

მაკა ელბაქიძე

ვეფხისტყაოსნის ჟანრის განსაზღვრისათვის

ჟანრის თეორიის თანახმად, ლიტერატურული ნაწარმოების ჟანრობრივი კლასიფიცირება რამდენიმე უცვლელ პრინციპის გათვალისწინებით ხორციელდება. პირველ ყოვლისა, ესაა ტექსტის გვარ-სახეობრივი დაყოფა (ეპიკური, დრამატული, ლირიკული), რომლის ფარგლებშიც ხდება დიფერენცირება ე.წ. “ესთეტიკური ტონალობისა” (კომიკური, ტრაგიკული, ელეგიური, სატირული და ა.შ.) და მოცულობითი (რომანი, მოთხრობა, ნოველა), სტრუქტურულ-კომპოზიციური (მაგ. სონეტი, რონდო, ტრიოლეტი), თემატური (მაგ. რომანი ფსიქოლოგიური, ავანტურული, საყოფაცხოვრებო) და ისტორიულ-ნაციონალური (ხალხური ეპოსი, ჰეროიკული პოემა) პრინციპების მიხედვით. ასე რომ, ნებისმიერი ჟანრი უნდა განვიხილოთ, როგორც ფორმის თავისებურებათა კონკრეტული ერთიანობა, რომელიც გულისხმობს სპეციფიკურობას კომპოზიციის, სახეთა სისტემის, მხატვრული ენისა თუ რიტმის თვალსაზრისით (თუმცა, იმავდროულად, გასათვალისწინებელია ყოველი ცალკეული ტექსტის ინდივიდუალური ჟანრობრივი თავისებურება, რომელიც დამოკიდებულია როგორც კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაზე, ისე ავტორზე).

საკითხის დასმისთვის

ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივ სპეციფიკაზე მსჯელობისას, ფაქტიურად, ყველა მკვლევარი ეყრდნობა რუსთველის მიერ პროლოგის მე-17 სტროფში ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს: “მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად”, რომელიც *შაირობის თეორიის* ერთგვარ შემაჯამებელ დებულებად შეიძლება მივიჩნიოთ მე-13 (“მართ აგრეთვე მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა”) და მე-16 (“დიდსა ვერ მოჰკვლენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა”) სტროფებში გამოთქმულ თვალსაზრისთა გათვალისწინებით. ცხადია, რომ მოცემულ კონტექსტში “ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა” და “გრძელად თქმა”, ისევე, როგორც მე-16 სტროფის “დიდის მოკვლა” ანტონიმურია ფრაზებისა “ლექსი ცოტაი” და “ხოცა ნადირთა მცირეთა”, რომლებიც, პირველ ყოვლისა, მოცულობით (ფორმით) ვრცელი ნაწარმოების უპირატესობის კონსტატირებას გულისხმობს (რასაკვირველია, აქ გასათვალისწინებელია თხზულების იდეურ-თემატური სიღრმე და მხატვრულ-ესთეტიკური სრულყოფაც). ვინაიდან პროლოგში *ლექსის* (პოეტური ფორმის ტექსტის) შესახებ არის საუბარი, ვეფხისტყაოსნის თითქმის ყველა მკვლევარმა დაადასტურა რუსთველის მიერ “გრძელი ლექსის”, ანუ ეპიკური ჟანრის უპირატესობის აღიარება “ცოტაი” თუ “მცირე” ლექსთან, ანუ ლირიკულ ჟანრთან მიმართებით (“რუსთველი, საერთოდ, უარყოფითად ახასიათებს ლირიკული ჟანრის ლექსებს, ლირიკოს პოეტებს იგი ცხადი ათვალწუნებით უყურებს... იგი უპირატესობას ანიჭებს ეპიკურ ჟანრს. მისი შეხედულებით, დიდი თემის გაშლა, დიდი პოეტური ამბის დამუშავება შესაძლებელია ეპიკური ჟანრის ფარგლებში” (ბარამიძე: 1975: 24-25); “პოეტის აზრით, ვრცელი ეპიკური ტილოს შექმნა ყველაზე საპატიო და ამასთან ძნელად დასაძლევია საქმეა. მცირე ფორმის თხზულებებს ის (რუსთველი მე) მსუბუქ ჟანრად მიიჩნევს” (ნათაძე, ცაიშვილი 1966: 103). გასარკვევი რჩება, დიდ ეპიკურ ფორმათაგან (ეპოპეა, სიმღერა, რომანი, პოემა, ბალადა) რომელს გულისხმობს რუსთველი *გრძელ ლექსში*, შესაბამისად, რომელ ლიტერატურულ ჟანრს მიაკუთვნებს იგი თავის თხზულებას? თუ ამ საკითხის გარშემო რუსთველოლოგიაში დღემდე გამოთქმულ მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ (შეხედულებათა და თვალსაზრისთა ნაირგვარობას კი სწორედ თხზულების ჟანრობრივი სპეციფიკის დადგენა იწვევს), ვეფხისტყაოსანი არის:

1. ნაციონალური ეპოსი (გ. დეეტერსი, გ. პეჩი);
2. ნაციონალურ-რომანტიკული ეპოსი (ნ. ურუშაძე);

3. რომანტიკული პოემა ან რომანტიკული მოთხრობა (ნ. მარი);
4. რომანტიკულ-გმირული პოემა (ალ. ცაგარელი, ალ. ბარამიძე);
5. ფილოსოფიური პოემა (შ. ნუცუბიძე);
6. კურტუზაზული ლიტერატურის ნიმუში (კ. ბენინი);
7. სარაინდო რომანი (მ. ბაურა, ზ. ავალიშვილი, ჰ. ჰუპერტი, სტივენსონი);
8. ლექსითი რაინდული რომანი (ე. მელეტინსკი);
9. რომანი, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით (ნ. ნათაძე).

მიმოვიხილოთ ეს თვალსაზრისები ცალ-ცალკე:

ეპოსის, როგორც ჟანრის, სპეციფიკა თხრობის მორგანიზებელ ფუნქციაზეა დამოკიდებული: ნარატორი გადმოგვცემს უკვე მომხდარ, გარდასულ ამბებს, რომელთაც თხრობის პროცესში “ამდიდრებს” მოქმედების გარემოსა და პერსონაჟთა მხატვრული სახეების აღწერით. ნარატიული პლასტი ეპიკურ ნაწარმოებში ბუნებრივად ურთიერთქმედებს პერსონაჟთა მონოლოგებსა და დიალოგებთან. ის დომინირებს ტექსტში, როგორც ასახულის გამამთლიანებელი ფაქტორი, თუმცა მისი ძირითადი ფუნქცია **მომხდარი ფაქტის** განცხადებაა, ვინაიდან თხრობის მიმდინარეობასა და ასახულ მოქმედებას შორის არსებობს გარკვეული დროითი დისტანცია. “ეპიკოსი პოეტი მოგვითხრობს მოვლენის, როგორც მისგან დამოუკიდებლად არსებულის შესახებ” (არისტოტელე 1957: 45), ამავე დროს, ეპიკურ ნაწარმოებში მოხრობელი არის ერთგვარი შუამავალი ასახულ რეალობასა და მსმენელს (მკითხველს) შორის, შესაბამისად, ის გვევლინება მომხდარის თვითმხილველად და შემფასებლად. უმრავლეს შემთხვევაში მკითხველმა არაფერი იცის ნარატორის ბედის, პერსონაჟებთან მისი ურთიერთობის, “თხრობის” გარემოებათა შესახებ. განსაკუთრებით ეს ითქმის **საგმირო ეპოსთან** მიმართებაში, რომლის მთავარი მახასიათებელია პერსონაჟსა და მოხრობელს შორის დისტანციის “აბსოლუტიზაცია”. ნარატორი აღჭურვილია თავდაჭერილობის, აუღელვებლობისა და ყოვლისმცოდნეობის ატრიბუტებით, ამიტომ თავისთავად ეს გარემოება ანიჭებს ნარაციას **მაქსიმალური ობიექტურობის** კოლორიტს. ეპოსი თავისი კლასიკური ფორმით ხოტბას ასხამს ისტორიულ პირებსა და მოვლენებს, ის მოიცავს ყოფიერებას პლასტიკურ მოცულობაში, დრო-სივრცულ განფენილობაში და მოვლენათა სიმრავლეში. ისტორიული რეალების ასახვა ექვემდებარება ტრადიციულ სიუჟეტურ სქემებს, ხანდახან გამოიყენება რიტუალურ-მიოლოგიური მოდელებიც (ენციკლოპედია 1987: 513-514).

ლიტერატურის თეორიაში ეპოსის 6 ძირითადი მახასიათებელი გამოიყოფა:

1. მთავარი პერსონაჟის იმპოზანტურობა, მისი ეროვნულ-საერთაშორისო თუ ისტორიულ-ლეგენდარული მნიშვნელოვნობა;
2. მოქმედების ვრცელი არეალი;
3. საგმირო საქმენი, რომელნიც ზეადამიანურ მამაცობას მოითხოვს;
4. მოქმედების განვითარებაში ზებუნებრივ ძალთა (ღმერთები, ანგელოზები, დემონები) ჩართვა;
5. თხრობის მაღალფარდოვანი სტილი;
6. ნარატორის ობიექტური პოზიცია.

ვფიქრობთ, მოცემულ მახასიათებლებზე (განსაკუთრებით მე-2 და მე-3 პუნქტებზე) დაყრდნობით (და თითოეული მათგანისთვის ნიშანდობლივი სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად) ზოგიერთი მკვლევარი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ *ვეფხისტყაოსანი* “ქართველი ხალხის ისეთივე ნაციონალური ეპოსია, როგორც ჰომეროსის *ილიადა* ბერძენი ხალხისთვის და დანტე ალიგიერის *ღვთაებრივი კომედია* – იტალიელებისთვის. პირველთან მსგავსების მიხედვით და მეორესთან განსხვავებით, იგი ქართველი ხალხის საგმირო ნაციონალური ეპოსია” (ურუშაძე 1960: 45). ნ. ურუშაძის აზრით, *ვეფხისტყაოსნის* ჟანრულ სპეციფიკას განსაზღვრავს თხზულების “ფართო სოციალური დიაპაზონი, მისი შინაარსისა და კომპოზიციის მთლიანობა,

ამასთან ერთად ლირიკული სუბიექტივიზმი, რომელიც იგრძნობა რუსთველის პოემაში ყოველი საკითხის და განსაკუთრებით სიყვარულის მოტივის გაშუქებაში”. ყოველივე ზემოთქმულზე დაყრდნობით და, ასევე, იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ “*ვეფხისტყაოსანი* მხატვრულად ასახავს ისტორიული სინამდვილის ამბებს”, ნ. ურუშაძე რუსთველის თხზულებას “ნაციონალურ-რომანტიკულ ეპოსად” მიიჩნევს (ურუშაძე 1960: 45-46). აღნიშნული თვალსაზრისი ერთგვარი განვითარებაა გ. დეეტერსის მოსაზრებისა, რომელსაც *ვეფხისტყაოსანი*, ასევე, ნაციონალურ ეპოსად მიაჩნდა (ბარამიძე 1965).

ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივი სპეციფიკის შესახებ მსგავსი მოსაზრება აქვს ნიკო მარს (*რომანტიკული პოემა*), ოღონდ მთავარ აქცენტს იგი ავტორის (ნარატორის) პოზიციაზე აკეთებს: «Творец «Витязя в барсовой коже», романтической поэмы, в самой поэме чужд совершенно субъективного настроения, в ней он по бесстрастности – эпик» (მარი 1917: 427).

აღნიშნული მოსაზრებების საპირისპიროდ ალ. ბარამიძე საკვებით სამართლიანად შენიშნავს, რომ ჯერ ერთი, *ვეფხისტყაოსანი* “არ არის აგებული ქართველობის ისტორიულ გადმოცემებზე ანდა ისტორიულ ამბებზე საზოგადოდ” (ბარამიძე 1975: 115), და, რაც მთავარია, “ეპიკური ჟანრის ფარგლებში რუსთველი ძლიერ ამჟღავნებს თავის პირადულ, სუბიექტურ განწყობილებას”. იგი “ეპიკური სიმშვიდით ვერ მიჰყვება თხრობის (თუნდაც გმირის თხრობის მ.ე.) მიმდინარეობას და თავისი ავტორისეული ჩარევით (ავტორული რემარკით) სწორედ *სუბიექტური*, ლირიკულ-ემოციური სულისკვეთებით მსჭვალავს ნაწარმოებს”. შესაბამისად, “პერსონაჟის და ავტორის თხრობანი ერთმანეთს ერწყმის” (“ლექსთა მკითხველნო, შენნიმცა თვალნი ცრემლისა მღვრელია! / გულმან, გლახ, რა ქმნას უგულოდ, თუ გული გულსა ელია?!”) ... “რუსთველის ინდივიდუალობა, როგორც ავტორისა, თავს იჩენს პოემის ცალკეული სიტუაციებისა და პერსონაჟებისადმი დამოკიდებულების საკითხში... რუსთველი არ მალავს თავის სუბიექტურ განწყობილებებს, გულლიად გამოხატავს თავის ლირიკულ განცდებს, *ვეფხისტყაოსანს* თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს ძლიერი ლირიზმი” (ბარამიძე 1975: 107-109). მეცნიერს მოჰყავს არაერთი მაგალითი იმისა, რომ *ვეფხისტყაოსნის* ყველა “ამბავი” ავტორის “მონაწილეობით” (“აწ ამბავი სხვა დავიწყო, ყმასა წაჰყვე წამავალსა”, სტრ. 813), მისი კომენტარებითა (“ესე მიკვირს, სისხლი მისი ასრე ვითა მოიპარა”, სტრ. 1117) თუ *სუბიექტური პოზიციის* გათვალისწინებით (“მით ვხედავ, ბოლოდ სოფელსა ოხრად ჩანს ყოვლი, სად არე”, სტრ. 1213) არის გადმოცემული, რაც გამორიცხავს *ვეფხისტყაოსნის* ნაციონალური თუ ნაციონალურ-რომანტიკული ეპოსისადმი კუთვნილებას (აღარას ვამბობთ თხრობის რუსთველისეულ სტილსა და მანერაზე და ზღაპრულ-ფანტასტიკურ ელემენტთა ფუნქციის მინიმალიზაციაზე მ.ე.).

მართალია, ალ. ბარამიძე უარყოფს *ვეფხისტყაოსნის* ჟანრობრივი კუთვნილების შესახებ ნ. მარის მოსაზრებას, მაგრამ, ამავე დროს, ეთანხმება ალ. ცაგარელის მიერ “შემთხვევით ნახმარ ფორმულას” – *რომანტიკულ-გმირული პოემა*, რადგან, *ვეფხისტყაოსანში*, მისი მტკიცებით, “არაჩვეულებრივი ჰარმონიულობით ერწყმის და ექსოვება ერთმანეთს სიყვარული და ძმობა-მეგობრობა, რომანტიკა და ჰეროიკა და ეს შინაარსობრივ-აზრობრივი თვისება განსაზღვრავს თხზულების ჟანრობრივ ბუნებას” (ბარამიძე 1975: 116).

ჩვენი აზრით, ვერც ამ ფორმულირებაში (*რომანტიკულ-გმირული პოემა*) აისახება სრულად და თანმიმდევრულად *ვეფხისტყაოსნის* ჟანრობრივი სპეციფიკა. *პოემა* გერმანული, ფრანგული თუ ინგლისური პოეტიკის მიხედვით მოკლე ან გრძელ ლირიკულ ლექსს ნიშნავს, ხოლო რუსული და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა მას თხრობითი ან ლირიკული სიუჟეტის მქონე დიდ ლექსით ნაწარმოებად მიიჩნევს. პოემას, ასევე, უწოდებენ ძველ და შუასაუკუნეების ეპოსს, უსახელოს ან ავტორისეულს, რომელიც შექმნილია ან ლირიკულ-ეპიკური სიმღერებისა და თქმულებების ციკლიზაციის (ნ. ვესელოვსკი), ერთი ან რამდენიმე ხალხური გადმოცემის გაფართოების (ა. ხოისლერი) ან ფოლკლორის ისტორიული არსებობის პროცესში უძველესი სიუჟეტების რთული მოდიფიკაციის (ა. ლორდი, მ. პარი) მეშვეობით (ენციკლოპედია 1987: 294). ისიც უნდა ითქვას, რომ

ლირიკული და ეპიკური ელემენტი პოემაში თითქმის თანაბარმნიშვნელოვანია. პოემა უფრო გალექსილი მოთხრობაა (ალბათ ამით აიხსნება ნ. მარის ერთგვარი ორჭოფობა – *რომანტიკული პოემა* თუ *რომანტიკული მოთხრობა*?), ვიდრე გალექსილი რომანი, თუმცა მთლად ზუსტი არც ეს განსაზღვრებაა, რადგან პოემისთვის არსებითი ნიშანია ლირო-ეპიკურობა, რაც მოთხრობას არ ახასიათებს. ამით მხოლოდ იმას ესმება ხაზი, რომ პოემას უფრო მოთხრობისეული სამყაროს შემოსაზღვრულობა ახასიათებს, ვიდრე რომანის ეპიკური სამყაროს ტოტალობა, ყოვლისმომცველობა. გარდა ამისა, პოემას ჰყავს ლირიკული გმირი და აქვს ლირიკული ხედვა, რაც *ვეფხისტყაოსანში* არ დასტურდება (მიუხედავად რუსთველის ერთგვარი ლირიკული სუბიექტივიზმისა, ის მაინც არ გვევლინება *ვეფხისტყაოსნის* ლირიკულ გმირად). აღსანიშნავია, რომ ყველა უცხოელი მეცნიერი, რომელსაც *ვეფხისტყაოსნის* შესახებ რაიმე დაუწერია, როგორც წესი, მის მიმართ ტერმინ *პოემას* (ჩვენებური გაგებით) არ იყენებს და რუსთველის თხზულებას ერთხმად მიიჩნევს *რომანად* – *ლექსით ან სარაინდო* – უმეტესობა კი ამ უკანასკნელ ფორმულირებას ანიჭებს უპირატესობას.

მორის ბაურას აზრით, რუსთველს “ყველა მონაცემი” ჰქონდა იმისა, რომ შეექმნა წმინდა საგმირო ეპოსი, მაგრამ იგი პოეზიაში სხვა გზით წავიდა. “რუსთველამდე საგმირო პოეზიის რა დიდი ტრადიცია არ უნდა ყოფილიყო ქართულ ლიტერატურაში, რუსთველის შემდგომ იგი აშკარად შეცვალა ახალი ტიპის სასიყვარულო პოეზიამ, რომელსაც ბევრი რამ ახასიათებს ისეთი, რაც ნიშანდობლივია შუა საუკუნეების ფრანგული რომანტიკული პოეზიისთვის. მიუხედავად პოემის საოცარი დინამიკურობისა, მიუხედავად მასში აღწერილ ამაღელებელ საბრძოლო სურათთა სიმრავლისა და თავისებური შემაქცევარი იუმორისა, *ვეფხისტყაოსანი* მაინც არ არის საგმირო პოეზიის ნიმუში, რადგან მასში აღწერილი საგმირო საქმენი ის ხარკია, რომელსაც მიჯნური რაინდი მისთვის აღმაფრენის მიმცემი ძალის, სიყვარულის წინაშე იხდის და არა თავის შექცევა საკუთარი მამაცობისა და რაინდული ქველობის გამოვლენით... ასეთი გადასვლა საგმირო პოეზიიდან რომანტიკულზე ძალზე ბუნებრივი მოვლენაა ფეოდალური საზოგადოების განვითარების იმ ეტაპზე, როცა ძველი, ტრადიციული ნორმები იწყებს რღვევას და ხდება შემობრუნება რაღაც ახლისკენ, რაც უფრო რთული და უფრო ამადლებულია (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: 350-351). თავის მოსაზრებას მეცნიერი შემდეგ არგუმენტებზე დაყრდნობით აყალიბებს: 1. სიყვარულის უპირატესი როლი; 2. ორი მთავარი გმირის თავდადებული მეგობრობა; 3. თითქმის შეუძლებელ საქმეთა აღსრულება; 4. ბატალური სცენების აღწერა; 4. ბუნების სურათების, განსაკუთრებით შორეული და უკაცრიელი მიწა-წყლის მკაფიოდ დახატვა; 5. სიმდიდრის გაგება და კეთილშობილური სტუმართმასპინძლობა (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: 358-359). იმავედროულად მორის ბაურა ყურადღებას ამახვილებს რუსთაველის “ორიგინალობასა და დამოუკიდებლობაზე”, რაც, მისი აზრით, ვლინდება 1. სიყვარულის ახლებურ გაგებაში – რუსთველისთვის სიყვარული “ადამიანის გულში სიკეთის გამომავლინებელი და სხვადასხვა ჯურის გაუკაცთა და დიაცთა ქცევის ნორმების დამდგენია”; 2. ზებუნებრიობისა და ირეალურის უარყოფაში – “ამ თვალსაზრისით *ვეფხისტყაოსანი* თითქმის რეალისტურია, მაგია აქ არავითარ როლს არ ასრულებს... აქ ერთმანეთს უპირისპირდება რუსთველის ძლიერი, საღი ადამიანურობის გრძნობა და ფრანგების ტენდენცია – ყველაფერი აბსტრაქციად და ალეგორიად აქციონ”; 4. პერსონაჟთა მხატვრულ სახეთა ხატვაში – “რუსთველის პერსონაჟთა ხასიათები, მიუხედავად მათი შესანიშნავი იდიოსინკრაზიისა, უფრო ახლოს დგას ჩვენი წარმოდგენის ადამიანებთან” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: 359-361). მეცნიერი ასკვნის, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ისეთი ქართული ნაწარმოებია, “რომელიც აღმოსავლეთსაც და დასავლეთსაც ერთნაირად გასცქერის და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: 363).

თითქმის მსგავს მოსაზრებამდე მივიდნენ ზ. ავალიშვილი – *ვეფხისტყაოსნის* “ევროპული პარალელი სარაინდო გალექსილ რომანში უნდა ვეძიოთ” (ავალიშვილი 1931:

144), ჰუგო ჰუპერტი – რუსთველის თხზულება “გარეგნული ფორმით იმ ტიპის რაინდული რომანია, როგორსაც დასავლეთ ევროპაში იცნობდნენ” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: 235), გერტრუდ პეჩი – “რუსთველის ეპოსს ჯერ კიდევ შუა საუკუნეთა სარაინდო რომანის კვალი ატყვია” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: 247), რობერტ სტივენსონი – მან *ვეფხისტყაოსნის* ინგლისურენოვანი თარგმანის სათაურში სწორედ ტერმინი “რაინდული რომანი” (A Georgian Romance of Chivalry) გამოიტანა (სტივენსონი 1977) კულემანს ბეინენი – “ვეფხისტყაოსანი მაინც კურტუაზული რომანია იმის გამო, რომ გმირებისთვის მამოძრავებელია მათი სატრფოების სიყვარული” (ბეინენი 2006: 56), და არაერთი რუსი თუ ქართველი მეცნიერი.

ელეაზარ მელეტინსკის აზრით, *ვეფხისტყაოსანი* ლექსითი რაინდული რომანია, რაც რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფაქტორით არის განპირობებული: სასიყვარულო გრძნობების გამოხატვა; იდეალიზაცია ამაღლებული სიყვარულისა (მსგავსება სიყვარულის პროვანსულ დოქტრინასთან) და ქალის კულტი. «Витязь в тигровой шкуре», имеет отчетливую печать арабо-персидских влияния, но своеобразное представление Руставели о любви и рыцарстве, в сущности гораздо ближе к куртуазным идеалам западного средневековья в порядке «конвергенции» и что изображение любовных переживаний, так же как во французской куртуазной поэзии, не лишено известной целосности, т.е. что личный опыт Руставели, каков бы он ни был, скрещивается в «Витязе в тигровой шкуре» с уже ритуализованными светскими нормами поведения» (მელეტინსკი 1983: 207). მეცნიერის აზრით, მიჯნურობა რუსთაველთან არის რაინდის კურტუაზული ეტიკეტის პოეტური გამოხატულება და ამავე დროს გმირების სულიერი ცხოვრების აღწერის ენაც და არაა შემთხვევითი, რომ ამავე “ენით” აღიწერება სიყვარულიც, მეგობრობაც და ვასალური ერთგულებაც (მელეტინსკი 1983: 208). თუმცა, იმავდროულად, მეცნიერი შენიშნავს, რომ რუსთაველის გენიალური პოემა განსხვავდება როგორც ფრანგული, ასევე სპარსულენოვანი რომანებიდან და არის ორიგინალური ქართული ვარიანტი რომანული ეპოსისა, რომელიც თავსდება “მაღალი შუასაუკუნეების” ჩარჩოში.

ვლადიმერ შიშმარიოვის მოსაზრებითაც, “შოთა რუსთაველს, როგორც პოეტს, ვერ აკმაყოფილებს ძველი ეპიკური სიმღერა. მას უფრო თანამედროვე, მოქნილი ფორმები ესაჭიროება, მაგრამ, იმავე დროს, იგი აღზრდილია თავის მშობლიურ ტრადიციაზე, რომელსაც ისე ადვილად ვერ მოსწყდები. საერო პოეზია, რომელზეც იგი ოცნებობს, მის წარმოდგენაში მტკიცედ არის შეკავშირებული გარკვეულ ფორმებთან, მოტივებსა თუ სახეებთან, რომელთა უკუგდება არ ღირს, რადგან ამ ტრადიციის ბევრმა ელემენტმა თანდათან უკვე სხვაგვარი მოხაზულობა და აზრი მიიღო, თანამედროვეობის მოთხოვნათა თანახმად” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1988: 349). შესაბამისად, მეცნიერი სრულ ანალოგიას ხედავს *ვეფხისტყაოსანსა* და დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანს შორის. პირველ ყოვლისა, ეს მჟღავნდება სიყვარულის რუსთველურსა და კურტუაზულ კონცეფციებში (“ოქროს ხანა ის დრო იყო, როდესაც ჩაისახა ახალი ფორმულა სიყვარულისა, კულტი ამ სიყვარულისა და ქალისა, რომლის ერთგული ვასალიც გახდა ამიერიდან მიჯნურად ქცეული ყმა” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1988: 352); ისე ძირითად პერსონაჟთა მხატვრულ სახეებში (“ჩვენი გმირები არა მარტო ყმა-რაინდები არიან, არამედ მოყმე-ძმობილები *compagnons*, როგორც როლანდი და ოლივიე... ისინი ძმობას ეფიცებიან ერთმანეთს, როგორც თავის დროზე ხევსურები ან ფშაველები დებდნენ ფიცს ვერცხლზე ისევე როგორც “ყმის” შემთხვევაში, ჩვენ აქაც ვხვდებით ერთგვარ ძველ ტრადიციას, რომელიც შუა საუკუნეთა საფრანგეთის კომპანიონაჟსაც გვაგონებს” (რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1988: 355).

კულემანს ბეინენი *ვეფხისტყაოსნის* პარალელს კურტუაზულ ლიტერატურასთან ორ არსებით საკითხში ხედავს. ესენია: 1. სასიყვარულო სამსახური – “ორი მთავარი გმირი მამაკაცი, ავთანდილი და ტარიელი, სოციალურად მათზე აღმატებული ქალების ბრძანებისამებრ მოქმედებენ მათი კეთილგანწყობის მოპოვების მიზნით” და 2. ემოციების

ჰიპერბოლიზირებული გადმოცემა – “პოემის დასაწყისში ტარიელი ცრემლების მდინარეებს ღვრის, ხოლო შემდეგ, პოეის დასასრულს, ცრემლებშემშრალი ათავისუფლებს ნესტან-დარეჯანს. მისი უცრემლო თვალები გვიჩვენებს, რომ ახლა ეს არის გმირი, რომელიც სრულად აკონტროლებს საკუთარ ემოციებს, რაც, ჩვეულებრივ, აღემატება უბრალო მოკვდავთა ძალებს” (ბეინენი 2006: 40).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით თითქმის მსგავსი მოსაზრება აქვს ვიქტორ ჟირმუნსკის (ჟირმუნსკი: 1946). მისი თვალსაზრისით, *ვეფხისტყაოსანში* კურტუაზული და ეპიკური (აღმოსავლური) ელემენტების თანაარსებობა მიუთითებს, რომ ის გარდამავალი ეტაპია ეპიკურიდან კურტუაზულ ლიტერატურაზე.

მართებულად შენიშნავს ნოდარ ნათაძე, რომ *ვეფხისტყაოსანი* სადევგმირო მოთხრობის, სამიჯნურო ეპიკისა და საკარო სახოტბო პოეზიის ტრადიციაზე ამოზრდილი ნაწარმოებია და როგორც თავის საერთო აღნაგობაში, ისე გამოსახვის ფორმისა და იდეური შინაარსის ცალკეულ დეტალებში ამ ჟანრების დამახასიათებელ თავისებურებებს იმეორებს. მაგრამ, მისი აზრით, *ვეფხისტყაოსანი* არსებითად არც ერთ ამ ჟანრს არ ეკუთვნის, არამედ **რომანია ამ სიტყვის სრული თანამედროვე აზრით**, ე.ი. ნაწარმოები, რომელიც თავის თავში ტრაგედიისა და ეპოსის თვისებებს აერთიანებს... ეპოსთან *ვეფხისტყაოსანს* თხრობის გარეგნული მანერა და, ნაწილობრივ, სადევგმირო ელემენტი აკავშირებს... *ოდისეისგან*, *შაჰნამესგან* და სხვა ნაკლები ხარისხის ეპოსისაგან განსხვავებით *ვეფხისტყაოსანს* სახეში აქვს არა კონკრეტული (რეალური ან ლეგენდური) ამბები, არამედ ზოგადი ღირებულებები, განზოგადებული სახეები, რომელთაც, სხვათა შორის, სწორედ თავიანთი ამ ზოგადობის წყალობით, პოემის ძირითად ტექსტში სრულებით არხსენებული პირის – თამარ მეფისა და მისდამი იდეალური ტრფობის “ქება” ეკისრებათ” (ნათაძე 1974: 182-183). *ვეფხისტყაოსნის*, როგორც რომანის, თავისებურებებზე საუბრისას მეცნიერი გამოყოფს ისეთ მნიშვნელოვან მომენტებს, როგორიცაა სიუჟეტის შეკრულობა და დინამიურობა, მოქმედების ბუნებრიობა, ფანტასტიკის ნაკლებობა და, რაც მთავარია, პერსონაჟთა სოციალური, ფსიქოლოგიური, ბიოლოგიური თუ სხვა რიგის თავისებურებებისადმი ავტორისეული მიდგომა და მათი მხატვრული სახეების ძერწვის მისეული მანერა, რაც, ერთი მხრივ, რომანის ჟანრობრივი მახასიათებელია, მეორე მხრივ კი, ავტორის იდეური სამყაროს გამოვლენის ერთი ძირითადი საშუალება (ნათაძე 1974: 183).

საკითხის არსში ჯეროვნად გასარკვევად და სათანადო დასკვნის გამოსატანად აუცილებლად მიგვაჩნია **რომანის**, როგორც ჟანრის, სპეციფიკის განსაზღვრა გრადაციის პრინციპის გათვალისწინებით, ვინაიდან განვითარების ყოველ ცალკეულ ეტაპზე (მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებების ცვლილების კვალდაკვალ) ტრანსფორმირდებოდა რომანის სიუჟეტურ-კომპოზიციური პრინციპები, გამომსახველობითი ფორმები თუ ხერხები. შესაბამისად, ევროპულ-ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობა განარჩევს ორ განსხვავებულ ჟანრს, რომელთაგან პირველს შეესაბამება სიტყვა **Romance**, მეორეს კი – **Novel** (ინგ.), **novella** (იტალ.), **novela** (ესპ.), **nouvelle** (ფრანგ.). ჩვენი მიზანია გავარკვიოთ, ამ ჟანრთაგან საკუთრივ რომელს მიეკუთვნება *ვეფხისტყაოსანი* და გავმიჯნოთ ისინი უცხოურ ტერმინთა შესაბამისი ქართული შესატყვისების დადგენის შედეგად (ვინაიდან ქართულ და რუსულ ენაში არ არსებობს ამ ტერმინთა აღმნიშვნელი ორი განსხვავებული სიტყვა, საკითხზე მსჯელობისას ვისარგებლებთ ინგლისური ტერმინოლოგიით).

Romance და Novel

Romance, როგორც ლიტერატურული ფენომენი, ძირითადად ყოველთვის ასოცირებულია შუასაუკუნეების მწერლობასთან. ადრეულ შუასაუკუნეებში ეს ტერმინი აღნიშნავდა ხალხურ, სასაუბრო ენას (რომანული ენები), საპირისპიროდ იმ ე.წ. სამეცნიერო

ენისა, რომლადაც ლათინური იყო მიჩნეული. ასე რომ, სიტყვები – *enromancier*, *romançar*, *romanç* – აღნიშნავდა წიგნების შეთხზვას სასაუბრო ენაზე. შესაბამისად, ძველ საფრანგეთში ტერმინებში *romant*, *roman* იგულისხმებოდა “კურტუაზული რომანი ლექსად”, სიტყვასიტყვით – “სახალხო წიგნი”, უფრო ზუსტად კი – ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი “ხალხური” და “არისტოკრატიული” ელემენტები. Romance-ს თემა იყო კურტუაზული (ვინაიდან მასში იმთავითვე დომინირებდა რომანტიკულ-ჰეროიკული და ავანტიურული ელემენტები), ენა კი – ყველასთვის გასაგები.

შუასაუკუნეების Romance, როგორც ჟანრი, განცალკევებით იღვას ეპოსისა და ალეგორიისაგან, თუმცა, იმაგდროულად, ორივეს ელემენტებს შეიცავდა (ისევე როგორც წარმართულს, ქრისტიანულსა და კლასიკურს). ჟანრი საშუალებას იძლეოდა ისტორიული რეალობისა და სასწაულის ბუნებრივი ურთიერთქმედებისა. სიყვარული და თავგადასავალი აქ წარმოდგენილი იყო, როგორც ქცევის რიტუალიზებული კოდი (დახვეწილი მანერები, არისტოკრატიზმი, კეთილშობილება), რომელიც საყოველთაოდ აღიარებდა ირაციონალურ იმპულსებსა და გაუთვალისწინებელ ქმედებებს და დაუნაწებლად სთავაზობდა მკითხველს როგორც ფასეულობათა საკუთარ სისტემას, ისე კომპლექსურ ფსიქოანალიზს, გადაუშლიდა თვალწინ უსასრულობას, რომელიც, როგორც წესი, ესაზღვრებოდა შუასაუკუნეების ალეგორიის ოთხსაფეხუროვან (ბუკვალური, ალეგორიული, ტროპოლოგიური და ანაგოგიური) სისტემაზე ძალდაუტანებლად წარმოსახულ სამყაროს (ტექსტის მხატვრულობის ძირითად კრიტერიუმად სწორედ ალეგორია იყო მიჩნეული) (ბიარი 1970: 17-19).

ვინაიდან Romance-მ თავის ლიტერატურულ წყაროდ ანტიკური ლიტერატურა და ფოლკლორი აირჩია, მის სიუჟეტებში ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს ბერძნულ-რომაული სტილისტიკა და კელტურ-ანგლო-საქსური თუ ფრანგული კულტურული ტრადიციები, მაგრამ თუ ჟანრის განვითარების ადრეულ ეტაპზე აქტუალური იყო ისტორიული თემატიკის გადამუშავება (*რომანი ტროაზე, თებეზე, ენეასზე, ბრუტუსსა თუ ალექსანდრეზე*), მოგვიანო პერიოდში (XII საუკუნის 70-90-იანი წწ) ყალიბდება მხატვრული სინამდვილის ასახვის ახალი კონცეფცია, რომელიც გულისხმობს ნარატივის მაქსიმალურ დაშორებას რეალობასთან და ამით “ახალი (იდეალური) რეალობის” შექმნას. ამიერიდან Romance-ს მოქმედება იშლება მეფე არტურის კარზე, რომელიც ყველაზე ნათლად წარმოუჩენს მკითხველს მისი ყოფის, მისი გარემომცველი სამყაროს მაქსიმალურ პოლარულობას იმ მაღალი იდეალებისა და ზნეობის საუფლოსთან, რომელსაც ბრიტების მეფის კარი წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, არტურის პოპულარობა XII საუკუნეში არაორდინარულ ფენომენად იქცევა. შუასაუკუნეობრივი ტრადიცია აღმოაჩენს ორ განსხვავებული ასპექტს არტურის სახეში – ისტორიულსა და მითიურს, ასე რომ, არტურის ლეგენდა, ერთგვარი კომბინაცია ისტორიისა და მითისა, სავსებით მისაღები ხდება მითოლოგიისადმი მიდრეკილი საზოგადოებისათვის.

ამგვარი საზოგადოების ფორმირება მოხდა ელეონორა აკვიტანელისა და მისი ქალიშვილის, მარიამ შამპანელის კარზე, სადაც შემუშავდა კურტუაზული სიყვარულის ეთიკა – Romance-ს მთავარი მორალურ-ესთეტიკური კოდექსი. ისესხა რა ტერმინები სამართლიდან და რელიგიიდან (კერძოდ, მათი სოფიზმი და ექსტაზი), კურტუაზულმა სიყვარულმა შესამჩნევად გადააჯგუფა მათი მნიშვნელობის პოლუსები. არსებითი ურთიერთობები ახლა ჩამოყალიბდა არა ადამიანსა და საზოგადოებას, არა ადამიანსა და ღმერთს, არამედ ქალბატონსა და მასზე შეყვარებულ მამაკაცს შორის. მარიამ შამპანელის კარის მღვდელმა ანდრეას კაპელანმა შეიმუშავა იმ ეპოქისთვის რეკოლუციური, 31 პუნქტისგან შემდგარი “სიყვარულის კოდექსი” – *De Arte Honeste Amandi* – რომელმაც დაანგრია ფეოდალური საზოგადოების ფასეულობები, რადგან აქცენტი გადაიტანა ისეთ სიყვარულზე, რომელიც არ იყო დამყარებული მერკანტილიზმსა და უტილიტარიზმზე, ქალს დომინანტური ფუნქცია მიანიჭა მისი ინდივიდუალიზმის წინ წამოწევით, მამაკაცს კი დააკისრა “ახალი სიუზერენის” – ქალის – თავყანისცემა და მისი უსიტყვო მორჩილება. Romance-ს ყველაზე თვალსაჩინო ავტორი, კრეტიენ დე ტრუა აღტაცებას კერ ფარავდა იმ სამყაროთი, რომელშიც რაინდული ორთაბრძოლებისა და ტურნირების ჰეროიკულ იდეალს

ერწყმოდა დახვეწილი, რომანტიკული ურთიერთობები. მის წარმოსახვაში გაცოცხლებული იდეალური სამყარო იმ ყოფიერების ანარეკლი იყო, რომელიც მის წინაშე იყო გადაშლილი და თავისთავად მოწოდებული იყო კურტუაზული სიყვარულის, ცხოვრების კურტუაზული წესის იდეალიზაციისაკენ. ასეთ სიტუაციაში ფოლკლორული (მაგიური, ჯადოსნური) და ისტორიული ელემენტები მარტივად გადაეჯაჭვა ორთაბრძოლების რომანტიკას, თუმცა ქალის, როგორც პერსონაჟის როლის გაზრდისა და სექსუალურ სიყვარულზე აქცენტების შედეგად ჰეროიკა უკვე ვეღარ ასრულებდა Romance-ს ცენტრალური კრიზისის ფუნქციას. როგორც ფრიდრიკ პირი აღნიშნავს, Romance-ში ძალუმაღ ჩქეფს სიცოცხლე, მასში წინ არის წამოწეული ე.წ. “სიღმისეული ფსიქოლოგია”, რითაც ავტორი ჩხრეკს პიროვნულობის სიღრმისეულ პლასტებს. აქ გამოყენებული მოტივები, ერთი მხრივ, წარმოგვიჩენს თაობათა შორის გარკვეულ კომუნიკაციას (მაგ. გმირის დამოკიდებულებას წინაპრებთან), მეორე მხრივ კი, პერსონაჟთა ისეთ ურთიერთდაპირისპირებას, რომელიც თანამედროვე მკითხველს იუნგის გამოკვლევებსაც კი მოაგონებს (პირი 1962: 144). სწორედ ამ ფაქტორის გათვალისწინებით გვიანდელი შუასაუკუნეების Romance-ს არაერთი მკვლევარი საუბრობს პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიზმზე.

Romance-ს იდეურ-თემატური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური ქსოვილის ცვლილებამ თავისთავად მოიტანა ცვლილებები მის ორგანიზებაში. ჩამოყალიბდა Romance-ს სრულიად ახლებური სტრუქტურა (ამ თვალსაზრისით ნოვატორად კრეტიენ დე ტრუა არის მიჩნეული), რომლის დეფინიციისთვის ცნობილმა მედიევისტმა ქლაივ სთიფლზ ლუისმა შემოიტანა ტერმინი “პოლიფონიური ნარატივი”, რაც იმას გულისხმობს, რომ პოლიფონიური მუსიკის მსგავსად რომანის ნარატივში ჩართული არიან განსხვავებული პერსონაჟები და ეპიზოდები, რომლებიც, მართალია, თავისთავადობას ინარჩუნებენ, თუმცა იმავდროულად ერთმანეთში არიან გადახლართულნი, რათა შეადგინონ კონგრუენტული მთლიანობა. მოქმედება არის ჩახლართული, ხშირად უკიდურესადაც კი, მაგრამ პოლიფონიური ფორმა ნიშნავს, რომ დაძაბულობა შეგრძნებებზეა დამყარებული (ნათელი ფერები, ბგერები, სცენების სწრაფი ცვლა, მომხიბვლელი ქალები, არქიტექტურულ ძეგლთა თუ ჩუქურთმათა სკრუპულოზური აღწერა და ა.შ). იშვიათად ეს არის სიუჟეტის კულმინაციური დაძაბულობა. საკვანძო ეპიზოდები გადმოცემულია იმავე ნარატიული ტონით, რომლითაც პეიზაჟის აღწერა (ბიარი 1970: 20-21).

თუმცა, მიუხედავად ამ პოლიფონიურობისა, Romance-ს ცენტრში ერთი მთავარი გმირი დგას (შესაბამისად, ერთია კონფლიქტიც), რომლის გარშემოც კონცენტრირდება ნარატივის მთელი მოქმედება. ერთია მაგისტრალური სიუჟეტიც – მორალური ჰარმონიის მაძიებელი ახალგაზრდა გმირი-რაინდი (მიხაილოვი, 1976: 117; 132). შესაბამისად, კურტუაზულ სიყვარულთან და, აქედან გამომდინარე, ქცევის კურტუაზულ მორალთან ერთად Romance-ს წარმმართველი მოტივია ძიება, ხეტიალი (მოგზაურობის რომანტიკა), რომელიც გმირის სრულყოფილ პიროვნებად ფორმირებით (და ბოროტზე კეთილის გამარჯვებით) გვირგვინდება. ამ თვალსაზრისით გასათვალისწინებელია ნარატივის ქრონოტოპის სპეციფიკურობაც, როდესაც დრო-სივრცული განზომილებანი პერსონაჟის ხასიათსა და მისი ცხოვრების წესზეა დამოკიდებული (ბახტინი 2000, 101). ერთი გმირისა და ერთი კონფლიქტის არსებობის მიუხედავად, ამ ჟანრის სპეციფიკურ მხარედ (ვგულისხმობთ Romance-ს მაღალგანვითარებულ ფორმას – კრეტიენ დე ტრუა, ვოლფრამ ფონ ესენბახი და ა.შ) მიჩნეულია ორსაფეხუროვანი სინტაგმატური სტრუქტურა (მელეტინსკი 1983: 111), მეორენაირად ნაწარმოების “მცირე” და “დიდ” რომანად დაყოფის ტენდენცია (მიხაილოვი 1976: 118), რომლის წიაღშიც ისახება ძირითადი კოლიზიური უთანხმოება სიყვარულსა და რაინდობას შორის.

Romance, რომლის აყვავების ხანად XII საუკუნის მეორე ნახევარია მიჩნეული, ძალზე პოპულარული იყო მე-14-16 საუკუნეებშიც (“სერ გოვენი და მწვანე რაინდი”, მელორის “არტურის სიკვდილი”, არიოსტოს “შმაგი როლანდი”), მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში გამოჩნდა ჟანრის პირველი პროზაული ნიმუშები (მაგ. ჩოსერის “კენტერბერიული

მოთხრობების” ორი ამბავი პროზად არის დაწერილი), ელისაბედის ეპოქაშიც (ტასოს “გათავისუფლებული იერუსალიმი”, სპენსერის “ფერიების დედოფალი”) და მე-18 საუკუნეშიც (ანა რედკლიფის “სიცილიური რომანი” და “ტყის რომანი”), როცა განხორციელდა Romance-სა და Novel-ის თანდათანობითი პოლარიზაცია, ვიდრე პირველმა საბოლოოდ არ ჩაანაცვლა მეორე.

რა არსებითი განსხვავებაა მათ შორის?

Novel-ის დანიშნულებაა აღწეროს და მოახდინოს რეალური, ცნობადი სამყაროს ინტერპრეტირება, Romance კი ხილულს ხდის ამ სამყაროს დაფარულ ზმანებებს. Romance სანუკვარ “სურვილთა ასრულების” ნარაციაა, რისთვისაც იყენებს სხვადასხვა ფორმას – ჰეროიკულს, პასტორალურს, ეგზოტიკურს, მისტიკურს, რომანტიკულს. საზოგადოდ, ის მეტწილად დამოკიდებულია ეპოქის სტილსა და მოდაზე და ყოველთვის ეხმიანება ეპოქის შაბლონებს. მიუხედავად იმისა, რომ Romance იყენებს ძირითად საზოგადოებრივ იმპულსებს, ის ხშირად გაცილებით უკეთეს რაკურსში წარმოაჩენს თავისი პერიოდის სპეციფიკურ ფორმებსა და წინააღმდეგობებს. აქედან გამომდინარე, ის ეფემერულია და მანერული, რის გამოც რამდენადაც ის მიმზიდველია თავისი ეპოქის მკითხველისთვის, იმდენად უაღრესად მოსაწყენია მომავალი თაობებისთვის (ბიარი 1970: 10-12). Novel მოგვითხრობს ცალკეული პერსონაჟის ბედზე მისი ფორმირებისა და განვითარების პროცესში, ის ასახავს ინდივიდუალურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებას, როგორც დამოუკიდებელ სტიქიებს, რომლებიც არც ამოწურავენ და არც გადაფარავენ ერთმანეთს. შესაბამისად, ინდივიდუალური ბედის ისტორია იძენს საერთო, სუბსტანციურ აზრს (ენციკლოპედია 1987: 329-330). Norton Frye თავისი წიგნის “In the Anatomy of Criticism” (“კრიტიკის ანატომია”) ერთ-ერთ თავში “ჟანრების თეორია”, რომელიც რომანის ნარატიულ მეთოდებს იკვლევს, აღნიშნავს: “Romance ცდილობს, შექმნას არა იმდენად “რეალური ადამიანები”, რამდენადაც სტილიზებული ფიგურები, რომლებშიც გამოყენებულია ფსიქოლოგიური არქეტიპები. Romance ასხივებს პიროვნული სიძლიერის ნათელს, რომელიც აკლია Novel-ს” (ფრაი 1957: 196).

რაოდენ განსხვავებულიც არ უნდა იყოს Novel-ის თემატიკა, მოცულობა, კომპოზიციური პრინციპები თუ თხრობის მანერა, ჟანრის ფარგლებში გამოიყოფა რამდენიმე სტილური დომინანტა: 1. **ინტრიგა**, რომელსაც ენიჭება საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის კონფლიქტის არეკვლისა და, იმავედროულად, პერსონაჟის ქცევის მასტიმულირებელი და მარგანიზებელი ფუნქცია (იმავედროულად, განსხვავებით Romance-სგან, Novel-ის ინტრიგა ყოველთვის როდი ამოიწურება კვანძის გახსნის დროს, რადგან სიუჟეტური სისრულე ყველა Novel -ისთვის როდია დამახასიათებელი); 2. **სტრუქტურული დუალიზმი** – ერთი მხრივ, “გახსნილი”, ექსტენსიური სტრუქტურა (საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალფეროვნების ასახვა, მთავარი გმირის ხასიათის ევოლუცია, უამრავი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, მოვლენათა სიჭრელე და ა.შ), მეორე მხრივ – “დახურული”, ინტენსიური, კონცენტრირებული მხოლოდ ერთ პერსონაჟსა და ერთ კონფლიქტზე (ოღონდ ის არსებითად განსხვავდება როგორც Romance-ს ორსაფეხუროვანი სინტაგმატური სტრუქტურისგან, ისე კონფლიქტის მოტივირებისა თუ გმირთა ხასიათების სპეციფიკისგან. ეს არის, ძირითადად, ფსიქოლოგიური რომანი, რომელიც, ჟანრული სპეციფიკიდან გამომდინარე, არ შეიძლება უყრდნობოდეს პერსონაჟის მხატვრული სახის ერთხელ შემუშავებულ მოდელსა თუ სქემას). 3. **კომპოზიციური სპეციფიკა** – მართალია, Novel სესხულობს Romance-სგან გარკვეულ კომპოზიციურ ელემენტებს (შეუზღუდავობასა და მრავალფეროვნებას, ერთ პერსონაჟთან დაკავშირებული რამდენიმე თავგადასავლის არსებობის პრინციპს, თხზულების გეოგრაფიული ლოკალის სიფართოვეს და ა.შ), თუმცა ისინი მაქსიმალურად ტრანსფორმირდება როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით (მომდევნო ეპოქის რომანის ე.წ. დემოკრატიულ პრინციპებზე ჯერ კიდევ ჰაინე საუბრობდა), როდესაც Romance-ს ე.წ. “რომანტიკულ ფანტასტიკას” ცვლის ცხოვრებისეული პროზით გაჟღერებული ფანტასმაგორია.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შუასაუკუნეებში შექმნილი ნაწარმოები (ამ შემთხვევაში *ვეფხისტყაოსანი*) ვერ იქნება “რომანი ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით” (როგორც ამას ნოდარ ნათაძე ამტკიცებს), რაც არ უნდა “ზოგად ღირებულებებს, განზოგადებულ სახეებს” ხატავდეს იგი, ან “ნამდვილად არსებულის თვალსაჩინო ასახვასა და სინამდვილის შთაბეჭდილების შექმნას” ისახავდეს მიზნად (ნათაძე 1974: 183; 187). მოცემული ფორმულირების სასარგებლოდ ვერც ის დებულება მეტყველებს, რომ “რუსთველს ადამიანი აინტერესებს არა მარტო როგორც საინტერესო ამბის მოქმედი პირი, არამედ თავისთავადაც, ამბავთან დამოკიდებულების გარეშე – სწორედ როგორც ადამიანი მისი რთული ბუნებით და მკვეთრი, სხვა ტიპის ადამიანთაგან განსხვავებული ვინაობით” (ნათაძე 1974: 184). სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის არის შენიშნული, რომ პერსონაჟთა ხატვის ამგვარი მანერა (ადამიანის, როგორც ინდივიდუუმის, ხასიათის შტრიხებისა თუ ფსიქოლოგიური ბუნების წინ წამოწევა, მისი სიძლიერისა და განსაკუთრებულობის დემონსტრირება და ა.შ. – ნიშანდობლივი რენესანსული აზროვნებისთვის), რომელიც აღორძინების ეპოქის დადგომამდე თითქმის ორი საუკუნით ადრე გვხვდება *ვეფხისტყაოსანში*, მეტყველებს რუსთველის შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და ნოვატორობაზე (რომ ამ ავტორმა თავისი მსოფლმხედველობითა თუ ესთეტიკური შეხედულებებით გაუსწრო თავის ეპოქას) და არა შუასაუკუნეების ძეგლში თანამედროვე რომანისთვის დამახასიათებელი პრინციპების არსებობაზე. მართალია, *ვეფხისტყაოსანში* ნაწილობრივ მოხსნილია ადრინდელი შუასაუკუნეების ღრმა პირობითობა – სიმბოლურ-ალეგორიული აზროვნება, თუმცა შემდგომი ეპოქების ლიტერატურული სტილისაგან განსხვავებით მისი მხატვრული სინამდვილე მაინც პირობითია (იდეალური პერსონაჟები, მათი თვისებების ჰიპერბოლიზირება, განსხვავება ძირითად/მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მხატვრული სახეების სისრულის თვალსაზრისით და ა.შ.) (ხინთიბიძე 1993: 43), შესაბამისად, *ვეფხისტყაოსანი* თავისი ეპოქისთვის ნიშანდობლივ ტენდენციებს ასახავს (თუმცა, ვადასტურებთ მათში რენესანსული ელემენტების არსებობასაც) და ძალზე შორს დგას თანამედროვე რომანისგან.

და მაინც, რომელ ლიტერატურულ ჟანრს უნდა მივაკუთვნოთ *ვეფხისტყაოსანი*?

ვეფხისტყაოსანი – შუასაუკუნეების რაინდული რომანი

ზემოთ ჩამოთვლილი პრინციპების გათვალისწინებით (განსაკუთრებით კი Romance-სა და Novel-ის შორის არსებითი ხასიათის მსგავსება-განსხვავებათა მიმოხილვის საფუძველზე) შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ *ვეფხისტყაოსნის* სტრუქტურულ-კომპოზიციური ორგანიზება (მოქმედების მეტად ფართო სივრცული არეალი, დესკრიფციული ფაქტორის სპეციფიკურობა, ნარატივის “პოლიფონიურობა”, სპეციფიკური ქრონოტოპი – “ავანტიურული ღრო” (მ. ბახტინი) და ჩაკეტილი/გაშლილი სივრცე, კომპოზიციის წრიულობა, *ხეტიალის/ძიების* მხატვრული ფუნქცია და ა.შ.), იდეურ-თემატური მოტივები (პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ფონი – ფეოდალური კარი, სოციალური გარემო და პერსონაჟთა წრე – რაინდული საზოგადოება, ვასალიტეტის ინსტიტუტი; მიჯნურობის კონცეფცია – წოდებრივი ხასიათი, *სამსახურის* (*servir-ის*) პრინციპები; კონვენციური მოტივები – სიშმაგე-სიხელე, სისხლის ცრემლების ღვრა, სასიყვარულო ტანჯვა, სიკვდილის ნატვრა, ველად გაჭრა და ა.შ.) და კომპოზიციური ელემენტები საკმაოდ მსგავსებას ამჟღავნებს ჟანრთან, რომელსაც ევროპული და ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობა Romance-ს სახელით იცნობს. თუ ტერმინზე შევთანხმდებით, ჩვენი აზრით, როგორც ლექსიკოლოგიური, ისე ეტიმოლოგიური თვალსაზრისით **Romance-ს** შეიძლება **შუასაუკუნეების რაინდული რომანი** ვუწოდოთ, განსხვავებით მეორე ტერმინის – **Novel-ისგან** – **რომანი** – რომელიც ამ ჟანრის მომდევნო პერიოდის (მათ შორის თანამედროვე) ტექსტების აღსანიშნავად გამოიყენება.

მიუხედავად ამისა, უცილობლად უნდა აღინიშნოს, რომ *ვეფხისტყაოსანი* არ არის შუასაუკუნეების რაინდული რომანის (მით უფრო, კურტუაზული ლიტერატურის) ტიპური ნიმუში. თხზულებაში გვხვდება მთელი რიგი სპეციფიკური მხარეები, რომლებიც ჟანრის განვითარების გაცილებით მაღალ დონეზე მიგვანიშნებს:

1. ევროპული რაინდული რომანისგან განსხვავებით ვეფხისტყაოსანი არ იცნობს კოლიზიურ უთანხმოებას გრძნობასა და მოვალეობას, შეყვარებულსა და მებრძოლს შორის, შესაბამისად აქ არ ხდება ისეთი ღრმა ინტერიორიზაცია კონფლიქტისა, როგორსაც რაინდულ რომანში ვაწყდებით; არადა სწორედ ეს შინაგანი კონფლიქტი იწვევს რაინდული რომანის მოქმედების “გაორებას”, ორსაფეხურობანი სინტაგმატური სტრუქტურის ჩამოყალიბებას, რაც, ორი მთავარი გმირის არსებობის მიუხედავად, დაძლეულია *ვეფხისტყაოსანში*. რუსთველის თხზულების სტრუქტურა ერთიანია და განუყოფელი, თხრობის რიტმი – დინამიკური და უწყვეტი, მინიმუმამდეა დაყვანილი ბრძოლათა, ტურნირთა თუ მოგზაურობათა დესკრიფციული მხარე, სამაგიეროდ, გაზრდილია, ამგვარ პასაჟთა ინფორმაციული ფუნქცია;
2. რომანის მთავარ პერსონაჟთა ურთიერთობას (პატრონჟმულს, სამიჯნუროსა თუ მეგობრულს) განსაზღვრავს ესთეტიკურ-ემოციური ფაქტორი (უხადო სილამაზით მოხიბვლა – მოწონება (იხ. ხინთიბიძე 1993: 129-166); სიყვარულის დომინანტური როლი – ვალდებულების (ვასალი/სიუზერენი; მეგობრები) მიჯნურობით ჩანაცვლება);
3. ინოვაცია სიყვარულის კონცეფციის კურტუაზულ მოდელში – კონვენციებში ფსიქოლოგიური მოტივაციის შეტანა, მათი ტროპის ფუნქციამდე დაყვანა; სასიყვარულო სამსახურის “კურტუაზული საფუძვლის” პარალელურად მორალური საფუძვლის წინ წამოწევა; სასიყვარულო განცდათა დრამატიზირება ფსიქო-ემოციური ფაქტორის ხარჯზე;
4. ალევორიული პლანის რეალური პლანით შეცვლა (ფანტასტიკური ელემენტების მინიმალიზაცია; ლიტერატურული აბსტრაქციის კონკრეტიზება; იდეალური სქემების (პერსონაჟები) ტრანსფორმირება მათში ფსიქოლოგიური სიზუსტისა და სიმართლის შეტანის გზით (იხ. ნათაძე 1965)
5. პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია – ტრადიციულ მასალაში ნოვატორული ელემენტების შეტანა; გმირის ხასიათის ფსიქოლოგიური, ემოციური თუ მორალური მხარის პარალელურად ინტელექტუალურის (გონება) წინ წამოწევა; ქალ-პერსონაჟთა დომინანტური როლი (იხ. კარბელაშვილი 1996) და მათი ფუნქციონალური კატეგორიის გაღრმავება მასში ახალი ელემენტების შეტანის გზით (წარმგზავნი/ადრესატი/ობიექტი).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ჟანრობრივი თვალსაზრისით არის შუასაუკუნეების რაინდული რომანი (Romance), რომელიც ე.წ. “გარდამავალი ღროში” (გვიანდელი შუასაუკუნეები/რენესანსი) განახლებული კონსტრუქციის, გამომსახველობითი ფორმებისა (ნარატივის პლასტიკურობა და მრავალპლანიანობა) თუ კონცეპტუალური პრინციპების კვალობაზე ჟანრის გრადაციის ახალ ეტაპად, მის მაღალგანვითარებულ ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.

დამოწმებანი:

- ავალიშვილი 1931: ავალიშვილი ზ. ვეფხისტყაოსნის საკითხები, პარიზი: 1931
- არისტოტელე 1957: Аристотель, Об искусстве поэзии, Москва: 1957
- აუერბახი 1953: Auerbach E. Mimesis, Princeton: 1953
- ბარამიძე 1965: ბარამიძე ა. ქართული ლიტერატურის ისტორია გერმანულ ენაზე, გაზ. “ლიტერატურული საქართველო”, 9. 4. 1965
- ბარამიძე 1975: ბარამიძე ა. შოთა რუსთაველი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ.: 1975
- ბახტინი 2000: Бахтин М. Эпос и роман, Санкт-Петербург: изд. «Азбука», 2000
- ბეინენი 2006: ბეინენი კ. ადიულტერი და მკვლელობა შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსანში, ჟ. ქართველოლოგი, № 13, თბ.: 2006, გვ. 34-58
- ბიარი 1970: Beer G, The Romance, Methuen and Co Ltd, 1970
- ენციკლოპედია 1987: Литературный энциклопедический словарь, М.: Советская энциклопедия, 1987
- კარბელაშვილი 1997: Karbelashvili M. The Conception of Woman in the Aspect of the Grail Symbolics (Georgian Parallels for the Problem), Bulletin of the Georgian Academy of Sciences, 156, N 1, 1997
- მარი 1917: Марр Н. Грузинская поэма «Витязь в барсовой коже» Шоты из Рустава и новая культурно-историческая проблема, ИАН, 1917
- მელეტინსკი 1983: Мелетинский Е. Средневековый роман, Происхождение и классические формы, М.: Наука, 1983
- მიხაილოვი 1976: Михайлов А. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе, Москва: 1976
- ნათაძე 1974: ნათაძე ნ. დროთა მიჯნაზე, თბილისი: “საბჭოთა საქართველო”, 1974
- ნათაძე 1965: ნათაძე ნ. რუსთველური ქალის კულტი და მისი ფესვები, ჟ. “მნათობი”, 1965, № 2, გვ. 131-154
- ნათაძე ... 1966: ნათაძე ნ. ცაიშვილი ს. შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, თბ.: გამომცემლობა განათლება, 1966
- ნუცუბიძე 1958: Нуцубидзе Ш. Творчество Руставели, Тбилиси: изд. «Заря востока», 1958
- ჟირმუნსკი 1946: Жирмунский В. Литературные отношения востока и запада, как проблема сравнительного литературоведения, Труды юбилейной сессий ЛГУ: секция филологических наук, Ленинград: 1946, стр. 153-178
- რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი, თბ: “საბჭოთა საქართველო”, 1966
- რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1976: რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში, I, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1976
- რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში 1988: რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში, III, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988
- სტივენსონი 1977: R.H. Stevenson, Introduction, Shota Rustaveli, The Lord of The Panther-Skin, A Georgian Romance of Chivalry, Translated by R.H. Stevenson, State University of New York Press, Albany: 1977
- ურუშაძე 1960: ურუშაძე ნ. ვეფხისტყაოსნის ლიტერატურული ჟანრის საკითხისათვის, ჟ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1960, № 8, გვ. 43-46
- ფრაი 1957: Frye N. In the Anatomy of Criticism, Princeton: 1957
- ხინთიბიძე 1993: ხინთიბიძე ე. შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული “ვეფხისტყაოსანში”, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993
- ჰირი 1962: Heer F. The Medieval World, London: 1962

მაკა ელბაჩიძე

ვეფხისტყაოსნის ჟანრის განსაზღვრისათვის რეზიუმე

ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივ სპეციფიკაზე მსჯელობისას, ფაქტიურად, ყველა მკვლევარი ეყრდნობა რუსთველის მიერ პროლოგის მე-17 სტროფში ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს: “მოშიარე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად”, რომელიც *შაირობის თეორიის* ერთგვარ შემაჯამებელ დებულებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ვინაიდან პროლოგში **ლექსის** (პოეტური ფორმის ტექსტის) შესახებ არის საუბარი, *ვეფხისტყაოსნის* თითქმის ყველა მკვლევარმა დაადასტურა რუსთველის მიერ “გრძელი ლექსის”, ანუ ეპიკური ჟანრის უპირატესობის აღიარება “ცოტაი” თუ “მცირე” ლექსთან, ანუ ლირიკულ ჟანრთან მიმართებით. გასარკვევია დიდ ეპიკურ ფორმათაგან (ეპოპეა, სიმღერა, რომანი, პოემა, ბალადა) რომელს გულისხმობს რუსთველი **გრძელ ლექსში**.

ევროპულ-ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობა განარჩევს ორ განსხვავებულ ჟანრს, რომელთაგან პირველს შეესაბამება სიტყვა **Romance**, მეორეს კი – **Novel** (ინგ.), **novella** (იტალ.), **novela** (ესპ.), **nouvelle** (ფრანგ.). ჩვენი მიზანია გავარკვიოთ, ამ ჟანრთაგან საკუთრივ რომელს მიეკუთვნება *ვეფხისტყაოსანი*.

სტატიაში გამოკვეთილია, რომ *ვეფხისტყაოსნის* სტრუქტურულ-კომპოზიციური ორგანიზება, იდეურ-თემატური მოტივები და კომპოზიციური ელემენტები საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს ჟანრთან, რომელსაც ევროპული და ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობა Romance-ს სახელით იცნობს. მიუხედავად ამისა, უცილობლად უნდა აღინიშნოს, რომ *ვეფხისტყაოსანი* არ არის **შუასაუკუნეების რაინდული რომანის** (მით უფრო, **კურტუაზული ლიტერატურის**) ტიპური ნიმუში. თხზულებაში გვხვდება მთელი რიგი სპეციფიკური მხარეები, რომლებიც ჟანრის განვითარების გაცილებით მაღალ დონეზე მიგვანიშნებს. ესენია: *ვეფხისტყაოსნის* სტრუქტურული თავისებურება, პერსონაჟთა ხატვის რუსთველისეული მანერა, ალევორიული პლანის რეალური პლანით შეცვლა და ა.შ. ამ ფაქტორთა გათვალისწინებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ჟანრობრივი თვალსაზრისით არის **შუასაუკუნეების რაინდული რომანი (Romance)**, რომელიც ე.წ. “გარდამავალი დროში” (გვიანდელი შუასაუკუნეები/რენესანსი) განახლებული კონსტრუქციის, გამომსახველობითი ფორმებისა (ნარატივის პლასტიკურობა და მრავალპლანიანობა) თუ კონცეპტუალური პრინციპების კვალობაზე ჟანრის გრადაციის ახალ ეტაპად, მის მაღალგანვითარებულ ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.