისი ყოველთვის არსებობს და როცა ამ თვალსაზრისით ფრანგულ რაინდულ რომანზე ვსაუბრობთ, ამ ჟანრის მწვერვალად უთუოდ „ყველაზე სახელგანთქმული ტრუვერის“ - კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედება უნდა მივიჩნიოთ.

ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებთ ამ მწერლის ნოვატორობის ერთ-ერთ გამოვლინებაზე, პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის პრობლემაზე, რასაც ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობა მას ყველაზე დიდ ღირსებად უთვლის.

„ვეფხისტყაოსნისგან“ განსხვავებით, კრეტიენ დე ტრუას ყველა რომანი ერთი გმირის ისტორიას, მის ფათერაკებით აღსავსე გზასა და სულიერი ჰარმონიის ჩამოყალიბების პროცესს გვიხატავს. ცხადია, ავტორი უზვადაა დავალებული თავისი ეპოქისთვის ნიშანდობლივი ტენდენციებითა და

შეხედულებებით, ამიტომ მისი თხზულებები გაჟღერებულია „კრეტიენის დროის“ სუნთქვით, კურტუაზული მორალითა და რაინდული ყოფის ელემენტებით.

პერსონაჟის მხატვრული სახის გადმოცემისას განსაკუთრებით იგრძნობა ის რიტუალური და „კოდექსური“ ელფერი, რაც ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია კურტუაზული ლიტერატურისა. კრეტიენის რომანის პერსონაჟი იდეალური რაინდია, აღჭურვილი „რაინდული კეთილშობილების კოდექსში“ ჩამოთვლილი ყველა დადებითი თვისებით, თუმცა ავტორი ცდილობს, ხანდახან მაინც დააღწიოს თავი ჟანრულ ჩარჩოებს და თავისი იდეალური გმირების მხატვრულ სახეებში ფსიქოლოგიზმის ელემენტები შეიტანოს.

ამ ამოცანის განსახორციელებლად კრეტიენი მეტად ორიგინალურ ხერხს მიმართავს - თავდაპირველად გვიხატავს კურტუაზული მეტრფის ე. წ. კლასიკურ პორტრეტს და მხოლოდ სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად თანდათანობით, გარკვეული კუთხისა და რაკურსის შერჩევით წარმოგვიჩენს გმირის შინაგან სამყაროს.

სიუჟეტური ქარგა კრეტიენის რომანებისა, როგორც წინამდებარე ნაშრომის პირველ თავში ვნახეთ, თითქმის ერთგვარია, ძირითადი მიზანი მისი ყოველი რაინდისა კი - იდენტური: სულიერი ჰარმონიის მიღწევა და სანუკვარი იდეალის წვდომა. ამ მიზნის მისაღწევად ყოველი მათგანი ხანგრძლივ, ფათერაკებით აღსავსე და მომქანცველ მოგზაურობას იწყებს, მაგრამ რამდენადაც განსხვავებულია თითოეული მათგანის სულიერი სამყარო, იმდენად არაერთგვაროვანია მათ მიერ არჩეული გზაც.

ერეკი, რომელიც კრეტიენის პერსონაჟებს შორის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო არაკურტუაზულ რაინდად არის მიჩნეული, მიზანს მონკენებითი გულგრილობითა და თავშეკავებით უახლოვდება. სხვა რაინდებისგან განსხვავებით, იგი თავის ბედს ნახევრად დანგრეულ, გაპარტახებულ ფეოდალურ მამულში დაემებს, ჭუჭყიანი და ჩამოქცეული კედლების მიღმა. ერეკის არაორდინალურ ხასიათზე ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ არაფრით გამორჩეულ და სიღარიბით დაღდასმულ ინტერიერში, ნახევრად დაფლეთილი სამოსის ქვეშ, იგი შეამჩნევს ენიდას წმიდა, ნათელ და მეოცნებე სულს და მისდამი უდიდესი მოწიწებითა და სიყვარულით განიმსჭვალება.

ამიერიდან, ერეკი მოვალეა, ბრძოლით დაიცვას თავისი ქალბატონის ღირსება და მთელ ქვეყნიერებას დაუმტკიცოს მისი სილამაზე, კეთილშობილება და დიდბუნოვნება, მაგრამ ჩვენს რაინდს ბედი ახალ გასაცდელს უმზადებს.

დროებით იდილიურ ყოფას ხანგრძლივი ხეტიალი და უღრანი ტყის დისკომფორტი ცვლის, რომელმაც ერთგვარად უნდა გამოაწრთოს შეყვარებულები, „დაამტკიცოს“ და „დაადასტუროს“ მათი სიყვარული.

მომქანცველი და ხიფათით აღსავსე „ავანტიურა“ ერთგვარი ასპარეზია ერეკის, როგორც იდეალური და ჰარმონიული პიროვნების გამოსაცდელად. ჩვენი რაინდიც დაუყოვნებლივ ჩაებმება ამ რთულ მოგზაურობაში, რათა საქმით დაუმტკიცოს სატრფოს მისი საყვედურის უსაფუძვლობა და თავადაც საბოლოოდ დარწმუნდეს მეუღლის სიყვარულსა და ერთგულებაში. მართლაც, ქალის თავგანწირვა და მდუმარე მორჩილება გულგრილობის ნიღაბს ახდის ერეკს და ცოლის სულში ღრმად ჩაახედებს. რაინდისთვის ცხადზე უცხადესი გახდება, რომ მისმა სიყვარულმა გაუძლო რთულ და სერიოზულ გამოცდას და რომ სიკვდილმაც კი დაჰყარა ფარ-ხმალი ამ ყოვლისმომცველი გრძნობის წინაშე. მთელი მოგზაურობის მანძილზე ერეკი ძალთა უკიდურესი დაძაბვით, უზარმაზარი ნებისყოფის ფასად იკაფავს გზას მომავალი ბედნიერებისკენ. მისი სიღინჯისა და აუჩქარებლობის მიღმა მშფოთვარე და ბობოქარი სული იმალება, მაგრამ ჩვენი რაინდი ურთულეს სიტუაციაშიც კი არ კარგავს სულიერ წონასწორობას და შესაშური ნებისყოფით ჯიუტად მიიწევს წინ დასახული მიზნისკენ. ერეკის

ბედნიერება უღრანი ტყის ფარგლებს გარეთ ძევს და კეთილშობილი რაინდიც შეუპოვრად მძარღვევს წყვდიადს, რათა სხვებიც აზიაროს ამქვეყნიურ სიკეთესა და ბედნიერებას.

განსხვავებული გზა აუჩრევია თავისი მიზნების რეალიზაციისათვის გაშმაგებულ ივენს. „თავისი გზის“ დასაწყისში იგი ისჯება რაინდული ფიცის გატეხისათვის და მთელი მოგზაურობის მანძილზე მხრებით ამ საშინელ ტვირთს ზიდავს. პირველი მონაკვეთი გმირის სავალი გზისა უსაზღვრო და უსასრულოა, მოკლებული ყოველგვარ გარკვეულობასა და „წესრიგს“. გახელებული ივენი თითქოს გზას ტკეპნის, კარგავს რა მიზანს და მიმართულებას. მის სულშიც ისეთივე წყვდიადია გამეფებული, როგორც გაუვალ, უკაცრიელ ტყეში. განკურნების შემდგომ, ივენი წამსაც არ კარგავს, მიეშურება მეუღლესთან ხელახლა შესაყრელად, თავისი უმძიმესი დანაშაულის გამოსასყიდად და მინავლებული გრძნობის ასაღორძინებლად. სნეული რაინდი, მართალია, იკურნება ფერია მორგანას ბალზამით, მაგრამ იმ კაემნის წინააღმდეგ, რომელსაც მთელი მისი არსება მოუცავს, რომელიც სულს უღრნის, ყოველგვარი მალამო უძლურია, ყველაზე სახელგანთქმული და ყოვლისშემძლე ჯადოქრის ხელით დამზადებულიც კი. ივენის სიხელისგან დახსნა მხოლოდ ლოდინას სიყვარულს თუ შეუძლია, ამიტომ შერისხული რაინდი გაშმაგებული მიაპობს უღრანი ტყის ვიწრო ბილიკს და წარბშეუხრელად მიეშურება საბოლოო მიზნისკენ. გზაზე გადალობილი ნებისმიერი დაბრკოლების გადალახვას ივენი ახმარს მთელ თავის ძალისხმევას, იბრძვის შეუპოვრად და თავგანწირვით, რადგან მისი ყოველი წარმატება, ყოველი მოგებული ორთაბრძოლა საწინდარია ხანგრძლივი ტანჯვის დასრულებისა. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ივენის ბრძოლა ეშმაკებთან, რომელსაც თავგანწირვისა და სასოწარკვეთის ბეჭედი აზის. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ეპიზოდში ივენი სიკვდილთან მორკინალი რაინდია - შებმული უწმინდურ, თანაც, ამავე დროს, არაამქვეყნიურ, ზებუნებრივ ძალას. ეს უთანასწორო ორთაბრძოლა ხეტიალით მოღლილ რაინდს განუმტკიცებს საკუთარი თავისადმი რწმენას, მორალურად, ფიზიკურად და სულიერად გამოაწრთობს მას. მის წინაშე ეშმაკეულთა სახით აღიმართება ხორცშესხმული ბოროტება, რომლის დათრგუნვაც ცხრაკლიტულიდან მზის სინათლეზე გამოიყვანს დატყვევებულ და დროებით უკუნში დანთქმულ სიკეთეს.

ხანგრძლივი გზის დასასრულს ბრძოლაში მოღლილი, ცოდვისგან განწმენდილი და სულიერად აღორძინებული ივენი წარდგება სატრფოს წინაშე. ლოდინით გაწამებული, თუმცა უტეხი და შეუდრეკელი მეუღლეც შეივრდომებს თავის რაინდს, რათა ამიერიდან სამუდამოდ გაიყოს მასთან მწუხარება და სიხარული.

მოგზაურობის მოტივს შედარებით ნაკლები ადგილი უჭირავს კლიჟესის თავგადასავალში. მართალია, რაინდი დროებით მიემგზავრება მეფე არტურის კარზე, მაგრამ მისი სასიყვარულო თავგადასავალი, ძირითადად, ბიძამისის, ალისის, სასახლეში იშლება და იქვე ისახება „ვერაგული გეგმა“ ამ უკანასკნელის მოტყუებისა. მართალია, კრეტიენის პერსონაჟებს შორის კლიჟესი ყველაზე უფრო მოხერხებულ და წინდახედულ გმირადაა მიჩნეული, მაგრამ ზემოხსენებული გეგმის შემუშავებაში ძირითადი წვლილი ფენისას მიუძღვის და არა კლიჟესს. თავისი ძიძის დახმარებით, უდიდესი თავგანწირვისა და ფიზიკური ტანჯვის მიუხედავად, ქალი წარმატებით ართმევს თავს ამ რთულ ამოცანას და უდიდესი ძალისხმევის ფასად შეძლებს სანუკვარი მიზნის მიღწევას. რაც შეეხება კლიჟესს, იგი მხოლოდ აღმსრულებელია სატრფოს ნებისა და

მონაწილეობს ფენისას მიერ დასახული გეგმის მხოლოდ ბოლო „პუნქტის“ განხორციელებაში. თუმცა, აქაც მისი ხელშემწყობის როლში გვევლინება ერთგული მსახური, ჟანი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, „მომგვარებელი“ და „მომწესრიგებელია“ შეყვარებულთა გეგმის ე. წ. „ტექნიკური მხარისა“ (აკლდამის აგება, განმარტოვებული თავშესაფრის მიგნება და ა. შ.)

თავგანწირული მსახური ერთგულად აღასრულებს თავისი პატრონის დავალებას (თუმცა, აქვე ხაზგასმულია, რომ ჟანი არის მონა კლიჟესისა და დასახული მიზნის წარმატებით განხორციელების შემთხვევაში ის და მისი ოჯახის წევრები სამუდამო თავისუფლებას მიიღებენ სენიორისგან. ასე რომ, როგორც ვხედავთ, ამ ეპიზოდშიც მოქმედებს ვასალიტეტის შეუვალი კანონი და „შერმადინობა“ აქ არაფერ შუაში ყოფილა) და შეყვარებულებიც საბოლოოდ მიაღწევენ სასურველ მიზანს (თუმცა მიზნის მიღწევა მათ პირად ინიციატივასა და ძალისხმევაზე როდია დამოკიდებული - არც კლიჟესის მკლავის ძალა და ვაჟაკური ქმედებაა აქ გადაწყვეტი. უპირველესი „როლი“ მათი საერთო საქმის კეთილად დასრულებაში ჯადოსნურ სასმელს მიუძღვის, რომელიც ჯერ „შეკრავს“ ფენისას მეუღლის მამაკაცურ შესაძლებლობებს, შემდეგ კი, გარკვეული დროით, სიცოცხლის ყოველგვარ ნიშანწყალს წაჰკვრის ქალს). როგორც სიუჟეტის შემდგომი განვითარება გვიჩვენებს, შეყვარებულთა „ვერაგობა“ 15 თვის შემდეგ გამოაშკარავდება. შურისძიების გრძნობით აღვსილი ალისი ლაშქარს შეყრის ურჩთა დასასჯელად. კლიჟესიც, თავის მხრივ, მეფე არტურს მიმართავს დახმარებისთვის, მაგრამ ბრძოლა არ შედგება. მოტყუებულ ბიძას და მეუღლეს ბრაზით გული გაუსკდება და კონსტანტინეპოლის ტახტი მის კანონიერ მფლობელს უბრძოლველად დარჩება.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოების ცენტრალურ ნაწილში ერთგვარი წარმოდგენა გვექმნება კლიჟესის მამაცობაზე, მის თავგანწირვასა და სამხედრო ქველობაზე (ბრძოლა საქსონელთა წინააღმდეგ, ფენისას გამოსახსნელად გამართული ტურნირი), ამ რაინდის წვლილი სატროფოსთან სამუდამო შეერთებისათვის „ბრძოლაში“ მინიმალურია (მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ სალერნოელი ექიმების მიერ ფენისას წამების ეპიზოდს). რაც შეეხება კლიჟესის დამოკიდებულებას ბიძისადმი (მხედველობაში გვაქვს ალისის მოტყუება და ღალატი), კურტუაზული მორალი აქაც გარკვეულ „გასამართლებელ საბუთს“ უძებნის თავის რაინდს: ალისი თავად არის გამცემი და მოღალატე - ის მოტყუებით და კანონის იგნორირებით ფლობს ტახტს და ქვეყნის უზენაესი მმართველის პატივს, ამიტომ ამგვარი უზნეო და ამორალური პიროვნება ღირსია იმ სასჯელისა, რაც მას საკუთარმა ძმისწულმა და მეუღლემ არგუნეს. ე. წ. „მართალი სამართალი“ აქაც განხორციელდა - კონსტანტინეპოლის ტახტი კანონიერმა მემკვიდრემ იგდო ხელთ. თუ როგორ და რა ხერხებით - ეს უკვე კურტუაზული მორალის სფეროს სცილდება.

კრეტიენ დე ტრუას კეთილშობილ რაინდთა შორის გამორჩეული ადგილი ლანსელოტს უჭირავს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ „ურმის რაინდი“ წარმოადგენს კურტუაზული მეტროფის კლასიკურ ნიმუშს, შუა საუკუნეების რაინდის მხატვრული სახის ერთგვარ „მოდელს“.

გარდა ამისა, ლანსელოტი ყველაზე უფრო „მოხეტიალე“, მაგრამ, ამასთანავე, ყველაზე უფრო „უდანაშაულო“ გმირიცაა კრეტიენის სხვა პერსონაჟებს შორის. თუ ერეკი და ივენი თავის ხანგძლივ მოგზაურობას იწყებენ პიროვნული ჰარმონიულობის აღსადგენად, რის დარღვევაშიც თავად მიუძღვით ბრალი, ლანსელოტის იდილიური ყოფის ჰარმონიულობას ხელყოფს

მესამე ძალა, გორის მიწის უფლისწული, რომელიც უხეშად შეიჭრება შეეყვარებულთა შორის და სამუდამო განშორებით დაემუქრება მათ.

ლანსელოტი დაუყონებლივ გაემშრება დედოფლის სამებრად. მასთან ერთად გინევრას მომტაცებლის კვალს დაადგება არტურის კეთილშობილი ძმისწული, გოვენიც. მალე მათი გზები გაიყრება და ულრან ტყეში გზააბნეული ლანსელოტი შემთხვევით წააწყდება ურემს, რომლის კოფოზე წამოსკუპული ჯუჯაც რაინდს ფორანში ჩაჯდომას შესთავაზებს, სანაცვლოდ კი დედოფლის ადგილსამყოფლის ჩვენებას აღუთქვამს. ეს არის პირველი გამოცდა ლანსელოტის, როგორც კურტუაზული რაინდისა. ერთი მხრივ, ფორანზე ასვლით ის დაარღვევს რაინდული კეთილშობილების კოდექსის მუხლს (რომლის მიხედვითაც, ფორნით ჯაყჯაყი სამარცხვინოა რაინდისათვის) მეორე მხრივ, თუკი ჯუჯას შემოთავაზებას არ მიიღებს, სამუდამოდ დაკარგავს გინევრას ადგილსამყოფელის მიკვლევის ყოველგვარ შესაძლებლობას. ლანსელოტში, საბოლოოდ, სიყვარული იმარჯვებს და იგი დათანხმდება ქონდრისკაცის პირობას - მდუმარედ აიტანს ქალაქში შესვლისას გარეთ გამოფენილი ბრბოს დაცინვას, გადალახავს მახვილის ხიდს და დასისხლიანებული, დაქანცული და შეურაცხყოფილი წარდგება დედოფლის მომტაცებლის წინაშე. კონკურსანტთა შორის გამართულ ტურნირზე იმარჯვებს ლანსელოტი, თუმცა ძველებურად ველარ ერჩის ძალა და მისი ჭრილობებიდანაც გამუდმებით ჟინავს სისხლი.

მიუხედავად ბრწყინვალე გამარჯვებისა, მოტაცებული დედოფალი არათუ დააფასებს რაინდის თავგანწირვას, არამედ სასტიკად შერისხავს კიდეც მას იმ ყოყმანის გამო, რაც მან ფორანზე ასვლისას გამოიჩინა (როგორც ვიცით, რაინდული კოდექსის თანახმად, შეეყვარებული რაინდისთვის წარმოუდგენელია ყოყმანი).

ლანსელოტი მამაცურად გაუძღვება მეორე გამოცდასაც - უსიტყვოდ აიტანს სატრფოს საყვედურებს და, ამიერიდან, ყოველ ღონეს ხმარობს მისი კეთილგანწყობის დასაბრუნებლად - გადალახავს ათასგვარ დაბრკოლებას, დაიმცირებს თავს მასზე გაცილებით უფრო სუსტი მოწინააღმდეგის წინაშე (კიდეც ერთი გამოცდა რაინდისა - თავის ლაჩრად მოჩვენება, თუ სატრფოს დავალების უსიტყვოდ შესრულება? ლანსელოტი პრიორიტეტს აქაც სიყვარულს ანიჭებს), გამოცდის ტყვეობის სიმძიმეს და ერთხელაც კი არ უგულებელყოფს ჭირვეული ქალბატონის ბრძანებას.

მართალია, გინევრა, გარკვეულწილად, დააჯილდოვებს კიდეც რაინდს ამგვარი თავგანწირვისათვის, მაგრამ დარჩება თუ არა ბოლომდე გულმოწყალე თავისი „ყურმოჭრილი“ ვასალის მიმართ, ჩვენთვის უცნობია. თხრობა წყდება იმ მომენტში, როდესაც ლანსელოტი უბრუნდება ტყვეობის ადგილს და იწყებს ფიქრს სენეშალის მეუღლის „კლანჭებიდან“ თავის დახსნის გზებსა და საშუალებებზე.

რომანის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ნაწარმოების ჩვენამდე მოღწეული მონაკვეთი იმდენად ვრცელია, რომ, შეიძლება ითქვას, სრულ წარმოდგენას გვიქმნის მთავარი პერსონაჟის ხასიათზე.

ვიმეორებთ, რომ ლანსელოტი ტიპური ნიმუშია კურტუაზული რაინდისა - ერთგული და თავდადებული, თავმდაბალი და სატრფოს დავალების უსიტყვოდ შემსრულებელი, კეთილშობილი, გამორჩეული სიქველთა და გაუჟაკობით. ლანსელოტის უსაზღვრო ხეტიალი და მისი დაუსრულებელი ფათერაკები იმ თავგანწირვასა და ერთგულებაზე მოწმობს, რომლითაც აღვსილია მეფე არტურის მშვენიერ მეუღლეზე გამიჯნურებული რაინდი. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მოტაცებული დედოფლის სამებრად გამგზავრებული ორი რაინდიდან გორის მიწას მხოლოდ ლანსელოტი აღწევს, ვინაიდან ძებნის პროცესში იგი ფრთაშესხმულია

გინევრას სიყვარულით, რომელსაც მიჰყავს იგი მეფე ბადემაგუს მიუვალ სამფლობელომდე.

კრეტიენის სხვა რომანებისგან განსხვავებით, „ლანსელოტში“ საკმაოდ „გულახდილად“ არის წარმოდგენილი რაინდისა და მისი სატრფოს ინტიმური პაემანი, თუმცა მოწიწებისა და მოკრძალების გრძნობა აქაც არ ტოვებს ჩვენს რაინდს და მისი დამოკიდებულება დედოფლისადმი თავყვანისცემად უფრო შეიძლება იქნას მოაზრებული, ვიდრე გაშიშვლებულ ვნებად.

უნდა ითქვას, რომ კრეტიენის ეს რომანი და, შესაბამისად, გმირის მხატვრული სახეც, კურუტაზული მორალისა და ეთიკის აშკარა კვალს ატარებს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ „ლანსელოტზე“ მუშაობისას მწერალს განუწყვეტლივ თან სდევდა თავისი მშვენიერი სიუჟეტისა და დამკვეთის ბრწყინვალე ხატება.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გარკვეული „სქემატურობისა“ და რიტუალურობისადმი მიდრეკილების მიუხედავად, კრეტიენ დე ტრუა პერსონაჟთა მხატვრული სახეების შექმნისას აქცენტირებას ახდენს გმირის ხასიათის ცალკეულ ნიუანსზე, ერთგვარად გამოჰყოფს კიდევ მას პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი სხვა ნიშან-თვისებათა მწკრივიდან და არღვევს რა ტიპურობის ფარგლებს, გმირის მხატვრულ სახეს მეტ ინდივიდუალობასა და მიმზიდველობას ანიჭებს.

კრეტიენის რაინდთა საბოლოო მიზანი ერთია - ისინი იღვწიან დარღვეული პარმონიის აღსადგენად (სატრფოსთან მისაახლებლად) - თუმცა ყოველი მათგანი ამ მიზნისკენ „თავისი“, განსაკუთრებული გზით მიდის. ერეკი - თავშეკავებულობითა და მოჩვენებითი გულგრილობით, ივენი - სიმშაგითა და გახელებით, კლიჟესი - მოხერხებულობითა და ეშმაკობით, ლანსელოტი - უკიდურესი მორჩილებითა და თავგანწირვით.

მიუხედავად ხასიათის ცალკეულ შტრიხთა სხვადასხვაობისა, ორი რამ საერთოა ყველა რაინდისთვის: კურტუაზულობა (მისი ყველა დამახასიათებელი ნიშნით) და კეთილშობილება. ამ თვისებებით აღჭურვილი რაინდი უცილობლად მიაღწევს სანუკვარ მიზანს, რადგან კურტუაზული დოქტრინის თანახმად, მხოლოდ კეთილშობილს ხელეწიფება ჭეშმარიტი სიყვარულის წვდომა და განცდა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კურტუაზული სიყვარულის ტენდენციები არ არის უცხო რუსთველისათვის; „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებსაც ბევრი რამ აახლოებთ კრეტიენის რაინდებთან - იქნება ეს ხასიათის ზოგიერთი შტრიხი თუ „სავალდებულო თვისებათა“ ერთობლიობა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რუსთველისა და კრეტიენ დე ტრუას სამყაროთა სხვაობა გარკვეულ ზღვარს მაინც ავლებს მათ პერსონაჟთა შორის და ერთი ამოცანის სხვადასხვაგვარი ხერხით გადაწყვეტის თვალნათლივ მაგალითს გვიჩვენებს.

კრეტიენისგან განსხვავებით რუსთველი თავისი პერსონაჟების ხატვისას ორგვარ გზას ირჩევს, რომელთაგან ერთი ტრადიციულია, მეორე კი - ნოვატორული.

ტრადიციულია შეყვარებული რაინდისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები (უზადო სილამაზე, სიბრძნე, სიუხვე, სიმდიდრე, გრძნობათა მლიერება და ა. შ.), სიყვარულის გამოსახატად გამოყენებულ მოტივთა ერთობლიობა (გახელება, გაშმაგება, სისხლის ცრემლების ღვრა, გულის დაწყლულება, სიკვდილის ნატვრა და ა. შ.), რომელთა უმრავლესობაც უხვად გვხვდება როგორც დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანში, ისე აღმოსავლურ ეპიკაში. რაც შეეხება რუსთველის ნოვატორობას, მასზე, უპირველეს ყოვლისა, ის ფაქტი მეტყველებს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი ტრადიციულ მოდუსებში საიხლეთა შეტანით „ამდიდრებს“ პერსონაჟის შინაგან სამყაროს, სრულიად ახლებური კუთხით წარმოგვიჩენს შეყვარებული რაინდის პიროვნულ თვისებებს, განსაკუთრებულ აქცენტს მისი ხასიათის ფსიქოლოგიურ მხარეზე აკეთებს, რის შედეგადაც მკითხველის წინაშე აღმოჩნდება სრულიად „ახალი“, პარმონიული და

ინტელექტუალური პიროვნება - შეუპოვრად მორკინალი ბოროტებასთან და ქვეყნად სიკეთის დამამკვიდრებელი.

რუსთველის გმირების მსგავსად, კრეტიენ დე ტრუას რაინდებიც იდეალური არიან, მაგრამ, როგორც ზემოთ ვნახეთ, მართო იდეალობა ვერ გამოდგება კონფლიქტის ჩასახვისა და მისი გაღრმავების ხელისშემშლელ ფაქტორად. ამიტომაცაა, რომ კრეტიენის ყოველი გმირი სწორედ ამ შინაგანი კონფლიქტის გადაჭრისა და დარღვეული სულიერი ჰარმონიის აღდგენისთვის იღვწის. სხვა ვითარებას ვაწყდებით რუსთველთან. იდეალურთან ერთად მისი რაინდები ჰარმონიული პიროვნებებიც არიან. როგორც სამართლიანად შენიშნავს ელეაზარ მელეტინსკი, რუსთველისეული პრინციპი ჰარმონიული მთლიანობისა თავისთავად სპობს შინაგანი კონფლიქტის ჩასახვის ყოველგვარ საშუალებას. რუსთველთან ეს ჰარმონია უშუალოა, მაშინ როდესაც კრეტიენთან ის გამეშვებითებულია და მიიღწევა მხოლოდ შინაგანი კონფლიქტის დაძლევის გზით. „ვეფხისტყაოსანი“ არ იცნობს კოლიზიურ უთანხმოებას გრძნობასა და მოვალეობას შორის, შეყვარებულსა და მებრძოლს შორის, მაშინ როდესაც ამ უკანასკნელით გამსჭვალულია კრეტიენის ყოველი რომანი (76, 214-215).

„ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირების მხატვრული სახეები აგებულია ერთი ძირითადი კომპონენტის გარშემო - ესაა გონება, ინტელექტი, აზროვნების სრულიად ახლებური საფეხური, რომელიც თავისი პრინციპებით XV-V-XV-VV საუკუნეების მოწინავე ქრისტიანულ აზროვნებას უკავშირდება.

სხვა იდეალურ თვისებებთან ერთად, „ვეფხისტყაოსნის“ რაინდები უპირველეს ყოვლისა, „გონიერნი“ და „ბრძენნი“ არიან. რომანში არაერთგზის გვხვდება მინიშნება, რომ ვაჟკაცობასთან და სიქველესთან ერთად გმირთა წარმატება და მათი მიზნების აღსრულება მათ ბრძნულ და გონიერულ მოქმედებაზეა დამოკიდებული.

მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ორივე რაინდი სრულყოფილი, იდეალური პიროვნებაა, ავთანდილის მხატვრულ სახეში აშკარადაა გამოკვეთილი ნოვატორული ელემენტები, რომლებიც ერთგვარად გამიჯნავს მას ტარიელის მხატვრული სახისგან.

ავთანდილის პორტრეტული შტრიხები, ერთი შეხედვით, ტრადიციულ მასალაზეა აგებული, მაგრამ გმირის ხასიათში ჩაღრმავებისას სრულად წარმოჩნდება მისი შინაგანი სამყაროს სიღრმე და არაორდინარულობა. ავთანდილი მიჯნურია, შესაბამისად, იგი შმაგი და ხელია ამ მიჯნურობისგან, ცეცხლმოდებული და გულდაღაზრულია, მაგრამ ყოველივე ამასთან ერთად, იგი „ცნობა-სრულიცაა“ ანუ ხვედრის სიმწარის მიუხედავად, ხელეწიფება „სულის მშვიდობის შენარჩუნება“, თავისი ემოციების წარმართვა და სანუკვარი მიზნის მიღწევა. რაც მთავარია, ავთანდილი „განმჩხრეკელია“ ადამიანის სულისა, მისი ძნელად შესაცნობი სამყაროს შემცნობი და აღმქმელი. ამასთან ერთად, იგი „ცნობიერთა დასტაქარი“ და „სევდის მუფარახიცაა“ - სასოწარკვეთილი ადამიანის სულის მკურნალი და მისი ნაღველის გამქარვებელი.

შეყვარებული რაინდის ამგვარი სრულყოფილი და დახვეწილი სახე ძნელად თუ მოიძებნება შუასაუკუნეების ლიტერატურაში.

როგორც ვხედავთ, პერსონაჟთა ხატვის თვალსაზრისითაც რუსთველის ნაზრევი ვერ თავსდება მისი ეპოქისთვის ნიშანდობლივ ტრადიციულ ჩარჩოებში და ევროპული რენესანსის ღონემღე მალდება.

დასკვნა

რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლას მსოფლიო ლიტერატურის ძეგლებთან შედარება-შეპირისპირების საფუძველზე დიდი ხნის ისტორია აქვს. კვლევის ამგვარი მეთოდისადმი ინტერესი განსაკუთრებით გაიზარდა თანამდროვე ეტაპზე, რადგან ბოლო პერიოდის გამოკვლევებმა წამოჭრა ბევრი ისეთი საკითხი თუ პრობლემა, რომელიც ძალზე დეტალურ და ღრმა ანალიზს საჭიროებს.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს შეისწავლოს „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეული პრობლემები შუასაუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში, კერძოდ, ამ ეპოქის თვალსაჩინო მწერლის კრეტიენ და ტრუას შემოქმედებასთან ტიპოლოგიურ კავშირში.

ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ზოგიერთი სიუჟეტური მოტივისა თუ სტრუქტურული ელემენტის ერთგვარი თანხვედრა „ვეფხისტყაოსნისა“ და კრეტიენის რომანებში. ეჭვი არაა, რომ ორივე ავტორი უხვად სარგებლობს შუასაუკუნეების ტრადიციადქცეული სახეებით, სქემებითა თუ მოდელებით - იქნება ეს ფოლკლორიდან აღებული მასალა, აღმოსავლური სამყაროდან შემოდრეული თემები თუ სიუჟეტები, ბერძნულ-ბიზანტიური ლიტერატურული მემკვიდრეობის გავლენის კვალი და სხვა.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ XV-VI საუკუნეების საქართველოს და დასავლეთ ევროპის ქვეყნების სოციალურ-პოლიტიკური წყობა და პოლიტიკური წარმატება არსებითად მსგავსი იყო, ისევე როგორც საქართველოს და დასავლეთ ევროპის პროგრესული ქრისტიანული აზროვნება“ (57, 371), ამიტომ არცაა გასაკვირი, როდესაც შესადარებელ თხზულებათა

ძირითადი იდეურ-თემატური მოტივები (რუსთველური მიჯნურობა და ტრფობის კურტუაზული დოქტრინა, რაინდული იდეოლოგიისა და მორალის აპოლოგია, გაიდვალეა ვასალური ინსტიტუტისა, როგორც განვითარებული არისტოკრატიული საზოგადოების ძირითადი დასაყრდენისა და ბურჯისა და სხვა) საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს ერთმანეთთან.

ზემოთქმულის მიუხედავად, რუსთველის პოემასა და კრეტიენის რომანებს შორის არსებითი სახის განსხვავებანიც შეინიშნება, რაზეც მიუთითებს როგორც აღნიშნულ მოტივთა და სტრუქტურულ ელემენტთა დამუშავების სპეციფიკური ხასიათი, ისევე ნაწარმოებთა კომპოზიციური თავისებურებანი და პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ინდივიდუალობა.

იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურა სრულიად ახალ საფეხურს წარმოადგენს შუასაუკუნეების ლიტერატურის ისტორიაში. კრეტიენის რომანებისაგან განსხვავებით, აქ არსად ჩანს ღრმა შინაგანი კონფლიქტი, შესაბამისად, გამორიცხულია კომპოზიციის „დატეხა“ და მოქმედების „გაორება“, რაც იწვევს ორსაფეხუროვანი სტრუქტურის ჩამოყალიბებას. „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი ერთიანია და განუყოფელი, თხრობის რიტმი - დინამიური და უწყვეტი, არსად გვხვდება ბრძოლათა, ტურნირთა თუ მოგზაურობათა ხანგრძლივი, სკრუპულოზური აღწერა. სტრუქტურული ელემენტები არის მეტად ლაკონური, სხარტი, მაგრამ სრული და ამოუწურავი. ნაშრომში მოცემულია „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურული მოდელი, რომელიც ითვალისწინებს როგორც რუსთველისეული სტრუქტურის სპეციფიკურ მხარეებს, ისევე იმ საერთო მომენტებსაც, რომლებიც არსებობს „ვეფხისტყაოსნისა“ და კრეტიენის რომანებს შორის (კომპოზიციის წრიულობა, ერთიანი სიუჟეტური ღერძის არსებობა და ა. შ).

რუსთველის თვითმყოფადობაზე მეტყველებს სტრუქტურულ ელემენტთა და ძირითად მოტივთა შერჩევა-გადამუშავების ხერხებიც.

ნაშრომში თანმიმდევრულად არის წარმოდგენილი ყველა ის სტრუქტურული ელემენტი, მოტივი თუ ეპიზოდი, რომელიც გარკვეულ მიმართებაშია კრეტიენის რომანებთან. შედარება - შეპირისპირების საფუძველზე წარმოჩენილია როგორც საერთო, ისე განსხვავებული ნიშნები, აღნიშნულია, რომ პარალელურ მოტივთა განსხვავებული „განფენა“ ნაწარმოებებში განპირობებულია იმ წინააღმდეგობებით, რომლებიც არსებობს რუსთველის სამყაროსა და კრეტიენის კურტუაზულ გარემოცვას შორის.

ნაშრომში დიდი ადგილი ეთმობა პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის საკითხს, რომელიც მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული სიყვარულის პრობლემასთან (როგორც „ვეფხისტყაოსნის“, ისე კრეტიენის რომანების მთავარი ფიგურა შეყვარებული რაინდია), ამიტომ თანმიმდევრულად არის წარმოდგენილი კურტუაზული სიყვარულისა და რუსთველური მიჯნურობის ძირითადი ნიშნები - გამოკვეთილია ის საერთო და განმასხვავებელი მომენტები, რომლებიც სიყვარულის ამ ორ კონცეფციას ახასიათებს.

როგორც რუსთველთან, ისე კრეტიენტან, პერსონაჟების შერჩევას მთლიანად უარყოფილია ისტორიზმის პრინციპი. ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურაა იდეალური რაინდი, შემკული სრულყოფილი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ყველა შინაგანი და გარეგანი თვისებით (საფიქრებელია, რომ როგორც ერთი, ისე მეორე ავტორის მიერ წარმოდგენილი იდეალურ თვისებათა ნუსხა, გარკვეულწილად, დავალებულია აღმოსავლური რომანტიკული პოეზიის ტრადიციული მოდელისგან).

მიუხედავად ამისა, რუსთველისა და კრეტიენის პერსონაჟები არ არიან ერთგვაროვანი. ყოველი მათგანი ინდივიდუალური პიროვნებაა საკუთარი ხასიათით და შინაგანი სამყაროთი. რამდენადაც განსხვავებულია მათი გარემომცველი სინამდვილე, იმდენად სხვადასხვა კუთხით არის დანახული მათი შინაგანი სამყარო, განსხვავებული შტრიხებით არის გადმოცემული მათი ხასიათის ინდივიდუალობა.

ნაშრომში გამოკვეთილია რუსთველისა და კრეტიენ დე ტრუას გმირთა მხატვრული სახეების თავისებურებანი - ნაჩვენებია ის ძირითადი პრინციპები, რომლითაც ხელმძღვანელობს ორივე ავტორი პერსონაჟთა ინდივიდუალური ბუნების გადმოსაცემად. განსაკუთრებული ყურადღება გამახვილებულია იმ ძირითად დეტალებზე, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის მიჯნურის რუსთველისეულ ტიპს - თვითმყოფადსა და განსხვავებულს როგორც აღმოსავლური ეპიკის, ისე დასავლური რაინდული რომანის პერსონაჟთაგან.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ რუსთველის შემოქმედებაში შეჯერებული და შეთანხმებულია ორი გზა, ორი მიმართულება - ტრადიციული და ნოვატორული. ერთი მხრივ, რუსთველი ნამდვილი პირმშოა თავისი ეპოქისა - მისი ტენდენციების, იდეოლოგიისა და მორალის ერთგული მიმდევარი და დამამკვიდრებელი, მეორე მხრივ კი, ახალი, პროგრესული იდეების ეროვნულ-ქართულ ნიადაგზე დამნერგავი. სიახლე „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურაში, მოტივთა შერჩევასა თუ პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ხატვაში განპირობებულია რუსთველის მსოფლმხედველობის სიახლოვით შუა საუკუნეების მოწინავე აზროვნებასთან, რის შედეგადაც ამ ეპოქის წიაღში ჩასახულ იდეებსა თუ ტენდენციებს პოეტი მოსალოდნელი, მაგრამ ჯერ არ დამდგარი „ალორძინების“ გადასახედიდან ჭვრეტს.

დამოწმებული ლიტერატურა

სამეცნიერო ლიტერატურა

1. ავალიშვილი ზ., ვეფხისტყაოსნის საკითხები, პარიზი, 1931 - 174 გვ.
2. ანთაძე ი., ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟების სახეთა ინტერპრეტაციისთვის დროისა და სივრცის თვალსაზრისით, ჟურ. მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1989, / 3, გვ. 5-15.
3. არაგონი ლ., ქართული სიმღერა, ჟურ. მნათობი, 1957, / 4, გვ. 140-150.
4. ბარამიძე ა., შოთა რუსთაველი, თსუ გამომცემლობა, 1975 - 486 გვ.
5. ბარამიძე ა., ფირდოუსი და რუსთველი, კრ. უნივერსიტეტის შრომები, 1938, -VV, გვ. 51-58.
6. ბენაშვილი დ., სახისა და ხასიათის პრობლემა ვეფხისტყაოსნში, თბ., სახელგამი, 1954 - 312 გვ.
7. ბოურა მ., ვეფხისტყაოსნი, ჟურ. მნათობი, 1959, / 8, გვ. 134-145.
8. გამსახურდია ზ., ვეფხისტყაოსნი და წმინდა გიორგის კულტი, კრ. ლიტერატურული ძიებანი, 1987, ტ. VV (X-VV), გვ. 220-243.
9. გამსახურდია ზ., ვეფხისტყაოსნის სიმბოლური ონომატოლოგია, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1987, ტ. 127, /3, გვ. 62-88.
10. გამსახურდია ზ., რუსთველი და ანტონ V, ჟურ. მაცნე, 1984, / 1, 3, 4.
11. გამსახურდია ზ., ქალის კულტი თამარიანსა და ვეფხისტყაოსანში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1985, ტ. 119, /2, გვ. 429-431.
12. გამყრელიძე ა., კემბრიჯელი მეცნიერი „ვეფხისტყაოსნისა“ და პროვანსული პოეზიის შესახებ, ჟურნ. ცისკარი, 1957, /3, გვ. 155-156.
13. გოგიბერიძე მ., რუსთველი, პეტრიწი, პრელუდიები, თბ., საბჭოთა მწერალი, 1961 - 320 გვ.
14. ეკაშვილი კ., ვეფხისტყაოსნის მსოფლმხედველობისთვის, კრ. შოთა რუსთველი, თბ., 1966, გვ. 227-274.
15. ზაბოლოვცი ნ., რუსთველის სიბრძე, გაზ. კომუნისტი, 1958, / 110.
16. იასტრებიცკაია პ., XV-V-XV-VV საუკუნეების დასავლეთ ევროპა, ეპოქა, ყოფა, ჩაცმულობა, ნაკადული, 1981 - 159 გვ.
17. იმედაშვილი გ., რუსთველოლოგიური ლიტერატურა (1712-1956 წწ.), თბ., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1957 - 950 გვ.
18. იმედაშვილი გ., ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა, თბ., მეცნიერება, 1968 - 431 გვ.
19. იმედაშვილი გ., ვეფხისტყაოსანი და ძველი ქართული მწერლობა, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1989 - 391 გვ.

- შუა
20. ისაკაძე თ., მზისა და მთვარის რაინდები, ერთი ბიბლიური პასაჟი
საუკუნეების რაინდულ რომანებში, ჟურ. მნათობი, 1989, /12, გვ. 135-
146.
21. კაკაბაძე ს., შოთა რუსთაველი და მისი ვეფხისტყაოსანი, თბ.
განათლება, 1966
- 343 გვ.
22. კეკელიძე კ., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია 2 ტომად,
ტ. V, თბ.,
საბჭოთა საქართველო, 1980 - 720 გვ.
23. კეკელიძე კ., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია 2 ტომად,
ტ. VV, თბ.,
მეცნიერება, 1981 - 751 გვ.
24. კეკელიძე კ., ბარამიძე ა., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია,
თბ., თსუ
გამომცემლობა, 1987 - 495 გვ.
25. კენჭოშვილი ი., „ვეფხისტყაოსანი“ ინგლისელი მეცნიერის
მონოგრაფიაში, გაზ.
ლიტერატურული საქართველო, 1966, / 46.
26. კერძევაძე ვ., შოთა რუსთაველის მსოფლმხედველობის საკითხები, თბ.,
საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960 - 206 გვ.
27. კერბნახი ვ., როცა რუსთაველს კითხულობ, ჟურ. მათობი, 1962, / 5,
გვ. 111-129.
28. ლეკოტი რ., უკვდავი წიგნი, „ლე ლეტრ ფრანცეზი“, ვეფხისტყაოსნის
ფრანგული გამოცემის გამო, გაზ.კომუნისტი, 1965, / 16.
29. მარი ნ., ქალის კულტი და რაინდობა ვეფხისტყაოსანში, კრებ.
რუსთველი
მსოფლიო ლიტერატურაში, თბ., 1988, VVV, გვ. 222-252.
30. მელიქიშვილი დ., იოანე პეტრიწის ფილოსოფიურ შრომებში ნახმარი
ზოგიერთი ტერმინის შესახებ, ჟურ. მაცნე, 1968, / 1, გვ. 192-209.
31. ნადირაძე გ., რუსთაველის ესთეტიკა, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1958
- 432 გვ.
32. ნათაძე ნ., რუსთაველური მიჯნურობა და რენესანსი, თბ., საბჭოთა
საქართველო,
1966 - 245 გვ.
33. ნათაძე ნ., დროთა მიჯნაზე, თბ.,საბჭოთა საქართველო, 1974 - 264
გვ.
34. ნათაძე ნ., რუსთაველური ქალის კულტი და მისი ფესვები, ჟურ.
მნათობი, 1965,
/2, გვ. 131-154.
35. ნათაძე ნ., ცაიშვილი ს., შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, თბ.,
განათლება, 1966
- 150 გვ.
36. ნოზაძე ვ., ვეფხისტყაოსნის მიჯნურთმეტყველება, პარიზი, 1975 - 425,
გვ.
37. ნოზაძე ვ., განკითხვანი ვეფხისტყაოსნისა, ვეფხისტყაოსნის
ფერთამეტყველება,
ბუნოს აირესი, 1953 - 208 გვ.

38. ნოზაძე ვ., განკითხვანი ვეფხისტყაოსნისა, ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1957 - 224 გვ.
39. ნოზაძე ვ., განკითხვანი ვეფხისტყაოსნისა, ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1958 - 312 გვ.
40. ნორაკიძე ვ., ადამიანობის იდეა „ვეფხისტყაოსანში“, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1966 - 273 გვ.
41. ნორაკიძე ვ., გონების ცნების საკითხისათვის „ვეფხისტყაოსანში“, ჟურნ. მნათობი, 1964, / 11, გვ. 123-142.
42. სერებრიაკოვი ს., სიყრმე - რუსთველიდან პროვანსელ ტრუბადურამდე, დველი ქართული მწერლობისა და რუსთველოლოგიის საკითხები, -, თბ., 1973, გვ. 49.
43. სირაძე რ., ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები, თბ., განათლება, 1987 - 269 გვ.
44. სირაძე რ., სახისმეტყველება, საუბარი ქართულ ესთეტიკაზე, თბ., ნაკადული, 1982 - 237 გვ.
45. სირაძე რ., ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., ხელოვნება, 1978 - 426 გვ.
46. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ., 1951.
47. ქართული ზღაპრები, შეადგინა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ა. ლლონტმა, თბ., განათლება, 1974 - 447 გვ.
48. ქიქოძე გ., ახალი კულტურის მიჯნაზე, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 1936, /3, გვ. 27-30.
49. ყიასაშვილი ნ., „ვეფხი“ თუ „ჯიქი“, „რაინდი“ თუ მეომარი“, გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 1965, / 28.
50. შარია კ., შოთა რუსთაველის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ძირითადი საკითხები, თბ., მეცნიერება, 1976 - 231 გვ.
51. შიშმარიოვი ვ., შოთა რუსთაველი, რამდენიმე პარალელი და ანალოგია, ენიმკის მოამბე, 1938, VVV, გვ. 229-250.
52. შუშანიას ო., ვეფხისტყაოსნის ძირითადი მოტივები, ჟურნ. კომუნისტური ალზრდისათვის, 1937, / 11-12.
53. ჩიქოვანი მ., შოთა რუსთაველი და ქართული ფოლკლორი, თბ., მეცნიერება, 1966 - 186 გვ.
54. ცაიშვილი ს., რუსთველური მიჯნურობის განმარტება ვახტანგ -V-თან, კრ. დველი ქართული მწერლობის საკითხები, 1962, VV, გვ. 227-240.
55. ჭილაძე თ., ვარდის ფურცლობის ნიშანი, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1984, გვ. 205.

79. „ „, 1980 - 510 .
80. „ „, 1958 – 447 .
81. „ () „ „, 1976 - 176 .
82. „ ქართული მწერლობისა და რუსთველოლოგიის საკითხები, თბ., 1976, -V- -VV, გვ. 113-114.
83. „ („), ძველი ქართული მწერლობისა და რუსთველოლოგიის საკითხები, თბ., 1974, -V, გვ. 153-174.
84. „ („), - „, 1934 – 91 .
85. „ „, 1957.
86. „ „, „ „, 1977 - 291 .
87. „ „ „, 1980 – 304 .
88. „ 2- „ „, - „, „ „, 1965, . 191-270.
89. Brown. A. C. I. Iwain, Study in the Origins of Arthurian Romance, New York, Haskell House Publishers LTD, 1968.
90. Guyer F., Chretien de Troyes - Inventor of the Modern novel, New York, 1957.
91. Dampier W. C., A History of Science and its Relations with Phylosophy and Religion, Oxford University Press, 1979.
92. Holmes U. T., Chretien de Troyes, New York, 1970.
93. Lang D. M., “Tiger” or “Panter”, “Knight” or “Swordsman”, Bedi Kartlisa, Paris, Volume XIX-XX, N 48-49.
94. Lewis C. S., The Allegory of Love, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1973.
95. Maddox D., The Arthurian Romances of Chretien de Troyes, One and Future Fictions, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Port Chester, Melburne, Sydney, 1991
96. Nitze W. A., Perceval and the Holy Grail, An Essey of the Romance of Chretien de Troyes, University of California Press, Berheley and Los Angeles, 1949
97. Reason J. H., An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chretien’s Ivain, Washington, 1958.
98. Stevenson R. H., A Note on Rustavelid’s Panther Symbol, Bedi Kartlisa, Paris, 1957, N 26-27 (n. s.) p. 79-80.

99. Stevenson R. H., On Translating Rustaveli, Bedi Kartlisa, Paris, 1961,
N 36-37, volume (XI-XII), p., 97-103.

წყაროები (ხელნაწერები და გამოცემები)

100. ბასილი კესარიელის სწავლათა ეფთვიმე ათონელისეული თარგმანი, გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ც. ქურციკიძემ, თბ., მეცნიერება, 1983 - 279 გვ.
101. ვისრამიანი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთეს ა. გვახარიამ და მ. თოდუამ, თბ., საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1962 - 763 გვ.
102. ნიზამი განჯელი, ლილი და მაჯნუნი, მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა, სერია V, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1974 - 349 გვ.
103. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1966 - 296 გვ.
104. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1712 წ. გამოცემა აღდგენილი ა. შანიძის მიერ, თბ., მეცნიერება, 1975 - 491 გვ.
105. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი (ი. აბულაძის გამოცემა), ტფ. 1962 - 348 გვ.
106. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სასკოლო გამოცემა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვაობა დაურთო ნ. ნათაძემ, თბ., განათლება, 1985 - 551 გვ.
107. სიბრძნე ბალაჰვარისი, რედაქცია, ვარიანტები და ლექსიკონი ი. აბულაძისა, ტფ., ფედერაცია, 1937 - 138 გვ.
108. ,,« »», 1976 - 736 .
109. ,,« - »», 2000 - 416 .
110. ,,« »», 1980 - 510 .
111. ,,« »», 1974, . 31-154.
112. V, ,,« »», 1974, . 261-580

სარჩევი

შესავალი

თავი V
„ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურის სპეციფიკისათვის

თავი VV
„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური პარალელები დასავლეთ ევროპის
რანდულ რომანთან

თავი
„ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციისათვის

დასკვნა

დამოწმებული ლიტერატურა