

ელგუჯა ხინთიბიძე

ვეფხისტყაოსანი შექსპირის ეპოქის
ინგლისში

მეცნიერებათა ფარგლების საზღვარი

ELGUJA KHINTIBIDZE

THE MAN IN PANTHER-SKIN IN ENGLAND IN
THE AGE OF SHAKESPEARE

MYSTERY OF THE FORGOTTEN PAST

თბილისი 2008 TBILISI

მონოგრაფიაში გამოთქმული და არგუმენტირებული ქართული კულტურის ისტორიისათვის სრულად ახალი აზრი: რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანი* გამოყენებულია XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ ლიტერატურაში. ეს აღმოჩენა ახალი სიგევაა ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკისთვისაც: უილიამ შექსპირის თანამედროვე და უშუალო მემკვიდრე დრამატურგების ორი პიესა, რომელთა სიუჟეტური წყარო უცნობად ითვლებოდა, *ვეფხისტყაოსნის* ნუსხანისა და ტარიელის სიუჟეტის ანბის გადამუშავებითაა შექმნილი.

A view – totally new for the history of Georgian culture – is advanced and argued in the monograph: Rustaveli's *The Man in Panther-skin* was used in early seventeenth-century English literature. This discovery is a novelty to English literary criticism as well. Two plays by dramatists contemporaries of and immediate successors to William Shakespeare, whose plot source was believed to be unknown, were written through modification of the love story of Nestan and Tariel of *The Man in Panther-skin*.

რეცენზენტი: არიანე ტანტურია
Reviewer: Arrian Tchanturia

შინაარსი

აგეორისაგან	3
წინასიტყვა	5
ვეფხისტყაოსანი და ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტერის <i>მეფე და არა მეფე</i>	7
ვეფხისტყაოსანი და ბომონტისა და ფლეტერის <i>ფილასტერი</i>	45
პირთა სახელები	143

Contents

Acknowledgements	83
Preface	85
<i>The Man in Panther-skin</i> and <i>A King and No King</i> by	
Francis Beaumont and John Fletcher	87
<i>The Man in Panther-skin</i> and <i>Philaster</i> by Beaumont and Fletcher	111
Personal Names	137

მონოგრაფიაში გამოთქმული და არგუმენტირებული ქართული კულტურის ისტორიისათვის სრულად ახალი აზრი: რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანი* გამოყენებულია XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ ლიტერატურაში. ეს აღმოჩენა ახალი სიგევაა ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკისთვისაც: უილიამ შექსპირის თანამედროვე და უშუალო მემკვიდრე დრამატურგების ორი პიესა, რომელთა სიუჟეტური წყარო უცნობად ითვლებოდა, *ვეფხისტყაოსნის* ნუსხანისა და ტარიელის სიუჟეტის ანბის გადაშეხვევითაა შექმნილი.

A view – totally new for the history of Georgian culture – is advanced and argued in the monograph: Rustaveli's *The Man in Panther-skin* was used in early seventeenth-century English literature. This discovery is a novelty to English literary criticism as well. Two plays by dramatists contemporaries of and immediate successors to William Shakespeare, whose plot source was believed to be unknown, were written through modification of the love story of Nestan and Tariel of *The Man in Panther-skin*.

რეცენზენტი: არიანე ტჩანტურია
Reviewer: Arrian Tchanturia

შინაარსი

აეგორისაგან -----	3
წინასიტყვა -----	5
<i>ვეფხისტყაოსანი</i> და ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტერის <i>მეფე და არა მეფე</i> -----	7
<i>ვეფხისტყაოსანი</i> და ბომონტისა და ფლეტერის <i>ფილასტერი</i> -----	45
პირთა სახელები -----	143

Contents

Acknowledgements -----	83
Preface -----	85
<i>The Man in Panther-skin</i> and <i>A King and No King</i> by -----	
Francis Beaumont and John Fletcher -----	87
<i>The Man in Panther-skin</i> and <i>Philaster</i> by Beaumont and Fletcher -----	111
Personal Names -----	137

მონოგრაფიაში გამოთქმული და არგუმენტირებულია ქართული კულტურის ისტორიისათვის სრულიად ახალი აზრი: რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანი* გამოყენებულია XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ ლიტერატურაში. ეს აღმოჩენა ახალი სიჭევაა ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკისთვისაც: უილიამ შექსპირის თანამედროვე და უშუალო მემკვიდრე დრამატურგების ორი პიესა, რომელთა სიუჟეტური წყარო უცნობად ითვლებოდა, *ვეფხისტყაოსნის* ნუსხანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბის გადამუშავებითაა შექმნილი.

A view – totally new for the history of Georgian culture – is advanced and argued in the monograph: Rustaveli's *The Man in Panther-skin* was used in early seventeenth-century English literature. This discovery is a novelty to English literary criticism as well. Two plays by dramatists contemporaries of and immediate successors to William Shakespeare, whose plot source was believed to be unknown, were written through modification of the love story of Nestan and Tariel of *The Man in Panther-skin*.

რევენგენტი: არიანე ჯანტურია
Reviewer: Arrian Tchanturia

ვეფხისტყაოსანი შექსპირის ეპოქის ინგლისში

ავტორისაგან

ამ წიგნის შექმნა ორგანულადაა დაკავშირებული ჩემს და ჩემთან ერთად ქართველოლოგიური სკოლის ცენტრის თანამშრომელთა მუშაობასთან ერთ სამეცნიერო პროექტზე, რომლის შედეგები იმდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, რომ იმსახურებს მისი შექმნის იდეაზე და განხორციელების პროცესზე ამთავითვე ვთქვათ ორიოდ სიტყვა.

იღვა ამ პროექტისა იმ პერიოდში წარმოიშვა, როცა საქართველოში განათლების სისტემის ფორსირებულმა რეკონსტრუქციამ მძაფრი ცვლილებები გამოიწვია და ჩემ მიერ დაფუძნებული ქართველოლოგიური სკოლის ცენტრი ფინანსური სირთულეების გამო ყოფნა-არყოფნის საზღვარზე აღმოჩნდა. ჩემ გვერდით დადგა ჩემი უმცროსი მეგობარი – ბიზნესმენი ჯუმბერ ხაგიაშვილი. „ქართველოლოგიური სკოლის ფონდის“ ბაზაზე შეიქმნა პროექტი – *მეორე ერების დიდი კულტურა*.

იმ ჯგუფში, რომელიც ამ პროექტის განსახორციელებლად შეიქმნა, შეუცვლელი პერსონაა ჩემი უფროსი მეგობარი არიანე ჯანტურია, ამ წიგნის ინგლისურ

ენაზე მთარგმნელი და ჩემი პირველი ოპონენტი და კონსულტანტი.

პროექტზე მუშაობდნენ ჩემი მოწაფეები – ნინო ჩაკუნაშვილი, თამარ ხაფავა, ირინე ჯაფახაძე, სოფიო გულიაშვილი, ცირა ვარდოსანიძე, რომელთაც თავს იღვეს ლიტერატურული მასალის მოპოვება ბიბლიოთეკებისა და ინგერნეტის მეშვეობით, კომპიუტერული მომსახურება, კორექტირება და საბეჭდოების შედგენა. ჩემს მეცნიერულ და მორალურ მხარდაჭერას არ იმარბდნენ ჩემი ინგლისელი კოლეგები – ანტონი ბრაიერი, რობერტ გომსონი, რონალდ რეიფილდი, ისევე როგორც ჩემი სტუდენტები და ახალგაზრდა კოლეგები ინგლისიდან – ანტონი სტობარგი, იან კოლკინი, ემილი პილი, მანანა საგიაშვილი, ანა ჭელიძე.

პროექტის წარმატება მნიშვნელოვნად აღმოჩნდა დამოკიდებული საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის და ბრიტანეთის აკადემიის ერთიანი პროგრამის ფარგლებში ჩემს ორგანოს მივლინებაზე დიდ ბრიტანეთში.

ვფიქრობ, არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ პროექტის შემსრულებელი ჯგუფის და მისი მხარდამჭერი კოლეგების თუ ორგანიზაციების ძალისხმევით ნაყოფი მხოლოდ განზრახული პროექტის ფარგლებში ინგლისურენოვანი კრებულის – Display of Rustaveli-ის შექმნა არ აღმოჩნდა. მე წილად მხვდა ბედნიერება ქართული კულტურის ისტორიისა და ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკისათვის აბსოლუტურად მოულოდნელი სიახლე მეუწყებინა და მეტყვიებინა: რუსთველის *ვეფხისტყაოსანს* იცნობს და ყვრდნობა XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისის ყველაზე მაღალი და პოპულარული ლიტერატურული წრე.

წინამდებარე მონოგრაფია ამ მეცნიერული სიახლის სრული სახით პირველი პუბლიკაციაა ქართულ და ინგლისურ ენებზე.

ვეფხისტყაოსანი და ურანოს ბოჰონებისა და

ჯონ ულტრაჰერის მეფე და არა მეფე

1611 წელს ინგლისში სამეფო დასისტოვის ლიცენზირებული იქნა ფრენსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის პიესა *მეფე და არა მეფე*, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. იგი ინგლისის სცენაზე იყო ასი წლის მანძილზე, XVIII საუკუნის 20-იან წლებამდე. თანამედროვენი ბომონტისა და ფლეტჩერის დრამატურგიას (და მათ შორის *მეფე და არა მეფეს*) შექპირის შემოქმედების დონეზე აყენებდნენ.

ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს პიესა მრავალმხრივი შესწავლის საგანია. ერთი უმთავრესი კუთხე ამ კვლევებიდან თხზულების უშუალო თუ არა უშუალო წყაროს ანუ ფაბულის ძირითადი ქარგის საკითხს ეხება. საქმე ისაა, რომ თხზულების თანახმად მოქმედება მიმდინარეობს იბერიაში და პირველივე კითხვა, რომელიც ამ თხზულებით დაინტერესებულ პირს შეიძლება გაუჩნდეს, ისაა, თუ რომელი ქვეყანაა *მეფე და არა მეფის* იბერია. საქმე ისაა, რომ სახელ *იბერიით* უძველესი ბერძნული და რომაული წყაროები მოიხსენიებენ როგორც კავკასიის იბერიას, ანუ დღევანდელ საქართველოს, ასევე პირინეის იბერიას, ანუ დღევანდელ ესპანეთს. ევროპულ წყაროებში ეს სახელი

ლილხანს შემორჩა ორივე ქვეყანას. ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესის იბერია რომ საქართველოზე მიუთითებს, ისევე როგორც მათი წინამორბედის ფილიპ სიდნის „არკადიის“ იბერია, ამაში ეჭვი არ ეპარება ამ თხზულებების არც ერთ მკვლევარს. ამის უჭველ საბუთად ისიც კმარა, რომ *მეფე* და *არა მეფის* მთავარი პერსონაჟი – იბერიის ახალგაზრდა მეფე ამარცხებს მეზობელი ქვეყნის – არმენიის მეფეს, ტყვედ მოჰყავს იგი იბერიის სამეფო კარზე, სადაც გაიშლება პიესის შემდგომი მოქმედება. აშკარაა, რომ პიესის მეზობელ ქვეყნებში – იბერიასა და არმენიაში თანამედროვე საქართველო და სომხეთი მოიპოვება.

ამავე დროს *მეფე* და *არა მეფე*ში მოთხრობილი ამბავი არც ავტორთა დროინდელ იბერიასთან ამყარებს რაიმე მიმართებას და არც ისტორიულ იბერიასთან. მეორე მხრივ, იმ დროის ევროპის და საკუთრივ ინგლისის ლიტერატურაში იბერიის (საქართველოს) თემის შემოგანა მოულოდნელი ნამდვილად არ იყო. პირიქით, სწორედ ამ პერიოდში იბერიის ნამდვილად არ იყო. დამდეგიდან, იწყება იბერიის გამოჩენა ინგლისურ ლიტერატურაში და მალე მთელი ევროპული ლიტერატურისათვის საქართველო, რომელსაც მაშინ იბერიის სახელით იცნობდნენ, აღმოსავლური ეგზოტიკის ერთ მიმზიდველ კუთხედ იქცევა. ამ თვალსაზრისით, *მეფე* და *არა მეფე* ერთ-ერთი უპირველესი თხზულებაა. მას ალბათ ორიოდე ათეული წლით უსწრებს წინ ფილიპ სიდნის „არკადია“, ავტორისეული ორი გადამუშავებით – „ძველი არკადია“ და „ახალი არკადია“, რომელშიც იბერია ახლო აღმოსავლეთის ისტორიული გეოგრაფიის მრავალი ქვეყნის არეალშია მოქცეული და თხზულების პასტორალური და რომანტიკული ეპიზოდების ერთი ხაზი იბერიის უულისწულობანაცაა დაკავშირებული.

მიზნულობა, რომ *მეფე* და *არა მეფის* ავტორები იცნობენ მოგიერთ ბერძნულ და რომაულ საისტორიო წყაროს იბერიაზე და სომხეთზე, მაგრამ იყენებენ მათ ორიოდე შემთხვევაში თხზულების პერსონაჟთა სახელების მოაზრებისას, ასევე ამ ორი ქვეყნის სამხედრო დაპირისპირების ფაქტზე დაყრდნობისას! მაგრამ ამავე დროს ისიც აშკარად გამოჩნდა, რომ ბომონტისა და ფლეტჩერის იბერიის თემაზე გათვალისწინებული პიესის ფაბულის უშუალო წყარო უცნობად რჩება. ამდენად იმასაც ფიქრობენ, რომ, ალბათ, იგი მთლიანად ავტორების მიერაა მოამზადებული?

ამავე დროს, საქმე გვაქვს XVI საუკუნის დასასრულის ევროპულ ლიტერატურულ სტილთან: ამდროინდელი ავტორი ეძებს თავისი ლიტერატურული ქმნილებისათვის ფაბულას, ძირითად ქარგას; გადამუშავებს მას: ამბავს გაღაფანს სხვა ქვეყანაში, შეცვლის მოქმედ პირობა სახელებს, გადასხვავებებს სიუჟეტის განვითარების ხაზს, შეცვლის ფინალს და სხვა. მაგრამ მისი ნაწარმოების ფაბულას რაღაც წყარო აქვს; იგი თითქმის ყოველთვის რაღაც ამბიდან ამოდის. ხშირად ასეა შექსპირის პიესების შემთხვევაშიც. ესაა საზოგადო დეველი – ანტიკური და აღრინდელი შუასაუკუნეებიდან მომდინარე ლიტერატურული შემოქმედების სტილი: ავტორი თითქმის ყოველთვის

¹ R. Warwick Bond's Introduction to "A King and No King": The works of Fr. Beaumont and John Fletcher., London 1904, p. 247. E.M. Waith, The Pattern of Tragicomedie in Beaumont and Fletcher. New Haven, Yale University Press, 1952. (მეორე გამოცემა Archon Books, 1969). H.K. Орловская, Вопросы литературных связей Грузии с Западом, Тб. 1986, стр., 29-41.

² R. Warwick Bond's Introduction to "A King and No King", p. 246. "The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes" (1907-21). Vol. VI. "The Drama to 1642", part two.

გაღამუშავებს მითოსის, ძველი ეპიკური გრადიციის, ძველი საისტორიო მოთხრობის თუ გაღმოცემის რაღაც ეპიზოდს. კერძოდ, გემოთ დასახელებული ფილიპ სილნის „არკადიის“ რომანტიკული, საგმირო თუ პასტორალური ეპიზოდები გარკვეულ მიმართებებს ამჟღავნებენ ქსენოფონტის „კიროპედის“ მოგვით სასტიკორო ცნობასთან¹. სილნის თხზულების საკუთრივ იბერიაში გათამაშებული ინტრიგის ორიოდ სიუჟეტურ ხაზს პარალელი ეძებნება ჰელიოლორის „ეთიოპიკის“ სხვადასხვა ეპიზოდში, რა თქმა უნდა, არსებითი გაღამუშავებით და ქვეყნებისა და პერსონაჟების თავისუფალი გადახმრებით.² იბერიის უფლისწულის თხზულების პერსონაჟთა რიგში ჩართვა „არკადიის“ შემთხვევაში მოულოდნელად და უცნაურად არ ჩანს. საქმე ისაა, რომ თხზულების მიხედვით საგმირო, რომანტიკული და პასტორალური თემატიკა გათამაშდება ისტორიული მცირე ამის ძალზე ბევრ ქვეყანაში: პაფლაგონია, ლიღია, ფრიგია, პონტოს სამეფო, სპარსეთი, სომხეთი, თესალია, მაკედონია და მათ შორის იბერიაც.

მეფე და არა მეფის შემთხვევაში მოქმედება კონკრეტულად იბერიაში მიმდინარეობს. მისი სუჟეტის წყარო, ბომონგისა და ფლეტჩერის პიესათა *ქოს უმრავლესობისაგან* განსხვავებით, უცნობია. ამავე მიზნულია, რომ ამ პიესათა სიუჟეტები ალბათ არც ერთ შემთხვევაში არ იყო მათ მიერ მოფიქრებული³.

რაგომ გათამაშეს ბომონგმა და ფლეტჩერმა თავიანთი თხზულების ამბავი იბერიაში? რა კავშირი

¹ Dorothy Connel, Sir Philip Sidney, Oxford 1977, p. 114-5.

² Н.К. Орловская, Вопросы литературных связей Грузии с Заподом, стр., 20-21.

³ „The Cambridge History of English and American Literature“. The Drama to 1642.

აქვს ამ პიესაში მოთხრობილი პრინცის (მეფის) და პრინცესის სიყვარულის არა ორდინალურ ამბავს საქართველოსთან?

ჩემი დაკვირვებით, ბომონგისა და ფლეტჩერის პიესის ძირითადი ქარგა პროვოცირებულია საქართველოს ლიტერატურული გრადიციის ყველაზე დიდი ძეგლით, შოთა რუსთველის *ვეფხისტყაოსნით*. *მეფე და არა მეფის* სიუჟეტის ძირითადი ხაზი – პრინცისა (მეფისა) და პრინცესის სასიყვარულო ინტრიგა საწყის იმპულსს იღებს გარიელისა და ნესტანის სიყვარულის ისტორიიდან. თითქოსო, ავტორებმა გადაამუშავეს და საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპებით გარდაქმნეს *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის სიუჟეტური ხაზიდან მომდინარე ძირითადი ქარგა.

ამავე დროს, რუსთველოლოგიური ლიტერატურის თანახმად, ყველაზე ძველ ფაქტად *ვეფხისტყაოსნის* ევროპულ სამყაროში შეღწევისა მიჩნეულია XIX საუკუნის დასაწყისში კიევის მიგროპოლიტის ევგენი ბოლხოვიტინოვის მიერ საქართველოზე დასცამბულ წიგნში (Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном её состоянии, СПб. 1802.) რუსთველის პოემის პირველი სტროფის თარგმნა და პოემის შინაარსის მოთხრობა! ასე რომ, ჩემს მიერ შემოთავაზებული თვალსაზრისი ჩვენს წარმოდგენას *ვეფხისტყაოსნის* ევროპულ სამყაროში შეღწევამე ორი საუკუნით წინ გადაიტანს. პასუხისმგებლობა, რომელსაც ჩემში ამ გარემოების გაამრება იწვევს, მავალდებულებს, რომ წინამდებარე გამოკვლევა ჩავთვალო მხოლოდ ამ საკითხის დასმად, პრობლემის საკვლევად ჩამოყალიბებად და მისი შემდგომი დასაბუთებისათვის მუშაობა გავაგრძელო.

¹ ალ. ბარამიძე, შოთა რუსთველი, თბ. 1975, გვ. 324.

რა არის მოტივაცია, რომელმაც ამ საკითხის დასმა მიმჩნივენი საჭიროდ? ჩემი არგუმენტები ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესის მეფე და არა მეფის ფაბულის *ვეფხისტყაოსნის* ძირითადი ქარგიდან მომდინარე ამბავთან მიმართების თაობაზე შედეგია.

1. ფრ. ბომონტისა და ჯ. ფლეტჩერის თხზულების შეყვარებული წყვილის რომანტიკული ინტრიგის ქარგის საყრდენი სიუჟეტური ფაქტები, დროული და სივრცული კოორდინატები ანუ კარკასი *ვეფხისტყაოსნის* კოორდინატებთან ამაღსებულად არბასესი, სინამდვილეში (ახალგაზრდა მეფე), სახელად არბასესი, სინამდვილეში არაა მეფისა და დედოფლის შვილი, იგი შვილადაა აყვანილი იმ მიზნით, რომ სამეფოს მემკვიდრე ჰყოლოდა. მეფეს და დედოფალს ნამდვილი შვილი, ქალიშვილი, სახელად პანთეა, მოგვიანებით შეეძინათ. იბერიის სამეფოს მემკვიდრედ აყვანილ ვაჟიშვილს, პრინცს, და ჰემმარიტ პრინცესას ერთმანეთი თავდავითაა შეუყვარდათ. ამ ქარგას აქცევენ ბომონტი და ფლეტჩერი თავიანთი ტრაგიკომედიის საყრდენად – კარკასად. მასზე აგებენ პიესის სიუჟეტს საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპებით – სიტუაციების სწრაფი ცვლილებებით, დრამატიზმის სწრაფი განტვირთვითა და ახალი დრამატიზმით; კონტრასტებით და მოულოდნელობებით; ბედნიერი დასასრულით. ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესის ძირითადი ქარგის ეს სამივე საყრდენი სიუჟეტური ფაქტი, დროული და სივრცული კოორდინატი მუსტად ემთხვევა *ვეფხისტყაოსნის* ინლოთის სამეფო კარის დრამატული ისტორიის სამივე საყრდენ სიუჟეტურ ფაქტს: ტახტის მემკვიდრედ ახალშობილი ტარიელის შვილად აყვანა; მოგვიანებით სამეფო კარზე ქალიშვილის – ნესტანის დაბადება; მემკვიდრე ვაჟისა და პრინცის მიერ თავდავითაა შეყვარება.

2. მეფე და არა მეფის ფაბულის ძირითადი ქარგის საყრდენი სიუჟეტური ფაქტების თანხვედრას *ვეფხისტყაოსნის* ინლოთის ამბის ფაბულის საყრდენ კოორდინატებთან შემდგომი მსგავსებებიც მოსდევს, უკვე პიესის სიუჟეტში.

ინგლისური პიესის იბერიის სამეფო კარზე უფლისწულის – არბასესის შვილად აყვანიდან პრინცის დაბადებამდე იმდენივე დრო გადის, რამდენიც – ინლოთის სამეფო კარზე უფლისწულის – ტარიელის შვილად აყვანიდან ნესტანის დაბადებამდე. და რაც უფრო არსებითია, ორივე თხზულებაში ამ დროის ხანგრძლივობაზე მითითებულია. და თანაც ორივეში ერთნაირად: დამუსტებულია რამდენი წლის იყო შვილად აყვანილი უფლისწული, როცა დედოფალი დაორსულდა. არბასესს უცვებიან მისი ბავშვობის ამბავს (V. iv):

„... You grew up

As the king's son, till you were six years old.

Then did the King die and did leave to me

Protection of the realm and, contrary

To his own expectation, left this queen

Truly with child indeed of the fair princess...“¹

(... შენ იზრდებოდი

როგორც მეფის ძე, ვიდრე გახდებოდი ექვსი წლის;

მაშინ მეფე გარდაიცვალა და დამიტოვა მე

სამეფოს მზრუნველობა და წინააღმდეგ

მისი მოლოდინისა, დატოვა ნამდვილად დაორსულად

ეს დედოფალი,

რა თქმა უნდა, ამ მშვენიერი პრინცესათი...“)

¹ Beaumont and Fletcher, A King and No King. Edited by Robert K. Turner, Jr., London, 1964, p. 127-8. კსარგებლობდი აგრეთვე ინტერნეტული ვერსიით: <<http://www.people.ex.ac.uk/pellison/BF/noking/frameset.htm>>

ასევე მოხდა *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთშიც: ხუთი წლის ტარიელი, ჯერ კიდევ ფარსადანის (ინდოეთის მეფის) ერთადერთი შვილი იყო. ტარიელი ყვება:

„ხუთისა წლისა შევიქმენ მსგავსი ვარდისა შლილისა; ... არ გაჰვიდოდის ფარსადანს მისი არასმა შვილისა“ (322)¹.

ცოტა ხნის შემდეგ ინდოეთის დედოფალი დაოროსულდა. ტარიელი იქვე აგრძელებს:

„მე ხუთისა წლისა ვიყავ, დაოროსულდა დედოფალი“ (324).

3. იბერიის პრინცი და პრინცესა ჯერ კიდევ ბავშვობის ასაკში განაცალკევს და, ისევე როგორც *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთში ტარიელმა და ნესტანმა, მხოლოდ დიდი ხნის დაშორების შემდეგ ნახეს ერთმანეთი. როგორც *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის, ასევე ინგლისური პიესის იბერიის ამბის დრამატული კვანძი აქ განიასკვება: ტარიელს უზომოდ შეუყვარდა ნესტანი. ასევე ხდება ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესაში. იბერიის მეფე უნუგეშოდ მოიხიბლა პრინცესის ხილვით – ტრავიკული კვანძი შეიკრა.

4. მსგავსება უფრო ღრმად მიდის. უეცარი სიყვარულის სწრაფ და უზომო ემოციას იბერიის პრინცის ფიზიკური დაზიანება და გონების არევა მოჰყვა, რასაც დეტალურად აღწერენ ბომონტი და ფლეტჩერი (III.i): მას თითქოს მეცხველების ძალაც წაერთვაო. პრინცესა ეგვდრება: რამე თქვი, ხომ არ დამუნჯდიო. უახლოესი მრჩეველი და სარდალი ეუბნება: უპასუხე რაიმე, ხეც კი ამოიღებოდა ენას, მისთვის (პრინცესისთვის) რომ ეპასუხაო („A tree would find a tongue to answer her“) (გვ.

¹ *ვეფხისტყაოსნის* ტექსტი ყველა შემთხვევაში ციტირებულია 1966 წლის ვარიანტებიანი გამოცემით (რედაქტორები ა. შანიძე, ა. ბარამიძე).

52). არბასესის ქცევა, შეკითხვები და მოთხოვნები სიტუაციის არა აღეკვეცური გახდა. მის მსლებლებს და ახლობლებს ეშინიათ, ხომ არ გაგიჟდაო (გვ. 52). გონს მოგებულნი არბასესი თვითონაც ამბობს, რომ იგი უკვე სხვაა, დაძაბუნდა, არ შეუძლია საკუთარი ტანის ზიდვა. უახლოესი მრჩეველი ეკვდრება: წადი, დაისვენო (გვ. 62).

ასევე ხდება „*ვეფხისტყაოსნის*“ სიყვარულის სწრაფმა ემოციამ ტარიელი ფიზიკურად დაზიანებულა და გონება დაუკარგა:

„ღავეცი, ღაგუნდი, წამიხდა ძალი მხრისა და

მკლავისა“. (351).

„რა სულად მოვე“, – განაგრძობს იგი ამბის მბობას, –

„შიგან ვწევ დიღთა დარბაზსა ტურფითა საგებელითა“ (352).

ასე რომ, ინგლისური პიესის რომანტიკული ინტრიგის ქარგის არა მხოლოდ ძირითადი კოორდინატები ემთხვევა *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის ამბის სასიყვარულო ინტრიგის კარკასს, არამედ ორივე თხზულების დრამატული კვანძის განსაკუთრებული აბსოლუტურად ერთნაირად ხდება. ამით შეიძლება ბომონტისა და ფლეტჩერის *მეფე და არა მეფის* ფაბულის რუსთველის *ვეფხისტყაოსნის* ცენტრალური ამბავთან მიმართების არგუმენტირება დასრულებულად ჩავთვალოთ.

აი, ამ *ვეფხისტყაოსნის* ცენტრალური ამბის ქარგას და ამ ამბის მსგავსად გაკვანძულ დრამატულ კვანძს აქცევენ ბომონტი და ფლეტჩერი აბსოლუტურად დამოუკიდებელ, სხვა იდეის, პრობლემატიკის და ინტერესის გრაგი-კომედიად. სწორედ ეს პიესაა მიჩნეული ბომონტისა და ფლეტჩერის გრაგი-კომედიების

ერთ-ერთ კლასიკურ ნიმუშად.¹ ინგლისელი ავტორები ამ პიესაშიც მიდიან მათთვის ჩვეული, ტიპური გზით: ეძებენ და ირჩევენ არაფიპურ სიტუაციებს, ნაკლებად დასაჯერებელ ამბავს²: სამეფო კარის ორ მემკვიდრეს ერთმანეთი შეუყვარდებათ; მოსალოდნელი კი იყო პირიქით (რომ ისინი ერთმანეთის მტრები გამხდარიყვნენ). მოულოდნელ სიტუაციას გრაფიმბისკენ სვლა სჭირდება და ავტორები თემას გრაფიმბისათვის ხედავენ მათი შემოქმედებისათვის ნაცნობ სისხლისღვრის ცოდვის ღრმა ფსიქოლოგიური განცდის დამუშავებაში. ამისთვის მათ სჭირდებათ, რომ ტახტის მემკვიდრეებმა არ იცოდნენ, რომ ისინი არ არიან ჭეშმარიტი და-ძმანი. და ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესაში ფაბულური ქარგის ძირითადი პუნქტები ამგვარად დალაგდა: იბერიის უშვილო ღვთაებულმა შვილის გარენის ინსცენირება მოახდინა და იშვილა სასახლის უერთგულესი დიდებულის ახლადშობილი ვაჟი. უფლისწულად მიჩნეული არბასესი 6 წლის სრულდებოდა, როცა გარდაიცვალა მოხუცი ხელმწიფე და ფეხმძიმედ დატოვა ღვთაებური იბერიის ახალგაზრდა მეფე, სომხეთის მეფემ ბრწყინვალე გამარჯვებიდან დაბრუნებული, ნახულობს მრავალი წლის უნახავ დას და იმწამსვე უბოძო შეუყვარდება. ამ სიყვარულს არა თუ გაურბის, არამედ სიყვარულითვე უბასუხებს სრულიად ახალგაზრდა პრინცესა. ამავ დროს შეყვარებულები უმწვავესად განიცდიან მათი გულისთვის ცოცხლობას. სიტუაციები უსწრაფესად იცვლება: შეყვარებულებს ხან

¹ E.M. Waith, The Pattern of Tragicomedies in Beaumont and Fletcher, "Archer Books" 1969, p. 3. W.W. Appleton, Beaumont and Fletcher, London, 1956, p. 44. იხ. Н. Орловская, Вопросы ..., стр. 30

² А. Аникст, Бомонт и Флетчер. — Френсис Бомонт, Джон Флетчер. Пьесы, перевод с английского, т. I, М. 1965, стр. 38

უნდათ გაეჩვენენ ამ სიყვარულს, ხანაც სიყვარული მათ ერთმანეთისკენ ეწევა. ეს ფსიქოლოგიური დრამატიზმი ავტორებს, ისევ მათთვის ჩვეული სიტუაციის სწრაფი ცვლილების მანერით, კომიზმისაკენ მიჰყავთ. არბასესი მის მიერ დამარცხებულ სომხეთის მეფეს — გიგრანესს მეგობრობას ჰპირდება და სწორედ თავის დიდი ხნის უნახავ დას ცოლად სთავაზობს. გიგრანესს თავისი საცოლე ჰყავს, მაგრამ ულამაზესი იბერიის პრინცესა ნახვისთანავე არა მარტო არბასესს, მასაც შეუყვარდება და იგი იბერიის მეფეს თითქმის აძალებს კიდევ, რომ პირობა შეასრულოს. არბასესი კი მეტოქის ჩამოსაშორებლად მას ციხეში გაგზავნის. მოულოდნელობები გრძელდება: უკიდურესობამდე დაძაბულ სიტუაციას განტვირთავენ არბასესის ჭეშმარიტი მამა, ერთხანს ქვეყნის ყოფილი გამგებელი და ამჯერად მეფის მრჩეველი, და დედოფალი, რომლებიც სიმართლეს უამბობენ ახალგაზრდა მეფეს. აღმოჩნდება, რომ მეფე არ არის მეფე. ეს ამბავი რაც არბასესის მეგობრებს და სარდლებს აწუხებთ, არბასესს ახარებს: ყველაფერი მზადაა მეფის და პრინცესის შესაუღლებლად. მათ გვერდით ღვას მეორე წყვილიც: გიგრანესი თავის გრძნობას განახლებს სომხეთიდან იბერიაში ჩამოსული მისი საგროფოსადმი.

ვეფხისტყაოსნის ინდოეთის ფაბულის მსგავს დროულ და სივრცულ კოორდინატებზე აგებული სიუჟეტი იქცა ბომონტისა და ფლეტჩერის სტილის ტიპურ ტრაგიკომედიადა.

ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ ტრაგიკომედიის უკვე დამოუკიდებელ სიუჟეტში, თითქოსდა, შიგა და შიგ ისევ გვხვდება *ვეფხისტყაოსნის* მხატვრული სტრუქტურის ანარეკლი. თითქოს რუსთველისეული ინდოეთის

მხატვრული სივრცეში! შემდეგში რემინისცენებიც აშკარააო (მე საკუთარ თავს დაჟინებით ვუსვამ კითხვას: არის კი ყველა მათგანი შემთხვევითი?):

ახალგაზრდა მეფისა და პრინცის სიყვარულის პერიპეტებში ქალის აქტიური პოზიცია ჩანს. საომრად დიდი ხნით წასულ მეფეს დაჟინებით უთვლიან მისი დის მშენიერებაზე და მისდამი კეთილგანწყობაზე. პრინცესაც პირველი შეხვედრისთანავე დიდ ერთგულებას და სიყვარულს უცხადებს არბასესს და თითქოს პასუხსაც სთხოვს. პარალელები იმ მკითხველთათვის მინდა გაგაკეთო, რომლებიც ქართული პოემის სიუჟეტს არ იცნობენ (მე უცხოელ მკითხველს ვგულისხმობ): ნესტანის

1 შეიძლება გაჩნდეს კითხვა: როცა *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის და *მეფე* და *არა მეფის* იბერიის მხატვრული სივრცის მსგავსებაზე ვლაპარაკობთ, ხომ არ გვეპარება მხედველობიდან, რომ *ვეფხისტყაოსნის* სამოქმედო ასპარეზი ინდოეთია, ხოლო ინგლისურ პიესაში – იბერია. ეს კითხვა სხვა პოზიციიდანაც შეიძლება დასვას: თუ ბომონდი და ფლეტჩერი იმპულსს პიესის ფაბულისათვის *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთიდან იღებდნენ, რატომ გაქცნენ ამბის ინდოეთში ლოკალიზებას? ამასთან დაკავშირებით უნდა მივუთითოთ შემდეგი: 1. მხატვრული სივრცე არის ილუმირული, წარმოსახვითი სამყარო, რომელიც ქმნის სამოქმედო ფონს მხატვრულ ნაწარმოებში (ი. რაგინი, ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში, თბ. 2006, გვ. 8) და მისი სპეციფიკურობა არ განისაზღვრება იმით, თუ რა სახელი დაარქვა ავტორმა იმ გეოგრაფიულ გარემოს, რომელშიც მოქმედება მიმდინარეობს. 2. თუ ბომონდისა და ფლეტჩერისათვის, იღებდნენ რა პიესის დროულ და სივრცულ კოორდინატებს *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის ამბიდან, გაამრებული იყო მათი მიმართება რუსთველის პოემასთან, მოსალოდნელი სწორედ ისაა, რომ ამ ამბის ლოკალიზებისათვის რუსთველის ქვეყანას აირჩევდნენ. ხოლო თუ ინგლისელ ავტორებთან ამბავი ქართველი კონსულატის ინტერპრეტაციით მიდიოდა, მოსალოდნელია, რომ *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთი, ისტორიულ საქართველოში პოპულარული პოემის ალტერნატიული ინტერპრეტაციის კვალობაზე, საქართველოდ ანუ იბერიად ყოფილიყო გადამზრებული.

და ტარიელის სიყვარულის გაცხადება ნესტანისგან იწყება. ეს რუსთველის რომანის კანონზომიერებაა. პოემის მეორე წყვილის სიყვარულიც ამგვარად ვითარდება.

არბასესისა და პანთეას სიყვარულში ფიგურირებს ქალის წერილი. არბასესის მრჩეველი, იგივე ქვეყნის დროებითი მმართველი, რომელსაც პრინცესის ღაცვაც აქვს მინდობილი – გობრიასი (აღმოჩნდება, რომ იგია მეფის ნამდვილი მამა) ქალს არბასესისადმი წერილის მიწერას ურჩევს და თვითონვე მიახლოებს ამ წერილს მეფეს. *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის წყვილის რომანში ქალის წერილებს, და იქაც სასიყვარულო ინტრიგის დასაწყისში, პრინციპული დაფიქრთვია აქვს.

ბომონდისა და ფლეტჩერის პიესის მიხედვით პრინცესის საქმრო, მეზობელი ქვეყნის ახალგაზრდა მეფე, იბერიის სამეფო კარებზე არბასესს შემოჰყავს, იგი იწყებს საქორწილო სამზადისს და ამ ამბავს სასახლეს აცნობებს. მაგრამ მასვე უმაღვე მოუხდება ამ სატრფოს გზიდან ჩამოშორება და ციხეში გაგზავნა. ანალოგიური სიტუაცია, მხოლოდ თავისი სპეციფიკით, *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთშიც: ნესტანის საქმროდ მოწვეულ მეზობელი ქვეყნის უფლისწულს სამეფო მიღებას ტარიელი უწყობს. მასაც სასწრაფოდ მოუხდება მეტოქის ჩამოშორება და მოკვლა.

როცა რუსთველის პოემის სიუჟეტის მცოდნე *მეფე* და *არა მეფე*ს კითხულობს, პიესის მეფის საბრძოლო შემართების მოგონებით ეპიზოდი *ვეფხისტყაოსნის* ტარიელის გმირობის ეპიზოდების რემინისცენიკას იწვევს. კერძოდ:

სომხეთზე ბრწყინვალე გამარჯვების შემდეგ არბასესის დამარცხებული მეფითურთ იბერიაში შემოსვლის ინფორმირება მოგაგონებთ ტარიელის

ხატათის ღამარცხების შემდეგ სატაელთა ღატყვევებული მეფით ინლოთში ღიღებულ შემოსვლას.

არბასის უახლოესი მეგობარი და სარდალი, როცა სიყვარულით გონება დაბინდულ და დაუძლურებულ მეფეს უცქერის, რამდენიმე ღლის წინ ამ მეფის უთანასწორო ომში შესვლას ამგვარად იხსენებს (IV.ii): „ის, ვინც ორიოდ ღლის წინ იხილა ამ გმირი მოყმის შემართებით შევარდნა შუბების ტყეში და ახლაც უცქერის მას, საკუთარ თვალებს კვლავ აღარასოდეს დაუჯერებს“. („He, that had seen this brave fellow charge through a grove of pikes but t'other day, and look upon him now, will ne'er believe his eyes again" — გვ. 89). *ვეფხისტყაოსნის* მცოდნეს უთუოდ მოაგონდება ტარიელის უთანასწორო ომი ხატაელთა ღამშქრის წინაღმდეგ:

„ახლოს მივე, შემომხედნეს, „შმაგიაო“, ესე თქვესა.
მუნ მიგჰმართე მკლავ-მაგარმან, სად უფროსი ჯარი ღგესა;
კაცს შუბი ვჰკარ, ცხენი ღავეც, მართ ორნივე მიჰბდეს მგესა,
შუბი ღატყვად, ხელი ჩავყავ; ვაქებ, ხრმალო, ვინცა გლესა!“
(449).

„შოგან ასრე გავერივე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი,
კაცი კაცსა შემოგჰყორცი, ცხენ-კაცისა ღავდგი გორი;
კაცი, ჩემგან შენატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანაჯორი,
ერთობ სრულად ამოეწყვილე წინა კერძი რაგმი ორი“
(450).

მეფე და *არა მეფის* ფინალი, თანახმად ბომონტისა და *ფლეტჩერის* ჩვეული სტილისა, ბედნიერია. მაგრამ ფინალს მაინც აქვს სპეციფიკა: სცენიდან საქორწინოდ გამზადებული ხელი-ხელ ჩაკიდებული ორი ბედნიერი წყვილი გადის — იბერიის სამეფოდ გაბრდილი არბასისი და ნამდვილი პრინცესა პანთეა; სომხეთის მეფე ტიგრანესი და მისი ერთგული საცოლენ (ტიგრანესის მიერ იბერიის სამეფო კარზე მისი პრინცესასთან შეუღლების

ჩასაშლელად გაგზავნილი) — სპაკონია. რუსთველის შემოქმედების ნაკლებად მცოდნე მკითხველს მოეგონებ: *ვეფხისტყაოსნის* ფინალშიც ორი ბედნიერი წყვილის ქორწილია — ინლოთის სამეფოდ გაბრდილის და ნამდვილი პრინცესისა და არაბეთის სამეფო წყვილისა.

შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოცდილება აღასტურებს, რომ არა მარტო ლიტერატურული სიუჟეტების ძირითადი ქარგები ანუ ფაბულებია მოძრავი, არამედ ცალკეული სიუჟეტური ეპიზოდებიც. ისინი ადვილად ხდებიან მოარული როგორც წერილობითი, ასევე მკერძო გზით და ხშირად უმისამართოდაც. ამიტომაც შესაძლებელია, რომ *ვეფხისტყაოსნისა* და *მეფე* და *არა მეფის* შორის სიუჟეტური ეპიზოდების ახლანა ფიქსირებული შეხედრებიდან მოგი მათგანი შემთხვევითი იყოს. მაგრამ არის კი ერთად ყველაფერი ეს შემთხვევითი?

ვფიქრობ, უფრო მნიშვნელოვანი უნდა იყოს დაფიქრება ბომონტისა და *ფლეტჩერის* პიესის ტრაგიკიზმისა და კომიკიზმის იდეურ იმპულსებზე. იძლეოდა *ვეფხისტყაოსნის* ინლოთის რომანტიკული ისტორია იმპულსებს ტრაგიკიზმისა და კომიკიზმის იმეგარი თემატიკისადმი, რაც *მეფე* და *არა მეფეში* განსახიერდა?

ბომონტისა და *ფლეტჩერის* ამ პიესის ტრაგიკიზმის ძირითადი ღერიძი სისხლის აღრევის (incest) ცოდვის ფსიქოლოგიურ ღატკირთვამეა ატებული. შეიძლება ტარიელისა და ნესტანის სიყვარულის ამბავს უცხო მკითხველში თუ მსმენელში ამ თემის თუ პრობლემის მოგონებისა თუ დასმისთვის მიეცა იმპულსი? ვფიქრობ, რომ შეიძლებოდა. საქმე ისაა, რომ ჩვენ, ქართველი მკითხველი თუ მკვლევარი, *ვეფხისტყაოსნის* ამბავს თუ პერსონაჟს უპირატესად ვუცქერთ ჩვენივე ტრადიციული, მყარად დამკვიდრებული წარმოდგენების

ფონზე, რომლის ჩამოყალიბებაში თვითონ *ვეფხისტყაოსანს* მიუძღვის გარკვეული წვლილი. უცხო თვალი სხვაგვარად ხედავს, ამიგომ ხშირად სხვასაც ხედავს. მეფე-დედოფლის შეილობილის – ტარიელის და ნამდვილი შეილის – ნესტანის სიყვარულს უცხო გონების თვალისთვის შეეძლო მიეცა იმპულსი სისხლის აღრევის თემის მოგონებისათვის: ტარიელი მსგავსად ინგლისური პიესის არბასესისა, დაბადებიდანვე უფლისწულად იმრღებოდა; ტარიელი და ნესტანი სამეფო კარზე შეიდ წელიწადს და-ძმად იმრღებოდნენ; ისინი ერთი სამეფო გვარისანი იყვნენ. არა თუ უცხო თვალს, არამედ მოგიერთ ქართველ მკვლევარსაც დაუნახავს ამ სიყვარულში ერთგვარი უხერხულობა. „როგორც სამართლის, ასევე მორალის თვალსაზრისით ნესტანისა და ტარიელის სიყვარული და ცოლ-ქმრობა მიუღებელია. – ფიქრობს ძველი საქართველოს სამართლის ისტორიის ერთი ცნობილი მეკვლევარი და აგრძელებს, – ტარიელი, როგორც ფარსადანის შვილობილი, ნესტანს ძმად ერგებოდა, ხოლო თუ ტარიელი ნესტანის ნათესავი იყო, არც მაშინ იყო მათი სიყვარული დასაშვები.“¹ რა თქმა უნდა, მკვლევარის შიში უსაფუძვლოა. შუა საუკუნეების სამეფო კართა, ისტორიები გვარწმუნებს, რომ აქ პრინციპული უხერხულობა არ არის. მაგრამ მასში უცხო თვალისთვის იმპულსი იმისათვის, რომ სისხლის აღრევის საკითხი გახსენებოდა, ნამდვილად არის. და ბომონტსა და ფლეტჩერსაც მოაგონდათ ინსესტის ცოდვა. მაგრამ შენიშნეს, რომ ამ სიუჟეტურ ქარგაში იგი გამომკვეთილად არ ფიგურირებს და ჩაასწორეს *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის ისტორიის მონახაზი იმ მიმართულებით, რომ ამ ცოდვის ფსიქოლოგიურ გააზრებაში ტრაგიკის

¹ ი. სურგულაძე, ტახტის მემკვიდრეობის საკითხი *ვეფხისტყაოსნის* მიხედვით: თსუ კრებული „შოთა რუსთველს“, თბ. 1966, გვ. 99

ელემენტები გამოკვეთილიყო. დაუმალეს პრინცსა და პრინცესას, რომ ისინი სინამდვილეში ერთმანეთის და-ძმანი არ არიან. აღარ დასჭირდათ მათი ერთი გვაროდან წარმომავლობა. ბოლოს კი, გამოავლინეს რა მათი არა ჭეშმარიტი და-ძმობა, ისინი შეაუღლეს. (კიდევ ერთი ახალი დასტური იმისათვის, რომ ნესტან-გარიელის სიყვარულში პრინციპული უხერხულობა არ არის).

ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესაში კომიკის იდეისათვის საყრდენი პრობლემა სათაურშივეა გამოტანილი – *მეფე და არა მეფე*. იძლეოდა *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის აზბაგი ამ თემის დასმისთვის რაიმე იმპულსს? ჩემი აზრით – იძლეოდა. საქმე ისაა, რომ ტარიელი არ არის ინდოეთის მეფე. (სხვა საქმეა, მას ეკუთვნოდა თუ არა გაბეგვება). იგი, მართალია, მეფემ და დედოფალმა მემკვიდრედ იშვილეს; მაგრამ, როცა შეეძინათ ქალიშვილი და მისი მალაღი შესაძლებლობები გამოვლინდა, მემკვიდრედ ნაშვილები საკუთარ მამას დაუბრუნეს. ტარიელი ასე იგონებს ამ აზბაგს:

„იგი ასრე მოიწოვა, მე შემეძლო შესვლა ომსა;

მეფე ქალსა ვით ხელვიდა მეუობისა ქმნისა მწთომსა,

მამისავე ხელთა მიმცეს, რა შევიქმენ ამა ზომსა“ (330).

უფრო მეტიც, მამის გარდაცვალების შემდეგ ტარიელი ქვეყნის ამირბარად განაწესეს და ისიც წარმატებით ასრულებდა თავის ახალ მოვალეობას. მიუხედავად ამისა, პოემის მიხედვით, ტარიელი ამქალაქებს თავის პრეტენზიას ინდოეთის ტახტზე. მოუწოებს რა ამბოხს მეფეს, თან შეუთვლის: „ინდოეთი ჩემი არის, არვის მივსემ ჩემგან კიდევ“ (569). მართალია, ეს სიტყვები შეიძლება ერთგვარ დიპლომატიურ განაცხადად ჩაითვალოს. როგორც ნესტანმა ურჩია, სასიძოს მოკვლის შემდეგ უმჯობესი იყო ტარიელს დაემალა ნესტანის სიყვარული და ინდოეთის მემკვიდრეობა

დაეჩემებინა. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ტარიელს მართლაც ჰქონდა პრეტენზია ინდოეთის ტახტზე. ამას იგი სასიძოს მოკვლამდეც ამჟღავნებდა და ნესტანის წინაშე ინდოეთის მეფის მისამართით ამბობდა:

„არ იტყვის, თუ: ინდოეთი უპატრონოდ არ მომხდარა?
ტარიელ არს მემაძულე, სხვასა ჰმართებს არა-დ არა!“
(537).

ამ დილემას კიდევ უფრო ამაფრებს თვითონ რუსთველის პოემიკა: იგი ტარიელს ინდოეთის მეფეს უწოდებს და თანაც მრავალგზის. ამასთანავე ასე იქცევიან არა მხოლოდ პოემის პერსონაჟები, არამედ საკუთრივ ავტორიც. მაგალითად:

„ინდოთ მეფე მხიარული ასმათს რასმე უბრძანებდა“
(1362).

„ინდოთ მეფე მხიარული ხელ-განჰყრობით ამას

ხმობდა“ (1363).

აი, სად არის იმპულსი კომიზმის თემისათვის, რომელიც ამგვარად შეიძლება გაფორმდეს: მეფე და არა მეფე. იმისათვის, რომ ინდოეთის ამირბარის მეფედ წოდებიდან ამომრდელი იმპულსი მართლაც გადაიქცეს კომიზმის თემად – მეფე და არა მეფე, ბორონტი და ფლეტჩერი პიესის სიუჟეტს სხვაგვარ განვითარებას მისცემენ. იბერიის ნაშვილებ უფლისწულს მართლაც გაამეფებენ, მეფის ტიტულით დაღებულ ომს გადაახლეკინებენ, შემდეგ გამოაშკარავენ, რომ იგი არაა ტახტის ჭეშმარიტი მემკვიდრე და პიესის დასასრულს ფინალურ სიტყვებად ათქმევინებენ (V. iv): „დადასტურდა: მე ვარ არა მეფე“ – “I am prov'd no king” (გვ. 133).

დაბოლოს, – ბორონტისა და ფლეტჩერის პიესის პერსონაჟთა სახელების შესახებ. მიჩნეულია, რომ ინგლისელი ავტორები *მეფე და არა მეფის* საკუთარ სახელებს ბერძენ და რომაელ ქრონოგრაფთა და

ისტორიკოსთა თხზულებებიდან იღებენ.¹ ამ საისტორიო წყაროთაგან ძირითადად ქსენოფონის კიროსის სახელმწიფო სტრუქტურის ისტორია ანუ „კიროპედიკა“, ტაციტუსის „ანალები“, პლუტარქეს „პარალელური ბიოგრაფიები“, ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობათა აღწერილობანი. თუმცა ამ წყაროებიდან მომდინარე სახელების მატარებელი პიესის პერსონაჟები (ვობრიასი, ტიგრანესი, მარდონიუსი, ბესუსი...) არაფრით არ ემსგავსებიან მათ პროტოტიპებს, არც მათი თავგადასავლებით და არც მოქმედების გეოგრაფიული არეალით. ამავდროულად ბორონტი და ფლეტჩერი აშკარად ცდილობენ, რომ იბერიის სამეფო კარზე გათამაშებული ისტორია რაღაცით მიუახლოვონ იბერიას. ამ თეატრალისით თეატრში საცემია ფაქტი ომისა იბერიასა და სომხეთს შორის, რომელსაც მართლაც ჰქონდა ადგილი I საუკუნის დასაწყისში და აღწერილია ტაციტუსის „ანალებში“. თუმცა პიესისეული იბერთა გამარჯვება სომხებზე არაფრით არ ემსგავსება ისტორიული წყაროების ფაქტებს, არც მეომარი მხარეების მეფეთა სახელებით და არც საომარი დაპირისპირების ამბებით. ინგლისელი დრამატურგების სურვილი იბერიასთან მიახლოებისა მაინც აშკარაა: იბერთა სამეფო კარის ერთი დიდებული სახელია ბაკურიუსი (Bacurius ან Bacurias).² ეს სახელი ასევე

¹ E.M. Waith, The Pattern ... გვ. 29; R. Warwick Bond's Introduction... p. 246-7

² *მეფე და არა მეფის* ინგლისური ტექსტის 1676 წლის ბეჭდური გამოცემის მოქმედ პირობა ჩამონათვალში იკითხება Bacurius ("A King and No King. As it is now Acted at the Theatre Royal; by His Majesties Servants." Written by Francis Beaumont and Jon Fletcher. London ... MDC. LXXVI.). *მეფე და არა მეფის* ინგლისური ტექსტის ჩემს მიერ მითითებულ ინტერნეტულ ვერსიაში ამ დიდებულის სახელი ამგვარი ტრანსკრიფციითაა: Bacurias.

საისტორიო წყაროებიდანაა აღებული და აშკარად იბერიის მეფის, თუ მეფის შთამომავალის და იმავე დროს პალესტინის სამღვარზე რომაელთა სარდლის, სახელია. იგი მოიხსენიება რუფინუსის (ასევე გელასი კესარიელის) „საეკლესიო ისტორიაში“ (Turranius Rufinus, Historia Ecclesiastica, Lib. I, cap. X) და მას მიეწერება იბერთა გაქრისტიანების ამბის მბობა.¹ ასევე ნიშანდობლივია ინგლისელი ღრამატურგების მიერ სომხეთის მეფის სახელად ტიგრანესის შერჩევა. ამ სახელით ბერძნულ და რომაულ საისტორიო წყაროებში სომხეთის რამდენიმე სხვადასხვა ეპოქის მეფე მოიხსენიება. ამ შემთხვევაში ბომონტისა და ფლექერისათვის უფრო ნაცნობი ისევ ქსენოფონტის „კიროპედიში“ მოხსენიებული სომხეთის უფლისწული ტიგრანესი უნდა ყოფილიყო.

ასე რომ, *მეფე* და *არა მეფის* პერსონაჟთა სახელების შერჩევაში ორი ტენდენცია შეინიშნება: სახელები საისტორიო წყაროებიდანაა მოგანილი და შესაძლებლობის შემთხვევაში, იბერიის და სომხეთის რეალიებთან მისადაგებით შერჩეული. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია პიესის მთავარი შეყვარებული წყვილის – პრინცის და პრინცესის სახელები: არბასესი და პანთეა. ინგლისელი მკვლევარები სახელ *პანთეას* (Panthea) ისევ ქსენოფონტისეულ კიროსის სახელმწიფო სტრუქტურის აღწერებში პოულობენ. იგი კიროსის ერთ-ერთი თანამებრძოლის უერთგულესი მეუღლეა, რომელიც ომში გამირულად დაღუპული მეუღლის ცხედარზე თავს იკლავს (Instituto Cyri, VII, 3).² რაგომ უნდა შეერჩიათ ბომონტსა და ფლექერს ეგვიპტელთა წინააღმდეგ ომში დაღუპული

¹ იხ. „გეორგიკა (ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ)“, I, თბ. 1961, 83: 179-207.

² Xenophon, Instituto Cyri. Edidit W. Gemoll, 1968, p. 347-350

სპარსეთის მეფის კიროსის მოკავშირე ერთი კუთხის მეფის თუ მთავრის ტრაგიკულად სიცოცხლელაღსრულებული მეუღლის სახელი თავიანთი პიესის ბედნიერი და საქორწინოდ გამზადებული პრინცესის სახელად? მე ვფიქრობ, რომ ეს არჩევანი თვითონ სახელმა Panthea-მ განაპირობა. თუ, როგორც ჩვენ ვამტკიცებთ, *მეფე* და *არა მეფის* ფაბულა ინსპირირებულია *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის ამბით, ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულით, მაშინ მოულოდნელი არაა, რომ ნესტანის, რომელშიც რუსთველი ვეფხის განსახიერებას ხედავს და ამ სიმბოლიკით ჩააცემეს მასზე შეყვარებულ ტარიელს ვეფხის ტყავს, ხოლო პოემას *ვეფხისტყაოსანს* უწოდებს, სახე-სიმბოლოს (ვეფხის) სახელი ღარქმოდა მისი თავდაღასავლის შთაგონებით მოამზრებულ ინგლისური პიესის პერსონაჟს. Panther – პანთერა რუსთველის პოემის *ვეფხის* შესატყვისია ინგლისელის ცნობიერებაში. სწორედ Panthea შეიძლება იყოს იმ მშვენიერი პრინცესის სახელი, რომელიც ვეფხის სახებად გაამზრებული ნესტანის რომანტიკული ისტორიიდან მოდის. (აქ ინგლისელ მკითხველს მინდა მივუთითო ტარიელის სიტყვებზე: „რომე ვეფხი მშვენიერი სახედ მისად ღამისაჲს, ამაღ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“ – 659). ბომონტისა და ფლექერის მიერ საკუთარი პიესის პრინცესის სახელად ქსენოფონტის „კიროპედიდან“ სახელ *პანთეას* არჩევა უკვე ახსნის პანთეაზე შეყვარებული იბერიის მეფის სახელად *არბასესის* გაჩენას. საქმე ისაა, რომ გმირულად დაღუპულ მეუღლეს, რომლის ცხედარზე თავი მოიკლა „კიროპედლის“ პანთეამ *აბრადატას* (Abradatas – 'Αβραδάττα) ერქვა. ეს სახელი იძლევა იმპულსს ინგლისურ პიესაში პანთეაზე შეყვარებული პრინცის სახელის შესარჩევად. მაგრამ

ბუნებრივია, რომ დრამატურგებს სურთ კიროსის კარზე დატრიალებული ტრაგედიის პერსონაჟთა წყვილი გადმოიყვანონ საკუთარ სულ სხვა მიმანდასახულობის თხზულებაში და სახელ აბრადაგას საქართველოსთან კავშირში მოსაზრებლად გადასხვაფერებენ ისევ საისტორიო წყაროებში, მაგრამ სულ სხვა ეპოქაში დამოწმებულ იბერიის ერთი მეფის არტაგის სახელის კვალობაზე. პირველი საუკუნის იბერიის მეფის არტაგის სახელთან ბომონგისა და ფლექტერის არბასესის სახელის მსგავსებაზე მკვლევარები მიუთითებენ უპირატესად იმის გამოც, რომ ის საისტორიო წყარო, რომელშიც ეს სახელი მოიხსენიება – ევტროპიუს ფლავიუსის (Eutropius Flavius) აღწერები ლუკოლოსის და პომპეუსის ლაშქრობებისა უკვე თარგმნილი იყო ინგლისურად XVI საუკუნეში და მასში იბერიის მეფის სახელი Arthaces-ად იყო დამოწმებული.¹

ეჭვი, რომელიც ინგლისელ მკვლევარს მეფე და არა მეფის სახელ პანთეას Panther-თან ანუ ვეფხთან და ამ გზით ვეფხისცაოსანთან მიმართებაზე მითითებისას შეიძლება გაუჩნდეს, რუსთველის პოემის სათაურის, ვეფხისცაოსანის თავდაპირველობას და სამოგალოდ ვეფხში ნესტანის მოაზრებისათვის ესოდენ არსებითი მნიშვნელობის მინიჭებას შეიძლება დაუკავშირდეს. მინდა განვმარტო: რუსთველის პოემის დასათაურება – ვეფხისცაოსანი ავგორისეული უნდა იყოს. XII საუკუნის სპარსულ ეპიკაში და კერძოდ ნიზამი განჯევიდან, რომლის შემოქმედებას რუსთველი უთუოდ იცნობდა, როგორც შენიშნულია, უკვე არის მინიშნება გაბიჯნურებული ვაჟის სატრფოდან მომდინარისიმბოლური დატვირთვის სახელით

¹ E. M. Waith, The Pattern ..., p. 29

მოსენებისა¹. უმთავრესი მაინც ის არის, რომ XVII საუკუნის დასაწყისიდან, როცა ბომონგი და ფლექტერი ქმნიან თავიანთ პიესას, ჩვენამდე უკვე მოღწეულია რუსთველის პოემის ხელნაწერები, რომლებშიც არაორამროვნადაა მითითებული მის სათაურზე – ვეფხისცაოსანი. მეორე მხრივ, ვეფხის ნესტანის სახესიმბოლოდ მოაზრება რუსთველის სახეობრივი მეტყველების ერთი უმთავრესი და ყველაზე უფრო არსებითი ღერძია. ამ სიმბოლიკაზე არა მხოლოდ უშუალოდაა მითითებული ტარიელის მემოდ დამოწმებულ სიტყვებში, არამედ პოემის მთელ რიგ პასაჟებშია იგი ინსცენირებული (რუსთველის მიერ განრისხებული ნესტანის ვეფხთან შედარება; ტარიელის მიერ ვეფხის საკოცნელად შეპყრობა და სხვა.)

ქართველ ლიტერატორებში შემდეგაა გარემოებამ შეიძლება გამოიწვიოს ეჭვი ინგლისელ დრამატურგთა მიერ რუსთველისეული ვეფხის Panther-ად გაგების უეჭველობაში: რატომ თარგმნიდნენ ბომონგი და ფლექტერი რუსთველის ვეფხს არა Tiger-ად (როგორც ეს რუსთველის პოემის რუსულენოვან და მათი მეშვეობით შესრულებულ სხვა თარგმანებშია), არამედ Panther-ად? ამ დროისათვის ხომ ჯერ კიდევ არ იყო თარგმნილი ინგლისურად ვეფხისცაოსანი?

ღიახ, ბომონგისა და ფლექტერის დროს ვეფხისცაოსანი ინგლისურად არ იყო თარგმნილი. მაგრამ როცა ითარგმნა, ეს იყო სამი საუკუნის შემდეგ, სახელად ეწოდა „The Man in the Panther's Skin“. რუსთველის ვეფხი Panther-ად თარგმნა ვეფხისცაოსანის ყველა ინგლისურად მთარგმნელმა. სამი მათგანი დიდი ბრიტანეთიდან იყო: მარჯორი უორდროპი, ქეთრინ

¹ მ. ქურდიანი, „ვეფხისცაოსანი“ როგორც სათაური სემიოტიკური თვალსაზრისით: „ბურჯი ეროვნებისა“, №1, 1998, გვ. 19-20.

ვივიანი, რობერტ სტივენსონი. ამ უკანასკნელმა საგანგებო კომენტარიც მიუძღვნა ამ საკითხს¹. ასე რომ, შეგვიძლია დავეუწყოთ, რომ XVII საუკუნის დამდეგს ინგლისელ დრამატურგებს შეეძლოთ ისე გაეგოთ რუსთველის *ვეფხი*, როგორც იგი გაიგეს და გაიაზრეს სამი საუკუნის შემდეგ ინგლისელმა მთარგმნელებმა. უფრო ფაქტობრივად თუ ვიმსჯელებთ, დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბომონტსა და ფლეტჩერს რუსთველის პოემის *ვეფხი პანთერად* უნდა გაეგოთ. საქმე ისაა, რომ, თუ ჩვენ ამჟამად მივიჩნევთ ინგლისელი დრამატურგების მიერ *ვეფხისცაოსნის* ცოდნის ფაქტს, ალბათ ისიც უნდა დავეუწვათ, რომ მათ ჰყავთ ქართველი მთარგმნელი, კონსულტანტი, თუ ამბის მთხრობელი. მაშასადამე მათ იმგვარი წარმოდგენა უნდა ჰქონოდათ რუსთველის *ვეფხი*, როგორც იგი ძველ საქართველოში, უფრო ზუსტად XVI საუკუნის საქართველოში, ჰქონდათ. ძველი ქართული წყაროები კი იმაზე მეტყველებენ, რომ *ვეფხი* აღნიშნავდა ლეოპარდს ანუ პანთერას. ამგვარი ვითარება ბიბლიური წიგნების ქართულ თარგმანებში – როგორც ძველი აღთქმის (მაგ. *ესაია* 11, 6), ასევე ახალი აღთქმის (მაგ. *გამოცხადება* 13, 2) ტექსტებში² ასევეა სასულიერო

¹ R. H. Stevenson, Introduction. – Shota Rustaveli, The Lord of the Panther-skin (Translated by R. H. Stevenson), State University of New York Press Albany, 1977, p. XXVI.

² *ესაია* 11, 6 (მცხეთური რედაქციით): „მაშინ მოვლეს მგელი კრავთა თანა, და ვეფხი თიკანთა თანა განისუფნებდეს...“ – „The wolf also shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid...“

გამოცხადება იოანესი 13,2 (ბაქარის რედაქციით): „და მკეცი იგი, რომელი ვიხილე, იყო მსგავსი ვეფხისა...“ – „and the beast which I saw was like unto a leopard...“

აქვე უნდა მიუთითოთ, რომ *ლეოპარდი* და *პანთერა* სხვადასხვა წარმოშობის სახელია კატისებრთა ჯიშის ერთი და იგივე მტაცებელი ცხოველისა, იხ. მაგ. Merriam-Webster's Collegiate

ლიტერატურის სხვა ძეგლების ქართულ თარგმანებში (მაგ. ბასილი კესარიელის „ექვსთა დღეთაში“). იგივე ვითარება დასტურდება სპარსული ენიდან თარგმნილ თხზულებებშიც („ვისრამიანი“, „ქილილა და დამანა“). უცხოური ენების *ტიგრი* ქართულად *ჯიქად* ითარგმნებოდა. ამ სახელთა (ვეფხი და ჯიქი) მნიშვნელობის შენაცვლება XIX საუკუნიდანაა სავარაუდებელი¹ ისევ ბომონტისა და ფლეტჩერის დროს დაგვირუნდეთ. „ვეფხისცაოსნის“ XVII საუკუნის მოგი ქართული ხელნაწერი მინიატურებითაცაა შემკული. ყველა მათგანში (მაგალითად, H – 599; S – 5006) *ვეფხი* (და ტარიელის ვეფხის ტყავი) ხალებიან (და არა მოლებიან) ცხოველადაა დახატული, რაც ლეოპარდზე ანუ პანთერაზე მიუთითებს. ასე რომ, XVII საუკუნის დამდეგის ჩათვლით რუსთველის ვეფხი, იმ მტაცებელ ცხოველად იყო მიჩნეული, რომელსაც ინგლისურ ენაზე ერქვა პანთერა ანუ ლეოპარდი².

Dictionary, tenth edition 2000, p. 666: „leopard ... called also panther“; p. 840: „panther ... 1: leopard“.

¹ იხ. ს. ცაიშვილი, შოთა რუსთაველი – ღვაწლი გურამიშვილი, თბ. 1974, გვ. 270-276.

ისიც შენიშნულია, რომ ძველ ქართულ თარგმნილ თხზულებებში *ვეფხი* ყოველთვის და მხოლოდ ერთსა და იმავე ცხოველს არ აღნიშნავს, „ვისრამიანის“ სპარსული ტექსტის როგორც „ფალანგ“ (ლეოპარდი), ასევე „ბაბრ“ (ალბათ ტიგრი) ქართულად *ვეფხად*აა გადმოთარგმნილი.

როდესაც იმის გარკვევას ვცდილობთ, თუ რომელი ცხოველი იგულისხმება რუსთველის *ვეფხი*, ნესტანის, როგორც პერსონაჟის სახის და ხასიათის ძირითადი თვისებებიც უნდა გავითვალისწინოთ (ნესტანში დაინახა ჭარიელმა ვეფხი). რ. სტივენსონი, მხარს უჭერს რა რუსთველის *ვეფხის პანთერად* გაგებას, მიუთითებს არისტოტელეს *Historia Animalium* – მე. იქ მართლაც პანთერაა დახასიათებული მტაცებელ ცხოველთა შორის ყველაზე მეტად *სამრიანად* (*Historia Animalium*, IX, 6). XI საუკუნის ქართველი

როდესაც მე შესაძლებლად ვთვლი ბომონტისა და ფლეტჩერის თხზულებებისეული პრინციპის – პანთეას სახელში მისი სიუჟეტისეული პროტოტიპის ნუსხანის სიმბოლურ სახეზე – ვფხვებ ანუ პანთეონზე მინიშნების ამოკითხვას, კიდევ ერთ გარემოებას ვითვალისწინებ. ბომონტი და ფლეტჩერი თავიანთი პიესების ფაბულის წყაროზე, რა თქმა უნდა, პირდაპირ თითქმის არასდროს არ მიუთითებენ, მაგრამ ამავე დროს არ გაურბიან მასზე მინიშნებას. ასე, მაგალითად: ჯონ ფლეტჩერის ერთი პიესა, ფილიპ მესინჯერის თანაავტორობით შექმნილი, რომლის სიუჟეტის წყაროა ერთი ესპანელი მწერლის რომანი – „ესპანელი ქალის ჯერარდოს გრაფიკული პოემა“, ავტორების მიერ სათაურითაა აღდგენილი „ესპანეთისაკენ და მას ეწოდება „ესპანელი მღვდელი““. ამგვარი მაგალიტები სხვაც ბევრია. უფრო მეტიც, ჯონ ფლეტჩერისათვის უცხო არაა თავის პერსონაჟთათვის სახელების სემანტიკური პრინციპით ღარქმევა, ანუ პირთა სახელების შერჩევა სიცივის შინაარსობლივი მნიშვნელობით. ასე, მაგალითად: მისი პიესა „ჰეკუა ფულის გარეშე“ მოქმედ პერსონაჟებს ასეთი სახელებით შემოიყვანს სცენაზე: Lovegood (სიკეთის მოყვარული), Heartweal (კეთილი გული) და სხვა მრავალი. ასე რომ, როცა ბომონტი და ფლეტჩერი თავიანთი პიესის იბერიული პრინციპის სახელად ანტიკური ონომასტიკის ცნობილ სახელს *პანთეას* შეარჩევენ, ჩემი აზრით, ამ სახელის ინგლისურ სიტყვასთან Panther-თან გარეგნული მსგავსება თუ თითქმის იგივეობაც აქვთ

ისტორიკოსი ლეონტი მროველი ვეფხის, ლომის და ჯიქის პარალელურად დახასიათებისას ვეფხის *სიმხევეს* გამოჰყოფს: „...მოვიდა კარია მათ შინა, ვითარცა ჯიქი სიფიცხითა, ვითარცა ვეფხი სიმქითა, ვითარცა ლომი მახილითა“ („ქართლის ცხოვრება“, I, თბ. 1995, გვ. 28).

გათვალისწინებული, რადგანაც სახელს იმ პრინციპსა არქევენ, რომლის პროტოტიპი იბერიული პოემის – *ვეფხის ანუ პანთეონის ცყაოსნის* პრინციპსა და ამ იბერიულ პოემაში სწორედ მის სიმბოლურ სახელსა მოამზებელი *პანთეონა ანუ ვეფხი*.

ამგვარად, ინგლისელი დრამატურგების ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეტჩერის სახელგანთქმული პიესის *მეფე და არა მეფის* ფაბულური ქარგა ემყარება რუსთაველის *ვეფხისტყაოსნის* ნუსხანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბავს. თანაც ისიც ჩანს, რომ ინგლისელ დრამატურგებთან ეს ამბავი არაა მისული რაღაც შორეულ, მოარულ, ყურმოკრულ ამბად. ჩანს, რომ ინგლისელი ავტორები მეტ-ნაკლებად იყნობენ *ვეფხისტყაოსანს*. მაგრამ საიდან, როგორ? ამ კითხვაზე ბომონტისა და ფლეტჩერის შემოქმედების და ცხოვრების შესწავლის თანამედროვე დონე რაიმე მნიშვნელოვანი ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას არ იძლევა. როგორც მემოთ აღვნიშნეთ ინგლისური სამეცნიერო ლიტერატურა აფიქსირებს მხოლოდ იმას, რომ *მეფე და არა მეფის* ფაბულის წყარო უცნობია.

არც ფრანსის ბომონტის და ჯონ ფლეტჩერის ცხოვრების სრული და დეტალური სურათის აღდგენა ხერხდება. ფრანსის ბომონტი დაბადებულია ინგლისში 1584 წელს, სავარაუდო მამულში (Grace-Dieu, Leicestershire). მამა, ასევე სახელად ფრანსის, იურისტი იყო. 1597 წელს იგი ოქსფორდში პემბროკ (Pembroke) კოლეჯში მოეწყო. მაგრამ მალე 1600 წლისათვის კოლეჯს დატოვებს და იურისპრუდენციის შესწავლას იწყებს. არ ჩანს, რომ ამ პროფესიით იგი მუშაობდა. 1602 წლიდან აქვეყნებს ლექსებს. მალე უმეგობრდება ცნობილ კომედიოგრაფს ბენ ჯონსონს მერმედ ტავერნის (Mermaid Tavern) წრეში და ალბათ იმავე წრეში

გაიცნოს ჯონ ფლეტჩერს. მათი ერთობლივი კომედიოგრაფიული მოღვაწეობის დაწყებას ათარიღებენ 1607 წლით. ისინი ძალიან მალე მიაღწევნ დიდ პოპულარობას და დაახლოებით 1609 წლისთვის ალბათ სწორედ მათ შეცვალეს უილიამ შექსპირი სამეფო თეატრის მთავარი დრამატურგის თანამდებობაზე. ისინი განუყოფელი მეგობრები და თანავგებრები გახდნენ. 1613 წელს ბომონტი დაქორწინდა ერთი ცნობილი ინგლისური ოჯახის მემკვიდრეზე. ხოლო 1616 წელს მოულოდნელად ციებით გარდაიცვალა. ჯონ ფლეტჩერი 1579 წელსაა დაბადებული, ინგლისში, სასექსის საგრაფოში (Rye, Sussex), მამამისი რიჩარდ ფლეტჩერი ცნობილი საეკლესიო მოღვაწეა – ეპისკოპოსი ბრისტოლის, ბოლოს კი ლონდონის. ჯონ ფლეტჩერი სწავლობდა კემბრიჯში¹. მაგრამ 1596 წელს მამის გარდაცვალების შემდეგ მძიმე ფინანსურ მდგომარეობაში აღმოჩნდა და მის შესახებ არაფერია ცნობილი მთელი ათი წლის მანძილზე, სანამ 1606 წელს არ გამოჩნდა მერმედ ტავერნის წრეში. ბომონტის გარდაცვალების შემდეგ იგი რამდენიმე პიესას დამოუკიდებლად წერს. შემდეგ კი მისი თანავგებრია ინგლისელი დრამატურგი ფილიპ მესინჯერი. ფიქრობენ, რომ ორიოდე პიესის შექმნისას იგი თვით უილიამ შექსპირის თანაავტორიც იყო.

¹ სამეცნიერო ლიგერატურაში გავრცელებული ამრი, იგი სწავლობდა კემბრიჯის კორპუს ქრისტი (Corpus Christi) კოლეჯში. ახალ სამეცნიერო ლიგერატურაში მიხეულობა, რომ მისი სასწავლებელი იყო კემბრიჯის Bene't – ის (ახალი Corpus) კოლეჯი: "The boy entered Bene't (now Corpus) College, Cambridge, at twelve, and found himself at seventeen in poverty on his fathers death (1596)" (იხ. Nina Taunton, Biography, a University Education, and Playwriting: Fletcher and Marlowe. In: "Research Opportunities in Renaissance Drama", XXXIII, 1994 (The University of Kansas), p. 63-99.

ფლეტჩერიც მოულოდნელადაა გარდაცვლილი, შავი ჭირით 1725 წელს.

ძნელი სათქმელია იმ პიესებში, რომლებიც ბომონტისა და ფლეტჩერის სახელს, როგორც ავტორებისას, ერთად ატარებენ, რომელი მწერლის წვლილი რა არის. მოგიერთი კრიტიკოსი თვლის, რომ ბომონტი პიესის სიუჟეტს უკეთ ქმნიდა, ვიდრე ფლეტჩერი; ხოლო ფლეტჩერს ჰქონდა უფრო დიდი პოეტური ნიჭი. მაგრამ მაინც მიჩნეულია, რომ თანამშრომლობა ისე მჭიდრო იყო, რომ ასეთი განცალკევება შეუძლებელია. ერთი მხრივ, აღიარებულია, რომ მათი პიესების ძირითადი ქარგა თითქმის არასდროს არაა მათი საკუთარი შემოქმედება. მეორე მხრივ, მხოლოდ რამდენიმე პიესას ასახელებენ და მათ შორის „მეფე და არა მეფე“, რომელთა წყაროზე რამე მინიშნებას ვერ პოულობენ და ფიქრობენ, რომ ისინი ალბათ მათი საკუთარი წარმოსახვის შედეგია¹.

მაინც მინდა, როგორც სამუშაო მინიშნება, ერთი ვარაუდი გამოთქვა ბომონტისა და ფლეტჩერის წრეში ქართულ სამყაროზე გარკვეული ცნობების შელწევის გზების თაობაზე. შენიშნულია, რომ ფლეტჩერი (და საზოგადოდ ბომონტისა და ფლეტჩერის შემოქმედება) უარყოფით ეყრდნობოდა ესპანურ წყაროებს, უპირატესად კი მისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში, თუმცა არც ისაა ცნობილი უშუალოდ, თუ მეორეული წყაროებით². ისიც უცნობია, იცოდა თუ არა მან ესპანური ენა. ყოველ

¹ ცნობები ბომონტისა და ფლეტჩერის ცხოვრებაზე ეფუძნება შემდეგ ნაშრომს: The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (vol. VI. The drama to 1642, Part two) – ზემოთ მითითებული ინტერნეტული ვერსიით.

² „The Cambridge History of English and American Literature...“, A. ანიკსტ, ბომონტ და ფლეტჩერ. Ф. Бомонт и Дж. Флетчер, Пьесы, т 1, М.

1965, стр. 30.

შემთხვევაში ასახელებენ რამდენიმე ესპანურ წიგნს, რომლებიც ფლეგჩერს, როგორც ჩანს, გამოუყენებია.

ამ გარემოებაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ შუა საუკუნეების შემდგომ ეპოქაში საქართველოს ურთიერთობა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებთან, ჩვენს ხელთ არსებული ცნობების თანახმად, ყველაზე ადრე იწყება ესპანეთის სამეფო კართან კონტრაქტით. პირადად მე მქონდა ბედნიერება, რომ 1984 წლის ბოლოს ესპანეთში სამთვლიანი სამეცნიერო მივლინების შედეგად მიმიგნო და გამომეჩვენებინა ამ ურთიერთობის რამდენიმე მანამდე ქართველ მეცნიერთათვის უცნობი ფურცელი¹. კერძოდ:

1495 წელს კონსტანტინე მეორეს ერთიანი საქართველოს მეფის სახელით ესპანეთის ქრისტიანობის დიდ ღამეცვლ დედოფალ იმბელასთან ძვირფასი საჩუქრებით ელჩობა მიუვლენია და თურქეთის წინააღმდეგ დახმარების თხოვნით წერილი გაუგზავნია. მე ესპანეთიდან საქართველოში ჩამოვიტანე და ქართული თარგმანით გამოვაქვეყნე ამ წერილზე ესპანეთის მეფისა და დედოფლის ფერდინანდისა და იმბელას საპასუხო წერილი დათარიღებული 1495 წლის 30 ივლისით, რომელიც ინახება არაგონის სამეფო არქივში ქ. ბარსელონაში. ქართველ მეფეთა იმედი ესპანეთის ძლიერ ქრისტიან მეფეთაგან დახმარების მიღებისა საუკუნეების მანძილზე გრძელდებოდა. XVI საუკუნის დამლევს ქართლის მამცი მეფე ოსმალების დაუძინებელი მგერი სიმონ I წერილებს უგზავნის ესპანეთის სახელგანთქმულ მეფეს ფილიპე II-ს, რომელსაც ასევე პასუხი გამოუგზავნია ქართველთა

¹ ე. ხინთიბიძე, ახალი მასალები ქართველ მეფეთა ესპანეთში მიმოწერის შესახებ: ჟურნ. „ციცკარი“ №3; №6, თბ. 1986.

მეფისადმი და მისი თხოვნაც შეუსრულებია: თავისი ამრი ქართველთა მხარდაჭერაზე რომის პაპისა და გერმანიის იმპერატორისთვის შეუთვლია. მე გამოვაქვეყნე სიმონ I-ის მიერ ფილიპე II-სადმი ქართულ ენაზე გაგზავნილი წერილის სიმანკის არქივში დაცული ესპანური თარგმანის გადმოქართულებული ტექსტი. სიმონ I-ის წერილების განხილვა ესპანეთის სამეფო კარზე 1598 წლის ივლისით თარიღდება. ამ მასალიდან ჩანს, რომ XVI საუკუნეში საქართველოს შესახებ ცნობები ესპანეთის სამეფო კარზე ნამდვილად არის. ეს ორი მიწერ-მოწერა XV საუკუნის ბოლოს და XVI საუკუნის ბოლოს არ არის წერილების შემთხვევითი გაცეკლა. XV საუკუნის დამლევს კონსტანტინეს ელჩობა რამდენიმე დიდ ქვეყანას მოივლის და საქართველოსთვის დახმარებას ეძებს. ეს ქვეყნებია ეკვიპტე, ლიგია-პოლონეთის გაერთიანებული სამეფო, ესპანეთი და იტალია. ელჩები ყველგან დიდი პატივითაა მიღებული. ესპანეთში ელჩობის მივლინებას წინ უძღვის ეგვიპტიდან დაბრუნებული ქართველი ელჩის მიერ საქართველოში ჩამოყვანა იერუსალიმში მყოფი ესპანეთის დესპანებისა, რომლებსაც მიჰყვებიან შემდეგ ესპანეთში ქართველი ელჩები. დიდი სამზადისი ახლავს XVI საუკუნის დასასრულის ელჩობასაც. ამ დროსაც წინასწარი სამზადისია: კახეთის სამეფოს, სპარსეთის შაჰის და ქართლის მეფის წინასწარი მოლაპარაკებები; წინასწარი კავშირი ევროპის ქვეყნებთან – გერმანიის იმპერატორი და გრანსილვანიის მთავარი; კავშირი რომის პაპთან. ელჩებად შერჩეულია ცნობილი პიროვნებები: XV საუკუნის დამლევს კონსტანტინე მეფის ახლობელი ბერი ნილოსი, რომელსაც რომის პაპი დიდი პატივით ღებულობს; XVI საუკუნის დამლევს – სომეხი ვაჭარი იაკობ ჯულფელი, რომელსაც ევროპული წყაროებიც კარგად იცნობენ და რომელსაც სპარსეთის შაჰის

წერილიც თან მიაქვს. ასე რომ, ესპანეთის სამეფო კარზე საქართველოს შესახებ, როგორც ჩანს, საკმაოდ ფართო ცნობები შედის: XV საუკუნის დამლევს საქართველოში რამდენიმე თვეს რჩებიან ესპანელი ღვთისმეტყველები, რომლებიც ემზადებიან იმბაელასა და ფერდინანდის წინაშე ქართველი ელჩების წარსადგენად. XVI საუკუნის დამლევს კი ფილიპე II-ის სამეფო კარზე ქართულ ენაზე დაწერილი წერილიც ითარგმნება ესპანურად.

ელჩობის ყოველი ამგვარი მივლინება ევროპაში ქართული კულტურის გაგება და პროპაგანდაც იყო. ამაში გვარწმუნებს ამ გზის მესამე ელჩობა, რომელიც უკვე მოგვიანებით – XVII საუკუნის ოციან წლებში შედგა თეიმურაზ I-ის ინიციატივით. თეიმურაზის ელჩი ნიკოლოზ ირბაქი ძველი ელჩობის კვალზე დადიოდა: ესპანეთის სამეფო კარზე, რომის პაპთან. რომში იგი დილხანს ღარჩა: პაპის მისიონერებს ქართულ ენას ასწავლიდა, საქართველოს აცნობდა; საფუძველი ჩაუყარა პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნების გამოცემის საქმეს. ესპანეთში და რომში გამგზავრებამდე ნიკოლოზ ირბაქი იერუსალიმში იყო, ჯვრის მონასტერი მოინახულა. სავარაუდოა, რომ პირველი ცნობები შოთა რუსთველის ფრესკის არსებობის შესახებ თეიმურაზ პირველთან სწორედ ნიკოლოზს ჩამოიგებია. სწორედ ნიკოლოზს მარშრუტით მოგზაურობდა საუკუნის უწინარეს კონსტანტინე მეფის ელჩი ნილოსი. ისიც ნიკოლოზს მსგავსად ბერი იყო. ეგვიპტის ელჩობიდან დაბრუნებულმა იერუსალიმში შეიარა. იქ გაიყნო ესპანელი ელჩები, იქიდან წამოიყვანა ისინი საქართველოში, სადაც რამდენიმე თვე მაინც დარჩნენ. სავარაუდოა ისიც, რომ ესპანელი ელჩები ემზადდებოდნენ იმისთვის, რომ თავიანთი მეფე-ღვთისმეტყველის ფერდინანდისა და იმბაელას წინაშე არა მარტო ქართველი ელჩები, არამედ ქართველთა ქვეყანაც

წარედგინათ. ამიტომ არ მიმჩნია მე მოულოდნელად, რომ რუსთველის სახელი ესპანეთში ჯერ კიდევ ამ დროს შესულიყო.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ ესპანეთში ბომონტისა და ფლეჩერის მოღვაწეობის დროს (XVII საუკუნის პირველი ათეული) ქართული კულტურის შესახებ იყო გარკვეული ცნობები და წარმოდგენა. მე ყურადღებას გაქცევ იმ გარემოებას, რომ ქართველთა შესახებ წარმოდგენა ესპანეთის სამეფო კარზე ფართოვდება დედოფალ იმბაელას დროს, რომლის სახელი და მოღვაწეობის ღვაწლები ევროპაში დილხანს იყო პოპულარული. ესპანეთის სამეფო კარზე შემდგომი ქართველთა აქტიური წარდგენა ფილიპე მეორის გარდაცვალების უშუალოდ წინა თვეებში ხდება – 1598 წლის მაგისტრში. სწორედ ესაა ახალგაზრდა ჯონ ფლეჩერის უმაღლესი განათლების წლები, რომლებიც სად და რა ვითარებაში მიმდინარეობდა, უცნობია. ამავე დროს ჯონ ფლეჩერი ისე ფართოდ ეყრდნობა ესპანურ მასალას, რომ კითხვასაც სვამენ: ხომ არ იყოლა მან ესპანური ენაო.

ისევ მეფე და არა მეფის ფაბულის კარკასის, დროული და სივრცული კოორდინატების *ეფხისტყაოსანთან* მსგავსებას დავუბრუნდეთ. ჩემს მიერ მითითებული მიმართებები რჩება იმ ფარგლებში, როგორიც აქვს საზოგადოდ ამ პერიოდის ევროპული ლიტერატურის, კერძოდ კი საკუთრივ ბომონტისა და ფლეჩერის თხზულებების (პიესების, რომანების) ფაბულურ ქარგას თავის წყაროსთან. ასე რომ, მტკიცება ამ მიმართების არსებობისა არ უნდა იქნას გადამზდილი ლიტერატურულ გავლენაზე საუბარში. საქმე გვაქვს ბომონტისა და ფლეჩერის შემოქმედების ტიპურ მოუღვენასთან: პიესის სიუჟეტური სქემის ანუ ფაბულის საყრდენ სიუჟეტურ ფაქტებს იმპულსს აძლევს რაღაც

ამბავი, რომელთანაც მიმართება სიუჟეტის განვითარების შემდგომ ეტაპზე მეტ-ნაკლები ინტენსივობით გამოიკვეთება. მაგრამ ყველა შემთხვევაში იქმნება ახალი ნაწარმოები: ახალი სიუჟეტი, სხვა იდეური მიზანდასახულობით და სხვა ჟანრის ფარგლებში სხვა პრობლემების ასახვით.

დაბოლოს, ქართული მკითხველისათვის მოკლე ცნობები ბომონტისა და ფლეტჩერის ეპოქასა და მათ შემოქმედებით სტილზე. *მეფე და არა მეფე* ერთი ყველაზე მკაფიო ნიმუშია ბომონტისა და ფლეტჩერის შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკისა.¹ ფრანსის ბომონტი და ჯონ ფლეტჩერი შექსპირის თანამოკალმეები და მეტყველები არიან. მათ არ უხდებოდათ ძიებანი დრამატურგიის ხეულებში. ინგლისური დრამის კლასიკური კონტურები წინამორბედების მიერ უკვე ჩამოყალიბებული იყო, ხოლო შექსპირის მიერ უკვე სრულქმნილი. და მიუხედავად ამისა მათი სახელი საუკუნეების მანძილზე შექსპირის გვერდით და შექსპირთან შედარების კონტექსტში მოიხსენიებოდა. ბომონტისა და ფლეტჩერის შემოქმედების მოგადი შტრიხებით დახასიათებისათვის ხშირად მოუხმობენ ხოლმე ბერნარდ შოუს შეფასებას, რომელიც ყოველგვარი მოკრძალების გარეშე აცხადებს, რომ მათ არ ჰქონდათ არც სიღრმე, არც მოწოდება, არც რელიგიური და ფილოსოფიური საფუძველი, არც ჭეშმარიტი ძალა და სერიოზულობა, მაგრამ იყვნენ დახვეწილი რომანტიკული პოეტები და შეეძლოთ ოსტატურად მოეხაზათ იუმორისტული ხასიათები წმინდა შექსპირული ხალხური სულით.² მიუთითებენ, რომ

¹ იხ. А. Аникст, Бомонть и Флетчер, стр. 5-48.

² Бернард Шоу, О драме и театре, М. 1962. стр. 445. იხ. А. Аникст, Бомонть и Флетчер, стр. 15

შექსპირი და მისი თაობა აღმზრდილი იყო ჰუმანისტური იდეალებისადმი სწრაფვით და მათ მოღვაწეობას ასაზრდოებდა ამ იდეალების ხორცშესხმის შესაძლებლობაზე ოცნება. მაგრამ დიდი და სწრაფი ცვლილებები რენესანსის ეპოქის დასასრულის ევროპულ ცნობიერებაში, გაბრება იმისა, რომ ჰუმანობის იდეალები განუხორციელებელია და ცხოვრება არ მიდის იმ გზით, როგორც ჰუმანისტებს წარმოდგენილი, საზოგადოებრივ ყოფას სულიერი კატასტროფისაკენ ეწეოდა. ეპოქა სწრაფი ტემპით იცვლებოდა. ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესების ქვეტექსტი საპირისპიროდ ჰუმანისტური იდეალებისა, უკვე არის დარწმუნება და შეგნება სამოქალაქო სამართლიანობის და სოციალური პარამონიის ძიების უსაფუძვლობისა: ყოველი პიროვნება დამოუკიდებლად უნდა ეძებდეს წარმატებას და ბედნიერებას. ბომონტი და ფლეტჩერი აღარ ასახავენ ცხოვრებისეულ კანონზომიერებებს, რამდენადაც მათი აზრით ეს კანონზომიერებები არ არსებობენ. მათი აზრით, ცხოვრება არის უაზრო, მაგრამ საინტერესო შემთხვევითობების თანმიმდევრობა. ამიტომაც ისინი არ ეძებენ ცხოვრების ტიპურ მოვლენებს და ტიპურ სახეებს; არ ასახავენ და არა სურთ თქვან რაიმე დადებითი, მისაღები. ამიტომაც, რომ მათი პიესების ძირითადი აქცენტი ფაბულაზეა გადატანილი. ფაბულა, რომელიც მოწოდებულია მაყურებლის და მკითხველის შეუწელებელი ინტერესის მოსაზიდად, მათი პიესების ალფა და ომეგაა. სწორედ ამ პიესების ფაბულა იმიდავდა მაყურებელს იმდენად, რომ XVII საუკუნის ერთი ავტორი იმასაც კი ფიქრობდა, რომ თითქმის ფლეტჩერთან შედარებით შექსპირი მოსაწყენია. ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესები ინგლისურმა კრიტიკამ სწორედ

თავისებური ფაბულის და სპეციფიკური სიუჟეტის გამო ჩათვალა ტრაგიკომედიის ქანრად. შენიშნავენ, რომ ტრაგიკომედია, როგორც ქანრის სახელი, თავისი ერთი პიესის შესავალში თვითონ ფლგერმა განმარტა. მიუთითა, რომ ტრაგიკომედია თავის სახელწოდებას იქიდან კი არ იღებს, რომ მასში შერწყმულია მხიარულება მკვლელობებთან; არამედ, რადგანაც მასში არაა სიკვდილის ინსცენირება, ამიტომ იგი არ წარმოადგენს ტრაგედიას; მაგრამ მოქმედ პირებს მოგვრე ემუქრება სიკვდილი, ამიტომ იგი არაა კომედია. შექსპირით მთავრდება აღორძინების ეპოქა, რომლის გვიანდელი პერიოდის წარმომადგენელიც თვითონაა, და იწყება ახალი, რომლის სამოგადოებრივ ყოფაში ხელავენ ერთმანეთის საპირისპირო ტენდენციების დომინირება: ერთი მხრივ — რელიგიურობის აღორძინებას და მეორე მხრივ — რაციონალიზმისა და თავისუფალი აზრის სწრაფ განვითარებას. იმ ახალ მხატვრულ სტილს, რომელიც ამ ახალმა ეპოქამ მოიტანა, ბაროკოს სტილს უწოდებენ და იყო გამოთქმული თვალსაზრისი, რომ ბორონგისა და ფლგერის შემოქმედებაც ამ კულტურის ნაწილად ჩათვლილიყო. შემდგომი დაკვირვებანი ევროპაში რენესანსის უშუალოდ მომდევნო ეპოქის მხატვრული ამროვნების კულტურაზე და ბორონგისა და ფლგერის შემოქმედებით სტილზე აზუსტებენ ამ თვალსაზრისს. ერთმანეთისაგან განასხვავებენ ბაროკოს და მანერის და მიიჩნევენ, რომ ბორონგისა და ფლგერის შემოქმედება მანერის სტილს უკუეშირდება.

თავისდათავად მანერის სტილს, როგორც მხატვრული სტილის დახასიათებისას, შენიშნავენ¹, რომ იგი არღვევს

¹ W. Sypher, Four stages of the Renaissance style, N. Y., 1956, p. 102-112. об. А. Аникет, бомонт и Флегер, стр. 47.

კლასიკურ პროპორციებს, ამკვიდრებს ექსპერიმენტულობას, რომელიც თავისდათავად სუბიექტივიზმითაა ნასაზრდოები. მანერის ახასიათებს ორამბროვნება და მიახლოებითი მეტყველება, ბუნდოვნება და მერყეობა, დაწვრილმანება და გამოკეტილი ემოციური განწყობილების უქონლობა. ამ მხატვრული სტილის მწერალთა შემოქმედების დახასიათებისას მიუთითებენ, რომ მათში სულიერი კრიზისი იწყება, რადგანაც არსებობს აზრისა და საფუძვლის მცდარობის გაზრება ხდება. ეს კი იწვევს სულიერ ურწმუნობას, რასაც ქოტური ამრების უსასრულობა ავსებს. და მაინც ბორონგისა და ფლგერის თხზულებებიდან გამოსჭვივის ნამდვილი სიცოცხლის წყურვილი, ღია და გმირული სულის აღმაშენებლისადმი მოკრძალება. ესეც ეპოქისეული სულისკვეთებაა: იდეალი, რომელიც იხვევება, იდეალად რჩება.

წიგნის ეს ნაწილი არის უშუალო გაგრძელება ჩემი გამოკვლევისა, რომელიც გემოთაა გამოქვეყნებული და რომელმაც სრულიად ახალი ფაქტი გამოავლინა როგორც რუსთველილოგიური მეცნიერებისათვის (*ვეფხისტყაოსანი* ვეროპულ, არაქართულ არეალზე პირველად გამოჩნდა არა რუსეთში XIX საუკუნის დასაწყისიდან, როგორც აქამდე გვეჩვენა, არამედ ინგლისში XVII საუკუნის დასაწყისიდან); ასევე ინგლისური ლიტერატურათმცოდნეებისთვის (უილიამ შექსპირის თანამედროვე ძაღვ პოპულარული დრამატურგების ფრანსის ბომონტისა და ჯონ ფლეჩერის ერთი უმნიშვნელოვანესი პიესის *მეფე და არა მეფის* აქამდე უცნობი სიუჟეტური წყარო არის *ვეფხისტყაოსანი*).

გამოკვლევა ქართულ-ინგლისური ლიტერატურული ურთიერთობების ამ უნიკალური ფაქტის თაობაზე მე იმთავითვე ერთი მეთოდური წანამძღვრის ფონზე გამოვაქვეყნე. რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ ამ მიგნებას საკითხის მხოლოდ დასმად მივიჩნევი და მისი შემდგომი დასაბუთებისთვის მუშაობის გაგრძელებას ვაგვიგვდი. ჩემი შემდგომი მუშაობა ამ მიმართულებით უპირატესად მიმდინარეობდა ამ ინგლისური პიესის შესახებ არსებული უმდიდრესი ლიტერატურული კრიტიკული მემკვიდრეობის შესასწავლად. ამ მემკვიდრეობის შექმნა XVII საუკუნეშივე დაიწყო და

დღემდე გრძელდება. ამ მიზნით ვმუშაობდი მე ინგლისის დიდ სამეცნიერო ცენტრებში – ბრიტანეთის ბიბლიოთეკაში (ლონდონი) ბოძლის ბიბლიოთეკაში (ოქსფორდი) და შექსპირის არქივსა და ბიბლიოთეკაში (ეივონის სტრათფორდი).

თავდაპირველად იმ ფაქტზე მინდა გავამახვილო ყურადღება, რომ ინგლისური ლიტერატურათმცოდნეობა უკანასკნელ დრომდე უცნობად მიიჩნევს *მეფე და არა მეფის* სიუჟეტის ძირითად წყაროს. მითითებულია პიესის ცალკეული სიტყვების თვით შორეულ და მიახლოებით პარალელურებზე (მაგალითად, პიესისეული პრინცისა და პრინცისის სიყვარულის პარალელად ანტიკური წყაროებით ცნობილ დედინაცვალისა და უფლისწულის სიყვარულზე) და ამავე დროს ხაზგასმითაა დადასტურებული, რომ პიესის ქარგის უშუალო წყარო მიუგნებელია („... no single source for the plot has been discovered...“)¹.

ისევ ჩემი კვლევის მეთოდიაკაზე. *მეფე და არა მეფის* სიუჟეტური ქარგის *ვეფხისტყაოსნიდან* მომდინარეობის მტკიცების კვლევას მე ვიწყებ არა ჩემი უშუალო დაკვირვებით ინგლისური პიესის მხატვრულ სტილზე და თავისებურებებზე, არამედ ინგლისურ ლიტერატურულ კრიტიკაში ამ თხზულების საუკუნოვანი კვლევის შედეგად გამოვლენილი ფაქტების და სპეციფიკის ანალიზით და ამ სპეციფიკის *ვეფხისტყაოსანიდან* მიმართების შესაძლებლობის ინტერპრეტირებით. მიზეზი კვლევის ამგვარი მეთოდის შერჩევისა შემდეგია: რამდენადაც მე ვამტკიცებ *მეფე და არა მეფის* სიუჟეტის *ვეფხისტყაოსანზე* დამოკიდებულებას, ჩემს შემდგომ კვლევაში

¹ Philip J. Finkelpearl, Court and Country Politics in the Plays of Beaumont and Fletcher. Princeton Univ. Press, Oxford 1990, p. 168.

სუბიექტივობაში რომ მაქსიმალურად გამოვრიცხო, ვამჯობინებ თავდაპირველად საკვლევი პიესის მხატვრული სტილის იმ დეტალებს დაგუკვირდე, რომლებიც ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში უკვე მიჩნეულია ამ თხზულების სპეციფიკად.

დიდი ლიტერატურული პოლემიკა *მეფე და არა მეფის* ირგვლივ ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში XVII საუკუნეშივე დაფიქსირდა და იგი წამოწყებულია დიდი სახელის მქონე ლიტერატურათმცოდნის ტომას რაიმერის მიერ¹. რაიმერი 1678 წელს აქვეყნებს კრიტიკულ წერილს ბომონტის და ფლეტჩერის ორ და შექსპირის ერთ ტრაგედიაზე, რომელთაც თავს ესხმის ძირითადად მორალური პოზიციიდან („The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Antients, and by the Common Sense of All Ages“). მათ შორის უმთავრესია *მეფე და არა მეფე*, რაიმერი, რომლისთვისაც ბომონტისა და ფლეტჩერის პიესის პრინცისა და პრინცისის სიყვარული მიუღებელია, ხედავს რომ მათ ქორწინებაში სახელმწიფოებრივი პოზიციიდან სასახლის კარის ინტრიგის ძალზე მნიშვნელოვანი და სასარგებლო გადაწყვეტა². მართლაც, ტახტის ორი მემკვიდრის (მემკვიდრე ქალიშვილის და მემკვიდრედ გამრდილი

¹ ტ. რაიმერს თანამედროვენი – დიდი ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევდნენ მათი თანამედროვეობის საუკეთესო კრიტიკოსად: „Thomas Rymer, in Dryden's opinion, wrote the best piece of criticism in English or perhaps in any of the modern languages; Pope spoke of him one of the best critics we ever had. Later Macaulay mentioned him as the worst critic that ever lived, while kinder writers called him a literary Don Quixote tilting at windmills“ (The Critical Works of Thomas Rymer. Edited by Curt A. Zimansky. London-Oxford. Yale University Press. 1956, p. iii).

² This marriage... by manifest reasons of state appear'd absolutely necessary for the good of the Kingdom...“ („The Critical Works of Thomas Rymer“, p. 41).

ვაჟის) მეტოქეობის მათი ქორწინებით გადაწყვეტა შუასაუკუნეების მონარქიული სახელმწიფოსთვის რომ ძალზე მნიშვნელოვანია, ამას მტკიცება არ სჭირდება. საინტერესო ის არის, რომ პიესის ამგვარ სპეციფიკურ ფინალს იმთავითვე მიაქცია ყურადღება ინგლისურ კურალიტერატურო კრიტიკამ. ჩვენ კი ამჯერად იმას მივბრუნდებით ყურადღება, რომ სამეფო ტახტის მემკვიდრეობის ამგვარი გადაწყვეტა *ვეფხისტყაოსნის*, *მეფე და არა მეფის* სიუჟეტური წყაროს, სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ძირითადი ქვეტექსტია. და ეს ქვეტექსტი ისე ამკარა და არსებითად რუსთაველის პოემაში, რომ ქართველი ხალხის საისტორიო მემკვიდრეობა *ვეფხისტყაოსნის* ამ პოლიტიკურ ქვეტექსტს ისტორიულ სინამდვილედ გადაიაზრებს და რუსთაველის სამეფო გვარიდან წარმომავლობასა და თავმჯდომარეობის სიყვარულზე ლეგენდებს ქმნის.

რამიერი პირველი მკვლევარია, ვინც *მეფე და არა მეფის* მთავარი პერსონაჟის საოცარ კონტრასტულობაზე დაუფიქრებია. იგი შენიშნავს¹, რომ არბასესის ხასიათს ამ სპეციფიკაზე თვითონ პიესის ავტორებს აქვთ ყურადღება გამახვილებული და ერთი პერსონაჟის, არბასესის მეგობრის და სარდალის მარდონიუსის პირით გამოთქმული: „იგი არის პატივმოყვარე და თავმდაბალი, მრისხანე და წყნარი, მხიარული და მოწყვნილი, აღტაცებული და დაღვრემილი, უკიდურესობებით სავსე ერთსა და იმავე ღრს“ (*მეფე და არა მეფე* II)². მთავარი პერსონაჟის ხატვის ამ სპეციფიკას ყურადღებას აქცევს

¹ „Take his picture sent before him, and drawn by a friend. — He is vainglorious, and humble, and angry, and patient, and merry, and dull, and joyful, and sorrowful, in extremities, in an hour...“ („The critical Works of Thomas Rymer“, p. 42).

² Beaumont and Fletcher, A King and No King. Edited by Robert K. Turner, p. 8.

თითქმის ყველა უმთავრესი მკვლევარი, რომელიც *მეფე და არა მეფის* ხასიათებს უკვირდება. არბასესის ხასიათის ეს თავისებურება, მეოცე საუკუნის მკვლევარის უკუთმის მითითებით, ამ თხზულებას განასხვავებს ბოროტისა და უღელტეხრის სხვა პიესებისაგან. იგი შენიშნავს, რომ არბასესის ხასიათში იმდენი კონტრასტულობა, რამდენიც არ არის იმავე ავტორების სხვა თხზულებების („ერთგული მწყემსი ქალი“) ერთმანეთის მიმართ კონტრასტულ პერსონაჟებში¹. ისიც შენიშნულია, რომ ამგვარი კონტრასტულობა არ არის მხოლოდ მთავარი გმირის ხასიათის სპეციფიკა, იგი საზოგადოდ ამ ნაწარმოების სტილია: პარალელური და სიმეტრიული კონტრასტები პერსონაჟთა ხასიათებში ერთმანეთის მიმართ.²

მეფე და არა მეფის ამ სპეციფიკის წყაროს *ვეფხისტყაოსნის* შეიძლება იყოს. ყოველ შემთხვევაში უაქტი ისაა, რომ კონტრასტული თვისებების ერთ მთლიანობაში მოამრება რუსთაველის მხატვრული სტილის მახასიათებელია. იგი არაფრამეტყულად ჩანს პერსონაჟის როგორც პორტრეტში (როსტომის ემოციის „მაღალი, უხვი, მდაბალი“ — 33); ასევე გმირის ემოციის ხატვაში: ტარიელის მიერ ფრიდონის პირველი ხილვა სიგიჟემდე მისული რაინდის ხილვა: „მოყმე ამაყად ყოილა... მტერთა ექაღლა, წყრებოლა, იგინებოლა, ჩიოლა“ (596). ორიოდ სიტყვის გაცვლის შემდეგ ტარიელი იმავე ფრიდონში ხელავს მამასავით უტკბეს და უნაზღვრად მოყმეს: „წავდიო უტკბოსნი მამა-ძეთასა. მე გავკვირვე კერეცასა მის ყმისა სინამეთასა“ (600). იგივე

¹ E. Waith. The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher, p. 30-31.

² იქვე, გვ. 37.

კონტრასტული სტილი ჩანს რუსთველის პოემის პერსონაჟთა მოქმედებაში: სენტიმენტალური განწყობილებით გათიშული, თავალთავან ცრემლმომდინარე გმირი წამის უსწრაფესად გამოფხიზლდება და უმოწყალოდ დახოცავს მის შესაპყრობად მიახლოებულ თორმეტ ვაჟკაცს. და სხვა მრავალი.

პერსონაჟის ხაზვის ამ რუსთველისეულ სტილს თავისი საფუძველი შეასაუკუნებინ მისტიკურ თეოლოგიაში აქვს. მე ვგულისხმობ უმზნავსი არსების დაღებით და უარყოფითი მახასიათებლების ერთობლიობით სახელდება – კატაფაგიკა-აპოფაგიკას, რომელიც რუსთველის სტილიცაა უმზნავსი მითითებისას: „მზიანი ღამე“, „უკანმო ქამი“ (837) და სხვა. ბორონტისა და ფლეტჩერის *მეფე* და *არა მეფეში* მას არა აქვს მსოფლმხედველობითი საფუძველი. იგი მზამზარეული სახითაა მოხმობილი და ემსახურება სიტუაციების გრაფიკულ-კომიკურ მონაცვლეობას.

ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკოსებს, აოცებთ რა არბასესის ხასიათში უკიდურესი ოპოზიციების შეერთება, მის პირველივე შემოსვლას პიესაში მრავალგმისი განხილვის საგნად აქცევენ. მიუთითებენ, რომ გამარჯვებულ იბერიის მეფეს – არბასესს სომხეთის დამარცხებული მეფე – გიგრანესი შემოჰყავს უკიდურესი მოკრძალებით და ამავე დროს აუტანელი ქედმაღლობით! სხვა მკვლევარსაც დააფიქრებს იბერიის მეფის ასეთი უზომო მოწყალება და პატივისცემა ტყვედმოყვანილი მეფის მიმართ, ეძებს მოწყალე მეფეების სახეებს ანტიკურ წყაროებში და ყურადღებას მიაპყრობს გადმოცემებს ქსენოფონტის

¹ „...with the utmost politeness and at the same time with insufferable arrogance“ (E. Waith, The Pattern of tragicomedy..., p.31).

„კიროპედიში“ კიროს მეფის მოწყალებამე.¹ დიას! მოწყალე მეფეთა სახეები ანტიკურ საისტორიო თუ ლიტერატურულ წყაროებში არც თუ ძალზე იშვიათია, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც მე მინდა ყურადღება მივაქციო ისევ *მეფე* და *არა მეფის* მთავარი გმირის არბასესის პროტოტიპს – *ვეფხისტყაოსნის* მთავარ გმირს ტარიელს. კერძოდ, მსგავსად არბასესის მიერ დამარცხებული მეზობელი მეფის სამეფოს მიერ დამარცხებული მეზობელი მეფის მიღებას სამეფო კარზე. ერთმა უცხოელმა თეოლოგმა, მამა გენადი ეიკალოვიჩმა, როცა მას რუსთველის ერთი მისტიკური ცნების განმარტება სთხოვეს, ეს სცენა გაიხსენა: საოცარია ასეთი კაცთმოყვარეობაო, – თქვა, – დამარცხებულ მეფეს სამეფო კარზე უდიდესი პატივისცემით და ალერსით ღებულობენ, ძვირფასად დასაჩუქრებულს თავის ქვეყანაში აბრუნებენ². ასე რომ, ამ შემთხვევაშიც *მეფე* და *არა მეფის* ამ სპეციფიკური სცენის უშუალო პარალელი *ვეფხისტყაოსანშია*.

მეფე და *არა მეფის* მხატვრულ სტრუქტურაში მხოლოდ პერსონაჟის კონტრასტული ხასიათი არ არის ის სპეციფიკა, რომელიც *ვეფხისტყაოსანზე* მიგვანიშნებს. უმთავრესი საკამათო პრობლემა ამ თხზულების ირგვლივ მისი მორალური სამყაროა. როგორც აღვნიშნეთ, პირველივე კრიტიკოსი – თომას რაიმერი ამ პოემიციიდან ესხმის თავს პიესას და საუკუნოვან პოლემიკას წამოიწევს. ამ პოლემიკას ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში მრავალნაირი გაგრძელება

¹ P.J. Finkelpearl, Court and Country Politics in the Plays of Beaumont and Fletcher, p. 172.

² ვ. ნოზაძე, *ვეფხისტყაოსნის* მზის მეტყველება, სანგაგო ლე ჩილე 1957, გვ. 194.

და გადაწყვეტა აქვს! ყურადღება მინდა მივაბყრო, პიესის მორალური პოზიციის საზოგადოდ აღიარებულ როლად შეფასებას. იგი მკაფიოდ აღგზნებული *მეფე* და *არა მეფის* კრიტიკული ტექსტის გამოცემის რობერტ ტერნერის შესავალ გამოკვლევაში: *მეფე* და *არა მეფის* მორალური სამყარო თითქოს თავისუფალია ქრისტიანული ჰუმანიზმის სტანდარტებისაგან². ისევ *ვეფხისტყაოსანზე* გადავიდეთ ყურადღება და იმ უცხოელ ლიტერატურათმცოდნეთათვის, რომლებიც უფრო ნაკლებად იცნობენ რუსთველოლოგიურ ლიტერატურას, მინდა მივუთითო, რომ რუსთველის პოემა გამოირჩევა თავისი არადოგმატური რელიგიური პოზიციით, ბევრად უფრო თავისუფალი, თუმცა ღრმა რელიგიური მსოფლშეგრძნებით, რომელიც მაღალგანვითარებული ქრისტიანული თეოლოგიის ბაზაზე ყალიბდება, მაგრამ არ ეტევა დოგმატიკით დაკანონებულ კონფესიურ ჩარჩოებში.

ერთ-ერთი, მაგრამ უმთავრესი თემა, რომლითაც *ვეფხისტყაოსანი* შუასაუკუნეების ნორმირებულ მორალში ვერ თავსდება, სიყვარულია. *ვეფხისტყაოსნის* ამქვეყნიური, აღმათმშენებელი სამყაროს სიყვარული,

¹ ის ამრიცხავს გამოთქმული, რომ პიესა უაღრესად მაღალი მნიშვნელობის პოზიციის მთავარებელია (არსებითი ის კი არაა, რომ პიესის მიხედვით ძმას და დას ერთმანეთი შეუყვარდათ, არაჟღერდის, რომ ერთმანეთზე უბოძლეს შეყვარებული ქალ-ვაჟი მნებობრივად იტანჯებოდნენ იმის გამო, რომ ერთმანეთი დაძმად მიანიათ) და ამ ნიშნით მისი გამოჩენა და პოპულარობა ინგლისის ინტელექტუალურ წრეებში ერთგვარად პურიტანული მოძრაობის პოქსთანაა დაკავშირებული (W.C., Woodson, The Casuistry of Innocence in *A King and No King* and Its Implications for Tragicomedy: „English Literary Renaissance“, vol. 8, no. 3, Autumn 1978, p. 312-328).

² R.K. Turner, Introduction: Beaumont and Fletcher, *A king and no King*, p. XXV-XXVI.

რომელიც დაცლილია ღვთაებრივ სიყვარულად მისტიკური გადაბრუნების ალტერნატიული ელემენტისაგან, თუმცა ღრმა თეოლოგიური ინტერპრეტაციებით ქრისტიანული მოყვასის სიყვარულის საკარო სიყვარულის გზით აღმათმშენებელი თავისუფალი ემოციური სამყაროს უმაღლეს და ამდენად ღვთაებრივ გამოვლენებად გადაბრუნება¹, არის უბოძლად დიდი, გრიგალივით მოუარდნელი და ღვთაებრიობამდე ამაბოძლებელი გრძნობა. ესაა მიჩნეული *ვეფხისტყაოსნის* სიყვარულის სპეციფიკად მსოფლიო ლიტერატურის იმ მკვლევართა მიერ, რომელთაც ამ ლიტერატურის პროცესში *ვეფხისტყაოსანი* განიხილეს. *მეფე* და *არა მეფის* პერსონაჟთა მიერ გრძნობის, კერძოდ სიყვარულის, უაღრესად ცოცხალი შეხებით და ამავე დროს გამგვიადებული გამოხატვა ამ თხზულების მხატვრული სტრუქტურის კიდევ ერთი სპეციფიკაა. XVII საუკუნის ინგლისური კრიტიციზმის დიდი წარმომადგენელი და ამასთანავე ცნობილი დრამატურგი ჯონ დრაიდენი (1631-1700), რომელიც უმაღლეს აუზმედრდა *მეფე* და *არა მეფის* რაიმერისეულ კრიტიკას, პირველია, ვინც *მეფე* და *არა მეფის* პერსონაჟთა გრძნობის დემონსტრირების ამ სპეციფიკას შენიშნა. დრაიდენის ეს მიგნება შემდგომში დაზუსტდება სხვა ლიტერატურათმცოდნეების მიერ. თანაც გამოვლინდება, რომ სიყვარულის გრძნობა ბომონტისა და ფლეტჩერის პერსონაჟებისა თითქოს უფრო დიდი, უსასრულო და მყარია, ვიდრე თვითონ პერსონაჟები².

¹ იხ. ე. ხინთიბიძე, ვეფხისტყაოსნის სიყვარული, თბ. 2005; E. Khintibidze, Rustaveli, Dante, Petrarca: „The Kartvelologist“, №11 Tb. 2004, pp. 78-98.

² E. Waith, The Pattern of Tragicomedy..., p. 39.

კიდეუ ერთი სპეციფიკა, რომლითაც გამოვლინდება *მეფე* და *არა* *მეფის* სიყვარულის გრძნობის ცოცხალი რეალურობა, ესაა მისი იდეალი – ქორწინება. *მეფე* და *არა* *მეფის* შეყვარებულთა სწრაფვა მათი ქორწინებისკენაა მიმართული. ამითაც შევხმინება ეს პიესა მის სიუჟეტურ პროტოტიპს – *ვეფხისტყაოსანს*. ქორწილი, როგორც ქალ-ვაჟის სიყვარულის მიზანი და იდეალი, *ვეფხისტყაოსნის* სიყვარულის ერთი უმთავრესი სპეციფიკაა, რომლითაც იგი განსხვავდება რუსთაველის ეპოქის არა მხოლოდ ღვთაებრივი სიყვარულის, არამედ ასევე ამქვეყნიური – როგორც აღმოსავლური სუფიზმის, ასევე დასავლური კურტუზამული სიყვარულისაგან.

მეფე და *არა* *მეფის* პარალელები *ვეფხისტყაოსანთან* ქალ-ვაჟის სასიყვარულო პერიპეტებში მინდა დავასრულო კიდევ ერთი დეტალით: ქალ-ვაჟის ურთიერთობაში, კერძოდ გადაწყვეტილების მიღებაში, ქალის ინიციატივა ჩანს. იგი სასიყვარულო კვანძის განსაკვამლე ქალის მომავალი სატრფოსადმი წერილითაც გამოვლინდება. *ვეფხისტყაოსანში* ამ წერილს სიუჟეტური დანიშნულება აქვს. *მეფე* და *არა* *მეფეში* კი იგი თითქოს უფუნქციო კომპონენტია: თითქოს ნაძალადეგიაო, თითქოს უბრალოდ ეტიკეტი თუ მიბაძვიაო. ბომონტისა და ფლეტჩერის ეს მიბაძვა (ქალის წერილი მომავალი სატრფოსადმი) *ვეფხისტყაოსნისადმი* სხვა შემთხვევაში უფრო აშკარად გამოჩნდება. მაგრამ ამის თაობაზე – უფრო ქვემოთ.

თავისთავად მიბაძვა *ვეფხისტყაოსნის* სიუჟეტური სქემის ცალკეული კომპონენტებისადმი *მეფე* და *არა* *მეფის* სასიყვარულო ინტრიგის სხვა დეტალებითაც იგრძნობა. და ეს დეტალები რომ მიბაძვაა, იმითაც ჩანს, რომ ისინი პიესის სიუჟეტისთვის ძირითადად უფუნქციოა, თითქოს ხელოვნურადაა მოხმობილი. ასე, მაგალითად: არბასესი მის სატრფოს პანთეას ციხეში ჩაკეცილებს. მკითხველს

შეახსენებ, თუ ვაუწყებ, რომ პანთეას *ვეფხისტყაოსნის* პროტოტიპი ნესტანი ციხეშია; მაგრამ ეს ციხე არაა დამნაშავეს საპყრობილე: ნესტანი ჩაკეტილია ციხე-ქალაქის მიუვალ კოშკში, რომ არსად გაიქცეს, არ დაიკარგოს და დააქორწინონ უფლისწულთან, რომელიც ლაშქრობიდან უნდა დაბრუნდეს. ტარიელისთვის იგი დიდი ხნის დაკარგულია. უნაყოფო ძეგნის შემდეგ ტარიელს სრული საფუძველი აქვს, რომ იგი გარდაცვლილად ჩათვალოს. რასაც ბუნებრივად მოჰყვება მისი მედიტაცია სატრფოსთან იმქვეყნიური შეერთების თაობაზე, რომელიც თავისი მსოფლმხედველობითი ფატირითვეთ ახალი სიფყვა სიყვარულის გადაამრებაში შეა საუკუნეებიდან რენესანსამდე სივრცეში.¹

„აქა გაყრილნი მიჯნურნი მუნაცა შევიყარეთი, მუნ ერთმანეთი კვლა ვნახეთ, კვლა რამე

„საყვარელმან საყვარელი ვით არ ნახოს, ვით გაწიროს!

მისკე მივალ მზიარული, მერმე იგი ჩემკე იროს, მივეგებვი, მომეგებოს, ამიტირდეს, ამატიროს...“ (884).

მეფე და *არა* *მეფეში* *ვეფხისტყაოსნის* ეს სიუჟეტური ეპიზოდი არ მუშაობს, მაგრამ ჩანს მისი ძირითადი კომპონენტები. პანთეა, ნესტანის ორეულ, ბეტორებმა ციხეში შეიყვანეს; თუმცა ამ აქტის ბუკილებლობა პიესის სიუჟეტით არაა მკაცრად მოტივირებული. უფრო მნიშვნელოვანი არბასესის მიერ უკუარი შეყვარების სცენაში პანთეას გარდაცვლილად წარმოდგენაა. რაც იმდენად მოულოდნელი და ბუხსნელია, რომ მკვლევარები დაჟინებით ეძებენ მიზეზს

¹ მ. ხინთიბიძე, სიყვარულის გადაშლება (ტრუბაღურები და ღანგი; რუსთაველი): „ვეფხისტყაოსნის სიყვარული“, გვ. 63-73; E. Khintibidze, Rustaveli, Dante, Petrarca, p.83.

(თუ ნიშნულს), რომლის შთაგონებით (თუ გავლენით) გაითამაშეს ბომონტა და ფლეტჩერმა ეს „კონტექსტიდან ამოვარდნილი სცენა“¹. და რაც უფრო არსებითია, ამ სცენის (გმირის მიერ საგრფოს გარდაცვლილად წარმოდგენის) განვითარება *მეფე და არა მეფეში* ისევ *ვეფხისტყაოსნის* კვალს გაჰყვება: იგი გადამზღუდა გმირის მედიტაციაში. უფრო მეტიც, არბასესის მედიტაციის ფილოსოფიური კონტექსტიც თითქმის *ვეფხისტყაოსნის* ტარიელის შესაბამისი მედიტაციის რეზინისცენაა: იბერიის პრინციც ამქვეყნიდან იმქვეყნად გადასახლებაზე ფილოსოფოსობს (III, i):

„ჩემი და! — გარდაიცვალა იგი?..“

... იგი გარდაიცვალა.
ქალწული, თუმცა ძილზე უფრო უბნკო,
ისე ნათელი, როგორც მისი თვალები. და
მარადიული კურთხევა დაჰყვება თან,

სადაც იგი არის.

მე ვიცი, მას არ შეეძლო ესურვა, რომ

შეეცვალა
თავისი მდგომარეობა ახლით. და თქვენ

მნახავით მე,

როგორ ვატარებ ჩემს ჯერებს კაცისა.
ჩვენ ყველანი უნდა მოვკვდეთ.

და მან გვასწავლა, როგორ უნდა
სიკვდილი“².

ეს „არტისტულად გამოგონილი ტრიუკი“³ კი, როგორც ინგლისელმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ შენიშნა,

¹ T. S. Eliot, Selected essays, 1917-1932, p. 135.

See: A. Mizener, The High Design of *A King and No King*: „Modern Philology“, v. 38, 1940-41, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, pp. 141-144.

² „A King and No King“ (R. Turner's edition), p. 54

³ „Skilfully devised trick“ (A. Mizener, The High Design, p. 144).

აშკარად ინარჩუნებს „ელეგანტურ და კონტროლირებულ კიპორბოლიზმებს, რომელიც შექსპირის ლექსში თითქმის არასოდეს არ ჩანს“¹.

ამგვარად, ირკვევა რომ, *მეფე და არა მეფის* მიმართება *ვეფხისტყაოსანთან* უფრო მეტია, ვიდრე, ნაწარმოების ფაბულის მიმართება გარკვეულ სიუჟეტურ წყაროსთან, როგორც მე ამას თავიდან ვვარაუდობდი.² მთლიანობაში კი საქმე გვაქვს ლიტერატურულ ქმნილებასთან, რომელსაც შექსპირის ეპოქის დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება. ამით აიხსნება, რომ ცომას რაიმერის თავდასხმას *მეფე და არა მეფის* მორალზე უმაღლეს მოჰყვა ჯონ დრაიდლისეული ანალიზი ამ პიესის ლიტერატურული ხელოვნებისა შექსპირის და ფლეტჩერის შემოქმედების საერთო კონტექსტში („The Grounds of Criticism in Tragedy“, 1697), სადაც უყოყმანოდ ითქვა, რომ მათ დიზაინში საუკეთესო სწორედ *მეფე და არა მეფეა*. დრაიდელმავე მიაკუთვნა *მეფე და არა მეფე* ტრაგედიის საწყის, გრაიმზის დონის მიხედვით დაბალ ჯგუფს, რომლის დასასრული ბედნიერია³. ჯონ დრაიდლის შეფასება არ ღარჩა „დაღაღებად უღაბნოსა შინა“. XX საუკუნის ლიტერატურულმა კრიტიკამ იგი გაიხსენა. არტურ მიზენერი აქვეყნებს საგანგებო გამოკვლევას, სათაურით: „*მეფე და არა მეფის* მაღალი დიზაინი“ და

¹ „And when you look at the speech more closely, you detect in it a kind of elegant and controlled exaggeration which is almost never found in Shakspeare's verse...“ (A. Mizener ..., p. 142).

² იხ. ბეზიო, გვ. 29

³ „The best of their designs, the most approaching to antiquity, and the most conducing to move pity, is the „King and No King“; which, if the force of Bessus were thrown away, is of that inferior sort of tragedies, which end with a prosperous event“ („The works of John Dryden“. In Eighteen volumes Edited by Walter Scott“. v. VI, London 1808, p. 248).

ცდილობს ახსნას ის ფაქტი, რომ მთელი XVII საუკუნის მანძილზე *მეფე* და *არა მეფე* უაღრესად პოპულარულია და რომ მისი, როგორც მთლიანად ბომონტისა და ფლეჩერის შემოქმედების, გადაფასება დაიწყო XIX საუკუნიდან და ჩვენი თანამედროვეობისათვის ისინი მეოთხეხარისხოვან მწერალთა ჯგუფში აღმოჩნდნენ. გადაფასდა ის სტილი, რომელიც ტრაგიკომედიის ქანრში ბომონტმა და ფლეჩერმა დაამკვიდრეს, რომელიც იმდენად პოპულარული იყო თავის საწყის ეტაპზე, რომ თვით შექსპირს აქვს ამ სტილით თავისი უკანასკნელი პიესები დაწერილი („მამთრის მღაპარი“, „ქარიშხალი“, „ციმბელინი“). ეს კი აშკარა დასტურია იმისა, რომ XVII საუკუნის მეორე ათეულის დასაწყისში ინგლისის სცენაზე იმარჯვებს ახალი სტილის დრამა – ტრაგიკომედია!

ამ სტილის საუკეთესო ნიმუში კი *მეფე* და *არა მეფე*, რომლის კავშირში რუსთველის *ვეფხისტყაოსანთან* უკვე ძნელია რომ ეჭვი შეიტანო. ეს

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

შექსპირილოგთა შემდგომი თაობა თავს იკავებს შექსპირის ბოლო პერიოდის შემოქმედებაზე ბომონტისა და ფლეჩერის გავლენის აღიარებისაგან, ფორმალური მსგავსების ნაცვლად აქცენებს იღურ თავისთავადობაზე გაღაგანი (A., Аникет, Бомонт и Флетчер, стр. 14). ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბომონტისა და ფლეჩერის გავლენა შექსპირზე საგანგებო მონოგრაფიული შესწავლის საგანი იყო (A.H., Thorndike, The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakspeare, Worcester, Mass. 1901).

ჩარებობება კიდევ ერთხელ და უფრო მეტი სიმწვაით წამოჭრის კითხვას, რომელსაც მე ამ საკითხთან პირველი შეხებისას „მივიწყებული წარსულის საიდუმლო“ ვუწოდებ. საიდან, რა გზით, როგორ უნდა სკოლრიდით ფრანსის ბომონტს თუ ჯონ ფლეჩერს *ვეფხისტყაოსანი*? ეს კითხვა ქართული ლიტერატურის მქოლნე თითქმის ყველა ინტელიგენტს უპირველეს ყოვლისა იმას აფიქრებინებს, რუსთველს XII საუკუნის დასასრულს და ინგლისელ დრამატურგებს XVI საუკუნის დასასრულს ერთი და იგივე სიუჟეტური წყარო ხომ არა აქვთ ხელთო. მართლაც, რუსთველოლოგები დღესაც სხვადასხვაგვარად განმარტავენ პოეტის სიტყვებს – „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები ვპოვე და დღესად გარდავუქვი“ (9). მიუხედავად იმისა, რომ ამ სიტყვების პირდაპირ – ფაბულის წყაროზე მითითებად გაგება მრავალგზის იქნა მეცნიერულად უარყოფილი, დღესაც გრძელდება კამათი რუსთველის პოემის ფაბულის წყაროს არსებობის დაშვებისა თუ დაუშვებლობის თაობაზე. შეიძლება ვიფარაუდოთ, რომ *ვეფხისტყაოსანსა* და *მეფე* და *არა მეფეს* საერთო სიუჟეტური წყარო აქვთ? არა! ჩემს მიერ ჩატარებული კვლევა-ძიება ამის დაშვების საფუძველს არ გვაძლევს. საქმე ისაა, რომ *მეფე* და *არა მეფე* სიუჟეტურ მიმართებას ამჟღავნებს აშკარად და საკუთრივ ქართველი პოეტის *ვეფხისტყაოსანთან*: ჯერ ერთი, *მეფე* და *არა მეფის* ამბავი იბერიის ანუ საქართველოს სამეფო კარზე ხდება. ამით ავტორები მიანიშნებენ ამ ამბის საქართველოდან მომდინარეობაზე (ან საქართველოსთან რაღაც კავშირზე); რამედაც მითითება *ვეფხისტყაოსანის* სავარაუდოდ შესაძლებელ წყაროში უკვე შეუძლებელია არსებულიყო. (გვარაუდობ: მკითხველმა იცის, რომ *ვეფხისტყაოსანის* სიუჟეტის ძირითადი ამბავი ინდოეთში და არაბეთში ხდება და არა

საქართველოში). მეორეც, *მეფე და არა მეფის* პრინცის სახელი *პანთა* მისი *ვეფხისტყაოსნის* პროტოტიპის – ნესტანის სიმბოლურ სახელზე – ვეფხზე ანუ პანტერაზე მიუთითებს. ამითაც ინგლისელი ავტორები დაუფარავად მიანიშნებენ რუსთველის *ვეფხისტყაოსანზე* და არა მის რაღაც სავარაუდო შესაძლებელ სიუჟეტურ წყაროზე. უფრო მეტიც, პირადად მე იქითკენ ვიხრები (თუმცა ამის დასაბუთებისთვის სათანადო დოკუმენტები არა გვაქვს), რომ ვიუარაუდო: ბომონტსა და ფლეტჩერს ქართველი კონსულტანტი ჰყავთ მეთქი. მათ *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის სამეფო კარის შეყვარებული წყვილის ტარიელისა და ნესტანის ამბავი იბერიის (საქართველოს) სამეფო კარის შეყვარებული წყვილის ამბად წარმოადგინეს. ამგვარად ჰქონდათ გაზრებული *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთი ძველ საქართველოში. XIX და თვით XVIII საუკუნის წყაროები მოწმობენ, რომ ქართულ სამოგადოებებს *ვეფხისტყაოსნის* სიუჟეტი საქართველოს ამბის ალეგორიულ ასახვად მიაჩნდა.

როცა რუსთველის პოემის XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისში შეღწევამე ვუიქრობდი, მე შევეცადე მიმეითიებინა იმ გზაზე, რომლითაც შეიძლებოდა იმ პერიოდში ქართული მწერლობა ევროპაში გასულიყო და მივუთითე ქართული სამეფო კარის კონტაქტებზე ესპანეთის სამეფო კართან XV და XVI საუკუნეებში¹. ამჯერად მე ვუიქრობ, რომ ამ შესაძლებლობას შეიძლება დაემატოს უფრო შემთხვევითი გზები. კერძოდ, ქართველი კონსულტანტი, რომელიც (ან რომლის ნაამბობიც) რაღაც მისით (თუ შემთხვევით) შეიძლებოდა აღმოჩენილიყო ინგლისში. რამდენიმე გარემოება მაძლევს მე იმპულსს ამის დაშვებისა:

¹ იხ. გეგოთ, გვ. 25-28.

როგორც ევროპული წყაროებიდან ჩანს, ევროპელ ინტელექტუალთა მიერ უფრო აღრინდელი პერიოდის მითითებები ქართული ლიტერატურის თუ კულტურის უაქტებზე ქართველი კონსულტანტების მეშვეობით ხდება. ამავე უშუალო ცნობები გერმანელი მეცნიერების XVIII საუკუნეში დასტამბულ წიგნებში (J.G. Adler, Museum cuficum Borgianum Velitris, Romae 1782; F. K. Alter, Über georgianische Literatur, Wien 1798)¹.

XVI და XVII საუკუნეების ევროპელ დიპლომატებს, მოგზაურებს, ვაჭრებს და აღმოსავლეთით დაინტერესებულ ინტელექტუალურ წრებს ხშირი და მჭიდრო კონტაქტი აქვთ სპარსეთისა და ოსმალეთის სამეფო კარებთან, სადაც შაჰებისა და სულთნების გარემოცვაში განუწყვეტლივ არსებული ქართველი ქალების სიმრავლე ევროპელთა ყურადღებას იქცევს თავისი არა მხოლოდ სილამამით და ნიჭიერებით, არამედ თავიანთი სამშობლოზე განუწყვეტელი ფიქრითა და წუხილით. ეს გარემოება მკაფიოდაა ასახული XVII-XVIII საუკუნეების ევროპულ მხატვრულ ლიტერატურაში². იმასაც უნდა მივაქციოთ სათანადო ყურადღება, რომ ყველაზე აღრინდელი ცნობები, არც თუ ძალზე მწირი, ქართული ენის, ანბანის, შრიფტის, სასულიერო მწერლობის შესახებ ევროპაში დაიბეჭდა ერთი გერმანელი მოგზაურის მიერ თურქეთში 1579 წელს მოპოვებული მასალის კონტექსტში³. ამ გზით ევროპაში შესული ინფორმაცია იმსახურებს ყურადღების მიქცევას.

ბომონტისა და ფლეტჩერის *მეფე და არა მეფის* რუსთველის *ვეფხისტყაოსანთან* ამგვარი არსებითი

¹ E. Khintibidze, Georgian Literature in European Scholarship, Amsterdam 2001, p.27.

² იქვე, გვ. 25-26.

³ Salomon Schweigger, Eine neue Reisebeschreibung auss Teuschland nach Constantinopel und Jerusalem, Nürnberg 1608, S.85

მიმართების დადასტურება კიდეც ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წამოჭრის მკვლევარის წინაშე: თუ ბომონტი და ფლეტჩერი რუსთველის *ვეფხისტყაოსანს* მართლაც ასე ღრმად იცნობენ და იყენებენ, თანაც მათი შემოქმედების სწორედ პირველი მომწიფების ეტაპზე, სავარაუდოა, რომ ამ ნაწარმოების კვალი გამოჩენილიყო არა მხოლოდ ერთ პიესაში, არამედ სხვა შემხვევაშიც. ამ მიმართულებითაც მიმდინარეობდა ჩემი კვლევა. შედეგი დადებითია და კვლავ სრულიად ახალი ინგლისური ლიტერატურული კრიტიკისათვის. *ვეფხისტყაოსანი* არის ერთ-ერთი არსებითი სიუჟეტური წყარო ბომონტისა და ფლეტჩერის კიდევ ერთი პიესისა. ესაა *ფილასტერი*.

დავიწყოთ იმით, რომ *ფილასტერი* ბომონტისა და ფლეტჩერის მიერ ერთად დაწერილი პიესაა, ისევე როგორც *მეფე* და *არა მეფე*. პიესები შექმნილია დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს. *მეფე* და *არა მეფე* ლიცენზირებულია სცენაზე დასადგამად 1611 წელს. *ფილასტერი* კი მკვლევართა ვარაუდით 1608-1610 წლებშია დაწერილი. ისიც მიჩნეულია, რომ ეს ორი პიესა, რომლებმაც ყველაზე დიდი სახელი მოუტანეს ბომონტსა და ფლეტჩერს და მხოლოდ ისინი იღებოდნენ ინგლისის სცენებზე საუკუნის ბოლომდე, რაღაცით განსხვავდება სხვა პიესებისგან¹. და ეს მსგავსება და სხვებისგან განსხვავება არ განისაზღვრება მხოლოდ იმით, რითაც ღრაიდენმა გამოჰყო *მეფე* და *არა მეფე* – ტრაგიდიის ბუნებრივად დასრულებით. ინგლისური ტრაგიკომედიის ერთიან კონტექსტში მონოგრაფიული შესწავლის პირველივე ეტაპზე იქნა შენიშნული, რომ სწორედ ეს ორი პიესა იყო პირველი ნიმუში იმ ახალი

¹ F.H. Ristine, English Tragicomedy, pp. 113, 114, 179.

ტიის ტრაგიკომედიისა, რომელმაც დააბრუნა ინგლისურ ლიტერატურაში რომანტიკულ-პეროიკული თემატიკა¹.

ისიც შენიშნულია, რომ *ფილასტერში* ჩანს მექსიკის (კერძოდ „ჰამლეტის“) გავლენა უფრო მეტად, ვიდრე *მეფე* და *არა მეფეში*. მაგრამ მისი (*ფილასტერის*) ძირითადი ქარგის უშუალო წყარო არ ჩანს და ფიქრობენ, რომ ამავე უნდა მიმდინარეობდეს რაღაც პასტორალური სასიყვარულო ისტორიიდან, თუ სირიანდო რომანიდან („Although no one source for the play can be proved beyond a doubt, the material of *Philaster* certainly derives from pastoral romance“)². ეს დასკვნა ძირითადად მოტივირებულია *ფილასტერის* სავარაუდო საისტორიო წყაროების შესწავლით. საქმე ისაა, რომ *ფილასტერში* გათამაშებული სასიყვარულო ტრაგიკომედია ორი მეზობელი სამეფოს – სიცილიისა და ქალაქრიის სამეფო კარის კონფლიქტის ფონზეა წარმოდგენილი (მსგავსად *მეფე* და *არა მეფის* იბერიისა და სომხეთის საომარი დაპირისპირებისა). ამიტომაც მკვლევარები დაბეჯითებით ეძებენ საისტორიო თუ სხვა ტიპის ლიტერატურულ წყაროებში სამხრეთ იტალიის ამ ორ ქვეყანაში მომხდარ მსგავს ამბავს. დასკვნა კატეგორიულია: *ფილასტერში* აღწერილი ამბები არ შეესაბამება სიცილიის ისტორიის რომელიმე სიტუაციას; ნაწარმოები წარმოადგენს ფსევდო-ისტორიისა და სასიყვარულო ამბის თუ სარაინდო რომანის კომბინირებას („a combination of pseudo-history and

¹ "Of Fletcher's actual collaboration with Beaumont... which resulted in the group of dramas whose great success signaled the return to romantic and heroic themes, two plays, "*Philaster*" and "*A King and No King*", stand forth as the forerunners of the new type of English tragicomedy." (F. H., Ristine, English Tragicomedy, p.111).

² E. M. Waith The Pattern..., p. 15.

romance“)¹. კომბინირების არეალი კიდევ უფრო ფართოა: რომანტიკული და ნაკლებად სარწმუნო ამბავი მოაზრებულია იმ სამეფო კარის ინტრიგაში, რომლის ხელმწიფეთა ქცევა სამართლიანობის თუ მწევრის პოზიციიდან საუკეთესოა. ეს კი *ფილასტერის* და *მეფე და არა მეფის* ფაბულის საერთო მახასიათებელია².

უფრო მეტიც, *ფილასტერის* და *მეფე და არა მეფის* ძირითადი სიუჟეტური ქარგის საერთო მახასიათებელი უფრო ფართოა და ესეც ინგლისურმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ იმთავითვე შენიშნა. კერძოდ: ამბავი ხდება უცხო ქვეყნებში და იგი მულოდრამული ხასიათისაა. ჰეროიკული სულისკვეთების მთავარი გმირები რომანტიკული თავგადასავლების არეალში მოქმედებენ. (“The scene is always located far enough away in foreign realms to allow the imagination to wander at will, unhampered by the restrictions of reality; and melodramatic actions, warring passions and marvelous events are right in keeping with the romantic atmosphere and heroic protagonists to which we are introduced”)³.

ყველა ეს საერთო მახასიათებელი *ფილასტერს* და *მეფე და არა მეფეს* აკავშირებს მათ საერთო სიუჟეტურ წყაროსთან. ესაა *ვეფხისტყაოსნის* ინლოეთის სამეფო კარზე გათამაშებული ფსევდო ისტორიული ამბავი ნესტანისა და ცარიელის სიყვარულისა.

ისიც იქნა მითითებული, რომ ბომონტისა და ფლეტჩერის ამ ორ პიესას აქვს პრინციპული საერთო მახასიათებლები, რომლითაც ისინი გამოირჩევა ტრაგიკული რომანებიდან, რომლებსაც სხვა ყველაფრით მჭიდროდ ემსგავსებიან, და ესაა სწორედ არსებითი

¹ იქვე, გვ. 15-16.

² იქვე, გვ. 132-133

³ F. Ristine, English Tragicomedy, p. 111

ბომონტისა და ფლეტჩერის ნოვატორულ სტილში: ამბის გადატანა შორეულ გარემოცვაში; სამეფო გვარეულობის პერსონაჟები; ჩახლართული ქარგ; ბალანსირება და კონტრასტი ხასიათებსა და ემოციებში; ბელნიერი დასასრული. და მაინც ეს ორი პიესა დამოუკიდებელია და არა ერთმანეთის განმეორება (“It is chiefly by the character of the *dénouement* that “*Philaster*” and “*A King and No King*” are to be distinguished from the tragic romances with which they are so closely identified in all else. Both follow the essentials of the Beaumont-Fletcher innovation: distant setting, royal persons, complicated plot, balance and contrast in character and emotion: and both end happily. Yet the two plays are anything but repetitions”)¹.

გემოთ ნათქვამი მინდა გავიმეორო და დავამუსგო: ინგლისურ ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოვლენილი ყველა ეს საერთო მახასიათებელი *ფილასტერის* და *მეფე და არა მეფის*, და აგრეთვე საერთო განმასხვავებელი ამ ორი პიესის მხატვრული სტილისა ინგლისური გრაგდიის საერთო სტილიდან, გენეტიკურად აკავშირებს მათ. *ვეფხისტყაოსნთან*, ამ ორი ტრაგიკომედიის საერთო სიუჟეტურ წყაროსთან. *ვეფხისტყაოსანი* უცხო და შორეული ქვეყნების ფსევდო-ისტორიულ ამბავზე მოაზრებული სიუჟეტის პეროიკული რომანია. მთავარი პერსონაჟები სამეფო გვარეულობის იერარქიის უმაღლესი პირებია. პიესის ფაბულა, ძირითადი ამბავი რთული და ჩახლართულია, თანაც ნაკლებად სარწმუნო; ხასიათებსა და პერსონაჟთა ემოციებს ახასიათებს კონტრასტულობა და ამავდროს ბალანსირება. სიუჟეტი მულოდრამატულია და დასასრული კი ბელნიერი.

¹ იქვე, გვ. 111-112

ფილასტერისა და მეფე და არა მეფის საერთო სიუჟეტურ წყაროდ ვეფხისტყაოსნის მიხედვის დასაბუთება უპირველეს ყოვლისა ნესტანისა და ტარიელის სასიყვარულო ისტორიის სქემატური გადმოცემებით უნდა დავიწყო (რაც უპირატესად ვეფხისტყაოსნის ნაკლებად მცოდნე მკითხველისთვისაა გაბიზნული).

ინდოეთი შვიდი სამეფოსაგან შედგებოდა. ექვსი მათგანი გაერთიანებული იყო და მას მეფე ფარსადანი მბრძანებლობდა. მეშვიდეს მეფე სარიდანი გახლდათ, რომელმაც საკუთარი ნებით თავისი სამეფო ერთიან ინდოეთს შეუერთა. ფარსადანმა დაუმადლა ერთგული სამსახური: ინდოეთის სახლთუხუცესობა (ამირბარობა) და მხედართმთავრობა (ამირ-სპასალარობა) უბოძა, თავის უახლოეს მეგობრად გაიხადა. მეფე ფარსადანს შვილი არ ჰყავდა. მალე სარიდანს ვაჟიშვილი – ტარიელი შეეძინა. ფარსადანმა იგი უმაღლე იშვილა. ტარიელი მისივე სამეფო გვარისა იყო და ტახტის მემკვიდრედ გამრდა დაუწყო. მემკვიდრედ აყვანილი ვაჟი უკვე ხუთი წლის იყო, როცა დედოფალი დაორსულდა. ღაბაღაა ქალი, სახელად ნესტანი. და-ძმას ღიღხანს ერთად მრდიდნენ, თანასწორი სიყვარულით. როცა ნესტანი საკმაოდ მოიზარდა, შვიდი წლის გახდა და მეფობისათვის შესაფერი მონაცემები გამოავლინა, ტარიელი მამას დაუბრუნეს, თუმცა მეფე ისევ შვილივით ეპყრობოდა. მალე ტარიელს მამა გარდაეცვალა. ღიდი და ხანგრძლივი გლოვის შემდეგ მეფემ ტარიელს სრულად უბოძა მამის პატივი – ამირბარობა და ამირ-სპასალარობა. ერთხელ ახალგაზრდა ამირბარი ნადირობის შემდეგ მეფემ თავისი ქალიშვილის სანახავად წაიყვანა, რომელსაც უკვე ღიდი ხანია საგანგებოდ აგებულ სასახლეში განმარტოებით მრდიდნენ. ტარიელს ნესტანი ღიდი ხანია, ბავშვობიდან

ბავშვობის შემდეგ, აღარ ენახა. ნესტანის შორიდანვე აღიზიდავს ტარიელის უეცარი და უზომო შეყვარება მოიქცა. მან მსახური ქალისთვის ნესტანისათვის მისართმევად ნანადირევს გადაცემა ძლივს მოახერხა, ძალა დაკარგა, დაეცა და დაიბნა. როცა გონს მოვიდა, მეფის სასახლეში იწვა და მეფე-დედოფალი თავს დისტრიალებდნენ. ტარიელის სენი ყველას აკვირვებდა: მეუღრელები ქცევა ჰქონდა, შიგადაშიგ უაზრო ღაბაღაჟი. იგრძნო, რომ სიყვარულის დამალვა იყო საქირო და ველად გასეირნების სურვილი გამოთქვა და თავის სახლში გადავიდა. ცოტა ხნის შემდეგ მას ნესტანის მსახური ქალის – ასმათის სააშიკო უსტარი მოართვეს. ტარიელმა პასუხი გასცა. შემდეგ წერილში ქალი შეხვედრას ისწრაფოდა. ტარიელმა ისევ თანხმობა მისცა. მალე ამ უსტარებს ასმათის ვიზიტი მოჰყვა, რომელმაც ნესტანის წერილი გადასცა. პრინცესა სიყვარულს უმკლავებდა ამირბარს და პირველ დავალებად სამეფოსაგან განდგომილი ქვეყნის დამორჩილებას სთხოვდა. დაიწყო სარაინდო სიყვარულის სრული პერიპეტები: შეყვარებულთა შეხვედრები ქალის ინიციატივით; ამირბარისგან გაღახილი დიდებული ომი – მეზობელი ქვეყნის მეფის შეპყრობა და ტყვედ წამოყვანა, შემდეგ კი ღიდი პატივით განთავისუფლება და უკან დაბრუნება. მეფემ და დედოფალმა შეიღსა და შეიღობილს ფარული სიყვარული შენიშნეს, სასწრაფო გადაწყვეტილება მიიღეს: სასიძოდ სხვა ქვეყნის მეფის ძე მიიწვიეს და გელსიძეობას შეპირდნენ; სასიძოდ მოწვეული უფლისწულის მიღებაც ტარიელს დაავალეს. ნესტანის ინიციატივით შეყვარებულთა ახალი შეხვედრა შედგა. იგი ქალის წყრომით დაიწყო. ტარიელის მიერ თავის უღანაშუალობასა და ერთგულებაში ქალის დარწმუნებას ქალ-ვაჟის სტრატეგიული თათბირი მოჰყვა. საბოლოო გადაწყვეტილება ისევ ქალის

ინიციატივით იქნა მიღებული: სიყვარულის გაღასარჩენად და ინდოეთის სამეფო საგვარეულოს სრული სუვერენიტეტის შესანარჩუნებლად სასიძოს ფარული მოკვლა გადაწყდა. ტარიელმა უბრალო სისხლი იფიქრთა, რასაც მეფე ფარსადანისაგან მისი განდგომა მოჰყვა. სასახლის სიმშვიდე შეირყა. ნესტანი სასტიკად დასაჯა: იგი კილობანში ჩასვეს და უკიდევანო ოკეანეში უმისამართოდ გადაკარგეს. ტარიელმა დიდხანს ეძება მიჯნური. ყოველი ცლა უნაყოფო აღმოჩნდა, ყველა მხლებელი დაედუშა და როგორც უნუგეშოდ შეყვარებული გახლებული მიჯნური, ტყე-ღრეში და უდაბნოში სახეციალოდ მხეცთა ბუნაგში დაემკვიდრა. დრამატული ამბის ბედნიერი დასასრული ტარიელის საპოვნელად და დასახმარებლად საკუთარი საგოგოს მიერ გამოგზავნილი მეორე რაინდის – ავთანდილის მეცობრულმა თულადებამ განაპირობა. მან მიაგნო დატყვევებული ნესტანის კვალს და იგი მიუღწელი ციხე-ქალაქიდან მეგობარი რაინდების უთანასწორო ომით განთავისუფლდა. რასაც მალე მოჰყვა ტარიელის და ნესტანის ქორწილი, ავთანდილის და მისი საგოგოს ქორწილთან ერთად.

ბომონტისა და ფლეცერის მიერ ამ ამბიდან აღებულია და გადამუშავებულია მხოლოდ ნესტანისა და ტარიელის თივაგადასავალი ინდოეთის სამეფო კარის გარემოცვაში: *მეფე და არა მეფეში* – უშვილო მეფე-ღეღოფლის მიერ უახლოესი დიდებულის ახალშობილი ვაჟის შვილად აყვანა; ექვსიოდე წლის შემდეგ ქალის დაბადება; ბავშვობიდან ქალ-ვაჟის დაშორება და შემდეგ პირველი შეხვედრისთანავე სიყვარულით ვაჟის დაბნედა; მოქმედება სასიძოდ მოწვეული მეზობელი ქვეყნის უფლისწულის ჩამოსაშორებლად; ბედნიერი დასასრული – ქორწილი. *ფილასტერში* – ერთი ქვეყნის მეფის მიერ მეზობელი სამეფოს გაუქმება და შეერთება;

უფლისწულსთვის მეფობის მემკვიდრეობის ჩამორთმევა და ერთადერთი ქალისათვის ბედსიძედ სხვა სამეფო ქვეყნის უფლისწულის მოწვევა; ქალის მიერ სამეფო მემკვიდრეობას ჩამოშორებული უფლისწულის თავისთან მიწვევა და მათი სიყვარულის გაცხადება; ბედსიძედ მოწვეული სასიძოს ჩამოშორება; ტახტის მემკვიდრეობის საკითხის ამ ორი მემკვიდრე ქალ-ვაჟის შეუღლებით გაღაწყვეტა და ბედნიერი დასასრული – ქორწილი. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც სიუჟეტური ქარგის ძირითადი კონტურების მსგავსებას თან ერთვის პრინციპული დეტალების დამთხვევა, რამედამც მე *მეფე და არა მეფის* შემთხვევაში საგანგებო გამოკვლევაში ემსჯელობდი. ამჯერად მხოლოდ *ფილასტერის* შესახებ.

1. ჩემს მიერ ჩამოყალიბებული დებულება – *ფილასტერის* ძირითადი ქარგის უმთავრესი წყარო *კეფხისცაოსნისეული* ტარიელის და ნესტანის სიყვარულის ამბავია, როგორც მემათ მოხმობილი შინაარსობრივად დეტალგზავნა ჩანს, ემყარება *ფილასტერის* ამბის ძირითადი სიუჟეტური ფაქტების, ანუ პიესის კარკასის აშკარა მიმართებას *კეფხისცაოსნთან*. სწორი აღმოჩნდა ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკოსთა დასკვნები: *ფილასტერში* მოთხრობილი სიცილისა და კალაბრიის სამეფოების დაპირისპირება ფსევდო-ისტორიანია; ამ სიუჟეტის წყარო რაღაც უცნობი შუასაუკუნეობრივი სასიყვარულო თუ სარაინდო რომანტიკული ამბავია. *კეფხისცაოსნის* ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბავი სწორედ ამგვარი ამბავია. ნათქვამი რომ უფრო სარწმუნო გახდეს – მოკლედ *ფილასტერის* ძირითადი სიუჟეტური ხაზის შესახებ.

ფილასტერი სიცილის სამეფოს ერთადერთი კანონიერი მემკვიდრეა. მისი მამა კალაბრიის მეფემ ჩამოაგდო ტახტიდან და სამეფო თვითონ შეიერთა. ფილასტერი ხალხის დიდი სიყვარულით და მხარდაჭერით

სარგებლობს, ამიტომ იგი საპყრობილიდან გათავისუფლეს. იმისთვის, რომ თავის ერთადერთ ქალიშვილს – არეგუმას ორივე სამეფო დაუმეკიდროს, მეფემ ესპანეთის უფლისწული – ფარამონდი ბელსიძედ მოიწვია და ცდილობს ქალიშვილის მასზე დაქორწინებას და ქვეყნის გაძლიერებას. არეგუმა თავის მსახურ ქალს ფილასტერთან აგზავნის და უფლისწულს თავისთან მოიწვევს. ამ უკანასკნელს ფარულად უკვე უყვარს არეგუმა. ქალი უფლისწულს თავის უბოძო სიყვარულში გამოუტყდება. სასახლის კარზე გათამაშდება მრავალი ღრამბატული და კომიკური სცენა ერთი მხრივ ფარამონდსა და სასახლის ქალებს და მეორე მხრივ ფილასტერსა და არეგუმას და მათი სიყვარულის მესაიდუმლე მსახურს შორის. სიყვარულისგან გახლებული და ეჭვიანობით დაბნეული ფილასტერი უპატიურობა გამოჰყვება. დაბოლოს ყველა საინტრიგო კვანძი გაიხსნება. ესპანეთის უფლისწულს თავის ქვეყანაში დააბრუნებენ, მეფე ფილასტერის დაპყრობას შეუძლებას მიესაღებება და მემკვიდრედ ფილასტერს დალოცავს.

ფილასტერის ამბის ძირითადი ქარგის ღრეული და სივრცული კოორდინატების *ვეფხისტყაოსანთან* პრინციპული მსგავსების (ორი სამეფოს შეერთება; მემკვიდრეობის პრობლემა – მეტოქეობა ერთიანი სამეფოს მეფის ერთადერთ ქალიშვილსა და შემოერთებულ სამეფოს კანონიერად მემკვიდრე ვაჟიშვილს შორის; სამეფოს მემკვიდრეობის პრობლემის გადასაწყვეტად ბელსიძედ მოწვევა სხვა ქვეყნის უფლისწულს; სასიყვარულო ისტორია მემკვიდრე ვაჟსა და მემკვიდრე ქალიშვილს შორის; ბედნიერი დასასრული – მათი შეუძლებელი ფონზე, არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს ერთ თვალმისაცემ სხვაობას: *ვეფხისტყაოსნის* მიხედვით სარიდამა თავისი ნებით შეუერთა თავისი

კუთვნილი ნაწილი ინდოეთისა დანარჩენ გაერთიანებულ ინდოეთს. *ფილასტერის* მიხედვით კი სიცილის მეფე უკანონოდ ჩამოაგდეს ტახტიდან და წაართვეს მეფობა. ეს კონკრეტული საკითხი მე მიინდა ვაქციო უფრო თეორიულ მოვად პრობლემად ტრაგიკომედიის ქანრში თითოეული პიესის პირველწყაროსთან მიმართების თაობაზე. როგორც წესი, ტრაგიკომედიის ავტორი თავის პირველწყაროდან იღებს რაღაც ქარგას, ან ქარგის ერთ მონაკვეთს. აღებული ქარგის ცალკეულ კომპონენტებს იგი შეცვლის, გადასხვაფერებს, მოარგებს საკუთარი პიესის მიზანდასახულობას და საკუთარ ჩანაფიქრს. მიმართება პირველწყაროსთან არ მოითხოვს პასუხისმგებლობას პირველწყაროს ფაქტების მეტ-ნაკლები სიმუსით გადმოცემაში. ტრაგიკომედიის ავტორი მხოლოდ იმპულსს იღებს პირველწყაროსაგან, რომელიც შეიძლება იყოს იდეურიც, მაგრამ უფრო სშირად ნარატიული. ნარატივის განვითარება და გადასხვაფერება ქმნის სწორედ ახალ ნაწარმოებს ახალი მხატვრული და იდეური ჩანაფიქრით. ასე რომ, ბომონგისა და ფლექტერის მიერ ერთი სამეფოს მიერ მეორეს დაპყრობით შეერთებაზე საუბარი წინააღმდეგ *ვეფხისტყაოსნისეული* შეერთებული სამეფოს მეფის პირადი ინიციატივით მოქმედებისა (ისევე როგორც ბომონგისა და ფლექტერის მიერ ბელსიძედ მოყვანილი უფლისწულის უკან დაბრუნებით ჩამოშორება, წინააღმდეგ *ვეფხისტყაოსნისეული* მკვლელობისა) ტრაგიკომედიის პირველწყაროსთან დამოკიდებულების სრული კანონზომიერების ფარგლებში რჩება. სამეფოების შეერთების *ვეფხისტყაოსნისეული* ვარიანტი რუსთაველის მსოფლმხედველობითი კრეალობის კანონზომიერი კომპონენტია. რუსთაველი ცენტრალიზებული მონარქიის სახელმწიფოებრივი წყობის შექმნის მიზანმიმართულ, ტოლერანტულ, ადამიანის მიერ ადამიანის სიყვარულზე

ლაფუნებულ სამოგადლოებრივ ყოფაზე ოცნებობს. ამგვარი ოცნებისეული სამყაროს ერთი ელემენტია იდეალური პერსონა ხელმწიფე სარიდანისა. ბომონტსა და ფლეტჩერს ამ ჩანაფიქრთან არაერთგვაროვნა არა აქვთ. მათ სჭირდებათ ისტორიას მიმსგავსებული ამბავი, რომელშიც არის საინტერესო გადაწყვეტა მათი თანამედროვე მაღალი სამოგადლოებისათვის საჭირო როგორც საკითხისა – მემკვიდრეთა მიერ მტრობის ნაცვლად ერთმანეთის შეყვარება (ამ თემისადმი ინტერესი მათ მემკვიდრეობით მიიღეს დიდი წინამორბედისაგან: შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“). ეს მისცა მათ პირველწყაროს ქარგამ – *ვეფხისტყაოსნის* ტარიელისა და ნესტანის სიყვარულმა. და ამ ღერძზე ბრუნავს მათი ორივე პიესა *ფილასტერის* და *მეფე და არა მეფე*.

ამ შემოქმედებით თავისუფლებას რომ თვალი მოვუხუჭოთ, ისიც კი შეიძლება დავუშვათ, რომ თვით *ვეფხისტყაოსნის* უფროსადანისა და სტანდარტის დამოკიდებულება ბომონტსა და ფლეტჩერს შეეძლოთ წარმოედგინათ, როგორც ერთი სამეფოს მიერ მეორეს დაპყრობა. ამის ფაქტობრივი დადასტურებისათვის ერთი მაგალითი კმარა. *ვეფხისტყაოსნის* ერთმა თანამედროვე ქართველმა მკვლევარმა სწორედ ამგვარად გაიამრა ინდოეთის გაერთიანების *ვეფხისტყაოსნის* უფროსადანისაგან: „თუ მომხდარა, რომ ვისმე ოლქსმე შთამომავლობით მეფობა საკუთარი ნებით გაეცვალა სხვა მეფის სამსახურზე“ სარიდანს „სამეფო ჩააბარებინეს“, ალბათ მისი სურვილის წინააღმდეგო!

შეიძლება დავასკვნათ: *ფილასტერის* სიუჟეტური კარკასი *ვეფხისტყაოსნის* ინდოეთის სამეფო კარის ამბიდან მოდის.

¹ 8. კონაძე, ავთანდილის ანდერძი, თბ. 2001, გვ. 6-7.

2. *ფილასტერში* *ვეფხისტყაოსნის* სიყვარულის ისტორიის ქარგას ერთგვარად *ვეფხისტყაოსნის* სიყვარულის მახასიათებელი ნიშნებიც მოაქვს:

ა) რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში მრავალგვარაა ყურადღება გამახვილებული იმაზე, რომ ნესტანისა და ტარიელის სიყვარული უსასრულოდ აიპერბოლიზებულია, თითქოს უფრო დიდია, ვიდრე სიცოცხლე და ა. შ. ეს საოცარი გრანდიოზულობა, გრძნობის სიგიჟემდე მიყვანა *ვეფხისტყაოსნიდან* გადასულია როგორც *მეფე და არა მეფეში* ასევე *ფილასტერში*. ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკოსებს შენიშნული აქვთ ამ ორი პიესის სიყვარულის ეს თავისებური სპეციფიკაცა.

ბ) ნესტანისა და ტარიელის სიყვარული ერთგვარად გააღაჭვულია ტახტის მემკვიდრეობის სურვილსა თუ სისკენ სწრაფვასთან. ამ დებულების სამტკიცებლად ერცელი შინარსობრივი ექსკურსი რომ არ ვაკეთოთ, კმარა ნესტანის ტარაგელისადმი მიმართული სიტყვების დამოწმება: „მე და შენ ვისხდეთ ხელმწიფედ, სჯობს ყოელსა სიძე-სძლობასა“ (540). იგივე შენიშვნა *ფილასტერშიც* და საკმაოდ კატეგორიულადაც: დავუკვირდეთ არეგუმას მიერ *ფილასტერის*ადმი თავის სიყვარულის გაცხადების სცენას (LII):

„არეგუმა: ფილასტერ, იცოდე, მე უნდა ვფლობდე ამ სამეფოებს.

ფილასტერი: ქალბატონო, ორივეს?

¹ ამონაწერები „ფილასტერიდან“ ყველა შემთხვევაში მოგვცეს ინტერნეტისეული ვერსიით « <http://www.bartleby.com/47/3/12.html> » გამოცემებიდან: Beaumont and Fletcher. Philaster. The Harvard Classics. 1909-14.

არეტუზა:

კიდეკ იყოლე, მე უნდა ვფლობლე მათ და შენს.

ფილასტერი:

და მეც?

არეტუზა:

შენს სიყვარულს; რომლის გარეშეც

ყველა

ქვეყანა, რაც ღელმდე უკვე აღმოჩენილია, ჩემთვის არაფერს არ ნიშნავს

გარდა იმისა, რომ შეიძლება დავიმარხო მაჭი.

.....

არეტუზა:

შენი სიყვარულით კი, ეს ყველაფერი

ბაღიან

ყოფა იქნება, რომ მოგიძღვნა შენ. აი, თუ გინდა მომკლა შენი სუნიტყით,

(რაც ვიცო, შესაძლებელია), მე გაგიხსენი ჩემი გული“.

(“Arethusa:

Philaster, know, I must enjoy these kingdoms

Philaster:

Madam, both?

.....

Arethusa:

Then know, I must have them and thee.

Philaster:

And me?

Arethusa:

Thy love; without which, all the land

Discovered yet will serve me for no use

But to be buried in.

...

Arethusa:

With it, it were too little to bestow

On thee. Now, though thy breath do strike me

dead,

(Which, know, it may) I have unript my breast.”).

გ) *ვეფხისტყაოსნის* შეყვარებულ წყვილში სიყვარულის გაცხადება, და თანაც გემოთ გაანალიზებული კონტექსტით, ქალისგან მოდის. იგივე ხდება *ფილასტერშიც*. ქალის ინიციატივა სიყვარულის

შემოქავე საბელის გაწყვეტაში *მეფე* და *არა მეფეშიც* შეინიშნება.

დ) *ვეფხისტყაოსნის* შეყვარებული, სიყვარულში იმელგაცრებული თუ უსუგეშოდ დარჩენილი, უკაცრიელ ტყე-ღრეში ეძებს ნავსაყუდელს. ეს აღმოსავლური ეპიკის და ლირიკის სპეციფიკა და *ვეფხისტყაოსნისთვის* კანონმომერიკა. იგივე ხდება *ფილასტერში*. სიყვარულით შებოჭილი და ეჭვით დაბრმავებული ფილასტერი უღრან ტყეს შეაფერებს თავს. ასევე იქცევა მისი მსახური, მასზე შეყვარებული ვეფრაბია (იგივე ბელარიო).

ე) ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ქარგას *ვეფხისტყაოსნიდან ფილასტერში* სასიყვარულო ინტრიგის გაბმის სპეციფიკური დეტალებიც გადმოჰყვება. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ქალის წერილები სატროფოსადმი, რაც *ვეფხისტყაოსნის* ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ისტორიის სპეციფიკური სტილია. მისი კვალს *მეფე* და *არა მეფეშიც* შეინიშნება, მაგრამ *ფილასტერში* უფრო მკვეთრადაა გამოხატული *ვეფხისტყაოსნიდან* მსგავსება.

ნესტანისა და ტარიელის სასიყვარულო ურთიერთობა ნესტანის ღაგალებით გაგზავნილი მსახური ქალის – ასმათის მეშვეობით იწყება. იმისთვის რომ ნესტანის საიდუმლო სასახლეში არ გახმაურდეს, ასმათი თითქოსდა საყვარლად ეახლება ტარიელს. ეს მოტივი (ასმათის ფსევდო საყვარლობა) რუსთველის პოემაში მრავალი კუთხითაა ინტერპრეტირებული. არეტუზაც თავის მომავალ სატროფოსთან სასიყვარულო ისტორიის წამოწყებას თავისი მსახური ქალის გაგზავნით იწყებს. ამ სცენის შეთხზვისას ინგლისელ დრამატურგთა მიერ *ვეფხისტყაოსნის* შესაფუძვინი სცენის რემინისცენცია თითქოს აშკარაა. არეტუზა დაეჭვლება: მსახურმა ქალმა ფილასტერს თავი ხომ არ შეაყვარაო; საგანგებოდ ჩაეკითხება ფილასტერიდან უკან დაბრუნებულ მსახურ

ქალს: ჩემი დანაბარები პრანჭვით ხომ არ გადაეცი და
თავი ხომ არ მოაწონეო (I. II):

“Lady: ... his looks hid more

Of love then fear.

Arethusa: Of love! To whom? To you?

Did you deliver those plain words I sent,

With such a winning gesture and quick look

That you have caught him?

Lady: Madam, I mean to you.”

უფიქრობ საკმარისია. მინდა გავიმეორო
ძირითადი დასკვნები:

ბომონტისა და ფლეტჩერის ტრაგიკომედიის
ფილასტერის სიუჟეტური ქარვის ძირითადი წყარო
რუსთველის *ვეფხისტყაოსნის* ნუსხანისა და ტარიელის
სიყვარულის ამბავია. *ვეფხისტყაოსნის* იგივე ამბავი არის
უშუალო სიუჟეტური წყარო ბომონტისა და ფლეტჩერის
იმავე პერიოდში (1608-1611 წლებში) შექმნილი მეორე
ტრაგიკომედიისა – *მეფე და არა მეფე. ფილასტერი* და
მეფე და არა *მეფე* ბომონტისა და ფლეტჩერის ყველაზე
პოპულარული პიესებია, რომლებსაც ინგლისური
ლიტერატურული კრიტიკა ინგლისური ტრაგიკომედიის
დრამატული სტილის ჩამოყალიბებაში ძირითად
თხზულებებად მიიჩნევს.

საკითხს კვლევის მომავალი პერსპექტივის
თვალსაზრისით რამდენიმე მეთოდური ხასიათის
შენიშვნა მინდა ჩამოვყალიბო.

გამოვლენა იმისა, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ესოლენ
ატეიურადაა ჩართული XVII საუკუნის დასაწყისის
ინგლისის ლიტერატურულ ცხოვრებაში (იმის ფონზე, რაც
აქამდე იყო მიჩნეული - *ვეფხისტყაოსანი* ქართულ
სამყაროს მხოლოდ XIX საუკუნეში გასცდა), ახალ
პერსპექტივას შლის მომავალი რუსთველოლოგიური
კვლევების წინაშე.

საჭიროა რუსთველის შემოქმედების შესწავლა
გვიანდელი შუასაუკუნეების და რენესანსის ეპოქების
ლიტერატურულ-ფილოსოფიური და სამოგადოებრივი
აზრის განვითარების პროცესში როგორც აღმოსავლური
და დასავლური კულტურული ურთიერთობის არეალში,
ასევე საკუთრივ ევროპული ინტელექტუალური
ცხოვრების პერიპეტებში და არა მხოლოდ
ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ შესაძლებელი
უშუალო კონტაქტების მიმართულებითაც.
ვეფხისტყაოსნის ესოლენ მოულოდნელი გამოჩენა
რენესანსული ევროპის სამოგადოებრივ-ლიტერატურული
ცხოვრების ცენტრში არაა უცვლელად, რომ იყო
სრულიად შემთხვევითი და სრულიად იმოღივრებული
მოვლენა. ამ მიმართულებით დიდი და ხანგრძლივი
კვლევა-ძიებაა საჭირო.

არაა მოულოდნელი, რომ ბომონტისა და
ფლეტჩერის შემოქმედებითი ბიბლიოთეკიდან
ვეფხისტყაოსანი რაიმე ფორმით გამოსულიყო და

დამოუკიდებლადაც გავრცელებულიყო ევროპის ლიტერატურულ წრეებში, ანდა თვით ბომონტისა და ფლეტჩერის შემოქმედებით ლაბორატორიაში უკვე დამოუკიდებლად, ევროპულ ინტელექტუალთა შორის რაღაც ფორმით არსებულ თუ მოარულ *ვეფხისტყაოსნის* ამბავს მიეღწია და არა *ვეფხისტყაოსნის* ქართულ კომენტატორს, რაც მე უფრო დასაშვებად ჩავთავაღე. ამგვარ ეჭვს ჩემში ის ბაღებს, რომ ჩემს მიერ გამოვლენილი ფაქტები აღასტურებს ბომონტისა და ფლეტჩერის მიერ *ვეფხისტყაოსნის* არსებითად მხოლოდ ერთი (თუმცა უმთავრესი) ისტორიის – ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ისტორიის გამოყენებას და არ ჩანს აშკარა მიმართება პოემის სხვა მონაკვეთებთან.

ჩემი ეს უკანასკნელი განცხადებაც შემდგომ შესწავლას საჭიროებს: არის კი *ფილასტერი* და *მეფე* და არა *მეფე* მხოლოდ ის ორი ნაწარმოები ბომონტისა და ფლეტჩერისა, რომლებშიც *ვეფხისტყაოსნის* კვალი ჩანს?

თავისთავად ის გარდატეხა, რომელიც ამ ორმა თხზულებამ მოახდინა ბომონტისა და ფლეტჩერის ტრაგიკომედიის შემოქმედებით სტილში და რომელმაც ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნეები კატეგორიულად მიუთითებენ¹, ხომ არ ავლენს რაიმე მიმართებას *ვეფხისტყაოსნის* მხატვრულ სისტემასთან?

¹ "The historical position of "Philaster" and "A King and No King" as the first two tragicomedies of the young collaborators... somewhat separates them from the whole series of similar plays that came from the pen of Fletcher either writing alone or in collaboration with others during the next dozen years in which he continued to produce for the theater" (F. Ristine, English Tragicomedy, p. 114).

"Surprisingly enough, the pattern which brought them to the pinnacle of their popularity is prefigured in the unsuccessful *The Faithful Shepherdess*. In *Philaster* it is partly achieved, but it appears for the first time in its full development in *A King and no King*" (E. Waith, *The Pattern of Tragicomedy*..., p. 3).

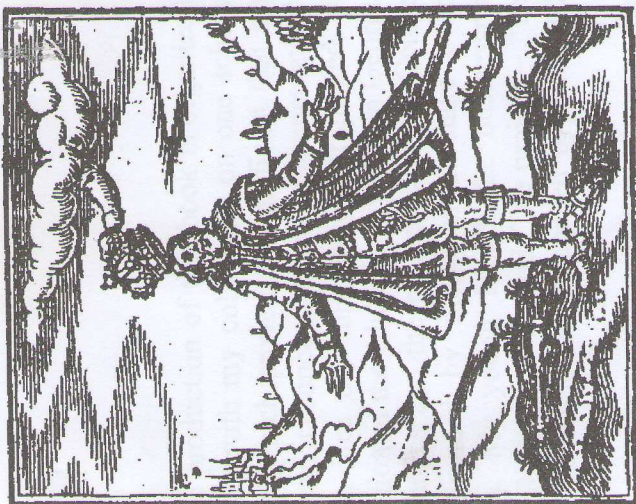
კიდევ ერთხელ უნდა გავიმეორო, რომ ბომონტი და ფლეტჩერი თავიანთი შემოქმედებით XVII საუკუნის ინგლისური ლიტერატურის უპოპულარესი დრამატურგები არიან. ისინი უშუალო მემკვიდრეები არიან რენესანსის ეპოქის დასასრულის დიდი ინგლისური მწერლობისა (უილიამ შექსპირი, ბენ ჯონსონი...). ისინი აძლევენ ახალ შემოქმედებით იმპულსს მთელი XVII საუკუნის ინგლისურ (და აქედან ევროპულ) დრამატურგიას. ხომ არა გვაქვს საბაბი რუსთაველის *ვეფხისტყაოსნის* კავშირები, და არა მხოლოდ ტიპოლოგიური, ვეძიოთ ევროპული ცივილიზაციის მთელ ამ ფართო არეალშიც?



A King and no King.

Acted at the *Globe*, by his Maie-
sties Seruants.

Written by *Francis Beaumont*, and *John Fletcher*.



AT LONDON

Printed for *Thomas Walkley*, and are to bee sold
at his Shoppe at the Eagle and Childs in
Brittains-Burrowe. 1619. *(P)*

The Man in Panther-skin in England in the Age of Shakespeare

Acknowledgements

The production of this book is organically linked to my work jointly with my colleagues on one scholarly project, the outcome of which proved so significant that it merits saying a few words on its conception and implementation.

The idea of this project originated when the forced reconstruction of the education system in Georgia brought about drastic changes and the existence of the Centre for Kartvelian Studies, founded by me, was at stake owing to financial difficulties. My young friend, the businessman Mr. Jumber Khatiashvili, came to my aid. The project – “The Great Culture of Small Nations” – was launched by the Fund for Kartvelian Studies.

My elder friend and long-time collaborator Arrian Tchanturia undertook the translation of parts of the book into English. My pupils: Nino Chakunashvili, Tamar Khapava, Irine Javakhadze, Sophio Guliashevili and Tsira Vardosanidze worked

on culling the needed material in libraries and through the Internet, computer service, proof-reading and compiling the indexes.

I have enjoyed unstinted scholarly and moral support by my British colleagues: Anthony Bryer, Robert Thomson and Donald Rayfield, as well as by my former students and young colleagues from Britain: Antony Stobart, Ian Colvin, Emily Hill, Manana Khatiaishvili and Anna Chelidze.

The success of the project was much facilitated by my two scholarly missions to Britain within the framework of a joint programme of the Georgian National Academy of Sciences and the British Academy.

All these persons and institutions deserve thanks for the help they have given me in the course of this work.

I think I shall not be mistaken in saying that the result of the effort of the team implementing the Project and the supporting organizations and my colleagues was not only the fulfilment of the idea of producing a monograph *Display of Rustaveli*, within the intended Project. I had the honour to report and argue an absolute novelty to the history of Georgian culture and English literary criticism, namely that the highest and most popular literary circles of early seventeenth-century England were acquainted with Rustaveli's *The Man in Panther-skin*, successfully putting it to literary use. The present monograph is the first complete publication of this scholarly novelty in Georgian and English.

Preface

Of its contemporary and immediately following or preceding great literary creations *The Man in Panther-skin* is one of the first to give shape – with the highest degree of conceptualization and consistency – the world view of the period. Literary thought of the same outlook is seen in late medieval Europe as well: the troubadours, the courtly romance, Dante and Petrarch. In Europe this process of social world outlook and literary thought led to the Renaissance, becoming one of the foundations of modern civilization. In Georgia, the political catastrophe of the country cut short this course of thought, hence Rustaveli's word failed to become an organic participant of the process of European civilization, one of the foremost members of whose genesis it was typologically. And this was more than a century earlier than the great Italians brought these cherished ideals directly to the gate of the Renaissance period.

Was indeed the verdict of the Providence so heavy as to keep this new word buried in the Georgian language, and to keep the eye of European intellectuals away from it? According to the view established in Rustaveli Studies, a brief content of *The Man in Panther-skin*, its title and the author's name

appeared in European languages for the first time in a book issued in Russian early in the nineteenth century (E. Bolkhovitinov, Historical description of Georgia..., St. Petersburg 1802). On the other hand, there is an interesting – yet unproved and hence questionable – report, according to which one verse of Rustaveli, together with other unknown poems of Georgian poets was allegedly translated into Arabic (F. Toussaint, Chants d'amour et de guerre de l'Islam, Marseille 1942).

I feel happy for being able to supply a new idea to Georgian society and European scholarship: In Shakespeare's lifetime two plays by Francis Beaumont and John Fletcher – his direct successors – were performed on the English stage for a century: *Philaster* and *A King and No King*, created by adaptation of the plot of Rustaveli's *The Man in Panther-skin*. The direct plot source of the cited plays are hitherto considered to be unknown to English literary criticism.

These plays are believed to have been a turning-point in the formation of the tragicomic style of English dramaturgy. Beaumont and Fletcher's plays in question are built through adaptation of the basic plot coordinates of the romantic intrigue of the principal pair of lovers in *The Man in Panther-skin*. At the same time, we do not seem to be dealing with a modulation of their story of love, come to the authors by hearsay or indirectly, they rather have had immediate knowledge of the main plots of Rustaveli's poem. But from where? I thought about this question when I formulated the subtitle of the present book devoted to the argumentation of my point: Mystery of a Forgotten Past.

***The Man in Panther-skin and A King and No King* by Francis Beaumont and John Fletcher**

In 1611 a license was granted in England to the Theatre Royal for the play *A King and No King* by Francis Beaumont and John Fletcher. Meeting with great success, the play remained on the English stage for one hundred years – till the 1720s. Contemporaries placed the dramaturgy of Beaumont and Fletcher, including *A King and No King*, on a par with Shakespeare's works.

In English literary criticism this play is the subject of versatile study. One principal aspect of this research is the question of ascertaining, if not the direct source of the work, at least of the main plot of its immediate source. The point is that, according to the play, the action in it takes place in Iberia. The very first question that may arise in one interested in this work is which Iberia *A King and No King* refers to. The point is that Classical Greek and Roman sources applied the name Iberia to both Caucasian Iberia or the present-day Georgia and the Iberian peninsula or today's Spain. This designation lingered on for a long time in Europe in referring to both countries. That Beaumont and Fletcher's Iberia refers to Georgia, similarly to the *Iberia* of their predecessor Philip Sidney's *Arcadia*, not a single researcher of this work has any doubt about it. Suffice it to say that the principal character of *A King and No King* – the young king of Iberia defeats the king of the neighbouring country Armenia, brings him captive to the Iberian royal court, where the subsequent action of the play

takes place. Clearly enough, the neighbouring countries of the play – Iberia and Armenia territorially imply modern Georgia and Armenia.

However, the story told in *A King and No King* is not related either to the authors' contemporary Iberia (Georgia) or to its historical counterpart. On the other hand, the introduction of the Iberian theme into European, and English proper, literature of the period was by no means unexpected. On the contrary, Iberia began to appear in English literature precisely from this period, i.e. the early 17th century; soon Georgia – known at the time under the name of Iberia – became an attractive corner of oriental exotic character. From this point of view, *A King and No King* was one of the first works, probably preceded some two decades earlier by Philip Sidney's "Arcadia", with his two adaptations: "Old Arcadia" and "New Arcadia", in which Iberia appears within many countries of the historical geography of the Near East, and one line of the pastoral and romantic episodes of the work is linked to an Iberian prince.

It is generally assumed that the authors of *A King and No King* had knowledge of some Greek and Roman historical sources on Iberia and Armenia, using them in a couple of cases in giving the names to the characters of the work, as well as in reference to the fact of military confrontation of these two countries.¹ At the same time, it became clear that the direct source of the plot of Beaumont and Fletcher's play on the Iberian theme remains

unknown, hence the belief that it was *probably* devised entirely by the authors.¹

At the same time, we are dealing with European literary style of the close of the 16th century: an author of the period looks for a plot for his literary piece, reworks it by transferring the story to another country, altering the names of the characters, changes the line of development of the plot, alters the end, and so on. However, the plot of his work has some source: nearly always it proceeds from some story. This is often the case with Shakespeare's plays as well. It is the style stemming from Classical and early medieval – literary writings: the author nearly always modifies some episode of a myth, ancient epic tradition or old historical story. In particular, the romantic, heroic or pastoral episodes of Sidney's "Arcadia", mentioned above, evince definite relationship with some historical evidence in Xenophon's "Cyropoedia".² A couple of the subject line of Sidney's work, acted out in Iberia proper, find a parallel in various episodes of Heliodorus' *Aethiopica* – of course with substantial revision and liberal re-interpretation of countries and characters.³ The inclusion of the Iberian prince among the characters of Sidney's work does not appear to be unexpected or strange in the case of "Arcadia". The point is that, according to the work under discussion, heroic, romantic and pastoral themes are acted out in many countries of historical Asia Minor: Paphlagonia, Lydia, Phrygia, the Kingdom of Pontus, Persia, Armenia, Thessaly, Macedonia, as well as Iberia. In the case of *A King and No King*, action specifically takes place in Iberia. Unlike the majority of the other plays of Beaumont and Fletcher the source of the plot of this is unknown.⁴

¹ R. Warwick Bond's Introduction to *A King and no King*, p. 246. "The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes" (1907-21), Vol. VI. "The Drama to 1642". Part Two.

² Dorothy Connel, Sir Philip Sidney, Oxford 1977, pp. 114-5.

³ N. K. Orlovskaya, op. cit., pp. 20-21

⁴ "The Cambridge History of English and American Literature", The Drama to 1642.

¹ R. Warwick Bond's Introduction to *A King and No King*: The works of Fr. Beaumont and John Fletcher, London 1904. p. 247. E. M. Waith, The Pattern of Tragicomedies in Beaumont and Fletcher. New Haven, Yale University Press 1952. (Second ed. Archon Books 1969). See: N. K. Orlovskaya, Questions of Literary Contacts of Georgia with the West, Tbilisi 1986, pp. 29-41 (in Russian).

Why did Beaumont and Fletcher act out the story of their play in Iberia? What has the extraordinary love of the prince and princess, told in the play *A King and No King*, to do with Georgia?

My observations have led me to the belief that the main plot of Beaumont and Fletcher's play was suggested by *The Man in the Panther's Skin*¹ – the greatest monument of Georgian literary tradition of the end of the 12th century, authored by the Georgian writer Shota Rustaveli. The intrigue of the plot of *A King and No King* – the love plot of the prince (king) and the princess – receives an impulse from the love story of Tariel and Nestan, the main characters – amorous couple of *MPS*. The authors seem to have adapted the basic outline stemming from the Indian subject of the *MPS* altering it according to their own literary principles.

Now, according to Rustvelological literature, the translation of the first stanza of Rustaveli's poem and the narration of the content of the poem by the Metropolitan of Kiev Evgeni Bolkhovitinov in his book on Georgia (*Historical Description of Georgia in Her Political, Church and Educational State, St. Petersburg, 1802*) is considered to have been the earliest fact of the penetration of the *MPS* into the European world.² Hence, the view presented by me in the present paper shifts the entry of the *MPS* into Europe two centuries backward. Bearing in mind the responsibility devolving on me, I wish to consider the present study as a statement of the problem and to continue research towards its substantiation.

The following are my arguments in support of the relationship of the plot of Beaumont and Fletcher's play *A King and No King* and the basic plot of the *MPS*.

1. The basic facts of the romantic intrigue of the pair of lovers in the play by Beaumont and Fletcher, the temporal and spatial coordinates or the framework coincide with the Indian story of the *MPS*:

The Iberian Prince (young king) Arbaces of the play is actually not the son of the king and the queen – he was adopted in order for the kingdom to have an heir. A real daughter, called Panthea, was later born to the king and the queen. The son or prince adopted as heir to the Iberian Kingdom, and the real princess fall madly in love. Beaumont and Fletcher turn this plot into the basis or framework of their tragicomedy. They build the subject of the play on it, using their own literary principles – rapid change of situations, swift defusing of situations and new dramatism; contrasts and surprises, and happy end. These three basic subject facts of Beaumont and Fletcher's play, the temporal and spatial coordinates coincide exactly with the three basic subject facts of the dramatic story of the Indian royal court of the *MPS*: adoption of the newborn Tariel as heir to the throne; birth later of a daughter, Nestan, at the royal court; the madly falling in love of the heir and the princess.

2. The overlapping of the basic subject facts of the plot of *A King and No King* with the basic coordinates of the Indian story of the *MPS* is followed by further likeness – already in the subject of the play.

In the English play the same amount of time passes between the adoption of the prince Arbaces at the Iberian court and the birth of the princess as between the adoption at the Indian royal court of the prince Tariel and the birth of Nestan. Significantly enough, the length of this time is pointed out in both works, and in the same way: the age of the adopted prince is stated, as well as the time when the queen became pregnant. Arbaces is told of his childhood (V. iv):

“... You grew up,
As the king's son, till you were six year old.
Then did the King die, and did leave to me
Protection of the realm and, contrary
To his own expectation, left this queen

¹ Hereafter abbreviated to *MPS*.

² A. Baramidze, Shota Rustaveli, Tbilisi 1975, p. 324 (in Georgian).

Truly with child indeed of the fair princess..."¹

The same happened in the Indian royal court of the *MPS*: Tariel aged five was still the only son of King Parsadan of India. Tariel relates:

"When I was five years old I was like an opened rosebud;... P'harsadan cared not that he had no son" (310)².

After a short while the queen of India became pregnant. Tariel continues:

"I was five years old when the queen became with child" (312).

3. The Iberian prince and princess were separated already in childhood and, similarly to Tariel and Nestan in India of the *MPS*, saw each other only after a long time of separation, and again, like Tariel and Nestan in the India of the *MPS*, the dramatic knot of the Iberian story was tied in the English play: Tariel fell head over heels in love with Nestan. The same happens in the play of Beaumont and Fletcher. The Iberian king was disconsolately charmed with the sight of the princess – a tragic knot was tied.

4. The likeness goes deeper. The quick and inordinate emotion of the sudden love is followed by the physical enfeeblement and mental confusion of the Iberian prince – described in detail by Beaumont and Fletcher (III.i): He seemed to be deprived of the faculty of speech. The princess implores him, "Do not stand as if you were dumb; say something" (p. 52). The closest adviser and commander says to him: Answer her something: "A tree would find a tongue to answer her" (p. 52). Arbaces' conduct, questions and demands became irrelevant to the situation. His attendants and friends ask, "What, is he mad?" (p. 52). Upon recovery, Arbaces himself says. "I prithee, bear me, if

¹ Beaumont and Fletcher, *A King and No King*. Edited by Robert K. Turner, Jr., London, 1964, p. 127-8; See Internet version as well <<http://www.people.ex.ac.uk/pellision/BF/noking/frameset.htm>>

² M. Wardrop's translation: *Shot'ha Rust'haveli, The Man in The Panther's Skin*, London 1912.

thou canst. Am I not a strange weight?" "Why, my legs refuse to bear my body!" (p.62). His closest adviser begs him "Pray ye go; rest yourself" (p.62).

The same happens in the *MPS*. The quick emotion of love deprived Tariel of bodily strength and mind:

"I fell, I fainted, force was fled from mine arms and shoulder. When I came back to life... I lay in a fair bed in a great chamber" (336; 337).

Thus, not only do the principal coordinates of the frame of the romantic intrigue of the English play coincide with the frame of the love intrigue of the Indian story of the *MPS* but the tying of the knot of both dramatic works takes place almost identically.

Hence the argumentation of the relation of Beaumont and Fletcher's *A King and No King* to the plot of Rustaveli's *MPS* may be considered completed.

It is this central plot of the *MPS*, and the dramatic knot tied like this story that Beaumont and Fletcher turned into an absolutely independent tragicomedy of a different idea, problems and interest, and which is considered one of their classic examples in this genre.¹ In this play too, the English authors follow their habitual, typical path: looking for and choosing non-typical situations and incredible story.² Two heirs to the royal throne fall in love – contrary to becoming enemies, as might be expected. The out of ordinary situation calls for a course towards tragedy, and the authors see this path lying in the development of the profound psychological experience of the familiar sin of incest. To this end, they need the heirs to the throne to be unaware that they are not siblings. And in the play in question the principal points of the plot are arranged thus: the childless queen of Iberia feigns childbirth, adopting the newly-born son of a most faithful noble of the court.

¹ E.M. Waith, *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*, "Archon Books", 1969, p. 3.

W.W. Appleton, Beaumont and Fletcher, London, 1956, p. 44.

² A. Anikst, Beaumont and Fletcher: *Francis Beaumont, John Fletcher*, Plays, translated from the English, V.I, Moscow, 1965, p. 38 (in Russian).

Arbaces, considered a prince, is not yet six years old when the aged king dies, leaving the queen with child. The young king of Iberia, returning after a brilliant victory over the Armenian king, falls madly in love with his sister whom he had not seen for many years. Far from shunning his love, the young princess reciprocates with the same feeling. At the same time the young lovers acutely feel the sinfulness of their longing for each other. Situations alter with great speed: at times the lovers want to flee this love, at others love draws them closer towards each other. Using their customary manner of quick change of situations, the authors of the play lead this psychological dramatism to comism. Arbaces promises the Armenian King Tigranes, whom he had routed in battle, friendship by offering his long unseen sister as wife. Tigranes has his own fiancée, but as soon as he sets his eyes on the beautiful Iberian princess, he too falls in love with her, all but inducing the Iberian king to honour his promise. Now, in order to rid himself of a rival, Arbaces sends Tigranes to prison. Surprises continue. The situation, brought to the extreme, is defused by the real father of Arbaces – sometime ruler of the country and at present the king's adviser and the queen, both telling the young king the truth. It transpires that the king is not a king. This revelation, which worries the friends and commanders of Arbaces, gladdens the latter: all is ready for the marriage of the king and the princess. Another pair stands next to them: Tigranes renews his feeling for his beloved who has arrived from Armenia.

A subject built on temporal and spatial coordinates similar to those of the Indian plot of the *MPS* turned into a typical Beaumont and Fletcher tragicomedy.

I should note also that in this already independent subject of tragicomedy occasional facts of the literary subject of the *MPS* seem to occur. Further reminiscences from Rustaveli's literary space seem to be obvious, making me persistently wonder whether they are all casual.

Thus, an active position of the woman is evident in the love peripeteis of the young king and princess. The king, gone to war

for a long time, is repeatedly informed from home about the beauty of his sister and her favourable attitude to him. At their first meeting the princess declares to Arbaces her great loyalty and love for him, asking for a response, as it were. The initiative of the declaration of love between Nestan and Tariel also comes from Nestan. This is a regularity of Rustaveli's romance: the love of the other pair in his poem develops in the same way.

A woman's letter figures in the love between Arbaces and Panthea. Gobrias (who turns out to be the king's real father) – the adviser of Arbaces and temporary ruler of the country, who is entrusted with the protection of the princess – advises the lady to write a letter to Arbaces and personally hands the letter to the king. The woman's letters in the love of the Indian pair in the *MPS* – and here too, at the start of the love intrigue – is of essential significance.

According to Beaumont and Fletcher's play, it is Arbaces who introduces the young king of a neighbouring country – the would be future husband of the princess – to the Iberian court; he starts preparations for the wedding, informing the palace about this. But he is immediately forced to remove this lover by sending him to prison. The situation – albeit specific – is analogous in the India of the *MPS*: Tariel is charged with according a royal reception to the prince of a neighbouring country, invited to be Nestan's bridegroom. He, too, is forced to rid himself of a rival by killing him, in a way more fitting to a medieval knight.

When one familiar with the subject of Rustaveli's poem reads *A King and No King*, some episodes of the fighting valour of the king in the play evoke reminiscences of Tariel's heroic deeds in the *MPS*, in particular, the return of Arbaces to Iberia after a brilliant victory over Armenia, bringing the defeated king with him, will doubtless recall the triumphant return of Tariel to India with the captured king of the Khataivians, following his rout of the latter.

A closest friend of Arbaces, and a commander, gazing at the king whose mind is dimmed with love and is enfeebled bodily,

recalls this king's entry into an unequal war a few days earlier thus (IV. ii): "He, that had seen this brave fellow charge through a grove of pikes but t'other day, and look upon him now, will ne'er believe his eyes again" (p. 89). The reader familiar with the *MPS*, will, without fail, recall Tariel's unequal war against the Khataavian army: "When I came near they looked at me: 'He is a madman,' said they. I, strong-armed, made my way thither where the main body of the army stood; I pierced a man with my lance, his horse I overturned, they both departed from the sun (i.e.; life), the lance broke, my hand seized (the sword); I praise, O sword, him who whetted thee" (431). "I swooped in like a falcon among a covey of grey partridges, I threw man upon man, I made a hill of men and horses, the man thrown down by me spins like a dragon-fly; I completely destroyed at one onslaught the two front squadrons" (432).

The finale of *A King and No King* – conformably to Beaumont and Fletcher's usual style – is happy, yet it has its specificity: two happy pairs leave the scene hand-in-hand – ready for the wedding: Arbaces, reared to be King of Iberia, and the real princess, and the King of Armenia Tigranes and his faithful bride Spakonia sent by Tigranes to the Iberian royal court to thwart his wedding the princess. Let me remind the reader who is little versed in Rustaveli's work that in the finale of the *MPS*, too, we have two weddings of happy pairs: the person reared to be king of India and the real princess, and that of the Arabian royal pair.

The experience of comparative literary studies shows that it is not only the principal plots of literary subjects that are migratory but individual subject episodes as well. They easily become migratory both by written and oral means – often without a definite address. Hence, some of the coincidences, attested in the foregoing, between the subject episodes of the *MPS* and *A King and No King* may be accidental. But is all this taken together, accidental?

In my view, it is more important to give a thought to the ideal impulses of tragedy and comism of Beaumont and Fletcher's play. Did the Indian romantic story of the *MPS* provide impulses

for the tragedy and comism of the theme embodied in *A King and No King*?

The main axis of tragedy in this play by Beaumont and Fletcher rests on the psychological burden of the sin of incest. Could the love of Tariel and Nestan serve as an impulse to the foreign reader to recall or pose this theme or problem? I think, it could. The point is that we – Georgian readers or researchers – view the story or character of the *MPS* largely against the background of our traditional, firmly established ideas, the *MPS* itself having contributed somewhat to the formation of these ideas. A foreigner sees things in a different way, hence he/she often perceives things in a novel way, noticing more than we do. The love between Tariel, the adopted son of the king and queen, and their real offspring Nestan may have given an impulse to a foreign mind to invent the theme of incest: Tariel – like Arbaces of the English play – was being reared as prince from his childhood. Tariel and Nestan were being reared for seven years as siblings at the royal court; they ostensibly belonged to a single royal house. Not only foreigners, but some Georgian researchers have felt uneasy about this love. "From the standpoint of law as well as moral, the love and marriage of Nestan and Tariel is unacceptable", thinks a prominent student of the history of Georgian law, and goes on to say that "Tariel, as Parsadan's adopted son, was legally Nestan's brother, and if Tariel was Nestan's relative, neither in this case was their love permissible".¹ Of course, the cited researcher's fear is groundless. However, there indeed is an impulse in it for an outsider's eye to remember incest. And the sin of incest did cross the minds of Beaumont and Fletcher. But, noticing that it is not clearly defined in this subject plot, the authors "corrected" the frame of the Indian history of the *MPS* towards adding elements of tragedy in the psychological interpretation of this sin. They concealed to the prince and princess that they were not siblings,

¹ I. Surguladze, The question of succession to the throne according to "The Man in Panther-skin": TSU collected Papers devoted to Shota Rustaveli, Tbilisi 1966, p. 99 (in Georgian).

overlooking their descent from the same royal line, by demonstrating their not being siblings, they allowed their marriage.

The very title of Beaumont and Fletcher's play contains the idea of comism: *A King and No King*. Did the Indian kingdom's story of the MPS give any ground for putting this theme forth? I believe, it did. The point is that Tariel is not king of India. (Whether he was entitled to kingship is another matter). To be sure, he was adopted by the king and the queen but when a daughter was born to them, the latter revealing her high capacities, they returned the adopted son to his father. This is Tariel's account of the story:

"So she grew up, (and) I was able to go to battle. Since the king looked upon the maid as the heir to the kingship, he gave me back into the hands of my father" (317). Furthermore, following the demise of his father, Tariel was appointed commander-in-chief of the country and he acquitted himself well in the new duty. Nevertheless, according to the poem, Tariel reveals his claim to the Indian throne. Rebelling against the king, he sends this message to him: "India is mine, to no man else will I give it" (550). True, these words may be taken for a sort of diplomatic claim. As Nestan counselled him, it would be better for Tariel to conceal his love of Nestan following the killing of the bridegroom, and to lay claim to India's heritage, instead. But the main thing is that Tariel did have a claim to the Indian throne. He made this known before killing the foreign prince, as his words to Nestan show in reference to the king of India: "... knows not that India shall not remain masterless! It is I alone who am her (India's) owner" (518).

This dilemma is intensified further by the stand of Rustaveli himself: he repeatedly refers to Tariel as king of India. This is done not only by the characters of the poem but the author as well. Thus, "The King of the Indians merrily spoke somewhat with Asmat'h" (1338). "The King of the Indians, with uplifted hand, joyously shouted this" (1339).

Herein lies the impulse for the comic theme, which may take the following shape: a King and no King. In order for the impulse stemming from calling the commander-in-chief of India a

king should really turn into a theme of comism: a king and no king, Beaumont and Fletcher will give the subject of the play a different development: they indeed make the adopted Iberian prince king, have him fight a war under the king's title, then let it be known that he is not the true successor to the throne, making him utter these words as a finale (V. iv): "I am prov'd no king" (p. 133).

Finally, about the names of the characters of Beaumont and Fletcher's play. It is generally believed that the English authors of *A King and No King* borrow the personal names from the works of Greek and Roman chronographers and historians.¹ The principal of these historical sources are: Xenophon's *Cyropaedia* Tacitus' *Annals*, Plutarch's *Lives*, and the descriptions of the campaigns of Alexander the Great. However, the play's characters bearing names stemming from these sources (Gobrias, Tigranes, Mardonius, Bessus ...) in no way resemble their prototypes, or their adventures and geographical area of action. At the same time, Beaumont and Fletcher clearly endeavour to bring the history acted out at the Iberian royal court in some way close to historical Iberia. From this point of view, the fact of a war between Iberia and Armenia, which did take place in the 1st cent. A.D. and is described in Tacitus' *Annals*, is striking. However, the victory of the Iberians over the Armenians, as given in the play, does not resemble in any way the facts of historical sources – neither by the names of the kings of the belligerent sides nor by the stories of the hostilities. Yet the desire of the English playwrights to get close to Iberia is obvious: the name of one of the nobles at the Iberian royal court is Bacurius or Bacurias.² This name is also borrowed from historical sources,

¹ E.M. Waith, *The Pattern ...*, p.29; R. Warwick Bond's Introduction ..., p. 246-7.

² In the list of the characters of 1676 printed text of "A King No King" we find *Bacurius* ("A King and No King". As it is now Acted at the Theatre Royal: by His Majesty's Servants". Written by Francis Beaumont and John Fletcher. London ... MDC LXXVI). The name of this noble of the English text of "A King and No King", attested in some modern publication is spelt

being obviously the name of an Iberian king or his descendant, a Roman commander at the confines of Palestine. It is referred to in Tyranian Rufinus' *Historia Ecclesiastica* (Lib. I, cap X), as well as in the "Ecclesiastical History" of Gelasius of Caesarea. This Bacurius is credited with telling the story of the Christianization of the Iberians¹. The choice of the name of the Armenian king Tigranes by the English playwrights is also significant. Several Armenian kings of various epochs are referred to by this name in Greek and Roman historical sources. In this case Beaumont and Fletcher must have been more familiar with the Armenian Prince Tigranes mentioned in Xenophon's *Cyropaedia*.

Thus, two trends are noticeable in the choice of the names of the characters of *A King and No King*: the names are borrowed from historical sources and – wherever possible – adapted to the realities of Iberia and Armenia. From this standpoint, the names of the principal pair in love – the prince and the princess – are important: Arbaces and Panthea. English researchers again find the latter name (Panthea) in Xenophon's *Cyropaedia*. She is the most devoted wife of one of Cyrus' comrades-in-arms, committing suicide over the body of her husband who dies a hero's death in battle (*Institutio Cyri*, VII, 3).² Why should have Beaumont and Fletcher chosen the name of the spouse of the petty king of a region allied to the Persian King Cyrus, who lost his life in the war with the Egyptians, as the name of the happy princess of their play who was about to marry? I believe, this choice was due to the name *Panthea* itself. If – as I contend – the plot of *A King and No King* was suggested by the love of Nestan and Tariel of the Indian story of the MPS, then it cannot be surprising that *the panther* – symbolic name of Nestan, in whom Rustaveli sees an embodiment of panther, cladding the enamoured Tariel in a panther's skin to symbolize this, and calling the poem

Bacurias. (See:

<http://www.people.ex.ac.uk/pellision/BF/noking/frameset.htm>)

¹ N.K. Orlovskaya, op.cit., p.38.

² Xenophon, *Institutio Cyri*. Edidit W. Gemoll, 1968, p. 347-350.

vepkhistqaosani (wearer of a panther's skin) - *The Man in Panther-skin*, be given to a character of the English play – inspired by Nestan's romantic story. The *vepghi* of Rustaveli's poem is associated with panther in an English reader's mind. *Panthea* may be the name of that beautiful princess, deriving from the romantic story of Nestan, conceptualized in the image of a panther. Here I wish to remind the English reader of Tariel's words: "Since a beautiful panther is portrayed to me as her image, for this I love its skin, I keep it as a coat for myself"(639). Beaumont and Fletcher's choice of Panthea from Xenophon's *Cyropaedia* as a name for the princess explains their choice of Arbaces as the name of the enamoured Iberian king. Now, the heroically dying husband over whose corpse the Panthea of the *Cyropaedia* committed suicide, was called Abradatas. This name served as an impulse for choosing the name of the prince enamoured of Panthea in the English play. But, naturally enough, the playwrights don't wish to transfer the pair of characters of the tragedy taking place at Cyrus' court to their own work of an absolutely different design and, in order to link it with Georgia they modify it according to the Iberian King Artag's name, attested in historical sources but in an absolutely different period. Researchers point to the resemblance of the name of the Iberian King Artag (1st cent. A.D.) with Arbaces of Beaumont and Fletcher, largely because the historical source in which this name is mentioned, viz. Eutropius Flavius' descriptions of the campaigns of Lucullus and Pompey, were already translated into English in the 16th century, the name of the Iberian King appearing in it as *Arthaces*.¹

The doubt that may arise in an English researcher of *A King and No King* in connection with the suggestion of a link between the name Panthea and panther and via this with the MPS may be connected with the originality of the title of Rustaveli's poem and in general the attachment of such essential importance to the simile of Nestan and the panther. In my view, the title of Rustaveli's

¹ E.M. Waith, *The Pattern of Tragicomedy* in Beaumont and Fletcher, p. 29.

poem – *Vepkhistaosani* “(wearer of a panther’s skin) must have been given by the author. In the Persian epic of the 12th century, namely in Nizami Ganjevi, whose works Rustaveli was no doubt aware of, it has been noticed that in the name given to the enamoured young man there is an indication to his beloved.¹ However, the main thing is that from the early 17th century, when Beaumont and Fletcher were writing their play, manuscripts of Rustaveli’s poem were extant in Georgia, in which we find unequivocal indication to its title, *Vepkhistaosani* – “The Man in Panther-skin”. On the other hand, the conceptualization of the panther as Nestan’s image and symbol is one of the principal and essential axes of Rustaveli’s imagery. This symbolism is not only directly indicated in Tariel’s words quoted above but in a number of other passages of the poem: Rustaveli’s comparison of the wrathful Nestan with a panther; the capture of a panther by Tariel to kiss it, and so on.

Georgian literary critics may question the doubtlessness of taking Rustaveli’s *vepkhi* for ‘panther’ by the English playwrights. Why should Beaumont and Fletcher translate Rustaveli’s *vepkhi* as ‘panther’ rather than ‘tiger’ (as established in Georgia, largely through Russian translations)? As is known, the *MPS* had not been translated into English by that time.

Yes, in Beaumont and Fletcher’s time the *MPS* had not been translated into English. But when it was translated – three centuries later – it was called “The Man in the Panther’s Skin”. Rustaveli’s *vepkhi* was translated as ‘panther’ by all English translators of the *MPS*: of these three were British by birth: Marjory Wardrop, Katharine Vivian and Robert Stevenson. The latter even devoted a special commentary to this question.² Thus, it may be assumed that at the beginning of the 17th century the

¹ M. Kurdiani, “The Man in Panther-skin” as a title from the semiotic viewpoint: *Burji Erovnevisa*, № 1, 1998, pp. 19-20 (in Georgian).

² R.H. Stevenson, Introduction: Shota Rustaveli, *The Lord of the Panther-skin* (Translated by R.H. Stevenson), State University of New York Press, Albany, 1977, p. XXVI.

English playwrights could have understood Rustaveli’s *vepkhi* in the same way as English translators did three centuries later. Judging by facts, we may be positive in stating that Beaumont and Fletcher must have understood Rustaveli’s *vepkhi* as denoting ‘panther’. The point is that if we take the fact for granted that the English playwrights were aware of the *MPS*, it should also be assumed that they had a Georgian translator, consultant or narrator of the story. Therefore, they must have had the same idea of Rustaveli’s *vepkhi* as in old Georgia, to be more precise, in 16th-century Georgia. Now, old Georgian sources point out that *vepkhi* denoted leopard or panther. This is the situation in the Georgian translations of the biblical books – in the texts of the Old Testament (e.g. *Isaiah 11.6*) as well as the New Testament (e.g. *The Revelation 13.2*).¹ The same is the case with the Georgian translations of other monuments of ecclesiastical literature (e.g. of Basil the Great’s *Hexameron*). The same situation is attested in works translated from the Persian (“Visramiani”, “Kilila and Damana”). The tiger of foreign languages was translated into Georgian as *jiki*. The interchange of the meaning of these names (*vepkhi* and *jiki*) is believed to have occurred in ~~from~~ the 19th century.² To revert to the time of Beaumont and Fletcher. Some

¹ *Isaiah 11.6* (in the Mtskheta recension): “*mashin movidis mgeli kravta tana, da vepkhi tikanta tana ganisuenebdes*” ... “The wolf also shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid ...”. The Revelation of John 13.2 (in Bakar’s recension): “*da mkhetsi igi, romeli vikhile, iqo msgavsi vepkhisa*” – “and the beast which I saw was like unto a leopard ...”

It will be recalled that *leopard* and *panther* are names of different origin of one and the same wild animal of feline species. See Merriam Webster’s Collegiate Dictionary, tenth edition, 2000 p. 666: “leopard ... called also *panther*”; p. 840. *panther* ... 1. leopard ...

² See S. Tsaishvili, Shota Rustaveli – David Guramishvili, Tbilisi 1974, p. 270-276 (in Georgian).

It has also been observed that in old Georgian translated works *vepkhi* does not invariably denote one and the same animal. The *falang* (leopard), as well as *babr* (probably ‘tiger’), of the Persian text of the “Visramiani” are rendered as *vepkhi* in Georgian.

17th century Georgian manuscripts of the *MPS* are illuminated with miniatures. In all of them (the National centre of MSS – former K. Kekelidze Institute of Manuscripts – H-599; S-5006) *vepghi* (and Tariel's panther skin) is depicted as an animal with spots (and not stripes), pointing to a leopard or panther. Thus, including the early 17th century, Rustaveli's *vepghi*, implies the predatory animal that was called panther or leopard in English.

My suggestion of a possible hint at panther in Beaumont and Fletcher's Panthea as a symbolic image of her prototype Nestan rests on one more circumstance. It is not alien for John Fletcher to name his characters by the semantic principle, or selection of personal names according to meaning. Thus, e.g. the characters of his play "Wit Without Money" bear such names as *Lovegood*, *Heartweal*, and many others. Thus, in my opinion, when Beaumont and Fletcher chose *Panthea*, a well-known name in Classical onomastics, as the name for the Iberian princess, they must have borne in mind the outward resemblance, or its near identicalness, with the English word 'panther', for the name is given to a princess whose prototype is her counterpart of the Iberian poem "The Man in Panther-skin", panther being a symbolic image of that princess.

Thus, the plot framework of the celebrated play by Beaumont and Fletcher, *A King and No King* is based on the love story of Nestan and Tariel of Rustaveli's *MPS*. It also appears that the story did not come to the attention of the English playwrights as some remote, migratory hearsay story. The authors seem to have been more or less acquainted with the *MPS*. But from where and how? The present level of study of the life and activities of Beaumont and Fletcher does not allow to make any significant suggestion. As noted above, English scholarly literature points out only that the source of the plot of *A King and No King* is unknown. Nor is it feasible to reconstruct a complete picture of the lives of Beaumont and Fletcher.

Here I shall adduce brief information from the biographies of Beaumont and Fletcher – mainly for Georgian researchers who have scarce knowledge of their works.

Francis Beaumont was born in 1584 in Grace-Dieu, Leicestershire. His father – also called Francis – was a lawyer. In 1597, Beaumont the Junior went to Pembroke College, Oxford, but he soon left and took up the study of law. There is no indication that he worked in this profession. From 1602 he published some poems. Soon he established friendship with the well-known dramatist Ben Jonson at the Mermaid Tavern, where, in all likelihood, he met John Fletcher. The start of their joint activity in comedy writing is generally dated to 1607. Very soon they attained great popularity, and by ca 1609 they probably superseded William Shakespeare himself as chief playwright at Theatre Royal. They became inseparable friends and coauthors. In 1613 Beaumont married the heiress of a well-known English family. He suddenly died in 1616 from fever.

John Fletcher was born in 1579 in Rye, Sussex, England. His father, Richard Fletcher was a prominent church figure: Bishop of Bristol, and finally of London. John Fletcher studied at Cambridge.¹ However, following the death of his father in 1596, he found himself in straitened financial position and nothing is known about him over the next decade, until he appeared, in 1606, in the Mermaid Tavern circle. After Beaumont's death he wrote several plays independently and jointly with other authors. He is believed to have coauthored a couple of plays with Shakespeare himself. Fletcher, too, died unexpectedly of the plague in 1625.

¹ According to the view in the specialist literature, he went Corpus Christi, Cambridge. In recent scholarly literature it is believed that he studied at Bene't (New Corpus): "The boy entered Bene't (New Corpus) College, Cambridge, at twelve, and found himself at seventeen in poverty on his father's death (1596)". (see: Nina Taunton, Biography, a University Education, and Playwriting: Fletcher and Marlowe, In: *Research Opportunities in Renaissance Drama*, XXIII, 1994 (The University of Kansas), p. 63-99.

It is hard to say how much each writer contributed to the plays that bear the names of Beaumont and Fletcher. Their collaboration is believed to have been so close that such separation of the share of each is impossible. On the one hand, it is acknowledged that the main plots of their plays^{1,2} almost never of their own creation. On the other hand, only a few plays are named, including *A King and No King*, on the source of which no indication is found, hence these are believed to have been the fruit of their own imagination.¹

Still, I want to make an assumption, by way of a working hypothesis, on the routes of penetration of reports on the Georgian world into the circle of Beaumont and Fletcher. It has been noted that Fletcher (and generally the works of Beaumont and Fletcher) rested extensively on Spanish sources, largely in the last period of his work, although neither is it known whether directly or through secondary sources.² Neither is it known whether he knew Spanish. At any rate, several Spanish books are named, which Fletcher appears to have used. I am focusing attention on this because, according to available evidence, Georgian contacts with West European countries in the period following the Middle Ages commenced earliest with the Spanish royal court. I personally had the luck, in 1984, while on my scholarly mission to Spain, to locate and publish several pages on these contacts, by then unknown to Georgian scholars.³ In particular:

In 1495, Constantine II, in the name of the King of united Georgia, sent an embassy, bearing valuable presents, to Queen

¹ I have obtained all information about the life and work of Beaumont and Fletcher through the Internet and it basically rests on "The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (vol. VI. The Drama to 1642, Part two).

² The Cambridge History of English and American Literature . . .; A. Anikst, Beaumont and Fletcher, p.30.

³ E. Khintibidze, Negotiations between the Georgian and Spanish Kings at the End of the Fifteenth Century: "Mediterranean Historical Review," vol. 6, №2, December 1991 London, pp. 78-85.

Isabella, great champion of Spanish Christianity, sending her a letter requesting aid against Turkey. I brought back to Georgia a copy of the text of the letter of the Spanish King Ferdinand and Queen Isabella, written in response and dated 30 July 1495, preserved in the Royal Archives of Aragon in Barcelona. The hope of Georgian kings to receive aid from the powerful Spanish monarchs continued for centuries. At the close of the 16th century the valiant king of Kartli Simon I, an unremitting enemy of Turkey, sent letters to the famous king of Spain, Philip II. The latter king also sent an answer to the Georgian king, fulfilling the Georgian king's request, viz. that he had sent a message of his support of the Georgian kings to the Pope and the German Emperor. The consideration of Simon I's letters at the Spanish Royal Court took place towards the end of July 1598. It is clear from this material that in the 16th century information on Georgia was indeed available at the Spanish Court. This exchange of two letters at the close of the 15th and the close of the 16th centuries is not a casual exchange of letters. Towards the end of the 15th century, Constantine's embassy visited several major countries, seeking aid for Georgia. These countries are: Egypt, the united kingdom of Lithuania and Poland, Spain and Italy. The ambassadors were received with great honour everywhere. The embassy mission to Spain was preceded by the bringing of Spanish ambassadors visiting Jerusalem to Georgia by the Georgian ambassador returning from Egypt. Subsequently, the Spanish envoys returned to Spain in company with Georgian ambassadors. The embassy of the end of the 16th century was also prepared carefully. Great preparations were made: preliminary negotiations held with the Kingdom of Kakheti, the Shah of Persia and the King of Kartli; an alliance with European countries was entered into: The German Emperor and the Prince of Transylvania, as well as the Pope. Prominent persons were selected as ambassadors. An embassy of this kind meant bringing Georgian culture to the attention of Europe as well as its propaganda. This is evidenced by the third embassy of this type, carried out later – in the 1620s – on the

initiative of Teimuraz I, whose envoy, Nicephorus Irbach, followed the same route of the earlier embassy: to the Spanish Royal Court and the Pope. He stayed for a long time in Rome, teaching the Pope's missionaries the Georgian language, and introducing Georgia to them. He laid the foundation for editing the first Georgian books. Prior to his departure for Spain and Rome, Irbach visited the Monastery of the Holy Cross near Jerusalem. Presumably, it was Irbach who brought the first report on the existence of a fresco of Shota Rustaveli in Jerusalem to Teimuraz. It was Irbach's route by which King Constantine's ambassador Nilos traveled a century earlier. Returning from his embassy to Egypt, he made a detour into Jerusalem. There he met the Spanish envoys, whom he brought to Georgia, where they stayed presumably for several months. The Spanish envoys were probably getting ready not only to present the Georgian envoys to Ferdinand and Isabella but to introduce the country of the Georgians to them. Hence I do not think it impossible for the name of Rustaveli to have entered Spain at that time.

We may conclude that in the period of Beaumont and Fletcher (the first decade of the 17th century) some information was available in Spain about Georgian culture. Knowledge about Georgia expanded at the Spanish Royal Court in the reign of Queen Isabella, who was famed throughout Europe. Subsequent active introduction of the Georgians at the Spanish Court took place during the months immediately preceding the death of Philip II, i.e. in the summer of 1598. This is the period when the young John Fletcher received higher education, but where and in what circumstance remains unknown. Fletcher made such extensive use of Spanish material that researchers even wonder whether he knew Spanish.

To return again to the resemblance of the frame of the plot of *A King and No King* and its temporal and spatial coordinates with the *MPS*. The relations I have pointed out remain within the boundaries that existed in works of European literature of the period, in particular those of Beaumont and Fletcher, between the

plot frame and its source. Hence, the assertion of the existence of the relation should not develop into discussion of literary influence. We are dealing with a typical phenomenon of the works of Beaumont and Fletcher: some story, the relation with which will become apparent with more or less intensity, gives impulse to the subject scheme or subject facts on which the plot is based. But in every case a new work is created, with a new subject, different ideal purpose, and reflecting different problems with a different genre.

The Man in Panther-skin and *Philaster* by Beaumont and Fletcher

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

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

First I should like to stress that to the present day English literary criticism considers the principal source of the plot of *A King and No King* to be unknown. Remote and approximate

parallels of separate situations of the play are pointed out (e.g. the love of the prince and princess of the play are believed to parallel the love of the step-mother and the prince of the Classical sources) at the same time it is emphasized that "no single source for the plot has been discovered ...".¹

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

Large-scale literary polemic around *A King and No King* commenced in English literary criticism prior to the 17th century, launched by the renowned literary critic Thomas Rymer.² In 1678 Rymer published a critical article on two tragedies of Beaumont and Fletcher and one by Shakespeare, attacking them basically from the ethical position. ("The

Tragedies of the Last Age Consider'd and Examined by the Practice of the Antients, and by the Common Sense of All Ages"). The principal among them is *A King and No King*. Rymer, for whom the love of the prince and princess of the play by Beaumont and Fletcher is unacceptable, sees in their marriage a very important and useful resolution of the intrigue of the royal court from the position of the state.¹ Indeed the resolution of the rivalry between the two successors to the throne (the heiress and the son reared as successor) through their marriage was doubtless very important for a medieval monarchic state. Interestingly enough, this specific finale of the play claimed the attention of English literary criticism from the start. A solution of this kind regarding the succession to the royal throne is the basic implication of the *MPS*, the latter being the plot source of *A King and No King*. This implication is so obvious and essential in Rustaveli's poem that the historical memory of the Georgian people reconceptualized this political implication of the *MPS* into historical reality, creating legends on Rustaveli's descent from the royal dynasty and his love for Queen Tamar.

Rymer is the first researcher to give thought to the astonishing contrastiveness of the main character of *A King and No King*.² He notes that the authors of the play themselves stress this specificity of the character of Arbaces, voiced by General Mardonius, a friend of Arbaces and a character of the play: (I, i): "He is vainglorious and humble, and angry and patient, and merry and dull, and joyful and sorrowful, in extremities, in an hour".³ Almost all principal researchers pay attention to this

¹ This marriage ... by manifest reasons of state appear'd absolutely necessary for the good of the Kingdom ..." ("The Critical Works of Thomas Rymer", p. 41).

² "The Critical Works of Thomas Rymer", p. 42.

³ Beaumont and Fletcher, *A King and No King*. Edited by Robert K. Turner, p. 8.

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

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

specificity of depicting the main character of *A King and No King*. According to E. Waith, a twentieth-century researcher, this peculiarity of the character of Arbaces, distinguishes it from other plays of Beaumont and Fletcher. He notes that there is so much contrastive in the character of Arbaces as is not to be found in mutually contrastive characters in another play by the same authors ("Faithful Shepards").¹ It has also been noted that such contrastivity is not only a specificity of the character of the main hero: it is generally the style of *A King and No King*: parallel and symmetrical contrasts in the characters of the personages with respect to each other.²

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

This style of Rustaveli of depicting the characters is based in medieval mystic theology. I mean the single naming of the positive and negative characteristics of the Supreme being,

¹ Waith E. The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher, p. 30-31.

² Ibid, p. 37

i.e. cataphatics-apophatics, which also is Rustaveli's style in referring to the Supreme being: "Sunny night", "Being and Everlasting" (816). In Beaumont and Fletcher's *A King and No King* this has no world view basis. It is taken over ready made, serving the alternation of the tragic and comic.

English critics, astonished at the combination of extreme oppositions in the character of Arbaces, subject his first entry into the play to repeated analysis. It is pointed out that the victorious Iberian king introduces the defeated Armenian King Tigranes "... with the utmost politeness and at the same time with insufferable arrogance."¹ Another researcher, namely P. Finkelpearl, is puzzled at such inordinate mercy and respect for the captive king, and he looks for the images of merciful kings in Classical sources. He draws attention to traditions of Cyrus' mercifulness in Xenophon's *Cyropaedia*.² Indeed, images of merciful kings are not rare in Classical historical and literary sources, but in this case I want to pay attention to the main hero of the *MPS*, Tariel – a prototype of the main hero, Arbaces of *A King and No King*. In particular, the similarity of the reception at the royal court of a neighbouring king, defeated by Arbaces, and the reception at the royal court accorded to the neighbouring king defeated by Tariel. A famous theologian, Father Genadi Ekalovich, when asked to comment on a mystic concept in Rustaveli, recalled this scene, adding that such philanthropy was amazing: a defeated king is received at the royal court with great respect and suavity and is sent back to his own country with lavish presents.³ Thus, in this case too an immediate parallel of this specific scene in *A King and No King* is found in the *MPS*.

¹ E. Waith, The Pattern of Tragicomedy ... p.31.

² P. J. Finkelpearl, Court and Country Politics in the Plays of Beaumont and Fletcher, p. 172.

³ V. Nozadze, The Imagery of the Sun in *The Man in Panthe-skin*. Santiago de Chile 1957, p. 194 (in Georgian)

The contrastive character of a hero is not the only specificity in the literary structure of *A King and No King* that points to the *MPS*. The most debatable issue around this play is its ethical world. As noted above, the play was attacked from this point of view by the first critic, Thomas Rymer, triggering a century-old polemic, which has diverse continuations and resolutions in English literary criticism.¹ I wish to draw attention to the generally accepted assessment of the moral position of the play, which was clearly expressed by Robert K. Turner, the editor of the critical text of *A King and No King* in his introductory study: the moral world of *A King and No King* is rather relaxed than the standards of Christian humanism.² For those foreign literary critics who are less acquainted with Rustaveli Studies I should like to point out that the *MPS* stands out with its non-dogmatic religious position – with a much freer, yet profound, religious outlook, formed on the basis of highly developed Christian theology, feeling constrained in the confessional frame prescribed by dogmatics.

Love is one of the basic themes by which the *MPS* fails to fit in the medieval prescribed moral. The worldly, human love of the *MPS* is devoid of the allegorical elements of mystic reinterpretation into divine love: However through deep theological interpretation, it is a reconceptualization of man's free emotional world into the highest, hence divine,

¹ Even the view has been put forward that the play is inspired by an extremely high moral position (it is not essential that, according to the play, brother and sister are in love, but that the couple madly in love are morally tormented because they believe that they are brother and sister) and its appearance and popularity under this guise in the intellectual circles of England is in some way linked to the Puritan movement (see W.C. Woodson, The Casuistry of Innocence in *A King and No King* and Its Implications for Tragicomedies: "English Literary Renaissance", vol. 8 № 3, Autumn 1978, pp. 312-328).

² R. K. Turner, Introduction – Beaumont and Fletcher, *A King and No King*, pp. XXV – XXVI.

manifestation; it is based on deep theological interpretation of the love of Christian neighbour through courtly love,¹ as such love is an inordinately great, hurricane-like feeling, elevating one to divinity. This is considered to be the specificity of the love of the *MPS* by those researchers of world literature, who have included the *MPS* in their discussion of this process. The expression of feeling, namely love, by the characters of *A King and No King* in extremely vivid manner and at the same time exaggerated form is one more specificity of the literary structure of this play. The well-known dramatist and major representative of 17th-century English literary criticism John Dryden (1631–1700), who immediately came out against Rymer's criticism, was the first to note this specificity of the demonstration of this feeling. Dryden's discovery was subsequently elaborated by other literary critics. The feeling of love in the characters of Beaumont and Fletcher was claimed to be greater and possess more real solidity than the characters themselves.²

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

I want to end the parallels between *A King and No King* and the *MPS* in the peripeteias of the pairs in love with one more detail: the woman's initiative prevails in the relationship of

¹ See E. Khintibidze, Love of *The Man in the Panther's Skin*, Tb. 2005 (in Georgian); E. Khintibidze, Rustaveli, Dante, Petrarca: *The Kartvelologist* № 11, Tb. 2004, pp. 78-79).

² E. Waith, *The Pattern of Tragicomedies* ..., p. 39.

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

Imitation per se of separate components of the subject frame of the *MPS* is felt also in other details of the love intrigue of *A King and No King*. That these details are an imitation is seen from the fact that they are largely functionless for the plot of the play, being brought in artificially, as it were. Thus, for example, Arbaces has his love Panthea locked up in prison. Let me remind, or inform, the reader that Panthea's prototype Nestan of the *MPS* is also in prison. However, this is not a custody for an offender: Nestan is locked up in an inaccessible tower of a city-fortress, so that she might not escape or get lost, awaiting marriage to the prince who must return from a campaign. To Tariel she has been lost for a long time. After a futile search for her, Tariel has ground to consider her dead, which is naturally followed by his meditation on his reunion with his beloved in the other world. With its world view significance, this meditation is a new word in the reconceptualization of love in the space from the Middle Ages to the Renaissance:¹ "Lovers here parted, there indeed may we be united, there again see each other, again find some joy" (862). "How shall the lover not see his love, how forsake her! Gladly I

go to her; then will she wend to me. I shall meet her, she shall meet me; she shall weep for me and make me weep" (863).

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

"My sister! – is she dead? ...

... She died

A virgin though more innocent than sleep,

As clear as her own eyes, and blessedness

Eternal waits upon her where she is.

I know she could not make a wish to change

Her state for new, and you shall see me bear

My crosses like a man. We all must die,

And she hath taught us how."²

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

¹ T. S. Eliot, Selected Essays, 1917-1932, p. 135. See: A. Mizener, The High Design of *A King and No King*: "Modern Philology", v. 38, 1940-41. The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, pp. 141-144.
² "A King and No King" (R. Turner's edition), p. 54.

This "skilfully devised trick",¹ as noted by English literary criticism, clearly preserves an "elegant and controlled exaggeration which is almost never found in Shakespeare's verse".²

Thus, the relationship of *A King and No King* to the *MPS* appears to be more than the relation of the work's plot to a definite subject source, as I had earlier assumed. On the whole, we are dealing with a literary creation occupying a significant place in the dramaturgy of Shakespeare's epoch. This accounts for the fact that Thomas Rymer's attack on *A King and No King* was immediately followed by John Dryden's analysis of the literary art of this play in the general context of the works of Shakespeare and Fletcher ("The Grounds of Criticism in Tragedy", 1697), unhesitatingly pronouncing *A King and No King* as the best in design. It was Dryden who ranked *A King and No King* among the inferior sort of tragedies which have a happy end.³ Dryden's assessment did not remain a *vox clamantis in deserto*, being recalled by twentieth-century literary criticism. In his special study "The High Design of *A King and No King*" Arthur Mizener sought to account for the fact that throughout the seventeenth century was extremely popular and that the re-evaluation of this play, as well as the entire work of Beaumont and Fletcher began in the nineteenth century, and for our contemporaries they found themselves in the group of fourth-rate writers. The style established by Beaumont and Fletcher suffered reappraisal – a style that was so popular at its initial stage that even Shakespeare wrote his last plays in this style

¹ A. Mizener, *The High Design*, p. 144.

² A. Mizener ..., p. 142.

³ "The best of their designs, the most approaching to antiquity, and the most conducing to move pity, is the 'King and No King'; which, if the force of Bessus were thrown away, is of that inferior sort of tragedies, which end with a prosperous event" ("The Works of John Dryden". In *Eighteen Volumes*, Edited by Walter Scott. v. VI, London 1808. p. 248).

("Winter's Tale", "Tempest", "Cymbeline"). This testifies to the triumph of tragicomedy – a drama of a new style – on the English stage in the second decade of the seventeenth century.¹

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

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

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

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

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

As it transpires from European sources, earlier indications by European intellectuals of facts of Georgian literature or culture are made through Georgian consultants. Direct pointers to this are found in books published by German scholars in the eighteenth century (G. J. Adler, *Museum cuficum Borgianum Velitris, Romae* 1782; F. K. Alter, *Über georgianische Literatur*, Wien 1798).¹

European diplomats, travellers, merchants and intellectual circles interested in the East in the sixteenth and seventeenth centuries had frequent and close contacts with the royal courts of Persia and Turkey, where the permanent presence of numerous Georgian women in the harems of the shahs and sultans claims the attention of Europeans – not only for the beauty and cleverness of these women but also for their constant thought and worry for their homeland. This is clearly reflected in European literature of the seventeenth-eighteenth centuries.² Attention should also be given to the fact that the earliest evidence – not very meagre – on the Georgian language, alphabet, script, ecclesiastical writings was first published in Europe on the basis of material obtained by a German traveller during his journey in Turkey in 1579.³ Information reaching Europe in this way merits attention.

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

¹ E. Khintibidze, *Georgian Literature in European Scholarship*, Amsterdam 2001, p. 27.

² *Ibid.* pp. 25-26.

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

along this line too. The result proved positive, and quite new to English literary criticism. The *MPS* served as an important source for one more play of Beaumont and Fletcher, namely *Philaster*.

To begin with, *Philaster* is Beaumont and Fletcher's play written in collaboration, in the same way as *A King and No King*, both plays having been created approximately at the same time. *A King and No King* was licensed for production in 1611, while *Philaster* is assumed to have been written in 1608-1610. It is also believed that these two plays, which won Beaumont and Fletcher the highest fame and were staged in England to the close of the century, differ in something from their other plays.¹ And this resemblance, as well difference from others is not due only to the happy end of the tragedy of *A King and No King*, as singled out by Dryden. At the very first stage of a monographic study of English tragicomedy in a single context it was noted that precisely these two plays were the first specimens of a new type of tragicomedy that brought the romantic-heroic theme back into English literature.²

It has also been noticed that Shakespeare's influence (namely of "Hamlet") is seen in *Philaster*, more than in *A King and No King*. However, the direct source of the main plot of *Philaster* is not evident; it is believed to derive from pastoral love story chivalrous romance: "Although no one source for the play can be proved beyond doubt, the material of *Philaster* certainly derives from pastoral romance".³ This conclusion is largely based on the study of the conjectural historical sources

¹ Ibid. pp. 113, 114, 179.

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

³ E. M. Waith, The Pattern ..., p. 15.

of *Philaster*. The point is that the tragicomedy of love is played out in *Philaster* – against the background of a conflict of the royal courts of two neighbouring kingdoms: Sicily and Calabria (similarly to the military confrontation between Iberia and Armenia of *A King and No King*). Hence the eager search by researchers for a similar story in historical and literary sources in these two countries of South Italy. The outcome is clearly negative: the stories described in *Philaster* fail to correspond to any situation in the history of Sicily: the work constitutes "a combination of pseudo-history and romance".¹ The area of combination is even broader: a romantic and hardly credible story is put into the intrigue of the royal court whose kings' behaviour is questionable from positions of justice or ethics. And this is a common characteristic of *Philaster* and *A King and No King*.²

Furthermore, the common characteristic of the basic plot of *Philaster* and *A King and No King* is broader, which was immediately noticed by English literary criticism, namely "The scene is always located far enough away in foreign realms to allow the imagination to wander at will, unhampered by the restrictions of reality; and melodramatic actions, warring passions and marvelous events are right in keeping with the romantic atmosphere and heroic protagonist to which we are introduced".³

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

It has also been pointed out that these two plays of Beaumont and Fletcher have basic common features by which

¹ Ibid. pp. 15-16.

² Ibid. pp. 132-133.

³ Ristine, English Tragicomedy, p. 111.

they differ from tragic romances: "It is chiefly by the character of the *denouement* that "Philaster" and "A King and No King" are to be distinguished from the tragic romances with which they are so closely identified in all else. Both follow the essentials of the Beaumont-Fletcher innovation: distant setting, royal persons, complicated plot, balance and contrast in character and emotion: and both end happily. Yet the two plays are anything but repetitions."¹

Summing up the foregoing, I should like to add that all the common characteristics of *Philaster* and *A King and No King*, identified in English literary criticism, as well as the common distinguishing feature of the literary style of these two plays from the common style of English tragedy, genetically relates them to the *MPS* – the common plot source of these two tragicomedies. The *MPS* is a heroic romance of a plot thought up on a pseudo-historical story of distant foreign countries. The main protagonists are the highest persons of the royal house hierarchy. The plot of the poem – the main story – is complex, and involved and hardly credible; the emotions of the characters are at the same contrastive and balanced. The plot is melodramatic and the ending happy.

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

India was comprised of seven kingdoms. Of these six were united under King Parsadan, The seventh was ruled by King Saridan, who voluntarily joined his kingdom to the united India. Parsadan repaid this loyalty by befriending and making Saridan Grand Marshal of the court and Commander-in-Chief of India. King Parsadan was childless. Soon a son, Tariel, was born

¹ Ibid., pp. 111-112.

to Saridan. Parsadan adopted the child immediately. Tariel was of his royal house and Parsadan began to rear him as successor to the royal house and the throne. The boy, adopted as successor, was five years old when the queen conceived and gave birth to a girl, Nestan. For a long time, the brother and sister were reared together, the parents bestowing equal love on both. When Nestan reached the age of seven, and showed proper qualities for becoming queen, Tariel was returned to his father. However, Parsadan still treated him as his own son. Before long Tariel's father died. After deep and long mourning, the king fully bestowed on Tariel his father's office of Grand Marshal and Commander-in-Chief. Once the king took the young Tariel to see his daughter who had long since been brought up in a specially built, detached palace. Tariel had not seen Nestan since they parted in childhood, Viewing Nestan from afar was followed by Tariel suddenly falling in love inordinately. He hardly had time to give his maidservant the game for Nestan, when he fell and lost consciousness. When he came to, he found himself lying in the royal palace and the king and queen tending him. All were amazed at Tariel's malady: he acted inappropriately and occasionally his speech was confused. Feeling the need to conceal his love, he expressed his wish to have a walk in the fields: so he went back to his own house. After some time, he was brought an amorous letter written by Nestan's maid-servant Asmat. Tariel replied. In the next letter the woman desired to meet him. Tariel again responded positively. Soon these exchanges resulted in Asmat's visit to him; the maid handed him Nestan's letter. The princess revealed her love for the Grand Marshal and, as her first task, she asked him to reduce a province that had seceded from the kingdom. The peripetias of chivalrous love began: meetings on the initiative of the woman, a magnificent war fought by the Commander-in-Chief and his bringing the king of the neighbouring country as captive, then his release with great

honour and return home. Noticing the secret love of their daughter and adopted son, the king and the queen took an urgent decision of inviting the son of another country as their son-in-law. Tariel was asked to receive the would-be bridegroom. On Nestan's initiative, another meeting of the lovers took place, which began with the woman giving vent to her anger. When Tariel succeeded in convincing Nestan of his innocence and loyalty, both held a strategic council. The final decision was again taken on the woman's initiative: to save their love and to preserve full sovereignty of India's royal house it was decided to secretly do away with the bridegroom. Tariel took upon himself the shedding of innocent blood, followed by the abdication of King Parsadan. The peace of the palace was broken. Nestan was punished cruelly: being put in a wooden chest, she was cast into the boundless ocean. Tariel looked for his love for a long time, but in vain: all who attended him in his quest perished and as a comfortless, madman in love, he roamed in boundless forests and deserts, living in the dens of beasts. A happy end of the dramatic story was due to the arrival and friendly devotion of Avtandil – another knight sent by the latter's beloved to find and help him. Avtandil fell upon the trace of the captured Nestan and she was rescued in an unequal battle from an inaccessible fortified city with the aid of Tariel and his friends. This was soon followed by the wedding of Tariel and Nestan, together with the wedding of Avtandil and his love.

From this story, Beaumont and Fletcher take only the adventure of Nestan and Tariel in the setting of the Indian royal court: in *A King and No King* the childless king and queen adopt the newly-born son of a close noble; about six years later a daughter is born to them; the boy and girl are separated from childhood and, later, the young man faints at the first meeting with the girl; action is taken to remove the prince invited from a neighbouring country as a would be son-in-law; happy end – wedding. In *Philaster*: the king of one country abolishes a

neighbouring one, annexing it; the prince is deprived of succession to the throne, and a prince of another kingdom is invited as bridegroom for the king's single daughter; the latter invites the prince deprived of royal succession to visit her; their love is disclosed. The invited son-in-law is removed. The issue of succession to the throne is resolved through the marriage of these two successors, with a happy end – wedding. In both cases, the resemblance of the basic contours is attended by a coincidence of essential details as well, of which I spoke in a special study of *A King and No King*. This time I shall discuss *Philaster* alone.

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

Philaster is the only legal successor to the throne of the Sicilian kingdom. His father was deposed by the king of Calabria, annexing the kingdom. Philaster enjoyed the people's great love and support, hence he was released from prison. In order to hand both kingdoms to his only daughter Arethusa, the king invites the Spanish Prince Pharamond as his son-in-law, seeking to strengthen his country by marrying his daughter to him. Arethusa sends her maid to Philaster, at the same time inviting the prince to visit her. The latter is already secretly in love with Arethusa. The girl confesses to the prince her deep love for him. Many dramatic and comic scenes are played out at

the royal court, involving Pharamond and women of the palace, on the one hand, and Philaster and Arethusa and their confidante maid, on the other. Driven mad by love and confused with jealousy, Philaster roams in a dense forest. Ultimately, all the intrigues are unfolded; the Spanish prince is sent home, the king welcomes the wedding of Philaster and Arethusa, blessing Philaster as his heir.

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

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

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

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

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

a) In Rustaveli Studies attention has repeatedly been drawn to the inordinate hypobolization of the love of Nestan and Tariel, as if it were greater than life, and so on. This amazing grandeur – feeling brought to insanity – has found its way from the *MPS*

¹ Z. Kiknadze, Avthandil's testament, Tbilisi 2001, pp. 6-7 (in Georgian)

to *A King and No King* as well as *Philaster*. English literary critics have noted this peculiar specificity of love in both plays.

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

The same is noticeable in *Philaster* too - rather categorically at that. Note the scene in which Arethusa discloses her love for Philaster (1.2)¹

"Arethusa: Philaster, know,

I must enjoy these kingdoms.

Philaster: Madam, both?

...

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

Philaster: And me?

Arethusa: Thy love; without which, all the land

Discovered yet will serve me for no use

But to be buried in.

...

Arethusa: With it, it were too little to bestow

On thee. Now, though thy breath do strike me dead,

(Which, know, it may,) I have unript my breast."

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

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

¹ All excerpts from *Philaster* are made by the internet version

<<http://www.bartleby.com/47/3/12.html>>, from the edition: Beaumont and Fletcher, *Philaster*, The Harvard Classics, 1909-14.

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

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

The love relations between Nestan and Tarel begin through the intermediary of Nestan's maid sent by her. In order for Nestan's secret not become known in the palace, Asmat visits Tarel under the guise of his mistress. This motif - Asmat acting as a pseudo-mistress - is interpreted from many angles in Rustaveli's poem. Arethusa too begins her love story with her future love by sending her maid to him. In composing this scene by the English playwrights the reminiscence of the respective scene of the *MPS* seems to be evident. Arethusa asks the maid back from her visit to Philaster (1.2):

"Did you deliver those plain words I sent,

With such a winning gesture and quick look

That you have caught him?"

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

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

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

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

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

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

categorically pointed out by English literary critics,¹ evince any relation to the literary system of the MPS?

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

¹ "The historical position of "Philaster" and "A King and No King" as the first two tragicomedies of the young collaborators ... somewhat separates them from the whole series of similar plays that came from the pen of Fletcher either writing alone or in collaboration with others during the next dozen years in which he continued to produce for the theater" (F. H. Ristine, English Tragicomedy, p. 114).

"Surprisingly enough, the pattern which brought them to the pinnacle of their popularity is prefigured in the unsuccessful *The Faithful Shepherdess*. In *Philaster* it is partly achieved, but it appears for the first time in its full development in *A King and No King*." (E. Waith, *The Pattern of Tragicomedy* ..., p. 3).

Index. Personal Names

- Abradatas - 101
- Adler, G. J. - 123
- Alexander the Great - 99
- Alter, F. K. - 123
- Anikst, A. - 93, 106, 121
- Appleton, W. W. - 93
- Arbaces - 91, 92, 94-97, 100, 101, 113-115, 118, 119
- Arethusa - 129, 130, 132, 133
- Artag - 101
- Arthaces - 101
- Asmat - 98, 127, 133
- Avtandil - 128

- Bacurius/Bacurias - 99, 100
- Baramidze, A. - 90
- Basil the Great - 103
- Beaumont, Francis (father) - 105
- Beaumont, Francis - is not entered in the index
- Bellarion - 133
- Bessus - 99
- Bolkhovitinov, E. - 86, 90
- Bryer, A. - 84

- Chakunashvili, N. - 83
- Chelidze, A. - 84
- Colvin, I. - 84
- Connel, D. - 89

Constantine II (King of Georgia) – 106, 107
Cyrus – 100, 101, 115

Dante – 85
Don Quixote – 112
Dryden, John – 112, 117, 120, 124

Ekalovich (Fahter Genadi) – 115
Eliot, T. S. – 119
Euphrasia – 133

Ferdinand (King of Spain) – 107, 108
Finkelpearl, P. J. – 112, 115
Flavius, Eutropius – 101
Fletcher, John – is not entered in the index
Fletcher, Richard – 105

Gelasius of Cesarea – 100
Gemoll, W. – 100
Gobrias – 95, 99
Guliashvili, S. – 83

Heartweal – 104
Heliodorus – 89
Hill, E. – 84

Isabella (Queen of Spain) – 107, 108

Javakhadze, I. – 83
Johnson, Ben – 105

Kekelidze, K. – 104
Khapava, T. – 83
Khatiashevili, J. – 83

Khatiashevili, M. – 84
Khintibidze, E. – 106, 117, 118, 123
Kiknadze, Z. – 131

Lovegood – 104
Lucullus – 101

Macaulay – 112
Mardonius – 99, 113
Mizener, A. – 119, 120

Nestan – 90-92, 97, 98, 100-102, 104, 118, 119, 122, 125, 127-129, 131-134

Nicephorus Irbach – 108
Nilos (ambassador) – 108
Nizami Ganjevi – 102
Nozadze, V. – 115

Orlovskaya, N. K. 88, 89, 100

Panthea – 91, 95, 100, 101, 104, 118, 119, 122
Parsadan – 92, 97, 126-128, 131
Petrarch – 85

Pharamond – 129, 130
Philaster – 129, 130, 132, 133
Philip II (King of Spain) – 107, 108
Plutarch – 99
Pompey – 101
Pope – 112
Pridon – 114

Rayfield, D. – 84
Ristine, F. H. – 121, 124, 125, 135
Rostevan – 114

Rufinus - 100
 Rustaveli - is not entered in the index
 Rymer, Thomas - 112, 113, 116, 117, 120

 Saridan - 127, 130, 131
 Schweigger, Salomon - 123
 Scott, Walter - 120
 Shakespeare, William - 83, 86, 87, 89, 105, 120, 121, 124, 131
 Sidney, Philip - 87-89
 Simon I (King of Kartli) - 107
 Spakonia - 96
 Stevenson, R. - 102
 Stobart, A. - 84
 Surguladze, I. - 97

 Tacitus - 99
 Tamar (Queen of Georgia) - 113
 Tariel - 90-93, 95-98, 100-102, 104, 114, 115, 118, 119, 122, 126-129, 131-134
 Taunton, N. - 105
 Tchanturia, A. - 83
 Teimuraz I (King of Georgia) - 108
 Thomson, R. 84
 Tigranes - 94, 96, 99, 100, 115
 Toussaint, F. - 86
 Tsaishvili, S. - 103
 Turner, R. K. - 92, 113, 116, 119

 Vardosanidze, Ts. - 83
 Vivian, K. - 102

 Waith, E. M. - 88, 93, 99, 101, 114, 115, 117, 124, 135
 Wardrop, M. - 92, 102
 Warwick Bond R. - 88, 89, 99

Webster, M. - 103
 Woodson, W. C. - 116

 Xenophon - 89, 99-101, 115

 Zimansky, C. A. - 112

საძიებელი. პირთა სახელები

- აბრამაზა - 27, 28
 Adler, J.G - 61
 ავთანდილი - 68
 ალექსანდრე მაკლონელი - 25
 Аникист А - 16, 35, 40, 42, 58
 Appleton, W.W - 16
 არბასესი - 12, 13, 15-20, 26, 48, 51, 54, 56
 არეგუზა - 70, 75
 არგაგი - 28
 ასმათი - 67, 75

 ბაკურიუსი - 25
 ბარამიძე ალ. - 11, 14
 ბასილი კესარიელი - 31
 Бернард Шоу - 40
 ბესუსი - 25
 ბოლხოვიცინოვი ვეგენი - 5, 11
 ბომონტი ფრანსის - საძიებელში არ არის შეტანილი
 ბომონტი ფრანსის (მამა) - 33
 ბრაიერი ა. - 4

 გელასი კესარიელი - 26
 გობრიასი - 19, 25
 გულიაშვილი ს. - 4

 ღრაილენი ჯონ - 53, 57
 Dryden, John - 57

ევტროპიუს ფლავიუსი - 28

Eliot, T.S. - 56

ესაი - 30

Waith, E. M. - 9, 16, 25, 28, 49, 50, 53, 63, 78

Walter, Scott - 57

ვარდოსანიძე ე. - 4

Warwick Bond R. - 9, 25

ვივიანი ქ. - 30

Woodson, W. C. - 52

Zimansky, A - 47

თამარი (საქართველოს მეფე) - 48

თეიმურაზ I - 38

იმბაქლა (ესპანეთის დედოფალი) - 36, 38, 39

კიკნაძე გ. - 72

კიროსი - 26, 27

კოლვინი ი. - 4

Connel, D. - 10

კონსტანტინე II (საქართველოს მეფე) - 36

ლეონტი მროველი - 32

ლუკოლოსი - 28

მარდონიუსი - 25, 48

მესინჯერი ფილიპ - 32, 34

მიმენერი ა. - 57

Mizener, A. - 56

ნესტანი - 12, 14, 18, 19, 21-24, 27-29, 31-33, 55, 66-69, 72, 73, 75, 76, 78

ნიზამი განჯევი - 28

ნიკეფორე ირბაქი - 38

ნილოსი - 37, 38

ნოზაძე ვ. - 51

ორლოვსკაია ნ. კ. - 9, 10, 16

პანთეა - 12, 19, 20, 26-28, 31, 32, 54, 61

Philip, J. - 46

პლუტარქე - 25

პომპეუსი - 28

რაიმერი ტომას - 47, 48, 51

რატიანი ი. - 18

რეიფილდი რ. - 4

Ristine, F. H. - 58, 62-64, 78

როსტევენი - 49

რუსთაველი - საძიებელში არ არის შეტანილი

რუფინუსი - 26

სარიდანი - 66, 72

სიდნეი ფილიპ - 8, 10

სიმონ I (ქართლის მეფე) - 36, 37

სპაკონია - 21

სტივენსონი რ. (Stevenson R. H.) - 30, 31

სტობარტი ა. - 4

სურგულაძე ი. - 22

Sypher, W. - 42

ტარიელი - 12, 14, 15, 19-24, 27, 31, 32, 49, 50, 55, 66-69, 72, 73, 75, 76

ტაცესი - 25
ტერნერი რ. - 52
ტიგრანესი - 17, 20, 25, 26, 50
ტომსონი რ. - 4
Thorndike, A. H. - 58
Turner, R. K. - 13, 56
ტუსენი ფ. - 5

უორდროპი მ. - 29

უარამონდი - 70
უარსაღანი - 14, 22, 66, 68, 72
უერდინანი - 36, 38
ვილსტერი - 69-73, 75, 77
ვილიპე II (ესპანეთის მეფე) - 36, 37, 38
Finkelpearl, P. J. - 51
ულტეჩერი ჯონ - საბიუტელში არ არის შეტანილი
ფრიდონი - 49, 50

ქენოფონტე - 10, 25-27, 51
Xenophon - 126
ქურდიანი მ. - 29

შანიძე ა. - 14
Schweigger, Salomon - 61
შექსპირი უილიამ - 9, 34, 40-42, 45, 46, 57, 58, 63, 72, 79

ცაიშვილი ს. - 31

ჭანტური ა. - 3
ჭელიძე ა. - 4

ჯავახიძე ი. - 4
ჯონსონი ბენ - 33, 79

სატიშვილი მ. - 4
სატიშვილი ჯ. - 3
საფავა თ. - 4
ხინთიბიძე ე. - 36, 53, 55
Khintibidze, E. - 61

პილი ე. - 4

Хинтибидзе Э. Г.
Витязь в тигровой шкуре в Англии
шекспировской эпохи

საგამომცემლო ჯგუფი:
ნინო ჩაკუნაშვილი
ცირა ვარდოსანიძე

„ქართველოლოგი“
ქართველოლოგიური სკოლის ფონდი,
თსუ. ი. ჭავჭავაძის 1, თბილისი
kartvcentre@hotmail.com

გარეკანზე – „მეფე და არა მეფის“ პირველი გამოცემის (ლონდონი,
1619 წ.) სატიკულო გვერდის რეპროდუქცია (სრული
სახით იხ. გვ. 81)