821. 14'02.(38)
ქ-70

რისმაგ გორდეზიანი

ბერძნული ლიტერატურა

I

ელინური ეპოქის

ეპოსი ლირიკა დრამა

მეორე შესწორებული და გავრცობილი გამოცემა

- 9867 -



ლოგოსი
თბილისი 2009

სკულპტურული პორტრეტები



ჰომეროსი



ჰესიოდე



საფო



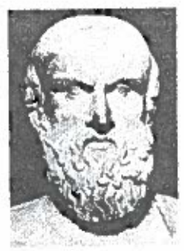
ალკეოსი



ანაკრეონი



პინდაროსი



ესქილე



სოფოკლე



ევრიპიდე



არისტოფანე

რედაქტორი: ნანა ტონია
რეცენზენტები: ირინე დარჩია
ქეთევან გურჩიანი

© პროგრამა „ლოგოსი“, 2002, 2009
© რისმაგ გორდეზიანი, 2002, 2009

ISBN 978-9941-401-42-8

პროგრამა „ლოგოსი“
ილია ჭავჭავაძის გამზირი 13,
თბილისი 380079
ტელ. 25-02-58, ფაქსი 22-11-81
ელ. ფოსტა *logos@caucasus.net*

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ბიბლიოთეკა
რე (5) 5272

გარეკანზე: ძვ.წ.ა. V საუკუნის დასაწყისის წითელფიგურული ვაზა საფოს და ალკეოსის გამოსახულებით. მიუნხენის სახელმწიფო ანტიკური კოლექციების მუზეუმი.

წინათქმა

ანტიკური მწერლობის ისტორია მოიცავს ძველ ბერძნულსა და ლათინურ ენებზე ძვ.წ.ა. IX-VII საუკუნეებიდან ახ.წ.ა. V-VI საუკუნეთა მიჯნამდე შექმნილ ლიტერატურას, რომელიც ეფუძნება წინაქრისტიანულ საბერძნეთსა და რომში ჩამოყალიბებულ კულტურულ ღირებულებებს, მსოფლაღქმის პრინციპებს. თავად ლათინური ტერმინი antiquus აღნიშნავს „ადრეულს, ძველს“. დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ცივილიზაციის ისტორიის მკვლევარნი მას გამოიყენებენ საკუთრივ ბერძნულ-რომაულ სიძველეთა, მათ შორის, ბუნებრივია, ლიტერატურის მიმართაც.[1] ძველი ეგვიპტური, მესოპოტამიური, ჩინური, ინდური და სხვა აღმოსავლური ცივილიზაციების შემთხვევაში ამგვარი განმაზოგადებელი მნიშვნელობა მიიღო ტერმინმა „ძველი აღმოსავლეთის“ ან „ძველაღმოსავლური.“ „ანტიკურის“ სინონიმებად კულტურის ისტორიაში ზოგჯერ გამოიყენება ტერმინები: „კლასიკური“ და „ბერძნულ-რომაული“.

მიუხედავად იმისა, რომ ძველი ბერძნული და რომაული მწერლობა ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვანწილად განსხვავებული ისტორიულ-კულტურული ტრადიციის წიაღში აღმოცენებულ ორ დამოუკიდებელ ლიტერატურას წარმოადგენს, მათ ძალზე ბევრი არსებითი მსგავსება აქვთ, გამოწვეული საზოგადოდ რომაული ცივილიზაციის მიერ ბერძნულ კულტურულ ღირებულებათა ხანგრძლივი და ინტენსიური შემოქმედებითი ათვისების პროცესით. ამიტომ დღეს ჩვეულებრივ მოვლენად ითვლება ანტიკური ლიტერატურის ისტორიის ერთიანი სახელმძღვანელოების შექმნა,[2] ამ სახელწოდებით სალექციო კურსების საუნივერსიტეტო სასწავლო პროგრამებში შეტანა. „ანტიკური ლიტერატურის ისტორიის“ მოკლე კურსი ქართულ ენაზე რამდენჯერმე გამოსცა აკადემიკოსმა სიმონ ყაუხჩიშვილმა. უკანასკნელ წლებში ორჯერ გამოიცა ანტიკური ლიტერატურის საუნივერსიტეტო კურსი.[3] დღეს საქართველოს მრავალი უმაღლესი სასწავლებლის ფილოლოგიური პროფილის ფაკულტეტების ათასობით სტუდენტი ისმენს ანტიკური ლიტერატურის ისტორიის კურსს, როგორც საერთოდ საზღვარგარეთული ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს. გარდა ამისა ბერძნული და რომაული ლიტერატურის უფრო ღრმად შესწავლის სურვილი შეინიშნება ანტიკური კულტურით დაინტერესებულ მკითხველში, განსაკუთრებით კლასიკური ფილოლოგიის სპეციალობის სტუდენტებში.

ანტიკური ლიტერატურის ისტორიას, ჩვეულებრივ, სამ უმთავრეს პერიოდად ყოფენ: 1. ელინური 2. ელინისტური და 3. რომაული ბატონობის ეპოქის. პირველი გრძელდება დასაწყისიდან ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ბოლო მეოთხედამდე, ალექსანდრე მაკედონელის მიერ მსოფლიო სახელმწიფოს ანუ ელინისტური სამყაროს შექმნამდე. იგი მოიცავს თავად ელინთა მწერლობას ე.წ. პოლისური ცივილიზაციის არსებობის მთელი პერიოდის განმავლობაში. მეორე ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მიწურულიდან ძვ.წ.ა. II-I საუკუნეთა მიჯნამდე გრძელდება. იგი მოიცავს ბერძნულად მეტყველთა მიერ შექმნილ ლიტერატურას მთელს იმ ვეებერთელა ტერიტორიაზე, რომელიც ელინისტური ცივილიზაციის არეალში შემოვიდა. არ არის შემთხვევითი, რომ ბერძნულენოვანი მწერლობის ძირითადმა ცენტრებმა ამ ეპოქაში ეგვიპტესა და ძველი აღმოსავლეთის ელინისტურ ქალაქებში გადაინაცვლეს. მესამე პერიოდი იწყება რომის იმპერიის ჰეგემონობის დამყარებიდან (ანუ ძვ.წ.ა. II-I საუკუნეთა მიჯნიდან) ხმელთაშუაზღვისპირეთში და ევროპის მრავალ რეგიონში და გრძელდება რომაული იმპერიის ანუ საერთოდ ანტიკურობის დაქვეითებამდე (ახ.წ.ა. V-VI საუკუნეთა მიჯნა). თუკი პირველ პერიოდში შექმნილი, ჩვენამდე მოღწეული ლიტერა-

[1] ტერმინის „ანტიკური“ გამოყენების ისტორიისათვის შდრ. P. Kuhlmann, Antike (DNP-ში, Bd. 13, სვეტი 135 შმდ).

[2] ანტიკური ლიტერატურის ისტორიების ერთიანად გამოცემის პრაქტიკა განსაკუთრებით გავრცელებული იყო ყოფილ საბჭოთა კავშირში, რადგან უმაღლესი სასწავლებლების პროგრამებში ბერძნული და რომაული მწერლობის ისტორია ამგვარად იყო ფორმულირებული. შდრ. И. М. Тронский, **История античной литературы**, Москва 1983[4]; А. Ф. Лосев..., **Античная литература** (გამოიცა მრავალგზის) და სხვ.

[3] ანტიკური ლიტერატურა. საუნივერსიტეტო კურსი, ავტორთა კოლექტივი. რისმაგ გორდეზიანისა და ნანა ტონიას რედაქციით, თბილისი 2005[1], 2007[2].

ტურა, მხოლოდ ბერძნულენოვანია, მეორე და მესამე პერიოდებში ანტიკური მწერლობა წარმოგვიდგება როგორც ბერძნული, ასევე ლათინურენოვანი ავტორებით.

ბერძნული და რომაული ლიტერატურის სახელმძღვანელოს გამოცემას სამ წიგნად ვაპირებ. პირველში შევა ელინური პერიოდის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მეორეში – ელინური ეპოქის ფილოსოფია, ისტორიოგრაფია, მჭევრმეტყველება, მხატვრული პროზა და კლასიკურის შემდგომი პერიოდის ბერძნული ლიტერატურა, მესამეში – რომაული ლიტერატურა. წინამდებარე წიგნში ფართოდ ვიყენებ ჩემი „ანტიკური სამყაროს კულტურების“ I და II წიგნებისათვის (ბც) ლიტერატურის შესახებ დაწერილ თავებს,[1] თუმცა ისინი არსებითად არის გადამუშავებული. სახელმძღვანელოში სრულად იქნება განხილული ბერძნული და რომაული ლიტერატურის ყველა მნიშვნელოვანი ძეგლი. იმის მიხედვით, თუ რა მოცულობით ითვალისწინებს მკითხველი ანტიკური ლიტერატურის შესწავლას, მას შეუძლია თავად შეარჩიოს წიგნიდან მისთვის საჭირო თავები თუ ნაწილები[2].

მინდა გულწრფელი მადლობა მოვახსენო ჩემ კოლეგებს წიგნის გამოსაცემად მომზადებისას აღმოჩენილი დახმარებისა და საყურადღებო შენიშვნებისათვის: პროფესორ ნანა ტონიას, რომელმაც იტვირთა წიგნის რედაქტორობა, რეცენზენტებს, დოცენტ ირინე დარჩიასა და ქეთევან გურჩიანს, ქალბატონებს მანანა ფხაკაძესა და ქეთევან ნადარეიშვილს. წიგნის ტექსტს პირველი გაეცნო და თავისი შენიშვნებითა და სურვილებით დიდად დამეხმარა ქალბატონი მარიკა ერქომაიშვილი. მადლობა მინდა ვუთხრა „ლოგოსის“ თანამშრომლებს ალა ნაჭყებიას, ირინე სტროგანოვას, გოჩა კევლიშვილს, ალეკო ჯიქურიძესა და პაატა მუჯირს ტექნიკურად წიგნის დროულად მომზადებისა და გამოცემისათვის.

მკითხველის ყველა შენიშვნას, რასაკვირველია, მადლობით მივიღებ, გავითვალისწინებ და გამოვიყენებ წიგნის შემდგომი გამოცემისას.

მეორე გამოცემისათვის

ამ გამოცემაში შესწორდა შემჩნეული კორექტურული შეცდომები და შეძლებისდაგვარად შეტანილია უახლესი მონაცემები.

[1] შდრ. ბც I, II.

[2] ამჟამად ქართველი მკითხველის განკარგულებაშია საკმაოდ სრული ანთოლოგიები ანტიკური ლიტერატურისა: ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია I საბერძნეთი, ელინური ხანის პოეზია, ძვ. წ. VIII-V სს., II საბერძნეთი, ელინური ხანის პროზა, ელინიზმისა და რომაული ბატონობის პერიოდის ბერძნული ლიტერატურა, შეადგინა, წინათქმა და განმარტებანი დაურთო ნანა ტონიამ; რომი, III ტომი. შეადგინა, წინათქმა და განმარტებანი დაურთო ე. კობახიძემ, თბილისი 2009.

შესავალი

ბერძნული ლიტერატურის ადგილისათვის ძველ სამყაროში. ანტიკური ეპოქის ბერძნული ლიტერატურა მოიცავს საკმაოდ დიდ პერიოდს. ჩვენამდე მოღწეულ პირველ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეას“, ძვ.წ.ა. VIII საუკუნით ვათარიღებთ, ხოლო ძველი ბერძნული მწერლობის დასასრულად ახ.წ.ა. V-VI საუკუნეთა მიჯნას მივიჩნევთ, როდესაც შეიქმნა უკანასკნელი ნაწარმოებები ე.წ. ანტიკური კულტურული ტრადიციის ფარგლებში. დაახლოებით ხუთი საუკუნის განმავლობაში (ახ.წ.ა. I-V სს.) ანტიკურ სამყაროში თანაარსებობდა წარმართული და ქრისტიანული იდეოლოგია. შესაბამისად, მათ საფუძველზე იქმნებოდა მხატვრული კულტურის ძეგლები, მათ შორის ლიტერატურული; შორს რომ არ წავიდეთ, ბერძნულ ენაზე დაიწერა „ახალი აღთქმის“ წიგნები. მაგრამ ბერძნული ლიტერატურის ისტორიკოსთათვის ქრისტიანული ლიტერატურა არ წარმოადგენს ანტიკურის ორგანულ ნაწილს, რადგან იგი სხვა კულტურის, კერძოდ, ადრექრისტიანულის ფარგლებში ექცევა და თავისი ხასიათით რადიკალურად უპირისპირდება წარმართული საზოგადოების ესთეტიკას.[1] მაგრამ, ბუნებრივია, ამგვარი მიჯნის გავლება ზოგჯერ ერთობ ძნელი საქმეა, რადგან ერთი და იგივე მწერალი, განსაკუთრებით რომის იმპერიაში ქრისტიანული იდეოლოგიის ლეგალიზაციის შემდგომ, არცთუ იშვიათად ქმნიდა ხოლმე როგორც ე.წ. ქრისტიანულ, ასევე ე.წ. წარმართული შინაარსის ნაწარმოებებს. ანტიკური ლიტერატურის ისტორიაში მათ ვერ ავუვლით გვერდს.[2]

ბერძნული ლიტერატურის შესახებ მსჯელობისას ყოველი ევროპელი და, გარკვეული თვალსაზრისით, მთელი განათლებული კაცობრიობა აცნობიერებს, რომ, არსებითად, ელინებმა დაუდეს მხატვრული ლიტერატურის, როგორც ადამიანური შემოქმედების ავტონომიური სფეროს განვითარებას საფუძველი. რასაკვირველია, ამით იმის თქმა არ მსურს, თითქოს ბერძნებამდე არ არსებობდა ლიტერატურა. უბრალოდ მწერლობამ ძველაღმოსავლურ კულტურებში ჯერ კიდევ ვერ მიაღწია დამოუკიდებლობის იმ ხარისხს, რომელიც ინდივიდუალურ მწერალთა მთელ თაობებს საშუალებას მისცემდა განევითარებინათ იგი დამოუკიდებლად, რელიგიისა თუ კულტისაგან მოწყვეტით, საკუთარი კანონზომიერებების შესაბამისად.

ჩემი ეს სიტყვები რომ უფრო ნათელი გახდეს, მოკლედ შევეხოთ თავად ცნების – ლიტერატურა – არსს, მის ადგილს საერთოდ კაცობრიობის კულტურაში. თითოეულ ჩვენგანს, ერთი შეხედვით, ძალზე ადვილად მოეჩვენება პასუხი კითხვაზე: რა არის ლიტერატურა? სინამდვილეში მისი დეფინიცია არც ისე იოლი საქმეა. თავად ტერმინი ლიტერატურა ლათინური წარმომავლობისაა და ნიშნავს ანბანურ დამწერლობას, მწერლობას, ფართო გაგებით, ტექსტუალურად ფიქსირებულ ინფორმაციას. მაგრამ ამის შემდეგ, ბუნებრივია, ისმის კითხვები: არის ყოველივე ის, რაც დაიწერება, ლიტერატურა? რა კვალიფიკაცია შეიძლება მიეცეს წერა-კითხვის უცოდინარ მთქმელთა მთელი თაობების მიერ შექმნილ მშვენიერ პოემებს, ლექსებს, ამბებს, ხალხურ ზღაპრებს და ა.შ.? ცნობილია, რომ მრავალი ხალხი, ისინიც კი, რომელთაც ჰქონდათ დამწერლობა, ზეპირად ქმნიდა და გადასცემდა თაობიდან თაობას თავის მხატვრულ შემოქმედებას. ამის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, ლიტერატურის ამგვარი დეფინიციის შემოთავაზება იქნებოდა მიზანშეწონილი: ლიტერატურა არის ყოველივე ის, რაც იქმნება სიტყვიერი შემოქმედების სფეროში, ფიქსირდება (ზეპირად ან წერილობით) და განკუთვნილია მსმენელის ან მკითხველის ინფორმაციული მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად ინდივიდის ან ადამიანთა საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან ნებისმიერ ფენომენთან დაკავშირებით. თავისი ხასიათით ლიტერატურა შეიძლება იყოს რელიგიური, მეცნიერული, მხატვრული და ა.შ., იმის მი-

[1] თუკი ერთმანეთს შევადარებთ ანტიკურ ავტორთა ლექსიკონებს, ვნახავთ, რომ ზოგიერთ შემდგენელს ქრისტიანი ავტორები არ შეჰყავს ამგვარ ცნობარებში (მაგ. P. Kroh, Lexikon der antiken Autoren, Stuttgart 1972), თუმცა მათ უმეტესობაში საკმაოდ სრულად არის გათვალისწინებული ანტიკური ეპოქის ქრისტიანული ლიტერატურა (შდრ. Metzler Lexikon antiker Autoren. Hrsg. O. Schütze, Stuttgart, Weimar 1997; R. Nickel, Lexikon der antiken Literatur, Düsseldorf / Zürich 1999).

[2] წინამდებარე სახელმძღვანელოში ეს ავტორები შეძლებისდაგვარად სრულად იქნებიან წარმოდგენილი.

ხედვით, თუ რა არის მასში მოცემული ინფორმაციის უმთავრესი ფუნქცია. რაც უფრო განვითარებულია საზოგადოება, მით უფრო დიფერენცირებულია ადამიანის ლიტერატურული შემოქმედების სფეროები და პირიქით, რაც უფრო ნაკლებად არის იგი განვითარებული, უფრო შეზღუდულია სიტყვიერი თვითგამოხატვის ფორმები.

რამდენადაც ლიტერატურა კულტურის ნაწილია, იგი, ისევე როგორც საერთოდ კულტურა, ადამიანური შემოქმედების სამ დონეზე რეალიზდება: ა) მხატვრულის, რომელიც უპირატესად ინტუიციურის სფეროსთან არის დაკავშირებული, ბ) კრიტიკულ-ანალიტიკურის, რომელსაც, თუმცა ძირითადად ე.წ. მეცნიერული აზროვნების პრინციპები ასაზრდოვებს, არცთუ მცირე კავშირი აქვს ინტუიციურის სფეროსთანაც, გ) პრაქტიკულ-გამოყენებითის, რომელიც ძირითადად ადამიანის მიერ დაგროვებულ გამოცდილებას და პირველ ორ დონეზე მოპოვებული შედეგების პრაქტიკულ ცხოვრებაში გამოყენებას ეფუძნება. აქედან ელემენტარული ევოლუციის კანონებს აშკარად არ ექვემდებარება პირველ დონეზე შექმნილი ღირებულებები. მხოლოდ იმიტომ, რომ რომელიღაც ხელოვანი მრავალი საუკუნის წინ მოღვაწეობდა, მის ქმნილებებს XXI საუკუნის ადამიანზე ზემოქმედების თვალსაზრისით არ ექნება ნაკლები ეფექტი, ვიდრე თანამედროვე ხელოვნის ნაწარმოებებს. განვითარებას განიცდის გამოსახვის ფორმა, მაგრამ არა შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალა. ა.მ., დღეს არავის მოუვა თავში მაღალი ან დაბალი შაირით დაწეროს „ვეფხისტყაოსნის“ მოცულობის პოემა სარაინდო თემაზე, ანდა დაქტილური ჰექსამეტრის შესაბამისი საზომით შექმნას ეპოპეა ტროას ომის თქმულებათა საფუძველზე, ან მიქელანჯელოს სტილისტიკით მოხატოს რომელიმე სასახლის ჭერი და კედლები, რადგან ეს ჩვენი თანამედროვეობისათვის ანაქრონიზმი იქნებოდა. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ დღეს „ვეფხისტყაოსანი“, „ილიადა“, მიქელანჯელოს მხატვრობა ჩვენზე ძლიერ ზემოქმედებას არ ახდენს. საქმე ისაა, რომ მხატვრული შემოქმედების დონეზე უმთავრესი საწყისი შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალაა, რაც არ არის აუცილებლად განპირობებული რომელიმე კონკრეტული ეპოქით, ან საზოგადოების განვითარების დონით.[1] სწორედ ამიტომ არავის არ შეუძლია წინასწარ თქვას, გვეყოლება თუ არა მომდევნო საუკუნეში ჰომეროსის თუ რუსთველის დონის ეპიკოსი, სოფოკლესა თუ შექსპირის დონის ტრაგიკოსი და ა.შ. ეს მთლიანად ირაციონალურის სფეროსთანაა დაკავშირებული. მაგრამ, სამაგიეროდ, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ განვითარდება მხატვრული აზროვნების ფორმები; ის, რაც დღეს ნოვატორულად ჩანს, მალე ახლით შეიცვლება. სწორედ ამიტომ, როდესაც ვლაპარაკობთ ჰომეროსის, ვერგილიუსის, რუსთველის, დანტეს სიდიადეზე, ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალით ისინი ისეთსავე ან თითქმის ისეთსავე ზემოქმედებას ახდენენ თანამედროვე მკითხველზე, როგორსაც თავის დროზე – თავიანთ თანამედროვეებზე.

რაც შეეხება ადამიანური შემოქმედების მეორე დონეს, აქ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მოკვდავთა მიერ დაგროვებული ცოდნის ანალიზს. აქ ყოველი, თუნდაც უმნიშვნელო ელემენტი, რომელიც რაღაცით ამდიდრებს უფრო ადრე მოპოვებულ, ძალზე მნიშვნელოვან შედეგებსაც კი, უკვე წინ გადადგმულ ნაბიჯად ითვლება. და მაინც, ინტუიციურის, შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალა აქაც საკმაოდ დიდ როლს ასრულებს. სწორედ ამიტომ დღეს ჩვენ გატაცებით ვკითხულობთ მრავალი ძველი ისტორიკოსის, ფილოსოფოსის თხზულებებს, რომლებიც, ცალკეულ ფაქტთა თუ მოვლენათა ინტერპრეტაციის დონით უკვე აშკარად მოძველებულნი არიან, მაგრამ, სამაგიეროდ, არცთუ იშვიათად დღესაც გვხიბლავენ მოულოდნელი მიგნებების იდუმალებით, სიტყვის ძალით, მეტაფორით, მწერლური ნიჭით. სწორედ ამიტომ, თუმცა ევოლუციის კანონები ამ დონეზე აშკარად მოქმედებენ, თავისი სიღრმითა და ნიჭიერებით კრიტიკულ-ანალიტიკურ სფეროში შექმნილი არაერთი ნაწარმოები თანამედროვე მკითხველისათვის კვლავ აღტაცებისა და ძლიერი ინტერესის წყაროს წარმოადგენს.

რაც შეეხება მესამე დონეს, აქ ელემენტარული ევოლუციის კანონების მოქმედება თვალნათელია. რაოდენ კარგადაც არ უნდა იყოს დაწერილი საუკუნეების წინ გაკეთებული დანადგარის ტექნიკური „ინსტრუქცია“, რაოდენ დაწვრილებითაც არ უნდა გადმოგვცემდეს რომელიმე თხზულება ანტიკური სამყაროს სატრანსპორტო საშუალებების აღწერას, მათ დღეს მხოლოდ ისტორიული ღირებულება აქვთ და არ შეუძლიათ თანამედროვე მკითხველის ძლიერი ინტერესის გამოწვევა, რადგან ამ სფეროში მანძილი ანტიკურობას, შუა საუკუნეებსა და თანამედროვე ეპოქას შორის ერთობ დიდია.

[1] შდრ. Художественная культура в докапиталистических формациях, научный редактор М. С. Каган, Ленинград 1983.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, როდესაც საერთოდ კულტურის და, კერძოდ, ლიტერატურის ისტორიაზე ვმსჯელობთ, უპირველეს ყოვლისა მზერას მივმართავთ იმ ღირებულებებისაკენ, რომელნიც მხატვრული შემოქმედების დონეზე არიან შექმნილნი და რომელთაც დრო არსებითად ბევრს ვერაფერს აკლებს; მხედველობიდან არ გვრჩება ხოლმე თავიანთი მხატვრულობით გამორჩეული ე.წ. მეცნიერული თხზულებებიც და, არსებითად, თითქმის საერთოდ არ ვუთმობთ ყურადღებას იმ წერილობით პროდუქციას, რაც მთლიანად მხატვრული შემოქმედების მიღმა ძევს.

ლიტერატურა მხატვრული კულტურის ზოგიერთი სხვა სფეროსაგან განსხვავებით ერთი არსებითი თავისებურებით გამოირჩევა: თუკი მხატვრობას, არქიტექტურას, პლასტიკას, მუსიკას ჭეშმარიტად ზოგადსაკაცობრიო ხასიათი აქვთ – რადგან მათი აღქმა არ საჭიროებს ამა თუ იმ კონკრეტული სამეტყველო ენის ცოდნას, თარგმანს – ლიტერატურა მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ ენასთან, რომელზედაც შექმნილია ესა თუ ის ნაწარმოები. არსებითად, ამ ნაწარმოების სრულყოფილად აღქმა მხოლოდ ორიგინალის ენაზე არის შესაძლებელი. ამიტომ ჩვენი მსჯელობა მსოფლიო ლიტერატურაზე ერთობ არაადეკვატურია რეალური ვითარებისა. ჯერ-ერთი, ჩვენ არ ვფლობთ ინფორმაციას იმის თაობაზე, თუ 2500-ზე მეტი ენიდან, დღეს მსოფლიოს ხალხები რომ მეტყველებენ, რომელზე შეიქმნა კაცობრიობისათვის ღირებული ესა თუ ის ნაწარმოები. ჩვენი თვალსაწიერი განისაზღვრება ჩვენსავე მშობლიურ ენაზე და, არსებითად, რამდენსამე მეტად თუ ნაკლებად ცნობილ ენაზე შექმნილი პროდუქციით (ორიგინალში ან თარგმანში). მეორეც, მსოფლიო მწერლობის იმ ნაწილზე, რომელიც ასე თუ ისე ცნობილია კაცობრიობისათვის, ჩვენ წარმოდგენას, ჩვეულებრივ, თარგმანებით ვიქმნით. ეს კი ხშირ შემთხვევაში ნაწარმოებთან ოდენ მიახლოების და არა მასთან ზიარების საშუალებას გვაძლევს, რადგან მთარგმნელი მხოლოდ შუამავალია ორიგინალის ენაზე შესრულებულ ტექსტსა და განსხვავებულ ენაზე მეტყველ მკითხველს შორის. აქ კი ამგვარი კანონზომიერება მოქმედებს: რაც უფრო ორდინალური და მარტივია სათარგმნი ტექსტის ენა, მით უფრო ახლოსაა თარგმანი დედანთან. და პირიქით, რაც უფრო მაღალმხატვრულია და არაორდინალური მწერლის ენა, მით უფრო შორსაა თარგმანი დედნისაგან. და მაინც, დიდი მწერალი, თუკი მას ხელს ასევე დიდი მთარგმნელი მოჰკიდებს, შეიძლება სხვა ენაზეც აჟღერდეს ღირსეულად და, თუმცა მნიშვნელოვანი „დანაკარგებით“, მაგრამ მაინც მივიდეს მკითხველთან და აგრძნობინოს თავისი სიდიადე.

ამ მცირე გადახვევის შემდეგ რომ დავუბრუნდეთ ჩემ მიერ წამოწყებულ მსჯელობას ბერძნული და აღმოსავლური ლიტერატურის თაობაზე, შეიძლება შემდეგი ითქვას.

ხმელთაშუაზღვისპირეთში, რომელიც ძველი კულტურების ფორმირების ძირითად რეგიონად ითვლება,[1] ე.წ. მაღალგანვითარებული ცივილიზაციების აღმოცენებასთან ერთად გამოიკვეთა კულტურის განვითარების სამი მოდელი: ეგვიპტური, მესოპოტამიური და ეგეოსურ-ელინური. აქედან პირველი ორის მსოფლაღქმის პრინციპი უპირატესად მითოლოგიური იყო. მისი არსი მოკლედ ამგვარად შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ: საგნებისა და მოვლენების მთელი სამყარო გასულიერებულია, აქ ყოველივეს უნიკალურობის ნიშანი აზის. სუბიექტსა და ობიექტს შორის ურთიერთობა ძირითადად მყარდება პრინციპით „მე“ და „შენ“. ეს კი არსებითად გამორიცხავს ან ერთობ ამცირებს ობიექტური „იგი“-ს გამოყოფის შესაძლებლობას. რეალობა აღიქმება როგორც თავისთავად ცხადი ოდენობა, რომელიც შექმნილია ღვთიური ძალის (ან ძალების) მიერ. შესაბამისად, ამ რეალობასთან მიმართების დამყარებისას იშვიათად ისმის კითხვა: „რატომ?“, რადგან ცნობილია, თუ „ვინ“ შექმნა ყოველივე, ვინ არის ყოველივეს მიზეზი. ასეთ ვითარებაში, ფაქტობრივად, დაჩრდილულია აბსტრაქტული, კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნების გზა. სწორედ ამიტომ ადამიანური შემოქმედების ვერცერთმა არსებითმა სფერომ ვერ მიაღწია კულ-

[1] შდრ. Friedrich-Karl Kienitz, Das Mittelmeer – Schauplatz der Weltgeschichte von den frühen Hochkulturen bis ins 20. Jahrhundert, München 1976.

ტურის ეგვიპტური და მესოპოტამიური მოდელების გავრცელების რეგიონებში დამოუკიდებლობის იმ ხარისხს, რომ შემდგომ ისინი საკუთარი კანონზომიერებით, შეგნებული ცვლილებების გზით განვითარებულიყვნენ.[1] ეს ითქმის ლიტერატურაზეც. მართალია, ამ მხრივ ეგვიპტურ ლიტერატურაში, ცალკეულ პერიოდებში, მეტად შეინიშნება ინდივიდუალურ შემოქმედთა სურვილი საკუთარი განცდების, საკუთარი ხედვის გადმოცემისა და ტრადიციული „ლიტერატურული პროცესისაგან“ ერთგვარი გამიჯვნისა, მაგრამ ამან ვერ მიიღო სისტემის ხასიათი. რაც შეეხება მესოპოტამიურ-ანატოლიურ რეგიონს, აქ შუმერთაგან მომდინარე იმპულსებით, მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახეების რაღაც ერთიანი ბანკით საზრდოობდა არსებითად მრავალი ხალხის ლიტერატურა, რომელიც მხატვრულ-მითოლოგიური ინფორმაციის ერთი ენიდან მეორეზე გადატანით უფრო იყო დაკავებული, ვიდრე საკუთარის შექმნით. სწორედ ამიტომ ძველაღმოსავლურ ლიტერატურას ძირითადად იმის პრელუდია შეიძლება ვუწოდოთ, რასაც მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია ჰქვია.

ამ უკანასკნელის წარმოქმნა, არსებითად, კულტურის ეგეოსურ-ელინური მოდელის გავრცელების რეგიონთან არის დაკავშირებული. ამ მოდელის თავისებურება ისაა, რომ აქ საოცრად ორგანულად შეეხამა ერთმანეთს ტრადიციული მითოლოგიური მსოფლაღქმისა და ახალი, კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნების პრინციპები. ამის პირველი ნიშნები უკვე მინოსურ კულტურაში შეინიშნება, რაზეც ოდნავ ქვემოთ უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით. მაგრამ, რასაკვირველია, მოდელის რეალიზაცია ძირითადად ელინურ ცივილიზაციაში მოხდა. და, ისევე როგორც მხატვრული კულტურის მრავალ სფეროში, ლიტერატურაშიც ბერძნებმა განსაზღვრეს თუ მთელი კაცობრიობის არა, ყოველი შემთხვევისათვის ევროპის ხალხთა მხატვრული შემოქმედების გენერალური გზა.

ძველი ბერძნული ენის საერთაშორისო მნიშვნელობა. ბერძნული ლიტერატურის დედაბოძს, რასაკვირველია, ბერძნული ენა წარმოადგენს. მან თავისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის განმავლობაში განვითარებისა და ტრანსფორმაციის რთული გზა გაიარა. ანტიკური ეპოქის მწერლობა შექმნილია ძველი ბერძნული ენის ე.წ. ლიტერატურულ დიალექტებზე, რომლებიც გარკვეული ეპოქიდან მოყოლებული სულ უფრო და უფრო სცილდებოდნენ ცოცხალ სასაუბრო დიალექტებს; შუა საუკუნეებში, ე.წ. საშუალო ბერძნულის ცირკულირების პერიოდში, ეს განსხვავება უკვე თითქმის ორი ენობრივი ნორმის დაპირისპირების ტოლფასი ხდება, რაც ბიზანტიის დაცემის შემდეგ თანდათანობით ახალი ბერძნული ენის ფორმირებამდე მიგვიყვანს. დღეს საბერძნეთში ორი ენობრივი ნორმა ფუნქციონირებს: ე.წ. დიმოტიკი ანუ ჩვეულებრივი სასაუბრო, საკომუნიკაციო და კულტურის ენა, რომელსაც ახალბერძნულსაც უწოდებენ ხოლმე და კათარევუსა ანუ სუფთა ენა, რომელიც ხელოვნურად ცდილობს ძველი ბერძნულის ნორმათა კონსერვაციას. იგი, მეტწილად, სამეცნიერო და საეკლესიო ლიტერატურაში ან კლასიკური ბერძნულის რესტავრაციის მოსურნეთა თხზულებებში გამოიყენება.[2] ძველი და ახალი ბერძნული ენა იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ დღეს ბერძნები ანტიკური ეპოქის ავტორთა თხზულებებს ისევე თარგმნიან ახალბერძნულზე, როგორც ჩვენ ვთარგმნით სოფოკლეს, არისტოფანეს და ა.შ. ქართულ ენაზე. არცთუ ი შვიათად სხვა ევროპულ ენებზე უფრო მეტი ძველი ავტორია აყლურებული და, რაც მთავარია, უკეთ, ვიდრე დიმოტიკიზე. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი ევროპელი ხალხი მეტად არის ზიარებული ძველ ელინურ ლიტერატურას, ვიდრე თავად თანამედროვე ბერძნები.[3]

რასაკვირველია, კაცობრიობისათვის ძველი ბერძნული ენა სრულიად განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს.

[1] შდრ. ბც, I, გვ. 8 შმდ.; Г. Франкфорт, Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсон, **В предверии философии. Духовные искания древнего человека (перевод с английского Т. Н. Толстой)**, Москва 1984.

[2] მიმოხილვისათვის შდრ. რ. გორდეზიანი, ი. დარჩია, ს. შამანიდი, ძველი ბერძნული და ახალი ბერძნული (შედარებითი გრამატიკა), თბილისი 2001, გვ. 9 შმდ.

[3] ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით დიდი მუშაობაა ჩატარებული გერმანიაში, ინგლისსა და საფრანგეთში, უკანასკნელ ათწლეულებში – იტალიაში.

ადამიანების პრაქტიკული და თეორიული მოღვაწეობის რა სფეროც არ უნდა ავიღოთ: პოეზია, მუსიკა, ფილოლოგია, ფილოსოფია, რომელი პოლიტიკური სისტემის სახელმწიფოშიც არ უნდა მოღვაწეობდნენ ისინი: დემოკრატიულში, მონარქიულში, ტირანულში, რა იდეოლოგიის სამსახურშიც არ უნდა იყვნენ: ქრისტიანული თეოლოგიისა თუ ათეიზმისა, რა მეთოდოლოგიითა და ტაქტიკითაც არ უნდა სარგებლობდნენ, მათი ყოველდღიური ლექსიკონი პრაქტიკულად სავსე იქნება ელინური ლექსიკით.

ზემოთმოტანილ ამ მცირე მოცულობის აბზაცში, თუკი არ ჩავთვლით კავშირებს, ნაცვალსახელებსა და დამხმარე ლექსიკურ ფორმატივებს, სიტყვების დიდი ნაწილი (22) წარმოადგენს ბერძნულიდან შემოსულ საერთაშორისო ტერმინებს. ქართველ მკითხველს, დარწმუნებული ვარ, არ გასჭირვებია ამ პასაჟის გაგება, რადგან ყველა ეს სიტყვა მას გათავისებული აქვს. შეიძლება ითქვას, რომ ძველი ბერძნული, ლათინურთან ერთად, დღესაც უნივერსალური საერთაშორისო ლექსიკის ფორმირების უმთავრეს წყაროს წარმოადგენს. რასაკვირველია, ამგვარი სტატუსი მან მოიპოვა მხოლოდ და მხოლოდ თავისი განსაკუთრებული სიმდიდრით, მოქნილობით, განვითარებულობით. ძნელია სხვა ისეთი ენის მონახვა, რომელიც ესოდენ თავისუფლად და ბუნებრივად ახერხებდეს ნებისმიერი ინფორმაციის გადმოცემას, ადამიანს რომ სურს სიტყვიერი ფორმით ჩამოაყალიბოს. ყველაზე მეტად ბერძნული ენის შესაძლებლობები ლიტერატურაში ვლინდება. მისთვის ერთნაირად ადვილია გამოხატოს ეპიკური უნივერსალობა, თუ ლირიკის კამერულობა, ტრაგედიის შემძვრელი სული თუ კომედიის თავაშვებული უხამსობა, ფილოსოფიური აზრის სიღრმე თუ ანეკდოტებისა და მოსწრებულ სიტყვათა სილაღე. და ეს არც არის გასაკვირი. ბერძნებმა ხომ თავად შექმნეს და თავისი დროისათვის უმაღლეს სრულყოფილებამდე მიიყვანეს ლიტერატურის ყველა უმთავრესი ჟანრი, ლიტერატურული თვითგამოხატვის თითქმის ყველა ფორმა, და თავადვე მისცეს მათ სახელები: ეპოსი, ლირიკა, დრამა, ტრაგედია, კომედია...

ბერძნული ლიტერატურისა და ცივილიზაციის ისტორიის პერიოდები. თვალი გადავავლოთ იმას, თუ როგორ წარიმართა ბერძნული მწერლობის ფორმირების გზა ელინთა კულტურის ისტორიის კვალდაკვალ, რათა შემდეგ ძირითადი ყურადღება ცალკეულ ჟანრებზე, ავტორებსა და ნაწარმოებებზე მსჯელობას დავუთმოთ.

იყო დრო, როდესაც ბერძნების ისტორიულ ასპარეზზე გამოჩენა ძვ.წ.ა. პირველი ათასწლეულის დასაწყისზე უფრო ადრე შესაძლებლად არ მიაჩნდათ ევროპელ მეცნიერებს, თუმცა თავად ელინები ესოდენ დაჟინებით გადმოგვცემდნენ თავიანთ მითებსა და ლეგენდებში იმას, რომ მათი წინაპრები ბევრად უფრო ადრე გამოჩენილან ეგეოსის ზღვის აუზში და უკვე ძველი წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულში მრავალი ღირსახსოვარი რამ მოუმოქმედნიათ: პერსევსის, ჰერაკლეს, თესევსის საგმირო საქმეები, არგონავტების ლაშქრობა კოლხეთში, თუ გამარჯვება ტროას ომში. თავიანთ მითებში ბერძნები იმასაც გვაუწყებდნენ, რომ მათ ეგეიდაში მაღალგანვითარებული წინაბერძნული ტომები დახვდნენ. პელასგები, ლელეგები, კარიელები... განსაკუთრებით გამოყოფდნენ ისინი კუნძულ კრეტას, სადაც მეფე მინოსს ბერძნების განმაცივიფრებელი ცივილიზაცია შეუქმნია.

ჯერ ჰ. შლიმანის, ხოლო შემდგომ ა. ევანსის, ვ. დორპფელდის, კ. ბლეგენის და სხვათა გათხრებმა ცხადყვეს, რომ ბერძნულ მითებში აღწერილი სამყარო რეალურად არსებობდა. ეგეიდაში სხვადასხვა კულტურების განვითარების პროცესი უხსოვარი დროიდან მიმდინარეობდა. ძვ.წ.ა. II ათასწლეულის დასაწყისში კუნძულ კრეტაზე ჭეშმარიტი კულტურული გადატრიალება ხდება. იქმნება ცივილიზაცია, რომელსაც თანამედროვე მეცნიერებაში მინოსური შეარქვეს კუნძულის ლეგენდარული მეფის სახელის მიხედვით. ბრწყინვალე სასახლეები, რაფინირებული ხელოვნება, დამწერლობის ფართოდ გავრცელებული სისტემა, რომელიც, როგორც ჩანს, მარცვლოვანი იყო (მას დღეს A-ხაზოვანს უწოდებენ), უნიკალური ფესტოსის დისკო თავისი უჩვეულო წერილობითი ნიშნებით, ცივილიზაციის მშვიდობიანი ხასიათი... ყოველივე ეს საოცარ იდუმალებას ანიჭებს მინოსურ კულტურას, რომელიც, სავარაუდოა, ეგეიდის წინაბერძნულმა მოსახლეობამ შექმნა. ჯერ-ჯერობით არ არის გაშიფრული კრეტის წარწერები და, ამდენად, ძნელია რაიმეს გარკვევით თქმა ამ ბრწყინვალე კულტურის მატარებელთა ენის შესახებ.[1] ძვ.წ.ა. XV საუ-

[1] შდრ. ლ. ჩრთალიშვილი, მინოსური კრეტის დამწერლობათა სისტემები (დისერტაცია), თბილისი 2001.

კუნემდე კრეტა თავისი იმპულსებით აშკარად წარმართავდა ეგეიდის განვითარებას. როგორც ჩანს, იგი რეგიონში წამყვან ძალას წარმოადგენდა და თავის გავლენას კონტინენტურ საბერძნეთზეც ავრცელებდა.[1] აქ ძვ.წ.ა. XVI საუკუნეში უკვე საკუთრივ ბერძნულენოვანი ტომები ქმნიან მნიშვნელოვან დასახლებებს. მართალია, ისინი კრეტული იმპულსების ძლიერ გავლენას განიცდიან, მაგრამ მაინც ინარჩუნებენ გარკვეულ თვითმყოფადობას. ამ დროის ბერძნულ დასახლებათაგან გამოირჩევა მიკენი.

ძვ.წ.ა. XVII ან XVI საუკუნეში ეგეიდა ძლიერმა გეოლოგიურმა კატასტროფებმა მოიცვა. კერძოდ, კ. თერაზე (კრეტის ჩრდილო აღმოსავლეთით დაახლოებით 100 კმ. დაშორებით) მოხდა ცივილიზებული სამყაროს ისტორიაში ყველაზე ძლიერი ვულკანური ამოფრქვევა – ცნობილი დღეს სანტორინის კატასტროფის სახელით. ვეებერთელა ტალღებმა ეგეიდის სანაპირო ზოლში განლაგებულ არაერთ დასახლებას გადაუარეს, მათ შორის კრეტის მრავალ ცენტრსაც.[2] ამას მოჰყვა, ერთი მხრივ, ნგრევა, ხოლო, მეორე მხრივ, ალბათ, მინოსელთა ძლიერი ფსიქიური სტრესი, რამაც მინოსური კულტურის დაქვეითება გამოიწვია.[3] ეგეოსის ზღვის აუზში წამყვან ძალად ბერძნები იქცნენ. ძვ.წ.ა. XIV საუკუნისათვის ისინი თანდათანობით ეგეოსის ზღვის მრავალ კუნძულზე იკიდებენ ფეხს, იკავებენ კრეტას. მათ გადმოიღეს და საკუთარი ენის საჭიროებისათვის გამოიყენეს დამწერლობის მინოსური სისტემა, რაც 1952-53 წლებში მ. ვენტრისისა და ჯ. ჩედვიკის მიერ ამ წარწერების, ე.წ. B-ხაზოვანის, გაშიფრამ ნათელჰყო. საბერძნეთის ძლიერი ცენტრები მიკენი (მის მიხედვით დღეს ძვ.წ.ა. II ათასწლეულის ბერძნულ კულტურას მიკენურს უწოდებენ), პილოსი, კნოსოსი და სხვა მრავალი, როგორც ვარაუდობენ, ძვ.წ.ა. XIV საუკუნის მიწურულიდან გარკვეულ, შესაძლოა, კონფედერაციულ კავშირს ამყარებენ ერთმანეთთან. ფიქრობენ, რომ სწორედ იგი აისახა ხეთურ (და ეგვიპტურ) დოკუმენტებში ძვ.წ.ა. XIV-XIII საუკუნეებში მოხსენიებულ გაერთიანება აქქიჰავაში. ეს სახელი მიმართებას გვიჩვენებს სახელწოდებასთან აქაი(ვ)ელები, რომლიც არგონავტებსა და დანაელებთან ერთად მიკენური ეპოქის ბერძენთა თვითსახელწოდებად წარმოგვიდგება ჰომეროსის პოემებში.[4]

ძვ.წ.ა. XII საუკუნე ეგეიდაში ახალი კატასტროფებით (ე.წ. „ზღვის ხალხთა“ შემოსევები) აღინიშნა, რასაც მრავალი ძველაღმოსავლური ცივილიზაციის (ხეთები, უგარიტი, ნაწილობრივ, ეგვიპტე) ნგრევა მოჰყვა. ამ მოძრაობამ და ჩრდილოეთიდან ბერძნულ ტომთა (ალბათ, დორიელების) ახალი ნაკადების შემოსვლამ მიკენური კულტურის დაქვეითება და ბერძენთა ისტორიაში იმ პერიოდის დადგომა გამოიწვია, რომელსაც თანამედროვე მეცნიერებაში საკმაოდ ზუსტი და ტევადი აღნიშნა მოუნახეს – ბნელი წლები.

ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართ, ბუნებრივია, განსაკუთრებით ის აინტერესებთ, იყო თუ არა ლიტერატურა უკვე მინოსურსა და მიკენურ ცივილიზაციაში. მართალია, პირდაპირი წყაროები ანუ ლიტერატურული ნაწარმოებები ჯერ არ აღმოჩენილა, მაგრამ მრავალი გარემოება მიუთითებს იმაზე, რომ კ. კრეტაზე არსებობდა ლიტერატურა რაღაც ფორმით. ამის პირველი ნიშანი უნდა დავინახოთ მინოსური სასახლეების ე.წ. თეატრების „ფართო ქსელში“. ყოველ მათგანში კ. კრეტაზე აუცილებელი არქიტექტურული ელემენტი იყო შიდა „თეატრი“. სასახლის ზომის მიხედვით მის ამფითეატრს (ანუ მაყურებელთა დასაჯდომ ადგილებს) სხვადასხვა მასშტაბები შეიძლებოდა ჰქონოდა. დიდ „თეატრად“ ითვლება ის, რომელშიც დაახლოებით 500-მდე მაყურებელი დაეტეოდა. ჩვენ არ ვიცით, თუ რა ტიპის სანახაობებისათვის იყო ეს „თეატრები“ განკუთვნილი, მაგრამ სავარაუდოა, რომ რაღაც ტექსტი აქ გარკვეულ როლს ითამაშებდა. არგუმენტად შეიძლებოდა გამოგვეყენებინა ისიც, რომ კუნძულ კრეტაზე აღმოჩნდა არაერთი ნივთი, რომელზედაც გამოსახულია ადამიანთა ჯგუფი სიმღერის პროცესში.

[1] იმდენად არსებითია მინოსური კრეტის გავლენა ეგეიდაში, რომ უკანასკნელ ხანებში ამ რეგიონში ე.წ. მინოსური კოინეს არსებობაზეც კი მსჯელობენ. შდრ. Ägäische Koine, DNP, I, 147-50.

[2] ბც, ტ. I, 39 შმდ.

[3] მრავალ ჰიპოთეზას შორის თავისი ადგილი უჭირავს თვალსაზრისს მინოსურსა და საერთოდ წინაბერძნულში ე.წ. ქართველური ენობრივი შრის მნიშვნელოვანების შესახებ. მიმოხილვისათვის შდრ. რ. გორდეზიანი, წინაბერძნული და ქართველური, თბილისი 1985; რ. გორდეზიანი, მედიტერანულ-ქართველური მიმართებები, II, წინაბერძნული, თბილისი 2007.

[4] ის, რომ ბერძენთა აღნიშვნა ამ ტერმინებით ხდებოდა მართლაც გვიანბრინჯაოს ხანაში იმ ეპოქის ნერილობითი დოკუმენტები გვიდასტურებენ. შდრ. J. Latacz, Troia und Homer. Neue Erkenntnisse und neue Perspektionen (კრებულში: Troia. Mythen und Archäologie, hrsg. H. Galter, Graz 1997), გვ. 1 შმდ.

საკმაოდ მყარ საბუთად შეიძლებოდა მიგვეჩნია კ. თერაზე მინოსური დასახლების ნანგრევებში გამოვლენილი რამდენიმე ფრესკა, რომლებიც აშკარად რაღაც ცნობილი ამბის ილუსტრაციებად უნდა წარმოვიდგინოთ.[1]

რაც შეეხება მიკენს, აქ, მართალია, დამწერლობის გამოყენებას შედარებით შეზღუდული ხასიათი უნდა ჰქონოდა,[2] მაგრამ, ყოველი შემთხვევისათვის, ზეპირი პოეტური შემოქმედება რომ გავრცელებული უნდა ყოფილიყო, ამას გვიჩვენებს XIV-XIII სს. კერამიკა ქალთა და კაცთა ფერხულების გამოსახულებით, პილოსში აღმოჩენილი მშვენიერი სურათი არფაზე დამკვრელისა და მრავალრიცხოვანი ბერძნული ცნობები მიკენურ ეპოქაში მცხოვრები ლეგენდარული პოეტების შესახებ.

ა.მ., მთელ ანტიკურ სამყაროში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ო რ ფ ე ვ ს ი ს სახელი. იგი ტრადიციის მიხედვით თრაკიელი უნდა ყოფილიყო და მოღვაწეობდა არგონავტების ლაშქრობის დროს ანუ ძვ.წ.ა. XIV ან XIII საუკუნეში. მას მიაწერდნენ მრავალ რელიგიურ-ფილოსოფიურ, მისტიკურ თხზულებას, რომელთაც სახელი „ორფიკა“ აერთიანებდათ და რომელნიც სინამდვილეში სულ სხვადასხვა ეპოქაში, ძირითადად ძვ.წ.ა. VII საუკუნის შემდგომ უნდა ყოფილიყვნენ შექმნილნი. ორფევსი პირველი პოეტია, რომლის შემოქმედების ზეგავლენა, ძველების რწმენით, არ იფარგლებოდა მარტოოდენ სულიერი არსებებით, მისი სიმღერების ძალა იმორჩილებდა უსულო საგნებსაც. მან მოაჯადოვა თვით ჰადესის მეუფენიც, როდესაც იქ ევრიდიკეს ამოსაყვანად ჩავიდა. ასევე მოიხსენიებენ მის მოსწავლე მ უ ს ე ო ს ს, რომელსაც თითქოს უნდა შეექმნა თეოგონია, ჰიმნები და სხვ., მის ვაჟს ე ვ მ ო ლ პ ო ს ს. ამავე რიგს განეკუთვნება ლ ი ნ ო ს ი, რომელიც, თქმულებების მიხედვით, ჰერაკლეს მასწავლებელიც კი ყოფილა. მას თვლიდნენ ცნობილ მომღერლად და მუსიკოსად, მას უკავშირებდნენ სიმღერათა განსაკუთრებული ტიპის – ლინოსის – შემოღებას, რომელიც უკვე ჰომეროსთან მევენახეთა შრომით სიმღერად არის მიჩნეული. ამ სიმღერებს თან სდევდა რეფრენი – ბერძნული აილინოს, რაც, შესაძლოა, არის კიდეც პირდაპირ კავშირში მათ სახელწოდებასთან. ჰომეროსამდელ პოეტად არის ცნობილი უძველესი ჰიმნების შემოქმედი პ ა მ ფ ო ს ი, რომელსაც თითქოს სახელი გაუთქვამს ეროსის, დემეტრეს, არტემისისა და პოსეიდონისადმი მიძღვნილი ჰიმნებით. ლეგენდარულ პოეტთა შორის ერთ-ერთი უძველესი უნდა ყოფილიყო აპოლონის კულტთან დაკავშირებული ო ლ ე ნ ი, რომელიც ჰეროდოტოსის მიხედვით (IV, 35), ლიკიიდან მოსულა კუნძულ დელოსზე. მას შეუქმნია ჰიპერბორეელ ქალთადმი მიძღვნილი და აგრეთვე სხვა ჰიმნები. მას მიეწერება ჰექსამეტრის შემოტანა ბერძნულ პოეზიაში; ჰომეროსი მოიხსენიებს აგრეთვე პოეტ თ ა მ ი რ ი ს თ რ ა კ ი ე ლ ს („ილიადა“, II, 594), რომელიც მუზებმა მათთან მეტოქეობის გამო დასაჯეს დაბრმავებით და მას წაართვეს „ღვთაებრივი სიმღერა“. რასაკვირველია, მრავალი ამ პოეტის მოქცევა ჰომეროსის წინ იმ რელიგიური სექტების მოღვაწეობის შედეგია, რომელთა მფარველ ღმერთთანაც იყო დაკავშირებული ესა თუ ის პოეტი. ამით სასულიერო პოეზიის აღიარებულ წარმომადგენელთ ემატებოდათ სახელი და მნიშვნელობა. მაგრამ არც ისაა გამორიცხული, რომ ზოგიერთი მათგანი მართლაც მიკენური ეპოქის ლეგენდად ქცეული პოეტი იყო.[3]

ასეა თუ ისე, „ბნელი წლების“ განმავლობაში ბერძნულმა კულტურამ აშკარად საგრძნობლად უკან დაიხია და გაპრიმიტიულებისა და დაშლის გზით წავიდა. დეგრადაციის

[1] იხ. ბც, I, გვ. 41 შმდ. ვფიქრობ, გარკვეული პოეტური ელემენტების კვალი ხოგიერთ მინოსურ ტექსტშიც შეიძლება გამოვავლინოთ. შდრ. რ. გორდეზიანი, მედიტერანულ-ქართველური..., II, 389 შმდ.

[2] B-ხაზოვანი მეტწილად საკანცელარიო ჩანაწერებისათვის გამოიყენებოდა და მისი ცოდნა, ძირითადად, ე.წ. მწერალთა წრით შემოიზღუდებოდა, თუმცა ზოგიერთ ადგილას ამ უკანასკნელთა რაოდენობა საკმაოდ დიდი იყო. ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ მიკენური დამწერლობის სისტემით ეპიკური ნაწარმოებების წერილობით ფიქსაციის შესაძლებლობა ერთობ მცირეა თავად B-ხაზოვანის მარცვლოვანი ბუნებისა და ამის შედეგად ამ დამწერლობით შესრულებული წარწერის სწორად წაკითხვასთან დაკავშირებული სირთულეების გამო. შდრ. R. Wachter, Die Troja-Geschichte wird schriftlich. Homers Ilias wird zum Buch (წიგნში: Troia. Traum und Wirklichkeit, Stuttgart 2001), გვ. 77 შმდ. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ პოეტური ტექსტების ჩაწერა ძველ აღმოსავლეთში ლურსმული, ხოლო ეგვიპტეში იეროგლიფური დამწერლობითაც კი ხერხდებოდა, არ შეიძლება B-ხაზოვანის ამგვარი ფუნქციით გამოყენების შესაძლებლობის საერთოდ უარყოფა.

[3] თითოეულ მათგანთან დაკავშირებით შდრ. DNP-ში შესაბამისი სტატიები.

პარალელურად დაიწყო საპირისპირო პროცესიც, რომელსაც საკუთრივ ელინური სულის თანდათანობითი გამოვლენა მოჰყვა. მართალია, დიადმა მიკენურმა ნამყომ რეალობიდან სწრაფად გადაინაცვლა ლეგენდარულის სფეროში, დავიწყებას მიეცა კონტინენტურ საბერძნეთსა და ეგეიდაში არცთუ მყარად შეთვისებული ხაზოვანი დამწერლობა (რომლის ერთი ვარიანტთაგანი ძვ.წ.ა. XIII–XII საუკუნეების მიჯნაზე კ. კვიპროსზე გადასახლებულმა ბერძნებმაღა შეინახეს კიდევ რამდენსამე საუკუნის განმავლობაში),[1] მაგრამ თანდათანობით გამოჩნდა აღორძინების ნიშნებიც. ამაში უპირველესი როლი სახალხო მთქმელებმა შეასრულეს, რომლებიც გადადიოდნენ ერთი ადგილიდან მეორეში და უმღეროდნენ დიადი მიკენური წარსულის გმირებს, მოვლენებს, ყოველივე იმას, რაც უამრავ რეგიონად დაქუცმაცებულ ელინურ სამყაროს ახსენებდა, რომ იგი ენობრივად, კულტურულად, რაც მთავარია, სისხლით, ერთია. როგორც ჩანს, ამ მთქმელთა წყალობით მრავალი თქმულება, ლეგენდა, მითი გარდაიქმნებოდა დიდი თუ მცირე ზომის პოემად. თანდათანობით ძველმა ამბებმა, მითებმა ღმერთების შესახებ თავი მოიყარეს პოეტ-მომღერალთა ანუ აედთა შემოქმედებაში და მათი გამუდმებული მოგზაურობის წყალობით საერთოელინური ულერადობა მოიპოვეს. სწორედ მათ დაუდეს საფუძველი მრავალი, მშრალი მითოლოგიური ინფორმაციის შემცველი ამბის პოეტურ ხორცშესხმას. ამით ამ ჩვენთვის უცნობმა მთქმელებმა გადადგეს პირველი ნაბიჯები მიკენურის შემდეგდროინდელი ბერძნული ლიტერატურის შესაქმნელად.

„ბნელი წლების“ ეპოქაში (1100–900), არსებითად, შეიქმნა არა მარტო ელინური მწერლობის დიდი აღმავლობის საფუძველი, არამედ მოხდა საერთოდ ხელოვნებასა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში შემზადება იმ პირველი ჭეშმარიტი აღორძინებისათვის ბერძნულ ცივილიზაციაში, რომელსაც ამჟამად „გეომეტრიულ რენესანსს“ ვუწოდებთ. ეს ეპოქა ძვ.წ.ა. IX–VIII საუკუნეებს მოიცავს.[2] ფინიკიური ალფაბეტის საფუძველზე გენიალური ინოვაციით (კონსონანტურ ანბანზე ხმოვანებისათვის ნიშნების დამატებით) მსოფლიოში პირველი ჭეშმარიტად ფონეტიკური დამწერლობის სისტემის შექმნა, პოლისის, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი ფორმის ჩამოყალიბების პროცესის დაწყება, საერთოელინური რელიგიური ცენტრების დაარსება, ოლიმპიური თამაშების აღდგენა თუ დაფუძნება და, შესაბამისად, ქრონოლოგიის ახალი სისტემის შემოღება, ხელოვნებაში გეომეტრიული ორნამენტის გამოყენების უნივერსალურ პრინციპად ქცევა. აი, არასრული ჩამონათვალი იმ მიღწევებისა, რაც ე.წ. „გეომეტრიული რენესანსის“ ეპოქასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ მისი უმთავრესი სიმაღლე, რასაკვირველია, ჰომეროსის ეპოსია, რომელიც თავისი ძირითადი სახით ძვ.წ.ა. VIII საუკუნეში უნდა ჩამოყალიბებულიყო. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ეპოქა ლიტერატურაში ეპოსის მეუფების ხანად უნდა მივიჩნიოთ. შესაბამისად, ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის პირველი პერიოდი – გეომეტრიული ანუ ჰომეროსის ეპოქაა (ძვ.წ.ა. IX–VIII სს.).

ძვ.წ.ა. VIII–VII საუკუნეთა მიჯნაზე საბერძნეთის ცხოვრებაში არსებითი ცვლილებები ხდება, რომლებიც, უმთავრესად, ორ ფაქტორთან იყო დაკავშირებული: პოლისური საზოგადოების ფორმირება და ე.წ. დიდი ბერძნული კოლონიზაცია. პოლისი ბერძნულ ენაში ნიშნავს ქალაქს. გეომეტრიული ეპოქის მიწურულიდან და განსაკუთრებით VII საუკუნის დასაწყისიდან მან ამის პარალელურად ისეთი ავტონომიური თვითმმართველობის მქონე რეგიონის მნიშვნელობა მიიღო, რომელსაც ურბანული ცენტრი შეიძლებოდა ჰქონოდა და არც ჰქონოდა. პოლისი, არსებითად, იყო მცირე სახელმწიფო, რომელიც თავისი ზომით საშუალოდ ერთი ქალაქისა და მის შემოგარენში განლაგებული სოფლების ტერიტორიას მოიცავდა. მისი ორგანიზაციის ძირითად პრინციპს წარმოადგენდა თავისუფალ მოქალაქეთა უფლება მიწის საკუთრებაზე. მალე ელინებით დასახლებული მთელი ტერიტორია დაიფარა პოლისების ანუ ავტონომიური თვითმმართველობის მქონე მიკროსახელმწიფოთა ქსელით. ამით, ფაქტობრივად, ერთიანი ბერძნული სახელმწიფოს შექმნის ყოველგვარი პერსპექტივა გადაიკეტა. პოლისებს ორი ძირითადი საფრთხე ემუქრებოდა: ერთი – დემოგრაფიული აფეთქება, რადგან მათი შეზღუდული ტერიტორია მხოლოდ მოსახლეობის გარკვეულ რაოდენობას აკმაყოფილებდა მიწით, და სოციალური უთანხმოებანი, რადგან ძალზე მალე გამოიკვეთა დაპირისპირება არისტოკრატიას და დემოსს, შეძლებულებსა და ღარიბებს შორის. პოლისურმა სტრუქტურამ ხელი შეუწყო ე.წ. დიდ ბერძნულ კოლონიზაციას, რომლის არსი შემდგომში მდგომარეობდა. რომელიმე პოლისის მოქალაქე ან მოქალაქეთა ჯგუფი უკეთესი ბედის საძიებლად გაემართებოდა ხოლმე რომელსამე შორეულ ქვეყანაში, შეარჩევდა დასასახლებლად ვარგის ტერიტორიას და შემდგომ თანამოქალაქეთა ერთ ნაწილს წაიყვანდა იქ და აარსებდა აპოიკიას ანუ კოლონიას, ახალ პოლისს. დროთა განმავლობაში ეს პოლისი დამოუკიდებლად იწყებდა ცხოვრებას და, არცთუ იშვიათად, აღარავითარ ანგარიშს არ უწევდა მეტროპოლიას. კოლონიზაციის პროცესი უკვე გეომეტრიულ ეპოქაში დაიწყო, მაგრამ განსაკუთრებულ ინტენსივობას მან VII–VI საუკუნეებში მიაღწია. მთელი ხმელთაშუა და შავიზღვისპირეთი დაიფარა ამგვარი დასახლებებით, რომლებიც ზოგჯერ მხოლოდ სავაჭრო ფუნქციებს ასრულებდნენ და ნაკლებად მონაწილეობდნენ ადგილობრივი სახელმწიფოების საქმეებში (როგორც, მაგალითად, ეგვიპტეში, საქართველოს დასავლეთ სანაპიროზე), ან თავად ქმნიდნენ რეგიონის უმნიშვნელოვანეს ძალას და განსაზღვრავდნენ მის პოლიტიკურსა და ეკონომიკურ ცხოვრებას (როგორც, მაგალითად, სამხრეთ იტალიაში და სიცილიაზე). პოლისური საზოგადოება საბერძნეთში ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ბოლო მეოთხედამდე, ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობებამდე არსებობდა. მან განვითარების ორი ფაზა გაიარა, რომელსაც ჩვენ პირობითად ვუწოდებთ არქაიკას (ძვ.წ.ა. VII–VI სს.) და კლასიკას (ძვ.წ.ა. V–IV სს.). არქაიკაში ელინთა ფსიქიკასა და კულტურაში დიდი გადატრიალება მოხდა, რომელსაც მეცნიერებაში აღნიშნავენ ხოლმე ფორმულით „პიროვნების გამოღვიძება“[1]. საქმე ისაა, რომ პოლისურმა წყობამ და კოლონიზაციის შედეგად ბერძენთა ფართო განფენამ მთელს ხმელთაშუაზღვისპირეთში მკვეთრად გაზარდა ყველა სფეროში ადამიანთა ინდივიდუალური ინიციატივის როლი და ხვედრითი წონა. პიროვნებამ იგრძნო, რომ ის არ არის დაკავშირებული უწყვეტი ძაფებით ერთ პოლისთან, ერთ რეგიონთან, რომ მას თავად შეუძლია შექმნას კანონები პოლისის უკეთ ფუნქციონირებისათვის, რომ იგი არის არა მარტო პოლისის მოქალაქე, არამედ დამოუკიდებელი პიროვნება თავისი ინტერესებითა და განცდებით, რომელსაც ანგარიში უნდა გაეწიოს. ამან განაპირობა პოლიტიკურ სისტემათა საოცარი მრავალფეროვნება ელინურ პოლისებში. თუკი ერთი ოლიგარქიული სისტემისკენ იხრებოდა, მეორე ტირანიას აძლევდა უპირატესობას, სხვანი დემოსის მმართველობის ფორმებს ირჩევდნენ. საბერძნეთის პოლიტიკურ ცხოვრებაში სულ უფრო და უფრო მეტი როლის შესრულება იწყო ორმა პოლისმა: სპარტამ და ათენმა. პირველმა ღმერთისგან მიღებული კანონის უცილობელი შესრულებისა და პოლიტიკური სისტემის სრული კონსერვაციის გზა აირჩია, მეორემ კი – სისტემატური საკანონმდებლო რეფორმებისა ცალკეულ კანონმდებელთა ინიციატივით. ათენში ჯერ დრაკონის, შემდეგ სოლონის კანონებმა იწყეს მოქმედება; პისისტრატოსის ხანგრძლივმა ტირანიამ აქ მისი შვილების მმართველობის დროისათვის შეამზადა ტირანიის საბოლოო დამხობა და, კლისთენესის რეფორმების წყალობით, კაცობრიობის ისტორიაში პირველი დემოკრატიული სახელმწიფოს წარმოქმნა.

ელადა პოლიტიკური პლურალიზმის გზით მიდიოდა, მაგრამ ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში აღმოსავლეთით მას უძლიერესი მეტოქე გაუჩნდა სპარსეთის იმპერიის სახით. მან პირველ რიგში მცირე აზიის ბერძნული დასახლებები დაიმორჩილა იონიისა და ეოლიის ტერიტორიებზე. შემდეგ კი წამოიწყო ლაშქრობა თავად ელადის დასაპყრობად. პირველად სპარსელთა მეფემ, დარიოს I-მა სცადა ელადაზე ლაშქრობა ძვ.წ.ა. 490 წელს, მაგრამ მარათონთან განცდილი მარცხის შემდეგ უკუიქცა და ხელი აიღო განზრახვაზე. სამაგიეროდ, მისმა ძე ქსერქსესმა ძვ.წ.ა. 480 წელს კვლავ წამოიწყო სამაზადისი ელადის დასაპყრობად და ვეებერთელა ლაშქრით თავისი მიზნის აღსასრულებლად. თითქოს მას ხელს არაფერი უშლიდა, რადგან ცენტრალიზებულ იმპერიას, უზარმაზარი ფლოტითა და ჯარით, ფაქტობრივად, უპირისპირდებოდა პოლისებად დაქუცმაცებული, თავისი სამხედრო შესაძლებლობებით სპარსეთთან შედარებით ერთობ სუსტი ქვეყანა. ამ ბრძოლებში წყდებოდა არა მარტო ორი ძალის – ელინთა და სპარსეთის იმპერიის – ბედი,

[1] კუნძულ კვიპროსზე მარცვლოვანი დამწერლობა საკმაოდ დიდხანს გამოიყენებოდა ბერძნული ტექსტების ფიქსაციისათვის ფონეტიკური ანბანის პარალელურად

[2] J. N. Coldstream, Geometric Greece, London 1977.

[1] შდრ. B. Snell, Die Entdeckung des Geistes, Göttingen 1975⁴; ბც., I, გვ. 108 შმდ.

აქ, არსებითად, წყდებოდა მთელი ევროპის მომავალი განვითარების ბედიც, რადგან ბერძენ-სპარსელთა ომში ერთმანეთს დაუპირისპირდა საზოგადოების განვითარების ორი კონცეფცია, კრიტიკულ-ანალიტიკური და მითოლოგიური მსოფლაღქმის პრინციპებზე დაფუძნებული ორი ცივილიზაცია. არავინ იცის, რა გზით განვითარდებოდა ევროპა, ბერძნები რომ დამარცხებულიყვნენ ამ ომში. მაგრამ დიდმა საფრთხემ ელინები გააერთიანა, ასპარეზზე გამოვიდნენ გენიალური პოლიტიკოსები, მხედართმთავრები, თავისუფალი საზოგადოების ჭეშმარიტი შვილები – პიროვნებები. 480-79 წლებში სპარსეთმა სასტიკი დამარცხება იგემა ელადის ტერიტორიაზე, რასაც მოჰყვა ბერძნული მიწების სრული განთავისუფლება და ელინთა დიდი ფსიქოლოგიური და კულტურული აღმავლობა. 50 წლის განმავლობაში ტკბებოდნენ ბერძნები მშვიდობის ნაყოფითა და მოპოვებული გამარჯვებით მონიჭებული სიხარულით; „დიადი ორმოცდაათწლეული" – ასეთი სახელწოდებით შევიდა ეს მართლაც საოცარი აღმშენებლობის და აღმაფრენის ეპოქა ძველი საბერძნეთის ისტორიაში. მასში განსაკუთრებით გამოირჩევა პერიკლესის, ათენის დემოკრატიის სიმბოლოს, ხანა. ძვ.წ.ა. 450 წლიდან იგი დემოკრატიული პარტიის ლიდერია, ხოლო 443 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე (429 წ.), სტრატეგოსის თანამდებობით „შენიღბული" განსაზღვრავდა ათენის პოლიტიკას. მაგრამ ის, რაც ვერ მოუხერხა საბერძნეთს გარეშე მტერმა, მთელი სისასტიკით დაატეხა თავს შიდააშლილობამ. პელოპონესის ომი, რომელიც სპარტისა და ათენის, მათ მოკავშირეთა მრავალწლიანი საბრძოლო დაპირისპირებით აღინიშნა (431-404 წწ.), დასრულდა ათენის დაცემით. ამის შემდგომ საბერძნეთი ვეღარ გაიმართა წელში. იგი მთლიანად ჩაერთო პოლისებს შორის გაუთავებელი ქიშპისა და გავლენის სფეროთა გადანაწილების უსასრულო პროცესში, რასაც ყოველნაირად უწყობდა ხელს სპარსეთის იმპერია. ყოველივე დასრულდა ჯერ მაკედონიის მეფის, ფილიპოს II-ის მიერ ელადის ფაქტობრივი დაპყრობით, ხოლო ალექსანდრე მაკედონელის ისტორიულ ასპარეზზე გამოსვლის შემდეგ (336-323 წწ.) მისი ახალი მსოფლიო იმპერიის ნაწილად ქცეული. არსებითად, ამით დასრულდა პოლისური საბერძნეთის ისტორია.[1] გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ კაცობრიობის კულტურისათვის ის, რაც ამ პერიოდში ელადაში მოხდა, ჭეშმარიტად განუმეორებელია თავისი მნიშვნელობით: არქაიკაში ყალიბდება ბერძნული ორდერული არქიტექტურა, ბერძნული სკულპტურის ორი ძირითადი ტიპი – კუროსი (შიშველი ყმაწვილი) და კორე (ქალიშვილი), ბერძნული კერამიკული ფერწერის ორი სტილი – შავი და წითელფიგურული; აღმოცენდა ფილოსოფია, როგორც ემანსიპირებული პიროვნების აზროვნების ფორმა. ლიტერატურის ისტორიისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს არქაიკაში ლირიკის (თავისი მრავალფეროვანი ფორმებით), როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის ჩამოყალიბებას ტრადიციული ეპოსის პარალელურად. ამავე პერიოდში აღმოცენდა ახალი ჟანრი, დრამა, თავისი ორი ძირითადი სახით: ტრაგედიითა და კომედიით. არქაიკაში შექმნილმა მხატვრული კულტურის ყველა ფორმამ თავის უმაღლეს სრულყოფას კლასიკის პერიოდში მიაღწია. არქაიკაში დაწყებულმა პროცესებმა კლასიკაში ჩამოყალიბებული სისტემების შექმნამდე მიგვიყვანეს პლასტიკაში, არქიტექტურაში, კერამიკულ ფერწერაში, ფილოსოფიასა და მეცნიერებაში და, რასაკვირველია, ლიტერატურაში. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია ლირიკულ პოეზიაში ცნობილი ქორიკოსის პინდაროსის, ტრაგიკოსთაგან ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს და კომედიოგრაფოსთაგან არისტოფანეს დასახელება. ათენი იქცა მუზების ჭეშმარიტ საკრებულოდ. მისი 100000-150000-იანი მოსახლეობა ჭეშმარიტად ბედნიერი იყო, რადგან ჩვენი გაგებით ესოდენ პატარა ერთ ქალაქში ლიტერატურისა და საერთოდ ხელოვნების ყველა ჟანრში რაღაც საუკუნენახევრის განმავლობაში იმდენი გენიოსი მოღვაწეობდა, რამდენიც მთელ მსოფლიოს არ მიუცია კულტურის ისტორიისათვის მრავალი საუკუნის განმავლობაში. რაც მთავარია, ათენში იყო მოთხოვნილება მათთან ყოველდღიური ურთიერთობისა, ათენს შეეძლო მათი დამსახურების შეფასება და დაფასება.

ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ბოლო მეოთხედი აღინიშნა ახალი ეტაპის დაწყებით მსოფლიო ისტორიაში. ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობების შედეგად შეიქმნა ვეებერთელა მსოფლიო იმპერია, რომლის ნაწილიც გახდა ელადა. ამ იმპერიას საფუძვლად დაედო კაცობრიობისათვის მანამდე სრულიად წარმოუდგენელი მასშტაბის „ექსპერიმენტი", რომლის მიზანი იყო პოლიტიკურად, ეკონომიკურად, ენობრივად და კულტურულად გაერთიანებულიყო ალექსანდრე მაკედონელის თვალსაწიერში მოხვედრილი ყველა ქვეყანა და ხალხი. მიუხედავად იმისა, რომ ალექსანდრეს შემდეგ მისი იმპერია დაიშალა რამდენიმე ნაწილად, ენობრივი და კულტურული ერთიანობის იდეა საკმაოდ პროდუქტიული აღმოჩნდა. ბერძნულმა ენამ, უფრო სწორად ატიკურის ბაზაზე შექმნილმა საერთო დიალექტმა ანუ კოინემ, ჭეშმარიტად მსოფლიო ენის ფუნქცია მოიპოვა, ხოლო ბერძნული კულტურული მემკვიდრეობის სხვადასხვა ხალხების ტრადიციასთან შეხამების გზით ელინიზებულ კულტურულ ღირებულებათა შექმნა ალექსანდრეს მიერ დაპყრობილ თითქმის მთელ ტერიტორიაზე ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. ეს იყო ეპოქა მეცნიერების მრავალი დარგის, მათ შორის ფილოლოგიის, აღმოცენებისა, დიდი ბიბლიოთეკებისა და სამეცნიერო ცენტრების დაარსებისა, მთელი ბერძნულენოვანი მწერლობის კრიტიკული, სათანადო აპარატით აღჭურვილი ხელნაწერი გამოცემების მომზადებისა... ლიტერატურის სფეროში ეს იყო ეპოქა საინტერესო ექსპერიმენტებისა, მცირე, არცთუ იშვიათად ახალი ლიტერატურული ფორმების მძაფრი კონკურენციისა ტრადიციულ ჟანრებთან, მეცნიერული სტილის აქტიურად შეღწევისა მხატვრულ ლიტერატურაში. ეს პერიოდი ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მიწურულიდან ძვ.წ.ა. I საუკუნემდე გაგრძელდა. XIX საუკუნის გერმანელი მეცნიერის, ი. გ. დროიზენის შემდგომ მას ელინისტურს უწოდებენ.

ტერმინი აღმოცენდა ბერძნული სიტყვიდან „ჰელლენისტეს", რომელსაც ბერძნულად მოლაპარაკე არაელინის მიმართ გამოიყენებდნენ ხოლმე. ამით დროიზენმა სცადა, ხაზი გაესვა ამ პერიოდის პრინციპული განსხვავებისათვის არქაული და კლასიკური ანუ პოლისური პერიოდისაგან, რომელსაც ხშირად განმაზოგადებელი სახელით – ელინური ე.ი. საკუთრივ ბერძნული – აღნიშნავენ ხოლმე.[1]

ძვ.წ.ა. I საუკუნიდან თითქმის მთელი ელინისტური სამყარო იქცა ახალი, მსოფლიო ისტორიაში დღემდე უპრეცედენტო მასშტაბების მქონე იმპერიის ნაწილად, რომელსაც რომი განაგებდა. საბერძნეთმა დაკარგა არსებითად დამოუკიდებელი პოლიტიკური ფუნქცია, მაგრამ კულტურის სფეროში იგი ანტიკურობის დასასრულამდე იმპულსების ძირითად წყაროდ დარჩა. ცნობილი რომაელი პოეტი ჰორაციუსი თავად რომაული კულტურის ოქროს ხანაში აღიარებდა: „დაპყრობილმა საბერძნეთმა შეიპყრო გაუთლელი (ველური) გამარჯვებული და შეიტანა ხელოვნებანი სოფლურ ლაციუმში".[2]

ძვ.წ.ა. I საუკუნიდან ანტიკური კულტურის საბოლოო დაქვეითებამდე ელინთა შემოქმედებით გენიას არ დაუთმია ცივილიზაციის ასპარეზი. საკმაოდ აქტიურად მოღვაწეობდნენ ბერძნულენოვანი მწერლები. სწორედ ამ ეპოქაში მისცა ბერძნულმა მწერლობამ მსოფლიოს ლიტერატურის კიდევ ერთი ჟანრი – რომანი. ბერძნული ლიტერატურისა და საერთოდ ბერძნული კულტურის ისტორიაში ეს პერიოდი ცნობილია როგორც რომაული ბატონობის ეპოქა. თუ თავს მოვუყრით ყოველივე იმას, რაც ზემოთ ვთქვით ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის პერიოდების შესახებ, შეიძლებოდა პერიოდიზაციის ამგვარი სქემა წარმოგვედგინა:

ელინური ეპოქა (ძვ.წ.ა. IX ს.-IV ს-ის მიწურული)
1. გეომეტრიული რენესანსის პერიოდი, რომელსაც ჰომეროსის ეპოქასაც უწოდებენ ხოლმე (ძვ.წ.ა. IX-VIII სს.).
2. არქაიკის პერიოდი (ძვ.წ.ა. VII-VI სს.).
3. კლასიკის პერიოდი (ძვ.წ.ა. V ს-IV ს-ის მიწურული).

ელინურის შემდგომი ეპოქა (ძვ.წ.ა. IV ს. მიწურული – ახ.წ.ა. V-VI სს. მიჯნა)
1. ელინისტური პერიოდი (ძვ.წ.ა. IV ს. მიწურული – ძვ.წ.ა. I ს.).
2. რომაული ბატონობის ანუ კეისრების პერიოდი (ძვ.წ.ა. I – ახ.წ.ა. V-VI სს. მიჯნა).[3]

[1] მიმოხილვისათვის ბც. II, გვ. 5 შმდ.

[1] ამ ეპოქის გამოყოფის ისტორიისათვის შდრ. Epochenbegriffe, DNP, 14, 1005-6.
[2] წერილები 2, 1, 156 შმდ. იგივე ჰორაციუსი თავის ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნებისათვის" აღნიშნავდა: „ბერძნული ნიმუშები აიღეთ ხელთ და იკითხეთ ისინი დღისით და ღამით" (268 შმდ.).
[3] ანტიკურობის ეპოქებად დაყოფისათვის შდრ. DNP, 14, 996-1015. ჩვენ, უმეტესწილად, გერმანელ მეცნიერებს ვეყრდნობით, ოღონდ ზოგ ადგილას ანტიკურობის ეპოქებად დაყოფისას ზოგიერთ ავტორს ვიცვლით და არქაულ პერიოდებს ერთ, არქაულ პერიოდად ვაერთიანებთ, ჩვენი აზრით, უფრო გამართლებულია

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ბიბლიოთეკა
ეროვნული ბიბლიოთეკა
რე(5) 5272

ბერძნული მითები. ბერძნული ლიტერატურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საყრდენთაგანია მითი. რა არის მითი და, კერძოდ, რას წარმოადგენს ბერძნული მითოლოგია? მითის მრავალრიცხოვანი დეფინიციებიდან ყველაზე მისაღებად მიმაჩნია უბრალო განმარტება: მითი არის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე ტრადიციული ამბავი.[*] ამ თითქოსდა სავსებით ელემენტარულ განმარტებაში ძალზე ბევრია ნათქვამი: ა) მითს არ ჰყავს ავტორი. შესაბამისად, აქ არ მოქმედებს ჩვეულებრივი მიმართება ავტორი (= გადამცემი) → აუდიტორია (= მიმღები). მითს ხალხი აღიქვამს თავისი კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფად, აქ თავად ხალხია გადამცემიც და მიმღებიც, ბ) მითი არ არის ნაწარმოები; იგი არის მხოლოდ ინფორმაციული სქემა რაღაც მოვლენის ან რომელიღაც გმირის შესახებ. შესაბამისად, იგი მხოლოდ ამბავია, რომლის გადმოცემა შეიძლება მოხდეს ნებისმიერ ენაზე ერთნაირი წარმატებით, ყოველგვარი მხატვრული თარგმანის გარეშე. ამდენად, მითის სიუჟეტი ჩვენ შეგნებაში რეალიზებულია რაღაც მეტაენის დონეზე, რომელიც მკვეთრად გამიჯნულია თავისი უნივერსალობით მხატვრული ლიტერატურის ენისაგან, გ) მითი შეიძლება გადმოცემულ ნებისმიერ ამბავს, რომელიც თავისი მნიშვნელოვნების გამო ტრადიციამ ადამიანთა თაობების მახსოვრობაში დაფიქსირების ღირსად მიიჩნია. ამდენად, მითი არის არა მარტო კოლექტიური შემოქმედების, არამედ კოლექტიური შერჩევის პროდუქტიც. ტრადიციული ამბის იმპულსი შეიძლება გახდეს რელიგიური თუ საკულტო წარმოდგენები, გარკვეული ისტორიული მოვლენები, ცალკეულ პირთა საქმეები. მითთა თხზვის პროცესში ხდება მათი ტრანსფორმაცია მითოლოგიური ხედვის შესაბამისად.

რა არის ამ ხედვის უმთავრესი დამახასიათებელი ნიშნები. მრავალთაგან მინდა გამოვყო მხოლოდ ორი: 1. მითოლოგიური მსოფლაღქმის პრინციპი, რომელზედაც ზემოთ შევაჩერეთ ყურადღება. იგი განაპირობებს მითში რეალურისა და არარეალურის, დროში განსაზღვრულისა და განუსაზღვრელის საოცარ ურთიერთშეხამებას, სულიერსა და უსულოს შორის, ფაქტობრივად, ყოველგვარი საზღვრის მოშლას, სხვადასხვა ხასიათის მოვლენების, ადგილების, საგნების, ფიზიკური სხეულებისა თუ სტიქიების ერთდროულად ორ პლანში – რეალურად და პერსონიფიცირებულად – აღქმას, ერთი ჯგუფის მოვლენათა, არსებათა თუ საგანთა თვისებების სხვებზე გადატანას და ა.შ., რაც მითში შესაძლებლად და დასაშვებად ხდის ყოველივეს, ისევე როგორც ზღაპარში. მაგრამ ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, მითი სახელდების კონკრეტულობით (აქ ყველას და ყველაფერს თავისი სახელი ჰქვია) და მოვლენათა დროში თანამიმდევრობის განსაზღვრაცდა და, ზღაპრისაგან განსხვავებით, გაიაზრება არა როგორც რეალობის ასახვის მედ როგორც სამყაროს „ისტორიის“ მითოპოეტური გადმოცემა; 2. ინფორმაციის სიუჟეტური ორგანიზაციის პრინციპი ანუ მითოლოგიური კონფლიქტის სტრუქტურა. მითი გამოირჩევა მოქმედების განვითარების პროგრამის (თუ პროგრამათა) საოცარი ერთიანობით. მრავალი მითი შეიძლებოდა დაგვეყვანა ორი არგუმენტის (A და B), რომლებიც გამოხატული შეიძლება იყოს ღმერთის, მოკვდავის, ქალაქის, ქვეყნის და ა.შ. სახით, ურთიერთმიმართებაზე. აქედან პირველი (A) აღჭურვილია ნეგატიური ფუნქციით (F_x) (მოძალადეა, ფიცისგამტეხია, ბოროტია და ა.შ.), ხოლო მეორე – პოზიტიურით (Fy) პირველთან მიმართებაში, ანუ დაპირისპირებულია A-ს ნეგატიურ ფუნქციასთან (F_x). კონფლიქტი ამგვარად ვითარდება: თუკი არგუმენტს, რომელიც აღჭურვილია ნეგატიური ფუნქციით (გამოვსახოთ ის მათემატიკური ლოგიკის სიმბოლოთი შემდეგნაირად $F_x(A)$), დაუპირისპირდა არგუმენტი, რომელიც აღჭურვილია დადებითი ფუნქციით – $F_x(B)$, მაშინ ეს უკანასკნელი ახდენს პირველის ნეიტრალიზაციას (კლავს, ამარცხებს, აკარგვინებს ძალას და ა.შ.), რის შემდეგაც ოდინდელი პოზიტიური ფუნქციის მქონე არგუმენტი თავად აღიჭურვება ნეგატიური ფუნქციით – $F_x(B)$ და მას უპირისპირდება ოდინდელი უარყოფითი ფუნქციის მქონე სახეშეცვლილი არგუმენტი (A-ს ინტერესების დამცველი, მემკვიდრე და ა.შ.) – $Fy(A+1)$, რომელიც აღიჭურვება დადებითი ფუნქციით. თუკი გამოვიყენებთ მათემატიკური ლოგიკის კიდევ რამდენისამე სიმბოლოს (→ იმპლიკაციის ნიშანი, თუკი..., მაშინ...; Z დაპირისპირების ნიშანი; ¬ ნეგაციის, ნეიტრალიზაციის ნიშანი; ├ გამომდინარეობის ნიშანი), მოქმედების ზემოთგანხილული პროგრამა შემდეგი ფორმულის სახით შეგვიძლია წარმოვადგინოთ:

$$F_x(A)\ Z\ Fy(B) \rightarrow Fy(B)\ \rceil F_x(A) \vdash F_x(B)\ Z\ Fy(A+1)$$

კონფლიქტის ამ სტრუქტურის უნივერსალობა, ჩემი აზრით, განპირობებულია იმით, რომ მასში განზოგადებულია კატაბრიობის მთელი გამოცდილება და, მე ვიტყოდი, დაჭერილია სამყაროსა და საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესების უმაღლესი კანონზომიერება: ყველაფერი დაიყვანება ოპოზიციურ არგუმენტთა ფუნქციების მუდმივ მონაცვლეობაზე ერთმანეთთან მიმართებაში. წარმოდგენილი სტრუქტურით, ერთი მხრივ, მითი ამ პროცესის უსასრულობაზე მიგვანიშნებს, ხოლო, მეორე მხრივ, კონკრეტულ ამბავში არგუმენტებსა და ფუნქციებს შორის ურთიერთმიმართების წრიული ხასიათით მოვლენათა განვითარებას სასრულ ხასიათს აძლევს.

როდესაც ვლაპარაკობთ მითზე, ვგულისხმობთ არა აუცილებლად ამბის რაღაც განსაკუთრებულ თემატიკას, არამედ იმას, რომ მითთა თხზვის პროცესში ნებისმიერი ინფორმაცია (მათ შორის ისტორიული მოვლენების ამსახველიც) ტრანსფორმირდება მოქმედების განვითარების კონკრეტული პროგრამის შესაბამისად და მასში მოხვედრილი ყველა პერსონაჟი, საგანი თუ მოვლენა ფუნქციონირებას იწყებს მითოლოგიური მსოფლაღქმის პრინციპთა შესაბამისად.[1]

ჯერ კიდევ დიდი ბერძნული ლიტერატურის აღმოცენებამდე ანუ ჰომეროსამდე და ჰესიოდემდე ბერძენ აედთა მთელმა თაობებმა მონახეს ერთგვარი საყრდენები, რომელთა გარშემო იწყეს დაჯგუფება ცალკეულმა ამბებმა. როგორც ჩანს, ამგვარ საყრდენად თეოგონიის სფეროში იყო ცენტრალური ღმერთი და მის გარშემო დაჯგუფებული თაობა უკვდავთა – მისი მრავალრიცხოვანი მემკვიდრენი. მრავალი ამ წარმოდგენათა და მითთა შორის, რასაკვირველია, უკვე მიკენურ ეპოქაშივე იქნებოდა ცნობილი,[2] მაგრამ „ბნელ წლებში“ ისინი მნიშვნელოვნად ვითარდებოდნენ და სახეს იცვლიდნენ. შესაძლოა, უკვე მიკენელთა ინიციატივა იყო თავიანთი ინდოევროპული ღმერთი ზევსი – რომელიც თავდაპირველად გაანასხიერებდა სინათლეს, ხოლო ეგეიდაში მედიტერანული მითოლოგიური გავლენების შედეგად ჭექა-ქუხილს დაუკავშირდა – მოექციათ ღვთიური ძალაუფლების სათავეში. ყოველი შემთხვევისათვის, ზევსი და მისი მეუღლე ჰერა უკვე B-ხაზოვან წარწერებში ფიგურირებენ.

ალბათ, „ბნელი წლებისათვის“ უკვე ძალზე პოპულარული იყო მითი სამ ძმას, ზევსს, პოსეიდონსა და ჰადესს (აიდესს) შორის სამი სკნელის განაწილებაზე – ზეცისა და ადამიანებით დასახლებული სამყაროსი, ზღვის და მიწისქვეშეთის. ასევე საკმაოდ გავრცელებული უნდა ყოფილიყო მითები ურანოსისა და გეას, კრონოსისა და რეას თაობების ღმერთთა შესახებ. როგორც ჩანს, საკმაოდ ძველია ოლიმპოსის მთაზე დამკვიდრებულ ღმერთთა შესახებ წარმოდგენა და რწმენა 12 ოლიმპიელი ღმერთისა. თითოეულ ამ ღმერთს დაუკავშირდა განმგებლობის სრულიად გარკვეული სფერო, რომელიც ზევსის ნებით არის მართული. ზევსს (ლათინურ ტრადიციაში – იუპიტერი) – კანონიერება, ჰერას (იუნო) – ქორწინებები და ბავშვთა გაჩენა, პოსეიდონს (ნეპტუნუსი) – ზღვის სტიქია და მიწის რყევა, დემეტრეს (კერესი) – დედამიწის ნაყოფიერება, აპოლონს (აპოლონი) – ხელოვნება და მედიცინა, მზის სინათლე, არტემისს (დიანა) – ნადირობა, ჰეფესტოსს

ჰომეროსის ანუ გეომეტრიული ეპოქის გამოყოფა არქაიკისაგან, რადგან იგი აშკარად გვიჩვენებს კულტურის ისტორიის პერიოდის გამოყოფისათვის აუცილებელ ყველა ნიშანს. შდრ. ბც I, გვ. 309 შმდ.; R. Gordesiani, Die Strukturellen Gesetzmäßigkeiten der Aufstiegs – und Niedergangsperioden in der altgriechischen Kultur, Phasis, 1, 1999, 49 შმდ. = Λεκτά, გვ. 283 შმდ.

[1] შდრ. W. Burkert, Antiker Mythos – Begriff und Funktion (კრებულში: Antike Mythen in der europäischen Tradition. Hrsg. H. Hofmann, Tübingen 1999), გვ. 14.

[*] თავად ბერძნული „მუთოს“-ის თავდაპირველი მნიშვნელობა არის „სიტყვა“.

[1] მითის სტრუქტურისა და მისი ტრანსფორმაციისათვის ანტიკურ ეპოსსა და ტრაგედიაში შდრ. ბც, II, გვ. 169 შმდ.; R. Gordesiani, Abwandlungsformen der traditionellen Struktur des Mythos in der griechischen und römischen Heldendichtung (კრებულში: Griechenland und Rom. Tbilissi-Jena, 1996), გვ. 365 შმდ. (=Λεκτά, გვ. 206 შმდ.), დეტალურად მითის თეორიების საკითხზე იხ. რ. გორდეზიანი, მითების სიბრძნე, თბილისი 2005.

[2] ამას ადასტურებს B-ხაზოვან დოკუმენტებში ბერძნული მითოლოგიიდან ცნობილი მრავალი ღმერთის სახელის მოხსენიება.

(ვულკანუსი) – ცეცხლი და მჭედლობა, ათენა პალასს (მინერვა) – სიბრძნე, არესს (მარსი) – ომი, აფროდიტეს (ვენუსი) – სილამაზე და სიყვარული, ჰერმესს (მერკურიუსი) – ღმერთთა შიკრიკობა, მოგზაურობა, სულთა თანხლება და ა.შ., ჰესტიას (ვესტა) – ოჯახური კერა. მათ ზოგნი მეცამეტედ უმატებენ გარდაცვლილთა სულების სამკვიდრებლის განმგებელს – პლუტონს ან ჰადესს (ორკუსს ან დისს).

როგორც ჩანს, ბერძნული მითოლოგიის ცნობები ზევსის მრავალრიცხოვან შვილთა მრავალრიცხოვანი დედისაგან შობის თაობაზე მიუთითებს ბერძენთა უზენაესი ღმერთის გარშემო ყველა ღვთიური ძალის სავსებით შეგნებულად დაჯგუფებაზე. ზევსი უკავშირდება ყველა ძველ ღმერთს, სხვადასხვა საწყისთა მფარველებს და მათგან შობს ახალ ღმერთებს, რომელნიც ამავე საწყისებს განასახიერებენ, მაგრამ უკვე საკუთრივ ელინური უზენაესი ღმერთის მემკვიდრეებად და ნების შემსრულებლად გვევლინებიან.

უკვდავ ღმერთთა ოდენობა, ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ერთობ დიდია. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყოველი მნათობი – მზე (ჰელიოსი) და მთვარე (სელენე) და ა.შ. მითოლოგიისათვის ღვთიური სფეროსაგან განუყოფელია, რომ ამავე სფეროს განეკუთვნებიან ციკლოპები (კიკლოპები), ასხელა ურჩხულები, ხვედრის ანუ ბედისწერის ქალღმერთები – მოირები და სხვა მრავალი, ნათელი გახდება, თუ რაოდენ ძნელი იქნებოდა მათი მოქცევა ერთიან სისტემაში, განსაზღვრა თითოეული მათგანის მიმართებებისა სხვებთან. მით უმეტეს, რომ კლასიკურ ბერძნულ მითოლოგიაში მოხვედრილი ღმერთების აბსოლუტური უმეტესობა არაბერძნული, ძირითადად, წინაბერძნული წარმოშობისაა. როგორც ჩანს, უკვე „ბნელი წლების“ მითთა მთხზველები და აედები ცდილობდნენ გარკვეული წესრიგის დამყარებას ბერძნულ პანთეონში, მაგრამ ეს მხოლოდ მოგვიანებით განახორციელეს შესაშური ოსტატობით ჰომეროსმა, ჰესიოდემ და მათმა მიმდევრებმა.[1] რაც შეეხება მოკვდავთა შესახებ თქმულებებს, მათთვის საყრდენი ხდებოდა ან რომელიმე ცნობილი მითოლოგიური გმირის სახე ან რაღაც მნიშვნელოვანი მოვლენა ან ქალაქი, რომელთანაც იყო დაკავშირებული განთქმულ გმირთა მრავალი თაობა. პირველ შემთხვევაში განსაკუთრებით გამოიკვეთა სამი გმირის: პერსევსის, ჰერაკლესა და თესევსის ფიგურები.

პერსევსი, რომელიც დანაესა და ზევსის შვილია, როგორც ეს მითოლოგიურ გმირებს შეეფერება, მრავალ ჭირს დაითმენს. უჩვეულოა მისი გაჩენა – წინასწარმეტყველებით შეშინებული არგოსის მეფე აკრისიოსი თავის ქალიშვილს დანაეს და ახლადგაჩენილ შვილიშვილს, რომელიც ოქროს წვიმის სახით მოვლენილი ზევსისაგან იღო მუცლად დანაემ, ხის კიდობანში ჩაკეტავს და ზღვაში გადაისვრის. კუნძულ სერიფოსზე გამორიყულნი, ისინი ადგილობრივი მეფის პოლიდექტესის ხელში ჩავარდებიან. მას დანაეს შერთვა სურს და ამასთანავე უნდა თავიდან მოიშოროს პერსევსი, რომელსაც უმძიმეს დავალებას მისცემს – მოუტანოს იმ გორგონა მედუზას თავი, რომლის მზერა ყველას აქვავებს. ღმერთთა დახმარებით პერსევსი ასრულებს ამ დავალებას. უკან დაბრუნებისას ეთიოპელთა სანაპიროზე მშობელთა მიერ ზღვის საშინელი ურჩხულისათვის მსხვერპლად შეწირულ ლამაზ ანდრომედას დაიხსნის და მას ცოლად შეირთავს. სერიფოსზე პოლიდექტესს და მის მემკვიდრეს გააქვავებს გორგონა მედუზას თავით, რომელსაც შემდეგ ქალღმერთ ათენას აჩუქებს და ამიერიდან იგი მის ეგისს ამშვენებს. როგორც ბედისწერით იყო განსაზღვრული, არგოსში პერსევსი უნებურად კლავს თავის პაპას – აკრისიოსს. მას მიაწერენ მითები ტირინისის მბრძანებლობას და მიკენის დაარსებას. თქმულებაში პერსევსზე უხვადაა ზღაპრული ელემენტები (მფრინავი სანდლები, ურჩხულებთან ბრძოლები და ა.შ.) და ყოველივე ეს, როგორც ჩანს, სწორედ ერთი გმირის გარშემო მრავალი, შესაძლოა, თავიდან ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელი ამბების გაერთიანების სურვილით არის განპირობებული.

ყველაზე პოპულარული გმირი ბერძნული მითოლოგიისა უცილობლად ჰერაკლეა (რომაულ ტრადიციაში – ჰერკულესი). იგიც ზევსის ვაჟია, რომელიც ალკმენემ, მიკენიდან თებეში ლტოლვილი ამფიტრიონის მეუღლემ, შვა. სრულიად ჩვილი იგი ახრჩობს ხელებით ზევსის ეჭვიანი ცოლის ჰერას მიერ გამოგზავნილ ორ გველს. შემდეგ მას უხდება საკუთარი სიშმაგის შედეგად ჩადენილი შეცოდებების არაერთგზის გამოსყიდვა სხვადასხვა მმართველთა კარზე სამსახურით. ყველაზე ცნობილია მის მიერ ჩადენილი თორმეტი საგმირო საქმე მიკენის მეფის – ევრისთევსის დავალებით: 1) ნემეური ლომის მოკვლა, რომლის ტყავსაც ატარებდა შემდეგ იგი სამოსად, 2) ლერნეს ცხრათავიანი ჰიდრას – წყლის გველის მოკვლა, 3) ქარივით ჩქარი კირენეული ფურ-ირმის დაჭერა, რომელსაც იგი მთელ წელიწადს დასდევდა, 4) ერიმანთოსის ტახის ძლევა, 5) სტიმფალიური ფრინველის დამარცხება, რომელიც თავის ფრთებს ისრებად ხმარობდა, 6) ავგეასის უკიდურესად დაბინძურებული თავლის განწმენდა, 7) კრეტის ველური ხარის დაოკება, 8) თრაკიელთა მეფის დიომედესის ცხენების დამორჩილება, 9) ამაძონთა დედოფლის ჰიპოლიტეს სარტყელის მოპოვება ევრისთევსის ასულისათვის, 10) გერიონევსის ნახირის უკიდურეს დასავლეთში მდებარე კუნძულიდან გამორეკვა, 11) ასევე დასავლეთიდან, ჰესპერიდების ბაღიდან ვაშლის მოპოვება, 12) ჰადესის დარაჯის, საშინელი ძაღლის, კერბეროსის (ცერბერის) მიწისქვეშეთიდან ამოყვანა. ამ უაღრესად რთულ დავალებათა შესრულებისას მას უამრავი ფათერაკის გადატანა მოუხდა, დროებით თვით ატლასის შენაცვლება ცის თაღის დასაჭერად. ჰერაკლეს სხვა საქმეებიც მიეწერებოდა – არგონავტების ლაშქრობაში მონაწილეობა, ტროას დანგრევა, ღმერთთა გიგანტების წინააღმდეგ ბრძოლაში მონაწილეობა. იგი ერთ ხანს ლიდიის დედოფალ ომფალესთანაც კი იყო მონად და ყველაზე დამამცირებელ ქალურ საქმეებსაც აკეთებდა. იგი ემსხვერპლა კენტავრ ნესოსის მიერ ჰერაკლეს ცოლის დეიანეირასათვის მიცემულ, მისი სისხლით ავსებული ჭურჭლის შხამს, რომელიც შეცდომაში შეყვანილმა ქალმა ჰერაკლეს სიყვარულის დასაბრუნებლად გამოიყენა. საშინელი და ხანგრძლივი წამების თავიდან ასაცილებლად, ჰერაკლემ თავი დაიწვა. მაგრამ ზევსმა იგი გაალმერთა და მას ოლიმპოსის მკვიდრთა შორის დაუდო ბინა.

თესევსი ბერძნული თქმულებების კიდევ ერთი ცენტრალური ფიგურაა. ეგეევსის სრულიად ახალგაზრდა ძე თავისი სურვილით გაემგზავრა კრეტაზე, მინოსთან შემზარავი ხარისთავის მქონე არსების, მინოტავროსის დასაძლევად, რომელიც ყოველწლიურად ათენელ ბავშვებს ითხოვდა შესაჭმელად. მინოსის ასულ არიადნეს დახმარებით იგი თავს გაართმევს ლაბირინთის დაბურდულ კორიდორებს და მოკლავს მინოტავრს. თესევსს ჩადენილი ჰქონდა სხვა საგმირო საქმეებიც. საშინელი ყაჩაღის პიტიოკამპტესის, სასტიკი პროკრუსტეს, გარეული მტაცებელი ცხოველების ძლევა. მან შეცდომით, მისი ახალგაზრდა ცოლის ფედრას ცილისწამების გამო, რომელსაც თავისი გერი ჰიპოლიტოსი შეუყვარდა, დაწყევლა და სასიკვდილოდ გაწირა თავისი უდანაშაულო ვაჟიშვილი. თესევსს ათენის გონიერი მმართველის სახელი ჰქონდა დამკვიდრებული.

ახლა შევეხოთ იმ თქმულებებს, რომელნიც ქმნიან ციკლებს გარკვეული მოვლენის გარშემო. აქაც შეიძლება გამოიყოს სამი უმთავრესი ციკლი.

ა. თებეს ციკლი მოიცავს კადმოსის მიერ დაარსებული ბეოტიის მთავარი ქალაქის ტრაგიზმით აღსავსე ამბებს. თებეს მეფე ლაიოსს იმ წინასწარმეტყველების შიშით, რომ მას მისივე ძე მოკლავდა, ახლადგაჩენილი ვაჟიშვილი სასიკვდილოდ გაუმეტებია, მაგრამ მისმა მსახურმა სიბრალულის გამო ვერ შეასრულა მეფის ბრძანება და ვერ მოკლა ჩვილი ბავშვი. იგი, მიტოვებული შორს მთაში, კორინთოსის მწყემსმა იპოვა და თავის უშვილო მეფეს – პოლიბოსს მიჰგვარა, რომელმაც მას შეშუპებული ფეხების გამო ოიდიპოსი ანუ შეშუპებულფეხა შეარქვა და საკუთარ შვილად გაზარდა. მაგრამ ოიდიპოსმა, როცა შეიტყო წინასწარმეტყველება, რომ მას მამის მოკვლა და დედის ცოლად შერთვა ეწერა, დატოვა კორინთოსი. ბედისწერას ოიდიპოსი თებესაკენ მიჰყავს. გზაში შემთხვევით ატეხილ ჩხუბში იგი კლავს თავის მამას ლაიოსს. შემდგომ ათავისუფლებს თებეს საშინელი ურჩხულის – სფინქსისაგან, რადგან ამოხსნის მის გამოცანას. უმეფოდ დარჩენილი მადლიერი თებელები მას მეფის ტახტს შესთავაზებენ, ხოლო მისი ცოლი ხდება იოკასტე, ოიდიპოსის ნამდვილი დედა. ჭეშმარიტება გაირკვევა გვიან, როდესაც ოიდიპოსს საკუთარი დედისაგან შეეძინება შვილები. მაგრამ საგვარეულო უბედურება ამით არ თავდება. ოიდიპოსის ვაჟიშვილები ეტეოკლესი და პოლინიკესი ძალაუფლების გამო მტრად გაუხდებიან ერთმანეთს. თებედან ლტოლვილი პოლინიკესი თავისი მშობლიური ქალაქის წინააღმდეგ დაძრავს ჯარებს შვიდი ცნობილი გმირის მეთაურობით, მაგრამ სასტიკად დამარცხდება. ძმები ერთმანეთს კლავენ ბრძოლაში. შვიდთა თებეს წინააღმდეგ ლაშქრობის

[1] ბერძნული მითების დეტალური გადმოცემა, ყველა ვარიანტის ფიქსაციითა და ერცელი კომენტარებით იხ. სერიაში: ბერძნული მითების სამყარო (ათ წიგნად), 1998 – 2005 წწ.

მონაწილეთა შთამომავალნი – ეპიგონები – იძიებენ შურს მამებისათვის და შემდეგ თაობაში მიწასთან გაასწორებენ თებეს.

ბ. არგონავტების ციკლის ამბები უკვე ბერძენთა ქვეყნის გარეთ ჩატარებულ შორეულ საზღვაო ექსპედიციაზე მოგვითხრობენ. ბოროტი დედინაცვლისაგან განწირულ და-ძმას ფრიქსოსსა და ჰელეს დედა ნეფელე მოუვლენს საოცარ ოქროს ვერძს, რომელიც მათ აიასაკენ ანუ კოლხეთისაკენ გადააფრენს. გზაში სიმაღლით თავბრუდახვეული ჰელე ჩავარდება ზღვაში და ამ ადგილს ამიერიდან ჰელესპონტოსი[1] ეწოდა. კოლხეთის მეფემ ფრიქსოსი კარგად მიიღო. ვერძის სიკვდილის შემდეგ მისი ოქროს საწმისი დაკიდეს არესის ჭალაში და მას საშინელი გველი მიუჩინეს დარაჯად. მაგრამ საწმისს არ ეწერა აქ სამუდამოდ დარჩენა. თესალიაში მდებარე იოლკოსის მეფემ, ჰელიასმა, რომელმაც უკანონოდ წაართვა თავის ძმას ესონს ტახტი, გადაწყვიტა თავიდან მოეშორებინა იასონი, თავისი ძმისშვილი, რომელიც მისგან მალულად აღიზარდა და ახლა, დავაუკაცებული, კუთვნილი ტახტის უკან დაბრუნებას სთხოვდა მოხუცებულ ბიძას. დავალება, რომლის აღსრულების შემდეგაც პელიასი იასონს ტახტს დაუთმობდა, ძალზე რთული იყო – ოქროს საწმისის კოლხეთიდან ჩამოტანა. იასონი აგებს ხომალდს „არგოს“, კრებს მის ეკიპაჟს – არგონავტებს („არგოს მეზღვაურებს“) ცნობილ ბერძენ გმირთაგან და გაეშურება ფათერაკებით აღსავსე გზით მიზნის აღსასრულებლად. მრავალი ხიფათისა და დაბრკოლების გადატანის შემდეგ, იგი მიაღწევს კოლხეთს. აქ არგონავტთა მეთაურს შეიყვარებს კოლხეთის მეფის გრძნეული ასული მედეა, რომლის დახმარებითაც იასონი თავს გაართმევს აიეტის დამლუპველ პირობებს, მოიტაცებს ოქროს საწმისს და მასთან ერთად თან წაიყვანს მედეასაც. ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ ისინი მიაღწევენ საბერძნეთს, სადაც მედეა თავისი მაგიური ხელოვნების წყალობით სასტიკად იმსხვერპლებს პელიასს. იასონი და მედეა იძულებულნი არიან თავი კორინთოსს შეაფარონ. აქ იასონი ადგილობრივი მეფის კრეონის ასულის კრეუსას ცოლად შერთვას და მედეას მიტოვებას გადაწყვეტს. კოლხი ასულის სასტიკ შურისძიებას ემსხვერპლებიან კრეუსა, კრეონი და მედეასა და იასონის შვილები.

გ. ყველაზე ჰოპულარული თქმულებათა შორის მაინც ტროას ციკლი იყო. თეტისის და პელევსის ქორწილზე ერისი – განხეთქილების ღმერთი – ვაშლს შეაგორებს, რომელიც ულამაზესისათვის არის განკუთვნილი. ჰერას, ათენას და აფროდიტეს – ამ „პრიზის“ მთავარ „პრეტენდენტებს“ – ზევსი დავის გადასაწყვეტად ტროას მეფის, პრიამოსის, ვაჟთან, პარისთან, რომელსაც ალექსანდროსსაც ეძახდნენ, გააგზავნის. ქალღმერთთა დაპირებებს შორის ჭაბუკ ალექსანდროსს ყველაზე მეტად აფროდიტეს შემოთავაზება მოეწონება, რომელიც მას ცოლად ულამაზეს ქალს აღუთქვამს. ვაშლი აფროდიტეს ერგო. „პარისის სამსჯავროს“ შემდეგ ჰერამ და ათენამ სამუდამოდ შეიჯავრეს ტროა და ტროელები. რამდენიმე ხნის შემდეგ აფროდიტე შეუსრულებს პარისს დანაპირებს და სპარტის მეფესთან, მენელაოსთან, რომელიც იმხანად სახლში არ იმყოფებოდა, სტუმრად მისულს მის ცოლს, მშვენიერ ელენეს მოატაცებინებს. აფროდიტესაგან პარისისადმი ძლიერი სიყვარულით ანთებული ელენე ტოვებს ყველაფერს და ტროას მეფის ვაჟს წაჰყვება. ეს გახდება ომის მიზეზი. რამდენადაც აქაველებს ფიცი ჰქონდათ დადებული, რომ ამგვარ შემთხვევაში ერთიანი ძალებით დაიცავდნენ სიმართლეს, აგამემნონის, მენელაოსის უფროსი ძმის, ხელმძღვანელობით აქაველთა ჯარი ტროას დასალაშქრად გაეშურება უამრავი ხომალდით. იმ დროის ყველა ცნობილი გმირი მონაწილეობდა ამ ომში: მოკვდავი მამის პელევსისა და უკვდავი დედის თეტისის ძე აქილევსი, პელევსის ძის შემდეგ უძლიერესი აიას ტელამონის ძე, მოხუცი ნესტორი, გამჭრიახი ოდისევსი, ფიცხი და მამაცი დიომედესი და მრავალი სხვა. ბევრი რამ დაითმინეს აქაველებმა, ვიდრე ტროას მიაღწევდნენ. აგამემნონმა ხელსაყრელი ქარისათვის თავისი ასული იფიგენიაც კი შესწირა მსხვერპლად ღმერთს. ათ წელიწადს გაგრძელდა ომი. პრიამოსის ძე, გმირი ჰექტორი, მისი ბიძაშვილი, ანქისესისა და ქალღმერთ აფროდიტეს ვაჟი, ენეასი და კიდევ მრავალი გმირი, ტროელი თუ მოკავშირე ქვეყნებიდან მოსული, იბრძოდა ტროას ანუ ილიონის დასაცავად. აქილევსთან შერკინებისას დაიღუპა ტროელთა ბურჯი ჰექტორი, განგმირეს თვით აქილევსიც. კიდევ ბევრი სისხლი დაიღვარა და ბოლოს, ქალაქი აქაველებმა ღმერთისაგან ჩაგონებული ეშმაკობის წყალობით აიღეს. მათ, თითქოსდა ომის დასრულების ნიშნად, ააგეს დიდი ხის ცხენი, რომელშიც ცნობილი აქაველი გმირები ჩაიმალნენ, თავად კი ხომალდებით ზღვაში გავიდნენ. ტროელებმა, მათი ქურუმის ლაოკოონის გაფრთხილების მიუხედავად, შეიტანეს ხის ცხენი ქალაქში და ამისათვის სასტიკად დაისაჯნენ. ღამით აქაველი გმირები გამოვიდნენ „ტროას ცხენიდან“, გაუღეს კარებები უკან მობრუნებულ თანამებრძოლებს და მიწასთან გაასწორეს თავზარდაცემული ქალაქი. არ იყო ერთნაირად წარმატებული აქაველთა უკან დაბრუნება ტროადან. თუკი მენელაოსმა, ნესტორმა და სხვებმა ბედნიერად მიაღწიეს თავიანთ სამშობლოს, ოდისევსმა, პოსეიდონისაგან დევნილმა, კიდევ ათ წელიწადს იხეტიალა, ვიდრე ითაკაში დაბრუნდებოდა. ტრაგიკული სიკვდილი ელოდა აგამემნონს მიკენში. აქ იგი მზაკვრულად მოკლეს მისმა ცოლმა კლიტემნესტრამ და ბიძაშვილმა ეგისთოსმა, რომელიც ატრევსის ძის მეუღლის საყვარელი იყო. მაგრამ აგამემნონის სიკვდილი არ შერჩა ცოდვილთ, მალულად გაზრდილი აგამემნონის ძე ორესტესი ბრუნდება სამშობლოში და კლავს ეგისთოსს და საკუთარ დედას – კლიტემნესტრას.

ბუნებრივია, ჩვენ მიერ სქემატურად გადმოცემული თითოეული თქმულება, თავის მხრივ, მდიდარი იყო მრავალრიცხოვანი ეპიზოდებით, მითებით, რომელთა გადმოცემა ძალზე შორს წაგვიყვანდა. ამას ემატება ბერძნულ მითოლოგიაში ცნობილი მრავალი იზოლირებული სიუჟეტი, ამბავი, რომელნიც ასევე იპყრობენ ყურადღებას თავიანთი შინაარსით. სწორედ ეს ამბები ასაზრდოებდნენ ბნელი წლების პოეტთა სიმღერებს, აღაგზნებდნენ მათ ნიჭსა და ფანტაზიას. მეორე მხრივ, ადვილი შესამჩნევია, რომ ეს მითები აერთიანებდნენ ეთნიკურად და კულტურულად აქაველებს; ისინი მოიცავდნენ გმირთა ეპოქის მთელ ბერძნულენოვან სამყაროს. თითქმის ყველა ოლქის, ყველა ცნობილი დასახლების მკვიდრს შეეძლო ეთქვა, რომ თურმე მისმა წინაპრებმა ტროას ომში ან არგოს ექსპედიციაში მიიღეს მონაწილეობა, ანდა ისინი შეხვედრიან ჰერაკლეს ან პერსევსს და ა.შ. ყოველივე ეს ქმნიდა იმ ეთნიკურ, კულტურულსა და ფსიქოლოგიურ ერთიანობას, რომლის სახელწოდება „ელინით“ იყო განსაზღვრული. სწორედ ამიტომ მითები ბერძნებისათვის იყო, ალბათ, იმაზე უფრო მეტი, რაც ძველი სამყაროს მრავალი სხვა ხალხისათვის, ისინი მათი ეროვნული თვითშეგნების ფორმირების უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენდნენ.

ბერძნული ლიტერატურული დიალექტები. ბერძნულ ლიტერატურას თავისი განვითარების უმნიშვნელოვანეს ე.წ. ელინურ პერიოდში ერთი თავისებურება ახასიათებს. იგი არ იცნობს ერთიან სალიტერატურო ენას. რამდენიმე ძირითადი დიალექტი: იონიური (გავრცელებული, ძირითადად, მცირე აზიის სამხრეთ-დასავლეთ სანაპირო ზოლში მდებარე იონიის ტერიტორიაზე), ეოლიური (გავრცელებული მცირე აზიის ჩრდილო-დასავლეთით, ეოლიის ტერიტორიაზე), იონიურიდან განვითარებული ატიკური (გავრცელებული ათენსა და მის შემოგარენში) და დორიული (გავრცელებული კონტინენტური საბერძნეთის მრავალ რეგიონში) იქცა ძირითად ლიტერატურულ ნორმად რომელიღაც განსაზღვრული ჟანრისათვის. ბუნებრივია, ლიტერატურული დიალექტი ჩვეულებრივი სასაუბრო დიალექტისაგან განსხვავდებოდა თავისი უნივერსალიზმით. ეს რომ გასაგები იყოს, შეგვიძლია მოვიტანოთ მაგალითი ქართული ფოლკლორიდან. მოხეურ დიალექტზე შექმნილი ხალხური ლექსი ყველა ქართველისათვის სავსებით გასაგებია, მაშინ, როდესაც ხევის მკვიდრთა გაგება ერთმანეთთან გაბმული საუბრისას შეიძლება არც ისე ადვილი აღმოჩნდეს მრავალი ჩვენგანისათვის. ბერძნული დიალექტები ჟანრების მიხედვით დაახლოებით ასე შეიძლება განაწილდეს: იონიური დიალექტი საბაზისო გახდა ეპოსისათვის (თუმცა აქ საკმაოდ საგრძნობი იყო ეოლიური შრეც) და ლირიკის ცალკეული სახეებისათვის (ელეგია, იამბი), ეოლიური დიალექტი – ლესბოსური პიროვნული ლირიკისათვის, დორიული დიალექტი – საგუნდო ლირიკისათვის, ატიკური დიალექტი – დრამის სადიალოგო პარტიებისათვის, მხატვრული და სამეცნიერო პროზისათვის. ეს იმას ნიშნავს, რომ საბერძნეთის რომელ კუთხეშიც არ უნდა დაეწერა კაცს ელეგია, იგი იონიურ დიალექტს გამოიყენებდა, ათენელი ტრაგიკოსი თავისი პიესის სადიალოგო პარტიებს მშობლიური ატიკური დიალექტით გამოართავდა, მაგრამ საგუნდო პარტიებში აუცილებლად დორიულს მიმართავდა. რასაკვირველია, ამ განაწილებას არ ჰქონია აბსოლუტური ხასიათი. ა.მ., ჰეროდოტოსის „ისტორია“ იონიურ

[1] ჰელესპონტოს – ბერძნულად ჰელეს ზღვას ნიშნავს.

დიალექტზეა დაწერილი, ანაკრეონის პიროვნული ლირიკის დიალექტიც იონიურია და სხვ. და მაინც, ძირითადად, ჟანრებისა და დიალექტების ურთიერთმიმართებების ეს ტრადიცია საკმაოდ მყარი იყო. მხოლოდ ალექსანდრე მაკედონელის მიერ მსოფლიო სახელმწიფოს შექმნის იდეის რეალიზაციის პროცესში ჩამოყალიბდა ერთიანი სალიტერატურო ბერძნული ენა, ე.წ. კოინე, რომელმაც თანდათანობით გამოდევნა ბერძნულ ლიტერატურაში ე.წ. მრავალდიალექტურობის ტრადიცია.[1]

ბერძნული ლექსთწყობის სისტემა. რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას წინასწარ ბერძნული ლექსთწყობის თავისებურებაზე. ძველი ბერძნული ენა ქართულისა და მსოფლიოს მრავალი თანამედროვე, მათ შორის თავად ახალბერძნული ენისაგან ორი პრინციპული მომენტით განსხვავდება. ა) ძველ ბერძნულში ყველა ხმოვანი წარმოთქმის ხანგრძლივობის მიხედვით ორი – მოკლე და გრძელი ვარიანტის სახით არის წარმოდგენილი. შესაბამისად, სიტყვებში მონაცვლეობენ გრძელი და მოკლე, ანუ ერთი და ორი ხანგრძლივობის შემცველი მარცვლები. ა.მ., თუკი მოვინდომებთ სიტყვის „ანთროპოს“ („ადამიანი“) წარმოთქმას, იგი ხმოვანთა პოზიციური თუ ბუნებრივი სიგრძე-სიმოკლის გათვალისწინებით ლექსში დაახლოებით ამგვარად აჟღერდებოდა: ა ა ნ თ რ ო ო პ ო ს. ბ) მახვილი, განსხვავებით ჩვენთვის ცნობილი ენებისაგან, მუსიკალური ანუ ქრომატული იყო. ეს იმას ნიშნავს, რომ მახვილიანი მარცვალი უმახვილოსაგან გამოირჩეოდა ტონის დაახლოებით ერთი კვინტით აწევით. ბერძნული მახვილის ეს თავისებურება გამოიხატება მახვილის აღმნიშვნელ თავად ბერძნულ ტერმინში პროსოდია („ოდე“ = სიმღერას), რომელიც რომაელებმა თარგმნეს ტერმინით accentus „აქცენტი“ (cantus = სიმღერას). ბერძნულში სამი სახის მახვილი არსებობდა: აღმავალი (´), დამავალი (`) და აღმავალ-დამავალი (˜) ტონალობის მქონე.

ბერძნულ ლექსთწყობას საფუძვლად უდევს გრძელი (-) და მოკლე (⏑) მარცვლების მონაცვლეობის კანონზომიერებაზე აგებული სისტემა, რის გამოც მას მეტრული („მეტრონ“ = ზომას, საზომს) ეწოდება. მარცვლების კომბინაციები შეადგენენ სხვადასხვა სალექსო ტერფებს ანუ მეტრებს, რომელნიც ქმნიან ამა თუ იმ სტრუქტურის სალექსო სტრიქონებს თუ სტროფებს. ყველაზე უფრო ცნობილი ტერფები იყო: დაქტილი – ⏑⏑, სპონდე – –, იამბი ⏑ –, ტროქე – ⏑, ანაპესტი ⏑⏑ – და კიდევ მრავალი, რომელნიც პრაქტიკულად უფრო კომპლექსური სალექსო სტრუქტურების განუსაზღვრელი რაოდენობის შექმნის შესაძლებლობას იძლეოდნენ. გარდა დაქტილისა, ყველა სხვა ტერფი, სალექსო სტრუქტურის შექმნისას წყვილად არის წარმოდგენილი. სწორედ ამიტომ დაქტილური ჰექსამეტრი ექვსი დაქტილისაგან შედგენილი, ხოლო იამბური ტრიმეტრი სამი წყვილი (ანუ ექვსი) იამბისაგან შედგენილი სალექსო სტრიქონია. დავახასიათოთ ზოგიერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული საზომი:

1. დაქტილური ჰექსამეტრი ბერძნული ეპოსის საზომია. იგი შედგება ექვსი დაქტილისაგან, რომელთაგან ბოლო კუდმოკვეცილია ანუ მას აკლია ერთი მოკლე მარცვალი. დაქტილურ ჰექსამეტრში ყოველი ტერფის ბოლო ორი მოკლე მარცვალი შეიძლება ერთის გრძელი მარცვლით შეიცვალოს და, შესაბამისად, ტერფი სპონდეური გახდეს. აქედან გამომდინარე, დაქტილურ ჰექსამეტრში ყველაზე ცოტა 12, ხოლო ყველაზე მეტი 17 მარცვალი შეიძლება იყოს. სალექსო სტრიქონს ამგვარი სტრუქტურა აქვს:

¹– ⏑⏑ ²– ⏑⏑ ³– ⏑⏑ ⁴– ⏑⏑ ⁵– ⏑⏑ ⁶– ⏑

როგორც წესი, მეხუთე ტერფში დაქტილის სპონდეთი შენაცვლება ერთობ იშვიათად ხდება. ზოგიერთ თანამედროვე ევროპულ ენაში, რომელსაც ექსპირატორული ანუ დინამიკური მახვილი ახასიათებს, დაქტილური ჰექსამეტრის ეკვივალენტად წარმოდგენილია ისეთი სალექსო სტრიქონი, რომელშიც ექვსი (ორ ან სამ მარცვლიანი) ტერფიდან თითოეულის პირველი მარცვალი აქცენტირებულია. ა.მ., „ილიადის“ პირველი სტრიქონი ამგვარად ჟღერს რუსულ ენაზე გნედიჩის მიერ შესრულებულ თარგმანში:

Гнéв богúня воспóй Ахиллéса Пелéева сы́на

[1] ბერძნული ენის ისტორიისათვის შდრ. რ. გორდეზიანი, ი. დარჩია, ს. შამანიდი, დასახ. ნაშრ., გვ. 9 შმდ.

რეციტაციის ამგვარ პრინციპს გამოვიყენებთ დღეს თავად ძველი ბერძნული ტექსტის კითხვისასაც, თუმცა ამას არაფერი საერთო არ აქვს ჰომეროსის ტექსტის შესრულების პრაქტიკასთან კლასიკურ საბერძნეთში. განსხვავების ნათელსაყოფად შევეცადოთ „ილიადის“ პირველი სტრიქონი ქართული ტრანსლიტერაციით ჯერ ისე წარმოვადგინოთ, როგორც დღეს ვკითხულობთ და შემდეგ ისე, როგორც, ალბათ, ძველი ელინები შეასრულებდნენ. პირველ შემთხვევაში ნიშნით მარცვლის შემადგენელი ხმოვნის თავზე აღვნიშნავთ ე.წ. არზისს, ფაქტობრივად, ექსპირატორულ მახვილს, ხოლო მეორეში გამოვიყენებთ ბერძნული მეტრული წყობის (გრძელი და მოკლე) სისტემას.

თანამედროვე წაკითხვა:
მენინ აé̀იდე, თეá, პელეíადრ ახილე̂ოს
ძველი წაკითხვა:[1]
მეენინ აეɜდე, თეაა, პეელეეიადოო აქილეეოს

2. ელეგიური დისტიქი გამოიყენებოდა ელეგიურ პოეზიასა და ეპიგრამებში. მისი პირველი სტრიქონი ჰექსამეტრია, ხოლო მეორე პენტამეტრი ანუ ჰექსამეტრის ვარიაცია, რომლის ყოველი მესამე ტერფი მხოლოდ ერთი გრძელი მარცვლით არის წარმოდგენილი და ამდენად ჰექსამეტრული (ექვსმეტრიანი) სალექსო სტრიქონის, ხუთმეტრიან (პენტამეტრი) სტრიქონად ტრანსფორმაციად გვევლინება. პენტამეტრული სტრიქონის მხოლოდ პირველ ნაწილშია დასაშვები დაქტილური ტერფის ორი მოკლე მარცვლის ერთი გრძელით შენაცვლება. შესაბამისად, ელეგიურ დისტიქს ამგვარი სტრუქტურა ჰქონდა:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

– ⏑⏑ – ⏑⏑ –|– ⏑⏑ – ⏑⏑ –

3. იამბური ტრიმეტრი, ძირითადად, ცნობილია როგორც ბერძნული დრამის სადიალოგო პარტიების საზომი. მისთვის დამახასიათებელია ის, რომ თითოეულ მეტრში (ანუ წყვილ იამბში) პირველ მოკლე მარცვალს შეიძლება შეენაცვლოს გრძელი, მეორეს კი – არასოდეს. შესაბამისად, მისი სტრუქტურა ამგვარად შეიძლება გადმოიცეს:[2]

x – ⏑ – | x – ⏑ – | x – ⏑ –

ამ და სხვა საზომებს, რომელთაც გამყოლი ტერფი ანუ მეტრი ახასიათებთ („კატა მეტრონ“ ანუ „მეტრის მიხედვით“ აგებული სალექსო სტრიქონები ეწოდებათ), გამოიყენებდნენ უპირატესად დეკლამაციურ, მაგრამ ზოგჯერ სასიმღერო პოეზიაშიც.

გარდა ამისა, ბერძნული ლექსთწყობა იცნობდა „არა მეტრის მიხედვით“ აგებულ სალექსო სისტემებს, რომლებიც, როგორც წესი, სასიმღერო პოეზიაში გამოიყენებდა. მათი თავისებურება ისაა, რომ სალექსო სტრუქტურების აგებისას ტერფი (მეტრონი) კი არ წარმოადგენს განმსაზღვრელ ელემენტს, არამედ სხვადასხვა მეტრული ელემენტებისაგან შედგენილი რთული სტრუქტურები (სალექსო სტრიქონები, სტროფები). ამ შემთხვევაში, როგორც ფიქრობენ, ლექსის ჟღერადობას მის სალექსო სტრუქტურასთან ერთად ის მელოდიაც განსაზღვრავდა, რომელიც სასიმღერო პოეზიის ამა თუ იმ ნიმუშს ედო საფუძვლად. აქ ბერძნული პოეზია ისეთ მრავალფეროვნებას გვიჩვენებს, რომ ჩვენამდე მოღწეული სასიმღერო სტრუქტურების კლასიფიკაცია ერთობ რთული საქმეა. ცალკეულ ავტორზე მსჯელობისას ამ საკითხს უფრო დეტალურად შევეხებით.[3]

ბერძნული ლიტერატურის თანამედროვე ეპოქამდე მოღწევისა და გამოცემის ისტორიისათვის. ლიტერატურას ჩვენ, ძირითადად, წერილობითი სახით არსებულ ინფორმაციად მოვიაზრებთ. ანტიკური საბერძნეთის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში გადამცემს (ანუ მწერალს) და მიმღებს (ანუ აუდიტორიას) შორის ურთიერთობის განსხვავებულ

[1] ხმოვნის თავზე ნიშანი – სიგრძეს, ხოლო ⏑ სიმოკლეს აღნიშნავს. შესაბამისად ე წაკითხება როგორც ქართული ა, ხოლო ɜ, როგორ აა. გარდა ამისა ძველი ბერძნები ყველგან იწერჩუნებდნენ მუსიკალურ მახვილს. ძველი ბერძნული პოეზიისა და პროზის ნიშანთა კლასიკური ეპოქისათვის დამახასიათებელი წაკითხვის რეკონსტრუქციისათვის იხ. Griechische Verse. Griechische Prosa. Vorgetragen von Konrat Ziegler, Hildesheim. Zürich. New York 2005.

[2] ნიშანი X აღნიშნავს იმას, რომ ამ ადგილას შეიძლება იყოს როგორც გრძელი, ასევე მოკლე მარცვალი.

[3] ბერძნული ლექსთწყობისათვის იხ. ა. ურუშაძე, ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები, თბილისი 1980; M. L. West, Greek Metre, Oxford 1982. მოკლე, მაგრამ საკმაოდ სრული უახლესი მიმოხილვისათვის შდრ. R. Kannicht, Griechische Metrik (წიგნში: Einleitung in die griechische Philologie, Hrsg. H.-G. Nesselrath, Stuttgart und Leipzig 1997, გვ. 343 შმდ.; DNP, 8, 109 შმდ.

ფორმებს ეძლეოდა უპირატესობა. გეომეტრიული რენესანსისა და არქაიკის პერიოდში წერილობით ჩამოყალიბებული თუ ფიქსირებული ნაწარმოებები აუდიტორიამდე უპირატესად ზეპირი გზით მიდიოდა. ამისთვის შესანიშნავ პირობებს ქმნიდა ხშირი პოეტური ფესტივალების თუ აგონების ჩატარების პრაქტიკა, რითაც ესოდენ განთქმული იყო ელადა. როდესაც პოეტური პროდუქციის პარალელურად პროზაული სახით დაწერილი ნაწარმოებების შექმნაც ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა, ნაწარმოებთა დეკლამაციის გზით აღქმასთან ერთად თითქმის თანაბარი უფლება მოიპოვა ტექსტის წაკითხვამ. თავად ისეთ უანრშიც კი, როგორიც თეატრალურ ფესტივალებზე წარმოსადგენად განკუთვნილი დრამაა, უცხო არ იყო მხოლოდ საკითხავად განკუთვნილი პიესების წერა. ელინისტური ეპოქიდან მოყოლებული ანტიკურობის დასასრულამდე უპირატესობა უკვე მწერალსა და აუდიტორიას შორის ურთიერთობის წერილობით ფორმას მიენიჭა.[1]

ბუნებრივია, ამის შემდგომ ისმის კითხვა: როგორ იდგა ძველ ელადაში წიგნის „გამოცემის" საქმე? თავდაპირველად შევეხოთ საწერ მასალას. პაპირუსის შემოტანამდე, რაც ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მიწურულზე ადრე არ უნდა მომხდარიყო, ელადაში საწერ მასალად გამოიყენებოდა თიხის, ხის, ძვლის ფირფიტები, ტყავი... მათზე ფიქსირებული ინფორმაციის წიგნებად აკინძვის ტრადიცია ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში უკვე ბრინჯაოს ხანაში საკმაოდ ფართოდ იყო გავრცელებული. პაპირუსის შემოტანასთან ერთად წიგნის ტირაჟირების მასშტაბები მნიშვნელოვნად გაფართოვდა. შეიძლება ითქვას, რომ წერაკითხვის ცოდნა პოლისის მოქალაქის აღზრდის პროცესში ერთ-ერთ უმთავრეს ელემენტს წარმოადგენდა. ამიტომ ელინს წიგნის სიყვარული ბავშვობიდანვე ჰქონდა ჩანერგილი. თუკი ანტიკურ წყაროებს ვერწმუნებით, სასურველი წიგნის ყიდვა არავითარ დაბრკოლებას არ წარმოადგენდა კლასიკური ელადის მკვიდრისათვის, რადგან ბაზარი მას დიდი არჩევანის საშუალებას უქმნიდა. ამის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ერთ ცნობას პლატონის „სოკრატეს აპოლოგიიდან". სოკრატე სასამართლოს აუწყებს, რომ, რა იდეების ქადაგებასაც სდებენ მას ბრალად, შეიძლება ფილოსოფოს ანაქსაგორას ნაშრომებში უხვად ნახოს კაცმა, რომელთა ყიდვა ახალგაზრდებს, ყველაზე მეტი, ერთ დრახმად შეუძლიათ ორქესტრაში ანუ აგორაზე გამოყოფილ სპეციალურ ადგილას (26 d-e). ამ ცნობაში ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ წიგნის ბაზარზე კაცს საკმაოდ იაფად შეეძლო შეეძინა ფილოსოფოსების თხზულებებიც კი. უნდა ვიფიქროთ, რომ კლასიკურ ათენში არანაკლები შესაძლებლობა არსებობდა ეპიკოსთა, ლირიკოსთა თუ დრამატურგთა ნაწარმოებების შესაძენად. კლასიკურსა და განსაკუთრებით კლასიკურის შემდგომ პერიოდში პროფესიონალ გადამწერთა მთელი გაერთიანებების წყალობით საკმაოდ ოპერატიულად ხდებოდა ამა თუ იმ წიგნის საკმაოდ დიდი ტირაჟით გამოცემა პაპირუსის გრაგნილებზე. ელინისტური ეპოქიდან პაპირუსს თანდათანობით ძლიერი კონკურენციის გაწევა დაუწყო პერგამენტმა, უფრო მყარმა, მოხერხებულმა, თუმცა უფრო ძვირმა საწერმა მასალამ. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ბერძნული საზოგადოება მონათმფლობელური იყო, ადვილი წარმოსადგენია, რა მასშტაბები შეეძლო მიეღო მონის არსებითად უფასო შრომას წიგნების გამრავლების საქმეში.[2] ჩვენ ვიცით, რომ ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში, ძველი სამყაროს უმდიდრეს წიგნთსაცავში, რომელიც პტოლემაიოს I-მა (ძვ.წ.ა. 367-282) დააფუძნა, ბერძნულენოვანი ლიტერატურის ტექსტების შემცველი 700000-მდე პაპირუსის გრაგნილი ინახებოდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბიბლიოთეკაში შენახვის ღირსად ცნეს მრავალი ათასი ავტორის აურაცხელი ნაწარმოები.[3] თუკი გავითვალისწინებთ, რომ XXI საუკუნეში ბიბლიოთეკა საკმაოდ მდიდრად ითვლება, თუკი მის საცავებში მსოფლიოს ყველა ენაზე შექმნილი 3-4 მილიონი წიგნი ინახება, 23 საუკუნის წინათ მოქმედი, არსებითად, ერთენოვანი ბიბლიოთეკის ასეთი მასშტაბები მართლაც რომ ფანტასტიკურად გამოიყურება.[4] მთელი ამ პროდუქციიდან ჩვენამდე, ალბათ, ერთმა პრო-

[1] შდრ. Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur, hrsg. W. Kullmann, J. Althoff, Tübingen 1993.

[2] მიმოხილვისათვის შდრ. DNP, 2, 809 შმდ.

[3] ამოვდიოვართ იქიდან, რომ პაპირუსის გრაგნილებზე დაფიქსირებული იყო არა მარტო ვრცელტანიანი ნაწარმოებები, არამედ მცირე მოცულობის ლირიკული ლექსებიც და ეპიგრამებიც.

[4] ანტიკურ საბერძნეთში სულ სხვადასხვა ტიპის მრავალრიცხოვანი ბიბლიოთეკა არსებობდა: ა) სასახლეების, ბ) გიმნაზიების, გ) საჯარო, დ) კერძო და ა.შ. შდრ. DNP, 2, 634 შმდ.

ცენტმაც კი არ მოაღწია, თუმცა ეს სავსებით საკმარისია იმისათვის, რომ ანტიკური ეპოქის ბერძნულენოვანმა ლიტერატურამ ათასობით თანამედროვე წიგნის ფორმით გამოცემული ტომი გამართოს. დღეს სრულად თუ ფრაგმენტულად ჩვენამდე მოაღწია 2700-ზე მეტი ბერძენი ავტორის თხზულებებმა. ამ ტექსტებში დაფიქსირებული ლექსიკური ფორმატივების საფუძველზე შექმნილი ძველი ბერძნული ენის დიდი ლექსიკონები ასეულ ათასობით ერთეულს შეიცავენ. ისინი ლექსემათა სიმდიდრით განვითარებული ლიტერატურის მქონე არაერთი თანამედროვე ხალხის ენის ანალოგიურ ლექსიკონებს მნიშვნელოვნად აღემატებიან.

როგორ შემოგვრჩა ის, რამაც ჩვენამდე მოიტანა რეალურად არსებული ძველი ბერძნული ლიტერატურის თუნდაც ესოდენ მცირე ნაწილი? არცთუ იშვიათად – შემთხვევის წყალობით. რასაკვირველია, შეუძლებელი იყო საუკუნიდან საუკუნეში გადასულიყო ყოველივე, რაც ბერძნულ ენაზე იწერებოდა. ელინისტური ეპოქიდან მოყოლებული, იწყეს სასკოლო საჭიროებისათვის ნაწარმოებთა შერჩევა, განსაკუთრებით საყურადღებოთა სრულად ან ნაწილობრივ გამოცემა, სხვების მხოლოდ ბიბლიოგრაფიული ცნობებისა და მოკლე შინაარსების ფორმით შემონახვა სპეციალურ ქრესტომათიებში ანდა სულაც ყურადღების გარეშე დატოვება. ბუნებრივია, ყოველგვარი შერჩევა სუბიექტურია. გარდა ამისა, დიდ როლს ასრულებდა ნაწარმოებთა ფართო მოხმარებისათვის გამოსაცემად მომზადების პროცესში მათი უტილიტარული დანიშნულებით შერჩევის პრინციპი. ზოგი ავტორი და ნაწარმოები უკეთ ემსახურებოდა გვიანანტიკური ეპოქის მკითხველს ატიკური დიალექტის ანუ „გამართული", „შეურყვნელი" ბერძნულის შესწავლის პროცესში და ამიტომ მისი გადაწერა მიზანშეწონილად მიაჩნდათ. ქრისტიანობის გავრცელებამ და ანტიკური სამყაროს საბოლოო დაქვეითებამ, არსებითად, დასავლეთ ევროპაში „კანონგარეშე" დატოვა წარმართული იდეოლოგიის წიაღში აღმოცენებული ლიტერატურა. მხოლოდ რამდენიმე ავტორი შეინყნარეს, როგორც ახალი იდეოლოგიისათვის მეტ-ნაკლებად მისაღები. ძვ.წ.ა. 47 წლის ხანძარს გადარჩენილი ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა ახ.წ.ა. 391 წელს პატრიარქ თეოფილეს მიერ განადგურებულ იქნა. საბედნიეროდ, საწერი მასალის დეფიციტის გამო, „ბრძოლა" წარმართულ ლიტერატურასთან, არცთუ იშვიათად, პერგამენტზე დაწერილი ტექსტის წაშლით და შემდეგ მასზე ქრისტიანული შინაარსის თხზულების დაწერით შემოიფარგლებოდა. ამან ახალ ევროპაში შესაძლებელი გახადა წაშლილი ტექსტების აღდგენა.

ანტიკური მემკვიდრეობის მიმართ რამდენადმე განსხვავებულ დამოკიდებულებას ჩენდნენ ბიზანტიის იმპერიაში, სადაც ელინური კულტურის ტრადიციები უფრო ღრმად იყო გამჯდარი. აქ ცალკეული განათლებული პირის წყალობით მიმდინარეობდა წარმართული ბერძნული ლიტერატურის ყველაზე უფრო ცნობილი ნიმუშების გადაწერა და, გარკვეულწილად, ბიზანტიური სკოლების „სასწავლო პროგრამებში" ჩართვა. მაშინ, როდესაც დასავლეთ ევროპამ არსებითად დაივიწყა ბერძნული მწერლობა, ბიზანტიაში წარმართული ლიტერატურის შესწავლა მეცნიერების თუ სასკოლო დიდაქტიკის დონეზე, არსებითად, არ შეწყვეტილა. ამაზე მეტყველებს ბიზანტიურ ეპოქაში შექმნილი ისეთი ენციკლოპედიური ლიტერატურა, როგორიცაა ე.წ. „სვიდას" „ლექსიკონი", ფოტიოსის „ბიბლიოთეკა", რომელთაც უნიკალური და ძალზე მნიშვნელოვანი ცნობები შემოგვინახეს ძველი ბერძნული მწერლობის შესახებ.[1]

კონსტანტინოპოლის გარშემო გამართულმა ბრძოლებმა და ბიზანტიის დაცემამ გამოინვია იმპერიის მკვიდრთა, მათ შორის სწავლულ-ფილოლოგთა, ინტენსიური გადასახლების პროცესის დაწყება დასავლეთ ევროპაში, განსაკუთრებით კი იტალიაში. მათ სხვა რელიკვიებთან ერთად თან წაიღეს მრავალი ხელნაწერიც, რომელთაც ევი მოიყარეს იტალიის ცნობილ წიგნთსაცავებში. ხელნაწერთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია შუასაუკუნეების ბიზანტიაში გადაწერილ ანტიკური ბერძნული ლიტერატურის ტექსტებს. ევროპამ თავიდან აღმოაჩინა ძველი ბერძნული ლიტერატურა და მასთან ანტიკური ცივილიზაცია, რომელთან შეხვედრამაც ბიძგი მისცა ჯერ ჰუმანიზმის, შემდგომ კი რენესანსის აღმოცენებას. აღორძინება, არსებითად, ანტიკური აზროვნებისა და მხატვრული შემოქმედების პრინციპთა ქრისტიანულ ევროპაში რეგენერაციით გამოიხატა.

[1] შდრ. DNP, 14, 592 შმდ.

ანტიკური სამყაროს შესახებ ცოდნის გაფართოვებასთან ერთად აღდგა ის მემკვიდრეობითობა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში გაწყდა ანტიკურსა და მედიევალურ ევროპას შორის. აქედან მოყოლებული ინტერესი ანტიკურობის მიმართ სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა. ევროპელ გამომცემელთა ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად ძველი ბერძენი და რომაელი ავტორების ტექსტების, მათი თარგმანების პუბლიკაცია იქცა. რამდენსამე საუკუნეში პრაქტიკულად გამოიცა ყოველივე, რაც შუა საუკუნეების ხელნაწერებმა შემოგვინახეს. XIX საუკუნის მიწურულიდან ამ წყაროს დაემატა ახალი პაპიროლოგიური აღმოჩენები. კოლექციონერთა თუ არქეოლოგთა წყალობით, მეცნიერთა ხელში იწყო მოხვედრა უკვე ცნობილი თუ უცნობი ნაწარმოებების ელინისტურსა და რომაული ბატონობის ეპოქაში შესრულებულმა ტექსტებმა. ამ აღმოჩენების წყალობით, ბერძენ ლირიკოსთა არაერთი ნაწარმოები და ფრაგმენტი გამოვლინდა. ფაქტობრივად, „დაუბრუნდა" ლიტერატურის ისტორიას თავისი დროის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დრამატურგი მენანდროსი და ა.შ. ამ მიმართულებით ინტენსიური მუშაობა კვლავაც გრძელდება და ყოველმა დღემ შეიძლება მოგვიტანოს სენსაციური ცნობა ჩვენთვის უცნობი ახალი ნაწარმოების ანტიკურ ეპოქაში შესრულებული ხელნაწერის აღმოჩენის შესახებ.[1]

დღეს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ძველ ბერძენ და, საერთოდ, ანტიკურ ავტორთა სერიების კრიტიკულ-მეცნიერულ, სასწავლო მიზნით თუ ფართო მკითხველისათვის გამოცემას ორიგინალის ენაზე და თარგმანებში სისტემატური ხასიათი აქვს. განსაკუთრებით ცნობილია: ა) გერმანიაში: Bibliotheca Teubneriana (ლაიფციგი, შტუტგარტი), შემოკლებით BT, რომელიც გვთავაზობს ტექსტების კრიტიკულ გამოცემას ორიგინალის ენაზე ლათინურენოვანი აპარატით და Tusculum-Bücherei (მიუნხენი), რომელიც გვთავაზობს ტექსტებს ორიგინალის ენაზე, პარალელურ გერმანულ თარგმანს და აპარატს ასევე გერმანულ ენაზე; ბ) ინგლისსა და აშშ-ში: Bibliotheca Oxoniana: Oxford Classical Texts, შემოკლებით OCT – გვთავაზობს ტექსტის კრიტიკულ გამოცემას ორიგინალის ენაზე ლათინურენოვანი აპარატით და Loeb Classical Library – ტექსტი ორიგინალის ენაზე პარალელური ინგლისური თარგმანით და ინგლისურენოვანი აპარატით, შემოკლებით LCL; გ) იტალიაში: Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum – ლათინურენოვან ტექსტთა კრიტიკული გამოცემა; დ) საფრანგეთში: Collection des Universités de France ("Collection Bude") – ტექსტის კრიტიკული გამოცემა ორიგინალის ენაზე და პარალელური თარგმანი ფრანგულენოვანი აპარატით. საქართველოში ამგვარ სერიას გამოცემს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ეგიდით: „ბერძნულ-ლათინური ბიბლიოთეკა". ამჟამად საბერძნეთში მიმდინარეობს გამომცემლობა „კაკტოსის" მიერ გრანდიოზული პროექტის განხორციელება. ორენოვნად (ძვ. ბერძნული, ახ. ბერძნული) გამოიცემა მთელი ძველი ბერძნული ლიტერატურა, რაც რამდენიმე ათას წიგნს მოიცავს. გარდა ამისა, მოხდა მთელი ძველი ბერძნული ლიტერატურის (დასაწყისიდან ახ.წ.ა. VI საუკუნემდე) კომპიუტერული ჩაწერა Thesaurus Linguae Greacae-ს სახელწოდებით. ეს კომპიუტერული ვარიანტი დაინტერესებულ პირებს ერთობ უფართოებს ძველი ბერძნული ლიტერატურის შესწავლისა და მრავალმხრივი ანალიზის შესაძლებლობებს. ამჟამად მიმდინარეობს ანალოგიური Thesaurus Linguae Latinae-ს მომზადება.

ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის შესწავლისას XXI საუკუნეში უნდა გვახსოვდეს, რომ ელინური მწერლობის საუკეთესო ნიმუშებს ანუ ე.წ. ელინურ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებების დიდ ნაწილს პოეტურ აგონში გამარჯვების მოპოვებისაკენ ლტოლვა ასაზრდოებს. ბერძენი მწერალი საყოველთაო აღიარებისათვის ი ბ რ ძ ო დ ა. ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რადგან საკუთარი ღირსება მას სხვებთან შემოქმედებით შეჯიბრებაში, აუდიტორიის წინაშე გამართულ შერკინებაში უნდა წარმოეჩინა. ამიტომ ამ ეპოქის ნაწარმოებებში უჩვეულო მწერლური ჟინი და ენერგია იგრძნობა. მითოლოგიურისა და კრიტიკულ-ანალიტიკურის ჰარმონიული ურთიერთშეხამება და თანაარსებობა ბერძნულ ლიტერატურას, ერთი მხრივ, საოცრად ამაღლებულსა და განზოგადებულს ხდის, მეორე მხრივ, მყარად აკავშირებს მოკვდავებით დასახლებულ მიწასთან. ამიტომ

[1] შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература. Обретенные страницы. История древнегреческой литературы в новых папирусных отрывках, Москва 2001.

არის ის თანამედროვე მკითხველისათვის ესოდენ ახლობელი თავისი რაციონალურობით და ამასთან რამდენადმე დაშორებული თავისი მითოპოეტური უშუალობითა და ირაციონალიზმით. მას თანამედროვეობისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, რომელშიც მთელი ბრწყინვალებით გამოვლინდა სიტყვიერი შემოქმედების პოტენციალი, არამედ როგორც ნიმუშს, პარადიგმას, რომელიც თავისი სახეებით, მხატვრული ხერხებით, კომპოზიციური ორგანიზაციის სტრუქტურებით დღესაც ასაზრდოებს ლიტერატურას. მსოფლიო მწერლობა XXI საუკუნეშიც, არსებითად, ლიტერატურული შემოქმედების იმ მოდელის ფარგლებში „ტრიალებს", რომელიც ძველმა ბერძნებმა განსაზღვრეს. ჯერ-ჯერობით კაცობრიობამ ვერ შეძლო ლიტერატურის განვითარების თვისობრივად ახალი გზის მონახვა. თანამედროვე ევროპული მწერლობა ელინურის მემკვიდრეა ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით და ამიტომაც საკუთარი მიღწევების შეფასებისას ასე გამუდმებით მიაპყრობს მზერას თავის დიად წინაპრებს.

ძველი ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის არაერთი სახელმძღვანელო გამოვიდა და გამოდის ჩვენ საუკუნეში მსოფლიოს სხვადასხვა ენებზე. მათგან თავისი დეტალურობითა და ყოვლისმომცველობით ყველაზე ცნობილია გერმანულ ენაზე უკვე გამოცემული შვიდი წიგნი „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიისა" – W. Schmid, O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur. აქედან ხუთი ტომი ეთმობა ელინური ანუ კლასიკური პერიოდის ბერძნულ ლიტერატურას:

1.1. ბერძნული ლიტერატურა ატიკურ ჰეგემონიამდე, 1929, 1.2. ბერძნული ლიტერატურა ატიკური ჰეგემონიის ხანაში სოფისტიკის გააქტიურებამდე, 1934, 1.3. ბერძნული ლიტერატურა ატიკური ჰეგემონიის ხანაში სოფისტიკის გააქტიურების შემდგომ, 1940, 1.4. ბერძნული ლიტერატურა ატიკური ჰეგემონიის ხანაში სოფისტიკის გააქტიურების შემდგომ, 1946, 1.5. ბერძნული ლიტერატურა ატიკური ჰეგემონიის პერიოდში სოფისტიკის გააქტიურების შემდგომ, 1948.

ხოლო ორი ტომი კლასიკურის შემდგომ ბერძნულ ლიტერატურას ეთმობა:

2.1. ბერძნული ლიტერატურა კლასიკურის შემდგომი პერიოდისა ძვ.წ.ა. 320 წლიდან ახ.წ.ა. 100 წლამდე, 1920. 2.2. ბერძნული ლიტერატურა კლასიკურის შემდგომი პერიოდისა ახ.წ.ა. 100-დან 530 წლამდე, 1924.

უფრო ახალი, ინფორმაციული თვალსაზრისით ერთობ ტევადი და თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის დონის შესაბამისი წიგნია: A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, 1971 (მესამე გადამუშავებული და შევსებული გამოცემა), რომელიც მსოფლიოს არაერთ ენაზე ითარგმნა.

საქართველოში ბერძნული ლიტერატურის შესწავლის მდიდარი ტრადიციები აქვს. ჩვენი ისტორია ლეგენდარული კოლხეთის დროიდან მოყოლებული მჭიდროდ არის დაკავშირებული ელინურ ცივილიზაციასთან, რამაც, ბუნებრივია, ძალუმად ჰპოვა გამოვლენა ქართულ კულტურაში, თავისი კვალი დატოვა თავად ელინთა ცნობიერებაში. ამას ადასტურებს მრავალრიცხოვანი ცნობები საქართველოს შესახებ ბერძენ ავტორებთან ჰომეროსიდან მოყოლებული ბიზანტიის დაქვეითების ხანამდე.[1] არის მეცნიერებაში ცდები, გამოავლინონ ქართველური ტომების გენეტიკური კავშირები წინაბერძნული ცივილიზაციების შემქმნელ ტომებთან.[2] სწორედ ამიტომ ბერძნული ლიტერატურისა და კულტურის საფუძვლიანი შესწავლა თავად ქართველოლოგიის განვითარებისათვისაა აუცილებელი.[3]

ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის სფეროში ქართულ ენაზე ორი ფუნდამენტური სახელმძღვანელო გამოიცა: გრიგოლ წერეთლის „ბერძნული ლიტერატურის ისტორია" (I–II, 1927-1935), რომელშიც წარმოდგენილია ბერძნული ლიტერატურა ჰომეროსიდან ტრაგედიის ჩათვლით და სიმონ ყაუხჩიშვილის „ბერძნული ლიტერატურის ისტორია" (ტ. I, 1950[2]; ტ. II, 1949), რომელშიც სრულად არის განხილული ძველი ელინური მწერლობა. ამ

[1] ამ ცნობებს მიეძღვნა სერიები: „უცხოენოვანი ავტორების ცნობები საქართველოს შესახებ" და „გეორგიკა" მრავალი ტომი.

[2] საკითხის მიმოხილვისათვის შდრ. რ. გორდეზიანი, წინაბერძნული და ქართველური, თბილისი 1985. რ. გორდეზიანი, მედიტერანულ-ქართველური მიმართებები, II წინაბერძნული, თბილისი 2007.

[3] შდრ. თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ისტორიის ძველი ბერძნული წყაროები, თბილისი 1976.

წიგნების გამოსვლის შემდეგ ზოგიერთი რამ შეიცვალა როგორც საერთოდ ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის გააზრებაში, ასევე ცალკეულ ავტორთა და ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციაში, აღმოჩნდა ახალი ნაწარმოებები, ფრაგმენტები. წინამდებარე წიგნში შეძლებისდაგვარად აისახება ყველა ის სიახლე, რასაც უკანასკნელი ათწლეულების კლასიკურ ფილოლოგიაში მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ.

ლიტერატურა

ბერძნული ლიტერატურის ისტორიები:

გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, I, თბილისი 1927; II, თბილისი 1935.

ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, I, თბილისი 1950[2], II, თბილისი 1949.

რ. გორდეზიანი, მ. დანელია, კლასიკური ფილოლოგიის შესავალი, თბილისი 2007[2].

История греческой литературы, под редакцией С. И. Соболевского, Б. В. Горнунга, З. Г. Гринберга, Ф. А. Петровского, С. И. Радцига, т. I, Москва-Ленинград 1946, т. II, под редакцией С. И. Соболевского, М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровского, Москва 1955, т. III, Москва 1960.

С. И. Радциг, История древнегреческой литературы, Москва 1969[3].

И. М. Тронский, История античной литературы, Москва 1983[4].

C. M. Bowra, Landmarks in Greek Literature, 1966.

A. Dihle, Griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Hellenismus, München 1998[3].

A. Dihle, Die griechische Literatur der Kaiserzeit, München 1989.

P. E. Easterling, B. M. W. Knox (გამომცემლები), The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature, Cambridge 1985.

A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, Bern, München 1971[3] (შემოკლ. A. Lesky, GGL).

W. Schmid, O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur. Erster Teil: Die klassische Periode der griechischen Literatur, 5 ტომი, München 1929-1948 (უცვლელი განმეორებითი გამოცემა 1961-1980).

W. Schmid, O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians. Zweiter Teil: Die nachklassische Periode der griechischen Literatur, 2 ტომი, München 1920-1924 (უცვლელი განმეორებითი გამოცემა 1961-1981).

E. Vogt (გამომცემელი),Griechische Literatur, Wiesbaden 1981.

ლექსიკონები, ცნობარები:

P. Kroh, Lexikon der antiken Autoren, Stuttgart 1972.

Metzler Lexikon antiker Autoren, hrsg. O. Schütze, Stuttgart, Weimar 1997.

S. Döpp, W. Geerlings (გამომცემლები), Lexikon der antiken christlichen Literatur, Freiburg, Basel, Wien 1998.

R Nickel, Lexikon der antiken Literatur, Düsseldorf, Zürich 1999 (ანბანურ რიგზე განლაგებული ანტიკური ეპოქის ნაწარმოებთა ლექსიკონი).

Hauptwerke der antiken Literaturen. Einzel-darstellungen und Interpretationen zur griechischen, Lateinischen und bibl-isch-patristischen Literatur (hrsg. E. Schmalzriedt, München 1976 (ავტორების მიხედვით დაჯგუფებული ნაწარმოებების ლექსიკონი).

Einleitung in die griechische Philologie (hrsg. H.-G. Nesselrath, Stuttgart und Leipzig 1997 (შეიცავს უახლეს ინფორმაციას ბერძნულ ლიტერატურაზე).

P. Riemer, M. Weßenberger, B. Zimmermann, Einführung in das Studium der Gräzistik, München 2000.

საფუძვლიანი საენციკლოპედიო სტატიები ბერძნულ ლიტერატურაზე მოცემულია RE-ში და DNP-ში.

ეპიკური პოეზია

ეპოსის ჟანრის გაგებისათვის

ეპოსი მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ძველი და გავრცელებული ჟანრია. თუკი ჰიპოთეტურ საერთო-ინდოევროპულ[1] და ზეპირ ტრადიციაში შემონახულ შედარებით გვიან ჩაწერილ ინდურ ეპოსს არ მივიღებთ მხედველობაში,[2] ამ ჟანრის ისტორია ხმელთაშუაზღვისპირეთში უნდა იწყებოდეს ყველაზე გვიან ძვ.წ.ა. III ათასწლეულიდან. ძველი აღმოსავლეთის ცივილიზაციების მკვლევართა პრინციპს თუ მივიღებთ, რომლის თანახმადაც მითები ღმერთებსა და ღვთიურ სფეროზე მოგვითხრობს, ხოლო ეპოსი მეტწილად ჰეროიზებულ ადამიანებზე,[3] უკვე ძვ.წ.ა. III ათასწლეულის მიწურულიდან შემორჩენილი შუმერული პოეზიის ფრაგმენტები ეპოსის ნაწილებად უნდა მივიჩნიოთ. ისინი მოგვითხრობენ ლეგენდარული მმართველების ენმერკარის, ლუგალბანდას და გილგამეშის შესახებ.[4] განსაკუთრებით გამოირჩევა მეფე გილგამეშის ფიგურა, რომელიც, როგორც ჩანს, უკვე III ათასწლეულის პირველ ნახევარში გააღმერთეს. შუმერული ტექსტი, უფრო სწორად მისი თარგმანი, ხდება შემდგომ ჩვენამდე მოღწეული აქადური გილგამეშის ეპოსის შემადგენელი ნაწილი.[5] განვითარების ამ ეტაპზე ეპოსი წარმოგვიდგება ლექსად დაწერილ ნარატიულ ნაწარმოებად, რომელშიც საკმაოდ დიდია პირდაპირი მეტყველების (პერსონაჟთა სიტყვები, დიალოგები) ხვედრითი წონა, უხვადაა ეპიკური გამეორებები, აღწერები, ვედრებები და ა.შ. გილგამეშის გარდა გვხვდება ე.წ. ისტორიული პოემები, რომლებიც, ძირითადად, ძვ.წ.ა. II ათასწლეულის ასირიელი და ბაბილონელი მეფეების საქმეებს აღწერენ.[6] ზოგიერთი მკვლევარი ეპოსად მიიჩნევს უგარიტულ ნაწარმოებებს, რომლებიც სხვადასხვა ლეგენდას არეკლავენ.[7] როგორც ფიქრობენ, ეგვიპტურ ლიტერატურაში არ დასტურდება ეპოსი, თუკი ამ ჟანრის ძეგლად არ მივიჩნევთ რამზეს II-ის ხეთებთან წარმოებული ბრძოლის ამსახველ ნაწარმოებს.[8] ზოგიერთი მეცნიერი არ გამორიცხავს, რომ არსებობდა ეპიკური ხასიათის ლიტერატურა ხეთურლუვიურ ანატოლიაში. კერძოდ, ხეთების მიერ შუმეროგრამით შირ (ანუ სიმღერა) აღნიშნული ნაწარმოებები ამ კატეგორიას უნდა განეკუთვნებოდეს. მაგალითად, სიმღერა ულლიქუმმიზე.[9] ცალკე საკითხია, არსებობდა თუ არა ჰომეროსის „ილიადის“ ანატოლიური ეპიკური წყაროები, რომელთაც პირდაპირი თუ ირიბი გზით შეეძლოთ გავლენა მოეხდინათ ჰომეროსის ცნობებზე ტროელებისა და მათი ანატოლიელი მოკავშირეების შესახებ.[10]

ბევრად უფრო რეალურია დავუშვათ ჰომეროსამდელი ეპოსის არსებობა, ძირითადად, ზეპირი პოეტური ტრადიციის წიაღში თავად საბერძნეთში. როგორც უკვე ავღნიშნეთ, ბერძნული წყაროები მიგვანიშნებენ მიკენურ ეპოქაში მოღვაწე პოეტების სახელებზე. თუ რამდენად ჩანს ჰომეროსის პოემებში მიკენურ ეპოქამდე ამავალი ეპიკური ფორმულების

---

[1] დაწვრილებით შდრ. R. Schmitt, Dichtung und Dichtersprache im indogermanischen Epos, Saarbrücken 1967.

[2] ინდური ეპოსის ფორმირებისა და ჩაწერის ისტორიისათვის შდრ. K. Mylius, Geschichte der Literatur in alten Indien, Leipzig 1983.

[3] დაწვრილებით Altorientalische Literaturen. Von W. Röllig in Verbindung mit E. Brunner-Traut, H. G. Güterbock, J. Krecher, E. Reiner, R. Smend (სერიაში: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft), Wiesbaden 1978, გვ. 115, 159 შმდ.

[4] J. Krecher, Sumerische Literatur (წიგნში: Altorientalische Literaturen), გვ. 100 შმდ. იხ. აგრ. ჯ. შარაშენიძე, შუმერები და მათი კულტურა, თბილისი 1983, გვ. 113 შმდ.

[5] E. Reiner, Die akkadische Literatur (Altorientalische Literaturen...), გვ. 151 შმდ. გილგამეშის საბის შესახებ იხ. В. К. Афанасьева, Гильгамеш и Энкиду, Москва 1979. განსაკუთრებით გვ. 111 შმდ.

[6] A. K. Grayson, Histories and Historians of the Ancient Near Eeast: Assyria and Babylonia, Orientalia N. S. 49, 1980, გვ. 140-194.

[7] W. Röllig, Die ugaritische Literatur (წიგნში: Altorientalische Literaturen), გვ. 260 შმდ.

[8] E. Brunner-Traut, Altägyptische Literatur (წიგნში: Altorientalische Literaturen), გვ. 25 შმდ.

[9] შდრ. H. G. Güterbock, Hethitische Literatur (წიგნში: Altorientalische Literaturen), გვ. 232 შმდ.

[10] ზოგჯერ არ გამორიცხავენ თავად ტროას შესახებ ამგვარი პოემის არსებობის შესაძლებლობასაც, თუმცა ამ მიმართულებით ძნელია გაეცდეთ თამამი ჰიპოთეზების ფარგლებს.

თუ ლექსიკური ფორმატივების კვალი, ამაზე ქვემოთ, „ილიადასა“ და „ოდისეაზე“ მსჯელობისას გავამახვილებთ ყურადღებას.

ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული ძეგლების გათვალისწინებით, რაც, როგორც ჩანს, წერილობით ფიქსირებული ეპოსის შექმნის რეალურ თარიღს (ძვ.წ.ა. VIII საუკუნე) ასახავს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეპოსის განვითარების ისტორიაში შემობრუნება ჰომეროსიდან იწყება. იგი, ერთი მხრივ, ამოსავალი ხდება, პირდაპირ თუ ირიბად, მთელი ბერძნული, ლათინური და ახალი ევროპული ეპიკური პოეზიისათვის. მეორე მხრივ კი, აგვირგვინებს იმ ხანგრძლივ გზას, რომელიც ეპოსმა განვლო ჰომეროსამდე და რომლის შესახებ თვალსაზრისის შესაქმნელად ისევ და ისევ „ილიადა“ და „ოდისეა“ წარმოადგენს ჩვენთვის ძირითად წყაროს. სწორედ ამიტომ ჰომეროსის პოემები შეიძლება მივიჩნიოთ უმთავრეს მოდელად თავად ეპოსის ჟანრის დეფინიციისათვის.

ბერძნულ მწერლობაში ჰომეროსიდან მოყოლებული ბიზანტიის დაცემამდე (1453) უამრავი ნაწარმოები შეიქმნა, რომელსაც ეპოსის ჟანრს განაკუთვნებენ. ასევე დომინირებდა ეპოსი რომაულ ლიტერატურაში. მიუხედავად ამისა, რომ მოვინდომოთ, თუნდაც მხოლოდ ანტიკურ ტრადიციაზე დაყრდნობით, ამ ჟანრის დეფინიცია, საკმაოდ რთული ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდებით.[1] ბერძნული ტერმინის – ეპოსი (ἔπος) – თავდაპირველი მნიშვნელობა არის „სიტყვა“, მაგრამ, უკვე ჰომეროსის ეპოქიდან მოყოლებული იგი გამოიყენებოდა გარკვეული სალექსო საზომით ჩამოყალიბებული ინფორმაციის აღსანიშნადაც.[2] საკმაოდ ადრე უნდა შექმნილიყო თავად ჟანრის განმსაზღვრელი სპეციფიკური ბერძნული ტერმინი ეპოპოია (= ეპოპეა), რომელიც უკვე ჰეროდოტოსთან (ძვ.წ.ა. V ს.) გვხვდება (2, 116), ხოლო არისტოტელე (ძვ.წ.ა. IV ს.) მას გამოიყენებს როგორც ჟანრის საყოველთაოდ მიღებულ სახელწოდებას. ეს ტერმინი ორი ნაწილისაგან შედგება: „ეპოსი“ და „ქმნა, გაკეთება“. ამდენად, იგი შეიცავს თავად ტერმინს ეპოსი, რომელიც, ისევე, როგორც მისგან ნაწარმოები „ეპიკოს“ (= ეპიკური), არაერთგზის გვხვდება ბერძნულ წყაროებში ჟანრის აღმნიშვნელად. ბუნებრივია, ამ ვითარებაში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ის, თუ როგორ ესმოდათ ანტიკური ეპოქის მოღვაწეებს ამ ჟანრის არსი და ფუნქცია. ყველაზე ჩამოყალიბებული ინფორმაცია ამის თაობაზე, საკუთრივ ელინური ლიტერატურის გათვალისწინებით, არისტოტელეს „პოეტიკაში“ გვხვდება, რომლის დასაწყისშივე ფილოსოფოსი ეპოპოიას მიიჩნევს სიტყვით განხორციელებული მიმესისის ისეთსავე ჟანრად, როგორიცაა ტრაგედია და კომედია (1447[a]13). შემდგომ არისტოტელე გამოკვეთს ეპოსის თავისებურებებს, ძირითადად, ტრაგედიასთან შედარების თუ შეპირისპირების საფუძველზე. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოება, რომ არისტოტელესათვის იდეალური ეპიკოსი ჰომეროსია და, შესაბამისად, ეპოსის იდეალური მოდელიც მისი პრინციპების შესაბამისი უნდა იყოს. თუმცა, რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფილოსოფოსი მთელ იმ ეპიკურ პროდუქციას, რომელიც ვერ თავსდებოდა ჰომეროსისეულ მოდელში, არ მიიჩნევდა ამ ჟანრის კუთვნილებად. „პოეტიკაში“ ეპოსისათვის დამახასიათებლად ითვლება: 1) სალექსო საზომის ერთიანობა, რომელიც წარმოადგენს ხანგრძლივი გამოცდილების შედეგს. მას არისტოტელე აღნიშნავს ტერმინით „საგმირო“ (ἡρῳκός), რაც დაქტილური ჰექსამეტრის სინონიმად გამოიყენება.[3] 2) გავრცელებულობა (μῆκος). ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა მხოლოდ ფიზიკური მოცულობა, ან შესასრულებლად საჭირო დროის ხანგრძლივობა, არამედ მოქმედების დროის მოცულობა. ა.მ., თუკი ტრაგედიის მთელი მოქმედება, ჩვეულებრივ, მოიცავს ერთ სამოქმედო დღეს (მზის ამოსვლიდან ჩასვლამდე), ეპოსში წარმოდგენილი ინფორმაცია არ არის ესოდენ შეზღუდული სამოქმედო დროით. ამიტომაც მან შეიძლება დაიტიოს არაერთი მოვლენა, რომელთაგან თითოეული თავისუფლად დაედებოდა საფუძვლად ერთ ტრაგედიას.[4] 3) ეპოსი, თუკი მისი თემა სერიოზულია და ამაღლებული, ეძღვნება ღირსშესანიშნავ მოვლენათა და ფიგურათა წარმოჩენას. თუმცა არისტოტელე არ გამორიცხავს არაჰეროიკული პოეტური ნაწარმოებების არსებობასაც. ა.მ., თავად ჰომეროსს, მისივე თქმით, შეუქმნია „მარგიტესი“, ბურლესკური პოემა, რომლის მსგავსი სხვებიც არსებულა (1448[b]30). მართალია, არისტოტელე ეპიკურ ჟანრზე მსჯელობისას, ძირითადად, მიმეტიკურ-ჰეროიკული ანუ სამოქმედო ეპოსით იფარგლება, მაგრამ, ბუნებრივია, მან მშვენივრად იცოდა ამ ჟანრში ჰესიოდეს მიმართულების შესახებაც და, ანტიკური ტრადიციის შესაბამისად, მასაც ეპიკოსად მიიჩნევდა. როგორც ჩანს, ეპოსის არსის გააზრებისას მისთვის მთავარი ის იყო, რომ პოეტი ლექსით გვაწვდიდა არა რაიმე წმინდად ისტორიულ ამბავს, ქრონიკას, კონკრეტული ისტორიული პირის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გადმოცემულ მშრალ ბიოგრაფიას, არამედ მნიშვნელოვანსა და ტევად ინფორმაციას, რომლის საკუთარი პოეტური აზროვნების პრინციპთა შესაბამისად შემოქმედი თავადვე იყო. 4) ეპოსს შეუძლია გადმოცეს ერთსა და იმავე დროს მომხდარი მრავალი მოვლენა, რაც მას საშუალებას აძლევს ასახოს სამყაროს ურთიერთმიმართებები მთელი მრავალფეროვნებით, მრავალრიცხოვანი და მრავალგვარი ჩანართების საშუალებით გამუდმებით უცვალოს მსმენელს განწყობილება. ეს კი ეპოსის დიდი უპირატესობაა, რასაც არისტოტელე მისთვის ნაკლებად დამახასიათებელი პათეტიკური ტერმინით „დიდებულება“ (μεγαλοπρέπεια) აღნიშნავს.[1]

თუკი მოვინდომებთ მოკლედ შევაჯამოთ არისტოტელეს აზრი ეპოპეაზე ანუ ეპოსზე, იგი ამგვარად შეიძლებოდა გადმოგვეცა: ეპოსი არის ლექსად ჩამოყალიბებული მხატვრული ინფორმაციის ვრცელი სისტემა, რომელიც გადმოგვცემს საგანთა, მოვლენათა და ცოცხალ არსებათა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ურთიერთმიმართებების პოეტურად მოდელირებულ სამყაროს. ვფიქრობთ, არისტოტელემ არსებითად სწორად განმარტა ეპიკური ჟანრის სპეციფიკა. ყოველი შემთხვევისათვის, მისი მსჯელობა ელინური ეპოქის ეპოსის თავისებურებებს საკმაოდ რეალურად ასახავს. ანტიკურ ლიტერატურაში გამოყოფენ ეპიკური ჟანრის შემდეგ ძირითად სახეებს: 1. ნარატიული ანუ სიუჟეტური საგმირო ეპოსი, რომელსაც საფუძვლად უდევს ტრადიციული ამბავი გმირის ან მოვლენის შესახებ. მის მამამთავრად ითვლება ჰომეროსი, რომელსაც მრავალრიცხოვანი მიმდევარი ჰყავდა; 2. სახოტბო, რელიგიური თუ საკულტო ეპოსი, რომელიც ე.წ. ჰომეროსის ჰიმნებითა და დელფური სამისნო პოეზიით იწყება და სხვადასხვა ფორმით მთელი ანტიკურობის განმავლობაში იჩენს თავს; 3. განმარტებითი საგნობრივი ეპოსი, რომელიც ჰესიოდედან იწყება და, თავის მხრივ, მოიცავს დიდაქტიკურ, კოსმოგონიურ-გენეალოგიურ, ფილოსოფიურ, ისტორიულ ეპოსს; 4. მითოლოგიურ-იდილიური ეპოსი და ეპილიონი, ძირითადად, ელინისტური ეპოქიდან იწყებს აღმავლობას; 5. ბურლესკური (კომიკური და პაროდიული) ეპოსი; 6. ისტორიულად აქტუალიზებული ნარატიული ეპოსი, რომელიც ყველაზე მეტად რომაული ლიტერატურისათვის არის დამახასიათებელი. მიუხედავად იმისა, ინფორმაცია მითოლოგიური, ფსევდომითოლოგიური თუ ისტორიული შინაარსისაა, კონკრეტულ ფიგურასთან, მოვლენასთან თუ თვალსაზრისთან მისი დაკავშირებით, გადმოცემული ამბის ისტორიული აქტუალიზაცია ხდება.[2]

თუმცა ძველებმა მშვენივრად იცოდნენ, რომ ჰომეროსამდე ბერძნებს უნდა ჰქონოდათ პოეზია, მაგრამ მშობლიური ლიტერატურის ისტორიაში ღრმად ჩახედული არისტოტელეც კი, ფაქტობრივად, არ იცნობს არც ერთ ჰომეროსამდელ პოეტს, რომლისაგანაც რაიმე მნიშვნელოვანი შემორჩა ან რომლის აუთენტურობაც ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. მისთვის ბერძნული ლიტერატურის ისტორია ჰომეროსიდან, ელინთა უდიდესი პოეტიდან, იღებს სათავეს. ამ მხრივ, XIX-XXI საუკუნეების უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენების, უძველესი ბერძნულენოვანი წერილობითი დოკუმენტების გამოვლენის შემდგომაც არაფერი არ შეცვლილა. დღემდე ჰომეროსს ევროპული ლიტერატურის მამამთავრის დიდებაში არ გამოსჩენია მოცილე.

---

[1] შდრ. DNP, 4, 11 შმდ.

[2] იქვე.

[3] „პოეტიკა“, 1459[b] 32.

[4] თუმცა, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, არისტოტელე ამ მხრივ ჰომეროსს, რომელიც მოქმედების ერთიანობის გადმოცემისას საოცარი ოსტატობით გამოირჩევა, აშკარად განასხვავებს სხვა ეპიკოსებისაგან.

[1] „პოეტიკა“ 1459[b] 29. თხზულებაში არისტოტელე ამ ტერმინს სხვაგან აღარ გამოიყენებს.

[2] შდრ. DNP, 4, 15 შმდ.

ჰომეროსი

ლეგენდები და რეალობა პოეტის პიროვნების შესახებ. ანტიკური წყაროები ერთიანნი არიან, ფაქტობრივად, მხოლოდ იმაში, რომ ჰომეროსს შეუქმნია თავიანთი პოეტური ზემოქმედების ძალითა და მნიშვნელობით აღუმატებელი პოემები „ილიადა“ და „ოდისეა“, რომლებზედაც იზრდებოდა ელინთა მთელი თაობები. ყველაზე ცნობილი ბერძენი პოეტებიც კი ქედს იხრიდნენ მის წინაშე.[1] დიდმა სახელმა და პოპულარობამ მისი პიროვნება უკვე ადრევე ლეგენდარულ ფიგურად აქცია. სხვადასხვა ქალაქები ერთმანეთს ეცილებოდნენ ჰომეროსის სამშობლოდ აღიარების პატივს. ცნობილი ბერძნული ეპიგრამები („ანთოლოგია პალატინა“, XVI 297, 298) შვიდ ამგვარ ქალაქს ჩამოთვლის, თუმცა ეპიგრამის სხვადასხვა ვარიაციების გათვალისწინებით მათი რაოდენობა ოცამდე შეგვეძლო გაგვეზარდა.[2] ჩვენამდე შემორჩა ჰომეროსის შვიდი ანტიკური ბიოგრაფია, რომაული ეპოქის რედაქციით, თუმცა ზოგიერთი მათგანი, განსაკუთრებით ე.წ. ჰეროდოტოსისეული „ჰომეროსის ცხოვრება“ საკმაოდ ძველ ვერსიებამდე უნდა ადიოდეს.[3] ამას ემატება ბიოგრაფიულ-დოკუმენტური ტიპის ნაწარმოები „ჰომეროსისა და ჰესიოდეს შეჯიბრი“, რომელშიც აღწერილია ორ ცნობილ პოეტს შორის თითქოსდა მართლაც მომხდარი შეთქმულებითი შერკინება.[4] გარდა ამისა, მოგვეპოვება არაერთი მეტ-ნაკლებად სანდო ცნობა ჰომეროსის ცხოვრების ამა თუ იმ დეტალის შესახებ, გაფანტული სხვადასხვა ავტორთან. შევეცადოთ, ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო და ლეგენდარიზებული მთელი ამ ინფორმაციიდან ამოვკრიბოთ ისეთი ცნობები, რომლებიც შეიძლება შედარებით ახლოს იდგნენ რეალობასთან და რომელთა მიღება სათანადო დაზუსტებებით არ უნდა იწვევდეს დავას.

ჰომეროსი დაბადებულა დასავლეთ მცირე აზიაში მდებარე ქალაქ სმირნის მახლობლად. დედამისი კრეთეისი ყოფილა, რომელსაც უკანონო ვაჟი გაუჩენია. თავდაპირველად მას მელესიგენესი („მელესთან შობილი“) რქმევია, მდინარის მიხედვით, მის მშობლიურ ქალაქთან. ამ მონაცემებში არაფერია დაუჯერებელი, მით უფრო, რომ ჰომეროსის სავარაუდო მშობლიურ ქალაქთა ნუსხების შემცველი ეპიგრამების თითქმის ყველა ვარიანტში დასახელება სმირნით იწყება. ასევე საკუთარი სახელი მელესიგენესი სავსებით ბუნებრივი ჩანს ბერძნული ტრადიციისათვის, სადაც მას აქვს „თავის ოჯახზე მზრუნველის“ მნიშვნელობა.

ჭაბუკი სმირნაში იზრდებოდა, შემდეგ კი მას მოუხდა ხომალდით მოგზაურობა ლევკასის, ითაკისა და კოლოფონისაკენ. ამ მოგზაურობის დროს მას თვალები დასნეულებია და უსინათლო ისევ სმირნაში დაბრუნებულა. მხოლოდ ამის შემდეგ დაუწყია მას პოეტობა. შემოქმედებისათვის უფრო ხელსაყრელი პირობების საძიებლად იგი იქვე მდებარე ქალაქ კიმეში გადასულა, თუმცა წარუმატებლად. აქ მიუღია მას სახელი ჰომეროსი, რადგან ყველა ბრმას ასე ეძახდნენ (ჰო მე ჰორონ – „ვინც ვერ ხედავს“).[5] კიმედან იგი სხვადასხვა მიზეზთა გამო ჯერ ფოკეაში, ხოლო შემდეგ კი კუნძულ ქიოსზე აღმოჩენილა. აქ შეურთავს ჰომეროსს ცოლი, რომლისგანაც ორი ასული გასჩენია. თავისი პოემების ძირითადი ნაწილები მას სწორედ ქიოსზე ყოფნისას შეუქმნია. ამასობაში მას იმდენად გაუთქვამს სახელი, რომ მოწვევები კონტინენტური საბერძნეთიდანაც მიუღია. ასე მოხვდა იგი ევბეაზე, სადაც ქალკისში მას პოეტურ შეჯიბრებებში მიუღია მონაწილეობა. სწორედ აქ მომხდარა მისი და ჰესიოდეს აგონი. შეჯიბრება საკმაოდ დაძაბულად მიმდინარეობდა და თუმცა ბერძნები უფრო მეტად ჰომეროსის სტრიქონებს მოუხიბლავთ, „მთავარ არბიტრს“, მეფე პანედესს გამარჯვება მაინც ჰესიოდესათვის მიუნიჭებია იმ მოტივით, რომ მიწათმოქმედებისა და მშვიდობიანი შრომის განმადიდებელ პოემას უპირატესობა უნდა მიეცეს ომებისა და სისხლიანი ბრძოლების აღმწერი ნაწარმოების წინაშე. ბიოგრაფიის ამ მონაკვეთში, შესაძლოა, რეალობად მივიჩნიოთ პოეტის ხშირი მოგზაურობის ამბავი, მისი ხანგრძლივი მოღვაწეობა ქიოსზე. ასევე არ გვაქვს საფუძველი დავეჭვდეთ იმაში, რომ მას მართლაც ჰომეროსი ერქვა, სავსებით ნორმალური ბერძნული სახელი, რომელსაც „მძევლის, წინდის“ მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა და რომელიც მხოლოდ გამორჩეული ადამიანებისათვის შეეძლოთ მიეცათ.[1] ძნელია რაიმე ითქვას გადაჭრით ბერძენთა ძლიერი რწმენის წინააღმდეგ, რომ ჰომეროსმა დაკარგა მხედველობა. გარდა ბიოგრაფიების მონაცემებისა, ამ ტრადიციას თითქოს მხარს უჭერს ჰომეროსის „აპოლონ დელფოსელისადმი“ მიძღვნილი ჰიმნი, სადაც პოეტი საკუთარ თავს „ქიოსზე მცხოვრებ ბრმა კაცს“ უწოდებს (172). ჰესიოდესთან შეჯიბრის ამბავი, ალბათ, გამოგონილი უნდა იყოს იმ მიზნით, რომ ეს ორი დიდი პოეტი დროში ერთმანეთთან დაეკავშირებინათ.

ქალკისიდან ჰომეროსს განუგრძვია თავისი ხანგრძლივი შემოქმედებითი მოგზაურობა ათენში, კორინთოსში, არგოსში. შემდეგ კი იგი კუნძულ დელოსს სწვევია, სადაც აპოლონის დღესასწაულზე ღმერთისადმი მიძღვნილი ჰიმნი შეუსრულებია. აქედან ჰომეროსი კუნძულ იოსს სწვევია, სადაც დამკვიდრებულა და შემდგომ გარდაცვლილა კიდეც. ლეგენდა გადმოგვცემს, თითქოს ჰომეროსი მაშინ მისხვდა, რომ შემოქმედებითად გამოიფიტა, როდესაც ერთ დღეს, ზღვის ნაპირზე ხალხში შერეულმა სხვებთან ერთად ვერ გამოიცნო მეთევზე ბიჭების მიერ შემოთავაზებული ამგვარი გამოცანა: „გარეთ დარჩა, რაც დავიჭირეთ, ხოლო თან წამოვიღეთ ის, რაც ვერ დავიჭირეთ“. ბიჭები, ხელმოცარულნი, დროის მოკვლის მიზნით, საკუთარი ტილების დაჭერით ირთობდნენ თავს, რაც დაიჭირეს, ბუნებრივია, მოიშორეს, ხოლო რაც ვერ დაიჭირეს, თან წამოიყვანეს. როგორც ჩანს, სიმარტლეს შეესაბამება ის, რომ ჰომეროსი იოსზეა დაკრძალული, ამაზე მინიშნებას კლასიკური ეპოქის წყაროებშიც ვხედავთ. ასევე ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ სკოლა ე.წ. ჰომერიდებისა, რომელთა მიზანს ჰომეროსის შემოქმედების შენახვა და პოპულარიზაცია წარმოადგენდა და რომელნიც ჰომეროსის უშუალო შემოქმედებით მემკვიდრეებად ითვლებოდნენ, სწორედ კუნძულ ქიოსზე არსებობდა.[2] ეს, ალბათ, ამყარებს ბიოგრაფიების ცნობას ჰომეროსის ნაყოფიერი და ხანგრძლივი შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ ქიოსზე.

არ იყო ანტიკურ წყაროებში ერთიანობა ჰომეროსის მოღვაწეობის თარიღთან დაკავშირებით. ერთნი ჰომეროსის ეპოსის შექმნას ტროას ომის ეპოქას უკავშირებდნენ (ჰელანიკოსი, ფსევდო-პლუტარქოსი და სხვ.), ზოგნი ფიქრობდნენ, რომ ჰომეროსს ტროას ომისაგან 60-80 (თუკიდიდესი, პაროსის მარმარილოს მონაცემები და სხვ.), 100 (ერატოსთენესი) ან 140 წელი აშორებს. ჰეროდოტოსი მიიჩნევდა, რომ ჰომეროსს მისგან, ანუ ძვ.წ.ა. V საუკუნისაგან ყველაზე მეტი 400 წელი აშორებდა. ზოგნი მას ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში აქცევდნენ. არ არის ამ საკითხზე ერთიანობა თანამედროვე მეცნიერებაშიც.[3] დასახელებულია ძვ.წ.ა. XIII ს-დან ძვ.წ.ა. VI ს-მდე თითქმის ყველა საუკუნე. და მაინც, უახლესი გამოკვლევების შუქზე ყველაზე მეტი მომხრე ჰყავს ჰომეროსის მოღვაწეობის ძვ.წ.ა. VIII საუკუნით დათარიღებას. ამას მხარს უჭერს უპირველეს ყოვლისა ჰომეროსის ეპოსის კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპთა ორგანული კავშირი გეომეტრიული რენესანსის ეპოქის ხელოვნებასთან, რასაც ქვემოთ, ჰომეროსის პოეტურ სამყაროზე მსჯელობისას, კვლავ მივუბრუნდებით; ამას ემატება ჰომეროსის ეპოსისა და სხვა ბერძნული წყაროების ზოგიერთი მონაცემი, რომელიც გვეხმარება იმის დაახლოებით განსაზღვრაში, თუ რა ქრონოლოგიური საზღვრების ფარგლებში შეიძლება მოვაქციოთ „ილიადა“ და „ოდისეა“. ჰომეროსის ცნობები ფრიგიელებზე, კიმერიელებზე, მთლად დანგრეულ, მაგრამ ჯერ კიდევ არაღდგენილ ტროაზე, ტროადაში ტროას გმირის ენეასის შთამომავალთა მთელი თაობების მეუფებაზე, ჰომეროსის გავლენის აშკარა კვალი ბერძნულ პოეზიაზე და

---

[1] ჰომეროსისადმი დამოკიდებულების შესახებ შდრ. ქვემოთ, გვ. 125 შმდ.

[2] ა. მ., თუკი 297-ე ეპიგრამაში ჩამოთვლილია კიმე, სმირნა, ქიოსი, კოლოფონი, პილოსი, არგოსი, ათენი, 298-ე რამდენადმე ცვლის სიას: სმირნა, ქიოსი, კოლოფონი, ითაკა, პილოსი, არგოსი, ათენი.

[3] შდრ. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Vitae Homeri et Hesiodi in usum scholarum, 1915.

[4] ჰომეროსის ბიოგრაფიებისა და „შეჯიბრების“ გამოცემა: Homeri Opera, ed. T. W. Allen, T. V, Oxford 1946.

[5] პოეტის სახელი, შესაძლოა, უკვე ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში უნდა ჰქონოდა დამონმებული ლირიკოს პოეტ კალინოსს, თუმცა დაბეჯითებით ჩვენამდე მოღწეულ ცნობაზე დაყრდნობით ამის თქმა ძნელია. VI ს. მეორე ნახევრიდან იგი საკმაოდ ხშირად მოიხსენიება წყაროებში.

[1] ამგვარი ინტერპრეტაცია ყველაზე უფრო გავრცელებულია თანამედროვე ჰომეროლოგიაში. შდრ. DNP, 5, 687.

[2] შდრ. Schmid / Stählin, I, გვ. 157 შმდ.

[3] შდრ. Р. Гордезиани, К вопросу о датировке гомеровских поэм (კრებულში: Проблемы античной культуры, Тбилиси 1975, 19 შმდ. = Лекта, გვ. 134 შმდ).

ხელოვნებაზე უკვე ძვ.წ.ა. VII საუკუნიდან მოყოლებული და სხვა, მიუთითებს ჩვენ მიერ მონიშნული თარიღის რეალობაზე. როგორც ფიქრობენ, „ილიადა“ შექმნილი უნდა იყოს ძვ.წ.ა. VIII საუკუნის შუა პერიოდში, „ოდისეა“ კი ამავე საუკუნის მიწურულში. თუმცა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ამგვარი დათარიღება შეიძლება ეფუძნებოდეს მხოლოდ იმ თეორიას, რომ ჰომეროსის პოემები ნამდვილად ერთიანი და ერთი და იმავე პოეტის მიერ შექმნილი ნაწარმოებებია.

ანტიკური სამყარო ჰომეროსს ერთსულოვნად მიიჩნევდა ორი პოემის – „ილიადისა“ და „ოდისეას“ – ავტორად. გარდა ამისა, ჰომეროსს მიაწერდნენ ზოგჯერ ე.წ. კიკლიკურ პოემებს, კომიკურ ეპოსს „მარგიტესს“, „ჰომეროსის ჰიმნებს“, პაროდიულ პოემას „ბატრაქომიომაქიას“. თუკი არ ჩავთვლით ერთ-ორ ჰიმნსა და, შესაძლოა, „მარგიტესს“, ამ ნაწარმოებების „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ავტორისადმი მიკუთვნება ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქის ავტორიტეტულ მწერლებსა და ფილოლოგებს არარეალურად მიაჩნდათ.

დღეს ჰომეროსზე მსჯელობისას მხედველობაში მხოლოდ „ილიადა“ და „ოდისეა“ აქვთ.

„ილიადის“ შინაარსი

„ილიადა“, ბერძნული ანბანის ასოთა ოდენობის შესაბამისად, 24 სიმღერად არის დაყოფილი. იგი შედგება 15693 ჰექსამეტრული სტრიქონისაგან. პოემის სახელწოდება Ἰλιάς (ილიას) წარმოადგენს გაარსებითებულ ზედსართავ სახელს და იგი შეიძლება ვთარგმნოთ, როგორც „ილიონური“ ანუ „ილიონთან“ (= ტროასთან) დაკავშირებული სიმღერა. ძნელი სათქმელია, ეს სახელწოდება მას თავად ჰომეროსმა მისცა, თუ პოემის შემსრულებელმა რაფსოდებმა შეცვალეს სავარაუდო ძველი სახელწოდება ახლით. ყოველშემთხვევისათვის ეს ძვ.წ.ა. V საუკუნემდე უნდა მომხდარიყო, რადგან ამ დროიდან მოყოლებული ნაწარმოების სახელწოდება უკვე დასტურდება წყაროებში.

„ილიადა“ ეძღვნება ტროას ომის მეათე წლის რამდენიმე სამოქმედო დღის ამბავს. მოქმედება ხდება ტროადაში, სადაც ერთმანეთს დაპირისპირებია ორი ძალა – აქაველები ანუ ბერძნები და ტროელები.[1]

რისხვა მიმღერე ღმერთქალო, აქილევსის, პელევსის, ძისა,
დამღუპველი, აქაველებს ათასი ჭირი რომ არგუნა,
მრავალი გმირის მამაცი სული ჩაგზავნა ჰადესს,
თვით ისინი კი საჯიჯგნად მიუგდო ყველა ძაღლსა
და სვავს. ზევსის სრულდებოდა ნება,
მას შემდეგ, რაც ერთხელ ერთურთს აღუდგნენ შუღლით
ვაჟკაცთ მეუფე ატრიდეს და ღვთიური აქილევსი.
(I, 1-7)

ამგვარად იწყება პოემა. სრულიად ნათელია, რომ მისი ძირითადი თემა აქილევსის რისხვაა. რამ განარისხა პელევსისა და თეტისის ვაჟი, აქაველთა შორის უძლიერესი და უმამაცესი? პოემას უმალვე შევყავართ კონფლიქტის არსში. აქაველთა ბანაკში მოდის ქურუმი ქრისესი, ურიცხვი გამოსასყიდით, თავისი მფარველი ღმერთის აპოლონის ოქროს კვერთხზე დამაგრებული თავსკარით და სთხოვს აქაველთ, ყველაზე მეტად კი ატრიდებს, გამოსასყიდის მიღებას და ქალიშვილის, ქრისეისის დაბრუნებას, რომელიც აგამემნონს წამოუყვანია ტყვედ, თავის მხევლად და საყვარლად გაუხდია. აგამემნონი, წინააღმდეგ ლაშქრის საერთო განწყობილებისა, უხეშად აგდებს ქურუმს და არ უბრუნებს მას ქალიშვილს. აპოლონის მიმართ ქურუმის აღვლენილი ვედრება განარისხებს ღმერთს აქაველებზე და იგი მათ ჭირს მოუვლენს. ცხრა დღის განმავლობაში სენი მუსრს ავლებს აქაველთა. მეათე დღეს აქილევსი შეკრებს ლაშქარს და მისან კალქასს სთხოვს, გაუმხილოს აქაველებს მათი უბედურების მიზეზი. მას შემდეგ, რაც კალქასი აუწყებს შეკრებილთ სიმართლეს, აგამემნონი განრისხდება და თხოულობს ქრისეისის დაბრუნების შემთხვევაში სანაცვლოს, თუნდაც აქილევსის მხევალი ქალის, ბრისეისის სახით. იწყება დავა ორ გმირს შორის. გაცხარებული აქილევსი აგამემნონის მოკვლასაც კი დააპირებს, მაგრამ ქალღმერთ ჰერასაგან გამოგზავნილი ათენა მას ხმალს კვლავ ქარქაშში ჩააგებინებს. ბევრი საწყენი უთხრეს აგამემნონმა და აქილევსმა ერთმანეთს. აგამემნონი იმით დაემუქრა, რომ თვითონვე მივიდოდა მასთან ბანაკში, წამოიყვანდა ბრისეისს და წამოიღებდა მის ქონებასაც, აქილევსი კი დაემუქრა ბრძოლიდან განდგომით თავის მირმიდონელთა ლაშქართან ერთად. აქილევსმა შეასრულა თავისი პირობა, აგამემნონმა კი ვერ გაბედა თავად მისვლა განმდგარი აქილევსის კარავში და მასთან შეკრიკები გააგზავნა, რომელთაც მხოლოდ ბრისეისის წამოყვანა დაავალა. აქილევსი თმობს ბრისეისს, რადგან ქალის გულისთვის არ ხამს მოძმეთა შორის სისხლის დაღვრა. ქრისესს უბრუნებენ თავის ქალიშვილს და გახარებული ქურუმის თხოვნით, აპოლონი შეაჩერებს თავის რისხვას. შეურაცხყოფილი აქილევსი მოუხმობს ზღვის სილრმიდან დედას – თეტისს და სთხოვს მას ზევსთან მისვლას, რათა უზენაესმა ღმერთმა სამაგიერო გადაუხადოს აქაველებს. ზევსი ოლიმპოსზე, თავის საბრძანებელში ბრუნდება თორმეტი დღის შემდეგ და თეტისიც ეახლება მას. ზევსი აღუთქვამს მას დახმარებას (I სიმღერა).

როდესაც ყველანი დაიძინებენ, უკვდავი ღმერთებიც და მოკვდავი ადამიანებიც, ზევსი მაცდურ სიზმარს გაუგზავნის აგამემნონს და ჩააგონებს ბრძოლის განახლებას. ატრიდესი გამოღვიძებისთანავე შეკრებს უხუცესთ აქაველთა ლაშქრისა, უამბობს მათ სიზმარს. გაოცებული მთავრები არ არიან წინააღმდეგი ბრძოლის განახლებისა. მანამდე აგამემნონი ისურვებს ჯარის შეკრებას და გამოცდას. შეკრებილ ჯარს ატრიდესი მიმართავს სიტყვით, გაახსენებს უშედეგო ბრძოლის ცხრა წელს და გადატანილ უბედურებებს. ხომ არ აჯობებს შეწყვეტა ომისა და შინ გაბრუნება? გახარებული ჯარი პირს იქცევს ხომალდებისაკენ და იწყებს დასაბრუნებლად მზადებას. ამ საქმეში კვლავ ჰერას გამოგზავნილი ათენა ჩაერევა, რომლის ჩაგონებითაც ოდისევსი აგამემნონს გამოართმევს კვერთხს, მოაბრუნებს ჯარს და დაარწმუნებს მას, რომ მეათე წელს, როდესაც მისნობის თანახმად, ტროა უნდა დაეცეს, ბრძოლის მიტოვება უაზრობაა, რომ აგამემნონმა, ალბათ, მხოლოდ გამოცადა თავისი სიტყვებით ჯარის მზადყოფნა. ჯარი აგამემნონის ხელმძღვანელობით ემზადება ბრძოლისათვის. ამას მოსდევს ტროასთან მოსულ აქაველთა ჩამოთვლა – ხომალდთა მეთაურების, მებრძოლთა ოლქებისა და ქალაქების და ხომალდთა რაოდენობის მითითებით. „ხომალდთა კატალოგის“ შემდეგ პოემას გადავყავართ ტროაში, სადაც აქილევსის განდგომით გამხნევებული მხედართმთავარი ტროელებისა, მოხუცი მეფის პრიამოსის ვაჟი, ჰექტორი აწყობს ტროელთა და მათ მრავალრიცხოვან მოკავშირეთა რაზმებს საბრძოლველად. ამას მოსდევს ტროელთა და მათი მოკავშირეების ჩამოთვლა. ეს კატალოგი შეიცავს მხედართმთავრების, მებრძოლთა ქვეყნებისა და ქალაქების ნუსხას (II სიმღერა).

მაშინ, როდესაც ყველაფერი მზად არის ბრძოლისათვის, პარისი – ალექსანდროსი გამოთქვამს მზადყოფნას, ორთაბრძოლაში შეერკინოს მენელაოსს, რაც გადაწყვეტს კიდეც იმას, თუ ვის უნდა დარჩეს ელენე.

ელენე პრიამოსის თხოვნით კარიბჭიდან აჩვენებს მას საუკეთესოთ აქაველ გმირთა შორის. ორთაბრძოლის წინ პრიამოსის მონაწილეობით იდება ფიცი, რომ მხარეები შეასრულებენ დანაპირებს – ელენე დარჩება გამარჯვებულს. ორთაბრძოლა მენელაოსის უპირატესობით მიმდინარეობს და პარისი სასიკვდილოდ არის განწირული. მაგრამ საქმეში ჩაერევა აფროდიტე; თავის რჩეულს ბურუსში გახვევს, შეუმჩნევლად გააცლის ბრძოლის ველს, გადაიყვანს თავის სახლში და თან ელენესაც მიჰგვრის. ქალს აფროდიტე მკაცრად შეანჯღრევინებს საყვედურებს. იმ დროს, როდესაც პარისი და ელენე სარეცელზე განისვენებენ, მენელაოსი ამაოდ დაეძებს ბრძოლის ველზე მოულოდნელად გამქრალ მოწინააღმდეგეს. გამარჯვება მას ეკუთვნის. აგამემნონი მოითხოვს ფიცით დაპირებულის აღსრულებას (III სიმღერა).

ღმერთები ბაასობენ ზევსის სასახლეში. ჰერა და ათენა წინააღმდეგნი არიან, რომ ტროა დანგრევას გადაურჩეს. თუმცა მათი სიძულვილი ამ ქალაქის მიმართ აქ არ არის მოტივირებული, მაგრამ ჰომეროსის აუდიტორიისათვის, როგორც ჩანს, პელევსის ქორწილსა და „პარისის სამსჯავროს“ შესახებ თქმულებებიდან კარგად უნდა ყოფილიყო ცნობილი ქალღმერთთა ტროელებზე მრისხანების მიზეზი. ზევსი, რომელსაც სურს აქილევსის გამო შური იძიოს აგამემნონსა და მის ლაშქარზე, ამ შემთხვევაში უთმობს ჰერას.

[1] ტროას ომის თქმულების სიუჟეტისა და ომის დაწყების მიზეზთა შესახებ იხ. ტროას ომი. თხრობა და კომენტარები ლაშა ბერაიასი, თბილისი 2002.

ნებისმიერ ფიზიკურ პირს, რომელიც ამ მუხლის მე-2 პუნქტით გათვალისწინებული ინფორმაციის მოთხოვნით მიმართავს, ეცნობოს, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის შემთხვევაში, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების შემთხვევაში – გადავადების საფუძველი და ვადა, რომლის განმავლობაშიც ინფორმაციის გაცემა გადავადებულია, ან ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის შემთხვევაში – უარის თქმის საფუძველი. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმა დასაშვებია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ინფორმაციის გაცემა ეწინააღმდეგება საქართველოს კანონმდებლობით გათვალისწინებულ ინტერესებს.

ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია შეაფასოს, თუ რამდენად ემსახურება ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმა ან ინფორმაციის გაცემის გადავადება კანონით გათვალისწინებული ინტერესის დაცვას და არსებობს თუ არა ინფორმაციის გაცემით მიყენებულ ზიანსა და მოსალოდნელ სარგებელს შორის გონივრული ბალანსი. ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას გაითვალისწინოს საქართველოს კონსტიტუციური სასამართლოს პრეცედენტული სამართალი.

ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების შემთხვევაში – ინფორმაციის გაცემის გადავადების ვადის განსაზღვრისას, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებიდან არაუგვიანეს 10 სამუშაო დღისა, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების საფუძვლების მითითებით წერილობით აცნობოს ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების საფუძვლების მითითებით წერილობითი ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკური პირისთვის ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებიდან 10 სამუშაო დღის ვადაში შეტყობინების ფორმით ინფორმაციის გამცემის მიერ ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების შეუძლებლობის შემთხვევაში, ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს აცნობოს ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადის გაგრძელების შესახებ, ასევე ვადის გაგრძელების საფუძვლების მითითებით. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადა არ უნდა აღემატებოდეს ინფორმაციის მოთხოვნიდან 20 სამუშაო დღეს.

ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების ვადის განსაზღვრისას, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების საფუძვლების მითითებით წერილობით აცნობოს ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების შეუძლებლობის შემთხვევაში, ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს აცნობოს ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადის გაგრძელების შესახებ, ასევე ვადის გაგრძელების საფუძვლების მითითებით. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადა არ უნდა აღემატებოდეს ინფორმაციის მოთხოვნიდან 30 სამუშაო დღეს.

ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების ვადის განსაზღვრისას, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების საფუძვლების მითითებით წერილობით აცნობოს ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების შეუძლებლობის შემთხვევაში, ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს აცნობოს ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადის გაგრძელების შესახებ, ასევე ვადის გაგრძელების საფუძვლების მითითებით. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადა არ უნდა აღემატებოდეს ინფორმაციის მოთხოვნიდან 40 სამუშაო დღეს.

ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების ვადის განსაზღვრისას, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების საფუძვლების მითითებით წერილობით აცნობოს ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების შეუძლებლობის შემთხვევაში, ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს აცნობოს ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადის გაგრძელების შესახებ, ასევე ვადის გაგრძელების საფუძვლების მითითებით. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადა არ უნდა აღემატებოდეს ინფორმაციის მოთხოვნიდან 50 სამუშაო დღეს.

ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღებისას, ასევე ინფორმაციის გაცემის გადავადების ვადის განსაზღვრისას, ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების საფუძვლების მითითებით წერილობით აცნობოს ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების შეუძლებლობის შემთხვევაში, ინფორმაციის გამცემი ვალდებულია, ინფორმაციის მომთხოვნ ფიზიკურ პირს აცნობოს ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადის გაგრძელების შესახებ, ასევე ვადის გაგრძელების საფუძვლების მითითებით. ინფორმაციის გაცემაზე უარის თქმის ან ინფორმაციის გაცემის გადავადების შესახებ გადაწყვეტილების მიღების ვადა არ უნდა აღემატებოდეს ინფორმაციის მოთხოვნიდან 60 სამუშაო დღეს.

ձեռքերի մկանների ուժեղ կծկումներ, որոնք ուղեկցվում են ցավոտ զգացողություններով։ Ցավերը կարող են տարածվել նաև ոտքերի, կոնքի և մեջքի շրջանում։ Ցավային նոպաները տևում են մի քանի րոպեից մինչև մի քանի ժամ։ Ցավերի ինտենսիվությունը տարբեր է։ Ոմանք նշում են, որ ցավերը հիշեցնում են ծննդաբերական ցավեր, մյուսները՝ ուղեղի կաթված։ Ցավերի հաճախականությունը նույնպես տարբեր է։ Ոմանք նշում են, որ ցավերը տեղի են ունենում ամեն 5 րոպեն մեկ, մյուսները՝ ամեն 2 ժամը մեկ։ Ցավերի տևողությունը նույնպես տարբեր է։ Ոմանք նշում են, որ ցավերը տևում են մի քանի վայրկյան, մյուսները՝ մի քանի ժամ։ Ցավերի ինտենսիվությունը նույնպես տարբեր է։ Ոմանք նշում են, որ ցավերը չափազանց ուժեղ են, մյուսները՝ որ դրանք կարելի է հանդուրժել։ Ցավերի հաճախականությունը, տևողությունը և ինտենսիվությունը կարող են փոխվել ժամանակի ընթացքում։ Ոմանք նշում են, որ ցավերը դառնում են ավելի հազվադեպ և ավելի թույլ, մյուսները՝ որ ցավերը դառնում են ավելի հաճախակի և ավելի ուժեղ։

Ցավերի պատճառները դեռևս լիովին պարզ չեն։ Կարծիք կա, որ դրանք կապված են ուղեղի անոթների սպազմերի հետ, որոնք առաջանում են ուղեղի ջերմաստիճանի փոփոխությունների պատճառով։ Ենթադրվում է նաև, որ ցավերը կարող են առաջանալ ուղեղի նյարդային ցանցերի վնասման պատճառով։ Ցավերի ախտորոշումը հիմնված է հիվանդի բնորոշ գանգատների և ուղեղի էլեկտրական ակտիվության ուսումնասիրության վրա։ Ուղեղի էլեկտրական ակտիվությունը գրանցվում է էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի միջոցով։ Ցավերի բուժումը ներառում է դեղորայքային և ոչ դեղորայքային մեթոդներ։ Դեղորայքային մեթոդներից կիրառվում են ցավազրկողներ, հակաէպիլեպտիկ դեղամիջոցներ և հակադեպրեսանտներ։ Ոչ դեղորայքային մեթոդներից կիրառվում են ֆիզիոթերապևտիկ մեթոդներ, ինչպիսիք են մերսումը, ֆիզիկական վարժությունները և ջերմային պրոցեդուրաները։ Ցավերի կանխարգելումը ներառում է սթրեսից խուսափելը, առողջ ապրելակերպի վարումը և ուղեղի անոթների վիճակի կանոնավոր հսկողությունը։

Ցավային համախտանիշի ախտորոշումը հիմնված է հիվանդի բնորոշ գանգատների, ինչպես նաև ուղեղի էլեկտրական ակտիվության ուսումնասիրության վրա։ Ուղեղի էլեկտրական ակտիվությունը գրանցվում է էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի միջոցով։ Էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի ժամանակ հիվանդի գլխին տեղադրվում են էլեկտրոդներ, որոնք գրանցում են ուղեղի էլեկտրական ակտիվությունը։ Ցավային համախտանիշի դեպքում էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի արդյունքները կարող են տարբեր լինել։ Ոմանք նշում են, որ էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի արդյունքները նորմալ են, մյուսները՝ որ դրանք ցույց են տալիս ուղեղի անոթների սպազմեր կամ ուղեղի նյարդային ցանցերի վնասում։ Ցավային համախտանիշի ախտորոշումը կարող է դժվար լինել, քանի որ ցավերը կարող են նման լինել այլ հիվանդությունների ցավերին։ Ախտորոշումը կարող է պահանջել նաև այլ հետազոտություններ, ինչպիսիք են համակարգչային տոմոգրաֆիան կամ մագնիսական ռեզոնանսային տոմոգրաֆիան։

Ցավային համախտանիշի բուժումը կախված է ցավերի պատճառներից և ինտենսիվությունից։ Դեղորայքային մեթոդներից կիրառվում են ցավազրկողներ, հակաէպիլեպտիկ դեղամիջոցներ և հակադեպրեսանտներ։ Ոչ դեղորայքային մեթոդներից կիրառվում են ֆիզիոթերապևտիկ մեթոդներ, ինչպիսիք են մերսումը, ֆիզիկական վարժությունները և ջերմային պրոցեդուրաները։ Ցավերի կանխարգելումը ներառում է սթրեսից խուսափելը, առողջ ապրելակերպի վարումը և ուղեղի անոթների վիճակի կանոնավոր հսկողությունը։ Ցավային համախտանիշի դեպքում կարևոր է ցավերի ճիշտ ախտորոշումը և բուժումը։ Ցավերի ճիշտ ախտորոշումը և բուժումը կարող են նվազեցնել ցավերի հաճախականությունը, տևողությունը և ինտենսիվությունը, ինչպես նաև բարելավել հիվանդի կյանքի որակը։

Ցավային համախտանիշի ախտորոշումը հիմնված է հիվանդի բնորոշ գանգատների, ինչպես նաև ուղեղի էլեկտրական ակտիվության ուսումնասիրության վրա։ Ուղեղի էլեկտրական ակտիվությունը գրանցվում է էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի միջոցով։ Էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի ժամանակ հիվանդի գլխին տեղադրվում են էլեկտրոդներ, որոնք գրանցում են ուղեղի էլեկտրական ակտիվությունը։ Ցավային համախտանիշի դեպքում էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի արդյունքները կարող են տարբեր լինել։ Ոմանք նշում են, որ էլեկտրաէնցեֆալոգրաֆիայի արդյունքները նորմալ են, մյուսները՝ որ դրանք ցույց են տալիս ուղեղի անոթների սպազմեր կամ ուղեղի նյարդային ցանցերի վնասում։ Ցավային համախտանիշի ախտորոշումը կարող է դժվար լինել, քանի որ ցավերը կարող են նման լինել այլ հիվանդությունների ցավերին։ Ախտորոշումը կարող է պահանջել նաև այլ հետազոտություններ, ինչպիսիք են համակարգչային տոմոգրաֆիան կամ մագնիսական ռեզոնանսային տոմոգրաֆիան։

Ցավային համախտանիշի բուժումը կախված է ցավերի պատճառներից և ինտենսիվությունից։ Դեղորայքային մեթոդներից կիրառվում են ցավազրկողներ, հակաէպիլեպտիկ դեղամիջոցներ և հակադեպրեսանտներ։ Ոչ դեղորայքային մեթոդներից կիրառվում են ֆիզիոթերապևտիկ մեթոդներ, ինչպիսիք են մերսումը, ֆիզիկական վարժությունները և ջերմային պրոցեդուրաները։ Ցավերի կանխարգելումը ներառում է սթրեսից խուսափելը, առողջ ապրելակերպի վարումը և ուղեղի անոթների վիճակի կանոնավոր հսկողությունը։ Ցավային համախտանիշի դեպքում կարևոր է ցավերի ճիշտ ախտորոշումը և բուժումը։ Ցավերի ճիշտ ախտորոշումը և բուժումը կարող են նվազեցնել ցավերի հաճախականությունը, տևողությունը և ինտենսիվությունը, ինչպես նաև բարելավել հիվանդի կյանքի որակը։

ტროას მოხუცი მეფე მიადგება აქილევსის ბანაკს. აქილევსს გულს აუჩუყებს პრიამოსის სიტყვები. იგი თანხმდება გვამის მიცემაზე და ათ დღეს აძლევს ტროელებს მის დასაკრძალავად. ცხრა დღის განმავლობაში აგებენ ტროელები კოცონს. მეათე დღეს კი ღირსეულად კრძალავენ ჰექტორს (XXIV სიმღერა).

„ოდისეას“ შინაარსი

ეს პოემაც, მსგავსად „ილიადისა“, 24 სიმღერად არის დაყოფილი. იგი 12109 ჰექსამეტრულ სტრიქონს შეიცავს. სავსებით შესაძლებელია, რომ ამგვარი სახელწოდება მას თავად ავტორმა მისცა, რადგან ნაწარმოები მართლაც მთლიანად ერთ გმირს, ოდისევსს ეძღვნება. პირველად თავისი სახელწოდებით პოემას ძვ.წ.ა. V საუკუნეში ჰეროდოტოსი მოიხსენიებს.

„ოდისეაში“ გადმოცემულია ტროას ომის დამთავრებიდან ათი წლის ხეტიალის შემდგომ ოდისევსის მშობლიურ ითაკაზე დაბრუნების ამბავი. პოემა ასე იწყება:

მუზავ, უმღერე მრავლისმხილველ ვაჟკაცს, რომელმაც
ტროას დანგრევის შემდეგ ბევრი იხეტიალა,
მრავალი ტომის ქალაქსა და ადათს გაეცნო
და ტანჯვაც ბევრი განიცადა უსაზღვრო ზღვაზე.
გულით ეწადა, ეხსნა თავიც, თანამებრძოლნიც,
მაგრამ ვერ იქნა, ვერ დაიხსნა განსაცდელისგან,
მათ ხომ თვისივე უგნურებით დაღუპეს თავი –
ხარები დაჰკლეს უმეცართა ჰელიოს ღმერთის,
მანაც სანაცვლოდ დღე მოსტაცა დაბრუნებისა.
ამ ამბავთაგან გვითხარ რამე, ზევსის ასულო.[1]

(I, 1-10)

ამ შესავლის შემდგომ პოეტი გვატყობინებს, რომ ოდისევსი იმხანად ნიმფა კალიფსოს კუნძულზე იმყოფებოდა და იგი ვერ მიაღწევდა სამშობლოს, სანამ პოსეიდონი მასზე გამწყრალი იქნებოდა. ღმერთები, რომელნიც შეიცოდებენ ოდისევსს, ისარგებლებენ პოსეიდონის დროებითი წასვლით ეთიოპელთა ქვეყანაში და შეიკრიბებიან. ათენა შეახსენებს მათ ოდისევსის მდგომარეობას. ზევსი თავის პასუხში განმარტავს ოდისევსის ხანგრძლივი ხეტიალის მიზეზს – მას მტრობს პოსეიდონი მისი შვილის, კიკლოპ პოლიფემოსის დაბრმავების გამო. ზევსი ჩივის საერთოდ ადამიანთა დამნაშავეობაზე, რომელთაც სურთ თავიანთი უბედურებანი ღმერთებს დააბრალონ. სინამდვილეში კი თვით ისინი ძოუწევენ ხოლმე საკუთარ თავს უბედურებას, რადგან არ შეისმენენ ღმერთების რჩევას, რისი მაგალითიც არის ორესტესის მიერ შურისგების შედეგად მოკლული ეგისთოსი. რაც შეეხება ოდისევსს, ზევსი კეთილგანწყობას გამოხატავს მის დაბრუნებასთან დაკავშირებით. ათენა სთხოვს ზევსს ჰერმესის ნიმფა კალიფსოსთან გაგზავნას, თვითონ კი ვინმე მოკვდავ მენტესის სახით მოევლინება ოდისევსის სასახლეს, სადაც უკვე მრავალი ხანია შეკრებილნი არიან ოდისევსის ცოლის პენელოპეს ხელის მაძიებელი სასიძოები. ისინი პენელოპეს პასუხის მოლოდინში აჩანაგებენ ოდისევსის ქონებას. ყოველივე ამას ათენა იგებს ოდისევსის ძის, ტელემაქოსისაგან. ქალღმერთი ურჩევს მას: შეკრიბოს მეორე დილით აქაველი გმირები და სიტყვით მიმართოს მათ, სასიძოებს კი მოუწოდოს, რომ ისინი თავიანთ სახლებში გაიფანტონ. თუკი დედას გული გათხოვებისაკენ მიუწევს, იგი მამისეულ სახლში დაბრუნდეს, საიდანაც შეუძლიათ იგი გაამზითვონ და გაათხოვონ. თვითონ ტელემაქოსმა კი გამართოს ხომალდი და წავიდეს მამის ამბის გასაგებად ნესტორთან და მენელაოსთან. თუკი გაიგებს, რომ მამამისი ცოცხალია და არის მისი დაბრუნების იმედი, მაშინ მოთმინებით დაელოდოს კიდევ ერთი წელი. თუკი გაიგებს, რომ იგი აღარ არის ცოცხალთა შორის, მაშინ დაბრუნებულმა საფლავი აუგოს, დედა კი გაათხოვოს.

[1] თარგმანი პანტელეიმონ ბერაძისა.

ამის შემდეგ კი იმაზე იფიქროს, თუ როგორ მოკლას სასიძოები თავის სახლში – ეშმაკობით თუ პირდაპირ. ათენას უჭვეულო გაქრობა ტელემაქოსს აგრძნობინებს, რომ მის წინ ღვთაება იყო. მისი ტონი აშკარად იცვლება დედის და სასიძოთა მიმართ, რაც ჭაბუკის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან გარდატეხას მოასწავებს (I სიმღერა).

შემდგომ დღეს ტელემაქოსი, მიღებული რჩევის შესაბამისად, მოიწვევს სახალხო კრებას და საკმაოდ პირდაპირ ეუბნება ხალხს თავისი მძიმე მდგომარეობისა და გეგმების შესახებ. სასიძოები, როგორც ანტინოოსისა და ევრიმაქოსის სიტყვებიდან ირკვევა, თავხედურად არიან განწყობილნი. ისინი გაბრაზებულნი არიან იმით, რომ პენელოპე უკვე დიდი ხანია ატყუებს მათ. იგი მოითხოვდა, არ დაეჩქარებინათ, ვიდრე ოდისევსის მამას ლაერტესს სუდარას არ მოუქსოვდა. მაგრამ გაირკვა, რომ თურმე პენელოპე დღისით მოქსოვილს ღამით არღვევდა და ამგვარად ატყუებდა სასიძოებს. თავს გასული სასიძოები არად დაუდევენ იმასაც კი, რომ ღმერთისაგან მოვლენილი ორი არწივი მათი მომავალი უბედურების მომასწავებლად მიაჩნია მისან ჰალითერსესს. ტელემაქოსი თხოულობს, გამოუყონ ერთი ხომალდი და ხალხი სპარტასა და პილოსში წასასვლელად. მენტორი არცხვენს ითაკელებს მათი უმოქმედობისათვის, ხოლო სასიძო ლეოკრიტოსი შლის კრებას თავის უკიდურესად ზვიადი სიტყვით. ტელემაქოსს ეხმარება მენტორის სახით მოვლენილი ათენა. მოუმზადებს მას ხომალდს, ხალხს და სანოვაგეს მგზავრობისათვის და ღამით მალულად გაისტუმრებს მამის მეგობრებისაკენ (II სიმღერა).

პილოსში ტელემაქოსს სტუმართმოყვარულად მიიღებს ნესტორი. იგი უამბობს ტროას ომის შემდეგ მრავალი გმირის დაბრუნების ამბავს, მაგრამ არაფერს აუწყებს ოდისევსზე. ათენა არწივის სახით საღამოთი გაუჩინარდება გაოცებული სტუმარ-მასპინძლის თვალწინ. დილით ნესტორის შვილ პისისტრატოსთან ერთად ტელემაქოსი გაემართება სპარტაში, მენელაოსთან, რომელმაც, შესაძლოა, მეტი იცოდეს ოდისევსის შესახებ. საღამოს ისინი სპარტას მიაღწევენ (III სიმღერა).

მენელაოსს იმხანად თავისი ქალისა და ვაჟის ქორწილი ჰქონდა. იგი და ელენე ტელემაქოსს უამბობენ ოდისევსის საქმეებზე ტროაში. მეორე დღეს ტელემაქოსი სთხოვს მენელაოსს, მამის ბედზე უამბოს. ატრევსის ძე უყვება მას თავისი დაბრუნების ამბავს. მათ შორის მის შეხვედრას ზღვის მოხუცთან, პროტევსთან, რომელსაც მისთვის უთქვამს აიას ოილევსის ძისა და აგამემნონის დაღუპვის, აგრეთვე ოდისევსის ნიმფა კალიფსოს კუნძულზე ყოფნის შესახებ. სპარტაში ლხინია, ითაკაში კი ამ დროს სასიძოები გეგმავენ, თუ როგორ მოკლან დაბრუნებული ტელემაქოსი. შვილის გამო შეწუხებულ პენელოპეს თავისი დის სახით სიზმრად მოევლინება ათენა და დაამშვიდებს. სასიძოები კი ამასობაში ჩაუსაფრდებიან ტელემაქოსს (IV სიმღერა).

ღმერთები კვლავ იკრიბებიან. ათენა კვლავ ჩივის ოდისევსის ბედზე. ზევსი აგზავნის ჰერმესს კალიფსოსთან მოწოდებით – დააბრუნოს ოდისევსი. კალიფსო უხალისოდ ხვდება ღმერთების დავალებას და მაინც დამორჩილდება მას. ოდისევსი აგებს ტივს დასაბრუნებლად. 18 დღის მგზავრობის შემდეგ, მას შენიშნავს ეთიოპელთაგან წამოსული პოსეიდონი, რომლისგან მოვლენილი საშინელი ღელვა დაუშლის ოდისევსს ტივს. მის ბოძს ჩაბღაუჭებული გმირი გამძვინვარებულ ზღვასთან ბრძოლის მესამე დღეს სასომიხდილი მიაღწევს ფეაკების კუნძულ სქერიას. ძალაგამოცლილს ნაპირზე ღრმა ძილი მოიცავს (V სიმღერა).

ფეაკთა მეფის ასულ ნავსიკაას ათენა სიზმარში ჩააგონებს, გაემართოს თავის ამხანაგებთან ერთად ზღვის ნაპირზე ტანსაცმლის გასარეცხად. ქალიშვილების მხიარული თამაში აღვიძებს ოდისევსს. მისი დამხახველი გოგოები შეშინდებიან. მხოლოდ ნავსიკაა გამოეცნაურება უცხოს, მისცემს მას ტანსაცმელს და გაუძღვება ქალაქისაკენ, სადაც ფეაკთა მეფის, ალკინოოსის სასახლეა (VI სიმღერა).

ქალღმერთ ათენასაგან ბურუსით მოცული ოდისევსი ფეაკთაგან შეუმჩნევლად მიაღწევს სასახლეს. აქ იგი წარუდგება დედოფალ არეტესა და მეფე ალკინოოსს სასახლეში გამართული ლხინის დროს. როდესაც მეფე ლხინს დაამთავრებს, ოდისევსი, ისე, რომ არ გაუმჟღავნებია მეფისთვის თავის ვინაობას, უამბობს მათ მისი ოგიგიის კუნძულიდან მძიმე მოგზაურობის შესახებ და სთხოვს, დაეხმარონ მას სახლში დაბრუნებაში. მეფე აღუთქვამს შემწეობას (VII სიმღერა).

მეორე დღეს ალკინოოსი სტუმრის პატივსაცემად გამართავს ნადიმს, სადაც ბრმა აედი დემოდოკოსი ართობს შეკრებილთ თავისი სიმღერებით. ეწყობა სპორტული შეჯიბრება,

სადაც ოდისევსი თავს გამოიჩენს. საღამოს, როდესაც დემოდოკოსი კვლავ აგრძელებს სიმღერას და ხის ცხენის ამბით ართობს მსმენელთ, ოდისევსს თვალში ცრემლები მოერევა. ამას შენიშნავს ალკინოოსი და სთხოვს ოდისევსს, უამბობს საკუთარი თავის შესახებ (VIII სიმღერა).

ოდისევსი ამჟღავნებს თავის ვინაობას. იგი უყვება ფეაკებს ყოველივეს, რაც განიცადა სქერიაზე ალმოჩენამდე. ტროას დაცემის შემდგომ მან დაანგრია ისმაროსი, თუმცა კიკონებმა იძულებული გახადეს უკუქცეულიყო. დიდი დანაკარგებით აგრძელებს ოდისევსი გზას და მაშინ, როდესაც თითქმის მიაღწია სამშობლო მიწას, ატყდა საშინელი ქარიშხალი. ცხრა დღეს გრძელდებოდა ზღვის ბობოქრობა. მეათე დღეს კი მან და მისმა თანამებრძოლებმა ლოტოფაგების ქვეყანაში ამოჰყვეს თავი. აქ მათ, ვინც იგემა ლოტოსის გემო, დაავიწყდათ ყოველივე და ოდისევსი იძულებული გახდა ძალით წამოეყვანა მეგობრები. შემდეგ ისინი პირქუშ კიკლოპების ქვეყანას მიაღწევენ. აქ მოიმარაგებენ სურსათს. ოდისევსი თავის თორმეტი ამხანაგით და ერთი გემით კიკლოპების დასახლებული კუნძულის საკენ გაემართება, რათა შეიტყოს, თუ ვინ არიან ისინი. დანარჩენებს კი დატოვებს სხვა გემებთან ერთად მათ მოსაცდელად. ოდისევსი გამოქვაბულში მცხოვრებ კიკლოპ პოლიფემოსს თავს გააცნობს, როგორც კაცი, რომელსაც სახელად „არავინ“ ჰქვია. სასტიკი კიკლოპი სტუმართმოყვარეობის ნაცვლად გამოქვაბულის გასასვლელს ვეებერთელა ლოდით ჩახერგავს. იმ საღამოსა და მეორე დღეს ოდისევსის ექვს თანამგზავრს შეჭამს. ოდისევსი შურს იძიებს. იგი დაათრობს პოლიფემოსს და ჩაძინებულს ვეებერთელა კეტისაგან დამზადებული შანთით ამოუწვავს ერთადერთ თვალს. გამწარებული კიკლოპის ყვირილზე მოსული მისი მოძმენი უკანვე გაბრუნდებიან, რადგან პოლიფემოსმა თავის უბედურების მიზეზად „არავინ“ დაასახელა. დილით ოდისევსი და მისი გადარჩენილი თანამგზავრები, ლაერტესის ძის რჩევით, ქვემოდან ამოეკრობიან ცხვრებს, რომელთაც კიკლოპი საძოვრად უშვებდა და ასე დააღწევენ თავს სასტიკ პოლიფემოსს. როდესაც ისინი უკვე ზღვაში გაცურენ, ოდისევსი მოტყუებულ კიკლოპს ნიშნისმოგებით გამოსძახებს:

კიკლოპ, თუ გკითხოს მოკვთავთაგან უეცრად ვინმემ,
ასე სასირცხვოდ თვალის ჩინი ვინ წაგართვაო,
ეს ოდისევსმა დამივსო-თქო, ციხის გამტეხმა,
ლაერტის ძემან, ვინც ითაკის ბინადარია.

(IX, 502-5)

კიკლოპი ევედრება მამამისს, პოსეიდონს, თავს დაატეხოს რისხვა ოდისევსს (IX სიმღერა).

ეოლოსთან სტუმრობის ერთი თვის შემდეგ ოდისევსსა და მის თანამგზავრებს ქართა მეუფე გაისტუმრებს ხელსაყრელი დასავლეთის ქარის თანხლებით. ცხრა დღის მშვიდი მგზავრობის შემდეგ ოდისევსის თანამგზავრებს, როდესაც მას ჩაეძინება, ქართა გუდის გახსნა მოუნდებათ. იგი ეოლოსმა გამოატანა და შიგ მოამწყვდია მავნე ქარები. თანამგზავრთა ცნობისმოყვარეობა საბედისწერო აღმოჩნდა. გუდიდან ამოფრენილი ქარები ხომალდებს კვლავ ეოლოსის კუნძულზე მიაგდებენ, მაგრამ განრისხებული მეფე მათ აღარ მიიღებს. ექვსი დღის ხეტიალის შემდეგ ისინი გოლიათი კაციჭამია ლესტრიგონების ქვეყანას მიადგებიან. ლესტრიგონების სასტიკმა თავდასხმამ ოდისევსს ყველა ხომალდი დაუმსხვრია და მრავალი მეგობარი ამოუჟლიტა. ერთადერთი გადარჩენილი ხომალდითა და ერთობ შემცირებული თანამგზავრებით იგი მიადგება კუნძულ აიაიას. აქ ცხოვრობს აიეტის და, გრძნეული კირკე. იგი დასაზვერად გაგზავნილ მეგობართა ერთ ჯგუფს ღორებად გადააქცევს. ოდისევსს ჰერმესი მისცემს რჩევას, თუ როგორ დაიმორჩილოს კირკე. ჯადოსნური მცენარის – მოლის – ძირების საშუალებით იგი აიცილებს კირკეს ჯადოსნური წამლის საფრთხეს, დაიმორჩილებს ქალღმერთს და მეგობრებისათვის კვლავ დააბრუნებინებს ადამიანის სახეს. ერთ წელს დაჰყოფენ ისინი კუნძულზე. ხოლო, როდესაც ოდისევსი წასვლას მოისურვებს, კირკე მას მომავალი გზის განსასაზღვრავად გარდაცვლილთა სულების მხარეში გააგზავნის და თან დაარიგებს, თუ როგორ უნდა მოიქცეს ჰადესის კართან (X სიმღერა).

ერთი დღე დასჭირდათ ოკეანოსის ღრმა დინების გადამკვეთთ, რომ კიმერიელთა შორეული ქვეყნისათვის მიეღწიათ, სადაც მარადიული წყვდიადი სუფევს. აქ ოდისევსს

სისხლით ავსებულ სამსხვერპლო ორმოსთან გამოეცხადება ჯერ კირკეს სასახლეში სხვათაგან შეუმჩნეველად დაღუპული და დაუკრძალავად დატოვებული თანამგზავრის, ელპენორის, სული, შემდეგ მისი ითაკაში არყოფნის განმავლობაში გარდაცვლილი დედისა, რომელიც კვლავინდებურად წუხს თავისი შვილის ბედზე და მას აუწყებს პენელოპეს ერთგულების ამბავს. ტირესიასის სული მას უწინასწარმეტყველებს მთელ მომავალს: ძნელ დაბრუნებას, განსაცდელს ჰელიოსის ხარების გამო, გამარჯვებას სასიძოებზე და ბოლოს, სიკვდილს უცხო მიწაზე. ამას მოსდევს აღწერა გარდაცვლილ ქალთა სულებისა, რომელნიც იხილა ოდისევსმა. შემდეგ იგი დროებით წყვეტს მოყოლას და შეახსენებს ფეაკებს მის სამშობლოში დაბრუნებასთან დაკავშირებულ დაპირებას. თხრობით გატაცებული ალკინოოსი და ფეაკები სთხოვენ მას ამბის გაგრძელებას, ხოლო დაბრუნებას შემდეგი დღისათვის გადაუტანენ. ოდისევსი განაგრძობს. მას სულთა სამეფოში აგამემნონის სული გამოეცხადა, რომელმაც აუწყა თავისი შემზარავი მკვლელობის ამბავი ვერაგ კლიტემნესტრასა და ეგისთოსისაგან. აქილევსის სულმა სიხარულითა და სიამაყით მოისმინა მისი შვილის ნეოპტოლემოსის გმირობის ამბავი ტროასთან. აიასის სულმა, განრისხებულმა ოდისევსზე, ხმაც კი არ გასცა ლაერტესის ძეს. აქ მან იხილა კიდევ მრავალი სული. ოდისევსი თავისი ხომალდით კვლავ უკან ბრუნდება (XI სიმღერა).

კირკეს კუნძულზე, „სადაც აისზე შობილი ეოსის სასახლე და საფერხულო ადგილია და სადაც ჰელიოსი იწყებს აღმოსვლას“, მცირე შეჩერებისა და ელპენორის დაკრძალვის შემდგომ იგი ჩაუვლის მაცდურხმიან სირენებს (ანუ სირინოზებს), გააღწევს დამლუპველ სკილასა და ქარიბდისს და მიაღწევს საბედისწერო თრინაკიას, სადაც ჰელიოსის წმინდა ფარა ძოვს. თანამგზავრები დაივიწყებენ ოდისევსის რჩევას და დაკლავენ შიმშილით შეწუხებულნი მზის ღმერთის ხარებს. ზევსი, ჰელიოსის თხოვნით, საშინელ უამინდობას მოუვლენს ზღვაში გასულ აქაველებს. იღუპება ყველა, მხოლოდ ოდისევსი გადარჩება, ანძის ხეს ბაგირით მიკრული და ცხრა დღის ჭიდილის შემდეგ უსასრულო ზღვის მძვინვარე ტალღებთან ოგიგიის კუნძულზე აღმოჩნდება (XII სიმღერა).

ოდისევსის თხრობით მოხიბლული ფეაკები უხვად დაასაჩუქრებენ მას და თავიანთი სასწაული ხომალდით ჩაძინებულს საოცარი სისწრაფით გადაიყვანენ ითაკაზე. ოდისევსი გამოერკვევა ძილიდან და ბურანში ჯერ ვერ იცნობს თავის სამშობლოს. თუმცა შემდგომ მწყემსის სახით მოვლენილი ათენა მას გამოარკვევს და ისინი ფეაკთა საჩუქრებს ერთად გადამალავენ. შემდეგ ქალღმერთი და ლაერტესის ძე ადგენენ სასიძოებზე შურისგების გეგმას და ათენა იმისათვის, რომ ოდისევსი ვერავინ ვერ იცნოს, კვერთხის ჯადოსნური შეხებით მას იერს უცვლის, მათხოვრად გადააქცევს (XIII სიმღერა).

ოდისევსი ჯერ მონახავს მეღორე ევმაიოსს, რომელსაც თავის ნამდვილ ვინაობას არ გაუმჟღავნებს და გამოგონილ ამბავს უამბობს. აქ იგი იღებს საჭმელს, მოსასხამსა და გადასაფარებელს ღამისათვის (XIV სიმღერა).

ათენა მოევლინება სპარტაში ტელემაქოსს და ააჩქარებს მას, სწრაფად დაუბრუნდეს ითაკას. უკან წამოსული ოდისევსის ძე პილოსიდან ნათელმხილველ თეოკლიმენოსს წამოიყვანს. ათენასაგან დარიგებული ტელემაქოსი თავს დააღწევს ჩასაფრებულ სასიძოებს. ტელემაქოსი მიაღწევს ითაკას და პირდაპირ ევმაიოსისაკენ გაემართება (XV სიმღერა).

მწყემსი პენელოპეს შვილის დაბრუნებას აუწყებს. ოდისევსი გაუმხელს ტელემაქოსს თავის ვინაობას და ისინი ადგენენ სასიძოთა დასჯის გეგმას, რომელნიც კვლავ ფიქრობენ ტელემაქოსის თავიდან მოცილებაზე. ბრუნდება ევმაიოსი (XVI სიმღერა).

დილით ჯერ ტელემაქოსი მიდის ქალაქში, შემდეგ მას მიჰყვებიან ევმაიოსი და ოდისევსი. ტელემაქოსი ესალმება დედას. თეოკლიმენოსი წინასწარმეტყველებს, რომ ოდისევსი უკვე თავის სამშობლოშია. დაბრუნებულ ოდისევსს ვერავინ ვერ იცნობს, გარდა მისი სიკვდილს მიჯნებული ძაღლის, არგოსისა. სასახლეში ოდისევსს (მათხოვარს) სასიძოები დაცინვით მიიღებენ, ანტინოოსი მას სკამსაც კი ესვრის. ევმაიოსი პენელოპეს აუწყებს, რომ საღამოთი მათხოვარი უამბობს მას ოდისევსზე (XVII სიმღერა).

გამოჩნდება მაწანწალა იროსი, რომელიც სასიძოების წაქეზებით აუხირდება ოდისევსს. ჩხუბში გამარჯვებულს, ანტინოოსის წინადადებით, საუკეთესოდ შემწვარ კუჭს მისცემენ. ოდისევსმა იროსი და გააფრთხილა სასიძოთაგან საუკეთესო ამფინომოსიც. გამოდის პენელოპე, რომელიც ათენამ საოცარი სილამაზით შეამკო. სასიძოებს იგი აუწყებს, რომ მან, ბოლოს და ბოლოს, გადაწყვიტა გათხოვება, რადგან ოდისევ-

სის დაბრუნების იმედი გადაეწურა. ქეიფი გრძელდება. ოდისევსს კვლავ დასცინიან, მას ევრიმაქოსი კვლავ ესვრის სკამს (XVIII სიმღერა).

ღამით ოდისევსი შვილთან ერთად გააცლის იარაღს დარბაზს, ათენა უნათებს ლამპარს. მოდის პენელოპე, რომელსაც ოდისევსი აგუებს თავისი გამოგონილი ამბით ქმრის დაბრუნების აზრს. პენელოპე სთხოვს ოდისევსის ძიძას, ევრიკლეას, დაჰბანოს მათხოვარს ფეხი. ძიძამ ფეხზე ჭრილობის ნაწიბურით იცნო ოდისევსი. ამ უკანასკნელმა მას ანიშნა, ჩუმად ყოფილიყო. ამასობაში კი პენელოპე უყვება სიზმარს, რომელიც სასიძოთა დასჯას მოასწავებს და აცხადებს თავის გადაწყვეტილებას, მოაწყოს სასიძოთა შორის შემდეგ დღეს შეჯიბრი (XIX სიმღერა).

ოდისევსს სძინავს წინკარში. იგი ხედავს, როგორ მირბიან მოახლე გოგოები სასიძოებთან ღამის გასატარებლად. ლაერტესის ძე დიდის გაჭირვებით იკავებს მრისხანებას. მეორე დილით მოდიან ევმაიოსი და ასევე ოდისევსის ერთგული მწყემსი ფილოიტიოსი. ზევსის ნიშანი აშინებს სასიძოებს, განახორციელონ ტელემაქოსის მოკვლის გეგმა. გრძელდება ოდისევსის შეურაცხყოფა. ერთ-ერთი სასიძო მას ძროხის ბარკალსაც კი ესვრის, რომელიც კედელს მოხვდება. ტელემაქოსი გამოექომაგება ოდისევსს, იგი აღარ აპირებს სასიძოთა უსამართლობის მოთმენას. სასიძოთა გნიასში თეოკლიმენოსი მათ დაღუპვას წინასწარმეტყველებს (XX სიმღერა).

ათენას ჩაგონებით პენელოპეს შემოაქვს ოდისევსის მშვილდი. პენელოპე გაჰყვება ცოლად მას:

> ვინც შესძლებს მარჯვედ, თავისუფლად მშვილდის მოზიდვას
> და გაატარებს თორმეტ ცულში გასროლილ ისარს.
>
> (75-76)

ტელემაქოსი აქეზებს სასიძოებს. მან თვით ჩაასო სამიზნე ცულები. სასიძოთაგან ვერცერთმა ვერ შეძლო მშვილდის მოწევაც კი. ოდისევსი უმჟღავნებს თავის ვინაობას ევმაიოსსა და ფილოიტიოსს. როდესაც სასიძოები შეჯიბრების შემდეგი დღისათვის გადადებას განიზრახავენ, ოდისევსი, მიუხედავად მათი აღშფოთებისა, გამოთქვამს სურვილს, მან თავად სცადოს მშვილდის მოწევა. ტელემაქოსი მოითხოვს, მიაწოდონ მას მშვილდი. ოდისევსმა ამასობაში გააფრთხილა ევრიკლეა, დააკავოს მოახლე გოგოები, ხოლო ფილოიტიოსმა კი უნდა ჩაკეტოს ჭიშკარი. ოდისევსი ადვილად ასრულებს შეჯიბრების პირობას (XXI სიმღერა).

ოდისევსი გაამხელს თავის ვინაობას. მეორე ისრით იგი კლავს ანტინოოსს. იწყება სასიძოთა ამოჟლეტა. ოდისევსი თავისი ძისა და ერთგული მსახურების დახმარებით ამოჟლეტს ყველა სასიძოს და მათ თანამგრძნობ მსახურებს. ტელემაქოსის თხოვნით, იგი მხოლოდ აედ ფემიოსსა და შიკრიკ მედონს დაინდობს. სასახლე სუფთავდება (XXII სიმღერა).

ევრიკლეა ატყობინებს პენელოპეს ქმრის დაბრუნებას. მას არ სჯერა. ოდისევსი, რომელსაც განბანვისას ათენა კვლავ უბრუნებს თავის უწინდელ იერსა და ახოვანებას, მოეწინება თავის ერთგულ ცოლს. მას შემდეგ, რაც ლაერტესის ძე პენელოპეს დაარწმუნებს მხოლოდ ცოლ-ქმრისათვის ცნობილი საიდუმლოს გახსენებით იმაში, რომ იგი ნამდვილად ოდისევსია, ისინი ოცი წლის შემდეგ კვლავ ერთად ატარებენ ღამეს. ქმარი ცოლს უამბობს თავისი ფათერაკებით აღსავსე დაბრუნების ამბებს. დილით კი ოდისევსი მამის -- ლაერტესის – სანახავად აპირებს წასვლას, თანაც გრძნობს სასიძოთა ნათესავებისაგან მომავალი შურისგების საფრთხეს (XXIII სიმღერა).

ჰერმესი დაღუპულ სასიძოთა სულებს ჰადესისაკენ მიუძღვება. აგამემნონის სული მართავს აქილევსისას და სასიძოს, ამფიმედონის, სულისაგან ყოველივე მოიხდარის შეტყობის შემდეგ, იგი ერთგულ პენელოპეს ადარებს ვერაგ კლიტემნესტრას. ოდისევსი თანამგზავრებთან ერთად მივა ლაერტესთან, რომელიც ქალაქგარეთ ცხოვრობს. მათ შურისძიებისათვის დაიძრებიან ითაკელები ანტინოოსის მამის მეთაურობით. საქმეში ერევა ათენა. ზევსისაგან თანხმობის მიღების შემდეგ, იგი აჩერებს დაწყებულ ბრძოლას და მოწინააღმდეგეებს შორის მშვიდობას ჩამოაგდებს (XXIV სიმღერა).

ჰომეროსის საკითხი

ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოების მეცნიერული შესწავლა, რასაკვირველია, მწერლის შემოქმედების საკითხთა კვლევას მოითხოვს. მაგრამ ასეთ დროს, როგორც წესი, რამდენიმე პრინციპული ხასიათის მქონე ფაქტი სრულიად უდავოა და არავის არ მოსდის თავში მათი გადასინჯვა. ამგვარ ფაქტთა რიგს განეკუთვნება, კერძოდ, ის, რომ ჩვენთვის საინტერესო მწერალი ნამდვილად არსებობდა და მოღვაწეობდა, რომ მას ნამდვილად შეუქმნია კონკრეტული ნაწარმოები, რომ ნაწარმოებში აღწერილი ამბავი მთლიანად მწერლის მიერ არის მოგონილი ან იგი რეალურად მომხდარის მხატვრულ ასახვას წარმოადგენს და ა.შ. მაგრამ ლიტერატურის ისტორიაში არის შემთხვევები, განსაკუთრებით, ძველი სამყაროს კულტურების შესწავლისას, როდესაც ჩვენამდე მოღწეული ამა თუ იმ ნაწარმოების მიმართ დავას თითქმის ყველაფერი აღძრავს – ავტორის არსებობიდან და ნაწარმოების ტექსტუალური ერთიანობიდან დაწყებული, მასში აღწერილი ამბის ხასიათით დამთავრებული. ამ მხრივ, ჰომეროსი მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში მართლაც რომ განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს. ჰომეროლოგიამ, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს და რომელიც თავად იქცა კულტურის ისტორიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დარგად, წარმოშვა ე.წ. ჰომეროსის საკითხი – ალბათ, ყველაზე უფრო თავსატეხი მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში. დღეს იგი სამი პრობლემის ერთიანობად წარმოგვიდგება. მათგან ყველაზე ხანგრძლივი ისტორია ჰომეროსის პოემების ერთიანობის საკითხის შესწავლას აქვს, რომელიც იმის გარკვევას გულისხმობს, არსებობს, თუ არა ერთი პოეტის მიერ შექმნილი ერთიანი პოემები – „ილიადა“ და „ოდისეა“. მოკლედ მას ერთიანობის პრობლემა შეიძლება ვუწოდოთ. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჰ. შლიმანის გათხრების შემდგომ თავისი ადგილი დაიჭირა ჰომეროლოგიაში „ილიადის“ და, გარკვეულწილად, „ოდისეას“ ისტორიულ რეალობასთან მიმართების პრობლემამ. მისი არსი იმის გარკვევაში მდგომარეობს, თუ რა ისტორიულ რეალობას ასახავს ჰომეროსი და, საერთოდ, რამდენად სანდოა მისი მონაცემები ტროას ომის შესახებ. ჰომეროსის საკითხის ამ ასპექტის ფორმულირება ამგვარად შეიძლებოდა: ჰომეროსი და ისტორია. XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან, მას შემდეგ, რაც ფოლკლორისტებმა დაადგინეს, რომ სხვადასხვა ხალხში არსებობს ვრცელი ეპიკური ნაწარმოებების ზეპირი გზით შექმნისა და ყოველგვარი წერილობითი ფიქსაციის გარეშე თაობიდან თაობაში გადაცემის პრაქტიკა, წინ წამოიწია ჰომეროსის საკითხის ახალმა ასპექტმა – როგორი გზით არის შექმნილი „ილიადა“ და „ოდისეა“ – წერილობითი თუ ზეპირი? იგი შეიძლება მოვიხსენიოთ, როგორც ჰომეროსის ეპოსის ფორმირების პრობლემა. შევეცადოთ, მოკლედ გადმოვცეთ ჰომეროსის საკითხის ისტორია და კვლევის თანამედროვე მდგომარეობა თითოეული ამ ასპექტის გათვალისწინებით.[1]

ჰომეროსის ეპოსის ერთიანობა

საკითხის ისტორიისათვის. ჰომეროლოგიის ძირითად პრობლემას „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ერთიანობის საკითხი წარმოადგენს. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან ყოველგვარი კვლევის საფუძველს, ჩვეულებრივ, თვით საკვლევი ობიექტი შეადგენს. მთელი ჩვენი მსჯელობა ჰომეროსის ეპოსის შესახებ მხოლოდ მას შემდეგ შეიძლება მეტ-ნაკლებად სანდო გახდეს, რაც ჩვენ ვუპასუხებთ ძირითად კითხვას: არსებობს თუ არა მართლაც ერთი პოეტის მიერ, ერთიანი პოეტური გეგმითა და კონცეფციით შექმნილი მთლიანი პოემები – „ილიადა“ და „ოდისეა“, თუ მათი ერთიანობა მხოლოდ მოჩვენებითია, სინამდვილეში კი ისინი სხვადასხვა პოეტთა ნაწარმოებების გაერთიანების ცდას წარმოადგენენ. რასაკვირველია, ასეთი კითხვა მხოლოდ მას შემდეგ შეიძლებოდა წამოჭრილიყო, რაც ის მკვლევარი, რომელსაც პირველად აღეძრა ჰომეროსის ეპოსის მიმართ ეჭვი ორჭოფული დამოკიდებულება, იმდენად შორს აღმოჩნდა პოემათა ჩამოყალიბების ეპოქისაგან, რომ მისთვის ის, რაც ერთ დროს, ალბათ, სრულიად ნათელი და აშკარა იყო, ბუნდოვანისა და ნახევრადლეგენდარულის სფეროში გადავიდა. მართლაც, როგორც

[1] ზოგიერთი მკვლევარი პრობლემას: „ჰომეროსი და ისტორია“ არ განიხილავს „ჰომეროსის საკითხის“ ერთ ძირითად პრობლემად: შდრ. DNP, 14, 501-516.

ანტიკურ წყაროთა შესწავლა გვიჩვენებს, ამგვარი კითხვა არ დასმულა ძველ საბერძნეთში. ელინისათვის ჰომეროსი სრულიად კონკრეტულ პოეტს წარმოადგენდა, რომელთანაც ორგანულად იყო დაკავშირებული „ილიადისა“ და „ოდისეას“ შექმნის დიდება. რასაკვირველია, როგორც უკვე აღინიშნა, ამ დიდების წყალობით ელინები ზოგჯერ მას სხვა ნაწარმოებთა ავტორობასაც მიაწერდნენ ხოლმე, მაგრამ ასეთ დროს, ჩვეულებრივ, გამოითქმოდა საწინააღმდეგო აზრიც, ხშირად მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელ არგუმენტთა წამოყენებით. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ჰომეროსის საუკუნისა და პიროვნების შესახებ კლასიკური ხანის ბერძნებმა მეტი იცოდნენ, ვიდრე დღეს ვიცით ჩვენ. მათი რწმენის საფუძველს წარმოადგენდა ძლიერი ტრადიცია და საშუალება ჰომეროსის ეპოსის შეპირისპირებისა ბერძენ ეპიკოსთა სხვა ნაწარმოებებთან, რომელთა შესახებ დღეს ჩვენ ძალზე ცოტა რამ შეგვიძლია ვთქვათ. რაც მთავარია, მათ ჰქონდათ ჰომეროსის პოემათა უშუალოდ განცდისა და აღქმის საშუალება, რადგან ამ პოემებში თვით ბერძნული სული იყო გახსნილი. შესაბამისად, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, ელინები ყველაზე კარგად გრძნობდნენ ჰომეროსის პოეზიის ზემოქმედების განსაკუთრებულ ძალას. სწორედ ამით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ უძველესი ბერძენი ავტორები, რომელთა ნაწარმოებებამდე ჩვენ მიგვიწვდება თვალი, არ დაინტერესებულან იმ საკითხის გარკვევით – რეალურია თუ არა მართლაც ჰომეროსის პოემათა ერთიანობა, თუმცა ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ჰომეროსის ბიოგრაფიისა და მის პოემებში დასმულ ცალკეულ პრობლემათა შესწავლას უკვე ძვ.წ.ა. VI საუკუნიდან მაინც აქცევდნენ საბერძნეთში დიდ ყურადღებას. ბუნებრივია, ამ დროისათვის რომ არსებულიყო რაიმე ეჭვი „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ერთიანობის მიმართ, იგი უთუოდ იჩენდა თავს წყაროებში. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ ჰეროდოტოსი, რომელიც, ფაქტობრივად, ჩვენთვის ბერძნული კულტურის ისტორიის პირველ სანდო ინფორმატორს წარმოადგენს, ცდილობს, „ილიადასა“ და „კიპრიებს“ შორის შენიშნულ სხვაობაზე დაყრდნობით, „კიპრიების“ არაჰომეროსისეულობა დაამტკიცოს.[1] ეს იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ მისთვის ცნობილი იყო თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ჰომეროსს „კიპრიებიც“ შეუქმნია. ამის საპირისპიროდ, ჰეროდოტოსი არსად არ კამათობს იმის თაობაზე, ეკუთვნის თუ არა ჰომეროსს „ილიადა“ და „ოდისეა“. ალბათ, ეს იმას უნდა მოასწავებდეს, რომ მისთვის არ იყო ცნობილი თვალსაზრისი, რომელიც ამ პოემებს ერთმანეთისგან თიშავდა, ან მათში არა ერთი, არამედ რამდენიმე პოეტის ხელს განასხვავებდა. ჩვენთვის ძნელია დღეს იმის გადაწყვეტა, თუ რამდენად იყვნენ დაინტერესებულნი ძვ.წ.ა. VI–V საუკუნის ბერძენი ფილოსოფოსები, განსაკუთრებით კი სოფისტები, ჰომეროსის პოემათა საკითხებით. ყოველი შემთხვევისათვის, ჰომეროსი რომ მათთვის დებულებათა ილუსტრაციის უცვლელ წყაროს წარმოადგენდა, ამაში დღეს ძნელია დაეჭვება. პლატონი, რომლის დიალოგთა საშუალებითაც მოაღწია ჩვენამდე არსებითად ყველაზე ადრეულმა ინფორმაციამ VI–V საუკუნეების ბერძნული ფილოსოფიური აზროვნების შესახებ, შესაბამისად თავისი თვალსაზრისისა პოეზიასა და პოეტებზე (პოეზია მიბაძვის მიბაძვაა), არ უთმობს სათანადო ყურადღებას ჰომეროსის ეპოსის პოეტიკის საკითხებს. თუმცა იგი საკმაოდ ხშირად გამოხატავს თავის პიროვნულ აღტაცებას ჰომეროსის პოეზიით, მაგრამ სახელმწიფოს მის მიერ შექმნილ თეორიულ მოდელში პოეტებს, მათ შორის ჰომეროსსაც, არ შეიძლება ჰქონდეთ ადგილი. და მაინც, პლატონის დიალოგებში არაერთი საინტერესო აზრია გამოთქმული ჰომეროსისა და მისი პოემების შესახებ. მის მიერ ჰომეროსის ეპოსიდან მოტანილი დიდძალი საილუსტრაციო მასალის ანალიზი ცხადყოფს, რომ პლატონისათვის ჰომეროსის შემოქმედება „ილიადა“ და „ოდისეათი“ განისაზღვრება.[2]

პირველი ბერძენი ავტორი, რომლის თვალსაზრისმაც ჰომეროსის შესახებ ჩვენამდე მეტ-ნაკლებად სრულყოფილად მოაღწია, არისტოტელეა. მართალია, მის სპეციალურად ჰომეროსის შესახებ დაწერილ ნაშრომთაგან, რომლებიც, როგორც ჩანს, შემდგომ ექვს წიგნად იქნა გაერთიანებული საერთო სახელწოდებით „ჰომეროსის პრობლემები“, მხოლოდ რამდენიმე ათეულმა მოკლე ციტატამ მოაღწია, მაგრამ, სამაგიეროდ, ჩვენ დაგვრჩა მისი „პოეტიკა“. მასში არისტოტელე საკმაოდ დაწვრილებით მსჯელობს ჰომეროსის ეპოსის ერთიანობის საკითხებზე.[1] ჩვენ არ ვიცით, რამდენად ორიგინალურია არისტოტელე მის წინამორბედებთან შედარებით, მაგრამ ერთი სრულიად გარკვევით შეიძლება ითქვას – არისტოტელემ ძველი და ახალი დროის მკვლევართა შორის ყველაზე კარგად შენიშნა და გამოთქვა ის არსებითი და სპეციფიკური, რაც ჰომეროსის პოეტიკას ახასიათებს; მოგვცა, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, ჰომეროსის ეპოსის ერთიანობის გამოცანის ოპტიმალური ამოხსნა. თუკი ჩვენ მოკლედ შევაჯამებთ არისტოტელეს აზრს ჰომეროსის პოემების ერთიანობის შესახებ, შეიძლება შემდეგი ითქვას. არისტოტელეს მიხედვით, ის ფაბულა არის ერთიანი, რომელშიც ერთი საქმე აუცილებლობით ან ალბათობით წარმოშობს მეორეს. შესაბამისად, ეს საქმენი მთლიან ფაბულაში ისე ორგანულად იქნებიან, ერთი მხრივ, ერთმანეთთან, ხოლო, მეორე მხრივ კი, მთელთან დაკავშირებულნი, რომ საკმარისია რომელიმე მათგანს შევეხოთ, ამით დავარღვევთ მთელს. მაგრამ ყველა პოეტს როდი აქვს შეგნებული ფაბულის ერთიანობის ეს საიდუმლოება. ამ მხრივ გამონაკლისია ჰომეროსი, რომელმაც თავის პოემებში მოახერხა ერთიანი ფაბულის გაშლა. შესაბამისად, ამ ფაბულაში საქმენი ერთმანეთთან ორგანულად არიან დაკავშირებულნი. მაგრამ თუკი პოეტს ამასთანავე სურს მოგვცეს ინფორმაცია იმ ვრცელი ამბის ან გმირის საქმეთა შესახებ, რომელთა მხოლოდ ერთ ნაწილს წარმოადგენს მისი მთლიანი ფაბულა, მაშინ როგორლა მოიქცეს იგი? აქაც, არისტოტელეს აზრით, ჰომეროსი არის ამოსავალი. ჰომეროსმა ფაბულად აირჩია ერთი მონაკვეთი ტროას ომისა, რომელსაც დრამატული თვალსაზრისით აქვს დასაწყისი, შუატანი და დასასრული. შესაბამისად, მასში საქმენი ორგანულად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. რაც შეეხება იმ ეპიზოდებს, რომელნიც ტროას ომის მთელი ამბის შესახებ გვანვდიან ინფორმაციას და რომელნიც არ არიან უშუალოდ ერთიანი ფაბულის საქმეებთან დრამატული თვალსაზრისით ორგანულად დაკავშირებულნი, მათი საშუალებით ჰომეროსი ანაწევრებს ერთიან ფაბულას. ეს ეპიზოდები, ისევ და ისევ დრამატული თვალსაზრისით, არ ემსახურებიან მოქმედების განვითარებას და მათი ყოფნა თუ არყოფნა ნაწარმოებში, მოქმედების ერთიანობიდან გამომდინარე, შესამჩნევი არ იქნება. ასეთი საშუალებით ახერხებს ჰომეროსი, ერთი მხრივ, გაშალოს დრამატული თვალსაზრისით ერთიანი ფაბულა, არ დაარღვიოს მოქმედების მთლიანობა, მეორე მხრივ, კი მოგვაწოდოს ცნობები იმ ვრცელი ამბის სხვა საქმეთა შესახებ, რომლის ნაწილსაც მისი ერთიანი ფაბულა წარმოადგენს. ამ მხრივ იგი ყველა სხვა ეპიკოსისაგან გამოირჩევა. ეს უკანასკნელი ამბავთა გადმოცემისას მოიქცნენ როგორც ისტორიკოსები. მათ მოინდომეს გმირის საქმეთა თუ დროის ერთი მონაკვეთის სრულად გაშუქება თავიანთ ფაბულაში, რის გამოც მათი პოემები მოკლებულნი არიან დრამატულ ერთიანობას.

ამგვარად, არისტოტელე ჰომეროსის ნაწარმოებებში ხედავს ერთი ვრცელი ამბის თხრობას ამ ამბავთან დაკავშირებული კონკრეტული მოვლენის (ფაბულის) საშუალებით, რომელიც ერთიანია დრამატული თვალსაზრისით. ამ კონკრეტული მოვლენის გარშემო დაჯგუფებული, სამოქმედო დროში ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, მთელი ამბის ცალკეულ საქმეთა გადმომცემი მრავალრიცხოვანი ეპიზოდები, თავის მხრივ, მთლიანი ამბის აღდგენის ცდას წარმოადგენს.

არისტოტელეს თვალსაზრისი ჰომეროსის პოემათა ორგანული მთლიანობის შესახებ მეტ-ნაკლებად სწორად გაიგეს და გაიმეორეს ანტიკური ეპოქის ბერძნებმა და რომაელმა მოღვაწეებმა.[2]

ელინისტური ეპოქიდან ჰომეროსის ეპოსის კვლევაში მნიშვნელოვანი გარდატეხა ხდება. ამ დროს ფილოლოგია, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მთელი ძალით იწყებს განვითარებას. ალექსანდრიელი ფილოლოგების წინაშე, რომელთაც ჰომეროსის პოემების გამოცემა ითავეს, დადგა არჩევანის საკითხი. მათ განკარგულებაში, ალბათ, ჰომეროსის პოემათა მრავალრიცხოვანი ხელნაწერი აღმოჩნდა, რომელთა შორისაც, სავარაუდოა, საკმაო რაოდენობით იყო ტექსტუალური ხასიათის განსხვავებანი. ამ ვითარებაში საჭირო იქნებოდა ამ მრავალრიცხოვან ვერსიათა მიმართ კრიტიკული მიდგომა და ისეთი

[1] შდრ. ქვემოთ, გვ. 56 შმდ.

[2] პლატონის მიერ ჰომეროსის შეფასების შესახებ დაწვრილებით იხ. А. Ф Лосев, История античной эстетики (высокая классика), Москва 1974. გვ. 75 შმდ.

[1] ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა 1451a 16-35 (VIII თავი) და 1459ª17-1459ᵇ2 (XXIII თავი).

[2] მაგალითად, ჰორაციუსმა, ფსევდო-ლონგინოსმა.

ტექსტის დადგენა, რომელიც, გამომცემელთა აზრით, ყველაზე ახლოს უნდა ყოფილიყო თვით ჰომეროსისეულ ვარიანტთან. სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ ალექსანდრიელ ფილოლოგებს ტექსტის ცალკეული ნაწილების მიმართ კრიტიკული მიდგომა მოუხდათ. როგორც ვიცით, ჰომეროსის ეპოსის თანამედროვე ჰომეროლოგიაში ეჭვისაღმძვრელი მრავალი ადგილის მიმართ კრიტიკულად იყვნენ განწყობილი ალექსანდრიელი ფილოლოგებიც და მათი არგუმენტები ხშირად დღესაც გამოიყენება მკვლევართა მიერ. საკმარისია, ჰომეროსის პოემათა სქოლიონებს გადავავლოთ თვალი, აშკარა გახდება, რომ არისტარქოსს, სტეფანე ბიზანტიელს და სხვათა უკვე ელინისტურ ეპოქაში წამოუყენებიათ „ილიადის“ და „ოდისეას“ ტექსტში მთელ რიგ ადგილთა არაჰომეროსისეულობის საკითხი. ჰომეროსის ერთიანობის რწმენის შერყევა ვერ მოახერხეს ე.წ. გამთიშველებმა (ქორიძონტებმა), ქსენონმა და ჰელანიკოსმა. მათ უკვე ელინისტურ ეპოქაში გამოუთქვამთ აზრი, რომ „ილიადა“ და „ოდისეა“ ორ სხვადასხვა პოეტს უნდა ჩამოეყალიბებინა. ამ ვარაუდისათვის მხარი არ დაუჭერია არც ერთ მაშინდელ აღიარებულ ფილოლოგს. არისტარქოსს კი, ეტყობა, სპეციალური ნაშრომიც კი დაუწერია ქსენონის თვალსაზრისის გასაბათილებლად.[1] ამგვარი დამოკიდებულება ჰომეროსის ეპოსისადმი არ შეცვლილა არც რომსა და, შემდგომ, არც ბიზანტიაში.

როდესაც ევროპამ ხელმეორედ აღმოაჩინა ჰომეროსი, ისევე როგორც საერთოდ ბერძნული კულტურა, მან კვლავ მიიპყრო განათლებული საზოგადოების ყურადღება.

პირველ მკვლევარ ჰომეროლოგად ახალ დროში, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, ფრანგი მწერალი ფრანსუა ჰედელინი ანუ აბატი დ' ობინიაკი უნდა მივიჩნიოთ. მისთვის ამოსავალი იყო ანტიკური წყაროების, პირველ რიგში კი ციცერონის ცნობა („ორატ. შესახ.“, III, 34, 137), რომ პისისტრატოსის რედაქციამ (ძვ.წ.ა. VI ს.) მოიყვანა ჰომეროსის პოემები წესრიგში და მისცა ჩვენთვის ცნობილი სახე. დ' ობინიაკმა თავისი ნაშრომით, რომელიც ჯერ კიდევ 1664 წელს დაიწერა და მხოლოდ 1715 წელს გამოიცა, თავისი დროისათვის სერიოზული არგუმენტები წამოაყენა ჰომეროსის ეპოსის ერთიანობის წინააღმდეგ, თუმცა მის ნაშრომში ბევრი იყო დილეტანტურიც. მან, ფაქტობრივად, გამოთქვა ყოველივე ის, რაც შემდეგ საფუძვლად დაედო მრავალავტორობის, ანუ ანალიტიკურ თეორიას. რამდენადმე მსგავსი ვარაუდი გამოთქვა იტალიაში მოღვაწე ჯამბატისტ ვიკომაც (1730). მისი აზრით, პოემების დამუშავება სულ სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა „ხელის“ მიერ უნდა მომხდარიყო. ჰომეროსი, როგორც პიროვნება, საერთოდ არ არსებობდა, „ბერძნული ტომები თვით იყვნენ ეს ჰომეროსი“. 1685 წელს ჰოლანდიელმა ისტორიკოსმა პერიძონიუსმა (იგივე იაკობ ფოორბროკმა) გამოთქვა აზრი, რომ ჰომეროსის მიერ ზეპირად შექმნილმა სიმღერებმა ზეპირი გზით მოაღწიეს ათენამდე, სადაც, პისისტრატოსის ინიციატივით, ისინი „ილიადად“ და „ოდისეად“ აიკინძა.

ჰომეროსის ეპოსის ჭეშმარიტი ფილოლოგიური შესწავლა ახალ ევროპაში, შეიძლება ითქვას, გერმანელი ფ.ა. ვოლფისაგან დაიწყო, სწორედ მისგან მოედო მთელ მსოფლიოს ჰომეროსის საკითხი. 1795 წელს იგი აქვეყნებს თავის ცნობილ Prolegomena ad Homerum („ჰომეროსის შესავალი“), რომელშიც განვითარებული თეორიის გავლენას განიცდის მთელი შემდგომი ჰომეროლოგია. ვოლფი პოემების მთლიან ეპიკურ ნაწარმოებებად ჩამოყალიბებას პისისტრატოსის კომისიის საქმიანობაზე უფრო ადრე არ მიიჩნევდა შესაძლებლად და მათში სულ სხვადასხვა დროის პოეტთა, მათ შორის თვით ჰომეროსის მიერ შექმნილი ეპიკური ნაკვეთების არსებობას ამტკიცებდა. ვოლფი, რომელიც, ალბათ იცნობდა დ' ობინიაკის ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეულ ნაშრომს, მსგავსად მისი წინამორბედისა, თუმცა მასზე მიუთითებლად, საკმაოდ დამაჯერებლად ასაბუთებდა, რომ მსგავსი პოემების შექმნა შეუძლებელი იყო დამწერლობის გარეშე. ვოლფის დროს ჰომეროსის მოღვაწეობის ხანად ძვ.წ.ა. X-IX საუკუნეზე უფრო გვიანდელი პერიოდი არ ივარაუდებოდა, ხოლო უძველესი ბერძნული წარწერები მხოლოდ ძვ.წ.ა. VII საუკუნით თარიღდებოდა. შესაბამისად, „ილიადა“ და „ოდისეა“, წინააღმდეგ ფართოდ გავრცელებული რწმენისა, არ შეიძლება შექმნილიყო ჰომეროსის ეპოქაში. ამის შემდგომ ანალიტიკურ თეორიას ზოგჯერ მეცნიერებაში ვოლფიანურსაც უწოდებენ ხოლმე. ვოლფის გავლენა ევროპაში გასაგები გახდება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ვოლფამდე არავის არ უცდია საგანგებოდ ემტკიცებინა ჰომეროსის პოემათა ერთიანობა, რადგან საზოგადოების აზრი პოემებისა და მათი ავტორის შესახებ, ძირითადად იმდენად ერთსულოვანი იყო, რომ მანამდე არც შექმნილა ამგვარი საჭიროება. მაგრამ როდესაც ევროპაში დადგა ჟამი აღიარებულ ჭეშმარიტებათა გადასინჯვისა, ეპოქის სულმა კლასიკურ ფილოლოგიაში ვოლფის წამოწყების სახით ჰპოვა გამოვლინება. ათეული წლების განმავლობაში მეცნიერები გატაცებით და გულმოდგინედ ეძებდნენ ჰომეროსის პოემებში აზრობრივი თუ ენობრივი ხასიათის წინააღმდეგობებს და დროთა განმავლობაში იმდენი დააგროვეს, რომ ერთხანს ერთიანი ჰომეროსის ხელახალი აღორძინების იმედიც კი გაქრა. ერთიანობის მომხრენი – ანუ უნიტარიები – ამ ხნის განმავლობაში საკმაოდ ფერმკრთალად გამოიყურებოდნენ თავიანთი არათანმიმდევრული არგუმენტებით. ჰომეროლოგიაში გარდატეხის შეტანა ვერ მოახერხეს ვერც შილერმა, გოეთემ, ფოსმა, ჰოლდერლინმა, ჰეგელმა პოემათა მთლიანობის თავიანთი გულწრფელი რწმენით, ვერც ნიცშემ, სოკოლოვმა, სკოტმა, ალენმა, დრერუპმა და სხვ. საკმაოდ საფუძვლიანი უნიტარისტული დაკვირვებებით.

მართალია, ვოლფის თეორიამ დროთა განმავლობაში მრავალგვარად იცვალა სახე, მაგრამ ყველა მის მიმდევარს ერთი ჰქონდა საერთო – ისინი ანალიტიკურ საფუძველზე იდგნენ და გამორიცხავდნენ „ილიადისა“ და „ოდისეას“, როგორც ერთიანი მხატვრული ნაწარმოებების, კუთვნილებას ერთი პოეტისადმი. ამ თვალსაზრისის გამყარებას ემსახურებოდა კ. ლახმანის „სიმღერათა თეორია“, რომელიც „ილიადაში“ ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ცალკეულ სიმღერათა გაერთიანებას ხედავდა, გ. ჰერმანის „ჯანვრცობის თეორია“, რომლის თანახმადაც პოემები თავდაპირველად არსებული „წინარე-ილიადისა“ და „წინარე-ოდისეას“ თანდათანობით განვრცობის შედეგად ჩამოყალიბდნენ, მისი მიმდევრის ჯ. გროტის თეორია, რომელიც „წინარე-ილიადად“ თავდაპირველად აქილევსის რისხვის შესახებ არსებულ პოემას „აქილეიდას“ სახავდა, ჩვენთვის ცნობილი პოემა კი „აქილეიდაში“ ცალკეული სიმღერების შეტანის შედეგად ჩამოყალიბებულად მიაჩნდა, ასევე ფიკის, კირხჰოფის, ლიფის, მარის და სხვათა მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი თეორიები. მათგან, შეიძლება ითქვას, კირხჰოფის თეორია „ოდისეას“ აგებულების შესახებ[1] მეტნაკლები სახეცვლილებით დღესაც წარმატებით სარგებლობს ანალიტიკოს მკვლევართა შორის.

მთელი ეს მუშაობა XX საუკუნის დასაწყისში ბრწყინვალედ დააგვირგვინა უ. ფონ ვილამოვიც-მოლენდორფმა, რომელმაც დასაბუთება მოუნახა თითქმის ყველა ანალიტიკურ თეორიას და „ილიადა“ წარმოადგინა სულ სხვადასხვა ხასიათისა და დროის ეპიკურ ერთეულთა – მცირე სიმღერების, მცირე ეპოსთა, აქედან მიღებული დიდი ეპოსის – წინარე-ილიადისა და შემდეგ მასში დამატებით შეტანილი ცალკეული სიმღერების ერთიანობად. ვილამოვიცი არ გამორიცხავს ჰომეროსის არსებობას, რადგან, მისი აზრით, „ერთი უცილობლად უნდა აღინიშნოს. მართლაც უნდა ეცხოვრა ერთ დროს ვინმე პოეტს, ჰომეროსს, რომლის შემოქმედებას ადამიანებზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა, რომ მისთვის „ილიადა“, „ოდისეა“ და შემდეგ კი თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ეპიკური ნაწარმოები მიეწერიათ. მას რაღაც მართლაც უნდა გაეკეთებინა, რომ ადამიანები აქამდე მიეყვანა“.[2] სწორედ ამ პოეტს, ჰომეროსს, მიაწერს იგი ჩვენამდე მოღწეული „ილიადის“ ძირითადი ნაწილის ჩამოყალიბებას. მართალია, მან გამოიყენა სხვადასხვა პოეტური ნაწარმოებები და ფრაგმენტები, მაგრამ პოემის შექმნაში ძირითადი წვლილი სწორედ ჰომეროსს მიუძღვის; ვილამოვიცის სიტყვით, „თავისი ნაწარმოები მან ნაწილთა უბრალო შეკონწებითა და ერთმანეთზე მიდგმით არ შექმნა; პოემა ჩინებულად არის ნაგები, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ბევრი ადგილი სხვის ხელს ეკუთვნის და სტილის სხვაობა საგრძნობიც კია, ისევე როგორც ადრექრისტიანულ ბაზილიკათა სვეტები სხვადასხვა ძველი ნაგებობებიდან არის წამოღებული, და აქაც საგრძნობია, რომ აქა-იქ შემავსებელი ნაწილების საჭიროება დამდგარა“.[3] ეს ოდინდელი

---

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. R. Pfeiffer, Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, Hamburg 1978².

[2] A. Kirchhoff, Die homerische Odyssee, Berlin 1879².

[3] U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die Ilias und Homer, Berlin 1920², გვ. 374.

[4] იქვე, გვ. 324.

პოემა თანამედროვე „ილიადის“ I-VII, XI-XVII და XXI-XXIII სიმღერებში უნდა იყოს შემონახული. მას უნდა ჰქონოდა თავისი დასასრულიც, რომელიც აღარ შემოგვრჩა. ამის შემდგომ პოემას გარკვეული ცვლილებები განუცდია. ა.მ., ფინალური სცენა სადაც აქილევსის დაღუპვის ამბავი ყოფილა ასახული, ერთ-ერთ პოეტს პრიამოსის აქილევსთან მისვლისა და მათი შერიგების ეპიზოდით შეუცვლია (XXIV), ხოლო, დასასრულ, ვინმე პოეტს შიგ შეუტანია კიდევ დამატებით ორი დამოუკიდებელი პოემა: „აგამემნონის ელჩობა აქილევსთან“ (IX) და „დოლონია“ (X) და მათთვის სპეციალური შემამზადებელი ნაწილიც კი შეუქმნია (VIII). მსგავსი თვალსაზრისი აქვს ვილამოვიცს გამოთქმული „ოდისეას“ აგებულების შესახებაც.[1] იგი ფიქრობს, რომ თანამედროვე „ოდისეა“ ადრე არსებული ერთიანი პოემის დეფორმირების შედეგს წარმოადგენს გადამმუშავებელთა მიერ. ვილამოვიცმა თავის ნაშრომებში შეჯამებული სახით წარმოადგინა ყოველივე ის, რაც, მისი აზრით, პოემებში სხვადასხვა ავტორის წვლილზე მიუთითებდა, იქნება ეს წინააღმდეგობები თუ ენობრივ-სტილისტური ხასიათის განსხვავებანი. ამდენად მან ნათლად ჩამოაყალიბა თავისი, ვითარცა ანალიტიკოსის, პრინციპები და, ფაქტობრივად, გვიჩვენა ანალიზის მთელი შესაძლებლობანი. მაგრამ ის, ამავე დროს, დაუპირისპირდა ანალიტიკოსებს ვითარცა უნიტარისტი იმით, რომ მეტად მახვილგონივრულსა და ღრმა ფილოლოგიურ ანალიზზე დაყრდნობით დაგვანახა პოემათა კომპოზიციური მთლიანობა. ამით მან ახალი გზა დაუსახა უნიტარიზმს, გზა პოემათა ერთიანობის დამტკიცებისა დეტალური ფილოლოგიური ანალიზის საფუძველზე.

ნამდვილი გარდატეხა ჰომეროლოგიაში 1938 წლიდან ხდება, როდესაც გამოდის ვ. შადევალდტის ცნობილი წიგნი „ნარკვევები ილიადის შესახებ“.[2] თუკი აქამდე უნიტარიზმი პოემის ერთიანობის მტკიცებისას, ძირითადად, მის კომპოზიციურსა და სიუჟეტურ მთლიანობას ეყრდნობოდა, შადევალდტმა კვლევა ახალ საფუძვლზე აიყვანა. იგი პოემას მიუდგა როგორც ყველაზე უფრო მომთხოვნი ანალიტიკოსი და მისი ცალკეული ადგილების, ცალკეულ სიმღერათა დეტალური ანალიზის საფუძველზე დაადგინა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი კანონზომიერება – „ილიადის“ ცალკეული, ყველაზე უფრო დაშორებული ადგილებიც კი ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან და ერთის გათვალისწინების გარეშე მეორე ბუნდოვანი და გაუგებარი იქნება. უფრო მეტიც, შადევალდტის დაკვირვებით, „ილიადის“ ყოველ სიმღერაში რაღაც ისეთი მთავრდება და რაღაც ისეთი მზადდება, რომლითაც ეს სიმღერა სხვებს უკავშირდება. მხოლოდ X სიმღერა – „დოლონია“ – არ არის დაკავშირებული პოემასთან ამგვარი ძაფებით. შადევალდტი XI სიმღერაში ხედავს ამ ძაფთა ერთგვარ თავმოყრას: „XI სიმღერას „ილიადაში“ ერთგვარი საკვანძო ადგილი უჭირავს. აქედან ჩვენ ვჭვრეტთ დასასრულს. აქედანვე ვჭვრეტთ დასაწყისს. სიმღერა არის ახალი დღის აღმოცენება, ახალი, სისხლიანი ბრძოლების დაწყება. აქ იკვლევს გზას პოემის ყველა დიდი ჩანაფიქრი“.[3] პოემის ამგვარმა გაგებამ ნათელი მოჰფინა „ილიადის“ მრავალ ისეთ თავისებურებას, რის ახსნასაც საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში ვერ ახერხებდა ჰომეროლოგია. ყოველივე ამით ვ. შადევალდტმა თითქმის გამორიცხა „ილიადის“ ჩამოყალიბებაში ინტერპოლატორთა და სხვადასხვა დროს მოღვაწე პოეტთა საქმიანობა, მეორე მხრივ, გამოირიცხა პოემის სრულყოფაში კომპილატორის მონაწილეობაც, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში აუხსნელი იქნებოდა პოემის ცალკეულ ნაწილთა ამგვარი ორგანული კავშირი ერთმანეთთან. ამ კავშირს თავის დროზე გოეთეც გრძნობდა. თავის 1827 წლის წერილში ეკერმანისადმი იგი წერდა: „ვოლფმა დაანგრია ჰომეროსი, მაგრამ ლექსს მან ვერაფერი დააკლო, რადგან ამ ლექსს აქვს საოცარი ძალა, ისევ როგორც ვალჰალასის გმირებს, რომელნიც დილით ერთმანეთს ნაწილ-ნაწილად აკუწავენ, სადილად კი გამთელებულნი ისევ მიუსხდებიან ხოლმე მაგიდას“. პოემის ცალკეულ ნაწილთა დეტალური ანალიზის გზით შადევალდტმა გვიჩვენა, თუ რამდენად ჰარმონიულად ერწყმის თითოეული ეს ნაწილი მთელს – პოემის საერთო არქიტექტონიკას, რამდენად ემსგავსება პოემა მოქმედების აგებისა და მასში სხვადასხვა მოვლენათა და გმირთა წარმოდგენის პრინციპით კლასიკურ ბერძნულ დრამას.

[1] U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die Heimkehr des Odysseus, 1927.

[2] W. Schadewaldt, Iliasstudien, Leipzig 1938.

[3] იქვე, გვ. 149.

რადგან პოემის ერთიანობა სავსებით რეალური გახდა, ასევე რეალურად დადგა პოემის ავტორის საკითხიც. ვ. შადევალდტს ამ პოეტად ჰომეროსი ესახება. რასაკვირველია, როდესაც ის პოემას ჰომეროსს მიაწერს, შადევალდტი მასში ყველაფერს ჰომეროსის პოეტური ფანტაზიის ნაყოფად არ მიიჩნევს. ასეთ დროს ის ყოველთვის ითვალისწინებს იმ ადრეულ ეპიკურ ფორმებს და შორეულ წარსულში მიმავალ ტრადიციებს, რომელთა საკუთარი პოეტური კონცეფციის საფუძველზე გადახარშვაც მოუხდა ჰომეროსს. შადევალდტის აზრით, არ არის გამართლებული ჰომეროსში მხოლოდ დასაწყისი, მხოლოდ სათავე დავინახოთ, ის ერთდროულად არის ხანგრძლივი და საინტერესო პროცესის დასასრულიც: „ჰომეროსის სიდიადის საიდუმლოება გარკვეულ ისტორიულ საფუძველზეა დაყრდნობილი; ის (ჰომეროსი) დგას ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ დიდ მომავალსა და ჯერ კიდევ ცოცხალ დიდ წარსულს შორის. დასასრულიც და დასაწყისიც თავმოყრილია ერთში; ის წარმოგვიდგენს ძველ გმირთა სახეებს გასაოცარი თაყვანისცემით და, ამასთანავე, მათში დებს ახალ მნიშვნელობას, გაახალგაზრდავების გზაზე მდგარი ხალხის მომავლის იდეალების შესაბამისს“.[1] ვ. შადევალდტის ნაშრომმა არსებითად შეცვალა ძალთა თანაფარდობა.[2] ომით გამოწვეული პაუზის შემდეგ სწრაფად იწყეს გამრავლება იმ ნაშრომებმა, რომელნიც კიდევ უფრო გვარწმუნებენ პოემის ერთიანობაში. თვით „ილიადის“ ის ადგილებიც კი, რომელნიც ტრადიციულად წინააღმდეგობრივად, ჰომეროსის ეპოსში სხვადასხვა ავტორის მონაწილეობის დამამტკიცებლად მიიჩნეოდა, თანამედროვე ინტერპრეტაციის შემდეგ ორგანულად ჩანან დაკავშირებულნი მთელი პოემის სტრუქტურასთან.[3]

ა.მ., დიდხანს ძნელად გადასალახ წინააღმდეგობად ითვლებოდა ის გარემოება, რომ V სიმღერაში ბრძოლის ცეცხლით ანთებული დიომედესი ქალღმერთ აფროდიტესაც კი ჭრის, ხოლო VI სიმღერაში (129) იგი გლავკოსს უცხადებს: „მე ჩემდა თავად ციურ ღმერთებს არ შევებრძოლებივარ“. მაგრამ, როგორც გამოირკვა, აქ არავითარ წინააღმდეგობასთან არა გვაქვს საქმე. V სიმღერაში დიომედესი მხოლოდ ასრულებს ქალღმერთ ათენას მითითებას (130-132): „შენ, დიომედეს, ნუ შეებრძოლები უკვდავ ღმერთებს, ყველა სხვას. მაგრამ თუკი ზევსის ასული აფროდიტე მოვა ბრძოლად, ის დაჭერი ბასრი მახვილით“! იგივე შეიძლება ითქვას „ილიადის“ XXIV სიმღერის შესახებ. იგი ჰომეროსისათვის უცხო „ბედნიერი ბოლო“ კი არ არის, არამედ პოემის განუყრელი ნაწილი, რომელიც მთელ „ილიადასთან“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული სტრუქტურულადაც, სტილისტურადაც, კომპოზიციურადაც და სიუჟეტურადაც. არც II სიმღერის „ჯარების გამოცდა“ დგას „ილიადისაგან“ განცალკევებით. ამ ნაწილის პოემისაგან ჩამოშორება შეუძლებელია, რადგან იგი ლოგიკურად ავითარებს რისხვის მოტივს. „ჯარების გამოცდა“ სავსებით ბუნებრივია მეორე სიმღერაში, რადგან აქილევსთან უთანხმოების შემდეგ აგამემნონს უცილობლად სჭირდებოდა ჯარების მხარდაჭერაში დარწმუნება, ზევსის მიერ ჩანერგილი გამბარჯვების რწმენის განმტკიცება ჯარების მისდამი ერგულების გარანტიით; მისთვის ასევე აუცილებელი იყო ნდობა აქილევსის სიძლიერისა და სიმამაცისადმი მებრძოლებისათვის შეეცვალა ნდობით მისი საკუთარი ავტორიტეტისა და მთავარსარდლობისადმი, მით უმეტეს, რომ აქილევსის განდგომის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ძალა მას კარგად აქვს შეგნებული და ნაწილობრივ ნანობს კიდეც მომხდარზე (შდრ. II, 377-380). მეორე სიმღერაში, ფაქტობრივად, ხდება აგამემნონის ხელახლა კურთხევა მთავარსარდლად და მეფედ. ასევე მჭიდრო ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს პოემასთან „ხომალდთა კატალოგსაც“ – ტროას ომში მონაწილე მეთაურთა და ხალხთა ჩამოთვლას (II, 484-877), რომელიც, როგორც ცნობილია, დღემდე ანალიტიკოსთა ერთ-ერთ მთავარ არგუმენტს წარმოადგენს. „ილიადისა“ და კატალოგის მონაცემთა დეტალური შეპირისპირება არკვევს, რომ ისინი საკმაოდ თანხვდებიან ერთმანეთს გმირთა დახასიათებაში, რომ პოემა ყველა შემთხვევაში იმეორებს იმ ეპითეტებს (ეპიკურ ფორმულებს), რომლებითაც გმირები კატალოგში

[1] W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, Stuttgart 1965[4], გვ. 33.

[2] „ილიადის“ ერთიანობის შესახებ ვ. შადევალდტის მოსაზრებები შეჯამებული სახით არის წარმოდგენილი მის ერთ-ერთ უკანასკნელ ნაშრომში: Der Aufbau der Ilias, Frankfurt am Main 1975.

[3] დანერილებით შდრ. ЛГЭ, გვ. 70 შმდ. იქვე სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა „ილიადის“ ერთიანობის შესახებ. შდრ. აგრ. DNP, 14, 502 შმდ. DNP, 5, 685 შმდ. შდრ. აგრ. F. Codino, Einführung in Homer, Berlin 1970, გვ. 1 შმდ. A. Heubeck, Die homerische Frage, Darmstadt 1974.

არიან შემკულნი, ითვალისწინებს კატალოგში დადასტურებულ მითოლოგიურ დეტალებს, რიგ შემთხვევაში აგრძელებს იმ ინფორმაციას გმირის შესახებ, რომელიც კატალოგშია დაწყებული. კატალოგის გარეშე გაუგებარია „ილიადის“ ზოგიერთი ადგილი. მისი ორიგინალობის დამამტკიცებელ ყველაზე უფრო სანდო არგუმენტს ის წარმოადგენს, რომ კატალოგში „ილიადაში“ პირველად დასახელებისას, პოეტი, სულ წინებთ, „ილიადაში“ პირველად დასახელებისას არ არის ექსპონირებული ანუ არ არის წარდგენილი მკითხველისა თუ მსმენელის წინაშე. „ილიადის“ ანალიზმა გვიჩვენა, რომ შემთხვევათა აბსოლუტურ უმეტესობაში, გმირის პირველად დასახელებისას, ილიადის პოეტი, გმირის წარმოშობის შესახებ მაინც გვაძლევს მოკლე ინფორმაციას ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ამას მოცემული კონტექსტით გვაგრძნობინებს. თუკი ჩვენ კატალოგის „ილიადისაგან“ გამოცალკევებას მოვისურვებთ, მაშინ პომეში პირველად დასახელებისას ექსპონირებულნი არ იქნებიან პენელეოსი, ლეიტოსი, კლონიოსი, პროტესილაოსი, პოლიპოიტესი და სხვანი. ასევე IX სიმღერის 182-198 სტრიქონებიც არ უნდა გვიჩვენებდეს თუ ელჩობა აქილევსთან მის შემოსარიგებლად, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ელჩობა ხუთი კაცით: ოდისევსით, ფოინიქსით, აიასით და ორი შიკრიკით არის წარმოდგენილი, თხრობა ორობით რიცხვში მიდის. აქ, როგორც გამოირკვა, ჰომეროსი გადმოგვცემს ორი ჯგუფის, საკუთრივ გმირებისა და შიკრიკების, მოქმედებას. ამასთანავე იგი ხაზს უსვამს პირველი სიმღერის აქილევსის ელჩობისა და ამ სცენის მსგავსება-კონტრასტულობას, რასაც ორობითი რიცხვის ხმარება უფრო გამოკვეთს (პირველ სიმღერაში აქილევსთან აგამემნონმა ორი შიკრიკი გააგზავნა ბრისეისის წამოსაყვანად. აქ კი ელჩობას აქილევსის შემოსარიგებლად აგზავნის).

დღემდე რჩება „ილიადაში“ უმნიშვნელო რაოდენობა აშკარა წინააღმდეგობებისა. მაგ. V, 576-7-ში აღწერილია, თუ როგორ განგმირეს პაფლაგონელი პილემენესი, ხოლო XIII, 658-ში იგივე პილემენესი დასტირის თავის შვილს. ამგვარ წინააღმდეგობებს დღეს ველარ მივანიჭებთ დიდ მნიშვნელობას, რადგან მსგავსი (და ხშირად უფრო თვალშისაცემი) წინააღმდეგობები შეიძლება გვქონდეს ნებისმიერ დიდტანიან ნაწარმოებში, რომელთა ერთავტორობა ეჭვს არ იწვევს.

როგორც შადევალდტი, ისე მრავალი თანამედროვე მეცნიერი „ოდისეას“ არ მიიჩნევს თიანობაზე სამი ძირითადი მოსაზრება არსებობს:

ისეთსავე ორგანულ მთლიანობად, როგორადაც „ილიადას“. ამჟამად „ოდისეას“ ერ-

ა) ე.წ. მრავალშრიანობის თეორია, რომელიც „ოდისეაში“ განასხვავებს წინარე ოდისეას ანუ პოემის თავდაპირველ ბირთვს და შემდეგი დროის სულ სხვადასხვა პოეტთა მიერ შექმნილ ჩამატებებს. ა.შ., დ. პეიჯის აზრით, „ოდისეაში“ უნდა გამოიყოს რამდენიმე შრე. მათგან უძველესი IX ან VIII საუკუნეში უნდა იყოს წარმოქმნილი. შემდეგ ეპოქაში ჩაუმატებიათ სხვადასხვა ავტორის მიერ შექმნილი ცალკეული ნაწილები. „ტელემაქიის“ ეპიზოდები, ღმერთთა მეორე თავყრილობა, მთელი „სულთა სამეფო“, სასიძოთა ამოჟლეტის ცალკეული ადგილები და პოემის ფინალი (XXIII სიმღერის 296 სტრიქონიდან პეიჯი ცდილობს ენობრივი, სტილისტური, მითოლოგიური თუ მსოფლმხედველობრივი ფაქტების ანალიზის საფუძველზე დაამტკიცოს, რომ ეს ნაწილები სხვადასხვა ავტორებს ეკუთვნის, რის გამოც მათ შორის არსებითი აზრობრივი წინააღმდეგობები შეინიშნება.[1]

ბ) მეტი მომხრე ჰყავს ჯერ კიდევ კირხჰოფის და შემდეგ ვილამოვიცის მიერ დასახულ კომპილაციურ-ანალიტიკურ მეთოდს, რომელიც პოემაში ორი ძირითადი პოეტის, ძველის და შემდეგდროინდელი გადამმუშავებლის შემოქმედების კვალს განასხვავებს. თანამედროვე ჰომეროლოგიაში ეს გზა, რასაკვირველია, გარკვეული გადააზრების საფუძველზე, გააგრძელეს პ. ფონ დერ მიულმა და ვ. შადევალდტმა. მიულისათვის,[2] პეიჯისაგან განსხვავებით, „ოდისეა“ ერთიანი პოემაა და მისი კომპოზიციური მთლიანობა აშკარაა თუმცა, მისი აზრით, არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ პოემაში აშკარად უნდა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან ორი შრე: ადრეული, რომელიც A – პოეტს ეკუთვნის

[1] D. L. Page, The Homeric Odyssey, Oxford 1955.
[2] P. Von der Mühl, Odyssee, RE Suppl. 7, 1949, 696-769.

და გვიანდელი, რომელიც B – პოეტს მიეწერება. B – პოეტს მოუყვანია კიდეც მთელი „ოდისეა“ წესრიგში და მიუცია მისთვის თავისი ტრადიციული სახე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ვ. შადევალდტის ნაშრომები. მისი ე.წ. პოზიტიურ-სინთეზური ანალიზის მეთოდი „ოდისეას“ დეტალურ ანალიზს ემყარება. შადევალდტის აზრით, „ოდისეას“ ცალკეულ ნაწილებს შორის არ არის ორგანული კავშირი. ერთიანობის მტკიცების ის მეთოდი, რომელიც „ილიადაში“ იქნა გამოყენებული, „ოდისეას“ აღარ მოერგო; ამდენად, პოემა არ არის მთლიანი. მკვლევარი ცდილობს პოემაში გამოყოს თავად ჰომეროსის (A – პოეტის) და გადამმუშავებლის (B – პოეტის) ნამოღვაწარი. განსხვავება შადევალდტსა და ფონ დერ მიულს შორის ამ შემთხვევაში იმაში მდგომარეობს, რომ, თუკი მიული A და B – პოეტს ერთმანეთისაგან სულ ცოტა ერთი საუკუნით მაინც აშორებს, შადევალდტი გადამმუშავებელში თვით ჰომეროსის შესაძლო მოწაფეს ხედავს, რომელსაც პოემა საბოლოოდ უნდა ჩამოეყალიბებინა ჰომეროსის გარდაცვალების შემდგომ (დაახლ. ძვ.წ.ა. 700 წ.), თავისი მასწავლებლის თუ წინაპრის პოეტურ პრინციპთა სრული გათვალისწინებით. ვ. შადევალდტი „ოდისეაში“ ამ გადამმუშავებლის დამატებებად მიიჩნევს ყოველივეს, რაც ტელემაქიასთან არის დაკავშირებული, სულთა სამეფოს და პოემის ფინალს, მოყოლებულს XXIII სიმღერის 344-ე სტრიქონიდან, ასევე პოემის ზოგიერთ მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვან სხვა ნაწილსაც – სულ დაახლოებით თანამედროვე „ოდისეას“ ერთ მესამედს. ვ. შადევალდტი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ყოველივე ის, რაც ამ დამატებების ჩამოცილების შემდგომ რჩება, თავისი ნათელი სტრუქტურით, აშკარად ჰომეროსისეულია.[1]

გ) მკვლევართა საკმაოდ დიდი ნაწილი პოემას ერთი პოეტის კუთვნილებად მიიჩნევს. მათი აზრით, პოემის თითოეული მონაკვეთი ლოგიკურად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან და „ტელემაქიის“, „სულთა სამეფოს“, „ოდისეას“ ფინალის, თუ სხვათა ჩამოშორება პოემიდან დაარღვევდა ნაწარმოების ერთიან პოეტურ კონცეფციას. ქვემოთ უფრო დაწვრილებით ვაჩვენებ, თუ რაოდენ მყარ საფუძველს უქმნის „ოდისეას“ უნიტარისტულ ინტერპრეტაციას უახლესი გამოკვლევის შედეგები.[2]

თუკი თვალს გადავავლებთ იმ ტენდენციებს, რაც უკანასკნელ ათწლეულებში შეინიშნება ჰომეროსის პოემათა ერთიანობის კვლევის საკითხში, შეიძლება ითქვას, რომ მიუხედავად უნიტარისტული მიმართულების არსებითი დომინირებისა, მეცნიერთა ერთი ნაწილი არ გამორიცხავს „ილიადის“ ანალიტიკური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ა.შ., ა. ფონ დერ მიული პოემების ფორმირების პროცესში A და B, დროში ერთმანეთისაგან დაშორებული პოეტის მოღვაწეობის თვალსაზრისს ავითარებს;[3] წინარე „ილიადის“ თეორიას უჭერს მხარს ვ. თაილერი,[4] ე.წ. მცირე ავტორობისას – დ. პეიჯი.[5] სულ ახლახანს კ. სტენლი შეეცადა „ილიადაში“ სამი დონის შრე გამოეყო: ა) ძველი კვლავ ჩართული მასალა, ბ) ძველი გადასინჯული მასალა, გ) ვრცელი ახალი მასალა. მთელი ამ პოეტური ინფორმაციის ერთიან პოემად გამთლიანება პანათენეებზე ჰომეროსის ეპოსის შესრულების დაკანონების ეპოქაში ანუ ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში უნდა მომხდარიყო, როდესაც, მკვლევარის აზრით, „ჩვენი ჰომეროსის“ მოღვაწეობა ივარაუდება.[6]

„ილიადის“ ანალიტიკური ინტერპრეტაციის ახალ ვარიანტს გვთავაზობს ლ. კლეინი.[7] იგი „ილიადაში“ სინონიმთა სიხშირის ანალიზის საფუძველზე მიდის დასკვნამდე, რომ სინონიმთა გამოყენების სიხშირის კანონზომიერება პოემაში ექვსი ნაწილის, ფაქტობრივად, ექვსი სხვადასხვა ხელის მიერ შექმნილ მონაკვეთთა გამოყოფის შესაძლებლობას იძლევა. ავტორის მსჯელობა იმდენად სუბიექტურია და იმდენად დაშორებული ლექსი-

[1] W. Schadewaldt, შესავალი და კომენტარები (წიგნში: Homer, Odyssee, Stuttgart 1966²). ამ თეორიის მოდიფიცირებულ ვარიანტს გვთავაზობს R. Merkelbach, Untersuchungen zur Odyssee, Zetemata, 2, München 1968².
[2] მიმოხილვისათვის შდრ. ПГЭ, 87.
[3] P. Von der Mühl, Kritisches Hypomnema zur Ilias, Basel 1953.
[4] W. Theiler, Ilias und Odyssee in der Verflechtung ihres Entstehens, Mus. Helv. 19, 1962, გვ. 1 შმდ.
[5] D. L. Page, History and the Homeric Iliad, Barkeley-Los-Angeles 1955.
[6] K. Stanley, The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad, New Jersey 1993. ჩემი რეცენზია ამ წიგნზე იხ. Gnomon, 41, 1996, გვ. 640 შმდ.
[7] Л. С. Клейн, Анатомия „Илиады“, Санкт-Петербург 1998.

კოსტატისტიკური ანალიზის მიღებულ მეთოდებს, რომ იგი ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს.

ბუნებრივია, არ არის ერთიანობა არც „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ურთიერთმიმართების, მათი ერთსა და იმავე ავტორისადმი მიკუთვნების საკითხში. თანამედროვე ჰომეროლოგიაში შეიძლებოდა ოთხი ძირითადი მოსაზრების გამოყოფა: 1) „ილიადა“ და „ოდისეა“ სხვადასხვა ავტორს ეკუთვნის (დ. პეიჯი, ა. ჰოიბეკი), 2) „ილიადა“ და „ოდისეას“ ერთი ნაწილი ეკუთვნის ჰომეროსს, „ოდისეას“ სხვა ნაწილები კი ჰომეროსის მიმდევარს (ვ. შადევალდტი), 3) „ილიადაშიც“ და „ოდისეაშიც“ ორი, A და B პოეტის ხელი უნდა განვასხვავოთ (პ. ფონ დერ მიული), 4) „ილიადა“ და „ოდისეა“ ერთსა და იმავე პოეტს ეკუთვნის (კ. რაინჰარდტი, ტ. ბ. ლ. უებსტერი, ა. ლესკი და მრავალი სხვა).[1]

და მაინც, უახლესი ნაშრომების ავტორთა უმეტესობა სულ სხვადასხვა მეთოდის გამოყენებით ჩატარებული კვლევის საფუძველზე ჰომეროსის პოემების ტექსტუალურ ერთიანობას აღიარებს (ა. ლესკი, კ. რაინჰარდტი, ი. გრიფინი, ი. ლატაჩი, დ. ლომანი, რ. გორდეზიანი და სხვ.). ქვემოთ განვიხილოთ ჰომეროსის ეპოსის ერთიანობის ზოგიერთ უმნიშვნელოვანესი ასპექტი.

„ილიადის“ დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა. „ილიადის“ თანამედროვე მკითხველი ადვილად შენიშნავს, რომ პოემის სიუჟეტი რამდენადმე უჩვეულოდ ვითარდება. პოემა იწყება აქილევსის რისხვით ტროას ომის მეათე წელს და მთავრდება ჰექტორის გვამის დაკრძალვით. მასში არ არის აღწერილი არც ტროას ომის დასაწყისი, არც აქილევსის დაღუპვა, არც ტროას დაცემა. ერთი შეხედვით, პოემაში გამოტოვებულია ომის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები, ისინი, რომელნიც მკითხველისა თუ მსმენელისათვის ყველაზე საინტერესონი უნდა ყოფილიყვნენ. გაკვირვებას იწვევს ის გარემოებაც, რომ „ილიადაში“ ჩართულია ეპიზოდები, რომელნიც უფრო ომის დასაწყისის ვითარებას შეესაბამებიან, ვიდრე მეათე წლისას. ა.მ., II სიმღერა – „ხომალდთა კატალოგი“ – თავისი ფორმით გვახსენებს ომის დაწყების სიტუაციას. ასევე ომის დაწყებისას და არა მეათე წელს იქნებოდა ლოგიკური პარისისა და მენელაოსის ორთაბრძოლის სცენაც (III). იგივე შეიძლება ითქვას III სიმღერის ტეიქოსკოპიაზე ანუ კედლიდან პრიამოსის მიერ აქაველთა ჯარის დათვალიერებაზე, ანდრომაქესა და ჰექტორის შეხვედრაზე (VI) და ა.შ. სწორედ ეს ე.წ. „შეუსაბამობანი“ აძლევენ ანალიტიკოსებს საშუალებას, იმსჯელონ პოემაში განსხვავებულ შრეებზე. მაგრამ არ შეიძლება ომის არაღნიშვნაც, რომ ყველა ამგვარი ეპიზოდი „უჩვეულოდ“ გვეჩვენება ომის მეათე წელს, თუკი „ილიადას“ მივუდგებით მეცნიერული ლოგიკის თვალსაზრისით; საკმარისია, მოვლენებს პოეტური ლოგიკის თვალსაზრისით შევხედოთ, რომ პოემაში ყველაფერი თავის ადგილას აღმოჩნდება. ყოველი შემთხვევისათვის, „ილიადის“ მკითხველს, სპეციალური ფილოლოგიური გამოკვლევების გაცნობამდე, სრულიადაც არ ეჩვენება ეს სცენები ალოგიკურად პოემაში; პირიქით, თითქოს თითოეული მათგანი მოქცეულია მისთვის ყველაზე უფრო შესაფერის ერთადერთ ადგილას „ილიადაში“. სწორედ ამიტომ, უკანასკნელ ხანებში სულ უფრო და უფრო ხშირად ალნიშნავენ იმას, რომ ჰომეროსი შეეცადა ჩაეტია „ილიადაში“ მთელი ტროას ომი, ოსტატურად გადაეაზრებინა მოტივები, ტროას თქმულებათა სახეები და გამოეყენებინა ისინი თავის პოემაში.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს ნეოანალიტიკოსთა თეორია (პესტალოცი, კაკრიდისი, კულმანი და სხვ.), რომელნიც თვლიან, რომ „ილიადა“ ტრადიციისაგან, ძირითადად, მოტივებს სესხულობს და არა მზა ეპიკურ ნაწილებს. „ილიადა“, ნეოანალიტიკოსთა აზრით, თითქმის მთლიანად გამოიყენებს კიკლიკური პოემის – „ეთიოპისის“ – მითოლოგიურ საფუძველს, მაგრამ იმგვარად, რომ ერთი შეხედვით ეს არც ჩანს. „ილიადის“ ჰექტორიცა და პატროკლოსიც მემნონისა[2] და ანტილოქოსის[3] სახეთა გადაზრების შედეგი უნდა იყოს. განსაკუთრებით გამოყოფენ „ნეოანალიტიკოსები“ „ილიადის“ შეხვედრას „ეთიოპისთან“ ან მის ჰიპოთეტურ პროტოტიპთან, „მემნონიდასთან“, შვიდი

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. ПГЭ, გვ. 138 შმდ.

[2] ეოსის შვილი, რომელიც, თქმულების თანახმად, ტროელთა დასახმარებლად მოვიდა „ილიადაში“ ალნერილი მოვლენების შემდგომ და აქილევსთან ორთაბრძოლაში დაიღუპა.

[3] ნესტორის ვაჟი, რომელიც განსაკუთრებით უყვარდა აქილევსს.

მოტივის შემთხვევაში (ვ. შადევალდტი). ზოგიერთი ნეოანალიტიკოსი ცდილობს დაამყაროს ამგვარივე მიმართება „ილიადასა“ და სხვა კიკლიკურ პოემებს შორის („კიპრიები“, „მცირე ილიადა“). ბუნებრივია, ნეოანალიტიკოსთა თეორიის მიღების შემთხვევაში, ჩვენ იძულებული ვიქნებით ვაღიაროთ პოემის ორგანული ერთიანობის ფაქტი, თუმცა, როგორც ნეოანალიტიკოსთა არგუმენტების ანალიზი გვიჩვენებს, ისინი ყოველთვის ვერ უძლებენ კრიტიკას. შემთხვევათა უმეტესობაში არ არის ნათელი, რა წარმოშობისაა ეს შეხვედრები: ხომ არ არიან ისინი „ილიადის“ კიკლიკურ პოემებზე გავლენის შედეგი, ხომ არ აიხსნებიან ისინი ცალკეულ შემთხვევაში მითოსთან დაკავშირებული პოეტური აზროვნების სპეციფიკით (როგორც ცნობილია, მსგავსი შეხვედრები შეიძლება მოიძებნოს მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ეპიკურ ნაწარმოებებში). სწორედ ამიტომ ის კრიტიკა, რომელსაც განიცდიან ნეოანალიტიკოსები უკანასკნელ ხანებში, მეტწილად საკმაოდ სამართლიანი და დასაბუთებულია.[1]

და მაინც, ვფიქრობ, რომ ჰომეროსის ეპოსში მართლაც შეიძლება გამოვავლინოთ ტროას თქმულების ოსტატურად გადააზრების მაგალითები. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უკვე არისტოტელე თვლიდა „ილიადის“ კონკრეტულ ფაბულას მთლიანი მოვლენის გამოსახვის საშუალებად. „ილიადის“ წაკითხვისას ჩვენ, ერთი მხრივ, გვახსოვს ამბავი, რომელიც რეალურად არის აღწერილი პოემაში და რომელიც ტროას ომის ერთ ეპიზოდს ასახავს, მეორე მხრივ, ისეთი შეგრძნება გვეუფლება, თითქოს ჩვენ თვალწინ გაიარა მთელმა ტროას ომმა, თავისი დასაწყისითა და დასასრულით, გამარჯვების სიხარულით და დამარცხებათა სიმწრით, ცხარე ბრძოლებითა და მშვიდობიანი დღეებით. ეს მიიღწევა მთელი ტროას ომის შესახებ ინფორმაციის კონცენტრაციითა და პოემაში მისი ოსტატურად განაწილებით.

თვით ის ფაქტი, რომ „ილიადის“ ფაბულა ჩატეულია რამდენისამე სამოქმედო დღეში, რომელთა განმავლობაში იმდენი მნიშვნელოვანი მოვლენა ხდება, რომ ისინი თავისუფლად ეყოფოდა ტროას ომის მთელი მსვლელობის აღწერას, გვიჩვენებს, რომ აქილევსის რისხვა – ეს მხოლოდ მოქმედების განვითარების პირობითი ხაზია, საჭირო მოქმედების ერთიანობისათვის, რომელიც დრამატული თვალსაზრისით ერთიან ფაბულაში ამთლიანებს მრავალრიცხოვან მოვლენას. უნდა ვიფიქროთ, რომ პოემის სიუჟეტი არ მისდევდა ტროას თქმულებათა ტრადიციულ ვარიანტს, რომელიც ჰომეროსის ეპოქაში უთუოდ უნდა არსებულიყო. აქილევსის რისხვის მოტივის შემოტანით პოეტი ქმნის თქმულების სტანდარტული სიუჟეტისაგან განსხვავებულ ახალ, აქამდე უცნობ კონტექსტს, რომელშიც „განალაგებს“ ცნობილ გმირებსა და ცნობილ მოვლენებს. ბუნებრივია, „ილიადაში“ აღწერილი ყველა ორთაბრძოლა, ყველა მოვლენა ვერ მოხდებოდა მხოლოდ ომის მეათე წლის რამდენსამე დღის განმავლობაში. მეორე მხრივ, ყველა ამ მოვლენის გაერთიანება „ილიადაში“ შეიძლება მხოლოდ პოეტის სურვილით გავამართლოთ, სიმბოლურად გაიაზროს პოემის ერთიან მოქმედებაში ომის მთელი მიმდინარეობა. ამას იგი ახდენს მოქმედების ორმაგად აგებით: პოემაში აღწერილ მოვლენებს აქვთ, ერთი მხრივ, საკუთრივ რისხვის თემასთან დაკავშირებული ერთიანი ფაბულის გაშლის, მეორე მხრივ კი, მთელი ტროას ომის მსვლელობის უმნიშვნელოვანეს მოვლენათა ასოციაციების გამოწვევის ფუნქცია. ამისათვის არ იყო საჭირო არც ახალი ცენტრალური გმირების შემოყვანა, არც მოტივთა სესხება ან გარდაქმნა. როგორც „ილიადის“ ანალიზი გვიჩვენებს, პოეტი ამას აღწევს თავისი პოემის ცალკეულ მოტივთა იმ ზომამდე ინტენსიფიკაციის გზით, რომ ისინი იძენენ ტროას ომის ცენტრალურ, ყველაზე დრამატულ მოვლენათა ჟღერადობას. ასე, უკვე „ილიადის“ შესავალში აქაველთა უბედურებების, მრავალი გმირის სულის ჰადესში ჩასვლის, ზევსის ნების აღსრულების მოტივის ინტენსიფიკაცია პოემის პრაოიმიონს არა მარტო აქილევსის რისხვის, არამედ მთელი ტროას ომის ისტორიის შესავლის ჟღერადობას ანიჭებს. და მართლაც, პოემა იწყება არა ცხარე ბრძოლების, არამედ აქაველთა ბანაკში სავსებით მშვიდობიანი სცენების აღწერით. დავა აქილევსსა და აგამემნონს შორის იწვევს აქილევსის სეპარატისტული განწყობილებების ასოციაციას, რომლებიც, როგორც ჩანს, უკვე ჰომეროსამდელი ტრადიციიდან იყო ცნობილი. დავას მოსდევს ქალის მოტაცება – აქილევსს ართმევენ ბრისეისს, რაც ხდება მისი რისხვის, ასევე

[1] კრიტიკული მიმოხილვისათვის შდრ. ПГЭ, გვ. 25 შმდ.

აქაველთა ათასი უბედურების საფუძველი, ისევე, როგორც თავის დროზე ელენეს მოტაცება გახდა მიზეზი ტროას ომისა და, შესაბამისად, აქაველთა ათასი უბედურებისა. „ილიადაში“ პირველი ბრძოლის წინ აგამემნონი გამოცდის ჯარს, რაც ომის საწყისი პერიოდის ასოციაციას იწვევს. იგივე შეიძლება ითქვას „ხომალდთა კატალოგზეც“, რომელშიც გაერთიანებულია აქაველთა ხომალდების სურათები.

ომის საწყისი პერიოდის აშკარა ასოციაციებს იწვევს აგრეთვე კედლიდან დათვალიერების, მენელაოსისა და პარისის ორთაბრძოლის და სხვა სცენები. „ილიადის“ VI სიმღერიდან იწყება ჰექტორის სახის ინტენსიფიკაცია. ჰექტორი თანდათანობით ტროას უდრეკობის სიმბოლოდ იქცევა, ის თითქოს აქაველთა ბრძოლის მიზანი ხდება. ჰექტორის სახე განაზოგადებს ყველა იმ შტრიხს, რაც თქმულებაში დამახასიათებელი იყო პარის – ალექსანდროსის, მემნონისა და სხვათათვის. მაგრამ ჰექტორი არ წარმოადგენს თქმულების რომელიმე ერთი კონკრეტული გმირის სახის გარდაქმნას. ა.მ., ჰექტორის მოქმედება „ილიადაში“ სავსებით განსხვავდება მემნონის ტროას ციკლის თქმულებებში მონაწილეობის ამბისაგან. მაგრამ, ამასთანავე, ჰექტორს ბევრი საერთო შეიძლება ჰქონდეს მემნონთან, რადგან ის აერთიანებს ტროას დამცველ ყველაზე მძლავრ გმირთა თვისებებს. სწორედ ამიტომ, ჩვენ შესაძლებლად მიგვაჩნია, რომ ის აქცენტი, რაც თქმულებებში მემნონისა და აქილევსის ორთაბრძოლაზე მოდიოდა, ჰომეროსმა ჰექტორისა და აქილევსის ორთაბრძოლაზე გადაიტანა. „ილიადის“ მიხედვით, ჰექტორის სიკვდილი ტროას დაღუპვასაც მოასწავებს[1] შესაბამისად, მისმა უკანასკნელმა ბრძოლამ უნდა განაზოგადოს ტროასთან გამართულ ყველაზე დრამატულ ორთაბრძოლათა ნიშნები. და მართლაც, ჰექტორის აქილევსთან შერკინება თითქოს ტროას დიდების ჩასვენებას განგვაცდევინებს. ამ ასოციაციას აძლიერებს პრიამოსის მიმართვა ჰექტორისადმი ორთაბრძოლის წინ (XXII, 38-76); განსაკუთრებით საინტერესოა ის შედარება, რომელიც დაცემული ჰექტორის დატირების სცენაშია მოტანილი (XXII, 408-11). აქ ტროელებში პრიამოსის ძის სიკვდილით გამოწვეული ეფექტი ცეცხლმოდებული ილიონის ხატთან არის შედარებული.

ყოველივე ამის შემდეგ, ჰექტორის დაკრძალვის სცენა პოემის დასასრულში ილიონის ტრაგიკული აღსასრულის სრულ შეგრძნებას იწვევს.

პატროკლოსის სახე, რომელიც პოემაში თანდათანობით აქილევსის ტრაგიკული ნიღბის მატარებლად იქცევა, ასევე თვით პელევსის ძის ასოციაციებს იწვევს. პატროკლოსის მამაცური ბრძოლის, მისი განგმირვის (აპოლონისა და ჰექტორის ერთობლივი მოქმედების წყალობით), მისი დატირების (აქილევსის მოსალოდნელი სწრაფი სიკვდილის მოტივთა სწარმეტყველებით და ბრწყინვალე სპორტული შეჯიბრებებით), დაკრძალვის მოტივთა ინტენსიფიკაცია გვაიძულებს, „ილიადაში“ შევიგრძნოთ ის, რაც პოემის ფაბულაში, ფაქტობრივად, არ გვაქვს – აქილევსის სიკვდილი. სწორედ ამიტომ თეტისის წინასწარმეტყველებაში, რომ აქილევსი მოკვდება უმალვე (αὐτίκα) ჰექტორის შემდეგ, კიკლიკური პოემების მოტივთა სესხებასთან კი არ უნდა გვქონდეს საქმე, არამედ აქილევსის გადმოცემის ასოციაციის აღძვრასთან. ტროას მთელ ომზე ინფორმაციის გადმოსაცემად ჰომეროსი გამოიყენებს სხვა საშუალებებსაც. „ილიადის“ მრავალრიცხოვან პასაჟებში გეგმაზომიერად არის განაწილებული რეალური ინფორმაცია ომის მიმდინარეობის შესახებ. ასე ვიგებთ ჩვენ იმის შესახებ, რა მოხდა „ილიადაში“ აღწერილი მოვლენებამდე, ანუ პოემის ანტეილიაკას ან რა მოხდება „ილიადაში“ აღწერილი მოვლენების შემდგომ ანუ – პოსტილიაკას. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ, თუკი ინფორმაცია პოემის ანტეილიაკაზე ვრცელია, პოსტილიაკას შემთხვევაში იგი მხოლოდ რამდენიმე ცნობით შემოიფარგლება. ამას, როგორც შემდგომ დავინახავთ, თავისი რეალური საფუძველი აქვს.

ამ და სხვა ფაქტთა ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ, ერთი მხრივ, პოემის ცალკეულ მოტივთა იმ ზომამდე ინტენსიფიკაციის გზით, რომ ისინი ტროას ომის ცენტრალურ მოტივთა ჟღერადობას იძენენ, მეორე მხრივ, კი ანტე – და პოსტილიაკას ფორმაციის ოსტატური განაწილებით ჰომეროსი ახერხებს პოემას მაქსიმალურად შეუნარჩუნოს ტროას თქმულებათა სული, „ილიადა“ ტროას ომის მატიანედ აქციოს. ცალკეულ მოტივთა ინტენსიფიკაციაზე მსჯელობისას პოემაში ჩვენ არ ვუშვებთ მხედველობიდან იმ რეალურ ფუნქციას, რომელიც მათ აქვთ პოემის მოქმედების განვითარებაში. შეიძლება ითქვას, რომ თითოეული ეს მოტივი ლოგიკური აუცილებლობით არის დაკავშირებული პოემის რეალურ მოქმედებასთან, რომელსაც რისხვის მოტივი ერთიანობას ანიჭებს. რამდენადაც მნიშვნელოვანია და ორგანული ყოველი ამ მოტივის ფუნქცია „ილიადის“ შიგნით, მით უფრო ნაკლებია იმის ალბათობა, რომ ისინი ჰომეროსის მიერ სხვა წყაროებიდან არის ნასესხები. ამასთან ერთად პოეტის მკაფიოდ გამოხატული სურვილი, შექმნას მთელი ომის მიმდინარეობის ილუზია, იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ აქ წარმოდგენილია სავსებით ორიგინალური, მხოლოდ ერთი პოეტური კონცეფციისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციური პრინციპი. საკმარისია პოემიდან ამოვიღოთ რომელიმე ნაწილი, რომელიც ამ ილუზიის შექმნას ემსახურება, ეს პრინციპი დარღვეული აღმოჩნდება.

„ილიადის“ ერთიანობის მომხრეთათვის საკმაოდ მნიშვნელოვან შედეგებს იძლევა პოემის სტრუქტურის ანალიზი.

ჰომეროლოგიაში ადრეც აქცევდნენ ყურადღებას „ილიადის“ ცალკეულ სცენათა კომპოზიციის გარკვეულ სიმეტრიულობას. უკანასკნელი ხანების გამოკვლევებმა ჰომეროსის პოეტიკის რიგი საინტერესო მომენტი გამოავლინა.

გამოირკვა, რომ „ილიადაში“ გმირთა სიტყვები, მრავალრიცხოვან კომბინაციათა შესაძლებლობის მიუხედავად, სამ კომპოზიციურ პრინციპამდე დაიყვანება: 1) წრიული კომპოზიცია (აბგბა), 2) პარალელური დაყოფა (აბგ ...აბგ...) 3) და ბევრად იშვიათად თავისუფალი მიმდევრობა (აბგ...). კომპოზიციის ეს ფორმები შეიძლება გამოვლინდეს როგორც ყოველ ცალკეულ სიტყვაში, ასევე რამდენიმე სიტყვის ფარგლებში.[1] მოხერხდა იმის დადგენაც, რომ ამ კომპოზიციური პრინციპების მიხედვით იგება ასევე პოემის ცალკეული სცენები, რომ წრიული კომპოზიცია დომინირებს „ილიადაში“.[2] ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, წრიული კომპოზიციის პრინციპები შეიძლება გამოვლინდეს „ილიადის“ მთლიან სტრუქტურაშიც. ასე მაგალითად, ყურადღებას იქცევს სამოქმედო და არასამოქმედო დღეთა[3] განაწილება პოემაში. „ილიადაში“ აქილევსთან ელჩობის ღამეს (დოლონიითურთ) (IX-X) სამოქმედო დღეთა თანაბარი რაოდენობით არის დაშორებული როგორც პოემის დასაწყისი, ასევე დასასრული. მას უსწრებს ცვალებადი ბრძოლების ერთი დღე (VIII) და მოსდევს დიდი ბრძოლების ერთი დღე (XI-XVIII-ის 242-მდე). თავის მხრივ, ეს დღეებიც შემოფარგლულია კიდევ სამ-სამი სამოქმედო დღით. II-VIII სიმღერები შეიცავს ერთი საბრძოლო (II-VII, 282), ერთი დასაფლავებათა (VII, 421-433) და ერთი კედლის ასაშენებელი (VII, 434-482) დღის ამბებს, ასევე, XVIII-ის 242-XXIII სიმღერებიც შეიცავს ერთი აქილევსის გმირობების (XIX-XXIII, 58), ერთი პატროკლოსის დაკრძალვის (XXIII, 109-225) და ერთი პატროკლოსის პატივსაცემად გამართული თამაშობების (XXIII, 226-897) დღის ამბებს. რაც შეეხება I-სა და XXIV სიმღერებს, აქაც დღეთა ასეთსავე კანონზომიერ განაწილებასთან გვაქვს საქმე. I სიმღერაში: I დღე – ქრისესის აქაველთა ბანაკში მოსვლის დღე, მას მოსდევს აპოლონის რისხვის და აქაველთა მუსვრის ცხრა ფაქტობრივად უმოქმედო დღე, შემდეგ აქილევსისა და აგამემნონის წაკიდების ამბის გადმომცემი კიდევ ერთი დღე, რომელსაც მოსდევს 12 უმოქმედო დღე ზევსის ოლიმპოსზე

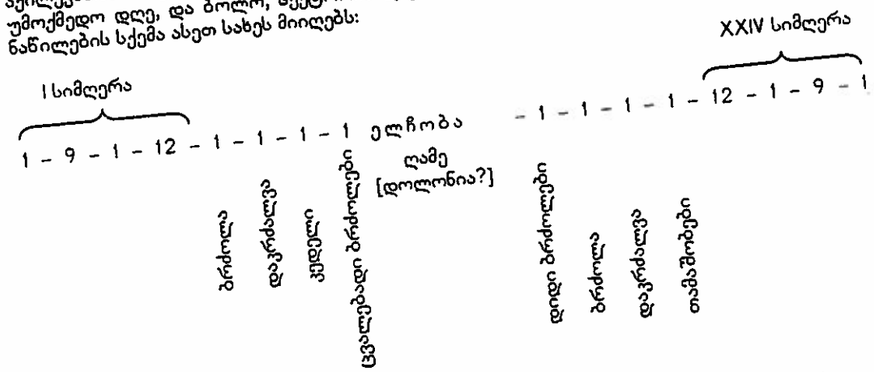
[1] დეტალურად შდრ. ПГЭ, გვ. 25 შმდ

[1] შდრ. D. Lohmann, Die Komposition der Reden in der Ilias, Berlin 1970.

[2] შდრ. ПГЭ, გვ. 38 შმდ., K. Stanley, დასახ. ნაშრ.

[3] ცნება დღე ამ შემთხვევაში საკმაოდ პირობითად გამოიყენება. აქ უფრო დროის ის მონაკვეთი იგულისხმება, რომელშიც მოქმედება უწყვეტად, პაუზის გარეშე მიმდინარეობს. ასევე, როდესაც ე.წ. არასამოქმედო დღეებზე ვსაუბრობთ, ზოგჯერ მხედველობაში გვაქვს არა უშუალოდ მათი წინამავალი სამოქმედო დღის გაგრძელება, არამედ პომეროსის მიერ იმის დაფიქსირება, თუ რამდენი დღე გავიდა ბოლო სამოქმედო დროის მონაკვეთამდე. ა.მ., I სიმღერაში პოეტი აქილევსისა და აგამემნონის ჩხუბის დღემდე აფიქსირებს ცხრა დღის გასვლას და მოქმედება მეათე დღეს ხდება, ასევე თეტისის ზევსთან ასვლამდე აფიქსირებს თორმეტი დღის გასვლას, რომელიც ახალი სამოქმედო დროის მონაკვეთს უძღვის წინ. იგივე ითქმის ოცდამეოთხე სიმღერაზეც. აქაც ჩვენთვის ამოსავალია ის, თუ რამდენ არასამოქმედო დღეს აფიქსირებს პოეტი თეტისის ზევსთან კვლავ ასვლამდე (12) და პექტორის გვამის დაკრძალვამდე (9). შდრ. C. H. Whitman, Homer and the Heroic Tradition, Cambridge 1958, გვ. 257.

დაბრუნებამდე. XXIV სიმღერაში, პირიქით, 12 უმოქმედო დღე წინ უსწრებს პრიამოსის აქილევსთან მისვლისა და ჰექტორის გვამის გამოსყიდვის დღეს, რომელსაც მოსდევს 9 უმოქმედო დღე, და ბოლო, ჰექტორის დაკრძალვის დღე. ზემოთ მოტანილი დღეთა გა-ნაწილების სქემა ასეთ სახეს მიიღებს:



როგორც ეს სქემა გვარწმუნებს, „ილიადის“ მთელი მოქმედება განაწილებულია კანონზომიერად მონაცვლე დღეთა მიხედვით, რომელთა სიმეტრიული განლაგება ცენტრისადმი არავითარ ეჭვს არ იწვევს. ზოგიერთი მკვლევარი მიდის უფრო შორს ამ მიმართულებით და ცდილობს „ილიადა“ მრავალრიცხოვან სცენათა ერთგვარ hysteron proteron-ად წარმოადგინოს, რომელნიც პოემის ცენტრალური ნაწილის მიმართ წრიული კომპოზიციის პრინციპით არიან განლაგებულნი. მაგრამ ამგვარი ცდები ხშირად ძალზე სქემატურია. ასე, მაგალითად, უიტმენი „ილიადის“ სტრუქტურული სიმეტრიის თავის სქემაში პოემის სხვადასხვა ნაწილის შეპირისპირებისას ეყრდნობა იმ მომენტებს, რომელნიც ერთმანეთისაგან სავსებით განსხვავებული პრინციპებით არიან გამოვლენილნი.[1]

თუკი „ილიადის“ ცალკეულ სტრუქტურებში და მათი ურთიერთშეპირისპირებისას ერთმანეთთან მართლაც ვლინდება კომპოზიციური პრინციპები, რომელთაც თანმიმდევრულად იყენებს ჰომეროსი, ეს პრინციპები უნდა დადასტურდეს პოემის მთლიან სტრუქტურაშიც (იმ შემთხვევაში, თუკი იგი მართლაც ერთიანია).

როდესაც სხვადასხვა ნაწილთა სიმეტრიულ განლაგებაზე ვლაპარაკობ „ილიადის“ კომპოზიციაში, ამ ნაწილებად მივიჩნევ მოქმედების ბლოკებს, რომელთა მიდგმითაც იგება მთელი პოემა. ყოველი ცალკეული ბლოკის მთლიანობა განისაზღვრება სცენათა ერთიანობით, რომელთაც განსაზღვრული მიმდევრობა ახასიათებთ. ასეთ დროს ყურადღება ექცევა მხოლოდ იმ სცენებს, რომელთაც მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ.

ანალიზი „ილიადის“ მთლიან სტრუქტურაში ორ ძირითად კომპოზიციურ პრინციპს ავლენს: წრიულ ჩაკეტილ კომპოზიციას და პარალელურ დაყოფას. თუკი პოემას მასში სამოქმედო ბლოკთა განაწილების თვალსაზრისით შევხედავთ, მის სტრუქტურაში ალმოვაჩენთ ცენტრალური ბლოკის მიმართ დანარჩენთა განაწილებას წრიული კომპოზიციის მიხედვით (აბგბ'ა'). თუკი პოემას ცალკეულ ბლოკთა სცენების ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით განვიხილავთ, მაშინ შემთხვევითა აბსოლუტურ უმეტესობაში პარალელურ დაყოფასთან გვექნება საქმე.[2] ამგვარი ანალიზი გამოყოფს „დოლონიას“ (X)

[1] შდრ. უიტმენის დასახ. ნაშრ., კრიტიკული მიმოხილვისათვის იხ. ΠΓΞ, გვ. 43 შმდ.

[2] დეტალურად მიმართებათა ერთიანი სურათი სქემით წარმოდგენილია ΠΓΞ-ში, უფრო დაზუსტებული სქემა შდრ. R. Gordesiani, Kriterien der Schriftlichkeit und Mündlichkeit im homerischen Epos, Frankfurt..., 1986, გვ. 26 შმდ.

პოემიდან, როგორც ნაწილს, რომელსაც არავითარი კავშირი არ აქვს „ილიადის“ მთლიან სტრუქტურასთან.

სანიმუშოდ მოვიტანოთ ის მიმართება, რომელსაც I და XXIV სიმღერების სცენები ავლენს ერთმანეთთან:

I
ა. ქრისე მოდის აგამემნონთან გამოსასყიდით, რათა დაიბრუნოს ქალიშვილი.
ბ. აგამემნონი არ იღებს გამოსასყიდს და არ უბრუნებს ქალიშვილს.
გ. დავა აქილევსსა და აგამემნონს შორის (აქილევსი დროებით წყვეტს ბრძოლაში მონაწილეობას).
დ. აქილევსი და ბრისეისი (ბრისეისის მოტაცება).
ე. ქრისეისი მიჰყავთ თავის ქალაქში (ქრისესის სიხარული).
ვ. აქაველთა დაღუპვისა და დაკრძალვების დასასრული. რიტუალი. ნადიმი.

XXIV
ა'. პრიამოსი მოდის აქილევსთან გამოსასყიდით, რათა დაიბრუნოს შვილის გვამი.
ბ'. აქილევსი იღებს გამოსასყიდს და უბრუნებს გვამს.
გ'. აქილევსისა და პრიამოსის საუბარი (აქილევსი დროებით წყვეტს ბრძოლას).
დ'. აქილევსი და ბრისეისი (აქილევსი ატარებს ღამეს დაბრუნებულ ბრისეისთან).
ე'. პრიამოსს მიაქვს შვილის გვამი თავის ქალაქში (ტროელთა გლოვა).
ვ'. ჰექტორის დაკრძალვა და დატირება. რიტუალი. ნადიმი.

ამგვარი მიმართებაა პოემის სხვა ნაწილთა შორისაც. სცენათა ასეთი შეპირისპირების რეალობაზე მიუთითებს მათ შორის სტილისტური, ენობრივი და სტრუქტურული შეხვედრების გამოვლენაც. ირკვევა, რომ „ილიადის“ კომპოზიციას სუფთა ფორმალური ხასიათი კი არ აქვს, არამედ იგი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ეპიკური კონფლიქტის განვითარების იდეასა თუ კონცეფციასთან, რომელიც ჰომეროსის ეპოსს უდევს საფუძვლად.

და მართლაც, „ილიადაში“ კონფლიქტის დასაბამი ზევსთან, ხოლო აქილევსის რისხვის შედეგები და ყოველივე, რაც ხდება პოემაში თავიდანვე „ზევსის ნების აღსრულებასთან“ არის დაკავშირებული. აქილევსიდან თეტისის საშუალებით აღწევს გმირის თხოვნა ზევსისადმი, რომლის გეგმის შედეგია მთელი ის უბედურება, რაც აქაველებს დაატყდებათ თავს აქილევსის განდგომის შემდგომ. პოემის ფინალში „ღვთაებრივი შერიგების“ მოთხოვნა უკვე ზევსიდან მოდის და თეტისის საშუალებით აღწევს აქილევსამდე, რისი შედეგიცაა პრიამოსისათვის ჰექტორის ცხედრის დაბრუნება. კონფლიქტის განვითარების ეს პრინციპი მითის ზემოთგანხილულ სტრუქტურას, რომლის თანახმადაც ფუნქციებისა და არგუმენტების მონაცვლეობას წრებრუნვის ხასიათი აქვს, სასრულობას აძლევს. ამით, შეიძლება ითქვას, ჰომეროსი ძლევს ტრადიციული ამბის კონფლიქტის სტრუქტურას, რომელიც მის ნაწარმოებში გარკვეულ დონემდე აშკარად შენარჩუნებულია, კონფლიქტის განვითარების ახალი, უნდა ვივარაუდოთ, საკუთრივ ჰომეროსისეული პრინციპით: ყოველი კონფლიქტი, დაწყებული უზენაესი ღმერთის ნებით, მთავრდება მისი ნებითვე.[1]

ამგვარი სიმეტრიის ახსნა შეიძლება მხოლოდ იმის დაშვებით, რომ პოემას ჰყავდა ერთიანი პოეტური გეგმის მქონე ერთი შემოქმედი. „ილიადის“ პოეტის კომპოზიციური ხედვა არ შეიძლება ავტორის თვითმიზნად, ხელოვნურ პრინციპად მივიჩნიოთ. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ჩვენ საქმე გვაქვს კომპოზიციური ერთიანობის იმ გაგებასთან, რომელიც მისი ეპოქის გეომეტრიული ხელოვნებისათვის იყო საერთოდ დამახასიათებელი. სწორედ ამიტომ ერთმანეთთან ესოდენ მკაცრი სიმეტრიული პრინციპით დაკავშირებული სცენები არ ქმნიან მონოტონურობისა და სქემატიზმის შთაბეჭდილებას „ილიადაში“, ისინი ბუნებრიობითა და სილაღით გამოირჩევიან. სწორედ ამიტომ „ილიადა“ თავისუფალია ხელოვნურობისაგან, აღსავსეა პოეტურობითა და დამაჯერებლობით. „ილიადის“

[1] შდრ. R. Gordesiani, Abwandlungsformen..., Λεκτά, გვ. 206 შმდ.

სტრუქტურის სიმეტრია კრავს პოემის თითქმის ყველა მონაკვეთს ერთიან, გაუთიშავ მთლიანობად, რომელშიც ნაწილები ურთიერთგანპირობებულნი არიან.

„ოდისეას“ დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა. „ოდისეას“ არ შეიძლება მივუდგეთ ზუსტად იმ კრიტერიუმით, რომლითაც „ილიადის“ შინაარსი ნაკლებ სწორხაზოვანია, ვიდრე „ოდისეასი“. „ილიადაში“ საქმე გვაქვს მოქმედების ერთგვარ კონცენტრაციასთან ერთმანეთთან სიუჟეტის ლოგიკით დაკავშირებული გმირების – აქილევსის, პატროკლოსის და ჰექტორის – გარშემო, რომელნიც, თავის მხრივ, პოემაში განვითარებული რისხვის თემასთან არიან ორგანულ კავშირში. ამიტომ, რაკი ერთხელ ავუღებთ ალღოს „ილიადის“ აგების სპეციფიკას, მის ცალკეულ ნაწილთა ერთმანეთთან მიმართების აუცილებლობას შედარებით ადვილად დავადგენთ. „ოდისეას“ კომპოზიცია კი უფრო მარტივია, ხოლო შინაარსი ადვილად აღსაქმელი. სამაგიეროდ, შინაარსის შედარებითი სიმარტივე და სწორხაზოვანება პოემის სხვადასხვა ნაწილებს ნაკლები აუცილებლობით აკავშირებს ერთმანეთთან. „ოდისეაში“ გადმოცემული სათავგადასავლო ამბები, რომელნიც ხშირად მხოლოდ ერთი გმირით – ოდისევსით ან ტელემაქოსით – არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, დამოუკიდებელ, ჩაკეტილ სიუჟეტურ ერთეულებს წარმოადგენენ. ისინი ერთმანეთთან შედარებით არამყარ მიმართებაში არიან. სწორედ ამიტომ „ოდისეას“ ცალკეულ ნაწილთა შორის ვერასოდეს ვერ მოხერხდება ისეთი ღრმა მიმართებების დადგენა, როგორც ეს „ილიადის“ შემთხვევაში გვქონდა. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ პოემა ამის გამო ერთიანი არ არის. „ოდისეას“ გეგმა საკმაოდ მწყობრია და ახლა ძნელია ლაპარაკი მისგან „ტელემაქიის“, „სულთა სამეფოს“ ან სხვა ნაწილთა მექანიკურ ჩამოშორებაზე. საქმე ისაა, გაირკვეს, რამდენად ორგანულია თითოეული ეს ნაწილი პოემისათვის.

როგორც ზემოთ დავინახეთ, ერთ-ერთი ძირითადი კანონზომიერება, რომელიც მკვლევართ დაადგინეს „ილიადის“ აგებულებაში, არის ინფორმაციის გეგმაზომიერი განაწილება მთელი ტროას ომის მიმდინარეობის შესახებ პოემის ფაბულაში, რომელიც, ფაქტობრივად, ომის მხოლოდ ერთ ეპიზოდს გადმოგვცემს. აქედან გამომდინარე უნდა ვივარაუდოთ, რომ „ოდისეაში“, მისი ჰომეროსისეულობის შემთხვევაში, პოეტის მიზანი მარტოოდენ ოდისევსის ხეტიალისა და დაბრუნების აღწერა როდი იქნებოდა. ოდისევსის დაბრუნება მხოლოდ პოემის მხატვრული მთლიანობისათვის აუცილებელ ერთიან მოქმედებად ან თემად უნდა მივიჩნიოთ, რომელიც, თავის მხრივ, „ილიადაში“ აღწერილი ამბების შემდგომ მომხდარ მოვლენათა და ტროას ომში მონაწილე მთავარ გმირთა შემდგომი თავგადასავლის, უკან დაბრუნების ჩვენების საშუალებად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ილიადა“ მრავალრიცხოვან ცნობებს გვაწვდის მთელი ტროას ომის მიმდინარეობის შესახებ, განსაკუთრებით კი იმ ამბებზე, რომლებიც „ილიადაში“ აღწერილ მოვლენებამდე უნდა მომხდარიყო ანუ ანტეილიაკაზე. რაც შეეხება ცნობებს, რომელნიც „ილიადაში“ აღწერილ ამბავთა შემდგომ მომხდარ მოვლენებს ანუ პოსტილიაკას ეხებიან, აქ პოემა მეტად მწირია. მისგან შეგვიძლია მხოლოდ შემდეგი შეიტყოთ: 1) აქილევსი პარისისა და აპოლონის წყალობით დაეცემა სკეის კარიბჭესთან, 2) აქაველებს მოუხდებათ ლემნოსზე მიტოვებული ფილოქტეტესის გახსენება, 3) ტროა ათენას რჩევით იქნება აღებული, 4) ენეასის შთამომავლობა დამკვიდრდება და იმეფებს ტროადაში, 5) ტროა დაემხობა, 6) პრიამოსი და მისი შთამომავლობა ტროას დანგრევას ვერ გადაურჩება, 7) ჰექტორის ცოლ-შვილს მოელის დიდი უბედურება. როგორც ამ მოსენტთა ჩამოთვლიდან ჩანს, „ილიადაში“ არაფერი არ არის ნათქვამი ომის შემდგომ აქაველ ანუ ბერძენ გმირთა დაბრუნების შესახებ და თითქმის არაფერი ტროას ომის უკანასკნელი ეტაპების შესახებ. რასაკვირველია, პოემის ავტორის ამ შეგნებულ დუმილს დაბრუნებათა ამსახველი ცნობებისა და საერთოდ პოსტილიაკას მიმართ შემთხვევითობით ვერ ავხსნით. ერთადერთი ახსნა აქ შეიძლება იყოს ის, რომ პოეტს გმირთა დაბრუნებისა და ტროას ომის უკანასკნელი მოვლენების გადმომცემი ამბების თხრობა სხვაგან აქვს გათვალისწინებული.

სწორედ ამიტომ საინტერესოა გაირკვეს, მართლაც გადმოგვცემს თუ არა „ოდისეა“ ოდისევსის თავგადასავლის ფონზე იმასაც, თუ რა გადახდათ აქაველ გმირებს მას შემდეგ, რაც მათ „ილიადაში“ დავშორდით, როგორი იყო ამ გმირთა დაბრუნება, განაწილებულია

თუ არა კანონზომიერად ეს ინფორმაცია მთელ „ოდისეაში“. ეს უკანასკნელი მომენტი ძალზე მნიშვნელოვანია პოემის კომპოზიციის საკითხთა კვლევისას.

თავიდანვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „ოდისეაში“ დაბრუნებათა სული ტრიალებს. ძნელი არ არის იმის შენიშვნა, რომ პოემაში, სულ ერთია, გადმოცემულია ოდისევსის ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალი თუ მენელაოსის, ნესტორის და სხვა გმირთა დაბრუნების ამბავი, ყველგან იგრძნობა გმირთა სწრაფვა მშობლიურ მიწაზე დაბრუნებისკენ. უკვე პირველი სიმღერის პროოიმიონში ლაპარაკია იმაზე, რომ ოდისევსი თანამებრძოლთა დაბრუნებაზე ზრუნავდა. თუმცა იქვე ნათქვამია, რომ მათ ჰელიოსმა მოსტაცა დაბრუნების დღე. I, II-ში ლაპარაკია იმაზე, რომ უკვე ყველანი სახლში არიან, ვინც კი საფრთხეს გაეცა, ხოლო ოდისევსი კი დაბრუნებას მონატრებულია. მისი სურვილი (V, 220), „სახლში წავიდეს და დაბრუნების დღე იხილოს“, ტროას ომის ყველა გმირის საერთო სურვილად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. თვით ფემიოსიც I, 326-ში მღერის აქაველთა დაბრუნებაზე, X, 15-ში კი ეოლოსი ისმენს ილიონის, აქაველთა ხომალდებისა და აქაველთა დაბრუნების ამბებს. თუკი ამ თვალსაზრისით შევისწავლით მთელ „ოდისეას“, ვნახავთ, რომ მასში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დაბრუნების ეპიზოდთა გადმოცემას და, „ილიადისაგან“ განსხვავებით, აქ ძალზე ხშირად არის ნახმარი სიტყვები, რომელნიც დაბრუნების მნიშვნელობას შეიცავენ. ეს კი მიუთითებს აქაველ გმირთა დაბრუნებაზე, როგორც „ოდისეას“ წამყვან მოტივზე.

ახლა კი ვნახოთ, როგორ ნაწილდება „ოდისეაში“ ცნობები აქაველ გმირთა დაბრუნების შესახებ:

აგამემნონი: ა) აგამემნონისა და მენელაოსის შორის მომხდარი დავის შესახებ ტროას დანგრევის შემდგომ და ამ დავის შედეგებზე მოთხრობილია III სიმღერაში (130 შმდ.). ბ) აგამემნონის დაბრუნება და მოკვლა ეგისთოსის მიერ დეტალურად არის გადმოცემული IV-ში (512 შმდ.). გ) ამ სურათს ავსებს X-ში (409 შმდ.), სადაც აგამემნონის სული თვითონვე უყვება ოდისევსს თავისი მოკვლის ამბავს. დ) I-ში (298 შმდ.) ნათქვამია, რომ ორესტესმა მამამისის მკვლელზე, მზაკვარ ეგისთოსზე შურისგებით უკვდავი დიდება მოიპოვა. ე) XXIV-ში (199 შმდ.) ნაწინასწარმეტყველებია: კლიტემნესტრა მოკლავს თავის კეთილშობილ ქმარს და ნაღვლიანი სიმღერა დარჩება ადამიანთა შორის მასზე, მან მოუმზადა ცუდი სახელი ნაზ ქალებს, მათაც კი, რომელნიც კეთილგონიერნი იქნებიან.

ნესტორის დაბრუნების ამბავი დეტალურად არის მოთხრობილი III სიმღერაში. XXIV-ში კი ვგებულობთ, რომ აქილევსის დასატირებლად მოსული თეტისის დანახვით შეშინებული აქაველები ნესტორს შეუწერებია თავისი სიტყვით (50).

იდომენევსისა და მის თანამგზავრთა მშვიდობით დაბრუნების შესახებ ვიგებთ III-დან (191 შმდ.).

აიას ტელამონის ძე რომ ტროადაში წევს, III-შია (109 შმდ.) ნათქვამი, ხოლო XI-ში (543 შმდ.) კი მოთხრობილია, რომ მასზე ოდისევსმა მოიპოვა გამარჯვება ხომალდებთან აქილევსის იარაღის გამო ატეხილ დავაში და რომ ეს იყო აიასის დაღუპვის მიზეზიც.

აიას ოილევსის ძის ტრაგიკული სიკვდილის ამბავს IV-ში (499 შმდ.) შევიტყობთ.

დიომედესის დაბრუნებაზე III-შია (180 შმდ.) ლაპარაკი.

მენელაოსის თავგადასავლებითა და ფათერაკებით აღსავსე დაბრუნება დაწვრილებით არის მოთხრობილი IV სიმღერაში.

აქილევსი რომ ტროადაში წევს, III-შია (109 შმდ.) გადმოცემული. XI სიმღერაში მისი სული ხვდება ოდისევსს, ხოლო XXIV-ში (36 შმდ.) აღწერილია აქილევსის ტროადაში დაკრძალვის ბრწყინვალე სურათი.

ნესტორის ძის ანტილოქოსის ტროადაში მოკვლის ამბავს III-ში (112 შმდ.) ვიგებთ. IV-ში (187 შმდ.) კი გადმოცემულია, რომ ეოსის ბრწყინვალე ძემ განგმირა იგი. ხოლო XXIV-ში (78 შმდ.) ვიგებთ, რომ პატროკლოსის შემდეგ იგი აქილევსს ყველაზე მეტად უყვარდა.

ფილოქტეტესის მშვიდობით დაბრუნების ამბავს III-ში (190 შმდ.) შევიტყობთ.

მირმიდონელთა და აქილევსის ძის შესახებ III-ში (188 შმდ.) ნათქვამია, რომ ისინიც მშვიდობით დაბრუნდნენ შინ. თავად ნეოპტოლემოსი და მისი საგმირო საქმეები დაწვრილებითაა წარმოდგენილი XI-ში (505 შმდ.).

ასევე საინტერესოა, თუ როგორ არის „ოდისეაში“ განაწილებული ინფორმაცია იმ მოვლენების შესახებ, რომლებიც „ილიადაში“ აღწერილი ამბების შემდგომ მომხდარა

ტროადაში. თუკი ამ ეპიზოდებს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განვალაგებთ, შემდეგ სურათს მივიღებთ:

ჰექტორის სიკვდილის შემდეგ ტროელთა დასახმარებლად ეოსის შვილი (მემნონი) მოვიდა, რომელმაც ანტილოქოსი მოკლა (IV, 187). შემდეგ მოკლული იქნა მემნონიც (ეს შეგვიძლია XI-ში (522 შმდ.) დავასკვნათ: „ის (ევრიპილოსი) უმშვენიერესი იყო, ვინც კი ვნახე ღვთაებრივი მემნონის შემდეგ“).

აქილევსი მოკლულ იქნა და მისი გვამის გარშემო ცხარე ბრძოლა მიმდინარეობდა აქაველთა და ტროელთა შორის. შემდეგ თეტისისაგან და აქაველთაგან დატირებული ბრწყინვალედ იქნა დაკრძალული (XXIV-ში 35 შმდ.).

დავამ ოდისევსსა და აიასს შორის აქილევსის სიკვდილის შემდგომ აიასის დაღუპვა გამოიწვია (XI, 543).

შემდეგ ოდისევსმა სკიროსიდან ხომალდით წამოიყვანა აქილევსის ძე ნეოპტოლემოსი (XII, 505).

ტროელთა დასახმარებლად მოვიდა ევრიპილოსი ტელეფოსის ძე, კეტეელთა ბელადი. იგი მოკლა ნეოპტოლემოსმა (XI, 505).

ოდისევსი მათხოვრად გამოეწყო და შეიპარა ტროელთა ქალაქში... მას შემდეგ, რაც მან იქ მრავალი ტროელი მოკლა, უკან გამობრუნდა და აქაველებს არაერთი საჭირო ცნობა მოუტანა (IV, 24).

ხის ცხენისა და ტროელთა ქალაქის აღების ეპიზოდი კარგად არის რეზიუმირებული VIII სიმღერაში (499 შმდ.), რაც ოდისევსის 492-ის სიტყვებით არის შემზადებული. ხოლო ის, თუ რა განიცადეს აქაველმა გმირებმა ხის ცხენში, როდესაც ელენე მოვიდა მათთან, საუკეთესოთ აქაველებს შორის სახელით ეძახდა და ამასთან ხმით არგიველთა ცოლებს ჰბაძავდა, გადმოცემულია IV, 266-ში. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ IV და VIII სიმღერებში ხის ცხენის ეპიზოდი სხვადასხვა კუთხით არის ნაჩვენები. დემოდოკოსის სიმღერის რეზიუმე და IV-ის ფრაგმენტული ინფორმაცია ერთმანეთს ავსებს.

ძნელი არ არის იმის შენიშვნა, რომ ინფორმაცია პოსტილიაკას შესახებ თითქმის მთლიანად არის განაწილებული „ტელემაქიაში“, „სულთა სამეფოსა“ (XI სიმღერა) და XXIV სიმღერაში. მხოლოდ ერთი შემთხვევა გვაქვს, როდესაც VIII სიმღერაში მოკლედ გადმოცემულია ტროას აღების ამბავი ხის ცხენის საშუალებით. ინფორმაციის ამგვარი განაწილება გასაგებიცაა, რადგან სხვა სიმღერებში აქცენტი, ძირითადად, საკუთრივ ოდისევსის დაბრუნებაზეა გადატანილი. თუკი ზემოთ გამოთქმული ვარაუდი სწორია, რომ „ოდისეაში“, მისი ჰომეროსისეულობის შემთხვევაში, ოდისევსის დაბრუნება მხოლოდ მოქმედების ერთიანობისათვის საჭირო მოტივად უნდა იქნეს განხილული, რომელიც „ილიადაში“ აღწერილ მოვლენათა მომდევნო ამბების გადმოსაცემად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული, მაშინ „ტელემაქიის“, „სულთა სამეფოს“ და XXIV სიმღერის პოემიდან ჩამოშორება შეუძლებელია, რადგან ისინი ერთიანი, გარკვეული პოეტური პრინციპით ჩამოყალიბებული პოემის ორგანულ ნაწილებს წარმოადგენენ. თუკი ჩვენ პოემას ამ ნაწილებს ჩამოვაშორებთ, მაშინ გაუგებარი ხდება, რატომ აღარ არის არსად ოდისევსის ხეტიალის ამბავში ჩაქსოვილი ცნობები სხვა გმირთა დაბრუნებათა ამბების გადმოცემას. ხომ უკვლის „ოდისევსის ხეტიალის“ ავტორი გვერდს დაბრუნებათა ამბების გადმოცემას. ხომ ჰქონდა მას საშუალება ამ ამბავთა გადმოსაცემად გამოეყენებინა დემოდოკოსი, კირკე და სხვა, რომელთა თხრობაში თავისუფლად შეეძლო შეეტანა დაბრუნების ეპიზოდები. მაგრამ, როგორც ვთქვით, ამას იგი ყველგან შეგნებულად უკლის გვერდს. ამის ახსნა კი იმ გარემოებით შეიძლება, რომ ოდისევსის ხეტიალის ავტორი პოსტილიაკას შესახებ ინფორმაციას პოემის სხვა ნაწილებში გვაწვდის. შესაბამისად, ოდისევსის ხეტიალის ამბავი უკვე გულისხმობს იმ ეპიზოდთა არსებობასაც, რომელნიც „ტელემაქიაში“, „სულთა სამეფოსა“ და XXIV სიმღერაშია მოცემული და რომლებზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა.

„ტელემაქიას“ „ოდისეადან“ ჩამოშორებას ეწინააღმდეგება აგრეთვე გმირთა ექსპონირების კანონზომიერების შესწავლა პოემაში. „ოდისეაში“ თავისი ამჟამინდელი ფორმით პირველად დასახელების შემთხვევაში ყველა გმირია ექსპონირებული. გამონაკლისს წარმოადგენენ მხოლოდ ის გმირები, რომლებიც: ა) უკვე „ილიადაში“ არიან ექსპონირებულნი, ბ) ფართოდ იყვნენ ცნობილნი ჰომეროსის ეპოქის ტრადიციაში, გ) უშუალოდ არ მონაწილეობენ პოემის მოქმედებაში, დ) ასრულებენ მხოლოდ სტატისტთა როლს.

„ტელემაქიაში“ წარმოდგენილი ზოგიერთი გმირი პოემის სხვა ნაწილებში პირველად დასახელებისას აღარ არის ექსპონირებული. ფემიოსის, მედონის, მენტორის, ჰალითერსესის, ევრიკლეას შემთხვევაში აშკარად ჩანს, რომ „ტელემაქიის“ გარეშე მათი შემდგომი მონაწილეობა პოემაში რამდენადმე არასრულყოფილი იქნებოდა.[1]

ზემოთ უკვე იყო იმაზე მსჯელობა, რომ „ილიადის“ მთელი სტრუქტურა, დაწყებული მცირე სტრუქტურებიდან, დამთავრებული პოემის მთლიანი კომპოზიციით, ემყარება მკაცრ სიმეტრიას, სადაც ერთმანეთს აწონასწორებენ როგორც იგივეობრივი, ასევე ერთმანეთის საპირისპირო მოქმედების შემცველი სცენები. ეს სიმეტრია არ უნდა წარმოვიდგინოთ პოეტის თვითმიზნად ან ექსპერიმენტად. იგი, თავის მხრივ, უნდა გამომდინარეობდეს ჰომეროსის ეპოქის სულიდან, ფორმისა და კომპოზიციის ერთიანობის მაშინდელი გაგებიდან. სწორედ ამიტომ ჰომეროსის ეპოსის სტრუქტურაში სიმეტრიულობას წმინდა ფორმალისტური ხასიათი როდი აქვს, იგი ორგანულად არის დაკავშირებული პოემის მოქმედების განვითარებასთან. ეს სიმეტრია პოეტს საშუალებას აძლევს ერთმანეთის ამრეკლავ სცენათა გარკვეულ ლოგიკაზე დაფუძნებული მიმდევრობა დაუკვმდებაროს კონფლიქტის განვითარების გარკვეულ, მისეულ იდეას. შესაბამისად, ჰომეროსის ეპოსის უაღრესად პირობითი, ფორმალისტური წრიული კომპოზიციის კანონებზე დამყარებული სიმეტრია ორგანულ კავშირშია ეპიკური კონფლიქტის განვითარების სრულიად კონკრეტულ იდეასთან. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ „ილიადის“ პოეტის პრინციპი იყო ღვთაებრივი ნებით განვითარებული კონფლიქტი ღვთაებრივი ნებითვე, ღვთაებრივი მორიგებით დაესრულებინა, ამასთანავე, პოემის კომპოზიციის ერთიანობა დაეფუძნებინა ერთმანეთის ამრეკლავ ეპიზოდთა სიმეტრიულ განლაგებაზე. რასაკვირველია, თუკი „ოდისეას“ ჰომეროსისეულ პოემად მივიჩნევთ, მაშინ იძულებული ვიქნებით ვაღიაროთ, რომ ეპიკური კონფლიქტის განვითარების იდეით და პოემის სტრუქტურის სიმეტრიულობით „ოდისეა“ „ილიადასთან“ უნდა გვიჩვენებდეს მიმართებას. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მათი კომპოზიციური კანონები აბსოლუტურად ერთნაირ სტრუქტურულ პრინციპებს უნდა ემყარებოდეს. პირიქით, მოსალოდნელია, რომ ერთი პოეტის ცხოვრების მანძილზე მხატვრული ფორმისა და სტრუქტურის ერთიანობის შესახებ წარმოდგენა რამდენადმე შეცვლილიყო, განვითარება დაეწყო ახალ სტილს ძველის ტრანსფორმაციის შედეგად. ეს პროცესი, ბუნებრივია, აისახებოდა ერთი ეპიკოსი პოეტის შემოქმედებაშიც, მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ამგვარი ცვლილებები შეეხებოდა ცალკეულ სტრუქტურულ კანონებს და არა ეპოსის ფორმირების ზოგად, ერთი პოეტური კონცეფციისათვის დამახასიათებელ პრინციპს. „ოდისეას“ სტრუქტურის ანალიზი ნათელყოფს, რომ პოემა, ისევე როგორც „ილიადა“, აგებულია სცენათა გარკვეული ერთობლიობის ანუ მოქმედებათა ბლოკების წრიული პრინციპით განლაგების საფუძველზე ცენტრის მიმართ, რაც შეიძლება გამოისახოს მიმდევრობით: აბგბ'ა'. ცალკეული სცენები კი ერთმანეთთან მიმართებაში მყოფ ბლოკებს შიგნით ურთიერთს ეხმიანებიან პარალელური დაყოფის პრინციპით (აბგ... ა'ბ'გ'...).

პოემის ცენტრს უთუოდ წარმოადგენს ოდისევსისა და ტელემაქოსის მშვიდობით დაბრუნება ითაკაზე. აქ მთავრდება პოემის მოქმედების განვითარების ერთი ცენტრალური ხაზი, რომელიც ოდისევსის დაბრუნების გადმოცემას ეძღვნება. აქვე ისახება მოქმედების განვითარების ახალი ხაზი, რომელიც სასიძოებზე შურისგებას გულისხმობს. ეს ცენტრალური ნაწილი (XIII-XVI სიმღერები), რომელსაც ოდისევსისა და ტელემაქოსის ითაკაზე მშვიდობით დაბრუნება შეგვიძლია ვუწოდოთ, თავის მხრივ, წარმოგვიდგება ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულად განლაგებულ ტიპოლოგიურად მსგავს შემდეგ სცენათა ერთობლიობად:

ა. ოდისევსი მშვიდობით აღწევს ითაკას.
ბ. სასიძოები ვერ ახორციელებენ ტელემაქოსის მოკვლის გეგმას.
ა'. ტელემაქოსი მშვიდობით აღწევს ითაკას.
ბ'. ოდისევსი და ტელემაქოსი ადგენენ სასიძოთა მოკვლის გეგმას.

ამ ცენტრალური ბლოკის გარშემო პოემის თავისა და ბოლოსაკენ განლაგებულია სამოქმედო ბლოკები, რომელნიც იმეორებენ ერთმანეთის მსგავს (იგივეობით თუ პოლა-

[1] დაწვრილებით იხ. ПГЭ, გვ. 98 შმდ.

რულობით) სცენათა მიმდევრობებს. მაგალითისათვის მოვიტანოთ სცენათა რიგი I და XXIV სიმღერებიდან:

I
ა. ათენა და ზევსი. ათენა ელაპარაკება ზევსს ოდისევსის მდგომარეობის შესახებ.
ბ. ზევსი გამოხატავს კეთილგანწყობილებას.
გ. ათენას გეგმა.
დ. ათენა ეშვება ითაკაზე.
ე. ათენა მოუწოდებს ტელემაქოსს მოქმედებისა და შურისგებისაკენ.
ვ. ტელემაქოსი იღებს მოწოდებას.

XXIV
ა'. ათენა და ზევსი. ათენა ელაპარაკება ზევსს ოდისევსის მდგომარეობის შესახებ.
ბ'. ზევსი გამოხატავს კეთილგანწყობას.
გ'. ზევსის გეგმა.
დ'. ათენა ეშვება ითაკაზე.
ე'. ათენა მოუწოდებს ითაკელებს შურისგებისა და სისხლისღვრის შეჩერებისაკენ.
ვ'. ითაკელები იღებენ მოწოდებას.

როგორც ვხედავთ, ერთმანეთის ტიპოლოგიურად მსგავს სცენათა განმეორებით პოემის დასაწყისისა და დასასრულისაკენ პოეტი ორ საპირისპირო მიზანს ისახავს. ერთ შემთხვევაში ათენას მთელი მოქმედება მიმართულია იქითკენ, რომ ყოველივე მოძრაობაში მოიყვანოს, წარმართოს მოვლენათა მსვლელობა შურისგებისაკენ. ტელემაქოსის მიერ მისი რჩევის მიღება, ფაქტობრივად, მოასწავებს მოქმედებისათვის მსვლელობის მიცემას. მეორე შემთხვევაში კი ათენას მთელი ძალისხმევა მიმართულია ითაკელთა შურისგების, შესაბამისად, მოქმედების შეჩერებისაკენ. ითაკელთა მიერ მისი მოწოდების მიღება, არსებითად, კონფლიქტის დასასრულის მაუწყებელია.

პოემის მთელ კომპოზიციას კრავს: დასაწყისში ზევსის სიტყვა – ადამიანი, რომელიც არ შეისმენს ღმერთთა მოწოდებას, დაიღუპება, როგორც ეს ეგისთოსს მოუვიდა, რომელმაც არ დაუჯერა ჰერმესისაგან ნაუწყებ ღმერთის ნებას.

დასასრულში – ზევსის ნიშანი. ოდისევსი შეისმენს ღმერთთა მოწოდებას, რასაც ღვთაებრივი შერიგება მოჰყვება.

ეს ორი მომენტი პოემის მთელი იდეის განმსაზღვრელია. ღვთიური ნების მიმართ ადამიანთა ორგვარი დამოკიდებულება ორგვარ შედეგს იწვევს.

ეგისთოსი, რომელსაც ზევსი ჰერმესის პირით ატყობინებს, ხელი აიღოს თავის განზრახვაზე, არ ემორჩილება მას და იღუპება საკუთარი ცოდვის გამო.

ოდისევსი, რომელსაც ზევსი ათენას პირით აუწყებს, ხელი აიღოს თავის განზრახვაზე, ემორჩილება მას, რაც ღვთაებრივ შერიგებას მოასწავებს.

ამდენად, სიმეტრიას პოემაში აქვს არა მხოლოდ კომპოზიციური, არამედ იდეური დატვირთვაც. იგი შეესაბამება კონფლიქტის განვითარების სრულიად გარკვეულ პრინციპს. მისი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია ღვთაებრივი ნებით განვითარებული კონფლიქტის ღვთაებრივი ნებითვე დასრულება.[1]

„ილიადისა“ და „ოდისეას“ ურთიერთმიმართებისათვის. პოემათა ერთიანობის საკითხის განხილვის შემდეგ უთუოდ წამოიჭრება მათი ურთიერთმიმართების პრობლემაც – ეკუთვნის ორივე პოემა ერთ ავტორს, თუ ისინი სხვადასხვა ავტორთა შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენენ? ეს საკითხი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ანტიკურ ეპოქაშივე დასვეს ქორიძონტებმა და მიიჩნიეს, რომ პოემები სხვადასხვა ავტორს ეკუთვნის. თუმცა მათ თვალსაზრისს მაშინ ფართო გავრცელება არ ჰქონია. ამ ორ პოემას შორის გარკვეულ განსხვავებას პოეტური თვალსაზრისით ანტიკური ტრაქტატის „ამაღლებულის შესახებ“ ავტორიც გრძნობდა, რომლის აზრითაც, „ილიადა“ ჰომეროსმა ახალგაზრდობის, შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქვნის პერიოდში შეიქმნა, ხოლო „ოდისეა“ კი მოხუცებულობის ჟამს (IX, 13).

[1] დაწვრილებით იხ. ПГЭ, გვ. 102 შმდ.

თანამედროვე ჰომეროლოგიაში „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ურთიერთმიმართებაზე, როგორც უკვე ითქვა, სამი ძირითადი თვალსაზრისი არსებობს. ჩვენ უკვე გამოვთქვით აზრი თვით „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ერთიანობაზე. ამიტომ აღარ შევჩერდებით მეორე ანუ **A** და **B** პოეტების თეორიაზე. რაც შეეხება პირველს, მასზე შეიძლება შემდეგი ითქვას: მკვლევართა ერთი ნაწილისათვის ამოსავალს წარმოადგენს პოემათა შორის არსებული ენობრივი სხვაობანი. ისინი ცდილობენ გვიჩვენონ, რომ რამდენიმე ასეული სიტყვა, რომელიც „ილიადაში“ ხშირად გვხვდება, „ოდისეაში“ იშვიათად ან თითქმის აღარ დასტურდება და პირიქით. ასევე მრავალი ეპიკური ფორმულა ან სიტყვათა ფიქსირებული ჯგუფები, რომელთაც ერთ პოემაში ვხვდებით, მეორეში აღარ არის გამოყენებული. რამდენადაც „ილიადა“ და „ოდისეა“, მათი აზრით, ზეპირი პოეტური გზით უნდა იყოს შექმნილი, ეს ფაქტი სხვა ფაქტებთან ერთად იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ პოემები არა მარტო სხვადასხვა ავტორის მიერ, არამედ განსხვავებულ, ერთმანეთისგან იზოლირებულ გეოგრაფიულ გარემოში უნდა ჩამოყალიბებულიყო.[1] მაგრამ საკმარისია დავუშვათ, რომ ჰომეროსის პოემები შექმნილია წერილობითი და არა ზეპირი გზით, რომ განსხვავებანი ამ მხრივ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ შორის სრულიად ადვილი ასახსნელი გახდება. ანალიტიკოსთა მიერ წარმოდგენილ ლექსიკურ სხვაობათა ნიმუშებთან დაკავშირებით შეიძლება შემდეგი ითქვას. თანამედროვე ლინგვისტიკამ მოახერხა მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელ კრიტერიუმთა გამონახვა პოეტურ ნაწარმოებთა ავტორობის დადგენისათვის. უნდა ითქვას, რომ ამ თანამედროვე მეთოდების მიხედვით, არავითარი პრინციპული მნიშვნელობა არ ენიჭება იმ გარემოებას, თუ რამდენჯერ გვხვდება ესა თუ ის სიტყვა შესადარებელ ნაწარმოებებში. ამას მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია მივაქციოთ ყურადღება, თუკი განსხვავებანი მართლაც ძალზე ბევრია და სცილდება დასაშვებ განსხვავებათა ფარგლებს. რაც შეეხება „ილიადასა“ და „ოდისეას“, როგორც კვლევა ადასტურებს, მათ შორის ე.წ. ენობრივ-სტილისტური განსხვავებანი მხოლოდ 3-5 პროცენტს შეადგენს, რაც სრულიად უმნიშვნელოა ურთიერთშეხვედრათა და მსგავსებათა 95-97 პროცენტის გვერდით. ერთსა და იმავე პოეტის ნებისმიერ ორ ვრცელტანიან ნაწარმოებს შორის ამ განსხვავებათა რიცხვი ამაზე მეტი თუ არა, ნაკლები არასდროს არ იქნება.

არგუმენტთა მეორე რიგი უფრო მნიშვნელოვანია. იგი ეხება განსხვავებებს პოემათა შორის ეთიკურ-რელიგიური თვალსაზრისით; ამასთან დაკავშირებით შეიძლება აღინიშნოს შემდეგი: როდესაც „ილიადასა“ და „ოდისეას“ შორის ეთიკურ-რელიგიურ თუ მსოფლმხედველობრივ განსხვავებებზე ვლაპარაკობთ, არ უნდა დავივიწყოთ ორი ფაქტორი: ა) „ილიადა“ და „ოდისეა“ მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან თავიანთი ხასიათით. თუკი „ილიადაში“ პოეტის ძირითად მიზანს აქაველ და ტროელ გმირთა ბრძოლის ველზე ექსპონირება წარმოადგენს, „ოდისეაში“ ძირითადი აქცენტი ამ გმირთა დაბრუნებასა და „შინაურ“ ამბებზეა გადატანილი. თუკი „ილიადაში“ ყველა გმირის მოქმედება, ძირითადად, საერთო ინტერესებიდან გამომდინარეობს, „ოდისეაში“, ფაქტობრივად, ყოველი მათგანი საკუთარ თავს ეკუთვნის და მათი მოქმედება ინდივიდუალურ ინტერესებს ექვემდებარება. შესაბამისად, გმირის საკუთარი „მე“ „ილიადაში“ რამდენადმე შეზღუდულია „ოდისეასთან“ შედარებით. აქ გმირის ყოველი პრინციპული მოქმედება სხვათა მსჯელობის და ერთგვარი კონტროლის საგანს წარმოადგენს, თუმცა, რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პიროვნული ინტერესები მასში საერთოდ იგნორირებული იყოს (ამის წინააღმდეგ, სხვას რომ თავი დავანებოთ, თვით აქილევსის რისხვა და მისი ბრძოლის ველიდან განდგომა მეტყველებს). ყოველივე ეს რამდენადმე განაპირობებს „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ დასმულ ეთიკურ თუ რელიგიურ შეხედულებათა შორის გარკვეულ განსხვავებებს.

„ილიადაში“, სადაც ყოველი გმირის მოქმედება ერთი დიდი, მნიშვნელოვანი და საყოველთაო მოვლენის – ტროას ომის მიმდინარეობასთან არის შეთანხმებული, ომისა, რომელიც, თავის მხრივ, ღვთის ნების რეალიზაციას წარმოადგენს, ბუნებრივია, ვერ დავეთმობოდა ყურადღება იმ ეთიკურ პრობლემატიკას, რაც გმირთა ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ „შინაურ“ ცხოვრებასა და ურთიერთმიმართებაში იჩენდა თავს. ასევე არ არის გა-

[1] შდრ. D. **L. Page, The Homeric Odyssey...**

ნიშნავს, რომ ეს ფაქტორები ერთმანეთისგან სრულიად დამოუკიდებელია. ასეთ შემთხვევაში ნებისმიერი ფაქტორის ცვლილება არ მოახდენს გავლენას მეორე ფაქტორის ეფექტურობაზე. ამ შემთხვევაში ფაქტორებს შორის ურთიერთქმედება არ არსებობს.

ურთიერთქმედების ეფექტის არსებობის შემთხვევაში ფაქტორების ცალკეული ეფექტების ინტერპრეტაცია ძალიან რთულია. ასეთ შემთხვევაში ფაქტორის ეფექტურობა დამოკიდებულია მეორე ფაქტორის დონეზე. ამიტომ ფაქტორის ეფექტურობის შესახებ ზოგადი დასკვნის გაკეთება ვერ ხერხდება. ასეთ შემთხვევაში ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ დასკვნების გაკეთება მხოლოდ ფაქტორების დონეების მიხედვით შეიძლება.

ურთიერთქმედების ეფექტის არსებობის შემთხვევაში ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ დასკვნების გაკეთება მხოლოდ ფაქტორების დონეების მიხედვით შეიძლება. ამიტომ ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ ზოგადი დასკვნის გაკეთება ვერ ხერხდება. ასეთ შემთხვევაში ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ დასკვნების გაკეთება მხოლოდ ფაქტორების დონეების მიხედვით შეიძლება.

ურთიერთქმედების ეფექტის არსებობის შემთხვევაში ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ დასკვნების გაკეთება მხოლოდ ფაქტორების დონეების მიხედვით შეიძლება. ამიტომ ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ ზოგადი დასკვნის გაკეთება ვერ ხერხდება. ასეთ შემთხვევაში ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ დასკვნების გაკეთება მხოლოდ ფაქტორების დონეების მიხედვით შეიძლება.

ნაშრომში ზოგადი ეფექტი, ურთიერთქმედების ეფექტი და ფაქტორების ეფექტურობა ერთმანეთისგან ცალკეულად შეფასდა. ეს საშუალებას იძლევა, ფაქტორების ეფექტურობის შესახებ ზოგადი დასკვნები გაკეთდეს ურთიერთქმედების არსებობის შემთხვევაშიც კი. ამ მიდგომის გამოყენება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ შემთხვევაში, როდესაც ურთიერთქმედების ეფექტი სტატისტიკურად მნიშვნელოვანია, მაგრამ მისი სიდიდე ფაქტორების ეფექტურობის შეფასებას მნიშვნელოვნად არ ცვლის.

ნაშრომში ასევე განხილულია ფაქტორების ეფექტურობის შეფასების სხვადასხვა მეთოდი, მათ შორის ანალიზის ვარიაციის მეთოდი და რეგრესიული ანალიზის მეთოდი. ანალიზის ვარიაციის მეთოდი გამოიყენება ფაქტორების ეფექტურობის შეფასებისთვის, როდესაც ფაქტორების დონეების რაოდენობა მცირეა. რეგრესიული ანალიზის მეთოდი გამოიყენება ფაქტორების ეფექტურობის შეფასებისთვის, როდესაც ფაქტორების დონეების რაოდენობა დიდია. ნაშრომში ასევე განხილულია ფაქტორების ეფექტურობის შეფასების სხვადასხვა მეთოდის უპირატესობები და ნაკლოვანებები.

ნაშრომში ასევე განხილულია ფაქტორების ეფექტურობის შეფასების სხვადასხვა მეთოდის უპირატესობები და ნაკლოვანებები. ანალიზის ვარიაციის მეთოდი გამოიყენება ფაქტორების ეფექტურობის შეფასებისთვის, როდესაც ფაქტორების დონეების რაოდენობა მცირეა. რეგრესიული ანალიზის მეთოდი გამოიყენება ფაქტორების ეფექტურობის შეფასებისთვის, როდესაც ფაქტორების დონეების რაოდენობა დიდია. ნაშრომში ასევე განხილულია ფაქტორების ეფექტურობის შეფასების სხვადასხვა მეთოდის უპირატესობები და ნაკლოვანებები.

ձեռ, նաև «ոչ-հունական» ցեղերի մեծ մասի համար։ Ինչպես ցույց է տրված քարտեզում, հունական գաղութները գտնվում էին հիմնականում ծովափնյա գոտիներում, մինչդեռ ներքին շրջանները մնում էին տեղաբնիկների ձեռքում։ Հունական գաղութների և «բարբարոսների» միջև սահմանը հաճախ անցնում էր ոչ թե քաղաքների միջև, այլ հենց քաղաքների ներսում։ Ուստի «բարբարոսներ» հասկացությունը ներառում է ոչ միայն հեռավոր ցեղերը, այլև հարևան քաղաքների բնակչության մեծ մասը։

Հունական քաղաքների ներսում «բարբարոսներ» հասկացության մեջ մտնում էին նախ և առաջ ստրուկները, որոնք կազմում էին քաղաքների բնակչության մեծ մասը։ Ստրուկների մեծ մասը ձեռք էր բերվում պատերազմների ժամանակ գերեվարությամբ, ինչպես նաև ստրկավաճառների միջոցով։ Ստրուկների մեծ մասը ոչ հույն էր, և նրանց հիմնական զանգվածը կազմում էին թրակիացիները, սկյութները, կարիացիները, լիդիացիները, փռյուգիացիները, ասորիները, եգիպտացիները և այլ ազգերի ներկայացուցիչներ։ Ստրուկների մեծ մասը չէր տիրապետում հունարենին, և նրանց համար հունական քաղաքը օտար, թշնամական միջավայր էր։ Ստրուկների մի մասը ազատվում էր, ստանալով ազատագրվածի կարգավիճակ, սակայն նրանք շարունակում էին մնալ հասարակության ստորին խավում։

Հունական քաղաքների ներսում «բարբարոսներ» հասկացության մեջ մտնում էին նաև ազատ, բայց քաղաքացիական իրավունքներից զրկված մարդիկ՝ օրինակ, կանայք, երեխաները, ինչպես նաև այն տղամարդիկ, ովքեր չէին համապատասխանում քաղաքացիության պահանջներին։ Հունական քաղաքներում քաղաքացիական իրավունքներ ունեին միայն ազատ տղամարդիկ, որոնք ծնվել էին քաղաքացի ծնողներից։ Կանայք, չնայած նրանք ազատ էին, զրկված էին քաղաքական իրավունքներից և ապրում էին տղամարդկանցից առանձին։ Նրանք չէին մասնակցում ժողովներին, չէին կարող ընտրվել պաշտոնների և չէին կարող տնօրինել սեփական գույքը առանց տղամարդ խնամակալի թույլտվության։ Նմանապես զրկված էին քաղաքացիական իրավունքներից նաև երեխաները, որոնք դեռ չէին հասել տարիքային սահմանին։ Ստրուկները, իհարկե, ամենացածր կարգավիճակն ունեին։ Նրանք ոչ միայն զրկված էին քաղաքացիական իրավունքներից, այլև համարվում էին տիրոջ սեփականությունը։ Ստրուկները չէին կարող ունենալ սեփական գույք, ամուսնանալ ազատ քաղաքացիների հետ կամ ունենալ իրավական պաշտպանություն։ Նրանց նկատմամբ տիրոջ իրավունքները գործնականում անսահմանափակ էին։

Հունական քաղաքների ներսում «բարբարոսներ» հասկացության մեջ մտնում էին նաև ազատ, բայց քաղաքացիական իրավունքներից զրկված մարդիկ՝ օրինակ, կանայք, երեխաները, ինչպես նաև այն տղամարդիկ, ովքեր չէին համապատասխանում քաղաքացիության պահանջներին։ Հունական քաղաքներում քաղաքացիական իրավունքներ ունեին միայն ազատ տղամարդիկ, որոնք ծնվել էին քաղաքացի ծնողներից։ Կանայք, չնայած նրանք ազատ էին, զրկված էին քաղաքական իրավունքներից և ապրում էին տղամարդկանցից առանձին։ Նրանք չէին մասնակցում ժողովներին, չէին կարող ընտրվել պաշտոնների և չէին կարող տնօրինել սեփական գույքը առանց տղամարդ խնամակալի թույլտվության։ Նմանապես զրկված էին քաղաքացիական իրավունքներից նաև երեխաները, որոնք դեռ չէին հասել տարիքային սահմանին։ Ստրուկները, իհարկե, ամենացածր կարգավիճակն ունեին։ Նրանք ոչ միայն զրկված էին քաղաքացիական իրավունքներից, այլև համարվում էին տիրոջ սեփականությունը։ Ստրուկները չէին կարող ունենալ սեփական գույք, ամուսնանալ ազատ քաղաքացիների հետ կամ ունենալ իրավական պաշտպանություն։ Նրանց նկատմամբ տիրոջ իրավունքները գործնականում անսահմանափակ էին։

Հունական քաղաքների ներսում «բարբարոսներ» հասկացության մեջ մտնում էին նաև ազատ, բայց քաղաքացիական իրավունքներից զրկված մարդիկ՝ օրինակ, կանայք, երեխաները, ինչպես նաև այն տղամարդիկ, ովքեր չէին համապատասխանում քաղաքացիության պահանջներին։ Հունական քաղաքներում քաղաքացիական իրավունքներ ունեին միայն ազատ տղամարդիկ, որոնք ծնվել էին քաղաքացի ծնողներից։ Կանայք, չնայած նրանք ազատ էին, զրկված էին քաղաքական իրավունքներից և ապրում էին տղամարդկանցից առանձին։ Նրանք չէին մասնակցում ժողովներին, չէին կարող ընտրվել պաշտոնների և չէին կարող տնօրինել սեփական գույքը առանց տղամարդ խնամակալի թույլտվության։ Նմանապես զրկված էին քաղաքացիական իրավունքներից նաև երեխաները, որոնք դեռ չէին հասել տարիքային սահմանին։ Ստրուկները, իհարկե, ամենացածր կարգավիճակն ունեին։ Նրանք ոչ միայն զրկված էին քաղաքացիական իրավունքներից, այլև համարվում էին տիրոջ սեփականությունը։ Ստրուկները չէին կարող ունենալ սեփական գույք, ամուսնանալ ազատ քաղաքացիների հետ կամ ունենալ իրավական պաշտպանություն։ Նրանց նկատմամբ տիրոջ իրավունքները գործնականում անսահմանափակ էին։

ձեռքում գտնվող հողատարածքներ, որոնք կոչվում էին կլերոսներ։ Կլերոսների չափերը տարբեր էին՝ կախված քաղաքի հարստությունից և նրա քաղաքացիների թվից։ Սակայն ընդհանուր առմամբ դրանք բավարար էին ընտանիքի համար, որպեսզի նրա անդամները կարողանային ապրել ինքնաբավ կյանքով՝ առանց ստրուկների աշխատանքի օգտագործման։ Կլերոսները չէին կարող վաճառվել կամ գրավադրվել, և դրանք ժառանգվում էին ընտանիքի ավագ որդու կողմից։ Այս համակարգը նպատակ ուներ պահպանել քաղաքացիների տնտեսական անկախությունը և կանխել հողի կենտրոնացումը մի քանի հարուստ ընտանիքների ձեռքում։

Կլերոսների բաշխումը կատարվում էր վիճակահանության միջոցով, որը խորհրդանշում էր աստվածների կամքը։ Վիճակահանությունը կազմակերպվում էր հատուկ հանձնաժողովների կողմից, որոնք ստուգում էին քաղաքացիների իրավունքները և կազմում էին ցուցակներ։ Հողերը բաժանվում էին որակի և տարածության հավասարեցման հիման վրա, որպեսզի յուրաքանչյուր կլերոս ունենար մոտավորապես նույն արժեքը։ Այս գործընթացը հաճախ ուղեկցվում էր տոնակատարություններով և զոհաբերություններով, որոնք ընդգծում էին դրա կարևորությունը համայնքի համար։

Կլերոսների համակարգը ուներ նաև սոցիալական նշանակություն։ Այն ապահովում էր, որ յուրաքանչյուր քաղաքացի ունենա եկամտի աղբյուր, և նվազեցնում էր աղքատության մակարդակը։ Սակայն ժամանակի ընթացքում կլերոսների մի մասը սկսեց կենտրոնանալ հարուստ ընտանիքների ձեռքում՝ պարտքերի կամ գրավադրման միջոցով, ինչը հանգեցրեց սոցիալական լարվածության աճին։ Այս խնդիրը հատկապես սրվեց մ.թ.ա. 5-րդ դարում, երբ քաղաքների աճի հետ մեծացավ հողի պահանջարկը։

Կլերոսների համակարգը ազդեցություն ունեցավ նաև քաղաքների ռազմական կազմակերպության վրա։ Քանի որ կլերոսների տերերը պարտավոր էին զինվել սեփական հաշվին, այս համակարգը ապահովում էր զորքերի համալրումը։ Սակայն այն նաև խթանում էր քաղաքացիների հետաքրքրությունը հողի նկատմամբ, ինչը հաճախ հանգեցնում էր ներքաղաքական հակամարտությունների։ Այսպիսով, կլերոսների համակարգը ոչ միայն տնտեսական, այլև քաղաքական կարևոր գործիք էր, որը ձևավորում էր հունական քաղաքների զարգացման ուղին։

Հունական քաղաքների տնտեսական կյանքում կարևոր դեր էին խաղում նաև առևտրային կապերը, որոնք ձգվում էին Միջերկրական ծովի ամբողջ ավազանով մեկ։ Հունական նավերը տանում էին ձեթ, գինի, կերամիկական իրեր և մետաղներ, իսկ հետ էին բերում հացահատիկ, փայտանյութ, մորթի և ստրուկներ։ Առևտրի զարգացումը նպաստեց դրամական տնտեսության ձևավորմանը, և մ.թ.ա. 6-րդ դարում շատ քաղաքներ սկսեցին սեփական դրամներ հատել։ Դրանք հաճախ կրում էին քաղաքի խորհրդանիշները՝ օրինակ, Աթենքի բուվեճը կամ Կորնթոսի թևավոր ձին։

Հունական քաղաքների կյանքում կարևոր դեր էին խաղում նաև կրոնական տոները, որոնք միավորում էին քաղաքացիներին և ամրապնդում էին համայնքային կապերը։ Ամենամեծ տոներից էին Օլիմպիական խաղերը, որոնք անցկացվում էին Զևսի պատվին Օլիմպիայում և հավաքում էին հույն աշխարհի տարբեր ծայրերից մարզիկների։ Այս խաղերի ընթացքում դադարեցվում էին բոլոր պատերազմները, ինչը ցույց է տալիս դրանց կարևորությունը հունական մշակույթում։ Մեկ այլ կարևոր տոն էր Դիոնիսոսի տոնը, որի շրջանակներում կազմակերպվում էին թատերական ներկայացումներ, որոնք հետագայում դարձան հունական դրամատուրգիայի հիմքը։

Հունական քաղաքների կյանքում կարևոր դեր էին խաղում նաև առևտրային կապերը, որոնք ձգվում էին Միջերկրական ծովի ամբողջ ավազանով մեկ։ Հունական նավերը տանում էին ձեթ, գինի, կերամիկական իրեր և մետաղներ, իսկ հետ էին բերում հացահատիկ, փայտանյութ, մորթի և ստրուկներ։ Առևտրի զարգացումը նպաստեց դրամական տնտեսության ձևավորմանը, և մ.թ.ա. 6-րդ դարում շատ քաղաքներ սկսեցին սեփական դրամներ հատել։ Դրանք հաճախ կրում էին քաղաքի խորհրդանիշները՝ օրինակ, Աթենքի բուվեճը կամ Կորնթոսի թևավոր ձին։

Հունական քաղաքների կյանքում կարևոր դեր էին խաղում նաև կրոնական տոները, որոնք միավորում էին քաղաքացիներին և ամրապնդում էին համայնքային կապերը։ Ամենամեծ տոներից էին Օլիմպիական խաղերը, որոնք անցկացվում էին Զևսի պատվին Օլիմպիայում և հավաքում էին հույն աշխարհի տարբեր ծայրերից մարզիկների։ Այս խաղերի ընթացքում դադարեցվում էին բոլոր պատերազմները, ինչը ցույց է տալիս դրանց կարևորությունը հունական մշակույթում։ Մեկ այլ կարևոր տոն էր Դիոնիսոսի տոնը, որի շրջանակներում կազմակերպվում էին թատերական ներկայացումներ, որոնք հետագայում դարձան հունական դրամատուրգիայի հիմքը։

არსებობდა ბერძნულ ტომთა გარკვეული პოლიტიკური ერთიანობა (კონფედერაციული ან სულაც იმპერიის ტიპისა), რომელსაც სათავეში მიკენი ედგა. ამ გაერთიანებას ძველი აღმოსავლური წყაროები (უპირატესად ხეთური) აღნიშნავენ ტერმინით აქქიჲავა (Aḫḫiyawa), რაც, როგორც ჩანს, ჰომეროსის აქაველების (ბერძნ. ახაი(ვ)ოჲ) იდენტური უნდა იყოს. ეს გაერთიანება ძვ.წ.ა. XIV-XIII საუკუნეების წყაროებში ფიგურირებს. საყურადღებოა, რომ ხეთური წყაროები აქქიჲავას მიიჩნევენ ეგვიპტის, ასირიისა და ხათის ტოლფას იმპერიად. 1965 წელს აღმოჩენილ XIV საუკუნის ეგვიპტურ წარწერაში მოიხსენიება კაფტა (kftw) და დანაჲა / ტანაჲა (tnjw), როგორც ეგვიპტის თანაბარი რანგის მქონე გაერთიანებები.[1] პირველი კრეტის, ხოლო მეორე უკვე ჰომეროსთან აქაველების ანუ ბერძნების სინონიმად გამოყენებული დანაელების ქვეყნის შესაბამისი უნდა იყოს. ეგვიპტელები იცნობდნენ აგრეთვე ბერძენთა მეორე სახელწოდებასაც, რომელიც მათ წყაროებში აქიჲავაშა (a-q( )-ja-wa-š(a)) ფორმით დასტურდება.[2]

ბ) თავად მცირე აზიის დასავლეთ ნაწილში ხეთური დოკუმენტები ადასტურებენ ძვ.წ.ა. XIV საუკუნეში მძლავრი გაერთიანების აშშუვას (Aššuwa) არსებობას, რომელიც 22 ქვეყნის თუ ტომის საბრძოლო კავშირს წარმოადგენდა; მათ შორის მრავალის სახელწოდება ეხმიანება ჰომეროსის „ილიადის“ II სიმღერის ტროელთა და მათ მოკავშირეთა ნუსხაში მოცემულ სახელწოდებებს: ა.მ., ტარუისა და ტროა, ვილუსა და ილიონი, ლუკკა და ლიკია, კარაკისა და კარია, ჰალლუვა და ალიბე, პარისტა და პელასგოჲ (= პელასგები) და ა.შ. აშშუვას გაერთიანება, ხეთური წყაროების მიხედვით, დაპირისპირებულია არა მარტო ხეთებთან, არამედ აქქიჲავასთანაც.[3]

გ) ჰომეროსთან დასახელებულ ტროას ომის დროის პუნქტთა ის ნაწილი, რომლის იდენტიფიცირება დღეს მოახერხა მეცნიერებამ, ძირითადად, მართლაც მიკენური ეპოქისთვის დან არსებული დასახლებებია, რომელთა უმეტესობის რეალობა იმ ეპოქისათვის არქეოლოგიურმა გათხრებმა დაადასტურეს.[4]

თავად ტროას გათხრების ისტორია მოკლედ ამგვარია.[5] მიუხედავად იმისა, რომ ტროათი დაინტერესება უკვე ანტიკურ ხანაში საკმაოდ დიდი იყო, მისი აღმომჩენის დიდება გერმანელმა ჰაინრიხ შლიმანმა დაიმკვიდრა. მან 1871 წელს დაიწყო გათხრები მცირე აზიის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში მდებარე ჰისარლიკის მაღლობზე. ექსპედიცია 1890 წლამდე გაგრძელდა. აქ მართლაც აღმოჩნდა ძველი დასახლების II შრე უნდა ყოფილიყო, ის, სადარწმუნებული იყო, რომ ჰომეროსის ტროა დასახლების II შრე უნდა ყოფილიყო, ის, საც დაც მან მიაკვლია ე.წ. „შლიმანის განძს“. ტროას აღმომჩენს თავისი აზრი არ შეუცვლია სიკვდილამდე, თუმცა მისი ექსპედიციის წევრები, არქეოლოგები, სავსებით ნათლად ხედავდნენ, რომ ტროა II ერთობ ადრეული, ძვ.წ.ა. III ათასწლეულის ქალაქი იყო და იგი ვერაფრით ვერ ჩაითვლებოდა ჰომეროსის ტროად. ჰ. შლიმანის სიკვდილის შემდეგ (1890) ტროაში 1893-94 წლებში ექსპედიციას შლიმანის გათხრების თანამონაწილე ვ. დორპფელდი უდგება სათავეში. მისი აზრით, ჰომეროსის ქალაქად იმ შვიდი შრისაგან, რომლებიც ძვ.წ.ა. III-II ათასწლეულებში ექცეოდნენ, ყველაზე ბრწყინვალე, VI შრე უნდა მივიჩნიოთ. თუმცა ამ თვალსაზრისს ორი დაბრკოლება ელობებოდა წინ: ა) ტროა, როგორც მაშინ ფიქრობდნენ, წყვეტს არსებობას არა უგვიანეს ძვ.წ.ა. 1300 წლისა. ხეთური დოკუმენტების მიხედვით კი, თუკი ტროას ომი მართლაც აწარმოეს აქაველებმა, ნაკლებად სავარაუდოა ეს ძვ.წ.ა. XIII საუკუნის შუა პერიოდამდე მომხდარიყო, ბ) ტროა VI-ის დანგრევაში არ ჩანდა საომარი ოპერაციების ე.ი. ომის კვალი.

შემდეგი ექსპედიცია ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში ამერიკელმა კ. ბლეგენმა ჩაატარა ტროაში. მისი აზრით, ჰომეროსის ტროა დასახლების VII² შრე უნდა იყოს. იგი მართლაც საომარი მოქმედების შედეგად დაინგრა ძვ.წ.ა. XIII საუკუნის შუა პერიოდში. მაგრამ აქ დაბრკოლებას ის გარემოება ქმნის, რომ ეს დასახლება საკმაოდ უფერულია და ერთობ შორსაა ჰომეროსის ტროას ბრწყინვალებისაგან. რაც შეეხება ამჟამად ტროაში მიმდინარე გათხრებსა და მათ შედეგებს, ამაზე ოდნავ ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, მეცნიერთა ერთი ნაწილი უკანასკნელ ხანებამდე არ იზიარებდა ჰომეროლოგთა უმეტესობის რწმენას „ილიადის“ მონაცემთა ისტორიული სანდოობის თაობაზე. მათი არგუმენტები საკმაოდ ანგარიშგასაწევია.[1] სკეპტიკოსთა თვალსაზრისი ამგვარად შეიძლება შევაჯამოთ: „ილიადისა“ და „ოდისეას“ განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ხალხთა მიერ შექმნილი ეპიკური ნაწარმოებები, მაგალითად, „სიმღერა როლანდზე“, „სიმღერა ნიბელუნგებზე“, სერბო-ხორვატული პოეზია და ა.შ. ამ ნაწარმოებთა განხილვა აშკარად გვიჩვენებს, რომ, თუმცა მათში არის ისტორიული სინამდვილის გარკვეული მარცვალი, მაგრამ იგი, ფაქტობრივად, დაკარგულია ხალხური ფანტაზიის მორევში. ასევე უნდა მივუდგეთ ჰომეროსის პოემებსაც. ჯერ-ჯერობით ძნელია იმის თქმა, თუ ვინ იყვნენ კერძოდ აქაველები, ან რატომ უნდა დაენგრიათ ტროა VII² აქაველებს და არა იმავე „ზღვის ხალხებს“, რომელთა მოძრაობასაც მიეწერება აღმოსავლეთ ხმელთაშუა ზღვის აუზის დიდი კულტურების განადგურება ძვ.წ.ა. XII საუკუნისათვის. იმ მასალაში, რომელსაც ჰომეროსის ეპოქამდე უნდა მოეღწია მითებისა და თქმულებების სახით, არ შეიძლება ისტორიული სინამდვილის ასახვის ჭეშმარიტი საფუძველი ყოფილიყო. აქ დაახლოებით იმავე სიზუსტით არის შემონახული რეალურად მომხდარი ამბები, როგორც ნიბელუნგთა სიმღერის ჩამოყალიბების დროისათვის მოიტანა ინფორმაცია ხალხურმა ფანტაზიამ გერმანელ ტომთა V საუკუნის ისტორიის მოვლენების შესახებ. ჰომეროსამდე საბერძნეთში არ არსებობდა ისტორიული ლიტერატურა, ხოლო ჭეშმარიტი „ისტორიული აზროვნება არ არის ისტორიულ ლიტერატურაზე უფრო ადრეული“. თუკი ახლადაღმოჩენილი ხეთური და უგარიტული დოკუმენტები არ დაგვიდასტურებენ ტროას ომის რეალურობას, მაშინ

---

1 შდრ. J. Latacz, Troia und Homer. Neue Erkentnisse und neue Perspektiven (წიგნში: Troia. Mythen und Archäologie, hrsg. H. D. Galter, Graz 1997), გვ. 22.

2 შდრ. რ. გორდეზიანი, „ილიადა“ და ეგეოსური მოსახლეობის ისტორიისა და ეთნოგენეზის საკითხები, თბილისი 1972, გვ. 129 შმდ. ძვ.წ.ა. II ათასწლეულისათვის ტროასთან დაპირისპირებულ თუ მოკავშირე ძალთა შესახებ ძველაღმოსავლური დოკუმენტები საკმაოდ საინტერესო ცნობებს გვაწვდიან. დეტალურად შდრ. F. Starke, Troia im Kontext des historisch-politischen und sprachlichen Umfeldes Kleinasiens im 2. Jahrtausend, Studia Troica, 7, 1997, გვ. 447 შმდ.; მისივე, Troia im Machtgefüge des zweiten Jahrtausends vor Christus. Die Geschichte des Landes Wilusa (წიგნში: Troia. Traum und Wirklichkeit. Stuttgart 2001), გვ. 34 შმდ.

3 რ. გორდეზიანი, „ილიადა“ და ეგეოსური..., გვ. 140 შმდ.; F. Starke, Troia im Machtgefüge...

4 შდრ. R. Hope Simpson and J. F. Lazenby, The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad, Oxford 1970. მრავალი გეოგრაფიული სახელი მოხსენიებულია მიკენურ B-ხაზოვანში. შდრ. A. Bartonek, Die Erforschung des Verhältnisses des mykenischen Griechisch zur homerischen Sprachform (კრებულში: Zweihundert Jahre Homer-Forschung, Stuttgart-Leipzig 1991), გვ. 308 შმდ. 1965 წელს აღმოჩენილ ეგვიპტურ წარწერაში მოხსენიებულია მიკენური ეპოქის საბერძნეთის რამდენიმე პუნქტი, მათ შორის მიკენი (შდრ. G. A. Lehmann, Die „politisch-historischen“ Baziehungen der Ägäis-Welt des 15-13. Jh.s v. Chr. zu Ägypten und Vorderasien: einige Hinweise (კრებულში: Zweihundert Jahre Homer-Forschung), გვ. 107 შმდ.

5 ტროას გათხრების ისტორიისათვის შდრ. B. Brandau, Troia. Eine Stadt und ihr Mythos. Die neuesten Entdeckungen. Vorwort von Manfred Korfmann, Bergisch Gladbach 1999.

ეწ. სკეპტიკოსების არგუმენტებისათვის შდრ. M. I. Finley, The Trojan War, Journ. of. Hell. Stud., 1964, გვ. 1 შმდ. R. Hachmann, Hissarlik und das Troja Homers (კრებულში: Vorderasiatische Archäologie. Studien und Aufsätze. A. Moortgart zum fünfundsechzigsten Geburtstag..., 1964), 105 შმდ. უკანასკნელ წლებში ტროას ომის ისტორიულობის წინააღმდეგ გაილაშქრა P. W. Haider-მა. მისი აზრით, ჰისარლიკის მაღლობზე აღმოჩენილ ბრინჯაოს ხანის დასახლებას ძვ.წ.ა. II ათასწლეულში დარდანია ერქვა. იგი დაინგრა დაახლოებით ძვ.წ.ა. 1200 წლისათვის იმ ხალხთა მოძრაობის შედეგად, რომლებმაც ბოსფორის გავლით მისიელები და თრაკიელები დასავლეთ მცირე აზიაში გადმოიყვანეს. რაც შეეხება ტროას ომის ლეგენდას და თავად ამ დანგრეული დასახლების ახალ სახელწოდებებს, ილიოსი და ტროა, ეს ყოველივე ბერძენი კოლონისტების, კერძოდ, ეოლიელების, მცირე აზიაში გადასვლის შემდეგ წარმოიქმნა ძვ.წ.ა. VIII საუკუნეში, რამაც ასახვა ჰპოვა ჰომეროსისა და საერთოდ ბერძნულ ეპოსში (შდრ. Troia zwischen Hethitern, Mykenern und Mysern. Besitzt der troianische Krieg einen historischen Hintergrund? – Troia. Mythen und Archäologie-ში, 1997, გვ. 97 შმდ.). ჰაიდერის არგუმენტაციაში ბევრი რამ იწვევს დავას. უპირველეს ყოვლისა კი ის, რომ ტროას ომის თქმულება ინფორმაციულ სისტემას წარმოადგენს, რომელიც დაკავშირებულია მრავალრიცხოვან ფაქტებთან, მოვლენასთან და ა.შ. ძნელია იმის დაშვება, რომ ძვ.წ.ა. VIII საუკუნეში ბერძნებმა ესოდენ ზუსტად მოარგეს ჰისარლიკის მაღლობზე მდებარე ნანგრევებით მიღებული შთაბეჭდილებები თავიანთ მიკენურ ეპოქამდე ამაველ გმირებს, ისტორიულ ვითარებას, მოვლენებს ამგვარ ინტერპრეტაციას ენინააღმდეგება თქმულების წარმოქმნის ლოგიკა და კანონზომიერება, რომ არაფერი ვთქვათ მკვლევართა მიერ გამოვლენილ მრავალრიცხოვან, სწორედ გეიანბრინჯაოს ხანისათვის დამახასიათებელ ფაქტზე, რომლებიც აქაველების ანატოლიასთან ურთიერთობას ტროას ომის სავარაუდო ეპოქაში უეჭველს ხდის.

არავითარი უფლება არ გვექნება ტროას ომი დავაშოროთ მითოლოგიურ და პოეტურ სფეროს და გადავიტანოთ ისტორიულ სფეროში. „როლანდის სიმღერა“ ბევრს მოგვითხრობს შუა საუკუნეების ფეოდალიზმზე, მაგრამ ღირებულს არაფერს ამბობს კარლოსის სამეფო კარისა და რონსევალის ბრძოლის შესახებ. ასევე „ილიადა“ და „ოდისეაც“ გვაწვდის ცნობებს, ძირითადად, ტროას დაცემის დროინდელ საზოგადოებაზე, აქა-იქ მიმოფანტულია ცნობები უფრო ადრეული და აგრეთვე გვიანდელი მონუმენტური პოეზიის დროინდელი საზოგადოების შესახებ, მაგრამ პოემებში არაფერი საყურადღებო არ არის ნათქვამი თვით ომის შესახებ, მისი მიზეზების, მისი ხელმძღვანელობისა და იმ ხალხების შესახებაც კი, რომლებიც მასში იღებდნენ მონაწილეობას. არც ერთი ჭკუათმყოფელი ადამიანი არ მიუბრუნდება „როლანდის სიმღერას“ რონსევალის ბრძოლის შესასწავლად, ანდა „სიმღერას ნიბელუნგებზე“ V საუკუნის ბურგუნდიელებისა და ჰუნების ისტორიის გასაცნობად. განსხვავებული ვითარება არც ტროას ომის შემთხვევაში გვაქვს. აქვე ყურადღებას ამახვილებენ იმ შეუსაბამობებზე, რაც არქეოლოგთა მიერ აღმოჩენილ მიკენურ კულტურასა და ჰომეროსთან აღწერილ გმირთა სამყაროს სურათს შორის შეინიშნება წმინდა ანტიკვარული თუ საწესჩვეულებო რიტუალების თვალსაზრისით. შორს რომ არ წავიდეთ, ჰომეროსთან ესოდენ ხშირად აღწერილი ცხედართა კრემაციაც დაწვის ტრადიცია უცნობი იყო მიკენური სამყაროსათვის, ტროაში არც თხრილები და კედლები არ აღმოჩენილა ქალაქის გარეთ, რაზეც ჰომეროსი საკმაოდ გარკვევით მოგვითხრობს „ილიადაში“. გარდა ამისა, სკეპტიკოსებისათვის, ბუნებრივია, მნიშვნელოვან არგუმენტს მკვლევართა შეუთანხმებლობაც წარმოადგენს იმის თაობაზე, თუ არქეოლოგთა მიერ გათხრილი რომელი ქალაქი უნდა მივიჩნიოთ ჰომეროსისეულ ტროად. თუკი ტროა VI ისევე შეიძლება ვალიაროთ ლეგენდარული ომის ასპარეზად, როგორც ტროა VIIª, მაშინ იგივე წარმატებით შეიძლება ვთქვათ, რომ არც ერთი მათგანი არ არის ჰომეროსის ტროა. ყოველივე ამასთან ერთად თვალშისაცემია შეუსაბამობა ჰომეროსის მიერ აღწერილ დიად ქალაქსა და მეცნიერთა მიერ ჰომეროსის ტროად მიჩნეულ (სულერთია, ტროა VI იქნება ეს, თუ ტროა VIIª) სიმაგრეს შორის, რომელიც მხოლოდ 16,000 კვ.მ-ს მოიცავს, რაც ძველი სამყაროს კონტექსტშიც კი ერთობ პატარა პუნქტი უნდა ყოფილიყო.

და ბოლოს, ტროას ომის სავარაუდო ეპოქას ჰომეროსისაგან 500 წელი აშორებს. მიკენური სამყაროს დაცემის შემდეგ ე.წ. „ბნელი წლების“ ეპოქაში დამწერლობის გამოყენების არავითარი კვალი არ გვაქვს ეგეოდაში. როგორ უნდა მიეღწია ჰომეროსამდე ისტორიულად სანდო ინფორმაციას?

ყველაზე სერიოზული ამ არგუმენტაციაში სწორედ არქეოლოგიური ხასიათის მომენტები არის. რადგან, თუკი ვერ ვიტყვით დარწმუნებით, რომელია უკვე გამოვლენილ ქალაქთაგან ჰომეროსის ტროა და ვერ ავხსნით მის ესოდენ მცირე მასშტაბებს, მაშინ ჩვენი მსჯელობა ყოველთვის მოკლებული იქნება მყარ საფუძველს.

პრობლემის – ჰომეროსი და ისტორია – განხილვის პროცესში წარმოქმნილი აზრთა დაპირისპირების სიმძაფრის გარკვეულწილად მოსახსნელად საკმაოდ არსებითი აღმოჩნდა ტროაში უკანასკნელი, რიგით მეოთხე ექსპედიციის მუშაობა. 1988 წელს გერმანელი მეცნიერი მანფრედ კორფმანი სათავეში ჩაუდგა ინტერნაციონალურ ექსპედიციას, რომელიც უალრესად მასშტაბურ გათხრებს აწარმოებს ტროაში[1]. ახალმა აღმოჩენებმა პრინციპულად შეცვალეს ჩვენი წარმოდგენები მრავალი კარდინალური საკითხის შესახებ და სრულიად არაორაზრ-ვანი პასუხი გასცეს ე.წ. სკეპტიკოსთა არაერთ არგუმენტს:

უპირველეს ყოვლისა მნიშვნელოვნად შეიცვალა ტროას შრეების დათარიღების სურათი. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო არის ის, რომ თუკი კ. ბლეგენის ბოლო ქრონოლოგიით ტროა VI ძვ.წ.ა. 1900-1275 წლებით განისაზღვრებოდა, ახლა დროის ამგვარი ფარგლები ივარაუდება: 1700-1250. ასევე, თუკი კ. ბლეგენი ტროა VII-ს თავისი ყველა ქვეშრით ძვ.წ.ა. 1275-1225 წლების ჩარჩოებში აქცევდა, ახლა ეს საზღვრები ძვ.წ.ა. 1250-1020 წლებით შემოიფარგლა. ასევე ახალი ქრონოლოგიით დასაშვებია, რომ უკვე ძვ.წ.ა. 800 წლიდან იწყებენ ბერძნები ტროადის მიდამოების ათვისებას და აქ ახალი, უკვე ელინური, ტროა VIII-ს მშენებლობას. შესაბამისად, დროის მანძილი წინარეელინური ტროას ბოლო შრესა და ელინურ დასახლებას შორის მნიშვნელოვნად შემცირდა.

ახალმა გათხრებმა გამოავლინეს, რომ ტროა VI და ტროა VIIª ძალზე მნიშვნელოვანი, დიდი დასახლება იყო. ეს ნათელი გახადა ე.წ. ქვედა ქალაქის აღმოჩენამ. ახლა დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მთლიანად ტროას დაახლოებით 300 000-მდე კვ.მ. ეჭირა და მისი მოსახლეობა 7000-ზე ნაკლები არ უნდა ყოფილიყო. ეს კი ძველი სამყაროს სინამდვილეში სრულიადაც არ არის პატარა ქალაქი. რაც მთავარია, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ტროას სტრატეგიული პოზიცია. იგი მდებარეობდა ორ მდინარეს: სიმეოისსა და სკამანდროსს შორის. ეგეოსის ზღვის სანაპიროდან მას 7, ხოლო დარდანელიდან კი 4 კილომეტრი აშორებდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი აკონტროლებდა ჰელესპონტოსისა და, ფაქტობრივად, შავი ზღვის შესასვლელს. როგორც ფიქრობენ, გვიანმიკენურ ეპოქაში ზღვა ტროას კედლებიდან მხოლოდ 3 კილომეტრით იყო დაშორებული. ტროას სტრატეგიულ პოზიციას კიდევ უფრო აძლიერებდა ის, რომ ძლიერი დინების გამო დარდანელში შესასვლელად აუცილებელი იყო მოგზაურები თუ ვაჭრები ხელსაყრელ ქარს დალოდებოდნენ. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ქარის წყალობით, ბრინჯაოს ხანის ხომალდებს არ შეეძლოთ შავი ზღვის მიმართულებით შეცურვა თითქმის მთელი წლის განმავლობაში. მხოლოდ აპრილსა და ივნისს შორის ქროდა ხოლმე სამხრეთ-დასავლეთი და სამხრეთ-აღმოსავლეთი ქარები, რომლებიც ამ მიმართულებით ხომალდების შეცურვას შესაძლებელს ხდიდნენ. ბეშიქის ყურე, როგორც ახლა ირკვევა, გამოიყენებოდა ხომალდთა მოსაცდელად. აქ უცხოელთა ხშირი ყოფნის მრავალი დამადასტურებელი ნიშანია აღმოჩენილი (დიდი სასაფლაოთი დაწყებული კერამიკით დამთავრებული). სწორედ დარდანელის მიმართულებით ყველა მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი საზღვაო ექსპედიციის კონტროლისა და, საჭიროების შემთხვევაში, გემების შავი ზღვისაკენ შეცურვის საქმეში დახმარების შესაძლებლობა ტროას მნიშვნელობას ერთობ ზრდიდა და, როგორც ჩანს, არა მარტო ქალაქის კეთილდღეობის დონეს ამაღლებდა, არამედ ტროას ბევრ მტერსაც უჩენდა.

ახალმა გათხრებმა არსებითად მოხსნა სკეპტიკოსთა ყველა ე.წ. არქეოლოგიური არგუმენტი.

კერძოდ, გამოირკვა, რომ ტროაში ძვ.წ.ა. XIII საუკუნეში არსებობდა როგორც მიცვალებულთა ნორმალური დაკრძალვის, ასევე კრემაციის ტრადიცია. როგორც ცნობილია, „ილიადა“ მოგვითხრობს ტროას გარშემო თხრილების შესახებ. VII 317...-ში ნესტორი აქაველებს აძლევს რჩევას, სასწრაფოდ ააგონ სიმაგრე კოშკებით, რათა დაიცვან საკუთარი თავი და გემები. კოშკებს დაატანონ მყარი კარიბჭეები, ხოლო გარშემო ამოთხარონ ღრმა თხრილი, რომელიც მტრის ეტლებსა და ფეხოსნებს შეაკავებს. ნესტორის რჩევას აქაველები მართლაც სასწრაფოდ აღასრულებენ. 1993 წლის არქეოლოგიურმა გათხრებმა დაადასტურეს ტროას წინ 3,2 მ. სიგანის თხრილების არსებობა. თხრილებს შორის მართლაც კარიბჭეები ყოფილა აღმართული.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ბრინჯაოს ბეჭდის აღმოჩენას ტროას ძვ.წ.ა. XII საუკუნის მიწურულით ან XI საუკუნით დათარიღებულ ფენაში. ბეჭედს ორსავე მხარეს აქვს იეროგლიფურ-ლუვიური ნიშნებით შესრულებული წარწერები: ერთგან ქალის სახელია, ხოლო მეორეგან მისი ქმრის, რომლის საქმიანობა განსაზღვრულია როგორც „კარგი მწერალი“ (Scriba).[1] ეს ფაქტი ნათელს ხდის, რომ „ბნელი წლების“ ეგეიდაში არამცთუ არ დავიწყნიათ წერა-კითხვა, არამედ გადამწერთა თუ მწერალთა მთელი ინსტიტუტიც კი არსებულა. ბრინჯაოს ხანაში დამწერლობის გამოყენებას ეგეიდაში რომ იმაზე გაცილებით ფართო მასშტაბები ჰქონია, ვიდრე ჩვენ გვეგონა აქამდე, ეგეოსურ დამწერლობათა სისტემების საკმაოდ ფართო არეალში გავრცელება მიგვითითებს. მათი ტრადიცია, საეჭვოა, რომ თუნდაც ძვ.წ.ა. XII ს. კატასტროფების შედეგად უცბად მისცემოდა დავიწყებას „ბნელ წლებში“. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა, რომ კუნძულ კვიპროსზე ეგეოსურის ბაზაზე ჩამოყალიბებული მარცვ-

[1] მ. კორფმანის გარდაცვალების შემდგომ (2005) ექსპედიციას ხელმძღვანელობს ერნსტ პერნიკა (Pernicka)

[1] დეტალურად შდრ. J. D. Hawkins and D. F. Easton, A Hieroglyphic Seal from Troia, Studia Troica, 6, 1996, გვ. 111 შმდ.

ლოვანი დამწერლობა ძვ.წ.ა. I ათასწლეულშიც გამოიყენებოდა წარმატებით, რაც უწყ-
ვეტ მემკვიდრეობითობაზე უნდა მიგვითითებდეს.

მაგრამ მთავარ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, მაინც რომელია ჰომეროსის ტროა – VI თუ VIIª ქალაქი? – ეს ყოველივე ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი. არქეოლოგებმა გამოავ-ლინეს, რომ ძვ.წ.ა. XIV-XII საუკუნეების განმავლობაში ტროასთან მრავალი ომი მომხდარა. დღეს შეიძლება უკვე ითქვას, რომ ტროა VI-ის დაქვეითებაც ძვ.წ.ა. 1250 წლისათვის, ალ-ბათ, სამხედრო ოპერაციასთან იყო დაკავშირებული. თუკი მოვიხმობთ სხვა არგუმენტებ-საც (ტროას ბრწყინვალება, Aššuwa-ის კონფედერაციის ამ პერიოდისათვის ჩატარების შესაძლე-კენურ საბერძნეთში ერთიანი ჯარის შეგროვებისა და საზღვრებს გარეთ მასშტაბური საომარი ოპერაციის სწორედ ძვ.წ.ა. XIII საუკუნის შუა ხანებისათვის ჩატარების შესაძლე-ბლობა, რადგან XIII საუკუნის ბოლოსათვის მიკენური საბერძნეთი დაქვეითებულია[1] და სხვ.), ყველაზე უფრო ლოგიკურად გვეჩვენება ტროა VI-ის ან VIIª-ის დაკავშირება ჰომერო-სის ქალაქთან. თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ თქმულება ტროას ომზე და, კერძოდ, ჰომეროსი ტროასთან გამართული უმნიშვნელოვანესი ომების, მათ შორის ბერძენთა მონაწილეობით განზოგადებულ სურათს წარმოგვიდგენდეს.

საყურადღებოა, რომ ადამიანს ტროა ისეთად, როგორც ეს ჰომეროსის ინფორმაციი-დან შეგვიძლია აღვადგინოთ: ბრწყინვალეც, გადამწვარიც, გაუკაცრიელებულიც, თხრი-ლებით დაცულიც და ა.შ. შეეძლო ეხილა არა უგვიანეს ძვ.წ.ა. VIII საუკუნისა, როდესაც ბერძნები აქ უკვე ახალ, ელინურ დასახლებას აგებენ. როგორც არქეოლოგები ფიქრობენ, ჰომეროსის ეპოქის კაცს, ტროადაში მოხვედრილს, დახვდებოდა სწორედ ის სურათი, რო-მელიც ნამდვილად შესაბამისი იქნებოდა ტროას ჰომეროსისეული ხატისა.

ამგვარად დღეს, როდესაც გაცილებით უფრო ნათლად გამოიკვეთა იმ წყაროთა არსებობის შესაძლებლობა (წერილობითი, ვიზუალური, გადმოცემები და ა.შ.), რო-მელთაც ჰომეროსამდე ტროასა და თავად ომის შესახებ საკმაოდ სანდო ინფორმაცია შეეძლოთ მოეტანათ, ჰომეროსის ცნობების ისტორიულობის ხარისხი მნიშვნელოვნად იზრდება.[2]

თუკი „ილიადა“ ტროას ომის დრამატულ ეპიზოდთა გადმოცემის ფონზე საკმაოდ ზუსტად ასახავს ეგეოსური სამყაროს გეოგრაფიულ პანორამას, თუკი მისი ცნობები მიკენური ეპოქის მოვლენათა შესახებ თანამედროვე არქეოლოგიური აღმოჩენების, ხაზოვანი და ხეთური დოკუმენტების შუქზე ისტორიული თვალსაზრისით საკმაოდ სანდოდ გამოიყურება, განსხვავებული ვითარებაა „ოდისეაში“. ოდისევსის ხეტიალი აშკარად ძველ სამყაროში გავრცელებული ზღაპრებითა თუ შორეულ ქვეყნებზე ლეგენდებით საზრდოობს. პოემა გეოგრაფიული თვალსაწიერის რადიკალური გაფართოებით ცდილობს თავის გმირს, არსებითად, მთელი მსოფლიო (რასაკვირვე-ლია, შესაბამისი იმ ეპოქის წარმოდგენებისა) შემოატაროს. ოდისევსის ხეტიალის ზღაპრული მარშრუტის უდიდესი ნაწილი ჩვენთვის უცნობ, ისტორიული გეოგრა-ფიის ჩარჩოებიდან გამავალ ქვეყნებს მოიცავს. და მართლაც, სამშობლოში დაბრუნე-ბის მოსურნე ოდისევსის გზაზე ერთადერთი რეალური გეოგრაფიული რეგიონი, რომლის ლოკალიზება ხერხდება, კიკონების ქვეყანაა. ამის შემდეგ, თუკი არ ჩავთვ-ლით ითაკასთან დროებით მიახლოების ეპიზოდებს, ოდისევსი მოგზაურობს თითქმის ირეალურ სამყაროში. მარშრუტი ხორციელდება ვნახოთ, ლოტოფაგების, კიკლოპების, მული მოკლე შინაარსიდანაც კი შეიძლება ეოლოსის, ლესტრიგონების ქვეყნებში, კირკეს ჯადოსნურ სამფლობელოსა და სულთა სამეუფოში, რომლის შესასვლელი კიმერიელთა მხარეში მდებარეობს, სირენების, სკილასა და ქარიბდისის, თრინაკიის, კალიფსოს ზღაპრულ სამყაროში და ბოლოს, ფეაკების უტოპიურ კუნძულზე, სქერიაზე, სადაც მარადიული სიუხვე და ბედნიერება სუფევს. თანამედროვე მეცნიერებაში ოდისევსის ხეტიალის მარშრუტზე უამრავი მო-

[1] მიკენური საბერძნეთი ანუ აქაიავა XIII საუკუნის ბოლოსათვის ხეთებისთვის აღარ წარმოადგენს ან-გარიშგასაწევ ძალას. შდრ. F. Starke, Troia im Machtgefüge..., გვ. 43.

[2] M. Korfmann, Wilusa / (W)ilios ca. 1200 v. Ch. – Ilion Ca. 700 v. Chr (კრებულში: Troia. Traum und Wirklichkeit), გვ. 64 შმდ. დეტალურად იხ. J. Latacz, Troia und Homer. Der Weg Zur Lösung eines alten Rätsels, München, Berlin 2001.

საზრებაა გამოთქმული.[1] ზოგნი მასში ხედავენ ჰომეროსის უნიკალური გეოგრაფი-ული ცოდნის დადასტურებას და ცდილობენ დაამტკიცონ, რომ აქ თვით ატლანტიკის კუნძულების შესახებაც კი მოგვეპოვება ინფორმაცია, ზოგნი ოდისევსის მთელ ხეტიალს ხმელთაშუა ზღვის დასავლეთ ნაწილში ათავსებენ, ზოგნი, პირიქით, აღმო-სავლეთში. მაგრამ ყველაზე ახლოს სინამდვილესთან, ეტყობა, მაინც ანტიკური და თანამედროვე ეპოქის ის მკვლევარნი არიან, რომელნიც ოდისევსის მარშრუტში პირველ რიგში პოეტურ პირობითობას ხედავენ და მისდამი ზუსტი მეცნიერული, ის-ტორიულ-გეოგრაფიული კრიტერიუმებით მიდგომას გაუმართლებლად მიიჩნევენ. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ჰომეროსთან მოხსენიებული ცნობები კირკეს კუნძულის აიაიეს შესახებ. ბერძნული ტრადიციის მიხედვით, კირკე აიას მეფის აიეტის და ე.ი. მედეას მამიდაა. აია ანტიკური ხანის მოღვაწეებს, ჩვეულებრივ, კოლ-ხიდის ტერიტორიაზე ტროასა და მიკენის ეპოქაში არსებულ შორეულ და იდუმალ ქვეყნად მიაჩნდათ. მაგრამ თანამედროვე მეცნიერებაში ყველა როდი ეთანხმება აია-კოლხეთის იგივეობას. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, აია არგონავტების თქმულების უძველეს ვერსიაში, ისევე როგორც აიაიე ჰომეროსთან, ჯერ კიდევ არ იყო გაიგივე-ბული კოლხეთთან და იგი ზღაპრულ და მზიურ ქვეყნად გაიაზრებოდა სადღაც შორს აღმოსავლეთში, რომ კოლხეთთან აიას დაკავშირება შედარებით მოგვიანებით, ყოველი შემთხვევისათვის ჰომეროსის ეპოქის შემდგომ უნდა მომხდარიყო. უკა-ნასკნელ ხანებში ქართულ მეცნიერებაში არაერთი არგუმენტი იქნა მოტანილი იმის დასამტკიცებლად, რომ ჰომეროსი აიასაც და აიაიესაც შავიზღვისპირეთში მოიაზ-რებს, რომ კირკეს კუნძულის დასავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში გადატანა ჰომეროსის შემდგომ ბერძნულ მწერლობაში მოხდა. დღეს, როდესაც სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდება, რომ მიკენურ ეპოქაში ეგეიდიდან შავიზღვისპირეთში საზღვაო ექსპედიციები ნამდვილად ტარდებოდა, ლეგენდარული აიას კოლხეთთან გაიგივებას უკვე უძველეს ბერძნულ წყაროებში, ფაქტობრივად, აღარ უდგას წინ სერიოზული დაბრკოლებები. თუკი ამასთან ერთად გავითვალისწინებთ, რომ ჰომეროსი „ილი-ადაში“ ტროელთა მოკავშირეებს შორის მოიხსენიებს ჰალიძონებს ალიბეს ქვეყნიდან, რომელთაც უკვე ძველები ერთ-ერთ ქართველურ ტომთან, ხალიბებთან აიგივებდნენ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჰომეროსის თვალსაწიერში გარკვეულწილად მოექცა ქართ-ველური სამყაროც და რომ იგი პირველი ევროპელი მწერალია, რომელიც მის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას.

ყოველივე ამის შემდეგ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა შეფასება უნდა მიეცეს ჰომეროსის ცნობების ისტორიული ღირებულების საკითხს. ჰომეროსი აშკარად მიზნად ისახავს თავისი ეპოსის სამყაროში მოაქციოს პოეტურად ინტერპრეტირე-ბული მისთვის ცნობილი მთელი ინფორმაცია დიადი მიკენური წარსულის შესახებ. როგორც ჩანს, განსაკუთრებით „ილიადაში“, მისი ე.წ. ისტორიული და გეოგრაფიული ფაქტოლოგიური ინფორმაცია (ტროას ომი, მიკენური კავშირი, ტროელთა კავშირი, ცალკეული მიკენური ქალაქების ბედი და ა.შ.) თავისი დროისათვის საკმაოდ სანდო წყაროებით საზრდოობს; რაც შეეხება ამ ინფორმაციის დრამატულ ხორცშესხმას, აქ ჰომეროსი მთელი ძალით ავლენს საკუთარ პოეტურ ფანტაზიას. ბუნებრივია, დიად მიკენურ წარსულზე და ამ პერიოდში აქაველთა მიერ ჩატარებულ ყველაზე მნიშვ-ნელოვან ომზე თხრობას მისთვის მხოლოდ ტრადიციული ამბების სისტემატიზაციის ფუნქცია არ აკისრია. ერთი მიზნით გამთლიანებული, ბრწყინვალე გამარჯვების მომ-პოვებელი, ცნობილი გმირებით უხვი მიკენური სამყარო მისთვის, გარკვეულწილად, იდეალურ სიმაღლეს წარმოადგენს, რომლის პოეტური განდიდება გეომეტრიული ეპოქის პოლიტიკურად დაქუცმაცებული საბერძნეთის სულიერად, ეთნიკური თვით-შეგნებით გასაერთიანებლად მძლავრი მასტიმულირებელი ფაქტორი უნდა გამხდა-რიყო. და მართლაც, ჰომეროსის ეპოსმა შეასრულა, ალბათ, გადამწყვეტი როლი ცნე-

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. ΠΓЭ, გვ. 211 შმდ. აიასა და კოლხიდის პრობლემასთან დაკავშირებით იხ. რ. გორდეზიანი, არგონავტები, თბილისი 1999, გვ. 48 შმდ. შდრ. აგრ. R. Gordesiani, Die Argonautensage im Lichte der neuesten Forschung, Λεκτά, გვ. 311 შმდ., მისივე, მედიტერანულ-ქართველური მიმართებები, 2007, ■ტ. 464 შმდ.

ბის ელინი[1] და საერთოელინური სულიერი, კულტურული ფასეულობების ჩამოყალიბებლად მთელ მომდევნო პერიოდში.[2]

ჰომეროსის ეპოსის ფორმირების პრობლემა

რა გზით არის შექმნილი ჰომეროსის პოემები – წერილობითი თუ ზეპირი? ეს კითხვა მეცნიერებაში მას შემდეგ დაისვა პრინციპულად, რაც მ. პერის მიერ ჩატარებულმა საველე სამუშაოებმა იუგოსლავიაში XX საუკუნის 30-იან წლებში ცხადჰყვეს, რომ ზეპირი გზით შეიძლება შეიქმნას და თაობიდან თაობას გადაეცეს ვრცელი ეპიკური ნაწარმოებები. თუკი მის მიერ შესწავლილი ე.წ. ზეპირი სერბო-ხორვატიული ეპოსი 12000-მდე სალექსო სტრიქონს შეიცავდა, მსოფლიოში ჯერ-ჯერობით აღმოჩენილ პოემათაგან ყველაზე ვრცელი, ყირგიზული „მანასი“, რომელიც ცნობილი მომღერლის, წერაკითხვის არმცოდნის, ს. ურუზბაკოვისაგან ჩაიწერეს XX საუკუნის დასაწყისში, ისიც არასრულად, 250 000 სალექსო სტრიქონს შეიცავს. ხოლო ინდური „მახაბჰარატა“ 200 000-ს. როგორც ვხედავთ, ჰომეროსის პოემებზე ბევრად უფრო ვრცელი ეპიკური ნაწარმოებიც კი შეიძლება შემოინახოს ტრადიციამ ზეპირი გზით. მ. პერიდან მოყოლებული ფოლკლორისტიკიდან ცნებამ „ზეპირი პოეზია“ (oral poetry) კლასიკურ ფილოლოგიაშიც გადაინაცვლა და, რასაკვირველია, პირველ რიგში ყურადღება მიექცა ჰომეროსის ეპოსი მებს. დღეს მეცნიერებაში რამდენიმე მოსაზრებაა გამოთქმული: ა) ჰომეროსის ეპოსი ზეპირი გზით არის შექმნილი და მისი ჩაწერა მოხდა ან უშუალოდ პოეტის სიკვდილის შემდეგ ან ბევრად უფრო გვიან, ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში პისისტრატოსის დროს, ბ) ჰომეროსმა თავად თავისი ზეპირად შექმნილი პოემები თავადვე ჩააწერინა კარნახით, გ) ჰომეროსმა თავად შექმნა პოემები წერილობით, დ) პოემებში არის ე.წ. ზეპირად შექმნილი ადრეული პარტიები და წერილობით შექმნილი ნაწილებიც, რომელთა ფორმირება მათი ჩაწერის დროს მოხდა.

აზრთა ამგვარი სხვაობა იმის მიზეზია, რომ მეცნიერებაში ჯერ-ჯერობით არ არის ზუსტად განსაზღვრული ის კრიტერიუმები, რომელთა საფუძველზეც შეიძლება ნათლად დადგინდეს: რა შემთხვევაში ავლენს ნაწარმოები წერილობით და რა შემთხვევაში ზეპირი კონცეფციის შესაბამისად შექმნის ნიშნებს. თავად მ. პერისათვის ამოსავალი იყო დებულება, რომ ზეპირ პოეზიაში ხშირია ეპიკური ფორმულები, ხოლო წერილობითში ასეთი ფორმულები არ არის. მ. პერის განმარტებით: „ფორმულა არის „გამოთქმა (იგულისხმება სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი. რ. გ.), რომელიც რეგულარულად გვხვდება ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში იმისათვის, რომ გადმოცეს რაღაც არსებითი აზრი.[3] მაგრამ წილად ახასიათებს იმ ლიტერატურასაც, რომლის წერილობით შექმნაში არავითარი ეჭვი არ შეიძლება შევიტანოთ. უფრო მეტიც, ალბათ, ძნელია მოინახოს ისეთი ვრცელი ეპიკური ნაწარმოები, რომელშიც საერთოდ არ დასტურდებოდეს ფორმულა. აქედან გამომდინარე, ორ უკიდურესობას შორის: მთელი ნაწარმოები ფორმულაა და ნაწარმოებში არ არის არც ერთი ფორმულა, თუკი მ. პერის კრიტერიუმის მიღება გვსურს, საჭიროა მყარი საზღვრის მონახვა ზეპირი და წერილობითი კონცეფციის საფუძველზე შექმნილ პოემებს შორის ფორმულების გამოყენების სიხშირის თვალსაზრისით. მან უნდა მოგვცეს საშუალება გავერკვეთ, რა არის ის რაოდენობრივი მიჯნა, ამა თუ იმ მოცულობის ეპიკური ნაწარმოებისათვის, რომლის გადალახვა მხოლოდ ზეპირი პოეზიისათვის არის დასაშვები, არგადალახვა კი წერილობითი გზით შექმნილი ნაწარმოებისათვის. ვიდრე ამგვარი ზღვარი არ დადგინდება, ფორმულების გამოყენების ინტენსივობა ვერ გამოდგება მყარ კრიტერიუმად.

რასაკვირველია, ჰომეროსის ეპოსში მართლაც მნიშვნელოვანია ფორმულების გამოყენების რაოდენობა. აქ ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში მრავალგზის შეიძლება მეორდებოდეს: ა) ეპითეტი + სახელი. ა.შ., δῖος Ὀδυσσεύς „ღვთაებრივი (ბრწყინვალე) ოდისევსი“ („ილიადაში“ 18-ჯერ, ხოლო „ოდისეაში“ 41-ჯერ გვხვდება), μέγας κορυθαίολος Ἕκτωρ „მუზარადმრყეველი ჰექტორი“ („ილიადაში“ 12-ჯერ გამოიყენება), ბ) ლექსიკურ ფორმატივთა გარკვეული ჯგუფი. ა.შ., τὸν (τὴν) δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη... „მას, მიუგო რა, უთხრა“. ეს ფორმულა, თავის მხრივ, შეიძლება ჰექსამეტრულ სტრიქონში დაასრულოს სხვა ფორმულამ. πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς „ფეხებით სწრაფი აქილევსი“ (11-ჯერ), ან πολύμητις Ὀδυσσεύς „მრავალგონიერი ოდისევსი“ (5-ჯერ) და ა.შ., გ) მთელი სტრიქონი ან სტრიქონთა ჯგუფი. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში ჰომეროსი იყენებს ტრადიციულ მთქმელთა ტექნიკას. მაგრამ, თუკი საკითხს წმინდა ლინგვისტური თვალსაზრისით განვიხილავთ, ჰომეროსის ეპოსში, ელემენტარული სტატისტიკური გამოთვლებიდან გამომდინარე, საკმაოდ დიდი უნდა იყოს ფორმულების რაოდენობა. და აი, რატომ. ჰომეროსის ლექსიკონი შეიცავს დაახლოებით 10 000 ლექსიკურ ფორმატივს და იგი ემსახურება დაახლოებით 28 000 ჰექსამეტრულ სტრიქონს. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ თითოეული სალექსო სტრიქონი საშუალოდ 7-7,25 ლექსიკური ფორმატივისაგან შედგება, ჰომეროსის ორივე პოემის საერთო მოცულობა დაახლოებით 200 000 სიტყვით განისაზღვრება. დავუშვათ, რომ ყოველი ლექსიკური ფორმატივის გამოყენების სიხშირე ერთნაირია პოემებში. მაშინ თითოეული მათგანი 20-ჯერ უნდა განმეორდეს, ხოლო ჰექსამეტრული სტრიქონის ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში 3-ჯერ. მაგრამ, როგორც ჰომეროსის ლექსიკონის ანალიზი გვიჩვენებს, სიტყვები, რომელნიც ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში 2-ჯერ ან მეტჯერ შეიძლება შეგვხვდნენ, მთელი ლექსიკონის მხოლოდ 25 პროცენტს შეადგენენ, თუმცა ისინი ფარავენ მთელი ტექსტის დაახლოებით 89 პროცენტს. მეორე მხრივ, სიტყვები, რომლებიც მხოლოდ ერთხელ შეიძლება შეგვხვდეს ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში, ჰომეროსის ლექსიკონის 75 პროცენტს შეადგენს და ფარავს, შესაბამისად, მთელი ტექსტის მხოლოდ 11 პროცენტს. შესაბამისად პირველი კატეგორიის ანუ ე.წ. მრავალჯერადი სიტყვების გამოყენების სიხშირე მთელ ჰომეროსის ეპოსში 70, ხოლო ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში დაახლოებით 10 არის. რაც შეეხება ე.წ. იშვიათ სიტყვებს, მათი გამოყენების სიხშირე მთელ ტექსტში 3-ია, ხოლო ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში – დაახლოებით 0,4. სწორედ ამიტომ არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ჰომეროსის ეპოსში, ერთი მხრივ, ესოდენ დიდია განმეორებათა რაოდენობა, ხოლო, მეორე მხრივ, ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში ერთხელ გამოყენებული სიტყვებისაც.[1] შესაბამისად, უკვე ელემენტარული ლექსიკოსტატისტიკური კანონზომიერება განსაზღვრავს იმას, რომ ჰომეროსის ეპოსში ფორმულათა სიხშირე ერთობ დიდი იქნება. მკვლევართა ერთი ნაწილი გრძნობს მ. პერის მიერ შემოთავაზებული კრიტერიუმის არასაკმარისობას და ამიტომ ცდილობს ე.წ. წერილობით და ზეპირად შექმნილი პარტიების ერთმანეთისაგან გასასხვავებლად შემოიტანოს სხვა კრიტერიუმები: ერთჯერადი (hapax legomena) სიტყვების სიმრავლე ან სიმცირე ცალკეულ ნაწილებში,[2] სცენებ.ის მოდელირების ტიპური ხერხები.[3] 1982 წელს მ. ონგმა[4] შემოგვთავაზა ზეპირი აზროვნებისა და

---

[1] თუმცა მასთან ბერძენთა აღმნიშვნელ ზოგად ტერმინად ჯერ კიდევ არ გამოიყენება ელინი, მასთან ამ ფუნქციას ასრულებენ სინონიმური სახელწოდებები: აქაველები, დანაელები, არგოველები (ანუ არგოსელები).

[2] ჰომეროსის ეპოსის ისტორიასთან მიმართებისა და მისი წყაროების საკითხის შესახებ უკანასკნელ ხანებში გამოსულ ნაშრომთა შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია J. Latacz, Troia und Homer, 2001, რომელშიც თავმოყრილია უახლესი კვლევის შედეგები. მართალია, ავტორს ზოგიერთი რეცენზენტი არ ეთანხმება იმაში, რომ ჰომეროსი საკმაოდ სრულად ფლობდა ინფორმაციას მიკენური წარსულის შესახებ (შდრ. W. Kullmann-ის რეცენზია Gnomon-ში, Bd. 73, 2001, Hgt. 8, გვ. 657 შმდ.), მაგრამ, ვფიქრობ, ლატაჩის არგუმენტები საკმაოდ დამაჯერებელია.

[3] M. Parry, Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I. Homer and Homeric Style, Harv. Stud. of Class. Philol. 41, 1930.

[1] საერთოდ ერთხელ გამოყენებული (hapax legomena) სიტყვების რაოდენობა „ილიადაში“ 1669-ს, ხოლო „ოდისეაში“ 1023-ს შეადგენს. შდრ. M. M. Kumpf, Four Indices of the Homeric Hapax Legomena, Hildsheim, Zürich, New York 1984.

[2] შდრ. A. Dihle, Homer-Probleme, Opladen 1970.

[3] შდრ. T. Krischer, Formale Konventionen der Homerischen Epik, Zetemata, Hft. 56, München 1971. B. Fenik, Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description, Hermes Einzelschriften, Hft. 21, Wiesbaden 1968.

[4] W. J. Ong, Orality and Literacy, London 1982. ეს ნიშნებია: 1) ადიტივურობას (ანუ უბრალო მიმატებულობას) ძლევია უპირატესობა სუბორდინაციულობის (ერთმანეთზე დაქვემდებარებულობის) წინაშე, ანუ უფრო პარატაქტიკული, ვიდრე ჰიპოტაქტიკური, 2) უფრო აგრეგატიულობა, ვიდრე ანალიტიკურობა, 3) რედუნდანტულობა ანუ განმეორების ტენდენცია, რაც ასევე შეიძლება ტერმინით „კოპირება“ გამოიხატოს,

პოეტური თვითგამოხატვის ცხრა ნიშანი, რომელთა ერთობლიობას უნდა გვიჩვენებდეს ზეპირი კონცეფციის საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოები. უკანასკნელ ხანებში მკვლევარნი მივიდნენ დასკვნამდე: მართლაც უნივერსალურად რომ ჩავთვალოთ ეს ნიშნები, ჰომეროსის ეპოსი მაინც ერთობ შორსაა მათი რეგულარული გამოყენებისაგან. ასეთ ვითარებაში კომპრომისულ გზად ზეპირი თეორიის თანამგრძნობთ მიაჩნიათ ან იმის დაშვება, რომ ჰომეროსი კარნახს მიმართავდა,[1] ან კიდევ იმისი, რომ მის ეპოსში გვაქვს როგორც ზეპირი, ასევე წერილობითი პარტიები.[2]

მკვლევართა დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ჰომეროსის ეპოსი წერილობითი გზით არის ფორმირებული და ამის დასტურად მის მაღალმხატვრულობას, ინფორმაციის ფაქიზ განაწილებას, კომპოზიციურ ოსტატობას მიიჩნევენ. მრავალ ამ საკითხზე გვქონდა უკვე ზემოთ მსჯელობა პოემების ერთიანობის პრობლემატიკის განხილვისას.[3]

ჰომეროსის წერილობით თუ ზეპირ ტრადიციასთან მიმართებისა და საერთოდ ძველ ბერძნულ ეპოსში განმეორებების როლის შესწავლისას, უპირველეს ყოვლისა, გასათვალისწინებელია, რომ სხვადასხვა ეპოქაში გადამცემს ანუ პოეტს და მიმღებს ანუ აუდიტორიას შორის მიმართება მყარდება ძირითადად სამი გზით: ა) უპირატესად ზეპირით, ბ) როგორც ზეპირით, ასევე წერილობით და გ) უპირატესად წერილობითით. ბერძნულ ცივილიზაციაში დიდი ხნის განმავლობაში პრევალირებდა პირველი გზა.[4] რასაკვირველია, ეს საკმაოდ რელიეფურად აისახებოდა ტექსტის სტილისტიკაში, საყოველთაოდ მიღებული პოეტური ხერხების გამომუშავებაში. ჰომეროსი აშკარად იმ ეპოქის წარმომადგენელია, რომელიც უპირატესად ინფორმაციის გადაცემის ზეპირ გზას გამოიყენებდა. ეპიკურ ტრადიციაში, თავად ჰომეროსთან და მის შემდეგ სხვადასხვა ტექსტებში მსგავსი ფორმულების დადასტურებას სტიმულს აძლევდა როგორც რაღაც ერთიანი პოეტური ენისა და ტრადიციის არსებობა, ასევე ურთიერთგავლენა. შეუძლებელია დავუშვათ, რომ ათასობით ლექსიკური ფორმატივისაგან განსხვავებული ავტორები ერთმანეთისაგან სავსებით დამოუკიდებლად ადგენდნენ სიტყვათა იდენტურ შეთანხმებებს, იდენტურ სალექსო სტრიქონებს. კომუნიკაციის უპირატესად ზეპირი გზით გადაცემის ეპოქაში ერთმანეთის გამოთქმების, ფრაზების და ზოგჯერ ცალკეული პასაჟების განმეორებაც კი არ ალიქმებოდა შეცოდებად. ავტორის ინდივიდუალობა აქ, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდებოდა პოეტური ინფორმაციის კომპოზიციური ორგანიზაციის, სახეებითა და მოქმედებით არჩეული თემის რაც შეიძლება მასშტაბურად ასახვის, სათქმელის პოეტური აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი საშუალებებით გამოხატვის დონეში.

ამ ვითარებაში, როგორც ჩანს, ავტორის ზეპირ თუ წერილობით კონცეფციასთან დაკავშირების საკითხზე მსჯელობისას მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს არა სხვადასხვა დონის ელემენტთა განმეორების რეგულარულობას ამა თუ იმ ტექსტში, არამედ თავად ტექსტის ორგანიზაციის ხარისხს. ვერავინ ვერ იტყვის, რომ ან ფორმულების გამოყენების, ან ინფორმაციის განაწილების, ან პოეტური მეხსიერების ტევადობის, ან ესთეტიკური ღირებულების თვალსაზრისით, არის რაიმე ისეთი, რაც შეიძლება ახასიათებდეს წერილობით ლიტერატურას და გამორიცხული იყოს ზეპირისათვის.

ერთჯერადი შესრულებისათვის განკუთვნილ პოეტურ, უპირატესად ეპიკურ ნაწარმოებში, ჩემი აზრით, საერთოდ თითქმის შეუძლებელია იმ კრიტერიუმის მონახვა, რომელიც ზეპირი და წერილობითი კონცეფციის საფუძველზე შექმნილ ნაწარმოებთა ერთმანეთისაგან განსხვავების საშუალებას მოგვცემდა. მაგრამ, თუკი ვრცელი ეპიკური ტექსტი არაერთჯერადი შესრულებისათვისაა განკუთვნილი, მაშინ ამგვარ კრიტერიუმად გამოდგება ტექსტის ორგანიზაციის ხარისხი. ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“ წარმოადგენენ დიდ პოეტურ სისტემებს, რომლებიც მრავალჯერადი ანუ ნაწილებად შესრულებისათვის იყო განკუთვნილი.[1] სავსებით დასაშვებია, რომ ერთი ნაწილისა და მეორის შესრულების მომენტი დროშიც და გეოგრაფიულადაც ხშირად საკმაოდ დაცილებული იყო ერთმანეთისაგან. ამ ტიპის ეპიკური ნაწარმოებების ტექსტის ორგანიზაციის ხარისხი შეიძლება გამოვიყენოთ იმის განსასაზღვრად, რამდენად რეალურია მისი წერილობითი კონცეფციის საფუძველზე შექმნის შესაძლებლობა. მკაცრად ორგანიზებული ტექსტი მრავალჯერადი შესრულებისათვის განკუთვნილ ეპოსში საკმაოდ მყარი არგუმენტია ამ ნაწარმოების წერილობითი გზით შექმნის სასარგებლოდ, რადგან ზეპირ ვრცელ ეპოსში ტექსტის მკაცრ ორგანიზაციას არ გააჩნია ფუნქცია. სწორედ ამიტომ ყველა დიდი ეპიკური ნაწარმოები, რომელიც ზეპირი შემოქმედების პროდუქტს წარმოადგენს, არამკაცრად ორგანიზებულ და სამკაოდ დიდი ვარიაციების მქონე ტექსტს გვიჩვენებს, რომელშიც ნაწილები ერთმანეთთან არ არიან ორგანული აუცილებლობით დაკავშირებული. აქ ცალკეული პარტიების ჩამატება თუ გამოკლება, განვრცობა თუ რედუცირება, მთლიანად ნაწარმოების შედარებით ვრცელი თუ მოკლე ვარიანტის სახით შესრულება ჩვეულებრივი მოვლენაა.[2] რაც შეეხება ჰომეროსის პოემებს, ტექსტის ორგანიზაციის რა თვალსაზრისითაც არ უნდა განვიხილოთ ისინი, სავსებით აშკარაა მათი მკაცრად მოწესრიგებულობა. ა.მ., ზემოთ ჩვენ უკვე განვიხილეთ, რაოდენ არის გაწონასწორებული პოემების ნაწილები გეომეტრიული სიმეტრიის შესაბამისი კომპოზიციური ორგანიზაციის ყველა დონეზე. ასევე მოტივთა ინტენსიფიკაციის პრინციპი იმგვარ დრამატულ ერთიანობას აძლევს პოემებს, როგორსაც ზეპირ პოეზიაში უბრალოდ ვერ ექნებოდა ფუნქცია. იგივე ითქმის ინფორმაციის განაწილებასა და სხვა მომენტებზე. განსაკუთრებით საინტერესოა პოემების ენობრივი ორგანიზაცია. ჰომეროსის პოემების ტექსტის მანქანური ანალიზის მონაცემთა გათვალისწინებამ ფილოლოგიური კვლევის პროცესში ცხადყო, თუ რაოდენ მაღალია მათი ტექსტის ორგანიზაციის ხარისხი თითქოსდა ყველაზე უფრო ტრადიციულ – ეპიკური ენის ფუნქციონირების – სფეროშიც კი. მოკლედ გავეცნოთ ამ კვლევის შედეგებს.

1) ძველი ბერძნული ეპოსის ენა ჩვენთვის ცნობილ პოეტურ ტრადიციაში მთლიანად ჩამოყალიბებულია, გვიჩვენებს საოცარ ერთიანობასა და სიმყარეს მთელ ბერძნულ ეპიკურ პროდუქციაში. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეპიკური დიალექტის ფორმირების შემდეგ არსებობდა რაღაც შემაკავებელი ფაქტორი, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა ამ ენის შემდგომ განვითარებასა და ცვლილებებს. ასეთ ფაქტორად შეიძლება მივიჩნიოთ ფონეტიზებული დამწერლობა, რომლის ფართო გამოყენებასაც შეეძლო უცვლელი დაეტოვებინა ეპიკური ლიტერატურული ენა საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში.[3]

2) ე.წ. ფორმულების ენა „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ გამოიყენება არა მარტო ცალკეული გამოთქმებისა და ფრაზების კონსტრუირებისათვის, არამედ პოემის სხვადასხვა ნაწილებს შორის სავსებით გაცნობიერებული კავშირების დასამყარებლად. ამდენად, ფორმულების გამოყენება სისტემაში, ანუ მთლიან პოემებში, საკმაოდ ხშირად ერთიანსა და ყოვლისმომცველ პოეტურ გეგმას ექვემდებარება, რაც შეიძლება მხოლოდ მკაცრად ორგანიზებული ტექსტებისათვის იყოს ნიშანდობლივი. ჰომეროსის ეპოსისათვის, ისევე

---

4) კონსერვატიულობა და ტრადიციულობა, დამოკიდებულება კონცეპტუალიზებული ცოდნის დასხვორებასა და განმეორებაზე, 5) სიახლოვე ადამიანური ცხოვრების სამყაროსთან ან ცოდნის როგორც ისტორიის (ამბის) გადმოცემა, 6) აგონისტური ტონალობა, ლანძღვასა და ქებაში უკიდურესობები, ფიზიკური ძალადობის ექსცესები, 7) არის უფრო ემფათეტური და პარტიციპატორული, ვიდრე ობიექტურად დისტანცირებული; როგორც ნესი, მიახლების მიღწევაში, ემფათეტურობა, ცოდნასთან კოლექტიური იდენტიფიკაცია, 8) ჰომეოსტატიკურობა ანუ წონასწორობის შენარჩუნება მახსოვრობისაგან აწმყოსთან დაკავშირებული ინფორმაციის ჩამოშორებით, 9) უფრო სიტუაციურობა, ვიდრე განზოგადებულობა, აზროვნების უფრო ოპერატიული, ვიდრე კონცეპტუალური გზების გამოყენება.

1 მიმოხილვისათვის შდრ. ПГЭ, გვ 243 შმდ.

2 შდრ. A. Dihle, Homer-Probleme; K. Stanley, The Shield...

3 შდრ. A. Lesky, Homeros. Stuttgart, 1967 (= RE Suppl. 11), D. Lohmann, დასახ. ნაშრ. A. Parry, Homer as Artist, CIQ 66, 1971, გვ. 1 შმდ. J. Latacz, Homer, München und Zürich 1985; R. Wachter, Die Troia-Geschichte wird schriftlich. Homers Ilias wird zum Buch (კრებულში: Troia), გვ. 77 შმდ.

4 შდრ. M. L. West, Homer durch Jahrtausende. Wie die Ilias zu uns gelangte. (კრებულში: Troia. Traum und Wirklichkeit), გვ. 108 შმდ. მკვლევრის აზრით, „მთელი პოემის ერთიანად შესრულება, ალბათ, ერთობ იშვიათი მოვლენა იქნებოდა, თუკი ამგვარი რამ საერთოდ შეგვიძლია ვიგულისხმოთ, რადგან ამას რამდენიმე დღე დასჭირდებოდა“ (იგულისხმება პერიოდი პანათენეებამდე, როდესაც ჰომეროსის პოემების მთლიანი შესრულება დაკანონდა. რ. გ.).

---

1 შდრ. R. Gordesiani, Kriterien..., გვ. 115 შმდ.; M. L. West, Homer durch Jahrtausende...

2 შდრ. R. Gordesiani, Kriterien..., გვ. 115 შმდ.

3 დეტალურად იქვე.

როგორც საერთოდ გეომეტრიული ეპოქის ელინთა მსოფლაღქმისათვის, დამახასიათებელია ე.წ. კვანტიტატური ანუ რაოდენობრივი პრინციპის უპირატესი გამოყენება მხატვრული შემოქმედების ნებისმიერ სფეროში. განმეორება ამ პრინციპის ერთ-ერთი უმთავრესი გამოხატულებაა. მას შემთხვევათა დიდ ნაწილში სრულიად გაცნობიერებულად მიმართავს ჰომეროსი. როგორც პოემების ტექსტში განმეორებათა შემთხვევების მანქანური ანალიზი გვიჩვენებს, სპონტანური განმეორება ჰომეროსის პოემებში არ ასრულებს მაინცდამაინც მნიშვნელოვან როლს. ამის საპირისპიროდ გაცნობიერებულ განმეორებას მასთან აშკარად სისტემის ხასიათი აქვს და იგი სავსებით მიზანმიმართულად არის გამოყენებული. მოვიტანოთ ე.წ. დისტანციური გაცნობიერებული ენობრივი ურთიერთარეკვლის ფაქტები, რომლებიც მკვეთრად ამცირებენ შემთხვევითობის ან სპონტანურობის შესაძლებლობას ჩვენს მიერ მოხმობილ ენობრივ შეხვედრებში. ისინი ორ ჯგუფად შეიძლება დავყოთ: ა) ურთიერთარეკვლები, რომლებიც ვარიაციით გამოიხატება. პირველ გამოიხატება, ბ) ურთიერთარეკვლები, რომელიც შემთხვევაში ჩვენთვის ამოსავალია ტექსტობრივი იდენტურობის პრინციპი, რომელიც გაცნობიერებულის დონეზე რეალიზდება: 1. ერთი პასაჟის მეორეში ციტაციის გზით, 2. სიტუაციების იდენტურობის ან პოლარულობის ხაზგასმით, 3. ამა თუ იმ გმირისათვის დამახასიათებელი, მისი მოქმედების მოტივაციის შემცველი ფრაზების კონსტრუირების საშუალებით.

პირდაპირი განმეორების ყველაზე ტიპური მაგალითია ერთი მოქმედი პირის სიტყვების ციტაცია. ა.მ., „ოდისეას“ XI სიმღერაში (112-136) ტირესიასის სული ოდისევსს არიგებს, თუ როგორ უნდა მოიქცეს იგი სასიძოების ამოულეტის შემდგომ. XXIII სიმღერაში (269-283) ოდისევსი სავსებით შეგნებულად იმეორებს წინასწარმეტყველის ამ სიტყვებს, რათა პენელოპეს უამბოს, რა მოელის მის ქმარს. აქ ზუსტად მეორდება ტირესიასის სიტყვა, ოღონდ XI-ის პირდაპირ მეტყველებას XXIII-ში ოდისევსი ირიბით გარდაქმნის, რისთვისაც, ბუნებრივია, იცვლება ზმნური და ნაცვალსახელური ფორმები. იგივე შეიძლება ითქვას IV სიმღერაში მენელაოსის მიერ წარმოთქმული სიტყვის (333-350) ტელემაქოსის მიერ XVII-ში (124-141) განმეორებაზე.

ვარიაციული განმეორების მრავალრიცხოვანი შემთხვევებიდან შეგვიძლია მოვიტანოთ მიმართება XIII სიმღერის 343-345 და XV სიმღერის 1-3 სტრიქონებს შორის. პირველი პასაჟი გადმოგვცემს ტროელთა შეტევისა და აქაველთა უკუქცევის სურათს, ხოლო მეორე – პირიქით, აქაველთა შეტევისა და ტროელთა უკუქცევისას. აქ ხდება სიტყვასიტყვით განმეორება, ოღონდ, რასაკვირველია, სავსებით ლოგიკურად იცვლება შემტევთა და უკუქცეულთა სახელები. „ოდისეას“ VI სიმღერაში (230-234) აღწერილია, თუ როგორ ამკობს ათენა ოდისევსს ნავსიკაასთან შეხვედრის წინ, XXIII სიმღერაში (157-161) ხდება ამ პასაჟის სიტყვასიტყვითი განმეორება ოდისევსის პენელოპესთან შეხვედრის სცენაში.

საინტერესოა „ილიადის“ IX სიმღერის ე.წ. დუალისების სცენაც, სადაც აქილევსთან გაგზავნილი ხუთკაციანი ელჩობის (ოდისევსი, ფოინიქსი, აიას ტელამონის ძე და ორი მჭრიკი) აქილევსის კარვისაკენ მსვლელობის მთელ ეპიზოდში გამოყენებულია ორობითი რიცხვი. ამ პასაჟს ენობრივი და სიტუაციური თვალსაზრისით ბევრი საერთო აქვს I სიმღერის ელჩობის სცენასთან, სადაც აგამემნონი აგზავნის ორ მჭრიკს აქილევსთან ბრისეისის წამოსაყვანად. ამ შემთხვევაში ენობრივი ვარიაციული შეხვედრები ხაზს უსვამს სიტუაციათა პოლარულობას. I სიმღერაში აგამემნონი იქცევა როგორც თავში დარწმუნებული უზენაესი მმართველი, რომელიც სჯის თავის ქვეშევრდომს, ხოლო IX სიმღერაში კი მაველებელი, რომლის ბოლო იმედი აქილევსის შემორიგებაშია. იგივე შეიძლება ითქვას ქრისესის აგამემნონთან მისვლის (I,8...) და პრიამოსის აქილევსთან მისვლის (XXIV) სცენებს შორის ენობრივ მიმართებებზე. აქ გარდა სიტუაციური ურთიერთმიმართებისა (მოხუცი მამა მოწინააღმდეგესთან მიდის ვედრებით შვილის გამო), საკმაოდ მაღალია ენობრივი ურთიერთარეკვლის ხარისხი – მეორდება 12 საკვანძო სიტყვა.

თუკი ენობრივი ორგანიზაციის საკითხს ჰომეროსის ეპოსში ლექსიკოსტატისტიკის თვალსაზრისით შევხედავთ, აქაც მრავალ საყურადღებოს აღმოვაჩენთ. ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ეპიკური ფორმულისათვის ისეთი ტიპური ელემენტიც კი, როგორიცაა ზედსართავი სახელი გამოყენებული ეპითეტად, ჰომეროსის ტექსტში მკაცრი განაწილების პრინციპს ექვემდებარება. მათი გამოყენების თვალსაზრისით, „ილიადის“ მთავარი მოქმედი პირების – აქილევსის, აგამემნონისა და ჰექტორის – სიტყვები იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ ეს სხვაობა ბევრად აღემატება ლექსიკოსტატისტიკაში დაშვებული შემთხვევითი განსხვავების ფარგლებს. განსაკუთრებით რელიეფურად იკვეთება ეს განსხვავება, თუკი განვიხილავთ ამ ცენტრალური გმირების მიერ ერთმანეთის მიმართ ეპითეტების გამოყენების შემთხვევებს. აქილევსი და აგამემნონი ჰექტორის ეპითეტებით დახასიათებისას არც ერთ შემთხვევაში არ ემთხვევიან ერთმანეთს, ხოლო აგამემნონი და ჰექტორი აქილევსის დახასიათებისას მხოლოდ ერთ შემთხვევაში ავლენენ შეხვედრას.

ყოველივე ეს და კიდევ მრავალი გარემოება გვიჩვენებს, რომ ჰომეროსის პოემების ტექსტები მკაცრად ორგანიზებული დიდი სისტემებია. უკანასკნელ ხანებში „ილიადის“ ორგანულ მთლიანობას მასში ე.წ. ზეპირი სტილის დომინანტურობის მომხრეებიც არ უარყოფენ.[1] ეს სრულ საფუძველს ქმნის დავუშვათ, რომ ისინი წერილობითი კონცეფციის საფუძველზე არიან ჩამოყალიბებულნი.

ენა, სტილი, პოეტური ტექნიკა

ელინისტურ ეპოქამდე, როგორც აღინიშნა, ბერძნებს არ ჰქონიათ ერთიანი სალიტერატურო ენა; მის ფუნქციას ასრულებდნენ ე.წ. ლიტერატურული დიალექტები, რომლებიც ამა თუ იმ ჟანრისათვის, ჩვეულებრივ, საერთოელინურ ენობრივ ნორმად იქცნენ. პირველ ამგვარ ნორმად ეპოსის დიალექტი ანუ ეპიკური ენა შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც მთელი თავისი ელვარებით ჰომეროსის პოემებში წარმოგვიდგა. ამ დიალექტის თავისებურება იყო მისი მრავალშრიანობა და კონსერვატიზმი. მართალია, იგი, ძირითადად, იონიური დიალექტის საფუძველზე ჩამოყალიბდა, მაგრამ შეიცავდა არაერთ ისეთ ელემენტს, რომელიც მას მიკენურთან ანუ B-ხაზოვანის და ეოლიურ დიალექტებთან აკავშირებდა, ხოლო ზოგჯერ, ბევრად იშვიათად, ეპიკური ენა სხვა დიალექტების თავისებურებებსაც აირეკლავდა. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ეპიკური დიალექტი ბერძნულ პოეტურ ტრადიციაში საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა, ხოლო ჰომეროსთან მან თავისი საბოლოო სახე მიიღო, რომელიც შემდგომ საკმაოდ მყარად ინარჩუნებდა თავს მთელი ანტიკური ეპოქის განმავლობაში, აშკარა გახდება ჰომეროსის როლი ეპიკური ენობრივი ნორმის დამკვიდრებაში ბერძნული ენის გავრცელების მთელს არეალში. ეს დიალექტი არ იყო სასაუბრო იონიურის, მითუმეტეს, სხვა დიალექტების იდენტური. მას შეიძლება ვუწოდოთ ეპიკური ზედიალექტი, რომელმაც თავის თავში ორგანულად გააერთიანა სხვადასხვა ეპოქებისა და დიალექტებისათვის დამახასიათებელი მოვლენები, უფრო მეტიც, შემოგვთავაზა ზოგიერთი ისეთი ენობრივი ელემენტი, რომელიც, შესაძლოა, ჯერ კიდევ არ იყო დამახასიათებელი ჰომეროსის ეპოქის ბერძნულისათვის, მაგრამ რომლის წარმოქმნის პოტენციური შესაძლებლობა არსებობდა ენაში. სწორედ ამიტომ ჰომეროსის ენა საოცრად მოქნილია. მას ბუნებრივად შეუძლია გამოიყენოს ერთი და იგივე გრამატიკული კატეგორიის ყველა შესაძლებელი ფორმა, ამა თუ იმ ლექსიკური ფორმატივის მრავალრიცხოვანი ფონეტიკური ვარიანტი, სიტყვათშეთანხმების სხვადასხვა ტიპები და, ამასთანავე, იყოს ერთიანი. თანამედროვე მეცნიერებაში ცდილობენ ჰომეროსის ენაში აღმოაჩინონ ზოგიერთი ისეთი ფორმა, რომლის არსებობა მხოლოდ ძვ.წ.ა. XVI-XII საუკუნეების ბერძნულისათვის შეიძლება ყოფილიყო დამახასიათებელი. ეს, ალბათ, მიუთითებს თავად ბერძნული ეპიკური ტრადიციის საკმაოდ ადრეულ ძირებზე, მიკენური პოეტური შემოქმედების არსებობის შესაძლებლობაზე.[2]

---

[1] შდრ. J. Kim, The Pity of Achilles. Oral Style and the Unity of the Iliad, Lanham, Boulder, New York, Oxford 2000.

[2] ამგვარი ფაქტები გამოვლენილია ძალზე დეტალური ენობრივი ანალიზის შედეგად, რამაც ცხადყო, რომ არცთუ იშვიათად, ის, რასაც მეცნიერება ჰომეროსის ეპოსში მეტრულ ანომალიად მიიჩნევდა, სავსებით ბუნებრივ სახეს მიიღებდა, თუკი შესაბამის მეტრულ სეგმენტს მიკენური ეპოქის აერძნულის გათვალისწინებით გავმართავდით. ა.მ., კრეტელ მეეტლე მერიონესთან დაკავშირებული სალექსო სტრიქონი – ფორმულა:
Μηριόνης ἀτάλαντος Ἐνυαλίῳ ἀνδρειφόντῃ („ილ“. II, 651, VII, 166, VIII, 166, XVII, 259)
ამ სტრიქონის მეორე ნაწილში – φ ἀνδρει – შეიძლება მხოლოდ – – – ანუ სამი გრძელი მარცვლის მიმდევრობად ჩავთვალოთ, თუმცა ჰექსამეტრული სტრიქონის სტრუქტურა აქ დაქტილს მოითხოვს. თუკი

ჰომეროსის ენის თავისებურებანი არცთუ იშვიათად დაკავშირებული იყო დაქტილური ჰექსამეტრის სტრუქტურასთან. ჰომეროსის ლექსიკონი შედგებოდა არა მარტო ჩვეულებრივი ლექსიკური ფორმატივებისაგან, არამედ ჰექსამეტრული სალექსო სტრიქონის მეტრულ სეგმენტებზე მორგებული მყარი ფორმებისა და სიტყვათშეთანხმებებისგან, ამიტომაც ეპიკოსისათვის ბევრად უფრო ადვილი იყო სალექსო სტრიქონის გამართვა, ვიდრე იმ პოეტებისათვის, რომელთა ლიტერატურულ დიალექტს არ ჰქონდა ასე ღრმადმიმავალი ძირები პოეტურ ტრადიციაში.[1]

ის, რაც ჰომეროსის ენაზე ითქვა, მეტ-ნაკლებად ვრცელდებოდა ეპოსის სტილზეც. აქაც, როგორც ჩანს, ბერძენ ეპიკოსებს მრავალი ტრადიციული დეტალი ჰქონდათ შეთვისებული, რომელთაც ისინი სხვადასხვა ვარიაციებით იყენებდნენ თავიანთ შემოქმედებაში. მაგრამ ამ შემთხვევაში მათი პოემების საერთო სტილს, ეტყობა, მაინც მათივე ეპოქისათვის დამახასიათებელი ძირითადი მხატვრული პრინციპები განსაზღვრავდა. ეპიკოსი პოეტები, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, უფრო მეტად არეკლავდნენ საკუთარი ეპოქის მიდრეკილებებს მხატვრული გამოსახვის გარკვეული ფორმებისაკენ, ვიდრე რაღაც მყარ ტრადიციულ სტანდარტებს. ეს უკანასკნელი თავს იჩენდა უფრო ეპოსის გარეგნულ ნიშნებში, რომლებიც ადვილად გადაეცემა თაობიდან თაობას და რომელთა გამოვლენა ხშირად შეუიარაღებელი თვალითაც არ არის რთული. ამ აზრის ნათელსაყოფად საკმარისია გადავხედოთ ძველი ბერძნული ეპოსის მიერ განვლილ მრავალსაუკუნოვან გზას ჰომეროსიდან ნონოსამდე. ერთი შეხედვით, იგი ინარჩუნებს უკვე ჰომეროსთან დადასტურებულ ეპიკური შემოქმედების მრავალ გარეგნულ ნიშანს. მაგრამ საკმარისია, სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი მრავალრიცხოვანი ეპიკური ნაწარმოებები ერთმანეთს სა-ფუძვლიანად შევადაროთ, რომ მათ შორის ყოველი არსებითი პარამეტრით პრინციპულ განსხვავებებს აღმოვაჩენთ.[2]

ჰომეროსის სტილის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანი არის კვანტიტატური ანუ რაოდენობრივი პრინციპის თანმიმდევრული, შეიძლებოდა გვეთქვა, უნივერსალური გამოყენება. მისი თავისებურება მდგომარეობს რაიმე ნიშნის, თუ ნიშანთა ერთობლიობის ანუ ელემენტების განმეორების საშუალებით მოვლენის, საგნის, უკვდავთა თუ მოკვდავთა არსის მყარად ფიქსაციის ცდაში. იგი თავს იჩენს ეპოსის აგების ყველა იერარქიულ დონეზე და მხატვრული გამოსახვის ყველა სფეროში. ამ პრინციპის გამოყენებას შეიძლება ზოგჯერ გაუცნობიერებელი, უფრო ხშირად კი გაცნობიერებული ხასიათი ჰქონდეს. დავიწყოთ ყველაზე შესამჩნევი, გავრცელებული შემთხვევით – ეპითეტის საშუალებით დახასიათებით. საკმაოდ კარგად არის ცნობილი, რომ ჰომეროსი აქტიურად მიმართავს, რაც, ალბათ, ნიშანდობლივი უნდა ყოფილიყო საერთოდ ტრადიციული ეპიკური ენისათვის, ამა თუ იმ სახელთან გარკვეული ეპითეტის (მეტწილად ზედსართავი სახელით გადმოცემულის) ხშირად და თანმიმდევრულად გამოყენებას. ამ ეპითეტთა შორის ბევრი თავისი გამოყენების სიხშირითა და განაწილების პრინციპით სულიერთა თუ უსულოთა ჩვეულებრივ მახასიათებლებს წარმოადგენს, რომელთაც არსებითად არ აქვთ ინდივიდუალობის შტრიხის გამოყოფის ფუნქცია. ა.მ., κακός (ცუდი), καλός (მშვენიერი) ზედსართავი სახელები, ვითარცა ეპითეტები, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენჯერ არის თითოეული მათგანი ამა თუ იმ სახელთან გამოყენებული, ვერ ჩაითვლება რომელიმე კონკრეტული ობიექტის განსაკუთრებით აქცენტირებულ მახასიათებლად. ამის გვერდით ჰომეროსთან გვხვდება ნიშანთა შეგნებული განმეორების საკმაოდ მწყობრი სისტემა. განმეორების სიხშირე ამა თუ იმ მახასიათებელს ამა თუ იმ კონკრეტული ობიექტის ინდივიდუალობის შტრიხად აქცევს. ეს, მართალია, განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება პერსონაჟთა შემთხვევაში, რაზეც გმირებისადმი მიძღვნილ თავში საგანგებოდ ვიმსჯელებთ, მაგრამ ასევე ტიპურია საერთოდ ნებისმიერი საკუთარი თუ საზოგადო სახელის შემთხვევაში, რომელიც ჰომეროსის სამყაროშია მოქცეული. ა.მ., πολύφλοισβοιος „ძალზე (მრავალ) ხმაურიანი“ გამოიყენება 6-ჯერ „ილიადაში“ და ერთხელ „ოდისეაში“ ზღვის მახასიათებლად ფორმულაში – „πολυφλοίσβοιο θαλάσσης“ „მრავალხმაურიანი ზღვის“. ჰომეროსის ეპოსში εὐρυάγυια „ფართოქუჩიანი“ გამოიყენება სულ 12-ჯერ, აქედან ერთხელ მიკენის, ერთხელ ათენის, ერთხელ უბრალოდ ქალაქის, ცხრაჯერ კი ტროას მიმართ. შესაბამისად, განმეორების სიხშირით ეს ეპითეტი, რომელიც სხვა ქალაქების ეპითეტადაც შეიძლება მოგვევლინოს, ჰომეროსის აუდიტორიისაგან უპირველეს ყოვლისა ტროას მახასიათებლად, მისი ხატის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ შტრიხად აღიქმებოდა. ამგვარად, მახასიათებლის განმეორება ჰომეროსთან ამა თუ იმ ობიექტის არსის გადმოცემის გარკვეულ საშუალებად იქცევა.[1]

ჰომეროსის სტილისათვის დამახასიათებელია ე.წ. პარადიგმატული ურთიერთარეკვლის პრინციპი, რომელიც ასევე კვანტიტატური ხედვის ფარგლებში ექცევა. იგულისხმება: სავარაუდო პირველწყარო და მისი სავარაუდო არეკვლის ფაქტი ურთიერთკომპონირებულნი არიან, ერთი წარმოადგენს მეორისათვის ნიმუშს, პარადიგმას. მაგრამ ორი (ან მეტი) ურთიერთამრეკლავი დეტალი ამავე დროს ურთიერთგანპირობებულიცაა, ამდენად მათ შორის ორმხრივი კავშირია. ამ შემთხვევაში პირდაპირი, ირიბი თუ ვარიაციული ფორმით ურთიერთარეკვლა სულ სხვადასხვა ფუნქციას შეიძლება ასრულებდეს: ხაზს უსვამდეს საგნებს თუ სიტუაციებს შორის მსგავსებას ან პოლარულობას, ეხმარებოდეს პოეტს თავისი კომპოზიციური ხედვის რეალიზაციაში, აყალიბებდეს ტიპური სცენების (ბრძოლები, ელჩობა და ა.შ.) ძირითად კონტურებს და სხვ.[2]

რაოდენობრივი პრინციპის მკაფიო გამოვლენა ხდება კომპოზიციური ორგანიზაციის ყველა დონეზე. შეიძლება ითქვას, რომ „ილიადაში“ და „ოდისეაში“ ელემენტთა სიმეტრიულ ურთიერთმიმართებას უნივერსალური ხასიათი აქვს და იგი თავს იჩენს პოემათა სამოქმედო სტრუქტურების აგების ნებისმიერ იერარქიულ საფეხურზე. შესაბამისად, თითოეული ელემენტი, რომელიც სტრუქტურის ამა თუ იმ თვალსაზრისით აღწერისათვის შეიძლება გამოვყოთ, შეიცავს როგორც სემანტიკურ, ასევე არქიტექტონულ ფუნქციას. ეს უკანასკნელი კი ავლენს განაწილების საკმაოდ გამოკვეთილსა და მკაცრ სისტემას, დაფუძნებულს კოორდინაციისა და სუბორდინაციის გეომეტრიულ კანონებზე. ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა იმაზე, თუ როგორ ვლინდება ეს მექანიზმი პოემების როგორც მცირე, ასევე მთლიან სტრუქტურებში. ამჟამად ყურადღებას შევაჩერებთ მოტივთა სიმეტრიულად განმეორების ფაქტზე, რომელიც დამახასიათებელია ორივე პოემისათვის. „ილიადის“ ძირითადი მოტივი, როგორც ცნობილია, არის აქილევსის რისხვა, რომელიც ორ ფაზად ვითარდება. პირველი – რისხვა აქაველებზე – იწყება პირველ სიმღერაში და

წარმოვიდგენთ, სავარაუდოდ, როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო ეს სტრიქონი მიკენური ეპოქის ბერძნულში, მაშინ ყოველგვარი ანომალია მოიხსნებოდა:
Mārīōnās ḫatálantos Enuwalīōi anrq"hóntāi.
ლინგვისტურ კანონზომიერებათა გათვალისწინებით, მოკლედ აღქმული მარცვლოვანი r შეიძლებოდა ბერძნულში მხოლოდ ძვ.წ.ა. XV საუკუნემდე არსებულიყო, რადგან ძვ.წ.ა. 1450-1200 წლებით დათარიღებულ B-ხაზოვან ტექსტებში იგი უკვე -or ან -ro-დ არის ტრანსფორმირებული. ამ შემთხვევაში ყურადღებას იმასაც აქცევენ, რომ თავად სახელი მერიონესი ხურიტულ maryannu-სთან უნდა იყოს კავშირში, რაც იქ „ჩინებულ მეეტლეს“ აღნიშნავდა და სწორედ ძვ.წ.ა. XVI-XV საუკუნეებში გავრცელებული იყო როგორც ტერმინი მთელ ახლო აღმოსავლეთში. „ილიადაში“ სამჯერ გვხვდება ფორმულა Ἰλίου πρόπάροιθε(ν) (XV, 66, XXI, 104, XXII, 6), რომელიც – – – სტრუქტურის გამო მეტრულ ანომალიად უნდა მივიჩნიოთ. მაგრამ, საკმარისია, ამ შემთხვევაში აღვადგინოთ გენეტივის οιο და ου დაბოლოებათა საშუალედო, გარდამავალი οο ფორმა, და ფორმულა Ἰλιόο προπάροιθε სახით წარმოვადგინოთ, რომ მეტრულად ყოველივე თავის რიგზე იქნება. ამ და სხვა ფაქტების გათვალისწინებით, მკვლევართა ერთი ნაწილი ასკვნის, რომ ჰომეროსთან გამოყენებული არაერთი ფორმულა და ენობრივი ფორმა შეიძლებოდა მხოლოდ მასზე მრავალი თაობით ადრე ჩამოყალიბებულიყო. შდრ. დეტალურად: C. J. Ruijgh, D' Homère aux origines protomycéniennes de la tradition épique, avec un excursus sur la création de l' alphabet grec (კრებულში: Homeric Questions, ed. J. P. Crielaard, Amsterdam 1995), გვ. 1-96. M. L. West, Homer' s Meter (კრებულში: New Companion to Homer, ed. by I. Morris / B. Powell, Leiden, New-York, Köln 1997), გვ. 218-237; I. Latacz, DNP, 4, 14 შმდ.; მისივე Troia und Homer, გვ. 30 შმდ.

[1] ჰომეროსის ენის მიმოხილვისათვის წინა შენიშვნაში ჩამოთვლილი ნაშრომების გარდა შდრ. ΠΓΘ, გვ. 270 შმდ.

[2] მხოლოდ მეტრული თვალსაზრისით ამ განსხვავებებზე შდრ. H. Fränkel, Der homerische und der kallimachische Hexameter (Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München, 1960²), გვ. 100 შმდ.

[1] შდრ. C. H. Whallon, Formula, Character, and Context. Studies in Homeric, Old English and Old Testament Poetry, Cambridge, Massachusetts 1969; R. Gordesiani, Prinzipien der Individualisierung der Helden im antiken Epos (Homer, Apollonios Rhodios, Vergil (კრებულში: Euphrosyne, Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis, Stuttgart 1999) = Λεκτά, გვ. 221 შმდ.

[2] შდრ. D. Lohmann, Die Komposition..., გვ. 183 შმდ.

სრულდება XVI-ში, მეორე – რისხვა ტროელებზე – იწყება პატროკლოსის დაღუპვით და სრულდება პრიამოსისათვის ჰექტორის გვამის დაბრუნებით. თითოეული ფაზა მსგავს მოტივთა მსგავსი მიმდევრობით განლაგებას გვიჩვენებს:

I ფაზა
ა. აქილევსის რისხვის წარმოშობა – ძვირფასი ადამიანის დაკარგვა.
ბ. ბრძოლები აქილევსის გარეშე – აქაველების გასაჭირი.
გ. სამი ამაო თხოვნა აქილევსისადმი (ოდისევსი, ფოინიქსი, აიას ტელამონის ძე).
დ. ბრძოლები აქილევსის გარეშე – აქაველთა დამარცხება თითქმის გარდაუვალია.
ე. შედეგიანი თხოვნა – აქილევსი აგზავნის პატროკლოსს და მირმიდონელებს ბრძოლაში მონაწილეობის მისაღებად.

II ფაზა
ა. აქილევსის რისხვის წარმოშობა – ძვირფასი ადამიანის დაკარგვა.
ბ. ბრძოლები აქილევსის მონაწილეობით – ტროელთა გასაჭირი.
გ. სამი ამაო თხოვნა აქილევსისადმი (ტროსი, ლიკაონი, ჰექტორი).
დ. აქილევსი ანყობს შეჯიბრებებს პატროკლოსის პატივსაცემად – აქაველთა გამარჯვება გარდაუვალია.
ე. შედეგიანი თხოვნა – აქილევსი უბრუნებს პრიამოსს შვილის გვამს.

როგორც ვხედავთ, რისხვის მოტივის განვითარებაში ელემენტთა რაოდენობრივი ბალანსი იძლევა არა მარტო არქიტექტონულ, არამედ თვისობრივ შედეგს, რომელიც აქილევსის ხასიათის ძირითად შტრიხთან – განრისხებიდან კომპრომისზე გადასვლასთან არის შესაბამისობაში.[1]

„ოდისეაში“ ძირითადი მოტივი ოდისევსის დაბრუნებაა. იგი პოემაში სამ ფაზად ვითარდება. პირველი მოიცავს მონაკვეთს ოდისევსის დაბრუნებისათვის ტელემაქოსის შემზადებიდან ამ უკანასკნელის მშვიდობიან დაბრუნებამდე, მეორე – ოდისევსის რეალური დაბრუნების ამსახველ მონაკვეთს, ხოლო მესამე – ოდისევსისა და მისი შვილის სასახლეში დაბრუნებიდან პოემის ფინალამდე.[2]

I ფაზა
ა. ოდისევსის დაბრუნების ღვთიური გეგმა – ტელემაქოსი მიდის ოდისევსის ამბის გასაგებად.
ბ. სტუმართმოყვარე მიღება ოდისევსის მეგობრებთან – აქაველ გმირთა (ოდისევსის გარეშე) დაბრუნებათა ამბების თხრობა.
გ. ტელემაქოსი მშვიდობიანად აღწევს ითაკას (სასიძოები ვერ ახორციელებენ ტელემაქოსის მოკვლის გეგმას).

II ფაზა
ა. ოდისევსის დაბრუნების გეგმა – ოდისევსი მიდის კალიფსოს კუნძულიდან ითაკისკენ.
ბ. სტუმართმოყვარე მიღება ფეაკებთან – ოდისევსის დაბრუნების ამბების თხრობა.
გ. ოდისევსი მშვიდობით აღწევს ითაკას – პოსეიდონი ვერ ახორციელებს ოდისევსზე შურისგების გეგმას.

III ფაზა
ა. ოდისევსისა და ტელემაქოსის სასახლეში დაბრუნების გეგმა – მამა-შვილი მიდიან სასახლეში.
ბ. არასტუმართმოყვარე მიღება სასიძოთაგან, პენელოპეს სტუმართმოყვარეობა – სასიძოებზე შურისგება, პენელოპესათვის დაბრუნების ამბების თხრობა.

[1] შდრ. ПГЭ, გვ. 280 შმდ.
[2] იქვე.

გ. ოდისევსი (და ტელემაქოსი) მშვიდობით აღწევს მამისეულ სახლს – სასიძოთა ნათესავები ვერ ახორციელებენ შურისგების გეგმას.

როგორც „ილიადის“, ასევე „ოდისეას“ შემთხვევაში ვლინდება გარკვეული სტრუქტურული ანომალიები. ა.მ., აქილევსის რისხვის მეორე ფაზაში სამი ამაო თხოვნის მოტივი, მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით, არ არის მკვეთრად გამიჯნული აქილევსის მონაწილეობით ბრძოლებისა და ტროელთა გასაჭირის მოტივისაგან. სამი ამაო თხოვნა მოქმედებაში ტროელთა გასაჭირის ეპიზოდის შემადგენელ სცენებს წარმოადგენს. ასევე „ოდისეაში“ ოდისევსის დაბრუნების მეორე ფაზა შეჭრილია პირველში, რადგან ტელემაქოსის მშვიდობით ჩასვლა ითაკაზე პოემის მოქმედებაში უშუალოდ მოსდევს ოდისევსის ითაკაზე დაბრუნებას. მაგრამ როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში ანომალიის მიზეზი არის მოქმედების განვითარების ლოგიკა. ტროელ გმირთა სამი ამაო თხოვნის გამოყოფა აქილევსისადმი საერთოდ ტროელთა გასაჭირის ამსახველი ეპიზოდიდან სავსებით ხელოვნური და გაუმართლებელი იქნებოდა. ასევე ტელემაქოსის მშვიდობით დაბრუნების სცენის გადასმა ოდისევსის დაბრუნების ეპიზოდის წინ „ოდისეას“ მოქმედებას დაუკარგავდა დრამატიზმს და დამაჯერებლობას. ამგვარად, როგორც უკვე აღინიშნა, ჰომეროსთან წარმმართველი არის მოქმედების განვითარების ლოგიკა, რომელსაც აუცილებლობის შემთხვევაში „მსხვერპლად“ შეიძლება შეეწიროს არქიტექტონული სიმეტრიის პრინციპი.[1]

რასაკვირველია, კვანტიტატური პრინციპისა და ელემენტების სიმეტრიულად განლაგების უნივერსალობა ბადებს კითხვას: რომელი ეპოქის ხედვას შეიძლება დავუკავშიროთ სტილისტიკის თვალსაზრისით ჰომეროსის ეპოსი? დღეს გარკვევით შეიძლება ითქვას, რომ ჰომეროსის ეპოსში დომინირებს კომპოზიციური ორგანიზაციის ორი პრინციპი: წრიული კომპოზიცია და პარალელური დაყოფა. ამასთან ერთად მნიშვნელოვანია თავისუფალი მიმდევრობისა და სტრუქტურული დაყოფის პრინციპებიც. ეს უკანასკნელი გულისხმობს კომპოზიციური ორგანიზაციის ერთ სტრუქტურაში სხვა სტრუქტურის ჩასმას და ამით სტრუქტურული ერთიანობის დარღვევას. ამ კომპოზიციურ პრინციპთა უნივერსალობა ჰომეროსის ეპოსს ორგანულად აკავშირებს გეომეტრიული ეპოქის, უფრო ზუსტად, მისი განვითარების კულმინაციისა და თანდათანობითი ტრანსფორმაციის ხანის ანუ ძვ.წ.ა. VIII საუკუნის ხელოვნებასთან. ამ სტილმა მოიცვა ელინურენოვანი ტომების გავრცელების საკმაოდ ვრცელი ტერიტორიები. მისი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშები ცნობილია ატიკიდან ე.წ. დიპილონის ჭურჭლის სახით. მიუხედავად იმისა, რომ ამ საგნებზე გამოსახულია ადამიანებიც და ცხოველებიც, მათი მოხაზულობა იმდენად სქემატურია, რომ ისინი, ფაქტობრივად, გეომეტრიული ორნამენტის ჩარჩოში უნდა მოვაქციოთ. გეომეტრიული ჭურჭელი გვხიბლავს არქიტექტონული და ფერწერული პრინციპების მაქსიმალური ურთიერთშეხამებით. ეს არის, ფაქტობრივად, კომპოზიციურად მკაცრად ორგანიზებული გეომეტრიული ორნამენტით შემკული კონსტრუქცია. ჭურჭლის მთელი ზედაპირი დაფარულია ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური სარტყლებით, რომლებიც, თავის მხრივ, ჯაჭვურად განლაგებული გარკვეული გეომეტრიული ორნამენტით არის შევსებული. თითოეულ სარტყელში გამოყენებული ორნამენტები შეიძლება არაერთგზის განმეორდეს სხვა სარტყლებშიც სხვადასხვა ზომით, ზოგჯერ ოდნავ შეცვლილი ფორმით. თუმცა ვერტიკალური და ჰორიზონტალური სარტყელები მეტწილად არ კვეთს ერთმანეთს, მაგრამ ზოგჯერ, განსაკუთრებით გვიან გეომეტრიულ ეპოქაში, გვაქვს მათი ურთიერთშერევის, ერთმანეთში შეჭრის შემთხვევებიც, როდესაც ერთი სარტყლის სტრუქტურა არღვევს მეორისას ან კვეთს მას. რაც უფრო განვითარებული გეომეტრიული ხელოვნების ნიმუშებთან გვაქვს საქმე, მით უფრო რთულია ამ სარტყელთა კომბინაციები, რომლებიც მკაცრი სიმეტრიულობით გამოირჩევა. ძვ.წ.ა. VIII საუკუნის გეომეტრიულ ხელოვნებაში გეომეტრიული ორნამენტის განაწილებისას შეიძლება ერთსა და იმავე ჭურჭელზე სხვადასხვა კომპოზიციური სტრუქტურა დავადასტუროთ: ა) წრიული abc d cba, ბ) პარალელური დაყოფა abc... abc..., გ) თავისუფალი მიმდევრობა abcd,e,f..., დ) სტრუქტურული დაყოფის მრავალრიცხოვანი ვარიანტები abab: cc: dede; abc: dd: efg და

[1] იქვე.

ა.შ., ე) ელემენტარული მიმდევრობა. ყველა ამ პრინციპის ერთობლიობა თავს იჩენს, ძირითადად, ძვ.წ.ა. VIII საუკუნის გეომეტრიულ ხელოვნებაში. რაც უფრო ძლიერდება საუკუნის ბოლოსათვის გეომეტრიული ხელოვნების არქაულში ტრანსფორმაციის ტენდენციები, მით უფრო მეტად იჩენს თავს შემდეგი ფაქტორები: ა) ძლიერდება სტრუქტურული დაყოფის ხვედრითი წონა, ბ) გეომეტრიულ სარტყელთა შორის ირღვევა მკაცრი კომპოზიციური მიმართება, გ) ხდება სხვა სტილისათვის დამახასიათებელ ელემენტთა შეჭრა.[1]

მიუხედავად იმისა, რომ გეომეტრიული ორნამენტის გამოყენება ნებისმიერი ეპოქის ხელოვნებისათვის შეიძლება იყოს დამახასიათებელი, გეომეტრიული ხანისათვის მას აქვს უნივერსალური და სისტემური ხასიათი. სწორედ ამიტომ ხერხდება საკმაოდ ადვილად ამ ეპოქის კერამიკის იდენტიფიკაცია.

კვანტიტატური და გეომეტრიული სიმეტრიის პრინციპთა გამოყენების მასშტაბებითა და უნივერსალობით ჰომეროსის ეპოსის სტილისტიკა აშკარად „გეომეტრიული რენესანსის“ ეპოქის კონტექსტში ექცევა. უფრო მეტიც, „ილიადასა“ და „ოდისეას“ შორის არსებული განსხვავებები კომპოზიციური ორგანიზაციის სფეროში[2] მსგავსია იმ ცვლილებებისა, რაც თავად გეომეტრიულ ხელოვნებაში ხდება ძვ.წ.ა. შუა პერიოდიდან მოყოლებული მის სრულ ტრანსფორმაციამდე. ამასთან ერთად ჰომეროსის ეპოსი აშკარად გამოირჩევა სახეთა ინდივიდუალიზაციისა და სურათოვნების გაცილებით მეტი ხარისხით, ვიდრე ეს გეომეტრიულ ხელოვნებაში შეინიშნება. ეს გასაგებიცაა, რადგან პოეზია გამოსახვის ფორმებით ნაკლებად არის შეზღუდული ხელოვნებასთან შედარებით, პოეტური სიტყვა წარმოსახულის ასოციაციური სურათოვანი აღქმის გაცილებით მეტ შესაძლებლობას იძლევა, ვიდრე გეომეტრიული ორნამენტი ან გეომეტრიული სტილით შესრულებული ფიგურა. მით უფრო ეს ითქმის ისეთ დიდ პოეზიაზე, როგორიცაა ჰომეროსის ეპოსი.

ჰომეროსის სურათები იმდენად შთამბეჭდავია, რომ ხშირად გეუფლებათ განცდა – თქვენ მათ არა მარტო სიტყვების საშუალებით, არამედ ვიზუალურადაც და აკუსტიკურადაც აღიქვამთ. ამ ეფექტს პოეტი სხვადასხვა გზით აღწევს. იგი, არცთუ იშვიათად, მიმართავს ბგერწერის პრინციპს. განწყობის, ეპიზოდის შეცვლას ხშირად თან ახლავს პასაჟებში განსხვავებული, ურთიერთკონტრასტული ჟღერადობის მქონე სიტყვების შენაცვლება. ა.მ., „ილიადის“ შესავალი ხუთი სტრიქონი, რომელთაც უნდა ჩაგვრთონ მოქმედებაში და გადმოგვცენ, თუ რის სიმღერას სთხოვს პოეტი მუზას, აშკარად გამოირჩევა თავისი დინჯი ტონალობითა და ჟღერადობით: ამ ჰექსამეტრულ სტრიქონებს ქმნიან უპირატესად დაქტილური ტერფები, ორ და მეტმარცვლიანი სიტყვები, რომლებშიც მძლავრობენ ნარნარა თანხმოვნები და მყლერი ხმოვნები. მეექვსე სტრიქონიდან კი უნდა დაიწყოს გარდატეხა, რადგან პოეტი გადადის იმის გადმოცემაზე, თუ როდიდან აღმოცენდა აქილევსის რისხვა. ეს გამოიხატება არა მარტო შინაარსობრივად, არამედ აკუსტიკურადაც: მეექვსე და მეშვიდე სტრიქონებში ტონალობა და ჟღერადობა მკვეთრად იცვლება. აქ ჰექსამეტრულ სტრიქონებს ქმნიან უპირატესად სპონდაიკური ტერფები – ერთ და ორმაცვლიანი ლექსიკური ფორმატივები, რომლებშიც დომინირებს მკვეთრი ხმოვნები. ბერძნული ენის არმცოდნეც კი ნათლად მიხვდება, რომ ამ სტრიქონებში რაღაც შეგნებული გარდატეხა მოხდა.[3]

[1] შდრ. ПГЭ, გვ. 277 შმდ.

[2] თუკი „ილიადაში“ ელემენტთა ანუ სამოქმედო ბლოკთა ურთიერთმიდგმის პრინციპი დომინირებს, რაც ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, სტრუქტურულად სათამაშო კუბებით კონსტრუირების მსგავსია, „ოდისეაში“ სულ უფრო და უფრო მატულობს ამის პარალელურად ელემენტთა ურთიერთგადაბმულობის ანუ ურთიერთშეღწევის პრინციპი. შდრ. D. Lohmann, Die Komposition..., გვ. 183 შმდ; იხ. აგრ. ПГЭ, გვ. 281 შმდ.

[3] იმისათვის, რომ ეს აკუსტიკური ეფექტი ბერძნული ენის არმცოდნეებმაც აღიქვან, „ილიადის“ პირველ შვიდ სტრიქონს წარმოვადგენ ქართული ტრანსლიტერაციით, ნიშანი [´] ხმოვნის თავზე გადმოცემს ხმის აწევის ანუ აქცენტირების ადგილს, რასაც ჰექსამეტრის სკანდირებით კითხვისას მივმართავთ თანამედროვე პრაქტიკაში, თუმცა ჰომეროსის ეპოქაში ლექსის რიტმული ორგანიზაცია რამდენადმე განსხვავებული იყო.

მენინ აეიდე, თეა პელეიადო აქილეოს
ულომენენ ჰე მყრი აქჰაიოის ალგე ეთეკენ

პოემებში ყურადღებას იპყრობს, ეპიზოდურ, მცირე სცენებშიც კი ოპტიკური ზემოქმედების მოსახდენად გამოყენებული მრავალრიცხოვანი საშუალებები, რომლებიც შესაბამის პასაჟებში გადმოცემულ სურათებს პლასტიკურობასა და ფერწერულობას ანიჭებენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა „ილიადა“, რომელსაც ბატალური, ორთაბრძოლების, დატრების და სხვა ტიპის სცენების მონაცვლეობის ერთობ მაღალი ხარისხი ახასიათებს. ამ სცენების უმეტესობა გამახსოვრდებათ არა იმდენად იქ გადმოცემული ამბებით, რამდენადაც ოპტიკური ეფექტით, როგორც ვიზუალურად აღქმული სურათი. აქ ჰომეროსი, ტრადიციული ენობრივი და სტილური კლიშეების და საკუთარი პლასტიკურ-ფერწერული ინტერპრეტაციის ურთიერთშერწყმით, ყველა დონის სცენათა „ოპტიკური ინდივიდუალიზაციის“ საოცარ სიმაღლეს აღწევს. იქმნება ილუზია, რომ თქვენ ამ სცენას მხოლოდ ტექსტუალურად კი არა, ვიზუალურადაც აღიქვამთ.

„ილიადის“ XXII სიმღერის კულმინაციური სცენა აქილევსისა და ჰექტორის ორთაბრძოლაა. აქილევსი ეძებს ჰექტორის აღსაჭურველით საიმედოდ დაცულ სხეულზე საბედისწერო დარტყმის მისაყენებელ ადგილს:

> ... იქ, სადაც ლავიწი ყელს მხრებს აშორებს,
> ხორხი ჩანდა, რომლიდანაც სულს უმალვე დალევდა კაცი.
> შეტევაზე წამოსულს იქ ჩასცა შუბი ღვთიურმა აქილევსმა,
> სწორედ რბილ ყელში გაატანა ბასრმა წვეტმა...
>
> (324-27)

„ილიადის“ XIV სიმღერაში გადმოცემულია, თუ როგორ აცდუნებს ჰერა, აფროდიტეს სარტყლით „აღჭურვილი“, ზევსს. ცოლისადმი აუწერელი ვნებით ანთებული კრონოსის ძე სასიყვარულო განცხრომას ეძლევა ჰერასთან. ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება ბუნება, რომელიც მთელ სცენას გამოკვეთილ სურათოვნებას ანიჭებს:

> თქვა, და კრონოსის ძემ მძლავრად მოხვია ხელები მეუღლეს,
> ღვთიურმა მიწამ მათ ქვეშ უმალვე აღმოაცენა ხასხასა ბალახი,
> წვნიანი ძიძო, კროკოსი და ჰიაკინთოსი –
> სქელი და რბილი სასთუმალი, მათ მიწიდან რომ აღამაღლებდა.
> მასზე დაწვნენ, ზევიდან კი გადაიფარეს ღრუბელი,
> მშვენიერი, ოქროსი. და მოციმციმე ცვრის წვეთები ეპკურებოდათ.
>
> (346-351)

„ოდისეაში“ ლაერტესის ძე ჰყვება, თუ რა საშინელ სიცივეს უძლებდნენ ზამთრის ღამეში ქალაქის კედელთან მდგარი გმირები:

> ოდეს დაგვატყდა ბორეასი, დაგვიდგა ღამე საშინელი,
> სუსხიანი, თანაც ზემოდან გვაცვიოდა თოვლიც და ჭირხლიც,
> საშინლად ცივი და ფარებს გარს შემოეჭდო ყინულის რკალი.
>
> (XIV, 475-77)

ჰომეროსის ეპოსის მრავალრიცხოვან სტილურ თავისებურებას შორის საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ შედარებები. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მაღალმხატვრული შედარებების სიუხვისა (გამოვლენილია მრავალი ასეული შედარება) და მრავალფეროვნების მხრივ, ჰომეროსის ეპოსს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს არა მარტო ბერძნულ, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაშიც. იმდენად მრავალმხრივი, სტრუქტურულად რთულია ჰომეროსის შედარებათა სამყარო, რომ დღემდე, მიუხედავად საკითხთან დაკავშირებული არაერთი მონოგრაფიისა და გამოკვლევის გამოქვეყნებისა, მკვლევართ

პრლას დ' ირფთუმუს ფსუჭქას აიდი პროიაფსენ
ჰერონ, აუტუს დე ჰელორია ტეუქე კუნესსინ
ოიოსოისი დე პასი, დიოს დ' ეტელეიეტო ბულე
ესს ჰუ დეტა პრორტა დიასტეტენ ერისანტე
ატრეიდეს ტე ანაქს ანდრონ კაი დროს აქილლეუს

ვერ გაურკვევიათ საბოლოოდ, ზეპირი პოეზიის პრინციპებზეა აგებული ჰომეროსის შედარებები თუ წერილობითი ლიტერატურისა, ტრადიციულნი არიან ისინი თუ ინდივიდუალურნი.[1] როგორც ჩანს, აქაც, ისევე როგორც სხვა მრავალ შემთხვევაში, ჰომეროსს უნდა მივუდგეთ როგორც ტრადიციულისა და ინდივიდუალურის ოსტატურად შემზავებელს. თავისთავად ე.წ. მსგავსებითი შედარების ლოგიკური მოდელი საკმაოდ მარტივია. ერთი მხრივ, აქ წარმოდგენილია ობიექტთა ის კლასი, რომელსაც დამსგავსებული, მეორეს მხრივ კი – ის, რომელსაც დასამსგავსებელი შეიძლება ვუწოდოთ. თუკი პირველს A, ხოლო მეორეს B სიმბოლოთი აღვნიშნავთ, შეიძლება ითქვას, რომ A წარმოადგენს მოდელის იმ წევრს, რომელიც ჰგავს და რომლის დასახასიათებლად რაღაც ნიშნით მოხმობილია B, ეს ნიშანი A-სა და B-ს საერთო მახასიათებელია.

არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ჰომეროსის ეპოსში მრავალი ტრადიციული, ზეპირ პოეზიაში დამკვიდრებული შედარება გვხვდება: მაგალითად, დამსგავსებული, წარმოდგენილი რომელიმე პერსონაჟის სახით, აღნაგობით დარდება ღმერთს, სიმამაცით ლომს და ა.შ. მაგრამ ამასთან ბევრია საკმაოდ ორიგინალური, ინდივიდუალური, პოეტური ხედვის სიღრმით გაოცებისა და ამოუწურავი ასოციაციების აღმძვრელი შედარება. სწორედ მათში და არა სტანდარტულსა და ჩვეულებრივ მიმსგავსებებში ვლინდება ინდივიდუალური შემოქმედის პოეტური შესაძლებლობები. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება კომპლექსურ შედარებებს. აქ შედარების პროცესი არ შემოიფარგლება ჩვეულებრივი სქემისათვის დამახასიათებელი A-სა და B-ს მიმსგავსებით რაღაც ერთი, ადვილად ასოცირებადი ნიშნით. ჰომეროსის ე.წ. დიდი შედარებები წარმოადგენს ინდივიდუალური პოეტური ასოციაციური აზროვნების შედეგს. „ის, რაც ფსიქიკის ასოციაციურ ზედაპირზე ძევს, უკვე გაცვეთილია და მოულოდნელობის ეფექტს მოკლებული. მაგრამ პოეტური ძალისხმევის შედეგად შესაძლოა საგნებს ახალი მხარე, თვისება აღმოვუჩინოთ. ამისათვის საგანი უნდა ამოძრავდეს, სუბსტანცია ენერგიად იქცეს, გაიხსნას მისი დაფარული შესაძლებლობანი. სწორედ ეს მეყსეულად აღმოცენებული ნიშან-თვისება ხდება დამსგავსების სფერო; სიტუაციურს სწორედ იმგვარ შედარებას ვუწოდებთ, როდესაც ნიშნის სფეროში ძირითადი წევრები მხოლოდ დამხმარე სიტყვების საშუალებით ემსგავსებიან ერთმანეთს. ასეთი შედარების დროს კარკასი – სქემის ძირითადი წევრები – დამოუკიდებლად აღებული, ესთეტიკურად შესაძლოა უტყვი იყოს, მაგრამ განმსაზღვრელი და დამხმარე სიტყვებით შევსებული, მძლავრ პოეტურ სახეს ქმნიდეს“.[2] და მართლაც, გავიხსენოთ „ილიადის“ XXII სიმღერის ცნობილი სცენა. აქილევსმა ჰექტორის გვამი გამოაბა ეტლს და მტვრიან ველზე, ტროელთა თვალწინ თავისი ბანაკისაკენ გააქანა. აღწერილია პრიამოსისა და ჰეკაბეს ტირილი.

... გარშემო ხალხი კიდით კიდემდე
მოთქმამ მოიცვა და გოდებამ სრულად ქალაქში,
ყველაზე მეტად ეს იმას ჰგავდა, თითქოს მთლიანად
მაღალ ილიონს თავით ძირამდე ცეცხლი მოედო.

(XXII, 408...)

ამ შემთხვევაში ძნელია გამოვყოთ უბრალოდ დამსგავსებული (A) და დასამსგავსებელი (B), რადგან ჰექტორის დატირებისა და ტროელთა გლოვის მთელი სურათი შედარებულია ცეცხლმოდებულ ილიონთან. აქ შედარების აზრი ღრმა და შორსმიმავალია – პოეტი აშკარად იმას გულისხმობს, რომ ჰექტორის სიკვდილი ტროას დაღუპვის ტოლფასია.

„ილიადის“ XIII-ში (240 შმდ.) აღწერილია იდომენევსის ჩართვა ბრძოლაში:

იდომენევსი კეთილნაგებ კარავს მიადგა,
შეიარაღდა, ხელთ აიღო ოროლი ორი
და გამოიჭრა, როგორც ელვა, რომელსაც ზევსი
ყოვლადძლიერთ სტყორცნის ხოლმე ოლიმპოს მთიდან
კაცთ სასწაულად, მოქრის, იწვის თვალისმომჭრელი.
ასე მსრბოლს ვაჟკაცს უელავდა მკერდზე სპილენძი.

აქ მთავარია არა ის, რომ გმირის ბრძოლაში ჩაბმა ტრადიციულად ცეცხლსა და ბრწყინვალებასთანაა შედარებული, არამედ ის, რომ თავისი სიტუაციური ხასიათით შედარება მთლიან პოეტურ სახეს გადმოგვცემს, საკმაოდ დაშორებულს ორდინალურობისა და სქემატიზმისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ „ილიადაში“ გმირთა ბრძოლაში ჩართვის მრავალრიცხოვანი ეპიზოდია აღწერილი, ეს შედარება არსად აღარ მეორდება.

„ოდისეას“ XII სიმღერაში (251 შმდ.) აღწერილია ის, თუ როგორ ნთქავენ სკილა და ქარიბდისი ოდისევსის თანამგზავრებს:

როგორც მეთევზე ნაპირიდან უგრძეს ანკესით
პატარა თევზთა მატყუარა საკენკს ჩაუშვებს
ზღვაში, მოისვრის რა ხარის ტივტივას. შემდეგ,
როცა დაიჭერს, მოფართხალეს ქვე დაანარცხებს.
ისე ფართხალით ისინი კლდეს ეხეთქებოდნენ.
იქ შესასვლელთან კი ის ნთქავდა და მეგობრები
ჰკიოდნენ, ჩემსკენ ხელს იშვერდნენ, სიმწრით იბრძოდნენ.

ამ შემთხვევაში დამსგავსებულს და დასამსგავსებელს შორის მონახულია, სიტუაციიდან გამომდინარე, ვიზუალურად აღქმისათვის საკმაოდ ადეკვატური, თუმცა სავსებით არაორდინალური ნიშნები, რომლებიც ურჩხულისა და მეთევზის საერთო მახასიათებლად წარმოგიდგება.

აშკარად ძალზე შთამბეჭდავია „ოდისეაში“ შედარებათა კომპლექსი კიკლოპისათვის თვალის ამოშანთვის სცენაში (IX, 382 შმდ.):

... წვეტიანი ცხელი წვერი ზეთისხილის ხის
თვალში ვატაკეთ, მერე იქეთ-აქეთ ვაბრუნეთ,
როგორც ოსტატი იწყებს ხოლმე ბურღის ტრიალსა
სანავე ხეში, ეწევიან სხვები ქვემოდან
ღვედს ჩაფრენილნი ორივ მხრიდან, ისიც ტრიალებს.
ვატრიალებდით ასე იმ კეტს კიკლოპის თვალში.
გადაეღვარა ცხელი სისხლი უპეს და გუგას,
შემოეტრუსა ერთიანად წარბიც, წამწამიც.
ბოლოს კი თვალმა, ჩაშრეტილმა, შიშინი იწყო.
როგორც მჭედელი, ჩვეულებრივ, როგორც წესია,
გავარვარებულ ცულსა და ხმალს ცივ წყალში ჩადებს.
აშიშინდება და თანდათან უფრო მაგრდება,
ისე იმ კეტის ირგვლივ თვალმა შიშინი იწყო.

ჰომეროსის ეპოსში მსჯელობის, არგუმენტირების ძლიერი სული ტრიალებს. თითქმის ყოველი გადაწყვეტილება, ყოველგვარი ნების განცხადება რაღაც წინმავალი მსჯელობის შედეგია. ჰომეროსი განსაკუთრებით აფასებს სიტყვის ძალას. ამიტომ სიამოვნებით კამათობენ ღმერთები. პოეტი კარგად გვაჩვენებს, თუ როგორ ათამაშებს სიტყვა ადამიანებს. „ილიადაში“ (II, 109 შმდ.) აგამემნონი თავისი გამოსაცდელი სიტყვით ჯარს არწმუნებს, რომ უმჯობესია სამშობლოში დაბრუნება. ოდისევსი იმავე ჯარს სხვა არგუმენტების მოხმობით არწმუნებს, რომ უმჯობესია დარჩენა. აქილევსთან შიკრიკებად გაგზავნილ გმირთაგან თითოეული – ოდისევსი, ფოინიქსი და აიას ტელამონის ძე – პელევსის ვაჟის დასაყოლიებლად წარმოთქვამს საკუთარი არგუმენტებით გამყარებულ სიტყვას და ყოველ მათგანს აქილევსი პასუხობს ისე, რომ საპირისპირო საბუთებით უბათილებს არგუმენტებს. ისინი ზოგჯერ გონებიდან, ზოგჯერ კი გულიდან მოდიან და ამ უკანასკნელ შემთხვევაში გმირის მიერ წარმოთქმული სიტყვები განსაკუთრებით ემოციური ხდება. არაერთგზის აღუნიშნავთ, რომ ჰომეროსი სხვადასხვა ტიპის სიტყვებში („დიპლომატიური“, ვედრება, დატირება, მონოლოგი, და ა.შ.) ოსტატურად ახერხებს გადმოსცეს სიტუა-

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. ПГЭ, გვ. 283 შმდ.; W. D. Scott, The Oral Nature of the Homeric Simile, Leiden 1974. Н. Сахарный, Гомеровский эпос, Москва 1976, გვ. 139 შმდ.

[2] თ. კვაჭანტირაძე, მსგავსებითი შედარება ქართულში, თბილისი 1978, გვ. 67 შმდ. შედარების სტრუქტურაზე მსჯელობისას ვეყრდნობით აღნიშნულ ნაშრომს.

ციის სული.[1] ამ მხრივ, განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ანდრომაქესა და ჰექტორის შეხვედრა (VI, 369 შმდ.). მთელი სცენა ცოლ-ქმრის ემოციური სიტყვებით ჭეშმარიტად სულისშემძვრელად მოქმედებს მკითხველზე. ანდრომაქე ახსენებს ჰექტორს, რომ მას აქილევსმა მოუკლა მამა, დაუხოცა ძმები, რომ ტყვედ ჩაიგდო მისი დედა, რომელიც აუ-რაცხელი გამოსასყიდით დახსნის შემდეგ უეცრად აღესრულა.

ჰექტორ, შენა ხარ ჩემთვის მამაც, უფალი დედაც,
ასევე ძმაც და ჩემი ქმარიც ძალით აღსავსე.
ახლა კი გთხოვ, რომ შემიბრალო და აქ დარჩე ქალაქის შიგნით,
ნუ აქცევ ობლად შენ ვაჟიშვილს და ცოლს კი ქვრივად.

(429-32)

რაოდენი ტრაგიზმია ანდრომაქეს სიტყვაში, როდესაც იგი ქმრის ცხედარს ეთხოვება. ქალი მოთქვამს იმაზე, თუ რა მძიმეა ყველასათვის – ტროელთათვის, მშობლებისათვის, შვილისათვის ქალაქის უბადლო დამცველის დაკარგვა, მაგრამ

ჰექტორ, მე ბევრად უფრო დიდი წუხილი და ტკივილი დამრჩა,
როცა კვდებოდი, სარეცლიდან ხელები ვერ გამომიწოდე
და ვერ მითხარი სანუკვარი სიტყვა, რომელსაც მუდამ
გავიხსენებდი ღამით და დღისით ცრემლთა მფრქვეველი.

(XXIV, 742-45)

თავისი დრამატიზმით მსოფლიო ლიტერატურაში უთუოდ გამორჩეული ადგილი უჭირავს პრიამოსის სიტყვას, რომლითაც აქილევსთან შვილის გვამის გამოსახსნელად მისული ტროელთა მეფე მიმართავს პელევსის ძეს. მისალმების შემდეგ პრიამოსი აქილევსს ახსენებს მოხუც მამას პელევსს, რომელიც ტროასაგან შორს შვილის იმედით ცოცხლობს; ახსენებს საკუთარ უბედურებას, მან ხომ ტროასთან მრავალი შვილი დაკარგა. მაგრამ ყველაზე მძიმე ჰექტორის სიკვდილი იყო. სწორედ მისი გვამის გამოსახსნელად მოვიდა იგი აქილევსთან:

... ეკრძალე ღმერთებს, ო აქილევს, და შემიბრალე,
გახსენებ მამას. მე ხომ მასზე ბევრად უფრო უბედური ვარ,
განვიცდი იმას, რაც ქვეყნად მცხოვრებს არავის არ დაუთმენია,
შვილის მკვლელის ხელს ვეხები ბაგით.

(XXIV, 503-506)

„ილიადასა“ და „ოდისეაში“ წარმოთქმული მრავალი სიტყვა მჭევრმეტყველების ბრწყინვალე ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ და არც არის გასაკვირი, რომ ისინი ანტიკური ეპოქის ავტორებს ხშირად მოჰყავდათ რიტორიკის ზემოქმედებასა და კანონზომიერებებზე მსჯელობის დროს. ბუნებრივია, სიტყვის ძალა ჰომეროსის ეპოსში იგრძნობა ეპიკურ თხრობასთან საოცრად ორგანულად შეზავებულ გნომებშიც. იქ, სადაც მსჯელობის განვითარება მოითხოვს მის მაქსიმალურ განზოგადებას და გადმოცემული აზრი განიხილება არა როგორც საგნისა თუ მოვლენის ერთჯერადი, არამედ განზოგადებული შეფასება თუ დახასიათება, საკმაოდ ხშირად მიმართავს ჰომეროსი ე.წ. „ფილოსოფიურ-სენტენციურ“ სტილს. გნომური პოეზიის წარმომადგენლებისგან განსხვავებით, მასთან ფრთოსანი სიტყვები თუ აფორიზმები არ არის კონცენტრირებული ნაწარმოებების სპეციალურ ნაწილებში, სადაც ავტორის ან სიბრძნით გამორჩეული გმირის შეგონებებია გადმოცემული, არამედ ისინი გაფანტულია ეპოსის მთელ ტექსტში საკმაოდ ბუნებრივად და ლაღად, ისე, რომ არც იგრძნობა, თუ რაოდენ დიდია ჰომეროსისეული აფორიზმების ოდენობა. აქ გნომები შეიძლება გადმოცემდნენ ხალხურ სიბრძნეს, წარმოადგენდნენ პოეტის დაკვირვების შედეგს ან იძლეოდნენ ავტორის მსოფლაღქმის გასაგებად საკმაოდ პრინციპული მნიშვნელობის მქონე აზრის ფორმულირებას, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ისინი წარმოგვიდგნენ პოეტისეული ან მისი გმირის მსჯელობიდან ბუნებრივად გამომდი-

[1] შდრ. D. Lohmann, Die Komposition..., გვ. 1 შმდ.

ნარე განზოგადებას, რის გამოც მათ განყენებული დიდაქტიკის ან დოგმის ხასიათი არ აქვთ, ისინი გამომდინარეობენ უშუალოდ კონტექსტიდან და მეტწილად ამა თუ იმ პერსონაჟის ხასიათის განმსაზღვრელ გამონათქვამებად აღიქმებიან.[1]

ა.მ., ჰექტორისაგან სავსებით ბუნებრივად ჟღერს:

ერთია საუკეთესო ნიშანი, სამშობლოსათვის ბრძოლა.

(„ილ.“ XII, 243)

ან

არ არის მებრძოლისათვის სამარცხვინო სამშობლოსათვის სიკვდილი.

(„ილ.“ XV, 495 შმდ.)

მშვენივრად განაზოგადებს ჰექტორის ფატალიზმს:

კაცთაგან ვერვინ ჩამგზავნის ჰადესს ხვედრის წინააღმდეგ;
მოირას კი, მითქვამს, ვერ გაექცევა ვერცერთი კაცი,
ვერც ცუდი და ვერც ქველი, თუკი ის ერთხელ გაჩნდა ქვეყნად.

(„ილ.“ VI 487-89)

ჰექტორი არ ერიდება აქილევსთან შერკინებას, რადგან იცის:

ერთნაირია ბრძოლა ყველასთვის, კლავენ მომკვლელსაც.

(„ილ“. XVIII 309)

აგამემნონის ბაგეთაგან ლოგიკურად ჟღერს:

არ არს სირცხვილი, თუკი ვინმე გაექცევა უბედურებას, თუნდაც ღამით.
სჯობს, თუ გაქცევით გაექცევი უბედურებას, ვიდრე ტყვე გახდე.

(„ილ.“ XIV 80-81)

ასევე პარისისგანაც:

რაც შეგიძლია, იმაზე მეტად ვერ იბრძოლებ, რომც გინდოდეს.

(„ილ.“ XIII, 787)

ძალზე პოპულარული გახდა გლავკოსის ადამიანთა მოდგმის მუდმივ ცვალებადობასთან დაკავშირებული სიტყვები:

ფოთოლთა მსგავსი არის მოდგმა ადამიანთა.
ფოთლებს მიწაზე ფანტავს ქარი, ტყე კი ახალთ კვლავ,
როს იფურჩქნება, წამოაცენებს გაზაფხულის ჟამს.
ასევე არის კაცთა მოდგმაც – ერთი იშვება და სხვა კი ქრება.

(„ილ.“, VI, 146-49)

ნესტორს ცხოვრებისეული გამოცდილება ჰკარნახობს:

ყველაფერს ერთად არ აძლევენ ღმერთები მოკვდავთ.

(IV, 320)

ღმერთებმა ჩაუნერგეს ადამიანებს:

... არ არის მსგავსი ტომი
უკვდავ ღმერთთა და მიწაში მიმავალ ადამიანთა.

(„ილ.“ V, 441-442)

ოდისევსის რაციონალური სიბრძნე და კეთილშობილება იჩენს თავს მის სიტყვებში:

[1] ჰომეროსის გნომების შესახებ შდრ. Н. Сахарный, Гомеровский эпос, გვ. 196 შმდ., 273 შმდ.

არ ეგების, რომ მოკლულ კაცთა წინ იტრაბახო.

(„ოდ.“ XXII, 412)

ჰომეროსის პოეტური ტექნიკის ერთ-ერთი საინტერესო ასპექტია მოქმედების განაწილება დროში. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მიწურულს ცნობილმა სიძველეთმცოდნემ თადეუშ ზელინსკიმ წამოაყენა ე.წ. ქრონოლოგიური შეუთავსებლობის კანონი. მისი არსი მოკლედ ასე შეიძლება გადმოიცეს: ჰომეროსი მოქმედების გადმოცემისას დროს არასოდეს არ იმეორებს, ანუ, სავარაუდოდ ერთმანეთის პარალელურად მიმდინარე მოქმედებანი მასთან დროში ერთმანეთის მიყოლებით არის გადმოცემული. ამის ტიპურ მაგალითებად იგი მიიჩნევდა „ილიადის“ XV სიმღერაში გამოყვიძების შემდეგ ჰერასაგან ცთუნებული განრისხებული ზევსის მიერ ბრძოლის ველზე სიტუაციის შესაცვლელად „გატარებულ ზომებს“. იგი იბარებს ირისს და აპოლონს. პირველს უშვებს პოსეიდონის ჩამოსაშორებლად ბრძოლებისაგან. მას შემდეგ, რაც ეს აღსრულდება, აპოლონს აგზავნის ჰექტორის კვლავ ბრძოლაში ჩასართავად. ასევე „ილიადის“ XXIV სიმღერაში ზევსი გადაწყვეტს, დააბრუნებინოს აქილევსს ჰექტორის გვამი. იგი თავისთან იბარებს ჯერ თეტისს და მას აქილევსთან ჩააგზავნის. მას შემდეგ, რაც თეტისი შვილს დაითანხმებს, ზევსი აგზავნის ირისს პრიამოსთან, რათა იგი აქილევსთან წავიდეს შვილის გვამის გამოსასყიდად. და ბოლოს, ზელინსკი თავისი კანონის აშკარა რეალიზაციას ხედავდა „ოდისეაში“. ჯერ I სიმღერაში ღმერთთა თათბირის შემდეგ, როდესაც ოდისევსის დაბრუნება გადაწყდება, ათენას რჩევით თავად ქალღმერთი ტელემაქოსთან უნდა ჩავიდეს, ხოლო ჰერმესი ნიმფა კალიფსოსთან უნდა გაიგზავნოს და იგი დაიყოლიოს, ოდისევსს შინ დაბრუნების ნება დართოს. I-IV სიმღერებში აღწერილია ათენას მისია. V სიმღერაში კვლავ იკრიბებიან ღმერთები და ამჯერად ჰერმესს დაეკისრება კალიფსოსთან მისვლა. ყველა ამ შემთხვევაში მოქმედება უფრო ლოგიკური იქნებოდა დროში ერთმანეთის პარალელურად წარმართულიყო და მწერალს ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე გადასვლისას დავებრუნებინეთ დროში უკან.[1]

თ. ზელინსკი ამგვარ ხერხს არქაული ეპოსისათვის ბუნებრივად მიიჩნევს, რადგან ადრეული ეპიკოსები ჯერ კიდევ ვერ ფლობდნენ ორი ან ორზე მეტი მოქმედების დროში სინქრონულად წარმართვის ტექნიკას. ამ თვალსაზრისს ბევრი კრიტიკოსი გამოუჭრდა. ზოგი ზემოთ განხილულ სცენებში დადასტურებულ მიმდევრობას ბუნებრივად მიიჩნევდა: არ ჰქონდა ჰექტორის ომში ჩართვას აზრი მანამდე, ვიდრე პოსეიდონი არ ჩამოშორდებოდა ბრძოლებს; არ იქნებოდა პრიამოსის გაგზავნა აქილევსთან გამართლებული მანამდე, ვიდრე აქილევსს თეტისი ზევსის ნების შესრულებაზე არ დაითანხმებდა. ასევე ათენა უნდა დარწმუნებულიყო იმაში, რომ ჭაბუკი ტელემაქოსი და პენელოპე ნამდვილად მზად არიან ოდისევსის დაბრუნებისათვის, რომ ითაკაზე ამისათვის სიტუაცია შემზადებულია, რათა გადადგმულიყო შემდეგი ნაბიჯი და ოდისევსი ნიმფა კალიფსოსგან წამოსულიყო.[2] ამის გვერდით ჰომეროსის ეპოსში აშკარად შეიძლება მრავალი ეპიზოდის დაძებნა, სადაც ორი მოქმედება ერთმანეთის პარალელურად მიმდინარეობს (თუკი ამის ხაზგასმის სურვილი პოეტს აქვს). ა.მ., „ილიადის“ XIV-XV სიმღერებში იგულისხმება, რომ მაშინ, როდესაც ცოლთან სასიყვარულო განცხრომის შემდეგ ზევსს ძინავს, ბრძოლის ველზე მნიშვნელოვანი გარდატეხა ხდება. „ილიადის“ II სიმღერაში აღწერილია, თუ როგორ ეწყობიან აქაველები საბრძოლველად და ემზადებიან დროებით ჩაწყნარებული ომის გასაახლებლად. მაშინვე მიდის ჰექტორთან ირისი და აუწყებს, თუ რა ხდება აქაველთა მხარეზე და მოუწოდებს, რომ მანაც მიიღოს საპასუხო ზომები. იგულისხმება, რომ აქაველთა და ტროელთა მოწყობის ეპიზოდები დროში თითქმის თანხვედრილია და ა.შ. ყოველივე ამის შემდეგ, ბუნებრივია, დაისვა საკითხი, როგორი აქვს ჰომეროსს საერთოდ დროის აღქმა. ერთნი ფიქრობენ, რომ ჰომეროსთან ცნება დრო ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით არ გამოიყენება. სიტყვა ხრონოსი (ქრონოსი) აღნიშნავს მასთან ხანგრძლივობას და არა რაღაც წერტილს, რომელსაც შეუძლია გამოხატოს: „ამ დროისათვის“.[1] სავსებით ბუნებრივია, რომ ჰომეროსი ჯერ კიდევ შორს არის დროის ფილოსოფიური გააზრებისაგან, მაგრამ ეს არ უშლის პოეტს ხელს, განალაგოს მოქმედება და მოვლენები დროში. ჰომეროსის ეპოსის მკითხველი საკმაოდ კარგად ახერხებს ორიენტაციას იმაში, თუ რა მოხდა წარსულში, რა ხდება აწმყოში და რა მოხდება მომავალში. ჰომეროსი იყენებს დროის განსასაზღვრად ისეთ ცნებებს, როგორიც არის: „დღე“ (დღე-ღამის გაგებით), „წელიწადი“. ა.მ., აქაველთა ბანაკში ქრისეს მოსვლიდან გავიდა ცხრა დღე, მეათე დღეს კი აქილევსმა კრებად იხმო ხალხი („ილ.“ III, 53-55). კალქასმა თავის დროზე ავლისში უწინასწარმეტყველა აქაველებს, რომ ისინი ცხრა წელიწადს იბრძოლებდნენ და მხოლოდ მეათე წელიწადს აიღებდნენ ტროას (II, 329). ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ ჰომეროსისათვის სამოქმედო დღეს შეიძლება საკმაოდ პირობითი და განზოგადებული გაგება ჰქონდეს. ა.მ., „ილიადაში“ გადმოცემული მოვლენები სულ ომის მეათე წლის 51 დღის განმავლობაში მიმდინარეობს, მათგან ჭეშმარიტად სამოქმედო დღეთა რაოდენობა გაცილებით ნაკლებია. ფაქტია, რომ ამ დღეების განმავლობაში ხდება ყოველივე ის მნიშვნელოვანი, რაც ტროასთან გამართული ბრძოლების ცხრა წლის განმავლობაში შეიძლებოდა მომხდარიყო. „ოდისეაში“ გმირის ხეტიალის ბოლო წლის 40 სამოქმედო დღის ამბებია მოთხრობილი, აქედან მხოლოდ 16 დღისა და 8 ღამის მოქმედება არის უშუალოდ აღწერილი.[2] აქ პოეტი ყოველივე იმის საჩვენებლად, რაც „ილიადაში“ გადმოცემული მოვლენებიდან ოდისევსის ითაკაზე დაბრუნების ჩათვლით მოხდა, საკმაოდ ოსტატურად იყენებს მენელაოსის, ნესტორის და, რაც მთავარია, ოდისევსის მონაყოლს, ასევე დემოდოკოსისა და სულთა სამეფოს „მკვიდრთა“ თხრობის ხერხს. შესაბამისად, „ილიადაშიც“ და „ოდისეაშიც“, თუმცა ერთმანეთისაგან განსხვავებული გზით (ერთგან მოტივთა ინტენსიფიკაციით ასოციაციების აღძვრის, მეორეგან კი პერსონაჟთა თხრობის), მაგრამ მაინც, ჰომეროსი სავსებით გაცნობიერებულად ატევს ინფორმაციას მთელი მოვლენის (ტროას ომი, დაბრუნებები) შესახებ ამ მოვლენის ბოლო ეტაპის რამდენსამე სამოქმედო დღეში.[3] ეს კი, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად შორსაა ჰომეროსი ჩვენგან საზოგადოდ დროის გაგების საკითხში, სავსებით ნათლად გვიჩვენებს შემდეგს: პოეტური ტექნიკის დონეზე ჰომეროსი ოსტატურად ახერხებს საკმაოდ პირობითად გამოიყენოს მის პოემებში რეალური მოქმედებისათვის განკუთვნილი საკმაოდ შეზღუდული დრო, ანუ ერთმანეთს მიყოლებული სამოქმედო დღეები და მათი საშუალებით არეკლოს ბევრად უფრო ხანგრძლივ დროში მომხდარ მოვლენათა მთელი სისტემა.

ჰომეროსის პოეტური ოსტატობის კიდევ ერთი საინტერესო ასპექტია სცენების აგების ტექნიკა. ჰომეროსის ეპოსში უამრავი სცენაა წარმოდგენილი: საბრძოლო, სათავგადასავლო, სასიყვარულო და ა.შ. მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად ინტენსიურად გამოიყენებს პოეტი მათი სტრუქტურირების პროცესში ზეპირ პოეტურ ტრადიციაში გამოშუშავებულ ხერხებს, რამდენად ტიპურია ამის შედეგად, მაგალითად, საბრძოლო სცენები, ჰომეროსი გვიჩვენებს თავად სცენისათვის დრამატული გამომსახველობის მინიჭების საოცარ უნარს. იგი იმდენად სრულყოფილად წარმოგვიდგენს ამა თუ იმ სცენას თავისი დასაწყისით, კულმინაციითა და დასასრულით, რომ გვეუფლება შეგრძნება, თითქოს ჩვენს წინაშე კარგად ორგანიზებული დრამის ერთ-ერთი აქტია. შევეცადოთ მოკლედ განვიხილოთ რამდენიმე მათგანი.

„ილიადაში“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჰექტორისა და ანდრომაქეს შეხვედრის სცენაა (VI). მისი კულმინაციური მომენტია ანდრომაქეს მიმართვა ქმრისადმი და ჰექტორის პასუხი. თუმცა ყურადღებას იქცევს ის, თუ როგორ მივყავართ პოეტს ამ ცენტრალურ პარტიამდე და შემდეგ როგორ გადავყავართ სცენის ფინალისაკენ. ტროაში დროებით შემობრუნებული ჰექტორი ჯერ სახლში შეივლის, სადაც მსახური ქალებისაგან შეიტყობს, რომ ანდრომაქე შვილთან და ძიძასთან ერთად ქალაქის კედლებისაკენ გაიქცა შეშლილივით, რადგან შეიტყო, თითქოს აქაველები ტროელებს ავიწროებენ. ჰექტორი სწრაფად გაემართება უკან ბრძოლის ველისაკენ. სკეის კარიბჭესთან მას შეეგებება ანდრომაქე. პო-

[1] Ф. Зелинский, Закон хронологической несовместимости в композиции „Илиады“ (კრებულში: Χαριστήρια, Москва 1896), გვ. 101 შმდ.; მისივე, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos, Philologus Suppl. 8, 1899-1901, გვ. 405 შმდ.

[2] შდრ. T. Krischer, Formale Konventionen der homerischen Epik, Zetemata, München 1971, გვ. 91 შმდ.

[1] H. Fränkel, Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur (Wege und Formen...), გვ. 1 შმდ.

[2] შდრ. J. Latacz, DNP, 5, 689 შმდ.

[3] შდრ. ზემოთ, გვ. 56 შმდ.

ეტი ახდენს ანდრომაქესა და ჩვილი ასტიანაქსის, ჰექტორის ვაჟის, მოკლე ექსპონირებას. ამას მოჰყვება ცოლ-ქმრის ცნობილი სიტყვები. პირველში თხოვნის – ჰექტორი დარჩეს ქალაქში – მთავარი მოტივია მისი პასუხისმგებლობა ცოლისა და შვილის წინაშე, მეორეში უარის – ქალაქში დარჩენა შეუძლებელია – მთავარი მოტივია სირცხვილი და პასუხისმგებლობა თანამოქალაქეთა წინაშე.

ამის შემდგომ კვლავ შემოდის შვილის თემა. ცრემლნარევი ღიმილით გადმოცემულია, თუ როგორ შეეშინდა ასტიანაქსს მამის აღსაჭურველის. შემდეგ ჰექტორის ორი მოკლე სიტყვა: ერთი – ასტიანაქსის შევედრება ღმერთებისადმი და მეორე – გამოთხოვება ანდრომაქესთან. მთელ სცენას ჰომეროსი ძალზე ოსტატურად აგვირგვინებს. ანდრომაქე ბრუნდება სახლში, სადაც ცოცხალ ჰექტორს ისე დაიტირებენ ცოლი და მსახური ქალები, თითქოს წინასწარ გრძნობენ, რომ

ვერ დაბრუნდებოდა იგი ბრძოლიდან,
ვერ გაექცეოდა აქაველთა რისხვასა და ხელებს.

(VI, 301-2)

ამ სცენას ეხმიანება XXII სიმღერა, რომელიც ჰექტორისა და აქილევსის ორთაბრძოლისა და პრიამოსის ძის დაღუპვის ეპიზოდს გადმოგვცემს. სცენა დრამატული (მონოლოგი, დიალოგი) და ეპიკური (მოქმედების აღწერა თხრობით) პარტიების ოსტატური მონაცვლეობით ემოციური ზემოქმედების თვალსაზრისით ჭეშმარიტად „ილიადის“ კულმინაციად შეიძლება მივიჩნიოთ,[1] სწორედ ამიტომ მასზე შედარებით ვრცლად ვიმსჯელოთ. ტროელები შეცვივდებიან ქალაქში, შეშინებულები. გამეხებული აქილევსი გაშლილ ველზე საოცარი სისწრაფით მიემართება ტროას კედლებისაკენ. ქალაქის გარეთ დარჩენილ ჰექტორს შესთხოვს ჯერ პრიამოსი, შემოვიდეს იგი ქალაქში, რადგან მისთვის შეუძლებელია აქილევსის ძლევა; ნუ მისცემს მოხუცი მამის გვამს, მის ჭაღარა თავს სჯიჯგნად ძაღლებს. ევედრება ჰექტორს დედაც, ჰეკაბე. მაგრამ ჰექტორი ჯიუტად დგას ქალაქის შესასვლელთან. მისი მონოლოგი სავსეა ტრაგიზმით: მთელი სიტყვა აგებულია საბოლოო გადაწყვეტილებამდე აზრთა ჭიდილის გზით მისვლის პრინციპზე: ჯერ იმის მოტივაცია, თუ რატომ არის ქალაქში შებრუნება სამარცხვინო. შემდეგ იმის დაშვება, ხომ არ შეიძლება აქილევსთან იარაღის გარეშე მისვლა და მოლაპარაკება. მაგრამ ეს აზრი მიუღებელია, რადგან აქილევსი არ დაინდობს. არ არის დრო, ახლა აქილევსმა და ჰექტორმა სოფლელი ბიჭივით და გოგოსავით ერთმანეთთან მასლაათი გააბან. საბოლოო გადაწყვეტილება:

უმჯობესია, რაც შეიძლება სწრაფად შევერკინოთ ერთმანეთს,
ვნახოთ, ჩვენ ორს შორის რომელს გვარგუნებს დიდებას ოლიმპიელი.

(129-30)

მაგრამ ჰომეროსი უმნიშვნელოვანეს ორთაბრძოლას მაშინვე არ აწყებინებს გმირებს. ჯერ აღწერილია შემზარავი აქილევსის მოახლოებით შეშინებული ჰექტორის პირველი რეაქცია – იგი გარბის. ეს მონაკვეთი სცენისა საკმაოდ ვრცელია. იგი ასზე მეტ სტრიქონს მოიცავს. ეპიკურ თხრობას რამდენჯერმე არღვევს პირდაპირი სიტყვების ჩართვა. ჯერ შეწუხებული ზევსი მიმართავს ღმერთებს, განსაჯონ, თუ ვის არგუნონ გამარჯვება. ათენა აშკარად არ უჭერს მხარს იმას, რომ ჰექტორის სასარგებლოდ გადაწყდეს საქმე. როდესაც დევნაში მეოთხე წრის დარტყმა უნდა დაიწყონ გმირებმა, ზევსი თავისი ოქროს სასწორით აწონის ხვედრს, გამარჯვება აქილევსს უნდა ერგოს. აპოლონი ხელს იღებს ჰექტორის თანადგომაზე, ათენა აუწყებს ყოველივეს პელევსის ძეს, ხოლო ჰექტორს კი მისი ძმის დეიფობოსის სახით მოევლინება და შეარცხვენს. დაარწმუნებს, შეჩერდეს, ერთად შეხვდნენ აქილევსს. დევნის სცენაში კარგად არის წარმოჩენილი, რომ თავად მამაცი ჰექტორიც კი ზოგჯერ უძლურია შიშის ყოვლისმომცველი გრძნობის წინაშე და რომ, მიუხედავად აქილევსის ნახევრადღვთიური წარმოშობისა, მათი ორთაბრძოლის ბედი ღვთიურ დონეზე უნდა გადაწყდეს.

[1] შდრ. W. Schadewaldt, Von Homers Welt..., გვ. 285 შმდ.

ორთაბრძოლის წინ ტრადიციულია „გასაუბრება“ გმირთა შორის. ჰექტორი, როგორც ყოველთვის, სთავაზობს მოწინააღმდეგეს, გამარჯვებულმა გვამი თავისიანებს დაუბრუნოს. აქილევსი, ჩვეულებისამებრ, უკომპრომისოა. ამის შემდეგ იწყება უშუალოდ ორთაბრძოლა, აქილევსის ნატყორცნ შუბს ჰექტორი აიცდენს და პელევსის ძეს კარგი დღე არ დაადგებოდა, იგი კვლავ რომ არ მიეწოდებინა მისთვის ათენას. სამაგიეროდ, ჰექტორის შუბს აქილევსი ფარით აიცილებს. ჰექტორი დეიფობოსს სთხოვს მიაწოდოს ახალი, მაგრამ აღმოაჩენს, რომ იგი მოტყუებულია. მისი ძმა აღარსად არ ჩანს. ღმერთთა თანადგომის გარეშე დარჩენილი გმირი მარტოდმარტო აღმოჩნდება აქილევსის წინაშე, რომელსაც დამატებით ათენა უმაგრებს ზურგს. და მაინც, მისი ბოლო სიტყვები, აქილევსთან საბრძოლველად ხელჩართულ ბრძოლაში ჩაბმის წინ, გმირის სიმამაცესა და ამ ორთაბრძოლის განსაკუთრებულობას უსვამს ხაზს:

ნეტავ, არ დავიღუპო ძალისხმევის გარეშე და უსახელოდ,
არამედ – რაღაც დიდის ჩამდენი, შთამომავალთაც რომ შეიტყონ.

(304-305)

ამას მოსდევს გმირების ბოლო შებმისა და ჰექტორის სასიკვდილოდ დაჭრის აღწერა. აქილევსი მომაკვდავ ჰექტორს მთელი სისასტიკით აუწყებს, რომ პატროკლოსზე შურისმგებელი პელევსის ძე მის გვამს საჯიჯგნად სვავებსა და ძაღლებს მიუგდებს. ამაოა ჰექტორის მუდარა, არ აღასრულოს აქილევსმა ეს მუქარა. ჰექტორის ბოლო სიტყვები არის დაქადნებით აღსავსე წინასწარმეტყველება აქილევსის გარდაუვალი დაღუპვისა. მას შემდეგ, რაც აქილევსმა გვამს ამოაგლიჯა შუბი და სისხლიანი აღსაჭურველის გახდა დაუწყო, აქაველებმა თავი მოიყარეს მოკლული ჰექტორის გარშემო. ისინი გაოცებით უყურებდნენ გმირის ახოვნებას და ყოველი მათგანი თავს მოვალედ თვლიდა, შუბი ჩაეცხო უსულო სხეულისათვის, თან აღნიშნავდნენ:

ო, საოცრებავ, აღსაქმელად რამდენად უფრო რბილია ახლა
ჰექტორი, ვიდრე მაშინ, როს უშენდა შთანმთქმელ ცეცხლს ხომალდთ.

(373-74)

აქილევსი თანამომძებს მიმართავს გამარჯვების სიამაყით აღსავსე სიტყვით. იგი არ აპირებს ბრძოლების გაგრძელებას, ვიდრე პატროკლოსის გვამი არ დაიკრძალება. ამიტომ აქაველებს დროებით ხომალდებისაკენ გაბრუნებას სთავაზობს, მით უმეტეს რომ:

დიდი სახელი მოვიპოვეთ. მოვკალით ბრწყინვალე ჰექტორი,
რომელსაც ტროელნი მთელ ქალაქში განადიდებდნენ როგორც ღმერთს.

(394-5)

ხოლო შემდეგ კი აქილევსი, როგორც თავად პოეტი გვაუწყებს, ულირსი საქმის ჩადენას განიზრახავს (395). გაუხვრიტავს ჰექტორის გვამს ორივე ფეხზე ქუსლთან ძარღვებს, გაუყრის ღვედებს, ეტლს გამოაბამს და გაშლილ ველზე ჭუჭყსა და მტვერში მიაქროლებს თავისი ბანაკისაკენ.

მოქმედება გადადის ტროაში. თავზარდაცემული მოქალაქეების გოდება, პრიამოსისა და ჰეკაბეს სასოწარკვეთილი ტირილი და ბოლოს, ანდრომაქეს, რომელიც უკანასკნელი შეიტყობს თავს დამტყდარ უბედურებას, დატირება. იგი ეხმიანება VI სიმღერაში წარმოთქმულ სიტყვას. ახდა ყოველივე, რისაც ასე ეშინოდა ჰექტორის ცოლს. ეს სიმღერა მთელ „ილიადაში“ წარმოდგენილი პათოსისა და ვნებების ერთგვარ განზოგადებად, უმაღლეს გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ. აქ აღწერილი ცენტრალური ორთაბრძოლა, ფაქტობრივად, „ილიადის“ ბოლო შერკინებაა; აქ პოემაში უკანასკნელად იღვრება სისხლი ბრძოლის ველზე. აქ ყველაზე მეტად იგრძნობა გამარჯვების სიხარული და დამარცხების სიმწარე, სიმამაცე და შიში, ღმერთების ყოვლისშემძლეობა და მოკვდავთა მეამბოხე სული და ბოლოს, შემზარავი დატირების სტიქია. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ყველაზე სულისშემძვრელი აქტია ტროას დრამისა. მართალია, საერთოდ სცენათა აგების, კონსტრუირების შესაშური ტექნიკა „ილიადის“ ყოველ ნაწილში თვალსაჩინოა, მაგრამ

„სიმღერა ჰექტორის შესახებ აღემატება თავისი ძალზე მკაცრი და წმინდა წესრიგით პოემის ყველაზე მკაფიოდ და მძლავრად შეკრულ ნაწილებსაც კი“.[1]

პოემის სცენათა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია პრიამოსის აქილევსთან მისვლა შვილის გამოსახსნელად XXIV სიმღერაში. ამ სცენის განსაკუთრებული ძალა იმ სიტყვაშია, რომლითაც პრიამოსი მიმართავს აქილევსს. მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ყველაფერი გარკვეულია, თეტისმა დაითანხმა აქილევსი ჰექტორის გვამის დაბრუნებაზე; პრიამოსს თავად ღმერთები ეხმარებიან, მიაღწიოს აქილევსის ბანაკს. აქილევსისა და პრიამოსის შეხვედრა გულგრილს არავის დატოვებს:

მათ მიაღწია ფარულად დიდმა პრიამოსმა და, როს შევიდა,
მკლავები მუხლებზე მოხვია აქილევსს და უკოცნიდა ხელებს,
საშინელს, კაცთამმუსვრელს, რომელთაც მას მრავალი შვილი მოუკლეს.
ისე, როგორც მძიმე დანაშაულის ჩამდენი, სამშობლოში რომ
კაცი მოკლა, სხვა ხალხს მიაშურებს,
შეძლებული კაცის სახლს, და იქ მყოფთ გაკვირვებას მოჰგვრის,
ასევე გაოცდა აქილევსიც, ღვთაებრივი პრიამოსის დამნახველი,
გაოცდნენ სხვებიც და ერთმანეთს უყურებდნენ გაოგნებულები.

(477-484)

რასაკვირველია, მთელი სცენის შთამბეჭდაობა ბევრად არის დამოკიდებული სიტყვაზე, რომელიც პრიამოსმა უნდა წარმოთქვას. ამ წუთში თითქოს პოეტსაც, პერსონაჟებსაც და მკითხველსაც ავიწყდებათ, რომ პრიამოსის მისიის შედეგი წინასწარ არის გადაწყვეტილი ღვთაებრივ დონეზე, რომ შეთანხმება უკვე არსებობს. გვექმნება სრული ილუზია, რომ ტროას მეფის სიტყვაზე იქნება ყოველივე დამოკიდებული. და მართლაც, პრიამოსის სიტყვა, რომელიც სამი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება: A – ვედრება, B – განსაცდელის (პელევსისა და საკუთარი) შეფასება, A´ – ვედრება, საკმაოდ ოსტატურად არის გაჯერებული ლოგიკური და ემოციური დარწმუნების საშუალებებით. A-ში პრიამოსი სთხოვს აქილევსს, გაიხსენოს თავისი მამა, B-ში იგი აფასებს პელევსის მდგომარეობას, რომელიც იქნებ უბედურია, თუკი გარს მტერი ჰყავს შემოხვეული, მაგრამ ბედნიერია იმით, რომ შვილს ელის. პრიამოსი უბედურია, რადგან ყველა შვილი ამოუხოცა ადრე აქილევსმა, მაგრამ ყველაზე უბედურია იმით, რომ მოუკლა ჰექტორი. A´-ში ღმერთებისა და კიდევ ერთხელ პელევსის მოხმობით ავედრებს იგი თავს აქილევსს. პელევსზე ბევრად უფრო უბედურია იგი, რადგან ხელებს უკოცნის შვილის მკვლელს. აქილევსის საპასუხო სიტყვა სტრუქტურულად იმეორებს პრიამოსისას, მაგრამ ეს არ არის შეკამათება, ეს არის[2] მოხუცის უბედურებით შეძრული პელევსის ძის სურვილი, რაღაცნაირად გაამხნევოს იგი. პრიამოსის და აქილევსის მცირეოდენ შელაპარაკებას სცენაში ერთგვარი დაძაბულობა შეაქვს და გვახსენებს, რომ მრისხანებისას პელევსის ძეს ნებისმიერი შეთანხმება შეუძლია დაარღვიოს, მაგრამ შემდეგ ყველაფერი კვლავ თავის კალაპოტში დგება და აქილევსი ყოველივეს აკეთებს იმისათვის, რომ ტროას მეფემ ღირსეულად აღასრულოს თავისი მისია.

ამ შემთხვევაშიც პოემის კონტექსტთან ორგანულად დაკავშირებული სცენა გამოირჩევა დრამატული თავისთავადობით და ტრაგედიის ერთ-ერთი დამაგვირგვინებელი აქტის სრულ შეგრძნებას გვიქმნის. ამიტომ სავსებით ბუნებრივი ჩანს, როდესაც არისტოტელე ჰომეროსის ეპოსში ტრაგედიის სულთან სიახლოვეს ხედავს.[3]

ოსტატურად აგებული სცენების მრავალფეროვნებით და სიმრავლით ამოუწურავია „ოდისეა“. განსხვავებით „ილიადისაგან“, პოემაში, მისი სიუჟეტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, უფრო მეტია იმ ე.წ. იზოლირებული სცენების ოდენობა, განსაკუთრებით ოდისევსის ხეტიალის გადმომცემ სიმღერებში, რომელთა კომპოზიციას განსაზღვრავენ ამბავი და არაორდინალური, ხშირად ზღაპრული პერსონაჟები, რომელთაც ერთმანეთთან მხოლოდ ოდისევსის ხეტიალი აკავშირებთ: მაგალითად, ლიტოფაგების, კიკლოპების, ეოლოსის, ლესტრიგონების ქვეყნები, კირკეს, სირენების კუნძულები და სხვა. მაგრამ ყველაზე უფრო ზღაპრულ სცენებშიც კი პოეტი დიდ მხატვრულ დამაჯერებლობას აღწევს, რასაც თავის დროზე არისტოტელეც აღნიშნავდა. „ოდისეას“ სცენები, უშუალოდ მოქმედებასთან დაკავშირებული თუ პერსონაჟის თხრობაში გადმოცემული, თავიანთი ხასიათით საკმაოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, თუმცა პოეტი თითოეული მათგანის აგებისას გვიჩვენებს უმაღლეს ოსტატობას და ღრმად სწვდება სიტუაციას, რომელსაც ესა თუ ის სცენა ეძღვნება. სწორედ ამიტომ, ერთი შეხედვით, ყველაზე უფრო ნაკლები დრამატიზმის შემცველი სცენაც კი დიდ ემოციურ ზემოქმედებას შეიძლება იწვევდეს. ამ მხრივ ყურადღება შეიძლებოდა შეგვეჩერებინა ითაკაზე დაბრუნებული და ათენას მიერ იერშეცვლილი, გლახაკს დამსგავსებული ოდისევსის შეხვედრის სცენაზე მის მეღორესთან, ევმეოსთან (XIV). თითქოს არაფერი საგანგებო არ ხდება. ოდისევსი მიადგება მეღორის საცხოვრებელს. აღწერილია, თუ როგორ ერთგულად და კეთილსინდისიერად უვლის იგი ღორების ჯოგს და ცდილობს შეუნარჩუნოს მის ბატონს ქონება. მწყემსის ავი ძაღლები ყეფით მისცივდებიან ოდისევსს. ევმეოსი დროზე მიეშველება და იხსნის სტუმარს განსაცდელისგან. ამის შემდგომ მეღორე შეიპატიჟებს „უცნობს“ სახლში.

ძალზე ბუნებრივად ხდება მეღორის ექსპონირება. ერთი მხრივ, ბატონის დიდი სიყვარული და წუხილი მასზე, ხოლო, მეორე მხრივ, საოცარი სტუმართმოყვარეობა გამოარჩევს ევმეოსს. მწყემსი თავის დამოკიდებულებას სტუმრის მიმართ ღიად გაანდობს მოსულს:

უცხოვ, არა მაქვს წესად, შენზე ნაკლებიც რომ მომადგეს ვინმე კაცი,
სტუმარს პატივით არ მოვეპყრა, რადგან ზევსისგან არის ყველა:
სტუმარი და მათხოვარი. ჩვენი მცირედი და გულითადი
ძღვენი მას ყოველთვის ექნება...

(56-59)

თანდათანობით ორივე ხაზი – სტუმართმოყვარეობა და ბატონზე დარდი – გრადაციას განიცდის: ევმეოსი ჯერ გოჭს დაუკლავს სტუმარს და გაუმასპინძლდება. როდესაც მწყემსები მორეკავენ ჩასუქებულ ღორებს, ევმეოსის მოწოდებით, სტუმრის პატივსაცემად უკვე ნამდვილ „ნადიმს“ გამართავენ მწყემსები, ხოლო ბოლოს ოდისევსს ცეცხლთან ლოგინს გაუშლიან და მას მოხერხებულად, თბილად მოსვენების პირობას შეუქმნიან. ამის პარალელურად ევმეოსის ოდისევსთან საუბარში იკვეთება კეთილშობილი, თავისი ბატონის უსაზღვროდ მოყვარული და ერთგული მწყემსის სახე. ამ ხაზის მშვენიერი დაგვირგვინებაა XIV სიმღერის ფინალური სტრიქონები, სადაც გადმოცემულია, თუ, მას შემდეგ, რაც ყველა დაწვა, თავად ევმეოსი როგორ გავიდა გარეთ, რათა თავის ჯოგთან უფრო ახლოს ყოფილიყო და უფრო საიმედოდ დაეცვა იგი.

საოცრად ყოფითი, ყოველგვარ ჰეროიკულობას მოკლებული ეს სცენა ზემოქმედებას ახდენს სტუმართმოყვარეობის, კეთილშობილებისა და ადამიანურობის სულის მეუფებით.

„ილიადაში“ საინტერესოდ არის განხორციელებული ადამიანური და ხელოვნების ნიმუშის მშვენიერების აღწერა. ულამაზესი ქალის, ელენეს მშვენიერების წარმოსახვისას პოეტი შეგნებულად გაურბის სილამაზის პირდაპირი ასახვის შესაძლებლობას. არაფერია ნათქვამი ელენეს მშვენიერების განმსაზღვრელ კონკრეტულ გარეგნულ მახასიათებლებზე. სამაგიეროდ, პოეტი ირჩევს მეორე გზას, რომელიც აშკარად ძალზე ეფექტურია.[4] სიმღერაში სკეის კარიბჭეზე ბრძოლების დაწყების წინ პრიამოსთან შეკრებილი არიან ერთად ტროელი მოხუცები:

მხცოვანთ აწ ბრძოლა არ შეეძლოთ, მაგრამ ბჭობის დროს
მძლეობდნენ სიტყვით, ვით ჭალებში – ჭრიჭინობელა,
ხეთა შტოებში დამალული და მოჭახჭახე.

(150-52)

ამ დროს მათკენ მოემართება ელენე:

თვალი რომ მოჰკრეს მათთან მოსულ ლამაზ ელენეს,
ერთურთს მიმართეს დარბაისელთ ფრთიანი სიტყვით:

[1] W. Schadewaldt, Von Homers Welt..., გვ. 205.

[2] სიტყვების ანალიზისათვის შდრ. D. Lohmann, Die Komposition..., გვ. 121 შმდ.

[3] 1448b34 შმდ.

ვერ გაამტყუნებ, რომ ტროელნი და აქაველნი
ასეთ ქალისთვის ომს და ხანგრძლივ ტანჯვას ითმენენ:
მართლაც რომ ქალღმერთს შეედრება იგი მშვენებით.

(154-58)

უკვე „მწყობრიდან გამოსული“ მოხუცების ეს სიტყვები, რასაკვირველია, თითოეულ მკითხველს თუ მსმენელს შესაძლებლობას აძლევს წარმოიდგინოს ელენე სწორედ ისეთად, როგორიც უნდა იყოს მის წარმოსახვაში ულამაზესი ქალი.

ამის საპირისპიროდ, დეტალური აღწერის დიდი ოსტატობით გამოირჩევა პოეტი ჰეფესტოსის მიერ თეტისის თხოვნით აქილევსისათვის დამზადებული ფარის აღწერის შემთხვევაში (XVIII). ხელოვნების ამ ქმნილების დაწვრილებითი პოეტური წარმოსახვით ჰომეროსმა მის შთამომავალთ იმის ერთგვარი პარადიგმა შეუქმნა, თუ როგორ შეიძლება პოეტმა სრულად წარმოგვიდგინოს ხელოვნების მნიშვნელოვანი ქმნილება. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში ჰომეროსს წინ არ ედო ტროას ომის რომელიმე კონკრეტული ფარი, მაგრამ მან იცის ამგვარი ფარების დამზადებისა და პლასტიკური შემკობის ტექნიკა. ამის შემდეგ იგი საკუთარი ფანტაზიით წარმოსახავს ჰეფესტოსის მიერ გამოჭედილ ფარს, რომელზედაც გამოხატულ სცენებს განალაგებს წრიული კომპოზიციის პრინციპთა შესაბამისად:[1]

a. კოსმიური და ციური მოვლენები.
b. ორი ქალაქი: პირველი – მშვიდობიანი სცენები (ფერხულები, ქორწილები).
c. ორი ქალაქი: მეორე – სისხლიანი შერკინებები.
d. მინდორი – მშვიდობიანი შრომა.
e. მეფის სამფლობელო – თავად კვერთხის მპყრობელი.
d′. ბაღი – მშვიდობიანი შრომა. ფერხული. მშვიდობიანი ფარა.
c′. ლომების თავდასხმა – სისხლიანი შერკინებები.
b′. ფერხული.
a′. ოკეანოსი.

მაგრამ ამ შემთხვევაში საქმე მხოლოდ კომპოზიციური ორგანიზაციით არ ამოიწურება. თითოეული სცენა წარმოდგენილია ხატოვნად და რელიეფურად. როგორც თავის დროზე ლესინგმა შენიშნა: „მცირეოდენი გამოსახულებებით ჰომეროსმა თავისი ფარი აქცია უმაღლეს გამოხატულებად ყოველივესი, რაც სამყაროში ხდება“.[2] და მართლაც, ფართო კონტრასტული სურათებით ჰომეროსმა გარკვეულად მოიცვა ყოველივე ის, რაც კონცეპტუალურად მთლიანად მისი ეპოსი წარმოგვიდგენს – სამყარო, ღმერთები და ადამიანები, თავიანთი მრავალმხრივი ურთიერთმიმართებებით.[3]

მსოფლაღქმის ძირითადი ასპექტები

აქამდე ჩვენ ვეხებოდით, ძირითადად, ჰომეროსის მხატვრული ხედვის, პოეტური ოსტატობის საკითხებს, მაგრამ ჯერ არ გვქონია მსჯელობა მისი მსოფლაღქმის შესახებ. რასაკვირველია, როდესაც ბერძნები ჰომეროსს უპირველეს პოეტად აღიარებდნენ, მიაჩნდათ, რომ იგი გამოირჩევა არა მარტო თავისი პოემების მაღალმხატვრულობით, არამედ აზროვნების სიღრმითაც. რამდენადაც მისი პოემების ძირითადი მიზანია მოქმედების გადმოცემა, მათში არსად არის სისტემურად თავმოყრილი პოეტის აზრები ამა თუ იმ მოვლენასთან დაკავშირებით, არსად გვხვდება პოეტის განყენებული, ფილოსოფიურთან მიახლოებული მსჯელობა. ამიტომ საკმაოდ ძნელი და ხშირად საკამათო საკითხია ის, თუ როგორ ესახება პოეტს მასთან წარმოდგენილი სამყაროს ფუნქციონირების ისეთი არსებითი მხარეები, როგორიცაა კოსმოგონია თუ თეოგონია, ღმერთებისა და ადამიანების

[1] შდრ. Р. Гордезиани, Проблемы композиционной организации в раннегреческом эпосе (კრებულში: А. Ф. Лосеву к 90-летию со дня рождения, Тбилиси 1983 = Λεκτά), გვ. 164 შმდ. იხ. აგრ. K. Stanley, The Shield of Homer..., გვ. 3 შმდ.
[2] ეს აზრი გამოთქმულია „ლაოკოონის“ ერთ-ერთ შენიშვნაში.
[3] შდრ. W. Schadewaldt, Von Homers Welt..., გვ. 352 შმდ.

ურთიერთობა, საზოგადოების ორგანიზაციის ფორმები, დეტერმინირებულობა და ადამიანის პიროვნული ნება და ა.შ.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, ჰომეროსის ძალა იმაშია, რომ იგი სამყაროს წარმოგვიდგენს მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. აქ ერთმანეთის გვერდით არის ერთი და იგივე ფენომენის რეალიზაციის თითქმის ყველა შესაძლებელი ფორმა და, ხშირად, თუკი ესთეტიკურ კრიტერიუმს დავივიწყებთ და მოვლენას ეთიკური ან ფილოსოფიური თვალსაზრისით შევაფასებთ, შეიძლება იმან, რაც მკითხველის აღტაცებას იწვევს თავისი პოეტური ზემოქმედების ძალით, მორალისტს გაკიცხვის სურვილი გაუჩინოს. ასევე გასათვალისწინებელია, რომ ჰომეროსი იმ ეპოქის წარმომადგენელია, რომელიც წინ უძღოდა საბერძნეთში ფილოსოფიურ მოძღვრებათა, ლიტერატურის თეორიისა თუ საერთოდ მეცნიერული აზროვნების აღმოცენებას, ელადაში ცნობილი პოლიტიკური სისტემების თეორიასა და პრაქტიკაში განხორციელებას, ამიტომ მას ვერ მოვთხოვთ მსოფლმხედველობრივ დონეზე ასახოს ყოველივე, რაც შემდგომი ეპოქების მიღწევად არის მიჩნეული. და მაინც, უნდა გავიხსენოთ, რომ არა მარტო ბერძენი პოეტები, არამედ ბერძნული აზროვნების თითქმის ყველა სფეროს წარმომადგენლები, მასში თავიანთ დიდ და სახელოვან წინამორბედს ხედავდნენ. ფაქტობრივად, ეს ჰომეროსის პოემებში საკმაოდ მნიშვნელოვანი მსოფლმხედველობრივი საყრდენების არსებობის აღიარებას გულისხმობდა შემდგომდროინდელი ავტორების მხრიდან. მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსთან ე.წ. მსოფლაღქმითი ინფორმაციის მატარებელი სტრიქონები გაფანტულია პოემების სიუჟეტში, მათი ამოკრებისა და სისტემაციის შემდეგ, შეიძლება გარკვეული წარმოდგენა შევიქმნათ იმაზე, თუ როგორია მისი მსოფლაღქმის ძირითადი ასპექტები.

სამყაროს წარმოშობა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსის ეპოქაში სამყაროსა და ღმერთების წარმოშობის შესახებ რამდენიმე ვერსია არსებობდა. მათგან ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ჰესიოდესთან არის წარმოდგენილი, რომლის მიხედვითაც თავდაპირველად იშვა ქაოსი, შემდეგ გეა ანუ დედამიწა, ტარტაროსი და ეროსი. აქედან იღებს დასაბამს ღმერთთა თაობები. ჰომეროსი, მართალია, ფრაგმენტულად, მაგრამ სხვა ვერსიას გვთავაზობს „ილიადაში“:

ოკეანოსი, ღმერთთა მშობელი და დედა ტეთისი.

(XIV, 201)

... ტალღები მდინარე
ოკეანოსისა, რომელიც მშობელია ყოველთა.

(XIV, 245-246)

შესაბამისად, ჰომეროსთან სამყაროსა და ღმერთების წარმოშობის პროცესი ოკეანოსიდან იწყება. ამ შემთხვევაში იგი, როგორც ჩანს, კოსმოგონიისა და თეოგონიის ტრადიციულ სქემას არღვევს. ჰომეროსის ეპოსში აშკარად იგრძნობა წინარეოლიმპიელი ღმერთების გარკვეული იგნორირების ტენდენცია. იგი მათზე თითქოს შეგნებულად გაურბის საუბარს, თუმცა, როგორც პოემების ანალიზი გვიჩვენებს, მისთვის ისინი კარგად უნდა ყოფილიყვნენ ცნობილი. პოემაში საერთოდ არ გვხვდება სიტყვა ქაოსი. გეა – დედამიწა ერთობ მკრთალად არის წარმოდგენილი, კოსმოგონიაში მისი როლის სრული გვერდის ავლით. ტარტაროსი მოხსენიებულია, მაგრამ არ აქვს რაიმე კოსმოგონიური ფუნქცია. ეროსი მხოლოდ კნინობითი მნიშვნელობით გვხვდება. გეა – ურანოსი, როგორც ღმერთების პირველი თაობა და მათი შვილები ასევე თითქმის უყურადღებოდ არიან დატოვებულები, ყოველი შემთხვევისათვის, ურანოსი ჩამოშორებულია კოსმოგონიის პროცესს. ჰომეროსმა იცის ურანიდების ტარტაროსში ჩატყორცნის შესახებ, მაგრამ არსად ჩამოგვითვლის ტიტანებს. იგი არ მოიხსენიებს ტიტანებად კრონოსსა და რეას, არც ატლასს და, ბუნებრივია, არც თავად ოკეანოსსა და ტეთისს, თუმცა მათ არაერთხელ ასახელებს პოეტი. პრომეთე საერთოდ არ გვხვდება მასთან. ჰომეროსი არ ახსენებს აფროდიტეს დაბადების ჰესიოდესთან დადასტურებულ ვერსიას და მას ზევსისა და დიონეს ასულად მიიჩნევს, თუმცა მისთვის ცნობილია სწორედ ტრადიციულ ვერსიასთან დაკავშირებული აფროდიტეს ეპითეტი – კითერეია. საკმაოდ აბსტრაქტულია ოკეანოსისა და ტეთისის როლიც, რადგან ჰომეროსი არსად ასახელებს, თუ უკვდავთაგან ვინ იშვა

პირველი მათგან. ოკეანოსის შვილთა შორის მდინარეებისა და წყაროების გარდა, ჰომეროსი მოიხსენიებს მხოლოდ თეტისს, ევრინომესა და პერსეს. არც ერთი ღმერთი, რომელიც ბერძნული მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით აქტიურად მონაწილეობს კოსმოგონიაში, არც ჰომეროსთან და არც სხვა ავტორებთან არ ითვლება ოკეანოსის შვილად. რას წარმოადგენს ოკეანოსი ჰომეროსის მიხედვით? იგი არის მსოფლიო მდინარე, უზარმაზარი, ფართო, რომელიც გარს უვლის დედამიწას. იგი უნდა განვასხვავოთ როგორც ზღვისაგან, ასევე ჩვეულებრივი მდინარისაგან. მისი ეპითეტი ἀψόρροος – „თავის თავში შემდინარე, დედამიწის გარს შემომდინარე“, გვიჩვენებს, რომ იგი არის წყლის უდიდესი მასა, რომელიც მუდმივ მოძრაობაშია. იგი ყოფს იმქვეყნიურ სამყაროს ამქვეყნიურისაგან. მას არ აქვს არც მკაფიო საზღვრები და არც გამოკვეთილი ფუნქციები. სწორედ ეს მუდმივადმდინარე ღმერთი – წყალი ჰომეროსის მიხედვით არის ყოველივეს მშობელი. ეს ვერსია აშკარად გვიჩვენებს მიმართებას ბაბილონურ ეპოსში – ენუმა ელიშში – შემონახულ სამყაროს წარმოშობის მითოლოგიურ ვერსიასთან. აქ აპსუ – მტკნარი და თიამათი – მლაშე წყლები დგანან კოსმოგონიის სათავეში. ჰომეროსი, შესაძლოა, მართლაც ითვალისწინებს ძველაღმოსავლურ ტრადიციას, მაგრამ მასთან აშკარად იგრძნობა ტენდენცია ოკეანოსის კოსმოგონიური ხატის დემითოლოგიზაციისა და მისი განზოგადებისა უფრო ფილოსოფიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი პრინციპების შესაბამისად, ვიდრე მითოპოეტურისა. ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება რამდენიმე არგუმენტის მოტანა: ა) ოკეანოსის მონაწილეობა კოსმოგონიაში არ არის დაკავშირებული რაიმე ტრადიციულ ამბავთან, მითოლოგიურ ინფორმაციასთან. ჰომეროსი არაფერს გვეუბნება იმის თაობაზე, თუ როგორ შექმნა ოკეანოსმა სამყარო და რა მოჰყვა ამას. მოუხდა თუ არა მას ბრძოლა თავის შთამომავლებთან; ბ) მხოლოდ ოკეანოსის შემთხვევაში გამოიყენებს ჰომეროსი „შემქმნელის“ მნიშვნელობით ლექსიკურ ფორმატივს: γένεσις. არც ერთი სხვა ღმერთი, მათ შორის ზევსიც, არ არის γένεσις. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტერმინს ჰომეროსი, გარკვეულწილად, აბსოლუტური საწყისის მნიშვნელობით გამოიყენებს. ამდენად, ჰომეროსის პოზიცია შეიძლებოდა ამგვარი ფორმულის სახით გადმოგვეცა: „ოკეანოსი (ანუ მდინარე წყლის მასა) არის ყოველივეს საწყისი“. არ არის შემთხვევითი, რომ უკვე არისტოტელემ („მეტაფიზიკა“, 983b-984a) მიაქცია ყურადღება ჰომეროსის ამ ინფორმაციის შესაძლო სიახლოვეს პირველი ფილოსოფოსის თალესის თვალსაზრისთან, რომელიც შემდგომ ამგვარი ფორმულის სახით გავრცელდა: „წყალი არის ყოველივეს საწყისი“.[1]

ღმერთები. ჰომეროსის ღმერთების შესახებ უკვე ბევრი დაწერილა, მაგრამ არ არის აზრთა ერთიანობა უმთავრეს საკითხშიც კი: სწამდა თუ არა თავად ჰომეროსს მის მიერ პოემებში ასე აქტიურად ჩართული ღმერთებისა? ურთიერთსაპირისპირო აზრებისა და დაშვებების საფუძველს „ილიადა“ და „ოდისეა“ იძლევა. აქ ღმერთები, ერთი მხრივ, მორწმუნე ადამიანის პოზიციიდან არიან წარმოდგენილნი – ადამიანები ეკრძალვიან ღმერთებს, მორჩილად აღასრულებენ მათ ნებას, უგებენ უკვდავებს ტაძრებსა და საკურთხევლებს, გრძნობენ მათ მუდმივსა და გადამწყვეტ მონაწილეობას თავიანთ ბედისწერაში. მეორე მხრივ, ღმერთები ხშირად ისეთ რაიმეს ჩადიან, რაც ადამიანებში იწვევს ზიზღს, გაკიცხვას და უნდობლობას. საკმარისია გავიხსენოთ ღმერთთა კინკლაობის, ზევსის ცთუნების სცენები „ილიადიდან“, აფროდიტეს „სამარცხვინო“ ღალატის ამბავი, რომლითაც „ოდისეაში“ დემოდოკოსი ესოდენ ამხიარულებს თავის მსმენელს, რომ გაგვიჭირდება ჰომეროსის მორწმუნეობა ვამტკიცოთ. ეპიკური პოეტის ამგვარი გაორება ღმერთების მიმართ უკვე ანტიკურობაში ქმნიდა სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. არ არის ამ საკითხში თანხმობა არც თანამედროვე მეცნიერებაში. ზოგნი ვარაუდობენ, რომ იონიური ფილოსოფიის წინამორბედ ჰომეროსს არ სჯერა ტრადიციული წარმოდგენებისა ოლიმპიელ ანთროპომორფულ ღმერთებზე, რასაც მათი კომიკურ, ღმერთებისათვის შეუფერებელ პლანში წარმოდგენით გამოხატავს. ამასთანავე იგი ცდილობს გადმოგვცეს თავისი და თავისი ეპოქის წარმოდგენები, რომელნიც ტრადიციულთან შედარებით უფრო განვითარებული და კრიტიკულია. ამით იგი ქმნის ძველი მითების

[1] ძნელი სათქმელია, რას გულისხმობდა თალესი საწყისში და რამდენად სწორად აქვს გადმოცემული არისტოტელეს მისი აზრი.

გადააზრების საფუძველს. ზოგნი ისე შორს მიდიან, რომ ჰომეროსს „ღმერთების მკვლელად“ მიიჩნევენ. სხვანი გვთავაზობენ, ჰომეროსის პანთეონი წმინდა პოეტური ფანტაზიის სფეროში გადავიტანოთ.[1] ა. ლესკი ფიქრობს, რომ ჰომეროსის რელიგიას ანტინომური ხასიათი აქვს. იგი ავლენს დაპირისპირებათა სამ წყვილს: სიახლოვეს და დისტანციას, კეთილგანწყობას და სისასტიკეს, განუკითხაობას და კანონს.[2] ა. ფ. ლოსევის აზრით, „ჰომეროსთან შეიძლება ვიპოვოთ რელიგიური შეგნების უსასრულოდ მრავალფეროვანი შტრიხები, უხეში მაგიიდან და ფეტიშიზმიდან დაწყებული მხატვრული მითოლოგიის ფაქიზი და ლამაზი ფორმებით დამთავრებული. მაგრამ, რასაკვირველია, ყველაფერი ძველი და ადრე გარდასული გამოსახულია მასთან მეორე და მესამე პლანზე, არ ასრულებს არსებით, მნიშვნელოვან როლს თხრობაში და თუ ასრულებს, უკვე მხოლოდ როგორც გასართობი ამბავი, რომელიც შორსაა პირველყოფილი ადამიანის პრიმიტიული და პირდაპირი რწმენისაგან, ხოლო ზოგჯერ კრიტიკასაც კი იქვემდებარება და სკეპტიკური განწყობილებების საგანი ხდება“.[3] ამ რეალური თვალსაზრისიდან გამომდინარე სავსებით ლოგიკური იქნებოდა ჰომეროსის ეპოსში, რომელიც აზროვნების განვითარების ისტორიაში უშუალოდ ბერძნული ფილოსოფიის აღმოცენების შემამზადებელ ეტაპად შეიძლება განვიხილოთ, დაგვენახა შერწყმა რელიგიურ-მითოლოგიურის, რაციონალურის და მხატვრულ-მითოლოგიურის.

ა) ცნება ღმერთი ჰომეროსთან უკვდავთა დიდ სიმრავლეს აერთიანებს: ოლიმპიელი ღმერთები, მათი წინამორბედები, ბუნებისა და სტიქიების განმასახიერებელი ძალები, ნიმფები და ა.შ. ჰომეროსის პანთეონი თავს უყრის ასევე ღმერთებსა და ღვთიურ ძალებს, რომელთაც ბერძნულ წარმოდგენებში სხვადასხვა რელიგიური და მითოლოგიური სისტემებიდან შეაღწიეს. ძვ.წ.ა. V საუკუნეში ისტორიის მამა ჰეროდოტოსი მიიჩნევდა, რომ ჰესიოდემ და ჰომეროსმა „შეუქმნეს ელინებს ღმერთების წარმოშობის ისტორია, დაარქვეს ღმერთებს სახელები, გაუნაწილეს მათ პატივი და ხელოვნება და აღწერეს მათი გარეგნობა“ (II, 53). ჰეროდოტოსი, როგორც ჩანს, იმას გულისხმობს, რომ ჰომეროსმა და ჰესიოდემ მოაწესრიგეს ბერძნული პანთეონი. იგი არსად არ ამტკიცებს, რომ მათ გამოიგონეს ღმერთები. დღეს დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბერძნები უკვე მიკენურ ეპოქაში იხსენიებდნენ თავიანთ ღმერთებს ჰომეროსთან დადასტურებული სახელებით.[4] უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსის დროისათვის ამ ღმერთთა კულტებით მოფენილი იყო ეგეიდა, ისინი ასაზრდოებდნენ ბერძნულ მითებსა და თქმულებებს. ჰომეროსს სწამს, რომ ამ ღმერთებს შეუძლიათ ისმინონ მოკვდავთა ვედრება და მიიღონ მათგან მსხვერპლი. „ოდისეაში“ ნათქვამია, რომ „ყველა ადამიანს ესაჭიროება ღმერთები“ (III, 48), რადგან გაჭირვებისას სწორედ მათ შესთხოვენ დახმარებას მოკვდავნი. და თავად ღმერთებიც დაჰყვებიან ხოლმე მათ ვედრებას, „რაოდენ მაღლაც არ უნდა იდგნენ ჩვენზე თავიანთი სიდიადით, სახელოვნებითა და ძალით“ („ილ“. IX, 497-8). მაგრამ ღმერთები შეიძლება განრისხდნენ ადამიანებზე. ღმერთების ნებას ადამიანები შეიტყობენ ღვთაებრივი ნიშნით. ზოგჯერ მათ ამოსაცნობად მკითხავი ან მისანია საჭირო, ზოგჯერ კი ღმერთის გაფრთხილება იმდენად აშკარაა, რომ მას არ ესაჭიროება განმმარტებელი. ღმერთები ერევიან ადამიანთა ცხოვრებაში და წარმართავენ მას, აძლევენ მოკვდავთ გონიერებას, ან ართმევენ მას, უფრო მამაცად აქცევენ მას, ან საშინელ შიშს უნერგავენ. მათ ყველაფერი იციან. ეს ღმერთები მართლაც არსებობენ, მათ უგებენ ადამიანები ტაძრებს და საკურთხევლებს, სწირავენ მსხვერპლს და არ გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსს ეჭვი ეპარება მათ არსებობაში, არ სწამს ამ ღმერთებისა. სხვას რომ თავი დავანებოთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი ასე გულწრფელად არ მიმართავდა მუზებს, ემღერათ მისთვის აქილევსის რისხვის, მრავალტანჯული ოდისევსის, თუ ტროასთან მოსულ გმირთა შესახებ.

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. ПГЭ, გვ. 309 შმდ.

[2] A. Lesky, Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos (Sitzb. Ak. Heidelberg, Phil., hist. Kl. 1961, გვ. 4 შმდ.).

[3] А. Ф. Лосев, Гомер, Москва 1960, გვ. 270.

[4] შდრ. В. П. Казанскене, Н. Н. Казанский, Предметно-понятитный словарь греческого языка (Крито-микенский период), Ленинград 1986.

ბ) ამ რწმენასთან ერთად ჰომეროსთან შეინიშნება ლტოლვა, ახსნას რელიგიასა და ღმერთებთან დაკავშირებული ზოგიერთი მომენტი, შეძლებისდაგვარად „რაციონალურად“ გაიაზროს ურთიერთმიმართება ადამიანებსა და ღმერთებს შორის, ერთგვარ სისტემაში მოიყვანოს ტრადიციით მიღებული ღვთაებრივ ძალთა ქაოტური სამყარო, დაამყაროს გარკვეული იერარქია და, შეძლებისდაგვარად, შეაღწიოს ადამიანებისათვის იდუმალებით მოცულ ღვთაებრივ სფეროში. იგრძნობა, რომ ტრადიციული წარმოდგენების წესრიგში მოყვანისას პოეტის წინაშე საკმაოდ ხშირად ისმოდა კითხვა: რატომ? და ამ შემთხვევაში ხშირად ტრადიციული წარმოდგენებიდანვე ჰომეროსი ცდილობდა ყველაზე „მისაღები“ და „ლოგიკური“ ვერსიის შერჩევას, ან, შესაძლოა, თავად გვთავაზობდა პასუხს მის წინაშე წამოჭრილ კითხვებზე. ამ შემთხვევაში ჩანს ჰომეროსის ლტოლვა რაციონალიზმისაკენ. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან მისი პოემების პერსონაჟების ცხოვრებაში, ირაციონალურთან ერთად, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს რაციონალური არგუმენტის ძალას.

ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა, თუ როგორ ემიჯნება ჰომეროსი კოსმოგონიის ტრადიციულ ვერსიას და გვთავაზობს იმდენად განზოგადებულს, რომ იგი ფილოსოფიურის წინამორბედადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ. ასევე თავისებურია ჰომეროსთან ღმერთთა არსებობის ფორმისა და ფუნქციის გააზრება. აშკარაა, რომ ჰომეროსს უფორმო ღვთაების პრიმიტიული წარმოდგენებიდან აშორებს ბერძნული მითოლოგიის ფორმირების საკმაოდ ხანგრძლივი და რთული პერიოდი. გარკვეულწილად განვლილად შეიძლება ჩავთვალოთ მისთვის ღმერთთა ანთროპომორფიზმიც, რასაც ჰომეროსმა იცის, რომ ნებისმიერი ეტური და მხატვრული დატვირთვა უნდა ჰქონდეს. ჰომეროსმა იცის, რომ ნებისმიერი მოკვდავი, თავად აქილევსიც კი, შეშინდება თავისი ნამდვილი სახით მოვლენილი ღმერთის წინაშე, რადგან „საშინელნი არიან ღმერთები მოვლენილნი თავიანთი სახით“ („ილ“. XX, 131). შესაბამისად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ადამიანებისათვის უცნობია ღმერთის ნამდვილი იერი, სახე. სწორედ ამიტომ ღმერთები, როცა ადამიანთან კონტაქტში შესვლისას თავიანთი ვინაობის დაფარვა სურთ, უბრალო მოკვდავის სახეს იღებენ. ღმერთები უხილავნი არიან ადამიანებისათვის, თუკი მათ არ აქვთ მიზნად, გამოეცხადონ ამ უკანასკნელთ. მათთვის „შეუძლებელი არაფერია“ („ოდ“. X, 306). მხოლოდ მოირას ვერ აღუდგებიან ღმერთები წინ და ვერ დაიცავენ ხვედრის წინაშე საკუთარ თავსა და მოკვდავად შობილ თავიანთ შვილებსაც კი. მოირა ჰომეროსთან გაიაზრება, როგორც რაღაც ფატალური აუცილებლობა, ხვედრი.[1] ბუნებრივია, ჰომეროსის წინაშე ისმოდა საერთოდ ღმერთების ფუნქციის, მათი შესაძლებლობების საზღვრების საკითხი. სწორედ ამით უნდა აიხსნას ჰომეროსთან ბერძნული პანთეონის ეთიზაციის, ღმერთთა „მოღვაწეობის“ მსოფლიო სამართლიანობასთან დაკავშირების ტენდენციები. პოეტი ცდილობს, მონახოს კონკრეტული კავშირი უკვდავ ღმერთთა ირაციონალურ და ადამიანთა წარმავალ სამყაროებს შორის. სწორედ რწმენა, რომ მოკვდავმა არ უნდა დაარღვიოს „ღვთაებრივი კანონი“, აღუძრავს ადამიანს შიშს ღვთაებრივი სასჯელის წინაშე, ან აძლევს იმედს, რომ ამ კანონის დამრღვევი ზღავს სამაგიეროს. ამ მხრივ საინტერესოა „ილიადის“ XVI, 384...

> როგორც გრიგალით დამძიმდება შავი მიწა
> შემოდგომის დღეს, ოდეს წყალს აქცევს უსასრულოდ ზევსი
> ზეციდან, მრისხანე, როცა ბრაზობს კაცებზე,
> რომელთაც ძალით აგორავე მრუდე სამართალი ქნეს,
> სიმართლის მდევნელთ არ ადარდებთ ღმერთთა სასჯელი.

ამ შემთხვევაში ზევსი სამართლიანობის დამცველად წარმოგვიდგება. ის საკმაოდ ახლოსაა ჰესიოდესა და მის შემდგომდროინდელ ავტორთა მიერ ზევსის კანონიერების მფარველ ღმერთად წარმოსახვის ტრადიციასთან. მაგრამ ჰომეროსი უფრო შორს მიდის და აკონკრეტებს, თუ რა შემთხვევაში ისჯებიან ღმერთებისაგან ადამიანები. უპირველეს ყოვლისა, ამგვარი რამ ემართებათ ἀτασθαλίαι-ს ჩამდენთ. ეს დანაშაულის ის სახეა, რომელსაც მოკვდავი ჩაიდენს მიუხედავად ღმერთის ან ღმერთების გაფრთხილებისა. ა.შ., ამგვარ დამნაშავეობის გამო დაიღუპნენ ოდისევსის თანამგზავრები, რომელთაც, მიუხედავად გაფრთხილებისა, ჰელიოსის ხარები დაკლეს, სასიძოები, რომელთაც, ასევე გაფრთხილების მიუხედავად, განაგრძეს ოდისევსის სახლში უმსგავსოდ მოქცევა, ეგისთოსი, რომელმაც არ დაუჯერა ღმერთებს და მოკლა აგამემნონი.[1] შესაბამისად, ამგვარი დამნაშავეობისათვის ღვთიური სასჯელი გარდაუვალია.

ადამიანი ისჯება აგრეთვე ზვიადობისათვის, ანუ ღმერთებთან გაჯიბრების ცდისათვის, ისევე როგორც უსამართლო ძალადობისათვის. ა.შ., მუზებმა აედი თამირის თრაკიელი დააბრმავეს და მას სიმღერის ნიჭი წაართვეს, რადგან იგი ტრაბახობდა, რომ მუზების დახმარების გარეშეც მოიპოვებდა გამარჯვებას („ილ.“ II, 594...). ათენა აქილევსს ამშვიდებს, რომ აქაველები დაისჯებიან მათი ზვიადობის (ჰიბრისის) გამო, ამ შემთხვევაში იგულისხმება აგამემნონის უსამართლო ძალადობა პელევსის ძის მიმართ (I, 594), თავიანთი ძალადობით (ჰიბრისით) ოდისევსის თანამგზავრებმა ეგვიპტელების განრისხება გამოიწვიეს და თავს უბედურება დაიტეხეს (XIV, 261 შმდ.). ჰომეროსთან ჯერ კიდევ არ არის ჩამოყალიბებული ჰიბრისის ანუ ზვიადობის ის სამართლებრივი გააზრება, რაც მან შემდგომ შეიძინა ბერძნულ სამყაროში.[2] ასევე ისჯება ადამიანი, თუ მან ხელყო სტუმართმოყვარეობის (მასპინძელი იქნება ეს, თუ სტუმარი) ადათი, არ გაუმართა ხელი მთხოვნელს, რადგან სტუმართა, მათხოვართა და მავედრებელთა მფარველი თავად ზევსია. რასაკვირველია, ამგვარი მორალური „ბერკეტები“ ღმერთის ხელში ხალხში დამკვიდრებულ ადათებს უნდა არეკლავდეს, მაგრამ ჰომეროსი მათ იყენებს საკმაოდ ოსტატურად იმის წარმოსაჩენად, რომ სამყარო არის ჭეშმარიტად კოსმოსი ანუ წესრიგი, რომ ყოველივეს, ტროას დანგრევიდან დაწყებული, ეგისთოსის დაღუპვით დამთავრებული, თავისი ახსნა მოეპოვება, რომ ღმერთების, პირველ რიგში, ზევსის ფუნქციაა, შეინარჩუნოს მსოფლიო წესრიგი და სამართლიანობა. ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, აშკარად შეინიშნება მითოლოგიურიდან რაციონალურ აზროვნებაზე გადასვლის ტენდენციები.[3]

გ) რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს არქაული რელიგიის თუ რაციონალიზმის ელემენტები ჰომეროსთან, ღმერთთა მოქმედების ძირითად განმსაზღვრელ მექანიზმად პოემებში პოეტური წარმოსახვა და მითთა თხზვის უწყვეტი პროცესი უნდა მივიჩნიოთ. და მართლაც, ჰომეროსის შესაძლებლობებს, შეაღწიოს ირაციონალურ ღვთაებრივ სფეროში, აქვს საზღვარი, რომლის შემდეგაც იწყება ფანტაზიის თამაში. ბუნებრივია, ჰომეროსმაც და მისმა აუდიტორიამაც მშვენივრად იცოდნენ, რომ დემოდოკოსის სიმღერა აფროდიტესა და ჰეფესტოსზე მხოლოდ მსმენელის გასართობად შექმნილი მითი იყო, რომ ზევსის ცთუნებისა თუ ღმერთთა კინკლაობის სცენები პოეტური ფანტაზიის ნაყოფი იყო, რადგან მუზების უკიდურესი კეთილგანწყობის შემთხვევაშიც კი, ჰომეროსი ვერაფრით შეიტყობდა, თუ რას აკეთებდნენ, რაზე ლაპარაკობდნენ ღმერთები ტროას ომის დროს. მაგრამ რამდენადაც მითთა თხზვის პროცესი ინდივიდუალური პოეტის მიერ დაკავშირებულია პირობითობისა და ფანტასტიკის სფეროში გადასვლასთან, არც მსმენელსა და არც მკითხველს, თუკი იგი ოდენ ესთეტიკური და არა ეთიკური პრინციპით მიუდგებოდა პოემებს, არ დაებადებოდა კითხვა – საიდან იცოდა პოეტმა ღმერთთა ინტიმური ცხოვრების, დიალოგების შესახებ ესოდენ დაწვრილებით. ამ შემთხვევაში ისინი მშვენივრად აცნობიერებდნენ, რომ მიჰყვებიან პოეტის წარმოსახვას და ვერ მოსთხოვენ მას ნათქვამის დამამტკიცებელი საბუთების მოტანას. აქედან გამომდინარე, ღმერთთა მონაწილეობით სცენების უმეტესობას არავითარი პრინციპული კავშირი არ აქვს ჭეშმარიტ რწმენასთან; ისინი განეკუთვნებიან პოეტის (ან მთქმელთა) მხატვრული შემოქმედების, მითთა თხზვის და არა რელიგიის სფეროს. ამიტომ მათში უნდა დავინახოთ არა ღმერთების კრიტიკა, არამედ ღმერთთა შორეული და იდუმალებით მოცული სამყაროს გაადამიანურების, მისი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურისა და კანონებისათვის მორგების სურვილი. ამის შედეგად ღმერთები, მსგავსად ადამიანებისა, შეიძლება იყვნენ ბრძენნიც, გულუბრყვილონიც, სენტიმენტალურებიც, მხიარულებიც, საშიშნიც და სასაცილონიც. ამ შემთხვევაში არავითარი აზრი არ აქვს რაღაც კანონზომიერება ვეძიოთ პოეტის მსოფლაღქმაში. ანთროპომორფული ღმერთები, ჰომეროსის ეპოსში რომ მონაწილეობენ, მხატ-

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. DNP, 8, 340 შმდ. იქვე უახლესი ლიტერატურა.

[1] შდრ. ПГЭ, გვ. 147 შმდ.
[2] მიმოხილვისათვის იხ. DNP, 8, 140 შმდ.
[3] შდრ. ПГЭ, გვ. 147 შმდ.

ვრული ნაწარმოების ჩვეულებრივი პერსონაჟები არიან, რომელთა მთელი მოქმედება პოემებში იმავე მექანიზმზეა დაფუძნებული, რაზეც ჩვეულებრივი მოკვდავებისა. ბუნებრივია, ეს არ იწვევს ღვთაებრივ და ადამიანურ სფეროთა ურთიერთაღრევას. რელიგიური და რაციონალური ელემენტები, რომლებზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა, ყოველთვის იცავენ უკვდავთა და მოკვდავთა შორის არსებულ დისტანციას. რასაკვირველია, ყოველივე, რაც მხატვრულ მითოლოგიას უკავშირდება პოემებში, არ იქნებოდა თავად ჰომეროსის ფანტაზიის ნაყოფი. იგი უთუოდ გამოიყენებდა უფრო ადრეულ მასალას, სხვა ტომებისა თუ ხალხების მითებისა და ზღაპრების მოტივებს, თუმცა მის ეპოსში ისინი სხვაგვარ შეფერილობას იძენდნენ, რადგან უკავშირდებოდნენ ახალ მხატვრულ კონტექსტს, გამოიყენებოდნენ მხოლოდ ჰომეროსის ეპოსისათვის დამახასიათებელი პოეტური პრინციპების შესაბამისად.[1]

ადამიანები და ადამიანთა საზოგადოება. ყოველი დიდი ეპოსი დაკავშირებულია დიდი გმირების სახელებთან. მართალია, ჰომეროსის ეპოსს საგმიროს უწოდებენ, მაგრამ თავად პოემებში ცნებას გმირი (ἥρως) არ აქვს ის დატვირთვა, რაც მან მოგვიანებით შეიძინა. ფაქტობრივად, გმირი შეიძლება ეწოდოს ყველა მამაკაცს, რომელიც მონაწილეობს პოემის მოქმედებაში. ეს, რასაკვირველია, იმას არ ნიშნავს, რომ ჰომეროსთან იგნორირებულია ლეგენდად ქცეული ფიგურების მნიშვნელობა. უბრალოდ, იგი მათ საქმეებით უფრო გამოარჩევს, ვიდრე სპეციალური ლექსიკური ფორმატივებით. მაგრამ ჰომეროსის დიდი დამსახურება ისაა, რომ მან ე.წ. გმირთა სამყარო წარმოადგინა არა მარტო სახელოვანი პერსონაჟებით. მან მეორეხარისხოვანი გმირებიც კი სრულყოფილ ლიტერატურულ სახეებად აქცია და ამით ლიტერატურული გმირების ერთგვარი მოდელები შექმნა, რომლებიც მთელი შემდგომი ანტიკური მწერლობისათვის შთაგონების წყარო გახდა. მრავალი მათგანი ჰომეროსმა ტრადიციიდან იმემკვიდრეა, ისევე როგორც მათი ორიენტაცია ქველი ვაჟკაცის იდეალზე, რაც ღირსების დაცვის, ბრძოლაში სიმამაცის, ღმერთების წინაშე მოწიწების და ა.შ. გამოვლენაში და, რასაკვირველია, გარეგნულ ახოვნებაში ჰპოვებს თავის გამოხატულებას. მრავალი პერსონაჟი კი, შესაძლოა, თავად ჰომეროსის ფანტაზიის ნაყოფი იყოს. მთავარი ისაა, რომ ჰომეროსი ახერხებს საშური ოსტატობითა და ამომწურავობით წარმოსახოს მოკვდავთა სამყარო, ადამიანთა ტიპები, მათი ემოციები და მისწრაფებები.

დავიწყოთ უმთავრესით. რას წარმოადგენს საზოგადოდ ჰომეროსის ადამიანი, რა არის მისი ცხოვრების აზრი? ერთი შეხედვით, ჰომეროსის მსოფლაღქმა პესიმისტურია. ადამიანისათვის სიკვდილი გარდაუვალია. იგი მას არ ელის სიხარულით, რადგან იცის, რომ სააქაო ცხოვრება ბევრად უმჯობესია საიქიოზე. „ოდისეას“ „სულთა სამეფოში“ აქილევსის სული ლაერტესის ძეს აუწყებს, რომ მას ურჩევნია სააქაოში იყოს ღარიბი კაცის მოჯამაგირე, ვიდრე საიქიოში ყველა სულზე იმეფოს“ (XI, 488). ამიტომ იწვევს ადამიანის სიკვდილი ამდენ ცრემლსა და გოდებას. თითქოს სრული საფუძველი არსებობს პესიმიზმისათვის. მაგრამ ვერავინ იტყვის, რომ ჰომეროსის გმირები უიმედობით არიან შეპყრობილნი. პოეტმა მოუნახა ადამიანის არსებობას აზრი: ამ ქვეყნად აგრძელებს არსებობას მოკვდავის სახელი ანუ დიდება, რომელსაც უმღერიან აედები, რომელსაც გადასცემენ თაობიდან თაობას. ამიტომ ჰომეროსის პერსონაჟები მოსალოდნელ სიკვდილზე ფიქრით კი არ ითრგუნავენ სულს, არამედ დიდების მოპოვების ჟინით ანთებულები საგმირო, თავის გამოსაჩენი საქმეებისაკენ ისწრაფვიან. გავიხსენოთ ჰექტორის სიტყვები ანდრომაქესადმი და აქილევსთან გადამწყვეტ ბრძოლაში ჩართვის წინ. ასევე, როცა აქილევსს თეტისი შეახსენებს, რომ ჰექტორის შემდეგ მასაც სიკვდილი ელის, პელევსის ძე თავისი ტრაგიკული მომავლით სულაც არ შეშფოთდება. იგი „ფილოსოფიურად“ უყურებს იმას, რაც ელის და არ აპირებს ხელი აიღოს ბრძოლაზე, ანუ სახელის მოხვეჭაზე:

> ... მეც, რაკი ასე მიწერია, მშვიდად მოვკვდები,
> სადაც მომწვდება! მაგრამ მანამ მოვიხვეჭ სახელს!
>
> („ილ“. XVIII, 120-21)

[1] დეტალურად ПГЭ, გვ. 309 შმდ.

დიდების მოპოვება გამარჯვებისაკენ დაუოკებელ სწრაფვასთან არის დაკავშირებული. ყველა ცდილობს გამარჯვებით გამოიჩინოს თავი, ბრძოლის ველზე თუ სიტყვიერ პაექრობაში, მისნობაში თუ სპორტულ შერკინებაში, სიმღერაში თუ ცეკვაში... სწორედ ამიტომ ასე ხშირია ჰომეროსის გმირების დახასიათებაში მათი რაღაცა თვისებით სხვებზე წინ დაყენების შემთხვევები. ა.მ., ნესტორი სხვებს თავისი რჩევებით აღემატება, აიას ტელამონის ძე აქილევსის შემდეგ ყველაზე ძლიერია აქაველთა შორის, პულიდამასი ტროელთაგან ნათელხილვის ნიჭით გამორჩევა. ასეთი გამორჩეული, სხვებთან უპირატესობის მიმცემი თვისებები შეიძლება სრულიად უბრალო პერსონაჟებსაც კი ჰქონდეთ. ა.მ., „ილიადის“ XXIII სიმღერაში პატროკლოსისათვის პატივის მისაგებად მოწყობილ სპორტულ შეჯიბრებაში თავს გამოიჩენს ვინმე მოკრივე ეპეიოსი. იგი სავსებით გარკვევით ამბობს:

> ეგებ არ ვიყო მეომარი ურჩეულესი,
> რას იზამ, კაცს ხომ ყველაფერი არ შეუძლია!
> ხოლო თუ კრივზე მიდგა საქმე, ვიტყვი და ასეც
> მოხდება: ძვლამდე ხორცს დავიყვან, ძვალს კი დავამსხვრევ!
> თითო ქომაგი, დე, გამოჰყვეს ყოველს მოკრივეს,
> რომ ჩემი ძალით დათრგუნვილი მან გაიტანოს.
>
> (670...)

აქედან გამომდინარე ჰომეროსის პერსონაჟებს აქვთ რწმენა, რომ ყველას შეუძლია მოიპოვოს დიდება, გმირთა გმირ აქილევსსაც და აედ დემოდოკოსსაც, მეფის შვილ ტელემაქოსსაც და მეღორე ევმეოსსაც... სწორედ ამიტომ დიდების მომნიჭებელ გამარჯვებას უზომო სიხარული მოაქვს ყველასათვის. ამ გრძნობის, ანუ გამარჯვებით მოპოვებული სიხარულის, გადმოცემაში ჰომეროსი მართლაც უბადლოა. შესაბამისად, ჰომეროსის გმირების სამყაროში ირაციონალურისა და რაციონალურის, საიქიო და სააქაო ცხოვრების, ზეადამიანურისა და ადამიანურის თანაფარდობაში მონახულია ის ზღვარი, რომელიც მიწიერ, ადამიანურ ცხოვრებას არამცთუ არ უკარგავს აზრს იდუმალებით მოცული იმქვეყნიური არსებობის წინაშე, არამედ, პირიქით, მას განსაკუთრებული სიხარულითა და სიამოვნებით აღავსებს. ამის შემდეგ ბუნებრივად ისმის კითხვა: რამდენად მოქმედებს ყოველივეს განსაზღვრულობის შეგნება ჰომეროსის გმირების ქცევაზე. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ჰომეროსთან დეტერმინიზმის სული მეუფებს, ღმერთები განსაზღვრავენ ყველაფერს, ხოლო მოირა თავად ღმერთებსაც კი უძლურს ხდის გარდაუვლობის წინაშე. ამ ვითარებაში თითქოს ადამიანები ოდენ ტიკინები უნდა იყვნენ ღმერთების ხელში, ხოლო მათი მოქმედება – დაცლილი ყოველგვარი პიროვნული ინიციატივისაგან. ასეთ შემთხვევაში შეუძლებელია პოემების პერსონაჟები სრულყოფილ, სისხლსავსე ადამიანებად აღვიქვათ, რომელთაც შეუძლიათ მიიღონ დამოუკიდებელი გადაწყვეტილება, ნორმალურად განიცადონ ის, რაც მათ გარშემო ხდება – ყოველივე ხომ წინასწარ განსაზღვრულია. მაგრამ „ილიადისა“ და „ოდისეას“ პერსონაჟებთან შეხვედრა ყოველთვის აღელვებდა და აღელვებს აუდიტორიას, აღელვებს იმიტომ, რომ მათში მთელი ძალით არის გადმოცემული ადამიანური ვნებები, ადამიანური სიხარული თუ ტკივილი, ადამიანური ემოციების მთელი გამა. როგორ მიიღწევა ეს იმ სამყაროში, სადაც თითქოს ყველაფერი განსაზღვრულია: ა) პირველ რიგში განსაზღვრულობის წინაშე პერსონაჟების მიერ შიშის, კრძალვის დაძლევით რაღაც უფრო ძლიერი, წმინდა ადამიანური მოტივაციის გამო. ჰექტორს აუწყებს პულიდამასი, რომელიც არსებითად ღმერთების ნების განმცხადებელია, რომ უმჯობესია, იგი შებრუნდეს ქალაქში, მაგრამ წარმატებებით გათამამებული პრიამოსის ძე ბრძოლის ველზე დარჩენას გადაწყვეტს. აგამემნონმა იცის, რომ აპოლონის ქურუმის შეურაცხყოფა არ ეგების, მაგრამ ის იმდენად განრისხებულია მის თანამოძმეებზე, მასთან შეუთანხმებლად თანხმობა რომ მისცეს ქრისესს ქალიშვილის დაბრუნებაზე, რომ თავად აპოლონის ქურუმს აგდებს; ოდისევსის თანამგზავრებმა იციან, რომ მათთვის საბედისწერო იქნება ჰელიოსის ხარების დაკვლა, მაგრამ ამას მაინც აკეთებენ წამიერ სურვილს აყოლილები. ოდისევსი მშვენივრად გრძნობს, რომ მის მიერ დაბრმავებული პოლიფემოსისათვის ნიშნის მოგება ძალზე სახიფათოა, მაგრამ წმინდა კაცურ ჟინს აყოლილი ისედაც გამწარებულ კიკლოპს ზღვიდან გასძახებს თავის სათქმელს;

ბ) დეტერმინიზმის მიმართ ადამიანების დამოკიდებულება საკმაოდ „ფილოსოფიურია“. მათ იციან, რომ ყოველივე განსაზღვრულია, მაგრამ ამის გამო იშვიათად ცდილობენ თავიანთი გეგმები თუ განზრახვები შეცვალონ. ოდისევსმა იცის, რომ ზღვაზე უამრავი ფათერაკი ელის, მაგრამ მაინც კალიფსოს კუნძულის დატოვებას და ითაკაში დაბრუნებას, ანუ უკვდავების ჩვეულებრივ ცხოვრებაზე გაცვლას არჩევს. ფეაკებმა იციან, რომ ოდისევსის სამშობლოში დაბრუნებით პოსეიდონისაგან სასტიკად შეიძლება დაისაჯონ, მაგრამ მას მაინც გადაიყვანენ ითაკაზე. ადამიანებმა იციან, რომ ღმერთებთან შერკინება დაუშვებელია, მაგრამ ბრძოლის ჟინით ანთებული დიომედესი და აქილევსი ივიწყებენ ამას; გ) ღმერთების ჩარევა და მოქმედებისათვის სასურველი მიმართულების მიცემა ხშირად მთლიანად მხატვრულ-მითოლოგიური კონტექსტის ფარგლებში ექცევა. ასეთ დროს, მაშინაც კი, როდესაც ადამიანები, ფაქტობრივად, ღმერთებთან დაკავშირებული მხატვრულქმედებენ, იმდენად აშკარაა კონტრასტი ღმერთებთან დაკავშირებული მითოლოგიური სცენების ფანტასტიკურობასა და ადამიანებთან დაკავშირებული სცენების ჭეშმარიტ ემოციებს შორის, რომ ამ უკანასკნელთა ეფექტს ვერ ანელებს პირველთა აშკარად გამოგონილის სფეროში მოქცეული დეტერმინიზმი. მრავალ მაგალითს შორის შეიძლებოდა გამოგვეყო პრიამოსის აქილევსთან მისვლის სცენა. აქ თითქოს ღმერთებმა წინასწარ ყოველივე მოაგვარეს და განსაზღვრეს. აქილევსმა მასთან მისულ ტროელთა მეფეს უნდა დაუბრუნოს შვილის გვამი. მაგრამ ეს სავსებით არ უკარგავს პელევსის ძისა და პრიამოსის შეხვედრას დრამატიზმს, რადგან ისინი ერთმანეთის პირისპირ იმდენ ემოციას და ადამიანურ ტკივილს ავლენენ, რომ ღმერთების როლი აშკარად მეორე პლანზე ინაცვლებს. ღმერთები ამ შემთხვევაში, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, ეხმარებიან მოკვდავთა, სრულად გამოხატონ თავიანთი ადამიანური გრძნობები. მათ ხელი შეუწყეს პრიამოსს, მისულიყო აქილევსთან, და სასოწარკვეთილი ვედრებით მიემართა მისთვის, ხოლო პელევსის ძეს ეჩვენებინა, რომ მას შეუძლია მტრის მიმართაც კი თანაგრძნობა გამოხატოს. ვერავინ იტყვის, რომ ამ შემთხვევაში მოკვდავებმა მხოლოდ შეასრულეს თავიანთი როლები, როგორც ღმერთების მარიონეტებმა; დ) ადამიანებში ღვთის მორჩილების გრძნობასთან ერთად საკმაოდ დიდია ე.წ. მეამბოხე სული, რამაც თავად ღმერთების საეჭვოდ ნყვეტილებისა ან სულაც მოირას მიერ განსაზღვრული ხვედრის შესრულება საეჭვოდ შეიძლება გახადოს. ამას ყოველთვის შემოაქვს დაძაბულობის, თავად შიშის მომენტიც კი, მოკვდავებმა არ ჩაშალონ ღვთაებრივი გეგმები. არ არის შემთხვევითი, რომ ჰომეროსის ეპოსში ღმერთებს აფიქრებს ხოლმე, არ მოიმოქმედონ მოკვდავებმა რაიმე ბედით განსაზღვრულს ზემოთ. თავად გმირებშიც შეიძლება გაჩნდეს ხოლმე წმინდა ადამიანური მოტივებიდან გამომდინარე ღმერთის მოწოდების იგნორირების სურვილი. როდესაც პრიამოსი აქილევსს შვილთან დაუყოვნებლივ მიყვანას მოსთხოვს, გაბრაზებული პელევსის ძე მას საკმაოდ აშკარად ეუბნება, რომ შეუძლია ზევსის ბრძანებაც კი არ აღასრულოს (XXIV, 570);[1] ე) დეტერმინიზმის მეუფების პირობებში გმირები საკმაოდ თავისუფლად მოქმედებენ. გმირი არ იდის ხოლმე დასკვნამდე, რომ, რახან ყოველივე განსაზღვრულია, აზრი არ აქვს მოქმედებას. პერსონაჟმა იცის, რომ რაღაც აუცილებლად მოხდება, მაგრამ მეტწილად არ შეუძლია იმის განჭვრეტა, თუ ზუსტად როდის. შესაბამისად, პოეტი ქმნის ერთგვარ „თავისუფალ დროით სივრცეს“ განსაზღვრულის აღსრულებამდე, რომელშიც გმირები მოქმედებენ მეტწილად საკუთარი გულისა თუ გონების კარნახით. ჰექტორმა იცის, რომ ერთხელაც აუცილებლად დაემხობა ტროა, მაგრამ ეს მას არ უკლავს ტროელთათვის ბრძოლის ხალისს. აქილევსმა იცის, რომ ჰექტორის დალუპვის შემდეგ მისი სიკვდილის ჯერი დგება, მაგრამ ამის გამო იგი ხელს არ იღებს ჰექტორთან შერკინებაზე. სწორედ ამიტომ, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა მოგვეჩვენოს, დეტერმინიზმის ხარისხი კი არ ჩრდილავს გმირის პიროვნული მოქმედების მნიშვნელობას, არამედ პირიქით. იმით, რომ ჰომეროსის ეპოსის პერსონაჟები გარდაუვლობის წინაშე არიბევენ უკან, არ ვარდებიან პესიმიზმში, ისინი თითქოს შეგნებულადაც კი იღებენ დეტერმინიზმის „ტამოწვევას“. ადამიანური დაჟინებულობა ბრწყინვალედ ვლინდება ოდისევსში.

[1] ὑπὲρ μόρον (ან αἶσαν, ან μοῖραν) „ბედისწერით განსაზღვრულს ზემოთ“ მოკვდავის მოქმედების შესაძლებლობა არაერთგზის არის ჰომეროსის ეპოსში წარმოდგენილი როგორც სამყაროს წესრიგისა თუ ნორმასთან შეუსაბამობის მნიშვნელოვანი საფრთხე. შდრ. ΠΓΞ, გვ. 143 შმდ.

ითაკაზე დაბრუნების მიზანი გმირს ძალას აძლევს გადალახოს მის მისაღწევად ყოველგვარი დაბრკოლება. თუმცა ამის წინააღმდეგია თავად პოსეიდონი, იმ ზღვის მეუფე, რომლის გადაცურვითაც მან თავის სახლს უნდა მიაღწიოს მრავალწლიანი ხეტიალის შემდეგ.

შეიძლება ითქვას, რომ ჰომეროსის გმირების მთელი ცხოვრება ბრძოლა ანუ დიდი აგონია და ამ აგონში ყველაზე უფრო პრინციპული შერკინება მათ განსაზღვრულობასთან ანუ დეტერმინიზმთან აქვთ. რასაკვირველია, ფიზიკური დამარცხება მის წინაშე საბოლოოდ გარდაუვალია, მაგრამ, სამაგიეროდ, ისინი თავიანთი შეუპოვრობითა და უსაზღვრო ლტოლვით გამარჯვებისაკენ იღებენ ყველაზე მეტს, რისი მიღებაც მოკვდავს შეუძლია, დიდებას ანუ უკვდავ სახელს.

ადამიანისა და საზოგადოების მიმართ ჰომეროსის ყურადღება ჭეშმარიტად უნივერსალურია. ძნელია დავასახელოთ მათთან დაკავშირებული რაიმე ისეთი ფენომენი, რომელიც ჰომეროსმა მთელი სისრულით არ არეკლა. ადამიანური ურთიერთობები მასთან წარმოდგენილია მთელი მრავალფეროვნებითა და ყოვლისმომცველობით. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი. მეცნიერებაში დიდი ხნის განმავლობაში მიღებული იყო აზრი, რომ ჰომეროსთან სათანადოდ ვერ ჰპოვა არეკლა სიყვარულის ფენომენმა, უბრალოდ, ბრძოლების პათოსით აღსავსე „ილიადაში“ და მოგზაურობის თუ დაბრუნების სულის გადმომცემ „ოდისეაში“ აღარ დარჩა ადგილი ამ გრძნობის ძალისა და მნიშვნელობის საჩვენებლად. ზოგნი ვარაუდობდნენ, რომ ჰომეროსის ეპოქის ადამიანს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა სიყვარულის იმგვარი განცდა, როგორიც ეს უფრო გვიანდელი ეპოქების მოკვდავთათვის იყო დამახასიათებელი.[1] საკითხის უფრო ღრმად შესწავლამ უკანასკნელ ხანებში საკმაოდ საინტერესო შედეგები მოგვცა. გამოირკვა, რომ ჰომეროსის ეპოსში სიყვარული და სასიყვარულო ურთიერთობები ურთიერთმიმართებათა მთელ სისტემას ქმნიან. შეიძლება ვიდავოთ იმაზე, თუ რამდენად ღრმად არის მასთან წარმოდგენილი ამ სისტემის შემადგენელი თითოეული ელემენტი, მაგრამ ერთი ნათელია: ჰომეროსის პოეტურ სამყაროში სიყვარული წარმოდგენილია როგორც ადამიანური არსებობის ყოვლისმომცველი, მნიშვნელოვანი ფაქტორი. სიყვარულის გამოვლინების ფორმათა მრავალგვაროვნებით, მათში აშკარად გამოკვეთილი იერარქიით, როგორც სასიყვარულო ტერმინოლოგიის, ასევე სიყვარულის სხვადასხვა ტიპების წარმოსახვით, სიყვარულის ხატის წარმოჩენის სრულყოფილებით (ამ სიტყვის კვანტიტატური გაგებით), ჰომეროსს ანალოგი არ მოეპოვება მთელ ანტიკურ ლიტერატურაში. და მართლაც, მასთან რამდენიმე განსხვავებული ფუძიდან ნაწარმოები ლექსიკური ფორმატიები სიყვარულის ყველა ნიუანსს გადმოსცემენ. ხორციელი სასიყვარულო ურთიერთობებიდან მისი ყურადღება მხოლოდ კაცსა და ქალს შორის სიყვარულისკენ არის მიპყრობილი. ამ ურთიერთობებში ჰომეროსი ორ შესაძლებლობას განასხვავებს: სიყვარული ხორციელდება თავისთავად, ღმერთის ჩარევის გარეშე (მაგ. ოდისევსი / კირკე, ოდისევსი / კალიფსო, ოდისევსი / პენელოპე, აქილევსი / ბრისეისი) ან ღვთაებრივი ძალის ჩარევით (პარისი / ელენე, ზევსი / ჰერა). იგი შეიძლება გამოვლინდეს ქალის და კაცის ბუნებრივი ურთიერთობით, გრძნობისა და ემოციების განსაკუთრებული აფორიაქების გარეშე ან რაღაც ზებუნებრივი, ზოგჯერ თავად ღმერთებზე მაღლა მდგარი ძალისგან მოვლენილი შეძვრის გზით. სიყვარული ჰომეროსთან შეიძლება სხვადასხვა სახით გამოიხატოს: ა) სასიყვარულო ურთიერთობები განპირობებულია მხოლოდ ბიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებით. მათ შეიძლება ჰქონდეთ, უბრალოდ, მორალური თვალსაზრისით არცთუ გამართლებული დროს ტარების ფორმა (მაგ. სასიძოები და ოდისევსის სახლში მსახური გოგოები) ან, შესაძლოა, გარკვეულ შეთანხმებას ეფუძნებოდნენ ქალსა და კაცს შორის (ოდისევსი და კირკე); ბ) სასიყვარულო ურთიერთობებში ერთ მხარეს მეორის მიმართ შეიძლება დაკარგული ჰქონდეს ინტერესი და ლტოლვა მხოლოდ ცალმხრივი იყოს (ოდისევსი და კალიფსო); გ) მშვენივრად არის გადმოცემული ქალწულში სიყვარულის გრძნობის აღმოცენება ნავსიკაას და ოდისევსის მაგალითზე, როდესაც მრავლისმნახველი კაცი ძალზე დიპლომატიურად არ სარგებლობს ფეაკთა მეფის ასულის ხალასი სიმპათიით მის მიმართ; დ) ყველაზე მნიშვნელოვნად წარმოდგენილია ქორწინება და ცოლ-ქმრული ურთიერთობები,

[1] საკითხის მიმოხილვისათვის შდრ. R. Gordesiani, Liebe im homerischen Epos (Philologus 141, 1997, 2, გვ. 173 შმდ. = Λεκτά, გვ. 210 შმდ.), გვ. 210.

რომელთაც შეუძლიათ სულ სხვადასხვა შედეგი მოგვცენ. ჰომეროსი გვთავაზობს ამ ურთიერთობების განვითარების თითქმის ყველა შესაძლებელ ვარიანტს – იდეალური ურთიერთსიყვარულიდან დაწყებული მეუღლის მზაკვრულად მოკვლით დამთავრებული. თუმცა ამ შემთხვევაში საკმაოდ გარკვევით არის ჰომეროსთან გადმოცემული ის, თუ როგორი უნდა იყოს ეს ურთიერთობები საუკეთესო შემთხვევაში. ოდისევსი ნავსიკაას უსურვებს იღბლიან ქორწინებას, რადგან „არაფერია უფრო ძლიერი და საუკეთესო, ვიდრე ის, როდესაც კაცი და ქალი თავიანთ სახლს ურთიერთშეხმატკბილებულად უვლიან, არაკეთილმოსურნეთა სამწუხაროდ და კეთილმოსურნეთა სასიხარულოდ. ყველაზე მეტად კი [ამას] თვითონ გრძნობენ“ (VI, 182-85). აქილევსი მიიჩნევს, რომ „ყოველ ღირსეულ და გონიერ კაცს უყვარს თავისი ცოლი და ზრუნავს მისთვის“ („ილ.“ IX, 341-43). ჰომეროსს ყურადღების მიღმა არც ის რჩება, თუ რა მოსწონს კაცს, ჩვეულებრივ, ქალში, რაოდენ ინტიმურია კაცისა და ქალის სასიყვარულო კავშირი, როგორია „სასიყვარულო საუბრების სტილისტიკა“ და სხვა.[1]

ჰომეროსთან ხშირია ამა თუ იმ მოვლენის შეფასებისაკენ სწრაფვა. ადამიანებს უნდათ განსაზღვრონ: რა არის კარგი და რა არის ცუდი, რა არის საუკეთესო და რა არის ყველაზე უარესი. შემფასებლად წარმოგვიდგებიან პოემათა პერსონაჟები ან თავად პოეტი. რა საკვირველია, ამ შემთხვევაში საკმაოდ დიდია პირობითობის ხვედრითი წონა. ბრძოლის ველზე გამოჩენილი სიმამაცე, სამშობლოსათვის თავისდადება კარგია, მაგრამ ოპოზიციაში: ომი / მშვიდობა სრულიად უცილობლად მშვიდობა არის საუკეთესო. არაერთგზის ალუნიშნავთ, რომ ომის და ბატალური სცენების აღწერის ისეთი ოსტატისათვის, როგორც ჰომეროსია, იდეალურია მშვიდობიანი ცხოვრება, რასაც ესოდენ ძალუმად ავლენენ მისი შედარებები. მათში მეტწილად „დასამშვიდებელი“ მშვიდობიანი ცხოვრების სცენებს წარმოგვიდგენს. ბუნებრივია, ადამიანური ყოფის ავ-კარგის გადმოცემის პროცესში თავისთავად ისმის იმ საზოგადოების საკითხი, რომელშიც მოკვდავებს უხდებათ ცხოვრება. ჰომეროსის ეპოსის აუდიტორიისათვის ცხადია, რომ მოკვდავი, რომელიც შავ მიწაზე ატარებს დროით განსაზღვრულ თავის ცხოვრებას, მხოლოდ ამქვეყნად, ამ შეზღუდული დროის ფარგლებში შეიძლება იყოს ყველაზე ბედნიერიცა და ყველაზე უბედურიც, მხოლოდ აქ შეუძლია მას გამოავლინოს საკუთარი თავი, შეიგრძნოს სიხარული და ტკივილი. მას სწამს, რომ არსებობს უკვდავთა ღვთიური სფერო, ოლიმპიელ ღმერთთა სამკვიდრებელი, რომლამდეც იგი ვერასოდეს ამაღლდება. მეორე მხრივ, არის ასევე მარადიული მიწისქვეშეთი, რომელშიც მის სულს სიკვდილის შემდეგ მოუხდება ჩასვლა. ადამიანთაგან თითქმის არავის შეუძლია გარდაცვალებამდე ჩაწვდეს მისი იმქვეყნიური არსებობის იდუმალებას. ჰომეროსმა ოდისევსს მისცა ამის შესაძლებლობა. მაგრამ მან აღმოაჩინა, რომ იქ „უაზროდ (გონწართმეულნი) მკვდრობენ გარდაცვლილ მოკვდავთა აჩრდილები“ (XI, 475-6). მართალია, „ოდისეას“ „სულთა სამეფოში“ ოდისევსი ახერხებს თვალი შეავლოს ჰადესის მკვიდრთა ჩვეულებრივ არსებობას, ნახოს, თუ როგორ შეიძლება მათ იქურ ყოფაზე აისახოს ამქვეყნად ჩადენილი საქმეები, მაგრამ უგონო აჩრდილისათვის ჰადესში ყოველგვარ აზრს მოკლებულია რაიმე ემოციაზე ფიქრი. მათ მხოლოდ მაშინ უბრუნდებათ ცნობიერება, როდესაც გარდაცვლილთა სულებს, გარკვეული რიტუალის შესრულების შემდეგ, ჰადესის შესასვლელთან ცოცხლებთან დროებით კონტაქტში შესვლის შესაძლებლობა ეძლევათ. ამ დროს ისინი ისევ იმაზე წუხან, თუ ხარობენ, რაც ამქვეყნიურ ცხოვრებასთან იყო ან არის დაკავშირებული. ოდისევსის დედის სული შვილსა და მის ოჯახზე ჯავრობს, აგამემნონს კლიტემნესტრას მზაკვრობის ბოლმა ტანჯავს, აქილევსს მისი შვილის, ნეოპტოლემოსის ტროასთან გამოჩენილი ვაჟკაცობის ამბავი აამაყებს, ხოლო აიას ტელამონის ძეს ძველი წყენა არ აძლევს ოდისევსთან გასაუბრების შესაძლებლობას...

სწორედ ამიტომ ადამიანებისათვის მთავარი ისაა, რაც მათ ამქვეყნად უნდა განიცადონ. მაგრამ ძალზე განსხვავებულია მოკვდავებით დასახლებული მიწის სხვადასხვა ნაწილები. „ოდისეას“ პირველსავე სტრიქონებში ხაზგასმულია, რომ დედამიწა მრავალი ხალხით არის დასახლებული. ოდისევსმა „მრავალ ადამიანთა ქალაქები ნახა და აზროვნება შეიცნო“ (3); ადამიანები არა მარტო სხვადასხვა ენებზე ლაპარაკობენ, არამედ განვითარების სხვადასხვა დონეზეც იმყოფებიან. შესაბამისად, ისინი ქმნიან ქალაქებსა და საზოგადოებებს, რომელთაც ჰომეროსის ეპოსში სხვადასხვა კვალიფიკაცია ეძლევათ. შეიძლებოდა გამოგვეყო მოკვდავთა ოთხი ტიპის, ანუ განვითარების ოთხ საფეხურზე მყოფი საზოგადოებრივი გაერთიანება: ა) ველური, რომელშიც მეუფებს განუკითხაობისა და უცხოებთან აგრესიული დამოკიდებულების სული. ოდისევსი ითაკაში აღმოჩენისას თავის თავს შიშით უსვამს კითხვას: სად მოვხვდი, „მოძალადე, ველურ და უსამართლო“ ხალხში (XIII, 200)? ამ შემთხვევაში ოდისევსს ახსენდება ლესტრიგონებთან, კიკლოპებთან და მათ მსგავსებთან მიღებული მწარე გამოცდილება; ბ) ჩვეულებრივი, გარკვეულწილად ორგანიზებული, მაგრამ არა თავისი განვითარებით გამორჩეული საზოგადოება. ამ კატეგორიაში ექცევა მრავალი ხალხი, თავად აქაველთა არა ერთი რეგიონი, რომელთაც ჰომეროსი არც პირდაპირი აღწერით და არც პოზიტიური ეპითეტებით არ ახასიათებს როგორც საგანგებოდ განვითარებულთ. მათ შორის შეიძლებოდა თავად ითაკაც მოგვეხსენებინა, რომელსაც სახელი, ძირითადად, ოდისევსმა გაუთქვა, თუმცა იგი არ გამოირჩევა არც განსაკუთრებული სიმდიდრითა და არც ქალაქების ბრწყინვალებით; გ) მაღალგანვითარებულად შეიძლება ჩათვალოთ. კუნძული კრეტა, რომელზედაც ასი ქალაქი ყოფილა („ილ.“ II, 649), მიკენი, პილოსი და, რასაკვირველია, ტროა და ტროადა. პრიამოსის ქალაქი და ტროელთა საზოგადოება აშკარად გამორჩეულია და ყველა თვალსაზრისით საკმაოდ წინ არის წასული. თავად ქალაქი შემკულია იმგვარი ეპითეტებით და იმგვარად არის აღწერილი, რომ იგი მკითხველის ცნობიერებაში ჰომეროსის სამყაროში მოქცეულ უმშვენიერეს ქალაქად წარმოგვიდგება. იგი ჩინებულად არის გამაგრებული და გამოირჩევა მოკავშირე ხალხების დიდი სიმრავლით. თავად ტროას მკვიდრნი, მათი მეტყველება, მათი ქცევა დახვეწილობისა და მაღალი ცივილიზაციის წარმომადგენელთათვის დამახასიათებელ ყველა ნიშანს გვიჩვენებენ. მათ, უპირველეს ყოვლისა, მკაფიოდ გამოხატული მოქალაქეობრივი შეგნება გამოარჩევს, ესოდენ ბრწყინვალედ გამოხატული ჰექტორის პიროვნებაში. ჰომეროსის ტროას განსაკუთრებულობაში არაფერია ზღაპრული და ზებუნებრივი. სწორედ ამიტომ იგი ყოველთვის რეალურ, ამქვეყნიური სიმშვენიერისა და კეთილდღეობის განმასახიერებელ ქალაქად აღიქმებოდა, ხოლო მისი ტრაგედია იმის სიმბოლოდ, თუ როგორი ხანმოკლეა მოკვდავთა მიერ შექმნილი უპირველესი ქალაქისა და მის მკვიდრთა ბედნიერება; დ) იდეალურ საზოგადოებას წარმოგვიდგენს ფეაკთა კუნძული; იგი შეიძლება მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში, თუკი მითოპოეტურ ტრადიციაში არსებულ ოქროს ხანის თაობას არ გავითვალისწინებთ, პირველ უტოპიად მივიჩნიოთ. კუნძული და მისი მკვიდრნი უტოპიურობის ყველა ნიშანს ატარებენ. უპირველესია კუნძულის გეოგრაფიული მდებარეობა, რომელიც ფეაკებს უზრუნველი ცხოვრების ყველა პირობას უქმნის. აქ მთელი წლის განმავლობაში უწყვეტად მოდის მოსავალი, რაც ისეთ სიუხვეს ქმნის, რომ მათ ცხოვრება მუდმივ ლხინში შეუძლიათ გაატარონ. ყურადღებას იქცევს თავად ფეაკთა მეფის სასახლის, ქალაქისა და ნავსადგურის ბრწყინვალება. მთელს ოდისეაში მხოლოდ ფეაკთა ქალაქის მიმართ არის გამოყენებული ეპითეტი ἐραννήν, რაც შეიცავს ისეთი მშვენიერების გაგებას, რომელიც თავს შეაყვარებს ადამიანს („მიაღწია ქალაქს საყვარელს“ VI, 18). მათი ქალაქის განაშენიანებაში თავად ჰეფესტოსის ხელი ურევია, სიმდიდრე იგრძნობა ყველგან და ყველაფერში. ფეაკებს გამოარჩევს პოსეიდონისაგან ბოძებული ერთი უნარი – ისინი საკუთარ ხომალდებს მინდობილნი უსწრაფესად კვეთენ ზღვის ვრცელ სივრცეს, რადგან ეს ხომალდები სისწრაფით ფრთების ან სულაც აზრის მსგავსნი არიან. ასევე გამორჩეულნი არიან ქსოვის ჩინებული უნარით ფეაკი ქალები.

იდეალური ქვეყნის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა მაღალი ხელოვნება. საუკეთესო მომღერალი დემოდოკოსი სწორედ აქ ანიჭებს სიამოვნებას თავისი სიმღერით ადამიანებს.

და, ბოლოს, ფეაკების ქვეყანაში მეფე და დედოფალი თანაბარი პატივითა და უფლებებით სარგებლობენ, რაც არსებითად განსხვავდება აქაველთა პატრიარქალური საზოგადოებისგან.

ფეაკებთან არსებული ვითარებით მოხიბლული ოდისევსი ამგვარად აჯამებს იდეალურ ქვეყანაში ცხოვრების მთელ სიკეთეს:

[1] შდრ. R. Gordesiani, Liebe...

... ვამბობ, ვერაფერს უფრო სასიამოვნოს ვერ ისურვებ,
ვიდრე იმას, რომ მთელი ხალხი მხიარულებას ჰყავდეს მოცული.
მონადიმენი სასახლეში მომღერალს უსმენენ გვერდიგვერდ
მსხდომნი, მათ წინ კი სუფრა სავსე იყოს
პურით და ხორცით, მერიქიფე კრატერიდან ღვინოს იღებდეს,
მოჰქონდეს და მოქეიფეთ თასებში ჩამოუსხამდეს.
გულით და სულით მიმაჩნია, სწორედ ეს არის საუკეთესო.

(IX, 5-11)

ჰომეროსს ყურადღების მიღმა არ რჩება ის, რომ განვითარებული საზოგადოების დამახასიათებელი ნიშანია შრომის დანაწილება. საკმარისია, გადავხედოთ ჰომეროსთან ჩამოთვლილ ფუნქციათა თუ „სპეციალობათა“ მიხედვით ადამიანთა დიფერენციაციის „ნუსხას“, რომ საკმაოდ შთამბეჭდავ სურათს მივიღებთ. არ არის დარჩენილი ადამიანური შემოქმედების თუ მოღვაწეობის თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი სფერო ძველ სამყაროში, რომ იგი მეტ-ნაკლები სისრულით არ იყოს წარმოდგენილი მის პოემებში. გარდა თავიანთი უფლებრივი მდგომარეობის გამო გამორჩეული ადამიანებისა (მეფეები, მეთაურები, მთავრები და ა.შ.) საზოგადოებაში პროფესიათა მიმართ დამოკიდებულებაში შეინიშნება გარკვეული რანჟირება. ა.მ., ადამიანთა საკმაოდ მნიშვნელოვან ფენას, საქმიანობის მიხედვით, წარმოადგენენ დემიურგოსები ანუ „ხალხისათვის მომუშავენი“. მათ, ჰომეროსის მიხედვით, განეკუთვნებიან მისნები, ექიმები, მშენებლები (არქიტექტორები), ოფიციალური შიკრიკები ანუ დესპანები და მომღერლები ანუ პოეტები. ამ კატეგორიის ადამიანთა საჭიროებას საზოგადოება იმდენად გრძნობდა, რომ მათთვის გარედან, სხვა ქვეყნიდანაც შეეძლოთ ეხმოთ (შდრ. „ოდ“. XVII, 383-86). განსაკუთრებული პატივით სარგებლობდნენ ჰომეროსთან პროფესიონალი მომღერლები, როგორიც დემოდოკოსი იყო, რომლის დიდება ზეცას სწვდებოდა („ოდ“. VIII, 74). ოდისევსი იმდენად მოხიბლა დემოდოკოსის სიმღერამ აქაველთა ამბებზე, რომ მას ასე მიმართავს:

ო, დემოდოკოს, მოკვდავთა შორის ყველაზე მეტად შენ გადიდებ,
ან შენ მუზამ ჩაგაგონა, ზევსის ასულმა, ან აპოლონმა,
რადგან მღერი ძალზე მწყობრად, რაც გადახდათ აქაველებს,
რა დაითმენს აქაველებმა და რა მოიმოქმედეს,
თითქოს თავად იყავი იქ, ან ვინმე თვითმხილველისგან მოისმინე.

(VIII, 487-91)

ხოლო ოდნავ ზემოთ კი ოდისევსი ამგვარად განსაზღვრავს საერთოდ აედების ადგილს საზოგადოებაში:

ყველა ადამიანი, მიწაზე მცხოვრები, აედების
პატივისცემას და მოწიწებას უნდა იზიარებდეს, რადგან მათ
მუზამ ასწავლა სიმღერები და შეიყვარა მოდგმა აედთა.

(VIII, 497-8i)

და მართლაც, „ოდისეაში“ ხაზგასმულია, თუ როგორი პატივდებულია დემოდოკოსი ფეაკთა შორის. განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ ჰომეროსთან ნაჩვენებია, თუ რამდენად განუყოფელია სიმღერა საზოგადოების ცხოვრებისაგან. მის გარეშე წარმოუდგენელია ნადიმი, ქორწილი და დღესასწაული, შრომა და დაკრძალვა. სიმღერით და დაკვრით ადამიანმა შეიძლება აამოს საკუთარ სულს და თვით ღმერთებსაც კი. სწორედ სიმღერების მინიჭება (τέρπειν) არის მიჩნეული სიმღერის ძირითად მიმზიდველ ძალად. ეს კი, პირდაპირ თუ ირიბად, ჰომეროსის საზოგადოებისათვის ესთეტიკური ტკბობის ფუნქციის დიდ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს. აედს, რომლის სიმღერასაც ძალუძს ადამიანთა მეხსიერებას ღირსეული, ზოგჯერ კი უღირსი საქმეებიც შემოუნახოს, დიდი ინტერესით უსმენენ. სიმღერას შეუძლია მოხიბვლა, ცრემლებისა და თანაგრძნობის გამოწვევა, სულში წვდომა, ტკბილად ჟღერა, მსმენელის გასუსვა და ა.შ. ჰომეროსი, როგორც ჩანს, იცნობს არა მხოლოდ სიმღერის, არამედ რეციტაციით შესრულების პრაქტიკასაც. ყოველი შემთხვევისათვის, საკუთარი შემოქმედების რეპროდუქციის პროცესის გადმოსაცემად იგი უპირატესად „თქმის“, „ლაპარაკის“, „მოყოლის“ მნიშვნელობის მქონე ზმნებს იყენებს.[1]

და, ბოლოს, რა არის ადამიანის შემოქმედების, გარკვეული თვისების, გარეგნობის შეფასების უმაღლესი კრიტერიუმი. უყოყმანოდ შეიძლება ითქვას, რომ ღვთიურ სფეროსთან მიმსგავსება, მაგრამ არა ეპითეტით „ღვთაებრივი“, რომელიც თავისი გამოყენების სიხშირით ჰომეროსთან უბრალოდ „ბრწყინვალეს“ სინონიმად უნდა მივიჩნიოთ, არამედ პირდაპირი შედარების გზით: ელენე უმშვენიერესია, რადგან იგი „ჭეშმარიტად გარეგნობით უკვდავი ქალღმერთების მსგავსია“ („ილ“. III, 158). აქილევსი იმდენად შემზარავია, რომ თავად ჰექტორშიც შიშს აღძრავს, რადგან საბრძოლოდ შემართულ არესს ჰგავს (XXII, 192). მაგრამ უმაღლესი შეფასების მიცემისას, ჰომეროსის გმირები არ იფარგლებიან მხოლოდ ღვთაებრივი სფეროს მოშველიებით, მათ შეიძლება შედარებისათვის მოიხმონ თავიანთი ემპირიული შთაბეჭდილებაც. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ოდისევსის ნავსიკაასთან პირველი შეხვედრის სცენა. მან არ იცის, ქალღმერთია მის წინ, თუ ადამიანი. თუ ქალღმერთია, მაშინ ოდისევსს მხოლოდ არტემისთან შეუძლია მისი შედარება, ხოლო თუ ჩვეულებრივი მოკვდავი, მაშინ ქალის მშვენიერება მართლაც გასაოცარია. მსგავსი სილამაზის არც ქალი უნახავს ოდისევსს და არც კაცი. მისმა მშვენებამ იგი ისევე განაცვიფრა, როგორც ერთხელ აპოლონის საკურთხევლის წინ ახლადამოსული პალმის ხილვამ, რომლის მსგავსი მას მანამდე არასოდეს უნახავს („ოდ“. VI, 149...). მშვენიერების აღქმა და მისით ტკბობა ჰომეროსთან ადამიანის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოკვეთილ თვისებას წარმოადგენს. არ არის შემთხვევითი, რომ მასთან ესოდენ ხშირად გამოიყენება: κλυτός („მშვენიერი, ლამაზი“) ზედსართავი სახელი ამა თუ იმ არსების, საგნის თუ მოვლენის დასახასიათებლად.

ჰომეროსის მსოფლაღქმის ცალკეულ ასპექტებზე დაკვირვება ნათლად წარმოაჩენს, რომ პოეტი საკმაოდ თანამედროვედ აღიქმება და მისი მიმართება სამყაროსა თუ ადამიანებთან დღევანდელი მკითხველისთვისაც გასაგები და ბევრ შემთხვევაში მისაღებია. ეს ასე იყო მთელი ანტიკურობის განმავლობაში და მის შემდგომაც, ცივილიზაციის განვითარების არა ერთ პერიოდში. როგორც ჩანს, ჰომეროსის მსოფლაღქმის „ემანსიპირებულობის“ ხარისხი და მისი პოეტური რეალიზაციის დონე ყოველივე ამის საკმაოდ მყარ საფუძველს ქმნის.[2]

გმირთა ინდივიდუალიზაციის პრინციპები

ჰომეროსის ეპოსის განსაკუთრებით სადისკუსიო საკითხთა წრეს განეკუთვნება გმირთა ხასიათის პრობლემა. ანტიკური და თანამედროვე ეპოქის მრავალი მწერლის თუ ლიტერატურის თეორეტიკოსის ერთიან აზრშია, რომ ჰომეროსი ხასიათების დახატვის ოსტატია და რომ მისი გმირები სავსებით ინდივიდუალურნი არიან, გარკვეული ცვლილებები შეიტანა, ერთი მხრივ, ბრუნო სნელისა და მისი მომხრეების, ხოლო, მეორე მხრივ, ზეპირი პოეზიის თეორიის წარმომადგენელთა ნაშრომებმა.

ბრუნო სნელი, ძირითადად, ჰომეროსთან დადასტურებული ტერმინოლოგიის ანალიზის საფუძველზე მიდის დასკვნამდე, რომ ჰომეროსი ადამიანის სხეულს როგორც რაღაც მთლიანს კი არ აღიქვამს, არამედ როგორც მხოლოდ ცალკეული ნაწილების ჯამს. ასევე უნდა განვიხილოთ ადამიანთა შინაგანი სამყაროც. სული, როგორც ჩაკეტილი სფერო, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ადამიანის ფიქრებსა და შეგრძნებებს, სიღრმისეულ განცდებს, ჰომეროსისათვის უცნობია. შესაბამისად, ჰომეროსს ვერ ექნებოდა წარმოდგენა ადამიანური არსის სიღრმის შესახებ, რადგან მის ეპოსში არ არის პიროვნების შესაქმნელად საჭირო ელემენტები. „ჰომეროსი ასახავს პიროვნულ ბედს, მაგრამ მასთან არ არის პიროვნული საქმეები“.[3]

მეცნიერებაში ბ. სნელის კონცეფციის კრიტიკული განხილვის საფუძველზე გამოითქვა თვალსაზრისი, რომ „ჰომეროსის ადამიანი არის არა სხეულისა და სულის ჯამი, არამედ

[1] შდრ. ПГЭ, გვ. 347.
[2] შდრ. ქვემოთ, გვ. 125 შმდ.
[3] B. Snell, Die Entdeckung des Geistes, Gottingen 1975⁴, გვ. 72.

რაღაც მთლიანი. მაგრამ მთლიანისაგან, საჭიროებისდა მიხედვით, შეიძლება განსაკუთრებით გამოიყოს ცალკეული ნაწილები, უფრო ზუსტად, ორგანოები. ყველა ცალკეული ორგანო ექვემდებარება პიროვნებას“.[1]

ბუნებრივია, ეს პრობლემა უკავშირდება ჰომეროსის გმირების როგორც მხატვრული სახეების, ხასიათების ინდივიდუალობის საკითხს.

ზეპირი პოეზიის თეორიის წარმომადგენელთა უმეტესობა ჰომეროსის გმირებს ტრადიციის ფარგლებში განიხილავს და მიიჩნევს, რომ მათი ინდივიდუალობა არ უნდა სცილდებოდეს იმ წარმოდგენების საზღვრებს, რომლებიც ჩამოყალიბდა ამა თუ იმ გმირზე ბერძენთა ზეპირი პოეტური შემოქმედების განვითარების ხანგრძლივი პროცესის განმავლობაში. ამის თვალსაჩინო მაგალითად გამოგვადგებოდა ჰომეროსის ეპითეტები – ეპიკური დახასიათების აშკარა ნიმუშები. ა.მ., ავილოთ აგამემნონის მახასიათებლები: ἄνακ ἀνδρῶν „ვაჟკაცთ მეუფე“, Ἀτρείδης – κρείων „ატრიდესი მმართველი“, (ἦρως) εὐρὺ κρείων „(გმირი) ფართოდმმართველი“, ποιμὴν λαῶν „ხალხთა მწყემსი“ და ა.შ. ისინი, რასაკვირველია, შეესაბამებიან აგამემნონის პიროვნებას, მაგრამ არა ჰომეროსთან დახატულ კონკრეტულ ხასიათს, არამედ აგამემნონის ტრადიციულ სახეს. მართალია, ამა თუ იმ ეპითეტის განსაკუთრებული სიხშირით განმეორება მათ კონკრეტული ეპიკური გმირის სახის დახატვისას მნიშვნელოვან როლს აკუთვნებს, მაგრამ ამ ეპითეტებს ერთობ ზოგადი მნიშვნელობა აქვთ. მიუხედავად იმისა, ისინი ტრადიციიდან ისესხა ჰომეროსმა, თუ თავად შექმნა, მათ ვერ დავაშორებთ ეპითეტით ეპიკური დახასიათების ტრადიციულ ტექნიკას და ვერ ჩავთვლით გმირის ჰომეროსის ეპოსში გამოვლენილი ინდივიდუალობის მნიშვნელოვან ნიშნებად, მით უმეტეს, რომ მრავალი მათგანი, მართალია, ნაკლები სიხშირით, მაგრამ მაინც შეიძლება გამოიყენოს პოეტმა სხვა გმირის მიმართაც.[2] ი. ვ. შტალის აზრით, ჰომეროსის გმირებში, როგორც ეპიკური სინკრეტიზმის გამომხატველი პოემების პერსონაჟებში, წარმოდგენილია ოდენ ე.წ. „ეპიკური ხასიათები“. ჰომეროსის გმირებში კერძობითი და საერთო ერთმანეთშია შერწყმული. აქედან გამომდინარე, ჰომეროსის ხასიათები ერთიანია, რადგან ისინი არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან თავიანთი ხარისხობრივი სტრუქტურით. ყველა მათგანი დაიყვანება ერთი საერთო, იდეალური გმირის შესახებ წარმოდგენების შესაბამის მოდელამდე – ἀνὴρ ἀγαθός, ἀνὴρ ἄριστος (კარგი (ვაჟ)კაცი, საუკეთესო (ვაჟ)კაცი). ამ გმირის საერთო თვისებებია: უბიწოება, კეთილშობილება, ძალა და ა.შ.[3] რაც შეეხება ცალკეული გმირის ინდივიდუალიზაციას, ეს მიიღწევა უკვე ამ მოდელიდან რაოდენობრივი გადახრით ამა თუ იმ შტროსის პერსონაჟთა სიმრავლესა და მრავალფეროვნებას, ძნელია ამგვარი მოდელის უნივერსალობას დავეთანხმოთ. სხვას რომ თავი დავანებოთ, ასეთ შემთხვევაში ბუნებრივად იბადება კითხვა: სად მოექცევა ყველა ის, ვისაც ვერ ჩავთვლით „კარგი (ვაჟ)კაცის“ იდეალზე ორიენტირებულ ბად: ღმერთები, ქალები, მათხოვრები და ა.შ., ან ის გმირები, რომლებიც არ ფლობენ პოემებში ამ სქემის შესაბამის რაიმე თვალსაჩინო ინდივიდუალობას, რადგან „კარგი (ვაჟ)კაცის“ ამა თუ იმ საერთო შტრიხის გრადაციის შესაძლებლობები ეპოსში შეზღუდულია და აშკარად არასაკმარისი ჰომეროსის პოემებში მონაწილე ესოდენ მრავალრიცხოვან გმირთა დასახასიათებლად.

ჰომეროსის სახეების ფორმირების პროცესში ტრადიციის როლის სრულად გათვალისწინების შემთხვევაშიც კი ძნელია იმის უარყოფა, რომ ჰომეროსის ეპოსის გმირებს მეტწილად აქვთ რაღაც თავისი და, ამასთანავე, არსებითი, რაც მათ ხასიათებად ქცევის შესაძლებლობას უქმნის, ხასიათებისა, რომელთა თავისებურებებსაც ვერ განვსაზღვრავთ მხოლოდ ეპითეტ-ფორმულებით ან ხარისხობრივი მოდელიდან რაოდენობრივი გადახრით. როგორც ჩანს, პრობლემას ყველაზე რეალისტურად არისტოტელე უდგებოდა: ჰომეროსს „მცირე შესავლის შემდეგ მაშინვე შემოჰყავს კაცი, ან ქალი, ან სხვა ხასიათი და არავინ ხასიათის გარეშე, არამედ მხოლოდ მქონე ხასიათისა“ („პოეტ“. 1460ª 9 შმდ.). ხასიათის არსის განსაზღვრისას არისტოტელე აღნიშნავს: „ხასიათი ექნება [პერსონაჟს], თუკი, როგორც ითქვა, მისი სიტყვა ან საქმე აშკარა არჩევანს აკეთებს“.[1] ამდენად, არისტოტელეს გმირის ხასიათის განმსაზღვრელად არჩევანის უნარი მიაჩნია. როდესაც იგი ამბობს, რომ ჰომეროსის ყველა გმირს აქვს ხასიათი, არისტოტელე უთუოდ გულისხმობს, რომ ჰომეროსის გმირების სიტყვებსა და მოქმედებებში აშკარაა არჩევანი. აქედან გამომდინარე, უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსის ხასიათების ინდივიდუალობა, უპირველეს ყოვლისა, არჩევანის ინდივიდუალობაში გამოიხატება.

და მართლაც, საკმარისია, ამ თვალსაზრისით შევისწავლოთ, თუ რას ამბობენ და როგორ მოქმედებენ ჰომეროსის გმირები, რომ საკმაოდ საინტერესო კანონზომიერებას აღმოვაჩენთ. მრავალრიცხოვან, მათ შორის ტრადიციულ შტრიხებთან ერთად, რომლებიც ცალკეული გმირის სახეს მთელი მრავალფეროვნებით წარმოგვიდგენენ, ჰომეროსი მთავარი პერსონაჟების შემთხვევაში გამოიყენებს თითქმის ეგზისტენციალური დახასიათების ხერხს – მას შემოაქვს ხასიათის უმთავრესი, მაკოორდინირებელი შტრიხი, რომელიც ყველა იმ სიტყვასა და მოქმედებაში იჩენს თავს, რომელშიც გმირის არჩევანის უნარი ვლინდება.

განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით ჰომეროსის ეპოსის ზოგიერთი პერსონაჟის სახე.[2] აგამემნონი ეპითეტების დონეზე სავსებით ღირსეულად არის წარმოდგენილი, როგორც ეს აქაველთა უზენაეს სარდალს და უფლებებით ყველაზე მაღლა მდგომ მეფეს შეესაბამება. მაგრამ „ილიადის“ მკითხველი მისდამი, ალბათ, ყველაზე მეტ უნდობლობას განიცდის. ეს მხოლოდ აქილევსის შეურაცხყოფითა და კრიტიკულ მომენტებში არასათანადო სიმტკიცის გამოვლენით არ არის განპირობებული. აგამემნონი ნებისმიერ მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვან სიტუაციაში ანალიზის შემდეგ მცდარ დასკვნას ანუ, არისტოტელეს თუ დავესესხებით, არჩევანს აკეთებს, რომელსაც მოქმედების შემდგომი განვითარება აბათილებს ან აგამემნონი იძულებულია, თავადვე შეცვალოს იგი. ეს ასე ხდება პირველ სიმღერაში, როდესაც იგი ქურუმ ქრისესს ასულს არ უბრუნებს და აგდებს, ხოლო შემდეგ, როდესაც აქილევსს განარისხებს, იძულებულია ყველაფერი გააკეთოს ქურუმის შვილისარიგებლად, ხოლო შემდგომ უამრავ დათმობაზე მიდის აქილევსის რისხვის ჩასაცხრობად, როდესაც ზევსის მიერ გამოგზავნილი მაცდური სიზმრით წაქეზებული გადაწყვეტს, აქაველთა ჯარს გამოცდა მოუწყოს, როდესაც კრიტიკულ სიტუაციაში თანამებრძოლებს ორჯერ სთხოვს, ომის დასრულებასა და უკან დაბრუნებაზე იფიქრონ, მაგრამ ორივეჯერ იძულებულია უკან დაიხიოს და ა.შ.

ჰექტორი „ილიადის“ მკითხველის ყველაზე მეტ სიმპათიას იმსახურებს. ალბათ, ძნელია მსოფლიო ლიტერატურაში მოინახოს სხვა ისეთი შემთხვევა, სადაც მტრის მთავარი გმირი ესოდენ სითბოთი, თანაგრძნობით და სიყვარულით იქნებოდა დახატული. რასაკვირველია, ეს არ არის განპირობებული ჰექტორის ეპითეტებით: „დიდი, მუზარადმოქანავე“, „მძლავრი“, „ბრწყინვალე“ და სხვ. ჰექტორის არჩევანს ყოველთვის განაპირობებს სირცხვილი თანამოქალაქეთა წინაშე და მზადყოფნა, დაუზოგავად იბრძოლოს თავისი ქალაქის, სამშობლოს, ტროელი ქალებისა და კაცების დასაცავად. ჰექტორი ერთადერთი გმირია „ილიადაში“, რომელიც თავისი პატრიოტული ქმედების მოტივაციისათვის გამოიყენებს ლექსიკურ ფორმატივს: „მრცხვენია“. ბრძოლის ველზე დარჩენის მოტივი ანდრომაქესთან შეხვედრის სცენაში არის სწორედ ის, რომ მას რცხვენია ტროელი კაცებისა და ტროელი ქალების, რომლებიც მასზე ამყარებენ იმედს. იგივე მოტივი აჩერებს ჰექტორს გამეხებულ აქილევსთან პირისპირ დასარჩენად უთანასწორო ორთაბრძოლისათვის. საყურადღებოა, რომ რაოდენ პირადულიც არ უნდა იყოს მისი სიტყვა (მიმართვა ცოლისადმი, შვილისადმი, საკუთარი თავისადმი), მასში გმირი ყოველთვის პოულობს შესაძლებლობას, გამოხატოს ზრუნვა, წუხილი თავისი ქალაქისა და ტროელთა მიმართ. ამდენად, მისი ხასიათის მაკოორდინირებელი შტრიხი არის სირცხვილის და პასუხისმგებლობის გრძნობა სამშობლოს წინაშე. მისი რეგულარულად განმეორებით ჰექტორის ყველა სიტყვასა თუ ქმედებაში პოეტი აღძრავს პატივისცემას პრიამოსის ძის მიმართ, მაგრამ ამას-

---

1 H. Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München 1962², გვ. 85.

2 მიმოხილვისათვის შდრ. C. H. Whallon, Formula...

3 И. В. Шталь, Гомеровский эпос, Москва 1975.

1 1454ª 17 შმდ. არისტოტელე განასხვავებს ერთმანეთისაგან ἦθος და διάνοια-ს. პირველი, ხასიათი, აღნიშნავს იმას, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს მოქმედი მივიჩნიოთ სწორედ ამის მოქმედად, ხოლო მეორე, აზრი – იმას, რითაც მოსაუბრე მიუთითებს რაღაცაზე ან წარმოაჩენს თვალსაზრისს (1450ª5-7).

2 უფრო დაწვრილებით აგამემნონის, აქილევსის, ჰექტორის, ოდისევსის, ნესტორის, ელენეს, ანდრომაქესა და პენელოპეს ინდივიდუალიზაციის პრინციპებისათვის შდრ. ПГЭ, გვ. 291 შმდ.

თანავე ჰომეროსი ძირითად შტრიხთან ორგანულად დაკავშირებულ არაერთ ისეთ თვისებასაც წარმოგვიდგენს, რომელიც ჰექტორის სახის მრავალმხრივი, სულ სხვადასხვა კუთხით აღქმის შესაძლებლობას გვიქმნის. ჰექტორი არის მოსიყვარულე მეუღლე და მამა, ცოლისათვის ყველაზე ძვირფასი მეგობარი, უსაყვარლესი შვილი მშობლებისა, თავად ელენეს თვალშიც კი სანიმუშო ვაჟკაცი, კორექტული თავის მსახურებთან, ღირსეული და კეთილშობილი მოწინააღმდეგეების მიმართ, საკუთარი შეცდომის გაცნობიერების უნარის მქონე და მისთვის მთელი პასუხისმგებლობის აღებისათვის მზადმყოფი, ზოგჯერ შიშის სტიქიის წინაშე უძლური, მაგრამ საკუთარი თავის ხელში აყვანის შემძლე და სიმხდალის დამძლევი, და ბოლოს, მთელი ქვეყნის სანდო ბურჯი, რომლის დაღუპვა, არსებითად, ქალაქის დანგრევის ტოლფასია. შეიძლება ითქვას, რომ „ილიადაში“ სხვა არც ერთი გმირი, გარდა აქილევსისა, არ არის ესოდენ მრავალმხრივ და ღირსეულად წარმოდგენილი.

რასაკვირველია, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „ილიადის“ ცენტრალური გმირის, აქილევსის სახე. უკვე ანტიკურ ეპოქაში იყო დავა იმაზე, თუ რამდენად თანმიმდევრულია იგი. არისტოტელეს ფორმულირებას თუ მოვიშველიებთ, იგი თანმიმდევრულად არათანმიმდევრული იყო.[1] აქილევსის სიტყვასა და ქმედებას შორის აშკარა შეუთანხმებლობები თანამედროვე ფილოლოგებსაც უქმნის პრობლემებს და ზოგჯერ იმასაც კი აფიქრებინებს, რომ ამ წინააღმდეგობრიობის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი პოემის „მრავალავტორობა“ შეიძლება იყოს. არისტოტელეს ზემოთმოტანილი ფორმულა საკმაოდ კარგად მიესადაგება აქილევსს. თუკი „ილიადაში“ გმირის ყველა სიტყვას და ქმედებას შევისწავლით, შეიძლება აღინიშნოს, რომ თითქმის არ არის შემთხვევა, აქილევსს ბოლომდე სისრულეში მოეყვანოს თავისი მუქარა თუ მუქარანარევი დაპირება. მისი პირველი რეაქცია იმაზე, რაც ხდება, ყოველთვის რადიკალურია: იგი, აგამემნონისაგან შეურაცხყოფილი, დაუყოვნებლივ სამშობლოში გაბრუნებას აპირებს; აგამემნონისაგან გაგზავნილ ელჩებს იგი ჯერ კატეგორიულად უმტკიცებს, რომ ხვალვე მშობლიურ ფთიაში გაემგზავრება (სიტყვა ოდისევსისადმი), შემდეგ, რომ იფიქრებს, დარჩეს, თუ არა (სიტყვა ფოინიქსისადმი), ხოლო ბოლოს, ამბობს, რომ მანამდე არ ჩაერთვება ბრძოლაში, ვიდრე ჰექტორი მირმიდონელთა ხომალდებს არ მიაღწევს და აქაველების გემებს ცეცხლს არ გაუჩენს (სიტყვა აიას ტელამონის ძისადმი); იგი ჰექტორს გადაჭრით უცხადებს, რომ მის სხეულს არავითარ შემთხვევაში არ დაუბრუნებს ტროელებს, მაგრამ აქილევსი არც სამშობლოში ბრუნდება, არც აქაველთა ხომალდების გადაწვას უცდის ბრძოლაში ჩასაბმელად, არც ჰექტორის გვამის დაბრუნებაზე უუბნება უარს თეტისსა და შემდეგ პრიამოსს... აქილევსის სიფიცხე, რომელიც თავიდან ყოველთვის იმგვარი რადიკალური გადაწყვეტილების საფუძველი ხდება, რომელსაც, ფაქტობრივად, არაკეთილგონიერება ან უაზრობა (ἀφροσύνη) შეიძლება ვუწოდოთ, ბოლოს და ბოლოს, იცვლება კომპრომისით, შერიგებით, კეთილგონიერებაზე ანუ σωφροσύνη-ზე გადასვლით. ამდენად, თავდაპირველად გამოჩენილ სისასტიკეს, დაუნდობლობას, სიფიცხეს მასში, ბოლოს და ბოლოს, ყოველთვის ანეიტრალებს გულჩვილობა, თანალმობის ძლიერი გრძნობა და მზადყოფნა შესარიგებლად. სწორედ ამიტომ მის, ერთი შეხედვით, შეუვალსა და აგრესიულ სახეს, ესოდენი კეთილშობილება, ლმობიერება და კაცთმოყვარეობა ახასიათებს. ამ შტრიხებს აძლიერებს მისი დამოკიდებულება მეგობრის, პატროკლოსისადმი, საყვარელი მხევალი ქალის – ბრისეისისა და თავად ტროელთა მეფის, პრიამოსისადმი. ამდენად, გადასვლა ἀφροσύνη-დან σωφροσύνη-ზე მისი ხასიათის მაკოორდინირებელ შტრიხად უნდა მივიჩნიოთ.

საკმაოდ საინტერესოა ამ თვალსაზრისით ოდისევსის სახის განხილვა. იგი არის მოხერხებული, ბრძენი, გამჭრიახი, რაც აშკარად ჩანს, როგორც მის ეპითეტებში, ასევე მისდამი სხვების დამოკიდებულებასა და თავად გმირის მოქმედებაში. ამ მხრივ, განსაკუთრებით „ოდისეას“ გათვალისწინებით, იგი შეგვეძლო მიგვემსგავსებინა ზღაპრების მოხერხებული გმირებისათვის. მაგრამ ჰომეროსის ეპოსის მკითხველისათვის აშკარაა, რომ ოდისევსის სახე გაცილებით მეტს მოიცავს, ვიდრე უბრალოდ გონიერება და ეშმაკობაა. ოდისევსი თავის თავში აერთიანებს საერთოდ რაციონალური ადამიანისათვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას: განსჯას, სიფრთხილეს, ლტოლვას, ემპირიულად შეიგრძნოს თუნდაც ყველაზე უფრო ირაციონალურიც კი (ნიმფებისა და ურჩხულების სამყარო, ჰადესი). მიუხედავად იმისა, რომ თავად იგი ასე ეუბნება ევმეოსს:

ხეტიალზე უფრო ცუდი მოკვდავთათვის სხვა არაფერია.

(XV, 343)

ოდისევსის სახის მიმზიდველობა, მრავალწილად, მისმა ფათერაკებით აღსავსე მრავალწლიანმა გზამ განსაზღვრა, რომელიც გმირს საკუთარი თავისა და სამყაროს შეცნობაში ეხმარება. ჰომეროსის ოდისევსი არის გმირი, რომელიც საკუთარ თავში ათავსებს ლტოლვას ორი ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით – მშობლიურ სახლში დაბრუნებისა და მუდმივი მზადყოფნის, სახლიდან კვლავ ახალ გზას გაუდგეს. ოდისევსს საღი განსჯის უნარი და აქედან გამომდინარე „დიპლომატიური“ ნიჭი ადაპტაციის საშურ თვისებას ანიჭებს. ყოველივე ეს ჰომეროსმა ოსტატურად განაზოგადა მის სიტყვებში არჩევანის რაციონალური არგუმენტით მოტივირების უნარის წინ წამოწევითა და ამ თვისების მისი ხასიათის მაკოორდინირებელ შტრიხად ქცევით. უკვე „ილიადაში“, სადაც ოდისევსი ვერ ჩაითვლება ცენტრალურ გმირად, ეს შტრიხი მთელი ძალით გამოვლინდა. ამ არგუმენტის წყალობით, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად გამართლებულია იგი ეთიკური თვალსაზრისით, ოდისევსის არჩევანი თითქმის ყოველთვის მიზანს აღწევს. მისი სიტყვების უმეტესობაში მთელი ლოგიკა აგებულია სიტუაციის შეფასებასა და ანალიზზე, მოსალოდნელი შედეგის გათვალისწინებით ამა თუ იმ არჩევანის მოხდენის შემთხვევაში. სწორედ ამიტომ მის სიტყვებს, ისე როგორც არც ერთი სხვა გმირისას, ახასიათებს მოვლენების სხვადასხვა გზით განვითარების შესაძლებლობათა შეპირისპირება. აგამემნონის გამოსაცდელი სიტყვით აღელვებული ჯარის დასაწყნარებლად და დასარწმუნებლად „ილიადის“ II სიმღერაში იგი სამშობლოში უკან დაბრუნების სურვილით ანთებულ ლაშქარს დარჩენას გადააწყვეტინებს თავისი სიტყვით, რომლის რაციონალური არგუმენტის არსი ამგვარად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: შევამოწმოთ, რამდენად სწორი იყო კალქასის წინასწარმეტყველება ომის წინ, რომ ტროა მეათე წელს დაეცემა. უაზრობა იქნებოდა, სწორედ მეათე წელს წყალში ჩაგვეყარა ცხრაწლიანი ბრძოლები და ტროადა დაგვეტოვებინა. XIV სიმღერაში აგამემნონის არგუმენტებს უკან დაბრუნების სასარგებლოდ იგი აბათილებს არა იმით, რომ მათში არ არის გმირული სული და სიამაყე, არამედ იმით, რომ მათი განხორციელება აქაველებს დაღუპავს. XIX სიმღერაში აქილევსის ბრძოლაში ჩართვის წინ ოდისევსი ურჩევს პელევსის ძეს, ისაუზმონ, მან მიიღოს აგამემნონის ფიცი და საჩუქრები და ახდენს თავისი თითოეული რჩევის დასაბუთებას. საუზმე – ჯარის მოსულიერების საშუალებაა, აგამემნონის მიერ თავისი დანაპირების შესრულება – საბოლოო შერიგების გარანტია. გმირის ხასიათის ეს განმსაზღვრელი თვისება განსაკუთრებით მრავალფეროვნად ვლინდება „ოდისეაში“. აქ გმირის რაციონალური აზროვნების წარმოსაჩენად ჰომეროსს შემოაქვს ახალი, „ილიადისათვის“ უცხო მეთოდი. უცნობ გარემოში ოდისევსი თითქმის არასოდეს არ ხსნის თავის ნამდვილ ვინაობას და ყოველთვის იგონებს რაღაც ამბავს (ამ მხრივ კი მისი ფანტაზია ამოუწურავია) თავისი პიროვნების შესახებ. ეს გმირს შესაძლებლობას აძლევს დრო მოიგოს იმის გასარკვევად, თუ როგორი შეიძლება იყოს ამა თუ იმ ხალხში დამოკიდებულება ოდისევსის – ტროას ომის გმირის – მიმართ. ამის მიხედვით, იგი ხან უცბად „იხსნის ნიღაბს“ და ამხელს თავის ვინაობას, ხან კი მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დარწმუნდება, რომ საფრთხე არ ელის (როგორც, მაგალითად, ფეაკებთან) ან დადგა დრო თავისი სახელით მოქმედებისა (როგორც, მაგალითად, სასიძოებთან). იმდენად მოხერხებულად იყენებს ოდისევსი მოგონილი ამბის ხერხს, რომ ვინმე ითაკელის სახით მის წინაშე გამოცხადებული ათენაც კი ვერ მალავს თავის აღტაცებას ლაერტესის ძის გამომგონებლობით:

ეშმაკი და მოხერხებულობით გამორჩეული უნდა იყოს, ვინც მოინდომებს,
გადაგაჭარბოს ყოველგვარ ქვეშქვეშობაში, ღმერთიც კი რომ გამოგეცხადოს.

(XIII, 291-92)

თავისი რჩევებით გამოირჩევა მოხუცი ნესტორი, მაგრამ მის სიბრძნეს სხვა საფუძველი აქვს – ეს არის ასაკი და ცხოვრებისეული გამოცდილება. სწორედ ამიტომ მისი არგუ-

[1] 1454a 26 შმდ.

მენტაცია, მისი რჩევა თითქმის ყოველთვის პარადიგმებზე, გარდასულ ამბავთა მაგალითებზე იგება. შესაბამისად, მისი აზროვნების დამახასიათებელ თვისებად აწმყოს წარსულთან დაკავშირებისაკენ ლტოლვა, საკუთარი მსჯელობისათვის, რჩევებისა თუ დარიგებებისათვის დამაჯერებლობის მაგალითის ძალით და არა რაციონალური არგუმენტაციით მიცემა უნდა მივიჩნიოთ.

„ილიადის“ გმირებს შორის გამორჩევა აიას ტელამონის ძე, რომელიც აქაველთა შორის აქილევსის შემდეგ ყველაზე ძლიერი გმირია. ამას სრულიად გარკვევით ამბობს პოეტი:

საუკეთესო ვაჟკაცთა შორის იყო ტელამონის ძე აიასი,
ვიდრე აქილევსი მრისხანებდა.

(II, 668-69)

აიასის ხასიათის მაკოორდინირებელი შტრიხია სიტყვის წინაშე საქმისათვის უპირატესობის მიცემა, ლაკონურობა და კეთილშობილური პირდაპირობა არჩევანში. „ილიადაში“ მისი მონაწილეობა და როლი ძალზე მნიშვნელოვანია. საკმაოდ ხშირად წარმოთქვამს იგი სიტყვებს, მაგრამ ისინი გამორჩევიან თავიანთი ერთობ მოკრძალებული მოცულობით. აქილევსთან ელჩობის სცენაშიც კი აიასის სიტყვა მხოლოდ 19 სტრიქონს მოიცავს, მაშინ, როდესაც ოდისევსის სიტყვა 80-ზე, ხოლო ფოინიქსისა 170-ზე მეტ სტრიქონს შეიცავს. იგი მოურიდებელია ჰექტორის მიმართ და VII სიმღერაში ორთაბრძოლის დაწყების წინ მას პირდაპირ ეუბნება, რომ პრიამოსის ძე ახლა შეიტყობს, როგორი გმირები ჰყავთ აქაველებს პელევსის ძის გარდა და მოუწოდებს ბრძოლის დაუყონებლივ დაწყებას; როდესაც შიკრიკები ღამის დადგომის გამო ბრძოლის შეწყვეტას მოუწოდებენ გმირებს, აიასი მოითხოვს, ამგვარი წინადადებით თავად ჰექტორმა მიმართოს მას. ამას მოწინააღმდეგის ვაჟკაცობით აშკარად მოხიბლული პრიამოსის ძე ღირსეულად აკეთებს. ასევე პირდაპირია აიასი აქილევსთან ელჩობის სცენაში (IX). მისი ერთობ კატეგორიული მოკლე სიტყვა საკმაოდ საინტერესოდ არის აგებული. იგი თავდაპირველად ოდისევსს მიმართავს და მოუწოდებს, წავიდნენ, რადგან აქილევსთან ლაპარაკს აზრი არ აქვს. მას გულში ველური სიამაყე აქვს ჩადებული და იგი არად დაუდევს იმ მეგობრულ სიყვარულს, რომლითაც მას აქაველები გამოარჩევენ. ბოლოს და ბოლოს, ძმა მოკლული ძმისათვის, თავად მამა მოკლული შვილისათვის იღებს საზღაურს, იხშობს გულში შურისგებას და მკვლელს საშუალება აქვს იცხოვროს ხალხში. ამის შემდეგ იგი უკვე პირდაპირ აქილევსს მიმართავს:

მაგრამ ღმერთმა შენ უბოლოო
რისხვით აგინთო გული მხოლოდ ერთი ქალისთვის!
ჩვენ ხომ შვიდს გაძლევთ – უკეთესებს უკეთესთ შორის,
სხვა მრავალ ძღვენსაც! შეიმოსე სიკეთით სული!
შენს კარავს მაინც სცემდე პატივს: ჭერქვეშ გეწვიეთ
დანაელთ ელჩნი! შენგან ველით აქაველთ შორის
ყველაზე უფრო მხარდაჭერას და მეგობრობას.

(636-42)

როგორც ჩანს, ტროას ომის შესახებ არსებულ ტრადიციაში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა პარისს (ალექსანდროსს), რომელიც ელენესთან ერთად ტროას ომის მიზეზად მოიაზრებოდა. იგი, ალბათ, ბევრად უფრო მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა თავად ომის პროცესში, ვიდრე ეს „ილიადაშია“ აღწერილი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსი შეგნებულად ახდენს პარისის სახის დეჰეროიზაციას, რათა წინ წამოწიოს ჰექტორის მნიშვნელობა და მოტივთა ინტესიფიკაციის გზით იგი პარისის ზოგიერთი შტრიხით „გააძლიეროს“. თუ რამდენად თანმიმდევრულია ჰომეროსი გმირის შესახებ დასრულებული ინფორმაციის მოწოდებაში, მშვენივრად ჩანს პარისის შემთხვევაში. თუკი პოემის სხვადასხვა სიმღერაში გაფანტულ ინფორმაციას მოვუყრით თავს, შეგვიძლია მთლიანად აღვადგინოთ მისი ტრადიციულ თქმულებაში მონაწილეობის სურათი. „ილიადაში“ ალექსანდროსის მნიშვნელოვანი როლის კვალი განსაკუთრებით შემორჩენილია ორ ეპიზოდში. ფაქტობრივად, ომი პოემაში პარისის მზადყოფნით იწყება, ბრძოლის ბედი მისი და მენელაოსის ორთაბრძოლამ გადაწყვიტოს. ხოლო მომაკვდავი ჰექტორის ბოლო სიტყვები წინასწარმეტყველებაა იმისა, რომ აქილევსს პარისი და აპოლონი განგმირავენ სკეის კარიბჭესთან. მიუხედავად იმისა, რომ გმირი ორი სახელით მოიხსენიება (პარისი / ალექსანდროსი), მის მიმართ თითქმის არ არის გამოყენებული ეპითეტი, რომელიც შეფასების მომენტს გულისხმობს. სახელის ვარიანტი პარისი საერთოდ ამგვარი ეპითეტის გარეშეა დატოვებული, ხოლო ალექსანდროსთან გამოყენებული θεοείδης („ღმერთისმსგავსი“) და δῖος („ღვთიური, ბრწყინვალე“) მოკლებულნი არიან ყოველგვარ „ინდივიდუალობას“, ისინი ნებისმიერი გმირის მიმართ შეიძლება გამოიყენოს პოეტმა. ძნელი დასაჯერებელია, რომ გმირი, რომელიც ტროას ომის მიზეზია და რომლის ინტერესების დასაცავად მრავალი წლის განმავლობაში იბრძვიან ტროელები და მათი მოკავშირენი, ეპიკურ ტრადიციაში ეპითეტების დონეზე ესოდენ მწირად იქნებოდა წარმოდგენილი. სავარაუდოა, რომ ეს ჰომეროსის შეგნებული მეთოდია, შეასუსტოს მისი როლი, რათა უფრო რელიეფურად გამოკვეთოს ჰექტორის ფიგურა. და მაინც, რა ახასიათებს ესოდენ „ტრანსფორმირებულ“ პარისს, რა შეგვიძლია მივიჩნიოთ მისი ხასიათის მაკოორდინირებელ შტრიხად? წინააღმდეგობა მის სურვილს თუ მოვალეობას – გამოიჩინოს ვაჟკაცობა – და, ამ მხრივ, მის რეალურ, საკმაოდ შეზღუდულ შესაძლებლობებს შორის. ეს იწვევს მის გაორებას, რაც საკმაოდ კარგად არის გამოხატული „ილიადაში“. მესამე სიმღერის დასაწყისში, მას შემდეგ, რაც საომრად მოწყობილი ჯარები ერთმანეთს მიუახლოვდებიან, ტროელებს გამოეყოფა იარაღით აღჭაზმული ალექსანდროსი და საუკეთესოთ აქაველთა შორის საბრძოლველად იწვევს. მაგრამ, როგორც კი დაინახა მისკენ წამოსული მენელაოსი, შეშინდა, და ტროელებს შორის მიიმალა. გაბრაზებული ჰექტორი საკმაოდ ზუსტად ახასიათებს თავის ძმას, როდესაც მიმართავს:

ვაი პარისო, სახით საუკეთესოვ, ქალთამოყვარევ, მაცთუნებელო...
.....
... ხარხარებენ თავხუჭუჭთმიანი აქაველები,
უმამაცესი მენინავე რომ ეგონეთ ლამაზი გარეგნობის გამო,
მაგრამ არა გაქვს სულში ძალა, არც ძლიერება...

(III, 38...)

პარისში კვლავ გაიღვიძებს ვაჟკაცობის გამოჩენის სურვილი და იგი ჰექტორს შესთავაზებს, მიმართოს აქაველებს მისი და მენელაოსის გადამწყვეტი ორთაბრძოლის წინადადებით. მართლაც, მენელაოსი და პარისი შეერკინებიან ერთმანეთს, მაგრამ განწირულ ალექსანდროსს თავისი მფარველი აფროდიტე ფარულად გაარიდებს ბრძოლის ველს და ელენესთან, საკუთარ საბლში გადაიყვანს. აღელვებულ, მასზე გაბრაზებულ მეუღლეს იგი ამშვიდებს სიტყვებით: „დღეს მენელაოსმა გაიმარჯვა, შემდეგ მე გავიმარჯვებ“. მეექვსე სიმღერაში ტროაში შებრუნებული ჰექტორი არცხვენს ძმას და პარისი ისევ მზადყოფნას გამოთქვამს, გაჰყვეს მას და ჩაებას ბრძოლაში. და მართლაც, იგი ძმასთან ერთად გადის ბრძოლის ველზე და ჩაერთვება სისხლისმღვრელ შეტაკებებში. საინტერესოა, რომ პარისი თავის ამგვარ გაორებაში საოცრად გულწრფელია. იგი არ მალავს, რომ არ აქვს ვაჟკაცობით ჰექტორთან გატოლების სურვილი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, არ ამბობს უარს ბრძოლაში აქტიურ მონაწილეობაზე, არ თაკილობს, თავი აარიდოს ბრძოლას და ცხარე შეტაკებების დროს ელენეს ალერსით დატკბეს, მაგრამ არც იმის მომხრეა, რომ მოიხსნას თავისი წილი პასუხისმგებლობა თანამოქალაქეთა წინაშე.

თუკი „ილიადაში“ აქილევსის შემდეგ აქაველთაგან სიძლიერით მეორე გმირი აიასია, მებრძოლ ტროელთაგან ჰექტორის შემდეგ აშკარად ენეასი მოდის. იგი მოკვდავი მამის, ანქისესის და უკვდავი დედის, აფროდიტეს ვაჟი შვილია. ენეასი და მისი შთამომავლები, „ილიადის“ მიხედვით, პრიამოსის შემდეგ, რათა დარდანოსის მოდგმა არ გადაშენდეს, ტროადის მეფეები იქნებიან (XX, 307-8). ენეასი წარმოდგენილია მრავალი ღირსეული ეპითეტით და პოემაში მისი მთელი მოქმედება სავსებით შეესაბამება მნიშვნელობით მეორე გმირის მოქმედებას. მაგრამ აიასისაგან მას ერთი განასხვავებს: თუკი აქილევსის განდგომით ბრძოლებისაგან მას ვაჟკაცობის გამოსაჩენად ასპარეზი მთლიანად ხსნილი აქვს, ენეასი ჰექტორთან ერთად მოქმედებს და ამიტომ თავის გამოჩენა „ძლიერი კონკურენციის“ პირობებში უხდება. და მაინც, ენეასის სიმამაცე საკმაოდ რელიეფურად

არის წარმოჩენილი. იგი „ილიადის“ V სიმღერაში დიომედესს, ხოლო XX-ში თავად აქილევსს უპირისპირდება ბრძოლის ველზე. ენეასის ხასიათის მაკოორდინირებელ შტრიხად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ მისი სიმამაცე არასოდეს არ არის იმპულსური ხასიათის. თავდაპირველად, კრიტიკულ მომენტში, იგი ყოველთვის ფრთხილობს იმგვარ მოწინააღმდეგესთან დაპირისპირებას, რომელსაც ღმერთების აშკარა მხარდაჭერა აქვს. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, იგი მაინც იღებს გადაწყვეტილებას, შეერკინოს მტერს. შესაბამისად, მასში თანაარსებობს მოკვდავისათვის დამახასიათებელი სიფრთხილე, რომელიც მოტივირებულია მისი მოკვდავი წარმომავლობით, და მზადყოფნა, დაუპირისპირდეს ნებისმიერ მოწინააღმდეგეს, რაც მოტივირებულია იმის შეგრძნებით, რომ თავადაც ქალღმერთის შვილია. ეს თვისება უკვე V სიმღერაში ვლინდება, სადაც აღწერილია, თუ როგორ დაუპირისპირდება იგი პანდაროსთან ერთად ათენას მხარდაჭერით გულანთებულ დიომედესს. ხოლო XX სიმღერაში იგი მთელი სისრულით წარმოგვიდგება აქილევსთან ორთაბრძოლის ეპიზოდში. პრიამოსის ძის სახით მოვლენილი აპოლონის მოწოდებას – შეებრძოლოს აქილევსს, თავდაპირველად იგი სიფრთხილით ეკიდება, მაგრამ შემდეგ უპირისპირდება პელევსის ძეს, როგორც სწორი სწორს, როგორც ქალღმერთის შვილი ქალღმერთის შვილს. სწორედ ეს აძლევს ენეასის სიმამაცეს სავსებით ადამიანურ ხასიათს, მის სიტყვებში კი არასოდეს ჩანს ზეადამიანისათვის დამახასიათებელი თავდაჯერებულობა.

თუკი ყურადღებას წამყვანი კაცი-პერსონაჟებისგან ქალებზე გადავიტანთ, საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ელენეზე, ჰენელოპესა და ანდრომაქეზე. ამ ქალების ხასიათი, პოეტური ფუნქციები და ადგილი მათა კონტექსტებიდან გამომდინარე, ძირითადად, ქმრების მიმართ დამოკიდებულებაში ვლინდება. აქ ერთ უკიდურესობას ანდრომაქე წარმოადგენს. მას არ ესახება ცხოვრება ჰექტორის გარეშე: „ჩემთვის უმჯობესია მიწაში ჩასვლა, თუკი შენ დაგკარგავ“ (VI, 410-11), ეუბნება იგი ქმარს, რომელიც მისთვის ყველაფერია. ანდრომაქეს ყველა სიტყვა თუ დატირება „ილიადაში“ სწორედ ამ პათოსითაა გაჟღენთილი. მისი ანტიპოდია ელენე, რომელიც არასოდეს არის კმაყოფილი თავისი ამჟამინდელი ქმრით. „ილიადის“ III სიმღერაში (172...) იგი აშკარად ნანობს, რომ პარისს გამოჰყვა, მაგრამ არ მოიხსენიებს სამშობლოში დატოვებულ იმ პირთა შორის მენელაოსს, რომლებიც მას შეიძლება ენატრებოდეს. პარისით უკმაყოფილების მოტივი კიდევ უფრო ძლიერდება VI სიმღერაში, სადაც ელენე მიანიშნებს, რომ არ იქნებოდა წინააღმდეგი ისეთი ქმარი ჰყოლოდა, როგორიც ჰექტორია (350). ამ ორ უკიდურესობას შორის ერთგვარი „ოქროს საშუალია“ პენელოპე. მასში ოსტატურად არის შეზავებული, ერთი მხრივ, ერთგული, ქმრის უსაზღვროდ მოყვარული ცოლის სახე, რომელიც მზადაა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ელოდოს მეუღლეს, მეორე მხრივ კი სახე ქალისა, რომელსაც ნათლად აქვს გაცნობიერებული თავისი მშვენიერება თუ მიმზიდველობა და რომელიც, უკიდურეს შემთხვევაში, მზადაა კვლავ გათხოვდეს. მის სიტყვებში ფაქიზად მონაცვლეობს ქმრის მონატრებისა და ახალ ქორწინების ფიქრის მოტივი. საინტერესოა, რომ ოდისევსის დაბრუნებამდე პენელოპეს სიტყვებში პრევალირებს პირველი (ქმრის მონატრების), ხოლო დაბრუნების შემდგომ აშკარად ძლიერდება მეორე (კვლავ გათხოვების) მოტივი, იმ მომენტამდე, ვიდრე პენელოპე, ბოლოს და ბოლოს, არ დარწმუნდება ოდისევსის დაბრუნებაში. სწორედ განწყობათა ამგვარი თამაში, მუდმივი ბრძოლა ოდისევსის ცოლს, სავარაუდო ქვრივს და მშვენიერ საპატარძლოს შორის პენელოპეს სახეს უჩვეულო მომხიბვლელობას ანიჭებს.[1]

საინტერესოდ ხდება ჰომეროსთან ე.წ. „მცირე გმირების“ ანუ იმ პერსონაჟების, რომლებიც მხოლოდ ერთ ეპიზოდთან არიან დაკავშირებულნი, სახეების ინდივიდუალიზაცია. მაგალითისათვის განვიხილოთ ნავსიკაას – ფეაკთა მეფის ასულის და ელპენორის – ოდისევსის ერთ-ერთი თანამგზავრის სახეები. ნავსიკაა მშვენივრად არის ასახული საკმაოდ „ემანსიპირებული“, მაგრამ უაღრესად კეთილშობილი ქალწულის სახე, რომელიც ქორწილზე ოცნებობს და უეცრად მისი ოცნების მამაკაცს ხვდება. აქ ძალზე ფაქიზად არის გადმოცემული მისი გრძნობების გრადაცია. ყველაფერი იწყება ფსიქოლოგიური მომზადებით მაცდური სიზმრის საშუალებით, რომელშიც ნავსიკაას θαλερὸν γάμον-ზე („წმინდა გაფურჩქნულ (ყვავილოვან) ქორწინებაზე“) მიენიშნა (VI, 25...). აღელვებული, იგი ჯერ მამასთან მივა, რომელსაც სირცხვილით ვერ ეუბნება ამ მინიშნებაზე და აუწყებს, რომ გოგოებთან ერთად სარეცხის გასარეცხად მიდის. აქ იგი ოდისევსს ხვდება. მისი ოცნების მამაკაცი მშვენიერ კომპლიმენტს ეუბნება – რა ბედნიერი იქნებოდა ის, ვინც ნავსიკაას სახლში შეიყვანდა. მოხიბლული ქალწული, რომელიც ვერ ფარავს თავის გრძნობებს, ბედნიერი იქნებოდა, რომ ასეთ კაცს მისი ქმარი რქმეოდა, ეცხოვრა მას ფეაკებთან და მუდამ აქ დარჩენა მოსწონებოდა. ქალიშვილი უკვე იმაზეც კი ფიქრობს, თუ ენამწარე ფეაკებს რა შეეძლოთ ეთქვათ მეფის ასულის გამოჩენასთან დაკავშირებით მის მომავალ საქმროსთან ერთად. მას შემდეგ, რაც მოვლენათა განვითარებამ და უცხოელის დიპლომატიურმა სიტყვებმა ქალი დაარწმუნა, რომ მის ოცნებას ახდენა არ უწერია, იგი იმ იმედს მაინც იტოვებს, რომ მომავალში ზოგჯერ თავის სამშობლოში ყოფნისას ოდისევსი იფიქრებს ნავსიკააზე. აქ არის ყველაფერი: მშვენიერი ოცნებები, პირველი ძლიერი შეძვრა, სწრაფად აღმოცენებული და ასევე სწრაფად გაფრენილი იმედები, პირველი სასიყვარულო გრძნობის კვალი. ყოველივე ეს ქმნის ფეაკი ქალწულის დაუვიწყარ, თავისი გულწრფელობით მომხიბლავ სახეს.[1]

კიდევ უფრო ეპიზოდურია „ოდისეას“ მეორე პერსონაჟი – ელპენორი. იგი პირველად ჩნდება X სიმღერაში, სადაც ოდისევსი თავის ამხანაგებს მოუწოდებს, დაასრულონ კირკესთან ტკბილი ცხოვრების დღეები და გაუყვნენ გზას. მაგრამ ოდისევსი ვერ ახერხებს ყველას უვნებლად წაყვანას:

> იყო ვინმე ელპენორი ყველაზე ახალგაზრდა, არც მაინცადამაინც
> ძლიერი ომში და არც აზროვნებაში თავმობმული.
>
> (X, 552-53)

იგი, ამხანაგების გარეშე, სულის მოსალხენად კირკეს სახლში გამომთვრალიყო. როცა მას მეგობართა ხმები შემოესმა, დაავიწყდა ქვემოთ კიბით დაშვება, გადმოვარდა და სული განუტევა. ამის შესახებ ოდისევსი სულთა სამეფოში მისვლის შემდეგ შეიტყობს, სადაც პირველად ელპენორის სული შეეყრება. განცვიფრებული ოდისევსი მას ეკითხება, თუ როგორ დაასწრო მან ამხანაგებს აქ მოსვლა. ელპენორის სული მას უყვება, რაც დაემართა და ევედრება, არ დატოვოს დაუკრძალავი, დამარხოს ზღვის ნაპირზე, აღმართოს მის საფლავზე მიწის ბორცვი და მასში ჩაასოს ნიჩაბი, რომელსაც იგი თავის ამხანაგებთან ერთად უსვამდა ხოლმე ზღვის სივრცეებს. დამწუხრებული ოდისევსი მას ყოველივეს აღსრულებას დაჰპირდება. მართლაც, უკანა გზაზე აქაველები მოიტანენ კირკეს სახლიდან ელპენორის ცხედარს და მას შემდეგ, რაც მასაც და მის საჭურველსაც ცეცხლით ფერფლად აქცევენ, მის საფლავზე ნიჩაბს ჩაასვამენ. ჰომეროსს აქ შემოაქვს ეპიზოდური პერსონაჟის დახასიათების მეტად საინტერესო პრინციპი – იგი მას შესამჩნევს თავისი შეუმჩნეველობით ხდის. ელპენორის ამბავში გადმოცემულია სწორედ შეუმჩნეველი კაცის დრამა. იგი ისე შეიძლება დაიღუპოს, რომ მისმა ამხანაგებმა ეს ვერც შეამჩნიონ. იგი იმდენად არ გამოირჩევა რაიმეთი, რომ მისი ყოფნა-არყოფნა არავის აწუხებს. და მაინც, როდესაც მისი შეუმჩნევლობა შესამჩნევი გახდება, იგი თანაგრძნობას იწვევს და მისი სულის ძახილის აღსასრულებლად ყველანი მზად არიან.[2]

საკმაოდ საინტერესოდ ახდენს ჰომეროსი მასის, როგორც მოქმედი ძალის, ჩართვას თავისი პოემის სტრუქტურაში. „ილიადაში“ ერთ მხარეზე არიან აქაველები, ხოლო მეორეზე – ტროელები და მათი მოკავშირენი. პოეტს, რომელიც მრავალრიცხოვანი გმირის პერსონალურად ამოქმედებას ახდენს ბრძოლის ველზე, არასოდეს არ ავიწყდება ხალხი. იგი II სიმღერაში (488 შმდ.) აღიარებს, რომ მასაზე (πλῆθύς) იგი ვერ მოგვითხრობს და

---

[1] ამ შემთხვევაში ჰომეროსს ოსტატურად შემოაქვს პენელოპეს მიერ მისი ხელისათვის სასიძოთა შორის შეჯიბრების მოწყობის მომენტი, რაც ქალის სახეს ზღაპრის მზეთუნახაების შტრიხებს ჰმატებს.

[1] შდრ. R. Gordesiani, Liebe...; „ოდისეას“ ნავსიკაას ეპიზოდი და სახე მსოფლიოს მხატვრულ კულტურაში ანტიკურობიდან მოყოლებული თანამედროვე ეპოქამდე საკმაოდ პოპულარულია. შდრ. E. Frenzel, SWL, გვ. 143 შმდ.

[2] ელპენორის სახის პოპულარობა თანამედროვე ლიტერატურაში განაპირობა ინტერესის ზრდამ ე.წ. შეუმჩნეველი ადამიანის მიმართ, რომლის სიმბოლოდაც გადაიქცა „ოდისეას“ ეს პერსონაჟი. შდრ. ს. შამანიდი, კლასიკური ტრადიცია ახალ ბერძნულ მწერლობაში და გიორგოს სეფერისი, თბილისი 1999, გვ. 140 შმდ.

ვერც დაასახელებს ყველას, ათი ენა და პირი, შეუსუსტებელი ხმა და სპილენძის გულიც
რომ ჰქონდეს. მაგრამ პოეტს იგი ყოველთვის ახსოვს, მას გამუდმებით ამოქმედებს,
ბრძოლის დროსა თუ შეკრებაზე, გლოვისას და გამარჯვებით მოპოვებული ზეიმისას.
უფრო მეტიც, მასა უქმნის „ილიადაში“ აღწერილ ძირითად მოვლენებს მასშტაბურობას,
იგი საერთო, სახალხო ღელვადობას ანიჭებს ყოველივე მნიშვნელოვანს, რაც პოემაში
ხდება. შეიძლება ითქვას, რომ „ილიადის“ მთავარი „გმირები“ არიან საერთოდ აქაველები
და ტროელები მოკავშირეებითურთ; სწორედ ამიტომ არა მარტო ცალკეულმა გმირებმა
მოიპოვეს ჰომეროსის შემდგომ ტრადიციაში პარადიგმატული მნიშვნელობა, არამედ აქა-
ველებმა და ტროელებმაც, როგორც მოირას მიერ ზოგადად ხალხისათვის განსაღვრული
ბედის სიმბოლოებმა.

შედარებით ნაკლები მასშტაბებით, მაგრამ მასა მაინც წარმოგვიდგება „ოდისეაში“.
თუკი სხვადასხვა ხალხს არ გავითვალისწინებთ, რომელთანაც ურთიერთობა მოუხდა
ოდისევსს ხეტიალისას, პოემაში შეიძლებოდა, როგორც მასა, გამოგვეყო: ერთი მხრივ,
ოდისევსის „ამხანაგები, თანამგზავრები თუ მეგობრები“, რომელნიც საკმაოდ ტევადი
სიტყვით: ἑταῖροι (ჰეტაიროი) არიან მასად გამთლიანებულნი, ხოლო, მეორე მხრივ, სასი-
ძოები (μνηστῆρες), რომელთა რაოდენობა თავიანთი მხლებლებითურთ ზუსტადაა განსაზ-
ღვრული პოემაში – 118. რასაკვირველია, როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში მასიდან
გამოიყოფა ამა თუ იმ ეპიზოდში ცალკეული, სახელდებული პირი, მაგრამ მეტწილად
მასა უსახო და ერთიანია. და, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ შემთხვევაში მას ოდისევსის
ამხანაგები ქმნიან, მეორეში კი ოდისევსთან დაპირისპირებული სასიძოები, მასას მაინც
ერთი საერთო თვისება გამოარჩევს – მიდრეკილება დამნაშავეობის (ἀτασθαλίαι-ს) ჩადენი-
საკენ, რაც მის ტოტალურ დასჯას იწვევს. მეგობრები დაიღუპნენ, სასიძოები ოდისევსმა
ამოწყვიტა. ამ შემთხვევაშიც ჰომეროსის პოეტური გენიის წყალობით „ამხანაგებმა“ და
„სასიძოებმა“, როგორც განზოგადებულმა სახეებმა, სიმბოლური მნიშვნელობა მოიპოვეს
და ჰომეროსის შემდგომ პოეტურ ტრადიციაში თავიანთი „ცხოვრება“ გააგრძელეს.[1]

თუკი ყოველივე ზემოთაღნიშნულს შევაჯამებთ, დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ,
რომ ჰომეროსის ეპოსში გმირთა ინდივიდუალიზაციის პრინციპები საკმაოდ მრა-
ვალმხრივად და საინტერესოდ გამოიყენება. რასაკვირველია, ამის შემდგომ ისმის კითხვა:
რამდენად შეესაბამება ეს პრინციპები ლიტერატურული გმირის ინდივიდუალიზაციაზე
თანამედროვე წარმოდგენებს. როგორც ჩანს, ჰომეროსი საკმაოდ ახლოს მივიდა ჭეშ-
მარიტი ლიტერატურული ხასიათების შექმნასთან ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით.
ცენტრალური გმირების მოქმედებას მის ეპოსში განსაზღვრავს აზროვნების ინდივიდუ-
ალობა, გამოხატული გმირის ხასიათის მაკოორდინირებელი შტრიხისა და, აქედან გა-
მომდინარე, მისი არჩევანის ინდივიდუალობაში. აქ შეიძლებოდა ყურადღება ერთი გარე-
მოებისათვის მიგვექცია. ჩვეულებრივ, ანტიკურ ლიტერატურაში ლიტერატურული
გმირის ხასიათის არსებობის საწინააღმდეგოდ ამგვარ არგუმენტს იშველიებენ: ანტიკურ
ავტორს უფრო მეტად აინტერესებს ის, თუ რა ემართება გმირს, ვიდრე ის, თუ ვინ არის
თავად ეს გმირი. შესაბამისად, მის ინდივიდუალობას იმ ამბის ინდივიდუალობა განსაზ-
ღვრავს, რომლის პერსონაჟიც არის იგი და არა გმირის ხასიათი. „ილიადის“ გმირებზე
მსჯელობისას ნათლად დავინახეთ, რომ ჰომეროსს პირველ რიგში აინტერესებს, ვინ არის
გმირი. არც ოდისევსს, არც ნესტორს, არც აიას ტელამონის ძეს, არც პარისს და ა.შ. „ილი-
ადაში“ და, ნაწილობრივ, „ოდისეაში“, არ უკავშირდება რაიმე ისეთი არაორდინალური
ამბავი, რომელსაც მათი ინდივიდუალობის განსაზღვრა შეეძლოს. სწორედ ამიტომ, პო-
მებში თითოეული გმირი წარმოგვიდგება, ერთი მხრივ, როგორც ჰომეროსამდელი ტრა-
დიციით ცნობილი, ტროას ომის მთლიან ამბავთან დაკავშირებული თვისებების მატარე-
ბელი პერსონაჟი, ხოლო, მეორე მხრივ, ხასიათი, რომელიც ინდივიდუალიზაციის წმინდად
ჰომეროსისეულ პრინციპებს შეესაბამება.

[1] შდრ. H. Hofmann, Odysseus. Von Homer bis zu James Joyce (კრებულში: Antike Mythen in der europäischen Tradition, Tübingen 1999), გვ. 27 შმდ.

ტრადიცია და ნოვატორობა

მხატვრული ნაწარმოების ღირსებების შეფასებისას ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმს იმის განსაზღვრა წარმოადგენს, თუ როგორია მასში ტრადიციულობის და ნოვატორულობის შეფარდება.[1] როგორც ჩანს, უმალღესი მხატვრული ეფექტი იქ მიიღწევა, სადაც ეს ორი ფენომენი ზომიერად ეხამება ერთმანეთს. იმის გამო, რომ ჩვენამდე ჰომეროსამდელ პოეზიას არ მოულწევია, რასაკვირველია, საკმაოდ ძნელია იმის ზუსტად განსაზღვრა, თუ რა არის მასთან ტრადიციული და რა – ნოვატორული. მაგრამ, როგორ ჩანს, მისი პოემების ანალიზისა და ანტიკურ ავტორთა ცნობების გათვალისწინებით, ამ მიმართულებით საყურადღებო დასკვნების გაკეთება მაინც შესაძლებელია. თავდაპირველად, შევეცადოთ იმის განსაზღვრას, თუ რას ვთვლით ტრადიციულობისა და ნოვატორულობის გამოვლინებად. ტრადიციულად უნდა მივიჩნიოთ ის ელემენტები, რომელთა რეალური არსებობა თუ წარმოქმნის პოტენციური შესაძლებლობა არ არის გამორიცხული ჰომეროსამდელ პოეზიაში. ნოვატორობა კი იმ ელემენტებში უნდა გამოჩნდეს, რომელთა არსებობა რეალურად თუ პოტენციურად გამორიცხულია ჰომეროსამდელ პოეზიაში. განვიხილოთ საკითხი ოთხი ძირითადი ასპექტით: ა) ფორმულების ენის, ბ) მოქმედების აგებისა და ეპიკური კონფლიქტის განვითარების, გ) კომპოზიციური ორგანიზაციის, გ) გმირთა ინდივიდუალიზაციის.

ა) როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფორმულების ენა ჰომეროსის ტრადიციასთან კავშირის აშკარა გამოვლინებაა. იმის მიუხედავად, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ჰომეროსი ტრადიციული ეპოსის თუ თავად მის მიერ შექმნილ ფორმულებს გამოიყენებს, აკეთებს ამას შეგნებულად თუ სტიქიურად, იგი ტრადიციის, ტრადიციული ეპიკური ტექნიკის მეუფებაში იმყოფება, რადგან არც ერთი ამ ფორმულის რეალური არსებობა თუ წარმოქმნის პოტენციური შესაძლებლობა არ იყო გამორიცხული ჰომეროსამდელ პოეზიაში. შესაბამისად, ჰომეროსის ინოვაციადაც რომ ჩავთვალოთ ცალკეული ეპითეტის გამოყენების სიხშირის რეგულირება ცალკეულ გმირებთან, ღმერთებთან თუ საგნებთან დაკავშირებით, რომც ვაღიაროთ ჰომეროსის პრიორიტეტი ეპითეტებისა და ფორმულების მთელი ჯგუფის შექმნის შემთხვევაში, ჰომეროსის ენა მაინც ტრადიციული ეპოსის ენად უნდა მივიჩნიოთ. ნოვატორობა იქ ვლინდება, სადაც ამ ტრადიციული ენის რეალიზაცია გარკვეული, წმინდად ჰომეროსისეული პოეტური კონცეფციის პრინციპებს ექვემდებარება. ყურადღება შევაჩეროთ მხოლოდ ფორმულებზე ერთმანეთთან პარადიგმატული ურთიერთარეკვლის პრინციპით დაკავშირებულ ან პოემათა საერთო სიმეტრიულ სტრუქტურაში ერთმანეთის გამაწონასწორებელ სცენებში. ამ შემთხვევაში ფორმულას უკვე თვისობრივად ახალი ფუნქცია ეკისრება – ხაზი გაუსვას ერთმანეთისაგან დაშორებულ სცენებს შორის ორგანულ კავშირს, რომელიც მოქმედების განვითარების წმინდად ჰომეროსისეულ პრინციპს ექვემდებარება. ა.მ., თუკი ერთმანეთს შევადარებთ „ილიადის“ I სიმღერასა და IX სიმღერებში ელჩობის სცენებს, აშკარა გახდება, რომ IX სიმღერის ელჩობა სავსებით აშკარად არეკლავს ენის დონეზეც კი I სიმღერის ელჩობის სიტუაციას.

I, 327 τὼ δ' ἀέκοντε βάτην παρὰ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο
ისინი (ორნი) უხმოდ წავიდნენ უნაყოფო ზღვის ნაპირით
IX, 182 τὼ δὲ βάτην παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ისინი (ორნი) წავიდნენ მრავალხმიანი ზღვის ნაპირით.
I, 328-29ª = IX, 185-86ª
Μυρμιδόνων δ' ἐπί τε κλισίας καὶ νῆας ἱκέσθην
მირმიდონელთა ბანაკსა და ხომალდებს რომ მიაღწიეს
τὸν δ' εὗρον
იგი დაინახეს...

ამ და სხვა ენობრივი მიმართებებით პოეტი გამოკვეთს ამ ორ მისიას შორის მსგავსებასაც და განსხვავებასაც. პირველ შემთხვევაში აგამემნონისგან გაგზავნილებმა აქილევსს ბრისეისი უნდა წაართვან, ხოლო მეორე შემთხვევაში არა მარტო ბრისეისის დაბრუნებას,

[1] ამ საკითხს არაერთი ნაშრომი თუ კრებული მიეძღვნა. შდრ. კრებული: Homer. Tradition und Neuerung. Hrsg. J. Latacz, Darmstadt 1979.

არამედ კიდევ მრავალ ძღვენსაც დაჰპირდნენ, ოლონდაც იგი აგამემნონს შეურიგდეს. იგივე შეიძლება ითქვას I სიმღერაში ქრისეს აგამემნონთან მისვლისა და XXIV-ში პრიამოსის აქილევსთან მისვლის სცენებს შორის ენობრივ მიმართებაზე. როგორც ზემოთ ვნახეთ, ეს სცენები ერთმანეთთან კავშირს გვიჩვენებენ პოემის სტრუქტურულ აგებულებაში, მათ განლაგებას პოემის დასაწყისსა და დასასრულში აქვს აშკარა მიმართება კონფლიქტის განვითარების ლოგიკასთან. ამ ვითარებაში შეხვედრები ფორმულებს შორის, მაგ. I, 12-XXIV, 500, I, 13-XXIV, 502 და ა.შ. ჰომეროსის პოეტურ პრინციპებს ექვემდებარება. რასაკვირველია, სავსებით დასაშვებია, რომ იდენტური ფორმულების ურთიერთამრეკლავ სცენებში გამოყენება უკვე ჰომეროსამდელი პოეზიისათვის იყო დამახასიათებელი, მაგრამ სავსებით აშკარაა, რომ ამ პრინციპის კონკრეტული სცენებით თუ მაგალითებით რეალიზაციისას ჰომეროსი დამოუკიდებელია. მისი ნოვატორობა, სულ ცოტა, ინდივიდუალურ კონტექსტთა, სცენების ურთიერთარეკლის ინდივიდუალური სისტემის შექმნასა და მათში ფორმულების შეგნებულ განმეორებაში გამოიხატება. ამდენად, შეიძლება ვთქვათ, რომ, თუკი ინფორმაციის გარკვეული მეტრული სტრუქტურების მქონე ფორმულების საშუალებით გადმოცემის, ანუ არაცნობიერის, დონეზე ჰომეროსი სავსებით ტრადიციულია, ამ ფორმულების ეპოსის სტრუქტურების ურთიერთმიმართებათა რთულ სისტემაში გამოყენების, ანუ გაცნობიერებულის დონეზე იგი უთუოდ ინდივიდუალურია და საკმაოდ შორსაა ტრადიციის ე.წ. ტიპურობისაგან.[1]

ბ) ჰომეროსის ეპოსის მცირე სტრუქტურებში მოქმედების აგება საკმაოდ ხშირად ექვემდებარება ზეპირი პოეზიის კანონზომიერებებს, რაც მკვლევართ უფლებას აძლევს ილაპარაკონ ჰომეროსის ტიპური სცენების შესახებ. ნოვატორობა ვლინდება მთლიანი პოემების მოქმედების კომპოზიციურ ორგანიზაციაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს თავის დროზე საკმაოდ კარგად შენიშნა არისტოტელემ და ჰომეროსთან, ყველა სხვა ეპიკოსისაგან განსხვავებით, მოქმედების ერთიანობის ეპოსში რეალიზაციის განსაკუთრებული ალღო თუ ცოდნა აღმოაჩინა. ის ტრადიციით ცნობილი დიდი მოვლენების შესახებ მათთან დაკავშირებული კონკრეტული, ერთიანი მოქმედებით შეკრული ეპიზოდების საშუალებით თხრობაში გამოიხატება. ამ მიზნის მისაღწევად ჰომეროსი იყენებს მოტივთა ინტენსიფიკაციისა თუ ტრადიციულ მოტივთა გადაადგილების საკმაოდ საინტერესო სისტემას, პოემების სტრუქტურებში ტრადიციული ინფორმაციის ოსტატურად განაწილების ხერხს, იმ ეპიზოდთა მთელი წყების შემოტანას, რომელიც არ არის დაკავშირებული კონკრეტული მოქმედების განვითარებასთან, თუმცა გვიქმნის წარმოდგენას იმ ამბებზე, რომლებიც პოემებში აღწერილ მოვლენებამდე თუ მათ შემდეგ მოხდა და რომლებიც ტროას ომისა და გმირთა დაბრუნების მთელ მიმდინარეობას აღადგენენ. ყოველივე ეს ექვემდებარება ეპიკური კონფლიქტის განვითარების ჰომეროსისეულ პრინციპს. იგი, როგორც ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტებიდან და ინფორმაციიდან შეიძლება დავასკვნათ, არ იყო დამახასიათებელი სხვა ბერძენი ეპიკოსებისათვის.[2] მისი არსი შემდეგში მდგომარეობდა: კონფლიქტი, რომელიც ღმერთის (ზევსის) ნებით იწყება, მთავრდება ღვთაებრივი შერიგებით. ამით ჰომეროსი, გარკვეული თვალსაზრისით, ძლევს კონფლიქტის იმ სტრუქტურას, რომელიც მითისათვის იყო დამახასიათებელი და არგუმენტთა, ფუნქციათა და მათი მიმართების წრიულ მონაცვლეობაში ვლინდებოდა. მართალია, ჰომეროსის ორივე პოემაში იგრძნობა ტრადიციული ამბის მოქმედების ამგვარი პროგრამის კვალიც („ილიადაში“ ტროელებისა და აქაველების, ხოლო „ოდისეაში“ სასიძოებისა და ოდისევსის დაპირისპირებაში), მაგრამ მას თავად პოეტის მიერ შემოთავაზებული კონფლიქტის გადაწყვეტის პროგრამა ფარავს. ჰომეროსი აშკარა ნოვატორია ტრადიციული ინფორმაციის კომპოზიციურ ორგანიზაციაში და იგი ინერციის ძალით კი

[1] ამ თვალსაზრისით ჰომეროსთან გამოვლენილი მიმართებები შეიძლება მხოლოდ ერთ კონკრეტულ ტექსტს ახასიათებდეს, რადგან მათ თავიანთი ფუნქცია სწორედ მოცემულ ტექსტში შეუძლიათ ალსრულონ.

[2] ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა, რომ არისტოტელე, რომელიც ჩვენზე ბევრად უკეთ იცნობდა ბერძენთა ეპიკურ შემოქმედებას, ჰომეროსს გამოარჩევს ყველა პოეტისაგან მოქმედების ერთიანობის სხვათაგან სავსებით განსხვავებული კონცეფციის გამო. შდრ. ზემოთ, გვ 48 შმდ.

არ მიჰყვება ტრადიციული პოეტური შემოქმედების გზას, არამედ ეპიკური ნაწარმოების მოქმედების აგების საკუთარ პრინციპებს გვთავაზობს.

გ) ტრადიციულობისა და ნოვატორულობის საინტერესო შეხამება გვაქვს ჰომეროსის ეპოსში სტრუქტურული აგების დონეზეც. სავსებით ნათელია, რომ მიკროსტრუქტურების დონეზე – როგორიცაა გმირთა სიტყვები, მცირე სცენები – ჰომეროსი, ალბათ, გაუცნობიერებლად (სტიქიურად, ინერციით) გამოიყენებდა წრიული კომპოზიციისა თუ პარალელური დაყოფის მეთოდს. ჰომეროსის ნოვატორობად ამ კომპოზიციური ელემენტებით მთლიანი პოემების კომპოზიციური სისტემის შექმნა უნდა მივიჩნიოთ. სავსებით ბუნებრივია, რომ იმგვარად აგებული პოემების კომპოზიციაში, რაზეც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა, ვლინდება პოეტური, მხატვრული აღქმის სავსებით გააზრებული და ლოგიკური სისტემა. ის, რომ ტროას ციკლის თქმულებების ტრადიციული მითოლოგიური მასალის ორგანიზაციაში, მასთან დადასტურებული ძირითადი კომპოზიციური პრინციპების შესაბამისად, ჰომეროსი აშკარა ნოვატორია, ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. რასაკვირველია, დასაშვებია, რომ იგივე კომპოზიციური პრინციპები დამახასიათებელი ყოფილიყო გეომეტრიული ეპოქის სხვა პოეტებისათვისაც, მაგრამ გამორიცხულია, რომ სტრუქტურული სიმეტრიის სისტემები სხვა პოემებისა, რომლებიც იმავე მითოლოგიურ მასალას ამუშავებდნენ, თანხვდებოდნენ ჰომეროსის ნაწარმოებებს როგორც გარკვეული შინაარსის მატარებელ ელემენტთა მიმდევრობაში, ისე მათი მთელ პოემაში განაწილების კონცეფციაში. და მართლაც, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის სცენები, რომლებიც „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ სამოქმედო ბლოკებს ქმნიდნენ, იმიტომ კი არ იყვნენ დაკავშირებულნი ერთმანეთთან, რომ მათ საერთოდ ტრადიცია მიიჩნევდა ერთმანეთის გამაწონასწორებელ ელემენტებად, არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი კონკრეტული პოემების კომპოზიციური ორგანიზაციის სისტემას ექვემდებარებოდნენ და სავსებით ინდივიდუალურ მხატვრულ მაკროსტრუქტურებს წარმოგვიდგენდნენ.

დ) ჰომეროსის ნოვატორობა საკმაოდ მკაფიოდ ვლინდება გმირთა ინდივიდუალიზაციის სფეროში. მართალია, ჰომეროსის ეპოსში მოქმედ გმირთა დიდი ნაწილი აშკარად ჰომეროსამდელი ტრადიციიდან ცნობილი პერსონაჟებია, რომელთა ეპითეტებს, გარკვეულ თვისებებს და ამა თუ იმ ამბავთან კავშირს უკვე ჰომეროსამდელი პოეზიიდან იცნობდა აუდიტორია, მაგრამ ჰომეროსი ამ ტრადიციულ ინფორმაციასთან ერთად იყენებს გმირთა ინდივიდუალიზაციის აშკარად საკუთარ, ამა თუ იმ გმირის ხასიათის განმსაზღვრელი მაკორდინირებელი შტრიხის შემოტანის პრინციპს, რითაც იგი არა მარტო ადრეულ ეპიკურ პოეზიაში, არამედ საერთოდ ანტიკურ ლიტერატურაში აშკარა ნოვატორად გვევლინება.

ყოველივე ეს და მრავალი სხვა, რაზეც ჩვენ გვქონდა უკვე მსჯელობა, გვიჩვენებს, რომ ჰომეროსის პოემებში ნოვატორობის სული თითქმის ყველგან ვლინდება, სადაც თავს უნდა იჩენდეს ინდივიდუალური შემოქმედების გაცნობიერებული პოეტური კონცეფცია. სწორედ ესოდენ მკაფიოდ გამოხატული კონცეპტუალურობა ჰომეროსთან გვაძლევს უფლებას, მისი პოემები იმ ინდივიდუალური, პროფესიონალი პოეტის შემოქმედების ნაყოფად მივიჩნიოთ, რომელიც უკვე საკმაოდ დაშორდა ზეპირი პოეზიის ტრადიციებს.

ჰომეროსის პოემების შემონახვისა და გავლენისათვის მსოფლიო კულტურაზე

ის, რომ „ილიადა“ და „ოდისეა“ არ არის ერთი ამოსუნთქვით დაწერილი პოემები, სრულიად აშკარაა. უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტი მათ თანდათანობით, ნაწილ-ნაწილ ქმნიდა. არ არის გამორიცხული, რომ ამ პროცესში „ოდისეას“ ცალკეული ნაწილები „ილიადის“ ზოგიერთ ნაწილზე უფრო ადრე შექმნილიყო. ასევე დასაშვებია, რომ პოემის ნაწილები დროში იმ თანმიმდევრობით არ იქმნებოდა, რაც მათ ახლა აქვს. და მაინც, შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ პოემებში საბოლოო დამუშავების, უფრო მეტიც, სეროზული ავტორისეული რედაქციის კვალი შეიმჩნევა პოემათა ტექსტის საბოლოო ფიქსაციის წინ. ამას გვაჩვენებს როგორც სტრუქტურული სიმეტრიის ერთიანი სურათი პოემებში, ასევე გმირთა ექსპონირების კანონზომიერება (პოემებში ერთხელ მოხსენიებული პერსონაჟი შემდგომ ყოველგვარი ექსპონირების გარეშე შეიძლება შეგვხვდეს),

საოცარი ინფორმაციული ურთიერთშეთანხმებულობა „ილიადასა“ და „ოდისეას“ შორის, კომპიუტერული ანალიზის შედეგად გამოვლენილი ფაქტი – ენობრივი (ლექსიკოსტატისტიკური) თვალსაზრისით, „ილიადის“ ტექსტის საბოლოო ვარიანტი დროში იმ თანამიმდევრობით იქმნებოდა, როგორითაც მან დღემდე მოაღწია ჩვენამდე.

ბუნებრივია, ეს ბადებს საკითხს: რამდენად შესაძლებელია ძვ.წ.ა. VIII საუკუნეში ვივარაუდოთ ამ მოცულობის პოემების წერილობით შექმნა და რა ფორმა უნდა ჰქონოდა ე.წ. ავტორისეულ ტექსტს? დღეს გადაჭრით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფინიკიურიდან გადმოღებული და ფონეტიკურ სისტემად გარდაქმნილი ბერძნული დამწერლობა ყველაზე გვიან ძვ.წ.ა. IX-VIII საუკუნეთა მიჯნაზე უნდა წარმოქნილიყო.[1] VIII საუკუნეში დამწერლობის საკუთრივ ბერძნული ვარიანტი სწრაფად ვრცელდება მთელ ხმელთაშუაზღვისპირეთში და იგი არაერთი ლოკალური ანბანის (ეტრუსკული, ფრიგიული, ლათინური) აღმოცენების წყარო ხდება. როგორც ეპიგრაფიკული მასალა გვარწმუნებს, ძვ.წ.ა. VIII საუკუნეში დამწერლობა უკვე ფართოდ გამოიყენებოდა მხატვრული ინფორმაციის ლექსად, ანუ მეტრულად ფორმირების პროცესში. დაქტილური ჰექსამეტრი გავრცელებული საზომი ჩანს.[2] ჰომეროსის ეპოქაში პოეტური ნაწარმოების სიმღერით შესრულების გვერდით ნარატიული პოეტური ინფორმაციის რეციტაციით გადმოცემის პრაქტიკა იკიდებს ფეხს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, რომ ჰომეროსის ეპოსში პოეტურ ნაწარმოებთა შესრულების პროცესის აღსანიშნავად გამოყენებულია ზმნათა ორი სემანტიკური ჯგუფი, ერთი „მღერა“, ხოლო მეორე „ლაპარაკი“ მნიშვნელობის მქონე. პირველი გვხვდება აედების (დემოდოკოსი, ფემიოსი და სხვ.) მოქმედების აღსანიშნავად, ხოლო მეორე – თავად ჰომეროსისა. საკუთარი შესრულების ფორმის კვალიფიკაციისას ჰომეროსი გამოიყენებს ზმნებს: „ვყვები“, „ვასახელებ“, „ვამბობ“. ამდენად გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსი თავის პოემებს უკვე რეციტაციით ასრულებდა.[3]

დამწერლობის ახალი სისტემა ნებისმიერი ინფორმაციის წერილობითი ფიქსაციის ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა, მაგრამ ერთობ ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ როგორ და რაზე ხდებოდა ვრცელი ეპიკური ნაწარმოებების ჩაწერა. ფაქტია, რომ ძვ.წ.ა. VIII–VII საუკუნეებში მრავალი ბერძენი ეპიკოსი მოღვაწეობდა, რომელთა პოემები მრავალი ათასი სტრიქონისაგან შედგებოდა.[4] დამწერლობის გამოყენებისა და ჩაწერილი ტექსტების გარეშე, ძნელი წარმოსადგენია, კლასიკურ ეპოქამდე ამ პერიოდიდან კონკრეტული ავტორის სახელით ცნობილ ამდენ პოემას მოეღწია. ყველაზე ხელსაყრელი იქნებოდა პოემათა ჩაწერისათვის პაპირუსის გამოყენება, მაგრამ, ჯერჯერობით, იმის არავითარი დამამტკიცებელი საბუთი არ გაგვაჩნია, რომ უკვე VIII საუკუნეში შეეძლოთ ბერძნებს ეგვიპტიდან პაპირუსი.[5] უფრო საფიქრებელია, რომ ამ მიზნით გამოიყენებდნენ ტყავს. ამას გვიდასტურებს ჰეროდოტოსის შემდეგი ცნობაც: „ბერძნები ძველიდანვე წიგნებს ტყავებს უწოდებდნენ, რადგანაც ოდესღაც პაპირუსის ნაკლებობის გამო ისინი თხისა და ცხვრის ტყავებს ხმარობდნენ საწერად. ჯერაც ჩემს დროს, ბევრი ბარბაროსი ამისთანა ტყავებზე წერს“ (V, 58). უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰომეროსის ეპოქაში, როდესაც ინფორმაციის გადაცემა, ძირითადად, ზეპირი გზით ხდებოდა, არ არსებობდა წიგნის მრავალ ეგზემპლარად გამრავლების პრაქტიკა. სხვადასხვა მასალის ფირფიტები ან ტყავის ფურცლები იკვრებოდა წიგნად, ისევე, როგორც ამას ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში აკეთებდნენ.[6] ამგვარი „წიგნები“, ჩვეულებრივ, თითო, „ავტორისეულ“ ეგზემპლარად იწერებოდა ან, თუ მრავლდებოდა, უკიდურესად შეზღუდული ოდენობით. როგორც ფიქრობენ, ამგვარი ეგზემპლარი (ან ეგზემპლარები) ჰომეროსის ოჯახის წევრებისა და მათი შთამომავლების, ან ჰომერიდების (ჰომეროსის ეპოსის შემსრულებელთა თაობების) საშუალებით აღწევს იმ ეპოქას, როდესაც პაპირუსის მასობრივი იმპორტის დაწყების შემდგომ, გრაგნილებად ტირაჟირებული წიგნები საბერძნეთში ფართოდ ხელმისაწვდომი ხდება. ამ დროის განმავლობაში რაფსოდების წრეში, ბუნებრივია, არაერთგზის დადგებოდა პოემათა ან მათი ნაწილების (რომელთაც, ჩვეულებრივ, ისინი ასრულებდნენ) გადაწერის საჭიროება. ამის შედეგად უკვე არქაიკის ეპოქაში საკმაოდ ბევრი ხელნაწერი დაგროვდებოდა. რასაკვირველია, რაფსოდები ზეპირი შესრულების პროცესში მეტ-ნაკლებად ცვლიდნენ ტექსტს. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ჰომეროსის პოემების მთლიანად შესრულების ოფიციალურად დაკანონებამდე, რაფსოდებს პოემების სრულად რეციტაცია მოეხდინათ აუდიტორიის წინაშე. ისინი, ძირითადად, პოემების ამა თუ იმ მონაკვეთს ასრულებდნენ, მაგრამ მსმენელისათვის ცნობილი იყო, რომ ეს დამოუკიდებელი ნაწარმოები კი არა, მხოლოდ დიდი ეპოსის ნაწილი იყო. ამიტომ მათი „პირადი ინიციატივა“ ტექსტში ცვლილებების პროცესში ხშირად იზღუდებოდა შემსრულებლისათვის ხელმისაწვდომი წერილობით ფიქსირებული ტექსტით.[1] ჰომეროსის დიდება უკვე ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მეორე ნახევრისათვის მაინც იონიიდან კონტინენტურ საბერძნეთშიც ინაცვლებს, განსაკუთრებით პისისტრატოსის დროის ათეწში. ძვ.წ.ა. 522 წლიდან ჰიპარქოსის მიერ დაკანონდა ყოველ ოთხ წელიწადში ერთხელ ჰომეროსის პოემების სრულად შესრულება პანათენეების დიდ სახალხო დღესასწაულზე. ამას აკეთებდა რაფსოდების მთელი გუნდი რამდენიმე დღის განმავლობაში.[2] ისმის კითხვა: რა ტექსტი სრულდებოდა ამ დღესასწაულებზე. არსებობდა, თუ არა რაღაც დადგენილი ოფიციალური ტექსტი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ დროს გარკვეული მუშაობა, ალბათ, ძირითადად, ზედაპირული, ჩატარდებოდა არქაიკის ეპოქიდან მოღწეული ტექსტების დღესასწაულზე შესასრულებელ ვარიანტად (თუ ვარიანტებად) ჩამოყალიბების მიზნით. თუმცა ეს ჯერ კიდევ არ უნდა წარმოვიდგინოთ ფილოლოგიური ხასიათის სამუშაოდ. ამგვარი ერთიანი რეციტაციის დაკანონებით, რაც მხოლოდ ათენში მოხდა, საზოგადოების ინტერესი ჰომეროსის მიმართ არნახულად გაიზარდა. ათენელი მოსწავლეები სკოლაში საფუძვლიანად სწავლობდნენ ჰომეროსის პოემებს, რაც, ბუნებრივია, „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ტექსტების საკმაოდ ინტენსიურ ტრანსფორმირებას განაპირობებდა.[3] ალბათ, ათენი იყო ელინურენოვან სამყაროში ძვ.წ.ა. IV საუკუნის დასასრულამდე წიგნების ბაზარზე ჰომეროსისა და სხვა ავტორების ძირითადი გამომცემელი და გამავრცელებელი.[4] ამან, თავის მხრივ, ჰომეროსის ტექსტში ატიკური დიალექტის კვალიც გააჩინა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ხელნაწერი ეგზემპლარების სიმრავლე ზრდიდა რედაქციული ხასიათის განსხვავებების ოდენობას ტექსტებს შორის. თუმცა, ყოველთვის ეს არ არის მიზეზი იმ დაშორებებისა, რასაც კლასიკური ავტორების (მაგ., პლატონი) მიერ პოემებიდან ციტირებული პასაჟები გვიჩვენებენ ჩვენთვის ცნობილ ტექსტთან. უბრალოდ, ეს ავტორები ხშირად ციტაციას ახდენდნენ იმის მიხედვით, როგორც მათ ახსოვდათ ტექსტი და არა გამოცემულ ვარიანტთან მისი შედარების გზით.[5]

ახალი ეტაპი ჰომეროსის ტექსტის, ისევე, როგორც საერთოდ ბერძნული მწერლობის შესწავლაში, დაკავშირებულია ჭეშმარიტი ფილოლოგიის აღმოცენებასთან ელინისტურ ეპოქაში. ალექსანდრიის სამეფო ბიბლიოთეკა ჰომეროსის კვლევის ნამდვილ ცენტრად იქცა. ძვ.წ.ა. III–II საუკუნეების უდიდესმა ფილოლოგებმა ძენოდოტოს ეფესოსელმა, არისტოფანე ბიზანტიონელმა და განსაკუთრებით არისტარქოს სამოთრაკიელმა, არსებითად, ძველ სამყაროს ჰომეროსის ნამდვილი მრავალრიცხოვანი კრიტიკული ჩამატებებისაგან „გაწმენდილი“ გამოცემები შესთავაზეს. არ არის შემთხვევითი, რომ ამ უკანასკნელის მიერ კრიტიკულად დადგენილ ტექსტს შემდგომ, ფაქტობრივად, არ განუცდია დიდი ცვლილებები. ალექსანდრიაში ჰომეროსის ტექსტზე მუშაობა და მისი კომენტირება გაგრძელა არისტონიკოსმა, დიდიმოსმა, ნიკანორმა და ჰეროდიანოსმა (ახ.წ.ა. II ს.). მათი ნამუშევარი გაერთიანდა ე.წ. „ოთხეულის სქოლიონებში“, რომელიც ჰომეროსის სქოლიოე-

---

[1] შდრ. R. Wachter, Die Troia-Geschichte wird schriftlich...; უძველესი ბერძნული დამწერლობის ფუნქციისა და თავისებურებათა შესახებ შდრ. E. Walter-Karydi, Die Entstehung des beschrifteten Bildwerks. Zur Funktion und Eigenart der frühgriechischen Schriftlichkeit, Gymnasium, 106, Hft. 4, 1999, გვ. 289 შმდ.

[2] შდრ. E. Walter-Karydi, Die Entstehung...

[3] ΠΓΞ, გვ. 347 შმდ.

[4] უძველესი ეპიკური პროდუქციის შესახებ შდრ. G. Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis, London 1969, შდრ. აგრ. Greek Epic Fragments, ed. and transl. by M. L. West, LCL 2003.

[5] შდრ. R. Wachter, Die Troia-Geschichte wird schriftlich...

[6] შდრ. ΠΓΞ, გვ. 257 შმდ.

[1] შდრ. M. L. West, Homer durch Jahrtausende..., გვ. 108 შმდ.

[2] იქვე.

[3] იქვე.

[4] იქვე.

[5] შდრ. G. Loshe, Untersuchungen über Homerzitaten bei Platon, Hamburg 1961.

ბის (A და T) თანამედროვე გამოცემის საფუძველი გახდა.[1] დღემდე სადავო საკითხად რჩება, თუ როდის უნდა მომხდარიყო „ილიადისა“ და „ოდისეას“ 24-24 სიმღერად დაყოფა. მათი შესწავლა გვარწმუნებს, რომ უკვე ჰომეროსის მიერ თითოეული პოემის გარკვეულ მონაკვეთებად სტრუქტურირება ეპოსის ცალკეულ ნაწილთა შესრულების პროცესში არ უნდა ყოფილიყო უცხო. მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით, სიმღერებად მათი დაყოფა იმ რაფსოდების მიერ უნდა მომხდარიყო, რომელნიც პოემების სრულ ტექსტს პანათენეებზე დროს მათი დაყოფა ისეთ ნაწილებად, რომლებიც რაფსოდებს შორის განაწილდებოდა, აუცილებელი იქნებოდა. საკითხავია მხოლოდ ის, თითოეული პოემის 24 სიმღერად დაყოფა უკვე მათგან მომდინარეობს, თუ ეს ელინისტური ეპოქის ფილოლოგთა ინიციატივა იყო.[2] ანტიკურობაში ჰომეროსის ტექსტის გამოცემის ტრადიცია გრძელდებოდა, მაგრამ ამ ეპოქიდან ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტებმა მოაღწია, ძირითადად, ეგვიპტიდან. არ შემორჩენილა არც ერთი ანტიკური ხელნაწერი პოემათა სრული ტექსტით. ეს არის მეტწილად პაპირუსის გრაგნილების (შემორჩენილია 2000-მდე პაპირუსის ფრაგმენტი, მათგან ყველაზე ადრეული – ძვ.წ.ა. III ს., ყველაზე გვიანდელი – ახ.წ.ა. VII ს.), ან პაპირუსისა თუ პერგამენტის კოდექსების (განსაკუთრებით, ახ.წ.ა. II საუკუნის შემდგომ) ნაშთები.[3] IX-X საუკუნეებიდან ბიზანტიაში „აღდგა“ ინტერესი ძველი ბერძნული ლიტერატურის მიმართ, განახლდა ჰომეროსის ტექსტის გადაწერა. ამ დროისათვის, განსხვავებით მრავალი ბერძენი ავტორისაგან, რომელთა ხელნაწერები IV-VI საუკუნეებში ანტიკურობის დაქვეითებასთან ერთად დაიკარგა, ჰომეროსის ტექსტის და მისი კომენტარების ძველთაგან შემორჩენილი იმდენი ეგზემპლარი იყო გადამწერთა განკარგულებაში, რომ ამ საქმეში მათ უკვე მარობის გრძნობა ვერ დაუფლებოდათ. ფაქტობრივად, გადაწერის პროცესში, უკვე ახალი ნუსხური შრიფტით, მათ შეეძლოთ ეჩვენებინათ მთელი თავიანთი „ფილოლოგიური უნარი“. როგორც არაერთგზის აღუნიშნავთ, განსაკუთრებით გამოირჩევა ვენეციის Bibliotheca Marciana-ში დაცული ხელნაწერი, რომელიც საგანგებოდ არის მომზადებული და ტექსტთან ერთად გვთავაზობს უაღრესად საინტერესო კომენტარებს. მეტწილად მათი წყალობით შემოგვრჩა ინფორმაცია ანტიკური ეპოქის ფილოლოგთა ჰომეროლოგიურ შეხედულებებსა თუ მოძღვრებებზე.[4]

შუა საუკუნეებიდან და რენესანსიდან შემორჩენილი „ილიადის“ 200-მდე და „ოდისეას“ 70-მდე ხელნაწერია აღრიცხული, დანარჩენები (მათ შორის, უკვე ცნობილიც კი) ჯერ კიდევ არ არის რეგისტრირებული. პირველი გამოცემა (editio princeps) განახორციელა დემეტრიოს ქალკონდილესმა 1488 წელს ფლორენციაში, თუმცა იგი არ ეყრდნობოდა ხელნაწერთაგან საუკეთესოებს. XVIII საუკუნის მიწურულიდან მოყოლებული უკანასკნელ ხანებამდე ჰომეროსის ტექსტის მრავალი კრიტიკული გამოცემა განხორციელდა. მათ შორის საუკეთესოებია: ჰომეროსის და მისი სახელით ცნობილი ყველა ნაწარმოების. გამოცემა (ხუთ ტომად) მონროსი და ალენისა ოქსფორდში XX საუკუნის დასაწყისში; „ილიადის“ საუკეთესო კრიტიკულ გამოცემებად ითვლება დ. ბ. მონროსი (1932), პ. ვან თილის (1996) და მ. ლ. ვესტის (1998-2000), ხოლო „ოდისეასი“ – ფ. ფონ დერ მიულის (1962[3]), ჰ. ვან თილის (1991).[5]

უყოყმანოდ შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთ ინდივიდუალურ შემოქმედს არ ჰქონია მსოფლიო კულტურაზე ისეთი გავლენა, როგორიც ჰომეროსს. ამის უმთავრესი მიზეზი ისაა, რომ ანტიკურობა, რომელიც თანამედროვე ევროპული კულტურის საფუძველია, ჰომეროსს მიიჩნევდა არა მხოლოდ თავის უდიდეს ავტორიტეტად, არამედ თავად ბერძენთა შემოქმედების ყველა სფეროს, საერთოდ ელინთა მენტალიტეტის განმსაზღვრელად. მის მიბაძვას არ თაკილობდნენ უდიდესი მწერლები. ესქილე თავის შემოქმედებას „ჰომეროსის დიადი ლხინის ნასუფრალს უწოდებდა“ და, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, მან ბერძენ მწერალთა შორის ჰომეროსის მემკვიდრეობის ჭეშმარიტად ღრმა შემოქმედებითი

[1] M. L. West, Homer durch Jahrtausende..., გვ. 110 შმდ. DNP, 5, 697 შმდ.
[2] შდრ. M. L. West, Homer durch Jahrtausende..., გვ. 109.
[3] მიმოხილვისათვის DNP, 5, 697 შმდ.; M. L. West, Homer durch Jahrtausende..., გვ. 111.
[4] შდრ. DNP, 5, 697 შმდ.
[5] შდრ. ბიბლიოგრაფია, გვ. 134.

ათვისების საუკეთესო მაგალითი გვიჩვენა. პლატონი, რომელიც თავის თეორიულ სახელმწიფოში ვერ პოულობს ჰომეროსის ადგილს და ამ სახელმწიფოს იდეოლოგიის პოზიციებიდან აკრიტიკებს მას, ძირითადად, ეთიკური თვალსაზრისით, როგორც ათენის უბრალო მოქალაქე, აღიარებს ჰომეროსის პოეტურ გენიას. არისტოტელე, რომელსაც თვალწინ ჰქონდა არქაული და კლასიკური ეპოქის მრავალი ცნობილი პოეტის შემოქმედება, მას უყოყმანოდ მიიჩნევდა ბერძენთა საუკეთესო მწერლად.

ახალი ელინისტური სამყაროს შემქმნელს, ალექსანდრე მაკედონელს, შურდა აქილევსისა, რადგან მის სიქველეს ისეთი მეხოტბე ჰყავდა, როგორიც ჰომეროსია. როგორც გადმოგვცემენ, იგი მუდამ თან დაატარებდა თავად არისტოტელეს მიერ მისთვის მომზადებულ ჰომეროსის „გამოცემას“.[1] ელინისტური ეპოქის მწერლებმა სცადეს, ახალი გზები მოენახათ პოეზიის განვითარებაში. და მაინც, ისინი ჰომეროსის პირველობას ერთხმად აღიარებდნენ. ეს მშვენივრად გამოხატა ლეონიდას ტარენტელმა (ძვ.წ.ა. III ს.) თავის ეპიგრამაში:[2]

> კრთებიან ვარსკვლავნი და სელეწეს წმინდა რკალი,
> როს ჰელიოსი ცეცხლოვან ბორბალს აბრუნებს,
> ლექსთა მთხზველების ჯოგებს მთლიანად ჩრდილავს ჰომეროსი,
> მუზათა უბრწყინვალესი სინათლის გარშემო მომფენი.

არ შეცვლილა ჰომეროსის მიმართ დამოკიდებულება რომშიც, სადაც მის სიდიადეს ერთხმად აღიარებდნენ. ჰომეროსი საკმაოდ ადრე ითარგმნა ლათინურ ენაზე. გარდა ამისა, ძველი ბერძნულის კარგად ფლობა რომაელ მწერლებს შესაძლებლობას აძლევდა პოემებს ორიგინალში ზიარებოდნენ. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც „რომაელთა ჰომეროსმა“, ვერგილიუსმა, „ენეიდა“ შექმნა, იმპერიის მკვიდრთა წინაშე დაისვა კითხვა: რომელს უნდა მიეცეს ამ ორ პოეტს შორის უპირატესობა? არავინ არ უარყოფდა ჰომეროსის პარადიგმატულ მნიშვნელობას ვერგილიუსისათვის. მისი პოემა პირველ (ენეასის და მის თანამგზავრთა ტროადან იტალიამდე მოგზაურობის გადმომცემ) ნაწილში აშკარად „ოდისეას“, ხოლო მეორეში (რომელიც უკვე თავად იტალიაში განვითარებულ მოვლენებს აღწერს) „ილიადას“ ითვალისწინებს. მაგრამ ჰომეროსის „მიბაძვა“ შემოქმედებითად იმდენად ღრმად და საინტერესოდ ხორციელდება, რომ ანტიკურობამ ვერგილიუსი უყოყმანოდ დააყენა ჰომეროსის გვერდით. ვერგილიუსი ხომ ისეთივე პარადიგმატული გახდა ლათინურენოვანი პოეზიისათვის, როგორიც ჰომეროსი მთელი ანტიკური ლიტერატურისათვის იყო. კვინტილიანუსი ახ.წ.ა. პირველ საუკუნეში გამოთქვამს საყურადღებო თვალსაზრისს, რომელიც ამგვარად შეიძლება შევაჯამოთ: ჰომეროსი ყველა პოეტთა შორის რანგით პირველად, ხოლო ვერგილიუსი – მეორედ უნდა მივიჩნიოთ, თუმცა ეს უკანასკნელი უფრო ახლოსაა პირველთან, ვიდრე მესამესთან.[3] როგორც ჩანს, ეს თემა საკმაოდ აქტუალური იყო არა მარტო თეორიულ დონეზე, არამედ ადამიანთა ყოველდღიურ მსჯელობაში პოეზიის შესახებ სიმპოსიუმებსა თუ სკოლებში. ანტიკურობის დავას ამ საკითხზე ერთგვარად აჯამებს მაკრობიუსი (ახ.წ.ა. V ს.) თავის „სატურნალიებში“. იგი ვერგილიუსის „ენეიდას“ თითქმის წმინდა წიგნის როლს აკისრებს, რომლის შესწავლა არა მარტო სრულყოფილი განათლებისთვისაა აუცილებელი, არამედ იდეოლოგიური თვალსაზრისითაც ძალზე მნიშვნელოვანია. შესაბამისად, ვერგილიუსს, გვიანანტიკური ეპოქის შეფასების კრიტერიუმებიდან გამომდინარე, გარკვეული უპირატესობა ენიჭება. მას, ყველა დარგის მცოდნეს, ისევე განადიდებენ, როგორც ადრე ჰომეროსს, ადამიანთა შემოქმედების თითქმის ყველა სფეროს წინამორბედს.[4] ანტიკურობის დაქვეითების შემდგომ დასავლეთ ევროპაში ჰომეროსი რამდენიმე საუკუნით კარგავს აქტუალობას. შუა საუკუნეების ევროპაში ჰომეროსის ეპოსის გაელენა, არსებითად, ირიბი გზით ხორციელდებოდა. ამ შემთხვევაში უმთავრეს წყაროს წარმოადგენდა ტროას რომანების ლათინური ვერსიები, რომლებიც უკვე ანტიკურ ეპოქაში (ახ.წ.ა. II-III საუკუნეები) შეიქმნა და რომლე-

[1] ამას გადმოგვცემენ ალექსანდრე მაკედონელის ბიოგრაფები.
[2] Epigrammata Graeca, ed. D. L. Page, Oxford 1975, გვ. 2136.
[3] Inst. 10, 1, 85 შმდ.
[4] შდრ. DNP, 14, 516 შმდ.

ბიც ფსევდოისტორიულ, თითქოს თვითმხილველის მიერ აღწერილ ტროას ომის მთელ ისტორიას გვთავაზობდნენ. დასავლეთ ევროპაში მათი გავლენით შეიქმნა პროზად თუ ლექსად, ლათინურ თუ ხალხურ ენებზე არაერთი ტროას რომანი.[1] ამის საპირისპიროდ, ბიზანტიასა და მისი გავლენის არეალში მყოფ ქვეყნებში IX საუკუნიდან მაინც, ჰომეროსი ყველა დროის საუკეთესო პოეტად მიიჩნეოდა. საინტერესოა, რომ ამგვარი ტრადიცია თავის მნიშვნელოვან კვალს ავლენს ძველ ქართულ ლიტერატურაშიც, რაც ზოგიერთ მეცნიერს ჰომეროსის პოემების (ან მხოლოდ „ილიადის“) ქართულ ენაზე თუნდაც შემოკლებული თარგმანის არსებობის შესაძლებლობას აფიქრებინებს.[2]

რენესანსიდან მოყოლებული კამათმა ჰომეროსის მნიშვნელობის თაობაზე უფრო მძაფრი ხასიათი მიიღო და იგი, ძირითადად, ვერგილიუსთან შედარების კუთხით წარიმართა. ამ შეპირისპირებაში ჰომეროსი, ჩვეულებრივ, ბუნებრივი, მოუწესრიგებელი მშვენიერების, ხოლო ვერგილიუსი მოწესრიგებულის სიმბოლოებად აღიქმებოდნენ. რამდენადაც რენესანსიდან მოყოლებული მოწესრიგებულობა მაღალი ცივილიზაციის უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნეოდა, უპირატესობა, ჩვეულებრივ, ვერგილიუსს ენიჭებოდა. ზოგიერთი თეორეტიკოსი ამ კამათში ისე შორს წავიდა, რომ ჰომეროსის კრიტიკაში ყოველგვარ ზღვარს გადასცდა. ა.მ., იულიუს ცეზარ სკალიგერი (ყველა დროის ერთი-ერთი ყველაზე ცნობილი ფილოლოგის – იოსებ იუსტუს სკალიგერის (1540-1609) მამა) დაუნდობლად „შეებრძოლა“ ჰომეროსს. ვერგილიუსის თხზულებათა მისი თანამედროვე გამომცემლის იოანე ლუდოვიკუს დე ლა კარდას თქმით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სკალიგერი მძვინვარებს არა იმდენად ჰომეროსის, რამდენადაც თავისი მტრის წინააღმდეგ.[3] ამგვარი ტენდენცია პოსტრენესანსულ ეპოქაში თავის აპოგეას აღწევს. საქმე ჰომეროსის უბრალოების უმოწყალო დაცინვამდეც კი მიდის. ამ ფონზე არსებითი გარდატეხა ვერ შეაქვეთ ჰომეროსის მცირერიცხოვან „დამცველებს“, როგორებიც იყვნენ რასინი, ბუალო და სხვანი. შექმნილი ვითარება ბევრად განაპირობა იმან, რომ ჰომეროსის კრიტიკოს-ფილოლოგთა, ლიტერატურის თეორეტიკოსთა და ესეისტთა შორის, ცოტამ თუ იცოდა ძველი ბერძნული ისე, რომ ორიგინალში ზიარებოდა მის პოეზიას. კარგი თარგმანების სიმწირე კი ჰომეროსის ცალმხრივ ინტერპრეტაციას განაპირობებდა. და მაინც, ეს არ უშლიდა ხელს ჰომეროსის გავლენის თანდათანობით ზრდას მხატვრული კულტურის თითქმის ყველა სფეროში, უპირველეს ყოვლისა კი, მწერლობაში. განსაკუთრებით რელიეფურად გამოიკვეთა ეს გავლენა ტორკვატო ტასოს „განთავისუფლებულ იერუსალიმში“ (XVI ს.), ბუალოს „Art poétique“-ში, სადაც ჰომეროსით მოხიბლული ავტორი ამგვარი მოწოდებითაც კი მიმართავს მკითხველს: „გიყვარდეთ მისი [= ჰომეროსის] ნაწარმოებები, მაგრამ გიყვარდეთ ჭეშმარიტი სიყვარულით; მათში სიამოვნების პოვნა ნიშნავს დიდი სარგებლის მიღებას“ (IV, 15), სპენსერის პოემაში „ჯადოსნური დედოფალი“, რომელშიც არიოსტოსა და ვერგილიუსთან ერთად ჰომეროსის მნიშვნელოვანი გავლენა იგრძნობა, მუსიკალურ დრამატულ წარმოდგენაში „ოდისევსის დაბრუნება სამშობლოში“ (მუსიკა მონტევერდის, ლიბრეტო ჯაკომო ბადოაროსი), რომელიც 1640-41 წლებში დაიდგა ვენეციაში, ფრანჩესკო პრიმატიჩიოს ფერწერულ ტილოში „ოდისევსი და პენელოპე“ (1563), პელეგრინო ტიბალდის ფრესკულ ფერწერულ ნამუშევარში „პოლიფემოსის დაბრმავება“ (1554/6) და მრავალ სხვაში.[4] XVIII საუკუნეში, მას შემდეგ, რაც ი. ი. ვინკელმანმა თავისი „ძველი სამყაროს ხელოვნების ისტორიითა“ (1766) და გ. ე. ლესინგმა „ლაოკოონით“ (1766) კლასიკური სამყაროს მხატვრული კულტურის სიმაღლეთა ახლებური დანახვის შესაძლებლობები წარმოუჩინეს საზოგადოებას, ცივილიზაციის ისტორიაში ძველი ბერძნული სამყაროსა და, კერძოდ, ჰომეროსის როლი და მნიშვნელობა აშკარად დომინანტური ხდება.[5] ბერძნული ენის კარგად მცოდნეთა რაოდენობის ზრდისა და კარგი თარგმანების გამოჩენის კვალდაკვალ სულ უფრო და უფრო ნათლად იკვეთება ჰომეროსის სიდიადე და გენია, ხოლო ანტიკური ლიტერატურის ორი მწვერვალის – ჰომეროსისა და ვერგილიუსის, ერთმანეთთან გაჯიბრება თუ გატოლება XVIII საუკუნიდან კარგავს აქტუალობას. თუკი ეს მაინც ხდება, პირველობას კვლავ ჰომეროსი იბრუნებს. იგი იმდენად დიადი ჩანს, რომ თავად გოეთეც კი უმწეოდ გრძნობდა თავს მის წინაშე. ა. ვოლფის თეორიამ თავდაპირველად მას ერთგვარი შვებაც კი მოუტანა, რადგან ჩვეულებრივ პოეტებს დაანახა, რომ მათ შემოქმედებით საქმიანობასაც აქვს აზრი. თავის ელეგიაში „ჰერმანი და დოროთეა“ (1796) იგი წერდა:

> თავდაპირველად იმ კაცს გაუმარჯოს, რომელმაც ჰომეროსის სახელისაგან
> თამამად გაგვათავისუფლა და ჩვენც მოგვცა უფრო სრული ასპარეზი.
> რადგან ვის შეეძლო ღმერთს შებრძოლებოდა? ვის – ერთადერთს?
> ხოლო გახდე ჰომერიდი, თუნდაც უკანასკნელი, მშვენიერია.[1]

ახალ ევროპულ ლიტერატურაში ვ. გოეთე, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო მათ შორის, ვინც ჰომეროსის მემკვიდრეობა შემოქმედებითად მრავალმხრივ და ღრმად აითვისა. მართალია, XVIII საუკუნის მიწურულიდან ჰომეროლოგიაში მრავალრიცხოვანი თეორიებისა და დისკუსიების ეპოქა იწყება, მაგრამ რეალურად ამას არანაირად არ უჩენია თავი ჰომეროსის გავლენის განუხრელი ზრდის მასშტაბებზე. იმდენად დიდი და ყოვლისმომცველია ეს გავლენა, რომ მისი აღნუსხვა თუნდაც მხატვრული კულტურის ერთ ცალკე აღებულ სფეროშიც კი თითქმის შეუძლებელია. თვალს თუ გადავავლებთ XIX საუკუნის ევროპულ ლიტერატურას, ვნახავთ, რომ განსაკუთრებული აღტაცება ჰომეროსით მისი ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია. ამ დროის მწერლებმა მნიშვნელოვანი მოსაზრებები გამოთქვეს ჰომეროსის პოემების სიდიადის წარმოსაჩენად. მათი ამოკრება, თემატურად დაჯგუფება და გამოქვეყნება, ალბათ, საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას შეგვიქმნიდა იმაზე, თუ რამდენად უშუალოდ, მეცნიერული პედანტიზმისაგან განსხვავებულად გრძნობს დიდი მწერალი ჰომეროსის პოეზიას, მის თითოეულ სახეს. ა.მ., საოცრად ღრმა და საინტერესოა აქილევსის სახის განცდა ფ. ჰოლდერლინთან (1770-1843). შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ერთი ციტატით: „ტანსაკუთრებით მიყვარს და მაოცებს პოეტთა პოეტი თავისი აქილევსის გამო. უნიკალურია, თუ როგორი სიყვარულით და როგორი გრძნობით გვიჩვენებს, გვინახავს და აღამაღლებს იგი ამ ხასიათს. შეხედე ძველ ბატონებს, აგამემნონს და ოდისევსს და ნესტორს, მათი სიბრძნითა თუ უგნურებით, შეხედე შფოთიან დიომედესს, შეხედე ბრმადმძვინვარე აიასს და შეუპირისპირე ისინი გენიალურ, ყოვლისშემძლე, მეალნეკოლიურად გულჩვილ ღმერთის ძეს, აქილევსს, ამ enfant gâté-ს (ნებიერ შვილს) ბუნებისა, და იმას, თუ პოეტმა როგორ მოაქცია იგი, ჭაბუკი, სავსე ლომის ძალით, აზრითა და სიმამაცით, შუაგულში ხანდაზმულ სიბრძნესა და სინედლეს შორის და შენ აღმოაჩენ აქილევსის ხასიათში ხელოვნების საოცრებას“.[2] სწრაფად ფართოვდება ჰომეროსის თაყვანისმცემელთა გეოგრაფია, რასაც ხელს უწყობს ისეთი თარგმანების გაჩენა, რომლებიც ჰომეროსის ეპოსს სხვადასხვა ხალხების ნაციონალური ლიტერატურის ფაქტად აქცევს. ა.მ., რუსეთში მთელი ეპოქა შექმნა გნედიჩის მიერ „ილიადის“ თარგმანზე ოცწლიანი მუშაობის (1809-1829 წწ.) დასრულებამ. პუშკინი ამ მოვლენას ელეგიური დისტიქით გამოეხმაურა (1830):

> Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
> Старца великого тень чую смущенной душою.[3]

გნედიჩის მაგალითმა სტიმული მისცა ჟუკოვსკის, რომელმაც დიუსელდორფელი მეცნიერის გრასჰოფის დიდი დახმარებით (რადგან ჟუკოვსკიმ არ იცოდა ძველი ბერძნული) 1842-1849 წლებში განახორციელა „ოდისეას“ თარგმანი. მიუხედავად ამ პოემების რუსუ-

---

[1] დაწვრილებით შდრ. G. Highet, The Classical Tradition. Greek and Roman Influenses on Western Literature, London..., 1967, გვ. 51 შმდ.

[2] შდრ. ვ. ასათიანი, ანტიკური და ბიზანტიური ტრადიციები ძველ ქართულ მწერლობაში, თბილისი 1996, გვ. 133 შმდ.

[3] შდრ. DNP, 14, 519.

[4] შდრ. H. Hofmann, Odysseus: Von Homer bis zu James Joyce, გვ. 41 შმდ. G. Highet, The Classical Tradition, გვ. 146.

[5] მიმოხილვისათვის შდრ. DNP, 14, 501 შმდ., P. Wilson, Homer and English Epic; V. Zajko, Homer and Ulysses; L. Hardwick, "Shards and suckers": contemporary reception of Homer, გამოქვეყნებულია The Cambridge Companion to Homer-ში (იხ. ბიბლიოგრ.).

[1] „ილიადის“ განმეორებით, საგულდაგულო შესწავლის შემდეგ ვ. გოეთე კვლავ „მთელი ჰომის ერთიანობისა და განუყოფლობის“ თვალსაზრისისაკენ იხრება. დაწვრილებით გოეთეს ჰომეროსისადმი დამოკიდებულების შესახებ იხ. E, Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung, Bd. I, გვ. 117 შმდ.

[2] შდრ. E. A. Schmidt, Achill (კრებულში: Antike Mythen...), გვ.97.

[3] შდრ. История греческой литературы, т. I, Москва 1946, გვ. 148.

лад тарგმნის არაერთგზის ცდისა, ეს თარგმანები რუსეთში დღემდე საუკეთესოდ ითვლება. რუსულმა მწერლობამ ფართოდ გაუხსნა კარი ჰომეროსს, როგორც ინსპირაციის წყაროს და დაუფარავად გამოხატა თავისი აღტაცება „ილიადითა“ და „ოდისეათი“. გოგოლი, რომლის თხზულებებში საკმაოდ რელიეფურად ჩანს ამ გავლენის კვალი და რომელსაც ხშირად ადარებდნენ ჰომეროსს, თავისი „პორტრეტის“ მეორე რედაქციაში (1842) ავტორის სახელით წერდა: “Великий поэт – художник, перечитавший много всяких творений, исполненных многих прелестей и величавых красот, оставлял наконец настольною книгой одну только “Илиаду” Гомера, открыв, что в ней все есть, чего хочешь, и что нет того, что бы не отразилось уже здесь в таком глубоком и великом совершенстве”.[1] მოხიბლული იყო ჰომეროსით ფ. დოსტოევსკიც, რომელიც ფიქრობდა, რომ ჰომეროსი არ შეიძლება მოკვდავ მწერალს შეადარო, შეიძლება პარალელის გავლება მხოლოდ მასსა და ქრისტეს შორის. ჰომეროსი, შესაძლოა, თავად იყო ჩვენთან წარმოგზავნილი ღმერთი. “Ведь и теперь от “Илиады” проходит трепет по душе человека... это вековечная гармония, которая воплощена в “Илиаде”, может слишком решительно подействовать на душу”. 1841 წელს თავისი სამაგისტრო გამოცდის პასუხში იგი წერდა: “Поэмы Гомера представляют нам настоящий, лучше сказать, единственный образец эпической поэзии: и все, что желали бы мы встретить в подобного рода стихотворениях, в изобилии встречается нами в “Илиаде” и “Одиссее”: простота, сила, вдохновение, самое привлекательное описание древних нравов и обычаев, самое живое описание битв и много другого, чего нельзя исчерпать в немногих словах”.[2] ჰომეროსს ღრმად ჩაწვდა ლ. ტოლსტოი ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ ბერძნულს შეისწავლიდა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც მან ჰომეროსი ორიგინალში წაიკითხა, მწერალი მივიდა დასკვნამდე, რომ თარგმანსა და დედანს შორის ისეთი განსხვავებაა, როგორც დესტილირებულ წყალსა და ნამდვილ წყაროს წყალს შორის. სწორედ ეს ათქმევინებს მას თავის ცნობილ ფრაზას: “Без знания греческого нет образования”. ტოლსტოი იმდენად გაიჟღინთა ჰომეროსით, რომ თავისი ნაწარმოების „ანა კარენინას“ შექმნისას გვარი კარენინი ჰომეროსთან „თავის“ აღსანიშნავად გამოყენებული „კარენონ“ (κάρηνον) სიტყვისაგან შექმნა. ამით მას უნდოდა კარენინი მეტყველ გვარად ექცია, რომელიც ანას ქმრის თვისებას – ყოველივე თავს, განსჯას დაუქვემდებაროს – გაუსვამდა ხაზს.[3]

ალბათ, არასოდეს არ ყოფილა ჰომეროსის გავლენა როგორც თვისობრივი, ასევე რაოდენობრივი თვალსაზრისით ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორც XX საუკუნეში. იგი ძლიერია სულ სხვადასხვა მიმართულების ხელოვანთა ქმნილებებში, იქნება ეს ჯეიმს ელიოტის „ყარიბი მიწა“, თუ ჯოისის „ულისე“, სეფერისის პოეზია თუ თანამედროვე მწერლების, იტალიელი ლუიჯი მალერბას, ავსტრიელი მიხაელ კოლმაიერის ახლახან გამოსული რომანები და სხვა მრავალი.[4]

ჰომეროსის ახალ-ახალი თარგმანები გამოდის არა მარტო იმ ქვეყნებში, რომლებშიც აქამდე არ მოიპოვებოდა ნაციონალურ ენებზე აყალერებული „ილიადა“ და „ოდისეა“, არამედ იქაც, სადაც არსებობს არაერთი მაღალი დონის თარგმანი. მაგალითად შეიძლებოდა გერმანია დაგვესახელებინა, სადაც მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჰომეროსის ათზე მეტი ახალი პოეტური თუ პროზაული თარგმანი გამოქვეყნდა[5].

საკმაოდ მნიშვნელოვანია ჰომეროსის კვალი ქართულ კულტურაში. მას, რასაკვირველია, იცნობდნენ ანტიკურ საქართველოში, რომელსაც არქაიკის ხანიდან მოყოლებული ინტენსიური ურთიერთობები ჰქონდა საბერძნეთთან. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი დაშვება ეფუძნება მხოლოდ ლოგიკურ აუცილებლობას – ანტიკურ საბერძნეთთან მჭიდრო კონტაქტების მქონე ქვეყანაში შეუძლებელია უცნობი ყოფილიყო ჰომეროსის სახელი.[6] სამაგიეროდ, სავსებით აშკარაა ჰომეროსის პოპულარობა შუა საუკუნეების საქართველოში. უკვე VII საუკუნეში ბერძნულიდან თარგმნილი ევსევი კესარიელის „პროკოპის მარტვილობაში“ ორიგინალიდან გადმოტანილია მთელი პასაჟი, რომელიც შეიცავს „ილიადის“ II 204-ს. ამ სტრიქონის ქართული თარგმანი საკმაოდ ზუსტია:

არა კეთილ არს მრავალ-უფლებაჲ. ერთ უფალ იყავნ და ერთ მეუფჱ.

გარდა ამისა, შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით ძეგლებში გვხვდება კიდევ სამი მეტ-ნაკლებად ადეკვატური თარგმანი „ილიადის“ სტრიქონებისა: VI, 506, XVII 5, XVI 234-35 და ორი სტრიქონი ე.წ. ჰომეროსის ეპიგრამებიდან. რამდენადაც ყველა ეს სტრიქონი მოქცეულია გარკვეულ ბერძნულ ტექსტში და თარგმნილია ქართულად როგორც ამ ტექსტის ნაწილი, ძნელია, მხოლოდ ამ ფაქტებზე დაყრდნობით ვივარაუდოთ ჰომეროსის ტექსტის თუნდაც შემოკლებული ქართული თარგმანის არსებობა, მით უფრო, რომ ქართულ ტრადიციაში არ ჩანს რაიმე ერთიანობა ჰექსამეტრული სტრიქონებისათვის სალექსო ეკვივალენტების მოძებნაში.[1] სამაგიეროდ, ყურადღებას იქცევს ჰომეროსისა და მისი პერსონაჟების სახელების ხშირი ხსენება და ელინი პოეტის უმაღლეს ავტორიტეტთა შორის მოქცევა ორიგინალურ ქართულ ლიტერატურაში. მხედველობაში გვაქვს ჩახრუხაძის „თამარიანი“, ქართველი ისტორიკოსები. თამარ მეფის ისტორიკოსის რწმენა, რომ მეფეების „შემსხმელად კამს ომიროს მერამბამე იგი“, სავსებით აშკარად აღიარებს მის განსაკუთრებულობას. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, თავად „ვეფხისტყაოსანშიც“, მიუხედავად იმისა, რომ აქ არავითარი პირდაპირი მინიშნება არ მოიძებნება ჰომეროსის ეპოსზე, მაინც ჩანს ზოგიერთი ჰომეროსისეული მოტივის არეკვლის კვალი. ა.მ., ორივე პოეტთან ქალის მოტაცება კონფლიქტის ძირითადი მიზეზია, ორივე პოეტი წარმოგვიდგენს ერთ-ერთ ცენტრალურ გმირს, რომელიც უძლიერესია და რომელშიც ემოციური საწყისი სჭარბობს (აქილევსი / ტარიელი) და მეორეს, რომელიც ჭკვიანი და მოხერხებულია და რომელშიც წამყვანი რაციონალური საწყისია. ეს უკანასკნელი ხეტიალის შემდეგ აღწევს მიზანს (ოდისევსი / ავთანდილი). „ილიადაში“, ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, მთავარი გმირი დიდი ხნის განმავლობაში არ მონაწილეობს მოქმედებაში, მაგრამ იმარჯვებს მთავარ ბრძოლაში მოქმედებაში კვლავ ჩართვის შემდგომ. ომი ჰომეროსთან და რუსთველთან ქალის გასათავისუფლებლად მიმდინარეობს. ორსავე პოემაში ჭკვიანი და მოხერხებული გმირი ხეტიალობს როგორც რეალურ, ასევე ზღაპრულ სამყაროში და ა.შ.[2] რასაკვირველია, ჰომეროსის ესოდენ დიდი პოპულარობა ჩვენში შეიძლება ავხსნათ საქართველოს მჭიდრო ურთიერთობებით ბიზანტიასთან, სადაც ჰომეროსი პოეზიის სფეროში უმაღლეს ავტორიტეტად მიიჩნეოდა, მაგრამ სავსებით აშკარაა, რომ ქართველი მწერლები ითვალისწინებდნენ თავიანთი აუდიტორიის ინფორმირებულობის და ჰომეროსისადმი ინტერესის ხარისხსაც. აქედან გამომდინარე, შეიძლებოდა დაგვეშვა, რომ ჰომეროსის პოპულარობას ძველ ქართულ მწერლობაში უფრო მნიშვნელოვანი საფუძველი ჰქონდა, ვიდრე ბიზანტიაში არსებული ტრადიციის გათვალისწინება ან სხვადასხვა საცნობარო წიგნებიდან ამოკითხული ცნობები იყო.

გარკვეული პაუზის შემდეგ, რაც ბიზანტიის დაქვეითებას მოჰყვა, ქართულ მწერლობაში თანდათანობით კვლავ ძლიერდება კლასიკური ტრადიციისადმი ინტერესი. XIX საუკუნის დასაწყისში ი. გარსევანიშვილს ჰქონდა „ოდისეას“ (1815) და „ილიადის“ (1826) თარგმნის ცდა. ამის შემდგომ, მიუხედავად არა ერთი წამოწყებისა, განხორციელებულიყო ქართულად ჰომეროსის სრული თარგმანი, პირველად ეს მხოლოდ გასული საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულებში მოხდა. 1975 წელს გამოვიდა თამაზ ჩხენკელისა და ზურაბ კიკნაძის მიერ პროზაულად თარგმნილი „ოდისეა“. პოემის პირველი პოეტური თარგმანი, რომელიც პანტელეიმონ ბერაძის მრავალწლიანი მუშაობის შედეგი იყო, 1979 წელს გამოქვეყნდა. იმავე წელს გამოვიდა რომან მიმინოშვილის მიერ თარგმნილი „ილიადა“. დაქტილური ჰექსამეტრი ორსავე მთარგმნელს თითხმეტმარცვლოვანი ლექსით გადმოაქვს.

დიდი ხნის განმავლობაში ქართული საზოგადოება ჰომეროსის პოეზიას, ძირითადად, რუსული თარგმანების საშუალებით ეზიარებოდა. სწორედ ამიტომ ჰომეროსის პოემები

---

1 შდრ. А. Н. Егунов, Гомер в русских переводах XVIII-XIX веков, Москва, Ленинград 1964, გვ. 352.

2 შდრ. А. Н. Егунов, დასახ. ნაშრ., გვ. 406.

3 იქვე, გვ. 405.

4 შდრ. კრებული: Antike Mythen in der europäischen Tradition, hrsg. H. Hofmann, Tübingen 1999.

5 „ილიადის“ უახლესი თარგმანი Raoul Schrott-მა განახორციელდა, München 2008.

6 საინტერესოა, რომ მცხეთაში წარმოებული უახლესი გათხრების დროს აღმოჩნდა ახ.წ.ა. II ან III ს. მოსწავლის საწერი ხელსაწყო, რომელსაც ჰომეროსის (სხვა რამდენიმე ბერძენ მწერალსა და მუზებთან ერთად) გამოსახულება და ბერძნულად დაწერილი მისი სახელი ამშვენებს.

1 შდრ. ვ. ასათიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 133 შმდ.

2 შდრ. DNP, 14, 133 შმდ; ვ. ასათიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 133 შმდ; დაწვრილებით იხ. ზ. ხინთიბიძე, ჰომეროსი და რუსთველი. კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰომეროსისეული პრინციპები და ეპიკური ტრადიცია, თბილისი 2005.

ჯერ-ჯერობით ვერ იქცა ქართული ლიტერატურის ფაქტად, ჯერ-ჯერობით არ შეიქმნა ჰომეროსის პოეზიის მშობლიურ ენაზე სრულფასოვნად აღქმის ტრადიცია. როგორც ჩანს, XXI საუკუნეში, უკვე არსებული თარგმანების გარდა, გამოიცემა ჰომეროსის პოემების ახალი თარგმანებიც, რომელნიც ჰომეროსს ქართული ლიტერატურის ისეთივე ორგანულ ნაწილად გახდიან, როგორც თავის დროზე ფოსის, გნედიჩის თუ ჟუკოვსკის თარგმანებმა ისინი გერმენული და რუსი მკითხველისათვის აქციეს.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

„ილიადა": Homeri Opera. T. I-II. Iliadis Libri. I-XII; XIII-XXIV. Ed. D. B. Monro, Th. W. Allen, Oxford 1920[3]; Th. W. Allen, Homeri Ilias, Oxford 1931 (3 ტომი, კომენტარები); Homeri Ilias. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim /Zürich/ New York 1996; უახლესი და საუკეთესო გამოცემაა: Homeri Ilias. Recensuit, testimonia congessit Martin L. West. Stuttgart / Leipzig, Vol. I, 1998, Vol. II, 2000; (ძველი გამოცემებიდან შეიძლება აღინიშნოს: A. Ludwrich, 1902/1907 (უცვლელი განმეორება Stuttgart / Leipzig; Teubner 1995). „ოდისეა": Homeri Opera. T. III-IV, ed. Th. W. Allen, Oxford 1917[2]; საუკეთესო კრიტიკულ გამოცემად ითვლება: P. Von der Mühll, Homeri Odyssea, Basileae 1946. ძველი გამოცემებიდან შეიძლება აღინიშნოს: A. Ludwich 1889/1891 (უცვლელი განმეორება: Stuttgart / Leipzig; Teubner 1998).

სქოლიოები, კომენტარები:

G. Dindorf (ed), Scholia Graeca in Homeri Iliadem, 4 ტომად, Oxford 1875/1877.

H. Erbse (ed.) Scholia Graeca in Homeri Iliadem I-VII. Berlin/New York 1969-1988.

G. Dindorf , Scholia Graeca in Homeri Odysseam, Oxford 1855.

K. F. Ameis, C. Hentze, Anhang zu Homers Ilias, 8 წიგნად (1875 წლის შემდგომ მრავალგზის გამოიცა).

K. F. Ameis, C. Hentze, P. Cauer, Homers Odyssee, Leipzig/Berlin 1920[10].

The Iliad: A Commentary. Ed. G. S. Kirk. Cambridge 1985-1993: Vol. I, books 1-4 by G. S. Kirk, 1985; Vol. II, books 5-8 by G. S. Kirk, 1990; Vol. III, books 9-12 by B. Hainsworth, 1993; Vol. IV, books 13-16 by R. Janko, 1992; Vol. V, books 17-20 by M. W. Edwards, 1991; Vol. VI, books 21-24 by N. Richardson, 1993.

Homers Ilias. Gesamtkommentar. Herausgegeben von Joachim Latacz. Auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis Hentze-Cauer (1868-1913), München, Leipzig 2000 (2000 წელს დაწყებული გამოცემა გრძელდება. დასრულების შემდეგ ეს იქნება „ილიადის" ყველაზე ვრცელი კომენტირებული გამოცემა, რომელიც შეიცავს ტექსტს, თარგმანს, დეტალურ კომენტარებს და ცალკეულ საკითხებთან დაკავშირებით ნარკვევებს).

ლექსიკონები, ინდექსები, კონკორდანსები:

H. Ebeling, Lexicon Homericum, Lipsiae, I, 1885, II, 1880 (ყველაზე სრული და დღემდე შეუცვლელი ლექსიკონი ინფორმაციის სიღრმითა და მოცულობით); A. Gehring, Index Homericus, Leipzig 1891. G. Autenrieth. Adolf Kaegi. Wörterbuch zu den Homerischen Gedichten, Stuttgart/Leipzig: Teubner 1999 (1920[14]-ის განმეორება). G. L. Prendergast, A Complete Concordance to the Iliad of Homer. New ed. Completly Revised and Enlarged by Benedetto Marzullo, Hildesheim 1960. H. Dunber, A Complete Concordance to the Odyssey and the Hymns of Homer. New Edition Completely Revised and Enlarged by Benedetto Marzullo, Hildesheim 1960.

თარგმანები:

ჰომეროსი „ილიადა". ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო რომან მიმინოშვილმა, თბილისი, 1979 (პოეტური თარგმანები ზემოთ ტექსტში ამ გამოცემიდან მოგვყავს. სიტყვასიტყვითი სტრიქონთარგმანები ჩემს მიერ არის შესრულებული).

ჰომეროსი „ოდისეა". ძველი ბერძნულიდან თარგმნა პანტელეიმონ ბერაძემ. წინასიტყვაობა, შენიშვნები, კომენტირებული საძიებელი რისმაგ გორდეზიანისა, თბილისი 1979 (პოეტური თარგმანები ზემოთ ტექსტში ამ გამოცემიდან მოგვყავს. სიტყვასიტყვითი სტრიქონთარგმანები ჩემს მიერ არის შესრულებული).

ჰომეროსი „ოდისეა". თარგმანი, შესავალი, შენიშვნები ზურაბ კიკნაძისა და თამაზ ჩხენკელისა, თბილისი 1975.

სპეციალური ლიტერატურა*

A Companion to Homer. Ed. Alan J. B. Wace and Frank H. Stubbings, London 1962; A New Companion to Homer. Ed. Ian Morris and Barry Powell, Leiden 1996; The Cambridge Companion to Homer, ed. by R. Fowler, Cambridge 2004; H. Bannet, Homer, Reinbek bei Hamburg 1979; Ch. R. Beye, The Iliad, the Odyssey and the Epic Tradition, New York 1966; C. M. Bowra, Heroic Poetry, London, 1952; C. M. Bowra, Homer, Durchworth 1972; A. Dihle, Homer-Probleme. Opladen 1970; რ. გორდეზიანი, „ილიადა" და ეგეოსური მოსახლეობის ისტორიისა და ეთნოგენეზის საკითხები, თბილისი 1970; Р. Гордезиани, Проблемы гомеровского эпоса, Тбилиси 1978 (შემოკლ. ПГЭ); R. Gordesiani, Kriterien der Schriftlichkeit und Mündlichkeit im homerischen Epos, Frankfurt am Main. Bern. New York 1986; A. Heubeck, Die homerische Frage, Darmstadt 1974; M. Jensen, The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory, Copenhagen 1980; G. S. Kirk, The Songs of Homer, Cambridge 1962; J. Latacz, Homer, Der erste Dichter des Abendlandes, Zürich 1997[3]; J. Latacz, Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels, München, Berlin 2001; A. Lesky, Homeros, Stuttgart 1967 (Sonderdruck – RE Suppl. 11); А. Ф. Лосев, Гомер, Москва 1960; G. Nagy, Homeric Questions, Austin, Texas 1996; H. Patzer, Die Formgesetze des homerischen Epos, Stuttgart 1996; W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, Stuttgart 1965[4]; W. Schadewaldt, Der Aufbau der Ilias, Frakfurt am Main 1975; Н. Л. Сахарный, Гомеровский эпос, Москва 1976; И. В. Шталь, Гомеровский эпос, Москва 1975.

* ლიტერატურა ძირითადად მითითებულია შესაბამის სქოლიოებში. აქ ვიძლევით ბოლო ათწლეულებში გამოქვეყნებული რამდენიმე წიგნის სიას, რომლებიც შედარებით სრულად ასახავენ ჰომეროსის კვლევის თანამედროვე მდგომარეობას.

ჰესიოდე

პირველი პოეტი, რომელიც საკუთარი თავის შესახებ სავსებით გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის, არის ჰესიოდე. შესაბამისად, იგი არსებითად უპირისპირდება ჰომეროსის ეპიკურ ობიექტურობას, რომელიც არაფერს არ გვატყობინებს თავის პიროვნებაზე და არ ცდილობს პირდაპირ გამოხატოს თავისი სუბიექტური დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენასთან დაკავშირებით. ჰესიოდემ შეძლო თავისი პოეტური „მე“, როგორც მოვლენათა და ფაქტთა ძირითადი შემფასებელი, ჩაერთო საკუთარ პოემებში. შესაძლოა, ამას ხელი შეუწყო თვით მისი შემოქმედების სპეციფიკამ. ჰესიოდე უარს ამბობს ე.წ. სიუჟეტურ ანუ საგმირო ეპოსზე და საფუძველს უყრის დიდაქტიკურ (დამრიგებლობით) და გენეალოგიურ ეპოსს. თავისთავად დიდაქტიკა მოითხოვდა რჩევების მიმცემი პოეტის წინა პლანზე წამოწევას. ამგვარი ცვლილება, არსებითად, განაპირობა იმ გარდატეხამ, რომელიც გეომეტრიულიდან არქაულ ეპოქაზე გადასვლის პერიოდში მოხდა. საკოლონიზაციო მოძრაობის ფართოდ გაშლამ, პოლისის, როგორც საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ორგანიზაციის ფორმის შემდგომმა განვითარებამ, აზროვნებაში, მხატვრულ კულტურაში პიროვნული მომენტის წინ წამოწევამდე მიგვიყვანა. შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურაში ამ პროცესმა პოეტური „მე“-ს როლის გაძლიერებაში ჩინა თავი, რამაც დასაბამი ჰესიოდესთან, ხოლო თავისი შესანიშნავი განვითარება ლირიკულ პოეზიაში ჰპოვა. ჰესიოდე დგას ორ, გეომეტრიულ და არქაულ ეპოქას შორის.[1] ამიტომ, თუმცა იგი, ისევე როგორც ჰომეროსი, მოვლენების და ფაქტების დიდ სისტემატიზატორად გვევლინება, ჰესიოდესთან უკვე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ავტორისეულ ეთიკურ შეფასებას, კარგისა და ცუდის, სამართლიანისა და უსამართლოს ერთმანეთისგან გამიჯვნას სავსებით განსაზღვრული კრიტერიუმებით. ამ ტენდენციამ განსაკუთრებით მკაფიოდ ჰპოვა გამოვლინება მის პოემაში „სამუშაონი და დღენი“. ჰესიოდე პირველი პოეტია, რომელიც უმღერის როგორც დიად წარსულს, მითებისა და ლეგენდების მხატვრული ხორცშესხმის საშუალებით, ასევე აწმყოსაც, თავისი დროის კონკრეტული სურათების გაცოცხლებით და მისი თანამედროვე ყოფის ულმობელი კრიტიკით. ამდენად, მან ლიტერატურაში შემოიტანა პოეტის მიერ მისი თანამედროვე მოვლენების პოეტური ასახვის ტრადიცია.

ბიოგრაფიული ცნობები. ჰესიოდეს ცხოვრების შესახებ ინფორმაციას, ძირითადად, მისსავე პოემებიდან და ცალკეული ანტიკური ავტორების ბიოგრაფიული ხასიათის შენიშვნებიდან ვკრებთ. თვით ჰესიოდეს მიხედვით, მისი მამა კიმედან, ანუ მცირე აზიის ეოლიიდან ყოფილა. იგი აყრილა, რადგან ვაჭრობას ზღვაზე მისთვის წარმატება არ მოუტანია და კონტინენტურ საბერძნეთში, ბეოტიაში თესპიასთან მდებარე ასკრაში, გადმოსახლებულა. აქ დავაუკაცებულა ჰესიოდე. მკაცრმა ბუნებამ და გლეხკაცის გაჭირვებულმა ცხოვრებამ ჰესიოდე თავიდანვე აზიარა მიწათმოქმედის მძიმე შრომას. მოკლედ, მაგრამ ამომწურავად ახასიათებს იგი ასკრას:

ასკრა, ცუდი ზამთარში, აუტანელი ზაფხულში და არასოდეს კარგი

(„სამ. და დღ“., 640)

მამის მემკვიდრეობის გაყოფისას თავის ძმასთან პერსესთან მას სასამართლო დავა ჰქონია, რის თაობაზეც „სამუშაონი და დღენის“ განხილვისას გვექნება მსჯელობა. ერთხელ, როდესაც ჰელიკონზე ცხვარს მწყემსავდა, ჰესიოდეს ცხოვრებაში მომხდარა გარდატეხა. მას გამოეცხადნენ მუზები და შთაბერეს სიმღერის საოცარი ძალა. თავის პოეტად კურთხევის სცენაში ჰესიოდე გადმოგვცემს, თითქოს მუზებს მისთვის შემდეგი სიტყვებით მიუმართავთ:

ვიცით მრავალი ტყუილის თქმა, ნამდვილის მსგავსის,
მაგრამ, თუ გვსურს, ვიცით სიმართლის თხრობაც.

(„თეოგ“., 27-28)

[1] ეპოქების შესახებ იხ. ზემოთ. გვ. II შმდ.

შესაბამისად, ჰესიოდე უკვე აქ ემიჯნება იმ პოეტებს, რომელთაც მუზები ნამდვილის მსგავს ტყუილს ამღერებენ და, ფაქტობრივად, ამჟღავნებს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ამგვარი პოეზიის მიმართ. ამ შემთხვევაში, თუნდაც სუსტად, მაგრამ მაინც იკვეთება ჰესიოდეს მიერ თავისი პოეტური ინდივიდუალობის, სხვათაგან განსხვავებულობის გაცნობიერების ფაქტი, რაც გამოხატულებას „თეოგონიის“ შემდეგ სტრიქონშიც ჰპოვებს:

მათ (მუზებმა) ერთხელ ლამაზი სიმღერა ასწავლეს ჰესიოდეს.

(22)

ამ თითქოსდა უბრალო წინადადებაში ბერძნულ ლიტერატურაში პირველად მოიხსენიებს აედი ანუ მომღერალი საკუთარ სახელს. ჰესიოდე ვალდებულად თვლის თავს აღნიშნოს, რომ მუზებმა შთაბერეს, თუ რაზე უნდა ემღერა:

იმაზე, რაც იყო და რაც იქნება, მუდამ არსებულ ნეტართა ანუ უკვდავთა
მოდგმაზე, თავსა და ბოლოში კი თავად მუზებზე.

(„თეოგ“. 32-34)

აედობამ მალე მოუტანა ჰესიოდეს დიდება. იგი თვითონვე მოგვითხრობს თავის გამარჯვებაზე, რასაც ოდნავ ქვემოთ მოვუბრუნდებით. შედარებით გვიანდელი, „ჰომეროსისა და ჰესიოდეს შეჯიბრი“, რომელიც, როგორც თანამედროვე გამოკვლევები გვიჩვენებს, კლასიკური და, შესაძლოა, უფრო ადრეული ეპოქის ტრადიციამდეც კი შეიძლება ადიოდეს, აგვიწერს ჰესიოდეს პოეტურ შერკინებას თვით ჰომეროსთანაც კი.[1] ვერ ვიტყვით, რამდენად შეეფერება სინამდვილეს აღნიშნულ ნაწარმოებში გადმოცემული ამბავი, მაგრამ თვით ელინები ჰესიოდეს რომ ხშირად აყენებდნენ ჰომეროსის გვერდით, ეს ფაქტია. მრავალ საკითხში, ჰომეროსთან ერთად, მასაც ელინთა მასწავლებლად მიიჩნევდნენ. ჰესიოდეს მოღვაწეობის ხანის განსასაზღვრად ყველაზე რეალურ ცნობას მისივე „სამუშაონი და დღენის“ შემდეგი სტრიქონები შეიცავენ:

მე არასოდეს მიმგზავრია ვრცელ ზღვაში გემით,
თუკი არ ჩათვლით ავლისიდან ევბეაზე [მგზავრობას] ერთხელ...
.....
იქ გავემართე მამაცი ამფიდამასის ხსოვნისადმი მიძღვნილ
შეჯიბრებებზე ქალკისში. წინასწარ მრავალი ჯილდო
დააწესეს დიდსულოვანის ვაჟიშვილებმა. იქ, გეუბნები,
გავიმარჯვე ჰიმნით და მივიღე სამფეხი ყურებიანი.

(649-50... 653-56)

ქალკისელი არისტოკრატი ამფიდამასი, ანტიკური ტრადიციის მიხედვით, ე.წ. ლელანტინურ ომში[2] ანუ არა უადრეს ძვ.წ.ა. VIII საუკუნის მიწურულისა უნდა დაღუპულიყო.[3] შესაბამისად, ჰესიოდესთან მოხსენიებული პოეტური შეჯიბრი, ალბათ, ძვ.წ.ა. VIII-VII საუკუნეთა მიჯნაზე ან ძვ.წ.ა. VII საუკუნის დასაწყისში უნდა გამართულიყო. ამდენად, იგი ჰომეროსის უმცროს თანამედროვედ შეიძლება მივიჩნიოთ.[4] რაც შეეხება პოეტის სახელს, იგი, როგორც ფიქრობენ, ორი კომპონენტისგან შედგება: Ἡσι, რომელიც ეოლიურ *Fασι-მდე ადის (შდრ. ზმნა ἥδομαι „მიხარია“) და ბბძ (ბერძნ. „გზა“). შესაბამისად, მისთვის, მამის ცხოვრების გზის გათვალისწინებით, ე.წ. „მეტყველი სახელი“ შეურქმევიათ, რაც

[1] იხ. ზემოთ, გვ. 34 შმდ.

[2] თანამედროვე აღნიშვნა საომარი დაპირისპირებისა ევბეის ქალაქებს: ქალკისსა და ერეტრიას შორის, რომელთაც ჰყოფდა ლელანტიური ველი ანუ დაბლობი. შეტაკება დაახლოებით ძვ.წ.ა. 700 წლისათვის უნდა მომხდარიყო. შდრ. DNP, 7, 38 შმდ.

[3] შდრ. DNP, I, 610.

[4] მეცნიერებაში არ არის სრული თანხმობა ჰესიოდესა და ჰომეროსის ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხში. თუმცა უმეტესობა ჰომეროსს მის უფროს თანამედროვედ მიიჩნევს. შდრ. DNP, 5, 506.

შეგვიძლია ამგვარად გავიგოთ: „ის, ვისაც გზა (მგზავრობა) უხარია“.[1] ჰესიოდეს სიკვდილი, ისევე როგორც ბევრი ცნობილი პოეტისა, ანეკდოტური ამბის სახით არის ცნობილი, რომელსაც დღეს ვერ მივანიჭებთ დიდ მნიშვნელობას. სამაგიეროდ, არ უნდა იყოს უსაფუძვლო იმ ბერძნული წყაროების ცნობა, რომელნიც ჰესიოდეს საფლავს ორქომენოსში მიუთითებდნენ.[2] როგორც ჩანს, ჰესიოდეს დიდი პოპულარობა და მისი პოემების ჰომეროსისაგან არსებითად განსხვავებული სული გახდა იმის მიზეზი, რომ ბერძნულმა ტრადიციამ შემოგვინახა მისი სახელით ცნობილი ნაწარმოებები: სრულად – „თეოგონია“, „სამუშაონი და დღენი“, „ჰერაკლეს ფარი“ და ფრაგმენტულად – „ქალთა კატალოგი“ და ზოგიერთი სხვა თხზულება.

„თეოგონია“ („ღმერთთა წარმოშობა“) – წარმოადგენს გენეალოგიურ პოემას, რომელიც, შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, ჰომეროსის ეპოსთან ერთად ელინთა ოლიმპიური რელიგიის ძირითადი საყრდენი გახდა. იგი შეიცავს 1022 ჰექსამეტრულ სტრიქონს. თუკი ჰომეროსის ეპოსში, პოემების ფაბულის სპეციფიკის გამო, არსად არის ერთიანი თხრობა ღმერთთა წარმოშობისა და მათი თაობების შესახებ, ჰესიოდეს პოემაში მოცემულია ბერძნული „თეოგონიის“ მაქსიმალურად სრული სურათის წარმოდგენის ცდა. პოეტის გენიის წყალობით, პოემა, რომელიც თავისი კატალოგისებური სტილის გამო თითქოს მოსაწყენი უნდა იყოს, სინამდვილეში გვაოცებს თავისი მაღალი პოეტურობით და საოცრად ლაღად იკითხება. ჰესიოდემ შეძლო, მითებისთვის არ დაეკარგა ოდინდელი სიცინცხალე და ამასთანავე შეექმნა სისტემა, რომელშიც დიდი ოსტატობით გაერთიანდა სულ სხვადასხვა წარმომავლობისა და სხვადასხვა ტრადიციასთან დაკავშირებული ღმერთები და ღვთაებრივი ძალები. შესაბამისად, ჰესიოდე პოეტური კომპოზიციისა და თხრობის ჩინებულ ოსტატად და, ამასთანავე, მითოლოგიური ინფორმაციის უბადლო სისტემატიზატორად წარმოგვიდგება. ინფორმაციის ძალზე დიდი მოცულობა და სჭრელე, ერთი შეხედვით, პოემის კომპოზიციის მყარი საყრდენების მონახვას ართულებს, მაგრამ „თეოგონიის“ დეტალური ანალიზი ნათელს ხდის, რომ მისი კომპოზიციური ორგანიზაცია ასოციაციური და სტრუქტურული კავშირების საინტერესო, ჰომეროსისაგან განსხვავებულ ერთიან სისტემას ეყრდნობა.

ჰესიოდე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს პროოიმიონის, ანუ შესავლის კომპოზიციურ ფუნქციას. ერთი შეხედვით, იგი პოემის მთლიანი სტრუქტურიდან გამოცალკავებულ ჰიმნს წარმოადგენს, თუმცა, როგორ ანალიზი გვიჩვენებს, იგი აზრობრივ-ასოციაციური ძაფებით მჭიდროდ არის დაკავშირებული პოემის სხვა აზრობრივ სტრუქტურებთან. განსაკუთრებით მკაფიოდ ეს ჰესიოდეს მეორე პოემაში – „სამუშაონი და დღენი“ – ვლინდება, რაზეც დაწვრილებით ქვემოთ ვიმსჯელებთ. ჰესიოდე პოემის აგებისას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მცირე სტრუქტურების ერთმანეთთან მიმართების მათ შემადგენელ სტრიქონთა რაოდენობის თვალსაზრისით. ეს სტრუქტურული ერთეულები ერთმანეთთან უფრო თემატური პრინციპით არის დაკავშირებული, ვიდრე არქიტექტონულით. და მაინც, პოემაში ჯერ კიდევ გვხვდება ჰომეროსთან დადასტურებული კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპთა ელემენტები. ა.მ., „თეოგონია“ მასში წარმოდგენილი თემატური მცირე სტრუქტურების განლაგების თვალსაზრისით, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, წრიული კომპოზიციის კანონზომიერებას გვიჩვენებს (თუკი პროოიმიონს არ გავითვალისწინებთ):[3]

A 116-158 ღმერთთა უძველესი თაობა (ურანოსი, გეა და ა.შ.).
B 159-210 კრონოსი, გეას ვაჟი, ამარცხებს ურანოსს.
C 211-264 ღამე, ზღვა და შთამომავლობა.
D 265-410 ტიტანთა ქორწინებანი.
E 411-452 ჰეკატეს ეპიზოდი.
F 453-506 ზევსი ამარცხებს კრონოსს.
E′ 507-616 პრომეთეს ეპიზოდი.

[1] DNP, 5, 506.
[2] DNP, 5, 506.
[3] შდრ. E. G. Schmidt, Tradition und Neuerung bei Hesiod (წიგნში: E. G. Schmidt, Erworbenes Erbe. Studien zur antiken Literatur und ihrer Nachwirkung, Leipzig 1988), გვ. 14.

D′ 617-735 ტიტანთა ბრძოლა.
C′ 736-819 მიწისქვეშეთი.
B′ 820-880 ზევსი ამარცხებს ტიფოევსს, გეას ვაჟიშვილს.
A′ 881-964 ღმერთთა ახალგაზრდა თაობა (ზევსის შვილები).

პოემის სტრუქტურის აქ წარმოდგენილი ანალიზის საფუძველზე შეიძლება მივიდეთ დასკვნამდე, რომ ჰესიოდესთან ელემენტთა მსგავსება-დაპირისპირებას აქვს აზრობრივი ხასიათი და იგი განსაზღვრულია არა მოქმედების განვითარებით, კონკრეტული სიუჟეტური დეტალებით, არამედ თვით ცნებათა და მოვლენათა არსით. ა.მ., არც A და A′, არც C და C′ და ა.შ., ფაქტობრივად, არავითარ საერთოს არ გვიჩვენებს ერთმანეთთან მოქმედების განვითარების ტიპის თვალსაზრისით, მაგრამ ეს ელემენტები შეგვიძლია ერთმანეთს შევუპირისპიროთ ღმერთთა არსის, საკვანძო ცნებების მსგავსება – პოლარულობის მიხედვით.

ჰესიოდეს პოემაში წარმოდგენილია ღმერთთა თაობების ცვლის სურათი, რომელიც თავისი შინაარსით, სტრუქტურით და მითოლოგიური ჩანართებით ძალზე ახლოს არის ძველ აღმოსავლურ წარმოდგენებთან.

პოემა ამგვარად არის აგებული:[1] პროოიმიონი ანუ შესავალი, ფაქტობრივად, მუზებისადმი ჰიმნს წარმოადგენს (1-103), რომელიც სრულდება მათდამი მიმართვით, უბოძონ პოეტს სანატრელი სიმღერა (104-15). ამას მოსდევს ძირითადი ნაწილი, რომელშიც ჰესიოდე თხრობას ორი ხაზით წარმართავს: პირველს წმინდად გენეალოგიური შეიძლება ვუწოდოთ, მეორეს კი – მითები და დიგრესიები ანუ გადახვევები. გენეალოგიები, თავის მხრივ, მოიცავს ღმერთთა მაქსიმალურად სრულ „ქრონიკალურ ნუსხას“ დასაბამიდან ზევსის, ანუ ოლიმპიელ ღმერთთა მეუფების ეპოქამდე, რომელიც თავად პოეტის საუკუნესაც სწვდება. მითებისა და ცალკეული ამბების ჩართვის წყალობით, ამ ნუსხაში ჰესიოდე ავსებს თეოგონიის საკვანძო მომენტებს მოქმედების შემცველი ინფორმაციული პასაჟებით, რითაც კატალოგისებური სტილის სიუჟეტური ელემენტებით, სხვადასხვა ამბებით გამრავალფეროვნებასა და პოეტურობის ხარისხის ამაღლებას უწყობს ხელს. ე.წ. გენეალოგიურ ხაზში ორი მიმართულების გამოყოფა შეიძლებოდა: მმართველ ღმერთთა თაობების მონაცვლეობა – ბრძოლა უზენაესი ღმერთის „ტახტისათვის“ და სხვა ღვთაებრივი ძალების წარმოშობა, რომლებიც თანდათანობით იკავებენ თავიანთ ადგილს სამყაროში. ჰესიოდეს გენეალოგიური ნუსხა იწყება პირველი შემოქმედი ღვთაებრივი ძალებით და აქ სავსებით ნათლად არის გამოკვეთილი ქრონოლოგიური მიმდევრობა.

თავდაპირველად იშვა ქაოსი, შემდეგ დედამიწა – გაია ანუ გეა, ქვესკნელი - ტარტაროსი, ეროსი. მათგან ქაოსი, თუმცა იგი წყვდიადისა და ღამის შობით მონაწილეობს შეთქმაში, მაინც ვერ ჩაითვლება ღმერთად. ქაოსი, როგორც ჩანს, არის უფრო გაუდიფერენცირებელი პოტენციური შესაძლებლობა კრეაციის პროცესის დაწყებისა. ტარტაროსი აქტიურად არ მონაწილეობს ღმერთების შემდგომი წარმოქმნის პროცესში, თუ არ ჩავთვლით გეასთან მისი კავშირის შედეგად შობილ ტიფონს ან ტიფოევსს და ამ უკანასკნელის მემკვიდრეებს. ეროსი, „ღონისწამრთმევი სიყვარული, უმშვენიერესი ღმერთთა შორის, რომელიც მოკვდავთა გულებს იპყრობს და მათ გონებას ართმევს“ (120-22), არის უმთავრესი ძალა ურთიერთსაპირისპირო სქესის ღმერთთა შეერთებისა და ახალი ღვთაებრივი ძალების წარმოშობისა. უმთავრესად ყველაზე ადრეულ ღმერთთაგან ჰესიოდეს თეოგონიურ სისტემაში გეა უნდა მივიჩნიოთ. იგი წარმოშობს თავად, სხვისაგან დამოუკიდებლად, ურანოსს – ზეცას, ასევე დიდ მთებსა და პონტოსს – ზღვას, ხოლო შემდეგ ურანოსთან შეუღლების შედეგად – ექვს ვაჟს: ოკეანოსს, კოიოსს, კრიოსს, ჰიპერიონს, იაპეტოსს, კრონოსს და ექვს ქალს: თეიას, რეას, თემისს, მნემოსინეს, ფოიბეს, ტეთისს, რომელთაც მამა შემდგომ ტიტანებს შეარქმევს.

ურანოსი ექცევა ძალაუფლების სათავეში და, ამდენად, მისთვის დგება ამ ძალაუფლების შენარჩუნების საკითხიც. ამ ეტაპზე უზენაესი ღმერთი ვერ წყვეტს პრობლემას, რომელსაც „შთამომავლობის წინაშე შიში“ შეიძლება ვუწოდოთ. მართლაც, ეროსის, ერთერთი პირველი ღვთაებრივი არსთაგანის წყალობით, ურანოსი და გეა გამრავლების ყოვლისმომცველ ინერციას ვერ აღწევენ თავს, მაგრამ, ამასთანავე, ურანოსი მისი მემკ-

[1] დეტალურად შდრ. M. L. West, Prolegomena (წიგნში: Hesiod, Theogony, 1966), გვ. 16 შმდ.

ვიდრეებისაგან ელის ძალაუფლების წართმევას და ამიტომ, მათი თავიდან მოშორების მიზნით, იგი თავის შვილებს, ტიტანებსა და ტიტანიდებს, ისევ დედის, გეას წიაღში ნთქავს. დედის გული ვერ უძლებს ამას და იგი შვილებს მოუწოდებს, აღდგნენ მამის წინააღმდეგ. კრონოსი დათანხმდება ნამგლით მამის კასტრაციაზე. ამ აქტის აღსრულების შემდეგ ღმერთთა ძალაუფლების სათავეში მოექცევა კრონოსი, მისი მეუღლეა რეა. კასტრირებული ურანოსის ბოლო „წვლილი" შესაქმეში იყო მისი სისხლისგან შობილი სხვადასხვა ღვთაებრივი ძალები და მისი ფალოსისაგან ზღვის ქაფიდან მოვლენილი აფროდიტე.

კრონოსსა და რეას შეეძინებათ ექვსი შვილი. მაგრამ კრონოსიც ვერ აღწევს თავს შიშს შვილების წინაშე. იგი, განსხვავებით მამისაგან, თავის შვილებს თვითონვე ყლაპავს. ასე შთანთქა მან ჰესტია, დემეტრე, ჰერა, ჰადესი, პოსეიდონი. და მაშინ, როდესაც გაჩნდა ზევსი, იგი რეამ გადაარჩინა, კრონოსს ძონძებში გახვეული ქვა გადააყლაპირა, ხოლო ზევსი კი მალულად გასაზრდელად კრეტაზე გაგზავნა. ზევსი სწრაფად გაიზარდა და დაბრუნებულმა კრონოსს უკან ამოაღებინა ქვა და მისი და-ძმანი. ქვა ზევსმა შემდგომ დელფოში მოათავსა ადამიანთა განსაცვიფრებლად. კრონოსს არ სურს დათმოს ძალაუფლება და იგი სხვა ტიტანებთან ერთად იწყებს ბრძოლას ღმერთთა ახალი თაობის წინააღმდეგ. გეა ზევსს წაახმარებს სამ ასხელა ურჩხულს, რომელნიც მან ადრე უშვა ურანოსს. ერთობლივი ძალებით კრონოსის თაობის ღმერთები, ანუ ტიტანები, განიდევნებიან ზეციდან და მათ ტარტაროსში, ანუ ქვესკნელში, ჩაამწყვდევენ სამუდამოდ. მაგრამ ამით არ დასრულდა ღმერთთა ბრძოლა. გეამ ტარტაროსისაგან შვა ტიფოევსი, საშინელი ასთავა ურჩხული. იგი შიშის ზარს სცემდა ყველას. მხოლოდ ზევსმა შეძლო მისი დამარცხება ელვების ტყორცნის საშუალებით და ისიც ტარტაროსში ჩაუშვა. ურჩხულისაგან დარჩა ავი ქარები, რომელთაც, განსხვავებით ღვთიური ნოტოსის, ბორეასის და ძეფიროსისაგან, ადამიანებისათვის მხოლოდ უბედურება მოაქვთ.

მრავალი წინააღმდეგობის დაძლევის შემდეგ გახდება ზევსი ღმერთთა რჩეული მეუფე. პირველი, რაც მან, როგორც სამყაროს ახალმა მმართველმა გააკეთა, სამი სკნელის განაწილება იყო ძმებს შორის. პოსეიდონს მან ზღვისა და მდინარეების მეუფება მისცა, ჰადესს – უხილავი და იდუმალებით მოცული ბნელეთის, მიწისქვეშეთისა და მიცვალებულთა სამყაროსი, თავად კი ირგუნა უმაღლესი ძალაუფლება – ცისა და მთელი სამყაროს მმართველობა. სწორედ ამიტომ უწოდეს ზევსს ამიერიდან ერთხმად უკვდავთა და მოკვდავთა უზენაესი ღმერთი. იგი იწყებს განმგებლობას. თანდათან, სულ სხვადასხვა არსის მქონე წინა თაობის ქალღმერთებთან შეუღლებით, აჩენს შვილებს, რომელთაც ეკისრებათ ძველი თაობის ღმერთთა შენაცვლება ღვთიურ ძალთა იერარქიაში. ზევსის „კანონიერი" მეუღლე და, ამდენად, ქალღმერთი, რომელსაც აქვს ეჭვიანობის „უფლება", ხდება ჰერა.

ძირითადი, ე.წ. ღვთაებრივი დინასტიების შესახებ თხრობის პარალელურად ჰესიოდე ოსტატურად გვაწვდის პოეტურ ინფორმაციას იმ ღმერთთა და ღვთაებრივ ძალთა შესახებაც, რომელთაც თანდათანობით აღავსეს სამყარო. და მაინც, ჰესიოდესთვის უმთავრესია ზევსის ხაზი. იგი ჩამოგვითვლის ზევსის მრავალრიცხოვან შვილებს, სულ სხვადასხვა ქალღმერთისა თუ მოკვდავი ქალისაგან გაჩენილს. მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანნი არიან ისინი, რომელნიც ზევსის და-ძმასთან ერთად ქმნიან ოლიმპიელ ღმერთთა კრებულს.[1]

როგორც ვხედავთ, ჰესიოდეს მიხედვით, გვყავს მბრძანებელ ღმერთთა სამი თაობა: ზეცა – ურანოსი, კრონოსი და ზევსი. რაც შეეხება ქაოსს, მას ვერ მივაკუთვნებთ იმავე კატეგორიას, რადგან იგი არსად არ მოიხსენიება ღმერთად და მით უფრო – განმგებლად, სწორედ ამიტომ ურანოსისათვის არც გამხდარა საჭირო მის დამარცხებაზე ზრუნვა. ჰესიოდეს ეს კლასიფიკაცია ღმერთთა თაობებისა აშკარა მიმართებას გვიჩვენებს ძველაღმოსავლურ წარმოდგენებთან ღმერთთა თაობების შესახებ, რომელნიც შუმერულ ტრადიციამდე ადიან. თეოგონიის შუმერულ-აქადური ვერსიის თანახმად, რამაც რამდენადმე

[1] დაწვრილებით ჰესიოდეს ვერსიის თხრობისათვის კომენტარებითურთ იხ. ქაოსიდან კოსმოსამდე (ურანოსი, კრონოსი, ზევსი), წინათქმა, თხრობა, კომენტარები რისმაგ გორდეზიანისა, თბილისი 2005.

ტრანსფორმირებულად ბაბილონურ ეპოსში – ენუშა ელიშში – ჰპოვა ასახვა,[1] მანამდე, ვიდრე ზეცა და მიწა ან სხვა ღმერთები იარსებებდნენ, იყო აფსუ – მტკნარი და თიამათი – მლაშე წყლები. მათ დაუდეს საფუძველი ღმერთთა წარმოქმნას. თავდაპირველად იშვნენ ლახმუ და ლახამუ და მათი შვილები ანშარი და ქიშარი, შემდეგ კი ამ უკანასკნელთა ძე ანუ (ე.ი. ზეცა) და მისი ძე ეა, რომელიც შუმერული ენკის შესაბამისია. შთამომავალთა ხმაური და მოძრაობა აწუხებს აფსუს და იგი გადაწყვეტს მათ დარბევას, რასაც წინ აღუდგება თიამათი. ყველა შეშინებული ღმერთი ყურად იღებს აფსუს მუქარას და დადუმდება. მხოლოდ ეა არ აპატიებს მას ამ განზრახვას და მიაძინებს, აჰყრის ძალაუფლებას და მოკლავს. ენუმა ელიშის მიხედვით, ამის შემდეგ ჩნდება ეას ძე მარდუქი, რომელიც ღმერთთა შორის ერთადერთი არ შედრკება შურის საძიებლად აღძრული თიამათის ლაშქრის წინაშე. იგი თხოულობს ღმერთთა საბჭოში შეყვანას და თავისი „სიტყვის" ანუ „ბრძანების" ძლევამოსილების ჩვენებით არწმუნებს ღმერთებს, აღიარონ იგი თავიანთ მეთაურად. თიამათის მიერ წარმოგზავნილ თერთმეტ ურჩხულს იგი დაუპირისპირდება მშვილდ-ისრით, კომბლით, ბადით შეიარაღებული, მის მიერვე ურჩხულთა წინააღმდეგ შექმნილი ოთხი ციური ქარისა და შვიდი ქარიშხლის თანხლებით. იგი აღწევს გამარჯვებას და ხოცავს თიამათსა და მის ლაშქარს. შემდეგ მარდუკი ხელთ იგდებს წიგნს, რომელიც შეიცავს სამყაროსა და მოვლენების მთელი შემდგომი განვითარების წინასწარმეტყველებას. ეს ე.წ. ბედის ნუსხა მის მფლობელს მსოფლიოზე მარადიული, მშვიდობიანი მმართველობის საშუალებას აძლევს. ამის შემდეგ მარდუქი ქმნის სამყაროს. თიამათის სხეულს ორ ნაწილად ჭრის, ქვედადან მიწა, ხოლო ზედადან ზეცა იქმნება. ღმერთებს – ანუს, ენლილს, ეას – გაუნაწილებს მათი მფლობელობის სფეროებს. ასევე ციურ მნათობებს დაუდგენს მათი მსვლელობის გზას. 600 ღმერთი ნაწილდება თანაბრად, 300 ციურ, და 300 მიწისქვეშეთის, ანუ ზედა და ქვედა ღმერთებად. მარდუქის გეგმით იქმნება ადამიანი. მარდუქი იძენს, ფაქტობრივად, ყველა ძირითადი ღმერთის არსს და ძალაუფლებას. იგი ექცევა ღვთიური იერარქიის სათავეში. მართალია, მარდუქის აღზევების ეს ვერსია გვიანდელი ტრანსფორმაციის კვალს გვიჩვენებს და იგი შუმერული ენლილის, ენქის ძმის, ანუს ძის, შუმერთა პანთეონის ერთ-ერთი (თუ არა ყველაზე მთავარი) ღმერთის ერთგვარ, ბაბილონურ გარდასახვას წარმოადგენს, მაგრამ მარდუქი ენუმა ელიშის „გამოგონება" როდია. იგი, თუმცა ბევრად უფრო მკრთალად და შეზღუდული ძალაუფლებით, წარმოდგენილი იყო შუმერულ ვერსიაში. უკვე ამ დონეზე ზევსის აღზევების, თაობათა ცვლის ჰესიოდესთან მოცემულ სურათთან მრავალი პარალელი შეგვიძლია ვნახოთ: აფსუ და თიამათის ძალაუფლება მოგვაგონებს ურანოსისა და გეას მმართველობას. აქაც დაპირისპირებაა შთამომავლობასთან. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, მშობელს წინ აღუდგება შვილი: ეა – ბრძენი ღმერთი და კრონოსი – ვერაგი ღმერთი. ორივე შემთხვევაში მამა ხდება შვილის ეშმაკობის მსხვერპლი. ეა მიაძინებს აფსუს, ხოლო კრონოსი ურანოსის კასტრაციას მოახდენს. მართალია, ეა არ ხდება, კრონოსის მსგავსად, ღმერთთა მეუფე, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი მამაა ღმერთთა ახალი განმგებელის მარდუქის, ისევე როგორც კრონოსი – ზევსის. მარდუქის ბრძოლა თიამათთან და ურჩხულებთან პარალელს პოულობს ზევსის ბრძოლასთან გეას მიერ წარმოქმნილ ტიფოევსთან.

კიდევ უფრო საინტერესოა ჰესიოდეს თეოგონიის მიმართება ხეთურ-ხურიტულ მითოლოგიურ ტრადიციასთან, რომელიც მესოპოტამიურის რამდენადმე ტრანსფორმირებულ ვარიანტს წარმოადგენს. ხეთური მითოლოგიური ტექსტების აღმოჩენის შემდეგ მკვლევართ მონახეს ძველაღმოსავლური თეოგონიის ის ვარიანტი, რომელიც ყველაზე ახლოს არის ჰესიოდესთან.[2] აქ იგულისხმება ხურიტული წარმომავლობის ხეთური მითები, რომელთაც ქუმარბის შესახებ ამბებისა და ვრცელი ეპოსის – „სიმღერა ულლიქუმმიზე" – ფრაგმენტების მეშვეობით მოაღწიეს. ისინი მოგვითხრობენ ციურ მეუფეთა მონაცვლეობის შესახებ. შინაარსი ამგვარია: იყო დრო, როდესაც ცაში ალალუ მეფობდა. „მძლავრი ანუ, პირველი ღმერთთა შორის, იდგა მის წინარე, იხრებოდა მის ფერხთა წინაშე და აწვდიდა მას სასმისს". ალალუ მმართველობდა ცხრა წელიწადს. და აი, მეცხრე წლისთავზე მის წინააღმდეგ აღდგა ანუ – ღმერთი-ზეცა და დაამარცხა იგი და დააგდო

[1] შდრ. M. L. West, Proiegomena, გვ. 22 შმდ.
[2] შდრ. M. L. West, Proiegomena, გვ. 20 შმდ.

შავ მიწაზე (ან მიწისქვეშეთში). ამის შემდეგ ტახტზე ავიდა ანუ და „მძლავრი ქუმარბი“ მას ისევე ემსახურებოდა, როგორც თავის დროზე ალალუს. ცხრა წლის შემდეგ ანუს უკვე ქუმარბი გამოუცხადებს ბრძოლას. ანუმ თავი აარიდა ომს და ჩიტივით აფრინდა ზეცად, მაგრამ ქუმარბიმ დაიჭირა იგი ფეხებით და ჩამოათრია. ქუმარბიმ მოაკვნიტა ანუს სარცხვენელი (რომელიც ევფემისტურად მის „მუხლად“ არის წოდებული) და იცინოდა სიხარულისაგან. ანუმ კი მას შემდეგი უთხრა: „ნუ გიხარია, რომ გადაყლაპე. მე შენ სამი მძლავრი ღმერთი ჩაგისახე. პირველი ტაროსის მძლავრი ღმერთი, მეორე არანცახ – მდინარე (ხურიტული სახელწოდება ტიგროსისა) და მესამე – თაშმიშუ (ტაროსის ღმერთის რჩეული). სამი საშინელი ღმერთი, ვითარცა ჩემი სხეულის ნაყოფი, ჩავთესე შენში“. ამ სიტყვებით ანუ გაფრინდა ცაში და გაუჩინარდა. მაგრამ ქუმარბიმ, „ბრძენმა ღმერთმა“ ამოაფურთხა, რაც პირში ჰქონდა, მიწაზე და, შესაბამისად, დაფეხმძიმდა მიწა, რომელმაც შვა სამი საშინელი ღმერთი. ხეთური ტექსტის ფრაგმენტულობა არ გვაძლევს მოვლენათა შემდგომი მსვლელობის ზუსტად აღდგენის შესაძლებლობას. სავარაუდოა, შემდეგ ტაროსის ღმერთმა, რომლის ხურიტული სახელი თეშუბი იყო, დაამარცხა ქუმარბი და თავად გახდა უზენაესი. მაგრამ, როგორც ხეთური ეპოსის ფრაგმენტები გვიჩვენებს, ქუმარბიმ არ დათმო ადვილად თავისი მმართველობა და საშინელი შურისგება დაისახა მიზნად. იგი ზღვის ასულისა თუ „მთის დიდი მწვერვალისაგან“ გააჩენს შვილს, რომელმაც თეშუბის ქალაქი „ქუმმია“ უნდა დაანგრიოს და ამიტომაც მას შეერქვა ულლიქუმმი („ქუმმიას დამანგრეველი“). ბავშვის სხეული ქვისაა და იგი ქუმარბიმ შეაყენა ზღვაში ამოზრდილი გიგანტის უფელლურის მხარზე. იგი სწრაფად იზრდებოდა და როდესაც საკმაოდ ამოვიდა ზღვიდან და ზეცას მიუახლოვდა, ღმერთები შიშმა მოიცვა. საქმეში თეშუბის დასახმარებლად სხვა ღმერთებიც ებმებიან. ბოლოს და ბოლოს, ბრძოლაში ულლიქუმმი იღუპება. ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ ხეთურ ვერსიაში საკმაოდ აშკარაა პარალელები ჰესიოდესთან. და მართლაც, აქაც, თუ არ ჩავთვლით ალალუს, რომლის ფუნქცია მთლად ნათელი არ არის, ჯერ ყოფილა ცის ღმერთი, შემდეგ იგი დასაჭურისების გზით ჩამოუგდია ქუმარბის, ხოლო ეს უკანასკნელი კი ტაროსის ღმერთს, რომელიც თავისი ფუნქციით ძალზე ახლოს არის ზევსთან. ის ბრძოლები, რომელთაც თეშუბი გადაიტანს ულლიქუმმისთან, ძალზე ჰგავს ზევსის ბრძოლას ძალაუფლების შენარჩუნებისათვის. საინტერესოა, რომ ფილონი ხეთურ-ხურიტული პანთეონის მსგავსად, ფინიკიურ ღმერთებშიც ოთხ თაობას გამოჰყოფდა. როგორც ძვ.წ.ა. XIII-XII საუკუნეების უგარიტული მითოლოგიური ტექსტების აღმოჩენამ დაადასტურა, ფილონი ეყრდნობოდა არა ჰესიოდეს, არამედ ძველაღმოსავლურ ტრადიციას.[1] ძველაღმოსავლურში ოთხი, ხოლო ბერძნულში ღმერთების სამი თაობა უნდა გავიაზროთ, როგორც რაღაც ერთი მოდელის ორი ვარიანტი. ჰესიოდეს ქაოსი, ალბათ, წარმოადგენს რომელიღაც თავდაპირველი ოთხსაფუძვლიანი ვარიანტის პირველი თაობის ანარეკლს. თუმცა, როგორც აღინიშნა, მასთან ქაოსი ვერ ჩაითვლება მბრძანებელ ღმერთად. ქვემოთ წარმოდგენილი შედარებითი ნუსხა გვიჩვენებს, თუ რამდენად ახლოა ერთმანეთთან ბერძნული და ძველაღმოსავლური (ხეთურ-ხურიტული და ფინიკიური) ღმერთთა თაობების რიგი არა მარტო ფორმალურად, არამედ ფუნქციონალურადაც:

ხეთურ-ხურიტული	ფინიკიური	ბერძნული
ალალუ	ელიუნი (ჰიფსისტი ანუ უმაღლესი)	———
ანუ (ზეცა)	– (ურანოსი)	ურანოსი (ზეცა)
ქუმარბი (სიბრძნის ღმერთი)	ელი (კრონოსი)	კრონოსი (ცბიერი)
თეშუბი (ტაროსი)	ბაალი (ბელ-ზევსი)	ზევსი (ჭექა-ქუხილი)

[1] შდრ. M. L. West, Prolegomena, გვ. 24 შმდ. შდრ. აგრ. რ. გორდეზიანი, მითების სიბრძნე, თბილისი 2005, 118 შმდ.

საკმაოდ შორსმიმავალი პარალელები, ბუნებრივია, სვამს ჰესიოდეს თეოგონიის სისტემის ძველაღმოსავლურთან მიმართების საკითხს. როგორც ჩანს, ჰესიოდეზე გავლენა მოახდინა რომელიღაც ცნობილმა წყარომ, მაგრამ ძნელია ვიფიქროთ, რომ იგი უშუალოდ აღმოსავლურ ორიგინალს ეზიარა. ალბათ, ამ შემთხვევაში იყო რაღაც საშუალედო წინაბერძნული წყარო, რაზეც თვით ბერძნულ ღმერთთა სახელები მიგვითითებს, რომელთაც ეტიმოლოგიურად არაფერი აქვთ საერთო აღმოსავლურ ტრადიციასთან, თუმცა სემანტიკურად მასთან ძალზე ახლოს არიან.[1]

რაოდენ ძლიერიც არ უნდა იყოს აღმოსავლური გავლენის კვალი, ჰესიოდეს თეოგონია არსებითად განსხვავებულია შუამდინარული თუ ხეთურ-ხურიტული ვერსიებისგან. პანთეონის ძლიერი ეთიზაციის გამო. მასთან სრულიად აშკარაა საკმაოდ გამოკვეთილი ტენდენცია – სამყაროსა და ღმერთების ფორმირების პროცესი გვიჩვენებს თანდათანობით გადასვლას ე.წ. ბუნების ძალებიდან საყოველთაო კანონიერებამდე. ურანოსი და გეა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ღმერთთა თაობების სათავეში მდგარი მმართველი ზეცა და მმართველი დედა-მიწაა.[2] კრონოსი (და რეა) ბუნებიდან ადამიანის გაჩენაზე გადასვლის ეტაპს მოასწავებს,[3] ხოლო ზევსი – კანონიერების ღმერთი, წარმოგვიდგება უკვე ეთიკური კანონებით რეგულირებული ადამიანებისა და კოსმოსის ღმერთად.[4] ე.ი. ჰესიოდემ შეძლო ღმერთების ბრძოლა და თაობების ცვლა გაეაზრებინა არა მხოლოდ როგორც სამყაროში მიმდინარე ცვლილებების პროცესი, არამედ ასევე, როგორც სამყაროს თანდათანობითი განვითარების, მისი ეთიკური სახის ფორმირების გზა. ჰესიოდემ, როგორც აღინიშნა, შეძლო თეოგონიის თავის სქემაში მოექცია მრავალრიცხოვანი, ხშირად ჰესიოდემდელ ტრადიციაში ერთმანეთთან კავშირის არმქონე სხვადასხვა წარმოშობის ღმერთები. ამდენად მან ეგეიდაში წინაბერძნულ თუ ბერძნულ ტომთა ღმერთების რამდენადმე ქაოტურ სიმრავლეში შეიტანა წესრიგი და შექმნა ღმერთთა თაობების ფორმირების და ცვლილების, სხვადასხვა ღვთაებრივ ძალთა სამყაროში განაწილების საკმაოდ მწყობრი სისტემა. როგორც ჩანს, ჰესიოდეს „თეოგონია“ წარმოადგენდა მხოლოდ ერთ ნაწილს იმ ე.წ. კატალოგისებური პოემებისა, რომელნიც ჰესიოდეს უნდა შეექმნა. თვით „თეოგონია“ მთავრდება სტრიქონებით:

ან ადიდეთ ტკბილი სიტყვით დიაცთ კრებული,
ოლიმპიელო მუზანო, წულნო დიდი ზევსისა.

(1021-22)

ძნელი სათქმელია, როგორც უნდა გავიგოთ ამ სტრიქონების მნიშვნელობა.[5] ჰესიოდე ამთავრებს აქ ერთ პოემას და გადადის მეორეზე, ქალთა სადიდებელი მისი ერთიანი კატალოგისებური ეპოსის მეორე ნაწილს წარმოადგენს, თუ ეს საერთოდ ინტერპოლატორის საქმიანობის შედეგია, რომელმაც შექმნა ან დაუკავშირა ჰესიოდეს სახელს ნაწარმოები, „ქალთა კატალოგის“ სახელწოდებით რომ არის ცნობილი. ამ საკითხზე ყურადღებით შევჩერდები ქვემოთ, სადაც ჰესიოდეს სახელით ცნობილ ფრაგმენტულად მოღწეულ ნაწარმოებებს შევეხები.

„სამუშაონი და დღენი“ (828 ჰექსამეტრული სტრიქონი) ბერძნულ ლიტერატურაში დიდაქტიკურ მიმართულებას უდებს საფუძველს. დიდაქტიკური ეპოსის ეს ცნობილი ნიმუში გამოირჩევა თავისი მაღალი პოეტურობით, ინფორმაციის სიუხვითა და ჰესიოდეთვის დამახასიათებელი სისტემატიზაციის მაღალი ხარისხით. პოემის მნიშვნელობა მარტო ამით როდი განისაზღვრება. ესაა პირველი ნაწარმოები, რომელმაც გლეხკაცის ყოველდღიური საზრუნავი, მისი გაჭირვება აქცია პოეტური შემოქმედების ობიექტად და ამით, ფაქტობრივად, დაამტკიცა, რომ პოეზიის სიმაღლე სრულიადაც არ არის დამოკი-

[1] ბერძნულ ღმერთთა სახელების უმეტესობის წინაბერძნული წარმომავლობის საკითხთან დაკავშირებით იხ. W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epochen, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977.
[2] შდრ. რ. გორდეზიანი, ქაოსიდან კოსმოსამდე (ურანოსი, კრონოსი, ზევსი), თბილისი 2005, გვ. 63 შმდ.
[3] იქვე.
[4] დანერილებით ქვემოთ, გვ. 152 შმდ.
[5] შდრ. M. L. West, Commentary (Hesiod. Theogony), გვ. 437.

დებული აღწერილ ამბავთა გმირულობასა თუ სიდიადეზე, რომ შეიძლება შეიქმნას მაღალი რანგის პოეტური ნაწარმოები, რომელსაც სავსებით პროზაული, ყოველდღიური ცხოვრება ასაზრდოებს. ამასთან, ჰესიოდეს ამ პოემაში კიდევ ერთხელ ესმის ხაზი იმ გარემოებას, რომ მუზის რჩეული შეიძლება გახდეს ჩვეულებრივი, გაჭირვებული გლეხის ოჯახის შვილი. პოემა მდიდარია ბიოგრაფიული ელემენტებით. მისი სახელწოდება ასახავს ნაწარმოების რეალურ შინაარსს – რჩევა-დარიგებებს გლეხობისადმი იმასთან დაკავშირებით, თუ რომელი ს ა მ უ შ ა ო როდის უნდა შესრულდეს და რომელი დ ღ ე არის უფრო ხელსაყრელი ამა თუ იმ საქმის გასაკეთებლად. პოემის დაწერის ფორმალური მიზეზი, როგორც თვით ჰესიოდე გვამცნობს, თითქოს ბიოგრაფიული მომენტი უნდა ყოფილიყო. ჰესიოდეს ძმამ, პერსესმა, უკანონოდ დაისაკუთრა მამის მემკვიდრეობა. ცრუ მოწმის საშუალებით წაართვა თავისი წილი ძმას და როდესაც გაჭირვებაში ჩავარდნილი ისევ ჰესიოდეს მიადგა, მისგან დახმარების ნაცვლად მიიღო რჩევა-დარიგებები. ძნელია იმის თქმა, რამდენად შეესაბამება ეს ინფორმაცია ჰესიოდეს ბიოგრაფიის რეალურ ფაქტებს. ზოგიერთები ფიქრობენ, რომ პერსესის შემოყვანა მხოლოდ პოეტური პირობითობით უნდა აიხსნას და მას არავითარი საერთო არ გააჩნია ჰესიოდეს ჭეშმარიტ ბიოგრაფიასთან.[1] პოემის სტრუქტურა საკმაოდ რთულია. მასში გაერთიანებულია, ერთი შეხედვით, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ინფორმაციული ელემენტები. პოემა იწყება მუზების და ზევსის შექებით. ზევსი არის წარმოდგენილი როგორც უზენაესი, ყოვლისშემძლე ღმერთი:

ყველა მოკვდავი მისგან არის გლახაკი თუ წარჩინებული,
უჩინო თუ სახელგანთქმული – დიდი ზევსის სურვილისამებრ.
სუსტს ადვილად აღავსებს ძალით, დაშრეტს ძალოვანს,
ადვილად მცირეს განადიდებს, დააკნინებს დიდებამოსილს,
წელში გამართავს კუზიანს და მოდრეკს ქედმაღალს
ზევსი მქუხარი, ზეცის უმაღლეს პალატებში დამკვიდრებული.[2]

(3-8)

აქ იკვეთება ჰესიოდეს ღრმა რელიგიურობა, მისი მოწიწება ზევსის წინაშე და, ფაქტობრივად, ის განსხვავებული მიდგომაც ოლიმპიელ ღმერთთა მიმართ, რომელიც პოეტს განასხვავებს ჰომეროსის სკოლისაგან. აქ ღმერთსა და ადამიანებს შორის უკვე გაცილებით მეტი დისტანციაა.[3]

შემდეგ პოეტი სთხოვს პერსესს იყოს მოსმენისას სამართლიანი და იწყებს თავის დარიგებებს ორგვარი ერისის (შურის, შუღლის) შესახებ მსჯელობით: ერთი მათგანი ქებას იმსახურებს, რადგან ის ადამიანს განაწყობს შრომისთვის, შეჯიბრისთვის, უკეთესისთვის. მეორე კი საძაგებელია, რადგან შუღლს და ბოროტ ომებს აჩენს ადამიანთა შორის. ადამიანები უნდა მოერიდონ ამ უკანასკნელს.

ღმერთებს, მას შემდეგ, რაც პრომეთემ შეცდომაში შეიყვანა ზევსი, დამალული აქვთ მათთვის ცხოვრების საზრდო. ამიტომ უხდება კაცს გამუდმებული შრომა თავის გამოსაკვებად. მაგრამ ეს ყოველთვის ასე როდი იყო.

ამის შემდეგ ჰესიოდე ჰყვება პრომეთეს და ზევსის კონფლიქტის, ფაქტობრივად კი, ადამიანებსა და ღმერთებს შორის შექმნილი დაპირისპირების ამბავს. თუკი მოვიშველიებთ „თეოგონიის“ შესაბამის პასაჟებსაც, პრომეთეს ეპიზოდის ჰესიოდესეული ვერსია ამგვარად შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ: პრომეთემ ერთხელ მეკონეში, სადაც ადამიანები და ღმერთები ხვდებოდნენ ხოლმე ერთმანეთს, ზევსი ეშმაკობით აცდუნა. მას, ჯერ გამოუცდელ ახალგაზრდა ღმერთს, შესთავაზა არჩევანი გაეკეთებინა ორ ულუფას შორის. ერთი მათგანი გარეგნულად კარგად გამოიყურებოდა, მაგრამ შიგნით ძვლებითა და საჭმელად უვარგისი ნაწილებით იყო აღვსებული, ხოლო მეორე კი, პირიქით, გარეგნულად უვარგისი იყო, მაგრამ შიგნით ხორცის საუკეთესო ნაწილები ჰქონდა მოქცეული. ზევსმა ხელი გაწია პირველისაკენ. ამით ადამიანებს სიცილი ალუძრა, ხოლო ღმერთებს კი ამ-

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. M. L. West (Hesiod, Works and Days, 1978), გვ. 25 შმდ.
[2] აქ და ქვემოთ ჰესიოდეს პოემების ნაწყვეტები მოგვაქვს ნ. გეელესიანის თარგმანის მიხედვით.
[3] მიმოხილვისათვის M. L. West (Hesiod, Works and Days), კომენტარები.

იერიდან კაცნი მხოლოდ ცხოველთა საჭმელად უვარგის ნაწილებს სწირავენ მსხვერპლად. ზევსმა ეს ჩაიდო გულში და სანაცვლოდ ადამიანებს წაართვა ცეცხლი. მაგრამ პრომეთემ მოიტაცა იგი, ლერწმის ღეროში დამალული და ადამიანებს დაუბრუნა. ზევსი დაიმუქრა, რომ ამის საზღაურად ადამიანებს გამოუგზავნიდა ისეთ ბოროტებას, რომელსაც უცოდინარი კაცი სიხარულითა და სიყვარულით მიიღებდა. მართლაც

მსწრაფლ გამოძერწა მიწისაგან მკელობელმა[1] სახელგანთქმულმა
მორცხვი ქალწულის სახიანი ქანდაკი, ზევსის სურვილისამებრ,
მორთო, ქამარი წელზედ მოარტყა თვალმოკაშკაშე ღმერთმა ათენამ,
ქარიტებმა და დედოფალმა პეითომ ტანი
დაუმშვენა ოქროს ფარლულით. ტურფათმიანმა
ჰორებმა მორთეს გაზაფხულის გვირგვინით ქალი.
არ დაუკლია არაფერი, შემოსა იგი პალას ათენამ.
ხოლო არგოსის მკვლელმა მაცნემ მას მიანიჭა
ფლიდი ბუნება, სიცრუე და შემპარავი, მაცდური სიტყვა.
ეს აღასრულა ზემგრგვინავი ზევსის სურვილით.
ხმაც მიანიჭა და სახელიც მისცა მაცნემ ქალწულს საფერი:
პანდორა – იგი ყველა ღმერთმა დაასაჩუქრა: ყოველ ძლევენს
უნდა მოეტანა უბედურება ადამიანთა გამრჯე მოდგმისთვის...

(71-82)

ამგვარი საჩუქარი გამოუგზავნა ღმერთმა პრომეთეს ძმას ეპიმეთეს ცოლად მაშინ, როდესაც იაპეტოსის ბრძენი ძე იქ არ იმყოფებოდა. ადამიანებმა დაივიწყეს პრომეთეს რჩევა, არ მიეღოთ ღმერთებისაგან არავითარი საჩუქარი და ეს მწარედ ზღვეს კიდეც:

მანამდე ქვეყნად კაცთა მოდგმა ცხოვრობდა ასე,
რომ არ იცოდა მძიმე შრომა ქანცისგამწყვეტი,
სენი მტანჯველი, კაცთათვის რომ სიკვდილი მოაქვს,
(რადგანაც ტანჯვა ადამიანს სწრაფად აბერებს).
პანდორამ ხელით ახადა ქოთანს დიდი სარქველი
და გამოუშვა ქვეყნად ყველა უბედურება, კაცთ დამლუპველი,
მხოლოდ იმედი დარჩა ჭურჭელში გამომწყვდეული,
ქოთნის პირს შერჩა, ვერ მოასწრო გარეთ გამოსვლა,
მის წინ უეცრად ჩაიკეტა გამოსასვლელი –
ასე ისურვა ღრუბელთა მწყემსმა ზევსმა მეუფემ
და უთვალავი უბედურება კაცთა შორის დაიხეტება
და ბოროტებით სავსეა ზღვა და სავსეა ხმელი.
სნეულებანი ეწვევიან ადამიანს ხან დღე, ხან ღამე,
თავისი ნებით მოდიან და მოკვდავთათვის მოაქვთ ზიანი,
უჩუმრის პირით მოძვრებიან, რადგანაც ხმა მოუშთო ზევსმა,
ამრიგად ვერვინ აუვლის გვერდს ზევსის განზრახვას.

(90-105)

ამის შემდეგ ჰესიოდე აღრმავებს თვალსაზრისს ადამიანთა ცხოვრების თანდათანობით გაუარესების შესახებ. იგი გვთავაზობს მოთხრობას კაცობრიობის ხუთ საუკუნეზე. თუმცა მათ განმავლობაში ადამიანი სულ უფრო და უფრო მეტს სწავლობდა, სულ უფრო და უფრო მეტად ეუფლებოდა ბუნებასთან ბრძოლის იარაღებს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ბუნება სულ უფრო და უფრო ხელმომჭირნე ხდებოდა მის მიმართ. შესაბამისად, ადამიანის ცხოვრება თანდათან გაუარესების გზით მიდიოდა.

პირველი საუკუნე – საუკეთესო ადამიანთათვის – იყო ო ქ რ ო ს ს ა უ კ უ ნ ე. ამ დროს ჯერ კიდევ კრონოსი იყო ცის განმგებელი. ადამიანები ცხოვრობდნენ უზრუნველად, უდარდელად. მათ ბუნება აძლევდა ყველაფერს, რაც სჭირდებოდათ ბედნიერი ცხოვრებისათვის. მათი გარდაცვალება მიძინებას ჰგავდა. როდესაც კაცთა ეს მოდგმა მიწაში ჩავიდა, უკვე ზევსის ნებით, ისინი მიწიერ დემონებად იქცნენ:

[1] იგულისხმება ჰეფესტოსი.

კეთილშობილნი, მოკვდავ კაცთა მცველი გუშაგნი,
დარაჯობენ სიმართლეს და ავკაცობას თვალს ადევნებენ,
დაჰქრიან წისლით შემობურულნი მთელს ქვეყანაზე,
მოკვდავს დოვლათს უწყალობენ – ეს მეფური პატივი ერგოთ.

(123-26)

შემდეგ ოლიმპიელმა ღმერთებმა შექმნეს ადამიანთა მეორე, ვერცხლის საუკუნის მოდგმა. ბევრად უარესი პირველზე. ისინი ძალზე დიდხანს გადიოდნენ მომწიფების ასაკს, ბავშვური ჭკუით, დედის კალთას ამოფარებულნი, მაგრამ, როდესაც ჭკუაში ვარდებოდნენ, ძალზე ცოტა ხანს ცხოვრობდნენ. ისინი არც ზვიადობისა და უსამართლო საქციელისაგან იკავებდნენ თავს და უკვდავ ღმერთებს მსხვერპლსაც კი არ სწირავდნენ. ზევსმა ეს მოდგმაც დაასამარა.

მესამე მოდგმა სპილენძისა იყო. ყველაზე საშინელი. ამ საუკუნის ადამიანები საოცარი აგრესიულობით, მოძალადეობით გამოირჩეოდნენ. ისინი საკუთარმა ძალამ იმსხვერპლა.

ამის შემდეგ ზევსმა ახალი, უფრო სამართლიანი მოდგმა, მოავლინა, მოდგმა ნახევრადღმერთებისა და გმირებისა. ეს არის მოდგმა თებესთან დაცემული გმირებისა, ტროას ომის მონაწილეთა. სიკვდილის შემდეგ გმირებს ზევსმა ნეტართა კუნძულზე მიუჩინა ბინა და უზრუნველი არსებობა დაუმკვიდრა.

და აი, ჰესიოდე გადადის თავისი მეხუთე – რკინის საუკუნის დახასიათებაზე:

არ ვყოფილიყავ ნეტავ კაცი მეხუთე მოდგმის,
მისი მოსვლის წინ მოვმკვდარიყავ ან მის მერე გავჩენილიყავ:
აწ, ჭეშმარიტად, რკინის მოდგმა დამკვიდრებულა –
რომელსაც ჯაფა-ტანჯვისგან მოსვენება არ უწერია,
ძნელი არგუნეს მას საზრუნავი წილად ღმერთებმა.
თუმცა ხანდახან ბედკრულ ყოფაში გამოერევა ხოლმე სიკეთეც,
ზევსი დალუპავს, მოსპობს ამ მოდგმას,
როცა ჭაღარა თმა ექნებათ ახალშობილებს,
როცა თანხმობა მოიშლება მამა-შვილს შორის,
ნაეკიდება დამხვდური სტუმარს და მოყვარეს დათმობს მოყვარე.
და უწინდელი განქარდება და-ძმობის სიტკბო.
მალე იქნება – მოხუცებულ მშობლებს პატივს არ მიაგებენ,
ათრევენ სიტყვით, აკადრებენ ლანძღვა-გინებას,
ბოროტმოქმედებს არ ექნებათ ღმერთების შიში,
და უპატრონოდ დააგდებენ მოხუც დედ-მამას.
გაუძარცვავენ, დაუქცევენ ერთურთს ქალაქებს მოძალადენი,
კეთილი კაცი, პატიოსანი, ფიცის ერთგული
აღარავის მოეწონება; ბოროტის მომქმედს და თავხედ კაცს
პატივსა სცემენ. ძალა დაიჭერს სიმართლის და სირცხვილის ალაგს.
უკეთური ღირსეულ მამრს გათელავს, ავნებს,
ცილს დასწამებს და თან ცრუ ფიცით დაამტკიცებს ცილისწამებას,
ბედკრულ მოკვდავებს ღვარძლი და შური წაჰყვებათ ყველგან,
შური პირნავსი, გულბოროტი, ენაჭარტალა.
შარაგზებიან მიწიდან მაშინ მიაშურებენ ოლიმპოს მწვერვალს
აიდოსი[1] და ნემესისი,[2] მშვენიერ სხეულს შეიმოსენ თეთრი სამოსით,
კაცთ დატოვებენ და უკვდავთა დასს შეერთვიან: ადამიანებს
დარჩებათ ტანჯვა საზარელი და არ იქნება ხსნა არსაიდან.

(174-201)

[1] იგულისხმება „კრძალვა, სირცხვილი".

[2] იგულისხმება „სამართლიანი შურისგება, ჩივილი". ამ ორი ცნების წყვილად გამოყენება, როგორც ჩანს, გავრცელებული იყო ანტიკურ ტრადიციაში. ჰესიოდე ახდენს მათ პერსონიფიკაციას. შდრ. M. L. West (Hesiod, Works and Days), გვ. 204.

ადამიანთა მოდგმის ამ საოცარი რეგრესის სურათს, ფაქტობრივად, განსაზღვრავს ის, რასაც „პრომეთეს კომპლექსი" შეიძლება ვუწოდოთ. ადამიანები დაუპირისპირდნენ ღმერთს. მართალია, პრომეთეს დახმარებით მათ აითვისეს ბევრი რამ, მაგრამ ამით თავისი თავი უფრო გაიუბედურეს, რადგან მათ შორის დაისადგურა ძალადობამ, ბოროტებამ და უსამართლობამ. სირცხვილმა დატოვა ადამიანთა ბოლო თაობა და მას არ შეიძლება ჰქონდეს ხსნის იმედი. ამდენად ე.წ. ტექნიკური ხასიათის პროგრესი, რაც ცეცხლის მოპოვების სწავლაში, ცივილიზაციის შექმნაში გამოიხატა, ბოლოს და ბოლოს, მივიდა რკინის საუკუნემდე, რამაც, ფაქტობრივად, ადამიანები უბედურები გახადა. ამ ცოდვას კი ჰესიოდე პრომეთეს აკისრებს.[1]

შემდეგ პოეტი გადადის არაკზე, რომელსაც მეფეთათვის ჰყვება. არაკის შინაარსი ამგვარია: მიმინომ გაიტაცა მგალობელი ბულბული და მის ჩივილზე და კვნესაზე სრულიად არაორაზროვნად უთხრა:

უგნურო, ნეტა რა გაყვირებს, შენზე ძლიერს მყევხარ კლანჭებში,
მგოსანო ჩიტო, საითაც მსურს იქით წაგიყვან,
ნება ჩემია – მინდა შეგჭამ, მინდა გაგიშვებ,
უგუნურია, ვინც ისურვა მასზე ძლიერს წინ აღსდგომოდა –
თავს წააგებს და ტანჯვასთან ერთად სირცხვილსაც იწვნევს.

(202-205)

არაკს მოსდევს მსჯელობა დიკეზე ანუ სამართლიანობაზე. პოეტის აზრით, ადამიანმა ყოველთვის უნდა მისდიოს სამართლიანობის გზას. აქ ჰესიოდე გვახსენებს:

ფეხდაფეს დასდევს ცრუ სამართალს მუდამ პორკოსი,
დიკეს სავალ გზას მოკვდავთა ნება ვერ გაამრუდებს,
ქრთამისმოყვარე კაცთა, ვისი ცრუ სამსჯავროც ცრუ მსჯავრსა ბადებს.
ის მათ დაჰყვება სახლებსა და ქალაქებში თვალცრემლიანი,
ნისლით არის შემობურული, უბედურება მოაქვს იმათთვის,
ვინც მასა დევნის, უსამართლო მსჯავრი გამოაქვს.

(219-224)

ჰესიოდე აპირისპირებს ორ ქალაქს – სახელმწიფოს. სადაც დიკეს გვერდს არ უვლიან, სუფევს სიხარული, მშვიდობა, ბედნიერება და პირიქით, იქ, სადაც უსამართლობამ დაისადგურა, ადამიანებს ყოველგვარი უბედურება ატყდებათ თავს. აქ ჰესიოდე იძლევა საკმაოდ მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ აზრს იმის შესახებ, თუ რატომ ისჯება უსამართლობა. ზევსი ყველაფერს ხედავს და თუმცა

ის დრო დაგვიდგა, მიჯობს სიმართლეს არ მივსდევდე მე, კაცთაგანი,
არც შვილი ჩემი, რადგან მართალს ცუდ კაცად თელიან,
და უსამართლო კაცის ხელშია დღეს სამართალი,
მაგრამ, მგონია, ამგვარ ყოფას ბრძენი ზევსი ბოლოს მოუღებს.

(270-73)

ამგვარად, ზევსი არის სამართლისა და კანონიერების გუშაგი. ადამიანებს ამიტომ უნდა ეშინოდეთ უსამართლობის ჩადენის. მათ ღვთიური სასჯელი ელით. მართალია, ღვთიური სასჯელის იდეა უკვე ჰომეროსთან არის სათანადოდ მოტივირებული, მაგრამ, შეიძლება ითქვას, რომ ესოდენ ჩამოყალიბებული სახით იგი პირველად სწორედ ჰესიოდესთან გვხვდება. ამ მხრივ, ყურადღებას იქცევს მის მიერ მოცემული დაპირისპირება ადამიანთა და ცხოველთა შორის.

ძალადობის გზა დააშდე და სიმართლის ხმას ყური მიუგდე,
რადგან კანონი შემოიღო მოკვდავ კაცთათვის ზევსმა კრონიდმა:
თევზთა და მხეცთა და ფრინველთა ფრთაშემოსილთა,

[1] შდრ. M. L. West-ის კომენტარები, გვ. 155 შმდ.

დაე, დასჭამონ ერთმანეთი, რადგან სჯული არ გააჩნიათ.
მხოლოდ მოკვდავ ადამიანებს აჩუქა სჯული – დიდი წყალობა.

(275-79)

ჰესიოდე გადადის სხვადასხვა გარემოებებთან დაკავშირებით რჩევების მიცემაზე. იგი პოემის ამ ნაწილს ამგვარ შესავალს უკეთებს:

იგი სჯობს ყველას, ვინც ყველაფერს თავადვე განჭვრეტს,
წინწინ მიხვდება საბოლოოდ, საქმისთვის რა სჯობს;
ისიც კარგია, კეთილ რჩევას ვინც ყურად იღებს,
მაგრამ ვინც თავად ვერას ხვდება, სხვის ნათქვამსაც
არაფრად აგდებს – უხეირო კაცია იგი.

(293-97)

ამის შემდეგ იწყება გარკვეული პრინციპით ჩამოყალიბებული დარიგებანი. პირველად მოწოდება შრომისაკენ:

იშრომე პერსეს, ღმერთის შვილო, რათა შიმშილმა
შეგიძულოს, ხოლო დემეტრემ შეგიყვაროს სათაყვანომ,
გვირგვინოსანმა.

(298-300)

და ჩვენება იმისა, თუ რა სიკეთე მოაქვს შრომას და პირიქით, რა უბედურება – უსაქმურობას, თუ რა სასჯელი ელით მათ, რომელნიც იცრუებენ, ძმის სარეცელს შებილწავენ და ა.შ., თუ როგორ უნდა სწირავდე მსხვერპლს და ევედრებოდე ღმერთებს.

შემდეგ ჰესიოდე იძლევა დარიგებებს კაცის ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენასთან დაკავშირებით, რომელნიც შეიძლება გარკვეულ თემატურ ჯგუფებად დავყოთ: სტუმართმოყვარეობა, მეზობლები, ქორწების დაცვა, გაცემა-მიღება და ა.შ. მოვიტანოთ რამდენიმე მაგალითი:

ლხინში იწვიე მეგობარი – მტერი არ გინდა,
მას უხმე უფრო, ვინც შენს სახლთან ახლოს ბინადრობს –
უბედურება თუ შეგემთხვა, იგი უმალ ჩაუცმელიც შენთან გაჩნდება,
სანამდე შენი ნათესავი ქამარს წელზე შემოირტყამდეს.

(342-45)

გიყვარდეს ის, ვისაც უყვარხარ; ვინც გესტუმროს – იმას ესტუმრე.
მიეცი მას, ვინც თავად გასცემს – ძუნწს ნურას მისცემ,
ვინც იძლევა, ყველა მას მისცემს – არმიმცემს კი არავინ მისცემს.

(353-55)

რაც გაქვს იქიდან თუ აიღებ – კარგი საქმეა, გახსოვდეს, პერსეს,
არარსებულს თუ მოინდომებ – შენ სიცოცხლე გაგიმწარდება.

(366-67)

უშურველად სვი ღვინო, სანამ საავსეა ქვევრი ან ძირამდე არის დასული,
შუაზე თავი შეიკავე – სასაცილოა ქვევრის ძირში თავშეკავება.

(368-69)

შენს თავს ნუ გააბრიყვებინებ კეკლუც დედაკაცს,
იგი მაცდურად მოჟღურტულე გადაგიქოთებს, გაგიცლის ბეღლებს,
ვინც ქალს ენდობა, ჭეშმარიტად, ენდობა ქურდსა.

(373-75)

თუკი ადამიანს სურს მოიპოვოს სიმდიდრე, მაშინ მან დროზე უნდა აღასრულოს ყოველი საქმე. ამის შემდგომ ჰესიოდე იძლევა რჩევა-დარიგებებს, რომელნიც, ფაქტობრივად, მისი პოემის პირველი თემის – სამუშაონის არსს განსაზღვრავენ. აქ მოცემულია ხვნა-თესვასთან დაკავშირებული ინსტრუქციები, რომელთა ცოდნის გარეშე ადამიანს გაუჭირდება, თავი დააღწიოს შიმშილს და მეზობლებში სარჩოს ძებნას (383 შმდ.). გზა, რომელიც ადამიანს დაეხმარება შიმშილისა და ვალებისაგან თავის დაღწევაში, ამგვარია: პირველ რიგში, საჭიროა სახლის, მონა-ქალის და ხარის შოვნა. ყოველივე უნდა გაკეთდეს დროულად. გვიან შემოდგომაზე შეშის მოჭრა, ხისაგან სამეურნეო იარაღის დამზადება, გუთნის მომზადება, ხარებისა და მზვნელ-მთესველი კაცის შერჩევაა საჭირო. ყოველივე უნდა იყოს მზად წეროების ყივილის დრომდე (405 შმდ.). შემდეგ კი დაუსვენებლად ხვნა არის აუცილებელი, ხოლო გვიანი ხვნა-თესვის შემთხვევაში, საქმეს მაინც შეიძლება ეშველოს (458 შმდ.). ზამთარშიც შრომაა საჭირო, ამ დროს შინ დატრიალებაა კარგი. უმკაცრესი ლენეონის თვე, ზღვის ღელვითა და გრიგალებით, სიცივით, წინასწარი თადარიგის დაჭერის გარეშე ძნელი გადასატანია. ამ დროს თბილად ჩაცმა და ცივი წვიმისთვის თავის არიდებაა საჭირო. ადამიანი ამ დროს მეტს ჭამს, ხარი კი – ნაკლებს (493 შმდ.). დღე და ღამის გათანაბრებიდან ორი თვის თავზე უნდა გაისხლას ვენახი (564 შმდ.). მკის ჟამი (571 შმდ.), შუა ზაფხული – გამთანგველი, ჟამი დასვენებისა და პურმარილების (582 შმდ.). კალო-ჭირნახულის დაბინავების შემდგომ მოჯამაგირე ქალისა და კაცის აყვანა გმართებს, ძალლისაც, საყარაულოდ, ცხოველისათვის – საკვების მომარაგება (597 შმდ.). რთველი – როგორ უნდა ყურძნის დაწურვა (609 შმდ.). ეს, რაც შეეხება მიწათმოქმედებას.

მაგრამ თუკი ზღვით გისდება მოგზაურობა, მაშინ საჭიროა ცოდნა, როდის ამოიყვანო ხომალდი ნაპირზე ავდრისაგან გადასარჩენად, როგორ შეარჩიო სწორი დრო სამოგზაუროდ. მხოლოდ ამ დროს შეიძლება ნაოსნობა და არა სხვა დროს. რაც გაბადია, ყოველივეს, ხომალდზე დაწყობა არ არის საჭირო (618 შმდ.).

მაგრამ დროის შერჩევა საჭიროა ქორწინებაშიც:
დროულად სახლში შენ მეუღლე შემოიყვანე,
ოცდაათ წლამდე ნუ იჩქარებ და ნურც მეტად დააგვიანებ,
ეს ასაკი კარგი არის ქორწინებისთვის.
ოთხ წელს უყურე ქალს, მოიწიფოს, მეხუთე წელს შეირთე ცოლად;
ქალწული გიჯობს, რომ ადვილად კეთილი ზნე გულს ჩაუნერგო,
არჩიე იგი, ვინც მეზობლად, შენს ახლოს სახლობს:
ყოველმხრივ კარგად აწონ-დაწონე, მეზობელი არ გააცინო,
კარგ ცოლზე უფრო უკეთესს ქვეყნად ვერას მოიხვეჭ,
უმსგავს დიაცზე შესაზარი – არაფერია:
იგი, მსუნაგი, მოინელებს კაცს უძლიერესს,
უცეცხლოდ დაწვავს და უდროოდ შეყრის სიბერეს.

(695-705)

ამის შემდგომ ჰესიოდე იძლევა დარიგებებს ცხოვრების, ადამიანურ ურთიერთობათა, ადამიანის ქცევის ამა თუ იმ მხარესთან დაკავშირებით. მოვიტანოთ რამდენიმე მაგალითი:

გირჩევ, არასდროს არ მიიღო ძმად მეგობარი,
და თუ მიიღებ, ნუ გაუკეთებ ბოროტს პირველი,
ნუ მოატყუებ, ისე, ენის მოსაქავებლად, მაგრამ პირველმა
მან თუ გიმუხთლა, სიტყვით ან საქმით,
დაიმახსოვრე და ორმაგად გადაუხადე სამაგიერო;
და თუ შეატყო მას კვლავ ნდომა შენი მოყვრობის, მიიღე გულით;
უბადრუკი კაცია ის, ვინც მეგობრებს წამინუთ იცვლის.
მხოლოდ გახსოვდეს, არ გაცდუნოს გარეგნულ სახით.

(707-714)

ნუ გაგიცნობენ ვით ზედმეტად პურმარილიანს ან როგორც პურძვირს,
ნურც ვით მოკეთეს უკეთურთა, კეთილთა მძრახველს.

(715-716)

საუკეთესო განძია ენა სიტყვაძუნწი მოკვდავ კაცთათვის,
ყველაზე სასიამოვნო – ზომიერი საუბარია.
ცუდს იტყვი სხვაზე, მსწრაფლ უარესს შენზე გაიგებ.

(719-721)

წარბშეკრული ნუ იქნები არიფანაზე,
ხარჯი ცოტაა, უმნიშვნელო, გახარებით კი ბევრს გაიხარებ.

(722-723)

ჰესიოდე მოუწოდებს პერსესს, მისდიოს მის რჩევებს და განერიდოს მითქმა-მოთქმას. შემდეგ იგი გადადის დღეების, როგორც თვითონ ამბობს, ზევსისაგან თვალმიდევნებულ დღეთა მნიშვნელობის, იღბლიანობისა თუ უიღბლობის განხილვაზე.

და ბოლოს, ჰესიოდე ამგვარად ამთავრებს პოემას:

ნეტარია და ბედნიერი კაცი, რომელმაც ყველა ეს იცის,
შრომობს, ღმერთების წინაშე ცოდვას არასდროს ჩადის,
ფრინველთმკითხავის სიტყვას ყურს უგდებს და გაურბის უკანონობას.

(826-828)

ჰესიოდეს დიდაქტიკური ეპოსი არ დგას განცალკევებით ძველი ხალხების ლიტერატურაში. თავისთავად მოთხოვნილება პოეტური ფორმით რჩევა-დარიგებების მიცემისა, როგორც ჩანს, საკმაოდ ადრე გაუჩნდა ადამიანს. სხარტად, პოეტურად გამოხატული აზრი, რომელიც ადამიანთა გამოცდილების ლაკონურ განზოგადებას წარმოადგენს ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით, სწრაფად ვრცელდებოდა და ადვილი იყო დასამახსოვრებლად. გარკვეული ეტაპიდან გაჩნდა მოთხოვნილება ამა თუ იმ ფორმით დარიგებებისათვის მთელი ნაწარმოებების მიძღვნისა. ა.მ., ჩვენამდე მოაღწია დაახლოებით ძვ.წ.ა. 2500 წლისათვის შექმნილმა 285-მდე სტრიქონის შემცველმა შუამდინარულმა (შუმერულმა) პოემამ „შურუფფაქის დარიგებანი“, რომელიც ფართოდ ყოფილა ცნობილი და თარგმნილიც კი მოგვიანებით აქადურ ენაზე.[1] პოემა წარმოადგენს მამის, შურუფფაქის დარიგებას შვილის მიმართ. გარდა ამისა, შუმერულ ტრადიციაში ცნობილი იყო სხვა დიდაქტიკური ხასიათის ნაწარმოებებიც.[2] როგორც ჩანს, შუმერული ორიგინალი ედო საფუძვლად ცნობილ აქადურ პოემას „სიბრძნის რჩევები“, რომელიც 166-მდე სტრიქონს შეიცავს.[3] ფიქრობენ, რომ დარიგებებს აქ მეფის ვეზირი იძლევა. იგი მიმართავს თავის შვილს. ეს პოემა თავისი ტონითა და მანერით საკმაოდ უახლოვდება „სამუშაონი და დღენის“ ცალკეულ ნაწილებს. მრავალი დიდაქტიკური ნაწარმოები გვხვდება ბაბილონურსა და მესოპოტამიურ ლიტერატურულ ტრადიციებთან დაკავშირებულ სხვა ხალხთა მწერლობაში. დიდაქტიკურ ლიტერატურას განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ეგვიპტეში. ცნობილია „პტახოტეფის დარიგებანი“, „ჰორდედეფის დარიგებანი“, „კაცის დარიგებანი თავის შვილს“ და მრავალი სხვა.[4] ამ მხრივ მდიდარია ინდური ლიტერატურაც და საერთოდ, მრავალი ძველი თუ შედარებით ახალი მწერლობის ისტორია.

რასაკვირველია, ჰესიოდეს მრავალ დარიგებას შეგვიძლია მოვუნახოთ პარალელი ჰესიოდემდელ აღმოსავლურ პოეზიაში და ეს არ არის გასაკვირი. ჰესიოდეს დიდაქტიკა არავითარ შემთხვევაში არ არის ორიგინალური. იგი შეიცავს იმ სიბრძნეს, რომელიც საკმაოდ კარგად იყო ცნობილი სხვადასხვა ხალხებისათვის და რაც ადამიანთა გამოცდილების განზოგადების ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენდა. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჰესიოდე არ ეყრდნობოდა რაღაც წყაროებს – ირიბს თუ პირდაპირს. როგორც ჩანს, მის ბრძნულ გამონათქვამებს ასაზრდოებს თვით პოეტის ფანტაზია, მიკენურ ეპოქამდე ამავალი ტრადიცია, აღმოსავლური გავლენა – შემოსული საბერძნეთში იონიის

[1] დაწვრილებით შდრ. M. L. West (Hesiod. Works and Days), გვ. 3 შმდ.
[2] იქვე.
[3] იქვე.
[4] იქვე.

გზით. მაგრამ ყველა მისი წინამორბედისაგან ჰესიოდეს პოემა, როგორც დარიგებათა შემცველი ერთიანი პოეტური სისტემა, პრინციპულად განსხვავდება იმით, რომ აქ გადმოცემულია საკუთრივ ჰესიოდეს ეპოქის ბერძნისათვის მისაღები და გასაგები სიბრძნე, რომელიც ბევრად არის განსაზღვრული ელადის გეოგრაფიული და კლიმატური პირობებით. პოემა წარმოადგენს სავსებით ორიგინალურ დიდაქტიკურ ნაწარმოებს, რომელსაც სხვა ანალოგიური ხასიათის ეპიკურ ნაწარმოებებთან მხოლოდ ცალკეული ელემენტები შეიძლება ჰქონდეს მსგავსი. ა.მ., ჰესიოდეს დარიგება იმასთან დაკავშირებით, თუ როდის უნდა შეირთოს კაცმა ცოლი, რომელი სამუშაო წლის რომელ დროს უნდა შესრულდეს, რომელი დღეებია ამა თუ იმ საქმისათვის კარგი, სხვადასხვა დიდაქტიკურ ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად შეიძლება გამოიყურებოდეს. ასევე ჯერ-ჯერობით არსად არ აღმოჩენილა ჰესიოდეს მიერ დახატული კაცობრიობის ხუთი საუკუნის სურათის სანდო შესატყვისი, თუმცა ბევრი ხალხის პოეტურ ტრადიციაში არის გატარებული კაცობრიობის თანდათანობითი მორალური დეგრადაციის აზრი.[1] საკმაოდ თავისებური ჩანს ჰესიოდე კულტურული გმირის, ანუ პრომეთეს როლის კატეგორიულად უარყოფითი შეფასების საკითხშიც.[2]

სხვა ნაწარმოებებიდან, რომელთაც ჰესიოდეს მიაწერენ, შეიძლება დავასახელოთ „ჰერაკლეს ფარი“ ან უბრალოდ „ფარი“ (480 ჰექსამეტრული სტრიქონი). ძნელი სათქმელია, ვინ არის ამ პოემის ავტორი. როგორც ჩანს, იგი შექმნილია ჰესიოდეს სკოლის რომელიღაც შედარებით გვიანდელი პოეტის მიერ არა უადრეს ძვ.წ.ა. VI საუკუნისა. მას მიზნად დაუსახავს ჰომეროსის „ილიადაში“ მოცემული აქილევსის ფარის აღწერისათვის „ჰერაკლეს ფარით“ მეტოქეობა გაეწია. მართალია, „ფარის“ პოეტი ჰომეროსის დიდ გავლენას განიცდის, მაგრამ იგი კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპებით არსებითად განსხვავებულია ჰომეროსისაგან. თუკი ჰომეროსი ფარზე განლაგებული სურათების გადმოცემისას წრიული კომპოზიციის პრინციპს მიმართავს, „ფარის“ პოეტი თხრობას იწყებს ცენტრალური სურათის აღწერით. დანარჩენი სურათები მასთან არ არის რაიმე მკაცრი კომპოზიციური პრინციპის შესაბამისად ორგანიზებული.[3]

ჰესიოდეს კიდევ ერთი პოემა უნდა ყოფილიყო „ქალთა კატალოგი“ ანუ „ეჰოიე-ები“. პირველი სახელწოდების საფუძველს, როგორც აღინიშნა, თვით „თეოგონიის“ უკანასკნელი სტრიქონებიც ქმნიან. ხოლო, რაც შეეხება მეორეს, ამ შემთხვევაში სათაურად არის ქცეული გამოთქმა ფორმულა ἢ οἵη... (ან როგორც...), რომლითაც ჰესიოდე იწყებდა თხრობას ყოველი ახალი გმირის დედის შესახებ. ცნობილ ქალთა კატალოგი უკვე „ოდისეას“ სულთა სამეფოში (XI სიმღერა) არის მოცემული, ასე, რომ განთქმულ ქალთა შესხმა საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა ბერძნულ ეპიკურ პოეზიაში. რაც შეეხება ეჰოიეებს, დღეს მისი 5 წიგნის შესახებ გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნიან ფრაგმენტები. პირველად „კატალოგის“ 9 პაპირუსის ფრაგმენტი 1913 წელს გამოქვეყნდა. ორმოცი წლის შემდეგ 1957 წლიდან დაიწყო პაპირუსებზე ამოკითხული ახალი ფრაგმენტების გამოქვეყნება, ამჟამად ფრაგმენტთა რაოდენობამ თითქმის სამოცს მიაღწია.[4] ამ პოემაში გადმოცემული უნდა ყოფილიყო კატალოგისებური პრინციპით აგებული პოეტური ინფორმაცია ცნობილ გმირთა დედების შესახებ, მრავალი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ამბავი, ანუ მითი. დღეს ძნელია იმის გადაჭრით თქმა, ეკუთვნოდა თუ არა ჰესიოდეს ყველა ეჰოიე. როგორც ჩანს, მათი საკმაოდ დიდი ნაწილი ჰესიოდეს ეპოქის შემდგომ უნდა შექმნილიყო.[5]

[1] დაწვრილებით იქვე, გვ. 182 შმდ.
[2] პრომეთეს სახის შესახებ დაწვრილებით ნ. ჩიხლაძე, პრომეთეს მხატვრული სახის ოპოზიციების გენეზისი და ფორმირება, თბილისი 2006.
[3] შდრ. Р. Гордезиани, Проблемы композиционной организации в раннегреческом эпосе (კრებულში А. Ф. Лосеву, 1983 = Λεκτά), გვ. 165 შმდ.
[4] შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература. Обретенные страницы, Москва 2001, გვ. 27 შმდ.
[5] შდრ. Fragmenta Hesiodea, ed. R. Merkelbach, M. L. West, Oxford 1967; M. L. West, The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure and Origins, Oxford 1985.

„კატალოგის“ ფრაგმენტებმა შემოგვინახეს ძველი მითების მრავალი საყურადღებო უძველესი ვერსია, განსხვავებული გვიანდელი ვარიანტებისაგან. ა.მ., კეიქსისა და ალკიონეს, აქტეონის და სხვათა შესახებ.[1]

გარდა ამისა, „სვიდა“ გვთავაზობს ჰესიოდეს „მ ე ლ ა მ პ ო დ ი ა ს“ ფრაგმენტებს, რომლებშიც ცნობილი ნათელმხილველების მელამპუსის, კალქასის და მოფსოსის შესახებ უნდა ყოფილიყო თხრობა. აქ ასევე დასახელებულია „დ ი დ ი ე ჰ ო ი ე ე ბ ი“, რომლის შესახებაც მოღწეული უმნიშვნელო ფრაგმენტები თითქმის არაფრის თქმის შესაძლებლობას არ გვაძლევენ. მას მიაწერდნენ აგრეთვე მრავალ სხვა, მათ შორის გეოგრაფიული და ასტრონომიული ხასიათის ნაწარმოებს, რომელთაც ჩვენამდე ან საერთოდ არ მოულწევიათ, ან მოაღწიეს მხოლოდ ერთობ უმნიშვნელო ფრაგმენტების სახით.[2]

ჰესიოდეს დამსახურება ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში მრავალმხრივია. შეიძლება ითქვას, რომ მან მრავალ ეპიკოს პოეტთაგან ერთადერთმა გაუძლო ჰომეროსთან კონკურენციას და დარჩა ბერძნულ ლიტერატურაში როგორც ელინთა საამაყო პოეტი, მათი მასწავლებელი. ეს ჰესიოდემ პირველ რიგში თავისი პოეტური თვითმყოფადობით შეძლო. მან მოახერხა თავისი გზა მოენახა ეპიკური პოეზიის განვითარებაში, რომელსაც დღეს ჰესიოდეს მიმართულებას ვუწოდებთ. მან უარი თქვა ე.წ. სიუჟეტურ ეპოსზე და მოახერხა, ერთი შეხედვით ისეთი მონოტონური ფორმით, როგორიცაა კატალოგი და დიდაქტიკა, შეექმნა ჭეშმარიტად მაღალი პოეზიის ნიმუშები. სავარაუდოა, იგი შეგნებულად ემიჯნებოდა ჰომეროსის სტილს, რომელიც უფრო პოეტის ფანტაზიით საზრდოობდა, ვიდრე რეალურად არსებული ფაქტებით და ინფორმაციით.

ამ ორი პოეტის სახით ერთმანეთს უპირისპირდება „სიმართლის მსგავსი სიცრუის“ ფორმით სიუჟეტური, ანუ ჰომეროსის სტილის ეპოსი და „ჭეშმარიტი სიმართლის“ ფორმით, ჰესიოდეს კატალოგისებური და დიდაქტიკური ეპოსი.[3] როგორც ჩანს, ჰესიოდე ცდილობდა თვითმყოფადობა გამოეჩინა ლექსიკის სფეროშიც. გარდა იმისა, რომ ჰომეროსთან შედარებით მასთან მეტია აბსტრაჰირებული ცნებები, ჰესიოდეს „სამუშაონი და დღენი“ გამოიყენებს 278 სიტყვას, რომელიც არ გვხვდება ჰომეროსთან: „თეოგონია“ – 151-ს, „ფარი“ – 95-ს, და სხვა ფრაგმენტები – 54-ს. ამ სიტყვებს შორის ბევრია ისეთი, რომელიც ჰესიოდეს ორივე დიდ პოემაში გვხვდება, მაგრამ არ დასტურდება ჰომეროსთან.[4]

როგორც აღინიშნა, ჰესიოდეს შემოქმედება ასახავს იმ გარდატეხას, რაც არქაული ეპოქის კულტურის ფორმირების პროცესში ბერძნულ აზროვნებაში ხდება. მისი არსი მოკლედ ასე შეიძლება გამოიხატოს – პიროვნების ანალიტიკურობის გაძლიერება.

ჰესიოდესთან ეს გამოიხატა არა მხოლოდ მის მიერ საკუთარი თავის ჩართვით თავისავე ნაწარმოებებში, არამედ მრავალი ახალი მომენტის გაჩენით პოეტურ მსოფლაღქმაში.

ჰესიოდესთან იწყება არსებული საზოგადოებრივი ცხოვრების პირველი გაბედული კრიტიკა, რაც ესოდენ მკაფიოდ გამოვლინდა რკინის საუკუნის დახასიათებაში. სავსებით ბუნებრივია, რომ ამის შემდეგ ჰესიოდე უნდა მისულიყო გამოსავლის ძიებამდე. მისთვის საქმის გამოსწორების ერთადერთი გზა არსებობს – ადამიანებმა უნდა დაიცვან ცხოვრების ის წესი, კანონი (ნომოსი), რაც მათ ზევსმა დაუდგინა, განსხვავებით ცხოველთაგან. ამ წესში მთავარი ადგილი უჭირავს სამართლიანობას (დიკეს). ამდენად ჰესიოდესთან არსებითად უკვე შემზადდა ის იდეა, რაც არქაული ბერძნული პოლისების პირველ კანონმდებელთა მისწრაფებაში გამოვლინდება – დაუდგინონ ქალაქებს იმგვარი კანონები, რომლებიც მათი სამართლიანი ფუნქციონირების საშუალებას შექმნიან.[5]

ჰესიოდეს მიჰყავს ჰომეროსთან დაწყებული „მონოთეისტური ტენდენციები“ რელიგიური აზროვნების სრულიად გარკვეულ ეტაპამდე, როდესაც ზევსი, უზენაესი ღმერთი, წარმოგვიდგება არა მხოლოდ როგორც ყველაზე ძლიერი უკვდავთაგან, არამედ როგორც ყოველივეს სულისჩამდგმელი და მეთაური, სამყაროში საყოველთაო წესრიგის შემქმნელი და დამცველი. ჰესიოდეს სიტყვებით: „ის მეუფებს ცაში...“, „(მან) უკვდავებს ყოველი კარგად გაუყო და წესისამებრ მიაგო პატივი“. ამდენად, ზევსი მასთან, გარკვეული თვალსაზრისით, ექცევა არა უბრალოდ ღმერთთა სიმრავლის, არამედ ღმერთთა იმ სისტემის საფუძველში, რომელშიც თითოეულ ღვთაებას თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი. ამით ჰესიოდე, როგორც არაერთგზის აღნიშნულა, რამდენადმე თვით ფილოსოფიური აზროვნების წინამორბედადაც გვევლინება.

ჰესიოდესთან შეინიშნება აშკარად გამოკვეთილი ცდა აბსტრაჰირებისაკენ. მასთან ჩვეულებრივი მოვლენაა ადამიანური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი მრავალი მომენტის პერსონიფიკაცია (გალმერთება) და ამდენად მათი განმაზოგადებელი ხატების შექმნა. ეს მრავალრიცხოვანი ღვთაებები წარმოდგენილნი არიან არა რაღაც კონკრეტული მითოლოგიური მოვლენის კონტექსტში, როგორც ეს ჰომეროსთან გვაქვს ხოლმე, არამედ ვითარცა მუდმივად მოქმედი და არსებული ძალების აბსტრაქტული აღმნიშვნელები.[1]

ამ ტენდენციიდან გამომდინარე, გასაგებია ჰესიოდეს ინტერესი ცალკეულ სახელთა „ეტიმოლოგიების“ დადგენის მიმართ. რაოდენ გულუბრყვილოდაც არ უნდა მოგვეჩვენოს მისი ეს ცდები, ისინი, ფაქტობრივად, საფუძველს უყრიან დიდ ეტიოლოგიურ (აიტიოლოგიურ ანუ მიზეზთა ამხსნელ) ლიტერატურას და გარკვეული თვალსაზრისით, ძველ თუ თანამედროვე ფილოლოგთა ეტიმოლოგიურ შტუდიებსაც.[2]

ჰესიოდე ჩვენამდე მოღწეული პირველი ბერძენი ავტორია, რომელთანაც მოცემულია, მართალია, ჯერ კიდევ ჩანასახოვანი, ჩამოუყალიბებელი ფორმით, ქვეყნად ბოროტისა და კეთილის ერთდროულად არსებობის იდეა. მასთან ღამე (ნიქსი) მამრი წყვილის გარეშე შობს მწუხარებას, სიცრუეს, სიბერეს და ა.შ. ასევე პანდორას მიერ სარქველახდილი ქოთნიდან ყველა უბედურება მოევლინა ადამიანებს. ამდენად, ჰესიოდე აღიარებს, რომ ქვეყნად ერთდროულად არის ის, რასაც ადამიანებმა ბოროტება შეიძლება უწოდონ და ისიც, რაც ზევსისაგან, ან სხვა უკვდავთაგან მომდინარე სიკეთედ, ანუ სამართლიანობად არის ცნობილი. ამ დაპირისპირებათა ერთგვარი თანაარსებობა შეინიშნება კაცობრიობის განვითარების ჰესიოდესთან წარმოდგენილ ხუთი საუკუნის სურათშიც. როგორც შენიშნულია, აქ აშკარად დასტურდება კლასიფიკაციის გარკვეული პრინციპი: მიუხედავად ადამიანთა ცხოვრების თანდათანობითი გაუარესებისა, შედარებით უკეთესი და შედარებით უარესი მონაცვლეობენ. ა.მ., ოქროს ხანას უპირისპირდება ვერცხლის ხანა, სპილენძისას – გმირთა, ხოლო თვით რკინის ხანაში ზოგჯერ ბოროტებას („ჯაკოისინ“) შეიძლება სიკეთეც („ესთლა“) შეერიოს. ჰესიოდეს მიხედვით, ბოროტებასა და სიკეთეს შორის თანაფარდობას განსაზღვრავს ის, თუ რა მძლავრობს ადამიანებში – „ჰიბრისი“ („ზვიადობა“, „ამპარტავნობა“, „ქედმაღლობა“) თუ „დიკე“ („სამართლიანობა“). ეს დაპირისპირებანი შემდგომ ფილოსოფიაში გაიკვლევენ გზას და სამყაროს განვითარებისათვის დამახასიათებელ ოპოზიციათა სახით მოგვევლინებიან.

რამდენადაც ქალი, პანდორა, არის ადამიანთათვის მათგან დამალული ცუდის მოვლინების მიზეზი, არ არის მოულოდნელი, რომ ჰესიოდე სუსტი სქესის წარმომადგენელთა მიმართ სრულიად გარკვეული აზრისაა: „ვინც ქალს ენდობა, ენდობა ქურდს“ („სამუშაონი და დღენი“, 375). ეს მისოგინური ტენდენცია შემდგომ ქალებზე დაწერილ სხვადასხვა სატირაში ჰპოვებს განვითარებას.[3]

ჰესიოდეს ნოვატორობა გამოვლინდა სიუჟეტური ეპოსის ტრადიციიდან გადახვევაში, რამაც იგი მცირე ფორმის პოემათა შექმნამდე მიიყვანა. მისი კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპები არსებითად განსხვავდება ჰომეროსისაგან, რაც ჰესიოდეს ეპოქაში ფორმის აღქმის სფეროში მომხდარი ცვლილებებით შეიძლება აიხსნას.[4]

და ბოლოს, ჰესიოდესთან გარკვეულ სიახლეს თვით პოეტის როლის გააზრებაშიც ვხვდებით. მასთან ადამიანის პოეტად ზიარება ხორციელდება ღვთაებრივი რიტუალის

---

[1] შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература..., გვ. 28 შმდ.
[2] შდრ. A. Lesky, GGL, გვ. 128 შმდ.
[3] შდრ. ზემოთ, გვ. 136.
[4] მონაცემები West-ის მიხედვით.
[5] პირველ ბერძენ კანონმდებელთა შესახებ დაწვრილებით შდრ. ბც, I, გვ. 125 შმდ.

[1] შდრ. M. L. West, Prolegomena..., გვ. 33 შმდ.
[2] შდრ. M. L. West, 1978, გვ. 79; R. Pfeiffer, History of Clasical Scholarship. From the Beginnings to End of the Hellenistic Age, Oxford 1968, გვ. 4; E. Risch, Namendeutungen und Worterklärungen bei den ältesten griechischen Dichtern, Eumusia, Festgabe für E. Howald, Zürich 1947, გვ. 72 შმდ.
[3] უკვე არქაულ ლირიკაში ამგვარი ტენდენცია საკმაოდ მძლავრად იჩენს თავს. შდრ. ქვემოთ გვ. 185 შმდ.
[4] Р. Гордезиани, Проблемы композиционной организации..., გვ. 163 შმდ.

საშუალებით, რომელსაც მოკვდავი ერთი თვისობრიობიდან მეორეში გადაჰყავს. ამდენად, პოეტი იძენს ადამიანთა მასწავლებლის ფუნქციას და მას შეუძლია ე.წ. პრივილეგირებული ცოდნის გადაცემა.[1] ეს კი პასუხისმგებლობის ახალ ხარისხს გულისხმობს, რადგან მომღერალი მხოლოდ ესთეტიკურ სიამოვნებას კი არ გვანიჭებს, არამედ გვაძლევს ჭეშმარიტ ცოდნას და ამით მისი პრესტიჟი თუ საჭიროება იზრდება.[2]

ჰესიოდეს გავლენა საკმაოდ დიდი იყო ანტიკურ სამყაროში. ჰესიოდეს თხრობა პოეტად ზიარების შესახებ პარადიგმად გადაიქცა თითქმის ყველა პოეტისათვის, რომელიც მოგვითხრობდა თავის მიმართებაზე პოეზიასა და ხელოვნებასთან.[3] საერთოდ ჰესიოდეს მიმართულება პროდუქტიული აღმოჩნდა მომდევნო დროის პოეტებისათვის (ა.მ., „ქალთა კატალოგზე“ ორიენტირებულნი იყვნენ სტესიქოროსი და მითოგრაფიული ინფორმაციის გადაცემით გატაცებული ელინისტური ეპოქის პოეტები, ჰესიოდეს პოემებს ბაძავს ვერგილიუსი თავის „გეორგიკებში“).

ჰომეროსთან შედარებით, ჰესიოდეს ტექსტს კომენტარებისა და ვარიანტების ბევრად უფრო ნაკლები რაოდენობით უნდა ეარსება. თუ არ ჩავთვლით პაპირუსების რამდენიმე ათეულ ფრაგმენტს, განსაკუთრებით „ქალთა კატალოგის“ ტექსტის შემცველს, ჰესიოდეს კორპუსის კრიტიკული გამოცემები (იგულისხმება ჩვენამდე სრულად მოღწეული ნაწარმოებები) ეყრდნობა XI და XII საუკუნეების ხელნაწერს (Parisinus gr. 663, რომელშიც „თეოგონიისა“ და „ფარის“ ნაწილებია შემონახული) და X საუკუნის ხელნაწერს (Parisinus gr. 2771 – „სამუშაონი და დღენი“), აგრეთვე XII-XIV საუკუნეების ხელნაწერებს.[4]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

Hesiodi Carmina, recensuit A. Rzach. Accedit certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi, editio tertia, Leipzig 1913; Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum, ed. F. Solmsen. Fragmenta selecta ed. R. Merkelbach et M. L. West, Oxford 1990[3].

კომენტირებული გამოცემები, კომენტარები:

Hesiod, Theogony. Ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford 1966.
Hesiod, Works and Days. Ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford 1978.
Hesiodos, Erga. Erklärt von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1928.
W. J. Verdenius, A Commentary on Hesiod: Works and Days, 2 ტომი, Leiden 1985 (Mnemosyne, Supplement 86).
Fragmenta Hesiodea, ed. R. Merkelbach, M. L. West, Oxford 1967.

თარგმანები:

ქართულ ენაზე ჰესიოდეს სრული თარგმანი განახორციელა ნინო გველესიანმა (მზადდება გამოსაცემად). ნაწყვეტების თარგმანი იხ. კრებულში: რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, თბილისი 196.

მონოგრაფიები:

J. Blusch, Formen und Inhalt von Hesiods individuellen Denken, Diss., Bonn 1970.
E. Heitsch (Hrsg.). Hesiod, Darmstadt 1966 (Wege und Forschung 44) (რჩეული ნაშრომების კრებული ჰესიოდეზე).
Hesiode et son enfluence. Entretiens sur l'antiquité classique 7, Vandoeuvres-Genève 1962; A. Kambylis, Die Dichterweiche und ihre Symbolik, 1965; H. Troxler, Sprache und Wortschatz Hesiods, Diss. Zürich 1964;
P. Walcot, Hesiod and the Near Eeast, Cardiff 1966.

ჰომეროსისა და ჰესიოდეს შემდგომი პერიოდის ეპოსი

ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ეპოქაში დაიწყო მრავალრიცხოვან თქმულებათა სისტემატიზაციის, მათი ეპიკური ფორმით ჩამოყალიბების პროცესი. რასაკვირველია, არგონავტების, თებეს თუ ტროას ამბავთა ამსახველი სიმღერები, ალბათ, უპირატესად ზეპირი

[1] შდრ. DNP, 5, 509 შმდ.
[2] იქვე.
[3] DNP, 5, 510.
[4] DNP, 5, 510.

გზით შექმნილი და შემონახული, უფრო ადრეც არსებობდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ დროიდან მოყოლებული ხდება უამრავ ვარიანტთა დახვეწა და დაზუსტება, შექმნა ნაწარმოებთა, რომელნიც მთელი ბერძნულენოვანი სამყაროსათვის მითოლოგიური თუ ლეგენდარული მატიანის მნიშვნელობას იძენდნენ.

ამ პროცესში ეპიკურ შემოქმედებაში გამოიკვეთა ორი ხაზი, რომელთაც პირობითად შეიძლება ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ხაზი ვუწოდოთ. მათგან პირველი წარმოდგენილია, ე.წ. სიუჟეტური ანუ ნარატიული ეპოსის სახით.

აქ უნდა გამოიყოს ე.წ. კიკლიკური პოემები ანუ პოემები, რომლებიც ერთმანეთის მიყოლებით, წრიულად ამუშავებდნენ მთელ თქმულებას დასაწყისიდან დასასრულამდე. აქედან წარმოდგება მათი სახელწოდებაც – წრიული (კიკლიკური ანუ ციკლიკური) პოემები ან ეპიკური კიკლოსი (ციკლი) ე.ი. ეპოსთაგან შემდგარი წრე.[1] ანტიკურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს ცნება არა უგვიანეს ძვ.წ.ა. V საუკუნისა უნდა დამკვიდრებულიყო.[2] ამ პოემებმა დიდი საზრდო მისცეს მთელ შემდგომ ანტიკურ ლიტერატურას უხვი სიუჟეტებით. როგორც ჩანს, მათი ავტორების მიზანი იყო არა იმდენად პოემათათვის მხატვრული მთლიანობის მიცემა და მოვლენათა ერთიან მოქმედებაში მოქცევა, რამდენადაც თქმულების შერჩეული მონაკვეთის სიუჟეტის თანმიმდევრული გადმოცემა. სწორედ ამიტომ, როდესაც არისტოტელე მსჯელობს ამ პოემებზე, იგი მათ ავტორებს მოქმედების აგების ტექნიკას უწუნებს და თვლის, რომ თითოეული მათგანიდან შეიძლება მრავალი ტრაგედიისათვის შეირჩეს ფაბულა, მაშინ, როდესაც ჰომეროსის თითოეული პოემის ფაბულა მხოლოდ ერთ ტრაგედიას შეიძლება დაედოს საფუძვლად („პოეტ.“ 1459[b] შმდ.). როგორც ჩანს, სწორედ მათი ჰომეროსთან შედარებით დაბალი მხატვრული ღირსებებითაც უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ პოემები უკვე ანტიკურ ეპოქაშივე აღარ იწვევდა განსაკუთრებულ ინტერესს და გვიანანტიკური საზოგადოება მათ მხოლოდ ქრესტომათიებში დაცული მოკლე შინაარსებით თუ იცნობდა. სწორედ ამ გზით მოაღწია ჩვენამდე თანმიმდევრულმა ინფორმაციამ კიკლიკური ეპოსის შესახებ. ახ.წ.ა. II საუკუნის გრამატიკოსს პროკლოსს, ან ამავე სახელის მქონე ახ.წ.ა. V საუკუნის ცნობილ ნეოპლატონიკოსს,[3] შეუქმნია ე.წ. ქრესტომათია, ანუ ლიტერატურულ ნიმუშთა კრებული, რომელიც ლიტერატურულ ჟანრთა და სტილთა შესწავლის ერთგვარ შესავალს წარმოადგენდა. ამ დაკარგული კრებულის შესახებ, თავის მხრივ, მოგვითხრობს ბიზანტიელი ფოტიოსის ბიბლიოთეკა, რომელმაც ქრესტომათიის ცალკეული, მათ შორის კიკლიკურ ეპოსთან დაკავშირებული ნაწილები შემოგვინახა. პროკლოსის მიხედვით, კიკლოსმა მოიცვა ყველა ამბავი ცისა და მიწის შეერთებიდან ოდისევსის სიკვდილამდე. თუმცა ზოგიერთი წყარო ამგვარად შემოფარგლავს მის საზღვრებს: „კიკლიკურ პოეტებს უწოდებენ მათ, რომელთაც ილიადის გარშემო წრიულად (დაამუშავეს) მანამდე და მის შემდეგ (მომხდარი ამბები)“.[4] რამდენადაც ანტიკურ წყაროებში ნათლად არ არის გამოკვეთილი, თუ რას მოიცავს ცნება კიკლიკური ეპოსი, ჩვენ მასზე მსჯელობისას, ალბათ, ძირითადად პროკლოსს უნდა დავეყრდნოთ.[5] ეპიკური კიკლოსი, როგორც ფოტიოსი გვაუწყებს, „იწყებოდა ცისა და მიწის მითოლოგიური შეერთებით, რომელსაც მოჰყვა სამი ასხელა შვილის და სამი კიკლოპის გაჩენა“. ამ თვალსაზრისით, კიკლოსში უნდა მოექცეს

[1] შდრ. DNP, 3, 1154 შმდ.; M. Davies, The Epic Cycle, 1989; G. L. Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Pamyassis, London 1969.
[2] DNP, 3, 1154.
[3] დისკუსიისათვის შდრ. G. L. Huxley, Greek Epic Poetry..., 123 შმდ.
[4] წყაროებისათვის შდრ. Homeri Opera, T. V, Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas Continens, ed. T. W. Allen, Oxford 1946 (1912 წლის შესწორებული გამოცემა), გვ. 93 შმდ. მკვლევართა აზრით, თუკი გავითვალისწინებთ ანტიკურ მონაცემებს ეპიკური კიკლოსის შემადგენელი პოემების რაოდენობისა და სათაურების მიხედვით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კიკლოსის ცნება გამოიყენებოდა: 1) ფართო მნიშვნელობით, რომელიც მოიცავდა კოსმოგონიურ და თეოგონიურ პოემებსაც, 2) ე.წ. შუალედური მნიშვნელობით, რომელიც მხოლოდ თებესა და ტროას თქმულებებზე შექმნილ ეპიკურ ნაწარმოებებს გულისხმობდა, 3) ვიწრო მნიშვნელობით, რომელიც მხოლოდ ტროას ციკლით შემოიფარგლებოდა. შდრ. DNP, 3, 1155.
[5] თუმცა სხვა წყაროები, განსაკუთრებით აპოლოდოროსი, ასევე გვაწვდიან ინფორმაციას ამ პოემების შესახებ. ფრაგმენტებისათვის შდრ. Homeri Opera, T. V, გვ. 93 შმდ.; Greek Epic Fragments, ed M. L. West, LCL 2003.

ე.წ. „თეოგონია“ და „ტიტანომაქიაც“, რომლის ავტორადაც ზოგი ევმელოსს ასახელებს, ზოგი კი არკტინოსს.[1]

სამი სხვადასხვა დროს შექმნილი პოემა, უნდა ვიფიქროთ, კრავდა თებეს ამბავთა ციკლს: „ოიდიპოდია“, რომელიც კინეთონს მიეწერება, 6600 სალექსო სტრიქონს შეიცავდა. მასში, როგორც შემორჩენილი რამდენიმე ფრაგმენტიდან ჩანს, აღწერილი უნდა ყოფილიყო, თუ როგორ მოკლა ოიდიპოსმა, თავისი წარმომავლობის არამცოდნემ, მამამისი ლაბდაკოსი, როგორ დაამარცხა თებესათვის მრავალი უბედურების მომტანი სფინქსი და შეირთო ცოლად დედა – ეპიკასტე ანუ იოკასტე. განსხვავებით სოფოკლესაგან, ოიდიპოსს შვილები აქ მეორე ცოლისაგან, ევრიგანესაგან შეეძინა, მაგრამ მას ანევს ცოდვა დედისა, რომელმაც თავი მოიკლა და ოიდიპოსი, მრავალი ჭირის დამთმენი, იღუპება. „თებაისი“, რომელსაც ზოგიერთი წყარო ჰომეროსს მიაწერს, შეიცავდა 7 000 სალექსო სტრიქონს. მასში აღწერილი უნდა ყოფილიყო ის, თუ როგორ ახდა მამის წყევლა ოიდიპოსის ვაჟიშვილებზე. ძმისაგან, ეტეოკლესისაგან, განდევნილმა პოლინიკესმა შეკრიბა საუკეთესო არგოსელი ვაჟკაცები და შვიდი ბელადის მეთაურობით ლაშქარი თებეს მოადგა. შვიდთა ლაშქრობა თებელთა გამარჯვებით, მომხვდურ ბელადთა დაღუპვით დამთავრდა. ბრძოლაში ერთმანეთი დახოცეს ძმებმა, ოიდიპოსის ვაჟებმა – ეტეოკლესმა და პოლინიკესმა. პოემა „ეპიგონები“, რომელიც ასევე 7 000 სალექსო სტრიქონს შეიცავდა, მოგვითხრობდა თებესთან დახოცილი შვიდი ბელადის ვაჟების ლაშქრობაზე, რომელთაც შური იძიეს მამების გამო და დასცეს თებე. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოემები შემდგომში საფუძვლად დაედო ოიდიპოსის და მის შთამომავალთა ამბების არაერთ დრამატულ დამუშავებას.[2]

პროკლოსის ქრესტომათიის ფოტიოსთან დაცული ნაწყვეტებიდან ვრცელი ინფორმაცია შეგვიძლია ამოვკრიბოთ, ძირითადად, საკუთრივ ჰომეროსის ეპოსის შემავსებელ პოემათა შესახებ. ტროას ციკლის იმ მოვლენებზე, რომლებიც „ილიადაში“ აღწერილ ამბებამდე უნდა მომხდარიყო, მოგვითხრობდა „კიპრიები“, რომელიც 11 წიგნს შეიცავდა და რომლის ავტორადაც ასახელებენ სტასინოსს, ჰეგესიასს ან ჰეგესინოსს, ზოგი მას სულაც ჰომეროსს მიაკუთვნებდა, თუმცა ამ თვალსაზრისს უკვე ანტიკური ხანის მოღვაწეები საკმაოდ საფუძვლიანად უარყოფდნენ.[3] პოემის სახელწოდების დამაჯერებელი ინტერპრეტაცია ჯერ არ მოგვეპოვება. საყურადღებოა ჰომეროსის სქოლიასტის „ილ“., I, 5 შენიშვნა, რომლის მიხედვითაც, „კიპრიებში“ ტროას ომის დაწყება ამგვარად იყო მოტივირებული:

> იყო დრო, როდესაც მოკვდავთა ათასობით ფილა დაეხეტებოდა მიწაზე
> და საოცრად ამძიმებდნენ ფართომკერდიანი მიწის სივრცეებს.
> ზევსმა, ამისმა დამწახავმა, შეიბრალა და თავის გონიერ გულში
> გადაწყვიტა განეტვირთა მკვებავი მიწა ადამიანთაგან
> დიდი შუღლის, ილიონის ომის გაჩაღების გზით,
> ვიდრე სიკვდილის ტვირთი არ დაცლიდა კაცთაგან (მიწას) და ტროასთან
> კვდებოდნენ გმირები. სრულდებოდა ზევსის ნება.

„კიპრიებში“ ამბავი შორიდან იწყება. ზევსი თემისთან ერთად ბჭობს ტროას ომის გაჩაღების თაობაზე. აქილევსის მშობლების – პელევსისა და თეტისის ქორწილზე მონვეულთა შორის არ არის ერისი, რომელიც განხეთქილებას ჩამოაგდებს სამ ქალღმერთს: ჰერას, ათენას და აფროდიტეს შორის იმის გამო, თუ ვინ არის მათ შორის ულამაზესი. ზევსის რჩევით, ქალღმერთები პრიამოსის ვაჟს პარისს ანუ ალექსანდროსს გადააწყვეტინებენ დავას. იგი ულამაზესად აფროდიტეს ცნობს. ქალღმერთი შეუსრულებს დანაპირებს და წამოაყენებინებს სპარტიდან მენელაოსის ცოლს, მშვენიერ ელენეს. აქაველები გულდაგულ ემზადებიან ხანგრძლივი ომისათვის და ბეოტიური ავლისიდან გაემართებიან ტროადისაკენ, მაგრამ მხოლოდ მისიის სანაპირომდე მიაღწევენ. ქალი შხალმა ისინი კვლავ ავლისში მოაბრუნა, სადაც აგამემნონი კალქასის მისნობით ატრევსის ძეზე განრისხებულ არტემისს მსხვერპლად თავის ასულს, იფიგენიას, შესწირავს. ქალღმერთი აქაველთათვის შეუმჩნევლად სამსხვერპლო ბომონზე იფიგენიას ირმით შეანაცვლებს, ხოლო მას ტავროსისკენ გახიზნავს. აქაველები აღწევენ ტროას და იწყება ტროადის ქალაქების დარბევა. პოემა მთავრდებოდა ტროელთა კატალოგით.

შეიძლება ითქვას, რომ „კიპრიებში“ თხრობა მიტანილია თითქმის „ილიადაში“ აღწერილ ამბებამდე და სავარაუდოა, რომ ავტორმა პოემის სიუჟეტური ხაზის განვითარება სწორედ ჰომეროსის პოემას მოარგო. ის გარემოება, რომ პოემა მთავრდებოდა ტროელთა ჩამოთვლით, სწორედ ცენტრალური ბრძოლების დაწყების წინ, გვიჩვენებს, რომ პოემაში მოქმედების განვითარება საკმაოდ შორს იყო ჰომეროსისეული ერთიანობის პრინციპიდან, რასაც არისტოტელეც საყვედურობდა „კიპრიების“ ავტორს.[1] ის, რაც მოსდევდა „ილიადაში“ აღწერილ ამბებს ტროადაში, გადმოცემული ყოფილა სამ პოემაში: „ეთიოპისი“, „მცირე ილიადა“ და „ილიონის დამხობა“.

„ეთიოპისი“ უშუალოდ აგრძელებდა „ილიადის“ მოვლენებს. იგი შეიცავდა ხუთ წიგნს. რამდენადაც ამ პოემამ თანამედროვე ჰომეროლოგიაში ახალი თეორიის საფუძველი შექმნა, მას შედარებით დეტალურად განვიხილავთ. თავდაპირველად მოვიტან „ეთიოპისის“ შინაარსს პროკლოსის (ფოტიოსის „ბიბლიოთეკაში“ დაცული) ნაწყვეტის მიხედვით:

„კიპრიები, რომელიც წინა წიგნში იყო აღწერილი, თავის გაგრძელებას „ილიადაში“ პოულობს, რომელსაც მოსდევს „ეთიოპისის“ ხუთი წიგნი, არკტინოს მილეტელის ნაშრომი. ტროელების დასახმარებლად მოვიდა ამორძალი პენთესილეა, არესის ქალი, წარმოშობით თრაკიელი. იგი, მხნედ მებრძოლი, მოკლა აქილევსმა, ხოლო ტროელებმა დაასაფლავეს. შემდეგ აქილევსმა მოკლა თერსიტესი, რომელიც დასცინოდა და ჰკიცხავდა აქილევსს მისი სიყვარულის გამო პენთესილეასადმი. თერსიტესის მოკვლის გამო არეულობა დაიწყო აქაველებში. ამის შემდეგ აქილევსმა მიაშურა ლესბოსს, სადაც მსხვერპლი შესწირა აპოლონს, არტემისსა და ლეტოს და განიწმინდა სისხლისაგან ოდისევსის ხელით.

ამასობაში ტროელთა დასახმარებლად მოვიდა ჰეფესტოსის მიერ გამოჭედილი აბჯრით შეჭურვილი მემნონი, ეოსის ვაჟი. თეტისმა წინასწარ აუწყა თავის შვილს მემნონის ამბები. ბრძოლის დროს მემნონმა მოკლა ანტილოქოსი. შემდეგ აქილევსმა მოკლა მემნონი, მაგრამ ზევსმა ეოსის თხოვნით უკვდავება მიანიჭა მემნონს. აქილევსმა გააქცია ტროელები და შეიჭრა მათ ქალაქში. აქ იგი მოკლულ იქნა პარისისა და აპოლონის მიერ. მისი გვამის გარშემო გაიმართა სასტიკი ბრძოლა: აიასმა გამოიტანა იგი და ხომალდებისაკენ წაიღო მაშინ, როდესაც ოდისევსი ტროელებს იგერიებდა. შემდეგ მათ დაასაფლავეს ანტილოქოსი და გამოასვენეს აქილევსის გვამი. თეტისი მუზებთან და დებთან ერთად მოვიდა და დაიტირა შვილი. შემდეგ თეტისმა კოცონიდან მოიტაცა ვაჟი და ლევკეს კუნძულზე გადაიტანა. აქაველებმა კი ააგეს ტაგრუცი და გამართეს აგონი. აქილევსის საჭურვლის გამო უთანხმოება ჩამოვარდა ოდისევსსა და აიასს შორის“.

ადვილი შესამჩნევია, რომ ეთიოპიელთა მეფის მემნონისადმი მიძღვნილი პოემა ბევრი რამით გვაგონებს „ილიადის“ შინაარსს. ერთგანაც და მეორეგანაც აქილევსი განუდგება ბრძოლას. ამასობაში, „ეთიოპისში“ მემნონის, ხოლო „ილიადაში“ ჰექტორის ხელმძღვანელობით, ტროელები უტევენ აქაველებს. ერთგან აქილევსს უკლავენ მეგობარს – ანტილოქოსს, მეორეგან კი – პატროკლოსს. აქილევსი კვლავ უბრუნდება ბრძოლის ველს და შურს იძიებს მეგობრის მკვლელზე. პარალელების ჩამოთვლა შეგვიძლია გავაგრძელოთ, მაგრამ აქ მოტანილი მაგალითებიც საკმარისია ორ პოემას შორის არსებული მეტად საინტერესო მიმართებების გამოსავლენად. თანამედროვე ჰომეროლოგიაში წარმოიქმნა ე.წ. ნეოანალიტიკური თეორია,[2] რომლის მომხრენიც ამტკიცებენ, რომ ჰომეროსმა ოსტატურად გარდაქმნა ტროას თქმულების ის მოტივები, რომლებიც „ეთიოპისში“ დასტურდება. ზოგიერთის აზრით, ეს იმის შედეგია, რომ მას ხელთ ჰქონდა პოემა „მემნონისი“, რომელიც შემდეგ „ეთიოპისს“ დაედო საფუძვლად. სხვანი კი ჰომეროსის „ილიადას“ თავად „ეთიოპისის“ შემდეგ შექმნილად მიიჩნევენ. ზოგიერთი მკვლევარი იმდენად შორს წავიდა, რომ „ილიადასაც“ და „ოდისეასაც“ საერთოდ კიკლიკური პოემების მოტივთა ტრანსფორმაციის ნიმუშებად მიიჩნევს. როგორც ჩანს, ნეოანალიტიკურ თეორიაში მართლაც არის რა-

[1] შდრ. G. L. Huxley, დასახ. ნაშრ., გვ. 22 შმდ.

[2] იხ. ქვემოთ, ტრაგიკოსებისადმი მიძღვნილი თავები..

[3] დეტალურად ჰომეროსისა და სხვა ეპიკოსთა განსხვავებაზე მოქმედების ერთიანობის საკითხში შდრ. ზემოთ, გვ. 48 შმდ.

[1] შდრ. G. L. Huxley, დასახ. ნაშრ., გვ. 144 შმდ.

[2] შდრ. ზემოთ, გვ. 56 შმდ.

ციონალური მარცვალი, ოლონდ ძნელია აქ მოტივთა მხოლოდ გარდაქმნაზე ლაპარაკი, რადგან არავინ იცის, ჰომეროსი იმეორებს კიკლიკურ პოემათა მოტივებს, თუ, პირიქით, კიკლიკური პოემები – ჰომეროსისას. როგორც ჩანს, პირველ რიგში აქ გასათვალისწინებელია მოტივთა ინტენსიფიკაციის ის ხერხი, რომელიც ჰომეროსის პოემებისათვის ესოდენ დამახასიათებელია.

პროკლოსის ქრესტომათიაში „ეთიოპისს“ მოსდევდა „მცირე ილიადა“ ოთხ წიგნად, რომელიც ლესქეს მიტილენელს მიეწერება. მასში აღწერილი ყოფილა ეპიზოდი, აქილევსის საჭურველის გამო დაწყებული დავიდან ვიდრე ტროელთა მიერ ხის ცხენის ქალაქში შეყვანამდე. ძნელი სათქმელია, თვით პროკლოსმა გადმოგვცა ამ პოემის შინაარსი ისე, რომ იგი აგრძელებს „ეთიოპისის“ სიუჟეტს და წინ უძღვის „ილიონის დამხობისას“, თუ ეს პოემა მართლაც თავიდანვე სრულიად გაცნობიერებულად იყო შექმნილი მხოლოდ ტროას ომის სიუჟეტის „ეთიოპისსა“ და „ილიონის დამხობას“ შორის დარჩენილი მონაკვეთის დასამუშავებლად. არის აზრი, რომ „ილიონის დამხობა“ შესაძლოა, მხოლოდ „მცირე ილიადის“ ნაწილს შეადგენდა. მაგრამ, როგორც ჩანს, აქ მაინც ორ სხვადასხვა პოემასთან უნდა გვქონდეს საქმე.[1]

არსებობდა არა მარტო „ილიადის“, არამედ „ოდისეას“ შემავსებელი პოემებიც. „ილიონის დამხობის“ შემდეგ ქრესტომათიაში მოდიოდა „დაბრუნებანი“ – პოემა ხუთ წიგნად, რომლის ავტორადაც აგიას ტროიძენელი არის დასახელებული.[2] პოემაში, გარდა ოდისევსისა, ძირითად აქაველ გმირთა სახლში დაბრუნების ფათერაკებით აღსავსე ამბები ყოფილა გადმოცემული. კიკლოსს ასრულებდა „ტელეგონია“, პოემა ორ წიგნად, რომლის ავტორადაც ევგამონ კირნელი მოიხსენიება. მასში არის „ოდისეას“ გაგრძელების ცდა. აქ მოთხრობილი ყოფილა, თუ როგორ გაეშურება ოდისევსი თესპროტიელთა ქვეყანაში სასიძოების დამარხვის შემდეგ, თუ როგორ შეირთავს იქ დედოფალ კალიდიკეს და მის ჯარს სათავეში ჩაუდგება ბრიგების წინააღმდეგ. პოემის მეორე ნაწილი მოგვითხრობდა ოდისევსისაგან შეძენილი კირკეს შვილის ტელეგონოსის ჩამოსვლაზე ითაკაში მამის მოსაძებნად, აქ შემთხვევით მამა-შვილის შეხვედრაზე და შერკინებაზე. ტელეგონოსი ბრძოლაში კლავს ოდისევსს. როდესაც ის იგებს მოკლულის ვინაობას, პენელოპე და ტელემაქოსი მიჰყავს თავის დედასთან, სადაც ტელეგონოსი პენელოპეს, ხოლო ტელემაქოსი კი კირკეს ირთავს ცოლად.

იმისათვის, რომ ნათლად წარმოვიდგინოთ კიკლიკური პოემების ფუნქცია, რამდენიმე სიტყვით უნდა შევეხოთ მათ ქრონოლოგიას. როგორც ჩანს, ყველაზე ახლოს ჰომეროსთან არის „ეთიოპისისა“ და „ილიონის დამხობის“ ავტორი არკტინოსი, რომელიც ანტიკური ტრადიციის მიხედვით, ძვ.წ.ა. VIII საუკუნეში მოღვაწეობდა. VIII-VII საუკუნეებით ათარიღებენ „კიპრიების“ ყველაზე რეალურ ავტორს სტასინოსს. „მცირე ილიადის“ ავტორი ლესქესი ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში უნდა მოვაქციოთ, ასევე „დაბრუნებანის“ შემქმნელი აგიას ტროიძენელი, ხოლო „ტელეგონიის“ ავტორი ევგამონი, როგორც ჩანს, VI საუკუნეში ცხოვრობდა.[3]

რა საფუძველი არსებობს ვიფიქროთ, რომ სწორედ კიკლიკური პოემები ავსებდა და, შესაბამისად, გამომდინარეობდა ჰომეროსის ეპოსიდან და არა პირიქით, ჰომეროსის ეპოსმა დაასრულა კიკლოსის განვითარების ვრცელი გზა? ეს საკითხი საკმაოდ რთულია და იგი მეცნიერებაში დღემდე დავას იწვევს. როგორც ჩანს, ძირითადი არგუმენტი, გარდა ტრადიციისა, არის ის, რომ ჰომეროსის ეპოსი არ ითვალისწინებს კიკლოსს, ხოლო კიკლოსი ითვალისწინებს ჰომეროსის ეპოსს. ეს გარემოება გამოიხატება ინფორმაციის განაწილების კანონზომიერებაში ჰომეროსთან. ჩვენ შეგვიძლია „ილიადადან“ საკმაოდ სრულად ამოვკრიბოთ ცნობები, რომლებიც კიპრიების საფუძველს შეადგენს, ანუ შევიტყოთ ყოველივე, რაც „ილიადაში“ აღწერილ ამბებამდე მოხდარა. სამაგიეროდ, „ილიადა“ ძალზე მოკრძალებულ მასალას გვაწვდის „ეთიოპისის“, „ილიონის დამხობის“ თუ „მცირე ილიადის“ რეპერტუარიდან. ამ ფუნქციას „ოდისეა“ ასრულებს და გვთავაზობს საკმაოდ თანმიმდევრულ ცნობებს ყოველივე იმის შესახებ, რაც „ილიადაში“ აღწერილი

[1] შდრ. G. L. Huxley, დასახ. ნაშრ., გვ. 162 შმდ.

[2] იქვე, 171.

[3] აღნიშნულ ავტორთა მოღვაწეობის თარიღებისათვის იხ. DNP; G. L. Huxley, დასახ. ნაშრ.

მოვლენების შემდეგ მომხდარა. შესაბამისად, ჰომეროსის ეპოსი ითვალისწინებს ტრადიციას, იქ დაცული სხვადასხვა ამბავთა ვერსიებს, მაგრამ მისთვის ჯერ კიდევ უცნობია ამ ამბავთა დეტალური ეპიკური დამუშავების ფაქტი. სამაგიეროდ, კიკლიკური პოემების ავტორები სრულიად შეგნებულად არგებენ თავიანთ ნაწარმოებებს „ილიადასა“ და „ოდისეას“ და ასევე შეგნებულად ტოვებენ მხედველობიდან ჰომეროსთან აღწერილ ცენტრალურ მოვლენებს: აქილევსის რისხვას, ჰექტორისა და აქილევსის ორთაბრძოლას, ოდისევსის ფათერაკებით აღსავსე დაბრუნებას. გარდა კიკლიკური პოემებისა, სიუჟეტური ეპოსის ანუ ჰომეროსის ტრადიციას მეტ-ნაკლებად აგრძელებდნენ არქაული ეპოქის პოეტები. ა.მ., ცნობილია, რომ ჰერაკლეზე მრავალრიცხოვანი პოემა ყოფილა შექმნილი, რომელთა ავტორებადაც ასახელებენ: პეისანდროსს როდოსის კამეიროსიდან, კინეთონს, კონონს, დემოდოკოსს, დიოტიმოსს, პისინოსს, მინიასსა და სხვ. უნდა არსებულიყო პოემები არგონავტებზე, თესევსზე და ა.შ. კლასიკურ ეპოქაში, მართალია, იკლო ეპიკურ ნაწარმოებთა რაოდენობამ, მაგრამ მკითხველისათვის ცნობილი იყო პანიასისის „ჰერაკლეია“ (პოემა ჰერაკლეზე) და ანტიმაქოს კოლოფონელის „თებაისი“.[1]

ბევრი მიმდევარი აღმოაჩნდა ჰესიოდეს ხაზსაც. მისთვის დამახასიათებელი იყო გენეალოგიების, სხვადასხვა ტიპის კატალოგების პოეტური დამუშავება, ე.წ. განმარტებითი, საგნობრივი ეპოსის ტრადიციების განვითარება. ა.მ., არქაიკაში დიდაქტიკურ ხაზს აგრძელებდა ფოკილიდესი თავის „გნომებში“, კოსმოგონიურ-თეოგონიურს – ეპიმენიდესი, რომელსაც მიაწერენ კიდევ ერთ „თეოგონიას“; შესაძლოა, ვივარაუდოთ ორფიკული პოემის „თეოგონიის“ არსებობაც. გენეალოგიურ-ისტორიული თემატიკა განსაკუთრებით პოპულარულია ძვ.წ.ა. VII-VI საუკუნეებში. მათგან ჩვენთვის საინტერესო უნდა ყოფილიყო, ძვ.წ.ა. VIII-VII სს. პოეტი ევმელოს კორინთოსელი. მას შეუქმნია პოემა „კორინთიაკა“, რომელშიც გადმოცემული ყოფილა პოეტის მშობლიური ქალაქის ლეგენდარული ისტორია, არგონავტთა თქმულების ეპიზოდები. ერთ ფრაგმენტში, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, პირველად ანტიკურ ლიტერატურაში მოხსენიებულია კოლხიდა, სადაც თითქოს გადასახლებულა აიეტი კორინთოსიდან.[2] ამ პოემის პროზად გარდაქმნილ ვარიანტს იცნობდა პავსანიასიც (ახ.წ.ა. II ს.). ევმელოსს მიაწერენ აგრეთვე „ტიტანომაქიას“ და ჩვენთვის სრულიად უცნობი შინაარსის ორ პოემას: „ევროპიასა“ და „ბუგონიას“.[3] პოემაში „ფორონისი“ (ავტორი უცნობია) გადმოცემული ყოფილა არგოლისის ლეგენდარული ისტორია. ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში პოპულარული ხდება პოემები ფანტასტიკური, უცნაური ხალხებისა და ქვეყნების შესახებ (არისტეასის „არიმასპები“, პოემა ჰიპერბორეელი აბარისის შესახებ და სხვ.). ფილოსოფიის აღმოცენებასთან ერთად იწყება ეპიკური ჟანრის საშუალებით ფილოსოფიური მოძღვრებების გადმოცემის ცდა (ქსენოფანეს კოლოფონელი, პარმენიდესი, ემპედოკლესი).[4] კლასიკურ ეპოქაში ეპოსი პოეტის თანამედროვე ეპოქის ისტორიული მოვლენების თემასაც აღარ გაურბის, რისი ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ქოირილოს სამოსელი (დაახლ. ძვ.წ.ა. 400) თავისი „პერსიკათი“.[5]

იმის გამო, რომ ჰომეროსისა და ჰესიოდეს შემდგომდროინდელმა არქაულმა და კლასიკურმა ეპოსმა ჩვენამდე მეტწილად ერთობ უმნიშვნელო ფრაგმენტების სახით, ან მხოლოდ სათაურებით მოაღწია, ძნელია რაიმე გარკვევით ვთქვათ მათ ავ-კარგზე.[6] ერთი კი შეიძლება აღინიშნოს: მიუხედავად ახალი ჟანრების აღმოცენებისა, ეპოსი მთელი ამ ხნის განმავლობაში აგრძელებდა არსებობას და ელინისტურსა თუ რომაული ბატონობის ეპოქაში ამ ჟანრის ახალი აღმავლობის საფუძველს ამზადებდა.

[1] კლასიფიკაციისათვის შდრ. DNP, 4, 15; მიმოხილვისათვის იხ. G. L. Huxley, დასახ. ნაშრ.

[2] ევმელოსის ცნობების შესახებ კოლხიდაზე შდრ. ა. ურუშაძე, ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში, თბილისი 1966; იხ. აგრ. რ. გორდეზიანი, არგონავტები, თბილისი 2006; მ. ლ. ვესტი კორინთიაკას არ მიიჩნევს ძვ. წ. VI საუკუნემდე შექმნილ ნაწარმოებად, Greek Epic Fragments, 30 შმდ.

[3] ევმელოსის შესახებ შდრ. G. L. Huxley, დასახ. ნაშრ., გვ. 60 შმდ.; DNP, 4, 249.

[4] კლასიფიკაციისათვის შდრ. DNP, 4, 15-16.

[5] ქოირილოსის, როგორც პირველი ისტორიულად აქტუალურ თემაზე ეპოსის შემქმნელის შესახებ შდრ. DNP, 2, 1137 შმდ.

[6] შდრ. A. Lesky, Epos, Epyllion und Lehrgedicht (წიგნში: Griechische Literatur, Hrsg. E. Vogt, Wiesbaden 1981), გვ. 19 შმდ.

ლიტერატურა

ფრაგმენტების კრიტიკული გამოცემა:
A. Bernabé (გამომც.), Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta, Pars. I, 1987 (1996²); M. Davies (გამომც.), Epicorum Graecorum Fragmenta, 1988. არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა XIX საუკუნეში G. Kinkel-ის მიერ გამოცემულ Epicorum Graecorum Fragmenta, 1877. სპეციალური ლიტ. DNP, 4, 14 შმდ. G. L. Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyasis, London 1969; ცალკეულ პოეტთან დაკავშირებით საკითხის კვლევის თანამედროვე მდგომარეობისათვის შდრ. DNP-ს შესაბამისი სტატიები. ეპიკოსთა ფრაგმენტების უახლესი გამოცემა: Greek Epic Fragments, ed.M.L.West, Harvard, Cambridge, Massachusetts, London 2003.

ჰომეროსის ჰიმნები

ჰომეროსის სახელით ჩვენამდე მოაღწია ე.წ. „ჰომეროსის ჰიმნთა“ კრებულმა, თუმცა უკვე ანტიკურ ეპოქაში სკეპტიკურად უყურებდნენ ამ ჰიმნების ჰომეროსისადმი კუთვნილებას. კრებული შეიცავს სხვადასხვა მოცულობის 33 ჰიმნს. მათგან ოთხი ჰიმნი დაახლოებით ჰომეროსის ეპოსის ერთი სიმღერის ტოლია. ჰიმნი დემეტრესადმი (II) 495 სტრიქონს შეიცავს, აპოლონისადმი (3) 546-ს, ჰერმესისადმი (IV) 580-ს, აფროდიტესადმი (V) 293-ს. დანარჩენი ჰიმნების მოცულობა მერყეობს სულ რამდენიმე სტრიქონიდან რამდენიმე ათეულ სტრიქონამდე. მართალია, ტერმინი ჰჳმნოსი[1] უკვე ჰომეროსის ეპოსში დასტურდება, მაგრამ ღმერთებისადმი მიძღვნილი სიმღერის თუ სიტყვიერი ფორმით ჩამოყალიბებული ვედრების განმაზოგადებელი მნიშვნელობა მან მოგვიანებით მიიღო. ყოველი შემთხვევისათვის, პლატონი სრულიად გარკვევით ამბობს, რომ ვედრებანი ღმერთთა მიმართ ჰიმნებად იწოდებოდა („კანონები“, 700b 1-2). თუკი ჰიმნს რელიგიური სიმღერის უზოგადეს ცნებად გავიაზრებთ, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ამ ჟანრს მიეკუთვნებოდა წმინდა საკულტო, ზეპირი თუ წერილობითი (პოეტური ან პროზაული) ვედრების, განდიდების დანიშნულების მქონე ტექსტები: პეანები, დითირამბები და სხვა. ამავე ჯგუფში უნდა მოვაქციოთ ანალოგიური ფუნქციის ლიტერატურული ანუ კონკრეტული ავტორის სახელთან დაკავშირებული ყველა ნაწარმოები (საფოს, პინდაროსის, ბაკქილიდესის, თეოკრიტოსის და სხვათა).[2] ჰიმნების შექმნის ტრადიცია საბერძნეთში უხსოვარ დრომდე ადის. ჰიმნი, როგორც წესი, ეძღვნება ღვთაებას, განადიდებს მას, მოგვითხრობს ღვთაებასთან დაკავშირებულ რაიმე ეპიზოდს – ნაღვლიანს თუ მხიარულს. „ჰომეროსის ჰიმნების“ კრებულში ზოგიერთ ღმერთს ერთი, ხოლო ზოგიერთს რამდენიმე ჰიმნი ეძღვნება: აპოლონს სამი (3, 21, 25), დემეტრეს – ერთი (2), არტემისს – ორი (9, 27), ჰერმესს – ორი (4, 18), აფროდიტეს – სამი (5, 6, 10), არესს – ერთი (8), ათენას – ორი (11, 28), ჰერას – ერთი (12), ჰეფესტოსს – ერთი (20), პოსეიდონს – ერთი (22), ზევსს – ერთი (23), ჰერაკლეს – ერთი (12), დიონისოსს – სამი (1, 7, 26), ასკლეპიოსს – ერთი (16), დიოსკურებს – ორი (17, 33), დედამიწას (გეას) – ერთი (30), პანს – ერთი (19), ჰესტიას – ორი (24, 29), ჰელიოსს – ერთი (31), სელენეს – ერთი (32), ღმერთთა დედას (იგულისხმება კიბელე) – ერთი (14). როგორც ვხედავთ, ჰიმნები არ მოიცავს მხოლოდ დიდ ოლიმპიელ ღმერთებს. ჰომეროსის ჰიმნების ფუნქცია უპირატესად იმაში მდგომარეობდა, რომ შესავლად წამძღვარებოდა ამა თუ იმ ღმერთისადმი მიძღვნილ დღესასწაულზე პოეტის მიერ შესრულებულ ეპიკურ სიმღერას. თუმცა, არ არის გამორიცხული, რომ ვრცელი ჰიმნები თვითონვე წარმოადგენდნენ დამოუკიდებელ, პოეტურ შერკინებებზე წარმოსადგენად განკუთვნილ სიმღერებს. თვით ბერძნები (შდრ. თუკიდიდესი, 3,104) ჰიმნებს პროოიმიონებს ანუ წინარე სიმღერებს უწოდებდნენ, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ მათ, ჩვეულებრივ, სხვა სიმღერა მოსდევდა.

[1] ტერმინის ჰჳმნოს (ὕμνος) ეტიმოლოგია არ არის გარკვეული. მკვლევარნი აღნიშნავენ მის კავშირს საქორწინო შეძახილის აღმნიშვნელ ფორმატივთან ὑμήν, ὑναῖος და აქედან განვითარებულ ὑμεναῖος-თან „საქორწინო სიმღერა, ქორწინება“. საყურადღებოა, რომ აღნიშნული ფუძე წინაბერძნული ენობრივი სამყაროდან უნდა იყოს შემოსული ბერძნულში. მისი თავდაპირველი მნიშვნელობა, როგორც ჩანს, შეძახებასთან, რიტუალურ ხმაურთან იყო მიმართებაში. გამოთქმულია ვარაუდი მის ქართულ-ზანური ერთიანობის დონემდე ამაყალ *კამ-/*კმ- ან *კმა- არქეტიპთან კავშირის შესახებ (შდრ. ქართ. ხმა, მეგრ. ხუმა/ხომა, ხუმინი „ხმაური“). იხ. რ. გორდეზიანი, Mediterranea-Kartvelica, II, თბილისი 2007, 305; ქართველური ფუძის ეტიმოლოგიისათვის შდრ. ჰ. ფენრიხი, ზ. სარჯველაძე, ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი 2002², გვ.707 შმდ.

[2] შდრ. DNP, 5, 788 შმდ.

ჰომეროსის, უპირველეს ყოვლისა, ვრცელი ჰიმნები, გამოირჩევიან ჰომეროსის სტილისადმი ერთგულებით, თუმცა თავად მათი თემატიკა განსხვავებულია საგმირო ეპოსის სულისაგან. ამ ჰიმნთა შორის აშკარად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ შედარებით ადრეულ ჰიმნებზე, რომელნიც ყველაზე უფრო ახლოს არიან კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰომეროსისეულ ტექნიკასთან. აქ, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება ჰიმნი აფროდიტესადმი. მათ შორის არის ისეთი ჰიმნებიც, რომლებიც, მკვლევართა აზრით, ელინისტურ ეპოქამდე არ უნდა შექმნილიყო – ა.მ., ჰიმნი არესისადმი (8).[1]

განვიხილოთ ჰომეროსის ვრცელი ჰიმნები.[2] კრებულში მოთავსებული პირველი ვრცელი ჰიმნი დემეტრეს ეძღვნება (2). იგი იწყება დემეტრესა და პერსეფონეს განდიდებით, ე.წ. პროოიმიონით, ანუ შესავლით:

> მე თმამშვენიერს და ღირს დედოფალს დემეტრეს ვაქებ,
> მასთანვე ასულს, მოხდენილ ქანდაკს, ვინ აიდონევსს
> წარუტაცია – მძიმედ მგრგვინავმა, სახედველ-ვრცელმა
> ზევსმა მიაგო...
>
> (1-4)

ამას მოსდევს აღწერა იმისა, თუ როგორ მოიტაცა ჰადესმა დემეტრეს ასული პერსეფონე, რა დაითმინა დემეტრემ და ბოლოს, მას შემდეგ, რაც დამწუხრებული დემეტრეს განდგომის გამო დედამიწამ ნაყოფის მოცემა შეწყვიტა, როგორ დაუბრუნეს ზევსის ჩარევით მას პერსეფონე, ოღონდ იმ პირობით, რომ იგი წლის ორ მესამედს დედასთან დაჰყოფდა, ხოლო ერთ მესამედს – ჰადესში. ჰიმნი აშკარად ავლენს დემეტრესადმი მიძღვნილი ელევსინის მისტერიების, ელევსინური კულტის ცოდნას. იგი ძვ.წ.ა. VII საუკუნეზე უადრეს არ უნდა იყოს შექმნილი.[3]

საკმაოდ პრობლემატურია აპოლონისადმი მიძღვნილი ჰიმნის საკითხი. იგი იწყება აპოლონისათვის ხოტბის შესხმით:

> მე მოვიგონებ მოისარ ფებოსს, ჯერ არს ხსენებად,
> ზევსის დარბაზში ოდეს რონინებს, ღმერთნი დრკებიან
> და მიახლებულს, სხივ-მშვენიერი მშვილდის მომზიდველს,
> უკვდავი ყველა ჰხვდება აღმდგარი თვისი საყდრიდან.
>
> (1-4)

ამის შემდეგ მოთხრობილია, თუ როგორ შეარჩია მწირი დელოსი ლეტომ თავის სხივოსანი შვილის საშობად. რაოდენ ბრწყინვალე იყო აპოლონის დაბადება. როგორ სასწაულებრივად გაიზარდა იგი და როგორ დარჩა მას სამუდამოდ დელოსის განსაკუთრებული სიყვარული, სადაც იონიელები ბრწყინვალე ხოტბას ასხამენ მას სიმღერითა და ცეკვით. შემდეგ იგი მიმართავს დელოსელ ქალწულთა გუნდს და თხოვს:

> როდესაც ვინმე მიწისაგანი, კაცთა მოდგმისა,
> გენვიოთ უცხოდ, ბევრის განმცდელი, და ეს იკითხოს:
> „ასულნი, ნეტარ გალობის – მოქმედ აედთა შორის
> რომელი ჰგიეს მეტი სიამით დამატკბობელი“?
> პასუხად ყველამ მშვენივრად თხზული სიტყვით უთხარით:
> „ბრმა მგალობელი, ვინც კლდეებიან ქიოსზე ცხოვრობს,
> ქებანი მისნი შემდგომაც დაშთინენ ურჩეულესად“.
>
> (167-173)

ამ სტრიქონების „ბრმა მგალობელი“ ტრადიციაში ჰომეროსს გაუთანაბრდა და იმის ერთ-ერთ არსებით დამამტკიცებელ არგუმენტად გადაიქცა, რომ თითქოს ჰომეროსი უსინათლო ყოფილიყოს. აპოლონ დელოსელზე თხრობა მოიცავს 1-178 სტრიქონებს. ამის შემ-

[1] შდრ. A. Lesky, GGL, გვ. 106 შმდ.

[2] მოგვყავს ლ. კვირიკაშვილის თარგმანი (1982).

[3] A. Lesky, GGL, გვ. 108.

დეგ მოდის რამდენიმე გარდამავალი სტრიქონი და იწყება უკვე არა მშვილდოსანი, არამედ ფორმინგიანი, არა დელოსელი, არამედ პითიელი აპოლონის განდიდება. ჰიმნის 179-546 სტრიქონები ეძღვნება უკვე აპოლონის მიერ სამისნო ქალაქისათვის ადგილის ძიებას და იმის აღწერას, თუ როგორ დააარსა აპოლონმა სამისნო პარნასოსის ძირში, თუ როგორ დაამარცხა ურჩხული ტიფონი, როგორ მოიყვანა დელფინის სახით მოვლენილმა კრეტელთა ხომალდი და გახადა ისინი ქურუმებად თავისი ტაძრისა. მეცნიერებაში გამოთქმულია აზრი, რომ ამ შემთხვევაში აპოლონის ჰიმნში გაერთიანებულია ორი ჰიმნი – აპოლონ დელოსელისა და აპოლონ პითიელის. სხვანი ითვალისწინებენ იმ გარემოებას, რომ პინდაროსის ნემეური 11, 1-ის სქოლიონში აპოლონის ჰიმნის პოეტად დასახელებულია ვინმე კინეთოსი და ფიქრობენ, რომ, ალბათ, სწორედ მან გააერთიანა ორი ნაწილი ერთ ჰიმნად. შეიძლება იმის დაშვებაც, რომ ჰიმნს ორგვარი დანიშნულება ჰქონდა: იგი იმღერებოდა დელოსზეც – დელოსური ეპიზოდის წარმოჩენით და დელფოშიც – პითიური მომენტის აქცენტირებით, სწორედ ამიტომ შეიცავდა იგი ამ ორ ეპიზოდს ერთდროულად. ჰიმნი ძირითადად შექმნილი უნდა იყოს ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში.[1]

შედარებით გვიანდელია ჰერმესის ჰიმნი, რომელიც მოგვითხრობს ზევსისა და მაიას ძის დაბადებაზე. ჩვილი ღმერთი თავისი არსებობის დასაწყისშივე კუსაგან შექმნის კითარას და შემდეგ მოიპარავს აპოლონის ძროხებს. საოცარი იუმორით და მომხიბვლელი პოეტური ფორმით არის გადმოცემული ის, თუ როგორ იცავს ჩვილი ჰერმესი თავს აპოლონის წინაშე და წარბშეუხრელად ამტკიცებს, რომ მან არაფერი იცის ძროხების შესახებ, თუ როგორ შეარიგებს მამა ზევსი ძმებს, როგორ გაცვლიან ისინი ერთმანეთში კითარასა და ძროხებს და ბოლოს, როგორ იქცევიან განუყრელ ძმებად. ჰიმნი, როგორც ჩანს, ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში უნდა იყოს შექმნილი.[2]

ჰიმნი აფროდიტესადმი ყველაზე ახლოს არის ჰომეროსის ეპოსთან თავისი სულით და კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპით. აქ აღწერილია, თუ როგორ გადაწყვიტა ზევსმა, „ჭკუა ესწავლებინა“ აფროდიტესათვის მისივე იარაღით – სიყვარულით. აფროდიტეს გულში აღიძვრება პრიამოსის ძმის, მოკვდავი ანქისესის ტრფობა. ოსტატურად არის აღწერილი, თუ როგორ მივიდა მასთან დახმარების მთხოვნელი ქალწულის სახით აფროდიტე, როგორ გაატარეს მათ ტრფობის ღამე, როგორ გამოეცხადა აფროდიტე შეშინებულ ანქისესს უკვე თავისი ღვთაებრივი ბრწყინვალებით და აუწყა მას, როგორ უნდა მოიქცეს მათი ვაჟის, ენეასის დაბადების შემდგომ. ჰიმნის სტრუქტურა მიგვანიშნებს ჰომეროსის ეპოსში დადასტურებულ კომპოზიციურ პრინციპთა გამოყენებაზე. მისი პროოიმიონი აგებულია წრიული კომპოზიციის პრინციპთა შესაბამისად:

ა. აფროდიტემ ყველა დაიქვემდებარა.
ბ. მხოლოდ სამის დაქვემდებარება ვერ შესძლო.
გ. ათენას, არტემისის და ჰესტიას დახასიათება.
ბ'. მხოლოდ ეს სამი ვერ დაიქვემდებარა.
ა'. სხვა ყველანი დაიქვემდებარა, მათ შორის ზევსიც.

ჰიმნის ცენტრალური ნაწილი, როგორ ვფიქრობთ, პარალელური დაყოფის პრინციპთა შესაბამისად უნდა იყოს აგებული.

ა. აფროდიტეს ვნება.
ბ. აფროდიტე მიემართება ანქისესთან მოკვდავი ქალწულის იერით.
გ. აფროდიტე ევედრება ანქისესს მიიღოს მისი თხოვნა.
დ. ანქისესი იღებს თხოვნას.
ა'. ვნების დაოკება.
ბ'. აფროდიტე აპირებს დატოვოს ანქისესი.
გ'. ანქისესი ევედრება აფროდიტეს, მიიღოს მისი თხოვნა.
დ'. აფროდიტე იღებს თხოვნას.

ეს გარემოება ზოგიერთ მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ განხილული ჰიმნი შეიძლება მართლაც თავად ჰომეროსს ეკუთვნოდეს.[3]

[1] იქვე, გვ. 109.
[2] იქვე, გვ. 109 შმდ.
[3] შდრ. Р. Гордезиани, Проблемы композиционной организации..., გვ. 162 შმდ.

ჰიმნების სტრუქტურას მნიშვნელოვანწილად მათი ფუნქცია განსაზღვრავს: ა) თავდაპირველად პროოიმიონში სახელდება ღმერთი, რომელსაც მიმართავს მავედრებელი თუ შემწეობის მთხოვნელი. აქ დასახელებულია კონკრეტული უკვდავი, თავისი ეპითეტებით, მისი გენეალოგია და ღმერთისათვის სასურველი ადგილები. ეს, ფაქტობრივად, მიმართვაა, რომელიც გამოკვეთს მიმმართველსაც და მისი თხოვნის ადრესატსაც; ბ) შემდეგ ღმერთის პოტენციის სადემონსტრაციოდ შერჩეული მაგალითის თხრობით (თხრობა შეიძლება მიდიოდეს როგორც მეორე პირში – უშუალო მიმართვით, ასევე მესამე პირშიც), მოტივირებულია, თუ რატომ შეარჩია მიმმართველმა სწორედ ეს ღმერთი. აქ, ჩვეულებრივ, გადმოცემულია რაღაც ამბავი. სწორედ ამიტომ მას შეიძლება ეპიკური, არეტალოგიური ან სანქციური ნაწილი ვუწოდოთ, რომელიც გვამზადებს მთავარისათვის, ანუ კონკრეტული თხოვნისათვის; გ) მთავრდება ჰიმნი თხოვნით, რომელსაც შეიძლება ღმერთისაგან ზოგადად შემწეობის ან კეთილგანწყობის მიღების სურვილი განსაზღვრავდეს, ან სავსებით კონკრეტული გარემოება, რომელშიც მიმმართველი ღმერთის თანადგომას საჭიროებს.[1]

ჰომეროსის მცირე ჰიმნების უმეტესობაში გამოტოვებულია შუა, ჩვეულებრივ, ყველაზე დიდი ნაწილი. ეს კი იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ პოეტს უშუალოდ შესრულების პროცესში შეეძლო იმპროვიზირება და შესაბამისი ინფორმაციის შემცველი პასაჟების ჩართვა.

ჰომეროსის ჰიმნების დანიშნულებას, რასაკვირველია, თანამედროვე მკითხველი ადეკვატურად ვერ აღიქვამს, მაგრამ აშკარად გრძნობს ე.წ. ეპიკური ჰიმნოგრაფიის პოეტურ მომხიბვლელობასა და მითოპოეტური ხედვის თავისებურებას.

უკვე ანტიკურ ეპოქაში ჰომეროსის ჰიმნებს არ მიიჩნევდნენ „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ავტორის კუთვნილებად. მათი შემონახვა ძირითადად ორმა ფაქტორმა განაპირობა: ხშირმა შედარებამ სხვა ჰიმნოგრაფებთან (ორფევსი, კალიმაქოსი, პროკლოსი) და ჰომეროსის სახელმა. ჰომეროსის ჰიმნებმა ახალი ცხოვრება დაიწყეს, როდესაც ისინი აღმოაჩინეს კონსტანტინოპოლში 1423 წელს. ისინი ფლორენციაში გამოცა დემეტრიოს ქალკონდილესმა ბერძნულად (1488), ხოლო 1537 წლიდან კი ჰიმნები ლათინური თარგმანითაც გახდნენ მკითხველისათვის ცნობილნი. ამის შემდგომ მათ მყარად დაიმკვიდრეს ადგილი ანტიკური ლიტერატურის ისტორიაში და კლასიკური ფილოლოგიის სპეციალისტთა თვალსაწიერში მოექცნენ.[2]

ლიტერატურა:

ტექსტის კრიტიკული გამოცემა:
Homeri Opera, T. V, გვ. VII შმდ. გვ. 1 შმდ. F. Cassola, Inni Omerici, Milano 1975 (კომენტარებით). Th. W. Allen, W. R. Halliday, E. E.Sikes, The Homeric Hymns, Oxford 1936[2] (კომენტარებით).

თარგმანი: ჰომეროსის ჰიმნები, თარგმნა, შესავალი, შენიშვნები და სახელთა საძიებელი დაურთო ლიანა კვირკაიამ, თბილისი 1982.

სპეციალური ლიტერატურა:
J. S. Clay, The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns, Princeton 1989; D. Fröhder, Die dichterische Form der „Homerischen Hymnen“ untersucht am Typus der mittelgroßen Preislieder, Hildesheim 1994; C. A. Sowa, Traditional Themes and the Homeric Hymns, Chicago 1984.

კომიკურ-პაროდიული ეპოსი

ეპოსის განვითარების კანონზომიერებამ ბერძნული ლიტერატურა საკმაოდ ადრე მიიყვანა კომიკური და პაროდიული ხასიათის პოემების შექმნამდე.

ანტიკურ ხანაში მაღალ შეფასებას აძლევდნენ კომიკურ პოემას „მარგიტესს“, რომელიც, არისტოტელეს თანახმად, ისევე გახდა კლასიკური ბერძნული კომედიის წყარო,

[1] DNP, 5, 788 შმდ.; K. Keyßner, Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus, Stuttgart 1932.
[2] შდრ. H. Rüdiger, Die Wiederentdeckung der antiken Literatur im Zeitalter der Renaissance. (წიგნში: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel, München 1988), გვ. 564; A. Lesky, GGL, გვ. 110 შმდ.

როგორც „ილიადა“ და „ოდისეა“ ტრაგედიისა.[1] სამწუხაროდ, ამ პოემამ ჩვენამდე არ მოაღწია, ხოლო უმნიშვნელო ფრაგმენტები ერთობ ზოგად წარმოდგენას გვაძლევს მისი შინაარსისა და სტრუქტურის შესახებ. პოემა ეძღვნებოდა სულელი კაცის საქმეთა თუ ცხოვრების აღწერას. მთავარი მოქმედი გმირის სახელი მარგიტესი ე.წ. მეტყველ საკუთარ სახელთა რიგს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ, რადგან μάργος ბერძნულად „შეშლილს“ აღნიშნავს. მარგიტესი, როგორც ჩანს, სიცილს იწვევდა თავისი სისულელით, გონებრივი სიჩლუნგით. მას არ შეეძლო ხუთამდე დათვლა, „მან ბევრი რამ იცოდა, მაგრამ ყველაფერი იცოდა ცუდად“ (fr. 3).[2] „ის ღმერთებმა არც მიწისმთხრელად და არც მინათმოქმედად, არც რამეში განსწავლულად ქმნეს. ყველა ხელობაში ცდებოდა“ (fr. 2). მარგიტესი ყოფილა კაცი, რომელსაც საკმაოდ ასაკოვანსაც კი, არ სცოდნია, ვინ შობა – მამამ თუ დედამ და ცოლს არ ეკარებოდა, რადგან ამბობდა, რომ ეშინოდა, არ გაეჭორა მას იგი დედამისთან. მარგიტესის ფუნქცია, როგორც ჩანს, არ ამოიწურებოდა მარტოოდენ მისი ავტორის სურვილით, გაეცინებინა აუდიტორია თავისი გმირის სისულელეთა ჩვენებით. პოემას ჰქონდა საზოგადოების გარკვეულ ფენათა მანკიერების მხილების მიზანიც. ამის დადასტურებას მკვლევარნი იმაში ხედავენ, რომ მარგიტესი ძალზე მდიდარი მშობლების შვილი ყოფილა. თავისთავად თემა სულელი, დოყლაპია, გონებაჩლუნგი გმირისა საკმაოდ გავრცელებულია როგორც ფოლკლორში, ასევე სხვადასხვა ეპოქის მწერალთა შემოქმედებაში. კომიზმს აქ ქმნის გმირის მოქმედების შეუსაბამობა იმასთან, რაც ლოგიკურად და საღი აზრის მიხედვით, სწორია და ბუნებრივი.

უკვე ჰომეროსის ეპოსში არის ანტიგმირის სახის შემოყვანის ცდები (თერსიტესი, დოლონი „ილიადაში“, ელპენორი „ოდისეაში“ და ა.შ.), მაგრამ „მარგიტესში“ ანტიგმირი უკვე ნაწარმოების ცენტრალურ პერსონაჟად გვევლინება. ეს კი, ალბათ, ანტიკური ლიტერატურის ისტორიაში ანტიგმირისადმი მიძღვნილი ეპოსის შექმნის პირველ ცდად უნდა განვიხილოთ.

არ იყო ერთიანობა ანტიკურ ეპოქაში „მარგიტესის“ ავტორის საკითხზე; წყაროთა დიდი ნაწილი მის ავტორად ასახელებს ჰომეროსს, ხოლო ზოგიერთი ცნობის მიხედვით, პოემა პიგრესს შეუქმნია.[3] ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რომელ საუკუნეში მოიხსენიება პირველად აღნიშნული პოემა. ამ შემთხვევაში საკვანძო ცნობას წარმოადგენს ევსტრატიოსის კომენტარი არისტოტელეს „ნიკომაქოსური ეთიკის“ VI.7. 1141 A 12-ისა, სადაც ვკითხულობთ, რომ „მარგიტესის“ ავტორად ჰომეროსს ახსენებს არა მხოლოდ არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“, „არამედ არქილოქოსიც, კრატინოსიც და კალიმაქოსიც ეპიგრამაში“. თუკი აქ არქილოქოსში ცნობილი ბერძენი ლირიკოსი იგულისხმება, მაშინ „მარგიტესის“ მოხსენიებისა და, შესაბამისად, შექმნის ყველაზე გვიანდელ საზღვრად ძვ.წ.ა. VII საუკუნე უნდა მივიჩნიოთ. მკვლევართა ერთი ნაწილი ვარაუდობს, რომ არქილოქოსში ამ შემთხვევაში იგულისხმება კომედიოგრაფოს კრატინოსის ნაწარმოები „არქილოქოი“. თუკი ეს ასეა, მაშინ ეს ზღვარი ძვ.წ.ა. V საუკუნეში გადმოიწევს. დღეს დარწმუნებით მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ პოემა უნდა შექმნილიყო არაუგვიანეს ძვ.წ.ა. VI საუკუნისა.[4] ყურადღებას იქცევს ცნობები პოემის მეტრული სტრუქტურის თაობაზე. ამ ცნობების მიხედვით, პოემაში მონაცვლეობდა დაქტილური ჰექსამეტრით და იამბური ტრიმეტრით გამართული სალექსო სტრიქონები. როგორც უახლესი ეპიგრაფიკული ალმოჩენები ადასტურებენ, ამგვარი მონაცვლეობა დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო უკვე ჰომეროსის ეპოქის პოეზიისათვის.[5] მარგიტესის შემთხვევაში ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რა სტრუქტურული თუ შინაარსობრივი პრინციპი ედო საფუძვლად ამ მონაცვლეობას, კანონზომიერი იყო იგი თუ ნებისმიერი.

მართალია, „მარგიტესი“ კომიკური ეპოსის ტიპს განვაკუთვნეთ, მაგრამ იმავე წარმატებით შეგვეძლო იგი ჩვეულებრივ პაროდიულ ეპოსად განგვეხილა. პოემის მთავარ პერ-

[1] „პოეტ.“ 1448b 30 შმდ.; „ნიკომაქ. ეთიკა“, 1441[a] 14.
[2] შდრ. „მარგიტესის“ ფრაგმენტები ალენის გამოცემაში, გვ. 152 შმდ. (შდრ. ლიტერატურა).
[3] შდრ. DNP, 7, 885.
[4] იქვე.
[5] შდრ. E. Walter-Karydi, Die Enstehung des beschrifteten Bildwerkes. Zur Funktion und Eigenart der frühgriechischen Schriftlichkeit, Gymnasium, 106,4, 1999, გვ. 297 შმდ.

სონაჟში ხომ ოდისევსის სახის ერთგვარ პაროდიას ხედავენ – მარგიტესი „გადაბრუნებული ოდისევსია“.[1] პაროდიული მიმართულება ანტიკურ ლიტერატურაში თავიდან ეპოსს დაუკავშირდა. არისტოტელეს მიხედვით, პაროდიის მამამთავარი ძველი ატიკური კომედიის წარმომადგენელი ჰეგემონ თასოსელი (ძვ.წ.ა. V ს. მეორე ნახევარი) ყოფილა, რომელსაც, როგორც ჩანს, ეპიკურად დამუშავებული მითების პაროდირებით გაუთქვამს სახელი.[2] ბოლო ხანებში შეიცვალა შეხედულება თავად ტერმინ პაროდიის ეტიმოლოგიაზე. თუკი ტრადიციულად ბერძნულ ტერმინს იაზრებდნენ, როგორც „საწინააღმდეგო აზრის შემცველ სიმღერას“, ახლა პაროდია (παρ-φδία) მიაჩნიათ პარარაფოსდიის (παρα-ῥαψ-φδία) შემოკლებულ ფორმად, რომლის მნიშვნელობაც ამგვარად უნდა გავიაზროთ – „ეპოსის საპირისპირო“. ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე არ არის თანხმობა თავად ცნების „პაროდია“ დეფინიციის საკითხში. რასაკვირველია, დროთა განმავლობაში მისი მნიშვნელობა გარკვეულწილად შეიცვალა და გაფართოვდა. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში პაროდიას სამი ძირითადი მახასიათებლით განსაზღვრავენ:

1. პაროდია არის „აშკარა ინტერტექსტუალობა“ – იგი ყოველთვის სავსებით ნათელ მართებას გვიჩვენებს ამოსავალ ობიექტთან (რაღაც ტექსტთან, მოტივთან, ჟანრთან და ა.შ.); 2. ამოსავალი ობიექტი ფორმალურად იცვლება (სუბსტიტუციის, ტრანსპოზიციის, აუგმენტაციის, რედუქციის გზით), მაგრამ, ამასთანავე, მისი იდენტიფიკაცია შესაძლებელი უნდა იყოს; 3. მიმართულება ამ ტრანსფორმაციისა არის კომიკური და / ან სატირული, როდესაც შესაძლოა, სასაცილოდ იქცეს, ან სატირულ კრიტიკას დაექვემდებაროს როგორც თავად ობიექტი, ისე რაღაც მის გარეთ მდებარე.[3] ანტიკურ სამყაროში პაროდიული ხასიათის მრავალი ნაწარმოები შექმნილა. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, პაროდიების დიდი ოსტატი იყო „კომედიის მამად“ ცნობილი არისტოფანე. მაგრამ ჩვენამდე სრული სახით მოაღწია ერთადერთმა პაროდიულმა პოემამ, რომლის სახელწოდებაა „ბატრაქომიომაქია“ („ბაყაყებისა და თაგვების ომი“). პოემა შეიცავს 303 ჰექსამეტრულ სტრიქონს. პოემა ჰომეროსისა და ჰესიოდეს სტილის, უპირველეს ყოვლისა კი, „ილიადის“ პაროდირებას ახდენს.

ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ჭეშმარიტ ეპოსში. შესავალში მუზებისადმი მიმართვის შემდგომ პოეტი გვამცნობს, რომ აპირებს, ყველა მოკვდავის ყურს მიაწვდინოს ამბავი:

თუ როგორ დაესხნენ თაგვნი გულოვანნი ბაყაყებს და როგორ
ემსგავსნენ ისინი მრისხანე გიგანტებს, მიწისგან შობილებს.

(6-7)

აქ უკვე აშკარა მინიშნებაა სახელწოდების „გიგანტომაქია“ პაროდირებაზე თავად პოემის სათაურშიც. ეპიკური „პრეოიმიონის“ ბოლო სტრიქონს, ამბის ლეგენდარულ ეპოქასთან დაკავშირების მიზნით, ამგვარად გადავყევართ ძირითად მოქმედებაზე:

ძველთა გადმოცემით, საქმეს დასაბამი ჰქონია ამგვარი.

(8)

ვინმე (ჯერ-ჯერობით სახელის გარეშე დატოვებული) კაცისგან დევნილი თაგუნა ოდესღაც ჭაობთან მისულა და დაწაფებია მის თაფლივით ტკბილ წყალს. მას თვალი მოჰკრა ბაყაყთა მეფემ. (აქედან მოყოლებული, ყველა საკუთარი სახელი ე.წ. მეტყველ სახელთა რიგს განეკუთვნება. რამდენადაც მათი მნიშვნელობა კომიკური ელემენტის ბატარებელია, ყველა შემთხვევაში ბერძნულ სახელთან ერთად ვიძლევით ქართულ შესაბამისობას, (ლ. ბერძენიშვილის მიერ შესრულებული თარგმანის მიხედვით).[4] მეფე ფისიგნათოსი (ყბადაბერილოსი), ძე პელევსის (ტალახევსის) და ჰიდრომედუსასი (წყლის დედოფლის), თავს წარუდგენს თაგუნას და ჰკითხავს ეპიკური სიდარბაისლით ვინაობას. არც სტუმარი ჩამოუვარდება მას წარმომავლობით. ფსიქარპაქსი (ნამცეციპარია) არის ძე დიდსულოვანი

[1] შდრ. DNP, 7, 885.
[2] შდრ. DNP, 5, 233.
[3] DNP, 9, 346.
[4] შდრ. ლიტერატურა.

ტროქსარტესის (პურისმლრღნელის) და ლეიქომილესი (დოლაბოლოკიას), რომელიც, თავის მხრივ, ასულია მეფე პტერნოტროკტესის (შაშხილოკოსისა). ამასთანავე იგი აქებს თაგვების პარაზიტულ ცივილიზაციას, რომელიც ხმელეთზე და ადამიანებს შორისაა და მას აშკარა უპირატესობას ანიჭებს ბუნების წყალობაზე დამოკიდებული ბაყაყების არსებობის წინაშე. უფრო სრული და ობიექტური წარმოდგენის შესაქმნელად ბაყაყების სამყაროზე, ყბადაბერილოსი სტუმარს თავისი სამეფოს დათვალიერებას სთავაზობს, მოისვამს მას ზურგზე და მიაქანებს წყლის სივრცეზე. ამ სურათისათვის მეტი შთამბეჭდაობის მისაცემად პოეტს შემოაქვს შედარება:

და როგორც ოდესღაც ტრფობით ატანილი ხარი მიაპობდა
ზვირთებს და ზურგით კი ევროპე მიჰყავდა კრეტის ნაპირისკენ,
ასევე მიჰყავდა ამჟამად თაგუნა ზურგზე შემოსმული
ბაყაყს და ტალღებში მწვანედ გამოკრთოდა იმისი სხეული.

(78-81)

მაგრამ, როცა უეცრად გველი გამოჩნდა, შეშინებულმა ყბადაბერილოსმა მაშინვე ჩაყვინთა და ულმობლად გაწირა თაგუნა, რომელმაც ცურვა არ იცოდა. დახრჩობის წინ ნამცეციპარია მიანიშნებს გარდაუვალ შურისგებაზე:

არ დაიმალება, ყბადაბერილოსო, შენი ვერაგობა!

(93)

... ღმერთნი მოგიზღავენ
სამაგიეროს და ვერ დაემალები ლაშქარს თაგვებისას!

(97-98)

ყოველივე დაინახა თაგვების გუშაგმა ფისიგნათოსმა (მათლაფალოკოსმა) და თავისიანებს მიუტანა ამბავი. თაგვები პურისმლრღნელის ხელმძღვანელობით ემზადებიან ლაშქრობისათვის. მათ გაუგზავნეს ბაყაყებს შიკრიკი, რომელმაც ამცნო ომის გამოცხადების მიზეზი. ყბადაბერილოსი, მართალია, უარყოფს საკუთარ დანაშაულს, მაგრამ მაინც ამზადებს ბაყაყებს შერკინებისათვის. პაროდიული პოეზიის მშვენიერი ნიმუშია ღმერთების თათბირის სცენა (168-201). ზევსი წინადადებას აძლევს ღმერთებს დაიჭირონ იმისი მხარე, ვისიც სურთ. ათენა მათ უსაბუთებს, რომ არც თაგვები, არც ბაყაყები, არ იმსახურებენ ღმერთთა ჩარევას ომში და სთავაზობს უკვდავებს, ნეიტრალური დამკვირვებლების როლით შემოიფარგლონ. ასეც ხდება. ზევსი იძლევა ომის დაწყების ნიშანს. ცხარე ბრძოლების აღწერა „ილიადის" გმირთა დაღუპვისა თუ დაჭრის სცენებთან გვიჩვენებს სიახლოვეს. მაშინ, როდესაც თაგვებმა მერიდარპაქსის (ნაჭრიპარიოსის) არისტიის შედეგად გადამწყვეტი უპირატესობა მოიპოვეს და ბაყაყთა ტომს გაწყვეტა დაემუქრა, ზევსმა შეიბრალა ეს უკანასკნელნი და მათ გადასარჩენად, როცა ელვამ და ჭექა-ქუხილმა არ გაჭრა, საშინელი კირჩხიბები გაგზავნა. შეშინებული თაგვები უკუიქცნენ.

...ამ დროს კი ანაზდად მზეც ჩაესვენა და
მაშინ ერთდღიანი ომიც საზარელი გასრულდა უეცრად.

(302-303)

ძნელია გადაჭრით ითქვას რაიმე პოემის ავტორის ვინაობაზე და მისი შექმნის თარიღზე. ანტიკური წყაროები, ისევე როგორც „მარგიტესის" შემთხვევაში, პოემის ავტორებად ჰომეროსს ან პიგრესს ასახელებენ. პოემას უკვე საკმაოდ კარგად იცნობდნენ ელინისტურ ეპოქაში.

ეს გარემოება ზოგიერთ მკვლევარს შესაძლებლობას აძლევს პოემა ელინისტური ხანით დაათარიღოს,[1] თუმცა სხვანი მას ძვ.წ.ა. VI-IV საუკუნეების ფარგლებში ათავსებენ.[2]

[1] შდრ. DNP, 4, 16.
[2] R. Nickel, LAL, გვ. 105.

მიუხედავად იმისა, თუ როგორ გადაწყდება პოემის დათარიღების საკითხი, ერთი აშკარაა: პაროდიული ჟანრი ანტიკურ ლიტერატურაში ერთობ პოპულარული ყოფილა. მისი ფუნქცია მოკლედ ამგვარად შეიძლება შევაფასოთ: გათავისუფლების, განმუხტვის ცდა ჰომეროსის ეპოსისა და საერთოდ სერიოზული ლიტერატურის „ზეწოლისაგან", თუმცა ამ პროცესში, არ არის გამორიცხული, პოეტებს სატირული პათოსი მათი თანამედროვე სამიზნეებისაკენაც მიემართათ.[1]

„ბატრაქომიომაქია" ე.წ. სასკოლო ტექსტთა ჯგუფს განეკუთვნებოდა. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ მისი ტექსტის ჩვენამდე მოღწეულ ხელნაწერთა რაოდენობა 100-ს აღემატება, მათ შორის არ არის სქოლიოები და მრავალგვარი გადამუშავება თუ ინტერპრეტაცია. ამან გამოიწვია ის, რომ ბიზანტიაში ცირკულირებდა ორი, ერთმანეთისგან ძალზე განსხვავებული, რედაქცია (XI-XII ს-ის ხელნაწერები) და კონტამინირებული ვარიანტები (ცნობილი უკვე X ს-დან). პირველად პოემა ლათინური თარგმანის თანხლებით 1474 წელს დაიბეჭდა. როგორც ფიქრობენ, იგი საერთოდ პირველი ბეჭდური ბერძნული წიგნი იყო. საინტერესოა, რომ ამ მცირე პაროდიულმა პოემამ საკმაოდ დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ ლიტერატურაზე, რასაც მისი მრავალგზისი მიბაძვის თუ რეცეფციის მაგალითები ადასტურებენ.[2]

ლიტერატურა

ტექსტის კრიტიკული გამოცემა:
Homeri Opera. Ed. T. W. Allen, t. V. Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas Continens, Oxford 1946 (1912 წლის შესწორებული გამოცემა).

თარგმანი:
„ბაყაყებისა და თაგვების ომი", ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლევან ბერძენიშვილმა, თბილისი 2001 (ქართული თარგმანი მოგვყავს ამ გამოცემიდან).

სპეციალური ლიტ.:
DNP, 2, 495 შმდ.; DNP, 7, 885 შმდ.; მ. ინდუაშვილი, პაროდიის სათავეებთან, თბილისი 1996; DNP, 9, 345 შმდ. G. L. Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis, London 1969, გვ. 174 შმდ.

[1] DNP, 9, 347.
[2] DNP, 2, 496.

ჟანრის განსაზღვრისათვის

ტერმინ ლირიკის მნიშვნელობის გაგებაში თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა ანტიკურობისაგან განსხვავდება. დღეს ჩვენ ლირიკაში ვაქცევთ ლექსის ფორმით დაწერილ ყველა მცირე ნაწარმოებს, რომელშიც გადმოცემულია პოეტის განცდები, ემოციები, ადამიანთა, საგანთა და მოვლენათა მისეული შეფასება. შესაბამისად ტერმინი „ლირიკული“, გარკვეული თვალსაზრისით, „პიროვნულის“ სინონიმი გახდა. თუმცა ეტიმოლოგიურად იგი დაკავშირებულია მხოლოდ მუსიკალურ ინსტრუმენტთან – ლირასთან და თავდაპირველად სწორედ ლირის აკომპანემენტით შესრულებულ სიმღერებს აღნიშნავდა. ტერმინის შემომღებნი, ელინისტური ეპოქის ფილოლოგები,[1] შეეცადნენ მისი დამკვიდრებით ცალკე გამოეყოთ სიმებიანი ინსტრუმენტის თანხლებით შესრულებული სიმღერების ჯგუფი და იგი იმ ლექსებისათვის დაეპირისპირებინათ, რომელნიც უპირატესად დეკლამაციით სრულდებოდნენ. რაც შეეხება არქაულ და კლასიკურ ეპოქებს, ისინი აღნიშნულ ტერმინს არ იცნობდნენ და ამ ეპოქის ელინთ საერთოდაც არ ჰქონდათ რაიმე ერთიანი განმსაზღვრელი იმ პოეტური ნაწარმოებებისათვის, რომელთაც ამჟამად ლირიკის გვარში ვაერთიანებთ.[2] როდესაც დღეს ბერძნული ლირიკის განვითარებაზე ვმსჯელობთ, მხედველობაში გვაქვს ტერმინის თანამედროვე გაგება და, ამდენად, ელინურ ლირიკაში ვაქცევთ ყველა იმ პოეტურ ფორმას, რომელთაც ჩვენთვის საინტერესო ეპოქაში ელინები შემდეგ სახეებად აჯგუფებდნენ: ელეგია, იამბი, მელიკა (პიროვნული და საგუნდო ანუ ქორიკა).

ლირიკის, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრის, გამოყოფა მხოლოდ XVIII საუკუნეში მოხდა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, იმ პოეტური ფორმების დიდი მრავალფეროვნებით უნდა ავხსნათ, რომლებიც ეპოსსა და დრამას შორის ექცევიან. დღემდე არ არსებობს ამ ჟანრის საყოველთაოდ მიღებული დეფინიცია. ლიტერატურათმცოდნეები უფრო იქითკენ იხრებიან, რომ ლირიკული ტექსტები უნდა დავახასიათოთ მხოლოდ ნიშანთა ერთობლიობის საშუალებით, რომლებიც ამგვარად წარმოგვიდგება:

ა) მუსიკასთან და ცეკვასთან სიახლოვე; ბ) მეტრულ-რიტმული და ფონეტიკური სტრუქტურირება (სტრიქონი, სტროფი, რითმა ან რიტმი); გ) რელიგიური, სოციალური, პოლიტიკური ფუნქცია (ქება/ჩივილი); დ) სიმოკლე და შეკრულობა (მაგალითად, ე.ა. პო; ე. პაუნდი); ე) სურათოვნება (უ. კილი); ვ) ენთუზიასტური პოეტური სახე; ზ) სუბიექტურობა; თ) რეფლექსიურობა.[3]

თუკი ბერძნულ პოეზიას მივუბრუნდებით და მოვინდომებთ თანამედროვე კრიტერიუმთა გათვალისწინებით ამ ჟანრის გამოყოფას ძვ.წ.ა. VII-V საუკუნეების ბერძნულ ლიტერატურაში, ჩვენი მიდგომა აქ გარკვეულწილად პირობითი იქნება. ანტიკური ლიტერატურის სპეციალისტები ლირიკად მიიჩნევენ მთელ ბერძნულ პოეტურ პროდუქციას, ჰექსამეტრული საზომით გამართული ნაწარმოებებისა და დრამის გარდა. სწორედ ამიტომ, ჰომეროსის ჰიმნები ეპიკური ჟანრის ფარგლებში განიხილება ისევე, როგორც ფოკილიდესის გნომური პოეზია, მაშინ, როდესაც თეოგნისის 1400-მდე სალექსო სტრიქონის შემცველ ელეგიური საზომით დაწერილ კორპუსს და პინდაროსის რამდენიმე ასეული სტრიქონის შემცველ, სტროფული სისტემით გამართულ ოდებს ლირიკის ჟანრში ვაქცევთ.

როგორც ზემოთ დავინახეთ, ბერძნული ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეული პირველი ძეგლები ეპოსის ჟანრს განეკუთვნება, მაგრამ, რასაკვირველია, არ იქნებოდა სწორი იმის დაშვება, რომ პოეტური შემოქმედება ელინებმა პირდაპირ ვრცელი პოემების შექმნით დაიწყეს. ბუნებრივია, მანამდე და თვით ეპოსის აღმავლობის პირობებშიც, არსებობდა მცირე ფორმის, სხვადასხვა გარემოებებთან დაკავშირებულ ლექსთა თხზვის პრაქტიკა. ამ შემთხვევაში იგულისხმება საკულტო ჰიმნებიც (არტემისისადმი მიძღვნილი ქალთა გუნდები, აპოლონისადმი მიძღვნილი პეანები) და სხვადასხვა სიმღერებიც (ნაღვლიანი, დასატირებელი თრენები, შრომითი ლინოსები, ხალისიანი საქორწინო ჰიმენაიოსები, გამკილავი თუ დამცინავი კაფიები, მიძღვნითი ლექსები და ა.შ.).[1] მრავალ მათგანს იცნობს და ასახელებს უკვე ჰომეროსი. ბუნებრივია, ამ მცირე ზომის პოეტურ ნაწარმოებებში გამოყენებული იქნებოდა არა მარტო დაქტილური ჰექსამეტრი, არამედ სხვა სალექსო საზომებიც. როგორც უძველეს ბერძნულ კერამიკულ და ბრინჯაოს ნაკეთობებზე შესრულებული ჰოეტური ტექსტები გვიჩვენებს, აქ ერთმანეთს ენაცვლება მთლიანად ჰექსამეტრული სალექსო სტრიქონებით გამართული და შერეული საზომის მქონე ტექსტები.[2] ამ ლექსებში ბევრი იქნებოდა ლირიკული, მაგრამ ისინი ვერ შემორჩნენ, რადგან მათ ახასიათებდათ მომენტალურობა. ასეთი ლექსები იქმნებოდა სხვადასხვა გარემოებებთან დაკავშირებით, მეტწილად იმპროვიზირებულად და ისინი ცოცხლობდნენ მანამდე, ვიდრე მათ შეეძლოთ შეენარჩუნებინათ აქტუალობა. ა.მ., საკულტო ჰიმნი მხოლოდ ერთი დღესასწაულის განმავლობაში იწვევდა ინტერესს, შემდეგისათვის კი უკვე სხვა უნდა შექმნილიყო, კაფია – პოეტური კინკლაობის პროცესში, თრენები – კონკრეტული მიზეზით გამოწვეული მწუხარების ჟამს. რასაკვირველია, ტრადიცია ამ პროცესში თანდათან იმუშავებდა სხვადასხვა ხასიათის მცირე პოეტური ფორმებისათვის მეტრულ, სტრუქტურულ ყალიბებს, მაგრამ არ ცდილობდა, ამ ყალიბთა შესაბამისად შექმნილი ნაწარმოებების მყარ ფიქსაციაზე ეზრუნა და ისინი მთლიანად ზეპირი პოეზიის სტიქიისათვის ჰქონდა მინდობილი; აქ ეს ე.წ. ლირიკული მცირე ფორმები ჯერ კიდევ არ აღიქმებოდა მუზის ჭეშმარიტ ძღვენად და მათ, თუკი ცალკეულ ადრეულ ეპიგრამას არ ჩავთვლით, არ მიიჩნევდნენ თავიანთი მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ პოეზიად. ზეპირი პოეზიის მეუფების ეპოქაში ნამდვილ აედთა შემოქმედების ღირსად მხოლოდ ეპიკური ნაწარმოებები მიიჩნეოდა, რომელთაც შეეძლოთ დიად საქმეთა საუკუნოდ განდიდება. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ საბერძნეთში დამწერლობის ახალი სისტემის დამკვიდრების შემდგომ, როდესაც პოეტურ ნაწარმოებთა წერილობითი ფიქსაციის სურვილი გაჩნდა, პირველ რიგში ეპოსის ჩაწერა იწყეს; მცირე ფორმებიდან კი თავდაპირველად მარტოოდენ მიძღვნით ლექსებს მიანჭეს სხვადასხვა საგანსა თუ კერამიკულ პროდუქციაზე წერილობით აღბეჭდვის უფლება, რამაც ეპიგრამატული პოეზიის განვითარებას მისცა ბიძგი.

არქაიკაში, როგორც აღინიშნა,[3] ელინთა ფსიქოლოგიაში არსებითი გარდატეხა მოხდა, რამაც საზოგადოებაში ინდივიდუალიზაციის ტენდენციების გაძლიერებაში იჩინა თავი. ჰომეროსის ეპოსში დახატული გმირთა ეპოქის ერთიანი საბერძნეთი, თავისი საერთო მისწრაფებებითა და მიზნებით, მხოლოდ გარდასულ დროთა დაუბრუნებელ სიმაღლედ გადაიქცა. ახალი ელადა კი იყო უამრავ პოლისად თუ რეგიონად დაქუცმაცებული სამყარო, სადაც არც პიროვნულ ინტერესთა, არც ქალაქთა თუ სახელმწიფოთა, არც ძირითად ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებათა გაგების ერთიანობაზე არ შეიძლებოდა ლაპარაკი. ბერძნული საკოლონიზაციო მოძრაობის შედეგად ხმელთაშუა და შავიზღვისპირეთს თანდათანობით მოეფინა ელინური დასახლებები, რომელთა მოქალაქეებში მშობლიური მიწისა და მასთან დაკავშირებული სიმბოლოების აღქმაში ძირეული გარდატეხა მოხდა. შეიცვალა მეტროპოლიების მოქალაქეთა ფსიქოლოგიაც. მათ ნათლად გააცნობიერეს პიროვნების როლი საკუთარი ბედის არჩევის საქმეში, რამაც მთელ ელინურ-ენოვან სამყაროში დააჩქარა პიროვნულობის, ინდივიდუალიზმის ხარისხის ამაღლება.

---

[1] ტერმინი ლირიკოს („ლირიკული“), როგორც ჩანს, პირველად ელინისტური ეპოქის ცნობილმა ფილოსოფოსმა ფილოდემოს გადარულმა (ძვ.წ.ა. I ს.) გამოიყენა თავის თხზულებაში „პერი პოჲემატონ“ („პოეტურ ნაწარმოებთა შესახებ“), სადაც იგი პოეზიას ჰყოფს: კომიკურად, ტრაგიკულად და ლირიკულად (λυρικά) (2,35). როგორც ვხედავთ, იგი საკმაოდ უახლოვდება პოეზიის თანამედროვე კლასიფიკაციას.

[2] ამ თვალსაზრისით საინტერესოა არისტოტელეს „პოეტიკა“, სადაც იგი პოეზიის ჟანრთა შორის გამოყოფს: ეპოპეას (ანუ ეპოსს), ტრაგედიას, კომედიას, დითირამბულ პოეზიას, აულეტიკას, კითარისტიკას (1447ª 13-15).

[3] შდრ. DNP, 15/1, 246 შმდ.

[1] შდრ. DNP, 7, 588.

[2] შდრ. E. Walter-Karydi, Die Entstehung..., Gymnasium, 106, 1999, 289 შმდ.

[3] შდრ. აგრ. ბც, I, 108 შმდ.

ამას შედეგად მოჰყვა ადამიანური შემოქმედების ისეთი სფეროების აღმავლობა, რომელნიც ემანსიპირებული აზროვნების პრინციპებთან არიან დაკავშირებულნი.[1] ამ ვითარებაში მონუმენტური ეპოსის სულს, რომლის უმაღლესი გამოვლინება ჰომეროსის პოემათა სახით მოხდა, მეტოქეობის გაწევა დაუწყო მცირე ფორმების პოეზიამ, რომელიც არქაიკის ელადის ადამიანთა ინდივიდუალური განცდებისა და ემოციების გადმოცემისათვის ბევრად უფრო შესაფერისი იყო. შესაბამისად, ტრადიციულმა მცირე პოეტურმა ფორმებმა ზეპირი პოეზიიდან თანდათანობით დამწერლობის გამომყენებელ ინდივიდუალურ პოეტთა შემოქმედებაში იწყეს გადანაცვლება. როგორც ჩანს, ტრადიციისავე შესაბამისად, ისინი დაჯგუფდნენ დეკლამაციური (ანუ სალაპარაკო) და სასიმღერო შესრულებისათვის განკუთვნილ ლექსებად, თუმცა ეს დაყოფა საკმაოდ პირობითია. ჩვენ დღეს საკმაოდ კარგად ვიცით, რომ ძველად სიმღერით და მუსიკალური ინსტრუმენტის თანხლებით შეეძლოთ შეესრულებინათ ის, რაც ე.წ. სალაპარაკო პოეზიისათვის დამახასიათებელი საზომით იყო გამართული, ხოლო სასიმღერო მეტრით დაწერილ ლექსებს მოგვიანებით დეკლამაციითაც ასრულებდნენ ხოლმე.[2] და მაინც, შეიძლება ითქვას, რომ პირველ, დეკლამაციისათვის განკუთვნილ, ჯგუფში ტრადიციულად ექცეოდა ელეგია და იამბი, ხოლო მეორეში – სასიმღეროში, პიროვნული და საგუნდო მელიკა. ამან თავი იჩინა თვით ამ ორი ჯგუფის სალექსო საზომთა ხასიათში – დეკლამაციური ლირიკა მეტ-ნაკლებად მკაცრად იცავს ტრადიციულად გამომუშავებულ მეტრულ სქემებს და მათი გამართვის პრინციპებს. აქ უპირატესობა ენიჭება სალექსო სტრიქონის „მეტრის მიხედვით“ („კატა მეტრონ“) აგების პრინციპს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ლექსში გამოიყოფა მისი მეტრული ხასიათის განმსაზღვრელი გამყოლი ტერფი. იმის მიხედვით, თუ რამდენჯერ განმეორდება თითოეული მონომეტრი ანუ ტერფი, შეიძლება გვქონდეს დიმეტრული, ტრიმეტრული, ტეტრამეტრული, პენტამეტრული, ჰექსამეტრული სალექსო სტრიქონები. ამიტომ აქ არ გვაქვს საზომთა დიდი მრავალფეროვნება და პოეტთა ნოვატორული ინიციატივა ლექსთაწყობაში საკმაოდ შეზღუდულია. რაც შეეხება სასიმღერო ლირიკას, იგი, პირიქით, პოეტებისაგან მოითხოვდა ახალი ფორმებისა და საზომების განუწყვეტელ ძიებას და ამიტომ არც არის გასაკვირი, რომ აქ მრავალ საზომს სახელი თვით მისმა პირველად შემომტანმა პოეტებმა მისცეს.

ელეგია, როგორც ჩანს, თავდაპირველად იმ მცირე ფორმის პოეტურ ნაწარმოებებს ეწოდებოდა, რომელთაც არსებითად სერიოზული მოტივები ასაზრდოებდა (დატირება, მიძღვნა და ა.შ.), თუმცა თავად ტერმინის ეტიმოლოგიის შესახებ დღეს ძნელია გარკვევით რაიმეს თქმა, იგი ბერძნულში შემოსული ჩანს სხვა, ჩვენთვის ჯერჯერობით უცნობი ენობრივი გარემოდან.[3] თანდათანობით ამ ხასიათის ლექსებს დაუკავშირდა ორი სალექსო სტრიქონისაგან შედგენილი საზომი, ელეგიური დისტიქი. ყოველი შემთხვევისათვის არქაიკიდან მოყოლებული ჩვენ ელეგიის სახეში, მიუხედავად ლექსის თემატიკისა, ვთავსებთ ამ საზომით დაწერილ ყველა ლექსს. ელეგიის შესრულებას თან ახლდა ხოლმე ფლეიტის (ავლოსის) აკომპანემენტი. არქაიკაშივე ელეგიური დისტიქი ხდება ეპიგრამატული პოეზიის ძირითადი სალექსო ფორმა. პირველი სტრიქონი ელეგიისა დაქტილური ჰექსამეტრია, ხოლო მეორე პენტამეტრი:

– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – –

– ◡◡ – ◡◡ –| – ◡◡ – ◡◡ –

იამბი, ასევე უცნობი ეტიმოლოგიის მქონე ტერმინი,[4] თავდაპირველად, როგორც ჩანს, ლექსად თქმულ გაკილვას, დაცინვას ან საერთოდ კაფიას ეწოდებოდა. არ არის შემთხვევითი, რომ ჰომეროსის ჰიმნში დემეტრესადმი[5] ვინმე დიაცი, რომელსაც სახელად

[1] კოლონიზაციის შესახებ იხ. ბც, i, 150 შმდ. დაწვრილებით: J. Boardman, The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade, London 1999⁴.

[2] შდრ. DNP, 7, 588 შმდ.; M. L. West, Greek Metre, Oxford 1982.

[3] შდრ. DELG, t. II, 334; DNP, 3, 969 შმდ.

[4] DNP, 5, 853 შმდ. DELG, t. II, 453.

[5] 192 შმდ. იამბეს სახით საინტერესოდ არის წარმოდგენილი აისხოროლოგიის (უხამსმეტყველების) ერთერთი სახე: რიტუალური გაკილვა. შდრ. DNP, 5, 847 შმდ.

იამბე ჰქვია, თავისი მახვილსიტყვაობით ცდილობს პერსეფონეს დაკარგვით დამწუხრებული ქალღმერთის გამხიარულებას.[1] არქაიკის ეპოქაში იამბმა დაიტოვა თავისი ეს ფუნქცია, თუმცა არ შემოფარგლულა მხოლოდ ამით. იამბური პოეზიის დამახასიათებელი საზომი იყო იამბური ტრიმეტრი, რომელიც სამი წყვილი იამბის, ანუ სამი იამბური მონომეტრის, ერთიანობას წარმოადგენდა. აქ თითოეული მონომეტრის დამწყები მარცვალი შეიძლებოდა მოკლეც ყოფილიყო და გრძელიც, რაც X ნიშნით გამოიხატება ბერძნული მეტრიკის თანამედროვე სახელმძღვანელოებში: x – ◡ – x – ◡ – x – ◡ –. იამბის შესრულებისასაც შეიძლებოდა გამოყენებული ყოფილიყო მუსიკალური ინსტრუმენტები, როგორიცაა იამბიკე ან კლესიიამბოსი, თუმცა ეს არ იყო აუცილებელი.

გარდა ამ საზომებისა დეკლამაციურ ლირიკაში პოპულარული იყო ტროქეული ტეტრამეტრი – ◡ – x – ◡ – x – ◡ – x – ◡ – ანუ ოთხი ტროქეული მონომეტრის შემცველი ლექსი. იამბოგრაფოსებისა და ელეგიკოსების მიერ გამოყენებულ საზომთა საკითხს ქვემოთ კიდევ მოვუბრუნდებით.

გაცილებით უფრო რთულია სასიმღერო ლირიკის ან მელიკის (ბერძნ. მელოსი – სიმღერა) ასეთივე კლასიფიკაცია. დაჯგუფების უმთავრესი კრიტერიუმი ამ შემთხვევაში ისაა, პიროვნული შესრულებისთვისაა განკუთვნილი ნაწარმოები თუ საგუნდო. შესაბამისად გამოვყოფთ პიროვნულ ანუ მონოდიურ მელიკას და საგუნდო სიმღერას ანუ ქორიკას. სასიმღერო ლირიკა, მსგავსად სალაპარაკო ლექსისა, შეიძლება „მეტრის მიხედვით“ („კატა მეტრონ“) გამართული სტრიქონებით იყოს აგებული. ა.შ., ცნობილია „კატა მეტრონ“ პრინციპზე აგებული შემდეგი სასიმღერო საზომები: ლირიკული დაქტილები, ანაპესტები, ლირიკული ანაპესტები, იამბები, ტროქეები, იონიკუსები, კრეტიკუსები, ქორიამბები, ქორიამბული დიმეტრი.

მაგრამ სასიმღერო ლირიკის უფრო დიდი ნაწილი „კატა მეტრონ“-ის პრინციპზე არ არის აგებული. აქ საზომთა სხვადასხვა ტერფებით კონსტრუირებაში საოცარ მრავალფეროვნებას ვხვდებით, რაც მრავალგვარ სისტემას ქმნის: შედარებით მარტივს, სადაც გვაქვს მარცვალთა მყარ რაოდენობაზე დაფუძნებული სალექსო სტრიქონები, შედარებით უფრო რთულს, სადაც უკვე სტრიქონთაგან შედგენილი ლექსის გამყოლი მყარი მეტრული სტრუქტურის მქონე სტროფები (მონოსტროფები) გვხვდება და საგუნდო ლირიკის ურთულეს სისტემას, რომელსაც სამი მრავალსტრიქონიანი სტროფის (სტროფი, ანტისტროფი, ეპოდოსი) ერთიანობა ანუ ტრიადა ქმნის. თუკი მონოდიური მელიკისათვის არ არის უცხო სხვადასხვა ლექსებში იდენტური სისტემების გამოყენება, საგუნდო ლირიკა, როგორც წესი, თითოეული ნაწარმოებისათვის მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელი სისტემის შექმნისაკენ მიისწრაფის.[2]

არქაული ბერძნული ლირიკა საკმაოდ კარგად გამოხატავდა მთელ ელინურ სამყაროში მიმდინარე ორი ურთიერთსაპირისპირო პროცესის – ერთი მხრივ, სტრუქტურული დიფერენციაციის და, მეორე მხრივ, საერთო ელინური ოდენობების შექმნისაკენ სწრაფვის – ტენდენციებს. როგორც ვნახეთ, მცირე ფორმების პოეზიის ლიტერატურაში დამკვიდრება, ფაქტობრივად, მყარ ფორმათა დაქუცმაცებას მოასწავებდა. მაგრამ ელინებმა შეძლეს ამ მცირე ფორმების თითოეული ჯგუფისათვის საფუძვლად დაედოთ ენობრივი ერთიანობა, რაც მათ საერთოელინურ მასშტაბს აძლევდა. როგორც ვიცით, ერთიანი სალიტერატურო, ოფიციალური ბერძნული ენა ელინისტურ ეპოქამდე არ არსებობდა. ეს საკითხი ბერძნულმა ლიტერატურამ თავისებურად გადაწყვიტა. გარკვეული ლიტერატურული ჟანრისათვის თუ მისი ამა თუ იმ სახეობისათვის რამდენადმე კანონიკური ხდებოდა ის დიალექტი, რომლის წიაღშიც მოხდა მათი ლიტერატურული გაფორმება.[3] ეს საუკეთესოდ გამოიხატა არქაულ ლირიკაში: ელეგია და იამბი იონიურ დიალექტურ გარემოს დაუკავშირდა, მონოდიური მელიკისათვის ეოლიური დიალექტი გახდა წამყვანი, თუმცა მას იონიურიც უწევდა კონკურენციას, ხოლო საგუნდო ლირიკისათვის – დორიული. პოეტს, მიუხედავად იმისა, თუ სად დაიბადა, რომელ დიალექტზე მოლაპარაკე ელინთა შორის მოღვაწეობდა, თუკი სურდა ამა თუ იმ ლირიკულ სახეობაში მუშაობა, უნდა გამოეყენე-

[1] შდრ. DNP, 5, 853 შმდ.

[2] შდრ. D. Korzeniewski, Griechische Metrik, Darmstadt, 1968, გვ. 128 შმდ.; M. L. West, Greek Metre, გვ. 29 შმდ.

[3] შდრ. ზემოთ, გვ. 23 შმდ.

ბინა ის დიალექტი, რომელიც წამყვანი იყო ამ სახეობისათვის. რასაკვირველია, ამ დიალექტურ უნიფიცირებას არ ჰქონია აბსოლუტური ხასიათი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ლიტერატურაში გამოყენებული დიალექტი საგრძნობლად განსხვავდებოდა ჩვეულებრივი სასაუბრო დიალექტისაგან. ყოველი პოეტი ხომ, პირველ რიგში, ემყარებოდა მდიდარ პოეტურ ტრადიციას, რომელსაც არ შეეძლო მისი ენისათვის ზედიალექტური თვისებები არ მიენიჭებინა. ა.მ., მარტო ის გარემოება, რომ მთელი ლირიკული პოეზია ჰომეროსის და, საერთოდ, ძველი ბერძნული ეპოსის ენით საზრდოობდა, არ შეიძლებოდა სხვადასხვა ე.წ. ლირიკულ დიალექტში მძლავრი ეპიკური ენობრივი გავლენების მიზეზი არ გამხდარიყო. და მაინც, სწორედ დიალექტური უნიფიკაციის ამგვარ ტენდენციებს უნდა ვუმადლოდეთ იმას, რომ არქაული ბერძნული ლირიკა საერთოელინურ ოდენობად გადაიქცა და ბერძნული სულიერი კულტურის, ელინური განათლებულობის ფორმირების ერთ-ერთი არსებითი ნაწილი გახდა.

რა იყო მაინც ის საერთო, ყველაზე მეტად დამახასიათებელი, რაც არქაული მცირე ფორმების პოეზიის ერთი სახელწოდებით – ლირიკა – გაერთიანების საშუალებას გვაძლევს დღეს? პირველ რიგში, ის, რომ ამ პოეზიაში გამოჩნდა პოეტის პიროვნული „მე“, ხოლო ამან კი წარმოაჩინა უამრავი პოეტის ინდივიდუალური ბედი, პიროვნული ემოციები და შეხედულებები, ნაღველი და სიხარული. ამ პოეტთა შემოქმედებაში შეიძლება შევხვდეთ მრავალ ერთგვაროვან ობიექტს, რომელსაც ეძღვნება ესა თუ ის ლექსი, მაგრამ ძნელია ვიპოვოთ ერთგვაროვანი მიმართება ამ ობიექტებისადმი. სამყარომ დაკარგა ეპოსისათვის დამახასიათებელი მთლიანობა და სისტემურობა. იგი აკიაფდა უამრავ წერტილად, რომელთაგან თითოეულს პოეტის სახით თავისი აღმნთებელი ლირიკული სუბიექტი ჰყავდა და ამდენად თავისი განუმეორებლობაც ჰქონდა. მართალია, ელინ ლირიკოსთა შემოქმედებამ ჩვენამდე ძირითადად ფრაგმენტულად მოაღწია, მაგრამ ეს უმნიშვნელო ნარჩენებიც კი საკმარისია იმისათვის, რომ შევიგრძნოთ ლირიკული წლების სილამაზე და მნიშვნელობა.[1] პოეტური „მე“-ს გამოსვლა ასპარეზზე რამდენიმე ტენდენციის მომძლავრებით აღინიშნა პოეზიაში: პოლისში შექმნილ სოციალურ სინამდვილესთან დაპირისპირებით თუ მისი მხარდაჭერით, პოლისის ეთიკის ინტერპრეტაციის მრავალგვარობით მოქალაქის პიროვნული პასუხისმგებლობის პოზიციებიდან, ადამიანის ცხოვრების დანიშნულებისა და აზრის გაგებაში მრავალფეროვნებით, ღვთაებრივი სფეროს შესახებ დიფერენცირებული წარმოდგენებით, სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენის თუ ადამიანთა შეფასებაში პოეტური „მე“-ს აქტიურად ჩართვით.

ქვემოთ შევეცდები ძვ.წ.ა. VII-V საუკუნეების ლირიკოსთა ცალკეული ფრაგმენტების ანალიზის საფუძველზე ნათელვყო, თუ როგორ და რაოდენი სიღრმით ჰპოვა თითოეულმა ამ ტენდენციამ გამოვლენა ამ ეპოქის პოეტთა შემოქმედებაში, თუ როგორ გამოიხატა თითოეული მათგანის წვლილი და ნოვატორობა საერთოდ ლირიკული პოეზიის განვითარების საქმეში.

არქაული და კლასიკური ეპოქის ლირიკოსთა ტექსტების წერილობითი ფიქსაცია ბერძნული ფონეტიკური ანბანის შემოღებისთანავე უნდა დაწყებულიყო. ძვ.წ.ა. V საუკუნის წიგნის ბაზარზე, უნდა ვივარაუდოთ, ლირიკოსთა კრებულებს მნიშვნელოვანი პოზიციები ეჭირა. ყველაზე გვიან პერიპატეტიკოსებიდან მაინც (ძვ.წ.ა. IV ს.) უკვე ლირიკოს პოეტთა შემოქმედების კვლევაც უნდა დაწყებულიყო.[2] ელინისტურ ეპოქაში დადგა ჟანრების მიხედვით საუკეთესო მწერალთა ე.წ. კანონის ანუ ნუსხის შემუშავების საკითხი. ფაქტობრივად, ეს იყო ბერძენ კლასიკოსთა სიები, რომელთაგან ყველაზე ცნობილია ე.წ. Canon Alexandrinus, რომელსაც დიდ ალექსანდრიელ ფილოლოგებს მიაწერდნენ.[3] მასში ის ჟანრი, რომელსაც ჩვენ ლირიკას ვუწოდებთ, წარმოდგენილია ელეგიკოსებით, იამბოგრაფოსებით და საკუთრივ ლირიკოსებით. თუ რამდენად პირობითი იყო კლასიფიკაციის პრინციპი, ამას თითოეულ მათგანში დასახელებულ ჩვენთვის საინტერესო ეპოქის პოეტების სახელთა გათვალისწინებაც ცხადჰყოფს. ელეგიკოსთაგან მასში შეიყვანეს კა-

[1] როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ფრაგმენტულობა ხელს არ უშლის მეცნიერებს მონოგრაფიულად შეისწავლონ ცალკეული პოეტის შემოქმედება.

[2] შდრ. DNP, 7, 587 შმდ.

[3] იქვე; ამგვარ კანონთა შესახებ შდრ. DNP, 6, 248 შმდ.შდრ. აგრ. რ. გორდეზიანი, მ. დანელია, კლასიკური ფილოლოგიის შესავალი, 15 შმდ.

ლინოსი და მიმნერმოსი, იამბოგრაფოსთაგან – სემონიდეს ამორგოსელი, არქილოქოსი და ჰიპონაქსი. რაც შეეხება მელიკოსებს ანუ საკუთრივ ლირიკოსებს, ისინი დიდ კანონში ცხრა ლირიკოსის (novem lyricis) „მიკროკანონს“ ქმნიდნენ, თუმცა აქ არ იყო აზრთა ერთიანობა. იქიდან გამომდინარე, რომ მათ შორის პინდაროსი ბევრად აღემატებოდა სხვებს, მას ხან ცხრა პოეტს შორის ათავსებდნენ, ხან კი გვთავაზობდნენ ნუსხის ამგვარ ფორმულირებას: პინდაროსი და ცხრა ლირიკოსი. პირველ შემთხვევაში, თუკი ქრონოლოგიურ პრინციპს გავითვალისწინებთ, ამგვარი სია უნდა ვივარაუდოთ: ალკმანი, ალკეოსი, საფო, სტესიქოროსი, იბიკოსი, ანაკრეონი, სიმონიდესი, პინდაროსი და ბაკქილიდესი. მეორე შემთხვევაში, ნუსხაში, როგორც ჩანს, პოეტი ქალი კორინა შეჰყავდათ.

ქვემოთ ვნახავთ, რომ რეალურად არსებულ მნიშვნელოვან ლირიკოსთა ოდენობა გაცილებით მეტია, ხოლო ელეგიკოსთა და იამბოგრაფოსთა შორის მკაცრი ზღვრის დადება ყოველთვის გამართლებული არ უნდა ყოფილიყო, რადგან ზოგიერთი პოეტი აშკარად არ იფარგლება მისთვის დადგენილი ჟანრის საზღვრებით. ერთი უცილობლად შეიძლება ითქვას. ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში უნდა ყოფილიყო ლირიკოსთა ნაწარმოებების უაღრესად მდიდარი კოლექცია პაპირუსთა გრაგნილებისა, რომელნიც მოიცავდნენ რამდენიმე ასეულ ათას სალექსო სტრიქონს. მათგან მეტწილად უმნიშვნელო ფრაგმენტები შემოგვრჩა. ძირითადად, ეს ანტიკური ეპოქის ამა თუ იმ ავტორის თხზულებაში ციტირებული ლირიკოსთა სტრიქონებია, რაც მეტწილად ერთობ მწირ ინფორმაციას გვაძლევს პოეტის შემოქმედებაზე მსჯელობისას. XIX საუკუნის მიწურულიდან მოყოლებული დღემდე ახალ-ახალი აღმოჩენების წყალობით პაპიროლოგიის სფეროში ჩვენი წარმოდგენა ცალკეულ პოეტზე მნიშვნელოვნად გაფართოვდა.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, ed. M. L. West, 2 ტომი, Oxford, 1989-92²; Poetae melici Graeci, ed. D. L. Page, Oxford, 1962 (ყველა მელიკოსი გარდა ალკეოსის, საფოს, პინდაროსისა და ბაკქილიდესის); Poetarum melicorum Graecorum fragmenta, ed. M. Davies, 1991; D. A. Campbell, Greek Lyric, 1-5, Cambridge, London 1983-93; E. Lobel, D. L. Page (ed). Poetarum Lesbiorum Fragmenta, Oxford, 1955 (საფო და ალკეოსი). ჯერ კიდევ ინარჩუნებს მნიშვნელობას Anthologia lyrica Graecka, ed. E. Diehl (ორ ტომად და ექვს ნაკეთად), Leipzig, 1934-1942² (ნაკეთი 1, 2 და 3 გამოიცა 1949-1952³). უკეე მნიშვნელობა დაკარგა Th. Bergk, Poetae Lyrici Graeci (3 ტომი), Leipzig 1878-1882⁴ (პირველი ტომის მეხუთე გამოცემა 1900). ამა თუ იმ ლირიკოსის ცალკე გამოცემებს მივუთითებთ მათდამი მიძღვნილ თავებში.

თარგმანები:

პეელიკონი. ძველი ბერძნული ლირიკა. შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნანა ტონიამ, თბილისი 2002.

სპეციალური ლიტერატურა:

M. C. Bowra, Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides, Oxford, 1961², A Companion to the Greek Lyric Poets, ed. D. E. Gerber, Leiden, New York, Köln 1997; R. L. Fowler, The Nature of the Greek Lyric Poets, 1983. A. P. Burnett, Three Archaic Poets: Archilochos, Alcaeus, Sappho, London 1983. 1920 წლის შემდეგ გამოცემული ლიტერატურის მიმოხილვა: D. E. Gerber, Greek Lyric Poetry since 1920, Part I, Lustrum 35, 1993, გვ. 7 შმდ.; Part II, Lustrum 36, 1994 გვ. 7 შმდ.; გვ. 285 შმდ. Th. J. Mathiesen, Apollo's Lyre. Greek Musik and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln and London 1999.

ელეგია და იამბი

ლირიკული პოეზიის ორი გავრცელებული სახელწოდება და მათი სალექსო საზომი ორგანულად დაუკავშირდა ერთმანეთს. ბერძნული ტერმინი ელეგიური დისტიქის აღსანიშნავად – ἐλεγεῖον ფერეკრატესიდან (ძვ.წ.ა. V ს.) მოყოლებული საკმაოდ ხშირად გვხვდება ბერძნულ წყაროებში, მის პარალელურად გამოიყენება სახელური ფორმა ἐλεγεία. უფრო ადრე (ალბათ, არაუგვიანეს VI საუკუნისა) ამ სახის ლექსებს ἔλεγοι-ს („ელეგიები“) უწოდებდნენ; რამდენადაც მას ჩასაბერი ინსტრუმენტის ავლოსის თანხლებით ასრულებდნენ ხოლმე, ზოგჯერ მის სინონიმად ავლოდიასაც გამოიყენებდნენ. ამიტომ

თანამედროვე მეცნიერებაში მიუთითებენ ბერძნული ტერმინის მიმართებაზე სომხურში შემონახულ სიტყვასთან elegn – „ფლეიტა“.[1] ძნელია, დაბეჯითებით ვამტკიცოთ ელეგიის კავშირი რაღაც განსაზღვრულ მოტივებსა თუ თემებთან. არ არის გამორიცხული, რომ თავდაპირველად იგი უფრო ნაღვლიან, დასატირებელ ან, შესაძლოა, საერთოდ სერიოზულ გრძნობათა გადმომცემი ლირიკული ლექსებისათვის გამოიყენებოდა. მაგრამ დროთა განმავლობაში მისი თემატური დიაპაზონი იმდენად გაფართოვდა, რომ მან პირადული ინვექტივებიც კი მოიცვა.[2] ელეგიურმა დისტიქმა ეპიგრამების ე.წ. კანონიკური საზომის ფუნქციაც მოიპოვა, რაც საგრძნობლად ამრავალფეროვნებდა მისი გამოყენების შესაძლებლობებს. ელეგიური პოეზია არსებობდა მთელი ანტიკურობის განმავლობაში არა მარტო ბერძნულენოვან ლიტერატურაში. იგი საკმაოდ პოპულარული გახდა რომაულ პოეზიაშიც, სადაც ელეგიური ჟანრის მრავალი ბრწყინვალე პოეტური ქმნილება შეიქმნა.

იამბი Ἴαμβος თავიდან გარკვეული შინაარსის სიმღერების საზომად გამოიყენებოდა. ტერმინი, როგორც ვარაუდობენ, პირველად არქილოქოსთან დასტურდება, რომელიც ძველი სამყაროს ჭეშმარიტად გამორჩეული იამბოგრაფოსი იყო ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.[3] თუკი დემეტრეს ჰიმნში მოხსენიებული იამბეს ფუნქციას გავითვალისწინებთ, რაზეც ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა, და არქილოქოსის პოეზიის ხასიათსაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იამბიკური პოეზია თავიდან ლექსის ფორმით დაცინვას, გაკილვას, უწმაწურობას, უზრდელობას გამოხატავდა. თანდათანობით იამბური ტრიმეტრის გამოყენებით შექმნილი ნაწარმოებების წრე ფართოვდება და იგი დრამის სადიალოგო პარტიების კანონიკურ სალექსო საზომადაც კი იქცევა. ის მწერლები, რომელთაც იამბოგრაფოსებს უწოდებენ, ძირითადად იამბურ ტრიმეტრსა და ტროქეულ ტეტრამეტრს მიმართავდნენ, თუმცა არქილოქოსისა და ჰიპონაქსის იამბებში ალექსანდრიელ ფილოლოგებს ეპოდებიც შეჰქონდათ.[4] ჰიპონაქსის მეტრული ინოვაციის შედეგად იამბი ე.წ. ქოლიამბური ფორმითაც წარმოგვიდგა. იამბური პოეზიის წარმომადგენელთა ნუსხა საკმაოდ შთამბეჭდავია და იგი კლასიკურისშემდგომი ეპოქის ლიტერატურასაც მოიცავს. ძვ.წ.ა. II საუკუნეში სპეციალური თხზულებაც კი შექმნილა: „იამბიკოს პოეტთა შესახებ“.[5]

რენესანსიდან მოყოლებული ელეგიური პოეზიის რეანიმაცია მოხდა ევროპული ქვეყნების პოეტურ შემოქმედებაში. ერთი მხრივ, ეს გამოიხატა ელეგიური დისტიქის იმიტაციაში, ხოლო მეორე მხრივ, ეპიგრამატული და ნაღვლიანი პოეზიის ტრადიციების აღორძინებაში. გარკვეულწილად, ტერმინი ელეგია სენტიმენტალური, ნაღვლიანი ლექსის სინონიმადაც კი იქცა.[6] მაგალითად შეიძლებოდა მოგვეტანა ახალგაზრდა ა. ბლოკის „შემოდგომის ელეგიის“ პირველი სტრიქონები:

Медлительной чредой нисходит день осенний,
Медлительно крутится желтый лист,
И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист –
Душа не избежит невидомого тленья...

მართალია, ბევრად უფრო მოკრძალებულად, მაგრამ მაინც, შეინიშნება იამბების აღდგენის ტენდენცია ახალ ევროპულ ლიტერატურაში. XIX საუკუნის დასაწყისში ფრანგი ოგიუსტ ბარბიე წერს სატირულ წიგნს „იამბები“. ცნობილია ა. ბლოკის „იამბები“ – ფილოსოფიურ-პოლიტიკური ლირიკის ციკლი. რასაკვირველია, იამბური საზომების იმიტაციის ტენდენცია ისევე ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა ამა თუ იმ ევროპელი ხალხის პოეზიაში, როგორც ეს ელეგიური დისტიქის შემთხვევაში გვქონდა. ყველაზე მეტად იგი ანტიკური პოეზიის თარგმანის პროცესში იჩენს თავს.

[1] ელეგიის ჟანრის შესახებ ანტიკურ ლიტერატურაში შდრ. DNP, 3, 969 შმდ.; ს. ყაუხჩიშვილი, ბლი !, გვ. 126 შმდ. A. W. H. Adkins, Poetic Craft in the Early Greek Elegists, 1985.

[2] შდრ. DNP, 3, 970 შმდ.

[3] მეცნიერებაში არ არის ერთიანი აზრი იმის თაობაზე ფრ. 215ვ-ში მოხსენიებული ფორმატივი ἰάμβων ნამდვილად გადმოცემს თუ არა ჩვენთვის საინტერესო ტერმინს. შდრ. DNP, 5, 853.

[4] იქვე.

[5] იქვე.

[6] ელეგიის ისტორიაზე შუა საუკუნეებიდან ახალ ევროპულ ლიტერატურამდე შდრ. DNP, 13, 943 შმდ.; იხ. აგრ. C. Träger, WL, 127.

არქილოქოსი

პირველი ელინი პოეტი, რომლის მოღვაწეობის ეპოქის დათარიღება სხვებთან შედარებით უკეთ ხერხდება, არის ლირიკოსი არქილოქოს პაროსელი; იგი გამოიყენებდა თავის პოეზიაში დეკლამაციური ლირიკისათვის დამახასიათებელ ყველა საზომს (იამბურს, ტროქეულს, ელეგიურ დისტიქს), ასევე სასიმღერო ლირიკისათვის გათვალისწინებულ ეპოდურ სისტემას. ეს უკანასკნელი შეიცავს მარტივ, ორი ან სამი იმ მეტრული კომპონენტისაგან ანუ სტრიქონისაგან შედგენილ სტროფს, რომელთაც ჩვეულებრივ წარმოადგენენ: ა) დაქტილური ჰექსამეტრი, ბ) დაქტილური ტეტრამეტრი – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ , გ) დაქტილური ჰემიეპესი – ⏑⏑ – ⏑⏑ –, დ) იამბური ტრიმეტრი, ე) კატალექტიკური იამბური ტრიმეტრი x– ⏑ – x – ⏑ – ⏑ – –, ვ) იამბური დიმეტრი x– ⏑ – x – ⏑ –, ან ზ) ითიფალიკუსი – ⏑ – ⏑ – –.[1]

არქილოქოსის შემოქმედების აღმავლობა ძვ.წ.ა. VII საუკუნის შუა პერიოდისათვის უნდა ვივარაუდოთ, რადგან იგი თავის ერთ-ერთ ლექსში მოიხსენიებს მზის დაბნელებას, რომელიც, ასტრონომთა აზრით, 648 წელს უნდა მომხდარიყო.[2] მისი პოეზია საკმაო მასალას შეიცავს პოეტის ბიოგრაფიისათვის, რომელმაც ბევრად განსაზღვრა მისი ლირიკის ხასიათი. არქილოქოსი იყო წარჩინებული მამის, ტელესიკლესისა და მონა ქალის ენიპოს ვაჟი. უკვე ეს გარემოება ნათელი პოეტური ნიჭით დაჯილდოვებული ლირიკოსისათვის შინაგანი სულიერი განცდების და გაბოროტების საფუძველი შეიძლებოდა გამხდარიყო – იგი წარმოშობით ერთდროულად არისტოკრატიც იყო და მონაც, რაც საკმაოდ მძაფრად უპირისპირებდა ერთმანეთს მის პრეტენზიებს და რეალურ უფლებებს. არქილოქოსს დაქირავებული მებრძოლის მომთაბარე და მოუსვენარი ცხოვრება აურჩევია და, როგორც ჩანს, იგი ბრძოლის ველზე დაეცა კიდეც. უნდა ვიფიქროთ, მას დიდი წარმატება არც სიყვარულში ჰქონია. მის პოეზიაში ჩნდება რეალური თუ პოეტური ფანტაზიით წარმოსახული სახე სატრფოსი, ნეობულესი და მისი ბოროტი მამის, ლიკამბესის. ბერძნულმა ტრადიციამ შემოგვინახა ცნობები არქილოქოსის სიყვარულში განბილების შესახებ (ლიკამბესს უარი უთქვამს პოეტისაგან უკვე დანიშნული შვილის ცოლად მიცემაზე), რის შედეგადაც პოეტს ლიკამბესისა და ნეობულესათვის თავისი დამცინავი პოეზიით იმგვარად გაუსწორებია ანგარიში, რომ მამა და შვილი თვითმკვლელობამდე მიუყვანია. ჩვენთვის ძნელია ამჟამად ამ ცნობის ისტორიულ სანდოობაზე მსჯელობა, მაგრამ ის, რომ მასში შეინიშნება არქილოქოსის დამცინავი პოეზიის ძალის აღიარება, სავსებით აშკარაა.[3]

თუკი არქილოქოსის შემოქმედებას თავად ლირიკული პოეზიის განვითარებისათვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით განვიხილავთ, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ,

[1] შდრ. M. L. West, Greek Metre, გვ. 39 შმდ. მართალია, არქილოქოსი Canon Alexandrinus-ის მიხედვით იამბოგრაფოსთა კატეგორიაშია მოქცეული, იგი ცნობილია აგრეთვე თავისი ელეგიებით, ეპოდებით და, როგორც ჩანს, სიმღერებით, რომელთაც განეკუთვნებოდა ჰიმნი ჰერაკლეს (ფრ. 120დ). ის, რომ იამბოგრაფოსებისთვის ტროქეული ტეტრამეტრის გამოყენება ჩვეულებრივი მოვლენა იყო, უკვე აღინიშნა ზემოთ.

[2] არქილოქოსის ბიოგრაფიული მონაცემების დასადგენად ეს ეპიზოდი ერთ-ერთ, მაგრამ არა ერთადერთ საყრდენს წარმოადგენს. განხილული ფრაგმენტი 122ვ ასახავს სწორედ ამ მზის დაბნელებას, რომელიც შესაძლოა არეკლავდეს ძვ.წ.ა. 648 წლის 6 აპრილის მოვლენას, თუმცა ამას ზოგიერთი მკვლევარი არ მიიჩნევს უცილობლად. სამაგიეროდ, საკმაოდ სანდოდ გამოიყურება ის, რომ დაახლოებით ძვ.წ.ა. 675 წლისათვის არქილოქოსის მამას ტელესიკლესს პაროსული კოლონია დაუფუძნებია თასოსზე. არქილოქოსის მიერ მაგალითად მოხმობილი ისტორიული პირი გიგესი – ლიდიელთა სიმდიდრით განთქმული მეფე – ძვ.წ.ა. 652-644 წლებში უნდა მოეკლათ (ფრ. 19ვ) (შდრ. DNP, 1, 994).

[3] მეცნიერებაში დღემდე არ არის თანხმობა იმის თაობაზე, არქილოქოსის ავტობიოგრაფიული ცნობები რეალობას შეესაბამება, თუ ძირითადად პოეტური წარმოსახვის ნაყოფია და სინამდვილეში კი იგი წარჩინებული კაცი უნდა ყოფილიყო, რაზეც მეტყველებს მისი მიმართვის ტონი თასოსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოლიტიკოსის გლაუკოსისადმი (48ვ, 105ვ). შდრ. DNP, 1, 995.

რომ ამ პოეტმა არსებითი გარდატეხა შეიტანა პოეტური „მე“-ს სრული ძალით წარმოჩენის საქმეში.

მე ვარ მსახური მეუფე ენიალოსის[1]
და ამასთანავე მუზათა საყვარელი ძღვენის მცოდნე.

(1 ვ)[2]

ამ ელეგიის პირველივე სიტყვებში ხაზი ესმის სწორედ „მე“ –ს („ეიმი დ' ეგო – „ვარ მე“), რომელიც ესოდენ ძალუმად გამოვლინდება მის პოეზიაში. ეს „მე“ კი ერთდროულად მებრძოლიც არის და პოეტიც. ვითარცა მებრძოლი, იგი საუცხოოდ წარმოგვიდგენს თავს შემდეგ ელეგიაში:

შუბზე მაქვს მოზელილი პური, შუბზევე – ღვინო
ისმარული და ვსვამ შუბზე დაყრდნობილი.

(3ვ)

ხოლო ვითარცა პოეტი, იგი თავის ძალას ყველაზე მეტად ბასრ, ეკლიან სიტყვაში ხედავს:

მელიამ ბევრი იცის, ზღარბმა კი ერთი დიდი რამ.

(2 ვ)

მაგრამ როგორ ხედავს სამყაროს ეს დაქირავებული მებრძოლი და ბასრენიანი პოეტი? შეიძლება ითქვას, რომ საკმაოდ ფილოსოფიურად. მისი ამოსავალი არის ის, რომ ადამიანებს სხვადასხვა მისწრაფებები აქვთ:

კაცის აღნაგობა არ არის სინამდვილეში ერთგვარი,
არამედ სხვადასხვანი სხვადასხვაგვარად ითბობენ გულს.

(25 ვ)

თვით არქილოქოსს თავისი თავი წარმოუდგენია კაცად, რომელიც კარგს კარგით იხდის, ცუდს კი ცუდით:

ერთი დიდი რამ ვიცი:
ვინც ცუდს გამიკეთებს, ბევრად უარესით ვუხდი სამაგიეროს.

(126 ვ)

...ვიცი სიყვარული მისი, ვისაც ვუყვარვარ, ხოლო მტრის მტრობა...

(23, 14-15 ვ)

პოეტი, მტერთაგან და საზრუნავთაგან გარემოცული, ფაქტობრივად, ყველაზე მეტად ისევ და ისევ თავის თავს ენდობა და საოცარი სტრიქონებით მიმართავს საკუთარ გულს:

გულო, გულო, უსაშველო ტკივილებით შეძრულო,
აღსდექ და მომხვდურთაგან დაიცავი თავი,
შეაგებე მათ მკერდი. მტრის საფარის ახლოს სდექ
მტკიცედ. ნურც გამარჯვებას იზეიმებ სააშკარაოდ
და ნურც დამარცხებას იგლოვებ სახლში ძირს დანარცხებული.
არამედ იხარე სიხარულშიც და ინაღვლე უბედურებაშიც
გადაუმეტებლად. შეიცანი, როგორი რიტმი ფლობს ადამიანებს!

(128 ვ)

[1] იგულისხმება ომის ღმერთი არესი.
[2] იგულისხმება პოეზიასთან ნაზიარები.

არქილოქოსს, როგორც ჩანს, ცხოვრებამ ასწავლა ყველაფერში და მათ შორის, თვით ოცნებაშიც კი, ზომიერება. იგი არც ქონების, არც ბრძოლის ველზე მოპოვებული დიდების, არც ამაღლებული მდგომარეობისაკენ არ მიისწრაფვის. ალბათ, მისი კრედო გამოხატულია მითოლოგიური ქარონის, მკვდართა სულების ჰადესში გადამყვანის, სიტყვებში, რომელთაც იგი პოეტის ერთ ლექსში წარმოთქვამდა:

არ მიზიდავს ოქრომრავალი გიგესი,
არც შური მიპყრობს, არც ის მხიბლავს,
რასაც ღმერთები აკეთებენ, არც დიდ მმართველად ყოფნას ვნატრობ,
რადგან შორსაა ყოველივე ეს ჩემთა თვალთაგან.

(19 ვ)

არქილოქოსი, მებრძოლი თავისი ფსიქიკით, არა მარტო განსხვავებულია ეპოსის გმირთა დიდების მოტრფიალე და ღირსებისათვის თავდადებული სახეებისაგან, არამედ დიამეტრალურად დაპირისპირებულია მათთან. იგი დაქირავებული მებრძოლია, ხოლო

...დაქირავებული კაცი მანამდეა მეგობარი, ვიდრე იბრძვის.

(15 ვ)

ამიტომ მისი ერთადერთი მიზანი შეიძლება ის იყოს, რომ როგორმე სიცოცხლე შეინარჩუნოს, რადგან:

ვინც იღუპება, არავინ არის მოქალაქეთაგან პატივდებული და განდიდებული.
მადლობით ჩვენ უფრო ცოცხალს მივმართავთ ხოლმე ცოცხალნი.
ხოლო ვინც კვდება, მისი ხვედრია მუდამ ყველაზე მძიმე.

(133 ვ)

ამგვარმა შეხედულებამ არქილოქოსს სავსებით თავისებური დამოკიდებულება გამოუმუშავა თავისი, როგორც დაქირავებული მებრძოლის, მისიის მიმართ. შეიძლება გარკვევით ითქვას, რომ მან არა მარტო ომის სისასტიკე გვიჩვენა, არამედ მოახდინა ე.წ. ომის რომანტიკასთან დაკავშირებულ იმ მომენტთა სრული გაუფასურება, რომლებიც მანამდე კაცთა ღირსების ძირითად მაჩვენებლებად ითვლებოდა. არქილოქოსი აღნიშნავს:

არესი მართლაც ერთიანად ცელავს ადამიანებს...

(110 ვ)

იგი თითქოს შეგნებულად უპირისპირდება იმ ძირითად მოთხოვნილებებს, რომელთაც ტრადიციულად უყენებდნენ ხოლმე არესის მსახურთ. იარაღი, აღჭურვილობა მებრძოლის ღირსების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ ითვლებოდა. შემთხვევითი არ არის, რომ დაცემული მებრძოლის აღსაჭურველის ხელყოფისაგან დასაცავად „ილიადაში“ ცხარე შერკინებები იმართებოდა. ასევე ცნობილი იყო სიტყვები, რომლითაც მიმართავდა სპარტელი დედა თავის შვილს ომში წასვლის წინ: „ან ფარით ან ფარზე“. სპარტელთათვის ფარის მტრისათვის შეტოვება უდიდეს მკრეხელობად ითვლებოდა. არქილოქოსი სავსებით შეგნებულად უპირისპირდება ამ ტრადიციას. მისთვის იარაღისათვის თავის გაწირვას არავითარი აზრი არა აქვს:

ვინმე საიელს თავი მოაქვს ახლა იმ ფარით, რომელიც ბუჩქებში
მივატოვე უნაკლო, თუმც კი არ მსურდა.
თავი გადავირჩინე. რაში მანაღვლებს ეს ფარი,
დე, დაიკარგოს, კვლავ შევიძენ მასზე არცთუ უარესს.

(5 ვ)

თუკი ტრადიციულად ომში დისციპლინის მკაცრად დაცვას ქადაგებდნენ, არქილოქოსი სავსებით საწინააღმდეგო აზრისაა:

აბა, გაუყეე, დოქით სწრაფი ხომალდის სკამებს
და დიდმუცლიან ჭურჭელს მოხადე თავი,
წითელი ღვინო ამოხაპე დანალექიდან.
რადგან ვერ შევძლებთ ფხიზლად ყოფნას ღამის გუშაგნი.

(43, 6-9)

ჰომეროსთან მებრძოლები, განსაკუთრებით მეთაურები, არა მარტო სიმამაცით გამოირჩევიან, არამედ ახოვნებითაც. არქილოქოსი აშკარად ილაშქრებს ტრადიციული აზრის: „ლამაზი სული – ლამაზ სხეულში“ წინააღმდეგ:

არ მიყვარს არც ვეება სტრატეგოსი, არც ფართონაბიჯიანი,
არც კულულებით თავის მომწონე და არც ოდნავ თმაშეკრეჭილი,
მე რომ მკითხოთ, დე, იგი ჩია იყოს და დაბრეცილფეხებიანი,
ოღონდაც მყარად იდგეს მათზე და სავსე გული ჰქონდეს.

(114 ვ)

აქ აშკარად გამოსჭვივის არქილოქოსის დამოკიდებულება იმ მეთაურთა მიმართ, რომელთაც ხშირად დაუმსახურებლად მოაქვთ თავი თავიანთი წარმატებებით და რომელნიც შემდგომ ანტიკურ კომედიაში ტრაბახა მეომართა სიცილისმომგვრელ სახეებს დაუდებენ დასაბამს. ბრძოლის სავსებით დეჰეროიზებული სურათია გადმოცემული შემდეგ ფრაგმენტშიც:

შვიდნი დაცვივდნენ მკვდარნი, მათ სირბილით წამოვეწიეთ,
ჩვენ კი ვტრაბახობდით, ათასი დაეცაო.[1]

(103 ვ)

როგორც ვხედავთ, არქილოქოსის, ვითარცა მებრძოლის, „მე“ არსებითად თავისი პროფესიის განქიქებაში და ტრადიციულად გამომუშავებული ე.წ. საბრძოლო ეთიკის სრულ გაუფასურებაში გამოიხატა.

არქილოქოსის ლირიკაში ძალუმად იჩენს თავს სიყვარულის – ეროსის თემაც, თუმცა აქ გვაქვს აშკარა გაორება ნაზად მოყვარულ ლირიკოსსა და დაუნდობელ დამცინავს შორის. პირველი შემდეგ სტრიქონებში წარმოგვიდგება:

ნეტავ შემახო ნეობულეს ხელს...

(118 ვ)

ძიძამ დაუზილა მირტით თმები
და მკერდი, მოხუცსაც კი შეუყვარდებოდა იგი...

(48 ვ)

ეჭირა ტოტი მირტისა,
და ლამაზი ყვავილი ეარდის, შეპხაროდა;
თმები კი ჩრდილად ეფინა მხრებსა და ზურგზე.

(30-31 ვ)

მაგრამ არქილოქოსს შეუძლია იყოს დაუნდობელი თვით ნაზი ნეობულეს მიმართ. უკანასკნელ ხანებამდე ცნობილი იყო მისი რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაგმენტი, რომელშიც ის ნეობულეს მოიხსენიებს ამგვარად: „გათახსირებული ქალი, დასიებული ფეხებით“ (206ვ) ან არანაკლებ დაუნდობელი მახასიათებლებით (207-9ვ). ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა არქილოქოსის ეპოდოსის ფრაგმენტი, რომელიც კიოლნის უნივერსიტეტის პაპირუსების კოლექციაში დაცული მუმიის დემონტაჟის შედეგად მოპოვებულ პაპირუსის ფურცლებზე აღმოჩნდა. ეპოდოსი პირველად 1974 წელს გამოქვეყნდა. ამის შემდგომ იგი არაერთგზის გამოიცა და ინტენსიური კვლევის ობიექტად იქცა (ფრ. 196[a] ვ). მიუხედავად

[1] არსებობს ამ სტრიქონის წაკითხვის ამგვარი ვარიანტიც:
„ჩვენ კი, მათი მომსერელნი, ათასი ვიყავით“.

დაზიანებებისა დღეს მეტ-ნაკლებად კარგად იკითხება 53-მდე სტრიქონი. 1-9 სტრიქონები გადმოცემენ ქალწულის სიტყვებს ვაჟისადმი, რომელიც, როგორც ჩანს, მას ხელსა და გულს სთავაზობდა. ქალწული ჯერ უარზეა და მას ურჩევს, თუკი ასე ეჩქარება და ვნება აქვს მოწოლილი, მის სახლში მცხოვრებ ქალს დაუკავშირდეს, რომელიც ილტვის მისკენ. ამის შემდეგ ვაჟი ანუ თავად პოეტი გვაუწყებს: „ასე მითხრა. მე კი ვუპასუხე“ (9). და ამ პასუხიდან ნათელი ხდება, რომ მთხრობელი ნეობულეს უმცროს დას, ალბათ, ჯერ სულ 15 წლის გოგონას ელაპარაკება. მას სურს იგი დაარწმუნოს, რომ სასიყვარულო კავშირი შეიძლება „ღმერთის საქმის“ ანუ ქორწინების გარეშეც.

.....
ძვირფასო, ნუ მეტყვი უარს,
ვინავარდო ბალახოვან

ბაღში. ახლა კი შეიგნე: ნეობულე,
დე, ჰყავდეს სხვა კაცს.
ფუი, გამხმარი, ორი შენი ხნის!

ყვავილი მისი ქალწულობისა დაჭკნა
და მადლიც, უწინ რომ ჰქონდა,
ვერ დაოკდა რადგან ვერაფრით.

აკი გვიჩვენა სიყრმის სასრული, შლეგმა ქალმა!
თავში ქვა უხლია,
არ ვისურვებდი ამგვარ მეგობარს:

ასეთ ცოლს როგორ მოვიყვან სახლში
და მეზობლების ასაგდებად თავს გავიხდი!
უფრო მეტად შენ მინდიხარ!

(22-35)

შემდეგ ვაჟი ქალწულს თავისი სიტყვებით თავბრუს ახვევს და ყოველივე ამგვარად სრულდება:

...ქალწული მაშინ იქ მოფენილ
ყვავილებში, ვტაცე რა ხელი,
ჩავაწვინე. გადავახურე ნაზი

საფარი. ხელში მეჭირა მისი კისერი,
თანდათან დაცხრა მოცახცახე,
ისე ვით შველი.

ჯერ მკერდს შევეხე ნაზად ხელებით,
აქ იგრძნობოდა სიცინცხალის
ნაღდი ნიშანი – ქორფა კანი.

შემდეგ კი მთელ ტანს, ლამაზს, დავეწაფე
და გამოვუშვი თბილი ძალა ცხოველი,
ვეფერებოდი ქერა თმებზე.

(42-53)

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ნეობულე იგულისხმებოდა სხვა ეპოდოსის საწყის სტრიქონებშიც:

ნაზი კანით არ იფურჩქნები უკვე, ის ნაოჭებით დაგეფარა
და ბოროტი სიბერე ავლებს ახლა კვალს.
სახიდან, დაუოკებელ ვნებას რომ აღძრავდა, მთელი სიტკბო გაქრა.
და ზამთრის ქარბუქის ცივი სუნთქვა
დიდხანს გარყეევდა და ხშირად...[1]

[1] ამ ფრაგმენტთან და საერთოდ არქილოქოსის განხილული ეპოდოსის პრობლემატიკასთან დაკავშირებით შდრ. **В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература**, გვ. 30 შმდ.

ამ სტრიქონებით მთელი სიცხადით შეგვიძლია შევიგრძნოთ, თუ რაოდენ მძაფრი ხდება არქილოქოსის ლექსი მათ მიმართ, ვინც პოეტმა მიზანში ამოიღო, თუნდაც ეს მისი ოდინდელი სატრფო იყოს.

არქილოქოსის შემოქმედებაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სექსს. მისი მრავალი სტრიქონი ვნების დაოკების სიამეს ეძღვნება:

ეს ვნებიანი სიყვარული გულში ჩამებღაუჭა,
თვალები უკუნმა ბინდმა დამიფარა
და წარმტაცა გულიდან ნაზი გრძნობები.

(191 ვ)

ო, მეგობრებო, მეუფებს
ჩემზე ღონის წამგვრელი ვნება.

(196 ვ)

მე უბედური ვნებაში ვარ მთლად ჩაძირული,
სულწართმეული,
ღმერთთაგან მოვლენილ მძიმე ტანჯვით, ძვალში რომ ატანს.

(193 ვ)

შმაგად დანარცხება ტანზე, მუცლის მუცელზე,
თეძოთა თეძოებზე მიკვრა...

(119 ვ)

არქილოქოსის სხვა ე.წ. სექსუალურ ფრაგმენტთა მოტანა თავიანთი უწმაწურობის გამო მეოცე საუკუნის მიწურულის ყველაფრის მნახველი მკითხველისათვის განკუთვნილ წიგნშიც კი საკმაოდ უხერხული იქნებოდა (შდრ. 42 ვ, 43 ვ და ა.შ.).

როგორც ვთქვით, არქილოქოსმა საყოველთაოდ გაითქვა სახელი თავისი ბასრი ენით. იგი საკმაოდ მოხერხებულად იყენებს იგავ-არაკის ფორმას მტრებთან ანგარიშის გასასწორებლად. მათგან უმთავრესი ნეობულესთან ერთად მისი მამა ლიკამბესია, რომლის წინააღმდეგაც არის მიმართული არქილოქოსის ყველაზე მეტად დამცინავი (ათი თუ თერთმეტი) ფრაგმენტები. ცნობილი არაკის ნაწყვეტებმა არწივისა და მელას შესახებ ამგვარი სტრიქონები შემოგვინახეს:

მამა ლიკამბეს, ეს რა განგიზრახავს?
ვინ წარგტაცა გონება,
რომლითაც ადრე მყარად იდექი? ახლა კი თანამოქალაქეთათვის
ოდენ სასაცილოდ გამოიყურები.

(172 ვ)

ამის შემდეგ არქილოქოსი, როგორც ჩანს, ყვებოდა არწივისა და მელას ამბავს, რომლის შინაარსი კარგადაა ცნობილი ეზოპეს არაკთა კრებულიდან (8). არწივმა, რომელიც მელას ემეზობლებოდა და ემეგობრებოდა, ერთ დღეს მოსტაცა მას პატარა შვილები, რათა თავისი ბარტყები გამოეკვება. დაბრუნებული მელა ველარ შესწვდა არწივის ბუდეს, რომ სამაგიერო გადაეხადა. მაშინ მან ალავლინა ვედრება ზეცად:

ო, ზევსო, მამაო ზევსო, შენ გეკუთვნის მეუფება ცისა,
შენ უყურებ ადამიანთა საქმეებს,
მრუდსა და მართალს; ცხოველებს შორისაც
განუხებს შენ ზვიადობა და სამართალი...

(177 ვ)

და შეისმინა ზევსმა მისი. მოხდა ისე, რომ არწივმა ხორცის ნაჭერი მიუტანა თავის მართველებს ცეცხლგაუნელებელი საკურთხევლიდან. ძლიერმა ქარმა ბუდეში ცეცხლი გააჩინა და ჯერ კიდევ ფრენის არმცოდნე ბარტყები ერთიანად დაილუპნენ. როგორც ჩანს,

არქილოქოსის შეგონება ისაა, რომ ასე დაემართება ყველას, ვინც მეგობარს უღალატებს. არქილოქოსის დაცინვას ვერ გადაურჩნენ თვით მისი მეგობრებიც. ა.მ., 117 ვ-ში იგი თავისი მეგობრის გლავკოსის „საქებრად“ მუზას ეპიკოსი პოეტის მსგავსად მიმართავს: „უმღერე გლავკოსს, რქების მძერწავს“ და აქ მხოლოდ თმების ვარცხნილობა იგულისხმება. თავის სხვა მეგობარს, პერიკლესს, იგი ასე კილავს:

ბევრი დალიე გაუზავებელი ღვინო,
თუმც არ გაგიღია შემოსატანი, მიკონიელთა წესისამებრ,[1]
თან მოდიხარ დაუპატიჟებლად, თითქოს
მეგობარი იყო. მაგრამ შენი მუცელი მიუძღვება შენს აზრსა და გრძნობას
უსირცხვილობისაკენ.

(124 ვ)

ჩვენ ზემოთ უკვე შევაჩერეთ ყურადღება არქილოქოსის იმ ფრაგმენტზე, რომელშიც იგი ქარონის პირით, ფაქტობრივად, თავის სათქმელს ამბობს. როგორც არისტოტელე შენიშნავდა, პოეტის პირდაპირმა ნათქვამმა საკუთარი თავის შესახებ ზოგჯერ შეიძლება შური, საყვედური ან წინააღმდეგობები გამოიწვიოს, ხოლო თუკი იგი სხვაზე ლაპარაკობს, მაშინ შეიძლება მას უხეშობა დააბრალონ. ამიტომ ასეთ დროს მიზანშეწონილია, შენი სათქმელი ათქმევინო ვინმე სხვას და მაგალითად არისტოტელეს არქილოქოსი მოჰყავს („რეტორიკა“, 1418b). თავის ერთ ლექსში თეზისი: „ყოველივე შეიძლება მოხდეს, არაფერი არის შეუძლებელი“ არქილოქოსმა გამოათქმევინა ვიღაც მამას თავის ქალიშვილთან დაკავშირებით. ამ შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს არქილოქოსისეული არგუმენტაციის პრინციპი, რომლის არსი შემდგომში მდგომარეობს: „რახან მოხდა ერთი საოცრება, შეიძლება მოხდეს ყოველივე“.

არაფერია მოულოდნელი, არც ფიცით დასადასტურებელი
ან გასაოცარი მას შემდეგ, რაც ოლიმპიელთა მამა ზევსმა შუადღისით
ღამე მოავლინა და დააბნელა სხივი მანათობელი
მზისა, მოჰგვარა მაშინ შიში ადამიანებს.
ამ წუთიდან კაცებს ყოველივეს დაჯერება შეუძლიათ და ყოველივეს მოლოდინი.
თქვენგან აღარავინ გაოცდება, რომც დაინახოს,
რომ დელფინებს მთის ცხოველებმა გადაუცვალეს საძოვრად ადგილი ზღვაში,
რადგან მათთვის ზღვის ხმაურიანი ტალღები ხმელეთზე უფრო
ძვირფასი გახდა, ხოლო დელფინთათვის კი – ტყიანი მთები.[2]

(122 ვ)

არქილოქოსი, ვითარცა პოეტი, როგორც ჩანს, საკმაოდ მგრძნობიარე ყოფილა. როდესაც მისი სიძე დაღუპულა ზღვაში, მას ისე განუცდია ეს, რომ ერთხანს ლექსთა წერაზეც კი უნდოდა ხელის აღება:

აღარ მაღელვებს აღარც იამბი და არც რაიმე, რასაც სიხარულის მოტანა
შეუძლია.

(215 ვ)

თუმცა სხვაგან ამგვარად იმართლებს თავს კვლავ ცხოვრების ფერხულში ჩაბმული:

ვერც ტირილით ვუშველი თავს და ვერც იმით მოვიწევ უარესს,
თუკი განვაგრძობ მხიარულებასა და დროსტარებას.

(11 ვ)

---

[1] უნაყოფო კუნძულის მიკონოსის მცხოვრებნი ცნობილნი იყვნენ მთელ ელინურ სამყაროში, როგორც „პროფესიონალი“ დაუპატიჟებელი სტუმრები.

[2] ამ ფრაგმენტში მოხსენიებულ მზის დაბნელებასთან დაკავშირებით შდრ. გვ. 175, შენ. 2.

არქილოქოსისათვის პოეზია საკუთარი თავის გამოხატვის საშუალებაა. როგორც მისი ერთი ფრაგმენტი გვიჩვენებს:

თავად ვიმღერე ავლოსის თანხლებით ლესბოსური პეანი...

(121 ვ)

პოეტს თავი ლირიკის სულ სხვადასხვა სახეებში მოუსინჯავს. მას ყველგან გამოუხატავს თავისი გამოკვეთილი დამოკიდებულება ადამიანებისა და მოვლენების მიმართ. პოეტის მსოფლმხედველობას განსაზღვრავს რწმენა, რომელიც უკვე ჰომეროსიდან იღებს დასაბამს („ოდისეა“, 18, 135-36):

იმგვარი უხდებათ აზრები გლავკოს, ლეპტინესის ძევ,
მოკვდავ ადამიანებს, როგორ დღესაც მოუვლენს მათ ზევსი,
და ისინი იმგვარად იწყებენ ფიქრს, როგორ საქმეებსაც შეეყრებიან.

(131-132 ვ)

შესაბამისად ადამიანები არიან ზევსის და მისგან მოვლენილი შემთხვევების ტყვეობაში, ყოველივე წინასწარგანსაზღვრულია:

ზევსია ღმერთთა შორის წინასწარმეტყველი უტყუარი,
და მასვე აქვს ხელთ სასრული.

(298 ვ)

სწორედ ამიტომ მას მიაჩნია, რომ კაცს მხოლოდ ღმერთის იმედი შეიძლება ჰქონდეს:

ღმერთებს მიანდე ყოველივე. ხშირად ისინი ძნელბედობიდან
გამოიყვანენ შავ მიწაზე დავარდნილ კაცს.
ხშირად კი დასცემენ მას, ვინც მყარად დააბიჯებს,
მაშინ მრავალი უბედურება იჩენს თავს
და დაეხეტება იგი ცხოვრების სახსრის გარეშე გონებაამღვრეული.

(130 ვ)

მიუხედავად ამისა, არქილოქოსს არ დაუკარგავს თავად ადამიანის შესაძლებლობების, მისი პირადი ინიციატივის რწმენა. თავისი პოეზიით იგი ორგანულად არის დაკავშირებული მიწიერ ცხოვრებასთან, ადამიანის ამქვეყნიურ მწუხარებასა თუ სიხარულთან. მან იცის:

ყოველივეს მოკვდავთ უქმნის შრომა და ზრუნვა ყოველდღიური.

(17 ვ)

რამდენიმე სიტყვა არქილოქოსის პოეტური ენის თვითმყოფადობაზე. როდესაც ლირიკოს პოეტთა ენის თავისებურებებზე ვმსჯელობთ, არ შეიძლება ერთი გარემოების დავიწყება. პოეტური თვითმყოფადობა არქაული ეპოქის პოეზიაში ყველაზე ნაკლებად ენობრივი ნიუანსირების (ვგულისხმობთ ფონეტიკურ, მორფოლოგიურ, სინტაქსურ, ლექსიკურ, სიტყვათწარმოების თავისებურებებს) დონეზე ვლინდება. აქ პოეტეს ორი ძირითადი წყარო ასაზრდოებს: ეპოსის, პირველ რიგში, ჰომეროსის პოემების, ენა და ის კონკრეტული დიალექტურ-ჟანრობრივი საფუძველი, რომელთანაც არის დაკავშირებული ლირიკის ესა თუ ის სახე. ამიტომ, ენის მხატვრულობის თვალსაზრისით, არქილოქოსი გაცილებით ნაკლებ დამოუკიდებლობას ავლენს, ვიდრე მოვლენებისა და საგნებისადმი მიმართებით, საკუთარი აზრის განსხვავებულობით. ეს არ არის გასაკვირი. ცნობილია, რომ ფონეტიკური დამწერლობის აღმოცენების შემდგომ, მწერალს (გადამცემს) და აუდიტორიას (მიმღებს) შორის ურთიერთობამ, როგორც უკვე აღინიშნა, ძირითადად სამი ფაზა განვლო: ა) გადამცემს და მიმღებს შორის კომუნიკაცია არსებითად ზეპირი გზით ხორციელდება, ბ) გადამცემსა და მიმღებს შორის კომუნიკაცია ხორციელდება როგორც ზეპირი, ასევე წერილობითი გზით, გ) გადამცემსა და მიმღებს შორის კომუნიკაცია არსებითად წერილობითი გზით ხორციელდება. სამივე ამ ფაზისათვის დამახასიათებელია ის, რომ გადამცემი ქმნის წერილობით ფიქსირებულ ტექსტს. მაგრამ პირველ

ფაზაზე ჯერ ნაკლებად ზრუნავს იგი ენობრივ ნიუანსირებაზე, თავისი თვითმყოფადობის გამოხატვა უფრო სხვა სფეროებში (აზრი, კომპოზიციური ორგანიზაცია, ელემენტთა განაწილება) აინტერესებს. მეორე ფაზიდან უფრო აშკარად იწყება მწერლის შეგნებული ზრუნვა „ენობრივი ავტონომიის“ მოპოვებისათვის, რაც სრულყოფილად, არსებითად, მხოლოდ მესამე ფაზაზე მიიღწევა. არქილოქოსის პოეზია პოეტსა და აუდიტორიას შორის ურთიერთობის სწორედ პირველ ფაზასთან არის ორგანულად დაკავშირებული, ამიტომ, მისი ენობრივი თვითმყოფადობა შეზღუდული ხასიათისაა. და მაინც, არქილოქოსის ლირიკაში გვხვდება ცალკეული ენობრივ-სტილისტური ფაქტები, რომლებიც ამ სფეროშიც პოეტის დამოუკიდებლობის მოპოვების ცდად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ არქილოქოსი ახდენს ტრადიციული ეპიკური ფრაზეოლოგიის, ფორმულების გადააზრებას, ფაქტობრივად, პაროდირებას: ა.მ., ფარი, რომელიც არქილოქოსმა მიატოვა (5 ვ), შემკულია ეპიკური „უნაკლო“ ეპითეტით, „დე, დაიკარგოს (წავიდეს)“ ამბობს არქილოქოსი მასზე, ისევე როგორც აქილევსი „ილიადაში“ (XX 349) სასწაულებრივ გადარჩენილი ენეასის მიმართ წარმოთქვამს. პოეტთან გვხვდება ეპოსისაგან სავსებით განსხვავებული ფრაზები და პოეტური სახეებიც: „გირას მწვერვალი იდგამს ციცაბო ღრუბელს“ (105_2 ვ), „შეაგებე (ხომალდის) წვეტი ტალღას და ქარიშხალს“ (212 ვ), „ვით ვირის ზურგი დგას კუნძული (თასოსი)“ (21 ვ); ქალწულის სხეულის ინტიმურ ნაწილთა გადმოსაცემად იგი ამგვარ მეტაფორებს მიმართავს: „კედლის გვირგვინი“, „კარიბჭე“, „ბალახოვანი ბაღნარი“. ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ არქილოქოსთან სულ უფრო და უფრო ხშირად გვხვდება ადამიანის შიგნით მიმდინარე, გარეშე თვალისათვის შეუმჩნეველი სულიერი თუ ფსიქიკური პროცესების გადმოცემის ცდა, რაც ეპოსისათვის ნაკლებად არის დამახასიათებელი (შდრ. 193 ვ).

ამგვარად, არქილოქოსი გვევლინება პოეტად, რომელიც ბერძნულ ლიტერატურაში ახალ ეტაპს იწყებს. იგი გამოიხატება პოეტური „მე“-ს ტრადიციულ სამყაროსთან, ტრადიციულ ღირებულებებთან დაპირისპირებაში. ეს კი, თავის მხრივ, გამოკვეთს პოეტის პიროვნებას, მის ინდივიდუალობას, პირველ რიგში, მასთანვე დაკავშირებული ცხოვრებისეული დეტალებით. ისინი, მართალია, არ არიან არც ჰეროიკული, არც საერთოელინური ისტორიისათვის ღირსსახსოვარი, მაგრამ ლირიკოსი პოეტი მათ მკითხველისათვის მნიშვნელოვანს ხდის, რადგან გვაიძულებს ჩავერთოთ მის პირად ცხოვრებაში, მასთან ერთად განვიცადოთ ყოველივე, რაც მას აღელვებდა თუ ახალისებდა ყოველდღიურად, მის მტრებს მტრებად, ხოლო მეგობრებს მეგობრებად მოვეკიდოთ. არქილოქოსთან შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ განცდათა დიფერენცირებულობის ის დონე, რომელიც სამყაროს რაციონალურად, ანალიტიკურად აღქმის მყარ საფუძველს ქმნის.

არქილოქოსის გავლენა საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო მთელი ანტიკურობის განმავლობაში. მას თაყვანს სცემდნენ პაროსზე ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში და სპეციალური სამახსოვრო კაპიტელიც კი აღუმართავთ, რომელიც ორი ჰექსამეტრული სტრიქონით ყოფილა დამშვენებული. გვაქვს ცნობა მისი კულტის არსებობის შესახებ ძვ.წ.ა. III საუკუნეში, მსგავსად ღმერთებისა. ძვ.წ.ა. I საუკუნის წყაროები კიდევ ერთი ძეგლის შესახებ გვატყობინებენ. მასზე არქილოქოსის ბიოგრაფიული ცნობები ყოფილა მოცემული. არქილოქოსის პოეზიას, როგორც ჩანს, საკმაოდ მალე მიუღია კანონიკური ხასიათი, რადგან მისი ლექსების შესრულებაზე წყაროები უკვე ძვ.წ.ა. VI საუკუნიდან გვატყობინებენ. მას კარგად იცნობენ პინდაროსი და ატიკელ კომედიოგრაფოსები. იგი პოპულარული ყოფილა ისტორიოგრაფოსთა, ფილოსოფოსთა და ორატორთა შორისაც, რომელნიც ხშირად გვთავაზობენ პერიფრაზებს და ციტატებს მისი პოეზიიდან. ელინისტური ეპოქის ცნობილი პოეტი თეოკრიტოსი თავის ეპიგრამაში აქებს არქილოქოსს:

ჩუმად გაჩერდი და შეხედე არქილოქოსს, ძველ პოეტს,
იამბების მთხზველს, რომლის უსაზღვრო დიდება
წვდება ღამესაც და განთიადსაც.
ნამდვილად უყვარდათ იგი მუზებს და აპოლონ დელოსელს,
იმდენად ჰანგუხვი და ნიჭით აღსავსე იყო
ლექსების შექმნაში და ლირით სიმღერაში.

(ეპიგრ. 21)

მისი ციტატია თითქმის ყველა ჟანრის ლიტერატურაში გრძელდებოდა. მას ზოგჯერ ჰომეროსსაც ადარებდნენ, მასზე იწერებოდა სპეციალური გამოკვლევები. მას ბაძავდნენ რომაელი პოეტებიც.[1]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
F. Lasserre, A. Bonnard (ბერძნ. ტექსტი, ფრანგული თარგმ.), Paris, 1958. M. L. West, IEG, 1.

თარგმანი:
ძველი ბერძნული ლირიკა, თარგმნა გიგლა სარიშვილმა, თბილისი, 1978, გვ. 10 შმდ.; ელადის მუზა. ბერძენი პოეტები, თარგმანი რომან მიმინოშვილისა, თბილისი, 1963, გვ. 90 შმდ.; ჰელიკონი, გვ. 143 შმდ.

სპეც. ლიტ.:
M. L. West, Studies in Greek Elegy and Iambus, 1974, გვ. 23-8. F. Bossi, Studi su Archiloco, 1992²; J. van Sickle (და სხვანი), The New Archilochus (Arethusa, 9, 2, 1976), გვ. 129-229.

კალინოსი

არქილოქოსის თანამედროვე ელეგიკოსი კალინოსი ასევე იონიური პოეტური ტრადიციის წარმომადგენელია. თუკი პირველის ცხოვრება და მოღვაწეობა კუნძულ პაროსსა (კიკლადები) და თასოსთან (ჩრდილოეთ ეგეიდა) იყო დაკავშირებული, მეორე მცირე აზიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს ქალაქში, ეფესოსში მოღვაწეობდა. მისი შემოქმედებიდან შემოგვრჩა ერთადერთი ვრცელი ფრაგმენტი (21 სტრიქონი),[2] რომლის მთელი პათოსი მტრის, როგორც ფიქრობენ, ამ დროს მცირე აზიაში შემოჭრილი კიმერიელების წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოწოდებაა. ამაზე უნდა მიგვითითებდეს მისგან შემორჩენილი, სტრაბონთან დადასტურებულ ფრაგმენტში (5a 3) კიმერიელების მოხსენიება.[3] ეს ისტორიული მოვლენა კი დაახლოებით ძვ.წ.ა. 650 წლის ფარგლებში ექცევა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი ბრძოლისაკენ მოუხმობს ახალგაზრდებს, ალბათ, სიმპოსიონზე შეკრებილთ. მისი ქალაქი მტრის გამანადგურებელი შემოსევების ძალამ შეარყია. ჰომეროსისათვის დამახასიათებელი ამაღლებულობით მიმართავს იგი თანამოძმეთ (1 ვ):

> როდემდე უნდა იდოთ ასე? როდის მოიკრებთ მამაც სულს,ჭაბუკნო,
> საბრძოლველად; გარშემო მცხოვრებთა მაინც არ გრცხვენიათ,
> რომ ასე მოშვებულხართ?

პოეტის არგუმენტი, რომლითაც იგი უმტკიცებს ამ ახალგაზრდებს, თუ რატომ არის ბრძოლის ველზე დაცემა უმჯობესი, ვიდრე ომის ხიფათთაგან თავის არიდება, შემდეგში მდგომარეობს:

> ...სიკვდილი მაშინ მოვა, როდესაც მას
> მოირები დართავენ.
>
> (8-9)

ნურავინ იფიქრებს, რომ გადაურჩება დაღუპვას სახლს შეფარებული. ასეთი კაცი ვერც ხალხის სიყვარულს მოიპოვებს და არც არავის მოენატრება. მაგრამ

> მას დაიტირებს დიდი თუ პატარა, ვინც (ბრძოლაში) დაეცემა,
> მთელი ხალხი წუხს დაღუპულ მამაცსულოვან ვაჟკაცზე,
> ხოლო თუ ცოცხალი გადარჩა, მას ნახევრადღმერთთა მსგავსად განადიდებენ...
>
> (17-19)

[1] შდრ. DNP, 1, 995 შმდ.
[2] შდრ. M. L. West, IEG, II². Gentili/Prato, I (შდრ. ლიტერატურა).
[3] სტრაბონს ეს ტექსტი შესაძლებლობას აძლევს გარკვეულწილად აღადგინოს იმ ეპოქის ისტორიული ვითარება (შდრ. Gentili/Prato, I, Testimonia, 7, 8).

ამდენად სიმამაცეს კალინოსთან პოლისის ჩვეულებრივ მოქალაქესაც კი შეუძლია მიანიჭოს უკვდავება. შემორჩენილი ფრაგმენტი კალინოსის საკმაოდ მაღალ ოსტატობაზე მეტყველებს ლექსის გამართვის ტექნიკაში. ასახელებდნენ მის სხვა ნაწარმოებებსაც, მაგალითად, ვედრებას ზევსისადმი,[1] ლექსს, რომელშიც იგი თითქოს ჰომეროსს მოიხსენიებდა.[2] მას მრავალი წყარო საერთოდ ელეგიის შემომღებად მიიჩნევდა.[3]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
M. L. West, IEG, II²; B. Gentili, C. Prato, Poetae Elegiaci. Testimonia et Fragmenta, P. I, Leipzig, 1978, გვ. 1 შმდ.

თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 77 შმდ.; გ. სარიშვილი, ძველი ბერძნული ლირიკა, გვ. 9. ჰელიკონი, გვ. 153 შმდ.

სპეც. ლიტ.:
G. F. Gianotti, Alla ricerca di un poeta, Callino di Efeso (კრებულში: Studi A. Ardizzioni 1, 1978), გვ. 403 შმდ. D. A. Campbell, Greek Lyric Poetry, 1967, გვ. 161 შმდ.

სემონიდეს ამორგოსელი

უკანასკნელ ხანებში მეცნიერებაში საკმაოდ მკვეთრად შეიცვალა დამოკიდებულება სემონიდეს ამორგოსელის მიმართ, რომელიც ადრე არ იმსახურებდა ლირიკოსთა შორის მნიშვნელოვან ყურადღებას. ამგვარი ცვლილება გამოიწვია პოეტის მოღვაწეობის ხანის ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მეორე ნახევრიდან პირველ ნახევარში გადატანამ. თუკი აქამდე მას არქილოქოსის უმცროს თანამედროვედ მიიჩნევდნენ, ახლა უფრო იქითკენ იხრებიან, რომ, შესაძლოა, სემონიდესი არქილოქოსზე რამდენადმე უფროსიც კი იყოს.[4] რასაკვირველია, ეს მნიშვნელოვნად ცვლის ჩვენ წარმოდგენას მის როლზე იამბოგრაფიის განვითარებაში და ბერძნულ ლიტერატურაში კომედიის ჟანრზე ლირიკოსთა გავლენის გააზრების საკითხში.[5] ახალი მონაცემებით, სემონიდესი დაახლოებით ძვ.წ.ა. 700 წლისათვის უნდა დაბადებულიყო. იგი წარმოშობით იონიური კუნძულიდან, სამოსიდან იყო. შემდეგ იგი გადასულა სამოსელთა მიერ დაარსებულ კოლონიაში, მინოაში, რომელიც სამოსიდან 100 კილომეტრით (სამხრეთ-დასავლეთით) დაშორებულ კუნძულ ამორგოსზე მდებარეობდა. არ გამორიცხავენ, რომ იგი თავად შეიძლებოდა ყოფილიყო ამ კოლონიის დაარსების სულისჩამდგმელი. პოეტი უნდა გარდაცვლილიყო ძვ.წ.ა. VII ს. შუა პერიოდში.[6]

მისი შემოქმედებიდან დღემდე შემოგვრჩა 200 სალექსო სტრიქონი, რომელიც თანამედროვე გამომცემლებს 40-მდე ფრაგმენტად აქვთ დაჯგუფებული. მათგან მხოლოდ ერთი არის ელეგიური დისტიქების შემცველი. დანარჩენი იამბური საზომით არის გამართული. ეს გარემოება ზოგიერთ მკვლევარს საფუძველს აძლევდა დაეშვა, რომ, შესაძლოა, ელეგიური დისტიქები არ ეკუთვნოდა სემონიდესს. თუმცა იმის გათვალისწინებით, რომ ტრადიცია მას მიაწერდა „იამბებთან“ ერთად „ელეგიების ორ წიგნს“, ე.წ. „სამოსელთა არქეოლოგიას“ და მრავალ სხვას, სკეპტიციზმი მისი ელეგიური ფრაგმენტის მიმართ შეიძლება არ გავიზიაროთ.

განსაკუთრებით ცნობილია იამბური ტრიმეტრით გამართული ე.წ. „ქალთა ტიპები“, ანუ „სატირა ქალებზე“ და პესიმისტური შინაარსის ფრაგმენტები. პირველი, 118 სტრიქონის შემცველი, ჩვენამდე, ალბათ, თითქმის სრულად მოღწეული ნაწარმოები, ავითარებს ჯერ კიდევ ჰესიოდესაგან მომდინარე დამოკიდებულებას ქალის მიმართ, რომელიც, ამ

[1] სტრაბ. 14, 1, 4.
[2] პავსანიასი, 9.9.5 (შდრ. Gentili/Prato, Test. 10).
[3] შდრ. Gentili/Prato, Test. 3; 5; 11; 13; 15.
[4] E. Pellizer, Sulla cronologia, la vita e l' opera di Semonide Amorgino. Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 14, 1983, გვ. 17 შმდ.
[5] შდრ. J. Latacz, GLTD, I, გვ. 270 შმდ.
[6] იქვე.

პოეტთა აზრით, ადამიანთა მრავალი უბედურების წყაროა. სემონიდესი ამ ლექსში სავსებით შეგნებულად დასცინის ქალთა, უფრო სწორად, ცოლთა, მოდგმას და გვთავაზობს გათხოვილ ქალთა სხვადასხვა ტიპების წარმოშობის ვითომდა არსებულ მიზეზებს. მისი სატირის მიხედვით, ღმერთმა ქალის ათი ტიპი შვა ათი საწყისიდან: ღორი, მელა, ძაღლი, მიწა, ზღვა, ვირი, კვერნა, ცხენი, მაიმუნი, ფუტკარი. აქედან მხოლოდ ფუტკრისაგან წარმომდგარი ცოლი შეიძლება იყოს კარგი და სასიამოვნო, მხოლოდ მისი ქმარი გაიხარებს. რაც შეეხება დანარჩენთ, ისინი მხოლოდ უბედურების მომტანნი იქნებიან, რადგან „ზევსმა შვა ეს უდიდესი ბოროტება, ქალები“ (96-7). რა უნდა ყოფილიყო ამ ნაწარმოების დანიშნულება? იგი, ალბათ, არ უნდა აღვიქვათ როგორც შეგნებული, მისოგინური კონცეფციის გამტარებელი სერიოზული ნაწარმოები. აქ უფრო მეტად სატირიკოსის, კარიკატურისტის მიერ ცოლების შესახებ შექმნილი სახუმარო იამბები უნდა დავინახოთ, რომელთა მსმენელები, ალბათ, ისევ და ისევ დაქორწინებული მამაკაცები იყვნენ, ამა თუ იმ სიმპოსიონზე შეკრებილები ან სულაც საქორწინო ცერემონიალის მონაწილენი.[1] სემონიდესის იამბების ძირითადი მოტივები იყო სმა-ჭამა, სექსუალური ურთიერთობები, დაცინვა. როგორც ჩანს, სემონიდესის, ვითარცა ლირიკოსი პოეტის „მე“ უფრო მეტად ვლინდებოდა მის სხვა ლექსებში, რომელთაც ჩვენამდე ძალზე ფრაგმენტულად მოაღწიეს. ელეგიისათვის დამახასიათებელმა სევდამ მასთან იამბში გადაინაცვლა. ამან იმოქმედა ლექსის პოეტურ მხარეზე და იამბისათვის უჩვეულო პესიმისტური განწყობილება გამოიხატა პოეტურ ეშხს მოკლებული წუხილით ადამიანთა ბედზე, მათ ფუჭ იმედებზე, სიკვდილის ყოვლისმომსვრელ ძალაზე. და თუმცა ადამიანს „არ აკლია არავითარი ბოროტება, არამედ მოკვდავთ ათასგვარი წერა და შეჩენილი უბედურება თუ ჭირი სდევს თან,“ პოეტი მაინც მოგვიწოდებს: „თუკი დამიჯერებთ, ნურც უბედურებათა მიმართ კეთილგანწყობით და ნურც ავ ჭირთა მქონენი დავითრგუნავთ სულს“ (1 ვ, 20-24). იგივე სულითაა გაჟღენთილი ელეგია (29 დ), რომელიც, მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, შეიძლება სემონიდესს ეკუთვნოდეს. აქაც, საერთო პესიმისტური სურათის დახატვის შემდგომ გაისმის მოწოდება: „მაგრამ ამისმა მცოდნემ იცხოვრე ბოლომდე, საკუთარი სულის მაამებელმა კარგი შეგრძნებებით“. შესაბამისად, სემონიდესის პესიმიზმსა უნდა მიგვიყვანოს დასკვნამდე, რაც მას, როგორც ჩანს, ფრაგმენტის (1 ვ) ჩვენამდე არმოღწეულ ფინალურ სტრიქონებში უნდა ჰქონოდა პრაგმატული მოწოდების სახით ჩამოყალიბებული. იგი, ალბათ, დაახლოებით იმ შინაარსს შეიცავდა, რაც რომაელმა პოეტმა ჰორაციუსმა მოგვიანებით, ეპიკურეელთა მოძღვრების გავლენით შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: Carpe diem „დატკბი დღით“.[2]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
E. Pellizer / G. Tedeschi, Roma, 1990; M. L. West, IEG, ტ. II, გვ. 98 შმდ.

თარგმანი: ჰელიკონი, გვ. 147 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
J. Latacz, GLTD, გვ. 270 შმდ. E. Pellizer, Sulla cronologia, la vita e l' opera di Semonide Amorgino. Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 14, 1983, გვ. 17 შმდ. L. Behrmann, Der Weiberkatalog des Semonides, Forum Classicum 40, 1, 1997, გვ. 16 შმდ.; DNP, 11, 382 შმდ.; C. G. Brown, Semonides (წიგნში: D. E. Gerber (გამომც.), A Companion to the Greek Lyric Poets, 1997, გვ. 70-78.

ტირტეოსი

ერთი შეხედვით, კალინოსისაგან დიდად არ განსხვავდება მისი თანამედროვე სპარტელი ელეგიკოსი ტირტეოსი. იგი მოღვაწეობდა სპარტაში მეორე მესენიური ომის (ძვ.წ.ა. VII ს. II ნახევარი) დროს.[1] ზოგიერთი ანტიკური ცნობის (როგორც ირკვევა არასწორი ინფორმაციის შემცველის) მიხედვით, ის აქ ათენიდან ან მილეტოსიდან მოსულა, ყოფილა ხეიბარი, მაგრამ სპარტელებს ისე შესთვისებია, რომ ლაკედემონში უპირველესი პოეტი გამხდარა, მიუხედავად იმისა, რომ იონიურ დიალექტზე წერდა თავის ელეგიებს.[2] ტრადიცია მის გამამხნევებელ სტრიქონებს მიაწერს მნიშვნელოვანწილად იმას, რომ სპართელებმა განაახლეს მესენიური ომი[3] და იმასაც, რომ მათ, ბოლოს და ბოლოს, წარმატება მოიპოვეს. არ იყო შემთხვევითი, რომ ტირტეოსის ლექსებს სპარტაში ავტორის სიცოცხლის პერიოდიდან მოყოლებული მრავალი საუკუნის განმავლობაში ასრულებდნენ ლაკედემონელი ვაჟკაცები ლაშქრობისას და საუკეთესო შემსრულებელი ჯილდოდ ხორცის ნაჭერს იმსახურებდა.[4] პოლიტიკოსი და მხედართმთავარი ტირტეოსი სპარტაში ითვლებოდა ნაციონალურ პოეტად, სპარტელთა სულის ჭეშმარიტ გამომხატველად პოეზიაში.[5] რაოდენ განსხვავებულია ტირტეოსის პატრიოტული პათოსით გაჟღენთილი ელეგიები არქილოქოსის პოეზიისაგან. აქ მთელი ყურადღება იქითაა მიმართული, რომ მებრძოლებმა უყოყმანოდ მოიხადონ თავიანთი ვალი:

მამაცად ვიბრძოლოთ სამშობლოსათვის და ჩვენი შვილებისათვის
მოვკვდეთ საკუთარი სიცოცხლის დაუზოგავად.

(10, 13-14 ვ)

არ გავიხსენებდი ვაჟკაცს, არც სიტყვას დავძრავდი მასზე,
ოდენ ფეხთა სიმარჯვით ან კარგი ჭიდაობით რომ გამოირჩეოდეს,
არც მაშინ, კიკლოპსავით ვეება რომ იყოს და ძლიერი,

[1] ტირტეოსის შესახებ XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისში პოპულარული იყო ფრანც თირშის მიერ 1809 წელს გამოთქმული და 17 წლის შემდეგ 84 გვერდიან ნაშრომში არგუმენტირებული აზრი, რომ პოეტი ტირტეოსი საერთოდ არ არსებულა. მისი ელეგიები სინამდვილეში ანონიმმა პოეტებმა სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა დროს შექმნეს, ვინმე ტირტეოსს კი ისინი საკმაოდ გვიან მიაწერეს. 1918, 1971 და 1980 წლების პაპიროლოგიურმა აღმოჩენებმა ამგვარი ეჭვი მნიშვნელოვანწილად გაბათილეს და ტირტეოსი უყოყმანოდ ადრეულ ელეგიკოსთა შორის მოიხსენიება (შდრ. Latacz, GLTD, გვ. 160 შმდ.). ტირტეოსის ფრაგმენტებიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ იგი ორ ომზე საუბრობს. ერთზე, როგორც უკვე მომხდარზე და მეორეზე, როგორც ანმყოში მიმდინარეზე. უნდა ვივარაუდოთ, რომ აქ აირეკლა ორი მესენიური ომის ისტორიული ფაქტი (მესენიური ომების დათარიღებისათვის შდრ. DNP, 8, 56). როგორც ცნობილია, მეორის შედეგად სპარტელებმა დაამარცხეს მესენია და მის მკვიდრთა უმეტესობა ჰელოტებად აქციეს (შდრ. ბც, I, გვ. 133 შმდ.).

[2] მართალია, წყაროებში დასტურდება ინფორმაცია ტირტეოსის ათენური წარმომავლობის შესახებ (წყაროები თავმოყრილია Gentili / Prato, Test. გვ. 6 შმდ.), მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ვერსია ათენელთა ინიციატივით უფრო გვიან უნდა წარმოქმნილიყო და ტირტეოსი ჭეშმარიტი სპარტელი იყო. მისი გულწრფელი პატრიოტიზმი ამგვარ დასკვნას სავსებით ლოგიკურს ხდის. და მაინც, წყაროების დაჟინებული მტკიცება მისი ათენური წარმომავლობისა და ხეიბრობის შესახებ ჭეშმარიტების რაღაც მარცვალსაც რომ შეიცავდეს, ახალი პაპიროლოგიური აღმოჩენები ტირტეოსის ადგილზე სპარტის საზოგადოებაში გარკვევით მიგვითითებენ.

[3] ძნელია იმაზე დარწმუნებით მსჯელობა, თუ რა როლი შეასრულა ტირტეოსმა მეორე მესენიური ომის დაწყებაში, მაგრამ, თუკი მის ფრაგმენტებს გავითვალისწინებთ, მესენიელთა აჯანყებას საკმაოდ შეუშინებია სპარტელები. პოეტის მონოდება;

„ჰეი, თქვენ ხომ დაუმარცხებელი ჰერაკლეს მოდგმისა ხართ,
გაბედულად! ზევსს ჯერ კიდევ არ აუყრია თქვენზე გული.
ვაჟკაცთა სიმრავლის წინაშე ნურც შედრკებით, ნურც შეშინდებით...

(II ვ, 1-3)

აშკარად არ გამორიცხავს იმას, რომ იგი აქ შიშით მოცულ თანამემამულეებს მიმართავს.

[4] ათენეოსი, 14. 630 შმდ.; ტირტეოსის პოპულარობაზე მომდევნო საუკუნეებში არაერთგზის მიუთითებენ ანტიკური ავტორები (შდრ. Gentili / Prato, Test..).

[5] დღეს მეცნიერებაში იქითკენ იხრებიან, რომ ტირტეოსი არ უნდა ყოფილიყო პროფესიონალი პოეტი. ის ძველ სპარტულ წარჩინებულ გვარს წარმოადგენდა. შესაძლოა, პოლიტიკური წინამძღოლიც კი იყო მშვიდობიანობისას, მაგრამ ომმა მას ხელში კალამი აალებინა. 1980 წელს აღმოჩენილი პაპირუსი მას წარმოაჩენს მხედართმთავრად (შდრ. Latacz, GLTD, გვ. 164 შმდ.), ასე რომ ტირტეოსი სპარტელთა ცხოვრებაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფიგურა ყოფილა როგორც ომის, ასევე მშვიდობიანობის დროს (ტექსტი: Gentili / Prato, 10a, 20).

[1] იქვე.

[2] „ოდები“ I, 11, 8. ცნობილია ეპიკურეელთა შეგონება: „მოგლიჯე დღე“. ჰორაციუსთან იგულისხმება: არ გაიმწარო დღევანდელი დღე ხვალინდელზე ზრუნვით, არამედ აქ და ახლა იცხოვრე, სტაცე დღეს ხელი.

ან უფრო სწრაფი თრაკიულ ბორეასზე,
აღნაგობით ტითონოსზე უფრო მშვენიერი,
ხოლო სიმდიდრით მიდასზე და კინირასზე აღმატებული,
ტანტალიდ პელოპსზე უფრო მეფური
და ადრასტოსზე უფრო ტკბილმოუბარი,
რომ ჰქონდეს ყოველგვარი დიდება, გარდა საბრძოლო სიმამაცისა:
რადგან კარგი ვაჟკაცი მხოლოდ ბრძოლის ველზე წარმოიქმნება,
როდესაც გაბედავს შეხედოს სისხლიან სიკვდილს
და მტერზე გაწევას მასთან ახლოს მდგომი.
ეს არის სიქველე, ეს არის ადამიანთა შორის
უმაღლესი და უმშვენიერესი დამსახურება,
რაც კი შეიძლება ყმანვილმა კაცმა მოიპოვოს.

(12, 1-15 ვ)

როგორც ვხედავთ, ტირტეოსი საკმაოდ ახლოსაა ჰომეროსის ეპოსის სულთან, მაგრამ მასთან თავს იჩენს უკვე დიდების (ბერძნ. „კლეოს“) ეპოსისაგან განსხვავებული გაგება. აქ წინა პლანზე წამოწეულია არა გარკვეული ფენის (უპირატესად არისტოკრატთა) წრიდან გამოსულ გმირთა ვაჟკაცობა, მათი თავდადება, არამედ პოლისის ყოველი მოქალაქისადმი წაყენებული მოთხოვნა, თავისი სიმამაცით აჩვენოს გმირობა, შეიტანოს წვლილი საერთო წარმატებაში. აქ, კიდევ უფრო მეტად ვიდრე კალინოსთან, თავს იჩენს პოლისის ეთიკის სული, ყოველი მოქალაქის პასუხისმგებლობა თავისი სახელმწიფოს წინაშე. ის, რაც „ილიადაში“ ჰექტორის მოქმედების მოტივაციად წარმოგვიდგება, ტირტეოსთან უკვე პოლისის თითოეული წევრის უცილობელ მოვალეობად იქცევა; მაგრამ ჰომეროსის გმირს დიდება შეუძლია მოიპოვოს ორთაბრძოლაში თავისი ბრწყინვალე გამარჯვებით ან ჯარის ოსტატური წინამძღოლობით, ეს კი მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. რა ცვლის „არისტიას“ ტირტეოსთან, ვითარცა დიდების მოპოვების საშუალებას? სიკვდილი სამშობლოსათვის, რაც პოლისის წევრის უმაღლესი სიქველეა:

მშვენიერია იმ კარგი ყმის სიკვდილი, რომელიც მოწინავეთა
რიგებში დაეცემა სამშობლოსათვის მებრძოლი.

(10, 1-2 ვ)

ტირტეოსი მარტოოდენ თავისი საბრძოლო ელეგიებით როდი გამოირჩევა. იგი გვევლინება პოეტად, რომელიც არამარტო პოლისის ღირსების მტერთან ბრძოლაში დაცვისაკენ მოუწოდებს, არამედ განადიდებს თვით მშობლიური ქალაქის პოლიტიკურ წყობას და მის უცილობელ დაცვას ქადაგებს. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, პოეტს სტიმული სპარტაში შექმნილმა შფოთიანობამ მისცა. ამ სულისკვეთებით დაწერილ ლექსს მოგვიანებით ბერძენმა მწერლებმა „ევნომია“ („კეთილკანონიერება“) უწოდეს.[1] ბერძნულ ლიტერატურაში ტირტეოსი, როგორც ჩანს, პირველია, ვინც საკუთარი პოლისის პოლიტიკურ წყობას განადიდებს და იცავს. მისი ძირითადი არგუმენტები ისაა, რომ ჰერაკლიდებს ეს ქალაქი თვით ზევსმა აჩუქა, ხოლო აპოლონმა განუსაზღვრა, თუ როგორ უნდა განხორციელებულიყო მისი მართვა. ამიტომ საჭიროა მორჩილება იმისა, რაც თავად ღმერთებმა დაადგინეს.

ტირტეოსის ფრაგმენტები მოღწეულ სტრიქონთა მოცულობით მნიშვნელოვნად აღემატება კალინოსის შემორჩენილ დისტიქებს. ამასთან ბოლო ათწლეულების პაპიროლოგიურმა აღმოჩენებმა დაგვაწმუნეს, რომ იგი საკმაოდ პოპულარული ყოფილა რომაული ბატონობის ეპოქაშიც.[2] მისი ზემოთმოტანილი ფრაგმენტის სტრიქონები (10, 1-2 ვ), როგორც ჩანს, აირეკლა ჰორაციუსის ცნობილ სენტენციაში: dulce et decorum est pro patria mori (ოდები, III, 2, 13) „ტკბილია და საპატიო სამშობლოსათვის სიკვდილი“.

სად სრულდებოდა ტირტეოსის საბრძოლო ელეგიები? როგორც ფიქრობენ, მეტწილად ისინი სპარტელ ვაჟკაცთა სიმპოსიონებზე ჰპოვებდნენ თავიანთ მსმენელს, თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ ცალკეული პასაჟებით თავად ბრძოლაში ჩართულ მეომართა გამხნევებაც ხდებოდა. ამ შეგრძნებას აძლიერებს თავად ტირტეოსის სტილი, რომელიც მოწოდებებისა და ერთგვარი „საბრძოლო ჩანახატების“ – თითქოს ბრძოლის ველიდან უშუალო „რეპორტაჟების“ – ურთიერშეთანხმებით საკმაოდ ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს. ა.მ., ფრ. 10ვ-ში ერთმანეთს ენაცვლება სურათები: წინა რიგებში დაცემული კაცი; თავისი ქალაქიდან ლტოლვილი, რომელსაც თან მიჰყავს საყვარელი დედა და მოხუცი მამა, მცირეწლოვანი შვილები და ერთგული ცოლი; მოხუცი კაცი, ჭაღარა, რუხი წვერით გდია შიშველი, იარაღაყრილი და ხელში სისხლიანი სარცხვენელი უჭირავს. და აქვე კომენტარი: საძაგელია ეს თვალთათვის და საყურებლად აღმაშფოთებელი (10ვ, 26). აქ აშკარად წარმოგვიდგება პოეტიც და თავად ბრძოლების თვითმხილველი, სისხლისმღვრელი შეტაკებების შედეგით შეძრული მხედართმთავარი.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
Gentili / Prato, ტ. I.; M. L. West, IEG, ტ. 2.

ქართული თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 79 შმდ. პელიკონი, გვ. 154 შმდ.

სპეციალური ლიტ.:
Latacz, GLTD, 160 (შმდ.). B. Snell, Tyrtaios und die Sprache des Epos, Göttingen 1969.

მიმნერმოსი

სხვა მიმართულებით გამოვლინდა პოეტური „მე“ ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მეორე ნახევრის ელეგიკოს მიმნერმოსის შემოქმედებაში. ჩვენ ვიცით მისი ბიოგრაფიიდან, რომ პოეტს საკმაოდ ავბედით ჟამს მოუწია ცხოვრება სმირნაში, როდესაც მისი ქალაქი მტრის მძლავრ შემოსევებს განიცდიდა.[1] ეს ისტორიული ფაქტი ასახულა მის ვრცელ, ჩვენამდე არმოღწეულ ელეგიაში, რომელიც, ალბათ, მრავალ ასეულ სტრიქონს შეიცავდა და უფრო პოემას მოგვაგონებდა. მას მოგვიანებით „სმირნეისი“ უწოდეს. საბრძოლო თემა თავს იჩენს მის სხვა ფრაგმენტებშიც, მაგრამ მიმნერმოსი ჩვენთვის ცნობილია უფრო ვითარცა სასიყვარულო ელეგიის წარმომადგენელი.[2] გადმოცემით, მას ჰყვარებია ვინმე ნანო, არფაზე დამკვრელი, რომლის სახელიც ეწოდა მის ლექსთა კრებულს. თუმცა თავად ფრაგმენტებში, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს, ნანო არსად ფიგურირებს.[3] მისი ელეგიები უფრო ზოგადად ტრფობას განადიდებენ. აქ რამდენიმე სიტყვით უნდა შევეხოთ ეროსის ანუ სიყვარულის გაგების თავისებურებას ანტიკურ საბერძნეთში.

თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას უთუოდ მიიპყრობს ის გარემოება, რომ ძველ ბერძნულ სასიყვარულო პოეზიაში, ვითარცა ტრფობის ობიექტები, წარმოგვიდგებიან

[1] მიმნერმოსის ცხოვრების ხანის განსაზღვრის საკითხში გარკვეულ აზრთა სხვაობა წარმოიქმნა მეცნიერებაში უკანასკნელ ათწლეულებში, როდესაც მისი დაბადების თარიღად, რაიმე მყარი არგუმენტის გარეშე, M. L. West-მა ძვ.წ.ა. 660 წელი მიიჩნია (Studies in Greek Elegy and Iambus, Berlin/New York 1974 გვ. 72 შმდ.). მანამდე მეცნიერთა უმეტესობა ვილამოვიცის მიერ შემოთავაზებულ თარიღს – ძვ.წ.ა. 625 წ. უჭერდა მხარს. უფრო სავარაუდოა, რომ იგი სოლონის თანამედროვე იყო. ყველა შემთხვევაში, ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღება მისაღები უნდა იყოს. არ არის საბოლოოდ დადგენილი, თუ საიდან იყო იგი: იონიური სმირნადან თუ კოლოფონიდან (შდრ. DNP, 8, 199).

[2] თუკი „სმირნეისის“ არსებობა რეალური იყო, მაშინ იგი ელეგიური დისტიქით დაწერილ პირველ ეპიკურ, ალბათ, ისტორიული შინაარსის მქონე, პოემად უნდა მივიჩნიოთ.

[3] სახელი ნანო მის დროს მართლაც ცნობილი უნდა ყოფილიყო, რასაც ალკმანის „პართენიონი“ ადასტურებს. მიმნერმოსის მიბაძვით შემდგომ რამდენიმე პოეტმა თავის კრებულს დაარქვა საყვარელი არსების სახელი.

[1] „ევნომიად“ მოიხსენიებენ მას არისტოტელე, (პოლიტ. 5,6,2) და სტრაბონი (8,362). ფრაგმენტებისათვის შდრ. Gentili / Prato, Ia, Ib; West, IEG, 1-4.

[2] ამას ადასტურებს ახ.წ.ა. I-III საუკუნეების პაპირუსების აღმოჩენა, რაც ტირტეოსის პოპულარობაზე მეტყველებს რომაული იმპერიის ეპოქაშიც. ადრე ეს ძნელად წარმოსადგენი იყო (შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 18).

არა მარტო ქალები, არამედ ბიჭებიც. არ იქნებოდა სწორი, ეს მოვლენა პათოლოგიური სიყვარულის თანამედროვე გაგებით განგვეხილა. საქმე ისაა, რომ ბერძნული საზოგადოებრივი ცხოვრება ისე იყო ორგანიზებული, რომ კაცთა და ქალთა უშუალო კონტაქტებს არ ჰქონდა ინტენსიური ხასიათი. მამაკაცები, როგორც წესი, ერთად ატარებდნენ დროის დიდ ნაწილს სუფრასთან, საუბარში, ბრძოლაში თუ ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ საქმიანობაში. მათი ცოლები, დები, ქალიშვილები, ჩვეულებრივ, განცალკევებით იდგნენ ამ ე.წ. „მამაკაცური ცხოვრებისაგან“ და თავს საკუთრივ ქალთათვის შესაფერისი საქმეებით იქცევდნენ. როგორც ჩანს, ამან განაპირობა რამდენადმე ის, რომ ქალურ სინაზესთან მუდმივი კონტაქტის მოსურნე ძლიერი სქესის წარმომადგენელთ კომპენსაცია ჰპოვეს ბიჭებში, რომელნიც ყველაზე მეტად ჩამოჰგავდნენ ქალიშვილებს. კაცთა და ქალთა ურთიერთობის ერთგვარად რეგლამენტირებული ხასიათი რამდენადმე მონა ქალების, ან მუსიკასა და პოეზიასთან ზიარებული ჰეტერების[1] მიერ ნეიტრალიზდებოდა. ამიტომ ეს ქალები ექცეოდნენ ხოლმე კიდეც ხშირად სატრფიალო პოეზიის შუაგულში, როგორც კონკრეტული პიროვნებანი, რომელნიც აღაგზნებდნენ მამაკაც პოეტთა მუზას. ალბათ ნანო სწორედ ამ კატეგორიას განეკუთვნებოდა.[2]

მიმნერმოსის სატრფიალო ხასიათის ფრაგმენტები კარგად გადმოცემდნენ არქაიკის ადამიანის ეროსისადმი მიმართების მთელ სპეციფიკას, ამასთანავე ისინი წარმოგვიდგენენ პოეტს, რომელსაც აქვს თავისი სავსებით ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება ცხოვრების აზრის მიმართ:

რაა ცხოვრება ან ხალისი ოქროვანი აფროდიტეს გარეშე?
ნეტავ მოვკვდებოდე, თუკი აღარ ამაღელვებს
მალული ხვევნა-აღერსი და სარეცლის ტკბილი ნობათი.
ოდენ სიჭაბუკის ყვავილებია მიმზიდველი
კაცებისთვისაც და ქალებისთვისაც. შემდეგ კი მოდის მწარე
სიბერე, რომელიც მშვენიერ კაცსაც კი საძაგლად ხდის.
მას სულს მუდმივად ავი ფიქრები უფორიაქებენ,
აღარ ახარებს მზის ბრწყინვალება,
საძულველია ბიჭებისათვის და ულირსი ქალებისათვის,
ესოდენ მძიმე მოგვცა ღმერთმა სიბერე.

(1 ვ)

ამდენად ამოსავალი მიმნერმოსისათვის ისაა, რომ სიყვარულის გარეშე სიცოცხლეს აზრი არა აქვს. რამდენადაც ხანდაზმული კაცი აღარ შეიძლება იწვევდეს ტრფობას, სიბერე უბედურებაა. მას აკლდება ორი უმნიშვნელოვანესი რამ – მზის ნათელით სიხარულის უნარი და ეროსის სიამე. შესაბამისად, არც არის გასაკვირი, რომ პოეტის მსოფლაღქმა პესიმისტურია:

ჩვენ, ვითარცა ფოთლები აღმოცენდებიან ყვავილმრავალი გაზაფხულის
ჟამს[3] და იზრდებიან სწრაფად მზის სხივთა ქვეშ,
მათ დარად მხოლოდ ხანმოკლედ ვტკბებით სიჭაბუკის ყვავილებით,
ღმერთთაგან არც ცუდის და არც კარგის
შემტყობნი. გვერდში გვიდგანან შავი კერები,
ერთს ხელთ მძიმე სიბერის ბოლო უპყრია,
მეორეს კი სიკვდილის. ხანმოკლეა სიჭაბუკის ნაყოფი,
როგორც მიწაზე მზის სხივთაფენა.
ხოლო შემდეგ კი, ოდეს ჩაიღლის ბოლო ამ ხანის,
უმჯობესია მაშინვე სიკვდილი, ვიდრე სიცოცხლე.
რადგან გულში ბევრი ცუდი რამ ჩაისახება. ერთს სახლი
ენგრევა და სიღარიბის მტანჯველი საქმენი წამოეწევიან,
სხვას ბავშვის ყოლა სურს, მისი ძლიერი
წადილით მიწის ქვეშ ჰადესში ჩადის.
ზოგნი სენს შეუპყრია სულისდამაქცეველს. არავინ არის
ადამიანთაგან, რომელსაც კი ზევსი ათას უბედურებას არ არგუნებს.

(2 ვ)

სწორედ ამიტომ მიმნერმოსი ამქვეყნიური სიამის ძიებაში არაფრად აგდებს ხალხის, თანამოქალაქეთა მითქმა-მოთქმას:

დაიტკბე საკუთარი სული. ავ მოქალაქეთაგან კი ზოგი
უარესს იტყვის შენზე, ზოგი კი უკეთესს...

(7 ვ)

და მაინც, პოეტი ფიქრობს, რომ ადამიანს ჭეშმარიტებაზე უნდა ჰქონდეს ორიენტაცია:

დე, ჭეშმარიტება გვედგას
შენ და მე გვერდით, ყველაფერზე უფრო სამართლიანი რამ.

(8 ვ)

მოხუცებულობის წინაშე შიში პოეტს უმუშავებს სავსებით გარკვეულ აზრს იმაზე, თუ რამდენ ხანს არის მიზანშეწონილი მისი ამ ქვეყნად ყოფნა:

ნეტავ ავადმყოფობისა და მძიმე საზრუნავთა გარეშე
სამოცი წლის ასაკში მომივლინოს ხვედრმა სიკვდილი.

(6 ვ)

მიმნერმოსი, მიუხედავად მისგან მოღწეული ფრაგმენტების ძალზე მცირე რაოდენობისა, მაინც გვიჩვენებს ეპოსისაგან დამოუკიდებელ ბევრ ახალ შტრიხს ენისა და სტილის დონეზე. შეიძლება ითქვას, რომ მის ე.წ. სატრფიალო ფრაგმენტებში აშკარად მატულობს ის, რასაც ჩვენ საკუთრივ ლირიზმს ვუწოდებთ. იგი შეჰხარის მზის ნათელს, ისევე როგორც ამას მელიკოსებთან – ალკეოსსა და საფოსთან შევხვდებით. იგი ლაპარაკობს „ახალგაზრდობის ნაყოფზე“, რაც ეპოსში არ გვხვდება. იგი მითოლოგიურ სახეებს ბუნების მოვლენების, სურათების ხატოვნად გადმოცემის საშუალებად იყენებს, რაზეც საუცხოოდ მეტყველებს მისი ცნობილი ფრაგმენტი ჰელიოსის აღმოსვლის შესახებ (12 ვ). როგორც ჩანს, მიმნერმოსი იყო ერთ-ერთი პირველი ლირიკოსი პოეტი, რომელმაც არგონავტების თქმულება ეპიკური სფეროდან ლირიკაში გადაიტანა (11, 11a ვ) და ამით ბიძგი მისცა მითიურ სიუჟეტთა ლირიკული ინტერპრეტაციის შემდგომ განვითარებას. აღსანიშნავია, რომ მასთან პირველად მოიხსენიება არგონავტთა აიეტის ქვეყანაში ლაშქრობის მიზანი – „დიადი საწმისი“ (μέγα κῶας).[1]

სოლონიდან მოყოლებული მიმნერმოსი საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა ანტიკურ სამყაროში. მისით მოხიბლულმა კალიმაქოსმა პოეტს „ტკბილი მიმნერმოსი“ უწოდა (კალიმ. ფრ. 1, 11). მას არაერთი საქებარი სტრიქონი მიუძღვნეს ბერძენმა და რომაელმა პოეტებმა, რომლებშიც განსაკუთრებით ხაზგასმულია მისი ელეგიების სატრფიალო პათოსი.[2]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
Gentili / Prato, ტ. I.; M. L. West, IEG, 2. A. Allen, Stuttgart 1993 (კომენტარებით).

[1] ჰეტერების შესახებ შდრ. DNP, 5, 517.

[2] ის, რომ მიმნერმოსის შემორჩენილ ფრაგმენტებში ნანო არ ფიგურირებს, შესაძლოა, შემთხვევითობას მივაწეროთ. ჩვენ ხომ მიმნერმოსის შემოქმედებიდან სულ 80-მდე სალექსო სტრიქონი შემოგვრჩა, რომლებიც 24 ფრაგმენტად არის კლასიფიცირებული (შდრ. Latacz, GLTD, გვ. 177 შმდ.).

[3] ადამიანთა შედარება ფოთლებთან დასაბამს ჰომეროსიდან უნდა იღებდეს. შდრ. „ილ.“ VI, 146 შმდ.

[1] შდრ. R. Gordesiani, Die Argonautensage im Lichte der neuesten Forschung, Λεκτά, გვ. 316.

[2] შდრ. Gentili / Prato, I, გვ. 39 შმდ.; DNP, 8, 200.

თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, 85 შმდ.; გ. სარიშვილი, ძველი ბერძნული ლირიკა, გვ. 14 შმდ., ჰელიკონი, გვ. 159 შმდ.

სპეც. ლიტ.:
M. L. West, Studies in Greek Elegy and Iambus, Berlin/New York 1974; Latacz, GLDT, გვ. 176 შმდ.; DNP, 8, 199 შმდ.

სოლონი

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბერძნული ელეგიისა და იამბის განვითარებაში სოლონს (დაახლოებით ძვ.წ.ა. 640-560 წწ.). შეიძლება ითქვას, რომ სოლონი პირველი ლირიკოსია, რომლის შემოქმედებაშიც პოეტური „მე“ წარმოგვიდგება ახალ რანგში – პოეტი-ანალიტიკოსი, პოეტი-პოლიტიკოსი, პოეტი-ბრძენი. მასთან საგნები და მოვლენები ჰპოვებენ მანამდე უჩვეულო სიღრმით განხილვას, დებულებები – ადრე უცნობი სიზუსტით არგუმენტაციას და ყოველივე ეს პოეზიის, ლირიკული პოეზიის ენითა და საშუალებებით ხდება.

სოლონის ბიოგრაფიის შესახებ გაცილებით მეტი ვიცით, ვიდრე ნებისმიერი სხვა პოეტისა, რომელზეც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. ამას რამდენიმე მიზეზი აქვს: ა) მისი მოღვაწეობის მრავალმხრივობა: 1) იგი იყო პოლიტიკოსი და კანონმდებელი, რომლის მიერ შექმნილმა ათენის კონსტიტუციამ გზა გაუხსნა ევროპულ აზროვნებაში დემოკრატიზმის იდეალების აღმავლობას; 2) იგი იყო სტაბილური წევრი „შვიდი ბრძენის“ მრავალრიცხოვანი ნუსხებისა, რითაც ელინები პატივს მიაგებდნენ მის სიბრძნესა და გამჭრიახობას; 3) იგი იყო პოეტი, რომელმაც, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, პოეტური ინტერპრეტაციის თვალსაწიერში მოაქცია პოლიტიკა);[1] ბ) ბიოგრაფიული ცნობების სიუხვე მის შესახებ ანტიკურ წყაროებში. სოლონზე მსჯელობდნენ მისი მრავალმხრივობიდან გამომდინარე სულ სხვადასხვა კუთხით;[2] გ) თავად მისი პოეზია, რომელიც სოლონისათვის იყო მისი მრავალფეროვანი მოღვაწეობის პოეტური არგუმენტაციის ინსტრუმენტი და ამდენად, მშვენიერი წყარო მისი ცხოვრების დეტალების აღსადგენად.

სოლონი ათენის ძველი წარჩინებული გვარის მედონტიდების წარმომადგენელი იყო, რომლის მამამთავარი მედონი ათენის პირველი არქონი უნდა ყოფილიყო. დედის მხრიდან იგი ასევე ცნობილ ადამიანებს, მათ შორის პისისტრატოსს ენათესავებოდა. თავიდან მან ვაჭრობას მიჰყო ხელი, რამაც შესაძლებლობა მისცა ბევრი ენახა და ცხოვრების ავ-კარგში გარკვეულიყო. ეს კი უაღრესად ნიჭიერ კაცს დაეხმარა ჩამოყალიბებულიყო უაღრესად ჭკვიან პოლიტიკოსად, რომელმაც თანდათანობით სახელმწიფოს მოწყობის საკმაოდ მწყობრი პროგრამა გამოიმუშავა.

იგი დაახლოებით 35-40 წლისა იყო, როდესაც ბედმა პოლიტიკურ ასპარეზზე გამოიყვანა. ათენი მრავალი წლის განმავლობაში აწარმოებდა დავას მეგარასთან კუნძულ სალამისის გამო, რომელიც, ფაქტობრივად, ათენის „ყურის ძირში“ მდებარეობდა. სალამისის ხელში ჩაგდების ყველა ცდა მარცხით მთავრდებოდა და ერთხანს ათენში აღიკვეთა კიდეც სალამისის შემოერთებაზე ყოველგვარი მსჯელობა. და აი, სოლონი კვლავ წამოჭრის ამ საკითხს დაახლოებით ძვ.წ.ა. 600 წლისათვის და თანამოქალაქეებს ცნობილი ელეგიით, რომელიც თავის დროზე 100-მდე სტრიქონს შეიცავდა, მოუწოდებს:

> თავად მოვედი შიკრიკად საწადელი სალამისიდან,
> და აგორაზე წარმოსათქმელი სიტყვის ნაცვლად გიძღვნით სიმღერას, სიტყვათა სამკაულს...
> გავწიოთ სალამისისკენ, რომ სანატრელი
> კუნძულისათვის ვიომოთ და ამით მოვიხსნათ მძიმე სირცხვილი
>
> (1,3 ვ)

[1] დეტალურად შდრ. ბც, I, გვ. 140 შმდ.
[2] შდრ. Gentili / Prato.

მართლაც, არქონად არჩეული, იგი წარმატებით გაუძღვება თანამოქალაქეებს და საკუთარ გამარჯვებასაც მიაღწევს, რითაც საოცარ პოპულარობას მოიპოვებს. მაგრამ სოლონი არ იყო იაფი პოპულარობის მსურველი. მას, ვითარცა ბრძენს, მიზნად ჰქონდა იმგვარი რეფორმების განხორციელება, რომელნიც პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჭეშმარიტ გადატრიალებას მოასწავებდნენ. ძვ.წ.ა. 594/93 წლებში, სოლონი, არქონი და მომრიგებელი (ბერძნ. დიალლაქტეს), რომელმაც თავს იდო ორი დაპირისპირებული მხარის – დიდგვაროვანთა და ხალხის – მორიგება, სპეციალური კანონებით (რომელნიც ცვლიან მანამდე ათენში მოქმედ დრაკონის კანონებს) გამყარებულ ღონისძიებებს ატარებს: რამდენადმე გაათანაბრა წოდებები სამხედრო მოთხოვნილებების შესაბამისად ათენის ჰოპლიტთა სახელმწიფოდ ქცევის გზით, გაზარდა არადიდგვაროვანთა (განსაკუთრებით, ე.წ. საშუალო კლასის) მონაწილეობა პოლიტიკურ ცხოვრებაში და ისინი პოლისის სრულუფლებიან წევრებად აქცია; შეაფერხა გლეხობის სოციალური კრიზისის პროცესი და, აქედან გამომდინარე, მრავალი ნეგატიური მოვლენა შეაჩერა; „სეისახთეიათი“ (=ტვირთის მოხსნა) ერთბაშად გაათავისუფლა გლეხობა ვალებისაგან და საბოლოოდ აღკვეთა სხეულის დაგირავების პრაქტიკა; ატიკის მიწიდან გაქრა ღარიბთა ნაკვეთებში დასმული ე.წ. სავალო ქვები და მიწები თავიანთ ძველ მფლობელებს დაუბრუნდა; ვალების გამო მონადქცეულთ დაუბრუნდათ თავისუფლება და ყველა სხვა უფლება – სახელმწიფო სახსრებით უკანვე შეისყიდეს ის პირები, რომელნიც დიდგვაროვანთა ვალის გადაუხდელობის გამო მონებად გაყიდეს სხვა სახელმწიფოებში; დიდგვაროვანთ ჩამოერთვათ უკანონოდ მითვისებული მიწები და წინანდელ მფლობელებს დაუბრუნდათ; ევპატრიდთა თვითნებობის აღსაკვეთად განისაზღვრა მიწისმფლობელობის მაქსიმუმი და მათ, ვისი მამულიც ამ ზღვარს სჭარბობდა, ჩამოერთვათ ზედმეტი მიწები. ამით ბოლო მოეღო მცირეთა ხელში მამულების კონცენტრაციას და მიწაზე მფლობელობის გაფართოვებას შესყიდვის საშუალებით. მაგრამ სოლონი არ დაეთანხმა რადიკალურ მოთხოვნას მიწების საერთოდ თავიდან გადანაწილების შესახებ. მას ხომ მიზნად ჰქონდა, შუალედური ხაზის მონახვით მოერიგებინა დაპირისპირებული მხარეები და არ გადასულიყო აშკარად მხოლოდ ერთი მათგანის ინტერესების დაცვაზე. ეს, ბუნებრივია, არც ერთ მხარეს არ აკმაყოფილებდა მთლიანად. და მაინც, სოლონის ეკონომიკური რეფორმები, რასაკვირველია, პირველ რიგში დიდგვაროვანთა არსებითი შეზღუდვისაკენ იყო მიმართული და ათენის მონათმფლობელური სახელმწიფოს ისტორიაში ახალი ეტაპის დაწყებას მოასწავებდა.

რაც შეეხება სახელმწიფოს პოლიტიკურ სისტემას, აქ სოლონმა ასევე რადიკალური გარდაქმნა მოახდინა. მან სახელმწიფო დაყო, ფაქტობრივად, ოთხ კლასად თუ თანრიგად, რასაც საფუძვლად დაედო ტიმოკრატიული (ბერძნ. ტიმოკრატია – პატივის მიხედვით ძალაუფლება) პრინციპი. მისი არსი შემდეგში მდგომარეობდა: თითოეული მოქალაქე ჯარის იმ ნაწილში გადიოდა სამხედრო სამსახურს, რომლის შესაბამისი აღჭურვილობის შეძენა მას თავად ხელეწიფებოდა. ხოლო მისი სამხედრო შესატანის ოდენობა განსაზღვრავდა მისი პოლიტიკური უფლებების მასშტაბს. შესაბამისად, ქონების ოდენობა განსაზღვრავდა პიროვნების ამა თუ იმ კლასში მოქცევის შესაძლებლობებს და აქედან გამომდინარე მის პოლიტიკურ უფლებებსაც. სოლონის კანონები ანუ კონსტიტუცია სპეციალურ დაფებზე უნდა ყოფილიყო ჩაწერილი და საჯაროდ გაცნობისათვის წარმოდგენილი.

სოლონის სიბრძნეზე ბევრს მოგვითხრობენ ანტიკური წყაროები. ასევე საკმაოდ პოპულარული იყო გამოთქმები, ბრძნული აზრები, რომლებიც სოლონს მიეწერებოდა და რომლებიც შემდეგ სენტენციების სახით გავრცელდა. მას მიაწერდნენ დელფოს სამისნოსთან დაკავშირებულ სენტენციებს: „შეიცანი თავი შენი“ (ბერძნ. გნოთი საუტონ)[1] და „არაფერი გადაჭარბებით“ (მედენ აგან). ჰეროდოტოსს აქვს აღწერილი ლიდიის მეფე კროისოსთან სოლონის სტუმრობის ეპიზოდი. კროისოსს თავისი აურაცხელი სიმდიდრის ჩვენების შემდგომ მასთან მყოფი სოლონისათვის უკითხავს, თუ ვინ არის, ბრძენი ელინის აზრით, ყველაზე უფრო ბედნიერი მისთვის ცნობილ ადამიანთა შორის. მას შემდეგ, რაც მან არც პირველად და არც მეორედ არ მოიხსენია კროისოსი, ამ უკანასკნელმა გაკვირვე-

[1] ამ შეგონების წყაროდ სხვა ბრძენთაც ასახელებენ.

ბით ჰკითხა, თუ რატომ არ აგდებდა იგი არაფრად კროისოსის ბედნიერებას. სოლონმა კი მიუგო, რომ ადამიანის ცხოვრება საშუალოდ 70 წლისაგან შედგება, რომელიც 25 200 დღეს შეიცავს. არც ერთი მომდევნო დღე არ ჰგავს წინმავალს. დიდი ბედნიერება ხშირად დიდი უბედურებით იცვლება. ამიტომ ბედნიერის სახელი მას შეუძლია ატაროს, ვისაც სიცოცხლის განმავლობაშიც სხვაზე მეტი ჰქონდა კარგი და შემდეგ სიცოცხლეც კარგად დაამთავრა. „მაშასადამე, უნდა ვიხილოთ ყოველივე ამბის ბოლო“ (1, 32). აქედან გავრცელდა სენტენცია: „ყველაფერს ბოლო გამოაჩენს“.

ჯერ კიდევ პლუტარქოსი აღნიშნავდა: „პოეზიას სოლონი პირველ ხანებში სერიოზული მიზნით არ იყენებდა, იგი პოეზიით მხოლოდ ერთობოდა და თავისუფალ დროს ამაში კლავდა. შემდგომ მან ფილოსოფიური აზრების შეტანა დაიწყო თავის ლექსებში და მათში მრავალ პოლიტიკურ აზრსაც რთავდა, მაგრამ ამას მომავალი თაობების ხსოვნაში დასარჩენად როდი აკეთებდა; იგი მხოლოდ საკუთარ საქმიანობას ამართლებდა; ხანდახან კი [ამას აკეთებდა] ათენელების გასამხნევებლად, გასაფრთხილებლად და გასაკიცხად“ („სოლონი“, 3).

და მართლაც, პოეზია სოლონისათვის არის „ინსტრუმენტი“, საშუალება, რომლითაც იგი პოეტური ფორმით გადმოცემს იმას, რაც, ჩვეულებრივ, პროზად წარმოითქმებოდა ხალხის წინაშე, ან იწერებოდა პოლიტიკური მიმართვის სახით. მართალია, უკვე კალინოსმა და ტირტეოსმა მიმართეს პოეტურ ფორმას თანამოქალაქეთა საბრძოლო პათოსის ასამაღლებლად, მაგრამ სოლონი, ამ მხრივ, გაცილებით უფრო მრავალფეროვანია და გვიჩვენებს, თუ რამდენად უნივერსალურად შეიძლება გამოიყენებოდეს ლექსი. სოლონი, მისი ცხოვრების გარშემო შექმნილი ლეგენდარული ტრადიციის თანახმად, თანამდებობიდან გადადგომის შემდგომ 10 წლის განმავლობაში მოგზაურობდა (კვიპროსი, ეგვიპტე). მისთვის თავად ეგვიპტელებსაც კი გაუწევიათ ანგარიში და თავიანთი ცივილიზაციის ზოგიერთი საიდუმლოც გაუნდვიათ. სოლონი, როგორც ჩანს, ათენში არ ჩამოშორებია აქტიურ პოლიტიკურ ცხოვრებას. ძვ.წ.ა. 590 წლისათვის მას ათენელთათვის რჩევა მიუცია, ჩაბმულიყვნენ პირველ წმინდა ომში დელფოსელთა მხარეზე. და მაინც, ბერძნული ლიტერატურისადმი მიძღვნილ წიგნში, რასაკვირველია, უპირველეს ყოვლისა, სოლონის პოეზია გვაინტერესებს.

ჩვენამდე მოაღწია სოლონის ელეგიების, იამბური ტრიმეტრების, ტეტრამეტრების ფრაგმენტებმა. მას ეპიკური, ჰექსამეტრული საზომის გამოყენებასაც მიაწერდნენ. მის ლექსებს შორის ასახელებენ ეპოდებსაც. შემოგვრჩა მისი „ევნომიის“ („კეთილკანონიერების“) ფრაგმენტები (4 ვ).[1] მისი პოეტური შემოქმედების სავარაუდოდ 5000-მდე სალექსო სტრიქონიდან მხოლოდ 300-მდე შემოგვრჩა, აქედან უმეტესობა (220) სოლონის ელეგიებს წარმოადგენს.[2]

სოლონის შემოქმედებაში განსაკუთრებით გამოკვეთილად ისმის ადამიანის პირადი პასუხისმგებლობის საკითხი პოლისის წინაშე. ამდენად, არც არის გასაკვირი, რომ პოეტს მის წინამორბედ მიმნერმოსზე უფრო მრავალმხრივ და ღრმად აქვს გაგებული მოკვდავთა ამ ქვეყანაზე ყოფნის აზრი. ლიტერატურული პაექრობის საინტერესო ნიმუშია მისი მიმნერმოსისადმი მიმართული სტრიქონები, რომლებშიც მან თითქოს იწინასწარმეტყველა თავისი გარდაცვალება 86 წლის ასაკში:

> მაგრამ თუ კი ახლა მე დამიჯერებ, ამოაგდე ეს[3]
> და ნუ გაჯავრდები, თუ შენზე უკეთესად განვსჯი,
> გადააკეთე, მელექსევ, და ასე იმღერე:
> „ოთხმოცი წლის ასაკში მომიელინოს ხვედრმა სიკვდილი.“
>
> (20 ვ)

[1] სოლონი ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტებში ერთმანეთს უპირისპირებს ევნომიას და დისნომიას. შდრ. R. Nickel, LAL, გვ. 360.

[2] სოლონის ფრაგმენტების გამოცემების შესახებ შდრ. ბიბლიოგრაფია.

[3] იგულისხმება: „სამოცი წლის ასაკში მომიელინოს ხვედრმა სიკვდილი“.

სოლონის მიერ შეტანილი ეს შესწორება ემყარება ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის ფუნქციის უფრო ღრმა გაგებას. მის ცნობილ ელეგიაში ადამიანის ასაკის საფეხურთა შესახებ პოეტი კაცის ცხოვრებას შვიდწლეულებად ყოფს და გვაძლევს იმის ძალზე საინტერესო ანალიზს, თუ რა არის დამახასიათებელი ცხოვრების თითოეული ეტაპისათვის:

> ბიჭუნა, ჯერ კიდევ მოუმწიფებელი და გულუბრყვილო, ამოსულ კბილთა
> რიგს იცვლის პირველ შვიდწლეულში.
> თუკი მეორე შვიდი წელიც გაასრულებინა ღმერთმა,
> ჩნდება ნიშნები აღმავალი სიჭაბუკისა.
> მესამე შვიდწლეულში ეზრდება კიდურები და ნიკაპი
> ღინღლით ეფარება, ეცვლება კანის ფერი.
> მეოთხე შვიდწლეულში ყველა აღივსება უდიდესი
> ძალით, რომლითაც კაცთ შეუძლიათ სიქველის მიღწევა.
> მეხუთეში დროა, კაცმა იფიქროს ქორწინებაზე
> და იყოლიოს შვილები, გვარის გამგრძელებელნი.
> მეექვსეში ყველაზე მეტად ყალიბდება კაცის გონება
> და მას აღარ სურს განუხორციელებელ საქმეებთან შეჭიდება.
> მეშვიდე შვიდწლეულში გონება და ენა საუკეთესოა,
> მასთან მერვეშიც – სულ თოთხმეტ წელიწადს.
> მეცხრე შვიდწლეულშიც აქვს ძალა, თუმც უფრო მოდუნებულია
> დიდ სიქველეთა მისაღწევად მისი ენაც და სიბრძნეც.
> თუ ვინმე გაასრულებს, ვითარც ეგების, მეათე შვიდწლეულს,
> აღარ იქნება უდროო სიკვდილის ხვედრის მოვლინება.
>
> (27 ვ)

სოლონისათვის ადამიანის ცხოვრებას მანამდე აქვს აზრი, ვიდრე მას არ დაუკარგავს ახლის შეცნობის სიხარული. მიმნერმოსთან მოპაექრეს მას უთქვამს:

> ვბერდები, მაინც მუდამ ბევრს ვსწავლობ.
>
> (18 ვ)

სოლონი, როგორც პოლიტიკური მოღვაწე და პოეტი, უპირველეს ყოვლისა პოლისის ბედითა და მისი არსებობის კანონზომიერებით, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობით, ღვთიური და ადამიანური სფეროების ურთიერთმიმართებით არის დაინტერესებული. მის შემოქმედებას გასდევს რწმენა ღმერთის სამართლიანობისა, რაც პოეტის ელეგიებში თეოდიცეას პრობლემატიკას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. სოლონი საფუძველს უყრის ღვთაებრივი და ადამიანური სფეროების ურთიერთმიმართების გაგებაში ე.წ. ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის გზას, რაც იმის ახსნაში გამოიხატება, თუ რატომ ხდება სამართლიანი ღმერთის ნებას დაქვემდებარებულ ადამიანთა შორის უსამართლობა.

თავის ცნობილ ელეგიაში (13 ვ) სოლონი, ფაქტობრივად, გვთავაზობს იმ მიმართებათა ერთგვარ სისტემას, რომელიც, მისი აზრით, ღმერთთა და ადამიანთა შორის არსებობს. სოლონი სავსებით ბუნებრივად თვლის ადამიანთა სწრაფვას ქონებისაკენ, მაგრამ მხოლოდ სამართლიან სწრაფვას, რომელიც თითოეულს თავის კუთვნილს მიაგებს. იგი აცხადებს:

> მაქვს წადილი ქონებისა, მაგრამ მისი უსამართლოდ
> მოპოვება არ მსურს, რადგან შემდეგ უთუოდ აღსრულდება სამართალი.
>
> (37-8)

შესაბამისად მისი ამოსავალი ისაა, რომ დიკე, ანუ სამართალი, უცილობლად დაუდებს ზღვარს უსამართლობას. მაგრამ ვინ არის გარანტი დიკესი? ისევე, როგორც ჰესიოდესთან, ზევსი:

> ზევსი უყურებს ყოველივეს აღსასრულს, უეცრად, ვითარცა
> გაზაფხულის ქარი გადაყრის მსწრაფლ ღრუბლებს,
> შეძრავს ფსკერს უნაყოფო მღელვარე ზღვისას,

და პურის მომცემ მიწაზე აჩანაგებს მშვენიერ ყანებს,
მერე კი უმალ ღმერთთა ადგილსამყოფელს მიაღწევს ზეცად
და გამოაჩენს ცის სილაჟვარდეს,
გადმოანათებს მზის ძალა ნაყოფიერ მიწაზე
ლამაზად და ღრუბელთაგან არც ერთი აღარ ჩანს,
ასევე ზევსი მოავლენს საზღაურს, თუმცა არა ყოველი ცალკე
აღებული დანაშაულისათვის ფიცხლად, ვით მოკვდავი კაცი.
მუდმივად მას თავს ვერ აღწევს ვერავინ, ვისაც კი ცოდვილი
სული აქვს, მთლად წარმოაჩენს ბოლოს და ბოლოს.

(17-28)

რა იწვევს ადამიანის მიერ დიკეს ხელყოფას? სწრაფვა ბედნიერების, კეთილდღეობის უსამართლოდ მოპოვებისაკენ. ადამიანი თავისთავად უნდა ისწრაფვოდეს უმჯობესისაკენ. ეს სავსებით ბუნებრივია, მაგრამ არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ

ქონება, რომელსაც ღმერთები იძლევიან, კაცს რჩება მყარად,
ძირიდან მწვერვალამდე, მაგრამ თუკი
მისკენ ადამიანები ზვიადობით მიისწრაფიან, და სიმდიდრე, როგორც წესია,
ისე არ მოდის, არამედ უსამართლო საქმეებს დამორჩილებული
უხალისოდ დაგყვება, სწრაფად შეერევა მას დაღუპვა.
მცირეთი ედება მას, როგორც ცეცხლს, დასაბამი
– თავდაპირველად უმნიშვნელო, ბოლოს კი დამაქცეველი,
რადგან არ შერჩებათ მოკვდავებს ზვიადობის საქმენი.

(9-16)

სოლონის აზრით, რომც მოხდეს ისე, რომ ვინმემ დააღწიოს თავი საზღაურის მიგებას, მის შვილებსა და შვილიშვილებს მაინც მოუხდებათ წინაპრის შეცოდებისათვის პასუხისგება. შესაბამისად, სოლონი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ღმერთებისა და მოკვდავების ურთიერთმიმართებაში ამგვარი კანონზომიერებაა: თუკი მოკვდავისაგან ღმერთი სამართლიანობასა და კეთილგონიერებას ხედავს, მას მყარი სიკეთითა და ბედნიერებით აჯილდოებს, ხოლო, თუკი – უსამართლობას და არაკეთილგონიერებას, მაშინ მოკვდავს არ ასცდება ბოროტება და დაღუპვა. რასაკვირველია, ეს კანონზომიერება წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. თუკი ღმერთის ხელშია ყოველივეს სადავეები და იგი თავისთავად სიკეთეს განასახიერებს, რატომ ვერ მართავს იგი ადამიანებს იმგვარად, რომ მათ არ მოიმოქმედონ ის, რაც შემდგომ სასჯელს დაიმსახურებს. ამ წინააღმდეგობის ახსნა, როგორც ჩანს, სოლონის მსოფლმხედველობის ორი ძირითადი წყაროს არსებობით შეიძლება: პოეტი, ერთი მხრივ, გვეუბნება ტრადიციული რწმენის დამცველად, რომლის მიხედვითაც ზევსი და ღმერთები განაგებენ ადამიანთა ცხოვრებას, მეორეს მხრივ კი, მისთვის ძალზე არსებითი ხდება უკვე თვით პიროვნების პირადი პასუხისმგებლობის საკითხი, რომელიც მოკვდავის ინიციატივასთან არის კავშირში და არა ღმერთის ნებასთან. სწორედ ამიტომ სოლონთან დისტანცია ადამიანურ და ღვთიურ სფეროებს შორის გაცილებით მეტია, ვიდრე ეპოსში. ზევსი, თუმცა რამდენადმე ინარჩუნებს ტრადიციულ ანთროპომორფულობას, უკვე საკმაოდ ახლოსაა უზენაესი ერთი ღმერთის გაგებასთან. ზევსი გვევლინება საერთოდ წესრიგისა და სამართლიანობის სულისჩამდგმელად, ხოლო ადამიანები, რომლებშიც, სოლონის აზრით, არიან კარგებიც და ცუდებიც, ქმნიან ამ გზაზე ძირითად დაბრკოლებას. ის, რაც ხდება საერთო სამართლიანობის მეუფებისათვის, ღმერთის ნებაა, ხოლო ზვიადობა და უსამართლობა ადამიანის პირადი ინიციატივის შედეგია, შესაბამისად ღმერთს არ ეკისრება პასუხისმგებლობა იმაზე, რომ ადამიანთა შორის არიან კარგებიც და ცუდებიც, რომ არსებობს სამართლიანი და უსამართლო პოლისები. ეს თვით ადამიანთა შეგნებითა და პასუხისმგებლობით არის განპირობებული. სწორედ ამიტომ, სოლონი თავის თანამოქალაქეებს სრულიად გარკვევით მიმართავს:

ჩვენი ქალაქი არც ზევსისგან მოვლენილი ხვედრით და არც
სხვა ნეტარ ღმერთთა სურვილით არ დაიღუპება,
რადგან იმგვარ მედგარ ზედამხედველს, მძლავრი მამის ასულს,
როგორიც პალას ათენაა, აქვს მასზე ხელი გადაფარებული.

მაგრამ თვით მოქალაქეთ სურთ დაღუპონ დიდი ქალაქი უგუნურებით, ქონების
მოპოვების ჟინს აყოლილებს
და ხალხის იმ წინამძღოლთა უსამართლო ზრახვას, რომელთაც დიდი
ზვიადობის გამო მრავალი უბედურების დათმენა მოიმზადეს.

(4 ვ)

ამდენად, მოქალაქეთა მოქმედებას, რომელსაც ქალაქი დაღუპვამდე შეუძლია მიიყვანოს, უნდა დაუპირისპირდეს ისევ და ისევ მოკვდავთა ცდა, უკეთესად მოაწყონ ქალაქის ცხოვრება, რათა აიცილონ თავიდან ღვთიური სასჯელი. და აი, აქ სოლონი წარმოგვიდგება უკვე ვითარცა ლირიკაში პოლიტიკური ნაკადის მძლავრად შემომტანი პოეტი. იგი თავისი ელეგიებითა და ტეტრამეტრებით საკმაოდ სრულ ინფორმაციას გვაძლევს იმ პროგრამაზე, რომელიც მან, როგორც რეფორმატორმა და კანონმდებელმა, განახორციელა, იმ უკმაყოფილებაზე, რაც მასში მოქალაქეთა მიერ მისი ზოგიერთი პოლიტიკური თეზისის უგულებელყოფამ გამოიწვია. ზემოთ უკვე შევჩერდი სოლონის რეფორმის არსზე და აქ აღარ განვიხილავ მის ლექსებს ამ თემაზე, აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ სოლონი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო ტირანობისა და ტირანიის დამყარება ინდივიდის საღი განსჯის უნარზე ბრძოს ფსიქოლოგიის გამარჯვების შედეგად მიაჩნდა. როგორც ფიქრობენ, პისისტრატოსის ტირანიის დამყარების გამო მიმართა მან თანამოქალაქეებს ამ სტრიქონებით:

თუკი უბედურება დაითმინეთ, თქვენივე ცუდი კაცობით მოგვივდათ,
ეს ხვედრი არ დააბრალოთ ღმერთებს.
რადგან თავად განადიდეთ ისინი, მცველები გამოუყავით
და ამის გამო ავი მონობა მიიღეთ.
ცალკე აღებული ყოველი თქვენგანი მელიის კვალზე მიაბიჯებს,
ხოლო ერთად ფუყე ჭკუა გიხდებათ.
რადგან მარტო ენასა და სიტყვებს შეჰყურებთ ცბიერი კაცისას,
შესრულებულ საქმეს კი არ უკვირდებით.

(11 ვ)

მასვე ეკუთვნის ერთმმართველობის წინააღმდეგ მიმართული სიტყვები:

ღრუბლებიდან მოედინება თოვლისა ანდა სეტყვის ნაკადი,
მბრწყინავი ელვიდან წარმოიშობა ჭექა-ქუხილი,
დიდ კაცთაგან ილუპება ქალაქი, ერთმმართველის
მონობაში ექცევა არმცოდნე ხალხი.

(9 ვ)

როგორც ვხედავთ, სოლონის შემოქმედებაში პოლიტიკური წყობილების, მოქალაქეთა სახელმწიფო საქმეებისადმი დამოკიდებულების კრიტიკამ მიიღო საკმაოდ ინდივიდუალური და ლირიკული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სუბიექტურობა, რაც ლიტერატურაში პიროვნული პოზიციის განსხვავებულობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გამოვლინება იყო. სოლონის უთუო დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ ისიც, რომ მან თავის წინამორბედებზე უფრო მკაფიოდ გამოხატა კონტრასტი მოჩვენებით და რეალურ ბედნიერებას, საერთოდ, მოჩვენებითობას და რეალობას შორის, აჩვენა ცნების – ბედნიერება – უაღრესად ფარდობითი ხასიათი:

მოკვდავები, კარგნი თუ ცუდნი, ასე ვფიქრობთ,
რომ კარგად წარიმართება ის აზრი, რაც თითოეულს აქვს,
ვიდრე რამე არ მოგვივა. მაშინ კი ვნაღვლობთ. თუმცა
მანამდე პირდაღებულნი ფუჭი იმედებით ვტკბებოდით.

(13, 33-36ვ)

სწორედ ამიტომ პოეტი ფიქრობს, რომ

თანაბრად მდიდარია ორივე, ისიც, ვინც მრავალ ვერცხლს ფლობს
და ოქროს, ან პურით მდიდარი მინის ველებს,

ცხენებს და ჯორებს და ისიც, ვისაც მხოლოდ ეს ნეტარება შეუძლია დაითმინოს:
მაძღარი კუჭი და შემოსილი ტან-ფეხი
და, თუკი ნება მიეცემა, ბიჭის და ქალის სიცინცხალე,
თან სიჭაბუკე შესაბამისი;
ესაა სიმდიდრე მოკვდავთათვის. უსაზღვრო სიმდიდრის მფლობელიც
კი ვერ წაიღებს თან ქონებას ჰადესში,
გამოსასყიდის მიცემითაც კი და ვერ დააღწევს თავს ვერც სიკვდილს,
ვერც მძიმე სენს, ვერც ავი სიბერის მოსვლას.

(24 ვ)

და მაინც, პოეტი, ღმერთის სამართლიანობის რწმენის მქონე, არ ვარდება პესიმიზმში, არ თვლის ცხოვრებას უაზრობად. მისი სურვილია მიიღოს ამ ქვეყნად ყოველივე, რაც დაიმსახურა, ღირსეულად განვლოს მისთვის განკუთვნილი ცხოვრების გზა თვით სიბერემდე და გაიყოლოს კეთილმოსურნეთა ცრემლები:

ნუ მოვა, ნეტავ, ჩემთან უცრემლო სიკვდილი, დე, დავუტოვო
მეგობრებს აღსასრულის ჟამს ტკივილი და მოთქმა.

(21 ვ)

სოლონის ლირიკა გამოირჩევა ეპოსისაგან საკმაო დამოუკიდებლობით ენობრივ დონეზეც. მასთან ადრეული პოეტური ენის ისეთი ელემენტი, როგორიცაა ზედსართავი – ეპითეტი, როგორც ჩანს, სავსებით გაცნობიერებულად, ბევრად უფრო ნაკლებად გამოიყენება. სამაგიეროდ, უფრო ხშირია ზედსართავი – არსებითის უჩვეულო შეხამებები. შესაბამისად აქ შეიმჩნევა სწრაფვა მყარი სიტყვათაშეხამებების, ე.წ. ტრადიციული ფორმულების შემცველი პოეტური ენის მოშლისაკენ, რაც მეტად მიესადაგება პოეტის ლექსის თემატიკასა და სულს. სოლონთან გვაქვს ე.წ. აბსტრაჰირებულ სახელთა ხმარების საკმაოდ ხშირი შემთხვევები. აქ ვხვდებით წარმოებულ სახელებს: ოქროს მოყვარულობა, არაკეთილგონიერება, გონიერება და ა.შ., რომელნიც ეპოსისათვის, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ უცხო იყო. ამდენად, სოლონის პოეზია შეიძლება განვიხილოთ როგორც ლირიკული თემატიკისა და პოეტური ენის შემდგომი დიფერენციაციის კიდევ ერთი, საკმაოდ მნიშვნელოვანი საფეხური.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:
Gentili / Prato, ტ. I გვ. 61 შმდ. M. L. West, IEG, 2.

თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 83 შმდ.; გ. სარიშვილი, ძველი ბერძნული ლირიკა, გვ. 17 შმდ.; ჰელიკონი, გვ. 156 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
W. J. Woodhouse, Solon the Literator, Oxford 1938; A. Massaracchia, Solone, Firenze 1958. Latacz, GLTD, გვ. 184 შმდ.

თეოგნისი

არქაული ელადის მკვიდრთა სოციალური ურთიერთდაპირისპირების პროცესის შედეგები საკმაოდ კარგად აისახა თეოგნის მეგარელის (ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ძვ.წ.ა. VII, ზოგის კი VI საუკუნის პოეტის) შემოქმედებაში.[1] „თეოგნისის ელეგიების“ ან „თეოგნიდეას“ სახელწოდებით მოღწეული კრებული შეიცავს 1389 სტრიქონს. მასში, როგორც ჩანს, თავი მოიყარა არქაული (და შესაძლოა, კლასიკური და კლასიკურის შემდგომი) ეპოქის სულ სხვადასხვა პოეტის ლექსად თქმულმა აზრებმა. ზოგიერთი მათგანი აშკარად მიეკუთვნება ტირტეოსს, მიმნერმოსს, სოლონს. ამჟამად ძნელია ზუსტად იმის განსაზღვრა, თუ კრებულის რამდენი სტრიქონი ეკუთვნოდა თავად თეოგნის მეგარელს. ასევე ძნელია იმის მტკიცებაც, რომ სხვა ელეგიკოსთა პასაჟების შეტანა ამ კრებულში შემდგომ მოხდა და ეს თვით თეოგნისის ინიციატივა არ უნდა ყოფილიყო. როგორც ცნობილია, ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში და საერთოდ ანტიკურ მწერლობაში ერთი ავტორის მიერ მეორისაგან პოეტური სესხება სულაც არ განიხილებოდა როგორც პლაგიატობა. პოეტური ენა ტრადიციის კუთვნილებად იყო მიჩნეული და მის წიაღში აღმოცენებული გამოთქმების, მთელი პასაჟების გამოყენებაც კი პირველწყაროს მითითების გარეშე არ ითვლებოდა საძრახ საქმედ. მით უმეტეს, ხშირი იყო ასეთი შემთხვევები შეგონებების შემცველ პოეზიაში, რომელიც გადმოცემულ აზრთა ზოგადობის გამო ნაკლებად იყო დაკავშირებული კონკრეტულ დროსა და გარემოსთან და ტრადიციით სარგებლობის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს შეიცავდა. „თეოგნიდეას“ მოცულობა სწორედ ამ მიზეზით ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე შეიძლებოდა გაზრდილიყო ლექსად თქმულ სიბრძნეთა ხარჯზე, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, თავდაპირველ ვარიანტთან შედარებით 4-ჯერ და შეიძლება, მეტადაც კი.[1] თეოგნის მეგარელი, თუმცა დორიული სამყაროს პირმშო იყო, ვითარცა ელეგიკოსი, იონიურ დიალექტზე წერდა. მის პოეზიაში მწვავედ გამოიხატა ავტორის სოციალური პოზიცია. იგი, არისტოკრატთა წარმომადგენელი, ძალზე მძაფრად განიცდის დემოსის აქტივობას ტირანიის მძვინვარების წლების განმავლობაში და წარჩინებულთა მძიმე ხვედრს. მასთან პირველად ბერძნულ პოეზიაში ტერმინი „კარგი“ გათანაბრებულია წარჩინებულთან, ხოლო „ცუდი“ დემოსთან. შესაბამისად, „კარგები“ მასთან შეიძლება მხოლოდ არისტოკრატებს, ხოლო „ცუდები“ მხოლოდ მათ პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეებს აღნიშნავდეს. ფორმალური ადრესატი მისი ელეგიებისა არის, როგორც ჩანს, ვინმე ჭაბუკი კირნოსი (ალბათ, უფრო ფიქცია, ვიდრე რეალური პიროვნება), რომლის მიმართ თეოგნისის შეგონებები მთელ ანტიკურობაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.[2] პოეტი იმ იმედით ქმნის ელეგიებს, რომ მათ ყველა გამოარჩევს თავისი აშკარად თეოგნიდური ხასიათის გამო, რომ ყველა იტყვის: „თეოგნის

[1] თეოგნისის დისტიქების შემონახვას ახ.წ.ა. X საუკუნის კოდექსს უნდა ვუმადლოდეთ. იგი შეიცავს ჩვენამდე მოღწეულ ყველაზე უფრო გრძელ ტექსტს დროის იმ მონაკვეთში, რომელიც ჰესიოდეს შემდგომ და პინდაროსისამდელ პერიოდს მოიცავს. მეცნიერებაში საკმაოდ დიდ აზრთა სხვაობას იწვევს ამ კორპუსთან დაკავშირებული თითქმის ყველა საკითხი. დაწყებული თავად პოეტ თეოგნისის არსებობის რეალურობით, ტექსტის სტრუქტურით დამთავრებული. ის, რომ პოეტი თეოგნისი მართლაც უნდა არსებულიყო, ორი ძირითადი არგუმენტით სურთ დაამტკიცონ: ა) თავად ტექსტში (22-23) მოხსენიებულია თეოგნის მეგარელი, ბ) კირნოსის, დისტიქების მიმართვის ადრესატის, სახელის რეგულარული მოხსენიება (ეს სახელი ფიქსირდება ვოკატივის ფორმით 77-ჯერ) უნდა გავიაზროთ პოეტის ცდად, სისტემატურად შეგვეხსენოს თავი მის მიერ არჩეული ადრესატის სახელის მუდმივი განმეორებით. როგორც არქაული პოეზია გვიჩვენებს, იმ ტექსტებში, რომელიც, ფაქტობრივად, შეგონებების კრებულებს წარმოადგენდნენ, პოეტები თავიანთი სახელის მყარად ჩაქსოვის მიზნით ტექსტში ძირითადად ორ მეთოდს მიმართავდნენ: 1) ისინი თითქმის ყოველ სენტენციას სისტემატურად წაუმძღვარებდნენ ხოლმე თავიანთ სახელს, როგორც, მაგალითად, ამას ფოკილიდესი ან დემოდოკოსი აკეთებენ ფრაზა-ფორმულით: „ესეც (ასე ამბობს) ფოკილიდესისაა“ ან „დემოდოკოსისა“, 2) საკუთარი სახელის მოხსენიების შემდეგ, ისინი თავისი ადრესატის (რეალურის თუ ფიქტიურის) სახელს იმეორებდნენ რეგულარულად. ამდენად, ლოგიკურია, დავუშვათ, რომ კირნოსის სახელის შემცველ პასაჟებს ერთი პოეტი ჰყავდათ და იგი ის პიროვნებაა, რომელიც საკუთარ თავს თეოგნის მეგარელად მოიხსენიებს. მას, როგორც ფიქრობენ, არ უნდა ეცხოვრა ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მინურულზე უფრო ადრე და ძვ.წ.ა. VI საუკუნის შუა პერიოდზე უფრო გვიან. შდრ. Latacz, GLTD, 1, გვ. 210 შმდ.; MLAA, გვ. 703.

[1] M. L. West-ის მიერ ჩატარებული ანალიზის შემდეგ (Studies in Greek Elegy and Iambus. Berlin / New York 1974, გვ. 40-59) გეთავაზობენ „თეოგნიდეას“ სტრუქტურისა და ტექსტის ფორმირების სქემას, რომლის მიხედვითაც იგი ხუთი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება: 1) ვედრების ნაწილი (1-18 სტრ.); 2) „კირნოსის ბლოკი“, რომელიც მასში მრავალი ჩანართის არსებობის შესაძლებლობის მიუხედავად ქმნის თემატურსა და კეკლიტატურ ერთიანობას პროლოგით (19-30 ან 19-38) და ეპილოგით (237-254), სავარაუდოა, იგი თეოგნისს ეკუთვნის. ეს ბლოკი მოიცავს 19-254 სტრიქონებს; 3) ექსცერპტების ბლოკი (გნომების ამონაკრები), რომელიც, შესაძლოა, სხვა ელეგიკოსებთან ერთად თავად თეოგნისის სტრიქონებსაც შეიცავს (255-1022); 4) მეორე, გვიან შედგენილი ამავე ხასიათის ექსცერპტების ბლოკი (1023-1220); 5) ნაწილი ე.წ. „პედერასტიის“ თემის შემცველი სტრიქონებისა, რომელიც ახ.წ.ა. 850 წლისათვის უნდა ჩამატებინა ვინმე ქრისტიან გადამწერს მორალური მოსაზრებებით, რაც დაემატა კრებულს, როგორც „მეორე წიგნი“ (1231-1389). შდრ. Latacz, GLTD, 1, გვ. 212.

[2] ელინურ სამყაროში კრებული „თეოგნიდეა“ საკმაოდ გავრცელებული იყო. მისი გავლენა იგრძნობა პინდაროსთან, ევრიპიდესთან და ეპიგრამატიკოსებთან. რომაულ ლიტერატურაში ამ გავლენის კვალი კატულუსსა და ჰორაციუსთან შეიმჩნევა.

მეგარელის არის ეს სიტყვები“. თუმცა პოეტმა ისიც იცის, რომ ყველას არ მოეწონება მისი ლექსები. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან, „ზევსიც კი ვერ აამებს ყველას, მიუხედავად იმისა, ინვიმებს თუ არა“ (19-26). ამდენად, თეოგნისს სავსებით მკაფიოდ აქვს ერთმანეთისაგან გამიჯნული თავისი და სხვისი შემოქმედება. პოეტის რჩევა-დარიგების საფუძველი შემდეგ სიტყვებში უნდა დავინახოთ:

ეს იცოდე, ცუდ კაცებთან ნუ გექნება ურთიერთობა,
კავშირი მხოლოდ კარგებთან გქონდეს.

(931-32)

შესაბამისად პოეტი ისე, როგორც არც ერთი მის წინამორბედთაგან, ავლებს ყველაზე უფრო მკაცრ ზღვარს წარჩინებულთა და მათ მოწინააღმდეგეთა შორის. მისთვის, ფაქტობრივად, პოლიტიკური მოწინააღმდეგე (ხოლო ეს პოლისის უმეტესობაა) სავსებით იგნორირებული უნდა იყოს უბრალო ადამიანური ურთიერთობების დონეზეც კი. პოეტი ხედავს, რომ პოლისი ფეხმძიმედაა და შიშობს, რომ ის, ვინც იშობა, უბედურების მომტანი არ გახდეს ქალაქისათვის. მას სწამს, რომ ცუდი კაცები ესწრაფიან გამოიყენონ ხალხის ვნებანი თავიანთ სასარგებლოდ,

ხოლო აქედანაა ამბოხებები, მოძმეთა შორის სისხლისღვრა,
ასევე ტირანები...

(51-52)

მას ძალზე აწუხებს, რომ მათი

ქალაქი ჯერ კიდევ ქალაქია, მაგრამ ხალხია უკვე სხვა.

(53)

ისინი, ვინც გუშინ თავიანთი განათლების თუ ყოფის დონით თითქმის ველურნი იყვნენ, ახლა „კარგებად“ იქცნენ, ხოლო წარჩინებულნი – მდაბიოებად. ამ ვითარებაში კი, როდესაც მოიშალა ტრადიციული ეთიკური ნორმები, საჭიროა დიდი მოხერხებულობა, თვალთმაქცობა, რომ ადამიანმა გაძლოს ცხოვრებისეულ ორომტრიალში. „თეოგნიდეაში“ მოცემული შეგონებანი სწორედ ამ მიზნის განხორციელებაში უნდა დაეხმარონ ადამიანს. „თეოგნიდეას“ პოეტური სამყარო ძალზე მრავალფეროვანია. პრაგმატულ დარიგებებთან ერთად, როგორიცაა:

დიდ საქმეს თუ ჩაიფიქრებ, ცოტას გაანდე კაცთაგან, რათა
არ მოინიო თავს უკურნებელი უბედურება...

(75-76)

...ცოტას მონახავ ისეთ მეგობარ კაცს, პოლიპაიდეს,
ბოლომდე რომ გიერთგულოს მძიმე საქმეებში,
შენთან სულით მიმსგავსებულმა რომ გაბედოს,
გაიზიაროს შენი ლხინიც და ჭირიც.

(79-82)

ის, ვისაც, კირნოს, ერთი ენა აქვს და გული ორი,
საშინელია სამეგობროდ. ჯობია მტრად გყავდეს, ვიდრე მეგობრად.

(91-92)

გვხვდება აგრეთვე ბრძნული განზოგადებებიც, როგორიცაა:

არავინ იცის, საქმეს როცა მოჰკიდებს ხელს, მისგან
ბოლოს კარგი წარმოიქმნება, თუ ცუდი. ხშირად, თუმცა
ბოროტების ჩადენას ვფიქრობთ, სიკეთე გამოგვდის,
განვიზრახავთ სიკეთის გაკეთებას, გამოგვდის ბოროტება.

(135-138)

ნურასოდეს წარმოთქვამ, კირნოს, სიტყვას დაქადებით,
რადგან არავინ იცის, რას მოგვიტანს ღამე ან დღე.

(159-160)

თეოგნისს, როგორც ღირსების მიხედვით მოქალაქეთა მკვეთრი გამიჯვნის მომხრეს, ანუხებს, რომ კარგები და ცუდები ერთმანეთში გამუდმებით იღრევიან:

ცხვრებს, სახედრებს თუ ცხენებს, კირნოს, ვირჩევთ ხოლმე
კარგი ჯიშისას, და გვინდა კარგებისაგან გაგრძელდეს
ჯიში. ცუდი ქალის ცოლად მოყვანას კი არ ერიდება
კეთილშობილი კაცი, ოღონდ ბევრი სიმდიდრე მიიღოს.
არც ქალი ერიდება ცუდი კაცის ქმრად მოყვანას,
თუკი მდიდარი იქნება და მას კარგზე წინ აყენებს.
ფულს სცემენ პატივს: კეთილშობილი მდაბიოს ირთავს
ან კარგი მიჰყვება ცუდს. სიმდიდრემ აღრია ჯიში,
ამიტომ ნუ გაგიკვირდება, პოლიპაიდეს, რომ მოქალაქეთა ჯიში
უარესდება, რადგან კარგი ცუდს შეერია.

(183-192)

„თეოგნიდეაში“ გარკვეული ადგილი ეთმობა ეროსს. მშვენიერ ლირიკულ სტრიქონებს უძღვნის იგი ჭაბუკ კირნოსს. ეს პასაჟი, როგორც ჩანს, სიმღერისთვისაც იყო განკუთვნილი:[1]

მოგეცი ფრთები, რომლებითაც უსაზღვრო ზღვას და
მიწას შესძლებ ადვილად გადაუფრინო.
ყველა ქეიფსა და დღეობაზე ეკერებათ შენი სახელი
პირზე იქ დამსწრეთ და შენ ჭაბუკნი
საყვარელნი წკრიალახმიანი ფლეიტებით
ლამაზად და ტკბილად გიმღერებენ.
და ოდეს ჩააღწევ პირქუში მიწის სიღრმეებში
ჰადესის ნაღველმრავალ ბინებს,
შენი დიდება სიკვდილის შემდეგაც არ წარხდება, არამედ დარჩები
ადამიანებში ჩაუქრობელი სახელის მქონედ.
კირონოს, მთელი ელადის მიწას გადაევლები და კუნძულებს,
გადაუფრენ თევზით მდიდარ უკაცრიელ ზღვას
და ინავარდებ არა ცხენთა ზურგს მოვლებული, არამედ შენ გატარებენ
იისგვირგვინოსანი მუზების ბრწყინვალე ძღვენნი,
ყველასათვის, თვით მომავალში მოსულთათვისაც კი, დარჩები სიმღერად,
ვიდრე იქნება მიწა და ვიდრე იქნება მზე.

(237-252)

ამ სტრიქონებში ჩვენს წინ წარმოდგება ჭეშმარიტი ლირიკოსი, ძალზე შორს რომაა ცხოვრებისაგან ბოლმამორეული იმ არისტოკრატისაგან, რომელიც მარტოოდენ „ცუდებთან“ ანგარიშის გასწორებაზე და „კარგების“ მათ წინააღმდეგ მიმართვაზე ფიქრობს შეგონებების საშუალებით. აქ ნამდვილი პოეზიისათვის დამახასიათებელი ენა არღვევს „თეოგნიდეას“ ე.წ. სწორხაზოვან გნომურ სტილს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია აზრის მაქსიმალურად პირდაპირ და სხარტად გამოთქმა, ყოველგვარი ხატოვნების გარეშე. „თეოგნიდეაში“ ზოგიერთი სხვა პასაჟიც მოიძებნება, რომელიც შეგონებათა შემცველ მორალისტური ხასიათის სტრიქონებს უპირისპირდება თავისი ჰედონისტური ხასიათით. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ღვინისადმი მიძღვნილი ელეგიები:

მე, საკმარისად შევსვი თაფლივით ტკბილი ღვინო,
სახლში წასული ძილს ვიხსენებ, ავისგან დამხსნელს,

[1] ფიქრობენ, რომ „თეოგნიდეას“ თეოგნისის მიერ შექმნილი ნაწილები სიმპოსიონებზე შესასრულებლად იყო განკუთვნილი.

იმ დროს მივდივარ, როცა ღვინის სმა კაცისთვის განსაკუთრებით საამო ხდება,
არც ფხიზელი ვარ და არც ძალიან მთვრალი.

(475-478)

სმისაგან თავი მძიმედ მაქვს, ონომაკრიტოს, მერევა
ღვინო, აღარ ძალმიძს აზრის მოკრება,
სახლი ტრიალებს. მაგრამ მინდა წამოვდგე
და შევამოწმო, თუ უპყრია ღვინოს ჩემი ფეხებიც
და გონებაც. ვშიშობ რამე სისულელე არ
მოვიმოქმედო მთვრალმა და სირცხვილი არ ვჭამო.

(503-508)

ღვინოვ, ხან გაქებ და ხან კი გლანძღავ, მთლიანად
არ ძალმიძს არც შეძულება და არც შეყვარება.
კარგიც ხარ და ცუდიც. ვინ გაგკილავს შენ
ან ვინ გადიდებს, თუკი ზომიერ ცხოვრებას მისდევს.

(873-876)

აქვე შეიძლებოდა მოგვეტანა ეროტიკული სტრიქონიც:

ო, ბავშვო, დაუოკებლობით მომისრე საღი გონება,
ჩვენი მეგობრებისათვის სირცხვილად იქეც;
მე კი ცოტა დრო მომეც ძალთა აღსადგენად, მცირე ხნით
ვითქვამ სულს სანატრელი ღამის ქარიშხალთაგან.

(1271-74)

იმის გამო, რომ თეოგნისის სატრფიალო სტრიქონებში არ არის დაკონკრეტებული პოეტის ლტოლვის ობიექტი, მათ უფრო ზოგადსატრფიალო ხასიათი აქვთ. ამ ლექსთა შესრულება საერთოდ ყველა შეყვარებულს შეეძლო საკუთარი გრძნობების გამოვლინებისას. „თეოგნიდეაში“ გვაქვს საინტერესო მაგალითი პიროვნების გაკილვისა ნეგატიურ და პოზიტიურ თვისებათა იუმორით აღსავსე შეპირისპირების საშუალებით, რაც, როგორც ჩანს, გაშაირების ხალხურ ტრადიციებთან ავლენს კავშირს:

კაცო, ისეთი ჭკვიანი რომ ყოფილიყავ, როგორიც უჭკუო ხარ,
და ისეთი აზრიანი გამხდარიყავ, როგორიც უაზრო გაჩენილხარ,
მრავალ მოქალაქეს შენი ისე შეშურდებოდა,
როგორც ეხლა არავინ არაფრად არ გთვლის.

(453-456)

და ბოლოს, „თეოგნიდეაში“ უთუოდ იპყრობს ყურადღებას ტირანთა წინააღმდეგ მიმართული მძაფრი სტრიქონები. ცნობილია, თუ რაოდენ შეურიგებელი იყო ბერძნული მწერლობა ერთმმართველობის მიმართ. ამ მხრივ, თეოგნისის კრებულში, როგორც ჩანს, თავი მოიყარა ტირანთა წინააღმდეგ მიმართულმა არაერთმა დაუნდობელმა სტრიქონმა. განსაკუთრებით საინტერესოა ის პასაჟი, სადაც „თეოგნიდეას“ ერთ-ერთი პოეტი ასე აყალიბებს თავის მიმართებას ერთმმართველთან:

არც მე წავალ მასთან და არც ჩემთან მოვიხმობ ტირანს.
არც საფლავთან დავიტირებ ერთმმართველ კაცს მიწაში
ჩადებისას, არც ის მინდა, მე რომ მოვკვდები, იგი
მოთქვამდეს და ჩემთვის თვალთაგან ცხარე ცრემლს ღვრიდეს.

(1203-1206)

ამგვარად, „თეოგნიდეაში“ ჩვენ ვხვდებით ელეგიური პოეზიის განვითარების კიდევ ერთ გზას, როდესაც ლექსად თქმული სიბრძნე და დარიგება რაღაც ერთიანი სტრუქტურის მქონე ნაწარმოებში არ არის ჩაქსოვილი. იგი თავად ქმნის ყოველგვარი გამაერთიანებელი თემის გარეშე ლექსების მძივებად ასხმულ აზრთა კრებულს, რომელიც მართლაც

ღირსსახსოვარ გამონათქვამთა ამოუწურავ წყაროს წარმოადგენს. პოეტის „მე“ აქ ჩანს არსებითად მხოლოდ ამ უკომპრომისო სოციალურ პოზიციაში, რომლის სიმცდარეს კარგად ხედავდა მრავალი მისი თანამედროვე და რომლის უსაფუძვლობა დაამტკიცა ელინური სამყაროს შემდგომი განვითარების გზამ. და მაინც, „თეოგნიდეა“ დღესაც გვიზიდავს თავისი პირდაპირობით და პათოსით ავტორისა, რომელსაც შეეძლო თამამად განეცხადებინა:

არც მეგობარი და არც ერთგული თანამზრახველი არ გამიყიდია
ოდესმე, არც არასოდეს ყოფილა ჩემ სულში რაიმე მონური.

(529-530)

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
West, IEG, I.

თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 86 შმდ.; პელიკონი, გვ. 161 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
M. L. West, Studies in Greek Elegy and Iambus, გვ. 40 შმდ.; Latacz, GLTD, I, გვ. 210 შმდ.

ჰიპონაქსი

ბერძნული ლირიკის განვითარებაში თავისი ინდივიდუალობით უთუოდ გამოირჩევა პოეტი ჰიპონაქსი, რომელიც ძვ.წ.ა. VI საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობდა.[1] თუკი არქილოქოსი ტრადიციულ ეთიკურ ღირებულებებს დაუპირისპირდა თავისი მკვეთრად განსხვავებული პოზიციით, ჰიპონაქსს იამბიკაში შემოაქვს სათქმელის გამოხატვის ის მანერა, რომელიც თავისი სიმძაფრით, პაროდიულობითა და სიცილნარევი რეალიზმით რამდენადმე შუა საუკუნეების მეფეთა კარზე მოქმედი მასხარების შემოქმედებას მოგვაგონებს.

უკანასკნელ ხანებამდე ჰიპონაქსს, არისტოფანეს, ჰერონდასის, კალიმაქოსის, პეტრონიუსის გენიალურ წინამორბედად რომ მიიჩნევდნენ, თვლიდნენ „ქუჩის“, „პროლეტარიატის“, „მათხოვარ“ ან, სულაც, „მოწუწუნე“ პირველ პოეტად. მას ადარებდნენ სილარიბით გამორჩეულ სხვადასხვა თანამედროვე ხელოვანს. მაგრამ უკანასკნელ ხანებში, იტალიელი მეცნიერის ენცო დეგანის გამოკვლევათა წყალობით, ჰიპონაქსის პიროვნება სავსებით ახალი, მოულოდნელი კუთხით წარმოგვიდგა.[2] უკვე მისი სახელი (ცხენთა მეუფე) მიგვანიშნებს, რომ იგი დიდგვაროვანთა ოჯახს ეკუთვნოდა. იგი ძვ.წ.ა. 560-490 წლების ფარგლებში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ჯერ ეფესოსში, ხოლო, ალბათ, აქ ტირანიის დამყარების შემდეგ, იგი იონიის ერთ-ერთი უმთავრესი ქალაქიდან გადაასახლეს მისგან დაახლოებით 70 კილომეტრით დაშორებულ კლაძომენეში. იგი საკმაოდ განათლებული და საზოგადოებაში ცნობილი კაცი ყოფილა. შექმნილმა ვითარებამ, რომელმაც არისტოკრატიულ იდეალებსა და არსებულ რეალობას შორის მკვეთრი დაპირისპირება გამოიწვია, ძლიერი ფსიქოლოგიური გავლენა მოახდინა ჰიპონაქსზე. მასში, როგორც ჩანს, ნიჰილიზმისა და გროტესკის სულმა დაისადგურა და მის პოეტურ წარმოსახვაში სამყარო გადატრიალდა. აქ კი ყველასა და ყველაფერს, მათ შორის თავად პოეტსაც, ახალი, ტრადიციულისაგან განსხვავებული როლების შესრულება უხდება. ამიტომ მის ფრაგმენტებს (მოაღწია 186-მა ფრაგმენტმა, რომელთაგან მხოლოდ 13 შეიცავს ერთსა თუ ორ სტრიქონზე მეტს) უნდა შევხედოთ როგორც ჰიპონაქსის თეატრს, სადაც გამოგონილი აშკარად დომინირებს რეალობაზე, სადაც პოეტი შეგნებულად ახდენს ღირებულებათა დევალვაციას. აქ ვერ ვიტყვით, სად მთავრდება წარმოსახვითი და სად იწყება ემ-

[1] შდრ. DNP, 5, 605 შმდ.
[2] E. Degani, Studi su Ipponatte, Bari 1984.

პირიული ცხოვრება. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის ამოსავალია მისი პოეზია. შევეცადოთ ჰიპონაქსის ფრაგმენტების განხილვის კვლადაკვალ ჩავერთოთ მისი გროტესკული, ღვარძლიანი და, მ. გორკის პიესის სახელწოდება რომ გამოვიყენოთ, „ფსკერზე“ მიმდინარე წარმოდგენის მსვლელობაში.[1] საკუთარი ლექსების მიხედვით, იგი უკიდურესად გაჭირვებული უნდა ყოფილიყო. ჰიპონაქსი პირველი პოეტია, რომელმაც შემოიტანა ლირიკაში ხელმოკლეობის თემა და დაამტკიცა, რომ მუზათა მსახურის შესაძლებლობები ჭეშმარიტად განუსაზღვრელია – თურმე პოეტის პირადი გაჭირვება, შიმშილი, ჩაუცმელობა შეიძლება იქცეს ლექსით უკვდავყოფისათვის საკმარის მოვლენად. ჰიპონაქსმა, როგორც მცირეაზიულ საბერძნეთში მოღვაწეობდა, ისე, როგორც არც ერთმა მისმა წინამორბედმა, გზა გაუხსნა თავის პოეზიაში სხვა ენებიდან, უპირატესად ფრიგიულიდან და ლიდიურიდან შემოსულ სიტყვებს, რაც მის ენას გამოარჩევს მკაფიო, კოლორიტული შტრიხებით. პოეტი, რომელმაც მუზის წყალობა თავის გაჭირვებაზე წუწუნისათვის გამოიყენა, არ ერიდება ყველაზე უფრო ამაღლებულის უკიდურესად მიწიერ დონემდე ჩამოქვეითებას. ა.მ., უზენაეს ღმერთს იგი ყოვლად უჭვეულო ვედრება-საყვედურით მიმართავს:

ზევსო, მამაო ზევსო, ოლიმპიელ ღმერთთა სულთანო,[2]
რად არ მომეცი ოქრო, ვერცხლის სულთანო.

(38 ვ)

აქ სრული შეუსაბამობაა ზევსისადმი აღვლენილი ვედრების ამაღლებულ ტონსა და სათქმელის ერთობ უტილიტარულ, პროზაულ შინაარსს შორის, რითაც საუცხოოდ მიიღწევა კომიზმი. ასევე საინტერესოა მეორე, ჰერმესისადმი მიმართული ფრაგმენტიც (32 ვ):

ჰერმეს, ძვიფრასო ჰერმეს, მაიას წინილავ, კილენიელო,
შენ გევედრები, რადგან ძალზე მცივა
და მაბაბანებს...
მიეც ჰიპონაქსს წამოსასხამი და ახალუხი,
სანდლებიცა და თბილი ჩექმებიც და ოქროს
სამოცი სტატერი იქითა კედლიდან.[3]

ჰიპონაქსი ამ შემთხვევაში აშკარად ქურდების მფარველ ჰერმესს მიმართავს, რომელშიც მხოლოდ „კედლისმტეხთა“, ანუ ბანდიტების ხელშემწყობი ღმერთის არსი იზიდავს გაჭირვებისაგან სასოწარკვეთილებამდე მისულ პოეტს. აქაც საკმაოდ მკვეთრად უპირისპირდება ერთმანეთს ღმერთისადმი აღვლენილი ფორმა და ქურდულ ოცნებამდე დაყვანილი შინაარსი. სიღარიბემ პოეტი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ სიმდიდრე ბრმაა:

ჩემთან პლუტოსი,[4] რადგან ძალზე ბრმა არის, არ
მოსულა არასოდეს ხოლმე სახლში და არ უთქვამს:
„ჰიპონაქს, გაძლევ ოცდაათ ვერცხლის მნას და
ბევრ სხვა რამესაც“ – რადგან სულით მდაბალია.

(36 ვ)

1 შდრ. აგრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 284 შმდ.
2 ჰიპონაქსი ზევსის მიმართ იყენებს ლიდიურ სიტყვას პალმუს, რაც მეფეს ნიშნავს და მის ლექსს ერთგვარ აღმოსავლურ კოლორიტს აძლევს. ზოგიერთი მთარგმნელის კვალდაკვალ, ამ კოლორიტის შესანარჩუნებლად ეს სიტყვა აღმოსავლური „სულთანით“ გადმოვიტანეთ.
3 გამოთქმა „იქითა კედლიდან“ (τοὐτέρου τοίχου), როგორც ჩანს, ჰიპონაქსის ეპოქის ე.წ. ქურდულ ჟარგონს განეკუთვნება და ნიშნავს „მეზობლის სახლიდან“. ყურადღებას იპყრობს ამ ფრაგმენტის პირველი სტრიქონიც, რომელშიც, „მაიას წინილავ“ (Βέρμ. Μαιάδη) ასევე არ მიეკუთვნება ჰერმესის ტრადიციულ ეპითეტთა ჯგუფს. აქ ცნობილი ეპითეტი Μαιάδη „მაიას ძევ“ შეცვლილია ჰიპონაქსის პოეზიის სულის შესაბამისად.
4 პერსონიფიცირებული სიმდიდრე ანუ სიმდიდრის ღმერთი.

ის, რომ პლუტოსის მიმართ ეპითეტი – ბრმა – პირველად ჰიპონაქსმა გამოიყენა და შემდეგ არისტოფანემ მისი სწორედ ამგვარი სახე დაუდო საფუძვლად თავის კომედიას „პლუტოსს“, უკვე ძველმა კომენტატორებმა შენიშნეს. ჰიპონაქსის ენა საკმაოდ ბასრია, თვალი მახვილი, მაგრამ იგი გაურბის ყოველგვარ განზოგადებას. პოეტი თავს არიდებს იმ მიზეზთა ანალიზს, რომლებიც მისი ამა თუ იმ ლექსის საფუძველი ხდება. მისთვის მთავარია მოვლენა, როგორც რალაც წარმავალი ოდენობა, რომელთანაც მყარდება ასევე მომენტალური დამოკიდებულება. უფრო შორს პოეტი აღარ მიდის. მას არ აინტერესებს ის, რაც საერთოდ ხდება, ან შეიძლება მოხდეს. მის ყურადღებას იპყრობს მარტოოდენ ის, რასაც იგი განიცდის მხოლოდ ამ წუთს, მხოლოდ ამჟამად. მსგავსად არქილოქოსისა, მის ლექსებსაც ჰყოლია სამიზნე პიროვნება. ეს ყოფილა მოქანდაკე ბუპალოსი[1] და მისი ძმა ათენისი. მათ ჰიპონაქსი, როგორც ჩანს, იმით განურისხებიათ, რომ მისი კარიკატურა შეუქმნიათ:

დამიკავეთ მოსასხამი, რომ თვალში დავარტყა ბუპალოსს, რადგან ორსავე
ხელს ერთნაირად ვიყენებ და არ ვაცდენ (მიზანს) დამრტყმელი.

(120; 121 ვ)

საკმაოდ ბასრია მისი კომენტარი ვინმე მხატვარ მიმნესის[2] სურათის მიმართ:

მიმნეს, ავის მიზეზო, ნუღარ დახატავ გველს
ტრიერის[3] მრავალნიჩბიან კედელზე, რომელიც (გემის)
წვერიდან მესაჭისკენ მიხოხავს,
რადგან ის გახდება ცუდის ნიშანი და წერა,
შე მონის შვილო და დაბდურავ, მესაჭისათვის,
თუკი მას გველი წვივზე უკბენს.

(28 ვ)

თავისებურად არის წარმოდგენილი ეროტიკული ნაკადი ჰიპონაქსის პოეზიაში. შესაძლოა, არეტე,[4] ალბათ, ჰეტერა, რომელიც ფიგურირებს ფრაგმენტებში, რალაცნაირად უკავშირდებოდა მის კონფლიქტებს ბუპალოსთან. სიყვარულს ჰიპონაქსთან დაკარგული აქვს ყოველგვარი ამაღლებულობა და იგი უაღრესად მიწიერ, ბილწ დონემდე არის ჩამოქვეითებული. ჰიპონაქსი აგვიწერს, როგორ სვამენ ის და არეტე რიგრიგობით ვედროდან, რადგან ქალს არ აქვს სასმისი (13 ვ., 14 ვ). სხვაგან ის არეტეს საყვედურობს, რომ მას ბუპალოსთან სძინავს (15 ვ), თუმცა, როგორც ჩანს, თვითონაც თავს ბედნიერად თვლიდა, როდესაც არეტესთან ჰპოვებდა ღამით თავშესაფარს:

მარჯვნიდან მოვლენილი ყანჩის[5] წყალობით არეტესთან
მისულმა ღამით ვპოვე მოსასვენებელი.

(16 ვ)

საკმაოდ ბილწია და ნატურალისტური ის სურათები, რომელთა მეშვეობითაც მისი და არეტეს ურითერთობის ილუსტრაციას ახდენს ჰიპონაქსი, მათი სიყვარული იატაკზეა განრთხმული. ერთ ფრაგმენტში (93 ვ) ამაზრზენი პირდაპირობითაა აღწერილი, თუ როგორ მიმდინარეობდა მისი სექსუალური სტიმულირება თუ იმპოტენციისგან განკურნება.

ჰიპონაქსი ნოვატორად გვევლინება მეტრიკის სფეროში. მასთან, პირველად ბერძნულ პოეზიაში, გვხვდება იამბური საზომის მოდიფიცირებული ვარიანტი – ქოლიამბი ანუ კოჭლი იამბი.[6] მისი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ბოლო სეგმენტში დარ-

1 დავაა ამ პიროვნების რეალურობაზე, მით უფრო, რომ მისი სახელი არ უნდა ყოფილიყო გავრცელებული.
2 სადავოა ამგვარი მხატვრის რეალურობა.
3 ბერძნული ხომალდის სახეობა.
4 არ გამორიცხავენ, რომ არეტეს შემთხვევაში პოეტს ჰომეროსის „ოდისეას“ ფეაკთა მეფის იდეალიზებული მეუღლის სახელი გადმოაქვს, რაც ირონიული ეტიმოლოგიზების მაგალითად შეიძლება განვიხილოთ. ბერძნულ ენაში არეტე „სიქველეს“ აღნიშნავს. შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 287.
5 მიიჩნეოდა ბედნიერი შემთხვევის სიმბოლოდ.
6 შდრ. M. L. West, Greek Metre, Oxford 1982, გვ. 41.

ღვეულია იამბური მეტრის სტრუქტურა და ⏑ – ⏑ – ნაცვლად გვაქვს ⏑ – – ⏑. სწორედ ამიტომ ჰიპონაქსსა და მის მიმდევრებს ქოლიამბიკოს პოეტებად მიიჩნევდნენ, თუმცა, როგორც ირკვევა, მას უწერია ეპოდებიც და ჰექსამეტრული ლექსებიც. ჰომეროსის პაროდიის კარგი ნიმუშია (128 ვ):

მუზავ, მიმღერე ევრიმედონის ძეზე, ზღვისმშთანთქმელზე,
მუცელმახვილზე, რომელიც უზომოდ ჭამს,
რომ ხალხის გადაწყვეტილებით გაქვავებით
ჩაძაღლდეს უკაცრიელი ზღვის ნაპირზე.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ჰიპონაქსმა მონახა პოეზიაში თავისი გზა, რომელიც ძნელად აგვერევა სხვა პოეტის შემოქმედებაში. მან გარკვეული თვალსაზრისით ბიძგი მისცა მიმოსის – როგორც მომენტურ, წარმავალ, ცხოვრებისეულ სურათთა მიბაძვის – ჟანრის განვითარებას; მისი სული საკმაოდ მძაფრად შეიცნობა ძველ ატიკურ კომედიაშიც.[1]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:
Hipponactis testimonia et fragmenta, ed. E. Degani, Leipzig 1991²; M. L. West, IEG, I.

თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 96 შმდ.; ჰელიკონი, გვ.152 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
E. Degani, Studi su Ipponatte, Bari 1984; DNP, 5, 605 შმდ.; Latacz, GLTD, I, გვ. 284 შმდ.

ეპიგრამა

ელეგიისა და იამბის განვითარებამ არქაულ ეპოქაში პოეზია დეკლამაციურ სფეროში ეპოსისაგან დამოუკიდებლობის მოპოვების მიმართულებით წაიყვანა. ლირიკის ამ სახეებმა იტვირთეს, პოეტის მეტრულად ორგანიზებული პირადი სათქმელისათვის ლიტერატურული სტატუსი მოეპოვებინათ.[2] არქაული ლირიკის ამ პირველმა ჟანრებმა რამდენადმე უარი თქვეს ჰომეროსის ეპიკური სტილის ამაღლებულობასა და ხატოვანებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი უხვად იყენებდნენ ეპოსის მიერ გამომუშავებულ ენობრივ ფორმულებს. მათ გზა გაუხსნეს ლიტერატურაში ტრადიციული საბრძოლო თუ გნომური მოტივების პარალელურად პოლიტიკურ მედიტაციასაც, ცხოვრებისა და ადამიანის შესახებ მსჯელობაში დიფერენცირებულობასაც, ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ უშუალობასა და უხამსობასაც და, რაც მთავარია, პოეტური „მე"-ს ძლიერ გამოვლენას. ელეგია და იამბი თავისი თხრობითი ხასიათის გამო უფრო მეტად გონებით აღიქმება, ვიდრე გრძნობით. აქ არის სწრაფვა სათქმელის მძაფრად, მარჯვედ თუ ღრმად გამოხატვისაკენ, მაგრამ ნაკლებადაა ფიქრი ლექსის ფორმაზე, სახეთა პოეტურობაზე, ენისათვის ხატოვანების მიცემაზე, წმინდა პოეტიკურ ნიუანსებზე, რომელთა მეშვეობითაც ლექსი აუდიტორიის ესთეტიკური ტკბობის ჭეშმარიტ წყაროდ იქცევა ხოლმე. პოეტური ზემოქმედების ეს მხარე მშვენივრად გამოიხატა სასიმღერო ლირიკაში, როგორც მონოდიურში, ასევე საგუნდოში ანუ ქორიკაში.

მაგრამ ვიდრე სასიმღერო ლირიკაზე გადავიდოდეთ, რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ ეპიგრამატული ჟანრის განვითარებას ძვ.წ.ა. VIII-V საუკუნეებში. ლიტერატურული ეპიგრამები ლირიკული პოეზიის ნაწილად შეიძლება მივიჩნიოთ, თუმცა, როგორც ფენომენი, ეპიგრამა, რომელიც ბერძნულად ზედწაწერილს ნიშნავს, ისეთივე ძველია, როგორც თავად დამწერლობა.[1] შესაბამისად, ქვის, პაპირუსის, ტყავის თუ სხვა იმგვარი მასალის, რომელიც ხანგრძლივად ინახება, წარწერით შემკობის ტრადიცია ყველა ხალხში შეიძლება აღმოვაჩინოთ. სხვა საკითხია, თუ როგორ ყალიბდება ეპიგრამა, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ფორმა. უკვე ძვ.წ.ა. VIII საუკუნიდან ე.წ. ჭეშმარიტი პოეზიის ბევრდით, ბერძნულენოვან სამყაროში ვხვდებით მეტრულად ანუ ლექსად შესრულებულ ეპიგრამებს, რომელთა საზომებად გამოიყენება დაქტილური ჰექსამეტრი, ელეგიური დისტიქი, ზოგჯერ იამბური ტერფებით გაჯერებული.[2] მათში შეინიშნება პოეტური ენის დახვეწილობისაკენ სწრაფვა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ეპიგრამებს ხშირად აედები, რაფოსდები ან ლირიკოსი პოეტები ჰყავდა ავტორებად. ამას ადასტურებს არქაული ეპიგრამების საკმაო ნაწილის გამართულობა, არა მარტო მეტრის სწორად გამოყენებისა და წერა-კითხვის კარგად ცოდნის, არამედ პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისითაც, რაც მათ უთუოდ ანიჭებს მომხიბვლელობას.[3] ა.მ., დაახლ. ძვ.წ.ა. 740 წლით თარიღდება, როგორც ჩანს, გამარჯვებულის დაჯილდოვებისათვის განკუთვნილი ეპიგრამა დოქის ყელზე:

ვინც ახლა მოცეკვავეთგან ყველაზე ლაღად წაითამაშებს,
მას ეკუთვნის ეს...

(432.)

ამავე პერიოდით თარიღდება ე.წ. „ნესტორის თასის" წარწერა:

ნესტორს ეკუთვნის [ეს თასი], ამოდ სასმელი,
ვინც კი ამ თასს შესვამს, მას მაშინათვე,
ჟინი მოერევა ლამაზგვირგვინოსანი აფროდიტესი.

(454.)

ამგვარი ეპიგრამები შეიძლება ორ ჯგუფად დავყოთ: 1) კერძო ეპიგრამები (საფლავის, მიძღვნითი, მფლობელის, დაჯილდოვების, ნივთის დამამზადებლის, უკვდავყოფის წარწერები) და 2) ოფიციალური ეპიგრამები (ე.წ. სახელმწიფო ან კომუნალური წარწერები, დეკრეტები და სხვადასხვა სახის ბრძანებულებები).[4] ეს უკანასკნელი ჯგუფი უფრო იშვიათად მიმართავდა პოეტურ ენას. ყველა ლექსად დაწერილ, სრულად ან ნაწილობრივ შემორჩენილ ეპიგრამას, შექმნილს ძვ.წ.ა. VIII-V საუკუნეებს შორის, უკანასკნელად თავი მოუყარა და გამოსცა პ. ა. ჰანზენმა 1983 წელს.[5]

ლიტერატურის ისტორიისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ეპიგრამები, რომლებიც ცნობილ პოეტებს მიეწერება. ბერძნულ ანთოლოგიას თუ ვენდობით, ეპიგრამები ჰომეროსიდან მოყოლებული თითქმის ყველა ბერძენ მწერალს ჰქონია შექმნილი,[6] მაგრამ, რასაკვირველია, მათ შორის ბევრი ფიქციად უნდა მივიჩნიოთ, რომელთაც მწერლის სახელის წყალობით შემოინახეს თავი. უკვე ძვ.წ.ა. VII-VI საუკუნიდან მაინც სავსებით დასაშვებია, რომ ესა თუ ის პოეტი ქმნიდა ეპიგრამებს, მაგრამ ეს ფორმა მათ შემოქმედებაში მხოლოდ უმნიშვნელო, არადომინანტურ როლს ასრულებდა. ისინი, მეტწილად, მოგონილ ანუ წიგნის ეპიგრამებს ქმნიდნენ,[7] რომლებიც უფრო რომელიღაც პიროვნების, მოვლენისა თუ ფაქტისადმი მიძღვნილი იყო მხოლოდ თეორიული და არა პრაქტიკული გამოყენების მიზნით. ა.მ., ამგვარი ეპიტაფია არასოდეს არ ამოუკვეთიათ საფლავის ქვაზე, მიძღვნითი ეპიგრამა არასოდეს არ მისულა ადრესატამდე და ა.შ. ყველა

[1] ჰიპონაქსის გავლენისათვის შდრ. DNP, 5, 607.

[2] რასაკვირველია, გარდა ზემოთ განხილული იამბოგრაფოსებისა და ელეგიკოსებისა შემორჩენილია არაერთი პოეტის ფრაგმენტები და ფრაგმენტები, რომელთა ავტორები უცნობია. საკმარისია თვალი გადავაელოთ IEG-ს, რომ ამ ფრაგმენტთა მრავალრიცხოვნება უთუოდ მიიპყრობს ყურადღებას. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ წიგნში განეიხილე ყველა ის პოეტი, რომელთა კვალი ბერძნულ ლირიკაში შესამჩნევია და რომელთა ფრაგმენტების ანალიზითაც შემოიფარგლებიან, ჩვეულებრივ, ბერძნული ელეგიისა და იამბოგრაფიის თავისებურებებზე მსჯელობისას (შდრ. Latacz, GLTD, I).

[1] შდრ. DNP, 3, 1108 შმდ.

[2] შდრ. Н. А. Чистякова, Греческая эпиграмма VIII-III вв. до н.э., Ленинград 1983; Latacz, GLTD, I, გვ. 306 შმდ.

[3] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 307 შმდ.

[4] იქვე, გვ. 306.

[5] P. Hansen (გამომც.) Carmina epegraphica Graeca saeculorum VIII-V a. Chr. n., Berlin / New York 1983.

[6] შდრ. Anthologia Palatina. ეპიგრამატულ პოეზიაზე მსჯელობისას მეორე ტომში ამ ანთოლოგიის შესახებ უფრო დაწვრილებით გვექნება მსჯელობა.

[7] Latacz, GLTD, I, გვ. 306; DNP, 3, 1108 შმდ.

ცალკეულ შემთხვევაში, როდესაც ჩვენთვის საინტერესო პოეტის სახელით ცნობილი ეპიგრამა, ჩემი აზრით, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსი იქნება, მას თავად ამ მწერლის შემოქმედების განხილვისას შევეხებით. თანდათანობით ეპიგრამის ფორმა სულ უფრო და უფრო იხვეწებოდა და დაახლოებით ძვ.წ.ა. 300 წლიდან უკვე შეიძლება მსჯელობა ეპიგრამატისტ პოეტებზე, რომელთაც სახელი სწორედ ამ ჟანრით გაითქვეს. აქედან მოყოლებული ეპიგრამა გვევლინება უკვე მოკლე ლიტერატურული ფორმის მქონე, მნიშვნელოვანი აზრის შემცველ ლექსად (ხშირად თავისი დასკვნით). ამ ეპიგრამატისტ პოეტებს, ბუნებრივია, წინამდებარე წიგნის მეორე ტომში დაეთმობათ სათანადო ადგილი.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
P. Hansen (გამომც.), Carmina epigraphica Graeca saeculorum VIII-V a. Chr. n. Berlin / New York 1983.

სპეციალური ლიტერატურა:
Н. А. Чистякова, Греческая эпиграмма VIII-III вв. до н.э., Ленинград 1983; Latacz, GLTD, I, გვ. 306 შმდ.; DNP, 3, 1108 შმდ.

მელიკა (სასიმღერო ლირიკა)

მართალია, სასიმღერო ლირიკის პირველი ნიმუშები ჩვენამდე მხოლოდ ძვ.წ.ა. VII საუკუნიდან აღწევს, მაგრამ მისი ძირები შორეულ წარსულში უნდა ვეძიოთ. სიმღერით შესრულება პოეტის სათქმელისა, მისი გრძნობების გამოხატვა ლექსად ორგანიზებული სიტყვის, მელოდიისა და ცეკვის სინთეზის საშუალებით არქაიკამდეც საკმაოდ გავრცელებული იყო, მაგრამ ამას არსებითად ფოლკლორული, ზეპირი ხასიათი ჰქონდა.[1] ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში, ისევე, როგორც ადამიანური შემოქმედების სხვა სფეროებში, აქაც ხდება ფოლკლორულ ფორმათა თანდათანობითი გარდასახვა პროფესიული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ფორმებად. სასიმღერო პოეზიაში, როგორც ჩანს, ამ მხრივ უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ რეფორმას მუსიკის სფეროში, რომელსაც ძველები ტერპანდროსს მიაწერდნენ.[2] თითქოს ოთხსიმიანი ლირის ნაცვლად მან შექმნა შვიდსიმიანი, რამაც არსებითად შეცვალა სიმღერის ინსტრუმენტული თანხლების შესაძლებლობები. მუსიკალურმა კომპოზიციამ მიიღო ბევრად უფრო დახვეწილი სტრუქტურა, დადგინდა კანონზომიერებანი, რომელთაც სასიმღერო სფეროში მაორგანიზებელი ფუნქცია შეეძლოთ შეესრულებინათ. მართალია, შვიდ და შესაძლოა, რვასიმიანი ლირები უკვე მინოსურ კრეტასა და მიკენურ საბერძნეთში ყოფილა გავრცელებული, როგორც ამას არქეოლოგია გვიდასტურებს,[3] მაგრამ ეგეოსური კულტურის კატასტროფის შემდგომ, როგორც ჩანს, რეგრესი მუსიკის სფეროსაც შეეხო და ბევრ სხვა ელემენტთან ერთად ეგეოსური მუსიკალური ინსტრუმენტები დავიწყებას მიეცა. ის, რომ არქაიკამდე, ანუ გეომეტრიულ ეპოქაში, მართლაც ოთხსიმიან ლირას გამოიყენებდნენ, არქეოლოგიურად დადასტურდა, ასევე მატერიალურად დამტკიცდა, რომ ძვ.წ.ა. VII საუკუნის შუა პერიოდიდან, ანუ ტერპანდროსის მოღვაწეობის დროიდან, ბერძნულენოვან სამყაროში ნამდვილად მოგვეპოვება შვიდსიმიანი ლირები.[4] მუსიკალური კულტურის თვისობრივმა გარდაქმნამ გამოიწვია სასიმღერო პოეზიის მძლავრი აღმავლობა, რამაც მიგვიყვანა მონოდიური და ქორიკული ლირიკის, როგორც მყარი სტრუქტურის მქონე ლიტერატურული ფორმების, ჩამოყალიბებამდე. ჩვენ დღეს მეტ-ნაკლებად კარგად ვიცნობთ მხოლოდ მელოსის[5] ერთ, შესაძლოა, ყველაზე არსებით, პოეტურ მხარეს და, ფაქტობრივად, წარმოდგენაც კი არა გვაქვს მისი მუსიკალურად და ქორეოგრაფიულად შესრულების სპეციფიკაზე. ამიტომ მსჯელობა მელიკური პოეზიის ეფექტზე დღეს რამდენადმე ცალმხრივი შეიძლება იყოს. მონოდიური და ქორიკული პოეზია ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა არა მარტო იმით, რომ ერთ შემთხვევაში შემსრულებელი ერთი პიროვნება იყო, მეორეში კი გუნდი, არამედ მრავალი სხვა მომენტით: მონოდიური ლირიკა გამოხატავდა პოეტის პირად სათქმელს, ხოლო ქორიკა კი ადამიანთა იმ ერთიანობისას, რომლის ინტერესებიდან გამომდინარე იყო შექმნილი ესა თუ ის ნაწარმოები; პიროვნული მელოსი მცირე მოცულობისა იყო და, როგორც წესი, არ აღემატებოდა რამდენიმე ათეულ სტრიქონს, ქორიკა კი უფრო დიდი ფორმებისაკენ იყო ორიენტირებული და შეიძლება ერთ ნაწარმოებს რამდენიმე ასეული სტრიქონისთვისაც კი მიეღწია; მონოდიური ლირიკის საზომები მეტწილად მოკლე, ორი, სამი და ოთხი სტრიქონისაგან შედგენილ სტროფებს გამოიყენებენ, ხოლო ქორიკისა მრავალსტრიქონიან სტროფულ სისტემებს, მონოდიური ლექსის ავტორი თავისუფალია ნაწარმოების კომპოზიციური და თემატური ორგანიზაციის სფეროში, ქორიკისა კი რამდენადმე შეზღუდულია ტრადიციული კომპოზიციური ელემენტების გამოყენებით; მონოდიურმა ლირიკამ თავის უმაღლეს გაფურჩქვნას არქაიკაში მიაღწია, ხოლო საგუნდომ – არქაიკისა და კლასიკის მიჯნაზე.

თანამედროვე მეცნიერებაში ბერძნულ მელიკას მუსიკალური თანხლების ტიპის მიხედვით პირობითად სამ ჯგუფად ყოფენ:[1] ა) მუსიკა ღმერთებისათვის. აქ ექცევა: ჰიმნი, პეანები, ნომოსები, დითირამბები, პროსოდიონი,[2] პართენია, ჰიპორქემა, ბ) მუსიკა მოკვდავებისათვის. აქ ექცევა: ჰიმენაიოსი და ეპითალამიონი, თრენოდია, ეპინიკიონი და ენკომიონი, სკოლიონი,[3] მუსიკა თეატრისათვის.[4]

პიროვნული ლირიკა (ე.წ. მონოდია)

ბერძნული სიტყვა – მონოდია ითარგმნება როგორც სოლო სიმღერა და, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იგი წარმოადგენს ქორიკის ანუ საგუნდო ლირიკის ოპოზიციას შესრულების ფორმის თვალსაზრისით. პიროვნულ ლირიკას, ჩვეულებრივ, ის თავისებურება ახასიათებდა, რომ ინდივიდუალური შემსრულებელი ამასთანავე იყო აკომპანემენტორიც. ეს სავსებით ბუნებრივად განსაზღვრავდა მისი სიმღერის თანმხლები მუსიკალური ინსტრუმენტის ტიპს: იგი აუცილებლად სიმებიანი უნდა ყოფილიყო (ლირა, კითარა და ა.შ.).

რასაკვირველია, მონოდიისათვის, მისი ბუნებიდან გამომდინარე, დამახასიათებელი იყო: ა) შესრულების კამერული ატმოსფერო. ძნელია დავუშვათ, რომ სოლო სიმღერა ფართო აუდიტორიისათვის იყო გამიზნული. მას უთუოდ ჰყავდა თავისი შეზღუდული ოდენობის მსმენელი, იქნებოდა ეს სიმპისიონზე თუ პოეზიის მოყვარულთა წრეში. ამის გამო, რასაკვირველია, არ იყო სავალდებულო, პოეტ-შემსრულებლს საგანგებოდ გამორჩეული ხმა ჰქონოდა. ამასთან, სიმებიანი საკრავიც რაც შეიძლება ზომიერი ულერადობით მიჰყვებოდა მის სიმღერას; ბ) შინაარსობრივი თვალსაზრისით, ეს სიმღერები გამოირჩეოდნენ პიროვნულობის, სუბიექტურობის მაღალი ხარისხით, რადგან პოეტი, ყვე-

[1] ამ ე.წ. ლირიკულ ფორმებს უკვე ჰომეროსი იცნობს. შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 318.
[2] შდრ. DNP, 8, 544.
[3] B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente des agäischen Raumes bis um 700 v. Chr., Diss., 1963.; A. Bélis, Les musiciens dans l'antiquité, 1999.
[4] შდრ. DNP, 8, 544.
[5] ბერძნული სიტყვა მელოსი აღნიშნავს სიმღერას.

[1] შდრ. Th. J. Mathiesen, Apollós Lyre, გვ. 29 შმდ.
[2] ე.წ. პროცესიის დროს შესასრულებელი, უპირატესად, საგუნდო სიმღერები. ამგვარი მსელელობა მეტწილად საკურთხეველისა ან ტაძრისკენ მიემართებოდა. შდრ. DNP, 10, 447 შმდ. Th. J. Mathiesen, Apollós Lyre, გვ. 81 შმდ.
[3] სპეციალურად სიმპოსიონებისათვის განკუთვნილი ე.წ. სუფრული სიმღერები. სიმპოსიონების დროს სრულდებოდა ე.წ. დეკლამაციური ლირიკის ჟანრის ლექსებიც, მაგრამ სკოლიონებს მათგან განასხვავებდა მელიკური საზომები და აუცილებელი ინსტრუმენტული მუსიკალური (ძირითადად, ლირის) თანხლება. სიტყვის ეტიმოლოგია არ არის საბოლოოდ დადგენილი, თუმცა ფიქრობენ, რომ მას გარკვეულწილად „სიმღერით აყოლის, სიმღერით რაღაცის თანხლების" მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. თუმცა არის აზრი, რომ ტერმინი შეიძლება „დისკოლოსს" („ძნელი") უკავშირდებოდეს, რადგან სიმპოსიონზე დამთვრალი ან აქ მოხვედრილი უბრალო მოქეიფისათვის კარგად სიმღერა ძნელი უნდა ყოფილიყო. სკოლიონებს ბევრი პოეტი ქმნიდა. ათენეოსმა (დაახლ. ახ.წ.ა. 200 წ.) შემოგვინახა ერთგვარი კრებული 25 ატიკური სკოლიონისა, რომლებიც ძვ.წ.ა. VI-V საუკუნეებში უნდა ყოფილიყვნენ შექმნილი და, როგორც ჩანს, განსაკუთრებული პოპულარულობით სარგებლობდნენ. სკოლიონები მეტწილად მცირე ფორმის ლექსები იყო. ისინი ოთხ სტრიქონზე მეტს არ შეიცავდნენ (ტექსტებისათვის შდრ. Page, PMG, გვ. 472 შმდ.). მათი თემატიკა არ არის განსაზღვრული. სკოლიონი შეიძლება ეძღვნებოდეს პოლიტიკას, მეგობრობას, ვაჟკაცობას და ა.შ.
[4] დაწვრილებით იხ. Th. J. Mathiesen, Apollo's Lyre, გვ. 141 შმდ. იხ. აგრ. DNP, 11, 634.

ლაზე ნარატიულ სტილში შექმნილ ლექსშიც კი, მოვლენის საკუთარ ხედვას წარმოგვიდგენდა. მეტწილად პიროვნული სიმღერები საკუთარი გრძნობების ლექსითა და მელოდიით გადმოცემის ცდას წარმოადგენდა. ამიტომ მათში ნაკლებად იყო რიტორიკული სტილი და მეტი ადგილი სათქმელის წმინდა ლირიკულ გამოხატვას ეთმობოდა; გ) პიროვნულობის ხარისხი ძირითადად განსაზღვრავდა იმას, რომ მონოდია არ იყო მკაცრად დაკავშირებული რომელსამე ლიტერატურულ დიალექტთან. აქ ლესბოსური (ეოლიურის ვარიანტი) იმავე წარმატებით გამოიყენებოდა, როგორითაც იონიური. არჩევანს ხშირად განსაზღვრავდა თავად პოეტის წარმომავლობა და მისი მსმენელის დიალექტური გარემო; დ) რამდენადაც პიროვნულ ლირიკაში მუსიკალური თანხლება ნაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე საგუნდო ლირიკაში, აქ ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა გარკვეული რიტმული ფორმების განმეორება, რაც, ალბათ, მელოდიაზეც ვრცელდებოდა. სწორედ ამიტომ მონოდიის ლექსთაწყობაში გვაქვს ისეთი გავრცელებული საზომები, რომლებიც ლექსიდან ლექსში მეორდება და რომელთაც მთელი ანტიკური სამყარო იცნობდა „ალკეოსურის“, „საფოურის“ თუ „ანაკრეონტეონის“ სახელით.

პიროვნულ ლირიკას სამი უდიდესი წარმომადგენელი ჰყავს: ლესბოსელები – ალკეოსი და საფო, რომელნიც ეოლიურ დიალექტზე წერდნენ და ანაკრეონი, რომელმაც თავისი მშობლიური იონიური დიალექტი გამოიყენა პოეზიაში – სამი პოეტი, სამი განსხვავებული ბედი, სამი ძირეულად განსხვავებული პოეტური ხედვა და მსოფლაღქმა.

ალკეოსი

კუნძული ლესბოსი ოდითგანვე უკავშირდებოდა მუსიკისა და პოეზიის სამყაროს. მითოლოგიური ტრადიციის თანახმად, ბაკქური ექსტაზით შეპყრობილმა თრაკიელმა ქალებმა ნაწილებად დაგლიჯეს სიმღერის მაგიური ძალის მფლობელი ლეგენდარული ორფევსი და ზღვაში გადაისროლეს. მომღერლის თავი და ლირა კუნძულ ლესბოსზე გამოირიყა და იქ იქნა დაკრძალული. ამ თქმულებაში კუნძულ ლესბოსის დიდებას ლირიკულ პოეზიაში თავისი ახსნა აქვს მონახული.[1] კუნძული, რომელზეც ორი ძირითადი პოლისი – მეთიმნა და მიტილენე მდებარეობდა, არა მარტო მუზის მსახურთა აქტივობით გამოირჩეოდა, არამედ მძაფრი პოლიტიკური ცხოვრებითაც. განსაკუთრებით ცნობილი იყო ამ მხრივ ერთ-ერთი უდიდესი ეოლიური ქალაქი მიტილენე. ძვ.წ.ა. VII-VI საუკუნეთა მიჯნაზე აქ მიმდინარე პოლიტიკური ბრძოლების მომსწრე და არაერთგზის მსხვერპლიც იყო ალკეოსი. იგი დაბადებულა ძვ.წ.ა. VII ს. მეორე ნახევარში (დაახლ. ძვ.წ.ა. 630-590 წლებს შორის). წარჩინებულთა გვარის წარმომადგენელ ალკეოსს მოუწია იმ სიმძიმეთა გადატანა, რაც მიტილენეში ჯერ მელანქროსის, მირსილოსის, მელეაგროსის ტირანიამ, ხოლო შემდეგ პიტაკოსის – საყოველთაოდ ცნობილი ესიმნეტესისა[2] და ბერძნეთა მიერ თავისი გამჭრიახობის გამო შვიდ ბრძენს შორის მოქცეული პოლიტიკური მოღვაწის – ხანგრძლივმა მმართველობამ შეუქმნა ლესბოსურ არისტოკრატიას. ალკეოსს მოუხდა დაეთმინა დამარცხებათა სიმძიმე, გადასახლებებითა და მშობლიურ ქალაქთან ხანგრძლივი განშორებით გამოწვეული ტკივილი, პიტაკოსის პოლიტიკურ ორიენტაციაში იმედის სრული გაცრუება და ქალაქის პოლიტიკურ ცხოვრებაში მონაწილეობის დიდი სურვილის განუხორციელებლობა.[3] მისი პოეზია საუცხოოდ არეკლავს ლირიკოსის ცხოვრებას და მიუხედავად ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების სიმცირისა, ჩვენს წინაშე მაინც იკვეთება ალკეოსის, როგორც პოეტისა და მოქალაქის სახე. ჩვენ არ ვიცით, როგორ წარიმართა ალკეოსისა და პიტაკოსის ურთიერთობის ბოლო წლები. თუკი ტრადიციას

[1] წყაროთა მიმოხილვისათვის შდრ. DNP, I, 55.

[2] ბერძნული „აისიმნეტეს“ („მსაჯული“, „მომწესრიგებელი“) – წარჩინებულთა და სხვა მოქალაქეთა შორის არსებული კონფლიქტის მოსაგვარებლად არჩეული პირი, რომელსაც კანონით განსაკუთრებული ძალაუფლება ენიჭებოდა.

[3] ალკეოსის ცხოვრების შესახებ თანამედროვე მონაცემების შუქზე შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 364 შმდ.; DNP, I, 493 შმდ.

დავუჯერებთ, ბრძენ პიტაკოსს იგი შეუწყალებია სიტყვებით: „სჯობს აპატიო, ვიდრე შური იძიო“.[1]

ალკეოსის ლირიკა მრავალმხრივ არის საყურადღებო და საინტერესო. იგი წარმოადგენს მოქმედი კაცის ლექსად გამოხატულ გულისთქმას, რომელსაც ყველაზე დიდი სასოწარკვეთილების ჟამსაც კი არ ტოვებს ფიქრი თავის ქალაქზე, თავის მონაწილეობაზე სახელმწიფო საქმეებში, თავის საგვარეულო უფლებებზე.

ალკეოსის შემოქმედება ძვ.წ.ა. 300 წლისათვის 10 „ტომად“ იყო გამოცემული. მათგან ჩვენამდე, ძირითადად, 1914, 1941 და 1951 წლების პაპიროლოგიური აღმოჩენების წყალობით, 400 ფრაგმენტმა მოაღწია, რომელთაგან მხოლოდ 25-მდე წარმოგვიდგენს ლექსების 4 და მეტ სტრიქონს, ისიც ხშირად საკმაოდ ნაკლულად. ჰორაციუსი, ალკეოსის შემოქმედების საკმაოდ სრულად მცოდნე, მის ლექსებს ოთხ თემატურ ჯგუფად ჰყოფდა: 1) სამოქალაქო ომის სიმღერები, 2) ღვინისა და სმის, ანუ სუფრული სიმღერები, 3) მითოლოგიური სიმღერები, 4) სასიყვარულო სიმღერები. როგორც ჩანს, მართალი იყო სტრაბონი, რომელიც ალკეოსთან განსაკუთრებით στασιωτικὰ ποιήματα-ს „სამოქალაქო ომის სიმღერებს“ გამოჰყოფს და რომელთაც თანამედროვე კლასიკურ ფილოლოგიაში უბრალოდ სტასიოტიკას-ს უწოდებენ. ამჟამად თანდათანობით ნათელი ხდება, რომ ალკეოსი თავს ძირითადად პოლიტიკური ბრძოლების მონაწილედ აღიქვამდა, რომლისთვისაც პოეზია იყო მხოლოდ ლექსად გამოხატული პოლიტიკური მოღვაწეობა. მისი აუდიტორია, ადრესატები იმ ამხანაგობის, ანუ ჰეტაირიას, წევრები იყვნენ, რომელსაც ქმნიდნენ არისტოკრატი მამაკაცები და რომელნიც თავიანთ თანაპარტიელს, ალბათ, მხოლოდ ამგვარი ამხანაგობების წევრებისათვის განკუთვნილ სიმპოსიონებზე უსმენდნენ. ძნელი სათქმელია, რამდენად ფიქრობდა თავად ალკეოსი საკუთარი თავის უკვდავყოფას, როგორც პოეტი, ან რამდენად ახერხებდნენ მისი პოლიტიკური ბრძოლის ჟინით ანთებული მეგობრები მისი ლექსებით ესთეტიკური სიამოვნების მიღებას, მაგრამ ალკეოსი ისტორიაში სწორედ ლექსებმა დატოვეს. მის მიმართ ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტები ხშირად გამოიყენებენ სიტყვას „პირველი“ და ეს სავსებით გამართლებულია. ალკეოსი იყო პირველი, ვინც მონოდიაში (მიუხედავად მისი ლექსების უშუალო დანიშნულებისა) შემოიტანა ლირიკული სული, ენა და სტილი თავად ისეთ არალირიკულ თემებზე სიმღერისას, როგორიცაა პოლიტიკა და სამოქალაქო ომი. იგი, ალბათ, უნდა ჩაითვალოს პირველ გადასახლებულ პოეტად, რომელიც ლექსებს წერს გადასახლებულის განცდებზე. ჩვენ ვიცით, რომ მიტილენეში განვითარებული მოვლენების გამო, იგი ერთხანს ეგვიპტეშიც კი ყოფილა გადასახლებული, მისი ძმა კი – ბაბილონში (როგორც ჩანს, სწორედ მაშინ საფო სიცილიაზე გადასახლდა, თუმცა ამ უკანასკნელის პოეზიაში პოლიტიკური პათოსი, ფაქტობრივად, იგნორირებულია). ალკეოსი გვევლინება მეტრიკის სფეროში ნოვატორად და ახალი საზომების დამნერგავად და ა.შ.[2] ალკეოსის ფრაგმენტების გაცნობისას წარმოგვიდგება პოლიტიკური ბრძოლების ორომტრიალში დაბნეული პოეტი, რომელსაც სახელმწიფოს ალეგორიად ავდარში, შუა ზღვაში მოქცეული ხომალდი ესახება:[3]

> ქართა ჭიდილში აღარ ძალმიძს გზების გაგნება,
> აღიმართება ერთი მხრიდან ტალღა, მიგორავს
> და ეხეთქება შემხვედრ ტალღას,
> ზვირთებში ცურავს შავი ხომალდი.
> პირქუშ ავდართან გვიწევს ბრძოლა დიდი წვალებით,

[1] პიტაკოსის შესახებ შდრ. DNP, 1054 შმდ.

[2] შდრ. DNP, I, 493 შმდ.; Latacz, GLTD, I, გვ. 364. D. L. Page, Sappho and Alcaeus (იხ. ლიტერატურა).

[3] ტრადიციულად უკვე ანტიკურობაში ამ ფრაგმენტში ხომალდს ალეგორიულ მნიშვნელობას აძლევდნენ, ამ აზრს იზიარებდა უკანასკნელ ხანებამდე მკვლევართა უმეტესობა. თუმცა ახლა გამოუჩნდა მომხრეები აღნიშნული პასაჟების არამეტაფორულ გააზრებას. მათი ვარაუდით, აქ შეიძლება დავინახოთ პოეტის საამხანაგოს ან ჰეტაირიას (ჰეტერიას), რომელიც ეკუთვნოდა მიტილენელ არისტოკრატთა პარტიას, არსებობისათვის აღელვებულ ზღვაში ბრძოლის რეალური სურათი (შდრ. W. Rösler, Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios. München 1980, გვ. 118).

ტალღები თავზე ევლებიან აღმართულ ანძას.
დაფლეთილია იალქანი,
მისი ძონძები ნაკუწებად დაკიდებულან,
აშვებულია ღუზაც...[1]

(326 ლპ)

ტირანის, მირსილოსის, სიკვდილი მისთვის უდიდესი სიხარულის მომტანია:

ახლა კი გვმართებს მოვილხინოთ თავდაყირაწყებით,
რადგან მირსილოსს, როგორც იქნა, აღმოხდა სული.

(332 ლპ)

ხოლო, როდესაც პიტაკოსის ხელში ხვდება ძალაუფლება, ალკეოსი კვლავ შეძრწუნებული მიმართავს მოქალაქეებს:

სამშობლოს უბედურება, შეუჭირველი პიტაკოსი, ბედით წყეული,
ქალაქს ტირანად მოუვლინეთ, როს განადიდეთ შეკრებილებმა.

(348 ლპ)

მაგრამ პიტაკოსი, რომლის წინააღმდეგაც არის მიმართული ალკეოსის სხვა ფრაგმენტიც (70, 141, 69), არ უტოვებს პოეტს გამარჯვების იმედის ნასახს. მხოლოდ უკიდურეს სასოწარკვეთილებამდე მისულ და ყოველგვარ სახსარს მოკლებულ პოეტს შეეძლო ასე მიემართა სილარიბისათვის:

საზარელი ხარ სილარიბევ, ავბედობავ დაუთმენელო,
შენი და არის უმწეობა,
თქვენ ერთად თრგუნავთ ადამიანებს.

(364 ლპ)

ან:

ამბობენ, თურმე არისტოდამოსს
ერთხელ სპარტაში წარმოუთქვამს მართალი სიტყვა:
„ფულია კაცი“,
ღარიბს პატივი და სიკეთე არ მიეგება.

(360 ლპ)

ცხოვრების ავბედითმა ტრიალმა პოეტის წინაშე დასვა გამოსავლის ძიების საკითხი. პოლიტიკური ბრძოლა წაგებულია. სად არის ხსნის გზა? ერთი გამოსავალი განდევნილი ალკეოსისათვის ამქვეყნიური შფოთიანობისაგან მოშორებული ღმერთის მყუდრო სავანისათვის თავის შეფარებაა. როგორც ჩანს, ერთ-ერთ ასეთ სავანეს შეკედლებული პოეტი მაინც ვერ იოკებს თავის რისხვას პიტაკოსზე და შესთხოვს უკვდავთა სამეულს: ზევსს, ჰერასა და დიონისეს, ფიცის გამტეხს[2] შურისგების ქალღმერთი ერინისი მიუჩინონ. პიტაკოსი აქ გამოყვანილია როგორც აღთქმის დამრღვევი, ღიპგადმოგდებული კაცი, რომელმაც ფეხით გათელა ფიცი და ქალაქი დაღუპვისაკენ წაიყვანა (129 ლპ). მეორე სიმღერაში ალკეოსი ნაკლებად შემტევია. იგი წარმოგვიდგება პიროვნებად, რომელიც, თუმც განერიდა ღმერთის სავანეში უბედურებას, მაინც სათათბიროში ყოფნაზე ოცნებობს:

წმინდა ადგილთა ძიებაში აქ ვპოვე ბინა,
საბრალობელი გლეხიკაცის ხვედრს ვიზიარებ.
დიდი სურვილი მაქვს მოვისმინო,
ვით მიხმობს ხალხის მაუწყებელი

[1] პოეტური თარგმანები შესრულებულია ნანა ტონიას მიერ. შდრ. ლიტერატურა.

[2] როგორც ჩანს, პიტაკოსი თავიდან, ალბათ, მირსილოსთან ბრძოლისას ალკეოსის მებრძოლთა ჯგუფის მეთაური იყო და შემდგომ განუდგა მათ. შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 368 შმდ.

საკრებულოში, სადაც ჩემი მშობელი მამა
და წინაპარი – მისი მამა – გაჭაღარავდნენ.
ახლა იქ მხოლოდ ბოროტის მზრახველ
მოქალაქეთა შუღლი ბატონობს.
მე გამაძევეს, განმარიდეს მშობლიურ სამანს,
ვცხოვრობდი როგორც ონომაკლე, მიუსაფარი,
ძალისმფლობელთა წინააღმდეგ
ამბოხების მსხვერპლად ქცეული.
მე შავ მიწაზე დიდი ხანი ვიხეტიალე,
მერმე ვეწვიე ღვთაებათა ამ წმინდა ადგილს
და დავიმკვიდრე თავშესაფარი
უბედურებას განრიდებულმა.
აქ იმართება პეპლოსებით ტანშემოსილი
ლესბოსელების საზეიმო დღესასწაული,
ყოველწლიურად ამ წმინდა ველზე
ქალთა ღვთიური ექო ცას აღწევს.

(130 ლპ)

ამ ლექსში საკმაოდ კარგად ჩანს ალკეოსის ბუნება – იგი ვერ უძლებს თუნდაც ღმერთთა მყუდრო სავანეში თავისი მშობლიური პოლისის ყოველდღიური ორომტრიალისაგან მონყვეტას. აქტიური ცხოვრებისაგან განდგომა და უსაფრთხო თავშესაფრის ძიება მისთვის შექმნილი მდგომარეობიდან მთლად სასურველი გამოსავალი არ არის. პოეტისათვის უფრო მიმზიდველია სხვაგვარი ხსნა. მას პოლიტიკური ბრძოლების ველზე დამარცხებული ალკეოსი ღვინოსა და დროსტარებაში ხედავს. ცნობილი იყო მისი ნათქვამი: „ღვინო,. ძვირფასო ბიჭო და ჭეშმარიტება“ (366 ლპ), რომელიც, შესაძლოა, შემდგომ საფუძვლად დაედო, ცნობილ ანტიკურ სენტენციას: in vino veritas – „ღვინოშია ჭეშმარიტება“, ანდა „ღვინოა კაცთა სარკე“ (333 ლპ). შესაბამისად, პოეტის აზრით, ღვინო უხსნის ადამიანებს პირს და ათქმევინებს სიმართლეს. ამიტომ არცაა გასაკვირი, რომ იგი ამგვარ დარიგებას იძლევა: „ნუ დარგავ სხვა ხეს უწინარეს ვაზისა“ (342 ლპ). მისი სუფრული სიმღერები არ შეიძლება სიბრძნეშერეულ, ზედაპირულ, ჰედონისტურ მოწოდებებად მივიჩნიოთ, როგორც ეს ტრადიციულად ბერძნული სკოლიონებისთვის ანუ სუფრული სიმღერებისთვის არის დამახასიათებელი. ღვინისაკენ ლტოლვა, თავდავიწყების სურვილი მოტივირებულია ცხოვრებაში განცდილი დიდი დამარცხებებით, იმ გაკვეთილებით, რაც პოეტმა მიიღო სიცოცხლის განმავლობაში. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა მისი ვინმე მელანიპოსისადმი მიძღვნილი ლექსი:

შესვი, გაამოს, მელანიპოს, იქნებ გგონია,
ოდეს გაცურავ ბობოქარი აქერონის მშფოთვარე ტალღებს,
დადგება ჟამი მზის ნათელის კვალად ხილვისა?
ისმინე ჩემი: ნუ მოისურვებ დიად საქმეთა აღსრულებას!
ო, მოიგონე ეოლოსის ძე სისიფოსი. მოკვდავთა შორის
აღზევებული იყო იგი გონიერებით, თუმცა ეგონა,
სიკვდილის პირქუშ სამეუფოს გაექცეოდა, ორგზის გაცურა
ღვთით დაწყევლილმა ბობოქარი აქერონის ბნელი ტალღები,
გარდმოავლინა ოლიმპიელთა განმგებელმა, მეუფე ზევსმა
შავი მიწის ქვეშ ულმობელი სასჯელი მისთვის...

(38 ლპ)

მიუხედავად მრავალი უბედურებისა, ალკეოსის სული მაინც არ ისწრაფის ბოროტებისაკენ, ღვინოს შეუძლია ადამიანი ავ ფიქრთაგან გაათავისუფლოს:

არ გვეკადრება ბოროტებით აღვივსოთ სული,
ვერას მივაღწევთ და ამაოდ დავიტანჯებით,
სჯობს, ჩემო ბიკქის, ჩვენი სულის
დიდებულ მკურნალს მივენდოთ, ღვინოს.

(335 ლპ)

მასთან გვხვდება მოლხენის შესანიშნავი სურათები, რომლებშიც ადამიანი, ლხინი, გარემო საოცარი ოსტატობით არის ურთიერთშეხამებული. დროსტარება კარგია ყინვიან ზამთარშიც:

ცით მოავლინა კრონიონმა საზარი დელგმა,
სუფევს სიცივე, ნაკადები ყინვით დამზრალან
....
გეაკმარე დელგმა, განასრულე ცივი ზამთარი,
ააგიზგიზე ბუხრის ცეცხლი, გარდამეტებით,
განაზავე სიტკბოთი ღვინო,
მიადე თავი ფაფუკ ბალიშს...

(338 ლპ)

ყვავილმრავალი გაზაფხულის ჟამსაც:

ყვავილით უხვი გაზაფხულის მოსვლა შევიგრძნე
.....
მსწრაფლ განაზავეთ დათაფლული ღვინო
კრატერში.

(367 ლპ)

ზაფხულის მცხუნვარებაშიც:

ყელს გაგისველებს ღვინო, შესვი! ქრება ვარსკვლავი,
წელიწადის მძიმე დრო დადგა, გადაიბუგა სიცხით ყოველი,
ფოთოლთა ჩრდილში შეყუჟული ჭიჭინობელა ჭრიჭინებს ტკბილად
და ოქრომხალა ყვავილობს მხოლოდ...
ვნებააშლილნი არიან ახლა დიაცნი, კაცებს დაუფლებიათ უძლურება,
მათ თავსა და მუხლს მცხუნვარებით წვავს სირიოსი.

(347 a ლპ)

ეროტიული გრძნობები მჭიდროდ არის დაკავშირებული ლხინთან. მართალია, მისი მრავალრიცხოვანი სატრფიალო სიმღერებიდან ჩვენამდე თითქმის აღარაფერმა მოაღწია, მაგრამ ანტიკური სამყარო მას სასიყვარულო პოეზიის აღიარებულ ოსტატად მიიჩნევდა:

უბრძანეთ ვიწმეს, მომხიბლავი მენონი მიხმონ,
რათა მენვიოს ნადიმზე და ვილხინოთ ერთად.

(368 ლპ)

გვატყობინებს ერთგან პოეტი თავის გულის წადილს. სხვაგან იგი აღიარებს: „კიპროსშობილის გრძნეულებით ვარ დათრგუნული“ (380 ლპ). როგორც ჩანს, სატრფიალო გზნებით არის შექმნილი ეს სტრიქონებიც:

ო, გეევდრები, შეისმინე ჩემი სიმღერა,
ო, შეისმინე, გეევდრები!

(374 ლპ)

ალკეოსის პოეზიაში შეინიშნება საკმაოდ საინტერესო ტენდენცია: იგი სამყაროს სილამაზეს აღიქვამს ყოველგვარი ანალიტიკური კომენტარისა თუ რიტორიკული კითხვის გარეშე. ეს, გარდა ზემოთმოტანილი სტრიქონებისა, კარგად ვლინდება იმ ფრაგმენტში, სადაც პოეტი მდინარე ჰებროსის სილამაზეს აღწერს:

ჰებროსო, შენი მდინარება ულამაზესი,
აინოსიდან მენამული ზღვისკენ მედინი,
აზვირთებული, თრაკიელთა ველების გავლით
უფრო მშვენდება.
და ესწრაფვიან ქალწულები შენს წმინდა ნაკადს,

ნაზი ხელებით ისველებენ სათუთ თეძოებს,
სალბუნის მსგავსი ღვთაებრივი წყლით ენიჭებათ
მომხიბლაობა.

(45 ლპ)

ეს ბერძნული ხელოვნებისათვის საკმაოდ იშვიათი შემთხვევა ბუნების სურათის განყენებული დახატვისა, მიუხედავად იმისა, თუ რითი იყო იგი მოტივირებული და როგორ აქტუალიზდებოდა შემდგომ ლექსში, საკმაოდ აშკარად გვიჩვენებს, რომ ალკეოსისათვის აქ მთავარია მის მიერ დანახული სურათის სილამაზის გადმოცემა და არა რაიმეს მტკიცება, მსმენელისა თუ მკითხველის რაღაც აზრის ჭეშმარიტებაში დარწმუნება. ამ შემთხვევაში ლირიკა თითქოს თავისუფლდება იმ ერთგვარი რიტორიკულობისაგან, საგანთა თუ მოვლენათა რაღაც მიზნისაკენ მიმართული ტენდენციური ინტერპრეტაციისაგან, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო ზემოთგანხილული სხვა ლირიკოსი პოეტების შემოქმედებისათვის. სილამაზე აქ აღიქმება თავისთავად, ისე, როგორც მას თვალი ხედავს და გული გრძნობს, ყოველგვარი დამატებითი განმარტებისა და გონების ჩარევის გარეშე. ეს ალკეოსის პოეზიის ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებათაგანია. ამ მხრივ, საინტერესოა, რომ ზოგიერთ იმ ფრაგმენტშიც კი, რომელთაც ე.წ. საბრძოლო სიმღერების კატეგორიაში ვათავსებთ, აშკარად ჭარბობს სურათით ტკბობა ე.წ. მორალური ხასიათის შეგონებას თუ მოწოდებას:[1]

ომის ღვთაების ნათელი მოსავს მაღალ სასახლეს,
ალსაჭურველით ბზინავს დარბაზი,
ბრინჯაოს სხივით ელვარებს ჭერი
ზუჩებითა და მუზარადებით მიმოფენილი.
ცხენთა ძუების თეთრად ფრიალი
ომში მყივარი მებრძოლების სარქმელებს ამკობს.
მაგარ შუბთაგან თავდასაცავი
მოელვარე საბარკულები ფარავს სარჭეებს,
ირგვლივ ბზინავენ ახლად ნაკეთი სელის ჯავშნები,
იატაკს მოსავს ფართა სიმრავლე
და ქალკისური შუბების ბზინვა.
თვლა აღარა აქვს სათეძურებს და წელსაბმელებს.
არ გვმართებს მათი დავიწყება,
ოდეს დადგება საბრძოლველად წარმართავს ჟამი.

(357 ლპ)

ალკეოსის შემოქმედებაში და ცხოვრებაში ბრძოლას განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა. მხოლოდ ბრძოლაში სიამის დამნახველ პოეტს შეეძლო წარმოეთქვა ეს სიტყვები:

მშვენიერია არესისათვის გარდაცვალება.

(400 ლპ)

მითი ალკეოსის ლირიკაში ძალუმად და საკმაოდ მრავალფეროვნად იჩენს თავს. მისი ჰიმნები სხვადასხვა ღმერთებს ეძღვნებოდა: ზევსს (310 ლპ), აპოლონს (307 ლპ), ათენას (325 ლპ), ჰერმესს (308 b ლპ), ეროსს (327 ლპ), არტემისს (304 ლპ), ნიმფებს (343 ლპ) და ა.შ. მათი ერთობ ფრაგმენტულად მოღწევის გამო დღეს ძნელია ზუსტად განვსაზღვროთ ალკეოსის ჰიმნების ფუნქციური განსხვავება ე.წ. ჰომეროსის ჰიმნებისაგან. უპირველეს ყოვლისა, როგორც ჩანს, ალკეოსი იმით განსხვავდებოდა ტრადიციულ ჰიმნოგრაფოსთაგან, რომ იგი ახერხებდა ჰიმნისათვის მეტი ორნამენტულობის მიცემას მასში რაღაც კონკრეტული სიუჟეტური საწყისის შესუსტებისა და ღმერთთა არსის განმსაზღვრელი ცალკეული შტრიხების ინტენსიფიკაციის ხარჯზე. შესაბამისად, მის ჰიმნებში მეტი იყო სახე-

[1] არ არის გამორიცხული, რომ ეს ლექსი, თავის მხრივ, საბრძოლო მოწოდებას წარმოადგენდა ან მის თანამოაზრეებს ბრძოლისათვის ამზადებდა (შდრ. DNP,I, 494).

თა განზოგადების ხარისხი და მათი აქტუალიზაციის შესაძლებლობები. ამის კარგი მაგალითია დიოსკურებისადმი მიძღვნილი ჰიმნის ჩვენამდე მოღწეული სამი სტროფი:

ზევსის და ლედას ნაშიერნო, ღმერთნო ძლიერნო,
დიდო კასტორ და პოლიდევკეს, კეთილმოდრეკით
მიიღეთ ჩვენზე მოწყალება და მიატოვეთ
პელოპსის მიწა.
უკიდეგანო ხმელეთსა და ზღვათა ზვირთებზე
მოგაქროლებენ მალემსრბოლი ჰუნენი მინყივ,
რათა დაიხსნათ ულმობელი სიკვდილისაგან
მოკვდავთა მოდგმა.
გარდაევლებით ხომალდების მაღალ ქანდარებს,
იალქნებს, ცისფრად მობრიალე ცეცხლოვან ანძებს,
მოეელინებით შავ ხომალდებს ღამის უკუნში
მხსნელი ნათელით.

(34 ლპ)

პოეტის შემოქმედებაში დიდი ადგილი ეთმობა ბერძნულ ეპოსში გამოყენებულ თქმულებათა მასალას. მაგრამ ალკეოსს აქაც იზიდავს არა სიუჟეტის დასრულებულობა, არამედ ცალკეული თქმულებების, მოვლენებისა და სახეებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების განმსაზღვრელი დეტალები (იხ. 44 ლპ, 298 ლპ და სხვა). მაგალითისათვის ყურადღება შევაჩეროთ ალკეოსის ერთ ლექსზე, რომელსაც პირობითად ელენე და თეტისი შეიძლება ვუწოდოთ:[1]

ასე ამბობენ, საშინელი ბედი ეწია
მამა პრიამოსს და მის ყველა ძვირფას ნაშიერს,
ეს მწარე ხვედრი შენ არგუნე, ალმა დაფერფლა,
წმინდა ქალაქი.
შენ არ მოგგავდა ოკეანის მეფის ასული
ერისიონთა ჩაგონებით რომ მოიყვანა
ეაკოსის ძემ ნერევსის სამფლობელოდან
ქირონის ბინად.
ოდეს შეიგრძნო სიყვარული პელევსისადმი
თეტისმა დათმო უმნიკველობის წმინდა ქამარი,
ულამაზესმა ზღვათა მეფის ასულთა შორის
წლის დასალიერს
ურჩეულესი ძე წარმოშვა, ნახევრადღმერთი,
სვებედნიერი მბრძანებელი ცეცხლისფერ კვიცთა.
შენ კი, ელენე, შეინირე ფრიგიელები,
ტროა დაემხო.

(42 ლპ)

ეს ლექსი, რომელმაც, როგორც ჩანს, ჩვენამდე სრული სახით მოაღწია, ყურადღებას იქცევს მრავალი მომენტის გამო. ჯერ ერთი, თავისი აზრისათვის მეტი დამაჯერებლობის მისაცემად პოეტი აქ კონკრეტული შეპირისპირების პრინციპს მიმართავს. იგი ელენეს, უბედურების მომტანს, უპირისპირებს თეტისს, რომელმაც ღირსეული დედისა და მეუღლის სახელი დაიმკვიდრა. აქ ალკეოსი სრულიად არაორაზროვნად დგას ელენეს გამკიცხველთა მხარეზე, რასაც იგი თავის სხვა ლექსშიც ადასტურებს (283 ლპ). მეორეც, აქ აშკარად იკვეთება ლექსის კომპოზიციური ორგანიზაციის შემდეგი პრინციპი: ლექსი

[1] საერთოდ, ალკეოსის და, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, საფოს ინტერესი ტროას თქმულებებისადმი გასაგებია. ლესბოსი ხომ ტროადასთან ახლო მდებარე კუნძული იყო, სადაც ტროა და მასთან დაკავშირებული სახეები არქაიკის ეპოქაში საკმაოდ ცოცხლად იქნებოდა კუნძულის მკვიდრთა მეხსიერებაში შემონახული. ელენეს სახის გააზრებისათვის ალკეოსსა და საფოსთან შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 48 შმდ.

მთავრდება იმით, რითაც იწყება. ამ შემთხვევაში წრიული კომპოზიციის ჰომეროსის ეპოსისაგან განსხვავებულ გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე. აქ წრიულობას ქმნის არა ლექსის შემადგენელ ელემენტთა მთლიანი abcb´a´ პრინციპით ორგანიზაცია, არამედ ლექსში სამი ძირითადი ნაწილის აქცენტირება: დასაწყისის, შუა ნაწილისა და დასასრულის. ძირითადი თეზისი, რომელიც წამოყენებულია ნაწარმოების დასაწყისში, ამგვარად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ელენეს, ტროას დაღუპვის მიზეზის, საქციელი არ იმსახურებს არავითარ გამართლებას. შემდეგ პოეტს სიტყვებით: „შენ არ მოგგავდა...“ გადავყავართ დადებით სახეზე – თეტისზე და მისი პოზიტიური როლის ჩვენებაზე და ბოლოს, დასკვნის სახით, წარმოდგენილია კვლავ ელენეს მოქმედების შედეგი – ტროას დაღუპვა. ამგვარად, აქ წრიულობას, ფაქტობრივად, სამელემენტოვნება ქმნის. ტრიადულობა კი, როგორც თანამედროვე გამოკვლევები გვიჩვენებს, საკმაოდ უნივერსალურ პრინციპად წარმოგვიდგება არქაიკის მხატვრულ აზროვნებაში.[1]

ერთ-ერთ ფრაგმენტში პოეტი პირდაპირ მიმართავს საფოს: „იებით მორთულო, წმინდა, ტკბილად მოლიმარო საფო“ (384 ლპ). უფრო გვიან არისტოტელემ „რეტორიკაში“ (1367a 7), იმის საილუსტრაციოდ, თუ რაოდენ მშვენიერია სირცხვილი, გამოწვეული რაიმე სამარცხვინოს ჩადენის წინაშე შიშით, შემოგვინახა ალკეოსისა და საფოს გასაუბრების ნიმუში. თითქოს ალკეოსის სიტყვებზე: „მინდოდა რაღაც მეთქვა შენთვის, მაგრამ ხელს მიშლის სირცხვილი“, საფოს ლექსად უპასუხნია:

რომ გქონდეს ღირსეული და კარგი სწრაფვა და შენს
ენას რაღაც ცუდის თქმა არ უნდოდეს, მაშინ სირცხვილი
არ აღავსებდა შენს თვალებს და შენ იტყოდი მართლის
შესახებ.

(137 ლპ)

იმისდა მიუხედავად, თუ რამდენად სანდოა არისტოტელე ამ გასაუბრების მონაწილეთა იდენტიფიკაციისას, ერთი ნათელია, რომ აქ გამოხატულია ანტიკურობის სურვილი, უფრო მჭიდროდ დაეკავშირებინა ერთმანეთთან ორი უდიდესი ლესბოსელი მელიკოსი, რაც არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ ხელოვნებაშიც გამოიხატა.[2]

ალკეოსის გავლენა ანტიკურ ლიტერატურაზე საკმაოდ დიდია. მისი სახელით ცნობილი იყო სტროფი, რომელიც ამგვარ სტრუქტურას გვიჩვენებდა:

x – ⏑ ⁞ – x ⁞ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
x – ⏑ ⁞ – x ⁞ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
x – ⏑ ⁞ – x – ⏑ – x ⁞ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

იგი ალკეოსის მრავალ ფრაგმენტში გვხვდება და დამკვიდრდა ანტიკურ ლექსთაწყობაში.[3] მისი განსაკუთრებული გავლენა ძვ.წ.ა. I საუკუნის ცნობილმა პოეტმა ჰორაციუსმა განიცადა. როგორც ჰორაციუსი თავად ამბობდა, ალკეოსის შემოქმედების შესწავლა მისთვის გარდატეხის მომასწავებელი იყო (ოდები, I, 32). ჰორაციუსი საკუთარ თავს რომაელ ალკეოსს უწოდებდა. დიდი ხნის განმავლობაში სწორედ რომაელი პოეტი გვევლინებოდა ალკეოსზე წარმოდგენის შესაქმნელად ძირითად წყაროდ. მაგრამ უკანასკნელ ხანებში ნათელი გახდა, რომ ჰორაციუსმა ალკეოსი საკმაოდ ცალმხრივად და არასწორად აღიქვა. მათ შორის დიდი იყო განსხვავება, რადგან ალკეოსის ლექსების პათოსს სამოქალაქო ომის, დევნის, გადასახლებებისა და დაპირისპირებების სიტუაცია ასაზრდოებდა, ხოლო ჰორაციუსი ავგუსტუსის ეპოქის რომაული იმპერიის არნახული აღმავლობის

[1] შდრ. 6. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, თბილისი 1991, გვ. 125 შმდ.

[2] ცნობილია ვაზა საფოსა და ალკეოსის გამოსახულებით. თუმცა მკვლევართა უმეტესობა ვარაუდობს, რომ საფოსა და ალკეოსის ურთიერთობა ფიქციაა. მიუხედავად იმისა, რომ მათი, როგორც არისტოკრატული გვარის წარმომადგენელთა ცხოვრება ბევრ მსგავსებას გვიჩვენებს, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მამაკაცების საამხანაგოსა და საფოს ქალთა წრეს შორის რაიმე არსებითი შეხების წერტილები არსებულიყო (შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 365 შმდ.; DNP, I, გვ. 495).

[3] ალკეოსისა და საფოს მიერ გამოყენებული საზომების (მათი მნიშვნელოვანი ნაწილი თავად ამ პოეტებს უნდა შეექმნათ) შესახებ შდრ. D. Korzeniewski, Griechische Metrik, Darmstadt 1968, გვ. 128 შმდ.

თანამედროვე იყო.[1] ალკეოსის პოეზიის ჭეშმარიტი წვდომა მხოლოდ ახლა იწყება და იგი ბევრად იქნება დამოკიდებული მომავალ პაპიროლოგიურ აღმოჩენებზე.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

E. Lobel, D. L. Page (ed.), Poetarum Lesbiorum Fragmenta, Oxford 1955 (ფრაგმენტთა ნომრებს ამ გამოცემის მიხედვით ვუთითებთ). E.-M. Voigt, Sappho et Alcaeus, Amsterdam 1971; D. Page, Supplementum lyricis Graecis, Oxford 1974. Greek Lyric 1: LCL, D.A. Campbel (ed.) 1982; Alcée. Fragmentes. Gauthier Liberman. Collection Budé, Paris 1991

თარგმანები:

ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, თბილისი 1991, გვ. 240 შმდ.; რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 104 შმდ., გ. სარიშვილი, ძველი ბერძნული ლირიკა, გვ. 32 შმდ.; ჰელიკონი, გვ. 49 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:

D. Page, Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry, Oxford 1955 (საუკეთესო კომენტარები). W. Rösler, Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios. München 1980; D. Meyerhoff, Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho. Hildesheim, Zürich, New York 1984; J. Latacz, GLTD, I, გვ. 364 შმდ; DNP, I, 493 შმდ.

საფო

ანტიკური მონოდია მთელი თავისი ბრწყინვალებით ლესბოსელი პოეტი ქალის, საფოს, შემოქმედებაში გამოვლინდა. დიდმა პოპულარობამ და ლექსების თემატიკის გამორჩეულობამ პოეტესას ცხოვრება მრავალი ლეგენდარული დეტალით „გაამდიდრა“. ამიტომ საფოს ბიოგრაფიაზე მსჯელობისას ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ ის, რაც, ალბათ, რეალური შეიძლება იყოს და ის, რაც ძველ ავტორთა ფანტაზიისა და სუბიექტური ინტერპრეტაციის სფეროს განეკუთვნება. პირველ შემთხვევაში ჩვენთვის ამოსავალია ორი ძირითადი წყარო – თავად საფოს ფრაგმენტები, რომლებიც პოეტესას ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე მრავალ საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს და ე.წ. ზომიერი ანტიკური ბიოგრაფიული ტრადიცია, რომელიც, ფაქტობრივად, მხოლოდ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში იღებს დასაბამს.[2] მრავალრიცხოვანი ბიოგრაფები, რომლებიც თითქმის სრულად იცნობდნენ საფოს პოეტურ მემკვიდრეობას, ძირითადად მისსავე ლექსებზე დაყრდნობით ახდენდნენ საფოს ცხოვრების შესახებ ცნობების დაზუსტებას თუ რეკონსტრუქციას.

შევეცადოთ, თავდაპირველად, განვსაზღვროთ ის, თუ ბიოგრაფიის რომელი ვერსია შეიძლება მივიჩნიოთ ყველაზე მეტად რეალისტურად. საფო ლიდიელთა მეფის ალიატესის (ძვ.წ.ა. 607-560) და მისი თანამემამულის ალკეოსის თანამედროვე უნდა ყოფილიყო. იგი დაახლოებით ძვ.წ.ა. 630-625 წლებს შორის უნდა დაბადებულიყო. ალბათ, მირსილოსის მმართველობის დროს, 600-590 წლებს შორის სიცილიაზე გადასახლებული, საფო უკვე საკმაოდ მოზრდილი ქალიშვილის დედა ყოფილა. საფო დაიბადა ლესბოსის იმ დროისათვის ცნობილ დასახლებაში ერესოსში. საფოს მამას სკამანდრონიმოსი, ხოლო დედას კლეისი ერქვა. ვარაუდობენ, რომ მისი წინაპრები მამის მხრიდან ლესბოსზე მცირე აზიიდან, შესაძლოა, ტროადის რეგიონიდან უნდა გადმოსახლებულიყვნენ. მისი დიდგვაროვანი ოჯახის წევრები, განსაკუთრებით მისი ძმები, ლესბოსზე დაწყებული პოლიტიკური ბრძოლების დროს ტირანებისადმი ოპოზიციურად განწყობილი იმ პარტიის თანამგრძნობნი იყვნენ, რომელსაც ალკეოსიც ეკუთვნოდა. თავად პოეტესასთან მისი სახელის Ψάπφω (ფსაპჰო) ვარიანტი დასტურდება, თუმცა ანტიკურობაში მას მეტწილად საფოდ მოიხსენიებდნენ. სახელი არ არის ბერძნული წარმომავლობის და, ალბათ, მცირეაზიულ ენობრივ სამყაროსთანაა დაკავშირებული.[3] სამაგიეროდ საფოს სამივე ძმის სახელი: ერიგიოსი, ლარიქოსი და ქარაქსოსი აშკარად ბერძნული წარმომავლობისაა. საფოს ჯერ კიდევ გადასახლებამდე (ძვ.წ.ა. 600-590 წლები) უნდა ჰყოლოდა ქმარი, უმდიდრესი კაცი კუნძულ ანდროსიდან, სახელად კერკილასი, რომლისგანაც შეეძინა ქალიშვილი, კლეისი. დედამ შვილი და მისდამი თავისი უსაზღვრო სიყვარული უკვდავყო სტრიქონებით:

რა ლამაზია საყვარელი ჩემი გოგონა,
ჩემი კლეისი, ოქროვანი ყვავილის დარი,
მის ნათელ სახეს შემოვავლებ ლიდიასაც და
ლესბოსსაც მისდა სანაცვლოდ გავხდი.

(132 ლპ)

როგორც ჩანს, გადასახლებიდან დაბრუნებული, თითქმის 40 წელს მიტანებული საფო, რომელსაც ქმარი უკვე გარდაცვლილი ჰყავდა, ქმნის წარჩინებულ ქალიშვილთა წრეს თუ გაერთიანებას. ამგვარი წრეები ჩვეულებრივი მოვლენა უნდა ყოფილიყო არქაული პერიოდის ბერძნული საზოგადოებისათვის, რასაც ალკმანის ფრაგმენტების განხილვაც დაგვიდასტურებს.[1] რა იყო მათი ფუნქცია? ქალწულთა აღზრდა, ცხოვრებისათვის მომზადება, მშვენიერების შეცნობის საიდუმლოებასთან ზიარება, ანუ ბევრად უფრო მეტი, ვიდრე უბრალოდ წერა-კითხვის შესწავლაა. ამგვარი წრეების სხვა ხელმძღვანელების სახელებს საფოს ფრაგმენტებშიც ვხვდებით: გორგო და ანდრომედა. ეს სააღმზრდელო წრეები თუ გაერთიანებები არსებობდა ცალკე ვაჟებისათვის და ცალკე ქალწულთათვის. ბუნებრივია, ისინი თავიანთი „პროგრამებით“ არსებითად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. პირველთა მიზანი მებრძოლთა და პოლიტიკოსთა, სახელმწიფოს ცხოვრებაში სრულფასოვნად მომზადებულ მოქალაქეთა აღზრდა იყო, ხოლო მეორეთა – კარგი მეუღლეების, განათლებული, ხელოვნებით გატაცებული მეოჯახე ქალებისა. როგორც ჩანს, „საფოს წრე“ განსაკუთრებით განთქმული იყო. ბუნებრივია, ხელმძღვანელისა და ქალწულების, ამ წრის ყველა წევრის ურთიერთობა გაცილებით უფრო მრავალმხრივი და ღრმა იყო, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ „სასწავლო დაწესებულებაში“ არის ხოლმე. ჩვენთვის ამჟამად ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ ინტიმურობის ან სიახლოვის რა ხარისხისათვის შეეძლო მიეღწია წრის წევრთა ურთიერთკავშირებს, მაგრამ „საფოს წრეს“ რომ თავის დროზე საკმაოდ მაღალი რეპუტაცია უნდა ჰქონოდა, ამას შემდეგი გარემოება ადასტურებს: „საფოს წრეში“ აღზრდილი ქალები ცოლად მიჰყავდათ ყველაზე უფრო რჩეულ მამაკაცებს, არა მარტო ბერძნულ არეალში, არამედ სიმდიდრით განთქმულ ლიდიაშიც. საეჭვოა, რომ ამგვარი ლტოლვა საფოს აღზრდილთადმი ბუნებრივი ყოფილიყო იმ შემთხვევაში, თუკი მისი წრე „ლესბოსური თავაშვებულობით“ იქნებოდა განთქმული.[2] მაგრამ არქაიკის შემდგომ ავტორებს საფოს განსაკუთრებული სიყვარული თავისი წრის ქალწულთა მიმართ, გამოხატული, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, მის ლექსებში, გარკვეული „განზოგადებების“ საფუძველს აძლევდა. მით უმეტეს, რომ მისი ცხოვრებისა და აღმზრდელობითი მოღვაწეობის შესახებ უკვე კლასიკურ ეპოქაში ძალზე ცოტა იცოდნენ. ასე დაიწყო საფოს ბიოგრაფიის იმ ვერსიებმა ჩამოყალიბება, რომელთაც უნდა განემარტათ მისი ლექსების პათოსი. ძვ.წ.ა. IV საუკუნის კომედია მას წარმოგვიდგენს შავგვრემან, ტანმორჩილ, სექსუალურად გაუწონასწორებელ ქალად, რომელსაც შეუყვარდა მშვენიერი ჭაბუკი ფაონი. საფოს სახის გაორება – მშვენიერი პოეტი და უზომოდ გარყვნილი ქალი – იმდენად შორს წავიდა, რომ ძვ.წ.ა. III საუკუნის მწერალს ნიმფოდოროსს ორი საფოს არსებობაც კი დაუშვია: ერთი პოეტი, მეორე კი როსკიპი. ხოლო ცნობილი მეცნიერი დიდიმოსი (ძვ.წ.ა. I ს.) თავის მოწაფეებთან სერიოზულ დისკუსიას აწარმოებდა იმაზე, იყო თუ არა საფო გარყვნილი, მეგობარი ქალებისადმი არაგულგრილად განწყობილი ქალი. რომაელმა პოეტმა ოვიდიუს ნაზონმა (ძვ.წ.ა. 43 – ახ.წ.ა. 17/18 წწ.) სცადა თავისი „ჰეროიდების“ 15-ე წერილში („საფოს წერილი ფაონისადმი“) რაღაცნაირად ერთმანეთთან შეეთანხმებინა ამდენი წინააღმდეგობრივი ბიოგრაფიული ცნობა. წერილის მიხედვით, საფო, რომელსაც ჯერ ქალები უყვარდა, ბოლოს და ბოლოს, ჭაბუკ ფაონს შეიყვარებს. თუკი სტრაბონის (იგი მენანდროსის სიტყვას იშველიებს), ცნობას ვენდობით, ლეგენდის თანახმად, საფოს

---

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 364 შმდ.

[2] საფოს შესახებ ანტიკური ბიოგრაფიული მონაცემები თავმოყრილია წიგნში: საფო, ლირიკა, თარგმანი, შესავალი წერილი, შენიშვნები ნანა ტონიასი, თბილისი, 1977, გვ. 145 შმდ.

[3] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 396. ქართულად პოეტის სახელი გადმოიცემა საპფო ანუ ბერძნულ.ს ანალოგიური ფორმითაც. პფ კომპლექსის ქართულისათვის უჩვეულობის გამო ს. ყაუხჩიშვილის კვალდაკვალ მე საფო ფორმას ვანიჭებ უპირატესობას.

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 396.

[2] საფოს ფრაგმენტებში ეპითალამიების ხვედრითი წონა აშკარად გვიჩვენებს, თუ რაოდენ ჩვეულებრივი და, ალბათ, აუცილებელი მოვლენა იყო საფოს წრის ქალიშვილების გათხოვება.

გრძნობა ამაყმა ჭაბუკმა ფაონმა უპასუხოდ დატოვა. ამის გამო დაუოკებელი ვნებით შეპყრობილი ქალი კუნძულ აკარნანიის სანაპიროზე ლევკადის კლდიდან გადაეშვა.[1]

საფოს ლექსებს, უნდა ვიფიქროთ, უკვე მისი თანამედროვენი აღიარებდნენ თავად კონტინენტურ საბერძნეთში. ამას შეიძლება ადასტურებდეს ცნობა იმ დიდ გავლენაზე, რომელიც სოლონზე მისი ძმისწულის მიერ შესრულებულ საფოს სიმღერას მოუხდენია. ძვ.წ.ა. III საუკუნეში არისტოფანე ბიზანტიონელს გამოუცია საფოს შემოქმედება ცხრა „ტომად.“[2] მკვლევარნი უშვებენ, რომ მთელი ამ პროდუქციიდან, რომელიც 12000-მდე სალექსო სტრიქონს შეიცავდა, ჩვენამდე დაახლოებით შვიდმა პროცენტმა მოაღწია.[3] ჩვენს ხელთ არსებული ფრაგმენტები, მიუხედავად მათი სიმცირისა და არასრულყოფილებისა, გვიქმნის გარკვეულ წარმოდგენას საფოს ესოდენ დიდი პოპულარობის საფუძველზე ანტიკურობაში და თანამედროვეობაში. საფო პირველი პოეტია ძველ საბერძნეთში, რომლის პოეზია არსებითად მთლიანად გრძნობათა სამყაროშია მოქცეული. მართალია, საფომ დაითმინა ყველა იმ პოლიტიკური ბრძოლის სიმძაფრე, რომელიც მისი ეპოქის ლესბოსზე, მიტილენეში მიმდინარეობდა, მაგრამ მისი შემოქმედება შორსაა სახელმწიფო საქმეებისაგან. თუკი „საფოს წრის“ ფუნქციას და სპეციფიკას გავითვალისწინებთ, უფრო ნათელი გახდება პოეტესას ლექსების თემატური თვალსაწიერის ძირითადად წრის წევრთა ურთიერთობებითა და საზრუნავებით შემოფარგლა. ეს კი გვიქმნის იმის შეგრძნებას, თითქოს საფო ცხოვრობს პოლიტიკური ვნებათაღელვით აღსავსე მიტილენესგან შორს, რაღაც სხვა, კონკრეტული დროისა და სივრცის მიღმა მდებარე, მის მიერვე შექმნილ სამყაროში, რომელშიც ყველაფერს საოცარი სინატიფისა და დახვეწილობის ნიშანი აზის და რომელსაც ქალურ ნაზ ზმანებათა სამყარო შეიძლება ვუწოდოთ. თუკი აქამდე ლირიკას მხოლოდ მამაკაცთა საზოგადოების ფიქრები და საზრუნავი ასაზრდოებდა, საფომ შეიტანა მასში წმინდა ქალური ნაკადი. მისი პოეზიის გაცნობა გვიჩვენებს არა მარტო იმას, თუ რაოდენ განსხვავდებოდა მამაკაცთა და ქალთა მისწრაფებები, არამედ იმასაც, თუ რაოდენ მაღალი იყო მათი ერთმანეთისაგან იზოლაციის ხარისხი. საფოს პოეზიაში თითქმის არ რჩება ადგილი მამაკაცისათვის, მისი ლირიკის პერსონაჟები არსებითად ის ასულები არიან, რომელნიც პოეტის გარემოცვას ქმნიდნენ. სწორედ მათ ეკუთვნის საფოს ყველაზე მგზნებარე სიტყვები, სწორედ მათთან განშორებას განიცდის საფო ყველაზე მტკივნეულად, სწორედ მათთან კვლავ შეყრაზე ოცნებობს პოეტი ყველაზე მეტად. ახლა ძნელია იმ სპეციფიკის მთლიანად გათვალისწინება, რაც არქაული საბერძნეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებას ახასიათებდა. ამასთან, საფოსათვის, როგორც მისი ლექსების ანალიზი გვიჩვენებს, არსებითია არა ხორციელი სიყვარულის გამოვლინება, არამედ ეროსის საშუალებით საერთოდ სილამაზესთან ზიარება. იმ გარემოცვას, რომელსაც „საფოს წრე“ შეგვიძლია ვუწოდოთ, უპირველეს ყოვლისა ერთმანეთთან მუსიკური მისწრაფებებით შეკავშირებული სუსტი სქესის წარმომადგენელნი ქმნიდნენ. თუკი მამაკაცები დროს ძირითადად ომში, პოლიტიკურ ბრძოლებსა თუ ნადიმებში ატარებდნენ, საფოს მეგობრები დროს სიმღერას, ფერხულს, მუსიკას, ყვავილთა გვირგვინების ლამაზად დაწვნას ახმარდნენ. შესაბამისად, მათი ცხოვრება, უფრო სწორად ის, რისკენაც ეს ქალები ილტვოდნენ, გაცილებით ნაკლები ცვალებადობით აღინიშნებოდა, ვიდრე მამაკაცთა ყოველდღიური საქმიანობა. საფოს წრე, ფაქტობრივად, მუზათა მომხიბვლელ სამყაროში იმყოფებოდა გამუდმებით. ხელოვნებასთან მარადიული ზიარების სიხარულმა, როგორც ჩანს, ამ ქალებს გრძნობის განსაკუთრებული სიფაქიზე გამოუმუშავა, რამაც ისინი ყოველდღიური ცხოვრებისეული ორომტრიალის მიმართ საოცრად ინდიფერენტულები გახადა. მათ ბედნიერებას და სიხარულს ანიჭებდა იმ სამყაროში ყოფნა, რომელსაც მათივე არსებობა ქმნიდა და რომელშიც თითოეულ მათგანს თავისი განსაკუთრებული და განუმეორებელი ადგილი ეჭირა. რომელიმე მათგანის წასვლა, განშორება თანამოაზრეთაგან, ამ ბედნიერების მომნიჭებელი ჰარმონიის ერთგვარ დარღვევას მოასწავებდა და ამდენად ერთობ მტკივნეული ხდებოდა საფოსთვისაც და მისი მეგობრებისთვისაც. მაგრამ

[1] წყაროებისათვის საფოს დაღუპვის შესახებ იხ. Sappho, Griechisch und deutsch herausgegeben von Max Treu, München 1968, გვ. 108 შმდ.

[2] მიმოხილვისათვის შდრ. ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, თბილისი 1991, გვ. 7 შმდ.

[3] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 7.

ქალწულთათვის გათხოვება ბუნებრივი მოვლენა იყო და ბუნების ამ კანონს არასოდეს აღდგომია წინ პოეტი. სწორედ ამიტომ მის ლექსებში არის განშორების დიდი ტკივილი, მაგრამ არსად გვხვდება დაჩივლება იმის გამო, რომ ამა თუ იმ ქალწულმა თავისი ოჯახი შექმნა. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს მისი ერთ-ერთი ცნობილი ლექსი, რომელშიც მეგობარი ქალის წასვლას უკიდურეს სასოწარკვეთილებამდე მიჰყავს საფო:

მხოლოდ სიკვდილი მენატრება მარტოდ დარჩენილს,
ოდეს მტოვებდა, მწუხარებით მოცრემლოდა,
გზის გასაყართან გამომეთხოვა:
„ოი, რა მძიმე სევდამ შეგვიპყრო,
მე უხალისოდ გშორდები, საფო“.
პასუხად ვუთხრა: „გზა მშვიდობისა,
მომიგონებდე ტკბილად, ხომ გახსოვს
რა ნეტარებით ვეძლეოდით სანუთროს ლხენას,
თუ დაგავიწყდა, თავად გიამბობ,
მსურს გაგახსენო,
თუ რაოდენი სილამაზე დაგვითმენია,
მინდვრად გაბნეულ ვარდებს და იებს
დავკრეფდით ერთად და გვირგვინებით
შეიმკობდი თმებს მუხლმოყრილი იქვე, ჩემს ახლოს,
დაიმშვენებდი შენს სათუთ კისერს
მინდვრის მძივებით
და გიხდებოდა ნაირგვარი ყვავილთფერობა,
შემდეგ სხეულზე გულმოდგინებით
მიიპკურებდი სურნელოვან სამეფო მირონს,
მოისვენებდი რბილ სარეცელზე
და ახალგაზრდა ქალწულთა მიმართ
უმალ ლტოლვით აღენთებოდი,
და არსად იყო სადმე ფერხული,
წმინდა ადგილი,
რომ არ გვეხილა კვალი ჩვენი ბორიალისა.

(96 ლპ)

ამ ლექსში მეგობართა ერთად ხალისობის საოცრად ჰარმონიული სურათია დახატული, რომელშიც ყვავილთა სილამაზე, ნელსაცხებელთა ნაზი სურნელი, ფაფუკი სარეცელი, სიმღერა და ცეკვა დიდი ოსტატობით არის ერთმანეთთან შეზავებული. ეს არის ის სამყარო, რომელიც საფოს ამქვეყნიურ პრობლემებს ავიწყებდა და იგი მარადიული სილამაზის სამეუფოში გადაჰყავდა. ამიტომ ჩვენ სავსებით გვჯერა, როდესაც იგი გულწრფელად ნატრობს სიკვდილს – მისგან ხომ მარტო მეგობარი არ წასულა, მან თან გაიყოლა ლექსში აღწერილ სილამაზესთან ზიარების სიხარულიც, რასაც არ შეიძლებოდა „მუზათა მსახურების სახლში“[1] მწუხარება არ ალეძრა. საფოს თავისებური პოეტური ხედვის მრავალი საყურადღებო ნიშანი შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ მის მეორე ლექსშიც, რომელიც ასევე განშორებულ მეგობარს ეძღვნება:

სარდეში ხშირად ჩვენზე ფიქრი აიყოლიებს
და ახსენებდა ის დრო, ოდეს ერთად ვიყავით,
შენ გაღმერთებდა, შენი ხმიერი
სიმღერებით იხიბლებოდა,
ახლა ანათებს ლიდიელი ქალების დასში,
როგორც მთოვარე, ვარდისფერთითა,
მზის ჩასვლის შემდეგ რომ გაკრთება ცის კაბადონზე.
ყველა ვარსკვლავის დამჩრდილავი თავის მშვენებით,

[1] ასე უწოდებს საფო თავის სახლს (150 ლპ).

რომლის ნათელი სხივი აღავსებს
მარილიან ზღვას, ყვავილებით მოფენილ მდელოს,
სადაც ლამაზად ებნევა ნამი
ვარდებს, ნაირფერ ძიძოებს და სათუთ სამყურებს.
დაეხეტება მიმწუხრისას იგი მოწყენით,
როს სიყვარულით იგონებს ატთისს
მისი სათუთი, მწუხარებით აღსავსე სული.
მოდიო ჩემთან! – მას მოუხმობს ხმამაღლა იგი,
თუმც მშფოთვარე ზღვის სხვა ნაპირიდან
არავის ესმის შორეული ძახილი მისი.

(96 ლპ)

ეს ლექსი, როგორც ფიქრობენ, საფოს სიმღერებს შორის ყველაზე უფრო პირადულია. მასში პოეტესა თითქოს გრძნობის თვალით ხედავს ლიდიაში გათხოვილ თავის ერთ-ერთ ულამაზეს მეგობარ ასულს, რომელიც ზღვის ნაპირთან განმარტოებული ხმამაღალი ძახილით მოუხმობს თავის დობილს. ლექსი მეგობართა სულების ერთგვარ გადაძახილს წარმოადგენს, რომლისთვისაც ვერც მანძილი და ვერც ხმის შთანმთქმელი ზღვის ხმაური ვერ ქმნის დაბრკოლებას. საფოს ესმის მისი, საფო ხედავს იმას, საფო გრძნობს მას, ვინც მისგან ესოდენ დაშორებულია.

ფრაგმენტის ცენტრალური ნაწილი მშვენიერი შედარებაა, რომელიც ეპიკური შედარებისაგან ერთი არსებითი თვისებით გამოირჩევა. აქ შესადარებელი და შედარებული – ქალი და მთვარე მხოლოდ დასაწყისში უკავშირდებიან ერთმანეთს ტრადიციული „როგორც“ შემაერთებლით, ხოლო შემდეგ მთვარის და მისი სხივთა ლამაზად ფენის სურათი სრულ დამოუკიდებლობას მოიპოვებს. პოეტი ისეთი გატაცებით აგვიწერს ბუნების მშვენიერებას, რომ იგი აღარც ცდილობს შედარების დასასრულს კვლავ გამოკვეთოს მაკავშირებელი სიტყვით მიმართება მის მიერ დახატულ სურათსა და ლიდიაში მყოფ ასულს შორის. აქ ეპიკური შედარების გამოკვეთილობას ცვლის ლირიკული შედარების ფერწერულობა, რომელიც ვერ ეგუება სპეციალური მაკავშირებელი სიტყვების ჩარჩოში მოქცევას და უფრო თავისთავადობისაკენ მიისწრაფის. ამავე ლექსში, რომელმაც, როგორც ჩანს, თითქმის სრულად მოაღწია ჩვენამდე, ვლინდება ტრიადულ-წრიული კომპოზიციის ის პრინციპი, რომელიც ჩვენ ალკეოსის შემოქმედებაზე საუბრისას განვიხილეთ: სიმღერა იწყება სარდეში მყოფი ასულის სახის შემოყვანით, შემდეგ მოდის ლექსის ცენტრალური ნაწილი და დასასრულს კვლავ ასულის სახე.

საფოს მეგობარ ქალთა ცხოვრება, თუკი მისი ლექსებით ვიმსჯელებთ, სავსე იყო რიტუალების აღსრულების განსაკუთრებული აღმაფრენით. აქ ჩვენს წინაშე წარმოდგება ღვთაებასთან მიმართების უშუალობა, როდესაც ადამიანთა და უკვდავთა შორის თითქოს იხსნება დისტანცია, როდესაც ღმერთი მუზებით შთაგონებულ ქალთა სამყაროში შემოდის სავსებით უბრალოდ, როგორც მათი ფერხულების თანამონაწილე ან მათი მოკავშირე სულიერ შეძვრათა ჟამს. განსაკუთრებით ახლობელია პოეტისათვის აფროდიტე და ჰერა. ერთ-ერთ ცნობილ ფრაგმენტში გადმოცემულია აფროდიტეს რიტუალში ჩასაბმელად მოხმობის სურათი, რომელშიც დიდებულადაა ერთმანეთთან შეზავებული ღვთაებასთან შეხვედრის საკრალური მოლოდინი, რიტუალის აღსრულების წმინდა ადგილის ლამაზი ბუნება და ღმერთისადმი აღვლენილი თხოვნის საოცარი უშუალობა:

ციდან ისწრაფე, კრეტის წმინდა ტაძართან მოდი,
აქ ვაშლის ხეთა დიდებული ხეივანია
და სურნელოვან საკმეველთა ბოლით მოსილი
საკურთხეველები.
წვიმის წვეთები ხმაურობენ ხეთა რტოებში,
ველად ბალახებს ეფინება ვარდების ჩრდილი,
ათრთოლებული ფოთლებიდან მოითენთება
მდუმარე თვლემა.
მიმობნეულან საძოვრებით მდიდარ მინდორზე
ახლად მოსული ყვავილები და საამური

ნიავი არხევს...
კიპროსშობილო, გვირგვინებით დამშვენებული
მოდი ამ ველზე და აღავსე ოქროს თასები
დამათრობელი სიხალისით განზავებული
ტკბილი ნექტარით.

(2 ლპ)

ამ ე.წ. რიტუალურ ციკლში გვხვდება ერთი საინტერესო ფრაგმენტი; აქ ადონისის სიკვდილით შეძრული ქალიშვილების გუნდი მიმართავს აფროდიტეს, რომელიც მათ (მისი როლის შემსრულებლის პირით) მოუწოდებს გლოვისაკენ:

– მოკვდაო მშვენიერი ადონისი, კითერეა, რა გვეშველება?
– შემოიხიეთ, ქიტონები, ქალწულნო, გლოვა გმართებთ საზარი!

(140 ლპ)

ეს თითქოს მხარს უჭერს ანტიკური წყაროების ცნობებს საფოზე, როგორც ქალწულთა გუნდის ხელმძღვანელზე.

საფოს მეგობართა ყოველდღიურ ცხოვრებაში დიდი მღელვარება შემოჰქონდა ქორწილსა და მასთან დაკავშირებული ცერემონიალის ყველა დეტალს. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ მის პოეზიაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ეპითალამიებს ანუ საქორწინო სიმღერებს. აქ საუცხოოდ არის გადმოცემული საქორწინო სამზადისის საზეიმო, ამაღლებული სულიც:

მაღლა ასწიეთ ჭერი,
ჰიმენე!
სულაც ახადეთ ხუროებო, ჭერი,
ჰიმენე!
ნეფე მობრძანდება არესის სადარი,
მაღალზედ უფრო უმაღლესი.

(111 ლპ)

და ქალწულობასთან განშორების საოცარი სევდაც:

– საით მიდიხარ სიქალწულევ, სიქალწულევ, რად მიმატოვე?
– აღარასოდეს დავბრუნდები, დედოფალო, აღარასოდეს!

(114 ლპ)

ქორწინების სილამაზეს საფო თვით მითოლოგიურ სიუჟეტებშიც ეძებს. მან თავის ერთ-ერთ ლექსში (44 ლპ) წარმოგვისახა ჰექტორისა და ანდრომაქეს ქორწილის სცენა ჭეშმარიტად ეპიკური ბრწყინვალებითა და დეტალურობით. ეპითალამიების ფრაგმენტებს შორის გვხვდება სტრიქონები, რომლებიც გამოირჩევიან ამაღლებულობით, იუმორით, ხალხური სიცინცხალით:

ხის მაღალ რტოზე ტკბილი ვაშლი გამოკრთის წითლად
და ეს რტო ხისა მაღალზედ უფრო მაღალია,
დავიწყებიათ ვაშლის მოწყვეტა...
დავიწყებიათ კი არა და ვერ შეძლებიათ მიწვდომა მისი.

(105 ლპ)

საფო აქებს ხან ნეფის ხან კი დედოფლის მშვენიერებას ქორწინების ბედნიერ წუთებში:

ო, ბედნიერო ნეფევ, ზეიმობ შენს ქორწინებას, როგორც ნატრობდი,
ნეფევ, ქალწულიც გერგო ისე, როგორც ნატრობდი.
...
მშვენიერია შენი გარეგნობა,

შენი თაფლისფერი თვალების ნათელი,
სახე ლამაზი გაქვს, ჩემო დედოფალო,
რადგან სიყვარულის მადლი დაგფენია.
ეს აღმატებული პატივი გიბოძა თავად აფროდიტემ.

(112 ლპ)

როდესაც საფოს განსაკუთრებულ ადგილზე ვლაპარაკობთ ბერძნულ ლირიკაში, ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ნოვატორობის საკმაოდ მაღალი ხარისხი მის შემოქმედებაში. საფომ შეძლო უაღრესად ტრადიციული თემებისა და მოტივებისათვის მიეცა ინტიმურობა და ვნებათა ღელვის გამოხატვის საოცარი ძალა. ამას, როგორც ფიქრობენ, იგი აღწევს ლირიკული „მეს“ შინაგანი სამყაროს, მასში მიმდინარე ფიზიკური და სულიერი პროცესების წვდომითა და წარმოჩინებით. ა.მ., ისეთი ტრადიციული მოტივი ბერძნული ლირიკისა, როგორიცაა ეროსი, საფოსთან განსაკუთრებულ სიღრმესა და სიმძაფრეს იძენს. ერთ ფრაგმენტში ვკითხულობთ:

უწინდებურად გონწარმხდელი ეროსი მთრგუნავს,
დაუძლეველი არსებაა იგი ტკბილ-მწარე.

(130 ლპ)

საფოს, მართალია, პირველს არ შეუნიშნავს ეროსის თავისებურება, მაგრამ აზრი მისი ზემოქმედების პოლარული ბუნების შესახებ ძველ ლირიკოსთაგან მან პირველმა ჩამოაყალიბა. ეროსი ერთდროულად არის ტკბილიც და მწარეც, სიხარულის მომგვრელიც და სევდის მომტანიც, აღმაფრთოვანებელიც და დამთრგუნველიც. მისი ლექსები სწორედ ეროსის ამ ორგვარ ბუნებას გამოხატავენ მშვენივრად:

სული შემიძრა სიყვარულმა ისე ძლიერად,
როგორც მაღლიდან მოვარდნილი ქარი შესძრავს მთაზე მდგარ მუხას.

(47 ლპ)

შფოთავს ერთგან პოეტი, მეორეგან კი გვიზიარებს სიყვარულით მრვლენილ სიხარულს:

შენ დამიბრუნდი, რა კარგია, ო, როგორ მსურდა,
ნათელმოსილი სიყვარულით მევსება სული,
იბედნიერე, ვიდრე დროა ბედნიერების...

(48 ლპ)

თუ რამდენად ძლიერი შეიძლება იყოს სიყვარულის ზემოქმედება, რა ღრმად შეიძლება შეძრას მან ადამიანი, მშვენივრად აქვს ნაჩვენები საფოს თავის ცნობილ ფრაგმენტში, რომელშიც მთელი სიცხადით გადმოგვცემს პიროვნების შიგნით მიმდინარე ეროსით სტიმულირებულ პროცესებს:

ღმერთების ხვედრის მეჩვენება თანაზიარი
კაცი, რომელიც შენს წინარე ზის მდუმარებით
და გისმენს ტკბილად მოსაუბრეს, საამოდ მცინარს
სულგანაბული.
მე კი სხვა გრძნობა მეუფლება: ოდეს გიხილავ,
თუნდ წამიერი იყოს შენი გამოცხადება,
მღელვარებისგან ამოვარდნას ისწრაფვის გული
და გაოგნებულს
ძალი არ შემწევს ხმა გავიღო შენდა სათქმელად.
თავბრუ მეხვევა, მწველი ალი სხეულს დამივლის,
თვალთაგან ჩინი მეკარგება, სასმენელთაგან
მერთმევა სმენა,
ოფლად ვიღვრები, თრთოლა მიტანს, გონებას ვკარგავ,

ბალახზე უფრო მწვანე ფერი სახედ მედება,
მცირედ ხანიც და, უსულოდ ჩავიკეცები,
მგონია, მკვდარი.
მაგრამ ყველაფრის დამთმენია საბრალო სული...

(31 ლპ)

ამ ლექსის მშვენიერი ინტერპრეტაცია გვხვდება ფსევდო-ლონგინოსის ცნობილ ტრაქტატში „ამაღლებულისათვის“.[1] „ხედავ, რა გასაოცარი და გულშიჩამწვდომი სიტყვით მიმართავს პოეტი ქალი თავის სულსა და სხეულს, სმენას თუ ენას, თვალსა თუ კანს, რამაც თითქოს უკვე დააგდო, უკვე დაუტევა იგი. და მერე, ურთიერთსაპირისპირო გრძნობებს რომ აერთიანებს, ის, ერთდროულად, ან იწვის და იყინება, ან გონს კარგავს და ცნობას ეგება, ან სიკვდილის შიშით ძრწის და თან სიკვდილს ნატრობს, რათა გვიჩვენოს, რომ ერთი რომელიმე კი არა, მირიადი გრძნობა ახლებს მას. და მართლაც, განა სინამდვილეში ამასვე არ განიცდის მიჯნურის სული? ამ ლექსის უჩვეულო ძალმოსილება, როგორც აღვნიშნე, მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია უკიდურესობათა შერჩევით და შემდეგ მათი შეერთება-შერწყმით“. შინაგან გრძნობათა ჩვენების ამგვარი სიღრმე საფომდე უცნობი იყო ბერძნული პოეზიისათვის.

საფომ, როგორც ჩანს, ახალი ნაკადი შემოიტანა პოეზიაში თვით ღვთაებასთან დამოკიდებულების სფეროშიც. ტრადიციული ჰიმნები, თავიანთი სიუჟეტური ელემენტებით, ვედრების ფორმის ლექსები, მასთან სულ უფრო და უფრო მეტად უთმობენ ადგილს პოეტის მიერ ღვთაებისათვის თავისი გულის ნადების გამხელას, მის დაკავშირებას პოეტის ინტიმურ სამყაროსთან. ღვთაება მასთან, თუმც ინარჩუნებს თავის ამაღლებულობასა და ზეციურობას, ფაქტობრივად, პოეტის თანამზრახველის, მისი პირადული სურვილის აღმასრულებლის როლში გვევლინება. სწორედ ამიტომ ერთგან იგი აფროდიტესა და ნერეიდებს თავისი ძმის სურვილთა კეთილად აღსრულებასა და ბედნიერად დაბრუნებას სთხოვს (5 ლპ), სხვაგან ჰერას იხმობს, მოევლინოს მასაც ისევე, ვით თავის დროზე ატრიდებს გამოეცხადა (17 ლპ). მაგრამ ამ მხრივ ყველაზე საყურადღებო მაინც მისი ჩვენამდე სრული სახით მოღწეული ლექსია, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ჰიმნს აფროდიტესადმი ვუწოდებთ:

ტახტმოხატულო, მარადმყოფო ზევსის ასულო,
გრძნებით მაცდურო აფროდიტე, შენ გევედრები,
დარდს და საწუხარს განმარიდე, ნუ დამითრგუნე
სული, მეუფევ.
გარდმომავლინე შემწეობა, გამომეცხადე.
უწინაც ხშირად, როს გსმენია ცად აღვლენილი
ჩემი ვედრება, დაგითმია მამისეული
ოქროს სასახლე
და გარდმოსულხარ ციდან ეტლზე აღზევებული.
სწრაფადმფრინავი ბეღურების ლამაზი გუნდი
ჰაერში ფრთების ხშირი რხევით მოგაქროლებდა
შავი მიწისკენ.
მყის მოაღწევდნენ ჩემს სამყოფელს და შენ, ნეტარო,
მშვიდი ღიმილით მოციაგე, უკვდავი სახით
მეკითხებოდი: რა მეწადა, რა მანუხებდა,
კვლავ რად გიხმობდი.
ესოდენ ძლიერ რა მაკრთობდა, რას ვესწრაფოდი
მღელვარე სულით: – ჩემო საფო, ვინ დავარწმუნო
შენდამი ტრფობით რომ აღენთოს, ვინმე მოგეპყრო
უმართებულოდ?
სათნო ყოფილი განგეერინა იქნებ ასული,
თვით გეახლება; შენს ნაბოძებ ძღვენს თუ არ იღებს,

[1] მოგვაქვს ბ. ბრეგვაძის თარგმანი. ფსევდო-ლონგინე, ამაღლებულისათვის, თბილისი 1975, გვ. 124.

თავად მოგიძღვნის; თუ არ უყვარხარ, უნებლიედ
შეუყვარდები.
ღმერთქალო, ახლაც მომევლინე კეთილგაბნყობით,
მძიმე განცდთაგან დამიხსენი დამწუხრებული,
და დამიბრუნე თანადგომის დიდებულებით,
სულის სიმშვიდე.

(I ლპ)

ამ ლექსის კომპოზიციურ სრულყოფილებას უკვე ანტიკურ ხანაში აღნიშნავდნენ საგანგებოდ, რაზეც ქვემოთ შევჩერდებით უფრო დეტალურად. აქ კი ყურადღებას გავამახვილებთ იმაზე, თუ მაღალი ღმერთი თანდათან რაოდენი ოსტატურობით ჩამოჰყავს პოეტს მიწაზე: ჯერ მას სთხოვს შემწეობას, შემდეგ ახსენებს იმ გზას ზეციდან შავ მიწამდე, რომელიც აფროდიტეს ადრეც გამოუვლია საფოს დასახმარებლად წამოსულს, რათა დაებრუნებინა მისთვის განმდგარი მეგობარი და ბოლოს, მოუწოდებს, ახლაც დაიხსნას ამგვარი განსაცდელისაგან, გახდეს მისი მოკავშირე. როგორც ვხედავთ, პოეტის ზეცად აღვლენილი ვედრება საფოსთან ერთობ ინდივიდუალურ ხასიათს იძენს და იგი თავისუფლდება იმ პირობითობისგან, რაც კულტმსახურების ტრადიციიდან იყო შესული პოეზიაში.

საფოს შემოქმედებაში ვხვდებით ანტიკურ ლიტერატურაში პირველად მსჯელობას იმაზე, თუ რა არის მშვენიერი. პოეტის აზრით, მშვენიერება სუბიექტური გაგებაა. სწორედ ამიტომ მშვენიერი შეიძლება იყოს ერთისათვის ის, რაც სხვებისათვის დასაძრახად ითვლება. თავის ერთ ცნობილ ფრაგმენტში იგი, თვით ქმრისა და შვილების მოღალატე ელენეს მოქმედებასაც კი, ანტიკური ტრადიციისა და მისი თანამედროვე ალკეოსის საპირისპიროდ, მშვენიერად თვლის, რადგან მას სიყვარული ედო საფუძვლად:

მხედარს ადიდებს ზოგიერთი, ზოგი კი ქვეითს,
ზოგს ხომალდების ხილვა უფრო ესაბუნება,
მე ვუწოდებდი ამ მელნისფერ დედამიწაზე
უმშვენიერესს,
ვისდამიც ილტვის სიყვარულით ადამიანი.
დაერწმუნებით ამ სიტყვათა ჭეშმარიტებას,
თუკი ელენეს მოიგონებთ, მინიერთაგან
ულამაზესმა
რჩეულთა შორის ღირსეული დატოვა ქმარი,
თავის ასული, საყვარელი დათმო მშობლები
და გაემართა პირველხილვის ცთუნებით ტროად
კიპრისის ნებით.
წმინდაა გრძნობა მინდობილი ღვთაების ნებას,
ისე მსუბუქი, უთრგუნველი გონების ძალით,
მომაგონდება ჩემგან შორით განრინებული
ანაქტორია
და მენატრება უფრო მისი მსუბუქი რება,
ნათელი სახის ბრწყინვალება, ვიდრე ლიდიის
ოქროს ეტლები, ან აბჯარასხმულ მეომართა
მშვენიერება.

(16 ლპ)

საფოს პოეზიაში ახლებურად არის დასმული პოეტის ბედნიერების საკითხი. თუკი საფომდელ მწერლობაში ბედნიერება გაიგივებული იყო ადამიანის კეთილდღეობასა და სიქველესთან, მასთან საკუთარი ბედნიერების თვისობრივად ახალი გაგება გვხვდება. ამ მხრივ საყურადღებოა ერთი ანტიკური ავტორის ცნობა (არისტიდ. ორ. XXVIII 51): „ვფიქრობ, შენც გსმენია, რომ საფოს ვიღაც ქალების წინაშე, რომელთაც თავი ბედნიერად მიაჩნდათ, დაუტრაბახნია და უთქვამს, რომ მუზებმა მას სიცოცხლეშივე შეუქმნეს საშური ბედნიერება და რომ სიკვდილის შემდეგაც არ იქნება იგი დავიწყებული“ (193 ლპ). საფოს ფრაგმენტების ანალიზი საკმაოდ ცხადად გვიჩვენებს, რომ პოეტის ბედნიერებას რამდენიმე ფაქტორი ასაზრდოებდა, რომელთაგან არც ერთი არ უკავშირდებოდა ჩვეულებრივ მიწიერ კეთილდღეობას. პოეტისათვის უმთავრესი ის იყო, რომ განსხვავებით ცვალებადი ბედნიერების მქონე ადამიანთაგან, მას უყვარს დახვეწილობა, ხოლო ბრწყინვალებას და მშვენიერებას იგი მზის სიყვარულმა აზიარა. შესაბამისად, მის სამყაროში შემოდის ოდენობები, რომელთა ცვლილება აღარ არის ჩვეულებრივი მიწიერი ცხოვრების დინებაზე დამოკიდებული. საფომ იცის, რომ ვიდრე ის ცოცხალია, მას მუზების წყალობით მშვენიერების სამყაროში ყოფნა უწერია, ხოლო სიკვდილის შემდეგ კი მისი სახელი კვლავ განაგრძობს ცხოვრებას მის სიმღერებთან ერთად. საფო პირველი პოეტია, რომლის შემოქმედებაშიც პოეზიის უკვდავების ტრადიციულ რწმენასთან ერთად გამოიკვეთა სავსებით ახალი მომენტი – რწმენა თვით პოეტის უკვდავებისა, რაც პოეტური პიროვნულობის, პოეტის პირადი პასუხისმგებლობის გაგებას ახალ ელფერს სძენს. სწორედ ამიტომ საფო თავის თავს ჭეშმარიტად უბერებელი და აღუმატებელი ბედნიერების მფლობელად თვლის. ამის შედეგია ის, რომ მისი პოეზია შორს არის იმ პესიმიზმისაგან, რომელიც მრავალი ზემოთგანხილული პოეტისათვის ესოდენ ნიშანდობლივი იყო. საფო სამყაროს, ადამიანებსა და მოვლენებს, მეტწილად, დადებითი მახასიათებლებით აღიქვამს. საკმარისია აღინიშნოს, რომ თუკი ალკეოსთან „ცუდის“ მნიშვნელობის მქონე ეპითეტებს სიხშირის მიხედვით აკშარა უპირატესობა აქვთ „კარგის“ მნიშვნელობის მქონე მახასიათებლებთან, საფოსთან უარყოფითი მახასიათებლების ხვედრითი წონა ერთობ უმნიშვნელოა, ხოლო დადებითის სიხშირე საკმაოდ დიდი. ამიტომაც არის, რომ საფოს პოეზიაში ნათელი ამაღლებულობისა და დახვეწილობის, იდუმალი სიხარულისა და აღმაფრენის სული ტრიალებს.

საფოსთან, ან მის წრესთან, უნდა იყოს დაკავშირებული თავისი უშუალობითა და ინტიმურობით მომხიბვლელი მცირე ლექსი (ან ფრაგმენტი), რომელიც, მიუხედავად თავისი სიმცირისა, ძალზე მნიშვნელოვანია ლირიზმის საოცრად მაღალი ხარისხით:

ჩაესვენა მთვარეც, ვარსკვლავებიც,
დადგა შუა ღამე,
დრო კი მიდის, მიდის...
ისევ მარტო ვწევარ.

(976 ლპ)

შეიძლება იმის თქმაც, რომ საფოსთან, ისე როგორც არც ერთ სხვა პოეტთან მანამდე, გამოიკვეთა ადამიანურ ცხოვრებაში ჰარმონიულობისაკენ სწრაფვის პათოსი. ამან გამოხატულება ჰპოვა მის ცდაში, ისეთი ცნებები, როგორიცაა „ბედნიერი“, „მშვენიერი“ გაეაზრებინა არა ცალსახად, არამედ როგორც გარკვეულ ნიშანთა შეთანხმების აუცილებლობა. ა.მ., ერთგან ვკითხულობთ:

მხოლოდ სიმდიდრე სახიფათო მოსამანეა,
მაგრამ სიმდიდრე სიქველესთან თანაზიარი,
ბედნიერების მწვერვალივით მოგვევლინება.

(148 ლპ)

შესაბამისად, აქ საფო ჩვეულებრივი ადამიანის ამქვეყნიური ბედნიერებისათვის სიმდიდრისა და სიქველის ურთიერთშეხამებას თვლის აუცილებლად. სხვაგან იგი ამბობს:

ვინც ლამაზია, გარეგანი თვისი იერით გვხიბლავს მხოლოდ,
ვინც კეთილია სულით, უმალ მშვენიერიც მოგვეჩვენება.

(50 ლპ)

აქ, როგორც აღნიშნავენ, ადრეულ ბერძნულ ლიტერატურაში ყველაზე მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული ფიზიკური და სულიერი სილამაზის ის აუცილებელი კავშირი, რომელსაც შეუძლია ადამიანი ჭეშმარიტად მშვენიერი გახადოს. ალბათ საფოსთან გამოთქმული ეს აზრი ასაზრდოებს „კალოკაგათიას“ („მშვენიერება-სიკარგის“) იმ კონცეფციას, რო-

მელიც კლასიკური ეპოქის ელადაში ადამიანის ჰარმონიულობის იდეალს დაედება საფუძვლად.[1]

განსაკუთრებით საინტერესოა ის ტენდენციები, რაც ლესბოსელ პოეტთა, განსაკუთრებით საფოს შემოქმედებაში ვლინდება ლექსის ფორმის სრულყოფის თვალსაზრისით. აქ გვხვდება არა მარტო სიმეტრიულობისაკენ სრულიად შეგნებული სწრაფვა, არამედ ტრიადულობის პრინციპზე დამყარებული ლექსის კომპოზიციური ორგანიზაციის საკმაოდ გამოკვეთილი ტენდენცია, რომელშიც სულ უფრო და უფრო მეტ როლს ასრულებს აზრობრივი გრადაციის მომენტი. მაგალითისათვის შეგვიძლია წარმოვადგინოთ საფოს ჰიმნი აფროდიტეს, რომელშიც, მკვლევართა დაკვირვებით, ტრიადული სისტემა უნივერსალურ ხასიათს გვიჩვენებს: სიმღერის ძირითად პერსონაჟებს, ღერძს, ქმნიან: 1) საფო (მავედრებელი), 2) აფროდიტე (ვისაც ევედრება) და 3) მეგობარი ქალწული (ვისზეც ევედრება). თავად საფოს ვედრება განიცდის სამსაფეხუროვან გრადაციას: 1) ვედრება, 2) თხოვნა – ამ დროს ხდება დისტანციის მოხსნა, რომელიც არგუმენტირებულია წარსული სურათების სილვით; 3) მოთხოვნა – სრულიად კატეგორიული ტონი, რომელსაც მოსდევს იმის ჩამოთვლა, თუ რისთვის უნდა მოვიდეს აფროდიტე: 1) დამიხსენი, 2) აღასრულე, 3) თანამდგომად (მოკავშირედ) მეყოლე. პირველ სტროფში თვით აფროდიტე თავისი წინამავალი და მომდევნო ეპითეტებით ქმნის ერთგვარ სამკუთხედს:

უკვდავო
ტახტმოხატულო
ზევსის ასულო
გრძნებით მაცდურო
→ აფროდიტე

სიმღერის განხილვისას, სივრცის აღქმის თვალსაზრისით, ასევე ტრიადულ სისტემას შევხვდებით: 1) ცა, 2) ეთერი, 3) შავი მიწა. ლექსში მოთხრობილი მოვლენები სამ დროში: 1) წარსული, 2) აწმყო, 3) მომავალი – ნაწილდება. იგივე სამეულების სისტემა იჩენს თავს, როდესაც ლექსში წარმოდგენილ ოპოზიციებს – რა არის / რა იქნება – განვიხილავთ: 1) განგერინა – გეახლება (გამოგეკიდება), 2) არ იღებს – მოგიძღვნის, 3) არ უყვარხარ – შეუყვარდები.[2]

ანალიზმა აჩვენა, რომ ტრიადული კომპოზიცია თავს იჩენს საფოს ყველა იმ ფრაგმენტში, რომელიც მეტ-ნაკლებად სრულად წარმოგვიდგენს ლექსის თავდაპირველ ვარიანტს. მაგალითისათვის განვიხილოთ კიდევ ერთი ფრაგმენტი 31 ლპ, რომელზეც ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა.

აქ სამკუთხედს ქმნიან საფო, ნეფე, მეგობარი ქალწული. ნეფის სახე სამი ელემენტის ერთობლიობას გულისხმობს: 1) საყვარელ ასულთან ზის ახლოს, 2) უსმენს ტკბილად მოლაპარაკეს, 3) [უსმენს] ნებიერად მოკისკისეს.

საფოს გრძნობათა გრადაცია წარმოდგენილია ტრიადული პრინციპით: ა) ვნებათა ღელვის საწყისი საფეხური: 1) მდუმარება, 2) ენის დაყუჩება, 3) ნელი ალის დავლა; ბ) ვნებათა ღელვის გაძლიერება: 1) თვალთ დაბნელება, 2) ყურების შუილი, 3) ოფლის დასხმა; გ) ვნებათა ღელვის კულმინაციური საფეხური: 1) კანკალი, 2) გაფითრება, 3) თითქმის სიკვდილი.[3]

საფოს ნოვატორული სული ლექსთწყობაში პოეტესას სახელით ცნობილი საზომების დამკვიდრებაშიც გამოიკვეთა – საფოური სტროფი:[4]

– ◡ – x – ◡ ◡ – ◡ – –
– ◡ – x – ◡ ◡ – ◡ – –
– ◡ – x – ◡ ◡ – ◡ – x: – ◡ ◡ – –

საფოს თერთმეტმარცვლოვანი სტრიქონი:
– ◡ – x – ◡ ◡ – ◡ – –

[1] ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, გვ. 69 შმდ.
[2] იქვე, გვ. 131 შმდ.
[3] იქვე, გვ. 132 შმდ.
[4] D. Korzeniewski, Griechische Metrik, გვ. 128 შმდ.

საფოს უმაღლეს შეფასებას აძლევდნენ ანტიკური ხანის ავტორები. საოცრად ტევადია მისი პლატონისეული შეფასება: „მეათე მუზა“. საფო ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა, ფაქტობრივად, მხოლოდ მამაკაცებით წარმოდგენილ ლირიკოსთა კანონში შეიტანეს. მის გავლენას განიცდიდნენ რომაელი პოეტები, განსაკუთრებით, კატულუსი და ჰორაციუსი. ამ უკანასკნელმა საფოს მოუნახა ეპითეტი mascula („მამაკაცური“), რითაც მისი ნიჭის ჭეშმარიტად მამაკაცური ძალა აღიარა. ანტიკურ ესთეტიკაში საკმაოდ ზუსტად განსაზღვრეს საფოს პოეზიის ძალა. ძვ.წ.ა. IV-III საუკუნეების რიტორი და სოფისტი ჰიმერიოსი ხაზგასმით აღნიშნავდა სიყვარულის თემის დომინანტურობას საფოს პოეზიაში: „საფო, ერთადერთი ქალთა შორის, მძაფრად განიცდიდა სიყვარულს ჩანგის ხმაზე. ამიტომაც მიუძღვნა აფროდიტესა და ეროტებს მთელი თავისი შემოქმედება. სიმღერათა თემად ირჩევდა ქალწულთა მომხიბლაობას“. დემეტრიოსი (ალბათ ახ.წ.ა. I საუკუნე) ძალზე მოკლე და ტევად შეფასებას აძლევს მისი შემოქმედების მომხიბვლელობას: „საფო, რომელიც მშვენიერებას უმღერის – ეროტებს, გაზაფხულს, ზღვის ჩიტებს – არის ლამაზად მოუბარი და საამო და მის პოეზიაში ყველა ლამაზი სიტყვაა ჩაქსოვილი. ზოგიერთს კი იგი თავად ქმნის“. მისი სიმღერების საოცარ კეთილხმოვანებას აღნიშნავდა დიონისიოს ჰალიკარნასელი (ძვ.წ.ა. I ს. – ახ.წ.ა. I ს.): საფოსთან „ყოველი სიტყვა არის მელოდიური, თანაბარი და მომხიბვლელი, როგორც ქალწულის სახე“, რაც საუკეთესოდ გამოვლინდა მის ჰიმნში აფროდიტესადმი. აქ „ევფონია და ენის სილამაზე გამონაკლისია ხმოვანთა, მკვეთრ და ნარნარა ბგერათა ოსტატური დაშორებით. საფო გაურბის უხეშ თანხმოვნებს, რაც აძლევს მის სტრიქონებს დინების სიმსუბუქესა და სინატიფეს“. რაც შეეხება საფოს ცნობილი ლექსის (31 ლპ) შეფასებას ტრაქტატის „ამაღლებულისათვის“ ავტორისაგან, ამაზე ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა. ბიზანტიამ არამცთუ არ გაიზიარა საფოს პოეზიის მიმართ ანტიკურობის დამოკიდებულება, არამედ, შესაძლოა, ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან მისი შეუთავსებლობის გამო, საფოს არსებითი იგნორირება მოახდინა. საფოს პოეზიის „დაბრუნება“ ევროპაში 1554 წლიდან იწყება, როდესაც ჰენრიკუს სტეფანუსმა ანაკრეონის სიმღერათა გამოცემას დაურთო საფოს ჰიმნი აფროდიტესადმი. თანდათანობით საფოს მიმართ ინტერესი ძლიერდება. თუმცა XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე მეცნიერთა განსაკუთრებულ ყურადღებას პოეტესას მორალური სახე იმსახურებდა. 1733 წელს იოჰან ქრისტიან ვოლფმა, რომელმაც საფოს სიმღერები გამოაქვეყნა, მის პოეზიას „პროპაგანდისტული პორნოგრაფია“ უწოდა, რითაც ხელი შეუწყო საზოგადოებაში საფოს, როგორც ე.წ. „ლესბოსური სიყვარულის“ პოლოგეტის ხატის შექმნას თუ აღორძინებას. მაგრამ პოეტესას მაშინვე გამოუჩნდნენ დამცველებიც და გოტფრიდ ოლეარიუსმა 1734 წელს გამოქვეყნებულ თავის ნაშრომში საფოს „წმინდა გრძნობების“ შეურაცხყოფის ყოველგვარი საფუძველი გამორიცხა, ხოლო ფრიდრიხ ველკერმა წიგნში: „საფოს გათავისუფლება გაბატონებული ცრუ აზრისაგან“ (1816 და შემდეგი გამოცემები) საზოგადოება შემოატრიალა საფოს ამაღლებული პოეზიის კვლევისაკენ და მის მორალურ სახეში უარყოფითის ძიების ყოველგვარი საფუძველი უარყო.[1] მას შემდეგ, რაც თ. ბერგკის Poetae Lyrici Graeci გამოცემით ახალი ეტაპი დაიწყო ბერძენ ლირიკოსთა და, კერძოდ, საფოს შემოქმედების შესწავლაში, მეცნიერთა ყურადღებამ თანდათანობით საფოს მორალიდან საფოს პოეზიის მშვენიერების საიდუმლოებათა კვლევაზე გადაინაცვლა. საფო ევროპული ლიტერატურის პოპულარულ პერსონაჟად იქცა და მას მხატვრული კულტურის სხვადასხვა ჟანრში მრავალი ნაწარმოები მიეძღვნა. XX საუკუნეში, ახალი პაპიროლოგიური აღმოჩენების კვალდაკვალ, საფოს პოეზიის არაერთი გამოცემა განხორციელდა,[2] რომელიც მისი შემოქმედების შემსწავლელთ და ფართო მკითხველს საკმაოდ მარეთებულ წარმოდგენას უქმნის იმაზე, თუ რატომ განადიდებდნენ ესოდენ საფოს პოეზიას ანტიკურობაში და თუ რატომ ხიბლავს იგი დღესაც მკითხველს. უკანასკნელმა პაპიროლოგიურმა აღმოჩენამ (2004) მკვლევართშესაძლებლობა მისცა ლპ 1-ის გარდა პოეტის კიდევ ერთ ლექსი აღედგინათ სრულად, რომელიც, როგორც ფიქრობენ, ნამდვილი შედევრია და საფოს შეხედულებას ბედნიერებაზე უფრო მწობრ ხასიათს აძლევს.[3]

[1] საფოს შემოქმედების შესწავლის ისტორიისათვის შდრ. ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, გვ. 7 შმდ.; H. Rüdiger, Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt, 1933; H. Saake, Sapphostudien. Forschungs-geschichtliche, biographische und literaturästhetische Untersuchungen, München... 1972.
[2] შდრ. ლიტერატურა.
[3] შდრ.ნ. ტონია, ანტიკური სამყაროს პოეტესები, თბილისი 2008, 69 შმდ.

დასასრულ, ძალზე მოკლედ, ერთი მნიშვნელოვანი საკითხის შესახებ, რომელიც ქართველმა მკვლევარმა ნანა ტონიამ ამგვარი ფორმულის სახით ჩამოაყალიბა: „საპფოს პოეტური მეთოდი“.[1] მან საკმაოდ დამაჯერებლად აჩვენა, რომ საფოს ლირიკამ ანტიკურობაში შექმნა ქალთა პოეტური შემოქმედების ერთგვარი მოდელი, მან თითქოს თემატური და ჟანრობრივი საზღვრები დაუდგინა მის შემდეგდროინდელ პოეტესებს. „ანტიკურ ლიტერატურაში შეიქმნა პარადოქსული სიტუაცია. პოეტესა, რომელმაც ესოდენ რელიეფურად წარმოაჩინა სუსტი სქესის წარმომადგენელთა შემოქმედებითი შესაძლებლობანი პოეზიაში და შექმნა პოეტური სამყარო, რომელსაც ყველაზე უფრო ცნობილი მოაზროვნენი და პოეტები, თუნდაც ლირიკის სფეროში, ერთგვარ ეტალონად მიიჩნევდნენ, არსებითად, გახდა მიზეზი ანტიკურ სამყაროში ქალთა პოეტური შემოქმედების ჯერ ცალმხრივად განვითარებისა, ხოლო შემდგომ კი საერთოდ დაქვეითებისა. საფო – სიმბოლო პოეტი ქალისა – არსებითად აღმოჩნდა ერთ-ერთი უმთავრესი საბაბი თავის მიმდევრების საკმაოდ დიდი ნაწილის ერთგვარი მოწყვეტისა ლიტერატურის განვითარების საერთო ტენდენციებისაგან, რამაც თანდათანობით ქალთა პოეტური თვალსაწიერის უკიდურესი შეზღუდვა, ხოლო პრინციპატის ეპოქიდან მოყოლებული კი, მათი მუზის სრული დაქვეითება გამოიწვია“.[2] საინტერესოა, რომ საფოს ფენომენი დღესაც ახდენს პირდაპირსა თუ ირიბ გავლენას პოეტ ქალთა შემოქმედებაზე.[3] გასული საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი პოეტესა მარინა ცვეტაევა თავის “Повесть о Сонечке”-ში, რომელიც, ალბათ, XX საუკუნეში საფოს სულის გამოძახილის ერთ-ერთი უმშვენიერესი მაგალითია, წერდა: **“Только когда я вспоминаю Сонечку, я понимаю все эти сравнения женщины с цветами, глаз с звездами, губ с лепестками и так далее – в глубь времен. (Не понимаю, а заново создаю)”.**

როგორც ვხედავთ, ეოლიურ ლირიკაში ლექსის ორგანიზაცია სცილდება ე.წ. ელემენტარული მოწესრიგებულობის ფარგლებს და იგი პოეტის სავსებით გაცნობიერებულ მისწრაფებაში გადადის, სრულყოს სიმღერის სტრუქტურა ყველა დონეზე – წმინდა ფორმიდან დაწყებული მხატვრულ სახეთა გამოკვეთითა და აზრის განვითარებით დამთავრებული.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

E. Lobel, D. Page, Poetarum Lesbiorum Fragmenta, Oxford 1955; E. M. Voigt, Sappho Alcaeus, Fragmenta, Amsterdam 1971.

Greek Lyric, LCL D. A. Campbell 1982.

ბერძნული ტექსტი, თარგმანი, კომენტარებით:

საფო, ლირიკა, თარგმანი, შესავალი წერილი, შენიშვნები ნანა ტონიასი, თბილისი, 1977; Sappho, Griechisch und deutsch herausgegeben von Max Treu, München 1975[3] Latacz, GLTD, I, გვ. 392 შმდ.; ჰელიკონი, გვ. 35 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:

ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, თბილისი 1991; ნ. ტონია, ანტიკური სამყაროს პოეტესები, თბილისი 2008 (დისერტაცია); E. Tramali, Syntax und Stil bei Sappho, München 1996; D. L. Page, Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry, Oxford 1955; H. Hatherly Wilson, Sapphos Sweet Bitter Sungs, London, New York 1996; G. Awrelio Privitera, La Rete di Afrodite. Studi su Saffo, Palermo 1974.

ანაკრეონი

პიროვნული სასიმღერო ლირიკის კიდევ ერთი ცნობილი წარმომადგენელია ანაკრეონი (ძვ.წ.ა. VI ს.).[4] მისი პოეზია ზემოქმედებას ახდენს თავისი უკიდურესი უდარდელობით, საზრუნავთაგან თავისუფალი ხალისით, გრძნობათა ზედაპირულობითა და ამოუწურავი ოპტიმიზმით, რომელიც მხოლოდ სამყაროს ვარდისფერი სათვალეებით აღმქმელ კაცს ახასიათებს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ანაკრეონის ცხოვრება წარიმართა უშფოთველად და ბედნიერად, რომ პოეტს არაფერი უნახავს ცრემლის მომგვრელი ან გულში ღრმად ჩამწვდომი და შემძვრელი. მაგრამ, როგორც ვიცით, სინამდვილეში ყველაფერი პირიქით იყო. ანაკრეონის ბიოგრაფია სავსეა მოვლენებით, რომლებიც სავსებით საკმარისი იყო იმისათვის, რომ პოეტი ბედის დაუნდობლობასა და ცხოვრების გაუტანლობაში დარწმუნებულიყო. ჯერ იყო და, ახალგაზრდა პოეტს მოუხდა სპარსელთაგან შევიწროებული მშობლიური ქალაქის, იონიაში მდებარე ტეოსის დატოვება მრავალ თანამემამულესთან ერთად. ბევრი ფათერაკის დათმენის, მათ შორის თრაკიელთა წინააღმდეგ ბრძოლებში მონაწილეობის შემდეგ, ანაკრეონი ხვდება სამოსის ტირანის პოლიკრატესის კარზე, რომელიც განთქმული იყო თავისი კეთილდღეობითა და მეცნიერული სულით. ისტორიკოსი ჰეროდოტოსი აგვიწერს, თუ რაოდენ ბედნიერი იყო პოლიკრატესი, იმდენად ბედნიერი, რომ მას მისმა მეგობარმა ეგვიპტელმა ფარაონმა ურჩია, საგანგებოდ დაეკარგა რაიმე ძვირფასი, რომ თუნდაც ცოტა ხნით ეგრძნო ტკივილი. ფარაონი ფიქრობდა, რომ ადამიანთა ცხოვრებაში ბედნიერი და უბედური დღეები უნდა მონაცვლეობდნენ, რომ ხანგძლივი ბედნიერება ადამიანისათვის შეიძლება საშინელი კატასტროფით დასრულდეს. დაუჯერა პოლიკრატესმა მეგობარს და შუა ზღვაში გადააგდო თავისი უსაყვარლესი და უძვირფასესი ბეჭედი. მაგრამ მის სახლში გამართულ ერთ-ერთ ლხინზე ეს ბეჭედი ძღვნად მორთმეული თევზის კუჭში აღმოჩნდა. და აი, ამ უბედნიერესი კაცის ბოლო მართლაც შემზარავი იყო. იგი, საგანძურში ვერაგულად შეტყუებული, საშინელი წამებით მოკლეს. ანაკრეონმა, ისე როგორც პოლიკრატესის კარს შეკედლებულმა მუზის მრავალმა სხვა მსახურმა, დაკარგა დიდი მოამაგე და მისი ხელოვნების ჭეშმარიტი დამფასებელი. ანაკრეონი თვითმხილველი გახდა უბედნიერესი კაცის უსაშინელესი აღსასრულის.[1] ამის შემდგომ პოეტი ათენში, პისისტრატოსის ძის ჰიპარქოსის მფარველობაში ექცევა და აქაც მოწმე გახდება თავისი კეთილისმყოფელის შეთქმულების შედეგად დაღუპვისა.[2] სიბერის წლები ანაკრეონმა ერთი მფარველიდან მეორესთან სიარულში გაატარა და, ალბათ, სიცოცხლის ბოლოს დაუბრუნდა მშობლიურ ტეოსს, სადაც მის საფლავზე მიუთითებდნენ ხოლმე.[3] ანაკრეონის ნაწარმოებები ძვ.წ.ა. III-II საუკუნეებში 5 წიგნად ყოფილა გამოცემული: სამი სასიმღერო ლირიკას, ერთი იამბიკას, ხოლო ერთი ელეგიებს მოიცავდა. ზოგნი მას ჰიმნებს და პართენიებსაც მიაწერდნენ (შდრ. DNP, I, 647). მათგან ჩვენამდე 100-მდე ფრაგმენტმა მოაღწია. ალკეოსსა და საფოსთან შედარებით პაპიროლოგიის მიღწევებს ანაკრეონის შემთხვევაში მნიშვნელოვანი არაფერი მოუტანია ჩვენთვის. 1954 წლის ერთადერთმა აღმოჩენამ ამ მხრივ ბევრი არაფერი შეგვძინა.[4]

გატარებული ცხოვრების მხოლოდ ერთმა მხარემ – სასახლეების მკვიდრთა ჰედონისტურმა განწყობილებებმა – დაიმკვიდრა ყველაზე მყარად ადგილი მის პოეზიაში. ანაკრეონი გახდა ქეიფის, სიყვარულის, მხიარულების პოეტი და მთელი ანტიკურობისათვის იგი უდარდელი დროსტარების მეხოტბედ იქცა.[5] როგორც ჩანს, მისი პოეზიიდან, რომელ-

---

[1] ანტიკური სამყაროს პოეტესები, თბილისი 2008, 275.

[2] იქვე, გვ. 247 შმდ.

[3] თავად საფოს პიროვნება არაერთი მწერლისა და საერთოდ ხელოვანის შემოქმედების წყაროდ იქცა. შდრ. E. Frenzell, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1981[5], გვ. 667 შმდ. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, Stuttgart 1995, გვ. 613 შმდ.

[4] ანაკრეონის დაბადების თარიღად დღეს დაახლოებით ძვ.წ.ა. 570 წელი უნდა ვივარაუდოთ, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ იგი უფრო ადრე, ძვ.წ.ა. 593 წელს უნდა იყოს დაბადებული.

პირველ თარიღს მხარს უნდა უჭერდეს ის გარემოება, რომ პლატონის მიხედვით ანაკრეონს ურთიერთობა ჰქონია ათენში კრიტიასთან. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ანაკრეონმა 85 წელი იცხოვრა, მაშინ კრიტიასი, უფრო ადრეული თარიღის მიღების შემთხვევაში, მისი გარდაცვალებისას მხოლოდ 15 წლის თუ იქნებოდა (შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 428; იხ. აგრ. DNP, I, 646).

[1] ჰეროდოტ. III, 39 შმდ.

[2] ძვ.წ.ა. 514 წელს პანათენეების დღესასწაულზე ჰარმოდიოსმა და არისტოგეიტონმა მოკლეს ჰიპარქოსი და დარჩნენ ისტორიაში, როგორც „ტირანის მკვლელნი“ (შდრ. ბც. I, 145).

[3] მისი გარდაცვალების შესახებ, როგორც ჩანს, ანაკრეონის პოეზიის სულის გათვალისწინებით, ანეკდოტური ვერსიაც კი შეიქმნა, თითქოს იგი ყურძნის მარცვალმა დაახრჩო (ვალერიუს მაქსიმუსი 9.8). შესაძლოა, არ შეეფერებოდეს სინამდვილეს მისი ტეოსში დაბრუნების ამბავი. იცნობდა თუ არა იგი ალგაზრდა ესქილეს შემოქმედებას, როგორც ტრაგიკოსის სქოლიასტი გვაუწყებს, ძნელი გასარკვევია (შდრ. DNP, I, 647).

[4] შდრ. Gentili, Anacreon; Latacz, GLTD, I, გვ. 431.

[5] ეს არ უშლიდა მას ხელს ძველ ფილოსოფოსთა შორის ბრძენი კაცის რეპუტაცია ჰქონოდა. პლატონი „ფედროსში“ სხვათა შორის აღნიშნავს: „ეს ვიღაცისგან მსმენია, ან მშვენიერი საფოსაგან ან ბრძენი

შიც უთუოდ იყო სხვა მოტივებიც, ყველაზე მეტად სწორედ ეს ნაკადი მიიღო ძველმა სამყარომ. იგი აღიარეს მამამთავრად მთელი მიმართულებისა – ანაკრეონული პოეზიისა. ამ მიმართულებას, რომელმაც ცალმხრივ წარმოგვისახა ანაკრეონი, ვითარცა მხოლოდ დროსტარების მოყვარული მომღერალი, მრავალი მიმდევარი აღმოუჩნდა არა მარტო ანტიკურობაში, არამედ შუა საუკუნეებშიც და თვით ახალ ლიტერატურაშიც. ანაკრეონის განსაკუთრებულმა თაყვანისმცემლებმა მრავალრიცხოვანი ლექსი შექმნეს მათი წინაპრის სახელით, რომელთაგან ელინისტური, გვიანანტიკური და ბიზანტიური ეპოქის დაახლოებით 60 ლექსისაგან შედგენილმა კრებულმა ე.წ. „პალატინის ანთოლოგიის“ დამატებაში შემოინახა თავი „ანაკრეონტეას“ სახელწოდებით.[1] ეს ლექსები სხვადასხვა მხატვრული ღირსებისაა და მეტწილად ე.წ. ანაკრეონული მოტივების გადამღერებას წარმოადგენენ. სამაგიეროდ, თვით ანაკრეონი არქაული ეპოქის ბერძენ ლირიკოსთა შორის გამოკვეთილი თვითმყოფადობით გამოირჩევა. ის, რამაც ანაკრეონი სწრაფად აქცია საერთოელინური რანგის პოეტად, რასაკვირველია, მხოლოდ მისი პოეზიის ჭეშმარიტი ძალა შეიძლება ყოფილიყო. ლესბოსური ლირიკიდან ანაკრეონმა შეისისხლხორცა მეტრული მრავალფეროვნება და ცალკეული ენობრივი ფორმები, მაგრამ მისი ლექსების დიალექტი არსებითად იონიურია, ხოლო საზომები ხშირად ახალი, ალბათ, თვით პოეტისვე მიერ შექმნილი, რაც მისი ლექსის ნოვატორულ ბუნებაზე მიუთითებს.[2]

და მაინც, დღეს ჩვენთვის ანაკრეონის გასაგებად უმთავრესია ის სული, რომელიც მის პოეზიაში ტრიალებს. პირველი, ალბათ, რაც ანაკრეონის ლექსთა მკითხველს იზიდავდა ანტიკურობაში და რაც მისი ფრაგმენტების გაცნობის შემდეგ მიიპყრობს თანამედროვე აუდიტორიის ყურადღებას, ეს არის ის ხალისი, რომლითაც მისი ლექსების აბსოლუტური უმეტესობა იყო აღვსებული. ეს გრძნობა ამდენი ჭირის მნახველი პოეტის შემოქმედებაში საოცრად ნაღდად და ხალასად წარმოგვიდგებოდა. ალბათ, ანაკრეონის პოეტური პროგრამა საუკეთესოდ არის ჩამოყალიბებული მის ერთ ცნობილ ელეგიაში:

ის კი არ მიყვარს, ვინც ღვინის სმისას სავსე კრატერით
ჩხუბსა და ცრემლისმომტან ბრძოლებზე ჰყვება,
არამედ ის, ვინც მუზებისა და აფროდიტეს ბრწყინვალე საჩუქრებს
უზავებს ერთურთს და საამო ხალისს გვახსენებს.

(96 დ)

და ჭეშმარიტად, ამ მცირე ელეგიაში მოცემულია მთელი ის სამყარო, რომელსაც ანაკრეონის ლექსები ეძღვნება: სასიმღერო პოეზია, სიყვარული, ხალისი, ქეიფი. ანაკრეონმა შეძლო აღიარება მოეპოვებინა პირველ რიგში იმით, რომ მისი პოეზია, ესოდენ მატორული თემატიკის შემცველი, სრულიადაც არ ქმნის ხელოვნური ხალისიანობის შთაბეჭდილებას, რომელიც პოეტს მხოლოდ აუდიტორიის გასართობად სჭირდება. სამყაროს ვარდისფრად აღქმა, გულისაგან სადარდებლის საოცარი სიმსუბუქით განშორება, უნარი ყოველთვის მხიარულად ყოფნისა არის თვითონ ანაკრეონი. სწორედ ამიტომ, იგი სინამდვილეში გაცილებით უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ზოგიერთი მისი წინამორბედი პოეტი თავისი გაუთავებელი ჩივილით ადამიანის ბედზე და ცხოვრების წარმავლობაზე. ანაკრეონი თითქოს ყველა უბედურებაზე მაღლა დადგა და მათგან გათანჯული ადამიანები გადაიყვანა მარადიული უდარდელობის სამყაროში. მისი გრძნობების ზედაპირულობა ამიტომ არასოდეს არის გამაღიზიანებელი, მისი ხალისი კი გადამდები და სიამის მომგვრელია. შეიძლება მის პოეზიას არ აქვს არქილოქოსისეული სიბასრე, ალკეოსისეული ჟინიანობა, საფოსეული სილრმე და სიფაქიზე, მაგრამ, სამაგიეროდ, მასში არის საოცარი ახალგაზრდული ენერგია და უბერებელი სული. სავსებით სწორად აფასებს ანაკრეონი იმას, თუ რატომ უნდა უყვარდეთ იგი:

ჩემ სიტყვათა გამო უნდა ვუყვარდე ყმაწვილებს, რადგან
საამო რამეებზე ვმღერი და ვიცი საამო რამეებზე საუბარი.

(32 დ; 57 (c)პ)

მისი ლექსების უმეტესობა მართლაც საამოდ მღერის საუცხოო ნიმუშია. თვით მწველი ეროსიც კი იშვიათად თრგუნავს პოეტს იმდენად, რომ მას გულისმომკვლელი ჩივილი დააწყებინოს, ან იგი პესიმისტურ გუნებაზე დააყენოს, თუმცა საკმაოდ კარგად აქვს შეცნობილი სიყვარულის ძალა:

კვლავ დამცხო ეროსმა ვეება ურო, ვით მჭედელმა, მერე კი
ყინულივით ცივ მთის ნაკადში ამომავალო.

(45 დ; 68 პ)

ამბობს იგი ერთგან, მეორე ფრაგმენტში კი გვაუწყებს:

მიყვარს კიდეც და არც მიყვარს,
ხელი ვარ და არცა ვარ ხელი.[1]

(79 დ; 83 პ)

და მაინც, ანაკრეონის ეროტიკული პოეზია, მეტწილად სიამის და არა ტკივილთა მომტან სიყვარულს უმღერის:

მსურს ვუმღერო ნატიფ ეროსს,
ყვავილებით უხვ მიტრიანს,[2]
ის არს ღმერთთა მბრძანებელი,
ის არს კაცთა დამთრგუნველი.

(28 დ)

მაგრამ პოეტის სასიყვარულო ლექსები არ შეიძლება მარტოოდენ ეროსთან თამაშად, მხოლოდ სიღრმეს მოკლებულ ფლირტად წარმოვიდგინოთ. ანაკრეონის სიყვარული თითქმის აღწევს ტკივილამდე, მაგრამ არასოდეს არ გადადის მასში. ამიტომ იგი, მართალია, არ იწვევს მწველ განცდებს, მაგრამ არც გულგრილს გვტოვებს. პოეტის გასაოცარი უნარი, მონახოს ერთგვარი ოქროს საშუალი განცდის ორ უკიდურეს გამოვლინებას შორის, მის პოეზიაში ზომიერების მეუფებას უწყობს ხელს. ჯერ კიდევ მოხუცებულობამდე დაწერილ ერთ სასიყვარულო ლექსში მას თავისი რჩეული თრაკიული კვიცის სახით ჰყავს დახატული:

თრაკიულო კვიცო,
რატომ მიმზერ ასე ალმაცერად და
მისხლტები? ხომ არ ფიქრობ,
საქმის ვარ უმეცარი?
დე, იცოდე, რომ მშვენივრად
ამოგდებდი ლაგამს უმალ
და აღვირით წარგმართავდი
სარბიელის მიზნისაკენ.
დღეს კი ველზე, შენ ბალახს სძოვ
და მსუბუქად დანავარდობ,

ანაკრეონისაგან“ (235 c). καλή (მშვენიერი) და σοφός (ბრძენი) შეპირისპირებაში პლატონი, ალბათ, ანაკრეონის დახვეწილ სიბრძნეს ითვალისწინებდა, რომელსაც გნომური ხასიათი კი არ ჰქონდა, არამედ ლირიკის ენით პოეტის ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას გადმოგვცემდა.

[1] ამ კრებულში 60-მა ლექსმა მოიყარა თავი, რომელნიც ანაკრეონს მიაწერეს, თუმცა გვიანელინისტური- დან ბიზანტიური ეპოქის ჩათვლით უნდა შეექმნათ ანაკრეონის პოეზიის სულის გათვალისწინებით. მასზე ოდნავ ქვემოთ უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით.

[2] ანაკრეონულ საზომად ითვლება იონური დიმეტრი ანაკლასისით (= კოლონსა ან მეტრონში გრძელი და მოკლე პოზიციების რედისტრიბუცია): ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –; ე.წ. Carmina Anacreontea-ს საკმაოდ დიდ ნაწილში გვხვდება მარტივი სქემა X – ⏑ ⏑ – X ‖. ე.წ. ანაკრეონული საზომების შესახებ იხ. M. L. West, Greek Metre, Oxford 1982, 58.

[1] ამ ლექსის გამოძახილი შეიძლება დავინახოთ რომაელი პოეტის კატულუსის ცნობილ ლექსში: „მძულს და მიყვარს, რატომ მემართება ეს, მკითხავ ალბათ ! არ ვიცი, მაგრამ ასე ხდება, ვგრძნობ და ვიტანჯები“.

[2] თავსაბურავი, თავსკარი.

რადგან მარჯვე გამხედნავი
ჯერ არ შემოგჯდომია.

(88 დ; 72 პ)

პოეტს ეროსი წარმოდგენილი ჰყავს ყმაწვილის სახით, რომელიც მასთან არსებითად გაემიჯნა მითოსის სფეროს და, ვითარცა სიყვარულის პერსონიფიცირებული სიმბოლო, აქტიურად ჩაება ანაკრეონის პოეტური ფანტაზიის ფერხულში. საერთოდ ანაკრეონისათვის დამახასიათებელია ლტოლვა თამაშისაკენ მისი ლექსების აგების ყველა დონეზე: ა) მასთან საკმაოდ ხშირად გამოიყენება შესაბამისი მნიშვნელობის მქონე ზმნური ფორმები: παίζειν, συμπαίζειν, ბ) ანაკრეონის ლექსებში წარმოდგენილია კამათლის მოთამაშე ეროსი (53 პ), ბურთით მოთამაშე ეროსი (12 პ), გ) ენობრივ დონეზე ანაკრეონი ასევე „ათამაშებს“ ბგერასა და მარცვლებს სხვადასხვა სტილური საშუალებებით, დ) ზოგჯერ ეს, შესაძლოა, გრამატიკული კატეგორიების მონაცვლეობითაც გამოიხატოს, ე) განსაკუთრებით საგრძნობია ამგვარი ტენდენცია თავად ლექსების შინაარსში, სადაც მეუფებს ორჭოფობა, საპირისპირო გრძნობათა მონაცვლეობა. და მაინც, ეროსი მისი მოქმედებისა და გრძნობების ყველაზე მნიშვნელოვანი სტიმულატორია. რაც უფრო შედის ასაკში ანაკრეონი, მით უფრო მეტად ათამაშებს იგი პოეტს თავის ჭკუაზე:

კვლავ მესერის ბურთს,
მოწითალოს, მე ეროსი,
ოქროსთმება,
ჭრელსანდლიან გოგონასთან
მეძახის სათამაშოდ.
ის კი არის დიდებული
ლესბოსიდან და ჭაღარით მოსილ
ჩემ თმებს იწუნებს,
თან სულ სხვას მიშტერებია.

(5 დ; 13 პ)

ლესბოსელი გოგოს უყურადღებობას კიდევ აიტანს პოეტი, მაგრამ უჭირს მაშინ, როდესაც თვით ეროსი გაექცევა ხოლმე:

ოლიმპოსაკენ ავფრინდი მსუბუქი ფრთების ფარფატით
ეროსისათვის, ყმაწვილს ხომ აღარ სურს ჩემთან თამაში.

(52 დ)

სატრფიალო გზნება ანაკრეონთან ხშირად შეზავებულია ღვინოსა და დროსტარებასთან. ეს კი ახალ სატრფიალო მეტაფორას წარმოქმნის ხოლმე. ამ მხრივ საინტერესოა მისი ერთ-ერთი ფრაგმენტი: „კვლავ გადმოვხტი ლევკადის კლდიდან და ჭაღარა ნაკადში ჩავიძირე სიყვარულით მთვრალი“ (31 პ). ლევკადის კლდეები, რომლებიც ითაკის ჩრდილოეთით საბერძნეთის დასავლეთ სანაპიროსთან მდებარე კუნძულ ლევკასზე იდგა, პოეზიაში ცნობილი იყო, როგორც უიმედოდ შეყვარებულთა თვითმკვლელობის ადგილი. ანაკრეონი აქ ოსტატურად გამოიყენებს ტრადიციულ სიმბოლოს და ქმნის ახალ მეტაფორას, რომელშიც ანაკრეონისათვის ჩვეული სიმსუბუქით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული ტრფობა, თრობა და თავდავიწყება. სუფრული სიმღერები ანაკრეონის პოეზიაში მრავალრიცხოვანი ანტიკური სკოლიონებისაგან ერთი არსებითი თვისებით განსხვავდებიან. პოეტს არც აქ ღალატობს ზომიერების გრძნობა. ა.მ., თავის ერთ-ერთ ცნობილ ლექსში იგი მოუწოდებს დროსტარებისაკენ, მაგრამ წინააღმდეგია ლოთობისა და აყალ-მაყალის:

მაშ მოგვაწოდე, ყმაწვილო,
თასი, რომ სულმოუთქმელად
შევსვა, ხუთი წილი ღვინო
ათ წილ წყალთან შეაზავე,
რომ ზვიადობის გარეშე

ბახუსს მივაგო პატივი
.....
მოდი, კვლავაც ნურასოდეს,
ნუ მოვაწყობთ სკვითურ
ქეიფს უსაშველო ღრიანცელით
ღვინის სმისას. ნელ-ნელა ვსვათ,
თან საამო მღერით დავტკბეთ.

(43 დ; 11 პ)

ანაკრეონის პოეზიაზე მსჯელობისას უთუოდ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ მას მოღვაწეობა საკმაოდ ძლიერი კონკურენციის პირობებში უწევდა. გავლენიან მფარველთა კარს მასთან ერთად მრავალი სხვა ნიჭიერი პოეტიც იყო შეკედლებული. ამიტომ მათი შემოქმედება, ფაქტობრივად, ყოველდღიური შეჯიბრი იყო, ხოლო ამგვარი შერკინება კი ოსტატობის სისტემატურ დახვეწაზე ზრუნვას მოითხოვდა. სწორედ ამიტომ მასთან ლექსის გამართვის ტექნიკა, ენობრივ მოვლენებზე დაკვირვების სიმახვილე, უკვე საკმაოდ მაღალი პროფესიონალიზმის დონეს გვიჩვენებს. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს მისი ერთი ფრაგმენტი. მის სამ სტრიქონში ერთი და იგივე თემის ვარიაციებია წარმოდგენილი ერთსა და იმავე სახელთან დაკავშირებით, რომელიც თითოეულ სტრიქონში განსხვავებული ბრუნვის (ნათესაობითი, მიცემითი, ბრალდებითი) ფორმით გვევლინება:

კლეობულოსის ვარ მოყვარული,
კლეობულოსს ვყევარ შეშლილი,
კლეობულოსი მინდა ვიხილო.

(3 დ; 14 პ)

რასაკვირველია, აქ ძნელია, როგორც ამას ზოგიერთ წყაროში ვხვდებით, ბრუნვათა გრამატიკული დიფერენციაციის პირველი ცდები დავინახოთ,[1] მაგრამ ის, რომ ამ შემთხვევაში გარკვეულ პოეტურ ვარჯიშთან გვაქვს საქმე, ადვილად დასაშვებია.

ანაკრეონის შემოქმედებაში საკმაოდ ხშირია სახუმარო და გამკილველი სტრიქონები, გვხვდება ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ საკითხთან დაკავშირებული ფრაგმენტებიც, მაგრამ მათი ხვედრითი წილი უმნიშვნელოა იმ ლექსებთან შედარებით, რომელთაც ანაკრეონისეული მიმართულება განსაზღვრეს ანტიკურ პოეზიაში. მართალია, ერთი ფრაგმენტი აშკარად სიკვდილის წინაშე შიშის გრძნობით არის გაჟღენთილი:

საფეთქლები შემითეთრდა, თავი გამიჭაღარავდა,
მომხიბვლელი სიჭაბუკე გაქრა, კბილები ჩამცვივდა,
ტკბილი ცხოვრების აწ ბევრი აღარ დამრჩენია ხანი.
ამის გამო მოვთქვამ ხშირად, ტარტაროსმა შემაშინა,
საზარია რადგან ხახა აიდესის, და მტანჯველი გზა
იმისკენ. ვინც იქ ჩავა, ველარ შეძლებს კვლავ ამოსვლას.

(44 დ)

და მაინც, ამ ლექსშიც კი, შიში ჰადესის წინაშე ძირითადად ტკბილად ცხოვრებასთან განშორების არსურვილით არის მოტივირებული და აქ გამოვლენილ პესიმიზმს ანაკრეონისებური სიმსუბუქის აშკარა კვალი აჩნია.

ვფიქრობ, ანაკრეონის შემოქმედებისა და ცხოვრების, მისი პოეზიის საუკეთესო შეფასება მოგვცა ცნობილმა პოეტმა სიმონიდეს კეოსელმა, რომელსაც ანაკრეონის საფლავისათვის ამგვარი ეპიტაფია მოუფიქრებია:[2]

უკვდავ მომღერალს, ანაკრეონს მუზათა წყალობით,
აქ მიუჩინა საფლავი მშობლიურმა ტეოსმა,

[1] შდრ. R. Pfeiffer, Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, Hamburg 1978², გვ. 29; მნიშვნელოვანია ანაკრეონთან ბგერათმიტყველების როლი. შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 430.
[2] არ არის გამორიცხული, რომ ეს ეპიტაფია უფრო გვიანდელია და იგი სიმონიდესს მიაწერეს.

მას, ვინც ქარიტთა და ეროტთა სუნთქვით აღვსილი სიმღერები
ჭაბუკთა მიმართ ტკბილ ვნებას უძღვნა.
აქერონში ის როდი წუხს იმას, რომ დატოვა
მზე და ლეთეს ბინას მიადგა,
არამედ იმას, ჭაბუკთაგან უსაყვარლესი მეგისტესის
და სმერდიეს თრაკიელის რომ დაუტევა წადილი.
თუმც არ შენყვიტა ტკბილხმიანი სიმღერები და მისი,
უკვე მკვდრის, ბარბიტონი ჰადესშიც არ დამცხრალა.

(126 დ, LXVIII3)

ანაკრეონის გავლენა ანტიკურსა და მსოფლიო ლიტერატურაზე საკმაოდ მნიშვნელოვანია. როგორც უკვე აღინიშნა, პოეზიაში შეიქმნა მთელი მიმართულება, რომელსაც ანაკრეონული შეიძლება ვუწოდოთ. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ანაკრეონტეია, რომელიც Anthologia Palatina-მ შემოგვინახა თავისი დამატების სახით. ეს არის იმის საუკეთესო ნიმუში, თუ როგორ ცდილობდნენ ელინიზმისა და რომაული ბატონობის ეპოქიდან მოყოლებული ბიზანტიური ეპოქის ჩათვლით პოეტები ანაკრეონის სახელით შეექმნათ ლექსები ე.წ. ანაკრეონული საზომით და მათში თრობისა და ტრფობის მოტივთა აკუმულირება მოეხდინათ. ეს მოტივები თანდათანობით გადავიდა ევროპულ ლიტერატურაში და ანაკრეონის მრავალრიცხოვან თარგმანებსა და ადაპტაციებს ბერძენი პოეტის მიმდევართა უამრავი ორიგინალური ლექსი დაემატა. ლიტერატურათმცოდნეობაში სპეციალური ტერმინიც კი ჩამოყალიბდა – ანაკრეონტიკა. იგი აღნიშნავს ევროპის მრავალ ქვეყანაში ძირითადად XVII საუკუნიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე გავრცელებულ მძლავრ მიმართულებას ლირიკულ პოეზიაში, რომელმაც მეტ-ნაკლებად თავი იჩინა თითქმის ყველა დიდი პოეტის, მათ შორის ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში. ზოგიერთი პოეტი იმდენად მოექცა ანაკრეონტიკის გავლენის ქვეშ, რომ ე.წ. ანაკრეონული ლექსების მთელი კრებულებიც კი შექმნა.[1]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:
D. Page (გამომც.), Poeti Melici Graeci, Oxford 1962; B. Gentili (გამომც.), Anacreon, Rom 1958; Z. Franyó (თარგმ.), B. Snell (ბერძნ. ტექსტი), Frühgriechische Lyriker, III, Sappho, Alkaios, Anakreon, Berlin 1976 (ტექსტი მიჰყვება ფრაგმენტთა დილის ნუმერაციას). D. A. Campbell, Greek Lyric Poetry II. Cambridge, Mass. 1987 (ანაკრეონი და ანაკრეონტეა – ბერძნ. ტექსტები თარგმანითურთ).

თარგმანი:
ანაკრეონი. ანაკრეონტეა. ლირიკა, თარგმანი, შესავალი წერილი, კომენტარები თამარ კალატოზისა, თბილისი, 1988.

სპეც. ლიტერატურა:
M. C. Bowra, Greek Lyric Poetry, Oxford 1961². P. Rosenmeyer, The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition. Cambridge 1992; Latacz, GLTD, I, გვ. 428 შმდ.

საგუნდო ლირიკა (ქორიკა)

არქაულ ეპოქაში ხდება, როგორც უკვე აღინიშნა, პოეტური შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფორმის – საგუნდო ლირიკის ჩამოყალიბება. მისი საწყისები უკვე ეგეოსურ სამყაროში უნდა ვივარაუდოთ, რასაც არქეოლოგიური აღმოჩენები უმყარებენ

[1] შდრ. P. Kroh, Lexikon der Antiken Autoren, Stuttgart, 1972; C. Träger, Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986. ე.წ. ანაკრეონული ლექსების შექმნის მასშტაბებზე საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის XVIII-XIX სს. ცნობილი რუსი პოეტის დერჟავინის შემოქმედება. იხ. Г. Р. Державин, Анакреонтические песни, Москва 1986.

საფუძველს. ა.მ., კუნძულ კრეტაზე აღმოჩენილ ქვის ვაზაზე, რომელიც ძვ.წ.ა. XVI საუკუნით თარიღდება, გამოსახულია მამაკაცთა ჯგუფი, რომელიც, როგორც ჩანს, სამუშაოდან ბრუნდება. პროცესიას წინ მიუძღვიან მომღერლები. ისინი, უნდა ვივარაუდოთ, შრომის სიმღერას ასრულებენ.[1] ეგეოსურმა ხელოვნებამ შემოგვინახა ქალთა და მამაკაცთა გუნდების გამოსახულებები, რაც გვიდასტურებს უკვე ძვ.წ.ა. II ათასწლეულში სიმღერის, მუსიკალური თანხლებისა და ცეკვის ქოროს საშუალებით წარმოდგენის ტრადიციის არსებობას.[2] გუნდები საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა „გეომეტრიული რენესანსის“ ანუ ჰომეროსის ეპოქაში. ამის მრავალრიცხოვან დადასტურებას ვხვდებით როგორც გეომეტრიული ეპოქის კერამიკაზე შესრულებულ ფერწერაში, ასევე ჰომეროსის ეპოსში.[3] „ილიადა“ და „ოდისეა“, როგორც უკვე ითქვა, სხვადასხვა ტიპის საგუნდო სიმღერის მრავალ სახელწოდებას გვთავაზობს.[4] ყოველივე ეს გვაძლევს სრულ საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ქორიკა ანუ გუნდის მონაწილეობა ტექსტის, მელოდიისა და ცეკვის საშუალებით გარკვეულ რიტუალსა თუ წარმოდგენაში ჩვეულებრივი მოვლენა უნდა ყოფილიყო ჯერ კიდევ ძვ.წ.ა. VII საუკუნემდე, მაგრამ ჩვენ საგუნდო ლირიკის კონკრეტულ ფორმებზე მხოლოდ არქაიკის ეპოქიდან შეგვიძლია ვიმსჯელოთ. მისი ტრადიციები არქაიკაში არ განვითარებულა სათანადოდ იონიურსა და ეოლიურ გარემოში. ქორიკის შემქმნელთა დიდება დორიელებმა დაიმკვიდრეს და მათვე აქციეს საკუთარი დიალექტი საგუნდო ლირიკისათვის წამყვანად. ქორიკას ანტიკურ საზოგადოებაში ბევრად უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, ვიდრე პიროვნულ მელიკას. ეს სავსებით გასაგებიცაა, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ საგუნდო ლირიკა თავისი დანიშნულებით საზოგადოებისათვის არის განკუთვნილი და, თავის მხრივ, საზოგადოებრივი დაკვეთის პროდუქტს წარმოადგენს, ხოლო ბერძნულ სამყაროში საჯარო, სახალხო ღონისძიებებს ცხოვრების ნებისმიერ სფეროში თვალსაჩინო ადგილი ეკავა. საერთოელინურ თუ პოლისურ, რელიგიურ თუ საერო, საგვარეულო თუ საოჯახო დღესასწაულებში გუნდის მონაწილეობა აუცილებლობადაც კი იქცა. ქორიკა მოითხოვდა რამდენიმე კომპონენტის ერთობლიობას: ა) გუნდი, რომელიც იყო შემსრულებელი სიმღერისა. ჩვეულებრივ იგი კომპლექტდებოდა ე.წ. სქესობრივი და ასაკობრივი დაყოფის პრინციპით. შესაბამისად, არსებობდა მამაკაცთა, ქალთა, ბიჭების და გოგოების გუნდები, თუმცა არ იყო გამორიცხული, გამონაკლის შემთხვევაში სადღაც კომპლექტაციის ამგვარი პრინციპი დაერღვიათ. გუნდის მონაწილეთა რაოდენობა არ ყოფილა მკაცრად განსაზღვრული. მასში შეიძლებოდა ყოფილიყო 7, 9, 10, 12, 15, 50, 100 ან რაღაც სხვა რაოდენობის შემსრულებელი. ვოკალური მონაცემების გარდა ქორეუტებს ანუ გუნდის წევრებს უნდა ჰქონოდათ ქორეოგრაფიული მომზადებაც, რადგან ქორო წარმოადგენდა ე.წ. სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლს. საგუნდო შესრულებას აკომპანემენტს უწევდა კითარა, ავლოსი ან ორივე ერთად, ასევე რიტმის გასაძლიერებლად – კასტანიეტები. გუნდი შეიძლება დაწყობილიყო ოთხკუთხედად ან წრიულად. მას, როგორც წესი, ჰყავდა თავისი დამწყები თუ წამყვანი. სიმღერა შეეძლო შეესრულებინა მთელ გუნდს ან ცალკეული პარტიები განაწილებულიყო ნახევარ, ზოგჯერ კი მესამედ ქოროებზე. გუნდი საკმაოდ კარგად იყო „კოსტიუმირებული“. ბუნებრივია, ზეიმის მნიშვნელობისა და მასშტაბების, დამკვეთის შესაძლებლობების შესაბამისად, ჩაცმულობა შეიძლებოდა ყოფილიყო მეტად თუ ნაკლებად სადღესასწაულო, მაგრამ აუცილებლად გამორჩეული;[5] ბ) პოეტი-კომპოზიტორი, რომელიც ქმნიდა გუნდისათვის სიმღერას – ტექსტსა და მელოდიას. რასაკვირველია, ტექსტი და მელოდია სხვადასხვა შესრულებისას არ უნდა განმეორებულიყო, რადგან საგუნდო ნაწარმოები ორგანულად იყო დაკავშირებული კონკრეტულ მოვლენასთან, დროსა და გარემოსთან. რამდენადაც საჯარო ღონისძიებათა რაოდენობა ბერძნულ სამყაროში უამრავი იყო, ხოლო ოჯახსა თუ პიროვნებას-

[1] შდრ. ირაკლიონის მინოსური კულტურის მუზეუმში დაცული ცნობილი ვაზა.
[2] შდრ. T. B. L. Webster, The Greek Chorus, London 1970, გვ. 6; Fr. Stoessl, Die Vorgeschichte des griechischen Theaters, Darmstadt 1987, გვ. 3.
[3] შდრ. T. B. L. Webster, The Greek Chorus.
[4] შდრ. W. Schadewaldt, Von Homers Werk und Welt, გვ. 62 შმდ.; T. B. L. Webster, The Greek Chorus, გვ. 47 შმდ. 6. ტონია, საფოს ფენომენი..., გვ. 14 შმდ.
[5] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 321.

თან დაკავშირებული სამხიარულო თუ სამწუხარო მოვლენები ყოველდღიურ ცხოვრებას მუდმივად თან სდევდა, მრავალგვარი იყო საგუნდო სიმღერის სახეები და, ალბათ, ძალზე ბევრი – ამ სიმღერათა შემქმნელი პოეტ-კომპოზიტორები. საგუნდო სიმღერებს შორის გამოირჩეოდა: აპოლონისადმი მიძღვნილი პეანები, აპოლონისა და არტემისისადმი მიძღვნილი ჰიპორქემები, ქალწულთა გუნდები – პართენიები, გმირული ჰიმნები, ადამიანთა და მათი საქმეების განმადიდებელი ენკომიები, რომელთა ერთ-ერთი სახე იყო გამარჯვების აღმნიშვნელი ეპინიკიები, დიონისესადმი მიძღვნილი დითირამბები, სხვადასხვა სახის დასატირებელი სიმღერები – თრენები, ფალიკური სიმღერები, საქორწინო სიმღერები – ჰიმენაიოსები და სხვა.[1] პოეტ-კომპოზიტორს ანგარიში უნდა გაეწია გარკვეული წესებისათვის, რომლებიც დროთა განმავლობაში ყალიბდებოდა ქორიკული შემოქმედების პრაქტიკაში. მას მოეთხოვებოდა ე.წ. სალიტერატურო დორიული დიალექტის გამოყენება, რომელიც მიუხედავად ცალკეული დიალექტური მინარევების დაშვებისა (ა.მ., ეპიკური ენის), საგუნდო სიმღერებში, ჩვეულებრივ, მკაცრად იყო დაცული, იმდენად, რომ იგი ატიკური დრამის საგუნდო პარტიებისთვისაც კი სავალდებულო გახდა. თავად ქორიკულ ნაწარმოებს ერთმანეთთან უნდა შეეზავებინა ეპიკური ამაღლებულობა, ორნამენტული, ეპითეტებითა და არაორდინალური ზედსართავული ფორმებით გაჯერებული პოეტური ენა, ზეიმისათვის დამახასიათებელი, რამდენადმე დეკორატიული, ხელოვნური სტილი, რომელსაც მოვლენის განსაკუთრებულობის, ყოველდღიურობიდან გამორჩეულობის აქცენტირება უნდა მოეხდინა;[2] გ) გუნდის ხელმძღვანელი ანუ დირიჟორი (ბერძნულად ქოროდიდასკალოსი ან ქორეგოსი), ჩვეულებრივ, სპეციალური პირი იყო, თუმცა, ზოგჯერ, ეს ფუნქცია შეეძლო თავად პოეტ-კომპოზიტორსაც შეესრულებინა.[3] დირიჟორზე ბევრად იყო დამოკიდებული საგუნდო ნაწარმოების შესრულების ხარისხი. ამიტომ მას, განსაკუთრებული მნიშვნელობით გამორჩეული ღონისძიებების დროს, სერიოზული მუშაობა ანუ რეპეტიციები უხდებოდა გუნდთან.

საგუნდო ლირიკამ იმ სახით, რომლითაც მას ჩვენ ვიცნობთ, განვითარების გარკვეული გზა განვლო, ვიდრე იგი თავის კლასიკურ დახვეწილობას მიაღწევდა. მის სათავეებთან, ანტიკური წყაროების მიხედვით, ტერპანდროსი და თალეტასი უნდა მდგარიყვნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ წარმოშობით ლესბოსელი ტერპანდროსისაგან, ფაქტობრივად, არაფერი შემოგვრჩა, ანტიკური წყაროები მას მუსიკის სფეროში დიდ რეფორმატორად მიიჩნევდნენ. იგი თანაბარი წარმატებით მოღვაწეობდა მელიკის სხვადასხვა სახეობაში. სპარტაში, სადაც ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში მუსიკალური ცხოვრება საკმაოდ მაღალ დონეზე ყოფილა, მას XXVI ოლიმპიადაში (ძვ.წ.ა. 676-73 წწ.) აპოლონის (აპოლონ კრანიოსის) დღესასწაულზე გამარჯვება მოუპოვებია. ალბათ, მისი წარმატების საწინდარი იყო კითარის (სიმებიანი ინსტრუმენტი) სიმების ოთხიდან შვიდამდე გაზრდა და შვიდსიმიანი კითარის თანხლებით სოლო სიმღერის ე.წ. კითაროდული აგების (ნომოსის) შესრულების პრაქტიკის დამკვიდრება. საგუნდო ლირიკის სფეროში მის დამსახურებად მიიჩნევდნენ სპარტაში ორი მუსიკალური სკოლის დაარსებას, რომელთა საქმიანობა ქორიკის განხრით მიმდინარეობდა.[4]

რაც შეეხება თალეტასს, მის შესახებ იმას გვაუწყებენ, რომ ძვ.წ.ა. VII საუკუნის ეს პოეტი სპარტაში ე.წ. მეორე მუსიკალურ სკოლაში გუნდის ხელმძღვანელის ფუნქციას ასრულებდა და რომ მას კრეტიდან სპარტაში გადმოუტანია ჰიპორქემა (ცეკვა-სიმღერა). მასვე მიაწერენ კრეტულ-პეონიური რიტმების დაფუძნებას, თუმცა ჩვენამდე თავად პოეტის შემოქმედებიდან არაფერს მოუღწევია.[5] ამ ადრეული საგუნდო ლირიკის ტექსტი,

[1] შდრ. DNP, 2, 1142..

[2] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 322.

[3] ა.მ., ალკმანის, პინდაროსისა და ბაკქილიდესის ნაწარმოებთა შესასრულებლად სპეციალური დირიჟორი გამოიყოფოდა ხოლმე, ხოლო საფო თავის საქორწინო სიმღერების შესრულებას თავადვე ხელმძღვანელობდა.

[4] შდრ. P. Kroh, Lexikon der Antiken Autoren, გვ. 609; Lyra Graeca, ed. J. M. Edmons, I, London, Cambridge, Massachusetts 1963, გვ. 16 შმდ.

[5] შდრ. Lyra Graeca, I, გვ. 34 შმდ.

როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ შორს იყო მკაცრად მოწესრიგებული სტრუქტურისაგან. მას უმთავრესად მთელი საზოგადოების სახელით სათქმელის სიმღერით თქმა ეკისრებოდა. შეიძლება დავუშვათ, რომ პირველი ქორიკოსები თავიანთი ნაწარმოებების შინაარსით ჯერ კიდევ ცოტათი განსხვავდებოდნენ ჰომეროსის ეპოსისა და ტრადიციული ჰიმნოგრაფიის თემატიკისა და მითოლოგიური მოვლენების გადმოცემის მანერისაგან.

გარდატეხა იწყება ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როდესაც ასპარეზზე გამოდიან ალკმანი და სტესიქოროსი. ამ პერიოდიდან მოყოლებული ქორიკა შინაარსობრივი, სტრუქტურული და ფორმის ორგანიზაციის მიმართულებით თანდათანობით სულ უფრო და უფრო გამოკვეთილ, სპეციფიკურ სახეს იღებს.

თემის გაშლის მხრივ საგუნდო ლირიკამ ინფორმაციის შემოკლებებითა და მინიშნებებით გადმოცემის გზა აირჩია. ეს სავსებით ბუნებრივიცაა, თუკი გავითავალისწინებთ, რომ ქორიკოსი პოეტის აუდიტორიისათვის ბევრი რამ, რაც საგუნდო ნაწარმოების თვალსაწიერში ექცეოდა, ნაცნობი იყო. ამიტომ აქ თემის განვითარება თამბიმდევრულ-ლოგიკური თხრობის საშუალებით კი არ მიმდინარეობს, არამედ ცალკეული მომენტების, დეტალების აქცენტირების, „ინტერესის პუნქტიდან ინტერესის პუნქტზე, სურათიდან სურათზე, გრძნობიდან გრძნობაზე“ „გადახტომით“.[1] აქ საზოგადოებისა და პოეტის „მე“ გარკვეულწილად ერთიანდება, რაც საგუნდო ნაწარმოებს, მიუხედავად მისი ოფიციალურობისა და ზეიმურობისა, ლირიკულ სულს არ უკარგავს. მასში იმდენად აკუმულირებულია ლირიკულობის ყველა ნიშანი, რომ ზოგიერთი მეცნიერი ქორიკის სტილის დასახასიათებლად გვთავაზობს ფორმულას: „ლირიკული შერჩეულობა“.[2] როგორც ცნობილია, ლირიკისათვის დამახასიათებელია არა თხრობა, არამედ გრძნობაზე დაფუძნებული განსჯა, რაც ნარატიულსა და ლირიკულ სტილს არსებითად განასხვავებს ერთმანეთისაგან.

მართალია, ქორიკული ნაწარმოებების სტრუქტურა გარკვეული ვარიაციებით წარმოგვიდგება, მაგრამ იგი მაინც შეიძლება დავიყვანოთ სამ უმთავრეს კომპონენტზე: 1) პროოიმიონი ანუ შესავალი, რომელშიც კონკრეტული სიმღერის შექმნის მიზეზია წარმოდგენილი, 2) ამ მიზეზთან დაკავშირებით გარკვეული მითის მოხმობა, 3) გაერთიანება მიზეზისა და მითის ერთ ვედრება-შეგონებად, რომელიც განადიდებს მოვლენას და ამასთანავე, გვთავაზობს გნომური ტიპის განმაზოგადებელ დასკვნას. ბუნებრივია, ამგვარი სტრუქტურა ქორიკოსის ნაწარმოების ადრესატისა თუ ადრესატთა განდიდებისათვის ან შექებისათვის, ზოგჯერ მათით აღფრთოვანებისათვის, თითქმის ოპტიმალურ შესაძლებლობებს ქმნიდა.

რაც შეეხება საგუნდო ლირიკის ფორმას და მეტრულ სტრუქტურას, იგი მთლიანად სტროფულ სისტემას ეყრდნობა. აქ სტროფები, როგორც წესი, მეტ სტრიქონს შეიცავს, ვიდრე ეს მონოდიურ ლირიკაში გვაქვს. ა.მ., ალკმანთან ერთი სტროფი 14-მდე სტრიქონისაგან შეიძლება შედგებოდეს. სტროფების განლაგების შემდეგი ტიპები იყო ყველაზე გავრცელებული: 1) ადრეულ ქორიკაში – ა-ა-ა ანუ ერთნაირი სტროფების ელემენტარული მიმდევრობა, 2) შემდგომში უფრო ხშირად მიმართავენ ა-ბ / ბ-ბ´ ანუ სტროფთა წყვილების პრინციპს, 3) მოგვიანებით კი ჩამოყალიბდა ე.წ. ტრიადული ფორმა: ა – ბ – გ / ა – ბ – გ. ტრიადის პირველ სტროფს უბრალოდ στροφή („სტროფე“) ეწოდება, მეორეს – ანტისტროფოსი (ἀντίστροφος [στροφή], მესამეს – ეპოდოსი (ἐπῳδός [στροφή] ანუ მისამღერი სტროფი. ამ შემთხვევაში სტროფსა და ანტისტროფს ერთნაირი მეტრული სტრუქტურა ჰქონდათ, ხოლო ეპოდოსს მათგან განსხვავებული[3].

ძვ.წ.ა. VI-V საუკუნეთა მიჯნისათვის ელინთა ცხოვრებაში ხდება მოვლენები, რომლებიც პოეზიაში, მათ შორის ქორიკაში, მნიშვნელოვან ცვლილებებს იწვევს; არქაიკიდან კლასიკაზე გარდამავალ ეპოქაში ხდება მხატვრული კულტურის ფორმების სრულყოფა, დახვეწილი პოეტური სისტემების ჩამოყალიბება. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენათაგან უნდა აღინიშნოს ელინური პოლისური სამყაროს ფორმირების

[1] Latacz, GLTD, I, გვ. 322.

[2] Ch. Segal, Stesichorus (CHCL), გვ. 167.

[3] Latacz, GLTD, I, გვ. 323; ქორიკის მეტრულ სტრუქტურაზე უფრო დაწვრილებით პინდაროსის შესახებ მსჯელობისას შევაჩერებთ ყურადღებას. შდრ. აგრ. DNP, 8, 120.

პროცესის პირველი, უმნიშვნელოვანესი ეტაპის დასრულება. მისი შედეგი იყო პოლიტიკური დიფერენცირებულობის პირობებში საერთოელინური თვითშეგნების ჩამოყალიბება. თუკი პოლისები, როგორც პოლიტიკური სტრუქტურები, უკიდურესი ავტონომიისაკენ სწრაფვით გამოირჩეოდნენ,[1] თითქოს ამ მოვლენის საკომპენსაციოდ, აზროვნებისა და მხატვრული კულტურის სფეროში, პირიქით, შეინიშნება ერთიანობისაკენ, საერთოელინური ღირებულებებისაკენ ლტოლვა. ის, რაც იქმნება ერთ პოლისში, უცბად იქცევა საერთო მონაპოვრად. არ არის შემთხვევითი, რომ სწორედ ამ გარდამავალ ეპოქაში მიეცა ფართო გასაქანი ისეთ საერთოელინურ ზეიმებს, როგორიცაა ოლიმპიური თამაშობები, ახლადშემოღებული პითიური, ნემეური, ისთმოსური სპორტული აგონები. აქ გამარჯვება განსაკუთრებით საპატიო იყო და იგი სწრაფად უთქვამდა სახელს ათლეტსა და მის ქალაქს მთელ ელადაში. ასევე ელინთათვის ბევრად უფრო მასშტაბური, ერთი პოლისის საზღვრების უმალ გადამლახავი ხდებოდა სიქველისა თუ ვაჟკაცობის მრავალი ფაქტი, ანდა რომელიმე გამორჩეული კაცის სიკვდილი. ბუნებრივია, ძალაში რჩებოდა და სულ უფრო და უფრო საყოველთაო სახეს იღებდა მრავალი სხვა დღესასწაული, მიძღვნილი ამა თუ იმ ღმერთისადმი.

ყოველივე ის, რაც მთელ ელინურ სამყაროს ესოდენ აღელვებდა, თავის უკვდავყოფას ითხოვდა პოეზიისა და ხელოვნების სახით. გამარჯვების სიხარული, დაღუპვის მწუხარება, რელიგიური აღმაფრენა, რომელნიც ბერძნულ დიასპორას სწვდებოდნენ კიდით კიდემდე, პროფესიონალ-შემოქმედთა ახალ თაობებს ელოდა. მათ უნდა შეძლებოდათ, მიეღოთ დაკვეთა ამა თუ იმ პოლისისაგან და შეექმნათ მთელს ელადაში რეზონანსის გამომწვევი მხატვრული ნაწარმოებები. პოეზიაში ამგვარ განწყობილებათა ყველაზე ოპტიმალური გამომხატველი საგუნდო ლირიკა აღმოჩნდა. ქოროს და მის მიერ შესრულებულ სიმღერას საუკეთესოდ და მასშტაბურად შეეძლო გადმოეცა კოლექტიური სათქმელი.

ამ სიახლეს საზოგადოებრივ დაკვეთაში გამოუჩნდნენ ბრწყინვალე განმახორციელებელნი. ქორიკოსების ძველსა (ალკმანი, სტესიქოროსი) და ახალ (სიმონიდესი, პინდაროსი, ბაკქილიდესი) თაობას შორის ერთგვარი გარდამავალი პოზიცია უჭირავს იბიკოსს. ქორიკის განვითარების ამ ეტაპისათვის დამახასიათებელია უფრო ფართოდ ასახვა იმ მიღწევებისა პოეტური აზროვნების სფეროში, რასაც ეპოსის, ელეგიის, იამბიკის, მონოდიის მრავალრიცხოვან წარმომადგენელთა შემოქმედება სთავაზობდა საგუნდო ლირიკას. რასაკვირველია, საკმაოდ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ქორიკოსებისათვის რაციონალური აზროვნების სფეროში მიმდინარე პროცესები, რომლებიც ფილოსოფიური და მეცნიერული აზროვნების განვითარებას მოჰყვა შედეგად.[2]

ქორიკამ, თავის მხრივ, დიდი გავლენა მოახდინა ბერძნული დრამის ფორმირებაზე. უფრო მეტიც, მან მთელი თავისი პათოსი თითქოს დრამის საგუნდო პარტიებს გადასცა, ქორიკის დაქვეითება ხომ საოცრად თანხვდა კლასიკური დრამის დიდი აღმავლობის პერიოდს.

ლიტერატურა

T. B. L. Webster, The Greek Chorus, London 1970; Latacz, GLTD, I, გვ. 320 შმდ.; გვ. 444 შმდ.; DNP, 2, 1141 შმდ.

ალკმანი

მისთვის, ვისაც სმენია სპარტელთა მკაცრი ცხოვრების წესისა, მათი ე.წ. სამხედრო სახელმწიფოსა და ჩაკეტილი, უფრო მეტიც, კონსერვირებული საზოგადოების შესახებ,[3] ძნელი დასაჯერებელია, რომ ძვ.წ.ა. VII საუკუნეში სპარტა ხელოვნების განვითარების მაღალი დონით ტოლს არ უდებდა მცირე აზიის და მიმდებარე კუნძულების ეოლიურ-იონიურ არეალში მოქცეულ ცნობილ ქალაქებს. პირველ მესენიურ ომში გამარჯვებამ მას მრავალმხრივი, მათ შორის მუსიკალური და პოეტური აღმაფრენა შეჰმატა და სპარტელებმა თავიანთი პოლისი მუზების ჭეშმარიტ სავანედ აქციეს.[1] ეს ასე გრძელდებოდა თითქმის მთელი ძვ.წ.ა. VII საუკუნის განმავლობაში. მაგრამ ყოველივე მესენიელთა აჯანყებამ და მეორე მესენიურ ომში გადატანილმა დიდმა განსაცდელმა შეცვალა. სპარტელებს ფიზიკური განადგურების აშკარა საფრთხე დაემუქრათ. მათ, მოგვიანებით შემოჭრილი დორიული წარმოშობის „ოკუპანტებს“, დიდი ბრძოლა დასჭირდათ ადგილობრივ, ძირძველ მესენიელებთან, რომ საბოლოოდ ექციათ ისინი ჰელოტებად, ანუ დაემონებინათ.[2] ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მიწურულიდან გამარჯვებულმა სპარტამ რადიკალურად შეცვალა განვითარების გზა და გადაიქცა წმინდა სამხედრო ბანაკ-სახელმწიფოდ, რომლის მოქალაქეებმაც ერთ დროს ესოდენ გახსნილი მათი პოლისი კარჩაკეტილი ცხოვრების კალაპოტში გადაიყვანეს და საბოლოოდ გადაუკეტეს გზა თითქმის ყოველივე იმისაკენ, რაც ამდენ სიამოვნებას ანიჭებდა მის მეზობელ ქალაქ-სახელმწიფოებს. მაგრამ მანამდე, ვიდრე ეს მოხდებოდა, სპარტა კულტურის ჭეშმარიტი ცენტრი იყო. აქ, როგორც უკვე აღინიშნა, ხალისით გადმოდიოდნენ მუზის მსახურნი ელინური სამყაროს სხვადასხვა რეგიონიდან, ერთმანეთს უწევდნენ კონკურენციას ტერპადროსისა, თალეტასის თუ სხვათა მუსიკალური სკოლები, ტარდებოდა დიდი ზეიმები „კარნეები“ და „ჰიაკინთიები“ (ორივე აპოლონს ეძღვნებოდა), ძვ.წ.ა. 668 წელს დაფუძნდა სპორტული ზეიმი „გიმნოპედიები“, რეგულარულად ტარდებოდა ხელოვანთა შეჯიბრებები.[3] აქ მოქმედებდა სკოლები, სადაც ახალგაზრდებს ზოგად განათლებასთან ერთად ხელოვნებასაც აზიარებდნენ. განსაკუთრებით პოპულარული იყო ამ სკოლების „მუსიკალურ პროგრამებში“ საგუნდო სიმღერები, რომელთა შესასრულებლად და შემდეგ სახალხო ზეიმებზე გასატანად ჭაბუკებისა და ქალიშვილების არაერთი გუნდი იყო შექმნილი. მათთვის სკოლაში იწვევდნენ მასწავლებლებს. ზოგნი მრავალმხრივ აღმზრდელობით საქმიანობას ეწეოდნენ, ზოგნი კი მხოლოდ ახალგაზრდობის მუსიკალური წვრთნით იყვნენ დაკავებულნი.[4]

სწორედ ამ ატმოსფეროში გამოდის ასპარეზზე ალკმანი. იგი, შესაძლოა, მცირე აზიიდან, ლიდიიდან გადმოვიდა აქ, თუმცა ამ ვარაუდს ზოგი მკვლევარი არ ეთანხმება.[5] მის სახელს, მრავალ ანტიკურ წყაროსთან ერთად (ალკმანი ე.წ. ალექსანდრიულ კანონშიც შეიყვანეს ცხრა საუკეთესო ლირიკოსს შორის ელინისტური ეპოქის ფილოლოგებმა), თავად პოეტის ფრაგმენტებიც გვიდასტურებს.[6] თუკი გავითვალისწინებთ მუსიკალური ცხოვრების აღმავლობას, რაც მაშინდელ სპარტაში სუფევდა, ნათელი გახდება, თუ რა მოთხოვნილება იქნებოდა, ერთი მხრივ, საგუნდო სიმღერებზე, ხოლო, მეორე მხრივ, სიმღერის მასწავლებლებზე. ზოგნი პოეტ-კომპოზიტორისა და მასწავლებლის ფუნქციას ითავსებდნენ (გავისხენოთ ეოლიურ ლესბოსზე მიტილენელი საფო), ზოგნი კი მხოლოდ ერთი, სიმღერების შექმნის, მიმართულებით ამჟღავნებდნენ აქტიურობას. ამ უკანასკნელთა შორის, როგორც ფიქრობენ, უნდა ყოფილიყო ალკმანი, რამდენადაც მის ფრაგმენტებში ხშირად იხსენებიან ქორეგოსები – კაცები თუ ქალები, რომლებიც გუნდებს მისი სიმღერების შესრულებისას ხელმძღვანელობდნენ. არ არის გამორიცხული, რომ ზოგჯერ ამ ფუნქციასაც თავად იგი ასრულებდა. ძვ.წ.ა. VII საუკუნის მეორე ნახევარში ალკმანი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცნობილი შემოქმედი ყოფილა სპარტაში, თუმცა, შესაძლოა, იგი იარაღის ჟღარუნის დაწყების ეპოქასაც მოესწრო თავის პოლისში.[7] ალექსანდრიელ ფილოლოგებს მისი შემოქმედება ექვს წიგნად გამოუციათ. მათგან ორი პართენიებს ანუ

---

[1] მიმოხილვისათვის, ბც I.

[2] ამ ეპოქის ფილოსოფიის მიმოხილვისათვის შდრ. ბც, I, გვ. 262 შმდ.

[3] შდრ. ბც, I, გვ. 132 შმდ.; M. Grant, The Rise of the Greeks, London 1987, გვ. 90 შმდ.

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 323 შმდ.; DNP, I, 512 შმდ.

[2] შდრ. ბც, I, გვ. 132 შმდ.; M. Grant, The Rise..., გვ. 90 შმდ.

[3] ამაზე მეტყველებს ტერპანდროსის, პოლიმნესტოსის, თალეტასის სახელები.

[4] ამ თვალსაზრისით საინტერესო მასალას შეიცავს თვით ალკმანის შემოქმედება, რომელშიც აღმზრდელთა თუ აღსაზრდელთა შორის არსებულ ურთიერთობებზე გვაქვს მინიშნება.

[5] ალკმანის ბიოგრაფიები ანტიკურ ეპოქაში არ იყო ერთიანი იმაში, თუ როდის მოღვაწეობდა პოეტი. ზოგნი საორიენტაციო თარიღად ძვ.წ.ა. 658, ზოგნი კი ძვ.წ.ა. 609 წელს ასახელებდნენ. თანამედროვე მეცნიერებაშიც არ არის ამ მხრივ თანხმობა. შდრ. DNP, I, 512.

[6] შდრ. ფრაგმენტების პეიჯისეული და კალამესეული გამოცემები. განსაკუთრებით ფრ. 39 პ.; ფრ. 17 პ.

[7] შდრ. DNP, I, 512.

ქალიშვილთა გუნდის სიმღერებს ეთმობოდა. დანარჩენი წიგნების თემატიკის შესახებ, ფაქტობრივად, არაფერი არ ვიცით, თუმცა თითქოს სადავო არ უნდა იყოს, რომ იგი ძირითადად საგუნდო სიმღერებს თხზავდა. პეიჯისეულ გამოცემაში 177 ფრაგმენტია თავმოყრილი, ხოლო კ. კალამეს უკანასკნელ, 1983 წლის გამოცემაში 209 ფრაგმენტია წარმოდგენილი.

ალკმანის ფრაგმენტთაგან ყველაზე ვრცელი ჯერ კიდევ 1855 წელს აღმოჩნდა და 1863 წელს გამოქვეყნდა პირველად. ალკმანის ფრაგმენტთა გამოცემაში იგი, ჩვეულებრივ, № 1-ად წარმოგვიდგება და, როგორც ჩანს, არის ალკმანის ერთ-ერთი პართენიონი. იგი თავდაპირველად 140 სტრიქონისაგან შედგებოდა, რომელთაგან შემოგვრჩა 66-მდე სტრიქონი. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ჩვენამდე მოღწეულ ტექსტში თითოეული სტროფი 14 სტრიქონისაგან შედგება, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თავდაპირველი ტექსტი 10 სტროფს შეიცავდა. № 1 ფრაგმენტზე ოდნავ ქვემოთ შვეიჩერდებით. რაც შეეხება დანარჩენ ფრაგმენტებს, მათი მოღწეულობის ხარისხი არ გვაძლევს შესაძლებლობას, საფუძვლიანად ვიმსჯელოთ ალკმანის პოეზიის თავისებურებათა შესახებ. და მაინც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ალკმანთან გარკვეულწილად იცვლება საგუნდო სიმღერის შინაარსი, რადგან მასთან გუნდი ძირითადად თავის პირად სათქმელს გადმოგვცემს, თავის პირად საზრუნავზე გვიყვება. ამდენად სიმღერა უფრო ინტიმური ხდება, მაგრამ სამაგიეროდ უფრო მეტად დაკავშირებული ერთ კონკრეტულ მომენტთან, ერთ კონკრეტულ შესრულებასთან. პაპიროლოგიური აღმოჩენების შედეგად ჩვენ საშუალება მოგვეცა ცოტათი მაინც გვეგრძნო ალკმანის პოეზიის მშვენიერება, რომელსაც ესოდენ მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ძველები, თუმცა ამ ფრაგმენტებში ჩვენთვის ბევრი რამ ჯერ კიდევ გაურკვეველია. თავად ის ფაქტი, რომ საგუნდო ლირიკაზე ჩვენ დღეს, ფაქტობრივად, მხოლოდ ტექსტის გათვალისწინებით ვმსჯელობთ და თითქმის არაფერი არ ვიცით მის მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ეფექტზე, ჩვენს წარმოდგენებს ლირიკის ამ სახის შესახებ ერთობ არასრულყოფილს ხდის. ალკმანის სიმღერებს შევყავართ ქალწულთა წკრიალა ხმების, სათუთი გრძნობების, სადღესასწაულო ფუსფუსის მშვენიერ სამყაროში. ქალწულთა გუნდი, როგორც წესი, მხოლობითი რიცხვის პირველ პირში ამბობს თავის სათქმელს. ერთგან გოგონათა ეს გუნდად შეკრული „მე“ უმღერის რაღაც ისეთს, რაც „ტკბილ ძილს თვალთაგან განმიფანტავს და წამიყვანს შეკრების ადგილას, სადაც ჩემს ქერა თმებს ვაფრიალებ“ (3 პ). სხვაგან ვინმე ქალწული ასტიმელოისა იწვევს გუნდის აღტაცებას:

> ღონისწამრთმევი წადილით იმზირება უფრო ნაზად, ვიდრე ძილი და
> სიკვდილი... ასტიმელოისა არ მპასუხობს, მაგრამ თავისი გვირგვინით, ვითარცა
> ნათელ ცაზე ვარსკვლავი, მიემართება ან ოქროს ყლორტი ან ფაფუკი
> ბუმბული... კინირას ნამიანი მადლი აფენია გოგონას თმებზე... მსურდა
> მეხილა, მოვიდოდა თუ არა უფრო ახლოს და ჩემ ნაზ ხელს შეეხებოდა, სულ
> მალე მისი მავედრებელი გავხდები.
>
> (3 პ)

როგორც უკვე ითქვა, ალკმანის პოეზიაზე აზრის შესაქმნელად უმნიშვნელოვანესია მისი ცნობილი პართენიონი. თუმცა მისი აღმოჩენიდან უკვე საუკუნახევარი გავიდა, დღემდე მეცნიერებაში არ არის გარკვეული მასთან დაკავშირებული ძირითადი საკითხები. შეგვიძლია მეტ-ნაკლები დარწმუნებით ვთქვათ, რომ პართენიები და, კერძოდ, ეს ფრაგმენტიც ეძღვნებოდა ზრდასრულ ქალად ზიარების ცერემონიალს. გოგონების მცირერიცხოვანი გუნდი (ალბათ, არა უმეტეს ათი პირისა) მზის ამოსვლამდე და ამოსვლის მომენტში უმღეროდა, უნდა ვიფიქროთ, საკუთარ ინიციაციას, ანუ სხვა ასაკობრივ – მოზრდილთა კატეგორიაში გადასვლას, რაც მათ უკვე გათხოვებისა და ოჯახის შექმნისაკენ უხსნიდა გზას. ყოველივე ხდებოდა სპარტელი არტემის ორთიასის კულტისადმი მიძღვნილ ზეიმზე. პირველი, ჩვენამდე საკმაოდ ცუდად მოღწეული ნაწილი ერთ-ერთი ლოკალური მითის საშუალებით სპარტელთა ლეგენდარულ წარსულთან პოეტურ შეხმიანებას წარმოადგენდა.[1] ამ ნაწილიდან მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონი გვთავაზობს გაბმულ აზრს:

> არასოდეს ვაქებ გარდაცვლილთ: არც ლიკაისოსს
> და ენაფოროსს, არც ფეხმარდ სებროსს
> [ან ალკიმოსს], მძლავრს...
>
> (ფრ. 1, 2-4)

> არასოდეს არ უნდა გაფრინდეს მოკვდავი ცისკენ,
> არასოდეს უნდა გაბედოს შეირთოს აფროდიტე...
>
> (ფრ. 1, 16-17)

ამას მოსდევს თავად გოგონათა გუნდის ინტერესებისა და საქმეთა გამომხატველი სტრიქონები (ფრ. 1, 36-101)

> ასეთია ღმერთების რისხვა.
> ბედნიერია, ვინც თავის დღეებს
> სიხარულით და უცრემლოდ მიითვლის,
> მე კი ვუმღერი აგიდოს ნათელს,
> ვუმზერ, ვითარცა მზეს,
> რომლის ბრწყინვას გვამცნობს აგიდო.
> ქოროს კორიფე, სახელმოსილი,
> არა მრთავს ნებას,
> ხოტბა შევასხა მას ან გავკიცხო,
> რამეთუ იგი გამოირჩევა
> ხარების ჯოგში,
> ვით სარბიელზე გამარჯვებული
> ფეხმრეკი ჰუნე,
> ფრთებგამოსხმული ზმანებიდან გარდმოვლენილი.

> ნუთუ ვერ ამჩნევ?
> ეს არის ჰუნე ენეტიური.
> ჩემი მოყვასის –
> აგესიქორას თმა ბზინვარებს,
> ვით წმინდა ოქრო,
> ვერცხლივით ელავს მისი სახე.
> რა საჭიროა ზედმეტი სიტყვა:
> აქ არის თავად აგესიქორა,
> აგიდოს მერმე მეორეა სახიერებით.
> კოლაქსურ ჰუნეს
> ეტოქება იბენიური.
> ამბროსიული ღამის წყვდიადში
> ცად აღმომხდარი პლეადები,
> როგორც მწათობი სეირიოსი,
> ჩვენ, თვით ორთრიას მოსასხამის წამლებს გვებრძვიან.

> ძოწის ფერებით
> ცის მწათობებს ვერ შევეჯიბრებით,
> ვერც ნაირფერი,
> ოქროცურვილი სამკლაურებით.
> არ გაგვაჩნია ლიდიური რიდე –
> თვალმწათ ქალწულთა თაესამკაული,
> არა გვაქვს ნანოს კულულები;
> არც ღვთაებრივი არეტა გვყავს,

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 327 შმდ.

არც სილაკისი, არც კლესისერა,
ენესიმბორტას ვერ ენვევი, რათა შეჰბედო:
ჩემად მოიქცეს ასტაფისი!
მიმზერდეს ფილილა და დამარეტა,
მშვენიერი იანთემისიც.
მხოლოდ აგესიქორა მაწამებს.

ნუთუ აქ არის
ფეხმშვენიერი აგესიქორა?
აგიდოსთან ერთად
ნუთუ ხოტბას არ ასხამს ზეიმს?
მაგრამ... ღმერთებო,
შეისმინეთ მათი ვედრება!
ღმერთთა უწყიან დასაბამიც და დასასრულიც.
ქოროს კორიფე თქვენ მოგმართავთ:
„ამაოდ ვკივი, ვით ჭოტი სხვენზე,
მსურს აოტისი აღმატებულად გავახარო,
რამეთუ იგი მკურნალია ჩვენს სალმობათა.
მაგრამ მხოლოდ აგესიქორას წყალობით
მივაღწიეთ ნანატრ სიმშვიდეს“.
.....
მეხომალდეებს
მართებთ მესაჭის მორჩილება.
იგი სიმღერით თვით სირენებს აღემატება,
სირენები კი ღვთაებრივი მოდგმის არიან.
საოცრად მღერის ათი ასული,
თერთმეტის დარად.
მისი სიმღერა მოიღვრება,
ვით ქსანთოსის მდინარებაზე გედის სიმღერა.
მშვენიერი, ცეცხლისფერი თმები...[1]

როგორც ვხედავთ, პართენიების სამყარო უაღრესად კონკრეტულია, ენა – საკმაოდ უბრალო, მაგრამ, ამასთანავე, საკმაოდ ძნელად გასაგები თავისი მეტაფორულობისა და იმ მინიშნებების გამო, რომელთა არსში, სამწუხაროდ, ჩვენ, ალბათ, ვეღარასოდეს გავერკვევით. მოტანილი ფრაგმენტი აშკარად იმ პირთა დასახელებით იფარგლება, რომელნიც გუნდის თვალსაწიერში არიან მოქცეულნი და, ალბათ, გარდა გოგონათა კონკრეტული ჯგუფისა, არავისათვის არ უნდა ყოფილიყვნენ საგუნდო სიმღერით განდიდების ობიექტები. ამ შემთხვევაში „პართენიონი“ აშკარად კოლექტიურ გულისთქმას გამოხატავს, მაგრამ ეს ჯგუფი იმდენად მცირეა,[2] რომ სიმღერა უაღრესად პირადულ ხასიათს იღებს. მათი ვნებათაღელვის, სიხარულის და საზრუნავთა მიზეზებს, ისევე როგორც აქ ჩამოთვლილი გოგონების როლს მათი თანამედროვე სპარტის ცხოვრებაში, ჩვენ ვერასოდეს შევიტყობთ, თუმცა გარკვევით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ალკმანმა ისინი, თავისდაუნებურად, ფაქტობრივად, უკვდავყო. ალკმანის პოეზიაში მაღალი იყო ლირიზმის ხარისხი. ეს ხან პოეტის მიერ საკუთარი მუსიური მონაცემების შეფასებაში ვლინდებოდა: „ეს სტრიქონები და ეს მელოდია ალკმანმა შექმნა, რომელიც გნოლების ჭიკჭიკს დაუყურადდა“ (39 პ), ან „ვიცი ყველა ფრინველის გალობა“ (40 პ), ხან ბუნების სურათის მშვენიერებით ტკბობაში:

სძინავთ მთათა მწვერვალებს და ხეობებს,
ბორცვებსა და ხევებს,
ქვეწარმავლებს, რომელთაც კვებავს შავი მიწა,

[1] პოეტური თარგმანი „პართენიონის“ ამ ნაწილისა ნანა ტონიასი.
[2] თავად „პართენიონის“ 98-99 სტრიქონებიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ გუნდი ათი მომღერლისაგან შედგებოდა.

მთის ცხოველებს და ფუტკართა გუნდს,
და ურჩხულებს მუქი ზღვის სიღრმეებში,
სძინავთ ფართოფრთიან ფრინველებს...

(89 პ)

ხან კი სიმღერის ძალის აღიარებაში (41 პ). ფრაგმენტში ლირაზე დაკვრის მნიშვნელობა გათანაბრებულია ხმლის გამოყენების ეფექტთან. პოეტი არაერთხელ უბრუნდება პოეზიისა და მუზის თემას:

ო, მუზავ, კალიოპე, შენ ასულო ზევსისა!
დაიწყე ახლა საყვარელი სიტყვებით და წადილი
ჩადე სიმღერაში! მიეც ფერხულს ძალა ნანატრი.

(ფრ. 27 პ)

ო, მუზავ, ნათელო მუზავ, მრავალსიმღერიანო,
დაუცხრომელო მგალობელო სიმღერის, რომელიც
სავსებით ახალია, იწყე ქალწულებთან ერთად გალობა.

(ფრ, 14a პ)

მცირე ფრაგმენტებმა შემოგვინახეს გოგონების გრძნობები ალკმანისაგან საკმაოდ ნატიფად გამოთქმული:

ეს აფროდიტე არ არის! გიჟმაჟი ბიჭუნა ეროსი თამაშობს,
ყვავილთა თავებზე მოარული – არ შემეხოს, ნეტავ, ლელიდან.

(58 პ)

ამ სტრიქონებში, როგორც ჩანს, იმ გოგონას გულისთქმაა გამოხატული, რომელსაც პირველად შეეხო მწველი ეროსი.[1] ყურადღებას იქცევს ფრაგმენტი, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურაში ესოდენ ცნობილ მოტივს – ასაკში შესვლით გამოწვეულ წუხილსა და მიწიერ სიმძიმეთაგან თავის დახსნის სურვილს გადმოგვცემს:

ტკბილხმიანო ქალწულებო, წმინდა სიმღერის მგალობელნო, ველარ
მატარებენ ჩემი მუხლები. ო, ნეტავ, ნეტავ, ალბატროსად მყო,[2]
რომელიც ტალღის ქაფზე ალკუნებთან ერთად იფრენდა
გულმამაცი, მეწამული ზღვის ფერი, წმინდა ფრინველი.

(56 პ)

ალკმანის პოეზიას არ აკლდა იუმორი. ერთგან იგი საკმაოდ ორიგინალურად გვიჩვენებს თანამედროვეთა მიმართებას ლიდიის ცნობილი ქალაქის სარდესის მკვიდრთა რაფინირებულობასთან:

ის არ იყო სოფლელი კაცი,
არც მოუქნელი, არც უჭკუოთაგანი,
არც თესალიური მოდგმის,
არც მწყემსი ერისიქედან,
არამედ იყო მაღალზედმაღალ სარდესიდან.

(16 პ)

სხვაგან საკმაოდ პრაგმატული და მოულოდნელი შეფასებით აფერმკრთალებს წლის დროთა შორის გაზაფხულის გამორჩეულობას:

[ზევსმა] წლის სამი დრო შექმნა. ზაფხული,
და ზამთარი და მესამე – შემოდგომა,

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 339, შენ. 16.
[2] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 333, შენ. 7. აქ გაურკვეველი ფრინველის κηρύλος-ის ყველაზე შესაფერის ეკვივალენტად ალბატროსია მიჩნეული.

და მეოთხე კი გაზაფხული, როდესაც,
თუმცა მშვენივრად ჰყვავის, მაგრამ საჭმელი
არაფერია...

(20 პ)

მოკლედ, მაგრამ ამომწურავად არის გადმოცემული კაცსა და ქალს შორის მიმართება:

„ბევრის მოლაპარაკე“ კაცის სახელია, ქალისა კი „ყველაფრის შემხარე“.

(107 პ)

ამ სტრიქონის აზრი ამგვარად შეგვეძლო გაგვეგო: რასაც კი ამბობს კაცი, ქალი კმაყოფილებით და მადლიერებით იღებს.[1]

ზოგიერთ ფრაგმენტში აშკარად გნომური სული ვლინდება:

ცდა: სიბრძნის (სწავლის) დასაწყისი.

(125 პ)

ალკმანს, როგორც არისტიდესი გვაუწყებს, თავის ერთ ლექსში იმდენი ხალხი ჩამოუთვლია, რომელთა შორის თითქოს ქუხდა მისი სახელი, „უბედური გრამატიკოსები ჯერაც კიდევ ეძიებენ, თუ სად ცხოვრობენ ესენი მთელს დედამიწაზე“ (148 პ). საკმარისია გავეცნოთ ზოგიერთი მათგანის სახელს, როგორიცაა, მაგალითად, სკიაპოდები („ჩრდილ-ფეხიანები“) ანუ ისინი, ვისაც თავისი დიდი ზომის ფეხებით ჩრდილიც კი შეუძლიათ მოჰფინონ არემარეს, რომ ნათელი გახდება ალკმანის ღიმილნარევი დამოკიდებულება საკუთარი დიდების მიმართ. რასაკვირველია, არქაიკის ეს ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ქორიკოსი ვერც კი წარმოიდგენდა, რომ მისი სახელი არა მარტო გეოგრაფიულ სივრცეში, არამედ ისტორიულ დროშიც ისე გავრცელდებოდა, რომ 26 საუკუნის შემდგომ მისდამი ინტერესი არ გაუქრებოდათ პოეზიის მოყვარულთ.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:
C. Calame, Alcman. Fragmenta, veterum testimonia. Roma, 1983; D. L. Page, Poetae Melici Graeci, Oxford 1962; M. Davies, Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta I, Oxford 1991.

თარგმანი:
პელიკონი, გვ. 72 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
Latacz, GLTD, I, გვ. 323 შმდ.; D. L. Page, The Partheneion, Oxford, 1951; C. O. Pavese, Il grande Partenio di Alcmane, Roma 1992; DNP, 1, 512 შმდ.

სტესიქოროსი

ბერძნული საკოლონიზაციო მოძრაობის შედეგად წარმოქმნილ ელინურ დასახლებათა ფართო ქსელში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა სამხრეთ იტალიასა და სიცილიას.[2] ძვ.წ.ა. VIII საუკუნიდან მოყოლებული აქ ინტენსიურად მიმდინარეობს ელინური ქალაქების დაარსება. ძვ.წ.ა. VII საუკუნისათვის Magna Graecia-დ („დიდი საბერძნეთი“) წოდებული ეს რეგიონი ბერძნული სამყაროს განვითარებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს და, ხშირ შემთხვევაში, თავად ხდება მშობლიური ელადისათვის კულტურული იმპულსების წყარო.[3] ლიტერატურის სფეროში ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო, შესაძლოა, პირველი, მაგალითი იყო სტესიქოროსი. იგი, ანტიკური ტრადიციის მიხედვით, სიცილიის ქალაქ

[1] იქვე, გვ. 341, შენ. 18.
[2] შდრ. J. Boardman, The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade, London 1999[4], გვ. 161 შმდ.; ბც, I, გვ. 159 შმდ.
[3] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 340; J. Boardman, The Greeks Overseas..., გვ. 161 შმდ.

ჰიმერაში დაბადებულა ძვ.წ.ა. VII ს-ის მეორე ნახევარში.[1] მისთვის მშობლებს სახელად ტეისიასი დაურქმევიათ, თუმცა შემდეგ მას ე.წ. მეტყველი სახელი „სტესიქოროსი“ შეარქვეს, რაც „გუნდის მომწყობს“ უნდა ნიშნავდეს.[2] სტესიქოროსი ანტიკურ ეპოქაში ერთ-ერთ ყველაზე უფრო პროდუქტიული ლირიკოსი უნდა ყოფილიყო. მისი შემოქმედება ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა 26 წიგნად გამოსცეს; თუკი საშუალოდ წიგნში 1000-1500-მდე სტრიქონს ვივარაუდებთ, მაშინ, უნდა დავუშვათ, რომ მისი ლექსების სტრიქონთა რაოდენობა 26000-დან 39000 სტრიქონამდე მერყეობდა.

სტესიქოროსი თავის შემოქმედებაში თითქმის ბერძნული მითოლოგიის ყველა ძირითად ციკლს გადაწვდა. უკვე ანტიკურობაში აღნიშნავდნენ, რომ სტესიქოროსი, ისევე როგორც ჰომეროსი, ხალხისათვის მღეროდა. ის „ყველაზე ჰომეროსულ“ ავტორებში პირველთა შორის განიხილებოდა.[3] კვინტილიანუსმა საკმაოდ ზუსტად მონახა მისი შემოქმედების თავისებურების ძირითადი ნიშანი: სტესიქოროსი, მსგავსად ჰომეროსისა, გმირთა საქმეებს, საშინელ ომებსა და თვალსაჩინო წინამძღოლებს უმღერის, მან „ეპიკური სიმღერის ტვირთი ლირით ატარა, ხოლო მელიკური პოეზია საგმირო ამბებით უფრო გაამდიდრა და გააღირსეულა“.[4] ეპოსის, მონოდიისა და ქორიკის დაახლოების ცდა იყო ისიც, რომ სტესიქოროსმა შემოიტანა საგუნდო სიმღერის კითარის (ან სხვა სიმებიანი ინსტრუმენტით) შესრულების პრაქტიკა.[5]

მართალია, ანტიკურ წყაროებში საკმაოდ ბევრი იყო თქმული სტესიქოროსის შემოქმედების თავისებურებაზე, მაგრამ სტესიქოროსის პოეზიაში წვდომის შესაძლებლობა უშუალოდ მის ტექსტზე დაყრდნობით მხოლოდ უკანასკნელ რამდენიმე ათწლეულში მოგვეცა. ჯერ კიდევ 1962 წელს, ბერძენ მელიკოსთა ფრაგმენტების გამოცემაში, პეიჯი სტესიქოროსის 26 წიგნიდან მხოლოდ 104 ფრაგმენტს წარმოგვიდგენდა და მათგან მხოლოდ 30 შეიცავდა ექვს სალექსო სტრიქონზე მეტს. დანარჩენები ძირითადად მისი ამა თუ იმ ნაწარმოების, პასაჟის ძველ ავტორებთან დადასტურებული პერიფრაზებით, რეფერატული შინაარსებით, კომენტარებით იფარგლებოდა.[6] გარდატეხა 1967 წლიდან დაიწყო, როდესაც პაპირუსებმა, ბოლოს და ბოლოს, დაიწყეს გზის გახსნა სტესიქოროსის ტექსტებისაკენ. ამ წელს ოქსირინქოსის პაპირუსების 52-ე ტომში გამოქვეყნდა სტესიქოროსის „გერიონეისის“, „ერიფილეს“ და „ილიონის დამხობის“ ფრაგმენტები. შესაბამისად, უკვე 1974 წელს პეიჯი თავის „ბერძენ ლირიკოსთა დამატებაში“ პოეტის 138 ახალ ფრაგმენტს გვთავაზობს, რომელთაგან ზოგიერთი 25-მდე ერთმანეთს მიყოლებულ სალექსო სტრიქონს შეიცავდა. 1974 წელს ლილის პაპიროლოგიურ ინსტიტუტში მუშაობის დემონტაჟის დროს აღმოჩნდა ფრაგმენტი, რომლის 34 სტრიქონი საიმედოდ იკითხება. მეცნიერთა აზრით, იგი სტესიქოროსის „თებაისის“ ნაწყვეტი არის. 1990 წელს ოქსირინქოსის პაპირუსების 57-ე ტომში სტესიქოროსის „კალიდონური ნადირობის“ 84 ფრაგმენტი გამოქვეყნდა.[7]

ბუნებრივია, ამ აღმოჩენებმა უფრო ნათლად გამოკვეთეს სტესიქოროსის მნიშვნელობა ბერძნული და საერთოდ ანტიკური ლიტერატურის ისტორიის პროცესში, მოგვცეს შესაძლებლობა, უფრო ცხადად გაგვეცნობიერებინა სტესიქოროსის დიდი ავტორიტეტისა და გავლენის მიზეზები ანტიკურ მწერლობაში.

ზოგიერთი მკვლევარი გვთავაზობს განხილვის გასაადვილებლად სტესიქოროსის უმნიშვნელო თუ შედარებით მნიშვნელოვანი ფრაგმენტის სახით მოღწეულ ნაწარმოებთა ორ ჯგუფად დაყოფას: ა) ნაწარმოებები, რომელთა შინაარსს ის მითოლოგიური ინფორმაცია უდევს საფუძვლად, შემდგომ რომ სტესიქოროსის (სხვა წყაროებთან ერთად) გათვალისწინებით კლასიკურ ბერძნულ ტრაგედიაში დაამუშავეს და ბ) ნაწარმოებები, რო-

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 340; DNP, 11, 973.
[2] იქვე, გვ. 341.
[3] შდრ. ფსევდოლოგინოსი, „ამაღლებულისათვის“, 13.3.: „შეიძლება მხოლოდ ჰეროდოტოსს ეუწოდოთ ჰომეროსული? სტესიქოროსი იყო მანამდე...“
[4] კვინტილ., 10.1.62.
[5] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 341.
[6] შდრ. Page, PMG, გვ. 94-141.
[7] მიმოხილვისათვის იხ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 52 შმდ.

მელთაც არ მიიპყრეს მნიშვნელოვანი ყურადღება სტესიქოროსის შემდგომ ლიტერატურაში.[1] სტესიქოროსის ნაწარმოებთა შემდეგი სახელწოდებები შემოგვრჩა: „პელიასის დაკრძალვის აღსანიშნი თამაშობები“, „ტერიონეისი“, „ჯერბეროსი“, „კიკნოსი“, „ორესტეა“, „ტროას აღება“ ანუ „ილიონის დამხობა“, „დაბრუნებანი“, „ელენე“ (მასთან „პალინოდია“), „ტახზე მონადირენი“, „ერიფილე“, „ევროპეია“ და სტესიქოროსის სახელთან დაკავშირებული „რადინე“. ქვემოთ შევაჩეროთ ყურადღება უმნიშვნელოვანეს ფრაგმენტებზე.

როგორც აღინიშნა, ფრანგმა მეცნიერებმა ლილში იმ მუმიის დემონტაჟისას, რომელიც აქ უკვე საუკუნეა ინახებოდა, აღმოაჩინეს პაპირუსი. იგი 4 სვეტისაგან შედგება, რომელიც მთლიანობაში 140-მდე სტრიქონს შეიცავს. პირველი სვეტისაგან აქა-იქ შემორჩა უკანასკნელი 24 სტრიქონის დაბოლოებები. მეორე სვეტში 34 სტრიქონი, ფაქტობრივად, თავისუფლად იკითხება; მესამე სვეტზე 35 სტრიქონის ნარჩენებია შემორჩენილი, მეოთხედან კი 34 სტრიქონის საწყისი ნაწილები, რომელნიც რამდენადმე მიგვანიშნებენ მათ შინაარსზე. ამ სვეტის მარცხენა მინდვრის ერთ-ერთ უკანასკნელ სტრიქონს მინერალი აქვს რიცხვი 300, რაც მიგვითითებს ნაწარმოების სოლიდურ მოცულობაზე. მართალია, პაპირუსმა არ შემოგვინახა ამ ნაწარმოების არც სათაური და არც ავტორის სახელი, მაგრამ ყველაფერი მიუთითებს იმაზე, რომ ჩვენ წინაა სტესიქოროსის თებეს ციკლის ნაწარმოები „თებაისი“.[2] თუკი ამავე ციკლის მეორე ნაწარმოების „ერიფილეს“ ნაწყვეტების ფრაგმენტებს და მის შესახებ ძველი ავტორების ცნობებს გავითვალისწინებთ, შეიძლება დავუშვათ, რომ სტესიქოროსის ამ ნაწარმოებებში გადმოცემული იყო ტრადიციული სიუჟეტი, რომელიც ამგვარად შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

...როდესაც გამჟღავნდა თებეს მეფის ოიდიპოსის უნებური დანაშაულებები – მისთვის უცნობი მამის მკვლელობა და ასევე მისთვის უცნობ დედაზე დაქორწინება, რომელიც თავად ოიდიპოსის წყალობით დაქვრივდა, ვაჟიშვილებმა ეტეოკლესმა და პოლინიკესმა მამა განარიდეს იქაურობას და მას იმდენად უდიერად ეპყრობოდნენ, რომ ოიდიპოსმა შვილები სასტიკად დაწყევლა – მათ მახვილით უნდა გაეყოთ მემკვიდრეობა. ძმათამკვლელი ომის თავიდან ასაცილებლად, ოიდიპოსის ვაჟებმა მოილაპარაკეს რიგ-რიგობით ემართათ თებე. მართლაც, ერთი წლის გასვლის შემდეგ, პოლინიკესმა ძალაუფლება ეტეოკლესს გადასცა, მან კი დაარღვია პირობა და ძმას ვადის გასვლის შემდეგ აღარც ძალაუფლება დაუბრუნა და აღარც თებეში დარჩენის ნება მისცა. დევნილმა არგოსში ჰპოვა თავშესაფარი და იქაური მეფის ქალიშვილის ცოლად შერთვის შემდგომ იწყო შვიდი წინამძღოლის მეთაურობით (თებე შვიდკარიბჭიანი იყო) ლაშქრის შეგროვება. მან უძვირფასესი ძღვენით მოისყიდა ცნობილი სარდლისა და წინასწარმეტყველის ამფიარაოსის ცოლი ერიფილე. ქალის დაჟინებული მოთხოვნით გმირი გაჰყვა თებეს წინააღმდეგ საბრძოლველად პოლინიკეს, თუმცა ომიდან ცოცხლად დაბრუნება აღარ ეწერა. თებესთან ყველა არგოსელი მეთაური დაიღუპა, მათ შორის ორთაბრძოლაში ძმებმა ერთმანეთის მახვილით ჰპოვეს აღსასრული. თებე გადარჩა, მაგრამ დროებით. არგოსელი გმირების ვაჟიშვილებმა შემდეგ თაობაში ქალაქი მიწასთან გაასწორეს. როგორც ფიქრობენ, დაახლოებით ამგვარ სიუჟეტს ასახავდა სტესიქოროსის აღნიშნული ორი პოემა.[3] „თებაისიდან“ შემორჩენილი ერთი ფრაგმენტი, რომელიც ადვილად იკითხება, გადმოგვცემს დედის მიმართვას წინასწარმეტყველ ტირესიასისა და შვილების, ეტეოკლესისა და პოლინიკესისადმი:

ტკივილთათვის არ ვიქმნი ძნელ საზრუნავთ
და არც მომავლისათვის მსურს
დავუმალო თავს იმედთა სიმძიმე.
არა, სამარადჟამოდ არ
მისცეს უკვდავმა ღმერთებმა წმინდა მიწაზე
ურყევი მტრობა მოკვდავთ,
არც სიყვარული. დღის მიხედვით ცვალებადი ჭკუა
გვარგუნეს ღმერთებმა;

[1] В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 53.
[2] Latacz, GLTD, I, გვ. 354 შმდ.
[3] В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 54.

და ისიც, რასაც ახლა წინასწარმეტყველებ, შორით მოქმედმა მეუფე აპოლონმა
იქნებ არც აღასრულოს სრულად.
თუკი იმის დანახვა, თუ შვილები როგორ ხოცავენ ერთურთს
ბედმა მარგუნა და მოირებმა ასე დართეს,
ახლავე ბოლო მომილოს საშინელმა სიკვდილმა,
ვიდრე ვიხილავდე,
ტკივილით გატანჯული, მოთქმითა და ცრემლთა ნთხევით
ვაჟებს ჩემ სასახლეში
დახოცილთ და ქალაქს დამხობილს.
ამიტომ, შვილნო, ძვირფასებო, დაუჯერეთ სიტყვებს ჩემსას,
მე ამგვარი მინდა გირჩიოთ გამოსავალი:
ერთი დარჩეს სასახლეში და იცხოვროს კადმოსის განთქმულ ქალაქში,
მეორე გაეცალოს აქაურობას, თან წაიყვანოს ჯოგი
და წაიღოს ოქრო სრულად მამისეული,
და, სულერთია, თქვენ ორს შორის პირველს წილისყრა
ვის დააკისრებს ამას მოირათა ნებით.
ამგვარად, როგორც ვფიქრობ, შეგიძლიათ
გადაარჩინოთ თქვენი თავი ავი ბედისწერისგან,
ღვთაებრივმა ნათელმხილველმა რომ გაუწყათ;
და თუკი ახალ მოდგმას და ქალაქს კრონოსის ძე შეინყნარებს,
მეუფე კადმოსისას,
აგვაცილებს იმ უკეთურობებს დიდი ხნით, რაც თებესთვის
ბედმა განსაზღვრა“.
ასე ამბობდა ღვთიური ქალი, წარმომთქმელი კეთილ სიტყვათა,
და ცდილობდა შუღლისაგან ეხსნა შვილები,
მას ემხრობოდა ტირესიასი, წინასწარმეტყველი – და მათ შეისმინეს...

(222 (b) PMGF, სტრ. 201-234)

ბუნებრივია, სტესიქოროსის თებეს ციკლის ნაწარმოებთა ფრაგმენტების გაცნობის შემდეგ მეცნიერთა წინაშე მრავალი კითხვა დაისვა იმის თაობაზე, თუ რა ადგილი უჭირავს მას თქმულების დრამატიზმით აღსავსე მოვლენათა მხატვრული ინტერპრეტაციის იმ გზაზე, რომელიც ოიდიპოსის მითმა ჰომეროსიდან ატიკელ ტრაგიკოსებამდე გაიარა. ამაზე უფრო დაწვრილებით ქვემოთ, ბერძნულ ტრაგედიაზე მსჯელობისას შევაჩერებთ ყურადღებას, ახლა კი მოკლედ განვიხილოთ ზოგიერთი საკითხი.

სტესიქოროსთან აშკარაა, რომ ვაჟების მორიგებას დედა ცდილობს ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე ეტეოკლესი პოლინიკესს განდევნიდა ქალაქიდან. როგორც ჩანს, ევრიპიდე ითვალისწინებს სტესიქოროსის ინფორმაციას თავის „ფინიკიელ ქალებში“, თუმცა უცვლის ეპიზოდს ადგილს და იგი გაცილებით უფრო კრიტიკულ სიტუაციაში გადააქვს. ახალი ფრაგმენტების აღმოჩენა საკამათოს ხდის ეტეოკლესისა და პოლინიკესის დედის ვინაობას სტესიქოროსთან. ადრეული ვერსიების მიხედვით, ღმერთებმა ოიდიპოსის იოკასტეზე (ზოგი ვერსიით ეპიკასტეზე) – საკუთარ დედაზე ქორწინების ამბავი ადრევე გამოაშკარავეს და ამის შემდგომ ქალმა თავი მოიკლა. მათ მართლაც ჰყავდათ ორი ვაჟი, თუმცა არა ჩვენთვის კარგად ცნობილი ეტეოკლესი და პოლინიკესი. ისინი უფრო ადრე დაიღუპნენ თებესთან მინიელთა მოგერიებისას. ოიდიპოსმა მეორე ცოლი შეირთო, ევრიგანეა, რომლისგანაც მას ოთხი შვილი შეეძინა: პოლინიკესი და ეტეოკლესი, ანტიგონე და ისმენე. შესაბამისად ვერც ევრიგენეას და ვერც მის შვილებს ვერ განვიხილავთ ინცესტის კონტექსტში.[1] რომელი ვერსია უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი სტესიქოროსთან? მკვლევართა ერთი ნაწილი ვარაუდობს, რომ სწორედ მისგან იღებს სათავეს ტრაგიკოსებთან ესოდენ პოპულარული ე.წ. გვიანდელი ვარიანტი, რომლის მიხედვითაც იოკასტე არის ოიდიპოსის დედა და ცოლი. თუმცა ვ. იარხო საკმაოდ დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ სტესიქოროსის ფრაგმენტებში არ დასტურდება გადახვევა ადრეული ვერსიიდან, რომ აქ აშკარად ოიდიპოსის მეორე ცოლი და მისგან გაჩენილი შვილებია

[1] В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 57 შმდ.

წარმოდგენილი, რომელთაც არ აწევთ ინცესტური ცოდვა. მისი აზრით, საბოლოო გადახრა ჩვენთვის ტრადიციულად ქცეული ფაბულისაკენ კლასიკური ტრაგედიის ეპოქაში მოხდა.[1] ოიდიპოსის ბედიზ საკითხშიც სტესიქოროსი, როგორც ჩანს, ამბის იმ ვარიანტს გადმოგვცემდა, რომლის მიხედვითაც იგი სასახლეში იმყოფება, თუმცა ვაჟიშვილები მას საკმაოდ ცუდად ექცევიან.[2]

„ერიფილე"-ში ყურადღება გადატანილი იყო არა კაპანევსის მკვდრეთით აღდგომაზე, როგორც ამას ზოგიერთი წყარო გვიდასტურებდა, არამედ ერიფილეს მოსყიდვაზე, ამფიარაოსის ბედზე შვიდთა ლაშქრობაში თებეს წინააღმდეგ და მისი ძის მძიმე ამოცანაზე, შური ეძია საკუთარ დედაზე მამის დამღუპველ ომში ჩაბმის გამო.[3]

კალიდონის ნადირობის შესახებ თქმულება ასევე საკმაოდ პოპულარული იყო ბერძნულ ტრადიციაში. კალიდონის მეფემ ოინევსმა მსხვერპლშეწირვისას არ მიაგო პატივი არტემისს, რამაც ქალღმერთი განარისხა და მან საზარელი გარეული ტახი მოუვლინა ოინევსის სამეუფოს. მეფის ძემ მელეაგროსმა საუკეთესო ვაჟკაცების – მონადირეების, მათ შორის საკუთარი ბიძების, დედის – ალთეას ძმების დახმარებით მოკლა ტახი; მისი ტყავის გამო ჩხუბი ატყდა მელეაგროსსა და მის ბიძებს შორის, რომელთაგან ორი შემოაკვდა ალთეას შვილს. ალთეამ თავის დროზე გადამალა მუგუზალი; წინასწარმეტყველების მიხედვით, თუკი იგი დაიფერფლებოდა ცეცხლში, მისი შვილი მოკვდებოდა. ახლა კი ქალმა ძმების წინაშე ვალდებულება შვილის სიყვარულზე მაღლა დააყენა, გამოიტანა გადამალული მუგუზალი და ცეცხლში ფერფლად აქცია, რის გამოც მელეაგროსმა სული დალია.[4]

ახალმა პაპიროლოგიურმა აღმოჩენებმა 1960 წელს, ხოლო შემდეგ 1990 წელს გამოქვეყნებულმა ფრაგმენტებმა კალიდონის ნადირობის შესახებ სტესიქოროსის ნაწარმოების „ალთეას" არსებობა დააშვებინა მკვლევართ. მისი გავლენა უნდა განეცადა თავის დროზე სოფოკლეს, ევრიპიდეს, მათი მეშვეობით კი რომაელ დრამატურგ აკციუსს ჩვენამდე არმოღწეულ ამ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში. ეს გავლენა იგრძნობა ოვიდიუსის „მეტამორფოზებშიც".[5]

სტესიქოროსს მიეწერება ტროას თქმულების ამსახველი მრავალი ნაწარმოები. ცნობილია მისი დამოკიდებულების რადიკალური ცვლილება ელენეს მიმართ. მას, როგორც მრავალი ანტიკური წყარო გვიდასტურებს, დაუწერია ნაწარმოები ელენეზე, რომელშიც აღწერილი იყო დეტალურად ელენეს გათხოვების, ე.წ. ტინდარეოსის ფიცის და შემდეგ მისი პარისთან ერთად ტროაში წასვლის ამბავი. სტესიქოროსს დაუშვია დიდი შეცდომა და ელენე ქმრის ქარაფშუტულ ღალატში დაუდანაშაულებია. ამას კი მისი დაბრმავება გამოუწვევია. პოეტს მხედველობა მას შემდეგ დაბრუნებია, რაც მას „პალინოდია" ანუ „შებრუნებული (უკუ) სიმღერა" შეუქმნია, რომელშიც პოეტი ამგვარად მიმართავდა მშვენიერ ელენეს:

არა, ჩემი მოთხრობა არ არის სწორი,
არ ასულხარ კარგად ნაგებ ხომალდზე,
არც ტროას კოშკზე დაგიდგამს ფეხი.

(92 პ)

პაპირუსზე აღმოჩენილი კომენტარიდან მელიკოს პოეტებზე ვიგებთ, რომ სტესიქოროსს ჰომეროსისა, ანუ ტრადიციული ამბის და საკუთარი ვერსიის ურთიერთშესაბამებლად ამგვარი გამოსავალი მოუნახავს: „პალინოდიაში" ის ყვება, რომ ტროაში მხოლოდ ელენეს აჩრდილი (ბერძნ. ეიდოლონ) მივიდა, ხოლო ნამდვილი ელენე ეგვიპტეში,

[1] В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 58 შდ.
[2] В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 58.
[3] В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 59; თებეს ციკლზე სტესიქოროსს დაწერილი უნდა ჰქონოდა კიდევ ერთი ნაწარმოები, „ევროპეია" (ევრიპიდეს „ფინიკიელი ქალების" 670 სქოლ.).
[4] მითისა და მისი ვერსიების შესახებ შდრ. ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, ბერძნული მითების სამყარო, თბილისი გვ. 48 შდ.
[5] სოფოკლე, ფრ. 401-406; ევრიპიდე, ფრ. 515-539; აკციუსი (ფრ. 428-450 Warm), ოვიდიუსი „მეტამორფოზები", VIII, 270-514.

მეფე პროტევსთან დარჩენილა, სადაც იგი ტროას ომის დამთავრებას ელოდა (193პ). როგორც ჰომეროსის, ისე სტესიქოროსის ვერსიები წარმატებით გამოიყენა ევრიპიდემ: პირველი – „ტროელ ქალებში", მეორე – „ელენეში".[1]

თქმულებათა ამავე ციკლს უკავშირდებოდა სტესიქოროსის „ილიონის დამხობა". მისი შინაარსის შესახებ ადრე არსებული ფრაგმენტები გვაუწყებდნენ, რომ ხის ცხენში სტესიქოროსის მიხედვით 100 კაცი ყოფილა დამალული (199 პ), რომ ტროელთა დედოფალი ჰეკაბე აპოლონს ლიკიაში გადაუყვანია (198 პ), ხოლო ჰექტორის შვილი ტროას აღებისას დაღუპულა და იგი არ გადმოუგდიათ კედლიდან (ფრ. 202), რომ ბერძნები, რომელნიც ელენეზე განრისხებულები იყვნენ ომში გადატანილი ტანჯვისათვის, მის ქვით ჩაქოლვას აპირებდნენ, მაგრამ მისი სილამაზით მოჯადოებულთ ქვები მიწაზე დაუყრიათ (201 პ). პაპირუსებმა ამ ნაწარმოების რამდენიმე ფრაგმენტი შემოგვინახეს. ერთში აღწერილია, თუ როგორ აღანთო ათენამ ვინმე ეპეიოსი, ცხენი აეგო (S 89 პ). აქვე მოთხრობილი ყოფილა იმ წინააღმდეგობის შესახებ, რაც ტროელებს ცხენიდან გამოსული აქაველებისათვის გაუწევიათ (S 88, სვ. ll, 6-11 პ). პაპირუსების ცალკეული ფრაგმენტის გათვალისწინებით იმასაც ფიქრობენ, რომ „ილიონის დამხობაში" უშუალოდ ომის შემდგომ ტროადაში მომხდარი ზოგიერთი სხვა ამბავიც ყოფილა აღწერილი, რაც შემდეგ ევრიპიდეს „ჰეკაბესა" და „ტროელ ქალებში" არეკლილა.[2]

ტროას თქმულებათა მიმართ სტესიქოროსის გაძლიერებულ ყურადღებას ადასტურებს მისი კიდევ ორი ნაწარმოები დაბრუნებათა ციკლიდან. აგამემნონის და მისი შვილის ამბებს ეძღვნებოდა „ორესტეა". მოღწეული ფრაგმენტებისა და პაპირუსზე აღმოჩენილი მელიკოსების კომენტარების ინფორმაციის გათვალისწინებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტესიქოროსთან აგამემნონი წარმოდგენილი იყო ლაკედემონის და არა მიკენის მეფედ (206 პ), მასთან იფიგენია მოხსენიებული იყო სახელით ჰეკატე (215 პ), აქ დასახელებული იყო ორესტესის ძიძა (218 პ) და გადმოცემული იყო კლიტემნესტრას სიზმარი, რომელშიც მას გველმა უკბინა, პლისთენიდესის ანუ აგამემნონის სახით წარმოჩენილმა (219 პ).[3]

ამდენად მასთან კლიტემნესტრას ფიგურა, როგორც აგამემნონის მკვლელისა, წინა პლანზე ყოფილა წამოწეული. პაპირუსის კომენტარი ადასტურებს, რომ სტესიქოროსი ამ თემის დამუშავებაში მომდევნო ხანის პოეტებისათვის, უპირველეს ყოვლისა ტრაგიკოსებისათვის, ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა და იგი დამატებით გვთავაზობს ზოგიერთი იმ ეპიზოდის ნუსხას, რომელიც უკვე სტესიქოროსთან ყოფილა აქცენტირებული: ელექტრასაგან ორესტეს გამოცნობა თმის კულულის საშუალებით, ორესტესათვის მშვილდ-ისრის თავად აპოლონისგან მიცემა, იფიგენიას ავლისში ჩატყუება აქილევსთან ქორწინების საბაბით (217 პ).[4]

ტროას ომის შემდგომი მოვლენებისათვის სტესიქოროსს მიუძღვნია „დაბრუნებანი", რომელიც არეკლავდა ან ავსებდა „ოდისეას", თუმცა, როგორც ჩანს, აქ ზოგიერთი დეტალი შეცვლილი უნდა ყოფილიყო.[5]

სტესიქოროსის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციულ ინოვაციად ითვლება ტროას ომის შემდეგ ენეასის იტალიაში გადასვლის ვერსიის დამკვიდრება. ჰომეროსი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ენეასსა და მის შთამომავლობას ტროადაში მეფობა აქვთ დადგენილი.[6] Tabula Iliaca-ს მიხედვით სტესიქოროსის „ილიონის დამხობაში" ენეასის იტალიაში გადასვლის ვერსია ყოფილა წარმოდგენილი. ამან კი, როგორც ცნობილია, უდიდესი სტიმული მისცა რომაელ პოეტებს, თავიანთი ლეგენდარული ისტორიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფიგურად ტროელი გმირი მიეჩნიათ, რაც ჯერ ნევიუსმა ასახა თა-

[1] ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ პაპირუსის კომენტარების ავტორი გვაუწყებს ორი „პალინოდიას" არსებობის შესახებ. ერთში სტესიქოროსი ჰომეროსს, ხოლო მეორეში ჰესიოდეს ჰკიცხავდა. ეს ცნობა კამათს იწვევს და რამდენადმე გაუგებარი ხდება, ჰესიოდეს რომელ ნაწარმოებს გულისხმობს კომენტატორი (შდრ. В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 62).
[2] შდრ. В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 62 შდ.
[3] შდრ. აგრ. В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 64 შდ.
[4] В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 65.
[5] В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 65.
[6] შდრ. ზემოთ, გვ. 158; აგრეთვე ПГЭ, გვ. 221.

ვის „პუნიკურ ომში“, ხოლო შემდგომ – ვერგილიუსმა მთელი ბრწყინვალებით „ენეიდაში“.[1]

სტესიქოროსის ფრაგმენტთა ახალ აღმოჩენებს შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია „გერიონეისის“ ტექსტის ნაწილთა გამოვლენა. თუკი 1967 წლამდე ამ ნაწარმოების ცნობილ ფრაგმენტთა ოდენობა საკმაოდ მოკრძალებული იყო, ახალმა აღმოჩენებმა ეს ნაწარმოები სტესიქოროსის შემოქმედებიდან ერთ-ერთ ყველაზე მეტად მოღწეულთა რიგებში მოაქციეს. ამჟამად ნაწარმოებიდან, რომელიც, ალბათ, 1500-ზე მეტ სალექსო სტრიქონს შეიცავდა, შემორჩენილია 78-მდე „ნაგლეჯი“ სტრიქონთა ერთობლიობისა, რომელნიც მთელი ნაწარმოების შესახებ წარმოდგენის შექმნის შესაძლებლობას იძლევიან. აქ აღწერილი ყოფილა ჰერაკლეს მეათე გმირობა – გერიონევსის ძროხები (ნახირი).[2] მის შინაარსს ქმნიდა ჰერაკლეს ლაშქრობა გერიონევსის, სამტანიანი გოლიათის, ნახირისათვის. პირველად ამ თქმულებას (ჩვენამდე მოღწეულ წყაროთაგან) ჰესიოდეს „თეოგონია“ მოიხსენიებს (287-294), ხოლო მოგვიანებით მითის შესახებ ყველაზე სრულ ინფორმაციას აპოლოდოროსის „ბიბლიოთეკა“ (II. 5, 10) გვთავაზობდა. ახლა ნათელი ხდება, რომ მითოგრაფოსი ძირითადად სტესიქოროსს ეყრდნობოდა.[3] ნაწარმოებში მოქმედება კუნძულ ერითიაზე ხდებოდა, რომელიც უკიდურეს დასავლეთში, ატლანტიკაში მდებარეობდა. ძველად მას გადესის (ამჟამინდელი კადისის) ან ცნობილი ტარტესოსის მახლობლად ათავსებდნენ. სტესიქოროსი, რომელიც ტარტესოსის მდინარის აღწერას გვთავაზობდა, უფრო მეორე ვერსიისაკენ იხრებოდა.[4] სწორედ აქ იშვა ევრიტიონი, რომელიც შემდგომ გაემართა ერითიაში გერიონევსის ნახირის სამწყემსავად. ჰერაკლეს კუნძულზე მოსახვედრად თავად ჰელიოსის ეტლი დასჭირდა, რომლითაც მზე-ღმერთი ღამით დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ მოეშურებოდა ხოლმე. მას შემდეგ, რაც მიზნის მი!აღწევად ჰერაკლემ ისარი თავად ჰელიოსის მიმართულებით სტყორცნა, მისი სიმამაცით გაოცებული ღმერთი უთმობს მას თავის ეტლს. ერითიაზე გადასვლის შემდეგ ჰერაკლე აქ თავდაპირველად ევრიტიონსა და ორთავიან ძაღლს ორთროსს განგმირავს. ამას გერიონევსს უყვება მწყემსი მენოიტესი, რომელიც იქვე ჰადესის ნახირს მწყემსავს და აფრთხილებს მას, მოერიდოს ზევსის ძეს. ამაზე გერიონევსმა:

მას
უპასუხა რა,
მძლავრმა ძემ უკვდავი
ქრისაორისა და კალიროესი, უთხრა:
„ნუ მითრგუნავ მამაც სულს ცივი
სიკვდილის წარმოდგენით....
რადგან, თუკი ჩემი გვარი მართლაც უკვდავია
და უასაკო, მე მონაწილე ვიქნები
ოლიმპოსზე ცხოვრებისა –
უმჯობესი [ის ვერ მომკლავს]....
ხოლო, თუკი, მეგობარო, უნდა მივაღწიო საშინელ სიბერეს
ყოველდღიური, წარმავალი ცხოვრებით, შორს
ნეტარ ღმერთთაგან,
უმჯობესია ახლავე დავითმინო,
რაც განსაზღვრული მაქვს...

(S 11 პ)

კალიროეც შესთხოვს შვილს, არ შეერკინოს ჰერაკლეს:

[1] სტესიქოროსის ცნობის შესახებ დეტალურად შდრ. G. K. Galinsky, Aeneas, Sicily and Rome, Princeton, New Jersey 1969, გვ. 106 შმდ. Tabula Iliaca – სკულპტურული დაფა მინაწერებით – ძვ.წ.ა. I ს. დღეს რომის კაპიტოლიუმის მუზეუმში ინახება.

[2] მითისა და მისი ვერსიებისათვის შდრ. ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, გვ. 89 შმდ.

[3] B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 66.

[4] B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 67.

მე უბედური დედა, და უბედურის
მშობელი და უბედურების დამთმენი!
მუხლებზე გეხვევი, გერიონევს და გეევდრები:
თუკი ოდესმე შენთვის ძუძუ მიწოვებია....

(S 13 პ)

მაგრამ გერიონევსი არ შეისმენს რჩევასა და ვედრებას. ორთაბრძოლის წინ იკრიბებიან ღმერთები, რათა გადაწყვიტონ გერიონევსის ბედი:

უთხრა ათენამ, თვალციმციმამ,
კარგად განმსჯელმა, მის ძლიერ –
სულოვან ბიძას,[1] ცხენთა მმართავს:
„გაიხსენე დაპირება, მე
რომ მომეცი,
[არ ეცადო] გერიონევსი სიკვდილისგან
[იხსნა]

(S 14 პ)

გერიონევსის ბედი გადაწყვეტილია. რამდენადაც სამტანიან გოლიათს ბრძოლის უჩვეულო შესაძლებლობები აქვს, ჰერაკლე იძულებულია ეშმაკობას მიმართოს და ღია ბრძოლაში ჩაერთოს. როგორც ჩანს, ქვის ტყორცნით იგი გერიონევსის ერთ-ერთი თავიდან მუზარადს ჩამოაგდებს და მას შუბლს გაუშიშვლებს. სწორედ იქ ესვრის ჰერაკლე გოლიათს მოწამლულ ისარს და განგმირავს:

[ისარი] დაფარული
იყო სისხლით და ნაღველით,
სიკვდილისწინა ტანჯვით კაცთა –
მმუსვრელი, მოლივლივე კისრიანი ჰიდრასი,
და ჩუმად, შეუმჩნეველად ჩაესო იგი შუბლში:
რბილად ჩაჭრა ხორცი და ძვალი,
ბედით მართულმა,
რბილად გაკვეთა ისარმა
უმაღლესი თავი,
მაშინვე შეიღება მუქი წითელი სისხლით
აბჯარი და [სისხლში] ამოვლებული [სხეულის ნაწილები]
და კისერზე გადმოეკიდა
თავი ქვევით, როგორც ყაყაჩო,
რომელსაც სამარცხვინოდ უჭკნება ნაზი აღნაგობა
თავისი ფურცლების უცბად დამკარგველს...

(S 15 პ)

ამის შემდეგ ჰერაკლეს მშვიდად გადმოჰყავს ნახირი კონტინენტზე და იგი უბრუნებს ეტლს ჰელიოსს:

...შემდეგ ჰიპერიონის ძე,
ავიდა ოქროს ეტლზე, რომლითაც
იგი, ოკეანოსის გადამკვეთი, კვლავ
შევიდა მთლად შავი წმინდა ღამის სიღრმეში,
თავის დედასთან, თავის ცოლთან
და ძვირფას შვილებთან –

[1] იგულისხმება პოსეიდონი, რომელმაც ნაწარმოებში ამ მოსალოდნელ ორთაბრძოლასთან დაკავშირებით ადრე რალაც დაპირება მისცა ათენას ან ღმერთთა კრებულს.

ის კი მივიდა დაფნის
ჩრდილიან ჭალაში, ზევსის ვაჟი, მარდი ფეხებით...

(S 17 პ)

არ არის გამორიცხული, რომ ამას მოსდევდა საბერძნეთისაკენ თავგადასავლებით აღსავსე მგზავრობის შესახებ თხრობა.[1] ძნელი სათქმელია, რა მიმართებაშია ძირითად შინაარსთან ორი ფრაგმენტი, რომელიც ჰერაკლეს კენტავრ ფოლოსთან ყოფნას გადმოგვცემს. უკვე ათენეოსთან დადასტურებული (181 პ) და პაპირუსზე აღმოჩენილი (S 20 პ) ფრაგმენტები, ფაქტობრივად, ერთ, ფოლოსისაგან ჰერაკლესათვის ღვინით სავსე თასის მიწოდების ეპიზოდს არეკლავს.[2] იმის გათვალისწინებით, რომ ჰერაკლეს კენტავრებთან ყოფნა მესამე თუ მეოთხე გმირობის (ერიმანთოსის ტახი) კონტექსტთან არის ტრადიციულად დაკავშირებული,[3] შესაძლოა, „ტერიონეისის“ ტექსტში იგი შეტანილია როგორც გახსენება-შედარება: გერიონევსი მოკლა მოწამლულმა ისარმა შეგნებულად ისევე, როგორც თავის დროზე შემთხვევით ფოლოსი შეიწირა.

მართალია, სტესიქოროსის ნაწარმოებთა ძირითადი ინფორმაციული ბაზა მითოლოგია იყო, მაგრამ თუ სტრაბონს ვენდობით, მას ეროტიული შინაარსის ფოლკლორული თუ კვაზიისტორიული სიუჟეტებიც გამოუყენებია (ან, შესაძლოა, თავად შეუთხზავს).

კერძოდ, სტრაბონი, ერთ დროს ქალაქ სამოსის არსებობის დასამტკიცებლად, ამგვარ ცნობას გვთავაზობს: „და რადინე, რომელიც, ჩანს, სტესიქოროსს შეუქმნია, როგორც დასაწყისი გვაუწყებს:

> მოდი, ტკბილხმიანო მუზავ, დაიწყე სიმღერა სატრფიალოდ წოდებული,
> სამოსელ ბავშვთათვის დამმღერებელმა სატრფიალო ლირაზე. ამბობს, რომ რადინე, კორინთოსის ტირანზე გათხოვებული, სამოსიდან მიცურავდა ძეფიროსის ქროლის თანხლებით, რასაკვირველია, არა იონიის სამოსიდან; ამავე ქარით მისმა ძმამ დელფოს მიაღწია, როგორც საკრალური მისიის ხელმძღვანელმა; მისი ბიძაშვილი კი, რომელსაც უყვარდა რადინე, ეტლით კორინთოსში ჩავიდა. ტირანმა ორივენი დახოცა და მათი ცხედრები ეტლით გაგზავნა, მაგრამ მალევე მოინანია, უკანვე დააბრუნა და დაკრძალა“

(287 პ = სტრაბ. VIII 3, 20)

„რადინესთან“ დაკავშირებით პაპირუსებზე ახალი არაფერი აღმოჩენილა. ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ აშკარა ხდება, რომ სტესიქოროსი არა მარტო მელიკოსთა შორის, არამედ საერთოდ ბერძნულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა ყოფილა, რაზეც ანტიკური წყაროები მრავალგზის მიგვითითებდნენ. მისი როლის უფრო კონკრეტულად წარმოსადგენად შეიძლება ყურადღება რამდენსამე მომენტზე გავამახვილოთ:

ა) სტესიქოროსმა მოახდინა მის დროს არსებული თითქმის ყველა პოეტური ჟანრის: ეპოსის, მონოდიისა და ქორიკის სინთეზი, რამაც, ფაქტობრივად, თვისობრივად ახალი პოეტური ფორმის აღმოცენებამდე მიგვიყვანა აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით. პოეტი მიზნად ისახავს გაბმული ამბის თხრობას და ამისათვის მას არ აკმაყოფილებს არც ინფორმაციის ასოციაციურ-ფრაგმენტული მინიშნებებით გადმოცემის პრინციპი, არც თავად ქორიკული ნაწარმოების შესაძლებელი მოცულობა. მასთან ამბავი, ჩვეულებრივ, სრულად და თანმიმდევრულად გადმოიცემოდა, ხოლო ნაწარმოების მოცულობა რამდენჯერმე აღემატებოდა ყველაზე დიდი ტრადიციული საგუნდო ნაწარმოების მოცულობას. ასე, მაგალითად, საშუალოდ, სტესიქოროსის ნაწარმოებები 1500-მდე სალექსო სტრიქონს შეიცავდნენ, მაშინ, როდესაც ჩვენამდე სრულად მოღწეული ყველაზე ვრცელი ოდა (პინდაროსი IV პითიური) 300 სტრიქონისაგან შედგება. ამდენად თემის შერჩევის, მისი

[1] შდრ. B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 68.
[2] შდრ. B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 69.
[3] შდრ. ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, გვ. 76 შმდ.

გაშლის, თხრობის თანმიმდევრულობის და პოეტური ნაწარმოების მოცულობის მხრივ სტესიქოროსი აშკარად ეპოსს უახლოვდება.

ამის პარალელურად თავისი აგებულებით სტესიქოროსის ნაწარმოები აშკარად უპირისპირდება ეპოსს. ჯერ ერთი, ამის პირველი ნიშანი სტესიქოროსის ტექსტში აშკარად გამოხატული ტრიადული სისტემაა. ა.მ., „ტერიონეისში“ დაახლოებით 26 სტრიქონის შემცველი 60 ტრიადის (სტროფი: 9 სტრიქონი, ანტისტროფი: 9 სტრიქონი, ეპოდოსი – 8 სტრიქონი) არსებობას ვარაუდობენ მკვლევარნი.[1] ეს სისტემა, ეჭვგარეშეა, მხოლოდ საგუნდო შესრულებისათვის განკუთვნილი ნაწარმოებისათვის შეიძლებოდა ყოფილიყო დამახასიათებელი. მიუხედავად იმისა, იგი თავად სტესიქოროსმა ჩამოაყალიბა, თუ უკვე არსებული ტრადიციიდან გადმოიღო, სწორედ მის შემდეგ გახდა აღნიშნული სისტემა ნორმატიული ქორიკისათვის. უკვე აღინიშნა, რომ სტესიქოროსის ინოვაციად მიიჩნევდნენ სიმებიანი ინსტრუმენტის გამოყენებას საგუნდო შესრულებისას. რამ გამოიწვია ამ სიახლის დანერგვა და რამდენად უკავშირდებოდა თვითონ პოეტი ინსტრუმენტული აკომპანემენტის პროცესს? ზოგიერთი მკვლევარი ამგვარ ვარაუდს გამოთქვამს: სტესიქოროსის ნაწარმოებებში საკმაოდ დიდი ყოფილა იმ პარტიების ხვედრითი წილი, რომელნიც მისი ნაწარმოებების პერსონაჟების მონოლოგებად ან დიალოგისას წარმოთქმულ სიტყვებად უნდა მივიჩნიოთ. სტესიქოროსთან ამგვარ სიტყვებს ერთობ დიდი ადგილი სჭერიათ. ა.მ., მენესისა და გერიონევსის დიალოგი 200 სტრიქონს შეიცავდა, დაახლოებით ამდენსავე – ღმერთების თათბირის სიტყვები, ხოლო გერიონევსისა და კალიროეს დიალოგი – 90-დან 120 სტრიქონამდე. ამიტომ ფიქრობენ, რომ საკუთარი პერსონაჟების სიტყვების რეციტაციას, ალბათ, სიმებიანი ინსტრუმენტის თანხლებით თავად სტესიქოროსი, ან სხვა სოლისტი ახდენდა, ხოლო ე.წ. თხრობითი, ანუ არადრამატული პარტიებისას მის მიერ მოწყობილი გუნდი.[2] ასეთ შემთხვევაში პიროვნული და საგუნდო შესრულება მის ზოგიერთ ნაწარმოებში მაინც, ალბათ, მონაცვლეობდა. ეს კი თავად აუდიტორიის აღქმის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე უფრო ბუნებრივი იქნებოდა. ძნელი წარმოსადგენია, რომ 1500-მდე სტრიქონის მქონე, მრავალი მონოლოგური თუ დიალოგური პარტიის შემცველი ტექსტი, მთლიანად გუნდს გადმოეცა.[3] შესრულებისას არ იყო უმნიშვნელო ქორეოგრაფიული მომენტი, რის გამოც შეიძლება დავუშვათ, რომ ამგვარი წარმოდგენა ჩამოგავდა ვაგნერის სტილის საოპერო სპექტაკლს საკონცერტო შესრულებით.[4] ეპიკური, მონოდიური და ქორიკული ელემენტების სინთეზი, ვფიქრობ, თავს იჩენს სტესიქოროსის ნაწარმოებთა მეტრულ სისტემაშიც. აქ ძალზე დიდია დაქტილური ტერფისა და მისი ვარიაციების ხვედრითი წილი, რაც შესაძლებლობას იძლევა დასკვნისათვის: სტესიქოროსი იყენებს მნიშვნელოვან ელემენტს 7 დაქტილურ კვაზიჰექსამეტრულ კოლონებს შორის:

– ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖.

სტესიქოროსის ყველა ნაწარმოები ინტენსიურად მიმართავს დაქტილურ მეტრულ სტრუქტურას. თუმცა აქ ორი კატეგორიის სტრუქტურა შეიძლება გამოვყოთ: პირველში, განსაკუთრებით პერიოდების ბოლოში, შეიძლება შეგვხვდეს იამბურ-ტროქეული ელემენტები, მეორეში ისინი არ დასტურდება.[5]

ბ) სტესიქოროსი წარმოადგენს ჰომეროსის შემდეგ, ან სულაც მასთან ერთად, საკმაოდ მნიშვნელოვან ინფორმაციულ წყაროს მთელი შემდგომი ანტიკური ლიტერატურისათვის. საინტერესოა, რომ მიუხედავად ჰომეროსთან გაცნობიერებული ინტერტექსტუალური მიმართებების ინტენსივობისა, სტესიქოროსი თავის ნაწარმოებებში სხვადასხვა მითოლო-

[1] სტროფებისა და ეპოდოსის სტრიქონთა რაოდენობა „ილიონის დამხობაში“ ამგვარი იყო: სტროფი, ანტისტროფოსი 8-8 სალექსო სტრიქონი, ეპოდოსი – 10, „თებაისში“ ყველა სტროფულ სტრუქტურაში სტრიქონთა თანაბარი რაოდენობა – 7 სტრიქონი იყო. შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 347; B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 73.
[2] შდრ. B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 74.
[3] Latacz, GLTD, I, გვ. 343, ფიქრობს, რომ ყველა პარტია ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლის გუნდის მიერ აკუსტიკური და ვიზუალური ელემენტების მუდმივი მონაცვლეობით ხორციელდებოდა.
[4] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 343.
[5] სტესიქოროსის ნაწარმოებთა მეტრული სტრუქტურისათვის შდრ. M. L. West, Greek Metre, გვ. 48 შმდ.

გიური სიუჟეტების დამუშავებისას მაქსიმალურად არიდებს თავს ჰომეროსის ეპოსის მიერ რეალიზებული თემების გაშლას. ეს არ უშლის მას ხელს მოიცვას საკმაოდ დიდი მითოლოგიური ინფორმაცია და, რაც მთავარია, სერიოზული კორექტივების შეტანის გზით მითის ტრადიციულ სიუჟეტში შექმნას ახალი ვერსია, რომელიც ხშირად ტრადიციულზე პოპულარული შეიძლება გახდეს. ამის საუკეთესო მაგალითია ენეასის შემთხვევა. ასევე სტესიქოროსმა მისცა ბიძგი ელენეს მიმართ დამოკიდებულებაში იმ რადიკალურ დაპირისპირებას, რომელიც დღემდე აქტუალურია მსოფლიო ლიტერატურაში.[1] სტესიქოროსის ახალმა ფრაგმენტებმა დაამტკიცა, თუ რამდენად ღრმად იცნობს იგი ჰომეროსის ტექსტს. საკმარისია, გავიხსენოთ „გერიონეისის“ პასაჟები, რომ არაერთი ასოციაცია გაგვიჩნდება ჰომეროსთან. გერიონევსის სიტყვები, მისდამი კალიროეს მიმართვა ჰექტორისა და ჰეკაბეს პარტიებს გვახსენებს, ხოლო მშვენიერი შედარება ყაყაჩოსთან ჰომეროსთან მოტანილი შედარების განვრცობას წარმოადგენს.[2]

გ) ახალ ფრაგმენტებში გამოჩნდა დიდი პოეტი – ნოვატორი, რომელიც ყველა დონეზე ტრადიციულისა და ახლის ოსტატურად შეზავებას გვთავაზობს. მან მონახა ის გზა, რომელიც ადამიანთა გარკვეული წრისათვის განკუთვნილ საგუნდო სიმღერებს ამავდროულად საერთოელინურ მასშტაბს მისცემდა. მისთვის მითების საგუნდო ინსცენირებებს საკმაოდ დიდი წარმატება მოუტანია, თუმცა სხვადასხვა ელემენტთა ის სინთეზი, რომელზედაც ზემოთ გავამახვილე ყურადღება, ეტყობა, მეტწილად საკუთრივ მის ოსტატობასა და პიროვნებასთან იყო დაკავშირებული. სავსებით მისაღებია აზრი იმის შესახებ, რომ იგი თავის მიერ გაწვრთნილ გუნდთან ერთად საბერძნეთში მოგზაურობდა, რაც მის წარმატებაზე მეტყველებს.[3] მაგრამ სტესიქოროსის სტილი იმდენად იყო დაკავშირებული მის პიროვნებასთან, რომ ლირიკოსთა შორის არც მისი წინამორბედები და, არც გამგრძელებელნი არ ჩანან, სტესიქოროსის მიმართულების მნიშვნელოვნება ერთხმად აღიარეს. მისი პირდაპირი თუ ირიბი გავლენა მთელ ანტიკურ მხატვრულ კულტურაში ძალზე საგრძნობი გახდა ძირითადად თემატურ დონეზე. ეს გამოჩნდა ფერწერაშიც, პლასტიკაშიც და, რასაკვირველია, ყველაზე მეტად ლიტერატურაში.[4] მას კითხულობდნენ და სწავლობდნენ მთელი ანტიკურობის განმავლობაში, რასაც ელინისტური და პოსტელინისტური ეპოქის პაპირუსები და წყაროები ადასტურებენ. ჯერ კიდევ ციცერონის დროს ჰომერაში შეიძლებოდა მისი ქანდაკების ხილვა. ხოლო ანტიპატროს სიდონიელმა (ძვ.წ.ა. II ს.) ამ ეპიგრამით მას უმაღლესი შეფასება მისცა:

> სტესიქოროსს, ამოუწურავ მუზის გადავსებულ პირს,
> უძღვნა საფლავი ცეცხლოვანმა მიწამ კატანის.
> თუ მართალია პითაგორა სულთა შესახებ, სული
> ჩასახლებულა მის სხეულში ჰომეროსისა.
>
> (Anth. Pal. VII 75).

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

Page, PMG, გვ. 95 შმდ.; Page, Supplementum Lyricis Graecis, გვ. 5 შმდ.; F. Bornemann, Zur „Geryoneis“ des Stesichorus, ZPE 31, 1978, გვ. 33 შმდ.; PMGF; M. L. West, Greek Lyric Poetry, 1993, 87-99; D. A. Campbell (გამომც.), Greek Lyric, ტ. 3, 1991 (ინგლ. თარგმანით). ამას ემატება მისი ცალკეული ფრაგმენტის მრავალრიცხოვანი უახლესი გამოცემა სამეცნიერო პერიოდიკაში.

თარგმანი:
ჰელიკონი, გვ. 76 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
Н. С. Гринбаум, Новые папирусные отрывки произведений Стесихороса, Труды ТГУ, т. 83, 1978, გვ. 51 შმდ.; Н. А. Чистякова, Древняя поэзия греческого Запада (Возвращение Стесихороса), ВДИ 1980, № 4, გვ. 36 შმდ.; Н. Н. Казанский, Стесихор. Фрагменты, ВДИ 1985, № 2, გვ. 217 შმდ.; N. N. Kazansky, Principles of the Reconstruction of a fragmentary Text (New Stesichorean Papyri), Saint-Petersburg 1997; В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 52-74. Latacz, GLTD, I, გვ. 340 შმდ.; DNP, 11, 974 შმდ.

ᲘᲑᲘᲙᲝᲡᲘ

„დიდ საბერძნეთს“ საგუნდო ლირიკის კიდევ ერთი ცნობილი წარმომადგენლის, იბიკოსის, სახელი უკავშირდება. ის რეგიონში (თანამედროვე იტალიის Reggio di Calabria „კალაბრიის რეჯიო“) დაიბადა, ალბათ, ძვ.წ.ა. 576 წელს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ახალგაზრდა იბიკოსი იცნობდა დაახლ. ძვ.წ.ა. 556 წლისათვის გარდაცვლილ სტესიქოროსს.[1] უფროსი თანამედროვის გავლენა მის შემოქმედებაზე აშკარად საგრძნობი უნდა ყოფილიყო, თუმცა ამას ხელი არ შეუშლია იბიკოსისათვის თავისი საკუთარი გზით წასულიყო პოეზიაში, რასაც სტიმული მისცა მისმა გადასვლამ ბერძნული სამყაროს დასავლეთიდან აღმოსავლეთით იონიაში. ტრადიციის მიხედვით, იგი სამოსელი ტირანის პოლიკრატესის კარზე აღმოჩნდა, რომელიც იმხანად მუზათა მსახურების ყველაზე ცნობილი მფარველი უნდა ყოფილიყო.[2] აქ იბიკოსი შეხვდა მრავალ ჩინებულ ხელოვანს: მხატვარს, არქიტექტორს, სკულპტორს, პოეტს. ბუნებრივია, დახვეწილი იონიური გარემო მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი იქნებოდა პოეტური ოსტატობის შემდგომ სრულყოფაში.

იბიკოსის პოპულარობას თანამედროვე სამყაროში დიდად შეუწყო ხელი უკვე ანტიპატროს სიდონიელის (ძვ.წ.ა. II ს.) ეპიგრამაში დაფიქსირებულმა ლეგენდამ პოეტის მკვლელობის შესახებ. ამ ლეგენდის მიხედვით, გზად მიმავალ იბიკოსს ყაჩაღები დაესხნენ თავს და მაშინ, როდესაც ისინი პოეტს კლავდნენ, მათ თავზე წეროების გუნდმა გადაუფრინა. სიკვდილის წინ იბიკოსს წარმოუთქვამს: „წეროები იძიებენ შურს“. და მართლაც, ყაჩაღთაგან ერთერთმა, როდესაც ისინი მახლობელ ქალაქში იმყოფებოდნენ, წეროების დანახვისას წამოიძახა: „აი, იბიკოსის წეროები!“ ამის გამგონე მოქალაქეებმა ისინი დაიჭირეს და საკადრისად დასაჯეს. ლექსიკონ „სვიდას“ მიხედვით, აქედანაა სენტენცია: „იბიკოსის წეროები“.[3] ეს ლეგენდა დაედო საფუძვლად შილერის 25 სტროფიან კლასიკურ ბალადას „იბიკოსის წეროები“. სწორედ მან აქცია შილერის ეპოქიდან მოყოლებული იბიკოსი ძველ პოეტთაგან ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ შემოქმედად. მართალია, უამრავი მოსწავლიდან, რომელიც ამ ბალადას ზეპირად სწავლობდა და სწავლობს, გერმანულ სკოლებში ძალზე ცოტას თუ ჰქონდა წარმოდგენა იმაზე, თუ ვინ იყო, შილერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ღმერთების მეგობარი იბიკოსი“. და მაინც, მათ მეხსიერებაში სამუდამოდ ჩარჩა ეს სახელი და ეს ამბავი.[4]

თუკი ლეგენდიდან არქაულ საბერძნეთში გადავინაცვლებთ, შეიძლება ითქვას, რომ უკანასკნელი პაპიროლოგიური აღმოჩენებისა და გამოკვლევების შუქზე სულ უფრო და უფრო მკაფიოდ იკვეთება იბიკოსის როლი საგუნდო ლირიკის განვითარებაში, იცვლება ჯერ კიდევ უახლოეს წარსულში არსებული არცთუ პოზიტიური შეფასება მისი პოეზიისა, რომელიც ამგვარი ფრაზებით გამოიხატებოდა: „უსულო და ტრივიალური“,

---

[1] ელენეს სახის გააზრებისათვის მსოფლიო ლიტერატურაში შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1976[3], გვ. 361 შმდ. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995, გვ. 313 შმდ.

[2] ჰომეროსთან ყაყაჩოსთან შედარება მოკლულ გორგითიონთან დაკავშირებით არის მოტანილი:

> როგორც ყაყაჩო გადააგდებს თავს გვერდით, ყვავილოვან ველზე,
> გაზაფხულის ნამითა და ნაყოფით დატვირთული,
> ისე გადააგდო მან თავი გვერდზე, მუზარადით დამძიმებული.
>
> („ილიადა“, VIII 306-308)

სტესიქოროსის შედარება, როგორც ადვილად შეიძლება შეენიშნოთ, ერთდროულად ჩამოჰგავს ჰომეროსისას და ამასთან საკმაოდ განსხვავდება მისგან, რაც მას თვითმყოფადობასა და მშვენიერებას სძენს.

[3] Latacz, GLTD, I, გვ. 344.

[4] Latacz, იქვე.

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 446 შმდ.; DNP, 5, 880.

[2] პოლიკრატესისა და მის კარზე ანაკრეონის მოღვაწეობის შესახებ შდრ. ზემოთ. გვ. 211; მეცნიერებაში, ძველი ბიოგრაფიული ტრადიციის გათვალისწინებით, არ არის აზრთა ერთიანობა იმის თაობაზე, თუ როდის უნდა გადასახლებულიყო იბიკოსი სამოსზე. ზოგიერთი ვარაუდის თანახმად, ეს შეიძლება ჯერ კიდევ ტირანის მამის მმართველობის დროს მომხდარიყო. DNP, 5, 880.

[3] შდრ. „სვიდა“.

[4] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 446.

„ბანალური და კონვენციონალური“, „მოგონილი და შერეული ენა“.[1] ვ. ი. ჰენდერსონის ნაშრომის შემდეგ (1988)[2] იბიკოსის ფუნქცია – ადრეულ და გვიანდელ ქორიკოსებს შორის გარდამავალი ეტაპის შექმნა – უდავო ხდება. იბიკოსის მიმართ დამოკიდებულებას ცოტა ხნის წინ ბევრად განსაზღვრავდა მისი ოდების თემატიკის კავშირი იმ მითებთან, რომლებიც სტესიქოროსმა ესოდენ სრულად წარმოაჩინა თავის საგუნდო სიმღერებში. ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტებში ისევ და ისევ ხშირი იყო ტროას, ჰერაკლეს, თებეს და მელეაგროსის მითებთან დაკავშირებული დეტალების მოხსენიება, რაც იძლეოდა საფუძველს დასკვნისათვის: იბიკოსი სტესიქოროსის ტრადიციის გამგრძელებლად უნდა მივიჩნიოთ, ე.წ. მითთა მთხრობელი საგუნდო სიმღერების შექმნისა და მათი ტრიადული ფორმით გამართვის თვალსაზრისით. ამასთანავე ანგარიშგასაწევი იყო ის გარემოებაც, რომ ადრეულ ქორიკაზე მსჯელობისას ანტიკური ეპოქის ავტორები სტესიქოროსსა და იბიკოსს არამცთუ აახლოვებდნენ ერთმანეთთან, არამედ ერთმანეთში ურევდნენ კიდეც მათ ნაწარმოებებს.[3]

მაგრამ სტესიქოროსის ფრაგმენტების მნიშვნელოვანი აღმოჩენების[4] შემდეგ ორი პოეტის შედარებისას იწყეს მსჯელობა მათ შორის არსებულ პრინციპული ხასიათის განსხვავებებზეც. ბევრად უფრო მოკრძალებული იყო უკანასკნელ ხანებში იბიკოსის ახალ ფრაგმენტთა აღმოჩენის მასშტაბები. 1962 წელს დ. ლ. პეიჯმა „ბერძენი მელიკოსი პოეტების“ გამოცემაში იბიკოსის 64 ფრაგმენტი (მათ შორის ანტიკური ავტორების რეპლიკები და შენიშვნები იბიკოსზე) დააფიქსირა. „ბერძენ ლირიკოსთა დამატებაში“ 1974 წელს პეიჯმა მათ 67 ახალი ფრაგმენტი (მეტწილად ცუდად შემონახული) დაუმატა.[5]

იბიკოსის შემოქმედების თავისებურებებზე მსჯელობისას, რასაკვირველია, არ არის უმნიშვნელო ანტიკური წყაროების ცნობა, რომ ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა, რომელთაც სტესიქოროსის სიმღერები 26 წიგნად გამოცეს, იბიკოსის ლექსები სულ შვიდ წიგნში მოაქციეს. ეს მხოლოდ მის ნაკლებ პროდუქტიულობაზე კი არ მეტყველებს, არამედ თავად პოეტის საგუნდო სიმღერების შედარებით მოკრძალებულ მოცულობაზე და ინფორმაციის გადმოცემის მის წინამორბედ ლირიკოსთაგან განსხვავებულ სტილზე. ამ თვალსაზრისით, ანალიზისათვის საკმაოდ საინტერესოა იბიკოსის ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტთაგან ყველაზე უფრო ვრცელი, რომელიც უკვე 1922 წლიდან არის ცნობილი. ტრიადული ფორმით აგებული ეს სიმღერა ეძღვნება სამოსელ პოლიკრატესს. ძნელია იმის თქმა, თუ რამდენი სტრიქონი აკლია ჩვენს ხელთ არსებულ ფრაგმენტს. ტექსტი ანტისტროფის სტრიქონებით იწყება:

[ანტ.] (ასევე) დარდანიდესის,[6] პრიამოსის, დიდი
ქალაქი, განთქმული და მდიდარი, დაანგრიეს:
დაიძრნენ არგოსიდან
დიადი ზევსის ნებით,

[ეპ.] ქერათმიან ელენეს მშვენიერების გამო
განხეთქილება, ხშირად რომ უმღერიან, დამთავრდა
ომით, რომელიც სავსე იყო ცრემლებით:
ბედკრულ პერგამონს[7] მიაღწია ბედისწერამ
ოქროსკულულებიანი აფროდიტეს გამო.

[1] მიმოხილვისათვის Latacz, GLTD, I, გვ. 449.
[2] W. J. Henderson, Ibukos van Rhegium (შდრ. ლიტერატურა).
[3] Latacz, GLTD, გვ. 448.
[4] სტესიქოროსის ახალი ფრაგმენტების უკანასკნელი აღმოჩენის შესახებ შდრ. ზემოთ.
[5] შდრ. PMG, გვ. 144-169; და SLG, გვ. 44-73.
[6] დარდანოსი ტროადელთა წინაპრად ითვლებოდა, რომელსაც ქალაქი დარდანოსიც კი დაუარსებია („ილიადა“ XX, 216).
[7] პერგამოსი „ილიადის“ მიხედვით ილიოსის ანუ ტროას ის ნაწილია, რომელზედაც კოშკი იდგა („ილიადა“, IV, 508; V, 446; 460).

[სტრ.] თუმცა დღეს არც სტუმარ-მასპინძლობის წესის დამრღვევი პარისი
არ მაღელვებს, არც წვრილკოჭიან
კასანდრაზე სიმღერა,
ან პრიამოსის სხვა შვილებზე,

[ანტ.] არც მაღალკარიბჭიანი ტროას დამხობის
დღე უსახელო! არც სიქველეზე
უდიდესი გმირებისა
გაუწყებთ, რომლებიც ამოფუღრულ,

[ეპ.] მტკიცედ შეკრულ ხომალდებს მიჰყავდათ
ტროას საუბედუროდ, მამაცი გმირები.
მათზე, აგამემნონს
რომ მიჰყავდა, პლეისთენესის[1] შთამომავალს, მეფეს, კაცთა მომწყობს,
ქველი ატრევსისაგან გაჩენილ შვილს.

[სტრ.] ამას მუზები დახელოვნებულნი,
ჰელიკონის მკვიდრნი მიაღწევენ სიტყვით.
მოკვდავი კაცი კი ვერ
მოჰყვება ყოველივეს:

[ანტ.] რა ოდენობის ხომალდები მოვიდა
აქაისიდან ეგეოსის ზღვის გავლით
არგოსიდან ტროაში
ცხენთამკვებაში, რამდენი იყო მათზე კაცი

[ეპ.] სპილენძისფარიანი, აქაველთა ძე,
რომელთაგან გამორჩეული [იყო] შუბით
[...] ფეხმარდი აქილევსი
და დიდი ტელამონის ძე მამაცი აიასი
[! სტრიქონი დაზიანებულია]

[სტრ.] [...] როდესაც არგოსიდან უმშვენიერესი
[<მოვიდა>... კიანიპოსი ილიონში
[.....]
[.....]

[ანტ.] [<და ძეუქსიპოსი, რომელიც>], ოქროს ქამრიანმა
პილისმა შვა. მას ტროილოსს ადარებდნენ
მხოლოდ, ვითარცა ყვითელ სპილენძს ოქროს,
უკვე სამგზის გადადნობილს,

[ეპ.] ტროელები და დარდანიელები მშვენიერი
სახით ორივეს ადარებდნენ ერთურთს.

[1] პლეისთენესი ატრიდთა ერთ-ერთ წინაპრად ითვლებოდა უკვე სტესიქოროსთან (219 პ).

მათ სამარადჟამოდ აკავშირებთ მშვენიერება.
და შენიც, პოლიკრატეს, უქრობი დიდება დარჩება,
სიმღერაში და ჩემი დიდებაც.

(S 151 PMGF = S 151 SLG – 282 PMG = 263 LGS)

ფრაგმენტი საკმაოდ ნათლად გვიჩვენებს იბიკოსის შემოქმედებაში არსებით გარდატეხას მითთან დამოკიდებულებაში. პოეტი არ აპირებს (და ეს, მისი აზრით, მოკვდავი ადამიანებისათვის შეუძლებელიცაა) იმღეროს დიად გმირთა უკვდავ საქმეებზე. აქ იგი მიმართავს ე.წ. praeteritio-ს ხერხს, რაც ინფორმაციის რიტორიკულ გამოტოვებაში გამოიხატება, ანუ პოეტი მინიშნებით ჩამოთვლის იმას, რაზეც არ და ვერც მისცემს, როგორც ჩვეულებრივი მოკვდავი, თავს უფლებას იმღეროს.[1] ეს მინიშნებები, ფაქტობრივად, თუმცა მისი ფრაგმენტის ძირითად ნაწილს იჭერს, მაგრამ ნათლად გვაჩვენებს შემდეგს: განსხვავებით სტესიქოროსისაგან, იბიკოსი უარს ამბობს, მოგვითხროს მითი ისე, როგორც ამას ჰომეროსი და მისი მიმდევრები აკეთებდნენ. მათ შორის არსებითი განსხვავება ისაა, რომ მისი წინამორბედები მიმართავდნენ მუზებს, ემღერათ მათთვის ტროას ომის, აქ მოსულ ხომალდთა და წინამძღოლთა და ტროას დაღუპვის დღის შესახებ, ხოლო იბიკოსი საერთოდ შეუძლებლად მიიჩნევს, მიზნად დაისახოს ის, რისი სიტყვით მიღწევა მხოლოდ მუზებს ხელეწიფებათ. ამით იგი არც აკრიტიკებს და არც აბუჩად იგდებს ჰომეროსს, სტესიქოროსს და სხვებს. იბიკოსი უბრალოდ გვაუწყებს, რომ მისი პოეტური შემოქმედების პრიორიტეტები სხვაა, რომ იგი უარს ამბობს მითის ფაბულის გაშლაზე როგორც თანმიმდევრული (ჰომეროსისეული, სტესიქოროსისეული), ისე შერჩევითი, მინიშნებებით (ალკმანი) თხრობის ფორმაზე. მისთვის მთავარია, ყურადღება შეაჩეროს იმაზე, რაც ეპიკოსთათვის უმნიშვნელოა და იგი არაორაზროვნად მიმართავს ლამაზი ყმაწვილების, აქაველი კიანიპოსისა და ძეუქსიპოსის, ასევე პრიამოსის მომხიბვლელი ძის ტროილოსის სახეებს. პირველ ორს ჰომეროსი საერთოდ არ ახსენებს, ხოლო ტროილოსი მისთვის მხოლოდ პრიამოსის ერთ-ერთი ვაჟთაგანია, რომელიც აქილევსმა მოკლა ჯერ კიდევ „ილიადაში“ აღწერილ ამბებამდე.[2] სამაგიეროდ, იბიკოსისათვის ეს სახეები მნიშვნელოვანია, რადგან მათ მშვენიერება აერთიანებს. ბოლოს კი პოეტს ლეგენდარული წარსულიდან მზერა მისი ქების ობიექტზე, პოლირკატესზე გადმოაქვს, რომელიც მას, ჩანს, ასევე მშვენიერად ესახება. ამ შემთხვევაში იბიკოსს საგუნდო ლირიკაში მისი თანამედროვე პიროვნების განდიდების მომენტი შემოაქვს, რაც საფუძველს უმზადებს შემდგომი ქორიკოსების ეპინიკიებს. რაც მთავარია, იგი დარწმუნებულია, რომ სიმღერას შეუძლია უკვდავყოს უკვე რეალური, პოეტის თანამედროვე, გამორჩეული პიროვნება და არა მხოლოდ დიადი, ლეგენდარული წარსულის სახეები, ამასთანავე სიმღერას შეუძლია მარადიული დიდებით შემოსოს თავად პოეტიც. ამგვარი პათოსი საკუთრივ ქორიკაში, შეიძლება ვიფიქროთ, იბიკოსისგან იღებს დასაბამს, ხოლო თავის მწვერვალს პინდაროსის შემოქმედებაში აღწევს.[3]

აქედან და იბიკოსის ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტებიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ: იბიკოსთან ე.წ. მითოლოგიური ინფორმაციის სიუხვე განპირობებულია არა სურვილით, პოეტმა მითის მისეული ვარიანტი მოგვითხროს, არამედ შეგნებული მხატვრული პრინციპით, მინიშნებებით გაგვახსენოს რეალურ მოვლენებთან დაკავშირებით ყველასათვის ცნობილი დეტალები, აღარ ჩაუღრმავდეს მათ, მოახდინოს თავისი სავსებით არაჰეროიკული, მეტწილად სატრფიალო გრძნობების სიმღერად რეალიზაციის მოტივაცია. იმას, თუ რამდენად იზიდავდა მას ტრადიციულ მითოლოგიურ ინფორმაციაში არატრადიციული კორექტივების შეტანა, საკმაოდ კარგად გვიჩვენებს ეროტიკული შინაარსის მითების უაღრესად თვითნებური ვერსიები იბიკოსის ზოგიერთ ფრაგმენტში. ა.მ., პოეტის მიხედვით, იდომენევსი ელენეს საყვარელი იყო (297 პ); აქილევსი ელისიონის ველზე (ანუ საიქიოში) ირთავს მედეას (291 პ); მენელაოსს, ელენეს მშვენიერებით მოჯადოებულს, ხმალი უვარდება ხელიდან (296 პ). ერთადერთი, რაც ანტიკურობიდან მოყოლებული, არასოდეს არ იწვევდა დავას, ეს იბიკოსის შემოქმედებაში სიყვარულის თემის დომინანტურობაა.

ეროსის სტიქია მეუფებს იბიკოსის ერთ-ერთ ცნობილ ფრაგმენტში:

მხოლოდ გაზაფხულისას ყვავილობენ კიდონიური
ვაშლები, მდინარეებიდან მორუხჩუხე ნაკადებით
გაჟღენთილნი, იქ, სადაც ქალწულთა
ბაღია ხელუხლებელი – და სწორედ ამ დროს
იზრდება ვაზი ჩრდილოვანი კვირტების ქვეშ,
ფოთლებით დაფარული და იშლება. მე კი ეროსი
არ მტოვებს მშვიდად წლის არც ერთ დროს.
არამედ ჭექა-ქუხილით აღბორგებული
თრაკიული ბორეასივით, მოქრის კიპრისისგან
ჩაშავებული, მოურიდებლად, დამაშრობელი
სიშმაგეებით მძლავრად ეპატრონება ერთიანად
ჩემს სულს...

(286 პ)

პირველი სტრიქონიდან, სადაც მოხსენიებულია კიდონიური ვაშლები, სიყვარულის სიმბოლო, პოეტი ძლევამოსილი ეროსის ზემოქმედების მშვენიერ სურათს აგვიწერს. მეორე ფრაგმენტში უკვე ეროსის წინაშე დარჩენილი ასაკს მიტანებული კაცის ვნებებია გადმოცემული:

ეროსი კვლავ ჩამუქებული,
მოჭუტული თვალებით მიყურებს
და ყოველგვარი მაცდუნებელი ჯადოს მოხმობით
მხვევს კიპრისის უკიდეგანო ბადეში.
შიშით ვცახცახებ მისი მოახლოების მოლოდინში,
როგორც ულელშედგმული, ბევრი გამარჯვების მნახველი ცხენი, სიბერეში
უხალისოდ რომ მიემართება სწრაფ ეტლში შებმული შეჯიბრებისაკენ.

(287 პ)

იბიკოსის ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ პოეტი, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში სავსებით ორდინალურ ფიგურად მიაჩნდათ ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში, კვლევის თანამედროვე დონეზე წარმოჩნდა ნოვატორად, რომელმაც საგულისხმო წვლილი შეიტანა საგუნდო ლირიკის უმაღლესი აღმავლობის ეტაპისათვის საფუძვლის შექმნაში.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები: PMG; SLG; PMGF.

თარგმანი: ჰელიკონი, გვ. 78 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
W. J. Henderson, Ibukos van Rhegium. (Kalliope II, ed. J. H. Berkhuizen, W. J. Henderson, C. A. van Rooy, Pretoria 1988), გვ. 94-122; Latacz, GLTD, I, გვ. 446 შმდ.; DNP, 5, გვ. 880,

სიმონიდეს კეოსელი

ქორიკული ლირიკის განვითარების დამაგვირგვინებელი ეტაპისათვის არსებითი იყო ასპარეზზე იმ პოეტთა გამოსვლა, რომელთაც პოეზია და პოეტური დაკვეთების შესრულება საარსებო საშუალებად, პროფესიად აირჩიეს. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა,

[1] praeteritio-ს ხერხისათვის შდრ. DNP, 5, 880.

[2] მას მხოლოდ ერთხელ მოიხსენიებს „ილიადა“ პრიამოსის დალუპულ შვილთა ჩამონათვალში (XXIV, 257).

[3] პიროვნულ მელიკაში პოეტის უკვდავების თემა საკმაოდ მკაფიოდ და საინტერესოდ გამოიკვეთა საფოს შემოქმედებაში. იხ. ზემოთ, გვ. 227.

სიმონიდეს კეოსელი უნდა მოვიხსენიოთ, რომელსაც, ჩვეულებრივ, გვიანარქაული და ადრე კლასიკური ეპოქის პოეტ-პროფესიონალთა სიის თავში აქცევენ ხოლმე.

სიმონიდესი დაიბადა ძვ.წ.ა. 556 წელს კუნძულ კეოსზე. უკვე სახელგანთქმული პოეტი, იგი ათენში ტირან ჰიპარქოსს მიუწევია, ხოლო აქედან კი თესალიაში წასულა. მოგვიანებით იგი კვლავ დაბრუნებულა ათენში, სადაც მამაკაცთა გუნდით გამარჯვებაც მოუპოვებია. იგი, როგორც ჩანს, კარგად იცნობდა თავისი დროის პოლიტიკურ მოღვაწეებსა და პოეტებს. ცხოვრების ბოლო ეტაპი სიცილიაზე გაატარა, სადაც იგი ჰიერონმა მიიწვია. სიმონიდესმა, ვითარცა მრჩეველმა, იქ საკმაოდ არსებითი როლი შეასრულა ჰიერონ სირაკუსელსა[1] და თერონ აკრაგასელს შორის მშვიდობიანი ურთიერთობის დამყარებაში.[2] იგი გარდაიცვალა 467-6 წელს აკრაგასში 90 წლის ასაკში. სიმონიდესი ბერძნულ კულტურაში ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ცნობილ პიროვნებას წარმოადგენდა და ალბათ, ამიტომაც, მის შესახებ შემორჩენილი უხვი ბიოგრაფიული ცნობები სავსეა ანეკდოტური დეტალებით. მას აფასებდნენ პირველ რიგში ვითარცა პოეტს, რომელმაც არსებითად ჩამოაყალიბა სახოტბო (ენკომიონის), გამარჯვების (ეპინიკიონის), დასატირებელი (თრენოსის) სიმღერების ფორმა და საკულტო სფეროსთან ორგანულად დაკავშირებული ქორიკა ადამიანურ ვნებათა წარმოსახვის სამსახურში ჩააყენა. მას პატივს სცემდნენ როგორც თავისი დროის დიდ მოაზროვნეს, რომლის ბრძნული აზრები ფართოდ იყო ცნობილი. სიმონიდესის სტილი და ენა გამოირჩეოდა სისადავით, სინათლით, ლოგიკურობითა და ხატოვნებით.

სიმონიდესის ხანგრძლივი ცხოვრება საბერძნეთის ისტორიაში ცვალებადობით აღსავსე და მსოფლიოს შემდგომი განვითარებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენების პარალელურად მიმდინარეობდა. სიმონიდესი მხოლოდ ათი წლის იყო, როდესაც მცირე აზიის კროისოსის მდიდარი და განთქმული ლიდიური სახელმწიფო სპარსეთის იმპერიამ დაამხო და ლიდიელთა გავლენის არეალში მოქცეული იონიური ქალაქები კიროსის გამგებლობაში გადავიდა. ამ ძვრამ ბერძნულ სამყაროში თითქოს ჯაჭვური რეაქციით როგორც სოციალურ, ასევე პოლიტიკურ ცხოვრებაში მრავალი ცვლილება გამოიწვია. სულ უფრო და უფრო ხშირ მოვლენად იქცა პოლიტიკურ ავანსცენაზე ძვ.წ.ა. VI საუკუნის მეორე ნახევრიდან ტირანების გამოსვლა.[3] ამ მოვლენამ სიმონიდესი გახადა მომსწრე და მონაწილე ტირანების მასშტაბური მეცენატური მოღვაწეობისა და ასევე ტირანიის წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლებისა, როდესაც ტირანის მკვლელი ეროვნული გმირი ხდებოდა ხოლმე.[4] აქტივობა პოლიტიკურსა და კულტურულ ცხოვრებაში, ახლადალმოცენებული ელინური ფილოსოფიისა და ე.წ. ბრძენთა ინსტიტუტის აღმავლობა საზოგადოებაში სწრაფად ზრდიდა ე.წ. ინტელექტუალური ემანსიპაციის ხარისხს. არ არის შემთხვევითი, რომ უკვე არსებულ ოლიმპიურ თამაშებს სწორედ ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში სამი ახალი საერთოელინური აგონი: პითიური,[5] ისთმოსური[6] და ნემეური[7] შეემატა, რამაც მძლავრი ბიძგი მისცა არა მარტო ბერძნული თვითშეგნების ახალ საფეხურზე აყვანას, არამედ ლიტერატურული პროცესების ძალზე სწრაფსა და მრავალმხრივ განვითარებას ელინურ სამყაროში. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რისი თანამედროვეც იყო სიმონიდესი, რასაკვირველია, ბერძენ-სპარსელთა ომები და ელინთა ბრწყინვალე გამარჯვებაა ძვ.წ.ა. V საუკუნის დასაწყისში.[8] ბერძენთა დიდმა და შთამბეჭდავმა გმირობამ საფუძველი შეუქმნა პოეტების სურვილს, საკუთარი სიმამაცის განსადიდებლად თემები და სახეები არა მარტო ლეგენდარულ წარსულში, არამედ თანამედროვეობაშიც ეძებნათ. ერთობ ნოყიერ ბაზას უქმნიდა ქორიკოსებს საერთო ელინური თამაშები, რადგან იქ სპორტის ამა თუ იმ სახეობაში გამარჯვებული ათლეტები და მათი „სპონსორები“ (ხშირად ისინი ტირანები იყვნენ) საგუნდო ლირიკას სულ ახალ და ახალ ფიგურებს სთავაზობდნენ ხოტბის შესასხმელად. სიმონიდესი მომსწრე იყო ახალი ჟანრის – დრამის და თეატრალური ფესტივალების აღმავალობისაც, რამაც რამდენადმე შეასუსტა ქორიკის პოზიციები.[1] მნიშვნელოვან მოვლენათა გუნდის მიერ შესრულებული ოდით განდიდება ახალ სიტუაციაში საოცრად ზრდიდა მოთხოვნილებას ქორიკოსებზე, რაც, ბუნებრივია, ამძაფრებდა კონკურენციას პოეტთა შორის. სიმონიდესს, ამ მხრივ, ალბათ, ყველაზე „რთულ პირობებში“ უხდებოდა მოღვაწეობა, რადგან მისი მეტოქე თავად პინდაროსი იყო, სრულიად უნიკალური მოვლენა არა მარტო ბერძნული, არამედ მსოფლიო პოეზიის ისტორიაში.[2]

მიუხედავად სიმონიდესის დიდი პოპულარობისა, მისი შემოქმედებიდან ძალზე უმნიშვნელო ნაწილი შემოგვრჩა. ბერძენ მელიკოსთა ფრაგმენტების პეიჯისეულ გამოცემაში სიმონიდესი 148 ფრაგმენტით არის წარმოდგენილი, რომელთაგან მხოლოდ 80 წარმოგვიდგენს საკუთრივ პოეტის მეტ-ნაკლებად დაუზიანებლად შემორჩენილ ტექსტს და მათგან სულ ორი – სტრიქონთა იმ რაოდენობას, რომელსაც შეუძლია თავად ლექსზე მსჯელობას გარკვეული საფუძველი შეუქმნას (შდრ. 542 პ = 28 სტრიქონი; 543 პ = 26 სტრიქონი).[3] უკანასკნელ ხანებში ამას მიემატა 1992 წელს გამოვლენილი 47 ელეგიური ნაწყვეტი, რომელთა საფუძველზეც მოხერხდა ორი ელეგიის ნარჩენთა აღდგენა.[4] სამწუხაროდ, თითქმის არაფერი შემოგვრჩა პოეტის შემოქმედების იმ სფეროდან, რომელშიც იგი ყველაზე პროდუქტიული ყოფილა – სპორტში გამარჯვებულთადმი ლექსები. მას ამ სახის ლექსები ე.წ. ἐπίνικοι (ὕμνοι) ანუ ἐπινίκια (μέλη, ἄσματα) „ეპინიკიები“ უკვე არა უგვიანეს ძვ.წ.ა. 520 წლიდან შეუქმნია საკმაოდ უხვად. ელინისტურ ეპოქაში ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა მისი ეპინიკიები სპორტული დისციპლინების პრინციპით დააჯგუფეს. თითოეულ განყოფილებაში თავი მოუყარეს სპორტის ამა თუ იმ სახეობაში გამარჯვებულთა განმადიდებელ სიმღერებს.[5] მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერათა ამ ჯგუფს მის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი ეჭირა, პოეტი ამით არ შემოფარგლულა. მას დაუწერია თრენებიც, პეანებიც, ელეგიებიც. მას მიაწერენ უამრავ ეპიგრამას, თუმცა მცირე გამონაკლისების გარდა, ძნელია, დარწმუნებული ვიყოთ მათ აუთენტურობაში. და მაინც, პინდაროსის დიდმა პოპულარობამ შემდგომ საუკუნეებში აშკარად დაჩრდილა სიმონიდესი, რაც გახდა კიდეც მისი ესოდენ ცუდად მოწყობილობის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ჩვენს ხელთ არსებული ფრაგმენტები და ანტიკური ცნობები პოეტის შემოქმედებაზე მხოლოდ გარკვეული, ერთობ შეზღუდული წარმოდგენის შექმნის შესაძლებლობას გვაძლევს.

სიმონიდეს კეოსელი გვევლინება პოეტად, რომელმაც ფართოდ გაუღო კარი ე.წ. დაკვეთების პოეზიას. ასეთ ვითარებაში მართლაც უმაღლესი პროფესიონალიზმია საჭირო, რომ დამკვეთის ნება-სურვილსაც მოერგო და ამასთანავე არ უღალატო მაღალ შემოქმედებით პრინციპებს. სიმონიდესმა და მისმა დიდმა მეტოქეებმა ამ პრობლემას თავი გაართვეს. შედარებით რთული იყო ასეთ დროს პრინციპულობის შენარჩუნება მოქალაქეობრივი პოზიციის წარმოჩენისას. პოეტი ვალდებული იყო, თუკი სურდა მისი ნაწარმოები მიეღო დამკვეთს, მაქსიმალურად გაეთვალისწინებინა მისი შეხედულებები ცხოვრებასა და პოლიტიკაზე. ტირანთან იგი ერთმმართველობის აპოლოგეტი უნდა ყოფილიყო, დემოკრატიული ტენდენციების პოლისში – ანტიტირანიული განწყობილებების. სწორედ ამ გარემოებით უნდა აიხსნას ის, რომ სიმონიდეს კეოსელს არცთუ იშვიათად უწევდა სიმღერიდან სიმღერაში ამა თუ იმ მოვლენისადმი დამოკიდებულების დიამეტრალურად შეცვლა, პროსპარსულიდან ანტისპარსულ, ტირანთა განმადიდებლიდან ტირანიის დამგმობ განწყობილებებზე გადასვლა.

თუკი ფრაგმენტებს მათში წარმოდგენილი ინფორმაციის ტიპის მიხედვით განვიხილავთ, შეიძლებოდა მათი რამდენიმე ჯგუფის გამოყოფა.

---

1 ჰიერონ სიცილიელის შესახებ შდრ. DNP, 5, 543 შმდ.
2 აკრაგასის ცნობილი ტირანი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა სიცილიის ბრძოლაში კართაგენელებთან.
3 შდრ. ბც, I, გვ. 125 შმდ.; ბც, II, გვ. 84 შმდ.
4 შდრ. ბც, I, გვ. 125 შმდ.; ბც, II, გვ. 84 შმდ.
5 დაარსდა ძვ.წ.ა. 582 წელს და ეძღვნებოდა აპოლონს.
6 დაარსდა ძვ.წ.ა. 582 წელს და ეძღვნებოდა პოსეიდონს.
7 დაარსდა ძვ.წ.ა. 573 წელს და ეძღვნებოდა ზევსს.
8 ბერძენ-სპარსელთა ომების შესახებ დაწვრილებით შდრ. ბც, II, გვ. 5 შმდ.

1 ამის შესახებ შდრ. ქვემოთ.
2 შდრ. ქვემოთ.
3 შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 460.
4 დაწვრილებით ქვემოთ.
5 შდრ. R. Pfeiffer, Geschichte der klassischen Philologie, გვ. 164

თავდაპირველად შევეხოთ იმ ფრაგმენტებს, რომლებშიც ზოგადი, მსოფლმხედველობრივი შეხედულებებია გადმოცემული. ასეთ დროს, რასაკვირველია, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ სიმონიდესი ელინური სამყაროს იმ ნაწილიდან იყო, სადაც ფილოსოფიური აზროვნება წარმოიშვა.[1] მან დორიულ სამყაროში აღმოცენებული (ალკმანი) და შემდეგ ელინურ დასავლეთში (სტესიქოროსი) განვითარებული ქორიკა იონიურ ნიადაგზე გადმონერგა, სადაც მის ეპოქაში რაციონალიზმი მეუფებდა და მითოპოეტური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ილუზორული მსოფლაღქმა მეტწილად დაძლეული იყო. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს ის, რომ მის ე.წ. მსოფლმხედველობრივ ფრაგმენტებში ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთობა რამდენადმე ახალი კუთხით წარმოგვიდგება. სიმონიდესთან და, როგორც ჩანს, ეს იონიელი ფილოსოფოსების გავლენაა, ყოვლისშემძლე ზევსის ხატს არცთუ იშვიათად ცვლის ზოგადად ღმერთი, არაპერსონიფიცირებული უზენაესი პრინციპი, ხოლო კონკრეტიზებულ ოლიმპიელებს კი ცნება ღმერთები.[2] შესაბამისად, ღვთაებრივი ყოვლისშემძლეობა მასთან უკვე კვაზიფილოსოფიურ ღმერთს (თუ ღმერთებს) უკავშირდება:

... ღმერთების გარეშე არავის
არ მიულწევია სიქველისათვის – არც ქალაქს, არც მოკვდავს.
ღმერთია ყოველივეს მცოდნე. და უშფოთველად
არაფერი მოსდის ადამიანებს...

(526 პ)

აქედან გამომდინარე ჩნდება ერთგვარი უმწეობისა და პესიმიზმის გრძნობაც, რომელიც, სავარაუდოა, ძირითადად სიმონიდესის თრენებში იყო კონცენტრირებული:

... არ არის ჭირი,
რასაც კაცი არ უნდა ელოდეს: მცირე დროში
ღმერთი ყველაფერს თავდაყირა აყენებს.

(527 პ)

რასაკვირველია, სიმონიდესის პესიმიზმი ხშირად სავსებით კონკრეტული მაგალითებით საზრდოობდა. ა.მ., ცნობილი თესალიური გვარის სკოპადთა წარმომადგენელთ ლხინისას სახლი ჩამოექცათ თავზე და ყველანი შიგ მოიტანა. სიმონიდესს თრენში ეს ფაქტი ამგვარ ფიქრებს აღუძრავს:

მოკვდავს არასდროს შეგიძლია თქვა, ხვალ რა მოხდება.
არც ბედნიერი კაცის მხილველს – ეს რამდენ ხანს გასტანს.
რადგან თავად გრძელფრთიანი ბუზიც კი
ვერ იცვლის ისე სწრაფად ადგილს, ვით კაცის ბედი.

(521 პ)

ცხოვრების ამაოების გადმოცემისას სიმონიდესი პიროვნული ლირიკისათვის დამახასიათებელი ტონალობით გამოირჩევა:

მცირეა ადამიანთა
ძალა, უსარგებლოა მათი საზრუნავები,
ხანმოკლე ცხოვრებაში ტანჯვა ტანჯვას სდევს,
და აუცდენელი სიკვდილი ჰკიდია ყველას თავზე:
რადგან იგივე აქვთ ხვედრი კარგებსაც
და მასაც, ვინც ცუდია...

(520 პ)

[1] ადრეული ფილოსოფიისათვის შდრ. ბც, I, გვ. 262 შმდ.; დაწვრილებით იქნება მასზე მსჯელობა წინამდებარე წიგნის II ტომში.

[2] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 463.

იმავე აზრს გადმოცემს ფრაგმენტი, რომელიც ყოვლისმშთანთქმელ მითოლოგიურ ქარიბდისს სიკვდილის დასასრულის მეტაფორად იყენებს:

ყველაფერი ერთ საშინელ ქარიბდისს აღწევს,
დიდი სიქველეებიც და ქონებაც...

(522 პ)

სიმონიდესს საკმაოდ საინტერესო მწერლად თვლიდნენ ანტიკური ეპოქის ფილოსოფოსები, როგორც პოეტ-ინტელექტუალს, რომელიც ფილოსოფიური განსჯისათვის მნიშვნელოვან მოსაზრებებს გვთავაზობდა. მისი ლექსი, რომელიც პოეტს თავისი თესალიელი მფარველის სკოპას II-სათვის მიუძღვნია, ცნობილია პლატონის დიალოგიდან „პროტაგორასი“ (339b-347a), სადაც ფილოსოფოსი სიმღერის დეტალურ მსოფლმხედველობრივ განხილვას გვთავაზობს. ფრაგმენტის შესახებ დღეს წარმოდგენას გვიქმნის პლატონის მსჯელობაში გაფანტული ლექსის სტრიქონების საფუძველზე სიმონიდესის ტექსტის აღდგენილი ვარიანტი:

ჭეშმარიტად კარგი კაცი რომ გახდე,
ძნელია – ხელებითაც, ფეხებითაც და აზროვნებითაც (გონებითაც)
უზადო ოთხკუთხედივით იყო ნაგები.
[აკლია შვიდი სტრიქონი]
... თავად პიტაკოსის სიტყვებიც არ მიმაჩნია
მწყობრად ჩამოყალიბებულად, თუმცა ბრძენი კაცისაგანაა
ნათქვამი: ძნელია, თქვა, იყო კეთილიშობილი.
ეს ძღვენი (უპირატესობა) მხოლოდ ღმერთს აქვს, კაცს კი არ
ეგების არ იყოს არა ცუდი,
რომელსაც უმწეოს ხდიან გარემოებანი.
თუ საქმე კარგად მისდის, ყველა კაცი კარგია,
ხოლო თუ ცუდად – ცუდი [
და მეტწილად საუკეთესონი არიან,
რომელთაც ღმერთები შეიყვარებენ.
ამიტომაც მე არასოდეს ვისწრაფვი იქით, რისი
მოხდენაც შეუძლებელია – აუხდენელი, ფუჭი
იმედებისაკენ, არ ავიღებ ხელს, რაც ცხოვრებაში წილად მერგო:
არ დავუწყებ ძებნას უზადო კაცს ჩვენ შორის, რომლებიც
ფართო მიწის ნაყოფსა ვკრეფთ.
თუ აღმოვაჩენ ამგვარს, უმალ გაუწყებთ.
ყველას ვადიდებ და ყველა მიყვარს,
ვინც თავის ნებით არ იქმს
არაფერს სამარცხვინოს. გარდაუვალს
კი ღმერთებიც არ ებრძვიან:
[აკლია ორი სტრიქონი]
არ მიყვარს კილვა. მაკმაყოფილებს,
თუკი კაცი ცუდი არ იქნება და ერთობ მოუქნელი.
ეცოდინება ქვეყნისათვის მარგი სიმართლე,
კაცი ჯანსაღი. მას არ
დავცინებ. ჩლუნგთა მოდგმა
ხომ ისეც ეგზომ ურიცხვია.
ყველაფერი მშვენიერია, რასაც
სამარცხვინო არ შეერევა.

(542 პ)

ეს სიმღერა, რომელიც, ალბათ, სკოპასთან გამართულ თავყრილობაზე შესრულდა, სიმონიდესის აზროვნების მრავალ საყურადღებო თავისებურებას ავლენს. პლატონისათვის ლექსის განხილვისას უმნიშვნელოვანესია ის, თუ რამდენად ეთანხმება ერთმანეთს პოეტის მტკიცება: „ძნელია კარგი კაცი გახდე“ და ამასთანავე მისი შეკამათება პიტაკოსთან, რომელსაც უთქვამს: „ძნელია იყო კეთილშობილი“. ეს ასპექტი იმდენად ამომწურავად არის

„პროტაგორასში“ განხილული, რომ ამჟამად მასზე ყურადღებას არ შევაჩერებთ. ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა თავად სიმღერის პათოსი, მისი აგებულება და სიმონიდეს მსოფლაღქმის ზოგიერთი დამახასიათებელი დეტალი.

ლექსი შედგება ორი ნაწილისაგან. პირველი 20 სტრიქონი შეიცავს ე.წ. „სხვათა აზრებს“. 1-10 სტრიქონი, როგორც ჩანს, გადმოცემდა საერთოდ გავრცელებულ მოსაზრებას – communis opinio-ს, რომლის ანალიზსაც პოეტი, ალბათ, ჩვენამდე არმოღწეულ შვიდ სტრიქონში ახდენდა. შემდეგ სტრიქონებში 11-20 იგი გადადის, ჩვენთვის უკვე ცნობილი მიტილენელი ტირანის, პიტაკოსის აზრის კრიტიკულ განხილვაზე. პიტაკოსი „შვიდი ბრძენის“ მრავალრიცხოვანი ნუსხების საკმაოდ სტაბილური წარმომადგენელი იყო. მაგრამ სიმონიდესი ბრძნად შერაცხული კაცის ნათქვამსაც არ იზიარებს. შემდგომი 20 სტრიქონის შემცველი ნაწილი სავსებით აშკარად იწყება თავად პოეტის აზრზე გადასვლის მაუწყებელი სიტყვებით: „ამიტომაც მე არასოდეს ვისწრაფვი“ და მასში პოეტი მოგვიწოდებს თავი ვანებოთ უზადო ადამიანთა ძიებას, რადგან ამგვარი მხოლოდ ღმერთი შეიძლება იყოს. მისი ფრაზა: „თუ აღმოვაჩენ ამგვარს, უმალ გაუწყებთ!“ უფრო აძლიერებს მოკვდავთა შორის სრულყოფილთა ძიების სრული უპერსპექტივობის აზრს. სიმონიდესი აშკარად მომხრეა ილუზიების სამყაროდან მიწაზე ჩამოსვლის და იმით დაკმაყოფილების, თუკი ადამიანი ნორმალურია.[1]

ჩვენს წინაშეა აშკარად რაციონალურად და რეალისტურად მოაზროვნე პოეტი, რომელმაც იცის ადამიანის შესაძლებლობებიც და ფასიც, რომელიც მშვენივრად ხედავს იმ გადაულახავ დისტანციას, რაც მოკვდავებს ღმერთისაგან აშორებს.

კრიტიკული პათოსი ავტორიტეტული აზრისა თუ საყოველთაოდ მიღებულ ღირებულებათა მიმართ, როგორც ჩანს, მისი აზროვნებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი იყო.

ამაზე მეტყველებს სიმონიდესის პოეტური გაპაექრება კიდევ ერთ ალიარებულ კაცთან, ლინდოსის ტირან კლეობულოსთან, აგრეთვე შვიდ ბრძენს შორის რომ მოიხსენიებდნენ. ტირანს თავისი ეპიტაფიით მიდასის საფლავზე სათქმელი იქ აღმართული სკულპტურისა ამგვარად ჩამოუყალიბებია: ვიდრე წყალი მიედინება, ვიდრე ჭალები ყვავიან, მზე და მთვარე ამოდის ცაზე, მდინარეები მიედინებიან და ზღვები აღბორგებენ ხმაურიან ტალღებს, მე ვაუწყებ ყველა გამვლელს, რომ აქ განისვენებს მიდასი.[2]

კრიტიკულად განწყობილი სიმონიდესი ასე შეეპასუხა კლეობულოსს:

ვინ შეაქებს, თუკი აზროვნება ძალუძს, ლინდოსელ კლეობულოსს,
რომელმაც მუდამ მდინარე წყლებს და გაზაფხულის ყვავილებს,
მზის სხივებსა და ოქროვან მთვარეს
და ზღვების ბორგვას საფლავის სტელის ძალა შეუპირისპირა?
რადგან ყოველივე ეს ნაკლებია ღმერთთა ძალაზე. ხოლო ქვას
მოკვდავი ხელებიც კი ამსხვრევენ. სულელ
კაცს თუ მოუვიდოდა ამგვარი აზრი.

(581 პ)

სიმონიდესის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ბერძენ-სპარსელთა ომების თემას. იგი მთელ საბერძნეთში საკმაოდ ცნობილი პიროვნება და ომის განმავლობაში ათენში, სპარტაში და ელინთა ყველა პოლისში უაღრესად სასურველი სტუმარი იყო. მას მიუძღვნია სიმღერები არტემისიონისა და სალამისის ბრძოლებისათვის. ჩვენამდე მოაღწია მშვენიერმა სტრიქონებმა თერმოპილესთან დაცემულთადმი:

თერმოპილესთან დახოცილებს
სახელოვანი აქვთ ბედი, მშვენიერი ხვედრი.
მათი საფლავი საკურთხეველია, მათზე მოთქმა – გახსენება. კვნესა – სადიდებელი.
ამგვარი დაკრძალვა არ არის სიკვდილი.
და ვერ დაბინდავს მას ყოვლისმომთვინიერებელი დრო.

[1] შდრ. E. Schütrumph, Simonides an Skopas (542 P) (Wüszburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft N. F. 13. 1987), გვ. 11 შმდ.

[2] მიდასი – ფრიგიელთა ლეგენდარული მეფე.

ღირსეულ ვაჟკაცთა ამ სასუფეველმა მსახურად ელადის
დიდება აირჩია. ამას კი მოწმობს ლეონიდასი,
სპარტის მეფე, მან სიქველის დიადი, მარადმბრწყინავი
სამკაული დატოვა და სახელი.

(531 პ)

უაღრესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა 1992 წელს ძველი და ახალი ელეგიური დისტიქით გამართული ფრაგმენტებისაგან ორი ელეგიის შეკოწიწება. ერთი, უფრო მცირე, როგორც ჩანს, უფრო პირადული ხასიათისაა და იგი პოეტის იმედზე მოგვითხრობს, სიკვდილის შემდეგ ნეტართა კუნძულზე მოხვდეს და იქ განაგრძოს უშფოთველად იმქვეყნიური არსებობა. მეორე, უფრო მოზრდილი, ბერძენთა უკანასკნელი, გადამწყვეტი, პლატეასთან გამართული ბრძოლისადმი (ძვ.წ.ა. 479 წ.) მიძღვნილი საკმაოდ ვრცელი ელეგიის შესავალ ნაწილს წარმოადგენს:[1]

... ან ხეობებში ნაძვს... 2
ხისმჭრელნი ჩეხავდნენ...
.....
უსაზღვრო მწუხარებამ მოიცვა ჯარი, შენ რომ ესოდენ გადიდებდა 5
პატროკლოსისვე ურნაში ჩაასვენეს შენი ძვლები.

შენ, უბადრუკ მოკვდავთაგან ვერავინ რომ ვერ დაგაოკა,
აპოლონის ხელით საბოლოოდ მოთვინიერდი.

პექტორზე შენი საშუალებით და შენივე შუბით იძია შური
მეფის შვილებზე თავად მძვინვარე ქალწულმა ათენამ 10
ავისმქმნელი პარისის გამო; სიმართლის წმინდა ეტლმა
სხვა ტროელებიც სამუდამოდ აქცია ფერფლად.
ისინი კი, სახელოვანი ილიონის გამძარცველები, სახლში დაბრუნდნენ
მამაც დანაელთ ბელადები, ჯარში ყველაზე უმჯობესნი.
უკვდავი დიდება დასტრიალებს მათ იმ კაცის ნებით, 15
თავად პიერიდთაგან რომ ისმინა დიადი სიმართლე,
იისფერკულულებიანთაგან და შორეულ შთამომავალთა მეხსიერებას სამუდამოდ
შემოუნახა ვაჟკაცთა-ნახევარღმერთთა სწრაფადწარმავალი ტომი,
ახლა კი, მშვიდობით, მძლავრო ვაჟიშვილო, ყველასგან განდიდებული ქალის
ზღვის მეუფე ნერევსის ასულის. და მე კი, 20
მრავალსახელოვანო მუზავ, შენ მოგმართავ დახმარებისათვის,
თუკი შეისმენ მოკვდავი კაცის ვედრებას, ტკბილხმიანი, მომხიბვლელი, ჩვენი
სიმღერის ჰანგი ააწყო,
რათა ახსოვდეთ ყოველთვის გმირობა მამაც ვაჟკაცთა.
რადგან მშობლიურ სპარტას, ელადას უღელი განარიდეს 25
მწარე მონობის დღის, აღარ გვემუქრება ის...
დე, ნუ მიეცემა დავიწყებას დიდება, ცას რომ აღწევს ამაყად.
მძლავრ ვაჟკაცთა სიქველე საუკუნოდ აირიდებს სიკვდილს!
და, აი, უკვე ევროტასის დინების და სპარტის საძოვრების დამტოვებელთა
თანამგზავრებად ზევსის მშვენიერი შვილები წაიყვანეს, 30
ცხენთა ორი მომთვინიერებელი და სულით მძლავრი ატრევსის ძე,
მამისეული ქალაქის ბელადნი, რჩეულნი ომის საქმეში.
მათ კი კლეომბროტოსის ძე წარუძღვა, ღვთაებრივის
.....; პავსანიასი სახელად.
მალე მიაღწიეს ისთმოსთან კორინთოსის ღირსეულ მიწას, 35
იმ მხარის საზღვრებს, სადაც ტანტალოსის ძე პელოპსი მეფობდა.
და, აი, გაცდა მეგარას, ძველი ნისის ქალაქს,
იქ მოიყარეს თავი სხვებმაც, გარშემო მცხოვრებთ.

[1] დანვრილებით შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 74 შმდ.

ღვთაებრივ ნიშანთა მიმღებნი, ერთიანად გაეშურნენ ისინი
ყველასთვის საყვარელი ელევსისის მიწისკენ. 40

(11 ვ)

ახალმა პაპირუსმა, რომელსაც ახლა უკვე ცნობილ № 12-18 ფრაგმენტებსაც უერთებენ, მეცნიერებაში მრავალი კითხვა წარმოშვა: როგორი შესრულებისათვის იყო განკუთვნილი ეს ელეგია? ასრულებდნენ თუ არა მას გამარჯვებულთა სადიდებლად გამართულ სიმპოსიონზე? ხომ არ იყო ელეგია საერთო ელინური დღესასწაულისთვის განკუთვნილი? ხომ არ მეტყველებს ელეგიის აშკარად პროსპარტული ტონი იმაზე, რომ იგი მხოლოდ სპარტელთა აუდიტორიისათვის იყო განკუთვნილი და ა.შ.[1] მაგრამ სადავო საკითხების გვერდით აქ სავსებით აშკარაა უდავოდ ახალი ტენდენცია, რომელიც იკვეთება სიმონიდესის შემოქმედებაში. ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტის პირველი ნაწილი ტროას ომის ეპიზოდებისა და ლეგენდარულ ბერძენ ვაჟკაცთა თაობის გახსენებას ეთმობა, რომელთა უკვდავყოფა მუზებით შთაგონებული დიადი ჰომეროსის დამსახურებაა. ელეგიის მეორე ნაწილზე გადასვლა იწყება აქილევსთან „გამოთხოვებით“ და მუზებისადმი ვედრების აღვლენით, ასევე განადიდებინონ პოეტს მისი თანამედროვე ვაჟკაცთა სახელი. ამის შემდეგ სიმონიდესი საკმაოდ მაღალი პოეტური შემართებით და თითქმის ისტორიკოსისათვის დამახასიათებელი სიზუსტით აღწერს მოვლენათა განვითარებას გადამწყვეტ ბრძოლაში. ფაქტობრივად, აქ გამოიკვეთა იდეა, რომ წარსულსა და აწმყოს თანაბარი მნიშვნელობა აქვს ბერძენთათვის, რომელთაც შეუძლიათ არანაკლებ იამაყონ სპარსელებთან მიღწეული გამარჯვებით, ვიდრე შორეულ წარსულში დიადი ტროას დამხობით. თუკი მაშინ იყო აქილევსი, ახლა არის პავსანიასი. და იმდენად მნიშვნელოვანია მიმდინარე მოვლენა, რომ ელინებს ბრძოლაში თან მიჰყვებიან დიოსკურები, ატრევსის ძე და სპარტის ბელადნი (ანუ საიქიოდან გამოცხადებული გმირები),[2] ოლონდაც მათ მიუძღვის არა აგამემნონი ან აქილევსი, არამედ პოეტის თანამედროვე სპარტის გმირი პავსანიასი, კლეომბროტოსის ძე. ელადისა და სპარსეთის დაპირისპირება იმგვარ მასშტაბურ ხასიათს იღებს, რომ უკვე სავსებით აშკარად ვლინდება ბერძნულ ტრადიციაში ოპოზიციის: ევროპასაზია ჩამოყალიბების ტენდენცია, რაც სულ მალე ანტიკური და პოსტანტიკური სამყაროსათვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დაპირისპირებად გადაიქცევა.[3] როგორც ვხედავთ, აქაც სიმონიდესი გვევლინება პოეტად, რომელიც თავს არა იმდენად დიადი წარსულის მემკვიდრედ და განმადიდებლად თვლის, რამდენადაც სახელოვანი აწმყოს მომღერლად.

თუმცა ეს არ უშლის მას ხელს თავისი პოეტური აღმფრენა არ მოაკლოს ე.წ. მითოლოგიური ინფორმაციის სიმღერაში ხორცშესხმას, რისი მაგალითიცაა ჩვენამდე მოღწეული ერთი ფრაგმენტი, რომელიც მეცნიერებაში, ჩვეულებრივ, „დანაეს“ სახელით არის ცნობილი. აქ გადმოცემულია პერსევსის მითის ის ეპიზოდი, როდესაც აკრისიასის ბრძანებით კიდობანში ჩაკეტილი დანაე და მისი ჩვილი ვაჟიშვილი ზღვის სტიქიას მისცეს.[4] ძნელი სათქმელია, თუ რა ტიპის საგუნდო სიმღერებს ეკუთვნოდა ის მთლიანი ნაწარმოები, რომელიც ამ მშვენიერ ფრაგმენტს შეიცავდა. ზოგნი იქით იხრებიან, რომ აქ დასატირებელი ქორიკის ნიმუშთან გვაქვს საქმე, ზოგნი თვლიან, რომ საგუნდო ლირიკის სხვა ფორმასთან.

როდესაც კარგად ნაკეთებ კიდობანში
ქარმა დაჰბერა
და აღბორგდა ზღვის ტალღა, შიშით
მოცულმა ქალმა, რომლის ღაწვები ცრემლმა დანამა,

[1] შდრ. B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 76.

[2] რწმენა ლეგენდარულ გმირთა თანადგომისა გადამწყვეტ ბრძოლებში ჩვეულებრივი მოვლენა იყო ძველ საბერძნეთში. შდრ. B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 78.

[3] ამ დაპირისპირების ჩამოყალიბების შესახებ შდრ. Die Gegenüberstellung Europa Asien vom Altertum bis zum Gegenwart, Tbilissi 1997 (= Λεκτά, გვ. 268 შმდ.).

[4] პერსევსის მითისა და მისი ვარიანტების შესახებ დაწვრილებით შდრ. ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, გვ. 37 შმდ.

ნაზი ხელები მოჰხვია პერსევსს და ასე უთხრა: ო, ჩემო ბიჭო,
რაოდენი მაქვს გასაჭირი.
შენ კი მშვიდად ხარ, შენ ჩვილი
გულით გძინავს ამ უბედურ
სპილენძის ლურსმნებით ნაჭედ,
ღამისმნათებელ[1] ხის ოთახში,
გაწოლილს მუქლურჯ წყვდიადში.
მარილიანი ღრმა ზღვის შენ თმებზე
აღმართული ტალღა
არ გაკრთობს და არც ქარის ხმაური,
წევხარ მენამულ შალში გახვეული, ლამაზი სახით.
რომ გაშინებდეს საშინელი, მაშინ ჩემს სიტყვებს
შენს ნაზ ყურს უთუოდ მოაპყრობდი.
მაგრამ იძინე, ჩემო პანიავ, დე, დაიძინოს ზღვამაც,
დაიძინოს ეზოში გასაჭირმაც და ნეტავ, რაღაც ცვლილება
მაინც მოგვევლინოს,
მამაო ზევსო, შენგან.
კადნიერი და უსამართლო
სიტყვით რომ გევედრები, გთხოვ, მომიტევო.

(543 პ)

სიმონიდესის შემოქმედებაში შეინიშნება არა მარტო მიღებულ ჭეშმარიტებათა გადასინჯვისაკენ სწრაფვა, არამედ ახალი, უკვე საკმაოდ ემანსიპირებული პიროვნების მიერ სენტენციური ტიპის ფორმულებისა და ლექსების შექმნა, რომლებიც თავიანთი „ფილოსოფიურობით“ აშკარად განსხვავდებიან ძველი პოეტების შეგონებებისაგან. ა.მ.:

მოჩვენებითი ჭეშმარიტებასაც იქვემდებარებს.

(598 პ)

ან:

ნათქვამია:
სიკეთე სახლობს კლდეებზე, რომლებზეც ვერ ახვალ,
ღმერთებთან ახლოს აქვს მას წმინდა ადგილი,
რათა ყველას მოკვდავმა თვალმა
ვერ იხილოს, ვერა, თუკი ვინმე ტანჯვის ოფლს
მთლად შიგნიდან არ მოიდენს
და ამგვარად არ მიაღწევს სიმამაცის მწვერვალს.

(579 პ)

ან:

ქალაქი კაცის სკოლაა.

(90 ვ)

სიმონიდესს, როგორც ვთქვით, ეპიგრამების ცნობილ პოეტად მიიჩნევდნენ. მისი სახელით ჩვენამდე მოღწეული არცთუ ცოტა ეპიგრამის ავტორობა დღემდე დავას იწვევს.[2] ამ საეჭვო მიძღვნით ლექსებს შორის არის ერთი, განსაკუთრებით პოპულარული ორსტრიქონიანი ეპიგრამა, რომელიც თერმოპილესთან დალუპულ 300 სპარტელს ეძღვნება:

მგზავრო, ლაკედემონელებს ასე აუწყე, რომ ჩვენ
აქ ვწევართ მათი სიტყვის აღმასრულებელნი ერთად.

(92 დ)

[1] ზოგიერთი მკვლევარი ამ ეპითეტში იმის დადასტურებას ეძიებს, რომ პერსევსი წყვდიადს თავისი ღვთიური შუქით ანათებდა.

[2] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 463.

თუკი გავითვალისწინებთ თერმოპილესთან დაცემულთა ვაჟკაცობას, ეს უბრალო, თითქოსდა ყოველგვარ პათოსს მოკლებული სტრიქონები შეიძლება საქებარი სიტყვების მოტრფიალეთ ერთობ მშრალი მოეჩვენოთ. მაგრამ 300 სპარტელის ვაჟკაცობას არ მოუხდებოდა ემოციებით დატვირთული ეპიგრამა. ეს ლაკონურობით გამორჩეული სიტყვები კი მათთვის მართლაც რომ ღირსეული ეპიტაფია იქნებოდა. სიმონიდესს მიეწერება მშვენიერი სიტყვები: „მხატვრობა არის მდუმარე პოეზია; პოეზია კი მხატვრობაა, რომელიც მეტყველებს“. და მართლაც, როგორც ჩანს, მის შემოქმედებაში მრავლად იყო ამღერებული სურათები, როგორიცაა, მაგალითად, ფრაგმენტი „ორფეესი“:

მის თავს ზემოთ
ურიცხვი ჩიტი დაფრინავს,
და თევზები პირდაპირ
ხტებიან ცისფერი წყლიდან
ლამაზ სიმღერაზე...

(567 პ)

სიმონიდესის პოეზიას არ აუვლია გვერდი არც მშვენიერი გაზაფხულისათვის:

შიკრიკო, სახელოვანო,
სურნელოვანი გაზაფხულის
ლურჯშავო მერცხალო...

(597 პ)

და, რასაკვირველია, სიამოვნებისა და სიყვარულისათვის:

რა იქნებოდა ადამიანის ნანატრი ცხოვრება
სიამოვნების გარეშე, ან
რა იქნებოდა ტირანია?
მის გარეშე ღმერთების მარადიულობაც არ იქნებოდა საშური.

(584 პ)

ანტიკურობას არ დაუშურებია სახოტბო სიტყვები სიმონიდესისათვის. მას პატივს მიაგებდნენ მრავალი საუკუნის განმავლობაში საბერძნეთშიც და რომშიც. მისი მახვილგონივრულობით და სიბრძნით მოსიბლული ციცერონი ამგვარ ამბავს გადმოგვცემდა პოეტის შესახებ: „როდესაც თემისტოკლესმა მიმართა ერთხელ სიმონიდესს, ხომ არ არსებობს რაიმე სახელმძღვანელო დამახსოვრების ან გახსენების შესახებ, მან უპასუხა: მე ვარჩევდი დავიწყების სახელმძღვანელოს, რადგან ვიხსენებ ამბებს, რისიც არ მსურს (გახსენება) და ვერ ვივიწყებ მათ, რისიც მსურს (დავიწყება).“[1] ძნელად წარმოიდგენდა სიმონიდესი, რომ მისი შემოქმედების გახსენებას 25 საუკუნის შემდეგ მისი მოღვაწეობიდან ესოდენ დაჟინებით მოინდომებდნენ და არავინ არ ისურვებდა მისი სტრიქონების დავიწყებას.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

PMG; LGS; IEG, II, 1992[2] D. L. Page, Further Greek Epigrams, Oxford, 1981. D. A. Campbell, Greek Lyric, III, London, Cambridge, Mass. 1991 (თარგმანითურთ). M. L. West, Greek Lyric Poetry, 160-172.

თარგმანი:

რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 117 შმდ; ჰელიკონი, გვ. 85 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:

Latacz, GLTD, I, გვ. 458 შმდ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 74 შმდ. B. Gentili, Simonide, Roma 1959. U. v. Wilamowitz-Moellendorff: Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker, Berlin 1913. DNP, 11, 574 შმდ.

[1] Cic. de Fin. 2, 32.

პინდაროსი

საგუნდო ლირიკის მწვერვალად აშკარად პინდაროსი გვევლინება, რომელმაც პოეტური აზროვნება უმაღლესი სრულყოფილების დონეზე აიყვანა. იმის წყალობით, რომ სრულად ჩვენამდე მოაღწია მისი ნაწარმოებების მცირე, მაგრამ სხვა ლირიკოს პოეტებთან შედარებით მაინც მნიშვნელოვანმა ნაწილმა, საშუალება გვეძლევა მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული წარმოდგენა შევიქმნათ არა მარტო მსოფლიო პოეზიის ისტორიაში ამ ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის შემოქმედებაზე, არამედ საერთოდ საგუნდო ლირიკის თავისებურებათა შესახებაც.

პინდაროსის ბიოგრაფიაზე საკმაოდ ვრცელ ინფორმაციას გვაწვდის ხელნაწერებში შემონახული ოთხი „ცხოვრება“, „სვიდას“ სალექსიკონო სტატია, ანტიკურ ავტორთა მრავალრიცხოვანი ცნობები და თავად პინდაროსის ნაწარმოებები. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ანტიკურ ბიოგრაფიულ ტრადიციას და სხვადასხვა ანეკდოტურ გადმოცემებს დღეს მაინცდამაინც არ ენდობიან, მეტ-ნაკლებად სარწმუნოდ მისი ცხოვრების ამგვარი ვერსია შეიძლება მივიჩნიოთ.[1] იგი უნდა დაბადებულიყო ძვ.წ.ა. 522 ან 518 წელს თებეს მახლობლად კინოსკეფალეში. მამის სახელის რამდენიმე ვარიანტია შემონახული: დაიფანტოსი, პაგონდასი, სკოპელინოსი, მის დედას კლეოდიკე რქმევია, როგორც ჩანს, იგი წარჩინებულთა გვარს ეკუთვნოდა. ცნობილია მისი ცოლის სახელიც – მეგაკლეა. ჰყოლია ერთი ვაჟი დაიფანტოსი და ორი ქალიშვილი: ევმეტისი და პროტომაქე. მუსიკალური განათლება ათენში მიიღო აგათოკლესთან, მაგრამ ათენსა და თებეს შორის არსებული დაძაბული ურთიერთობები მას აბრკოლებდა ფეხი მოეკიდებინა მუზების აღიარებულ ცენტრში. იგი მეტწილად თებეში ცხოვრობდა, თუმცა ბევრს მოგზაურობდა სხვადასხვა ქალაქთა დაკვეთების შესასრულებლად. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის სიცილიაზე გამგზავრებას, სადაც არისტოკრატიული მსოფლაღქმის მქონე პოეტმა ტირანთა კარზე თავისი შემოქმედების გაშლის ყველაზე უფრო ხელსაყრელი ნიადაგი ჰპოვა. მან მთელ ბერძნულ სამყაროში მოიხვეჭა, ალბათ, ჰომეროსის შემდეგ ყველაზე უფრო დიდი სახელი და პატივისცემა. 497-6 წელს მას დითირამბით გამარჯვება მოუპოვებია პოეტურ შეჯიბრში. მისი პირველი ეპინიკიონი (პითიური X) 498 წელს უნდა იყოს შექმნილი. პინდაროსი ალბათ, ძვ.წ.ა. 446 წლის (მისი ბოლო ნაწარმოების შექმნის თარიღი) ახლო ხანებში გარდაიცვალა არგოსში, საიდანაც მისი ფერფლი მშობლიურ თებეში გადაასვენეს. თავისი ხანგრძლივი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში მან, ვითარცა პოეტმა-პროფესიონალმა, ერთობ ინტენსიურად იღვაწა. როდესაც ელინისტურ ეპოქაში არისტოფანე ბიზანტიონელმა მისი თხზულებების გამოცემა მოამზადა, მან 17 წიგნი მოიცავა: 1 – ღმერთების ჰიმნები, 1 – პეანები, 2 – დითირამბები, 2 – საპროცესიო სიმღერები – ე.წ. პროსოდიები, 3 – სიმღერები ქალიშვილთა ქოროებისათვის – ე.წ. პართენიები, 2 – საკულტო საფერხულო სიმღერები – ე.წ. ჰიპორქემები, 1 – სახოტბო სიმღერები – ე.წ. ენკომიები, 1 – დასატირებელი სიმღერები – ე.წ. თრენები, 4 – ეპინიკიები. ჩვენამდე მოაღწია ეპინიკიების კრებულმა, რომლის თითოეული წიგნი ეძღვნება ოლიმპიურ (ოლიმპიური ოდები), პითიურ (პითიური ოდები), ნემეურ (ნემეური ოდები) და ისთმოსურ (ისთმოსური ოდები) თამაშობებში გამარჯვებულთ.[2] რაც შეეხება დანარჩენ ნაწარმოებებს, პაპიროლოგიური აღმოჩენებისა თუ ფილოლოგიური კვლევის შედეგად, მათი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები დღეს ცალკე წიგნად არის გამოცემული. ჩვენი მსჯელობა პინდაროსის შემოქმედებაზე, ბუნებრივია, არსებითად, ეპინიკიების კრებულს ემყარება, რომელიც 14 – ოლიმპიური, 12 – პითიური, 11 – ნემეური, 8 – ისთმოსური, ე.ი. სულ 45 ოდისაგან შედგება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ ოდებიდან ყველაზე ადრეული ძვ.წ.ა. 498, ხოლო ყველაზე გვიანდელი ძვ.წ.ა. 446 წელს არის შექმნილი, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეპინიკიები პინდაროსის მთელი შემოქმედებითი გზის გათვალისწინების საშუალებას გვაძლევენ.

[1] შდრ. DNP, 1031. ანტიკური ბიოგრაფიული ტრადიციისადმი თანამედროვე მეცნიერებაში არსებული სკეპტიციზმის შესახებ იხ. M. R. Litkowitz, The Lives of the Greek Poets, 1981. იხ. აგრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 481 შმდ.

[2] შდრ. DNP, 9, 1031, შმდ.

ეპინიკიებს შორის მხოლოდ ერთს, ოლიმპიურ V ოდას, მიიჩნევს ზოგიერთი მეცნიერი არაპინდაროსისეულად, დანარჩენების აუთენტურობაში კი ეჭვი არ ეპარებათ. მისი დიდი სახელის პატივისცემით, წარჩინებულთა ოჯახების თაობები საგულდაგულოდ ინახავდნენ და ხშირად ავრცელებდნენ კიდეც მათი წინაპრების განმადიდებელ სიმღერებს, თავად ღვთაებრივ პინდაროსს რომ ჰქონდა შექმნილი.[1]

თანამედროვე მკითხველისათვის ერთობ ძნელი წარმოსადგენია, თუ როგორ შეიძლება პოეტმა მიაღწიოს პინდაროსის მსგავს სამარადჟამო დიდებას სპორტულ თამაშობებში გამარჯვებულ, ჩვეულებრივ მოკვდავთა მიმართ მიძღვნილი სიმღერების საშუალებით.[2] გაგვიჭირდება დავუშვათ, რომ დღეს რომელიმე პოეტი შეძლებს სახელის მოპოვებას მხოლოდ იმით, რომ განადიდებს თუნდაც მსოფლიოში ყველაზე ავტორიტეტულ სპორტულ შეჯიბრებებში გამარჯვებულ ათლეტებს.

მაგრამ პინდაროსზე მსჯელობისას თანამედროვე პარალელები არ გამოგვადგება, რადგან საერთოელინურ სპორტულ შერკინებებს, ელინთა რწმენით, თვით ღმერთები მფარველობდნენ. მათ მიჰყავდათ ათლეტი გამარჯვებამდე, მათი სული ტრიალებდა ოლიმპიაში, დელფოში, კორინთოსში,[3] ნემეაში. ჩვენთვის დღეს ძნელი წარმოსადგენია ის ამაღლებული ატმოსფერო, რომელიც სუფევდა ამ თამაშობების გარშემო და ის განცდა, რომელსაც ღმერთისგან მონიჭებული წარმატების მიღწევა იწვევდა. პინდაროსმა გენიალურად დაიჭირა პათოსი ამ ამაღლებულობისა და არაჩვეულებრივი აღტყინებისა. მან შეძლო შეექმნა სწორედ ამ სულის გამომხატველი პოეზია, რომელმაც თითქოს გადალახა ადამიანური შემოქმედების ფარგლები და მართლაც ესოდენ მიგვაახლოვა ღვთაებრივის საზღვრებს. სწორედ ამიტომ პინდაროსის პოეზიის წვდომა არ არის იოლი საქმე, თვით ვოლტერიც კი პინდაროსს მიიჩნევდა პოეტად, რომელიც „ბევრს ლაპარაკობს ისე, რომ არაფერს ამბობს... ლექსებით, რომლებიც არვის ესმის, მაგრამ ყველას უნდა აოცებდეს“. ყველაზე უკეთ მას ისევ და ისევ დიდი პოეტები გრძნობდნენ. გოეთე თავისი შემოქმედების ერთ-ერთ საინტერესო ფაზაში წერდა: „მე ახლა ვცხოვრობ პინდაროსით“. თანამედროვე ფილოლოგები აღნიშნავენ, რომ პინდაროსი სინამდვილეში „მუდამ ერთსა და იმავეს ამბობს და [მას] ერთი და იგივე სურს, საკუთრივ, განადიდოს, შეაქოს“, ის „ერთსა და იმავეს მუდამ ერთი და იგივე ფორმით ამბობს: ბოლოს და ბოლოს, ესაა მითების ჯგუფი, რომლებიც განდიდებას ხელს უწყობენ და განდიდებულს აკეთილშობილებენ“.[4]

პინდაროსის შემოქმედების გამოკვეთილი თავისებურებაა მისი არისტოკრატიზმი, ანუ პოეტის არაორაზროვანი ორიენტაცია არისტოკრატიულ იდეალებზე.[5] ეს ფაქტორი ვლინდება მისი პოეზიის ყველა დონეზე. ა.მ., პინდაროსი არსებითად არ ახსენებს დემოსს ანუ ხალხს. იგი გვერდს უვლის დემოკრატიული ათენის სახელმწიფო წყობილების შესახებ რაიმეს თქმას, თუმცა აღტაცებულია ათენელთა წარმატებით სპარსეთთან ომში;[6] პოეტი საერთოდ არ მსჯელობს დემოკრატიაზე, როგორც არისტოკრატიის ალტერნატივაზე, შესაბამისად, მისი ოდებიდან ადამიანს არ შეუძლია ობიექტური წარმოდგენა შეიქმნას პოეტის თანამედროვე ელადის სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაზე. სამაგიეროდ, პინდაროსის პოეზია სავსეა ცნობილ წარჩინებულთა განდიდებით, მათი საგვარეულო ამბებისა თუ მათთვის დამახასიათებელ სიკეთეთა წარმოჩენით. ელინთა უმეტესობისათვის ესოდენ საძულველი ტირანია პინდაროსთან არცთუ იშვიათად სიმპათიით არის წარმოდგენილი, ხოლო ტირანები მისი ხოტბის ადრესატებად გვევლინებიან. თვით

[1] შდრ. DNP, 9, 1031 შმდ.; Latacz, GLTD, I, გვ. 483.

[2] უნდა გავითვალისწინოთ, რომ სპორტული შერკინებებისა და მათში მონაწილე სპორტსმენთა რაოდენობა ერთობ დიდი იყო. ძნელია მოინახოს სხვა ეპოქა და სხვა ლიტერატურა, როდესაც პოეტები ესოდენი დაჟინებით და თანმიმდევრულობით ცდილობდნენ მათ განდიდებას. პინდაროსის დიდებას, უკვე გეიანანტიკურობიდან მოყოლებული მაინც ხომ, არსებითად, მხოლოდ ეპინიკიები ქმნიდნენ. თანამედროვე ადამიანისათვის საერთოდ ძნელი გასაგებია, თუ რატომ სარგებლობდნენ გამარჯვების ეს სიმღერები გარკვეული პერიოდიდან დანყებული ამგვარი გამორჩეული სიყვარულითა და ინტერესით.

[3] პითიური თამაშები იმართებოდა დელფოში, ხოლო ისთმოსური კორინთოსში.

[4] E. Dönt (გამომც.): Pindar, Oden. Gr./Dt., Stuttgart 1986.

[5] არისტოკრატიზმის ტენდენციებზე თვით დემოკრატიულ ათენში დაწერილებით შდრ. ბც, II, გვ. 84 შმდ.

[6] მართალია, ათენი შედარებით ნაკლებად ფიგურირებს პინდაროსის პოეზიაში, მაგრამ მის მიმართ გამოკვეთილი პატივისცემა აშკარად საგრძნობია მასთან.

ლექსის ფორმაშიც, სტილშიც იმდენად დიდია უმაღლესი დახვეწილობისა და სინატიფისაკენ სწრაფვა, სათქმელის უბრალოდ გამოხატვისაგან განრიდება, რომ სავსებით აშკარა ხდება პინდაროსის ლტოლვა ე.წ. არისტოკრატიული არაორდინალურობისაკენ.

მაგრამ, რასაკვირველია, პინდაროსის პოეზიის არსი უპირველეს ყოვლისა მის საოცარ შინაგან ძალაში ვლინდება, რაც, თავის მხრივ, პოეტის ღრმა რელიგიურობასა და საკუთარი მისიის ნათლად გაცნობიერებას ეფუძნება. პინდაროსმა იცის, რომ ადამიანსა და ღმერთს შორის დიდი ზღვარია, მაგრამ მათ აქვთ საერთო საწყისები – რაღაც მომენტში ადამიანი შეიძლება ამაღლდეს ღვთიურობამდე, იგრძნოს ღმერთი თავის თავში:

> ერთია კაცთა, მეორე კი ღმერთთა მოდგმა. ერთი დედისგან
> ვსუნთქავთ ორივენი, მაგრამ გვყოფს ერთმანეთისგან სავსებით განსხვავებული
> ძალა, პირველი – არარაობაა, ზეცა კი
> სპილენძის[1] მარადიულ უხიფათო სასუფეველად
> რჩება. თუმცა მაინც ვგეცვართ უკვდავებს
> დიდი აზრითა თუ ბუნებით.
>
> (ნემ. VI, I...)

და, თუმცა პინდაროსი იზიარებს მრავალი ბერძენი ლირიკოსისათვის ტრადიციულად ქცეულ აზრს ადამიანთა უნუგეშო ხვედრის შესახებ, მას მაინც სწამს, რომ არის წუთები, როდესაც ღმერთი დიდი, უკვდავი წარმატებით აჯილდოებს ადამიანს:

> რა არის, რა არ არის ვინმე? ადამიანი
> ჩრდილის სიზმარია. მაგრამ, როდესაც ბრწყინვალება მოდის
> ღმერთისგან ბოძებული,
> მაშინ სინათლის ნათელი და ტკბილი ჟამი დგება კაცებთან.
>
> (პით. VIII, 95...)

ერთ-ერთი ასეთი სანუკვარი წუთი ადამიანისათვის სპორტულ შერკინებაში გამარჯვებაა. მძლეველს, ღმერთის რჩეულს, სწორედ ამგვარი ღვთიური ნათელი ადგება თავს და მას მთელი ხალხი განადიდებს. და აი, სწორედ აქ არის საჭირო პოეტი. მან უნდა უკვდავყოს სიტყვით, სიმღერით ეს მომენტი, რადგან:

> გადატანილ გარჯათა საუკეთესო მკურნალი
> სიხარულია, ხოლო ბრძენნი
> ქალწულნი მუზებისა – სიმღერები – მძლეველს შეხებით ჯადოს სცხებენ.
> თვით თბილი წყალიც ვერ განალხვობს
> სხეულის კიდურთ ისე, ვითარცა განდიდება ლირის თანხლებით.
> სიტყვა საქმეებზე მეტ ხანს ცოცხლობს,
> თუკი ქარიტთა მადლის წყალობით
> ენას ამოჰყავს იგი გულის სიღრმიდან.
>
> (ნემ. IV, I...)

აქედან კი სავსებით გასაგებია ის აღმაფრენა, რომელიც პინდაროსს ეუფლება, როდესაც პოეტი საკუთარი მისიის მნიშვნელობას აცნობიერებს. მან ხომ სიმღერით უნდა უკვდავყოს ადამიანთა გამორჩეული საქმეები და ეს სიმღერაც, რასაკვირველია, განსაკუთრებული უნდა იყოს. უპირველეს ყოვლისა, იგი სწრაფად უნდა მიწვდეს გამარჯვებულის თანამოქალაქეებს, მან უნდა განადიდოს მძლეველისა და მის ხელისშემწყობთა წარმატება. მან უნდა მიუჩინოს ამ მოვლენას თავისი ადგილი ძლევამოსილის სამშობლო მხარის ისტორიის სახელოვან ფურცელთა შორის. ყოველივე ეს რამდენადმე განსაზღვრავს პინდაროსის ეპინიკიების კომპოზიციას:

I) შესავალი ანუ პროლოგი, რომელიც ეთმობა გამარჯვებულის შესახებ ცნობების მოწოდებას (პიროვნება, წარმომავლობა, შეჯიბრების სახეობა, რომელშიც გაიმარჯვა და ა.შ.); პოეტი ცდილობდა ხოლმე ეს ნაწილი, ანუ დასაწყისი, რაც შეიძლება უფრო

[1] „სპილენძის ზეცა“ უკვე ჰომეროსთან გვხვდება როგორც ეპიკური ფორმულა.

ეფექტური ყოფილიყო, გამარჯვებულის პიროვნების წარმოჩენას ჰქონოდა სათანადო ამაღლებული კონტექსტი. საკმარისია, თვალი გადავავლოთ ერთი-ორი ეპინიკიონის პირველ ფრაზებს, რომ ნათელი გახდება პინდაროსის ოსტატობა დაკვეთით დაწერილი ლექსისათვის ესოდენ მრავალფეროვან და შთამბეჭდავ დასაწყისთა მონახვის საქმეში:

> მე არა ვარ მოქანდაკე, რომ ვიმუშაო თავის კვარცხლბეკებზე უძრავად მდგარ
> ქანდაკებებზე. ტკბილო სიმღერავ, გინდ სატვირთო გემით და გინდა ნავით
> გასწი ეგინიდან და აუწყე ხალხს, რომ
> ლამპონის შვილმა, ძალოვანმა პითეასმა
> მოიპოვა პანკრატიონში ძლევის გვირგვინი ნემეაში.
>
> (ნემ. V, I...)

ანდა:

> ოქროს სვეტების ალმმართველებს დარბაზის კარგკედლიანი პარმაღის ქვეშ
> გვსურს საოცარი სასახლე
> ავაგოთ. საქმეს რომ ვიწყებთ, საჭიროა
> წამოვმართოთ შორსმანათობელი შუბლი.
>
> (ოლიმპ. VI, I...)

2) მითი, რომელიც მრავალმხრივ ფუნქციას ასრულებს ეპინიკიებში. პინდაროსი არასოდეს არ ცდილობს შესავალ ნაწილში გამარჯვებულის ექსპონირების შემდეგ აღწეროს თვით კონკრეტულ სპორტულ შეჯიბრებაში გამარჯვების მექანიზმი თუ ტექნიკა. მას უფრო აინტერესებს იმ ალტყინების წარმოჩენა, რომელიც გამარჯვებულის თანამოქალაქეებს მოიცავს. ეს არის საუკეთესო შემთხვევა, გუნდმა გაახსენოს მძლეველის თანამოძმეთ მათი ქალაქის დიადი წარსული, მითებში განცხადებული. და აი, შესავლიდან პინდაროსი გადადის ხოლმე მითის თხრობაზე. მას არ აინტერესებს ეს ლეგენდარული ამბავი თავისთავად, ან ვითარცა მხოლოდ რაღაც აზრის საილუსტრაციო მაგალითი. მისთვის მითი არის ამაღლებული განწყობილების გვირგვინი. მან უნდა გაგვახსენოს უმნიშვნელოვანესი, ლეგენდარულ ნამყოსთან დაკავშირებული, სიამაყის აღმძვრელი ამბები. თავის მხრივ, მითმა უნდა დაგვაფიქროს აწმყოზეც და მომავალზეც. ამასთანავე მითმა ადამიანებს უნდა გაუძლიეროს ზევსისა და ოლიმპიელი ღმერთებისადმი მოწიწება – იგი უნდა იყოს მათი სიკეთის, ძალის წარმომჩენი და არა სისუსტეებისა. ეს ნაწილი, რომელიც, არსებითად ეპინიკიის მოცულობას განსაზღვრავს, შეიძლება მითოლოგიური ამბის მოკლე გადმოცემით შემოიფარგლოს, ანდა გახდეს ლეგენდის ვრცლად გაშლის ასპარეზი. ა.მ., პითიურ IV ოდაში პინდაროსი თითქმის მთლიანად გადმოგვცემს არგონავტების მითს და იმდენად ვრცლად, რომ სიმღერა 300-მდე სტრიქონს შეიცავს. ამის გვერდით კი შეიძლება შეგვხვდეს ოდა, რომელიც 20-21 სტრიქონს არ აღემატება (ოლიმპ. XI-XII; VII). საშუალოდ კი ოდების მოცულობა 100-120 სტრიქონია. ზოგიერთ ოდაში ე.წ. მითოლოგიური ნაწილი შეიძლება საერთოდ გამოტოვებული იქნას. ამგვარი განსხვავება ოდების მოცულობებს შორის იმით არის გამოწვეული, რომ ოდების ერთი ჯგუფი უშუალოდ გამარჯვების ადგილზევე სრულდებოდა. ისინი შეძლებისდაგვარად მოკლედ უნდა ჩამოეყალიბებინა პოეტს. შესაძლოა, ე.წ. მცირე მოცულობის ოდების შექმნას სხვა მიზეზებიც ჰქონდა. რაც შეეხება ოდების მეორე ჯგუფს, რომელიც გამარჯვებულის მშობლიურ პოლისში შესასრულებლად იყო განკუთვნილი, მათი მოცულობა საშუალოდ, როგორც ითქვა, 100-120 სტრიქონით განისაზღვრება. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ პინდაროსის ეპინიკიებში ამ უკანასკნელი ჯგუფის სიმღერები სჭარბობენ, უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი ძირითადად ტრიუმფატორის პოლისებში შესასრულებელი ოდების შექმნაზე იღებდა დაკვეთას.[1]

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა არის მთავარი პინდაროსის ოდებში, მითი თუ გამარჯვებულის ქება? აქ საკითხს, როგორც ჩანს, დიფერენცირებულად უნდა მივუდგეთ. თუკი პინდაროსის ცალკეული ოდის სტრუქტურიდან ამოვალთ, რასაკვირველია, აქ უმთავრესი არის გამარჯვებულის განდიდება. ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ შეიძლება შეგვხვდეს ოდები მითის გარეშე, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ უვლის გვერდს მძლეველის ხოტბას. მეორე მხრივ, თუკი საკითხს ზოგადად პინდაროსის ეპინიკიების კრებულის თვალსაზრისით განვიხილავთ, მითი აქ უთუოდ წამყვან როლს ასრულებს. ირკვევა, რომ პინდაროსი თავის ეპინიკიებში ოსტატურად ანაწილებს მითოლოგიურ ინფორმაციას. ა.მ., არც ერთ ცალკე აღებულ ოდაში მისი ერთ-ერთი უსაყვარლესი გმირი ჰერაკლე სრულად არ არის ექსპონირებული, მაგრამ თუკი ყველა იმ ეპინიკიონის ინფორმაციას გავითვალისწინებთ, რომელშიც ნახსენებია ჰერაკლე, მაშინ მისი პინდაროსისეული ხატი საკმაოდ სრულყოფილად წარმოგვიდგება. პინდაროსისათვის მითი არის საკუთარი აზრისა და მსოფლაღქმის გამოხატვის მძლავრი საშუალება. ამიტომ იგი, არცთუ იშვიათად, მითში ცვლის უმთავრეს კონცეფციას, ცალკეულ დეტალებს. ამას იგი ზოგჯერ წინასწარვე განაცხადებს ხოლმე. ა.მ., ოლიმპიურ I ოდაში იგი გადმოგვცემს პელოპსის მითს. პოეტი აცხადებს: „ადამიანს ჰმართებს ღმერთებზე კარგი ილაპარაკოს“ (35), შემდეგ კი დასძენს: „ჩემთვის შეუძლებელია ნეტარი ღმერთებიდან ვინმეს ღორმუცელა ვუწოდო“ (52) და ამით არსებითად ასაბუთებს იმ ცვლილებებს, რაც მას ამ მითის ტრადიციულ სიუჟეტში შეაქვს. ძალზე ფაქიზად სვამს იგი საკუთარი კონცეფციის შესაბამის კორექტივებს არგონავტების თქმულების სავარაუდო ტრადიციულ სიუჟეტშიც (პით. IV). ამ მითის გადმოცემით იგი ორ მიზანს ისახავს: ა) აფრიკაში ქალაქ კირენეს დაარსება ღმერთების ნებას დაუკავშიროს და ამის წინასწარმეტყველება თავად მედეას პირით იქნას წარმოთქმული და ბ) შეაქოს დელფოში გამარჯვებული მეფე არკესილას კირენელი, მისი მაღალი წარმომავლობის გათვალისწინებით და წინ წამოწიოს არკესილასისა და ოპოზიციონერობის გამო მისგან განდევნილ დამოფილოსს შორის შერიგების აუცილებლობა. ამისათვის იგი მითში ადგილს უნაცვლებს ლემნოსის ეპიზოდს (რთავს მას არგონავტების კოლხეთიდან დაბრუნების მარშრუტში),[1] აძლიერებს მედეას წინასწარმეტყველების, მისი ღვთაებრივ სფეროსთან კავშირის ფუნქციას და ამით აიეტის ასულს თქმულების ცენტრალურ სახედ აქცევს, ყურადღებას ამახვილებს არგონავტთაგან ე.წ. ნახევრადღმერთების საგმირო საქმეებზე, რითაც ზრდის ამ ექსპედიციით სიამაყის გრძნობას, აქცენტს სვამს პელიასის მიერ იასონისათვის თითქმის საბედისწერო დავალების მიცემაზე, რითაც სამშობლოდან პიროვნების გაძევების უსამართლობაზე მიანიშნებს. ყოველივე ამასთან ერთად, რასაკვირველია, ეპინიკიებში მითს უაღრესად მნიშვნელოვანი მხატვრული ფუნქციაც აკისრია. იგი რამდენადმე ანეიტრალებს საქებარ სიმღერათათვის აუცილებელ რიტორიკულობას, ხოტბის პათოსს და თავისი სიუჟეტური ელემენტებით საგმირო ეპოსის ობიექტურობისა და ამაღლებულობის სულს გვაახლოვებს.[2]

3) დამასრულებელი ნაწილი, ზოგჯერ აფორიზმებისა თუ სენტენციების ხიდით დაკავშირებული წინამავალ მითოლოგიურ მონაკვეთთან, კვლავ გვაბრუნებს გამარჯვებულთან, მის სამშობლოსთან, ეთიკურ თუ პოლიტიკურ ამოცანებთან, შექებულის მისიასთან, რათა წვლილი შეიტანოს წესრიგისა და კანონიერების მეუფებაში.

რამდენადაც ეპინიკიები მკაცრად არ იცავენ რაღაც სტრუქტურულ სქემას, ზოგიერთი მკვლევარი გვთავაზობს ყურადღება მათ აუცილებელ კომპონენტებზე გავამახვილოთ. ერთნი სამ ამგვარ კომპონენტს გამოყოფენ: 1) გამარჯვებულის ქება და ყოველივესი, რაც მას ეკუთვნის (ოჯახი, სამფლობელო, მშობლიური ქალაქი და ა.შ.), 2) გამარჯვებულის მოქცევა ძველ, უფრო მაღლა დაყენებულ ღირებულებათა სისტემაში, რომელთა მნიშვნელობის ახალი დადასტურებაა ეს გამარჯვება; ეს ხორციელდება გნომიკის ანუ სენტენციების მეშვეობით, რომლებიც მოკლედ გადმოცემენ უდავო სიბრძნეს, 3) გამარჯვებულის და ღირებულებათა სისტემის მუდმივად მოქმედ ცხოვრებისეულ კანონზომიერებათა კოსმოსში მოქცევა. ეს ხდება აწმყო მოვლენების მითოსთან დაკავშირებით (ისევე როგორც თანამედროვე საზეიმო სიტყვებში ზეიმის მომენტს ისტორიაში უძებნიან ხოლმე დასაყრდენს).[3] სხვანი ფიქრობენ, რომ პინდაროსის ოდებში, ჩვეულებრივ, ხუთი

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 482.

[1] შდრ. N. Tonia, Bemerkungen zu den Prinzipien der Mythen-Interpretation bei Pindar (in: Aischylos und Pindar, Hrsg. E. G. Schmidt, Berlin 1981), გვ. 42 შმდ.

[2] შდრ. N. Tonia, Bemerkungen...

[3] Latacz, GLTD, I, გვ. 483.

კომპონენტი გამოიყოფა: 1. გამარჯვებულის შესახებ უმნიშვნელოვანესი პროსოგრაფიული ინფორმაცია: სახელი, მამის სახელი, ოჯახი, ქალაქი, გამარჯვების სახეობა, მისი (და ზოგჯერ მისი ოჯახის სხვა წევრების) ადრე მოპოვებული გამარჯვებების ჩამოთვლა. ყოველივე ეს წარმოადგენს ოდის ობიექტურ პროგრამას, 2. საკუთარი ინსპირაციის წყაროს წარმოდგენა პოეტის მიერ, რა დროსაც იგი მიმართავს მუზას, ლაპარაკობს მისი და საკუთარი ხელოვნების შესახებ, რომელშიც ის თანდაყოლილ σοφία-ს (სიბრძნეს) განსწავლულობაზე მაღლა აყენებს, 3. ბრძენის მიერ შემოთავაზებული ტრადიციული სიბრძნის შემცველი აფორიზმები, რომელთაც კერძოობითი უნივერსალურის დონემდე უნდა აღამაღლონ, 4. ყველგან ვლინდება ჰიმნური პოეზიის პათოსი: აღინიშნება, რომ ადამიანის ცხოვრების ყველა ელემენტი, როგორც კარგი, ასევე ცუდი ღვთაებრივს ექვემდებარება, იქნება ეს ოლიმპიელი ღმერთები, თუ არაპერსონიფიცირებული ღმერთი, 5. მითიური თხრობა, რომელიც, ჩვეულებრივ, ადრესატის ან მისი ოჯახის ისტორიასთან დაკავშირებულ მასალას წარმოგვიდგენს, ხშირად თავად პოეტის მიერ გარკვეულწილად კორექტირებულს.[1]

პინდაროსს ჰყავდა უამრავი დამფასებელი, მაგრამ არსებითად არ ჰყოლია მიმდევარი. ამაში „ბრალი მიუძღვის“ მისი პოეტიკის საოცარ ინდივიდუალურობას, რისი მიბაძვა, ან განმეორება, შეუძლებელია. რასაკვირველია, პინდაროსის ფენომენის საიდუმლოს გახსნა არ არის ადვილი საქმე. ჩვენ შევეცდებით ყურადღება გავამახვილოთ მისი პოეტიკის მხოლოდ ზოგიერთ შტრიხზე. **ენის დონეზე** პინდაროსი ახერხებს მისთვის საჭირო ცნებები და სიტყვები გახადოს, რაც შეიძლება, არაორდინალური, გაამდიდროს ისინი მეტაფორულობისა თუ მათთვის მრავალფეროვან სინონიმთა დაძებნის საშუალებით.[2] ფრაზისა და **ცალკეულ პასაჟთა დონეზე** იგი ცდილობს იყოს რაც შეიძლება მეტად ხატოვანი, გამომსახველი, ამაღლებული. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი თავისებურება **აზრის გამოხატვის დონეზე**. პოეტური აზროვნების მისეულ სტილს შეიძლება ეუწოდოთ ასოციაციურ-ნაკადური, რომლის პარალელად თანამედროვე ლიტერატურაში, ალბათ, რამდენადმე ჯოისის „ცნობიერების ნაკადის“ პრინციპი გამოდგებოდა. პინდაროსი იწყებს თავის ეპინიკიებს მშვიდად, თითქოს რაღაც ერთი მაკოორდინებელი აზრის წინ წამოწევით. მაგრამ შემდეგ აზრი იწვევს აზრთა, სახელი სახელთა, მოვლენა მოვლენათა ასოციაციას და პოეტი გვითრევს თავისი ასოციაციური პოეტური ხილვების მძლავრ ნაკადში, რომელშიც გარკვევა, გონს მოსვლა ერთობ ძნელი საქმეა. ჩვენ ვგრძნობთ ამ ნაკადის საოცარ ძალას, მაგრამ ყოველთვის ვერ ვახერხებთ ამ ძალის ჭეშმარიტი არსის გააზრებას, იმდენად ბევრი რამე იგულისხმება პინდაროსის თითოეული სიტყვის, ფრაზის თუ აზრის მიღმა. საუცხოოდ იგრძნო მისი პოეზიის ეს თავისებურება რომაელმა პოეტმა ჰორაციუსმა, რომელმაც შესანიშნავი სტრიქონები უძღვნა პინდაროსს:

ვინც შეჯიბრს ისურვებს პინდაროსთან,
ლამობს დედალოსის ცვილიან ფრთებით
ზეცად აფრენას, რათა კამკამა ზღვას
სახელი მისცეს.[3]

როგორც მთიდან მოჰქუხს წყალი, როდესაც
წვიმა გადმოიყვნს ნაპირებიდან,

[1] DNP, 9, 1033 შმდ.

[2] პინდაროსის ლექსიკის შესახებ იხ. Н. С. Гринбаум, Художественный мир античной поэзии. Творческий поиск Пиндара. К 2500-летию со дня рождения поэта, Москва 1990; პინდაროსის ენის შესახებ იხ. Н. С. Гринбаум, Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар), Кишинев 1973. პინდაროსის ენა ვერ ჩაითვლება უბრალოდ დორიულ ლიტერატურულ დიალექტად. იგი საკმაოდ შორსაა ალკმანისა და თავად სტესიქოროსის ენისგან და უფრო მეტად უახლოვდება ეოლიური, იონიური და დორიული ელემენტებით გაჯერებულ საერთოელინურ პოეტურ ენას.

[3] იგულისხმება დედალოსისა და იკაროსის მითი: იკაროსის ცვილით მიმაგრებულმა ფრთებმა ვერ გაუძლეს მზის მცხუნვარებას და იგი ზღვაში ჩავარდა, რომელმაც შემდგომ მისი სახელი მიიღო. მითისა და მისი ვარიანტებისათვის იხ. ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, ასპარეზზე გამოდიან გმირები, გვ. 21 შმდ.

ისე მოდის და ჩქეფს ღრმა სათავიდან
პინდაროსი მძლავრად.

(ოდები, IV, 1-8)

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს პინდაროსის პოეტიკის ზემოთგანხილული თავისებურებანი, განვიხილოთ ორი ნაწყვეტი მისი ეპინიკიებიდან. ერთი – პირველი ოლიმპიური, ხოლო მეორე – პირველი პითიური ოდის შესავალ სტრიქონებს შეიცავს:

საუკეთესო არის წყალი, ოქრო კი, ვით მანათობელი ცეცხლი
ღამით გამოირჩევა ამაყი სიმდიდრიდან.
ხოლო თუკი გსურს შეჯიბრებას
უმღერო, ჩემო გულო,
ნუ აკვირდები მზის გვერდით დღისით
სხვა უფრო მცხუნვარ და ელვარე ვარსკვლავს უსიერ ეთერში,
ნუ მოინდომებ ოლიმპიაზე უმჯობესი შერკინების თქვა სიმღერა.
იქიდანაა, რომ დიდების მმოსველი ჰიმნი უტრიალებს
ბრძენ მთქმელთა აზრებს, განადიდონ
კრონოსის ძე ჰიერონის მდიდარ,
ნეტარ კერასთან მოსულებმა.

აქ პინდაროსი ოლიმპიურ თამაშებს საკმაოდ მოულოდნელ კონტექსტში – წყალი, ოქრო, ცეცხლი და მზე – აქცევს. ის არ კმაყოფილდება უბრალოდ იმის თქმით, რომ ამ შერკინებებს ბადალი არ მოეპოვება. პინდაროსი გულისხმობს, რომ ოლიმპიური შეჯიბრები წყალივით დასაბამია (ამ შემთხვევაში სპორტულ პაექრობათა), ოქროსავით გამორჩეულია თავისი ღირებულებით, ცეცხლივით ბრწყინვალეა და მზესავით გასხივოსნებული. მეორე ნაწყვეტი წარმოგვიდგენს ლირის, პოეზიის დიდებულ ხოტბას:

ოქროს ლირავ, აპოლონისა და მუქკულულებიან
მუზათა საერთო საკუთრებავ. შენ გისმენს ცეკვა –
დასაწყისი სინატიფისა
და მომღერლები ჰმორჩილებენ შენს ნიშანს,
როდესაც სიმთა ჟღერით განამზადებ ფერხულის წამყვან შესავალთა დასაბამებს.
შენ უქროშ შუბოსანს მარადიული
ცეცხლის ელვას და იძინებს ზევსის
კვერთხზე სწრაფი არწივი.
ფრთების ორივემხრივ ჩამომშვები.
ფრინველთა მეფე. რადგან მუქ ღრუბელს ჩამოაცურებ
მის მოკაუჭებულნისკარტა თავზე – თვალთა ტკბილ საპყრობილეს. და ის მძინარე
დანამულ ზურგს სწევს მაღლა შენი
აღმაფრენით შებოჭილი. თავად
მძლავრი არესიც, შუბთა უხეში ძალის
მიმტოვებელი, გულს იმშვიდებს
მთვლემარებით. შენი ისრები ღმერთთა სულებსაც კი
აჯადოვებენ ლეტოს ძისა
და ღრმად შემოსარტყლულ ბალთებიანი მუზების სიბრძნით.

პინდაროსს, პოეტ პროფესიონალს, განსაკუთრებული კონკურენციის პირობებში უხდებოდა მოღვაწეობა. არცთუ იშვიათად დამკვეთნი აზრის უფრო ნათლად და უბრალოდ გამომხატველ პოეტებს მიმართავდნენ ხოლმე. განსაკუთრებით ცნობილი იყო მის მეტოქეთაგან სიმონიდეს კეოსელთან ერთად პინდაროსის უმცროსი თანამედროვე, ბაკქილიდესი.

თუკი გავითვალისწინებთ, რომ პინდაროსის ამაღლებული, პათეტიკური სტილი, მეტწილად არ იყო ადვილად აღსაქმელი და მისი ოდები, მართალია, მაღალპოეტურად, მაგრამ ერთობ ღვარძნილად გადმოცემდნენ სათქმელს, მაშინ გასაგები იქნება დამკვეთთა გაორებული დამოკიდებულება მის მიმართ. ერთი მხრივ, ისინი გრძნობდნენ, რომ მათ-

თვის სასურველ თემებზე უმაღლესი რანგის პოეზია მეტყველებდა პინდაროსის ენით, ამასთანავე, არცთუ იშვიათად, პოეტის წინაშე დამკვეთის მიერ დასმული მარტივი ამოცანა – განედიდებინა გამარჯვებული და მისი მფარველი, საკმაოდ რთული და მსმენელთათვის გაუგებარი გზით ხორციელდებოდა. ამის შედეგად დამკვეთი დიად პინდაროსს ზოგჯერ მასზე ნაკლები მნიშვნელობის პოეტს არჩევდა ხოლმე. მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ ძვ.წ.ა. 476 წელს დოღში ცხენის ფერენიკოსის გამარჯვება ოლიმპიურ თამაშებზე. პინდაროსმა სირაკუსის ტირანს ჰიერონს გაუგზავნა სიმღერა, რომელიც ოლიმპიური I ოდის სახელით არის ცნობილი და რომელიც, ალბათ, პინდაროსისა და საერთოდ ანტიკური ლირიკული პოეზიის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებად უნდა მივიჩნიოთ. ბაკქილიდესმა ამავე მოვლენასთან დაკავშირებით ჰიერონს გაუგზავნა თავისი საგუნდო ნაწარმოები (ეპ. 5). საინტერესოა, რომ რვა წლის შემდეგ, 468 წელს, გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე, როდესაც ჰიერონმა ოლიმპიაში ოთხცხენით მოიპოვა გამარჯვება, სირაკუსელმა მმართველმა დაკვეთა პინდაროსს კი არა, ბაკქილიდესს მისცა, რასაც შედეგად ამ უკანასკნელის III ოდის შექმნა მოჰყვა. როგორც ჩანს, 476 წელს შექმნილი ორი ოდის შედარებამ ჰიერონი ამგვარ გადაწყვეტილებამდე მიიყვანა.[1]

თანამედროვე მეცნიერებაში ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ პინდაროსის ქორიკაში საკმაოდ ხშირად არის მსჯელობა მხოლობითი რიცხვის პირველ პირში, აქ ხშირად ლაპარაკობს „მე“, რომელიც, მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, თავად პოეტის იდენტურია. ეს, ბუნებრივია, ბადებს კითხვას: ხომ არ იყო პინდაროსის ზოგიერთი „ოდა“ განკუთვნილი სოლო შესრულებისათვის გუნდის თანხლებით ან მის გარეშე.[2]

პინდაროსმა მშვენივრად იცოდა, რომ სპორტის ამა თუ იმ სახეობაში გამარჯვება არის მრავალ ათას ამგვარ შერკინებაში მომხდარი საკმაოდ ხანმოკლე სიცოცხლის მქონე ფაქტი, რომელიც მხოლოდ პოეტმა შეიძლება განაზოგადოს და უკვდავყოს. რაც უფრო ოსტატურად შეძლებს მომღერალი ამ ფაქტის ცხოვრებისეულიდან პოეტურ რეალობაში გადატანას, მით უფრო მეტი შანსი აქვს მას ადამიანთა მეხსიერებაში სიცოცხლე გაიხანგრძლივოს. პინდაროსის დამსახურება ის არის, რომ მისი ოდები გამარჯვების ჭეშმარიტ მონუმენტებად იქცნენ, რომლებიც თავიანთი გარდაუვლობითა და მნიშვნელოვანებით ბრწყინვალე ქანდაკებებისა და ობელისკების ტოლფასნი არიან.[3]

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:

B. Snell, H. Maehler (გამომც.): Pindari Carmina cum fragmentis. P. I, Epinicia, Leipzig 1987[8]; P. II, Fragmenta. Indices, Leipzig 1989[8].

თარგმანი:

პინდაროსი. ოდები და ფრაგმენტები, თარგმანი, შესავალი და კომენტარები ნ. ტონიასი, თბილისი, 2002;ჰელიკონი, გვ. 90 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:

H. C. Гринбаум, Художественный мир античной поэзии. Тверческий поиск Пиндара. К 2500-летию со дня рождения, Москва 1990; H. C. Гринбаум, Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар), Кишинев 1973; N. Tonia, Bemerkungen zu den Prinzipien der Mythen-Interpretation bei Pindar (in: Aischylos und Pindar, Hrsg. E. G. Schmidt, Berlin 1981), გვ. 42 შმდ.; A. Köhnken, Pindar as Innovator: Poseidon Hippos and the Relevance of the Pelops Story in Olympian 1. CQ 24, 1974, გვ. 199...; A. Köhnken, Die Funktion des Mythos bei Pindar, Berlin, New York 1971; Latacz, GLTD, I, გვ. 480 შმდ. DNP, 9, 1031 შმდ.

ბაკქილიდესი

1896 წელს პაპიროლოგიურმა აღმოჩენამ საგუნდო ლირიკის კიდევ ერთი წარმომადგენლის შემოქმედებასთან გვაზიარა. ბაკქილიდესი, რომელსაც აქამდე მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებით ვიცნობდით, ჩვენ წინაშე 14 ეპინიკიითა და 6 დითირამბით წარ-

[1] შდრ. Latacz, GLTD, I, გვ. 485.

[2] DNP, 9, 1034.

[3] Latacz, GLTD, I, გვ. 484.

მოსდგა. მართალია, ყოველივე ეს მისი პოეტური პროდუქციის მხოლოდ მცირე ნაწილი არის, მაგრამ ბაკქილიდესის შემოქმედების თავისებურებებზე წარმოდგენის შესაქმნელად სავსებით საკმარისია. იგი, ალბათ, ე.წ. „დიდ ქორიკოსთა“ სამეულის ყველაზე ახალგაზრდა წევრია. ბაკქილიდესი დაახლოებით ძვ.წ.ა. 516 წ. ფარგლებში უნდა დაბადებულიყო კუნძულ კეოსზე. ვითარცა სიმონიდესის ნათესავმა, მან თავისი უფროსი წინამორბედის საკმაოდ კარგი სკოლა გაიარა და აღიარებულ ქორიკოსთა ერთ-ერთ ძირითად პარტნიორად იქცა. სიმონიდესის წყალობით იგიც დაუკავშირდა სირაკუსელ ჰიერონის კარს და აქ პინდაროსს საკმაოდ აქტიურ კონკურენციას უწევდა.[1] ეს უკანასკნელი არაერთგზის მიანიშნებს ბაკქილიდესზე, რომელიც მის მეტოქეობას ბედავდა, და მას საკმაოდ უდიერად მოიხსენიებს – ადარებს მაიმუნს, ყვავს... ბაკქილიდესი დაახლოებით ძვ.წ.ა. 450 წლისათვის უნდა გარდაცვლილიყო.

შეიძლება ითქვას, რომ მისი შემოქმედება, პოეტური ხელოვნების ტექნიკის ფლობის თვალსაზრისით, არამც თუ არ ჩამოუვარდება პინდაროსისას, არამედ ზოგჯერ უფრო დახვეწილადაც კი გამოიყურება. მაგრამ ეს ეხება მხოლოდ ლექსის გარეგნულ მხარეს, მის მკაცრ ორგანიზაციას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოეტური კომპოზიციის კანონებისათვის ანგარიშის გაწევას. ჩანს, რომ ბაკქილიდესი ცდილობდა, თავისი განსახვავებული გზა მოენახა პოეზიაში, მაგრამ იგი აშკარად შორსაა სიმონიდესის აზრის სიღრმისეულობისაგან და პინდაროსის პათოსისა თუ პოეტური გაქანებისაგან. ბაკქილიდესთან იგრძნობა, რომ იგი თეორიიდან მიდის პოეტურ პრაქტიკამდე და ამიტომაც მასთან ტექნე სჭარბობს ემოციების გამოვლენას. მისი პოეზია ბევრად უფრო მშვიდია და ნაკლებად იწვევს სულის აღბორგებას, პინდაროსის ასოციაციურ სტილს მასთან ცვლის აზრის გადმოცემის სავსებით ნათელი, მსმენელისათვის ადვილად აღსაქმელი მანერა. ბაკქილიდესთან ეპინიკიების აგების ტრიადული სტრუქტურა ქრესტომათიული სიცხადით წარმოჩინდება. აქ შესავალი, ე.წ. თხრობითი ნაწილი (მეტწილად მითოსით წარმოდგენილი) და შეგონებითი პათოსით განმსჭვალული ფინალი სიმღერის მყარ ელემენტებად წარმოგვიდგება. თუ რამდენად განსხვავდება მისი ეპინიკიების სული პინდაროსის სიმღერებისაგან, საკმაოდ კარგად შეუძლია გვიჩვენოს მისმა ჰიერონისადმი მიძღვნილმა ოდამ სწორედ იმ შეჯიბრებაში გამარჯვებისათვის, რომელიც პინდაროსმა თავის პირველ ოლიმპიურში განადიდა. პინდაროსის სიმღერის შესავალ ნაწილზე ზემოთ შევაჩერეთ ყურადღება. აქ კი ბაკქილიდესის V ეპინიკიის შესავალი ნაწილის თარგმანს მოვიტანთ:

კეთილსვედრიანო მეუფეო
ცხენთმჭვნებელ სირაკუსელთა,
იებისგვირგვინიან მუზათა
სიამის მომგვრელი ძღვენი
ამჟამად მიწაზე მცხოვრებთაგან
ყველაზე სწორად შეგიძლია შეიცნო.
შენი სიმართლის მოყვარული სული
მონყვიტე მშვიდად საზრუნავთ
და შენი გონება მომაპყარი.

როგორც ვხედავთ, ბაკქილიდესი ბევრად უფრო პირდაპირი და მარტივი გზით მიდის ადრესატამდე. მას არ აქვს ის განუმეორებლობა და პოეტური აღმაფრენა, რაც პინდაროსის პროლოგისათვის არის დამახასიათებელი. ყველაზე მკაფიოდ ბაკქილიდესის ოსტატობა ამბის თხრობაში ვლინდება. აშკარად შთამბეჭდავად არის გადმოცემული აქ მელეაგროსის მითი, რომელსაც თავად უყვება ჰადესში ჩასულ ჰერაკლეს კალიდონელი გმირის სული. საკმაოდ მგზნებარეა ის პათოსი, რომლითაც მელეაგროსი თავისი სიკვდილის ეპიზოდს აღწერს:

მეცლებოდა ტკბილი სული,
ვგრძნობდი როგორ ვკარგავდი ძალას,

[1] შდრ. Bakchylides. Lieder und Fragmente. Gr. / Dt. von H. Maehler, Berlin 1968, გვ. 7 შმდ. იხ. აგრ. DNP, 2, 411.

ვაიმე, უკანასკნელი ამოსუნთქვა ამოვაყოლე ცრემლებს.
რადგან მტოვებდა ბრწყინვალე ყრმობა...

(V, 151-154)

ზემოთ უკვე მოხსენიებულ სიმღერაში (ეპ. III), რომელიც ძვ.წ.ა. 468 წელს ჰიერონის ოთხცხენათი გამარჯვებას ეძღვნება, პოეტი ეპიკური სიმშვიდითა და ლირიკული ინტიმურობით გვიყვება კროისოსისა და კიროსის ამბავს, განსაკუთრებით მის ფინალურ ნაწილს, როდესაც ლიდიელთა დამარცხებული მეფე ცეცხლის ალმა მოიცვა. ზევსის მიერ მოვლენილმა ღრუბელმა კი წვიმით დააცხრო ცეცხლი და კროისოსი გადაარჩინა.[1]

როგორც აღინიშნა, ბაკქილიდესის კრებულში წარმოდგენილია ე.წ. დითირამბები, რომელნიც საგუნდო შესრულებისათვის განკუთვნილ, დრამატიზმით აღსავსე მითოლოგიურ სიუჟეტთა თხრობას გვთავაზობენ. აქ შეიძლება შეგვხვდეს გასაუბრების ფორმაც, როგორც, მაგალითად, თესევსისადმი მიძღვნილ დითირამბში გვაქვს. მასში ეგევსისა და გუნდის კითხვა-პასუხზე აგებული პარტია წარმოადგენს ათენის მოხუცებული მეფისა და მის თანამოქალაქეთა გაურკვეველი გრძნობებით აღსავსე მოლოდინის სურათს მათთვის ჯერ კიდევ უცნობი გმირის თესევსის გამოჩენის წინ. ძნელი სათქმელია, ბაკქილიდესმა შემოგვინახა დითირამბის ის ფორმა, რომლიდანაც შემდეგ განვითარდა ტრაგედია, თუ პირიქით, ტრაგედიის სტრუქტურამ მოახდინა გავლენა მის დითირამბზე. ბაკქილიდესით დასრულდა ქორიკის „ოქროს ხანა“. ბაკქილიდესის შედარებისას პინდაროსთან ანტიკური ტრადიცია მას აშკარად არ მიიჩნევდა უმაღლესი რანგის პოეტად. თანამედროვე ფილოლოგთა აზრი მის შესახებ უკვე პოეტის ფრაგმენტთა აღმოჩენისთანავე საკმაოდ მკაფიოდ გამოხატა ვილამოვიცმა: მრავალი ელოდა „დიდ პოეტს“... „თუმცა იგი არ გამოვლინდა“.[2] შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ სამი პოეტის (სიმონიდესის, პინდაროსის და ბაკქილიდესის) შემოქმედებაში ამაღლდა საგუნდო ლირიკა საერთო ელინური ულერადობის მქონე, ჩამოყალიბებული პოეტური სისტემის დონემდე, რომელიც დრამასთან კონკურენციის პირობებში თანდათან კარგავდა თავის მნიშვნელობას.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემა:
H. Maehler (გამომც.): Die Lieder des Bakchylides, T. 1: Die Siegeslieder, Gr. / Dt., Lieden 1982; T. 2: Die Dithyramben und Fragmente, Leiden 1997.

თარგმანი:
რ. მიმინოშვილი, ელადის მუზა, გვ. 121 შმდ.; ჰელიკონი, გვ. 125 შმდ.

სპეციალური ლიტერატურა:
Latacz, GLTD, I, გვ. 496 შმდ.; DNP, 2, 411 შმდ. A. P. Burnett, The Art of Bacchylides, Cambridge, Mass., 1985.

[1] ამ ამბის შესახებ იხ. ზემოთ, გვ. 193; მასზე დეტალურად იქნება მსჯელობა ნინამდებარე წიგნის II ტომში ჰეროდოტოსის ნოველისტიკაზე საუბრისას.

[2] ვიმონწებთ Latacz, GLTD, I-ის მიხედვით, გვ. 496.

დ რ ა მ ა

თეატრის დაბადება

მხატვრული კულტურის მიღწევათა შორის ბერძნულ დრამას საგანგებო ადგილი უჭირავს. ესაა ჟანრი, რომლის განვითარებამ და ჩამოყალიბებამ ლიტერატურისა და ხელოვნების მრავალი ფორმის სინთეზი მოითხოვა. დრამაში შეერწყა ერთმანეთს რიტუალის საკრალურობა, ეპიკური თხრობის გაშლილობა და ლირიკის ინტიმურობა, თეატრის მაყურებელთა ამაღლებული განწყობილება, კოსტიუმებისა და ნიღბების ფერადოვნება, სიტყვა, მუსიკა და პლასტიკა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ დრამატული სანახაობა გარკვეულწილად საერთოდ ხელოვნების ძირითად ჟანრთა გრანდიოზული ჩვენება იყო.

ძნელია იმის ზუსტად დადგენა, თუ როდის და სად ჩაისახა პირველად თეატრის იდეა. მცირე ამფითეატრები უკვე კრეტის უძველეს მკვიდრთა სასახლეებშიც (ძვ.წ.ა. II ათასწლეულის პირველი ნახევარი) ყოფილა,[1] თუმცა არავინ იცის, თუ რა იყო იქ წარმოდგენილი. მაგრამ დრამა თავისი კლასიკური ფორმით პირველად სწორედ ელადაში ჩამოყალიბდა. საინტერესოა, რომ თავად ბერძნები, რომელნიც არ ცდილობენ ხოლმე ხელოვნების ამა თუ იმ სფეროს განვითარება-ში სხვა ხალხთა და ცივილიზაციების როლის მიჩქმალვას, ტრაგედიისა და კომედიის წარმოშობას ერთსულოვნად უკავშირებენ ელინურ სამყაროს, ხოლო მათ საწყისებს ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში ათავსებენ.

დრამატულ სანახაობათა მნიშვნელობისა და დიდი პოპულარობის მიუხედავად, დრამის წარმოშობის შესახებ დღეს გვაქვს ერთადერთი წერილობითი წყარო – არისტოტელეს „პოეტიკა“. მასში ჩვენთვის საინტერესო პასაჟების ინტერპრეტაცია აზრთა სხვაობას იწვევს. ამდენად, დრამის წარმოშობა დღეს ანტიკური კულტურის ყველაზე პრობლემატურ საკითხთა რიგს განეკუთვნება.[2]

არისტოტელეს მიხედვით, ბერძნული დრამის ორივე უმთავრესი სახეობა – ტრაგედიაცა და კომედიაც დიონისეს საკულტო დღესასწაულებთან ყოფილა დაკავშირებული. თავდაპირველად ტრაგედია დითირამბის, ხოლო კომედია ფალიკური სიმღერების წამომწყებთაგან თუ წამყვანთა იმპროვიზაციებიდან განვითარებულა (1441a 9 შმდ.). აქვე არისტოტელე იმასაც აღნიშნავს, რომ ტრაგედია სატირული დრამიდან აღმოცენებულა და ადრე სატირული და საცეკვაო ხასიათის პოეზიისათვის დამახასიათებელ სალექსო საზომს, ტროქეულ ტეტრამეტრს იყენებდა, რომელიც შემდგომ იამბური ტრიმეტრით შეცვალა. როგორც ვხედავთ, ჩვენი ერთადერთი წყარო, არისტოტელე, ტრაგედიის ორ საწყისს გვთავაზობს – დითირამბს და სატირულ დრამას. ამ წინაალმდეგობის დასაძლევად თანამედროვე მეცნიერებას ყველაზე გამართლებულად ამგვარი ინტერპრეტაცია მიაჩნია: დითირამბებს ასრულებდა სატირთა გუნდი. ძნელია ახლა იმის გადაჭრით თქმა, თუ რამდენად ახლოსაა ჭეშმარიტებასთან არისტოტელე, რომელსაც დრამის წარმოშობის ეპოქას თითქმის ორი საუკუნე აშორებს. ყოველი შემთხვევისათვის, ჩვენ ამაზე უფრო სანდო სხვა ინფორმაცია ჯერ-ჯერობით არ მოგვეპოვება.[3]

შევეცადოთ აღვადგინოთ დრამის წარმოშობის ის სურათი, რომელიც არისტოტელეს მოდელის შესაბამისი იქნებოდა. თავდაპირველად გავერკვათ მისი შემდეგი საკვანძო ტერმინების არსში: დითირამბი, ფალიკური სიმღერა, სატირული დრამა.

[1] მინოსური კრეტის სასახლეებში ე.წ. თეატრების არსებობა ძვ.წ.ა. II ათასწლეულის დასაწყისიდან დასტურდება. უფრო ადრეული მსგავსი ნაგებობები (ძვ.წ.ა. III ათასწლეული) აღმოჩენილია კუნძულ ლემნოსზე, პოლიოხნიში. მიმოხილვისათვის შდრ. F. Stoessl, Die Vorgeschichte des griechischen Theaters, Darmstadt 1987, გვ. 3 შმდ.

[2] მიმოხლვისათვის შდრ. A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, გვ. 260 შმდ.; A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972², გვ. 17 შმდ.; J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993; გვ. 51 შმდ.; თავად ტერმინი დრამა ძველბერძნულ ენაში (ნაწარმოებია ზმნიდან δράω „ვმოქმედებ“) აღნიშნავდა როგორც საზოგადოდ მოქმედებას, ასევე, გარკვეული პერიოდიდან, დრამატულ ნაწარმოებსაც. შდრ. DNP, 3, 813 შმდ.

[3] შდრ. გ. კოპლატაძე, ლიტერატურათმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში, თბილისი 1986, გვ. 51 შმდ. Latacz, Einführung..., 56 შმდ.

დითირამბი (დითირამბოს) დიონისესადმი მიძღვნილი საგუნდო სიმღერა იყო, რომელსაც ბერძნული სამყარო ყველაზე გვიან ძვ.წ.ა. VII საუკუნიდან მაინც საკმაოდ კარგად იცნობდა.[1] როგორც ჩანს, დითირამბი, დიონისეს ამბავთა გადმომცემი საგუნდო სიმღერა, გუნდის წამყვანის იმპროვიზებული პარტიისა და თავად ქოროს მოძახილისაგან შედგებოდა. ცნობილია, რომ დიონისე ე.წ. ტანჯულ ღმერთთა რიცხვს განეკუთვნებოდა. მასთან დაკავშირებით ამგვარი მითი იყო ცნობილი: ზევსს უყვარდა თებეს მეფის კადმოსის ქალიშვილი სემელე, რომელიც უზენაესი ღმერთისაგან შვილს ელოდებოდა. ჰერამ, დედაბრის სახით მოვლენილმა, დაარწმუნა სემელე, შეემოწმებინა სატრფოს ვინაობა და სტიქსის წყალზე დაეფიცებინა ზევსი, რომ იგი მას თავისი ნამდვილი სახით გამოეცხადებოდა. მაგრამ ზევსის ნამდვილი სახე ჭექა-ქუხილი და ცეცხლი იყო. სტიქსის წყლის დაფიცებით იძულებულმა ზევსმა შეუსრულა სემელეს თხოვნა, მაგრამ საბრალო ქალისათვის ეს საბედისწერო აღმოჩნდა. იგი ცეცხლის ალმა მოიცვა და ზევსმა ისღა შეძლო, რომ თავის ჯერ უშობელი შვილი ამოიყვანა დედის მუცლიდან და თეძოში ჩაიფლო... აქედან იშვა დიონისე, ღვინისა და ნაყოფიერების ღმერთი. დიონისე უარს იტყვის ოლიმპიურ საუფლოზე და დარჩება ადამიანთა შორის ვაზისა და ღვინის გამავრცელებლად. მას, თავდაპირველად, ბევრი წინააღმდეგობა ხვდება ადამიანთაგან, რომელთაც არ სურთ დაიჯერონ, რომ ღმერთი მათთან დარჩა მიწაზე. ურწმუნოთა დასარწმუნებლად დიონისე სისასტიკეს იჩენს, ხოლო მის მადიდებელთა მიმართ ერთობ კეთილი და გულუხვია. ბოლოს და ბოლოს, ღმერთი ყველასათვის ახლობელი ხდება, რადგან ყოველდღიურ განცდათაგან მხსნელი ღვინით თავდავიწყება მოაქვს ადამიანებისათვის. დითირამბები მოუთხრობდნენ მსმენელს, ალბათ, სწორედ დიონისეს თავგადასავალის იმ ეპიზოდებს, სადაც ტანჯვა და ლხინი მონაცვლეობდა.[2] როგორც ჩანს, დროთა განმავლობაში დითირამბების შესრულების ორგვარი ტრადიცია დამკვიდრდა. ერთი, სტიქიური, რომელიც სრულ იმპროვიზაციას, ვნებათა ველურ გამოვლენასა და ტრანსს, ადამიანის გონების კონტროლისაგან სრულ განთავისუფლებას მოასწავებდა. რაციონალურად მოაზროვნე მაყურებლისათვის ეს სანახაობა (ველური სიშმაგითა და, არცთუ იშვიათად, სისხლიანი მსხვერპლით) ერთობ გაუგებარი და მიუღებელი იქნებოდა. მეორე ტრადიცია დითირამბის ცივილიზებულ სანახაობად გადაქცევის გზით წავიდა.[3]

ფალიკური სიმღერები დიონისეს დღესასწაულის შემადგენელი ნაწილი უნდა ყოფილიყო ასევე ძველთაგანვე. ნაყოფიერების ღმერთის კულტთან ფალოსი და მისი სიმბოლიკა ორგანულად იყო დაკავშირებული. საერთო ღრეობის შემდეგ იმართებოდა მხიარული პროცესია, კომოსი, რომელსაც წინ მიუძღოდა ფალოსის სიმბოლური გამოსახულება. ადვილად წარმოსადგენია, რაოდენ უხვად უმასპინძლდებოდნენ ერთმანეთსა და გარშემო შეკრებილთ ამ პროცესიის მონაწილენი უწმაწურობებით. როგორც ჩანს, გაკილვა, დაცინვა, გაშაირება, ორგიასტული აღვირახსნილობა ფალიკური მსვლელობის შეზარხოშებული წევრებისათვის ჩვეულებრივი ამბავი იყო. აქაც მთავარი სათქმელი დამწყების (თუ დამწყებთა) პირით ითქმებოდა. გუნდი კი, ალბათ, შემოთავაზებულ თემას ავითარებდა.[4]

სატირული დრამა თუ სანახაობა თავდაპირველად ასევე დიონისეს კულტთან იყო მჭიდროდ დაკავშირებული. მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით, სატირები, ნახევრად ადამიანები – ნახევრად ცხოველები, დიონისეს ამალის განუყრელი წევრები იყვნენ. ისინი, ისევე როგორც სილენოსი, მუდმივად შეზარხოშებულად წარმოგვიდგებოდნენ. განსაკუთრებით იზიდავდნენ მათ მენადები, დიონისეს ამალის ასევე განუყრელი წევრები – ე.წ.

[1] დითირამბის განვითარებაში სამ ფაზას გამოყოფენ: ა) ე.წ. წინალიტერატურული დითირამბი, ბ) დითირამბის ინსტიტუციონალიზაცია ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში, გ) ახალი დითირამბი ძვ.წ.ა. V საუკუნის შუა პერიოდიდან მოყოლებული. ახალ დითირამბიკოსებზე მსჯელობისას დითირამბის ტრანსფორმაციისა და ფუნქციის პრობლემაზე უფრო დეტალურად შევჩერდებით. შდრ. DNP, 3, 699 შმდ. დანვრილებით იხ. B. Zimmermann, Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, 1992.

[2] დიონისეს მითისათვის შდრ. დიდი ზეციური ღმერთები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტონიასი, თბილისი 1999, გვ. 83 შმდ.

[3] შდრ. DNP, 3, 699 შმდ.

[4] ფალოსის კულტის შესახებ შდრ. DNP, 9, 729 შმდ.

შეშლილი ქალები. ეს სახელი მათ ერთთავად დიონისური ტრანსის მდგომარეობაში ყოფნის გამო შეერქვათ. დიონისური დღესასწაულების დროს სატირთა გუნდად ირთვებოდნენ ნიღბებითა და კოსტიუმებით. როგორც წესი, სატირთა გუნდის წევრებში აქცენტირებული იყო გრძელი ყურები, კუდი და ფალოსი. გარკვეული პერიოდიდან სატირთა გუნდის მიერ გამართული სანახაობა დამოუკიდებელ დრამატულ ფორმად ჩამოყალიბდა. იგი იმდენად მჭიდროდ იყო დაკავშირებული დიონისურ ზეიმთან, რომ შემდეგ ტრაგიკოსთა შეჯიბრების აუცილებელ ელემენტადაც იქცა, რაზეც ქვემოთ უფრო დაწვრილებით გვექნება საუბარი.

თავისთავად დიონისეს კულტთან დაკავშირებულ ამ სანახაობებსა თუ პროცესიებში არაფერია უჩვეულო, ისეთი, რაც სხვა ცივილიზაციების თუ თავად ელინთა სხვა კულტებისათვისაც არ ყოფილიყოს მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი. კარნავალურობა, ტრანსი, სიმღერა და ცეკვა, გუნდის წაყვანა, მოთქმა თუ დაცინვა, ცხოველური ნიღბები და კოსტიუმები უხსოვარი დროიდან სულ სხვადასხვა რეგიონებში არსებული საკულტო რიტუალებისათვის იყო ნიშანდობლივი. დიონისური დღესასწაულის თავისებურება ისაა, რომ მან გააერთიანა ყველა ეს ელემენტი. აქ სერიოზული და არასერიოზული, ცრემლი და სიცილი, მუსიკა, სიტყვა და პლასტიკა, ტრანსის სისასტიკე და ფერადოვანი საკარნავალო მხიარულება საოცრად ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს. და მაინც, ეს იყო ჯერ კიდევ დრამის იმპულსი და არა ჩამოყალიბებული დრამა, რომლისკენაც მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგეს საკულტო სანახაობათა სტიქიურობიდან ე.წ. პროფესიონალურ საფუძველზე გადამყვანმა რეფორმატორებმა. ეს მოხდა ძვ.წ.ა. VII-VI საუკუნეთა მიჯნაზე, როდესაც დიონისეს კულტის პოპულარობა ელადაში აშკარად გაიზარდა.

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა ადგილი ეჭირა მანამდე დიონისეს ბერძნულ კულტურაში. დიდი ხნის განმავლობაში დარწმუნებულები იყვნენ, რომ დიონისე ბერძნულ რელიგიასა თუ მითოლოგიაში შედარებით გვიან დამკვიდრებული ღმერთია და რომ იგი ძვ.წ.ა. I ათასწლეულამდე უცნობი იყო ელინური სამყაროსათვის. ჰომეროსთან იგი პოემების მოქმედებაში არ მონაწილეობს. აქედან გამომდინარე, ის რამდენიმე პასაჟიც, რომელიც „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ ამ ღმერთზე მიუთითებდა, გვიანდელი ინტერპოლაციის ნიმუშად მიაჩნდათ. მას შემდეგ, რაც XX საუკუნის 50-იან წლებში გაიშიფრა და გამოქვეყნდა მიკენური დოკუმენტები, აშკარა გახდა, რომ დიონისე ბერძენთათვის ცნობილი უნდა ყოფილიყო უკვე ე.წ. ლეგენდარულ ეპოქაში. მისი სახელი დი-ვო-ნუ-სო (di-wo-nu-so) ფორმით კრეტასა (ქ. ხანია) და პილოსში აღმოჩენილ თიხის ფირფიტების სამ ფრაგმენტზე მოიხსენიება. ერთგან (პილოსში აღმოჩენილ ფირფიტაზე) იგი, შესაძლოა, ღვინოსთან იყოს დაკავშირებული. ხოლო ხანიას ფრაგმენტი გვიდასტურებს ზევსისა და დიონისეს საერთო კულტის არსებობას.[1] ამ ფონზე ჰომეროსის ინფორმაცია ღმერთის შესახებ, რომელიც დიდხანს განსაკუთრებულ ყურადღებას არ იმსახურებდა, საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა დიონისეს ფუნქციის გააზრებისათვის უძველეს ბერძნულ ტრადიციაში. „ილიადის“ XIV სიმღერაში ე.წ. ზევსის ცდუნების სცენაში ჰერას ჟინით ანთებული ზევსი ცოლს საკმაოდ „უტაქტოდ“ ეუბნება იმის შესახებ, რომ არასოდეს არც ერთი ქალღმერთის თუ მოკვდავი ქალის მიმართ არ განუცდია მას ესოდენ ძლიერი ლტოლვა და ჩამოუთვლის ჰერას თავისი „რომანული ეპიზოდების“ ყველაზე შთამბეჭდავ „პერსონაჟებს“, მათ შორის – სემელეს, რომელმაც უშვა დიონისე, „სიამოვნება მოკვდავთათვის“ (χάρμα βροτοῖσιν. XIV, 325). „ილიადაშივე“ მოთხრობილია თრაკიელი მეფის, დრიასის ვაჟის ამბავი:

... რომელმაც ერთხელ შეშლილი დიონისეს ძიძები
განდევნა ნისას წმინდა მთაზე, მათ ყველამ ერთად
თისთლები[2] დაჰყარეს მიწაზე, კაცთა მმუსვრელი ლიკურგოსისგან
კაპით ნაცემთ. დიონისე კი შეშინდა
და გადაეშვა ზღვის ტალღებში...

(„ილ.“ VI 132 შმდ.)

[1] DNP, 3, 651 შმდ.

[2] ბაკქურ დღესასწაულთან დაკავშირებული აღსაჭურველი (თირსოსის კვერთხები, ჩირაღდნები).

ამან ყველა ღმერთი განარისხა, ხოლო ზევსმა ლიკურგოსი დააბრმავა და მეფემ შემდეგ, უკვდავთაგან მოძულებულმა, დიდხანს ველარ იცოცხლა.

მითოლოგიური ტრადიციის გათვალისწინებით, რომელიც მოგვითხრობს იმაზე, თუ როგორ წამოიყვანა კრეტიდან თესევსმა არიადნე, ისინი კიკლადების ერთ-ერთ კუნძულზე, დიაზე ან ნაქსოსზე, შეჩერებულან. გმირს, გავრცელებული ვერსიის თანახმად, ძილში გამოეცხადა დიონისე და უბრძანა, თავი დაენებებინა მისი (= დიონისეს) არიადნესათვის. დიონისემ ქალი დააბრუნა კრეტაზე, ხოლო, იმაზე, თუ როგორ გრძელდებოდა იქ არიადნეს ცხოვრება, როგორც ფიქრობენ, მინიშნებას ჰომეროსი თავის „აქილევსის ფარის“ ერთ-ერთ სურათში გვაძლევს, რომლის თანახმადაც, განთქმულმა ჰეფესტოსმა აქ საცეკვაო ადგილი, ქოროსი, გამოსახა,

რომლის მსგავსი ერთხელ ადრე ფართო კნოსოსში
დედალოსმა მოუწყო ლამაზნაწნავიან არიადნეს.

(„ილ.“ XVIII 591-2)

თუკი ჰომეროსის კონტექსტს გავითავალისწინებთ, რომლის მიხედვითაც ჰეფესტოსის მიერ ფარზე გამოსახულ სცენაში ქალ-ვაჟთა მშვენიერი, თავბრუდამხვევი ფერხული იყო გამოსახული, სავსებით აშკარაა არიადნესათვის დედალოსის მიერ აგებული მოედნის ფუნქცია – აქ არიადნე, დიონისეს რჩეული, ცეკვავდა.[1]

ასევე ყურადღებას იქცევს „ოდისეას“ ერთი ადგილი, რომლის მიხედვითაც აქაველებმა, მას შემდეგ, რაც აქილევსის გვამი დაიფერფლა, აკრიფეს მისი ძვლები და ჩაანყვეს გაუზავებელ ღვინოსა და ზეთში, რისთვისაც თეტისმა მათ მისცა დიონისესგან ნაჩუქარი ოქროს ამფიფორევსი,[2] ჰეფესტოსის ნახელავი („ოდ.“ XXIV 72 შმდ.).

მიუხედავად ერთობ მწირი ინფორმაციისა, შეიძლება დავასკვნათ, რომ უკვე ჰომეროსი გვიდასტურებს დიონისესთან დაკავშირებულ ყველა ძირითად, მისი კულტის განმსაზღვრელ მომენტს: დიონისე არის სემელესა და ზევსის ძე, მისი თანმხლებია შეშლილობა (სიშმაგე) და მისი ძიძები, რომლებშიც აშკარად მენადები იგულისხმებიან. დიონისეს ადამიანთათვის მოაქვს სიამოვნება, რისი ერთ-ერთი უმთავრესი „ინსტრუმენტი“ ღვინოა. დიონისესთან დაკავშირებული ქალები როკავენ. დიონისესა და მენადების განდევნას ცდილობს მეფე, რომელიც მკაცრად ისჯება. მოტივი ლიკურგოსის მოქმედებისა ჰომეროსს არ აქვს გადმოცემული, მაგრამ ხაზგასმა დიონისურ სიგიუჟზე მიგვანიშნებს შემდეგზე: მეფე უპირისპირდებოდა სწორედ შეშლილობას, ანუ დიონისურ ტრანსს, რომელსაც მმართველის მოწესრიგებული სამეუფოსათვის საფრთხე შეიძლება შეექმნა და რაციონალურ პრინციპზე აწყობილ ქვეყანაში ირაციონალურის სტიქია შემოეტანა.[3]

როგორც ვხედავთ, დიონისეს კულტი საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა ელინურ სამყაროში ჯერ კიდევ დრამის აღმოცენების ეპოქამდე. რამ შეუწყო ხელი მისი პოპულარობის საოცარ ზრდას სწორედ მაშინ, როდესაც საბერძნეთში კანონმდებელთა და დადგენილი კანონების ეპოქა დაიწყო.[4] ამას მრავალი მიზეზი ჰქონდა. მათ შორის საზოგადოებაში დემოკრატიული სულისკვეთების გაძლიერება, გლეხობის აქტიურად გამოსვლა ცხოვრების ასპარეზზე, პოლისის ცვალებადი კანონებით რეგულირებული მოქალაქეების სწრაფვა დროებითი თავდავიწყების გზით ცხოვრების ორომტრიალისაგან თუნდაც წამიერი ჩამოშორებისაკენ. ამ ვითარებაში დიონისე აღმოჩნდა ახალი საზოგადოებრივი შეგნებისა და მისწრაფებებისათვის ყველაზე შესაფერისი ღმერთი. ჯერ ერთი, იგი იყო უკვდავთაგან ყველაზე უფრო „დემოკრატიული“, რადგან უარი თქვა „ოლიმპიურ ბინებში“ დამკვიდრებაზე და მიწაზე, ადამიანთა შორის ცხოვრება აირჩია; მან მოკვდავთ სიამოვნების მიღების, განმუხტვის უბადრი საშუალებები შესთავაზა: ღვინო, თავდავიწყებული როკვა, სექსუალური აღვირახსნილობა, ანუ, ფაქტობრივად, გზა ხანმოკლე გაგიჟებისა; მათი საშუალებით ხდებოდა მომაბეზრებელი მიწიერი საზრუნავისა და უამრავი ტაბუს, ანუ აკრძალვის, თუნდაც დროებითი დავიწყება, რომელთაც ესოდენ უხვად სთავაზობდა მოკვდავთ ადამიანთა მიერ შექმნილი კანონები, ტრადიციები, დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული ეთიკური ნორმები თუ ჩვეულებრივი ცხოვრება.

შესაბამისად, დიონისეს კულტი იძლეოდა შესაძლებლობას, დროებით გამოთიშულიყავი არსებობის ნორმალური მდგომარეობიდან.[1] ბერძნებმა ამ ფენომენის აღსანიშნავად რამდენიმე ტერმინი გამოიყენეს: ენთუსიასმოსი (ἐνθουσιασμός), რომელიც აღნიშნავს: „ღმერთი საკუთარ თავში“, მანია (μανία), „შეშლილობა“ და შედარებით მოგვიანებით ექსტასისი (ἔκστασις) „საკუთარი თავის გარეთ ყოფნა“, „(გარეთ) გამოსვლა“.[2] ეს უკანასკნელი, ალბათ, სემანტიკურად ყველაზე უფრო ზუსტად გადმოცემს დიონისეს კულტთან დაკავშირებულ ადამიანთა შდგომარეობას და, ამიტომაც, მის აღსანიშნად ჩვენც ესოდენ ხშირად გამოვიყენებთ ტერმინს: ექსტაზი. საკმაოდ ძნელი წარმოსადგენია, თუ როგორ გამოიყურებოდა ჭეშმარიტი ექსტაზის თუ ტრანსის მდგომარეობაში მენადების, ანუ მროკავ გონგადასულ ქალთა მოქმედება. ბერძნული რელიგიის ისტორიის ცნობილი მკვლევარი მ. პ. ნილსონი ამ ორგიასტული სანახაობის რეკონსტრუქციის შემდეგ ვარიანტს გვთავაზობს: „ორგიასტული დღესასწაულები ტარდებოდა ტყეში და მთაში შუაგულ ზამთარში. დრო დადასტურებულია თიადების ისტორიული დღესასწაულით პარნასოსზე. პლუტარქოსიც კი აღწერს იმ მკაცრ პირობებს, რასაც ისინი მთის წვერზე თოვლსა და სიცივეში იტანდნენ... ჯგუფებად, თიასოსებად, დაყოფილნი დაბორიალობდნენ გარშემო ქალები, თირსოსების ქნევითა და ჩირაღდნებით ხელში, ისინი იხრებოდნენ აქეთ-იქით, ცეკვავდნენ ციბრუტივით მოტრიალენი, მანამდე, ვიდრე ძალაგამოცლილნი მიწაზე არ დაენარცხებოდნენ. თავიანთ ექსტაზში მათ ეჩვენებოდათ, რომ რძის და თაფლის – ღვინოს უფრო იშვიათად მოიხსენიებენ – ნაკადები ამოჩქეფდნენ მიწის წიაღიდან. როდესაც მათი აღბორგება უმაღლეს წერტილს აღწევდა, იჭერდნენ ისინი ცხოველს, რომელიც გზად ხვდებოდა, ნაწილებად გლეჯდნენ და ყლაპავდნენ. ეს ე.წ. ომოფაგია (= უმის ჭამა) იყო ორგიების კულმინაცია. ცნობილი მითები მიგვანიშნებენ იმ გზაზე, რომლითაც ორგიასტული კულტი ვრცელდებოდა. ეს იყო რელიგიური ეპიდემია, რომელსაც როდე შუასაუკუნეების „ცეკვით შეპყრობილობას“ ადარებს. ყველბოდნენ, რომ ქალები, პირველი წინააღმდეგობის გაწევის შემდეგ, ან უშუალოდ ბაკქური შეშლილობით შეპყრობილნი, ტოვებდნენ სახლსა და ოჯახს, ველური აღტყინებით გამოცვივდებოდნენ და ცხოველებს, თავიანთ საკუთარ შვილებსაც კი გლეჯდნენ“.[3]

ი. ლატაჩის აზრით, პარალელები თანამედროვე პოპმუსიკის მოტრფიალეთა შორისაც დაიძებნება. მართალია, საქმე აქ ცხოველებისა და ბავშვების დაგლეჯამდე არ მიდის, თუმცა საკუთარი ტანსაცმლის შემოფლეთა ჩვეულებრივი მოვლენაა. „დიონისური აქ თავს იჩენს როგორც ადამიანის დროით განუსაზღვრელი გამოთიშვა რაციონალობიდან. ამაში მაშინ[4] ხელს უწყობდა მუსიკა და ცეკვა, შემდეგ კი, მესამე, გამაბრუებელი მატერიალური ხასიათის საშუალება. გამაბრუებელი საშუალება ბერძნებისათვის იყო ალკოჰოლი ღვინის სახით“.[5]

როდესაც ახალი ეპოქის პოლიტიკურმა ლიდერებმა ანტიკურ საბერძნეთში კულტურული ცხოვრების სფეროში ხალხისათვის მისაღები მასობრივი ღონისძიებების დანერგვაზე დაიწყეს ფიქრი, ბუნებრივია, მათ წინაშე დაისვა დიონისესთან დაკავშირებული სტიქიური და შმაგი დღესასწაულების ცივილიზებულ კალაპოტში მოქცევის საკითხი. და აი, დემოსის ინტერესების დამცველი ერთ-ერთი პირველი სახელმწიფო მოღვაწე, კორინთოსელი ტირანი პერიანდროსი (ძვ.წ.ა. 627-585 წწ.)[6] თავის კულტურულ პროგრამაში

---

[1] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 30 შმდ. ეგეოსური ეპოქის ე.წ. თეატრების ცეკვასთან მიმართების შესახებ იხ. F. Stoessl, Die Vorgeschichte..., გვ. 3 შმდ.

[2] იგულისხმება ამფორა.

[3] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

[4] შდრ. ბც, I, გვ. 125 შმდ.

[1] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 31 შმდ.

[2] ექსტაზის პრობლემის შესახებ ძველაღმოსავლურსა და ანტიკურ კულტურაში შდრ. DNP, 3, 950 შმდ.

[3] M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. I, München 1967², გვ. 570; დიონისური ექსტაზისა და შეშლილობის შესახებ საინტერესო მოსაზრებები და პარალელებია წარმოდგენილი ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში გამოქვეყნებულ წიგნში: В. Иванов, Дионис и прадионисийство, Баку 1923.

[4] იგულისხმება ძველი საბერძნეთი.

[5] Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 33.

[6] შდრ. DNP, 9, 564 შმდ.; ბც, I, გვ. 131.

მნიშვნელოვან ადგილს მიუჩენს დიონისეს დღესასწაულს. იგი, როგორც ჩანს, ამ ღმერთის საკულტო დღესასწაულს ოფიციალურად აკანონებს და გუნდების დასადგმელად თავის მეგობარს, ცნობილ პოეტს არიონ მეთიმნელს მიმართავს. ეს ლესბოსელი პოეტი პერიანდროსის მოწვევით კორინთოსში მოღვაწეობდა. მის შესახებ ჰეროდოტოსი (I, 24) ამგვარ ანეკდოტურ ფაქტს გვიყვება: იგი სამოგზაუროდ სიცილიაში წასულა. უკან დაბრუნება კორინთოსელთა ხომალდით მოუნდომებია. ზღვაში მეზღვაურებს გადაუწყვეტიათ მისთვის ქონება წაერთმიათ და მოეკლათ. არიონს უთხოვია, სიკვდილის წინ სიმღერის საშუალება მიეცათ. მართლაც იგი გამოწყობილა ისე, როგორც პოეტური შეჯიბრების წინ და შესანიშნავი სიმღერა დაუწყია. შემდეგ არიონი გადაშვებულა ზღვაში. მაგრამ განგებას არ უნდოდა მისი დაღუპვა. იგი დელფინმა გადაარჩინა და სამშვიდობოს გაიყვანა. პერიანდროსმა სასტიკად დასაჯა ავისჩამდენი მეზღვაურები. სწორედ ეს ლეგენდად ქცეული არიონი, ჰეროდოტოსისვე ცნობით (I, 23) პირველად ქმნის დითირამბს, არქმევს მას სახელს და აწესებს კორინთოსში. ამ კამათის აღმძვრელ პასაჟში,[1] როგორც ჩანს, იგულისხმება, რომ არიონმა პირველმა მისცა დითირამბს ლიტერატურული ფორმა, როგორც საგუნდო სიმღერას. შესაძლოა, მანვე პირველად დააკისრა ამ სიმღერებს სხვადასხვა გმირთა ცხოვრების დრამატული ეპიზოდების გადმოცემა და დაადგინა მათი შესრულების წესი. ამის შემდგომ, უნდა ვიფიქროთ, დითირამბი გამოიყენებოდა არა მარტო დიონისეს, არამედ აგრეთვე ამა თუ იმ გმირის ტანჯვის დასატირებლად. ამას ადასტურებს ჰეროდოტოსის კიდევ ერთი ცნობა (V, 67), რომელშიც ისტორიკოსი მოგვითხრობს იმას, თუ როგორ დაუბრუნა სიკიონელმა ტირანმა კლისთენესმა (ძვ.წ.ა. VI ს. პირველი ნახევარი) დიონისეს „ტრაგიკული გუნდები“ მას შემდეგ, რაც გააუქმა ამ გუნდებით ადრასტოსის ტანჯვათა განდიდების ტრადიცია. ამგვარად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ არიონიდან მოყოლებული დითირამბს ღმერთის თუ გმირის ტანჯვათა განდიდების და დატირების ფუნქცია დაეკისრა. რამდენადაც ამ გუნდებს სულ უფრო ხშირად სატირებად გადაცმული მომღერლები შეადგენდნენ, რომელნიც, შესაძლოა, თავიანთი წვერებით უკვე არქაიკაში თხა-კაცებად გაიაზრებოდნენ, მათ ტრაგიკული ანუ თხათა გუნდები ეწოდათ. როგორც ჩანს, აქედან მოდის ტრაგედიის სახელწოდებაც („თხების სიმღერა“ ბერძნ. ტრაგონ ოდე– ტრაგოდია).[2]

გადამწყვეტი ნაბიჯი ტრაგიკული გუნდიდან ტრაგედიისაკენ ათენში გადაიდგა. აქ ტირან პისისტრატოსის დროს განსაკუთრებულ ბრწყინვალებას აღწევს „დიდი დიონისიების“ ზეიმი. მასზე ძვ.წ.ა. 534 წელს პოეტმა თესპისმა წარმოადგინა პირველი ტრაგედია, რომელშიც გამოიყვანა ერთი მსახიობი და გუნდი. სწორედ ეს დღე შეიძლება მივიჩნიოთ ტრაგედიის დაბადების თარიღად. პისისტრატოსმა ამიერიდან ტრაგედიების დადგმა დიდ დიონისიებზე სახელმწიფო საკულტო ღონისძიებათა უცილობელ მომენტად აქცია.[3]

რაც შეეხება კომედიას, იგი, როგორც ჩანს, სახელს კომოსიდან იღებს და, თავდაპირველად, გაიაზრებოდა როგორც ამ მხიარული პროცესიის მონაწილეთა სიმღერა. კომედიის შემთხვევაში ჩვენ გაგვიჭირდებოდა ზუსტი თარიღის დასახელება, თუ როდის მოხდა პირველი კომედიური სპექტაკლის დადგმა. ყოველი შემთხვევისათვის, ათენში მისი შესრულება ოფიციალურ დრამატულ სანახაობებზე მხოლოდ ძვ.წ.ა. 487-6 წლიდან უნდა დაკანონებულიყო. ე.ი. კომედიამ ათენში ოფიციალური სტატუსი ტრაგედიასთან შედარებით 50 წლის დაგვიანებით მოიპოვა.[4]

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 62 შმდ. არიონის შესახებ იხ. DNP, 1, 1083 შმდ.

[2] ესაა ტერმინ ტრაგედიის ყველაზე გავრცელებული ეტიმოლოგია. თუმცა მეცნიერებაში უკვე ანტიკურობიდან მოყოლებული გვხვდება ტერმინის სხვაგვარი ახსნის ცდებიც. ა.შ., ელინისტური ხანის ზოგიერთი ფილოლოგი ტერმინს ხსნიდა როგორც „თხის მსხვერპლშეწირვისას შესრულებული სიმღერა“-ს. ტერმინის ანალიზისათვის შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 53 შმდ.; უკანასკნელ ხანებში მეცნიერებაში არის ცდები ტერმინის პირველი კომპონენტი ანატოლიურ ენობრივ სამყაროსთან დაკავშირონ (შდრ. O. Szemerényi, Hermes 103, 1975, გვ. 319) და მისი ფორმირება ტერმინ კომედიის ანალოგიით ახსნან ბერძნულში.

[3] Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 17.

[4] შდრ. DNP, 6, 692 შმდ.

როგორც ვხედავთ, დრამის ჭეშმარიტი სამშობლო ათენია და ამიტომ არცაა გასაკვირი, რომ დიდხანს მისი დადგმის ტრადიცია არ გასცილებია ატიკის მიწას. ასევე ნათელია, თუ რატომ იქცა დრამატული სანახაობისათვის ესოდენ ორგანულ და მნიშვნელოვან ნაწილად გუნდი და მისი სიმღერა და რატომ დაუკავშირდა დრამა ესოდენ მჭიდროდ დიონისეს საკულტო დღესასწაულს, თუმცა კი თავად დიონისეს სახეს ჩვენამდე მოღწეულ დრამატულ პროდუქციაში ერთობ უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს.[1]

დრამა თანდათან შორდებოდა თავის ძირებს და სულ უფრო და უფრო მეტად გადადიოდა საკულტოდან წმინდა ესთეტიკურ სფეროში. ამას ხელს უწყობდა ზოგიერთი საკულტო დღესასწაულის თანდათანობით, უპირატესად, სანახაობით ფესტივალებად ქცევის ძლიერი ტენდენცია. შეიძლება ითქვას, რომ ბერძნული კლასიკური დრამის უდიდესი აღმავლობის პერიოდში ათენის მოქალაქეთათვის დრამატული სანახაობების დღეები, პირველ რიგში, თეატრალურ ფესტივალებად აღიქმებოდა, ხოლო კულტი მხოლოდ მისი ორგანიზაციის გარეგნულ მხარედ, ოფიციალური რელიგიური ტრადიციის წინაშე ვალის მოხდად.[2]

განსხვავებით თანამედროვე მაყურებლისაგან, ათენელ მოქალაქეს არ ჰქონდა საშუალება ენახა სპექტაკლი ყოველდღიურად. ამისათვის ის უნდა დალოდებოდა თეატრალური ფესტივალის პერიოდს. თანამედროვე საზოგადოებისათვის, რომელიც ასე ელის ხოლმე მსოფლიოს ხელოვანთა უდიდეს ფესტივალებს ედინბურგსა თუ ზალცბურგში, კანსა თუ სტრეტფორდში, ნათელია ის, თუ რაოდენ გამორჩეულია ამ ფესტივალთა საზეიმო სული და რაოდენ დიდია მათდამი მაყურებელთა ინტერესი. აქ, როგორც წესი, არასოდეს არ არის წარმოდგენილი მეორეხარისხოვანი და უფერული: ეს ფესტივალები მსოფლიო ხელოვანთა საუკეთესო ნაწარმოებების დიდი დათვალიერებაა და მათთვის საგანგებოდ არჩევენ ხოლმე ნაწარმოებებსაც და შემსრულებლებსაც. არსებითად ამგვარი პრინციპითვე ეწყობოდა ათენის და მოგვიანებით სხვა პოლისების თეატრალური ფესტივალები.

უნდა აღინიშნოს, რომ ათენი გამოირჩეოდა დღესასწაულთა საკმაოდ დიდი რაოდენობით. არ იყო თითქმის არც ერთი ისეთი თვე, 3-4 ზეიმზე ნაკლები რომ ჩატარებულიყო. შესაბამისად, საზეიმო დღეთა რაოდენობა, იგულისხმება როგორც რელიგიური, ანუ კულტთან დაკავშირებული, ისე სახელმწიფო, ანუ ისტორიულ მოვლენებთან დაკავშირებული, დაახლოებით 75-მდე უნდა ყოფილიყო ყოველწლიურად.[3] ხუთი დღესასწაული დიონისეს კულტს ეძღვნებოდა, რომელთაგან სამი მეტ-ნაკლებად მოიცავდა თეატრალურ სანახაობებსაც: ლენეები, ე.წ. სოფლის დიონისიები და ქალაქის ანუ დიდი დიონისიები.[4]

ლენეები (Λήναια), როგორც ჩანს, დიონისესთან დაკავშირებული ერთ-ერთი გავრცელებული ზეიმი იყო საბერძნეთის იონიურ ნაწილში და იგი ლენაიონის თვეს (იანვარ-თებერვალი) უკავშირდებოდა. თუკი ადრე თვის სახელწოდება Ληνός „ყურძნის საწნეხელი“-დან გამოჰყავდათ, ახლა მიჩნეულია, რომ იგი მენადების ანუ ბაკქი ქალების აღმნიშვნელი ბერძნული ფორმატივიდან Λήναιαι უნდა მომდინარეობდეს.[5] ათენში თავდაპირველად ეს იყო დიონისეს „შეშლილი, მროკავი ქალების“ დღესასწაული. ჩვენამდე შემონახული წითელფიგურული ვაზური ფერწერის ნიმუშები საკმაოდ გარკვევით წარმოგვიდგენს ქალების ექსტაზურ ცეკვას, თირსოსებითა და ჩირაღდნებით.[6] ალბათ, ათენში თეატრის წარმოშობა მრავალწილად სწორედ ამ ორგიასტულ-ექსტაზურ პროცესიასთან იყო დაკავშირებული. წყაროების მონაცემებით, ძველთაგანვე თეატრალური წარმოდგენები ტარდებოდა აგორის (ათენის მოედნის) მიდამოში. იქ უნდა არსებულიყო ორქესტრა ანუ საცეკვაო მოედანი. აქ იყო, ალბათ, ლენეების ანუ მენადების როკვის ადგილი, სადაც წარმოდგენები ჯერ კიდევ მანამდე იმართებოდა, ვიდრე ამფითეატრი აიგებოდა. წარ-

[1] ფაქტობრივად, დიონისე მხოლოდ ევრიპიდეს „ბაკქ ქალებში“ და არისტოფანეს კომედიაში: „ბაყაყები“ წარმოგვიდგება წამყვან მოქმედ პირად.

[2] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ.

[3] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 75 შმდ.

[4] შდრ. იქვე.

[5] DNP, 7, 46.

[6] Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 38.

მოდგენები აგორაზე, ფაქტობრივად, თეატრის „პირველი ნაბიჯებად“ შეიძლება მივიჩნიოთ. ლენეები მოიცავდნენ პროცესიას, ანუ პომპეს და გარკვეული პერიოდიდან (ალბათ, ძვ.წ.ა. V საუკუნიდან), ტრაგიკულსა და კომედიურ აგონებს, ანუ შეჯიბრებებს. ლენეებზე სრულფასოვანი თეატრალური ფესტივალების დაკანონების შემდეგ იგი თავისი მნიშვნელობით მეორე თეატრალურ შეჯიბრებად იქცა.[1]

„სოფლის დიონისიები“ ლენეებისაგან განსხვავებით დიონისურ სტიქიას სულ სხვა მიმართულებით გამოხატავდნენ. თუ როგორ ტარდებოდა ეს დღესასწაული, ამაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის არისტოფანეს კომედია „აქარნელები“, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი, დიკაიოპოლისი, „სოფლის დიონისიების“ ჩატარების „ნოსტალგიას“ იკმაყოფილებს და ამზადებს სათანადო პროცესიას. მართალია, აქ პაროდირებული ფორმითაა წარმოდგენილი თავად მისი ოჯახის წევრებისა და მონების ჯგუფისაგან შედგენილი მსვლელობა, მაგრამ კომედია მაინც საყურადღებო მასალას გვთავაზობს დღესასწაულის თავდაპირველი სახის აღსადგენად.[2] ჯერ მიდიოდა ქალიშვილთა გუნდი სამსხვერპლო კალათებითა და ნამცხვრებით. მათ მოჰყვებოდნენ ფალოსის დიდი პერსონიფიცირებული გამოსახულების მატარებელნი, ხოლო პროცესიას აგვირგვინებდა ფალოსისადმი მიძღვნილი ჰიმნის შემსრულებელთა გუნდი. აქ, ფაქტობრივად, აირეკლა ის, თუ როგორ ტარდებოდა ძველ ატიკაში „სოფლის დიონისიები“, რომელშიც ექსტაზი და ღვინო კი არ დომინირებდა, არამედ ნაყოფიერების სიმბოლო და მასთან დაკავშირებული უხამსობა. მოგვიანებით მას თეატრალური წარმოდგენებიც დაუკავშირდა, რაც „თეატრის სოფლად გასვლის“ ტოლფასი იყო. დღესასწაული დეკემბერ-იანვარში იმართებოდა.[3]

ყველაზე ცნობილი და მასშტაბური, რასაკვირველია, დიდი, ანუ ქალაქის „დიონისიები“ იყო. ამ ფესტივალზე შესრულდა კლასიკური ეპოქის უდიდეს ტრაგიკოსთა საუკეთესო ქმნილებები. ტრადიციის თანახმად, იგი პისისტრატოსმა, ათენის ტირანმა, შემოიღო ძვ.წ.ა. VI საუკუნეში და მასში ლენეებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ელემენტი გადმოიტანა. ფესტივალი იმართებოდა ელაფებოლიონის თვის (მარტი-აპრილი) 9-13 რიცხვებში. ამდენად, „დიდი დიონისიები“ ხალხური ზეიმის ტრანსფორმირებულ ვარიანტს კი არ წარმოადგენდა, არამედ სპეციალურად შემოღებულ ქალაქურ ზეიმს, „რელიგიისა და კულტურის სფეროში ტირანიის პოლიტიკის“ ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითს.[4] სახელმწიფო ამ ფესტივალის შემოღებით რამდენიმე მნიშვნელოვან ამოცანას წყვეტდა. ჯერ-ერთი ხალხმა, ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით, მიიღო გართობის, მე ვიტყოდი, ინტელექტუალური სანახაობის თანამონაწილედ გახდომის ერთობ მასშტაბური შესაძლებლობა. და მეორე, ხალხისათვის ყველაზე პოპულარული დიონისე ათენში ბევრისათვის არცთუ მისაღები ორგიასტულ-ექსტაზური, ანუ დამანგრეველი ფორმით კი არ ცდილობდა დამკვიდრებას, როგორც ეს თუნდაც ლენეების შემთხვევაში გვქონდა, არამედ ისევე მშვიდობიანად (თუმცა არა უწმაწურობის გარეშე), როგორც ეს ნაყოფიერებისა და ფალოსის თაყვანისმცემელ „სოფლის დიონისიების“ მონაწილეებს ახასიათებდათ.[5] ამით გარკვეულწილად განეიტრალდა ველური ექსტაზის სტიქია და დიონისურმა დღესასწაულმა ბევრად უფრო გაწონასწორებული სახე მიიღო. და ბოლოს, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ამ დღესასწაულის შემოღებით უამრავ ადამიანს გაუჩნდა ახალი საზრუნავი – უდიდესი თეატრალური ფესტივალის რაც შეიძლება სახალხოდ და ბრწყინვალედ ჩატარება.

მართალია, ამ დღესასწაულისათვის ოფიციალურად უკვე ძვ.წ.ა. V საუკუნის შუა პერიოდისათვის მაინც ხუთი დღე იყო გამოყოფილი, მაგრამ მისთვის მზადება გაცილებით ადრე იწყებოდა. შევეცადოთ თვალი გავადევნოთ ფესტივალის მომზადებისა და ჩატარების მთელ პროცესს. ზაფხულში ხდებოდა ყოველწლიურად არქონების, უმაღლესი სახელმწიფო მოხელეების არჩევა. მათგან ყველაზე მაღლა მდგომს, არქონ-ეპონიმოსს ევალებოდა დიდი დიონისიების ორგანიზაცია, ხოლო არქონ-ბასილევსს – ლენეებისა.

[1] შდრ. H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt, 1991[3].
[2] შდრ. „აქარნელები“, 241 შმდ.
[3] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 39 შმდ.
[4] Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 41 შმდ.
[5] Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 41 შმდ.

დიდი დიონისიების შეჯიბრებაში მონაწილეობის მიღების მსურველები არქონ-ეპონიმს, რაც შეიძლება მალე არჩევიდან, მიმართავდნენ თავიანთი საკონკურსო ნაწარმოებებით. თითოეულ ტრაგიკოსს საკონკურსოდ უნდა წარმოედგინა სამი ტრაგედია და ერთი სატირული დრამა. არქონი აქედან შეარჩევდა ხოლმე სამ ტრაგიკოს პოეტს. ე.ი. ფესტივალის დღეებში მაყურებელს უნდა ენახა მათი თორმეტი ნაწარმოები (ცხრა ტრაგედია და სამი სატირული დრამა). რაც შეეხება კომედიოგრაფოსებს, მათგან საკონკურსოდ დაიშვებოდა ხუთი დრამატურგი, თითოეული თითო კომედიით. ადვილი წარმოსადგენია, რამდენ პიესას უნდა გასცნობოდა არქონი, რომ, ბოლოს და ბოლოს, სამი ტრაგიკოსისა და ხუთი კომედიოგრაფოსის 17 დრამა შეერჩია. ჩვენ არ ვიცით ზუსტად, თუ როგორ ახერხებდა იგი ამას, მარტო, თუ კონსულტატების დახმარებით, თუმცა, სავსებით ნათელია, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ათენის სახელმწიფო ამ ღონისძიებას, როდესაც მის ჩატარებას უმაღლეს სახელმწიფო მოხელეს ანდობდა.[1] შერჩევის შემდეგ არქონი ნიშნავდა ქორეგოსებს ანუ პატრონებს, გუნდის მოამაგეებს. ისინი შეირჩეოდნენ შეძლებულ მოქალაქეთაგან – სამი ქორეგოსი ტრაგიკული შეჯიბრებისათვის და ხუთი კომიკურისათვის. ამასთან პროგრამით გათვალისწინებული დითირამბული შეჯიბრებისათვის ირჩეოდა დამატებით 20 ქორეგოსი. შესაბამისად – სულ 28.[2] ქორეგოსის ფუნქციაში შედიოდა შეჯიბრებისათვის გუნდის მოსამზადებლად მაქსიმალური ზრუნვა – დაწყებული დაფინანსებიდან, დამთავრებული მისთვის მასწავლებლის დაქირავებით და კოსტიუმების მომზადებით. ქორეგოსისათვის ეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი ხარჯები იყო, მაგრამ ფესტივალის ორგანიზაციაში მონაწილეობას მისთვის დიდი პატივი და პოპულარობა მოჰქონდა. მას ყველა უფლება ჰქონდა გამარჯვების ღირსეული თანამონაწილე ყოფილიყო.

გუნდის აღჭურვა და მომზადება სპექტაკლისათვის არ იყო იოლი საქმე. როგორც წესი, ყოველი შემთხვევისათვის პირველ ეტაპზე მაინც, გუნდი არაპროფესიონალი, მოყვარული მსახიობებისაგან შეირჩეოდა. ტრაგედიაში ესქილესთან გუნდი 12 კაცით განისაზღვრებოდა, სოფოკლედან მოყოლებული კი მისი რაოდენობა 15 კაცამდე გაიზარდა. კომედიაში გუნდი 24 კაცისაგან შედგებოდა. ამას ემატებოდა დითირამბული შეჯიბრებებისათვის 20 გუნდი, რომელთაგან თითოეული 50 შემსრულებელს აერთიანებდა ე.ი. დრამატული შეჯიბრებების გუნდებში მონაწილე 165 კაცს ემატებოდა დითირამბების 1000 შემსრულებელი. მართალია, ამ უკანასკნელთა შერჩევის პრინციპი შედარებით მარტივი იყო, რადგან ატიკის თითოეულ ფილას (ასეთი 10 იყო) ეკისრებოდა კაცებისა და ბიჭების გუნდების (თითოეული 50 კაცის შემადგენლობით) შეკრება,[3] ადვილი წარმოსადგენია, რა წვრთნა სჭირდებოდა იმას, რომ გუნდს თავისი ფუნქცია ღირსეულად შეესრულებინა. გუნდის როლი ხომ ერთობ დიდი იყო ტრაგედიაში, განსაკუთრებით ესქილესთან. საგუნდო პარტიებს ზოგჯერ დრამის ტექსტის ნახევარი და მეტიც კი შეიძლებოდა სჭეროდა. გუნდი, მიუხედავად იმისა, რომ მას წამყვანი, ანუ კორიფეუსი ჰყავდა, არასოდეს წარმოგვიდგენდა რომელიმე ინდივიდუალობას. იგი იყო საერთოდ საზოგადოება, ან საზოგადოების ნაწილი, ხოლო მისი რეაქცია, გადმოცემული სიტყვით, სიმღერითა და ცეკვით, ვოკალურ-პლასტიკურად გამოხატული საზოგადოებრივი აზრი იყო. გუნდის შემოსვლით იწყებოდა ტრაგედია, გუნდის გასვლით მთავრდებოდა იგი, გუნდი ავსებდა პაუზებს მოქმედებებს შორის, იგი მოკლე რეპლიკებით არცთუ იშვიათად თავადაც ერთვებოდა მოქმედებაში. როგორც ბერძნული დრამის საგუნდო პარტიების თუნდაც ყველაზე უფრო ჰიპოთეტური რეკონსტრუქციის თანამედროვე ცდები გვიჩვენებს, გუნდს იმაზე ბევრად უფრო რთული და კომპლექსური ვოკალურ-ქორეოგრაფიულ-პანტომიმური ფუნქციები ჰქონდა დაკისრებული, ვიდრე ამის წარმოდგენა თანამედროვე მაყურებელს შეუძლია. დღეს ჩვენთვის ერთობ ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ სად მაყურებდნენ ქორეგოსები მრავალთვიან რეპეტიციებს. ამისათვის, როგორც ჩანს, ინტენსიურად გამოიყენებოდა ოდეონი ანუ საკონცერტო დარბაზი, ალბათ, სოფლის თეატრე-

[1] შდრ. H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 30 შმდ.
[2] H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 32.
[3] H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 32.

ბის ნაგებობებიც,[1] თუმცა, საკმაოდ ხშირად ქორეგოსებს გუნდებისათვის სარეპეტიციოდ საკუთარი სახლების დათმობაც კი უხდებოდათ ხოლმე.[2]

ტრაგედიის მოქმედების ძირითადი სიმძიმე მაინც მსახიობზე გადადიოდა, რომელსაც ბერძნები ჰიპოკრიტესს ანუ „მოპასუხეს“, ან „ინტერპრეტატორს“ უწოდებდნენ. ტრაგედიის მთელი სასაუბრო პარტია მას მიჰყავდა. როგორც ტრაგედიაში, ასევე კომედიაში, მიუხედავად იმისა, თუ საერთოდ რამდენი მოქმედი პირი იყო ამა თუ იმ პიესაში, ერთ აქტში სამ პირზე მეტი არ მონაწილეობდა.[3] შესაბამისად, თითოეული წარმოდგენისათვის საკმარისი იყო სამი მსახიობი. აქედან ძირითადი პარტიის წამყვანს, ანუ პირველ მსახიობს პროტაგონისტი, მეორეს – დევტერაგონისტი, მესამეს – ტრიტაგონისტი ეწოდა. თესპისთან მხოლოდ პროტაგონისტი გვხვდება, ესქილეს შემოჰყავს დევტერაგონისტი, ხოლო სოფოკლეს – ტრიტაგონისტი. პროტაგონისტი, მეტწილად, ყველაზე დაკავებული მსახიობი იყო, ხოლო ტრიტაგონისტის როლი ყველაზე ნაკლები იყო. როგორც ვხედავთ, ბერძნული დრამა შემოიფარგლა სამი მსახიობით. ეს, შესაძლოა, მხოლოდ ეკონომიკური მოსაზრებებით კი არ იყო განპირობებული, არამედ ბერძენ დრამატურგთა გარკვეული პოეტიკური პრინციპითაც – სამ მოქმედ პირზე მეტი ერთ სამოქმედო სცენაში ვერ შეძლებს სრულყოფილად ჩართვას. თუკი დრამატურგისათვის რაღაც მოსაზრებით აუცილებელი გახდებოდა მეოთხე პირის, ეპიზოდური პერსონაჟის შემოყვანა სამოქმედო სურათში, მას შეიძლებოდა ამგვარი გამონაკლისი დაეშვა, მაგრამ მეოთხე მსახიობი უიშვიათესი მოვლენა იყო. განსხვავებით გუნდისაგან, მსახიობები ძვ.წ.ა. V საუკუნის შუა პერიოდიდან მაინც, პროფესიონალები იყვნენ, რომელთაც გასამრჯელოს სახელმწიფო უხდიდა. ზოგიერთი მეცნიერი ასეთ აზრსაც გამოთქვამს: არქონი ტრაგიკული შეჯიბრებისათვის გაურიგდებოდა ხოლმე სამ ვარსკვლავს ანუ პროტაგონისტს, რომელთაც უნდა შეერჩიათ დანარჩენი პარტნიორები და თავადვე გადაეხადათ მათთვის გასამრჯელო მიღებული ჰონორარიდან. ვინც მეტ-ნაკლებად გათვითცნობიერებულია იმაში, თუ რა ძალისხმევა სჭირდება როლის მომზადებას, ადვილად წარმოიდგენს, თუ როგორი მუშაობა მიმდინარეობდა მსახიობებთან. ბუნებრივია, მას შემდეგ, რაც თეატრალური ფესტივალების ინტენსივობამ და მასშტაბებმა ნათელი გახადა, რომ დრამატურგი ვერ განვდებოდა ერთდროულად გუნდის ხელმძღვანელის, ქორეოგრაფის, მთელი წარმოდგენის რეუისორის საქმეს, ბუნებრივად გაჩნდა დადგმის წარმატებით განხორციელებისათვის საჭირო პროფესიონალების გამოვლენისა და მომზადების აუცილებლობა.[4] ეს კიდევ უფრო ზრდიდა ფესტივალთან დაკავშირებულ პირთა პროფესიების რაოდენობას.

თუმცა დრამაში, როლების მიხედვით, მონაწილეობდნენ კაცებიცა და ქალებიც, როგორც სოლისტები, ასევე ქოროს წევრებიც, მხოლოდ მამაკაცები იყვნენ. ეს მათგან გარდასახვის მაღალ უნარს მოითხოვდა, რადგან მათ უხდებოდათ ქალის როლების შესრულებისას არა მარტო ხმის მკვეთრი შეცვლა, არამედ პლასტიკურად გადმოცემაც ქალის ნაზი მოძრაობისა.

უკვე ის, რომ ბერძნულ დრამაში კაცი ასრულებდა ქალის როლს, საკმაოდ დიდი თეატრალური პირობითობის გამომხატველი იყო. ამ პირობითობას კიდევ უფრო მეტად ზრდიდა სპექტაკლების გაფორმება. ნიღაბი იყო ბერძნული დრამის ერთ-ერთი არსებითი გარეგნული ელემენტი. იგი ეკეთა ყველა მსახიობს, მათ შორის გუნდისასაც. ნიღაბი მზადდებოდა ხისგან, ტილოსაგან და სხვა მსუბუქი მასალისაგან. ძვ.წ.ა. V საუკუნის ნიღბებს ისეთივე განზოგადებული გამომეტყველება აქვთ, როგორც კლასიკური სკულპტურის სახეებს. მოგვიანებით ნიღბებში სულ უფრო და უფრო მეტად ჩნდება სტილიზაციის ელემენტები. ნიღაბი, როგორც წესი, გამოხატავდა დრამაში გამოყვანილი გმირის ტიპის ერთ განმსაზღვრელ შტრიხს. მას, ბუნებრივია, არ შეეძლო გადმოეცა გმირის სახის მოქმედების შესაბამისი ცვლილებები. ტრაგედიისა და კომედიის ნიღბები დიამეტრალურად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. პირველნი ამაღლებული ტრაგიკული ვნებებისათვის გვამზადებდნენ, მეორენი კი თავიანთი გროტესკულობით სიცილს აღძრავდნენ. თუკი ანტიკური ბერძნული თეატრის მასშტაბებს გავითვალისწინებთ, რაზეც ოდნავ ქვემოთ გვექნება მსჯელობა, ნათელი გახდება, რომ ნიღაბი მაყურებელს უადვილებდა გმირის ვიზუალურად აღქმას, ამასთან ის (გმირების ყოველგვარი რთული მეტამორფოზის გარეშე) ერთსა და იმავე მსახიობს საშუალებას აძლევდა მაყურებელთა წინაშე წარმდგარიყო სულ სხვადასხვა ასაკის, განსხვავებული სქესის, სოციალური კატეგორიის თუ ფიზიკური მონაცემების ადამიანთა და ღმერთთა სახით.

ნიღბები მზადდებოდა ადამიანთა ფიზიოგნომიის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი დამახასიათებელი ნიშნის იმგვარი განზოგადებით, რომ მხოლოდ გარკვეული, შედარებით შეზღუდული ოდენობის ტიპების შესაბამისი ნიღბები შექმნილიყო. დღეს ძნელია იმის ზუსტად განსაზღვრა, თუ როგორი იყო ნიღბების „ასორტიმენტი“ კლასიკურ ეპოქაში, მაგრამ, თუკი ახ.წ.ა. II საუკუნის ლექსიკოგრაფს იულიუს პოლიდევკეს[1] ანუ პოლუქსს ვენდობით, ანტიკურობა ნიღბების 76 სხვადასხვა ტიპს იცნობდა. მათგან: 28 – ტრაგიკულს, 44 – კომიკურს, 4 სატირულს, რომელნიც შემდეგ ჯგუფებად შეიძლებოდა დაგვეყო: მოხუცი კაცები, ახალგაზრდა კაცები, მამაკაცი მონები, ქალები. ნიღბების ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი უმთავრესი ნიშნები უნდა ყოფილიყო: თმის ვარცხნილობა, თმის ფერი, წვერის სიხშირე, სახის ფერი, სახის ფორმა და გამომეტყველება, მიმიკური შტრიხების გამოხატულება, წარბები, პირი. ჩვეულებრივ, ქალების ნიღბებს ღია, კაცებისას კი მუქი სახის ფერი ჰქონდათ. ზოგიერთ შემთხვევაში ნიღაბს, განსაკუთრებით პოპულარული პერსონაჟების შემთხვევაში, პორტრეტული იდენტიფიკაციის შესაძლებლობაც უნდა მიეცა მაყურებლისათვის. საფიქრებელია, რომ მეტწილად ეს ძველი ატიკური კომედიის შემთხვევაში ხდებოდა, სადაც სოკრატეს, ევრიპიდეს და ამა თუ იმ პოლიტიკური მოღვაწის სახის ყველაზე დამახასიათებელი შტრიხები ნიღაბსაც შეეძლო აესახა, რაც კომიკურ ეფექტს აშკარად აძლიერებდა. დროთა განმავლობაში ნიღბების დამზადების ტექნიკა იხვეწებოდა და შემოვიდა ე.წ. ორმაგი ნიღბები, რომელნიც მსახიობებს შესაძლებლობას აძლევდა ხელის სწრაფი მოძრაობით „შეეცვალათ სახე“ და, შესაბამისად, როლიც. ხდებოდა თუ არა დრამის მსვლელობისას ერთსა და იმავე როლისათვის განკუთვნილი ნიღბის შეცვლა? მხოლოდ იშვიათად, როდესაც მოქმედებიდან გამომდინარე ეს აუცილებელი იყო. ა.მ., სავარაუდოა, რომ თვალებდათხრილი ოიდიპოსი სოფოკლეს ტრაგედიის ბოლოს რამდენადმე შეცვლილი ნიღბით მოგვევლინებოდა, იგივე ითქმის პოლიმესტორზე ევრიპიდეს „ჰეკაბეში“.[1]

რასაკვირველია, ნიღბების გამოყენებას კლასიკურ ბერძნულ დრამაში მხოლოდ ე.წ. ტექნიკური საფუძველი არ აქვს.[2] მათი ფუნქცია გაცილებით უფრო მრავალმხრივი და მნიშვნელოვანია. უპირველეს ყოვლისა, ნიღაბი დიონისეს კულტის არსთან გვიჩვენებს მიმართებას. ისევე, როგორც მრავალი ხალხის რელიგიაში, შენიღბვა აქ გამოხატავს საკუთარი არსიდან გამოსვლისა და სხვაში გარდასახვისა თუ გადასვლისაკენ ლტოლვას. ნიღაბი და სხეულის უჩვეულოდ შემოსვა, როგორც ჩანს, დიონისეს მიმდევართათვის ოდითგანვე ე.წ. ბაკქური მეტამორფოზის საშუალებით საკუთარ არსთან დისტანცირების გამოვლინება იყო. მართალია, თეატრალურ პრაქტიკაში დროთა განმავლობაში ნიღბის გამოყენებამ აშკარად ტექნიკური დანიშნულებაც შეიძინა, მაგრამ თავისი წარმოშობით ნიღაბიც დიონისეს კულტთან უნდა იყოს დაკავშირებული.[3]

დრამაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო კოსტიუმების როლი. როგორც ჩვენამდე მოღწეული გამოსახულებები გვიჩვენებს, დროთა განმავლობაში ძვ.წ.ა. V საუკუნის შედარებით სადა კოსტიუმები თანდათანობით იცვლიდა სახეს და უფრო პომპეზური და ფერადოვანი ხდებოდა. დრამის კოსტიუმი, პირველ რიგში, შესაბამისი უნდა ყოფილიყო გმირის იმ სტატუსისა, რომელიც მას პიესის ტექსტით ჰქონდა მინიჭებული. იმისათვის,

[1] შდრ. ქვემოთ.
[2] H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 38 შმდ.
[3] მსახიობთა რაოდენობა და პერსონაჟთა რაოდენობა დრამაში ამის გამო ხშირად საგრძნობლად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. ამდენად, ერთ მსახიობს რამდენიმე როლის შესრულება უხდებოდა.
[4] H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 37.

[1] შდრ. იქვე, გვ. 88 შმდ.
[2] ტექნიკური ასპექტის პრიორიტეტულობაზე მსჯელობს T. B. L. Webster, Greek Theatre Production, London 1970², გვ. 4.
[3] Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 34.

რომ მსახიობს შეეცვალა სიმაღლე, იგი იცვამდა სპეციალურ ამამაღლებელ ფეხსაცმელს – კოთურნებს.[1]

და მაინც, რაოდენ დიდიც არ უნდა ყოფილიყო დრამის გუნდისა და მსახიობთა დამსახურება სპექტაკლის წარმატებაში, მისი სული და გული, რასაკვირველია, თვითონ დრამატურგი იყო. იგი იყო ტექსტის ავტორი, იგი წერდა მუსიკას თავისი სპექტაკლებისათვის, იგი იყო რეჟისორი, მხატვარი, ქორეოგრაფი... ბოლოს და ბოლოს, იგი იყო გარკვეული პერიოდის განმავლობაში პროტაგონისტიც. ა.მ., ჯერ კიდევ ესქილე ასრულებდა თავის ტრაგედიებში წამყვან პარტიებს. მაგრამ, როგორც აღინიშნა, თეატრალური ხელოვნების თანდათანობით განვითარებასთან ერთად იწყება პროფესიული დიფერენციაციის პროცესი. განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა იგი ძვ.წ.ა. IV საუკუნიდან მოყოლებული, როდესაც წესად შემოიღეს ძველი ტრაგიკოსების პიესების ხელახალი წარმოდგენა. ბუნებრივია, დრამატურგი ველარ მიიღებდა მონაწილეობას თავისი პიესის დადგმაში, ამას უკვე თეატრალური სანახაობის ორგანიზაციისათვის გამოყოფილი სპეციალური პირები აკეთებდნენ.[2]

ძვ.წ.ა. V და IV საუკუნეებს დრამის წარმოდგენის თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან ერთი არსებითი მომენტი განასხვავებს. V საუკუნეში ყველა დრამატული ნაწარმოები, როგორც წესი, ერთჯერადი დადგმისათვის იქმნებოდა. მას სახელი და პოპულარობა მხოლოდ იმ ერთ დღეს შეეძლო მოეპოვებინა, როდესაც თეატრში აჟღერდებოდა. ჩვენთვის უცნობია, რომ ამ პერიოდში, გარდა ესქილესი (მისი გარდაცვალების შემდგომ),[3] რომელიღაც დრამა განმეორებით ყოფილიყოს წარმოდგენილი. ამდენად ყოველი პიესა ერთი ფესტივალით ამთავრებდა თავის სცენიურ ცხოვრებას. სამაგიეროდ, რჩებოდა პიესის ტექსტი, რომელსაც დაინტერესებული მკითხველი ეცნობოდა ტრაგიკოსთა სიცოცხლეშიც და მათი გარდაცვალების შემდგომაც. უნდა ვიფიქროთ, რომ დრამის ტექსტის გავრცელება მკითხველთა შორის საკმაოდ ინტენსიურად ხდებოდა. ამას მოწმობს V საუკუნის დრამატურგთა ნაწარმოებების საკმაოდ კარგი ცოდნა თუ უხვი ციტაცია, რაც სხვადასხვა ჟანრის მხატვრულ, ისტორიოგრაფიულ, რიტორიკულ თუ ფილოსოფიურ ნაწარმოებებში ესოდენ ჩვეულებრივი მოვლენაა ძვ.წ.ა. V საუკუნიდან მოყოლებული.

ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში კი, როდესაც თეატრალური ცხოვრება ათენიდან ფართოდ გავრცელდა მთელს ელინურენოვან სამყაროში, დრამის კლასიკოსთა, უპირველეს ყოვლისა, ევრიპიდეს პიესების ხელახალი წარმოდგენის სურვილი სულ უფრო და უფრო ფართოდ უხსნის სცენაზე გზას ძვ.წ.ა. V საუკუნეში წარმოდგენილ ნაწარმოებებს. ამით თეატრი არსებითად საკულტო ცხოვრებისაგან კიდევ უფრო დამოუკიდებელი ხდება; დრამა სცენაზე გადმოდის არა უშუალოდ დრამატურგის ხელნაწერიდან, არამედ წიგნიდან, რომელმაც პიესის ტექსტი მყარად შეინახა უკვე არა იმდენად მაყურებლისათვის, რამდენადაც მკითხველისათვის.[4]

და მაინც, ბერძნული დრამის აღმავლობის ხანაში მისი ძირითადი შემფასებელი მაყურებელი იყო. დავუბრუნდეთ „დიდი დიონისიების“ მიმდინარეობის საკითხს კლასიკურ ათენში.

მას შემდეგ, რაც საკონკურსოდ შერჩეული სპექტაკლები მომზადდებოდა და „დიდი დიონისიების“ ჩატარების დრო დადგებოდა, საფესტივალო ციებ-ცხელება გადამწყვეტ ფაზაში შედიოდა. ვარაუდობენ, რომ 8 ელაფებოლიონს ტარდებოდა ე.წ. პრო-აგონი (ძვ.წ.ა. 444 წლიდან) პერიკლესის მიერ აგებულ საკონცერტო დარბაზში, ოდეონში. ეს იყო, ფაქტობრივად, საკონკურსო პიესების „ჩაბარება“, ანუ ფესტივალის ორგანიზატორთა იმაში დარწმუნება, რომ შერჩეული დრამები მზადაა ფესტივალზე წარმოსადგენად.[5]

9 ელაფებოლიონს, საღამო ხანს, ჭაბუკების პროცესიას გადმოჰქონდა დიონისეს ქანდაკება ათენთან, მოგვიანებით პლატონის მიერ დაარსებული აკადემიის მიდამოებში მდებარე დიონისეს „მცირე ტაძრიდან“, ათენისა და ბეოტიის სასაზღვრო პუნქტ ელევთერასთან დამაკავშირებელი გზით, დიონისეს სამლოცველოს ტერიტორიაზე აკროპოლისის სამხრეთ ფერდობზე. ჩირაღდნებით განათებულ გზაზე მოჰქონდათ მათ ღმერთის ქანდაკება დანიშნულ ადგილამდე და იქ თეატრონში დგამდნენ. შესაძლოა, დიონისეს სტატუა აქ მთელი წლის განმავლობაში რჩებოდა, თუმცა დღესასწაულამდე ცოტა ხნით ადრე იგი მიჰქონდათ „მცირე ტაძარში“, რათა შემდეგ შეესრულებინათ რიტუალი და დიონისე კვლავ ათენში „შემოსულიყო“ თავისი „მშობლიური“ ბეოტიიდან მომავალი გზით.[1]

10-ში უკვე დღესასწაულის პირველი დღე იყო. იგი იწყებოდა დიდი ე.წ. სამსხვერპლო პროცესიით დიონისესადმი. პროცესიას თან მოჰქონდა მრავალი შესაწირი თუ ძღვენი ღმერთისადმი და ასევე, ფალოსის გამოსახულება. ყველანი საოცრად საზეიმოდ გამოიყურებოდნენ, განწყობითაც და საგანგებო, სადღესასწაულო ჩაცმულობითაც. პროცესია აკროპოლისთან, დიონისეს სამლოცველოსთან, მთავრდებოდა. შემდეგ აღესრულებოდა მსხვერპლშეწირვა და ყველანი თეატრში შედიოდნენ. იმართებოდა დითირამბების შემსრულებელთა 20 გუნდის გამოსვლა – შეჯიბრება. ამას მოსდევდა ოფიციალური დაჯილდოებებისა და სხვა ცერემონიალები. დღე კი სრულდებოდა კომოსით (κῶμος) – მხიარული, შეზარხოშებული მსვლელობით.

11-ში, დღესასწაულის მეორე დღეს (ძვ.წ.ა. 486 წლიდან) ხუთი კომედია სრულდებოდა.

12-14-ში, დღესასწაულის მესამე, მეოთხე და მეხუთე დღეს, სამ-სამი ტრაგედია და თითო სატირული დრამა სამი „კონკურენტი“ ტრაგიკოსისა.

16-ში, შესაძლოა, ხდებოდა ზეიმის შედეგების ყოველმხრივი შეფასება (ფინანსობრივი, სამართლებრივი და ა.შ.). პელოპონესის ომის დროს ფესტივალს, ფიქრობენ, რამდენადმე რედუცირებული ხასიათი ჰქონდა და ამ დროს სრულდებოდა მხოლოდ სამი კომედია (თითო – ტრაგიკული შეჯიბრების თითოეული დღის ფარგლებში).[2] ძვ.წ.ა. V საუკუნის ათენი ნამდვილად თეატრალური ქალაქი იყო, რადგან დრამატულ ფესტივალებზე მოქალაქეთა დასწრება სახელმწიფოს კულტურული, ესთეტიკური აღზრდის პროგრამის რანგში ჰქონდა აყვანილი. ალბათ, პერიკლესიდან მოყოლებული, ქალაქის ხელმოკლე მაცხოვრებლებს სპეციალურად ეძლეოდათ თეატრალურ ფესტივალებზე დასასწრებად ე.წ. სანახაობის ფული (თეორიკონი). თეატრალური ფესტივალი მრავალათასიან მაყურებელს კრებდა. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, იყვნენ ათენის ზრდასრული მოქალაქე მამაკაცები, ბევრი იყო სტუმარიც, სპეციალურად ჩამოსული ათენში დღესასწაულისათვის. მეცნიერები დაობენ იმაზე, ესწრებოდნენ თუ არა სპექტაკლებს ქალები და ბავშვები. ჩვენ არ გვაქვს უფლება, არ დავუჯეროთ ბერძნულ წყაროებს, რომელნიც მიუთითებენ, რომ ყველ შემთხვევისათვის, ძვ.წ.ა. V საუკუნის მიწურულიდან მაინც, თეატრის მაყურებელთა შორის იყვნენ არა მარტო ქალები და ბავშვები, არამედ მონებიც. როგორც ჩანს, საკმაოდ ადრე მოხდა ე.წ. საპატიო მაყურებელთათვის – ქურუმების, არქონების, ელჩებისათვის და ა.შ. – სპეციალური ადგილების გამოყოფა. ბავშვებისა და ქალების დასწრება ცალკეულ კომედიებზე, რომლებშიც სჭარბობდა უხამსობა და პორნოგრაფიული ელემენტი, გარკვეულ უხერხულობას იწვევდა, მაგრამ ამას, უნდა ვიფიქროთ, არც კომედიის „გაწესიერება“ და არც ქალთა და ბავშვთათვის მათზე დასწრების აკრძალვა გამოუწვევია.[3]

თეატრალური ფესტივალის მაყურებელი მოდიოდა სპექტაკლზე დასასწრებად მთელი დღით, რადგან ოთხი (ტრაგიკოსთა შეჯიბრების შემთხვევაში), ან ხუთი (კომიკოსთა შეჯიბრების შემთხვევაში) პიესის სცენური წარმოდგენის დრო თავისი პაუზებით, ალბათ, რვა საათზე ნაკლებს არ დაიჭერდა. ბუნებრივია, მაყურებლებს მოჰქონდათ ბალიშები მყარ სკამებზე დასაფენად და საჭმელიც. თუმცა, არ არის გამორიცხული, რომ მაყურებელთა კვების მოგვარების საკითხი ფესტივალის ორგანიზაციაშიც შედიოდა.

როგორც ვთქვით, ფესტივალი თეატრალური შეჯიბრება იყო. როგორ მიმდინარეობდა გამარჯვებულის გამოვლენა? ეს მისია ეკისრებოდა ხალხის მიერ წინასწარ არ-

[1] შდრ. H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 95 შმდ.
[2] H.-D. Blume, დასახ. ნაშრ.
[3] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 89.
[4] შდრ. Latacz, დასახ. ნაშრ.
[5] Latacz, დასახ. ნაშრ., გვ. 42 შმდ.; Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 17 შმდ.

[1] შდრ. Latacz და Blume დასახ. ნაშრომები.
[2] შდრ. Latacz და Blume დასახ. ნაშრომები.
[3] დეტალურად შდრ. Blume, დასახ. ნაშრ.

ჩეულ ათ მსაჯს.[1] დიდ დიონისიებზე მათ უნდა გამოევლინათ გამარჯვებული ცალკე სამ ტრაგიკოსსა და ცალკე ხუთ კომედიოგრაფოსს შორის. ბუნებრივია, მათ გადაწყვეტილებაზე გარკვეულ გავლენას ახდენდა მაყურებლის რეაქცია. გვაქვს ცნობები იმის შესახებაც, რომ მსახიობები თავიანთ ნაცნობებს ზოგჯერ ტაშის საგანგებო დაკვრის ორგანიზაციასაც კი სთხოვდნენ. როგორც ჩანს, ყოფილა მსაჯთა მოსყიდვის აღმაშფოთებელი შემთხვევებიც, რის შედეგადაც პირველი ადგილი დაუმსახურებლად მიუღიათ ხოლმე.[2] მაგრამ, როგორც წესი, მსაჯთა ინსტიტუტი ობიექტურად მოქმედებდა და ამით უნდა აიხსნას, ალბათ, ისიც, რომ მან გაუძლო კლასიკური ეპოქის თეატრალური ფესტივალების ესოდენ ხანგრძლივ გამოცდას. მსაჯთა, ანუ, ჩვენი ტერმინოლოგიით, ჟიურის გადაწყვეტილების ოქმები – დიდასკალიები – წარმოადგენდა თეატრალური აგონის შედეგთა ოფიციალურ ფიქსაციას. მითითებული იყო თითოეული ასეთი შეჯიბრის ყველა მონაცემი – თარიღი, ავტორები, ქორეგოსები, მსახიობები, ავლოსზე დამკვრელები, ნაწარმოებები და, რასაკვირველია, მათ მიერ დაკავებული ადგილები. ასეთი ოქმები შეკრიბა და გამოცა არისტოტელემ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში, რითაც ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია ბერძნული დრამის ისტორიის ანტიკურ მკვლევართ.[3] დიდ დახმარებას გვიწევს დიდასკალიების შემორჩენილი ფრაგმენტები დღესაც ბერძნული კლასიკური თეატრის პრობლემების შესწავლისას.[4]

ბუნებრივია, შეჯიბრების მთავარი შედეგი თავად დრამატურგთა და მათი ნაწარმოებების გამარჯვება იყო. მაგრამ, როგორც ჩანს, შეჯიბრი მიმდინარეობდა გუნდებსა და მსახიობებს შორისაც. გამარჯვებულთათვის დაწესებული იყო სხვადასხვა პრიზები. რასაკვირველია, ფესტივალის პროგრამაში საპატიო ადგილი ეჭირა გამარჯვებულთა შემკობას და პროცესიას.[5]

ყოველივე ამის შემდეგ, ბუნებრივია, უნდა შევეხოთ თვით თეატრის იმ ნაგებობის საკითხს, სადაც იმართებოდა ათენში თეატრალური შეჯიბრებები. უკანასკნელ ხანებამდე ათენის მთავარი თეატრის არქიტექტურული სახის ჩამოყალიბების ეტაპები ამგვარი, საკმაოდ ლოგიკური თანმიმდევრულობით გამორჩეული სქემით იყო წარმოდგენილი სპეციალურ ლიტერატურასა და სახელმძღვანელოებში:[6] თავდაპირველად, ეს იყო წარმოდგენებისათვის ბუნებრივი პირობების გათვალისწინებით შერჩეული ხელსაყრელი ადგილი აკროპოლისის ძირში, მოედნის გარშემო ნახევარწრედ შემორკალული ფერდობი, სადანაც მაყურებელი ადევნებდა თვალს გუნდისა და მსახიობის თამაშს. ბერძნ. თატრონ აღნიშნავს ადგილს, საიდანაც რაღაც სანახაობას უყურებენ.[7] წრიული ფორმის მოედანს, რომელზედაც აღმართული იყო დიონისეს საკურთხეველი, ორქესტრა („საცეკვაო მოედანი“) ეწოდებოდა, რადგან აქ მართავდა ქორო თავის ფერხულს. აქვე თამაშობდა პროტაგონისტი თავის როლს. დაახლოებით VI-V საუკუნეთა მიჯნიდან მაყურებლებისათვის ხის დასაჯდომი სკამები დამონტაჟდა. მას შემდეგ, რაც ძვ.წ.ა. V საუკუნის დასაწყისში ტრიბუნები ხალხის სიმძიმით ჩაინგრა, სიმყარისათვის ფერდობის ტერასები იქნა გამაყენებული ტრიბუნებად და იქ ჩადგეს ხის სკამები. დიონისეს ამ თეატრში, აკროპოლისის სამხრეთ ფერდობის ძირში, იმართებოდა ესქილეს ეპოქის თეატრალური სანახაობანი. პერიკლესის დროს მოხდა თეატრის გენერალური რეკონსტრუქცია. მართალია, ტერასებზე შეფენილი მაყურებელთა სკამები კვლავ ხისა იყო, მაგრამ, შესაძლოა, საპატიო სტუმრების სავარძლები უკვე მაშინ მზადდებოდა ქვისაგან. მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა ორქესტრამაც, რომელსაც თითქმის მოედგა სტოა. ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში, ალბათ, 330 წლისათვის ლიკურგოსმა ეს თეატრი მთლიანად ქვისაგან ააგო. თუმცა, უნდა ვიფიქროთ, დიდად არ შეცვალა პერიკლესის თეატრის დაგეგმარება. შემდეგ ამ ნაგებობამ არაერთგზის განიცადა გადაკეთება, განსაკუთრებით რომაული ბატონობის ეპოქაში,

[1] Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 40 შმდ.
[2] იქვე.
[3] შდრ. DNP, 3, 539 შმდ.
[4] იქვე.
[5] Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 43 შმდ.
[6] შდრ. Blume, Latacz, Lesky დასახ. ნაშრომები.
[7] შდრ, ბერძნ. θεάομαι „ვუყურებ“

როდესაც აქ გლადიატორთა ბრძოლებიც კი იმართებოდა. დღეს შემორჩენილი თეატრის ნანგრევები სწორედ დიონისეს თეატრის რომაული გადაკეთების ნიმუშია, თუმცა მან მაინც შემოგვინახა გარკვეული ინფორმაცია იმაზე, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო იგი კლასიკურ ეპოქაში. დიონისეს თეატრში მაშინ 17000-მდე მაყურებელი ეტეოდა. ძვ.წ.ა. V საუკუნის დიონისეს თეატრი გადაიქცა მოდელად ბერძნული და შემდეგ რომაული თეატრალური არქიტექტურისათვის. ძვ.წ.ა. IV საუკუნის დასაწყისიდან თეატრალურმა მშენებლობამ მთელ ელინურ სამყაროში ფართო გაქანება ჰპოვა.

უკანასკნელ ხანებში ამგვარი უკვე ტრადიციულად ქცეული წარმოდგენა გვიანარქაული და ძვ.წ.ა. V საუკუნის ბერძნული თეატრალური ნაგებობების შესახებ მეცნიერთა ერთმა ჯგუფმა ახალი მონაცემების გათვალისწინებით საფუძვლიანად გადასინჯა.[1] ჯერერთი ნათელი გახდა, რომ უკვე ძვ.წ.ა. VI საუკუნის 30-იან წლებიდან მოყოლებული ატიკაში მრავალი თეატრი არსებულა, როგორც სტაციონარული, ასევე ე.წ. მოძრავი.[2] გარდა ათენისა, თეატრალური ნაგებობები გვხვდება ატიკის დემებშიც კი, რომელთაც ჩვენ ენაზე სოფლის თეატრები შეიძლება ვუწოდოთ, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანის სავარაუდო ტევადობა მართლაც შთამბეჭდავია – 6000-მდე მაყურებელი. ამ მხრივ გამოირჩევა თეატრი თორიკოსში. დღეს ანტიკური თეატრის ისტორიკოსთა ყურადღებას იმსახურებს აგრეთვე იკარიის და ტრაქონესის თეატრების ნაშთებიც. საკმაოდ საკამათო გახდა ანტიკური წყაროების ცნობები დიონისეს თეატრის ხის ტრიბუნების ჩამონგრევის შესახებ. არც თარიღი და არც ადგილი ამ კატასტროფისა დაზუსტებული არ არის. ამიტომ ძნელია გარკვევით ითქვას, აქ დიონისეს თეატრი იგულისხმება, თუ თეატრი აგორაზე, სადაც ლენეები ტარდებოდა.[3] ერთი კი უდავოა – დიონისეს თეატრის ნაგებობის შეკეთება თუ გადაკეთება თითქმის მთელი კლასიკური ეპოქის განმავლობაში მიმდინარეობდა. ძველი და ახალი არქეოლოგიური მასალის შეპირისპირებამ თეატრის ზოგიერთი სპეციალისტი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ დიონისეს თეატრს, ისევე როგორც კლასიკური ეპოქის თეატრებს, ჩვენამდე მოღწეული შედარებით გვიანდელი ქვის ნაგებობისაგან რამდენადმე განსხვავებული სტრუქტურა უნდა ჰქონოდა. ისინი უფრო თორიკოსის ოთხკუთხედურად აგებულ თეატრს უახლოვდებოდნენ თავიანთი არქიტექტონიკით, ვიდრე ბერძნული თეატრის ჩვენთვის ნაცნობ მოდელს. თავად დიონისეს თეატრიც, რომლის სცენაზეც კლასიკური ეპოქის მრავალი შედევრი დაიდგა, ძვ.წ.ა. V საუკუნეში დაახლოებით ამგვარად გამოიყურებოდა: ოთხკუთხედი ორქესტრა, მის გარშემო ასევე ოთხკუთხედური წყობით განლაგებული თეატრონი, რომელიც სამი მხრიდან ერტყმოდა გარს ორქესტრას. მართკუთხედის ფორმის მქონე ორქესტრა სიგრძით დაახლოებით 25-30 მეტრს, ხოლო სიგანით 12-15 მეტრს შეადგენდა. აქ მიმდინარეობდა არსებითად მთელი მოქმედება, როგორც მსახიობთა, ასევე გუნდის თამაში. სკენე, რომელიც ორქესტრას ჰქონდა მიდგმული, ასევე მართკუთხედ ნაგებობას წარმოადგენდა, რომლის კარებები (ალბათ სამი) ორქესტრაში გამოდიოდა, საიდანაც ხდებოდა დრამის პერსონაჟთა ჩართვა მოქმედებაში. სკენეს ნაგებობაში შედიოდნენ მსახიობები ტანსაცმლის გადასაცმელად (რადგან ერთსა და იმავე მსახიობს ერთ სპექტაკლში ზოგჯერ რამდენიმე როლის თამაში უხდებოდა, ან მაშინ, როდესაც ორქესტრაში მხოლოდ გუნდი უნდა დარჩენილიყო). ძნელი სათქმელია, გამოიყენებოდა თუ არა სკენეს სახურავი აქტიურად პერსონაჟთა მოქმედებისათვის. ამგვარ თეატრს, როგორც თანამედროვე სპეციალისტები ფიქრობენ, გვიან აგებული დიონისეს ქვის თეატრისაგან განსხვავებით, ბევრი უპირატესობა ჰქონდა. ჯერ ერთი ორქესტრისაგან თეატრის ტრიბუნების ყველაზე მაღლა მდებარე რიგი ბევრად ნაკლები მანძილით იყო დაშორებული და, შესაბამისად, მოქმედებას მაყურებელი უფრო ახლოდან ადევნებდა თვალს. თავად ორქესტრას ფორმა კლასიკური დრამის მოქმედების განსახორციელებლად უფრო ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა, რაც უფრო გასაგებს ხდის ახლა ჩვენთვის, თუ როგორ ჭრიდნენ ძვ.წ.ა. V საუკუნის

[1] იხ. E. Pöhlmann, (გამომც. და თანაავტორი), Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike, Frankfurt a, M., Berlin..., 1995.
[2] შდრ. H. R. Goette, Griechischer Theaterbau der Klassik – Forschungsstand und Ftagestellungen (შენ. 1-ში დასახ. კრებ.), გვ. 9 შმდ.
[3] შდრ. Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 17 შმდ.

დრამატურგები იმ ე.წ. სცენურ პრობლემებს, რომლებიც მათ დრამების ტექსტიდან გამომდინარე უთუოდ უნდა შექმნოდათ. და ბოლოს, ამგვარი თეატრი, უფრო ინტიმური, მაყურებელსა და მსახიობებს შორის ნაკლები დისტანციის შემქმნელი უნდა ყოფილიყო.[1] როგორც ჩანს, იგივე არქიტექტონიკა ჰქონდათ V-IV საუკუნეების თეატრებს ატიკის ფარგლებს გარეთაც: ქერონეიაში, ისთმიაში, ტეგეაში, ფილუსში, არგოსში... არ არის გამორიცხული, რომ ამავე პრინციპებს იმეორებდნენ ის თეატრებიც, რომლებიც სიცილიაში (სირაკუსა) და მაკედონიაში ფუნქციონირებდა.

და მაინც, თუკი კლასიკური ეპოქის თეატრის შესახებ მსჯელობა ჯერჯერობით გარკვეულწილად ჰიპოთეტურ ხასიათს ატარებს, ბევრად უფრო დარწმუნებით შეგვიძლია საუბარი ჩვენამდე მეტ-ნაკლები სისრულით მოღწეული ე.წ. მარმარილოს თეატრების შესახებ, რომელთა მშენებლობა ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო და რომელთაც მალე მთელი ელინური, ელინისტური და რომაული სამყარო მოიცვეს. ამ თეატრების არქიტექტონიკა საკმაოდ ნათლად ჩამოყალიბდა დიონისეს მარმარილოს იმ თეატრში, რომლის აგებაც ძველის ნაცვლად ცნობილი ათენელი მჭევრმეტყველისა და პოლიტიკოსის ლიკურგოსის სახელს უკავშირდება. ეს ძვ.წ.ა. 338-326 წლებს შორის უნდა მომხდარიყო. ამ და სხვა თეატრების ნაგებობათა ანალიზი[2] გვაძლევს საშუალებას დავასკვნათ, რომ საუკუნეების განმავლობაში ბერძნული თეატრი თავისი განახლებული სახით ამგვარად გამოიყურებოდა:[3]

თეატრი სამი ძირითადი არქიტექტურული ნაწილისაგან შედგებოდა: მაყურებელთა დარბაზისაგან ანუ თეატრონისაგან, ორქესტრასაგან (საიდანაც წარმოდგა თანამედროვე ტერმინი ორკესტრი) და სკენესაგან – სცენის ნაგებობებისაგან. თეატრონი წრიული ფორმის ორქესტრას ერტყმოდა რკალად დაახლოებით ორი მესამედით. იგი შედგებოდა სკამების რკალურად განლაგებული, ორქესტრადან თანაბარ სიმაღლეზე აღმართული რიგებისაგან. დიდ თეატრალურ ნაგებობებს ჰქონდა ორი ან სამი სექცია (ჩვენი იარუსი). ისინი ერთმანეთისაგან იყოფოდა ჰორიზონტალური გასასვლელი სარტყლებით – დიაძრომებით. თავად რიგები კი სექტორებად, ანუ ბლოკებად იყოფოდა ორქესტრას მიმართ ვერტიკალურად, სხივისებურად განლაგებული გასასვლელებით. წინა რიგში (ან რიგებში) ჩადგმული იყო სპეციალური ქვის სავარძლები ქურუმების, არქონებისა და სპატიო პირებისათვის. დიონისეს თეატრში 67 ასეთ სავარძელს ითვლიან. ორქესტრა, როგორც ვთქვით, წრიული ფორმის იყო. მის შუაში აღმართული იყო დიონისეს საკურთხეველი, როგორც სიმბოლო დრამის ძირების დიონისეს კულტთან ორგანული კავშირისა. ორქესტრა, როგორც ჩანს, გუნდისთვის იყო განკუთვნილი. აქ ცეკვავდა, მღეროდა და მოქმედებდა იგი. თეატრონის მოპირდაპირედ ორქესტრას წრეს ებჯინებოდა სკენე (აქედანაა ტერმინი სცენა). იგი, თავის მხრივ, შედგებოდა ორქესტრას დონიდან დაახლოებით ერთი მეტრით ამაღლებული პროსკენიონისაგან, რომელიც ორქესტრას ერთი ან ორი საფეხურით უკავშირდებოდა და მის უკან აღმართული სახლის ფასადის მქონე კედლისაგან. მას სამი კარი თუ კარიბჭე ჰქონდა. როგორც წესი, ამ კარებებიდან გამოდიოდნენ მსახიობები, როდესაც პიესის მიხედვით მოქმედი პირი სახლიდან, ტაძრიდან ან რაიმე ნაგებობიდან მოემართებოდა. სკენესა და ამფითეატრს შორის მარჯვნივ და მარცხნივ ე.წ. პაროდოსები, ანუ შემოსასვლელ-გასასვლელები იყო, რომელთა მეშვეობითაც გუნდი ხვდებოდა ორქესტრაში, ან იქიდან გადიოდა. აქედანვე ხდებოდა თეატრონის მაყურებლებით ავსება თუ დაცლა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს აქედანვე შემოდიოდნენ მოქმედი პირებიც. თუკი ისინი ტექსტის მიხედვით კონტინენტის მხრიდან მოდიოდნენ, მაშინ მაყურებლიდან მარცხნივ მდებარე პაროდოსიდან შემოდიოდნენ, თუკი ზღვის მხრიდან, მაშინ – მარჯვენა პაროდოსიდან.[4]

[1] E. Pöhlmann, Die Proedrie des Dionysos-Theaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik (გვ. 295, შენ. 1-ში დასახ. კრებ.), გვ. 60; DNP, 12/1, 254 შმდ.

[2] ბერძნული თეატრების სრული კომენტირებული ალბომი: P. Maximos, Ancient Hellenic Theaters, Athens 1998.

[3] შდრ. Blume, დასახ. ნაშრ.

[4] Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 56 შმდ. როგორც ჩანს, ამ პირობითობას საფუძვლად დიონისეს თეატრის მდებარეობაც ედო. ათენელი მაყურებლიდან მარჯვნივ მართლაც ზღვა, ხოლო მარცხნივ კონტინენტი იყო.

დეკორაციები, თანამედროვე გაგებით, ბერძნულმა თეატრმა არ იცოდა. მართალია, არისტოტელეს ცნობით (პოეტიკა, 1449a19), სოფოკლეს შემოუტანია თეატრში სცენოგრაფია (ხოლო სხვები ამ სფეროში ესქილეს მიაწერდნენ ტრადიციისათვის საფუძვლის ჩაყრას), მაგრამ მხატვრის ამოცანა იმ დროს დეკორაციების შექმნა კი არ იყო, არამედ ალბათ მოხატვა სკენესი, ანუ ორქესტრის უკან ხისაგან ამოყვანილი ფასადკედლისა. ამ შემთხვევაში იგულისხმება სკენეს კართა საღებავით ისე გამოყვანა, რომ ისინი პერსპექტივის ილუზიას ქმნიდნენ. შესაძლოა, სკენეზე დაეკიდათ, ან მიეხატათ რაიმე სურათიც. როგორც ჩანს, ძვ.წ.ა. V საუკუნეში დრამატურგი მაყურებლის წარმოსახვის უნარზე იყო მთლიანად დამოკიდებული, როდესაც ერთისა და იმავე ფასადის წინ გაითამაშებდა სულ სხვადასხვა გარემოში მომხდარ სცენებს. რასაკვირველია, დეკორაციების ამგვარ იგნორირებას არ ეცნებოდა აბსოლუტური ხასიათი. თუკი დრამატურგს დასჭირდებოდა, მას შეეძლო გამოეყენებინა ქანდაკებები, სპეციალურად დამზადებული საკურთხევლისა თუ საფლავის მოყვანილობის ბუტაფორიები. არ არის გამორიცხული, რომ ზოგჯერ მიმართავდნენ შედარებით რთული დეკორაციების დამზადებასაც. ყოველი შემთხვევისათვის, ჩვენ არსად არ გვაქვს ბერძნულ წყაროებში მინიშნება იმაზე, რომ თეატრალური გაფორმება რაღაცნაირად რეგლამენტირებული იყო. დროთა განმავლობაში ამ სფეროში გარკვეული სიახლეები შემოდიოდა. სკენე უფრო და უფრო პომპეზური ხდებოდა, უფრო და უფრო იზრდებოდა მოხატული ელემენტების ხვედრითი წილი.

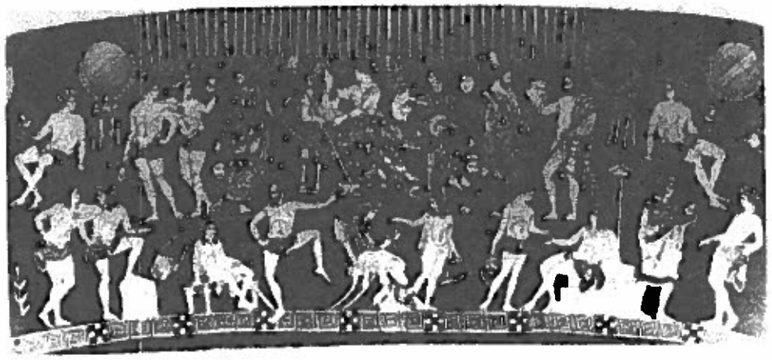
მართალია, თანამედროვე თეატრთან შედარებით ერთობ შეზღუდულად, მაგრამ ბერძნული თეატრი მაინც იყენებდა გარკვეულ თეატრალურ მანქანებს. ა.მ., თეოლოგეიონიდან („ღმერთის სასაუბროდან“), სკენეს სახურავზე მიმაგრებული, ამაღლებული პლატფორმიდან, ღმერთთა როლების შემსრულებელნი ასრულებდნენ თავიანთ პარტიებს; კერავნოსკოპეიონი სცენაზე ელვისა და ჭექა-ქუხილის ეფექტის შესაქმნელად იყო გამოყენებული; ეკკიკლემა ბორბლებიანი სცენაზე გამოსაგორებელი მცირე პლატფორმა იყო. განსაკუთრებით ცნობილი იყო მექანე, ასევე გერანოსი, როგორც ჩანს, ამწე კოშკის ტიპისა, რომელთა საშუალებითაც მაყურებელთა წინაშე მფრინავი ან ჰაერში მოფარფატე არსებების წარმოდგენა ხდებოდა. ეს დანადგარი გამოიყენებოდა ღმერთის უეცრად ჩასართველად მოქმედებაში, როდესაც ღვთაების როლის შემსრულებელი გადმოეშვებოდა პერსონაჟთა წინაშე კონფლიქტისათვის სათანადო მიმართულების მისაცემად. აქედან არის გამოთქმა „deus ex machina“ („ღმერთი მანქანიდან“), რომელიც გამოიყენება იმ შემთხვევათა აღსანიშნად, როდესაც კონფლიქტი განიმუხტება არა მოვლენათა თუ მოქმედების მსვლელობიდან გამომდინარე, არამედ ზებუნებრივი ძალის უეცარი ჩარევის წყალობით.[1]

მართალია, ბერძნული თეატრის არქიტექტონიკა პრინციპულად დიონისეს თეატრის ზემოთ აღწერილ თარგზე იყო გამოყვანილი, მაგრამ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში გაშლილმა დიდმა თეატრალურმა მშენებლობებმა მრავალი ინდივიდუალური სახის მქონე ბრწყინვალე ნაგებობა დაგვიტოვა. თეატრალური სანახაობების ორგანიზაცია თითქმის ყველა მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი პოლისისათვის, რელიგიური კომპლექსისათვის პრესტიჟის საკითხად იქცა. ძვ.წ.ა. IV-III საუკუნეებით თარიღდება უკვე ქვისაგან ნაგები მრავალი ულამაზესი ბერძნული თეატრი. მათ შორისაა დელფოს, დოდონას, ეფესოსის, მეგალოპოლისის, არგოსისა და მრავალი სხვა. ყველაზე კარგად შემონახული და უთუოდ ყველაზე ლამაზი ეპიდავროსის თეატრია.

ეპიდავროსი ანუ ასკლეპიოსის, მკურნალობის ხელოვნების ღმერთის, სატაძრო კომპლექსი პელოპონესოსში არგოლისის ნახევარკუნძულზე მდებარეობს. ეს იყო რელიგიური ცენტრი და ცნობილი სამკურნალო ადგილი, თავისი ერთობ ცნობილი აბაზანებით. კომპლექსის მშვენებას თეატრი წარმოადგენს, სადაც ძვ.წ.ა. IV საუკუნიდან, ზაფხულობით იმართებოდა თეატრალური ზეიმები. იგი დღესაც აგრძელებს სიცოცხლეს გარკვეული რეკონსტრუქციის შემდეგ და ამჟამადაც საბერძნეთში საკონცერტო თუ თეატრალური ფესტივალების ჩატარების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო პოპულარული ცენტრია. ეს ქვის

საერთოდ ბუნების თუ ქალაქის ხედის „ჩართვის“ ხერხს პიესის მსვლელობაში, როგორც ფიქრობენ, ხშირად მიმართავდნენ ათენელი დრამატურგები, განსაკუთრებით კომედიების წარმოდგენისას.

[1] Blume, დასახ. ნაშრ., გვ. 71 შმდ.



1. ე.წ. „სატირული დრამის ვაზა“ (დაახლ. ძვ.წ.ა. 400 წ.). აქ წარმოდგენილია თეატრის დასი იმ მომენტში, როდესაც მსახიობები ნიღბებს იხსნიან. სატირები დეკორატიული ტყავებით არიან შემოსილნი, რაც მათ ცხოველურ ბუნებას უსვამს ხაზს. აქვე წარმოდგენილი არიან სატირები, რომელთაც ე.წ. ფალაკური აქცენტები გამოარჩევს. კომპოზიციის ზედა რიგის ცენტრში გამოსახულია დიონისე თავისი ცოლით არიადნეთი, მის მარჯვნივ და მარცხნივ კი – ტრაგიკული მსახიობები.



2. დეტალი „სატირული დრამის ვაზიდან“. მსახიობი ჩამოხსნილი ნიღბით და დეკორატიული კოსტიუმით.



3. დეტალი „სატირული დრამის ვაზიდან“. მსახიობი, რომელსაც ხელში უჭირავს მოხსნილი ნიღაბი.



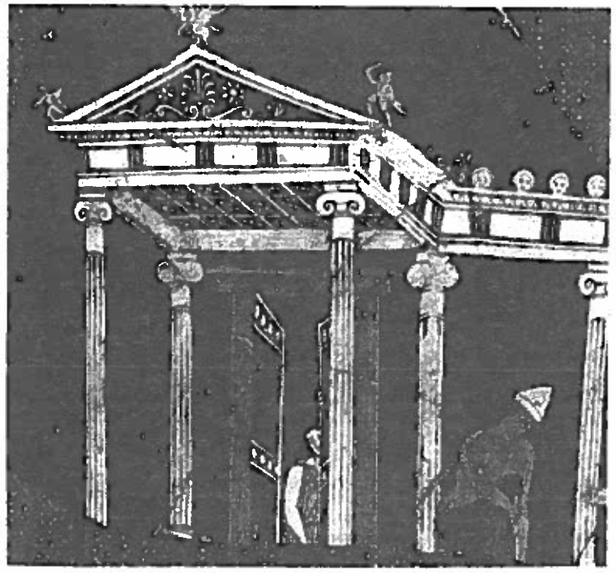
4. კლასიკური ეპოქის ტრაგიკული ნიღაბი.



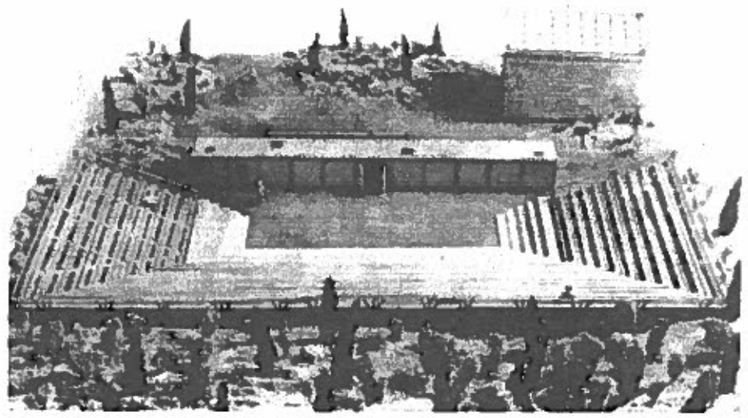
5. კლასიკური ეპოქის კომედიური მსახიობების გამოსახულებები (ძვ.წ.ა. IV ს. დასაწყისი).



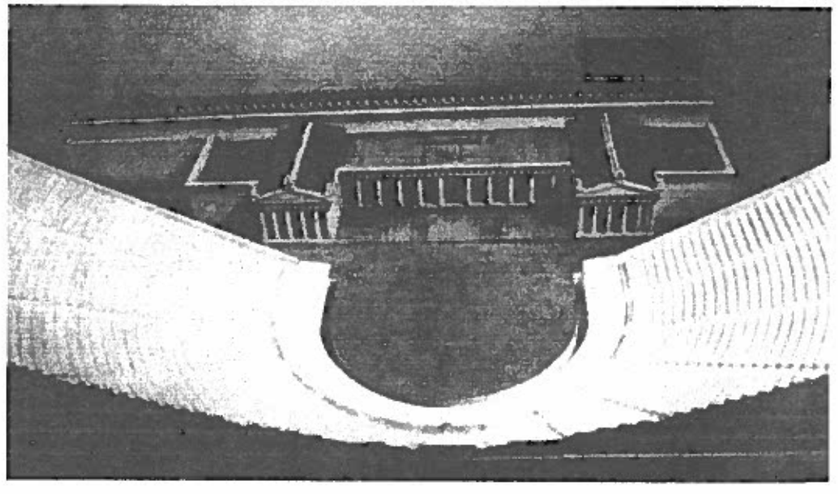
6. მსახიობი ნიღბით ხელში. ძვ.წ.ა. IV ს. მეორე ნახევარი. წითელფიგურული კრატერის მხატვრობა.



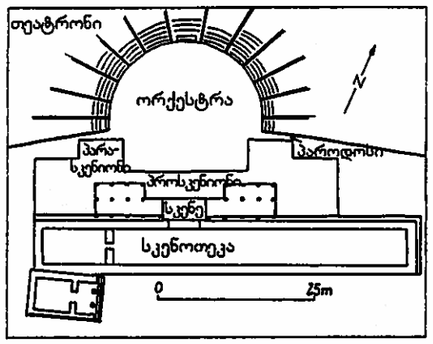
7. „სცენა ტრაგედიიდან“. წითელფიგურული კრატერი. ძვ.წ.ა. IV ს. შუა პერიოდი.



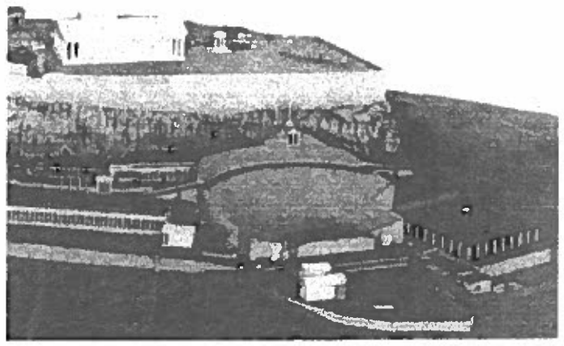
8. დიონისეს თეატრი ძვ.წ.ა. V საუკუნეში ამგვარად გამოიყურებოდა მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით.



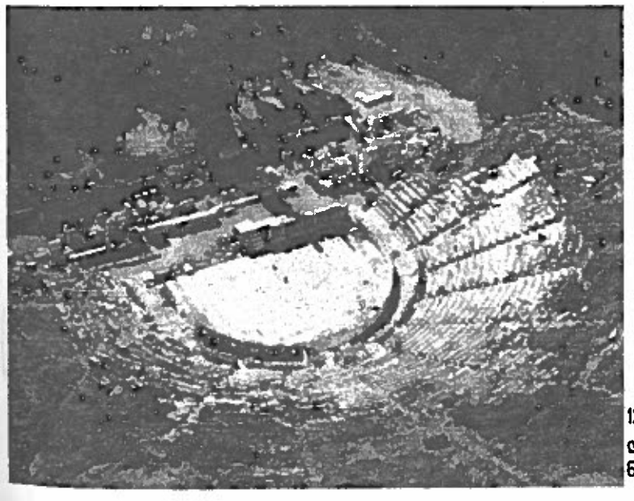
9. ლიკურგოსის მიერ აგებული დიონისეს თეატრის მოდელი.



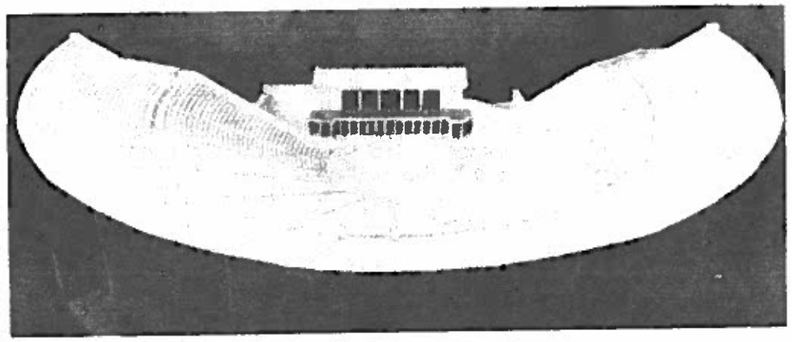
10. დიონისეს თეატრის სქემა.



11. დიონისეს თეატრის სავარაუდო მოდელი ახ.წ.ა. 180 წლისათვის.



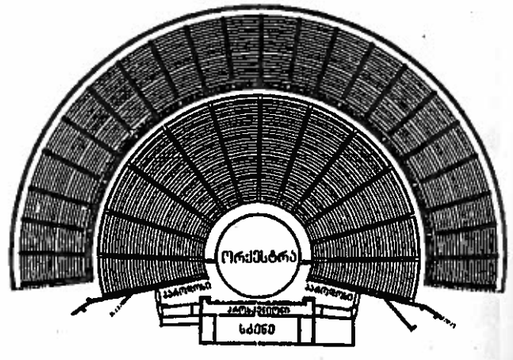
12. ასე გამოიყურება დიონისეს თეატრის ნარჩენები დღეს.



13. ეპიდავროსის თეატრის მთლიანი ნაგებობის სავარაუდო მოდელი.



14. ეპიდავროსის თეატრის ხედი.



15. ეპიდავროსის თეატრის სქემა.

ნაგებობა ძვ.წ.ა. IV ან III საუკუნეში უნდა აღმართულიყო.[1] იგი ანტიკური თეატრალური მშენებლობის ჭეშმარიტ შედევრს წარმოადგენს. აქ სიმეტრია, პროპორციების დიდებული გრძნობა, იდეალურობამდე დახვეწილი ფორმები და ფანტასტიკური აკუსტიკა დიდებულად ეხამება ერთმანეთს. „მაყურებელთა დარბაზი“ დიაძმას საშუალებით ორ სექციად იყოფა. ზედა სექცია 21, ხოლო ქვედა – 34 რიგისაგან შედგება. კიბის 23 ჩასასვლელი ზედა სექციას 22 სექტორად, ხოლო 13 ჩასასვლელი ქვედას 12 სექტორად ყოფს. ორქესტრა 20,30 მ. დიამეტრის სრულ წრეს წარმოადგენს, რომელსაც კანტად კირქვის ფილები აქვს შემოწყობილი. თავად ორქესტრას იატაკი დატკეპნილი მიწისაგან იყო. მის შუაში იდგა თიმელე, საკურთხეველი, რომლის ბაზისიღა შემორჩა ჩვენს დღეებამდე. ორქესტრასა და პირველ რიგს შორის 2,13 მ. სიგანის ჩაღრმავებაა წვიმის წყლისათვის. შემორჩა ორივე პაროდოსი. ეპიდავროსის თეატრისათვის ერთი თვალის შევლებაც კი კმარა, რომ მოიხიბლოთ მისი საოცარი სიმეტრიულობით. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან მის არქიტექტურაში ოქროს კვეთი, ანუ ოქროს პროპორცია არის გამოყენებული. ამ ერთ-ერთი უჰარმონიულესი პროპორციის არსი შემდგომში მდგომარეობს: ორი ნაწილისაგან, დიდისა და მცირესაგან, შედგენილ მთელში, მცირე ნაწილი ისე შეეფარდება დიდს, როგორც დიდი მთელს. საკმარისია, ამ თვალსაზრისით შევისწავლოთ მაყურებელთა დარბაზის არქიტექტურა, რომ ვნახავთ: აქ მცირე მონაკვეთის, ანუ ქვედა სექციის რიგთა ოდენობას (21), ისე შეეფარდება დიდი მონაკვეთის, ანუ ზედა სექციის რიგთა ოდენობა (34), როგორც ეს უკანასკნელი შეეფარდება მთელი მაყურებელთა დარბაზის რიგთა ოდენობას (55). დარბაზი სულ ცოტა 14 000 მაყურებელს იტევს. ჩვენთვის დღესაც საიდუმლოს წარმოადგენს ამ თეატრის, ისევე როგორც მრავალი სხვა ცნობილი ანტიკური თეატრის, აკუსტიკა. ორქესტრაში მყოფმა ადამიანმა ჩუმად რომ წარმოთქვას რაიმე, ან უბრალოდ ქაღალდი გახიოს, ხმა თითქმის ისევე კარგად ისმის 55-ე რიგში, როგორც პირველში. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ, ჩვეულებრივ, თეატრები, რომელნიც ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში იგებოდნენ, 10 000-ზე ნაკლებ მაყურებელზე არ ყოფილა გათვლილი, ხოლო ზოგიერთი მათგანი 20 000 და, შესაძლოა, 40 000-ზე მეტ მაყურებელსაც კი იტევდა, ნათელი გახდება, თუ რაოდენ ოსტატობას მოითხოვდა ხმის ყოველგვარი გამაძლიერებლების გარეშე ისეთი თეატრის აგება, სადაც ათიათასობით ადამიანს შეეძლო ერთნაირად კარგად მოესმინა მთელი სპექტაკლი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თეატრი წელიწადის მხოლოდ რამდენიმე დღეს იყო დაკავებული სპექტაკლების ჩვენებით. რა ფუნქციას ასრულებდა ეს ნაგებობები სხვა დღეებში? თეატრებში იმართებოდა მჭევრმეტყველთა გამოსვლები, აღინიშნებოდა ესა თუ ის ღირსსახსოვარი თარიღი, ტარდებოდა სახალხო კრებები და, საერთოდ, ყველა ის შეკრება, რომელსაც მსმენელის ფართო მოზიდვა ჰქონდა მიზნად. ასე რომ, თეატრის ნაგებობანი უქმად როდი იდგნენ მთელი წლის განმავლობაში, ისინი პოლისთა სისხლსავსე ცხოვრებით ცხოვრობდნენ.

თანამედროვე თეატრალური ფესტივალების ორგანიზაციასთან დაკავშირებულ პირებს უთუოდ დააინტერესებთ, რა უჯდებოდა სახელმწიფოს თითოეული თეატრალური ზეიმის მოწყობა, ა.შ., რა ჯდებოდა მარტო ათენის ფესტივალების („დიდი დიონისიების“ და „ლენეების“) ჩატარება.

როგორც მკვლევარნი მიიჩნევენ, დაახლოებით 25-30 ტალანტი ყოველწლიურად. დღეს ძნელია ზუსტად იმის განსაზღვრა, თუ რამდენია ეს ჩვენს ფულზე. შეიძლებოდა ზოგადი წარმოდგენის შესაქმნელად აღგვენიშნა, რომ ამ ფულით შეეძლო მთელი წლის განმავლობაში საკმაოდ კარგად შეენახა თავი 15 (და, შესაძლოა, მეტ) 4 სულისაგან შემდგარ ათენელთა ოჯახს, ე.ი. 60 სულს.[2]

ბერძნული თეატრალური ფესტივალების ჩატარების სტრუქტურა ეფექტური იყო დრამატურგთა შემოქმედების სტიმულირებისათვის. საკმარისია აღინიშნოს, რომ მარტო „დიდ დიონისიებზე“ ერთ ქალაქში, ათენში იდგმებოდა ყოველწლიურად 17 ახალი სპექტაკლი, ეს იყო მხოლოდ ერთი ნაწილი იმ პროდუქციისა, რასაც ამ ზეიმისათვის წლის

[1] P. Maximos, დასახ. ნაშრ. ალბათ, აქ ნაგებობის სრულყოფის მიზნით, ძვ.წ.ა. II საუკუნეშიც ჩატარდა გარკვეული სამუშაოები.

[2] შდრ. H. C. Baldry, The Greek Tragic Theater, London 1971.

განმავლობაში ქმნიდნენ დრამატურგები. ნებისმიერ თანამედროვე თეატრს შეშურდებოდა 17 პრემიერის, ამ სიტყვის აბსოლუტური გაგებით, ჩვენება ერთი წლის მანძილზე. მარტო ერთი საუკუნის განმავლობაში, მხოლოდ ერთ, დიონისეს თეატრში 1700 ახალი სპექტაკლი უნდა დადგმულიყო. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ კლასიკური ეპოქის ბერძნული თეატრი არ არის მხოლოდ დიონისეს თეატრი, რომ ელადაში მრავალი სხვა თეატრიც ფუნქციონირებდა (საერთოდ ანტიკური სამყაროს 760 თეატრისა და ოდეონის ნაგებობის ნარჩენებმა მოაღწია ჩვენამდე, დამატებით კიდევ 160-ის შესახებ წერილობითი წყაროები გვაწვდიან ინფორმაციას), შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ მარტო იმ პიესათა ოდენობა, რომლებიც სცენაზე განხორციელდა, ბერძნული კულტურის ამ უდიდესი აღმავლობის ხანაში, ალბათ, ათასობით განისაზღვრებოდა. საოცრად დიდი იყო იმ დრამატურგთა რაოდენობა, რომელნიც ქმნიდნენ ამ ვეებერთელა მემკვიდრეობას. მრავალი მათგანი, როგორც ჩანს, ჭეშმარიტად თვალსაჩინო შემოქმედი იყო, რადგან მათ არაერთგზის დაუმარცხებიათ თეატრალურ შეჯიბრებებში ბერძნული თეატრის კორიფევსები, უკვე ანტიკურობაში გენიოსებად აღიარებული დრამატურგები. კლასიკური ეპოქის მთელი ამ ზღვა პროდუქციიდან ჩვენამდე სრული სახით მოაღწია მხოლოდ 44 პიესამ: 32 ტრაგედიამ, 1 სატირულმა დრამამ, 11 კომედიამ. ასობით დრამატურგის შემოქმედებიდან ჩვენ კონკრეტულად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მხოლოდ სამ ტრაგიკოსზე და ერთ კომედიოგრაფოსზე: ესქილეზე, სოფოკლეზე, ევრიპიდესა და არისტოფანეზე. და მაინც, მიუხედავად ესოდენ არასრულყოფილი ინფორმაციისა, ეს საკმარისია იმისათვის, რომ ვიმსჯელოთ კლასიკური თეატრის სიდიადეზე. მსოფლიო კულტურაზე მის გავლენას შევეხებით როგორც ცალკეულ დრამატურგთა ნაწარმოებების განხილვისას, ასევე თავში – კლასიკური და თანამედროვე ტრაგედია.[1]

ტრაგედიის სამყარო

ბერძნულ კლასიკურ ტრაგედიაზე მსჯელობა დღეს გვიხდება იმ ნაწარმოებთა საფუძველზე, რომელნიც დროს გადაურჩნენ და რომელნიც რეალურად არსებული ტრაგიკული პიესების მხოლოდ ერთობ უმნიშვნელო ნაწილს წარმოადგენენ. და მაინც, თუმცა მრავალი ათასი ტრაგედიიდან თანამედროვე ეპოქამდე, როგორც აღინიშნა, მხოლოდ 32-მა მოაღწია, ეს საკმარისია იმისათვის, რომ ჩვენ არსებითად ჩამოყალიბებული წარმოდგენა შევიქმნათ ბერძნული ტრაგიკული თეატრის შესახებ. ბუნებრივია, ბევრი რამ საუკუნოდ პასუხის გარეშე დარჩება, ბევრი იქნება გაურკვეველი და საკამათო, მაგრამ არ უნდა დავიწყოთ, რომ ჩვენამდე მოაღწია იმ სამი დრამატურგის პიესათა ნაწილმა, რომელთაც უკვე ძველები ტრაგედიის შეუდარებელ და სხვებზე აღმატებულ ოსტატებად თვლიდნენ და რომელნიც, ფაქტობრივად, ამ ჟანრის უმაღლესი განვითარების მთელ პერიოდს წარმოდგვიდგენდნენ. ამ სამეულს სათავეში უდგას ესქილე, უფროსი ტრაგიკოსი, მას მოსდევს სოფოკლე და ასრულებს ევრიპიდე.

გარდა ამისა, ანტიკური ეპოქის ავტორებმა მრავალი საყურადღებო მოსაზრება თუ ცნობა დაგვიტოვეს, რომელიც კლასიკური ტრაგედიის არსის წვდომაში ხელს გვიწყობს. რასაკვირველია, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს არისტოტელეს „პოეტიკას“, რომელიც დღემდე ძირითად ნაშრომად რჩება დრამის თეორეტიკოსებისათვის და რომელმაც, ალბათ, ყველაზე დიდი გავლენა მოახდინა ზოგადად ტრაგედიისა და მისი ცალკეული ასპექტების მეცნიერული შესწავლის ისტორიაზე. ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში წაკითხული მისი ლექციების კონსპექტური ჩანაწერი პოეტიკის შესახებ დღემდე გვაოცებს თავისი ფორმულირებების სიზუსტითა და ძირითადი ლიტერატურული ჟანრების არსის განსაზღვრის სიღრმით. უახლესი გამოკვლევების მიხედვით, არისტოტელემ ყველაზე სწორად და ზუსტად დაიჭირა კლასიკური ტრაგედიის ყველა თავისებურება.[2] აქედან გამომდინარე, ქვეთ არაერთგზის მივმართავთ მისი „პოეტიკის“ პასაჟებს, რომლებიც ხშირად მრავალსაუკუნოვანი დისკუსიების საფუძვლად იქცნენ.

თავდაპირველად შევეხოთ ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებების გათვალისწინებით ტრაგედიის გარეგნულ სტრუქტურას, რაც თითქმის არავითარ დავას არ იწვევს.[1]

წინა თავში უკვე გვქონდა მსჯელობა იმაზე, რომ ტრაგედიები ესქილემდეც იდგმებოდა, მაგრამ ახლა ძნელია ზუსტად იმის განსაზღვრა, თუ როგორი სახე ჰქონდათ მათ. ესქილეს ეპოქისათვის უკვე ჩამოყალიბდა ტრაგედიის გარეგნული სტრუქტურა, რომელსაც მეტ-ნაკლებად ერთგულად იცავდა ყველა ტრაგიკოსი. ეს სტრუქტურა გარკვეულ ელემენტთა ერთიანობას წარმოადგენდა, რომელიც არსებითად ჩვენამდე მოღწეული ყველა ტრაგედიის ტექსტშია დადასტურებული. იგი ელემენტთა შემდეგ მიმდევრობად წარმოგვიდგება:

პ რ ო ლ ო გ ი – ჩვეულებრივ, ტრაგედიის ის ნაწილია, რომელიც გუნდის ორქესტრაზე გამოსვლას – პაროდოსს უძღოდა წინ. ეს, როგორც წესი, რომელიღაც პერსონაჟის პარტია იყო, რომელიც საქმის ვითარებას აცნობდა მაყურებელს. პროლოგი არ იყო აუცილებელი ელემენტი. ტრაგედიების ერთ ნაწილს იგი საერთოდ არ გააჩნდა. ზოგჯერ პროლოგს იმ „განმმარტებელ პარტიასაც“ უწოდებდნენ, რომელიც უშუალოდ მოსდევდა პაროდოსს.

პ ა რ ო დ ო ს ი – გუნდის პირველი სიმღერა, რომელსაც იგი ორქესტრაზე შემოსვლის მომენტში ასრულებდა.

ე პ ი ს ო დ ი ო ნ ე ბ ი ანუ ეპიზოდები – სცენები, რომლებშიც მსახიობები მონაწილეობენ გუნდთან ერთად. აქ არის წარმოდგენილი ტრაგედიის ყველა პერსონაჟის მონოლოგი თუ დიალოგი. ამ ნაწილში შეიძლება ჩართული იყოს კომოსები (მსახიობისა და გუნდის მიერ მონაცვლეობით შესრულებული უპირატესად დასატირებელი სიმღერა თუ პარტია), ამოიბაიონები (მსახიობისა და გუნდის მიერ მონაცვლეობით შესრულებული პარტია ან ლირიკული სიმღერა), და მონოდიები (მსახიობის სოლო სიმღერა).

ს ტ ა ს ი მ ო ნ ი – გუნდის სიმღერა ერთ ადგილას ანუ ორქესტრაში, რომელიც უპირისპირდება პაროდოსს – შემოსასვლელ სიმღერას. იგი სრულდება ეპისოდიონებს შორის, მოქმედ მსახიობთა გარეშე და წარმოადგენს იმ ემოციებს, რომელნიც გუნდში წინმავალმა ეპისოდიონმა აღძრა. თავის მხრივ, ამ სიმღერას აქვს საკუთარი აგებულება, რომელიც ეფუძნება საგუნდო ლირიკული სიმღერების სტრუქტურას და წარმოგვიდგება სტროფული სისტემის სახით. მისი არსი შემდეგში მდგომარეობს: გუნდი (ან მისი ნაწილი) ჯერ ასრულებს გარკვეული მეტრული სტრუქტურის მქონე სტროფს, შემდეგ მას ენაცვლება ანტისტროფი. ასეთი წყვილი საგუნდო პარტიაში შეიძლება იყოს ერთი ან მრავალი. მაგალითად, ესქილეს „ქოეფორებში“ (315-475) თერთმეტია. უკანასკნელ წყვილს მოსდევს ეპოდოსი ანუ მინამღერი. ამ უკანასკნელს ყოველთვის თავისი ავტონომიური მეტრული სტრუქტურა აქვს. სტროფებსა და ანტისტროფებში კი მეტრი შეიძლება განმეორდეს.

ე ქ ს ო დ ო ს ი ტრაგედიის ფინალური ნაწილია, რომელსაც ტრაგედიაში აღარ მოსდევს საგუნდო სიმღერა.

სასაუბრო პარტიები გამართული იყო იამბური ტრიმეტრით, ხოლო საგუნდო პარტიები საზომთა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ტრიმეტრის ტეტრამეტრით შენაცვლება ზოგჯერ სადიალოგო პარტიებშიც ხდებოდა, თუკი ამას მოქმედების განვითარების სპეციფიკა მოითხოვდა.[2]

---

[1] თითოეულ დრამასთან დაკავშირებული სპეციალური ლიტერატურა მითითებული იქნება უშუალოდ პიესის განხილვისას, ხოლო თემატიკურად დალაგებული განმაზოგადებელი უმნიშვნელოვანესი ნაშრომები იხილეთ ტრაგედიისა და კომედიის განყოფილებების ბოლოს.

[2] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, Tübingener Vorlesungen, Bd. 4, Frankfurt am Main 1991 (ვიყენებ 1996 წლის უცვლელად დატოვებულ მესამე გამოცემას), გვ. 9 შმდ. შდრ. აგრეთვე Latacz, Einführung..., გვ. 56 შმდ.

[1] ამ სტრუქტურას უკვე ძალზე გარკვევით აღწერს არისტოტელე: „პროლოგი, ეპისოდიონი, ექსოდოსი, საგუნდო ნაწილი და მასში პაროდოსი და სტასიმონი. ეს ნაწილები საერთოა ყველა ტრაგედიისათვის. [გარდა ამისა] განსაკუთრებული [პარტიები] სცენიდან და კომოსები“. ამის შემდეგ არისტოტელე გვაძლევს სტრუქტურის თითოეული ამ ელემენტის დახასიათებას (პოეტ., 1452b 16 შმდ.). როგორც ჩვენამდე მოღწეული ტრაგედიების ანალიზი გვარწმუნებს, არისტოტელემ ამომწურავად დახასიათა ის, რაც ყოველ მათგანს საერთო აქვს სტრუქტურაში. შდრ., აგრეთვე B. Zimmermann, Die griechische Tragödie. Eine Einführung, München / Zürich 1992², გვ. 21 შმდ.; იხ. აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 67 შმდ.

[2] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Tragödie, გვ. 23 შმდ.

როგორც ვხედავთ, ტრაგედიის სტრუქტურამ ერთგვარი კანონიკური ფორმა მიიღო. მას უნდა დაქვემდებარებოდა ყველა დრამატურგი. არსებითად, მხოლოდ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში იწყება ამ სტრუქტურის რღვევა.

განსაკუთრებული საკითხია ტრაგედიის მუსიკალური და ქორეოგრაფიული გაფორმება. გუნდს, რომელიც ძირითად როლს ასრულებდა მუსიკალური პარტიების შესრულებაში, ტრაგედიაში საკმაოდ საინტერესოდ უხდებოდა მონაწილეობა იმ პასაჟების რეჩიტაციასა თუ სიმღერაში, რომელთაც დღეს ჩვენ მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტის სახით აღვიქვამთ. კლასიკური ტრაგედიების საგუნდო პარტიების რეკონსტრუქციის თანამედროვე ცდები ნათელყოფენ, თუ რამდენად საინტერესო იყო ის მუსიკალური ინფორმაცია, რასაც ტრაგედიის მაყურებელი და მსმენელი იღებდა კლასიკურ თეატრში. დაახლ. ძვ.წ.ა. 450 წლიდან დრამის მუსიკალურ გაფორმებაში ძირეული გარდატეხა ხდება. თანდათანობით იზრდება სოლო სასიმღერო პარტიების ხვედრითი წილი, რომლებსაც ხშირად პროტაგონისტები და სხვა მსახიობები ასრულებდნენ. თუ ადრე მხოლოდ ერთი მუსიკალური ინსტრუმენტის, ავლოსის თანხლებით სრულდებოდა სასიმღერო პარტიები, ამ პერიოდიდან მუსიკალური და სხვადასხვა ხმის ეფექტის გამომცემი ინსტრუმენტების სახეობანი მნიშვნელოვნად იზრდება. როგორც პლატონი გვიდასტურებს, მსმენელს სთავაზობდნენ ყოველგვარი აკუსტიკური ეფექტის მიბაძვას: ქუხილის, ქარის ქროლისა და სეტყვის ცვენის, ბორბლების ღრჭიალს, საყვირთა, ფლეიტების და სალამურების, საერთოდ ნებისმიერი ინსტრუმენტის ხმებს, ძაღლების ყეფის, ცხვრების ბღავილის თუ ჩიტთა გალობის იმიტაციას. ამისათვის სანახაობათა ორგანიზატორების განკარგულებაში სპეციალური შემსრულებლები საკმაო რაოდენობით იყვნენ („სახელმწიფო", 397a 1-7).

თანდათანობით სულ უფრო და უფრო მრავალფეროვანი ხდება სხვადასხვა რიტმების მოულოდნელი მონაცვლეობა და ტონალობების შერევა. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ადრე მეტად თუ ნაკლებად ერთიანი წამყვანი მეტრული თემის პრინციპი იყო უფრო მიღებული, აშკარა გახდება ტრადიციული კომპოზიციის ფორმებში რაოდენ სიახლეს შეიტანდა სხვადასხვა რიტმების ერთმანეთში მონაცვლეობა ანუ პოლიმეტრონი. ამ მუსიკალურმა სიახლეებმა სულ უფრო და უფრო ძნელი გახადა გუნდის სტროფული სისტემის შესაბამისად მღერა და ცეკვა სცენაზე, რამაც, ბოლოს და ბოლოს, ხელი შეუწყო გუნდის ფუნქციის თანდათანობით შესუსტებას მომღერალ სოლისტთა ფუნქციის გაზრდის ხარჯზე.

ამ საკითხებს ცალკეულ დრამათა განხილვისას და კლასიკური ეპოქის ახალ პოეტურ-მუსიკალურ ფორმებზე მსჯელობისას კვლავ მოვუბრუნდებით.[1]

რაც შეეხება ტრაგედიის ენას, იგი ამ სინთეტური ჟანრის საკმაოდ მკაფიო არეკვლას წარმოადგენს. დრამა ერთადერთი ჟანრია, სადაც სადიალოგო და საგუნდო პარტიების წყალობით ორი ლიტერატურული დიალექტი – ატიკური – დიალოგებისათვის და ე.წ. დორიული – გუნდის სიმღერებისათვის – თანაბარი უფლებით გამოიყენება.[2]

რასაკვირველია, ტრაგედიაზე მსჯელობისას განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს იმის გარკვევა, თუ როგორ ესმოდათ თავად ბერძნებს ტრაგიკულის არსი, რა დეფინიციას აძლევდნენ ისინი მხატვრული კულტურის ამ ჟანრს. ტრაგიკული ხედვა, როგორც ცნობილია, ბერძნულ ლიტერატურაში ამ ჟანრის ჩამოყალიბებამდეც საკმაოდ მძლავრად ვლინდებოდა. ამის მკაფიო მაგალითია ჰომეროსი, რომლის „ილიადაში" მრავალი, ჭეშმარიტად ტრაგიკული, ცრემლის მომგვრელი სცენაა. არ იყო იშვიათი ტრაგიკული მოვლენები თვით ბერძნული პოლისების ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ამა თუ იმ ქალაქის მოსახლეობის სრული განადგურების, პოლიტიკურ ბრძოლაში მოწინააღმდეგეთა სიკვდილით ყველაზე სასტიკი ფორმით დასჯის შემთხვევები ჭეშმარიტად ტრაგიკული ფაქტები იყო. მაგრამ ცხოვრებაშიც, ლიტერატურაშიც, როგორც წესი, ტრაგიკული და არატრაგიკული, სატირალი და სასაცილო ერთმანეთში მონაცვლეობდა. იგივე ჰომეროსის ეპოსში გმირთა დატირების გვერდით გვხვდება ზეგსის ცდუნების, ღმერთთა ერთმანეთში კინკლაობის სიცილის აღმძვრელი სცენები. სწორედ ამიტომ არც „ილიადას", არც სხვა საგმირო პოემას ელინი არ აღიქვამდა ცალსახად – ან მხოლოდ მინორულად ან მხოლოდ მაჟორულად. მთელი ის ინფორმაცია, რომელიც ადამიანმა შეიძლება მიიღოს რაღაც ამბის სახით, შეიძლება არსებითად იყოს სერიოზული, არასერიოზული, ან ნეიტრალური ხასიათისა. დრამის ძირითადი სახეების ჩამოყალიბებამდე ყველა იმ ნაწარმოებში, რომელიც რაღაც დასრულებული ამბის მხატვრულ გადმოცემას ისახავდა მიზნად, ინფორმაციის ეს ტიპები ერთმანეთში მონაცვლეობდა.

ტრაგედიისა და კომედიის ფორმირებას ბიძგი მისცა სურვილმა, მაყურებელთა წინაშე წარმოდგენილი ყოფილიყო სანახაობა, რომელშიც უმთავრესად კონცენტრირებული იქნებოდა ერთ-ერთი ტიპი ამ ინფორმაციისა. ტრაგედიის განვითარება წავიდა მასში სერიოზული თუ ცრემლისაღმძვრელი ინფორმაციის აქცენტირების გზით. დროთა განმავლობაში მან შეიმუშავა ტრაგიკული სიუჟეტის მოდელირების თავისი პრინციპები. ამ მოდელის ძირითადი შემადგენელი ნაწილების შინაარსი ამგვარად შეგვიძლია გადმოვცეთ: ა) ბერძნული ტრაგედიის სიუჟეტი არ არის მწერლის მიერ გამოგონილი ანუ ფიქციონალური. პოეტები უპირატესად მითოსს მიმართავენ, თუმცა სიუჟეტი მათ ცნობილი ისტორიული მოვლენებიდანაც შეიძლება შეარჩიონ. ამდენად მაყურებელს იზიდავს არა სავსებით უცნობი, ახალი ამბავი, არამედ ის, თუ როგორ შეძლებს მწერალი უკვე ნაცნობის ტრაგიკულ ხორცშესხმას, ბ) ამ საერთო „სიუჟეტური ფონდიდან" ტრაგიკოსები ირჩევდნენ ისეთ ეპიზოდებს თუ ამბებს, რომლებიც პოეტებს საშუალებას აძლევდა აესახათ არა საერთოდ უბედურება ან სიკვდილი, არამედ მხოლოდ ის, რაც გზარავს თავისი უჩვეულობით და არ ჯდება მოვლენათა განვითარების ჩვეულებრივი ლოგიკის ფარგლებში. ა.მ., მართალია, სიკვდილი ყოველთვის ცრემლთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ტრაგედია არ ცდილობდა ადამიანის ბუნებრივი გარდაცვალება აესახა, თუნდაც ყველაზე უფრო გულდასაწყვეტი, გამოწვეული ან ასაკით, ან ხანგრძლივი ავადმყოფობით. ტრაგიკული კონფლიქტის საფუძველი იმ ბუნებრივი წესრიგის უეცარ (რეალურ, ან მოსალოდნელ) დარღვევაში იყო, რომელსაც შეეძლო ადამიანის თვალწინ ხელეყო სამყაროს ანუ კოსმოსის ჰარმონიულობა, გ) შესაბამისი სიტუაციის მაყურებლის წინაშე ტრაგიკული ფორმით წარმოჩენისას, ბუნებრივია, მწერალი არ კმაყოფილდებოდა მხოლოდ ამბის უცვლელი სცენიური ამეტყველებით. იგი ახდენდა ტრადიციული ამბისა და სახეების აქტუალიზაციას, რამდენადმე კორექტირებასაც, თავისი კონცეფციის შესაბამისად, დ) ბერძენი ტრაგიკოსებისათვის ნიშანდობლივი იყო ცნობილი ფაქტების, ქმედებების მკაფიო მოტივაცია, მათთვის ყოველდღიურობის, კონკრეტულობის „ტვირთის მაქსიმალურად ჩამოშორება" და იმდენად განზოგადებული სახით წარმოდგენა, რომ ისინი ზოგადაადამიანურ, მე ვიტყოდი, ამა თუ იმ ეპოქისა და გარემოსაგან რაც შეიძლება მეტად დისტანცირებულ, კონკრეტულ დროსა და მოვლენებზე მაღლა მდგომ ხასიათს იღებდნენ. ეს, მიუხედავად ტრაგიკული ვნებების დომინირებისა და პირდაპირი დიდაქტიკური პათოსის თითქმის სრული იგნორირებისა მათში, ამ ტრაგედიებს ძალზე დიდ აღმზრდელობით ძალას ანიჭებდა, ე) კულტთან დაკავშირებული ზეიმის კონტექსტში მოქცეულ თეატრალურ ფესტივალში ერთჯერადი წარმოდგენისათვის განკუთვნილი ტრაგედია, რომელიც, ფაქტობრივად, პირველად და უკანასკნელად უნდა ეხილა ვეებერთელა აუდიტორიას, ხშირად მთელი ქალაქ-სახელმწიფოს ზრდასრულ მოსახლეობას, ახდენდა საზოგადოებრივი სწრაფვისა თუ შეგნების თვითგამოხატვას, რის გამოც მისი განზოგადების ხარისხი არასოდეს არ სცილდებოდა ზოგადადამიანურს, თუმცა არასოდეს არ დადიოდა კონკრეტულ – პიროვნულამდე.[1]

ის, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო ამგვარი ტრაგიკული კონფლიქტის ეფექტი, საკმაოდ კარგად აქვს ასახული ჰეროდოტოსს: „როდესაც ფრინიქოსმა დაწერა დრამა „მილეტოსის აღება" და ის დაიდგა, მთელი თეატრი ცრემლად დაიღვარა, ხოლო ავტორი დააჯარიმეს 1000 დრაქმით, როგორც საკუთარი უბედურების შემხსენებელი და განკარგულება გაიცა, რომ აღარასოდეს არავის დაედგა ეს დრამა" (VI 21). პლატონი თავის სახელმწიფოში არ მიიჩნევს შესაძლებლად ტრაგედიის დატოვებას, რადგან სხვათა განცდების მიმართ თანადგომასა და შიშს შეუძლია უარყოფითი გავლენა იქონიოს მოქა-

[1] შდრ. M. L. West, Ancient Greek Music, Oxford 1992; DNP, 8, 520 შმდ.; Th. J. Mathiesen, Apollo's Lyre, Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln and London 1999.

[2] O. Hoffmann, A. Debrunner, Geschichte der griechischen Sprache, I, Berlin 1969⁴, გვ. 102 შმდ.

[1] შდრ. აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 10 შმდ.

ლაქეებზე.[1] ტრაგედიის ზემოქმედების არსის გაგებისათვის უმთავრესი წყარო ისევ და ისევ არისტოტელესა. მისი აზრით, ტრაგედიის სპეციფიკურ ზემოქმედებას, ანუ ტრაგედიის საქმეს (τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον)[2] განსაზღვრავს შემდეგი: „ტრაგედიისაგან არ უნდა ველოდეთ ყოველგვარ სიამოვნებას (ἡδονήν), არამედ – მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივს (τὴν οἰκείαν). რადგან პოეტმა ტრაგედიაში სიამოვნება უნდა მოგვანიჭოს თანაგრძნობისა (ἐλέου) და შიშის (φόβου) მიბაძვის საშუალებით“.[3] ამგვარი გზით კი ამას ვერ მიაღწევს ვერც ეპოსი და ვერც კომედია. ეს სიამოვნება კი იმაში გამოიხატება, რომ ტრაგედია ახდენს „თანაგრძნობისა და შიშის საშუალებით ამგვარ ვნებათა განწმენდას (τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν)“.[4] ცნება განწმენდა ბერძნულში გადმოცემულია ტერმინით კათარსისი, რომლის ინტერპრეტაცია საუკუნეების განმავლობაში იმდენ კამათს იწვევდა, რომ კათარსისი ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საკვლევ ტერმინად გადაიქცა საერთოდ ხელოვნებათმცოდნეობაში.

მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელესთან, ერთი შეხედვით, თითქოს საკმაოდ მკაფიოდ არის ფორმულირებული აზრი, დღემდე მთლად გასაგები არ არის, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობს იგი. კამათი ძირითადად სამი მიმართულებით მიმდინარეობს: 1. რა იგულისხმება კათარსისში – მორალური განწმენდა თუ სამედიცინო-საკულტო და ვინ არის, კერძოდ, განწმენდის ობიექტი? 2. რატომ არის დასმული ნათესაობით ბრუნვაში „ამგვარი ვნებები“ (τοιούτων παθημάτων)? 3. რას ნიშნავს „ამგვარი ვნებები“? კონკრეტულად „თანაგრძნობას“ (ἔλεος) და „შიშს“ (φόβος), თუ მათ მსგავს სხვა აფექტებსაც.[5] შესაბამისად, პოეტიკის ამ პასაჟის ინტერპრეტაციის პროცესში კათარსისის მრავალი ათეული განმარტება წარმოიშვა. XX საუკუნის 50-იანი წლების შემდგომ მეცნიერება სულ უფრო და უფრო მეტად იხრება საკითხის ვოლფგანგ შადევალდტის მიერ შემოთავაზებული გადაწყვეტისაკენ.[6] შევეცადოთ მოკლედ შევაჯამოთ ამ თვალსაზრისის არსი, რომელიც ვ. შადევალდტმა საბოლოოდ ბერძნული ტრაგედიის შესახებ თავის ლექციების კურსში ჩამოაყალიბა.[7]

რამდენადაც „პოეტიკაში“ არისტოტელე არ გვაძლევს დამატებით განმარტებებს იმის გასარკვევად, თუ რას გულისხმობს იგი ჩვენთვის საინტერესო ცნებაში, საჭიროა მივმართოთ სხვა წყაროებს. ზმნიდან καθαρεύω („ვწმენდ“) ნაწარმოები ტერმინი კათარსისი ბერძნულში ზოგადად საერთოდ განწმენდის, გასუფთავების მნიშვნელობით გამოიყენება ნებისმიერი ხილული თუ უხილავი ჭუჭყისა და უწმინდურობისაგან. ძვ.წ.ა. V საუკუნის მეორე ნახევრიდან ტერმინს ხშირად მიმართავდნენ მედიცინაშიც ადამიანის სულისა თუ სხეულის განკურნებისას მისი მავნე ნივთიერებებისაგან გათავისუფლების აღსანიშნავად. ის, რომ ხელოვნება ადამიანს სიამოვნებას ანიჭებს და რომ მას შეუძლია კათარსის მოხდენა, უკვე არისტოტელემდეც კარგად იცოდნენ.[8] მაგრამ, საყურადღებოა, რომ როდესაც არისტოტელე თავის „პოლიტიკაში“ მუსიკაზე მსჯელობს, იგი დიდაქტიკური თვალსაზრისით განასხვავებს ერთმანეთისაგან, ეთიკურ, ენთუზიასტურ და პრაქტიკულ მელოდიებს. მაშინ, როდესაც ეთიკური მელოდიები მოქალაქეთა აღზრდას შეიძლება ემსახურებოდნენ, ენთუზიასტური და პრაქტიკული მხოლოდ მოსმენისა და კათარსისისათვის არის

[1] ტრაგედიას პლატონი განიხილავს „სახელმწიფოს“ II, III და X წიგნებში. შდრ. აგრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 18.
[2] „პოეტ“., 1452 b 29.
[3] „პოეტ“., 1453 b 10 შმდ.
[4] „პოეტ“., 1449 b 27 შმდ.
[5] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. II შმდ.; კათარსისის საკითხის კვლევის ისტორიისათვის შდრ. აგრ. გ. კოპლატაძე, ლიტერატურათმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში, თბილისი 1986, გვ. 70 შმდ. იხ. აგრ. Aristotle, Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by D. W. Lucas, Oxford 1972, გვ. 273 შმდ.; იხ. აგრ. DNP, 6, 349 შმდ.
[6] შდრ. DNP, 6, 349 შმდ. ვ. შადევალდტმა თავისი თვალსაზრისი პირველად ჩამოაყალიბა სტატიაში: Furcht und Mitleid?, Hermes 83, 1955, გვ. 129 შმდ.
[7] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie (ლექციების კურსი XX საუკუნის ამ ერთ-ერთი უდიდესი ფილოლოგის გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა), გვ. 9 შმდ.
[8] შდრ. DNP, 6, 349 შმდ.

გათვალისწინებული (8, 1341 b 32 შმდ.). ხოლო შემდეგ, ე.წ. რელიგიურ სიმღერებზე მსჯელობისას, იგი აღნიშნავს, რომ ისინი აღმგზნებად მოქმედებენ სულზე და თითქოს განკურნება (იატრეია) და განწმენდა (კათარსისი) მოაქვთ ადამიანისათვის (8, 1342 a 10 შმდ.). არისტოტელეს მიხედვით, საზოგადოდ ხელოვნების ზემოქმედება სიამოვნებასთან დაკავშირებულ განმუხტვასა ან შვებაში მდგომარეობს. შესაბამისად, აშკარაა, რომ არისტოტელე კათარსისს საერთოდ ხელოვნების ადამიანზე ზემოქმედებისათვის დამახასიათებელ ფენომენად მიიჩნევს, ხოლო მას გაიაზრებს, როგორც ხელოვნებასთან ზიარებით მიღებული სიამოვნებისაგან მონიჭებულ შვებას, რომელიც გარკვეული დროით ადამიანს ათავისუფლებს სხვა ემოციების ტვირთისაგან და ამდენად, იგი ძალზე ემსგავსება სამედიცინო-ფსიქოთერაპიული მკურნალობის ეფექტს.[1] ამის შემდგომ ისმის კითხვა: რა შეიღა ვლინდება მაშინ ტრაგიკული კათარსისის თავისებურება, თუკი განწმენდა საერთოდ დამახასიათებელია ხელოვნებისათვის? ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივია ის, რომ აქ კათარსისი მიიღწევა თანაგრძნობისა და შიშის საშუალებით, რაც ადამიანს დროებით განმუხტავს სწორედ ამგვარ ვნებათაგან[2] და ამით ანიჭებს მას სავსებით სპეციფიკურ, ტრაგიკულ სიამოვნებას.[3] ამგვარია, ტრაგიკული კათარსისის გააზრება კვლევის თანამედროვე დონეზე.[4]

რატომ სჭირდება ადამიანს სწორედ ამგვარი გზით განმუხტვა, ანუ ტრაგიკული კათარსისი? ამ შემთხვევაში უნდა გავიხსენოთ, რომ ძლიერი ტანჯვის დათმენა ძველთაგანვე ყოველდღიური ემპირიული ცოდნით მიღწეულ ჭეშმარიტებაზე გაცილებით უფრო დიდ ჭეშმარიტებასთან მისვლის გზად ითვლებოდა. ეს არ გაიაზრებოდა, როგორც რაღაცის სწავლა ამ სიტყვის ჩვეულებრივი, დიდაქტიკური გაგებით. მასში ხედავდნენ რაღაც იმ ძალზე მნიშვნელოვანის შეცნობის საფეხურს, რომელთან ზიარებაც სულის მოთხოვნილება იყო. უკვე ესქილესთან გვხვდება აზრი, რომელიც ამგვარი ლაკონური ფორმულის სახით გავრცელდა: პათემატა მათემატა – „ტანჯვათა (დათმენის) საშუალებით სწავლა (შეცნობა)“.[5] ტანჯვა მით უფრო დიდია, რაც უფრო ძრწოლისმომგვრელია თავისი მოულოდნელობით და მოვლენათა ბუნებრივ მიმდინარეობასთან შეუთავსებლობით. იგი აღიქმება არა როგორც რომელიღაც კონკრეტული პირის, არამედ საერთოდ ადამიანის თავს დატეხილი უბედურება. ა.მ., ვითარება, როდესაც შვილმა შეიძლება მოკლას დედა ან, პირიქით, დედამ – შვილი, ოჯახის წევრებმა დახოცონ ერთმანეთი, მოხდეს დაუშვებელი ინცესტი და ა.შ., განსაკუთრებულ ძრწოლას აღძრავს მოკვდავებში და ჩააფიქრებს მათ საერთოდ ადამიანებზე მოვლენილი სასჯელის მიზეზებსა და არსზე, ადამიანის დიდ კანონზომიერებათა წინაშე უსუსურობაზე და მისი ცოდნის არასრულყოფილებაზე. მაგრამ ადამიანთა უმეტესობის ცხოვრება ისე მიემართება, რომ მათ ამგვარი ძლიერი ტანჯვის დათმენა შეიძლება არც კი მოუხდეთ, შეიძლება ყოველდღიური ცხოვრების ორომტრიალში გამობრძმედილებმა არც კი მისცენ თავს უფლება, მოადუნონ სული, ცრემლი ღვარონ საკუთარ ან ახლობლების უბედურებათა წინაშე. მაგრამ, პლატონის სიტყვით რომ ვთქვათ, ჩვენი სულის საწყისს „სწადია იტიროს, იგლოვოს და ამით დაკმაყოფილდეს. ამგვარია მისი ბუნებრივი მისწრაფებები“ („სახელმწიფო“, 606a). ტრაგედია მას საშუალებას აძლევს, გარკვეული დროის განმავლობაში თანამონაწილე იყოს ყველაზე დიდ ტანჯვათა, რომელნიც საერთოდ ადამიანმა შეიძლება დაითმინოს, განიცადოს ძრწოლა და თანაგრძნობა მათ წინაშე. ეს კი მას ანიჭებს „ტრაგიკულ სიამოვნებას“ – ღრმა შინაგან სიხარულს იმით, რომ ტრაგიკული კონფლიქტის გახსნამ განმუხტა იგი აღძრულ განცდათაგან, რომ, თუმცა გმირმა, ანუ საერთოდ ადამიანმა, ე.ი. თავად მანაც, დაითმინა უდიდესი ტანჯვა, მაგრამ მორალურად იგი რეაბილიტირებულია.

როგორც ვხედავთ, ტრაგედიის კათარსისის ფუნქცია იმაზე რამდენადმე მეტია, ვიდრე ზოგადად ხელოვნებასთან ზიარების სიხარული. სწორედ ამიტომ ბერძენთა გამახვილებულ ტრაგიკულ ხედვას ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მათი სულიერი დახვეწის

[1] DNP, 6, 350.
[2] Latacz, Einführung..., გვ. 66.
[3] W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 9 შმდ.; Latacz, Einführung..., გვ. 66.
[4] DNP, 6, 349 შმდ.
[5] ესქილეს შესაბამისი პასაჟის შესახებ დაწვრილებით შდრ. ქვემოთ, გვ. 331 შმდ.

გზაზე. ტრაგიკული პოეტის წინაშე, ბუნებრივია, იდგა სრულიად სპეციფიკური, ეპიკოსისაგან არსებითად განსხვავებული ამოცანა – მას უნდა ენახა თემა, ფაბულა, რომელიც ტრაგიკული კონფლიქტის გაშლის საშუალებას მისცემდა. აქ უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ კლასიკური ეპოქის ადამიანის წარმოდგენა სამყაროზე. მისთვის იგი კოსმოსი ანუ წესრიგია, რომლის ჰარმონიას ღვთიური ნება განსაზღვრავს.[1] შესაბამისად, თუკი ხდება კოსმოსის ჰარმონიულობის ოდნავი დარღვევა, ეს თავად სამყაროს უკულმართობას კი არ უნდა დავაბრალოთ, არამედ ადამიანთა ზვიადობას, რომელნიც ზოგჯერ ცდილობენ მათთვის დადგენილი შესაძლებლობების საზღვართა გარღვევას, რის შედეგადაც წარმოიქმნება ანომალიები. კოსმოსის ჰარმონიის აღსადგენად ადამიანთა რამდენიმე თაობამ მაინც უნდა ზღოს ეს შეცოდება (ტრადიციული აზრის თანახმად, ამგვარი საგვარეულო ცოდვა სამ თაობაზე გადადიოდა).[2] ბერძნული მსოფლაღქმის ამ სპეციფიკიდან გამომდინარე ყველაზე მნიშვნელოვანი წყარო ტრაგიკოსებისათვის ბერძნული მითები და თქმულებები უნდა გამხდარიყო, რომლებშიც დიდძალი ინფორმაცია იყო შენახული სწორედ საგვარეულო ცოდვების, ზვიადობის გამო ადამიანთა სასტიკი დასჯის და ა.შ. შესახებ. მაგრამ მითები თავისთავად არ იყვნენ ტრაგიკული სტრუქტურის, მათში არასდროს ყოფილა მთავარი ტრაგიკული კონფლიქტის წარმოჩენა. შესაბამისად, ტრაგიკოსი პოეტი მითის გამოყენებისას თავად არჩევდა გარკვეული ციკლიდან ისეთ სიუჟეტურ ელემენტს, რომელზეც ტრაგედია შეიძლებოდა აღმოცენებულიყო. ბუნებრივია, მას არცთუ იშვიათად, თავადვე უხდებოდა მითის განვრცობა, საკმაოდ მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია. მითოლოგიურ სიუჟეტთა რაოდენობა არ ყოფილა განუსაზღვრელი. ათასობით ტრაგედიის სიუჟეტთა გამართვისას ჩვეულებრივი მოვლენა იყო ერთი და იმავე ფაბულის რამდენიმე ტრაგიკოსის მიერ გამოყენება. ჩვენამდე მოღწეულ სულ სამიოდე ათეულ ტრაგედიაშიც კი გვხვდება ამგვარი განმეორება, რაზეც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა. ბუნებრივია, ყოველივე ეს დრამატურგს აიძულებდა ხშირად მითი მხოლოდ იმპულსად გამოეყენებინა და არსებითად თავად გამხდარიყო საკუთარი ტრაგედიის მითის მთხზველი. და მაინც, მიუხედავად ტრადიციულ სიუჟეტთა საფუძვლიანი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობებისა, მითოლოგიური ფაბულა ტრაგედიაში ისე პრინციპულად იშვიათად იცვლებოდა, რომ იგი მაყურებლისათვის საერთოდ უცხო გამხდარიყო. ამას არც არასდროს ითხოვდა ელინი მაყურებელი დრამატურგისაგან. მისთვის მთავარი იყო არა ფაბულის განვითარების მოულოდნელობა, არამედ მხატვრულ ხორცშესხმაში გამოჩენილი ოსტატობა. აქ კი, როგორც ჩანს, ტრაგიკოსები მას მართლაც ანებივრებდნენ თავიანთი მაღალინდივიდუალური მხატვრული ხედვით, პროფესიონალიზმით და შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალით. შესაბამისად, ფაბულის თვალსაზრისით, ბერძნული ტრაგედია, ისევე როგორც საგმირო ეპოსი, ფაქტობრივად, ტრადიციულია, მაგრამ ნოვატორულია ამ ფაბულის მხატვრული რეალიზაციით.

მართალია, მითი ბერძნული ლიტერატურის სახეებისა და სიუჟეტების ძირითად წყაროს წარმოადგენდა, მაგრამ ყოველი ახალი ავტორი, ყოველი ახალი ჟანრი თვისობრივად ახალ მიმართებას ამყარებდა მითისადმი. ეს კი არსებითად ცვლიდა მითის გააზრების, ინტერპრეტაციის, აქტუალიზაციის დონეს. საკითხი რომ უფრო ნათელი გახდეს, ავიღოთ მხოლოდ მითის სიუჟეტური ორგანიზაციის ანუ სტრუქტურის საკითხი და ვნახოთ, რა არსებითი ტრანსფორმაცია განიცადა მან ეპოსიდან ტრაგედიამდე.

მითის, როგორც ტრადიციული ამბის სტრუქტურაზე, ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა.[3] აღინიშნა, რომ ტრადიციულ ამბებს მოქმედების პროგრამის გარკვეული ტიპები უდევს საფუძვლად, რომელნიც, ფაქტობრივად, მითთა თხზვის ძირითად მოდელებს წარმოადგენენ და რომ ტრადიციული ამბები, რომელთაც განსაკუთრებით ხშირად მიმართავენ ბერძენი მწერლები ჰომეროსიდან კლასიკურ ტრაგედიამდე, თავიანთ სტრუქტურას

[1] სწორედ ამიტომ ყველა ცდა იმ წესრიგის დარღვევისა, რომლის გარანტი თავად უზენაესი ღმერთი ზევსია, ისჯება. ტრაგედიების განხილვისას ჩვენ დეტალურად შევაჩერებთ ყურადღებას ჰიბრისზე ანუ ზვიადობაზე, რითაც ადამიანები ხელყოფენ ხოლმე ღვთიურ წესრიგს.

[2] ეს განსაკუთრებით რელიეფურად ტრაგედიებში ჩანს, რაზეც ქვემოთ არაერთგზის შევაჩერებთ ყურადღებას.

[3] იხ. გვ. 18 შმდ.

შემდეგი სქემის მიხედვით აგებდნენ: უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი არგუმენტის დადებითი ფუნქციით აღჭურვილ არგუმენტთან დაპირისპირება იწვევს პირველის ნეიტრალიზაციას მეორის მიერ, მაგრამ შემდგომ ხდება არგუმენტებს შორის ფუნქციების გაცვლა; შედეგად ოდინდელი პოზიტიური ფუნქციის მქონე არგუმენტი ნეგატიური ფუნქციით აღიჭურვება, ხოლო მას უპირისპირდება უკვე დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი არგუმენტი, რომელსაც ადრე უარყოფითი ფუნქცია ჰქონდა.[1] როგორც ზემოთ ვნახეთ, ჰომეროსთან გვაქვს ამ მოდელის დაძლევის პირველი სერიოზული ცდა, რომელიც ძველი, ტრადიციული და ახალი, უკვე საკუთრივ ჰომეროსისეული კონფლიქტის სტრუქტურების გარკვეულ თანაარსებობაში გამოიხატება.[2]

ტრაგედიაში ტრადიციული ამბის მოდელი უკვე თითქმის სრულიად იგნორირებულია, რადგან ტრაგიკული კონფლიქტის სპეციფიკა გამორიცხავს ტრადიციული ამბისათვის დამახასიათებელი A და B არგუმენტების დაპირისპირების გამოყენებას. ტრაგედიების უმეტესობაში წარმოჩენილია არა ნეგატიური ფუნქციის მქონე პერსონაჟის დამარცხება მის წინააღმდეგ მებრძოლის მიერ, არამედ კატასტროფა, რომელიც თავად ცენტრალურ გმირს ატყდება თავს. ამდენად ტრაგიკული სიუჟეტის ხასიათი მოითხოვდა მითის სიუჟეტიდან ამოღებული გარკვეული ეპიზოდის გამართვას კონფლიქტის განვითარების ტრადიციულისაგან განსხვავებული, სავსებით ახალი მოდელის შესაბამისად. ტრაგიკოსი მწერლისათვის არსებითი ხდება არა თავისი გმირის გამარჯვების, არამედ მისი ტანჯვის, ხშირად დალუპვის და ამის შედეგად მიღწეული მორალური რეაბილიტაციის ჩვენება. ამდენად კავშირი მითთან ტრაგედიაში ერთობ პირობითია და იგი, არცთუ იშვიათად, შემოიფარგლება ტრადიციული ამბის ცალკეული სიუჟეტური ელემენტების და არა მისი მთლიანად გამოყენებით. მითის გარდა ტრაგედია, მართალია, შედარებით იშვიათად, მაგრამ მაინც, მიმართავს ისტორიულ ამბებს, მწერლის თანამედროვეს, თუ ამა თუ იმ ისტორიული წყაროთი დადასტურებულს. სამწუხაროდ, ჩვენ დღეს ამგვარი თემატიკის შემცველ ტრაგედიებზე ერთობ ცოტა შეგვიძლია ვთქვათ, რადგან ისტორიულ თემაზე შექმნილმა მხოლოდ ერთმა დრამამ მოაღწია ჩვენამდე, მაგრამ ერთი სრულიად უცილობელია – ტრაგიკოსისათვის ისტორიულ მოვლენაში მთავარია თავისი გმირის ტანჯვის ჩვენება და არა თავად ამ მოვლენის აღწერა.

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ბერძნული ტრაგედიისათვის ტრაგიკულობის უცილობელ გამოხატულებას, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, არ წარმოადგენდა უთუოდ ადამიანის ძრწოლის აღმძვრელი აღსასრულის გადმოცემა. მრავალ ტრაგედიას ე.წ. „ბედნიერი ბოლო“ ჰქონდა, მაგრამ აქ „თანაგრძნობასა“ და „შიშს“ იწვევდა მოსალოდნელი უბედურება, რომელიც შეიძლებოდა მომხდარიყო, მაგრამ არ მოხდა. თუმცა, როდესაც ძველი ავტორები ტრაგიკულობაზე მსჯელობენ, მის ხარისხს უთუოდ თავად უბედურებისა და მისგან აღძრული თანაგრძნობისა და შიშის ხარისხი განსაზღვრავს. ა.მ., არისტოტელე ევრიპიდეს ყველაზე უფრო ტრაგიკულს უწოდებს, რადგან მან ყველაზე ძლიერად შეძლო „თანაგრძნობისა“ და „შიშის“ გამოწვევა თავისი დრამებით,[3] თუმცა მას ბევრი ჰქონია დრამები, რომელთაც თანამედროვე მკვლევარები უბრალოდ ინტრიგის პიესებს, ტრაგიკომედიებს ან მელოდრამებს უწოდებენ.[4]

როგორც ვხედავთ, ტრაგიკოსი პოეტისათვის მითშიც და ისტორიაშიც მთავარია არა ტრადიციული ამბის თუ რეალურად მომხდარი მოვლენის სიუჟეტი, არამედ ის, თუ რა ტანჯვა დაითმინა ამ სიუჟეტთან დაკავშირებულმა ამა თუ იმ გმირმა. შესაბამისად, მისი ყურადღება ამ სიუჟეტის ტრაგიკული მომენტის მიმართ არის მიპყრობილი. ეს ბუნებრივად ბადებს კითხვას: რამდენად აინტერესებს ბერძენ ტრაგიკოსს თავისი გმირი, როგორც ხასიათი, ინდივიდუალობა? თუკი მისთვის მთავარია ის, თუ რა ტანჯვა დაითმინა გმირმა, რატომღა შეიძლება მას თავად ამ გმირის ვინაობა აინტერესებდეს იმაზე უფრო მეტად, რაც საჭიროა თვით ამ ტანჯვის ძალის წარმოსაჩენად. სხვა საკითხია შექსპირის შემდეგდროინდელი, განსაკუთრებით კი თანამედროვე დრამა, სადაც გმირის

[1] შდრ. გვ. 19.

[2] იხ. გვ. გვ. 56 შმდ.

[3] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 25.

[4] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 343 შმდ.

ინდივიდაულობა შეიძლება გახდეს იმის მიზეზი, რაც მას თავს ატყდება. ამიტომ აქ უკვე მწერალს, პირველ რიგში, თავისი გმირის ხასიათის წარმოჩენა აინტერესებს, რათა მისგან გამომდინარე კონფლიქტი უფრო ლოგიკური გახდეს, რათა ჩვენ თანაგრძნობით განვეწყოთ არა პერსონაჟის მიმართ, რომელსაც ბედმა დააკისრა რაღაცის დათმენა, არამედ ინდივიდუალობის მიმართ, რომლის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს თავად კონფლიქტი. ანტიკურ ტრაგედიაში კი ტრაგიკული კონფლიქტი დეტერმინირებულია. შესაბამისად გმირის ფუნქცია ამ კონფლიქტიდან გამომდინარე ტანჯვის დათმენაშია.[1] სწორედ ეს განაპირობებს თანამედროვე მეცნიერებაში საკმაოდ ცხარე დისკუსიას იმის თაობაზე, თუ რამდენად შეიძლება ვილაპარაკოთ ბერძნული ტრაგედიის გმირის ხასიათზე. ერთნი ამტკიცებენ, რომ ტრაგედიის გმირებს ერთმანეთისაგან, გარდა მათი წარმომავლობისა, განასხვავებს მხოლოდ კონფლიქტის ინდივიდუალურობა. სხვანი ბერძნულ ტრაგედიაში მხოლოდ მოქმედ პირებს ხედავენ, რომელთა ფუნქცია კონფლიქტით დაკისრებული მოქმედების პროგრამის რეალიზაციაა. არიან მეცნიერები, რომელნიც ამტკიცებენ, რომ, ყოველი შემთხვევისათვის, ბერძნულ ტრაგედიათა ერთ ნაწილში მაინც ჭეშმარიტ ხასიათებთან გვაქვს საქმე.[2]

საკითხის გასარკვევად, რასაკვირველია, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევთანხმდეთ იმაზე, თუ რას ვუწოდებთ „ხასიათს“. ალბათ, სწორი იქნებოდა ხასიათად წარმოგვედგინა ადამიანის შინაგან პიროვნულ ნიშანთა ის ერთობლიობა, რაც მას გამოარჩევს სხვათაგან. რაც უფრო დიდია ამ ერთობლიობის გამორჩეულობის ხარისხი, მით უფრო მეტია ხასიათის ინდივიდუალობა და პირიქით. რასაკვირველია, რეალურ ცხოვრებაში ხასიათს ხილულ თუ უხილავ ნიშანთა დიდი ოდენობა ქმნის. რაც შეეხება ლიტერატურული ნაწარმოების პერსონაჟს, აქ მწერალი, თუკი მას სურს ხასიათის წარმოდგენა, ირჩევს იმ ნიშნებს, რაც მას თავისი გმირის სახის დახატვისა და მისი ნაწარმოებში ამოქმედებისათვის საკმარისად და აუცილებლად მიაჩნია. რასაკვირველია, მწერალი, თავისი მიზნისა და ნაწარმოების ჟანრის სპეციფიკის შესაბამისად, შეიძლება დაკმაყოფილდეს მხოლოდ იმ ნიშანთა წარმოსახვით, რაც საკმარისი იქნებოდა გმირის ადამიანთა ხასიათის ამა თუ იმ კლასში მოსაქცევად, ანუ ამა თუ იმ ტიპის წარმოსაჩენად. როგორც ცნობილია, ძვ.წ.ა. IV ს. ფილოსოფოსის, პლატონისა და არისტოტელეს მოსწავლის, თეოფრასტოსის სახელით ჩვენამდე მოაღწია კრებულმა „ხასიათები“, რომელშიც თავმოყრილია 30 სხვადასხვა (უპირატესად რაღაც მანკიერების შემცველი) ხასიათის სქემა, ანუ ნიშანთა ის ერთობლიობა, რაც, ვთქვათ, ტრაბახას, მლიქვნელის და ა.შ. ტიპებს განსაზღვრავს. დრამატურგს შეეძლო დაკმაყოფილებულიყო მხოლოდ ამა თუ იმ ტიპის ადამიანის ხასიათს წარმოედგინით და მაშინ პერსონაჟის ინდივიდუალურობის ხარისხი არსებითად არ გასცდებოდა ამა თუ იმ ტიპის წარმოსახვისათვის საკმარისი ნიშნების საზღვრებს. ასეთ შემთხვევაში, ბუნებრივია, მისი ხასიათი ვერ ჩაითვლებოდა გამოკვეთილი ინდივიდუალურობის მქონედ. რასაკვირველია, არ არის გამორიცხული, რომ ტრაგედიების ერთ ნაწილში სწორედ ასეთი ტიპიური ხასიათები მოქმედებდნენ. მაგალითად, იდეისათვის საკუთარი სიცოცხლის შემწირველი, ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლი და ა.შ. მაგრამ გმირი შეიძლებოდა ერთდროულად ყოფილიყო ტიპიური ხასიათიც, ე.ი. მას ჰქონოდა ამა თუ იმ ტიპისათვის საკმარისი ნიშნების ერთობლიობა და ამასთანავე ინდივიდუალური ხასიათიც, ე.ი. ამ ტიპიურ ნიშანთა გარდა წარმოჩენილი ყოფილიყო ისეთი თვისებებიც, რაც მას განუმეორებლობას, მკვეთრ ინდივიდუალობას მიანიჭებდა. გარდა ამისა, რასაკვირველია, შესაძლებელი იყო ისეთი გმირის წარმოდგენაც, რომელიც მხოლოდ სიუჟეტით განსაზღვრულ სამოქმედო პროგრამას ასრულებს და მისი თვისებები არ ქმნის ერთიან ხასიათს, ტიპს, ისევე, როგორც, გმირისა, რომელიც არც ერთ ტიპში არ თავსდებოდა, მაგრამ ხასიათის ნიშანთა ერთობლიობით უნიკალური იყო. როგორც არისტოტელემ შენიშნა, ბერძნული ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი არის ამბავი, ანუ საქმეთა (მოვლენათა) წყობა, „რადგან ტრაგედია ადამიანთა მიბაძვა კი არ არის, არამედ საქმეთა“ („პოეტიკა“, VI, 1450 ა). მაგრამ, თავის მხრივ, ეს ამბავი წარმოგვიდგენს რაღაც უფრო დიდი სიუჟეტური ერთეულის მხოლოდ ტრაგიკულ მომენტს. და, თუმცა, არისტოტელე იმასაც აღნიშნავს, რომ თავისი მნიშვნელობით ხასიათები[1] ტრაგედიის სხვა ნაწილებს[2] შორის მეორე ადგილზე უნდა დავაყენოთ, აშკარაა, რომ ეს ხასიათები არსებითად ტრაგიკული ამბის გაშლისათვის საკმარისი ნიშნებით აღჭურვილნი უნდა იყვნენ. მაგრამ როგორც ბერძნული ტრაგედიების ანალიზი გვიჩვენებს, ელინ დრამატურგებს არცთუ იშვიათად აინტერესებდათ თავიანთი გმირების, როგორც დამოუკიდებელი პიროვნებების, ინდივიდუალობა, რისთვისაც ისინი მათ იმ თვისებებით აღჭურავდნენ ხოლმე, რომელნიც სავსებით საკმარისნი იყვნენ ჭეშმარიტად ინდივიდუალური ტრაგიკული ხასიათის ფორმირებისათვის. და მაინც, როგორც აღვნიშნეთ, მთელ ბერძნულ ტრაგიკულ პროდუქციას არ შეიძლება ერთი კრიტერიუმით მივუდგეთ. აქ გვხვდებიან გმირები, რომელნიც ნაკლებად ინდივიდუალურნი არიან და პირიქით, ისეთი პერსონაჟებიც, რომელთაც მძაფრად გამოხატული ტრაგიკული ხასიათები შეიძლება ვუწოდოთ,_ისეთებიც, რომელნიც ძირითადად ტიპის ფარგლებში ექცევიან და ისეთებიც, რომელნიც ერთდროულად ტიპსაც წარმოადგენენ და ინდივიდუალურ ხასიათსაც. არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგიკული გმირის სრულიად განსხვავებული კონცეფციები ჰქონდათ. უკვე ანტიკურობაში აღნიშნავდნენ, რომ თუკი ესქილე ნახევრად ღმერთებად წარმოსახავდა თავის გმირებს, სოფოკლე ამბობდა, რომ ადამიანებს ისეთებად გვიხატავს, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე – როგორებიც ისინი არიან. ამ საკითხს ჩვენ ქვემოთ კვლავ მოვუბრუნდებით, აქ კი მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ამგვარ განსხვავებას არ შეეძლო არ ეჩინა თავი ხასიათების მიმართ დრამატურგთა მიდგომაში.

მიუხედავად იმისა, რომ დრამა პიესის მოქმედებით დაგმოცემას ემსახურება, ბერძნულ თეატრს ზოგნი „აზრის თეატრს“,[3] ზოგნი კი „სიტყვის თეატრს“[4] უწოდებდნენ. ამ შემთხვევაში ის იგულისხმება, რომ ტრაგედიის კონფლიქტის კულმინაციური მომენტი, დაკავშირებული თავისი უჩვეულობით შემზარავ უბედურებასთან, მცირე გამონაკლისთა გარდა, სცენის მიღმა ხდება. მასზე მაცნე, გუნდი ან რომელიმე პერსონაჟი მოგვითხრობს, რასაკვირველია, დეტალურად და ემოციურად. მონათხრობის მიმიკურ, სქემატურ ილუსტრირებას ახდენდნენ სცენაზე შემოგორებულ პლატფორმაზე, ეკკიკლემაზე, განთავსებული მიმიკოსები. თუკი ანტიკური თეატრის მასშტაბებს გავითვალისწინებთ, ამგვარი ხერხი მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის გაცილებით უფრო ეფექტური იყო, ვიდრე მკვლელობის, დასახიჩრების თავის მსხვერპლად შეწირვის უშუალოდ მოქმედების საშუალებით გადმოცემა იქნებოდა.

ტრაგედია ადამიანებზე მრავალგვარ ზემოქმედებას ახდენდა. უმაღლესი ეფექტი, როგორც აღინიშნა, ტრაგიკული კათარსისი იყო. მაგრამ დრამატურგი მარტოოდენ ძლიერ, მტანჯველ ვნებათა წარმოჩენით და მათი საშუალებით ადამიანთა განსწავლით როდი კმაყოფილდებოდა. ტრაგედია ადამიანებზე მოქმედებდა აზრის სიღრმითაც, დამოკიდებულებითაც გლობალური პრობლემებისა თუ ყოველდღიურ ვნებათა გამომწვევი მიზეზების მიმართ. გმირები ხშირად არწმუნებდნენ ერთმანეთს თავიანთი პოზიციის სისწორეში და მაშინ მათ შორის იმართებოდა ჭეშმარიტი რიტორიკული შეჯიბრი, ანუ აგონი. თანამე-

---

[1] კამათი ხასიათის მნიშვნელობაზე ანტიკურ დრამაში განსაკუთრებით გაძლიერდა მას შემდეგ, რაც გამოვიდა ნაშრომი: T. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die dramatische Technik des Sophokles, Phil. Unters. 22., Berlin 1917. ავტორი უარყოფდა ხასიათების არსებობის შესაძლებლობას ისეთ ტრაგედიებში, სადაც დეტერმინიზმის სული მეუფებს. ხასიათის ფორმირების შესახებ ლიტერატურაში შდრ. აგრ. Краткая литературная Энциклопедия, 8, Москва 1975, გვ. 215 შმდ. შდრ. აგრ. A. Brown, A New Companion to Greek Tragedy, 1983, გვ. 57 შმდ.

[2] მიმოხილვისათვის შდრ. A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, გვ. 267 შმდ.

[1] არისტოტელესთან ხასიათის გაგების შესახებ შდრ. Aristotle, Poetics, D. W. Lucas-ის კომენტარები.; იხ. აგრ. გ. კოპლატაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 70 შმდ. ხასიათის შესახებ ჰომეროსის ეპოსში იხ. გვ.113 შმდ.; დრამის ხასიათებზე მსჯელობა გვექნება ქვემოთ ცალკეული ტრაგედიის განხილვის დროს.

[2] არისტოტელეს მიხედვით ტრაგედიას ექვსი ნაწილი (ანუ ელემენტი) აქვს: ამბავი, ხასიათები, მეტყველება, აზრი, სანახაობა, მუსიკა (მღერა). ის, რომ ამბავი იწყებს ნუსხას, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხასიათი ამით კარგავს თავის მნიშვნელოვნებას. გავიხსენოთ, რომ არისტოტელე მსჯელობს ჰომეროსზე, როგორც ხასიათების ხატვის ოსტატზე. რასაკვირველია, არისტოტელემ მშვენივრად იცის, რომ „ილიადაში“ მოქმედი გმირების ხასიათი ბევრად განსაზღვრავს იმას, რაც ხდება. აქ ამბავი აშკარად გმირის ხასიათიდან გამომდინარეობს და არა პირიქით. რაც შეეხება დრამას, არ შეიძლება იმის მხედველობიდან გამოტოვება, რომ მრავალი ტრაგედია ერთსა და იმავე ამბავს ამუშავებდა ხოლმე, ერთი და იგივე პერსონაჟებით, თუმცა ვერავინ უარყოფს ამ პერსონაჟთა შორის არსებულ მნიშვნელოვან განსხვავებას. ა.შ., ელექტრა ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს ტრაგედიებში ერთმანეთისაგან, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათის ნიშნებით განსხვავდებიან. ამაზე უფრო დაწვრილებით იხ. ქვემოთ.

[3] O. Taplin, Greek Tragedy in Action, 1978.

[4] Ian C. Storey, Arlene Allan, A Guide to Ancient Greek Drama, 2005, 86 შმდ.

დროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინით აგონი აღნიშნავენ ტრაგიკულ სახეთა შორის მიმდინარე კამათის წარმომჩენ პარტიებს.[1] ბუნებრივია, ამ პარტიებში საკმაოდ უხვად გვხვდებოდა დრამატურგთა თანამედროვე რიტორიკული სკოლების მიერ გამომუშავებული მსჯელობის ხერხები. ეს პარტიები ხშირად, განსაკუთრებით ევრიპიდესთან, ძალზე ახლოს არიან ადამიანთა ყოველდღიურ სამეტყველო ენასთან და არ გამოირჩევიან პოეტურობითა და ხატოვნებით. მაგრამ ტრაგედიას არასდროს არ სტოვებს ლირიზმის საოცარი სულიც, რომელიც არსებითად ქოროს პარტიებშია წარმოდგენილი. გუნდის მრავალი სიმღერა ლირიკული პოეზიის ჭეშმარიტ შედევრს წარმოადგენს. აქ დრამატურგები გვხიბლავენ მეტყველების არაორდინალურობითაც და ენის ხატოვნებითაც.

როგორც უკვე ითქვა, თითოეული ტრაგიკოსი პოეტი დიდ დიონისიებზე სამი ტრაგედიითა და ერთი სატირული დრამით უნდა წარმდგარიყო. შესაბამისად, მას სამსჯავროზე თავისი ტეტრალოგია გაჰქონდა. სამი ტრაგედია – ტრილოგია შეიძლებოდა სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაკავშირებული დრამებისაგან შედგენილიყო, თუმცა ესქილეს შემდგომ[2] დრამატურგები უპირატესად ერთმანეთთან სიუჟეტური კავშირის არმქონე ტრაგედიებს სთავაზობდნენ მაყურებელს. სატირულ დრამას, გარდა ტრადიციის მიმართ ხარკის გაღებისა, როგორც ჩანს, ტრაგედიებით გამოწვეული მძაფრი ეფექტის ნეიტრალიზაციის ფუნქციაც ეკისრებოდა. ის, რომ მაყურებლის თვალწინ სერიოზული ესოდენ სწრაფად იცვლებოდა არასერიოზულით, უნდა ვიფიქროთ, ცხოვრებაში სატირალისა და სასაცილოს, დიონისესთან დაკავშირებული ამ ორი საწყისის ორგანული კავშირის იდეას ახსენებდა მაყურებელს.[3]

კლასიკური ტრაგედიის განვითარების ისტორიამ ორი ტენდენცია გამოკვეთა – ერთი მხრივ, ტიპურობისაკენ და, მეორე მხრივ, ნოვატორობისაკენ სწრაფვისა. პირველი, როგორც ჩანს, ძირითადად ტრაგედიის ფორმაში, ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების ეტაპების გააზრებაში გამოვლინდა. არ არის შემთხვევითი, რომ არისტოტელეს ასე უადვილდება ათასობით ტრაგედიისათვის მყარი კომპოზიციური ელემენტების გამოყოფა, რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. მაგრამ ამ მყარი, რამდენადმე კანონიკური ფორმის ფარგლებში ბერძენი დრამატურგები ძალუმად ამყღავნებდნენ ნოვატორულ სულს, რაც სამი დიდი ტრაგიკოსის შემოქმედების მიმოხილვას შეუძლია წარმოაჩინოს.

თუმცა კარგად არის ცნობილი, რომ ესქილემდე მრავალი ტრაგიკოსი მოღვაწეობდა, მათი შემოქმედების შესახებ ერთობ მწირი ცნობები მოგვეპოვება. იმაზე, თუ როგორ მიმდინარეობდა ტრაგედიის ფორმირება ძვ.წ.ა. 534 წლამდე, ფაქტობრივად, არაფერი კონკრეტული არ ვიცით. 534 წელს პისისტრატოსის მიერ დაწესებულ დიონისიების ფესტივალზე ათენელ მაყურებელთა წინაშე პირველად წარსდგა ოფიციალურად თესპისი.[4] თუკი ჰორაციუსის „პოეტურ ხელოვნებაში“ თესპისის ახალი ჟანრის ფუძემდებლად გამოცხადების გარდა ყურადღებას იმასაც მივაქცევთ, რომ იგი plaustrum-ით მოგზაურობდა თავისი პიესებით (275-276), შეიძლება ამგვარ დასკვნამდე მივიდეთ: რამდენადაც plaustrum „დიდ, საბარგო ეტლს“ აღნიშნავს, შესაძლოა, აქ თესპისის მოძრავ თეატრზე იყოს მინიშნება.[5] როგორც ზემოთ ითქვა, ამგვარი თეატრების არსებობას არქაულ ატიკაში დღეს არ გამორიცხავენ მკვლევარნი. თესპისის ნაწარმოებთა ოთხი სათაურიდან გამომდინარე („პელიასის შეყიბრებები“, „ქურუმები“, „ჭაბუკები“, „პენთევსი“) შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი თავის ტრაგედიებს უკვე მთავარი გმირის ან გუნდის მიხედვით ურჩევდა სახელწოდებას. მას მიეწერება გარკვეულწილად გუნდის „უკანა პლანზე“ გადაწევა და ასპარეზზე მსახიობის გამოყვანა ე.წ. სასაუბრო პარტიებით. ამგვარი სიახლე, როგორც ფიქრობენ, მან ორი საშუალებით განახორციელა: ა) დაუმატა მანამდე არსებულ გუნდს, რომელიც ადრე ძირითადად ორატორიული ტიპის შესრულებით იფარგლებოდა (ანუ მთლიანი წარმოდგენა გუნდისა და ქორევტების ერთმანეთს მიყოლებული, მაგრამ ერთიანი სიმღერებით წარიმართებოდა), ერთი მსახიობი. თესპისმა გუნდიდან გამოაცალკევა პირველი მსახიობი, რომელსაც ჰიპოკრიტესი: „მოპასუხე“, „გადმომცემი“ ეწოდა. ეს მსახიობი უკვე აღარ იყო გუნდის ნაწილი, იგი კონკრეტულ პერსონაჟს წარმოადგენდა სოლო პარტიებითა თუ გუნდთან საუბრით; ბ) თესპისმა

[1] შდრ. A. Brown, A New Companion..., გვ. 33.
[2] ესქილეს ტრაგედიების აგების კონცეპტუალური საფუძვლების შესახებ იხ. ქვემოთ.
[3] დაწვრილებით ქვემოთ, გვ. 448 შმდ.
[4] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 80 შმდ.; B. Snell, Tragicorum Graecorum Fragmenta, v. I, Göttingen, გვ. 61 შმდ.
[5] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 80 შმდ.

ასევე შემოიღო სწორედ ჰიპოკრიტესისათვის პროლოგი ანუ დრამის თავში შესასრულებელი ე.წ. განმარტებითი სოლო პარტია და რესისი – ე.წ. სასაუბრო პარტიები თავად დრამის მსვლელობისას, რითაც საბოლოოდ გაიმიჯნა ერთმანეთისაგან ე.წ. სასიმღერო და სალაპარაკო პასაჟები დრამაში; რასაკვირველია, ამან ასახვა მეტრულ დაპირისპირებაშიც ჰპოვა ამ ორი ტიპის პარტიებს შორის.[1]

კიდევ ერთი დრამატურგის ქოირილოსის შესახებ ცნობილია მხოლოდ ის, რომ მას 160-მდე ტრაგედია შეუქმნია, რომელთაგან 13-ს მისთვის გამარჯვება მოუტანია. იგი პირველად ძვ.წ.ა. 520 წელს წარმდგარა მაყურებლის წინაშე და ესქილეს ასპარეზზე გამოსვლის შემდგომ (499/8 წ.) მისი ერთ-ერთი ძირითადი კონკურენტი ყოფილა. ჩვენამდე მისი მხოლოდ ერთი ტრაგედიის სახელწოდება „ალოპე“ შემორჩა.[2]

ტრაგიკოსი ფრინიქოსი იმით იყო ცნობილი, რომ მან თესპისისაგან განსხვავებით დრამა კვლავ უპირატესად სასიმღერო – საცეკვაო წარმოდგენად აქცია, თუმცა, როგორც ჩანს, ესთეტიკურად ძალზე მაღალი დონის ნაწარმოებები შექმნა. მას პირველი გამარჯვება ძვ.წ.ა. 510 წელს მოუპოვებია. მისი ნაწარმოებებიდან რამდენიმე სათაური შემოგვრჩა: „ეგვიპტელები“, „დანაიდები“, „ალკესტისი“. მას, როგორც უკვე ითქვა, ძვ.წ.ა. 492 წელს ტრაგედია „მილეტოსის აღება“ წარმოუდგენია, რომლის ეფექტი ერთობ დიდი ყოფილა. ბერძნები ხომ ესოდენ განიცდიდნენ იონიელთა აჯანყების შემდგომ სპარსელთაგან იონიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქალაქის მილეტოსის დაპყრობას. მაყურებელს ჯერ კიდევ კარგად ახსოვდა ის, თუ როგორ ჩაახშო სპარსეთმა მცირეაზიული ბერძნული ქალაქების ათენის ხელშეწყობით აგორებული აჯანყებები სპარსეთის წინააღმდეგ ძვ.წ.ა. 500 წლისათვის.[3] ამიტომ ფრინიქოსის ტრაგედიის სცენაზე წარმოდგენას იმდენი ცრემლი გამოუწვევია და იმდენად დაუთრგუნავს მაყურებელი, რომ ძველი ბერძნული ტრაგედიის ისტორიაში საკმაოდ იშვიათი რამ მომხდარა. პიესა აიკრძალა, ხოლო დრამატურგი დაჯარიმდა.[4] ისტორიის მსვლელობამ ფრინიქოსს მისცა შესაძლებლობა სალამისთან ბერძენთა ბრწყინვალე გამარჯვების შემდეგ სპარსელებზე (ძვ.წ.ა. 480 წ.), წარმოედგინა „ფინიკიელი ქალები“, რომელშიც უკვე სპარსელთა დამარცხების ამბავი ყოფილა გადმოცემული.[5] ამდენად ჩვენამდე მოღწეული მწირი ცნობებიც კი გვაძლევენ შესაძლებლობას დავასკვნათ, რომ უკვე ადრეული ბერძენი ტრაგიკოსები მითოსთან ერთად ისტორიულ თემატიკასაც მიმართავდნენ ხოლმე. ფრინიქოსის ნოვატორობად მიიჩნევდნენ იმას, რომ მას ტრაგედიაში პირველს შემოუტანია ქალების როლები. იგი საკმაოდ სერიოზულ კონკურენციას უწევდა ესქილეს.[6]

რასაკვირველია, ამ სამი ტრაგიკოსის გარდა ესქილეს მრავალი სხვა წინამორბედიც ეყოლებოდა, მაგრამ ისტორიამ მათი სახელებიც კი არ შემოგვინახა. არსებითად, ბერძნულ ტრაგედიაზე სერიოზულ მსჯელობას ანტიკურ სამყაროში ესქილეთი იწყებდნენ, რომელმაც დრამის ჟანრი თვისობრივად ახალ დონეზე აიყვანა.

ესქილე

ცხოვრება და შემოქმედება

ესქილე სათავეში უდგას კლასიკური საბერძნეთის ტრაგიკოსთა დიად სამეულს. იგი ძვ.წ.ა. 525/4 წელს დაიბადა ელევსისში და, როგორც ჩანს, საკმაოდ კარგად იცნობდა თავისი ქალაქის მისტერიალურ და რელიგიურ ცხოვრებას. ლეგენდის თანახმად, მას თავად დიონისემ მოუწოდა ტრაგედიების შექმნისაკენ. იგი მონაწილეობდა ბერძენ-სპარსელთა ომებში, იბრძოდა ძვ.წ.ა. 490 წელს მარათონთან, ხოლო ძვ.წ.ა. 480 წელს სალამისთან, შესაძლოა, პლატეასა და არტემისიონთანაც. ეს თავად ესქილესა და ბერძნულ ტრადიციას მისი, როგორც მოქალაქის, უმაღლეს დამსახურებად მიაჩნდათ. პოეტის მამა, ევფორიონი, ევპატრიდთა არისტოკრატიული გვარიდან იყო, რასაც ესქილეს მენტა-

[1] შდრ. იქვე.
[2] Latacz, Einführung, გვ. 83; B. Snell, TrGF, I, გვ. 66 შმდ.
[3] შდრ. ბც, II, გვ. 13 შმდ.
[4] შდრ. ზემოთ.
[5] შდრ. B. Snell, TrGF, I, გვ. 69 შმდ.; Latacz, Einführung..., გვ. 83 შმდ.
[6] იქვე, გვ. 83 შმდ.

ლიტერატურაზე უთუოდ უნდა მოეხდინა გავლენა და რაც, გარკვეულწილად, მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ ამაღლებულობისაკენ სწრაფვაში გამოიხატა.

ესქილეს დებიუტი სცენაზე ანუ დიონისიების აგონზე ძვ.წ.ა. 499 წელს უნდა ვივარაუდოთ, მაგრამ მას საკმაო ხანი დასჭირდა საუკეთესო დრამატურგის სახელის მოსაპოვებლად.

პირველი გამარჯვება ძვ.წ.ა. 484 წელს მოუპოვებია. შემდგომ კიდევ თორმეტჯერ უზენაესი პირველი ადგილი თეატრალურ აგონებში, ანუ თითქმის ორ წელიწადში ერთხელ აგონში გამარჯვებულად აღიარებდნენ. ესქილე, როგორც ბერძენთა უდიდესი ტრაგიკოსი, სიკვდილის შემდეგ ხელახალი დადგმის უფლებით სარგებლობდა, რაც კლასიკურ ათენში, ყოველი შემთხვევისათვის, ძვ.წ.ა. IV საუკუნემდე უპრეცედენტო მოვლენა იყო. უკვე გარდაცვლილ ტრაგიკოსს, ალბათ, რამდენადმე ტრანსფორმირებული, ახალ-ახალი რეჟისორების მიერ განხორციელებული დადგმებით, კიდევ თხუთმეტჯერ მოუპოვებია გამარჯვება. რასაკვირველია, ეს ესქილეს შემოქმედებისადმი ბერძენი მაყურებლის დიდ სიყვარულსა და მოწიწებაზე მეტყველებს.[1] ძნელია დღეს დაბეჯითებით ითქვას, თუ რამდენი დრამა ჰქონდა დაწერილი სულ ტრაგიკოსს. ტრადიციის მიხედვით ყველაზე ცოტა – 73 და ყველაზე მეტი – 90. მკვლევართა უმეტესობა ასახელებს ციფრს 80.[2] მათგან ჩვენამდე სრულად მოაღწია შვიდმა ტრაგედიამ. ესქილეს, როგორც ჩანს, კარგად იცნობდნენ მისი თანამედროვენი ათენს გარეთაც.

ძვ.წ.ა. 476/5 წელს სირაკუსელი ტირანი ჰიერონ I მას იწვევს სიცილიაზე. აქ მას ჰიერონის მიერ ქალაქ ეტნას დაარსებასთან დაკავშირებით გრანდიოზული (შესაძლოა, ხუთნაწილიანი) საზეიმო სანახაობა „აიტნაიაი“ ან „აიტნაი“ („ეტნელი ქალები“) განუხორციელებია.[3] ზოგიერთი წყაროს მიხედვით, ჰიერონის მიწვევით მან განმეორებით წარმოადგინა სიცილიაზე თავისი „სპარსელები“. ეს ტრაგედია ათენში პირველად ძვ.წ.ა. 472 წელს დაიდგა. ძნელი სათქმელია, ამისათვის იგი ხელმეორედ ჩავიდა ჰიერონთან, თუ მისი სიცილიაზე ყოფნა სამ წელზე მეტს გაგრძელდა.[4] სამაგიეროდ, ეჭვს არ იწვევს, რომ იგი სიცოცხლის ბოლოს კვლავ სიცილიაზე გაემგზავრება, სადაც გარდაიცვალა კიდეც ძვ.წ.ა. 456/5 წელს ქალაქ გელაში. ესქილე იქვე დაკრძალეს, ხოლო ბერძნულმა ეპიგრამატულმა ტრადიციამ შემოგვინახა ამგვარი სტრიქონები, რომლებსაც ესქილეს ავტოეპიტაფიად მიიჩნევდნენ:

> ათენელ ესქილეს, ევფორიონის ძეს, ფარავს ეს საფლავი,
> გარდაცვლილს პურით მდიდარ გელაში.
> მის სახელოვან სიმამაცეზე მარათონის ჭალა მოგიყვებოდათ
> და გრძელთმიანი მიდიელი, ვინაც იგი კარგად გაიცნო.
>
> (EG, ჰეიჯი, 455)

როგორც ვხედავთ, აქ სიტყვაც კი არ არის ნათქვამი ესქილეს ღვაწლზე დრამატურგიის განვითარებაში. ბერძენ-სპარსელთა ომებში ღირსეული მონაწილეობა ჩაითვალა იმ ყველაზე დიდ დამსახურებად, რომელიც ათენელი ესქილეს საფლავზე აღნიშვნის ღირსი შეიძლებოდა გამხდარიყო. დღეს რომ ვისმეს მოენდომებინა ესქილესათვის ეპიტაფიის მიძღვნა, რასაკვირველია, იგი უპირველესად ყურადღებას მის დრამატურგიულ ღვაწლს მიაქცევდა. მაგრამ ესქილეს ეპოქა უმაღლეს სიქველედ სამშობლოს თავისუფლების საქმეში შეტანილ წვლილს მიიჩნევდა, რომლის გვერდით სხვა ღირსებები რამდენადმე ფერმკრთალდებოდა. პოეტს მართლაც საინტერესო ეპოქაში არგუნა ბედმა ცხოვრება. იგი პისისტრატოსის,[1] კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დიდი მოამაგე ტირანის, ბრწყინვალე მმართველობის შემდგომ დაიბადა. მისი სიყრმის წლები ჰიპარქოსისა და ჰიპიასის ტირანიის წლებს დაემთხვა. იგი მომსწრე გახდა ტირანიის დამხობისა და ტირანის მკვლელთა განდიდების.[2] ამას მოჰყვა კლისთენესის დემოკრატიული რეფორმები[3] და ძირეული გარდატეხა დიდგვაროვანთა ფსიქოლოგიაში. იგი თანამედროვე იყო ბერძენ სპარსელთა ომებისა და ათენის დემოკრატიული სახელმწიფოს ფორმირების პერიოდში[4] პოლიტიკური ცხოვრების ასპარეზზე გამოსული დიდი პოლიტიკური ფიგურებისა: კლისთენესის, მილტიადესის, თემისტოკლესის, კიმონის, ეფიალტესის.[5] ესქილე მოესწრო თავად „დემოკრატიის მამის“ – პერიკლესის ათენის პოლიტიკის სათავეში ყოფნის პირველ ხუთ წელს... რაც შეეხება მხატვრული კულტურის სფეროს, მას აქაც დიდებული პარტნიორები ჰყავდა: პინდაროსი, სიმონიდესი, ქოირილოსი, სოფოკლე... მას არ აკლდა პატივი საკუთარ ქალაქში და არც მის ფარგლებს გარეთ. გარდაცვალებისთანავე, ხალხის გადაწყვეტილებით, ფესტივალების პროგრამაში ესქილეს პიესების ჩართვის, ანუ მათი განმეორებით დადგმის უფლება მიეცათ თეატრალური აგონების ორგანიზატორებს. ეს კი, ფაქტობრივად, პოეტის თანამედროვეთა მიერ მისი სიცოცხლეშივე დრამის კლასიკოსად, ანუ საუკეთესო დრამატურგად მიჩნევის ტოლფასი იყო. შესაბამისად, გარდაცვლილ დრამატურგს შეეძლო მონაწილეობა მიეღო იმ თეატრალურ შეჯიბრებებში, რომლებშიც, როგორც წესი, ცოცხალი პოეტები ერკინებოდნენ ერთმანეთს, ანუ ამით, ფაქტობრივად, ესქილეს უკვდავება ოფიციალურად აღიარეს.[6]

ესქილე, მსგავსად ტრაგიკოსთა უმეტესობისა, საკმაოდ პროდუქტიული იყო. ცნობილია მისი ოთხმოცი დრამის სახელწოდება, რომელთაგან სრული სახით მხოლოდ შვიდმა მოაღწია. რამდენადაც ესქილეს ტრაგედიები და, ხშირად, მათთან დაკავშირებული სატირული დრამაც, ერთი ინფორმაციული ციკლის სხვადასხვა ნაწილებს წარმოადგენდა, ფაქტობრივად, მისი ტრილოგიები თუ ტერტრალოგიები კონცეპტუალურ-სიუჟეტურ ერთიანობად წარმოგვიდგებოდა. ამიტომ მისი ერთი, ცალკე აღებული ტრაგედია ზოგჯერ აშკარად გარკვეული ინფორმაციული უკმარობის გრძნობას აღუძრავს ხოლმე მკითხველს, რომელსაც მთლიანობისათვის ესაჭიროება ჩვენამდე არმოღწეული იმ პიესების შინაარსის გათვალისწინება, რომლებიც წინ უძღოდა ან მოსდევდა ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგედიებს.[7] სწორედ ამიტომ, ესქილეს ტრაგედიებზე მსჯელობისას ქვემოთ ყურადღებას შევაჩერებთ მათ ე.წ. „ტრილოგიურ კონტექსტზე“. ვიდრე ესქილეს კონკრეტული ტრაგედიების განხილვაზე გადავიდოდეთ, უნდა აღინიშნოს, რომ მას სრულიად სამართლიანად უწოდებენ ტრაგედიის ფუძემდებელს, მამას. მის დამსახურებათა უბრალო ჩამოთვლაც კი აშკარას ხდის, თუ რა ადგილი უჭირავს ესქილეს ტრაგიკული თეატრის ფორმირებაში. მან შემოიყვანა მეორე მსახიობი და ამით, ფაქტობრივად, ორატორიული, არსებითად სასიმღერო-დეკლამაციური შესრულებისათვის განკუთვნილ დრამას თანდათანობით უპირატესად სამოქმედო ხასიათი მისცა. მას შემდეგ, რაც სოფოკლემ მესამე მსახიობი შემოიყვანა და ამ სიახლით ესქილეზე მოიპოვა გამარჯვება ერთ-ერთ შეჯიბრებაში, მესამე მსახიობი ესქილეს ტრაგედიებშიც გამოჩნდა. მანვე განსაზღვრა გუნდის ოდენობა თორმეტი კაცით. მრავალი სიახლე შეიტანა ესქილემ თეატრალური გაფორმებისა თუ რეჟისურის სფეროშიც. რაც მთავარია, ესქილე არის უდიდესი მწერალი, რომ-

---

[1] ესქილეს ბიოგრაფიის შესახებ ანტიკური წყაროები თავმოყრილია S. L. Radt, TrGF, v. III; შდრ. აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 68 შმდ.; A. Lesky, TDH, გვ. 65 შმდ.; B. Zimmermann, Die griechische Tragödie, გვ. 32 შმდ.; DNP, I, 350 შმდ.

[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 89 შმდ.

[3] იქვე.

[4] ზოგიერთი მკვლევარი საეჭვოდ მიიჩნევს იმას, რომ ესქილე სამჯერ იყო სიცილიაზე. მისი ათენიდან ჰიერონთან გამგზავრების (თუ გამგზავრებების) მიზეზთა შესახებ სხვადასხვა აზრებია გამოთქმული ანტიკური ბიოგრაფიული ტრადიციის გათვალისწინებით: 1) ჩვეულებრივი მიპატიჟება და ათენს გარეთ საკუთარი შემოქმედების ჩვენების სურვილი, 2) განაწყენება იმაზე, რომ აგონზე მას არ მიაკუთვნეს პირველი ადგილი (შესაძლოა, იგულისხმება სოფოკლეს გამარჯვების შემთხვევა); 3) ბრალდება, რომ მან თავის ერთ-ერთ ტრაგედიაში ელევსისის მისტერიების საიდუმლო გათქვა მისტერიალურ ელემენტთა საექტაკლში ჩართვით. შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 65 შმდ.

[1] პისისტრატოსის მოღვაწეობის შესახებ შდრ. DNP, ; ბც, I, გვ. 144 შმდ.

[2] შდრ. ბც, I, გვ. 145 შმდ.

[3] კლისთენესის დემოკრატიული რეფორმების შესახებ იხ. ბც, I, გვ. 146 შმდ.

[4] ათენის დემოკრატიული სახელმწიფოს შესახებ შდრ. ბც, II, გვ. 84 შმდ.

[5] ეპოქის ისტორიული პანორამისათვის შდრ. ბც, II, გვ. 5 შმდ.

[6] რასაკვირველია, თეატრალურ შეჯიბრებებში ესქილეს ტრაგედიების დადგმისას რეჟისორები საკუთარი მხატვრული კონცეფციისა და ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად ახდენდნენ ესქილეს ტრაგედიებში გარკვეული კორექტივების შეტანას. შდრ. ქვემოთ.

[7] შდრ. აგრ. ქვემოთ.

ლის დრამატურგიამ მხატვრული აზროვნება, ფორმის გამომსახველობა, ენის სიღრმე და ამაღლებულობა კლასიკური სრულყოფის დონემდე მიიყვანა. ქვემოთ ესქილეს ტრაგედიების განხილვის შემდგომ კიდევ ერთხელ მოვუბრუნდებით ესქილეს დრამატურგიის დამახასიათებელ ზოგად პრობლემატიკას. აქ კი მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ პოეტმა შეძლო ეპოსის, პირველ რიგში, ჰომეროსის და ლირიკის ენის, პოეტიკის ღრმა შემოქმედებითი ათვისება და ტრანსფორმაცია ახალი ჟანრის – დრამის – სპეციფიკის შესაბამისად. მართალია, მისი შემოქმედებიდან შემორჩენილი შვიდი ტრაგედია მხოლოდ არასრულ წარმოდგენას გვიქმნის ტრაგიკოსის პოტენციალის სიდიადეზე, მაგრამ მათი განხილვა სავსებით საკმარისია იმისათვის, რომ გავიგოთ, თუ რატომ მიუჩინა უკვე ანტიკურმა ტრადიციამ ესქილეს ესოდენ განსაკუთრებული ადგილი კულტურის ისტორიაში, დავინახოთ, თუ რაში და როგორ ვლინდება მსოფლიოს პირველი ტრაგიკოსის ხელოვნება.

„სპარსელები“, როგორც ჩანს, ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ტრაგედიაა. იგი ძვ.წ.ა. 472 წელს უნდა იყოს დადგმული. ვიცით, რომ იგი ტრილოგიის – „ფინეველი“, „სპარსელები“, „გლავკოს პოტნიელი“ – შემადგენელი ნაწილი იყო, რომელსაც სატირულ დრამად „ცეცხლის დამნთები პრომეთე“ ერთვოდა და რომელსაც აგონში გამარჯვება, ანუ პირველი ადგილი მოუპოვებია.[1] უნდა ვიფიქროთ, რომ ტრილოგიის შემადგენელი დრამები ამ შემთხვევაში არ ქმნიდნენ სიუჟეტურ ერთიანობას, რადგან ფინეველი არგონავტების თქმულების პერსონაჟი იყო, ხოლო გლავკოსი კორინთოსელი გმირი, რომელიც თავისმა ცხენებმა დაგლიჯეს. ტეტრალოგიის სხვა ნაწილებიდან მოღწეული უმნიშვნელო ფრაგმენტები მათი სიუჟეტის აღდგენის საშუალებას არ იძლევა. რაც შეეხება „სპარსელებს“, იგი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. ესქილე მისი შექმნისას უკვე 50 წელს გადაცილებული იყო და ამდენად ეს დრამა მისი სრული შემოქმედებითი მოწიფულობის ასაკში არის დაწერილი. ჩვენამდე მოღწეული ისტორიულ თემაზე შექმნილი ეს ერთადერთი ტრაგედია[2] შეიცავს ყველა იმ არსებით ნიშანს, რაც ესქილეს დრამატურგიისათვისა და პოეტიკისათვის არის დამახასიათებელი: გარეგანი სტატიკურობა და შინაგანი დინამიზმი, ამაღლებულობა და ადამიანურ ვნებათა მძლავრი წარმოჩენა, კონფლიქტის განვითარების ოთხტაპოვნება და ღრმა რელიგიურობის მიუხედავად, მიწიერი, ადამიანური თემატიკისაკენ ლტოლვა. თუკი ამ ტრაგედიის შინაარსს მოკლედ, ყოველგვარი კომენტარის გარეშე გადმოვცემთ, მკითხველი ვერასგზით ვერ მიხვდება, თუ რა იზიდავდა მაყურებელს ამ დრამაში, რა იწვევდა მის ცრემლსა და აღტაცებას, სად არის აქ კონფლიქტის განვითარება და ტრაგიზმი. მართლაც, „სპარსელებში“ მოქმედება არსებითად არ ვითარდება, მაგრამ იმდენად ძლიერია დრამის შინაგანი დინამიკა, რომ ის გარეგნული სტატიკურობის სრულ ნეიტრალიზაციას ახდენს.

ტრაგედიის მოქმედება ხდება სპარსეთის დედაქალაქ სუსაში. პაროდოსში გუნდი მღერის სპარსეთის სიდიადეზე. აქ ჩამოთვლილია ის ხალხები და ქვეყნები, რომელნიც მეფეს ემორჩილებიან. ეს არის გრანდიოზული და ძლევამოსილი იმპერიის გრანდიოზულად დახატული სურათი.[3] და მაინც, ამ თვითდაჯერებულ გუნდს აშფოთებს თავისი ჯარის ბედი, რომელიც ელადის დასამორჩილებლად არის წასული. გუნდმა იცის, რომ „თუკი ღმერთთაგან მოდის ცთუნება, მოკვდავთაგან ვინ გადაურჩება?“ გამოდის ატოსა, აწ გარდაცვლილი დიადი დარიოსის მეუღლე, საბერძნეთში წასული ქსერქსესის დედა. იგი შეშფოთებულია სიზმრით, რომელიც ნახა. გუნდი ისმენს სიზმარს და ამშვიდებს ატოსას მისი კეთილად ახსნით. მოქმედებაში გარდატეხა ხდება, როდესაც სცენაზე მაცნე შეორბის, რომელიც თავის შემზარავ უწყებას ასე იწყებს:

ო, ქალაქებო, ერთიანად აზიის მიწის,
სპარსთა ქვეყანავ, მრავალ განძის ნავსაყუდელო,
როგორ დაიქცა ერთი დარტყმით ბევრი სიკეთე,
სპარსთა ყვავილი გადაჭკნა და ქვე დაგვიცვივდა.

[1] H. J. Mette, Der verlorene Aischylos, Berlin 1963, გვ. 3 შმდ.; Latacz, Einführung..., გვ. 94.

[2] როგორც ზემოთ აღინიშნა ბერძენ-სპარსელთა ომების შესახებ დრამები ესქილემდეც იწერებოდა, გვ. 314 შმდ.

[3] „სპარსელები“, 1-154; სპარსეთის იმპერიის შესახებ შდრ. ბც, II, გვ. 5 შმდ.

ვაიმე, ცუდის უწყება რომ მე მხვდა თავად ცუდს,
და მაინც უნდა ვთქვა მთლად ჭირი. ო, სპარსელებო,
რადგან მოისრა ერთიანად ბარბაროსთ ჯარი...

(249-255)

ამის შემდეგ მაცნე აღწერს იმ სასტიკ კატასტროფას, რომელიც ქსერქსესის ჯარმა განიცადა. ეს არის გუნდის თუ ატოსას რეპლიკებით გაყოფილ ხუთ სიტყვაში წარმოდგენილი შემძვრელი სურათი სპარსთა განადგურებისა. ამ შემთხვევაში ესქილე ორგვარ ეფექტს აღწევს: ტრაგედიის პერსონაჟთათვის ეს ინფორმაცია თავზარდამცემია, ხოლო მისი ტრაგედიის მაყურებლისათვის სიამაყის მომგვრელი. ალბათ, ძნელია მსოფლიო დრამატურგიაში მოიძებნოს ესოდენ დიდებული და მაღალმხატვრული ასახვა ისტორიული ამბებისა, ბრძოლის პერიპეტიებისა. მაცნეს პარტია სრულ კონტრასტს უქმნის სპარსეთის სიძლიერის ქოროს მიერ პაროდოსში დახატულ სურათს. სპარსეთი დამარცხდა – რატომ? და როგორ? ამ კითხვაზე პასუხს ტრაგედიის შემდეგი ნაწილი იძლევა. ატოსა მიცვალებულთათვის მსხვერპლშეწირვას აღასრულებს. გუნდი დარიოსის სულს იძახებს სპარსეთის თავს დატეხილი უბედურების განსამარტებლად. მგლოვიარეთ მოევლინება დარიოსის აჩრდილი. მისი სიტყვით, მიზეზი სპარსელთა უბედურებისა მათი ჰიბრისი ანუ ზვიადობაა – ქსერქსესმა და მისმა თანამებრძოლებმა არად ჩააგდეს ელინთა ღმერთები. ჯერ იყო და ქსერქსესმა წმინდა ჰელესპონტოსისათვის, ვითარცა მონისათვის, ბორკილის დადება და მასზე უამრავი ჯარის გადაყვანა მოინდომა, რითაც პოსეიდონი განარისხა. შემდეგ თავად ელადაში გაძარცვა ტაძრები და ცეცხლს მისცა სამლოცველოები. ეს ღმერთთა წინააღმდეგ გალაშქრება მას ღმერთებმავე აზღვევინეს. გუნდი გლოვობს სპარსეთის უბედურებას. ბოლო ნაწილში ჩნდება თავად დამარცხებული ქსერქსესი – გუნდი და მეფე მონაცვლეობით, თავზარდამცემი და შეუკავებელი მოთქმით დაიტირებენ დაღუპულთ და ქვეყნის დიდების ჩასვენებას. გუნდის პაროდოსი – სპარსეთის დიდების ჰიმნი და ფინალი – საყოველთაო დატირება სპარსეთის დაცემისა – ორი აბსოლუტურად კონტრასტული სცენა ადამიანებს აფრთხილებს – ღმერთები ზვიადობისათვის, ადამიანთათვის დადგენილი საზღვრების გადალახვის მცდელობისათვის, ყველაზე უფრო ამაღლებულსაც კი ძირს დასცემენ.[1]

როგორც ითქვა, „სპარსელებში“ აშკარად იკვეთება კონფლიქტის განვითარების ოთხსაფეხუროვნება: 1. სპარსელ მრჩეველთა გუნდი და ატოსა წინასწარ გრძნობენ მოსალოდნელ უბედურებას, 2. მაცნეს მოაქვს სპარსეთის ფლოტის განადგურების ამბავი, 3. დარიოსის აჩრდილი სპარსელთა წარსულის, აწმყოსა და მომავლის შესახებ, 4. თავად დამარცხებული ქსერქსესი და დიდი დატირება.[2] ტრაგედიაში აღწერილია და ისტორიული თვალსაზრისით, საკმაოდ ზუსტადაც ძვ.წ.ა. 480 წლის სექტემბერში (ალბათ, 20 სექტემბერს) სალამისთან გამართული გრანდიოზული საზღვაო ბრძოლა, რომელშიც ელინებმა ბერძნულ-სპარსულ ომებში გადამწყვეტ გამარჯვებას მიაღწიეს, მაგრამ ესქილე ერთობ ზომიერად და, მე ვიტყოდი, თავშეკავებულადაც კი წარმოადგენს ბერძენთა პატრიოტულ გრძნობებს. მისი ტრაგედიის ძალა ისტორიული ამბისათვის მითოსის მინიჭებაა. მითოლოგიური სიმბოლოების ოსტატური აქტუალიზაციით ისტორიული მოვლენების გადმოცემისას ესქილეს თითქოს გავყევართ ამ მოვლენის კონკრეტულობიდან და ელინთა გამარჯვება ზოგადი კანონზომიერებების – ღვთაებრივი სამართლის გარდაუვალი განხორციელების სიმაღლემდე აჰყავს. ამ მხრივ ტრაგედიაში ერთ-ერთი საკვანძო ადგილი ატოსას სიზმარს[3] უჭირავს.

ატოსა ამგვარად უყვება სპარსელ მრჩეველთა გუნდს თავის სიზმარს:

[1] ტრაგედიაში აქტუალური პოლიტიკური მინიშნებების შესახებ შდრ. C. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988, გვ. 76 შმდ.

[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 135 შმდ.

[3] ამ სიზმრის ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაციისათვის შდრ. G. Devereux, Träume in der griechischen Tragödie. Eine ethnopsychoanalytische Untersuchung, Frankfurt am Main 1985 (თარგმანი ინგლისურიდან), გვ. 54 შმდ.

მესიზმრა ორი ქალი მშვენიერ სამოსელში:
ერთი სპარსულ პეპლოსში გამოწყობილი,
ხოლო მეორე დორიულში, თვალწინ დამიდგნენ.
სიმაღლით ჩვენ ქალებზე ბევრად აღმატებულნი
და სილამაზით უზადონი; დები იყვნენ ერთი
მოდგმის. სამშობლო მინა ერთის აღმზრდელი იყო ელადა,
მას წილად ერგო. მეორეს კი – ბარბაროსთ მხარე.
როგორც ჩემ თვალებს მოეჩვენათ, მათ ორს შორის ატყდა
კამათი. ამის შემტყობი ჩემი ვაჟი
მათ აკავებდა და ანყნარებდა. ეტლში
შეაბა ისინი უღლით და კისერზე აღკაზმულობა
შემოადგა. ერთი მათგანი მას ამაყად ატარებდა და
ლაგამს მისცა მშვიდად თავისი პირი.
მეორე კი ყალყზე დგებოდა, ხელით გლეჯდა
მთელ აღსაჭურველს, ძალით წყვეტდა ლაგამს
და აშვებული მას მიათრევდა. უღელი ორად გადაიპო.
ჩამოვარდა ჩემი შვილი და მამა უმალ, იქვე დადგა,
დარიოსი, მისი თანამგრძნობი. როცა იგი დაინახა
ქსერქსესმა, შემოიფლითა სამოსი ტანზე.

(181-199)

ამ ე.წ. „ლიტერატურულ სიზმარში“[1] საკმაოდ ბევრი შეგნებული ალეგორია და სიმბოლოა. ერთი შეხედვით, იგი მომხდარი კატასტროფის საკმაოდ ორდინალურ ვიზიონერულ განჭვრეტას წარმოადგენს და, ფაქტობრივად, თითქოს აქ ყველაფერი ნათლად იკითხება. სპარსეთის მმართველი ვერ ახერხებს ლაგამი ამოსდოს თავისუფლების მოყვარე ელადას, მისი ცდა მარცხით მთავრდება და ტანზე ტანსაცმლის შემოფლეთით ქსერქსესი დიადი მამის დარიოსის წინაშე თავის სისუსტეს აღიარებს.

და მაინც, სიზმარი ისტორიული მოვლენების გათვალისწინებით, მისი პირდაპირი ინტერპრეტაციისას არაერთ შეკითხვას აღძრავს: ვინ არის ცხენებივით ეტლში შებმული ქალების სახით ელადასთან ერთად წარმოდგენილი? რატომ მოიაზრებიან უღელდადგმულნი დებად? რას უნდა ნიშნავდეს დორიულ სამოსში გამოწყობილ ქალზე უღელის შედგმა, ხომ არ იგულისხმება ამ შემთხვევაში ქსერქსესისაგან ათენის აღების ფაქტი, ხოლო დორიული სამოსი უბრალოდ ელადის სიმბოლოს წარმოადგენს?.. თითოეულ ამ კითხვაზე სულ სხვადასხვა პასუხის გაცემაა შესაძლებელი, რაც მსგავსად მითისა, ამ სიზმრის ალეგორიული ინტერპრეტაციის მრავალგვარ შესაძლებლობას იძლევა.[2]

სიზმრის თითოეული დეტალი მიმართებას ამყარებს, ერთი მხრივ, „სპარსელების“ მთელი შემდგომი მოქმედების უმნიშვნელოვანეს მოვლენებთან, ხოლო, მეორე მხრივ, ასოციაციურად უკავშირდება, როგორც ბერძენ-სპარსელთა ომების ვრცელ ისტორიულ კონტექსტს, ასევე მითოპოეტურ აზროვნებაში გამომუშავებულ უზოგადეს სიმბოლოებს. ამ დეტალების ალეგორიულობის და ვარიანტულობის ხარისხი მატულობს კონკრეტულიდან ზოგადზე გადასვლის თითოეულ ეტაპზე. ნათქვამის ნათელსაყოფად წარმოვადგინოთ სიზმრის ინფორმაციის შესაძლებელი მიმართებების სქემატური სურათი ტრაგედიის მოქმედებასთან, ზოგადისტორიულ კონტექსტთან, მითოპოეტურ სიმბოლოებთან:[3]

სიზმრის დეტალი	ტრაგედიის მოქმედება	ზოგად ისტორიული კონტექსტი	მითოპოეტური სიმბოლოები
1. ორი ქალი – ერთი სპარსულ, მეორე კი დორიულ სამოსელში.	1. სპარსელები და ბერძნები, ორი დაპირისპირებული მხარე.	1. სპარსეთსა და საბერძნეთს შორის კონფლიქტი უკვე დარიოსის დროს ყალიბდება.	1. ქალი – სუსტი სქესის წარმომადგენელი, რომელზეც მამაკაცს ძალადობა შეუძლია განახორციელოს. ჩვეულებრივ, ელადის და სპარსეთის წარმომავლობა მითოლოგიურ ტრადიციაში მამაკაცურ საწყისთან იყო დაკავშირებული. ატოსას სიზმარი მანამდე უცნობ მითოპოეტურ ხატებს გვთავაზობს.
2. ისინი აღმატებოდნენ ახლანდელ ქალებს სიმაღლითა და სილამაზით.	2. სპარსეთის ძლიერება აღმატება ყველა სხვა ქვეყნისას, საბერძნეთის ძლიერებაც ასევე, რადგან ბერძნებმა თავის დროზე დარიოსიც დაამარცხეს.	2. სპარსეთის იმპერია აზიაში ჭეშმარიტად ყველას აღემატებოდა სიდიდით, სიძლიერითა და სიმდიდრით. ასევე მსოფლიოს ევროპულ ნაწილში ყველაზე დიდი იყო ელადა თავისი ფართოდ განფენილი კოლონიების ქსელით.	2. ქალის სიმაღლე მისი არაორდინალურობის, ღვთაებრიობის გამოხატულებაა. ამ შემთხვევაში ისინი ქვეყნების ქალად განსხეულებულ სიმბოლოებად წარმოგვიდგებიან.
3. დები იყვნენ, სხვადასხვა ქვეყანაში აღზრდილნი.		3. ესქილეს დროს არსებობდა ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც სპარსელებს და ბერძნებს ერთი წარმომავლობა ჰქონდათ.	3. მითოლოგიური ტრადიციის თანახმად დანაეს ვაჟი პერსევსი სპარსელთა წინაპარი იყო, მედებისა კი – მედეასა და ეგეევსის ვაჟი მედოსი.
4. კამათი მათ შორის.	4. სპარსელებსა და ბერძნებს შორის არ ცხრება დაპირისპირება.	4. დარიოსის დროს ჩამცხრალი კონფლიქტი ახალი ძალით იფეთქებს ქსერქსესის დროს.	4. ქალთა წარმოდგენა ომით გამოწვეული ოპოზიციის წევრებად საკმაოდ არაორდინალური მითოპოეტური კონსტრუქციაა.
5. ქსერქსესი ცხენებივით შეაბამს მათ ეტლში და უღელს	5. ქსერქსესს მორჩილებაში ბევრი ხალხი პყავს, იგი გადაწყვეტს ელადასაც დაადგას	5. ქსერქსესმა არა მარტო აზიის, არამედ საბერძნეთის მრავალი რეგიონი დაუქვემდებარა თავის მმართ-	5. ქალების ეტლში შებმა და მათზე უღელის დადგმა კაცის მიერ ქალებზე ძალადობის განხორციელებაა. მაგრამ

[1] ვიყენებთ G. Devereux-ის წიგნში შემოთავაზებულ დეფინიციას.
[2] შდრ. G. Devereux, დასახ. ნაშრ., გვ. 54 შმდ.
[3] ისტორიული მოვლენებისათვის ვეყრდნობით ჰეროდოტოსის „ისტორიას“; შდრ. აგრ. ბც, II, გვ. 5 შმდ. მითოპოეტური სიმბოლიკისათვის შდრ. G. Devereux, დასახ. ნაშრ.

დაადგამს.	უღელი, ამისათვის ხომალდებით ჰელესპონტოსზე ხიდს აგებს და ორ ნაპირს კრავს.	ველობას. მისთვის საბერძნეთის დაპყრობა დასავლეთის მიმართულებით დაწყებული ექსპანსიის მხოლოდ ერთი ეტაპი უნდა ყოფილიყო, რის შემდეგაც სპარსეთი თავის საზღვრებში მოაქცევდა მთელ ხმელთაშუაზღვისპირეთს. მან აღადგინა თავისი ძალაუფლება დასავლეთ მცირე აზიაში. საკმაოდ ადვილად დაიპყრო თავად ელადის მრავალი პოლისი; დაიკავა ათენიც.	უღელის ზღვაზე დადება უკვე ინცესტის ტოლფასი ხდება შემდეგი სიმბოლიკის გათვალისწინებით: უღელი = ხიდი = ძალადობა; ზღვა = დედა. ე.ი. ჰელესპონტოსზე განხორციელებული ძალადობა საკუთარ დედაზე განხორციელებულ ძალადობას უთანაბრდება.
6. ერთი დაემორჩილება.	6. ქსერქსეს ჰმორჩილებს ნაპირის სპარსეთის მხარეს დარჩენილი ყველა ხალხი.	6. ქსერქსესს სრული მორჩილება გამოუცხადა აზიის და თვით ბალკანეთის ნახევარკუნძულის მრავალმა ხალხმა. აქ მას არავითარი მნიშვნელოვანი პრობლემა არ შექმნია.	6. მოძალადე მამაკაცი უღელს ადგამს ქალს = იგი ახორციელებს მასზე სექსუალურ აქტს და იქვემდებარებს ქალს.
7. მეორე ყალყზე დგება, გლეჯს მის შემზღუდველ აღკაზმულობას და თავს ითავისუფლებს.	7. საბერძნეთის ცალკეულ რეგიონებს, მართალია, ქსერქსესი ადგამს უღელს, მაგრამ მთლიანად ელადა მას არ ემორჩილება და თავს ითავისუფლებს.	7. ქსერქსესის ექსპანსიამ პოლისებად დაქუცმაცებული ბერძნების დიდი ნაწილი გააერთიანა. ბრწყინვალე გამარჯვებების შემდეგ გათავისუფლდა ყველა ბერძნული პოლისი და რეგიონი მცირეაზიული დასახლებების ჩათვლით.	7. მოძალადე მამაკაცი უღელს ადგამს ქალს, მაგრამ იგი უღლისაგან ითავისუფლებს თავს = ძალადობას ქალი დაპირისპირებით, ამბოხით პასუხობს.
8. უღელი ორად გაიპობა.	8. ქსერქსესის სასტიკი დამარცხება სალამისთან. ქსერქსემ ვეღარ შეძლო ბერძნების დამარცხება.	8. ჰელესპონტოსზე აგებული ორი ხომალდ-ხიდი ინგრევა და ჰელესპონტოსი კვლავ ორ ნაპირად იყოფა.	8. უღელი = ძალაუფლება. მისი ორად გაყოფა = ძალაუფლების ნაწილის დაკარგვა.

9. ქსერქსესი ძირს ვარდება.	9. ქსერქსესის სამარცხვინო გამოქცევა საბერძნეთიდან.	9. თუკი ჰეროდოტოსის ცნობებს გავითვალისწინებთ, ცხენებთან დაკავშირებული ყოფილა დარიოსის მეფედ აღზევება და ირიბი მიზეზიც მისი საბერძნეთში შეჭრისა. ასე რომ ცხენების როლი დარიოსის ოჯახისათვის ისტორიულად საკმაოდ საინტერესოა. ქსერქსესი სალამისის ომის შემდეგ ტოვებს საბერძნეთს.	9. მიწაზე დაცემა = დამარცხებას. კაცი ვერ ახორციელებს ძალადობის აქტს და იგი ძირს ენარცხება.
10. ჩნდება შვილის თანამგრძნობი დარიოსი.	10. დარიოსის სულის გამოძახება და ბრძენი მეფის აჩრდილის მიერ სპარსელთა დამარცხების მიზეზთა ახსნა.	10. დარიოსს მარათონთან დამარცხების შემდეგ ბერძნებთან ომის განახლება აღარ უცდია.	10. აჩრდილის გამოჩენა ან ნიშანია, ან მომხდარის ახსნის საშუალება. დარიოსის ყველა არგუმენტი მითოპოეტურია: ზვიადობა, რომელიც გამოიხატა ზღვაზე უღელის დადებაში და ღმერთთა ტაძრების დანგრევაში.
11. მის დანახვაზე ქსერქსესი სამოსს შემოიფლეთს ტანზე.	11. დამარცხებული ქსერქსესის დაბრუნება მამის მიერ შექმნილი ვეებერთელა იმპერიის დედაქალაქში. დიდი დატირება.	11. დარიოსის გამოცდილების არგაზიარების გამო სპარსეთის იმპერიისა და ქსერქსესის უძლეველობის მითი დაიმსხვრა. ხოლო ბერძნულ სამყაროში 150 წლის განმავლობაში უცხო ძალა აღარ შემოჭრილა.	

სქემა გვიჩვენებს, რომ ატოსას სიზმარი – თავად ირაციონალიზმის აშკარა გამოვლინება – ორგანულად არის დაკავშირებული იმასთან, რაც ტრაგედიაში ობიექტურად ხდება და იმასთანაც, რამაც მომხდარი მითოსის განზოგადებულობამდე უნდა აიყვანოს. სწორედ ამ სიზმარზე გადის გზა რაციონალურიდან ირაციონალურამდე: სპარსელ მრჩეველთა ქოროს ე.წ. ისტორიული ინფორმაციის შემცველ პარტიას მოსდევს მისი კონკრეტულობის რამდენადმე გამანეიტრალებელი ატოსას სიზმარი, ამ უკანასკნელის მკაფიოდ გამოხატულ ალეგორიულობასა და სიმბოლურობას, თავის მხრივ, ანეიტრალებს სალამისის ბრძოლის თითქმის დოკუმენტური აღწერა მაცნეს მიერ. ამას მოჰყვება სპარსელთა დამარცხების მიზეზთა დარიოსის აჩრდილის მიერ წარმოდგენილი მითოპოეტური მოტივაცია, რომელსაც ისტორიულიდან რელიგიურ-ეთიკური, უნივერსალური კანონზომიერებების სფეროში გადავყევართ.

სწორედ ამიტომ, სპარსელთა და კერძოდ, ქსერქსესის ბედი ისეთივე პარადიგმატული ხდება, როგორც სხვა ბერძნული დრამების ცნობილი მითოლოგიური ტრაგიკული გმირები.[1]

„შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ – თებეს ციკლის თქმულებების საფუძველზე შექმნილი ტრილოგიის მესამე ტრაგედია იყო. მას წინ უძღვოდა „ლაიოსი“, „ოიდიპოსი“ და სატირულ დრამად თან ერთვოდა „სფინქსი“. ამ ტეტრალოგიით ძვ.წ.ა. 467 წელს ესქილეს გამარჯვება მოუპოვებია. სრული სახით შემოგვრჩა მხოლოდ „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“. ესქილეს ამ ტრილოგიაში არსებითად თებეს თქმულებათა ციკლის ყველა ეტაპი ყოფილა წარმოდგენილი, მათთან დაკავშირებული ტრაგიკული მომენტების წარმოჩენით. ტეტრალოგიამ არ მოიცვა მხოლოდ ეპიგონების თებეზე ლაშქრობის ამბავი. ასევე სფინქსის ეპიზოდი გადატანილი ყოფილა სატირულ დრამაში.[2] შემორჩენილი ტრაგედია მთელ ანტიკურობაში ერთ-ერთ ყველაზე უფრო პოპულარულ დრამატულ ნაწარმოებად ითვლებოდა. მასში ნაჩვენებია, თუ როგორ ზღავს ლაბდაკიდთა მოდგმის მესამე თაობა საგვარეულო ცოდვას.

მოქმედება ხდება თებეში. პროლოგში ოიდიპოსის ვაჟი ეტეოკლესი – თებეს მმართველი, წარსდგება თანამოქალაქეთა წინაშე და აუწყებს მათ, რომ ქალაქის წინააღმდეგ მოდის არგოსელთა ჯარი. იგი მოუწოდებს თანამოქალაქეებს მოემზადონ ქალაქის დასაცავად. მაცნეს ეტეოკლესისათვის მოაქვს ცნობა მტრის უდრეკი გადაწყვეტილების შესახებ, დასცენ თებე. მეფე აღავლენს ვედრებას ზევსის მიმართ, გადაარჩინოს ქალაქი მონობას. პაროდოსი შეშინებულ ქალთა გუნდის პარტიით არის წარმოდგენილი. შემოდის ეტეოკლესი. იგი ცდილობს ქალთა დამშვიდებას და გამხნევებას. მეორე ეპისოდიონი ყველაზე მნიშვნელოვანია ტრაგედიაში. შემოდის მაცნე. მას მოაქვს დაწვრილებითი ცნობები მოწინააღმდეგის ძალების შესახებ. შვიდკარიბჭიანი თებეს წინააღმდეგ შვიდი სარდალი მოუძღვის მტრის ძალებს. დრამის ეს ნაწილი სიტყვათა შვიდ წყვილს შეიცავს. ყოველ წყვილში ჯერ მაცნეს ცნობაა, რომელშიც იგი ასახელებს მტრის ერთ-ერთ სარდალს და ახასიათებს მას, შემდეგ ეტეოკლესი პასუხობს მას და თებელთა მხრიდან უპირისპირებს სარდალს, რომელიც მტერს ქალაქის განსაზღვრულ კარიბჭესთან შეეგებება. თითოეული ეს წყვილი ქოროს მოკლე რეპლიკით სრულდება. ერთმანეთის დასაპირისპირებლად დასახელებულ სარდალთა წარმოდგენა აღმავალი დრამატიზმით ხასიათდება. კულმინაცია მაცნეს მეშვიდე სიტყვაშია. მეშვიდე კარიბჭისკენ თავად პოლინიკესი, ეტეოკლესის თებედან ლტოლვილი ძმა, დაძრულა. მის ფარზე გამოსახულია ოქროს კაცი, რომელსაც დიკე, სამართლიანობის ქალღმერთი, მოუძღვის. აქვეა წარწერა: „ამ კაცს ვაბრუნებ უკან, დე, ჰქონდეს ქალაქი და წინაპრების სახლთა განმგებლობა“ (646-47). ეტეოკლესი დაუყოვნებლივ თავის თავს ასახელებს ძმის დამხვედრად, რათა წინ აღუდგეს „მთავარს მთავარი, ძმას ძმა, მტერს მტერი“ (674). გუნდი ცდილობს ააღებინოს მას ხელი ამ გადაწყვეტილებაზე, რადგან „თუკი ძმები ერთმანეთისგან ჰპოვებენ სიკვდილს, ამ სისხლს დრო ველარ ჩამორეცხს“ (681-82). მაგრამ ეტეოკლესის გადაწყვეტილება მყარია. იგი, სიტყვებით, „თუკი უბედურება ღმერთებმა მოგცეს, მას ველარ გაექცევი“ (719) მიემართება საბრძოლველად. გუნდი მღერის საგვარეულო ცოდვაზე. იგი ყვება იმას, თუ საიდან დაიწყო უბედურება: ლაიოსმა არ დაუჯერა სამისნოს და გააჩინა შვილი, რაც ჰიბრისის გამოვლინებაა. აქედან მოდის საგვარეულო ავბედობა, თაობიდან თაობაში რომ გადადის, ჰიბრისი შობს ჰიბრისს. გუნდი ელის ახალ განსაცდელს. შემდეგ ეპისოდიონში მაცნეს მოაქვს სასიხარულო ცნობა. თებელებმა დაამარცხეს მტერი, მაგრამ ბრძოლაში ეტეოკლესმა და პოლინიკესმა ერთმანეთი დახოცეს. ფინალურ ნაწილში შემოაქვთ ძმების გვამები. მათ დაიტირებენ კომოსში, ანუ გუნდთან ერთად ოიდიპოსის ასულნი, დები, ანტიგონე და ისმენე. აქამდე ტრაგედიაში ყველაფერი ჩვეული სტრუქტურით ვითარდება და, თითქოს, აქ არის ლოგიკური ფინალიც. მაგრამ ამ ნაწილს მოსდევს კიდევ ერთი, რომელიც, ფაქტობრივად, ახალ კონფლიქტს იწყებს. მაცნეს მოაქვს უწყება – თებეს უხუცესთა განჩინება, რომ ქალაქის დამცველი ეტეოკლესი პატივით დაიკრძალოს, ხოლო ქალაქის მოღალატის პოლინიკესის გვამი გარეთ დააგდონ ძაღლთა საჯიჯგნად. ანტიგონე გა-

[1] შდრ. აგრ. B. Zimmermann, Die Griechische Tragödie, გვ. 35 შმდ.
[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 132 შმდ.

ნაცხადებს, რომ იგი არ დაემორჩილება ამ გადაწყვეტილებას და ძმას დამარხავს. მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით, ეს უკანასკნელი მონაკვეთი, შესაძლოა, სოფოკლეს „ანტიგონეს“ გავლენით შექმნილი გვიანდელი დამატება იყოს, როდესაც ესქილეს ტრაგედიების განმეორებით დადგმის გადაწყვეტილება მიიღეს ტრაგიკოსის ხსოვნის უკვდავსაყოფად.[1]

„შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ უთუოდ ერთ-ერთი უძლიერესი ტრაგედიაა ესქილეს ნაწარმოებთა შორის. აქ ომის საშინელება და საგვარეულო უბედურება ერთდროულად არის წარმოდგენილი. ორი ტრაგიკული ხაზი სხვადასხვა გზით ვითარდება – ომის წინ შიშით მოცულ თებეს ღმერთები გამარჯვებას არგუნებენ, ხოლო ოიდიპოსის ძეთა მიმართ აღასრულებენ ლაიოსის შთამომავლებზე მოვლენილი ღვთიური სასჯელის ერთ-ერთ ბოლო აქტს. ტრაგედიაში მშვენივრად არის ურთიერთშეზავებული ადამიანის რწმენა, რომ მისი ბედი განსაზღვრულია და მისი სურვილი, არ გატყდეს ბედის მოსალოდნელი დარტყმის წინაშე. ეტეოკლესი ტრაგიკული გმირია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ის თავისი ქალაქის მამაცი დამცველია, მაგრამ ამავე დროს მას არ უწერია იზეიმოს გამარჯვებით მოტანილი სიხარული. ის შეგნებულად მიდის ბრძოლაში ძმის წინააღმდეგ, თუმცა იცის, რომ ეს შერკინება ღვთიური სასჯელის მასზევე აღსრულებით უნდა დამთავრდეს. ტრაგედიაში მთელი სიცხადით არის წარმოჩენილი ეტეოკლესის სახის ორი მხარე – ძლიერი სახელმწიფო მოღვაწე, რომელსაც შეუძლია ქალაქის მშვენივრად მეჯაჭეობა, უმძიმეს ომში მისი გამარჯვებისაკენ წაყვანა და განსაზღვრულობის წინაშე სავსებით უძლური ადამიანი, რომელსაც არ შეუძლია თავიდან აიცილოს ღვიძლ ძმასთან შერკინება – მათი გვარის დაღუპვის მომასწავებელი. მართალია, ტრაგედიაში ისევ და ისევ ბერძენ-სპარსელთა ომების სული ტრიალებს, მაგრამ მასში კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტებთან კავშირი მხოლოდ ასოციაციურია. ესქილეს არსად არ დაჰყავს მის მიერ აღწერილი მოვლენები რაღაც დროითა და ადგილით შეზღუდულ ისტორიულ რეალობებამდე. პირიქით, მასთან მითი თებესთან მომხდარი ბრძოლის შესახებ იმდენად განზოგადებულია, რომ ტრაგედია საერთოდ ომის უბედურებათა და გამარჯვების სიხარულის მხატვრული ასახვის სიმბოლოდ გაიაზრებოდა ანტიკურ სამყაროში. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს ტრილოგია აშკარად ერთმანეთთან სიუჟეტურად დაკავშირებული ტრაგედიებით ყოფილა შედგენილი, რაც ესქილეს მთელი შემოქმედებისათვის ესოდენ დამახასიათებელია. ეს პრინციპი, როგორც ჩანს, თანდათან ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების ესქილისეულ კონცეფციად ჩამოყალიბდება, რაზეც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.[2]

„მავედრებელი ქალები“ ტრაგედიებს: „ეგვიპტოსის ვაჟებსა“ და „დანაიდებს“ და სატირულ დრამას „ამიმონეს“ უძღოდა წინ. ჩვენამდე სრულად ამ ტეტრალოგიის მხოლოდ პირველი დრამა შემორჩა. „მავედრებელი ქალები“ დიდი ხნის განმავლობაში ესქილეს ყველაზე ადრეული ტრაგედია ეგონათ, მაგრამ 1952 წელს აღმოჩენილი პაპირუსის ფრაგმენტმა ერთი დიდასკალიის ცნობა მოგვაწოდა, რომლის მიხედვითაც დანაიდების ტრილოგიით ესქილემ გამარჯვება მოიპოვა სოფოკლესა და მესატოსთან შეჯიბრში: სოფოკლე ფესტივალებზე პირველად დაახლოებით ძვ.წ.ა. 468 წ. გამოჩნდა. ე.ი. „მავედრებელი ქალები“ 60-იან წლებზე ადრე ვერ იქნება დაწერილი. თუკი დიდასკალიის ფრაგმენტში მოხსენიებული არქონის სახელი არქედემიდესად აღდგება, მაშინ ტრილოგია ძვ.წ.ა. 463 წელს შექმნილად უნდა მივიჩნიოთ.[3] თუკი ეს ასეა, მაშინ „მავედრებელი ქალების“ არქაული სტრუქტურა ესქილეს პოეტიკის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე მომენტად უნდა ჩავთვალოთ და არა თვით პიესის ადრეული თარიღის დასტურად.

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 133. სიცოცხლის ბოლოს თავისი სკეპტიციზმი ამ ადგილის აუთენტურობასთან დაკავშირებით დაასაბუთა ვ. შადევალდტმაც, შდრ. Die Griechische Tragödie, გვ. 98 შმდ.
[2] შდრ. გვ. 337. შმდ.
[3] შდრ. Latacz, გვ. 140 შმდ.; აღნიშნული ტრაგედია აშკარად გვიჩვენებს ესქილეს იმ პრინციპებთან სიახლოვეს, რომლებიც ნინა ორ ტრაგედიას ჯერ კიდევ არ ახასიათებდა. უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება ერთმანეთთან სიუჟეტურად დაკავშირებულ იმგვარ ტრაგედიათა ტრილოგიად გაერთიანება, რომელთა ბოლო დრამა ღვთაებრივი შერიგებით სრულდება.

ტრაგედიას საფუძვლად უდევს თქმულება ძმების: ეგვიპტოსის და დანაოსის, პირველის ორმოცდაათი ვაჟის – ეგვიპტიდების და მეორის ორმოცდაათი ასულის – დანაიდების შესახებ. უნდა ვიფიქროთ, რომ ესქილემდე ამ მითმა ინტერპრეტაციის საკმაოდ საინტერესო გზა განვლო ლიტერატურაში.[1] თქმულება გადმოგვცემდა, თუ როგორ გამოუქცა დანაოსი თავისი ქალიშვილებით ეგვიპტიდებს, რათა არ შემდგარიყო დანაიდებისათვის საძულველი ქორწინება მათ ბიძაშვილებზე. „მავედრებელი ქალები“ იწყება დანაიდთა მშფოთვარე სიმღერით. მათ ელადისათვის, არგოსელთა მიწისათვის მიუღწევიათ და ახლა შიშით უცდიან დადეგნებულ ეგვიპტიდთა გამოჩენას. დანაოსი აწყნარებს შვილებს. გამოდის არგოსის მეფე პელასგოსი. იგი შეიტყობს ლტოლვილთა გაჭირვებას. იმართება ჭეშმარიტი დისკუსია. დანაიდები, ვითარცა მავედრებელნი, რომელთა მიმართ თანაგრძნობის გამოჩენა თვით ღმერთის მიერ არის დადგენილი, პელასგოსს თავშესაფარს სთხოვენ, მაგრამ მეფისათვის ეს ეგვიპტიდებთან ომის დაწყებას მოასწავებს. პელასგოსს არ უნდა თანამოქალაქეთა სისხლისმღვრელ ბრძოლებში ჩაბმა, მაგრამ, მეორე მხრივ, მას მავედრებელთათვის უარის თქმაც უჭირს. ბოლოს და ბოლოს, დანაოსი და დანაიდები მას არწმუნებენ მათი თხოვნის კანონიერებაში და პელასგოსი აღუთქვამს მავედრებელთ, რომ საკითხს სახალხო კრებაზე განიხილავს. შიშითა და გაურკვევლობით აფორიაქებულ დანაიდებს მამა სასიხარულო ცნობას მოუტანს. ხალხმა მათი შეფარება გადაწყვიტა. მაგრამ სიხარულს ისევ ძრწოლა ცვლის. არგოსის სანაპიროს უკვე მოაღწიეს ეგვიპტიდებმა. მათგან გამოგზავნილი მაცნე ერთობ მკაცრად და უხეშად, დაუფარავი მუქარით ითხოვს დანაიდთა დაუყოვნებლივ უკან დაბრუნებას. ამ დროს გამოდის მეფე პელასგოსი. ის აუწყებს მაცნეს, რომ მისი ქალაქი მზადაა დაიცვას მავედრებელნი. დანაიდებს შეუძლიათ თავი ქალაქის კედლებს შეაფარონ. შიში, წუხილი, რომ პელასგოსი ომში ჩაება და გაურკვევლობა მომავლის წინაშე განსხვავალავს დანაიდთა ფინალურ სიმღერას. ამით მთავრდება ტრაგედია. ტრილოგიის სხვა, ჩვენამდე არმოღწეულ, ტრაგედიებში ამბავი ამგვარად უნდა განვითარებულიყო. „ეგვიპტოსის ვაჟებში“ ბრძოლისას იღუპება პელასგოსი. ეგვიპტიდები ხელში იგდებენ დანაიდებს და აიძულებენ მათ ქორწინებას, მაგრამ მამის რჩევით, ქალები პირველსავე საქორწინო ღამეს დახოცავენ თავიანთ ქმრებს. მხოლოდ ერთი, ჰიპერმნესტრა ვერ შეძლებს ამას, რადგან იგი შეიყვარებს თავის ქმარს ლინკევსს აფროდიტეს ჩარევით. როგორც ჩანს, ამ ქორწინების მფარველი თავად ქალღმერთი ხდებოდა. მივუბრუნდეთ ისევ „მავედრებელ ქალებს“. დღეს ერთობ ძნელია იმის თქმა, თუ რა უნდოდა გადმოეცა ამ ტრაგედიით ესქილეს, თუ რა არის ამ დრამის ტრაგიკული კონფლიქტის არსი. ერთი უცილობელია, რომ თითქოსდა ფორმით არქაულ ამ ტრაგედიაში, სადაც გუნდის პარტიებს უჭირავს ძირითადი ადგილი, საკმაოდ დიდი ნოვატორის ხელი ჩანს. დავიწყოთ იქიდან, რომ ესქილემ ამ ტრაგედიაში გუნდის როლი მსახიობის როლამდე აღამაღლა. მართლაც, დანაიდების გუნდი აქ ფუნქციონირებს როგორც ძირითადი მოქმედი პირი. ყველაფერი, რაც ტრაგედიაში ხდება, მას ეხება. იგია კონფლიქტის მთავარი მიზეზი. დრამის ტექსტი არ გვაძლევს საშუალებას გავერკვეთ, თუ რამ განაპირობა დანაიდთა ლტოლვა, რატომ არიან ისინი ესოდენ წინააღმდეგნი ბიძაშვილებთან შეულღებისა (თუ არ ჩავთვლით მათ საკმაოდ უფერულ არგუმენტს: „მამას ასე სურდა“). და მაინც, როგორც ჩანს, ესქილეს პიესის ძირითადი აზრის გასაღებს დანაიდებისა და მათი მსახური გოგოების ფინალური გუნდი წარმოადგენს. აქ, სხვათა შორის, წამოწეულია არტემისის, როგორც დანაიდთა მფარველი ქალღმერთის და აფროდიტეს, როგორც სიყვარულის მფარველი ქალღმერთის თემა.[2] დანაიდების ტრაგედია ისაა, რომ დანაოსის ასულნი მარად ქალწული არტემისის მიმდევარნი, წინააღმდეგნი არიან სიყვარულისათვის გულის გაღებისა. მათ ამ არჩევანს ეწინააღმდეგება ეგვიპტდთა განზრახვა, რომელნიც უხეში ჩარევით აპირებენ ქალწულთ ხელი ააღებინონ თავიანთ გადაწყვეტილებაზე. მაგრამ აფროდიტეს დიადი ძალა – სიყვარული – ბუნების საყოველთაო კანონია. მისი დარღვევა საერთოდ სამყაროს ჰარმონიას დაარღვევდა, ადამიანთა თაობების გამრავლებას ზღვარს დაუდებდა. და, თუმცა სამყაროს ჰარმონიის აღდგენა ამ შემთხვევაში დიდ მსხვერპლს გამოიწვევს, ეს მაინც მოხდება ჰიპერმნესტრაში სიყვარულის დიადი გრძნობის გაღვიძებით. ადამიანს არ ძალუძს წინ აღუდგეს ბუნების კანონს. არტემისსა და აფროდიტესთან ამავალი ორი საწყისის დაპირისპირების თემას შემდეგ ევრიპიდეც მიუბრუნდება „ჰიპოლიტოსში“ და, როგორც ჩანს, მასზე ამ შემთხვევაში სწორედ ესქილეს დანაიდების ტრილოგიამ მოახდინა გავლენა. ესქილეს მესამე ტრაგედიაში „დანაიდები“, უნდა ვიფიქროთ, ყოველივე ღვთაებრივი შერიგებით მთავრდებოდა. ყოველშემთხვევისათვის მასში, ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემებით, სისხლი არ უნდა დაღვრილიყო.[1] აქ უკვე ვლინდება ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების ესქილესეული კონცეფციის ჩამოყალიბებული ვარიანტი, რომელმაც თავისი სავსებით გამოკვეთილი სახე ესქილეს გვიანდელ ტრაგედიებში მიიღო.

„მავედრებელი ქალების“ წაკითხვისას, ბუნებრივია, ჩვენს წინაშე დაისმის კითხვა: რამდენი წევრისაგან შედგებოდა გუნდი? ტექსტის მიხედვით მოქმედებაში მონაწილეობს 50 დანაიდი, ამას ემატება მათი მსახური გოგონები. ზოგიერთი მკვლევარი უშვებდა, რომ ესქილეს აქ მოუხდებოდა გუნდის რაოდენობის გაზრდა. მაგრამ მეცნიერთა დიდი ნაწილი ფიქრობს, რომ ესქილე ვერ წავიდოდა ამ გზით. უბრალოდ ორქესტრაში ვერ დაეტეოდა 50 დანაიდი და ალბათ კიდევ ერთი ამდენი მსახური გოგონა. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ 12 წევრისაგან შედგენილი გუნდი ართმევდა თავს თავის ფუნქციას. მით უმეტეს, რომ კლასიკური ეპოქის მაყურებელი საკმაოდ ადვილად ეგუებოდა ყველაზე უფრო დიდ თეატრალურ პირობითობებს.[2] რამდენიმე სიტყვა ტეტრალოგიის შემადგენელი სატირული დრამის „ამიმონეს“ შესახებ. იგი თემატურად ტრილოგიასთან, ანუ დანაიდების თემასთან დაკავშირებული ჩანს. ერთ-ერთი დანაიდთაგანი ამიმონე წყლით ღარიბ არგოსში წყაროს მოსაძებნად გაიგზავნა. მას გადაეყარა სატიროსი, რომელმაც ასულის გაუპატიურება მოინდომა, მაგრამ ჩნდება პოსეიდონი, იგი განდევნის მოძალადეს, მაგრამ შემდეგ თავად მიეცემა ქალიშვილთან სასიყვარულო კავშირს (რის შედეგადაც ამიმონე ნავპლიოსს გააჩენს) და მას ლერნას წყაროებსაც აჩვენებს. ძნელი სათქმელია, გამოირჩეოდა თუ არა ეს დრამა განსაკუთრებული ხალისიანობით, მაგრამ სექსზე აქცენტის გადატანით იგი აშკარად ეხმაურება ტრილოგიის ძირითად პათოსს – აფროდიტეს ძლევაზე უარის თქმა ბუნების კანონზომიერების წინააღმდეგ აღდგომის ტოლფასია.[3]

„მიჯაჭვული პრომეთე“ მრავალ გამოცანას სვამს მკვლევართა წინაშე. ჯერ ერთი, ჩვენთვის უცნობია მისი წარმოდგენის თარიღი. ასევე გადაჭრით არ შეგვიძლია ვთქვათ, თუ რომელ ტრაგედიებთან ერთად აჩვენეს იგი. ესქილეს პიესების ჩვენამდე მოღწეულ სათაურებს შორის მხოლოდ ორი შეგვეძლო გამოგვეყო, როგორც ტეტრალოგიის შესაძლო სხვა ნაწილები. „განთავისუფლებული პრომეთე“, რომელიც, როგორც ჩანს, ქვესკნელიდან კავკასიონის ქედზე აღმომართული ტიტანის ჰერაკლესაგან განთავისუფლების ამბავს გადმოგვცემდა და ამდენად „მიჯაჭვულ პრომეთეს“ მოსდევდა. რაც შეეხება „ცეცხლის მომტან (ან ცეცხლის მატარებელ) პრომეთეს“, იგი ერთნაირი წარმატებით შეიძლებოდა მიგვეჩნია როგორც ტრილოგიის პირველ ან მესამე ტრაგედიად, ასევე სატირულ დრამადაც. სადავოა ისიც, ეკუთვნოდა თუ არა „მიჯაჭვული პრომეთე“ საერთოდ ესქილეს. ზოგიერთი მკვლევარი მიუთითებს ნაწარმოების განსხვავებულობაზე ენობრივ-სტილის-

---

[1] მითისა და მისი ვარიანტების შესახებ იხ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, გვ. 33 შმდ.

[2] შდრ. დანაიდების გუნდის სიტყვები:

„დე, შემოხედოს უბიწო არტემისმა,
ჩვენ გუნდს თანაგრძნობით და იძულებით
არასოდეს მოვიდეს კითერიას ქორწინება,
საძულველი აგვცდეს ეს ტანჯვა“.

(1030-33)

და აქვე მსახური გოგოების დამოკიდებულება აფროდიტესადმი:

„აფროდიტეს არ ავუვლით გვერდს ამ კეთილ ჰიმნში,
რადგან პერასთან ერთად, ზევსის შემდეგ

უდიდეს ძალას ფლობს. განდიდდება მაცდუნებელი
ქალღმერთი მნიშვნელოვან საქმეთათვის“.

(1034-37)

[1] შდრ. Mette, დასახ. ნაშრ., გვ. 52 შმდ.

[2] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 106.

[3] შდრ. Mette, დასახ. ნაშრ., გვ. 54 შმდ.

ტური და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ესქილეს სხვა პიესებისაგან.[1] და მაინც, როგორც ფილოლოგთა უმეტესობა ფიქრობს, „მიჯაჭვული პრომეთე“ არ უნდა დავაშოროთ ესქილეს. არ არის შემთხვევითი, რომ იგი დარჩა იმ შვიდ ტრაგედიას შორის, რომელნიც „ესქილეს კანონს“ ქმნიან. ამ დრამაში მწერალმა მოახდინა პრომეთეს სახის საკმაოდ თავისებური, ჰესიოდესაგან[2] აბსოლუტურად განსხვავებული გააზრება.

ტრაგედია იწყება პრომეთეს მიჯაჭვით სკვითიაში მდებარე კლდეზე. კრატოსს (= ძალა), ბიას (= ძალადობა) და ჰეფესტოსს – მჭედლობის ღმერთს, ზევსის ძეს, შემოჰყავთ პრომეთე, მათ უნდა აღასრულონ ზევსის ბრძანება და ღმერთი – პრომეთე კლდეს მიაჯაჭვონ. მას ბრალს სდებენ იმაში, რომ ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა და ადამიანებს მოუტანა. ჰეფესტოს უჭირს ამ ბრძანების აღსრულება. პრომეთე ხომ ღმერთია, მასთან ნათესაური სისხლითა და მეგობრობით დაკავშირებული. და მაინც, დავალება შესრულდა. პრომეთეს პირველი სიტყვა – ეს არის მისი გულიდან ამოსული წუხილი იმაზე, რომ მას, ღმერთს, ტანჯავს ღმერთი სავსებით უსამართლოდ, მხოლოდ იმისთვის, რომ მან ადამიანებს უკვდავთაგან წართმეული ცეცხლი მოუტანა. პიესის განმავლობაში მთავარი გმირი – პრომეთე მიჯაჭვულია კლდეზე. მოქმედება არსებითად ვითარდება სცენაზე სხვადასხვა პერსონაჟთა შემოყვანისა და მათთან საუბარში გმირის ბუნების თანდათანობითი გახსნის გზით. ჯერ შემოდიან ოკეანოსის ასულნი. ისინი თავზარდაცემულნი არიან ზევსის სიმკაცრითა და პრომეთეს უნუგეშო მდგომარეობით. პრომეთე მათ უყვება მიზეზებს ზევსთან დაპირისპირებისა. თავის დროზე ის ზევსს დაეხმარა კრონოსსა და მის მომხრეებთან ბრძოლაში, მაგრამ ზევსი – ტირანია, ხოლო „ტირანიას ეს სენი აქვს – არ ენდოს ახლობლებს“ (226-27). ამიტომ მან სიკეთე ასე გადაუხადა. რა ბრალი ედება პრომეთეს? როდესაც ზევსმა ხელთ იგდო ძალაუფლება, სამყაროში ძალთა და ღირებულებათა განაწილებისას ადამიანები საერთოდ დავიწყა, რადგან მათი ძველი მოდგმის მოსპობა სურდა. პრომეთე დაეხმარა ადამიანებს, რომ თავი გადაერჩინათ. შესაბამისად, მან მოკვდავთა დახმარებისათვის თვით იღო თავს ტანჯვა. მაგრამ ზევსი იძულებული იქნება მოვიდეს მასთან დახმარების სათხოვნელად. ამ ეპიზოდში ჩვენს თვალწინ იკვეთება ადამიანთათვის წამებული პრომეთეს სახე, რომელიც არ ეპუება ერთმმართველს – ზევსს. დაპირისპირება – ტირანი / ტირანის წინააღმდეგ მებრძოლი – სავსებით მკაფიო სახეს იღებს. ოკეანიდებს შეცვლის თავად ღმერთი ოკეანოსი. იგი ბედავს პრომეთეს სანახავად მოსვლას და მის სითამამეს აფასებს კლდეზე მიჯაჭვული გმირი. ოკეანოსი ძველი თაობის ღმერთია. ის ყოველგვარ დათმობაზე წავიდა ზევსის წინაშე და ამით სიმშვიდე მოიპოვა. პრომეთეს არ შეუძლია მიიღოს ოკეანოსის რჩევა და გახდეს ზევსის მორჩილი. მარტოდ დარჩენილი პრომეთეს მონოლოგში აღწერილია ყოველივე, რაც მან მოკვდავთათვის გააკეთა. მან დააუფლა ადამიანები ცივილიზაციას. ბოლოს და ბოლოს, „ყველა ხელოვნება მოკვდავთათვის პრომეთესგანაა“ (506). შემდეგ შემოდის ჰერასაგან ძროხად ქცეული იო, რომელიც ჰყვება თავისი ტანჯვისა და ქვეყანაზე უაზრო ხეტიალის ამბავს. პრომეთე მას უწინასწარმეტყველებს მომავალს, იმას, თუ, კიდევ მრავალი ტანჯვის გადატანის შემდეგ, როგორ მიაღწევს იგი ნილოსის ნაპირებს და როგორ ჩაუყრის იქ საფუძველს ახალ მოდგმას. რამდენიმე თაობის შემდეგ იქიდან გამოექცევა ორმოცდაათი ქალი ბიძაშვილებთან

[1] დავა „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ესქილესადმი კუთვნილების თაობაზე, ფაქტობრივად, 1929 წლიდან დაიწყო, როდესაც ყველაზე ერუდი „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის“ ავტორმა ვილჰელმ შმიდმა პირველად გამოთქვა თავისი თვალსაზრისი სპეციალურად ამ ტრაგედიისადმი მიძღვნილი ნაშრომში, ხოლო შემდეგ იგი კვლავ დაადასტურა „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის“ III ტომში 1934 წელს. მან ეს ტრაგედია მხოლოდ წასაკითხად შექმნილ პიესად მიიჩნია. აქედან მოყოლებული, მეცნიერებაში გრძელდება დისკუსია იმის თაობაზე, ეკუთვნის თუ არა „მიჯაჭვული პრომეთე“ ესქილეს. მიმოხილვისათვის შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 147 შმდ. უახლეს მეცნიერებაში, ჩვეულებრივ, მას ესქილეს მიაკუთვნებენ, თუმცა აღიარებენ, რომ პასუხს მოითხოვს ჯერ კიდევ შმიდის მიერ დასმული არაერთი კითხვა. ეფიქრობ, ყველაზე მნიშვნელოვანი არგუმენტი ტრაგედიის ავტორად ესქილეს მიჩნევისათვის არის პიესაში სავსებით აშკარად გამოხატული დამოკიდებულება იმისადმი, თუ როგორ უნდა განვითარებულიყო პრომეთე-ზევსის ურთიერთობა ჩვენამდე არმოღწეულ ტრილოგიის დამასრულებელ ტრაგედიაში. აშკარაა, რომ იქ კონფლიქტი ღვთაებრივი შერიგებით უნდა ამონურულიყო. ეს პრინციპი ტრაგიკოსთა შორის, ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაციის მიხედვით, ესქილეს გარდა სხვა არც ერთ ტრაგიკოსს არ გამოუყენებია.

[2] იხ. ზემოთ, გვ. 144 შმდ.

ქორწინებას[1] და არგოსს მიაღწევს. ყვება, თუ როგორ დახოცავენ ქალიშვილები თავიანთ ბიძაშვილებს პირველსავე საქორწინო ღამეს და როგორ გადარჩება მხოლოდ ერთი წყვილი, რომელიც არგოსის ახალ სამეფო გვარს დაუდებს დასაბამს. სწორედ მათ შთამომავალთა შორის გაჩნდება გმირი, რომელიც პრომეთეს გაათავისუფლებს. თავად პრომეთე კი აუცილებლად გათავისუფლდება, რადგან მან იცის საიდუმლო, რომელიც ზევსისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანია – რომელი ქალღმერთის შერთვის შემთხვევაში გაუჩნდება მას ძე, რომელიც მამის ძალაუფლებას დაამხობს. მოდის ჰერმესი. იგი უდიერად მოითხოვს პრომეთესაგან, უთხრას მას ეს საიდუმლო, რათა ზევსმა შეიტყოს. მაგრამ პრომეთე უდრეკია, იგი არ აპირებს დამორჩილებას, მას არ ეშინია ახალი ღმერთების. ჰერმესივით მსახურად ყოფნას თავისი ტანჯული მდგომარეობა ურჩევნია. ჰერმესი მას ემუქრება, რომ ზევსი კლდეს ჭექა-ქუხილს დაატეხს და პრომეთეს გაპობილი კლდე შთანთქავს, ხოლო დიდი ხნის შემდეგ კვლავ კლდეზე აღმომართულს არწივი დაუკორტნის გულ-ღვიძლს. პრომეთეს არ აშინებს ამგვარი მომავალი. ტირანიული ძალის წინააღმდეგ წარმოთქმულ ერთ-ერთ ყველაზე ემოციურ და შთამბეჭდავ სიტყვად შეიძლება მივიჩნიოთ მისი უდრეკობის გამომხატველი სტრიქონები:

> მე უკვე ვიცი ის უწყება, რომელსაც
> იგი ხმამაღლა მითვლის: „დათმენა ტანჯვის
> მტრისგან მტრისთვის ბუნებრივია“.
> დე, ამიტომაც დამეძგეროს
> ორლესული ცეცხლის ნაწნავი, ეთერი კი
> აღბორგდეს ჭექა-ქუხილით, მწველი ტკივილით
> ეელურ ქართა. მიწა შეირყეს
> ძირფესვიანად ქარიშხლისაგან,
> ზღვის ტალღამ მძვინვარე ღელვით
> გადარეცხოს ზეციური
> ვარსკვლავების გზები. მოღუშულ
> ტარტაროსში სიმაღლიდან ჩაისროლოს
> ჩემი სხეული, ბედის ულმობელ ტრიალში.
> მაინც ვერ მომკლავს!

(1040-53)

შედეგად მას თავს ატყდება ზევსის რისხვა. კლდესთან ერთად პრომეთე და გუნდი იძირებიან სიღრმეში. პრომეთეს ბოლო სიტყვებია:

> ო, წმინდაო დედაჩემო,
> ო, ეთერო, ყველასათვის საერთო სინათლის მომფენო,
> მნახე, რაოდენ უსამართლობას ვითმენ.

(1091-93)

როგორც ვხედავთ, ესქილემ ჰესიოდესთან ზევსს დაპირისპირებული, ცბიერი და, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანთათვის ტექნიკურ პროგრესთან ერთად დიდი უბედურების მომტანი პრომეთე აქცია ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლ, ქედმოუხრელ ღმერთ-გმირად, რომელიც არსებითად მოკვდავთათვის სიკეთის მოტანისათვის იტანჯება. ასეთად მიიღო პრომეთეს სახე მთელმა მსოფლიო კულტურამ. სწორედ ესქილეს მიერ დახატული რომანტიკული და მეამბოხე სახე გახდა ახალ ევროპულ ლიტერატურაში პრომეთეს ხასიათის ძირითადი განმსაზღვრელი. პრომეთე ესქილეს წყალობით ქედმოუხრელობის და ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის სიმბოლოდ იქცა. მაგრამ თავად ბერძენი ტრაგიკოსისათვის ამ სახის ექსპონირება აქ არ მთავრდებოდა. ჩვენამდე არმოღწეულ „განთავისუფლებულ პრომეთეში“ ზევსიც და პრომეთეც კომპრომისზე, ურთიერთშერიგებაზე მიდიან. ზევსი იგებს სანუკვარ საიდუმლოს, ხოლო პრომეთე აიძულებს მას ტირანიდან ლმობიერ,

[1] იგულისხმება დანაიდების ამბავი.

მოწყალე და ჭეშმარიტად ბრძენ ღმერთად იქცეს. ძალა ხომ გონების გარეშე უმწეოა.[1] სწორედ ამიტომ პრომეთეს განთავისუფლება ჰერაკლეს მიერ აღიქმებოდა არა როგორც უბრალოდ მისი შეწყალება, არამედ როგორც დაპირისპირების მოხსნა, როგორც ჰარმონიის აღდგენა, როგორც პირობა ზევსისაგან სამყაროს გონივრულად მართვისა.

ალბათ, იშვიათად რგებია წილად რომელსამე დრამატულ მითოლოგიურ სახეს ისეთი პოპულარობა, როგორც „მიჯაჭვული პრომეთეს“ მთავარ გმირს ჰქონდა საუკუნეების განმავლობაში არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ საერთოდ მხატვრულ კულტურაში. ტიციანიდან (1550 წ.) დაწყებული დღემდე იგი მხატვართა შთაგონების წყაროა. საკმარისია აღინიშნოს, რომ პარიზში, იუნესკოს შენობაში მხატვარმა რ. ტამაიომ იგი გამოსახა ცოდნის მოტანის სიმბოლოდ (1958), რაც ჩვენი ეპოქის უმთავრესი პრიორიტეტია. მართალია, ბოკაჩიოდან მოყოლებული იმდენი მწერლის შემოქმედებაში განაგრძო ამა თუ იმ სახით ესქილესეულმა პრომეთემ ცხოვრება, რომ XIX საუკუნის შუა პერიოდისათვის ისიც კი მოეჩვენათ, თითქოს პრომეთეს თემამ ამოწურა ლიტერატურული ინტერპრეტაციის ყველა შესაძლებლობა, მაგრამ მწერლობამ მისი სახის ინტერპრეტაცია თუ ნიუანსირება ახალ საფეხურზე აიყვანა და მასში ძირითადად პიროვნულობის წინ წამოწევის გზით წავიდა. XX საუკუნეში პრომეთემ ლიტერატურაში არსებითად დაკარგა კავშირი თავის ტრადიციულ სიუჟეტურ კონტექსტთან და გადაიქცა საერთოდ ამბოხების, აჯანყების სიმბოლოდ. ყურადღებას იმსახურებს ესქილეს პრომეთეს რეცეფციის ისტორია მუსიკაში, რომელიც XVII საუკუნიდან იწყება. განსაკუთრებით იზრდება საკუთრივ ესქილეს ტრაგედიის სიმფონიური, ორატორიული, საოპერო თუ საბალეტო მუსიკის ენით აჟღერების მიმართ ინტერესი XIX საუკუნის შუა ხანებიდან.[2]

პრომეთეს მიმართ საკმაოდ დიდია ყურადღება როგორც ქართულ მეცნიერებაში, ასევე მხატვრულ კულტურაში. სწორედ კავკასიის კლდეზე მიჯაჭვულს უკორტნის მას გულღვიძლს არწივი. ამდენად უკვე ბერძნული ტრადიცია, ყოველი შემთხვევისათვის, ესქილედან მოყოლებული მაინც, მას კავკასიასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო პოპულარულ მითოლოგიურ სახედ მიიჩნევს. მეცნიერებაში ყურადღება უკვე კარგა ხანია მიექცა პრომეთეს კავკასიურ ორეულს, რომელიც ქართულ ტრადიციაში ამირანის სახელით არის ცნობილი. ღმერთთან დაპირისპირებული და ამის გამო დასჯილი მეამბოხე ე.წ. კულტურული გმირის სახე კავკასიაში იმდენად ძველი ჩანს, რომ არ გამორიცხავენ საბერძნეთში პრომეთეს მითოლოგიური ხატის ფორმირების პროცესში მნიშვნელოვან ქართველურ გავლენას, მით უმეტეს, რომ ანტიკურ ავტორთა მიხედვით, ჯერ კიდევ არგონავტებს კოლხეთში მოსვლისას ესმოდათ მთებიდან პრომეთეს გმინვა. ამირან-პრომეთეს პრობლემის შესწავლა ბერძნულ-ქართული ურთიერთობების უძველესი ეტაპის კვლევისათვის საკმაოდ მნიშვნელოვანია და ამ მხრივ მუშაობა ქართულ მეცნიერებაში ინტენსიურად მიმდინარეობს.[3] თავის მხრივ, ამირან (პრომეთეს) თემა საკმაოდ ფართოდ აირეკლა ქართველ მწერალთა (აკაკი წერეთელი, გალაკტიონ ტაბიძე, დავით გაჩეჩილაძე და სხვ.) ხელოვანთა შემოქმედებაში, სადაც ბერძნულ და ქართულ ტრადიციაში შემონახული ინფორმაციის საკმაოდ საინტერესო სინთეზი შეინიშნება.

„ორესტეა“, როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენამდე შემორჩენილი ერთადერთი ტრილოგიაა და უკვე ეს განსაზღვრავს მის უნიკალურობას. ჩვენამდე აღარ მოაღწია სატირულმა დრამამ „პროტეევსმა“, რომელიც შედიოდა ტეტრალოგიაში. „ორესტეა“ ესქილეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ნაწარმოებია და მასში მკაფიოდ გამოვლინდა დრამატურგის მსოფლაღქმისა და მხატვრული პრინციპების თავისებურება მისი შემოქმედების ბოლო ეტაპზე. „ორესტეა“ დაიდგა ძვ.წ.ა. 458 წელს და ესქილეს კიდევ ერთი გამარჯვება მოუტანა თეატრალურ შეჯიბრებაში. იგი გამოიყენებს ტროას ციკლის თქმულებებს, რომელთაც ჰომეროსიდან მოყოლებული არაერთგზის ჰპოვეს ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრებში მხატვრული ხორცშესხმა. ესქილეს ამ თქმულებიდან აგამემნონის სასახლეში დატრიალებული უბედურების ეპიზოდი აინტერესებს. მასზე საკმაოდ დაწვრილებით მოგვითხრობს ჰომეროსი, განსაკუთრებით „ოდისეას“ სულთა სამეფოში, სადაც ატრევსის ძის სული თავად უყვება ოდისევსს, თუ როგორ მზაკვრულად მოკლეს იგი ეგისთოსმა და კლიტემნესტრამ. როგორც ჩანს, ამ თემას თავისი ადგილი ეჭირა კიკლიკურ პოემაში „დაბრუნებანი“, ასევე სტესიქოროსის შემოქმედებაში. და მაინც, სწორედ ესქილემ აიყვანა ეს ეპიზოდი ჭეშმარიტ ტრაგიკულ ვნებათა სიმაღლემდე. „ორესტეა“, როგორც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნენი აღნიშნავენ, ადამიანური ხელოვნების ერთ-ერთი უმაღლეს გამოვლინებას წარმოადგენს. ტრილოგიამ ჭეშმარიტად ეპიკური ყოვლისმომცველობით წარმოადგინა მთელი სამყარო თავისი რაციონალურობითა და ირაციონალურობით, დეტერმინიზმითა და ადამიანურ ვნებათა ინდივიდუალური გამოვლენით, სიყვარულითა და სიძულვილით, სიკეთითა და ბოროტებით, შეურიგებელი დაპირისპირებებითა და წინააღმდეგობათა ღვთაებრივი მოხსნით. ამ ტრილოგიაში ესქილემ სრულიად აშკარად გამოიყენა სოფოკლესეული სიახლე და აამოქმედა მესამე მსახიობი. აქ მან საკმაოდ მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა პიესის ყველაზე ტრაგიკულ მომენტთა მაცნეს საშუალებით თხრობიდან მოქმედების საშუალებით ჩვენებამდე. აქ ფორმამ, სტრუქტურის დახვეწილობამ საოცარ სიმაღლეს მიაღწია.

პირველი ტრაგედია **„აგამემნონი“** იწყება გათენების წინ გუშაგის პროლოგით. იგი კლიტემნესტრას დაუყენებია ტროადან მოსალოდნელი ამბის შესატყობად. აი, მოელო ბოლო მის გაუთავებელ ლოდინს, ცეცხლის ნიშანმა სანატრელი გამარჯვება აუწყა. მაცნე დაუყონებლივ განემზადება სასიხარულო ცნობის გასავრცელებლად, მაგრამ უკვე მის სიტყვებში იგრძნობა რაღაცის დამალვის სურვილი, დიდი სიხარულის რაღაც სხვა ამბით გაბათილების საფრთხე: „სხვაზე კი უნდა გავჩუმდე. ვეება ხარი მადგას ენაზე. თავად სასახლე, ლაპარაკი რომ შესძლებოდა, იტყოდა ნათლად“ (36-38). ერთობ ვრცელ (40-257) პაროდოსში გუნდი მღერის იმაზე, თუ როგორ გაემართნენ ათი წლის წინ აგამემნონი და აქაველები ტროას დასალაშქრად. ომი ქალის გამო დაიწყო, რადგან პარისმა დაარღვია სტუმარმასპინძლობის წესი და ელენე მოიტაცა. აქ მოთხრობილია, თუ როგორ გახდა აგამემნონი იძულებული შეეწირა არტემისისათვის თავისი ქალიშვილი იფიგენია მსხვერპლად. ამით მან გაუხსნა გზა აქაველთა ხომალდებს, მაგრამ რისხვა აღძრა თავისი ცოლის კლიტემნესტრას გულში. არსებითად გუნდის ამ პარტიაში გადმოცემულია ყოველივე, რაც აგამემნონის ტროადან დაბრუნებას უძღვოდა წინ, მინიშნებულია ყოველივეზე, რაც უნდა გახდეს შემდგომ განვითარებულ მოვლენათა მოტივი და საფუძველი. აქვე, ზევსისადმი აღვლენილ ვედრებაში, საკმაოდ საინტერესოდ არის ჩამოყალიბებული ადამიანური ტანჯვის აზრი. ეს ე.წ. მცირე პიმნი მრავალმხრივ არის საყურადღებო:

ზევსი, ვინც არ უნდა იყოს ის, თუკი
მას ამგვარად სურს ინოდებოდეს,
მეც ასე დავუძახებ.
ვერავის მივუსადაგებ,
ყოველივე რომ ავწონ-დავწონო,
გარდა ზევსისა, თუკი ხამს ჭეშმარიტად
ჩემგან საზრუნავის ამაო ტვირთის განრიდება.

მას, ვინც მანამდე იყო დიდი,
ძლევამოსილებით მოჰქონდა თავი,
აღარ ვახსენებთ წარსულში მყოფს.
მასაც, ვინც შემდეგ აღმოვლინდა,
გამოუჩნდა თავისი დამმხობი, ის აღარ არის.
ხოლო მავანი, თუკი გულით აღუვლენს ზევსს ძლევის სიმღერას,
ეზიარება სიბრძნის მწვერვალს:

მან დაუსახა მოკვდავთ აზროვნების გზა.
მან დაადგინა მყარად წესი:
„ტანჯვის გზით სწავლა“.
ძილშიც კი აღწევს გულში
ტანჯვის გამხსენებელი წვალება.
ასე, რომც არ უნდოდეს, მოდის კაცთან კეთილგონიერება.

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 152.

[2] შდრ. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, გვ. 584 შმდ.; E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 622 შმდ.

[3] მიმოხილვისათვის შდრ. ნ. ჩიხლაძე, პრომეთეს მხატვრული სახის ოპოზიციების გენეზისი და ფორმირება, თბილისი 2006.

იძულებითი არის მადლი ღმერთების,
რომელნიც სხედან მაღალ საჭესთან.

(160-183)

ესქილეს ზევსი ჰომეროსის ეპოსის მითოლოგიური ფიგურიდან წმინდა რელიგიურ დონემდე ამაღლდა. პოეტს მისი აღარც ტრადიციული სახელი აკმაყოფილებს და საერთოდ იგი ეჭვითაც კი უყურებს უზენაესი ღმერთის ზევსად მოხსენიების მიზანშეწონილობას. სწორედ ამ ღმერთმა დაუდგინა ადამიანებს ტანჯვის საშუალებით შეცნობის, სწავლის გზა. ამიტომ ადამიანმა, რაოდენ მწვალებელიც არ უნდა იყოს ის, ღმერთისაგან მოვლენილი სასჯელი უნდა მიიღოს როგორც ზევსის მადლი, რადგან ის თავისას მიაგებს შეცოდებასა და დანაშაულს. რაც მთავარია, ზევსს მივყევართ უზენაესი ჭეშმარიტების შეცნობისაკენ – ადამიანის ყველაზე სანუკვარი მიზნისაკენ. შესაბამისად, ტანჯვა ჩვენი არსებობის აუცილებელი ნაწილია.[1]

ინფორმაცია ტროას აღების შესახებ გადმოიცემა აღმავალი ტონალობით. ჯერ კლიტემნესტრა უდასტურებს თანამოქალაქეებს ტროას აღების ამბავს. შემდეგ მოდის მაცნე, რომელიც, ვითარცა თვითმხილველი, აღწერს დიად გამარჯვებას. ბოლოს შემოდის თვით აგამემნონი, ძლევამოსილი მთავარსარდალი აქაველთა ჯარისა. მას თან მოჰყავს კასანდრა, პრიამოსის ნათელმხილველი ასული. და, თუმცა გარეგნულად ყოველივე საზეიმოდაა, თუმცა კლიტემნესტრა მეუღლეს თითქოს სიხარულითა და სიამაყით ეგებება, მაინც იგრძნობა დაძაბულობა. თვით კლიტემნესტრა სიტყვაში იხსენებს ხშირ, უსაფუძვლო მითქმა-მოთქმას აგამემნონის დაჭრისა თუ სიკვდილის შესახებ. რომ მართლაც ასე ხშირად დაჭრილიყო ატრევსის ძე, იგი ჭრილობების ხშირი ქსელით ბადეს დაემსგავსებოდა. ასევე იგი მოუწოდებს მსახურთ ხალიჩა გაშალონ, რათა მეწამული გზით შევიდეს აგამემნონი მშობლიურ სასახლეში. ბადეც, მეწამული ხალიჩაც, აღძრავს სასახლეში შემდეგ დატრიალებული ტრაგედიის წინათგრძნობას.[2] აგამემნონი ცდილობს წინააღმდეგობა გაუწიოს ესოდენ პატივს, განსაკუთრებით ხალიჩამოფენილი გზით წასვლას. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, იგი თანხმდება. სცენაზე რჩება კასანდრა. იგი შფოთავს, რადგან წინასწარ ხედავს იმ უბედურებას, რაც აგამემნონსაც და მასაც დაატყდებათ სულ მალე თავს. არსებითად კასანდრა აღწერს ყოველივეს, რაც უნდა მოხდეს. მისი პარტია თავისი ირაციონალიზმით ზრდის ძრწოლას მოსალოდნელი უბედურების წინაშე. კასანდრა შეჰყავთ სასახლეში. იქიდან ისმის ჯერ აგამემნონის, შემდეგ კი პრიამოსის ასულის განწირული ხმა. გამოდის კლიტემნესტრა, რომელიც თანამოქალაქეთ აუწყებს სასახლეში დატრიალებული სისხლიანი დრამის ამბავს, იმას, თუ როგორ ჩამოაცვა მან აგამემნონს ბადე და როგორ მოკლა სატევრის სამგზის დარტყმით, თუ როგორ ითქრიალა სისხლმა. გუნდი აღშფოთებულია, იგი გმობს მოღალატე ცოლის ბოროტმოქმედებას. კლიტემნესტრა თავს იმით იმართლებს, რომ შური იძია ქალიშვილის, იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვისათვის. ჩნდება ეგისთოსი, აგამემნონის ბიძაშვილი, რომელიც მისი არყოფნის დროს კლიტემნესტრას საყვარელი გახდა. მას შურისგების თავისი მოტივი აქვს – ატრევსის, აგამემნონის მამის მიერ საკუთარი ძმის, თიესტესის შვილების დაკვლა და მათი ხორცის ძმისათვის საჭმელად მირთმევა. მამის ტრაგედია არ შეუძლია აპატიოს ეგისთოსმა ატრევსის მემკვიდრეთ. გუნდი შეთქმულებს უტევს. კლიტემნესტრას სურს მოქიშპეთა დაწყნარება. ბოლოს და ბოლოს, ძალაუფლება უკვე მისი და მისი საყვარლის ხელშია. კლიტემნესტრას ფინალური სიტყვები ეგისთოსისადმი ასრულებს ტრაგედიას:

შენ, ნუ მიაქცევ ყურადღებას მათ ამ ფუჭ ყეფას.
მე და შენ, ვითარცა მბრძანებლებმა, ვმართოთ სასახლე.

(1672-73)

„ქოეფორები“ („გარდაცვლილთათვის ზედაშეს შემწირველნი“), ტრილოგიის მეორე ტრაგედია, აღწერს იმას, რაც აგამემნონის სიკვდილიდან წლების გასვლის შემდეგ მოხდა. აგამემნონის ძე ორესტესი, რომელიც ფოკისში იყო აღსაზრდელად გაბარებული მამის

[1] ამ პასაჟის ტრაგედიის არსთან მიმართების თაობაზე იხ. აგრ. ზემოთ, გვ. 309.

[2] ფერის სიმბოლიკის შესახებ ბერძნულ დრამაში დანერ. იხ. ი. დარჩია, ფერის ფენომენი ბერძნულ ტრაგედიაში, თბილისი 2005.

თავს დატეხილი უბედურების დროს, გაიზარდა; პროლოგში იგი უკვე მამის საფლავთან დგას თავის მეგობარ პილადესთან ერთად. იგი ეს-ესაა დაბრუნდა სამშობლოში და აგამემნონის საფლავზე გლოვის ნიშნად თავისი თმის კულულები დაყარა. მოდის შავებით მოსილ ქალთა გუნდი. ორესტესი და პილადესი მათ მზერას ეფარებიან. პაროდოსიდან ვიტყობთ, რომ კლიტემნესტრას ავისმაუწყებელი სიზმარი უნახავს და გამოურკვავს ქალები აგამემნონის საფლავზე ზედაშის შესაწირად. გამოდის ელექტრა. მისი და ქროს გამძღოლის საუბრიდან ვიგებთ, როგორი მოლოდინი აქვს აგამემნონის ასულს, რომ მამის მკვლელებზე შურისგებას აღასრულებს მისი ძმა ორესტესი. საფლავზე იგი შენიშნავს კულულებს და ფეხის კვალს. ერთიც და მეორეც საკუთარს აგონებს. მას აღეძვრის იმედი, რომ, შესაძლოა, ორესტესი დაბრუნდა. გამოდის ორესტესი, ხდება და-ძმის გამოცნაურება. აქ ვიტყობთ, რომ ორესტესი მოსულა მამის მკვლელებზე შურის საძიებლად, ხოლო ეს დავალება მისთვის სამისნოს პირით თავად აპოლონს მიუცია. და-ძმა ვრცელ კომოსში გუნდთან ერთად დაიტირებენ აგამემნონს. ორესტესი დასა და ქოროს აუწყებს შურისგების გეგმას. იგი მეგობართან ერთად გაემართება სასახლისაკენ, ვითარცა ორესტესის გარდაცვალების ამბის მიმტანი. კლიტემნესტრას ორგვარი გრძნობა ეუფლება შვილის სიკვდილის შეტყობისას – წუხილის, რადგან აღარ არის მისი ვაჟი და სიხარულის, რადგან აღარ არის შურისმგებელი. და მაინც, მასში სიხარული უფრო ძლიერია. შვილის დაღუპვის ცნობამ დედას ცრემლიც კი არ გაუჩინა თვალებში. სამაგიეროდ, ძიძა, რომელსაც კარგად ახსოვს ჩვილი ორესტესი და რომელმაც კლიტემნესტრასგან ბრძანება მიიღო, ეგისთოსისათვის ეხმო ამბის შესატყობად, გლოვობს აგამემნონის ძის სიკვდილს. გუნდი მას არწმუნებს, არ გადასცეს ეგისთოსს კლიტემნესტრას ბრძანება – იახლოს თან მცველთა რაზმი. მართლაც, ეგისთოსი მარტო შემოდის. იგი შედის სასახლეში, სადაც ორესტესი კლავს მას. მსახური კლიტემნესტრას მომხდარს ასე აუწყებს: „ვამბობ, რომ ცოცხალს მკვდრები კლავენ“ (886). ერთმანეთის პირისპირ რჩებიან დედა და შვილი. კლიტემნესტრას სურს გააღვიძოს ორესტესში შვილური გრძნობები:

შეჩერდი, ძეო. იმ მკერდისა გრცხვენოდეს, შვილო,
საიდანაც მთვლემარეს, უკბილო ღრძილებით
ესოდენ ხშირად გინოვია ნოყიერი რძე.

(896-98)

ამ სიტყვებმა წუთით შეაყოვნეს აგამემნონის ძე. აქ მისი მეგობარი პილადესი, როგორც ხმა ღვთისა, ახსენებს ორესტესს, თუ რა მისია აქვს მას:

სადღაა აწი აპოლონის მთელი მისნობა,
პითოს რომ ითქვა ანდა ფიცის წმინდად შენახვა?
მტრად გაიხადე თუნდ სუყველა, ღმერთნი კი არა!

(900-902)

ორესტესისათვის მეგობრის ნათქვამი საკმარისია, რომ გონს მოეგოს. მას შეჰყავს კლიტემნესტრა სასახლეში, სადაც შურისგების უკანასკნელ აქტს აღასრულებს. საშინელი ცოდვისათვის, დედის მოკვლისათვის ორესტესს ერინიები, შურისგების ქალღმერთები უწყებენ დევნას. მათ მხოლოდ ორესტესი ხედავს, ისინი მხოლოდ მას აკრთობენ. ორესტესი გარბის აპოლონის სამისნოში შემწეობის მისაღებად.

„ევმენიდების“ მოქმედება დელფოსში, აპოლონის ტაძრის წინ იწყება. მისანი ქალი (პითია) გვაუწყებს, რომ ღმერთის ტაძარში მთვლემარე, შიშისაღმძვრელი ქალიშვილები დაბუდებულან. იქვეა კაცი, რომელსაც სისხლი აქვს ხელებზე. ტაძრის გაღებულ კარში ჩანან ერინიები; ორესტესთან გამოდის აპოლონი. იგი ამხნევებს აგამემნონის ძეს, მოუწოდებს მას, მიაღწიოს ათენს და იქ ჰპოვოს გამართლება. ორესტესის და აპოლონის გასვლის შემდეგ ჩნდება კლიტემნესტრას აჩრდილი. იგი აფხიზლებს ერინიებს. ერინიები უკმაყოფილონი არიან აპოლონისა, რომელიც დედის მკვლელს მფარველობს. ღმერთს მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი ათენში ორესტესის დაცვა. შემდეგ ეპისოდიონს ათენში გადავყევართ. ორესტესისა და ერინიების დაპირისპირება კულმინაციას აღწევს. ქალღმერთი ათენა გადაწყვეტს მოიწვიოს სამსჯავრო, რომელმაც სამარადჟამოდ უნდა დაადგინოს

სამართალი ამგვარი მკვლელობის შემთხვევისათვის. შემდეგი სცენა არეოპაგზე გამართულ სამსჯავროს წარმოგვიდგენს. აქ მსაჯული თავად ათენაა. ერინიები მბრალდებელნი, ხოლო აპოლონი დამცველი. ორესტესს ბრალად ედება ის, რომ მან მოკლა დედა, თავისი სისხლით ნათესავი, აგამემნონი კი კლიტემნესტრასთვის არ იყო სისხლით ნათესავი. ამდენად ორესტესის დანაშაული განუზომლად უფრო დიდია, ვიდრე მისი დედისა. ამაზე ორესტესი პასუხობს, რომ კლიტემნესტრამ მოკლა ქმარიც და თავისი შვილის მამაც. ე.ი. ორმაგად შესცოდა. იმართება მსჯელობა. აპოლონი სასამართლოს აუწყებს, რომ ორესტესის შურისგება თვით ზევსის დასტურით მოხდა. იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მამაა მთავარი ბავშვის შობაში:

> ის, ვინაც დედად იწოდება, არ არს შემქმნელი,
> არამედ მხოლოდ კვებავს ახლად ჩასახულ ნაყოფს,
> ქმნის ჩამსახველი, ხოლო ქალი, უცხოსთვის უცხო,
> ნაყოფსღა იცავს, თუკი ღმერთმა არ შეუშალა.
>
> (685-5I)

კენჭისყრა გამოავლენს იმას, რომ ორესტესს თანაბრად ჰყავს მომხრეებიც და მოწინააღმდეგენიც. მის ბედს თავად ათენას ხმა გადაწყვეტს. აგამემნონის ძე გამართლებულია. მადლიერი ორესტესი ფიცს დებს, რომ არც ერთი მისი შთამომავალი არ წამოვა საომრად ბრძენი ქალღმერთის ქალაქის წინააღმდეგ. მაგრამ ათენამ, ვითარცა ზევსის ჭეშმარიტად უბრძენესმა ასულმა, უნდა გადაწყვიტოს ერინიების ბედიც, იმისთვის, რომ ამ კოსმოსურმა სასამართლომ მოხსნას ოპოზიცია, მოახდინოს ძალთა ღვთაებრივი შერიგება. იგი ერინიებს ევმენიდებად, კეთილისმყოფელ ქალღმერთებად გარდაქმნას სთავაზობს. იგი ურჩევს მათ ათენში დარჩნენ, აქ სავანე დაიდონ და სიკეთისა და ბედნიერების დემონებად იქცნენ. ძნელია განრისხებული ერინიების დაყოლიება, მაგრამ ათენა მათ არწმუნებს; ფინალური პარტია უკვე თავიანთი ახალი ბედით კმაყოფილი, ფუნქციაშეცვლილი ქალღმერთების სიმღერაა.[1]

„ორესტეა“, შეიძლება ითქვას, მთელი ძალით წარმოაჩენს ესქილეს შემოქმედებას მისი უმაღლესი სრულყოფილების პერიოდში. რა თვალსაზრისითაც არ უნდა განვიხილოთ ეს ტრილოგია, იგი კლასიკური ბერძნული კულტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიღწევად უნდა მივიჩნიოთ. დავიწყოთ მისი ფორმით, სტრუქტურით. როგორც ვნახეთ, ტრილოგია შედგება ორი ისეთი დრამისაგან, რომელთა კონფლიქტები ტრაგიკული განმუხტვით სრულდება და ერთი დრამისაგან, რომელსაც ძნელია ვუწოდოთ თავისი მაჟორულობის გამო ტრაგედია. ეს ამ პიესების სტრუქტურაშიც ვლინდება. „აგამემნონის“ და „ქოეფორების“ აგებაში, როგორც აღნიშნავენ, პარალელური სტრუქტურირების პრინციპი ჰპოვებს თავის გამოხატულებას. ორივეგან ერთმანეთს უპირისპირდება შურისმგებელთა და მათგან მოკლულთა წყვილები. პირველ შემთხვევაში კლიტემნესტრა და ეგისთოსი / აგამემნონი და კასანდრა, მეორეში – ელექტრა და ორესტესი / კლიტემნესტრა და ეგისთოსი. ორივეგან შურისმგებელნი (კლიტემნესტრა, ორესტესი) სასახლეში აღასრულებენ მკვლელობის აქტს, თანაც ერთნაირი თანმიმდევრობით – ჯერ კაცი (აგამემნონი, ეგისთოსი), შემდეგ კი ქალი (კასანდრა, კლიტემნესტრა). ორივეგან შურისგების აქტს მოსდევს შემდეგ ტრაგედიაში შურისმგებლის ტრიუმფის ნეიტრალიზაცია ახალი დაპირისპირებით (ორესტესის, ერინიების) და ორივეგან წინააღმდეგობის იდეა მწიფდება შურისმგებლის ქოროსთან გამართულ პაექრობაში პიესის ფინალურ ნაწილში. ამდენად ამ ტრაგედიაში გამოყენებულია მითთა სიუჟეტების ორგანიზაციაში გამოვლენილი, ზემოთ განხილული A-სა B-ს დაპირისპირების პრინციპი, თუმცა შეცვლილია არსებითი ასპექტი – ფუნქციათა არგუმენტებთან მიმართების ხასიათი. „აგამემნონში“ მოძალადე (კლიტემნესტრა, ეგისთოსი), აღჭურვილი ნეგატიური ფუნქციით, კლავს გმირს (აგამემნონს), აღჭურვილს დადებითი ფუნქციით. შესაბამისად, მკვლელთა მიმართ ძალადობის აქტი (ორესტესი, ელექტრა) მოტივირებულია როგორც სამართლიანი ქმედება (ორესტესი თვით ღმერთის ნებას ასრულებს). ამის შემდეგ, ბუნებრივია, თუმცა ორესტესმა მკვლელობა ჩაიდინა, იგი არ აღიქმება როგორც უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი პერსონაჟი, ხოლო ერინიები, თუმცა ისინი მკვლელზე შურისგებას მიელტვიან, აღიქმებიან უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილ პერსონაჟებად. ამდენად ესქილეს შემოაქვს საკმაოდ საინტერესო სიახლე მითის სტრუქტურის გააზრებაში, რომელიც შეიძლება აღვნიშნოთ, როგორც ფუნქციათა უცვლელობა. თუმცა აქ არის მითის ტრადიციული სიუჟეტისათვის დამახასიათებელი დაპირისპირება A და B-ს, დაღუპულსა და დამღუპველს შორის, მაგრამ მათი ფუნქციები მყარია. აგამემნონის მხარე ყოველთვის დადებითი ფუნქციით წარმოდგება, კლიტემნესტრასი – ყოველთვის უარყოფითით. „ევმენიდებში“ ესქილე ჰომეროსისეული პრინციპის, ღვთაებრივი შერიგების გამოყენების საშუალებით, ასრულებს კონფლიქტს. შესაბამისად ეს ტრაგედია წარმოადგენს წინააღმდეგობათა ნეიტრალიზაციას. ღმერთის ნებით კონფლიქტში ჩართული გმირი არ დარჩება კატასტროფის პირისპირ მარტო. ღვთაებრივი შერიგებით დასრულდა ატრევსის შთამომავალთა ტრაგედია.

აქ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: როგორლა მივუსადაგოთ „ევმენიდები“ ტრაგიკულის გაგებას? როგორც „ორესტეა“ და ესქილეს ზოგიერთი სხვა ტრილოგიის შესახებ ჩვენს ხელთ არსებული ინფორმაცია გვარწმუნებს, „ტრაგედიის მამას“ კონფლიქტის განვითარების თავისი კონცეფცია ჰქონდა, რადგან მისი გმირები ან ზეადამიანები, ან ღმერთის ბრძანების შეგნებულად აღმასრულებელი და ამდენად, განსაკუთრებული მისიით აღჭურვილი პერსონაჟები იყვნენ. ისინი არ უნდა ქცეულიყვნენ ტრაგიკული კონფლიქტების მსხვერპლად. მათი რეაბილიტაცია მათსავე სიცოცხლეში უნდა მომხდარიყო. ესქილე ტრილოგიის ფორმას ღმერთის ნებით წარმართული ტრაგიკული კონფლიქტის სამ ეტაპად განვითარებისათვის გამოიყენებს. პირველ და მეორე ეტაპებზე ხდება დაპირისპირების ტრაგიკული განმუხტვა, რითაც ღვთიური ნება აღსრულდება. შემდეგ კი, მესამე ეტაპზე, ღვთაებრივი შერიგება სამყაროს კვლავ ზევსის მიერ დადგენილი ჰარმონიისა და კანონიერების მდგომარეობას უბრუნებს. შესაბამისად, ესქილეს ტრაგედიის კონცეფციის არსი ღმერთის თუნდაც ყველაზე სასტიკი დავალების აღმასრულებელ გმირთა ოპოზიციებისაგან თავისუფალ, ჰარმონიულ სამყაროში დაბრუნებაა. სწორედ ამიტომ, როგორც წესი, ტრილოგიის ბოლოს ღმერთის ნების აღმსრულებელი გმირი ე.წ. ღვთაებრივი შერიგებით შექმნილი „ბედნიერი ბოლოს“ წყალობით თავისუფლდება ბრალდებათაგან თუ სასჯელთაგან.

„ორესტეას“ მთავარი მიზანი ტრაგიკულ ვნებათა ჩვენება არის, მაგრამ დრამატურგი მისი დროისათვის საჭირბოროტო მრავალ პრობლემას სვამს. ტრილოგიის პათოსი ძველის (დედის უფლების დამცველი ერინიების) და ახლის (მამის უფლების დამცველი აპოლონისა და ათენას), სტიქიური ადათ-წესების (სისხლის აღება, შურისგება) და გონივრული კანონების (მკვლელობის გარემოებათა სასამართლო წესით განხილვა), უბედურებებით შეძრული ადამიანების ძრწოლისა და უზენაესი ღმერთის სამართლიანობის რწმენის შეპირისპირებაშია. დრამატურგი გვიჩვენებს, რომ, თუმცა ამ ჭიდილის პროცესი საკმაოდ რთულია, ბოლოს და ბოლოს, უნდა გაიმარჯვოს ახალმა დრომ, გონივრულმა კანონმა, ზევსის სამართლიანობის რწმენამ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში აქვს აზრი ადამიანთა ცხოვრებას. დრამატურგის პატრიოტულ გრძნობებსა და მის დროს ელადაში შექმნილ რეალურ სიტუაციას შეესაბამება ის, რომ სწორედ ათენას ქალაქში არეოპაგი არა მარტო ორესტესთან დაკავშირებული კერძო შემთხვევის გამო, არამედ ადამიანთათვის მომავალშიც გასათვალისწინებლად, ნათელყოფს შემდეგს: სამსჯავროდ გონიერ მსაჯულთა წინაშე შეიძლება თვით ისეთ რთულ საქმეთა გამოტანაც კი, როგორიცაა შურისგება დაღვრილი სისხლის გამო, დედის მკვლელობის საკითხი. ათენას სიტყვა ატიკის მკვიდრთა მიმართ, უნდა ვიფიქროთ, თვით ესქილეს შეგონებაა. განსაკუთრებით აქტუალური იყო, ალბათ, „ევმენიდების“ ამგვარი მოწოდებანი: „არც ანარქია და არც ტირანია“ (696), „ნუ განდევნით შიშის აღმძვრელს მთლად ქალაქიდან! რადგან ადამიანთაგან, რომელთაც აღარაფრის არ ეშინიათ, ვინღა დარჩება სამართლიანი?“ (698-99). ნაწარმოები განმსჭვალულია ათენისა და პელოპონესოსის ქალაქებს შორის კეთილმეზობლობის იდეით, რაც ორესტესის ფიცში და არეოპაგის წინაშე მის გამართლებაში ვლინდება.

„ორესტეაში“, განსხვავებით ესქილეს ჩვენამდე მოღწეული სხვა ტრაგედიებისაგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საგრძნობლად იზრდება კონფლიქტის მოქმედებაში ჩვენების ხვედ-

[1] „ორესტეას“ ინტერპრეტაციისათვის შდრ. ა. ლესკის, ი. ლატაჩის, ბ. ციმერმანის ზემოთ დასახელებული ნაშრომები.

რითი წონა. შესაბამისად მისი გმირებიც მხოლოდ ზოგადადამიანური ან ტრაგიკულ პერსონაჟთათვის აუცილებელი თვისებებით კი არ წარმოგვიდგებიან, არამედ გარკვეული ინდივიდუალური, პიროვნული შტრიხებითაც. ტრაგიკოსს, როგორც ჩანს, შემოქმედების ბოლო ეტაპზე სულ უფრო და უფრო მეტად აინტერესებდა თავისი გმირები, არა მარტო როგორც ტრაგიკული კონფლიქტის წარმომჩენნი, არამედ ასევე როგორც ერთმანეთისაგან პიროვნული შტრიხებით განსხვავებული ინდივიდუალობებიც. კლიტემნესტრას, ელექტრას, ორესტესის სახეთა ანალიზი ამგვარი დასკვნის უფლებამოსილებას ცხადს ხდის.[1]

ტრადიცია და ნოვატორობა

ესქილეს დრამატულ სიახლეებზე, რომლებიც ტრაგედიის გარეგნულ ორგანიზაციაში გამოიხატა, ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა.[2] ახლა შევეცადოთ, მოკლედ ჩამოვაყალიბოთ ის მომენტები, რომლებიც ესქილეს, ერთი მხრივ, ტრადიციის დამცველ, მეორე მხრივ, კი ნოვატორ პოეტად წარმოგვიდგენენ პოეტური შემოქმედების უფრო არსებით დონეებზე. ტრადიციისა და ნოვატორობის ოსტატური შეზავებით იგი ჰომეროსს მოგვაგონებს და არ არის შემთხვევითი, რომ მას თავის დიად წინამორბედთან საკმაოდ ღრმა შემოქმედებითი მიმართებები აკავშირებს.[3] ჩვენამდე მოღწეული ტრაგედიებიდან ყველაზე ადრეული ძვ.წ.ა. 472 წლით თარიღდება, ხოლო ყველაზე გვიანდელი ძვ.წ.ა. 458 წლით. შესაბამისად, შეგვიძლია მისი შემოქმედების 14 წლიან, ამასთანავე ფინალურ ეტაპს გავადევნოთ თვალი და გავარკვიოთ, თუ რამდენად არსებითია ის ცვლილებები, რაც მისმა დრამამ დროის ამ შედარებით მოკლე მონაკვეთში განიცადა. „სპარსელების“ შექმნის მომენტში იგი ორმოცდაათ წელინახს გადაცილებული იყო და თითქოს მთელი ნოვატორული პათოსი უკვე უკან უნდა ჰქონოდა მოტოვებული, თუმცა ესქილეს ტრაგედიებში განვითარებისა და ცვლილებების დინამიკა ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში გაოცებას იწვევს თავისი ჭეშმარიტად ახალგაზრდული შემართებით.

თავდაპირველად შევეხოთ წარმოსადგენი ტრილოგიების აგების ზოგადკონცეპტუალურ პრინციპებს. როგორც აღინიშნა, ესქილეს „სპარსელები“ და მასთან ტრილოგიაში წარმოდგენილი, ჩვენამდე არმოღწეული ტრაგედიები არ უნდა ყოფილიყო ერთმანეთთან სიუჟეტურად ურთიერთდაკავშირებული.[4] ხუთი წლის შემდეგ შექმნილ ტრილოგიაში, რომლის პირობით სათაურად „თებაისი“ შეიძლება მივიჩნიოთ, ამგვარი კავშირი უკვე აშკარაა, მაგრამ აქ ტრაგედიების ურთიერთმიმართება ლაბდაკიდების გვარის თითეული თაობის (ლაიოსი, ოიდიპოსი, ოიდიპოსის ვაჟების) თავს დამტყდარი უბედურებით არის წარმოდგენილი. აქ ჯერ კიდევ არ შეინიშნება ტრილოგიის ღვთაებრივი შერიგებით თუ გამართლებით დასრულების გამოკვეთილი ტენდენცია. სამაგიეროდ, ტრილოგიაში, რომლის პირობით სათაურად „დანაიდები“ შეიძლება მივიჩნიოთ და რომელსაც „თებაისს“ სულ რამდენიმე წელი აშორებს, ყოველივე ღვთაებრივი შერიგებით სრულდებოდა, რაც ჰიპერმნესტრასა და ლინკევსის ამბის ბედნიერ დასასრულში ჰპოვებდა განხორციელებას. ამგვარი ფინალი კი ღვთიური ნების გამოხატულებად იყო წარმოდგენილი.[5] ტრაგიკული კონფლიქტის ჩამოყალიბებული ესქილესეული კონცეფცია სრულყოფილად არის რეალიზებული „ორესტეაში“. აქ მართლაც შემაძრწუნებელი, ულმობელი ფინალების მქონე პირველი ორი ტრაგედია მესამეში აღწერილი დიდი ღვთაებრივი შერიგებით ნეიტრალდებოდა. ღვთიური სასამართლო ხსნის დაპირისპირებას და ატრიდთა საგვარეულო უბედურებას დიდი გარდატეხით – ორესტესის გამართლებით, მასსა და ერინიებს შორის შერიგების მიღწევით ასრულებს. როგორც ჩანს, ამგვარივე უნდა ყოფილიყო ე.წ. „პრომეთეას“ ფინალიც, რომელიც ზევსისა და პრომეთეს შერიგებით სრულდებოდა.[1] ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების ეს კონცეფცია ტრადიციულის და ნოვატორულის ძალზე საინტერესო ურთიერთშეხამებაში გამოიხატა. თუკი ესქილეს ტრილოგიების ორ პირველ ნაწილში ტრაგიკულობის სული მეუფებს და აქ მთელი სიმძაფრით არის გადმოცემული თავისი ძალით ჭეშმარიტად სულისშემძვრელი ორი ერთმანეთთან დაკავშირებული კონფლიქტი, როგორც მოვლენათა განვითარების ერთი ჯაჭვის ორი კულმინაციური რგოლი, მესამე ნაწილს უკვე აშკარად სინათლის სხივი შემოაქვს უბედურებათა ამ წყებაში და იგი გვახსენებს, რომ უზენაეს ღვთაებრივ ნებას ყველაზე უფრო მძიმე ტანჯვათაგან შეუძლია იხსნას ადამიანი. ესქილეს ტრილოგია მისი ორი თეზისის უნივერსალობას გვიჩვენებს. ერთის არსია: δράσαντι παθεῖν – „ვინც მოქმედებს, ტანჯვას დაითმენს“ („ქოეფორები“ 313), ხოლო მეორესი: πάθει μάθος – „ტანჯვით სწავლა“ („აგამემნონი“ 176).[2] შესაბამისად, შესაძლოა, ტანჯვა გარდუვალი არის, მაგრამ ღმერთის მიერ მართულ სამყაროში ამ გზით მიიღწევა იმის შეცნობა, სწავლა, რაც ადამიანს იმედს უსახავს, რწმენას უნერგავს, რომ იგი ბედის ანაბარა არ არის მიტოვებული თავისი უბედურების პირისპირ, რომ მან ღმერთის თანადგომის იმედი არ უნდა დაკარგოს, თუკი ღვთაებრივ ნებას თავისი ზვიადობით („ჰიბრისით“) წინ არ აღუდგება. ეს კი იმის რწმენას ქმნის, რომ შეიძლება ყველა, თუნდაც სავსებით უიმედო, პრობლემის გადაჭრა.[3] სწორედ ამიტომ ესქილეს ტრილოგიური სისტემის საბოლოო მიზანია ყველაზე უფრო პესიმისტური, თაობიდან თაობაში გარდამავალი მოკვდავთა თავს დამტყდარი ტრაგედიის ოპტიმისტურად დასრულება, იმ რწმენის დამკვიდრება, რომ ქვეყნად გამოსავალი ყოველთვის გამოინახება. ამაში შეგვიძლია დავინახოთ ესქილესეული ოპტიმიზმის არსი. ამგვარი მასშტაბური გაერთიანება ურთიერთდაკავშირებული კონფლიქტებისა და მათი შერიგებით გადაჭრა, რაც ესქილეს ტრილოგიურ სისტემას ახასიათებს გარკვეული პერიოდიდან, ანტიკური ტრაგედიის ისტორიაში უნიკალური მოვლენაა. ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემებით ესქილეს ამ მხრივ დრამატურგთა შორის არ ჰყოლია არც წინამორბედები და არც მიმდევარნი.[4] ამაშია მისი ტრაგედიების ამაღლებულობის, მისი ნოვატორობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საყრდენთაგანი.

და მაინც, უნდა ვიფიქროთ, რომ ესქილემ ამ შემთხვევაში თავის ტრილოგიურ სისტემაში გარკვეულწილად არეკლა კონფლიქტის განვითარების ჰომეროსისეული კონცეფცია, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ და რომლის არსი მოკლედ ამგვარად შეიძლება გადმოიცეს: ღვთაებრივი ნებით დაწყებული კონფლიქტი მთავრდება ღვთაებრივი შერიგებით.[5] ათენეოსმა (VIII 347e) შემოგვინახა ასეთი ცნობა: „ესქილეს უთქვამს, რომ მისი ტრაგედიები ჰომეროსის დიადი ლხინის ნაწილებია“. მიიჩნევენ, რომ ეს ციტატა ჰომეროსში გულისხმობს არა მხოლოდ „ილიადასა“ და „ოდისეას“, არამედ მთელ კიკლიკურ ეპოსს, რადგან ესქილე არა მხოლოდ ჰომეროსის, არამედ მთელი ძველი ეპოსის ინფორმაციას გამოიყენებს. ამგვარი ინტერპრეტაცია გარკვეულ სირთულეებს ხვდება, რადგან არც ათენეოსთან არის ჰომეროსის ეპიკურ კიკლოსთან აღრევის შემთხვევები და არც ესქილეს ეპოქაში არ ყოფილა სადავო ის, რომ ჰომეროსს მხოლოდ „ილიადა“ და „ოდისეა“ (და, შესაძლოა, „მარგიტესი“) ეკუთვნის. ამიტომ, თუკი ესქილემ მართლაც თქვა ამგვარი რამ, იგი უთუოდ მხოლოდ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ გულისხმობდა.[6] ჩატარებულმა კვლევამ დაადასტურა, რომ ჰომეროსის მემკვიდრეობის შემოქმედებითად ათვისების თვალსაზრისით, ესქილე ყველაზე შორს წავიდა ბერძენ დრამატურგთა შორის მიმართების ყველა, განსაკუთრებით კი ოთხ უმნიშვნელოვანეს დონეზე: ა) ინფორმაციულ, ბ) ინფორმაციის ინტერპრეტაციის, გ) ენობრივ-სტილისტურსა და დ) წმინდა პოეტიკურ დონეებზე.[7] საკმარისია აღინიშნოს, რომ მან ტრაგიკოსთაგან ერთადერთმა „გაბედა“ ჰომეროსის „ილიადის“, უფრო სწორად, „ილიადის“ მეორე ნაწილის აშკარა რეცეფციის საფუძველზე შე-

---

[1] ესქილეს სახეებზე იხ. ქვემოთ, გვ. 340 შმდ.
[2] იხ. ზემოთ.
[3] დაწვრილებით შდრ. R. Gordesiani, Aischylos und das frühgriechische Epos (კრებულში: Aischylos und Pindar, Beriin 1981), გვ. 112 შმდ. (= Λεκτά, გვ. 251 შმდ.).
[4] შდრ. H. J. Mette, Der verlorene Aischylos, Berlin 1963, გვ. 3 შმდ.
[5] შდრ. H. J. Mette, დასახ. ნაშრ., გვ. 49 შმდ.

[1] შდრ. ზემოთ, გვ. 327 შმდ.
[2] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 164.
[3] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 170.
[4] W. Schadewaldt, იქვე.
[5] შდრ. ზემოთ, გვ. 66.
[6] შდრ. R. Gordesiani, Aischylos...
[7] შდრ. R. Gordesiani, იქვე.

ექმნა ტრილოგია, რომელსაც პირობითად „აქილეისს“ უწოდებენ და რომლის შემადგენელი ტრაგედიებია: „მირმიდონელები“, „ნერეიდები“, „ჰექტორის გამოხსნა“ (ან „ფრიგიელები“). ჩვენამდე ერთობ ფრაგმენტულად მოღწეული ეს ტრილოგია ერთი უცილობელი დასკვნის შესაძლებლობას გვაძლევს: ესქილეს „ილიადიდან“ სამი მომენტი შეურჩევია ერთმანეთთან სიუჟეტურად დაკავშირებული ტრაგედიებისგან შედგენილი ტრილოგიის საფუძვლად. „მირმიდონელებში“ გადმოცემული უნდა ყოფილიყო შემდეგი: რჩეული აქაველების (ოდისევსის, ფოინიქსის, აიასის) მასთან თხოვნით მისვლისა და მათი უარით გასტუმრების შემდგომ, აქილევსი თანხმდება თავის მეგობარს, პატროკლოსს, ჩაერთოს ბრძოლაში. პატროკლოსი იღუპება და ტრაგედია, ალბათ, მისი დატირებით მთავრდებოდა. „ნერეიდებში“ გადმოცემული უნდა ყოფილიყო აქილევსის ჰეფესტოსისაგან გამოჭედილი იარაღით აღჭურვა, თეტისის და ნერეიდების გუნდის მიერ ამ იარაღის მძივნვარე გმირთან მიტანა, ჰექტორის მოკვლა და ეტლით პრიამოსის ძის გვამის აქაველთა ბანაკში გადატანა. მესამე ტრაგედია კი, არსებითად, „ილიადის“ XXIV სიმღერის დრამატულ დამუშავებას წარმოადგენდა და იგი აქილევსსა და პრიამოსს შორის მიღწეული კომპრომისითა და ჰექტორის გვამის დაბრუნებით სრულდებოდა. აქ ნათლად ჩანს, რომ ესქილემ „ილიადის“ ტექსტის სავსებით უპრეცედენტო გარდაქმნის პროცესში ტრილოგიის ტრაგედიათა ერთიანობის დამაგვირგვინებელ ნაწილად სწორედ ე.წ. ღვთაებრივი შერიგების ეპიზოდი აირჩია.[1] ყოველივე ეს გვაძლევს შესაძლებლობას დავუშვათ, რომ ტრილოგიის მთლიანი კონფლიქტის ორგანიზაციის პრინციპთა გამომუშავების პროცესში მასზე გადამწყვეტი გავლენა სწორედ ჰომეროსმა მოახდინა. სწორედ მისი მემკვიდრეობის ღრმა, მრავალმხრივი და თანდათანობითი შემოქმედებითი ათვისების შედეგი უნდა ყოფილიყო ტრაგიკული კონფლიქტის ეტაპობრივი განვითარების ესქილესეული ხედვის ჩამოყალიბება.[2]

ბუნებრივია, ამ კონცეფციასთან არის დაკავშირებული ესქილეს მსოფლმხედველობის არაერთი ასპექტი. ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია, რომ ესქილეს მოღვაწეობა უხდებოდა ეპოქაში, როდესაც საბერძნეთში თეორიული, ფილოსოფიური აზროვნება აღმავლობას განიცდიდა. ნათელია, რომ ესქილეს რელიგიურ შეხედულებებზე, საერთოდ მის მსოფლმხედველობაზე გავლენას ერთდროულად მრავალი წყარო ახდენდა, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესი იყო: ა) ჰოეტური ტრადიცია, ბ) ე.წ. ოლიმპიური რელიგია, გ) მისტერიალური კულტები თუ რელიგიები, დ) ფილოსოფია, ე) ისტორიული და მითოლოგიური ტრადიციები და ა.შ. აქედან გამომდინარე, საკმაოდ ძნელია ზოგჯერ იმის გარკვევა, ესქილე ტრადიციული რელიგიური შეხედულებების მომხრეა თუ მათი მოწინააღმდეგე, იგი მისტიკოსი პითაგორელია თუ ორფიკოსი, უფრო ირაციონალურისაკენ ამეტყველებს ლტოლვას, თუ რაციონალურისაკენ.[3]

რასაკვირველია, არ არის გამორიცხული, რომ დროთა განმავლობაში ესქილეს შეხედულება ამა თუ იმ საკითხზე იცვლებოდა, რომ თავად კონკრეტული დრამის გარკვეული კონტექსტიდან გამომდინარე სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვა აზრი შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოთქმული.

ამ მხრივ, საკმაოდ თვალსაჩინოა განსხვავება თავად ზევსის, უზენაესი ღმერთისადმი აღვლენილ გუნდის ორ სიმღერაში, რომელთაც ზევსისადმი მიძღვნილ ჰიმნებსაც კი უწოდებენ ხოლმე. მათგან ერთი, „აგამემნონში“ დადასტურებული, ზემოთ უკვე მოვიტანეთ.[4] შევადაროთ მას „მავედრებელი ქალების“ ჰიმნი:

ყოველივე ჭეშმარიტად ზევსისა, კეთილად აღესრულება.
ზევსის სურვილი არ ხდება ადვილად მისაწვდომი.
იგი ყველგან ანათებს
შავ ღამეშიც კი, როდესაც ავი ბედი ეწვევა

[1] დაწვრილებით იხ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 142 შმდ.; აქილევსის ჰომეროსისეული სახის რეცეფციისათვის იხ. ზ. ლილუაშვილი, აქილევსის სახე ჰომეროსთან და მისი რეცეფციები ანტიკურ ლიტერატურაში (ავტორეფერატი), თბილისი 2001.
[2] შდრ. R. Gordesiani, Aischylos...
[3] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 162 შმდ.
[4] იხ. გვ. 331 შმდ.

მოკვდავ ადამიანებს.
ხვდება აუცდენლად, პირდაპირ და არა ზურგზე,
განმსაზღვრელი დარტყმა, თუკი იგი ზევსის თავში გადაწყდა.
რადგან მრავალმხრივ მიემართებიან მისი აზრების
გზები, ულრანტყიანი და ჩრდილმოფენილნი,
მიუწვდომელნი თვალთათვის.
აგდებს იმედთა
მაღლა აღმართული კოშკიდან სულ მთლად განწირულ
მოკვდავებს, და არ სჭირდება ამისათვის
ძალით აღჭურვა:
ყოველივე ღვთიური ხდება გარჯის გარეშე,
მაღლა არს მისი აზრი და იქედან
ახორციელებს, რაც განიზრახა, აღსრულებამდე.
თავის წმინდა საბრძანებლიდან.
მზერას მიმართავს მოკვდავთა
ზვიადობისკენ...

(86 შმდ.)

სავსებით აშკარაა, რომ გზა, რომელიც ესქილემ ამ სტრიქონების ზვიადობის დამსჯელი, ყოვლისშემძლედ სახელდებული უზენაესი ღმერთისგან, ზევსისგან, განვლო „აგამემნონის“ უზენაეს ღმერთამდე, რომელსაც იგი ზევსს უწოდებს, „თუკი მას [ღმერთს] ამგვარად სურს იწოდებოდეს“, საკმაოდ მნიშვნელოვანია – ეს არის გზა ტრადიციული ზევსისგან უნივერსალურ, აბსტრაქტულ უზენაეს ღმერთამდე, რომელსაც მხოლოდ პირობითად ვუწოდებთ ზევსს. თუკი აქვე გავითვალისწინებთ პრომეთესთან დაპირისპირებულ ზევსს, რომელსაც „ტირანი“ შეიძლება დავარქვათ და რომელიც ჭეშმარიტად უზენაესი მხოლოდ ძალაუფლებასთან ერთად გონიერების შეძენის შემდგომ გახდა,[1] ნათელი შეიქმნება შემდეგი: იმ „შეუცნობელმა გზებმა,“ რომლებზეც გუნდი მღერის „მავედრებელ ქალებში“ ესქილე ზევსის არსის გააზრებაში ტრადიციულიდან თითქმის ფილოსოფიური ღმერთის იდეამდე მიიყვანეს და მას ამ ღმერთისაგან მოვლენილ ტანჯვათა მნიშვნელობა გააცნობიერებინეს.

ამ გზას ესქილე მიჰყავს უზენაესი ღმერთის მიერ მართული სამყაროს აღიარებისაკენ, რომელიც მოწესრიგებულია და ჰარმონიული, ასევე უბედურებისა და ტანჯვის არსებობის გამართლების, ანუ თეოდიცეას იდეამდე.[2] ის, რომ ქვეყნად ბოროტება არსებობს, ამაში ზევსს არ აქვს ბრალი. სამაგიეროდ, უზენაესი ღმერთი სჯის დამნაშავეს და ამით კოსმოსს ქაოსში გადასვლის შესაძლებლობას აცილებს თავიდან.

მაგრამ რა არის თავად დანაშაულის არსი? „ქოეფორებში“ კლიტემნესტრა, როდესაც იგი თავისი ვაჟის დაღუპვის მოგონილ ამბავს შეიტყობს თავად შურისსაძიებლად მასთან მისული ორესტესისგან, აღიარებს იმ საგვარეულო უბედურებას, რომელიც მათ სასახლეს ანგრევს თავით ძირამდე და ამბობს:

... ორესტესიც, ის ხომ კეთილგონივრულად იყო,
შორს ჰქონდა ფეხი დაღუპვის ჭაობიდან.

(696-7)

საოცრად ტევადი განმარტებაა „დაღუპვის ჭაობი“. თუკი დანაშაული ჩაიდინე, მაშინ მასში დგამ ფეხს და სულ უფრო და უფრო ღრმად ეფლობი ამ ჭაობში. შურისძიების ქალღმერთები „ევმენიდებში“ აცხადებენ:

სწორი მსაჯულნი ვართ, ასე ვფიქრობთ.
ვინც სუფთა ხელებს გამოგვიწვდის,
არ დაატყდება მას ჩვენი რისხვა
და უვნებლად გაატარებს იგი ცხოვრებას.
ხოლო დანაშაულის ჩამდენი, როგორც ეს კაცი

[1] Latacz, Einführung..., გვ. 153 შმდ.
[2] A. Lesky, TDH, გვ. 162 შმდ.

სისხლიან ხელებს მალავს,
მათგან მოკლულთ ვექომაგებით,
მართლმოწმენი სისხლის საზღვევად
მას უთუოდ მოევლინებით.

(312-313)

ამდენად, დანაშაულის დასჯა ირაციონალური აუცილებლობით ხდება.[1] მაგრამ ერთი დანაშაული იწვევს მეორეს. სად უნდა დაედოს მათ ზღვარი? განსხვავებით ტრადიციული რწმენისაგან, რომ საგვარეულო სისხლი თაობებმა უნდა ზღონ, ესქილეს ირაციონალური დასჯის ინერციის ღმერთის ნებით, ან რჩეულ მსაჯულთა განსჯით (რომლებიც ისევ და ისევ ღვთის ნებას გამოხატავენ) რეგულირებული გადაწყვეტილებით შეცვლა სურს. სწორედ ამას შეუძლია ადამიანების მთელ თაობებს „სისხლის ჭაობში“ ჩაფლობა ააცილოს და სტიქიური შურისგება მოწესრიგებული დასჯით ან გამართლებით შეცვალოს.

ესქილე, თუმცა არ უარყოფს იმის გარდაუვლობას, რაც მოირამ განსაზღვრა, საკმაოდ კარგად ხედავს, რომ დანაშაული შეიძლება პიროვნული პასუხისმგებლობის კრიტერიუმითაც განისაზღვროს.[2] და აქ კი სწორ განაჩენს შეუძლია გაწყვიტოს დანაშაულთა ჯაჭვი მანამდე, ვიდრე დანაშაულის მიერ დანაშაულის შობა შეუქცევად და სტიქიურ ხასიათს არ მიიღებს.

ყოველივე ამის შემდეგ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: ვინ არის ესქილეს გმირი? თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთავარი, ტრაგედიის ძირითადი იდეის გამტარებელი, მოქმედების ძირითადი სიმძიმის მატარებელი გმირის იდეამდე იგი თანდათანობით მიდიოდა. „სპარსელებში“ ამგვარი გამოკვეთილი გმირი არ ჩანს. მართალია, მომხდარზე პასუხისმგებლობა ქსერქსეს ეკისრება, მაგრამ მას ვერ მივიჩნევთ დრამის წამყვან გმირად. „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ უკვე გვთავაზობს ამგვარ გმირს ეტეოკლესის სახით. „მაცედრებელ ქალებში“ ამ ფუნქციას დანაიდების გუნდი ასრულებს და ეს ნაწარმოები უკვე თავის დასახელებაში ასახავს კიდეც ამ მთავარი გმირის, მართალია, კოლექტიურ, მაგრამ მაინც განსაზღვრულ ვინაობას. „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ უკვე არავითარ ეჭვს აღარ იწვევს ცენტრალური პერსონაჟის წამყვანი როლი. „აგამემნონში“, სადაც მთავარი გმირი აშკარად კლიტემნესტრაა, ტრაგედიის სახელწოდება მან კი არა, მისმა მსხვერპლმა განსაზღვრა, რომელიც შემდგომ განვითარებულ მოვლენათა უმთავრესი მიზეზი და სტიმული ხდება. ხოლო ტრილოგიის ორ მომდევნო ნაწილში მთავარი გმირის ფუნქცია აშკარად ორესტესს ეკისრება და ესქილე არ ცდილობს, მსგავსად სოფოკლესი და ევრიპიდესი, ელექტრას აქტიურობით ხელი შეუშალოს მას ამ როლის შესრულებაში.[3] და სავსებით კანონზომიერია, რომ მთელ ტრილოგიას სწორედ მან მისცა სახელი.

ესქილეს გმირები არსებითად მთლიანად დეტერმინირებულ სამყაროში იმყოფებიან. თითქოს ძნელია მათში პიროვნული ინიციატივის გამოვლინება ვეძიოთ, მაგრამ დრამატურგის ოსტატობა ისაა, რომ იგი ამ საერთო განსაზღვრულობის სამყაროში მაინც ახერხებს არ ჩაკლას საკუთარი ნების გამოვლენის ადამიანური სურვილი თავის პერსონაჟებში. ამას იგი უპირატესად აღწევს იმით, რომ ცენტრალურ მოქმედ პირებს არჩევანის წინაშე აყენებს. იმას, რასაც ირჩევს თითოეული მათგანი, ხშირად წინ უძღვის მთელი პროცესი გმირის განსჯით მისვლისა ამ არჩევანამდე. შესაბამისად, ესქილესათვის გმირის მოქმედების პროგრამა სწორხაზოვანი არ არის. თუმცა არსებითად ყველაფერი ისე წარმართება, როგორც ღმერთს უნდა, მაგრამ გმირი არსად არ მოქმედებს, ვითარცა მხოლოდ თავისი რელიგიური მოვალეობის აღმსრულებელი. იგი საკმაოდ ანალიტიკურია, როდესაც მოქმედების გზას ირჩევს, შესაბამისად, სავსებით ადამიანური და არასქემატურიც. თუკი მისი არჩევანი ღმერთის მიერ მითითებულ გზას თანხვდება, ეს იმიტომ, რომ იგი გონებით თუ თავისი ემოციებით მივიდა ამ არჩევანამდე. სწორედ ამიტომ, ესქილეს ტრაგედიებში ასე ხშირია იმის სიტყვიერი დასაბუთება, რასაც გმირი აკეთებს, რასაც იგი

[1] A. Lesky, იქვე.
[2] A. Lesky, იქვე.
[3] სოფოკლესა და ევრიპიდესთან ელექტრას სახის შესახებ შდრ. ქვემოთ.

ირჩევს. გარდა ამისა, ესქილეს გმირების პიროვნული ინიციატივა ვლინდება მათ ურთიერთდაპირისპირებაში, ასევე მათ მზადყოფნაში, დაძლიონ პიროვნული საზოგადოებისათვის ანდა, პირიქით, ვერ მოერიონ პიროვნულს საზოგადოს საზიანოდ. ყოველივე ეს ესქილეს პერსონაჟებს, თუნდაც თავიანთი ბედით ღვთის ნებასთან დაკავშირებულ და ღმერთისაგან დაცულ არსებებს, არ უკარგავს ადამიანურობას, უბრალოებას, ხოლო მათ ვნებებს – ჩვეულებრივი მოკვდავების სულის აფორიაქების ძალას.

ამდენად „ღვთაებრივი ბედისწერისა და ადამიანური სურვილის თუ ნების“ ორგანული შეხამება გმირებში ესქილეს პერსონაჟების თვითმყოფადობის ძირითადი განმსაზღვრელი ნიშანია.[1]

ესქილემ თავისი დრამატურგიული კარიერის განმავლობაში ტრაგედიის სცენაზე რეალიზაციასთან დაკავშირებული თითქმის ყველა ფუნქცია შეასრულა. იგი საკუთარ ტრაგედიებში იყო მსახიობიც, რეჟისორიც, ალბათ, სცენოგრაფიც, კომპოზიტორიც და ქორეოგრაფიც. შეიძლება ითქვას, რომ იგი თეატრს იცნობდა და თავად ქმნიდა მას თავისი ყველა დეტალით. თეატრალური რეკვიზიტისადმი განსაკუთრებული სიყვარული კარგად ჩანს მის გაბედულებაში, თეატრში საკმაოდ მასშტაბური, ბუნების ფონზე გაშლილი სცენები წარმოადგინოს.[2] ჩვენ არ ვიცით, როგორ დაიდგა „მიჯაჭვული პრომეთე“, მაგრამ კლასიკური ეპოქის მაყურებლის თეატრალური პირობითობის აღქმის მაღალი კულტურის გათვალისწინებითაც კი ნათელია, რომ დრამატურგს იმ დროს არსებული თეატრალური ეფექტების მაქსიმალური გამოყენება დასჭირდებოდა. ალბათ, საკმაოდ შეიძრწუნებელი უნდა ყოფილიყო ერინიების გამოჩენა „ქოეფორებში“, რადგან შურისგების ქალღმერთების სცენაზე „შემოვარდნა“ ვერ იქნებოდა ჩვეულებრივი გუნდის ჩვეულებრივი გამოსვლა ორქესტრაში. ცნობილია, რომ „ორესტეას“ ერინიები საკმაოდ ძლიერ ფსიქოლოგიურ გავლენას ახდენდნენ მაყურებელზე თავიანთი გამოჩენით მაშინაც კი, როდესაც ესქილეს ტრაგედიების განმეორებით წარმოდგენა დაკანონდა და სპექტაკლს სულ სხვადასხვა თაობის რეჟისორები ახორციელებდნენ.[3] ესქილე იყო ის დრამატურგი, რომელსაც დრამის განვითარების პარალელურად საკუთარი ტრაგედიების განხორციელებაში ყოველმხრივ მონაწილეობაზე უარის თქმა და თავისი ფუნქციების სხვებისათვის – პროფესიონალი მსახიობების, მხატვრებისათვის და ა.შ. გადაცემა უხდებოდა.

ესქილეს ენის ამაღლებულობის შესახებ ბევრი დაწერილა. მისი ლექსიკა გამოირჩევა თავად პოეტის მიერ შექმნილი კომპოზიტების დიდი რაოდენობითა და ძალზე ეფექტური და მდიდარი სტილური საშუალებების „არსენალით.“ მისთვის მნიშვნელოვანია სიტყვის ექსპრესიული სულის მთელი ძალით წარმოჩენა და მის მიერ შერჩეულ სიტყვათა ბგერწერის მოქმედებასთან, ამა თუ იმ სცენის განწყობილებასთან საკმაოდ ოსტატური მისადაგება. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს გუნდის პარტიები „სპარსელებში“, განსაკუთრებით დარიოსის სულის გამოძახების მომენტში. საკმაოდ შთამბეჭდავია, ამ თვალსაზრისით, დანაიდების და ერინიების პარტიები.[4]

რასაკვირველია, დიდ ინტერესს იწვევს ესქილეს, ისევე როგორც საერთოდ ტრაგედიების, მუსიკალური გაფორმების საკითხი. უკანასკნელ ხანებში ბერძნული ტრაგედიების საგუნდო პარტიების რეკონსტრუქციის არაერთი ცდა შემოგვთავაზეს სხვადასხვა ქვეყნის სპეციალისტებმა, თუმცა არცთუ იშვიათად, წარუმატებელი.[5] არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მთელი ტრაგედია ერთიან დეკლამაციურ-მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ სანახაობას წარმოადგენდა. ტრაგედიის მსვლელობის განმავლობაში, რომელიც დაახლოებით 1,5-3 საათს გრძელდებოდა პაუზის გარეშე,[6] მხატვრული ინფორმაციის ოპტიკურ-აკუსტიკური გადმოცემა სინთეტური, ორგანულ მთლიანობად შეკავშირებული უწყვეტი წარმოდგენის ფორმით მიმდინარეობდა. დღეს ჩვენ არსებითად მხოლოდ ძალზე ზოგადად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ რას ნიშნავდა ანტიკური წყაროების მიერ აღნიშნული ამა თუ იმ

[1] A. Lesky, TDH, გვ. 168.
[2] W. Schadewaldt, გვ. 69 შმდ.
[3] H.-D. Blume, Einführung in das Antike Theaterwesen, გვ. 36 შმდ.
[4] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 127 შმდ.
[5] K. Glau, Rezitation griechischer Chorlyrik, Heidelberg 1998.
[6] დიდ დიონისიებზე სპექტაკლების ხანგრძლივობის შესახებ შდრ. ქვემოთ.

დრამატურგის განსაკუთრებული სიძლიერე (რასაკვირველია, თავად პიესის ტექსტის გარდა) ქორეოგრაფიასა თუ სოლო არიების შექმნაში,[1] რადგან არავის შეუძლია დღეს ზუსტად იმის განსაზღვრა, თუ როგორი სახე უნდა ჰქონოდა ესქილეს მიერ სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლს მაშინ, როდესაც იგი თავისი ყველა კომპონენტით, მათ შორის მუსიკალურით, იყო წარმოდგენილი.

დღეს სპეციალისტები ცდილობენ მიახლოებით აღადგინონ, თუ როგორი ფორმა შეიძლებოდა ჰქონოდა ტრაგედიაში სხვადასხვა სახით შესრულებულ ტექსტს, თუ როგორ ულერდა გუნდის სიმღერა. და მაინც ყველანი აღიარებენ, რომ ჩვენთვის საბოლოოდ დაკარგულია ძველი ტრაგედიის მელოდიები და ქორეოგრაფია.[2] თანამედროვე რეკონსტრუქციები მეტ-ნაკლებად რეჩიტატივებით იფარგლება. შესრულების ეს ფორმა ძველად განისაზღვრებოდა როგორც παρακαταλογή ანუ რეჩიტირებული სიტყვა, საუბარი. იგი გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენდა ლაპარაკით წარმოთქმული სიტყვიდან (ῥῆσις) სიმღერაზე (μέλη). შესაბამისად, ჩვენამდე დღეს მოღწეული ესქილეს ტექსტის ამეტყველება შემდეგი ძირითადი ფორმებით ხორციელდებოდა:[3]

ა) როგორც გაბმული სასაუბრო მეტრული ტექსტი. იგი ძირითადად ჩვეულებრივ დიალოგებში რეალიზდებოდა იამბური ტრიმეტრით გამართული სტრიქონებით. ზოგიერთი სხვა პასაჟებიც, რომლებიც, ჩვეულებრივ, სიმღერით სრულდებოდა და ტროქეული ტეტრამეტრით იყო გამართული, შეიძლებოდა დეკლამაციით შესრულებულიყო, თუკი ისინი პერსონაჟის უმაღლესი დაძაბულობის მდგომარეობას წარმოაჩენდნენ.

ბ) როგორც რეჩიტირებული სიტყვები, რომლებიც ერთი ე.წ. საბაზისო ტონალობით წარმოითქმოდა, ჩვეულებრივ, მუსიკალური ინსტრუმენტის თანხლებით. ეს სტრიქონები, მეტწილად ანაპესტებით (ძირითადად პაროდოსები) და ტროქეული ტეტრამეტრებით (ა.მ., ატოსას სიტყვა „სპარსელებში“ 159-172) იყო გამართული. იმ შემთხვევაში, თუკი მსახიობი ჩაერთვოდა გუნდის სიმღერაში თავისი სიტყვებით, მაშინ იამბური ტრიმეტრებით გამართული პასაჟებიც შეიძლებოდა რეჩიტაციით შესრულებულიყო. ამის საკმაოდ თვალსაჩინო მაგალითია „მავედრებელ ქალებში“ პელასგოსის ხუთგზის ჩართვა ხუთსტრიქონიანი პასაჟებით: 354-358, 365-369, 376-380, 387-391, 397-401.

გ) როგორც სიმღერა, რომელიც, შესაძლოა, გადმოიცეს სოლო და გუნდის, ან შერეული – მსახიობის და გუნდის – სიმღერებით. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „აგამემნონი“. აქ კასანდრა ასრულებს რვასტროფიან სიმღერას (1072-1111), რომელშიც გუნდი ჩაერთვება რვაჯერ ორ-ორი, როგორც ჩანს, რეჩიტირებული, იამბური ტრიმეტრით გამართული სტრიქონით.

ესქილემ დახვეწა და გარკვეულწილად, ჩამოაყალიბა ტრაგედიის მეტრულ-მუსიკალური სტრუქტურები, რომლებსაც სხვადასხვა ტიპის მეტრული სეგმენტები ან მათი კომბინაციებისაგან შედგენილი სტროფები ქმნიდნენ.[4] მაგალითისათვის თუ განვიხილავთ „ქოეფორების“ a სტროფისა და ანტისტროფის (585-593 = 594-602) მეტრულ სტრუქტურას, იგი ასე წარმოგვიდგება:

– ◡ – – ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ‖	3 კრეტიკუსი, იამბი
– ◡ – – ◡ – – ◡ – ◡ – ‖	3 კრეტიკუსი
– – – – ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ‖	მოლოსუსი, იამბი, კრეტიკუსი, იამბი
– ◡ – ◡ – ◡ – ‖	კრეტიკუსი, იამბი (= ლეკითიონი)
– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – – ‖	5 დაქტილი
– ◡ – ◡ – ◡ – ‖	კრეტიკუსი, იამბი (= ლეკითიონი)

საკმარისია, თვალი გადავავლოთ ესქილეს სხვა სტროფულ სტრუქტურებს, დავრწმუნდებით, რამდენად მრავალფეროვანნი არიან ისინი. ადვილი წარმოსადგენია, რაოდენ რთული იყო მათთვის შესაბამისი ლექსიკური ფორმატივების მისადაგება და მუსიკალური ფორმის მიცემა. აქ სიტყვა (λόγος), რითმი (ῥυθμός) და მუსიკა (ἁρμονία) ერთიან

[1] შდრ. H.-D. Blume, Einführung...
[2] იქვე.
[3] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 71 შმდ.
[4] შდრ. M. L. West, Greek Metre, Oxford 1982 (Spec. Ed. 1996).

მიმესისს (მიბაძვას) ემსახურებოდნენ.[1] შესაბამისად, მათ ერთიანობას უნდა სრულად გადმოეცა კონკრეტული სიტუაციის სული და მაყურებელში ამ სიტუაციის მაქსიმალურად ადეკვატური რეაქცია გამოეწვია. ამ სფეროში ესქილემ იმ სიმაღლეს მიაღწია, რომელმაც კლასიკური ტრაგედიის განვითარების მთელი შემდგომი გზა განსაზღვრა.

ესქილეს ტრაგედიაში რელიეფურად გამოიკვეთა ათენის პატრიოტი პოეტის სახე. უკვე სპარსელებში ჩანს მისი პროათენური განწყობილებები, მაგრამ განსაკუთრებული ძალით ესქილეს დამოკიდებულებამ ქალაქის მიმართ „ევმენიდებში“ ჰპოვა თავისი გამოვლინება. ათენი და მისი არეოპაგი აქ არსებითად უმაღლესი სამართლიანობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგა, სადაც ღმერთების და ადამიანების ურთიერთშეთანხმებულ სამსჯავროს შეუძლია ყველაზე რთული პრობლემების ყველაზე უფრო სამართლიანად გადაჭრა. ამით პოეტმა ქალაქს, რომლის უმთავრეს თეატრალურ აგონებში მან საუკუნო დიდება მოიპოვა, უდიდესი პატივი მიაგო.[2]

ესქილეს მემკვიდრეობის გადმოცემისა და შემოქმედებითი ათვისების ისტორიისათვის

ესქილეს შემოქმედების მიმართ უკვე მისსავე სიცოცხლეში ბერძენთა განსაკუთრებული პატივისცემა, როგორც უკვე აღინიშნა, კლასიკურ ათენში პოეტის გარდაცვალებისთანავე მისი დრამების განმეორებითი წარმოდგენის უფლებას იძლეოდა. ძვ.წ.ა. 386 წლიდან კი ეს პატივი სოფოკლესა და ევრიპიდესაც ხვდათ წილად სახელმწიფო დონეზე მიღებული გადაწყვეტილებით. რამდენადაც დრამატურგთა ოფიციალური, კანონიზებული გამოცემები არ არსებობდა, რეჟისორები და მსახიობები საკმაოდ თავისუფლად ეპყრობოდნენ ტრაგიკოსთა ტექსტებს, რამაც მათში განუწყვეტელი, ამა თუ იმ წარმოდგენის მაყურებლის გემოვნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ტენდენციებთან მისადაგებული ცვლილებების შეტანა გამოიწვია.[3] როგორც ჩანს, ტექსტების სავსებით უკონტროლო შეცვლის პროცესები იმდენად ინტენსიურად მიმდინარეობდა, რომ უკვე ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მეორე ნახევარში მათი თავდაპირველი სახით შენარჩუნების პრობლემა სავსებით რეალური გახდა. და აი, ათენის ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და მჭევრმეტყველი ლიკურგოსი, რომელიც ძვ.წ.ა. 338 წლიდან ათენის ფინანსებს განაგებდა და რომელიც თავისი საგვარეულო ტრადიციებით დაკავშირებული იყო დიონისეს კულტთან, თეატრალურ ცხოვრებაში ორ უმნიშვნელოვანეს ინიციატივას გამოიჩენს. დიონისეს თეატრის ხის ნაგებობის ნაცვლად აგებს ქვის თეატრს და ადგენს ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტექსტების ე.წ. სახელმწიფო, ანუ ორიგინალთან მაქსიმალურად მიახლოებულ, ვარიანტებს, რომელთა შეცვლა და გადაკეთება მსახიობებსა და დადგმის განმხორციელებელთ ეკრძალებოდათ.[4] ამით მან ზღვარი დაუდო განუკითხაობას ტრაგიკოსთა ტექსტების გამოყენების საკითხში და, არსებითად, მოუმზადა საფუძველი ალექსანდრიელ ფილოლოგებს, განეხორციელებინათ ტრაგიკოსთა თხზულებების კრიტიკული გამოცემები.

ლიკურგოსის ინიციატივით შექმნილი ე.წ. სახელმწიფო ეგზემპლარი, ან მისი ასლი, ელინისტური ეგვიპტის მეფემ პტოლემაიოს ფილადელფოსმა (ძვ.წ.ა. 283-246) გაითხოვა ალექსანდრიაში, რამაც ბიძგი მისცა ცნობილი ფილოლოგების მიერ ესქილეს თხზულებების კრიტიკული გამოცემების განხორციელებასა და სისტემატიზაციას. ანტიკურობის უდიდესმა ფილოლოგმა არისტოფანე ბიზანტიონელმა ძვ.წ.ა. III საუკუნეში ძველ საბერძნეთში ტრაგიკოსის ყველაზე სრული და სათანადო კომენტარებით აღჭურვილი გამოცემა მოამზადა.[5] მანვე ან, შესაძლოა, ელინისტური ეპოქის რომელიღაც სხვა ფილოლოგმა შეადგინა ესქილეს ნაწარმოებთა ანბანის რიგზე გაწყობილი ნუსხა, რომელიც 73-მდე სა-

[1] პოეტიკა, 1447a 21-23.
[2] შდრ. Latacz, Einführung..., 159 შმდ. არეოპაგის ფუნქციისათვის ათენის ცხოვრებაში „ორესტეას“ შექმნის პერიოდში შდრ. DNP, 1, 1043 შმდ.
[3] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 89 შმდ.
[4] შდრ. DNP, 7, 581 შმდ.; Latacz, Einführung..., გვ. 89 შმდ.
[5] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 89 შმდ.

ხელწოდებას შეიცავდა. მაგრამ, როგორც ჩანს, არსებობდა სხვა წყაროებიც, რომლებსაც „სვიდა“ ეყრდნობა, როდესაც ესქილეს 90 ტრაგედიას ასახელებს.[1] თანამედროვე მკვლევარნი, როგორც აღინიშნა, ფიქრობენ, რომ ესქილეს 80 პიესა უნდა ჰქონოდა შექმნილი. არისტოფანე ბიზანტიონელმა თავის გამოცემაში აირჩია ესქილეს მემკვიდრეობის ალფაბეტური პრინციპით კლასიფიკაციის მეთოდი. მის ეპოქაში, უნდა ვიფიქროთ, ჯერ კიდევ ცნობილი უნდა ყოფილიყო ესქილეს თითქმის ყველა ტრაგედიის ტექსტი, მაგრამ, რასაკვირველია, რაღაც მომენტში უთუოდ დადგებოდა ერთგვარი სელექციის საჭიროება. ამას, უპირველეს ყოვლისა, მაშინდელი განათლების სისტემა მოითხოვდა, რომელსაც სასწავლო პროგრამებში არ შეეძლო კლასიკური ტრაგედიის კორიფეევსების რამდენიმე ასეული ტრაგედია დაეტოვებინა. შერჩევას აიძულებდა გამომცემელთ წიგნის ბაზარიც, რომელიც ცდილობდა მკითხველისათვის დრამატურგთა სრული გამოცემების ნაცვლად მათი ტრაგედიების „რჩეულები“ შეეთავაზებინა.[2] მას შემდეგ, რაც ნათელი გახდა, რომ ჯერ კიდევ ელინისტურ ეპოქაში ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს საკმაოდ ბევრი ტრაგედია ცირკულირებდა სკოლებსა და წიგნის ბაზარზეც (ამას პაპიროლოგიური აღმოჩენები ადასტურებს),[3] ერთობ ძნელი გახდა ჩვენთვის იმის განსაზღვრა, თუ როდის მოხდა შვიდი ტრაგედიის შერჩევა ესქილეს მთელი შემოქმედებიდან და მათი შემონახვა შთამომავლობისათვის. ნათელია მხოლოდ ის, რომ ამგვარი ნაბიჯი უკვე ანტიკურობაში გადაიდგა. არავის შეუძლია იმის თქმაც, თუ როგორ მოაღწია ამ შვიდმა ტრაგედიამ შუა საუკუნეებამდე. დღეს არსებული 100-ზე მეტი ხელნაწერი, მათ შორის ვარიანტებით, კომენტარებითა და კორექტურებით დახუნძული ცნობილი (Florentinus) Mediceus (Laurentianus) 32, 9 (=M), რომელიც ახ.წ.ა. 1000 წლისათვის უნდა ყოფილიყო გადაწერილი, ადის ერთადერთ, ალბათ, IX საუკუნის (ან X საუკუნის დასაწყისის) ხელნაწერამდე.[4] M 1423 წელს გ. ავრისპამ ფლორენციაში გადაიტანა. ევროპაში მოიყარა თავი არსებულ ხელნაწერთა უმეტესობამ. ესქილეს ტრაგედიების პირველი ბეჭდური გამოცემა 1518 წელს განახორციელა ფ. ასკულანუსმა ვენეციაში.[5] მას შემდეგ ესქილეს მრავალი კრიტიკული გამოცემა მიიღო მკითხველმა. ამჟამად ყველაზე სრულყოფილად ითვლება D. L. Page-ის (1972) და M. L. West-ის (1990) გამოცემები. გარდა სრულად მოღწეული ტრაგედიებისა, დიდი ყურადღება ექცევა ესქილეს ფრაგმენტებსაც. ამ მხრივ პირველი სერიოზული ცდა 1889 წელს A. Nauck-ის მიერ Tragicorum Graecorum Fragmenta-ს გამოცემა იყო. 1959 წელს H. J. Mette-მ ესქილეს ფრაგმენტების ახალი აღმოჩენებით შევსებული გამოცემა განახორციელა, რომელსაც ამ ფრაგმენტების დეტალური ანალიზის შემცველი ნაშრომი მოაყოლა 1963 წელს.[6] უკანასკნელად ესქილეს ფრაგმენტთა სრული გამოცემა მოხდა 1985 წელს სტ. რადტის მიერ TrGF-ს III ტომში, რომელშიც სრულ ბიბლიოგრაფიასთან ერთად მოცემულია 165 ანტიკური Testimonia (ცნობა ესქილეს ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ), მეტ-ნაკლები სიზუსტით აღდგენილი ინფორმაცია ტეტრალოგიების თუ ტრილოგიების შესახებ, 450 ფრაგმენტი (აქედან 281-ის კონკრეტულ პიესებთან დაკავშირება ხერხდება, დანარჩენებისა კი – არა, თუმცა ისინი ნამდვილად ესქილეს უნდა ეკუთვნოდნენ), მხოლოდ 39 ფრაგმენტის აუთენტურობა, ანუ ესქილესეულობა, გარკვეულ ეჭვებს აღძრავს.[7]

დიდია ესქილეს გავლენა კულტურის ისტორიაში. ძვ.წ.ა. V საუკუნეში იგი ათენელთა შორის განსაკუთრებული პატივით სარგებლობდა, თუმცა უკვე მაშინ, როგორც არისტოფანეს კომედიების განხილვისას დავინახავთ, საზოგადოება გაყოფილი ყოფილა ესქილეს მომხრე „უმრავლესობად“ და ევრიპიდეს მომხრე „უმცირესობად“. ძვ.წ.ა. IV საუკუნიდან მოყოლებული ევრიპიდეს პოპულარობა სწრაფად იზრდება და მისი გავლენა დრამის

[1] Latacz, Einführung..., გვ. 89 შმდ.
[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 89 შმდ.; გვ. 166.
[3] იქვე.
[4] ეს აზრი თავის დროზე გამოთქმული ჰქონდა ა. ლესკის TDH, გვ. 70 შმდ. M. L. West-მა თავის ახალ გამოცემაში ამგვარი თვალსაზრისი საკმაოდ დამაჯერებლად დაასაბუთა.
[5] შდრ. DNP, 1, 355.
[6] შდრ. H. J. Mette, Die Fragmente der Tragödien des Aischylos, Berlin 1959; მისივე, Der verlorene Aischylos, Berlin 1963.
[7] შდრ. TrGF.

განვითარებაზე სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, რაზეც არაორაზროვნად მიგვანიშნებს არისტოტელე („პოეტიკა“, 13, 1453a 29-38), თუმცა ესქილეს გავლენა აშკარად იგრძნობა ბერძნულსა და რომაულ ლიტერატურაშიც. რომაულ ტრაგედიაში ევრიპიდეს ხაზის ერთგვარ გამგრძელებლად სენეკა შეგვიძლია მივიჩნიოთ, ეს ორი დრამატურგი კი ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს XVII საუკუნის ფრანგულ ტრაგედიაზე.[1] საუკუნეების განმავლობაში ესქილეს გავლენას ახალ ევროპულ ლიტერატურაზე ძირითადად პრომეთეს სახისადმი ინტერესი განსაზღვრავდა. რენესანსიდან მოყოლებული, ეს ფიგურა დიდი ხნის განმავლობაში, ალბათ, კლასიკური ტრადიციის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ პერსონაჟს წარმოადგენდა და მისი მხატვრულ თუ ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციას უამრავი სულ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოები მიეძღვნა.[2] XIX საუკუნიდან ესქილე თანდათან კლავს იბრუნებს პოპულარობას უკვე თავისი სხვა ტრაგედიებითაც, განსაკუთრებით კი, „ორესტეათი“. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ამ თემის ტრილოგიური თუ ტეტრალოგიური ფორმით გადმოცემაში გამოიხატა. მართალია, ორესტესისა და ელექტრას შესახებ უკვე რენესანსიდან მოყოლებული იქმნება ნაწარმოებები, მაგრამ მათ საფუძვლად, მეტწილად, ევრიპიდეს (ან სოფოკლეს) დრამები უდევს. ორესტეას თემის ტრილოგიური (თუ ტეტრალოგიური) ფორმით დამუშავება კი უკვე აშკარად გვიჩვენებს უპირატესობის ესქილესათვის მიცემას. ა.მ., – ლეკონტ დე ლილის „ერინიები“ და ალექსანდრე დიუმას „ორესტეა“.[3] XX საუკუნის დასაწყისისათვის ნატურალიზმის საწინააღმდეგო ტენდენციების გაძლიერებასთან ერთად გაიზარდა ინტერესი მასშტაბური თეატრალური წარმოდგენების მიმართ, რომლებშიც რიხარდ ვაგნერის მიერ აღორძინებული სიტყვის, სიმღერის, მუსიკის, ქორეოგრაფიისა და შთამბეჭდავი სცენოგრაფიის სინთეზის სული მეუფებდა. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებო იყო 1900 წლის 24 ნოემბერს ბერლინში განხორციელებული „ორესტეას“ ინსცენირება. ამავე სტილში იყო წარმოდგენილი „აგამემნონი“ 1914 წელს სირაკუსაში (სიცილია).[4] ამერიკელი მწერლის იუჯინ ო' ნილის „ელექტრამ გლოვა უნდა ატაროს“ ქვესათაური: „ტრილოგია“ უკვე მიგვანიშნებს მის კავშირზე ესქილეს ტრილოგიურ სისტემასთან, თუმცა თავად პიესა, რომელიც 1929-1931 წლებს შორის არის შექმნილი, XIX საუკუნეში ახალ ინგლისში ანუ ამერიკაში მომხდარ ოჯახურ დრამას ასახავს. ბრიგადის გენერალს, რომელიც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის შტატებს შორის სამოქალაქო ომში მონაწილეობს, ელიან ცოლი და ქალიშვილი. ქმრის ომში ყოფნის დროს ცოლი მას ღალატობს მეუღლის ძმისწულთან. დაბრუნებული გენერალი რომ შეიტყობს ცოლის ღალატის ამბავს, მას ინფარქტი დაემართება. ცოლი ცოტა შხამსაც მოუმარჯვებს მას და ქმარი კვდება. ქალიშვილი შეიტყობს ყოველივეს და როდესაც მისი ძმაც დაბრუნდება ომიდან, იგი მას განაწყობს დედის საყვარლის მოსაკლავად. ამას ვერ გადაიტანს ქალ-ვაჟის დედა და თავს იკლავს. ვაჟი ვერ აპატიებს საკუთარ თავს დედის თვითმკვლელობაში მონაწილეობას და სიცოცხლეს ასევე თვითმკვლელობით ასრულებს. ოჯახიდან ცოცხალი მხოლოდ ქალიშვილი რჩება. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად და მან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა 1936 წელს ო' ნილისათვის ნობელის პრემიის მინიჭებისას. სათაური და ტრილოგიური ფორმა საგანგებოდ აშკარად უსვამს ხაზს მის კავშირს ესქილესთან წარმოდგენილ ატრიდთა საგვარეულო უბედურებასთან და ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის იმაზე, თუ როგორი ტრანსფორმაცია შეიძლება განიცადოს მითოსზე აგებული ესქილეს ტრაგედიის სიუჟეტმა თანამედროვე ლიტერატურაში.[5] ესქილეს ტრაგედიების და, კერძოდ, „ორესტეას“ შემოქმედებითი ათვისების ბრწყინვალე მაგალითს წარმოადგენს ნობელის პრემიის კიდევ ერთი ლაურეატის, XX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის, ბერძენი გეორგოს სეფერისის პოეზია, რომელიც გამოირჩევა ჰომეროსისა და ესქილეს მემკვიდრეობის ღრმა წვდომითა და საკუთარ შემოქმედებაში

[1] შდრ. DNP, 1, 355 შმდ.
[2] შდრ. ზემოთ, გვ. 330.
[3] იქვე.
[4] იქვე.
[5] შდრ. დაწვრილებით L. Käppel, Der Fluch im Haus des Atreus: Von Aischylos zu Eugene O' Neill (კრებულში: Antike Mythen in der europäischen Tradition, hrsg. von H. Hofmann, Tübingen 1999), გვ. 221 შმდ.

ფართო გამოყენებით.[1] ესქილეს თეოდიცეასა და თეოლოგიას უპირისპირდება გ. ჰაუპტმანი თავისი ატრიდების ტეტრალოგიით. აქ ადამიანი გამოყვანილია უსუსურ არსებად ყოვლისშემძლე ღმერთის ხელში. ისევე, როგორც ო' ნილთან, აქ კვალიც კი აღარ არის ესქილესეულ „ტანჯვის გზით სწავლის" და „ქარისის", ანუ „მადლის". საკმაოდ საინტერესოა, თუ როგორ მივიდა გახმაურებული მოთხრობის – „კასანდრა" (1983) ავტორი ხრისტა ვოლფი ამ ნაწარმოების შექმნის იდეამდე. ათენში ჩასული, მარტოდმარტო დარჩენილი ბინაში, იგი იწყებს „ორესტეას" კითხვას და როდესაც მისმა ემოციებმა მწვერვალს მიაღწია, მას ჩაესმა კასანდრას სიტყვები:

ო, ო, ვაი,
აპოლონ, აპოლონ, აპოლონ.

მწერალი ამბობს: „მე ის (= კასანდრა) მაშინვე დავინახე. მან, დატყვევებულმა, მე დამატყვევა, მან, თავად სხვათა მიზნების ობიექტმა, მე შემიპყრო... მისით მოჯადოება მაშინვე ვიგრძენი. მე მწამდა მისი ყოველი სიტყვის..."[2] ესქილეს სულის აღორძინებას თანამედროვე სცენაზე შეეცადა პ. შტაინი, რომელმაც 1980 წელს ბერლინში წარმოადგინა „ორესტეა". მიუხედავად მისი მრავალსაათიანი მიმდინარეობისა, XX საუკუნის მიწურულის მაყურებელზე ესქილემ უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა.[3]

შეიძლება ითქვას, რომ ესქილე, როგორც პოეტთა ინსპირაციის წყარო და დრამატურგი, რომლის პიესებს ფართოდ აქვს გახსნილი კარები თანამედროვე თეატრში, კლასიკური ეპოქის შემდგომ არასოდეს არ ყოფილა ისეთი პოპულარული, როგორც XX საუკუნეში.

სოფოკლე

ცხოვრება და შემოქმედება

სოფოკლეს უკვე მისივე თანამედროვენი ბერძნული კულტურის ოქროს ხანის სულის ყველაზე მკაფიო გამომხატველად მიიჩნევდნენ. მის შემოქმედებაში კლასიკურმა მოწიფულობამ უმაღლეს საფეხურს მიაღწია. სოფოკლე ძვ.წ.ა. 497/6 წელს უნდა დაბადებულიყო. შესაბამისად, მის ბავშვობასა და ყრმობას ბერძენ-სპარსელთა ომების ატმოსფერო ასაზრდოებდა. დრამატურგმა ცხოვრების ხანგრძლივი გზა განვლო და გარდაიცვალა ძვ.წ.ა. 406 წელს, 90 წლის ასაკში. სოფოკლე ყალიბდებოდა მაშინ, როდესაც მთელი საბერძნეთი სპარსეთზე გამარჯვებით მოვლენილ აღმაფრენას ჰყავდა მოცული. მისი აკმე, ანუ უმაღლესი გაფურჩქვნის ხანა, დიადი ორმოცდაათწლეულის და პერიკლესის[4] ეპოქას დაემთხვა, ხოლო ხანდაზმულობა – პელოპონესის ომისა და ათენის დაქვეითების პერიოდს. შესაბამისად, სოფოკლესა და კლასიკური ათენის ყრმობა-აღმავლობა, დავაუკაცება-გაფურჩქვნა და ხანდაზმულობა-დაქვეითება თითქმის ერთმანეთის პარალელურად წარიმართა. სწორედ ამიტომ, ალბათ, ძნელია სხვა ისეთი მწერლის მონახვა, რომელიც სისხლით-ხორცამდე ესოდენ ათენელი ყოფილიყოს. ძნელია ათენის ისეთი მოქალაქის მოძებნა, რომელსაც ასე უშუალოდ გადაეტანოს თავის თავზე საკუთარი პოლისის კარგიც და ავიც.

სოფოკლეს ცხოვრება მარტო ხანგრძლივი კი არ იყო, არამედ ერთობ ტევადიც დრამატურგის პიროვნების განვითარებისა და ფორმირებისათვის. ათენში, კოლონოსის დემოსში დაბადებულმა, შეძლებული მამის წყალობით, საუკეთესო მასწავლებლებთან მიიღო გიმნასტიკური წვრთნა, ეზიარა მუსიკის, ქორეოგრაფიის ხელოვნებას. ესქილეს უშუალო ხელმძღვანელობით თუ ძლიერი გავლენით იგი საკმაოდ ადრე დრამატურგობას იწყებს და ძვ.წ.ა. 468 წელს, ანუ დაახლოებით 28 წლის ასაკში, თავის პირველ გამარჯვებას ზეიმობს თეატრალურ ფესტივალზე.[5] თუ პლუტარქოსს („კიმონი". 8) დავუჯერებთ, თავად „ტრაგედიის მამასაც" კი მოიტოვებს უკან. მაგრამ სოფოკლე მარტო დრამატურგი არ ყოფილა. იგი ძვ.წ.ა. 443/2 წელს საზღვაო კავშირის ხაზინადარად, ანუ ჰელენოტამიასად აურჩევიათ, ხოლო ძვ.წ.ა. 441/39 წელს პერიკლესთან ერთად ათ სტრატეგოსს შორის მოიხსენიება.[6] არის ცნობები 428 წელს სტრატეგოსად მისი განმეორებით არჩევის შესახებ. ძვ.წ.ა. 413 წელს იგი პრობულოსთა[7] კოლეგიის წევრია. სოფოკლე საკმაოდ მჭიდროდ ყოფილა დაკავშირებული რელიგიის სფეროსთანაც, კერძოდ, ასკლეპიოსის კულტთან. მას გალმერთებული გმირ-მკურნალის ჰალონის ქურუმობა ჰქონდა დაკისრებული. სიკვდილის შემდეგ იგი ამ პატივისათვის, ვითარცა დექსიონი,[8] თავად იქცა განდიდებულ, ათენელთა სათაყვანებელ გმირად. ამგვარად, სოფოკლემ მოიპოვა უკვდავება ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ვითარცა კულტმა, უღირსეულესმა მოქალაქემ[9] და დიდებულმა დრამატურგმა. ჩვენთვის დღეს მისი მოღვაწეობის სწორედ ეს უკანასკნელი მხარეა ყველაზე არსებითი.

ტრადიციის თანახმად, მას 123 (ზოგიერთი ცნობის მიხედვით 130) პიესა ჰქონია დაწერილი. აქედან ჩვენთვის 114-ის სახელწოდებაა ცნობილი.[10] ხოლო მოაღწია სულ 7 ტრაგედიამ, როგორც ჩანს, მათ, რომელნიც მოგვიანებით ანტიკური სამყაროს ფილოლოგებმა განსაზღვრეს, როგორც ურჩეულესნი მის სხვა დრამებს შორის.[11]

სოფოკლე უცვლელი წარმატებით სარგებლობდა მშობლიურ ათენში. აქ მას, არსებითად, სერიოზულ კონკურენციას ვერავინ უწევდა. მას 20-მდე (ზოგი ცნობის მიხედვით, 18 ან 24) გამარჯვება მოუპოვებია,[12] არც ერთხელ არ დაუკავებია მესამე ადგილი.[13] მართალია, სოფოკლემ მიიღო ტრაგედიის ესქილეს მიერ შემოთავაზებული ფორმა, მაგრამ მოგვევლინა როგორც ჭეშმარიტი ნოვატორი. მან შემოიყვანა მესამე მსახიობი, გაზარდა გუნდის რაოდენობა თხუთმეტ კაცამდე, რის საკომპენსაციოდაც ესქილესთან შედარებით არსებითად შეკვეცა გუნდის ფუნქცია. მან, როგორც ჩანს, გარკვეული სიახლეები შეიტანა სცენოგრაფიაშიც, თუმცა მათი არსი დღეს მთლად ნათელი აღარ არის ჩვენთვის.[14] მანვე საგრძნობლად გაზარდა პროფესიონალი მსახიობის როლი და, ალბათ, პირველმა დრამატურგთაგან უარი თქვა საკუთარ დადგმებში მსახიობის ფუნქციის შესრულებაზე. მან ასევე უარი თქვა ტრილოგიის, როგორც სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაკავშირებული ტრაგედიების ერთობლიობის, ესქილესეულ კონცეფციაზე[15] და უპირატესობა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი დრამების წარმოდგენას მიანიჭა. სოფოკლეს სიახლეები შეეხო ტრაგიკული ხელოვნების შინაგან, სიღრმისეულ მხარეებსაც. მან, როგორც უკვე არისტოტელე აღნიშნავდა, შეცვალა გმირის კონცეფცია და ადამიანები წარმოგვიდგინა ისეთებად, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ. თუ როგორ უნდა გავიგოთ ეს აზრი, სოფოკლეს ტრაგედიების განხილვისას შევეცადოთ გავარკვიოთ. მანვე მნიშვნელოვნად გაზარდა კონფლიქტის პერიპეტიათა მოქმედების საშუალებით ჩვენების ხვედრითი წონა და შესა-

---

[1] დაწვრილებით იხ. ს. შამანიდი, კლასიკური ტრადიცია ახალ ბერძნულ მწერლობაში და გეორგოს სეფერისი, თბილისი 1999, გვ. 133 შმდ.

[2] ვეყრდნობით: Kleine Enzyklopädie der antiken Autoren, Frankfurt am Main und Leipzig 1992, გვ. 112 შმდ.

[3] შდრ. DNP, I, 356 შმდ.

[4] დიადი ორმოცდაათწლეული (ძვ.წ.ა. 478-431) მოიცავს პერიოდს ბერძენ-სპარსელთა ომების დამთავრებიდან ძმათა შორის, ანუ პელოპონესის ომის დაწყებამდე. ამ ეპოქის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა ათენის დემოკრატიის მამა პერიკლესი იყო. შდრ. ბც, II, გვ. 27 შმდ.

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 161 შმდ.

[2] სტრატეგოსებს პოლისის სამხედრო უშიშროებისა და ძლიერების უზრუნველყოფა ევალებოდათ. ფაქტობრივად, ეს გენერალური შტაბი იყო.

[3] პრობულოსები, ანუ მრჩეველები; მათ ევალებოდათ სახალხო კრების გადაწყვეტილებათა სწორად წარმართვაზე თვალყურის დევნება.

[4] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 173 შმდ. დექსიონი იყო სოფოკლეს სახელი, როდესაც მას სიკვდილის შემდეგ ჰეროონი ანუ გმირის საკულტო ტაძარი აღუმართეს.

[5] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 169 შმდ.

[6] იქვე.

[7] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 165 შმდ.

[8] იქვე, გვ. 163.

[9] იქვე.

[10] სოფოკლეს მიერ შემოთავაზებულ სიახლეებზე უკვე არისტოტელე გვაუწყებს თავის „პოეტიკაში". სცენოგრაფიასთან დაკავშირებით შდრ. 1449a 18.

[11] ამ კონცეფციის შესახებ იხ. ზემოთ.

ბამისად, შეზღუდა მომხდარი ამბის თხრობით გადმოცემის ესქილესეული ტრადიცია. არსებითად შეიცვალა მასთან ტრაგიკული კონფლიქტის კონცეფცია და იგი უფრო მეტად დაუკავშირდა ადამიანურ ინიციატივას, გმირის ხასიათის ნიშნებს.

სოფოკლეს შემოქმედების ადრეული პერიოდის შესახებ დღეს ძნელია რაიმე გადაჭრით ითქვას. მისი ჩვენამდე მოღწეული შვიდივე ტრაგედია მას შემდეგაა შექმნილი, რაც დრამატურგმა ნახევარსაუკუნოვან ზღვარს მიაღწია და, ვითარცა ხელოვანი, უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული იყო. ჩვენ არ შევეცდებით მისი ტრაგედიები მკაცრი ქრონოლოგიური პრინციპით დავაჯგუფოთ, მით უმეტეს, რომ მათი შექმნის ზუსტი თარიღების შესახებ ძალზე ცოტა ვიცით.[1] ჩვენთვის უფრო არსებითია მოკლედ შევეხოთ თითოეულ მათგანს და გავერკვეთ სოფოკლეს, კლასიკური ეპოქის ტრაგიკოსთა შორის ყველაზე უფრო კლასიკურის, შემოქმედების თავისებურებაში.

„აიასი“, როგორც ჩანს, სოფოკლეს ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგედიათა შორის ყველაზე ადრეული უნდა იყოს. ალბათ, იგი ძვ.წ.ა. V საუკუნის 50-იან წლებში დადგა დრამატურგმა. პიესაში გამოყენებულია ტროას ციკლის თქმულებათა ერთი ეპიზოდი. კერძოდ, ტროასთან თავმოყრილ აქაველთა შორის სიმამაცითა და ძალით გამორჩეული სალამისელი გმირის – აიას ტელამონის ძის, ტრაგიკული დალუპვის ამბავი. აიასი საკმაოდ კარგად არის ექსპონირებული უკვე ჰომეროსის ეპოსში, რომლის მიხედვითაც იგი აქილევსის შემდეგ აქაველთა ყველაზე მნიშვნელოვანი ბურჯი იყო მრავალწლიან ომში. ჰომეროსი გვაწვდის ცნობებს მისი სიკვდილის გარემოებათა შესახებაც. აიასის თემა საკმაოდ ფართოდ უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი კიკლიკურ ეპოსშიც. სოფოკლესთან თხრობა იწყება აიასის შეშლილობის ჩვენებით. პროლოგში ათენასა და ოდისევსის შეხვედრის სცენაა წარმოდგენილი. მოქმედება ტელამონის ძის კარავთან ხდება. აქ მოსულა ოდისევსი. იგი აკვირდება ქვიშაზე კვალს. მის წინაშე მოვლენილი ათენა ეკითხება ოდისევსს, თუ ვის ეძებს იგი. ლაერტესის ძე უყვება ქალღმერთს, რომ ვიღაც უცნობმა წინა ღამეს მთელი ნახირი გაულიტა. ეს აისს ბრალდება, რაც ოდისევსისათვის სავსებით გაუგებარია. და აი, იგი მოვიდა აქ, რათა გაარკვიოს, თუ რა უნდა მომხდარიყო. ათენა ოდისევსს აუწყებს საქმის ნამდვილ ვითარებას. როდესაც აქაველთა შორის აქილევსის იარაღის გამო შექმნილ დავაში ატრიდებმა პელევსის ძის აღსაჭურველი ოდისევსს მიაკუთვნეს და ამით მისი სხვა გმირთა წინაშე უპირატესობა აღიარეს, აიასი განრისხებულა. მას სწამდა, რომ ამ იარაღს ყველაზე მეტად თავად იმსახურებდა. მას განუზრახავს შურისგება – ატრიდებისა და ოდისევსის მოკვლა. ათენამ გმირს გონება აუმღვრია და მისი რისხვა ნახირზე გადაიტანა. შეშლილი აიასი, იმის ღრმა რწმენით, რომ თავის შეურაცხმყოფელებს უსწორდებოდა, ნახირს დარევია. საქონლის ნაწილი ამოუწყვეტია, ნაწილი კი კარავში შეუყვანია და იქ აწამებს. ოდისევსის დასარწმუნებლად ათენა გამოიხმობს აიასს კარვიდან და თვით მას ალაპარაკებს თავისი შეშლილი საქმეების შესახებ. როდესაც აიასი კვლავ შებრუნდება კარავში, ათენასა და ოდისევსს შორის ამგვარი საუბარი იმართება:

ა თ ე ნ ა:

ნახე, ოდისევს, რაოდენი ძალა აქვთ ღმერთებს?
იცი შენ კაცი ჭკუით მასზე აღმატებული
ანდა საქმეში უმჯობესი, როს გჭირდებოდათ?

ო დ ი ს ე ვ ს ი:

მე არ ვიცი, რაც უნდა იყოს, ტანჯულისადმი
სიბრალულს ვგრძნობ, თუმც ასეთი ზიზღი აქვს ჩემი.
სიგიჟე ავი, ესოდენი, ის რომ უპყრია.
მაჩვენებს მეტად თავად ჩემს ხვედრს, ვიდრე იმისას,
რადგანაც ვხედავ, რომ თუმც ვცხოვრობთ, არარანი ვართ.
მოჩვენებების და მსუბუქი ჩრდილების გარდა.

[1] სოფოკლეს აგონებში მონაწილეობის შესახებ დიდასკალიები ერთობ მწირად შემოგვრჩა, რის გამოც საკმაოდ რთულდება მისი ტრაგედიების დათარიღება.

ა თ ე ნ ა:

თუკი შენ მართლაც ხედავ ამას, დაიმახსოვრე,
ნურასდროს იტყვი ღმერთთა მიმართ ქედმაღალ სიტყვას,
ნურც იზვიადებ, თუკი ვინმეს აღემატები
ხელის სიმძლავრით ან ქონების აურაცხლობით.
ერთი დღე კმარა – იგი დასცემს ან კვლავ ზე ასწევს
ყველაფერს, მოკვდავთ რაც ეკუთვნის. ღმერთნი ჰყვარობენ
კეთილგონიერთ, ხოლო ცუდთა სიძულვილი აქვთ.

(121-132)

ამით მთავრდება პროლოგი. პაროდოსში სალამისელ მეზღვაურთა გუნდი აიასის ტყვე-ცოლისაგან, ტეკმესასაგან, იგებს წინა ღამის საშინელ ამბებს. აიასი უკვე მოეგო გონს. მისი გამოსვლა სალამისელ თანამებრძოლთა და ტეკმესას წინაშე წარმოგვიდგენს გმირს, რომელმაც გააცნობიერა ყოველივე. მართალია, მისი ზიზღი ატრიდებისა და ოდისევსის მიმართ, რომელთაც თავიანთი მოქმედებით ესოდენ განარისხეს იგი, უცვლელია, მაგრამ ყოველივე მომხდარის შემდეგ გმირი თავისი სიცოცხლის უაზრობას, თავისი მდგომარეობის აუტანლობას გრძნობს და რადგან „კეთილშობილ კაცს ჰმართებს ან ლამაზად სიცოცხლე, ან ლამაზად სიკვდილი“ (479), აიასი, ბუნებრივია, ირჩევს უკანასკნელს. იგი ტეკმესას უბრძანებს მათი ჩვილი ვაჟიშვილის შემოყვანას. ძესთან გამოთხოვების სცენა წარმოგვიდგენს აიასს სავსებით ახალი მხრივ – მოყვარულს, რამდენადმე სენტიმენტალურს. ყოველივე მიემართება დიადი გმირის დაღუპვისაკენ. გუნდი მღერის სალამისელთა მწუხარე სიმღერას. აქ კვლავ გამოდის აიასი. მას ხელში ხანჯალი უჭირავს. თან მოჰყვება ტეკმესა, რომელსაც მისი დამშვიდება სურს. და აიასი კვლავ წარმოთქვამს სიტყვას, რომელიც თითქოს იმედს აძლევს ცოლსა და ქოროს. აიასი მათ აუწყებს, რომ მან შეიცვალა გადაწყვეტილება. მან შეიცნო, რომ ამ ქვეყანაზე ყოველივე მუდმივად ცვალებადია. იგი არ აპირებს არც ცოლის დაქვრივებას და არც შვილის დაობლებას. მხოლოდ წავა ზღვის ნაპირას, განიბანება და სისხლისაგან განიწმინდება, მიწაში ჩამარხავს თავის დროზე ჰექტორისგან ნაჩუქარ ხანჯალს – მტრისგან ნაჩუქარი იარაღი ხომ ყოველთვის საბედისწეროა – და დაბრუნდება. გუნდს კვლავ იმედი ჩაესახება. მისი სიმღერის ტონალობა მკვეთრად იცვლება. ამ დროს სცენაზე შემოდის აიასის ძმის ტევკროსის გამოგზავნილი შიკრიკი. იგი აუწყებს სალამისელ მებრძოლთ მისან კალქასის წინასწარმეტყველებას. როგორმე ეს დღე თვალი უნდა ეჭიროთ აიასზე, რომ მან რაიმე არ მოიმოქმედოს. შემდეგ კი ათენას რისხვა მოიხსნება. ქალღმერთი აიასს სამაგიეროს უხდის მისი ზვიადობის გამო. გმირს თავის დროზე მამისათვის, რომელიც ასე არიგებდა: „შვილო, შუბით გამარჯვება გსურდეს, მაგრამ ყოველთვის ღმერთთან ერთად“, ამგვარად უპასუხნია:

ო, მამაჩემო, ღმერთებით ხომ გაიმარჯვებდა
სულ უსუსური, ალბათ, კაციც, მე კი ვეცდები
იმათ გარეშე მოვიპოვო ჩემი დიდება.

(767-69)

მეორედ, როდესაც ბრძოლაში ათენას მისთვის მოუწოდებია, მტრისათვის ეჩვენებინა ძალა მსახვრალი ხელით, აიასს უპასუხნია:

ო, მეუფეო, სხვა აქაველთ ამოუდექი,
ჩემთან კი მწკრივი არასოდეს არ გაწყვეტილა.

(774-75)

ტეკმესა და სალამისელები იწყებენ აიასის ძებნას. მოქმედება გადადის სანაპიროზე, სადაც ბუჩქნართან აიასს მიწაში პირით ზევით ხანჯალი ჩაუსვია. იგი მარტოა.[1] მისი

[1] ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ტრაგედიის მსვლელობისას მსახიობი გუნდის გარეშეა დარჩენილი სცენაზე.

მონოლოგი სიცოცხლესთან გამოთხოვებაა. ბოლო სიტყვებით იგი გამოესალმება ყველას და ყველაფერს, რაც ამ ქვეყნად მისთვის ძვირფასი იყო. იგი დაეგება თავის ხანჯალს. ამ ეპიზოდს მოჰყვება ორ ჯგუფად გაყოფილი გუნდის მოქმედების ადგილას მისვლა. გუნდი ეძებს აიას. ისმის ტეკმესას ყვირილი. მან აღმოაჩინა ქმრის ცხედარი. დატირებას ტრაგედიაში მოსდევს ეპიზოდი, რომელიც დღემდე დიდ დავას იწვევს მეცნიერებაში. მოდის ტევკროსი, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს ძმის ღირსეულად დაკრძალვა. მას ეწინააღმდეგებიან ჯერ მენელაოსი, შემდეგ კი აგამემნონიც. აიასი, რომელმაც ესოდენ სამარცხვინო საქციელი ჩაიდინა, არ უნდა დაიკრძალოს. და აი, აქ გამოდის ოდისევსი აიასის ღირსების დამცველად. იგი მოითხოვს აგამემნონისაგან აიასი დაკრძალონ ისე, როგორც დაღუპულს ეკადრება, რადგან ვერავინ დაასახელებს:

აქილევსს გარდა მასზე უმჯობეს ვაჟკაცს, ალბათ,
აქაველთ შორის, ვინც კი აქ ჩამოვიდა, ტროას.
არ იქნებოდა სწორი, შენგან პატივის აყრა.
ამით იმას კი არა, ღმერთთა კანონებს ავნებ.
თუ მოკვდა კაცი ქველი, არ იქნებოდა სწორი
მისთვის ზიანზე ფიქრი, არც შეჯავრება მისი.

(1339-1345)

ბოლოს და ბოლოს ოდისევსის აზრი იმარჯვებს. იგი მოუწოდებს ტევკროსს:

„როგორიც ადრე მტრობა, აწ იყოს მეგობრობა“ (1377). ტრაგედია მთავრდება გუნდის სიტყვებით:

ბევრი რამე იციან მოკვდავთ,
თუკი უნახავთ. ნახვამდე კი, მათ არ უწყიან,
რა მოხდება მოსახდენთაგან მსგავსად მისნისა.

(1419-21)

ტრაგედია მკვლევართა წინაშე ბევრ პრობლემას სვამს. უპირველეს ყოვლისა – პიესის კომპოზიციური ერთიანობისა. ადვილი შესამჩნევია, რომ ყოველივე, რაც აიასის სიკვდილის შემდეგ ხდება,[1] უფრო მიცვალებულის დამარხვასთან დაკავშირებულ რიტორიკული შეფერილობის დისკუსიას წარმოადგენს, ვიდრე ტრაგიკულ ვნებათა ჩვენების ცდას. ბოლოში არსებითად ხდება დაპირისპირებულ მხარეთა შორის შეთანხმება, მაგრამ არა ისე, როგორც ესქილესთან ანუ – ღმერთთა მონაწილეობით. აქედან გამომდინარე, მკვლევართა ერთი ნაწილი ტრაგედიის ფინალურ მონაკვეთს საერთოდ არ მიიჩნევს სოფოკლესეულად და მას ჩამატებად თვლის. მაგრამ, როგორც სწავლულთა უმეტესობა ფიქრობს, არ იქნებოდა სწორი, ეს ნაწილი დაგვეშორებინა ტრაგედიის ძირითადი ტექსტისაგან. იგი კრავს კომპოზიციას. პროლოგში ოდისევსის როლი რამდენადმე გაუგებარი იქნებოდა, ფინალურ ნაწილში იგივე ლაერტესის ძე რომ არ გვევლინებოდეს გონივრული გადაწყვეტილების მიღების მთავარ მიზეზად. ასევე დავას იწვევს აიასის ის პარტია, სადაც იგი თითქოს მოულოდნელად იცვლის გადაწყვეტილებას და უარს ამბობს სიცოცხლესთან გამოსალმებაზე. აქაც, აიასის ამ პარტიის გარეშე, არ იქნებოდა სათანადოდ მოტივირებული ტეკმესასა და სალამისელთა ქოროსაგან მის მიმართ ყურადღების შესუსტება, გაურკვეველი იქნებოდა, როგორ გაუშვეს იგი მარტოდმარტო იარაღით ხელში. ამასთან აქ გასათვალისწინებელია კონფლიქტის განვითარების წმინდად სოფოკლესეული პრინციპი, რომელიც მის უფრო გვიანდელ ტრაგედიებში, კერძოდ „ოიდიპოს მეფეში“ ესოდენ მკაფიოდ გამოვლინდა. ვგულისხმობთ მოქმედების ეტაპებად ისე განვითარებას, რომ პერიოდულად ჩნდება საქმის კეთილად გაგრძელების ილუზია, რომელსაც შემდგომ მწარე სინამდვილე მთლიანად ანგრევს. ეს ტრაგედიას დრამატიზმსა სძენს. და მაინც, რაოდენ საყურადღებოც არ უნდა იყოს ტრაგედიის კომპოზიციისა და ტექსტუალური ერთიანობის საკითხი, ამჟამად ჩვენთვის გმირის აქ წარმოდგენილი კონცეფციისა და ტრაგიკული კონფლიქტის არსის საკითხია უფრო საინტერესო.

სავსებით აშკარაა, რომ სოფოკლე აქ ტრადიციული დებულების: „ზვიადობის გამო ადამიანს სჯიან ღმერთები“ პოლოგეტად გვევლინება. მაგრამ, როგორც ჩანს, მისი უმთავრესი მიზანი ამ დებულების სისწორის ილუსტრაცია როდი იყო. ეჭვს გარეშეა, რომ ტრაგედიის მთავარი გმირი აიასია. ბუნებრივია, თუკი აიასის ზვიადობის გამო დასჯის ჩვენება იქნებოდა სოფოკლეს უმთავრესი ამოცანა, მაშინ ტრაგედიას არაფერი შეაძრწუნებელი აღარ ექნებოდა და მთავარი გმირი ვერც თანაგრძნობას გამოიწვევდა და ვერც ისეთ ადამიანად ჩაითვლებოდა, „როგორიც ის უნდა იყოს“. აიასის „იდეალურობა“, როგორც ჩანს, ჯერ ერთი, ღირსების საკუთარ სიცოცხლეზე წინ დაყენება არის და მეორეც, თავისი ტანჯვით ადამიანებში ჰუმანურობის გრძნობის გამოღვიძება. მართლაც, აიასი სიცოცხლეს ესალმება არა იმიტომ, რომ უსაფუძვლოდ თვლის საკუთარ რისხვას ატრიდებსა და ოდისევსზე, არამედ სამარცხვინოდ მიაჩნია ის, რაც მან შეშლილობის ჟამს ჩაიდინა. თავის მოქმედებაზე გმირმა თავად უნდა აგოს პასუხი, ულირსი საქციელი ღირსეული სიკვდილით უნდა გამოისყიდოს. რაც უფრო მეტია ძაფი, რომელიც მას ამქვეყნიურ სამყაროსთან აკავშირებს, მით უფრო ძნელია თვითმკვლელობის გადაწყვეტილების მიღება. ტეკმესაც, აიასის ჩვილი შვილიც, გმირის მონოლოგში გამოვლენილი დიდი სიყვარულიც ბუნებისა და ადამიანებისადმი, ემსახურება აიასის არჩევანის დრამატიზმის გამოკვეთას. მხოლოდ ძლიერი ნებისყოფის გმირი შეძლებდა ღირსებისათვის ყოველივე ამას თავისი ნებით გამოთხოვებოდა. აიასი მოძმეთადმი ძლიერმა ზიზღმა მიიყვანა ამ მდგომარეობამდე, მაგრამ მისმა ტანჯვამ არ შეიძლება ადამიანებში არ აღძრას კეთილშობილური გრძნობები. საყურადღებოა, რომ სწორედ ოდისევსი, რომელიც ყველაზე მეტად ეზიზღებოდა აიასს, ტრაგედიაში უმაღლესი ჰუმანიზმის იდეის მთავარ გამტარებლად გვევლინება. უკვე პროლოგში აიასის ტანჯვაში იგი საკუთარ და, შესაბამისად, საერთოდ ადამიანის უსუსურობასა და ხვედრს ხედავს, ხოლო ტრაგედიის ფინალურ ნაწილში მოითხოვს მტრობის მეგობრობით შეცვლას. შესაბამისად, აიასის ტრაგიკული ხვედრი, ღმერთების ყოველგვარი ჩარევის გარეშე, მის თანამოძმეთათვის ურთიერთსიყვარულის საფუძველი ხდება. სწორედ აქ ვლინდება სოფოკლესთან წარმოდგენილი ტრაგიკული კონფლიქტის ჰუმანიზმის არსი. ამდენად დრამატურგის მიზანი მარტოოდენ ჰიბრისისა, ანუ ზვიადობის გამო ადამიანის გარდაუვალი დასჯის იდეის წარმოჩენა კი არ არის, არამედ იმის ჩვენება, თუ როგორ შეიძლება გახდეს ღირსეული გმირის ტანჯვა ადამიანთა შორის შერიგების, ურთიერთსიყვარულის დამკვიდრების საფუძველი.[1]

„ანტიგონე“ სოფოკლეს ნაწარმოებთა შორის თანამედროვე მკითხველისათვის ერთერთი ყველაზე უფრო პოპულარული ტრაგედიაა. იგი, ალბათ, ძვ.წ.ა. 442 წელს იყო წარმოდგენილი, თუმცა ეს თარიღი არ არის ერთხმად გაზიარებული.[2] ტრაგედიაში ოიდიპოსის საგვარეულო ცოდვის ერთ-ერთი უკანასკნელი ამბავია გადმოცემული. ძნელი სათქმელია, თუ რა წყაროები ასაზრდოებდა დრამატურგს ანტიგონეს სახის შექმნისას. როგორც ჩანს, კლასიკურამდელ ტრადიციაში იყო რაღაც ცნობები მის შესახებ, მაგრამ ანტიგონეს ჰეროიკული სახის შექმნა, მისი ოიდიპოსის ერთდროულად შვილად და დად ქცევა[3] ტრაგიკოსთა შემოქმედების ნაყოფია. სოფოკლეს „ანტიგონე“ იწყება უშუალოდ იქიდან, სადაც მთავრდება ესქილეს „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ ანუ თებესთან გამართული შერკინების, რომელშიც ძმებმა ერთმანეთი დახოცეს, მეორე დღეს. პროლოგში ანტიგონე ხვდება თავის დას ისმენეს. მათი საუბრიდან ვიტყობთ ამბავს, რომელიც ბრძოლაში ერთმანეთის დამხოცველ მათ ძმებს – ეტეოკლესსა და პოლინიკესს – ეხება. ოიდიპოსის შვილთა ბიძას, კრეონს, რომელიც ახლა თებეს მმართველი გახდა, ბრძანება გამოუცია, რომლის თანახმადაც სამშობლოს დამცველი ეტეოკლესი საკადრისი პატივით უნდა დაიკრძალოს, ხოლო მოღალატე პოლინიკესის გვამი დაუკრძალავად უნდა დატოვონ – ძაღლთა და ფრინველთა საჯიჯგნად. ამ ბრძანების დამრღვევს სიკვდილით დასჯა ემუქრება. ანტიგონეს გადაწყვეტილი აქვს პოლინიკესის გვამის დაკრძალვა. იგი ისმენეს

[1] „აიასის“ დიპტიხური სტრუქტურის შესახებ მსჯელობისას მკვლევარნი იმას ითვალისწინებენ, რომ ტრაგედიის მთავარი გმირის სიკვდილით არსებითად პიესის მხოლოდ პირველი ნაწილი სრულდება, რომელიც 1-865 სტრიქონებს მოიცავს. 866-1420 სტრიქონები აიასის სიკვდილის შემდეგ განვითარებულ მოვლენებს ეთმობა.

[1] უფრო დაწვრილებით შდრ. ქვემოთ, გვ. 385 შმდ.
[2] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 194.
[3] სტესიქოროსთან ეს ვერსია ჯერ კიდევ არ დასტურდება, შდრ. ზემოთ, გვ. 248 შმდ.

მიმართავს დახმარებისათვის, მაგრამ დას არ შეუძლია მოქალაქეთა მიღებული გადაწყვეტილების წინააღმდეგ წასვლა. ანტიგონე ერთობ მკვეთრია დასთან დამოკიდებულებაში. იგი ისმენეს რჩევაზე – არ მოჰკიდოს ხელი შეუძლებელ საქმეს, ასე ჰპასუხობს:

თუ ასე იტყვი, იცოდე, რომ მეც შეგიძულებ,
დაღუპულსაც სამართლიანად მიუწვები მტრად.
თუმცა მიგვიშვი მეც და ჩემი უგუნურებაც
საშინელება დავითმინოთ. ეს როდი მაკრთობს
ისე ძლიერად, ვით უღირსი სიკვდილის შიში.

(93-97)

ისმენე, რომელიც ხვდება, რომ ანტიგონეს ველარ შეაჩერებს, ასეთი სიტყვებით აცილებს მას:

თუ ასე ფიქრობ, წადი, მაგრამ ეს კი იცოდე,
მოგდევს სიგიჟეც და მოძმეთა ღრმა სიყვარულიც.

(98-99)

პაროდოსში გუნდი მღერის შვიდკარიბჭიან თებესთან გამართული ბრძოლისა და გამარჯვების შესახებ. გამოდის კრეონი: იგი მოქალაქეთ აუწყებს თავის გადაწყვეტილებას, არ დაკრძალოს პოლინიკესი. მოქალაქეთა გუნდი ემორჩილება ბრძანებას. ამ დროს შემოდის დარაჯი, რომელსაც მოაქვს კრეონის განმარისხებელი ამბავი. პოლინიკესის გვამთან მეთვალყურეობისათვის დაყენებულმა დარაჯებმა ვერ შენიშნეს, ისე მიაყარა ვიღაცამ მიწა ცხედარს. კრეონი აქ შეთქმულთა ხელს ხედავს, იგი აგდებს დარაჯს და საშინელი სიკვდილით ემუქრება, თუკი არ აღმოაჩენს ბრძანების ხელმყოფს. სიტყვამრავალი დარაჯი გადის. გუნდი უმღერის საოცარ ჰიმნს ადამიანს:

მრავალი რამ არის საშიში,
მაგრამ ადამიანზე უფრო საშიში არაფერია;
იგი სერავს ჭაღარა ზღვას
თვით სასტიკ ავდარშიც,
გრუხუნა ტალღების გამკეთი. და გეას,
ღმერთთაგან ყველაზე ხნიერს,
მარადიულსა და მოუღლელს ქანცავს,
ოდეს წლიდან წლამდე
ცხენის ჯიშისგან გუთნის აქეთ-იქით ტარება
მას სულ ხნულს ავლებს.
მსუბუქ ჩიტთა გუნდსაც,
გარეულ მხეცთა ჯოგსაც, ზღვის არსებებსაც
იჭერს ბადის ხლართებით,
მრავლისმცოდნე კაცი.
სხვადასხვა ხერხით ძლევს ველურ,
მთებში მოხეტიალე ცხოველთ.
უღელს ადგამს ხშირფაფრიან ცხენს
და მთის მოუღლელ ხარს.

ენა, ქარივით მალი ფიქრი
და ქალაქის მართვის ზნეც ისწავლა.
გარეთ თუ ყინავს ან კოკისპირულად წვიმს,
უწყის ყოველისმცოდნემ, როგორ გაექცეს.
არაფერია მისთვის გადაულახავი, რაც მყოფადში ელის,
მხოლოდ ჰადესისათვის არ ძალუძს თავის დაღწევა,
თუმც თავიდან იცდენს დაუძლეველ სნეულებებს.

ისეთი შექმნა ხელოვნებანი სიბრძნით მოხერხებულმა,
ვერ იფიქრებდი,
ხან ავისკენ, ხან სიკეთისაკენ მიიწევს;

თუ პატივს მიაგებს ქვეყნის კანონთ და სამართალს,
ღმერთს რომ შეჰფიცა,
ქალაქს ზედაა, უქალაქოა, თუკი მისთვის სიმამაცით
მადლობის მხვეჭელისთვის უღირსი რამ არის საამო;
ნურც ჩემთან ერთად მოუჯდება კერას, ნურც თანამოაზრედ გამიხდება,
ის, ვინც ასე იქმს.[1]

(332-375)

შემოდის კვლავ დარაჯი. იგი გახარებულია, რადგან სრულიად მოულოდნელად შეძლო კრეონის ბრძანების უგულებელმყოფელის შეპყრობა. მას შემოჰყავს ანტიგონე, რომელიც განმეორებით მისულა ძმის მიწაშემოცლილ გვამთან. პირველი, რაც გაოცებულ კრეონს აინტერესებს, ისაა, იცოდა თუ არა ანტიგონემ მისი ბრძანების შესახებ. ანტიგონეს პასუხზე: „ვიცოდი, როგორ არა, ყველასათვის იყო ცნობილი“, კრეონი მას კანონთა დარღვევას აბრალებს. აქ იწყება ორი პოზიციის დაპირისპირება. კრეონი თავის ბრძანებას კანონად („ნომოს“) თვლის. ანტიგონე კი მხოლოდ უწყებად („კერუგმა“). ანტიგონეს მიაჩნია, რომ ადამიანს არ შეჰფერის შეცვალოს ღმერთთაგან დადგენილი მყარი კანონი – მიცვალებული უნდა დაიმარხოს. მას არ შეეძლო ძმა დაუკრძალავად დაეტოვებინა. იგი მზადაა ამისთვის მიიღოს სასჯელი, თუნდაც სიკვდილი. მისთვის კრეონი ტირანია, რომელსაც შიშის გამო ვერავინ უბედავს სიტყვის შებრუნებას, უარის თქმას ბრძანებაზე, რომელიც ღმერთისაგან დადგენილ ადამიანის უბრალო მოვალეობებს ხელყოფს:

მაგრამ ტირანის ბედნიერება სწორედ ისაა,
როგორც ისურვებს, ისე თქვას და ისე მოიქცეს.

(506-7)

კრეონის აზრი ურყევია, მტერმა უნდა ზღოს თავისი დანაშაული, არ შეიძლება სამშობლოს მოღალატეს, თუნდაც უკვე მკვდარს, არ გადაუხადონ სამაგიერო:

მტერი მოყვარე არასდროს არის, თუნდაც მოკვდეს.

(522)

მაგრამ ანტიგონეს არ შეუძლია გაიგოს ტირანის ენა. მისი ცნობილი სიტყვები:

ვიშვი წილისთვის სიყვარულში, არ სიძულვილში.

(523)

უნდა გავიგოთ ისე, რომ იგი იზიარებს მათ გრძნობას, ვისაც უყვარს და არა მათ გრძნობას, ვისაც სძულს. აქედან გამომდინარე ანტიგონე ვერასდროს გახდება კრეონის თანამოაზრე. თებეს ახალი მმართველის სიტყვები:

მაშ, ჩადი ქვემოთ, თუკი უნდა გიყვარდეს, დაე,
ჰყვარობდე იმათ, მე კი ცოცხალს ქალი ვერ მმართავს.

(524-25)

არსებითად დაცინვაა კაცთმოყვარეობისა. მაგრამ სწორედ ამ მომენტში ტრაგედიაში იწყება გარდატეხა. თუკი აქამდე ანტიგონე სულ მარტო იყო, თუკი აქამდე კრეონი არ უჩიოდა თანამოაზრეთა თუ მისი ბრძანების უსიტყვოდ მიმღებთა ერთსულოვნებას, აქედან იწყება ადამიანთა შემობრუნება ანტიგონესაკენ. თავდაპირველად ისმენე გამოთქვამს მზადყოფნას, რომ თავადაც დაიბრალოს ამ საქმეში მონაწილეობა და ანტიგონესთან ერთად გაიზიაროს უმკაცრესი სასჯელი, მაგრამ ანტიგონე არ იღებს მის თანამონაწილეობას, ხოლო მას შემდეგ, რაც კრეონი მას გაუშვებს აღსასრულის ადგილისაკენ, შემოდის თვით კრეონის ვაჟი ჰემონი. იგი ანტიგონეს საქმროა. აღელვებულ შვილს მამა

[1] ამ პასაჟის ანალიზისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 196 შმდ.

მიმართავს სიტყვით, რომელშიც იგი ქადაგებს სახელმწიფოს ხელმძღვანელის სრული მორჩილების იდეას:

ვინც თავში დასვა თვით ქალაქმა, ხამს მორჩილება
მისი მცირე, მართალი თუ მრუდი საქმისაც.
.....
ანარქიაზე უფრო ცუდი არაფერია.
ის ანადგურებს ქალაქებსაც, ანგრევს სახლებსაც,
ის აიძულებს ერთმანეთის მხარდამხარ მებრძოლ
ჯარს დაიშალოს, უკუიქცეს, ძალაუფლების მორჩილება –
მხოლოდ ის იხსნის სწორად მართული ხალხის კრებულს.

(666-7... 672-6)

და, აი, ჰემონი იწყებს თავის პასუხს მამის წინაშე უაღრესი მოწიწებით. მაგრამ შემდგომ ეუბნება კრეონს ყოველივეს, რასაც ფიქრობს. ჰემონის სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ ქალაქი ანტიგონეს თანაუგრძნობს, რომ ყველა ანტიგონეს საქციელს პატივისცემის ღირსად თვლის. ჰემონი თავს ნებას აძლევს მამას ნაკლზეც და საკითხის ერთპიროვნული გადაწყვეტის უარყოფით შედეგებზეც მიუთითოს:

დე, ნუ გექნება შენში მხოლოდ ეს ერთი ჩვევა –
რასაც შენ ამბობ და არა სხვა, ის არის სწორი.
რადგან, ვინც ფიქრობს, რომ ის არის გამორჩეული,
აზრით, სიტყვით და სულითაც სხვებს არ ჩამოჰგავს,
როს ამხილებენ, ცარიელი შემოგვრჩება ხელთ;
მაგრამ კაცი, თუკი ბრძენია, არ თვლის სირცხვილად
მეტის სწავლას და არ ცდილობს იჭიმებოდეს.
ხედავ, ნაკადი თუ მოვარდა, ის ხეებიღა,
რომლებიც უმალ ნანვებიან, შველიან ტოტებს.
ხოლო გაჭიმულთ წყალი აქცევს ძირფესვიანად.
ასევე თუკი გემზე ბაგირს ვინმე ძალიან
ჭიმავს და სულაც აღარ უშვებს დანარცხებული,
აგრძელებს ცურვას შემდგომ კილით, ყირაზე მდგარით.
მაგრამ დაიცხრე შენი რისხვა და განიშორე,
რადგანაც ჩემში, ჯერ უმცროსში, თუ არის განსჯა,
გეტყვი, ის კაცი არის ძალზე გამორჩეული,
რომელმაც იცის ყოველივე, თანაც ერთობ ღრმად.
მაგრამ რადგანაც ასეთი რამ თითქმის არ ხდება,
კარგად ვინც ამბობს, მისგან სწავლა არს მშვენიერი.

(705-723)

კრეონის დარწმუნება ვერ შეძლო შვილმა. მამა ჯიუტად ამბობს უარს ანტიგონეს სიკვდილით დასჯის გაუქმებაზე. მამასა და შვილს შორის ხდება კონფლიქტი. აღელვებული ჰემონი ტოვებს კრეონს. ქოროს კითხვაზე, თუ როგორ აპირებს იგი დისწულის დასჯას, ტირანი პასუხობს, რომ უკაცრიელ ადგილას ცოცხლად გამოამწყვდევს კლდის ქვაბულში.

ჩნდება ანტიგონე, რომელიც მიემართება სიკვდილის შესახვედრად. იგი მარტოა ამ გზაზე. მასში უკვე აღარ არის არც ფანატიკური უშიშრობა, არც დარწმუნებულობა თავისი მოქმედების სისწორეში. ის სწუხს იმაზე, რომ ცხოვრებაში არ ხვდა წილად არც გათხოვება, არც ახლობლების ბედნიერება:

არც ჰიმენაიოსები[1]
მხვდა წილად, არც საქორწინო სიმღერით უმღერია
ჩემთვის არავის. არამედ აქერონის[2] გავხდები ცოლი.

(814-16)

[1] საქორწინო სიმღერები.
[2] მდინარე ჰადესში.

ანტიგონე ვერ გარკვეულა, თუ „რა კანონებით მიდის არგაგონილი საფლავის კლდით შემოსაზღვრული საპყრობილისკენ“ (846-47). ის მისტირის ლაბდაკიდების გვარის უბედურებას, იმას, რომ გაუთხოვარი მიდის იმქვეყნად. ანტიგონე ყოყმანობს კიდეც, ხომ არ მოიქცა არასწორად. ის არ წავიდოდა მოქალაქეთა წინააღმდეგ, რომ ჰყოლოდა ასევე მოკლული შვილი ან ქმარი, რადგან პირველს კვლავ გააჩენდა, ხოლო მეუღლედ მეორე გამოჩნდებოდა. მაგრამ ახლა, როდესაც არც მშობლები ჰყავს და არც ძმები, არც აღარავინაა, რომ მას ძმა უშვას... მისი მონოლოგი მთავრდება სიტყვებით, რომლებიც სრულად წარმოაჩენს გმირული სულისა და ამასთანავე ნაზი ქალური ფსიქიკის მქონე ასულის ყოყმანსა და დაეჭვებას:

ნეტავი დაიმონთა რომელ კანონს გადაველ.
რადღა ვუყურო უბედურმა ანი კვლავ ღმერთებს.
ვინღა მოვიხმო მოკავშირედ მე ღვთისმოშიშმა,
ვინაც სახელი მოვიპოვე უღვთო არსების.
თუკი ღმერთებში ეს არს კარგი და მოსაწონი,
მაშინ დამთმენი შევიცნობდი ჩემ შეცოდებას.
მაგრამ თუკი თავად სცოდავენ, ნუ დაითმენენ
მეტ ბოროტებას, რაც კი მარგუნეს მე უსამართლოდ.[1]

(922-928)

კრეონი ითხოვს, დაუყონებლივ წაიყვანონ ანტიგონე. იგი არ აპირებს გადაწყვეტილების შეცვლას. შემდეგ ეპისოდიონში ანტიგონეს ქომაგად უკვე ბრმა მისანი ტირესიასი გვევლინება. იგი ურჩევს კრეონს, აიღოს ხელი თავის გადაწყვეტილებაზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მას ელის დიდი უბედურება. და მაშინ, როდესაც კრეონს თითქოს დატოვებს სიჯიუტე, როდესაც იგი გადაწყვეტს, თავად წავიდეს და გაათავისუფლოს ანტიგონე, იგი ზედიზედ იღებს საშინელ დარტყმებს განგებისაგან თავისი ტირანიული ზვიადობის საზღაურად. მაცნეს მოაქვს თებელთათვის შემზარავი ამბავი. მართალია, კრეონი გაეგმართა ანტიგონეს გასათავისუფლებლად, მართალია, მან გზად დაკრძალა წესისამებრ პოლინიკესის გვამი, რითაც თვითონვე დაარღვია თავისი ბრძანება, მისი მისვლა გამოქვაბულთან უკვე დაგვიანებული იყო. ანტიგონეს თავი ჩამოეხრჩო. ხოლო ჰემონმა მამის თვალწინ მოიკლა ხანჯლით თავი. ამ ცნობის მომსმენი კრეონის მეუღლე ევრიდიკე უხმოდ გადის სცენიდან და თავადაც იკლავს თავს. ბრუნდება კრეონი. იგი განადგურებულია. მისი ტირანიული თავდაჯერებულობიდან აღარაფერი დარჩა. კრეონის სიტყვებია:

უსწრაფესად წამიყვანეთ, გამაცალეთ აქაურობას.
მე აღარა ვარ ან ვარ არარა.

(1321-22)

„ანტიგონე“ მრავალმხრივი, ხშირად ერთმანეთის საწინააღმდეგო ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა. მასში არც ერთი საკითხი არ არის სწორხაზოვნად დასმული, არსად არ არის ღიად წარმოდგენილი დომინანტური, განმსაზღვრელი პოზიცია იმის მიმართ, რაც პიესაში ხდება. ტრაგედიაში ერთმანეთს აშკარად ორი პერსონაჟი უპირისპირდება, მაგრამ ძნელია იმის გადაჭრით თქმა, თუ რომელი მათგანია მთავარი, ვის როლს ასრულებდა სოფოკლეს დროს პროტაგონისტი.[2] ტრაგედიის სახელწოდების მიხედვით, მთავარი გმირი ანტიგონეა, მაგრამ სცენაზე ყველაზე დიდხანს კრეონი იმყოფება. პარტიების მოცულობით იგი მნიშვნელოვნად აღემატება ანტიგონეს.[3] ასევე ძნელი სათქმელია, ვისი ტრაგედიაა აქ გადმოცემული, ანტიგონესი, ტირანიული გადაწყვეტილების წინააღმდეგ აღმდგარი ქალის, რომელმაც ესოდენ „ეფექტურად გამოიყენა“ საკუთარი სიცოცხლის გაწირვის შესაძლებლობა, თუ ტირანიული გადაწყვეტილების მიმღების, ქალაქის

[1] ამ შემთხვევაში იგულისხმებიან არა ღმერთები, არამედ მოკვდავნი, რომელთაც ანტიგონე ამ დღეში ჩააგდეს.
[2] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 231.
[3] იქვე.

მმართველის, კრეონის. მან ხომ ვერც საკუთარი ბრძანება დაიცვა ბოლომდე და ვერც შვილისა და ცოლის თვითმკვლელობა აიცილა თავიდან, თანაც სრულად შეიგრძნო საკუთარი დაცემის მთელი სიმწარე.

განსაკუთრებულ კამათს იწვევს დღემდე იმის დადგენა, თუ რისი თქმა უნდა ტრაგედიაში სოფოკლეს. პიესაში სავსებით აშკარად იკვეთება ერთპიროვნულად დადგენილი და ღვთიური კანონის ურთიერთდაპირისპირების ხაზი.

თავის დროზე ჰეგელმა დასახა ტრაგედიის ინტერპრეტაციის გზა, რომელმაც შემდგომ დიდი გავლენა მოახდინა არა მარტო სოფოკლეს შემოქმედების შემსწავლელებზე, არამედ ანტიგონეს თემის სხვადასხვა დროის დამმუშავებლებზეც. ჰეგელის მიხედვით, ტრაგედიის კონფლიქტის არსი მდგომარეობს ორი თანასწორუფლებიანი სფეროს – სახელმწიფოსა და ოჯახის, უფრო სწორად, სახელმწიფოს აბსოლუტურად ჭეშმარიტი უფლებისა და ოჯახის ასეთსავე აბსოლუტური უფლების დაპირისპირებაში. ამ ძალებს წარმოადგენენ კრეონი და ანტიგონე. თითოეული მათგანი მხოლოდ ცალმხრივად ახორციელებს თავის უფლებას. ამდენად ორივენი არიან ერთდროულად სამართლიანნიც და არასამართლიანნიც.[1] თუმცა ჰეგელის შენიშვნა: „კრეონის ბრძანება მნიშვნელოვანწილად გამართლებულია, რადგან იგი მთელი ქალაქის სიკეთეზე ზრუნვით არის განპირობებული“ ამჟღავნებს ფილოსოფოსის დამოკიდებულებას ტრაგედიის ძირითადი პათოსისადმი. მიუხედავად გოეთეს მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულებისა „ანტიგონეს“ ინტერპრეტაციის ამგვარი შესაძლებლობისადმი, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში კლასიკურ ფილოლოგიაში საკმაოდ ბევრი მხარდამჭერი ჰყავდა იმას, რომ ანტიგონე „უფრო დამნაშავეა“, ვიდრე კრეონი. ამ პოზიციის მომხრეთა ლოგიკა დაახლოებით ამგვარად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

სახელმწიფოს მმართველს აქვს უფლება გამოცეს კანონი თუ ბრძანებულება, რომლითაც მოღალატე, თუნდაც დაღუპული, სამაგალითოდ შეუძლია დასაჯოს. ცნობილია, რომ მოწინააღმდეგის გვამთა სვავებისა და ძაღლებისათვის საჯიჯგნად მიგდება უცხო არ არის უკვე ჰომეროსის ეპოსისათვის (გავიხსენოთ ჰექტორის გვამის დაუკრძალავად დატოვება აქილევსის მიერ). როგორ უნდა მოიქცეს მმართველი, თუკი ამ გადაწყვეტილების იგნორირებას მოახდენს მოქალაქე, მით უფრო სამეფო გვარის წარმომადგენელი, თუნდაც გამომდინარე ყველაზე უფრო მაღალი პრინციპიდან, ღვთაებრივ კანონიდან – მოკლული უნდა დაიკრძალოს. რასაკვირველია, მოტივი ღვთაებრივი კანონის აღსრულებისა კონკრეტულ შემთხვევაში დის დაღუპული ძმისადმი დამოკიდებულებით არის სტიმულირებული. რაოდენ ძნელიც არ უნდა იყოს ეს, კრეონი აღასრულებს თავის ბრძანებულებას დის შვილის მიმართ და ანტიგონე იღუპება. სახელმწიფოსა და მისი მმართველის ძალა საზოგადოების ინტერესებიდან გამომდინარე გადაწყვეტილების განხორციელებაშია, თუნდაც ეს ტრაგიკულ მოვლენათა მთელ წყებას წარმოქმნიდეს და, ბოლოს და ბოლოს, თავად მმართველს საშინელ დარტყმად შემოუბრუნდეს თავისი ყველაზე ახლობელი ადამიანების დაღუპვის სახით.[2]

ამ პოზიციას უპირისპირდება ანტიგონეს „აპოლოგეტთა“ თვალსაზრისი. ამ შემთხვევაში ლოგიკა ეფუძნება, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიულ ფაქტს. კერძოდ, ათენელთა დამოკიდებულებას დაღუპულის, თუნდაც დაუძინებელი მტრის, გვამის აუცილებელი დაკრძალვის მიმართ. ძვ.წ.ა. V საუკუნის ათენელმა მაყურებელმა მშვენივრად იცოდა, რომ კრეონის აკრძალვა – პოლინიკესის გვამი დაკრძალულიყო, ეწინააღმდეგებოდა ძვ.წ.ა. V საუკუნის ათენელთა რელიგიურ შეგნებას. აქ ნებისმიერი, ვინც ნათესავს არ დაკრძალავდა, არსებითად არღვევდა უძველეს ატიკურ კანონს, რომელიც, შესაძლოა, სოლონამდე, ან სულაც ლეგენდარულ ქურუმამდე, ათენელთა წინაპარ ბუძიგოსამდე ადიოდა. ეს იმდენად იყო გამჯდარი ათენელთა (და, ალბათ, საერთოდ ელინთა) სისხლში, მათ შემთხვევით რომ ენახათ სადმე უპატრონო ცხედარი, იგი უთუოდ უნდა მიებარებინათ მიწისათვის. ცნობილია, რომ მარათონთან გამარჯვების შემდეგ ბერძნებმა დაღუპულ სპარსელთა ცხედრები მიწას მიაბარეს. ხოლო ოდნავ მოგვიანებით, როდესაც პლატეასთან სპარსელთა წინამძღოლი მარდონიოსი დაიღუპა, ერთ-ერთ ბერძენს სპარტელი მეთაურისთვის პავსანიასათვის შეუთავაზებია, მოეკვეთათ მისთვის თავი და მიეჭედებინათ იგი სვეტზე ისევე, როგორც ეს მარდონიოსმა მოიმოქმედა თერმოპილესთან გმირულად დაცემული ლეონიდასის მიმართ. პავსანიასს ეს წინადადება არ მიუღია და უთქვამს, რომ ამგვარად ქცევა ბარბაროსებს შეუძლიათ, ხოლო ელინებს არ შეეფერებათ.[1] ამდენად, ათენელი მაყურებელი a priori ვერ იქნებოდა კრეონის მხარეზე. გარდა ამისა, მართალია, ტრაგედიაში ანტიგონე ილუპება, მაგრამ მას არ შეუცვლია თავისი გადაწყვეტილება, ხოლო ცოცხლად დარჩენილი კრეონი აშკარად აღიარებს საკუთარ კრახს. ამდენად უნდა მივიჩნიოთ, რომ დრამატურგი ანტიგონეს მხარეზეა. იგი ორი სამართლის ანტინომიას, შეუთავსებლობას კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ ღვთიურ სამართალს (ანუ ამ შემთხვევაში ჰადესის სამართალს), სახელმწიფო მოხელის, თუნდაც ტირანის მიერ დადგენილ სამართალზე რანგით უფრო მაღლა აყენებს.[2]

უკანასკნელ ხანებში ი. ლატაჩმა წამოაყენა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც საკითხის მარტივად, მხოლოდ შავ და თეთრ ფერებში გადაწყვეტა არ შეიძლება. ანტიგონე განასახიერებს თანდაყოლილი ადათის გახსნილობას, კრეონი კი შეთვისებული იდეოლოგიის შეზღუდულობას. და მაინც, კრეონი არ უნდა მივიჩნიოთ სავსებით უსამართლოდ, ხოლო ანტიგონე სავსებით სამართლიანად. იმის გამო, რომ ორივეს სურს სავსებით სამართლიანი იყოს, ისინი უსამართლობას ჩადიან, რადგან მთლიანად სამართლიანი შეიძლება მხოლოდ ღმერთები იყვნენ, მხოლოდ მათ შეუძლიათ განასახიერონ აბსოლუტური ნორმა, რასაც, როგორც არ უნდა ეცადოს, ვერ მიაღწევს ადამიანი. თუკი იგი ამისკენ მიისწრაფის, იგი, არსებითად, მიისწრაფვის მისთვის დადგენილი ზღვარის გადალახვისაკენ. ეს ეხება ტრაგედიაში როგორც კრეონს, რომელიც პოლისის კანონს აბსოლუტური ნორმის მნიშვნელობას ანიჭებს, ასევე ანტიგონესაც, რადგან მას სურს, ის, რასაც ღვთიურ კანონად მიიჩნევს, აბსოლუტურ ნორმამდე აღამაღლოს ადამიანის მიერ გამცემული კანონის დაკნინების გზით (თუმცა პოლისის კანონიც ღმერთის კანონია).[3] ამდენად, ორივენი, შესაძლოა, ერთი მეტად, მეორე კი ნაკლებად, მაინც ადამიანთა და ღმერთთა გამყოფი ზღვარის გადალახვისაკენ მიისწრაფვიან. ანტიგონეს არ უნდა დაემორჩილოს პოლისის კანონს, ხოლო კრეონს ქალის გულის კარნახით განცხადებულ ღვთაებრივ კანონს, ანუ ადათს. შესაბამისად, ორივე მთავარი გმირი ისჯება და აქ ძნელია მარტივად იმაზე მსჯელობა, თუ ვის მხარეზეა თავად პოეტი.

საკმაოდ საინტერესოდ აქვს წარმოდგენილი „ანტიგონეს“ საკითხი ვ. შადევალდტს. მისი აზრით, სოფოკლეს ტრაგედიას არ შეიძლება სწორხაზოვნად მივუდგეთ და მასში პრინციპთა დაპირისპირება დავინახოთ. თუკი დავუკვირდებით კრეონის ე.წ. საპროგრამო სიტყვას, რომლითაც ის წარსდგება ტრაგედიის დასაწყისში, მასში არაფერია, ერთი შეხედვით, მიუღებელი. ქალაქმა გადაიტანა საშინელი ომი და ღმერთების წყალობით გადარჩა. მას შემდეგ, რაც ძმებმა ერთმანეთი დახოცეს, ძალაუფლება კრეონმა სრულიად კანონიერად მიიღო. მისი გადაწყვეტილება, სათანადო პატივით დაკრძალოს ეტეოკლესი, ხოლო პოლინიკესის მიმართ, რომელიც ქალაქისა და ღმერთთა ტაძრების გადაწვის, თებელთა მონებად ქცევის მიზნით მოდიოდა თავისიანების წინააღმდეგ, არ შეიძლება უმკაცრესი ზომები არ გატარდეს. ამდენად კრეონი საკმაოდ ლოგიკურად მოქმედებს; იგი თავის ბრძანებით ცდილობს, ქალაქმა გამოხატოს დამოკიდებულება მოყვარეთა და მტერთა მიმართ და ამით მოიშუშოს ომით მიყენებული ჭრილობები, რათა თებემ შემდეგ შეძლოს დაუბრუნდეს ჩვეულ ცხოვრებას. კრეონის შეცდომა მხოლოდ ისაა, რომ მისი ბრძანება, ანუ კანონი, გამყარებული არგუმენტებითა და აფორისტიკული წინადადებებით, მხოლოდ ცოცხალთა სამყაროს შეიძლება მოიცავდეს, მას არ აქვს უფლება ბრძანება გაავრცელოს მიცვალებულზე, რომელიც სხვა სფეროს განეკუთვნება. ტირანის კანონები მხოლოდ ცოცხლებზე ვრცელდება და ისინი ვერ იქნებიან მიზანშეწონილნი მიცვალებულისათვის. პოლინიკესი უკვე მინისქვეშეთის განმგებლობაშია, რომელსაც მიცვალებულთა და მათი უფლებების დამცველი თავისი ღმერთები ჰყავს. მათი კანონები – მიცვა-

[1] შდრ. ესთეტიკა, 2, 2, 1. მიმობილვისათვის იხ. აგრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 235.
[2] შდრ. ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, გვ. 1950², გვ. 312 შმდ.

[1] ჰეროდოტ., IX, 78-79.
[2] დაწვრილებით შდრ. В. Н. Ярхо, Трагедия Софокла „Антигона“, Москва 1986.
[3] Latacz, Einführung..., გვ. 212 შმდ.

ლებულს გლოვა და დაკრძალვა მართებს – ხელშეუხებელია.[1] ანტიგონე, არსებითად, ინტუიტიურად, მაგრამ გადაჭრით აღუდგა წინ ამ კანონზომიერების ხელყოფას, რითაც პოლისის, ანუ მმრთველის კანონის, რომლის მორჩილებაც მას მოეთხოვებოდა, „ჰადესის კანონით“ ნეიტრალიზაცია მოახდინა. ამდენად კრეონის მიერ ღვთიური ჭეშმარიტების, ანუ ადათის გაუთვალისწინებლობა იწვევს საპირისპირო რეაქციის ტრაგიკულ გრადაციას, რომელსაც, ბოლოს და ბოლოს, მოვლენათა საბედისწერო განვითარება მოჰყვება.[2]

მიუხედავად ტრაგედიის ამ ერთ-ერთი უმთავრესი ასპექტის მრავალგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობისა, სავსებით ნათელია ერთი: დრამაში საოცარი სიღრმით არის წარმოდგენილი პოლისის და, შესაბამისად, სახელმწიფო ძალაუფლების ფუნქციონირების უმთავრესი მომენტი – სახელმწიფოსა და პიროვნებას შორის ურთიერთობა. ამისათვის სოფოკლე მიმართავს საკმაოდ ორდინალურ შემთხვევას, ანუ კონფლიქტს ბრძოლაში დაღუპულის გამო, რომელიც სახელმწიფოს (=მმართველის) აზრით, უნდა განვიხილოთ როგორც მოღალატე, აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით, პიროვნების, ანუ დაღუპულის ახლობლის აზრით კი – როგორც მიცვალებული, რომელიც დაკრძალვას ექვემდებარება. როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო სოფოკლეს თანამედროვე ათენელი მაყურებლისათვის ამგვარი კონფლიქტისადმი დამოკიდებულება? ანტიგონეს „აპოლოგეტები“ გვახსენებენ, რომ მიცვალებულის დაკრძალვა ნორმალური ელინური პოლისისათვის აუცილებელ და ელინთა ბარბაროსებისაგან განმასხვავებელ ერთ-ერთ არსებით ნიშნად ითვლებოდა. შესაბამისად, მაყურებელს „ანტიგონეში“ წარმოდგენილი კონფლიქტის მიმართ ვერ იქნებოდა გაორებული დამოკიდებულება. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში გაუგებარი ხდება, რატომღა ასრულებს ბერძნულ ტრაგედიაში მოწინააღმდეგეთა ცხედრების დაკრძალვისა თუ არდაკრძალვის თემა ესოდენ მნიშვნელოვან როლს. „ანტიგონეს“ გარდა მას ვხვდებით ესქილესთან („შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“), ევრიპიდესთან („ფინიკიელი ქალები“, „მაყვერებელი ქალები“). აღარაფერს ვამბობთ ყველა ეპოქის ელინთათვის სანიმუშო „ილიადაში“ მოწინააღმდეგის ცხედრის გარშემო გამართული ბრძოლების, თუ ჰექტორის გვამის ბერძენთა უპირველესი გმირის მიერ შეურაცხყოფის სცენებზე. როგორც ჩანს, მიუხედავად დაუწერელი თუ დაწერილი კანონების არსებობისა მიცვალებულთა აუცილებელ დაკრძალვასთან დაკავშირებით, ათენელებს ძვ.წ.ა. V საუკუნეშიც აღელვებდა მოკლული მტრის ცხედრის მიმართ შურისგების გამოხატვის ფენომენი, განსაკუთრებით კი იმ მოკლული მოღალატის მიმართ დამოკიდებულების თემა, რომელსაც ახლობლები თავის მიერ მოძულებულ ქალაქში ჰყავდა. არამცთუ მაშინდელ ათენში, არამედ თანამედროვე მსოფლიოშიც არ დაუკარგავს ამ თემას აქტუალობა. განა არ ვიცნობთ მიცვალებულზე შურისგების საკმაოდ ხშირ ფაქტებს ჩვენ ეპოქაში? ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, მტრის ხატის განცდა იმდენად ძლიერია, რომ ადამიანს უჭირს გააცნობიეროს, სად გადის ზღვარი ორ სფეროს, სააქაოსა და საიქიოს შორის.[3]

ამ თემის მიმართ ინტერესი საკმაოდ დიდი უნდა ყოფილიყო კლასიკურ ათენშიც. სწორედ ეს უქმნიდა სოფოკლეს „ანტიგონეში“ წინ წამოწეულ დაპირისპირებას საკმაოდ ღრმა ტრაგიკული ინტერპრეტაციის საფუძველს. დრამატურგისათვის, როგორც ჩანს, ნათელი იყო, რომ სახელმწიფო კანონი არ შეიძლება იყოს მისაღები, თუკი იგი მაქსიმალურად არ ითვალისწინებს ადამიანების სისხლსა და ხორცში გამჯდარ, ღვთიურ კანონს ანუ ტრადიციულ წესს, ადათს. ეს უკანასკნელი მიცვალებულის აუცილებელ დაკრძალვას გულისხმობს. თუკი ამ საკითხზე სახელმწიფოს (მმართველსა) და პიროვნებას შორის კონფლიქტი წარმოიქმნება, ძირითადი პასუხისმგებლობა სახელმწიფოს ან მმართველს ეკისრება. სწორედ მან უნდა მიაღწიოს ჰარმონიას პიროვნულსა და სახელმწიფო ინტერესებს შორის, მონახოს კომპრომისის გზები და აიცილოს თავიდან საბედისწერო კონფლიქტი.

[1] გლოვის როლის შესახებ „ანტიგონეში“ დაწვრილებით იხ. Ch. Segal, Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society, Cambrige, London 1998².

[2] დაწვრილებით იხ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 231 შმდ. ტრაგედიის პოლიტიკური აქტუალობისათვის თავის ეპოქაში იხ. Ch. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988, გვ. 208 შმდ.

[3] მოკლული მტრის დაუმარხავად დატოვების საკითხზე დაწვრილებით იხ. რ. ცანავა, მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები, თბილისი 2005, 216 შმდ.

„ანტიგონე“ სოფოკლეს მრავალი სხვა ტრაგედიისაგან განსხვავებით, რომლებშიც აშკარად იკვეთება ერთი მთავარი მოქმედი გმირი, როგორც აღინიშნა, ორი გმირის ტრაგედიაა.[1] და მაინც, კონფლიქტის ძირითადი სტიმული და მსხვერპლი ანტიგონეა. კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც სოფოკლესთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე თავად კრეონთან დაპირისპირება, ანტიგონეს მიერ გადატანილი ტანჯვის შედეგია. მართალია, პიესაში ანტიგონესა და კრეონის ხაზი ურთიერთგადაჯაჭვულია, მაგრამ მაინც შეიძლება დავინახოთ თითოეული მათგანის განვითარების კანონზომიერება. პირველის პოზიციას პირობითად ჰუმანური და კეთილგონიერი, ხოლო მეორესას ანტიჰუმანური და არაკეთილგონიერი შეიძლება ვუწოდოთ. თუმცა ანტიგონეს ბოლომდე არ აქვს გაცნობიერებული თავისი საქციელის სამართლიანობა, თუმცა სიკვდილთან უშუალოდ შეხვედრის წინ იგი დაეჭვებულია კიდეც საკუთარი არჩევანის სისწორეში და იმასაც კი ამბობს, რომ ამგვარადვე შეიძლებოდა არ მოქცეულიყო არც ქმრის და არც შვილის მიმართ, იგი მაინც მიჰყვება საკუთარი გულის კარნახს, რომელიც მას მოუწოდებს, ჰქონდეს წილი სიყვარულში და არა სიძულვილში. როგორც არ უნდა გავიგოთ ეს აზრი, ერთი სავსებით აშკარაა: ანტიგონე შინაგანად წინააღმდეგია ადამიანთა გამთიშველი სიძულვილისა, რომელსაც შეუძლია მოკვდავი თვით ღმერთის მიერ დადგენილი კანონის უგულებელყოფამდეც კი მიიყვანოს. მას არ აქვს სხვა არავითარი იარაღი, გარდა თავის გაწირვისა საკუთარი გულის კარნახის აღსასრულებლად, რომელიც, ფაქტობრივად, ღვთაებრივი ჭეშმარიტების ძახილად გვევლინება. და რაც უფრო მეტად ახლოვდება მისი აღსასრული, მით უფრო მეტი თანამგრძნობი უჩნდება მის კაცთმოყვარეობას – მისი სიკვდილი და აქედან გამომდინარე მოვლენები კი, რომელთა დაგვირგვინებას მისი მოწინააღმდეგის – კრეონის საბოლოო კრახი წარმოადგენს, არსებითად ჰუმანურობის და კეთილგონიერების სრული რეაბილიტაციაა. ტრაგედიის გმირი იტანჯა იმისთვის, რომ ადამიანებში კაცთმოყვარეობის გრძნობა გამოეღვიძებინა. ღმერთიდან მომდინარე ამ გრძნობის ხელყოფა ზვიადობაა, რომელიც ისჯება. ამას სავსებით არაორაზროვნად გვაუწყებს ქოროს ფინალური სიტყვები:

ბედნიერებისათვის უმთავრესი
კეთილგონიერებაა. ხამს არ განვუდგეთ
ღმერთთა კანონებს, დიდი სიტყვები
ქედმაღალთ დიდი დარტყმებით
მიუზღავენ.
და სწავლობს კეთილგონიერებას თვით ხანდაზმულიც.

(1348-53)

„ანტიგონეს“ გავლენა ევროპულ ლიტერატურაზე ძალზე მნიშვნელოვანია. სოფოკლეს პირველი მიმდევარი მისივე უმცროსი თანამედროვე ევრიპიდე ყოფილა, რომელსაც დაწერილი ჰქონია ჩვენამდე არმოღწეულ ამავე სახელწოდების ტრაგედია. მისივე „ფინიკიელი ქალები“ ასევე ამავე სიუჟეტის ერთგვარ განვრცობას წარმოადგენს. ანტიკურობის შემდეგ ანტიგონეს, ისევე როგორც საერთოდ თებესთან ბრძოლის თემის ინტენსიური დამუშავება რენესანსის ეპოქიდან იწყება.

მრავალი ათეული ნაწარმოები გვთავაზობს სოფოკლეს ტრაგედიის საინტერესო შემოქმედებით მიბაძვას თუ ათვისებას. მრავალსაუკუნოვან გზაზე ტრაგედიის ინტერპრეტაცია, მისი თარგმნა და რეციპირება ერთმანეთის პარალელურად მიმდინარეობდა. XX საუკუნეში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ჟან ანუის „ანტიგონეში“ წარმოდგენილი გაგება ამ სახისა, როგორც ნიჰილისტური იმედგაცრუების გამოხატულება მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების მიმართ. 1944 წელს პარიზში პრემიერისას პიესა აღქმული იქნა მონოდებად ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ ანუ Résistance-სკენ. ბერტოლდ ბრეხტის „ანტიგონეს მოდელში“ (1948) ანტიგონე გააზრებულია როგორც „ანგარიშის გასწორება“ დიქტატურასთან. შეიძლება ითქვას, რომ „ანტიგონეს“ რეციპირება სხვადასხვა საუკუნეში ერთი აოცებს. ნაშრომი განსხვავდება სოფოკლეს ტრაგედიისაგან. თუკი ახალი დრამები

[1] იხ. აგრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 241 შმდ.

უპირატესად ამა თუ იმ ეპოქის კონკრეტულ ეთიკურ თუ პოლიტიკურ პრობლემებს უკავშირდებიან, სოფოკლეს ტრაგედიაში, განზოგადების საოცრად მაღალი ხარისხისა და ტრაგიზმის სულის გამოვლენის განსაკუთრებული ძალის წყალობით, ზოგადადამიანური პრივალირებს.[1]

„ტრაქისელი ქალები“ დასათარიღებლად ერთ-ერთ ყველაზე ძნელ ტრაგედიად ითვლება. თავისი სტრუქტურით, იგულისხმება მისი გამოკვეთილი ორნაწილიანობა ანუ დიპტიხონის ფორმა, იგი „აიასს“ უახლოვდება, ცალკეული მოტივებით, ა.მ., წინასწარმეტყველებისათვის ერთობ მნიშვნელოვანი ადგილის დათმობით, – „ოიდიპოს მეფეს“, ასევე იგი ევრიპიდეს „ალკესტისთანაც“ (დაიდგა ძვ.წ.ა. 438 წელს) გვიჩვენებს გარკვეულ მიმართებას. მკვლევართა ერთი ნაწილი მას „აიასსა“ და „ანტიგონეს“, მეორე კი, „აიასსა“ და „ოიდიპოს მეფეს“ შორის ათავსებს. შესაბამისად, ტრაგედია შეგვეძლო ძვ.წ.ა. 440 წლის მახლობელ ფარგლებში მოგვექცია.[2]

სოფოკლე აქ მიმართავს ჰერაკლეს მითის[3] იმ ვერსიას, რომელიც, როგორც ჩანს, საკმაოდ კარგად უნდა ყოფილიყო ცნობილი უკვე არქაიკის ეპოქაში. იგი იღებს ჰერაკლეს ამქვეყნიური ცხოვრების უკანასკნელ ეპიზოდს. მოქმედება ხდება ტრაქისში, თესალიის ქალაქში. პროლოგში ჰერაკლეს ცოლი, დეიანეირა გვაუწყებს იმას, თუ როგორ წამოიყვანა თავის დროზე ჰერაკლემ იგი მამისეული სახლიდან. ახლა მათ, მას შემდეგ, რაც იფიტოსი მოკლა ჰერაკლემ, ტრაქისისათვის შემოუფარებიათ თავი. მისი ქმარი კარგა ხანია წასულია. არავინ იცის, უკვე თხუთმეტი თვეა, მისი ადგილსამყოფელი. ძიძა ურჩევს დეიანეირას, ვაჟი შვილს, ჰილოსს, დაავალოს მამის ამბის შეტყობა. შვილი დედას აუწყებს, რომ ლიდიის დედოფლის კარზე მსახურად ყოფნის[4] შემდეგ, იგი კუნძულ ევბეაზე წასულა და იქ მეფე ევრიტოსის ქალაქის დარბევა დაუსახავს მიზნად. შემოდის მაცნე, რომელსაც მოაქვს ჰერაკლეს გამარჯვებისა და უკან დაბრუნების სასიხარულო ამბავი. ამ ცნობას ადასტურებს ტრაქისში მოსული ჰერაკლეს თანამებრძოლი ლიქასიც. დეიანეირას სიხარულს საზღვარი არ აქვს. იგი უეცრად ყურადღებას მიაპყრობს ტყვეებს შორის ულამაზეს ყმაწვილ ქალს, რომლის სახელიც იოლეა. ყველაფრიდან ჩანს, რომ იგი დიდებული წარმომავლობისაა. დეიანეირას სურს შეიტყოს, თუ ვინ არის ეს ქალი. მას სურს, შეუმსუბუქოს ტყვეობის სიმძიმე ამ ლამაზ ქალწულს. ლიქასი ჯერ შეგნებულად არიდებს თავს პასუხს, მაგრამ, როდესაც მაცნე გაანდობს დეიანეირას, რომ იოლე, ევრიტოსის ასული, ჰერაკლეს ახალი გატაცებაა, რომლის გულისთვისაც გაილაშქრა მან ევრიტოსის წინააღმდეგ, ჰერაკლეს თანამებრძოლი იძულებულია დაადასტუროს ამ სიტყვების სიმართლე. ამ მძიმე წუთებში ჰერაკლეს ცოლს შურისგების გრძნობა როდი მოიცავს. მას თავში არ გაუვლია იოლესათვის ზიანის მოტანა. დეიანეირა საკმაოდ ფხიზლად აფასებს განსხვავებას მასსა და ლამაზ იოლეს შორის, თუმცა არ ივიწყებს კეთილგონიერებას:

> იქ სიჭაბუკეს ვხედავ, გაფურჩქვნისაკენ წასულს,
> აქ კი ჭკნობისკენ, უყვარს თვალს მოტაცება ერთის
> ყვავილის, მეორეს კი განვერიდებით ცივად.
> ამიტომ ვშიშობ, რომ ჩემს ქმრად არ დარჩეს ჰერაკლე
> მხოლოდ სახელად, საქმით კი უფრო ნორჩის იყოს.
> მაგრამ, როგორც ვთქვი უკვე, კეთილგონიერ ქალს არ
> შეჰფერის აენთოს რისხვით.
>
> (447-53)

[1] დანერილებით შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1981[5], გვ. 50 შმდ. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, Stuttgart 1955, გვ. 72 შმდ.; K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968[4], გვ. 189 შმდ. G. Steiner, Antigones, New Haven&London 1984.

[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 168.

[3] ჰერაკლეს მითისა და მისი ვერსიების შესახებ [illegible] შდრ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, [illegible] და დეიანეირას ამბისათვის შდრ. გვ. 114 შმდ.

[4] ჰერაკლეს მისგან სიშმაგისას დაღვრილი სისხლის გამოსასყიდად თითქმის მუდმივად უხდებოდა ყველაზე ძნელი, ზოგჯერ კი სულაც დამამცირებელი დავალებების აღსრულება.

დეიანეირას სურს მხოლოდ ქმრის სიყვარულის დაბრუნება. იგი გაიხსენებს, რომ წლების წინ კენტავრ ნესოსს მიუცია ასეთი საშუალება მისთვის. როდესაც ჰერაკლე თავის ჯერ სულ ახალგაზრდა ცოლთან ერთად მდინარე ევენოსს მისდგომია, აქ მას დეიანეირას მდინარეზე გადაყვანა ნესოსისათვის მიუნდვია, რომელიც ფულის საფასურად ემსახურებოდა მდინარეზე გადასვლის მსურველთ. კენტავრს შუა წყალში ქალის მოტაცება მოუნდომებია, მაგრამ დეიანეირას ყვირილზე ჰერაკლეს მისთვის თავისი შხამიანი ისარი უტყორცნია. მომაკვდავ კენტავრს ქალისათვის ურჩევია, მოეგროვებინა და შეენახა მისი ჭრილობიდან მოთქრიალე სისხლი. მისი საშუალებით იგი შეძლებდა იმას, რომ ჰერაკლე სხვა ქალს ვერ შეიყვარებდა მეტად, ვიდრე დეიანეირას. და აი, ახლა მას მართლაც განუზრახავს ჰერაკლესათვის ნესოსის ჯადოთი გაულენთილი საზეიმო ტანსაცმლის გაგზავნა, რომელიც ლიქასმა ტრაქისისაკენ მომავალ ჰერაკლეს უნდა გადასცეს. ყველა სიხარულით ელის ჰერაკლეს დაბრუნებას. ქორო იმედიან სიმღერას ასრულებს, მაგრამ საქმის კეთილად დაგვირგვინების ილუზია მალე იმსხვრევა. ჯერ სასოწარკვეთილი დეიანეირა აუწყებს ქოროს, რომ მატყლი, რომლითაც მან ნესოსის სისხლი წაუსვა ტანსაცმელს და რომელიც მას დაუდევრად გადაუგდია, მზის სხივებზე ერთიანად გამდნარა. ეს უკვე ავის მომასწავებელია. მართლაც, შემოდის ჰილოსი, რომელიც დედას სასტიკ ბოროტმოქმედებაში სდებს ბრალს. იგი ყვება, თუ როგორ იტანჯება ჰერაკლე დეიანეირას მიერ გაგზავნილი სამოსისაგან. მას იგი ერთიანად მიკვრია ტანზე და ახლა უმოწყალოდ დაგავს. მომაკვდავი ჰერაკლე სახლისკენ მოჰყავთ, შვილი დაუნდობლად ლანძღავს დედას. დეიანეირა არ იღებს ხმას, იგი თავზარდაცემული გადის. ქოროს სიმღერა საოცრად სევდიანი ხდება. სასახლიდან გამოსული ძიძა ყველას აუწყებს იმას, თუ როგორ მოიკლა თავი დეიანეირამ, თუ როგორი ნაზი და მოყვარული იყო იგი ახლობელთა მიმართ სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე. ყველა, მათ შორის ჰილოსიც, ხვდება, რომ დეიანეირას არ ჰქონია წინასწარ განზრახული ესოდენ სასტიკი შურისგება, რომ იგი კენტავრის ვერაგობისა და ჰერაკლესადმი დიდი სიყვარულის მსხვერპლი გახდა. სუსტ ქალს, კატასტროფის წინაშე აღმოჩენილს, ეყო ნებისყოფა, საკუთარი თავისათვის ულმობელი განაჩენი გამოეტანა. ისევე, როგორც ზემოთ განხილულ სხვა ტრაგედიებში, აქაც სოფოკლე ცდილობს პიესის მეორე ნაწილში გვიჩვენოს, თუ ადამიანური სიკეთით ესოდენ დაჯილდოვებული დეიანეირას სიკვდილი როგორ გაუძლიერებს მოკვდავებს შენდობის, ჰუმანურობის გრძნობას. სცენაზე შემოჰყავთ სულთმობრძავი ჰერაკლე. იგი მზადაა საკუთარი ხელით მოკლას ავისმქნელი ცოლი. მაგრამ ჰილოსი უამბობს მამას ყოველივეს. ჰერაკლე ხვდება, რომ ალსრულდა ზეესის წინასწარმეტყველება, რომლის თანახმადაც გმირი „ცოცხალი კაცისაგან კი არა, მკვდრისაგან დაილუპებოდა“. რისხვადამცხრალი და ბედის გარდაუვალ ძალას შეგუებული ჰერაკლე შვილს თავის უკანასკნელ სურვილს გაანუცხადებს: იოლე თავად ჰილოსმა უნდა შეირთოს ცოლად. ჰერაკლე კი ოიტეს[1] მწვერვალისკენ უნდა წაასვენონ, სადაც მის ცხედარს ცეცხლს მისცემენ. თავდაპირველად ჰილოსი უარზეა, იოლე, მისი მშობლების დაღუპვის მიზეზი, შეირთოს, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს იგი თანხმდება მამას.

ეს ტრაგედიაც, როგორც ვხედავთ, სავსებით გამოკვეთილ დიპტიქის ფორმას გვიჩვენებს. პირველ ნაწილში მთავარი მოქმედი გმირის დეიანეირას ტანჯვა და დაღუპვა არის გადმოცემული. ეჭვიანობა მისთვის არც ერთ შემთხვევაში არ ხდება სისასტიკის, სისხლიანი შურისგების, მეტოქის ვერაგულად ჩამოშორების ცდის მიზეზი. ბუნებრივი კეთილშობილება და კეთილგონიერება ქალს ქმრის სიყვარულის დასაბრუნებლად მხოლოდ სხვათათვის უვნებელი გზის ძიების ნებას აძლევს. და აი, მას შემდეგ, რაც დეიანეირა თავისი გადაწყვეტილების დამღუპველობას დაინახავს, იგი ერთი წუთითაც არ ყოყმანობს. მის ცხოვრებას აზრი აღარ აქვს. მეორე ნაწილში სოფოკლე გვიჩვენებს, თუ რა მოჰყვა დეიანეირას ნაბიჯს. ქალის ერთგულებამ სიყვარულისადმი და კეთილშობილებამ დააცხრო და დაამშვიდა ჰილოსიც, თავისი სიშმაგით ცნობილი ჰერაკლეც, ყველანი მართა შენდობის, კომპრომისის, კაცთმოყვარეობისაკენ. ტრაგედიისადმი დამოკიდებულება მეცნიერებაში არ არის ერთგვაროვანი. ზოგნი მას სოფოკლეს ყველაზე სუსტ დრამად და ჰერაკლეს მითის ფინალური ნაწილის ორდინალურ დრამატულ ინტერპრე-

[1] მდებარეობს შუა საბერძნეთში.

ტაციად მიიჩნევენ,[1] სხვანი თვლიან, რომ „ტრაქისელი ქალები“ ე.წ. ცოლ-ქმრული ურთიერთობის შესახებ შექმნილ ერთ-ერთ საუკეთესო ტრაგედიას წარმოადგენს.[2] აქაც, ისევე როგორც სოფოკლეს სხვა დრამებში, ძნელია ამოვიცნოთ ცალსახად პოეტის სათქმელი, რომელიც, ჩვეულებრივ, საკმაოდ კომპლექსურია. „ტრაქისელ ქალებში“ წარმოდგენილია იმ ცოლ-ქმრული ურთიერთობების დრამა, რომელშიც სიყვარული საბედისწერო როლს ასრულებს. გავიხსენოთ ქოროს მეორე სტასიმონის, რომელიც სიყვარულის სადიდებელ სიმღერად შეიძლებოდა ჩაგვეთვალა, შემდეგი პასაჟი:

დიდი ძალაა რითაც კიპრისი იმარჯვებს მუდამ.
არაფერს ვიტყვი,
როგორ მაცდურად აცდუნა მან ძე კრონოსისა,
არც იმას, რაც მან ჰადესს დაჰმართა
ან პოსეიდონს მიწის მრყეველს.

(598-502)

და ამის შემდეგ გუნდი ყვება, თუ რა დაჰმართა მან დეიანეირას ქორწინებამდე. და აი, თუკი ქორწინება აერთიანებს „ვაჟკაცთა შორის საუკეთესოს“, როგორიც, ტრაგედიის მიხედვით ჰერაკლეა და ქალთა შორის „ქმრის ყველაზე მოყვარულ ცოლს“, როგორიც დეიანეირაა, მაშინ სიყვარულმა შეიძლება არა მარტო დააკავშიროს ისინი, არამედ დაღუპოს კიდეც. თავის დროზე სიყვარულმა დეიანეირა ცოლად გააყოლა ჰერაკლეს, ძლიერმა სიყვარულმა წამოაყვანინა ჰერაკლეს იოლე თავის სახლში, მის შესაცვლელად, ვისაც იგი ასევე ძლიერ უყვარდა. და ისევ და ისევ სიყვარულმა გადაადგმევინა დეიანეირას ის ნაბიჯი, რომლითაც ქმრის სიყვარულის შენარჩუნება სურდა. საბოლოოდ კი, სიყვარულმა იმსხვერპლა ორივენი. როდესაც სიყვარული სნეულების სახეს იღებს, რაზედაც არაერთგზის არის მინიშნება ტრაგედიაში, მისი განკურნება შეუძლებელი ხდება. სწორედ მაშინ შეიძლება იქცეს ქორწინება ტრაგედიად, რისი ილუსტრაციაც არის „ტრაქისელი ქალები“.[3] მაგრამ ამ დრამის ძალა ისაა, რომ დეიანეირამ ქმრის შენარჩუნება სასტიკი შურისგებით კი არ ცადა, არამედ, მისი აზრით, სრულიად უვნებელი საშუალებით. ნესოსის მზაკვრობის აღმოჩენისთანავე, ის, შვილისგან შეჩვენებული, უსიტყვოდ ტოვებს სცენას. მრავლისმეტყველია გუნდის წამყვანის სიტყვები, რომლებსაც ის სასახლისაკენ წასულ დეიანეირას დაადევნებს:

რად მიდიხარ სიტყვის უთქმელად? განა არ იცი, რომ
მდუმარებით შენ კვერს უკრავ შენ მბრალდებელს.

(813-14)

ქალის პასუხი, მისი დამოკიდებულება საკუთარი, სრულიად უნებური, მაგრამ საბედისწერო შეცდომისადმი, თვითმკვლელობაა. ამით ქმრის ფაქტობრივმა მკვლელმა დეიანეირამ შეინარჩუნა ქმრის ყველაზე მეტად მოყვარული და უკეთილშობილესი ქალის სახელი. თავის მხრივ, არც ჰერაკლე შეიძლება ეჭვიანი ცოლის ჩვეულებრივ მსხვერპლად ჩავთვალოთ. სწორედ დეიანეირას მისდამი სიყვარულით გამოწვეულმა უნებურმა შეცდომამ საკმაოდ საინტერესოდ გააერთიანა ჰერაკლესთან დაკავშირებული ღმერთების ალტერნატიული ხასიათის წინასწარმეტყველება. ამის თანახმად ჰერაკლე ან ევრიტოსის ქვეყანაში ჰპოვებდა აღსასრულს, ან ბრძოლის წარმატებით დამთავრების შემთხვევაში, მთელ დარჩენილ ცხოვრებას ბედნიერად გაატარებდა.[4] ჰერაკლე ბრძოლაში არ დაღუპულა, ხოლო მისი მოყვარული ცოლის უნებური შეცდომა მისთვის აპოთეოზის, ტანჯვათა და გაუთავებელი ბრძოლებით აღსავსე ცხოვრების აღსასრულად და მარადიული, ღვთიური ცხოვრების დასაწყისად იქცა.[5] ამდენად ჰერაკლე მოკვდა, მაგრამ იგი აგრძელებს

[1] იხ. A. Lesky, TDH, გვ. 209 შმდ.
[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 214 შმდ.
[3] Latacz, Einführung..., გვ. 221.
[4] ამ წინასწარმეტყველების თაობაზე თავად დეიანეირა უამბობს პილოსს (79 შმდ.).
[5] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 253. მკვლევარი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ტრაგედიაში ოპოზიციური ცნებების: „ტანჯვა“ / „ცხოვრების სიხარული“ კანონზომიერ გამოყენებას. ეს დაპირისპირება გარკვეულწილად ასახავს დრამის პათოსს.

ცხოვრებას ახალი, უმაღლესი, ანუ ღვთაებრივი სტატუსით, იქ, სადაც მარადიული ბედნიერება და სრული ჰარმონიაა. ამდენად ტრაგედიაში, რომელშიც ესოდენ ძლიერადაა წარმოჩენილი სიყვარული და ღალატი, ეჭვიანობა და კეთილშობილება, გულუბრყვილო რწმენა და ვერაგობა, სიცოცხლის სიყვარული და სიკვდილი, სწორედ მისი მთავარი გმირის, დეიანეირას წყალობით, საოცარი ჰუმანურობის სული მეუფებს. სწორედ ეს აძლევს ტრაგიკული კონფლიქტის ძირითად მიზეზს – „გადაჭარბებულ სიყვარულს“ – არა დამანგრეველი სტიქიის, არამედ, თავზარდამცემი მსხვერპლის მიუხედავად, ადამიანთა შემაკავშირებელი, მათ შორის ნდობის აღმდგენელი ფაქტორის ხასიათს. ამ მხრივ, „ტრაქისელი ქალები“ უთუოდ გამორჩეულია ცოლ-ქმრული დრამის ამსახველი ყველა ცნობილი ტრაგედიისაგან.

„ოიდიპოს მეფეს“ სოფოკლეს შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თავისი ტრაგიზმით, კონფლიქტის განვითარების ახლებური პრინციპით, კომპოზიციური შეკრულობითა და, რაც მთავარია, ანალიტიკურობით. სოფოკლე ამ ტრაგედიაში გამოიყენებს თებეს ციკლის თქმულებას, რომლის ცენტრალურ ფიგურებს ოიდიპოსი და მისი შთამომავალნი წარმოადგენენ.[1] ბევრი რამ, რაც ოიდიპოსის შემაძრწუნებელ თავგადასავალთანაა დაკავშირებული, საკმაოდ კარგად იყო ცნობილი სოფოკლემდე დიდი ხნით ადრე. დროთა განმავლობაში იცვლებოდა ამ ტრადიციული ამბის სიუჟეტის ცალკეული დეტალები, მაგრამ ამბავი, სახეები, არსებითად უცვლელი რჩებოდა. ჩვენთვის დღეს ძნელია სათანადო წყაროების უქონლობის გამო ზუსტად განვსაზღვროთ, თუ სიუჟეტის რა ელემენტები შეცვალა სოფოკლემ.[2] მოქმედების აგების პრინციპითაც და საერთოდ თავისი პოეტიკითაც ეს პიესა არსებითად განსხვავდება არა მარტო მის წინამორბედთა, არამედ თვით სოფოკლეს ზემოთგანხილული ტრაგედიებისაგანაც. „ოიდიპოს მეფე“ ძვ.წ.ა. 429 წლის შემდგომ და ძვ.წ.ა. 425 წლამდე უნდა იყოს დაწერილი. ტრაგედია, ფაქტობრივად, ექვსი ნაწილისაგან შედგება. თითოეული მათგანი წარმოადგენს იმ ნაბიჯს, რომელსაც მთავარი გმირი დგამს საკუთარი თავის, საკუთარი წარსულის და აწმყოს შეცნობის გზაზე. თავის მხრივ, ეს არის გზა სახელოვანი მეფის ოიდიპოსის დაცემისა, რისი მიზეზიც ისევ და ისევ ოიდიპოსის დაუოკებელი სწრაფვაა – ეზიაროს ჭეშმარიტებას.

პროლოგში ოიდიპოსი წარმოდგენილია, როგორც თებეს სახელოვანი მეფე. იგი გამოდის მძიმე ეპიდემიით მოცული თანამოქალაქეების წინაშე და აღუთქვამს მათ, რომ მოუტანს ხსნას. ოიდიპოსს უკვე გაუგზავნია თავისი ცოლის ძმა კრეონი დელფოში აპოლონის სამისნოსაგან ამბის შესატყობად. ბრუნდება კრეონი. მას საიმედო ამბავი მოაქვს. თურმე თებეში დაუსჯელად დადის ოიდიპოსის წინამორბედი მეფის, ლაიოსის, რომლის ცოლი იოკასტე ახლა თავად ოიდიპოსს უზის მეუღლედ, მკვლელი. ვიდრე იგი ქალაქში იქნება, თებელებს არ მოასვენებს ავი სენი. ღმერთის რისხვის მიზეზი გაირკვა. გაჩნდა იმედის სხივი. ოიდიპოსი მზადაა მიაკვლიოს მკვლელს. გუნდი აღავლენს ვედრებას ღმერთებისადმი.

შემდეგი ნაბიჯი უკვე ოიდიპოსის აქტიური მოქმედების დაწყებაა. იგი თანამოქალაქეთ აუწყებს, რომ თუკი ლაიოსის მკვლელი თავად აღიარებს დანაშაულს, მაშინ მას უვნებლად გაუშვებენ ქალაქიდან, ხოლო, თუკი ვინმე შეეცდება სიმართლის დაფარვას, მას სასტიკი წყევლა აუხდება. გუნდი ითხოვს, ტირესიასი, ბრმა მისანი, იხმონ. ოიდიპოსს, კრეონის რჩევით, უკვე გაუგზავნია მასთან ხალხი. მოდის ტირესიასი. იგი სასტიკ უარზეა, უთხრას ოიდიპოსს, რაც იცის. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მეფე მას შეურაცხყოფს და ბრალს დასდებს მისნობის უუნარობაში, ტირესიასი მას ეტყვის:

[1] თქმულებისა და მისი ვერსიების შესახებ შდრ. „შვიდბჭიანი თებე“, თხრობა და კომენტარები გიორგი ხომერიკისა, თბილისი, 2002. ქართულ ენაში დამკვიდრდა თქმულების ცენტრალური ფიგურის სახელის ოიდიპოსი ფორმით გადმოცემის ტრადიცია, თუმცა სწორი ფორმა იქნებოდა ოიდიპუსი. სახელი ბერძნულში კომპოზიტად გაიაზრებოდა. მისი პირველი ნაწილი შეიცავს ოიდი-/οιδε- ფუძეს, რომელსაც „დასიების“ მნიშვნელობა აქვს, ხოლო მეორე პოდ- ფუძეს, საიდანაც სახელობითის ფორმა იქნება პუს („ფეხი“). შესაბამისად, ოიდიპუსი (Οἰδίπους) შეიძლება გავიაზროთ როგორც „ფეხდასივებული“. თქმულების მიხედვით, ლაიოსმა გასანირად გამეტებულ ჩვილ ვაჟს ფეხები გაუხვრიტა. ფეხდასივებული მიუყვანა იგი კორინთოსის მეფეს მწყემსმა, რის გამოც მას შეარქვეს ოიდიპუსი.
[2] ამაზე ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.

კაცის მკვლელი, რომელსაც ეძებ, ვამბობ, შენა ხარ.

(362)

ეს სიტყვები ოიდიპოსს ეჭვს აღუძრავენ, რომ მის წინააღმდეგ კრეონს შეთქმულება ჩაუფიქრებია, რომელშიც მისანიც არის ჩართული. იგი იხსენებს იმას, რომ, თავის დროზე, როდესაც თებეს სფინქსი ტანჯავდა და ქალაქის სახსნელად უბრალო გამოცანის ამოხსნა იყო საჭირო, მისანმა ვერ შეძლო თებელთათვის გონივრული რჩევის მიცემა. მხოლოდ ოიდიპოსმა ამოხსნა სფინქსის გამოცანა.[1] ამდენად, აქვს თუ არა ტირესიასს მისნობის უნარი, ჯერ კიდევ საკითხავია. მისანი აუწყებს მეფეს, რომ მალე გაირკვევა მკვლელიც და მასთან დაკავშირებული სხვა შემზარავი ამბებიც, რომ ოიდიპოსს „ეს დღე შობს და ეს დღე დაამხობს“ (438). გუნდი შეშფოთებულია, სად უნდა ეძებონ ლაიოსის მკვლელი? რას უნდა ნიშნავდეს ტირესიასის სიტყვები?

მომდევნო ეპისოდიონში ოიდიპოსი კრეონს ჯერ სიკვდილით დასჯას, ხოლო შემდეგ კი, იოკასტეს ჩარევის წყალობით, ქალაქიდან გაძევებას დაუდგენს. ოიდიპოსს თავადვე აწუხებს მისნის სიტყვები. იოკასტესთან საუბრიდან ვიგებთ, რომ სხვადასხვა დროს სამისნოს ლაიოსისათვის უწინასწარმეტყველებია, რომ მას საკუთარი შვილი მოკლავდა, ხოლო ოიდიპოსისათვის, რომ იგი მოკლავდა მამას და ცოლად საკუთარ დედას შეირთავდა. მისნობის შიშით, ლაიოსს თავიდან მოუცილებია თავისი ახლადშობილი ძე, რაც შეეხება ოიდიპოსს, იგი გამოქცეულა კორინთოსის მეფის, თავისი მამის სახლიდან, რომ არ ახდომოდა სამისნოს სიტყვა. თითქოს ნათელია, რომ სამისნო შეიძლება შეცდეს. ლაიოსი ყაჩაღებმა მოკლეს, ხოლო ოიდიპოსმა ცოლად შეირთო მისთვის სრულიად უცხო იოკასტე, რომლისგანაც შეეძინა შვილები. რატომღა არ არის დასაშვები, რომ ცდება ტირესიასიც? მაგრამ ოიდიპოსს აწუხებს იმის გახსენება, რომ მან, წლების წინ სამშობლოდან გამოქცეულმა, გზაჯვარედინზე შელაპარაკების შედეგად მოკლა სწორედ ისეთი კაცი, როგორიც იოკასტეს მიერ აღწერილი ლაიოსი უნდა ყოფილიყო. ნუგეში მხოლოდ ის არის, რომ ლაიოსის ამალის წევრთაგან გადარჩენილმა მსახურმა აუწყა თანამოქალაქეთ, თითქოს მეფე ყაჩაღებს მოუკლავთ. ეს მსახური, მას შემდეგ, რაც სფინქსის დამარცხებელი ოიდიპოსი მეფედ აურჩევიათ თებელებს, საკუთარი თხოვნით ქალაქგარეთ გადასახლებულა. თითქოს ყველა მონაცემი იმედის მომცემია ოიდიპოსისათვის, მაგრამ მას მაინც აღელვებს ლაიოსის მოკვლაში საკუთარი დანაშაულის დადასტურების შესაძლებლობა. საქმისათვის სინათლის მოსაფენად აუცილებელი ხდება იმ მსახურის გამოძახება, რომელიც გადარჩენილა ლაიოსის ამალიდან მეფის მოკვლის შემდეგ. ოიდიპოსს ისიც აღელვებს, რომ მას, თუკი თებეს ყოფილი მეფის მოკვლა დაუმტკიცდება, საკუთარი პირობის საფუძველზევე ქალაქიდან წასვლა მოუწევს, მაგრამ მისთვის სამშობლოში დაბრუნებაც სახიფათო იქნება, რადგან შეიძლება აუხდეს მისნობა. გუნდი მღერის უმაღლესი ღმერთის სამართლიანობაზე, ტირანიის გარდაუვალ დაღუპვაზე, ღმერთისგან წამოსულ მისნობათა უარყოფის დაუშვებლობაზე.

შემოდის მაცნე კორინთოსიდან. მას მოაქვს ერთდროულად ნაღვლიანი და სასიხარულო ამბავი. გარდაცვლილა ოიდიპოსის მამა, პოლიბოსი და ახლა კორინთოსის მკვიდრნი მის ძეს სთხოვენ მამის ტახტის დაკავებას. თითქოს სამისნოს კიდევ ერთი უწყება არ გამართლდა. პოლიბოსი მოკვდა ოიდიპოსის ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე. მაგრამ ცოცხალია ჯერ კიდევ დედა. ხომ არ ემუქრება ოიდიპოსს მისი ცოლად შერთვის გარდაუვალობა. როდესაც მაცნე შეიტყობს ოიდიპოსის ღელვის მიზეზს, იგი მას სწრაფად „გაუქარწყლებს“ ამ შიშს. გაუმხელს, რომ ოიდიპოსი სულაც არ არის პოლიბოსის ძე, რომ მან თავად მიუყვანა იგი თავის უშვილო მეფეს, როდესაც კითერონზე გადასცა მას ჩვილი ბავშვი ლაიოსის მწყემსმა. ქორო მეფეს აუწყებს, რომ ეს მწყემსი სწორედ ის კაცია, ოიდიპოსმა რომ გამოიძახა. იოკასტეს უნდა ხელი ააღებინოს ქმარს საქმის შემდგომ გამოძიებაზე. ოიდიპოსი ფიქრობს, რომ ქალს მისი შესაძლო მდაბიური

[1] სფინქსის გამოცანა მრავალი პროზაული თუ ლექსად ჩამოყალიბებული ვარიანტით შემოგვინახა ანტიკურმა ტრადიციამ. მისი არსი ამგვარად შეგვიძლია გადმოვცეთ: რა არის, რასაც აქვს ხმა და რაც მოძრაობს ოთხ, ორ და სამ ფეხზე? ვარიანტებისათვის შდრ. L. Edmunds, The Sphinx in Oedipus Legend (L. Edmunds, A. Dundes (გამომც.), Oedipus: A Folklore Casebook, 1984), გვ. 147 შმდ.

წარმომავლობის გამოაშკარავებისა ეშინია. იოკასტე გადის. მეფე ურყევია თავის გადაწყვეტილებაში. მან სიმართლე ბოლომდე უნდა შეიცნოს:

დე, მოსახდენი აღესრულოს. მე გადავწყვიტე
ვიცოდე ჩემი წარმოშობა. თუნდ უმნიშვნელო,
ამას კი ალბათ, რადგან ქალი თაკილობს ხოლმე,
შერცხვება ჩემი მდაბიური წარმომავლობის.
მე კი ჩემთავად ვრჩები ბედის წყალობის შვილად,
კეთილისმომცემ ღვთაებისა. ეს პატივს არ მყრის.
ამ დედამ მშობა სწორედ, ხოლო დების და ძმების –
თვეების ბრუნვა მაქცევს ხან მცირედ და ხან კი დიდად.
მენდომებოდა განა ამგვარად შობილს, ვინმე
სხვა ვყოფილიყავ და არ შემეტყო ჩემი გვარი?

(1076-85)

გუნდის სიმღერა ოიდიპოსის მშობელთა ვინაობის გარკვევის მოლოდინს გამოხატავს. მოდის ოიდიპოსისგან გამომძახებული ლაიოსის მწყემსი. კორინთოსიდან მოსული მაცნე მასში შეიცნობს იმ კაცს, რომელმაც თავის დროზე გადასცა კითერონთან მას ჩვილი ბავშვი. მწყემსს არ სურს სიმართლის თქმა. მაგრამ ოიდიპოსის მუქარა მას აიძულებს, აუწყოს მეფეს ყოველივე. კერძოდ ის, თუ როგორ მისცა თავის მსახურს ლაიოსმა ჩვილი ოიდიპოსი მოსაკლავად, რადგან მისნობის თანახმად, მას შვილის ხელით დაღუპვა ელოდა. მსახურმა ვერ გაიმეტა უდანაშაულო ბავშვი და იგი კორინთოსელ მწყემსს ჩააბარა. ყოველივე გაირკვა. ოიდიპოსს მოუკლავს საკუთარი მამა, ცოლად შეურთავს დედა, მისგან შესძენია შვილები, რომელნიც ერთდროულად მისთვის და-ძმანიც არიან.

გუნდი მღერის ოიდიპოსის უბედურებაზე. გამოდის სასახლიდან თებელთათვის ახალ საშინელ ამბავთა მაუწყებელი მსახური. იგი ჰყვება იმას, თუ როგორ ჩამოიხრჩო თავი იოკასტემ, თუ როგორ ჩამოხსნა ოიდიპოსმა დედისა და მეუღლის ცხედარი და დაითხარა თვალები მისი კაბის ბალთებით. მალე ჩნდება თვით ოიდიპოსიც. მან არ იცის, როგორ მოიქცეს. იგი აღიარებს თავის დანაშაულს კრეონის წინაშე. ეს უკანასკნელი კი, რომლის ხელშიც გადადის ამიერიდან თებეს მმართველობა, უაღრესი თანაგრძნობით არის განმსჭვალული ოიდიპოსის მიმართ. გამოჰყავთ მეფის შვილები, რომელთაც უბედური მამა კრეონს აბარებს. თავად ოიდიპოსის სურვილია, რაც შეიძლება შორს გადაიკარგოს თებედან. გუნდი მღერის ადამიანური ბედნიერების წარმავლობაზე:

ო, მშობლიურო თებეს მცხოვრებნო, ნახეთ, ეს არის ოიდიპოსი,
ვინც მიხვდა ცნობილ გამოცანებს და თან იყო კაცი უძლიერესი.
თანამოქალაქეთაგან ვინ არ უყურებდა მის ბედს შურის თვალით.
საშინელი უბედურების რანაირ მორევში მოექცა იგი.
და ამიტომაც ნუ ჩათვლი ბედნიერად ნურცერთ მოკვდავს, რომელიც კი
მისჩერებია სწორედ ამ უკანასკნელ დღეს, ვიდრე არ გადალახავს
ცხოვრების ზღვარს ისე, რომ არავითარ სატკივარს არ დაითმენს იგი.

(1524-30)

სოფოკლეს ამ პიესას ხშირად ბედისწერის ტრაგედიას უწოდებდნენ ხოლმე და მიიჩნევდნენ, რომ მისი მთავარი პათოსი ადამიანის უსუსურობის ჩვენებაა მოვლენათა განსაზღვრულობის წინაშე.[1] რაც უფრო მეტად გაურბის კაცი თავის ბედისწერას, მით უფრო მეტად უახლოვდება მის აღსრულებას. მაგრამ თანამედროვე მეცნიერებაში ეს აზრი უკვე კარგა ხანია მცდარად არის მიჩნეული. რასაკვირველია, თავად იმ მითის სიუჟეტში, რომელიც ოიდიპოსის თავგადასავალს წარმოგვიდგენდა, ბედისწერის გარდაუვალობა კარგად ჩანდა და, ბუნებრივია, სოფოკლეს ტრაგედიაშიც ეს მომენტი ვერ იქნებოდა უგულე-

[1] ეს ტრადიცია მომდინარეობს XIX საუკუნის დასაწყისიდან. მას განსაკუთრებით ბევრი მიმდევარი აღმოაჩნდა მწერალთა შორის. ეს აზრი ხშირად გამოითქმის ლიტერატურათ თუ თეატრმცოდნეთა მიერ. ზოგიერთ სახელმძღვანელოში „ოიდიპოს მეფე“ ბედისწერის ტრაგედიის ნიმუშად არის მიჩნეული. მითი მოხილვისათვის შდრ. ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, I, გვ. 21.

ბელყოფილი.[1] მაგრამ, როგორც ჩანს, დრამატურგისათვის ეს არ იყო არსებითი. პიესაში მოქმედება იმგვარად არის აგებული, რომ ოიდიპოსის ტრადიციული თავგადასავლის თითქმის მთელი სიუჟეტი ნაწარმოების მიღმა რჩება. აქ უშუალოდ მოქმედება, ფაქტობრივად, გადმოგვცემს მხოლოდ იმას, თუ როგორ შეუპოვრად იკვლევს ოიდიპოსი ლაიოსის მკვლელის ამბავს და, შესაბამისად, თებეს უბედურების მიზეზს. არსებითათ, ოიდიპოსში ერთიანდება გამომძიებელიც და ისიც, ვის საქმესაც იძიებენ, ხოლო მის მიერ ჩატარებული „გამოძიების“ შედეგი თავად „მეფე-გამომძიებლის“ დაცემის მომასწავებელია. სოფოკლესათვის არსებითია თვით ოიდიპოსის ტრაგედიის წარმოჩენა, მაგრამ არა იმისთვის, რომ ბედისწერის გარდაუვლობაში დაგვარწმუნოს, არამედ იმისთვის, რომ გვიჩვენოს თავისი გმირის ტანჯვა, ხოლო ამ ტანჯვის შედეგი იმ ღვთაებრივ ჭეშმარიტებასთან ზიარებაა, რომელიც ადამიანებს აჭუმანურებს. და მართლაც, საკმარისია გამოაშკარავდეს ოიდიპოსის შემზარავი ბედის ამბავი, რასაც ამდენი უბედურება მოჰყვა, რომ ოიდიპოსი მაშინვე ხვდება და აღიარებს თავის უსამართლობას კრეონის მიმართ, ხოლო ეს უკანასკნელი სულ ცოტა ხნის წინ მისი ასე დამამცირებელი მეფის მიმართ საშურ თანაგრძნობას იჩენს. ოიდიპოსის ტანჯვა ყველას უფრო ადამიანურებად, ერთმანეთის მიმართ თანაგრძნობით განმსჭვალულებად და დახმარების გაწევისათვის მზადმყოფებად ხდის. ამ ჰუმანურობის ატმოსფეროს დამყარება კი ოიდიპოსის პიროვნული ხასიათის დამსახურებაა – რომ არა მისი ძლიერი ლტოლვა ჭეშმარიტების გამოაშკარავებისაკენ, მოვლენები სულ სხვაგვარად შეიძლებოდა განვითარებულიყო. ოიდიპოსი მაშინაც კი არ შედრკება, როდესაც მეფის უბედურების მაუწყებელი მსახური მას ეტყვის:

ვაიმე, ედგეგვარ საშინელი სათქმლის წინაშე...

ოიდიპოსი უპასუხებს:

მე კი სასმენის, მაინც მინდა რომ მოვისმინო.

(1169-70)

საკუთარი წარსულის შეცნობამდე ოიდიპოსი თავში დარწმუნებულ, ტირანიული თვისებების მქონე ერთმმართველად წარმოგვიდგებოდა, რომელიც სფინქსისაგან თებელთა განთავისუფლების გამო რამდენადმე გაქედმაღლებულიც კი იყო. მაგრამ მას ბოლომდე არ დაუკარგავს თავისი ძირითადი თვისება, ღვთაებრივი ჭეშმარიტებისაკენ სწრაფვა. სწორედ ამის წყალობით მისი ტანჯვა ადამიანთა შორის ურთიერთსიყვარულის (თუნდაც დროებითის) დამკვიდრების საფუძველი გახდა. ამით ოიდიპოსი სოფოკლეს „იდეალურ ადამიანთა“ წრეში ექცევა.[2]

„ოიდიპოს მეფეს“, რომელსაც პრემიერისას მხოლოდ მეორე ადგილი მიაკუთვნეს ათენში (ბუნებრივია, მასთან ერთად ტეტრალოგიაში წარმოდგენილ, ჩვენამდე არმოღწეულ ტრაგედიებთან ერთად), შემდგომ საკმაოდ გამორჩეული ადგილი მიუჩინეს უკვე ანტიკურ ეპოქაში. არისტოტელე, რომელიც სრულყოფილად იცნობდა კლასიკური ეპოქის ტრაგიკოსთა შემოქმედებას, „პოეტიკაში“ „ოიდიპოს მეფეს“ მოიხსენიებს იმის ერთგვარ ნიმუშად, თუ როგორი უნდა იყოს ტრაგედია. იგი განიხილავს საკითხს: რა შემთხვევაში შეიძლება ტრაგედია იყოს საუკეთესო, ანუ „თანაგრძნობისა და ძრწოლის გამომწვევი“. ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კრიტერიუმად იგი მიიჩნევს გმირს, რომლის თავს დამტყდარმა ამბავმა უნდა აღძრას ტრაგედიისათვის აუცილებელ რეაქცია. სანიმუშოდ ამ შემთხვევაში მას ესახება ოიდიპოსი, რომელიც არ გამოირჩევა არც სიქველითა და არც სამართლიანობით, არც სიავისა და უვარგისობის გამო დაითმენს უბედურებას, არამედ – „რაღაც შეცდომის გამო (δι’ ἁμαρτίαν τινά), [მანამდე] დიდი სახელისა და ბედნიერების მქონე“.[3] არსებითად, არისტოტელემ დასვა საკითხი, რომლის გამოც მეცნიერებაში დღემდე კამათი მიმდინარეობს: „რა არის ოიდიპოსის ტრაგედიის მიზეზი – ეს „რაღაც შეცდომა?“ ამ შემთხვევაში არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ტრაგიკოსებმა და, ალბათ, ყველაზე გამოკვეთილად სოფოკლემ ოიდიპოსის შესახებ არსებულ ტრადიციულ მითში მეტი სიმძაფრის შესატანად წინ წამოწია თებეს წარმატებული მეფისა და სფინქსის გამოცანის ამომხსნელის რამდენადმე ტრანსფორმირებული ამბავი. ეპიკური ტრადიციის მიხედვით, როგორც ითქვა, ღმერთები ინცესტის ამბავს შედარებით ადრე ახდიან ფარდას. ოიდიპოსის დედა და ცოლი ამის გამო თავს იკლავს, ხოლო მათი ორი ვაჟი მტერთან ბრძოლაში იღუპება. ოიდიპოსი არა მარტო განაგრძობს მეფობას, არამედ მოჰყავს ახალი ცოლი, რომლისგანაც შეეძინება მას ორი ვაჟი და ორი ქალი, ჩვენთვის კარგად ცნობილი პოლინიკესი, ეტეოკლესი, ანტიგონე და ისმენე.[1] ამდენად, მითოლოგიურ ტრადიციაში ოიდიპოსს თავისი ოთხი შვილი სრულიად ნორმალური ქორწინების შედეგად ჰყავდა და მას აღარ ამძიმებდა ინცესტის ტვირთი. მაგრამ ტრაგიკოსებისათვის და, უპირველეს ყოვლისა, სოფოკლესათვის უფრო მიზანშეწონილი აღმოჩნდა ამ ვერსიების გაერთიანება ოიდიპოსისა და მისი გვარის ჩვენთვის ცნობილ ამბად. ამ შემთხვევაში კი, ოიდიპოსის თავს დამტყდარმა უბედურებამ მართლაც სრულიად განსაკუთრებული ხასიათი მიიღო იმის გამო, რომ მან ლაბდაკიდების საგვარეულო ცოდვისა და ოიდიპოსის ოჯახური დრამის ერთ პიესაში შერწყმით ტრაგიკული კონფლიქტი ერთობ მრავალპლანიანი, ხოლო ოიდიპოსის ფიგურა ამ კონფლიქტის გახსნაში განმსაზღვრელი გახადა. სწორედ ამიტომ დრამის მიერ აღძრულ ნებისმიერ კითხვაზე ძნელია ცალსახად პასუხის გაცემა. ა.შ., „დამნაშავეა თუ არა ოიდიპოსი?“ თუკი საკითხს ობიექტური რეალობის გათვალისწინებით შევხედავთ, იგი დამნაშავეა, რადგან მოკლა მამა, ცოლად შეირთო დედა და მისგან ჰყავს შვილები. ამავე დროს, პირადად მას ეს დანაშაული არ ჩაუდენია შეგნებულად: მან არ იცოდა, ვინ იყო მისი შეურაცხმყოფელი, რომელიც მოკლა, არ იცოდა, თუ ვინ იყო ქალი, რომელიც ცოლად შეირთო და არ იცოდა, რომ მისი შვილები ერთდროულად მისი და-ძმანი არიან. მაგრამ ეს არცოდნა ოდნავადაც არ ამსუბუქებს მის მდგომარეობას, რადგან ვერც იგი და ვერც მისი შვილები ვერსად წაუვლენ, ერთი მხრივ, ლაბდაკიდების საგვარეულო ცოდვას, რომლის საფუძველსაც ლაიოსის მიერ სრულიად გაცნობიერებულად ჩადენილი დანაშაული წარმოადგენს და ვერც თავად მისგან სავსებით გაუცნობიერებლად ჩადენილ დანაშაულს. ამდენად „რაღაც შეცდომას“, რომელიც ტრაგედიის მიზეზი ხდება, ორი ძირითადი წყარო ასაზრდოებს: ა) ლაიოსმა ჩაიდინა დანაშაული, რის გამოც იგი დაწყევლა პელოპსმა,[2] რამაც თავისი შედეგი მოიტანა. სამისნომ გააფრთხილა იგი, არ გაეჩინა ვაჟი, რადგან შვილი მამას მოკლავდა. ლაიოსმა არ ისმინა ღმერთის გაფრთხილება, გააჩინა შვილი, თუმცა შეეცადა, იგი მაშინვე მოეშორებინა თავიდან. შესაბამისად, იგი სასჯელს ელოდა როგორც პელოპსის წყევლის, ასევე ღმერთის გაფრთხილების მიმართ გამოჩენილი ზვიადობისათვის, ხოლო შემდგომ კი, ხვედრის თავიდან აცილების ცდისათვის, რაც ოიდიპოსის სასიკვდილოდ გაწირვაში გამოიხატა; ბ) ოიდიპოსმა შეიტყო ასევე სამისნოსაგან, ანუ ღმერთისაგან, თავისი საზარელი ხვედრის შესახებ. იგი შეეცადა მას გაქცეოდა, რაც, გარკვეულწილად, ზვიადობის ტოლფასი იყო. ოიდიპოსი, სოფოკლეს მიხედვით, თავისი ყველა ნაბიჯით, ცდილობს რაციოთი დაძლიოს ღვთაებრივ სფეროსთან დაკავშირებული ირაციონალურის დეტერმინირებულობა. ამ გზაზე საბედისწერო ზღვარი არის საკუთარი თავის აღმოჩენა. მისკენ ოიდიპოსი ეტაპობრივად და თანმიმდევრულად მიჰყავს თავის „მოძალებულ გონიერებას:“[3]

– ოიდიპოსი ცდილობს გაექცეს სამისნოს წინასწარმეტყველებას, რადგან არ სურს ცოდვის ჩადენა.
– იგი ხვდება საკუთარ მამას და კლავს მას.
– ოიდიპოსი ამოიცნობს სფინქსის გამოცანას, რაც ადამიანური არსის მხოლოდ გარეგნული ნიშნების იდენტიფიკაციის ტოლფასია.

[1] „ოიდიპოსი“, ისევე როგორც ყველა დიდი ტრაგედია, არის ერთდროულად ბედისა და ხასიათის ტრაგედია“ H. Pands, Psychoanalyse und Dichtung, Euphorion 34, 1933, გვ. 54.
[2] სოფოკლეს „იდეალურ ადამიანებზე“ იხ. ქვემოთ, გვ. 385 შმდ.
[3] შდრ. პოეტ., 1443a 8-10. ჰამარტიის შესახებ არისტოტელესა და ბერძნულ ტრაგედიაში დაწვრილებით შდრ. Aristotle, Poetics. Introduction, Commentary and Appendix by D. W. Lucas, Oxford 1972, გვ. 299 შმდ.

[1] სტესიქოროსთან ამ ვერსიის შესაძლებელ დადასტურებასთან დაკავშირებით დისკუსიისათვის იხ. გვ. 248 შმდ.
[2] იგულისხმება პელოპსის ვაჟის გაუპატიურება, რის გამოც ამ უკანასკნელმა თავი მოიკლა.
[3] შდრ. აგრ. Th. A. Szlezák, Ödipus nach Sophokles (კრებულში: Antike Mythen in der europäischen Tradition), შდრ. გვ. 204 შმდ.

– ოიდიპოსი ჩადის უდიდეს ცოდვას, ჯდება თავისივე ხელით მოკლული მამის ტახტზე, ირთავს ცოლად საკუთარ დედას, აჩენს მისგან შვილებს. ყოველივე კი იმიტომ ხდება, რომ მას ჯერ არ ძალუძს შეიცნოს საკუთარი თავი.
– ღმერთი ვერ იქნება გულგრილი თებეში დატრიალებული ცოდვის მიმართ და იგი ჭირს მოუვლენს ქალაქს.
– ოიდიპოსს სურს, შეიტყოს სამისნოსაგან უბედურების მიზეზი, ანუ შეავსოს საკუთარი გონების შესაძლებლობებით მიღებული ცოდნის ხარვეზი, ჩაწვდეს ღვთაებრივ ჭეშმარიტებას.
– სამისნოს უწყებას ოიდიპოსი აქტიური მოქმედების დაწყებით ხვდება, რამაც ნათელი უნდა მოჰფინოს ბნელით მოცულ ამბავს.
– ოიდიპოსი განაგრძობს ძიებას მაშინაც კი, როდესაც მოვლენები აშკარად მის წინააღმდეგ ტრიალდება.
– ჭეშმარიტების დადგენა, ფაქტობრივად, მისი ძალაუფლების დამხობა, ოიდიპოსს საკუთარი თავისადმი უსასტიკეს სასჯელს გამოატანინებს.
– ოიდიპოსმა შეიცნო საკუთარი თავი, ეს იდენტიფიკაცია ამქვეყნიურ სიკეთეებზე უარის თქმას და ახალი, სავსებით განსხვავებული ცხოვრების დაწყებას მოასწავებს.[1]

ის, თუ როგორი იქნება ოიდიპოსის ამ განსხვავებული ცხოვრების ბოლო, სოფოკლეს, როგორც ჩანს, თავადაც აფიქრებდა. ამ თემას იგი სიცოცხლის ბოლოს უბრუნდება, რაზეც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.[2] ამგვარად, სოფოკლეს ოიდიპოსი მრავალ ისეთ მონაკვეთს აერთიანებს, რომელთაც, ერთი მხრივ, წარმოგვიდგინეს, ალბათ, თავის ტრაგიკული შეუპოვრობით ყველაზე უფრო მიმზიდველი დრამატული სახე თუ ხასიათი, მეორეს მხრივ კი, ზოგადად ადამიანი, რომელიც საკუთარი თავის შეცნობის გზაზე ნებისმიერი დარტყმისათვის უნდა იყოს მზად. სწორედ ის, რომ ოიდიპოსის მთელი შემზარავი დანაშაული ხდება მისგან უნებურად, მისთვის გაუცნობიერებლად, გმირის მიმართ განსაკუთრებული თანაგრძნობით განგვაწყობს და თან აღგვიძრავს ძრწოლას, შიშს. ამგვარი რამ ხომ ნამდვილად ყველა ჩვენგანს შეიძლება დაემართოს, ამისათვის ხომ არც ძლიერი ნებისყოფა, არც განსაკუთრებული სისასტიკე ან გამბედაობა არ არის საჭირო, აქ საკმარისია მხოლოდ ის, რომ ხარ ადამიანი, რომელმაც ბევრი რამ არ იცის. ამასთანავე ოიდიპოსი მკაფიო მაგალითია იმისა, თუ როგორ არ დრკება მოკვდავი იმის შეცნობის გზაზე, რაც მან არ იცის და რასთანაც ზიარება მისთვის საბედისწერო შეიძლება აღმოჩნდეს. ეს კი უკვე მისი გამორჩეულობის მაჩვენებელია.

კონფლიქტისა და გმირის სახის განსაკუთრებულობიდან გამომდინარე, სავსებით გასაგებია ის დიდი გავლენა, რაც სოფოკლეს ოიდიპოსმა[3] მოახდინა მსოფლიო კულტურაზე და ის დიდი ინტერესი, რასაც კაცობრიობა იჩენს ოიდიპოსის სახის მიმართ თავისი ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე. მართალია, ანტიკურ ეპოქაში საკუთრივ ოიდიპოსის თემა (როგორც თებეს ციკლის თქმულებების სხვა ნაწილებთან ერთად, ასევე ცალკე) მრავალ ბერძენ დრამატურგს დაუმუშავებია (ესქილე, ევრიპიდე, ქსენოკლესი, აქაიოს ერეტრიელი, მელეტოსი, ნიკომაქოსი და სხვ.), მაგრამ ჩვენამდე მხოლოდ სოფოკლეს ორმა ტრაგედიამ მოაღწია. მისი აშკარა გავლენით არის შექმნილი რომაელი სენეკას „ოიდიპუსი“.

არა მარტო ბიზანტიაში, არამედ შუასაუკუნეების ლათინურენოვან ევროპაშიც, ოიდიპოსის ფიგურა საკმაოდ ცნობილია, მაგრამ მისი სახის ჭეშმარიტი აღორძინება რენესანსის ეპოქიდან იწყება. პირველ ეტაპზე ეს იყო სოფოკლე-სენეკასეული ოიდიპოსის გავლენის შედეგად შექმნილი ნაწარმოებები, მაგრამ დროთა განმავლობაში თანდათანობით სოფოკლეს დრამის პოპულარობა აშკარად ჩრდილავს მის რომაელ მიმდევარს. სულ უფრო და უფრო მეტ გავლენას ახდენს ლიტერატურული ინტერპრეტაციის პროცესზე „ოიდიპოს მეფის“ სხვადასხვა თვალსაზრისით შესწავლის შედეგები ლიტერატურათმცოდნეთა, ფილოსოფოსთა, ფსიქოლოგთა თუ ეთნოლოგთა მიერ. სოფოკლეს ტრაგედია და ტრადიციული ამბავი კვლევის პროცესში გარკვეულწილად გაერთიანდა და ოიდიპოსის მითზე მსჯელობისას ხშირად ავტომატურად მხოლოდ სოფოკლეს ტრაგედიას გულისხმობენ. ამ მითის თანამედროვე ინტერპრეტაციებზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა სამმა მოდელმა: ფრიდრიხ ნიცშეს, ზიგმუნდ ფროიდისა და კლოდ ლევი-სტროსის.[1]

ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ფრიდრიხ ნიცშე აპოლონიურისა და დიონისურის შესახებ თავისი ცნობილი კონცეფციის ფარგლებში განიხილავს ოიდიპოსის მითის სოფოკლესეულ ინტერპრეტაციას. ამ შემთხვევაში მისთვის ამოსავალია დრამატურგის ორივე ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ და „ოიდიპოსი კოლონოსში“. ნიცშეს ამგვარად წარმოუდგება მითში წვდომის გზა. ოიდიპოსი, კეთილშობილი ადამიანი, ცხოვრების ორ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს გაივლის. პირველი მიმართებას ავლენს ადამიანურ ლტოლვასთან, თავისი სიბრძნით ჩაწვდეს ბუნების საიდუმლოს. ამ ეტაპთან არის დაკავშირებული სამი უმნიშვნელოვანესი მომენტი: ოიდიპოსი კლავს მამას, ხსნის სფინქსის საიდუმლოს და ცოლად ირთავს საკუთარ დედას. სფინქსი, ეს ბუნების გამოცანის ამოხსნის ტოლფასია, სოლო მამის მოკვლა და ინცესტი – დედის ცოლად შერთვა – ბუნების წესრიგისა და მთელი ეთიკური სამყაროს დანგრევისა. სოფოკლე ოსტატურად ახერხებს თავის პირველ ტრაგედიაში გადმოგვცეს, თუ როგორ თანდათან ხსნის მსაჯული საოცრად განასკვულ კვანძს პროცესისას, რასაც მისი დამხობა მოჰყვება. შესაბამისად, ჭეშმარიტად ელინური სიხარული, განსჯით მიღებული სიცხადით დატკბეს, შემზარავ შედეგებს აღწევს. აქტიურობით და საკუთარ სიბრძნეზე დაყრდნობით მოპოვებულმა სიცხადემ გმირი მხოლოდ პასიურობამდე მიიყვანა. ოიდიპოსის ცხოვრების მეორე ეტაპი, პირველის სრული საპირისპიროა, რადგან აქ თავად ღვთიური სფეროდან ჩამოედინება სიცხადე, რომლითაც სავსებით პასიური ოიდიპოსი უმაღლეს აქტიურობას აღწევს. ამდენად ის, ვინც თავისი ცოდნით ბუნებას „მოსპობის უფსკრულში აგდებს, თავის თავზე გამოცდის ბუნების რღვევას“. მითოსი თითქოს გვეუბნება: „სიბრძნის მწვერვალი ბრძენთა წინააღმდეგ შემობრუნდება; სიბრძნე არის დანაშაული ბუნების მიმართ“. მაგრამ, თუკი გმირი გააცნობიერებს ამას, ტანჯვის გზის გავლის შემდეგ იგი საოცარი მაგიური ძალით აღიჭურვება, რომელიც მისი გარდაცვალების შემდგომაც მოქმედებს. ამგვარად სოფოკლემ შეძლო ყველაზე მნიშვნელოვანი: „ელინი პოეტი მითოსის ამოზიდულსა და საშინელ მემნონის კოლოსს მზის სხივივით ეხება, ისე, რომ იწყებს უეცრად ჟღერას – სოფოკლეს მელოდიებად“.[2] ამდენად ნიცშეს აზრით, ოიდიპოსი „თავის თავში აერთიანებს პოლარობებს საშინელისა და სანიმუშოსი, unio oppositorum პარალელურია ინტელექტუალური ძალისა და უცოდინარობის კომბინაციისა მასში“.[3]

ნიცშეს მიერ შემოთავაზებულ გზას სხვადასხვა ვარიაციებით აგრძელებს ზოგიერთი თანამედროვე მეცნიერი. ისინი სოფოკლეს გმირში ხედავენ კაცს, რომელიც ემიჯნება ბუნების უძრაობას, თავისი ინტელექტის ძალით იკვლევს ბუნების საიდუმლოებებს და ბუნებას სურს გამოგლიჯოს თავისი საკუთარი ადგილის საიდუმლო ისევ და ისევ ბუნებაში.[4]

ამ მოდელის გავლენა საკმაოდ შთამბეჭდავია მხატვრულ კულტურაზე, უპირველეს ყოვლისა კი, ლიტერატურაზე.[5]

მეორე ასევე საყურადღებო მოდელი ფსიქოანალიზის დამფუძნებელმა ზიგმუნდ ფროიდმა შემოგვთავაზა. იგი დაკავშირებულია მისგან მომდინარე „ოიდიპოსის კომპლექსის“ ცნებასთან, რომელიც მეცნიერმა იმ მოვლენის სახელდებისათვის გამოიყენა, პატარა ბიჭის ოცნებაში რომ გამოიხატება – მოკლას მამა და ცოლად შეირთოს დედა. ამ

---

[1] ამ შემთხვევაში იგულისხმება უკვე „ოიდიპოსი კოლონოსში“.
[2] შდრ. ქვემოთ, გვ. 380 შმდ.
[3] Th. A. Szlezák, დასახ. ნაშრ.; E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 565 შმდ.; E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, გვ. 503 შმდ.

[1] შდრ. Ch. Segal, Sophocles Tragic World. Divinity, Nature, Society, Cambridge, London 1998, გვ. 138 შმდ.
[2] Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, თავი 9 (Sämtliche Werke. Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Stuttgart 1964), გვ. 90 შმდ.
[3] Ch. Segal, დასახ. ნაშრ., გვ. 139.
[4] მიმოხილვისათვის შდრ. Ch. Segal, დასახ. ნაშრ. გვ. 139.
[5] უახლეს ლიტერატურაში ამ მოდელის გავლენად შეიძლება მივიჩნიოთ ფრანგი მწერლის რენე ჟირარდის „ძალა და სიწმინდე“ (1972), რომელშიც ოიდიპოსის ბუნებრივთან შეუთანხმებლობის თემაა ნარმოდგენილი აქედან გამომდინარე შედეგებით.

ცნების შემოტანა ფროიდს ბუნებრივად მიაჩნდა, რადგან ოიდიპოსმა (მართალია, უნებურად) მოკლა მამა და ცოლად შეირთო დედა. ფროიდი თვლიდა, რომ ტრაგედია და თავად მითი გვიჩვენებს, რომ ეს კომპლექსი უკვე ძველი ბერძნებისათვის უნდა ყოფილიყო ცნობილი. კერძოდ, პიესაში იოკასტე შემდეგს ამბობს: „ბევრი ხედავს სიზმარში, თუ როგორ სძინავს საკუთარ დედასთან“ (981-82). თანამედროვე მეცნიერებაში ფროიდის თეორიის კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ სოფოკლეს ამ საკითხისათვის განსაკუთრებული ყურადღება არ მიუქცევია და ამდენად ინცესტის მომენტს ვერ მივიჩნევთ განმსაზღვრელად ტრაგედიაში. და მაინც, რასაკვირველია, სოფოკლეს აშკარად აქვს ყურადღება გამახვილებული ინცესტზე, როგორც ოიდიპოსისა და იოკასტეს უმთავრეს უბედურებაზე. ოიდიპოსი თავს ბედნიერად გრძნობს, ვიდრე არ შეიტყობს, რომ ცოლად დედა შეურთავს. თავისთავად, ბიოლოგიური თვალსაზრისით, ამგვარ კავშირს არავითარი ობიექტური წინააღმდეგობა არ ეღობება. მაგრამ არსებობს ადამიანთა სრულიად გამოკვეთილი, შესაძლოა, ღმერთისგან ჩანერგილი რწმენა, რომ დედისა და შვილის სქესობრივი კავშირი დაუშვებელია. ეს მორალური ტაბუ იმდენად ძლიერია, რომ მისი დარღვევის გაცნობიერება ადამიანებს ფსიქოლოგიური კატასტროფით ემუქრება. სოფოკლეს ეს მომენტი უთუოდ საგანგებოდ გამოკვეთილი აქვს, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ადრეული ეპიკური ტრადიცია ჯერ კიდევ არ იცნობდა საკუთარ ინცესტზე ოიდიპოსის ესოდენ ტრაგიკული რეაგირების ვერსიას. სოფოკლემ კი მითოლოგიურ ინფორმაციას ინცესტზე ჭეშმარიტად ტრაგიკული ღრმერადობა მიანიჭა.[1] როგორც ვხედავთ, ფროიდთან, ნიცშესაგან განსხვავებით, ცოდნასა და უცოდინარობასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა მთლიანად არაცნობიერის სფეროში ექცევა. მასთან ტრაგედიის ძირითად ოპოზიციას ქმნის: ბიოლოგიური დაშვებულობა / მორალური დაუშვებლობა. პირველი აშკარად თავსდება ბუნებრივის ფარგლებში, რადგან ამგვარი რამ ბიოლოგიურად შესაძლებელია. მაგრამ როგორც კი საკითხი მორალური ასპექტით წარმოჩინდება და უკვე მომხდარი ადამიანთა საზოგადოების ფუნქციონირების მკაცრ მორალურ სისტემაში ჩაჯდება გაუცნობიერებელის გაცნობიერების შედეგად, მაშინ ცოდნა აშკარად თრგუნავს ადამიანში ბუნებრივად არსებულ მისწრაფებებს. ფროიდისეულ ოიდიპოსის სახის ინტერპრეტაციას ბევრი მოწინააღმდეგე აღმოაჩნდა მეცნიერ-ფილოლოგთა სახით და უამრავი მიმდევარი ხელოვანთა შორის, რომელთაც მისი სოფოკლესეული ოიდიპოსის მითის ფსიქოანალიტიკურ-მხატვრული ინტერპრეტაციის არაერთი ვარიანტი შემოგვთავაზეს.[2]

მესამე მოდელი სტრუქტურალისტ კლოდ ლევი-სტროსს ეკუთვნის. იგი ოიდიპოსის მითს მიმართავს როგორც სტრუქტურული ანალიზის საკუთარი მეთოდის წარმოჩენის ერთ-ერთ ტიპიურ მაგალითს. მეცნიერი ანალიზისას მითს ადარებს საორკესტრო პარტიტურას, გამოჰყოფს მასში ე.წ. მითემებს, ანუ მითის შემადგენელ გარკვეული მიმართების თუ აზრის გამომხატველ ელემენტებს.[3] ამ მითემებს იგი აჯგუფებს ოთხ ვერტიკალურ სვეტად. თითოეულ მათგანში თავს იყრის ერთ კონად შეკრული მიმართებები. პირველ ჯგუფს, ანუ სვეტს შეადგენს მოვლენები, რომელთაც ნათესაური მიმართებების ჰიპერტროფია, ანუ გადაჭარბებული შეფასება აერთიანებთ, მეორე წარმოგვიდგენს ნათესაობის შეუფასებლობას, ან არასათანადო შეფასებას, მესამე ურჩხულებსა და მათ მოსპობას, მეოთხე დაბრკოლებებს კიდურების გამოყენებისას. ამის შემდგომ ლევი-სტროსი ამგვარად აყალიბებს ოიდიპოსის მითის პარტიტურას, ანუ მის არსს: „საზოგადოება, რომელიც ადამიანის ავტოხთონურობის[4] იდეას აღიარებს, ვერ ახერხებს იმ აზრთან შეგუებას, რომ თითოეული ჩვენგანი კაცისა და ქალის კავშირის შედეგად არის შობილი. ეს გადაულახავი

[1] შდრ. S. Freud, Die Traumdeutung (1900) (Gesammelte Schriften II, Leipzig, Wien, Zürich 1925). ფროიდის თეორიისათვის დეტალურად იხ. Ch. Segal, დასახ. ნაშრ. გვ. 161 შმდ.

[2] ამ მხრივ უკანასკნელ ხანებში შექმნილ ნაწარმოებთაგან განსაკუთრებით საინტერესოა ფრანგი მწერლის ანრი ბოშოს რომანი „ოიდიპოსი გზაში“ (1990).

[3] ა.მ., ამგვარ ელემენტებად ჩაითვლება: ოიდიპოსმა მოკლა თავისი მამა ლაიოსი; ანტიგონემ დაარღვია აკრძალვა და დაკრძალა საკუთარი ძმა და ა.შ.

[4] ავტოხთონურობაში იგულისხმება ადამიანის ბუნებიდან წარმომავლობა, მსგავსად იმისა, როგორც მცენარეები აღმოცენდებიან მიწიდან. Ch. Segal, დასახ. ნაშრ. სპეციალურ თავს უძღვნის მიწის როლს „ოიდიპოს მეფეში“, გვ. 199 შმდ.

ბარიერია. მაგრამ ოიდიპოსის მითი გვაძლევს ლოგიკურ ინსტრუმენტს, რომლის დახმარებითაც საკითხის თავდაპირველი დასმიდან – ადამიანი იბადება ერთი თუ ორი არსებიდან? – შეგვიძლია გადავიდეთ წარმოებულ, დაახლოებით ამგვარად ფორმულირებულ პრობლემაზე: მსგავსი მსგავსისგან იშობა თუ რაღაც სხვისაგან? აქედან ნათელი ხდება ამგვარი თანაფარდობა: სისხლით ნათესაობის გადაჭარბებული შეფასება საზოგადოებაში არსებობს მის არასათანადოდ შეფასებასთან ერთად; ავტოხთონურობის უგულებელყოფისაკენ ლტოლვა არსებობს ამის გაკეთების შეუძლებლობასთან ერთად“.[1]

ლევი-სტროსის მოდელი კიდევ უფრო უნივერსალურია, ვიდრე ნიცშესა და ფროიდისა, რადგან იგი საერთოდ მითოლოგიური აზროვნების არსისა და საზოგადოდ მითის სტრუქტურის გააზრებასთან არის დაკავშირებული. ამის წყალობით, იგი შეიძლება მიესადაგოს არა მარტო ოიდიპოსის მითის სოფოკლესეულ, არამედ ყველა ვერსიის გათვალისწინებით აღდგენილ მულტივარიანტულ სქემას.[2]

ამ მოდელების განხილვის შემდეგ თუკი კვლავ სოფოკლეს ტრაგედიას დავუბრუნდებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სოფოკლეს ოიდიპოსმა „მოინელა“ ანტიკურობის, შუასაუკუნეების, რენესანსის, პოსტრენესანსული, ახალი და უახლესი ეპოქების არაერთი მწერლის თუ ხელოვანის მრავალრიცხოვანი, ოიდიპოსის თემაზე შექმნილი ნაწარმოები, რადგან მათ, ალბათ, მხოლოდ საკუთარი ეპოქის მსოფლაღქმასა თუ გემოვნებასთან მისადაგებული გზა უკვე განვლეს და ამოწურეს. თუკი ერთ-ერთი უახლესი, საკმაოდ გახმაურებული რომანის, „ოიდიპოსი გზაში“, ავტორის ანრი ბოშოს სიტყვებს მოვიშველიებთ, „[სოფოკლეს] ოიდიპოსი კი კვლავ არის და მუდმივად იქნება გზად“.[3]

„ელექტრა“, უნდა ვიფიქროთ, სოფოკლეს გვიანდელ დრამათა რიგს განეკუთვნება, თუმცა მისი შექმნის თუნდაც მიახლოებითი თარიღის შესახებ დღეს არავითარი კონკრეტული ცნობა არ მოგვეპოვება. მკვლევართა ვარაუდი ძირითადად იმას ეყრდნობა, რომ ამ ტრაგედიაში სოფოკლე საკმაოდ შორდება ზოგიერთ იმ პრინციპს, რაც მის ადრეულ შემოქმედებაში შეინიშნებოდა და გვიჩვენებს იმგვარ სიახლეებს, რომელნიც აქამდე მასთან არ შეიმჩნეოდა.[4] ტრაგედია მრავალი თვალსაზრისით იპყრობს ყურადღებას. ჯერ ერთი, იგი არსებითად იმავე ფაბულას ამუშავებს, რაც ესქილეს „ქოეფორებში“ იყო ასახული და ვინმემ მოკლედ რომ მოინდომოს ამ ორი დრამის შინაარსის გადმოცემა, ადამიანი განსხვავებას ვერც კი შენიშნავს მათ შორის. მაგრამ საკმარისია თავად პიესების წაკითხვა, რომ დავრწმუნდეთ იმაში, თუ რაოდენ უმნიშვნელო იყო კლასიკური ეპოქის ტრაგიკოსისათვის ნაწარმოებისათვის შერჩეული ამბის შინაარსი თავისთავად, თუ რაოდენ არ აღელვებდა მას უკვე გამოყენებული ფაბულის დამუშავების პრობლემა, თუ როგორ შეიძლება ერთი და იმავე ფაბულის საფუძველზე შეიქმნას რამდენიმე თავისი პოეტური კონცეფციით სრულიად განსხვავებული და ორიგინალური გენიალური ნაწარმოები. ამ საკითხს ჩვენ კიდევ ერთხელ მოვუბრუნდებით, როდესაც ევრიპიდეს „ელექტრაზე“

[1] К. Леви-Строс, Структура мифа (წიგნში: Структурная антропология. Перевод с французского под редакцией и с примечаниями Вяч. Вс. Иванова, Москва 1985), გვ. 189 შმდ.

[2] შდრ. К. Леви-Строс, დასახ. ნაშრ., გვ. 194. მიმოხილვისათვის იხ. რ. გორდეზიანი, მითების სიბრძნე, თბილისი 2005, 78 შმდ.

[3] ოიდიპოსის თემის მხატვრულ ლიტერატურაში ასახვის თვალსაზრისით, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული შემდეგი ნაწარმოებები შეიძლება მივიჩნიოთ უმნიშვნელოვანესად:
Le Roman de Thèbes (დაახლ. 1150).
Giovanni Boccacio, De mulieribus claris (1362).
Pierre Corneille, Oedipe (1659).
John Dryden, Nathaniel Lee, Oedipus (1679).
Voltaire, Oedipe (1719).
August Graf von Platen, Der romantische Oedipus (1829).
Hugo von Hofmannsthal, Ödipus und Sphinx (1905).
Andre Gide, Oedipe (1931).
Jean Cocteau, La machine infernale (1932).
Friedrich Dürrenmatt, Das Sterben der Pythia (1976).
Henry Bauchau, Oedipe sur la route (1990).

[4] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 229 ტრაგედიის 412/411 წლებით დათარიღებას მიიჩნევს შესაძლებლად. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 281 ტრაგედიას სოფოკლეს შემოქმედების გვიანდელ პერიოდს მიაწერს, რომელიც ძვ.წ.ა. 415 წლიდან იწყება.

ვიმსჯელებთ, აქ კი შევეცადოთ გავერკვეთ სოფოკლეს ტრაგედიის თავისებურებაში. სოფოკლე თავისი პიესის სიუჟეტურ მოდელად სრულიად აშკარად იღებს ესქილეს „ქოეფორებს“. ამას გვიჩვენებს ის, რომ მისი პიესის სიუჟეტური ღერძი (თავისი დასაწყისითა და დასასრულით) არსებითად ემთხვევა ესქილესას, მაგრამ მსგავსება, ფაქტობრივად, ამით ამოიწურება. ტრაგიკული კონფლიქტის არსის გააზრებასა და განვითარებაში სოფოკლე სავსებით განსხვავებული გზით წავიდა.

ტრაგედიის მოქმედება მიკენში მიმდინარეობს. პროლოგში გამოდიან ორესტესი, მისი მოხუცი აღმზრდელი და ორესტესის მეგობარი პილადესი. აღმზრდელი არკვევს აგამემნონის ძეს იმაში, თუ სად იმყოფებიან. მაყურებელი აქვე შეიტყობს იმასაც, რომ თურმე ჩვილი ორესტესი აგამემნონის ტრაგიკული მკვლელობის დღეს ელექტრას გადაუცია აღმზრდელისათვის და გაუპარებია მიკენიდან. ახლა ორესტესი დაბრუნდა, რათა, როგორც აპოლონის პითიურ სამისნოს ორესტესისათვის ურჩევია, მოხერხებულობით იძიოს შური მამის მკვლელებზე. აგამემნონის ძის გეგმა ამგვარია. აღმზრდელი, რომელსაც სასახლეში ველარ იცნობენ, გამოცხადდება მიკენის მეუფეთა, კლიტემნესტრასა და ეგისთოსის წინაშე და აუწყებს მათ, თითქოს ორესტესი დაილუპა პითიურ თამაშებში მონაწილეობის დროს. ამასობაში თავად ორესტესი და პილადესი აგამემნონის საფლავზე წავლენ და აღასრულებენ რიტუალს – პკურებითა და თმის მოჭრილი კულულების იქ დატოვებით. შემდეგ მობრუნდებიან სასახლეში ურნით, რომლითაც ვითომდა ორესტესის ფერფლს მოიტანენ, რასაც შურისგების აღსრულება მოჰყვება. პაროდოსი, ფაქტობრივად, კომოსს წარმოადგენს, სადაც ელექტრა გუნდთან ერთად მოთქვამს მამის მზაკვრულ მკვლელობაზე, თავის უნუგეშო მდგომარეობაზე და იმედით ელის ორესტესის – შურისმგებლის დაბრუნებას. უკვე აქ ჩვენს წინ იკვეთება ტრაგედიის ჭეშმარიტად მთავარი გმირის – ელექტრას სულიერი დრამის მიზეზი: ფიქრი მამის ულმობელ და უსამართლო მკვლელობაზე, მკვლელებთან – კლიტემნესტრასა და ეგისთოსთან – წლების განმავლობაში ერთ ჭერქვეშ იძულებითი, არსებითად მონური ცხოვრება ყოველგვარი სიხარულის გარეშე. მის უმთავრეს მიზნად ქცეულა შურისგება დედასა და მის მეუღლეზე, რის ძირითად აღმსრულებლადაც ორესტესი უნდა მოევლინოს. პირველ ეპისოდიონში სოფოკლეს ელექტრას პოზიციის უფრო მძაფრად გამოსაკვეთად შემოჰყავს მოქმედებაში მისი და ქრისოთემისი (შესაძლოა, თავადვე დრამატურგის მიერ გამოგონებული სახე),[1] რომლის მსოფლაღქმა ძირეულად განსხვავდება ელექტრასაგან. იგი გამოდის, რათა ელექტრას გაუთავებელი მოთქმა შეაკავოს და მოუწოდოს მას მეტი პრაქტიკულობისაკენ. მან იცის, რომ

..... თუ თავისუფლად მმართებს ცხოვრება,
საჭირო არის ყველაფერში მბრძანებელთ სმენა.

(339-40)

ელექტრა ზიზღს და რისხვას გამოთქვამს დის მიმართ, რომელიც თუმც განიცდის მამის მოკვლას, მაგრამ საქმით მკვლელთა მხარეზეა. იგი ამით ღალატობს მამის სხოვნას, ხოლო ელექტრას ის მაინც ამშვიდებს, რომ გოდებით უწამლავს სიცოცხლეს დამნაშავეებს; ქრისოთემისს აწუხებს დის ბედი, მან იცის, რომ, როგორც კი ეგისთოსი მიკენში დაბრუნდება, ელექტრას ბნელ სარდაფში ჩაკეტავენ. ელექტრას იგი იმასაც აუწყებს, რომ კლიტემნესტრამ ავისმაუწყებელი სიზმარი ნახა და ახლა ქრისოთემისს აგამემნონის საფლავზე ზედაშის შესაწირად აგზავნის. სიზმარში თითქოს აგამემნონი კვლავ დაბრუნდა სასახლეში, ხელი დაავლო თავის კვერთხს, რომელიც ახლა ეგისთოსს უპყრია და ჩაასო იგი კერაში. კვერთხი შეიფოთლა და მისმა ჩრდილმა მთელი მიკენის მხარე მოიცვა. ელექტრა ითანხმებს დას, არ აღასრულოს ზედაშის შეწირვა. მამის საფლავზე შესაწირად თავისი თმის კულულები წაიღოს, ასევე ელექტრას თმის საცოდავი ნარჩენები და მისი ღარიბული ქამარი, ანუ ყოველივე, რაც მას კიდევ შემორჩენია. გუნდი მღერის მოახლოებული შურისგების შესახებ. შემდეგი ეპისოდიონი კლიტემნესტრასა და ელექტრას დიალოგით იწყება. კლიტემნესტრა უკმაყოფილოა, რომ ელექტრა ასე გაუთავებლად მოთქვამს ხალხის თვალწინ და ლანძღავს თავის დედასა და ეგისთოსს. იგი თავს იმართლებს და ყოველივეს აგამემნონს აბრალებს, რომელმაც ასე გულგრილად შესწირა თავისი ქალიშვილი, იფიგენია, აქაველებისა თუ მენელაოსის გამო ღმერთებს. ხომ არ მოსვლია თავში არავის სხვას, მათ შორის მენელაოსსაც, თავისი შვილის ასე გაწირვა. ელექტრას მამხილებელი სიტყვა არსებითად აშიშვლებს ყოველივეს, რაც მოხდა. არა ქალიშვილის სიყვარულმა და სამართლიანობის გრძნობამ, არამედ საყვარელმა აიძულა კლიტემნესტრა, მოეკლა აგამემნონი. როგორ შეიძლება აგამემნონის დადანაშაულება, როდესაც მან ქალიშვილი არტემისის სურვილის გამო შესწირა ქალღმერთს, რითაც იხსნა აქაველთა ლაშქარი გამოუვალი მდგომარეობიდან. მაგრამ, რომც თავისი ძმის გამო გაეწირა მას შვილი, კლიტემნესტრა რაღა უფლებით კლავდა ქმარს. ყოველივე ამის შემდეგ როგორი დამოკიდებულება შეიძლება ჰქონდეს ელექტრას დედის მიმართ:

..... მოგიხსენებდი ჩემდა თავად
ავ ქალბატონად ნამდვილად უფრო, ვიდრე დედად,
მე, რომელიც აუტანელი ცხოვრებით ვცხოვრობ.
შენგან და შენი მეუღლისგან სულ ცუდს რომ ველი,
ორესტესი კი, რომელიც ძლივს გაექცა შენს ხელს,
მრავლის ამტანი უბედურად ატარებს დღეებს.
შენ ბრალსა მდებდი, რომ მე თითქოს იმას გიზრდიდი
შურისმგებლად. ო, ამის ქმნა რომ შემძლებოდა,
ხომ კარგად იცი, ვიზამდი კიდეც. ამის გამო
მინოდე გინდა ავი, ყველას წინაშე, გინდა
ენააშვებული, გინდა სულ მთლად უსირცხვილო.
თუკი მე ვიშვი მართლაც ასეთ საქმეთა მქმნელად,
მგონი, ამით სრულიადაც არ ვარცხვენ – შენს ჯიშს.

(597-609)

კლიტემნესტრას აღარ ძალუძს გამეხებულ ელექტრასთან საუბრის გაგრძელება. იგი მოუწოდებს მსახურთ, დაეხმარონ, აღასრულოს აპოლონისადმი ვედრების რიტუალი. კლიტემნესტრას არ სურს მისი ლოცვის შინაარსი სხვებმა გაიგონ და ამიტომ ღმერთს მხოლოდ მიანიშნებს თავის თხოვნაზე, თუკი მის მიერ ნახული სიზმარი კეთილისმაუწყებელია, დე, იგი ახდეს, ხოლო თუ ავის, ნუ ახდება. შემოდის ორესტესის აღმზრდელი, რომელიც აუწყებს კლიტემნესტრასა და ელექტრას ორესტესის პითიურ თამაშებზე დაღუპვის ამბავს. იგი იმდენად ოსტატურად აღწერს ამ თითქოსდა მომხდარ ამბავს, რომ მის სიტყვებში ეჭვის შეტანა ძნელია. დედის რეაქცია შვილის დაღუპვის ცნობაზე არ არის ცალსახა:

ო, ზევსო, რა ვუწოდო ამას – ბედნიერება
თუ თავზარი, თუმც სასარგებლო, სამწუხაროა,
რომ სიცოცხლეს ვინარჩუნებ ჩემიანის ავით.

(766-68)

ელექტრასათვის ეს ცნობა ჭეშმარიტად თავზარდამცემია. და თუკი, ბოლოს და ბოლოს, კლიტემნესტრა კმაყოფილია შვილის დაღუპვის უწყებით და იგი აღმზრდელს სასახლეში შეიპატიჟებს, ელექტრა იწყებს ძმის გლოვას, რომელიც კომოსში გადაიზრდება. შემდეგ ეპისოდიონში ბრუნდება გახარებული ქრისოთემისი. მან მამის საფლავზე შენირვის კვალი ნახა და სჯერა, რომ ორესტესი დაბრუნდა, მაგრამ ელექტრა მას ძმის დაღუპვის ამბავს ახვედრებს. მას აღარ აქვს მეტი გამოსავალი. თავად უნდა იძიოს შური მამის მკვლელებზე. ქრისოთემისი უარს ეუბნება თანამონაწილეობაზე. გუნდი ეხმაურება ელექტრას მძიმე მდგომარეობას. შემოდიან ორესტესი და პილადესი მსახურებით, რომელთაგან ერთს მიცვალებულის ფერფლისათვის განკუთვნილი ურნა მოაქვს. ორესტესი, რომელიც თავს ეგისთოსთან მოსულ ფოკიელად აცხადებს, აუწყებს ელექტრას, რომ ეს არის კლიტემნესტრას ძის ფერფლი. ქალს უახლდება ტკივილი, იგი მოთქვამს ძმის გამო. ორესტესს გააცებს, თუ როგორ დაუჭკნა უბედურებას ერთ დროს ლამაზი მისი და. ეს არის კულმინაციური სცენა, რომელშიც მოჩვენებითისა და რეალურის თამაში უკიდურეს ზღვარს აღწევს. ელექტრა დასტირის ძმას, რომელიც მის წინაშე დგას სალ-სალამათი.

[1] ქრისოთემისის შესახებ შდრ. RE, III, 2520 შმდ.

ორესტესი რწმუნდება დის უსაზღვრო ერთგულებაში და გამოუტყდება მას სიმართლეში. ელექტრა სწრაფად იჯერებს ორესტესის სიტყვებს, მით უფრო, რომ ძმა მას მამის ბეჭედსაც აჩვენებს. უდიდესი მწუხარება იცვლება უდიდესი სიხარულით. ელექტრა ზეიმობს. მისი ცხოვრების მიზანი აღსრულებას უახლოვდება. გამოდის აღმზრდელი, რომელიც დაძმას თავშეკავებისაკენ მოუწოდებს. ორესტესი შედის სასახლეში დედის მოსაკლავად. გარეთ კი ელექტრა მიკენელ ქალთა გუნდთან ერთად ელის მისთვის ესოდენ სანუკვარ მომენტს. იგი გარედან ამხნევებს ძმას. დედის ყოველ კვნესას ექსტაზში მოჰყავს ელექტრა. ბოლოს და ბოლოს, როდესაც კლიტემნესტრას აღმოხდება: „ვაიმე, ჩამცხო“... ელექტრა გარედან შესძახებს: „ჩაცხე, თუ შეგიძლია, ორგზის“ (1415). დედის მკვლელობა აღსრულდა. ახლა ჯერი ეგისთოსზეა. იგი უდარდელი ბრუნდება სასახლეში და ელის სტუმრებისგან მისთვის სასურველი ცნობის მოსმენას. მას აუწყებენ, რომ ორესტესის გვამი ჩამოასვენეს. გაიხსნება სასახლის კარი და იქიდან სუდარაგადაფარებული ცხედარი შემოსვენდება. როდესაც ეგისთოსი საფარს ახდის, იგი დაინახავს კლიტემნესტრას. ყველაფერი ცხადია. ეგისთოსს, ელექტრას რჩევით, აღარ აცლიან ზედმეტ ლაპარაკს. იგი სასახლისაკენ მიჰყავთ შერისგების აღსასრულებლად. გუნდი ამგვარად ასრულებს ტრაგედიას:

ო, ატრევსის მოდგმავ, ესოდენ ბევრის დამთმენო,
ძლივს მოიპოვე თავისუფლება
ახლა ამ თაოსნობის აღსრულებით.

(1508-10)

გუნდის ამ სიტყვებში, როგორც ჩანს, გამოხატულია პიესის ტრაგიკული კონფლიქტის არსი. აგამემნონის შვილებმა, რომელთაც აწევთ მამისათვის შურისგების ტვირთი, ამ შურისგების აღსრულებით მოიხსნეს იგი და მოიპოვეს ის, რასაც სოფოკლე თავისუფლებას უწოდებს. ამ სიტყვაში იგულისხმება ისიც, რომ ორესტესმა მმართველობის უფლება დაიბრუნა, ისიც, რომ ატრევსის შთამომავალნი მორალურად განთავისუფლდნენ. შესაბამისად, სოფოკლესათვის, ესქილესაგან განსხვავებით, საგვარეულო შურისგების აღსრულების სიძნელის და ამით გამოწვეული ვნებათაღელვის ჩვენება კი არ იყო მთავარი, არამედ იმისი, თუ რა მდგომარეობამდე მიჰყავს ადამიანები მოვალეობას – აღასრულონ უმძიმესი შურისგება. ამან კი აქცენტების სრული გადასმა გამოიწვია ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარებაში და პიესის მთავარ მოქმედ პირად ორესტესი კი არა, ელექტრა გახადა. და მართლაც, ორესტესისათვის, რომელიც იზრდებოდა სასახლიდან შორს, დედისადმი სიძულვილს არ შეიძლებოდა ისეთი სიმძაფრე ჰქონოდა, როგორც ელექტრასათვის, რომელიც არა მარტო მსხვერპლი იყო დედის მიერ ჩადენილი დანაშაულისა, არამედ მრავალი წლის განმავლობაში დედის შვილების მიმართ გამოჩენილი უსულგულობის, მტრული დამოკიდებულების ყოველდღიური მოწმე. სოფოკლესთან ორესტესი, მისი თანმხლებებითურთ, ფაქტობრივად, ღმერთის, აპოლონის ნების აღმსრულებელნი არიან, შურისგება მათთვის არ არის ორგანულ მოთხოვნილებად ქცეული. შესაბამისად, ორესტესის პარტია პიესაში ერთობ მოკრძალებულია. იგი არსებითად მხოლოდ პიესის თავსა და ბოლოში ჩნდება. ტრაგიკული კონფლიქტის მთელ სიმძიმეს ელექტრა ატარებს. მისთვის შურისგება ცხოვრების მიზანია და მაშინაც კი, როდესაც ელექტრა დაკარგავს ორესტესის დაბრუნების იმედს, იგი მზადაა თავადვე აღასრულოს მძიმე მოვალეობა. მისი უკომპრომისო, ფანატიზმამდე მისული ფიგურის უფრო მკაფიოდ გამოკვეთისათვის, სოფოკლეს გამოჰყავს, როგორც ჩანს, ტრადიციისათვის უცნობი ან ნაკლებად ცნობილი ქრისოთემისი, რომელმაც კლიტემნესტრასა და ეგისთოსთან „გონიერი თანაარსებობის“ გზა აირჩია.[1] მართალია, მისი სულის სიღრმეში დარჩენილია მამის მკვლელობით გამოწვეული ტკივილი, რაც ელექტრასადმი გამოვლენილ თანაგრძნობას და ორესტესის დაბრუნების მოლოდინს ასაზრდოებს, მაგრამ ეს ტკივილი არც ისე მძაფრია, რომ მან ქრისოთემისი შურისგებაში ელექტრას მოკავშირედ აქციოს.

პიესაში, ესქილესაგან განსხვავებით, არა მარტო ცენტრალური გმირია შეცვლილი, არამედ უკანა პლანზეა გადატანილი თვით აპოლონის ნების აღსრულების მოტივიც. თავად ორესტესისათვის, თუმცა იგი აპოლონის რჩევის მიხედვით მოქმედებს, შურისგება არის სასჯელი ვერაგობისათვის, ადამიანთა ურთიერთობებში დადგენილი კანონის ხელყოფისათვის, ცოდვის შეგნებულად ჩადენისათვის. მისი სიტყვები შურისგების აღსრულების შემდეგ, არსებითად, გამართლებაა აგამემნონის ძის მიერ დაღვრილი სისხლისა:

კარგი იქნება ასე რომ დაისაჯოს ყველა,
ვინც კი ესოდენ ხელყოფს კანონებს, უნდა მოკვდეს.
მაშინ ვერაგობა, ალბათ, არ იქნებოდა ბევრი.

(1505-7)

სამაგიეროდ, ელექტრასათვის შურისგება არა მარტო უმაღლესი სამართლის აღსრულებაა, არამედ იმ ადამიანებისაგან განთავისუფლებაცაა, რომელთაც მას მოუკლეს ახალგაზრდობა და ბედნიერება. იმ დეტალში, რომ ორესტესი საკუთარი დის გარეგნულ ჩაფერფლას შენიშნავს, აშკარადაა ნაჩვენები, თუ რაოდენ იმოქმედა ელექტრაზე უბედურებამ და შურისძიებისაკენ ესოდენ დაუოკებელმა ლტოლვამ. ელექტრას, ტრაგედიის აშკარად ცენტრალური გმირის, პარტიებს პიესაში ყველაზე მეტი ადგილი უჭირავს. იგი, ფაქტობრივად, სულ სცენაზეა და, თუმცა თავისი ხელით არ ალასრულებს მკვლელობის აქტს, მისი მონაწილეობა შურისგებაში ერთობ აქტიურია. იგი არის ამ აქტის სული და გული, ძირითადი ინსპირატორი. მისი აგრესიულობისა და უკომპრომისობის მოტივაციისათვის სოფოკლეს გამოჰყავს კლიტემნესტრა ეგოისტ, გულქვა, რამდენადმე დემაგოგიურ სახედ, რომლისთვისაც მთავარია დაასაბუთოს საკუთარი დანაშაულის უფლებამოსილება, რომელსაც შეუძლია საკუთარი თავის გადარჩენისათვის შვილის დაღუპვის ცნობითაც კი გაიხაროს, ქალიშვილი პირდაპირობისა და მამის გლოვისათვის ჯურღმულში ჩაკეტოს.

როგორც ვთქვით, სოფოკლეს უფრო აინტერესებს ის, რაც ხდება შურისგების მოლოდინში ადამიანებში, ვიდრე თავად შურისგება, ან რაც მას მოჰყვება. აქ დრამატურგმა, ძირითადად ელექტრას ვნებათაღელვის წარმოჩენით, მშვენივრად გვიჩვენა, თუ როგორ ათამაშებს ადამიანს მის ცხოვრებაში მოჩვენებითისა და რეალურის მუდმივი ცვალებადობა. თუმცა პიესის თავშივე ყველაფერი გარკვეულია, ჩვენ ვიცით, რომ ორესტესი დაბრუნდა მიკენში შურისგების აღსასრულებლად, მაგრამ თავად ელექტრა ამას მხოლოდ ტრაგედიის ფინალში იგებს. მანამდე კი, პირველ რიგში, იგი, მაგრამ მნიშვნელოვანწილად კლიტემნესტრაც, ქრისოთემისიც და ეგისთოსიც განწყობილებათა მუდმივ ცვლაში არიან. როგორც ჩანს, სოფოკლეს ამ ტრაგედიაში განსაკუთრებით აინტერესებდა ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ინტენსიური და კონტრასტული ცვალებადობების, სხვადასხვა ადამიანების სულიერ მდგომარეობაზე ერთსა და იმავე ინფორმაციის განსხვავებული ეფექტის ჩვენება. არსებითად, აქ სოფოკლეს უფრო ის სურს გვაჩვენოს, თუ როგორია გმირის რეაქცია იმაზე, რაც ხდება, ვიდრე ის, თუ რა ხდება საერთოდ. ეს კი, ალბათ, ამ პერიოდის ბერძნულ ლიტერატურაში საერთოდ გმირის ფსიქოლოგიზმის მიმართ ყურადღების გაძლიერების მაჩვენებელი უნდა იყოს.[1]

და ბოლოს, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტრაგედიაში სოფოკლე აშკარად საკმაოდ დაშორდა ე.წ. იდეალური ადამიანის წარმოსახვის პრინციპს. ვერ ვიტყვით, რომ ტრაგედიის ფინალი ორესტესისა და ელექტრას მოქმედების ჰუმანური შედეგების დემონსტრაცია იყოს. პირიქით, სოფოკლე აქ გვიჩვენებს, თუ რაოდენ არაჰუმანური და შეუბრალებელი შეიძლება გახადოს შურისგების მძიმე ტვირთმა ადამიანები. პიესის ბოლოს ვერც ყოველგვარ სათნოებამოკლებულ ელექტრას, ვერც გარკვეულად მერყეე და დის ბრძანებების თითქმის მექანიკურად აღმსრულებელ ორესტესს ვერ თანაუგრძნობს მკითხველი თუ მაყურებელი.[2]

ელექტრას სახე მსოფლიო ლიტერატურისათვის საკმაოდ მიმზიდველი აღმოჩნდა, თუმცა იგი თავისი პოპულარობით რამდენადმე ჩამოუვარდება ანტიგონესა და ოიდიპოსს.

---

[1] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 230 შმდ.

[1] შდრ. Latacz, **Einführung...**, გვ. 240.

[2] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 230 შმდ.; W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 281 შმდ.

შეიძლება ითქვას, რომ რეცეფციის ძირითად წყაროს სოფოკლესთან ერთად ევრიპიდეც წარმოადგენდა. ამიტომ, სოფოკლეს „ელექტრას“ გავლენის მასშტაბებზე მსჯელობისას, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ სახის გვიანდელ ინტერპრეტაციებზე ორივე წყარო ერთდროულად ახდენდა გავლენას. და მაინც, ხშირ შემთხვევაში შეიძლება იმის განსაზღვრა, ესა თუ ის თანამედროვე მწერალი რომელი წყაროსაგან არის უფრო დავალებული. ელექტრას სახის პოპულარობა ანტიკურობის შემდგომ არსებითად XVII-XVIII საუკუნეების ევროპულ მწერლობაში აღორძინდა. P. J. Crébillon-თან (1709), H. B. Longepier-სა (1719) და J. Bodmer-თან (1760) შურისგება დედაზე უკანა პლანზე ინაცვლებს და ყურადღება ეგისთოსის მოკვლაზეა გამახვილებული.[1] XX საუკუნის მწერალთა შემოქმედებაში ელექტრას სახის ფორმირებაზე აშკარად სოფოკლეს ტრაგედიამ მოახდინა უდიდესი გავლენა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ითქმის ჰ. ფონ ჰოფმანსტალის „ელექტრაზე“ (1903), რომელიც სოფოკლეს დრამის თავისუფალ გადატანას წარმოადგენს გერმანულ ენაზე და აქაც განსაკუთრებით ესმის ხაზი ელექტრას აქტივობას შურისგების აღსრულებაში. 1937 წელს გამოდის ჟან ჟიროდუს „ელექტრა“. აქ სავსებით შეცვლილია სოფოკლესეული და ევრიპიდესეული ტრაგედიების პათოსი. კლიტემნესტრა, რომელიც თავს აგამემნონს უწოდებს და ცდილობს მას ჟესტიკულაციითაც კი მიბაძოს, ეგისთოსთან ერთად საკმაოდ წარმატებით მართავს ქალაქს და ხალხი კმაყოფილია. არავის არ აწუხებს აგამემნონთან დაკავშირებული მორალური ტვირთი. ელექტრა წარმოდგენილია ამ „იდილიური“ სიტუაციის ხელისშემშლელ ელემენტად, თავისი მუდმივი ზიზღითა და სიცოცხლის სიძულვილით. ელექტრამ ჯერ არც მამის მოკვლის ამბავი იცის (რადგან მაშინ ის ჯერ კიდევ ბავშვი იყო) და არც ის, რომ ეგისთოსი დედამისის საყვარელია, რადგან ისინი ჯერ კიდევ არ დაკავშირებიან ერთმანეთს ქორწინებით. მაგრამ, მას შემდეგ, რაც იგი ყოველივეს შეიტყობს, მისი ლტოლვა შურისგებისაკენ დამანგრეველი ხდება ქალაქისათვის, ეგისთოსისათვის, კლიტემნესტრასა და ორესტესისათვის და, ბოლოს და ბოლოს, თავად ელექტრასათვის. ამდენად კლასიკური მორალის იდეა ჟიროდუსთან გარკვეულწილად ირონიზებულია. ო' ნილისა და ჰაუპტმანის ნაწარმოებებს, რომლებიც უფრო კომპლექსურად ასახავენ ატრიდების თქმულებას, ზემოთ უკვე შევეხეთ. საინტერესოა, სოფოკლეს ტრაგედიასთან მიმართების თვალსაზრისით, ჟიროდუს „ელექტრას“ შექმნიდან ექვსი წლის თავზე დაწერილი ჟან პოლ სარტრის „ბუზები“. პიესაში ერთი მოვლენით, შურისგებით, გაერთიანებული ელექტრა და ორესტესი, ერთდროულად უპირისპირდებიან ერთმანეთს როგორც ნეგატიური და პოზიტიური ფუნქციით აღჭურვილი პერსონაჟები. ორესტესი თავისუფლების ფილოსოფიის განსხეულებას და ამდენად, თავისუფალ ადამიანს წარმოადგენს. ელექტრა, ფაქტობრივად, არ არის თავისუფალი, მას სძულს და იგი მოქმედებს მთლიანად საკუთარ იმპულსებს, გრძნობებს დაქვემდებარებული. და მიუხედავად იმისა, რომ ელექტრა მეტს დაითმენს და უფრო მეტად იტანჯება, იგი თავად არ ახორციელებს შურისგებას, ელექტრას როლია, შურისმგებელ ძმას ელოდოს. მას ეშინია დამოუკიდებლად იმოქმედოს. შესაბამისად, „ელექტრა თავად არ ირჩევს საკუთარ ქმედებას და არ სურს, თავის ნებასა და საქციელზე პასუხისმგებლობა აიღოს, როგორც ორესტესმა“.[2]

„ფილოქტეტესი“, რომელიც სოფოკლეს 85 წლის ასაკში დაუწერია, დაიდგა (ძვ.წ.ა. 409 წელს).[3] ის ე.წ. უმსხვერპლო ტრაგედიაა. მასში არავინ იღუპება. იგი გვიჩვენებს, რომ გენიალური დრამატურგი თვით სიცოცხლის ბოლო წლებამდე ეძიებდა დრამატული კონფლიქტის განვითარების ახალ-ახალ გზებს. ეს ტრაგედია იმითაც არის ყურადღების ღირსი, რომ იგი სოფოკლეს ჩვენამდე მოღწეული ერთადერთი პიესაა, რომელშიც ქალი საერთოდ არ მონაწილეობს. ტრაგედია გამოიყენებს უკვე ჰომეროსისათვის კარგად ცნობილ ლეგენდას აქაველი გმირის ფილოქტეტესის შესახებ. მას თავის დროზე მომაკვდავმა ჰერაკლემ დაუტოვა თავისი მშვილდ-ისარი. ფილოქტეტესი აქაველ წინამძღოლებთან ერთად ტროასაკენ გაემართა, მაგრამ გზად მას გველმა უკბინა. ჭრილობა არ ხორცდებოდა და საოცარ სიმყრალეს აფრქვევდა. ოდისევსის რჩევით იგი კუნძულ ლემნოსზე დატოვეს. ათი წელი გაგრძელდა ტროას ომი. ბერძნებმა წინასწარმეტყველების საშუალებით შეიტყვეს, რომ ჰერაკლეს მშვილდ-ისრის გარეშე ისინი ტროას ვერ აიღებდნენ. ოდისევსი და დიომედესი (სოფოკლესთან ნეოპტოლემოსი) გაემგზავრნენ ლემნოსზე და შეძლეს ფილოქტეტესის წამოყვანა. იგი ტროადაში განკურნეს. მისმა ისარმა კი იმსხვერპლა ტროას ომის მიზეზი – პარისი. ომის შემდეგ ფილოქტეტესი მშვიდობით დაბრუნდა სამშობლოში.[1]

ფილოქტეტესის ლემნოსიდან წამოყვანის თქმულება, როგორც ჩანს, განსაკუთრებით იზიდავდა ტრაგიკოსებს. ამ თემაზე პიესები დაუწერიათ ესქილეს, ევრიპიდეს, რომლებიც წინ უსწრებდნენ სოფოკლეს ტრაგედიას.[2]

„ფილოქტეტესში“ სოფოკლემ შეცვალა რამდენიმე სიუჟეტური ელემენტი: მასთან ლემნოსი უკაცრიელ კუნძულად არის წარმოდგენილი; ოდისევსს თან ახლავს აქილევსის ძე ნეოპტოლემოსი; ხოლო გუნდი შედგება არა ლემნოსის მკვიდრთაგან, არამედ ნეოპტოლემოსის თანმხლებ მეზღვაურთაგან.[3] მაგრამ უმთავრესი ის არის, რომ სოფოკლე შეეცადა ამ ტრაგედიაში არსებითად პათოსურ-კათარტიტული კონცეფცია ანალიტიკურ-კათარტიტულით შეეცვალა. მან ძირითადი ყურადღება გმირის ტანჯვის ჩვენებაზე კი არ გადაიტანა, არამედ საკუთარი პოზიციის გამოხატვაზე ძვ.წ.ა. V საუკუნის მეორე ნახევრის საბერძნეთში მიმდინარე დისკუსიის ზოგიერთ მორალურ-დიდაქტიკურ თეზისთან დაკავშირებით. ამისათვის მან შეარჩია სამი ხასიათის ურთიერთშეპირისპირების პრინციპი, ოდისევსის, ფილოქტეტესის და ნეოპტოლემოსის.

მოქმედება იწყება ლემნოსზე მოხვედრილი ოდისევსისა და ნეოპტოლემოსის საუბრით. ოდისევსი არიგებს თავის ახალგაზრდა თანამგზავრს, თუ როგორ უნდა ეძებოს ფილოქტეტესი, როგორ უნდა დაარწმუნოს იგი, რომ თავადაც განაწყენებული, აქაველებს გამოექცა და როგორ უნდა ჩაიგდოს მისი იარაღი ხელში მოტყუებით. ლაერტესის ძემ იცის, რომ ხალასი ნეოპტოლემოსისათვის ამდენი ტყუილის თქმა ძნელი იქნება, მაგრამ ოდისევსს თავისი პრინციპი აქვს, რომელიც აქაველთათვის სასურველი მიზნის ნებისმიერი გზით მიღწევაში მდგომარეობს:

> შვილო, ხომ ვიცი, რომ ბუნებით არ ხარ ისეთი,
> ასე იცრუო ანდა შეძლო ხრიკთა მოწყობა.
> თუმც რადგან ძლევის მოპოვება ერთობ ტკბილია,
> გაბედე, სამართლის მცველნი მერეც გაეხდებით,
> ამ დღეს ცოტა ხნით, გთხოვ, გადადე განზე სირცხვილი,
> მომანდე შენი თავი, ხოლო მომავალში კი
> გექნება დრო, ღვთისმოსავად კვლავ თავს რაცხავდე.
>
> (79-85)

ნეოპტოლემოსი არ იღებს თავდაპირველად ოდისევსის რჩევას:

> მე ის სიტყვები, რომელთა სმენაც გულს მატკენს,
> ო, ლაერტის ძევ, მეჯავრება შესასრულებლად.
> რადგან გაეჩნდი, რომ ცუდი არ ვქნა ხრიკთა წყალობით,
> ისევე როგორც იქცეოდა ჩემი მშობელიც.
> მზად ვარ, რომ მე ის კაცი ძალით წამოვიყვანო,
> თუმც არა ეშმაკობით .....
> .....
> მეუფევე, უფრო მეტად მსურს კარგის მქმნელმა
> ვიგემო მარცხი, ვიდრე ავისამ – გავიმარჯვო.
>
> (86-95)

[1] შდრ. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, გვ. 252.

[2] შდრ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, Griechische Dramenfiguren antik und modern, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968[4], გვ. 65 შმდ.

[3] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 295.

[1] ფილოქტეტესის შესახებ ბერძნულ მითოლოგიურ ტრადიციაში იხ. DNP, 9, 832 შმდ.; მითისა და ვერსიებისათვის შდრ. ტროას ომი, თხრობა და კომენტარები ლაშა ბერაიასი, თბილისი 2002.

[2] დაწვრილებით შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 297 შმდ. იხ. აგრ. H. J. Mette, Der uerlorene Aischylos, გვ. 99 შმდ.

[3] შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 300 შმდ.

ამის შემდეგ იმართება დავა იმაზე, თუ რომელი უფრო სწორი გზაა – მოტყუება, თუ დარწმუნება. ოდისევსი იქითკენ იხრება, რომ მოცემულ შემთხვევაში უმჯობესია ტყუილი და ნეოპტოლემოსის კითხვაზე:

განა შენ არ თვლი, რომ ტყუილი სამარცხვინოა

(108)

ოდისევსი პასუხობს:

არა, თუკი გადარჩენას მოგვიტანს ტყუილი.

(109)

ბოლოს და ბოლოს, ოდისევსი დაარწმუნებს ნეოპტოლემოსს და ისიც თავისი მეზღვაურებითურთ მზად არის, ითამაშოს ლაერტესის ძის მიერ მოგონილ სპექტაკლში.

ფილოქტეტესთან ნეოპტოლემოსის შეხვედრას პირველისათვის უდიდესი სიხარული მოაქვს – როგორც იქნა, მან დაინახა ადამიანი, თანაც ელინი.

კიდევ უფრო კეთილად განეწყობა ფილოქტეტესი ჭაბუკის მიმართ, როდესაც შეიტყობს, თუ ვისი შვილია იგი და რატომ გამოექცა ტროადიდან აქაველებს. თავის მხრივ, ფილოქტეტესი უყვება აქილევსის ძეს უკაცრიელ კუნძულზე თავისი მძიმე ცხოვრების ამბავს. იგი სთხოვს ნეოპტოლემოსს, არ დატოვოს ლემნოსზე მამამისის მეგობარი და, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფეხი საოცრად ყარს, წაიყვანოს თავისი ხომალდით სამშობლოში. ნეოპტოლემოსი ქოროსთან თათბირის შემდეგ ჰპირდება ამ სურვილის აღსრულებას. ფილოქტეტესი საოცრად მიენდო აქილევსის ძეს, მას ეჭვიც კი არ ეპარება ჭაბუკის გულწრფელობაში. იგი მას უყვება, თუ როგორ შეურაცხყვეს ოდისევსმა და ატრიდებმა, მისმა უმთავრესმა პირადმა მტრებმა. ამ დროს შემოდის ვითომდა ვაჭარი, რომელიც ნეოპტოლემოსს ოდისევსისა და დიომედესის აქეთკენ წამოსვლის ამბავს ატყობინებს. ფილოქტეტესი ღელავს, არ მოუსწროს მათ ლაერტესის ძემ და იძულებით არ წაიყვანოს ტროადაში. უეცრად ფილოქტეტესს ტკივილის საშინელი შეტევა წამოუვლის. იგი თავის მშვილდ-ისარს, ერთადერთ განძს, ნეოპტოლემოსს მიანდობს, თვითონ კი ძლიერი ტკივილისაგან მიიძინებს. ჭაბუკს აწუხებს თავისი არაღირსეული როლი. მას რცხვენია, რომ ასე უმოწყალოდ ატყუებს ტანჯულ კაცს. და როდესაც ფილოქტეტესი გაიღვიძებს, იგი მზადაა მთელი სიმართლე პატიოსნად უთხრას, მაგრამ ოდისევსს ესეც გათვალისწინებული აქვს. იგი შემოდის და ყოველივეს ნათელს ჰფენს. ლაერტესის ძე ურჩევს ფილოქტეტესს ნებით წაჰყვეს ტროადაში. თუ არა და, მისი მშვილდ-ისარი უკვე ნეოპტოლემოსის ხელთაა. ფილოქტეტესს ამის გაგონებაც კი არ უნდა. მას სიკვდილი ურჩევნია ოდისევსის დათანხმებას. იგი ისევ თავის ეულ თავშესაფარს მიაშურებს. ნეოპტოლემოსის მოთმინების ფიალა აივსო. იგი გადაწყვეტს, დაუბრუნოს ფილოქტეტესს იარაღი, მიუხედავად ოდისევსის გააფთრებული წინააღმდეგობისა.

მართლაც, ნეოპტოლემოსი ფილოქტეტესს უბრუნებს მშვილდ-ისარს, თუმცა მას არ აძლევს საშუალებას ისარი ოდისევსს სტყორცნოს. ფილოქტეტესი მადლიერია ჭაბუკისა, რომელშიც ბუნებით თანდაყოლილმა სიკეთემ გაიმარჯვა. ნეოპტოლემოსი კიდევ ერთხელ შეეცდება, დაარწმუნოს ფილოქტეტესი, წაჰყვეს მათ ტროადაში. როდესაც ყველა იმედი ამოიწურება და ნეოპტოლემოსი დაპირებისამებრ ფილოქტეტესის სამშობლოში წაყვანას გადაწყვეტს, სოფოკლე deus ex machina-ს მიმართავს. ჩნდება ჰერაკლეს აჩრდილი, რომელიც მოუწოდებს ფილოქტეტესს, შეასრულოს ზევსის ნება და გაჰყვეს ნეოპტოლემოსს ტროადაში. ფილოქტეტესი ბრძანებას ემორჩილება. საოცრად ლირიკულ პასაჟში იგი ეთხოვება ადგილს, რომელმაც ამდენხანს შეიფარა. გუნდის მოკლე ფინალური პარტია მოუწოდებს გმირებს, შეევედრონ ზევსის ნიმფებს, ბედნიერად ამგზავრონ ისინი.

როგორც აღვნიშნეთ, ტრაგედიაში თუმცა ძლიერი ვნებათაღელვა ბობოქრობს, ტანჯვას იწვევს არა სიკვდილი, არამედ ის, რასაც გმირები განიცდიან, როდესაც მოვლენათა მსვლელობა მათ მძიმე არჩევანის წინაშე აყენებს. ფილოქტეტესი, ნეოპტოლემოსი და ოდისევსი სამი განსხვავებული ხასიათია. კუნძულზე ეულად და ვერაგულად დატოვებული ფილოქტეტესი წარმოგვიდგება თავისი შელახული ღირსების უკომპრომისო დამცველად და საზოგადოებრივ ინტერესებზე მაღლა თავისი პირადი, სავსებით სამართლიანი განაწყენების დამყენებლად. მომძეთა ვერაგობამ, მარტოდ ყოფნამ და მოუშუშებელმა, ავსურნელიანმა ჭრილობამ ეს პირდაპირი და კეთილშობილი კაცი რამდენადმე დააკომპლექსა. თუმცა, ტრაგედიის სახელწოდების მიხედვით, მისი ცენტრალური გმირი ფილოქტეტესია, არსებითად პიესაში ამ ფუნქციას ნეოპტოლემოსი ასრულებს.[1] მისი სახით მწერალმა საუკეთესოდ წარმოგვიდგინა პიროვნება, რომელიც თანდაყოლილი, ბუნებითი ანუ, თანამედროვე ტერმინოლოგიით, გენეტიკური თვისებებით ამარცხებს ნასწავლ, დარიგებით მიღებულ, საზოგადოებრივი მოვალეობიდან გამომდინარე მოქმედების გეგმას. ეს კი ხდება მაშინვე, როგორც კი მის წინაშე გამოიკვეთება არჩევანი – ტყუილისა თუ პირდაპირი დარწმუნების გზით შეასრულოს მის თანამოძმეთათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი დავალება. თავდაპირველად, თუმცა საკმაოდ დიდი წინააღმდეგობის გაწევის შემდეგ, იგი ირწმუნებს ოდისევსის დარიგებასა და რჩევას, მაგრამ შემდეგ მასში კვლავ თანდაყოლილი კეთილშობილება და ტყუილის მიმართ ზიზღის გრძნობა იმარჯვებს. ნეოპტოლემოსს ურჩევნია, აქაველებმა ტროაზე გამარჯვება ვერ იზეიმონ, ოღონდ მას არ მოუხდეს პირშავად ყოფნა ფილოქტეტესის წინაშე.

ოდისევსი ტრაგედიაში არ წარმოადგენს მაცდუნებელ ბოროტ ძალას, იგი, არსებითად, მოქმედებს პრინციპით: მიზანი (თუკი იგი თავისთავად კეთილშობილური და თანამოძმეთათვის სასარგებლოა) ამართლებს საშუალებას (თუნდაც იგი საოცრად არაეთიკური და სულაც ვერაგული იყოს ცალკეული პიროვნების მიმართ). ოდისევსს აქვს არა მარტო უნარი, იმოქმედოს ამ პრინციპით, არამედ ძალაც, სიტყვით დაარწმუნოს საკუთარ სხვა ფსიქიკის მქონე ადამიანი თავისი ნათქვამის სისწორეში.

შესაბამისად, სოფოკლემ ტრაგედიაში გადმოიტანა დისკუსია, რომელიც მის ეპოქაში მიმდინარეობდა სოფისტებსა და მათ მოწინააღმდეგეებს შორის,[2] იმის თაობაზე, თუ რა არის ადამიანისათვის განმსაზღვრელი: სწავლით მიღებული აღზრდა („პაიდეია“), თუ ბუნება („ფუსისი“). ოდისევსი წარმოადგენს პირველი პოზიციის განმასახიერებელს. იგი არ უარყოფს, რომ ადამიანები ბუნებით სხვადასხვაგვარნი შეიძლება იყვნენ. და მაინც, მას სჯერა, რომ პიროვნებაში სიტყვამ (თუნდაც დროებით) შეიძლება დაამარცხოს თანდაყოლილი თვისებები და მას გააკეთებინოს მისი ბუნებისათვის მიუღებელი რამ. ნეოპტოლემოსი განასახიერებს მეორე პოზიციას, თუმცა იგი არ არის კატეგორიული წინააღმდეგი განსაზღვრულ სიტუაციებში ოდისევსის დარიგებასაც მისდიოს, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, მასში იმარჯვებს ის, რაც მის ბუნებაშია. მან, ფილოქტეტესის უბედურებასთან პირისპირ დარჩენილმა, სწრაფად დაივიწყა სიტყვით მიღებული ცოდნა და გააკეთა ის, რაც მის ბუნებაში იყო. ძნელია, ცალსახად იმის თქმა, სწორად მოიქცა თუ არა ნეოპტოლემოსი. რომ არა ჰერაკლეს აჩრდილის გამოცხადება, ფაქტობრივად, მისი საქციელი აქაველთა ლაშქრის ინტერესების ღალატად ჩაითვლებოდა. ერთი ცხადია, რომ წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით, ჰუმანიზმის პრინციპიდან გამომდინარე, მას სხვა გზა არ ჰქონდა. და, deus ex machina-ც ტრაგედიის ბოლოში, არსებითად, ერთგვარი ჯილდოა ნეოპტოლემოსის ჰუმანიზმისათვის. მართალია, მან თავად ვერ მოახერხა, დაერწმუნებინა ფილოქტეტესი, მაგრამ ამ უკანასკნელის დაყოლიება მაინც მოხდა, რადგან ღმერთის ნებას პიროვნება ვერ გადუვა. მან შეიძლება უკიდურესი წინააღმდეგობა გაუწიოს მოკვდავთა სურვილს თუ თხოვნას, მაგრამ მოკვდავს არ ჰმართებს ღმერთის ურჩობა. ვფიქრობ, ჰერაკლეს გამოცხადებას ტრაგედიის ფინალში და მისგან ზევსის ნების განცხადებას მარტოოდენ ტექნიკური ფუნქცია კი არ აკისრია – გამოიყვანოს მოქმედება ჩიხიდან, არამედ მას კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს – მოახდინოს ჰუმანიზმის იდეის რეაბილიტაცია.[3]

„ფილოქტეტესი“ ხანდაზმული დრამატურგის უჭკნობი პოეტური შემართების თვალსაჩინო მაგალითია. აქ გამოვლინდა სოფოკლეს დაუცხრომელი ლტოლვა ტრაგიკული კონფლიქტის ახალ-ახალი ფორმების ძიებისაკენ და ასევე მისი ნეგატიური დამოკიდებულება თავისი ეპოქის „მოხერხებული ინტელექტუალიზმისადმი“.[4]

---

[1] შდრ. W. Schadewaldt, იქვე.
[2] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 246.
[3] შდრ. ქვემოთ, გვ. 386 შმდ.
[4] Latacz, Einführung..., გვ. 345.

სოფოკლეს ტრაგედიამ საკმაოდ დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ლიტერატურაზე. XVIII საუკუნეში თავის დრამაში Châteaubrun-მა (1756) შემოიყვანა დამატებითი პერსონაჟი, ფილოქტეტესის ასული, რომელიც მამასთან ერთად არის კუნძულზე. მას შეიყვარებს ნეოპტოლემოსი, ხოლო შეყვარებულთა გაერთიანება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ტროას აღება. La Harpe (1783) უფრო ამძაფრებს deus ex machina-ს როლს კონფლიქტის ჩიხიდან გამოყვანაში იმით, რომ ჰერაკლე, ფაქტობრივად, წამით მოუსწრებს იმას, რომ ფილოქტეტესმა უკვე მომართული საბედისწერო ისარი ოდისევსისაკენ არ გაისროლოს. ჰერდერი თავის ფილოქტეტესის „სცენაში სიმღერითურთ“ (1774/75), პირიქით, უარს ამბობს ღმერთის გამოცხადებაზე და ნაწარმოებს ადამიანური სიბრძნით ამთავრებს: „ვინც ბედისწერას ემორჩილება, გამარჯვება იმას ექნება“. ანდრე ჟიდი ტრაქტატში „ფილოქტეტესი“ (1899) ტანჯულ გმირს კეთილშობილურ ნაბიჯს ადგმევინებს. იგი საკუთარი ნებით ამბობს უარს შურისგებაზე და სვამს ოდისევსისგან მომზადებულ დასაძინებელ წამალს, რათა შექმნას მშვილდ-ისრის გატაცების შესაძლებლობა. კ. ფონ ლეევეცოვის დრამაში „ფილოქტეტესის მშვილდ-ისარი“ (1909) გმირი მოწინააღმდეგეს თავისი შინაგანი კეთილშობილებით ამარცხებს და ხელს აღებინებს მოტყუებაზე. შემდეგ კი საკუთარი ნებით აძლევს მშვილდ-ისარს ნეოპტოლემოსს, თავად კი ზღვაში გადაეშვება და ასე ამთავრებს სიცოცხლეს. ხოლო რ. პანვიტცი თავის დრამაში (1913) ასევე ათმობინებს გმირს თავის იარაღს, იმის შეგნებით, რომ ტროას დამპყრობი თავად არის. ჰ. ფონ ჰაისლერი ომის შემდგომ შექმნილ დრამაში (1948) თემას გამოიყენებს იმისათვის, რომ თავისუფლებისა და ჭეშმარიტების პოლიტიკური აუცილებლობისაგან დაცვის მიზანშეწონილობა გვიჩვენოს. ჰ. მიულერს თავის პიესაში (1968) ყურადღება გამარჯვების მომტანი მშვილდ-ისრიდან ფილოქტეტესის მებრძოლებზე გადააქვს, რომლებიც მეთაურის გარეშე იბრძვიან ტროასთან. ნეოპტოლემოსი გაჯიუტებულ ფილოქტეტესს მახვილის ზურგში ჩაცემით განგმირავს. ხოლო გმირის სიკვდილის მიზანმიმართული აღწერა მის მებრძოლებს ომის გაგრძელებისაკენ განაწყობს.[1]

„ოიდიპოსი კოლონოსში“, როგორც ჩანს, სოფოკლეს გედის სიმღერაა. ტრაგედია მას სიცოცხლის ბოლო დღეებში დაუწერია, ხოლო მისი დადგმა, ანტიკური ტრადიციის მიხედვით, მხოლოდ ძვ.წ.ა. 401 წელს განუხორციელებია მის შვილიშვილსა და სეხნიას. ბიოგრაფთა ნაკლებად სარწმუნო ანეკდოტური გადმოცემის თანახმად, სოფოკლეს ვაჟიშვილი იოფონი განაწყენებულა მამამისის ერთობ დიდი სითბოთი შვილიშვილის, სახელად ასევე სოფოკლეს მიმართ, რომელიც მას სხვა ქალისაგან გაჩენილმა, უდროოდ გარდაცვლილმა შვილმა, არისტონმა, დაუტოვა. მას მამისათვის შეშლილობა დაუბრალებია ფრატორების[2] წინაშე. სოფოკლეს თავისი სიმართლის დასამტკიცებლად ტრაგედია „ოიდიპოსი კოლონოსში“ წაუკითხავს. მისი გონების სიცხადე ყველასათვის აშკარა გამხდარა, ხოლო იოფონს ცილისწამებისათვის ჯარიმის გადახდა დაკისრებია. შესაძლოა, ეს ანეკდოტი მოგვიანებით შეიქმნა, რადგან კლასიკური და რამდენადმე ელინისტური ტრადიცია სრულიად არაორაზროვნად თვლიდა, რომ სოფოკლემ ულრუბლოდ განვლო თავისი ხანგრძლივი ცხოვრება, მაგრამ ერთი აშკარაა – ტრაგედიაში უმწეო, მოხუცი მამის ვნებანი მართლაც ხაზგასმით არის წარმოჩენილი.[3]

90 წელს მიტანებული დრამატურგის ეს, ალბათ, უკანასკნელი ნაწარმოები მისი გენიის კიდევ ერთი მძლავრი გამოვლინებაა. მან შექმნა პიესა, რომელიც, როგორც ჩანს, წინ წევდა იმ საკითხებს, თავად სიცოცხლის სამანს მიტანებულ სოფოკლესაც რომ აღელვებდა. როგორი არის აღსასრული ადამიანისა, რომელსაც ამქვეყნიური ცხოვრებაში ღმერთებმა ტანჯვა განუმზადეს და რომელმაც შეიმეცნა საკუთარი უსუსურობა გარდაუვლობის წინაშე. მართალია, ოიდიპოსმა თავი დაიბრმავა, მაგრამ, სამაგიეროდ, მიიღო ჭვრეტის, ნათელხედვის ბევრად უფრო მაღალი უნარი. სწორედ ღმერთის ნებით მივიდა იგი თავისი ქალიშვილის ანტიგონეს თანხლებით ათენთან მდებარე კოლონოსში, მის ცნობილ ევმენიდების ჭალაში.[1]

ტრაგედიის პირველ სცენაში ოიდიპოსი და ანტიგონე, მოსულნი ატიკის მიწაზე, ადგენენ, თუ სად იმყოფებიან. ჩნდება უცხო, რომელიც მოუწოდებს ოიდიპოსს, დატოვოს წმინდა ჭალა, რადგან იქ ყოფნა მოკვდავთათვის არ არის დაშვებული. როგორც კი იგებს ოიდიპოსი, რომ უკვე თავისი მიზნისათვის მიუღწევია, რომელიც ბედის ნიშნებით არის განსაზღვრული, სთხოვს უცხოს, იხმოს ქვეყნის მეფე. მას ოიდიპოსი აუწყებს რაღაც ისეთს, რაც ამ მხარისათვის უაღრესად სასარგებლოა. უცხო მიდის. პაროდოსი ატიკელ უხუცესთა ქოროს ოიდიპოსსა და ანტიგონესთან შეხვედრის სცენას წარმოგვიდგენს, სადაც გუნდი ყველაზე ცოდვილი ადამიანის ატიკის მიწაზე მოსვლით არის შეშფოთებული. პირველი ეპისოდიონი იწყება კვლავ გუნდთან საუბრით, შემდეგ მოდის ოიდიპოსის მეორე ქალიშვილი ისმენე, რომელიც მამასთან იჩქარის თებედან, რათა ახალი შემზარავი ამბავი აუწყოს. ოიდიპოსის ვაჟიშვილებს ერთმანეთთან სისხლისმღვრელი ომის დაწყება განუზრახავთ. მისნობის თანახმად, გაიმარჯვებს ის, ვის მხარეზეც იქნება ოიდიპოსი. ასე რომ, სულ მალე ოიდიპოსს შეიძლება თავად კრეონი გამოეცხადოს მის თებეში დასაბრუნებლად. ამ ეპისოდიონის დიალოგებიდან მსმენელი იტყობს, თუ რა მომხდარა თებეში ოიდიპოსის მიერ საკუთარი თავის დაბრმავების შემდეგ. ოიდიპოსს, როგორც ჩანს, ტრაგიკულ მოვლენათა დღეს მილებული თავისი გადაწყვეტილება შეუცვლია და საცხოვრებლად დარჩენილა თებეში, რასაკვირველია, შორს სამეფო და სახელმწიფო საქმეებისაგან. მაგრამ წლების შემდეგ კრეონს, ხალხზე დაყრდნობითა და ოიდიპოსისავე უკვე წამოზრდილი ვაჟების თანხმობით, უსინათლო და გატეხილი კაცი გაუძევებია ქალაქიდან, როგორც სახიფათო ცოდვილი. მამა არ მიუტოვებია ანტიგონეს, რომელიც მისი მოხეტიალე ცხოვრების თანაზიარი გამხდარა. მამისადმი სიყვარულს მუდამ გამოხატავდა ისმენეც, რომელიც თებეში დარჩენილა. აი, ახლაც, როდესაც ქორო მოუწოდებს მოხუცს, მან, ან რომელიმე მისიანმა ევმენიდებისადმი ვედრების რიტუალი შეასრულოს, ისმენე გაეშურება ამის გასაკეთებლად. ოიდიპოსი, ესოდენი სიყვარულით განმსჭვალული ქალიშვილების მიმართ, საოცარი რისხვითაა განწყობილი თავისი ვაჟიშვილებისადმი. ამას მოსდევს კომოსი, რომელშიც ხდება გახსენება ოიდიპოსის შემზარავი თავგადასავლისა. ოიდიპოსი არწმუნებს ქოროს, რომ ყველა ცოდვა მან არმცოდნემ ჩაიდინა და ამდენად მას ვერ დავდებთ ბრალს მამის განზრახ მკვლელობაში, ანდა დედის განზრახ ცოლად შერთვაში. შემოდის თესევსი. ოიდიპოსი ატყობინებს ატიკის მეფეს, რომ მას აქ დარჩენა და სიკვდილი აქვს გადაწყვეტილი, რომ მისი საფლავი ატიკის ბედნიერებისა და უძლეველობის მფარველი იქნება. მაგრამ ამჯერად მას ემუქრება საფრთხე. შესაძლოა, ვაჟებმა საკუთარი ნების წინააღმდეგ წაიყვანონ ოიდიპოსი თებეში. ბოლოს და ბოლოს, შეიძლება მოხდეს ბრძოლაც თებესა და ათენს შორის. ოიდიპოსი თესევსს აუწყებს: როცა შესაფერისი დრო მოვა, იმ საიდუმლოს გაუმხელს, მისთვის და მისი სამეფოსათვის მარადიული სიკეთის მომტანი რომ იქნება. თესევსი ჰპირდება ოიდიპოსს, რომ აუსრულებს ყველა სურვილს, რომ ვერავინ შეძლებს აქედან ძალით წაიყვანოს იგი. გუნდი უგალობს ბრწყინვალე ჰიმნს კოლონოსს.

შემდეგ ეპისოდიონში შემოდის კრეონი, რომელსაც სურს ოიდიპოსი ჯერ სიტყვით დაიყოლიოს, მაგრამ ოიდიპოსი მის გამომძევებელთ თებედან არასდროს შეუკავშირდება. მაშინ კრეონი ძალას მიმართავს. მას უკვე შეუპყრია ისმენე და ახლა ცდილობს ანტიგონეც მოსტაცოს ოიდიპოსს. საქმეში ერევა თესევსი, რომელიც კრეონს უკრძალავს მის ქალაქში ასეთ თვითნებობას, მეფის დაუკითხავად მის ქვეყანას შემოფარებული მავედრებლების შეურაცხყოფასა და იძულებას. ათენი ხომ ქალაქია, სადაც „კანონის გარეშე არაფერს არ მოიმოქმედებენ“ (914). კრეონი არ ელოდა თესევსის ამგვარ წინააღმდეგობას, ის დარწმუნებული იყო, რომ ოიდიპოსის მსგავს ცოდვილს ათენი არ მიიღებდა. იგი იტოვებს უფლებას თებეში გადაწყვიტოს, თუ როგორ უპასუხოს ათენელთა უარს. თესევსი მიემართება

---

[1] შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 621 შმდ.

[2] ფრატრიის, ატიკის მოსახლეობის სოლონის შემდგომ მომდინარე ერთ-ერთი ადმინისტრაციული დანაყოფის წევრი.

[3] სოფოკლეს ბიოგრაფიის ამ მომენტს ზოგიერთი მკვლევარი კომედიოგრაფოსების ფანტაზიის ნაყოფად მიიჩნევს, ყოველი შემთხვევისათვის, არ თელის ისტორიულ რეალობად. შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 174; T. B. L. Webster, An Introduction to Sophocles, London 1969², გვ. 14 შმდ. რაც შეეხება საკითხს, თუ რატომ არ დაიდგა ტრაგედია სოფოკლეს სიცოცხლეში, ამის მიზეზი იყო პელოპონესის ომის ბოლოს შექმნილი უმძიმესი ვითარება ათენში.

[1] ევმენიდებისა და მათი ათენთან კავშირის შესახებ იხ. ესქილეს „ევმენიდები“, ზემოთ. გვ. 333 შმდ. „ევმენიდების ჭალის“, როგორც საკულტო ადგილის შესახებ, შდრ. DNP, 4, 71 შმდ.

ოიდიპოსის ქალიშვილთა დასახსნელად. გუნდი შესთხოვს ღმერთს, შემწედ ეყოლოს ასულებს და ათენს.

შემოდიან ოიდიპოსის ქალიშვილები და თესევსი. ეს უკანასკნელი ატყობინებს შვილების დაბრუნებით ბედნიერ ოიდიპოსს, რომ ვიღაც კაცს სურს მასთან შეხვედრა. ოიდიპოსი ხვდება, რომ ეს მისი ვაჟი, პოლინიკესი უნდა იყოს. მას არ სურს მამის გამძევებელ შვილთან შეხვედრა. მაგრამ თესევსი სთხოვს, ესაუბროს მოსულს. მოხუცი ვერ ეუბნება ათენის მეფეს უარს. გუნდი მღერის ნაღვლიან, საოცარი ლირიზმით აღსავსე სიმღერას ადამიანის ცხოვრების ამაოებაზე, ოიდიპოსის თავს დატრიალებულ უბედურებაზე. განსაკუთრებით პესიმისტურია სიკვდილისა და სიბერისადმი მიძღვნილი სტრიქონები:

ვისაც სურს, მისთვის მოზომილზე მეტ ხანს იცხოვროს,
ჩემი ღრმა რწმენით,
მთლად უგუნურ აზრს იცავს იგი.
რადგან მრავალწილ სწორედ გრძელი დღეები
გვიახლოებენ სატანჯველთ, ხოლო სიამეს ვერ ნახავ სადმე.
თუკი ვინმე მეტს ელტვის განსაზღვრულზე,
ყველას გაასწორებს ჰადესის
დამხმარე სიკვდილი, როდესაც მოირა საქორწინო სიმღერების,
ლირის ჟღერის და ცეკვის გარეშე
გაგამწესებს დასასრულისკენ.

არ დაიბადო, იქნებოდა ყველაზე კარგი, ხოლო თუკი ქვეყნად გამოჩნდი,
კვლავ იქით წასვლა, საიდანაც მოხვედი
და თან სწრაფად, რაც შეიძლება.
ოდეს გაივლის ახალგაზრდობა, მსუბუქ უგუნურებათა მტარებელი,
რა გაჭირვება, რა ჯაფა არ დაგატყდება თავს:
შური, განხეთქილება, შუღლი, ომები
და მკვლელობები. ხოლო შემდეგ კი შენი ხვედრი ეს იქნება:
შეურვებული, ღრმა, უმწეო, მარტოხელა
უსიამოვნო მოხუცობა, რათა ყოველგვარი
სიავე შენთან ცხოვრებდეს.

(1211-1236)

შემოდის პოლინიკესი. იგი მთლიანად განადგურებულია მისდამი გამოჩენილი უსამართლობით. ეტეოკლესმა და კრეონმა მას კუთვნილი ტახტი წაართვეს და აიძულეს არგოსიდან გაქცეულიყო, სადაც ადრასტეს ასულზე დაქორწინდა და არგოსის სათვის შეეფარებინა თავი. ახლა პოლინიკესი საკუთარი სიმართლის აღსადგენად არგოსელთა ჯარით დაძრულა თებესკენ. იგიც, როგორც ოიდიპოსი, გამოძევებულია ქალაქიდან და, თუკი მამა მასთან იქნება, გამარჯვების შემდეგ იგი მშვიდად გაატარებს თავის დღეებს მშობლიურ მხარეში. მაგრამ ოიდიპოსს არ უნდა შვილის სიტყვების შესმენა. იგი წყევლის ძალაუფლების ჟინით ანთებულ, თავის დროზე მამის გამძევებელ ძმებს. პოლინიკესი დებს უბარებს ანდერძად, დაიტირონ და დაკრძალონ იგი. კომოსში ოიდიპოსი გრძნობს საკუთარი აღსასრულის მოახლოვებას და კვლავ იხმობს თესევსს. იგი ითხოვს, გაჰყვეს თესევსი ოიდიპოსს აღსასრულის ადგილისაკენ, საითკენაც მოხუცი თვით ღმერთს მიჰყავს. ოიდიპოსს მხოლოდ თესევსი უნდა ახლდეს და თესევსის მეტმა არავინ არ უნდა იცოდეს, თუ სად იქნება მისი საფლავი. ხოლო ატიკის მეფე, ოიდიპოსთან პირისპირ დარჩენილი, შეიტყობს მისი ქალაქის მომავალი კეთილდღეობის საიდუმლოს, რომელიც მან სიკვდილის მოახლოვების ჟამს საკუთარ მემკვიდრეს უნდა გადასცეს. გუნდი შესთხოვს ღმერთებს, უდრტვინველი სიკვდილით ჩავიდეს მოხუცი მიწისქვეშეთში.

შემოდის მაცნე, რომელიც გუნდს აუწყებს ოიდიპოსის საკვირველი გარდაცვალების ამბავს. საკვირველი უკვე ის იყო, რომ დავრდომილი ოიდიპოსი თავად გაემართა აღსასრულის ადგილისაკენ. იგი გზის გარკვეული მონაკვეთის გავლის შემდეგ გამოეთხოვა მწუხარებით შეძრულ ასულებს. ამ დროს ყოველი მხრიდან მოისმა ღმერთის ძახილი:

ო, შენ მანდ, შენ მანდ, ოიდიპოს, რატომ აყოვნებ
წამოსვლას. ეს შეგიფერხდა ხომ ისედაც ერთობ...

(1627-28)

ამის შემდეგ ოიდიპოსმა თანმხლებნი, გარდა თესევსისა, უკან გააბრუნა. როდესაც მათ მიიხედეს, იქ უკვე მხოლოდ თესევსი იდგა, როგორც ჩანს, რაღაც ზებუნებრივი სურათის ხილვით თავზარდაცემული. ოიდიპოსი გარდაიცვალა უჩვეულო სიკვდილით, ადამიანთა შორის ყველაზე უფრო საოცარი კაცი. ანტიგონე და ისმენე გუნდთან ერთად დაიტირებენ ოიდიპოსს. ანტიგონეს სიტყვები მამისა და ქალიშვილების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ მამაშვილური სიყვარულის დიდებული ოდაა:

ვინმეს შეიძლება ზოგჯერ ცუდიც მოენატროს,
რადგან, რაც არავისთვის არ არის საყვარელი, იყო საყვარელი,
როდესაც იგი ხელთ მყავდა.
ო, მამავ, ო, ძვირფასო,
ო, სამუდამოდ დაფარულო მიწის წყვდიადით,
იქიდანაც სიყვარულის გარეშე არც მე,
არც ამას არ დაგივიწყებ.

(1699-1705)

დაბრუნებული თესევსი ჰპირდება ოიდიპოსის ქალიშვილებს შემწეობას. ანტიგონე სთხოვს, თებეში გაუშვას ისინი, რომ როგორმე ძმებს დაღუპვაააცილონ თავიდან. თესევსი მზადაა ოიდიპოსის მადლისთვის ყოველივე აღასრულოს.

ძნელია ზუსტად ითქვას, რამდენად შეესაბამებოდა ტრაგედიაში გადმოცემული მოხუცი ოიდიპოსის განცდები თავად სიცოცხლის ზღვარს მიტანებული მოხუცი სოფოკლეს განცდებს, რამდენად ავტობიოგრაფიულია ოიდიპოსის ზიზღი და წყენა დაუძლურებულ მამას დაპირისპირებული ვაჟების მიმართ და ძლიერი სიყვარული მზრუნველი ქალებისადმი,[1] რამდენად ეხმიანება ტრაგედიაში წარმოდგენილი თებესა და ათენის ურთიერთდაპირისპირება ძვ.წ.ა. 407 წელს ათენის მხედრიონის მიერ თებელებზე მოპოვებული გამარჯვების ისტორიულად რეალურ ფაქტს.[2] ერთი სრულიად უცილობელია, რომ ამ ტრაგედიით სოფოკლემ ათენსა და თავის მშობლიურ კოლონოსს დიადი ჰიმნი მიუძღვნა.

უნდა ვიფიქროთ, რომ მრავლისმნახველი და მრავლისგანმცდელი სოფოკლეს წინაშე სიკვდილის წინ, ალბათ, მართლაც იდგა კითხვა: რა ელის შემდეგ ადამიანს, რომელმაც ცხოვრების გრძელი, ტანჯვით აღსავსე გზა განვლო, შეიცნო თავისი თავიც და ამ ცხოვრების ამაოებაც? პასუხი ტრაგედიაში საკმაოდ იმედის აღმძვრელია: ასეთ ადამიანს არ ივიწყებენ ღმერთები, მისი აღსასრული არაორდინალურია. ოიდიპოსმა ხომ თავად განიცადა აპოთეოსი და მისი კულტი, როგორც ათენის მფარველისა, საუკუნოდ დარჩა ატიკაში.[3] და რაოდენ საგულისხმოა, რომ თვით სოფოკლესაც მსგავსი პატივი ერგო თანამემამულეთაგან გარდაცვალების შემდგომ.[4]

პიესა გვაოცებს თავისი ნოვატორული სულით. იგი, მსგავსად ტრაგედიების უმეტესობისა, ადამიანის ტანჯვასა და ტრაგიკული კონფლიქტის სიკვდილის ან რაღაც სხვა უბედურების საშუალებით განმუხტვას კი არ წარმოსახავს, არამედ თავისი გმირის ამაღლებას გვიჩვენებს. ტრაგედიაში ოიდიპოსის ტანჯვით აღსავსე ცხოვრება უკვე განვლილ ეტაპია. პიესა უშუალოდ იქიდან იწყება, სადაც ოიდიპოსის თავისი აპოთეოსის ადგილას მისვლაა აღწერილი. და, მიუხედავად გარკვეული დაძაბულობისა, რომელსაც ჯერ კრეონის, ხოლო შემდეგ კი პოლინიკესის გამოჩენა იწვევს,[5] ყველასათვის ნათელია, რომ ოიდიპოსს აღარავითარი საფრთხე აღარ ემუქრება. ღმერთმა, რომელმაც ამდენი ტანჯვა გადაატანინა მას, თვალის სინათლის დაკარგვის საზღაურად მისცა სულიერი ხედვის ის

---

[1] შდრ. T. B. L. Webster, An Introduction..., გვ. 14 შმდ.

[2] მიმობილვისათვის იხ. A. Lesky, TDH, გვ. 248.

[3] ოიდიპოსის საფლავისა და კულტის შესახებ ატიკაში შდრ. L. Edmunds, The Cults and the Legend of Oedipus, HSPh 85, 1981, გვ. 221 შმდ.

[4] შდრ. Lesky, TDH, გვ. 173.

[5] ზოგიერთ მკვლევარს ეს ეპიზოდები სოფოკლეს მიერ ტექსტის თავდაპირველ ვარიანტში დრამატიზმის გაძლიერების მიზნით დამატებულ ნაწილებად მიაჩნია, თუმცა მეცნიერთა უმეტესობა არ იზიარებს ამ თვალსაზრისს.

უნარი, ოიდიპოსს რომ ღვთიური გეგმების წვდომის საშუალებას აძლევს. ამ უნარმა მოიყვანა იგი აქ, კოლონოსში, ევმენიდების წმინდა ჭალაში, თავისი უჩვეულო გარდაცვალების ადგილას. ჯერ ღმერთის ძახილი და შემდეგ მისი იდუმალი გაუჩინარება იმის მაუწყებელია, რომ მოხდა ოიდიპოსის ამაღლება, ტანჯული სააქაოს საზღაურად ღვთაებათა მარადიულ სამყაროსთან ზიარება. თითქოს ტრაგედიაში ყველაფერი მთავარი გმირის ზეაღსვლის გზის ჩვენებას ეძღვნება, რაც არ შეიძლება ცრემლს იწვევდეს, მაგრამ ნაწარმოები მაინც საოცრად ნაღვლიანია. ესაა ადამიანის გამოთხოვება ამქვეყნიურ ცხოვრებასთან, ჩვენს ტანჯულ სააქაო ყოფასთან, რომელიც, მიუხედავად თავისი ამაოებისა, მაინც თავისთან გამოთხოვებისას ადამიანს ტკივილით აღავსებს, აღავსებს, რადგან მოკვდავი აქ ტოვებს არა მარტო მტრობას და სიძულვილს (რაც ესოდენ ნათლად არის წარმოჩენილი კრეონისა და პოლინიკესის ეპიზოდებში), არამედ დიდ სიყვარულსაც (რასაც ოიდიპოსის ანტიგონესა და ისმენესთან ურთიერთობა წარმოსახავს), არა მარტო ვერაგობას, გაძევების შიშს, ღვთიური განსაზღვრულობის წინაშე უსუსურობას (რაც ოიდიპოსის მთელი ამქვეყნიური ცხოვრების რეტროსპექციით არის წარმოდგენილი), არამედ თანადგომის, ადამიანური დამოკიდებულების, ღმერთის ნების წვდომის სიხარულსაც (რაც ოიდიპოსისა და თესევსის ურთიერთობის, ოიდიპოსის ნათესხედვის, ღმერთის ძახილის სცენებით არის გადმოცემული). ტრაგედიის ბოლოს ყველას მოიცავს სიყვარულის, ჰუმანიზმის ის გრძნობა, რომელიც ამ უჩვეულო კაცმა, ოიდიპოსმა დაუტოვა ადამიანებს, რომელთა გზა არის არა თებესთან გამართული ძმათა სისხლიანი ბრძოლები, არამედ ის სიყვარული, ოიდიპოსს თავის ქალიშვილებთან რომ აკავშირებს, ის სითბო და ურთიერთგაგება, რომელიც მასსა და თესევსს შორის სუფევს. არ არის შემთხვევითი, რომ სოფოკლეს შემორჩენილი შვიდი ტრაგედიიდან სამი თებეს ციკლის, კერძოდ, ოიდიპოსთან და მის შვილებთან დაკავშირებულ თქმულებებს ამუშავებს. ეს სოფოკლეს შეუნელებელ ინტერესზე მეტყველებს ოიდიპოსის სახის მიმართ თითქმის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტრაგედიები სხვადასხვა დროსაა შექმნილი, მათგან საკმაოდ სრულყოფილი ტრილოგია შეიძლებოდა ჩამოყალიბებულიყო: „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონოსში“, „ანტიგონე“. მათი თანმიმდევრულობა მითოლოგიური ფაბულის გადმოცემისას იმდენად თვალსაჩინოა, რომ XIX-XX საუკუნის განმავლობაში ისინი არაერთგზის წარმოადგინეს სწორედ ტრილოგიის ფორმით. მათგან უმნიშვნელოვანესი იყო 1867 წელს მაინინგენში, 1872 წელს მანჰაიმში და 1991 წელს სტრეტფორდში განხორციელებული დადგმები, სადაც მაყურებელი რამდენიმე საათის განმავლობაში თვალს ადევნებდა ლაბდაკიდების საგვარეულო უბედურების შესახებ შექმნილ სამ საუკეთესო ტრაგედიას.[1] „ოიდიპოსი კოლონოსში“, ბუნებრივია, გარკვეულწილად არეკლას პოულობს ყველა იმ ნაწარმოებში, რომლებიც ზემოთ განვიხილეთ, ვითარცა სოფოკლესეული დრამების რეცეფციის ნიმუშები თანამედროვე ლიტერატურაში.[2] XX საუკუნემ, როგორც აღინიშნა, ფროიდის წყალობით ოიდიპოსის სახეს ორგანულად დაუკავშირა ცნება „ოიდიპოსის კომპლექსი“.[3] თანამედროვე მეცნიერებაში სოფოკლესეული სახისა და მისი ფროიდისეული ინტერპრეტაციის ორგანული ერთიანობა საკმაოდ მახვილგონივრულად ჩამოაყალიბა ჟ. პ. ვერნანმა: „ოიდიპოსს არ აქვს ოიდიპოსის კომპლექსი – ის არის ოიდიპოსის კომპლექსი“.[4]

სოფოკლე – კლასიკური ტრაგედიის მწვერვალი

სოფოკლეს „ოიდიპოსი კოლონოსში“, „თუკი მას მთლიანობაში განვიხილავთ, არის გამოთხოვება: გამოთხოვება ცხოვრებასთან, ქალაქ ათენთან, ამდენი ხნის განმავლობაში გამოწრთობილ პოეტურ ხელოვნებასთან და ბოლოს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კულ-

[1] შდრ. DNP, 11, 1129

[2] შდრ. ზემოთ.

[3] დაწვრილებით შდრ. R. Schlesier, Auf den Spuren von Freuds Ödipus (კრებულში: Antike Mythen in der europäischen Tradition), გვ. 281 შმდ.

[4] J. P. Vernant, Ambiguité et renversement. Sur la structure énigmatique d' OEdipe-Roi (კრებულში: J. P. Vernant, P. Vidal Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, ტ. I, 1972), გვ. 101 შმდ.

ტურის იმ პერიოდთან, რომელსაც კლასიკურს ვუწოდებთ“.[1] ამ პერიოდის მრავალმხრივსა და ბრწყინვალე სულიერ ცხოვრებაში ტრაგედიას ჭეშმარიტად გამორჩეული ადგილი ეჭირა, ხოლო ტრაგიკოსთა შორის ე.წ. „ოქროს საშუალი“, ანუ ყველაზე უფრო კლასიკური, სოფოკლე იყო. იგი, რაც ზუსტად შენიშნა არისტოფანემ „ბაყაყებში“, საშუალედო ადგილს იჭერდა ამაღლებულ და რამდენადმე „ძველმოდურ“ ესქილესა და „ავანგარდისტ“ ევრიპიდეს შორის. სოფოკლესთან კლასიკურობა თავისი ოპტიმალური ფორმით გამოიხატა დრამატული აზროვნების ყველა დონეზე.

თუკი კლასიკურად ჩავთვლით უმაღლეს მოწიფულობას, კონკრეტულ ეპოქასთან დაკავშირებული და ზოგადსაკაცობრიო ორიენტირების სანიმუშო ურთიერთმისადაგებას, იდეალურსა და რეალურს, ამაღლებულსა და მიწიერს შორის ზუსტი ზღვარის მონახვას და ა.შ.,[2] შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ, ამ მხრივ, ტრაგიკული შემოქმედების სფეროში ყველაზე მეტს სოფოკლემ მიაღწია.

შევეცადოთ, ეს თუნდაც ზოგიერთი ზემოთ აღნიშნული იმ მომენტის წინ წამოწევით ნათელვყოთ, რომლებიც მთელ მის შემოქმედებას მკაფიოდ გამოხატულ სოფოკლესეულ იერს ანიჭებენ. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ სოფოკლე ე.წ. მითოლოგიურ სიუჟეტთა რეალიზაციის პროცესში ესქილეზე შორს წავიდა მითის სტრუქტურის დარღვევაში და მისი ტრაგიკული კონფლიქტის ახალი კონცეფციის შესაბამისად ტრანსფორმაციაში. მის ტრაგედიათა უმეტესობაში არსებითად ქრება ან ერთობ გაფერმკრთალებულია კონფლიქტის აგება უარყოფითი და დადებითი ფუნქციების მქონე პერსონაჟების ურთიერთდაპირისპირების პრინციპზე. როგორც წესი, კონფლიქტი ვითარდება თვით ცენტრალური გმირის არჩევანის შედეგად და ე.წ. ტრაგიკულ ტანჯვასაც სწორედ ეს გმირი განიცდის. თუ „ელექტრას“ არ მივიღებთ მხედველობაში, როგორც წესი, იღუპება, ან ვნებას დაითმენს პიესაში თვით ეს მთავარი გმირი. მიზეზი ამისა შეიძლება იყოს ან ტრაგიკული შეცდომა („ჰამარტია“), რომელსაც გმირი არცოდნის გამო უშვებს, ან სიშმაგე („ატე“), რომელიც პერსონაჟს წონასწორობას აკარგვინებს, ან ერთგულება რაღაც პრინციპისადმი, რომელიც გმირს მხოლოდ ტანჯვის გადატანის გზით შეუძლია გამოხატოს. სოფოკლე, თუმცა იგი უდიდესი მოწიწებით არის განმსჭვალული ღმერთებისა და მათი სამისნოების უწყებათა მიმართ, არჩევანის მოხდენისას მთავარ პასუხისმგებლობას გმირს აკისრებს. მაგრამ როგორია მასთან თავად ეს გმირი? იმას, რომ ტრაგედიის სამი კორიფეევსი ადამიანის კონცეფციის სფეროში არსებითად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, უკვე ანტიკურ ეპოქაში აღნიშნავდნენ საკმაოდ გარკვევით. ესქილეს გმირები ღმერთებთან შეთანხმებულნი მოქმედებენ და ისინი ამის გამო იმდენად ამაღლებულნი არიან, რომ მათ ზეგმირებიც კი შეიძლება ვუწოდოთ. რაც შეეხება დანარჩენ ორ ტრაგიკოსს, არისტოტელეს ცნობით, „სოფოკლე ამბობდა, რომ ის [ადამიანებს] გვიხატავდა ისეთებად, როგორებიც ჰმართებთ [რომ იყვნენ], სოლო ევრიპიდე კი ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან.“[3] როგორც არ უნდა გავიგოთ ამ წინადადებაში οἵους δεῖ („როგორებიც ჰმართებთ [რომ იყვნენ]“), აშკარაა, რომ სოფოკლეს ადამიანებს საშუალო პოზიცია უჭირავთ ესქილეს ზეგმირებსა და ევრიპიდეს ყოვლად მიწიერ პერსონაჟებს შორის. ისინი არ არიან იმდენად განზოგადებულნი, რომ მიწიერ ვნებებზე მაღლა დადგნენ, მაგრამ არც იმდენად ჩვეულებრივნი არიან, რომ მოკვდავთა ყოველდღიურობამდე ჩამოქვეითდნენ. რა იგულისხმება არისტოტელესთან წარმოდგენილ ადამიანის სოფოკლესეულ კონცეფციაში და ვინ ახდენს ტრაგედიებში მის რეალიზაციას – ცენტრალური გმირი, თუ საერთოდ დრამის ყველა პერსონაჟი? ვფიქრობ, ძნელია იმის დაშვება, რომ „როგორებიც ჰმართებთ [რომ იყვნენ]“ იდეალურ ან იდეალიზებულ ადამიანს გულისხმობს, რადგან, როგორც სოფოკლეს ჩვენამდე მოღწეული ტრაგედიების ანალიზი გვიჩვენებს, გართულდებოდა მათში რომელიმე პერსონაჟი იდეალურ ადამიანად მიგვეჩნია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ასევე, რამდენადაც სოფოკლესთან, მეტწილად, გმირები არ არიან ერთმანეთთან დაპირისპირებულნი ფუნქციათა პოზიტიურობისა და ნეგატიურობის ნიშნით, უნდა ვიფიქროთ, რომ οἵους δεῖ მასთან მოიცავს საერთოდ

[1] W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 309.

[2] კლასიკური ხელოვნების შესახებ შდრ. ბც, II, გვ. 351 შმდ.

[3] პოეტ., 1460b 34.

დრამის პერსონაჟებს და არა მხოლოდ პროტაგონისტებს. ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ სოფოკლეს ექვსი ტრაგედია („ელექტრას“ გარდა) კონფლიქტის განვითარების ერთ უზოგადეს სქემას გვთავაზობს: დაპირისპირება, რომლის საფუძველია სიძულვილი, მტრობა ან უნდობლობა, პროტაგონისტს იძულებულს ხდის დიდი ტანჯვა დაითმინოს ან სულაც დაიღუპოს, რაც იწვევს დაკარგული ურთიერთსიყვარულის, ურთიერთპატივისცემის თუ ურთიერთნდობის დაბრუნებას და საზოგადოებაში წონასწორობის აღდგენას. პროტაგონისტი, შესაძლოა, ზოგჯერ თავად იყოს ამ დაპირისპირების, მტრობისა თუ სიძულვილის წყარო, შესაძლოა, მან კატასტროფამდე ვერც კი დაძლიოს დაპირისპირებულთადმი სიძულვილი, მაგრამ მისი ტრაგიკული ვნებისა და, შესაბამისად, კონფლიქტის განვითარების პარალელურად, იკვეთება მოვლენათა მსვლელობის სხვა მიმართულებაც, რომელსაც პირობითად ურთიერთშერიგების ან ურთიერთსიყვარულის ხაზი შეიძლება ვუწოდოთ. იგი კონფლიქტის განმუხტვის, მეტწილად, პროტაგონისტის კატასტროფის შემდეგ, ადამიანებს უცბად აშორებს უფსკრულს და მათ კვლავ ადამიანურობას, ჰუმანურობის გრძნობას უბრუნებს. შესაბამისად, აქ შეიძლება ვიმსჯელოთ არა იმდენად იმაზე, რომ აუცილებლად პროტაგონისტია ისეთი, როგორიც უნდა იყოს ადამიანი, რამდენადაც იმაზე, რომ პროტაგონისტის მიერ გადატანილი ტანჯვა ადამიანს აბრუნებს ადამიანურობისაკენ და ამდენად ამით თავად მთავარი გმირის რეაბილიტაციაც ხდება. სწორედ ამაში უნდა დავინახოთ სოფოკლეს ადამიანების იდეალურობა და ტრაგიკოსის ჰუმანიზმის არსი.[1]

სოფოკლესთან კონფლიქტის სიმძაფრეს მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს არა იმდენად გადმოცემული ამბავი, რამდენადაც გარკვეულ სიტუაციაში მოხვედრილი გმირის არჩევანთან დაკავშირებული ინტრიგა. ამიტომ მის ტრაგედიებში ესოდენ ჩვეულებრივი მოვლენაა, გმირი თავიდანვე საკუთარ არჩევანზე პასუხისმგებლობის წინაშე დადგეს. ეს კი ზრდის ტრაგიკულ კონფლიქტში პერსონაჟთა ხასიათის ინდივიდუალობის ფუნქციას. სოფოკლეს გმირები, როგორც წესი, როდი არიან უზადოები. ზოგს ახასიათებს გადაჭარბებული სიფიცხე. ზოგს უნდობლობა, ზოგს ტირანიულობა, ზოგს სიჯიუტე და მრავალი სხვა ისეთი თვისება, რომელიც ხაზს უსვამს მათ ადამიანურ სისუსტეებს, მათ ორდინალურობას. მაგრამ ყველას აერთიანებს საოცარი ნებისყოფა არჩევანის მოხდენისას. სწორედ ეს აძლევს ძალას სოფოკლეს თითქოსდა ჩვეულებრივ პერსონაჟებს შეგნებულად წავიდნენ სიკვდილზე, თვითმკვლელობაზე, საოცარ უბედურებათა დათმენაზე საკუთარი არჩევანიდან უკან არდახევის სურვილის გამო. ეს თვისება გამოარჩევს მათ სხვა ადამიანთაგან, ხოლო მისი შეერთება ხასიათის სხვა, სრულიად ორდინალურ, მაგრამ ერთმანეთისაგან გამორჩეულ შტრიხებთან, იძლევა სოფოკლეს ინდივიდუალურ ხასიათებს.[2] ამას მის ზოგიერთ ტრაგედიაში ხელს უწყობს გმირთა მარტოობის გამოკვეთა არჩევანის მოხდენისა და ტანჯვის მომენტში. აიასი, დეიანეირა, ანტიგონე, ელექტრა, ფილოქტეტესი ხომ სულ მარტონი არიან საკუთარ უბედურებაში.[3]

ისევე, როგორც ზოგადად ადამიანის კონცეფციის შემთხვევაში, გმირთა ხასიათების წარმოჩენის მომენტშიც სოფოკლე ზომიერებას იცავს და განზოგადებულ, მისი პერსონაჟებისათვის საერთო მახასიათებლებს ოსტატურად უხამებს ინდივიდუალურ შტრიხებს. ეს მის გმირებს წარმოგვიდგენს ერთდროულად ცხოვრებაში გარკვეული პრინციპის გამტარებელ ძლიერ ფიგურებად და, ამასთანავე, მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ პიროვნებებად, რომელნიც ზოგადისა და ინდივიდუალურის ამგვარი შეხამების წყალობით მსოფლიო ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს სახეებად იქცნენ. თავიანთი კლასიკური დახვეწილობით ისინი ყველაზე მეტად ფიდიასის პლასტიკურ შედევრებს თუ შეიძლება შევადაროთ.

[1] დაწვრილებით შდრ. რ. გორდეზიანი, „ადამიანები, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ (ΑΝΑΘΕΣΙΣ, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, აკადემიკოს თინათინ ყაუხჩიშვილის საიუბილეოდ, თბილისი 1999), გვ. 113 შმდ. (= Λεκτά. გვ. 293 შმდ.).

[2] სოფოკლეს გმირების ხასიათების შესახებ შდრ. T. B. L. Webster, An Introduction to Sophocles, გვ. 55 შმდ.; B. M. W. Knox, The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy, Berkeley, Los Angeles, London 1964.

[3] შდრ. Lesky, TDH, გვ. 262 შმდ.

სოფოკლეს ტრაგედიების ერთ ნაწილში, როგორც უკვე ითქვა, დრამატიზმს ამძაფრებს იმედის აღმძვრელი მოჩვენებითობის და მწარე სინამდვილის გამუდმებული მონაცვლეობა, რაც გმირის განწყობილებათა განუწყვეტელ და კონტრასტულ ცვლილებას იწვევს და ადამიანური ბედნიერებისა თუ უბედურების ილუზიურობას უსვამს ხაზს. ამან არ შეიძლება სოფოკლეს გმირებში არ გამოიწვიოს სამყაროს სამართლიანობის მიმართ კრიტიკა. და თუმცა ყველა მათგანი, არსებითად, მორწმუნეა და ღვთისმოშიში, მათში, არცთუ იშვიათად, გაიელვებს ხოლმე დაეჭვება ღმერთთა სიკეთეში. მაგალითისათვის გამოდგებოდა ფილოქტეტესის სიტყვები სასოწარკვეთილების ჟამს, როდესაც იგი შეიტყობს, თუ როგორ დაღუპულან საუკეთესო აქაველი გმირები ტროასთან:

როგორ მოვიქცე, რა ვთქვა, თუმცა ვადიდებ ღვთიურს,
ვხედავ, რომ თურმე ავის მქმნელნი არიან ღმერთნი.

(451-52)

ამ სტრიქონებისა და ტრაგედიების სხვა პასაჟების ერთმანეთთან შედარება გვიჩვენებს, რომ სოფოკლეს რელიგიური შეხედულებები არ შეიძლება ცალმხრივად განვიხილოთ. იგი ისევე შორსაა ესქილეს პრინციპისაგან, ღმერთები მუდამ წინა პლანზე ჰყავდეს და მათდამი მოწიწებას ქადაგებდეს, როგორც ევრიპიდეს ანალიტიკურ- კრიტიკული დამოკიდებულებისაგან ტრადიციული რელიგიის მიმართ. სოფოკლე ერიდება ღმერთთა აქტიურ მონაწილეობას დრამის მოქმედებაში. იგი უპირატესობას გმირთა ტანჯვისა და ვნებების წარმოჩენას ანიჭებს. სოფოკლე რელიგიურია, როგორც ათენის ნებისმიერი ნორმალური მოქალაქე, მაგრამ, რასაკვირველია, ეს დრამატურგს ხელს არ უშლის იცნობდეს მის თანამედროვე ფილოსოფიურ მოძღვრებებს. ტრადიციული რელიგიისა და ფილოსოფიური აზროვნების შეხვედრას სოფოკლეს მსოფლმხედველობაში მივყევართ ღვთაებრივი სფეროს აბსტრაჰირების ტენდენციის გაძლიერებისაკენ, თუმცა იგი არ იკავებს თავს ღმერთების ყოვლისშემძლეობის წარმოჩენისაგან. მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება მის ტრაგედიებში მისნობასა და სამისნოებს, რომელთა რწმენა განსაკუთრებით გამოკვეთილია.[1] განსხვავებით ესქილესაგან, სოფოკლეს ტრაგედიებში ნაკლები ოპტიმიზმია. უფრო მეტიც, მისი პიესების არაერთი პასაჟი პესიმისტური პოეზიის საუკეთესო ნიმუშად გამოდგებოდა. ადამიანის უმწეობისა და გარდაუვალი აღსასრულის შეგრძნებას სოფოკლე ანეიტრალებს იმ ჰუმანური ატმოსფეროთი, რომელიც მისი გმირების ტანჯვის შედეგად მოიცავს ადამიანებს, ანუ ყველაზე მეტით, რითაც მოკვდავებს შეუძლიათ შეიმოსუბუქონ ამქვეყნიური ყოფა. ეთიკის სეკულარიზაცია, რომელიც სოფოკლეს ახასიათებს, ასევე კლასიკური ეპოქის აზროვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია. სოფოკლე შეიძლება ჩაითვალოს ტრაგედიის გარეგნული და შინაგანი ელემენტებისათვის საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ფორმის მიმცემად, რომელშიც არისტოტელეს განყენებულად თქმული სიტყვები რომ მოვიხმოთ. „მრავალი ცვლილებების შემდეგ ტრაგედიამ თავის საკუთარ ბუნებას მიაღწია“.[2] მართალია, საფუძველი ამ სრულყოფისა ესქილეა, მაგრამ მისი დამაგვირგვინებელი უთუოდ სოფოკლეა, რომლის შემდეგაც, არსებითად, ბერძნულმა ტრაგედიამ ვეღარ შეძლო ფორმის განვითარება თითქმის ვერც ერთი მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი პარამეტრით.

სოფოკლეს ტექსტის ისტორიისათვის

სოფოკლეს ანტიკურ ბიოგრაფიაში, რომელიც ძვ.წ.ა. II-I საუკუნეებში უნდა შექმნილიყო, დრამატურგის 123 პიესა არის ცნობილი. თავის მხრივ, მთელი ეს ინფორმაცია ადის დიდ ალექსანდრიელ ფილოლოგებამდე. ცნობილია, რომ ტრაგიკოსების ტექსტების კატალოგიზაციას და გამოცემას ანტიკურობის უდიდესმა ფილოლოგმა არისტოფანე ბიზანტიონელმა მოჰკიდა ხელი. როგორც ესქილეს ტექსტის ისტორიის შესახებ მსჯელობისას აღინიშნა, ალექსანდრიელები ეყრდნობოდნენ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში ლიკურგოსის

[1] სოფოკლეს რელიგიური შეხედულებების შესახებ შდრ. M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. I, München 1967³, გვ. 754 შმდ.

[2] არისტოტელეს ამ თეზისთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. ქვემოთ, გვ. 453 შმდ.

ინიციატივით შექმნილ ტრაგიკოსთა ტექსტების სახელმწიფო, ანუ ოფიციალურად დადგენილი ტექსტების ორიგინალებს ან ასლებს. პარალელურად მრავლად ყოფილა სხვადასხვა დამდგმელთა მიერ ამა თუ იმ მასშტაბით შერყვნილი ტექსტები, რომელთა არსებობას ახალი პაპიროლოგიური აღმოჩენები გვიდასტურებს. ალექსანდრიელი ფილოლოგები, ბუნებრივია, ცდილობდნენ ორიგინალთან მაქსიმალურად მიახლოებული, სათანადო კომენტარებით აღჭურვილი ტექსტები გამოეცათ. ძნელი სათქმელია, ვინ და როდის შეარჩია ესქილესა და სოფოკლეს შვიდ-შვიდი ტრაგედია. ჩვენამდე ამ ტრაგედიებმა 950 წლისათვის ბიზანტიაში შესრულებული ხელნაწერის წყალობით მოაღწია, რომელიც შემდეგ „მიება“ ესქილეს 1000 წლით დათარიღებულ ხელნაწერს. „კრებული“, რომელსაც აპოლონიოს როდოსელის არგონავტიკაც ახლდა თან, 1423 წელს კონსტანტინოპოლიდან ჯოვანი აურისპამ იტალიაში წაიღო. იგი მედიჩების ფლორენციის ბიბლიოთეკაში, ლაურენტიანაში აღმოჩნდა და დღესაც იქ ინახება. გარდა ამისა ჩვენამდე მოღწეულია 200-მდე ხელნაწერი. სოფოკლეს თანამედროვე გამომცემელნი მხოლოდ მათ ერთ ნაწილს ითვალისწინებენ.[1] ამასთან ერთად ბერძენ ტრაგიკოსთა ფრაგმენტების ახალი გამოცემის IV ტომში თავმოყრილია სოფოკლეს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ ანტიკური და ბიზანტიური ცნობები. აქვე მოცემულია სოფოკლეს 100-ზე მეტი დრამის 1154 ფრაგმენტი.[2] შედარებით უკეთ შემოგვრჩა სოფოკლეს ერთი სატირული დრამა, რომელზედაც ქვემოთ, სადაც ტრაგიკოსთა ამ ჟანრის ნაწარმოებებზე შევაჩერებთ ყურადღებას, შედარებით დაწვრილებით გვექნება მსჯელობა.

სოფოკლეს დიდ გავლენას მსოფლიო კულტურაზე, ზემოთ, ცალკეული ტრაგედიის განხილვის დროს შევეხეთ. აქ დამატებით მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ, თუკი კლასიკური ათენის მაყურებელში აშკარად შეინიშნებოდა ერთგვარი გამიჯვნა ესქილესა და ევრიპიდეს მომხრეებად, სოფოკლე ყოველთვის ყველასათვის მისაღები ტრაგიკოსი იყო, რომლის გენიალობა არავის არასოდეს გაუხდია საეჭვოდ.

ევრიპიდე

ცხოვრება და შემოქმედება

ევრიპიდე ასრულებს ტრაგიკოსთა დიად სამეულს. როგორც ჩანს, იგი ძვ.წ.ა. 485/4-480 წლებს შორის უნდა დაბადებულიყო. ზოგიერთი წყარო მისი დაბადების თარიღად ძვ.წ.ა. 480 წელს ასახელებს. ეს უკანასკნელი თარიღი, როგორც ფიქრობენ, ანტიკური ეპოქის ავტორთა ცდას გამოხატავდა, სალამისთან გამარჯვებასთან დაეკავშირებინათ სამივე ტრაგიკოსი – ესქილე ამ ბრძოლაში მონაწილეობდა, სოფოკლე – გამარჯვების ზეიმთან დაკავშირებულ ფერხულში და, თუკი ევრიპიდესაც ამაგე წელს გაჩენილად მივიჩნევდით, მაშინ ძვ.წ.ა. 480 წელი საბერძნეთისათვის მართლაც მაგიურ მნიშვნელობას მოიპოვებდა.[3] მაგრამ, როგორც ჩანს, უფრო ახლოსაა ჭეშმარიტებასთან შედარებით ადრეული თარიღი.[4] ევრიპიდეზე უამრავი ბიოგრაფიული ცნობა მოგვეპოვება, მაგრამ მათში ისეა ერთმანეთთან გადახლართული ანეკდოტური და რეალური, რომ დღეს დარწმუნებით მის ცხოვრებაზე ერთობ ცოტა შეგვიძლია ვთქვათ. ნათელია ერთი, რომ იგი ათენში მოღვაწეობდა თითქმის მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობაში და უშუალოდ იცნობდა მის თითქმის ყველა ცნობილ პოლიტიკურ მოღვაწეს, ხელოვანსა თუ მეცნიერ-ფილოსოფოსს. ევრიპიდე თავის შემოქმედებაში ფართოდ უღებდა კარს მისი დროის სხვადასხვა სააზროვნო მიმართულებების მეთოდებსა თუ დებულებებს, იმდენად

[1] სოფოკლეს უახლესი გამოცემები შდრ. ქვემოთ, გვ. 462 შმდ.

[2] შდრ. ბიბლიოგრაფია, ქვემოთ, გვ. 462.

[3] შდრ. H. Kuch, Euripides, Leipzig 1984, გვ. 6.

[4] ანტიკურ ბიოგრაფიულ ტრადიციაში ევრიპიდეს დაბადების ორი ძირითადი თარიღი დასტურდება ძვ.წ.ა. 485/84 („პაროსის მარმარილო“), ძვ.წ.ა. 480 (სხვა ბიოგრაფიული წყაროები). შესაბამისად ძნელია რომელიმე მათგანი კატეგორიულად გამოვრიცხოთ.

ფართოდ, რომ მას „ფილოსოფოსი სცენაზეც“-ც კი შეარქვეს.[1] თუმცა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, მასში გენიოსი მწერალი და მხატვარი აშკარად ჯაბნის ფილოსოფოსს. ათენის მაყურებელი მაინცდამაინც არ წყალობდა მას, თუმცა ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ ესქილესა და სოფოკლეს შემდეგ ევრიპიდეზე დიდი ტრაგიკოსი არ ჰყავდა ელადას.[2] ამ არაკეთილგანწყობილების შედეგი იყო, ალბათ, ის, რომ სიცოცხლეში სულ ოთხჯერ იზეიმა მან ტრაგიკულ აგონებში პირველი ჯილდოს მოპოვების სიხარული, მეხუთეჯერ მისმა ტეტრალოგიამ, რომელიც პოეტის შვილმა და სეხნიამ დადგა, მხოლოდ ევრიპიდეს სიკვდილის შემდეგ მოიპოვა გამარჯვება.[3] რასაკვირველია, ამ გარემოებას თავისი მიზეზები ექნებოდა. ერთი, ალბათ, მისი შემოქმედების შფოთიანი, დაუდგრომელი სული გახლდათ, რაც შინაგან გაწონასწორებულობაზე აგებული კლასიკური ხელოვნების ტრადიციებზე აღზრდილი ათენელი მაყურებლისათვის არცთუ მისაღები იყო. მეორეც, მისი ხასიათის თვისებები, რაც კომედიოგრაფოსთა ამდენ დაცინვას იწვევდა. რასაკვირველია, მისი ხასიათის ამ კომიკური შტრიხებიდან ბევრი რამ მოგონილი იყო, მაგრამ რაღაც, ალბათ, მაინც შეეფერებოდა სიმართლეს. კერძოდ, მისი უკარება ბუნება. გადმოგვცემენ, რომ მას განმარტოებით ცხოვრება და მუშაობა იზიდავდა.[4] შესაძლოა, ჭეშმარიტების მარცვალი არის მისთვის ქალების მიმართ გამოჩენილი დამოკიდებულების გამო „ქალთმოძულის“ შერქმევის ამბავშიც. ფაქტია, რომ ევრიპიდეზე მეტად და ძლიერად ქალთა სიშმაგე არ წარმოუჩენია არც ერთ სხვა ბერძენ მწერალს. ასევე თვალშისაცემია მისი, როგორც ათენის მოქალაქის, ერთობ დაბალი აქტივობა საზოგადოებრივსა და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. არავითარი ცნობა არ არსებობს იმის თაობაზე, რომ მან რაიმე მონაწილეობა მიიღო ან საომარ მოქმედებებში, ან რაღაცით გამოიჩინა თავი როგორც სახელმწიფო მოხელემ ან რელიგიურმა ავტორიტეტმა. მის შემოქმედებაში, ფაქტობრივად, არ ჰპოვა გამოვლენა (მსგავსად ესქილესი და სოფოკლესი) საკუთარი პოლისის პატრიოტიზმმა. როგორც ფიქრობენ, არ უნდა შეესაბამებოდეს სინამდვილეს გენოსში დადასტურებული ცნობა იმის თაობაზე, თითქოს მაკედონიაში ევრიპიდე გარკვეულწილად სამეფო ადმინისტრაციაში ღებულობდა მონაწილეობას.[5] შესაძლოა, თანამოქალაქეებთან საერთო ენის ვერ გამონახვა იყო მიზეზი სიცოცხლის ბოლოს, ძვ.წ.ა. 408 წელს, მისი მაკედონიაში, არქელაოსის კარზე გადასახლებისა.[6] ავი ენები იმასაც კი ამბობდნენ, რომ ორიოდ წლის შემდეგ აქ იგი მონადირე ძაღლებმა დაგლიჯესო. მაგრამ ამ ხმას ანტიკურობაშივე გამოუჩნდნენ უარმყოფელნი.[7] ყოველი შემთხვევისათვის, ვიცით, რომ ძვ.წ.ა. 406 წელს მხცოვან სოფოკლეს, როდესაც ევრიპიდეს გარდაცვალების ამბავი შეუტყვია, პროაგონში,[8] თავად სამგლოვიარო ტანსაცმელში გამოწყობილს, გუნდი გვირ-

[1] რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში არ იგულისხმება ის, რომ ევრიპიდე სცენიდან რაიმე ფილოსოფიურ მოძღვრებას ავითარებდა. ფსპდიფოჯ, ამ შემთხვევაში, გამოიყენებოდა უფრო ამ ტერმინის თავდაპირველი მნიშვნელობით: „სიბრძნის მოყვარული“, რაც ევრიპიდესთან, როგორც ჩანს, ბევრად უფრო მეტად გამოიხატებოდა ტრაგიკოსთა შორის. შდრ. Euripides, Tragödien, I, Medeia, Berlin 1972, გვ. 21 შმდ. თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ბიოგრაფები მის საკმაოდ მჭიდრო კავშირებზე მიუთითებდნენ ფილოსოფოსებთან: ანაქსაგორასი, პროდიკოსი, პროტაგორასი და თავად სოკრატე.

[2] ეს საკმაოდ კარგად არის წარმოდგენილი არისტოფანეს „ბაყაყებში“. იხ. ქვემოთ, გვ. 500 შმდ.

[3] შდრ. DNP, 4, 280. ზოგიერთი მკვლევარი უფრო იქითკენ იხრება, რომ ეს დადგმა მისმა რომელიღაც ნათესავმა განახორციელა. შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 234.

[4] ამაზე უნდა მიუთითებდეს, შესაძლოა, ანეკდოტური ცნობა იმის თაობაზე, რომ ევრიპიდეს სალამისის ზღვის სანაპიროზე ერთი გამოქვაბული მოუნყვია, სადაც მთელ დღეებს ატარებდა, რომ რაც შეიძლება შორს ყოფილიყო ხალხის მასისაგან. შდრ. Euripides, Tragödien, I, გვ. 49.

[5] ევრიპიდეს სხვადასხვა შრეების შემცველ ანტიკურ Vita-ს შემოკლებით ზოგჯერ Genos-საც უწოდებენ. აქ არის ძირითადად თავმოყრილი ყველა ბიოგრაფიული ცნობა, რომელსაც გარკვეულწილად ავსებენ ავლუს გელიუსი და „სვიდა“.

[6] მაკედონიაში მას ეტყობა დიდი პატივით შეხვდნენ. აქ მას რამდენიმე დადგმა განუხორციელებია.

[7] ევრიპიდეს სიკვდილთან დაკავშირებული ლეგენდა ძველ ბიოგრაფებთან რამდენიმე ვარიანტად წარმოგვიდგება: ა) იგი მონადირე ძაღლებმა დაგლიჯეს, ბ) ძაღლებმა არა მარტო დაგლიჯეს, არამედ შეჭამეს კიდეც იგი, გ) ევრიპიდე ძაღლებმა კი არა, ქალებმა დაგლიჯეს. მიმოხილვისათვის შდრ. H. Kuch, Euripides, გვ. 33.

[8] პროაგონია, რომელსაც პროაგონი ეწოდებოდა, ფაქტობრივად, დიდი დიონისიების დაწყებამდე ორი დღით ადრე ანუ 8 ელაფებოლიონს ფესტივალზე საკონკურსოდ დაშვებული დრამატურგებისა და მათი

გვინების გარეშე გამოუყვანია, რასაც მრავალრიცხოვანი ხალხი ჭეშმარიტი გლოვითა და ცრემლებით შეხვედრია.[1] ძვ.წ.ა. 406 წელი ბერძნული თეატრის განვითარებისათვის მართლაც საბედისწერო აღმოჩნდა. მან დაასრულა სამი გენიოსი ტრაგიკოსის დიადი ეპოქა.

ევრიპიდეს, ზოგიერთი ცნობით, დაწერილი ჰქონია 92 პიესა, თუმცა უფრო სარწმუნოა ის ინფორმაცია, რომლის მიხედვითაც იგი 88 დრამის ავტორი ყოფილა.[2] ელინისტური ეპოქის ფილოლოგები მის 75 დრამას ასახელებდნენ. მისი ნაწარმოებებიდან ჩვენამდე მოაღწია სრულად 17 ტრაგედიამ და 1 სატირულმა დრამამ. რაც შეეხება კიდევ ერთ ტრაგედიას „რესოსს“, მეცნიერთა უმეტესობის აზრით, იგი უცნობ ავტორს ეკუთვნის. ევრიპიდეს ნაწარმოებთა შედარებით უკეთ მოღწევას, პირველ რიგში, იმას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ იგი ძალზე პოპულარული გახდა ძვ.წ.ა. IV საუკუნიდან. და, მართალია, ახ.წ.ა. დამდეგიდან საერთოდ დრამის მიმართ ინტერესი კლების გზით წავიდა, მას, როგორც ჩანს, თვით გვიანანტიკურობამდეც დიდი ინტერესით კითხულობდნენ. კლასიკური ეპოქის დრამატურგთა რჩეული ნაწარმოებების ახალ-ახალი გამოცემების დროს ევრიპიდეს ყველაზე მეტი დრამით წარმოადგენდნენ ხოლმე.[3]

თუმცა ევრიპიდეს დრამის ფორმისა და სტრუქტურის განვითარების საკითხში, მის უფროს თანამედროვეთაგან განსხვავებით, არავითარი მნიშვნელოვანი სიახლე არ შეუტანია, იგი მაინც დიდ ნოვატორად ითვლება, რადგან მან მნიშვნელოვნად შეცვალა დრამის შინაარსობრივი კონცეფცია. მართალია, ევრიპიდე ერთგული დარჩა თავისი პიესებისათვის ფაბულის ძირითადად მითოსიდან შერჩევის საკითხში, მაგრამ ამ სიუჟეტებს, როგორც წესი, იგი გაცილებით უფრო თავისუფლად ეპყრობოდა და არსებითად ცვლიდა თავისი პრინციპების შესაბამისად. ძირითადი სიახლე მის პოეტურ აზროვნებაში მაინც გმირის ახალი კონცეფციის შემოთავაზება იყო, რაც, არისტოტელეს სიტყვით, ადამიანების ისეთებად წარმოსახვაში გამოიხატა, როგორებიც ისინი არიან.[4] შესაბამისად, ევრიპიდეს ტრაგიკული კონფლიქტები თავად გმირთა ხასიათის თვისებებიდან გამომდინარეობდა. მიუხედავად იმისა, ჩნდება თუ არა ტრაგედიის ბოლოში **deus ex machina**, მაყურებელმა მშვენივრად იცის, რომ რაც მოხდა სცენაზე, ფაქტობრივად გმირის ინიციატივისა და პასუხისმგებლობის შედეგია. ბუნებრივია, ამის შედეგად ევრიპიდეს პერსონაჟთა მოქმედებაში მეტია მიწიერი ვნებები, აქედან გამომდინარე ადამიანური მანკიერებანი და ნაკლებია იმედის ის სხივი, რომელიც ესქილეს თავიანთი მოქმედების ღმერთის ნებასთან შემთანხმებულ და სოფოკლეს თავიანთი საქციელით ადამიანთა ჰუმანიზმისაკენ წარმართველ გმირებთან შეხვედრის შემდეგ ჩნდება.[5]

განსხვავებით სოფოკლესაგან ევრიპიდეს ტრაგედიების დიდი ნაწილი დღეს შეგვიძლია ზუსტად ან მიახლოებით დავათარიღოთ, რაც გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მისი პოეტური აზროვნების განვითარების ძირითად ტენდენციებსა და მიმართულებებზე.

„ალკესტისი“ (ალკესტიდა), ევრიპიდეს ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ტრაგედიაა. თუმცა მისი დადგმისას დრამატურგის დებიუტიდან[6] უკვე ჩვიდმეტი წელი იყო გასული. ამდენად ძვ.წ.ა. 438 წელს ტეტრალოგიაში (დანარჩენი ტრაგედიები: „კრეტელი ქალები“, „ალკმეონი ფსოფისში“, „ტელეფოსი“) წარმოდგენილი „ალკესტისი“ უკვე საკმაოდ გამოცდილი ევრიპიდეს შემოქმედების ნაყოფია. მართალია, ტეტრალოგიაში მას მეოთხე, ანუ სატირული დრამის ადგილი ეჭირა, მაგრამ თავისი ხასიათით ვერ ჩაითვლება მხიარულ წარმოდგენად. უკვე ანტიკურობაში ამჩნევდნენ, რომ ამ პიესას სატირული დრამის გარკვეული ნიშნები აქვს, რადგან აქ მოქმედება სიხარულისა და სიამოვნებისაკენ მიემართება და უბედური დასაწყისის შემდეგ, ბედნიერებასა და სიხარულს ერთვის. და მაინც, როგორც თანამედროვე მკვლევართა უმეტესობა ფიქრობს, „ალკესტისი“ ნამდვილი ტრაგედიაა. მისი სიუჟეტი აღებულია ლოკალური თქმულებიდან, რომელიც ევრიპიდემდე, როგორც ჩანს, მაინცდამაინც არ სარგებლობდა ყურადღებით.

პროლოგში გამოდის აპოლონი, რომლის სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ ვიმყოფებით მეფე ადმეტოსის სახლთან, თესალიის ფერაში. აქ ახლა ერთობ უჩვეულო დრამა ტრიალებს. აპოლონმა მოირები დაიყოლია, მისი ღირსეულად მიმღები მეფისათვის (როდესაც ღმერთს ზევსისაგან მის კარზე მოჯამაგირეობა ჰქონდა მისჯილი)[1] გამოეთხოვა შესაძლებლობა, თუკი ადმეტოსის სიკვდილის დადგომის ჟამს ვინმე მის მაგივრად ისურვებდა ჰადესში ჩასვლას, ადმეტოსისათვის სიცოცხლე გაეხანგრძლივებინათ. შვილის სანაცვლოდ სიკვდილზე უარი უთქვამთ მშობლებს, სამაგიეროდ ამაზე დათანხმებულა მეფის ერთგული მეუღლე ალკესტისი. აპოლონი ცდილობს აქ მოსულ ღმერთ-სიკვდილს, თანატოსს ხელი აალებინოს ალკესტისის წაყვანაზე, მაგრამ ამაოდ. მაშინ იგი წინასწარმეტყველებს, რომ ჰერაკლე დაიხსნის საცოდავ ქალს. გამოდის ფერელ მოხუცთა გუნდი, რომელიც წუხს მეფის სახლში შექმნილ ვითარებაზე. მსახური ქალი ჰყვება, თუ რა ხდება სასახლეში: ალკესტისი ეთხოვება ქმარსა და შვილებს, თავის სარეცელს, ყველა საოცარ გლოვას მოუცავს. გამოდიან ალკესტისი, რომელსაც მოუხმობს მიწისქვეშეთი და ადმეტოსი შვილებით. მომაკვდავი ქალი აფიცებს ქმარს, არ მოუყვანოს შვილებს დედინაცვალი, გაუწიოს მათ დედობაც და მამობაც. უბედურებისაგან თავზარდაცემული და მადლიერი მეფე ჰპირდება ცოლს ამ სურვილის აღსრულებას. ალკესტისი გარდაიცვლება. გუნდის მწუხარე სიმღერის შემდეგ შემოდის ჰერაკლე, რომელიც თავისი მორიგი დავალების შესასრულებლად მიმავალი გზად ადმეტოსთან შეჩერებას აპირებს. იგი ხედავს, რომ მეფე მგლოვიარეა, მაგრამ ადმეტოსი უმალავს მას სიმართლეს და აუწყებს, თითქოს ვიღაც ოჯახისათვის ახლობელი ქალი გარდაცვლილიყოს. მას არ უნდა, სტუმართმოყვარეობის წესი დაარღვიოს და ჰერაკლე სახლიდან გაუშვას. იგი მსახურს ავალებს სტუმრის დაბანავებას. გუნდი ადიდებს მეფის სტუმართმოყვარეობას. შვილის გლოვის გასაზიარებლად შემოდის ადმეტოსის მამა ფერესი. მას ვაჟიშვილი ადანაშაულებს უგულობაში. ბრალს სდებს ალკესტისის სიკვდილში. განა, პირველ რიგში, მშობლებს არ უნდა გამოეხატათ მზადყოფნა შვილის მაგივრად მიეღოთ სიკვდილი? მაგრამ ფერესს თავისი შეხედულება აქვს ამ საკითხზე:

> მე შენ სახლის ბატონად გშობე და გამოგზარდე,
> მაგრამ არ ვფიქრობ შენს მაგივრად გარდაცვალებას,
> რადგან ეს წესი არ მსმენია წინაპართაგან,
> რომ მამა შვილის ნაცვლად მოკვდეს, არც ელინთაგან.
>
> (681-84)

ფერესი არ უარყოფს, რომ ყველას უყვარს სიცოცხლე. მათ შორის ადმეტოსსაც, რომელმაც საკუთარი ცოლი გაიმეტა. თუკი იგი ასეთ ერთგულ ცოლებს იპოვის, შეუძლია საერთოდაც არ მოკვდეს. განრისხებული ადმეტოსი მამას სთხოვს, თვალთაგან გაეცალოს. ეს სცენა იცვლება მსახურის მონოლოგით, რომელსაც აოცებს ჰერაკლეს შეუგნებლობა. მას, დროსტარების მოსურნეს, იქაურობა ღრიანცელით აუკლია. შემოდის თვით ჰერაკლე. იგი მსახურს საყვედურობს იმას, რომ სახე ჩამოსტირის. ცხოვრება ხანმოკლეა, არავინ იცის, გაუთენდება თუ არა შემდეგი დილა. ამიტომ სიამოვნებაზე უარის თქმა არ არის საჭირო. ბოლოს და ბოლოს, მსახური იძულებული ხდება, უამბოს ჰერაკლეს სიმართლე. გმირი მოიხიბლება ადმეტოსის თავშეკავებულობით და სტუმართმოყვარეობით. იგი გადაწყვეტს გამოჰგლიჯოს ალკესტისი თანატოსს, ანუ სიკვდილს. გუნდი და ადმეტოსი კოსმოსში დაიტირებენ ალკესტისს. მეფეს აღარ უნდა სახლში შესვლა. მისმა ცხოვრებამ თითქოს აზრი დაკარგა. შემოდის ჰერაკლე, მას მოჰყავს საფარმოსხმული ქალი. იგი ჯერ საყვედურობს ადმეტოსს სიმართლის დამალვისათვის, ხოლო შემდეგ სთხოვს მას, ეს ქალი, თითქოსდა ჰერაკლეს მიერ ჯილდოდ მიღებული, შეიფაროს მის დაბრუნებამდე. თუკი მას არ უწერია დაბრუნება, მაშინ დაიტოვოს სახლში. ადმეტოსი უარზეა. მას არ შე-

---

ტეტრალოგიების მომავალ შემსრულებელთა – მსახიობებისა და გუნდების – ერთგვარ პრეზენტაციას წარმოადგენდა. შდრ. H.-D. Blume, Einführung in das Antike Theaterwesen, გვ. 18 შმდ.

1 ანტიკური ბიოგრაფიის ეს ცნობა სავსებით შეიძლება შეეფერებოდეს სინამდვილეს.

2 ამ ვარაუდის მომხრენი იქიდან ამოდიან, რომ ცნობილია მისი 22 აგონში მონაწილეობა.

3 უფრო დეტალურად იხ. ქვემოთ, გვ. 444 შმდ.

4 შდრ. ზემოთ.

5 ესქილესა და სოფოკლეს გმირებისათვის შდრ. ზემოთ.

6 ძვ.წ.ა. 455 წ.

1 მითისათვის შდრ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები (ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი), გვ. 82 შმდ.

უძლია ახლა უცხო, ახალგაზრდა ქალის სახლში შემოყვანა. მაგრამ, საბოლოოდ, იგი ვერ უტეხს ჰერაკლეს ხათრს. როდესაც ადმეტოსი ქალს ხელს შეახებს სახლში შესაყვანად, მას მოსასხამი მოსცილდება. გაოცებული მეფის წინაშე წარმოდგება ალკესტისი, რომელიც გმირთა გმირმა, ადმეტოსის სტუმართმოყვარეობით აღელვებულმა, გამოსტაცა ძალით თანატოსს. ადმეტოსი მოუწოდებს თანამოქალაქეებს, დიდი ლხინისათვის მოემზადონ. გუნდი აჯამებს ყოველივე მომხდარს:

მრავალი სახე აქვს ღვთიურს,
მრავალ რამეს აღასრულებენ ღმერთები მოლოდინის საპირისპიროდ,
და, რასაც ფიქრობ, არ აგიხდენენ.
წარმოუდგენლისკენაც პოულობს ღმერთი გზას.
ასე მოხდა ამ საქმეშიც.

(1159-1163)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტრაგედიის ინტერპრეტაცია საკმაოდ რთულია მიუხედავად მისი ფაბულის ერთობ ნათელი ხასიათისა. ჩანს, ამ პიესაში ევრიპიდე შეეცადა გაეერთიანებინა ორი ტიპის ინფორმაცია: სერიოზული და არასერიოზული. ეს მან ამ ინფორმაციათა უბრალო სინთეზით კი არ მოახდინა, არამედ დრამაში ორი ხაზის: ტრაგიკულის და კომიკურის გამოკვეთით. ამისათვის დრამატურგმა აიღო ორი ზღაპრული მოტივი: კაცისა, რომელიც შეგნებულად მიდის სხვის სანაცვლოდ საიქიოს და ამით უკანასკნელს სიცოცხლეს უნარჩუნებს და კაცისა, რომელიც ახერხებს გამოსტაცოს საიქიოს ადამიანის სიცოცხლე ანუ მიცვალებული გააცოცხლოს. პირველი მოტივი საფუძვლად ედება ტრაგიკულ ხაზს და იგი მიჰყავს ალკესტისს, ქალს, რომელიც მზად არის თავისი სიცოცხლე გაიღოს მსხვერპლად ქმრის სიცოცხლის შესანარჩუნებლად. მეორე ხაზი მიჰყავს ჰერაკლეს, რომელიც მზად არის ყოველივე მოიმოქმედოს, რათა მისი ღირსეული მეგობრის სახლს სიხარული დაუბრუნდეს. ამ ორ ხაზს აერთიანებს ადმეტოსი, რომელიც, არსებითად, როგორც ალკესტისის გარდაცვალებით გამოწვეული ტანჯვის, ასევე ჰერაკლეს მიერ ქალის საიქიოდან დაბრუნებით გამოწვეული სიხარულის ძირითადი დამთმენია. თუმცა ექსილესთანაც და სოფოკლესთანაც გვქონდა ე.წ. „ბედნიერი ბოლოს“ მქონე ტრაგედიები, მაგრამ მათში ეს არსად არ იყო ტრაგიკული და კომიკური ხაზების ურთიერთშესამების შედეგი. ევრიპიდე გვევლინება, გარკვეული თვალსაზრისით, ნოვატორად, რომელმაც თავისი ამ დრამით საკმაოდ საინტერესო ექსპერიმენტი წარმოადგინა. საყურადღებო ისაა, რომ ტრაგედიაში თითოეული ეს ხაზი სრული სერიოზულობით არის გატარებული. ალკესტისი ნამდვილი ტრაგიკული გმირია და ყველა მისი პარტია, მთელი მისი მოქმედება ცრემლის მომგვრელია. ქალი ტრაგედიაში გამოყვანილია უკეთილშობილეს, ოჯახზე მზრუნველ, ქმრის უზომოდ მოყვარულ არსებად, რომელიც ყველას უყვარს, ახლობლებსაც და მსახურებსაც. მისი უკანასკნელი სიტყვები ისევ და ისევ ქმარზე, შვილებზე ფიქრია. მაგრამ ალკესტისი არის ჩვეულებრივი ქალი. მას პირველ რიგში ის აღელვებს, რომ მისმა ქმარმა სხვა ქალი აღარ მოიყვანოს. მსახურის სიტყვებიდან ირკვევა, რომ იგი ყველაზე მგზნებარედ თავის სარეცელს ეთხოვებოდა. იგი არ არის გულუბრყვილო და თვინიერი მსხვერპლი. მას საკმაოდ კარგად აქვს გაცნობიერებული საკუთარი თავგანწირვის ფასი და ამიტომაც მოითხოვს ქმრისაგან თავისი უკანასკნელი სურვილის უცილობელ აღსრულებას. ალკესტისის პარტია პიესაში თავიდან ბოლომდე ტრაგიკულია. ნიშანდობლივია, რომ, როდესაც ჰერაკლე ფინალურ სცენაში, რომელსაც ტრაგიკულს ვერ ვუწოდებთ, აბრუნებს მას, ალკესტისი იქ მხოლოდ სტატისტია, მას არ აქვს პარტია. ეს პიესის ტექსტში მოტივირებულია იმით, რომ, ვიდრე იგი ლაპარაკს დაიწყებდეს, საჭიროა გარკვეული პირობების შესრულება და დრო. ალკესტისის ანტიპოდია ჰერაკლე. მის პირველსავე გამოჩენას სცენაზე შემოაქვს სიცოცხლის სიყვარული და უდარდელობა. ყველა პარტია, რომელიც ჰერაკლესთან არის დაკავშირებული, ყურადღებას იპყრობს კომიკური კონფიგურაციებით, ბურლესკურობით. თვით იგი წარმოდგენილია იმ კეთილი, თუმც ოდნავ ჩლუნგი გმირის სახით, რომელიც უფრო კომედიის პროტოტიპად გამოდგება, ვიდრე ჭეშმარიტი ტრაგედიის პერსონაჟად. რაც შეეხება ადმეტოსს, იგი აშკარად ტრაგიკომიკური სახეა. ამდენად მაყურებელი მის მიმართ ორგვარად არის განწყობილი. ერთი მხრივ, ეს არის უბიწო გმირი, რომელსაც თავად აპოლონი მფარველობს, რომელიც, რაც უფრო

მძაფრად აღიქვამს თავს დამტყდარ უბედურებას, უფრო და უფრო განიცდის ცოლის გარდაცვალებას. იგი საკმაოდ ძლიერი პიროვნებაა, რადგან უდიდესი დრამის წუთებშიც კი ახერხებს, თავი დაიჭიროს და ჰერაკლეს ღირსეული მასპინძლობა გაუწიოს. ეს თვისებები თითქოს ამართლებენ ალკესტისის თავგანწირვას, რომელმაც სიკვდილისაგან დაიხსნა მეფე. მეორე მხრივ, ადმეტოსი წარმოგვიდგება ოდნავ ლაჩარ კაცად, რომელსაც, სიკვდილისაგან თავის დაღწევის მიზნით, ჩამოუვლია მშობლები, ხოლო მათი უარის შემდეგ, სრულიად უდრტვინველად შეხვედრია ალკესტისის გადაწყვეტილებას. მას საკმაოდ მწარედ, მაგრამ მეტწილად სამართლიანად საყვედურობს ფერესი. განა ვის აქვს უფლება მოსთხოვოს სხვას თავის მაგივრად გარდაცვალება? ადმეტოსს ღალატობს ნებისყოფა, როდესაც ჰერაკლეს დაუინებული მოთხოვნის შემდეგ გლოვის დღეს სახლში იღებს ქალს, რომლის ვინაობაც ჯერ კიდევ არ იცის. შესაბამისად, ტრაგიკული და კომიკური მის სახეში თანაარსებობენ. ტრაგიკულის ნეიტრალიზაციის ხაზს პროლოგშივე გვთავაზობს აპოლონისა და თანატოსის გასაუბრება, რომელშიც ასე ოსტატურად თანაარსებობენ სერიოზული და არასერიოზული. აპოლონი ხომ თავიდანვე განაცხადებს, რომ ალკესტისს ჰერაკლე გამოსტაცებს თანატოსს. ამით არსებითად იხსნება ალკესტისის სიკვდილის სიმძაფრე. მართალია, ევრიპიდე შემდეგ თავის შემოქმედებაში აღარ იყენებს ტრაგიკულისა და კომიკურის ურთიერთშეთანხმების ამგვარ მეთოდს, მაგრამ „ალკესტისი“ ამ მხრივ ჩატარებულ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო საინტერესო ექსპერიმენტს წარმოადგენს მსოფლიო ლიტერატურაში.[1] საყურადღებოა, რომ ეს ტრაგედია ევრიპიდეს შემდგომ ანტიკურ მწერლობაში ძირითადად კომიკოს პოეტთა მასაზრდოებელი გახდა სახეებით, სიტუაციებითა და სიუჟეტური ელემენტებით.

ალკესტისის და ადმეტოსის ამბავი, ევრიპიდეს წყალობით, ერთობ პროდუქტიული აღმოჩნდა ევროპული მხატვრული კულტურისათვის. უკვე ბოკაჩიო გამოიყენებს მას თავის „ამეტოში“ (1341) სულის სიყვარულის საშუალებით გაახალგაზრდავების მეტაფორად. აქედან მოყოლებული ალკესტისის თემამ ლიტერატურაში დამუშავების რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეტაპი განვლო. რენესანსის ეპოქაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ჰ. საქსის (1551), ვ. შპანგენბერგის (1604), ა. ჰარდის (1602) ნაწარმოებები. ამ პერიოდისათვის ლიტერატურა ინარჩუნებს ე.წ. გალანტურობის მომენტს ამ ცნობილი წყვილის ურთიერთობაში. XVII საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება სერიოზული „ჩარევა“ ევრიპიდეს ფაბულის ტრანსფორმაციის მიმართულებით. ეს ხან ანტიგონეს როგორც ადმეტოსის ძველი სიყვარულის მოქმედებაში შემოყვანით (ა. აურელი, 1664), ხან ალკესტისის მიერ დასაძინებელი წამლის დალევით (პ. მარტელო, 1720) ხორციელდებოდა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ალკესტისის თემის ტრანსფორმაციის ხარისხი ამ პერიოდის ოპერებში. XVIII საუკუნიდან კვლავ წინა პლანზე იწევს ტრადიციული სიუჟეტი, რომელიც სიკვდილის დამძლეველი მეუღლისადმი სიყვარულის მომენტს წარმოაჩენს. ჯ. თომსონს თავის „ედვარდსა და ელეონორაში“ (1739) სიუჟეტი ჯვაროსნული ომების ხანაში გადააქვს. რ. დე გალცაბიჯი (1760) ჰერაკლეს როლის იგნორირებით ხაზს უსვამს ადმეტოსის სულიერი ტკივილის ძალას. ამ უკანასკნელის საფუძველზე შექმნილი გლიუკის ოპერის (1767) ლიბრეტოში ჰერაკლე კვლავ ჩნდება, მაგრამ აქ ძირითადი ყურადღება გადატანილია ცოლ-ქმრის დვაზე უფლებისათვის, ერთმანეთის სანაცვლოდ გაიღონ სიცოცხლე. ამ გზას გარკვეულწილად აგრძელებს ვილანდის მუსიკალური დრამა (1773, მუსიკა ა. შვაიცერისა) და სხვ. XIX საუკუნეში, ძირითადად, ყურადღებას იპყრობს ცოლ-ქმრის ურთიერთგაუცხოების მომენტი.

განსაკუთრებით მიმზიდველი აღმოჩნდა სიუჟეტი XX საუკუნის მწერლებისათვის. ამის ერთგვარი წინამორბედი იყო ევრიპიდეს დრამის თავისუფალი თარგმანი გერმანულ ენაზე, რომელიც ცხრამეტი წლის გიმნაზისტმა ჰ. ფონ ჰოფმანსტალმა შეასრულა 1893 წელს, მისი მეორე ვარიანტი 1911 წელს გამოვიდა. აქ მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მთარგმნელისეული ცვლილებებია შეტანილი, გაძლიერებულია სტუმარ-მასპინძლობის მოტივი. არ დარჩა ეს თემა არც რ. მ. რილკეს ყურადღების მიღმა. კრებულში „ახალი ლექსები“ (1906-1907) „ალკესტისი“ წინ უძღვის ლექსს – „ორფეევსი. ევრიდიკე. ჰერმესი“.

[1] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. აგრეთვე A. Lesky, TDH, გვ. 289 შმდ.; H. Kuch, Euripides, გვ. 34 შმდ. Latacz, Einführung..., გვ. 304 შმდ.; W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 366 შმდ.

პოეტს, ერთი მხრივ, დაკავშირებული ჰყავს ერთმანეთთან ჰადესისათვის განკუთვნილი ევრიდიკესა და ალკესტისის სახეები, მეორე მხრივ, კი იგი წარმოგვიდგენს ერთგვარ დაპირისპირებას: სასიკვდილოდ განწირული ადმეტოსი, რომელიც სიცოცხლეს ებღაუჭება / სიკვდილისათვის მზადმყოფნი ალკესტისი, რომელიც მიდის, რათა აღარ დაბრუნდეს. თუმცა იმედი, რომ რაღაც შეიძლება მოხდეს, რაც ქალს კვლავ დააბრუნებს, გარკვეულად, როგორც მხოლოდ შორეული შესაძლებლობა, იქნებ იკითხებოდეს შემობრუნებული ქალის ღიმილში,

ნათელში, როგორც იმედი,
რომელიც იყო თითქმის პირობა: კვლავ ამოსული
ღრმა სიკვდილიდან, დაბრუნებულიყო
მასთან ცოცხალთან.

ა. ლერნეტ-ჰოლენია, გარკვეულწილად, რილკეს ლექსის იმპულსით შექმნილ დრამატულ ნაწარმოებში (1946) ალკესტისს ზეცაში ტოვებს, რადგან მის სიყვარულს მიწაზე ვერ უგებდნენ, უფრო ადრე რ. პრეჰტლის (1908) მთავარმა გმირმა სიცოცხლის გემო მიწისქვეშეთში შეიგრძნო, თუმცა ადრე იგი სიკვდილს ეწინააღმდეგებოდა. ტ. ს. ელიოტი (Cocktail Party, 1949) ამ ფაბულას ათანამედროვებს და ალკესტისის კრიტიკით აუცხოვებს. აქ ქალს, რომელიც კაცს მისთვის სიცოცხლის დასაბრუნებლად ტოვებს, უკან დაბრუნება არ უწერია. გ. რენერთან (1911) ადმეტოსი ცდილობს ცოლთან შეერთებას თვითმკვლელობის გზით, ე. ვ. ეშმანი (1950) თავად ადმეტოსს აბრუნებინებს ცოლს მიწისქვეშეთიდან და არა ჰერაკლეს. განსაკუთრებით საინტერესოა თ. უაილდერის „ალკესტიადა“ (1955), რომელსაც სატირული დრამა „მთვრალი დები“ ერთვის. აქ სიკვდილის დაძლევა და საკუთარი თავის მსხვერპლად მიტანა ქრისტიანულ მნიშვნელობას იძენს.[1]

„მედეა“, ალბათ, ის ტრაგედიაა, რომელმაც ყველაზე მეტი არეკვლა ჰპოვა სულ სხვადასხვა ეპოქის დრამატურგთა შემოქმედებაში,[2] თუმცა ათენის სცენაზე პირველად წარმოდგენისას მან მხოლოდ მესამე ადგილი მოიპოვა ე.ი. დამარცხდა. ტრაგედია შექმნილი უნდა იყოს ძვ.წ.ა. 431 წლისათვის.[3] შეიძლება ითქვას, რომ მასში საოცრად რელიეფურად არის გამოკვეთილი ყველა ის ნიშანი, რომელიც ევრიპიდეს ესოდენ განასხვავებს თავის წინამორბედთაგან. აქ არის პოეტის ლტოლვა ექსტრემალური ფსიქოლოგიური სცენებისაკენ, რიტორიკული კანონების შესაბამისად გამართული დიალოგ-აგონებისაკენ, დახვეწილი და უაღრესად ემოციური მონოლოგებისაკენ, დატრიალებული უბედურების შესახებ მაცნეს ვრცელი თხრობისაკენ, პერსონაჟთა მიერ ვედრების გამოყენებისკენ ინტრიგის ხლართვისათვის და ა.შ. ტრაგედია აგებულია არგონავტთა თქმულების ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დრამატულ ეპიზოდზე, მედეასა და იასონის თავგადასავალზე კორინთოსში.[4] კოლხთა მეფის აიეტის ასული მედეა დაეხმარა იასონს ოქროს საწმისის მოპოვებაში და მასთან ერთად ხომალდ არგოთი გაექცა კოლხთა რისხვას; ფათერაკებით აღსავსე ხეტიალის შემდეგ ისინი, უკვე შეუღლებულნი, დაბრუნდნენ ელადაში. მედეა დაეხმარა იასონს სასტიკ შურისგებაში თავის ვერაგ ბიძაზე, პელიასზე, რის შემდეგაც მათ მოუხდათ იოლკოსის დატოვება და კორინთოსში გადასახლება. მედას და იასონს ეყოლათ შვილები. კორინთოსში იასონმა უღალატა მედეას და განიზრახა აქაური მეფის კრეონის ასულის ცოლად შერთვა, რომელსაც ზოგიერთი წყარო გლავკედ, ზოგიერთი კი კრეუსად მოიხსენიებს. ტრაგედია ეძღვნება მედეას სასტიკ შურისგებას ამ ღალატისათვის. მოქმედება ხდება კორინთოსში.

პროლოგში ძიძის პარტიიდან ვიგებთ, რომ მედეას თავს დიდი უბედურება ტრიალებს, იასონმა განიზრახა მისი ღალატი და ქალაქის მეფის, კრეონის, ასულის შერთვა. მედეას რისხვა და წუხილი უზომოა. შემოდის აღმზრდელი, რომელსაც მოაქვს ახალი, ამაფორიაქებელი ცნობა: კრეონს უბრძანებია, რომ მედეამ თავისი შვილებითურთ უნდა დატოვოს კორინთოსი. სცენის მიღმა გაისმის მედეას მოთქმა. ძიძა და აღმზრდელი შიშობენ, ეს რისხვა არ გადაიზარდოს სასტიკ შურისგებაში. კორინთოსელ ქალთა გუნდი პაროდოსში მღერის თანაგრძნობით აღსავსე სიმღერას მარტოდ დარჩენილ ქალბატონზე.

გამოდის თავისი უბედურებით შეძრული მედეა. იასონის ღალატი აუტანელია. მისთვის ხომ ქმარი აქ უცხოობაში ყველაფერი იყო. ღალატით მიყენებულ ტკივილს ემატება სიმარტოვის მწველი განცდა:

მოულოდნელად თავზე დამტყდარმა ამ ამბავმა,
სული შემიძრა და დავკარგე ცხოვრების აზრი.
სიკვდილსღა ვნატრობ, ძვირფასებო, ახლა მე მხოლოდ.
იგი ხომ ჩემთვის იყო მთელი ბედნიერება,
ჩემი მეუღლე, ვინაც ურცხვად გატეხა ფიცი.
ყველა მათ შორის, ვინც კი სუნთქავს და ვინც აზროვნებს,
გამოვირჩევით უბედურებით ჩვენ ქალები.
ჯერ ხომ არის და ქმარი უნდა ვიყიდოთ ერთობ
დიდ ფასად, მერე ვიქციოთ განმგებელად ჩვენი
სხეულის. ეს კი უფრო მეტი სატკივარია.
მთავარია კი, ვის გაეყვეთ, ცუდსა თუ კარგ კაცს?
რადგან ქალისთვის გაშორება სასირცხვილოა.
ხოლო მერე ქმრის დაწუნება შეუძლებელი.
თუ ქალი თავს რგავს ახალ ზნესა და კანონებში,
რომლებზეც სახლში არაფერი უსწავლებიათ,
ჰმართებს მისნობა ასარჩევად თანამეცხედრის.

(225-240)

და თუმცა ყველა ქალის ხვედრი მძიმეა, მედეას მდგომარეობა კორინთოსელ ქალებისაზე ბევრად უფრო ძნელია. ის ასე მიმართავს გუნდს:

შენი და ჩემი ვითარება განა ერთია,
აქაა შენი ქალაქი და წინაპრის სახლი,
ამ ცხოვრების სიამენი და მეგობართა წრე.
მე კი სულ მარტომ, დარჩენილმა უსამშობლოოდ,
მოტაცებულმა ბარბაროსთ მხრიდან, ზვიადობა
უნდა ვითმინო. არც დედა, არც ძმა, არც მოკეთე
არ შემიფარებს ამ ავდრისას ნავსაყუდელში.

(252-258)

მედეა გუნდს სთხოვს, არ შეუშალოს ხელი შურისგების გეგმების განხორციელებაში, იგი ამის მოტივაციას ქალის ბუნების თავისებურებით ახდენს:

ქალი მხდალია სხვა რამეებში, თუნდაც მაშინ,
როდესაც ხედავს ბრძოლას ანდა მსახვრალ მახვილს.
მაგრამ, თუ ვინმე საქორწინო სარეცელს ხელყოფს,
არ არის სული მასზე უფრო სისხლისმოსურნე.

(263-266)

შემოდის კრეონი. იგი გადასცემს მედეას ბრძანებას, დაუყოვნებლივ დატოვოს ქალაქი შვილებითურთ. მეფე არ მალავს ამ გადაწყვეტილების მიზეზს. მას ეშინია მედეასი. ერთსლა ახერხებს სასოწარკვეთილი ქალი – გამოსთხოვოს კრეონს ერთი დღე მოსამზადებლად. მეფე თანხმდება, თუმცა გრძნობს, რომ მისი ლმობიერება შეიძლება საბედისწერო იყოს. მედეა ზეიმობს ამ თითქოსდა უმნიშვნელო დათმობას. მის თავში თანდათან მწიფდება შურისგების სხვადასხვა ვარიანტები, რომლებშიც უპირატესობას იგი საწამლავს აძლევს. მაგრამ ვინ შეიფარებს მედეას და მის შვილებს? და თუმცა ჯერ მის თავში ბოლომდე არ არის ჩამოყალიბებული, თუ როგორ გამოიყენებს იგი ამ ერთ დღეს,

---

[1] დაწვრილებით შდრ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre. გვ. 135 შმდ.; E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 34 შმდ.

[2] შდრ. ქვემოთ, გვ. 400.

[3] იგი ტეტრალოგის („მედეა“, „ფილოქტეტესი“, „დიქტისი“, „თერისტაი“) პირველი დრამა ყოფილა. DNP, 4, 281.

[4] არგონავტების თქმულების ვარიანტებისა და ინტერპრეტაციისათვის დაწვრილებით შდრ. არგონავტები, თხრობა და კომენტარები რისმაგ გორდეზიანისა, თბილისი, 1999.

ერთი ნათელია – ის არავის მისცემს მიგდებული ქალის დაცინვის საშუალებას. ის მოუწოდებს საკუთარ თავს მოქმედებისაკენ:

გავჩნდით ქალები, უღონონი ქველ საქმეებში,
ყველაფერ ცუდის თაოსნობის დიდოსტატებად.

(408-409)

შემოდის იასონი. ის მშვენივრად გრძნობს, რაოდენ ძნელია გამეხებულ მედეასთან ლაპარაკი. ამიტომ გალმა შედავების გზას ადგება და ცოლს საყვედურობს რისხვაში თავაშვებულობას. თან მოვალეობას იმით იხდის, რომ მედეას ფულს სთავაზობს გაძევებაში თავისა და შვილების შესანახად. მედეა იასონს ეუბნება ყოველივეს, რასაც იგი მასზე ფიქრობს. ის ქმარს ბრალს სდებს, რომ მან დაივიწყა მედეას მიერ მისთვის გაკეთებული ყველა სიკეთე, გატეხა ფიცი, რატომ არ დაღავს ზევსი ასეთ უსინდისობას, რომ ყველამ იცოდეს, თუ ვისთან აქვთ საქმე. გუნდის კორიფევსი შეშფოთებულია, რადგან იცის:

საშიში და უკურნებელი ხდება ის რისხვა,
რომელიც მოყვასს მოყვასებთან წაჰკიდებს შუღლით.

(520-521)

იასონი თითქოს მზად იყო ამ შეტევისათვის. იგი მთელი ორატორული ხელოვნების მოხმობით ცდილობს, გააბათილოს მედეას ბრალდებები. თუ რაიმე გაუკეთა მედეამ იასონს, ეს, პირველ რიგში, აფროდიტეს დამსახურებაა, რომელმაც სიყვარული აღუძრა ქალს გულში. განა ამით წააგო რამე მედეამ? ის ბარბაროსთა ქვეყნიდან ცივილიზებულ ელადაში აღმოჩნდა, ამით გაითქვა სახელი მთელ ქვეყანაზე. და განა იასონი ისევ და ისევ თავისი ცოლ-შვილის სიკეთისათვის არ ფიქრობს, როდესაც მეფის ასულს ირთავს ცოლად. თუკი იასონს ექნება სიმდიდრე და ძალაუფლება, ეს მის შვილებსაც გაუხსნის გზას ცხოვრებაში. მშობლებისათვის კი შვილების სიკეთეზე უფრო მეტი ბედნიერება რა არის. მისი მსჯელობიდან ბუნებრივი ჩანს დასკვნა: მედეას უნდა უხაროდეს, რომ იასონი მას ტოვებს და სხვა ქალს ირთავს. იგი თვლის, რომ მედეას მთელი რისხვა იმით არის განპირობებული, რომ მას ვიღაც შეეცილა სარეცელში. ქალებისათვის ხომ ეს არის რისხვის უმთავრესი წყარო. რა კარგი იქნებოდა, რომ კაცებს შვილების გასაჩენად არ სჭირდებოდეთ ქალები, რამდენ უბედურებას აგვაშორებდა ეს. მედეა არ იღებს იასონისაგან არავითარ დახმარებას. იასონი ტოვებს გაშმაგებულ ცოლს.

შემოდის ეგეევსი, ათენის მეფე. იგი სამისნოდან ბრუნდება; იქ თავისი უშვილობის მიზეზის გასაგებად იყო. მედეასგან ეგეევსი იგებს იასონის ღალატისა და მისი განდევნის ამბავს. ქალი სთხოვს მეფეს, შეიკედლოს ლტოლვილები, სამაგიეროდ, იგი ასწავლის შვილიანობის წამალს. მეფე ფიცს დებს, რომ მედეას აუცილებლად შეიფარებს თავის ქალაქში.

მედეა ზეიმობს. თვით ღმერთმა გამოუგზავნა მას ეგეევსი. ახლა ქალს შეუძლია შურისგების გეგმა განახორციელოს. იგი ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. მედეას უნდა, ამოძირკვოს საერთოდ იასონის მოდგმა. მის გეგმაში ჩნდება შვილების დახოცვის მოტივი. მედეამ იცის, რომ ეს მას შვილების მკვლელის დაღს დაასვამს, მაგრამ იგი არც ამის წინაშე შედრკება. მთავარია, დაღუპვა და ტკივილი მოუტანოს მათ, ვისაც მისი სასაცილოდ გახდომა განუზრახავს:

ნურავინ ჩამთვლის საწყალობლად ანდა მთლად სუსტად.
ნურც მშვიდობიანს ნუ მიწოდებს. მე სხვა ზნისა ვარ –
მძიმე მტრებისთვის და კეთილი მოკეთეთათვის,
უდიდეს სახელს ხომ იხვეჭენ სწორედ ასეთნი.

(806-810)

ქალი ავალებს მსახურს იასონის მოყვანას. იგი უნდა გამოიყენოს მედეამ თავისი გეგმების განხორციელებაში.

შემოდის იასონი. მას ხვდება სავსებით შეცვლილი მედეა, რომელიც აღიარებს, რომ რისხვას აჰყვა, სალი განსჯის შემდეგ კი მიხვდა, რომ ცდებოდა. იასონს მართლაც სიკეთე

უნდა შვილებისათვის. მედეა დაუყოვნებლივ აპირებს ქალაქის დატოვებას. მას სურს მხოლოდ, რომ შვილები იასონმა დაიტოვოს. აიეტის ასულს უნდა, ამის შესახებ იასონმა თავად სთხოვოს თავის ახალ ცოლს. მის კეთილგანსაწყობად კი მედეა მზადაა, რომ საჩუქრები გაუგზავნოს ბავშვების ხელით: პეპლოსი და ოქროს გვირგვინი. იასონი თანხმდება, თუმცა საჩუქრების გაგზავნა ზედმეტად მიაჩნია. მაგრამ მედეა სიტყვებით:

ძღვენი ამბობენ, თვით ღმერთებსაც იყოლიებსო;
მოკვდავებში კი ათას სიტყვას ხომ ჯაბნის ოქრო.

(964-965)

არწმუნებს იასონს და იგი შვილებით, რომელთაც მიაქვთ კრეონის ასულისათვის საჩუქარი, გაუყვება გზას.

გადის ხანი და ბრუნდება ალმზრდელი ბავშვებითურთ. იგი მოუთხრობს ქალბატონს, როგორ კარგად მიიღო ქალმა იასონის შვილები, როგორ სწრაფად დათანხმდა იგი ბავშვების კორინთოსში დატოვებაზე. მედეას ღელვა ეტყობა. იგი ისტუმრებს ალმზრდელს. მისი მონოლოგი არის ჭიდილი შვილების მოყვარულ დედასა და დაუნდობელ შურისმგებელს შორის. განუწყვეტლივ იცვლება მედეას განწყობილებები: დედის სინაზე და მკვლელის სისასტიკე გრძნობათა კონტრასტულობას ამძაფრებს. ბოლოს და ბოლოს, მასში მაინც რისხვა ძლევს. მედეას გადაწყვეტილებას უფრო განამტკიცებს მაცნეს უწყება. ეს უკანასკნელი თავის თხრობას იწყებს სიტყვებით:

ო, საზარ საქმის უმონყალოდ აღმსრულებელო,
მედეა, გაიქეცი, გაიქეცი, ნუ უარყოფ
ნურც ზღვით გაცურვას და ნურც ხმელეთზე ეტლით სრბოლას...

(1121-1123)

ამის შემდეგ იგი უყვება მედეას, თუ როგორ სიამოვნებით მიიღო კრეონის ასულმა ძღვენი. მან ბავშვების წამოსვლისთანავე სარკესთან მოირგო საჩუქრები და ერთობ კმაყოფილიც იყო. მაგრამ მალე შხამით გაჟღენთილმა პეპლოსმა და გვირგვინმა დაიწყეს მოქმედება. ისინი უმოწყალოდ წვავდნენ ქალს, რომელიც ვერაფრით ველარ იშორებდა მათ ტანიდან. ბოლოს იგი უსულოდ დაეცა. შეძრწუნებული მამა დაეკონა შვილის ცხედარს, მაგრამ ველარ შეძლო წამოწევა. შხამმა ისიც დაიკრა და სული განატევებინა. ახლა მედეას კრეონის ახლობელთა სასტიკი შურისგება ელის. ამ ცნობამ ქალს მხოლოდ კმაყოფილება მოუტანა. წინ ყველაზე ძნელი აქტია აღსასრულებელი: შვილების მოკვლა. მედეა გადის. სცენის მიღმიდან მოისმის ბავშვების განწირული ძახილი, მაგრამ ისინი დედის შურისგებას ვერ აღწევენ თავს.

შემოდის იასონი. იგი ეძებს ბოროტმოქმედ მედეას. წუხს შვილების მომავალ ბედზე, მათზე ხომ შეიძლება კორინთოსელებმა იძიონ შური, მაგრამ აქ მას ახვედრებენ უფრო შემზარავ ამბავს, მას აღარა ჰყავს შვილები. მთლიანად გატეხილ იასონს ერთი სურვილიღა აქვს – განიხვნას კარები და თავად იხილოს დახოცილი შვილები.

ჩნდება ჰელიოსის გველეშაპებმული ეტლი. მასზე დგას მედეა შვილების გვამებით. იგი საოცრად მშვიდია, თითქოს მთლიანად მოშორებული ამქვეყნიურ ვნებათაღელვას. იასონი მას თხოვს, მისცეს ბავშვები, რომ დაკრძალოს, მაგრამ მედეა თავად აპირებს შვილების ქალღმერთის წმინდა ჭალაში დაკრძალვას, სადაც მათ საფლავს ვერავინ ხელყოფს. იასონს იგი არც იმის უფლებას აძლევს, უკანასკნელად შეეხოს თავის შვილებს. იასონის ბოლო სიტყვები სულ ცოტა ხნის წინ თავში ესოდენ დარწმუნებული გმირის სრულ სასოწარკვეთილებასა და მედეას წინაშე უძლურებას გადმოცემს. გუნდი მღერის ფინალურ სიმღერას.

ტრაგედიის ინტერპრეტაცია ბევრ სირთულეს იწვევს, დაწყებული იქიდან, თუ როგორ შეცვალა ევრიპიდემ ტრადიციული მითი, დამთავრებული იმით, თუ როგორ უნდა გავიაზროთ მედეას სახე.[1] სავსებით უცილობელია ერთი. თუმცა პოეტის თანამედროვე აუდიტორია საკმაოდ გულგრილად შეხვდა ამ ტრაგედიას და მის გამაერთიანებელ ტეტრალო-

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 280 შმდ.

გიას მხოლოდ მესამე ადგილი მიაკუთვნა,[1] შემდგომ იგი იქცა ერთ-ერთ ყველაზე უფრო პოპულარულ დრამად, რომელმაც იმპულსი მისცა უამრავი „მედეას“ დაბადებას არა მარტო ანტიკურ, არამედ შემდგომი პერიოდების მსოფლიო ლიტერატურაში.[2] მართალია, დრამის ანტიკური ჰიპოთესისის (შესავლის) ავტორი თვლიდა, რომ ევრიპიდემ თავისი ტრაგედია ვინმე ნეოფრონისაგან გადმოიღო, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს მტკიცება არ შეესაბამება სინამდვილეს.[3] ყოველი შემთხვევისათვის, ანტიკურობა მედეას თემის დამუშავებისას ნამდვილად ევრიპიდეს მიმართავდა, როგორც მოდელს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ევრიპიდემ პრინციპულად შეცვალა ტრადიციული ამბავი, სადაც არაფერი არ იყო ნათქვამი მედეას მიერ შვილების მოკვლის შესახებ.[4] ამას ის გარემოება ადასტურებს, რომ არც ერთ ევრიპიდემდელ წყაროში მედეას მიერ შვილების შეგნებულად დახოცვის ეპიზოდი არ დასტურდება. ევრიპიდემ ამ მოტივის შემოტანით მედეა ჭეშმარიტად ტრაგიკულ სახედ აქცია. შემდგომი ეპოქების მწერალთა ყველა ცდა, მედეასთვის მოეშორებინათ ეს ლამდე ჩამოქვეითებით. მიუხედავად იმისა, რომ შეიქმნა მრავალი დრამა ამ თემაზე, სრული დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ვერც ერთმა მათგანმა ვერ მიაღწია ევრიპიდეს ნაწარმოების სიმძაფრესა და სიმაღლეს. ტრაგედიაში ევრიპიდემ მიმართა, ვფიქრობ, პირველად ბერძნულ დრამაში, ორმაგი ოპოზიციის პრინციპს. ერთი მხრივ, მან გამოკვეთა დაპირისპირება მედეა და იასონი (კრეონითა და მისი ასულითურთ). ოპოზიციის ამ წევრებში პირველი აშკარად დაჩაგრულია, ხოლო მეორე ფიცის გამტეხი და მოძალადე. ამ დონეზე ევრიპიდე საკმაოდ მკაფიოდ ავლენს მედეას დადებით და მის მოწინააღმდეგეთა უარყოფით ფუნქციებს. ქალის მოთქმა, ბოლოს და ბოლოს, მისი სურვილი, შური იძიოს, მაყურებელში უთუოდ თანაგრძნობას იწვევს, რადგან სიმართლე მის მხარეზეა. ამასთანავე, კრეონის ბრძანება, იასონის სოფისტური[5] პათოსით გაულენთილი სიტყვა, რომელშიც მრუდის მართლად წარმოდგენის აშკარა ცდაა, მაყურებელს ანტიპათიურად განაწყობს მათდამი. შესაბამისად ამ დაპირისპირებაში აუდიტორია, რასაკვირველია, მედეასკენაა. ამას ადასტურებს ქოროს პარტიებიც და სავსებით ნეიტრალური ეგევსის აღშფოთებაც მედეასადმი იასონისა და კრეონის დამოკიდებულებით. ამის გვერდით ტრაგედიაში ყალიბდება მეორე ოპოზიცია, რომელიც თავად მედეაში იკვეთება. მედეა, რომელშიც იბრძვის დედა და შურისმაძიებელი, ასე აფასებს თავის სულიერ მდგომარეობას:

ვიცი, რაოდენი სიავის ქმნა განვიზრახე,
ჩემს განსჯაზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა ვნება,
მოკედავთათვის რომ უდიდესი სიაქვს მოაქვს.

(1078-80)

ამრიგად, ერთი მხრივ, შურისგება იასონზე, თუნდაც კრეონისა და მისი ასულის მოკვლის გზით, მედეასათვის სამართლიანია, ხოლო შვილების მოკვლა თავად მისივე შეფასებით, უდიდესი სიავეა, ე.ი. მედეა ერთდროულად არის საკუთარი თავის დამცველიც შურისგების გზით და ამასთანავე საკუთარი თავისავე დამსჯელიც ძლიერ ვნებას აყოლის წყალობით.[6] საკუთარი შვილების მოკვლა ხომ მისთვის უდიდესი ტრაგედიაა. პირველი დაპირისპირების წარმოსაჩენად ავტორს არ დასჭირვებია ბერძნული ტრაგედიისათვის მანამდე უცნობი ხერხების გამოყენება – მან წარმოადგინა მხოლოდ დაპირისპირებულთა შორის ჭიდილი სიტყვით და საქმით. რაც შეეხება მეორე ოპოზიციას, აქ ევრიპიდეს მოუხ-

[1] რასაკვირველია, გასათვალისწინებელია არა მარტო „მედეას“ შესაძლებელი ეფექტი მაყურებელზე, არამედ ტრილოგიის შემადგენელი სხვა ტრაგედიებისაც. რაიმე სარწმუნო ცნობა ჩვენამდე არმოღწეული ამ ტრაგედიების განსაკუთრებული პოპულარულობის შესახებ არ მოგვეპოვება.

[2] შდრ. ქვემოთ, გვ. 400.

[3] იხ. Latacz, Einführung..., გვ. 285. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 387.

[4] ცნობებისათვის შდრ. ა. ურუშაძე, ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში, თბილისი, 1966; შდრ. აგრ. არგონავტები, გვ. 45 შმდ., გვ. 128.

[5] სოფისტების შესახებ დაწვრილებით იხ. აღნიშნული წიგნის მეორე ტომში.

[6] იხ. აგრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 391 შმდ.

და ბერძნული ლიტერატურისათვის მანამდე უჩვეულო სიღრმით ჩვენება ადამიანის სულში მიმდინარე ჭიდილისა გრძნობასა და გონებას შორის. თავისთავად ის გარემოება, რომ მედეაში იმარჯვებს გადაწყვეტილება, რომლის ბოროტება თვით მასვე აქვს გაცნობიერებული და რომ ეს ხდება მაყურებლის თვალწინ, გმირის ფსიქოლოგიური დაძაბულობის, მის კონტრასტულ გრძნობათა მუდმივი მონაცვლეობის საოცრად „ნატურალისტური“ ჩვენებით, ავლენს ევრიპიდეს ინტერესს არაორდინალური, რთული ფსიქოლოგიური სიტუაციების მიმართ. გმირი მოქმედებს საკუთარი ინიციატივით. არც ღმერთი, არც მისნობა არ წარმართავს მის მოქმედებას. შესაბამისად, კატასტროფა, რომელიც ხდება, აღარავითარი იმედის, ნათელი სხივის, სამართლიანობის აღდგენის შესაძლებლობას აღარ ტოვებს. მაყურებელიც და დრამის პერსონაჟებიც რჩებიან კატასტროფის წინაშე ყოველგვარი ილუზიებისა და პერსპექტივების გარეშე. ყოველივე ეს კი უკვე სავსებით ახალი მოვლენაა ბერძნული ტრაგედიისათვის. ამდენად მედეა წარმოდგება ჩვენს წინაშე, ერთდროულად, როგორც ბოროტებასთან მებრძოლი და ამავე დროს უდიდესი ბოროტების ჩამდენი. სწორედ ამიტომ შეუძლებელია მის ამაყ, შმაგ, საოცრად ემოციურ სახეში მხოლოდ დადებითი, ან მხოლოდ უარყოფითი შტრიხები ვეძიოთ. რასაკვირველია, მისი ბოლო ნაბიჯი აშკარა ბოროტმოქმედებაა, მაგრამ იგი, თავის მხრივ, უპირისპირდება არანაკლებ სიავეს, მის გარშემო არსებულ საზოგადოებაში გამეფებულ თავდაჯერებულობას და თვითკმაყოფილებას, სადაც ტრადიციულ ეთიკურ ღირებულებებს დაკარგული აქვს მნიშვნელობა, სადაც შეიძლება გაამართლო ყველაფერი, მათ შორის ფიცის გატეხვა და ღალატი. თავისი დაუნდობლობით უჩვეულო და უსასტიკესი შურისგების – საკუთარი შვილების მოკვლის – გზით, იგი დროებით მაინც შეძრავს ამ ზნედაქვეითებულ საზოგადოებას, ჩააფიქრებს მას იმაზე, თუ რატომ მოხდა ყოველივე. მაგრამ პიესის ტრაგიზმი ამით როდი ამოიწურება. ესაა სულიერი დრამა ადამიანისა, რომელმაც უღალატა თავის მშობლებსა და სამშობლოს. ესაა ტრაგედია უცხოობაში მარტოობისა, დაკარგული სიყვარულისა...[1]

დიდ დავას იწვევს მეცნიერებაში ტრაგედიის ფინალი, რომელიც არსებითად მედეას მეტამორფოზას – მის ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის დამახასიათებელი მძაფრი ვნებების მქონე მიწიერი არსებიდან ყოველგვარი ემოციებიდან დაცლილ, ცივ და მიუკარებელ ქალღმერთად გადაქცევას წარმოგვიდგენს. ჰელიოსის გველეშაპებმული ეტლი, რომლითაც მედეა შორდება ცოდვილ კორინთოსს, არსებითად არაფრით არ არის ტრაგედიაში შემზადებული. აქ ტრაგედიის პერსონაჟი თვით ხდება „ღმერთი მანქანიდან“ (deus ex machina). ზოგიერთი მკვლევარი ამაში ევრიპიდეს ცინიკურ დამოკიდებულებას ხედავს ამქვეყნიური ადამიანური ვნებებისადმი, რამდენადაც ტრაგიკული გმირი ასე უცბად გადაჰყავს ერთი თვისობრიობიდან მეორეში, რითაც უკარგავს ყოველივე მომხდარს სიმძაფრეს.[2] შეიძლებოდა ამ ფინალში მედეას სახის მითოლოგიურ ძირებთან დაბრუნების სურვილი, ან გმირის ერთგვარი რეაბილიტაციის ცდა დაგვენახა.[3]

მართალია, „მედეა“ ევრიპიდეს ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგედიებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ადრეულია, მაგრამ თავად ევრიპიდესათვის იგი პოეტის შემოქმედებითი ძალების უმაღლესი გაფურჩქნის პერიოდში შექმნილი ნაწარმოები იყო. ათენელმა მაყურებელმა არ დაინახა მასში ის, რაც შემდგომ მსოფლიო კულტურისათვის ესოდენ თვალსაჩინო გახდა და რაც ამ ტრაგედიას მსოფლიო დრამატურგიის ჭეშმარიტ შედევრად აღიარებინებს კაცობრიობას. ტრაგედია ძვ.წ.ა. 431 წელს უჩვენეს ათენის მაყურებელს. ამ საბედისწერო წელს საბერძნეთში ძმათამშუსვრელი პელოპონესის ომი დაიწყო. ევრიპიდემ თითქოს იწინასწარმეტყველა ის კატასტროფა, რაც თავის თავში ესოდენ დაჯერებულ ათენის სახელმწიფოს და, საერთოდ, მთელ საბერძნეთს ელოდა სწორედ იმ ეპოქაში, როდესაც ბერძნების პრაგმატიზმმა უმაღლეს საფეხურს მიაღწია და ელადამ საბოლოოდ ირწმუნა თავისი უპირატესობა მთელი დანარჩენი ბარბაროსული სამყაროს წინაშე. ახლა ძნელი სათქმელია,

[1] ტრაგედიის მნიშვნელობის მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობათა შესახებ შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 285 შმდ. ; საინტერესოდ აქვს გააზრებული მედეას სასტიკი შურისგების მოტივი ქ. ნადარეიშვილს (შდრ. ევრიპიდეს „მედეა“ – ცოლ-ქმრული ურთიერთობის გაგებისათვის ევრიპიდესთან. მიმობილვისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 310 შმდ.

[2] მიმობილვისათვის შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 292; A. Lesky, TDH, გვ. 310 შმდ.

რამდენად აირეკლა ტრაგედიაში ამ პერიოდის პოლიტიკური სიტუაცია,[1] მაგრამ სავსებით ნათელია ის, რომ სწორედ „მედეასა“ და მისი პათოსის მქონე დრამების გათვალისწინებით უწოდა არისტოტელემ ევრიპიდეს „ყველაზე მეტად ტრაგიკული“ (τραγικώτατος).[2] ანტიკური ეპოქის არც ერთ სხვა ნაწარმოებს (გარდა ჰომეროსის ეპოსისა) არ მოუხდენია მთელ ანტიკურ ხელოვნებაზე, ხოლო შემდგომ კი ევროპულ კულტურაზე ისეთი გავლენა, როგორიც „მედეამ“ იქონია.[3] თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში დღესაც ვერ ფარავენ ამ ტრაგედიის ოსტატურად კონსტრუირებით გამოწვეულ აღტაცებას. პროლოგი, პაროდოსი, ექვსი ეპისოდიონი და ვრცელი ფინალური ნაწილი. პიესის ტექსტის სტრუქტურირების ელემენტებად აქ ოსტატურად არის გამოყენებული მედეას სამი დიდი მონოლოგი (364-409; 764-810; 1021-1080). ჩინებულად არის აქ განაწილებული ე.წ. სამოქმედო აქცენტები. უკანასკნელი დიდი აქცენტი დრამაში შვილების მოკვლის ეპიზოდია (1271 შმდ.). ასევე დიდი აქცენტის ფუნქციის მქონე სცენები პირველ, მესამე, მეხუთე, მეექვსე აქტებს (ანუ ეპისოდიონებს) აბოლოებენ. ოთხი დიდი აქცენტი აქტების ბოლოს, სამი ნიშანსვეტის ტოლფასი მონოლოგით და ერთი გადამწყვეტი მოქმედება: „თქვენ ხედავთ, რაოდენ ელეგანტურად არის ეს აგებული“.[4]

ევრიპიდეს „მედეა“ მსოფლიო სცენაზე ახ.წ.ა. XV საუკუნიდან მოყოლებული (ანტიკურ დრამებს და, შესაძლოა, არა მხოლოდ მათ შორის) ყველაზე უფრო მეტჯერ დაიდგა. აშკარად პირველი ადგილი უჭირავს „მედეას“ მისი გავლენით შექმნილი სულ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებთა რაოდენობითაც. ყველაზე ზოგადი მონაცემებით „მედეას“ რეცეფციების ოდენობა სხვადასხვა ენაზე მრავალ ასეულს მოიცავს. ბუნებრივია, რომ ამ ტენდენციას არც ქართული მწერლობა ღალატობს. აკაკი წერეთლის, ლევან სანიკიძის, ოთარ ჭილაძის და სხვათა ნაწარმოებები საკმაოდ კარგად წარმოაჩენს ქართველ მწერალთა ამ თემით დაინტერესების ძირითად მიმართულებებს.[5] თუკი მაინც მოვინდომებთ დრამის სფეროში მსოფლიო ლიტერატურაში ევრიპიდეს გავლენით სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი უმნიშვნელოვანესი პიესების დასახელებას, ყურადღება შეიძლებოდა შემდეგ ნაწარმოებებზე შეგვეჩერებინა: სენეკას „მედეა“ (ახ.წ.ა. I ს.), რომელიც ევრიპიდეს ტრაგედიის საფუძველზე არის შექმნილი, მაგრამ, თავის მხრივ, საკმაო ხნის განმავლობაში თავად იქცა გავლენის წყაროდ, ვიდრე ევროპაში უშუალოდ ევრიპიდეს ტრაგედია გახდებოდა ცნობილი. ლ. დოლჩე (დაახლ. 1547), ი. ბ. დე ლა პერუზე (1555), პ. კორნელი (1635), ი. ფოსი (1667) და რ. გლოვერი (1761) თემის დამუშავებისას წინ ბოროტების გამარჯვების მოტივს სწევენ. ჰ. ბ. ლონგეპიერი (1694) სიუჟეტს სიყვარულის დრამის სახეს აძლევს. ფ. მ. ფონ კლინგერის ტრაგედიებში „მედეა კორინთოსში“ (1786) და „მედეა კავკასიაში“ (1790) ყურადღება ექცევა მედეას ბუნების შეუგუებლობას ჩვეულებრივ თანაცხოვრებასთან. მას მუდმივად აქვს კოლხიდის ნოსტალგია. დაახლოებით იგივე პათოსია ფ. გრილპარცერის ტრილოგიაში „ოქროს საწმისი“ (1822).[6] აქ მედეა, არაბერძენი, ანუ ბარბაროსი, ვერ ერგება ბერძნულ ცივილიზაციას. ჟ. ანუი (1946) ყურადღებას ამახვილებს უკიდურესობებზე: მედეას უკიდურესი სიყვარული უკიდურეს სიძულვილს შობს. თუკი მ. ბრაუნი (1959) გარკვეულწილად ქორწინების დრამის თემას აგრძელებს და არ ახდენს არსებით ცვლილებებს სიუჟეტურ ხაზში, ჰ. ჰ. იანის „მედეაში“ (1926) ორი არსებითი ცვლილებაა. აქ მედეა უკვე ხანდაზმულად წარმოგვიდგება, ხოლო მისი ვაჟი შვილი იმდენად ზრდადასულად, რომ იგი კრეუსას სიყვარულში თავად საკუთარი მამის კონკურენტად არის გამოყვანილი. ამდენად მედეას შურისგების მოტივაცია აქ შედარებით უფრო კომპლექსური ხასიათისაა. თუკი გრილპარცერიდან მოყოლებული მწერალთა ერთი ნაწილი მედეას ქმედებებისათვის ფსიქოლოგიური მოტივაციის უფრო მკაფიოდ გამოკვეთას ცდილობდა,[7] უკანასკნელ ხანებში შეინიშნება მისი უმთავრესი ცოდვისაგან საერთოდ გათავისუფლების ცდები, ა.მ., რ. ლიბერმანის ოპერა „მედეას გამამართლებელი განაჩენი“ (1995) და ხ. ვოლფის „მედეა: ხმები“ (1996).[8]

„ჰიპოლიტოსი“, ანუ „ჰიპოლიტოს გვირგვინოსანი“ ასევე ევრიპიდეს ყველაზე ცნობილ ტრაგედიათა რიცხვს ეკუთვნის, მისი ჰიპოთესისის დამწერი მას ასეც უწოდებს: „პირველთაგანი“.[9] ტრაგედია ძვ.წ.ა. 428 წელს დაიდგა და ევრიპიდემ პირველი ადგილი მოიპოვა.[10] მასში დამუშავებულია ცნობილი თქმულება თესევსის ცოლის ფედრას სიყვარულის შესახებ მისი გერის ჰიპოლიტოსის მიმართ. ევრიპიდეს ამ თემაზე ოდნავ ადრე ჰქონია დაწერილი ამავე სახელწოდების („ჰიპოლიტოსი“) ტრაგედია, რომელშიც ფედრა პირდაპირ სცენაზე ცდილობდა თავისი გერის ცდუნებას. როგორც ჩანს, ათენელმა მაყურებელმა არ მიიღო ესოდენ ვერაგი და ავხორცი ქალის სახე.[11] ამავე თემაზე დაუწერია ტრაგედია სოფოკლესაც.[12] ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ევრიპიდეს წინამდებარე დრამამ, პირველი, ათენელთა მიერ დაწუნებული, პიესის არსებითად გადამუშავებულმა ვარიანტმა და, როგორც ჩანს, იგი საუკეთესოა ფედრას თემის დამუშავების ყველა ცდას შორის, როგორც ანტიკურ, ასევე თანამედროვე ლიტერატურაში.[13]

მოქმედება ხდება ტროიძენში,[14] სადაც გაიზარდა ათენის მეფის თესევსის ვაჟი ამორძალ ჰიპოლიტესგან,[15] ჰიპოლიტოსი. პროლოგში აფროდიტე გვატყობინებს, რომ ჭაბუკ ჰიპოლიტოსისათვის, როდესაც იგი ათენში მოხვედრილა, თვალი შეუვლია თესევსის ახალგაზრდა ცოლს, ფედრას.[16] აფროდიტეს ძალისხმევით მასში ტრფობის გრძნობა აღძრულა გერის მიმართ. შემდეგ თესევსს დაღვრილი სისხლისაგან განსაწმენდად მოუხდა დატოვებინა დროებით ათენი და ცოლითურთ თავი ტროიძენისათვის შეეფარებინა. აქ ფედრას სიყვარული კიდევ უფრო გაღვივდა. საწყალ ქალს გერის წადილი ფერფლავს და არავინ იცის მისი სენის მიზეზი. ყოველივე ეს კი აფროდიტემ იმისათვის მოიმოქმედა, რომ ჰიპოლიტოსი, ნადირობის ტრფიალი და არტემისის ერთგული მსახური, არ ცნობს აფროდიტეს, არ მიაგებს მას სათანადო პატივს. ქალღმერთმა გადაწყვიტა სასტიკად იძიოს შური მასზე.

შემოდის ჰიპოლიტოსი მონადირეებთან ერთად. ისინი დიდებას აღავლენენ ნადირობის ქალღმერთის მიმართ. მოხუცი მსახური აფრთხილებს ჭაბუკს, ნუ უგულებელყოფს აფროდიტეს, მაგრამ ჰიპოლიტოსს არა ესმის რა სიყვარულის სიამისა.

პაროდოსში ტროიძენელ ქალთა გუნდი გვატყობინებს, რომ ფედრა ყველას თვალწინ დნება, არავინ იცის მისი სნეულების მიზეზი. გამოჰყავთ სარეცელზე მწოლიარე ფედრა. მასთანაა ძიძა. იგი ცდილობს, როგორმე ათქმევინოს თავის აღზრდილს, თუ რა ემართება მას. ფედრა სიკვდილს ნატრობს. იგი მიმართავს ტროიძენელ ქალთა გუნდს და „უეცრად ისე ხდება, თითქოს ქალი კი არ ლაპარაკობს, არამედ თავად პოეტი“,[17] იმდენად საინტერესოდ და „ფილოსოფიურად“ იწყებს ფედრა მსჯელობას ერთ-ერთ ურთულეს საკითხზე, აფექტისა და კეთილგონიერების ურთიერთმიმართებაზე:

---

1 კერძოდ, პელოპონესის ომის დასაწყისის მომენტში შექმნილი ატმოსფერო. როგორც ცნობილია, თავის შედარებით გვიანდელ ტრაგედიებში ევრიპიდე გარკვეულწილად ეხმიანება ამ ომს.

2 პოეტიკა, 1453 a 29. ამ პასაჟის გაგებისათვის შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Tragödie, გვ. 95. შდრ. აგრ. Aristotle. Poetics, D. W. Lucas, გვ. 147 შმდ.

3 შდრ. W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 387 შმდ.

4 იქვე, გვ. 385.

5 შდრ. DNP, 14, 138 შმდ.

6 E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 482 შმდ.; E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der Antiken Gestalten, გვ. 438 შმდ.

1 K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, გვ. 161 შმდ.

2 DNP, 4, 287 შმდ. არგონავტებისა და მედეას თემის მნიშვნელობის შესახებ მსოფლიო კულტურისათვის ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის თბილისში 2007 წელს გამართული დიდი საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები: The Argonautica and World Culture, Phasis 10 (I), 10 (II) 2007.

3 τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων.

4 შდრ. DNP, 4, გვ. 281.

5 ათენელი მაყურებლის ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, საკმაოდ საინტერესოა, რომ ევრიპიდემ პირველი ადგილი მოიპოვა იმ ტრაგედიით, გადამუშავების შემდეგ, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ასე ცუდად მიიღო აუდიტორიამ.

6 შდრ. DNP, 9, 716.

7 მითისათვის იხ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტონიასი და მანანა ღარიბაშვილის, გვ. 144 შმდ.

8 ქალაქი არგოლისში.

9 მითისათვის შდრ. შენ. №7-ში დასახელებული ნაშრ.

10 კრეტის მეფის მინოსის ასული.

11 W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, გვ. 403 შმდ.

სხვა დროს მე უკვე მიფიქრია გრძელი ღამისას,
როგორ ირღვევა მოკვდავების ცხოვრება ხოლმე.
ასე მგონია, თვით შეგნების ბუნების გამო
არ ვიქმთ უფრო ცუდს, რადგან საღი განსჯის უნარი
ბევრს აქვს. მაგრამ ეს ასე უნდა განვიხილოთ:
ის, რაც სწორია, ვიცით და თან შევიცნობთ კიდეც,
ვერ კი ვასრულებთ: ერთნი სიზარმაცის გამო, მეორენი –
რაღაც სიამოვნების, რომელსაც თავად ვარჩევთ
სწორის ნაცვლად. სიამოვნება კი ბევრია
ცხოვრებაში: გრძლად ლაპარაკი, მოცალეობა,
საამური ბოროტება და სირცხვილი...

(375-85)

სწორედ სირცხვილი აკავებს ქალს, სწორედ ვნებისა და შეგნების ბრძოლა შლის და ფიტავს მას. ბოლოს და ბოლოს, ძიძა იმდაგვარად წარმართავს საუბარს, რომ ფედრას წარმოსცდება თავისი ავადმყოფობის მიზეზი. ძიძა დარწმუნებულია, რომ უშველის ფედრას. ეს უკანასკნელი კი ცხადად გრძნობს საკუთარი მდგომარეობის უმწეობას. რანაირად არ სცადა ჩაეხშო ეს მოძალებული გრძნობა, მას არ უნდა იყოს ქმრის მოღალატე და შემარცხვენელი ქალი, მაგრამ ვერ შეძლო. ამ მდგომარეობას მას აშკარად სიკვდილი ურჩევნია. ძიძა გადის. გუნდი მღერის სიყვარულსა და მის ძალაზე:

ეროსო, ეროსო, რომელიც თვალებში
წადილს აწვეთებ და აღავსებ ტკბილი სიამით
მათ სულს, ვის წინააღმდეგაც ილაშქრებ.
ო, ნურასოდეს მომევლინები სიავით
და ნურც ჭარბად მოხვალ,
რადგან არც ცეცხლი და არც ვარსკვლავები
არ არიან უფრო მწველნი აფროდიტეს იმ ისარზე,
რომელსაც მომართავს თავისი ხელებიდან
ეროსი, ზევსის ძე.

(125-133)

მოისმის გაეცეცხლებული ჰიპოლიტოსის ყვირილი. ამაო აღმოჩნდა ძიძის იმედი, რაღაცნაირად დაეყოლიებინა ჰიპოლიტოსი, დახმარებოდა დედინაცვლის განკურნებაში. ფედრა შეშფოთებულია. სცენაზე შემოდის ჭაბუკი, რომლის დაწყნარებასაც ამაოდ ცდილობს ძიძა. იგი ვერ მალავს აღშფოთებას და ლანძღავს ჯერ ქალთა მოდგმას, შემდეგ კი თავის დედინაცვალს ასეთი უწმინდური გრძნობის გულში გავლებისათვის. ჰიპოლიტოსი გადის, მაგრამ ფედრას აღარ შეუძლია მეტის გაძლება. იგი იშორებს ყველას.

მოისმის ძიძის შემზარავი ძახილი. ფედრამ თავი ჩამოიხრჩო. შემოდის თავზარდაცემული თესევსი. იგი ცოლის ხელში ბარათს შენიშნავს. საშინელია ის ამბავი, რასაც ფედრას ხელით დაწერილი ბარათი აუწყებს თესევსს. ქალს ვერ გაუძლია მისი ძის ჰიპოლიტოსის ცდისათვის, ხელეყო დედინაცვალი. თესევსი უზომოდ განრისხებულია. იგი სთხოვს თავის მფარველ ღმერთს პოსეიდონს, აუხდინოს ერთი სურვილი იმ სამიდან, რომელთა შესრულებასაც დაჰპირდა ერთხელ თესევსს. ეს სურვილი კი ჰიპოლიტოსის სიკვდილია ჯერ კიდევ შებინდებამდე. ამაოდ ცდილობს შემოსწრებული ჰიპოლიტოსი, დაარწმუნოს მამა თავის უდანაშაულობაში. მას არ შეუძლია მთელი სიმართლის თქმა, რადგან ფიცი აქვს ძიძისთვის მიცემული, რომ დაიცავს საიდუმლოს. თესევსს არ სჯერა შვილისა. იგი ჰიპოლიტოსს ქალაქიდან აგდებს.

მაცნეს მოაქვს შემზარავი ამბავი. გაძევებული ჰიპოლიტოსის ეტლში შებმული ცხენები შეუკრთია ზღვის უზარმაზარი ტალღიდან ამოსულ ხარს. ისინი უცბად მოწყდარან ადგილს. გამოცდილმა ჰიპოლიტოსმაც კი ვერ შეძლო თავის შემაგრება. მას, ძირს დავარდნილს, გადაუარა ეტლმა. ახლა იგი, სულთმობრძავი, მოჰყავთ თესევსთან. მამა თითქოს კმაყოფილია, რომ ასე უცბად აუსრულა პოსეიდონმა სურვილი.

ფინალში ჩნდება არტემისი. იგი აუწყებს თესევსს მთელ სიმართლეს. მოუწოდებს ჰიპოლიტოსს, შეუნდოს მამას შეცდომა და რისხვა, სასოწარკვეთილი მამა ეხვევა უდანაშაულოდ დაღუპულ შვილს. არტემისის ნებით ამიერიდან ამ ქალაქში ჰიპოლიტოსის კულტი უნდა დაწესდეს და მექორწინე ქალწულებმა მის სამსხვერპლოდ თმის კულული უნდა მოიჭრან. ჰიპოლიტოსის ბოლო სიტყვებია:

მე გაეუძელი, და ახლა კი მკვდარი ვარ, მამავ,
გადამაფარე, გთხოვ, სახეზე სწრაფად პეპლოსი.

(1457-58)

ამ ტრაგედიაშიც ევრიპიდე ექსტრემალურ სიტუაციაში მოხვედრილი ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობით არის დაინტერესებული. იგი გვთავაზობს კონფლიქტის განვითარების პრინციპულად ახალ გზებს. მის ტრაგედიაში აშკარად იკვეთება დაპირისპირებისათვის საჭირო ორი წევრი: იდეის დონეზე – აფროდიტე, სიყვარული, როგორც ბუნებრივი და აუცილებელი გრძნობის სიმბოლო და არტემისი, როგორც განმარტოებული, სიყვარულის უარმყოფელი ცხოვრების სიმბოლო. პერსონაჟთა დონეზე – ფედრა, გერიადმი სიყვარულით ანთებული და ჰიპოლიტოსი, ამ სიყვარულის უარმყოფელი. მიუხედავად იმისა, რომ ფედრას შემთხვევაში თითქმის ინცესტთან გვაქვს საქმე, მას მაინც ვერ ჩავთვლით უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილ სახედ. ტრაგედიაში სავსებით ნათლად ჩანს, რომ ამ საძრახი სიყვარულის პასუხისმგებლობა მას არ ეკისრება, იგი ქალღმერთის მსხვერპლია. უფრო მეტიც, ფედრა შეძლებისდაგვარად მალავს და უძალიანდება ამ გრძნობას. ასევე არ არის უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი არც ჰიპოლიტოსი, რომელსაც, ბუნებრივია, არ შეუძლია მიიღოს დედინაცვლის სიყვარული, იგი ფიცს არ ტეხს და ფედრას, მიუხედავად წერილისა, უნახავს ნამუსს თესევსთან. შესაბამისად, არც ერთ დონეზე არ გვაქვს უბრალოდ ცუდისა და კარგის დაპირისპირება და მაინც იღუპება ორივე გმირი, ერთი ძიძის მიერ, ხოლო მეორე მამის მიერ დაშვებული შეცდომის გამო. ორივე შემთხვევაში საბედისწერო ხდება ფედრასაგან გაცემული ინფორმაცია – ძიძისათვის ჭეშმარიტი, სიტყვიერად, ხოლო თესევსისათვის, ცილისმწამებლური, წერილობით; უნდა აღინიშნოს, რომ აქ პირველად გვხვდება ჩვენამდე მოღწეულ დრამებში ე.წ. „წერილის ილეთი“, როგორც კონფლიქტის განვითარების საშუალება, რაც შემდგომ ესოდენ პოპულარული გახდება ანტიკურსა და მსოფლიო მწერლობაში. ტრაგედიის თითოეული გმირი თანაგრძნობას იწვევს, რადგან არც ერთი მათგანი არ არის ობიექტურად არაფერში დამნაშავე და არც ერთს არ აკლია კეთილშობილება. სწორედ ეს აძლიერებს პიესის ტრაგიზმს, რადგან იტანჯებიან არსებითად უდანაშაულო გმირები. ხოლო მათი ტანჯვა არ გამომდინარეობს არც მათ მიერ (ნებსით თუ უნებლიედ) დაშვებული შეცდომიდან და არც მათ მიერ (შეგნებულად) თუ (შეუგნებლად) ჩადენილი ცოდვიდან. როგორც ვხედავთ, ევრიპიდე ცდილობს მონახოს ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების ახალი, ბევრად უფრო რთული მექანიზმები, ვიდრე ეს ესქილესა და სოფოკლესთან იყო. ტრაგედიის კონფლიქტის მიზეზი – აშკარად ჰიპოლიტოსია. მას სჯის აფროდიტე, ხოლო ფედრა მხოლოდ საშუალებაა, ინსტრუმენტია ქალღმერთის ხელში. სასჯელის მოტივი ისაა, რომ ჰიპოლიტოსი არღვევს ბუნების კანონს, აფროდიტეს უარყოფით ის უარყოფს სიყვარულს, რომელიც საფუძვლად უდევს სამყაროს ჰარმონიას. რასაკვირველია, ევრიპიდეს არ ჰქონდა მიზნად ამ მარტივი თეზისის დასაბუთება. მისთვის ეს მოტივი უფრო ექსტრემალური სიტუაციის შექმნის საშუალებაა, რომელიც მას მკაფიოდ წარმოაჩინებინებს სასიყვარულო ვნების ბუნებას, სიყვარულისა და ეჭვიანობის საფუძველზე აღმოცენებული რისხვის ძალას. ტრაგედიაში ურთიერთგადაჯაჭვულ ვნებათა სირთულე, ფაქტობრივად, ადამიანთა ტანჯვით აღსავსე ცხოვრების ანარეკლია. ტრაგედიის ფინალში არტემისის გამოცხადებით ჰიპოლიტოსის ერთგვარი რეაბილიტაცია ხდება და ევრიპიდეს ზოგიერთი სხვა ტრაგედიისაგან განსხვავებით, ადამიანები არ რჩებიან კატასტროფის წინაშე პირისპირ. ტრაგედიის ბოლოს ქალღმერთის პირით ნაუწყები სიმართლე არიგებს ერთმანეთთან მამასა და შვილს, ხოლო ჰიპოლიტოსის კულტის დაფუძნება ტრო-

იძენში იმედის სხივს ბადებს, რომ უდანაშაულო ადამიანები მარტონი არ არიან, მათ ღმერთი მფარველობს.[1]

ფედრას სახე თავისი პოპულარობით უახლოვდება მედეას. მათ განასხვავებს ერთი არსებითი მომენტი. თუკი მედეას შემთხვევაში დედის მიერ საკუთარი შვილების დახოცვის თემა ვერ ჩაითვლება პოპულარულ, მოარულ ფაბულად სხვადასხვა რეგიონში, გერისა და დედინაცვლის ურთიერთობის ბერძნული მითი მრავალ პარალელს ნახულობს მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ტრადიციაში. მიუთითებენ მსგავსებებზე ძველ აღმოსავლურ ლიტერატურაში, ბიბლიაში და ა.შ. შემთხვევათა უმეტესობაში სავარაუდოა არა იმდენად ბერძნული წყაროს პირდაპირი თუ ირიბი გავლენის დაშვება, რამდენადაც ტიპოლოგიური მსგავსება, ან ერთი მოარული სიუჟეტის სხვადასხვა რეგიონის ფარგლებში შელწევა და ამა თუ იმ ჟანრის ნაწარმოებში არეკვლა. რასაკვირველია, როდესაც ევროპულ ლიტერატურაზე ვმსჯელობთ, მისთვის ამოსავალი მოდელი იყო, უპირველეს ყოვლისა, ევრიპიდეს „ჰიპოლიტოსი“ და მისი გავლენით შექმნილი სენეკას „ფედრა“. ამიტომ აქ სახელმა ფედრა სიმბოლური მნიშვნელობა მოიპოვა და მისი გერისადმი სიყვარულის ამბავი მრავალ ნაწარმოებს დაედო საფუძვლად. მრავალრიცხოვან რეცეფციას შორის ყველაზე ცნობილია ი. ბ. რასინის (1677), ს. ტ. მურის (1901), ჰ. დულიტლის (1927), გ. დ' ანუნციოს (1909), ჰ. კლაუსის (1966) და ა.შ. ნაწარმოებები.[2] სხვადასხვა ეპოქაში და მწერალთან ევრიპიდესა და სენეკას სიუჟეტური სქემა ძირითადად რჩებოდა, მაგრამ იცვლებოდა პერსონაჟთა ამ აკრძალული კავშირის მიმართ დამოკიდებულება. შესაბამისად, ფედრა ხან ერთობ ავხორცი ქალის, ხან კი სიყვარულის უდანაშაულო მსხვერპლის სახით წარმოგვიდგებოდა; ასევე ჰიპოლიტოსი მერყეობდა უკარება და დედინაცვლის სიყვარულის გამზიარებელ გერს შორის.[3]

„ჰეკაბე“ იწყებს დრამათა ახალ ციკლს ევრიპიდეს შემოქმედებაში, რომელიც ომისა და მის შემდგომ წარმოქმნილ უკიდურესად მძიმე სიტუაციებში მოხვედრილ გმირთა ფსიქოლოგიასა და ტრაგიკულ ხვედრს წარმოგვიდგენს. იგი დაიდგა, როგორც ჩანს, ძვ.წ.ა. 428 და 423 (ან 418) წლებს შორის, როდესაც ძმათა შორის მიმდინარე პელოპონესის ომი ბევრ საფიქრალს აღუძრავდა ელინებს.[4] ტრაგედიაში ტროას ციკლის თქმულებათა სიუჟეტური ელემენტები და სახეები არის გამოყენებული. მოქმედება ხდება თრაკიულ ხერსონესოსში, სადაც ტროას დანგრევის შემდეგ გზად სამშობლოსაკენ მიმავალი ბერძენთა ფლოტი აღმოჩნდა. ბერძნებს თან მიჰყავთ ტროელი ტყვეები. მათ შორის მეფე პრიამოსის მეუღლე, ჰეკაბე, მისი გადარჩენილი ქალიშვილები.

პროლოგში ჩნდება ტროას მეფის პრიამოსის ვაჟის პოლიდოროსის აჩრდილი. ის ჰყვება იმაზე, თუ როგორ გადამალა პრიამოსმა მცირეწლოვანი ვაჟი თავის მასპინძელთან, თრაკიის მეფესთან, პოლიმესტორთან, თან დაუტოვა დიდძალი განძი. მაგრამ ტროა დაემხო, პრიამოსი და მის ვაჟიშვილები დაიღუპნენ და პოლიმესტორმა ვერაგულად, რათა დაუფლებოდა ქონებას, მოკლა პოლიდოროსი და მისი გვამი ზღვაში გადააგდო. ახლა პოლიდოროსის აჩრდილი სიზმარში გამოეცხადება დედას, ჰეკაბეს, და საწყალ ქალს აუწყებს მისი ქალიშვილის, პოლიქსენეს მოსალოდნელი დაღუპვის შესახებაც.

საშინელი სიზმრით შეძრწუნებული ჰეკაბე გამოჰყავთ კარვიდან. იგი ყვება იმას, რაც ძილში ნახა. შემოდის გუნდი, რომელიც ატყობინებს პრიამოსის მეუღლეს, თუ როგორ წამოიმართა აქილევსის აჩრდილი და მოითხოვა აქაველთაგან მისი საფლავისათვის ტროელი ქალიშვილის შეწირვა. აქაველთა აზრი ორად გაიყო, მაგრამ ბოლოს გადასწონა ოდისევსის სიტყვამ, რომელმაც დაარწმუნა თანამებრძოლები, აქილევსის ლანდის მოთხოვნა აუცილებლად შეესრულებინათ. ახლა თავად ოდისევსი მოვა ჰეკაბეს ასულის, პოლიქსენეს, წასაყვანად. თავზარდაცემულია ჰეკაბე, სასოწარკვეთილებაშია მისი ასულიც,

[1] ინტერპრეტაციისათვის იხ. ა. ლესკის, ე. შადეუალდტის, ი. ლატაჩის დასახ. ნაშრომები.

[2] E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 607 შმდ.; E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der Antiken Gestalten, გვ. 554 შმდ.

[3] იხ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, გვ. 153 შმდ.

[4] A. Lesky, TDH, ტრაგედიას მიიჩნევს 20-იან წლებში შექმნილად; Latacz, Einführung..., მას დიდი ალბათობით ძვ.წ.ა. 426 წლით ათარიღებს, ხოლო B. Zimmermann-ი, DNP, 4, 283 – ასევე 20-იანი წლებით. R. Nickel, LAL, გვ. 397 მისი პირველად წარმოდგენის თარიღად ძვ.წ.ა. 426 წელს თელის.

რომელსაც საშინელი სიკვდილი ელის. შემოდის ოდისევსი, რომელიც აუწყებს ჰეკაბეს აქაველთა გადაწყვეტილებას. საწყალი დედა ცდილობს, როგორმე დაარწმუნოს ოდისევსი, ხელი აიღონ ამ საშინელი აქტის აღსრულებაზე, მაგრამ ამაოდ. და აი, პოლიქსენე, რომელიც ყოველივე ამას უყურებს და ისმენს, უეცრად იგრძნობს, რომ მისი, თავისუფლებადაკარგული მონის, სიცოცხლე უაზრობაა, რომ ამას სიკვდილი სჯობია:

ახლა მონა ვარ, და თავად ამ სახელმა უკვე
მე სიკვდილის სიყვარული გამიღვივა, მას არნაჩვევს.
.....
ო, არა, ახლა ვეთხოვები თვალთა სინათლეს.
ჯერ თავისუფალს, ვწირავ სხეულს მიწისქვეშეთს.
ო, ოდისევს, გამიძეხი და მიძღვენ სიკვდილი.

(357-58; 367-69)

ოდისევსს მიჰყავს ქალწული. ტროელ ქალთა გუნდი მღერის საკუთარი და ტროას უბედურების შესახებ. შემოდის ბერძენთა შიკრიკი, რომელიც ყვება პოლიქსენეს წარბშეუხრელი და გმირული სიკვდილის ამბავს. როდესაც აქილევსის ვაჟს, ნეოპტოლემოსს, რომელსაც უნდა მოეკლა ხალხის თვალწინ ასული, თავისი ამალისთვის პოლიქსენეს გაკვება უნიშნებია, ტროას მეფის ამაყ ასულს აქაველთათვის ასე მიუმართავს:

არგოსელებო, თქვენ, დამცემნო ჩემი ქალაქის,
მე ვკვდები ნებით და ნურავინ ნუ შემეხებით
სხეულზე, რადგან თამამად გიშვერთ ამ ჩემს კისერს.
მათავისუფლეთ, რათა მოვკვდე თავისუფალი.
ღვთის გულისათვის, ხსნილი მომკალით, რადგან მკვდრებში
შემრცხვებოდა, რომ მეფის ასულს მონას მეძახდნენ.

(547-552)

აგამემნონმა ბრძანა, გაეთავისუფლებინათ იგი. მაშინ პოლიქსენემ თავად შემოიხია პეპლოსი და მიუშვირა მკერდი ნეოპტოლემოსს სიტყვებით:

ხომ ხედავ ამას, თუკი გინდა მკერდი, ჭაბუკო,
რომ განმიგმირო, დამკარ! ხოლო თუ გსურს კისერი,
აი, კისერიც, მოგიშვირე, ღიაა შენთვის.

(63-565)

და თუმცა ნეოპტოლემოსმა განგმირა იგი, პოლიქსენეს გმირობამ მოხიბლა აქაველები. ისინი მზად არიან, პატივით დაკრძალონ ქალი და იხმობენ ჰეკაბესაც, რომ მან დაიტიროს თავისი ასული. პრიამოსის მეუღლე რჩება მარტო, მოცული უდიდესი ტკივილითა და ტანჯვით. იგი ხედავს, რომ ყოველივე ამაოებაა, ოდესღაც განთქმული და მრავალრიცხოვანი პრიამოსის ოჯახიდან აღარაფერი დარჩა:

ო, სასახლენო, ბედნიერო ერთ დროს სახლებო,
ო, ყოველივე ჩინებულის მქონე, პრიამოს,
უხვო შვილებით და მე, მათი მოხუცი დედა,
როგორ დავეცით არარაობამდე. დამკარგველნი
ოდინდელი სიამაყისა, ვტრაბახობთ ხოლმე:
ერთნი იმით, რომ ვფლობთ მდიდრულ სახლებს, მეორენი –
თუ როგორ მოგვაგებენ მაღალ პატივს ქალაქში.
რა არის ეს, თუ არა ფუჭი განსჯის ნაყოფი
ანდა ენის რატრატი. ყველაზე ბედნიერი
ისაა, ვინაც დღიდან დღემდე ავი არ იცის.

(619-628)

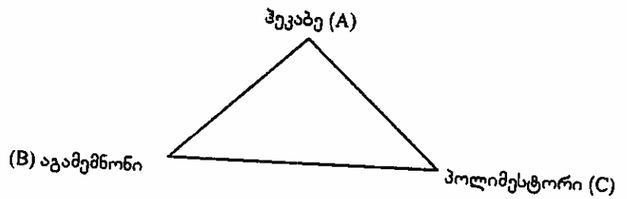
შემოდის მოხუცი მოახლე, რომელიც ცოტა ხნის წინ წყალზე გააგზავნეს. მას მოაქვს პოლიდოროსის გვამი, რომელიც ზღვის ტალღებს ნაპირზე გამოურიყავს. პრიამოსის მე-

უღლე ხვდება თრაკიის მეფის ვერაგობას. ახალი უბედურება ამხეცებს ჰეკაბეს. მის თავში პოლიმესტორზე სასტიკი შურისგების გეგმა მწიფდება. პოლიქსენეს დაკრძალვაზე ჰეკაბეს მოსახმობად მოსულ აგამემნონს ჰეკაბე უამბობს ყოველივეს მისი გადამალული შვილისა და პოლიმესტორის ავკაცობის შესახებ, რის შემდეგაც სთხოვს აქაველთა წინამძღოლს, ხელი არ შეუშალოს შურისგების განხორციელებაში. გარკვეული ყოყმანის მერე აგამემნონი მას აძლევს ამის პირობას. ჰეკაბე უგზავნის თრაკიის მეფეს მსახურს, რათა იგი იხმოს შვილებითურთ, თითქოსდა დიდი საერთო საქმის მოსაგვარებლად.

პოლიმესტორი მართლაც მოდის შვილებთან ერთად. ჰეკაბე, ვითომცდა არაფერი იცის თავისი ვაჟის თაობაზე, თრაკიის მეფეს ესაუბრება, როგორც თავის კეთილისმყოფელს. ჰეკაბე მას დაარწმუნებს, რომ ახალი სიმდიდრის გადაცემა აქვს მისთვის და მისი შთამომავლებისათვის განზრახული. აშვებინებს ამალას, ხოლო მეფეს შვილებითურთ თავის კარავში შეიყვანს. ცოტა ხნის შემდეგ იქიდან მოისმის პოლიმესტორის განწირული ძახილი. იგი კარვიდან ბარბაცით გამოდის, თვალები აქვს დათხრილი. ბრუნდება აგამემნონი. პოლიმესტორი უყვება, თუ როგორ მზაკვრულად შეიტყუა იგი ჰეკაბემ კარავში, თუ როგორ დაუნდობლად დაუხოცეს იქ მყოფმა ტროელმა ქალებმა შვილები, ხოლო თავად პოლიმესტორს კი თვალები დასთხარეს. იგი ცდილობს, აგამემნონი დაარწმუნოს, რომ პოლიმესროსი მან აქაველთათვის კარგის გაკეთების სურვილით მოკლა. ჰეკაბე ამხელს მეფის სიცრუეს და უმტკიცებს აგამემნონს, რომ პოლიმესტორმა მხოლოდ თავისი სიხარბისა და ცუდი კაცობის გამო ჩაიდინა ეს დანაშაული. აგამემნონი ბრძანებს, თრაკიის მეფე რომელიღაც უკაცრიელ კუნძულზე დააგდონ. ჰეკაბეს კი მოუწოდებს, დაკრძალოს შვილების გვამები.

ეს ტრაგედია, რომლის დრამატულ ერთიანობაზე არ არის თანხმობა მეცნიერებაში, ევრიპიდეს შემოქმედებაში ახალი მოტივების გაჩენას მოასწავებს. დრამატურგს, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს, თუ როგორ შეიძლება უკიდურეს ვითარებაში ადამიანმა თანდათანობით დაკარგოს თავისი სახე და სიშმაგით, ველური ვნებებით ცხოველს დაემსგავსოს. არსებითად, ტრაგედიაში წარმოდგენილია მთელი პროცესი ადამიანის გამხეცებისა, მისი მექანიზმი. ჰეკაბე, ერთ დროს ბედნიერი და შვილების მოყვარული დედა, ბოლოს და ბოლოს, იქცევა სისხლიან შურისმგებლად, რომელიც ხოცავს უდანაშაულო ბავშვებს და თვალებს სთხრის მისი შვილის მკვლელს. და, თუმცა იგი ამით მორალურ კმაყოფილებას ნახულობს, მაყურებელში ყოველივე ამან არ შეიძლება არ დაბადოს ძრწოლა იმის გამო, რომ თურმე ადამიანი აქამდე შეიძლება მივიდეს. ტრაგედია არის ერთგვარი გაფრთხილება ომის მოყვარულებისათვის. ომს შეუძლია ისეთი ექსტრემალური სიტუაციების შექმნა, როდესაც ხალხის მიერ უდანაშაულო ქალწულის დაკვლის მოთხოვნა, მეფის მიერ სტუმართმოყვარეობის, მოცემული პირობის არგატეხვის წმინდათაწმინდა წესის დავიწყება, დაუსჯელობის იმედით თუ სიხარბით საშინელი დანაშაულის ჩადენა – იმ ბავშვის მოკვლა, რომელზეც ზრუნვა თავადვე იკისრა და ბოლოს, თავად სუსტი ქალების ესოდენი გამძვინვარება და საშინელ სისხლიან შურისგებამდე მისვლა შეიძლება ჩვეულებრივ ამბად იქცეს. დრამაში იკვეთება კიდევ ერთი ხაზი, რომელიც შემდგომ ევრიპიდეს სხვა ტრაგედიებშიც იჩენს თავს. ევრიპიდეს აინტერესებს ის მექანიზმი, რომელიც ადამიანს ნებით აწირინებს საკუთარ სიცოცხლეს. ამ დროს სუსტ და ნაზ ქალწულშიც კი შეიძლება გაიღვიძოს გმირულმა სულმა, რომელიც მას საოცარ სიმამაცეს მისცემს. ამის საუკეთესო მაგალითია პოლიქსენე. ევრიპიდეს ტრაგედიაში წარმოჩენილია ერთი მოტივიც, რომელიც მანამდე ასე მკაფიოდ არ გამომჟღავნებულა ბერძნულ დრამაში. ესაა ადამიანის განცდები თავისუფლების დაკარგვისა და მონად ქცევის საფრთხის გამო. მონათმფლობელური საზოგადოების პირმშომ, ევრიპიდემ, საკმაოდ ძლიერად გვიჩვენა აქ პოლიქსენეს სახით, თუ როგორ სძულს თავისუფალ ადამიანს მონობა, რომ თავისუფლების დაკარგვას, მონობას, მას სიცოცხლის დაკარგვა ურჩევნია. და მაინც, ცხოვრება ისეა აგებული, რომ მონად ყველა შეიძლება იქცეს, თვით მეფე და მისი ოჯახის წევრებიც კი, ბედნიერება და კეთილდღეობა მხოლოდ მოჩვენებითი რამაა. ტრაგედიაში ადამიანები აშკარად მიტოვებულნი არიან საკუთარი უბედურების, სიძლიერისა და სისხლის წინაშე პირისპირ, ხსნის და სიკეთის ყოველგვარი იმედის გარეშე. და ბოლოს, რამდენიმე სიტყვა კონფლიქტის განვითარებაზე ტრაგედიაში. ევრიპიდე აქ საკმაოდ ახალ და საინტერესო სამწევრიანი დაპირისპირების სტრუქტურას გვთავაზობს.

ეს წევრებია: ჰეკაბე (ტროელი ქალები), აგამემნონი (აქაველები), პოლიმესტორი, რომელნიც ქმნიან დაპირისპირებათა სამკუთხედს:



აქედან ოპოზიცია A / B ნეიტრალდება პოლიქსენეს თავგანწირვისა და სიკვდილის ნებაყოფლობით მიღების წყალობით ისე, რომ აქაველთა მოქმედება არ იწვევს ჰეკაბეს მათზე შურისგებას, უფრო მეტიც, აგამემნონს გარკვეულწილად იგი მოკავშირედაც კი იხდის პოლიმესტორის წინააღმდეგ. A / C დაპირისპირებას წარმოქმნის პოლიდოროსის მკვლელობა, რაც მთავრდება სასტიკი შურისგებით. სრულდება ტრაგედია ისე, რომ დაპირისპირების თითოეული წევრი უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი რჩება და შესაბამისად, აქ რომელიმე მათგანის რეაბილიტაციაზე ლაპარაკი ზედმეტია. თანაგრძნობას იწვევს მხოლოდ ოპოზიციათა მასაზრდოებელი უდანაშაულო სამი მსხვერპლი – პოლიქსენე, პოლიდოროსი, პოლიმესტორის შვილები, როგორც მხილება ადამიანთა გამხეცების დამღუპველობისა.[1] მიუხედავად იმისა, რომ ჰეკაბე უკვე ჰომეროსთან არის საკმაოდ რელიეფურად წარმოდგენილი, მისი სახის მხატვრული დამუშავების ისტორიაში ევრიპიდეს არანაკლები წვლილი აქვს შეტანილი; მისი „ჰეკაბე“ და „ტროელი ქალები“ ტროელთა დედოფლის სახეს პრიამოსის ქალაქის, როგორც ერთ დროს უბედნიერესი და უმდიდრესი ქალაქის, უბედური აღსასრულის სიმბოლოდ წარმოგვიდგენენ. ევრიპიდეს ამ სახის გავლენას მსოფლიო ლიტერატურაზე „ტროელი ქალების“ განხილვისას მოვუბრუნდებით.

„ანდრომაქე“ წარმოგვიდგენს კიდევ ერთ ტროელ ქალს, ჰექტორის მეუღლეს, რომლის სახეს უკვე ჰომეროსი გვიხატავს „ილიადაში“ იშვიათი სიმპათიით. ტრაგედია, როგორც ფიქრობენ, ძვ.წ.ა. 428-424 წლებს შორის უნდა იყოს დადგმული, შესაძლოა, არა ათენში, არამედ სხვა ბერძნულ ქალაქში.[2] ამ დრამის ჰიპოთესისის ავტორი მას მეორეხარისხოვან ნაწარმოებთა რიგს განაკუთვნებს.[3] ევრიპიდე აქ გამოიყენებს ტრადიციიდან ცნობილ რამდენიმე სიუჟეტურ კომპლექსს და ცდილობს მათ თავმოყრას ერთ ტრაგედიაში. ესენია: ა) ამბავი იმის თაობაზე, თუ როგორ ერგო ტროას ომის შემდეგ აქილევსის ვაჟს, ნეოპტოლემოსს, მხევლად ანდრომაქე, ჰექტორის ცოლი, ბ) თქმულება ნეოპტოლემოსისა და აგამემნონის ძის, ორესტესის კონფლიქტზე მენელაოსის ასულ ჰერმიონეს გამო, გ) აქილევსის მამის, პელევსის ნეტარი აღსასრულის ამბავი. ამას ემატება ზოგიერთი ეტიოლოგიური თქმულება. ევრიპიდემ მოინდომა თითოეული ამ ელემენტის, რომელთაც კონფლიქტის აგების თავიანთი ლოგიკა ჰქონდათ, ერთი ტრაგედიის სტრუქტურაში გაერთიანება.

ტრაგედიის პირველი ნაწილი ეძღვნება ანდრომაქეს. იგი ფთიაში იმყოფება და ახლა თეტისის ტაძრისათვის შეუფარებია თავი. პროლოგში ქალი გვაუწყებს ყოველივეს, რაც ხდება. ნეოპტოლემოსისგან მას შესძენია ვაჟიშვილი, რომელიც ახლა საიმედო ადგილას გაუხიზნავს. თავად კი აქ იმყოფება, რადგან მას დევნის ჰერმიონე, მენელაოსის ასული, ნეოპტოლემოსის კანონიერი ცოლი. ამ უკანასკნელს შვილი არ უჩნდება, რასაც ანდრო-

---

[1] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 275 შმდ.; Latacz, Einführung..., გვ. 325 შმდ.; B. Zimmermann, Die griechische Tragödie, გვ. 120 შმდ.

[2] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 338, მისი შექმნის პერიოდად 20-იანი წლების შუა პერიოდის მიჩნევს. Latacz, Einführung..., დიდი ალბათობით – ძვ.წ.ა. 425 წელს, B. Zimmermann-ი DNP, 4, 282 20-იან წლებს, R. Nickel-ი LAL, გვ. 55 ძვ.წ.ა. 430-424 წლებს შორის. ეს დრამა სავარაუდოდ ფთიაში ანუ მოქმედების ადგილას, ან მოლოსელთა ქვეყანაში უნდა წარმოედგინათ.

[3] τὸ δὲ δρᾶμα τῶν δευτέρων.

მაქეს ჯადოს აბრალებს. ამჟამად ნეოპტოლემოსი არაა შინ. იგი დელფოში იმყოფება, სადაც ცდილობს აპოლონი შემოირიგოს, რომელიც მას აქილევსის სიკვდილით გამოწვეული რისხვის დროს აუგად მოხსენიებით გაუნაწყენებია. ჰერმიონემ ისარგებლა ქმრის არყოფნით, გამოიძახა მამა, მენელაოსი, სპარტიდან და აპირებს ანდრომაქესა და მისი ძის მოკვლას. ამისთვის შეაფარა თავი უბედურმა ქალმა ტაძარს.

საუბარი, რომელიც ანდრომაქესა და ჰერმიონეს შორის იმართება, ცხადყოფს, თუ რაოდენ ღრმა და დაუძლეველია მათი ერთმანეთის მიმართ ზიზღი. მზაკვრულია მენელაოსის გეგმა, რომლითაც მას სურს ანდრომაქეს ტაძრიდან გამოტყუება. მას როგორღაც უპოვნია მისი გადამალული ძე და ახლა ჰპირდება ქალს შვილის სიცოცხლეს, თუკი იგი ჩაბარდება. ანდრომაქე იძულებულია გამოვიდეს ტაძრიდან. მაგრამ მას დაუფარავად ეუბნებიან, რომ დაპირება მხოლოდ მისი გამოტყუების ხერხი იყო და რომ სიკვდილი მის ძეს კვლავაც ემუქრება. უკიდურესია ქალის სასოწარკვეთილება, მაგრამ ამ დროს ჩნდება მოხუცი პელევსი, აქილევსის მამა, რომელიც აიძულებს მენელაოსს, გაათავისუფლოს ანდრომაქე და მისი ვაჟი. იგი აღშფოთებულია სპარტელთა თვითნებობით ფთიაში. მენელაოსი მიდის. ანდრომაქე უზომოდ მადლიერია პელევსისა. სამაგიეროდ, ახლა უმწეო მდგომარეობაშია ჰერმიონე. იგი მარტო დარჩა. მან იცის, რომ დაბრუნებული ნეოპტოლემოსი არ აპატიებს ყოველივეს. მას მხსნელად მოულოდნელად მოსული ორესტესი მოევლინება, რომელსაც თავის დროზე მენელაოსმა არ გაატანა ჰერმიონე ცოლად. იგი მზადაა გააცალოს აქაურობას ჰერმიონე, ხოლო ნეოპტოლემოსს, როგორც ძველ მეტოქეს, გაუსწოროს ანგარიში.

პელევსისათვის შემზარავი ცნობა მოაქვთ. დელფოში ორესტესისაგან წაქეზებულ ადგილობრივ მცხოვრებლებს მოუკლავთ ნეოპტოლემოსი. შემოაქვთ მისი გვამი. პელევსი სასოწარკვეთილია, რაღაა მისი სიცოცხლე.

ტრაგედიის ბოლოს ჩნდება ქალღმერთი თეტისი, პელევსის ცოლი. იგი ამხნევებს მოხუცს. მოუწოდებს, ნეოპტოლემოსის გვამი დელფოში დაკრძალონ, რათა იქაურებს მუდმივი სინდისის ქენჯნა ჰქონდეთ და რომ ყველამ იცოდეს – მისი მკვლელი ორესტესია. თავად პელევსს იგი ჰპირდება ნერევსის სამეუფოში მარადიული სიცოცხლის მინიჭებას, სადაც მამა თავისი ვაჟის, აქილევსის, ნეტართა კუნძულზე მონახულებასაც შეძლებს. ანდრომაქე კი უნდა გააგზავნონ მოლოსელთა ქვეყანაში. იქ იგი განაგრძობს მოლოსელთა[1] მოდგმას. პელევსი ემორჩილება ქალღმერთს.

ტრაგედიას აშკარად აკლია ის სიმწყობრე და ტრაგიზმი, რომელიც ევრიპიდეს საუკეთესო პიესებისათვის არის დამახასიათებელი.[2] მაგრამ, როგორც ჩანს, ნოვატორი დრამატურგისათვის აქ კონფლიქტის განვითარების ახალი გზების ძიება იყო მთავარი. იგი ტრაგედიის მოქმედების ღერძს სამ პიროვნებაზე აგებს. თითოეულ მათგანს ნაწარმოებში თავისი ტრაგიკული მონაკვეთი აქვს. თავდაპირველად თითქოსდა სავსებით უიმედო სიტუაციაში იმყოფება ანდრომაქე (ვაჟითურთ), როდესაც მას ჰერმიონე (და მენელაოსი) დაუპირისპირდება. მაგრამ ეს კონფლიქტი მშვიდობიანად განიმუხტება ძალთა წონასწორობის აღდგენით, როდესაც გამოჩნდება პელევსი. ამის შემდეგ ამ მონაკვეთის მთავარი ტრაგიკული გმირი ანდრომაქე გადის ასპარეზიდან. მომდევნო მონაკვეთი უკვე ჰერმიონეს დრამას წარმოგვიდგენს, რომელიც უიმედო მდგომარეობაშია ნეოპტოლემოსთან მოსაღოდნელი დაპირისპირების გამო და აქაც ორესტესის გამოჩენა აღადგენს წონასწორობას და კონფლიქტი კვლავ მშვიდობიანად განიმუხტება. და ბოლოს, ნეოპტოლემოსის სიკვდილი კიდევ ერთხელ აღადგენს წონასწორობას. იგი იმედიანად წყვეტს არა მარტო პელევსის, არამედ ანდრომაქეს მომავალ ბედსაც. ტრაგედიაში იღუპება მხოლოდ ნეოპტოლემოსი, რომელიც არსებითად ვერ ჩაითვლება პიესის პერსონაჟად, რადგან სავსებით არ მონაწილეობს მოქმედებაში. ამიტომ მისი სიკვდილი არ იწვევს კათარსისულ განცდას. ნეოპტოლემოსს აკისრია მხოლოდ ერთი ფუნქცია. კომპოზიციურად გააერთიანოს ტრაგედიის თითქოსდა დამოუკიდებელი სიუჟეტური ელემენტები და კონფლიქტები. ევრიპიდეს ამ ტრაგედიაში შეიძლებოდა ცალკეული მინიშნებები გვენახა მეხუთე საუკუნის ოციანი წლების პოლიტიკურსა და სოციალურ მოვლენებზე: ანტისპარტული განწყობილება, ტყვეებისა და მონების უუფლებო მდგომარეობა.[1] მაგრამ მთავარი დრამატურგიული ამოცანა სხვა რამ იყო. სათვის აქ მაინც ისევ და ისევ სხვადასხვა ექსტრემალურ სიტუაციებში მოხვედრილი ადამიანების ფსიქიკური რეაქციების ჩვენება იყო, მას, როგორც ჩანს, აინტერესებდა წარმოეჩინა, თუ როგორ სწრაფად შეძლება დაუბრუნოს სასოწარკვეთილებაში მყოფს, სულიერად გატეხილ ადამიანებს ძალთა წონასწორობის უეცარმა აღდგენამ სულიერი სიმხნევე. დრამის ფინალიც, არსებითად, იმედის ის სხივია, რომელიც ადამიანთათვის ცხოვრებას არ უკარგავს აზრს.[2]

„ჰერაკლიდები“ დადგმული უნდა იყოს ძვ.წ.ა. 430-427 წლებს შორის.[3] მასში პელოპონესის ომის საწყისი წლების ანარეკლი შეინიშნება. ტრაგედია, რომელიც არ მიეკუთვნება ევრიპიდეს საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს, მოგვითხრობს ჰერაკლეს შთამომავალთა ბედზე მამის გარდაცვალების შემდგომ. ჰერაკლეს დედა ალკმენე, მისი შვილები და მისი ერთგული მეგობარი იოლაოსი[4] მარათონში მოვიდნენ, ევრისთევსისაგან, ჰერაკლეს ძველი და დაუძინებელი მტრისაგან, დევნილნი და ღმერთის საკურთხეველს შეაფარეს თავი. აქ ათენის მეფისაგან დაცვას ელიან ისინი. იოლაოსი, თუმც უკვე ასაკში შევიდა, არ ტოვებს თავისი მეგობრის დედასა და შვილებს განსაცდელში. მათ წამოეწევა ევრისთევსის შიკრიკი, კოპრევსი, რომელმაც ძალით უნდა მიჰგვაროს ლტოლვილნი თავის მეფეს. მაგრამ ათენის მეფე დემოფონი მფარველობას აღუთქვამს ლტოლვილთ, თუმცა ეს მას ევრისთევსთან ომს უქადის. დემოფონი თავის გადაწყვეტილებას ასაბუთებს ჯერ ერთი იმით, რომ ის ზევსის საკურთხეველს, რომელსაც ლტოლვილებმა შეაფარეს თავი, ყველაზე მეტად სცემს პატივს, იმითაც, რომ ჰერაკლესთან მას ნათესაობა და გაწეული სამსახურისათვის ვალის გადახდის პასუხისმგებლობა აკავშირებს და ბოლოს, ეს თავისუფალი ქალაქის, ათენის ღირსების საქმეა, რომელმაც არ შეიძლება დაუშვას მავედრებელთა ძალით გადაცემა ტაძრიდან. კოპრევსი მიდის ომის მუქარით.

მართლაც, ევრისთევსი მიადგება ლაშქრით დემოფონის სამეუფოს. მეფისა და ხალხის წინაშე მძიმე ალტერნატივაა: ან უნდა გასცენ ლტოლვილები, ან უნდა ჩაებან სისხლისმღვრელ ბრძოლაში. მეფე შეწუხებულია. მით უფრო, რომ მისნობის თანახმად, ამ ომში გამარჯვების მოპოვება ათენელებს მხოლოდ მაშინ შეეძლებათ, თუკი ვინმე კეთილშობილ ასულს შესწირავენ ქალღმერთ დემეტრეს. ჰერაკლეს ასული მაკარია, ამის შემტყობი, წარბშეუხრელად დათანხმდება, შესწიროს ქალღმერთს სიცოცხლე საერთო წარმატებისათვის.

ბრძოლაში ათენელებთან ერთად მონაწილეობენ სასწაულებრივი ძალით გაახალგაზრდავებული იოლაოსი და ჰერაკლეს ძე ჰილოსი, რომელიც თავისი ლაშქრით მოვიდა ათენელთა დასახმარებლად. გამარჯვება მოპოვებულია. ევრისთევსი ბრძოლაში არ მოკვდა, მაგრამ ტყვედ ჩავარდა. მას ათენელი მეთაურები სიცოცხლის შენარჩუნებას აღუთქვამენ, თუმცა საბოლოო გადაწყვეტილება ალკმენეს უნდა მიიღოს. ჰერაკლეს დედას ევრისთევსისადმი წლობით დაგროვებული ზიზღი არ აძლევს შენდობის საშუალებას. მის მიმართ მძვინვარებითა და სისასტიკით ანთებული ალკმენე თავის მტერს სიკვდილს განუწესებს. ევრისთევსი წინასწარმეტყველებს, რომ მისი საფლავი ერთხელ ათენელთათვის მფარველად იქცევა, როდესაც ჰერაკლეს შთამომავალნი მომავალში ნამოვლენ მის წინააღმდეგ. ალკმენე მოუწოდებს იქ მყოფთ, მოიყვანონ სისრულეში მისი განაჩენი ევრისთევსის მიმართ.

ამ ტრაგედიაშიც ევრიპიდე ეძიებს კონფლიქტის განვითარების ახალ პრინციპებს, რისთვისაც ის დაპირისპირებათა საკმაოდ საინტერესო სტრუქტურას ქმნის. მოძალადე (ევრისთევსი, კოპრევსი) უპირისპირდება ჰერაკლეს ახლობლებს, რომელთაც იცავენ ათენელები. მოძალადე დამარცხებულია. ათენელთა გადაწყვეტილებით და ჰერაკლეს ახლობლების თანხმობით ევრისთევსს შეიძლება შეუნარჩუნდეს სიცოცხლე და ამით კონფლიქტი დასრულდება ისე, რომ გამარჯვებული თავად არ შეიძინოს ნეგატიურ ფუნქციას. მაგრამ

---

[1] მოლოსელების ტომი ცხოვრობდა დასავლეთ საბერძნეთის ეპიროსის რეგიონში.

[2] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 373 შმდ.

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 376; H. Kuch, Euripides, გვ. 96 შმდ.

[2] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. A. Lesky-ის და Latacz-ის დასახ. ნაშრომები.

[3] Latacz, Einführung..., გვ. 319, ტრაგედიის ნარმოდგენის თარიღად ძვ.წ.ა. 430 წელს მიიჩნევს. B. Zimmermann, DNP, 4, 282 – 20-იან წლებს.

[4] ჰერაკლეს მითის შესახებ შდრ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, გვ. 65 შმდ.

ალკმენე ცვლის ოპოზიციათა მოხსნის ამ შესაძლებლობას და თავად იჩენს სისასტიკეს, რითაც იგი უპირისპირდება თავისიანებს. ამის შემდეგ ჩნდება ახალი პერსპექტივა: ევრისთევსი გახდება მასთან დაპირისპირებული ათენის მფარველი, ხოლო ჰერაკლიდები კი მათი მხსნელი ათენელების მტრებად გადაიქცევიან. კონფლიქტის ეს რთული სტრუქტურა პიესაში აშკარად ასუსტებს ტრაგიკულობის შეგრძნებას. როგორც ჩანს, დრამის ფინალით ევრიპიდეს უნდოდა ეჩვენებინა, რომ, ბოლოს და ბოლოს, იმარჯვებენ ის ძალები, რომელთაც არ უნდათ ადამიანებს შორის თანხმობა და მშვიდობა სუფევდეს. ეს განწყობილება პელოპონესის ომის თანამედროვე დრამატურგისა სავსებით გასაგებია. ისტორიული ვითარების ანარეკლი უნდა დავინახოთ აგრეთვე ათენის განდიდებაშიც, მის წინააღმდეგ ჰერაკლიდთა (რომელნიც სპარტასა და მის მოკავშირეებზე მიგვანიშნებენ) გალაშქრების წინასწარმეტყველებაშიც. ევრიპიდეს, როგორც ჩანს, აინტერესებს ეთიკური პრობლემაც: როგორ უნდა მოიქცეს სამართლიანი სახელმწიფო, თუკი მას შველის სათვის მიმართავენ დევნილი, დაჩაგრული ადამიანები, მაგრამ მათთვის დახმარების ხელის გაწოდება მოძალადე სახელმწიფოსთან ომის დაწყების ტოლფასია. ამ ტრაგედიაში ევრიპიდემ საკითხი დევნილთა სასარგებლოდ გადაწყვიტა, თუმცა დემოფონისათვის ეს ნაბიჯი მაკარიას მიერ საკუთარი სიცოცხლის შეწირვითაც არის მოტივირებული და ამდენად ათენი ომს იწყებს გამარჯვების გარკვეული გარანტიით.[1]

„მავედრებელი ქალები“ დადგმული უნდა იყოს ძვ.წ.ა. 424-416 წლებს შორის.[2] მასში, ალბათ, ისე, როგორც ევრიპიდეს სხვა არც ერთ ტრაგედიაში, ასახვა ჰპოვა ათენურმა სიამაყემ. პიესა, ფაქტობრივად, ათენის სამართლიანობისა და კაცთმოყვარეობის ჰიმნია. დრამატურგი იყენებს თებეს ციკლის თქმულებათა ერთ ეპიზოდს – შვიდთა ლაშქრობის შემდეგ კრეონი არ რთავს ნებას, დაცემულ მომხვდურთა გვამები წაიღონ ჭირისუფლებმა და დაკრძალონ. დაღუპულთა დედები შველის სათხოვნელად მიდიან თესევსთან, ათენის მეფესთან, რომელიც ჩაერევა საქმეში და კრეონს იძულებულს გახდის, გვამები დათმოს დასაკრძალავად. ეს თემა უკვე ესქილეს ჰქონია ჩვენამდე არმოღწეულ ტრაგედიაში – „ელევსისელები“ – დამუშავებული.

მოქმედება ათენის მახლობლად მდებარე ელევსისში მიმდინარეობს. დემეტრეს საკურთხევლის წინ არიან თესევსის დედა აითრა, არგოსის მეფე ადრასტოსი, მავედრებელი, ანუ დაცემულთა ჭირისუფალი ქალებისა და ვაჟიშვილების ქოროები. აითრა წარმოთქვამს სიტყვას, რომლიდანაც ვიგებთ, თუ რაოდენ უმწეო მდგომარეობაში არიან მავედრებელნი. გუნდი სთხოვს აითრას, დაეხმაროს შვილთა გვამების დაბრუნებაში. შემდეგ ეს თხოვნა, რადგან იგი თვლის, რომ არგოსელთა და, კერძოდ, ადრასტოსის მიერ წამოწყებული ომი თებეს წინააღმდეგ არ იყო სწორი. მან არად ჩააგდო წინასწარმეტყველთა გაფრთხილება, აჰყვა ახალგაზრდებს, რომელნიც ხარობენ ომით და ხალხი უბედურებისაკენ მიჰყავთ. აი, შედეგიც. და მაშინ, როდესაც თესევსის დახმარების იმედი თითქოს გადაიწურა, აითრა მუდარით მიმართავს თავის ძეს, დაეხმაროს მავედრებელთ, თებელები ხომ უზენაეს კანონს არღვევენ, არ აძლევენ მკვდრებს დასაკრძალავად, რითაც უგულვებელყოფენ ელინთა წესს. „ადამიანთა ქალაქებს კი საფუძვლად ეს აქვთ – კანონების კარგად დაცვა“ (312-13). თესევსს გატეხავს დედის მუდარა. იგი მზადაა, დაეხმაროს მავედრებელთ და ამის შესატყობინებლად შიკრიკსაც კი აგზავნის კრეონთან. ამ დროს მოდის თებელთაგან მაცნე. საკმაოდ ენაწყლიანი, რომელიც კითხულობს, თუ სად არის ქალაქის თვითმმართველი (ტირანი). თესევსი მას ასე პასუხობს:

> პირველივე სიტყვა თქვი უკვე მცდარად, სტუმარო,
> ოდეს იკითხე აქ ტირანი, რადგან არ მართავს
> ერთი კაცი, ქალაქი არის თავისუფალი.
> მას ხალხი მართავს რიგრიგობით, ერთურთის შეცვლით,
> ყოველწლიურად და თან როდი აძლევენ მდიდარს
> მეტ გასაქანს, ღარიბს აქვს მისი სწორი უფლება.
>
> (403-408)

მაცნე საკმაოდ უდიერად აკრიტიკებს ამ სისტემას, რომელშიც ყველა არამზადას შეუძლია ენით ხალხის დარწმუნება და სახელმწიფოში მდგომარეობის მოპოვება. სულ სხვა საქმეა, როდესაც სათავეში დგას ერთი კაცი და არა ბრბო. თესევსი ცდილობს, მას დაუსაბუთოს ხალხის მართვის უპირატესობა ერთმმართველობასთან შედარებით. ამ თეორიული სიტყვათგაცვლის შემდეგ მაცნე გადადის თავისი მოსვლის მიზეზზე. იგი თებელთა სახელით უკრძალავს თესევსს ადრასტოსის მიღებას. თებე არავითარ შემთხვევაში არ დაანებებს არგოსელებს გვამების დაკრძალვას. თესევსს არ ესმის, რა ახირებაა ცხედრების არდანებება დასაკრძალავად და ამით ელინებში მიღებული კანონის დარღვევა. თესევსი მზადაა თებეს წინააღმდეგ ილაშქროს სამართლიანობის აღსადგენად. მაცნე მიდის. ომი გარდაუვალია.

მავედრებელნი მოლოდინში არიან. შემოდის შიკრიკი, რომელსაც თესევსის ბრწყინვალე გამარჯვების ამბავი მოაქვს. მან დაამარცხა მოწინააღმდეგე, მაგრამ ქალაქში აღარ შეიჭრა, რადგან თესევსის მიზანი თებეს დანგრევა კი არ იყო, არამედ მავედრებელთა თხოვნის შესრულება. უზომოა არგოსელთა მადლიერება. ჭირისუფალთა გუნდი მოთქმით დატირებს მიცვალებულთ. ბრუნდება თესევსი. იგი არ თვლის სწორად, რომ დედები შვილების უზომოდ დასახიჩრებულ გვამებთან მივიდნენ. ეს მათ ტანჯვას გააძლიერებს. გადაწყდა ყველა დაცემულის ერთად დაკრძალვა. მხოლოდ გმირი კაპანევსის საფლავი იქნება გამორჩეული, როგორც განსაკუთრებით წმინდა. და აი, ახალი დრამა. კაპანევსის ცოლს ევადნეს აღარ უნდა სიცოცხლე ქმრის გარეშე. იგი ჩაეშვება იმავე კოცონში, რომელშიც კაპანევსის ნეშტი იწვის. ამ შემზარავ დაკრძალვას აგვირგვინებს თესევსის, ადრასტოსისა და დაცემულთა ბიჭების პროცესია, ქოროსი და ბიჭების გუნდის ერთობლივი სამგლოვიარო მოთქმა-სიმღერა. და მაშინ, როდესაც არგოსელებმა დაკრძალეს თებესთან დაცემული გმირები, ჩნდება ქალღმერთი ათენა. იგი თესევსს მოუწოდებს, არ გაუშვას არგოსელები მანამდე, ვიდრე ისინი ფიცს არ დადებენ, რომ არასდროს იქნებიან ათენის მტრებს შორის. ქალღმერთი წინასწარმეტყველებს, რომ თებეს დაანგრევენ დაცემულ არგოსელთა შვილები, როდესაც წამოიზრდებიან. ქალღმერთის ნებას ყველანი ემორჩილებიან.

რასაკვირველია, ამ ტრაგედიაში ბევრი პირდაპირი თუ ირიბი მინიშნება არის რეალურ ისტორიულ ამბებზე.[1] უპირველეს ყოვლისა, ესაა ათენის დემოკრატიული წყობის აპოლოგია.[2] ავტორი მშობლიურ ქალაქს წარმოგვიდგენს როგორც სამართლიანობის ბურჯს, რომელიც მზადაა თვით ომისა და სისხლის ფასადაც კი დაიცვას კანონიერება. ევრიპიდე ახსენებს არგოსს თავის ვალს ათენელთა წინაშე, რისთვისაც ათენის მოწოდებით დადებული ერთგულების ფიცის მოტივი შემოაქვს. მაგრამ რა ძლიერიც არ უნდა იყოს

---

[1] ტრაგედია, როგორც ფიქრობენ, პელოპონესის ომის დაწყების 431-430 პირველ წლებს ასახავს, როდესაც ათენმა ღირსეული მოქმედებით სპარტელთა წინააღმდეგ ოპტიმიზმის საფუძველი შექმნა. სწორედ ამ დროს ემთხვევა პერიკლესის ცნობილი „საფლავზე წარმოთქმული სიტყვა“, რომელიც თუკიდიდესთან არის დადასტურებული და „ათენელთა ენკომიონად“ ცნობილი (II, 35-46). თუმცა ტრაგედიაში გაისმის ერთგვარი კრიტიკაც ათენის გადაჭარბებული ქების გამო. იოლაოსი დემოფონთან საუბრისას აღნიშნავს:

> ეყოფა ქალაქს (= ათენს) ქება. რადგანაც ჭარბი ხოტბა
> უკუქმედებას იწვევს. ხშირად მიგრძვნია თავად,
> თუ როგორ მთრგუნავს, როცა განმადიდებენ ერთობ.
> (201-3)

შდრ. აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 321.

[2] Latacz-ი გარკვეული ალბათობით დადგმის თარიღად ძვ.წ.ა. 424 წელს მიიჩნევს, B. Zimmermann-ი 20-იან წლებს, R. Nickel-ი 424-416 წლებს შორის აქცევს ტრაგედიას.

[1] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 321 შმდ. განსხვავებით „ჰერაკლიდებისაგან“, აქ ნაკლებია ომის მსვლელობით გამონაყენული ოპტიმიზმი და მეტია ანალიტიკური მსჯელობა ომის გონივრულად წარმართვის, მოკავშირეთა სწორად შერჩევის, თავისუფლებისა და დემოკრატიის იდეალებისათვის თავგანწირვის, მოხარჯისა და დემოკრატიის, ომის, როგორც პოლიტიკოსის უკიდურესი ზომის და ადამიანთა კანონიერი უფლებების დაცვის შესახებ.

[2] თესევსის მითოლოგიური სახის ტრანსფორმაცია დემოკრატიის „მამად“, როგორც ჩანს, კლასიკური ათენის დრამატურგებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი იყო. ამ მხრივ, შეიძლება „ოიდიპოსი კოლონოსშიც“ გაიხსენოთ.

პოეტის სურვილი, შეეხმიანოს თავის თანამედროვე ისტორიულ-პოლიტიკურ მოვლენებს, პიესის მთავარი დანიშნულება მაინც მაყურებელზე ესთეტიკური ზემოქმედების მოხდენაა. ევრიპიდემ აქ ორი ხაზი შეუხამა ერთმანეთს – ერთი ტრაგიკული, რომელიც ტრაგედიის მოქმედების დაწყებამდე მომხდარ მოვლენაზე რეაქციით არის გადმოცემული, ხოლო მეორე – ათენის განმადიდებელი,[1] ოპტიმისტური და პათეტიკური, რომელიც მოქმედების განვითარებიდან გამომდინარეობს. პირველი გადმოცემულია ჭირისუფალთა საკმაოდ მრავალფეროვანი (დაცემულთა დედები, როგორც ჩანს, ცოლები, მათი მოახლეები, ვაჟები) მასის, რომელიც ერთიანი კოლექტივის სახით წარმოგვიდგება, გულშიჩამწვდომი და დიდებული დასატირებელი პარტიების სახით. მათ კულმინაციას წარმოადგენს ის ექსტაზი, რომელიც კოპანევსის ცოლს მოიცავს და საკუთარ თავს ქმრის ცხედრისათვის ანთებულ კოცონში დააწვევინებს. დღეს საკმაოდ ძნელია იმის განსაზღვრა, შეძლო ევრიპიდემ მთელი ამ ერთიანობის თხუთმეტწევრიანი გუნდის საშუალებით წარმოეჩენა, თუ მავედრებელთა ოდენობამ დაარღვია ტრაგიკული ქოროებისათვის განკუთვნილ მონაწილეთა „ლიმიტი“.[2] ეს ტირილი არსებითად ტრაგედიის ფონს წარმოადგენს. რაც შეეხება პიესის რეალურ მოქმედებას, იგი სხვა ტონალობაშია წარმართული. თესევსი იღებს მავედრებელთა თხოვნას და ომში მოპოვებული გამარჯვებით აიძულებს მოძალადეს, უკან დაიხიოს, ხელი აიღოს თავის უკანონო გადაწყვეტილებაზე. ამ ხაზის განვითარებას თან არ სდევს ცენტრალური გმირების ტრაგიკული დაღუპვა, ან მათი ტანჯვა, გამოწვეული აღსასრულებელი საქმის უჩვეულო სიმძიმით. ლოგიკური დაგვირგვინება ამ ხაზისა არის მავედრებელთა მადლიერება და ქალღმერთ ათენას სიტყვა პიესის ფინალში. როგორც ჩანს, ევრიპიდემ მოინდომა ერთდროულად ეჩვენებინა, ერთი მხრივ, ათენის ლიდერთა (შესაძლოა, თესევსის პროტოტიპად მას პერიკლესი ჰყავდა წარმოდგენილი)[3] გამჭრიახობა, სამართლიანობა და მათ შედეგად მოპოვებული გამარჯვების სიხარული. მეორეს მხრივ კი, ის ტკივილი, რომელიც ომს თან ახლავს და რომელიც, ალბათ, ასევე ისმოდა პელოპონესის ომში დაღუპულ ათენელთა დედების, ცოლების და შვილების მოთქმაში.[4]

„ჰერაკლეს“ ზუსტი დათარიღება ჭირს. შესაძლოა, იგი ძვ.წ.ა. 421-415 წლებს შორის იყოს შექმნილი.[5] ტრაგედიაში ჰერაკლეს თავგადასავლის რამდენიმე ეპიზოდი ერთ დრამატულ ორგანიზმად არის გამთლიანებული. მოქმედება ხდება თებეში. ნაწარმოების პროლოგში ჰერაკლეს ცოლთან, მეგარასთან და სამ მცირეწლოვან ვაჟთან სასახლის წინ მდებარე ზევსის საკურთხეველს შეფარებული ამფიტრიონისაგან (ჰერაკლეს, ზევსის ძის, მამობილი) ვიტყობთ შემდეგს: ჰერაკლეს თებეში მამობილისთვის დაუტოვებია თავისი ცოლ-შვილი. მას ცოლად აქაური მმართველის კრეონის ასული ჰყავდა. თავად კი ევრისთევსის მორიგი დავალების შესასრულებლად ჰადესს ჩასულა, სადაც შეყოვნებულა იმდენად, რომ იგი ყველას უკვე მკვდარი ჰგონია. ამასობაში თებეში ამბოხის შედეგად ლიკოსს მოუკლავს კრეონი, ხელთ უგდია ძალაუფლება და ახლა განუზრახავს ჰერაკლეს ოჯახის ამოხოცვა, რომ ამით მომავალი შურისმგებლებისაგან განთავისუფლდეს. მოხუცი ამფიტრიონი სასოწარკვეთილებაშია. შემოდის ლიკოსი. მას არ უნდა, ისმინოს ამფიტრიონის მუდარა. იგი არწმუნებს ჰერაკლეს მამობილსა და ცოლს, რომ საკურთხეველთან ვერ იქნებიან მუდმივად, რომ, ბოლოს და ბოლოს, უნდა შეეგუონ იმას, რომ ჰერაკლე მკვდარი, ხოლო თავად ისინი კი სიკვდილისათვის განწირულნი არიან. მეგარა გადაწყვეტს, ყველანი ღირსეულად შეხვდნენ სიკვდილს. მისი უკანასკნელი სურვილია, ნება მისცენ განწირულთ სასახლეში შესვლისა და სასიკვდილოდ გამოწყობისა. ლიკოსი ამის ნებას რთავს. და მაშინ, როდესაც ისინი მზად არიან ტირანის სასჯელის მისაღებად სასახლეში ბრუნდება ჰერაკლე. როდესაც ლიკოსი კვლავ მოდის მათ ასაჩქარებლად, სასახლეში მას და მის ამალას ჰერაკლე ამოჟლეტს.

უეცრად ჩნდებიან ქალღმერთები: ირისი და ლისა (სიგიჟის აღმძვრელი დემონი).[1] ირისი აუწყებს თებელ მოხუცთა შეშინებულ გუნდს, რომ ისინი ქალღმერთმა ჰერამ გამოგზავნა, რათა ლისამ ჰერასაგან შეძულებულ ჰერაკლეს გონება აუმღვრიოს და საკუთარი შვილები მოაკვლევინოს. მართლაც, სასახლიდან მოისმის განწირული ხმები. მაცნე გვატყობინებს, რომ ჰერაკლეს უეცრად აღრევია გონება, მას მტრებთან შერკინებაში წარმოუდგენია თავი და ამოუხოცავს თავისი ცოლ-შვილი. მხოლოდ ათენას საქმეში ჩარევას გადაურჩენია ამფიტრიონი. ახლა ჰერაკლე, იატაკზე დამხობილი, ძილს მოუცავს. იგი საიმედოდ შეუკრავთ შეშინებულ ამფიტრიონსა და მსახურთ.

ამფიტრიონი თავზარდაცემულია უბედურებით. ჰერაკლე ნელ-ნელა მოდის გონს. მას გახსნიან. გმირი შეძრწუნებულია სიგიჟისას ჩადენილი გაუგონარი დანაშაულის გამო. მის სიცოცხლეს აზრი აღარ აქვს. ამ დროს შემოდის თესევსი, ჰერაკლეს მეგობარი, რომელსაც ჯარი წამოუყვანია ჰერაკლეს დასახმარებლად ლიკოსის წინააღმდეგ. იგი ცდილობს შეუმსუბუქოს მეგობარს უბედურება, არწმუნებს მას, რომ იგი ელადას სჭირდება, რომ თავის მოკვლა არ იქნება მისგან გამართლებული და იწვევს ათენში წასასვლელად, იქ გონის მოსაკრებად. ჰერაკლე დიდი ყოყმანის შემდეგ დაჰყვება მეგობრის რჩევას. ამფიტრიონს იგი უბარებს მისგან დახოცილი ცოლ-შვილის დაკრძალვას და ჰპირდება, რომ შემდეგ ჩამოვა მის წასაყვანად.

ევრიპიდეს ამ ტრაგედიაში კონტრასტულ სიტუაციათა, განწყობილებათა სული მეუფებს. ერთმანეთს ცვლიან: ჰერაკლეს ოჯახის უმიდეო მდგომარეობა სასტიკი ლიკოსის წინაშე და გმირის დაბრუნება, სიხარული, ლიკოსზე შურისგება; ოჯახზე მზრუნველი, შვილების მოყვარული ჰერაკლე და სიგიჟით გონებადაბინდული ულმობელი მკვლელი საკუთარი ცოლ-შვილისა; თავის თავში დარწმუნებული უძლეველი გმირი და მთლად გატეხილი, ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული დამნაშავე; შიში, ძრწოლა და სიხარული, გამარჯვება; საშინელი დანაშაულის შემდეგ ცხოვრების აზრის დაკარგვა და მეგობრის გამხნევების შემდეგ კვლავ ცხოვრების ფერხულში დაბრუნება. ყოველივე ეს ისეთი სისწრაფითა და კონტრასტულობით მონაცვლეობს ტრაგედიაში, რომ ერთი განწყობილებიდან მეორეზე გადართვა მომენტალურად, არსებითად, შეუმზადებლად ხდება. და მაინც, ევრიპიდემ შეძლო მთლიანი ნაწარმოების შექმნა, რომელშიც მოქმედება სამ ნაწილად ვითარდება. პირველი ნაწილი ზღაპრული მშვენელის სულით საზრდოობს. თითქმის გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფთ უეცრად მოევლინება საიმედო მხსნელი, ძვირფასი ადამიანი, რომელიც პასუხს აგებინებს მოძალადეს. ამ ნაკვეთში რეალიზდება ტრადიციული ამბებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი სტრუქტურული პრინციპი: მოძალადეს ამარცხებს დადებითი გმირი, რომელიც უბრუნებს პირველისაგან შევიწროვებულთ თავიანთ ოდინდელ კეთილდღეობას. ამის შემდეგ მოდის ნაკვეთი, რომელიც ჰერაკლეს სიშმაგესა და მის შედეგებს აგვიწერს. გმირი თავადვე სპობს ცოტა ხნის წინ მისსავე მიერ მოტანილ სიკეთეს. აქ კონფლიქტის განვითარება უკვე სავსებით ახალ პრინციპს ეყრდნობა. ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი გმირის ორი მდგომარეობა: სიშმაგე, რომელიც მას ასპობინებს საკუთარ ბედნიერებას და საღი განსჯა, რომელიც მას გააცნობიერებინებს, თუ რაოდენ დამაქცეველია ჩადენილი დანაშაული. და ბოლოს, მესამე მონაკვეთში მოქმედება ვითარდება ისევ ტრადიციული სქემით: უბედურებაში მყოფ გმირთან მოდის მეგობარი, რომელიც გამოიყვანს მას ამ მდგომარეობიდან. ეს მონაკვეთი, ფაქტობრივად, ჰერაკლეს ტრაგედიის „ბედნიერ ბოლოს“ წარმოადგენს, რომელიც გმირს არ ტოვებს მარტოს პირისპირ შემზარავი კატასტროფის წინაშე. ამ პიესაში ირაციონალურის გამანადგურებელი სტიქია უთუოდ პოეტის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს. მას, როგორც ჩანს, აინტერესებს თვით სიგიჟის ფენომენი, მისი გარეგნული სტიმულატორი, მოქმედების

---

[1] ანალიზისათვის შდრ. აგრ. A. Lesky, TDH, გვ. 357 შმდ. ამ დრამის პიპოთესის ავტორი ტრაგედიას „ათენის სახოტბო სიმღერას“ (ენკომიონს) უწოდებს.

[2] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 359 შმდ.

[3] ამგვარი დაშვება საფუძვლით ლოგიკურია, რადგან დემოკრატიული ათენის ყველაზე ცნობილ ლიდერს სწორედ პერიკლესი წარმოადგენდა.

[4] ინტერპრეტაციისათვის იხ. აგრ. ა. ლესკის, ი. ლატაჩის, ბ. ციმერმანის დასახ. ნაშრომები.

[5] უახლოეს გამოკვლევებში უფრო ძვ.წ.ა. 416 წლისაკენ იხრებიან.

[1] არ არის გამორიცხული, რომ ლისას (ბერძნ. სიგიჟე) ამგვარი აშკარა პერსონიფიკაცია პირველად სწორედ ევრიპიდესთან ხდება. ტერმინის გამოყენებისათვის ბერძნულ ტრადიციაში შდრ. ნ. დიანოსაშვილი, სულიერი აშლილობის ფენომენი ევრიპიდეს შემოქმედებაში (Μετάνοια. ეძღვნება გრიგოლ წერეთლის დაბადებიდან 130 წლისთავს, თბილისი, 2001), გვ. 72.

ბუნება,[1] რაც მთავარია, ისეთი სიტუაცია, როდესაც სიგიჟის შედეგად ჩადენილ უსაშინლეს დანაშაულზე მორალური პასუხისმგებლობა არავის ეკისრება, მაგრამ იმის გამო, რომ ჩადენილი დანაშაული არაფრით არის მოტივირებული, იგი კვლავ გონს მოსულ გმირს საოცარ სატანჯველში აგდებს.[2]

ჰერაკლე, როგორც ანტიკურ, ასევე ქრისტიანული შუა საუკუნეების, რენესანსული და შემდგომი დროის ავტორთა და ხელოვანთათვის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ძლიერი ინსპირაციის წყარო იყო, მაგრამ ამ შემთხვევაში გავლენას ახდენდა არა იმდენად რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოები, რამდენადაც ჰერაკლეს შესახებ არსებული ტრადიცია საერთოდ. უშუალოდ ევრიპიდეს „ჰერაკლეს“ ზემოქმედებას ყველაზე მეტად სენეკას „შეშლილი ჰერკულესი“ განიცდის, რომელშიც საკმაოდ საინტერესოდ არის განვითარებული ევრიპიდეს დრამის ძირითადი მომენტი.[3]

„ტროელი ქალები“ იყო წარმოდგენილი ძვ.წ.ა. 415 წელს ე.წ. ტროადულ ტრილოგიაში უკანასკნელ, მესამე ტრაგედიად.[4] ეს ტრილოგია, როგორც ჩანს, ერთმანეთთან შინაარსობრივად დაკავშირებული ტრაგედიებისაგან შედგებოდა („ალექსანდროსი“, „პალამედესი“, „ტროელი ქალები“ და სატირული დრამა „სისიფოსი“). ტრილოგიიდან ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ „ტროელმა ქალებმა“. ერთ-ერთმა შესანიშნავმა ნაწარმოებმა, რომელიც კი საერთოდ შექმნილა ომის გამანადგურებელ შედეგთა, დამარცხებულთა მწარე ბედისა და გამარჯვებულთა აღვირახსნილი და სასტიკი თარეშის წარმოსაჩენად. მართალია, თანამედროვე მეცნიერებაში არის ცდები, ტრაგედიაში პელოპონესის ომის საშინელებათა ანარეკლი დაინახონ, ან მას ათენელთა კატასტროფით დამთავრებული სიცილიური ექსპედიციის წინ ერთგვარი გამაფრთხილებლის მისია დააკისრონ,[5] მაგრამ, როგორც ჩანს, შეცდომა იქნებოდა ამ ნაწარმოების პათოსის მისი შექმნისდროინდელი მოვლენებით შემოფარგვლა. ევრიპიდემ, რომელიც, ბუნებრივია, ხედავდა ომის დამაქცევლობასაც, სხვადასხვა ავანტიურისტული შორეული საომარი ექსპედიციის გაუმართლებლობასაც, მიზნად დაისახა, დაეწერა განმაზოგადებელი პიესა, რომელიც აშკარად საერთოდ ომის, მის შედეგთა წინააღმდეგ შექმნილ ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ.

მოქმედება ტროას სანაპიროზე მიმდინარეობს. მის უკან ჩანს ომისაგან დანგრეული ქალაქი. თვით სანაპირო მოფენილია ტყვედ ჩავარდნილ ტროელთა კარვებით. წინა პლანზე არის კარავი, რომლის შესასვლელთან ტროას მეფის პრიამოსის მეუღლე, ჰეკაბე, განრთხმულა მიწაზე.

პროლოგში პოსეიდონი გამოთქვამს უკმაყოფილებას იმის გამო, რომ მისი ერთ-ერთი უსაყვარლესი ქალაქი ასე დაანგრევინეს ღმერთებმა აქაველებს. ჩნდება ათენა. იგი დახმარებას სთხოვს ზღვის ღმერთს, რათა დასაჯოს აქაველები სამშობლოში დაბრუნებისას, რადგან მათ ხელყვეს ათენას ტაძარი. ღმერთები შეთანხმდებიან. ისინი ტოვებენ სცენას. თავს წევს ჰეკაბე, რომელიც დასტირის თავისა და ტროელთა მწარე ბედს. ტროელ ქალთა გუნდი აიტაცებს მის მოთქმას. პაროდოსი გამოხატავს გუნდის შიშს ახალ უბედურებათა წინაშე, რაც ტყვეებს ელით. შემოდის აქაველთა მაცნე ტალთიბიოსი. იგი ატყობინებს ჰეკაბეს, თუ რა დაუდგინეს აქაველებმა ტყვე ქალებს. ყოველი მათგანი სხვადასხვა პატრონს მიაკუთვნეს. ჰეკაბეს ასული, ნათელმხილველი კასანდრა, აგამემნონს ერგო მხევლად, მისი და პოლიქსენე დაღუპული აქილევსის კუთვნილებაა და მის სამარეს უნდა

[1] დეტალურად შდრ. ნ. დიანოსაშვილი, სულიერი აშლილობის ფენომენი ევრიპიდეს შემოქმედებაში (Μετάνοια), გვ. 70 შმდ. ნაშრომში კარგად არის ნაჩვენები, თუ რამდენად შორს მიდის ევრიპიდე შეშლილობის ფენომენის ასახვისას, რასაც, სხვათა შორის, არაერთგზის აღნიშნავდნენ ანტიკური წყაროებიც.

[2] სწორედ ამიტომ ხედავდნენ ჰერაკლეში ხშირად ტანჯულ გმირს, რომელსაც მრავალი უბედურების დათმენა უხდება.

[3] სენეკას შესახებ შდრ. M. v. Albrecht, Geschichte der römischen Literatur, München... 1994², გვ. 918-954. ჰერაკლეს სახის დამუშავებისათვის მსოფლიო ლიტერატურაში შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 306 შმდ.

[4] შდრ. Latacz, Einführung...; B. Zimmermann, DNP 4, 283.

[5] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 332 შმდ.

შესწირონ აქაველებმა. ანდრომაქე აქილევსის ძეს, ნეოპტოლემოსს მიეკუთვნა, ხოლო თავად ჰეკაბე – ოდისევსს.

გამოდის კასანდრა. იგი მზადაა გაუხდეს აქაველთა უზენაეს მხედართმთავარს სარეცლის მეგობრად. ნათელმხილველი ხედავს, რომ აგამემნონისათვის ეს საბედისწერო აღმოჩნდება, რომ გამარჯვებულ მეფეს სასტიკი აღსასრული ელნება. იგი იმასაც წინასწარმეტყველებს, რომ ოდისევსი ვერ შეძლებს ჰეკაბეს სამშობლოში მიყვანას და რომ მას ხანგრძლივი ხეტიალისათვის გაწირავენ ღმერთები. კასანდრას ნათელხილვა, ფაქტობრივად, იმის წინასწარ აღწერაა, რაც თუმცა ტრაგედიის მოქმედებაში არ აისახება, მაგრამ აუცილებლად ელის აქაველებს. გამარჯვებულთა ბედიც როდი იქნება სახარბიელო. კასანდრა მიჰყავს ტალთიბიოსს.

ჩნდება ეტლზე ანდრომაქე, რომელსაც მკერდში ჩაუკრავს თავისი ვაჟი ასტიანაქსი. იგი ნეოპტოლემოსთან მიჰყავთ. უბედურია ანდრომაქე, ჰექტორის ცოლი, რომელსაც ვერც კი წარმოუდგენია სხვა კაცთან ცხოვრება. ტროელთა შორის უპირველესი ქალთაგანი ახლა მხევლად უნდა იქცეს. იგი ნატრობს სიკვდილს, რომელიც ბედნიერად აქცევს. ჰეკაბე ამაოდ ცდილობს მის გადარწმუნებას სიტყვებით:

> შვილო, სიკვდილს და სიცოცხლეს ნუ თვლი იგივედ.
> არრა არს ერთი, მეორე კი აღძრავს იმედებს.
>
> (632-33)

ტალთიბიოსს მოაქვს ახალი შემზარავი ცნობა. აქაველებს გადაუწყვეტიათ ჩვილი ასტიანაქსის ტროას გალავნის კოშკიდან გადაგდება და ასე მოკვლა. ეს სისასტიკე გაუგონარია უდანაშაულო ბავშვის მიმართ. მაცნე მხლებლებითურთ სტაცებს ვაჟს ანდრომაქეს და თან ურჩევს მას, დამორჩილდეს აქაველთა გადაწყვეტილებას, თუ სურს, რომ მისი ძე შემდეგ წესისამებრ დაკრძალონ. ტროელი ქალები მღერიან თავიანთი ქალაქის ბედუკულმართობაზე.

შემოდის მენელაოსი. იგი ეძებს ელენეს, რომელიც სამშობლოში ჩაყვანის შემდეგ სიკვდილით უნდა დაისაჯოს. ელენე გამოჰყავთ კარვიდან. ქალს სურს, თავი გაიმართლოს. იგი პარისისადმი სიყვარულს აფროდიტეს აბრალებს, მას პირადად არ მიუძღვის არაფერში დანაშაული. ჰეკაბე ამხელს ელენეს. ქალღმერთი არაფერ შუაშია, თვით ელენეა მოღალატური ბუნების, იგი მოხიბლა პარისის გარეგნობამ და ტროას ფუფუნებაში ცხოვრების შესაძლებლობამ. ჰეკაბე აფრთხილებს მენელაოსს, ელენე არ დასვას იმავე ხომალდზე, რომლითაც თვითონ დაბრუნდება სამშობლოში, რადგან მის სილამაზეს შეუძლია მენელაოსი კვლავ შემოაბრუნოს. ელენე მიჰყავთ.

ისევ ჩნდება ტალთიბიოსი. მას ჰეკაბესათვის მოაქვს ასტიანაქსის გვამი. ნეოპტოლემოსს მიუცია უფლება, ბავშვი ჰექტორის ფარზე დაესვენებინათ და ისე დაემარხათ. გაუბედურებული ჰეკაბე ტროელ ქალებთან ერთად დაიტირებს თავის შვილიშვილს, რომელიც ასე მხეცურად მოკლეს აქაველებმა.

და კვლავ ტალთიბიოსს მოაქვს ახალი ბრძანება. ტროას ცეცხლი უნდა წაუკიდონ, რათა ქალაქიდან არაფერი აღარ დარჩეს. ტყვე ქალებს იგი აჩქარებს, მიაშურონ თავიანთი პატრონების ხომალდებს. ჰეკაბეს უნდა, თვითონაც დაიწვას ცეცხლში გახვეული ქალაქის ნანგრევებში, მაგრამ ამის ნებასაც არ აძლევენ. ალმოდებული ქალაქი, ერთ დროს მდიდარი და ბედნიერი, უკან რჩება. აქ დაიმარხა ჰეკაბეს მთელი ბედნიერება, მისი ქმრის და შვილების დიდება. ტროას დედოფლის უკანასკნელი სიტყვებია:

> ვაიმე,
> სხეულის მოცახცახე, მოცახცახე ნაწილებო, წამიყვანეთ
> ჩემთვის გაკვალულ გზაზე
> მონური ცხოვრების
> უბედური დღისკენ!
>
> (1327-30)

ტრაგედიაში ევრიპიდე იყენებს მოქმედების აგების საინტერესო პრინციპს. სცენაზე მუდმივად არის ტროას უბედურების სიმბოლო, მოხუცი ჰეკაბე. ყოველივე მის თვალწინ

ხდება. ცალკეული სურათები თუ ცნობები, თავიანთი მთავარი ტრაგიკული პერსონაჟებით, მთელი შემზარავობით გვისატავენ თუმც გამარჯვებულთა, მაგრამ უკვე ღმერთების მიერ განწირულ აქაველთა დაუნდობლობას და სისასტიკეს და დამარცხებულთა აუწერელ ტანჯვა-ტკივილს. კასანდრა, ანდრომაქე, პოლიქსენე, ასტიანაქსი არიან ამ სურათების თუ ცნობების ტრაგიკული გმირები. მხოლოდ ერთხელ ახერხებს ჰეკაბე, მოიხოს გული, როდესაც ყველაფერს ეტყვის პირში ელენეს – მისი და ტროას უბედურების მიზეზს. ალმოდებული ტროას ნგრევის სურათი ტროელ ქალთა და ჰეკაბეს გულისშემძვრელი დატირების ფონზე სრული უიმედობისა და კატასტროფის წინაშე ადამიანთა უმწეობის შეგრძნებას გვიტოვებს. ცალკე საკითხია ევრიპიდეს ტრაგედიის სცენოგრაფიული განხორციელების შესაძლებლობა კლასიკურ თეატრში. როგორ იქმნებოდა სპექტაკლის ბოლოს ალმოდებული ტროას ხატი? რამდენად ეყრდნობოდა სცენოგრაფია მაყურებლის ფანტაზიასა და წარმოსახვის უნარს? ეს კითხვები, ალბათ, დარჩება პასუხგაუცემელი, აქ მხოლოდ ცალკეული ჰიპოთეზის წამოყენება შეიძლება.[1] უცილობელი არის ერთი – „ტროელ ქალებში“ მთელი ძალით გამოვლინდა ევრიპიდეს ნიჭი, შეექმნა ტრაგედია, რომლის მთავარი გმირი არის საერთოდ ომის შემმუსვრელი ძალით გამოწვეული უბედურება. იგი ხან ერთი, ხან მეორე პერსონაჟის ინდივიდუალური ტრაგიკული ბედის ჩვენებით, ბოლოს კი ადამიანთა მიერ რუდუნებით ნაგები ერთ დროს ლაღი და მშვენიერი ქალაქის ცეცხლის ალში შთანთქმით წარმოჩნდება. ტრაგედიაში არავინ არის ბოლომდე ბედნიერი, თვით გამარჯვებულ აქაველებსაც კი ტრაგიკული ხვედრი ელით.[2] ტროას და ტროელთა უბედურების თემის ასახვაზე, რასაკვირველია, ყველაზე დიდი გავლენა ჰომეროსმა მოახდინა მთელ მსოფლიო მწერლობაზე, მაგრამ „ტროელი ქალები“ ევრიპიდეს შემდგომი დროის ხელოვანთათვის ასევე ინსპირაციის მნიშვნელოვანი წყარო იყო.[3]

„ელექტრას“ დათარიღება ძნელია. შესაძლოა, იგი ძვ.წ.ა. 413 წელს[4] დაიდგა. შესაძლოა, რამდენიმე წლით ადრე. ეს ტრაგედია, გარდა თავისი მაღალი მხატვრული ღირსებისა, იმითაც არის საყურადღებო, რომ იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ განსხვავებულად იყენებდნენ ტრაგიკოსები ერთსა და იმავე ტრადიციულ ამბავს. ესქილესა და სოფოკლესაგან ევრიპიდე არსებითად განსხვავდება ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების თუ გაგების თითქმის ყველა პარამეტრით. მოქმედება მიმდინარეობს მიკენისგან რამდენადმე მოშორებით, სოფელში, გლეხის ღარიბული სახლის წინ. გამოდის გლეხი, რომელიც გვიყვება აგამემნონის ოჯახზე დატრიალებულ უბედურებას, იმას, თუ როგორ გახიზნა აგამემნონის აღმზრდელმა ატრევსის ძის ვერაგული მოკვლის შემდეგ ორესტესი, სოლო ელექტრა კი გააყოლეს მას, ღარიბ გლეხს, რომ სულ დაეკნინებინათ. თანაც ამით კლიტემნესტრას სურდა იგი ეგისთოსის ხელიდან გამოეგლიჯა, რომელიც სულ მის მოკვლას აპირებდა. მაგრამ გლეხმა იცის თავისი ადგილი, იგი ხვდება მეფის ასულის ტანჯვას და ცდილობს, არ შეურაცხყოს მისი ღირსება. იგი თავის ე.წ. ცოლს არც კი მიჰკარებია. გამოდის ელექტრა. იგი უზომოდ მადლიერია ამ კეთილშობილი კაცის. გლეხი სამუშაოდ გაეშურება, ქალი კი შინ რჩება შინაური საქმეების მოსაგვარებლად.

ჩნდებიან ორესტესი და პილადესი. შეიარაღებული ჭაბუკების დანახვით შეშინებულ ელექტრას ორესტესი გამოეცნაურება, როგორც ძმის ამბის მაუწყებელი. ელექტრა ბედნიერია, რომ ძმისგან ცნობა მიიღო, იგი თურმე ცოცხალი ყოფილა და შურისგებისთვის ემზადება. ბრუნდება გლეხი, რომელიც ეპატიჟება სასიამოვნო ცნობის მომტან სტუმრებს სახლში, რითაც ორესტესის დიდ კმაყოფილებას იმსახურებს. აგამემნონის ძე გამოთქვამს აშკარად დემოკრატიულ შეხედულებებს, რომელთა თანახმადაც სრულიადაც არ არის ადამიანის წარმომავლობასთან დაკავშირებული ის, კაცი კარგია, თუ ცუდი:

არაფერია განსაზღვრული კარგკაცობისთვის,
რადგან მოკვდავთა ბუნებას ხამს არევ-დარევა.
მინახავს კაცი, დიდებული მამის მემკვიდრე –

[1] შდრ. H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, გვ. 64.
[2] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. ა. ლესკის, ი. ლატაჩის, ბ. ციმერმანის დასახ. ნაშრომები.
[3] შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 762 შმდ.
[4] შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 332.

არარაობა და ცუდების კარგი შვილებიც.
ვხვდებით სიხარბეს ზოგჯერ მდიდრის გულსა და ფიქრში
და ამასთანავე დიდ შეგნებას ღარიბ სხეულში.

(367-372)

ელექტრა ქმარს აგამემნონის მოხუც გამზრდელთან უშვებს მათ ღარიბულ სახლში დამატებითი სურსათის მოსატანად და სასიხარულო ცნობის შესატყობინებლად. ელექტრასთან მოსული მოხუცი გამზრდელი მას აუწყებს, რომ აგამემნონის საფლავზე ახლახანს ისეთი თმის კულული და ფეხის კვალი, რომ ორესტესის დაბრუნებას აფიქრებინებს. ფაქტობრივად, აქ მოხმობილია ის ნიშნები, რომლებითაც ელექტრა ესქილეს „ქოეფორებში“ დაასკვნის ორესტესის დაბრუნებას. ევრიპიდესთან კი ელექტრა რაციონალური არგუმენტებით უმტკიცებს მოხუცს მის მიერ მოტანილი თითოეული საბუთის უსაფუძვლობას (ფაქტობრივად, ეს ესქილეს შესაბამისი სცენის „კრიტიკაა“). მაგრამ როგორც კი მოხუცი დაინახავს ორესტესს, იგი მაშინვე იცნობს მას ნაჭრილობევით წარბს ზევით. დგება შურისგების გეგმა. მოხუცის რჩევით, ორესტესი უნდა წავიდეს სოფლის მახლობლად მდებარე ცხენთა საძოვრებზე, სადაც ამჟამად ეგისთოსი ნიმფების ზეიმის მოსაწყობად ემზადება, ხოლო ელექტრა კი გადაწყვეტს, კლიტემნესტრას მოუხმოს თავის სახლში, თითქოსდა შვილიშვილის დაბადებასთან დაკავშირებით.

შემდეგ ეპისოდიონში მოდის მაცნე, რომელსაც მოაქვს ორესტესის მიერ ეგისთოსის მოკვლის ამბავი. ბრუნდებიან ორესტესი და პილადესი, თან ეგისთოსის გვამი მოაქვთ. ცოტა ხნის შემდეგ ჩნდება თვით კლიტემნესტრაც, გამოწყობილი ბრწყინვალე ტანსაცმელში. იგი თავს იმართლებს ელექტრას წინაშე აგამემნონის მოკვლისათვის, რომელზეც თითქოს მან შური იფიგენიასათვის და კასანდრას ტროადან მოყვანისათვის იძია. ელექტრა ამხელს დედის არაგულწრფელობას. კლიტემნესტრა გაურბის ამ თემაზე საუბრის გაგრძელებას და სთხოვს ასულს სახლში შეუძღვეს შვილიშვილის სანახავად. ცოტა ხნის შემდეგ სახლიდან ისმის მისი განწირული ძახილი. ელექტრა და ორესტესი გამოდიან მთლად შეძრულნი. მათ მოკლეს საკუთარი დედა. და-ძმა მხოლოდ ახლა აცნობიერებს ჩადენილი დანაშაულის მთელ შემზარაობას. და მაშინ, როდესაც ისინი ველარავითარ გამოსავალს ვერ ხედავენ, deus ex machina-თი დრამატურგს გამოჰყავს კლიტემნესტრას და ელენეს ძმები, დიოსკურები – კასტორი და პოლიდევკესი. ისინი აუწყებენ მათ, თუ როგორ უნდა მოიქცნენ შემდგომში (ელექტრა პილადესმა უნდა წაიყვანოს ცოლად, ორესტესი, ერინიებისაგან დევნილი, უნდა ათენში წავიდეს და იქ მოხდეს არეოპაგის წინაშე მისი გამართლება. შემდეგ კი მან არკადიისკენ უნდა ქნას პირი. კლიტემნესტრას კი მენელაოსი და ელენე დაკრძალავენ. ორესტესი, თუმც ბევრს იხეტიალებს, ბოლოს და ბოლოს, გადაურჩება ერთმანეთს და-ძმა. ორესტესი პილადესს აბარებს ელექტრას. თვითონ კი გარბის, ერინიებისაგან დევნილი, ათენში.

როგორც ვხედავთ, თუმცა ტრადიციული ამბის ფაბულის ზოგადი სქემა ევრიპიდეს არ შეუცვლია, მან არსებითად შეცვალა ამ ამბის მრავალი ელემენტი, დაწყებული მოქმედების ადგილებიდან, დამთავრებული ცალკეული პერსონაჟებით.[1] რაც მთავარია, ევრიპიდესთან წარმოდგენილია ტრაგიკული კონფლიქტის სავსებით ახალი გაგება. ესქილესათვის მთავარი იყო ღმერთის ნებით ტრადიციულად თაობიდან თაობაში გარდამავალი დანაშაულისა თუ ცოდვის პოლისისა და სამყაროს მომცველი სამართალწესრიგისათვის დაქვემდებარების წარმოჩენა; მასთან ორესტესი (და ელექტრა) ამ ნების სავსებით ნათლად გამაცნობიერებელ და ამდენად თავისი მოქმედების სისწორეში ბოლომდე დარწმუნებულ გმირად წარმოგვიდგება. სოფოკლეს ყურადღება გადააქვს ელექტრას (და ორესტესის) ტანჯვის ჩვენებაზე, რომლისთვისაც შურისგება სულიერი თვითდამკვიდრების ერთადერთი გზაა. ევრიპიდე კი ცდილობს, წარმოგვიდგინოს დაძმის ბედი, რომელნიც მივიდნენ მოვლენათა განვითარების, დედისა და მისი ახალი ქმრისადმი უსაზღვრო ზიზღის და მათგან დათმენილი შეურაცხყოფის გამო ისეთ დანაშაულამდე, რომელიც მათვე თრგუნავს და სავსებით უმწეოდ აქცევს. აქედან გამომდი-

[1] შდრ. აგრ. Latacz, Einführung..., 361.

ნარე, თუკი ესქილესთან ძირითადი ყურადღება ორესტესისკენაა მიმართული, სოფოკლესათვის მთავარი გმირი უკვე აშკარად ელექტრაა, ხოლო ევრიპიდე, თუმცა ელექტრას უფრო ინიციატივიანად წარმოგვიდგენს, არსებითად, თანაბრად ანაწილებს კონფლიქტის სიმძიმეს ორსავე გმირზე. ამ მიზნით, დრამატურგი ერთობ აფერმკრთალებს შურისგებისაკენ აპოლონის მოწოდების მოტივს, იგი მხოლოდ სხვათა შორის გაიელვებს პიესაში. გმირები მოქმედებენ საკუთარი ინიციატივით, მათ შურისგებისათვის საკუთარი მოტივაცია ამოძრავებთ. ევრიპიდე შეეცადა, ხაზგასმით რეალურ ადამიანებად წარმოედგინა თავისი გმირები. ყოფითი სულის შემოსატანად მას მოქმედება გლეხის სახლში გადააქვს, სადაც თანაარსებობენ მეფის ასულის ამბიციები და საოცარი სიღარიბე. ამ კონტრასტს აწონასწორებს ევრიპიდეს მიერ მოგონილი გლეხის სახე, რომელიც მატერიალური უკმარისობის კომპენსაციას სულიერი ღირსებებით ახდენს. თავად ელექტრა, რომელიც, ჩვეულებრივ, უქმროდ დამჭკნარი ქალის სახედ გაიაზრებოდა, ამ პიესაში ერთი ქმრიდან მეორის (პილადესის) ხელში გადადის. კლიტემნესტრა სულაც არ არის წარმოდგენილი შეუვალ და უგულო ქალად, იგი თურმე ყველანაირად ცდილობდა ელექტრას გადარჩენას, ეგისთოსს ვერაგულად რომ არ მოეკლა. ის უმალ ეხმაურება ელექტრას მოწვევას და მოდის თავისი არარსებული შვილიშვილის მოსანახულებლად. ამასთანავე, კლიტემნესტრა ცდილობს, არ გაამწვავოს შვილთან საუბარი. ყოველივე ამის შემდეგ სავსებით ბუნებრივია ელექტრასა და ორესტესის რეაქცია დედის მოკლაზე, მათი წუხილი და სასოწარკვეთილება. კასტორი და პოლიდევკესი პიესის ბოლოს არ ტოვებენ და-ძმას კატასტროფის წინაშე მარტოს. ისინი ტრაგიკული მკვლელობის აღმსრულებელთ ხსნის გზისაკენ მიუთითებენ. ამდენად, ევრიპიდეს პიესის ფინალი, გარკვეული თვალსაზრისით, ელექტრასა და ორესტესის რეაბილიტაციას გვთავაზობს და, შემზარავი მკვლელობის მიუხედავად, მყოფადში საშინელებათა მოლოდინისაგან გვათავისუფლებს.[1]

„იფიგენია ტავროსელებში“ დადგმული უნდა იყოს ძვ.წ.ა. 414 ან 413 წელს.[2] მოქმედება ხდება სკვითების მხარეში, ტავროსელთა სამეფოში, არტემისის ტაძრის წინ. გუნდს ტაძრის მსახური ელინი ქალები ქმნიან. პროლოგში იფიგენია ჰყვება იმას, თუ როგორ აღმოჩნდა იგი აქ, როდესაც მას მსხვერპლად სწირავდნენ ავლისში არტემისს.[3] ქალღმერთმა ყველასაგან შეუმჩნევლად სამსხვერპლო კოცონზე იგი ირმით შეცვალა. თავად აგამემნონის ასული კი ტავროსელთა ქვეყანაში გადმოიყვანა. აქ ადგილობრივ მეფეს თოასს იგი არტემისის ტაძრის ქურუმად დაუყენებია. მის მოვალეობას, სხვათა შორის, შეადგენდა ერთი საშინელი რიტუალის აღსრულება. ყველა ელინი, რომელიც ტავროსელთა ხელში მოხვდებოდა, მას ქალღმერთისათვის უნდა შეეწირა მსხვერპლად. მოქმედებაში ერთვებიან ორესტესი და პილადესი. აპოლონის მოწოდებით, ერინიების იმ ნაწილისგან თავის დასახსნელად, რომელნიც ათენას გადაწყვეტილებას არ დაემორჩილნენ და არ ცნეს ორესტესი გამართლებულად, ორესტესი ამ მხარეში მოსულა, რათა აქედან ათენში წაიღოს ტაძრიდან არტემისის ქანდაკება. მას თან ახლავს ერთგული მეგობარი და სიძე, პილადესი. ზღვის ნაპირზე ორესტესს წამოუვლის სიშმაგე, მას კვლავ ერინიები ეზმანება. იგი დაერევა ცხვრის ფარას. მწყემსები იქაურ ბინადართა დახმარებით შეიპყრობენ მეგობრებს და თოასის ნებით შესაწირად იფიგენიას მოუყვანენ. ქურუმი ქალი გამოკითხავს ვინაობას ორესტესს და როდესაც შეიტყობს, რომ იგი არგოსიდან, თავად მიკენიდან არის, ჯერ ტროას ომში მონაწილეთა, განსაკუთრებით კი, აგამემნონისა და მისი ოჯახის ამბებს გამოჰკითხავს. შემდეგ კი მას სთხოვს სიცოცხლის შენარჩუნების ფასად წერილი წაიღოს არგოსში მისგან. ორესტესი უარზეა საკუთარი გადარჩენის საზღაურად მეგობარი გაწიროს სასიკვდილოდ და იფიგენიას არწმუნებს, რომ პილადესს გაატანოს წერილი, თვითონ კი მიიღებს სიკვდილს. იფიგენია პილადესს აძლევს დაფაზე დაწერილ წერილს და თან ზეპირად ეუბნება ტექსტს. იმ შემთხვევისათვის, თუკი იგი, ზღვის ღელვაში მოხვედრილი, დაკარგავს დაფას. ქურუმი ქალი ამ გზავნილებით ორესტესს მიმართავს. ყველაფერი ნათელი ხდება. და-ძმა ბედნიერია შეხვედრით. ისინი ადგენენ გაქცევის გეგმას. იფიგენია მოუხმობს თოასს და მას აუწყებს, რომ არტემისის ქანდაკებამ ზურგი აქცია მსხვერპლად გამოგზავნილთ, რადგან თურმე მათ დედის მოკვლის ცოდვა აწევთ. აქაურებმა მათ თვალიც კი არ უნდა შეავლონ. იფიგენია თოასს ასეთ გეგმას სთავაზობს. იგი შეპყრობილთ გაიყვანს ზღვაში. იქვე გაიტანს ქალღმერთის ქანდაკებას და განწმენდის რიტუალს ჩაატარებს. მეფე თანახმაა. იგი ამალას აყოლებს იფიგენიას. თვითონ კი, მისი რჩევით, ტაძარში შეიკეტება. ცოტა ხნის შემდეგ შემოვარდება მაცნე. იგი თოასს აუწყებს, რომ იფიგენიამ იგი მოატყუა და ახლა მსხვერპლად განწირულებთან ერთად, ქალღმერთის ქანდაკებითურთ, ხომალდზეა, რომელიც თავისი მენიჩბეებით მოსულთ მოფარებულ ადგილას ჰყოლიათ დამალული. მაგრამ მათ უკან დაბრუნებას სტიქია აღუდგა წინ. თოასი ემზადება ლტოლვილთა შესაპყრობად. ამ დროს ჩნდება ათენა, რომელიც მოუწოდებს მეფეს, იფიგენიასა და ორესტესს თავი დაანებოს, გაატანოს მათ ქანდაკება ათენში. ასევე გაამგზავროს სამშობლოში ტაძრის მსახური ელინი ქალები. ორესტესს, იფიგენიას და თოასს იგი აძლევს სხვადასხვა მითითებას იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა მოიქცნენ შემდგომ, სად ტაძარი ააგონ, სად გარკვეულ რიტუალს მისცენ დასაბამი. ქალღმერთის სიტყვებს ყველანი დაემორჩილებიან.

ძნელია ამ დრამას უწოდო ტრაგედია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რადგან მასში, ყოველგვარი მსხვერპლის გარეშე, ყველაფერი ბედნიერი ბოლოსკენ მიემართება ჯერ გამოცნობის (ანაგნორისისი), შემდეგ კი მოხერხებულობის (მექანემა) საშუალებით.[1] ერთადერთი, რაც იწვევს ტრაგიკული მოლოდინის შეგრძნებას, ესაა შიში: ორესტესის მოსალოდნელი ბედის გამო, ტრაგედიის პირველ ნაწილში, რომელიც გამოცნობით გაბათილდება და ორესტესისა და იფიგენიას მოსალოდნელი ბედის გამო, ტრაგედიის მეორე ნაწილში, რომელიც ათენას მოვლინებით იხსნება. ტრაგედიაში კიდევ ერთხელ („ჰიპოლიტოსის“ შემდეგ) გამოიყენება წერილის ხერხი მოქმედების სათანადო მიმართულებით წარსამართავად. ფაქტობრივად, ეს პიესა გვთავაზობს დრამის იმ ტიპს, რომელსაც საშუალედო ადგილი უჭირავს ტრაგედიასა და კომედიას შორის და რომელიც მრავალი ვნებათაღელვის შემდეგ ყოველთვის ბედნიერად მთავრდება ხოლმე.[2] როგორც ჩანს, ევრიპიდე აქ მითს საკმაოდ თავისუფლად მოექცა. ყოველი შემთხვევისათვის, ჩვენ არ გვაქვს იმის მონაცემები, რომ მასთან წარმოდგენილი ფაბულა მანამდე ცნობილი ყოფილიყოს.[3] „იფიგენია ტავროსელებში“ საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ანტიკურ ტრადიციაში. მას, როგორც აღინიშნა, ვითარცა პარადიგმატულ დრამას არაერთგზის ახსენებს არისტოტელე. ახალ ევროპაში, ძირითადად ევრიპიდეს წყალობით,[4] იფიგენიას თემამ მხატვრულ კულტურაში მრავალჯერ ჰპოვა ასახვა. საკუთრივ მისი ტავროსელებში ყოფნის ამბის ყველაზე მნიშვნელოვანი რეცეფცია გოეთეს ეკუთვნის, რომელმაც შექმნა გახმაურებული ტრაგედია „იფიგენია ტავროსელებში“. ძალზე პროდუქტიული აღმოჩნდა ეს თემა ოპერასა და ბალეტში, ისევე როგორც სახვით ხელოვნებაში.[5]

„ელენე“ ძვ-წ.ა. 412 წელს დაიდგა.[6] ტრაგედიაში ევრიპიდე წარმოგვიდგენს „ტროელ ქალებში“ გამოყვანილი პერსონაჟის სავსებით საპირისპირო ელენეს. ამ შემთხვევაში ევრიპიდე ეყრდნობა ვერსიას, რომლის მიხედვითაც ელენე სინამდვილეში ღმერთებს ეგვიპტეში, მეფე პროტეევსთან, წაუყვანიათ, ხოლო პარისისათვის კი მხოლოდ მისი ლანდი-

---

[1] „ელექტრა“, რომელიც ესქილეს „ქოეფორიებისა“ და სოფოკლეს „ელექტრას“ შემდგომ უნდა ყოფილიყო შექმნილი, აშკარად იპყრობს ყურადღებას, მის წინამორბედთაგან განსხვავებით, მითოლოგიური სიუჟეტის ყოფით კონტექსტში მოქცევით. მეცნიერთა ნაწილი ფიქრობს, რომ დრამა ევრიპიდეს სუსტ ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება, სხვანი მას ესქილესა და სოფოკლესეულ პრინციპებთან აშკარა დაპირისპირებას ნოვატორობად უთვლიან. მიმოხილვისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 275 შმდ.; Latacz, Einführung..., გვ. 359 შმდ.; B. Zimmermann, Die griechische Tragödie, გვ. 111 შმდ. ელექტრას მითის დამუშავებისათვის იხ. P. Brunel, Le Mythe d'Electre, Paris 1971.

[2] შდრ. DNP, 4, 284.

[3] ავლისიდან დაიძრა აქაველთა ფლოტი ტროაში. ტავროსელები სახლობდნენ ტავრიდულ ხერსონესოსში, თანამედროვე ყირიმი. ავლისის ეპიზოდის შესახებ დანარ. იხ. ქვემოთ, გვ. 431 შმდ.

[1] ამ ხერხების გამოყენებაზე ევრიპიდეს დრამაში მსჯელობს არისტოტელე. იგი გამოცნობის საუკეთესო მაგალითებად ასახელებს ტრაგედიებს „ოიდიპოს მეფე“ და „იფიგენია ტავროსელებში“ (პოეტ. 1455a18).

[2] ტრაგიკომედიის გამოკვეთილ ნიშნებზე ევრიპიდეს დრამაში იხ. ქვემოთ, გვ. 439 შმდ.

[3] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 406.

[4] ამ საკითხს დრამაზე „იფიგენია ავლისში“ მსჯელობისას მოვუბრუნდებით.

[5] შდრ. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der Antiken Gestalten, გვ. 367 შმდ.; E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 345 შმდ.

[6] შდრ. DNP, 4, 284.

ორეული გაუყოლებიათ. ამდენად ტროას ომი წარმოებდა არა ნამდვილი, არამედ ცრუ ელენესათვის. ეს ვერსია, როგორც ახალი პაპიროლოგიური აღმოჩენებით ირკვევა, უკვე სტესიქორესს[1] ჰქონია გამოყენებული. მასვე უჭერს მხარს ჰეროდოტოსიც (II,112). ამტკიცებდნენ იმასაც, რომ უკვე ჰომეროსისათვის უნდა ყოფილიყო ცნობილი მითის ამგვარი ვარიანტი, რადგან „ოდისეა“[2] მიგვანიშნებს მენელაოსისა და ელენეს კავშირზე ეგვიპტესთან. ევრიპიდე გამოიყენებს სწორედ აღნიშნულ ვერსიას და რიგი დამატებითი სახის და სიტუაციის შეტანით ქმნის საკმაოდ საინტერესო და ვნებათაღელვით აღსავსე დრამას.

ტრაგედიის მოქმედების ადგილი, შესაბამისად, არის ეგვიპტე, მეფის სასახლის წინა მოედანი. აქვეა პროტევსის საფლავი. პროლოგში ელენე გვატყობინებს თავის წარმომავლობას და იმას, თუ როგორ მოხვდა იგი აქ. თურმე ქალღმერთმა ჰერამ, აფროდიტესა და პარისზე გაბრაზებულმა, ეთერისაგან შექმნა ელენეს ლანდი, რომელიც გააყოლა პარისს, ხოლო ნამდვილი ელენე ჰერმესს ეგვიპტეში გადააყვანინა მეფე პროტევსთან. და აი, ელენე წლების განმავლობაში უცდის და ერთგულებას უნახავს თავის ქმარს. ვიდრე პროტევსი ცოცხალი იყო, მას არაფერი უჭირდა. მაგრამ მეფის სიკვდილის შემდეგ, მისი ძე თეოკლიმენოსი ელენესაგან დაუნებებით მოითხოვს, ცოლად გამომყევიო. ელენე წუხს, რომ მთელი ელადა მას ლანძღავს, სინამდვილეში კი ტროას ომი მოჩვენების, ლანდის გამო წარმოებს. შემოდის აიას ტელამონის ძის ძმა ტევკროსი, იგი მამას სახლიდან გამოუგდია ძმისათვის თანადგომის არგაწევის გამო და ახლა დახეტიალობს მთელ ქვეყანაზე. ქალის ელენესთან მსგავსებით გაოცებული ტევკროსისაგან მენელაოსის მეუღლე იგებს ტროას ომისა და მისი დამთავრების ამბებს. ელენე აფრთხილებს ელინს, აქაურობას გაეცალოს, ვიდრე თეოკლიმენოსი არ გამოჩენილა. ელენე შეაფიქრიანა ტევკროსის მონაყოლმა. შეიძლებოდა იმგვარი დასკვნის გაკეთება, რომ მენელაოსი ცოცხალი აღარ არის. ელინ ქალთა გუნდი მას ურჩევს, შეიტყოს სიმართლე თეოკლიმენოსის დისაგან, ნათელმხილველი თეონოესგან.

ჩნდება მენელაოსი. იგი ტროას ომის შემდეგ მოჩვენება ელენესთან ერთად ხეტიალობს. ვერ იქნა და ვერ დაბრუნდა თავის სამშობლოში. ახლაც ავდარმა ხომალდი დაუმტვრია, დაუღუპა თანამებრძოლთა დიდი ნაწილი, ხოლო დანარჩენები ნაპირზე გამორიყა. მან ცოლი საფარში დამალა და დაუყენა მცველები, თავად კი წამოვიდა მასპინძლებში დახმარების სათხოვნელად. სცენაზე გამოდის გახარებული ელენე. თეონოემ მას აუწყა, რომ ქმარი ცოცხალია. მენელაოსი გაოცებულია ქალის ელენესთან მსგავსებით, ხოლო ელენე კი – კაცისა მენელაოსთან. ხდება გამოცნაურება. მენელაოსს არ უნდა დაიჯეროს, რომ მან ტროადან მხოლოდ ლანდი წამოიყვანა. ამ დროს შემორბის მცველად დაყენებული მისი ერთ-ერთი მსახურთაგანი და აუწყებს ელენეს ეთერში აღსვლისა და სასწაულებრივი გაქრობის ამბავს. ყველაფერი ცხადია, მაგრამ ჩნდება ახალი სიძნელე. როგორ დააღწიონ თავი თეოკლიმენოსს, რომელიც უთუოდ მოკლავს მენელაოსს. ძმას ხომ ელენეს მეუღლის მოკავშირედ გაიხადოს. გამოდის თეონოე. მან უკვე ყველაფერი იცის, ისიც, რომ ჰერა ეხმარება აქაველებს და სურს ცოლ-ქმრის სამშობლოში დაბრუნება, ხოლო აფროდიტე კი ამის წინააღმდეგია. მას რიგრიგობით მუდარით აღსავსე სიტყვებით მიმართავენ ელენე და მენელაოსი. ისინი არ იცოცხლებენ თავს ერთმანეთის გარეშე. თეონოე ხედავს, რომ ძალა და სიმართლე ჰერას მხარეზეა. იგი აღუთქვამს ცოლ-ქმარს, რომ შეუნახავს საიდუმლოს და არაფერს ეტყვის ძმას, მაგრამ გაქცევის გეგმა მათ თავადვე უნდა მოიფიქრონ. აქაც ელენე იჩენს გამჭრიახობას. იგი გადაწყვეტს, თეოკლიმენოსის წინაშე მენელაოსი ავდრისგან აქ გამორიყულ აქაველად გამოაცხადოს, რომელმაც თითქოს მისი ქმრის ზღვაში დაღუპვის ამბავი მოიტანა. ელენემ კი უნდა ჩაიცვას სამგლოვიარო ტანსაცმელი და სთხოვოს თეოკლიმენოსს, ნება დართოს ზღვაში, სპარტელთა წესისამებრ, შეასრულოს ქმრის სიმბოლური დაკრძალვის რიტუალი, რის შემდეგაც იგი სიამოვნებით

[1] იხ. ზემოთ, გვ. 250 შმდ.

[2] IV სიმღერაში გადმოცემულია, თუ როგორ დაასაჩუქრეს ეგვიპტური თებეს მეფემ პოლიბოსმა და მისმა მეუღლემ ალკანდრამ მენელაოსი და ელენე (124 შმდ.), იქვე, ოდნავ ქვემოთ (228 შმდ.), ნათქვამია, რომ ჯადოსნური წამალი ელენეს ეგვიპტის მეფის თონის ცოლმა პოლიდამნამ აჩუქა.

გაჰყვება ცოლად თეოკლიმენოსს. ეგვიპტელთა მეფე სიხარულით ხვდება მენელაოსის დაღუპვის ცნობას და ხალისით თანხმდება რიტუალის აღსრულებაზე. იგი აღჭურავს საგანგებოდ ხომალდს და ელენეს მენელაოსს გააყოლებს ზღვაში რიტუალის წესისამებრ აღსასრულებლად.

გადის ხანი და შემორბის გადარჩენილ მენიჩბეთაგან მაცნე. იგი აუწყებს მეფეს, რომ გორ მოატყუეს ის ელენემ და მენელაოსმა, რომლებმაც ხომალდზე დასხეს გადარჩენილი, კუნძულზე გამორიყული თანამებრძოლნი ატრევსის ძისა, ხოლო გაშლილ ზღვაში გასვლის შემდეგ კი ერთბაშად ამოწყვიტეს ან წყალში გადაყარეს თეოკლიმენოსისაგან გაყოლებული ხალხი. მეფე განრისხებულია, მას სურს დის მოკვლა, რომელმაც არ აუწყა ყოველივე და მდევრის საშუალებით აქაველთა ხელში ჩაგდება. ამ დროს კი საქმეში ერევა **deus ex machina** – კასტორი და პოლიდევკესი. კასტორი აუწყებს მეფეს, რომ მან აიღოს ხელი განზრახვაზე, ყველაფერი ღმერთის ნებით ხდება. თეოკლიმენოსი ყურად იღებს ღვთიურ გაფრთხილებას და მას ემორჩილება.

ამ შემთხვევაშიც ჩვენს წინაა ვნებებით აღსავსე დრამა, რომელშიც, მთავარი გმირებისათვის მოსალოდნელი საფრთხით გამოწვეული შიშის გარდა, არაფერია ტრაგიკული. ევრიპიდე აქ ფართო გასაქანს აძლევს ფანტაზიას და გამოცნობისა თუ ეშმაკური ხერხის ხმარების ტრადიციული საშუალებების მოხმობით თავის ნაწარმოებს რომანულსათავგადასავლო ხასიათს ანიჭებს, რითაც პიესა ანტიკური რომანის (ქალ-ვაჟის დაშორებისა და მრავალი ფათერაკის შემდეგ კვლავ ერთად შეყრის, სასწაულებრივი გადარჩენის და ბედნიერად შეერთების მოტივით) ერთგვარ წინამორბედად წარმოგვიდგება.[1] ისევე როგორც ტრაგედიაში „იფიგენია ტავროსელებთან“, აქაც მოქმედება ვითარდება გარკვეული სქემის მიხედვით. უცხო მხარეში მოხვედრილ გმირთან მოდის ხეტიალით დაქანცული მისი ახლობელი, რომელთანაც შეხვედრა პირველისათვის უმთავრეს სურვილს წარმოადგენს. შეხვედრისა და გამოცნობის შემდეგ ისინი ადგენენ გაქცევის გეგმას, რომელიც ხერხის გამოყენებას გულისხმობს: ატყუებენ ქვეყნის მმართველს და ტოვებენ ქვეყანას. ღმერთის გამოჩენა პიესის ბოლოში ანეიტრალებს განრისხებულ მმართველს და გმირებს მშვიდობიანი უკან დაბრუნების საშუალებას აძლევს. როგორც ვხედავთ, შემოქმედების ამ ეტაპზე ევრიპიდე ცდილობს ახალი სიუჟეტური სქემებისა თუ სტრუქტურების სტანდარტთა შექმნას, რომლებშიც იგი საკმაოდ ოსტატურად გადმონერგავს ხოლმე ტრადიციულ ამბებს, ანუ მითებს. აქედან ერთი ნაბიჯია იქამდე, რომ ამ სტანდარტებში მითი შეცვალოს მწერლის ფანტაზიით მოგონილმა ამბავმა.[2] ელენეს მიმართ გაორებული დამოკიდებულება ბერძნული ლიტერატურის მთელ ისტორიას გასდევს. ჰომეროსის ეპოსთან ერთად ევრიპიდეს ტრაგედიებმა უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ელენეს სახის ინტერპრეტაციაში მთელ შემდგომ ლიტერატურაში. ევრიპიდემ, არსებითად, თავის სამ ტრაგედიაში მთელი მრავალფეროვნებით წარმოადგინა ელენეს მიმართ არსებული ყველა შესაძლებელი დამოკიდებულება: „ტროელ ქალებში“ ელენე მაცდური, თავისი მომხიბვლელობით უბედურების მომტანი, მოლალატე ბუნების ქალია, რომელიც უდიდესი კატასტროფის – ტროას ომის – მიზეზი გახდა. „ელენეში“ იგი კდემამოსილებით აღსავსე მეუღლეა, რომელიც მოუთმენლად ელის მენელაოსს და დაჟინებით უარყოფს ეგვიპტის მმართველის ცდებს, იგი ცოლად შეირთოს. „ორესტესში“ მენელაოსთან დაბრუნებული ელენე კვლავ ტროას ომის მიზეზად მიიჩნევა, თუმცა სწორედ აქ ხდება მისი აპოთეოზი.[3] ამგვარად, ევრიპიდეს დრამაში მშვენიერმა ელენემ ზნედაცემული, ურცხვი ქალიდან, ფაქტობრივ გაღმერთებამდე საკმაოდ საინტერესო გზა განვლო. ვინ არის ელენე, რისი სიმბოლოა იგი, გაკიცხვას თუ შექებასა და მოწიწებას იმსახურებს თავისი საქციელით. ეს პრობლემატიკა გადმოეცა ანტიკურობიდან თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურას, რომელსაც არ დარჩა ყურადღების მიღმა „ელენეში“ წარმოდგენილი ვერსიაც. საკმაოდ

[1] „ელენეში“ გამოიკვეთა მრავალი ისეთი შტრიხი, რომელმაც შემდგომ თავისი არეკვლა არაერთ ჟანრში პპოვა. ევრიპიდეს ე.წ. მელოდრამატული ხასიათის ნაწარმოებებზე და მათ როლზე ანტიკური ლიტერატურის ისტორიის პროცესში ქვემოთ უფრო დეტალურად იქნება მსჯელობა.

[2] უკვე „ელენეში“, ეგვიპტესთან დაკავშირებული ის პერსონაჟები, რომლებიც მითოლოგიური ტრადიციიდან არ იყვნენ ცნობილნი, უეჭველად ევრიპიდეს ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენენ.

[3] შდრ. ქვემოთ, გვ. 428 შმდ.

საინტერესოდ ირეკლება ევრიპიდეს დრამა XX საუკუნის ბერძენი პოეტის გ. სეფერისის ლექსში „ელენე“, რომელშიც ოსტატურად არის დაჭერილი დიდი წინაპრის დრამის მთელი პათოსი: ომი მხოლოდ ელენეს ლანდის გამო მოხდა და კვლავაც შეიძლება მოხდეს.[1]

„იონი“, რომელიც, შესაძლოა, ძვ.წ.ა. 413 წელს დაიდგა,[2] მომდევნო ეპოქის მწერლებისათვის მრავალი თვალსაზრისით კიდევ ერთ ამგვარ „სტანდარტად“ იქცა. აქ ევრიპიდე წარმოგვიდგენს იონიელთა მამამთავარს, იონის შესახებ არსებული მითის საკუთარ დრამატულ ინტერპრეტაციას.[3] მოქმედება ხდება დელფოში, აპოლონის ტაძართან. პროლოგში ღმერთი ჰერმესი მაყურებელს აცნობს საქმის ვითარებას. ათენის მეფის ერეხთევსის[4] ასულს კრეუსას წლების წინ ერთ-ერთ მღვიმეში დაუფლებია ღმერთი აპოლონი. ქალმა ხალხისგან მალულად გააჩინა მისი ძე. შემდეგ ჩვილი ბავშვი კალათში ჩააწვინა, თან ჩაუწყო ცოტა ნივთები და იმავე მღვიმეში მიატოვა ბედის ანაბარა. აპოლონმა არ გაწირა თავისი პირმშო. სთხოვა ჰერმესს მისი გადმოყვანა დელფოში და კალათის ტაძრის შესასვლელში დატოვება. მიგდებული ბავშვი გაზარდა პითიამ.[5] იგი გახდა აპოლონის საგანძურის მცველი და ტაძრის ერთგული დარაჯი. რაც შეეხება კრეუსას, იგი ეოლოსის ძეს ქსუთოსს გააყოლეს ცოლად, რომელმაც ათენელებს ბრძოლაში დახმარება გაუწია. ცოლქმარს არ უჩნდებოდა შვილი. და აი, ახლა ისინი დელფოში გამოეშურნენ, უშვილობისაგან თავის დაღწევის საშუალების ღმერთისაგან შესატყობად. ამას აპოლონიც უწყობს ხელს, რათა იონი ქსუთოსს გაუხადოს შვილად და ამით თავისი ბრალი ამ საქმეში შეძლებისდაგვარად მიჩქმალოს.

ტაძრიდან გამოდის იონი ღმერთის მსახურებთან ერთად. მისი სიტყვა სავსეა ჭაბუკური გზნებითა და აპოლონის სიყვარულით. ჩნდება კრეუსას მხლებელ ქალთა გუნდი, რომელიც ცნობისმოყვარეობით ათვალიერებს ამ წმინდა ადგილის თითოეულ კუნჭულს. იონი მათ დაუზარებლად, საქმის ცოდნითა და სიყვარულით აძლევს განმარტებებს. გუნდს მოჰყვება კრეუსა. იგი ტაძრის წინ ხვდება იონს, რომელსაც აუწყებს თავისი აქ მოსვლის მიზეზს. მაგრამ კრეუსას მარტო უშვილობა არ აღელვებს. მას აინტერესებს მისი მიგდებული ვაჟის ბედი, ცოცხალია თუ არა იგი; ქალი იონს უყვება თავის ამბავს, როგორც ვინმე მისი ნაცნობის თავგადასავალს. იონი გრძნობს სიახლოვეს თავის და იმ მიგდებული ბავშვის ბედს შორის, მაგრამ მას აოცებს, როგორ ჩაიდინა აპოლონმა ასეთი რამ. ნუთუ ღმერთებში დასაშვებად ითვლება ის, რასაც მოკვდავნი შეცოდებად მიიჩნევენ. ჩნდება ქსუთოსიც. იგი შედის ტაძარში თავისი ბედის თაობაზე ღმერთის უწყების მოსასმენად. გადის კრეუსაც. გუნდი უმღერის ბავშვის ყოლის ბედნიერებას:

მოკვდავთათვის უნაპირო,
ბედნიერების უცვლელი
წყარო არის,
როდესაც მამისეულ
სახლში ანათებს ბავშვთა
ნაყოფისმომცემი, ყმაწვილური ბრწყინვალება.
მამათაგან მემკვიდრეობით
მიღებულ ქონებას
თავის შვილებს რომ გადასცემენ.
რადგან ეს ავბედობაში ძალაა,
ბედნიერებაში სიხარული
და მოაქვს მშობლიური მინისთვის შუბით
ხსნის ძალა.

სამეფო სასახლეთა სიმდიდრეზე
უფრო ძვირფასია ზრუნვა კარგ შვილებზე.
მძულს უშვილო
ცხოვრება და ვკიცხავ, ვისაც ეს მოსწონს.
ნეტავ მქონდეს, თუნდაც მოკრძალებული ქონების პატრონს,
ბავშვებით გაბედნიერებული ცხოვრება.

(472-491)

ტაძრიდან გამოდის ქსუთოსი. იგი, შეხვდება თუ არა იონს, მას შვილს უწოდებს. აპოლონს უუწყებია, რომ პირველი, ვისაც იგი ტაძრიდან გასვლის შემდეგ შეხვდება, მისი შვილია. შესაძლოა, იონი არის მისი რომელიღაც ქალისადმი წამიერი ტრფობის ნაყოფი. ქსუთოსს სურს შვილი დაუყონებლივ წაიყვანოს ათენში, რომ იქ ჰყავდეს ღირსეულ მემკვიდრედ. თუმცა იონი ჯერ წინააღმდეგობას უწევს, შემდეგ დათანხმდება. ქსუთოსი შვილის აღმოჩენის აღნიშვნას აქვე დელფოში აპირებს დიდი ლხინით.

ეს ცნობა აწუხებს კრეუსას. მისი თანმხლები მოხუცი აღმზრდელი არწმუნებს ქალს, რომ ყოველივე ქსუთოსის მოწყობილია. მან თავისი უკანონოდ გაჩენილი შვილი ცოლისგან მალულად გაზარდა და ახლა გაითამაშა ვაჟის ვითომდა დელფოში აღმოჩენის სცენა. რატომ უნდა დაიჭიროს ათენის სამეფო ტახტი ვიღაც უცხომ. ქალის თავში მწიფდება შურისგების გეგმა. იგი მოხუცს გაატანს შხამის წვეთს, რათა მან ლხინისას იონს ჩაუსხას იგი ჭიქაში.

შემდეგ ეპისოდიონში შემორბის მონა, რომელიც აფრთხილებს კრეუსას, დაიმალოს, დელფოსელებს მისი ჩაქოლვა გადაუწყვეტიათ. მოხუცმა კი შეძლო შხამის ჩასხმა იონის ჭიქაში, მაგრამ ამ უკანასკნელს რაღაც არ მოეწონა და ღვინო ძირს დაასხა. ამ დროს შეიპყრობდა მტრედების გუნდი და როდესაც ერთმა მათგანმა ნისკარტი შეახო დაქცეულ ღვინოს, სული განუტევა. მოხუცი იძულებული გახდა ყველაფერი ეღიარებინა. ახლა თვით იონი მოუძღვის ხალხს კრეუსას ჩასაქოლად. კრეუსა მიეკრობა საკურთხეველს, მის ერთადერთ იმედს.

შემორბის იონი. მას უნდა შური იძიოს კრეუსაზე, მაგრამ საკურთხეველთან ვერ მოკლავს მას. ქალი ცდილობს რაღაცნაირად იმართლოს თავი. ამ დროს პითიას, რომელმაც აპოლონის ნიშანი მიიღო, იონისათვის გამოაქვს კალათი, რომელშიც იგი იპოვნა. კრეუსა გაოგნებულია, იგი შორდება საკურთხეველს. იონს არ უნდა დაიჯეროს, რომ იგი მისი დედაა, რომ მამა თავად აპოლონია. მაგრამ კრეუსა მას დაარწმუნებს ამაში, როდესაც აუწერს ყოველივეს, რაც კალათში ინახება. იონი ბედნიერია, აღმოჩნდა მისი დედა. და მაშინ, როდესაც იონი კვლავ აპირებს შეამოწმოს ყოველივე აპოლონის სამისნოში, ჩნდება ქალღმერთი ათენა. იგი აქ აპოლონის თხოვნით მოვიდა, რომ აუწყოს ყოველივე იონს, ღმერთს კი თავად ერიდება გამოჩენა. ათენა ურჩევს, ქსუთოსს არაფერი უთხრან, დე, მას სჯეროდეს, რომ იონი მისი შვილია. თავად ჭაბუკს კი იგი უწინასწარმეტყველებს იონიელთა მამამთავრობას.

ევრიპიდეს დრამებს შორის ინტრიგის სიმძაფრით „იონი“ უთუოდ საუკეთესოა. მიუხედავად იმისა, რომ საქმეში თვით აპოლონია ჩარეული და ეს ბედნიერი ფინალის სრულიად გარკვეული გარანტიაა, პიესა მუდმივ დაძაბულობაში გვამყოფებს. აქ ყველაფერი წკიპზე ჰკიდია. ევრიპიდე აღწევს რეალობისა და მოჩვენებითობის საკმაოდ საინტერესო ურთიერთშეთანხმებას. მთელი მოქმედება იგება შემთხვევის (ბერძნ. ტუხე) მეუფების პრინციპზე. რომ არა შემთხვევა, შეიძლებოდა კრეუსას მოეკლა იონი, რომ არა შემთხვევა, პირიქით, იონს შეიძლებოდა მოეკლა დედა. ამდენად ბერძნულ დრამაში ევრიპიდე

---

[1] ელენეს თემის ასახვისათვის მსოფლიო ლიტერატურაში შდრ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, გვ. 121 შმდ.; E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 301 შმდ.; E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, გვ. 313 შმდ.; სეფერისთან ელენეს სახისათვის იხ. ს. შამანიდი, კლასიკური ტრადიცია ახალ ბერძნულ მწერლობაში და გიორგოს სეფერისი, გვ. 183 შმდ. Jean-Louis Backès, Le mythe d' Helène, "Mythes et littérature", Adosa 1984.

[2] შდრ. DNP, 4, გვ. 284.

[3] მითი ქსუთოსისა და მისი ძის იონის შესახებ საკმაოდ ადრეული ჩანს. ძნელი სათქმელია, ცნობილი იყო თუ არა ევრიპიდემდე იონის მამად აპოლონის მოხსენიების ფაქტი. ყოველი შემთხვევისათვის, პლატონი „ევთიდემოსში“ (302d) ასახელებს აპოლონს იონის შემქმნელად. ძნელია იმის დაჯერება, რომ მან ყოველგვარი კრიტიკის გარეშე მიიღო ევრიპიდეს მიერ შემოთავაზებული ეს ინფორმაციული ინოვაცია. შდრ. აგრ. A. Lesky, TDH, გვ. 426.

[4] ერეხთევსის შესახებ მოგვითხრობს აპოლოდოროსის „ბიბლიოთეკა“ (III,15,1).

[5] აპოლონს ურჩხულ პითონის მოკვლის შემდეგ შეერქვა მეტსახელი პითიოსი. აქედან მის პირველ ქურუმ ქალს, წინასწარმეტყველს, პითია ეწოდა. ამის შემდგომ პითიების თაობები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ, მაგრამ დელფოს სამისნოს წინასწარმეტყველი ყველა ქალის სახელი პითია იყოს, რაც, ფაქტობრივად, სამისნოში მის სტატუსს გამოხატავდა. შდრ. ბც, I, გვ. 242 შმდ.

ამკვიდრებს თავად ღმერთებზე აღმატებული ძალის[1] – შემთხვევის – კულტს, რომელსაც შემდეგ ასე ფართოდ გაუხსნიან გზას თავიანთ შემოქმედებაში ჯერ ელინისტური, შემდეგ კი რომაული ლიტერატურის წარმომადგენლები. ტრაგედიაში იონი, როდესაც ყვეღაფერს შუქი მოეფინება, პირველ რიგში ტუხეს მიმართ აღავლენს მადლიერების სიტყვებს (1512-1517).

პიესაში ინტრიგის განვითარების ერთი საკმაოდ პროდუქტიული ხერხი გვხვდება – შვილის მიგდების და შენახული ნივთების წყალობით მისი შემდგომ გამოცნობის. ევრიპიდეს შემდეგ ეს ხერხი ერთ-ერთი უპოპულარულესი ხდება ახალ კომედიასა და რომანში. მიუხედავად იმისა, რომ „იონი“ ყოფითი ინტრიგის დრამის სრულიად აშკარა ნიშნებს ატარებს, მას მაღალი პოეტურობა ახასიათებს, რომელიც იცავს პიესას ტრაგედიის რანგიდან ჩამოქვეითებისაგან. მისი პათოსი, გმირთა არიები თუ გუნდის სიმღერები, ჭეშმარიტი, ამაღლებული პოეზიის ნიმუშებია. ევრიპიდეს სხვა დრამებისაგან განსხვავებით, აქ ნაკლებია რიტორიკულობა, რაც „იონს“ ათავისუფლებს „ფილოსოფიურობის სიმძიმისაგან“. იგი საოცრად დინამიურად და, გარკვეული თვალსაზრისით, მსუბუქადაც კი აღიქმება. ზოგიერთი მკვლევარი „იონში“ ხედავს ტრაგიკომედიას, ანუ დრამის ისეთ სახეს, რომელმაც თანამედროვე ეპოქამდე განვითარების ამგვარი გზა განვლო: ევრიპიდე – მენანდროსი – პლავტუსი/ტერენციუსი – Commedia dell' arte – თანამედროვე ე.წ. საზოგადოებრივი კომედია (Gesellschaftskomödie).[2] თუკი მაინც იქიდან ამოვალთ, რომ კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის კონცეფცია ერთგვარად განსხვავებული იყო ამ ჟანრის თანამედროვე გაგებისგან,[3] „იონზე“ მსჯელობისას შეიძლებოდა შემდეგის აღნიშვნით დავკმაყოფილებულიყავით: თავისი ბედნიერი ბოლოთი და მოქმედების უმსხვერპლოდ განვითარებით ისიც ევრიპიდეს ე.წ. უცრემლო დრამათა შორის იჭერს ადგილს, თუმცა გმირთა ვნებებით და მათი განცდების სიღრმით „იონი“ უთუოდ ჭეშმარიტი ტრაგედიაა.

„იონის“ თემა საკმაოდ მიმზიდველი აღმოჩნდა ევროპული მწერლობისათვის. XVIII საუკუნიდან მოყოლებული ევრიპიდეს გავლენით არაერთი ნაწარმოები შეიქმნა. უ. უატჰედი თავის დრამაში: „კრეუსა, ათენის დედოფალი“ (1754) იონს წარმოგვიდგენს კრეუსას პირველი, დედოფლად გახდომამდე მომხდარი ქორწინების ნაყოფად. აქ ფინალი აშკარად ტრაგიკულია. კრეუსას შვილი მხოლოდ იმით შეუძლია გადაარჩინოს, რომ თავად შესვას საწამლავი. ა. ვ. შლეგელის „იონში“ (1803) კრეუსას არ უხდება ტყუილის თქმა, რადგან თავად აპოლონი აღიარებს „საჯაროდ“, რომ იგი კრეუსას საყვარელი იყო. ჰუმანურობის ხარისხი კიდევ უფრო მატულობს ფრანგი ლეკონტ დე ლილის „აპოლონიდში“, სადაც მოკვდავი ქალის ღმერთთან სასიყვარულო კავშირი ამ უკანასკნელის მიმზიდველობით არის მოტივირებული. ტ. ს. ელიოტმა გაითვალისწინა თავისი წინამორბედის სერ თ. ტალფურდის ცდა, რაც შეიძლება დაუშორებინა თავის დრამაში „იონი“ (1835) სიუჟეტი ევრიპიდეს ტრაგედიის სიუჟეტისაგან, და თავის პიესაში „კონფიდენციალურ კლერკში“ (The Confidential Clerk, 1952) მოქმედება თანამედროვე ინგლისურ საზოგადოებაში გადმოიტანა. ბუნებრივია, ამას მოჰყვა უარის თქმა ღმერთის ყოველგვარ ჩარევაზე საქმეში. აქ უშვილო ქორწინებით დაკავშირებული წყვილი ცდილობს სიმპათიურ ახალგაზრდაში ქორწინებამდე გაჩენილი შვილი შეიცნოს. თუმცა იგი არც ერთ მათგანს არ ეკუთვნის, რასაც ისინი, ბოლოს და ბოლოს, უნდა შეეგუონ.[4]

[1] ტუხე (=შემთხვევა), რომლის ლათინური შესატყვისი ფორტუნა იყო, მართალია, ბერძნულ ენაში საკმაოდ ადრე დასტურდება, მაგრამ მნიშვნელოვანი ღვთაების როლის შესრულებას იგი ევრიპიდეს შემდგომ ინყებს და განსაკუთრებით ძლიერდება მისი ფუნქცია ახალატიკურ კომედიაში, ისევე როგორც საერთოდ ელინისტურ ეპოქაში. შდრ. M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. 2. München 1988[4], გვ. 200 შმდ.

[2] შდრ. B. Seidensticker, Palintonos harmonia. Studien zu komischen Elemeten in der griechischen Tragödie, Göttingen 1982 (Hypomnemata), გვ. 241, 246.

[3] Latacz, Einführung..., გვ. 358 შმდ. საკმაოდ დამაჯერებლად გვიჩვენებს, თუ რატომ უნდა ვეუწოდოთ „იონს“ არისტოტელესთან ჩამოყალიბებული პრინციპების შესაბამისად ტრაგედია.

[4] შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 344 შმდ.

„ფინიკიელი ქალები“ უნდა წარმოდგენილიყო ძვ.წ.ა. 411-409 წლებს შორის.[1] ევრიპიდე აქ უბრუნდება ნამდვილი ტკივილებისა და ცრემლისაღმძვრელი ტრაგედიის პრინციპებს. იგი საკმაოდ საინტერესოდ აერთიანებს თავის ნაწარმოებში იმ მოტივებს, რომლებიც თებეს ციკლზე აგებულ თქმულებათა ჩვენს მიერ ზემოთგანხილულ თითქმის ყველა ტრაგედიაში იყო წარმოდგენილი, მაგრამ იქ ყოველი ეს მოტივი ცალკე აღებულ ერთ კონფლიქტს ასაზრდოებდა. ევრიპიდემ სცადა მათი თავმოყრა და ერთ დრამად აკინძვა. ამისათვის მას მოუხდა ჩვენთვის უკვე ცნობილი სიუჟეტური ელემენტების მნიშვნელოვანად შეცვლა.

მოქმედება წარმოებს თებეში, სამეფო სასახლის წინ. პროლოგში ოიდიპოსის ცოლი და დედა, იოკასტე, გვაუწყებს ყოველივეს, რაც ხდება. იგი ყვება ლაბდაკიდების მოდგმის შემზარავ ამბავს, იმას, თუ როგორ მოკლა ოიდიპოსმა საკუთარი მამა, როგორ შეირთო ცოლად საკუთარი დედა, იოკასტე, რომლისგანაც ორი ვაჟი – ეტეოკლესი და პოლინიკესი და ორი ასული – ანტიგონე და ისმენე შეეძინა, როგორ დაითხარა თავისი უბედურების შემტყობმა ოიდიპოსმა თვალები. შემდეგ, როგორც კი ვაჟები წამოიზარდნენ, მათ მამა სახლიდან გააძევეს, იმ იმედით, რომ ამით მის ცოდვას უფრო ადვილად მისცემდნენ დავიწყებას. ახლა ოიდიპოსი მარტო, გამოკეტილი, თებეშივე ცხოვრობს. მას თავისი ვაჟიშვილები მამის მიმართ გამოჩენილი სიავისათვის სასტიკად დაუწყევლია: დე, მათ შორის ხმალმა გაყოს მამისეული სახლი. ეტეოკლესსა და პოლინიკესს, ოიდიპოსის წყევლით შეშინებულებს, გადაუწყვეტიათ კეთილად დაშორებოდნენ ერთმანეთს. პოლინიკესს თავად დაუტოვებია სასახლე და ეტეოკლესისათვის ერთი წლით დაუთმია მმართველობის უფლება, იმ იმედით, რომ შემდეგ ძმაც ასე მოექცეოდა. მაგრამ ეტეოკლეს აღარ მოუნდა ძალაუფლების ხელიდან გაშვება. განრისხებული პოლინიკესი გაემართა მიკენში. აქ მან შეირთო მეფის, ადრასტოსის ქალიშვილი, სიმამრის დახმარებით შეკრიბა არგიველ ვაჟკაცთა ვეებერთელა ჯარი და გამოემართა საკუთარ ქალაქში ძალაუფლების დასაბრუნებლად. თებე სასტიკი ომის წინაშეა. იოკასტეს კაცი გაუგზავნია პოლინიკესთან, რათა იგი დედასთან მოვიდეს მოსალაპარაკებლად.

იოკასტეს სცენაზე ცვლიან ანტიგონე და აღმზრდელი. ამ უკანასკნელს აჰყავს ანტიგონე კიბით სახლის ზემოთ მდებარე გადასახედზე და აჩვენებს თებეს გარშემო შემოკრებილ არგოსელთა ლაშქარს. სანახაობით თავზარდაცემული ქალი ეკითხება მბრძანებელთა შესახებ. ბოლოს და ბოლოს, მას საკუთარ ძმასაც, პოლინიკესსაც დაანახვებს აღმზრდელი. დათვალიერების სცენას მოსდევს პაროდოსი. შემოდის ფინიკიელ ქალთა გუნდი, რომლებიც დელფოს წმინდა ადგილის მსახურებად აღუზრდიათ თავიანთ ქვეყანაში და აპოლონისათვის გაუგზავნიათ. ისინი თებესთან შეჩერებულან და ახლა განიცდიან კადმოსის, რომელიც მათი ქვეყნიდან წამოვიდა აქ თავის დროზე, შთამომავალთა ქალაქის მომავალ ბედს.

შემოდის პოლინიკესი, იოკასტე მას სიხარულით იკრავს გულში. რამდენი ხანია არ უნახავს თავისი ვაჟი. მას სურს შეიტყოს შვილის ამბები, როდესაც იგი ეკითხება შვილს:

ჯერ მინდა გკითხო ის, რისი გაგებაც მწადია.
სამშობლოსაგან მონყვეტა ხომ ძალზე მძიმე არის?

პოლინიკესის პასუხი ასეთია:

ო, ბევრად უფრო მეტად, ვიდრე ეს სიტყვით ითქმის.

(387-89)

შემოდის ეტეოკლესიც. იოკასტე ცდილობს, როგორმე შეარიგოს შვილები. მაგრამ ამაოდ. პოლინიკესი არ თმობს საკუთარ პოზიციას, თუკი ეტეოკლესი მას სამეფო ტახტს არ გადაცემს; ხოლო ეტეოკლესი ყველაფერზე თანახმაა, გარდა ძალაუფლების დაკარგვისა. იგი ძმას ღალატს აბრალებს. ნუთუ არ შეიძლებოდა სადავო საკითხების მოლა-

[1] შდრ. DNP, 4, 283, სადაც საკარაუდო თარიღად ძვ.წ.ა. 411 წელია დასახელებული, Latacz, Einführung..., ძვ.წ.ა. 410 ან 409 წელს თვლის საკარაუდოდ.

პარაკებით გარკვევა, რა საჭირო იყო ამისათვის მტრის ჯარის მოყვანა. ძმები მტრულად შორდებიან ერთმანეთს. ომი გარდაუვალია.

შემდეგ ეპიზოდში ჩნდება კრეონი, იოკასტეს ძმა. იგი ურჩევს ეტეოკლესს, თუ როგორ წარმართოს ბრძოლა მრავალრიცხოვანი მტრის წინააღმდეგ. დისშვილი იღებს მის რჩევას და მიდის ჯარის მოსამზადებლად. იგი უბარებს კრეონს, ორივე ძმის დაღუპვის შემთხვევაში, პოლინიკესის გვამი არ დაკრძალოს, იზრუნოს იოკასტეზე და მის დებზე, ანტიგონე მიათხოვოს თავის საქმროს, კრეონის ვაჟს, ჰემონს.

კრეონი ელის მისან ტირესიასს, რომელსაც შეუძლია აუწყოს თებელთა მომავალი ბედი ომში. კრეონის უმცროსი ვაჟი შემოჰყვება ბრმა მისანს. იგი არ მალავს, რომ მდგომარეობა ერთობ მძიმეა. მაგრამ არის ერთი გამოსავალი, თუკი კრეონი შესწირავს მსხვერპლად თავის უმცროს ვაჟს მენოიკევსს, მაშინ ბრძოლაში თებელები გაიმარჯვებენ. კრეონს ამის გაგონებაც კი არ სურს. იგი უბრძანებს შვილს, დაუყონებლივ დატოვოს ქალაქი, გაიქცეს აქედან, რაც შეიძლება შორს. მას არ უღირს მტერზე გამარჯვება შვილის სიცოცხლედ. მაგრამ მენოიკევსი მამის ყურადღებას მოჩვენებითი მორჩილებით მოადუნებს, ხოლო თვითონ კი გადაწყვეტს, შესწიროს მოქალაქეთა ბედნიერებას საკუთარი სიცოცხლე.

მაცნეს მოაქვს იმედის მომცემი ამბავი იოკასტესათვის. მენოიკევსის მსხვერპლმა გამოიღო შედეგი. თებელებმა მტერი შეაჩერეს. მაგრამ ახლა ძმებს გამოუწვევიათ ერთმანეთი საბედისწერო ორთაბრძოლაში. იოკასტე და ანტიგონე მიდიან ბრძოლის ველზე, რომ როგორმე ეტეოკლესსა და პოლინიკესს ხელი ააღებინონ ამ განზრახვაზე.

შემოდის საკუთარი უბედურებით შეძრული კრეონი. მაცნეს კი მოაქვს ახალი შემზარავი ამბავი – ძმებს ორთაბრძოლაში ერთმანეთი განუგმირავთ. დაგვიანებით მისულ იოკასტეს ვეღარ გაუძლია ყოველივე ამისათვის და შვილის მახვილით იქვე თავი მოუკლავს.

სცენაზე ჩნდება ანტიგონე. უკან კი მოაქვთ დახოცილი ძმებისა და იოკასტეს ცხედრები. ანტიგონე მოუხმობს მამას. გამოდის ოიდიპოსი. იგი გლოვობს საკუთარი ოჯახის შემზარავ ბედს, მაგრამ მოხუცს კრეონი ახალ განსაცდელს უმზადებს. კრეონი ახლა თებეს მმართველი გახდა. იგი ასრულებს ეტეოკლესის ნებას და გადაწყვეტს პოლინიკესის გვამის დაუკრძალავად დატოვებას. ანტიგონეს იგი ძმის გვამის მობანვის, მასთან საბოლოო ამბორით გამოთხოვების ნებასაც კი არ რთავს. ანტიგონეს შეუძლია გაჰყვეს ცოლად თავის საქმროს, ჰემონს. ოიდიპოსმა კი უნდა დატოვოს თებე, რათა ქალაქს გასცილდეს მისი ყველა უბედურების უმთავრესი მიზეზი. ანტიგონე გადაწყვეტს, გაჰყვეს სნეულ და უმწეო მამას, მას არ შეუძლია მშობლის მარტო, ბედის ანაბარა მიტოვება. ოიდიპოსს მოუხმობს ზეგზა ატიკაში მდებარე კოლონოსისაკენ, სადაც აპოლონის უწყებით მან უნდა ჰპოვოს აღსასრული.

ევრიპიდე ამ ტრაგედიაშიც საინტერესო სიახლეს გვთავაზობს ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების საკითხში. აქ თებესთან გამართული ბრძოლისა და ოიდიპოსის ოჯახის საერთო უბედურების ფონზე რამდენიმე ტრაგიკულ კონფლიქტს წარმოგვიდგენს: ა) მენოიკევსის, ბ) ეტეოკლესისა და პოლინიკესის, გ) იოკასტეს, დ) ოიდიპოსისა და ანტიგონეს. განსხვავებით იმ ტრაგედიებისაგან, რომლებშიც მრავალრიცხოვანი უბედურება მოქმედების ერთიანი ლოგიკიდან გამომდინარეობს, ამ ტრაგედიას მულტიკონფლიქტური ხასიათი, ხოლო თითოეული კონფლიქტის განვითარებას კი თავისი ლოგიკური ხაზი აქვს. ამისათვის ევრიპიდემ საკმაოდ ოსტატურად გადაუნაცვლა ტრადიციული ამბის სიუჟეტს ცალკეული ელემენტები დროში (იოკასტე ოიდიპოსის ამბის გამოაშკარავების შემდეგ კი არ იკლავს თავს, არამედ ეტეოკლესისა და პოლინიკესის დაღუპვის შემდეგ. ანტიგონე ოიდიპოსის სიკვდილის შემდეგ კი არ ბრუნდება თებეში და იღუპება პოლინიკესის გვამის დაკრძალვის გამო, არამედ იგი ვერ ახორციელებს ძმის დაკრძალვას და ამის შემდეგ მიჰყვება მამას, ოიდიპოსი ომამდე კი არ ტოვებს თებეს, არამედ ომის შემდეგ და ა.შ.), რითაც მიაღწია თითქოსდა დამოუკიდებელი ტრაგიკული კონფლიქტების გაერთიანებას ერთ მოქმედებაში. ეს რამდენადმე არღვევს ნაწარმოების მთლიანობას. უკვე ანტიკური ხანიდან მოყოლებული ისმის ტრაგედიის ცალკეული ნაწილების ნაწარმოებში ყოფნის

საჭიროებისა თუ მიზანშეწონილობის საკითხი.[1] სამაგიეროდ, ამ მეთოდით ევრიპიდემ მიაღწია დრამის მოქმედების საოცარ მრავალფეროვნებას, მისი ტონალობების განუწყვეტელ მონაცვლეობას. აქ ერთმანეთში არის გადახლართული ორ და სამწევრიანი კონფლიქტები, რომელთაგან ერთი თვითშეწირვით ან თავის მოკვლით, მეორე ერთმანეთის განგმირვით, მესამე სამშობლოდან განდევნით მთავრდება. თითოეულ მათგანს ჰყავს თავისი მოქმედი გმირები, აქვს თავისი დასაწყისი და დასასრული, თუმცა მათ ყველას აერთიანებს ერთი საერთო მოვლენა – ლაბდაკიდების გვარზე თავსდატეხილი უბედურება, რომელიც განსაკუთრებით რელიეფურად ოიდიპოსისა და მისი ოჯახის ბედში გამოიხატა. კონფლიქტთა სიმრავლე ხელს არ უშლის ევრიპიდეს, საკმაოდ მკაფიოდ გამოკვეთოს დრამის პერსონაჟთა სახეები, რომელნიც, როგორც წესი, განსხვავდებიან ამავე პერსონაჟთა სახეებისგან ესქილესა თუ სოფოკლესთან პირველ რიგში მათი გრძნობებისა და რეაქციების მიწიერებით. ა.მ., ევრიპიდეს პატივმოყვარე ეტეოკლესი ძალზე ცოტათი ჩამოჰგავს ესქილეს კეთილშობილ ეტეოკლესს, ევრიპიდეს გულჩვილი და არსებითად ხასიათის ყოველგვარ სიმტკიცეს მოკლებული ოიდიპოსი, სოფოკლეს მტკიცე ნებისყოფის, ღვთაებრივი წინასწარხედვის უნარით გაცისკროვნებულ ვჭირს, ევრიპიდეს იოკასტე, რომელმაც გადახარშა შვილთან ცოლობის მძიმე სირცხვილი და თავი მოიკლა მხოლოდ საკუთარი ვაჟების ცხედართა ბრძოლის ველზე ხილვის შემდეგ, სოფოკლეს იოკასტეს, რომელმაც ვერ გაუძლო ინცესტის ტრაგედიას. ევრიპიდეს ანტიგონე, რომელმაც ვერ გაბედა პოლინიკესის დაკრძალვა, არ ჰგავს სოფოკლეს ანტიგონეს, რომელიც თავს სწირავს ამ საქმის აღსრულებას.[2]

ტრაგედია, როგორც ჩანს, ბევრ ისეთ პრობლემას ასახავს, რომლებიც პოეტის თანამედროვე ათენს აღელვებდა. ესაა მმართველთა პატივმოყვარეობა და სიმდიდრის მოყვარეობა, სამშობლოდან განდევნის სიმწარე, ომის მიზეზის პიროვნულ ამბიციებთან კავშირი და სხვა. ნაწარმოების მხატვრულმა და შემეცნებითმა ღირსებებმა განსაზღვრეს ის, რომ „ფინიკიელი ქალები“ ყოველთვის საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სხვა ანტიკურ ტრაგედიათა შორის.[3]

„ორესტესი“ დაიდგა ძვ.წ.ა. 408 წელს ათენში, ევრიპიდეს მაკედონიაში წასვლამდე ცოტა ხნით ადრე.[4] ტრაგიკოსი აქ კვლავ უბრუნდება ტროას ომის გმირის, აგამემნონის, შვილთა ბედს. იგი ტრაგედიას საფუძვლად უდებს იმ მოვლენებს, რომლებიც უნდა მომდარიყო მიკენში კლიტემნესტრასა და ეგისთოსის მოკვლის შემდგომ, ვიდრე ორესტესის მიკენიდან გაქცევამდე. უნდა ვიფიქროთ, რომ ევრიპიდემ სპეციალურად გაჭიმა ეს დრო, რადგან ჩვენამდე მოღწეულ სხვა დრამებში ორესტესს, მკვლელობის აქტის აღსრულების შემდეგ, უშუალოდ უხდებოდა მიკენის დატოვება და გამართლების თუ განწმენდის გზების ძიება.

ტრაგედიის მოქმედება მიმდინარეობს მიკენში, სამეფო სასახლის წინ. პროლოგში ელექტრა, რომელიც სარეცელზე მიძინებულ ორესტესთან არის, გვატყობინებს ყოველივეს, რაც ხდება. მას შემდეგ, რაც ორესტესს მოუკლავს დედა, მას მოსვენებას არ აძლევენ ერინიების ჩვენებანი. იგი აშლილია, მისი ჯანმრთელობის მდგომარეობა ძალზე მძიმეა. უკვე ექვსი დღეა გრძელდება ეს სატანჯველი. ამასობაში კი არგოსელებს განუზრახავთ კრების ჩატარება, რათა გადაწყვიტონ, ჩაქოლონ თუ არა დედის მკვლელნი. ერთადერთი

---

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 454 შმდ.

[2] უნდა ვიფიქროთ, ევრიპიდე საგანგებოდ გაცნობიერებულად ირჩევს მისი უფროსი და თანამედროვე კოლეგებისაგან განსხვავებულ მოვლენათა ერთობლიობას, რომელიც ეხებოდა და სოფოკლეს ტრაგედიებიდან ცნობილ გმირებს გარკვეულწილად ახალი, აუდიტორიისათვის მოულოდნელი კუთხით წარმოგვიდგენს.

[3] „ფინიკიელი ქალების“ პოპულარობაზე ანტიკურ სამყაროში მიუთითებს ის, რომ მას საკმაოდ ბევრი მკითხველი ჰყოლია მრავალი საუკუნის განმავლობაში. რომაელ აჰციუსსა და სენეკას დაუწერიათ ტრაგედიები ერთნაირი სახელწოდებით „ფინიკიელი ქალები“, ხოლო სტაციუსს თავის „თებაისში“ საკმაოდ ინტენსიურად გამოუყენებია ევრიპიდეს ტრაგედია. ბიზანტიაშიც ეს ტრაგედია ევრიპიდეს „ჰეკაბესა“ და „ორესტესთან“ ერთად სასკოლო პროგრამაშიც კი ყოფილა შეტანილი. თანამედროვე მწერლობაში ევრიპიდეს ტრაგედია ესქილესა და სოფოკლეს დრამებთან ერთად წარმოადგენს თებეს ციკლის თქმულებებზე შექმნილი ნაწარმოებების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ინფორმაციულ წყაროს.

[4] შდრ. DNP, 4, 283.

იმედი არის მათი ბიძა, მენელაოსი, რომელიც მოეშურება მიკენისაკენ. ტროიდან წამოყვანილი ელენე, რომელიც კლიტემნესტრას და იყო, მას უკვე წინა დღით გამოუგზავნია მიკენში. ელენეს ეჩქარებოდა მისი ასულის, ჰერმიონეს, ნახვა, რომელიც ომში წასვლის წინ მენელაოსს ცოლის დისათვის მიუბარებია მისახედად.

ჩნდება ელენე. მას კიდევ ვერ დაუჯერებია, რომ შვილებს შეეძლოთ მოეკლათ დედა. ელენეს სურს, რომ კლიტემნესტრას საფლავზე გააგზავნოს ვინმე მისი სახელით ზედაშეს შესაწირად. თავად ეშინია, იქაურთა რისხვის მსხვერპლი არ გახდეს. ელინებს ხომ იგი, ომისა და დიდძალი მსხვერპლის მიზეზი, ერთობ ეჯავრებათ. ელექტრას რჩევით იგი ჰერმიონეს აგზავნის რიტუალის აღსასრულებლად. გამოდის მიკენელ ქალთა გუნდი. ელექტრას ეშინია, რომ მათ არ გააღვიძონ ჩაძინებული ორესტესი. მართლაც, ორესტესი თვალს ახელს. იგი თხოულობს მშვილდ-ისარს, რომ თავი დაიცვას ერინიებისაგან. მას კვლავ აეშალა ზმანებები, ელექტრა დროებით ტოვებს ძმას.

შემოდის მენელაოსი. ორესტესი უზომოდ გახარებულია ბიძის დანახვით. იგი უყვება ატრევსის ძეს თავისი უბედურების ამბავს. და მაშინ, როდესაც თითქოს ხსნის რაღაც იმედი ჩნდება, კლიტემნესტრასა და ელენეს მამის, ტინდარეოსის გამოჩენა ყველაფერს ცვლის. იგი აღშფოთებულია შვილი-შვილების საქციელით, თუმცა არ ამართლებს არც კლიტემნესტრას. ტინდარეოსი აფრთხილებს მენელაოსს, თავი შეიკავოს ორესტესთან ურთიერთობისაგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სიმამრს მოიკიდებს მტრად. მოხუცი მოუთმენლად ელის, როდის დასჯიან მოქალაქენი დედის მკვლელებს. მენელაოსზე არ ჭრის ორესტესის ვედრება, იგი ტოვებს ძმისშვილს სრულიად უიმედოდ, რადგან უარს ეუბნება პირდაპირ დახმარებაზე. და მაშინ, როდესაც თითქოს ყოველგვარი იმედი გადაიწურა, მოდის პილადესი, ორესტესის ერთგული მეგობარი. იგი მამას გამოუგზავნია სახლიდან, როგორც დედის მკვლელთათვის დახმარების გამწევი. პილადესი და ორესტესი გადაწყვეტენ, რომ დაუყონებლივ უნდა გაეშურონ სახალხო კრებაზე, სადაც აგამემნონის შვილების ბედი წყდება, რათა როგორმე დაარწმუნონ თანამოქალაქენი ამ საშინელი შურისგების უფლებამოსილებაში. მაცნეს ელექტრასათვის შემზარავი ამბავი მოაქვს. სახალხო კრებაზე ორესტესისა და პილადესის გამოჩენამ ვერ შეიტანა გარდატეხა. ერთადერთი, რაც მათ შეძლეს, ისაა, რომ ჩაქოლვით სიკვდილი თივთმკვლელობით შეეცვალათ. ბრუნდებიან პილადესი და ორესტესი. ორესტესსა და ელექტრას აღარაფერი უშველის. გასაქცევი გზები შეკრულია. მათ საკუთარი ხელით უნდა მოიკლან თავი. და აი, სასოწარკვეთილებამდე მისულთა თავში მწიფდება ხსნის სისხლიანი გეგმა. პილადესი მიკენელებს. ამას ელექტრა ამატებს ახალ აზრს, როგორც კი ჰერმიონე დაბრუნდება, მათ იგი უნდა შეიპყრონ და მენელაოსი, შვილის მოკვლის მუქარის შიშით, აიძულონ, დახმარება გაუწიოს სასიკვდილოდ განწირულთ.

სასახლიდან უკვე ისმის ელენეს სასოწარკვეთილი ძახილი. ამ დროს კი ელექტრა დაბრუნებულ ჰერმიონესაც შეიტყუებს სახლში. გამორბის შეშინებული ფრიგიელი, ელენეს ტროიდან წამოყვანილი მონა. იგი ჰყვება იმას, თუ რა დატრიალდა სასახლეში. ორესტესსა და პილადესს ვერაგულად მოუშორებიათ ელენესაგან მხლებლები, რომელთაც მისი დაცვა შეეძლოთ. თვით ფრიგიელს სასწაულებრივ გადაურჩენია თავი. ელენე, რომელსაც თითქოს აღარაფერი უშველიდა, სასიკვდილო მახვილს უცნაური გაქრობით გაშორებია. გამორბის სასახლიდან ორესტესი. იგი ხან ემუქრება, ხან კი სიცოცხლის შენარჩუნებას ჰპირდება ფრიგიელს. ეს უკანასკნელი მთელი ძალით ცდილობს ორესტესის გულის მოგებას – აზიურად მოთაფლული ენით, აუწერელი შიშით, ორესტესისათვის თავის შესაბრალებლად ყველანაირი საშუალების გამოყენებით. ამ უაღრესად დრამატულ მომენტში ფრიგიელი მხოლოდ სიცილს იწვევს. როდესაც საკუთარ თავს დატრიალებული უბედურების შემტყობი მენელაოსი შემოდის ამალით, ორესტესი და პილადესი სასახლის თავზე არიან. ორესტესს ხანჯალი აქვს ჰერმიონესათვის ყელზე მიბჯენილი. მენელაოსი ლად იგი თითქოს კაპიტულაციას ახდენს ორესტესის ულტიმატუმთა წინაშე, შემდეგ მასში რისხვა იმძლავრებს და იგი სასახლის გადაწვას უბრძანებს თავის ამალას. სულ მაღლა ჩნდება აპოლონი. იგი მოუწოდებს ყველას ვნებათა ჩაცხრობისაკენ. აუწყებს მათ, რომ ელენე თვით აპოლონმა გადაარჩინა ზევსის ნებით, რათა იგი ძმებთან, კასტორსა და

პოლიდევკესთან ერთად მეზღვაურთა მხსნელ ვარსკვლავად აკიაფდეს. შემდეგ იგი მენელაოსს ახალი ცოლის მოყვანას უწინასწარმეტყველებს, ხოლო ორესტესს აუწყებს, თუ როგორი უნდა იყოს მისი გაწმენდისა და ხსნის გზა, რის შემდეგაც აგამემნონის ძე ჰერმიონეს შეირთავს ცოლად. ელექტრა კი პილადესის ცოლი უნდა გახდეს. აპოლონს ყველანი ემორჩილებიან. ღმერთი მათ მოუწოდებს საბოლოოდ:

ახლა კი წადით თქვენი გზებით, პატივი
ეცით უმშვენიერესს ქალღმერთთაგან – მშვიდობას.

(1682-83)

ამ ტრაგედიაში ევრიპიდე, ვითარცა ახლის მაძიებელი დრამატურგი, რამდენიმე საინტერესო ნოვატორული მომენტით წარმოგვიდგება. მას შემოაქვს, როგორც ჩანს, პირველად ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგიკულ პროდუქციაში კონფლიქტის განვითარების კიდევ ერთი ახალი პრინციპი. თუკი ჩვენთვის აქამდე ცნობილ ყველა ტრაგედიაში კონფლიქტის განვითარება ეფუძნებოდა გმირთა მოქმედების ამა თუ იმ პროგრამას, რომლის რეალიზაციასაც მივყევართ მთელი დრამისათვის მნიშვნელოვან რაღაც გარკვეულ შედეგამდე, „ორესტესში“ ავტორი გვთავაზობს არსებითად ამ ტრადიციული სქემის საპირისპირო პრინციპს. აქ რიგრიგობით წარმოდგენილია სასონარკვეთილებამდე მისული დაძმის ხსნის სამი პროგრამა, რომელთაგან ვერც ერთს ვერ მიაჯყავს პროტაგონისტთა მიზნები განხორციელებამდე. ჯერ მთელი იმედი ხსნისა მენელაოსზეა აგებული. მაყურებელი ელის, რომ აგამემნონის ძმის გამოჩენა მოქმედებას წაიყვანს განმუხტვისაკენ, მაგრამ ეს პროგრამა კრახს განიცდის. შემდეგ ჩნდება პილადესი და იგი უკვე სავსებით ახალ გეგმას – სახალხო კრების დარწმუნებას – სთავაზობს ორესტესს. მართლაც მოველით, რომ მაცნე მოიტანს ამ გეგმის წარმატებით განხორციელების ცნობას, მაგრამ ამაოდ. ეს პროგრამაც კრახს განიცდის. ამას მოსდევს ახალი, სისხლიანი გეგმის შემუშავება. თითქოს მანაც უნდა გამოაჩინოს ხსნის გზა, მაგრამ აქაც პროგრამის სრული მარცხი. და, მაშინ, როდესაც უკვე აღარავითარი გამოსავალი არ არის, deus ex machina წერტილს უსვამს მოვლენათა განვითარებას. ამდენად „ორესტესში“ ევრიპიდე გვიჩვენებს არა იმას, თუ როგორ ხორციელდება ადამიანთა მიერ შემუშავებული მოქმედების ესა თუ ის პროგრამა, არამედ იმას, თუ როგორ ვერ ხორციელდება ხსნის ვერც ერთი გეგმა, რომელიც ექსტრემალურ სიტუაციაში მოხვედრილმა მოკვდავმა შეიძლება მოიფიქროს. ახლა ძნელია იმის თქმა, ეს ევრიპიდესთვის მხოლოდ კონფლიქტის განვითარების ახალი გზის ძიება იყო, თუ დრამატურგს ამით საერთოდ ადამიანთა მიერ შედგენილი გეგმების ილუზორულობის ჩვენება სურდა. ასევე ძნელია იმის დაბეჯითებით განსაზღვრა, პიესის ბოლოს აპოლონის მოვლინება მხოლოდ მოქმედების ჩიხიდან გამოყვანის საშუალება და მითოლოგიური ტრადიციისადმი ხარკის გაღება იყო, თუ აქ პოეტი ადამიანური გეგმების ილუზორულობას ღვთიური პროგრამის გარკვეულობას უპირისპირებს. ძნელია, ალბათ, იმის საბოლოოდ გარკვევა, ევრიპიდე თანაგრძნობით არის განწყობილი მისი გმირების ბედის მიმართ, თუ მასში მხოლოდ ზიზღს იწვევს ადამიანური შეუბრალებლობისა და გამხეცების უსაზღვროება.[1]

ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟები, თუმცა მათი ბედი მაყურებელს აღელვებს, ვერ იმსახურებენ თანაგრძნობას. ისინი ნერვიული, რამდენადმე ფსიქოპათიური ტიპის ადამიანებს განეკუთვნებიან.[2] თვით პილადესიც კი, რომელიც უსაზღვრო მეგობრული ერთ-

---

[1] ტრაგედია, როგორც ჩანს, კარგად ასახავს იმ ფსიქოლოგიურ ცვლილებებს, რაც გაუთავებელი, უკვე ოც წელზე მეტხანს მიმდინარე პელოპონესის ომმა მოახდინა საზოგადოებაში. „ის, რასაც მაყურებელი „ორესტესში“ ელოდა, სინამდვილეში იყო გონებისა და სულის ციებცხელებიანი კონფუზია, სიგიჟე და არეულობა იმ ზღვარამდე, რასაც დღეს ჩვენ „აბსურდის თეატრს“ ეუწოდებთ“. Latacz, Einführung..., გვ. 376.

[2] ევრიპიდეს ინტერესზე სულიერი აშლილობის ფენომენის მიმართ ზემოთ უკვე შევაჩერეთ ყურადღება პარაკლეზე“ მსჯელობისას. ეს მომენტი ორესტესის ფიგურასთან დაკავშირებულ სხვა ტრაგედიებისგან განსხვავებით ამ დრამაში გამძაფრებულია იმით, რომ ერინიების დევნა მთლიანად გმირის სულიერი დაავადების ფორმით არის წარმოდგენილი ანუ ის, რაც „ქოეფორებსა“ და „ევმენიდებში“ ვიზუალურად აღიქმება, აქ არის თავად გმირში და გამოხატავს უფრო მის ფსიქიკურ მდგომარეობას, ვიდრე შუ-ბრისგების ქალღმერთთა მიერ განხორციელებული დევნის ჭეშმარიტ ფაქტს.

გულების კარგ მაგალითს გვიჩვენებს, არსებითად, ბოლოს და ბოლოს, სისხლიანი გეგმის ერთ-ერთი ინიციატორი ხდება. ევრიპიდეს აინტერესებს არა მარტო სულიერად აფორიაქებული ადამიანების წარმოდგენა, არამედ, როგორც ჩანს, სულიერად დაავადებული გმირის ხასიათის ნიშნების გამოკვლევაც. ორესტესი, მძიმე ფსიქიური სნეულებით შეპყრობილი, აბსოლუტურად დეჰეროიზებული პერსონაჟია, რომელიც საოცრად ადვილად იღებს ყველა გეგმას, რომელსაც შეუძლია მას სიცოცხლე შეუნარჩუნოს, მათ შორის ელენეს მოკვლისა და აბსულუტურად უდანაშაულო ჰერმიონეს სიცოცხლის ფასად ბიძასთან გარიგების გეგმასაც. როგორ არ ჰგავს ორესტესი ევრიპიდეს იმ გმირებს, რომელნიც ღირსების დაცვის გულისათვის მზად არიან საკუთარი სიცოცხლე გაიღონ მსხვერპლად. ტრაგედიაში ევრიპიდეს შემოჰყავს ნამდვილი კომიკური პერსონაჟი, ელენეს ფრიგიელი მონა, რომელსაც თავისი სახასიათო როლით პიესის საერთო სერიოზულ ტონალობაში აშკარა ცვლილება შეაქვს. ტრაგედიაში, მიუხედავად მისი მოქმედების საკმაოდ დიდი დაძაბულობისა, არავინ იღუპება. თვით ელენეს მკვლელობაც კი მხოლოდ მოჩვენებითია. როგორც ჩანს, ევრიპიდე ცდილობს მონახოს ტრაგიკული კონფლიქტის განმუხტვის ახალი გზები, რომელნიც თითქოსდა ლოგიკურად სიკვდილსა და სისხლამდე უნდა მივიდნენ, მაგრამ არ აღწევენ მათ. პოეტი უკიდურესად ძაბავს მაყურებელს და ყველაზე საშინელის მოლოდინის მომენტში იგი უეცრად ტრაგიკული კათარსისის აქტს ცვლის კონფლიქტის ერთბაშად ბედნიერად დასრულების მაუწყებელი deus ex machina-თი. ეს უკანასკნელი არა მარტო სწრაფად განმუხტავს დაძაბულობას, არამედ ელვის სისწრაფით აბათილებს ყოველივე განცდილს, გვიჩვენებს თეატრალური პირობითობის მთელ ილუზორულობას. პოეტს თითქოსდა უნდა დაგვიცავას ყოველივე მომხდარის გულწრფელად განცდისაგან, თავის გმირებთან ერთად უცბად გამოგვიყვანოს შექმნილი ექსტრემალური სიტუაციიდან. ევრიპიდეს შემდგომ ეპოქებში „ორესტესი“ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პიესა იყო ბერძნულ ტრაგედიებს შორის. ვესტის ცნობილ კომენტირებულ გამოცემაში ამის დამადასტურებელი საკმაოდ შთამბეჭდავი მასალაა წარმოდგენილი.[1] რა იყო ამის მიზეზი? ზოგიერთმა ეს შეიძლება გემოვნების დაქვეითებას და აუდიტორიის სწრაფვას დააბრალოს, რაც შეიძლება მეტი სიამოვნება მიიღოს ისეთი სანახაობით, რომელიც საშინელებების მუდმივ მოლოდინში ამყოფებს მას და ამით რაც შეიძლება მეტად ანერვიულებს, რის შემდეგაც ყოველივეს კარგად დასრულებას განსაკუთრებული კმაყოფილება მოაქვს.[2] სხვანი „ორესტესში“ მის ბაროკულ ტრაგიკომიკურობას ან თავისებურ განგსტერული დრამის სულს თვლიან მაყურებლის ინტერესის საფუძვლად,[3] ზოგნი მელოდრამის მოჭარბებულ ნიშნებს.[4] ი. ლატაჩი უფრო შორს მიდის და შესაძლებლად თვლის ამ დრამას „თრილერი“ ვუწოდოთ.[5] ერთი ფაქტია, მის პოპულარულობას ამდენი საუკუნის განმავლობაში, პირველ რიგში, მისი მხატვრული დონე განსაზღვრავს. როგორც ვესტი აღნიშნავს: „ორესტესი“ არ არის არც „აგამემნონი“ და არც „ოიდიპოსი“, მაგრამ ეს არის პირველი კლასის თეატრი, გამორჩეულად კარგი პიესა, რომელიც ყველას ყურადღებას იმსახურებს, ვისაც ანტიკური დრამა აინტერესებს“.[6] დრამის გმირების მორალი ამგვარად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: „არაფერია საკუთარ სიცოცხლეზე მნიშვნელოვანი! გადაირჩინე თავი, რითაც შეგიძლია!“ როგორც ჩანს, ეს პათოსი კაცობრიობისათვის ისევე მისაღები იყო პელოპონესის ომის ეპოქაში, როგორც დღეს არის. ხოლო ევრიპიდემ შეძლო მისი ოპტიმალურად გადმოცემა დრამის საშუალებით.

თუკი ჩვენამდე მოღწეული კლასიკური ეპოქის ტრაგედიებით ვიმსჯელებთ, მათში ყველაზე ხშირად მოქმედი ფიგურა ორესტესია. იგი მონაწილეობს ესქილეს ორ („ქოეფორები“, „ევმენიდები“), სოფოკლეს ერთ („ელექტრა“) და ევრიპიდეს ოთხ („ანდრომაქე“, „ელექტრა“, „იფიგენია ტავროსელებში“, „ორესტესი“) ტრაგედიაში. მის მიმართ ინტერესი სავსებით ბუნებრივია, რადგან ეს გმირი თავისი ფუნქციით სავსებით გამორჩეულია სხვათაგან. იგი სულ ბავშვი იყო, როდესაც კლიტემნესტრამ აგამემნონი მოკლა, ორესტესი, ბუნებრივია, ვერ აღიქვამდა მაშინ ამას ისე მძაფრად, როგორც მისი უფროსი და ელექტრა. შემდგომ იგი სხვაგან გააბარეს აღსაზრდელად და მას საკუთარი დედა აღარც ახსოვს, არც ის ტკივილი აწუხებს, რაც ელექტრას აფორიაქებდა კლიტემნესტრასა და ეგისთოსთან ყოველდღიური შეხვედრისას სასახლეში. მაგრამ აგამემნონის ძე იზრდება არსებითად ერთადერთი მიზნით – მან შური უნდა იძიოს საკუთარ დედაზე. შესაბამისად, კლიტემნესტრას მიერ აგამემნონის მიმართ ჩადენილ დანაშაულზე მან უნდა იძიოს შური იმით, რომ ჩაიდინოს უფრო შემზარავი დანაშაული. ორესტესის ქმედება არ არის მოტივირებული საკუთარი ემოციური მდგომარეობით, იგი უბრალოდ წარმოადგენს იმ „მიცვალებულის სულის საკუთარი ნების არმქონე იარაღს, რომელიც მოქმედებს მისი საშუალებით“.[1] ეს კი ქმნის ორესტესის პრობლემას, რომელიც სტესიქოროსიდან მოყოლებული რომაელი დრამატურგებით დამთავრებული ანტიკური ლიტერატურის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ „თავსატეხს“ წარმოადგენდა და რომელმაც გადმოინაცვლა საუკუნეების გავლით XX საუკუნის ლიტერატურასა და გარკვეულწილად, ფილოსოფიაშიც. მისი ცენტრალური კითხვაა: „აქვს თუ არა ორესტესს გამართლება?“ ევრიპიდემ ამ კითხვას ორაზროვანი პასუხი გასცა, რომლითაც ერთგვარად გამიჯნა ერთმანეთისგან საზოგადოების პოზიცია და ღმერთის უზენაესი ნება.[2]

„იფიგენია ავლისში“, ევრიპიდეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ტრაგედია, არისტოფანეს „ბაყაყების“ 67-ე სტრიქონის სქოლიონის თანახმად, მისი სიკვდილის შემდეგ დადგა პოეტის შვილმა „ალკმეონსა“ და „ბაკქ ქალებთან“ ერთად.[3] პიესაში ევრიპიდე კვლავ უბრუნდება აგამემნონისა და მისი ოჯახის თემას. იგი გამოიყენებს ცნობილ მითს აგამემნონის მიერ საკუთარი ქალიშვილის, იფიგენიას, ქალღმერთ არტემისისათვის მსხვერპლად შეწირვის შესახებ. რადგან ავლისში შეკრებილ ბერძენთა ლაშქარს ღმერთები დიდხანს არ აძლევდნენ ხელსაყრელ ქარს ტროაში გასამგზავრებლად, მათ მიზეზის ასახსნელად მისან კალქასს მიმართეს. მან აუწყა მოძმეებს, რომ აქაველები ტროასაკენ ლაშქრობას მხოლოდ იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვის შემდეგ შეძლებდნენ. აგამემნონი იძულებული იყო წასულიყო ამ მსხვერპლზე, მაგრამ ბოლო მომენტში არტემისმა ქალწული სამსხვერპლო კოცონზე ირმით შეცვალა. ეს მითი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მთელ ევრიპიდემდელ ბერძნულ ლიტერატურაში და, როგორც ჩანს, მისთვის არაერთგზის მიუმართავთ ბერძენ ტრაგიკოსებსაც.[4]

ევრიპიდე ამ ტრაგედიაშიც თავისი თავის ერთგული რჩება. მას აინტერესებს ის, თუ როგორ მოქმედებენ გმირები ექსტრემალურ სიტუაციაში. თუკი ზემოთ განხილულ დრამათა ერთ ნაწილში უკიდურესად მძიმე მდგომარეობა ევრიპიდეს გმირებში გამხეცებას, ქვენა გრძნობების გამძაფრებას, სხვისი უბედურების ხარჯზე საკუთარი თავის გადარჩენის ინსტიქტის გაძლიერებას იწვევდა, ამ ტრაგედიაში ექსტრემალური სიტუაცია, პირიქით, ხელს უწყობს პერსონაჟებში საუკეთესო ადამიანური თვისებების გამოვლენას.

მოქმედება ხდება ავლისში, სადაც აქაველები დაბანაკებულან ტროაში ხომალდებით წასვლის მოლოდინში. პროლოგში აგამემნონის კარვის წინ ატრევსის ძე მოხუც მსახურს ავლებს, სასწრაფოდ წაუღოს წერილი კლიტემნესტრას. აგამემნონის სიტყვებიდან შემდეგს ვიგებთ: კალქასს აქაველებისათვის განუცხადებია, რომ ტროაში გაცურვის საშუალება მათ მას შემდეგ შეექმნებათ, რაც აგამემნონი თავის ასულს, იფიგენიას, მსხვერპლად შეწირავს არტემისს. აგამემნონს ადრე შეუტყობინებია კლიტემნესტრასათვის, თითქოს აპირებდა ასული აქილევსისათვის მიეთხოვებინა და ამ საბაბით მოუხმია ისინი ავლისში.

---

[1] Euripides Orestes. Ed. with translation and commentary by M. L. West, Warminster 1987, გვ. 28.
[2] მიმოხილვისათვის შდრ. იქვე.
[3] Euripides Orestes. Ed. with introduction and commentary by C. W. Willink, Oxford 1986, XXII.
[4] West-ის კომენტარები, გვ. 27.
[5] Latacz, Einführung..., გვ. 382.
[6] ვესტის კომენტარები, გვ. 28.

[1] U. v. Wilamowitz-Moeliendorff, Griechische Tragödien, Berlin 1919, Bd. II, გვ. 128.
[2] საკითხის მიმოხილვისათვის შდრ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, გვ. 37 შმდ.
[3] DNP, 4, 284 დადგმის თარიღს 405-400 წლებს შორის აქცევს, Latacz, Einführung..., 406-400 წლებს შორის.
[4] ესქილესა და სოფოკლეს ევრიპიდემდე შეუქმნიათ ამავე თემაზე ტრაგედიები. ინფორმაციული თვალსაზრისით ყველა ტრაგიკოსისათვის ამოსავალი უნდა ყოფილიყო კიკლიკური პოემა „კიპრიები“. შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 365.

მაგრამ ახლა მას სინდისი ქენჯნის და განუზრახავს ახალი წერილით შეაკავოს ცოლ-შვილი საბედისწერო მგზავრობისაგან. მოხუცი მსახური მიდის, ქალკისელ ქალთა გუნდი უმღერის აქაველთა ლაშქრის სიდიადეს.

სცენაზე შემორბის მოხუცი მსახური. იგი ცდილობს, მენელაოსს დააბრუნებინოს წარ-თმეული წერილი. გამოდის აგამემნონი. მას ძმა არცხვენს სულმოკლეობისათვის. მაგრამ, როდესაც შემოდის მაცნე და აუწყებს აგამემნონს, რომ კლიტემნესტრა, იფიგენია და ჩვილი ორესტესი უკვე აქ არიან, მენელაოსი იგრძნობს ცრემლმორეული ძმის მიმართ სი-ბრალულს. იგი მზად არის, ხელი აიღონ მსხვერპლზეც და ტროაში ლაშქრობაზეც. მაგრამ უკვე გვიანაა. აგამემნონმა იცის, რომ აქაველები მას არ შეარჩენენ ღმერთის მოთხოვნის არშესრულებას. შურისგების გრძნობით, გამდიდრების სურვილით ანთებული ამდენი ხალხი ხომ ასე ელის ტროასთან მისვლას. აგამემნონის შეხვედრა თავის ცოლ-შვილთან ერთობ დრამატულია. იფიგენია უზომოდ გახარებულია. იგი ეალერსება მამას. მას ხომ აქაველთა შორის საუკეთესო ვაჟკაცი შეურჩიეს საქმროდ. აგამემნონს სურს, როგორმე დაარწმუნოს კლიტემნესტრა, რომ იგი უკან დაბრუნდეს. შვილის ქორწინებას თავად მამა ჩაატარებს. კლიტემნესტრა სასტიკ უარზეა, მან თავად უნდა მიიღოს მონაწილეობა შვილის საქორწინო ცერემონიალში.

შემდეგ სცენაში ჩნდება აქილევსი. კლიტემნესტრა მას სიხარულით იღებს. მიესალმება, როგორც თავის სასიძოს. მაგრამ აქილევსისათვის ეს მოულოდნელი ცნობაა. მოხუცი მსახური მათ აუწყებს საქმის ნამდვილ ვითარებას. კლიტემნესტრა სასოწარკვეთილია, აქილევსი კი აღშფოთებული, რომ მისი სახელი ასე გამოიყენეს. იგი მზადაა, დაიცვას იფიგენია ძალით. გადაწყვეტენ, თავდაპირველად, კლიტემნესტრა სიტყვით შეეცადოს აგამემნონის დარწმუნებას.

როდესაც აგამემნონი კვლავ ჩნდება, იფიგენიამ უკვე ყველაფერი იცის. იგი ცრემლის ღვრით ემუდარება აგამემნონს, შეიბრალოს ქალიშვილი. ახსენებს იმ განსაკუთრებულ სიყვარულს, რომლითაც მამას თავისი უფროსი ქალიშვილი უყვარდა. ნუთუ ახლა მას მე-ნელაოსის გულისთვის გაწირავს მამა. ნუთუ იგი მენელაოსს დაემონა? აგამემნონმა იცის, რაზეც მიდის, მაგრამ არა აქვს სხვა გამოსავალი. იგი ასე მიმართავს თავის ასულს:

> მენელაოსმა კი არ მაქცია თავის მონად
> და არც მივილტვი ავასრულო მისი ნადილი,
> არამედ ელადამ. მას, მინდა თუ არ მინდა,
> უნდა შევწირო შენი თავი. რა ვართ ჩვენ მასთან.
> ქვეყანა უნდა იყოს თავისუფალი შენით
> და ჩემით, რომ კვლავ ბარბაროსმა ვეღარ გაბედოს,
> ბერძენად შობილს ასე ძალით წაართვას ცოლი.

(1269-75)

იფიგენია დასტირის თავის ბედს, თუმცა იგი მას უკვე აღარ უწევს წინააღმდეგობას. შემოდის აქილევსი შეიარაღებულ მებრძოლთა რაზმით. იგი აუწყებს შეშინებულ დედა-შვილს, რომ გარეთ მთელი ჯარი ბობოქრობს. ისინი მოითხოვენ, დაუყოვნებლივ აღეს-რულოს მსხვერპლშეწირვა და, თუმცა აქილევსი შეეცადა წინააღმდეგობა გაეწია, მას არაფერი გამოუვიდა. მთელი ელადა ითხოვს აგამემნონის ასულის მსხვერპლად გაღებას. აქილევსი მზადაა, დაიცვას ქალი, მაგრამ ამას დიდი სისიხლისღვრა მოჰყვება. და აი, მა-შინ, როდესაც მდგომარეობა უკიდურესად დაიძაბა, გამოსავალი თვით იფიგენიამ მონახა. ყველაფრის გათვალისწინების შემდეგ, იგი თავად გამოთქვამს სურვილს, შეეწიროს საერთო საქმეს, ელადას. იგი ასე მიმართავს კლიტემნესტრას:

> დაე, მივიღო მე სიკვდილი, ოღონდაც მინდა კი ის, რომ
> სახელოვანი მქონდეს ბოლო და სიმდაბლეს განვერიდო.
> მე შემომყურებს ერთიანად დღეს ელადა უდიადესი
> .....
> ჩემს ხელთაა ხომალდთა მგზავრობა და ტროელთა დამხობა,
> ის, რომ ბარბაროსებმა ვეღარ შეძლონ კვლავ ქალთა წართმევა,
> რომ მდიდარი ელადიდან გატაცების ნება არ ჰქონდეთ
> პარისის მიერ მოტაცებული ელენეს ავის მზღვეველთ.

> ყველაფერს ამას სიკვდილით მივაღწევ და ჩემი სახელი
> ვით ელადის გამათავისუფლებლის, ნეტარ იქნება.
> და განა მმართებს, რომ საკუთარი სული ასე მიყვარდეს.
> შენ მშობე მთელი ელადისთვის და არა შენი თავისთვის.
> .....
> .....
> ელინებს შვენით ბარბაროსთა მართვა და არა პირიქით,
> რადგან იქ მონობაა, ხოლო ჩვენ კი ვართ თავისუფლები.

(1375-76; 1377-86; 1400-01)

აქილევსი აღტაცებულია ქალის სულის სიმტკიცით. იფიგენია ხომ მართლაც მისი ღირსეული ცოლი იქნებოდა. ქალწული ეთხოვება დედას, თავის ჩვილ ძმას. იგი ითხოვს, რომ ახლობლებმა არ ჩაიცვან შავები. იგი ხომ სამშობლოს დიდებისთვის კვდება, რაც მის სახელს უკვდავყოფს. გუნდი მას აცილებს ამამაღლებელი სიმღერით. ტრაგედიის ფი-ნალში მაცნე ატყობინებს კლიტემნესტრას, თუ როგორ გმირულად ეგებებოდა იფიგენია სიკვდილს. და აი, მაშინ, როდესაც დანას უნდა მიეყენებინა მისთვის საბედისწერო დარ-ტყმა, უეცრად იფიგენია სასწაულებრივ გაქრა, მის ნაცვლად კი გაჩნდა სულთმობრძავი ირემი. ქალღმერთმა არ გასწირა ქალი. მოდის აგამემნონი. იგიც მომსწრეა ამ საოცრების. იფიგენია, შესაძლოა, ღმერთებმა თავიანთ სამეუფოში გადაიყვანეს.

ტრაგედიის ერთიანობა უკვე კარგა ხანია მეცნიერთა დისკუსიის საგანია. არის აზრი, რომ მისი ფინალი, განსაკუთრებით, მაცნეს სიტყვა იფიგენიას სასწაულებრივი გაქრობის შესახებ, არაერიპიდესეულ დამატებას წარმოადგენს,[1] რომ აქ თავდაპირველ ტექსტში ჩნდებოდა არტემისი – ex machina. ასეა თუ ისე, ყველაფერი მნიშვნელოვანი ტრაგედიაში მანამდე ხდება. ევრიპიდეს, როგორც ზემოთ ვნახეთ, ინტერესი საკუთარი თავის ნებით მსხვერპლად შემწირველ პერსონაჟთა მიმართ ადრეც ჰქონდა, მაგრამ ეს პერსონაჟები არ განეკუთვნებოდნენ ძირითად გმირთა რიგს. აქ კი მთელი ტრაგედია ეძღვნება იფიგენიას, საკუთარი სიცოცხლის სამშობლოს სასიკეთოდ შემწირველთა ერთ-ერთ ყველაზე უფრო შთამბეჭდავ სახეს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში.[2] მართალია, იფიგენიას შემთხვევაში არისტოტელე ევრიპიდეს არათანმიმდევრულობას საყვედურობს (პოეტიკა, 1454a30), რადგან სუსტი იფიგენია უეცრად იქცევა მტკიცე და ძლიერ ქალად, მაგრამ ძნელია ამ საყვედურის გაზიარება. საქმე ისაა, რომ არისტოტელე ნორმალურად თვლის ხასიათის კონსტანტურობას, უცვლელობას, რის მაგალითებსაც მას ასე უხვად სთა-ვაზობდნენ ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიები. რაც შეეხება ევრიპიდეს, იგი ზოგჯერ ხასიათის უცვლელობის, ანუ თანმიმდევრულობის შეგნებულ კრიტიკოსად გვევლინება. მისი გმირების მოქმედებაში არცთუ იშვიათად თავს იჩენს ხოლმე იმპულსურობა, მოუ-ლოდნელი გადაწყვეტილების მიღება. ზოგჯერ გმირის ესა თუ ის საქციელი შეიძლება მოგვეჩვენოს იმის სრულიად შეუსაბამოდ, რასაც ტრაგედიის მიხედვით ამ პერსონაჟისა-გან მოველით. რასაკვირველია, აქ ძნელია ხასიათის განვითარებაზე ლაპარაკი. ამ შემთხვევებში უფრო გმირის ამა თუ იმ მოვლენასთან დაკავშირებულ რეაქციათა მრა-ვალგვარობაზე შეიძლება ვიმსჯელოთ.[3] ევრიპიდესათვის ყოველი პერსონაჟი წარმოად-გენს ერთმანეთის სრულიად პოლარულ გრძნობათა, განწყობილებათა, ხასიათის თვისე-ბათა მატარებელ ჩვეულებრივ მოკვდავს. მასში ლაჩრობა და სიმამაცე, სიმდაბლე და კეთილშობილება, ჰუმანურობა და სისასტიკე თანაარსებობენ. ძნელია ზუსტად იმის გან-საზღვრა, თუ რომელი საწყისი გამოვლინდება ამა თუ იმ ექსტრემალურ შემთხვევაში; ამიტომ ზოგიერთი პერსონაჟი პოეტისათვის საინტერესოა არა იმდენად ცალკეულ მოვ-ლენებზე მისგან მოსალოდნელი რეაქციის გამოვლენით, რამდენადაც მოქმედების მოუ-ლოდნელობით, უეცარი გადაწყვეტილების მიღების შესაძლებლობით. აი, იფიგენიაც, პო-

---

[1] მეცნიერებაში გამოთქმულია აზრი, რომ ამ ტრაგედიაზე მუშაობა ევრიპიდემ ვერ დაასრულა და მისი შეკვება შემდგომ, შესაძლოა, ტრაგედიის სცენაზე წარმოდგენისას ან უფრო გვიან თვით ბიზანტიელ გადაწერთა მიერ მოხდა. შდრ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, გვ. 95 შმდ.

[2] შდრ. Euripides, Tragödien, VI, Berlin, 1980, გვ. 9; Latacz, Einführung..., გვ. 365 შმდ.

[3] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 483 შმდ.

ეტის მიერ თავდაპირველად ასე მიამიტ, უდარდელ, ნაზ და სუსტ არსებად წარმოდგენილი, უეცრად ავლენს არნახულ სიმამაცესა და თავგანწირვისათვის მზადყოფნას. ვერ ვიტყვით, რომ მისი გადასვლა სიკვდილის წინაშე აუწერელი შიშიდან თავისი ნებით შეწირვის სურვილზე სათანადო მოტივაციის გარეშე მოხდა. აგამემნონის ზემოთმოტანილი სიტყვები მას უკვე აგუებენ ბედს, ხოლო აქილევსის გამოჩენა და იმის თვალნათლივ დანახვა, რომ ქალწულის ერთ ნაბიჯს სამშობლოს ხსნა შეუძლია, საბოლოოდ თრგუნავს მასში ყველა სხვა გრძნობას, გარდა საოცარი სიმამაცისა და სიმტკიცისა.

ის გარემოება, რომ ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა მკაფიოდ გამოხატული დადებითი გმირია, არსებითად, განსაზღვრავს მის გარშემო შექმნილი ატმოსფეროს ხასიათსაც. ყველა, ვისაც იფიგენიას ბედთან უხდება შეხება, აშკარად უფრო ადამიანური ხდება. ჯერ აგამემნონი ცვლის გადაწყვეტილებას, მაგრამ ეს უკვე გვიანაა. ასევე მენელაოსიც მზადაა ტროაში ლაშქრობაზე უარი თქვას, მას შემდეგ, რაც მთლიანად გააცნობიერებს იმას, თუ უდანაშაულო ქალწულის მსხვერპლად შეწირვა როგორ ტკივილს იწვევს მის ძმაში. აქილევსი ჯერ იფიგენიას დაცვისათვის არის მზად, ხოლო შემდეგ კი იხიბლება ქალწულის სულიერი ძლიერებითა და კეთილშობილებით; თვით აქაველთა ჯარიც კი, რომელიც ასე ელოდა ტროასკენ ლაშქრობას, აღტაცებულია ქალის მოქმედებით... იფიგენიამ თითქოს ადამიანები, რომელთაც აქვთ საოცარი ეგოიზმი, ვერაგობა, უკეთესებად აქცია.[1]

ტრაგედიაში გამოკვეთილად, ისე როგორც არც ერთ სხვა ნაწარმოებში, გამოხატულია მთელი ელადის სიყვარული, საერთოელინური პატრიოტიზმი. როგორც ჩანს, სიცოცხლის ბოლოს მიტანებული და ელადისათვის ამდენი ავის მომტანი პელოპონესის ომის მომსწრე პოეტისათვის ეს თემა ძალზე აქტუალური იყო. და მაინც, ევრიპიდე პრობლემას მხოლოდ ბერძნული თვალსაწიერიდან ხედავს. მისთვის სრულიად ბუნებრივია ის, რომ ელინებმა ბარბაროსები უნდა დაიმორჩილონ და მართონ, რომ ელადას, როგორც თავისუფალ მოქალაქეთა სამშობლოს, მართებს მეუფება სხვა ხალხებზე. რაოდენ განსხვავებულია ამ ტრაგედიის პათოსი ევრიპიდეს იმ პიესებისგან, რომლებიც ომით დათრგუნულ, გაუბედურებულ და გამხეცებულ ადამიანებს წარმოადგენდნენ.

მეცნიერებაში დღემდე დავაა იმაზე, თუ რა ადგილი უნდა მივაკუთვნოთ ამ ტრაგედიას ევრიპიდეს შემოქმედებასა და საერთოდ, ბერძნულ დრამატურგიაში. მეცნიერთა ერთი ნაწილი პიესას არ თვლის მაღალი ღირსებების მქონე ქმნილებად. ჯერ კიდევ ვილამოვიცმა თავისი დამოკიდებულება ჭეშმარიტი ტრაგედიისათვის საკმაოდ მკაცრი შეფასებით გამოხატა: „ფანტასტიკურ-სენტიმენტალური, გულისამაჩუყებელი პიესა“.[2] სხვანი პირიქით, ტრაგედიას საუკეთესოთა შორის აქცევენ.[3] ზოგნი კი თავს იკავებენ მის ავ-კარგზე საუბრისაგან და მხოლოდ ტრაგედიის შესახებ დესკრიფციული ხასიათის მსჯელობით იფარგლებიან.[4] ვფიქრობ, „იფიგენია ავლისში“, აზრთა ამგვარი განსხვავებულობის პირობებში, უპირველეს ყოვლისა მსოფლიო მხატვრულ კულტურაზე მისი გავლენის მასშტაბებით უნდა შევაფასოთ. ამ მხრივ კი, ევრიპიდეს გავლენა ერთობ შთამბეჭდავია, როგორც ანტიკურ, ასევე ევროპულ ლიტერატურაზე. იფიგენიას თემა ძალზე პროდუქტიული აღმოჩნდა სახვით ხელოვნებასა და მუსიკაში.[5] ყოველივე ეს ქმნის საფუძველს დასკვნისათვის, რომ ევრიპიდეს დრამა არ წარმოადგენდა ორდინალურ ნაწარმოებს, რომ თავისი დიდი მხატვრული ღირსებების წყალობით მან მთელი შემდგომი ხელოვნებისათვის ნიმუშის მნიშვნელობა მოიპოვა.[6]

„ბაკქი ქალები“, როგორც უკვე ვთქვით, დრამასთან „იფიგენია ავლისში“ ერთად იქნა წარმოდგენილი პოეტის გარდაცვალების შემდგომ 406-400 წლებს შორის. ევრიპიდეს ეს ტრაგედია მაკედონიაში გადასახლების მერე დაუწერია. თქმულება დიონისეს მიერ თებელების, კადმოსის შთამომავალთა დასჯის შესახებ ევრიპიდემდეც კარგად იყო ცნობილი და, როგორც ჩანს, იგი ესქილეს საკმაოდ საფუძვლიანად გამოუყენებია თავის ჩვენამდე არმოღწეულ ტრაგედიებში.[1]

მოქმედება ხდება თებეში სასახლის წინ. აქვეა სემელეს საფლავიც. პროლოგში დიონისე გვამცნობს იმას, თუ როგორ ელოდა კადმოსის ასული სემელე ზევსისაგან შვილს, თუ როგორ დაიფერფლა იგი ჰერას მზაკვრობის შედეგად, თუ როგორ გადაარჩინა შვილი, დიონისე, ზევსმა, თუ როგორ დასცინოდნენ საკუთარი დები და ახლობლები სემელეს თითქოსდა მის მიერ მოგონილი ამბისათვის ზევსთან სასიყვარულო კავშირის შესახებ. ახლა კი, როდესაც დიონისე მთელმა აზიამ აღიარა და მან საბერძნეთში გადმოინაცვლა, თებელებს, მათ მეფეს, კადმოსის შვილიშვილს, პენთევსს, მის დედას აგავეს და დებს არ სურთ, ცნონ მისი ღვთაებრიობა. დიონისემ, რომელიც აქ ღმერთის მსახურის, მასთან ზიარების საიდუმლოების გამავრცელებელი ლიდიელი ჭაბუკის სახით მოვიდა, უკვე მთელ წრო თებელი ქალების, მათ შორის კადმოსის შვილების, გაშმაგება. ისინი, ბაკქურ ექსტაზს მიცემულები, ახლა კითერონის ფერდობებზე არიან გაჭრილნი. იგი აპირებს, სასტიკად ასწავლოს ჭკუა თავის ნათესავებსა და თებელებს მისდამი გამოჩენილი უპატივცემულობისათვის. გამოდის ლიდიელ ბაკქ ქალთა გუნდი. იგი უმღერის დიონისეს, მასთან ზიარების საიდუმლოების სიდიადეს. სასახლეს უახლოვდება ბრმა მისანი ტირესიასი. იგიც ბაკქურად არის გამოწყობილი. ჩნდება მოხუცი კადმოსი, რომელიც ასევე ემზადება დიონისურ რიტუალებში ჩასართველად. ორივე მოხუცი აპირებს ბაკქურ ფერხულში ჩაბმას. როდესაც პენთევსი იხილავს უცნაურად გამოწყობილ კადმოსსა და ტირესიასს, იგი გაოცებულია. პენთევსი დარწმუნებულია, რომ მთელი ეს დიონისური აურზაური მხოლოდ თვალთმაქცობაა და გადაწყვეტილი აქვს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, ბოლო მოუღოს ყოველივე ამას. მას უკვე ჩაუსვამს საპყრობილეში ბორკილდადებული რამდენიმე ბაკქი ქალი.

შემდეგ სცენაში მსახურებს მეფესთან მოჰყავთ მათ მიერ დაკავებული ლიდიელი ჭაბუკი. ისინი პენთევსს უყვებიან სასწაულებრივ ამბავს იმაზე, თუ როგორ თავისით ჩამოსცვივდათ შეპყრობილ ბაკქ ქალებს ბორკილები, როგორ თავისით გაიღო მათ წინაშე ციხის კარები. მეფეს სურს ჭაბუკისაგან შეიტყოს, თუ რა არის მისი მიზანი. დიონისე, რომელიც აქ თავისი მსახურის როლში წარმოგვიდგება, ცდილობს აგრძნობინოს მეფეს, თუ რა ხიფათი ელის ღმერთის წინაშე ურჩობისათვის. პენთევსი მის დატუსაღებას ბრძანებს. ღმერთი მას შემდეგი სიტყვებით მიმართავს:

არ იცი, როგორ ცხოვრობ, რას იქმ, ვინა ხარ თავად.

(506)

ცოტა ხნის შემდეგ დიონისესაგან გამოწვეული მიწის რყევა ანგრევს ნაგებობებს, ცეცხლის ალი მოიცავს მათ. გამოდის დიონისე. პენთევსი გაოცებულია, როგორ დააღწია მან თავი საპყრობილეს. და ახლაც კი, როდესაც უცნობი არწმუნებს, რომ აქ ღმერთის ხელი ურევია, მეფეს არ უნდა დაიჯეროს ყოველივე ამის რეალურობა.

მოდის მაცნე და მოაქვს კითერონზე გაჭრილ, გაშმაგებულ ქალთა სისხლიანი თავდასხმების ამბავი საქონლის ჯოგებსა და ადამიანებზე. პენთევსი მას არ უჯერებს. იგი გადაწყვეტს, ძალით დააცხროს თავაშვებულ, აღტყინებულ ქალთა სიგიჟე. დიონისე კიდევ ერთხელ შეეცდება გონს მოაგოს მეფე, ხელი ააღებინოს თავის განზრახვაზე, მაგრამ ამაოდ. მაშინ მისი ჩაგონებით პენთევსი ქალად გამოეწყობა, რომ შეუმჩნევლად მიაღწიოს კითერონს, სადაც ლიდიელი ჭაბუკის თანხლებით და დაზვეროს იქ შექმნილი მდგომარეობა. დიონისე ეხმარება პენთევსს ქალის სახის მიღებაში. ღმერთს თავად მიჰყავს იგი საბედისწერო ადგილისაკენ.

---

[1] ევრიპიდე ამ თვალსაზრისით თითქოს „ალკესტისის“ პათოსს უბრუნდება.

[2] U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Euripides Herakles, Bd. 2., Berlin 1895², გვ. 133.

[3] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 483 შმდ.

[4] Latacz, Einführung..., გვ. 365 შმდ.

[5] შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 345 შმდ.; E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, გვ. 367 შმდ.

[6] შდრ. K. Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, გვ. 95 შმდ.

[1] თავად სახელწოდება Βάκχαι (ბაკქი ქალები) ნაწარმოებია დიონისეს, ანუ ბაკქოსის (ლათ. ბახუსი) სახელიდან და აღნიშნავს ამ ღმერთის მიმდევარ ქალებს. ამ სახელწოდების ტრაგედიები სხვა დრამატურგებსაც ჰქონიათ ევრიპიდემდე დაწერილი. უნდა ვიფიქროთ, მათშიც დიონისესთვის წინააღმდეგობის გამწევი, მისი არმიმღები მეფის დასჯის ამბავი იყო გადმოცემული. ესქილეს სპეციალური ტეტრალოგიაც კი შეუქმნია დიონისესთან დაპირისპირებული ლიკურგოსის შესახებ, სახელწოდებით „ლიკურგეა“ (შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 294 შმდ.).

შემორების მაცნე, მას შემზარავი ამბავი მოაქვს. პენთევსი ჭაბუკს მიუყვანია კითერონზე. შემოუსვამს სასწაულებრივ მაღალი ხის კენწეროზე თითქოსდა იქ შექმნილი მდგომარეობის უკეთ სახილველად. მაგრამ გაშმაგებულ ქალებს, რომელთაც მასში ველური ცხოველი მოეჩვენათ, ძირფესვიანად ამოუგლეჯიათ ხე, ნაკუწ-ნაკუწ უქცევიათ პენთევსი. განსაკუთრებით ინდომებდა მისი დედა აგავე. მან შვილის თავი თირსოსზე წამოაგო და ახლა სიხარულით მოეშურება ქალაქისაკენ. შემოდის აგავე. მას ხელში უჭირავს სარსწამოგებული პენთევსის თავი და კმაყოფილია, რომ ასეთი ნადავლი ჩაიგდო ხელში. ჩნდება კადმოსიც. მას დიდი გაჭირვებით მოუკრებია შვილიშვილის სხეულის ნაწილები. მასთან საუბარში აგავე თანდათან მოდის გონს. იგი იგებს ყველაფერს, რაც გადახდა თავს გაშმაგების შემდეგ: როგორ გაიჭრა მთაში, როგორ თავისი ხელით დაგლეჯა შვილი. იგი ხვდება, რომ ღმერთმა სასტიკად იძია შური მისი უგულებელყოფისათვის. პენთევსისა და კადმოსის ოჯახის დაღუპვის მიზეზი ისაა, რომ სემელეს ახლობლებმა არ ცნეს ღმერთი:

თუკი ვინმეა, ვინაც კიდევ არ ცნობს დემონებს,
დე, ამ სიკვდილის დამნახველმა ირწმუნოს ღმერთი.

(1325-26)

ბოლოს ჩნდება დიონისე – **deus ex machina**. იგი უწინასწარმეტყველებს კადმოსს, რომ თვითონ დრაკონად გადაიქცევა, მისი ცოლი ჰარმონია კი – გველად, რომ მრავალი ავის დათმენის შემდეგ, მათ არესი გადაარჩენს და ნეტართა ველზე დაასახლებს. მათ რომ თაყვანი არ ეცათ დიონისესთვის, ახლა ზეცისის ძე მათი მოკავშირე იქნებოდა. დიონისე არ იღებს აგავეს ვედრებას. უკვე გვიან არის. თებელმა ახლობლებმა ღმერთს დიდი ტკივილი მიაყენეს. აგავეს ფინალური სიტყვებია:

გამიძეხით, მსახურებო, ჩემი დებისკენ,
რათა წავიყვანო ჩემი უბედურების მეგზურნი.
ნეტავ მივაღწიო ისეთ ადგილს,
სადაც ველარც მე ვერ მნახავდა სისხლიანი კითერონი,
და ველარც თავად ვიხილავდი კითერონს,
არც არაფერი გამახსენებდა თირსოსს.
სხვა ბაკქ ქალებს ჰქონოდეთ ეს საზრუნავად.

(1381-87)

ასე მთავრდება ერთ-ერთი უმშვენიერესი ტრაგედიათაგანი, რომელმაც მეცნიერებას მრავალი გამოცანა დაუტოვა. ალბათ, ევრიპიდემ იგი შექმნა მაკედონიაში ყოფნისას, იქ გავრცელებული, ველური სიმშაგითა და სისხლით აღვსილი დიონისური პროცესიებისა თუ რიტუალების უშუალო ხილვის გავლენით.[1] თუკი საკუთრივ ელადაში დიონისესთან ზიარების გზა მისტერიების მონაწილეთათვის კლასიკურ ეპოქაში ცივილიზაციის მაღალი დონის გავლენით მეტწილად რამდენადმე ზომიერი იყო, მაკედონიაში მას ჯერ კიდევ ჰქონდა შენარჩუნებული თავისი პირველყოფილი ძალა და სისასტიკე. ანალიტიკოსი პოეტი, რომელიც არც ადრე უარყოფდა ღვთაებრივთან ზიარების იდუმალების ძალას (თუმცა მას მაინც ძირითადად გონების კონტროლს უქვემდებარებდა), მაკედონიაში მოწმე გახდა ირაციონალურობის საოცარი თარეშისა. იგი ქმნის ტრაგედიას, რომლის ძირითადი პათოსი დღეს ესოდენ ძნელი დასადგენია. გვევლინება აქ ევრიპიდე ირაციონალურის აპოლოგეტად თუ მის დამგმობად? შეძლო კი დიონისემ მოკვდავთა დარწმუნება, რომ მასთან მისვლის გზა ადამიანებმა აუცილებლად უნდა მიიღონ? აი, კითხვები, რომლებიც მიუხედავად ცხარე დისკუსიებისა, მეცნიერებაში ჯერ კიდევ უპასუხოდ არის დატოვებული. მართალია, ტრაგედიაში დიონისემ სასტიკი სასჯელის გზით შეძლო მის მიმართ ყველაზე სკეპტიკურად განწყობილთა დარწმუნება თავის სიძლიერესა და ღვთაებრიობაში, მაგრამ ამან არ გაუჩინა დასჯილთ მისი სიყვარული. უფრო მეტიც, აგავე ზემოთმოთქმულ თავის სიტყვებში არსებითად გაურბის ყოველგვარი

[1] ამ პროცესიების შესახებ იხ. ზემოთ, გვ. 283 შმდ. არ არის გამორიცხული, რომ მსგავსი რამ მას ატიკაში შეეძლო ეხილა.

დიონისურის განმეორების შესაძლებლობას მის ცხოვრებაში. მან ირწმუნა ღმერთის არსებობა, მაგრამ არ უნდა, გახდეს მისი თაყვანისმცემელი.

როგორც ჩანს, ორი საწყისის – ირაციონალურისა და რაციონალურის – ურთიერთმიმართების საკითხი თავად ევრიპიდესათვის არ წყდებოდა ცალსახად. ის არ უარყოფს პირველს, მაგრამ ადამიანის თვითგამოხატვისათვის მეორის მნიშვნელობასაც კარგად ხედავს. კონფლიქტი მაშინ იწყება, როდესაც გონებას არ სურს ირწმუნოს ის, რაც მისი ანალიზის შესაძლებლობებს მიღმაა. პენთევსის ტრაგედია ისაა, რომ მისი აზროვნება ლოგიკურია. მას არ შეუძლია დაიჯეროს, რომ შეიძლება ხდებოდეს ის, რაც თითქოს შეუძლებელია ხდებოდეს.[1] პიესაში რაციო აშკარად მარცხდება, მაგრამ არ აღძრავს სიმპათიებს არც ირაციონალური.[2]

ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ თავის ბოლო დრამაში ევრიპიდე უბრუნდება ე.წ. წმინდა ტრაგედიის პრინციპებს, ფორმითაც და შინაარსითაც „ბაკქი ქალები“ უფრო ახლოსაა ესქილეს ტრაგედიების სულთან, ვიდრე ევრიპიდეს სხვა ნაწარმოებები. აქ გუნდის პარტიების ხვედრითი წონა საკმაოდ დიდია, ტრაგიკული კონფლიქტი – ნამდვილი კათარსისის აღმძვრელი. შეიძლებოდა მხოლოდ შეგვენიშნა ევრიპიდეს ლტოლვა პიესაში ტრაგიკომიკური ელემენტების ჩართვისაკენ. ქალად გამოწყობილი პენთევსის კითერონზე წასასვლელად გამზადების სცენა თითქმის კომიკური იქნებოდა, დიდ და შემზარავ ტრაგედიას რომ არ უმზადებდეს საფუძველს. საინტერესოა, რომ დიონისეს, რომლის სახელთანაც ბერძნული დრამის შექმნაა დაკავშირებული, ჩვენამდე მოღწეულ მთელ ტრაგიკულ პროდუქციაში, არსებითად, მხოლოდ ეს ერთადერთი პიესა ეძღვნება, თუმცა, როგორც აღინიშნა, დიონისე ჩვენამდე არმოღწეულ მრავალ ტრაგედიაში მონაწილეობდა თესპისიდან მოყოლებული.[3] „ბაკქი ქალები“ კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის ოქროს ხანის ერთ-ერთი უკანასკნელი აკორდთაგანია, მაგრამ თავისი პოეტური ღირსებით, დიონისეს თემის ყოველმხრივი გახსნით, ირაციონალურისა და რაციონალურის პრობლემათა შეპირისპირების სიღრმით ღმერთის ღირსეულ სადიდებელს წარმოადგენს.[4]

[1] ამ შემთხვევაში ფანატიზმის ერთ სახეს უპირისპირდება მეორე, ბევრად უფრო დამანგრეველი – ჰიპერტროფირებული ლტოლვა იმის უარყოფისა, რისი მიღებაც გონებით არ ხერხდება.

[2] სწორედ ეს იწვევს მეცნიერებაში დავას იმის გამო, თუ რისი თქმა უნდოდა ევრიპიდეს. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Tragödie, გვ. 132 შმდ.

[3] უკანასკნელად ფრაგმენტულად თუ მხოლოდ სახელწოდებით მოღწეული ყველა ეს დრამა დააჯგუფა და განიხილა A. F. H. Bierl, Dionysos und die griechische Tragödie, Politische und „metatheatralische“ Aspekte im Text, Tübingen 1991. იმას, რომ თავიდან თეატრი დიონისეს კულტთან, ანუ რელიგიურ სანყისებთან ძალზე მჭიდროდ ყოფილა დაკავშირებული, ხოლო ძვ.წ.ა. V საუკუნიდან აშკარად დაშორებია მათ, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, კლასიკურ ეპოქაში წარმოქმნილი ანდაზაც გვიჩვენებს: „არაფერს აქვს დიონისესთან [საერთო]“ (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον), შდრ. Latacz, Einführung..., გვ. 34, გვ. 294.

[4] უკანასკნელ ხანებში, ძირითადად კლასიკური ფილოლოგიის ამერიკული სკოლის თაოსნობით, დაისახა ამ ტრაგედიის ანალიზის ახალი მიმართულება, რომელიც „ბაკქ ქალებში“ ე.წ. „მეტათეატრს“ ან „მეტატრაგედიას“ ხედავს. და მართლაც, უნდა ვთქვათ, რომ პიესაში ორი განზომილების არსებობა: ერთი არის თავად დრამა, რომელიც ე.წ. რელიგიურ საკვანძო დრამას წარმოადგენს და რომელიც ახდენს ღმერთის, დიონისეს ეპიფანიის ინსცენირებას, მისი ატრიბუტებისა და საკულტო ელემენტების წარმოდგენით (ენა, ცეკვა, მუსიკა, ღვინო, ეკსტასისი, ჰალუცინაცია, მოჩვენებითი უსაზღვრო ძალის შემატება (რძის, ღვინის, თაფლის აღმოფრქვევა, ცხოველების დაგლეჯა შიშველი ხელებით და ა.შ., ნიღაბი, „სხვა“ სამყაროში გადასვლა რაციოს გამოთიშვით და სხვა). რასაკვირველია, არ არის გამოტოვებული დიონისეს კულტის დამახასიათებელი ისეთი ფორმალური ელემენტებიც, როგორიცაა ბაკქი ქალების გუნდი, რომელიც ახდენს რეალური საკულტო სიმღერების როგორც შინაარსობრივი, ასევე რიტმულ-მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფორმით იმიტაციას; კულტის გარეგნული რეკვიზიტები: სახვევები, გვირგვინები, ჩირაღდნები, თირსოსის კვერთხები, „აღმოსავლური“ მუსიკალური ინსტრუმენტები. ამასთან ერთად აქვე გათამაშებულია ღმერთთან დაპირისპირების და მისი ჩახშობის მომენტიც. იხ. Latacz, Einführung..., გვ. 298. შესაბამისად, თეატრში ყველაფერი ხდება ისე, როგორც დიონისეს „რეალურ ცხოვრებაში“ უნდა მომხდარიყო. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ამ სანახაობაში ყველაფერი თეატრში ნარდგენას, დიონისური რიტუალისა და ღმერთის ძლევამოსილების მიბაძვას, და არა თავად რიტუალის ჩატარებას, ემსახურება. ამდენად ეს ყოველივე მხოლოდ სანახაობაა, თეატრია და არა ჭეშმარიტი დიონისური რიტუალი თუ ამბავი. და აი, აქ შეიძლება მსჯელობის დაწყება მეორე განზომილებაზე, რაც მეტათეატრის არსს წარმოადგენს. თეატრი თავს თავად წარმოგვიდგენს. აქ უკვე რეჟისორი, ასევე წარმოსახვითი, თავად დიონისეა, „ხოლო მისი სპექტაკლი სიმბოლურად გვაჩვენებს, როგორ გამოიყურებოდა

ევრიპიდეს მსოფლმხედველობისა და დრამატურგიის ზოგიერთი ასპექტი

ევრიპიდე მაძიებელი პოეტია და ამიტომ ძნელია მის სხვადასხვა ნაწარმოებთა ერთ პოეტურ თუ სტრუქტურულ თარგამდე დაყვანა, მისი სხვადასხვა პერსონაჟების გამონათქვამებიდან ერთი ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობრივი სისტემის აღდგენა. ევრიპიდეს ტრაგედიების სამყარო პრინციპულად განსხვავდება ესქილესა და სოფოკლესაგან. ესქილეს გმირები მეტწილად მოქმედებენ ღვთიური ნებით გაწონასწორებულ სამყაროში და ღვთის მხარდაჭერით თუ მოწოდებით სტიმულირებული ქმედებით ამ წონასწორობის შენარჩუნებას ან აღდგენას ემსახურებიან; სოფოკლეს პერსონაჟები უპირატესად თვითონვე არიან იმის ინიციატორები, რომ ნებსით თუ უნებლიედ ჩადენილი დანაშაულის შედეგად დარღვეული მთლიანობა, თუნდაც საკუთარი თავის შეწირვის ფასად, კვლავ დაუბრუნონ სამყაროს. შესაბამისად, როგორც ესქილე, ასევე სოფოკლე, თუმცა განსხვავებული გზებით, მაგრამ მაინც, სამყაროს ჰარმონიულობისა და ერთიანობის აუცილებლობის იდეამდე მიდიან. რაც შეეხება ევრიპიდეს, მისთვის ადამიანთა სამყარო, არსებითად, სხვადასხვა, ხშირად ურთიერთდაპირისპირებულ ნაწილად არის დაშლილი. აქ თითქმის აღარაფერი რჩება ისეთი, რასაც მათი კვლავ გაერთიანება და ურთიერთთანხმობაში მოყვანა შეუძლია. ამიტომ ევრიპიდეს ყურადღებას ძირითადად იპყრობს მხოლოდ ის, თუ რა ხდება თითოეულ ამ ნაწილში, თუ როგორია გმირთა რეაქციები შექმნილ ექსტრემალურ ვითარებებში, თუ როგორ შეიძლება ერთი და იგივე ადამიანი განსხვავებულ გარემოებებში სულ სხვადასხვა თვისებებით წარმომჩინდებოდეს. მხოლოდ ღვთიური ძალის მექანიკური ჩარევის შემწეობით მოიხსნება ხოლმე ადამიანებისათვის დაუძლეველი ოპოზიციები. ყოველივე ეს დრამატურგს ათავისუფლებს ნორმატიული გმირის ჩარჩოებისგან. როგორც უკვე აღინიშნა, არისტოტელეს შენიშვნით, ევრიპიდე ადამიანებს ისეთებად წარმოგვისახავს, როგორნიც ისინი არიან სინამდვილეში.[1] ეს, ფაქტობრივად, მისი გმირების ისეთსავე მრავალფეროვნებაზე მიგვითითებს, როგორიც საერთოდ ადამიანი შეიძლება იყოს. ყველა ამ გმირს აქვს ერთი საერთო – პოლარულ თვისებათა გამოვლენის უნარი: გმირი, ერთდროულად, შეიძლება იყოს სუსტიც და ძლიერიც, გულჩვილიც და სასტიკიც, კეთილშობილიც და ავისმზრახველიც. საზოგადოებრივის პირადზე მაღლა დამყენებელიც და უკიდურესად ეგოისტიც. ამიტომ ევრიპიდეს პერსონაჟებისაგან, რომელთაც თითქმის აღარაფერი შეინარჩუნეს მათი მითოლოგიური პროტოტიპების ჰეროიკისაგან, მოველით ყველაფერს – ყველაზე კარგსაც და ყველაზე ცუდსაც.[2] მოსალოდნელია შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ ამის გამო ევრიპიდესთან ნაკლებად შეიძლება გმირთა მთლიან ხასიათზე ლაპარაკი, რომ მისი გმირები გარკვეულ საგანგებო ვითარებაში გამოვლენილი ცალმხრივი რეაქციებით უფრო წარმოგვიდგებიან, ვიდრე იმ ნიშანთა ერთობლიობით, რომელთაც მათი ხასიათის მთლიანობა უნდა წარმოგვიჩინონ. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, სინამდვილეში, თავის საუკეთესო ტრაგედიებში მაინც, ევრიპიდე ახერხებს წარმოგვიდგინოს არა მხოლოდ გმირთა უკიდურესად დიფერენცირებული, მომენტის საჭიროებიდან გამომდინარე აფექტური ბუნების თვისებები, არამედ ისეთებიც, რომელნიც სახისა თუ ხასიათის მთლიანობას გამოკვეთენ. ეს ე.წ. მომენტის საჭიროებიდან არგამომდინარე, გმირთა მოქმედების მაკოორდინირებელი, მათი სახეების განმაზოგადებელი შტრიხები გვაძლევენ საშუალებას დავასკვნათ, რომ ევრიპიდეს აინტერესებდა არა მხოლოდ ის, თუ როგორ პასუხობდა ესა თუ ის გმირი ცხოვრების მიერ შემოთავაზებულ „სიურპრიზებს“, არამედ ისიც, თუ რამდენად მოსალოდნელი იყო მისგან ეს პასუხი და რამდენად მოტივირებული იყო იგი მისი ხასიათის ზოგადი თვისებებიდან გამომდინარე. ა.მ., მედეას მოქმედება, რა უკიდურესიც არ უნდა მოგვეჩვენოს იგი, ევრიპიდესთან მოტივირებულია გმირის სულ სხვადასხვა პასაჟებში გამოვლენილი ერთი თვისებით – არ მისცეს მტერს მასზე მოპოვებული გამარჯვებით ზეიმის საშუალება, რაც, თავის მხრივ, ეფუძნება საკუთარი განსაკუთრებულობის შეგრძნებას.[1] ევრიპიდესთან გმირთა ერთ ნაწილში შეიძლება აშკარად გამოიყოს დახასიათების სამი დონე: ა) მომენტალური – რომელიც შექმნილ სიტუაციაზე ერთბაშად რეაქციისა ან აფექტის სახით ვლინდება. იგი წარმოადგენს არა იმდენად ინდივიდუალური ხასიათის ნიშანს, რამდენადაც ადამიანში არსებული მრავალრიცხოვანი ემოციისა თუ ფსიქიკური მდგომარეობის გამოვლენის ერთ-ერთ შესაძლებლობას. ამ დონეზე ერთი და იგივე გმირი ერთი ნაწარმოების ფარგლებში სულ სხვადასხვა, ხშირად ერთმანეთის საპირისპირო თვისებებით შეიძლება წარმოგვიდგეს, ბ) ტიპიური – რომელიც ევრიპიდეს გმირის ამა თუ იმ ტიპის ადამიანებთან დაკავშირების საშუალებას იძლევა, მაგალითად, ქმარზე შურის მაძიებელი ცოლის, სამშობლოსათვის ან იდეისათვის თავის შემწირველი ადამიანის და ა.შ. გ) ინდივიდუალური – რომელიც რამდენადმე აერთიანებს, კრავს გმირის ხასიათს და სხვა დონეებთან მთლიანობაში მას უნიკალურობას ანიჭებს. მართალია, ევრიპიდეს სხვადასხვა ტრაგედიაში, სხვადასხვა გმირის შემთხვევაში ეს დონეები სხვადასხვა ინტენსივობით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი, მაგრამ დრამატურგი რომ არც ერთ მათგანს არ უგულებელყოფდა, სავსებით აშკარაა.[2]

საკმაოდ მრავალფეროვანია ევრიპიდესთან კონფლიქტის რაღაც საბოლოო შედეგისაკენ წარმართვის ფორმები. ნაწარმოებთა ერთ ნაწილში კონფლიქტი მიდის კატასტროფამდე, მელსაც იმედის თუ გამოსავლის არავითარი პერსპექტივა არ ახლავს თან, მეორეში – კატასტროფამდე, რომელიც გარკვეულად ნეიტრალდება deus ex machina-თი და ღმერთის მიერ სამოვლო პროგრამის უწყებით ტანჯვაგადატანილი გმირისათვის, მესამეში – შესაძლებელ კატასტროფამდე, რომლის მოხდენის ყველა პირობაა, მაგრამ ღმერთის ან გმირის საქმეში ჩარევას იგი ბედნიერი ბოლოსაკენ მიჰყავს, მეოთხეში – ბედნიერი დასასრულით შეცვლილი კატასტროფისაკენ, როდესაც ხდება უბედურება, მაგრამ სასწაულებრივი დახმარებით ვითარება უბედურებამდელ მდგომარეობას უბრუნდება. შეიძლება ზოგიერთ დრამაში მოხდეს რამდენიმე ტიპის კონფლიქტის გაერთიანება და, შესაბამისად, მათი შედეგებიც სულ სხვადასხვაგვარი იყოს. სწორედ ამ მრავალფეროვნების წყალობით გვიჩვენებს ევრიპიდე ესოდენ დიდ სიახლოვეს დრამატული ხელოვნების ყველა იმ ფორმასთან, რომელიც მის შემდეგ განვითარდა მსოფლიო ლიტერატურაში – მაღალი ტრაგედიიდან დაწყებული კომედიით დამთავრებული.

ევრიპიდეს დრამების კლასიფიკაციისას თანამედროვე მეცნიერებაში ხშირად ამახვილებენ ყურადღებას იმაზე, რომ მასთან შეიძლება პირობითად დრამის რამდენიმე ტიპი გამოვყოთ: 1) ე.წ. წმინდა ტრაგედიები და, ამ მხრივ, როგორც აღინიშნა, ევრიპიდემ უკვე ანტიკურობაში დაიმსახურა ეპითეტი: „ყველაზე უფრო ტრაგიკული.“ ამ კატეგორიას განეკუთვნება „მედეა“, „ჰიპოლიტოსი“, „ბაკქი ქალები“, „ტროელი ქალები“ და ა.შ., 2) ტრაგიკომედიები, ანუ ისეთი დრამები, რომელთა პირველ ნაწილში ტრაგიკული, ხოლო მეორეში თითქმის კომიკური, ხალისიანი ინფორმაციის კონცენტრაცია ხდება. ა.მ., „ალკესტისი“, „იფიგენია ტავროსელებში“, „ელენე“, 3) ე.წ. ინტრიგის დრამები, რომელთა მთელი კონფლიქტი ინტრიგასა და შემთხვევაზე (ტუხეზე) არის აგებული და რომელნიც

დრამა, საიდან წარმოიშვა ის, რა ელემენტებს უნდა შეიცავდეს და რა ძირითადი პრინციპები ახორციელებენ თეატრს“. შდრ. Bierl, დასახ. ნაშრ., გვ. 202, აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 298 შმდ. დეტალურად იხ. Ch. Segal, The Bacchae as Metatragedy (Burian 1985), გვ. 156 შმდ.; Ch. Segal, Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae, Princeton 1982, გვ. 215 შმდ. რასაკვირველია, ინტერპრეტაციის ეს გზა საკმაოდ საინტერესოა, მაგრამ იგი უთუოდ ბადებს კითხვას: რამდენად გაცნობიერებულია ევრიპიდესთან ამგვარი კონსტრუქცია. ფაქტობრივად, ნებისმიერი ჩვენამდე არმოღწეული ტრაგედია, რომელიც დიონისესა და მის მოწიაღმდეგე ამა თუ იმ „ურწმუნო რაციონალისტის“ ამბავს გადმოგვცემს, შეგვიძლია ზუსტად ასევე წავიკითხოთ და იგი მეტათეატრად თუ მეტატრაგედიად, ანუ თეატრის თვითწარმოდგენად მივიჩნიოთ, რადგან „ბაკქ ქალებში“ დადასტურებული ჩვენთვის საინტერესო თითქმის ყველა მომენტი, ტრადიციული ამბიდან გამომდინარე, ასევე უნდა დასტურდებოდეს მათშიც. ამ შემთხვევაში a priori შეიძლება იმის თქმა, რომ ამ ტიპის ყველა პიესა, მათი თანამედროვე რეცეფციების ჩათვლით, შეიძლება თეატრის თვითწარმოდგენად განვიხილოთ. მაგრამ ასეთ დროს საკითხავია, ისახავდნენ კი დრამატურგები ამგვარ მიზანს? ტრაგედიის ინტერპრეტაციისათვის შდრ. ქ. გურჩიანის საკანდიდატო დისერტაცია: დიონისეს მისტერიები და მათი ასახვა „ბაკხ ქალებში“, თბილისი 1999.

[1] შდრ. ზემოთ.

[2] არისტოფანეს „ბაყაყებში“ 1013 შმდ. გადმოცემულია, თუ როგორ დააკნინა ევრიპიდემ ესქილეს გმირების პათოსი.

[1] შდრ. К. Надареишвили, Проблема формирования художественного образа женщин в греческой трагедии (Антигона, Медея, Электра), Тбилиси 1985 (დისერტაციის ავტორეფერატი); ქალის გამოკვეთილი აქტიურობის საკითხისათვის ბერძნულ ტრაგედიაში შდრ. ქ. ნადარეიშვილი, კლასიკურ ათენში ქალის სოციალური სტატუსის საკითხი და ქალის კონცეფცია ბერძნულ ტრაგედიაში, Μετάνοια, გვ. 130 შმდ. დანერილებით შდრ. ქ. ნადარეიშვილი, ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში, თბილისი 2008.

[2] საერთოდ ხასიათების შესახებ კლასიკურ ტრაგედიაში იხ. აგრ. ზემოთ.

სწორედ უკანასკნელის წყალობით ბედნიერად სრულდებიან. კლასიკური მაგალითია „იონი“, 4) მელოდრამები, ანუ ცრემლისაღმძვრელი ისეთი პიესები, რომლებიც კონფლიქტის ხასიათით არა დაპირისპირებათა ტრაგიკული განმუხტვით, არამედ გმირის მოქმედებით გამოწვეული გულისაჩუყებით სრულდებიან. ა.მ., „იფიგენია ავლისში“, 5) ე.წ. თრილერები, რომელთათვისაც თვითმიზნური ხასიათი აქვს, ძრწოლის აღმძვრელი, საშინელებათა წარმომდგენი ან კრიმინალური ეპიზოდებით მაყურებელი მუდმივ დაძაბულობაში ჰყავდეს, მაგალითად, „ორესტესი“, 6) სულიერი ანომალიების, ანუ პათოლოგიური დრამები, რომლებიც წინა პლანზე სულიერი აშლილობის, ადამიანთა გამხეცების, კვაზისადისტურ ელემენტებს წევენ, ა.მ., „ჰერაკლე“, „ჰეკაბე“, „ანდრომაქე“. რაც შეეხება ტეტრალოგიისათვის აუცილებელ სატირულ დრამას, მასზე ქვემოთ, ამ ჟანრისადმი მიძღვნილ სპეციალურ თავში გვექნება მსჯელობა. რასაკვირველია, კონფლიქტის ზემოთჩამოთვლილ ტიპთაგან ერთდროულად რამდენიმე შეიძლება იჩენდეს თავს ერთ დრამაში.[1]

ბუნებრივია, ისმის რელიგიასთან ევრიპიდეს მიმართების საკითხი. აქაც, ისევე როგორც სხვა შემთხვევებში, საკმაოდ ბევრია ერთმანეთის საპირისპირო მოსაზრება. ერთნი მას ათეისტად მიიჩნევენ, სხვანი კი ტრადიციული რელიგიის თავგამოდებულ დამცველად.[2] როგორც ჩანს, არ შეიძლება არც ერთი ამ უკიდურესი პოზიციის გაზიარება. მარტო ის გარემოება, რომ ევრიპიდეს ამა თუ იმ გმირმა გარკვეულ სიტუაციაში საყვედური შეიძლება გამოთქვას ღმერთის მიმართ, ან საერთოდ დაეჭვდეს მის სამართლიანობაში, ანდა პირიქით, ადიდოს ღმერთი და დაგვარწმუნოს მის ყოვლისშემძლეობაში, ჯერკიდევ არ იძლევა მათი აზრების პოეტის მსოფლმხედველობასთან გაიგივების საშუალებას. ევრიპიდესთან საკმაოდ მრავლად შეგვიძლია მოვნახოთ „ათეისტური“ შინაარსის მქონე და პირიქით, ღმერთის რწმენის გამომხატველი გამონათქვამები.[3] მისი გმირები ხომ ჩვეულებრივი ადამიანები არიან. მათი სიტყვები ამა თუ იმ სიტუაციაზე მათ რეაქციებს გამოხატავენ. ერთი და იგივე გმირი, იმის მიხედვით, თუ რა მდგომარეობაში აღმოჩნდება, შეიძლება იყოს ღმერთით უკმაყოფილო ან მისი მადიდებელი. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ პოეტის თანამედროვე ელადის რელიგიური და ფილოსოფიური ცხოვრება საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო.[4] ელინებს ღმერთთა სამყაროსა და ბუნების შესახებ გაცილებით მეტი ჰქონდათ შეკითხვა, ვიდრე პასუხი.[5] არ უნდა გამორიცხოთ, რომ თვით ევრიპიდესათვის, თავისი დროის ერთ-ერთი განათლებული ადამიანისათვის, ბევრი რამ გაურკვეველი იყო, მან თავად არ იცოდა, სად იყო ჭეშმარიტება. „ფილოსოფოსი სცენაზე“, როგორც მას უწოდებდნენ ხოლმე, ცდილობდა სამყარო წარმოედგინა არა რაღაც ერთი მსოფლმხედველობის, ერთი ფილოსოფიური სისტემის მიხედვით, არამედ მისი სხვადასხვა გამოვლინებების მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების შესაძლებლობათა გათვალისწინებით. ამიტომ მის ტრაგედიებში შეგვიძლია ერთდროულად გამოვავლინოთ სოფისტური, სოკრატული, ტრადიციული ოლიმპიური რელიგიის და სხვათა შესაბამისი ელემენტები.[1]

საკმაოდ რთული გადასაწყვეტია ევრიპიდეს deus ex machina-თა ფუნქციის საკითხი. ზემოთ, მისი ტრაგედიების განხილვისას, დავრწმუნდით, რომ მათ საკმაოდ დიდ ნაწილში კონფლიქტი შედის ისეთ ჩიხში, საიდანაც გამოსავალი აღარ ჩანს. მაშინ, როდესაც მოქმედების ლოგიკის თანახმად სრული კატასტროფა გარდაუვალია, ჩნდება „ღმერთი მანქანიდან“ და კონფლიქტში ჩართულ გმირებს აძლევს შესაბამის ბრძანებებს თუ მითითებებს, რომელთა განხორციელებამ უნდა აღადგინოს დარღვეული წესრიგი. გმირები უსიტყვოდ იღებენ ღვთიურ ნებას. თავის დროზე არისტოტელე მიუთითებდა, რომ ამბის კვანძის გახსნა თვით ამბიდან უნდა გამომდინარეობდეს და არა მანქანის დახმარებით მიიღწეოდეს, როგორც ეს ევრიპიდესთან ხდება ხოლმე.[2] მართალია, ამგვარ საყვედურს არ იმსახურებს ევრიპიდეს ყველა ტრაგედია, მაგრამ მათ ერთ ნაწილში რომ ღმერთის გამოჩენა კვანძის გახსნის საშუალებად არის გამოყენებული, სავსებით აშკარაა. ძნელია იმის დაშვება, რომ ევრიპიდე მექანიკურად ან გაუცნობიერებლად იყენებდა ამ ხერხს ასე ხშირად. მკვლევართა ერთი ნაწილი სწორედ აქ ხედავს ტრადიციულ ღმერთთა რწმენას და იმის ხაზგასმას, რომ მათი ჩარევის გარეშე მინიერი ვნებებით აღბორგებულ ადამიანებს არ შეუძლიათ საკუთარი პრობლემების გადაჭრა. სხვანი აქ მხოლოდ პოეტის ირონიას ხედავენ.[3] ვფიქრობ, ევრიპიდეს ე.წ. კვანძის გამხსნელი deus ex machina-ები ამქვეყნიური ადამიანური ცხოვრების ორომტრიალის პირობითობას, გარკვეული თვალსაზრისით, უაზრობას აჩვენებენ. ადამიანები ავლენენ ვნებებს, ადგენენ გეგმებს, ფიქრობენ ათასგვარ მზაკვრობასა და ვერაგობაზე, მაგრამ მათ არ იციან, რომ ყველაფერი ეს არის მოჩვენებითობა, ილუზია. ყველაფერს მაინც წყვეტს მათ ზემოთ მყოფი ძალა. ევრიპიდემ არ იცის, რა არის სინამდვილეში ეს ძალა, მაგრამ, როგორც ჩანს, არ გამორიცხავს მის არსებობას. ამ ძალის განმასახიერებლად იგი გამოიყენებს ტრადიციული პანთეონის სახეებს, რომელნიც თავიანთი გამოჩენით ანეიტრალებენ ადამიანური ცხოვრების ყველაზე უფრო დრამატულ ეპიზოდებს. შესაბამისად, ერთმანეთს უპირისპირდება მოჩვენებითი, ილუზორული სამყაროს მოვლენები, რომელთა ძირითადი პერსონაჟები მიწიერი ადამიანები არიან და ჭეშმარიტი, უზენაესი ნება, რომლის განმხორციელებლებადაც მას ოლიმპიელ ღმერთთა ფიგურები გამოჰყავს, თუმცა თვითონაც საკმაოდ კრიტიკულად უყურებს მათ ტრადიციულ გააზრებას. აღნიშნული საშუალების გამოყენებით იგი საკმაოდ კარგად ახერხებს იმ ამბებზე ცნობების მოწოდებასაც, რომლებიც მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით, ამა თუ იმ ტრაგედიაში აღწერილი მოვლენების შემდგომ უნდა მომხდარიყო.

პროლოგი ევრიპიდეს ტრაგედიათა ერთ ნაწილში წარმოგვიდგება როგორც შესავალი ინფორმაცია, რომელსაც მაყურებელი მომხდარი მოვლენების საქმის კურსში შეჰყავს. განსხვავებით მისი წინამორბედებისაგან, ევრიპიდეს ამგვარი ინფორმაციის მიცემა აუცილებლად სჭირდება, რადგან იგი, არცთუ იშვიათად, მნიშვნელოვნად ცვლის ტრადიციული ამბის ფაბულას, ან გამოიყენებს ისეთ ეპიზოდს, რომელიც შეიძლებოდა არ ყოფილიყო კარგად ცნობილი ფართო მსმენელისათვის. ევრიპიდეს ეს პროლოგები მიმართულია უშუალოდ მსმენელისაკენ. მათში ხშირად ღმერთი თუ გმირი პირდაპირ წარუდგენს ხოლმე მაყურებელს სცენაზე მყოფ პერსონაჟს, ან აცნობს ადგილს, სადაც მოქმედება უნდა წარიმართოს. ევრიპიდეს პროლოგები ხშირად შეიცავს საკმაოდ სრულ მითოლოგიურ ინფორმაციას იმაზეც, თუ რა მომხდარა ტრაგედიაში აღწერილ მოვლენებამდე. მაყურებელთან ასე უშუალოდ შესვლა კონტაქტში საკმაოდ ტიპიურია ძველი ატიკური კომედიისათვის, რასაც ქვემოთ დავინახავთ, ხოლო ახალმა ატიკურმა კომედიამ ევრიპიდესეული პროლოგების სტილი შეისისხლხორცა და საკმაოდ ეფექტურად გადაანერგა ე.წ. ყოფითი კომედიების სტრუქტურაში.[4]

---

[1] ევრიპიდეს დრამების კლასიფიკაციისათვის შდრ. აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 279 შმდ. ევრიპიდეს ფრაგმენტები ნათელჰყოფენ, რომ მის ჩვენამდე არშემორჩენილ ტრაგედიებში პოეტი ინტერესდებოდა არა მარტო ისეთი კვაზიინცესტური სასიყვარულო ნადილით, როგორიც იყო ფედრას ვნება საკუთარი გერისადმი, არამედ იმგვარი პათოლოგიური სექსუალური ლტოლვით, როგორიც სტანჯავდა კრეტის ლეგენდარული მეფის ცოლს, პასიფაეს, მინოტავროსის, ანუ ხარისადმი, მის პიესაში „კრეტელები“. ინტრიგისა და შემთხვევის დრამების ტიპიურ ნიმუშებს წარმოადგენდა, როგორ ფრაგმენტები გვიჩვენებს, ევრიპიდეს „ალექსანდროსი“ და „კრესფონი“. შდრ. B. H. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 39 შმდ., and Action. Baltimore-London 1979), გვ. 250 შმდ; B. Seidensticker, Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Göttingen 1982.

[2] შდრ. M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. I, გვ. 771 შმდ.

[3] შდრ. M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. I, გვ. 272 შმდ.

[4] ტრადიციულ რელიგიასა და მისტერიების რელიგიასთან ერთად, კლასიკურ ეპოქაში სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა ფილოსოფიურმა რელიგიამ. შდრ. W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977, გვ. 452 შმდ.

[5] თავად უზენაესი ღმერთის – ზევსის მიმართაც კი სულ უფრო და უფრო ხშირად ისმოდა კითხვა „ვინაა ზევსი?“ ევრიპიდეს გმირები ამ კითხვას უფრო კატეგორიულ ფორმას აძლევენ. შდრ. M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. I, გვ. 277; A. Lesky, TDH, გვ. 388 შმდ.

[1] კლასიკური ეპოქის ბერძნულ ფილოსოფიაში გამოთქმული მოსაზრებების შესახებ რელიგიაზე დაწვრილებით შდრ. შემდეგ ტომში.

[2] შდრ. პოეტ. 1454a 37 შმდ.

[3] მიმოხილვისათვის შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 518.

[4] პროლოგისათვის ევრიპიდესთან შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 507; Latacz, Einführung...

ევრიპიდეს ტრაგედიებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი დეტალია ე.წ. „მეცნიერული ცნობისმოყვარეობა“. არცთუ იშვიათად, საკმაოდ დრამატულ მომენტში, როდესაც გმირის წინ ისახება მოქმედების პროგრამა, ან მას აუწყებენ რაღაც ამბავს, იგი იჩენს ხოლმე ინტერესს ისეთი დეტალებისადმი, რომელთა ცოდნას არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს მოქმედების განვითარებისათვის. ისინი უბრალოდ აკმაყოფილებენ მის ადამიანურ ცნობისმოყვარეობას. ასევე არ არის იშვიათი შემთხვევები, როდესაც ევრიპიდეს პერსონაჟი ცდილობს რაციონალური ახსნა მოუნახოს ტრადიციით ცნობილ გარკვეულ ინფორმაციას, რომელიც საკმაოდ დაუჯერებელი ჩანს. ეს შტრიხი ერთ-ერთი ძირითადი გახდება შემდგომ ელინისტური ეპოქის ლიტერატურის წარმომადგენელთათვის.[1]

ევრიპიდეს ხშირად გადაჭარბებულ რიტორიკულობას სწამებდნენ და ორატორების მასწავლებლადაც კი აცხადებდნენ.[2] მართლაც, მისი გმირების სიტყვებში საკმაოდ ხშირია იმ რიტორიკულ ხერხთა, სტრუქტურირების პრინციპთა გამოყენება, რომლებიც ბერძნულმა ორატორულმა ხელოვნებამ გამოიმუშავა და რომლებიც შემდეგ ასე კარგად აღწერეს რიტორიკის ანტიკურმა თეორეტიკოსებმა. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ევრიპიდე გვიხატავს რეალურ ადამიანებს, ხოლო მისი დროის ათენელი ჭეშმარიტად რიტორიკული აზროვნების უზომო გავლენას განიცდიდა. სახალხო კრება, სასამართლო, სხვადასხვა სახის შეკრებები ორატორულ ხელოვნებაში მოქალაქეთა შეჯიბრების ჭეშმარიტ არენას წარმოადგენდა.[3] ბუნებრივია, ეს ვითარება არ შეიძლებოდა არ ასახულიყო ევრიპიდეს გმირების მეტყველებაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ პოეტი, სადიალოგო პარტიებში გმირებს, ჩვეულებრივ, უბრალო სასაუბრო ენით, ყოველგვარი მაღალფარდოვნების გარეშე ალაპარაკებს. ეს ყველაზე მჭევრმეტყველურ სიტყვასაც კი არ უკარგავს ბუნებრივობას ევრიპიდეს ნაწარმოებების უმეტესობაში.

რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას გუნდის როლზე ევრიპიდესთან. არის ტრადიციული აზრი, რომ ევრიპიდესთან გუნდის ფუნქცია საგრძნობლად მცირდება მის წინამორბედ დრამატურგებთან შედარებით, რომ გუნდის პარტიები აქ საკმაოდ ფორმალურ ხასიათს ატარებს და ხშირად ისინი არაფრით აღარ არიან დაკავშირებულნი მოქმედების განვითარებასთან. ზოგიერთ ტრაგედიაში გუნდი არსებითად ეპისოდიონებს შორის მუსიკალური პაუზისათვის არის გამოყენებული, რაც შემდგომ ტრაგედიების აქტებად დაყოფასა და გუნდის საერთოდ გაქრობას დაედება საფუძვლად ძვ.წ.ა. IV საუკუნის დრამატურგიაში. მაგრამ არ იქნებოდა სწორი, ევრიპიდესთან ეს პროცესი მისი პრინციპების განვითარების ლოგიკურ შედეგად წარმოგვედგინა. პირიქით, საინტერესოა, რომ მის უკანასკნელ ტრაგედიაში „ბაკქი ქალები“ გუნდი მთელი ძალით ეღერს და თითქმის არაფრით არის ესქილეს ქოროებზე ნაკლებად ჩართული მოქმედებაში. როგორც ჩანს, ევრიპიდე ამ სფეროშიც ეძიებს. მან სიცოცხლის ბოლომდე ვერ შეძლო უპირატესობა მიეცა რომელიმე ერთი ტენდენციისათვის – შესაბამისად, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს ეს, იგი ერთდროულად არის გუნდის ფუნქციის ტრადიციული გაგების კრიტიკოსიც და აპოლოგეტიც.[4] თუმცა შემდგომ ლიტერატურამ უფრო ევრიპიდეს კრიტიკოსის გზა აირჩია. დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას ევრიპიდეს ტრაგედიების მეტრულ ორგანიზაციაზე. ზოგიერთ ნაწარმოებში ევრიპიდე აშკარად მეტრული სტრუქტურის გამრავალფეროვნებაზე, სადიალოგო თუ საგუნდო პარტიების გამართვის მის წინამორბედებთან გამომუშავებული მეთოდებიდან აშკარა გადახვევაზე, ტრაგედიებში

[1] ფაქტობრივად, ამგვარი პასაჟები მოკლე, ერთი სალექსო სტრიქონის შემცველი კითხვებისა და პასუხების მონაცვლეობის, ან რეციტატაციული გასაუბრების სახით წარმოგვიდგებიან. ა.მ., „იფიგენია ტაუროსელებში“ იფიგენიას და ორესტესის პირველი შეხვედრა ამგვარ „დაკითხვა“-გასაუბრებას 492-569 სტრიქონებს უთმობს, ხოლო „ელენეში“ თეოკლიმენოსისა და ელენეს 1195-1276 სტრიქონებს.

[2] არ არის შემთხვევითი, რომ არისტოფანე თავის პერსონაჟებს რაღაც თეზისის დასასაბუთებლად სიტყვაპაროდირებას ახდენინებს. შდრ. ქვემოთ.

[3] მჭევრმეტყველების მასშტაბებისა და ფუნქციის შესახებ კლასიკურ ათენში დეტალურად შემდეგ ტომში გვექნება მსჯელობა.

[4] გუნდის როლისათვის ევრიპიდესთან შდრ. M. Hose, Studien zum Chor bei Euripides, 2 ტომი, Stuttgart 1990/91.

არსებული სტუქტურების მიღებულ საზღვართა შეგნებულ დარღვევაზე მიდის. ზოგან კი, პირიქით, ერთგულად მისდევს ჯერ კიდევ ესქილემდე ამავალ ტრადიციას.

ევრიპიდე არ არის მარტოოდენ პოეტი. იგი, ისევე როგორც მისი წინამორბედნი, საკუთარი პიესების კომპოზიტორიცაა. როგორც ჩანს, მის შემოქმედებაში მთელი ძალით იჩინა თავი იმ ახალმა ტენდენციებმა ბერძნული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში, რომლებიც ე.წ. ახალი დითირამბიკოსების მოღვაწეობას უკავშირდება.[1]

ერთი შეხედვით, ევრიპიდეს თავისი დიდი წინამორბედებისაგან განსხვავებით, ტრაგედიაში არ შემოუტანია არავითარი პრინციპული სიახლე, მაგრამ იგი მაინც უდიდეს ნოვატორად გვევლინება. მან ტრაგედიას ახალი სული შთაბერა, რომელიც მომავალი დრამატურგებისათვის ბევრად უფრო ადვილად გასაგები და მისაღები გახდა. ამ შემთხვევაში იგულისხმება კონფლიქტის განვითარების ახალი სქემები, მიწაზე ჩამოყვანილი ადამიანი, თეატრალური ტექნიკის ფართოდ გამოყენება და, რაც მთავარია, განთავისუფლება რაღაც მყარი მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისგან, სამყაროს ისევე წინააღმდეგობრივად და დანაწევრებულად აღქმა, როგორადაც იგი წარმოუდგებოდათ ცოცხალ, რეალურ ადამიანებს კლასიკური ეპოქის ოქროს წლების შემდეგ. თითქოს ყველაფერი იქით მიდიოდა, რომ ევრიპიდეს თვით კლასიკური ტრაგედიის ფორმაც უნდა დაერღვია, მაგრამ მან ეს არ გააკეთა. როგორც კლასიკური მხატვრული კულტურისა თუ აზროვნების ბევრ სფეროში, აქაც ერთგულება ტრადიციული ფორმებისადმი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე მათი შეცვლის ლოგიკური აუცილებლობა.

და მაინც, თუ მოვინდომებთ უფრო კონკრეტულად წარმოვიდგინოთ, თუ რაში ხედავდნენ თვით კლასიკური ხანის მოღვაწენი ყველაზე მეტად ევრიპიდეს ნოვატორობას, მშვენიერ მეგზურად ამ შემთხვევაში არისტოფანე შეიძლება ვიგულოთ. მის კომედიაზე „ბაყაყები“ ქვემოთ ცალკე შევჩერდებით როგორც მხატვრულ ნაწარმოებზე, აქ კი გავყოთ ის ძირითადი მომენტები, რის შეცვლასაც საყვედურობს ევრიპიდეს ესქილე ამ კომედიაში გამართულ „დისკუსიაზე“. არ გვაქვს საფუძველი დავეჭვდეთ, რომ თითეული ეს საყვედური, პრაქტიკულად არეკლავდა ევრიპიდეს სიახლეების ძირითად მიმართულებებს: ა) ევრიპიდემ დაარღვია ტრაგედიის ენისა და ტონის ამაღლებულობა, ესოდენ დამახასიათებელი ესქილესათვის. მან დაივიწყა ის, რომ „დიდი აზრები და გადაწყვეტილებები უნდა წარმოქმნან სიტყვებმა, რომლებიც მათი შესაფერისი იქნება“ (1058). ევრიპიდემ კი მითების არაჩვეულებრივი ადამიანები და ვნებები ჩვეულებრივი ენით აამეტყველა, ბ) ევრიპიდემ დაუკარგა გმირებსა და პრობლემებს წონა, მნიშვნელობა, სერიოზულობა. მან ისინი, ფაქტობრივად, ჩამოაქვეითა მათხოვრებამდე და ინვალიდებამდე, მაწანწალობამდე და სულიერ აშლილობამდე. მის დრამაში ერთმანეთში აირია გმირების რანგი და მათი ფუნქციები, აქ მეფეებმა დაკარგეს ყოველგვარი ღირსება. მასთან ვხვდებით „ომის გმირების ნაცვლად – სულმდაბალ და ბნელ პირებს, სამშობლოზე ფიქრის ნაცვლად – „სექსსა და კრიმის“ („sex and crime“), ნამდვილი მამაკაცების ნაცვლად – ქალებს და ლაქუცა მატყუარებს“.[2] ტრაგედია იდეალების სამეუფოდან ევრიპიდემ წყლის სადინარ ღარში ჩამოაგდო, გ) ევრიპიდემ დაარღვია რწმენა რელიგიისა და ტრადიციული ღირებულებებისადმი, დ) ევრიპიდემ გააფუჭა ხალხი. თეატრში მისულმა, მის პიესებზე გაზრდილმა მაყურებელმა დაკარგა ოდინდელი გულუბრყვილობა და სისუფთავე, სამაგიეროდ, მოიპოვა ეშმაკურად, ვერაგულად განსჯის, ყოველგვარი უმსგავსობისადმი შეგუების უნარი.[3] მართალია, ძვ.წ.ა. V საუკუნის მაყურებლის უმეტესობა ჯერ კიდევ ესქილესთან წარმოდგენილი კრიტიკის პათოსს იზიარებდა, მაგრამ, სამაგიეროდ, ახალგაზრდობა უფრო მეტად იყო გატაცებული ევრიპიდეთი და მასში მოსწონდა სწორედ ის, რისთვისაც უფროსი თაობა იწუნებდა ევრიპიდეს. მომდევნო საუკუნეებმა ნათლად აჩვენეს, რომ ევრიპიდეს თეატრი სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდებოდა ფართო მაყურებელში, და გარკვეულწილად, ჩრდილავდა ესქილესა და სოფოკლეს შემოქმედებას. როგორ ჰგავს ევრიპიდეს გარშემო კლასიკურ ათენში მიმდინარე დისკუსია იმ დაპირისპირებას, რაც გასული საუკუნის მიწურულიდან ე.წ. სუბკულტურისა (რომელსაც

[1] დეტალურად ბერძნულ მუსიკაში მომხდარ ცვლილებებზე იხ. ქვემოთ, გვ. 521 შმდ.

[2] Latacz, Einführung..., გვ. 269.

[3] დაწვრილებით Latacz, Einführung..., გვ 266 შმდ

მხარს, ძირითადად, ახალგაზრდობა უჭერს) და მის მოწინააღმდეგეებს (ძირითადად ახალგაზრდული ასაკიდან გასულ ადამიანებს) შორის ჩამოყალიბდა.

ევრიპიდეს დრამების ტექსტის გადმოცემისა და შეფასებისათვის

ევრიპიდეს სახელით ცნობილი 90 პიესიდან ჩვენამდე სრული სახით მოაღწია 17 ტრაგედიამ და ერთმა სატირულმა დრამამ, ამას ემატება უცნობი ავტორის „რესოსი“, რომელმაც ევრიპიდეს რჩეულ ტრაგედიებში ან შემთხვევით ჰპოვა ადგილი, ან იგი ჩაენაცვლა ევრიპიდეს ამავე სახელწოდების დრამას.[1] აშკარად იპყრობს ყურადღებას, რომ ევრიპიდემ გაცილებით უკეთ მოაღწია, ვიდრე ესქილემ და სოფოკლემ, რომელთაგან მხოლოდ შვიდ-შვიდი პიესა შემოგვრჩა. რა იყო ამის მიზეზი? უპირველეს ყოვლისა, ევრიპიდეს პოპულარობის ზრდა ძვ.წ.ა. IV საუკუნიდან. შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც ე.წ. ლიკურგოსის სახელმწიფო ეგზემპლარი დგებოდა, მასში თითოეული ტრაგიკოსი ნაწარმოებთა მაქსიმუმით უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. ნაკლებ სავარაუდოა, რომ ამ პრინციპისათვის ელალატათ ალექსანდრიელ ფილოლოგებს. არისტოფანე ბიზანტიონელმა, ტრაგიკოსთა ყველაზე ცნობილმა გამომცემელმა, ელინისტური ეპოქის საზოგადოებას, ალბათ, სრული გამოცემები შესთავაზა.[2] თუმცა, როგორც ჩანს, უკვე ალექსანდრიაში ეყრება საფუძველი დრამატურგების ე.წ. რჩეული პიესების გამოცემებს, რომელთა აუცილებლობა განსაკუთრებით სკოლებში იგრძნობოდა. ვერ ვიტყვით, ვინ მოახდინა პირველად ევრიპიდეს რჩეულის მომზადება, მაგრამ ფაქტია, რომ შუა საუკუნეებში უკვე ცნობილი უნდა ყოფილიყო სქოლიოებით აღჭურვილი ათი პიესის შემცველი ხელნაწერი. ეს დრამებია: „ალკესტისი“, „ანდრომაქე“, „ჰეკაბე“, „ჰიპოლიტოსი“,[3] „მედეა“, „ორესტესი“, „რესოსი“, „ტროელი ქალები“, „ფინიკიელი ქალები“, „ბაკქი ქალები“.[4] ხელნაწერები, რომლებიც ამ რჩეულ თუ შერჩეულ დრამებს გვთავაზობენ, 1100 წლით დათარიღებულ კრებულებამდე ადიან.[5]

ამის გვერდით არსებობდა, როგორც ჩანს, მეორე კლასი ხელნაწერებისა, რომელიც შეიცავდა სქოლიოების გარეშე „გამოცემულ“ დამატებით ცხრა დრამას. ისინი, უნდა ვივარაუდოთ, არ ყოფილან სკოლებში სწავლებისათვის განკუთვნილნი და ანბანური პრინციპის შესაბამისად დალაგებულნი და ორ ჯგუფად იყოფოდნენ: I. „ელენე“, „ელექტრა“, „ჰერაკლიდები“, „ჰერაკლე“ და II. „მაცდურებელი ქალები“, „იონი“, „იფიგენია ავლისში“, „იფიგენია ტავროსელებში“, „კიკლოპი“. მეცნიერებმა მიაქციეს იმას ყურადღება, რომ ამ ორ ჯგუფში წარმოდგენილია ბერძნულ ასოებზე E (ეფსილონი), H (ეტა), I (ათტა), K (კაპპა) დაწყებული დრამები. ამიტომ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ე.წ. არასასკოლო კლასი ხელნაწერებისა გვთავაზობდა ევრიპიდეს ანბანურად გაწყობილ დრამათა გამოცემის ვარიანტს, რომლის თითოეული გრაგნილი, ანუ ჩვენი გაგებით, ტომი ოთხიდან ექვს დრამამდე შეიცავდა.[6] მათგან მხოლოდ ორზე შეგვიძლია დარწმუნებით მსჯელობა. დაახლოებით 1300 წლისათვის ბიზანტიელმა სწავლულმა დემეტრიოს ტრიკლინიოსმა გააერთიანა ორსავე ამ ტრადიციაში შემონახული დრამები და შექმნა ევრიპიდეს 19 პიესის შემცველი ხელნაწერი, რომელიც მთელი შემდგომი გამოცემებისათვის ამოსავალი გახდა. ეს Codex Laurentianus 32,2 (L), რომელიც თესალონიკის სკრიპტორიუმშია დამზადებული, 1300 წლის შემდეგ არაერთგზის შესწორდა, მათ შორის თავად ტრიკლინიოსის მიერ.[7]

გარდა სრულად შემორჩენილი დრამებისა, ევრიპიდე გამოირჩევა ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების ოდენობითაც. დღემდე არსებულ ფრაგმენტთა გამოცემებში გამოვლენილია 65 ე.წ. დაკარგული პიესის 1300 ფრაგმენტი. ყველაზე მცირე ფრაგმენტი ერთი სიტყვით შეიძლება შემოიფარგლებოდეს, შედარებით ვრცელი ფრაგმენტები კი იმდენ ინფორმაციას შეიცავენ, რომ შეგვიძლია ამა თუ იმ დრამის შესახებ გარკვეული აზრიც კი შევიქმნათ.[1]

მიუხედავად ევრიპიდეს მიმართ სხვადასხვა ეპოქაში დამოკიდებულების საკმაოდ მკვეთრი ცვლილებებისა, ძველ ბერძენ ავტორთაგან ჰომეროსის შემდეგ იგი ყველაზე უფრო დიდ გავლენას ახდენდა და ახდენს ევროპულ ლიტერატურაზე. რამ განაპირობა ევრიპიდეს მიმართ დამოკიდებულების ესოდენ მკვეთრი შეცვლა ძვ.წ.ა. V საუკუნის შემდგომ? ამის გასაგებად აუცილებელია წარმოვიდგინოთ ის სიტუაცია, რაც ევრიპიდეს თანამედროვე ათენში იყო შექმნილი და რაც მისი გარდაცვალების შემდგომ მოხდა. სპარსეთთან ბერძენთა გამარჯვების შემდეგ ათენი ელადის ყველაზე უფრო დაწინაურებულ ქალაქად იქცა, რომელიც, შეიძლება დარწმუნებით ვთქვათ, წინ უძღოდა ბერძენთა კულტურულ ცხოვრებას. ათენის თითოეული მოქალაქე აშკარად გრძნობდა პასუხისმგებლობას თავისი სახელმწიფოს წინაშე, მონაწილეობდა პოლისის ცხოვრებაში, რომელთანაც ის ორგანულად იყო დაკავშირებული. დემოკრატია ბუნებრივად წარმოქმნიდა თავისუფალი აზროვნების, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში პლურალიზმის შესაძლებლობებს. ერთი მხრივ, ქალაქი სამართლიანად ამაყობდა თავისი თვალსაჩინო მიღწევებით, მეორეს მხრივ კი, არ უშლიდა ხელს თვითკრიტიკულობის სულის დამკვიდრებას. დემოკრატიის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ნიშანი იყო საკუთარ თავში რაც შეიძლება მეტი მანკიერების აღმოჩენა და ამაზე დაუფარავად მსჯელობა. ათენი უყვარდა ყველას: იმასაც, ვინც დემოკრატიის ნაკლს ხედავდა და იმასაც, ვინც დემოკრატიის აპოლოგეტი იყო. ნიშანდობლივია, რომ დემოკრატიის სასტიკ მოწინააღმდეგეს და „უდიდეს ცინიკოსს“, ათენის სასამართლოსაგან სიკვდილმისჯილ სოკრატეს არ გამოუყენებია შესაძლებლობა, გაქცევით დაეღწია თავი სიკვდილისაგან, რადგან მას არ ეგულებოდა სხვა არც ერთი ქალაქი, რომელსაც ათენზე უკეთესი კანონები ჰქონდა.[2] არ წასულან ათენიდან არც არისტოფანე, არც პლატონი, რომელთაც ესოდენ დაუფარავად წარმოაჩინეს საკუთარი პოლისის ნაკლოვანებანი. ადამიანი ათენში მაინც ყველაზე უფრო თავისუფლად სუნთქავდა, აქ ყველა ნახულობდა თავის ადგილს და თანამოაზრეებს. როგორც ჩანს, ათენელთა შორის ძვ.წ.ა. V საუკუნეში მხატვრული კულტურის სფეროში მაინც ამაღლებულობისაკენ სწრაფვა დომინირებდა, ხოლო პიროვნების მიმართ დამოკიდებულების განსაზღვრისას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მის კომუნიკაბელურობასა და ქალაქის ცხოვრებასთან ორგანულ, ყოველდღიურ კავშირს. ევრიპიდეს ისინი აფასებდნენ, მაგრამ იგი არ უყვარდათ. ამის უმთავრესი მიზეზი იყო პოეტის განდგომილი ცხოვრების სტილი. ალბათ, ახლოსაა ჭეშმარიტებასთან ცნობები მისი გამოქვაბულში განმარტოებული მუშაობისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მონაწილეობისაგან სრული თავის არიდების შესახებ. ეს უკვე საკმარისი მიზეზი იყო მისდამი გარკვეული ანტიპათიის ჩამოყალიბებისათვის. ასევე სიმართლეს უნდა შეეფერებოდეს ბიოგრაფიების ინფორმაცია მისი საკმაოდ მდიდარი პირადი ბიბლიოთეკისა და პოეტის საოცარი განათლებულობის შესახებ. ესქილესა და სოფოკლეს ეპოქის ათენელ მაყურებელს, რომლის გემოვნება ჰარმონიული და ამაღლებული ხელოვნების პრინციპების საფუძველზე ჩამოყალიბდა, აღიზიანებდა ევრიპიდეს დრამაში ე.წ. „განსწავლულობის ნაკადის“ სიჭარბე და აშკარა დაპირისპირება ჰარმონიულობის პრინციპებთან. მაგრამ პელოპონესის ომის შემდეგ ბერძენთა ცხოვრებაში და აზროვნებაში ბევრი რამ შეიცვალა. მათ აღარ ხვდებოდათ თვალში ევრიპიდეს ცხოვრებისა და შემოქმედების წესის „უცნაურობა“, რადგან პოეტის პიროვნული თვისებები მის გარდაცვალებასთან ერთად დავიწყებას ეძლეოდა, ევრიპიდეს ე.წ. „პრობლემების თუ იდეების“ თეატრმა კი, რომელიც ადამიანებს აშკარად აჩვენებდა, რომ უამრავია კითხვა, რომელზედაც პასუხი არ არსებობს და უამრავია ე.წ. ტრადიციული ღირებულება, რომლის მიმართაც ირონიით შეიძლება განეწყო, თავისი კრიტიკულობით საზოგადოების ძალასა და სამართლიანობაში დაეჭვებულ მაყურებელში აშკარა სიმპათია გამოიწვია. ამასთან, ყველასათვის

---

[1] Latacz, Einführung..., გვ. 255 შმდ.
[2] იქვე, გვ. 257.
[3] იგულისხმება პიესის ჩვენამდე მოღწეული ვარიანტი.
[4] Latacz, Einführung..., გვ. 257.
[5] იქვე.
[6] იქვე, გვ. 258.
[7] იქვე, გვ. 258.

[1] ევრიპიდეს ფრაგმენტების გამოცემისათვის შდრ. ბიბლიოგრაფია. იხ. აგრ. Latacz, Einführung..., გვ. 260.
[2] სოკრატეზე დაწერილებით მეორე ტომში გვექნება მსჯელობა. ათენის დემოკრატიაზე შდრ. ბც, II, გვ. 84 შმდ.

ნათელი გახდა, რომ დრამატურგთან პრობლემები და იდეები მოწოდებული იყო სწორედ კლასიკური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი პოეტური სრულყოფილებით, რომ ევრიპიდე თავისი ხელოვნებით ჭეშმარიტი გენიოსი იყო, რომელიც მუდმივად ეძიებდა. ყოველივე ამან მკვეთრად აამაღლა ევრიპიდეს „რეიტინგი“. იგი მთელი ბრწყინვალებით დაბრუნდა ესქილესა და სოფოკლესთან ერთად მსოფლიო სცენაზე და კლასიკური ეპოქის სამი გენიოსი დრამატურგი თანამედროვე თეატრშიც დიდი წარმატებით წარმოგვიჩენს ტრაგიკული მუზის ძლიერებასა და მომხიბვლელობას.

ტრაგიკოსთა დიადი სამეულის თანამედროვენი და მემკვიდრენი კლასიკურ ეპოქაში

ბერძნული კლასიკური ტრაგედია თანამედროვე საზოგადოებისათვის ესქილეს, სოფოკლესა და ესქილეს სახელებით ამოიწურება. თუმცა კარგად ვიცით, რომ მათ გვერდით და მათ შემდეგ ათობით ტრაგიკოსი პოეტი მოღვაწეობდა. როგორც ჩანს, მრავალი საკმაოდ ნიჭიერი დრამატურგი იყო, რაზეც ზოგიერთი მათგანის მიერ თავად დიადი სამეულის წევრებზე პერიოდულად მოპოვებული გამარჯვებებიც მიუთითებს. და მაინც, თუკი არისტოფანეს დავუჯერებთ,[1] კლასიკური მაყურებლისათვის ტრაგედიის მზე სოფოკლესა და ევრიპიდეს სიკვდილით ჩაესვენა, ხოლო ესქილესთან ერთად ისინი ქმნიან სამეულს, რომელთანაც სხვების შედარებას არ აქვს არავითარი აზრი. კომედიოგრაფოსის ეს შეფასება, სამწუხაროდ, საბედისწერო აღმოჩნდა დანარჩენი ტრაგიკოსებისათვის. ჩვენამდე, თუკი საკმაოდ ორდინალურ „რესოსს“[2] არ ჩავთვლით, რომლის ავტორის ვინაობა უცნობია, აღარც ერთი სხვა ტრაგიკოსის ნაწარმოებმა არ მოაღწია. ირიბი ინფორმაციითა და შემორჩენილი ფრაგმენტებით, ჩვენ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გარკვეული წარმატებისათვის მიუღწევიათ ისეთ ტრაგიკოსებს, როგორებიც იყვნენ სოფოკლეს თანამედროვე იონ ქიოსელი (ძვ.წ.ა. 490-422), რომელსაც სხვადასხვა წყაროთა მიხედვით 12, 30 ან 40 დრამატული ნაწარმოები დაუწერია.[3] იონი ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში მუშაობდა და, როგორც ჩანს, თავისი დროისათვის საკმაოდ აღიარებული მწერალი იყო. ასევე შეიძლებოდა აქაიოს ერეტრიელის მოხსენიება (ძვ.წ.ა. 484/1-401), რომელსაც 24, 30 ან 44 პიესა უნდა ჰქონოდა დაწერილი.[4] ტრაგედიები შეუქმნია ძვ.წ.ა. V საუკუნის ცნობილ პოლიტიკოსს, პლატონის ბიძას, კრიტიასსაც, რომელიც საკმაოდ აქტიურად მოღვაწეობდა ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრში.[5] ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ტრაგიკოსი, დიადი სამეულის შემდგომ, მაინც აგათონი (დაახლოებით ძვ.წ.ა. 448/6-400) უნდა ყოფილიყო.[6] პლატონის „ნადიმში“ იგი, ვითარცა დიალოგის ერთ-ერთი პერსონაჟი, წარმოთქვამს ცნობილ სიტყვას ეროსის შესახებ. თავად ნადიმი კი იმართება აგათონის სახლში და იგი ეძღვნება ძვ.წ.ა. 416 წელს მის მიერ ტრაგიკულ აგონში მოპოვებულ გამარჯვებას. მასაც, ევრიპიდეს მსგავსად, სიცოცხლის ბოლოს მაკედონიის მეფის არქელაოსის კარზე გადასახლება მოუხდა. როგორც ჩანს, აგათონს, ტრაგიკულ პოეტთა შორის პირველს, უცდია თავის პიესაში „ყვავილი“ ყველაფერი, პერსონაჟებიც და ფაბულაც, თავად გამოეგონა. მასვე კიდევ უფრო განუვითარებია ევრიპიდეს ტრაგედიების ერთ ნაწილში გამოვლენილი ტენდენცია და საგუნდო სიმღერებისათვის მოქმედებისაგან დამოუკიდებელი აქტთაშორისი მუსიკალური პარტიების (ბერნ. ემბოლიმა) სახე მიუცია.[7] მასვე თავის შემოქმედებაში ფართოდ გაუხსნია გზა ე.წ. ახალი დითირამბიკოსების პრინციპებისათვის, რაც, მართალია, თანამედროვეთა დაცინვასა თუ უკმაყოფილებას იწვევდა, მაგრამ საკმაოდ დიდი ხალისით იქნა მიღებული შემდგომ, ელინისტურ ლიტერატურაში.[8]

მნიშვნელოვან ტრაგიკოსთა ნუსხა არსებითად არ სცილდება ძვ.წ.ა. V საუკუნეს, თუმცა ვიცით, რომ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში მათი რაოდენობა ძალზე დიდი იყო (ჩვენამდე 40-ზე მეტმა სახელმა მოაღწია). სწორედ ამ საუკუნეში მიიღო თეატრების მშენებლობამ და დრამატულ ფესტივალთა მოწყობამ თუ სპექტაკლების ჩვენებამ გრანდიოზული მასშტაბები და მთელი ელინური სამყარო მოიცვა.[9] და მაინც, ტრაგედიის განვითარება ამ პერიოდიდან არსებითად შეწყდა, რამაც თეატრების სცენებზე ფართოდ გაუხსნა გზა ძველი პიესების ხელახალ დადგმას. არ არის შემთხვევითი, რომ ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ვერც ერთმა პოეტმა ვეღარ დააჩნია კვალი ბერძნული ტრაგიკული თეატრის განვითარებას. რა არის ამის მიზეზი? აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მოვიტანოთ არისტოტელეს აზრი. თუმცა იგი საკითხს, განვითარდა თუ არა უკვე ტრაგედია თავის სხვადასხვა ნაწილებში საკმარისად, თავისთავადაც და სანახაობის თვალსაზრისითაც, ღიად ტოვებს, მაგრამ აქვე იმასაც აღნიშნავს, ტრაგედიამ მრავალი ცვლილების შემდეგ შეაჩერა თავისი განვითარება.[10] შესაბამისად, თუმცა არისტოტელე კატეგორიულად არ ამტკიცებს, რომ ტრაგედიას აღარ შეუძლია განვითარება, მაგრამ მიაჩნია, რომ მისი „შეჩერება“ სავსებით ბუნებრივია, რადგან მან უკვე მიაღწია თავისი ბუნების ფარგლებში სრულყოფილებას. ამით არისტოტელე გვიდასტურებს, რომ „პოეტიკის“ შექმნის[11] ხანისათვის (ალბათ, ძვ.წ.ა. IV ს. მეორე ნახევარი) ტრაგედიას დიადი სამეულის შემდგომ აღარ განუცდია რაიმე პრინციპული სიახლე. როგორც ჩანს, ამ ჟანრის განვითარებისათვის უპირველესი დამაბრკოლებელი მიზეზი ის იყო, რომ ძვ.წ.ა. V საუკუნის ტრაგედია იქცა ტრაგიკული შემოქმედების ერთადერთ მოდელად შემდგომი დროის შემოქმედთათვის და მაყურებლისათვისაც. თუმცა ტრაგედიის კლასიკურმა ფორმამ თავისი თავი უკვე დიადი სამეულის ეპოქაშივე ამოწურა, მის ერთგულებას შემდგომაც საკმაოდ თანმიმდევრულად და მტკიცედ იცავდნენ. ეს, არსებითად, ტრაგედიის განვითარების შემაფერხებელ მიზეზად იქცა. ამ ერთგულებამ შეუშალა ხელი დრამატურგებს, ერთხელ მიღწეულ მაღალი კლასიკური ტრაგედიის პრინციპებზე უარი ეთქვათ, და, თუნდაც სრულყოფილების მოპოვებული სიმაღლიდან მკვეთრი დაშვების ფასად, ტრაგიკული ხედვის, თვითგამოხატვის ახალი დრამატული ფორმები ეძებნათ.[12] თუ რამდენად უფერული შეიძლებოდა ყოფილიყო ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ტრაგედია, ამაზე საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის „რესოსი“. უკვე ანტიკურ წყაროებში არ იყო ერთიანობა ამ ტრაგედიის ავტორობაზე.[13] ის, რომ დრამას ზოგიერთები ევრიპიდეს სახელს უკავშირებდნენ, მისი ჩვენამდე შემონახვის ჭეშმარიტი მიზეზი უნდა გამხდარიყო. ტრაგედია გვთავაზობს „ილიადის“ X სიმღერის „დოლონიის“ ფაბულის დრამატულ დამუშავებას.[14] მისი შინაარსი

---

[1] იგულისხმება არისტოფანეს „ბაყაყები“.
[2] მასზე ყურადღებას ოდნავ ქვემოთ შევაჩერებთ.
[3] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 523.
[4] შდრ. P. Kroh, Lexikon der antiken Autoren, Stuttgart 1972, გვ. 2.
[5] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 525 შმდ.
[6] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 523 შმდ.
[7] შდრ. A. Lesky, TDH, გვ. 524.

[8] იქვე.
[9] როგორც არაერთგზის აღუნიშნავთ, ამ პერიოდში პოლისის აუცილებელი კომპონენტი ხდება თეატრი. ძვ.წ.ა. 400 – ახ.წ.ა. 500 წლებს, ე.ი. დიადი სამეულის შემდგომ, საბერძნეთში უამრავი ტრაგიკოსი მოღვაწეობდა. მათგან ჩვენამდე 150-ის სახელმა და მრავალმა მნიშვნელოვანმა თუ უმნიშვნელო ფრაგმენტებმა მოაღწია. შდრ. TrGF 1, VI-VIII.
[10] დაწვრილებით ქვემოთ.
[11] „პოეტიკის“ შესახებ დაწვრილებით იხ. შემდეგ წიგნში.
[12] Latacz, Einführung..., გვ. 58. სავსებით სამართლიანად შენიშნავს, რომ არისტოტელე ტრაგედიის განვითარების პროცესს ადარებს მცენარის აღმოცენებას, ზრდასა და ზრდასრულობის მიღწევას, რის შემდეგაც იგი მეტად ვეღარ გაიზრდება. პოეტურად საკმაოდ კარგად გამოხატა ეს ფ. ნიცშემ, რომელმაც დაასკვნა, რომ ბერძნული ტრაგედია თვითმკვლელობის მსხვერპლი შეიქმნა. მართლაც, როგორც ჩანს, თვით კლასიკური ტრაგედიის „გენეტიკაში“ იყო ჩადებული ის, რომ მას უკვე ძვ.წ.ა. V საუკუნის ბოლოსათვის განვითარება უნდა შეენყვიტა და შემდგომ, საუკუნეების განმავლობაში, „საკუთარ ქვაბში უნდა გაეგრძელებინა ხარშვა“. ეს კი, ფაქტობრივად, მართლაც თვითმკვლელობის ფასია და შედეგია იმისა, რომ ევრიპიდეს შემდგომ ბერძნულ ტრაგიკულ თეატრს გენიოსი ნოვატორი აღარ მოვლენია, რომელიც უარს იტყოდა კლასიკური ტრაგედიის რამდენსამე ფუნდამენტალურ პრინციპზე და ტრაგედიას ახალი გზით წაიყვანდა. დიადი სამეულის გენიალობის ხარისხი, როგორც ჩანს, იმდენად დიდი იყო, რომ ანტიკურ საბერძნეთში მას ღირსეული კონკურენტი ვეღარ გამოუჩნდა. ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ტრაგიკოსთა შემოქმედებისათვის შდრ. DNP, 12/1, 738.
[13] შდრ. გვ. 527 შმდ.
[14] „დოლონიას“ „ილიადაში“ თანამედროვე მკვლევართა უმეტესობა შედარებით გვიანდელ ინტერპოლაციად მიიჩნევს. შდრ. ΠΓΞ, გვ.

მოკლედ ამგვარია: ჰექტორი ცნობას იღებს, რომ ბერძნებმა ცეცხლი დაანთეს. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ისინი გაქცევას აპირებენ? ენეასის რჩევით, იგი მზვერავს უშვებს ბერძნების ბანაკში. ამ ფუნქციის შესრულებას ითავებს დოლონი. გზაში მას კლავენ ოდისევსი და დიომედესი, რომელნიც ჰექტორის კარვამდე მიღწევას აპირებენ. მათ გამონისა და მუზა ტერფსიქორეს შვილი, თრაკიელთა მეფე, რომელიც ყველაზე სახიფათო იქნება აქაველთათვის, თუკი ცოცხალი გადარჩება. ჩნდება ალექსანდროსი. მას შეუძლია მოეცხადება ათენა, რომელიც მოუწოდებს გმირებს, მოკლან რესოსი – მდინარე სტრიჩაშალოს აქაველების გეგმები, მაგრამ ათენასაგან შეცდომაში შეყვანილი, გაეცლება იქაურობას. ოდისევსი და დიომედესი აღასრულებენ ქალღმერთის მოწოდებას. რესოსის სიკვდილის ამბავი მთელ ჯარს მოედება. მოსულ ჰექტორს რესოსის მეეტლე ადანაშაულებს თავისი მეფის სიკვდილში. ჩნდება რესოსის დედა – მუზა, რომელიც აუწყებს ტროელებს მთელ სიმართლეს. ტრაგედიაში შეიმჩნევა როგორც სოფოკლეს, ასევე ევრიპიდეს გავლენა. „რესოსს“ ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში შექმნილად თვლის დღეს მეცნიერთა უმეტესობა. ვფიქრობ, ეს ნაწარმოები საკმაოდ კარგად გვიჩვენებს იმას, თუ, არისტოტელეს სიტყვებისა არ იყოს, როგორ შეაჩერა ტრაგედიამ თავისი განვითარება, თუ როგორ ამოწურა ტრაგიკულმა მუზამ საკუთარი შესაძლებლობები ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ელადაში.[1]

სატირული დრამა

ტეტრალოგიური სისტემის აუცილებელი კომპონენტი, როგორც აღინიშნა, სატირული დრამა იყო. ნაწილობრივ, ზემოთ გვქონდა მსჯელობა მის ფუნქციაზე, მაგრამ ახლა შევეცადოთ, კონკრეტული მასალის მოხმობით, უფრო ნათლად გავერკვათ მის ფორმასა და დანიშნულებაში.

სატირული დრამის, როგორც ტრაგიკული აგონის აუცილებელი კომპონენტის საკითხი დღემდე დისკუსიას იწვევს მეცნიერებაში.[2] აზრთა სხვაობის მიზეზი არის ორი ცნობის, ერთი შეხედვით, ურთიერთგამომრიცხავი ხასიათი. ერთი მხრივ, არისტოტელე ტრაგედიის წარმოშობაზე მსჯელობისას შემდეგს გვაუწყებს: „რაც შეეხება სიდიდეს. მცირე ამბებიდან და სასაცილო გამოთქმის ხერხიდან [ტრაგედიამ] სატირულის გზით მოგვიანებით მიაღწია გარდატეხას (მიიღო თავისი სახე) და მეტრი ტეტრამეტრიდან გახდა იამბური, რადგან თავდაპირველად გამოიყენებოდა ტეტრამეტრი იმის გამო, რომ პოეზია იყო სატირული და უფრო საცეკვაო“ (1449a 19 შმდ.). ტრადიციულად ზედსართავ სახელს – სატირული ავსებენ ხოლმე მსაზღვრელით – დრამა.[3] აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავუშვათ, რომ არისტოტელე ტრაგედიას სატირული დრამის განვითარების თუ გარდაქმნის შედეგად მიიჩნევს. შესაბამისად, ჯერ უნდა ყოფილიყო სატირული დრამა შემდგომ კი ტრაგედია. ამგვარ ინტერპრეტაციას ეწინააღმდეგება ანტიკური ტრადიციის მეორე ცნობა, რომლის თანახმადაც სატირული დრამის შემქმნელი პრატინას ფლეიოსელი ყოფილა. პრატინასი ასპარეზზე, როგორც ტრაგიკოსი, აშკარად თესპისის შემდეგ გამოდის, ხოლო დრამის ჩვენთვის საინტერესო ფორმა კი მას ყველაზე ადრე ძვ.წ.ა. 520-500 წლებს შორის უნდა შეექმნა.[4] „სვიდა“-სთან შემონახულია ცნობა იმის თაობაზეც კი, თუ რამ განაპირობა ამ ჟანრის წარმოქმნა. მის მიხედვით, ცნობილ პერიპატეტიკოს ფილოსოფოსს, ქამელეონს (ძვ.წ.ა. 340-270), ამგვარი ამბავი შემოუნახავს ანტიკურობაში გავრცელებული გამოთქმის შესახებ: „არაფერია, რაც დიონისეს უკავშირდება“. თითქოს ჯერ კიდევ თესპისის მოღვაწეობის ხანაში ტრაგედიების წარმოდგენისას მაყურებელთაგან ზოგიერთებს, აღშფოთებულებს ამ დრამებში სატირული სულის გაქრობით, ამ, შემდეგ ფრთოსან გამოთქმად ქცეული, წინადადებით გამოუხატავთ თავიანთი დამოკიდებულება

[1] „რესოსის“ შესახებ დაწვრილებით იხ. Rhesos, Tragoedie eines unbekannten Dichters, Griechisch und Deutsch von D. Ebener, Berlin 1966.
[2] შდრ. DNP, 11, 125 შმდ.
[3] შდრ. Aristotle, Poetics, ed. D. W. Lucas, გვ. 84.
[4] DNP, 11, 125.

დრამატურგიაში მიმდინარე ტენდენციების მიმართ.[1] სწორედ კონსერვატიული გემოვნების მაყურებლის წინაშე ვალის მოსახდელად შემოულიათ ათენის ტრაგიკულ აგონებში სატირული დრამის ჩართვა. ამას ემატება არისტოტელეს ცნობაც ტრაგედიის სანყისთა დითირამბებთან ორგანული კავშირის შესახებ, რაზეც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. სატირული დრამა კი, რასაკვირველია, ვერ ჩაითვლება დითირამბის შემსრულებელთა რეპერტუარის ნაწილად. ყოველივე ამის გათვალისწინებით მეცნიერებაში ამგვარ ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ: არისტოტელეს ცნებაში „სატირული“ უნდა ვიგულისხმოთ არა ლიტერატურული სტატუსის მქონე სატირული დრამა, არამედ ადრეულ დიონისურ სანახაობებში სატირული ელემენტის დომინანტურობა. სხვადასხვა კომპონენტების სინთეზის შედეგად წარმოქმნილმა ტრაგედიამ, რომელიც აშკარად განვითარების არა სატირულ-სალაღობო, არამედ დითირამბულ-დასატირებელი პათოსის ინტენსიფიკაციის გზით წავიდა, თანდათანობით დაკარგა კავშირი დიონისესთან. სატირული დრამის შეღებით დიდმა დიონისიებმა კვლავ დაიბრუნეს თავიანთი დიონისური კოლორიტი. და მართლაც, ძვ.წ.ა. VI-V საუკუნეთა მიჯნიდან იწყეს ვაზურ ფერწერაში ასახვა სცენებმა სატირული დრამებიდან.[2]

რა ახასიათებდა ამ ჟანრს? მისი უმთავრესი კომპონენტი იყო სატირებისაგან შედგენილი გუნდი. სწორედ ამიტომ ამგვარ პიესას ხშირად σατυρικὸν δρᾶμα-ს („სატირული დრამის“) პარალელურად უბრალოდ οἱ σάτυροι-საც („სატირები“) უწოდებდნენ. გუნდი, ისევე როგორც ტრაგედიაში, შედგებოდა 12 ან 15 ქორევტისაგან. სატირებს ჰქონდათ ფართო წვერი, წაწვეტებული ცხვირი და ცხენის ყურები, მელოტი თავი, ცხენის კუდი, საგანგებოდ აქცენტირებული ფალოსი. ისინი მოუთვინიერებელი თავხედები არიან, ილტვიან აღგზნებული ცეკვებისაკენ. მათთვის ტიპიურ ცეკვას სიკინისი ეწოდება. მათი მამა სილენოსი, რომელსაც პაპოსილენოსადაც მოიხსენიებენ, ბეწვიან მოსასხამს და თეთრ წვერს ატარებს. სატირული დრამის, როგორც ჟანრის, განვითარების პროცესში სილენოსის ფუნქცია სატირების გუნდის თავკაციდან თავად მსახიობის როლამდე „ამაღლდა“.[3]

ამ ჟანრის განვითარების ეტაპებზე საკმაოდ კარგ წარმოდგენას გვიქმნის ესქილესა და სოფოკლეს მნიშვნელოვანი ფრაგმენტების და ევრიპიდეს სრულად შემორჩენილი სატირული დრამის განხილვა.

ესქილეს ტეტრალოგიური სისტემის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სატირული დრამა კავშირში იყო ტრაგედიების ანუ ტრილოგიის ინფორმაციულ სისტემასთან. მას უკვე თანამედროვენი სატირული დრამების შექმნის საუკეთესო ოსტატად მიიჩნევდნენ და, ამ მხრივ, პრატინასზე წინაც კი აყენებდნენ.[4] მას 20-მდე ამ ჟანრის პიესა მიეწერებოდა. დიდი ხნის განმავლობაში მეცნიერებას არ ჰქონდა შესაძლებლობა კონკრეტულ მასალაზე დაყრდნობით ემსჯელა ესქილეს სატირული დრამის ჟანრში მოღვაწეობაზე. სიტუაცია XX საუკუნის 30-იანი წლების პაპიროლოგიურმა აღმოჩენამ შეცვალა. იტალიელმა მეცნიერებმა გამოაქვეყნეს პაპირუსზე აღმოჩენილი ორი პერსონაჟის დიალოგის ტექსტი, იგი ესქილეს სატირული დრამის „მებადურები“ ანუ „ბადის მთრეველნი“ ფრაგმენტებს შეიცავდა. მათი გამოქვეყნების შემდგომ ცნობილ ინგლისელ პაპიროლოგს ე. ლობელს გაუჩნდა სურვილი, კიდევ ერთხელ მიბრუნებოდა პაპირუსთა იმ ფრაგმენტებს, რომლებიც XX საუკუნის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩნდა და მოხვდა ოქსფორდში. მეცნიერის ძალისხმევამ მართლაც საყურადღებო დასკვნების საფუძველი შექმნა. გაორკეცდა, რომ პაპირუსების ეს ნარჩენები ახ.წ.ა. II საუკუნეში შედგენილი ესქილეს „მრავალტომეულის“ პიესებს მოიცავდნენ, მათ შორის „ბადის მთრეველთა“ ფინალურ სცენასა და კიდევ ერთი სატირული დრამის „წმინდა ელჩობა, ანუ ისთმოსელები“ ფრაგმენტებს. ომით გამოწვეული პაუზის შემდეგ მეცნიერები მიუბრუნდნენ ამ ფრაგმენტების შესწავლას. დღეს „ბადის მთრეველთა“ შესახებ შემდეგი შეიძლება ითქვას. იგი იყო ე.წ. პერ-

[1] იქვე.
[2] შდრ. კრებული: Das griechische Satyrspiel (გამომც. R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker), 1999; D. F. Sutton, The Greek Satyr Play, 1980. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 141 შმდ.
[3] DNP, 11, 126.
[4] შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 143 შმდ.

სევსის[1] ტეტრალოგიის მეოთხე პიესა. პირველი სამი ტრაგედია: ა) „ფორკიდესი“, ბ) „პოლიდექტესი“, გ) ტრაგედიის სახელწოდება უცნობია, გადმოცემდა პერსევსისა და მისი დედის დანაეს დრამატულ თავგადასავალს კუნძულ სერიფოსზე მოხვედრის შემდგომ. ხოლო სატირული დრამა „ბადის მთრეველნი“ აღწერდა იმას, თუ როგორ მოხვდა დედა-შვილი კუნძულზე. ამდენად ინფორმაციულად იგი გადმოცემდა ამბავს, რომელიც ტრაგედიებში აღწერილ მოვლენებს უძღოდა წინ.

დრამის შინაარსი ამგვარად შეგვიძლია აღვადგინოთ. პროლოგში ორი მებადური შენიშნავს ზღვაში რაღაც უცნაურ საგანს, რომლის გამოთრევის შესაძლებლობა მათ არ აქვთ. ისინი დასახმარებლად იხმობენ ადგილობრივ მაცხოვრებლებს. მათ ნაცვლად ჩნდება სატირთა გუნდი, რომელიც, თუმცა ბევრს ფაციფუცობს, მაგრამ, ფაქტობრივად, ხელს უშლის მებადურებს. როგორც იქნა დანაე ჩვილი შვილით ნაპირზე გამოიყვანეს. ახალგაზრდა ქალის დანახვამ სატირებში ვნებები აშალა. ქალი ევედრება ღმერთებს, უპირველეს ყოვლისა კი ზევსს, რომ იხსნან ამ საშინელი არსებების ძალადობისაგან. მშვიელად დანაეს მოევლინება, როგორც ჩანს, დიქტისი, ადგილობრივი მეფის ძმა. მითის მიხედვით, მან ქალი თავისთან წაიყვანა და მას დიდი პატივისცემით ექცეოდა. ჩნდება სილენოსიც, რომელიც თავისი გარეგნობითა და დაპირებებით, რომ სხვადასხვა უცნაურ სათამაშოს მოუტანს პერსევსს, ამხიარულებდა ბავშვს. დანაე თავისი შვილით, ზევსის ძით, დიქტისს მიჰყავს სახლში. სატირებს იმის გარდა აღარაფერი დარჩენიათ, რომ მომხდარს შეეგუონ.[2]

„წმინდა ელჩობის, ანუ ისთმოსელების“ პაპირუსის ფრაგმენტი შესაძლებლობას გვაძლევს დრამის შინაარსი დაახლოებით ამგვარად აღვადგინოთ. სატირთა „დელეგაცია“ „წმინდა ელჩობის“ სახით ჩავიდა ისთმოსში, სადაც ცნობილი ისთმოსური თამაშები იმართებოდა. ამ ზეიმის მფარველი ღმერთის, პოსეიდონისათვის, მათ ძღვნად მოაქვთ თიხისგან გამოძერწილი საკუთარი გამოსახულებები. ასეთი უჩვეულო საჩუქარი, როგორც ჩანს, თამაშობებში სხვა მონაწილეთა შეშინებას ისახავდა მიზნად. უეცრად ტაძრიდან გამოდის ის, ვისთანაც შეხვედრას სატირები აქ ყველაზე ნაკლებად ელოდნენ – მათი „უფროსი“ – ღმერთი დიონისე. ირკვევა, რომ სატირები, თამაშობებში მონაწილეობის სურვილით ანთებულები, გამოქცეულან ღმერთს. დიონისესა და სატირთა გუნდის თავს, სილენოსს შორის საკმაოდ ცხარე კამათი იმართება. დიონისე იმითაა აღშფოთებული, რომ სატირებმა დიონისური „ატრიბუტიკა“ ისთმოსური თამაშებისათვის დამახასიათებელ სიმბოლიკაში გაცვალეს. გუნდი არ ეპუება დიონისეს, თუმცა ეს უკანასკნელი სატირებს ერთობ „სერიოზულად“ ემუქრება. ბოლოს და ბოლოს, დიონისემ შეძლო ყველა სატირის გადაბირება, მხოლოდ სილენოსი, ტაძრის მფარველობის ძალით გულმოცემული, ჯიუტად ამბობს უარს, დაემორჩილოს „უფროსს“.[3]

სოფოკლესთან სატირული დრამა ისევე აღარ არის დაკავშირებული ტრილოგიის ტრაგედიების თემატიკასთან, როგორც თავად ტრილოგიის ტრაგედიები არ არიან კოორდინირებულნი რაღაც ერთი მითის სიუჟეტით.[4] 1912 წელს სოფოკლეს სატირული დრამის „მეძებარნი“ ტექსტის ფრაგმენტები აღმოჩნდა. ოცი წლის შემდეგ ახალმა პაპიროლოგიურმა ფრაგმენტებმა მეორე სატირული დრამის „ინაქოსის“ ფრაგმენტები გამოავლინეს, ხოლო კიდევ ოცი წლის გასვლის შემდგომ ახალმა აღმოჩენამ გაზარდა „ინაქოსის“ ჩვენამდე მოღწეული სტრიქონების რაოდენობა იმდენად, რომ დღეს დაახლოებით შეგვიძლია აღვადგინოთ მისი შინაარსი.[5]

ფიქრობენ, რომ „მეძებარნი“ სოფოკლეს შემოქმედების ადრეულ პერიოდს მიეკუთვნება. დრამაში დამუშავებული ყოფილა ონავარი ჰერმესის მიერ აპოლონის ძროხების მოპარვის ამბავი, რომელსაც ჰომეროსის ჰიმნი „ჰერმესისადმი“ გადმოგვცემს. მოქმედება მიმდინარეობს კილენეს მთის მწვერვალზე. მოქმედი პირები არიან აპოლონი, სილენოსი და სატირების გუნდი, ადგილის ნიმფა კილენე და ჰერმესი.[1] აპოლონი აწესებს ჯილდოს იმისათვის, ვინც მის უეცრად დაკარგული ძროხების ფარას აღმოაჩენს. მეძებარი ძაღლების ფუნქციის შესრულების მზადყოფნას უმალვე გამოთქვამენ სილენოსი და სატირები. იწყება გამქრალი ძროხების კვალის ძიება. უეცრად ისმის საოცარი დაკვრა სიმებიან ინსტრუმენტზე, რომლის მსგავსიც ჯერ სატირებს არ გაუგიათ. რადგან ხმები მიწის ქვეშეთიდან მოდიოდა, მათ მოინდომეს, მიწაზე ფეხების მძიმე ბაგა-ბუგით იძულებული გაეხადათ დამკვრელი, იქიდან ამოსულიყო. ჩნდება ამ მთის ნიმფა კილენე. მას სურს შეიტყოს სატირების მიერ ატეხილი ხმაურის მიზეზი. მაგრამ იგი არც წაჭორავებისაგან იკავებს თავს და ყვება, თუ როგორ გაუჩინა ატლასის ასულმა მაიამ ზევსს ფარული სიყვარულის ნაყოფი, ჰერმესი. ჩვილი ღმერთი ახლა ნიმფის მფარველობით იზრდება. საოცრად ნიჭიერ პატარას ლირა გამოუგონებია. სწორედ იგი გამოცემს ასეთ საოცარ ხანგებს. ამას მოსდევს ლირისა და მისი შექმნის პროცესის დეტალური აღწერა ნიმფისაგან. მეძებარი სატირები ხვდებიან, რომ ძროხების მოპარვა მხოლოდ ახლადმოვლენილ, ლირაზე დამკვრელ ღმერთს შეეძლო, რადგან მას ძროხის ტყავი დასჭირდებოდა ინსტრუმენტის დასამზადებლად. კილენე ამგვარი ფიქრის გავლების წინააღმდეგია, მაგრამ სატირები თავისას არ იშლიან, დარწმუნებულნი, რომ ძროხები გამოქვაბულში გადამალა ეშმაკმა ჰერმესმა. ძებნა გრძელდება და აი, კვალიც აღმოჩენილია. ქურდს თავად აპოლონი იპოვნის თავის სამალავში. შებოჭილი ჰერმესი მას სააშკარაოზე, ანუ სცენაზე გამოჰყვას. ჰერმესი ითავისუფლებს თავს ბორკილებისაგან და თავის ახალ ინსტრუმენტზე დაკვრით აპოლონს პატიებას გამოსტყუებს. დრამა, ალბათ, მთავრდებოდა იმით, რომ ჰერმესი ჩუქნიდა თავის უფროს ძმას ლირას და ისინი რიგდებოდნენ.

სატირულ დრამაში „ინაქოსი“ აღწერილია იოს მამის, ინაქოსისა და მისი ქალიშვილის ამბავი. ინაქოსი შესჩივის სატირების გუნდის თავს, რომ მისი ქალიშვილი ძროხად აქცია ღმერთმა. როგორც ჩანს, ჩნდებოდა არგოსი, რომელიც ჰერამ იო-ძროხას მიუჩინა მცველად და მეთვალყურედ. ზევსის შიკრიკად ინაქოსს ჰერმესი მოევლინება, რომელიც ამშვიდებს მას მისი ქვეყნის თავს დატრიალებული უბედურების გამო. შემდეგ ჰერმესი ტოვებს იქაურობას და კვლავ ბრუნდება უკვე არგოსის მოსაკლავად.

მართალია, ევრიპიდე სატირული დრამის ტეტრალოგიის მეოთხე პიესად დართვის საქმეში ყველაზე არათანმიმდევრული იყო და იგი მას ხშირად ცვლიდა ისევ ტრაგედიით, ან ჩვეულებრივი დრამით, სატირთა ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე მოქმედებაში, შემთხვევამ სწორედ იმ დრამატურგის სატირული დრამა შემოგვინახა სრულად, რომლისგანაც ყანრმა, ფაქტობრივად, კვდომა დაიწყო.

„კიკლოპი“, ერთადერთი სრულად შემორჩენილი სატირული დრამა, რომელიც 709 სალექსო სტრიქონს შეიცავს, ფიქრობენ, რომ ევრიპიდეს შემოქმედების გვიანდელ პერიოდს მიეკუთვნება. მას საფუძვლად უდევს „ოდისეას“ IX სიმღერაში გადმოცემული ეპიზოდი, რომელიც თავისი ხასიათით ყოველთვის განსაკუთრებით ხალისიან სცენათა რიგს განეკუთვნებოდა. და აი, ევრიპიდე ახდენს მის დრამად ტრანსფორმაციას. ამისათვის იგი ცვლის რამდენსამე მომენტს. მოქმედება ხდება ეტნასთან სიცილიაზე. პოლიფემოსს უკვე ჩავარდნია ხელში სილენოსი და მისი შვილები სატირები, რომლებიც მსახურებად და მწყემსებად გაუხდია. მათ სწორედ ეს-ესაა მორეკეს ცხვრის ფარა გამოქვაბულთან. სილენოსისა და ოდისევსის დიალოგიდან ვიტყობთ, რომ კიკლოპები სავსებით არაკულტივირებული ტომია: მათ არ იციან, რა არის ღვინო. ადვილი წარმოსადგენია, რაოდენ ძნელია სატირებისათვის ღვინისა და ბაკქური მხიარულების გარეშე ყოფნა. სამაგიეროდ, კიკლოპები კაციჭამიები არიან და არავის დაინდობენ, თუკი ხელში ჩაუვარდებათ. ოდისევსისა და მისი თანამგზავრების მიმართ ჯერ-ჯერობით კეთილად განწყობილ სილენოსსა და სატირებს ლაერტესის ძე ხელსაყრელ „საქმეს“ შესთავაზებს – გაუცვალონ ღვინოში ყველი და ბატკნები. ჩნდება კიკლოპი, რომელიც სატირებს ცეკვასა და სიმღერას უკრძალავს. პოლიფემოსი აღმოაჩენს ოდისევსსა და მის თანამგზავრებს, რომლებმაც მისი მოსვლისას დამალვა სცადეს. შეშინებული სილენოსი აუწყებს „პატრონს“, რომ მოსუ-

[1] პერსევსის მითისა და ვარიანტების შესახებ დაწვრილებით იხ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნ. ტონიასი და მ. ღარიბაშვილის, გვ. 37 შმდ.

[2] შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 145 შმდ.

[3] იქვე, გვ. 146.

[4] ამის შესახებ იხ. ზემოთ.

[5] სოფოკლეს სატირული დრამებისათვის შდრ. O. Werner, Griechische Satyrspiele von Euripides, Sophokles und Aischylos, Stuttgart, 1970. ტექსტის გამოცემებისათვის შდრ. ბიბლიოგრაფია. იხ. აგრ. R. Nickel, LAL. გვ. 463 შმდ.; გვ. 468, იქვე ბიბლიოგრაფია.

[1] ჰერმესი ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტებში არ ფიგურირებს.

ლებმა მათ ბატკნები და ყველი მოსტაცეს. ოდისევსს სურს სიმართლე გაირკვეს. იმართება კამათი. როდესაც პოლიფემოსი მას წარმომავლობის ამბავს ჰკითხავს, ოდისევსი სთხოვს, შიმშილის გრძნობა ბერძნებით არ დაიოკოს. პოლიფემოსი, რომელიც არ ცნობს ზევსის სტუმართმოყვარეობის კანონებს, რადგან თავი ღმერთებზე უფრო ძლევამოსილად მიაჩნია, ყურად არ იღებს ოდისევსის თხოვნას. მუცლის მოთხოვნილებას აყოლილი კიკლოპი, რომლის ცხოვრებისეული პრინციპი მარტივია:

ჭკვიანთათვის, კაცუნავ, სიმდიდრე არის ღმერთი,
სხვა ყველაფერი – ყბედობაა, სიტყვათ თამაში.

(316-17)

ბერძნებს გამოქვაბულში შერეკავს. სატირთა გუნდი შეშფოთებული სიმღერით ხვდება გამოქვაბულიდან გამოსულ ოდისევსს, რომლის სიტყვებზე:

ზევსო, როგორ ვთქვა, შიგ რაც ვიხილე საშინელი,
ვერდასაჯერი, მითთა მსგავსი, არ სინამდვილის?

(375-76)

გუნდი ეკითხება ლაერტესის ძეს:

რაო, ოდისევს, ნუთუ შეჭამა უკვე კიკლოპმა
შენი ძვირფასი მეგობრები, უსაშინლესმა?

(377-78)

ოდისევსი აუწყებს მათ, რომ პოლიფემოსმა მისი ორი თანამგზავრი გადასანსლა.

საკმაოდ ვრცელ მონოლოგში (382-436) ოდისევსი დეტალურად აღწერს, რაც მოხდა, მაგრამ მას არ ავიწყდება, რომ შურისგება ჰმართებს. იგი გეგმავს, ღვინით დაათროს კიკლოპი და სატირთა დახმარებით დააბრმავოს. მართლაც, კიკლოპი დაიძინებს. ოდისევსი სილენოსთან ერთად შებრუნდება გამოქვაბულში. უკანასკნელ წუთში სატირები დაფრთხებიან და ოდისევსი თავის გეგმას მხოლოდ საკუთარ თანამგზავრებთან ერთად განახორციელებს. დაბრმავებული კიკლოპი გამოდის გამოქვაბულიდან. იმის გამო, რომ დაბრმავებამდე კიკლოპს ოდისევსი გაეცნო როგორც კაცი, სახელად „არავინ“, გამწარებული პოლიფემოსი გუნდის კითხვებზე, თუ ვინ დაატეხა მას თავს ამგვარი უბედურება, დაჟინებით პასუხობს: „არავინ“. ბოლოს და ბოლოს კიკლოპი იგებს მისი დამბრმავებლის სახელს და ხვდება, რომ ახდა წინასწარმეტყველება. სატირების გუნდი უერთდება ბერძნებს, რათა მათთან ერთად დატოვოს კიკლოპის სამფლობელო.[1]

როგორც ვხედავთ, სატირულ დრამას ორი ძირითადი ფუნქცია ჰქონდა: ა) აღედგინა დიონისური სული ტრაგიკულ აგონში. ეს მიიღწეოდა სატირების ტეტრალოგიურ სისტემაში უცილობელი შემოყვანით მეოთხე პიესის საშუალებით, ბ) ხალისიანობითა და უდარდელობით, უწმაწურობითა და მიამიტობით ტრაგედიათა ვნებების სრული ნეიტრალიზაცია, მაყურებლის კარგ გუნებაზე დაყენება, თეატრის პირობითობის მთელი ძალით ჩვენება, სადაც მაყურებელი ერთ საფესტივალო დღეს შეიძლება თანაზიარი გახდეს როგორც ატრიდთა, ან ოიდიპოსის საგვარეულო ტრაგედიის, ასევე სასაცილო სატირების გარემოცვაში მომხდარი უცნაური და მხიარული ამბებისა.

სატირულ დრამაში, ჩვეულებრივ, ორი ინფორმაციული კომპონენტი გამოიყოფა. ერთი მითებიდან ცნობილი რაღაც ეპიზოდი (ა.მ., დანაესა და პერსევსის კუნძულ სერიფოსზე მოხვედრა, ინაქოსის გასაჭირი იოს ძროხად ქცევის გამო, ოდისევსის თავგადასავალი კიკლოპთან და ა.შ.), მეორე კი სატირებისა და სილენოსის მიერ შექმნილი ე.წ. სატირული კონტექსტი. ეს დიონისური უცნაური არსებები თავხედობისა და მოჩვენებითი გულისხმიერების, მფრთხალობისა და მოჩვენებითი გაბედულების, გაჭირვებაში ჩავარდნილი გმირისათვის დახმარების გაწევის მზადყოფნისა და პირველსავე დაბრკოლებისას უკან დახევის მუდმივი მონაცვლეობით სერიოზულ ტრადიციულ ამბავსაც კი ხალისიანი

[1] შდრ. Euripides, Tragödien, Griechisch und Deutsch D. Ebener, Berlin, 1980 გვ. 199 შმდ.

ასპექტით წარმოგვიდგენენ. ფაქტობრივად, ტეტრალოგიაში სატირული დრამა ყველაზე უფრო ტრაგიკულის კომიკურით გაჯერებისა თუ დასრულების შესაძლებლობას იძლეოდა.[1]

ძვ.წ.ა. V საუკუნეში სცენაზე წარმოდგენილი სატირული დრამების ოდენობა რამდენიმე ასეული უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება ამ ჟანრის საბოლოო დაქვეითება. მართალია, ძვ.წ.ა. III საუკუნეში მან ერთგვარი გამოცოცხლება დაიწყო, მაგრამ იგი ძირითადად ბუკოლიკური ხასიათის პოეზიაში გადაიზარდა.[2] ფაქტობრივად, სატირული დრამა, როგორც ჟანრი ქრება და იგი ასპარეზს ტრაგედიასა და კომედიას უტოვებს. მართალია, მის მიმართ ინტერესს იჩენდნენ სხვადასხვა დროის მწერლები თუ ლიტერატურის ისტორიკოსები, მაგრამ XX საუკუნის პაპიროლოგიურ აღმოჩენებამდე ამ ჟანრის თავისებურებებისა და ფუნქციის შესახებ ერთობ ბუნდოვანი და ხშირად მცდარი წარმოდგენა ჰქონდათ. ამიტომ, ბუნებრივია, მის რეცეფციაზე თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაში, ფაქტობრივად, გარდა უმნიშვნელო გამონაკლისებისა, ვერ ვილაპარაკებთ. ალბათ, ამ მხრივ, ყურადღებას იმსახურებს თ. უაილდერის „ალკესტიადა“, რომელსაც მოსდევდა სატირული დრამა „მთვრალი დები“ (1955). ერთობ იშვიათია ევრიპიდეს „კიკლოპის“ თანამედროვე სცენაზე განხორციელების ცდები.[3]

სატირულ დრამაზე მსჯელობისას, ბუნებრივია, წარმოიშვება კითხვა: რა კავშირია მასსა და რომაულ ლიტერატურაში პოპულარულ ჟანრს, სატირას შორის, რომელმაც მყარად დაიმკვიდრა ადგილი მსოფლიო მწერლობაში. შეიძლება ითქვას, გარდა ტერმინთა გარეგნული მსგავსებისა, არავითარი. თანხვედრა აქ სავსებით შემთხვევითია. სატირა, ლათინურად satura, რომში აღნიშნავდა ავტორის პროზისა და ლექსის შერევით წარმოებულ საუბარს თავის აუდიტორიასთან. მან რომში მხოლოდ მოგვიანებით შეიძინა გაკილვის ის ფუნქცია, რომელსაც დღესაც მის განმსაზღვრელ ნიშნად მივიჩნევთ. სატირული დრამის სახელწოდებაში კი სატირთა გუნდის, როგორც მისი აუცილებელი კომპონენტის, მონაწილეობა აისახა.[4]

კლასიკური და თანამედროვე ტრაგედია

კლასიკური ტრაგედია წარმოშობიდან თითქმის ორი საუკუნის შემდგომ, მართალია, კონსპექტური ფორმით, მაგრამ ფუნდამენტურად გამოიკვლია არისტოტელემ „პოეტიკაში“, რომელიც დღემდე ლიტერატურის თეორიაში უმნიშვნელოვანეს ნაშრომს წარმოადგენს.[5] როგორც აღინიშნა, არისტოტელემ კლასიკური ტრაგედიის განვითარების პროცესი დასრულებულად გამოაცხადა, როდესაც აღნიშნა: „მრავალი ცვლილებების გადატანის შემდეგ ტრაგედია შეჩერდა, მას შემდეგ, რაც მიაღწია თავის ბუნებას“.[6] არისტოტელეს აზრით, და ამას მანამდე მშვენივრად ხედავდა არისტოფანეც, ეს უკვე ძვ.წ.ა. V საუკუნეში მოხდა. ამის მიზეზი ისაა, რომ ტრაგიკული ფორმა, მსგავსად ორგანული სხეულისა, ვითარდება, ვიდრე იგი თავის სასრულს (τέλος) არ მიაღწევს, როდესაც მისი პოტენციალი მთლიანად რეალიზებულია.[7] არისტოტელეს ამით არ უნდოდა ეთქვა, რომ მომავალში შეუძლებელია ტრაგედიების შექმნა, იგი, უბრალოდ, ვეღარ ხედავდა ჟანრის განვითარების შესაძლებლობას იმ პარამეტრების ფარგლებში, რომლებიც მის ეპოქაში განსაზღვრავდა ტრაგედიის სახეს. არისტოტელემ ყოველგვარი ტრაგედიისათვის (ბუნებრივია, კლასიკური დრამის გამოცდილების გათვალისწინებით) ექვსი კომპონენტი, ანუ ნაწილი (μέρη) მიიჩნია აუცილებლად, რომელთა შესაბამისად ტრაგედია შეიძლება იყოს

[1] DNP, 11, 127.
[2] იქვე.
[3] იქვე.
[4] შდრ. В. Н. Ярхо, **Древнегреческая литература**, გვ. 139 შმდ.
[5] „პოეტიკისა“ და მისი მნიშვნელობის შესახებ მომდევნო ტომში იქნება დეტალური მსჯელობა.
[6] 1549a 14 შმდ.
[7] შდრ. D. W. Lucas-ის კომენტარები არისტოტელეს „პოეტიკისათვის“, გვ. 82.

ამა თუ იმგვარი:[1] ამბავი (μῦθος), ხასიათები (ἦθη), სიტყვა (λέξις), აზრი (διάνοια), სანახაობა (ὄψις) და მუსიკალური [გაფორმება] (μέλος). აქ მოცემული თანამიმდევრობა, გარკვეულწილად, ასახავს არისტოტელეს დაკვირვებას იმაზე, თუ რას მიიჩნევს იგი მეტად, და რას ნაკლებად მნიშვნელოვნად ტრაგედიისათვის. „პოეტიკის“ მიხედვით, ტრაგედიისათვის უმთავრესი არის ფაბულასთან დაკავშირებული მოქმედება. იგი სავსებით შეგნებულად განასხვავებს ერთმანეთისაგან ტერმინოლოგიურ დონეზე ამბავს (μῦθος) და მოქმედებას (πρᾶξις), თუმცა ისინი ორგანულად არიან ურთიერთთან დაკავშირებულნი. ამიტომ დრამაზე მსჯელობისას მისთვის ამოსავალია ის, რომ აქ ამბავი მოქმედებათა (თუ მოვლენათა) შეხამებით წარმოქმნილ სტრუქტურას წარმოადგენს. სწორედ ამგვარ სტრუქტურას თვლის იგი ტრაგედიის უმთავრეს კომპონენტად თუ შემადგენელ ნაწილად ხუთი ძირითადი მიზეზის გამო: 1) დრამა დაკავშირებულია მოქმედებებთან, რომლებთანაც შედარებით, ხასიათი არ არის არსებითი, 2) ტრაგედიას შეუძლია იარსებოს ხასიათის გარეშე, მაგრამ არ შეუძლია იარსებოს მოქმედების გარეშე, 3) ტრაგედიები, რომლებიც მდიდარია ხასიათებით, მაგრამ ღარიბი სიუჟეტურად, ვერ ასრულებს ტრაგედიის ფუნქციას, 4) ყველაზე უფრო მიმზიდველი ელემენტები პიესაში განეკუთვნება სიუჟეტს, 5) სიუჟეტი არის პიესის ყველაზე ძნელი ნაწილი გასამართავად. და, აქედან გამომდინარე, არისტოტელე მიდის დასკვნამდე, რომ ტრაგედიის საწყისი და, გარკვეულწილად, სული არის ამბავი, ხოლო მეორე ადგილი ხასიათებს უჭირავს.[2]

ბერძნული ტრაგედიის სიუჟეტი არ არის ნებისმიერი, თავად მწერლის მიერ მოგონილი, ფიქტიური. პოეტები, მეტწილად, მითოსს, როგორც ტრადიციულ ამბავთა ერთგვარ „ინფორმაციულ ბანკს“, მიმართავენ. ეს საუკუნეების განმავლობაში თაობიდან თაობაში გადაცემული, სხვადასხვა ნაწარმოებებში დამუშავებული თქმულებები ბერძენთა განათლებულობის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა და მათი მნიშვნელობა აუდიტორიისათვის თავიდანვე თვალსაჩინო იყო. ამდენად მწერლის მიერ ტრადიციული გმირის ინდივიდუალური ხასიათის ნიშნებით აღჭურვა პრინციპულად ვერ ცვლიდა ვერც თავად გადმოცემული ამბის და ვერც მასთან დაკავშირებული გმირის სტატუსს. სამაგიეროდ, პოეტს შეეძლო დრამისათვის მითოსიდან (ან ცნობილი ისტორიული ამბიდან) ოსტატურად შეერჩია სიუჟეტის მონაკვეთი თავისი დასაწყისით, ცენტრალური კონფლიქტითა და დასასრულით და იგი პარადიგმატულად ექცია სხვა ტრაგიკოსებისათვის (ამ მხრივ კარგ მაგალითს წარმოადგენს ესქილეს „ქოეფორები“, სოფოკლესა და ევრიპიდეს მისი გათვალისწინებით შექმნილი დრამები სახელწოდებით „ელექტრა“). ასევე პარადიგმატული გახდებოდა ტრადიციული ამბის პერსონაჟი, თუკი ტრაგიკოსი შეძლებდა მის ამაღლებას ჭეშმარიტ ხასიათამდე. რა ხდება ტრაგიკული თეატრის სფეროში მომდევნო ეპოქებში? მოკლედ გადავავლოთ თვალი ტრაგედიის ჟანრის ისტორიას და განვითარების ტენდენციებს არისტოტელეს შემდეგ: რომაულ დრამატურგიაში ჩვენამდე ცხრა ტრაგედიით შემორჩენილი სენეკა, მიუხედავად აშკარა დამოკიდებულებისა ბერძნულ პროტოტიპზე, უკვე არა მარტო ტრაგედიის, როგორც ჟანრის, „სრულ უფლებებში“ აღდგენისაკენ ლტოლვას გვიჩვენებს, არამედ კლასიკურ ბერძნულ დრამასთან შედარებით, როგორც ფაბულის ორგანიზაციის, ასევე გმირის ინდივიდუალიზაციის დონეზე, საგრძნობ ცვლილებებს ავლენს. ამით იგი გარკვეულწილად ბიძგს აძლევს ტრაგედიას, განვითარების ახალი გზები გამოძებნოს.[3] მრავალსაუკუნოვანი პაუზის შემდეგ, რომელიც დრამის მიმართ ქრისტიანული იდეოლოგიის ნეგატიური დამოკიდებულებით იყო გამოწვეული, ტრაგედიის აღორძინებაზე და გარკვეულ გარდატეხაზე მის განვითარებაში, ფაქტობრივად, რენესანსიდან შეიძლება ვიმსჯელოთ. პირველი ცვლილება ხდება ტრაგედიის სიუჟეტისა და გმირის ხასიათის ურთიერთმიმართების დონეზე. სიუჟეტი სულ უფრო და უფრო ხშირად ფიქტიურ, ან კვაზიფიქტიურ სახეს იღებს. კლასიკური მითების, ან ისტორიული მასალის დამუშავების შემთხვევაშიც კი, მაყურებელი წარმოდგენილი ტრაგედიის სიუჟეტს

[1] 1450a 8 შმდ.

[2] რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არისტოტელე სათანადოდ არ აფასებს ხასიათის როლს პოეტურ ნაწარმოებში. იგი ხაზს უსვამს მხოლოდ სიუჟეტის დომინანტურობას. გავიხსენოთ, რა საინტერესოდ მსჯელობს იგი ხასიათებზე ჰომეროსის ეპოსში. შდრ. ზემოთ.

[3] სენეკას ტრაგედიის თავისებურებებზე მსჯელობა ამ ნაშრომის მესამე ტომში გვექნება.

აღარ აღიქვამს, როგორც ტრადიციულ, მის სისხლსა და ხორცში გამჯდარ ამბავს. იგი მას, უპირველეს ყოვლისა, უყურებს როგორც რომელიღაც კონკრეტულ ტექსტზე, ან ისტორიულ წყაროზე დაფუძნებულ ნაწარმოებს, რომლის შინაარსი მაყურებელთა უმეტესობისათვის, შესაძლოა, სავსებით უცნობი იყოს. ყოველივე ეს მწერალს ათავისუფლებს სიუჟეტის დომინანტურობისაგან და სულ უფრო და უფრო მეტ შესაძლებლობას აძლევს, თავად გმირის ხასიათი გახადოს წარმმართველი ყოველივე იმაში, რაც ხდება. სწორედ ის, რომ ტრაგედია გათავისუფლდა ტრადიციული სიუჟეტის გამოყენების აუცილებლობისაგან, მან განვითარების ახალი შესაძლებლობები მიიღო.

ტრაგედიის ჟანრის დიდი აღმავლობა XVI საუკუნიდან იწყება ევროპაში და აქ ინგლისი და ესპანეთი იჭერენ წამყვან ადგილს. შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური ბერძნული დრამის შემდგომ ტრაგედიას აღარასოდეს მიუღწევია იმ სიმაღლისათვის, რაც მან შექსპირის (1564-1616) შემოქმედებაში ჰპოვა. აქ საკუთარი, ინდივიდუალური ვნებებით აღვსილი გმირი, მოქმედებს სამყაროში, სადაც მისი პიროვნული ხასიათი აუცილებლობით განაპირობებს ტრაგიკულ კონფლიქტს. და, თუმცა შექსპირი ამ სამყაროს სრულად წარმოსაჩენად ხშირად ტრაგიკომიკური ელემენტების უხვად გამოყენებისაგან არ იკავებს თავს, მისი ტრაგედიების პათოსი მაინც მთავარ მოქმედ გმირთა, როგორც ინდივიდუალურ ხასიათებზე თავს დამტყდარი შემზარავი კატასტროფის წარმოჩენაა. ამიტომ მისი დრამები, გარკვეულწილად, ხასიათის ტრაგედიებად შეიძლება მივიჩნიოთ. თავად სამყაროს კრიზისულობის მომენტს უფრო მძაფრად წარმოაჩენენ ესპანელი ლოპე დე ვეგა (1562-1635) და კალდერონი (1600-81), განსაკუთრებით კი, გერმანელი ა. გრიფიუსი (1616-64), რომლის ბაროკულ ტრაგედიებში ე.წ. ისტორიული კატასტროფა, ფაქტობრივად, იმაზე მიგვანიშნებს, რომ თავად ცხოვრება წარმოქმნის ტრაგედიას.

ტრაგედიამ ახალი, ნორმატიული, მკაცრ კანონებზე დაფუძნებული სახე მიიღო ფრანგულ კლასიციზმში, რომელიც არისტოტელეს „პოეტიკის“ მცდარი ინტერპრეტაციის წყალობით, ერთგულად იცავს ე.წ. სამი ერთიანობის – დროის, ადგილისა და მოქმედების – პრინციპს. აქ რაციონალური ფილოსოფიისა და, გარკვეულწილად, ფსიქოლოგიის სულით გაჟღენთილი გმირი ეთიკურ პრობლემატიკას წამოწევს წინ. მიუხედავად პ. კორნელისა (1606-84) და ჟ. ბ. რასინის (1639-99) საკმაო პოპულარობისა, კლასიციზმის ეპოქის ტრაგედია რამდენადმე ხელოვნურია და მოკლებული ჭეშმარიტი ბერძნული დრამის უშუალობასა და ზემოქმედების ძალას.

ფრანგულ ბურჟუაზიულ დრამაში (drame bourgeois), რომლის პრინციპები დ. დიდრომ (1713-84) და ვოლტერმა (1694-1778) ჩამოაყალიბეს, ახალი კლასის წარმომადგენელთა ინდივიდუალური „პრეტენზიები“ და ანტიფეოდალური განწყობილებების საფუძველზე წარმოქმნილი ოპოზიცია ხდება ტრაგიკული კონფლიქტის საფუძველი. იგი დრამატურგებს, მეტწილად, თავის თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებასა და გარემოში გადმოაქვთ.

XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნა ტრაგედიის განვითარებაში, როგორც გემოვნებათა და ფორმათა პლურალიზმის სფეროში, ასევე ამ ჟანრის ფენომენის თეორიულ გააზრებაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო.

„შტურმ უნდ დრანგის“ ეპოქისა და მიმართულების (დომინირებდა 1770-1786/89 წლებში) ლიტერატურაში ტრაგედია ე.წ. „პოლიტიკურ ტენდენციურ დრამაში“ გადაიზარდა, რისი თვალსაჩინო მაგალითია ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ (1784).

ე.წ. „ვაიმარის კლასიკის“ (იწყება XVIII საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოდან) ლიტერატურაში ტრაგედიამ საკმაოდ მაღალ დონეს მიაღწია, რომლის მიზანი ანტიკური ტრაგედიისა და თანამედროვე დრამის პრინციპთა სინთეზი იყო. კონფლიქტი აქ ეფუძნებოდა, გოეთეს ფორმულირებას თუ მოვიშველიებთ, „უნდას და მინდას“ (ანუ, რისი აღსრულებაც საჭიროა და რისი აღსრულებაც პიროვნების ნებაზეა დამოკიდებული) შეუთავსებლობას. ჰ. გოეთე (1749-1832), ფ. შილერი (1759-1805) და განსაკუთრებით, ჰ. კლაისტი (1777-1811) ამგვარმა დაპირისპირებამ კრახამდე მისული თანამედროვეობის აღიარებამდე მიიყვანა – სამყაროში მეუფებს ტყუილის სტიქია. რომანტიკული პრინციპების დომინირება იგრძნობა ვ. ჰიუგოს, ა. დე ვინის და ჯ. ბაირონის დრამებში, რომლებშიც ერთობ ინდივიდუალიზებული რომანტიკული „მე“ უპირისპირდება მთელ სამყაროს. განმანათლებლობისა და კლასიციზმის ისტორიზმით გამოწვეულ ეიფორიას XIX საუკუნის დასაწყისიდან

ენაცვლება ისტორიისადმი სავსებით განსხვავებული დამოკიდებულება. იგი გამოიხატებოდა ისტორიის ირაციონალისტური და მეტაფიზიკური აღქმის იმ ტენდენციათა დამკვიდრებაში, რომელნიც პიროვნების დაშლისკენ იყვნენ მიმართულნი. მართალია, ფ. გრილპარცერმა (1791-1872) და კ. დ. გრაბემ (1801-1836) სცადეს მათთვის ანტიკური მითოლოგიისა და ისტორიული სიუჟეტების გამოყენებით შექმნილი ისტორიული ტრაგედია დაეპირისპირებინათ, რომელშიც პერსონაჟთა შეგნებული ქმედების შედეგად წარმოქმნილ ნგრევაში მაინც გაისმოდა დაუნაწევრებელი შემოქმედი პიროვნებისა და ისტორიული პროგრესის დასაცავად წარმოთქმული სიტყვები, მაგრამ, სამაგიეროდ, მათი თანამედროვე ზოგიერთი სხვა დრამატურგი (ც. ვერნერი, ა. მიულერი, ე. ფონ ჰოუვალდი და ა.შ.) აშკარად ბედისწერის ტრაგედიას აძლევდა უპირატესობას, სადაც ადამიანთა ბედს მთლიანად ირაციონალური ძალები განაგებდნენ. ბუნებრივია, იყო გარკვეული გაორების შემთხვევებიც, როდესაც ტრაგიკული გმირები სურდათ წარმოედგინათ, როგორც ჰეგელისეული „მსოფლიო ისტორიის“ ინდივიდები და ამასთანავე, ისინი მიეჩნიათ მოკვდავებზე უფრო მაღლა მდგარი ძალების ოდენ ინსტრუმენტად.

XIX საუკუნის ბოლოსათვის ტრაგედიის განვითარების პროცესში შესამჩნევ ადგილს იჭერს ე.წ. ნატურალისტური სოციალური ელემენტებით გაჯერებული დრამები (ჰ. იბსენი, გ. ჰაუპტმანი და სხვ.). მათში მოცემული ისტორიის დეტერმინიზმის სული შესაძლებლობას ქმნიდა უდანაშაულო პერსონაჟების ტანჯვა წარმოჩენილიყო, წინა პლანზე წამოწეულიყვნენ უბრალო ადამიანები, ან სულაც ხალხის მასა.[1]

XX საუკუნე აღინიშნა, ერთი მხრივ, კლასიკური ტრაგედიის მოდერნიზაციის, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად ბერძენ ტრაგიკოსთა ევროპულ სცენაზე დადგმების სიხშირით. ამ პროცესში იმდენად მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი იყო დამოკიდებულება ტრაგედიის ჟანრისადმი, რომ შეუძლებელია რაღაც თვალსაჩინო კანონზომიერების დაჭერა. ფაქტია, რომ უახლეს ტრაგიკოსთა შემოქმედებაში ანტიკურმა თემატიკამ დომინანტური პოზიცია დაიკავა, რაც უკვე აღინიშნა ცალკეული ბერძნული ტრაგედიის თანამედროვე დრამატურგიაზე გავლენის შესახებ მსჯელობისას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ დღეს ამ ჟანრის ყველაზე უფრო მძლავრ მასტიმულირებელ წყაროს ისევ და ისევ კლასიკური ბერძნული ტრაგედია წარმოადგენს. სხვათა შორის, ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა, რომ 1950 წლიდან მოყოლებული მხოლოდ გერმანიის სცენებზე ანტიკური ტრაგედია 30 წლის განმავლობაში 600-ზე მეტჯერ დაიდგა (იგულისხმება პრემიერა. რასაკვირველია, მათი რეპერტუარში შეტანის შემდგომ, ისინი ამ ხნის განმავლობაში მრავალ ათასჯერ იქნენ წარმოდგენილნი). საქმე ეხება ესქილესა და სოფოკლეს ყველა ტრაგედიას და ევრიპიდეს დრამების უმეტესობას. როგორც სამართლიანად აღნიშნავენ, ამ მხრივ, თანამედროვეობას მხოლოდ ანტიკურობამ თუ შეიძლება გაუწიოს კონკურენცია.[2] უნდა ვიფიქროთ, რომ მაყურებლის დაუცხრომელ სურვილს, ეზიაროს ტრაგიკულ თეატრს, დღესაც ყველაზე წარმატებულად კლასიკური ეპოქის ბერძენი დრამატურგები და შექსპირი ასრულებენ. ხოლო რაც შეეხება ახალი დროის ევროპელ ტრაგიკოსებს, მათი წარმატება, არცთუ იშვიათად, იმით არის განპირობებული, თუ რამდენად ინტენსიურად და ღრმად ახდენენ ისინი კლასიკური დრამის რეცეფციას. იმ ხანგრძლივი გზის გათვალისწინებით, რაც ტრაგედიამ, როგორც ჟანრმა, განვლო ესქილედან ჩვენ დღეებამდე, ბუნებრივია, ისმის რამდენიმე პრინციპული ხასიათის კითხვა: ა) შეიძლება, თუ არა, მოინახოს რაღაც უნივერსალური დეფინიცია, რომელიც მოიცავს ყველა ჩვენთვის ტრაგედიად ცნობილი დრამის არსს? ბ) რა ძირითადი პარამეტრებით განსხვავდება თანამედროვე ტრაგედია ანტიკურისაგან? გ) რა არის ანტიკური ტრაგედიის პოპულარობის მიზეზი თანამედროვე სცენაზე (არა მარტო როგორც უმაღლესი დონის პოეზიისა, არამედ როგორც სანახაობისა)?

შევეცადოთ, ამ კითხვებზე შეძლებისდაგვარად მოკლე პასუხებით დავასრულოთ ჩვენი მსჯელობა კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის შესახებ:

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. А. Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, Москва 1967; Tragic Themes in Western Literature, Ed. C. Brooks, New Haven and London 1977[10]; Wörterbuch der Literaturwissenschaften, Hrsg. C. Träger, Leipzig,1986 და სხვ.

[2] შდრ. H. Flashar, Das antike Drama auf der modernen Bühne, 1984. ვიმოწმებ Kleine Enzyklopädie der antiken Autoren, Hrsg. B. Kytzler, Frankfurt a. M. 1996, გვ. 112-ის მიხედვით.

ა) 1961 წელს გამოვიდა გერმანელი მეცნიერის პეტერ სცონდის ნაშრომი „ცდა ტრაგიკულისათვის“. განმეორებით და გარკვეული დამატებებით, იგი გამოიცა მეცნიერის შრომების I წიგნში 1978 წელს.[1] მისი მიზანია, წარმოადგინოს XVIII საუკუნის ბოლოდან XX საუკუნის დასაწყისამდე გამოთქმული თორმეტი ყველაზე მნიშვნელოვანი განსაზღვრება ტრაგიკულისა და ისინი კრიტიკულად განიხილოს იმ მიზნით, რომ ტრაგიკულის „სხვადასხვა განსაზღვრება ერთ მეტ-ნაკლებად ჩაკეტილ თვალსაჩინო სტრუქტურულ მონტამდე დავიყვანოთ, რომელიც ყველასათვის საერთო იქნება.“[2] მართლაც, მასთან თავმოყრილ ჰოლდერლინის, გოეთეს, ჰებელის, შელინგის, ჰეგელის, შოპენჰაუერის, კირკეგორის, ნიცშეს, შელერის და ა.შ. თვალსაზრისთა გაცნობა საკმაოდ საინტერესო განსჯის საფუძველს ქმნის. სცონდის დასკვნა ამგვარია: „დიალექტიკური მომენტის უბიკვიტეტი (ანუ ყველგან გავრცელებულობა)“ არის ტრაგიკულობის უმთავრესი განმსაზღვრელი. მკვლევარი ფიქრობს, რომ ტრაგიკულობის დიალექტიკური სტრუქტურა უკვე არისტოტელეს „პოეტიკაში“ არის შენიშნული. ამის საილუსტრაციოდ იგი ორ პასაჟს გვთავაზობს: „მათ შორის [იგულისხმება გამორჩეულად კარგი და გამორჩეულად ცუდი] რჩება [საშუალო]. [ადამიანი], რომელიც არც სიქველით გამოირჩევა და არც სამართლიანობით და უბედურებაში ვარდება არა სიცუდისა და სიმდაბლის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო, მანამდე დიდი სახელისა და ბედნიერების მქონე, როგორც, მაგალითად, ოიდიპოსი, თიესტესი და სხვა თვალსაჩინო კაცები ამგვარი მოდგმისა. და მართლაც, აუცილებელია, რომ კარგად შედგენილი ამბავი იყოს უფრო მარტივი, ვიდრე, როგორც ზოგიერთები ამბობენ, ორმაგი და რომ ცვლილება მასში ხდებოდეს არა უბედურებიდან ბედნიერებისაკენ, არამედ ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ და არა სიმდაბლის, არამედ დიდი შეცდომის გამო [კაცისა], ისეთის, როგორზეც ითქვა, ან უფრო უკეთესისა, ვიდრე უარესისა“ (1453a 7-17).

„განვიხილოთ, მოვლენათა როგორი თანხვედრა გამოიყურება საშინლად და რომელი – საწყალობელად. ამგვარი ქმედებები ხდება აუცილებლად ან მეგობრებს, ან მტრებს ან არც ერთ მათგანს [არც მეგობრებს და არც მტრებს] შორის. თუკი ამგვარად ექცევა მტერი მტერს, მაშინ არაფერ საწყალობელს არ შეიცავს არც მოქმედება, არც განზრახვა, გარდა თავისთავად ტანჯვისა. იგივეა, თუკი ერთმანეთს ასე ექცევიან არც მეგობრები, არც მტრები. მაგრამ, როდესაც ტანჯვა ახლობლებს შორის წარმოიშობა, მაგალითად, თუკი ძმა ძმას, ან შვილი მამას ან დედა შვილს ან შვილი დედას კლავს, აპირებს მოკვლას, ან სჩადის რაღაც ამგვარს, ეს არის საძიებელი“ (1453b 14-22).[3]

პირველ შემთხვევაში, სცონდი არისტოტელესთან ტრაგედიის სტრუქტურაზე მინიშნებას ხედავს უკეთესის და უარესის, ხოლო მეორეში – სიძულვილისა და სიყვარულის დიალექტიკაში.

ბ. ზაიდენშტიკერის აზრით,[4] მართალია, ტრაგიკულის განსაზღვრასთან დაკავშირებით, სცონდის მოსაზრება საკმაოდ დამაჯერებელია, მაგრამ არისტოტელეს „პოეტიკის“ მის მიერ მოხმობილი ადგილები ვერ გამოდგება იმის დასტურად, რომ უკვე ბერძენი ფილოსოფოსი მივიდა ამგვარ დასკვნამდე. და მართლაც, პირველ პასაჟში ძნელია, დიალექტიკურ დაპირისპირებაზე ვისაუბროთ. აქ უფრო იმაზეა მსჯელობა, თუ როგორი უნდა იყოს ტრაგიკული გმირი, ხოლო ცნებები „უკეთესი“ და „უარესი“ ორი ტიპის გმირს კი არ უპირისპირებს ერთმანეთს, არამედ განსაზღვრავს იმას, თუ რა უნდა იყოს ტრაგიკული გმირისათვის ნიშანდობლივი. ორი ურთიერთდაპირისპირებული თვისების გამორიცხვით, იგი მიდის საშუალო გმირის იდეამდე, რომელიც თავის თავში აღარავითარ დაპირისპირებას არ შეიცავს. ასევე მეორე შემთხვევაშიც, არისტოტელე არა ახლობლობის (სიყვარულის) და მტრობის (სიძულვილის) დაპირისპირებაზე მსჯელობს მოქმედებაში, არამედ ოპოზიციაზე თავად ახლობლებს შორის, რადგან მხოლოდ ამგვარ

[1] P. Szondi, Versuch über das Tragische, Schriften I, Frankfurt am Main, 1978, გვ. 151 შმდ.

[2] დასახ. ნაშრ. გვ. 153.

[3] იგულისხმება, რომ დრამატურგი სწორედ ამგვარ ფაბულას უნდა ირჩევდეს და იძიებდეს ტრადიციული ამბების ამოუწურავ ინფორმაციაში.

[4] B. Seidensticker, Peripetie und tragische Dialektik. Aristoteles, Szondi und die griechische Tragödie, (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Bd. 1, Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Hrsg. von B. Zimmermann, Stuttgart 1992), გვ. 240 შმდ.

შემთხვევაში შეუძლია კონფლიქტს, გამოიწვიოს რეაქცია, რომელსაც არისტოტელე ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივად თვლის.[1] და მაინც, ბ. ზაიდენშტიკერი ეთანხმება სცონდის იმაში, რომ უკვე არისტოტელე მსჯელობს ტრაგიკულის „დიალექტიკურ ყოვლისმომცველობაზე“. ამის დასტურად იგი „პოეტიკის“ სხვა ადგილების განხილვას გვთავაზობს: უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება პერიპეტიის შესახებ არისტოტელეს თვალსაზრისს. პირველად პერიპეტიის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ტრაგედიისათვის მოკლედ ფილოსოფოსი 1450a 33 შმდ. პასაჟში აღნიშნავს, სადაც არისტოტელე პერიპეტიასა (გარდატეხას) და ანაგნორისისს (ამოცნობას) მიიჩნევს დრამატული ფაბულის ნაწილებად.

ამ საკითხს უფრო საფუძვლიანად იგი „პოეტიკის“ X თავში უბრუნდება (1452a 12 შმდ.). აქ მსჯელობაა იმაზე, რომ ფაბულა (სიუჟეტი) შეიძლება იყოს მარტივი და გადაწნული. მარტივს (ἁπλοῖ) იგი უწოდებს უწყვეტ და ერთიან მოქმედებას, სადაც ცვლილება ხდება გარდატეხისა და ამოცნობის გარეშე, ხოლო გადაწნულს ისეთს, სადაც ცვლილება (ანუ გადასვლა უბედურებიდან ბედნიერებაში, ან პირიქით) ხდება პერიპეტიით, ან როგორც პერიპეტიით ისე ანაგნორისისით. ამის შემდეგ არისტოტელე იძლევა პერიპეტიის დეფინიციას: „პერიპეტია, როგორც ითქვა, არის მოქმედებების [თავიანთი] საპირისპირო მიმართულებით ცვლილება და, როგორც ჩვენ ახლახან აღვნიშნეთ, [ცვლილება] შესაძლებელი, ან აუცილებელი. ა.მ., „ოიდიპოსში“ მოსული იმისათვის, რომ აუწყოს, ვინ იყო იგი და ამით გაახაროს და გაათავისუფლოს დედის წინაშე შიშისაგან, აღწევს საპირისპიროს. ასევე „ლინკეუსში“ ერთი მიყავთ სასიკვდილოდ, მეორე კი, დანაოსი, მიჰყვება მას მოსაკლავად, მაგრამ მოვლენათა განვითარების გამო უკანასკნელი კვდება, პირველი კი გადარჩება“ (1452a 22-29).

ამგვარად არისტოტელე რაღაცის თავის საპირისპიროში გადასვლის მომენტს მიიჩნევს ტრაგიკული კონფლიქტის ერთ-ერთ არსებით მახასიათებლად. ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს დრამების ანალიზმა ბ. ზაიდენშტიკერი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ მათთვის დიალექტიკური სტრუქტურა მართლაც განმსაზღვრელია.[2] ამდენად კლასიკურმა ტრაგედიამ და მისმა ყველაზე დიდმა თეორეტიკოსმა არისტოტელემ ალმოაჩინეს ის, რაც გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად მთელი ევროპული დრამისათვის ტრაგიკულობის უმთავრეს ან ყოველი შემთხვევისათვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმსაზღვრელ მომენტად იქცა და რასაც მოკლედ ტრაგიკული დიალექტიკა შეიძლება ვუწოდოთ.

ბ) თანამედროვე და კლასიკური ტრაგედია ერთმანეთისაგან რამდენიმე არსებითი ნიშნით განსხვავდება:

I. კლასიკური ბერძნული ტრაგედია უცილობლად პოეზიის სფეროს განეკუთვნება. თანამედროვე დრამა იქმნება როგორც პოეტური, ასევე პროზაულ ფორმით და ეს ე.წ. შერევის ტენდენცია უკვე რენესანსის ეპოქიდან იღებს სათავეს, ხოლო XX საუკუნეში დრამისათვის პროზა დომინანტური ხდება.

II. კლასიკური ტრაგედია სტრუქტურული აგების მკაცრ წესებს ექვემდებარებოდა, რაც ფორმის თვალსაზრისით, მას, ყოველი შემთხვევისათვის, დიადი სამეულის ეპოქაში მაინც საკმაოდ ერთგვაროვანს ხდიდა, ამ სიტყვის ყველაზე პოზიტიური გაგებით. ეს დრამატურგებს შესაძლებლობას აძლევდა სტრუქტურული ელემენტების ერთგვაროვნების პირობებში საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის უფრო სიღრმისეული, ფორმისაგან დამოუკიდებელი გზები გამოენახათ. თანამედროვე დრამა, ამ მხრივ, თუკი მოქმედების მაყურებლისათვის წარმოდგენის აუცილებლობას არ გავითვალისწინებთ, თითქმის სავსებით თავისუფალია ე.წ. გარეგნული კანონებისაგან. ეს, ერთი შეხედვით, დრამატურგიას უფრო მეტ თავისუფალ სივრცეს აძლევს, მაგრამ, არსებითად, ასუსტებს ჟანრის ერთიანობის შეგრძნებას და ეკლექტიზმის მაღალი ხარისხით რამდენადმე აქვეითებს მისდამი მაყურებლის თუ მკითხველის ინტერესის ხანგრძლივობას დროის დიდი პერიოდის განმავლობაში. ამასთანავე ფორმის განუწყვეტელი მონაცვლეობა გარკვეულწილად ანელებს ჟანრის სტაბილურობის შეგრძნებას. მიუხედავად ყოფნ არასრულად მოღწევისა, საკმაოდ მკაფიოდ შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ ჩვენი აზრი ძვ.წ.ა. V საუკუნის ბერძნული ტრაგედიის თავისებურებათა განმსაზღვრელ ძირითად ნიშ-

[1] B. Seidensticker, დასახ. ნაშრ., გვ. 242 შმდ.

[2] იქვე, გვ. 260.

ნებზე როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის დონეზე. ა.მ., ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა, ფორმის დონეზე იმ ნიშანთა შესახებ, რომლებიც კლასიკური ტრაგედიის ჟანრისათვისაა დამახასიათებელი:

1) ორქესტრაში გუნდის შემოსვლა, ყოფნა და გასვლა. მისი ოდენობა 15 (სოფოკლემდე 12) ქორევტით განისაზღვრება. შესრულების ფორმა უპირატესად სასიმღერო-საცეკვაო.

2) მოქმედ პირთა (ერთ ეპიზოდში არა უმეტეს სამისა) პარტიები; შესრულების ფორმა უპირატესად დეკლამაციურ-სასაუბრო ე.წ. რესისის – გაბმული სიტყვების ან პარაკატალოგეს – რეციტაციის საშუალებით. ასევე არიები, სიმღერით შესრულებული, გუნდის სიმღერებთან შედარებით, უფრო მოკლე და უფრო მარტივი მუსიკალური სტრუქტურის მქონე პარტიები.

3) დიალოგების სხვადასხვა ვარიანტები (მოქმედ პირთა, მოქმედ პირსა და გუნდის კორიფეევსს, მოქმედ პირსა და გუნდს შორის).

საკმარისია მივიღოთ ინფორმაცია რომელიმე კლასიკური დრამის შესახებ, რომ მას აქვს ყველა ეს ნიშანი, მისი ჟანრის, როგორც ტრაგედიის განსაზღვრა, არავითარ სირთულეს აღარ წარმოადგენს. XX საუკუნის ტრაგედიების შემთხვევაში ამგვარი უნივერსალური ნიშნების გამოვლენა შეუძლებელია.

III. თავად ცნება „ტრაგიკული“ კლასიკურ კულტურაში ბევრად უფრო ტევადია, ვიდრე თანამედროვე დრამატურგიაში. ა.მ., ჩვენ მიერ ზემოთ განხილულ ტრაგედიებში „ბედნიერი ბოლო“ არც ისე იშვიათი მოვლენაა. მრავალ შემთხვევაში მაყურებლის ძრწოლას და თანაგრძნობას იწვევს ის ტანჯვა, რასაც გმირები სიტუაციიდან გამომდინარე დაითმენენ, მაგრამ არ არის აუცილებელი, რომ დრამა პროტაგონისტის დაღუპვით, ან მის მიერ ჩადენილი თავისი უჩვეულობით შემაძრწუნებელი შურისგებით დასრულდეს. არისტოტელე მიგვანიშნებს იმაზე, რომ საკმაოდ ბევრი ყოფილა ტრაგედია, რომელშიც დრამატურგი მაყურებლის საამებლად ორმაგად აგებდა პიესას – მას მთელი საშინელება პირველ ნაწილში გადაჰქონდა, ხოლო მეორეს „ბედნიერად“ ამთავრებდა. თუმცა აქვე აღნიშნავს, რომ ეს, ზოგჯერ, კომედიას უფრო ემსგავსება, ვიდრე ტრაგედიას. მას ისეთი პარადოქსული მაგალითიც კი მოჰყავს, რომ რომელიღაც ტრაგედიის ფინალში ორესტესი და ეგისთოსი სცენას ტოვებენ, როგორც მეგობრები (1453a 33 შმდ.).[1] და მაინც, არისტოტელე მშვენივრად გრძნობს, რომ არსებობს ტრაგიკულობის ხარისხის განმსაზღვრელი კრიტერიუმი. იგი აღნიშნავს, „ცდებიან, რომლებიც ევრიპიდეს ბრალს სდებენ იმაში, რომ ის ამგვარად იქცევა თავის ტრაგედიებში და მრავალი მათგანი უბედურებით მთავრდება. ეს, როგორც ითქვა, სწორია. ამის საუკეთესო დასტურია ის, რომ სცენასა და შეჯიბრებებში ამგვარი ტრაგედიები ყველაზე უფრო ტრაგიკულად მიიჩნევა, თუ სწორად არიან გამართული, და ევრიპიდე ყველა პოეტს შორის ყველაზე უფრო ტრაგიკულად ითვლება, მაშინაც კი, თუკი მასთან სხვა რაღაცეები კარგად არ არის დამუშავებული“ (1453a 24 შმდ.). ცნება „ყველაზე უფრო ტრაგიკული“ (τραγικώτατος) თავისთავად გულისხმობს დრამების არა იმდენად პოეტური ღირსებით, რამდენადაც ტრაგიკულობის ხარისხით შეფასებას, ხოლო ტრაგიკულობის ძალის განსაზღვრის კრიტერიუმი დრამის დასასრულში წარმოდგენილი უბედურების მასშტაბები არის. დღეს ტრაგედიის ჟანრში ექცევა მხოლოდ დრამების ის კატეგორია, რომელიც შემზარავი უბედურებით მთავრდება. სწორედ ამიტომ კლასიკური დრამის საკითხებში გაუთვითცნობიერებელი თანამედროვე მკითხველი ვერც „ევმენიდებს“, ვერც „ფილოქტეტესს“ და, რასაკვირველია, „ელენეს“; „იფიგენიას ტავროსელებში“, „იონსა“ და ა.შ. ვერ მოაქცევს ტრაგედიის ჟანრში. ამდენად ცნება „ტრაგედია“ საბერძნეთში დრამების იმაზე გაცილებით უფრო დიდსა და მრავალფეროვან ჯგუფს მოიცავდა, ვიდრე დღევანდელი მაყურებლის თუ მკითხველის წარმოდგენაში შეიძლება მოექცეს ამ ჟანრის ფარგლებში.

IV. კლასიკური ბერძნული ტრაგედია სავსებით გაცნობიერებულად იქმნებოდა ერთი რელიგიურ-საკულტო ფესვებზე აღმოცენებული თეატრალური დღესასწაულისათვის, ერთხელ საჩვენებლად. ხოლო ამ ფესტივალზე გამარჯვებისათვის დრამატურგი ოთხი ესით უნდა წარმდგარიყო მაყურებლის წინაშე. ეს ერთჯერადობა ტრაგედიებს გარკვეულწილად ჭეშმარიტი უნივერსალურობის ნიშნით აღბეჭდავდა ხოლმე. მათი შეფასება

[1] ამ ტრაგედიის შესახებ ამ ცნობის გარდა არაფერი ვიცით.

ჟიურისა და მაყურებლის, ფაქტობრივად, პოლისის ყველა მოქალაქის მიერ, თითქმის დაზღვეული იყო იმისაგან, რომ აღიარება მიეღო პოეტს, რომლის ნაბიჯიც მხოლოდ ერთი, შემთხვევით წარმატებული პიესის შექმნას სწვდებოდა და არა ჭეშმარიტ ოსტატს, რომელსაც, ერთდროულად, სულ ცოტა ოთხი ახალი მაღალმხატვრული დრამით შეეძლო წარმდგარიყო ფართო აუდიტორიის წინაშე. თანამედროვე დრამატურგის შემოქმედებითი პოტენციალი ყველა. ცალკე შემთხვევაში ერთი კონკრეტული დრამის შექმნისაკენ არის ორიენტირებული და, არცთუ იშვიათად, მისი თეატრალური წარმატება ამ ერთი პიესით შეიძლება დასრულდეს. ამასთან დღეს მწერალს პიესის შექმნისას გაცნობიერებული აქვს, რომ წარმატების შემთხვევაში მისმა ტრაგედიამ შეიძლება მკვიდრად დაიდოს ადგილი თანამედროვე, მთელი მსოფლიოს მომცველი თეატრალური ინდუსტრიის რეპერტუარში. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ თანამედროვე, მრავალჯერადი და მრავალ სცენაზე პიესის წარმოსადგენად ორიენტირებული ტრაგიკოსები, ძალზე ხშირად კონკურენციას ვერ უწევენ დიდ ბერძენ წინაპრებს, რომელთაც თავიანთი ტრაგედიები მხოლოდ ერთხელ და ისიც მხოლოდ ერთ სცენაზე წარმოდგენისათვის ჰქონდათ შექმნილი.

ნუსხა სხვაობებისა ძველსა და ახალ ტრაგედიას შორის შეგვეძლო მნიშვნელოვნად გაგვეზარდა, თუკი გავითვალისწინებდით მათი წარმოდგენისა და გაფორმების სპეციფიკას (ანტიკური და თანამედროვე თეატრალური ნაგებობები, მუსიკა, გუნდი, სცენოგრაფია და ა.შ.).

გ) კლასიკური ტრაგედიების, არა როგორც მხოლოდ ლიტერატურის ფაქტთა, არამედ თანამედროვე სცენაზე წარმოსადგენად ერთობ „მიღებული" პიესების პოპულარობას დღევანდელ მაყურებელში მრავალი მომენტი განსაზღვრავს, რომელთაგან ყურადღება შეძლებოდა მხოლოდ რამდენიმეზე შეგვეჩერებინა:

I. კლასიკური ტრაგედია, მეტწილად, არის დრამად ტრანსფორმირებული მითოლოგიური ინფორმაცია, რომელიც მაყურებელზე ორი ძირითადი სიუჟეტური არხით ზემოქმედებს – 1) დრამატურგის მიერ მითიდან არჩეული და მაღალმხატვრულად გარდაქმნილი მძაფრი ეპიზოდის და 2) თავად ბერძნულ მითთა უჭკნობი მნიშვნელოვნებით, რაც კაცობრიობას დღემდე ესოდენ მძლავრად იზიდავს.[1]

II. ტრადიციული სიუჟეტებიდან დრამატურგი ისეთებს ირჩევს, რომლებიც, უბრალოდ ფაქტების დონეზეც კი, უკიდურესად მძაფრნი და ამაღელვებელნი არიან. ამასთან აღსანიშნავია, რომ კლასიკური ტრაგედიის ამბავი საგვარეულო თუ საოჯახო უბედურების ფარგლებით შემოიზღუდება, ხოლო გადმოცემულ ტანჯვათა დამთმენნი ყველაზე გამორჩეული ადამიანები (გმირები, მეფეები, სამეფო ოჯახის წევრები, ე.წ. ელიტარული წრის წარმომადგენლები) არიან. შესაბამისად, ტრაგედიების თემატიკა იმ ადამიანს, რომლისთვისაც უახლოესი ნათესავები დღემდე ყველაზე ძვირფასია და რომელიც თავისი ოჯახის ტკივილსაც ყველაზე მეტად განიცდის, სულს ყოველთვის შეუძრავს კლასიკურ დრამაში გადმოცემული ამბავი; ამასთანავე ის ფაქტი, რომ ტანჯვა ყველაზე უფრო რჩეულთა ხვედრი შეიძლება იყოს, ყველა ეპოქის, მათ შორის, თანამედროვე, ადამიანს აფიქრებს საერთოდ უბედურების პირობითობასა და გარდაუვლობაზე, „უმსუბუქებს" იმის შესაძლებლობის დაშვებას, რომ კლასიკურ ტრაგედიაში გადმოცემული ტანჯვა მასაც შეიძლება დაატყდეს თავს.

III. მართალია, კლასიკური ტრაგედია ფორმალურად ლეგენდარული ეპოქის ამბებს გადმოგვცემს და ამასთანავე დრამატურგთა თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რეალურად მიმდინარე პროცესებზე მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილ მინიშნებებსაც შეიცავს, მასში დრამატურგიის ენით წარმოდგენილი მოქმედება არ არის, ფაქტობრივად, დროსა და სივრცეში განსაზღვრული, იგი ყოველთვის და ყველგან შეიძლება მოხდეს. ბერძნულ ტრაგედიაში ასახული შემზარავი მოვლენები, სპონტანურად, თავად ტრაგიკულ ქმედებათა განმხორციელებლების მიერ არის ფსიქოლოგიურად მოტივირებული. ამიტომ ისინი ხშირად საღი განსჯის, ლოგიკის მიღმა ექცევიან და მუდმივად ვნების ირაციონალურობის სამეუფოში გვამყოფებენ. მაყურებელი ხვდება მოვლენათა იმგვარ კონტექსტში, რომელიც ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ძნელად წარმოსადგენია, მაგრამ გრძნობით საკმაოდ ადვილად მისაწვდომია. ამიტომაც კლასიკური ტრაგედიის ზემოქმედების ძალა ესოდენ თვალსაჩინოა ნებისმიერი ეპოქის მაყურებელზე, მას ხომ იგი სისტემატურად გადაჰყავს იმ სფეროში, სადაც, ფაქტობრივად, უძლურია ჩვეულებრივი სწავლით მიღებული ცოდნა და სადაც ტანჯვის გზით სწავლის ახალი, შეუცნობელი და იდუმალი გზები ისახება. სწორედ ადამიანის თავს დატეხილი უბედურების ის სიცხადე და იდუმალება, კლასიკურ ტრაგედიაში მთელი ძალით რომ გადმოიცა, მას მიმზიდველს ხდის ყველა კატეგორიის მაყურებლისათვის, რომელსაც გრძნობით წვდომის უნარი არ აქვს დაკარგული.

IV. კლასიკური ტრაგედია არ წარმოადგენს რომელიღაც თეორიული მოძღვრების სცენაზე ხორცშესხმის ცდას და ამდენად იგი, განსხვავებით ზოგიერთი თანამედროვე ტრაგედიისაგან, მაყურებელს „ტვინის ჭყლეტით" არ აწუხებს. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ თვალწინ მოქმედებენ გმირები, რომელთაც არ შეუძლიათ ჩვენი მოხიბვლა საღი განსჯით, განათლებულობით, დახვეწილი აზროვნებითა და მჭევრმეტყველების მაღალი კულტურით. პირიქით, ყოველივე ეს იმგვარი ზომიერი სიუხვით იყო წარმოდგენილი და ამასთანავე იმდენად ბუნებრივად ბერძნულ ტრაგედიაში, რომ იგი აუდიტორიისათვის, გარკვეული თვალსაზრისით, წარმოადგენდა უნივერსალურ ალმზრდელს, რომელიც ნებისმიერ სკოლაზე მეტად ახერხებდა მაყურებლის ყოველმხრივ დახვეწას. სწორედ ამიტომ, ალბათ, ძნელია მოინახოს კაცობრიობის ისტორიაში სხვა ისეთი პერიოდი, თუ სცენა, სადაც ჭეშმარიტ ტრაგედიას იმდენი შემფასებელი და დამფასებელი ჰყავდა, რამდენიც ძვ.წ.ა. V საუკუნის ათენში. ამ ე.წ. ბუნებრივ აღმზრდელობით პოტენციალს კლასიკური ტრაგედია დღემდე ინარჩუნებს, რაც თანამედროვე მაყურებელს ჭეშმარიტ ინტელექტუალურ სიამოვნებას ანიჭებს.

V. რასაკვირველია, ბერძნული ტრაგედიის უკვდავების უმთავრესი მიზეზი მაინც მისი მაღალი პოეტურობაა. ტრადიციული ამბავი შეიძლება, თავისთავად, როგორც ინფორმაცია, ახდენდეს შთაბეჭდილებას, მაგრამ კლასიკური დრამის კორიფეებმა შეძლეს მისი უმაღლესი მხატვრული ფორმით გადმოცემა. აქ პოეტური ოსტატობა გვხიბლავს უკვე ჩვეულებრივი სადიალოგო პარტიების დონეზე, ხოლო საგუნდო სიმღერებში იგი ჭეშმარიტად კულმინაციას აღწევს. დრამატურგის ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარეა დრამატული ნაწარმოების მოცულობა. უკვე არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ ტრაგედიის მოცულობას არ უნდა ჰქონდეს შემთხვევითი ხასიათი. იგი არც ძალზე ვრცელი უნდა იყოს და არც ძალზე მცირე. მისი მოცულობა, ერთი მხრივ, ამბის დრამატული გაშლის ადეკვატურ შესაძლებლობას უნდა იძლეოდეს, მეორე მხრივ, იყოს მოსახერხებელი დასამახსოვრებლად (1445b 34 შმდ.). ამ თვალსაზრისით, ბერძნული ტრაგედიების მოცულობა ნამდვილად შეესაბამებოდა ზომიერების ყველა პარამეტრს. თითოეული ტრაგედია შეიცავდა 1000-ზე ოდნავ მეტი სტრიქონიდან 1750 სტრიქონამდე. შესაბამისად, ტრაგიკული აგონის დროს ერთი დღის განმავლობაში დიდ დიონისიებზე ტეტრალოგიის ოთხივე დრამა დაახლოებით 6500-7000 სტრიქონს, ხოლო შესრულების წმინდა დრო დაახლოებით 6 საათს მოიცავდა. ამას, ალბათ, ემატებოდა გარკვეული პაუზების დროც დრამებს შორის, რომელთა ხანგრძლივობაზე დღეს ძნელია ზუსტად მსჯელობა. საფესტივალო დღეებში მაყურებელი ფსიქოლოგიურად აშკარად შეგუებული იქნებოდა თეატრალური სანახაობისათვის 6-დან 8 საათამდე დაეთმო.[1] თუკი გავითვალისწინებთ, რომ დღეს „ორესტეას" გარდა მთელი კლასიკური დრამატურგიული პროდუქციიდან ტრილოგიების მხოლოდ თითო ტრაგედია შემოგვრჩა, კლასიკური ტრაგედია თანამედროვე სცენაზე მეტწილად რომელიმე ერთი პიესით არის ხოლმე წარმოდგენილი. მისი ხანგრძლივობა სავსებით შეესაბამება თანამედროვე მაყურებლის განწყობას, „უძღვნას" სპექტაკლზე დასწრებას თავისი დროის დაახლოებით ორი საათი. ყოველივე ეს და კიდევ მრავალი სხვა მომენტი, რომელზედაც ტრაგედიების განხილვის დროს გვქონდა მსჯელობა, არის კლასიკურ ბერძნული ტრაგედიის პოპულარობის მიზეზი თანამედროვე სცენაზე.[2]

---

[1] მითებში აკუმულირებული ზემოქმედების პოტენციალისათვის შდრ. რ. გორდეზიანი, მითების სიბრძნე. თბილისი 2002 (სერია: ბერძნული მითების სამყარო).

[2] შდრ. P. Walcot, Greek Drama in its Theatrical and Social Context, Cardiff 1976, გვ. 11 შმდ.
კლასიკური ტრაგედიის ზოგად ნიშნებთან დაკავშირებით შდრ. აგრ. J. Latacz, Einführung..., გვ. 10 შმდ.
კლასიკური ტრაგედიის აღქმისათვის თანამედროვე სცენაზე შდრ. H. Flashar, Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit, München 1991. ბერძნული ტრაგედიისა და მისი ევროპულ

ლიტერატურა

განმაზოგადებელი ნაშრომები კლასიკური ტრაგედიის შესახებ:

A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972[3] (მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ გამოცემული ყველაზე ფუნდამენტური ნაშრომი ბერძნული ტრაგედიის შესახებ).

J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993 (ერთ-ერთი საუკეთესო შესავალი ანტიკურ ტრაგედიაში, მდიდარი ბიბლიოგრაფიული მონაცემებით).

B. Zimmermann, Die griechische Tragödie. Eine Einführung, Zürich, München 1992 (საკმაოდ ინფორმაციული, მოკლე მიმოხილვა).

Ch. Segal, Interpreting Greek Tragedy. Myth, poetry, text. Ithaca/London 1986.

S. Goldhill, Reading Greek Tragedy, Cambridge 1986 (ორი უკანასკნელი ნაშრომი გეთავაზობს სტრუქტურალისტური და ფსიქოანალიტიკური მეთოდების გავლენით ბერძნული ტრაგედიის ინტერპრეტაციის ცდას).

A. Brown, A New Companion to Greek Tragedy, London, Canbera, Totowa, New Jersy 1983 (ბერძნული ტრაგედიის მოკლე ცნობარი).

W. Schadewaldt, Die griechische Tragödie, Tübinger Vorlesungen. Band 4. Unter Mitwirkung von M. Schadewaldt hrsg. von I. Schudoma, 1996 (მესამე გამოცემა ვ. შადევალდტის ლექციების კურსისა მისი გარდაცვალების შემდგომ. ნიგნი გამოირჩევა საინტერესო დაკვირვებებითა და ორიგინალური ინტერპრეტაციებით, განსაკუთრებით ტრაგედიების სტრუქტურის ანალიზის თვალსაზრისით).

Ian C. Storey, Arlene Allan, A Guide to Ancient Greek Drama, Blackwell Publishing, 2005.

დრამის წარმოშობა, თეატრის ორგანიზაცია, სოციალური კონტექსტი:

H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1991[3].

A. W. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford 1988[3].

P. D. Arnott, Public and Performance in the Greek Thater, London, New York 1991.

P. Walcot, Greek Drama in its Theatrical and Social Context, Cardiff 1976.

H. C. Baldry, The Greek Tragic Theatre, London 1971.

F. Stoessl, Die Vorgeschichte des griechischen Theaters, Darmstadt 1987.

E. Pöhlmann, Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995.

Ch. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988.

ესქილე

კრიტიკული გამოცემები:
Aeschyli septem quae supersunt tragoedias ed. D. L. Page. Oxford 1972.
Aeschylus Tragoediae. Ed. M. L. West, Stuttgart 1990.

ფრაგმენტები:
H. J. Mette, Die Fragmente der Tragödien des Aischylos, Berlin 1959.
H. J. Mette, Der verlorene Aischylos, Berlin 1963.
S. L. Radt, TrGF, Vol. III. Göttingen 1985 (ფრაგმენტების ყველაზე სრული და საფუძვლიანი გამოცემა).

თარგმანი:
ესქილე, ტრაგედიები, თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო გ. სარიშვილმა, თბილისი 1978.

ლექსიკონები, ინდექსები:
W. Dindorf, Lexicon Aeschyleum, Leipzig 1873.
G. Italie, Index Aeschyleus, Leiden 1964[2] (S. L. Radt).
H. E. Edinger, Index analyticus Graecitatis Aeschyleae, Hildesheim 1981.

კომენტარები, კომენტირებული გამოცემები:
„აგამემნონი" J. D. Denniston, D. L. Page, Oxford 1957; E. Fraenkel, 3 ტომი, Oxford 1950.
„ევმენიდები" A. W. Verall, London 1908; A. H. Sommerstein, Cambridge 1989; A. J. Podlecki, Warminster 1989.
„მაცედრებელი ქალები" H. Friis Johansen, E. W. Whittle, Kopenhagen 1980.
„მოჯაჭვული პრომეთე" M. Griffith, Cambridge 1983.
„ორესტეა" (მთლიანად) G. Thomson 2 ტომი, Prague 1966[2].
„სპარსელები" H. D. Broadhead, Cambridge 1960; L. Belloni, Milano 1988.
„ქოეფორები" A. F. Garvie, Oxford 1986.
„შვიდნი თებეს წინააღმდეგ" G. O. Hutchinson, Oxford 1985.

სოფოკლე

კრიტიკული გამოცემები:
Sophoclis fabulae. Ed. H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson, Oxford 1990.

დრამაზე გაელენისათვის იხ. B. Zimmermann, Europa und die griechische Tragödie. Von Kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, Frakfurt a.M. 2000.

Sophoclis tragoediae. Ed. R. D. Dawe, 2 ტომი, Leipzig 1984/5[2].

ფრაგმენტები:
A. Nauck, Tragicorum Graecorum Fragmenta (TGF), Leipzig 1889[2]; repr. ბ. სნელის შესწორებებით, Hildesheim, 1964.
S. L. Radt, TrGF, Vol. IV, Göttingen 1977 (ყველაზე სრული და საფუძვლიანი გამოცემა).

თარგმანი:
სოფოკლე, თებეს ტრაგედიები, თარგმანი, წინასიტყვაობა და კომენტარები გ. ხომერიკისა, თბილისი, 1988.

ლექსიკონი:
F. Ellendt, H. Genthe, Lexicon Sophocleum, Leipzig/Berlin 1872; უცვლელი განმეორებითი გამოცემა Hildesheim 1958.

კომენტარები, კომენტირებული გამოცემები:
ყველა ტრაგედიის კომენტარი, R. Jebb, Cambridge 1883-1896 (მრავალგზის განმეორდა გამოცემა); Schneidewin, Nauck, დამუშ. Bruhn-Radermacher, Leipzig 1909-1914; J. C. Kamerbeeck, Leiden 1953-1984.
„აიასი", W. B. Stanford, London 1963, New York 1979.
„ანტიგონე", G. Müller, Heidelberg 1967.
„ელექტრა", J. H. Kells, Cambridge 1973.
„ოიდიპოს მეფე", R. D. Dawe, Cambridge 1982; J. Bollack, 4 ტომი, Lille 1990.
„ტრაქინელი ქალები", P. E. Eeasterling, Cambridge 1982; M. Davies, Oxford 1991.
„ფილოქტეტესი", T. B. L. Webster, Combridge 1970; R. G. Ussher, Warminster 1990.

ევრიპიდე

კრიტიკული გამოცემები:
Euripidis fabulae. Vol. I et II ed. J. Diggle, Oxford 1984, 1981; Vol. III ed. G. Murray, Oxford 1913[2].
დასრულდა Bibliotheca Teubneriana-ში ევრიპიდეს ევრიპიდეს თითოეული ტრაგედიის ახალი კრიტიკული გამოცემა ცალკე ტომად.
Euripides Tragödien, 6 ტომად (ბერძნ. გერმ.), Hrsg. D. Ebener, Berlin, 1972-1980.
ფრაგმენტები: R. Kannicht, TrGF, vol. V 1, v. 2,

თარგმანი:
„მედეა", თარგმანი ჯ. ბერაძისა, თბილისი, 1969.
„მედეა", თარგმანი ბ. ბრეგვაძისა, წინასიტყვაობა და კომენტარები რ. გორდეზიანისა, თბილისი 1999[2].
ევრიპიდე, ბაკხი ქალები, იფიგენია აულისში, თარგმანი ზ. კიკნაძისა და გ. სარიშვილისა, თბილისი 1979.

ინდექსები, ლექსიკონები:
J. T. Allen / G. Italie; A Concordance to Euripides, Berkeley 1933.
C. Collard, Composite Index to the Clarendon Commentaries on Euripides, 1938-1971. Groningen 1981.

კომენტარები, კომენტირებული გამოცემები:
„ალკესტისი", A. M. Dale, Oxford 1954.
„ანდრომაქე", P. T. Stevens, Oxford 1971.
„ბაკქი ქალები", E. R. Dodds, Oxford 1960[2].
„ელექტრა", J. D. Denniston, Oxford 1939; M. J. Gropp, Warminster 1988.
„ელენე", A. M. Dale, Oxford 1967; R. Kennicht, ორი ტომი, Heidelberg 1969.
„იონი", A. S. Owen, Oxford 1939; U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1926.
„იფიგენია ტავროსელებში", M. Plantauer, Oxford 1938.
„იფიგენია აულისში", G. A. Cesareo, Milano 1962.
„კიკლოპი", R. Seaford, Oxford 1984; R. G. Ussher, Roma 1972.
„მედეა", D. L. Page, Oxford 1938.
„მაცედრებელი ქალები", C. Collard, 2 ტომი, Groningen 1964.
„ორესტესი", W. Biehl, Berlin 1965; C. W. Willink, Oxford 1986; M. L. West, Warminster 1987.
„ტროელი ქალები", K. H. Lee, London 1976; S. A. Barlow, Warminster 1986; W. Biehl, Heidelberg 1989.
„ფინიკიელი ქალები", J. U. Powell, London 1911, New York 1979; E. Craik, Warminster 1988.
„ჰეკაბე", M. Tierney, Bristol 1979.
„ჰერაკლე", G. W. Bond, Oxford 1981; U. v. Wilamovitz-Moellendorff, Berlin 1895[2] (გამეორებული გამოც. Darmstadt 1959).
„ჰერაკლიდები", A. Garzya, Milano 1958.
„ჰიპოლიტოსი", W. S. Barrett, Oxford 1964.

ბერძენ ტრაგიკოსთა ფრაგმენტების უახლესი გამოცემა:
Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. I: Didascaliae etc. tragici minores. Ed. B. Snell, R. Kannicht, Göttingen 1986[2].

Vol. II: Fragmenta adespota. Ed. B. Snell, R. Kannicht, 1981.
Vol. III: Aeschylus. Ed. St. Radt, 1985.
Vol. IV: Sophocles. Ed. St. Radt, 1977.
Vol. V 1, 2: Euripides: Ed. R. Kannicht, 2004.

კლასიკური ტრაგედიის შესახებ ლიტერატურა ამოუწურავია. ნაწილი ციტირებულია ზემოთ, შესაბამის თავებში. უფრო დეტალურად შეადარეთ DNP-ს შესაბამისი ტომები, თითოეულ ტრაგედიასთან დაკავშირებით უახლესი ლიტერატურისათვის იხ. აგრ. R. Nickel, Lexikon der antiken Literatur, Düsseldorf / Zürich 1999. იხ. აგრ. J. Latacz, Einführung...

კომედიის სამყარო

საწყისები. დრამატული სანახაობების მეორე დიდი ფორმა, კომედია, როგორც ვთქვით, ასევე დიონისურ საწყისთან უნდა იყოს დაკავშირებული. საბოლოოდ იგი ჩამოყალიბდა როგორც ტრაგედიის ოპოზიცია, მაგრამ ვიდრე კომედია თავის სრულყოფილ სახეს მიიღებდა ატიკის მიწაზე, მან განვითარების საკმაოდ გრძელი გზა განვლო. კლასიკურმა ატიკურმა კომედიამ, როგორც ერთიანმა სისტემამ, შეისრუტა, გადაამუშავა და გაამთლიანა ერთ დრამატულ სხეულში ყოველივე, რასაც ჩვენ კომედიის წინარე ფორმები შეიძლება ვუწოდოთ. აშკარაა, რომ ხალისიანი სანახაობების მოწყობის ტრადიცია საბერძნეთში, ისევე როგორც მსოფლიოს მრავალ სხვა რეგიონში, ძველთაგანვე არსებობდა. ადამიანს ყოველთვის იზიდავდა სამხიარულო და სასაცილო სიტუაციების ხელოვნურად გამოწვევა თუ შექმნა. ჩვენ, უკვე მინოსური ეპოქიდან მოყოლებული, ხელოვნებაში ამგვარ სანახაობათა ასახვის არაერთი შემთხვევა მოგვეპოვება.[1] რასაკვირველია, ეს სანახაობები არ იყო ერთგვაროვანი. სიცილის აღსაძვრელად ხან ერთი, ხან მეორე საშუალება გამოიყენებოდა. ხან გუნდი, ხან კი ცალკეული, ხშირად ფიქსირებული თუ დაშტამპული ტიპები იყვნენ კომიკური ინფორმაციის მატარებელნი. ასევე ზოგან ეს სანახაობა მთლიანად იმპროვიზებული იყო, ზოგან კი მისთვის წინასწარ ამზადებდნენ როგორც მხატვრულ გაფორმებას, ასევე სპეციალურ ტექსტს. კომიკურ სცენებს შეიძლებოდა ჰქონოდა გუნდის სამხიარულო საკარნავალო პროცესიის ხასიათი, რაღაც ცხოვრებისეული სიტუაციის მიბაძვის ფორმა, უბრალო გაშაირების სახე და ა.შ. განსხვავებული უნდა ყოფილიყო სიცილის აღმძვრელი იმპულსების ხასიათი. ერთ შემთხვევაში ეს იყო ინვექტივა – ვიღაცის დაცინვა ან გამასხარავება, მეორეში მიმიკური სცენა, მესამეში გარეგნობის გროტესკულობა, მეოთხეში უხამსობა და ა.შ.[2] ბუნებრივია, კომიკური ელემენტების სანახაობად გაერთიანებისას ასევე სხვადასხვა ფორმები იქნებოდა გამოყენებული – დაწყებული მომენტალური, ლაკონური იმპროვიზებული სცენებიდან, დამთავრებული რაღაც გარკვეული ფაბულით გაერთიანებული წარმოდგენით.

ყველა ამ სანახაობას ჰქონდა ერთი საერთო თვისება – ლტოლვა კომიკური ინფორმაციის კონცენტრაციისაკენ, რაც ძირითადად სიცილისა და მხიარულების გამოწვევას ემსახურებოდა. და მაინც, ვერც ერთი მათგანი ჯერ კიდევ ვერ ჩაითვლება ისეთ ჩამოყალიბებულ თეატრალურ-დრამატულ ფორმად, როგორსაც ჩვენამდე მოღწეული კლასიკური კომედია წარმოადგენს. ბუნებრივია, ისმის კითხვა, როდის და სად წარმოიშვა პირველი კომედია, ვინ იყო მისი ავტორი. თუკი ტრაგედიის შემთხვევაში საკითხი მეტ-ნაკლებად ნათელია, კომედიის შესახებ თვით ანტიკური ხანის ავტორებიც კი არ იყვნენ შეთანხმებულნი. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია არისტოტელეს „პოეტიკის“ შემდეგი ადგილი: „ის, თუ რა ცვლილებები განიცადა ტრაგედიამ და ვისგან მოხდა ისინი, არ არის უცნობი, კომედია კი, თავიდანვე მისდამი არასერიოზული დამოკიდებულების გამო, ბუნდოვნებით არის მოცული“ (1449a 37შმდ.). თვით არისტოტელე პირველ კომედიურ ამბავთა შემთხზველებად სიცილიელებს ასახელებს, როგორც ჩანს, მას პირველთა შორის აქ ეპიქარმოსი და ფორმისი ეგულება. სხვა ტრადიციის მიხედვით კი კომედიის შემქმნელად ვინმე მეგარელი სუსარიონი უნდა მივიჩნიოთ.[3] ანტიკურობაში საკმაოდ გავრცელებული აზრის თანახმად, კომედიის ძირები სწორედ მეგარულ და საერთოდ დორიულ გარემოში უნდა ვეძიოთ. თუკი ამ ცნობებს მივყვებით, კომედია წარმოქმნილა ტრაგედიაზე უფრო ადრე, რადგან სუსარიონის მოღვაწეობა ძვ.წ.ა. VI საუკუნის პირველ ნახევარში შეიძლება ვივარაუდოთ.[4]

ალბათ, ამ ცნობებში არის გარკვეული სიმართლე. დღეს ჩვენ სხვადასხვა მონაცემების ურთიერთშეჯერების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დორიულ გარემოში მართლაც, უკვე ძვ.წ.ა. VII-VI საუკუნეთა მიჯნიდან მაინც, საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა სახუმარო, ხშირად გამკილავი სცენების წარმოდგენა, რომლებშიც მონაწილეობდნენ ხალხისთვის კარგად ცნობილი ტრადიციული კომიკური ტიპები – ე.წ. ღიპიანები, ითიფალიკური არსებები და სხვ. განსაკუთრებით ცნობილი ყოფილა მეგარაში გავრცელებული კომიკური ტიპი: მთავარი მზარეული – მაისონი[5] და მისი დამხმარე, როგორც წესი, უცხოელი მზარეული – ტეტიქსი.[6] მათ შორის გამუდმებით მიმდინარე კამათი, ხშირად უხამსობითა და უხეში ხუმრობებით აღსავსე, იყო მხიარულებისა და სიცილის წყარო მათთვის, ვინც მეგარული კომიკური სანახაობების საყურებლად იკრიბებოდა ხოლმე. ცნობილი იყო ასევე სამხრეთ იტალიურ-ბერძნული ფლიაკები – სახუმარო სცენები, რომელნიც ძირითადად მითების ტრავესტიებს წარმოადგენდნენ, რამაც მძლავრი ბიძგი მისცა ე.წ. სიცილიური კომიკური ხასიათის დრამების, პირველ რიგში, ეპიქარმოსის[7] ნაწარმოებთა, ჩამოყალიბებას. ბუნებრივია, სხვა რეგიონებშიც და უპირველეს ყოვლისა, თავად ატიკაშიც, პოპულარული უნდა ყოფილიყო სხვადასხვა სამხიარულო სანახაობების მონყობის პრაქტიკა. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა დიონისურ დღესასწაულებთან ორგანულად დაკავშირებული კომოსები.[8] მათი თავდაპირველი ფორმისა და არსის შესახებ დღეს ძნელია დაბეჯითებით მსჯელობა. ალბათ, ეს იყო დიონისეს დღესასწაულში მონაწილე შეზარხოშებულთა პროცესია, არცთუ იშვიათად, ფალოსის გამოსახულებით, რომელიც ათასგვარი უწმაწურობით აღსავსე სიმღერებს ასრულებდა. არისტოტელეც ხომ, როგორც უკვე აღინიშნა, კომედიის ძირებს სწორედ ფალიკური სიმღერების წამომწყებთ, თუ წამყვანთ, უკავშირებს. და მაინც, სადღაც, ვიღაცის მიერ უნდა მომხდარიყო ყველა ამ ელემენტის გაერთიანება ერთ დრამატულ ორგანიზმად. შესაძლოა, მართალნი არიან ისინი, რომლებიც ფიქრობენ, რომ ჩვენს მიერ უკვე მოხსენიებულმა სუსარიონმა,[9] რომელიც პისისტრატოსს მოუწვევია ათენში, პირველმა გაამთლიანა კომოსი

---

[1] შდრ. F. Stoessl, Die Vorgeschichte des griechischen Theaters, გვ. 4 შმდ.

[2] უკვე ადრეული არქაიკის კერამიკულ ფერნერაში ვხედებით ე.წ. მოცეკვავეებს, რომელნიც თავიანთი უჩვეულოდ გამობერილი მუცლებით თუ საჯდომებით, ან ცხოველების კოსტიუმებით, ფალოსის აქცენტირებით ფიგურებში კომედიის სამყაროს უახლოვდებოდნენ. შდრ. DNP, 6, 692, კომედიის ფორმირების პროცესში ინვექტივისა და მიმოსის განსაკუთრებული როლის შესახებ შდრ. მ. ფხაკაძე, ძველი ბერძნული კომედიის წარმოშობა, არსი და ამოცანა (მიკენიდან სეფერისამდე. რ. მიმინოშვილისადმი მიძღვნილი კრებული, თბილისი 1998), გვ. 116 შმდ.

[3] მეგარის ადგილის შესახებ სხვა ელადურ კულტურების ცენტრებს შორის და მისი როლის შესახებ კომედიური ჟანრის ფორმირებაში შდრ. F. Stoessl, დასახ. ნაშრ., გვ. 108 შმდ.

[4] სუსარიონის შესახებ იხ. F. Stoessl, დასახ. ნაშრ., გვ. 138 შმდ.; DNP, 11, 1120.

[5] უკვე ანტიკურობაში არ იყო ერთიანობა იმის თაობაზე, თუ რას ნიშნავს ტერმინი მაისონ-ი. ერთნი მას ბერძნულ ზმნასთან μαίσσθαι (ღეჭვა, კბენა) აკავშირებდნენ, მეორენი იმ მეგარელი მსახიობის სახელად მიიჩნევდნენ, რომელმაც თავისი სახელით წოდებული მზარეულის როლი გამოიგონა. შდრ. F. Stoessl, დასახ. ნაშრ., გვ. 111.

[6] ტეტიქსის, უცხოელი მზარეულის, როგორც კომიკურ სცენაში მაისონის წყვილის არსებობა უფრო დასაშვებს ხდის, რომ ადგილობრივი მზარეული – მსუქანი და ღორმუცელა და უცხოელი გამხდარი, როგორც კომიკური სცენების სტაბილური პერსონაჟები, ე.წ. მეტყველი სახელების მატარებელნი იყვნენ. შდრ. იქვე, გვ. 111.

[7] ამ ავტორზე ოდნავ ქვემოთ უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით.

[8] ტერმინ კომედიის წარმოშობასთან დაკავშირებით არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესაბამისი პასაჟის (1448a 37) ინტერპრეტაციისათვის შდრ. Lucas-ის კომენტარები, გვ. 70, აგრ. A. Lesky, GGL, გვ. 370 შმდ. დღეს იქითკენ იხრებიან, რომ სახელწოდება წარმოდგება სიტყვისაგან κῶμος „მხიარული პროცესია“, არა κώμη-საგან „სოფელი“, როგორც ამას, თუკი „პოეტიკის“ აღნიშნულ ადგილს დავუჯერებთ, უკვე ანტიკურ ეპოქაში ამტკიცებდნენ კომედიის დორიული წარმომავლობის მომხრენი.

[9] სუსარიონის წარმომავლობის (ატიკური თუ მეგარული) და მისი მოღვაწეობის ხანის (VI თუ V საუკუნე) შესახებ აზრთა სხვაობის თაობაზე შდრ. DNP, 11, 1120. პირველად მას ანტიკური წყაროები ძვ.წ.ა. III საუკუნიდან მოიხსენიებენ.

და დორიული სახუმარო სცენები ერთ სანახაობად – კომედიად და მის ოფიციალურ ფესტივალებზე წარმოდგენის ტრადიციას ჩაუყარა საფუძველი. თუკი ეს ასეა, მაშინ კომედიის სამშობლოდ ისევ და ისევ ათენი უნდა მივიჩნიოთ.[1] თავად ანტიკური ტრადიცია ყველაზე ადრეულ კომედიოგრაფოსად, რომლის პიესებზე მეტ-ნაკლებად სრული წარმოდგენა ჰქონდათ ბერძნებს, ეპიქარმოსს მიიჩნევს.

ე პ ი ქ ა რ მ ო ს ი. მიუხედავად იმისა, რომ მისი სახელი საკმაოდ ხშირად იხსენიება ანტიკურ წყაროებში, ძალზე ძნელია ეპიქარმოსის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ რამდენადმე ჩამოყალიბებული წარმოდგენა შევიქმნათ. იგი, როგორც ჩანს, ძვ.წ.ა. VI საუკუნის მეორე ნახევარში (ყოველი შემთხვევისათვის არაუადრეს ძვ.წ.ა. 550 წლისა) დაიბადა, თუმცა სად, ამაზე ანტიკურ წყაროებში დიდია აზრთა სხვაობა (სირაკუსა, კრატოსი, სამოსი, კოსი, სიცილიური მეგარა ჰიბლაია). ჭეშმარიტებასთან ახლოს უნდა იყოს ის, რომ მისი დაბადების ადგილი კუნძულ სიცილიაზე მდებარე ერთ-ერთი დასახლებაა.[2] ათენში კომედიის საფესტივალო პროგრამაში დამკვიდრების დროისათვის (დაახლ. ძვ.წ.ა. 486/5 წ.) იგი უკვე საკმაოდ აქტიურ მოღვაწეობას ეწეოდა სიცილიაზე. სხვადასხვა წყარო მისი კომედიების სხვადასხვა რაოდენობას ასახელებს (52, 40, 39).[3] თავისი ცხოვრების 90 წლის განმავლობაში მან მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ანტიკური ელადის კულტურულ ცხოვრებაში. ჩვენამდე მოღწეული პიესების უმეტესობის სახელწოდება იმაზე მიგვითითებს, რომ ეპიქარმოსი მეტწილად მითოლოგიურ სიუჟეტებს მიმართავდა.[4] მისი ნაწარმოებები, როგორც ჩანს, კლასიკური ატიკური კომედიისაგან განსხვავებული, ე.წ. სიცილიური მხიარული დრამის ფორმას გვთავაზობდნენ და, ძირითადად, მითთა ტრავესტიებს წარმოგვიდგენდნენ. მათში დატოვებული უნდა ყოფილიყო მითის შინაარსი, მაგრამ შეცვლილი მითის ელემენტთა ფორმალური მხარე. ფორმასა და შინაარსს შორის წარმოქმნილი წინააღმდეგობა ქმნიდა კომიკურ ეფექტს. სიცილის გამოწვევა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია ამგვარ დრამატულ ნაწარმოებს, თუკი მკითხველი იცნობს ორიგინალს, რომლის იმიტაციასაც ახდენს კომიკოსი. ტრავესტიებს პაროდიებისაგან ის განასხვავებს, რომ პირველი, ძირითადად, ინარჩუნებს ორიგინალის შინაარსს და ცვლის, ან გროტესკულად გარდაქმნის მხოლოდ გარეგნულ მომენტებს, რის შედეგადაც სერიოზული სასაცილოდ შეიძლება იქცეს. ტრავესტიები, ჩვეულებრივ, ნაკლებად „აგრესიულად" გამოიყურებიან, ვიდრე კომედიები, რომელთაც კონკრეტული პოლიტიკური, იდეოლოგიური თუ სოციალური სამიზნეები გააჩნიათ.[5] სულ ცოტა 22 კომედიის სახელწოდება ამ ტიპის პიესების სიჭარბეზე მეტყველებს მწერლის შემოქმედებაში. ე.წ. მითოლოგიურ ბურლესკებში განსაკუთრებული პოპულარობით ორი ფიგურა, ჰერაკლე და ოდისევსი სარგებლობდა.

ჰერაკლე წარმოგვიდგებოდა თავისი ყველა სისუსტის (ღორმუცელობა, მოუხეშაობა, არცთუ საშური გონებრივი მონაცემები) უკიდურესობამდე მიყვანილი კომიკური აქცენტირებით („ბუსირისი", „ჰებეს ქორწილი", „ჰერაკლე [ჰიპოლიტეს] სარტყელისათვის", „ჰერაკლე [კენტავრ] ფოლოსთან").[6]

ოდისევსის კომიკურ პერსონაჟად ქცევის პროცესში განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა მის მოხერხებულობას, ყველა სიტუაციიდან „გამოძრომის" უნარის რაც შეიძლება უტრირებული ფორმით წარმოდგენას („კიკლოპი", „სირენები", „ოდისევსი თავის ამრიდებელი", „ოდისევსი გემდაღუპული"). ზოგიერთ კომედიას, მსგავსად არისტოფანესი, აქვს კრებითი სახელწოდება: „კუნძულები", „სპარსელები", „სირენები", „მუზები", რამაც შეიძლება მცდარი აზრი გაგვიჩინოს იმის თაობაზე, ხომ არ მონაწილეობდა ამ დრამებში

[1] ყველა შემთხვევაში დიონისიების ფესტივალში კომედიური აგონის ოფიციალურად ჩართვა მის სრულ ფასოვან ლიტერატურულ ჟანრად ჩამოყალიბების საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ.
[2] შდრ. DNP, 3, 1093.
[3] იქვე.
[4] იქვე; B. Zimmermann, Die griechische Komödie, Düsseldorf/Zürich, 1998, გვ. 189 შმდ.
[5] C. Träger, WLW, გვ. 528.
[6] ჰერაკლეს შესახებ იმ მითების შესახებ, რომელთაც ასახავენ აქ წარმოდგენილი სათაურები შდრ. ასევე პარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნ. ტონიასი და მ. ღარიბაშვილის, გვ. 65 შმდ.

გუნდი.[1] ასევე მხოლოდ სათაურით მიღებულმა შთაბეჭდილებამ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ პიესა „ბატონი სიტყვა და ქალბატონი სიტყვა" („ლოგოსი და ლოგინა") რიტორიკასთან დაკავშირებულ რაღაც მომენტს უნდა ასახავდეს, მაგრამ, როგორც ფიქრობენ, ამ შემთხვევაშიც ეპიქარმოსი არ გასცილებია მითოლოგიურ თემატიკას.[2] ზოგი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ეპიქარმოსს ცალკეულ კომედიაში თავისი ეპოქის პრობლემატიკაც წამოუწევია, ამასთან, მოგვიანებით, ფილოსოფოსთა გავლენით, მათში ესა თუ ის „კომიკურ-ფილოსოფიური" პასაჟი ჩაურთავთ.[3] ბუნებრივია, ისმის კითხვა, როგორი კვალიფიკაცია უნდა მივცეთ მის პიესებს: ისინი ოდენ ხალხური სანახაობების დრამატული ფორმით გადმოცემის ცდად უნდა განვიხილოთ, სადაც რაღაც ერთ, ან რამდენსამე სასაცილო სცენაზეა აგებული მთელი პიესა, თუ აქ თავად პოეტის მიერ შემოთავაზებული სიუჟეტი ქმნის უკვე ნამდვილ მხატვრულ სისტემას, რომელსაც კომედია შეიძლება ვუწოდოთ.

ეპიქარმოსის ფრაგმენტები უმნიშვნელო ოდენობით არის ჩვენამდე მოღწეული და მათზე დაყრდნობით დასმულ კითხვაზე პასუხის ცალსახად გაცემა შეუძლებელია, ამიტომ უნდა მოვიშველიოთ ე.წ. ირიბი მონაცემები. არისტოტელეს მიხედვით („პოეტ." 1548ა33), მეგარელებთან ერთად სიცილიელებსაც ჰქონიათ პრეტენზია კომედიის შემქმნელთა დიდებაზე, რადგან ეპიქარმოსი სიცილიიდან იყო და იგი პირველ ატიკელ კომედიოგრაფოსებზე, ქიონიდესსა და მაგნესზე, უფრო ადრე მოღვაწეობდა. ასევე „პოეტიკაში" არისტოტელე (1549ხ5შმდ.) ამგვარ ცნობას გვთავაზობს: „[კომედიური] ამბების შექმნა ეპიქარმოსმა და ფორმისმა იწყეს და ეს [გამოგონება] პირველად სიცილიიდან მოდის." ამ ცნობების გათვალისწინებით, სულ ცოტა იმის თქმა შეიძლება, რომ თუკი კომიკური დრამატული სანახაობების შემქმნელთა პრიორიტეტში ერთმანეთს სხვადასხვა რეგიონები ეცილებოდნენ, კომედიური ფაბულების შეთხზვა (ეს კი უკვე ნამდვილი კომედია ან მისი პროტოტიპი მაინცაა) ნამდვილად სიცილიელ ეპიქარმოსს მიეწერებოდა.[4] პაპიროლოგიურმა აღმოჩენებმა ნათელყვეს, რომ ეპიქარმოსი ზოგიერთ თავის კომედიაში სამ მსახიობს იყენებდა. ამდენად მას დრამაში, ალბათ, სოფოკლეზე ბევრად ადრე შეუყვანია მესამე მსახიობი, ხოლო ეს კი უკვე მისი პიესების კომედიურ სისტემებად მიჩნევის შესაძლებლო-

[1] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 189.
[2] იქვე, გვ. 189 შმდ.
[3] „ქალბატონი სიტყვა და ბატონი სიტყვა" სახელწოდების გარდა თავიანთი უჩვეულობით ყურადღებას იპყრობენ ზოგიერთი სხვა კომედიის სათაურებიც: „იმედი და სიმდიდრე", „ხმელეთი (მიწა) და ზღვა", რაც ზოგიერთ მკვლევარს, ეპიქარმოსის ცალკეული ფრაგმენტის გათვალისწინებით, აფიქრებინებს, რომ ისინი, შესაძლოა, პოეტის თანამედროვე პრობლემატიკის კომედიური განსხეულების ცდას წარმოადგენდნენ. ეპიქარმოსის ერთი ფრაგმენტი (171), როგორც აღნიშნავენ, პირდაპირ პლატონის დიალოგების პათოსით არის გაჟღენთილი:
– ფლეიტაზე დაკვრა საგანია (საქმეა)?
– რასაკვირველია.
– ადამიანი – არის ის ფლეიტაზე დაკვრა?
– რასაკვირველია, არა.
– შემდგომ: მაშ რა არის ფლეიტაზე დამკვრელი?
რას ფიქრობ? ადამიანი? რატომაც არა?
– რასაკვირველია.
– კარგის (სიკეთის) გათვალისწინებით არ გეწვენება,
რომ ასე უნდა გეჭიროს თავი? თქვი?
კარგი (სიკეთე) თავისთავად არის საგანი (საქმე). მაგრამ ვინც კი
კარგი (სიკეთე) ისწავლა, თავადაც კარგია.
მაგალითად, ფლეიტაზე დამკვრელი, დაკვრა რომ ისწავლა,
მოცეკვავემ ცეკვა, მრთველმა რთვა ან ასე
ყოველივე და ამგვარი სახით:
განსხვავებული ცნებებია ხელოვანი და ხელოვნება".
[4] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 190. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არისტოტელე ეპიქარმოსის ნაწარმოებების მიმართ არ გამოიყენებს ტერმინს კომედია. იგი მათ მოიხსენიებს როგორც დრამას. შესაძლოა, თავად ეპიქარმოსიც ასე აღნიშნავდა საკუთარ პიესებს. შდრ. DNP, 6, 693.

ბას იძლევა.[1] როგორც ჩანს, ამანვე განაპირობა ეპიქარმოსის მიმართულების პოპულარობა დრამატურგიაში. ძველი ატიკური კომედიის დაქვეითების შემდეგ ძვ.წ.ა. IV საუკუნიდან კომედია, ფაქტობრივად, პოლიტიკას ზურგს აქცევს და ცდილობს თავის ხალხურ ძირებს დაუბრუნდეს.[2] ძნელი სათქმელია, გუნდის თანდათანობითი გაქრობა IV საუკუნის ატიკურ კომედიაში ასევე სიცილიური კომედიის პრაქტიკის (ეპიქირმოსი არ მიმართავდა გუნდის ჩართვას თავის დრამებში) გათვალისწინების შედეგი იყო, თუ იმ პროცესისა, რომელიც საერთოდ დრამის განვითარებაში შეინიშნება ამ პერიოდიდან.

ეპიქარმოსთან, მეტრული თვალსაზრისით, ატიკურ კომედიასთან შედარებით, უპირველეს ყოვლისა, გუნდის იგნორირების გამო, ლირიკული საზომები, ფაქტობრივად, არ გვხვდება და იგი მხოლოდ იამბური ტრიმეტრით, ტროქეული ტეტრამეტრითა და კატალექტიკური ანაპესტური ტეტრამეტრით შემოიფარგლება.[3] თუკი ამჟამად შეუძლებელია იმის დაბეჯითებით განსაზღვრა, თუ რა გავლენა მოახდინა ეპიქარმოსმა ძველი ატიკური კომედიის განვითარებაზე, სამაგიეროდ, ცხადია, რომ მის მიმართ მომდევნო პერიოდში ინტერესი გაიზარდა. თუმცა ამის საფუძველი არა იმდენად მისი კომედიები იყო, რამდენადაც მისი მეცნიერულ-ფილოსოფიური გნომები. მას თვლიდნენ პითაგორას მოსწავლედ და იმასაც კი ამტკიცებდნენ, რომ ეპიქარმოსმა თავად პლატონის მოძღვრებაზე მოახდინა გავლენა. მის, თუ მისი სახელით ცნობილ თხზულებებს (მათ შორის არაკომედიური ხასიათისას) ელინისტურ ეპოქაშიც გამოცემდნენ, თუმცა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ დროისათვის ე.წ. ეპიქარმოსის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო ფსევდოეპიქარმული თხზულებების ხვედრითი წილი.[4]

კლასიკური კომედიის არსის გააზრებისათვის. ბერძნული კომედიის განვითარებას ძირითადად ათენში მოღვაწე დრამატურგთა ჩვენამდე მოღწეული პიესების ფრაგმენტებითა და არისტოფანეს სრულად შემორჩენილი დრამებით შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი. დღეს ანტიკური ეპოქის ლიტერატურათმცოდნეთა კვალდაკვალ[5] ბერძნული კომედიის განვითარების სამ ფაზაზე მსჯელობენ ლიტერატურის ისტორიკოსები: ა. ძველი ატიკური კომედია (ძირითადად ძვ.წ.ა. V საუკუნითა და IV ს. დასაწყისით შემოიფარგლება), ბ. საშუალო ატიკური კომედია (ძირითადად ძვ.წ.ა. IV საუკუნის 80-იანი წლებიდან საუკუნის მეორე ნახევრამდე) და გ. ახალი ატიკური კომედია (ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მიწურულიდან ძვ.წ.ა. 120 წლამდე), რომელიც უკვე ელინისტური ეპოქის ფარგლებში ექცევა და ამდენად მასზე შემდეგ წიგნში გვექნება მსჯელობა.

საერთოდ ანტიკურმა კომედიამ ჩვენამდე საკმაოდ ცუდად მოაღწია. ძვ.წ.ა. 486 წლიდან (კომედიის დიონისიების პროგრამაში ჩართვის თარიღი) ძვ.წ.ა. 120 წლამდე წყაროებში მოხსენიებული 256 დრამატურგის 2300 კომედიიდან სრულად მხოლოდ არისტოფანეს 11 კომედია შემორჩა. დანარჩენებისგან ერთობ მწირმა ფრაგმენტებმა, ან საერთოდ არაფერმა არ მოაღწია. უკანასკნელი ხანების პაპიროლოგიური აღმოჩენების წყალობით მხოლოდ მენანდროსი, ახალატიკური კომედიის წარმომადგენელი, გახდა ჩვენთვის არისტოფანეს შემდეგ ყველაზე უკეთ ცნობილი ბერძენი დრამატურგი. სრული სახით მხოლოდ მისმა ერთმა კომედიამ მოაღწია.[1]

შევეცადოთ გავერკვეთ კლასიკური ბერძნული კომედიის პრობლემატიკაში. ამისათვის მიზანშეწონილი იქნებოდა თავდაპირველად რამდენიმე სიტყვა გვეთქვა საერთოდ კომიკურის არსის, სიცილის მიზეზის შესახებ კომედიაში. მით უმეტეს, რომ ამ საკითხზე საკმაოდ მძაფრი დისკუსია მიმდინარეობს მეცნიერებაში.[2]

ჯერ კიდევ არისტოტელემ მოგვცა საკმაოდ ტევადი განსაზღვრება ჩვენთვის საინტერესო საკითხისა. იგი ამბობს: „კომედია, როგორც ვთქვით, მიბაძვაა უფრო ცუდთა, თუმცა არა მთელი სიცუდისა, სასაცილო ხომ მხოლოდ ნაწილია სიუშნოვისა. რამეთუ სასაცილო არის რაიმე შეცდომა და სიმახინჯე ტკივილის არგამომწვევი და დალუპვის არმომტანი, როგორც, მაგალითად, სასაცილო ნიღაბი, მახინჯი და დაბრეცილი, თუმც ტკივილის გარეშე“ („პოეტიკა“, 1449a32შმდ.). როგორც ვხედავთ, არისტოტელეს, რომელიც საკმაოდ კარგად იცნობდა კლასიკურ ბერძნულ კომედიას, ამ ჟანრის ძირითად ფუნქციად მანკიერების მიბაძვა მიაჩნდა. მაგრამ მან მშვენივრად იცოდა, რომ სიცილის გამოწვევა მხოლოდ მანკიერების იმ ნაწილის წარმოსახვას შეუძლია, რომელიც არ იწვევს ტკივილს. მართალია, ჩვენ არ შემოგვრჩა არისტოტელეს „პოეტიკის“ ის თავი, რომელშიც კომედიაზე უფრო დაწვრილებით უნდა ყოფილიყო მსჯელობა, მაგრამ შეიძლება დავუშვათ, რომ ფილოსოფოსს უთუოდ აინტერესებდა თვით იმ სიცილის ეფექტი, რომელსაც კომედიასთან შეხვედრა იწვევდა. შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ, თუკი ტრაგედიის შემთხვევაში ყველაფერი ტრაგიკულ კათარსისამდე მიდის, კომედიაში ასევე კომიკური კათარსისი, ანუ იმისაგან განწმენდა, რაზეც ვიცინით, უნდა ყოფილიყო საბოლოო მიზანი.[3] სიცილი – ესაა გზა, თუნდაც დროებით, კომედიაში წარმოდგენილ კონფლიქტთან თანაზიარობის პროცესში, საკუთარ თავში დავამარცხოთ ის, რაც სიცილს იწვევს. და თუმცა ჯერჯერობით კომედიებში გაკილული არც ერთი სისუსტე თუ ნაკლოვანება არ დაუძლევიათ ადამიანებს იმის გამო, რომ ასე გულიანად იცინეს ამ მანკიერებებზე ამა თუ იმ პიესის წარმოდგენისას, სიცილმა მაინც შეასრულა თავისი ფუნქცია – მან ფსიქოლოგიურად გაგვათავისუფლა ამ მანკიერებათა შეუზღუდავი მეუფებისაგან.

რაკი კომედიის ძირითადი იარაღი სიცილია, ბუნებრივია, კომედიოგრაფოსს საკმაოდ კარგად უნდა ჰქონოდა გაცნობიერებული მისი მექანიზმი. რეალური ცხოვრებისაგან განსხვავებით, სადაც ამა თუ იმ სტიმულიატორმა შეიძლება ერთი გააცინოს, მეორე კი არა, ჭეშმარიტი კომედიის ყოველი მაყურებელი, მიუხედავად მისი ტემპერამენტისა თუ სერიოზულობის ხარისხისა, უნდა იცინოდეს, თუკი წარმოდგენილი პიესა ნამდვილად პასუხობს თავისი ჟანრის მოთხოვნილებებს. მაგრამ რეალობის როგორ ასახვას შეუძლია გამოიწვიოს სიცილი, ნაკლოვანების თუ მისი ნაწილის მიბაძვის როგორი გზა ჩაითვლება კომიკურად? რასაკვირველია, ამაზე ამომწურავი და ყველა შესაძლებლობის გამთვალისწინებელი პასუხის გაცემა პრაქტიკულად მიუღწეველი საქმეა, რადგან არავის შეუძლია ზუსტად ჩამოთვალოს შემთხვევათა, სიტუაციათა ყველა ის ტიპი, რომელთაც შეუძლიათ საერთოდ გააცინონ მაყურებელი. და მაინც, თუკი კომედიური ჟანრის განვითარების ისტორიას, განსაკუთრებით მის ძველატიკურ ფაზას გავითვალისწინებთ, შეიძლება ითქვას, რომ კომედიაში სიცილს ძირითადად იწვევს შეუსაბამობა კონფლიქტის სერიოზულობასა და მისი გადასაჭრელი საშუალების (ან საშუალებების) არასერიოზულობას შორის ან, პირიქით, კონფლიქტის არასერიოზულობას და მისი გადასაჭრელი საშუალების სერიოზულობას შორის აქედან გამომდინარე ყველა სხვა შეუსაბამობით. კომედიაში საერთოდ მოქმედებს დაპირისპირების პრინციპი. მოჩვენებითსა და არსებულს, იდეალსა და სინამდვილეს, შეუძლებელსა და შესაძლებელს შორის.[4] ამგვარი ოპოზიციები ტრაგედიისთვისაც არის დამახასიათებელი, მაგრამ იქ მწარე რეალობა, ჩვეულებრივ, მოჩვენებითზე, იდეალურსა თუ შეუძლებელზე ძლიერი აღმოჩნდება ხოლმე, რაც გმირის კატასტრო-

---

[1] ეპიქარმოსთან მესამე მსახიობის მონაწილეობის დაშვებას საფუძველი შეუქმნა მისი ნაწარმოების „პრომეთე ან პირა“ ფრაგმენტებმა, რომლებიც 1959 წელს გამოქვეყნდა. აქ, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, პირასა და მის თანამოსაუბრეს, ალბათ, დევკალიონს შორის მესამე მოქმედი პირის კვალიც შეინიშნება. მესამე მსახიობის მონაწილეობის შესაძლებლობას „ამიკოსის“ ფრაგმენტების ანალიზის საფუძველზე, თავის დროზე, არც კაიბელი გამორიცხავდა (RE, 6, 1907, 37). მიმოხილვისათვის იხ. A. Lesky, GGL, გვ. 277. ეპიქარმოსის განსაკუთრებულ ინტერესზე მითიური დევკალიონის წარღვნის თემის მიმართ მისი მეორე დრამის „დევკალიონის“ სახელწოდება მეტყველებს. მითის შესახებ დაწვრილებით შდრ. პრომეთე და ადამიანთა მოდგმა, მითიური ხალხები, ლეგენდარული მომღერლები, მისნები, თხრობა და კომენტარები რ. ცანავასი, თბილისი 1998, გვ. 7 შმდ.

[2] შდრ. ქვემოთ, გვ.

[3] შდრ. DNP, 4, 1094.

[4] შდრ. DNP, 4, 1094.

[5] ამგვარი დიფერენციაცია, ყველაზე ადრე, ელინისტურ ეპოქაში, მენანდროსის გარდაცვალების შემდგომ უნდა წარმოქმნილიყო ალექსანდრიულ ფილოლოგთა წრეში, რომელთაც საკმაოდ სწორად შენიშნეს ატიკური კომედიის განვითარების არსებითი ტენდენციები. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 12.

[1] მენანდროსის შემოქმედებაზე წიგნის მეორე ტომში ვიმსჯელებთ.

[2] შდრ. J. Schoormann, Komik und Komödie. Dortmund 1976; W. Hirsch, Das Wesen des Komischen, Amsterdam 1960; Wesen und Formen des komischen im Drama (Hrsg. R. Grimm, K. L. Berghahn), Darmstadt 1975.

[3] კომიკური კათარსისის შესახებ შდრ. D. W. Lucas (Aristotle, Poetics), გვ. 287 შმდ.

[4] შდრ. C. Träger, WLW, გვ. 269 შმდ.

ფას ან ტანჯვას იწვევს. კომედიაში ამგვარად ოპოზიციების წევრებს შორის ურთიერთმიმართებას დიამეტრალურად საპირისპირო შედეგამდე მივყავართ. აქ, პირიქით, მოჩვენებითი, იდეალური, შეუძლებელი „ამარცხებს“ ყოველივე იმას, რასაც ტანჯვა და უბედურება შეუძლია გამოიწვიოს. ამდენად, კომედიურ სამყაროში მაინც, ადამიანი წარმოუდგენლის წარმოსადგენად არაჩვეულებრივი გარდასახვის თანაზიარი ხდება, აქ მას აბსურდული, ქარაფშუტული, სულელური, უწმაწური კი არ აღიზიანებს, არამედ ამხიარულებს და კომედიოგრაფოსის მიერ შემოთავაზებულ შებრუნებულ ურთიერთობათა საოცრად ხალისიან თამაშში რთავს. ბუნებრივია, ჭეშმარიტი კომედიის აუცილებელი ნიშანია ის, რომ კონფლიქტი ბედნიერად უნდა დასრულდეს. შესაბამისად, იგი ამტკიცებს, რომ არასერიოზულით შეიძლება გადაიჭრას სერიოზული (ან პირიქით). ეს კი, ფაქტობრივად, აუდიტორიასთან თავიდანვე იმაზე შეთანხმებას მოასწავებს, რომ კონფლიქტის გადაჭრის გზა, რომელსაც კომედია გვთავაზობს, არარეალურია. ეს კი მას არ აძლევს საშუალებას ძრწოლის, შიშის, ხიფათის გრძნობა გამოიწვიოს და უტოვებს მხოლოდ იმ სტიმულებს, რომელნიც ინტერესს, სიხარულსა და სიცილს აღძრავენ.

თუკი ყოველივე ზემოთქმულის შემდგომ მივუბრუნდებით კლასიკურ ბერძნულ კომედიას, შეიძლება გარკვევით ითქვას, რომ უკვე ძველ ატიკურ ეტაპზე ჩამოყალიბდა თითქმის ყველა ის არსებითი ნიშანი, რამაც დრამის ამ სახეობის განვითარების მთელი შემდგომი გზა განსაზღვრა.

ძველი ატიკური კომედიის სტრუქტურა და ცნობილი სახელები. თუმცა ატიკის მიწაზე კომედიები, როგორც ვთქვით, უფრო ადრეც იდგმებოდა, პირველად მათი ოფიციალურ დრამატულ ფესტივალებზე შესრულება ძვ.წ.ა. 486 წლიდან უნდა დაწყებულიყო, როდესაც კომედია ოფიციალურად ჩართეს დიონისიების პროგრამაში, ანუ დაუშვეს აგონებში მონაწილეობისათვის. პირველი გამარჯვებული ყოფილა ვინმე ქოინიდესი, რომლის დრამატურგიული აქტივობის შესახებ, ფაქტობრივად, მეტი აღარაფერი ვიცით. ამ დროისათვის ძველი ატიკური კომედია იღებს ძირითადად თავის იმ სახეს, რომელმაც მაქსიმალურ სრულყოფას არისტოფანეს შემოქმედებაში მიაღწია. ფორმის თვალსაზრისით, ძველი ატიკური კომედია, თუმცა კი უახლოვდებოდა ტრაგედიის აგებულებას, მაინც რამდენადმე განსხვავდებოდა მისგან. იგი ჩვეულებრივ შემდეგ ნაწილებს შეიცავდა: 1. პროლოგი, ანუ შესავალი პარტია; 2. პაროდოსი – გუნდის შემოსვლა; 3. აგონი, ანუ კამათი პიესის ორ მთავარ დაპირისპირებულ მხარეს (პერსონაჟს) შორის; 4. პარაბასი[1] – მხოლოდ კომედიისათვის დამახასიათებელ ამ კომპოზიციურ ელემენტში გუნდი უშუალოდ პოეტის სახელით მიმართავდა მაყურებელს. იგი, ფაქტობრივად, კომედიის მოქმედებისაგან სავსებით დამოუკიდებელი ნაწილი იყო და დრამატურგს საკუთარი სათქმელის პირდაპირ გამოხატვის საშუალებას აძლევდა. მას თავისი სტრუქტურა ჰქონდა;[2] 5. ეპისოდიონები, ანუ სამოქმედო სცენები და 6. ექსოდოსი – ფინალური სცენა.

[1] დამკვიდრებული ტრადიციის მიხედვით, ტერმინ პარაბასისს (ბერძნულად ნიშნავს „გადახვევას“) ამ ფორმით გადმოვცემთ.

[2] პარაბასა, თავისი სრული ფორმით, შვიდი ნაწილისაგან შედგებოდა. 1. კომატიონი, რომელიც ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენდა კომედიის მოქმედებიდან უშუალოდ პარაბასაზე. აქ გუნდის ნამღერი – კორიფეუსი – დროებით ეთხოვება მოქმედებაში ჩართულ მსახიობს დაახლოებით ამგვარი შინაარსის მქონე წინადადებით: ახლა შენ წადი, მიხედე საქმეს, ღმერთი გფარავდეს..., შემდეგ კი უბრუნდება მაყურებელს ასეთი მიმართვით: შენ კი... 2. საკუთრივ პარაბასა, ძირითადად, ანაპესტებით გამართული ნაწილი, სადაც კორიფეუსი პოეტსა, მის მნიშვნელობასა და პოლისზე მსჯელობს, როგორც კომედიოგრაფოსის წარმომადგენელი, ან ხდობით აღჭურვილი პირი, ან თავად გუნდის აზრის გამომხატველი, 3. ანიგოსი („მზუთავი“), ანუ მაკრონი. ყოველგვარი მეტრული პაუზის, შეჩერების გარეშე, სულმოუთქმელად კორიფეუსი გადადის სიტყვიერ „ფეიერვერკზე“. ეს არის ერთგვარი **fortissimo**, სადაც კორიფეუსი საკმაოდ სწრაფად აყალიბებს, ჩვეულებრივ, თავად პოეტის „მოთხოვნებს“, „პრეტენზიებს“ და ა.შ. აუდიტორიის მიმართ, როგორც მოკლე დასკვნას, რომელიც ლოგიკურად გამომდინარეობს წინა ნაწილში დასმული საკითხებიდან; ამის შემდგომ პარაბასისის შესრულებაში გუნდი ერთვება. 4. სტროფი, ანუ ოდა, რომელიც სასიმღერო პარტიას წარმოადგენს, ღმერთისადმი მიმართვით პიმნს ემგავსება, 5. ეპირემა – „მომყოლი თქმა“, ანუ რაც რეჩიტატივის ფორმით მოსდევდა სასიმღერო პარტიას და რაც მაყურებელს პოლისისათვის აქტუალურ თემატიკასთან აბრუნებდა, 6. ანტისტროფი, ანუ ანტოდა, კვლავ პიმნური ხასიათის სასიმღერო პარტია, 7. ანტიეპირემა – პარაბასის დამაგვირგვინებელი რეჩიტატივი.

გუნდის რაოდენობა, როგორც უკვე აღინიშნა 24 კაცით განისაზღვრებოდა, ხოლო მსახიობთა რიცხვი 3-ით, თუმცა არისტოფანესთან ზოგჯერ მათი რაოდენობა ხუთსაც აღწევს.

შინაარსის თვალსაზრისით, ძველი ატიკური კომედია განვითარების სპეციფიკური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გზით წავიდა. მან სამიზნედ თავისი თანადროული პოლისის ცხოვრების ესა თუ ის მწვავე საკითხი აირჩია. შესაბამისად, მისი პერსონაჟები არცთუ იშვიათად ცნობილი პოლიტიკური მოღვაწეები, ხელოვანნი თუ ფილოსოფოსები იყვნენ. სწორედ ამიტომ ძველ ატიკურ კომედიას ზოგჯერ პოლიტიკურ კომედიასაც უწოდებენ. რასაკვირველია, სახელმწიფო პოლიტიკისა და ცნობილ მოღვაწეთა კომედიის განქიქების ობიექტებად ქცევა იმ მასშტაბებითა და მოურიდებლობით, როგორც ეს არისტოფანესა თუ მის წინამორბედთა პიესებში გვქონდა, მხოლოდ დემოკრატიული ათენის საზოგადოებას შეეძლო ბუნებრივად მიეჩნია. და მიუხედავად სახელმწიფო ორგანოების ცდისა, როგორმე შეესუსტებინათ თხოვნითა თუ სპეციალური გადაწყვეტილებებით კომედიოგრაფოსების დამცინავი პათოსი,[1] აქედან არაფერი გამოვიდა. ძველმა ატიკურმა კომედიამ შეძლო ყოველივე იმაზე, რაც კლასიკური ეპოქის აღმავლობის პერიოდის ათენელთათვის საკმაოდ მძაფრი პოლიტიკური განცდების თუ სერიოზული დისკუსიების საგანი იყო, გულიანად და ზოგჯერ საკმაოდ გესლიანად ეცინებინა ამ მოვლენათა თანამედროვე მაყურებელი. იცინოდნენ ისინი, ვისაც დასცინოდა კომედია, იცინოდნენ იმაზე, რაც ცრემლსა და უბედურებას იწვევდა ყოველდღიურ ცხოვრებაში, დაცინოდნენ იმას, რითაც ან ვისითაც ჩვეულებრივ ვითარებაში ამაყობდნენ.

ე.წ. ძველი ატიკური კომედიური პროდუქციიდან ჩვენამდე არისტოფანეს კომედიების მხოლოდ ერთმა ნაწილმა მოაღწია. მაგრამ ვიცით, რომ მას ჰყავდა წინამორბედნი თუ უფროსი თანამედროვენი, რომელნიც საკმაოდ მძაფრად კონკურენციას უწევდნენ ხოლმე. მათზე არისტოფანე თავად გვაუწყებს „მხედრების“ პარაბასაში, რომელშიც ჩამოთვლილ კომედიოგრაფოსთა ნუსხა მაგნესით იწყება.

მაგნესი. „მხედრების“ პარაბასაში მის შესახებ მცირე, მაგრამ საკმაოდ საინტერესო ინფორმაციას ვიღებთ:

> იცის ხომ იმან, რაც მაგნესს შეხვდა, როცა სიბერით გაჭაღარავდა,
> რომელიც ყველა ჩვენგანზე ხშირად გამარჯვებულის გვირგვინს იდგამდა
> და გამოცემდა ყველა ხმას თქვენთვის ლირაზე დაკვრით, ჩიტთა ჭიკჭიკით,
> ლიდიურ ჰანგით, კრაზანის ფრენით თუ ბაყაყების მჭახე ყიყინით.
> ეს არ იკმარეთ, როცა მოხუცდა, რადგან არ იყო უკვე ჭაბუკი,
> ჩამოიცილეთ ის, ხანდაზმული, ბასრმა გაკილვამ რომ მიატოვა.
>
> (520-525)

მართლაც, მაგნესი, არისტოფანეს პარაბასაში სამ დრამატურგს შორის პირველად მოხსენიებული, ყველაზე წარმატებული ყოფილა ძვ.წ.ა. V საუკუნის კომედიოგრაფოსებში. მას დიონისიებზე 11 გამარჯვება მოუპოვებია, რაც ამ ჟანრის ავტორთა შორის რამდენადაც ვიცით, ჭეშმარიტი რეკორდი იყო. დღეს მაგნესის შემოქმედებაზე თითქმის არაფრის თქმა არ შეიძლება ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაციის მიხედვით. მართალია, სქოლიოები მაგნესს მიაწერენ კომედიებს, რომელთა სათაურებს („ფრინველები“, „ბაყაყები“ და ა.შ.) ეხმიანება არისტოფანეს მოგვიანებით შექმნილი კომედიები, მაგრამ არავის არ შეუძლია ამ გარეგნული მსგავსების საფუძველზე შორსმიმავალი დასკვნები გააკეთოს. ერთადერთი, რაც მეტ-ნაკლებად სარწმუნოა, ისევ და ისევ არისტოფანეს

ამგვარად პარაბასის პირველი სამი ნაწილი, ფაქტობრივად, კორიფეუსის, ხოლო ბოლო ოთხი ნაწილი გუნდის პარტიებს წარმოადგენდა. ე.წ. გუნდის ნაწილი ერთმანეთთან მიმართებაში მყოფ სტრუქტურულ ერთეულთა დაწყვილების პრინციპზე იყო აგებული. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 37 შმდ. პარაბასის ფუნქციაზე თეატრალური პირობითობის თვალსაზრისით იხ. ქვემოთ.

[1] ბისას ათენში ყოფილა ცდა, შეეზღუდათ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν (სახელდებით გაკილვა, დაცინვა), მაგრამ უშედეგოდ. შდრ. DNP, 6, 694.

ზემოთმოტანილი პასაჟია, რომლის მიხედვითაც ძალზე პოპულარული პოეტისათვის სიბერეში მაყურებელს ზურგი შეუქცევია.[1]

კრატინოსი. პირველი ჭეშმარიტად დიდი კომედიოგრაფოსი ატიკის მიწაზე კრატინოსი იყო. მას ზემოთ მოხსენიებულ პარაბასაში განსაკუთრებული პატივისცემით წარმოგვიდგენს არისტოფანე. კრატინოსის შემოქმედება, როგორც ჩანს, მოიცავდა პერიოდს ძვ.წ.ა. V საუკუნის 50-იანი წლებიდან 20-იან წლებამდე. ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემებით, მას 28 პიესა დაუწერია. ისინი პოლიტიკური კომედიის ყველა იმ არსებით ნიშანს შეიცავდნენ, არისტოფანესთან რომ ესოდენ მკაფიოდ გამოიკვეთა შემდგომ. კრატინოსის შემოქმედების აღმავლობის წლები პერიკლესის[2] – დემოკრატიული ათენის გაფურჩქვნის სიმბოლოს – მოღვაწეობის ხანას ემთხვეოდა. მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ კომედიოგრაფოსმა თავისი პოლიტიკური სატირის ერთ-ერთ უმთავრეს სამიზნედ სულ ცოტა სამ კომედიაში („დიონის-ალექსანდროსი“, „ნემესისი“, „ქირონები“) სწორედ პერიკლესი აირჩია, რომელსაც იგი არც მეტი, არც ნაკლები „ხახვისთავად“ მოიხსენიებდა.[3] იგი ამათრახებდა პოლიტიკით გამდიდრებულ საზოგადოებრივ მოღვაწეებს („მდიდრები“), ახალი კულტებისა („თრაკიელი ქალები“) და სამისნოების („პანოპტაჲ“) დაფუძნებას. მას ჰქონია კომედია არქილოქოსის იამბების სატირული ძალის შესახებ („არქილოქოსები“),[4] მითთა პაროდირების ცდები, ალბათ, გარკვეული პოლიტიკური აქტუალიზაციის ელემენტებით („სატირები“, „ოდისევსი“). და მაშინ, როდესაც მაყურებელს კრატინოსის მზე უკვე ჩასვენებულად მიაჩნდა, როდესაც ძვ.წ.ა. 424 წელს დაწერილ „მხედრებში“ არისტოფანემ მას, როგორც „ჩამოწერილ“ პოეტს, თანაგრძნობაც კი გამოუცხადა, მოსდა სავსებით მოულოდნელი რამ. ძვ.წ.ა. 423 წელს კრატინოსი წარსდგა მაყურებლის წინაშე თავისი ახალი კომედიით „პუტინე“ (ბოთლი), რომელმაც მას ბრწყინვალე გამარჯვება მოუტანა. მან დაამარცხა „ლრუბლები“, არისტოფანესაც აღიარებით, მისი საუკეთესო კომედია. თუმცა ჩვენ უმნიშვნელო ფრაგმენტებიღა შემოგვრჩა „პუტინესაგან“, შეიძლება ითქვას, რომ მოღვაწეობის ინფორმაციაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ „ბოთლში“ გენიალური ნოვატორი დავინახოთ. კრატინოსმა ამ ნაწარმოებში არსებითად შეცვალა კომედიოგრაფოსთა სატირის მიმართულება. თუკი ყველა კომედიაში დაცინვის მახვილი სხვათა მიმართ არის ჩვეულებრივ მომარჯვებული, „პუტინეში“ კომედიოგრაფოსმა მიზნად დაისახა საკუთარი თავის, როგორც გამოუსწორებელი ლოთის, გამათრახება. სცენაზე მას ორი ძირითადი ფიგურა გამოჰყავს – საკუთარი თავი, ანუ ღვინოს გადაყოლილი პოეტი და მისი ცოლი – კომედია, რომელიც უჩივის ქმარს, რომ მან შეიყვარა მეთე (ლოთობა) და აღარ შეუძლია ცოლისაგან (ანუ კომედიისაგან) შვილების შობა. როგორც ჩანს, პიესაში კომედია ცდილობდა დაელეწა ღვინის ყველა ჭიქა და ჭურჭელი, გადაემალა თავად სანუკვარი ბოთლიც. კომედიაში ძირითადი ადგილი ეთმობოდა იმ ნაწილს, სადაც პოეტი საკუთარი თავის გამართლებას ცდილობდა. პიესის ამ მონაკვეთის მრავალი წინადადება უპოპულარეს ანდაზად იქცა ელადაში. განსაკუთრებით ცნობილია: „ვინც წყალს სვამს, ის ვერაფერ ღირებულს ვერ შობს“ (ფრ. 199). კრატინოსი, არისტოფანესა და ევპოლისთან ერთად, ანტიკურ სამყაროში ძველი ატიკური კომედიის ერთ-ერთ უდიდეს წარმომადგენლად ითვლებოდა. მან 90 წლამდე იცხოვრა და, როგორც ჩანს, სიცოცხლის ბოლომდე ახალი კომედიური თემების აღმოჩენის დიდოსტატად ითვლებოდა. მან, უნდა ვიფიქროთ, გადამწყვეტი როლი შეასრულა ძველი ატიკური კომედიის ფორმის ჩამოყალიბებასა და მისთვის პოლიტიკური გაკილვის მიმართულების მიცემაში. გარკვეული თვალსაზრისით, იგი პოლიტიკური კომედიის მამამთავრადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ.[1]

კრატესი, ასევე არისტოფანეს უფროსი თანამედროვე უნდა ყოფილიყო. მისი კომედიებიდან შედარებით გარკვევით „ცხოველებზე“ („თერია“) შეგვიძლია ვილაპარაკოთ, სადაც ნადირთა გუნდი პითაგორელთა ვეგეტარიანულ მოძღვრებას იცავს. არისტოტელესა და არისტოფანეს კრატესის შემოქმედება იმ მხრივ მიაჩნიათ მნიშვნელოვნად, რომ მან თავი დაანება პიროვნულ დაცინვასა და იწყო ისეთი პიესების შექმნა, რომელნიც მოქმედების განვითარების ლოგიკასა და თანმიმდევრულობას ეფუძნებოდნენ.[2]

ევპოლისი. არისტოფანეს ყველაზე ძლიერი მეტოქე მაინც მისი თანამედროვე ევპოლისი უნდა ყოფილიყო. იგი ძვ.წ.ა. 446 წელს დაიბადა და გარდაიცვალა საკმაოდ ახალგაზრდა, ალბათ, ძვ.წ.ა. 412 წლის ფარგლებში. მისი მოღვაწეობა მოიცავს სულ 17 წელიწადს (429-412 წწ.). ამ ხნის განმავლობაში მას შეუქმნია 14 კომედია,[3] რომელთაგან 7-მა იზეიმა გამარჯვება კომიკურ აგონებში (ოთხჯერ დიონისებზე და სამჯერ ლენეებზე). როგორც ჩანს, სცენაზე კომიკური კუთხით წარმოადგინა თავისი თანამედროვე ათენის ყველაზე საჭირბოროტო პრობლემები, გაკილა მისი დროის მრავალი ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწე თუ მოაზროვნე. განსხვავებით თავის წინამორბედთაგან თუ უფროს თანამედროვეთაგან, ევპოლისს აინტერესებდა არა იმდენად პიროვნული დაცინვა ან ზღაპარი-კომედია, რამდენადაც თავისი საკითხების კონკრეტული სამიზნე პრობლემის თუ ფიგურის მოქცევა მასთან ორგანულად დაკავშირებულ მოვლენათა მთელ კონტექსტში. არისტოფანესაგან მას განასხვავებს ნაკლები სიმძაფრე დაცინვაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეტი ლმობიერება თავისი პიესების პერსონაჟთა მიმართ. სამაგიეროდ, უნდა ვიფიქროთ, გროტესკულობისა და დაცინვის სიმძაფრის ნაკლებობის კომპენსაცია მასთან უფრო რაფინირებული კომიზმის საშუალებით ხდებოდა, რაც ათენელი მაყურებლის ესოდენ დიდ მოწონებას იმსახურებდა. სამწუხაროდ, ევპოლისის კომედიების ჩვენამდე ერთობ ფრაგმენტულად მოღწეულობის გამო დღეს ძნელია მისი შემოქმედების სპეციფიკაზე დაბეჯითებით რაიმეს თქმა. ჩვენ მხოლოდ დაახლოებით და ყველაზე ზოგადი სახით შეგვიძლია განვსაზღვროთ მისი ცალკეული პიესის თემატიკა ისე, რომ ვერც კი ჩავწვდებით მათი კომიზმის არსს. მისი ერთ-ერთი ადრეული კომედია უნდა ყოფილიყო „პროსალტიები“, რომელიც, როგორც ჩანს, მიმართული იყო პერიკლესის საომარი თუ სამხედრო პოლიტიკის წინააღმდეგ. „ტაქსიაქოსები“ („მეთაურები“) (ძვ.წ.ა. 427) ეძღვნებოდა სამხედრო დისციპლინით გატაცებულ მეთაურს, რომელსაც დიონისეს ჯარისკაცად ქცევა უნდოდა. სამხედრო სფეროს კრიტიკას შეიცავდა, ალბათ, „ჯარისთვის თავის ამრიდებელი“. „თხები“ (423), როგორც ჩანს, კულტის კრიტიკას წარმოგვიდგენდნენ. „ოქროს მოდგმა“ კლეონისა[4] და მისი ხანის წინააღმდეგ იყო მიმართული, ხოლო „მარიკასში“ (421) იგი ედავებოდა უნიათო პოლიტიკოს ჰიპერბოლოსს. სხვათა შორის, ეს კომედია გამხდარა ყოფილ მეგობრებს ევპოლისსა და არისტოფანეს შორის განხეთქილების მიზეზი. ეს უკანასკნელი „ლრუბლებში“ თავის კოლეგას პლაგიატობას სწამებს. თითქოს მან „მარიკასი“-ში („ნათლიები“) (416) ამტკიცებდა, თითქოს „მხედრები“ მათ ერთად დაუწერიათ და შემდეგ თავისი წილი მას უბრალოდ „უწყალებია“ არისტოფანესათვის. საერთოდ კი ეს კომედია დასცინოდა თრაკიულ კულტთან დაკავშირებულ ნათლობის რიტუალს და ამასთან

---

1 შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 191 შმდ.

2 პერიკლესი (ტრადიციულად მის სახელს ქართულად პერიკლე ფორმით გადმოცემენ) კლასიკური ათენის დემოკრატიული მმართველობის სიმბოლო იყო. შდრ. ბც, II, გვ. 33 შმდ.

3 როგორც ფიქრობენ, მის „დიონის- ალექსანდროსში“ დიონისე ტროელი პარისის, ანუ ალექსანდროსის როლში ხახვის თავით – პერიკლესის დამახასიათებელი კომიკური სიმბოლოთი – იყო წარმოდგენილი. შდრ. M. Ravermann, Cratinus Διονυσαλέξανδρος and the Head of Pericles, JHS 117, 1997, გვ. 197 შმდ. ამავე კომედიაში, ფიქრობენ, ელენე პერიკლესის საყვარელს – ასპასიას შეესაბამებოდა.

4 ალბათ, ამ კომედიაში იგი თავის შემოქმედებაში არქილოქოსისეული იამბური პოეზიის დაუნდობელ დამცინავობის სულზე მიგვითითებდა. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 194.

1 შდრ. DNP, 6, 516 შმდ.

2 შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 195 შმდ.

3 ზოგიერთი წყაროს მიხედვით მას 17 კომედია დაუწერია. ჩვენამდე მოაღწია 16 პიესის სახელწოდებამ. ყურადღებას იქცევს ის, რომ ევპოლისი სამწერლო ასპარეზზე 17 წლის ასაკში გამოსულა, რაც საკმაოდ უჩვეულო მოვლენა იყო საბერძნეთში. მისი ადრეული გარდაცვალების შესახებ სხვადასხვა აზრია გამოთქმული. უფრო სარწმუნოა, რომ იგი პელოპონესის ომის დროს ერთ-ერთ საზღვაო ბრძოლაში დაილუპა. თუმცა არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ ის ცნობაც, რომლის მიხედვითაც მისი მოკვლის მიზეზი ალკიბიადესის განაწყენება იყო. შდრ. DNP, 4, 277.

4 პელოპონესის ომისდროინდელი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცნობილი ათენელი ლიდერი, რომელმაც თავის „სიყვარულით“ ომისადმი სახელი გაითქვა. შდრ. ბც, II, გვ. 47 შმდ.

განაქიქებდა ალკიბიადესის ცვლილებებით უხვ ცხოვრებას.[1] „პოლისებში“ კომედიურად იყო წარმოდგენილი საზღვაო კავშირის[2] პრობლემა. აქ გუნდის წევრები სხვადასხვა პოლისებს განასახიერებდნენ. „მღიქვნელებში“ (421) იგი წარმოგვიდგენდა თანამედროვე ათენის შეძლებულ მოქალაქეთა სახლებში დასადგურებული ცხოვრების წესებსა და ჩვეულებებს. კერძოდ, ირონიულად ხატავდა მდიდარი კალიასის[3] სახლში გამართული ლხინის სურათებს. ამათრახებდა სოფისტ პროტაგორასს[4] და ალკიბიადესს. „ავტოლიკოსი“ (420) კვლავ კალიასის თემას ეძღვნებოდა. ალბათ, მსგავსი სამიზნე ჰქონდა „მეგობრებსაც“. განსაკუთრებით ცნობილია ევპოლისის „დემოსები“ (412), რომელსაც ანტიკური კულტურის არსებობის უკანასკნელ საუკუნეებშიც კი აფასებდნენ და კითხულობდნენ. ამჟამად ჩვენ, პაპიროლოგიური აღმოჩენების წყალობით, მოგვეპოვება ამ კომედიის 50-მდე ფრაგმენტი, რომელთა საფუძველზე გარკვეული წარმოდგენა შეიძლება შევიქმნათ ევპოლისის აღნიშნული პიესის თაობაზე. მასში ბრწყინვალედ გამოვლინდა კომედიოგრაფოსის ფანტაზია და პოლიტიკური დაცინვის უნარი. „დემოსების“ მოქმედება ორ გარემოში მიმდინარეობდა – ჰადესში და ათენის აგორაზე. ათენელების მდგომარეობა გამოუვალია. სიცილიური ექსპედიციის[5] კრახის შემდეგ პოლისი აშკარა კატასტროფისკენ მიემართება. მშობლიური ქალაქის ბედი აწუხებთ უკვე ჰადესში ჩასულ დიდ ათენელ მამულიშვილთა სულებსაც. და აი, მათი დელეგაცია ამოდის კვლავ მიწაზე შემდეგი შემადგენლობით: სოლონი, მილტიადესი, არისტიდესი და პერიკლესი. თითოეული მათგანი წარმოთქვამს აგორაზე სიტყვას თავის სტილში და ტყავს აძრობს ათენის იმდროინდელ ლიდერებსა და მოღვაწეებს. ქალაქში საქმეების დაწყობის შემდეგ, როგორც ჩანს, ისინი კვლავ უბრუნდებოდნენ ჰადესს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს იყო ძალზე რაფინირებული პოლიტიკური კომედია და ამასთან ერთობ აქტუალური. მისი კრიტიკა იმდენად სწორად ხვდებოდა მიზანს, პიესა იმდენად განზოგადებულად წარმოგვიდგენდა კრიზისით მოცული და სრული დაქვეითებისკენ მიმავალი სახელმწიფოს პრობლემებს და იმდენად ოსტატურად ხვევდა ყოველივე ამას კომედიურ სამოსში, რომ ანტიკურობისათვის ეს პიესა იქცა პოლიტიკური კომედიის ჭეშმარიტ ნიმუშად, რომლისთვისაც მხოლოდ არისტოფანეს შეეძლო მეტოქეობის გაწევა.[6]

ფერეკრატესი. ანონიმური ტრაქტატი „კომედიის შესახებ“ ფერეკრატესს არისტოფანეს უფროს თანამედროვედ მიიჩნევს და საკმაოდ წარმატებულ დრამატურგად თვლის. ჩვენამდე მოღწეული 288 ფრაგმენტი[7] გარკვეულწილად იმის საფუძველს ქმნის, რომ ამგვარ შეფასებას დავეთანხმოთ. ფერეკრატესის კომედიებიდან ორი „მეტალელი“ („მაღაროში მომუშავენი“) და „სპარსელები“, როგორც ჩანს, ძვ.წ.ა. V ს. კომედიისათვის დამახასიათებელ ზღაპრული სიუხვის ქვეყნების, რომლებიც სადღაც აღმოსავლეთში, ან სულაც მიწისქვეშეთში მდებარეობენ, და მათი გაზარმაცებული მცხოვრებლების თემის ასახვას ისახავდა მიზნად. მისი „მირმეკანთროპოს“ („ჭიანჭველადამიანები“) გადმოცემდა იმას, თუ დეევკალიონის წარღვნის შემდეგ, როგორ დაასახლა ზევსმა კვლავ დედამიწა და ამ მიზნით, როგორ გარდაქმნა ჭიანჭველები ადამიანებად. საკმაოდ არაორდინალური უნდა ყოფილიყო მისი „ქეირონი“. აქ პერსონიფიცირებული მუსიკა უჩიოდა იმას, თუ როგორ გააუპატიურეს იგი ახალმა მუსიკოსებმა ფილოქსენოსმა და ტიმოთეოსმა.[8] ცივილიზაციიდან გაქცევის თემა ყოფილა წარმოდგენილი მის „ველურებში“ („აგრიოი“). აქ ადამიანების ჯგუფი გადაწყვეტს, თავი დააღწიოს მოწესრიგებულ, კულტურულ საზოგადოებაში ცხოვრებას და გადაეშვას სავსებით ველური ყოფის მორევში, ყოველგვარი წესებისა და კანონების გარეშე.[1] ფერეკრატესის კომედიები ზოგიერთ ისეთ ნიშანს ავლენდა, რომელიც ახალი კომედიისათვის დამახასიათებელი გახდა მომავალში. უპირველეს ყოვლისა, დაცინვის სიმძაფრის გარკვეულწილად შემცირება და ინტერესი ზღაპრული სიუჟეტებისადმი. მას მომდევნო საუკუნეებში საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევდნენ და თვით ბიზანტიაშიც კი იცნობდნენ.[2] რაოდენ საყურადღებო დასკვნების შესაძლებლობასაც არ უნდა იძლეოდეს ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაცია არისტოფანეს წინამორბედ თუ თანამედროვე კომედიოგრაფოსთა შესახებ, ძველ ატიკურ კომედიაზე სრულყოფილი მსჯელობა დღეს მხოლოდ იმ 11 კომედიის საფუძველზე შეიძლება, რომლებმაც ჩვენ გვაზიარეს კლასიკური კომედიის საოცარ სამყაროს.

არისტოფანე

ცხოვრება და შემოქმედება

კლასიკურ კომედიაზე მსჯელობისას ჩვენთვის ერთადერთ მეტ-ნაკლებად სრულყოფილ წყაროს არისტოფანე წარმოადგენს. მას ანტიკური ტრადიციის თანახმად 46 კომედია დაუწერია, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი მათგან ოთხს არ მიიჩნევს არისტოფანესეულად. აქედან ჩვენამდე 11-მა მოაღწია სრული სახით.[3]

არისტოფანეს, ფილიპოსის ძის, ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ ჩვენი მონაცემები ერთობ მოკრძალებულია. ვიცით მხოლოდ ის, რომ იგი დაახლოებით ძვ.წ.ა. 450 წელს უნდა დაბადებულიყო (ათენის დემოს კიდათენში, სადღაც აკროპოლისის ძირში, დღევანდელი პლაკას ფარგლებში) და გარდაცვლილიყო სულ რამდენიმე წლის შემდგომ მისი „პლუტოსის“ დადგმიდან (IV საუკუნის 80-იან წლებში). პირველად მაყურებლის წინაშე იგი ძვ.წ.ა. 427 წელს უნდა წარმდგარიყო. ყოველივე დანარჩენს საკუთარი თავის შესახებ არისტოფანე კომედიებში თავადვე გვაუწყებს.

არისტოფანეს საკმაოდ რთულ პერიოდში უხდებოდა მოღვაწეობა. მის თვალწინ გაიარა პელოპონესის ომის მთელმა საშინელებამ, ათენის დაცემამ, იმდეგატეხილობის წლებმა. შემდეგ კი დაიწყო პოლისის ერთგვარი აღმავლობა, აღიარებულ ფასეულობათა სერიოზული გადასინჯვის პროცესი. ეს იყო ერთობ საინტერესო ისტორიული ეპოქა, რომელიც უხვ საზრდოს აძლევდა მის კომედიურ გენიას. არისტოფანეს უხდებოდა კლასიკური ათენის მრავალ ბუმბერაზ მწერალთან, ხელოვანთან თუ ფილოსოფოსთან ერთად მოღვაწეობა და, როგორც ჩანს, საკმაოდ ახლო ურთიერთობაშიც იყო მათთან.

ხშირად მისი კომედიების წაკითხვის შემდეგ უბრალო მკითხველს ეუფლება გრძნობა, რომ არისტოფანე მტრულად იყო განწყობილი დემოკრატიული ათენის, ყველა იმ მოვლენის, პიროვნებისა თუ სახალხო ორგანოს მიმართ, რომელთაც ასე დაუნდობლად დასცინის. ამგვარი შთაბეჭდილება მცდარია. ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ საქმე გვაქვს პოლიტიკური კომედიის უდიდეს წარმომადგენელთან, რომლის ძირითადი მიზანია, გააოვლინოს თავის თანამედროვე ცხოვრებასა თუ პიროვნებებში მანკიერებანი, რომელთაგან განკურნების მის მიერ შემოთავაზებული საშუალება სიცილია. სავსებით შესაძლებელია, რომ იგი დასცინოდა არცთუ იშვიათად იმას, ვისაც თავის ახლობლად და ყოველდღიურ ცხოვრებაში თანამოაზრედაც თვლიდა, იმას, რასაც თავისი პრაქტიკული საქმიანობით არამცთუ არ უშლიდა, არამედ უწყობდა კიდეც ხელს. არისტოფანეს ხომ არასოდეს უცდია ათენის დატოვება, ხოლო ათენელებს კი – მისი ქალაქიდან გაძევება დემოკრატიული სახელმწიფოსა და მისი ლიდერების ესოდენ მძაფრი დაცინვისათვის. ხომ ცნობილია, რომ პერიკლესიდან მოყოლებული არავითარი შედეგი არ მოჰყოლია პოლიტიკურ მოღვაწეთა თხოვნას, ცოტათი მაინც შეესუსტებინათ კომედიოგრაფოსებს ლიდერთა დაცინვის პათოსი. განა კლეონმა, ათენში ესოდენ პოპულარულმა ფიგურამ და არისტოფანეს ერთ-ერთმა „საყვარელმა“ სამიზნემ, შეძლო დრამატურგისათვის გაესწორებინა ანგარიში მისი არაერთგზის „მიწასთან გასწორებისათვის“?! ანდა გავიხსენოთ

---

[1] ალკიბიადესის როლის შესახებ კლასიკური ათენის ცხოვრებაში შდრ. ბც, II, გვ. 51 შმდ.

[2] ათენის ხელმძღვანელობით შექმნილი გაერთიანება ბერძნული პოლისების ერთი ნაწილისა, რომელიც „საზღვაო კავშირის“ სახელით არის ცნობილი. იხ. ბც. II, გვ. 28 შმდ.

[3] ძვ.წ.ა. V ს. მდიდარი ათენელი პოლიტიკოსი.

[4] პროტაგორასის და სოფისტთა შესახებ იხ. ამ წიგნის მეორე ტომი.

[5] ალკიბიადესის მიერ ორგანიზებული სიცილიური ექსპედიცია, ანუ ათენის ფლოტის სიცილიისკენ გალაშქრება, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ტრაგიკული ფურცელი იყო ათენის ისტორიაში. შდრ. ბც, II, გვ. 52 შმდ.

[6] შდრ. აგრ. DNP 4, 277 შმდ.; B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 197 შმდ.

[7] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, 199

[8] ამის შესახებ შდრ. ქვემოთ, გვ. 524 შმდ.

[1] შდრ. DNP, 9, 768 შმდ.

[2] შდრ. იქვე

[3] არისტოფანეს სხვა პიესებიდან ჩვენამდე 924 მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფრაგმენტი შემორჩა.

ამგვარი ფაქტი: ჯერ კიდევ სავსებით ახალგაზრდა არისტოფანემ თავის ჩვენამდე არმოლწეულ კომედიაში „ბაბილონიოჲ“ (ძვ.წ.ა. 426 წ.) ათენის მოკავშირეთა გუნდი გამოიყვანა მონების ნიღბებით. თეატრში ამ სპექტაკლის წარმოდგენისას ისხდნენ ათენის მოკავშირე პოლისების წარმომადგენლები და გულიანად იცინოდნენ ყოველივე ამაზე. ეს დამოკიდებულება დღესაც კი საკმაოდ ძნელი წარმოსადგენია მაყურებლისათვის, მაგრამ ამაშია ჭეშმარიტი დემოკრატიის ძალა. დემოკრატიას კი არ აშინებს, არამედ ძალას ჰმატებს საკუთარ ნაკლოვანებათა მხილება, გულიანი სიცილი საკუთარ თავზე.[1]

მაგრამ, სამწუხაროდ, პოლიტიკური კომედიის ამგვარი სილაღე და შეუზღუდაობა განქარდა კლასიკური ათენის დაქვეითებასთან ერთად. დღესაც კი, როდესაც აზრის გამოთქმის თავისუფლებას ასეთი გასაქანი მიეცა, ძნელია ვინმემ ჭეშმარიტი არისტოფანობა გაბედოს.[2] არ არის შემთხვევითი, რომ არისტოფანეს ზოგიერთი კომედიის დადგმას ბევრ თანამედროვე სახელმწიფოში, მათ შორის დემოკრატიულად წოდებულშიც, არ.აერთხელ გამოუწვევია სპექტაკლის აკრძალვა, მოღალატე არისტოფანეს ძებნის დაწყება დასატმრებლად და ა.შ.[3] ეს მაშინ, როდესაც ათენში, მისი კომედიური კრიტიკის ძირითად სამიზნეში, მას ამ პიესებისათვის ტაშითა და აღიარებით ხვდებოდნენ. არისტოფანეზე არსებულ ბიოგრაფიულ ცნობებში ცოტაა კონკრეტული, სანდო ინფორმაცია – დაწყებული მისი პოლიტიკური აქტივობიდან (თითქოს იგი თავისი ფილეს პრიტანისის[4] თანამდებობაზე იყო ერთხანს არჩეული), დამთავრებული მისი ორი თუ სამი ვაჟის შესახებ გადმოცემით, რომელთაგან ერთი ან ორი მამის გზას გაჰყოლია და ცხოვრება კომედიურ თეატრთან დაუკავშირებია.[5] სამაგიეროდ, თავად პოეტის შემოქმედებითი ცხოვრების ეტაპებზე და მის დამოკიდებულებაზე საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენებისადმი არისტოფანეს კომედიებიდან საკმაოდ უხვი მონაცემები შეგვიძლია ამოვკრიბოთ. დღეს შეგვიძლია მსჯელობა სამ მნიშვნელოვან ეტაპზე მისი დრამატურგად ფორმირების პროცესში: ა) მისი პირველი ნაბიჯები, ეტყობა, ძირითადად ცნობილ კომედიოგრაფოსთათვის დახმარების გაწევაში გამოიხატებოდა. არისტოფანე ყველაზე მეტი, მათი პიესებისათვის ამა თუ იმ სცენას წერდა ხოლმე, რაზეც საკმაოდ დაუფარავად ამბობს იგი „კრაზანების“ პარაბასაში (1018შმდ.). ბ) მეორე, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო, როდესაც იგი დამოუკიდებლად წარსდგა მაყურებლის წინაშე ვითარცა ავტორიც და რიგ შემთხვევაში, ვითარცა რეჟისორიც. ამ პერიოდზე მოდის მისი ძალზე წარმატებული

[1] რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არისტოფანეს მიერ გაკილული ლიდერები და სახელმწიფო მოხელეები კეთილგანწყობილნი ხედებოდნენ მის დაუნდობელ დაცინვას. „ბაბილონიელების“ დადგმის შემდეგ, ბიოგრაფიული ტრადიციის მიხედვით, არისტოფანეს უჩივლეს ათენის საბჭოში იმის გამო, რომ იგი მოხელეებს ცილს სწამებდა. ამას შედეგად კლეონის კიდევ უფრო დაუნდობელი დაცინვა მოჰყვა პოეტის მომდევნო კომედიებში. თავის მხრივ, კლეონიც, თუმცა წარუმატებლად, ცდილობდა არისტოფანეს „მოგერიებას“. ზოგიერთი მკვლევარი იმასაც ფიქრობს, რომ წყაროებში მოხსენიებული γραφὴ ξενίας (საჩივარი უკანონოდ მითვისებული მოქალაქეობის გამო) კლეონს სურდა მიემართა არისტოფანეს წინააღმდეგ. შდრ. DNP, 1, 1122. ასევე თითქოს მას უჩიოდნენ სოკრატე, ანიტოსი, მელეტოსი მათი უსაფუძვლო გამასხარავების გამო. როგორც ჩანს, ეს უფრო გვიანდელი ბიოგრაფიების გამონაგონია, რომელნიც იმას, რაც არისტოფანესაგან განქიქებულ პირებს შეეძლოთ გულში გაეცლოთ, ზოგჯერ ჭეშმარიტად მომხდარი ფაქტის სტატუსს ანიჭებდნენ. ცხადია მხოლოდ ის, რომ არისტოფანეს „თავიდან თმის ერთი ღერიც არ ჩამოვარდნილა“ მისი ათენში მოღვაწეობის ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში.

[2] ამ შემთხვევაში არ ვგულისხმობთ დაბალი მხატვრული ღირსების მქონე განმაქიქებელ თუ დამცინავ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს, რომლებიც დღეს ასე მრავლად იქმნება პოლიტიკოსებზე საქართველოში. მათი ეფექტის სისუსტე, უპირველეს ყოვლისა, იმითაა გამოწვეული, რომ ისინი არ შეესაბამებიან მოთხოვნებს, რასაც ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები უნდა აკმაყოფილებდეს.

[3] შდრ. J. Werner შესავალი წიგნისათვის Aristophanes Komödien, Weimar 1963, გვ. 6 შმდ.

[4] პოლისის ადმინისტრაციული ქვედანაყოფი. ათენში კლისთენესის დემოკრატიული რეფორმების შემდეგ ძველად არსებული ოთხი ფილეს ნაცვლად, ახალი ათი ფილე შეიქმნა, რომელიც სამ ოლქში ნაწილდებოდა. შდრ. ბც. I, გვ. 146. პრიტანეს ათენში უწოდებდნენ ფილეს საბჭოს (შედგებოდა 50 კაცისაგან) წევრებს. არისტოფანეს შესაძლებელი პრიტანისობის შესახებ შდრ. DNP, 1, 1122.

[5] შდრ. DNP, 1, 1122. შვილების სახელებია: არაროსი და ფილიპოსი. მესამე შვილის, თუკი ზოგიერთ წყაროზე დაყრდნობით მის არსებობას რეალურად მივიჩნევთ, სახელი უცნობია.

დებიუტი გახმაურებული კომედიით „დაიტალეს“ (ძვ.წ.ა. 427) („ქეიფის ტრფიალნი“),[1] რომელმაც მეორე ადგილი მოიპოვა აგონში საკონკურსოდ დაშვებულ ხუთ კომედიოგრაფოსს შორის. მომდევნო პიესამ, ჭეშმარიტმა პოლიტიკურმა კომედიამ – „ბაბილონიელები“[2] (426) მას კიდევ ერთი გამარჯვება, შესაძლოა, სულაც პირველი ადგილი მოუტანა. არც ერთმა ამ კომედიამ არ მოაღწია ჩვენამდე. დიდი წარმატება ხვდა წილად „აქარნელებს“, რომლის პირველი ადგილი ლენეებზე“ 425 წელს სრულიად უეჭველად დასტურდება. არისტოფანეს პოეტისა და რეჟისორის ნიჭის ჭეშმარიტი აღიარება იყო „მხედრების“ პირველი ადგილი ლენეებზე 424 წელს. დრამატურგის შემოქმედების ამ ეტაპისათვის დამახასიათებელი იყო ახალგაზრდული გაბედულება, ეცადა თავი არა მარტო პოეტის, არამედ რეჟისორის ანუ ქორეოდიდასკალოსის ამპლუაშიც. მართალია, „ბაბილონიელებისა“ და „აქარნელების“ რეჟისურა მან ვინმე კალისტრატოსს მიანდო, მაგრამ, სამაგიეროდ, სხვა ორი კომედიის სცენაზე წარმოდგენის სადავეები მთლიანად მის ხელთ იყო. გ) მესამე ეტაპი, „ღრუბლების“ წარუმატებლობით იწყება. არისტოფანემ, მისივე აზრით, თავისი საუკეთესო კომედიით, მხოლოდ კრატინოსისა და ამეინიასიას მომდევნო ადგილი დაიჭირა დიდ დიონისიებზე 423 წელს. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ პელოპონესის ომის პერიოდში ზოგჯერ კომედიურ აგონებზე მონაწილეთა რაოდენობა სამამდე იყო დაყვანილი, მაშინ ამ დამარცხების, ანუ ბოლო ადგილზე გასვლის სიმწარე განსაკუთრებით გასაგები გახდება. არისტოფანე ამის შემდგომ, როგორც ჩანს, საბოლოოდ ანებებს თავს რეჟისორობას და თავისი პიესების სცენიურ განხორციელებას პროფესიონალ დამდგმელებს ანდობს.[3] ეს საკმაოდ ნათლად წარმოაჩენს რეჟისორის როლს ანტიკურ თეატრში, განსაკუთრებით კი ძველ ატიკურ კომედიაში. უპირველეს ყოვლისა, ამას ძველი კომედიის კარნავალურ-სანახაობითი ხასიათი განსაზღვრავდა. თუკი ტრაგედიაში მთავარი იყო ტრაგიკული კონფლიქტის შემცველი ფაბულის შერჩევა ტრადიციული ამბებიდან, ანუ ყველასათვის კარგად ცნობილი მითებიდან, კომედიისათვის ძირითადია საზოგადოებისათვის საჭირბოროტო რაღაც მოვლენასთან დაკავშირებით იმგვარი დრამატული ნაწარმოების შექმნა, რომელშიც ამბავი ვერ ჩაითვლება დომინანტურად. ამბავი აქ გარკვეული მიზნით მიმართული მძაფრი კომედიური სიტუაციების პირობითი გამაერთიანებელია. სწორედ ამიტომ ტრაგედიის მსგავსად აქ ძირითადი ეფექტი კონფლიქტის გადაწყვეტის დრამაში წარმოდგენილი ვარიანტით კი არ მიიღწევა, არამედ კომიკური სიტუაციების არაორდინალურობითა და მათი წარმოდგენისას სანახაობრივი, გასართობი ელემენტების სიუხვითა და ხარისხით. ამას ისიც ემატება, რომ ძველ კომედიაში იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ქორეოგრაფიული და მუსიკალური გაფორმების როლი, რომ იგი, თანამედროვე გაგებით, უფრო კომიკურ ოპერას უახლოვდებოდა, ვიდრე დრამატული თეატრის სცენისათვის განკუთვნილ პიესას.[4] ასეთ შემთხვევაში, რასაკვირველია, რეჟისორს სპექტაკლის განხორციელებაში ზოგჯერ, შესაძლოა, მეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე თავად დრამატურგს. ანუ აქ ის, თუ როგორ წარმოადგენდი პიესას., ხშირად იმაზე ღირებული იყო, თუ საკუთრივ რა პიესას წარმოადგენდი. მით უფრო ზრდიდა რეჟისორის მნიშვნელობას ის გარემოება, რომ კლასიკურ ათენში დაახლოებით თანაბარი ძალის გენიოსი კომედიოგრაფოსები მოღვაწეობდნენ. ასეთ ვითარებაში სპექტაკლის სცენაზე განხორციელების დონე მეტწილად განმსაზღვრელი იყო გამარჯვების მოსაპოვებლად.

[1] კომედიის გუნდი შედგებოდა პერაკლეს კულტთან დაკავშირებულ სამლოცველოსთან მოქეიფეთაგან. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი მამის სავსებით განსხვავებული ზნის ორი ვაჟი – ერთი ძველ ტრადიციებზე აღზრდილი წესიერი ახალგაზრდა, მეორე კი უსაქმური, რომელიც სოფისტებს მიებარა სასწავლებლად. შდრ. DNP, 1, 1123.

[2] კომედიაში წარმოდგენილი იყო ე.წ. ბაბილონელები, ანუ უცხოელი (სავარაუდოდ, ათენის მოკავშირე ქვეყნების) მონების გუნდი, მათ შორის, ალბათ, ჩნდებოდა თავად დიონისეც, რომელსაც კარგი დღე არ დაადგა ათენელ დემაგოგთაგან: შდრ. DNP, 1, 1123.

[3] ა.შ., 422 წელს მისი „პროაგონი“ და „კრაზანები“ ვინმე ფილონიდესს დაუდგამს, მასვე – 414 წელს „ამკაცავ ფილონიდესს დაუდგამს და ა.შ. ასე რომ არისტოფანემ საბოლოოდ აიღო ხელი რეჟისორობაზე ანუ ქორეოდიდასკალობაზე.

[4] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 45 შმდ.

მიუხედავად იმისა, რომ არისტოფანე მართლაც გენიალური კომედიოგრაფოსი იყო, მის მიერ მოპოვებული გამარჯვებების რაოდენობა არ „გვჭრის თვალს“ თავისი მაღალი მაჩვენებლებით. როგორც ფიქრობენ, მან ლენეებზე ოთხჯერ მოიპოვა პირველი ადგილი („აქარნელები“, „მხედრები“, „ბაყაყები“, „პროაგონი“?), ერთხელ მეორე („კრაზანები“). დიდ დიონისიებზე, შესაძლოა, მან ორჯერ იზეიმა გამარჯვება (კარიერის დასაწყისში „ბაბილონიელებით“? და კარიერის ბოლოს „კოკალოსით“, რომელიც მისმა შვილმა არაროსმა დადგა), ორჯერ – მეორე ადგილი დაიჭირა („ზავი“, „ფრინველები“), ერთხელ – მესამე („ღრუბლები“) და ერთხელ – მეორე ადგილი თავისი პირველი პიესით („დაიტალეს“) ან ლენეებზე, ან თავად დიდ დიონისიებზე.[1]

არისტოფანეს, როგორც მისსავე პარაბასებიდან ჩანს, აწუხებდა ათენელთა მისი კომედიებისადმი გამოჩენილი ეს ერთგვარი გულგრილობა, მაგრამ იგი ბოლომდე თავისი ქალაქისა და მაყურებლის „ერთგული გამკილავი“ და პატრიოტი დარჩა.

არისტოფანეს დრამა, ისევე როგორც ზოგადად ძველი კომედია, როგორც აღინიშნა, საზოგადოებისათვის აქტუალური, ზოგადსახელმწიფოებრივი პრობლემების დრამატულ ასახვაზე იყო ორიენტირებული. მათში მშვენივრად წარმოჩნდა ის, რაც პოეტის თანამედროვე საზოგადოებას ყველაზე მეტად აღელვებდა: ომი და მშვიდობა, პოლიტიკა და ყოველდღიური პოლიტიკური ინტრიგები, დემოკრატია და მისი სისუსტეები, თანამედროვე ინტელექტუალური მიმდინარეობები, სოციალური სამართლიანობისათვის ბრძოლა, მწარე რეალობისათვის ფანტაზიით წარმოსახული ირეალური სამყაროს დაპირისპირება და ა.შ. არისტოფანეს კომედიების განხილვისას ხშირად მათ სწორედ ამგვარი თემატიური პრინციპით აჯგუფებენ ხოლმე. მე შევეცდები ჩვენამდე მოღწეული კომედიები განვიხილო ქრონოლოგიური მიმდევრობით, ანუ მათი შექმნის რეალურ თუ სავარაუდო თარიღთან შესაბამისად. ეს, ვფიქრობ, უკეთ გვიჩვენებს, თუ როგორ იცვლებოდა დროში, ისტორიულ მოვლენათა განვითარების პარალელურად, არისტოფანეს კომედიური პრინციპები, რა ხასიათის გარდაქმნები განიცადა არისტოფანეს დრამამ V საუკუნის 30-20-იანი წლებიდან IV საუკუნის 80-იან წლებამდე.

„აქარნელები“ კომედიოგრაფის ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული კომედიაა, რომლითაც ლენეებზე მას ძვ.წ.ა. 425 წელს დაუმარცხებია თავისი ძირითადი მეტოქეები კრატინოსი და ევპოლისი.

მოქმედება იწყება ათენში, პნიქსზე, სახალხო კრებების ჩატარების ადგილას. შემოდის დიკაიოპოლისი,[2] მიწათმოქმედი, რომელიც საოცრად გაღიზიანებულია პელოპონესის ომით,[3] ალიაქოთით მოცული ქალაქით. მას გული მიუწევს მშვიდობისა და სოფლისაკენ:

> მშვიდობის მსურველს თვალი ყანისაკენ გამირბის,
> მძულს ქალაქი და მენატრება ჩემი სოფელი,
> რომელიც არაფრის გეტყვის: „იყიდე ნახშირი,
> ან ძმარი, ანდა ზეთისხილი, ანდა რაიმე“.
> არამედ თვით გვაძლევს ყველაფერს, ყიდვის გარეშე.
>
> (32-36)

ჩნდება შიკრიკი და იწყებს სახალხო კრებას. დარაჯები აგდებენ ამფითეოსს[4] კრებიდან იმისათვის, რომ მან სპარტელებთან დაზავების წინადადება შემოიტანა. დიკაიოპოლისი უყურებს, როგორ გამოდის სპარსეთის მეფესთან გაგზავნილი ელჩობის წარმომადგენელი. იგი ამცნობს შეკრებილთ, თუ რაოდენ დიდი ხანი დასჭირდათ მეფის ლოდინი და რაოდენ ბევრი ფული და სურსათი შემოეჭამათ. მათი მისიის წარმატებით დასრულების მოწმედ მას ფსევდარტაბასი და საჭურისები მოუყვანია. დიკაიოპოლისი ხედავს, რომ ყოველივე ხალხის გასასულელებლადაა მოწყობილი, რომ საჭურისებიც და ფსევდარტაბასიც გადაცმული ატიკელები არიან. მას აღარ უნდა თავის მოტყუება. იგი დაუძახებს ამფითეოსს, აძლევს ფულს და სთხოვს, მოუწყოს კერძოობითი ზავი სპარტასთან, ე.ი. ომი აღარ უნდა შეეხოს საკუთრივ მის კარმიდამოს, მასა და მის ცოლ-შვილს. სახალხო კრებაზე კი კვლავ გრძელდება ახალი თვალთმაქცობა. ახლა თრაკიელები შემოჰყავთ, რომელნიც თითქოს დაეხმარებიან ათენელებს, მაგრამ მათ მხოლოდ ქურდ-ბაცაცობაზე უჭირავთ თვალი. კრება მთავრდება. დიკაიოპოლისთან მოირბენს ამფითეოსი. მას მოსდევენ გამძვინვარებული აქარნელები,[1] განთქმული მენახშირეები. მაგრამ ამფითეოსს მაინც მოუხერხებია სამი სითხეჩასხმული ბოთლის, ანუ ზავის სამი ვარიანტის: ხუთწლიანის, ათწლიანისა და ოცდაათწლიანის მოტანა. დიკაიოპოლისი მოსვამს პირველი ბოთლიდან, მაგრამ არ მოეწონება: მას ფისისა და ომისათვის სამზადისის გემო აქვს. შემდეგ მეორე ბოთლს მოიყუდებს, მაგრამ არც მას მოიწონებს, რადგან ამ წლებს ელჩობებისა და მოკავშირეთაგან შეფერხებების გემო აქვს. და ბოლოს, იმ ბოთლიდან ყლუპების მოსმის შემდეგ, რომელშიც ოცდაათი წლის ზავია, კმაყოფილ დიკაიოპოლისს აღმოხდება:

> – ო, დიონისეს დღესასწაულო!
> მათ აქვთ სურნელი ნექტარისა და ამბროსიის.
> და არრა აქვთ საერთო სამდღიან ულუფასთან,[2]
> თანაც შენს პირში რაკრაკებენ: ნადი, სადაც გსურს.
>
> (195-198)

მოქმედება გადადის ათენის ერთ-ერთ ქუჩაზე. პაროდოსში შემორბის გააფთრებულ აქარნელთა გუნდი. მათ ვერ წარმოუდგენიათ სპარტასთან ზავი. ამ დროს კი მიწათმოქმედი, რომელიც იმკის უკვე მშვიდობის კეთილისმყოფელ ნაყოფს, საზეიმო ფალიკურ პროცესიას მოუძღვის. გუნდთან მისი შეჯახება ჯერ საკმაოდ დრამატულ სახეს იღებს. აქარნელებს მოსმენაც კი არ სურთ მისგან თავის მართლებისა და მზად არიან ქვებით ჩაქოლონ დიკაიოპოლისი, მით უფრო, რომ იგი ყველაფერში როდი ამტყუნებს ლაკედემონელებს, მაგრამ მოხერხებული დიკაიოპოლისი მათ აქარნელი მძევლების მოკვლით დაემუქრება. ეს მძევლები კი კალათში ჩაყრილი ნახშირია, რომელზეც იგი დანას აღმართავს. შეშინებული მენახშირე აქარნელები თანახმა არიან, მას მოუსმინონ. მიწათმოქმედი მზადაა თავი კუნძზე დადოს (რომელსაც თავად გამოიტანს) – ან დაარწმუნოს თანამემამულენი თავის სიმართლეში, ან შეეწიროს მას. გადამწყვეტი სიტყვის წარმოთქმის წინ იგი ევრიპიდეს მიუკაკუნებს კარზე და სთხოვს, აღჭურვოს თავისი ერთ-ერთი ტრაგედიის ყველაზე დაბეჩავებული გმირის ტანსაცმლით, ბოლოს და ბოლოს, მას ტელეფოსის[3] ძონძებს ჩააცმევენ. დიკაიოპოლისი თანდათან ევრიპიდეს პერსონაჟთა სხვა ატრიბუტიკითაც აღჭურვება, რითაც მთლად გაძარცვავს მის ტრაგედიას. იგი წარმოთქვამს აქარნელთა წინაშე სიტყვას, რომელშიც აჩვენებს, რომ ომი დაიწყო სამი გარყვნილი ქალის გამო, რომ აქარნე იყო უდიდესი ატიკური დემოსი თანამედროვე მედიმნის მახლობლად, რომლის მკვიდრთაც ყველაზე მეტად გაინცადეს საკუთარი სახლების მიტოვებისა და ქალაქის კედლებში გამომწყვდევის სიმძაფრე. პერიკლესის გეგმის მიხედვით, ათენისა და მისი მთავარი ნავსაყუდელის პირეოსის დამცველი დიდი კედელი მთელი ატიკური მოსახლეობის ფარად უნდა ქცეულიყო, ხოლო ათენელთა ცნობილი ფლოტი მოსახლეობის სიცოცხლისუნარიანობისა და ქალაქის სიძლიერის გარანტი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ მან ვერ გაითვალისწინა, რომ ათენის კედლებში მთელი ატიკის მოსახლეობის მოქცევას შეეძლო ეპიდემიის აფეთქება გამოეწვია ელემენტარული სანიტარული მოთხოვნილებების დარღვევის გამო. მართლაც 430/29 წელს ათენში ჭირის ეპიდემიის მძვინვარებამ უამრავი მოქალაქის სიცოცხლე შეიწირა. ბერძენმა ისტორიკოსმა თუკიდიდესმა მთელი თავისი შემზარავობით გადმოგვცა ის, რაც ათენში ხდებოდა ამ უმძიმეს პერიოდში (II 52 შმდ.).

[1] შდრ. DNP, 1, 1123.

[2] მეტყველი სახელი = კაცი, რომელიც სამართლიანია პოლისისადმი.

[3] პელოპონესის ომი, რომელიც თითქმის ოცდაათი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა ე.წ. სპარტულ და ათენურ კოალიციებს შორის (ძვ.წ.ა. 431-404 წწ.) გარკვეული პაუზებით, საბედისწერო აღმოჩნდა ათენისა და საერთოდ საბერძნეთისათვის, რადგან იგი ელინურ პოლისებს შორის გაუთავებელი ბრძოლის, პირველობისათვის ბრძოლის მძლავრი სტიმული გახდა. ყოველივე ამან კი იმდენად დასუსტა ბერძნული სამყარო, რომ უკვე ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში მან საბოლოოდ დაკარგა დამოუკიდებლობა, რომელიც მხოლოდ ახ.წ.ა. XIX საუკუნეში აღიდგინა.

[4] მეტყველი სახელი, აღნიშნავს ორივე მხრიდან (იგულისხმება მშობლები) ღმერთი.

[1] სპარტელთა ციკლის თქმულებების გმირი, რომელსაც ევრიპიდემ ჩვენამდე არმოღწეული ტრაგედია მიუძღვნა. მითის კომედიური რიტუალის კონტექსტში ჩართვისათვის შდრ. A. M. Bowie, Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy, Cambridge 1996 (1993), გვ. 27 შმდ.

[2] ულუფა.

მელთაგან ერთი მეგარაში ვიღაც ჭაბუკებმა მოიტაცეს, ხოლო დანარჩენი ორი კი ასპასიას ქალიშვილებია, რომელნიც უკვე მეგარელებმა მოიტაცეს.[1] შემდეგ იგი აქარნელების წინაშე ამ ომის მთელ აბსურდულობას ცხადყოფს. გუნდი ორად იყოფა. ერთი ნაწილი კვლავ წინააღმდეგია დიკაიოპოლისისა, მეორე კი დაარწმუნა მისმა სიტყვებმა. იმართება ჩხუბი დიკაიოპოლისის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის. ეს უკანასკნელნი დასახმარებლად ლამაქოსს[2] მოუხმობენ. დიკაიოპოლისი ადვილად ამარცხებს სიტყვიერ აგონში ლამაქოსს და უმტკიცებს, რომ, ბოლოს და ბოლოს, იჩაგრება უბრალო ხალხი ბრძოლის ჟინით ანთებული სარდლებისა და მმართველების გამო, რომელნიც ჯიბეს ისქელებენ. ლამაქოსი არ აპირებს ბრძოლაზე ხელის აღებას, დიკაიოპოლისი კი გეგმავს საბერძნეთის ყველა პოლისთან ვაჭრობის გაჩაღებას. გუნდი მთლიანად დიკაიოპოლისის მხარეზე გადადის.

პარაბასაში გუნდი ავტორის სახელით არისტოფანეს შემოქმედებისა და კომედიის მნიშვნელობაზე ლაპარაკობს. მტრები პოეტს უჩივიან, რომ ის კომედიაში საკუთარ ქალაქსა და ხალხს დასცინის. მაგრამ განა თვით სპარსეთის მეფემ არ „იკითხა: ვისზე ამბობს ეს პოეტი ესოდენ ბევრ სიავეს?“ და თქვა:

მართლაც რომ გახდება ბევრად უკეთესი სწორედ ის ხალხი,
და ომშიც ის გაიმარჯვებს მეტად, ვისაც იგი ჰყავს მრჩეველად.

(649-51)

პარაბასაში შემდეგ წარმოდგენილია არისტოფანეს კომედიის საკმაოდ საინტერესო შეფასება:

– ის[3] კომედიით სიმართლეს ცხადყოფს.
თან გასწავლით მრავალ კარგ რამეს, რათა ბედნიერები იყოთ.
ის არ მლიქვნელობს, არც მოქრთამვას ცდილობს, მასთან არც იტყუება,
არც ეშმაკობს, არც მეხოტბეობს, მხოლოდ გასწავლით, რაც სჯობია.

(655-658)

ამას მოსდევს დიკაიოპოლისის მიერ დადებული ზავის სიკეთეთა დემონსტრირება. მისი კარ-მიდამო არსებითად საერთოელინურ ბაზრად იქცევა, სადაც ყველას მოაქვს გასაყიდად, რაც აბადია და ყიდულობს იმას, რაც სჭირდება. ეს არის, ფაქტობრივად, მთელი წყება გონებამახვილობითა და კარნავალური სულით აღსავსე სცენებისა. ჯერ მოდის ვინმე მეგარელი და მოჰყავს თავისი ორი ქალიშვილი, რომელთა გაყიდვასაც იმედოვნებს. შვილებს მამა მაყურებლის თვალწინ გოჭებად გამოაწყობს და ტომარაში ჩასვამს. დიკაიოპოლისს ის ამ „გოჭებში“ სთხოვს ერთ აცმა ნიორს და მარილის ერთი დღის ულუფას. ამგვარი „გარიგებით“ მეგარელი ერთობ კმაყოფილია, რასაც მისი სიტყვები ადასტურებენ:

– აი, ეს მესმის!
ო, ჰერმეს, ვაჭრობის ღმერთო, ნეტავ ჩემი ცოლიც
გასაღებოდეს ასე კარგად და დედაჩემიც.

(816-17)

[1] არისტოფანე აქ კომიკურად წარმოგვიდგენს პელოპონესის ომის დაწყების მიზეზს. ქალების მოტაცების ომის მოტივად მოხსენიება უნდა განვიხილოთ, არა როგორც ისტორიული ფაქტი, არამედ პერიდოტოსის „ისტორიის“ დასაწყისის პაროდირება (I, 1-4), სადაც ბერძენ-სპარსელთა ომების გამომწვევ მიზეზებზეა მსჯელობა და თხრობა სწორედ ევროპელი და აზიელი მითოლოგიური ქალების მოტაცებით იწყება. რაც შეეხება ასპასიას, კლასიკური ათენის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო განათლებულ ქალს, პერიკლესის საყვარელს, იგი კომედიოგრაფოსების „საყვარელ“ სამიზნეს წარმოადგენდა. ამ შემთხვევაში კომედია არეკლავს ისტორიულ ფაქტს: ძვ.წ.ა. 432 წელს პერიკლესი სპარტის მოკავშირე მეგარას უზღუდავს ატიკელთა მოკავშირეების ბაზრებითა და ნავსადგურებით სარგებლობას, რაც მართლაც გახდა მხარეებს შორის ურთიერთობის გამწვავების მიზეზი.

[2] პელოპონესის ომის ეპოქის ერთ-ერთი ცნობილი ათენელი სარდალი იყო.

[3] იგულისხმება თავად ავტორი.

ჩნდება დამსმენი, რომელიც მეგარელს მტრად, ხოლო მის გოჭებს „კონტრაბანდულ საქონლად“ მიიჩნევს. დიკაიოპოლისი მას აგდებს. მეორე სცენა ვინმე ბეოტიელს წარმოგვიდგენს, რომელსაც აურაცხელი რამ მოუტანია გასაცვლელად, მაგრამ უჭირს დიკაიოპოლისთან თავისთვის საჭირო საქონლის შერჩევა. მაშინ დიკაიოპოლისი მას დამსმენს სთავაზობს, რომელიც ბეოტიელს შეუძლია როგორც ქოთანი შეფუთოს და თან წაიღოს. ბეოტიელს ეს ჭკუაში დაუჯდება. მაშინვე ჩნდება დამსმენი ნიკარქოსი, რომელსაც სწრაფად შეფუთავენ. შემდეგ სცენაში უკვე ლამაქოსის მსახური შემორბის სურსათის საყიდლად, მაგრამ დიკაიოპოლისი მას უარით ისტუმრებს, უარით ისტუმრებს დიკაიოპოლისი გლეხსაც, რომელსაც სურს თუნდაც ერთი ნვეთი გამოსთხოვოს მას საზავო ბოთლიდან, რათა ცოტათი მოითქვას სული.

ამასობაში კი ბარაქით ივსება დიკაიოპოლისის კარ-მიდამო. მის გარშემო დამშეული და გაძვალტყავებული ქვეყანაა, აქ კი ლხინი არ წყდება. შემოდიან ნეფე-პატარძლის მაყრები, ქალ-ვაჟი დიკაიოპოლისს სთხოვს სიძისათვის ზავის თუნდაც ერთი კოვზი ჩამოუსხას, რათა სიძე ქორწილიდან ომში კი არ წავიდეს, არამედ თავის ცოლს მიუწვეს გვერდით, თან გასაცვლელად ხორცს სთავაზობს. და როცა დიკაიოპოლისი მას უარით ისტუმრებს, პატარძლის მეგობარი ქალი იმაზე მაინც დაიყაბულებს, რომ თუნდაც სასიძოს penis-ისათვის გაუგზავნოს პატარძალს ცოტა ზავი.

შემდეგ პოეტი წარმოგვიდგენს პარალელურად სამზადისის ორ სცენას: ერთში ლამაქოსი ემზადება ახალი ბრძოლისათვის, მეორეში – მისი მასხრად ამგდები დიკაიოპოლისი – ახალი დროსტარებისათვის. ბოლოს და ბოლოს, ეს ორი სამზადისი მთავრდება ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული შედეგით. ექსოდოსში შემოჰყავთ დაჭრილ-გაუბედურებული ლამაქოსი, რომელიც თხრილში ჩავარდნილა ბრძოლისას. აქვე ჩნდება დიკაიოპოლისი ჟინის აღმძვრელი ორი ქალიშვილით. ლამაქოსი კვნესის თავის უბედურებათა გამო, დიკაიოპოლისი კი სალხინო პროცესიას მოუწოდებს, მას გაჰყვნენ დროსტარებისა და სიმღერისათვის. გუნდი უმღერის დიკაიოპოლისს:

წამოგყვებით. შენ გიმღერებთ
ძლევის ვაშას
და შენს ტიკჭორას.

(1233-35)

„აქარნელები“ როგორც პიესა-პარადიგმა. „აქარნელების“ გაცნობით, ფაქტობრივად, წარმოდგენა გვექმნება ყველა იმ უმნიშვნელოვანესი ელემენტის შესახებ, რომელთა ერთობლიობა არისტოფანესეულ კომედიას ქმნის. ერთადერთი, რაც ამ ელემენტებში რამდენადმე არ ექვემდებარება არისტოფანეს თავისუფალი აზროვნებისა და ფანტაზიის სტიქიას, ესაა დრამის სტრუქტურა, როგორც ჩანს, არსებითად, ერთიანი საერთოდ ძველი ატიკური კომედიისათვის. ყოველი შემთხვევისათვის, არისტოფანეს დრამების უმეტესობა სწორედ იმ თარგზეა აჭრილი, რომელიც „აქარნელებში“ გვხვდება. ამ შემთხვევაში, იმდენად ფორმალურ კომპოზიციას არ ვგულისხმობ,[1] რამდენადაც კომედიის ნაწილთა ფუნქციონალურ-შინაარსობრივ მხარეს: ა) დრამის დასაწყისი, ჩვეულებრივ, ორ ამოცანას ისახავს მიზნად: შეამზადოს პროტაგონისტის მიერ რაღაც ამოცანის დასმა და მის გადასაჭრელად გზის მონახვა (მეტწილად ამოცანა სერიოზულია, გზა კი თავისი ფანტასტიკურობით – არასერიოზული). ა.მ., „აქარნელებში“ ომის აბსურდულობა საკმაოდ სერიოზულ აზრს ამწიფებს დიკაიოპოლისის თავში – მშვიდობის მიღწევას, მაგრამ გზა ამ მიზნის განსახორციელებლად სრულიად ფანტასტიკური და არასერიოზულია – სეპარატული ზავის დადება სპარტასთან ბოთლში ჩასხმული სითხის მოსმის საშუალებით. ბ) შემდეგი ნაწილი პროტაგონისტის მიერ თავისი არჩევანის სისწორეში მეტწილად გუნდის სახით წარმოდგენილი მასის დარწმუნებისათვის ბრძოლას ეთმობა. თანდათანობით პროტაგონისტის ოპონენტები მის მხარეზე გადადიან, როგორც, მაგალითად, აქარნელების გუნდი გადავიდა დიკაიოპოლისის მხარეზე, მაგრამ ეს გადასვლა არ არის აბსოლუტური. რჩება კიდევ ძალა, რომელიც არ იღებს პროტაგონისტის არჩევანს. მაგალითად,

[1] კომედიის კომპოზიციისათვის შდრ. ზემოთ.

ლამაქოსი და მისი მომხრეები. გ) შემდეგი ნაწილი პროტაგონისტის მოვლენებზე სრული ტრიუმფის, ხოლო მისი მოწინააღმდეგე მხარის სრული დაცემის ჩვენებას ეთმობა. დ) ფინალი – არსებითად დასკვნაა იმისა, თუ როგორ დასრულდა პროტაგონისტის მიერ დასმული ამოცანის გადაჭრა. როგორც წესი, ესაა მისი მთავარი თეზისის აბსოლუტური გამარჯვება და მის მოწინააღმდეგეთა ანტითეზისის ასევე აბსოლუტური დამარცხება. მთელი ეს სტრუქტურა, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნავს, ემსგავსება რიტორიკული წესებით გამართულ სიტყვას, რომლის მიზანია ჯერ თეზისის წამოყენება, შემდეგ მისი ლოგიკურობის არგუმენტებით ჩვენება და ბოლოს, ამ თეზისის უცილობელი ჭეშმარიტების დამამტკიცებელი დასკვნის მიღება.[1]

სხვა ყველაფერი არისტოფანეს კომედიებში – სიუჟეტიდან დაწყებული პერსონაჟებით დამთავრებული – მხოლოდ მისი უსამანო პოეტური ფანტაზიითა და კომედიურობის ასევე უკიდეგანო გრძნობით არის განსაზღვრული. იგი არ ცნობს არავითარ საზღვრებს და მათ შორის დროისასაც. მისი კომედიის მოქმედება არ წარმოგვიდგენს დროს, როგორც ხანგრძლივობის გარკვეულ ნაკადს, რომლის განმავლობაშიც ერთმანეთისაგან ლოგიკურად გამომდინარე მოვლენები თანმიმდევრულად მიემართებიან ერთი მდგომარეობიდან მეორისაკენ. იგი არ განსაზღვრავს დროით იმას, რაც მის კომედიაში ხდება. და მართლაც, ფორმალური ლოგიკის თვალსაზრისით რომ მივუდგეთ საკითხს, „აქარნელებში“ დიკაიოპოლისს თავისი თეზისის განსახორციელებლად ცოტა დრო როდი უნდა დასჭირვებოდა. მაგრამ არისტოფანესათვის იმდენად პირობითია ყოველივე, რაც მის კომედიაში ხდება, რომ მას საერთოდ არ აინტერესებს ის, თუ დროის რა მონაკვეთში ხორციელდება მისი კომედიის მოქმედება. სისწრაფე ურთულესი ამოცანების გადაჭრისა აქ ისე დიდია, რომ დრო მასთან, ფაქტობრივად, შეჩერებულია.[2] თუმცა, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ არისტოფანეს კომედიებში საერთოდ არ წარმოებს მოქმედება, ან იგი არ არის კავშირში რომელსამე კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქასთან. „აქარნელების“ მოქმედება უშუალოდ უკავშირდება პელოპონესის ომის გარკვეულ ფაზას. პიესის მოქმედებას აქვს თავისი დასაწყისი, საოცარი თავგადასავლებით აღსავსე შუა ნაწილი და ხალისიანი ფინალი. მაგრამ იგი იმდენად ფანტასტიკურია, რომ გატანილია რეალური სამოქმედო დროის გარეთ.[3]

არისტოფანეს კომედიების განხილვისას ერთხმად უსვამენ ხაზს მათ ფანტასტიკურობას, რაც თავისთავად სრულიადაც არ არის საერთოდ კომედიისათვის, ანუ სიცილის გამოწვევისათვის, აუცილებელი. ფანტაზია, როგორც ცნობილია, ადამიანის ფსიქიკური მოღვაწეობაა, რომელიც აყალიბებს იმგვარ წარმოდგენებსა და აზრობრივ სიტუაციებს, რომელნიც მთლიანობაში არასდროს არ აღიქმებიან ადამიანის მიერ რეალობად. რამდენადაც ფანტაზიას გავყავართ რეალობის საზღვრებიდან, იგი, არსებითად, სინამდვილის გარდამქმნელ ასახვის პროცესად უნდა წარმოვიდგინოთ. მის უმთავრეს ფუნქციად, ჩვეულებრივ, მიიჩნევენ გარკვეული მიმართულებით წარმართული ქმედების შედეგთა იდეალურად აღქმას მანამდე, ვიდრე ეს შედეგები სინამდვილეში არ იქნება მიღწეული ანუ, ფაქტობრივად, იმის წინასწარ განჭვრეტის ცდას, რაც რეალურად ჯერ არ არსებობს.[4] ფანტაზიორობის პროცესს შეიძლება ჰქონდეს სერიოზული და არასერიოზული მიმართულება. არისტოფანესთან ფანტაზია სიცილის სამსახურშია ჩაყენებული. სიცილს კი იწვევს სავსებით ხაზგასმული აბსურდულობა იმ საშუალებებისა, რომელთაც არისტოფანეს კომედიის პეროსნაჟები ირჩევენ თავიანთი მიზნების განსახორციელებლად. დიკაიოპოლისს სურს სეპარატული ზავი სპარტასთან და ამისთვის იგი შესაბამისი ბოთლიდან მოსვამს სითხეს. მეგარელს სურს თავისი ქალიშვილები გოჭებად მოაჩვენოს დიკაიოპოლისს და აღწევს კიდეც ამას. პატარძლის მეგობარს დიკაიოპოლისისაგან სანუკვარი საზავო სითხე მიაქვს შექორწინე ქალწულისათვის სიძის penis-ის ომისგან დახსნის მიზნით. რასაკვირველია, არც ერთ ამ შემთხვევაში არც არისტოფანეს და არც მის მაყურებელს ოდნავ დასაშვებადაც კი არ მიაჩნდათ, რომ მსგავსი საშუალებებით ამ მიზნების მიღწევა შესაძლებელი იყო. აქ ფანტაზია, როგორც ვთქვით, სიცილს უნდა ემსახურებოდეს. ხოლო ფანტასტიკური სასაცილო იქნება მხოლოდ მაშინ, თუკი იგი თავისი აბსურდულობით ადამიანური ლოგიკით შესაძლებლად მისაჩნევის ყოველგვარ საზღვრებს გადალახავს. მაგრამ ფანტასტიკურობას მხოლოდ სიცილის გამოწვევის მისია ცანის უსწრაფესი გადაჭრის საშუალებასაც წარმოადგენს.[1]

„აქარნელებში“, ისევე როგორც არისტოფანეს კომედიების უმეტესობაში, შეიძლება შეგვხვდეს რამდენიმე ტიპის პერსონაჟი: გამოგონილი, მითოლოგიური, ისტორიული, რომელთაც ეკისრებათ წამყვანი, შუალედური ან ეპიზოდური ფუნქციები.[2] რასაკვირველია, არც ერთი ეს პერსონაჟი არ წარმოადგენს ჭეშმარიტ დრამატულ ხასიათს. თითოეული მათგანი შეიძლება წარმოგვიდგეს როგორც ცალმხრივი კომედიური ტიპი, კარტიკატურა ან სქემა. პირველ შემთხვევაში ვგულისხმობთ ისეთ პერსონაჟს, რომელსაც წამყვანი ფუნქცია ეკისრება კომედიაში და რომლის მხრებზეც უნდა გადავიდეს ძირითადი სიმძიმე პიესაში დასმული უმთავრესი ამოცანის შესრულებისა. „აქარნელებში“ ესაა დიკაიოპოლისი – იგი არის მკაფიოდ გამოხატული კომედიური ტიპი, რომლის მიმართაც აღგვეძვრის კეთილგანწყობა, რადგან იგი ამოძრავებს „აქარნელების“ მოქმედების მთელ მექანიზმს და, საბოლოოდ, გვევლინება ტრიუმფატორად. იგი ცალმხრივია, რადგან მხოლოდ „მშვიდობის პროგრამის“ გამტარებელი მიწათმოქმედის შტრიხებით წარმოგვიდგება, ტიპია, რადგან აზოგადებს ადამიანთა გარკვეული ფენის თვისებებს, კომედიურია, რადგან სერიოზული მიზნის არასერიოზული საშუალებით განმხორციელებელია. რაც შეეხება კარიკატურას, ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ მხოლოდ განქიქების ასპექტით წარმოდგენილ პერსონაჟს. „აქარნელებში“ ასეთებია ლამაქოსი და ევრიპიდე. სქემებად უნდა მივიჩნიოთ ისინი, რომელთაც მხოლოდ კომედიის ძირითადი იდეის ნათელყოფისათვის ხელისშემწყობთა ან რაღაც ეპიზოდის მოქმედებაში მონაწილეობის ფუნქცია ეკისრებათ. ისინი შეიძლება აღბეჭდილნი იყვნენ თავიანთი წარმომავლობის, ფენის, საზოგადოებრივი მდგომარეობის, პროფესიის ცალკეული ნიშნებით. ამ პერსონაჟთა რიცხვს „აქარნელებში“ განეკუთვნებიან: ამფითეოსი, ელჩი, მეგარელი, დამსმენი და სხვ.

კომედიაში დიდია პაროდიის ხვედრითი წონა. ის, რომ პიესის ერთ ნაწილში ევრიპიდეს ტრაგედიის პაროდირება ხდება, სავსებით აშკარაა თვით „აქარნელების“ მოქმედებიდანაც. როგორც ჩანს, პაროდირების მასშტაბები არისტოფანეს კომედიაში იმაზე გაცილებით მეტია, ვიდრე ეს დღეს ჩვენ შეგვიძლია დავადგინოთ ბერძნული ლიტერატურის საკმაოდ არასრულყოფილად მოღწეულობის გამო. პაროდიის საკმაოდ მნიშვნელოვან წყაროს არისტოფანეს კომედიისათვის ტრაგედია, განსაკუთრებით კი ევრიპიდე წარმოადგენდა. დღეს ერთობ ძნელია არისტოფანეს ნებისმიერი კომედიის პასაჟთა უმეტესობაზე მსჯელობისას იმის გადაჭრით თქმა, აქ პაროდიასთან გვაქვს საქმე თუ არა.[3]

ბუნებრივია, ამის შემდეგ ისმის თვით არისტოფანეს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი. არცთუ იშვიათად, „აქარნელებს“ მიიჩნევენ კომედიოგრაფოსის პაციფისტური კონცეფციის, მისი მიწათმოქმედთა პარტიის ქომაგობის ნიმუშად. ის, რომ ძვ.წ.ა. 425 წელს დადგმულ კომედიაში გარკვეულად აისახებოდა თავის დროზე პერიკლესის მიერ განხორციელებული პოლიტიკური პროგრამის[4] შედეგად პელოპონესის ომის დროს მიწას მოწყვეტილი და ათენის კედლებში შეკეტილი გლეხობის განწყობილებანი, არ არის გასაკვირი, მაგრამ ამ კომედიაში არ შეიძლება პოლიტიკური მოწოდება, ან ტრაქტატი

---

[1] არისტოფანეს მხატვრული პრინციპების შესახებ იხ. Л. Берзенишвили, **Литературные взгляды** и художественные принципы Аристофана, Автореферат диссертации, Тбилиси 1989. ამ საყურადღებო დისერტაციის დებულებებს ვითვალისწინებთ არისტოფანეს დრამატურგიის თავისებურებებზე მსჯელობისას. შდრ. აგრეთვე B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 73 შმდ. K. L. Dover, Aristophanic Comedy, Berkeley, Los Angeles 1972; C. F. Russo, Aristophanes an Author for the Stage, London, New York 1994, გვ. 33 შმდ.

[2] დროის გამოყენების სპეციფიკაზე ევრიპიდესთან შდრ. Л. Берзенишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 22.

[3] დროის შესახებ აქარნელებში შდრ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 60 შმდ.

[4] ფანტაზიის ფენომენის შესახებ შდრ. C. Träger, WLW, გვ. 396 შმდ.

[1] არისტოფანეს კომედიაში ფანტაზიის როლის შესახებ შდრ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 30 შმდ.; Л. Берзенишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 16 შმდ.

[2] შდრ. Л. Берзенишвили, გვ. 21 შმდ.

[3] პაროდიის, განსაკუთრებით ევრიპიდეს ტრაგედიების, შესახებ შდრ. Л. Берзенишвили, გვ. 23 შმდ.; იხ. აგრ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 72 შმდ.

[4] პერიკლესის პროგრამის შესახებ შდრ. ბც, II, 33 შმდ.

დავინახოთ. არისტოფანეს უმთავრესი მიზანია, როგორც ის თავად ამბობს პარაბასაში, სიცილით, ანუ „კომედიით სიმართლე ცხადყოს“. სიცილი, ესაა იარაღი საკუთარ თავში სიავის დამარცხებისა. არისტოფანემ შეძლო ომის მიმართ ადამიანების განწყობილება რადიკალურად შეეცვალა. თუკი ომი საგმირო ეპოსში გმირთა სიმამაცის გამოჩენის ასპარეზად ითვლებოდა, თუკი ეპოსისათვისა და ტრაგედიისათვის ომი საშინელებაა, რადგან მას უბედურება და სისხლი მოაქვს, არისტოფანემ პირველმა დასცა საკითხი სავსებით ახლებურად: ომი იმდენად აბსურდულია, რომ იგი სასაცილოა. სიცილი პელოპონესის ომზე მაშინ, როდესაც შენი ქალაქი ამ ომში არის ჩართული, სიცილი ომის „რომანტიკაზე“ მაშინ, როდესაც თანამოქალაქეებს ყველაზე მეტად სჭირდებათ სიმამაცისაკენ მოწოდება, არისტოფანეს კომედიის უდიდესი ძალაა. როგორც ჩანს, კომედიოგრაფოსს ღრმად სწამდა, რომ საკუთარ უბედურებაზე სიცილი მის ქალაქს უფრო ძლიერს გახდიდა და ომშიც უფრო შეაძლებინებდა გამარჯვებას.

და ბოლოს, აქარნელებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი ნიშანი – უხამსობის „გათავისუფლება“ ყოველგვარი ტაბუსაგან.[1] აქ როგორც სიტყვიერ, ასევე ვიზუალურ დონეზე სავსებით ღიად არის წარმოდგენილი ის, რის აშკარად დემონსტრირებას, ჩვეულებრივ, ერიდებიან „წესიერ საზოგადოებაში“. უკვე კომედიის პირველ ნაწილში, როგორც აღინიშნა, ზავის მოპოვების შემდეგ დიკაიოპოლისის ოჯახი აწყობს დიონისეს სადიდებელ ფალიკურ პროცესიას, რომლის მთავარ სიმღერას ფალოსისადმი მიძღვნილი ჰიმნი წარმოადგენს. მასში სცენაზე თითქმის პერსონაჟის სტატუსის მქონე ეს სიმბოლო პერსონიფიცირებულია. მას გუნდი მიმართავს სახელით „ფალეს“, რომელიც „ფალოსის“ საკუთარ სახელად ქცეულ ვარიანტს გვთავაზობს:

ო, ფალეს, ბაკქოსის მეგობარო,
ხალისიანო, ღამ-ღამობით მოხეტიალევ,
მაცდუნებელო ქალთა და ბიჭთა!
ექვსი წელი გავიდა უკვე. და აი, ჩემ
სახლში შემოსულს კვლავ გესალმები...

ამას მოსდევს „ფალოსის შესაძლებლობებისა“ და „მისგან მინიჭებული“ სიამოვნების განდიდება. მაგრამ არისტოფანესთან უხამსობა უხამსობისთვის კი არ არის გამოყენებული, არამედ კომიკური ეფექტის გასაძლიერებლად. გავიხსენოთ დიკაიოპოლისისაგან ახლადდაქორწინებული სიძის penisis-თვის ცოტაოდენი საზავო სითხის წაღების ეპიზოდი. უხამსობის მომენტი მეტ-ნაკლები დოზით, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, არისტოფანეს თითქმის ყველა კომედიისათვის არის დამახასიათებელი.

არისტოფანეს დანარჩენი კომედიების განხილვა დაგვარწმუნებს, რამდენად ტიპიურია „აქარნელებში“ გამოვლენილი ნიშნები საერთოდ მისი კომედიების სამყაროსათვის.

„მხედრები“ არისტოფანემ ძვ.წ.ა. 424 წელს წარმოადგინა ლენეებზე და გამარჯვება მოიპოვა. კომედიას ორი ძირითადი სამიზნე ჰყავს – ათენის დემოკრატია და კლეონი. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ამ წლის დასაწყისისათვის ათენში პელოპონესის ომში სულ ცოტა ხნის წინ მოპოვებული დროებითი წარმატებებით გამოწვეული აღმავლობა შეიმჩნეოდა და ამის გამო კლეონის ავტორიტეტი საოცრად გაზრდილი იყო,[2] „მხედრების“ დადგმა კომედიოგრაფოსისაგან, მართლაც, დიდ მოქალაქეობრივ სიმამაცეს მოითხოვდა. მასში გამოყვანილი პერსონაჟების უმეტესობას ისტორიული პროტოტიპები ჰყავდა. კომედია იწყება ვინმე დემოსის (ანუ პერსონიფიცირებული ხალხის) ორი მსახურის საუბრით, რომელნიც შეშფოთებულნი არიან მათი მოხუცი და გამოშტერებული ბატონის ახალი მსახურის, პაფლაგონიელი მეტყავის თავხედობითა და აღვირახსნილობით. მას მთლიანად ჩაუგდია ხელში დემოსი და ატყუებს ისე, როგორც სურს. მოსაუბრე მსახურთა სახეებში მაყურებელი უმალვე შეიცნობდა მათ თანამედროვე სარდლებს ნიკიასსა[1] და დემოსთენესს.[2] ხოლო პაფლაგონიელ მეტყავეში – კლეონს.[3] მსახურები ფიქრობენ იმაზე, თუ რა მოუხერხონ თავიანთ ახალ კონკურენტს, მით უმეტეს, რომ:

პაფლაგონიელს განა რამეს გამოაპარებ,
ყველაფერს ხედავს, ერთი ფეხი პილოსში უდგას,
მეორეთი კი იმყოფება სახალხო კრებად;
ისეთნაირად გაიჭიმა მისი ნაბიჯი,
რომ უკანალი უნდა ჰქონდეს მას ქაონებში.
ეტოლიაში აფათურებს ხელს, აზრს – კლოპიდეში.[4]

(74-79)

მოულოდნელად ჩნდება იმედის მომცემი სხივი. ერთ-ერთი მსახური ისარგებლებს იმით, რომ პაფლაგონიელს ღრმა ძილით სძინავს და მას მოჰპარავს წმინდა მისნობას, საიდანაც შემდეგს შეიტყობენ: პაფლაგონიელს უწერია, რომ მართვის სადავეებს მას ვინმე მეძეხვე წაართმევს. მართლაც, სცენაზე შემოდის მეძეხვე, აგორაკრიტოსი (აგორის ანუ მოედნის რჩეული), რომელიც თითქოს ბედმა გამოგზავნაო. მსახურები მას პაფლაგონიელის გაძევებისა და დემოსის ხელში ჩაგდებისაკენ მოუწოდებენ. როდესაც აგორაკრიტოსი სვამს კითხვას, როგორღა შეძლებს იგი, გაუნათლებელი, არაფრით გამორჩეული მეძეხვე დიდ კაცად შეიქმნას, მას ჰპასუხობენ:

სწორედ იმიტომ გაგვიხდები შენი დიდი კაცი,
რომ თაღლითი ხარ, თანაც ურცხვი, მოედნის პირმშო.

(181-82)

ხოლო კითხვაზე, თუ როგორ უნდა მართოს მან ხალხი, მეძეხვე ასეთ რჩევას იღებს:

სულ ადვილია, რასაც აკეთებ, ის აკეთე,
აურიე და თან ფარშად ქმნენ ყველა საქმე.
დემოსი კი ეცადე მუდამ გადმოიბირო
მით, რომ დაატკბობ სამზარეულო დათაფლულ ენით.
სხვა ყველაფერი გაქვს, რაც დემაგოგს შეეფერება:

---

[1] შდრ. თ. ჯაფარიძე, უხამსობის ამსახველი ბერძნული და ლათინური ტერმინებისათვის, (Μετάνοια, ეძღვნება გრ. ნერეთლის დაბადებიდან 130 წლისთავს, თბილისი 2001), გვ. 331 შმდ. იხ. აგრ. L. McClure, Spoken Like a Woman, Speech and Gender in Athenian Drama, Princeton, New Jersey 1999, გვ. 205 შმდ.

[2] პერიკლესის გარდაცვალების შემდეგ (ძვ.წ.ა. 429) ათენის პოლიტიკურ ცხოვრებაში წამყვან ადგილს კლეონი იჭერს. იგი თავისი დაუოკებელი ლტოლვით პელოპონესის ომი ათენის სამხედრო გამარჯვებამდე მიყვანა, საბრძოლო მოქმედებების გააქტიურებისა და სამშვიდობო პროცესის დაბრკოლების საქმეში უმნიშვნელოვანესი ფიგურა იყო. მისმა მჭევრმეტყველურმა ნიჭმა და ბრძოლაში შეუპოვრობამ იგი პერიკლესის შემდგომი ათენის უპოპულარულეს ლიდერად აქცია. მისი აღზევება საკმაოდ კარგად აჩვენებს, თუ რაოდენ ადვილია დემოკრატიის პირობებში ხალხის აყოლიება მახვილი სიტყვითა და პატრიოტული მოწოდებებით, რომელნიც, ბოლოს და ბოლოს, ისევე სახელმწიფოს წინააღმდეგ შეიქცევა შემობრუნდეს. კლეონი ერთ-ერთ გადამწყვეტ ბრძოლაში დაილუპა ძვ.წ.ა. 422 წელს. ამდენად კომედიის სცენაზე წარმოდგენისას იგი თავისი პოლიტიკური და სამხედრო მოღვაწეობის უმაღლესი აღმავლობის ფაზაში იმყოფებოდა. ამ პერიოდის საბერძნეთის ისტორიისა და ძირითადი პოლიტიკური ფიგურების შესახებ შდრ. ბც, II, გვ. 46 შმდ.

[1] ათენელი სარდალი და პოლიტიკოსი, მომხრე ძმათა შორის ომის მშვიდობიანი ხელშეკრულებით დასრულებისა, თუმცა იგი ომში თავის მოქალაქეობრივ მოვალეობას ღირსეულად ასრულებდა. კლეონმა მისი სამშვიდობო ინიციატივები გადაჭრით უარყო.

[2] ათენელი სარდალი და პოლიტიკოსი, ნიკიასის მსგავსად მშვიდობის მომხრე, თუმცა მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა კლეონის სამხედრო წარმატებებში.

[3] კლეონის სახელი მთელ კომედიაში მხოლოდ ერთხელ, ისიც გაკვრით მოიხსენიება. პაფლაგონიელი კომედიაში ცვლის ყველგან მის სახელს. როგორც ჩანს, კლეონის პაფლაგონიელად მოხსენიება ორი მოტივით არის მოტივირებული. ჯერ ერთი, მცირე აზიის ჩრდილოეთით, შავი ზღვის სამხრეთ სანაპიროზე გადაჭიმული პაფლაგონიის მხარის სახელის კლეონის ფაქტობრივ სინონიმად გამოყენებით არისტოფანეს სურს ეჭვქვეშ დააყენოს კლეონის ჭეშმარიტად ათენური წარმომავლობა. ამასთანავე ეს სახელწოდება ზმნის παφλάζω „ვყბედობ, ვლაქლაქებ“ ასოციაციას იწვევს, რაც კლეონის იმ მჭევრმეტყველურ ნიჭზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომლითაც მან გააბრუა და გადაიბირა ათენელები. შდრ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., 89.

[4] აქ კომედიური სიმძაფრით გადმოცემულია ელინური სამყაროს ის ადგილები, სადაც კლეონმა მოიკიდა ფეხი ძვ.წ.ა. 424 წლის დასაწყისისათვის, თუმცა პუნქტების ჩამოთვლისას იგი, ალბათ, მათი ჟღერადობით გამონვეულ ასოციაციებსაც ითვალისწინებდა. ა.მ., კლოპიდე, ათენის დემი, სადაც აზრით არის კლეონი, κλοπεύω „ვქურდობ, ვიპარავ“ ზმნას ახსენებდა მაყურებელს.

გამყინავი ხმა, ცუდი გვარი და წრე აგორის.[1]
გაქვს ყველაფერი, რაც სახელმწიფო კაცს შეშვენის.

(213-219)

ამასობაში ჩნდება პაფლაგონიელი. შემოდის მხედრების[2] გუნდი, რომელიც უკიდურესად მტრულადაა განწყობილი მეტყავის მიმართ. იწყება სიტყვიერი ბრძოლა პაფლაგონიელსა და მეძეხვეს შორის. ისინი ერთმანეთს ამხელენ და თავი მოაქვთ საკუთარი თალითობითა და მოხერხებულობით. გუნდი და მსახურები თანდათანობით მეძეხვის მიმართ სიმპათიით იყოლინთებიან, რადგან იგი არამცთუ არ უდებს ტოლს პაფლაგონიელს, არამედ კიდეც სჯობნის მას ავსიტყვაობაში. პაფლაგონიელს საბჭოს იმედი აქვს, სადაც აპირებს მეძეხვის დამარცხებას. მეძეხვის მომხრენი გამამხნევებელი სიტყვებით ისტუმრებენ თავიანთ „ფალავანს“ ამ შერკინებაზე.

პარაბასაში ახსნილია, თუ რატომ არ მოითხოვა უკვე დიდი ხანია არისტოფანემ გუნდი. აქ გადმოცემულია მოკლედ ის, თუ რა მერყეობა ათენელი მაყურებელი, რა უმადურობა გამოიჩინა მან არისტოფანეს უფროსი თანამედროვეების მიმართ.[3]

ბრუნდება მეძეხვე. იგი ისე, ვითარცა ევრიპიდეს ტრაგედიებში შიკრიკი, ამცნობს ყველას თავისი ბრწყინვალე გამარჯვების ამბავს. მან აჯობა პაფლაგონიელს იმით, რომ უფრო მოხერხებულად მოატყუა საბჭო მაცდური სიტყვებითა და საქმეებით, მაგრამ პაფლაგონიელს დარჩა უკანასკნელი იმედი, დემოსი, რომელმაც თითქოს ის არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გაწიროს. იგი გამოუხმობს დემოსს სახლიდან და იმართება ახალი ბრძოლა, რომელშიც მეძეხვე აშკარად სჯაბნის პაფლაგონიელს. ბრძოლა აპოგეას აღწევს: მორკინალნი, თითოეული საკუთარი კალათიდან, სთავაზობენ დემოსს, რაც მისთვის ემეტებათ. როდესაც ბრძოლა დამთავრდა, მეძეხვის წინადადებით, დემოსმა უნდა შეამოწმოს კალათები. აღმოჩნდება, რომ მეძეხვის კალათი ცარიელია, ე.ი. მას არაფერი დაუშურებია დემოსისათვის, ხოლო პაფლაგონიელის კალათი კი სანახევროდაც არ არის დაცლილი, ე.ი. მას ყველაფერი როდი ემეტება თავისი ბატონისათვის. ორთაბრძოლა ახლა ახალ ფაზაში გადაინაცვლებს. დემოსს აინტერესებს, რა მისწობას სთავაზობს თითოეული მათგანი მას. ერთს ვინმე ბაკისის,[4] მეორეს კი გლანისის[5] მისწობა მოუმარჯვებია. აქაც დემოსის უფრო მეტ კეთილგანწყობას მეძეხვე იმსახურებს. ბოლოს და ბოლოს, პაფლაგონიელი აღიარებს, რომ მისწობით მას ვინმე მეძეხვე მოუღებს ბოლოს. მისწობა ახდა. მეტყველ ექსოდოსი დიდებულ გარდასახვას გადმოცემს. გამოდის ბრწყინვალე საზეიმო სამოსით მორთული აგორაკრიტოსი. იგი განაცხადებს, რომ მოხუცი დემოსი მდუღარე წყლით განუბანია და მომხიბვლელ ახალგაზრდად უქცევია. მალე სცენაზე თვით დემოსიც გამოჩნდება, მას რცხვენია იმის გამო, რაც ადრე ჩაუდენია. ახლა იგი სულ სხვა გზით აპირებს სიარულს. სამაგიეროდ, აგორაკრიტოსი მას ოცდაათწლიანი ზავით აჯილდოვებს,

[1] დემაგოგი ნიშნავს „ხალხის გამძღოლს, წინამძღოლს“, თუმცა იმის გამო, რომ დემაგოგობა ხშირად ხალხის გაბრიყვებისა და სოფისტური ხერხებით მისი დარწმუნების საფუძველი ხდებოდა, ტერმინმა არისტოფანეს ეპოქაში თავის პოზიტიურ მნიშვნელობასთან ერთად, მკვეთრად ნეგატიური მნიშვნელობაც შეიძინა, რაც მან დღემდე შემოინახა.

[2] მხედრები, როგორც ცნობილია, ატიკის მოსახლეობის ელიტარულ, წარჩინებულ ნაწილთან ასოცირდებოდნენ; სოლონიდან მოყოლებული „ჰიპეის“ („მხედრები“) შეძლებულ კლასის აღმნიშვნელი იყო და სწორედ მას ეძლეოდა ჯარში კავალერიის დაკომპლექტების უფლება. ისინი, ჩვეულებრივ, ტრადიციული ღირებულებების დამცველები და დემაგოგების მოწინააღმდეგენი იყვნენ. ამდენად, არისტოფანემ სავსებით მიზანდასახულად წარმოადგინა კლეონის წინააღმდეგ მიმართულ კომედიაში მხედრების გუნდი, რომელთა სახელი ენოდა კიდეც პიესას. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 106.

[3] ეს პარაბასა, რომლის ნაწილი ზემოთ მოვიტანეთ მაგნესზე მსჯელობისას, საკმაოდ საინტერესოა თავისი მეტათეატრალური თუ მეტაკომედიური მნიშვნელობით. აქ კომედიაში, ფაქტობრივად, კომედიის და მის ძირითად წარმომადგენელთა თეატრალური მოღვაწეობის მოკლე ისტორიაა გადმოცემული. იგი სტრუქტურული თვალსაზრისითაც საყურადღებოა, რადგან იდეალური ფორმით შემოგვინახა პარაბასის კომპოზიცია.

[4] ძველი ბეოტიელი მისანი.

[5] დაუდგენელი მისანი, ალბათ, გამოგონილი სახელი. არისტოფანეს კომენტატორები მას ბაკისის ძმად მიიჩნევდნენ.

რაც ე.წ. მშვიდობის ნიმფების სცენაზე გამოსვლით გადმოიცემოდა. სპექტაკლი ფერადოვანი, საზეიმო, მშვიდობის სიხარულით შემკული პროცესიით სრულდებოდა. როგორც ვხედავთ, „მხედრები“ კლეონის ეპოქის ათენური დემოკრატიის დაცინვის იმდენად ბრწყინვალე და განზოგადებულ ნიმუშს წარმოადგენს, რომ იგი საერთოდ დემოკრატიის შესახებ შექმნილ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომედიურ ნაწარმოებად შეიძლება მივიჩნიოთ მსოფლიო ლიტერატურაში. კომედიის ბოლო, შესაძლოა, არისტოფანეს ერთგვარ რევერსებად ჩავთვალოთ თავისი მაყურებლის ანუ დემოსის წინაშე. „მხედრები“ და მისი ათენის სცენაზე წარმოდგენის მთელი ამბავი გვიჩვენებს, ერთი მხრივ, თუ რამდენად ძლიერია დემოკრატიული სახელმწიფო, მეორეს მხრივ კი, თუ როგორ არ არის იგი დაზღვეული საოცარი პარადოქსებისაგან. პელოპონესის ომის დროს ათენის თეატრში იდგმება პოლისის უპოპულარულესი ლიდერის, ფაქტობრივად, პირველი კაცის მიწასთან გამსწორებელი კომედია. მასში არისტოფანე მაყურებელს არაორაზროვნად მიანიშნებს, რომ კლეონის თავიდან მოცილების შემთხვევაში, დემოკრატიულ სახელმწიფოს დიადი განახლებისა და ჩიხიდან გამოსვლის პერსპექტივა აქვს. კომედიას ჟიური და მაყურებელი, ფაქტობრივად, თუკი თეატრის მასშტაბებს გავითვალისწინებთ, ათენის ხმის უფლების მქონე მოსახლეობის სოლიდური ნაწილი, დიდი მოწონებით ხვდება და მას პირველ ადგილს ანიჭებს. ამის შემდეგ კი მრავალისმნახველ არისტოფანესაც კი აოცებს, რომ ათენელები თავიანთ სარდლად კვლავ კლეონს ირჩევენ.[1] ჭეშმარიტად ძნელია განსაზღვრა დემოკრატიული საზოგადოების განწყობილებათა ცვლის კანონზომიერება.

„ლრუბლები“ არისტოფანეს ყველაზე პოპულარულ კომედიათა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ, თუმცა მისი ბედი საკმაოდ ცვალებადი ყოფილა. არისტოფანემ ეს კომედია წარმოადგინა ძვ.წ.ა. 423 წელს დიონისიებზე და მხოლოდ მესამე ადგილი მოიპოვა,[2] რაც გორც „ლრუბლების“ პარაბასიდან ჩანს, მას საკმაოდ მწარედ განუცდია მარცხი, რადგან ამ კომედიას თავად ძალზე აფასებდა. იგივე პარაბასა გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ შემდეგ არისტოფანეს კომედია რამდენადმე გადაუმუშავებია.[3] პელოპონესის ომში მარცხისა და სოკრატეს სიკვდილით დასჯის შემდეგ (ძვ.წ.ა. 399 წ.), „ლრუბლებმა“, ვითარცა ათენში კომედიის წარმოდგენის შემდგომ დატრიალებულ მოვლენათა გენიალურმა წინასწარმა განჭვრეტამ, განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა, რაც მას დღემდე აღარ დაუკარგავს.

კომედია იწყება მიწათმოქმედი სტრეფსიადესის ჩივილით აღსავსე მონოლოგით. მას თავის დროზე შეურთავს მაღალი წრის ქალი, რომელსაც მთლიანად შეუცვლია მისი ოჯახის ცხოვრების მამაპაპური წესი. შვილიც, ფიდიპიდესიც კი თავის ჭკუაზე წაუყვანია. ვაჟი, იმის მაგვარად, რომ სერიოზულ საქმეს მოჰკიდოს ხელი, ცხენებით და ჯირითით არის გატაცებული. ამან სტრეფსიადესი ვალებში ჩააგდო და ახლა იგი შიშით ელის მოვალეთა შემოტევას! ვაჟს კი ამასობაში უდარდელად სძინავს. სტრეფსიადესს ერთადერთი გამოსავალი რჩება: მიაბაროს ფიდიპიდესი სოკრატეს სააზროვნოში. იგი ასე უხსნის ვაჟიშვილს ამ დაწესებულების მნიშვნელობას:

ეს სააზროვნო არის ბრძენთა სულებისათვის.
იქ ბინადრობენ კაცნი, რომელნიც გვარწმუნებენ
და ამბობენ, რომ თითქოს ზეცა არის საქრობი,

[1] შდრ. „ლრუბლები“ (587-94). იხ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 118.

[2] დეტალურად შდრ. Aristofane, Gli Uccelli, G. Zanetto, Dario del Corno, Fondazione Lorenzo Valla 1996 (ტექსტი, იტალიური თარგმანი, შესავალი და დეტალური კომენტარები). იხ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 127 შმდ.

[3] ამგვარი დასკვნის საფუძველს შემდეგი სტრიქონები ქმნის:

„და ეს, საუკეთესო (უბრძენესი) ჩემ კომედიებს შორის, წარმოგიდგინეთ
სამსჯავროზე ერთხელ უკვე. იგი ყველაზე დიდი გარჯის
ფასად დავწერე. თქვენ კი მოუხეშავ კაცებზე უკან
დამაყენეთ“.

შდრ. აგრ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 90.

(522-25)

გარს რომ გვარტყია, ხოლო ჩვენ კი ვართ ნახშირები,
ისინი იმას, ვინც ფულს მისცემს, შეასწავლიან,
როგორ თქვას სიტყვა. გაიმარჯვოს მართლით თუ მრუდით.

(94-99)

მამას იმედი აქვს, რომ შვილი იქ დაეუფლება სასამართლო პროცესებზე გამარჯვების მოპოვების ხელოვნებას, რაც მას აშკარა მევალეებსაც კი დაამარცხებინებს. მაგრამ ფიდიპიდესს არ უნდა სოკრატესა[1] და ქეიროფონის[2] მრევლში გარევა. მაშინ სასოწარკვეთილი სტრეფსიადესი გადაწყვეტს თვითონ მივიდეს სოკრატეს სააზროვნოში. საკითხი მარტივად წყდება. იგი შედის მეზობელ სახლში. აქ ყველა რაღაც გამოკვლევით და აღმოჩენით არის დაკავებული. ქეიროფონს რწყილის ნახტომის მანძილი გაუზომია, სოკრატეს კი რომელიღაც მწერის სასიმღერო ორგანოები დაუდგენია; აქ ერთნი იმას დაყურადებიან, თუ რა ხდება მიწის ქვეშ, მეორენი კი იმას, თუ რა ხდება მიწის ზევით. თავად სოკრატე კი, ჰამაკში ჩამჯდარი, მზეს აკვირდება. სორკატე იგებს სტრეფსიადესის გაჭირვებას და მას სათანადო ცოდნით აღჭურვას ჰპირდება, ოღონდ მოხუცმა უნდა დაივიწყოს ძველი ღმერთები და მიენდოს ახალთ, ანუ ღრუბლებს. სოკრატე უხმობს თავის მფარველ ღმერთებს. ისმის ღრუბლების მომხიბვლელი სიმღერა, რომელიც მართლაც ბრწყინვალე პოეტურ პარტიას წარმოადგენს და არისტოფანეს დიდ ლირიკულ ნიჭზე მეტყველებს. სცენაზე ჩნდება ღრუბელთა გუნდი, რომელიც თანახმაა, მიიღოს მოხუცის დახელოვნებაში მონაწილეობა. ამ ე.წ. სწავლის ნაწილში მთელი კომიკური პათოსი სტრეფსიადესის მიუხვედრელობითა და სუსტი გონებრივი მონაცემებით გამოწვეულ გაუგებრობებზეა აგებული. ბოლოს და ბოლოს, მოთმინებადაკარგული სოკრატე აგდებს მას და ურჩევს, თუ ჭაბუკი შვილი ჰყავს სახლში, ის მოუყვანოს აღსაზრდელად. სტრეფსიადესი, როგორც იქნა, აიძულებს შვილს მივიდეს სააზროვნოში. აქ მამა-შვილის წინ იმართება მართალ საქმესა[3] და მრუდ საქმეს შორის გაცხარებული კამათი. მართალს სურს დაუმტკიცოს ჭაბუკს, რომ უმჯობესია მისი, ანუ მამაპაპური გზის არჩევა. მაგრამ მრუდი მის არგუმენტებს აბათილებს და წარმატებით იცავს საკუთარ პოზიციას. გადამწყვეტი ფაზა მათი სიტყვიერი კამათისა ასე წარიმართა: მრუდი ყმაწვილს უმტკიცებს, რომ თუკი მას დაუჯერებს, შეუძლია თავისუფლად დაიცვას თავი ცხოვრების ყველა სიტუაციაში, მათ შორის მოღალატე ცოლთან შემოსწრებული ქმრის წინაშეც. მართალი ამაზე სვამს კითხვას: როცა ამისთვის შემცოდებელს ბოლოკს დაარჭობენ,[4] როგორლა დაამტკიცებს იგი, რომ არ არის სქელგავიანი, ანუ გახრწნილი. მრუდი პასუხად ეუბნება: „იყოს გახრწნილი, რაა მერე ცუდი ამაში?“ და, თავის მხრივ, კითხვას კითხვაზე უსვამს მართალს იმის თაობაზე, თუ ვისგან შედგებიან დამცველები სასამართლოში, ტრაგიკოსი პოეტები, სახალხო ორატორები. მართალი იძულებულია უპასუხოს ყოველ ამ კითხვაზე – „გახრწნილთაგან“. და როდესაც ამის შემდეგ მრუდი მოუწოდებს, ახლა დათვალოს, თუ თავად მაყურებელთა დარბაზში ვინ რამდენია, დათვლისას მართალი თავის სრულ დამარცხებას აღიარებს. ფიდიპიდესი მრუდის მეუფებაში ექცევა.

შედეგმა არ დაახანა. ყველა მოვალეს, რომელიც მოადგება სტრეფსიადესს, შვილის წარმატებებით წახალისებული მამა ადვილად იგერიებს, მაგრამ მამის სიხარული დიდხანს არ გაგრძელდა. მამა-შვილს სუფრაზე ერთმანეთთან შეკამათება მოუვათ ევრიპიდეს თაობაზე – სტრეფსიადესი ვერ იტანს ამ ტრაგიკოსს, ხოლო ფიდიპიდესი კი აღტაცებულია მისით. კამათი დასრულდება იმით, რომ შვილი მამაზე ხელს აღმართავს. სოკრატესთან გამოწრთობილი ფიდიპიდესი სრულიად მშვიდად უმტკიცებს ჯერ მამას, შემდეგ კი გუნდსაც, რომ იგი სავსებით სწორად იქცევა და ასევე არ შესცოდავს, თუკი საკუთარ დედასაც გაიმეტებს საცემად. ხვდება სტრეფსიადესი, თუ რა უბედურებას ეწია. იგი გაოცებულია, როდესაც გუნდი მას, სასოწარკვეთილებამდე მისულს, ეუბნება, რომ თავად არის ყველაფერში დამნაშავე, რადგან თავისი თავი უწესო საქმეებისაკენ მიმართა. კი მაგრამ, სად იყვნენ მანამდე ისინი, რატოლმა აქეზებდნენ სააზროვნოში გაწვრთნისაკენ. გუნდის პასუხი ამგვარია:

ასე ვიქცევით მუდამ, თუკი ოდესმე ვისმეს
გავიცნობთ, ვინაც მიელტვის უწესო საქმეებს.
მანამდე ვძირავთ სიავეში, ვიდრე თავადვე
არ მიხვდება, რომ ღმერთების შიში უნდა ჰქონდეს.

(1458-1461)

სტრეფსიადესი გადაწყვეტს, გადაწვას ის სახლი, სადაც ადამიანებს ასეთი ბოროტება შეიძლება ასწავლონ. კომედია მთავრდება ხანძრით, რომელსაც გამწარებული მამა მისცემს სოკრატეს სააზროვნოს.

კომედიის სამიზნე სავსებით გარკვეულია. ესაა, ერთი მხრივ, ადამიანების ლტოლვა, რადაც არ უნდა დაუჯდეთ, თავიანთი გაინაღდონ და მეორე მხრივ, არისტოფანეს თანამედროვე მოაზროვნეთა მზადყოფნა, მოამზადონ ადამიანები ამგვარ მიზანთა განსახორციელებლად. ღირებულებათა ამ რღვევას თან ახლავს ტრადიციული სიქველისა და კეთილშობილების დაკარგვა, რაც ბოლოს და ბოლოს, ისევ და ისევ ადამიანებს შემოუბრუნდება ცუდად. სიმბოლოდ ახალი, მოდური, ტრადიციული ცხოვრების წესების უარმყოფელი მოძღვრებისა გამოყვანილია სოკრატე. არისტოფანეს მკვლევართა შორის აზრთა სხვაობას იწვევს ის, თუ რამდენად შეესაბამება „ღრუბლებში“ წარმოდგენილი სოკრატეს კარიკატურა ისტორიულ სოკრატესა და მის დაუწერელ მოძღვრებას. მეცნიერებაში დიდი ხნის განმავლობაში იყო გამეფებული აზრი, რომ არისტოფანე აქ სოფისტურ[1] მოძრაობას დასცინის. ასეთ ვითარებაში, ბუნებრივია, ისმოდა კითხვა, რატომღა აქცია მან სოკრატე სოფისტიკის სიმბოლოდ, მაშინ, როდესაც სწორედ სოკრატე ითვლებოდა სოფისტების პირველ მოწინააღმდეგედ და მათი მოძღვრებისათვის მოუშუშებელი დარტყმის მიმყენებლად. დღეს „ღრუბლების“ ე.წ. სოკრატული ნაწილის დეტალური შესწავლის შედეგად მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ არისტოფანე აქ სააზროვნოს მოღვაწეობას უკავშირებს თავისი დროის სულ სხვადასხვა ფილოსოფიური მოძღვრებისა თუ მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელ, მათ შორის თავად სოკრატეს, აზრებსა და კვლევის მეთოდს. ასე რომ, სოკრატეს კარიკატურა არსებითად განაზოგადებს ყველას, ვისაც ადამიანური ლოგიკის, ადამიანის აზროვნების შესაძლებლობების მიმართ ახალი თვალსაზრისი ჰქონდა გამოთქმული, ვინც ტრადიციულ შეხედულებათა დრომოჭმულობას ამტკიცებდა და ჭეშმარიტების ძიების ახალი გზების მიკვლევას მოითხოვდა.[2]

მას შემდეგ, რაც ათენი დამარცხდა პელოპონესის ომში, მას შემდეგ, რაც მისმა მოქალაქეებმა საკუთარი უბედურების მიზეზთა ძიება იწყეს, არისტოფანეს „ღრუბლებმა“, როგორც ჩანს, საბრალდებულო დასკვნის ძალა მოიპოვა და იგი ძვ.წ.ა. 399 წელს სოკრატეს წინააღმდეგ მოწყობილი პროცესის ერთ-ერთი საყრდენთაგანი გახდა, რასაც პლატონის „სოკრატეს აპოლოგიაც“ ადასტურებს. და თუმცა ძვ.წ.ა. 423 წელს არისტოფანეს, ალბათ, ფიქრადაც არ მოუვიდოდა, რომ მისი კომედია ოდესმე სოკრატეს სასამართლო საქმეს დაუკავშირდებოდა რამდენადმე, კომედიოგრაფოსი უნებურად აღმოჩნდა სოკრატეს მოწინააღმდეგეთა რიცხვში. შეგვიძლია თუ არა მართლაც იმის დაშვება, რომ არისტოფანე არ სცემდა პატივს სოკრატეს, რომ იგი მტრულად იყო მის მიმართ განწყობილი? ამგვარ ვარაუდს, უპირველეს ყოვლისა, ხელს უშლის სოკრატეს უერთგულესი მოწაფის პლატონის დამოკიდებულება არისტოფანეს მიმართ. თავის „ნადიმში“ მას არისტოფანე სოკრატეს ღირსეულ თანამოსაუბრედ გამოჰყავს.[3] ამ დიალოგის წამკითხველს ძნელია, გაუჩნდეს რაიმე ეჭვი სოკრატესა და არისტოფანეს ურთიერთმტრული განწყობილების შესახებ. უთუოდ არისტოფანეს მიმართ მოწიწებით არის განმსჭვალული

---

[1] სოკრატეს შესახებ შდრ. წიგნის მომდევნო ტომი.
[2] სოკრატეს მოსწავლე.
[3] ბერძნულ „ლოგოსს“ ამ შემთხვევაში ვთარგმნით სიტყვით „საქმე“.
[4] ამგვარ მეთოდს იყენებდენ ტრადიციულად მაცდუნებელი კაცის მიმართ.

[1] მიმობილვისათვის შდრ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 116 შმდ.
[2] იქვე.
[3] შდრ. არისტოფანეს სიტყვა დიალოგში 189a შმდ.

ცნობილი ეპიგრამაც, რომელსაც ტრადიცია, როგორც ჩანს, არცთუ უსაფუძვლოდ, პლატონს მიაწერს,

> ტაძარს, რომელიც არ დაიქცევა, დასაუფლებლად ქარიტნი
> ეძიებდნენ და პპოვეს არისტოფანეს სული.
>
> (14 დ)

აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ არისტოფანე „ღრუბლების“ გამო სოკრატეს წრეში სულაც არ ყოფილა შერისხული.[1] ეს კომედია აღიქმოდა როგორც განქიქება კომედიოგრაფოსის თანამედროვე ათენური ცხოვრების ერთ-ერთი მხარისა და არა პიროვნული მტრობა სოკრატეს წინააღმდეგ. და თუკი ისტორიის მსვლელობამ ისე ინება, რომ „ღრუბლების“ განაჩენი სოკრატეს მიმართ საოცრად დაემსგავსა იმ განაჩენს, რომელიც კომედიის შექმნიდან 24 წლის გასვლის შემდეგ სასამართლომ გამოუტანა ისტორიულ სოკრატეს, ამაში დამნაშავეა ომით დაკნინებული ათენის საზოგადოება და არა არისტოფანე.

არისტოფანეს ამ კომედიას მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. მასში წარმოდგენილია ე.წ. კომედიური ინტელექტუალის ტიპი, რომელიც შემდგომ ესოდენ პოპულარული გახდა კომედიური ჟანრის დიდი თუ მცირე ნაწარმოებებისათვის და დღემდე გვხვდება სხვადასხვა სახელითა და სხვადასხვა კონტექსტში თანამედროვე ე.წ. მხიარულ სანახაობებში ოპერიდან და ოპერეტიდან დაწყებული კინოფილმებით დამთავრებული.[2]

„ჯრაზანები“ ძვ.წ.ა. 422 წელს წარმოადგინეს ლენეებზე.[3] ამჯერად კომედიოგრაფოსი განაქიქებს იმ ტრფიალს სასამართლო პროცესებისადმი, რომლითაც მისი თანამედროვე ათენის საზოგადოება იყო მოცული. ათენის სახალხო სასამართლოს ჰელიაიასა და მსაჯულთათვის კლეონმა გაზარდა დღიური ხელფასი სამ ობოლამდე ძვ.წ.ა. 425 წელს. და აი, არისტოფანე თავის კომედიურ პათოსს ამჯერად სწორედ დემოკრატიული სისტემის ამ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მონაპოვრის, სასამართლოს, წინააღმდეგ მიმართავს.[4] აქაც, ისევე როგორც „ღრუბლებში“, წარმოდგენილია მამა და შვილი. მამა კლეონის მოყვარულია, რაზეც მისი სახელიც კი მეტყველებს – ფილოკლეონი, ხოლო შვილი – კლეონის მოძულე – ბდელიკლეონი. კომედიის დასაწყისში ვიგებთ, რომ მოხუცი ფილოკლეონი სასამართლო პროცესებში მონაწილეობის სენით არის შეპყრობილი. მას ვერაფრით ვერ აკავებს ბდელიკლეონი, რომელსაც განუზრახავს, მამა გამოკეტოს სახლში და არ გაუშვას სასამართლოში. ფილოკლეონი კი იმდენად ილტვის იქ წასასვლელად, რომ ათასგვარ ხერხს მიმართავს შვილის მიერ შექმნილი დაბრკოლებების გადასალახავად. საიდან არ ჩნდება გასაქცევად გამზადებული მოხუცი. იგი გამოიყენებს მრავალ იმ საშუალებას, რომელთათვისაც ოდესმე მიუმართავთ სხვადასხვა გმირებს – დაწყებული ვირის მუცელს ამოკვრიდან (ოდისევსის კიკლოპ პოლიფემოსის გამოქვაბულიდან თავის დაღწევის პაროდირება), დამთავრებული – სახურავიდან გაპარვით. მაგრამ ამაოდ, ბდელიკლეონს და მის ორ მსახურს საიმედოდ აქვთ გადაკეტილი გაქცევის გზები.

ახლოვდება გუნდი მოხუცებისა, რომლებიც ფილოკლეონის კოლეგები არიან და ახლა მის წასაყვანად მოდიან სასამართლოში. ესენი არიან ჯერ კიდევ ძველი კარგი დროის პირმშონი, მარათონის გმირები. მათ, ვითარცა კრაზანებს, ნესტრები აქვთ საბრძოლველად მომზადებული. მოხუცები მოწმენი ხდებიან ფილოკლეონის უფლებების და, შესაბამისად, დემოკრატიის უხეში დარღვევისა. ისინი იმარჯვებენ ნესტრებს და სურთ ბდელიკლეონის მსახურებს სასტიკად გაუსწორდნენ, მაგრამ საქმეში ერევა თვით ფილოკლეონის ვაჟი. მოხუცებს თავდაპირველად მასთან, „ხალხის მტერთან და მონარქიის ტრფიალთან“, ლაპარაკიც კი არ სურთ. ბდელიკლეონი ამაზე პასუხობს:

> სულ ტირანიას და შეთქმულებს ხედავთ, დიდ საქმეს
> არჩევთ თუ მცირეს. თუმც ტირანის სახელი უკვე
> აღარ მსმენია ნახევარი საუკუნეა.
>
> (488-90)

იგი სთავაზობს ფილოკლეონს, მოაწყონ გუნდის წინ პაექრობა და მოხუცებმა განსაჯონ, თუ რომელი მათგანია მართალი. პირველად სიტყვას ფილოკლეონი წარმოთქვამს. იგი უდიდესი სიყვარულით აღწერს იმ სიხარულს, რაც სასამართლო პროცესში მონაწილეობას მოაქვს მისთვის და ყველა სახალხო მსაჯულისათვის, იმ განცდებს, რასაც იწვევს ბრალის დადებისა თუ გამართლების პროცესი, თუმცა არ უარყოფს ანგარების მომენტსაც, რადგან მშვენიერი გრძნობაა, ყველა საჭირო კაცად გთვლიდეს. გუნდში ფილოკლეონის სიტყვა დიდ მოწონებას იმსახურებს. შემდეგ ბდელიკლეონი იწყებს ლაპარაკს. იგი საკმაოდ დამაჯერებლად უსაბუთებს ფილოკლეონს, რომ, არსებითად, სახალხო მსაჯულები მისი მონები არიან, ვინც მათ დღიურ ხელფასს უხდის. საქმის ბედი, რომელსაც მოხუცები კენჭს უყრიან, უკვე დიდი ხანია გადაწყვეტილია, მთავარი ქრთამებიც – განაწილებული, სახალხო მსაჯულებს კი დღიური ლუკმა-პურის ფულს გადმოუგდებენ ხოლმე და ისინიც კმაყოფილები არიან. მიზანი ისაა, რომ ფილოკლეონი და მისი კოლეგები მუდმივად ღარიბები და ამ დღიური ხელფასის შემყურენი დარჩნენ:

> რათა იცოდე შენი მწვრთნელი და როცა იგი მიგითითებს
> თავის რომელიმე მტერზე მიმქსევი, ველურად ეძგერო იმას.
>
> (704-705)

ბდელიკლეონის სიტყვა საოცარ შთაბეჭდილებას მოახდენს. გუნდი მას მიაკუთვნებს გამარჯვებას. მაგრამ ახლა რაღა ქნას ფილოკლეონმა, რითი მოიკლას პროცესებისადმი ტრფიალი. გონებამახვილი შვილი მას საქმეს მოუნახავს. ერთმა ძაღლმა მეორეს ყველი მოპარა. პროცესისათვის ეს საკმარისია. ფილოკლეონი მთელი სერიოზულობით ჩაატარებს სასამართლო გარჩევას.[1] ბდელიკლეონი სთავაზობს მამას, დაუჯეროს თავის შვილს და ცხოვრების დარჩენილი ნაწილი ჭეშმარიტ სიამოვნებაში გაატაროს.

პარაბასაში არისტოფანე საყვედურობს მაყურებელს იმას, რომ ჯეროვნად ვერ აფასებს კომედიოგრაფოსის ზრუნვას თანამოქალაქეებზე. კომედიის შემდეგი ნაწილი წარმოადგენს ფილოკლეონის ახალი ყაიდის ცხოვრებაზე გადასვლისა და მისი შედეგების ჩვენებას. ძნელად, მაგრამ მაინც იცვლის იგი ძველ სამოსს და თანხმდება შვილს, წაჰყვეს წვეულებაზე. ბდელიკლეონი ასწავლის მამას, თუ როგორ უნდა ეჭიროს იქ თავი. შემდეგი სცენა აგორაზე ხდება. გალეშილი ფილოკლეონი შემოდის ჩირაღდნით ხელში, მას თან მოჰყავს ფლეიტაზე დამკვრელი ქალი, რომელიც გამოუტაცია წვეულებიდან. ღვინით გონებაარეულ ფილოკლეონს უამრავი ხალხისთვის მიუყენებია შეურაცხყოფა, მრავალი

---

[1] შდრ. A. Lesky, GGL, გვ. 490.

[2] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 127 შმდ.

[3] როგორც უკვე აღინიშნა, მას დიონისიებზე მეორე ადგილი მიენიჭა. ანტიკური ცნობის მიხედვით, ამ კომედიასთან ერთად წარმოადგინეს ჩვენამდე არმოღწეული „პროაგონიც“. მეცნიერებაში კამათია იმის თაობაზე, ნიშნავს თუ არა ეს, რომ არისტოფანე ამ შეჯიბრზე ორი კომედიით იყო წარმოდგენილი. შდრ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 121 შმდ.

[4] ათენის ნებისმიერ მოქალაქეს, ანუ 30 წლის ასაკიდან ნებისმიერ მამაკაცს, უფლება ჰქონდა მონაწილეობა მიეღო მსაჯულთა ყოველწლიურ არჩევნებში. ირჩეოდნენ 6000 მსაჯულს. აქედან კონკრეტულ სასამართლო პროცესს 500-მდე მსაჯული ესწრებოდა. განსაკუთრებულ შემთხვევაში პროცესში 6000-ვე მსაჯულს შეეძლო მიეღო მონაწილეობა. შესაბამისად, იურიდიულად ათენის სასამართლოს გადაწყვეტილება ჭეშმარიტად სახალხო ნების გამოვლინება, ხალხის მიერ გამოტანილი განაჩენი იყო. მაგრამ, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს ეს, ყველაზე დემოკრატიული სასამართლო ხშირად ინსტრუმენტად იქცეოდა „გამოქექილი“ მჭევრმეტყველების, თუ იმ პოლიტიკური ლიდერების ხელში, რომლებიც მსაჯულებზე ეკონომიკური ზეწოლის ფაქტორს მოხერხებულად იყენებდნენ. სწორედ ამიტომ, არ არის გასაკვირი, რომ ათენის მართლმსაჯულების სისტემა სოფისტების გაჩენის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი გახდა. სიბრძნის მასწავლებლები საკმაოდ სოლიდური გასამრჯელოს ფასად მოქალაქეებს იმას ასწავლიდნენ, თუ როგორ უნდა მოეხდინათ სიტყვით ზემოქმედება ხალხზე (დაწვრილებით შდრ. წიგნის მეორე ტომში). რაც შეეხება პოლიტიკოსებს, ისინი მსაჯულთა განწყობილებებს საკმაოდ ოსტატურად მართავდნენ (განსაკუთრებული წარმატებით ამას კლეონი აკეთებდა) და ხალხის სახელით გამოტანილი განაჩენი ხშირად მათი ნების გამომხატველი იყო.

[1] ამ ეპიზოდში, როგორც ფიქრობენ, არისტოფანეს სულ ცოტა ოთხი მსახიობის გამოყვანა დასჭირდებოდა სცენაზე – მამისა და შვილის გარდა ორი ძაღლის როლის შესასრულებლადაც. საკითხის განხილვისათვის შდრ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 123.

დაუზარალებია და ახლა ისინი სასამართლოში ჩივილით ემუქრებიან. ბდელიკლეონი სასოწარკვეთილებაშია მამის ასეთი უზნეობის გამო. ექსოდოსში ფილოკლეონი საცეკვაოდ იწვევს შეჯიბრებაში ნებისმიერს. იგი მიეცემა დაუზოგავ როკვას, რომელსაც აჰყვება მთელი გუნდი.

როგორც ვხედავთ, კომედიაში არისტოფანე არ შემოიფარგლა მარტოოდენ თავისი დროის სასამართლოს განქიქებით. მან აჩვენა ისიც, თუ ღირებულებათა სრულმა გადაფასებამ საზოგადოებაში როგორ მოახდინა ძველი, ამაღლებული, ბერძენ-სპარსელთა ომების ჰეროიკის სულისკვეთებით აღზრდილი თაობის თანდათანობითი დეგრადაცია. ფილოკლეონი იმ ილუზიითაა შეპყრობილი, რომ რაღაც მნიშვნელოვან საქმეს აკეთებს, ამიტომ სასამართლო პროცესებში მონაწილეობა მის სტიქიად იქცევა. მაგრამ მას ბდელიკლეონი უმსხვრევს ამ ილუზიებს და სთავაზობს მოხუცს ახალ, წმინდად ჰედონისტურ ცხოვრებას, რომელიც საფასეა ცინიზმით, არავითარ ამამაღლებელსა და ადამიანთა საზოგადოებისათვის მანუგეშებელს არ შეიცავს. მარათონის ეპოქის კაცთათვის ამ ცხოვრებაში ჩართვა სრულ დეგრადაციას მოასწავებს, რაზეც მშვენივრად მეტყველებს ჯერ მთვრალი ფილოკლეონის „ცელქობები“, ხოლო შემდეგ კი მისი უაზრო როკვა, რომელსაც აჰყვება გუნდის სახით მთელი მისი თაობა. ეს ცეკვა არსებითად ამ თაობის იდეალების სრული მსხვრევის გამომხატველია.[1]

„მშვიდობა“ (ანუ „ზავი“) ძვ.წ.ა. 421 წელს წარმოადგინა არისტოფანემ დიდ დიონისიებზე. ეს იყო პერიოდი, როდესაც კლეონი მოულოდნელმა დაღუპვამ გააშორა ისტორიულ არენას და ელადაში მშვიდობიანობის დამყარების იმედი გაჩნდა. კომედია ერთგვარი წინამორბედი აღმოჩნდა იმ საზავო ხელშეკრულებისა, რომელიც, სამწუხაროდ, ერთობ უდღეური გამოდგა.[2] კითხულობთ ამ კომედიას და გაოცებთ, თუ რაოდენ ზუსტად დაინახა არისტოფანემ ის, რაც მშვიდობისაკენ ლტოლვას სდევს თან საზოგადოებაში.

კომედიის მთავარი გმირი ტრიგაიოსი, მიწათმოქმედი, აპირებს ზეცად აღსვლას ქალღმერთ ეირენეს („მშვიდობის“) ქვეყნად დასაბრუნებლად. ამ ქალღმერთმა უკვე დიდი ხანია შეაქცია ზურგი ბერძნებს. თავისი განზრახვის განსახორციელებლად მას საკმაოდ საინტერესო საშუალება მოუფიქრებია. თაღლაში შეუყვანია ნეხვის ჭია, რომელსაც ასუქებენ მისი მსახურები. ახლა ჭია უკვე იმდენად გაზრდილა, რომ მასზე, ვითარცა ცხენზე, ამხედრებაც კი შეიძლება. და აი, გაოცებული მსახურებისა და ქალიშვილების თვალწინ მასზე, ვითარცა პეგასოსზე, შემომჯდარი ტრიგაიოსი მართლაც იწყებს ცისკენ გაფრენას. შემდეგი სცენა უკვე ოლიმპოსზე ხდება. აქ ტრიაგიოსს შემოეგებება ჰერმესი, რომელსაც მიწათმოქმედი ათასგვარ პირის ჩასაგემრიებელ რამეს ჰპირდება. ბოლოს და ბოლოს, მისგან შეიტყობს, რომ ამჟამად ოლიმპიელი ღმერთები სამყაროს დასალიერისაკენ წასულან და ჰერმესი აქ მარტოა დატოვებული. ღმერთები ასე იმიტომ მოქცეულან, რომ განრისხებულნი არიან ბერძნებზე და აღარ უნდათ მათი გაუთავებელი ჩივილის მოსმენა. უკვდავთ, სამაგიეროდ, ოლიმპოსზე დაუტოვებიათ ღმერთი პოლემოსი ანუ ომი, რომელიც ისე თარეშობს, როგორც სურს. ეირენე პოლემოსს გამოქვაბულში ჩაუკეტია. ჩნდება პოლემოსიც, რომელსაც ვეებერთელა როდინი უჭირავს ხელში. როდინში ის ყრის სპარტელებისათვის საყვარელ ნიორს, მეგარელებისათვის ძვირფას ხახვს, სიცილიელთათვის სასურველ ყველს, ასხამს ცნობილ ატიკურ თაფლს. შემდეგ მოუხმობს ბიჭს, კიდოიმოსს (ანუ ბრძოლას), და ავალებს, იშოვნოს შესაბამისი როდინის ქვა. კიდოიმოსი ჯერ ატიკას მიაშურებს, მაგრამ იქიდან მოაქვს ცუდი ამბავი – ატიკელი ქვასანაყი დაკარგულა. ასევე დაკარგული აღმოჩნდა როდინის ქვა ლაკედემონშიც.[1] ბოლოს და ბოლოს, პოლემოსი გადაწყვეტს თავად გააკეთოს ახალი როდინის ქვა. როგორც ვხედავთ, არისტოფანეს მეტაფორული აზროვნება აქ საკმაოდ მკაფიოდ არის გამოვლენილი. ნიორი, ხახვი, ყველი, თაფლი და როდინის ქვები ომში ჩაბმული ელადის რეგიონები და ომის მოთავეებია, ხოლო თავად როდინი, სადაც უნდა დანაყოს პოლემოსმა, რაც იქ ჩაყარა, ომის მომზადების მშვენიერი მეტაფორაა. ტრიგაიოსი სარგებლობს პოლემოსის დროებით წასვლით, გამოდის თავშესაფრიდან და უხმობს ყველას, სწრაფად მოვიდნენ, დაეხმარონ მას ეირენეს დახსნაში. მართლაც, ჩნდება ათეწელ მინათმოქმედთა გუნდი, რომელშიც შერეულნი არიან სხვა მხარეებისა და ქალაქების წარმომადგენლებიც. ჰერმესის დახმარებით გამოქვაბულზე მიდგმულ ქვას ისინი ბაგირს შეაბამენ. მაგრამ ქვის გადმოგდების პირველი ცდა უშედეგოდ დამთავრდა. ყველა როდი ეწეოდა ბაგირს მთელი გულით. შემდეგ დატოვებენ მხოლოდ მინათმოქმედთა, ანუ ომის დამთავრებაში ყველაზე მეტად დაინტერესებულთა, გუნდს, რომელიც შეძლებს გამოქვაბულს მოაშოროს ქვა. იქიდან ამოდის ეირენე, მას მოჰყვებიან ქალღმერთები ოპორა (ჭირნახულის აღება) და თეორია (სადღესასწაულო სიხარული). ყველანი ქალწულების სახით არიან წარმოდგენილნი. განუზომელია ელინთა სიხარული. და აი, ტრიგაიოსს, ამჯერად ნეხვის ჭიის გარეშე, განთავისუფლებული ქალღმერთები ჩამოჰყავს მიწაზე. ამას მოსდევს პარაბასა, რომელიც არისტოფანეს გაბედულებისა და ოსტატობის ქებას წარმოადგენს. ტრიგაიოსი, ჩამოდგამს თუ არა ფეხს მიწაზე, მაყურებელს ასე მიმართავს:

> ზევიდან ჩანდით პაწიები, თუკი ზეციდან
> უკვე საკმაოდ საძაგლები მეჩვენებოდით,
> აქ დაშვებული გხედავთ სულ მთლად უსაძაგლესებს.
>
> (821-23)

ტრიგაიოსს განზრახული აქვს თეორია საბჭოს გადასცეს, ხოლო ოპორა თვით შეირთოს ცოლად, ეირენეს კი თავისი კუთვნილი მსხვერპლი უნდა შესწირონ. მიდის სამზადისი ლხინისათვის. ბევრმა იკრა სუნი. რიგრიგობით ჩნდებიან ჯერ ვინმე მისანი ჰიეროკლესი, რომელიც წინასწარმეტყველებს, თითქოს ღმერთებს არ სურდეთ ომის დამთავრება მანამდე, ვიდრე მგელი ცხვარს არ შეირთავს ცოლად. მას პირში ჩალაგამოვლებულს უშვებენ ისე, რომ არაფერს აძლევენ გასასინჯად საქორწინო სუფრის შესანიშნავი საჭმელებიდან. სტუმართა მოსვლა გრძელდება. ტრიგაიოსი სიამოვნებით იღებს სტუმრად მჭედელს, მექოთნეს, მშვიდობიანობის დროს მათი ხელობა ერთობ დაფასდა და ისინიც ხელში გაიმართნენ. სულ სხვა განწყობა აქვთ სამხედრო იარაღით მოვაჭრეს, შუბის, ჯავშნის მკეთებლებს. მათ აღარ იციან, რა მოუხერხონ ამდენ იარაღს, ვერაფრით ვერ მონახეს, ჩვენი თანამედროვე ცნება რომ გამოვიყენოთ, გონივრული კონვერსიის გზები. ის, რაც გაკეთებულია ომისთვის, ველარ ერგება მშვიდობიან ცხოვრებას, რომელიც დამლუპველი და დამაქცეველი აღმოჩნდა სამხედრო პროფესიების ადამიანებისათვის. კომედია მთავრდება ტრიგაიოსისა და ოპორას საზეიმო საქორწინო პროცესიით, დიდებული საქორწინო ჰიმენაიოსით.

ამ კომედიაში, მსგავსად „აქარნელებისა“, თუმცა კვლავ მშვიდობის პრობლემა აღელვებს პოეტს, საკითხის გადაწყვეტა რამდენადმე განსხვავებულია. თუკი დიკაიოპოლისის პროგრამაა, მიაღწიოს მშვიდობას საკუთარ მამულში, ტრიგაიოსს მოაქვს მშვიდობა საერთოდ ყველა ელინისათვის. მისი ფანტასტიკური ცად აღსვლის შემდეგ მთელ საბერძნეთში მოეღება ბოლო სისხლისმღვრელ ბრძოლებს, მაგრამ ეს როდი აძლევს ყველას ხელს. ომმა წარმოქმნა საკუთარი ინდუსტრია, შექმნა იმ ხალხის მთელი ჯგუფი, რომელიც ომით შეულობს ლუკმა-პურს. რაოდენ უმძიმთ ამ ადამიანებს მშვიდობას გაუსწორონ თვალი. როგორ ჰგავს არისტოფანეს მიერ შენიშნული ეს მოვლენა იმ პრობლემატიკას,

---

[1] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 118 შმდ.; A. M. Bowie, დასახ. ნაშრ., გვ. 78 შმდ.

[2] სპარტელი ბრასიდასის და ათენელი კლეონის, პელოპონესის ომის გაგრძელების ძირითად ინსპირატორთა, ბრძოლის ველზე დაცემის შემდგომ, ძვ.წ.ა. 422 წელს, ელადაში სამშვიდობო განწყობილებებმა იმძლავრა. ათენელი ნიკიასის და სპარტის მეფის, პლისტოანაქსის ინიციატივით ძვ.წ.ა. 421 წლის გაზაფხულზე დაიდო 50 წლიანი საზავო ხელშეკრულება, ე.წ. „ნიკიასის ზავი“, რომელმაც რის ვაივაგლახით 414 წლამდე გასტანა, მიუხედავად ომის გაგრძელების მომხრეთაგან მისი არაერთგზის დარღვევისა. ათენელთა სიცილიურმა ექსპედიციამ (ძვ.წ.ა. 415-413 წწ.) და 413 წელს სპარტელთა მიერ ატიკაში დეკელიის ალებით დაწყებულმა პელოპონესის ომის ბოლო ფაზამ, ე.წ. „დეკელიურმა ომმა“ საბოლოოდ გაფანტა მშვიდობის მოსურნეთა იმედები.

[1] ერთ შემთხვევაში კლეონის, მეორეში კი ბრასიდასის (ომის ტრფიალთა) საკმაოდ ოსტატურად შემოთავაზებული მეტაფორები. ატიკაში და ლაკედემონში დაკარგული ქვასანაყები ამ ორი მხედართმთავრის დაღუპვაზე მიგვანიშნებს.

რასაც განიარაღება თანამედროვე მსოფლიოში სამხედრო-სამრეწველო კომპლექსის მესვეურთა წინაშე სვამს.[1]

„ფრინველები“ დაიდგა ძვ.წ.ა. 414 წელს დიდ დიონისიებზე და მხოლოდ მეორე ადგილი მოიპოვა.[2] იმისათვის, რომ კომედიის არსს მეტ-ნაკლებად ჩავწვდეთ, დაახლოებით უნდა წარმოვიდგინოთ ის სიტუაცია, რომელიც ათენის საზოგადოებაში სუფევდა ამ პერიოდისათვის. ნიკიასის ზავის კრიზისი უკვე ერთობ საგრძნობი იყო. გახმაურებული და ილუზიების აღმძვრელი სიცილიური ექსპედიციის, რომელიც 415 წელს დაიწყო, ძირითადი ინსპირატორი ალკიბიადესი ნიკიასთან და ლამაქოსთან ერთად პირველ წარმატებებს აღწევს. მაგრამ ალკიბიადესის მოწინააღმდეგენი იმას მოახერხებენ, რომ მას ათენში გამოიძახებენ, თითქოსდა კულტის მიმართ გამოჩენილი მკრეხლობის გამო. ამით საკუთარ 25000 კაციან არმიას, ფაქტობრივად, თავს ჭრიან. ალკიბიადესი ათენელთა დაუძინებელ მტრებთან სპარტელებთან გარბის და მათი მრჩეველი ხდება ათენის წინააღმდეგ სტრატეგიის შემუშავებაში. აზროვნებისა და მეცნიერების სფეროში უამრავი ახალი მიმართულება თანდათანობით უთხრის ძირს ტრადიციულ რწმენას და ღირებულებებს. მხატვრულ კულტურაში ნოვატორობის სული ჰარმონიული ხელოვნების პრინციპებს არღვევს. საუკუნის განმავლობაში მიღწეული გამორჩეულობისა თუ წარმატებების გამო ათენში კვლავ ცოცხალია ჯერ კიდევ პერიკლესიდან მომდინარე იმპერიალური ამბიციები. ამ იდეის განხორციელებისათვის, ანუ ათენის მოუხელთებელი და შეუზღუდავი შესაძლებლობების მქონე ძალად ქცევისათვის, ათენს ის აკლია, რომ იგი არ მდებარეობს კუნძულზე, რომელსაც ხმელეთიდან საფრთხე აღარ დაემუქრებოდა. ამასთანავე, ძვ.წ.ა. 414 წელს ათენში ყველას აშფოთებდა მოვლენათა ნეგატიური განვითარების შესაძლებლობაც მომავალში. ვნებათაღელვით და მუდმივი საქმიანობით გადაღლილ საზოგადოებაში ცნება ἀπραγμοσύνη „სიმშვიდე, უზრუნველობა, უსაქმურობა“, გარკვეული თვალსაზრისით, პოზიტიურ მნიშვნელობას იძენს, თუმცა ომის მომხრეთა პარტია ἀπραγμοσύνη-ს „იდეოლოგიის“ მომხრეთა მიმართ დამცინავად და მტრულად იყო განწყობილი და მას საპირისპირო πολυπραγμοσύνη-ს, ანუ დაძაბული საქმიანობის „იდეოლოგიას“, უპირისპირებს. ამგვარ ვითარებაში წარსდგება არისტოფანე თავისი კომედიით ათენელი მაყურებლის წინაშე.[3] ორ ჭარმაგ ათენელს, პისთეტეროსს და ეველპიდესს,[4] განუზრახავთ, გაექცნენ თავიანთ თანამოქალაქეთა გაუთავებელ ლაყბობას სასამართლოში. ისინი ეძებენ ადგილს, სადაც წყნარ ცხოვრებას შეძლებდნენ. ბაზარში მათ უყიდიათ ფრინველები და მოვაჭრისაგან ორი ჩიტი. გამყიდველი დაჰპირებია, რომ ისინი მიიყვანდნენ მეგობრებს ტერევსთან, ოფოფთან, რომელიც ფრინველად იქცა ერთხელ.[5] მართლაც ისინი მიადგნენ ფრინველეთის სამეუფოს, სადაც ტერევსი-ოფოფი ჩიტთა უფროსი გამხდარა. ტერევსს საშუალება აქვს თავისუფლად იფრინოს ქვეყანაზე. ამასთან იგი აზროვნებს ადამიანივით, ამიტომ მეგობრები მას სთხოვენ:

> იქნებ გვირჩევდი სადმე ქალაქს მატყლივით ფაფუკს,
> ისე ფუმფულას, რომ იმაში თბილად მოვეწყოთ.
>
> (121-22)

ოფოფი ჩამოთვლის მრავალ ადგილს, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი ვერ იმსახურებს მეგობრების მოწონებას. ბოლოს და ბოლოს, მათ ჭკუაში დაუჯდებათ თვით ფრინველეთში დარჩენა. თავის მხრივ, ტერევსს მოეწონება პისთეტეროსის წინადადება, ფრინველეთი აქციონ ერთიან ქალაქად, რომელიც ადამიანებისა და ღმერთების სამეუფოს შორის გამოეხიდება, ამასთან, მოკვდავებსაც და უკვდავებსაც თავის ნებას მოახვევს თავს. ოფოფი ნაზი სიმღერით აღვიძებს თავის მეუღლეს – ბულბულს და ისინი შემოიკრებენ ფრინველებს. თავდაპირველად ფრთოსანთა სიმრავლით თავზარდაცემული მეგობრები შედრკებიან, მით უმეტეს, რომ ფრინველებს მათ დაუძინებელ მტრებთან – ადამიანებთან არავითარი საქმის დაჭერა არ სურთ და მზად არიან, საერთოდ მოსპონ მეგობრები, მაგრამ თანდათან ჩიტები დაცხრებიან და განემზადებიან მოსულთა მოსასმენად. პისთეტეროსი, ეველპიდესის კომენტარებით ზურგგამაგრებული, წარმოთქვამს სიტყვას, რომელიც ფრინველებზე უდიდეს შთაბეჭდილებას მოახდენს. იგი ფრთოსნებს აუხსნის, რომ ქვეყნად ყველაფერი ფრინველებისაგან წარმოდგება, რომ ისინი ღმერთებსაც კი უსწრებდნენ წინ და ახლა საჭიროა, მათ დაიბრუნონ ოლიმპიელთაგან სამყაროზე მეუფების უფლება. საკმარისია, მათ ააგონ ქალაქი, რომ ადამიანებისაგან მსხვერპლშეწირვის კვამლი ველარ აუვათ ღმერთებს ფრინველეთის კონტროლის გარეშე. ახლა საჭიროა საქმეს შეუდგნენ. დე, ყველამ შეიტყოს, რომ სამყაროს ახალი მმართველები მოევლინენ. ბუნებრივია, პისთეტეროსს მიენდო მთელი ამ წამოწყების ხელმძღვანელობა. პარაბასა, განსხვავებით სხვა კომედიებისაგან, აქ, არსებითად, აგრძელებს პიესის თემატიკას. იგი წარმოგვიდგენს თეოგონიის ახალ სურათს, რომელშიც ფრინველთა უპირატესობა და უმთავრესი როლი არის გამოკვეთილი. აქ წარმოჩენილია ყველა ის სიკეთე, რაც ფრინველთა მეუფებას შეუძლია მოიტანოს. მეგობრებმა თანდათან მიიღეს ფრინველთა იერი, ისინი შეიბუმბლნენ. პისთეტეროსმა მოიფიქრა ქალაქის შესანიშნავი სახელი – ღრუბელგუგულეთი (ნეფელოკოკკუგია). მშენებლობა ელვის სისწრაფით წარიმართა. პისთეტეროსი მსხვერპლშეწირვის ცერემონიალით არის დაკავებული, მაგრამ ამასობაში ჩნდებიან ქალაქისაგან ხეირის მიღების პირველი მსურველებიც: ქურუმი, პოეტი, წინასწარმეტყველი, გეომეტრი, დამკვირვებელი, კანონებით მოვაჭრე, მამის მკვლელი, დითირამბების პოეტი კინესიასი, პროფესიონალი დამსმენი. მრავალ მათგანს სურს ფრთების მიღება და ახლებური ცხოვრების დაწყება. ვერც ერთი მათგანი ვერ ახერხებს პისთეტეროსის კეთილგანწყობის მოპოვებას. ზოგს მუჯლუგუნით, ზოგს მოტყუებით, ზოგს ჯაცინვით აგდებს იგი ღრუბელგუგულეთიდან. ცუდი დღე დაადგება ქალღმერთ ირისსაც, რომელიც დაუკითხავად, საშვის გარეშე შემოფრინდება ქალაქში. მას აძევებენ. ბოლოს და ბოლოს, მწვავდება კონფლიქტი თვით უზენაეს ღმერთებთან. აქ ჩნდება საიდუმლო მისიით მოსული, შებურული პრომეთე, ქოლგით ხელში, მას ეშინია, რომ ღმერთებმა არ მოჰკრან თვალი, მაგრამ მაინც ვერ ელევა თავის თვისებას – დახმარება გაუწიოს ადამიანებს. იგი აფრთხილებს პისთეტეროსს, მაგრად დაუხვდეს ღმერთების ელჩობას. ღმერთები მას ზავის დადებას სთხოვენ. სანაცვლოდ მან უნდა მოსთხოვოს, დაუბრუნონ ფრინველებს მმართველობის კვერთხი, ხოლო თვით პისთეტეროსს ცოლად მისცენ ქალღმერთი ბასილეია (უმაღლესი ძალაუფლება). ამ უკანასკნელს პრომეთე ასე ახასიათებს:

> ..... ულამაზესი ასულია.
> სწორედ ისაა, რომ განაგებს ზევსის ელვასაც
> და ყოველივე სხვა დანარჩენს: კეთილ თათბირს,
> კარგ კანონებს, გონიერებას, თან გემთსაშენებს,
> ლანძღვა-გინებას, ბეგარასა და სამ ობოლსაც.[1]
>
> (1537-1541)

პრომეთეს წასვლის შემდეგ მოდის ღმერთთა ელჩობა – პოსეიდონის, ჰერაკლესა და ბარბაროსთა ღმერთის ტრიბალოსის შემადგენლობით. პისთეტეროსის დიპლომატია ძირითადად ჰერაკლეს მსუნაგობისა და მიუხვედრელობის საფუძველზე აიგება. ღორმუცელა გმირს ყველაფერს ურჩევნია, სწრაფად მიუჯდეს შესანიშნავად შემწვარ-მოხრაკულ კერძებს. ამიტომ იგი თანახმაა, ღრუბელგუგულეთის განმგებლის ყველა წინადადებაზე. პოსეიდონს თითქოს უფრო ზომიერი პოზიცია უჭირავს, ხოლო ტრიბალო-

---

[1] ინტერპრეტაციისათვის იხ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 81 შმდ. K. J. Dover, დასახ. ნაშორ., გვ. 132 შმდ.; C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 133 შმდ.; პიესაში რიტუალების კომიკური ასახვისათვის იხ. A. M. Bowie, დასახ. ნაშრ., გვ. 134 შმდ.

[2] შდრ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 147 შმდ.

[3] ისტორიული მიმოხილვისათვის შდრ. ბც, II, გვ. 49 შმდ.; შდრ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 139 შმდ.

[4] ორივე სახელი მეტყველია: პირველი „პესთეტაიროსი“ (=„ჩრჩევის მეგობარი“), მეორე „ეველპიდესი“ (=„ოპტიმისტი“).

[5] მითისათვის ცოლ-ქმარზე, ტერევსსა და პროკნეზე, რომლებიც ზევსმა ოფოფად და ბულბულად გადააქცია, შდრ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნანა ტონიასი და მანანა ღარიბაშვილისა, გვ. 58 შმდ.

[1] შდრ. ზემოთ, გვ. 490.

სის გაუგებარი რეპლიკებიდან ჰერაკლე და პისთეტეროსი თავისთვის სასურველ დასკვნებს აკეთებენ. მოლაპარაკება პისთეტეროსის პირობების მიღებით დამთავრდა. ექსოდოსში წარმოდგენილია ბასილეიასა და პისთეტეროსის ქორწინების ამაღლებული სურათი, რომელიც, არსებითად, ამ უკანასკნელის მეუფების დაწყებას მოასწავებს მიწასა და ზეცაზე.

„ფრინველებს“ მრავალი რამ განასხვავებს არისტოფანეს სხვა კომედიებისაგან. ჯერ-ერთი, აქ მოქმედება უფრო მეტად არის კონცენტრირებული ძირითადი იდეის – ღრუბელგუგულეთის დაარსებისა და მისი სტატუსის განსაზღვრის – გარშემო. თვით პარაბასაც კი არ სწყდება ფრინველთა თემას და „სავსებით სერიოზულად“ ამტკიცებს, რომ ფრინველების პრეტენზია – იყვნენ სამყაროს განმგებელნი – არამცთუ სავსებით სამართლიანი, არამედ ყველასათვის ბედნიერების მომტანიც იქნება.

კომედიაში აშკარად არ არის გამოკვეთილი კონკრეტული სამიზნეები პოეტის თანამედროვე პოლიტიკური თუ კულტურული ცხოვრებიდან. შიგადაშიგ პოეტებსა თუ ცალკეულ ისტორიულ პირებზე „კბილის გაკვრა“, რაც, რასაკვირველია, მაინც გვხვდება პიესაში, ვერ ჩაითვლება პოეტის კომედიური პათოსის ძირითად სტიმულად.[1] ყოველივე ამის შემდეგ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა უნდოდა ეთქვა ამ კომედიით არისტოფანეს? ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ აქ შეიძლება რაღაც მინიშნება იყოს იმ იმედებზე, რომელნიც ათენელებისათვის სიცილიურ ექსპედიციას აღუძრავს.[2] სხვანი კი „ფრინველებში“ პოეტის ფანტაზიის გასაოცარ თამაშს ხედავენ მხოლოდ. როგორც ჩანს, კომედია ცხოვრების ორომტრიალისაგან მოქანცულ ათენელთა უტოპიური მიდრეკილებების აბსურდულობამდე განზოგადებას ისახავს მიზნად. თავისთავად ფრინველთა სტიქიის წინ წამოწევა, შესაძლოა, ათენელთა უტოპიური სწრაფვების მიმართ არისტოფანეს ირონიული დამოკიდებულების გამოხატულებაა.[3] ვფიქრობ, „ფრინველების“ გამორჩეულობა ისაა, რომ მას სამიზნედ რომელიმე კონკრეტული პოლიტიკური ლიდერი, ინტელექტუალი ან რაიმე ისტორიული, სოციალური მოვლენა თუ დემოკრატიულ ინსტიტუტებთან დაკავშირებული ფაქტი კი არ აქვს ამორჩეული, არამედ მთლიანად კომედიის თანამედროვე ათენის საზოგადოების განწყობილებები და ფიქრები, მასში მიმდინარე პროცესები და მისი მონაწილე არაორდინალური თუ ორდინალური ადამიანები, მოვლენათა განვითარების ილუზორული და რეალური პერსპექტივები. აქ აღმოვაჩენთ უამრავ ძაფს, რომელმაც კომედიის ესა თუ ის დეტალი ამა თუ იმ რეალურ მოვლენასთან შეიძლება დაგვაკავშიროს. შეველდებით, მხოლოდ ზოგიერთ ამგვარ „ძაფს“ გავადევნოთ თვალი: იზოლირებული ქალაქის შექმნა იწვევს იმ კონცეფციის ასოციაციას, რომელიც ათენის ე.წ. კუნძულზე განფენილობის მომხრეებს უნდა ჰქონოდათ და რომელიც, ალბათ, სიცილიური ექსპედიციის ამ კუნძულის ათენის დაქვემდებარებაში მოქცევის მსურველთათვის ლაშქრობის ერთ-ერთი მოტივი იყო. ფანტასტიკური იდეა ფრინველთა ქალაქის შექმნისა გარკვეულად ეხმიანება არისტოფანეს თანამედროვე მეცნიერთა და ფილოსოფოსთა ცდას, ეკვლიათ მიწის შიგნით მიმდინარე პროცესები თუ ციური მოვლენების კანონზომიერებანი. მათ ზოგად კარიკატურულ სახეს ახალ ქალაქში უანგარო დახმარებისათვის მოსული, სათანადო „გეომეტრიული ატრიბუტიკით“ აღჭურვილი ცნობილი ათენელი ასტრონომი და გეომეტრი მეტონი (ძვ.წ.ა. V ს.), რომლის ლოგიკა არ არის გასაგები ღრუბელგუგულეთის დამფუძნებელთათვის (992 შმდ.), წარმოგვიდგენს და აზოგადებს.[4] პოეზიაში მიმდინარე ნოვატორულ ცვლილებებთან დაკავშირებით, პოეტი გულს ახალი დითირამბიკოსის კინესიასის კარიკატურულად წარმოდგენითა და ქალაქიდან გაგდებით იოხებს (1372 შმდ.).[5] ათენელთა ლტოლვას სიმშვიდისაკენ „ფრინველების“ მთავარი პერსონაჟები τόπον ἀπράγμονα „წყნარი ადგილის“ დაჟინებული ძიებით ეხმაურებიან. ათენის

[1] მართალია, აქ არაერთი ისტორიული პირის სახელი გვხვდება, მაგრამ არც ერთი მათგანი, ცალკე აღებული, არ შეიძლება „ფრინველების“ საგანგებო გაკიცვის ობიექტად მიეიჩნიოთ. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 141.

[2] მიმოხილვისათვის იხ. A. Lesky, GGL, გვ. 494 შმდ.

[3] იქვე.

[4] მეტონი რეალური ისტორიული პირია.

[5] შდრ. აგრ. ქვემოთ, გვ. 524.

ტირანიული მიდრეკილებების ანარეკლი ახალი ქალაქის ლიდერის პისთეტეროსის, მისი ბასილეიასთან ქორწინების შემდეგ, განუსაზღვრელი ძალაუფლებით აღჭურვაში შეიძლება დავინახოთ. ხოლო მოკვდავთა პრეტენზიების საფუძვლიანობა, როგორც ადამიანთა, ასევე ოლიმპიელი ღმერთების მიმართ, კომედიაში ადამიანების უკვდავებზე გამარჯვებაში, ანუ, ფაქტობრივად, ჰიბრისის ე.ი. ზვიადობის ტრიუმფში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ და ა.შ. არისტოფანემ გენიალურად მოუყარა თავი კომედიაში თავისი უკიდეგანო ფანტაზიის წყალობით უამრავ სამიზნეს, რომელიც ზღაპრულ, უაღრესად მახვილგონივრულ, ფერადოვან, როგორც მუსიკალური ასევე ქორეოგრაფიული გაფორმებისათვის ამოუწურავი შესაძლებლობების მქონე დიდებულ სანახაობაში გააერთიანა. „ფრინველები“ ერთხმად არის აღიარებული კომედიური ხელოვნების შედევრად და იგი თანამედროვე სცენაზე საკმაოდ სტაბილურად დამკვიდრდა მრავალი თეატრის რეპერტუარში.[1]

„თესმოფორიაძუსები“ („ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე“) ძვ.წ.ა. 411 წელს დაიდგა, ალბათ, ლენეებზე. ჩვენ არ ვიცით, თუ როგორი წარმატება ხვდა მას წილად. არც ის შეგვიძლია ვთქვათ დაბეჯითებით, თუ რა მიმართებაში უნდა ყოფილიყო ამ პიესასთან არისტოფანეს ამავე სახელწოდების კიდევ ერთი, ჩვენამდე არმოღწეული კომედია.[2] ნაწარმოები პარატრაგედიის (=ტრაგედიის პაროდირების) შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. ევრიპიდესადმი მიძღვნილი კომედია ტრაგიკოსის პიესების კომიკური კოლაჟის თუ მონტაჟის საფუძველზეა აგებული. აქ კომედიურ კონტექსტში მოქცეული ევრიპიდე მდგომარეობიდან გამოსავლის ძებნის პროცესში იმავე ხერხებს, ხშირად ფრაზებსა თუ პასაჟებსაც კი მიმართავს, რასაც მისივე ტრაგედიების დახლართულ ინტრიგებში გახვეული გმირები იყენებენ. იმისათვის, რომ მთლიანად შევიგრძნოთ „თესმოფორიაძუსების“ პაროდიული სული, აუცილებელია ყველა იმ ტრაგედიის ტექსტის ცოდნა, რომელთაც კომედიაში იყენებს არისტოფანე, რაც ამ პიესების დიდი ნაწილის მოუღწევლობის გამო ჩვენთვის შეუძლებელია. კომედიის ძირითადი პერსონაჟებია ევრიპიდე და მისი სიმამრი მნესილოქოსი, რომელნიც ტრაგიკოს აგათონის სახლთან მისულან. ევრიპიდეს თავისი კოლეგის დახმარება სჭირდება, რადგან შეუტყვია, რომ თესმოფორიების დღესასწაულზე[3] შეკრებილ ქალებს მისი სასტიკად დასჯა სურთ დაადგინონ. მიზეზი ისაა, რომ ევრიპიდე მიწასთან ასწორებს ქალებს თავის ტრაგედიებში. ევრიპიდეს სურს, აგათონი დაითანხმოს, როგორმე შეიპაროს ქალთა თავყრილობაზე და დაიცვას განწირული კოლეგა. მართლაც, ჩნდება ქალად შემოსილი აგათონი, რომლის იერი ქალის ახალ როლზე მუშაობის მომასწავებელია.[4] იგი არ მიიღებს ევრიპიდეს თხოვნას. მაშინ მზადყოფნას გამოთქვამს მნესილოქოსი, ქალად გადაიცვას და შეიპაროს თესმოფორიაძუსებში. ამას მოსდევს მნესილოქოსის სათანადოდ გამოწყობის სცენა. აგათონი მას სამოსით ამარაგებს, ხოლო ევრიპიდე კი სათანადო კოსმეტიკური ჩარევით საკუთარ სიმამრს ჭეშმარიტ დიაცად აქცევს. და აი, მნესილოქოსი უკვე თესმოფორიაძუსებს შორისაა, რომელთა საბჭო

[1] „ფრინველებში“ ქალაქთა დაარსების მითების ტრადიციული ელემენტების კომიკური გარდაქმნის, ფანტაზიისა და უტოპიის ურთიერთმიმართების შესახებ შდრ. A. M. Bowie, დასახ. ნაშრ., გვ. 151 შმდ. „ფრინველების“ ადგილისათვის არისტოფანეს შემოქმედებაში შდრ. J. Newiger, „Die Vögel“ und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes (წიგნში: Aristophanes und die alte Komödie, Darmstadt 1975), გვ. 266 შმდ. „ფრინველებისა“ და თანამედროვეობის შესახებ იხ. H. Steinthal, Aristophanes heute, Die Altsprachliche Unterricht 25, 5, 1982, გვ. 76 შმდ.

[2] როგორც ჩანს, მათ შორის სახელწოდებებს გარდა საერთო არაფერი უნდა ყოფილიყო. შდრ. A. Lesky, GGL, გვ. 497. ასევე შესაძლებელია, რომ ამ შემთხვევაში ცნობებს შორის გარკვეულ აღრევასთან გვქონდეს საქმე. კომედია, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, შესაძლოა, საერთოდ დიდ დიონისიებზე იყო წარმოდგენილი. შდრ. K. J. Dover, Aristophanic Comedy, დასახ. ნაშრ., გვ. 162.

[3] თესმოფორიების დღესასწაული იმართებოდა პიანეფსიონის (ოქტომბრის მეორე, ნოემბრის პირველი ნახევარი) სამი დღის 11-13 განმავლობაში. იგი მხოლოდ ქალთა მონაწილეობით ტარდებოდა. კაცებისათვის მასში ჩაერევა სასტიკად აკრძალული იყო. დღესასწაული დემეტრესა და პერსეფონეს ეძღვნებოდა და, როგორც ჩანს, მასში ცენტრალური ადგილი სექსისა და გამრავლების მომენტს ეჭირა. შდრ. H. W. Parke, Festivals of the Athenians, London 1986, გვ. 82 შმდ.; გვ. 158 შმდ.; შდრ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 159 შმდ. დანერილებით A. M. Bowie, დასახ. ნაშრ., გვ. 205 შმდ.

[4] აგათონის შესახებ იხ. ზემოთ, გვ. 446 შმდ. მისი „ქალურობა“ ხშირად იყო კომედიოგრაფოსთა დაცინვის მიზეზი.

იწყებს თავის სხდომას. გამოსული ორატორები ერთხმად ითხოვენ ევრიპიდეს სიკვდილით დასჯას, რადგან მან ქმრებს ცოლების მიმართ ნდობა დაუკარგა. ევრიპიდეს მიერ დახატული ვერაგი ქალები კაცთა მასობრივ ეჭვიანობასა და მტრულ დამოკიდებულებას იწვევენ ცოლების, სატრფოების მიმართ. და მაშინ, როდესაც თესმოფორიაძუსების ერთსულოვანმა რისხვამ კულმინაციას მიაღწია, სიტყვით მწესილოქოსი გამოდის. იგი ევრიპიდეს დაცვას ცდილობს არა იმით, რომ გააბათილოს ტრაგიკოსის წინააღმდეგ წამოყენებული ბრალდებები. მისი დებულება ამგვარია: რატომ ვდებთ ევრიპიდეს ყველაფერში ბრალს, მან ჩვენი მხოლოდ ორი-სამი ცოდვა წარმოაჩინა, ჩვენ კი სინამდვილეში ათასობით გვაქვს. და მწესილოქოსი იგონებს საკუთარი თავის თუ სხვა ქალების შესახებ ათასგვარ პიკანტურ ამბავს.[1] ქალები აღაშფოთა მწესილოქოსის სიტყვამ. შუა კამათში ჩნდება ქალთა „კუდი“, ათენელი კლისთენესი, რომელსაც მათთვის შემზარავი ამბავი მოაქვს. თესმოფორიაძუსებს შორის შემოპარულია ქალად გადაცმული კაცი. იწყება შემოწმება, სავსე კომიკური პერიპეტიებით. მწესილოქოსი ხაფანგში გაებმება. მას ცუდი დღე ელის. აქ იგი ერთ-ერთ ქალს გამოგლეჯს ბავშვს და მისი მოკვლით იმუქრება, თუკი არ გაუშვებენ, მაგრამ, სინამდვილეში, ბავშვის მაგივრად საბანში ღვინით სავსე ტიკი აღმოჩნდება. მწესილოქოსს პრიტანისის[2] მოსვლამდე საყარაულოდ ჩააბარებენ ერთ-ერთ ქალს. მწესილოქოსი ეძებს ხსნის გზას. იგი იხსენებს ევრიპიდეს ერთ-ერთ ტრაგედიაში „პალამედესში“ გამოყენებულ ინფორმაციის გადაცემის ხერხს და ხის დაფებზე წერს თავისი გაჭირვების ამბავს. პარაბასა წარმოადგენს ქალების ხოტბას, მათი მამაკაცების წინაშე სრული უპირატესობის კონკრეტული მაგალითებით მტკიცების ცდას. მწესილოქოსის ხერხმა გაჭრა. ჩნდება ევრიპიდე, რომელიც თავისივე პერსონაჟის, მენელაოსის, როლს თამაშობს „ელენედან“. ვითომ მწესილოქოსი ელენეა, იგი კი თავისი კანონიერი ცოლის წასაყვანად მოვიდა. მაგრამ ეს ორნი არ ჭრის. მდგომარეობა კიდევ უფრო მძაფრდება, როდესაც მწესილოქოსს ქალისავე სამოსით მიაბამენ სვეტზე, მსგავსად მითიური ანდრომედესი.[3] მას ყარაულად ვინმე სკვითს მიუჩენენ.[4] და კვლავ ჩნდება ევრიპიდე, ამჯერად ჯერ ვითარცა ექო, შემდეგ კი მითიური პერსევსი[5] – კვლავ პარატრაგედიული სცენა. აქ კომიზმს ამძაფრებს სკვითის მეტყველება ერთობ დამახინჯებული ბერძნული ენით. ეს ცდაც წარუმატებლად სრულდება. სკვითი არ ტყუვდება. ბოლოს და ბოლოს, ევრიპიდე დგამს უკანასკნელ, ყველაზე უფრო „სარისკო“ ნაბიჯს. მას შემოჰყავს საოცრად სექსუალური მოცეკვავე გოგო და ფლეიტაზე დამკვრელი ბიჭი. თავდაპირველად იგი თესმოფორიაძუსების გუნდს მიმართავს:

ჰოი, ქალებო, თუ გწადიათ სამომავლოდ
ზავი დავდოთ ურთიერთ შორის, მე მზად ვიქნები.
ამიერიდან არ გაიგოთ ჩემს მიერ თქმული
რაიმე ცუდი თქვენს შესახებ. ამას გაუწყებთ.
.....
ხუნდებიანი კაცი. ახლობელია ჩემი,
თუ მას გამატანთ. აღარასდროს აღარ მოისმენთ
ჩემგან ავად თქმულს, ხოლო თუკი არ დამიჯერებთ,
რასაც სჩადიხართ დამალულად, ვაუწყებ თქვენს ქმრებს.
ლაშქრობიდან რომ სახლში დაბრუნდებიან ისევ.

(1160-64; 1166-69)

[1] როგორც ჩანს, უკვე მაშინ ამ ტიპის ამბები საკმაოდ პოპულარული ყოფილა. მათ მოგვიანებით თავი მოუყარა არისტიდეს მილეტელმა (ძვ.წ.ა. II-I სს.) თავის „მილესიაკაში“. ამ ამბებში ჭეშმარიტად დეკამერონული სული ტრიალებს. შდრ. წიგნის მეორე ტომი.

[2] შდრ. ზემოთ, გვ. 476, შენ. 4.

[3] ანდრომედეს, რომელსაც პერსევსი იხსნის, მითის შესახებ შდრ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, თხრობა და კომენტარები ნ. ტონიასი და მ. ღარიბაშვილის, გვ. 43 შმდ. ევრიპიდეს ამ თემაზე შექმნილი ჰკონია ტრაგედია „ანდრომედე“, რომლის მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებიღა შემორჩა ჩვენამდე.

[4] სკვითები კლასიკურ ათენში პოლიციელების ფუნქციას ასრულებდნენ.

[5] აქ „ანდრომედეს“ პაროდირება ხდება.

ეს არგუმენტი ქალებზე უმალვე იმოქმედებს. საქმე ახლა მხოლოდ სკვითის მოტყუებაზეა. მოხუც ქალად გადაცმული ევრიპიდე მას მუხლებზე დაუსვამს მოცეკვავე გოგოს. სკვითი ამ ცდუნებას ვეღარ უძლებს. იგი დედაბერს სთხოვს, ცოტა ხანი უყარაულოს მწესილოქოსს, თვითონ კი გოგო მიჰყავს სატრფიალო განცხრომისათვის. ევრიპიდე ათავისუფლებს სიმამრს. ისინი გარბიან. გოგოთი ნასიამოვნები, კვლავ სადარაჯოზე დაბრუნებული სკვითი სასოწარკვეთილებაშია.

როგორც ვხედავთ, ამ პიესაში, რომელიც აღსავსეა ძველი ატიკური კომედიისათვის დამახასიათებელი უხამსობებით, პარატრაგედია მთელი ძალით არის ჩაყენებული სიცილის სამსახურში. ვერ ვიტყვით, რომ არისტოფანე აქ რაღაცას ემართლებოდეს ევრიპიდეს, მას აინტერესებს მხოლოდ მისი უკიდეგანო პაროდირება. და კიდევ ერთი, არისტოფანეს ამ კომედიაში მძლავრად იჩენს თავს ქალთა ემანსიპაციის თემა, რასაკვირველია, გარდატეხილი არისტოფანესეული სიცილის პრიზმაში. ეს თემა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, საკმაოდ არსებითია დრამატურგის შემოქმედებაში და მისი წარმოჩენით მან მნიშვნელოვნად გაუსწრო საკუთარი პატრიარქალური ეპოქის შეხედულებებს ქალის ადგილის შესახებ საზოგადოებაში.[1]

„ლისისტრატე“ დაიდგა ძვ.წ.ა. 411 წელს. ალბათ, დიდ დიონისიებზე. ამ კომედიაში არისტოფანე ისევ და ისევ მშვიდობის დამყარების თემას უბრუნდება ელინებს შორის. და ამასთანავე, ამ პროგრამის განმახორციელებელ ძირითად ძალად ქალები გამოჰყავს. კომედიის სული განსაკუთრებით ახლობელია დღეს ჩვენთვის, რომელთაც ბევრი საერთო შეგვიძლია ვნახოთ „ლისისტრატესა“ და ქალთა თანამედროვე სამშვიდობო მოძრაობის იდეებს შორის. კომედიის მკითხველს XXI საუკუნის დამდეგს უთუოდ წარმოუდგება მსოფლიო ქალთა სამშვიდობო კონგრესებს, სუსტი სქესის წარმომადგენელთა თავგანწირულ მანიფესტაციებს, პროტესტებს სამხედრო ბაზების წინ. და ჩვენ კიდევ ერთხელ მოგვიცავს ალტაცების გრძნობა ათენელი დრამატურგის მიმართ, რომელმაც ასე წინასწარმეტყველურად განჭვრიტა ის, თუ რა შეუძლიათ, გააკეთონ ქალებმა ნანატრი მშვიდობის დასამყარებლად. ახლა კი მივუბრუნდეთ თავად კომედიას.

პიესა იწყება იმით, რომ ათენელი ქალი ლისისტრატე ფარულად კრებს ელადის ქალთა წარმომადგენლებს. მისი სურვილია, როგორმე დასრულდეს ომი ბერძენთა შორის. ამისათვის ის სთავაზობს მათ, თავიანთ თავზე აიღონ მშვიდობის დამყარების საქმე. გზა კი ამ მიზნის განსახორციელებლად ასეთია – ქალებმა მამაკაცებს გაფიცვა უნდა გამოუცხადონ, უარი უთხრან სარეცლის გაზიარებაზე და უპატრონოდ მიუგდონ ოჯახი. თავდაპირველად სუსტი სქესის წარმომადგენლებს უჭირთ სექსუალურ გაფიცვაზე დათანხმება, მაგრამ სპარტელი ლამპიტოს დახმარებით ლისისტრატე ახერხებს მათ დაყოლიებას. ქალები მიიღებენ სათანადო დავალებებს და მიაშურებენ თავიანთ კუთხეებს. ამასობაში აკროპოლისი უკვე აუღიათ ათენელ ქალებს. მოხუც ათენელ კაცთა გუნდი მოშურება ჩირაღდნებით დიაცთა იქიდან გამოსადევნად, მაგრამ ქალთა გუნდის ცივი შხაპი მათ გაუნელებს აგრესიას. ქალები სულაც არ აპირებენ ხუმრობას, ისინი არაფერს არ დაუთმობენ კაცებს, სანამ მშვიდობა არ დამყარდება. მდგომარეობა საგანგაშო ხასიათს იღებს. ჩნდება თავად პრობულოსი,[2] მაგრამ ლისისტრატესთან კამათში იგი აშკარად მარცხდება, რადგან ვერ ახერხებს იმის დამტკიცებას, თუ რატომ არის საჭირო ომი. ხოლო ქალები კი კაცებს საკმაოდ ლოგიკურად უსაბუთებენ იმას, თუ რატომ არის ეს ომი ყოველგვარ აზრს მოკლებული. ამის შემდეგ მოსალოდნელი ტრადიციული პარაბასა კომედიაში არსებითად გამოტოვებულია, რაც, ალბათ, გამომდინარეობს როგორც ამ პიესის პოეტიკის ელემენტის ფუნქციის შესუსტებიდანაც. ქალთა გაფიცვაში ჩნდება ბზარის ნიშნები. ზოგიერთი ქალი ვერ უძლებს მარტო, უალერსოდ ძილს და ათასგვარი ოინებით ცდილობს ცოტა ხნით გაიპაროს აკროპოლისიდან. მაგრამ ლისისტრატე მათ ამხელს და

[1] კომედიის ინტერპრეტაციისათვის შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 159 შმდ. მისი სცენური განხორციელების სირთულეებისათვის იხ. C. F. Russo, გვ. 186 შმდ.

[2] ძვ.წ.ა. 413 წელს ათენში აირჩიეს 10 პრობულოსი, ფაქტობრივად, უმაღლესი ხელმძღვანელი ორგანოს წევრი.

აკავებს მისნობის განცხადებით, რომლის თანახმადაც სულ მალე ქალები მიაღწევენ თავიანთ მიზანს. ვნება მარტო ქალებზე როდი მოქმედებს, მან კაცებიც დაძრა. კომედიაში ამის ნიმუშად წარმოდგენილია სცენა, თუ როგორ მოიპარება ვინმე კინესიასი თავისი ცოლის მირინეს სანახავად და თავის შესაბრალებლად თან მოჰყავს პატარა ბავშვი, მიუხედაობით გაუბედურებული. ლისისტრატეს დავალებით მირინე ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ კინესიასს ვნება გაუმძაფროს, მაგრამ გადამწყვეტ მომენტში ქმარს დაუსხლტება. ბოლოს და ბოლოს, ქალთა გაფიცვამ გაჭრა. სპარტიდან მოდის ელჩობა. ქალთა პროტესტს მთელი ელადა მოუცავს. სხვა გზა არ არის – ომი უნდა შეწყდეს. ჩნდება ლისისტრატე პერსონიფიცირებულ ღვთაებასთან – შერიგებასთან – ერთად. იგი მიმართავს სპარტელთა და ათენელთა წარმომადგენლებს, გულით მოეკიდონ მშვიდობის დამყარების, ერთმანეთთან შერიგების საქმეს. როდესაც კაცები მის ნებას დამორჩილდებიან, ლისისტრატე, არსებითად, გაფიცვას დამთავრებულად აცხადებს. კომედია სრულდება შერიგებისა და მშვიდობის დამკვიდრების აღსანიშნავი საერთო ელინური ლხინით. კომედიის მნიშვნელობა და არისტოფანეს მოქალაქეობრივი სიმამაცე კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდება, თუკი გავითვალისწინებთ, თუ რა ვითარება იყო შექმნილი მისი წარმოდგენის წელს. ათენის სამხედრო ძალა მთლიანად განადგურდა სიცილიაში, ექსპედიციის მონაწილენი ან დაიხოცნენ ან ტყვეების მძიმე ხვედრს ეზიარნენ. პელოპონესის ომი ათენისათვის უაღრესად მძიმე სახეს იღებს. თავად ათენში ხდება ე.წ. ოლიგარქიული გადატრიალება და უქმდება ყველა დემოკრატიული ინსტიტუტი. იწყება ტერორი და სიტყვის თავისუფლებას აშკარად „ფრთები ეკვეცება“. ყოველგვარი იმედი დაკარგულია. აი, სწორედ ამ ვითარებაში იდგმება კომედია, რომლის ფინალიც შეუქმნილი რეალობის კომიკური ნეიტრალიზაციის, თანამოქალაქეთა გამხნევების ჩინებულ მაგალითს წარმოადგენს.[1]

პიესაში ბევრი რამ გვახსენებს არისტოფანეს ადრეულ ნაწარმოებებს: უხამსობა, ფალოსის, როგორც პერსონაჟთა მოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივაციის, აქტიური აქცენტირება, ყველაზე სანუკვარი და სერიოზული მიზნების კომედიური სიმსუბუქით მიღწევა, უტოპიურობა. ამასთან აქ შეინიშნება ახალი მომენტებიც. კერძოდ, პიესის ცენტრალური პერსონაჟი თავად თითქმის არ არის მატარებელი კომიკური თუ გროტესკული შტრიხებისა, იგი წარმოგვიდგება ე.წ. სერიოზულ, ნორმალურ კომედიურ სახედ. პიესის მოქმედების განვითარება უფრო მეტად ექვემდებარება დროში სცენათა ლოგიკური თანამიმდევრობით განლაგების ფაქტორს. მნიშვნელოვნად არის შესუსტებული კონკრეტული პოლიტიკური პირებისა და მოვლენების განქიქების პათოსი.[2] „ლისისტრატე“ დიდი პოპულარობით სარგებლობს დღემდე. ერთი მხრივ, ხდება თავად არისტოფანეს კომედიის დრამატული, მუსიკალური, ფილმად გარდაქმნილი ფორმით წარმოდგენა, მეორე მხრივ კი მისი გავლენით არაერთი ნაწარმოები შეიქმნა.[3]

„ბაყაყები“ დაიდგა ძვ.წ.ა. 405 წელს ლენეებზე და არნახული წარმატება ხვდა წილად. კომედიამ არა მარტო გამარჯვება მოიპოვა, არამედ იგი, როგორც ჰიპოთესისი გვაუწყებს, ალბათ, იმავე ფესტივალზე (ან შესაძლოა დიდ დიონისიებზე), მაყურებელთა სურვილის გათვალისწინებით, ხელმეორედ წარმოადგინეს. ეს ატიკური კომედიის ისტორიაში უპრეცედენტო ფაქტი იყო.[4] ჰიპოთესისის თანახმად, მაყურებელს განსაკუთრებით პარაბასა მოეწონა. ალბათ, ძნელია მოინახოს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში სხვა ნაწარმოები, რომელსაც კომედიური ჟანრის ფარგლებში ესოდენ საინტერესოდ განხილოს უდიდესი მწერლების შემოქმედება. პიესა იწყება დიონისესა და მონის, ქსანთიასის დიალოგით. პირველს მეწამულ ქიტონზე ჰერაკლეს ლომის ქურქი მოუცვამს, მეორე კი, ბარგმოკიდებული, სახედარზეა შემომჯდარი. მათი საუბრიდან ვიგებთ, რომ დიონისეს განზრახული აქვს ჰადესში ჩასვლა. იქიდან მან უნდა წამოიყვანოს ევრიპიდე, რადგან

[1] ისტორიული ვითარების მიმოხილვისათვის შდრ. ბც, II, გვ. 55 შმდ.
[2] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 92 შმდ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 165 შმდ.
[3] შდრ. E. Frenzel, Stoffe..., გვ. 458 შმდ. H. Steinthal, დასახ. ნაშრ.
[4] შდრ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 198 შმდ.

ცოცხალთა შორის აღარავის ძალუძს კარგი ტრაგედიების წარმოდგენა.[1] ახლა ისინი ჰერაკლესთან მიდიან, რადგან მას ჰადესში ჩასვლის გამოცდილება აქვს და გზის მისწავლება შეეძლება. მართლაც, ჰერაკლე დიონისეს ჰადესში მოხვედრის რამდენიმე საშუალებას სთავაზობს. მათი დაწუნების შემდეგ იგი ასწავლის გრძელ გზას, რომელსაც შეუძლია ჰადესამდე მიყვანა. დიონისეს უნდა, როგორმე შეიმსუბუქოს სავალი გზა და სთავაზობს მიცვალებულს, რომელიც ჰადესისაკენ მიჰყავთ, გარკვეული გასამრჯელოს ფასად წაიღოს მათი ბარგი, მაგრამ მიცვალებული დიდი მეძვირე აღმოჩნდება. ბოლოს და ბოლოს, ისინი მიადგებიან ჭაობს, გამოჩნდება ქარონიც თავისი ნავით, რომელშიც დიონისე ჩაჯდება. ქსანთიასი კი ფეხით შემოურბენს ჭაობს. დიონისეს თავად მიჰყავს ნავი. ამ უჩვეულო მოგზაურობას ფონს უქმნის ბაყაყების გულგამაწვრილებელი ყიყინი-სიმღერა. და აი, მოგზაურები ჰადესში არიან. აქ თავდაპირველად მათ არცთუ მაინცდამაინც მეგობრულად შეხვდებიან. ჯერ იყო და დიონისეს ისე შეაშინებს ურჩხულის დანახვა, რომ იგი დარბაზში მჯდომი საკუთარი ქურუმისაკენ გაიქცევა შეძახილით:

ქურუმო, მიხსენ, რომ დავლიო მე შენთან ერთად.

(297)

შემდეგ მათ მისტების[2] გუნდი შემოეყრება, რომელიც შესანიშნავ ჰიმნს უმღერის იაკქოსს.[3] ბატონი და მონა პლუტონის[4] კარიბჭეს მიადგებიან. ჰერაკლეს სამოსი ბევრ უხერხულობას შეუქმნის დიონისეს ჰადესში. აქ მას ეგებებიან ეაკოსი,[5] მიწისქვეშეთის მეკარე, რომელიც ჰერაკლეზე განრისხებულია კერბეროსის მოტაცების გამო, პერსეფონეს მსახური ქალი, რომელიც მათ სუფრასთან იწვევს, ჰერაკლეზე გამწარებული მედახლე ქალები. იმის მიხედვით, თუ ვინ როგორ ხვდება, დიონისე თავის მონას ტანსაცმელს უცვლის გაუთავებლად. ბოლოს და ბოლოს, ეაკოსი ისე დაიბნევა, რომ ვერ ახერხებს გაარკვიოს, თუ რომელია მათ შორის ღმერთი და რომელი მონა. საკითხის გადასაჭრელად მას ისინი პლუტონთან მიჰყავს. ამას მოსდევს ცნობილი პარაბასა, უკანასკნელი არისტოფანეს ჩვენამდე მოღწეულ კომედიებში. განსხვავებით აქამდე განხილულ პარაბასათაგან, აქ მისტების გუნდი პოეტის განდიდებას კი არ გვთავაზობს, არამედ – კეთილ რჩევებს იმხანად უმძიმეს ვითარებაში მყოფი თანამოქალაქეების მიმართ:

სწორი იქნება, წმინდა გუნდმა, თუ რაა კარგი, ქალაქს
ასწავლოს და თან ურჩიოს, ჩვენ ასე ვფიქრობთ, თავდაპირველად
გათანასწორდნენ მოქალაქენი და უკუიგდოს შიში.

(686-88)

ეაკოსისა და ქსანთიასის საუბრის სცენიდან ვიგებთ, რომ ჰადესში დიდი დავა ჩამოვარდნილა ესქილესა და ევრიპიდეს შორის. ამ უკანასკნელს, როგორც კი ჰადესში ჩამოსულა, ესქილეს, ანუ პირველი ტრაგიკოსის, ტახტის დაჭერა მოუნდომებია და ამისათვის ყველა ხერხი მოუსინჯავს. სოფოკლეს, როგორც ეს მას სჩვევია, თავდაჭერილობა გამოუჩენია და არ შესცილებია ესქილეს. ის მეორე ადგილით დაკმაყოფილებულა. და აი, ახლა პლუტონი ეძებს არბიტრს, რომელიც შეძლებს განსაჯოს, თუ ვინ იმსახურებს მოპაექრე ტრაგიკოსთა შორის პირველობას. მან ეს საქმე ახლადმოსულ დიონისეს მიანდო.

შემდეგ იწყება ესქილესა და ევრიპიდეს აგონი, რომელიც დიონისეს თვალწინ მიმდინარეობს. ჯერ პოეტები ერთმანეთის შემოქმედებაში სუსტ წერტილებზე ამახვილებენ ყურადღებას და წარმოაჩენენ საკუთარ დამსახურებას. აქ, ფაქტობრივად, საკმაოდ კარ-

[1] არისტოფანე, როგორც ჩანს, საეჭვოდ სამართლიანია ტრაგედიისათვის გამოტანილი განაჩენით – სოფოკლესა და ევრიპიდეს გარდაცვალების შემდგომ ტრაგედია, ფაქტობრივად, მოკვდა. იხ. ზემოთ.
[2] მისტერიებს ზიარებულნი.
[3] აღტკინების შეძახილი ელევსინის მისტერიებისას. შემდგომ დაუკავშირდა დიონისეს.
[4] ჰადესის სინონიმი.
[5] ამ მითოლოგიური სახის შესახებ, რომელსაც გარდაცვალების შემდეგ ჰადესში გარკვეული ფუნქცია დაეკისრა, იხ. ზღვა და მიწისქვეშეთი. მცირე ღვთაებანი. თხრობა და კომენტარები ვ. ჯაფარიძისა, თბილისი, 1998. გვ. 49, 53.

გად ვლინდება თვით არისტოფანეს – ლიტერატურის კრიტიკოსის – მახვილგონიერება და ტრაგიკოსთა შემოქმედების ძირითადი თავისებურებების საუცხოო განზოგადების უნარი.[1] შემდეგ ისინი გადადიან ერთმანეთის ცალკეულ თხზულებათა დეტალების კრიტიკაზე. ევრიპიდე ესქილეს ბუნდოვნებაზე ედავება, ესქილე კი მას უწუნებს ლექსის იმდენად სტანდარტულად აგებას, რომ იქ ყველგან შეიძლება ჩაისვას ისეთი არაფრისმთქმელი წინადადებები, როგორიცაა, მაგალითად: „ფლაკონი დავკარგე“. ამის უარყოფას ევრიპიდე ვერაფრით ვერ ახერხებს. შემდეგ ევრიპიდე მას სიტყვების უაზროდ გამეორებას უწუნებს, ხოლო ესქილე მისი სიმღერების მელოდიკურ სიღარიბესა და სიმჭახეს. აგონი ახალ ფაზაში გადადის, როდესაც სცენაზე შემოაქვთ ვეებერთელა სასწორი. მორკინალებმა მასზე უნდა შეაგდონ ცალკეული სტრიქონები საკუთარი ტრაგედიებიდან. აქ ყველა შემთხვევაში ესქილე აშკარად ჯაბნის თავის მეტოქეს. და ბოლოს, როდესაც დიონისე მათ მიმართავს, თითოეულმა გამოთქვას, თუ რაში ხედავს ქალაქის (ანუ ათენის) ხსნას, პასუხების შემდეგ, ღმერთი დაასკვნის: თუმცა მისი ენა იფიცებდა, რომ ევრიპიდეს წაიყვანდა, სულმა აირჩია ესქილე. ამ უკანასკნელის რჩევით ტახტზე მის დაბრუნებამდე დარჩება სოფოკლე.

როგორც ვხედავთ, არისტოფანე კომედიაში მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ცვლილებას გვთავაზობს. მას აგონი გადააქვს კომედიის მეორე ნაწილში, პარაბასის შემდეგ, ხოლო პირველ ნაწილში კი წარმოგვიდგენს დიონისეს ჰადესში ჩასვლის საოცარი კომიზმით გაჟღენთილ სცენებს. თავად პოეტთა შეჯიბრში იშვიათი ოსტატობით არის შეზავებული სასაცილო (ფორმის დონეზე) და სერიოზული (შინაარსის დონეზე). სწორედ ამიტომ ამ კომედიას ხშირად მიმართავენ, როგორც ძვ.წ.ა. V საუკუნის ლიტერატურული კრიტიკის პრინციპების წარმომჩენ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო თვალსაჩინო თხზულებას.[2] თუმცა დიონისე ამქვეყნად ესქილეს აბრუნებს, სავსებით აშკარაა, რომ ევრიპიდე მისი ღირსეული მეტოქეა. ის, რომ ესქილეს ერკინება სწორედ ევრიპიდე და არა სოფოკლე, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, შესაძლოა, არისტოფანეს შენიღბული მოწინების გამომხატველი იყოს იმ ტრაგიკოსის მიმართ, რომელსაც იგი ასეთი ხალისით განაქიქებს თავის კომედიებში. დღეს დადგენილი მხოლოდ ის პასაჟებიც რომ გავითვალისწინოთ, რომლებშიც ევრიპიდეს პაროდირება ხდება, აღმოჩნდება, რომ არისტოფანეზე ყველაზე მეტი გავლენა, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, ევრიპიდეს მოუხდენია.

„ქალთა სახალხო კრება“ არისტოფანეს შემოქმედების ბოლო ეტაპის ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება. იგი ძვ.წ.ა. 492 წელს უნდა ყოფილიყო წარმომადგენელი. ჩვენ არაფერი ვიცით იმის თაობაზე, თუ როგორი წარმატება ხვდა მას წილად. დღეს, როდესაც კაცობრიობამ კომუნისტური იდეალების რეალურად განხორციელების გზაზე გარკვეული გამოცდილება დააგროვა და საკმაოდ მწარე გაკვეთილებიც მიიღო, არ შეიძლება არ გაგვაოცოს საზოგადოების ცხოვრების კომუნისტურად ორგანიზაციის იმ გენიალურმა განჭვრეტამ, რომელიც არისტოფანეს ამ კომედიაში გვაქვს. კომედიაში ორი თემაა წინ წამოწეული – ერთი, „ლისისტრატედან“ უკვე კარგად ცნობილი – გინოკრატიისა, ანუ ქალთა მმართველობისა, ხოლო მეორე, შედარებით ახალი, სამართლიანი და თანასწორუფლებიანი საზოგადოების შექმნისა. ცენტრალური გმირი აქ პრაქსაგორაა, თუმცა თავისი იდეის განხორციელებისა და დასაბუთების შემდეგ იგი, ფაქტობრივად, გადის მოქმედებიდან და ჩვენ, ძირითადად, მისი პროგრამის განხორციელების შედეგებით „ვტკბებით“. პრაქსაგორა მამაკაცთაგან ფარულად უთენია კრებს ათენის ქალებს, რომელთაც, მამაკაცებად გადაცმულებმა, სახალხო კრებაზე რიცხობრივი უპირატესობა უნდა შექმნან და დაადგინონ, რომ ამიერიდან ძალაუფლება პოლისში ქალებს გადაეცეთ. ამისი აუცილებლობა კი აშკარაა, რადგან კაცების უჭკუობით მძიმე ეკონომიკურ და მორალურ მდგომარეობამდე მისული საზოგადოება მხოლოდ შრომისმოყვარე ქალებს შეუძლიათ გადაარჩინონ. პრაქსაგორას მოხუცი ქმარი ბლეპიროსი და მისი მეზობელი ქრემესი აღმოაჩენენ, რომ არც ცოლები არიან სახლებში და აღარც კაცთა სამოსია. ამ დროს სახალხო კრებიდან ერთ-ერთ მეზობელს მოაქვს ამბავი ახალი დადგენილების შესახებ – ძალაუფლება ათენში ქალებს გადაეცათ. ქალები ჩუმად ბრუნდებიან სახლებში. პრაქსაგორა ქმრის საყვედურზე რაღაც მიზეზს იგონებს მისი მოულოდნელი გაქრობის გასამართლებლად. ხოლო, როცა დარწმუნდება, რომ სახალხო კრების გადაწყვეტილებას ასე თუ ისე ყველანი დაჰმორჩილდნენ, საკუთარი ქმრისა და ქრემესის წინაშე იგი ასაბუთებს იმ სიკეთეს, რაც ქალთა მმართველობის დადგომას მოჰყვება. ჯერ ერთი, მოისპობა ყველა ის უსამართლობა, რაც კაცთა მეუფების შედეგია – დანყებული ცრუმოწმეობიდან, დამთავრებული სიღარიბით. ამისათვის პრაქსაგორას მოფიქრებული აქვს თავისი პროგრამა:

> საერთო იყოს ყოველივე, ყველას ჰქონდეს მასში წილი.
> ამით იცხოვროს, აღარ გვყავდეს არც მდიდარი, არც ღარიბი.
> არც ვრცელ მამულთ მფლობელი და არც საფლავის მინის არმქონე,
> არც ბევრი მონის მყოლე და არც მსახურის გარეშე მყოფი,
> არამედ საერთო ცხოვრებას მივცემ ყველას, მთლად ერთნაირს.
>
> (590-94)

პრაქსაგორა საკმაოდ მოხერხებულად იგერიებს მისი ქმრის სკეპტიკურ შენიშვნებს. ყველაზე რთული სექსუალური საკითხია, როგორლა იქნება ეროსის საქმე. პრაქსაგორას აქაც მოფიქრებული აქვს სრული თანასწორობის ნათელი გეგმა. ახალგაზრდა ვაჟმა თუ ქალმა, ვიდრე თავისთვის შესაფერის წყვილს მოინახავდეს, ჯერ მოხუც ქალსა თუ კაცს უნდა დაუკმაყოფილოს ტრფობის ჟინი, რომ, ბოლოს და ბოლოს, ნაწყენი და დაჩაგრული არავინ დარჩეს. შესაბამისად, პრაქსაგორა სრულ კომუნიზმს ქადაგებს – დანყებული საერთო ტრაპეზებიდან და კერძო საკუთრების გაუქმებიდან, დამთავრებული ოჯახების მოშლითა და თავისუფალი სქესობრივი კავშირებით. პრაქსაგორამ თავისი ოპონენტები დაარწმუნა. პიესის, რომელსაც არ აქვს ტრადიციული პარაბასა, მეორე ნაწილში, როგორც ეს, ჩვეულებრივ, ძველი ატიკური კომედიისათვის არის დამახასიათებელი, ხდება პრაქსაგორას პროგრამის რეალიზაციის ილუსტრირება. ერთი სცენა წარმოგვიდგენს ქრემესისა და მისი თანამოქალაქის სახით ახალი რეჟიმის მიმართ ორ განსხვავებულ პოზიციას. პირველი მზადაა ჩააბაროს მთელი თავისი ქონება სახელმწიფოს, მეორე კი ჯერჯერობით თავს იკავებს, იგი უცდის სხვებს, რადგან არ სჯერა, რომ ხალხი ასე ადვილად შეელევა თავისი სისხლითა თუ ოფლით მოპოვებულს. ეს მას არ უშლის ხელს დავა ატყდება ჭაბუკის გამო ლამაზ ქალიშვილსა და ბებერ ქალს შორის. ეს უკანასკნელი კანონით სარგებლობს – ჭაბუკმა პირველად მისი ჟინი უნდა დააკმაყოფილოს. და როდესაც იგი ქალიშვილს გამოსტაცებს სასოწარკვეთილებამდე მისულ ჭაბუკს, აქ კიდევ უფრო ბებერი და კიდევ უფრო მახინჯი ქალი გამოჩნდება. ახლა იგი იჩემებს ჭაბუკთან სარეცლის გაზიარების პრივილეგირებულ უფლებას, მაგრამ არც მას დასცალდება. მესამე ქალი, რომელიც ასაკითაც და სიმახინჯითაც მნიშვნელოვნად აღემატება წინა ორს, ყველას აჯობებს.

ექსოდოსი საკმაოდ ორაზროვანია. აქ მსახური გოგო ბლეპიროსს მოუხმობს საერთო სუფრაზე, რომელიც უკვე იგემეს სხვა მოქალაქეებმა. ბლეპიროსი, როგორც ჩანს, გოგოებთან ერთად არის. მსახური სუფრასთან იწვევს გოგოებსაც და მაყურებელსაც, თუმცა აქ ბლეპიროსი მაყურებელს ჩუმად ანდობს, რომ ყველას თავისი ვახშამი აქვს სახლში გამზადებული და იგიც ახლა ისეთი სუფრისკენ ეშურებოდა. კონტრასტს საერთო-სახალხო სუფრის მოჩვენებით სიუხვესა და ინდივიდუალურის რეალურობას შორის კიდევ უფრო ზრდის დაპირება იმის თაობაზე, რომ მოპატიჟებულთ ელით კერძი, რომლის სახელწოდებასაც არისტოფანე 77 მარცვლის შემცველი, ყოველგვარი შესაძლებელი გასტრონომიული კომპონენტისაგან შედგენილი სიტყვით გადმოგვცემს. ფაქტობრივად, ეს სახელწოდება იმის მიმნიშნებელია, რომ კერძი სავსებით არარეალურია. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს იქვე მოწოდება – საერთო სუფრაზე მიპატიჟებულებმა მისატანებლად თან ცერცვის ფაფა წამოიღონ.

არისტოფანეს ამ კომედიაში, როგორც ჩანს, კომედიური ფორმით ასახულია ის თეორიული ძიებანი, რაც მის ეპოქაში უკეთესი საზოგადოების შესაქმნელად მიმდინარეობდა. არ არის შემთხვევითი, რომ პლატონის „სახელმწიფოში“ წარმოდგენილი იდეალური სა-

---

[1] ტრაგიკოსების შემოქმედების არისტოფანეს საკმაოდ საინტერესო და ზუსტი შეფასების შესახებ შდრ. J. Latacz, Einführung... გვ. 262 შმდ. და სხვა მრავალი გვერდი.

[2] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 166 შმდ.; K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 183 შმდ.

ხელმწიფოს მოდელი ესოდენ სიახლოვეს გვიჩვენებს პრაქსაგორას პროგრამასთან. მაგრამ, თუკი პლატონისთვის ეს მოდელი სერიოზული ძიებების დაგვირგვინებაა, არისტოფანე ყოველივეს ირონიით უყურებს. იგი ზედმიწევნით ზუსტად გვიჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება აღმოცენდეს კორუმპირებულ საზოგადოებაში ე.წ. პრიმიტიული კომუნიზმის იდეები, თუ რაოდენ მომხიბვლელია ეს იდეები გარეგნულად და როგორ აბსურდამდე შეიძლება მიგვიყვანოს მათმა განხორციელებამ. თითქოს კომედიის ე.წ. საილუსტრაციო ნაწილი პრაქსაგორას პროგრამის წარმატებული ხორცშესხმის წარმოჩენაა, მაგრამ ამასთანავე იგი იმასაც გვიჩვენებს, თუ რაოდენ უაზრო შეიძლება იყოს ეს პროცესი ადამიანებისათვის, რომლებშიც საკუთარი სურვილების დაკმაყოფილების ჟინი ყველაზე მაღლა დგას. ამდენად არისტოფანესთან პრაქსაგორას პროგრამა გარეგნულად იმარჯვებს, მაგრამ, ფაქტობრივად, თავისი აბსურდულობის გამო მარცხდება. ფინალი, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, საკმაოდ რელიეფურად წარმოაჩენს, თუ რაოდენ დიდი ბლეფია ადამიანთა ამ საზოგადოებაში საერთო კეთილდღეობისა და სრული თანასწორობის იდეის ცხოვრებაში გატარება.[1]

„პლუტოსი“ არისტოფანეს ჩვენამდე მოღწეულ კომედიათაგან ყველაზე გვიანდელია, იგი ძვ.წ.ა. 388 წელს უნდა წარმოედგინათ სცენაზე. შესაძლოა, ეს იყო გადამუშავებული ვარიანტი არისტოფანეს ამავე სახელწოდების ჩვენამდე არმოღწეული კომედიისა, რომელიც მას ოცი წლით ადრე, ძვ.წ.ა. 408 წელს გამოუტანია მაყურებლის სამსჯავროზე.[2] პიესა საკმაოდ მკაფიოდ გვიჩვენებს განვითარების იმ ხაზს, რომელიც, როგორც ჩანს, არა მარტო არისტოფანესათვის, არამედ საერთოდ ძველი ატიკური კომედიის საშუალოში გარდამავალი ეტაპისათვის იყო დამახასიათებელი. ყურადღებას გავამახვილებთ რამდენიმე მომენტზე: ა) პარაბასა ამ კომედიაში (ისევე როგორც საერთოდ არისტოფანეს გვიანდელ კომედიებში) უგულებელყოფილია, ბ) გუნდი კომედიის აქტებად დამყოფის ფორმალურ ფუნქციას ასრულებს მხოლოდ. საინტერესოა, რომ უკვე „ქალთა სახალხო კრების“ ტექსტში ორგზის და „ღრუბლებისაში“ ერთხელ, გარკვეული სტრიქონის შემდეგ, გვაქვს შენიშვნა „ქორუ“, რაც „გუნდის პარტიას“ უნდა ნიშნავდეს. ისე რომ, ამ პარტიის ტექსტი აღარ არის მოტანილი. „პლუტოსში“, სადაც გუნდი, ფაქტობრივად, სავსებით უფუნქციოა, ამგვარი მინაწერი ოთხგზის გვხვდება.[3] ძნელი სათქმელია, ამ ადგილებში გუნდი მხოლოდ ფერხულს მართავდა, თუ სიმღერასაც ასრულებდა. ცხადია ერთი: გუნდის ფუნქცია აქტებს შორის ანტრაქტის გამოცხადებას უტოლდებოდა, რაც პიესების სტრუქტურაში ახალი პრინციპის დამკვიდრების დაწყებაზე – მათ აქტებად დაყოფაზე – უნდა მიგვანიშნებდეს; გ) პიესაში თავდასხმები რეალურ პოლიტიკურ მოღვაწეებზე თუ მოვლენებზე თითქმის აღარავითარ როლს არ ასრულებს – მისი ძირითადი მიზანია ზოგადი სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის გარდატეხა კომედიურ პრიზმაში.

კომედია იწყება მიწათმოქმედ ქრემილოსისა და მისი მონის, კარიონის დიალოგით. მონა უკმაყოფილოა იმით, რომ მისი პატრონი ვიღაც ბრმა მოხუცს მისდევს უკან. იგი ქრემილოსს ამ უთავბოლო სრბოლის მიზეზს ეკითხება. პატრონი, ბოლოს და ბოლოს, მას არკვევს საქმის ვითარებაში – თურმე ქრემილოსს აპოლონის სამისნოსთვის უკითხავს, რა გზას დადგომოდა მისი შვილი:

> საჭირო არის იქნებ შეიცვალოს გზები და
> გახდეს ის ვერაგი, უსამართლო, მთლად გახრწნილი,
> რადგან ესაა სასარგებლო ან ცხოვრებაში?
>
> (36-38)

ამაზე მას სამისნოსაგან მიუღია პასუხი: გაჰყევი ტაძრიდან გასვლისას პირველსავე შემხვედრს და დაარწმუნე, შინ წამოგყვეს. კარიონი იქვე დასასვენებლად ჩამომჯდარ ბრმა მოხუცს აიძულებს, თქვას თავისი ვინაობა. ირკვევა, რომ ის ყოფილა პლუტოსი (სიმდიდრე). მიზეზი კი იმისა, რომ ასე უსამართლოდ ასაჩუქრებს საკუთარი თავით იგი ადამიანებს ისაა, რომ პლუტოსი უსინათლოა.[1] ქრემილოსი და კარიონი დაარწმუნებენ პლუტოსს, წაჰყვეს მათ. პლუტოსი შედის ქრემილოსის სახლში. ეს უკანასკნელი თავის მეგობართან, ბლეფსიდემოსთან ერთად გადაწყვეტს, თვალები აუხილოს პლუტოსს, რათა მან სწორად მონახოს გამდიდრების ღირსი ადამიანები. ამისათვის უმჯობესია პლუტოსის ასკლეპიოსის ტაძარში დაწვენა. მაგრამ მოულოდნელად ჩნდება დაბრკოლება. შემოდის ბებერი ქალი, რომელიც კატეგორიულად წინააღმდეგია ხალხის გამდიდრებისა. ირკვევა, რომ იგი პენია (სიღარიბე) ყოფილა. აგონი წარმოგვიდგენს ქრემილოსისა და პენიას დავას. ეს უკანასკნელი საკმაოდ აქტიურად ამტკიცებს იმას, რომ სიღარიბე აიძულებს ადამიანებს იშრომონ. იგი თუ აღარ იქნა, მოკვდავნი დაკარგავენ ყოველგვარ სტიმულს და აღარაფერი აღარ გაკეთდება. ქრემილოსი აგდებს პენიას, რომელიც დარწმუნებულია, რომ ადამიანები მას უკან მოუხმობენ. მოხუცი პლუტოსი მიჰყავთ განსაკურნებლად. კარიონს მოაქვს ამბავი პლუტოსის დიდებული განკურნებისა. მისი უწყებიდან ვიგებთ ასკლეპიოსის ტაძრის ქურუმის თაღლითობისა და თავად ღმერთის მიერ პლუტოსისათვის თვალის ახელის სასწაულ ამბავს. ამას კი, ისევე, როგორც არისტოფანეს კომედიების დიდ ნაწილში, მოჰყვება მთელი წყება სცენებისა, რომელნიც პლუტოსის ადამიანებთან მოსვლის შედეგებს წარმოგვიჩენს. ჯერ წესიერი კაცი ჩნდება მადლის მისაგებად მილებული სიკეთისათვის, შემდეგ გაუბედურებული და ხელმოცარული დამსმენი, მერე ხანდაზმული ქალი, რომელსაც ახალგაზრდა საყვარელი აღარ ეფერება შეძლეული უხვი საჩუქრების ფასად. მას მოჰყვება თავად ღმერთი ჰერმესი, რომელსაც ოლიმპოსზე შექმნილი დიდი დაბნეულობის ამბავი მოაქვს და რომელსაც ახალი ღმერთის მეუფების დაწყების აღსანიშნავად სურს გადმოინაცვლოს პლუტოსთან ახლოს, რადგან: „სადაც კარგად გრძნობ თავს, იქ არის კიდეც სამშობლო“ (1151). ბოლოს ჩნდება ზევსის ქურუმი, რომელიც ყველაზე გონივრულად იმას ჩათვლის, რომ პლუტოსი ქურუმად გადაიქცეს. პიესის ფინალში საზეიმო სვლით, რომელშიც ქურუმი და ჭრელად გამოწყობილი ხანდაზმული ქალი მონაწილეობენ, პლუტოსს თავის ახალ სამკვიდრებელში, ათენის პართენონზე მდებარე საგანძურში მიაცილებენ.

ასე მთავრდება ეს ზღაპრული ელემენტებით უხვი კომედია, რომელიც კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, თუ როგორ თანდათანობით შეიცვალა არისტოფანეს პიესებში კონკრეტულ-პოლიტიკური პათოსი აბსტრაქტულ-სოციალურით.[2]

არისტოფანეს კომედიური თეატრის თავისებურებები (დამატებითი შენიშვნები)

არისტოფანეს ჩვენამდე მოღწეული 11 კომედია მისი მოღვაწეობის თითქმის ორმოც წელს (ძვ.წ.ა. 425-388 წწ.) მოიცავს, რაც პოეტის შემოქმედებაში მიმდინარე პროცესების საფუძვლიანი ანალიზის შესაძლებლობას ქმნის.

არისტოფანესათვის, განსხვავებით ტრაგიკოსებისაგან, საკმაოდ სტაბილურია იმ რეალური ადგილის, ანუ ტოპოსის ფარგლები, სადაც მისი კომედიების მოქმედება წარმოებს. ფაქტობრივად, აქ გამოიყოფა სამი ე.წ. ძირითადი სამოქმედო არენა: ათენი/ატიკა, ღვთიური მეუფების სფეროები (ზეცა იქნება ეს, თუ მიწისქვეშეთი) და მოკვდავთა მიერ შექმნილი რომელიღაც უტოპიური სამკვიდრებელი. ამდენად, რეალური ტოპოსის შემთხვევაში, არისტოფანეს თვალსაწიერი ათენით (=ატიკით) შემოიფარგლება და ამ მხრივ, მისი ადრეული და გვიანდელი კომედიები ერთმანეთისაგან, ფაქტობრივად, განსხვავებას არ გვიჩვენებს. სამაგიეროდ, განსხვავებულია კომედიებში განვითარებულ მოვლენათა შედეგის მასშტაბები. „აქარნელებში“, „მხედრებში“ მოქმედების შედეგს ლოკალური, ანუ ათენური მნიშვნელობა აქვს და იგი კონკრეტული პრობლემის გადაჭრასთან არის დაკავშირებული, თუმცა მათში იმდენად მაღალია კლასიკურობისათვის დამახასიათებელი კომედიური განზოგადების ხარისხი, რომ წმინდა ატიკურ-ათენური გაკილვის ობიექტები

---

[1] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 173 შმდ. C. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 196 შმდ.

[2] A. Lesky, GGL, გვ. 504.

[3] შდრ. C. F. Russo, დასახ. ნაშრ., გვ. 231 შმდ.

[1] პირველად ბრმა პლუტოსის სახე პოეზიაში პიპონაქსმა შემოიყვანა იხ.ზემოთ, გვ. 204 შმდ.

[2] ინტერპრეტაციისათვის შდრ. B. Zimmermann, გვ. 180 შმდ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 202 შმდ.

აშკარად ზოგადკაცობრიულ მნიშვნელობას იძენენ. მათ საერთოდ ომის სიცილის აღმძვრელ აბსურდულობასა და დემოსის განწყობილებების მართვაში თაღლითობის „გამორჩეულ“ როლზე შეიძლება ჩაგვაფიქრონ. „ღრუბლებსა“ და „კრაზანებში“ არისტოფანეს კომედიური პრობლემატიკა შედარებით მრავალპლანიანი ხდება. მართალია, მათში არ იცვლება სამოქმედო ადგილი – ატიკა (ათენი), მაგრამ თითოეულ პიესაში პოეტის კომედიურ თვალსაწიერში ექცევა სულ ცოტა ორი ძირითადი პრობლემა. მათგან ერთი კონკრეტულად ათენურ სინამდვილესთან არის დაკავშირებული („ღრუბლებში“ სოკრატეს სააზროვნო, „კრაზანებში“ ათენის სასამართლო), ხოლო მეორე უფრო ზოგადად-ადამიანური („ღრუბლებში“ – მანკიერი აღზრდის შედეგები, „კრაზანებში“ მამებისა და შვილების თაობებს შორის წარმოქმნილი დაპირისპირება) ხასიათისაა. თანდათანობით, როგორც ჩანს, არისტოფანე ძლევს ერთგვარ „მიჯაჭვულობას“ ათენზე და „მშვიდობაში“ მოქმედება მიწიდან ღმერთთა სამეუფოში გადადის, ხოლო შემდეგ კი კვლავ მიწაზე ბრუნდება. შედეგიც უკვე სცილდება ატიკის ფარგლებს და მშვიდობა მთელ ელადას მოიცავს. „ფრინველებით“ მოქმედება ათენიდან უკვე ახლად შექმნილ ფანტასტიკურ ტოპოსში ინაცვლებს, ხოლო კომედიურ პრობლემათა ოდენობა საოცრად მრავალფეროვანი და რეალურ სამიზნეებთან იდენტიფიკაციისათვის შედარებით ძნელი ხდება. „თესმოფორიაზუსები“ კვლავ ათენში გვაბრუნებს. აქ წინ უკვე ევრიპიდეს პაროდირება და მისი ქალებისადმი დამოკიდებულება იწევს, თუმცა კომედიაში უკვე გინოკრატიის, ანუ ქალთა მეუფების ელემენტებიც ექცევა პოეტის ყურადღების არეში. ე.წ. ქალთა მეუფების ხაზი დომინანტური ხდება („ლისისტრატეში“), სადაც ემანსიპირებული ელინი ქალები იწყებენ დიდ სამშვიდობო მოძრაობას, რომლის ცენტრი კვლავ ათენია, თუმცა შედეგი – მთელი ელადისათვისაა მნიშვნელოვანი.

„ბაყაყებში“ მეორე, ე.წ. ევრიპიდეს ხაზი ბევრად უფრო განზოგადებული ფორმით წარმოგვიდგება, მოქმედების მიწისქვეშეთში გადატანით, კომედიოგრაფოსი უჩვეულო პოეტური აგონის მოწმედ გვაქცევს, რომელშიც ესქილე და ევრიპიდე ტრაგედიებით კი არა, მათი შემოქმედების დასაცავი და ერთმანეთის განსაქიქებელი არგუმენტებით ეჯიბრებიან ერთმანეთს. მართალია, აქ ე.წ. ევრიპიდეს ხაზი თვალსაჩინოა, მაგრამ პიესა უფრო მთელი განათლებული ელინური საზოგადოებისათვის ცნობილ ტრაგიკოსთა შემოქმედების აქტუალური საკითხების კომედიური ფორმით განხილვას გვთავაზობს, ვიდრე ევრიპიდეს პაროდირების ძირითადად ათენელთათვის გასაგებ ცდას.

„ქალთა სახალხო კრება“ ერთდროულად რამდენიმე საკითხს წამოწევს, მათ შორის ერთი სავსებით რეალურია – დემოკრატიული ათენის სახალხო კრების იმპოტენცია, ხოლო დანარჩენი ორი უტოპიური – გინოკრატია და უფლებებითა და ქონებით მოქალაქეთა სრული გათანასწორება. ყველა შემთხვევაში არისტოფანე დაუნდობელია – იგი დასცინის როგორც რეალურ სახალხო კრებას და პოლიტიკურ-სოციალურ სისტემას, ისე მათი „რეფორმების“ შესაძლებლობასაც. „პლუტოსში“ უკვე ყოველივე უტოპიის ტრიუმფით სრულდება და არისტოფანე თავისი ამ გვიანდელი კომედიით არ გვიკლავს სიმდიდრის სამართლიანი განაწილების იმედს. ამგვარად პოეტის შემოქმედების ორმოცწლიანი მონაკვეთის ამსახველი !! კომედია მოიცავს ყველა პრობლემას, რომელიც ათენელებს აღელვებდა (ომი და მშვიდობა, პოლიტიკოსები და დემოკრატიული ინსტიტუტები, ინტელექტუალები, რეალობიდან გაქცევისაკენ ლტოლვა, საყოველთაო კეთილდღეობის მიღწევა). ამასთანავე ისინი გვიჩვენებენ იმის საშურ ხელოვნებას, თუ როგორ ვაქციოთ კონკრეტული ზოგადსაკაცობრიოდ, მძიმე და სერიოზული – სასაცილოდ. მოლვაწეობის ხანგრძლივ გზაზე არისტოფანე კონკრეტულ-უტოპიურიდან (პელოპონესის ომში სეპარატული ზავის დადების, დაბერებული დემოსის გაახალგაზრდავების შესაძლებლობა) „მაღლდება“ ზოგადუტოპიურობამდე (ქონების სამართლიანად განაწილების საიდუმლოს ამოცნობა). უტოპიური, თუკი ამ ცნებას განუხორციელებელის მნიშვნელობით გავიაზრებთ, თან გასდევს მის ყველა კომედიას და სწორედ განუხორციელებლის განხორციელება, ანუ უტოპიურის რეალურად ქცევა, არისტოფანეს კომედიების პათოსის ერთერთი განმსაზღვრელი ნიშანია. იგი ყოველთვის მშვენივრად ნახულობს პრობლემის გადაჭრის მოულოდნელობით გამორჩეულ იმ საშუალებას, რომელიც, თავისი არარეალურობით დაუჯერებელია. ამდენად, არისტოფანეს ყველა კომედიის არსი შეიძლება დავიყვანოთ შემდეგ „პრინციპამდე“: განუხორციელებელი ხორციელდება დაუჯერებლით.

ეს კი, ბუნებრივია, უკვე „პრინციპის“ ფორმულირების დონეზე იწვევს სიცილს, ხი
მისი კომედიური სახით ჩამოყალიბების შემდეგ კომედიური კათარსისის[1] ძალას იშვი
სისრულით გვაზიარებს.

კომედიური ფორმა „პრინციპს“ მრავალი საშუალებით ეძლევა, რომელთა დიდ ნაწ
ზე ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა. აქ უფრო დაწვრილებით შევეხებით ზოგიერთ მ
განს და აქამდე, ფაქტობრივად, ჩვენი ყურადღების მიღმა მირჩენილ რამდენიმე სხვა
კითხსაც.

თავდაპირველად ტერმინის შესახებ, რომელიც საკუთარი ნაწარმოებების მიმართ
მოიყენა არისტოფანემ. „აქარნელებში“ დიკაიოპოლისი, რომელიც ევრიპიდეს გმირ
მათხოვრულ სამოსში გამოეწყობა, მიმართავს თავის მსმენელს პოეტის სახელით შემდ
სიტყვებით:

ნუ გაბრაზდებით ჩემზე, ხალხო, მაყურებელო,
თუკი ათენელთ მოგმართავთ მათხოვრად ჩაცმული,
ვზრუნავ ქალაქზე, ტრიგოდიის თქვენთვის შემქმნელი,
რადგან ის, რაც სწორია, იცის ტრიგოდიამაც“

(497-500)

ამ შემთხვევაში არისტოფანე, შესაძლოა, პირველად ბერძნულ ტრადიციაში, კომედი
სინონიმად ტრიგოდიას გამოიყენებს და ამით, ყოველი შემთხვევისათვის, საკუთარ
დრამის საკმაოდ საინტერესო თავისებურებებზე მიგვანიშნებს. სიტყვის პირველი კომპო
ნენტი ბერძნ. τρύξ, τρυγός (ტრუქს, ტრუგოს) „მაჭარს, (ღვინის) თხლეს“ აღნიშნავს, მეორე კ
„სიმღერას“. ტერმინი თავისი პირველი ნაწილით შეიცავს მინიშნებას დიონისურ მხია
რულებაზე, რომლისთვისაც თრობა და ღვინის ნალექით ერთმანეთის გათხუპვნა დამახ
ასიათებელი იყო. მთელი ტერმინი გვაგონებს ტრაგოდიას და ფაქტობრივად, „გვიმტ
კიცებს“, რომ ტრიგოდია და ტრაგედია (ტრაგოდია) დები არიან. ისევე როგორც ტრაგე
დიას, არისტოფანეს ტრიგოდიასაც მასწავლებლის ფუნქცია შეუძლია შეასრულოს. ამ
სიტყვების წარმოთქმის წინ დიკაიოპოლისი ევრიპიდესგან ტრაგედია „ტელეფოსის“ პერ
სონაჟის ტანსაცმელს თხოულობს და საუბარს ამავე პიესის პაროდირებით იწყებს. ეს უფ
რო გასაგებს ხდის, თუ რით არის მოტივირებული არისტოფანესთან ტრაგედიის (განსა
კუთრებით ევრიპიდეს) პაროდირება. თუკი დიკაიოპოლისის პირით წარმოთქმულ თავად
არისტოფანეს სიტყვებსაც გავითვალისწინებთ იმის თაობაზე, რომ მისი ტრიგოდიის
ამოცანა ქალაქზე ზრუნვა და სიმართლის თქმაა, მაშინ ნათელი გახდება კომედიოგრა
ფოსის სურვილი, ტრიგოდია ტრაგედიის სრულფასოვან პარტნიორად თუ მეტოქედ გა
მოაცხადოს; მართალია, განსხვავებული საშუალებებით, მაგრამ ისინი ერთ მიზანს ემ
სახურებიან.[2]

ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა იმაზე, თუ რაოდენ დიდია კომედიაში პირობითობის
ხვედრითი წონა. ტრაგედიისაგან განსხვავებით, არისტოფანე (და, ალბათ, ეს ასე იყო სხვა
კომედიოგრაფოსთა შემოქმედებაშიც) არცთუ იშვიათად შლის ზღვარს სცენასა და მაყუ
ურებელს შორის ამ უკანასკნელის უშუალოდ ჩართვით მოქმედებაში. მართალია, უკვე
ევრიპიდეს ტრაგედიების პროლოგებში არაერთი შემთხვევა გვაქვს მაყურებლის უშუ
ალო ინფორმირებისა იმაზე, თუ პიესაში რა და სად ხდება, მაგრამ არისტოფანე ამ მხრივ
ბევრად უფრო შორს წავიდა. მასთან, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნავს,
შეიძლება სცენური მოქმედების ილუზია სრულიად დაირღვეს. ამგვარი ეფექტის მძლავრი
ინსტრუმენტი არის კომედიის პირმშო პარაბასა. თავად მისი სახელწოდება რომ παραβαίνω
„გადასვლა, გადახვევა“ ზმნიდან არის ნაწარმოები და აღნიშნავს პროცესს, რომელიც
ამგვარად გამოიხატებოდა: παραβαίνειν πρὸς τὸ θέατρον „მაყურებელთან (თეატრთან) მი
ახლოვება, გადასვლა“. ამ შემთხვევაში გუნდი შეიძლება პარაბასის შესრულებისას მთლი
ანად გამოვიდეს თავისი როლიდან და მისთვის შესაბამისი სამოსიც კი გაიხადოს, ქოროს
როლიდან „ამოვარდნა“ ზოგჯერ მხოლოდ ნაწილობრივი იყო და იგი კომედიით დაკის-

[1] კომიკური კათარსისის შესახებ შდრ. ზემოთ. გვ. 469.
[2] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Ko

რებული თავისი ძირითადი ფუნქციისაგან მოუწყვეტლად მაყურებელთან ამა თუ იმ აქტუალურ თემაზე საუბრით იფარგლებოდა. პარაბასის შესრულების მომენტში მოქმედება შეჩერებულია, მაყურებელი გამორთული მისი მსვლელობიდან და განწყობილი გუნდის (იგივე პოეტის) სერიოზული საყვედურები, შეგონებები ან ამა თუ იმ საკითხზე მოსაზრებები მოისმინოს. ყველა შემთხვევაში მაყურებელი პარაბასას უცბად გადაჰყავს დროებით თეატრალური პირობითობის სამყაროდან რეალურ ცხოვრებაში, რათა შემდეგ იგი კვლავ დააბრუნოს კომედიური მოქმედების ფანტასტიკურსა და მახვილგონივრულ გარემოში.[1] მაგრამ არისტოფანე ამით არ შემოიფარგლება. მასთან ხშირია შემთხვევები, როდესაც თვით კომედიის პერსონაჟები რთავენ მაყურებელს მოქმედებაში. ა.მ., შენიბული დიონისე „ბაყაყებში“ მაყურებელთა შორის მჯდომ თავის ქურუმს მიმართავს დახმარებისათვის, „ღრუბლებში“ სცენიდან ხდება იმის დადგენა, რამდენი გახრწნილი კაცის ზის მაყურებელთა შორის, „მშვიდობაში“ ციდან დაშვებული ტრიგაიოსი მაყურებლებს აუწყებს, რომ ისინი უსაძაგლესებად გამოიყურებიან და ა.შ. თუკი სცენიური ილუზიის დარღვევა პარაბასებში მეტწილად მაყურებელთან სერიოზული მსჯელობის სურვილით არის მოტივირებული, უშუალოდ მოქმედების მიმდინარეობის პროცესში მას კომიკური ეფექტის გამოწვევა აქვს მიზნად.[2]

ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა ათენის (ატიკის), როგორც არისტოფანეს კომედიების მოქმედების ძირითადი ტოპოსის შესახებ. მართალია, ამ მხრივ, ტრაგედიის მოქმედების გეოგრაფია ბევრად უფრო მრავალფეროვანია, მაგრამ, სამაგიეროდ, კომედია ტრაგედიისაგან თავად სამოქმედო ადგილის განუწყვეტელი ცვლით გამოირჩევა. თუკი კონკრეტულ ტრაგედიაში არცთუ ხშირია მოქმედების ადგილის შეცვლის შემთხვევები, რაც არისტოტელეს „პოეტიკის“ არასწორად გაგების გამო დიდხანს შუა საუკუნეების შემდგომი ევროპის დრამის თეორეტიკოსებს ადგილის ერთიანობის კანონადაც კი მიაჩნდათ ტრაგედიაში, არისტოფანეს გმირი მუდმივად გადაადგილდება ხოლმე, ანუ ხშირად იცვლება სამოქმედო ადგილი თავად ერთი ტოპოსის ფარგლებშიც კი. ა.მ., აქარნელების მოქმედება იწყება პნიქსზე, შემდეგ დიკაიოპოლისი იქიდან გამოდის, მერე ევრიპიდეს სახლთან ჩნდება და ბოლოს წარმოგვიდგება საკუთარი კარ-მიდამოში საკუთარი ძალებით მთელი ელადისათვის ორგანიზებულ ღია „ბაზარში“. მართალია, თავად კომედიის სამოქმედო ადგილი, გეოგრაფიული თვალსაზრისით, არ სცილდება ატიკას, მაგრამ სამაგიეროდ ერთობ ინტენსიურია თავად ატიკის ფარგლებში პროტაგონისტის მოძრაობის მარშრუტის ცვლა. თეატრალურ პირობითობას შეჩვეულ ათენელ მაყურებელს ზედმეტი სცენური საშუალებების გარეშე არ გაუჭირდებოდა მიეღო კომედიოგრაფოსის თამაშის წესები და დიკაიოპოლისის უბრალო გადაადგილება მის თვალწინ სამოქმედო ადგილის შეცვლად ჩაეთვალა. საქმე გაცილებით უფრო რთულად იყო იმ შემთხვევებში, როდესაც გმირი ერთი განზომილებიდან მეორეში გადადიოდა. ა.მ., „ბაყაყებში“ დიონისემ საკმაოდ „რთული“ გზა უნდა გაიაროს ჰადესში მოსახვედრად, ნეხვის ჭიაზე ამხედრებულმა ტრიგაიოსმა „მშვიდობაში“ ცად აფრენის ილუზია უნდა შექმნას და ა.შ. სწორედ ამიტომ, თანამედროვე მკვლევარნი აღნიშნავენ, რომ კომედიის სცენურ განხორციელებას გაცილებით მეტი ძალისხმევა და რეჟისორული ფანტაზია ესაჭიროებოდა, ვიდრე ტრაგედიისას.[3] ჩვენთვის დღეს ძნელია იმის ზუსტად განსაზღვრა, თუ როგორ წყვეტდნენ წამოჭრილ სცენურ პრობლემებს არისტოფანეს თანამედროვე რეჟისორები, მაგრამ ისინი რომ მაქსიმალურად იყენებდნენ მაშინ არსებული თეატრალური მანქანების შესაძლებლობებს, ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. ასევე მოსალოდნელია ამ შემთხვევებში ყველა იმხანად ხელმისაწვდომი სცენოგრაფიული საშუალებების გამოყენება. სამოქმედო ადგილების ცვლილებით გამოწვეულმა აუცილებლობამ განაპირობა გვიანელინისტურ ეპოქაში ე.წ. პერიაქტების ანუ სპეციალური მოწყობილობების თუ მექანიზმების შემოღება, რომლებიც სცენის სწრაფი განახლების შესაძლებლობას იძლეოდა ისე, რომ საჭირო აღარ ხდებოდა, სცენის

[1] პარაბასის შესახებ შდრ. DNP,9 , 303 შმდ. პარაბასამ თავი ამოწურა უკვე არისტოფანეს გვიანდელ კომედიებში. ა.მ., „ქალები სახალხო კრებაზე“ და „პლუტოსი“, რომლებშიც უკვე გუნდის ფუნქცია თითქმის გაუქმებულია. შდრ. აგრ. ქვემოთ.

[2] შდრ. K. J. Dover, დასახ. ნაშრ., გვ. 55 შმდ. Л. Бердзенишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 21 შმდ.

[3] შდრ. P. D. Arnott, Public and Performance in the Greek Theatre, London, New York 1991 (1989), გვ. 132 შმდ.

მუშებს დეკორაციების ფუნქციის მქონე სურათები გაეტანათ და ისინი ახლებით შეეცვალათ.[1]

მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს არისტოფანეს კომედიების სტილში მეტაფორას, თუმცა ძნელია იმის მტკიცება, რომ არისტოფანე თავად ქმნიდა ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ახალ მეტაფორებს. როგორც ჩანს, იგი მეტწილად გამოიყენებს ენაში არსებულ, ტრადიციად ქცეულ მეტაფორებს. მისი ნოვატორობა ამ მეტაფორებისათვის ახალი სულის შთაბერვაში, მათ აქტუალიზაციაში, განსაკუთრებით კი, ერთობ უხვ გამოყენებაშია. როგორც ცნობილია, მეტაფორა სიტყვათა გადატანითი გამოყენებაა. ეს კი გულისხმობს სიტყვის, ცნების თუ გამოთქმის მისთვის დამახასიათებელი მიმართებებიდან ამოღებას და სხვაში ჩასმას. არისტოფანესთან მეტაფორების რამდენსამე ტიპს გამოყოფენ. ახლა თითოეული მათგანის განხილვა შორს წაგვიყვანდა. აქ მხოლოდ ის შეიძლება აღინიშნოს, რომ მეტაფორების გამოყენება მნიშვნელოვნად ზრდის არისტოფანეს ნაწარმოებების მხატვრულობისა და კომიზმის ხარისხს. მოვიტანოთ რამდენიმე მაგალითი: ტილს თუ ბაღლინჯოს სტრეფსიადესი „ღრუბლებში“ დემარქოსს, ანუ დემის წინამძღოლს უწოდებს. „ლოგინის დემარქოსი მკბენს რომელიღაც“ (37). ამ შემთხვევაში მეტაფორით გამოწვეულმა ასოციაციებმა საკმაოდ შორს შეიძლება წაგვიყვანოს და თვით დემები ბაღლინჯოიან სარეცლებს შეგვადარებინოს. იმ აზრის გადმოსაცემად, რომ ვილაც კარგ რაღაცეებს ამბობს, არისტოფანესთან შეიძლება შეგვხვდეს: „ვარდებს მეუბნები“ („ღრუბლები“ 910). მეტაფორული აზროვნების ზოგიერთ სხვა შემთხვევაზე უკვე გვქონდა ლაპარაკი. მათ ანალიზს უკანასკნელ წლებში საკმაოდ დიდი ყურადღება ეთმობა არისტოფანეს შემოქმედების შემსწავლელთა ნაშრომებში.

ტრაგედიასთან სიახლოვისა და იმავდროულად მისგან განსხვავებულობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სფერო იყო კომედიის მეტრული ორგანიზაცია, განსაკუთრებით კი, მუსიკალური გაფორმება. მართალია, კომედია, არსებითად, გამოიყენებს იმ საზომებს, რაც ბერძნულ პოეტურ ტრადიციაში ჩამოყალიბდა, მაგრამ იგი, არცთუ იშვიათად, ტრაგედიისაგან განსხვავდება ცალკეული მეტრული სტრუქტურების გამოყენების სიხშირით თუ გარკვეული თავისებურებებით. დავიწყოთ ტრაგედიისა და კომედიისათვის საერთო სადიალოგო პარტიების საზომით, იამბური ტრიმეტრით. ტრაგედიის სადიალოგო პარტიებში ამ საზომის გამოყენება საკმაოდ მკაცრ მეტრულ კანონებსა თუ შეზღუდვებს ექვემდებარება, არისტოფანეს კომედია უარს ამბობს ამ კანონების ბეჯითად დაცვაზე და თავისი სილაღით უფრო უახლოვდება სასაუბრო ენას. კომედიის „თავისუფლება“ განსაკუთრებით რელიეფურად გამოიკვეთა იამბური ტრიმეტრის გამოყენების მომენტში: 1) ტრაგედია საკმაოდ თანმიმდევრულად იცავს ტრიმეტრულ სტრიქონში ცეზურის, ანუ პაუზის გამოყენების, წესებს, კომედიის სადიალოგო სტრიქონებში ცეზურა, შესაძლებელია, საერთოდ არ გვქონდეს, 2) ტრაგედიაში გამოიყენება ე.წ. „ხიდები“. მათ შორის ყველაზე ცნობილია მისი პირველად აღმომჩენის პორსონის სახელით ცნობილი ე.წ. Lex Porsoniana ანუ „პორსონის კანონი“. კომედიაში ეს და სხვა „ხიდები“, ფაქტობრივად, იგნორირებულია ან ერთობ შეზღუდულია, 3) გრძელი მარცვლის ორი მოკლეთი „განმუხტვა“, ანუ ჩანაცვლება, კომედიაში, ტრაგედიისაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივი მოვლენაა. რაც შეეხება პარაბასების ანაპესტურ მეტრულ სტრუქტურასა და საგუნდო პარტიებს, ამ შემთხვევაშიც კომედია საგრძნობ „გადახვევას“ გვიჩვენებს ტრაგედიისაგან.[2]

მუსიკისა და ქორეოგრაფიის როლი არისტოფანესთან საგანგებო მსჯელობას მოითხოვს. საკითხი უნდა განვიხილოთ იმ პროცესების კონტექტში, რომლებმაც მოიცვა ბერძნული მხატვრული კულტურა ძვ.წ.ა. V საუკუნიდან, განსაკუთრებით მისი შუა პერიოდიდან. ტრადიციულად მიჩნეული იყო, რომ ე.წ. სინთეტურ ჟანრებში, რომლებშიც სიტყვა, მუსიკა და ცეკვა იყო გაერთიანებული, დომინანტური სიტყვა უნდა ყოფილიყო,

[1] შდრ. H.-D. Blume, Einführung in das Antike Theater, გვ. 66.

[2] შდრ. Л. Бердзенишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 19 შმდ.; D. Korzeniewski, Griechische Metrik, Darmstadt 1968, გვ. 60 შმდ.; M. L. West, Greek Metre, Oxford 1996 (1982), გვ. 88 შმდ. ე.წ. „ხიდები“ ბერძნულ მეტრულ ლექსთწყობაში გრძელ და მოკლე მარცვალთა გარკვეული მიმდევრობის შედეგად მეტწილად სალექსო სტრიქონის ამა თუ იმ სეგმენტში მარცვლის სიგრძის მისი ორი მოკლე მარცვლის ჩანაცვლებით განსამუხტავად გამოიყენება.

ხოლო დანარჩენ ორს, ფაქტობრივად, აზრის პოეტურად გადმოცემისათვის უნდა შეეწყო ხელი. სწორედ ამიტომ, როგორც ინსტრუმენტული მუსიკის, ასევე ქორეოგრაფიისათვის ტექსტი შემზღუდველი და, გარკვეულწილად, მაკოორდინირებელი ფაქტორი იყო. ძვ.წ.ა. V საუკუნიდან შეინიშნება სამივე ამ კომპონენტის „ემანსიპაციის“ პროცესის დაწყება, რაც თითოეულ მათგანს საკუთარი კანონზომიერებით განვითარებისაკენ უბიძგებდა. ამ პროცესში დაიწყო სერიოზული ძვრები მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში. მთელ რიგ შემთხვევაში მათ სინთეტურ ჟანრებში, როგორც ჩანს, დომინანტური პოზიციაც კი მოიპოვეს. მაგრამ ეს, რასაკვირველია, ხდებოდა ინსტრუმენტული, სასიმღერო მუსიკისა თუ ქორეოგრაფიის სფეროებში მნიშვნელოვანი რეფორმის თუ ცვლილებების პარალელურად. მუსიკისა და ცეკვის „ლიტერატურის მარწუხებიდან“ თავის დაღწევას ბევრი მწერალი თუ მოაზროვნე საკმაოდ კრიტიკულად და დამცინავად ხვდებოდა, მათ შორის იყო არისტოფანეც. მაგრამ ხელოვნების განვითარებას თავისი კანონზომიერება ჰქონდა. პროცესი მუსიკის სიტყვისაგან გამოყოფისა და დრამის თავისთავად კომპონენტად ჩამოყალიბებისა, ფაქტობრივად, ევრიპიდედან იწყება და არისტოფანესთან თავის ლოგიკურ დასასრულს პოულობს. მისი გვიანდელი კომედიის „პლუტოსი“ ჩვენამდე მოღწეულ ტექსტებში იმ ადგილებში, სადაც გუნდის პარტიები იყო მოსალოდნელი, χοροῦ („გუნდის“) შენიშვნით დაკმაყოფილება იმაზე მიგვითითებს, რომ აქ უბრალოდ ტექსტთან დაუკავშირებელი მუსიკალური ან ქორეოგრაფიული ნომერი ჯდებოდა. ეს კი უკვე მოასწავებდა ძველი ატიკური დრამის, კერძოდ კი კომედიის, როგორც ტექსტის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ორგანული ერთიანობის დარღვევას, რამაც ბიძგი მისცა წმინდა სადიალოგო ანუ სასაუბრო დრამის განვითარებას. ამ უკანასკნელში მუსიკას და ქორეოგრაფიას თავისთავადი, ტექსტისაგან განყენებული ფუნქცია ეკისრებოდა.[1] ქვემოთ, კლასიკურ ბერძნულ პოეზიასა და მუსიკაში მიმდინარე რეფორმატორულ მოძრაობაზე მსჯელობისას ამ საკითხს უფრო დეტალურად განვიხილავთ.

არისტოფანეს კომედიების ტექსტის ისტორიისა და შეფასებისათვის

ბერძენ ტრაგიკოსთა ტექსტების ჩვენამდე მოღწევის შესახებ მსჯელობისას აღინიშნა, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამ პროცესში ლიკურგოსის ე.წ. ათენის სახელმწიფო ეგზემპლარს. თუკი სოფოკლესა და ევრიპიდეს გარდაცვალების შემდეგ ტრაგედიის განვითარება, ფაქტობრივად, შეწყდა და ტრაგიკული თეატრის ავტორიტეტს ძირითადად ისევ და ისევ დიადი სამეულისა და მათი თანამედროვეების დრამების სცენაზე ხელახალი დადგმით ინახავდნენ, კომედიამ არისტოფანეს შემდეგ ევოლუციის საკმაოდ საინტერესო გზა განვლო. ამის შედეგად არისტოფანემ უკვე ძვ.წ.ა. IV საუკუნის შუა პერიოდისათვის სცენური აქტუალობა დაკარგა და მისი დადგმა გვიანკლასიკური თუ ელინისტური ეპოქის თეატრებში თითქმის აღარ ხორციელდებოდა. ბუნებრივია, ეს ეხებოდა ძველი ატიკური კომედიის სხვა წარმომადგენლებსაც. მაგრამ ამით როდი დაიკარგა საერთოდ ინტერესი ძველი ატიკური კომედიის მიმართ. მან უბრალოდ, ძირითადად, საკითხავი თუ სასკოლო ლიტერატურის სფეროში გადაინაცვლა. კარგად არის ცნობილი, რომ ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა არისტოფანესა და მის თანამედროვე კომედიოგრაფოსთა საკმაოდ სოლიდური, სათანადო ფილოლოგიური აპარატით აღჭურვილი გამოცემები მოამზადეს. გამოიცემოდა საშუალო და ახალი ატიკური კომედიის ავტორთა ნაწარმოებებიც. როგორც აღინიშნა, ძვ.წ.ა. 120 წლამდე მოღვაწე 256 კომედიოგრაფოსის 2300-მდე პიესის სახელწოდება არის ჩვენამდე მოღწეული, რომელთაგან სრულად შემოგვრჩა არისტოფანეს 11 კომედია და XX საუკუნის 50-იან წლებში აღმოჩენილი მენანდროსის 1 პიესა. ანტიკურობის ერთ-ერთი უპოპულარულესი ავტორი მენანდროსი, როგორც დრამატურგი, XX საუკუნემდე, ფაქტობრივად, არც იყო რაიმე კონკრეტული მასალით ცნობილი. რას უნდა მივაწეროთ არისტოფანეს ამგვარი „იღბლიანობა“? როგორც ჩანს, მის დიდ ავტორიტეტს, მისი კომედიების მიმართ გვიანანტიკურ სამყაროსა და ბიზანტიაში შემორჩენილ ყურადღებას,[1] გარკვეულწილად, შემთხვევითობას და გვიანანტიკური და ბიზანტიური ეპოქის მოღვაწეთა ინტერესს ატიკური დიალექტის მიმართ. ატიცისტების რწმენით, არისტოფანეს კომედიებმა შემოინახეს ნამდვილი ატიკური დიალექტი, რომელზეც მეტყველებდნენ მისი თანამედროვე ათენელები. არისტოფანეს კომედიებმა, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში გავლენა მოახდინეს ე.წ. მენიპურ სატირასა და ლუკიანოსზე. ბიზანტიაში არისტოფანე XI საუკუნიდან სასკოლო ავტორთა ნუსხაში იყო შეტანილი. განსაკუთრებულ ინტერესს მისი „პლუტოსი“ იწვევდა, მას პოპულარობით ოდნავ ჩამოუვარდებოდა „ღრუბლები“ და „ბაყაყები“. ბიზანტიიდან არისტოფანეს ხელნაწერებმა ევროპაში გადაინაცვლეს. 1498 გამოიცა მისი ცხრა კომედია, ხოლო 1515 წლის გამოცემაში დამატებით შეიტანეს „ლისისტრატე“ და „თესმოფორიაძუსები“. ეს თერთმეტი კომედია შეადგენს დღემდე არისტოფანეს ჩვენამდე მოღწეულ კომედიების სრულ კრებულს. რენესანსიდან მოყოლებული არისტოფანეს ევროპაში საკმაოდ წინააღმდეგობრივად აფასებდნენ. ერაზმუს როტერდამელი საოცრად მაღალი აზრის იყო მის ჰედონისტურ ღირსებებზე. მაკიაველის 1500 წლისათვის „ღრუბლების“ გავლენით შეუქმნია საფრანგეთში საკმაოდ ბევრი მწერალი შთააგონა „პლუტოსმა“. პ. ლოდემ „ფრინველების“ მიბაძვით შექმნა „ნეფელოკოკიგია“, ხოლო რასინმა „კრაზანების“ რეციპირება მოახდინა. ამის საპირისპიროდ XVII-XVIII საუკუნეების ფრანგული ლიტერატურის თეორიაში არისტოფანეს სხვა ცნობილ ანტიკური ეპოქისა თუ თანამედროვე კომედიოგრაფოსებზე უკან აყენებდნენ. განსაკუთრებით ჭრიდა ყურს კლასიციისტური ესთეტიკის მატარებელთ არისტოფანეს უხამსობა, მხოლოდ „პლუტოსის“ მიმართ იყვნენ ამ ეპოქის თეორეტიკოსები შედარებით ლმობიერნი. ევროპაში დავას იწვევდა „ღრუბლები,“ რადგან აქ ისეთი დიდი ავტორიტეტი იყო „უსამართლოდ“ განქიქებული, როგორიცაა სოკრატე. გოეთე არისტოფანეთი ახალგაზრდობის წლებში იყო გატაცებული და მისი მიბაძვით „ფრინველებიც“ კი შეუქმნია. XIX საუკუნიდან თანდათანობით იზრდება არისტოფანეს მიმართ ინტერესიც და მისდამი დამოკიდებულებაში აშკარად პოზიტიური შეფასებები სჭარბობენ. არსებითად, იგი მოწონებით სარგებლობდა რომანტიკოსებში, მასზე ერთობ მაღალი აზრის იყო ჰეგელი. XIX საუკუნეში არისტოფანეს გარშემო კამათის ერთ-ერთი მიზეზი ის გახდა, რომ კომედიოგრაფოსის მკვლევარნი ვერ ადგენდნენ, როგორი იყო მისი დამოკიდებულება დემოკრატიული იდეალების მიმართ. დემოკრატიული სულისკვეთების მოღვაწეები მის მიმართ კრიტიკულად, ხოლო ანტიდემოკრატიულისა კი, პირიქით, პოზიტიურად იყვნენ განწყობილნი. ამის პარალელურად გრძელდებოდა არისტოფანეს მიბაძვით კომედიების შექმნა. მისი პოპულარობა იქამდეც კი მივიდა, რომ ი. რისტერმა 1871-74 წლებში ძველბერძნულად შექმნა ე.წ. არისტოფანული პიესები. არისტოფანე კლასიკური ათენის შემდგომ, ალბათ, არასოდეს არ სარგებლობდა იმგვარი პოპულარობით, როგორც XX საუკუნეში. იგი, შეიძლება ითქვას, საკმაოდ კარგად მოერგო გასული საუკუნის მოვლენებს, პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტს, ომისა და მშვიდობის პრობლემის აქტუალობას და ა.შ. არისტოფანემ დღეს აშკარად დაჩრდილა ახლადაღმოჩენილი მენანდროსიც, კარგად ცნობილი რომაელი პლავტუსიც და ტერენციუსიც. მისი 11 კომედიიდან 9 აქტიურად არის ჩართული თანამედროვე თეატრების

[1] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 45 შმდ.

[1] პაპიროლოგიური აღმოჩენები გვიდასტურებს, რომ არისტოფანეს ეგვიპტეში VI-VII საუკუნეებშიც კი კითხულობდნენ. არისტოფანეს ახალი პაპიროლოგიური აღმოჩენების შედეგად რამდენიმე ფრაგმენტი შეემატა. მათ შორის „ანაგიროსის“ ფრაგმენტი მნიშვნელოვანია იმით, რომ კომედიოგრაფოს პლატონისადმი მიძღვნილმა რამდენიმე სტრიქონმა მეცნიერებაში მძაფრი კამათი გამოიწვია. შდრ. R. M. Rosen, Trouble in the early Career of Plato Comicus, ZPE, 76, 1984, გვ. 223 შმდ. კომედიის „შემოქმედება“ უკვე ცნობილ ორიოდ სტრიქონს მიემატა 17, ასევე 12 სტრიქონი აღმოჩნდა მისი ჩვენთვის უცნობი კომედიისა „გმირები“. საერთოდ, პაპირუსებში ძირითადად დასტურდება ის ფრაგმენტები, რომლებიც ჩვენამდე მოღწეულ კომედიებს უკავშირდება. ამან შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ არისტოფანეს ე.წ. საკითხავად შერჩეულ კომედიათა წრე უკვე საკმაოდ ადრე იყო ძირითადად ჩვენთვის ცნობილი კომედიებით შემოფარგლული. შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 125 შმდ.

რეპერტუარში. თითქმის ერთხმად აღიარებენ, რომ ძველი ატიკური კომედიის კორიფევსი დღესაც საოცრად აქტუალურია.[1]

არისტოფანეს თანამედროვე სხვა კომედიოგრაფოსები

ამეიპსიასი. ძვ.წ.ა. V საუკუნეში მოღვაწე კომედიოგრაფოსი, რომელიც კრატინოსისა და არისტოფანეს ერთ-ერთი სერიოზული კონკურენტი ყოფილა. ჩვენამდე შემორჩა შვიდი კომედიის სახელწოდება და ძალზე უმნიშვნელო ფრაგმენტები. მის საკმაოდ სერიოზულ წარმატებაზე ათენელ მაყურებელში მეტყველებს გამარჯვება ძვ.წ.ა. 423 წელს, როდესაც მან თავის „კონნოსით“, ალბათ, დიონისიებზე უკან ჩამოიტოვა კრატინოსი, არისტოფანე და პირველი ადგილი მოიპოვა, ხოლო 414 წელს, ამავე ფესტივალში, კვლავ გაიმარჯვა და გაუსწრო არისტოფანეს „ფრინველებს“ თავისი „მეოცნებეებით“ („კომასტაი“).[2] მას გამარჯვება უნდა მოეპოვებინა კიდევ სულ ცოტა ორჯერ, ერთხელ დიონისიებზე და ერთხელ ლენეებზე. მის კომედიებში, რამდენადაც ჩვენ ხელთ არსებულ უმნიშვნელო ინფორმაციაზე დაყრდნობით შეიძლება მსჯელობა, მსგავსად არისტოფანესი, სამიზნედ სოკრატე ყოფილა არჩეული (კონნოსი მისი მუსიკის მასწავლებელი იყო), თუმცა მას ე.წ. უპრობლემო, განყენებულ თემაზე შექმნილი კომედიებიც ჰქონია. არისტოფანემ „ბაყაყებში“ თავის „მრისხანე“ კონკურენტს გაჰკრა კბილი ფრინიქოსსა და ჩვენთვის სავსებით უცნობ ლიკისთან ერთად (7).[3]

ფრინიქოსი. ცნობილი ტრაგიკოსის სეხნია. ასევე ძვ.წ.ა. V საუკუნის კომედიოგრაფოსი, არისტოფანეს მეტოქე კომედიურ აგონებში. მისი დებიუტი ძვ.წ.ა. 430 ან ძვ.წ.ა. 429 წელს უნდა შემდგარიყო. მისი 10 პიესის სახელწოდება შემოგვინახა „სვიდა“-მ. ფრაგმენტები საკმაოდ მწირად შემოგვრჩა იმისათვის, რომ ფრინიქოსის შემოქმედების თავისებურებებზე ვიმსჯელოთ. მას, სულ ცოტა, ორჯერ მოუპოვებია პირველი ადგილი ლენეებზე. მისი „მონოტროპოსი“ („მარტოხელა“ ან „კაცთმოძულე“),[4] როგორც ჩანს, უკარება ადამიანს წარმოგვიდგენდა, კაცს, რომელიც ცხოვრობდა უცოლოდ, იყო ფხუკიანი, უკარება, ბაგეებზე არასოდეს უწრდებოდა ღიმილი, სხვებისთვის სიტყვასაც არ იმეტებდა... როგორც მენანდროსზე მსჯელობისას ვნახავთ, იგი საკმაოდ ახლოსაა მისი „დისკოლოსის“ მთავარ პერსონაჟთან. ამასთან კომედია საზოგადოებისაგან ჩამოშორებისაკენ ლტოლვით „გარკვეულწილად“ არისტოფანეს „ფრინველებსაც“ ეხმიანება. მას კომედიებში სამიზნედ ჰყოლია თავისი დროის არაერთი ცნობილი პიროვნება. მის „მუზებში“ არისტოფანეს „ბაყაყების“ მსგავსად ტრაგიკოსთა შეჯიბრი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, ოღონდ, ამჯერად, შესაძლოა, სოფოკლესა და ევრიპიდეს შორის.[5]

ტელეკლიდესი. ერთ-ერთი ყველაზე უფრო წარმატებული კომედიოგრაფოსი ძვ.წ.ა. V საუკუნეში. მას ძვ.წ.ა. 446 ან 440 წლიდან მოყოლებული რვაჯერ მოუპოვებია პირველი ადგილი.[6] იგი საკმაოდ დაუნდობლად და აგრესიულად განაქიქებდა ცნობილ პიროვნებებს, მათ შორის პერიკლესსაც. მისი „ამფიკტიონეს“-ი ამუშავებდა კლასიკურ ათენში საკმაოდ პოპულარულ ზღაპრული, სიუხვით გამორჩეული და გაზარმაცებული ადამიანებით დასახლებული ქვეყნის თემას. ჩვენამდე შემორჩენილი 15 სალექსო სტრიქონის შემცველი ფრაგმენტი წარმოგვიდგენს ვინმე მჭევრმეტყველის სიტყვას ძველ კარგ დროზე, რომელშიც ადამიანები მშვიდობასა და სიუხვეში ცხოვრობდნენ, ღვინო და ხორცის ბუდინონ მდინარეებად მოედინებოდა, პური მოშიებულს პირდაპირ პირში უფრინდებოდა და თევზები ნებაყოფილობით მათი შეწვისა და შეჭმისათვის იყვნენ გამზადებულნი.[1]

ჰერმიპოსი. იგი ძვ.წ.ა. 440 წლიდან უნდა გამოსულიყო ასპარეზზე. როგორც ჩანს, კომედიოგრაფოსობა მის ოჯახში განსაკუთრებული პატივით სარგებლობდა, რადგან მისი ძმაც, მირტილოსი, ამ უანრში მოღვაწეობდა. ძვ.წ.ა. 435 წელს მას მოუპოვებია გამარჯვება დიდ დიონისიებზე. საკმაოდ კარგ წარმოდგენას გვიქმნის მის მიერ კომედიურ აგონებში წარმატებულ გამოსვლებზე მისი მაღალი მაჩვენებლები დიდი ოსტატების მონაწილეობით გამართულ კომედიურ აგონებში. იგი დიონისიებზე პირველ ადგილს, მართალია, უთმობს ფერეკრატესს, მაგრამ უსწრებს არისტოფანესა და ეუპოლისს. ლენეებზე, თუმცა წინ უშვებს კრატინოსსა და ფერეკრატესს, მაგრამ ჩამოიტოვებს ფრინიქოსს, მირტილოსსა და ეუპოლისს. მას ხუთჯერ მოუპოვებია გამარჯვება (1 – დიონისიებზე, 4 – ლენეებზე). როგორც ჩანს, მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი მითის პაროდიას ეკავა. ხუთი კომედიის სახელწოდება სწორედ ამაზე მეტყველებს: „ათენას დაბადება“, „ევროპე“, „ღმერთები“, „კენკროპები“. გადაჭრით რაიმე ითქვას მისი „აგამემნონის“ შესახებ, ძნელია. თავისი სხვა კომედიებით ჰერმიპოსი ძველი ატიკური კომედიის თემებსა და სულისკვეთებას გამოხატავდა. „მოირებში“ (ძვ.წ.ა. 430) იგი პერიკლესის წინააღმდეგ გამოდიოდა, რომელმაც თავისი დოყლაპიობით სპარტელთა ატიკაში შემოჭრა დაუშვა. მას ჰქონია ცნობილი ათენელი პოლიტიკური მოღვაწის, ჰიპერბოლისის, წინააღმდეგ მიმართული კომედიაც. მასაც არ აუვლია გვერდი პერიკლესის საყვარლის, ასპასიას პიროვნებისათვის და იგი თავისი პიესების ინვექტივის ობიექტად უქცევია. მისი ორი კომედია „ჯარისკაცი ქალები“ და „ჯალათის მატარებელნი“ პელოპონესის ომის 431-421 წლების ფაზას, ე.წ. არქიდამოსის ომს განაქიქებდა. ჰერმიპოსი, როგორც ჩანს, ცნობილი იყო როგორც იამბებისა და ე.წ. პაროდიების (ალბათ, იგულისხმება არადრამატულ უანრში) ავტორი.[2]

პლატონი. თავისი დიდი თანამემამულის ფილოსოფოს პლატონის სეხნია. მისმა შემოქმედებამ, ისევე როგორც ატიკური კომედიის ამ თავში განხილული სხვა წარმომადგენლებისა, უაღრესად ფრაგმენტულად მოაღწია ჩვენამდე. იგი არისტოფანეს თანამედროვე და მისი კონკურენტი იყო, მაგრამ გამარჯვების მოპოვება კომედიურ აგონში დიონისიებზე მხოლოდ არისტოფანეს გარდაცვალების შემდეგ შეძლო. როგორც ფიქრობენ, ძველ ატიკულ კომედიოგრაფოსთა შორის, პოლიტიკოსთა განქიქების მიმართულებით, იგი ყველაზე შორს წავიდა. მან ცნობილ პოლიტიკოსებს არა მხოლოდ თავისი პიესების წამყვანი პერსონაჟების ფუნქცია დააკისრა, არამედ მათი სახელები თავად კომედიების სათაურებშიც გაიტანა: „პეისანდროსი“, „ჰიპერბოლოსი“, „კლეოფონი“. ცნობილია მისი 31 ან 28 კომედია (ოთხი მათგანის კუთვნილება მისდამი უკვე ანტიკურობაში იწვევდა ეჭვს).[3] პლატონი წარმოადგენს კომედიოგრაფოსს, რომელიც მკვლევართა ერთ ნაწილს, მისი გვიანდელი პიესების მითოლოგიური თემატიკის გათვალისწინებით („ადონისი“, „დედალოსი“, „ევროპა“, „იო“, „ლაიოსი“ და სხვ.), შესაძლებლობას აძლევს, პლატონი საშუალო ატიკური კომედიის წარმომადგენლად მიიჩნიოს და ამტკიცოს, რომ მის შემოქმედებაში მოხდა საბოლოოდ ძველი კომედიის საშუალ კომედიად ტრანსფორმაცია.[4] სხვანი არ იზიარებენ ამ თვალსაზრისს და პლატონს ძველი ატიკური კომედიის ერთ-ერთ ტიპიურ

---

[1] შდრ. DNP, 1, 1122 შმდ.; H. Flashar, Inszenierungen der Antike, გვ. 397 შმდ. L. E. Lord, Aristophanes, his Plays and Influence, 1925.

[2] შდრ. DNP, 1, 584; B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 199.

[3] ამეიპსიასის ფრაგმენტები PCG II, 1991, გვ. 197 შმდ.

[4] ტერმინის ზუსტი თარგმანი ბევრად არის დამოკიდებული კომედიის შინაარსის ზუსტ ცოდნაზე, ამიტომაც სხვადასხვა მკვლევარს მისი შინაარსი რამდენადმე განსხვავებულად ესმის.

[5] შდრ. DNP, 9, 971; ფრაგმენტებისათვის იხ. PCG VII, 1989, გვ. 193 შმდ.

[6] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 200 შმდ.

[1] შდრ. ფრაგმენტები: PCG VII, 1989, გვ. 393 შმდ.; იხ. აგრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 200 შმდ.

[2] DNP 5, 438 შმდ.; H.-G. Nesselrath, Myth, Parody and Comic Plots: The Birth of Gods and Middle Comedy (წიგნში: Beyond Aristophanes: Transetion and Diversity in Greek Comedy, ed. G. W. Dobrov, 1995), გვ. 1 შმდ.; ფრაგმენტები: PCG V, 561-604.

[3] შდრ. DNP, 9, 1109.

[4] იქვე. H.-G. Nesselrath, Die attische Mittlere Komödie, 1990, გვ. 35 შმდ.

და უკანასკნელ წარმომადგენლად თვლიან.[1] საშუალო ატიკური კომედიის თავისებურებათა შესახებ ქვემოთ გვექნება მსჯელობა. აქ კი პლატონთან დაკავშირებით კიდევ ერთ გარემოებაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ამ კომედიოგრაფოსიდან იღებს სათავეს ამფიტრიონის თემის კომედიური ინტერპრეტაცია.[2]

საშუალო ატიკური კომედია

ძვ.წ.ა. V საუკუნის მიწურული პელოპონესის ომის დასასრულითა და პოლისური საბერძნეთის საბოლოო დაქვეითების დაწყებით აღინიშნა. IV საუკუნეში ნათელი გახდა, რომ ქალაქ-სახელმწიფოებად დაქუცმაცებულმა ელადამ ვერ აუღო ალღო ისტორიის განვითარებას და გაერთიანების ნაცვლად კვლავ პოლისური ამბიციების გაძლიერებისა და გაუთავებელი შინაომების გზით წავიდა. ბოლოს და ბოლოს, ყოველივე ჯერ მაკედონიის მეფის ფილიპე II-ის მიერ ელადის ფაქტობრივი დაპყრობითა და მისთვის მონარქიული პოლიტიკური სისტემის უღელის შედგმით, ხოლო ალექსანდრე მაკედონელის დროს კი საბერძნეთის ელინისტურ სამყაროსთან შერწყმით დასრულდა.[3] შიდაელინურმა პოლიტიკამ და პოლიტიკურმა თამაშებმა თანდათანობით აზრი დაკარგა. ათენის დემოკრატიული ინსტიტუტები სულ უფრო და უფრო მეტად ავლენდნენ თავიანთ უუნარობას. ხალხი დაიღალა არა მარტო ომებითა და პოლიტიკით, არამედ პოლიტიკოსებისა და ისტორიული მოვლენების უშედეგო კრიტიკითა თუ შეფასებით. ამ ტენდენციას, ბუნებრივია, ალღო აუღო კომედიამაც, რომელმაც დაკარგა ცნობილ პირთა და სახელმწიფო ორგანოების კრიტიკის ინტერესი და ყურადღება თანდათანობით განყენებულ, მითოლოგიურ თუ ყოფით თემატიკაზე გადაიტანა. ძველი ანუ, პირობითად, პოლიტიკური კომედიიდან ახალ, ყოფით კომედიაზე გარდამავალი საფეხური ატიკურ დრამაში არსებითი ცვლილებებით აღინიშნა. ამ პროცესმა თავისი ასახვა ჰპოვა ე.წ. საშუალო ატიკურ კომედიაში, რომელიც უფრო კომედიის ერთი ფორმიდან მეორეზე გადასვლის მომენტს ასახავდა, ვიდრე რაღაც დასრულებულ ეტაპს ამ ჟანრის განვითარებაში. თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ საშუალო კომედიის არც ერთ ნიმუშს არ მოუღწევია ჩვენამდე, გამართლებული იქნებოდა მის თავისებურებებზე გვემსჯელა როგორც პროცესზე და არა როგორც დასრულებულ შედეგზე. არცთუ ისე ადვილი საქმეა მკვეთრი ზღვრის გავლება, ერთი მხრივ, ძველსა და საშუალო, ხოლო, მეორე მხრივ, საშუალო და ახალ კომედიას შორის. მაშინ, როდესაც საკმაოდ ადვილია ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ ძველი და ახალი, მაგალითად, არისტოფანესა და მენანდროსის კომედიები. დროში საშუალო ატიკური კომედია დაახლოებით 400-320 წლებს შორის ექცევა. შესაბამისად, ის, რაც მისთვის დამახასიათებელი იყო 370/60 წლებამდე, უფრო ახლოსაა ძველ კომედიასთან, ხოლო IV საუკუნის 50-იანი წლებიდან საშუალო კომედია მეტ სიახლოვეს, უნდა ვიფიქროთ, ახალთან ავლენს. უკვე ანტიკური ეპოქის ლიტერატურის თეორეტიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ IV საუკუნეში კომედიის განვითარებაში არსებითი გარდატეხა ხდება.[4]

საშუალო კომედია ძველისაგან, როგორც ჩანს, პირველ რიგში ხუმრობების უფრო მეტად კულტივირებული ხასიათით და უხამსობების მნიშვნელოვანი რედუქციით განსხვავდებოდა, რამაც თავისი გამოხატულება ჰპოვა არა მარტო ტექსტის, არამედ მსახიობთა

[1] შდრ. R. Rosen, Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy (წიგნში: Beyond Aristophanes), გვ. 119 შმდ.

[2] ფრაგმენტები იხ. PCG VII, 1989, გვ. 431 შმდ. ამფიტრიონის, ალკმენეს ქმრის, სახე ყურადღებას იქცევდა უკვე ანტიკურ დრამატურგიაში, განსაკუთრებით, კომედიოგრაფიაში. რენესანსიდან მოყოლებული ამფიტრიონი დრამის ყველა ჟანრის ერთ-ერთ უპოპულარულესი პერსონაჟი გახდა. განსაკუთრებით გამორჩეულად მასზე შექმნილი ნაწარმოებების სიმრავლით XX საუკუნე. ამფიტრიონის მითისათვის შდრ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები, ნ. ტონია, მ. ღარიბაშვილი, გვ. 65 შმდ. ამფიტრიონის სახის მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის შდრ. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, გვ. 43 შმდ.

[3] ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ პოლიტიკის პრობლემების ასახვაში მხატვრულმა ნაწარმოებებმა ასპარეზი IV საუკუნიდან თითქმის მთლიანად ისტორიკოსთა, ფილოსოფოსთა და ორატორთა თხზულებებს დაუთმეს.

[4] შდრ. DNP, 6, 697.

ჩაცმულობის დონეზე. აღარ გვხვდება ფალიკური აქცენტები კოსტიუმებში. საგრძნობლად შესუსტდა პოლიტიკური პათოსი, ხოლო შემდგომ კი იგი თითქმის სავსებით გაქრა. მეტი ყურადღება დაეთმო ყოფით, განსაკუთრებით გასტრონომიულ თუ კულინარულ თემაზე აღმოცენებულ კომიკურ სიტუაციებს, რამაც თეატრში დააბრუნა ძველი სახუმარო სცენებისათვის დამახასიათებელი ბევრი ტიპი და გააჩინა ზოგიერთი ახალი: ჰეტერა, საცილო მოხუცი, მაჭანკალი, შეყვარებული ჭაბუკი, ტრაბახა, პარაზიტი, მზარეული, მოხერხებული მონა და ა.შ. ერთი შეხედვით, სახალისო დრამის ადრეულ, სიცილიურ თემატიკასთან გვაბარუნებს ე.წ. მითოლოგიური კომედიის პოპულარობა ძვ.წ.ა. IV საუკუნის დასაწყისში, მაგრამ აქ არსებითი განსხვავებაც არის. საშუალო კომედიაში მითოლოგიური პერსონაჟების ჩართვა ხდება კომედიოგრაფოსის თანამედროვე გარემოში და აქ ღვთაებრივისა და ყოფითის, ჰეროიკულისა და უაღრესად ყოველდღიურის სინთეზი იწვევს კომიკურ ეფექტს.[1] კომედიის განვითარების ამ ეტაპზე გუნდმა, როგორც მოქმედების აუცილებელმა კომპონენტმა, საბოლოოდ დატოვა სცენა და იგი მხოლოდ მუსიკალური ანტრაქტის დროს თუ გამოიყენებოდა პიესისაგან დამოუკიდებელი თავისი ქორეოგრაფიული, ვოკალური თუ ინსტრუმენტული ნომრებით. ამან, ბუნებრივია, კომედიის მეტრული სტრუქტურის გამარტივება გამოიწვია. კომედიის ტექსტი ისტორიული თუ პოლიტიკური ფაქტებიდან მოწყვეტის წყალობით პოეტს პიესის სიუჟეტის მოგონებაში სრულ თავისუფლებას აძლევდა. სამაგიეროდ, დრამატურგები ხალისით იყენებდნენ სტანდარტულ სიტუაციებს, ინტრიგებს, გამოცნობისა თუ წერილის ილეთებს და სხვა, რასაც ფართო გზა უკვე ევრიპიდემ გაუხსნა თავისი ტრაგედიებით. ეს „თავისუფლება“ საშუალო კომედიის წარმომადგენელთა გასაოცარ პროდუქტიულობაშიც აისახა.[2] როგორც ჩანს, უკვე საშუალო კომედიაში გადაიდგა ნაბიჯები ე.წ. შერეული დრამისაკენ, რომელშიც სერიოზული და სასაცილო თანაარსებობენ, შესაბამისად, მათში ტრაგიკულისა და კომიკურის სინთეზი მოხდა. ამგვარმა ურთიერთგანეიტრალებამ დრამა უფრო დაუახლოვა ყოველდღიურ ცხოვრებას.[3]

ძვ.წ.ა. IV საუკუნე ტრაგედიისათვის საბედისწერო აღმოჩნდა, კომედიისათვის კი ახლის ძიებისათვის სტიმულის მიმცემი. ამის ერთ-ერთი მიზეზი კი ისიც იყო, რომ ათენის სახალხო კრების გადაწყვეტილებით ძვ.წ.ა. 386 წლიდან სცენაზე ძველი დრამების კვლავ წარმოდგენის ნება დართეს. V საუკუნის გენიოს ტრაგიკოსებს, განსაკუთრებით, ევრიპიდეს, კონკურენტები არ აღმოაჩნდათ. კომედიამ კი, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებით იძულებულმა, უარი თქვა ჟანრის ძველ სქემებზე და ახალთა ძიება დაიწყო. ამიტომ ძველი კომედია საშუალო და შემდგომ ახალი ატიკური კომედიის წარმომადგენლებს სცენაზე ვეღარ გაუწევდა კონკურენციას. არისტოფანესა და მის თანამედროვეებს ახალთა „დაჩაგვრა“ მხოლოდ საკითხავი ლიტერატურის და არა სცენური განხორციელების დონეზე შეეძლოთ. მართალია, საშუალო ატიკური კომედიიდან, ფაქტობრივად, სახელები და უმნიშვნელო ფრაგმენტები შემოგვრჩა, მაგრამ ზოგიერთ პოეტზე ამ მწირი მასალის გათვალისწინებითაც კი შეიძლებოდა რამდენიმე სიტყვის თქმა.[4]

ალექსისი. მსოფლიო დრამატურგიის ისტორიაში უნიკალური მოვლენა არის ალექსისი. მას უცხოვრია არანაკლებ 100 წლისა – დაახლ. ძვ.წ.ა. 375-275 წწ. წარმოშობით იგი სამხრეთ იტალიური თურიოიდან ყოფილა. იგი გვევლინება როგორც საშუალო, ასევე ახალატიკური კომედიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენელად. ამდენად იგი

[1] ე.ი., კვინტილიანუსი (XI, 66) მიჯნავს ერთმანეთისაგან V და IV საუკუნეების კომედიას მკაფიოდ გამოკვეთილი პარამეტრებით. შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 205 შმდ.

[2] B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 204 შმდ.; DNP, 6, 697 შმდ.

[3] ფაქტობრივად, ის ოპოზიცია, რომელიც V ს. ტრაგედიაში სერიოზული და კომედიაში არასერიოზული ინფორმაციის კონცენტრაციის წყალობით ჩამოყალიბდა, მოიხსნა და, ისევე როგორც ცხოვრებაში, სერიოზული და არასერიოზული, ცრემლსაღმჭერელი და სასაცილო უკვე ერთი დრამის ფარგლებში მონაცვლეობდა. ეს ნაბიჯი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უკვე ევრიპიდემ გადადგა.

[4] ფრაგმენტებისათვის იხ. R.Kassel, C. Austion, Poetae Comici Graeci (PCG), Berlin, New York 1983 შმდ.; G. Keibel, Comicorum Graecorum Fragmenta, Berlin 1899 (უცვლელი ახალი გამოცემა 1958). საშუალო კომედიისათვის შდრ. H.-G. Nesselrath, Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiker Literaturkritik und Literaturgeschichte, Berlin, New York 1990.

კომედიის ერთი ეტაპის მეორეში ტრანსფორმაციისას ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურა უნდა ყოფილიყო და ამასთან საკუთარ შემოქმედებაში უნდა წარმოედგინა როგორც საშუალო, ასევე ახალი ატიკური კომედია. იგი მენანდროსის ბიძა იყო და ერთდროულად მასწავლებელიც. მისი პროდუქტიულობა მართლაც გასაოცარია. ალექსისს შეუქმნია 245 პიესა, მათგან ჩვენ 140 სათაური და 340-მდე ფრაგმენტი შემოგვრჩა. თუკი მივიჩნევთ, რომ ალექსისი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში 80 წელს ეწეოდა აქტიურ შემოქმედებით საქმიანობას, მაშინ მას წელიწადში არანაკლებ სამი კომედიისა უნდა შეექმნა. როგორც ჩანს, მან, გარკვეულწილად, ძველი კომედიისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც შემოინახა თავის პიესებში. ა.მ., მის ერთ-ერთ ფრაგმენტში (ფრ. 239), არისტოფანეს მსგავსად, გუნდი ყოფილა გამოყენებული. ამასთან ალექსისთან ვხვდებით უკვე პარაზიტის ჩამოყალიბებულ კომიკურ ტიპს, ესოდენ დამახასიათებელს მენანდროსისათვის (ფრ. 112). პარაზიტი შემდგომ რომაულ კომედიაშიც იჭერს საკმაოდ „მყარ“ ადგილს. მისი ერთი კომედიიდან, რომლის სახელწოდებაც „პარაზიტი“ ყოფილა, საკმაოდ საინტერესო ფრაგმენტი შემოგვრჩა. იგი პარაზიტის ტიპის ერთგვარ „დეფინიციას“ შეიცავს:

ახალგაზრდები ხუმრობით მას ეძახიან პარაზიტს!
მაგრამ მას ეს არ აწუხებს – და ტელეფოსი
იტენის, სიტყვის უთქმელად ქეიფში მყოფი,
რასაც მისწვდება, საკუთარ პირში...

(ფრ. 183)

კომედია „აგონისი“ (დაახლ. ძვ.წ.ა. 330 წ.) გადმოგვცემდა სასიყვარულო ინტრიგას ანაგნორისის, ანუ გამოცნობის ხერხის გამოყენებით, რომლის მრავალრიცხოვანი ვარიანტი ახალმა კომედიამ ჯერ კიდევ ევრიპიდესაგან მიიღო მემკვიდრეობით. ერთ-ერთ ფრაგმენტში ადამიანის ბუნება დაღვინების პროცესთან იყო შედარებული:

ადამიანის ბუნება ღვინის მსგავსია. ჯერ მაჭარი
უნდა დადუღდეს, ვიდრე თუხთუხს მთლად არ შეწყვეტს.
კაცშიც ორთქლდება ის სიშმაგე, მას რომ ფლობს თავში.
ღვინო სასმელად საამო უნდა გახდეს ყველასთვის.
ის კი უნდა დადინჯდეს – დინჯი იქცეუა მხოლოდ კაცად.

(ფრ. 46)

დიდი იყო ალექსისის კომედიაში ე.წ. გასტრონომიულ-სამზარეულო თემატიკის ხვედრითი წილი, რასაც საკმაოდ კარგად გვიჩვენებს მისი ცნობილი ფრაგმენტი (115). აქ დეტალურად და „საქმის ცოდნით“ არის აღწერილი ის კერძები, რაც თანამედროვე ბერძნულ „ზღვის რესტორანსაც“ დაამშვენებდა.[1]

საკმაოდ საინტერესოა თვალის გადავლება იმაზე, თუ როგორ ნაწილდება, ჩვენამდე მოღწეული სათაურების მიხედვით, ალექსის შემოქმედებაში საშუალო და ახალი კომედიისათვის დამახასიათებელი თემები. მხოლოდ მისი კომედიების ერთი მეშვიდედი წარმოგვიდგენს მითოლოგიურ თემატიკას, რითაც ალექსისი ეხმიანება საშუალო კომედიის სულს. დანარჩენი კომედიების ნახევარზე მეტი, როგორც ჩანს, უფრო ახალი კომედიის პრინციპებს შეესაბამებოდა. სხვები კი შეგვიძლია როგორც საშუალო, ასევე ახალი კომედიის, ზოგიერთი კი სულაც ძველი კომედიის თემატიკასთან მიახლოებულ პიესებად ჩავთვალოთ (განსაკუთრებით პიესები, რომლებიც, ალბათ, კონკრეტული პირებისა და ნანარმოებების პაროდირებას ახდენდნენ).[2]

[1] შდრ. PCG II, 1991, გვ. 21 შმდ.; DNP 1, 488.

[2] თუ რამდენად პოპულარული იყო ამ პერიოდის კომედიაში ე.წ. გასტრონომიული მოტივი, ამას საკმაოდ კარგად გვაჩვენებს ახლადაღმოჩენილი ე.წ. Comoedia Dukiana-ს ფრაგმენტი. დიუკის უნივერსიტეტის (აშშ) ბიბლიოთეკის მიერ 1984 წელს შესყიდულ პაპირუსზე დადასტურებული 50 სალექსო სტრიქონის შემცველი ტექსტი 1991 წელს გამოქვეყნდა პირველად. რადგან არ არის ზუსტად დადგენილი, თუ რომელი კომედიოგრაფოსის რომელი კომედიიდან არის იგი, პირობითად გამომცემელმა უნივერსიტეტის მიხედვით მას Comoedia Dukiana უწოდა. ფრაგმენტმა, რომელშიც ორი პერსონაჟის დიალოგია ნარმოდგენილი, კიდევ ერთხელ გვიჩვენა, თუ რამდენად პირობითია ზოგჯერ ზღვარი ძველ, საშუალო და

ევბულოსი. ევბულოსი არისტოფანეზე ერთი თაობით უფრო ახალგაზრდა უნდა ყოფილიყო. მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ხანად დაახლ. 400-335 (ან ოდნავ უფრო გვიან) წლებს მიიჩნევენ. იგი საშუალო ატიკური კომედიის ერთ-ერთ ცნობილ წარმომადგენლად ითვლება. მას ასზე მეტი კომედია დაუწერია, რომელთაგან 57-ის სახელწოდება და უმნიშვნელო ფრაგმენტები შემოგვრჩა. მასაც, ისევე როგორც საშუალო კომედიის სხვა წარმომადგენლებს, ჭარბად ჰქონია ე.წ. მითოლოგიური პიესები (28 კომედია). ევბულოსის შემოქმედებაში ყურადღებას იქცევს უბრალო ადამიანების, ფსკერზე მყოფი ხალხის, ეგზოტიკური ქვეყნებიდან მოყვანილი მონების, ხეიბრების, ჯუჯების, მათხოვრების, მოხუცებისა და მოთამაშე ბავშვების თემატიკის შეულამაზებლად შემოტანა. ამ მხრივ გამოირჩევა მისი პიესების სათაურები: „საროსკიპოს მფლობელი“, „ხელმწიფე“, „ბევრგვინის გამყიდველი“, „ძიძები“ და სხვ.[1]

ანტიფანესი. ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ყველაზე პროდუქტიული და თავისი პიესების რაოდენობით, ალბათ, საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში გამორჩეული დრამატურგი. სხვადასხვა წყაროს მიხედვით, მას დაწერილი ჰქონია 365 ან 280 ან 260 პიესა. მათგან ჩვენამდე შემორჩენილია 140 კომედიის სახელწოდება.[2] თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ პოეტი 74 წლის ასაკში გარდაიცვალა (დაიბადა ძვ.წ.ა. 408 ან 404 წელს), უნდა ვაღიაროთ, რომ შემოქმედებითი ცხოვრების 50-55 წლის განმავლობაში მას მართლაც დღე და ღამე გაუსწორებია პიესების წერაში, რადგან წელიწადში საშუალოდ 5-6 ახალი კომედია უნდა შეექმნა. 13 გამარჯვება აგონებზე, რომელიც მას მოუპოვებია, პოეტის მუყაითობისა და ნიჭის საკმაოდ მაღალ აღიარებაზე მიუთითებს. საშუალო ატიკური კომედიის წარმომადგენელთა, კერძოდ, ანტიფანესის გასაოცარი ნაყოფიერება იმაზე მიუთითებს, რომ პიესები იწერებოდა არა მარტო ათენის მაყურებლისათვის, არამედ ელინური სამყაროს მრავალრიცხოვანი სხვა თეატრისათვისაც. ამ თეატრებში კომედიის წარმოდგენისათვის, სავარაუდოა, დრამატურგს პიესაში ის აუცილებელი ცვლილებები შეჰქონდა, რაც კომედიას რომელიღაც კონკრეტულ სცენასა და მაყურებელს უფრო მეტად მიუსადაგებდა. მოღწეული ფრაგმენტები ძალზე პირობითად გვიქმნის უზოგადეს წარმოდგენას სულ რამდენიმე კომედიის შინაარსზე. ევბულოსის მსგავსად იგი უპირატესობას მითოლოგიურ სიუჟეტებს ანიჭებდა. რაც შეეხება თანამედროვე თემატიკას, მას, როგორ ჩანს, აინტერესებდა თავის პერსონაჟებზე პროფესიული ნიშნით გაემახვილებინა ყურადღება, რაც სათაურებშიც აისახებოდა ხოლმე. ა.მ., „ბლეხები“. მას, მსგავსად სხვა კომედიოგრაფოსებისა, არ „ავიწყდებოდა“ ევრიპიდე. „ეოლოსი“ ევრიპიდეს ამავე სახელწოდების ტრაგედიის პაროდიას წარმოადგენდა, ხოლო „პოეზია“ კარიკატურას ე.წ. მითთა ტრაგედიებად გარდაქმნის პრაქტიკაზე, უპირატესად, ევრიპიდეს დრამატურგიის გათვალისწინებით.

ახალატიკურ კომედიებს შორის. მკვლევართა შესაძლებლად მიაჩნიათ, ეს ფრაგმენტი თანაბარი წარმატებით მიაკუთვნონ ატიკური კომედიის განვითარების ნებისმიერ ეტაპს. ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა ის „მეცნიერული ჩალრმავება“, რომლითაც ერთი პერსონაჟი (ან თევზების კერძთა ჩინებული მზადმზარე მზარეული) უხსნის, თუ როგორ მზადდება თევზებისაგან ჩინებული კერძები, რომელთა საჭმელად მოწვეული სტუმრები ძალზე ფრთხილად უნდა იყვნენ:

ვიდრე გასინჯავთ კერძებს, კარგად ჩარაზე კარები,
ნაწილმა ჭამა დაიწყოს, მეორე კი შუბებით სახლს გარს უელიდეს,
რათა ღარიბი მეზობლები არ ამბოხდნენ...

იგულისხმება, რომ კერძების მომზიდველობამ შეიძლება ხალხის მძლავრი შეტევა გამოიწვიოს იმ სახლზე, სადაც ასეთი გემრიელი თევზის კერძებს შეექცევიან. შდრ. В. Н. Ярхо, Древнегреческая литература, გვ. 127 შმდ. გასტროლოგიური პოეზიის შესახებ კლასიკურ ეპოქაში შდრ. აგრ. ქვემოთ.

[1] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 213 შმდ.; DNP, 4. 213 შმდ. ფრაგმენტებისათვის იხ. PCG V, 1986, გვ. 188 შმდ.

[2] ფრაგმენტებისათვის იხ. PCG II, 1991, გვ. 312 შმდ.
შდრ. აგრეთვე B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 213 შმდ.; DNP, I, 781 შმდ.

ანაქსანდრიდესი. ძველი კომედიიდან ახალზე გადასვლის ეპოქის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია ანაქსანდრიდესი. კუნძულ როდოსზე V-IV საუკუნეთა მიჯნაზე დაბადებულს და ახალგაზრდობაში კომედიური მუზით ინსპირირებულს ათენისათვის მიუშურებია თავისი შემოქმედების ელადის უმთავრესი თეატრალური ცენტრის მაყურებლის სამსჯავროზე გამოსატანად. მისი დრამატურგიული აქტივობა ძვ.წ.ა. 376-349 წლების განმავლობაში განსაკუთრებით შესამჩნევია. მას 65 კომედია დაუწერია, რომელთაგან 41-ის სათაურმა მოაღწია ჩვენამდე. შემოგვრჩა რამდენიმე საკმაოდ ვრცელი ფრაგმენტიც, მათ შორის „პროტესილაოსიდან“ ცნობილი რეჩიტატივის 70 სტრიქონი (ფრ. 42). მისი შემოქმედების გარდამავალ ხასიათზე მიგვანიშნებს ანაქსანდრიდესის პიესების სახელწოდებებიც. თუკი „ქალაქები“, „მონადირეები“ უფრო ძველ კომედიას ეხმიანება და მათში გუნდის მონაწილეობის შესაძლებლობას გვაფიქრებინებს, „ანქისესი“ და „პროტესილაოსი“ საშუალო კომედიის სქემაში ჯდება თავისი მითოლოგიური სათაურებით.[1] ამ ეპოქაში, როგორც ჩანს, ქვეყნებს შორის გახშირებულმა კონტაქტებმა კომედიოგრაფეოსების თვალსაწიერში სხვადასხვა ცივილიზაციათა შორის არსებული განსხვავებების საკითხიც მოაქცია. ერთი ნაწყვეტი „ქალაქებიდან“ კარგად გვიჩვენებს, თუ როგორ „ზღვარს“ ავლებს კომედიის პერსონაჟი, ვინმე ბერძენი, ეგვიპტელთან საუბრისას ორ კულტურას შორის:

არ შემიძლია, რა თქმა უნდა, თქვენთან კამათი,
რადგან არც ხასიათით, არც წესებით და კანონებით
არ ვგავართ ერთურთს. არა! მთლიანად განსხვავდებით
ერთმანეთისგან და არსებითად. შენ ხომ ადიდებ ხარს, მე კი
მსხვერპლს ღმერთებს ვწირავ. შენ გეჩვენება, რომ არნივი
სამყაროში უდიდესი დემონი არის. მე კი მივიჩნევ
მას მხოლოდ გემრიელი კერძის ნაჭრებად. შენ არ ჭამ
ღორს, მე კი ამ დროს მისი მსუქანი ხორცი მომწონს!
შენ ძაღლს სცემ პატივს, მე კი მას ვურტყამ, თუ
მოვიხელთებ, როცა მაბრაზებს. და კანონია,
რომ ქურუმი არც ერთ ასოს არ დაცვეთავს,
თქვენ მიმართავთ წინდაცვეთას. როცა შენ კატას ხედავ,
რომელიც ცუდად არის, მოთქვამ ხოლმე. მე კი მას ვკლავ
და თან მშვიდი გულით ტყავსაც ვაძრობ. თქვენთან
ყველა თაგვი რალაცას ნიშნავს. ჩვენ კი მათ ეწამლავთ...

(ფრ. 40)

არაროსი. რამდენიმე სიტყვა არაროსის შესახებ იმიტომაც უნდა ითქვას, რომ იგი დიდი არისტოფანეს შვილია. მან ძვ.წ.ა. 387 წელს დიონისიებზე მამის კომედიის „კოკალოსი“ დადგმით გამარჯვება მოიპოვა. მას მალე მიაყოლა არისტოფანეს კიდევ ერთი კომედია „ეოლოსიკონი“. რაც შეეხება თავად მის დამოუკიდებელ დრამატურგიულ მოღვაწეობას, არაროსი, როგორც ჩანს, არ გამოირჩეოდა დიდი ნაყოფიერებით. ცნობილია შვიდი, ზოგიერთი მონაცემით ექვსი კომედიის სახელწოდება. მათგან ნახევარი მითოლოგიური შინაარსის უნდა ყოფილიყო, სხვები კი არამითოლოგიურის. შემორჩენილი 21 ფრაგმენტის მიხედვით ძნელია რაიმე ითქვას მის კომედიებზე. ანტიკურობაში და შემდგომაც იგი ძირითადად იმით იყო ცნობილი, რომ მამის შემოქმედებას მიხედა და ცადა მისი საქმის გაგრძელება.[2]

[1] ფრაგმენტებისათვის იხ. PCG II, 1991, გვ. 236 შმდ.; DNP 1, 669; B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 214 შმდ.

[2] ფრაგმენტებისათვის იხ. PCG II, გვ. 524 შმდ. საშუალო ატიკური კომედიის თითოეულ ავტორზე დაწვრილებით იხ. H.-G. Nesselrath, დასახ. ნაშრ.

მცირე დრამატული ფორმები
(ფლიაკები, მიმოსი, პანტომიმოსი)

დიდ დრამატულ უანრებთან ერთად კლასიკურ ეპოქაში არსებობდა მცირე დრამატული სახეობებიც, რომელთა წარმოდგენისა და ფორმების შესახებ კლასიკურ ეპოქაში დღეს ძნელია რაიმეს კონკრეტულად თქმა. ცნობილი ყოფილა სამხრეთ იტალიაში გავრცელებული ხალხური სახუმარო სცენები – ფლიაკები. ანტიკურ ეპოქაში ამ სახელს ყველაზე ხშირად ბერძნულ ზმნას φλυαρεῖν („უაზრობის ლაპარაკი“) უკავშირებდნენ, თუმცა თანამედროვე მეცნიერებაში უფრო რეალურად მისი φλέω („ვივსები, ხვავი მაქვს“) ზმნასთან დაკავშირებას მიიჩნევენ, რადგან ეს ფუძე დიონისეს, როგორც ნაყოფიერების ღმერთის, ერთ-ერთ მეტსახელში დასტურდება.[1]

ძნელი სათქმელია, რამდენად ასახავს სამხრეთ იტალიაში აღმოჩენილი ძვ.წ.ა. 400-425 წლებს შორის წარმოებული გროტესკული სცენების გადმომცემი ვაზები ფლიაკებს. ყოველი შემთხვევისათვის, მათზე გამოხატული სასაცილო და უხამსი ფიგურების გათვალისწინებით, XIX საუკუნის მიწურულიდან ამ კერამიკულ პროდუქციას ფლიაკების ვაზებისა დაუმკვიდრა. დღეს ფიქრობენ, რომ მათი უმეტესობა მაინც, ფლიაკების სიუჟეტებს კი არა, კომედიის სცენებს გადმოგვცემს.[2]

დიდი ხნის განმავლობაში ფლიაკები ხალხური შემოქმედების ფარგლებს არ გასცილებია, მაგრამ ძვ.წ.ა. 300 წლისათვის ვინმე პოეტმა რინტონმა მათ ლიტერატურული სტატუსი მიანიჭა.

ასევე უკვე კლასიკურ ეპოქაში, ძვ.წ.ა. V საუკუნის სიცილიაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო იმგვარი პოპულარული მცირე დრამატული ფორმა, როგორიცაა მიმოსი. სირაკუსელმა მწერალმა სოფრონმა, როგორც ჩანს, იქაური ხალხური ტრადიციის გათვალისწინებით, დაიწყო ლიტერატურული მიმოსების, ანუ სცენების შექმნა, რომლებიც დიდი ლიტერატურისათვის სავსებით უმნიშვნელო ყოველდღიური ცხოვრების ამბებს გადმოგვცემდნენ. სოფრონს ძველები პოეტს უწოდებდნენ, თუმცა იგი თავის მიმოსებს მხოლოდ რიტმული პროზით წერდა დორიულ დიალექტზე.[3] ამ სცენების მიზანი იყო რეალური ცხოვრების მიბაძვა საუბრის (შესაძლოა, დრამატული შესრულებისათვის აუცილებელი თამაშის ელემენტების გამოყენებით) საშუალებით. სიტყვა მიმოსი ხომ თავისთავად მიბაძვას ნიშნავს. საყურადღებოა, რომ ამ თითქოსდა სავსებით ჩვეულებრივ ლიტერატურულ ჟანრს უამრავი დამფასებელი და მიმდევარი აღმოუჩნდა. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, პლატონი უნდა მოვიხსენიოთ. დიოგენეს ლაერტელის ცნობით, მან „პირველმა ჩამოიტანა ათენში მიმოგრაფოს სოფრონის წიგნები და ჰბაძავდა მათ ხასიათების დახატვისას. ეს წიგნები მას სასთუმალთან უპოვნეს“ (III, 18). მართლაც, როგორც არაერთგზის აღუნიშნავთ, პლატონი თავის დიალოგებში, შესაძლოა, ბევრ სოფრონისეულ ხერხს მიმართავდა მათთვის მხატვრული დამაჯერებლობის მისაცემად. არისტოტელე „პოეტიკაში“ ასევე ახსენებს სოფრონის და მასთან ერთად, ალბათ, მისი შვილის ქსენარქოსის მიმებს და მათ სოკრატული დიალოგების დონეზე აყენებს (1447b 10). ამ ჟანრმა, ოღონდაც უკვე პოეტური ფორმით, არსებობა ელინისტურ ეპოქაში განაგრძო წარმატებით. სოფრონი მთელი ანტიკურობის განმავლობაში სარგებლობდა პოპულარობით, აპოლოდოროს ათენელს მისი ტექსტის გამოცემისათვის ოთხ ტომად დეტალური კომენტარებიც კი დაუწერია.[4]

რამდენადაც სოფრონის არც ერთ მიმოსს არ მოუღწევია ჩვენამდე, ძნელია მათზე და მათი ესოდენ დიდი პოპულარობის მიზეზებზე რაიმე გადაჭრით ითქვას. ვერც იმას ვიტყვით, თუ რა ფორმით აწვდიდა მწერალი თავის ნაწარმოებებს აუდიტორიას. ის, რომ მის მიმოსებს ანტიკურობაში ხალისით კითხულობდნენ, ცხადია. სოფრონის ეპოქაში კი, სავარაუდოა, რომ მათ ან წარმოადგენდნენ, როგორც სცენებს, ან ასრულებდნენ, მსგავსად თანამედროვე ესტრადის მსახიობისა ან ესტრადაზე გამოსული იუმორისტი მწერლისა,

[1] შდრ. DNP, 9, 908 შმდ.

[2] შდრ. DNP, 9, 908 შმდ.; PCG I. 2001; I, 1, 2002.

[3] თანამედროვე მეცნიერებაში არ გამორიცხავენ მის მიერ სალექსო საზომების გამოყენებასაც. შდრ. DNP, 11, 735 შმდ.

[4] P. Kroh, Lexikon der antiken Autoren, გვ. 578 შმდ. DNP, 11, 735 შმდ.

თავად ავტორი ან ამისთვის სპეციალურად მომზადებული სოლისტები, ალბათ, ყოველგვარი თეატრალური რეკვიზიტებისა და გაფორმების გარეშე.[1] გარკვევით შეიძლება იმის თქმა, რომ სოფრონს მიმოსები ქალთა და მამაკაცთა ჯგუფებისათვის მკაცრად გამიჯნული ჰქონია. ამას ადასტურებს ჩვენამდე მოღწეული სათაურები: „ქალები, რომელთაც პირობა დადეს, რომ ქალღმერთ ჰეკატეს განდევნიდნენ“, „ქალები ისთმოსის დღესასწაულზე“, „დედამთილი“, „მებადურები“ („თინუსის დამჭერნი“) და ა.შ.[2]

მაინც რა განაპირობებდა მიმოსისადმი საზოგადოების ინტერესს. როგორც ჩანს, უპირველეს ყოვლისა ის, რომ მიმოსი წარმოადგენდა თავად ცხოვრებიდან ამოჭრილი სურათის მიბაძვას, რომელიც მიმზიდველი იყო თავისი ტიპიურობით და უმნიშვნელობით. აქ არ იყო არც ინტრიგა, არც კონფლიქტი, არც ტრაგიკული თუ კომიკური ვნებები, ეს იყო უბრალოდ სურათი, რომელიც ადამიანს სიამოვნებას სწორედ თავისი ჩვეულებრივობით, ყოველდღიურობისათვის დამახასიათებელი უბრალოებით ანიჭებდა. ეს სცენები მარტივი იყო, რადგან ისინი ძირითადად მონოლოგური ან დიალოგური ფორმით გადმოიცემოდა. ჩვეულებრივ, სცენაში, ალბათ, ერთი პირის საუბარი იყო წამყვანი, თუმცა მასში იგულისხმებოდა სხვაც (თუ სხვებიც), რომელთაც რეპლიკებისა თუ სრულფასოვანი პარტიების სახით შეეძლოთ მონაწილეობა. მწერლის წარმატებას ამ შემთხვევაში ის განაპირობებდა, თუ რამდენად კარგ სურათს „დაიჭერდა“ თუ „ჩაავლებდა“ იგი და რამდენად ოსტატურად წარმოსახავდა მას. მწერალი არ ანუხებდა აუდიტორიას არც დიდი პრობლემების დასმით, არც განყენებული ფილოსოფიური მსჯელობით, არც მხატვრული საშუალებების სიუხვით.[3] იგი მასზე ზემოქმედებას იმ სურათის ხარისხით და რეალისტურობით ახდენდა, რომელსაც სთავაზობდა აუდიტორიას. წიგნის მეორე ტომში, პლატონის დიალოგებზე, თეოკრიტოსის იდილიებსა და ჰერონდასის მიმიამბებზე მსჯელობისას კვლავ მოგვეცემა შესაძლებლობა სოფრონის გავლენის მასშტაბებს შევეხოთ.[4]

განსხვავებით მიმოსისაგან პანტომიმოსი წარმოდგენის იმ ფორმას გვთავაზობდა, რომელშიც მხოლოდ პლასტიკური საშუალებებით გადმოცემდა შემსრულებელი ინფორმაციას. აქაც აშკარად მიბაძვის მომენტი იყო არსებითი, მაგრამ მიბაძვა ხდებოდა სხეულის, მისი ნაწილების მოძრაობით და არავითარ შემთხვევაში სიტყვით ან სიმღერით. დღეს მომრავლებული პანტომიმური ჯგუფების ხილვით განებივრებული მაყურებელი ადვილად წარმოიდგენს იმას, თუ ოსტატობის რა ხარისხს შეუძლია მიაღწიოს ამ ჟანრში ადამიანმა. მაგრამ, რასაკვირველია, ცოტამ თუ იცის, რომ პანტომიმოსის, როგორც ხელოვნების სპეციფიკური ჟანრის აღმოცენება, ძვ.წ.ა. IV საუკუნის ელინურ სამყარომდე ადის. რა კავშირი აქვს მას ლიტერატურასთან? მხოლოდ ის, რომ პანტომიმური წარმოდგენისათვის შეიძლებოდა წინასწარ დაწერილიყო სცენარი და რომ იგიც დრამატული სანახაობის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენდა.[5]

ამით შეიძლება დასრულდეს მსჯელობა ელინისტურ ეპოქამდე საბერძნეთში არსებული დრამატული სანახაობების ფორმებზე. შემდეგ წიგნებში შესაძლებლობა გვექნება ვისაუბროთ იმაზე, თუ რა გზით წარიმართა შემდგომ საუკუნეებში დრამის განვითარება ანტიკურ სამყაროში.

ლიტერატურა

არისტოფანეს კრიტიკული და კომენტირებული გამოცემები:
F. W. Hall, W. M. Geldart (2 ტომი), Oxford 1906-1907².
აქარნელები: W. J. M. Starkie, London 1909 (უცვლ. გამოც. Amsterdam 1968).
მხედრები: R. A. Neil, Cambridge 1901 (უცვლ. გამოც. Hildesheim 1966).
ღრუბლები: G. Guidorizzi, Fondazione Lorenzo Valla 1996 (ტექსტი, კომენტარები, იტალიური თარგმანი); K. J. Dover, Oxford 1968; W. J. M. Starkie, London 1911 (უცვლ. გამოც. Amsterdam 1966).
კრაზანები: D. M. MacDowell, Oxford 1971; W. J. M. Starkie, London 1897 (უცვლ. გამოც. Amsterdam 1968).
მშვიდობა: M. Plantauer, Oxford 1964.
ფრინველები: N. Dunbar, Oxford 1995; G. Zanetto, Fondazione Lorenzo Valla 1987 (ტექსტი, კომენტარები, იტალ. თარგმ.).
ლისისტრატე: J. Henderson, Oxford 1987; U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1927.
ბაყაყები: K. J. Dover, Oxford 1993; D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla 1985 (ტექსტი, კომენტ., იტალ. თარგმ.); W. B. Stanford, London 1963²; L. Radermacher, Wien 1954².
ქალები სახალხო კრებაზე: M. Vetta, Fondazione Lorenzo Valla 1989 (ტექსტი, კომენტ., იტალ. თარგმ.); R. G. Ussher, Oxford 1973.
თესმოფორიაძუსები: C. Prato, D. Del Como, Fondazione Lorenzo Valla 2001 (ტექსტი, კომენტ., იტალ. თარგმ.).
ალექსისის ფრაგმენტები: G. W. Arnott, Cambridge 1983.
ეუბულოსის ფრაგმენტები: R. L. Hunter, Cambridge 1983.

კომედიოგრაფოსთა ფრაგმენტების სრული გამოცემები:
R. Kassel, C. Austin, Poetae Comici Graeci (PCG). Berlin, New York 1983 შმდ.
G. Kaibel, Comicorum Graecorum Fragmenta, 1958² (CGF).
PCG, I, 2002 წარმოგვიდგენს: Comoedia Dorica, Mimi, Phlyaces.

სქოლიოები:
Scholia in Aristophanem edidit edendave curavit W. J. W. Koster, Groningen 1975 შმდ.

თარგმანი:
არისტოფანე, კომედიები (თარგმანი, შესავალი და კომენტარები ლ. ბერძენიშვილისა), თბილისი 2002 შმდ. დღემდე გამოცემულია სამი ტომი, რომლებშიც შესულია „აქარნელები“, „მხედრები“, „ღრუბლები“, „კრაზანები“, „მშვიდობა“, „ფრინველები“.

განმაზოგადებელი ნაშრომები:
B. Zimmermann, Die griechische Komödie, Düsseldorf, Zürich 1998.
K. J. Dover, Aristophanic Comedy, Berkelay and Los Angeles 1972 (1984).
A. M. Bowie, Aristophanes. Myth, ritual and comedy, Cambridge 1993.
C. F. Russo, Aristophanes. An Author for the Stage, London, New York 1994.
P. v. Möllendorff, Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie, Tübingen 1995.
H.-G. Nesseirath, Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte, Berlin, New York 1990.
Ian C. Storey, Arlene Allan, A Guide to Ancient Greek Drama, 2005.

[1] აღსანიშნავია, რომ თავად მიმოსი უპირველეს ყოვლისა აღნიშნავს ხალხურ თეატრში მოქმედ მსახიობს და მხოლოდ ამის შემდეგ იმას, რასაც იგი სიტყვითა და ჟესტ-მიმიკით წარმოადგენს (ბერძნ. ზმნა μιμέομαι ნიშნავს „ვბაძავ“). გვიანდელ წყაროებში ვხედებით არაერთ მინიშნებას იმაზე, თუ როგორ არ-თობდნენ ისინი საზოგადოებას. შდრ. DNP, 8, 202 შმდ.

[2] შდრ. DNP, 11, 735 შმდ.

[3] ახ.წ.ა. IV საუკუნის გრამატიკოსი დიომედესი მიმოსის ამგვარ დეფინიციას იძლევა: „მიმოსი არის მორალურად დასაშვები და დასაძრახის მომცველი მიბაძვა ცხოვრებისა“. შდრ. DNP, 8, 201.

[4] ჟანრისა და მისი გავლენის შესახებ შდრ. DNP, 8, 201 შმდ.

[5] პანტომიმოსის ჟანრის აღმოცენებისა და განვითარების შესახებ რომის იმპერიაში შდრ. DNP, 9, 274 შმდ.

ᲞᲝᲔᲢᲣᲠᲘ ᲨᲔᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲘᲡ ᲡᲮᲕᲐ ᲤᲝᲠᲛᲔᲑᲘ ᲙᲚᲐᲡᲘᲙᲣᲠ ᲔᲞᲝᲥᲐᲨᲘ

კლასიკური ეპოქის მხატვრულ კულტურას თანამედროვე საზოგადოება უპირატესად ხელოვნების ჭეშმარიტი კლასიკური ამაღლებულობითა და გაწონასწორებულობით გამორჩეული ნიმუშებით იცნობს. ხშირად მეოცე საუკუნის ავანგარდისტულ ძიებებში ანტიკური, პირველ რიგში, კლასიკური ბერძნული ცივილიზაციისაგან მემკვიდრეობით მიღებული ე.წ. ჰარმონიული ხელოვნებისგან თავის დაღწევის, უფრო მეტიც, მისდამი პროტესტის გამოვლენის სურვილს ხედავენ. მაგრამ ძვ.წ.ა. V-IV საუკუნის ბერძნული ხელოვნება და ლიტერატურა ერთობ მრავალფეროვანი იყო და არცთუ იშვიათად სხვადასხვა მიმდინარეობის ერთმანეთთან საკმაოდ დაუნდობელი ბრძოლის ასპარეზი ხდებოდა. მართალია, ამ დაპირისპირების შესახებ სრული წარმოდგენის შესაქმნელად ჩვენამდე ერთობ მწირმა მასალამ მოაღწია, მაგრამ პირდაპირი თუ ირიბი ინფორმაციის გათვალისწინება მაინც გვაძლევს გარკვეული დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას. ყურადღება შევაჩეროთ მხოლოდ რამდენიმე, ჩემი აზრით, საინტერესო ასპექტზე კლასიკური პოეზიის განვითარებაში.

ა) „ავანგარდისტული“ ტენდენციები.

კლასიკური დრამის გაფურჩქვნის, საგუნდო ლირიკის სრულყოფის ფონზე ბერძნულ პოეზიაში საკმაოდ რელიეფურად გამოიკვეთა ტრადიციული მუსიკითა და პოეტური გამოსახვის ფორმებით „უკმაყოფილო“ ე.წ. მეამბოხე შემოქმედთა ცდები, ძირეული, ყოვლისმომცველი ცვლილებები შეეტანათ პოეზიაში. მათი მოჭარბებული ნოვატორული „ექსპერიმენტების“ მიმართ საზოგადოებაში არ იყო ერთგვაროვანი დამოკიდებულება. ზოგი

მიესალმებოდა სიახლეებს, ხოლო უმეტესობა მათ ძალზე ნეგატიურად აფასებდა. განსაკუთრებული აგრესიულობით გამოირჩეოდნენ ახლის დამნერგავთა მიმართ კომედიოგრაფოსები.[1] რასაკვირველია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს საერთოდ სიახლის მიმართ კლასიკურ საბერძნეთში a priori მტრული დამოკიდებულება ყალიბდებოდა ხოლმე. პირიქით, ელადის საზოგადოება ნოვატორობას აფასებდა და იღებდა კიდეც, თუკი მას გამომწვევი, რადიკალური ხასიათი არ ჰქონდა. გავიხსენოთ, რა წარმატება მოიპოვა სოფოკლემ მესამე მსახიობის შემოყვანით, როგორ ინერგებოდა ახალი ჟანრები ბერძნულ ლიტერატურაში, რა პრინციპული გარდაქმნა განიცადა თავად კომედიამ. აღარაფერს ვამბობთ მხატვრული კულტურის სხვა სფეროებზე, რომლებშიც ყოველი ახალი ცნობილი შემოქმედი თავისი სიტყვის თქმას ცდილობდა, ხოლო ეს კი მხოლოდ მნიშვნელოვანი სიახლის შემოთავაზებით ხორციელდებოდა. რატომღა ხდებოდა ნოვატორობას ესოდენ შეწევული საზოგადოება უეცრად აგრესიული შემოქმედთა რომელიღაც ჯგუფის მიმართ, რომელიც მხოლოდ სიახლის დანერგვისაკენ ლტოლვით გამოირჩეოდა. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, საკითხი დიფერენცირებულად უნდა განვიხილოთ. ნოვატორობა, ძირითადად, ორგვარად შეიძლება გამოვლინდეს: ა) უკვე არსებულის განვითარების, თუნდაც მნიშვნელოვანი გადახალისების სახით. ამ შემთხვევაში ტრადიციული და ნოვატორული ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ ერთმანეთთან თანაარსებობენ. ამგვარი პროცესი საზოგადოებისათვის მისაღები და გასაგებია, რადგან სიახლე არ გულისხმობს უკვე არსებულზე მთლიანად უარის თქმას, ბ) არსებულის, როგორც დრომოჭმულისა და მიუღებლის იგნორირების. აქ უკვე ნოვატორული ტრადიციულის ოპოზიციას წარმოადგენს და საკუთარი თავის დასამკვიდრებლად ძველის განვითარებას კი არა, მის ნგრევას გეთავაზობს. როგორც კულტურის ისტორია გვაჩვენებს, სიახლის დანერგვის ეს ორი გზა, რომელთაც, პირობითად, ევოლუციური და რევოლუციური შეიძლება ვუწოდოთ, გარკვეულ მომენტში ერთმანეთს კვეთს და რევოლუციურის მიღწევებს ევოლუციურის ფარგლებში აქცევს. ამის შედეგად, ბოლოს და ბოლოს, ის, რაც საზოგადოების დიდი ნაწილისათვის გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მიუღებელი იყო, თანდათანობით, მისაღები ხდება, რადგან სიახლე თავად ამჟღავნებს ტრადიციულთან შეგუების ტენდენციებს და მასში საგრძნობლად კლებულობს არსებულთან შეუთავსებლობის ხარისხი.

ამგვარი პროცესების მომსწრე XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში არაერთმა ავანგარდისტულმა მოძრაობამ (ექსპრესიონიზმმა, დადაიზმმა, ფუტურიზმმა, სიურეალიზმმა და ა.შ.) გახადა საზოგადოება.[2] მართალია, მათი აღმავლობის წლები დროში განსაზღვრული იყო, მაგრამ მათი გავლენა მხატვრული კულტურის ამა თუ იმ სფეროში მეტნაკლებად დღესაც იგრძნობა. ჩვენთვის ნაცნობია ე.წ. ნეოავანგარდიზმის[3] მასშტაბები ახალგაზრდა ქართველი პოეტების შემოქმედებაში (რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებს ეხმიანებიან) და საზოგადოების ერთობ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება მათდამი.

ის, რაც დღეს უკანასკნელი საუკუნის წიაღში აღმოცენებულ სიახლედ გვეჩვენება, საკმაოდ საინტერესო პარალელებს პოულობს კლასიკური ეპოქის აღმავლობის ბერძნულ მუსიკასა და პოეზიაში. თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობაში მხატვრული კულტურის გარკვეული მიმართულებების აღსანიშნავად პირობითად შერჩეულ ტერმინს ავანგარდი უკანასკნელ ხანებში ხშირად გამოიყენებენ ძვ.წ.ა. V საუკუნის პოეტების ერთი ნაწილის მიმართ. ე.წ. ავანგარდიზმზე მსჯელობისათვის ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში ყურადღება უნდა შევაჩეროთ იქ მის წარმომშობ მიზეზებზე. მხატვრული კულტურის ამა თუ იმ ჟანრის ავტონომიური, საკუთარი კანონზომიერებით განვითარების ტენდენციებმა საბერძნეთში ხელი შეუწყო პროფესიონალიზმის სწრაფსა და მნიშვნელოვან ზრდას ე.წ. დემიურგთა, ანუ შემოქმედთა შორის. პოეზია ხელოვნების ჭეშმარიტად წამყვან სფეროდ იქცა. უკვე ეპოსის დონეზე მუსიკის „შემოჭრა“ სიმღერისა თუ ინსტრუმენტული აკომპანემენტის მეშვეობით პოეტური ნაწარმოების შესრულებისას ჩვეულებრივი მოვლენა იყო.

[1] დაწვრილებით შდრ. B. Zimmermann, Comedy's Criticism of Music (Drama, Bd. 2, 1993), გვ. 39.
[2] შდრ. C. Träger, Wörterbuch der Literaturwissenschaft, 1986, გვ. 59 შმდ.
[3] ნეოავანგარდიზმის შესახებ შდრ. იქვე.

ლირიკაში, უპირველეს ყოვლისა, მელიკაში (პიროვნულსა და საგუნდოში), მუსიკა ნაწარმოების შესრულების აუცილებელ ნაწილად იქცა. დრამაში პოეტური ნაწარმოების შესრულების პროცესში დეკლამაციის, ლექსად მეტყველების, სოლო არიების, საგუნდო სიმღერების, ინსტრუმენტული აკომპანემენტის, ქორეოგრაფიის საინტერესო სინთეზი მოხდა. მაგრამ მთელი ამ ხნის განმავლობაში საშემსრულებლო ხელოვნებაში ძირითადი ყოველთვის ტექსტი, ანუ სიტყვით გამოხატული ინფორმაცია იყო, ყოველივე დანარჩენი ემსახურებოდა ამ ტექსტის რაც შეიძლება ემოციური და მრავალფეროვანი ფორმით მიტანას აუდიტორიამდე. შესაბამისად, ტექსტი იყო დომინანტური ელემენტი, ხოლო სხვა ყველაფერი ნაწარმოების შესრულების ტექსტს დაქვემდებარებული კომპონენტები. თუმცა პროფესიონალიზმის ზრდა, თანდათანობით, სულ უფრო და უფრო აქტუალურს ხდიდა საშემსრულებლო ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს ერთგვარ გათავისუფლებას სიტყვის „მძიმე უღლისაგან“ და მათ „ემანსიპაციას“. ამ პროცესში მნიშვნელოვნად იზრდებოდა ინსტრუმენტალისტის, ვოკალისტის, ქორეოგრაფის და ა.შ. როლი და თითეულ მათგანს გამორჩეული, ხშირად დომინანტური ფუნქციაც კი ეკისრებოდა. ამ ვითარებაში „ემანსიპაციის სტიქიამ“ თავად პოეტური ენაც მოიცვა და იგი ჩვეულებრივი ინფორმაციის სავსებით უჩვეულო ენობრივი საშუალებებით გადმოცემას შეეცადა. ვინ იყვნენ ეს მეამბოხე ნოვატორები და რა გააკეთეს მათ? უპირველეს ყოვლისა ამას ატიკური კომედიოგრაფებისაგან ვიტყობთ, რომელთაც „კლასიკურ ავანგარდს“ არ დააკლეს დაცინვა და განქიქება. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოიკვეთა რამდენიმე მუსიკოს-პოეტის ფიგურა: მელანიპიდესი, კინესიასი, ფრინისი, ტიმოთეოსი და ფილოქსენოსი. ე.წ. ახალი მუსიკოსები დითირამბებისა და ნომოსების ჟანრში ავლენდნენ უპირატესად თავიანთ ავანგარდისტულ სულს. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ზემოთ განხილული ფერეკრატესის კომედიის „ქეირონის“ ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტი. აქ პერსონიფიცირებულ სამართალს) იმას, თუ რა მუსიკა ჰყვება (ალბათ, უყვება პერსონიფიცირებულ დაითმინა მან ამ ახალ შემოქმედთაგან: „ბიამბობ სიამოვნებით: ამბავი მოსათხრობად ჩემთვის და მოსასმენად შენთვის ერთობ სახალისო იქნება. ჩემი უბედურებები მელანიპიდესისგან დაიწყო. ის მათგან პირველი იყო: მან ხელთ მიგდო და მომცელა და დამასუსტა თავისი თორმეტი სიმით. ამასთან, იგი საკმაოდ კარგი კაცი იყო იმისათვის, რომ მივეყვანე იმ გაჭირვებებამდე, რაც ახლა მჭირს. წყეულმა კინესიას ატიკელმა კი ისეთი ზიანი მომაყენა თავისი „ექსჰარმონიკული“ ხვეულებით, რომლებსაც ის სტროფის შიგნით აკეთებს, რომ მის დითირამბებში მარჯვენა მხარეს მარცხენისგან ვერ ვარჩევდი, როგორც ფარზე გამოსახულების არეკვლისას. მაგრამ ვჩუმდები, მასზე აღარაფერს ვიტყვი. შემდეგ ფრინისმა მიმაგდო თავის საგანგებო „ფიჭვის გირჩაზე“, მატრიალა და ჩამახვია ტოტალურ დამანგრეველ თორმეტგზიან ტონალობაში, რომელიც თავის პენტატქორდებში აქვს. ამასთანავე, ისიც ასატანი იყო: მატყუარა გახდა, მაგრამ ეს მოგვიანებით დაემართა. ტიმოთეოსი კი სულ სხვა შემთხვევაა. ჩემო ძვირფასო, მან ჩამმარხა ხვრელში და მთლიანად გამათახსირა – ეს საშინელებაა!“ (სამართალი ეკითხება): „ვინ არის ტიმოთეოსი? (მუსიკა ჰპასუხობს): „ის არის წითელთავა მილეტოსიდან. რაც მან დამმართა უარესია იმაზე, რაც ყველამ ერთად მიყო, თავისი მაცდუნებელი აუჩქარებლობით რომ მიაღწია მიზანს და როდესაც მიპოვნა ჩემთვის მოსეირნე, გამრყვნა და გამხეთქა თავისი თორმეტი სიმით. (ფილოქსენოსის დახასიათება): ექსჰარმონიკული უკიდურესად მაღალი ტონის ულმრთო კილი. ის მავსებდა ხვეულებით მსგავსად კომბოსტოსი“.[1]

აქ, ფაქტობრივად, კომედიური ფორმით ჩამოყალიბებულია ყველა ის პრეტენზია თუ საყვედური, რასაც კლასიკურ საბერძნეთში ავანგარდისტ პოეტ-მუსიკოსებს უყენებდნენ: სიჭრელე, რიტმის განუწყვეტელი მონაცვლეობა, სხვადასხვა ჰარმონიის აღრევა, არიების კოლორატურის უჩვეულობა, კითარის სიმების ოდენობის გაზრდა და ა.შ. ამ შენიშვნებს

[1] ფრ. 155 PCG. რამდენიმე განმარტება ტექსტთან დაკავშირებით: კითარის თორმეტი სიმი და ფრინისის თორმეტი გზა, ხუთი სიმით რეალიზებული, აღწერს პოეტ-კომპოზიტორთა განზრახვას, მიეღწიათ მუსიკალურ ბგერათა გამისათვის. თორმეტი სიმი აქ უნდა გავიგოთ როგორც „ნოტების დიდი მასა“ – დიდი რეგისტრი მიიჩნეოდა რაღაც განსაკუთრებით დამახასიათებლად ახალი მუსიკისათვის. „ფიჭვის გირჩა“ უნდა გავიგოთ, როგორც ფრინისის მიერ სიმთა რეტონიზების განსაკუთრებული უნარი, რომელიც მას შესრულების დროს კითარაზე სწრაფი ცვლილებების შესაძლებლობას აძლევდა (შდრ. B. Zimmermann, Comedy's Criticism.., გვ. 41).

აზუსტებენ სხვა ანტიკური წყაროებიც.[1] მივყვეთ „ახალთა“ ფერეკრატესთან ჩამოთვლილ სიას.

მელანიპიდესი, ძვ.წ.ა. V საუკუნის ცნობილი კითაროდი ანუ პოეტი-კომპოზიტორი და ინსტრუმენტალისტი. იგი წერდა დითირამბებს, როგორც ჩანს, მას კითარის სიმთა რაოდენობა ცხრამდე გაუზრდია. მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინოვაცია უნდა ყოფილიყო დითირამბების შესრულებისას ასტროფული (ἀναβολή) სისტემის დანერგვა. არისტოტელე (რიტორიკა, 1409b 25) გვაუწყებს, რომ მუსიკოს დემოკრიტოს ქიოსელს მის წინააღმდეგ გაულაშქრია იმის გამო, რომ მას ანტისტროფული ანაბოლები შემოულია, დითირამბის სტრუქტურა არსებითად შეუცვლია სტროფული სისტემის მოშლითა და ინსტრუმენტალური ჩარევის გაძლიერებით.[2]

კინესიას ატიკელი (ძვ.წ.ა. V ს. მიწურული) ათენის დითირამბიკოსთა შორის ასევე გამორჩეოდა თავისი ავანგარდისტული ტენდენციებით. იგი ფერეკრატესს „ველურებში“ (დამატებით იმისაგან, რაც ზემოთმოტანილ ფრაგმენტშია ნათქვამი), წარმოუდგენლად ცუდ კითაროდად მოუხსენებია. საერთოდ კინესიასი კომედიოგრაფოსთა რჩეული სამიზნე ყოფილა. არისტოფანე მას არაერთგზის მოიხსენიებს და სასაცილოდ ხდის არა მარტო მის შემოქმედებით „მიღწევებს“, არამედ მის ფიზიკურ ნაკლსაც – გამორჩეულ სიგამხდრეს, ასევე მის პოლიტიკურ მოღვაწეობაში ჩართვის ცდებს.[3]

ფრინისი, ძვ.წ.ა. V საუკუნის დასასრულის კითაროდი მილეტოსიდან, ახალ მუსიკაში ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურა ყოფილა. თავისუფალი რიტმების საშუალებით მას შეუცვლია სიმების ჟღერადობა და მოდულაცია, ამასთან აუღორძინებია ტერპანდროსისეული კითაროდია. მას ასევე მიაწერდნენ სიმების რაოდენობის გაზრდას შვიდიდან ცხრამდე. სიახლეებს მუსიკის სფეროში, თუ პლატონს დავუჯერებთ, სახელმწიფო-პოლიტიკური შედეგები მოჰყვება ხოლმე.[4] ამ შემთხვევაში კი, როგორც ჩანს, ახლადდამატებული სიმები სპეციალური დეკრეტით მოუშორებიათ.[5]

ფილოქსენოსი, ძვ.წ.ა. V საუკუნის ბოლო, ასევე „ახალი მუსიკის“ თვალსაჩინო ფიგურა, ცნობილ დითირამბიკოსად ითვლებოდა. მას ბევრი მოგზაურობა უხდებოდა. ყოფილა დიონისიოს პირველთან სირაკუსაში და შემდეგ აღმოსავლეთში ეფესოსში გადმოუნაცვლებია. მას 24 დითირამბი დაუწერია, რომელთაგან ყველაზე ცნობილი „ჰიკლოპი“ (ან „გალატეა“) იყო. მასში ჰომეროსისათვის უცნობი მოტივი – პოლიფემოსის გალატეასადმი სიყვარული ყოფილა გადმოცემული, რაც შემდგომ ესოდენ პოპულარული თემა გახდა მხატვრული კულტურისათვის. მის დითირამბებში იმდენად გაერთიანდა ლირიკულ-სასიმღერო და დრამატულ-დეკლამაციური პარტიები, რომ მათ გარკვეულწილად თანამედროვე ოპერეტის ფორმა მიიღეს.[1] არისტოფანე ახდენს ამ დითირამბის პაროდირებას თავის „პლუტოსში“ (819 შმდ.). ამ პოეტ-მუსიკოსზე ბევრ ანეკდოტს ჰყვებოდნენ.[2]

და, ბოლოს, ტიმოთეოსი, რომელსაც ზემოთმოტანილ ფრაგმენტში განსაკუთრებით გამოყოფს მუსიკა მის შეურაცხმყოფელთა შორის. ამ ავტორის შემოქმედებას ქვემოთ შეხებით სრულად შევეხებით, აქ კი მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ იგი ანტიკური კულტურის ისტორიაში დარჩა როგორც რევოლუციური სიახლეების ავტორი დითირამბისა და ნომოსის ჟანრში. მას მუსიკის, ინსტრუმენტალისტის ფუნქცია იმდენად გაუზრდია, რომ არისტოტელეს სიტყვით, ტიმოთეოსის „სკილაში“ ავლოსზე დამკვრელმა სავსებით დაჩაგრა გუნდის თავი, რომელიც ოდისევსის როლს წარმოადგენდა.[3]

თუკი მოვინდომებთ მოკლედ ჩამოვაყალიბოთ ლიტერატურულ ჟანრებში ავანგარდის როლი, შეიძლება ითქვას, რომ გარდაქმნები ძირითადად ორ ჟანრს შეეხო – დითირამბს და ნომოსს. უპირველეს ყოვლისა, ეს იმით იყო განპირობებული, რომ ლიტერატურის ეს ჟანრები ორგანულად იყო დაკავშირებული სიმღერასა და ინსტრუმენტულ თანხლებასთან.

დითირამბზე ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა. ჯერ კიდევ ძვ.წ.ა. VII-VI საუკუნეთა მიჯნაზე იგი წინალიტერატურული ფორმიდან ლიტერატურულში გადაიყვანა, ჰეროდოტოსის მიხედვით, არიონმა (I, 23). ამის შემდგომ დითირამბის, როგორც დიონისეს კულტთან დაკავშირებული საგუდო ლირიკის ერთ-ერთი წამყვანი სახის, ავტორიტეტი თანდათან იზრდებოდა. მასზე ზრუნვა ტირანთა და დემოკრატიული სახელმწიფოების კულტურული პოლიტიკის ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტი გახდა. გავიხსენოთ ათენში დითირამბულ აგონებში მონაწილე გუნდთა მასშტაბები, ის, რომ ამ შეჯიბრებებში ატიკის თითოეული ფილა (მათი ოდენობა 10 იყო) წარმოდგებოდა მამაკაცთა და ბიჭთა 50 ქორევტიანი გუნდებით.[4] ძვ.წ.ა. V საუკუნის დასაწყისამდე დითირამბში სიტყვა (ანუ სიმღერა), მუსიკა და ცეკვა ერთმანეთთან ჰარმონიულ ურთიერთკავშირში იყო, თუმცა, რასაკვირველია, მთავარი მაინც სათქმელი (ანუ ტექსტი) იყო, ხოლო დანარჩენ ორს მისი მსმენელამდე მაქსიმალურად ეფექტურად მიტანისათვის უნდა შეეწყო ხელი. შესაბამისად, მათ შორის ერთგვარი ბალანსი უნდა არსებულიყო. ამას ჯერ კიდევ ძვ.წ.ა. V საუკუნის დასაწყისში მშვენიერი პოეტური ფორმით გვაუწყებს თავის ერთ-ერთ დითირამბში, დიონისიებისას გამართულ აგონთან დაკავშირებით, პინდაროსი:

> მაშინ გაისმის სიმღერა ავლოსის თანხლებით,
> და გუნდები, შუბლსაკრავებით მორთულნი, სემელესაკენ მიემართებიან.
>
> (ფრ. 75)

სულ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ ახალი დითირამბიკოსები ამ ბალანსის აშკარად მუსიკისა და ინსტრუმენტალისტის სასარგებლოდ დარღვევას ცდილობენ. წინა პლანზე გამოდის მჭახე მუსიკალური ბგერები, მხოლოდ ვოკალური შესაძლებლობების დემონსტრაციისათვის განკუთვნილი სოლისტთა პარტიები, შესაბამისი ქორეოგრაფია, რითაც სიტყვა აშკარად იჩაგრება. ამ პროცესის გასაღრმავებლად ხდება დასაკრავ ინსტრუმენტთა მოდიფიკაცია, სოლისტთა (როგორც ინსტრუმენტალისტთა, ასევე ვოკალისტთა) ხელოვნების ვირტუოზულობამდე მიყვანა...[5]

იგივე ხდება მეორე ჟანრშიც, რომელსაც ნომოსი ეწოდებოდა და რომელიც თავდაპირველად საკუთარი მელოდიის საფუძველზე შექმნილ სიმღერას გულისხმობდა (ალკმანი, ფრ. 40P., პინდაროსი „ნემ.“, 5, 25). მას აკომპანემენტს ავლოსი ან კითარა უწევდა. თავისი სპეციფიკის გამო ნომოსები სახელდებულნი იყვნენ ღმერთების, კომ-

---

[1] შდრ. B. Zimmermann, Comedy's Criticism...

[2] სტროფული სისტემა დამახასიათებელი იყო საგუნდო ლირიკისათვის. შდრ. ზემოთ. ფრაგმენტებისათვის იხ. PMG, ფრ. 757-66.

[3] კინესიასის შესახებ შდრ. პლატონი, „გორგიასი“ 501; ლისიასი 21. 20; არისტოფანე, „ლრუბლები“, 332 შმდ.; სქოლიო ამ ადგილისათვის. არისტოფანე, „ფრინველები“, 1372 შმდ.; სქოლიო ამ ადგილისათვის. და მრ. სხვ. ფრაგმენტებისათვის იხ. PMG, ფრ. 774-6.

[4] სახელმწიფო მისმა მესვეურებმა უნდა დაიცვან წესრიგის დამრღვევ სიახლეთაგან გიმნასტიკურსა თუ მუსიურ სფეროებში. სახიფათოა დეევიზად ვიქციოთ ჰომეროსის სიტყვები: „ადამიანები განსაკუთრებით ადიდებენ სიმღერას. რაც ახლახან შეიქმნა სიმღერისათვის, ის ყველაზე ახალია“ („ოდისეა“ I 351-2). განსაკუთრებით უნდა მოვერიდოთ იმას, როდესაც გვთავაზობენ არა მხოლოდ ახალი შინაარსის მქონე სიმღერას, არამედ თავად სიმღერის ახალ სტილს, სახეს. უნდა ვუფრთხილდეთ მუსიური ხელოვნების ახალი სახის შემოტანას. აქ ყველაფერი სასწორზე იდება. „რადგან არსად არ ხდება მუსიკის გამოსახვის საშუალებათა ცვლილება, სახელმწიფო კანონების (წესრიგის) ძირეული ცვლილების გარეშე“ (შდრ. „სახელმწიფო“, 424 b-c). აქ პლატონი იმოწმებს ძვ.წ.ა. V საუკუნის ცნობილ ათენელ მუსიკოს თეორეტიკოსს დამონს, რომელიც იკვლევდა მუსიკისა და საზოგადოების სულის მოძრაობის ურთიერთმიმართებას. სწორედ ამიტომ პლატონისათვის მუსიკა აღზრდის ერთ-ერთი მძლავრი ინსტრუმენტია.

[5] შდრ. DNP, 9, 972; შდრ. პლუტარქოსი, „მუსიკის შესახებ“, 1144 შმდ.

[1] ფრაგმენტებისათვის იხ. PMG, ფრ. 814-35.

[2] შდრ. D. A. Campbell, Greek Lyric 5, 1993; D. F. Sutton, Dithyrambographi Graeci, 1989; B. Zimmermann, Dithyrambos., 1992.

[3] პოეტიკა, 1454ª 31 შმდ.

[4] იხ. ზემოთ ; შდრ. აგრ. DNP, 3, 699 შმდ. B. Zimmermann, Dithyrambos, Geschichte einer Gattung, Göttingen 1992.

[5] შდრ. B. Zimmermann, Dithyrambos; მისივე, B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 46 შმდ.

პოზიტორების, ღონისძიებების, საზომების თუ სხვა მახასიათებლების მიხედვით.[1] ერთერთი ყველაზე ცნობილი ნომოსი ყოფილა „პითიური ნომოსი“, რომელიც სოლო ინსტრუმენტის, ავლოსისათვის, საკადას არგოსელმა შექმნა და რომელმაც პირველი სამი პითიური თამაშობისას დელფოში (ძვ.წ.ა. 586, 582, 578 წწ.) ზედიზედ მოიპოვა გამარჯვება. ეს ნაწარმოები დელფოში აპოლონის ურჩხულზე გამარჯვების ხუთნაწილიან მუსიკალურ თხრობას წარმოადგენდა. ძვ.წ.ა. 558 წელს შეჯიბრებებში მისი უკვე კითარისათვის მორგებული ვარიანტი ჩაურთავთ. ამდენად ამ შემთხვევაში მელოდია წარმოგვიდგებოდა როგორც საკმაოდ სტაბილური და ინსტრუმენტული შესრულებისათვის ფართოდ გზის გამხსნელი ელემენტი მხატვრული შემოქმედებისა. ჯერ კიდევ ტერპანდროსმა (ძვ.წ.ა. VII ს.) კითარის თანხლებით შესრულებული ნომოსი დაყო მრავალ მუსიკალურ ფრაზად, როგორც ეს მაგალითად თანამედროვე კანტატებსა ან სიმფონიებში გვაქვს. მან დაადგინა შვიდი ნაწილი: არქა („შესავალი, წინსართი“), მეტარქა (მეორე „შესავალი, წინსართი“), კატატროპა („შემობრუნება“), მეტაკატატროპა („მეორე შემობრუნება“), ომფალოს („ჭიპი“), სფრაგის („ბეჭედი“ – იგულისხმება ბეჭდის დასმა, საბოლოო დამტკიცება), ეპილოგოს („ეპილოგი, დასასრული“). ომფალოსი მითის თხრობას შეიცავდა, სფრაგისში პოეტი თავის თავისა და საკუთარი შეხედულებების შესახებ მსჯელობდა. პოეტ-მუსიკოსს ტექსტად შეეძლო გემოეყენებინა, როგორც მის მიერვე შექმნილი, ასევე სხვა პოეტთა ნაწარმოებებიც. ა.მ., ტერპანდროსი, როგორც ვიცით, საკუთარ პოეტურ ქმნილებებთან ერთად ჰომეროსის პოემებს, ჰიმნებს, კიკლიკურ პოემებს და ა.შ. მიმართავდა.[2] „ახალ მუსიკოსთა“ წყალობით, ამ შედარებით სტაბილურ ჟანრშიც მეამბოხე სული შევიდა, რამაც ნომოსი მნიშვნელოვნად „შეაჯანჯღარა“. მაგრამ ავანგარდისტებმა მარტო მუსიკალური გაფორმების სფეროში არ შეიტანეს ნოვატორული ცვლილებები. როგორც ჩანს, მათ თვით სიტყვიერი გამოხატვის დონეზეც ემანსიპაციის იმდენად მაღალ ხარისხს მიაღწიეს, რომ სიტყვები ახალი მნიშვნელობებით აავსეს, ფაქტობრივად, წაშალეს ზღვარი საგნის თუ მოვლენის რეალურსა და მეტაფორულ გადმოცემას შორის. ეს, არცთუ იშვიათად, თავად პოეტური ენის შესაძლებლობათა საკმაოდ მოულოდნელ რეალიზაციას იწვევს. ვიდრე ამაში ტიმოთეოსის შემოქმედების ზოგიერთი ნიმუშის განხილვის საფუძველზე დავრწმუნდებით, საინტერესოა გავითვალისწინოთ ის დამოკიდებულება, რასაც ე.წ. ახალი მუსიკის მიმართ ავლენდნენ ანტიკურ სამყაროში. ჩვენამდე შემორჩა ტრაგიკოს პრატინასის ერთი ფრაგმენტი, რომელიც საკმაოდ კარგად ასახავს ბალანსის დარღვევას სიმღერასა, ანუ სიმღერით შესრულებულ ტექსტსა და მუსიკალურ გაფორმებას შორის.

ეს რა ხმაურია? ეს რა სიმღერა და ცეკვაა გუნდის?
რა ზვიადობა მიუახლოვდა ხმაურით მოცულ საკურთხეველს დიონისესას?
ჩემია, ჩემი ბრომიოს. მე მმართებს ვიღრიალო, მე მმართებს ვიგრუხუნო,
როდესაც ვირბენ მთებზე ნეადებთან,
როგორც გედმა გამოვცე ჭრელფრთიანი სიმღერა.
სიმღერა დასვა მუზად მეფემ. ავლოსმა მის
მერე უნდა გვაცეკვოს, რადგან ის ოდენ მსახურია.
მხოლოდ კომოსის დროს კარს გარეთ ატეხილი მთვრალი ყმაწვილების ჟივილ-ხივილისა
და აყალ-მაყალისას უნდა იყოს იგი წამყვანი.
ურტყი მას [ავლოსს], რომელსაც ჭრელი გომბეშოს სუნთქვა აქვს,
დაწვი ის, დორბლს რომ ფანტავს,
თავისი რატრატა, ღრმა ხმით, [ნორმალური] რიტმის განმდევნი
თავისი გამბურლავი ტანით...

(ფრ. 708 ა)

როგორც ვხედავთ, მომღერლებს აქ მუსიკაში შემოტანილ ახალი მიმართულების მიმართ უკიდურესად აგრესიული დამოკიდებულება აქვთ, რადგან მასში გუნდი და მომღერლები, ტექსტის შემსრულებლები კი არ დომინირებდნენ, არამედ ავლოსი, რომელიც ყველა დადგენილ წესს არღვევს და თანმხლებიდან წამყვანად იქცევა. აქ საკმაოდ კარგად

[1] შდრ. DNP, 8, 985 შმდ.; D. A. Cambpbell, Greek Lyric, v. 2, 1988; v. 3, 1991; M. L. West, Ancient Greek Music.
[2] შდრ. A. Lesky, GGL, გვ. 155 შმდ.

ჩანს ოპოზიცია ტრადიციულსა და ავანგარდულს შორის. ტრადიციონალისტებს არ სურთ მუსიკას დაუთმონ სიტყვისაგან დამოუკიდებელი, საკუთარი კანონზომიერებით განვითარების უფლება. თუკი სიტყვა გადაიქცევა მუსიკის მსახურად, იგი მხოლოდ აუღერდება და, არსებითად, მის სემანტიკას, აზრს აღარავითარი მნიშვნელობა ექნება. გათავისუფლებული ავლოსი კი ისე „გათავხედდა“, რომ მას შეუძლია თავს მოგვახვიოს ყველაფერი, მათ შორის ჭრელი გომბეშოს სუნთქვაც, ანუ ყოველგვარი ჰარმონიულობიდან და ნორმალური რიტმიდან ამოვარდნილი ჰანგები. ამ სიჭრელეს, ანუ ძველი ჰარმონიული მუსიკის ოპოზიციას, ქმნიან, უპირველესად, სოლისტები. თუკი ჩვენი ფრაგმენტის შემთხვევაში მხოლოდ სოლისტი-ინსტრუმენტალისტები იგულისხმებიან, სხვაგან სოლისტ-ვოკალისტებსაც აქცევენ ხოლმე ძველი, ტრადიციული მუსიკის მოწინააღმდეგეთა შორის. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში პოეტი-კომპოზიტორები ისეთ არიებს ქმნიდნენ, რომლებშიც სოლისტს ხმით სასწაულები შეეძლო მოეხდინა. აქ უკვე ადამიანის ხმას რაღაც შინაარსის გადმოცემის ფუნქცია კი აღარ ეკისრებოდა, არამედ მას მხოლოდ ულერადობით უნდა მოეხდინა ეფექტი. გავიხსენოთ პლატონი, რომელიც აშკარად ვირტუოზს შემსრულებელს გულისხმობდა, როდესაც ამბობდა: „კაცს, როგორც ჩანს, რომელსაც შეუძლია ოსტატობით მრავალმხრივი იყოს და ყველას, სულიერსა თუ უსულოს მიჰბაძოს, თუკი ჩვენ ქალაქში მოვიდოდა და მოინდომებდა თავისი ნაწარმოებების ჩვენებას, პატივით შევხვდებოდით, როგორც ადამიანს წმინდას, საოცარსა და სასიამოვნოს, მაგრამ მას ვეტყოდით, რომ ამგვარი ჩვენ არ გვყავს სახელმწიფოში და არცაა წესად ჩვენთან, რომ ამგვარი გახდე“... („სახელმწიფო“ 398a ! შმდ.). ოდნავ ზემოთ კი პლატონი უფრო დაწვრილებით აგვიწერს, თუ რას ნიშნავს ყველაფრის მიბაძვის უნარი. ასეთ ხელოვანს შეუძლია მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის წინაშე მიჰბაძოს სავსებით სერიოზულად: „ქუხილს, ტაროსისა და სეტყვის ხმას, ღერძისა და ბორბლების ჭრიალს, საყვირებისა და ავლოსების და სალამურების – ყველა ინსტრუმენტის ჟღერას – უფრო მეტიც, ძაღლების, ცხვრების, ჩიტების ხმებს. და მთელი შესრულება იქნება ხმებისა და გარეგნობის მიბაძვა და მასში ძალზე მცირე ადგილი ეკავება თხრობას“ (397a5-b2). მართალია, პლატონის თეორიულ სახელმწიფოში ასეთი შემოქმედისათვის ადგილი არ მოინახება, უპირველეს ყოვლისა, იდეოლოგიური მოსაზრებებიდან გამომდინარე, მაგრამ ფილოსოფოსისათვის, როგორც ჩანს, ამგვარი სოლისტების ხილვა თავის მშობლიურ ათენში ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. უფრო მეტიც, ეს ვირტუოზი შემსრულებლები გავლენას ახდენდნენ სხვებზეც, რომელთა ხელოვნება თითქოს საკმაოდ შორს უნდა ყოფილიყო ავანგარდის პრინციპებიდან. თავი რომ დავანებოთ ევრიპიდეს, რომელსაც ყველა სიახლის სტიმულირება ჰბრალდებოდა, ე.წ. ავანგარდისტების პირდაპირსა თუ ირიბ ზემოქმედებას განიცდის თვით მათი უდიდესი განმქიქებელი არისტოფანეც. გავიხსენოთ სცენა „ფრინველებიდან“. ორი მეგობარი ფრინველთა მეფის წინაშე წარდგება. ეს უკანასკნელი აღვიძებს თავის ცოლს ბულბულს (209 შმდ.), რასაც მოჰყვება ავლოსზე ბულბულის საპასუხო ე.წ. გამოღვიძების გალობის შესრულება, ამ უკანასკნელს კი – ეველპიდესის აღტაცებული შეძახილი:

მეუფე ზევსო, პატარა ჩიტუნას ხმა გაისმის!
როგორ თაფლივით ჩაატკბილა მთელი ბუჩქნარი!

(222-3)

თავი რომ დავანებოთ იმას, რომ მთელი „ფრინველები“ მსახიობთა მიერ სცენაზე ჩიტების მიბაძვის საოცარი ნიმუშია, მხოლოდ ამ სცენაშიც კი სავსებით აშკარაა, რაოდენ ვირტუოზულად ჰბაძავდა ავლოსი ბულბულის გალობას. ამას უკვე მოსდევს აშკარა მიბაძვა ვოკალის დონეზე, როდესაც ავლოსის, ანუ ბულბულის თანხლებით ფრინველთა მეფე, ოფოფი, თავის ქვეშევრდომთ მოუხმობს.

ეპოპოჲ პოპოპოპოპოპოჲ
იო, იო, იტო, იტო, იტო, იტო,
იტო...

(227 შმდ.)

აქ, როგორც აღნიშნავენ, აშკარად ხმაბაძვითი სტრიქონით იწყება არია, რომელსაც შემდეგ აგრძელებს უკვე გარკვეული სემანტიკის შემცველი ზმნური ფორმის ἴτω (იტო) განმეორება. ეს ხმაბაძვითი სტრიქონები ამ არიაში არაერთგზის მეორდება: ტიო ტიო ტიო ტიო ტიო ტიო (273); ტრიოტო, ტრიოტო, ტოტობრიქს (242), ტოროტოროტოროტოროტოროტოროლილილიქს (259-261). ამ შემთხვევაში რომ ავანგარდიზმის მოწინააღმდეგე არისტოფანეს კომედიაში მშვენივრად არის წარმოდგენილი ახალ მუსიკოსთა „მიღწევები“, სავსებით აშკარაა.[1] საკმაოდ საინტერესოა სცენაზე თავად ამ მიმართულების ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურის სახელით – კინესიასი – ფრინველთა სამეუფოში მოსული პოეტის შემოთავაზება, ახალ ქალაქში ახალი მუსიკა გაავრცელოს. არისტოფანე კარგად ახდენს მისი შემოქმედების პაროდირებას და, ფაქტობრივად, კომედიაში წარმოდგენას გვიქმნის კლასიკური ავანგარდის პოეტურ ენაზე. მსგავსი ადგილები შეიძლება დაიძებნოს არისტოფანეს სხვა კომედიებშიც,[2] მაგრამ მათზე მსჯელობა ახლა შორს წაგვიყვანს. ფაქტია, რომ კომედიოგრაფოსი წარმატებით იყენებდა ახალი მუსიკოსების პრინციპებს დაცინვის მიზნით, თუ თავისი დრამატურგიული ამოცანების განსახორციელებლად. განსხვავება ავანგარდისტებსა და მას შორის არსებითი იყო. ის, რაც ახალი მუსიკოსებისათვის შემოქმედების უნივერსალურ პრინციპს, მათი ნაწარმოებების, როგორც სისტემების, საფუძველს წარმოადგენდა, არისტოფანესათვის მხოლოდ მისი კომედიების ცალკეული დეტალების გამოკვეთის საშუალება იყო, რაც, ბუნებრივია, არ იძლევა უფლებას, თუნდაც ყველაზე უფრო ავანგარდისტული პასაჟების გამო, იგი ახალი პოეტ-მუსიკოსების ჯგუფში მოვაქციოთ. ვფიქრობ, არისტოფანეს კომედია კარგად გვიჩვენებს, თუ რამდენად წარმატებული შეიძლება აღმოჩნდეს მისივე კრიტიკის ობიექტად ქცეული ახალი ხელოვნების მიღწევათა გამოყენება ე.წ. არაავანგარდისტულ, ტრადიციულ პოეზიაში, თუკი ისინი მხოლოდ ნაწარმოების, როგორც სისტემის, ცალკეულ ელემენტად და არა საერთოდ მის განმსაზღვრელ მახასიათებლებად წარმოგვიდგებიან.

სამწუხაროდ, დღეს ძნელია ჩამოყალიბებული წარმოდგენა შევიქმნათ კლასიკური ეპოქის ახალ მუსიკაზე,[3] მაგრამ მეტი შესაძლებლობა გვაქვს, კლასიკური ავანგარდისტული პოეზიის შესახებ ვიმსჯელოთ. უპირველეს ყოვლისა ეს ტიმოთეოსის 1902 წელს აღმოჩენილი ნომოსის „სპარსელები“ პაპირუსის წყალობით ხერხდება.[4] ჩვენამდე, ფიქრობენ, ოდინდელი ტექსტის მხოლოდ უკანასკნელმა მესამედმა მოაღწია. მართალია, ევრიპიდეს მეგობარი ტიმოთეოსი, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიტორი იყო და, ალბათ, მისმა ტრაგიკოსმა კოლეგამ არეკლა ტიმოთეოსის ახალი მუსიკის ზოგიერთი თავისებურება, ძვ.წ.ა. IV საუკუნის პაპირუსმა მისი ტექსტი სანოტო ნიშნების გარეშე შემოგვინახა. ასე რომ დღეს ტიმოთეოსზე, ძირითადად როგორც პოეტზე, შეგვიძლია კონკრეტულად ვიმსჯელოთ. ჩვენამდე მოღწეული ნომოსი 240-მდე სტრიქონს შეიცავს. აქედან პირველი სამოცი საკმაოდ დაზიანებულია. თავის დროზე არისტოტელე საყვედურობდა ტიმოთეოსს ეკლექტიკურობასა და ჟანრების ურთიერთაღრევას. „სპარსელებში“ გადმოცემულია მოწინააღმდეგის თვალით, არსებითად, სურათებად დანახული სალამისთან გამართული სპარსელთათვის ტრაგიკული შეტაკება. აქ, ინფორმაციული თვალსაზრისით, ესქილეს ამავე სახელწოდების ტრაგედიის გავლენა უეჭველია. სხვა მხრივ, ტიმოთეოსი თავისი გზით მიდის. მისი ნომოსი, ეტყობა, სოლო შესრულებისათვის განკუთვნილი მუსიკალური ნაწარმოები იყო, რომელშიც შიგადაშიგ გუნდის ჩარევა არ უნდა გამოვრიცხოთ. „სპარსელებში“ ნომოსისა და დითირამბული ნაწარმოების ერთგვარი სინთეზის ცდა შეგვიძლია დავინახოთ.[1] მეტრის მონაცვლეობა სტრიქონების მიხედვით ერთობ ინტენსიურია, რაც ტიმოთეოსის მუსიკალურ პრინციპებს სავსებით შეესაბამება. ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა მისი ეგზალტირებული ენა, ხელოვნური სიტყვათწარმოება (სამწევრიანი კომპოზიტებით). ტიმოთეოსის, როგორც ხელოვანის პრინციპი, საკმაოდ კარგად შემოგვინახა მისმა ერთმა ფრაგმენტმა:

> არ ვმღერი მე ძველ სიმღერებს,
> რადგან მათ სჯობნის ჩემი ახლები,
> მეუფებს უკვე ახალგაზრდა ზევსი,
> კრონოსის დრო კი წარსულში იყო.
> გამშორდი ძველო მუზავ!

(ფრ. 796 პ)

„სპარსელები“ პოეტური ენის სფეროში ტიმოთეოსის ძველ მუზასთან განშორებას აშკარად ადასტურებს. მოვიტანოთ ამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე მაგალითი. სპარსეთის ფლოტის კატასტროფას ამგვარი სტრიქონები გადმოგვცემს:

> სმარაგდისთმიანი ზღვა
> ინითლებდა ჭრილობას
> გემთა წვეთებისაგან.

(31-33 პ)

აქ იგულისხმება, რომ გემზე დაჭრილთა სისხლის წვეთები ზღვას უერთდებიან და მას აწითლებენ.

> როდესაც ქარები ჩადგა
> და მას შეუტიეს, ქაფით
> არაბაკხური წვიმა
> მკვებავ ჭურჭელში
> იღვრებოდა.

(60-65)

არაბაკხური წვიმა საკმაოდ საინტერესოდ ცვლის მარილიან წყალს. აქ იგულისხმება, რომ ეს წვიმა ანუ სითხე ღვინო არ იყო. მკვებავი ჭურჭელი – მუცელია.

> ხელებიდან უცვივოდათ
> მთის ფეხები გემისა. პირიდან
> კი მოხტოდნენ ერთმანეთზე მიჯახებით
> თეთრადგაკრიალებული შვილები.
> ზღვას ვარსკვლავებივით
> მოეფინა სიკვდილის
> გვამები. გადაიტვირთა სანაპიროები,
> ისინი კი ზღვაში მდებარე ნაპირებზე
> ისხდნენ შიშველ-გათოშილები
> და ცრემლმდინარე მოთქმით,
> გულში ბრაგუნით გაჰყვიროდნენ
> დასატირებელი სატკივარით დაჭრილები.

(90-103)

[1] შდრ. B. Zimmermann, Die griechische Komödie, გვ. 51.

[2] იქვე.

[3] ახალი მუსიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი უნდა ყოფილიყო მუსიკალური კილოების ცვლა. დიონისიოს ჰალიკარნასელი (De compos.) გვაწვდის ცნობას, რომ დითირამბიკოსი პოეტები ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ხშირად ცვლიდნენ სტილს, გამოიყენებდნენ რა დორიულ, ფრიგიულ და ლიდიურ კილოებს. იგი ასევე აღნიშნავს ამ მუსიკოსთა სწრაფვას მელოდიების მოდულაციისაკენ, რაც მათ მუსიკას ერთ შემთხვევაში ენჰარმატულად, მეორეში ქრომატულად, მესამეში კი დიატონურად ხდიდა. საინტერესოა არისტოტელეს მიერ დამოწმებული ანეკდოტური ამბავი („პოლიტიკა“, 1342 b 8-12): „დითირამბოსი, მაგალითად, საერთო აღიარებით, ფრიგიულად ითვლება, რის დასამტკიცებლადაც ამ საკითხით დაკავებული პირები მრავალ მაგალითს გვთავაზობენ. მათ შორის, ასეთსაც: ფილოქსენოსს, რომელმაც დითირამბოსის და შესაბამისი მითის დორიული კილოთი დამუშავება განიზრახა, ვერ მოუხერხებია ამის განხორციელება და თავად ბუნებიდან გამომდინარე, იგი კვლავ მიუბრუნდა ფრიგიულ კილოს, როგორც ყველაზე შესაფერისს“.

[4] შდრ. PMG, ფრ. 791.

[1] შდრ. კომენტირებული გამოცემა T. H. Janssen, Amsterdam 1984; იხ. აგრ. A. Lesky, GGL, გვ. 469 შმდ.

აქაც აზრის გასაგებად აუცილებელია გარკვეული განმარტება. გემთა მთის ფეხები – ეს ნიჩბებია, რომლებიც მთებზე გაზრდილი ხეებიდან მზადდებოდა, ხოლო პირის თეთრ-გადაკრიალებული შვილები – კბილებია. ზღვაში მდებარე ნაპირები – კუნძულებია.

ააგო სახურავი,
რომელიც გზას ასრულებს, ჩემმა
ბატონმა.

(114-116)

მოთქვამს სპარსელი და გულისხმობს, რომ ქსერქსემ ხიდი ააგო.

ველურმა ტალღამ მომაგლივჯა
მოქსოვილი სახე
მთლიანად სხეულიდან.

(134-136)

მგოდავი სპარსელი მოქსოვილ სახეში ტანსაცმელს გულისხმობს.

და, ბოლოს, ნომოსის სფრაგისი მოკლედ, მაგრამ საკმაოდ კარგად წარმოგვიდგენს ახალი მუსიკის ისტორიას, იგი თავის უმთავრეს წინაპრებად მათ ასახელებს, რომლებიც უპირატესად მუსიკის ძალით ზემოქმედებდნენ ადამიანებზე: ორფევსი, ტერპანდროსი:

პირველმა ჭრელმუზიანმა
ორფევსმა შექმნა კუ,
კალიოპეს ძემ
[...] პიერიიდან.
ტერპანდროსმა ათად
შეკრა მუზა სიმღერებში.
იგი ეოლიურმა ლესბოსმა შობა
ანტისას განსადიდებლად.
ახლა კი ტიმოთეოსი
თერთმეტსიმიანი კითარით აჟღერებს
მეტრებსა და რიტმებს.
და მუზის საგანძურს
ხსნის უხვსიმღერიანს.

(221-233)

სფრაგისშიც კი განმარტებას ითხოვს სულ ცოტა ერთი სიტყვა – კუ, რომელიც მითოლოგიური ტრადიციის გათვალისწინებით კითარის ეკვივალენტად არის მიჩნეული.

ტიმოთეოსის აქ მოტანილი ფრაგმენტების თანამედროვე მკითხველი უთუოდ შენიშნავს მათში ავანგარდიზმის ელემენტებს. თუ მოვინდომებთ პარალელის გავლებას XX საუკუნის რომელსამე კონკრეტულ მიმდინარეობასთან, ვფიქრობ, ყველაზე მეტ სიახლოვეს ტიმოთეოსი ფუტურიზმთან გვიჩვენებს, რომელიც ასევე ეგზალტირებული თუ უცნაური პოეტური ენით ცდილობს ინფორმაციის რამდენადმე გაბმულად გადმოცემას.[1]

ავანგარდიზმი კლასიკურ საბერძნეთში, თუკი ზოგიერთი „ახალი მუსიკოსის“ აგონებზე მოპოვებული გამარჯვებების რაოდენობით ვიმსჯელებთ,[2] საკმაო წარმატებებით სარგებლობდა. მართალია, საზოგადოების ერთი, შესაძლოა, დიდი ნაწილი მისდამი კრიტიკულად იყო განწყობილი, მაგრამ, სამაგიეროდ, მეორემ მას ალღო აუღო და ფეხი აუბა.

[1] ფუტურიზმი საქართველოში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავანგარდისტული მოძრაობის სახით დამკვიდრდა და მრავალი ქართველი ხელოვანი და პოეტი შემოიკრიბა. ჟურნალი H_2SO_4 და სხვა პერიოდული გამოცემები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან ფუტურიზმის ძირითად პრინციპებზე. საერთოდ ფუტურიზმის შესახებ შდრ. В. Марков, (გამომც.), **Манифесты и программы русских футуристов**, München 1967; შდრ. აგრ. C. Träger, **Wörterbuch der Literaturwissenschaft**, გვ. 173 შმდ.

[2] ტიმოთეოსისა და ახალი მუსიკოსების შესახებ დეტალურად შდრ. Th. J. Mathiesen, **Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages**, Lincoln and London 1999.

და მაინც, ანტიკურობაში არავის მოსვლია თავში კლასიკური კულტურის უმნიშვნელოვანეს მიღწევათა შორის „ახალი მუსიკოსების“ შემოქმედება მიეჩნია. ამის უმთავრესი მიზეზი ის არის, რომ V-IV საუკუნეებში ყველა პარამეტრით სრულყოფის უმაღლეს დონეს სწორედ მათ მიაღწიეს, რომელნიც ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთშეხამების, სიახლეების ევოლუციური ფორმით დანერგვის გზით წავიდნენ და რომელთა გამოც ეწოდა ამ ეპოქას კლასიკური. როგორც ჩანს, საზოგადოებისათვის ვირტუოზული შესრულება, რევოლუციური გარდატეხა ხელოვნებაში, მაინც კონკრეტულ, დროში განსაზღვრულ სოციალურ კონტექსტთან იყო დაკავშირებული. ამიტომ ამ პროცესის შედეგად შექმნილი პროდუქცია, ზოგადად მხატვრული კულტურის განვითარების თვალსაზრისით, იმ გენიოსების ჩრდილში მოექცა, რომელთაც თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალით მოხიბლეს არა მარტო მათი თანამედროვე აუდიტორია, არამედ მთელი ანტიკური, შემდგომ მთელი ევროპული და ბოლოს, ზოგადად მსოფლიო საზოგადოება. და მაინც, კლასიკური ეპოქის ავანგარდმა, რასაკვირველია, თავისი მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ანტიკურ ლიტერატურასა და საერთოდ მხატვრულ კულტურაში. შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ელადის ოდეონებში,[1] სწორედ მათი წყალობით, ვირტუოზ შემსრულებელთა კონცერტები ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. მათ რეპერტუარში, უნდა ვივარაუდოთ, მყარი ადგილი ეკავათ „ახალი მუსიკოსების“ არიებს, ქორეოგრაფიულ ნომრებს, ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს, ყოველივე იმას, რასაც პროფესიონალი სოლისტი უნდა წარმოეჩინა მთელი თავის შესაძლებლობებით. ამ საკითხს კვლავ მოვუბრუნდებით წიგნის მომდევნო ტომში, სადაც ელინისტურ ლიტერატურაზე გვექნება მსჯელობა.

ბ) კლასიკური ეპოქის პოეტესები

პატრიარქალურ ბერძნულ საზოგადოებაში საკმაოდ შეზღუდული იყო ქალის აქტივობის სფეროები. ყველაზე თვალსაჩინოდ მათი როლი, თუკი ოჯახის შენარჩუნებასა და გამრავლებას არ ჩავთვლით, პოეზიაში გამოვლინდა. თავის უდიდეს პოეტესად ანტიკურობა საფოს აღიარებდა. მისმა ფენომენმა მრავალწილად განსაზღვრა ქალთა პოეზიის უპირატესად კამერული და ინტიმურ-ლირიკული ხასიათი. შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკური ეპოქის პოეტი ქალებისათვის საფომ სავსებით განსაკუთრებული, პარადიგმატული მნიშვნელობა მოიპოვა. უდიდესმა პოეტმა ქალთა შორის, არსებითად, განუსაზღვრა სუსტი სქესის წარმომადგენლებს ის თემატური არე, რომლის ფარგლების გადალახვასაც იშვიათად თუ ახერხებდა რომელიმე პოეტესა.[2]

მართალია, საფოსთან ქრონოლოგიურად უფრო ახლოს იდგნენ, მაგრამ მეტი „დამოუკიდებლობით“ გამოირჩეოდნენ კლასიკური ეპოქის პოეტი ქალები. როგორც ჩანს, საფოს პოეზიას მათთვის ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მოპოვებული უმთავრესი პროტოტიპის მნიშვნელობა. ჭეშმარიტი „დაბრუნება“ საფოსთან გვიანკლასიკურსა და ელინისტურ ეპოქაში დაიწყო.

კლასიკური ეპოქის პოეტესებს შორის მოიხსენიებდნენ მირტისს, კორინას, ტელესილას, პრაქსილას და ერინას. მათგან მირტისისაგან თითქმის არაფერი შემოგვრჩენია. ვიცით მხოლოდ ის, რომ იგი პინდაროსისა და კორინას თანამედროვე და თანაპოლისელი ყოფილა. ზოგიერთები მას ამ ორი პოეტის მასწავლებლადაც კი მიიჩნევენ.[3]

ანტიკური ტრადიციის მიხედვით **კორინა** ქალთა შორის საფოს შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვან პოეტად ითვლებოდა. თანამედროვე მეცნიერებაში ძირითადად კამათს კორინას მოღვაწეობის დროის განსაზღვრა იწვევს. თავად კორინას თუ ვერწმუნებით, იგი მირტისისა და პინდაროსის თანამედროვეა:

[1] ოდეონების შესახებ შდრ. DNP, 8, 1105.

[2] დეტალურად შდრ. ნ. ტონია, ანტიკური სამყაროს პოეტესები, თბილისი 2008. ეს ნაშრომი ანტიკური სამყაროს პოეტ ქალთა შემოქმედების პირველი, სერიოზული მონოგრაფიული დამუშავების ცდას წარმოადგენს კლასიკურ ფილოლოგიაში. ქვემოთ წარმოდგენილი მსჯელობა მნიშვნელოვანწილად ამ ნაშრომს ეფუძნება. პოეტესების ლექსების ყველა პოეტური თარგმანი შესრულებულია ასევე ნ. ტონიას მიერ. შდრ. საფოდან კასიამდე. ძველი სამყაროს პოეტი ქალები, თბილისი 1990.

[3] შდრ. ნ. ტონია, ანტიკური სამყაროს პოეტესები, გვ. 115 შმდ.

ტკბილხმიერ მირტისს გავკიცხავ,
რადგანაც ქალადშობილი
ეტოქებოდა პინდაროსს.

(664a პ.)

საინტერესოა ერთი გარემოება. ანტიკური ცნობების მიხედვით, კორინას თავად პინდაროსზე მოუპოვებია გამარჯვება (პავსანიასი IX, 22, 3). პლუტარქოსის მიხედვით („ათენის დიდებისათვის“ 4, 347), მას პინდაროსი სულაც ხუთჯერ დაუმარცხებია. რასაკვირველია, ამ ცნობების თავად კორინას ზემოთმოტანილ ფრაგმენტთან შეპირისპირება გარკვეულ გაუგებრობას აღძრავს. ერთი პოეტი ქალი მეორეს საყვედურით მიმართავს იმის გამო, რომ მან ქალისათვის შეუფერებელი რამ ჩაიდინა – კაცს შეეჯიბრა და, ამასთანავე, თავად სახელს იმავე პინდაროსზე გამარჯვებით (თუ გამარჯვებებით) გაითქვამს. სწორედ ამიტომ მკვლევართა დიდი ნაწილი კორინას მიერ პინდაროსის დამარცხების შესახებ ცნობებს ანეკდოტური ბიოგრაფიული ამბების გამომგონებელთა ფანტაზიას მიაწერს.[1] ტრადიციულად კორინას VI-V საუკუნის მოლვაწედ მიიჩნევენ, რადგან არც ერთი ანტიკური წყარო არ აშორებს მას ამ ეპოქას. მაგრამ ამგვარ დათარიღებას მოწინააღმდეგეებიც ჰყავს. ისინი ყურადღებას აქცევენ შემდეგ გარემოებას: კორინას არ მოიხსენიებენ ანტიკური წყაროები ძვ.წ.ა. II-I საუკუნეებამდე. დაუჯერებელია, რომ პოეტესა, რომელიც ელინისტური ეპოქის შუა პერიოდიდან ერთობ პოპულარული ხდება, საერთოდ ყურადღების მიღმა დარჩენოდათ ბერძენ ავტორებს სამი საუკუნის განმავლობაში. რაც შეეხება უკვე გვიანდელ ცნობებს კორინას პინდაროსთან მიმართების შესახებ და თავად ამის დამადასტურებელ მისსავე ფრაგმენტს, აქ ლიტერატურული ფიქციის კვალი შეიძლება დავინახოთ. კორინას ენისა და სტილის ანალიზი საშუალებას არ იძლევა ზუსტად დავათარიღოთ მისი ფრაგმენტები. ევრიპიდეს ენის საგრძნობი გავლენის კვალი მის პოეზიაში, შესაძლოა, ელინისტურ ეპოქაში ამ ბერძენი ტრაგიკოსის დიდი პოპულარობით აიხსნას.[2]

და მაინც, უფრო სარწმუნო ჩანს კორინას კლასიკური პერიოდით დათარიღების ცდები. ის, თუ რატომ არ მოიხსენიებენ პოეტესას მისი თანამედროვენი თუ უახლოესი მომდევნო საუკუნეების ავტორები, შეიძლება აიხსნას კორინას პოეზიის გამორჩეულად ლოკალური ხასიათით. მისი პოეზიის პათოსი და თემატიკა არ სცილდება ბეოტიას და, კერძოდ, ტანაგრის ფარგლებს, უფრო მეტიც, იქაურ ქალთა აუდიტორიას. ამგვარი რეგიონალური საზღვრები კლასიკის ეპოქაში მხოლოდ საერთო ელინურ ღირებულებებზე ან მასშტაბურ აუდიტორიაზე ორიენტირებულ პოეზიას შეეძლო გადაელახა და ფართო საზოგადოების ყურადღება მიეპყრო. ელინისტურ ეპოქაში კი თანდათანობით წინ იწევს ინტერესი სწორედ ლოკალური თქმულებების, საბერძნეთის ამა თუ იმ რეგიონის პოეტური ტრადიციების მიმართ. სწორედ ამიტომ კორინა ძალზე სწრაფად იხვეჭს ელინისტურ სამყაროში სახელს, უფრო სწორად მისი დიდების დიფუზია ხდება ტანაგრიდან მთელ ბერძნულენოვან არეალზე. თავად ტანაგრაში კი მისი საფლავი ჯერ კიდევ პავსანიასის (ახ.წ.ა. II ს.) დროს ყოფილა შემონახული. ეს იმაზე მიუთითებს, რომ ამ თავისი ლოკალური გემოვნებით[3] გამორჩეულ ქალაქში კორინას პატივისცემას საუკუნეების განმავლობაში ინახავდნენ. ძნელი დასაჯერებელია, რომ მხოლოდ მეორე საუკუნეში ასპარეზზე გამოსული პოეტი მის თანამედროვეებს რატომღაც რამდენიმე საუკუნით უფრო ხანდაზმულად გამოეცხადებინათ ისე, რომ ამას არავის ეჭვი თუ პროტესტი არ გამოეწვია.[4]

მაგრამ შევეხოთ თავად კორინას სახელით მოღწეულ ფრაგმენტებს. რა არის მათთვის ძირითადად დამახასიათებელი? ჩვენამდე მოღწეულია ორი შედარებით მნიშვნელოვანი ფრაგმენტი. ერთი ნაწარმოები, როგორც ჩანს, 200-მდე სტრიქონს შეიცავდა, მათგან ამჟამად მეტ-ნაკლებად გამართულად 62-მდე სტრიქონი იკითხება. იგი შეიცავს ორი ძმის –

[1] იქვე, გვ. 119 შმდ.
[2] იქვე.
[3] ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ ქალთა მშვენიერ ტერაკოტებს ტანაგრიდან, რომლებიც დახვეწილი გემოვნებით გამოირჩევიან.
[4] ნ. ტონია, ანტიკური სამყაროს პოეტესები, გვ. 119 შმდ.

პერსონიფიცირებული მთების, ჰელიკონისა და კითერონის პოეტური აგონის ამბავს. როგორც ცნობილია, ორივე მუზების სტიქიასთან არის დაკავშირებული. შეჯიბრება, როგორც ჩანს, ოლიპოსზე იმართება. ჰელიკონი მღერის, თუ როგორ ზრდიდნენ კურეტები ზევსს, რომელიც კრონოსისაგან დასამალავად მათ რეამ მიაბარა:[1]

კურეტები ახალშობილს,
რეას მიერ მოტაცებულს,
ავისმზრახველ კრონოსისგან,
ნამალევად ზრდიდნენ მღვიმედ.
ასე მღეროდა მგოსანი.
ღვთაებრივმა ძემ პატივი
მოიპოვა ღმერთთა შორის,
მუზამ ნეტართ მოუწოდა,
ჩაეყარათ იდუმალი
ქვები ოქროცურვილ თასში.
აღასრულეს მისი სიტყვა.
კითერონის გამარჯვება
ღმერთთა მაცნემ განაცხადა.
იხაროდა უკვდავთაგან
დიადემით შემოსილი.
ბობოქრობდა ჰელიკონი,
ლმობათაგან გატანჯულმა
შემზარავად დაიღმუვლა,
ვეება კლდე ამოგლიჯა,
ციდან დაატეხა მიწას.

(ფრ. 654 პ)

როგორც ვხედავთ პოეტურმა აგონმა ღვთაებრივ დონეზეც კი დიდი ვნებათაღელვა შეიძლება გამოიწვიოს.

მეორე ფრაგმენტი ასოპოსის ასულებს ეძღვნება, რომლებიც ცოლებად ჰყავთ ზევსს, პოსეიდონს, აპოლონსა და ჰერმესს:

ზევსმა ყოველთა მეუფემ
სამი ასული მოსტაცა,
სამი ცოლად ჰყავს ზღვის ბატონს,
ორს სარეცელი თავისი
ფებოსმა გაუზიარა.
ერთი მაიას ნაშიერ
დიდებულ ჰერმესს დანებდა,
ისინი დიდი ღმერთების
კიპრისისა და ეროსის
ბრძანებას აღასრულებდნენ.

(ფრ. 654 პ col. III)

შემდეგ ჩამოთვლილია მათი შვილები. როგორც პირველ, ასევე მეორე შემთხვევაში, თავად მითები, არსებითად, ბეოტიით შემოიფარგლება და ისინი სხვა წყაროებში აღარ დასტურდებიან. ამდენად კორინა მითთა გადმოცემის დონეზე ისევ და ისევ ლოკალური ტრადიციით, ანუ ბეოტიური თქმულებებით იფარგლებოდა.

მის შემოქმედებაში უნდა ასახულიყო ისეთი ცნობილი თქმულებებიც, როგორიცაა შვიდთა ლაშქრობა თებეს წინააღმდეგ, ოიდიპოსის მიერ ტევმესიური მელიის მოკვლის ამბავი. მას დაუწერია ნაწარმოები „ორესტასი“, რომლისგანაც, ფაქტობრივად, არაფერი

[1] ზევსის კურეტებთან ყოფნის მითისათვის იხ. ქაოსიდან კოსმოსამდე (ურანოსი, კრონოსი, ზევსი), წინათქმა, თხრობა, კომენტარები რისმაგ გორდეზიანისა, თბილისი 1998[2], გვ. 23 შმდ.

აღარ შემორჩა. ლექსები კორინას ათენას ფარისათვისაც მიუძღვნია, ხოლო ერთი ნაწარმოების სათაურის „ვეროია“ მნიშვნელობა დღემდე არ არის ბოლომდე გარკვეული.[1]

კორინა საკმაოდ არაორაზროვნად მიგვანიშნებს თავისი პოეზიის თემატიკაზე: „გმირი კაცებისა და გმირი ქალების სიქველეზე ვმღერი თქვენთვის“ (ფრ. 664 (b) პ), ხოლო, თუ ვის გულისხმობს იგი ნაცვალსახელში „თქვენთვის“ ნათლად არის გადმოცემული მეორე ფრაგმენტში: „კვლავ მისმობს ტერფსიქორე, რათა ტანაგრელ თეთრპეპლოსიან ქალებს ვუმღერო ამაღლებული სიმღერები გმირებზე და გულით ხარობს ქალაქი ჩემი ნათელი <ტკბილი> სიმღერით“ (ფრ. 655 პ).

კორინა აშკარად იპყრობს ყურადღებას თავისი პოეტური ენის (იგი ბეოტიურ დიალექტზე წერდა) ორდინალურობით, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება ჰომეროსისა და პინდაროსის მხატვრული ენისაგან, ესოდენ უხვად რომ შეიცავს სტილის ისეთ სამკაულებს, როგორიცაა ეპითეტები, შედარებები, პოეტური ფორმულები, მეტაფორები და ა.შ. კორინას ლექსი წარმოადგენს მეტრულად, ანუ ლექსად გამართულ თხრობას, რაც მას სათქმელის ერთობ უბრალოდ და გასაგებად ჩამოყალიბების შესაძლებლობას აძლევს. ამგვარად, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, მისი პოეზიის ძალა ლოკალურობის თუ რეგიონალური შეზღუდულობის საზგასმულ სტაბილურობაშია, იგი თავს იჩენს ყველა ძირითად დონეზე: ა) დიალექტის, ბ) აუდიტორიის, გ) თემატიკის. საინტერესოა, რომ ორდინალურობით იგი არაორდინალური გახდა და უაღრესი პატივისცემა მოიპოვა არა მარტო ელინისტურ სამყაროში, არამედ რომშიც.[2]

კორინას უმცროსი თანამედროვე ორი პოეტესა: ტელესილა და პრაქსილა არ მიიჩნია ანტიკურმა საზოგადოებამ გამორჩეულ და საგანგებო ყურადღების ღირს შემოქმედებად. პირველს ამაში, როგორც ჩანს, ხელს უშლიდა ქალისათვის შეუფერებელი ლტოლვა ჰეროიკულობისადმი. თუკი ტელესილას ვინმე აქებს, ის, ძირითადად, პოეტესას იდეოლოგიურ ორიენტაციას და არა პოეტურ ღირსებებს ითვალისწინებს.[3] ასევე არ ბრწყინავდა თავისი ლექსებით V საუკუნის კიდევ ერთი პოეტი ქალი პრაქსილა. მისი ერთობ მწირად შემორჩენილი ფრაგმენტები გვაფიქრებინებს, რომ პრაქსილა ნარატიული ხასიათის დითირამბებს ქმნიდა. მის ერთ-ერთ ნაწარმოებში (შესაძლოა, ჰიმნის ნაწილში) ამ ქვეყნის დამტოვებელი ადონისი ამბობს:

> უმშვენიერესი, რაც ქვეყნად დავტოვე, იყო მზის ნათელი,
> დავტოვე მეორეც: მბრწყინავი მთიები და მთვარის სახება,
> დავტოვე აგრეთვე ვაშლები, მსხლები და მწიფე ნესვები.
>
> (ფრ. 747 პ)

ამქვეყნიურ სიამეთა მიმართ გამოჩენილი შესამჩნევი შეზღუდულობისა და გულუბრყვილობის გამო სპეციალური გამოთქმაც კი აღმოცენებულა: „უფრო მიამიტი, ვიდრე პრაქსილას ადონისი“.[4]

ერინა. ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მეორე ნახევარში ექცევა საოცარი პოეტესა ერინა. მისი პოეზიით აღფრთოვანებულნი იყვნენ ცნობილი პოეტები. საყურადღებოა მის დასახასიათებლად ასკლეპიადეს სამოსელის მიერ შექმნილი ეპიგრამა:

„ეს ტკბილი ნაშრომი [ლექსი] ერინამ შექმნა. ბევრის კი არა, | ცხრამეტის წლის ვიყავი, როცა ჯერ ქალწული გარდავიცვალე, | მაგრამ სხვა მრავალს აღემატება ის [ნაშრომი, ლექსი]. ჰადესს ასე ადრე რომ | არ წავსულიყავ, ვინ იქნებოდა ნეტავ ჩემზე უფრო სახელოვანი“ (AG VII 11; EG, გვ. 87, XXVII). ერინა ცხრამეტი წლის აღესრულა, მაგრამ ცხოვრების ესოდენ ხანმოკლე პერიოდში სავსებით უპრეცედენტო წარმატებას მიაღწია. მას მრავალი აღტაცებული ეპიგრამა მიუძღვნეს.[5] იმდენად დაუჯერებელი ჩანს ცხრამეტი წლის ქალიშვილისაგან ასეთი დიდების მიღწევა, რომ მეცნიერებაში ეჭვიც კი გამოითქვა ერინას რეალობის თაობაზე. ასე, მაგალითად, მ. ლ. ვესტი მიიჩნევს, რომ ის ნაწარმოებები, რომლებსაც ერინას მიაწერდნენ, ერთ ან, შესაძლოა, რამდენსამე ჩინებულ მამაკაც-პოეტს შეექმნა.[1] ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ ერინა გამოცდილი პოეტესა იყო, რომელიც ცხრამეტი წლის ქალწულის ნიღბით წარმოგვიდგება. მის მიერ პოეტურად ასახული სამყარო მხოლოდ ფიქციაა და მას რეალობასთან არ აქვს კავშირი. მაგრამ მკვლევართა აბსოლუტური უმეტესობა არ ეთანხმება ამგვარ სკეპტიციზმს და მიიჩნევს, გვიანკლასიკურ პერიოდში ამგვარი ფიქტიური ქალწული-პოეტის ხატის შექმნა და მის რეალობაში მთელი მომდევნო ანტიკური ტრადიციის დარწმუნება ნაკლებად სავარაუდოა. მით უმეტეს, რომ მას ცხრა საუკეთესო ბერძენი პოეტესას ნუსხაში საფოს გვერდით აყენებდნენ.[2]

დღეს ძნელია ვიმსჯელოთ ერინას თავბრუდამხვევი წარმატების მიზეზებზე, რადგან ხელთ სერიოზული მსჯელობისათვის ერთობ უმნიშვნელო მასალა გვაქვს. მისი შემოქმედებიდან უკანასკნელ ხანებამდე მხოლოდ ოთხი ეპიგრამა მოგვეპოვებოდა. ახლმა პაპიროლოგიურმა აღმოჩენებმა ჰექსამეტრით გამართული მისი 300 სტრიქონის შემცველი ერთობ დაზიანებული პოემა მოგვიწოდა. ახლად მოღწეული მცირე პოემა მიამატა ერინას უკიდურესად ცუდად მოღწეულ მემკვიდრეობას. ამ ნანარმოებიდან, რომლის სახელწოდება „ელაკატე“ („ვდარატარი“) ყოფილა, დიდის გაჭირვებით 20-მდე სტრიქონის აღდგენა მოხერხდა. ძნელია იმაზე მსჯელობა, თუ რამდენად შეეფერებოდა სინამდვილეს პლინიუსის („ბუნების ისტორია“, 34, 57) ცნობა, თითქოს ერინა წერდა ეპიგრამებს ჭრიჭინობელასა და კალიაზე.[3]

თუკი მოვინდომებთ შევიქმნათ ერთგვარი წარმოდგენა იმაზე, როგორი უნდა ყოფილიყო ერინას პოეტური სამყარო, მისი ფრაგმენტების განხილვის პარალელურად დაახლოებით უნდა აღვადგინოთ ის სულიერი მდგომარეობა, რომელშიც ბავშვობიდან ქალიშვილობაში გადასვლის ჟამს აღმოჩნდა პოეტესა. ქალიშვილი ტელოსიდან (ბერძნული კუნძული როდოსის მახლობლად) თავის ამხანაგებთან უდარდელ ცხოვრებას ეწეოდა. მას ჰყოლია საუკეთესო მეგობარი ბავკისი, რომელიც ძალზე ახალგაზრდა გარდაცვლილა. ერინაზე ამას იმდენად უმოქმედნია, რომ პოემა და ორი ეპიგრამა ბავკისისათვის მიუძღვნია. ერინამ „ელაკატეში“ ძალზე ოსტატურად შეუზავა ერთმანეთს ეპიკური ფორმა (რომელიც ერთ ეპიგრამატისტს მისი ჰომეროსთან შედარების შესაძლებლობას უქმნის) და ელეგიური, ნაღვლიანი, წმინდა ქალური სინაზით აღსავსე განწყობილება (რომელიც იმავე ეპიგრამატისტს ერინას საფოსთან შედარების საფუძველს აძლევს).[4] აქ მშვენივრად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული ბავშვობის ნათელი მოგონებები და მწარე რეალობა, წარსული ხალისიანია, იმიტომ რომ ერინა ბავკისთან ერთად არის, ხოლო აწმყო საოცრად ტკივილიანი, რადგან მეგობარი მას სიკვდილმა დააშორა:

> ველური ფეხებით ზღვაში გადაეშვა ეარდების ბარდიდან.
> ბრწყინავდნენ ვარდები, ის კი სიხარულით, ყვირილით გადახტა,
> როგორც გადახტება ხოლმე კუ ერცელი და გაშლილი ველიდან.
> ამიტომ დაგტირი, ბავკის, ო, საბრალოვ, ესოდენ მწუხარედ.
> ამიტომ მინთია გულში მოგონება ბავშვობის თამაშთა.
> მორმო საშინელი შიშით და ვაებით ჩვენშია ჩამდგარი.
> უზარმაზარ ყურებს ატარებს თავზე და ისე მიაბიჯებს
> ოთხ ფეხზე შემდგარი, სხვადასხვა არსებად რომ ძალუძს გარდაქმნა.
> მალე მეუღლესთან როს გაიზიარებ სარეცელს, ყველაფერს
> დათმობ, დაივიწყებ, რაც დედამ გასწავლა ბავშვობის ხანაში.
> ბავკის, ო, ძვირფასო, შენ გადაგივიწყა მართლაც აფროდიტემ:
> შენზე მწუხარებით უნდა განვერიდო ჩემს ახალგაზრდობას.
> მე არ შემიძლია, მძიმე ნაბიჯებით სახლის მიტოვება.
> არც ის შემიძლია, მარტო დარჩენილმა ვიხილო საფლავი

---

[1] ზოგიერთი ფიქრობს, რომ ეს სიტყვა ზმნა εἴρω (თხრობა) ან ἐρέω-სთან (თქმა) იყო კავშირში. შდრ. DNP, 6, 738.

[2] კორინას ახალი კომენტირებული გამოცემა D. A. Campbell, Greek Lyric 4, 1992, გვ. 18 შმდ. შდრ. აგრ. PMG.

[3] ნ. ტონია,ანტიკური სამყაროს პოეტესები, გვ. 135 შმდ.

[4] იქვე, გვ. 137 შმდ.

[5] შდრ. AG II 108; IV 1, 12. VII 11. 12. 13. 710. 713; IX 26. 190; XI 322.

[1] M. L. West, Erinna, ZPE 25, 1977.

[2] მიმობილვისათვის შდრ. ნ. ტონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 175 შმდ.

[3] შდრ. აგრ. იქვე, გვ. 179.

[4] AG IX 190.

გაშლილი თმებით და ვაებით, სირცხვილი ჩემს სახეს ძონისფრად
ავსებს, აუშნოებს...

აქ, ალბათ, მსოფლიო ლიტერატურაში პირველად, ასე ცოცხლად შემოდის ბავშვობის ხალისიანი წლების მოგონებები, რომლებშიც ერთგვარი დაძაბულობა მხოლოდ ბერძნული მითოლოგიიდან ცნობილი, ბავშვების მომტაცებელი ურჩხული – ქალის მორმოს სახეს შეიძენს. მორმოთი ბერძენი დედები ხშირად აშინებდნენ თავიანთ შვილებს. მართალია, არც ერინას ბავშვობის წლებს დიდი დრო არ აშორებთ, მაგრამ მათთვის უკვე ძალზე მნიშვნელოვანი გამხდარა ქორწინების იდუმალი მოლოდინი. ერინასათვის ახლა კი ერთობ მტკივნეულია იმის განცდა, რომ მისი მეგობარი მეუღლესთან სარეცლის გაზიარების დღეს ველარ მოესწრება. ორი ეპიგრამით ბავკისის საფლავისათვის ერინა მეგობარს მხოლოდ ცოტა ხნით ეთხოვებოდა, რადგან სულ მალე ჰადესმა იგიც წაიყვანა ამ ქვეყნიდან:

ჩემო სირენებო, სვეტებო, გლოვის და წუხილის სამარევ,
რომელნიც უნახავთ ჰადესს ფერფლად გადაქცეულ სხეულს,
კეთილად მიიღეთ ყოველი საფლავთან მოსული მეგზური,
იქნება მშობელი მიწის თუ სხვა ქალაქის მკვიდრი.
აუწყეთ, რომ ადრე წასული დედოფლის სამარეს უმზერენ,
რომელსაც შეარქვა ბავკისი დაბადების დღეს მამამ,
რომ კუნძულ ტელოსზე ვსახლობდი, რომ ჩემმა დობილმა ერინამ
ეს შესანდობარი სიტყვა თავად წაანერა საფლავს.

(EG, გვ. 57, I პ)

ვეკუთვნი დედოფალ ბავკისს, როს მოხვალ საფლავთან მეგზურო,
იხილავ დაცრემლილ მიწას, ჰადესს გადასძახე რისხვით:
„ჰადეს, შურიანი ყოფილხარ!“ ნატიფი წარწერა გიამბობს,
ოდესღაც რა მწარე ხვედრი ეწია დედოფალ ბავკისს.
ფიჭვის ჩირაღდნებით, რომელთაც ქორწილის ჰანგები ამკობდნენ,
სამგლოვიარო კოცონი აანთო მოყვასმა ცრემლვით.
შენ კი, ჰიმენაოს, შეცვალე ქორწილის ნათელი ჰანგები
და საზეიმო ძნობა აქციე მწუხარე გლოვად.

(EG, გვ. 58, II პ)

ერინას შემოქმედება საფოს შემდეგ ქალური პოეტური გენიის ყველაზე უფრო მკაფიო და, როგორც ჩანს, უკანასკნელი გამოვლინება იყო ანტიკურ სამყაროში. ერინას პოეზია ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მეორე ნახევრის ექსპერიმენტებით გადაღლილ და ხალას პოეტურ შემართებას მოკლებულ ანტიკურ მწერლობას ჭეშმარიტად ნათელ სხივად მოევლინა. ერინამ თავისი პოეტურობით, ბავშვობიდან ქალობაში გარდამავალი განცდების უშუალობით ბერძნულ ლიტერატურაში ახალი ნაკადი შემოიტანა, რომელიც სავსებით უნიკალური მოვლენა იყო და საფოს ფენომენის ახლებური ფორმით აღორძინების შესაძლებლობას შეიცავდა. ადრე მოსულმა სიკვდილმა აღარ დააცალა მას ბოლომდე შეესრულებინა თავისი მისია ბერძნულ პოეზიაში.[1]

გ) სხვადასხვა

მრავალფეროვანი და ინტენსიური იყო ლიტერატურული ცხოვრება კლასიკურ საბერძნეთში. შეუძლებელია მოვიცვათ პოეტური შემოქმედების ყველა ის ფორმა თუ მიმართულება, რომელიც ამ პერიოდის ბერძნულ სამყაროში არსებობდა და რომელიც წიგნში უკვე განხილული ავტორებისა და ნაწარმოებების ნუსხას მნიშვნელოვნად შეავსებდა. შევეცადოთ ყურადღება გავამახვილოთ ზოგიერთ იმ ტენდენციასა და ავტორზე, რომლებიც უფრო სრულ წარმოდგენას შეგვიქმნიდნენ ლიტერატურული პროცესის საოცარ მრავალფეროვნებაზე კლასიკურ საბერძნეთში.[2]

ბერძნული წყაროები ხშირად მიგვანიშნებენ უძველეს ხანებამდე ამავალ ხალხურ შემოქმედებაზე. ლიტერატურის მძლავრი განვითარება ჩრდილში აქცევდა ფოლკლორს, მაგრამ სავსებით აშკარაა, რომ ეს უკანასკნელი ერთობ ინტენსიურად აგრძელებდა თავის ფუნქციონირებას თვით კლასიკური მწერლობის უდიდესი აღმავლობის ეპოქაშიც. უფრო მეტიც, იგი ასაზრდოებდა ლიტერატურის ყველა ჟანრს. ფოლკლორის ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანია გადამცემის ანუ ნაწარმოების შემქმნელის ანონიმურობა, ფაქტობრივი არარსებობა. შემსრულებელი აქ აღიქმება მხოლოდ როგორც იმის გამხმოვანებელი, რაც ხალხის წიაღში შეიქმნა, ტრადიციაში ჩამოყალიბდა. ამიტომ ე.წ. ფოლკლორული ტექსტების (პოეტური თუ პროზაული) დიდი ნაწილი ყოველი ახალი შესრულებისას, გარკვეულწილად, თავიდან „იბადებოდა“; ამ პროცესში ზოგიერთ ტექსტს უფრო მყარად შეეძლო შემოენახა მრავალგზისი შესრულებისას თავი, ზოგიერთი კი მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდიდა. ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა იმ ტრადიციული პოეტური საკულტო თუ საერო სიმღერების ტიპების შესახებ, რომელთაც ჰომეროსიდან მოყოლებული არაერთი ბერძენი ავტორი მოიხსენიებს და რომელნიც აშკარად ფოლკლორის ფარგლებში უნდა მივაკუთოთ. ზოგიერთი მათგანი იმდენად პოპულარული და მწერლობისათვის მიმზიდველი აღმოჩნდა, რომ ბიძგი მისცა მათ გარდასახვას წმინდა ლიტერატურულ ფორმებად. ამის კარგი მაგალითია დითირამბები, ეპინიკიები და სხვა.

მაგრამ ხალხური შემოქმედება, როგორც აღინიშნა, ბრწყინვალე პროფესიულ ლიტერატურასთან ერთად მაინც აგრძელებდა თავის არსებობას. ჩვენამდე სხვადასხვა, ძირითადად, კლასიკურის შემდგომი ეპოქის ავტორის წყალობით მოაღწია ერთობ მცირე ნაწილმა ე.წ. ხალხური ლექსებისა, რომლებიც, ზოგ შემთხვევაში მაინც, უშუალოდ ე.წ. „სახალხო მთქმელებისაგან“ ჩაწერის შედეგად აღმოჩნდა წერილობით ფიქსირებულ ტექსტებში. მათი დიდი ნაწილი, ალბათ, ჩაწერამდე საუკუნეების განმავლობაში გადაეცემოდა ზეპირად თაობიდან თაობას.[2] ა.მ. ათენეოსი (8, 360b) გვაწვდის საკმაოდ საინტერესო მონაცემებს მის მიერ ფიქსირებული ძალზე ძველი როდოსული ხალხური ლექსის შესახებ:[3]

შემოფრინდა მერცხალი
ნათელი დღის ხარებით,
გაზაფხულის ხარებით,
მუცელთეთრი, ზურგშავი.
სავსე კერის მიართვით
ხილი, ღვინო ფიალით.
მხოლოდ ხორბალს, მუხუდოს
არ მიიღებს მერცხალი.
კეთილი ნებით მოგვცემ თუ წაგართვათ.
გაიღე წყალობა, თორემ დაისჯები.
კარს ჩამოვიღებთ, ან კარების ბჭეს,
სულაც დიასახლისს მოგტაცებთ, მიმალულს.
ტანად პატარაა, იოლად წავიყვანთ.
თუკი გვიმასპინძლებ, იყავი გულუხვი.
გაუღეთ, გაუღეთ კარები მერცხალს,
მოხუცნი კი არა ბავშვები მოგივალთ.

(848 პ)

პოეტურ ფორმებთან ერთად, ეტყობა, ასევე ძველთაგანვე საკმაოდ პოპულარული იყო ე.წ. სუბლიტერატურული პროზაული ფორმები. განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა საზოგადოება ე.წ. ნოველების მიმართ ცნობილ ლეგენდარულ თუ ისტორიულ პირებზე. მეორე ტომში დაწვრილებით მექნება მსჯელობა იმაზე, თუ როგორ წარმატებით გამოიყენეს ამ

---

[1] დღემდე მეცნიერებაში ერინას სახელით მოღწეული ყველა ფრაგმენტის აუთენტურობას, მათ შორის ეპიგრამებისაც, ზოგიერთი მკვლევარი საეჭვოდ ხდის. ასეთ ვითარებაში ძნელი სათქმელი ხდება, მაინც რითი გაითქვა ერინამ სახელი. შდრ. DNP, 4, 63 შმდ. ერინას ტექსტის გამოცემებისათვის შდრ. FGE 343-346; GA I. 2, 281 შმდ. E. Diehl ALG, 1935², 207-213 (ალაკატა). ერინას შემოქმედების დეტალური გამოცემისა და განხილვისათვის იხ. Camillo Neri, Erinna. Testimonianze e Frammenti. Eikasmos, Studi, 9. Bologna 2003.

[2] მიმოხილვისათვის შდრ. GGL.

[3] დაწვრილებით იხ. Lyra Graeca III, ed. J. M. Edmonds, London, Cambridge, Massachusetts 1967 (1940 წლის გამოცემის უცვლელი გამეორება), გვ. 488 შმდ.
თარგმანი მომაქვს ჰელიკონიდან, გვ. 32.

სფეროში ხალხური მემკვიდრეობა ბერძნული პროზის წარმომადგენლებმა, როგორ ჩაუყარა ჰეროდოტოსმა, ფაქტობრივად, საფუძველი ლიტერატურულ ნოველისტიკას.

მთელ ძველ სამყაროში გავრცელებული ყოფილა იგავ-არაკული ჟანრი, ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფორმა. მართალია, სხვადასხვა იგავი ჰესიოდედან მოყოლებული რამდენჯერმე გვხვდება არქაულ პოეზიაში, მაგრამ როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ჟანრი იგი, უნდა ვივარაუდოთ, პირველად ეზოპემ ჩამოაყალიბა და ესოდენ პოპულარული გახადა მთელ ანტიკურ სამყაროში. რამდენადაც ეზოპე, ჩვენამდე მოღწეული ანტიკური ცნობების თანახმად, თავის იგავებს პროზაული ფორმით ქმნიდა, იგი შეიძლება ბერძნული მხატვრული პროზის ერთ-ერთ ფუძემდებლად მივიჩნიოთ. მის შემოქმედებაზე, ისევე როგორც ელინური ეპოქის ყველა ჟანრის პროზის შესახებ, ვრცლად მომდევნო ტომში მექნება მსჯელობა.

ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მწერლობისათვის დამახასიათებელია ე.წ. ჟანრობრივი მიჯაჭვულობის გადალახვა. თუკი მანამდე პოეტთა დიდი ნაწილისათვის რომელიღაც ერთ ჟანრში მუშაობა იყო განმსაზღვრელი, IV საუკუნიდან სულ უფრო და უფრო შესამჩნევი ხდება მწერალთა ლტოლვა, თავიანთი შესაძლებლობები სხვადასხვა ჟანრში მოსინჯონ. ა.მ. ცნობილი სწავლული და ეპიკოსი ანტიმაქოს კოლოფონელი თავის ვრცელ პოემასთან („თებაისი“) ერთად ქმნის ელეგიების კრებულს ორ წიგნად, საერთო სახელწოდებით „ლიდე“.[1] მიუხედავად იმისა, რომ მისგან უმნიშვნელო ფრაგმენტები შემოგვრჩა, მათი და სხვა ანტიკური წყაროების გათვალისწინებით შეგვიძლია მსჯელობა იმ გარდატეხაზე, რაც ანტიმაქოს კოლოფონელმა ელეგიური პოეზიის განვითარებაში მოახდინა. ნაწარმოები ეძღვნება, როგორც ჩანს, მის შეყვარებულს ლიდეს. ქალის სიკვდილს იგი ეხმიანება მითოლოგიური ტრადიციიდან უბედური სიყვარულის ამბების ამოკრებისა და ელეგიური ფორმით თხრობის საშუალებით. მის პოეზიაში სწავლული და ხელოვანი თანაარსებობდნენ და ამიტომ იგი მხოლოდ მსმენელთა თუ მკითხველთა განსაზღვრული, ე.წ. ელიტარული ნაწილისათვის იყო გასაგები. ციცერონთან („ბრუტუსი“ 191) დამოწმებული ერთი ანეკდოტის მიხედვით, როდესაც ანტიმაქოსმა მოწვეული საზოგადოების წინაშე თავისი ნაწარმოების უალრესად ვრცელი წიგნის კითხვა დაიწყო, მას მსმენელთაგან ყველა შემოეფანტა, გარდა პლატონისა. პოეტს კი ამაყად წარმოუთქვამს: „მე მაინც განვაგრძობ კითხვას, რადგან მარტო პლატონი ჩემთვის მეტს ნიშნავს, ვიდრე ასიათასობით სხვა მსმენელი“. მასზე პლატონი მართლაც მაღალი აზრის იყო. მომდევნო საუკუნეებში ანტიმაქოსის შემოქმედების მიმართ საკმაოდ წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ. თუმცა დღეს შეიძლება ითქვას, რომ ანტიმაქოსი აშკარად ე.წ. ალექსანდრიული ანუ ელინისტური სწავლული პოეზიისა და კლასიკურის შემდგომი ეპოქის ელინისტური, შემდგომ კი რომაული ნაღვლიანი ელეგიის წინამორბედია.[2]

ძვ.წ.ა. IV საუკუნეში, უნდა ვიფიქროთ, რაფინირებულობის ხარისხი ტრაგედიის სტილსა და ენაში იმდენად მატულობს, რომ უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა უფრო მეტად მკითხველზე და არა მაყურებელზე ორიენტირებული დრამების შექმნა. ა.მ. ტრაგიკოსი ქერემონი,[3] არისტოტელეს ცნობით („რეტორიკა“ 3, 12), განსაკუთრებული მოწონებით სწორედ მკითხველებში სარგებლობდა. ხოლო მეორე ტრაგიკოსი თეოდეკტესი,[4] რომელმაც საკმაოდ გაითქვა სახელი თავისი პიესებით, ერთდროულად წარმატებული მჭევრმეტყველიც ყოფილა. როგორც ჩანს, მისი მოღვაწეობის ეს ორი სფერო ერთმანეთს, გარკვეულწილად, „ეხმარებოდა“, რაც თეოდეკტესის, მჭევრმეტყველისა და ტრაგიკოსის წარმატებებში გამოიხატა. ძველი იამბოგრაფული პოეზიის ტრადიციების აღორძინება უცდია ძვ.წ.ა. V ს. მეორე ნახევარში კომედიოგრაფოს ჰერმიპოსს. ხოლო ძვ.წ.ა. IV საუკუნის მიწურულიდან ქარესმა იამბოგრაფია თავისი „გნომების“ სამსახურში ჩააყენა.

ეპოსის პაროდია, ფაქტობრივად, დამოუკიდებელ „ჟანრად“ აქცია ჰეგემონ თასოსელმა,[5] ძველი კომედიის წარმომადგენელმა, რომელმაც პაროდიას რაფსოდთა აგონებისას მხიარული დამატების ისეთივე სტატუსი მიანიჭა, როგორიც სატირულ დრამას ჰქონდა

[1] შდრ. DNP, 1, 759 შმდ. „ლიდეს“ ფრაგმენტისათვის შდრ. IEG II².
[2] შდრ. DNP, 1, 759 შმდ.; Nickel, LAL, გვ. 540 შმდ.
[3] შდრ. DNP, 2, 1082. ტექსტი: TrGF, I. გვ. 221 შმდ.
[4] შდრ. DNP, 12/1, 310 შმდ. ტექსტი: TrGF, I, 227 შმდ.
[5] შდრ. DNP, 5, 233.

ტრაგიკოსთა შეჯიბრებების დროს. განსაკუთრებული წარმატება ხვდომია წილად ძვ.წ.ა. 415 წელს მის პაროდიას „ტიგანტომაქია“.

მასვე მიუცია ბიძგი პაროდიის სპეციფიკური ე.წ. გასტრონომიული ფორმისათვის. მისი „დეიპნონ“-იდან სახელწოდების გარდა არაფერი შემოგვრჩენია. როგორც ჩანს, იგი ე.წ. გასტრონომიული ეპოსის ერთ მიმართულებას წარმოადგენდა, რომლის ძირითადი პათოსი სადილის თუ ლხინის პროცედურის აღწერაში ვლინდებოდა. მის მიმდევარს მატრონს (ძვ.წ.ა. IV ს. მიწურული) დაუწერია „ატიკური ლხინი“, რომელშიც ბრწყინვალე ბანკეტია აღწერილი კერძების უსასრულო ჩამონათვალით.

ამ ტიპის პოეზიაში მეორე მიმართულებას – პოეტური ფორმით საჭმელების „რეცეპტების“ ტროლოგია“ ერთდროულად ლიტერატურაში „ახალი ჟანრის“, ხოლო „მეცნიერებაში“ „ახალი მოძღვრების“ აღმოცენებას მოსწავებდა. მისმა მოწაფემ არქესტრატოსმა (ძვ.წ.ა. IV ს. მეორე ნახევარი) განავითარა მასწავლებლის დაწყებული საქმე[1] და თავისი „ჰედუპათეიათი“ („უზრუნველობა“ ე.წ. "Dolce Vita") მსოფლიოს მრავალი ხალხის კერძები წარმოადგინა. იგი ათუნეოსთან დაცულ ფრაგმენტებში პოეტს „სამზარეულოს გიდს“ (3, 116 შმდ. 7, 294a) და „გურმანების ჰესიოდეს და თეოგნისს“ (7, 310a) უწოდებს. მან თავის მშობლიურ სიცილიას ქეიფის ტრფიალთა ქვეყნის „დიდება“ მოუტანა. მისი პოემა ენიუსს (დაახლ. ძვ.წ.ა. 200 წ.) ლათინურადაც კი უთარგმნია Hedyphagetica („ჯაიპურისჭამა“) სახელით. თუკი პოემის ჩვენამდე შემორჩენილ 330-მდე ჰექსამეტრული სტრიქონის შინაარსს გავითვალისწინებთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ აქ სიცილს იწვევს კონტრასტი, ტრადიციულ, ამალლებულ ეპიკურ ენასა და საკმაოდ ტრივიალურ შინაარსს შორის. ქვემოთ მოვიტანთ ერთ ნაწყვეტს პოემიდან, რომელიც თევზის ერთ-ერთი სახეობის, „ბასრკბილიანი ძაღლისაგან“ დამზადებული კერძის მიმართ ადამიანების სიფრთხილის განეიტრალების ცდას წარმოადგენს:

მოკვდავთაგან ცოტამ თუ იცის ეს ღვთაებრივი კერძი
და არც სურთ ჭამონ, რადგან სულით ისინი, ვითარცა
შემტევმერცხალკალიები, მშიშრები და ბრიყვები არიან.
კაციჭამიები, ასე ამბობენ ისინი, არიან ეს თევზები. მაგრამ ყველა
თევზს უყვარს ადამიანის ხორცი, თუკი იგი მას სადმე იპოვნის.

უნდა აღინიშნოს, რომ გასტრონომიული პოეზია ჰეგემონ თასოსელიდან მოყოლებული მტკიცედ იმკვიდრებს ადგილს ანტიკურ მწერლობაში და იგი მახვილგონივრული პაროდიის განუყრელი ნაწილი ხდება.[4]

ამდენად, ელინური ეპოქის პოეზია თავისი მრავალფეროვნებით, ძირითადი ჟანრების ფორმირებაში თითქმის სრულყოფილების მიღწევის თვალსაზრისით, ექსპერიმენტების სიუხვით, თვალსაჩინო პოეტების რაოდენობით უთუოდ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს წარმოადგენს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში.

ლიტერატურა

კრიტიკული გამოცემები:
D. Page, PMG; D. A. Campbell, Greek Lyric; AP. Camillo Neri, Erinna. Testimonianze e Frammenti. Eikasmos, Studi 9, Bologna 2003.

თარგმანი:
ჰელიკონი. ძველი ბერძნული ლირიკა. შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. ტონიამ, თბილისი 2002; საფოდან კასიამდე. ძველი სამყაროს პოეტი ქალები, თარგმანი, შესავალი, კომენტარები ნანა ტონიასი, თბილისი 1990.

[1] შდრ. DNP, 7, 1030.
[2] შდრ. DNP, 12/1, 162.
[3] GLTD, Klassische Periode, II, 1987, გვ. 14 შმდ.; DNP, 1, 249; Nickel, LAL, 396.
[4] შდრ. DNP, 4, 808 შმდ.

ალექსანდრე დიუმა, 345
ალექსანდრე მაკედონელი, 5, 15, 16, 17, 24, 129, 514
ალექსანდრიელი ფილოლოგები, 49, 50, 229, 247, 258, 263, 388, 510
ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა, 26, 27, 127, 173
„ალექსანდროსი“, 414, 440
ალექსანდროსი, 22, 37, 58, 118, 119, 156, 448
ალექსისი, 515, 516, 521
ალთეა, 250
ალიატესი, 218
ალიბე, 72
ალკანდრა, 420
ალკეოსი, 173, 210-218, 222, 226, 227
„ალკეოსური“, 210
„ალკესტიადა“, 394, 453
„ალკესტისი“, 315, 360, 390-394, 439, 444, 463
ალკესტისი, 315, 390, 391, 392, 393, 394, 434, 439
ალკიბიადესი, 473, 474, 494
ალკიმოსი, 243
ალკინოოსი, 43, 44, 45
ალკიონე, 152
ალკმანი, 173, 189, 219, 238, 239, 240-246, 260, 264, 525
ალკმენე, 20, 409, 410, 514
„ალკმეონი ფსოფისში“, 390
„ალკმეონი“, 431
ალკუნები, 245
„ალოპე“, 315
„ამაღლებულის შესახებ“, 66
„ამაღლებულისათვის“, 225, 229, 247
ამაღლებულისათვის, 225, 229, 247
ამეინსიასი, 477, 512
„ამეტო“, 393
„ამიკოსი“, 468
„ამიმონე“, 325, 327
ამიმონე, 327
ამოიბაიონები, 305
ამორგოსი, 185
ამფიარაოსი, 248
„ამფიარაოსი“, 477
ამფიდამასი, 137
ამფითეატრი, 12, 281, 287, 296
„ამფიკტიონეს“, 512
ამფიმაქოსი, 39
ამფიმედონი, 46
ამფინომოსი, 45
ამფიტრიონი, 20, 412, 413, 514
ამფიფორეესი, 284
ამფორა, 284
„ანა კარენინა“, 132
„ანაგიროსი“, 511
ანაგნორისისი, 419, 458, 516
ანაკრეონი, 24, 229, 230- 236, 257
„ანაკრეონტეონი“, 210
ანაკრეონტიკა, 236
ანალიტიკური თეორია, 50, 51
ანაპესტი, 24, 171, 342, 470, 509
ანაპოლია, 73
ანაქსაგორასი, 26, 389
ანაქსანდრიდესი, 518
ანდრომაქე, 38, 41, 56, 92, 95, 96, 97, 106, 115, 120, 223, 407-409, 415, 416, 430, 440, 444, 463
ანდრომედა, 20, 219, 498
„ანდრომედე“, 498
„ანთოლოგია პალატინა“, 34
ანთროპომორფული ღმერთები, 102, 105
ანთროპომორფულობა, 196
ანიტოსი, 476
ანტეილიაკა, 58, 62, 68
ანტიგმირი, 164
„ანტიგონეს მოდელი“, 359
„ანტიგონე“, 325, 351-360, 359
ანტიგონე, 249, 324, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 367, 370, 381, 383, 384, 386, 393, 425, 426, 427, 463
ანტიეპირემა, 470
ანტიკური ლიტერატურა, 5
ანტილოქოსი, 40, 56, 63, 64, 70, 157
ანტიმაქოს კოლოფონელი, 159, 538
ანტინოოსი, 43, 45, 46
ანტიპატროს სიდონიელი, 256, 257
ანტისა, 530
ანტისტროფი, 171, 239, 255, 258, 305, 342, 470
ანტისტროფოსი, 239, 255
ანტისტროფული ანაპოლები, 524
ანტიფანესი, 517
ანტოდა, 470
ანუ, 141, 142
ანუი ჟ., 359, 400
„ანქისესი“, 518
ანქისესი, 22, 38, 119, 162
ანშარი, 141
აოტისი, 244
აპოთეოზი, 362, 421
აპოიკია, 15
აპოლოდოროსი, 155, 252, 422, 519
აპოლონი, 13, 19, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 58, 59, 62, 68, 70, 94, 96, 107, 112, 113, 119, 120, 157, 160, 161, 162, 169, 183, 188, 215, 238, 241, 249, 251, 267, 277, 333, 334, 335, 346, 363, 372, 374, 375, 391, 392, 393, 408, 418, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 450, 451, 504, 526, 533
„აპოლონიდი“, 424
აპოლონიოს როდოსელი, 388
აპოლონური, 369
აპსუ, 102
არაკი, 147, 180
არამკაცრად ორგანიზებული ტექსტები, 81
არანცახ - მდინარე, 142
არაროსი, 476, 518
„არაფერი გადაჭარბებით“, 193
არგიველები, 12, 78
„არგო“, 22
არგოლისი, 159, 297
არგონავტები, 11, 13, 21, 22, 77, 154, 159, 275, 330
არგონავტების ციკლი, 22, 191, 274, 318
არგონავტთა თქმულება, 159, 394
არგოსელები, 78, 324, 326, 382, 410, 411, 425
არგოსი, 20, 34, 35, 145, 248, 258, 259, 271, 296, 297, 326, 327, 329, 410, 418, 451
არგოსის მკვლელი, 145
არეოპაგი, 334, 335, 343, 417
არესი, 20, 38, 41, 113, 157, 160, 161, 177, 215, 223, 436
არესის ჭალა, 22

არეტა, 243
არეტე, 43, 205
არიადნე, 21, 284
„არიმასპები“, 159
არიონი, 286, 525
არიოსტო ლ., 130
არისტარქოსი, 50, 127
არისტეასი, 159
არისტიდესი, ელიუს, 226
არისტიდეს მილეტელი, 498
არისტიდესი, 246, 474
არისტოგეიტონი, 231
არისტოდამოსი, 212
არისტოკრატია, 15, 203, 210, 271, 272, 315
არისტოკრატიული არაორდინალურობა, 273
არისტონი, 380
არისტონიკოსი, 127
არისტოტელე, 32, 33, 49, 57, 70, 98, 99, 102, 114, 115, 116, 124, 129, 155, 157, 163, 164, 165, 168, 181, 188, 217, 281, 294, 297, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 345, 347, 366, 385, 387, 390, 400, 419, 433, 438, 441, 447, 448, 449, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 461, 464, 465, 467, 469, 473, 508, 519, 524, 525, 528, 538
არისტოფანე ბიზანტიონელი, 127, 220, 271, 343, 344, 387, 444
არისტოფანე, 10, 16, 165, 203, 205, 220, 271, 287, 288, 343, 344, 385, 387, 389, 431, 438, 442, 443, 444, 445, 446, 466, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475- 512, 513, 514, 515, 516, 518, 520, 521, 524, 525, 528
არისტარქოსი, 50
არკადია, 417
არკესილასი, 275
არკტინოს მილეტელი, 157
არკტინოსი, 156, 158
არტემისი, 13, 19, 41, 113, 157, 160, 162, 169, 215, 238, 242, 250, 326, 327, 331, 373, 401, 403, 418, 419, 431, 433
არტემისიონი, 266, 315
არქა, 526
არქაიკა, 15, 16, 17, 18, 26, 127, 132, 159, 169, 170, 171, 190, 208, 216, 217, 219, 237, 239, 246, 286, 360, 464
არქედემიდესი, 325
არქელაოსი, 389, 446
არქესტრატოსი, 539
არქიდამოსის ომი, 513
„არქილოქოი“, 164
„არქილოქოსები“, 472
არქილოქოსი, 164, 173, 174, 175-184, 185, 187, 203, 205, 472
არქონ-ბასილევსი, 288
არქონ-ეპონიმოსი, 288
არქონები, 288, 293, 296
არქონი, 192, 193, 289, 290, 325
ასათიანი ვ., 130, 133
ასიოსი, 40
ასირია, 72
ასირიელი მეფეები, 31
ასკლეპიოსი, 38, 160, 297, 347, 505
ასკულანუსი ფ., 344
ასოპოსი, 533
ასპასია, 472, 480, 513
ასტაფისი, 244
ასტიანაქსი, 96, 415, 416
ასტიმელოისა, 242
ასტროფული სისტემა, 524
ატე, 385
ატთისი, 222
ატიკური დიალექტი, 23, 27, 127, 306, 511
ატიკური დრამა, 238, 510, 514
„ატიკური ლხინი“, 539
ატიკური სკოლიონი, 209
ატლანტიკა, 77, 252
ატლასი, 21, 101, 451
ატოსა, 318, 319, 321, 323, 342
ატრევსი, 23, 43, 156, 267, 268, 331, 332, 335, 374, 416, 421, 428, 431
აურელი ა., 393
აურისპა ჯ., 388
აფორიზმები, 92, 275, 276
აფროდიტე, 20, 22, 37, 38, 40, 41, 53, 89, 101, 102, 105, 119, 140, 156, 160, 162, 190, 207, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 232, 243, 245, 258, 326, 327, 396, 401, 402, 403, 415, 420, 535
აფსუ, 141
აქადური ენა, 150
აქადური ეპოსი, 31
აქადური პოემა, 150
აქაველები, 22, 23, 34-135, 156, 157, 251, 259, 284, 331, 332, 338, 348, 373, 377, 378, 379, 404, 405, 406, 407, 414, 415, 416, 418, 420, 421, 431, 432, 434, 448
აქაი(ვ)ელები, 12
აქაიოს ერეტრიელი, 368, 446
„აქარნელები“, 288, 477, 478-484, 521
აქარნელები, 288, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 508, 520, 521
აქერონი, 213, 236, 354
აქიჩაევაშა, 72
აქილევსი, 22, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 124, 131, 133, 156, 157, 158, 159, 183, 251, 259, 260, 261, 268, 284, 338, 348, 356, 377, 378, 404, 405, 407, 408, 414, 415, 431, 432, 433, 434
„აქილევსის ფარი“, 284
აქილევსის ფარი, 40, 100, 151
„აქილეიდა“, 51
„აქილესი“, 338
აქტეონი, 152
აქქიჩაევა, 72, 76
აქცენტი, 24
ალორძინება, 27, 174
აშშუვა, 72
ახაი(ვ)ოა, 72
ახალი ატიკური კომედია, 468
„ახალი აღთქმა“, 7
ახალი დითირამბიკოსები, 282, 443, 446, 496, 525
„ახალი ლექსები“, 393
„ახალი მუსიკოსები“, 526
ბაალი, 142

ბაბილონელი მეფეები, 31
ბაბილონი, 211
„ბაბილონიელები“, 476, 477, 478
„ბაბილონიოჲ“, 476
ბაბილონური ეპოსი, 102, 141
ბაბილონური ლიტერატურული ტრადიციები, 150
„ბადის მთრეველნი“, 449
ბადოარო ჯ., 130
ბავკისი, 535, 536
ბაირონი ჯ., 455
ბაკისი, 486
„ბაკქი ქალები“, 431, 434-437
ბაკქი ქალები, 287, 437, 438
ბაკქილიდესი, 160, 173, 238, 240, 277, 278-280
ბაკქური ექსტაზი, 210
ბაკქური მეტამორფოზა, 291
ბაკქური შეშლილობა, 285
„ბაკტაი“, 473
ბარბიე ო., 174
ბასილეია, 495, 496
„ბატონი სიტყვა და ქალბატონი სიტყვა“, 467
„ბატრაქომიომაქია“, 36, 165, 167
„ბაყაყების და თაგვების ომი“, 165-167
„ბაყაყები“, 287, 431, 443, 471, 478, 500-502, 511, 512
ბგერნერის პრინციპი, 88, 341
ბდელიკლეონი, 490, 491, 492
„ბედისწერით განსაზღვრულს ზემოთ“, 108
ბედისწერის ტრაგედია, 365, 456
„ბედნიერი ბოლო“, 53, 311, 335, 392, 459
ბელ-ზევსი, 142
ბეოტია, 21, 136, 156, 292, 293, 532, 533
ბეოტიელი, 481, 486
ბერაია ლ., 36, 377
ბერგკი თ., 229
ბერძენ-სპარსელთა ომი, 16, 262, 266, 315, 316, 320, 325, 346
ბერძნული ანთოლოგია, 207
ბერძნული დიასპორა, 240
ბერძნული კოლონიზაცია, 14, 15
ბერძნული საკოლონიზაციო მოძრაობა, 246
ბეშიქის ყურე, 75
ბია, 328
ბიბლია, 404
„ბიბლიოთეკა“, 252
ბიბლიოთეკა, 17, 26, 28, 422, 445
ბიზანტია, 10, 27, 29, 32, 50, 128, 130, 133, 167, 229, 232, 236, 368, 388, 511
ბიკქისი, 213
ბიჭების გუნდი, 237
ბლეგენი კ., 11, 73, 74
ბლეპიროსი, 502, 503
ბლეფსიდემოსი, 505
ბლოკი ა., 60, 65, 174
ბნელი წლები, 12, 13, 14, 19, 20, 23, 74, 75
„ბოთლი“, 472
ბოკაჩიო ჯ., 330, 393
ბორეასი თრაკიული, 261
ბორეასი, 89, 140, 188
ბოსფორი, 73
ბოშო ა., 370, 371
ბრასიდასი, 492, 493
ბრაუნი მ., 400
ბრეგვაძე ბ., 225
ბრეხტი ბ., 359
ბრიგები, 158
ბრისეისი, 36, 37, 39, 41, 54, 57, 61, 82, 109, 116, 123
„ბრუტუსი“, 538
ბუალო ნ., 130
„ბუგონია“, 159
ბუკოლიკური პოეზია, 453
„ბუნების ისტორია“, 535
ბურგუნდიელები, 74
„ბუსირისი“, 466
ბუძიგოსი, 356
გადესი, 252
გაია, 139
„გალატეა“, 524
გალატეა, 524
გალცაბიჯი რ. დე, 393
განგსტერული დრამა, 430
„განკრცობის თეორია“, 51
„განთავისუფლებული იერუსალიმი“, 130
„განთავისუფლებული პრომეთე“, 327, 329
„გასტროლოგია“, 539
გასტრონომიული ეპოსი, 539
გასტრონომიული პოეზია, 539
გაჩეჩილაძე დ., 330
გეა, 19, 101, 138, 139, 140, 141, 143, 160, 352
გელა, 316
გენეალოგიები, 139
გენეალოგიური ეპოსი, 136
გენეალოგიური პოემა, 138
გენოსი, 389
გეოგრაფია, 71, 131, 508
„გეომეტრიული რენესანსი“, 14
გეომეტრიული რენესანსი, 14
გეომეტრიული რენესანსის ეპოქა, 14, 35, 88, 237
გეომეტრიული რენესანსის პერიოდი, 17, 26
გეომეტრიული ხელოვნება, 14, 61, 87, 88
„გეორგიკები“, 154
გერანოსი, 297
გერიონევსი, 21, 252, 253, 254, 255, 256
გერიონევსის ნახირი, 21, 252
„გერიონეისი“, 247, 248, 252, 254, 255, 256
გერმანია, 10, 28, 132, 456
გველესიანი ნ., 144
გვიანმიკენური ეპოქა, 75
„გვირგვინის გამყიდველი“, 517
გიგანტები, 21, 165
„გიგანტომაქია“, 165, 539
გიგესი, 175, 177
გილგამეში, 31
„გიმნოპედიები“, 241
გინოკრატია, 502, 506
გირა, 183
გლადიატორი, 295
გლავკე, 394
„გლავკოს პოტნიევსი“, 318
გლავკოსი, 38, 53, 93, 175, 181, 182, 318
გლანისი, 486
„გლეხები“, 517
გლიუკი კ. ვ., 393
გლოვერი რ., 400
„გმირები“, 122, 511
გმირთა ინდივიდუალიზაციის პრინციპები, 113, 122
გმირის ტანჯვა, 286, 311, 351, 366, 377
გმირის ხასიათი, 69, 115, 117, 122, 125, 312, 348, 430, 439, 454
გმირული პიმნები, 238
გნედიჩი ნ. ი., 24, 131, 134
„გნომები“, 538
გნომები, 92, 93, 159, 199, 468
გოგოების გუნდი, 237
გოგოლი ნ., 132
გოეთე ვ., 51, 52, 131, 272, 356, 419, 455, 457, 511
„გორგიასი“, 524
გორგითიონი, 256
გორგო, 219
გორგონა მედუზა, 20
გორდეზიანი ლ., 71
გორდეზიანი რ., 5, 10, 12, 13, 19, 24, 29, 30, 56, 72, 77, 140, 142, 143, 159, 160, 371, 386, 394, 460, 533
გორკი მ., 204
გრაბე კ. დ., 456
გრასჰოფი, 131
გრილპარცერი ფ., 400
გრიფინი ი., 56
გრიფიუსი ა., 455
გროტი ჯ., 51
გუნდი, 127, 209, 223, 225, 237, 236, 241, 242, 243, 244, 247, 255, 263, 278, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 295, 296, 305, 306, 313, 314, 317, 318, 319, 324, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 338, 339, 340, 341, 342, 347, 349, 350, 352, 362, 363, 364, 365, 372, 373, 374, 377, 378, 381, 382, 389, 391, 396, 397, 402, 404, 410, 411, 412, 414, 422, 423, 424, 433, 437, 442, 449, 450, 451, 452, 453, 459, 460, 464, 467, 468, 470, 471, 473, 474, 476, 477, 479, 480, 481, 484, 486, 488, 489, 491, 492, 493, 499, 501, 504, 507, 508, 510, 516, 518, 525, 526, 529
გურჩიანი ქ., 438
დ' ანუნციო გ., 404
„დაბრუნებანი“, 158, 248, 251, 331
დადაიზმი, 522
„დაიტალეს“, 477, 478
დაიფანტოსი, 271
დამარეტა, 244
დამოფილოსი, 275
დანაე, 20, 268, 321, 450, 452
დანაელები, 12, 72, 78
დანაჲა, 72
„დანაიდები“, 315, 325, 327, 336
დანაიდები, 325, 326, 327, 329, 336, 340, 341
დანაოსი, 326, 327, 458
დანელია მ., 30
დანტე ალიგიერი, 8
დაონი, 524
დაპირისპირება ადამიანთა და ცხოველთა შორის, 147
დარდანელი, 75
დარდანია, 73
დარდანიელები, 259
დარდანოსი, 119, 258
დარიოსი, 15, 318, 319, 320, 321, 323, 341
დარჩია ი., 10, 24, 332
დაქტილი, 24, 25, 32, 84, 342
დაქტილური ტეტრამეტრი, 175
დაქტილური ჰემიეპეიი, 175
დაქტილური ჰექსამეტრი, 24, 164
დეგანი ენცო, 203
„დედალოსი“, 513
დედალოსი, 276, 284
„დედამთილი“, 520
დედამიწა, 160
„დევკალიონი“, 468
დევკალიონი, 468
დევკალიონის წარღვნა, 474
დევტერაგონისტი, 290
დეიანეირა, 21, 360, 361, 362, 363, 386
„დეიპნონი“, 539
დეიფობოსი, 41, 96, 97
დეკელია, 492
„დეკელიური ომი“, 492
დეკლამაცია, 25, 26, 168, 170, 317, 342, 523
დეკლამაციური ლირიკა, 170, 175
დეკორაციები, 297, 509
დელოსი, 13, 35, 161, 162
დელფო, 140, 162, 193, 254, 272, 275, 297, 333, 363, 408, 422, 423, 425, 526
დელფოსელები, 194
დემარქოსი, 509
დემეტრე, 13, 19, 140, 148, 160, 161, 170, 174, 409, 410, 497
დემეტრიოს ტრიკლინიოსი, 444
დემეტრიოს ქალკონდილესი, 128, 163
დემეტრიოსი, 229
დემიურგოსები, 112
დემოდოკოსი, 43, 44, 64, 95, 102, 105, 107, 111, 112, 126, 159, 199
დემოკრატია, 15, 272, 317, 411, 416, 445, 475, 478, 487, 490, 491, 500, 511, 514, 525
დემოკრატიულ ინსტიტუტები, 496
დემოკრიტოს ქიოსელი, 524
„დემოსები“, 474
დემოსთენესი, 485
დემოსი (მოხუცი), 486
დემოსი, 15, 199, 272, 285, 346, 485, 486, 487, 506
დემოფონი, 409, 410
დერუაენი გ. რ., 236
დეტერმინიზმი, 107, 108, 312, 456
დექსიონი, 347
დია, 284
„დიადი ორმოცდაათწლეული“, 16
დიადი ორმოცდაათწლეული, 346
„დიალექტიკური მომენტის უბიკვიტეტი“, 457
„დიალექტიკური ყოვლისმომცველობა“, 458
დიანა, 19
დიანოსაშვილი ნ., 413, 414
დიაძომები, 296
დიდასკალიები, 294, 325, 348
დიდაქტიკური ეპოსი, 33, 136, 143, 150, 151, 152
დიდი დიონისიები, 286, 287, 288, 289, 292, 303, 389
„დიდი ეპოიეები“, 152
„დიდი საბერძნეთი“, 246
დიდიმოსი, 127, 219
დიდრო დ., 455

დითირამბები, 160, 209, 238, 271, 280, 281, 282, 289, 293, 495, 523, 524, 534
დითირამბი, 280, 281, 282, 449, 524, 525
დითირამბული პოეზია, 168
დითირამბული შეჯიბრებები, 289
დიკაიოპოლისი, 288, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 493, 507, 508
დიკე, 147, 152, 195, 196, 324
დიმეტრული სალექსო სტრიქონები, 170
დიმოტიკი, 10
დიოგენეს ლაერტელი, 519
დიომედესი, 22, 38, 39, 40, 53, 108, 120, 131, 377, 378, 448, 520
დიომედესის ცხენები, 21
დიონე, 38, 101
„დიონის-ალექსანდროსი“, 472
დიონისე, 212, 238, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 304, 314, 315, 343, 434, 435, 436, 437, 438, 448, 449, 450, 465, 472, 473, 479, 484, 500, 501, 502, 508, 519, 525
დიონისეს თეატრი, 295, 296
დიონისეს საკურთხეველი, 296
დიონისეს სამლოცველო, 293
დიონისიები, 286, 294, 303, 314, 316, 341, 449, 461, 466, 468, 470, 471, 477, 478, 487, 490, 492, 494, 497, 499, 500, 512, 513, 518, 525
დიონისიოს პირველი, 524
დიონისიოს პალიკარნასელი, 229, 528
დიონისოსი, 160
დიონისური ტრანსი, 283, 284
დიონისური, 369
დიოსკურები, 160, 216, 268, 417
დიოტიმოსი, 159
დიპილონის ჭურჭელი, 87
დირიჟორი, 238
დისი, 20
„დისკოლოსი“, 512
დიუკის უნივერსიტეტი, 516
„დიქტისი“, 394
დოდონა, 297
დოლონი, 39, 164, 448
„დოლონია“, 52, 60, 447
დოლჩე ლ., 400
დორიელები, 12, 71, 237
დორიული დიალექტი, 23, 238, 306, 519
დორიული კილო, 528
დორპფელდი ვ., 11, 73
დოსტოევსკი ფ., 132
დრაკონის კანონები, 15, 193
დრამა, 6, 11, 16, 26, 27, 52, 121, 280, 281-521, 523
დრამის სადიალოგო პარტიები, 23, 25, 174
დრერუპი ე., 51
დრიასი, 283
დროიზენი ი. გ., 17
დროის გაგება, 95
დულიტლი პ., 404
ეა, 141
ეაკოსი, 216, 501
ეგეესი, 21, 280, 321, 396, 398
ეგეიდა, 11, 12, 14, 19, 74, 75, 77, 103, 143, 184
ეგეოსურ-ელინური მოდელი, 9, 10
ეგვიპტე, 12, 13, 15, 72, 126, 128, 150, 194, 211, 250, 343, 419, 420, 421, 511
„ეგვიპტელები“, 315
ეგვიპტელები, 194, 231
ეგვიპტიდები, 326
ეგვიპტოსი, 325, 326
„ეგვიპტოსის ვაჟები“, 325, 326
ეგვიპტური დოკუმენტები, 12
ეგვიპტური თებე, 420
ეგვიპტური ლიტერატურა, 10, 31
ეგვიპტური მოდელი, 9, 10
ეგვიპტური ცივილიზაცია, 5
ეგზალტირებული ენა, 529
ეგისთოსი, 23, 42, 45, 63, 66, 105, 331, 332, 333, 334, 372, 374, 376, 416, 417, 418, 427, 459
ედინბურგი, 287
ევადნე, 411
ევანსი ა., 11
ევბეა, 34, 137, 360
ევგამონ კირენელი, 158
ეველპიდესი, 495, 527
ევენოსი, 361
„ევთიდემოსი“, 422
ევმაიოსი, 45, 46
ევმელოს კორინთოსელი, 159
ევმელოსი, 156, 159
„ევმენიდები“, 333-336, 430, 462
ევმენიდები, 333, 335, 381, 384
„ევმენიდების ჭალა“, 381
ევმეტისი, 271
ევმოლპოსი, 13
ევპოლისი, 472, 473, 474, 478, 513
ევრიგანეა, 156, 249
ევრიდიკე, 13, 355, 394
ევრიკლეა, 46, 65
ევრიმაქოსი, 43, 46
ევრიმედონი, 206
ევრინომე, 102
ევრიპიდე, 16, 249, 250, 251, 287, 291, 292, 304, 311, 313, 343, 344, 345, 359, 360, 368, 371, 377, 385, 387, 388- 449, 451, 453, 454, 456, 458, 459, 463, 479, 483, 486, 488, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 506, 507, 508, 510, 512, 515, 517, 527, 528, 532
ევრიპილოსი, 39, 64, 70
ევრისთევსი, 21, 409, 410, 412
ევრიტიონი, 252
ევრიტოსი, 360, 362
ევროპა, 5, 10, 16, 27, 28, 50, 51, 71, 129, 130, 229, 268, 344, 368, 400, 419, 455, 511, 513
ევროპე, 166, 513
„ევროპეია“, 248, 250
„ევროპია“, 159
ევროტასი, 267
ევსევი კესარიელი, 133
ევფორიონი, 315, 316
ეზოპე, 180, 538
ეთიოპელები, 42, 43
„ეთიოპისი“, 56, 157, 158
ეირენე, 492, 493
ეკკიკლემა, 297, 313
ელადა, 15, 16, 26, 101, 151, 154, 169, 170, 184, 185, 189, 192, 198, 201, 203, 206, 218, 228, 240, 267, 270, 272, 280, 281, 283, 304, 318, 319, 320, 321, 322, 335, 389, 394, 396, 399, 413, 420, 432, 433, 434, 436, 440, 445, 448, 466, 472, 492, 493, 499, 500, 506, 514, 518, 522, 531
„ელაკატე“, 535
ელაფებოლიონი, 288, 292, 389
ელეგია, 23, 131, 168, 170, 171, 173-208, 231, 232, 240, 263, 267, 268
ელეგიკოსები, 171, 172, 206
ელეგიური დისტიქი, 25, 131, 170, 173, 174, 175, 207, 267
ელევთერა, 293
ელევსინის მისტერიები, 161, 501
„ელევსისელები“, 410
ელევსისი, 268, 315, 316, 410
„ელენე“, 248, 419-422, 498
ელენე, 22, 37, 38, 43, 58, 64, 99, 100, 109, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 156, 216, 217, 226, 250, 251, 256, 258, 261, 331, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 428, 430, 432, 439, 444, 459, 463, 472, 498
ელენეს აჩრდილი, 250
„ელექტრა“, 371-376, 414-418, 430, 444, 454, 463
ელექტრა, 336, 340, 345, 372, 373, 374, 375, 376, 385, 386, 416, 417, 418, 428, 431
„ელექტრამ გლოვა უნდა ატაროს“, 345
ელი, 142
ელინი, 78, 133, 175, 307, 310, 369, 378, 418, 506
ელინისტური ეპოქა, 154, 159, 161, 166, 168, 171, 172, 183, 232, 241, 256, 263, 271, 343, 344, 390, 442, 444, 468, 510, 519, 532
ელინისტური ლიტერატურა, 447, 531
ელინისტური პერიოდი, 5, 17
ელინისტური სამყარო, 5, 17, 129, 296, 514
ელინისტური ცივილიზაცია, 5
ელინისტური ხანა, 166
ელინური ეპოქა, 6, 17, 33
ელინური პერიოდი, 5
ელიოტი ტ. ს., 394, 424
ელიოტი ჯ., 132
ელისიონის ველი, 261
ელიუნი, 142
ელპენორი, 45, 120, 121, 164
ემბოლიმა, 446
ემპედოკლესი, 159
ენაფოროსი, 243
ენეასი, 22, 35, 38, 41, 62, 70, 119, 120, 129, 162, 183, 251, 256, 448
„ენეიდა“, 129, 252
ენესიმბორტა, 244
ენთუსიასმოსი, 285
ენიპო, 175
ენკომიები, 238, 271
ენკომიონი, 209, 262
ენლილი, 141
ენმერკარი, 31
„ენუმა ელიში“, 102, 141
ენქი, 141
ეოლია, 23
ეოლიელები, 73
ეოლიის ტერიტორია, 23
ეოლიური გარემო, 237
ეოლიური დიალექტი, 23, 83, 171, 210
ეოლიური ლირიკა, 230
ეოლოსი, 44, 63, 76, 99, 213, 422, 517
„ეოლოსიკონი“, 518
ეოსი, 45, 56, 63, 64, 157
ეპეიოსი, 107, 251
ეპიგონები, 22, 156, 324
ეპიგრამა, 129, 169, 174, 183, 206-208, 257, 263, 269, 270, 490, 534, 535
ეპიგრამატიკოსები, 199
ეპითალამიები, 223
ეპითალამიონი, 209
ეპითეტი, 79, 83, 84, 85, 101, 111, 114, 115, 119, 123, 163, 198, 204, 205, 228, 229, 439, 534
ეპიკასტე, 156, 249
ეპიკური დიალექტი, 83
ეპიკური ზედიალექტი, 83
ეპიკური ჟანრი, 33, 159
ეპიკური პოეზია, 31-167
ეპიკური სინკრეტიზმი, 114
ეპიკური ფორმულები, 31, 78
„ეპიკური ხასიათები“, 114
ეპიმენიდესი, 159
ეპინიკიები, 238, 260, 263, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279
ეპინიკიონი, 209, 262, 271, 274, 275
ეპირემა, 470
ეპიროსი, 408
ეპისოდიონები, 305, 324, 333, 355, 364, 372, 373, 381, 400, 417, 423, 442, 470
ეპიქარმოსი, 465, 466, 467, 468
ეპოდოსი, 171, 178, 179, 239, 255, 305
ეპოდური სისტემა, 175
ეპოპეა, 8, 32, 168
ეპოპოია, 32
ეპოსი, 6, 11, 14, 16, 24, 31, 32, 33, 35, 47, 48, 49, 51, 65, 69, 77, 78, 80, 84, 87, 88, 100, 106, 113, 114, 115, 116, 123, 124, 127, 128, 129, 141, 143, 152, 154, 155, 158, 159, 163, 217, 239, 240, 247, 254, 256, 275, 308, 337, 484, 522
ერაზმუს როტერდამელი, 511
ერესოსი, 218
ერეტრია, 137
ერეხთევსი, 422
ერიგოსი, 218
ერითია, 252
ერიმანთოსის ტახი, 21, 254
ერინა, 531, 534, 535, 536
„ერინიები“, 345
ერინიები, 333, 334, 335, 336, 341, 417, 418, 427, 428, 429
ერინისი, 212
ერისი, 22, 144, 156, 245
„ერიფილე“, 247, 248, 250
ერიფილე, 248, 250
ეროსი, 13, 101, 139, 178, 189, 190, 201, 215, 220, 224, 233, 234, 245, 261, 402, 446, 503, 533
ესთეტიკა, 7, 229, 356
ესიმნეტესი, 210
ესონი, 22
ესქილე, 16, 128, 231, 289, 290, 292, 294, 297, 304, 305, 309, 313, 314, 315-346, 347, 350, 351, 358, 368, 371, 372, 374, 377, 381, 385, 387, 388, 389, 390,

403, 410, 416, 417, 418, 427, 430, 431, 433, 435, 437, 438, 442, 443, 445, 446, 449, 454, 456, 458, 462, 501, 502, 506, 529
ეტეოკლესი, 21, 156, 248, 249, 324, 325, 340, 351, 357, 367, 382, 425, 426, 427
ეტნა, 316, 451
ეფესოსი, 184, 203, 297, 524
ეფიალტესი, 317
ექსოდოსი, 305, 470, 481, 486, 492, 496, 503
ექსპრესიონიზმი, 522
ექსტაზი, 285, 287, 288, 374, 412
ექსტასისი, 285
„ეპოიე-ები“, 151
ეპოიეები, 151
„ეაიმარის კლასიკა“, 455
„ელეურები“, 474, 524
ენეიკია, 128, 130, 344
ენტრისი მ., 12
ენუსი, 20
„ერაგობა და სიყვარული“, 455
ვერგილიუსი, 8, 129, 130, 131, 154, 252
ვერნერი ც., 456
„ვეროია“, 534
ვერცხლის საუკუნე, 146
ვესტა, 20
ვესტი მ. ლ., 128, 159, 430, 535
„ვეფხისტყაოსანი“, 8, 133
ვიკო ჯამბატისტ, 50
ვილამოვიც-მოლენდორფი უ. ფონ, 51, 52, 54, 280, 434
ვილანდი კ. მ., 393
ვილუსა, 72
ვინაი ა. დე, 455
ვინკელმანი ი. ი., 130
ვოლტერი, 272, 455
ვოლფი ფ. ა., 50, 51
ვოლფი ხ., 346, 401
ვოლფიანური თეორია, 50
ვულკანუსი, 20
„ზავი“, 478, 492
ზაიდენშტიკერი ბ., 457, 458
ზალცბურგი, 287
ზევსი, 19, 20, 21, 22, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 53, 57, 59, 61, 66, 68, 69, 89, 91, 94, 96, 101, 102, 104, 105, 108, 109, 115, 124, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 156, 157, 160, 161, 162, 166, 180, 181, 182, 185, 186, 188, 191, 195, 196, 200, 204, 212, 213, 216, 225, 245, 252, 254, 258, 264, 267, 269, 274, 277, 280, 282, 283, 284, 306, 324, 328, 329, 331, 332, 334, 335, 336, 338, 339, 361, 378, 379, 391, 396, 409, 412, 428, 435, 436, 440, 450, 451, 452, 474, 495, 505, 527, 529, 533
ზელინსკი თ., 94
„ზეპირი პოეზია“, 78
ზვიადობა, 105, 146, 153, 180, 196, 197, 234, 310, 319, 323, 337, 339, 349, 351, 355, 359, 367, 395, 497, 526
ზღაპარი, 18, 473
„ზღვის ხალხი“, 12, 73
თავისუფალი მიმდევრობა, 59, 87
თაილერი ე., 55
თალესი, 102
თალეტასი, 238, 241
თამარ მეფის ისტორიკოსი, 133
„თამარიანი“, 133
თამირის თრაკიელი, 13, 105
თანაგრძნობა, 108, 112, 115, 121, 308, 309, 312, 326, 351, 365, 366, 368, 374, 395, 398, 403, 407, 429, 459, 472
თანატოსი, 40, 391, 392, 393
თასოსი, 175, 183, 184
თაშმიშუ, 142
თეატრალური რეკვიზიტი, 341, 520
თეატრალური ფესტივალები, 263, 288, 293, 294, 303, 307, 347
თეატრი, 203, 281-521
თეატრის წარმოშობა, 281-304, 287
„თებაისი“, 156, 159, 247, 248, 255, 336, 427, 538
თებე, 20, 21, 22, 146, 154, 156, 248, 249, 250, 258, 271, 282, 324, 325, 340, 351, 352, 353, 357, 358, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 381, 382, 383, 384, 410, 411, 412, 425, 426, 435, 533
თებელები, 435
თებეს ციკლი, 21
თეია, 139
თემისი, 139, 156
თემისტოკლესი, 270, 317
„თეოგნიდეა“, 199-203
თეოგნისი, 168, 198-203
„თეოგნისის ელეგიები“, 198
„თეოგონია“, 138-144, 151, 152, 156, 159, 252
თეოგონია, 13, 19, 100, 101, 137, 139, 141, 143, 159, 495
თეოგონიის შუმერულ-აქადური ვერსია, 140
თეოდეკტესი, 538
თეოდიცეა, 195, 339, 346
თეოკლიმენოსი, 45, 46, 420, 421, 442
თეოკრიტოსი, 160, 183, 520
თეოლოგეიონი, 297
თეონოე, 420
თეორია, 493
თეორიკონი, 293
თეოფრასტოსი, 312
თერა, 12, 13
„თერია“, 473
„თერისტაი“, 394
თერმოპილე, 266, 269, 270, 357
თერონ აკრაგასელი, 262
თერსიტესი, 157, 164
თესალია, 22, 245, 262, 360, 391
თესალიური გვარი, 264
თესალონიკი, 444
თესევსი, 11, 20, 21, 159, 280, 284, 381, 382, 383, 384, 401, 402, 403, 410, 411, 412, 413
„თესმოფორიაძუსები“, 497-499, 506, 511
თესმოფორიების დღესასწაული, 497
თესპისი, 286, 290, 314, 315, 437, 448
თესპროტიელები, 158
თეტისი, 22, 36, 37, 40, 41, 58, 61, 63, 64, 94, 98, 100, 102, 106, 116, 156, 157, 216, 217, 338, 407, 408
თეშუბი, 142
თიადები, 285
თიამათი, 102, 141
თიასოსები, 285
თიესტესი, 332, 457
თილი პ. ვან, 128
თიმელე, 303
„თინუსის დამჭერნი“, 520
თირსოსები, 283, 285, 287
თირში ფრანც, 187
თისთლები, 283
თოასი, 418, 419
თომსონი ჯ., 393
თონი, 420
თორიკოსი, 295
თრაკია, 404, 406
თრაკიელები, 13, 21, 39, 157, 214, 231, 283, 448, 472
თრაკიელი ქალები, 210
თრენები, 169, 238, 263, 264, 271
თრენოდია, 209
თრენოსი, 262
„თრილერი“, 430
თრინაკია, 45, 76
თუკიდიდესი, 35, 70, 71, 160, 410, 479
თურიოჲ, 515
„თხები“, 473
იაკქოსი, 501
„იამბები“, 174
იამბი, 23, 24, 168, 170, 171, 173-208, 342, 448, 472, 513
იამბიკე, 171
იამბოგრაფია, 185, 206
იამბოგრაფოსები, 206
იამბოგრაფოსი, 173, 174, 175
იამბური დიმეტრი, 175
იამბური მონომეტრი, 171
იამბური ტრიმეტრი, 24, 25, 164, 171, 174, 185, 194, 281, 305, 342, 468, 509
იანთემისი, 244
იაპეტოსი, 139, 145
იარხო ვ., 249
იასონი, 22, 275, 394, 395, 396, 397, 398
იბენიური ჰუნე, 243
იბიკოსი, 240, 257-261
იბსენი ჰ., 456
იგავ-არაკი, 180, 538
იგავი, 538
იდას მთა, 39
„იდეალური ადამიანები“, 366
იდეალური ქვეყანა, 111
იდომენევსი, 39, 63, 90, 261
იეროგლიფურ-ლუვიური, 75
ითაკა, 23, 34, 42, 43, 44, 45, 65, 66, 76, 86, 87, 94, 95, 99, 108, 109, 111, 158, 234
ითაკელები, 43, 46, 66
ითიფალიკუსი, 175
იკარია, 295
„ილიადა“, 7, 8, 13, 32, 34-135, 151, 156, 157, 158, 159, 164, 177, 183, 188, 237, 256, 258, 260, 306, 313, 337, 358, 407, 447
ილიონი, 22, 58, 63, 69, 72, 156, 158, 248, 251, 259, 267
„ილიონის დამხობა“, 157, 158, 247, 251, 255
ილიოსი, 73
„იმედი და სიმდიდრე“, 467
„ინაქოსი“, 450
ინაქოსი, 451
ინგლისი, 10, 28, 345, 511
ინდივიდუალური ხასიათი, 312, 439, 454
ინდოევროპული, 19
ინდუაშვილი მ., 167
ინდური ცივილიზაცია, 5
ინვექტივები, 174
ინტრიგის პიესები, 311
ინცესტი, 249, 309, 321, 367, 369, 370, 403, 427
„იო“, 513
იო, 328, 451
იოანე ლუდოვიკუს დე ლა კარდა, 130
იოკასტე, 21, 156, 249, 363, 364, 365, 370, 425, 426, 427
იოლაოსი, 409, 410
იოლე, 360, 361, 362
იოლკოსი, 22, 394
იონ ქიოსელი, 446
„იონი“, 422-424, 440, 444, 459, 463
იონი, 424
იონია, 15, 23, 150, 203, 231, 254, 257, 315
იონიელები, 161
იონიკუსები, 171
იონიური გარემო, 237
იონიური დიალექტი, 23, 24, 83, 171, 187, 199, 210, 232
იონიური კუნძული, 185
იოსებ იუსტუს სკალიგერი, 130
იოსი, 35
იოფონი, 380
ირაციონალური, 8, 104, 105, 107, 117, 284, 323, 331, 338, 340, 367, 413, 436, 437, 456
ირისი, 40, 41, 94, 413, 495
იროსი, 45
ისთმია, 296
ისთმოსი, 267, 450
ისთმოსური თამაშები, 271, 450
ისთმოსური ოდა, 271
ისმაროსი, 44
ისმენე, 249, 324, 352, 353, 367, 381, 383, 425
„ისტორია“, 320
ისტორიოგრაფია, 6
ისტორიული პოემები, 31
იტალია, 10, 15, 27, 28, 50, 129, 246, 251, 288, 519
იულიუს პოლიდევკესი, 291
იულიუს ცეზარ სკალიგერი, 130
იუნო, 19
„იფიგენია ავლისში“ 431-434
„იფიგენია ტაუროსელებში“, 418-419, 459
იფიგენია, 22, 157, 251, 331, 332, 373, 417, 418, 419, 421, 431, 432, 433, 434, 439, 440, 442, 444, 463
იფიტოსი, 360
კადისი, 252
კადმოსი, 21, 249, 282, 425, 435, 436
კათარევუსა, 10
კათარსისი, 308, 309, 313, 430, 437, 469, 507
„კაპიტურისჭამა“, 539
კაკრიდისი ი., 56
„კალაბრიის რეჯიო“, 257
„კალათის მატარებელნი“, 513
კალამე კ., 241, 242
კალატოზი თ., 236
კალდერონი დე ლა ბარკა, 455

კალიასი, 474
კალიდიკე, 158
კალიდონელი გმირი, 279
კალიდონის ნადირობა, 250
„კალიდონური ნადირობა“, 247
კალიმაქოსი, 163, 164, 191, 203
კალინოსი, 173, 184, 185, 186, 188, 194
კალიოპე, 245, 530
კალიროე, 252, 255, 256
კალისტრატოსი, 477
კალიფსო (ნიმფა), 42, 43, 94, 76, 86, 108, 109
„კალოკაგათია“, 227
კალქასი, 36, 117, 152, 156, 349, 431
კამეიროსი, 159
კანი, 287
კაპანევსი, 250, 411
კარაკისა, 72
კარნინი, 132
კარია, 72
კარიელები, 11
კარიონი, 504, 505
კარლოსი, 74
„კარნეები“, 241
„კასანდრა“, 346
კასანდრა, 259, 332, 334, 342, 346, 414, 415, 416, 417
კასტანიეტები, 237
კასტორი, 216, 417, 418, 421, 428
„კატა მეტრონ“, 25, 170, 171
კატალექტიკური ანაპესტური ტეტრამეტრი, 468
კატალექტიკური იამბური ტრიმეტრი, 175
კატანი, 256
კატატროპა, 526
კატულუსი, 199, 229, 233
კაფიები, 169
კაფტა, 72
„კაცის დარიგებანი თავის შვილს“, 150
კაცობრიობის ხუთი საუკუნე, 145, 151
კეიქსი, 152
კეოსი, 262, 279
კერაენოსკოპეიონი, 297
„კერბეროსი“, 248
კერბეროსი, 21, 501
კერესი, 19
კერკილასი, 219
კეტეელები, 64
კვანტიტატური პრინციპი, 82, 84, 85, 87, 88, 109
კვაჭანტირაძე თ., 90
კვინტილიანუსი, 129, 247, 515
კვიპროსი, 14, 75, 194
კიანიპოსი, 259, 260
კიბელე, 160
კიდათენი, 475
კიდიმოსი, 492
კიდონიური ეაშლები, 261
კითარა, 162, 209, 237, 238, 247, 523, 524, 525, 526, 530
კითარისტიკა, 168
კითაროდული აგება, 238
კითერონი, 364, 365, 435, 436, 437, 533
კიკლადები, 184, 284
კიკლიკური ეპოსი, 155, 348
კიკლიკური პოემები, 36, 57, 58, 155, 157, 158, 159, 331, 526
კიკლოპები, 20, 44, 76, 91, 99, 111, 155, 187, 451, 452
„კიკლოპი“, 444, 451, 463, 466, 524
„კიკნოსი“, 248
კიკნები, 44, 76
კილენე, 451
კილენიელი, 204
კიმე, 34, 136
კიმერიელები, 35, 44, 184
კიმონი, 317, 347
კინეთონი, 156, 159
კინესიასი, 495, 496, 500, 523, 524, 528
კინირა, 242
კინირასი, 188
კინოსკეფალე, 271
კიოლნის უნივერსიტეტის პაპირუსების კოლექციაში დაცული მუმია, 178
კიპრიები, 48, 57, 156, 157, 431
კიპრისი, 226, 261, 362, 533
კირენეული ფურ-ირემი, 21
კირკე, 44, 45, 64, 76, 77, 99, 109, 121, 158
კირკეგორი ს., 457
კირნოსი, 198, 199, 200, 201
კიროსი, 262, 280
კირხჰოფი ა., 51, 54
კლაისტი ჰ., 455
კლასიკა, 15, 16, 239
კლასიკის პერიოდი, 16, 17
„კლასიკური ავანგარდი“, 523
კლასიკური ეპოქა, 35, 126, 129, 159, 172, 219, 228, 262, 288, 291, 294, 295, 296, 304, 306, 310, 327, 341, 346, 348, 366, 371, 387, 390, 430, 436, 437, 440, 441, 443, 446, 456, 471, 519, 521, 522, 528, 531
კლაუსი ჰ., 404
კლეინი ლ., 55, 346
კლეისი, 218, 219
კლეობულოსი, 235, 266
კლეოდიკე, 271
კლეომბროტოსი, 267, 268
კლეონი, 475, 476, 484, 485, 486, 487, 490, 492, 493
„კლეოფონი“, 513
კლესიიამბოსი, 171
კლინგერი ფ. მ. ფონ, 400
კლისთენესი, 15, 286, 317, 476, 498
კლიტემნესტრა, 23, 45, 46, 63, 110, 251, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 372, 373, 374, 375, 376, 416, 417, 418, 427, 428, 431, 432, 433
კლონიოსი, 54
კნოსოსი, 12, 284
კობახიძე ე., 6
კოთურნები, 292
კოინე, 17, 24
კოიოსი, 139
„კოკალოსი“, 478, 518
კოლაქსური ჰუნე, 243
კოლმაიერი მ., 132
კოლონია, 15, 175, 185
კოლონიზაცია, 15, 170
კოლონოსი, 346, 368, 369, 380, 381, 383, 384
კოლოფონი, 34, 189
კოლხეთი, 11, 22, 29, 77, 275, 330
კოლხიდა, 77, 159, 400
„კომასტაი“, 512
კომატიონი, 470
კომედია ახალი ატიკური, 441
კომედია ძველი ატიკური, 291, 441
კომედია, 11, 32, 163, 165, 178, 185, 219, 281, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 304, 307, 308, 392, 419, 424, 443, 464-522, 523, 528
კომედიოგრაფოსი, 294, 380, 389, 446, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 483, 484, 489, 490, 491, 497, 506, 507, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 521, 524, 528
კომიკური ეპოსი, 33, 36, 163, 164
კომიკური კათარსისი, 469
კომოსი, 282, 286, 293, 324, 333, 372, 373, 381, 382, 391, 465, 526
კომუნისტური იდეალები, 502
„კონნოსი“, 512
კონნოსი, 512
კონონი, 159
კონსტანტინოპოლი, 27, 163, 388
კონტინენტური საბერძნეთი, 12
„კონფიდენციალური კლერკი“, 424
კონფლიქტის განვითარება, 61, 65, 66, 123, 124, 311, 314, 318, 319, 325, 327, 335, 337, 350, 363, 374, 376, 386, 403, 406, 408, 410, 413, 416, 426, 429, 443
კონფლიქტის განვითარების ჰომეროსისეული კონცეფცია, 337
კონფლიქტის სტრუქტურები, 311
კოპლატაძე გ., 281, 308, 313
კოპრევსი, 409
კორე, 16
კორინა, 531, 532, 534
„კორინთიაკა“, 159
კორინთოსი, 21, 22, 35, 159, 254, 267, 272, 285, 286, 318, 363, 364, 365, 394, 395, 397, 399
კორიფევსი, 289, 304, 344, 385, 396, 459, 470, 512
კორნელი პ., 400, 455
კორფმანი მანფრედ, 74
კოსი, 466
კოსმოგონია, 33, 100, 101, 102, 104, 155, 159
კოსმოსი, 105, 143, 275, 307, 310, 334, 339
კოსტიუმები, 281, 283, 289, 291, 464, 515
კოჭლი იამბი, 205
„კრაზანები“, 476, 477, 478, 490-492, 506, 511, 521
კრატესი, 473
კრატინოსი, 164, 472, 477, 478, 512, 513
კრატოსი, 328, 466
კრეთეისი, 34
კრეონი, 22, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 364, 365, 366, 381, 382, 383, 394, 395, 397, 398, 410, 411, 412, 426
„კრესფონი“, 440
კრეტა, 11, 12, 21, 72, 111, 140, 166, 222, 237, 238, 281, 283, 284
„კრეტელები“, 440
„კრეტელი ქალები“, 390
კრეტიკუსები, 171
კრეტიკუსი, 342
კრეტის ხარი, 21
კრეტულ-პეონიური რიტმები, 238
კრეუსა, 22, 394, 400, 422, 423, 424
„კრეუსა, ათენის დედოფალი“, 424
კრიოსი, 139
კრიტიასი, 231, 446
კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნება, 9, 10
კროისოსი, 193, 194, 262, 280
კრონიონი, 214
კრონოსი, 19, 89, 101, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 249, 277, 328, 362, 529, 533
კულმანი ვ., 56
კულტი, 7, 161, 183, 242, 283, 284, 285, 287, 291, 383, 403, 473, 494
კულტურის განვითარება, 9, 443, 531
კულტურული გმირი, 151, 330
„კუნძულები“, 466
კურეტები, 533
კუროსი, 16
ლაბდაკიდები, 324, 336, 355, 367, 384, 425, 427
ლაბდაკოსი, 156
ლაბირინთი, 21
ლაერტესი, 43, 44, 46
ლაერტესის ძე, 45, 46, 89, 106, 117, 348, 350, 377, 378, 451, 452
ლაიოსი, 21, 324, 325, 336, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 513
ლაკედემონელები, 269, 479
ლაკედემონი, 187, 251, 493
ლამაქოსი, 480, 481, 482, 483, 494
ლამპიტო, 499
ლამპონი, 274
„ლაოკოონი“, 130
ლაოკოონი, 23, 100
ლარიქოსი, 218
ლატაჩი ი., 56, 78, 285, 334, 404, 412, 416, 430
ლაურენტიანა, 388
ლახამუ, 141
ლახმანი კ., 51
ლახმუ, 141
ლედა, 216
ლევეცოვი კ. ფონ, 380
ლევი-სტროსი კ., 369, 370, 371
ლევკადა, 220, 234
ლევკასი, 34, 234
ლევკე, 157
ლეთე, 236
ლეიტოსი, 54
ლეიქომილესი, 166
ლეკონტ დე ლილი, 345, 424
ლელანტინური ომი, 137
ლელანტიური ველი, 137
ლელეგები, 11
ლემნოსი, 62, 70, 275, 281, 376, 377, 378
ლენეები, 287, 288, 295, 303, 473, 477, 478, 484, 490, 497, 500, 512, 513
ლენეონის თვე, 149
ლეოკრატოსი, 43
ლეონიდას ტარენტელი, 129
ლეონიდასი, 267, 357
ლეპტინესი, 182
ლერნა, 327
ლერნე, 21
ლერნეტ-ჰოლენია ა., 394

ლესბოსელები, 210
ლესბოსი, 157, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 234, 238, 241, 286, 530
ლესბოსური ლირიკა, 23, 232
ლესბოსური პეანი, 182
ლესინგი გ. ე., 100, 130
ლესკი ა., 56, 103, 334, 344, 404, 412, 416
ლესტრიგონები, 44, 76, 99, 111
ლესქესი, 158
ლეტო, 157, 161, 277
ლექსთწყობა, 24, 25, 228
ლექსიკოსტატისტიკა, 56, 79, 126
ლიბერმანი რ., 401
„ლიდე", 538
ლიდია, 21, 193, 219, 222, 226, 241, 243, 245, 360
ლიდიელები, 175, 218, 262, 280
ლიდიური კილო, 528
ლიდიური სახელმწიფო, 262
ლიდიური, 204
ლიკაისოსი, 243
ლიკამბესი, 175, 180
ლიკია, 13, 40, 72, 251
ლიკოსი, 512
ლიკოსი, 412, 413
„ლიკურგეა", 435
ლიკურგოსი, 283, 284, 294, 296, 343, 387, 435, 444, 510
ლილის მუმია, 247
ლილის პაპირუსი, 248
ლილუაშვილი ზ., 338
ლინდოსი, 266
ლინკეუსი, 326, 336
ლინოსები, 169
ლინოსი, 13
ლირა, 451
ლირიკა, 6, 11, 16, 23, 24, 168-280, 523
ლირიკოსთა კანონი, 229
ლირიკული ანაპესტი, 171
ლირიკული დაქტილი, 171
„ლირიკული შერჩეულობა", 239
ლირიკული წლები, 172
ლისა, 413
ლისიასი, 524
„ლისისტრატე", 477, 499-500, 511
ლისისტრატე, 477, 499, 500, 511, 521
ლიტერატურა, 7
ლიტერატურული დიალექტები, 23, 83, 306
ლიტერატურული დიალექტი, 210
ლიტერატურული ეპიგრამა, 206
ლიტერატურული ნოველისტიკა, 538
„ლიტერატურული სიზმარი", 320
ლიფი ვ., 51
ლიქასი, 360, 361
ლობელი ე., 449
ლოდე პ., 511
ლომანი დ., 56
ლონგეპიერი პ. ბ., 400
ლოპე დე ვეგა, 455
ლოსევი ა. ფ., 103
ლოტოფაგები, 44, 76
ლუგალბანდა, 31
ლუკიანოსი, 511
ლუკკა, 72
მაგნესი, 467, 471, 486
„მაენადრებელი ქალები", 325-327, 410-412
მაია, 162, 204, 533
მაისონი, 465
მაკარია, 409, 410
მაკედონია, 16, 296, 389, 427, 434, 436, 446, 514
მაკიაველი ნ., 511
მაკრობიუსი, 129
მაკრონი, 470
მალერბა ლ., 132
მამაკაცთა გუნდი, 237
„მანასი", 78
მანია, 285
მარათონი, 15, 315, 316, 323, 356, 409, 491, 492
„მარგიტესი", 36, 163, 164
მარგიტესი, 33, 164, 165, 166, 337
მარდონიოსი, 356, 357
მარდუქი, 141
მარი ჯ., 51
„მარიკასი", 473
მარიონეტები, 108
მარსი, 20
მარტელო პ., 393
მატრონი, 539
მაქაონი, 38, 39, 40
„მალაროში მომუშავენი", 474
მაყურებელი, 12, 281, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 303, 305, 306, 307, 310, 314, 315, 318, 327, 341, 346, 357, 358, 372, 375, 384, 389, 392, 398, 399, 412, 422, 429, 430, 440, 441, 445, 452, 454, 455, 460, 461, 469, 470, 471, 472, 483, 485, 486, 487, 488, 491, 493, 500, 503, 507, 508, 517, 520
„მახაბჰარატა", 78
„მდიდრები", 472
„მებადურები", 449, 520
მეგაკლეა, 271
მეგალოპოლოსი, 297
მეგარა, 192, 267, 412, 465, 480
მეგისტესი, 236
„მეგობრები", 474
„მედეა კავკასიაში", 400
„მედეა კორინთოსში", 400
„მედეა", 394-401
მედეა, 22, 77, 261, 275, 321, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 439, 444, 463
„მედეა: ხმები", 401
„მედეას გამამართლებელი განაჩენი", 401
მედები, 321
მედიჩების ფლორენციის ბიბლიოთეკა, 388
მედონი, 46, 65, 192
მედონტიდები, 192
მედოსი, 321
„მეთაურები", 473
მეთე, 472
მეთიმნა, 210
„მელამპოდია", 152
მელამპუსი, 152
მელანიპიდესი, 523, 524
მელანიპოსი, 213
მელანქროსი, 210
მელეაგროსი, 210, 250, 258, 279
მელესიგენესი, 34
მელეტოსი, 368, 476
მელიკა, 168, 170, 208-280,523
მელოდრამა, 311, 430, 440
მელოსი, 171, 208, 209
მემნონი, 56, 58, 64, 70, 157
„მემნონიდა", 56
მემნონის კოლოსი, 369
მემნონისი, 157
მენადები, 282, 284, 285, 287
მენანდროსი, 28, 219, 424, 468, 469, 510, 512, 514, 516
მენელაოსი, 22, 23, 37, 39, 40, 42, 43, 56, 63, 82, 95, 119, 120, 156, 261, 350, 373, 407, 408, 415, 417, 420, 421, 428, 429, 432, 434, 498
მენიპური სატირა, 511
მენოიკევსი, 426
მენოიტესი, 252
მენონი, 214
მენტესი, 42
მენტორი, 43, 65
მეორე მესენიური ომი, 186, 187, 241
„მეოცნებეები", 512
მერიდარპაქსი, 166
მერკურიუსი, 20
მესატოსი, 325
მესენიელთა აჯანყება, 241
მესენიური ომი, 187
მესოპოტამიურ-ანატოლიური რეგიონი, 10
მესოპოტამიური ლიტერატურული ტრადიციები, 150
მესოპოტამიური მოდელი, 9, 10
მესოპოტამიური ცივილიზაცია, 5
მეტათეატრალური, 486
„მეტათეატრი", 437
მეტაკატატროპა, 526
მეტაკომედიური, 486
„მეტალლეს", 474
„მეტამორფოზები", 250
მეტარქა, 526
„მეტატრაგედია", 437
„მეტაფიზიკა", 102
მეტონი, 496
მეტრები, 24
„მეტრის მიხედვით აგების პრინციპი", 25, 170, 171
მეტროპოლია, 15
მეტრული, 24, 25, 84, 124, 164, 170, 171, 174, 175, 232, 239, 255, 305, 306, 342, 442, 468, 470, 509, 515
მექანე, 297
მექანემა, 419
„მეძებარნი", 450
„მთვრალი დები", 394, 453
მიდასი, 188, 266
მიდიელი, 316
მითი, 14, 18, 19, 20, 105, 151, 215, 258, 260, 274, 276, 279, 282, 310, 323, 325, 334, 370, 371, 397, 404, 421, 422, 431, 452, 460, 466, 472, 517, 533
მითის სტრუქტურა, 19
მითოლოგია, 9, 10, 14, 16, 18, 19, 20, 23, 54
მითოლოგიური მსოფლაღთქმა, 10
მითოლოგიური მსოფლაღქმის პრინციპი, 18
მითოსი, 57, 234, 275, 307, 315, 319, 323, 369, 4
მიკენი, 12, 20, 21, 71, 72, 77, 111, 251, 372, 416, 418, 428
მიკენური დიალექტი, 83
მიკენური ეპოქა, 12, 13, 14, 19, 31, 71, 72, 73, 74, 7, 77, 83, 84, 103, 150
მიკენური კაეშირი, 77
მიკენური საბერძნეთი, 71, 76, 208
მიკენური წარსული, 77
მიკონოსი, 181
„მილესიაკა", 498
მილეტოსი, 187, 523, 524
„მილეტოსის ალება", 307, 315
მილტიადესი, 317, 474
მიმნერმოსი, 173, 189-192, 194, 195, 199
მიმნესი, 205
მიმოგრაფოსი, 519
მიმოსი, 206, 464, 519, 520
მინერვა, 20
მინიასი, 159
მინოა, 185
მინოსი, 11
მინოსური კრეტა, 208
მინოსური კულტურა, 10, 11, 12
„მინოსური სასახლეების თეატრები", 12
მინოტაუროსი, 21, 440
მირინე, 500
„მირმეკანთროპოგ", 474
„მირმიდონელები", 338
მირმიდონელები, 37, 39, 40, 63, 86, 116, 123
მირსილოსი, 210, 212, 218
მირტილოსი, 513
მირტისი, 531, 532
მისია, 156, 177
მისიელები, 73
მისოგინური კონცეფცია, 186
მისოგინური ტენდენცია, 153
მიტილენე, 210, 211, 220
მიულერი ა., 456
მიულერი პ., 380
მიული პ. ფონ დერ, 54, 55, 128
„მიჯაჭვული პრომეთე", 327-330
მკაცრად ორგანიზებული ტექსტები, 81, 83, 87
„მლიქვნელები", 474
მნემოსინე, 139
მწერსილოქოსი, 497, 498, 499
მოდგმა ნახევარდღმერთებისა და გმირების, 146
მოირა, 93, 104, 107, 108, 122, 249, 340, 382
მოირები, 20, 184, 391, 513
მოლოსელები, 407, 408
მოლოსუსი, 342
„მონადირეები", 518
მონოდიები, 305
მონოდიური ლირიკა, 171, 208, 209, 239
„მონოთეისტური ტენდენციები", 152
მონომეტრი, 170, 171
„მონოტროპოსი", 512
მონრო დ. ბ., 128
მონტევერდი, 130
მორიქიდესი, 471

მოტივთა ინტენსიფიკაცია, 57, 58, 59, 69, 70, 81, 95, 124, 158
მოტივთა სიმეტრიულად განმეორება, 85
მოფსოსი, 152
მოქმედების პროგრამა, 310, 312, 340, 442
მოძრავი თეატრი, 314
მსახიობი, 286, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 305, 306, 314, 317, 326, 331, 342, 343, 347, 349, 449, 465, 467, 468, 470, 471, 491, 514, 520, 522, 527
მსაჯი, 294
მსოფლაღქმა, 5, 9, 16, 18, 19, 92, 100, 101, 113, 266, 271, 275, 310
მსოფლაღქმის პრინციპი, 9
მუზა, 42, 206, 245, 254, 267, 529
„მუზები“, 512
მუზები, 16, 105, 136, 137, 139, 144, 165, 201, 222, 227, 232, 241, 259, 268, 271, 273, 277, 466, 533
მუსეოსი, 13
მუსიკა თეატრისათვის, 209
მუსიკა მოკვდავებისათვის, 209
მუსიკა ღმერთებისათვის, 209
მუსიკალური სკოლა, 238, 241
„მშვიდობა“, 492-494, 521
მცირე აზია, 15, 23, 34, 72, 136, 184, 218, 240, 241, 262, 321
„მცირე ილიადა“, 57, 157, 158
მცხეთა, 132
მწველი ეროსი, 233
მჭევრმეტყველება, 6, 92, 461
მხატვრული პროზა, 6
„მხედრები“, 471, 473, 477, 478, 484-487, 521
ნადარეიშვილი ქ., 439
„ნადიმი“, 446, 489
ნავპლიოსი, 327
ნავსიკაა, 43, 82, 109, 110, 113, 120, 121
„ნათლიები“, 473
ნანო, 189, 190, 243
ნაქსოსი, 284
ნეიუსი, 251
ნემეა, 272, 274
„ნემესიოს“, 472
ნემეური თამაშები, 271
ნემეური ლომი, 21
ნემეური ოდა, 271
ნეოავანგარდიზმი, 522
ნეოანალიტიკოსები, 56, 57
ნეოანალიტიკური თეორია, 157
ნეობულესი, 175, 178, 179
ნეოპტოლემოსი, 45, 63, 64, 70, 110, 377, 378, 379, 380, 405, 407, 408, 415
ნეოფრონი, 398
ნეპტუნუსი, 19
ნერევსი, 216, 267, 408
„ნერეიდები“, 338
ნერეიდები, 40, 225
ნესოსი, 21, 361, 362
ნესტორი, 22, 23, 38, 39, 40, 42, 43, 63, 75, 93, 95, 107, 117, 207
ნეფელე, 22
„ნეფელოკოკიგია“, 511
ნეფელოკოკკუგია, 495
ნიკანორი, 127
ნიკარქოსი, 481
ნიკიასი, 485, 492, 494
„ნიკიასის ზავი“, 492
ნიკიასის ზავი, 494
ნიკომაქოსი, 368
„ნიკომაქოსური ეთიკა“, 164
ნილოსი, 328
ნილსონი მ. პ., 285
ნილაბი, 58, 117, 281, 283, 290, 291, 437, 469, 476, 535
ნიცშე ფრ., 369, 370, 371, 457
ნიცშე გ. ვ., 51
ნოველები, 537
ნომოსები, 209, 525
ნომოსი, 152, 238, 523, 525, 528, 529, 530
ნონოსი, 84
ო' ნილი ი., 345, 376
ოგიგია, 43, 45
ოდა, 254, 274, 278, 470
ოდეონი, 289, 292, 531
„ოდისეა“, 7, 32, 34, 35, 36, 42, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 81, 82, 87, 88, 91, 98, 99, 102, 106, 107, 110, 116, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 151, 158, 163, 164, 182, 205, 237, 251, 283, 284, 331, 337, 420, 451, 524
„ოდისევსი გემდალუპული“, 466
„ოდისევსი და პენელოპე“, 130
„ოდისევსი თავის ამრიდებელი“, 466
„ოდისევსი“, 472
ოდისევსი, 22, 23, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 54, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 76, 77, 79, 82, 86, 87, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 131, 133, 155, 157, 158, 159, 165, 331, 338, 348, 350, 351, 376, 377, 378, 379, 380, 404, 405, 415, 448, 451, 452, 466, 491, 525
„ოდისევსის დაბრუნება სამშობლოში“, 130
ოვიდიუსი, 250
ოთხსიმიანი ლირა, 208
„ოიდიპოდია“, 156
„ოიდიპოს მეფე“, 350, 360, 363-371, 384, 419, 463
„ოიდიპოსი კოლონოსში“, 380-384, 411
ოიდიპოსი, 21, 156, 248, 249, 250, 291, 324, 325, 336, 351, 360, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 425, 426, 427, 430, 452, 457, 533
ოიდიპოსის კომპლექსი, 369, 384
ოინეუსი, 250
ოიტე, 361
ოკეანოსი, 44, 100, 101, 102, 139, 253, 328
ოლენი, 13
ოლიგარქიული სისტემა, 15
ოლიმპიური თამაშები, 14, 240, 262, 271, 277, 278
ოლიმპიური ოდა, 271
ოლიმპიური რელიგია, 138, 338, 441
ოლიმპოსის მთა, 19, 21, 37, 38, 39, 41, 59, 91, 146, 252, 492, 505
ომოფაგია, 285
ომფალე, 21
ომფალოს, 526
ონომაკლე, 213
ონომაკრიტოსი, 202

ოპორა, 493
ოპტიკური ზემოქმედება, 89
„ოპტიკური ინდივიდუალიზაცია“, 89
ორდერული არქიტექტურა, 16
„ორესტასი“, 533
„ორესტეა“, 248, 251, 330-336, 341, 343, 345, 346, 461, 462
„ორესტესი“, 427-431
ორესტეას თემა, 345
ორესტესი, 23, 42, 63, 251, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 345, 372, 373, 374, 375, 376, 407, 408, 416, 417, 418, 419, 421, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 440, 444, 459, 463
ორთრია, 243
ორთროსი, 252
ორკუსი, 20
ორფევსი, 13, 163, 210, 270, 530
„ორფევსი. ევრიდიკე. პერმესი“, 393
„ორფიკა“, 13
ორფიკული პოემა, 159
ორქესტრა, 26, 287, 294, 295, 296, 297, 303, 305, 327, 341, 459
ოქროს ვერძი, 22
ოქროს საუკუნე, 145
„ოქროს საწმისი“, 400
ოქსფორდი, 128, 449
პაგონდასი, 271
პაესანიასი, 159, 185, 267, 268, 357, 532
პათემატა მათემატა, 309
პათოლოგიური სიყვარული, 190
„პალამედესი“, 414, 498
„პალინოდია“, 248, 250
პამფოსი, 13
პანათენეების დღესასწაული, 127, 231
პანდაროსი, 38, 120
პანდესი, 34
პანდორა, 145, 153
პანიასისი, 159
პანტომიმოსი, 519, 520
პაპიროლოგიური აღმოჩენები, 28, 211, 229, 242, 257, 271, 344, 388, 420, 468, 474
პაპირუსი, 26, 126, 127, 128, 151, 154, 173, 178, 207, 247, 248, 250, 251, 254, 256, 268, 325, 449, 450, 528
პაპოსილენოსი, 449
პარაბასა, 470, 486, 487, 493, 495, 498, 499, 500, 501, 503, 504, 507
პარადიგმატული ურთიერთარეკელის პრინციპი, 85, 123
„პარაზიტი“, 516
პარაკატალოგე, 459
პარალელური დაყოფა, 59, 87, 125, 162
პარარაფოსდია, 165
პარატრაგედია, 497, 499
პართენია, 209
პართენიები, 231, 238, 241, 242, 244, 271
„პართენიონი“, 189, 244
პართენიონი, 189, 242, 244
პარიზი, 330, 359
პარისი, 22, 37, 38, 56, 58, 62, 70, 93, 109, 118, 119, 120, 122, 156, 157, 250, 259, 267, 331, 377, 415, 420, 432, 472
პარისტა, 72
პარმენიდესი, 159
პარნასოსი, 162, 285
პაროდია, 165, 167, 206, 466, 483, 513, 517, 538
პაროდიული ეპოსი, 163, 164
პაროდიული პოემა, 33, 36, 165, 166, 167
პაროდიული ჟანრი, 167
პაროდოსი, 296, 303, 305, 318, 319, 324, 331, 333, 342, 349, 352, 372, 381, 395, 400, 401, 414, 425, 470, 479
პაროსი, 35, 175, 183, 184, 388
პასიფაე, 440
პატროკლოსი, 39, 40, 41, 56, 58, 59, 62, 63, 68, 86, 97, 107, 157, 267, 338
პაფლაგონიელი მეტყველე, 485
პაფლაგონიელი, 485, 486
პეანები, 160, 169, 209, 238, 263, 271
პეგასოსი, 492
პეითო, 145
„პეისანდროსი“, 513
პეისანდროსი, 159
პეიჯი დ., 54, 55, 56, 241, 242, 247, 258, 263, 316
პელასგები, 11, 72
პელასგოი, 72
პელასგოსი, 326
პელევსი, 22, 36, 37, 39, 40, 41, 54, 58, 91, 92, 96, 97, 98, 105, 106, 108, 117, 118, 120, 156, 165, 216, 348, 407, 408
პელიასი, 22, 275, 394
„პელიასის დაკრძალვის აღსანიშნი თამაშობები“, 248
„პელიასის შეჯიბრებები“, 314
პელოპონესის ომი, 16, 293, 346, 380, 399, 400, 404, 409, 410, 412, 414, 430, 434, 445, 473, 475, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 487, 489, 492, 500, 506, 513, 514
პელოპონესოსი, 297, 335
პელოპსი, 188, 216, 267, 275, 367
პენელეოსი, 54
პენელოპე, 42, 43, 45, 46, 82, 86, 94, 109, 115, 120, 158
„პენთევსი“, 314
პენთევსი, 435-437
პენთესილეა, 157
პენია, 505
პენტამეტრული სალექსო სტრიქონები, 170
პერგამენტი, 26, 27, 128
პერი მ., 78, 79
პერიანდროსი, 285, 286
პერიაქტები, 508
პერიკლესი, 16, 181, 292, 293, 294, 317, 346, 347, 410, 412, 472, 473, 474, 475, 479, 480, 483, 484, 494, 512, 513
პერიოდიზაციის სქემა, 17
პერიპატეტიკოსები, 172, 448
პერიპეტია, 458
პერიძონიუსი, 50
პერნიკა ე., 74
პერსე, 102, 136, 144
პერსევსი, 11, 20, 23, 268, 269, 321, 450, 452, 498
პერსესი, 144, 148, 150
პერსეფონე, 161, 171, 497, 501
„პერსიკა“, 159

პერსონიფიკაცია, 153, 413
პერუზე ი. ბ. დე ლა, 400
პესიმიზმი, 106, 108, 186, 198, 227, 235, 264
პესტალოცი ი. ჰ., 56
პეტრონიუსი, 203
„პუტინე", 472
„პუტინესა", 472
პიანეფსიონი, 497
პიგრესი, 164, 166
პიერია, 530
პიერიდები, 267
პითაგორა, 256, 468
პითეასი, 274
პითია, 333, 422, 423
პითიოსი, 422
პითიური თამაშები, 271, 274, 372, 373
„პითიური ნომოსი", 526
პითიური ოდა, 271
პითონი, 422
პილადესი, 333, 372, 373, 416, 417, 418, 419, 428, 429
პილემენესი, 54
პილოსი, 12, 13, 34, 43, 45, 111, 283, 485
პინდაროსი, 16, 160, 162, 168, 173, 183, 238, 239, 240, 254, 260, 263, 271-278, 279, 280, 317, 525, 531, 532, 534
პინდაროსის ფენომენი, 276
პირველი მესენიური ომი, 241
„პიროვნების გამოლეიძება", 15
პიროვნული ლირიკა (მონოდია), 209-236
პიროვნული მელიკა, 260
პიროვნული (მონოდიური) მელიკა, 171
პისთეტეროსი, 495, 496, 497
პისინოსი, 159
პისისტრატოსი, 15, 43, 50, 78, 127, 192, 197, 231, 286, 288, 314, 317, 465
პიტაკოსი, 210, 211, 212, 265, 266
პლავტუსი, 424, 511
პლაკა, 475
პლატეა, 267, 315, 356
პლატონი, 26, 48, 127, 129, 160, 229, 231, 265, 292, 306, 307, 308, 309, 312, 422, 445, 446, 467, 468, 489, 490, 503, 504, 513, 514, 519, 520, 524, 527, 538
პლეადები, 243
პლეისთენესი, 259
პლეისტოანაქსი, 492
პლინიუსი, 535
პლისთენიდესი, 251
პლუტარქოსი, 194, 285, 347, 524, 532
პლუტონი, 20, 501
„პლუტოსი", 205, 475, 504-506, 511, 525
პლუტოსი, 204, 205, 504, 505, 508, 510
პნიგოსი, 470
პნიქსი, 478, 508
„პოეზია", 517
პოეტად კურთხევა, 136
პოეტი-კომპოზიტორი, 237, 524
„პოეტიკა", 32, 33, 49, 164, 168, 281, 304, 305, 308, 347, 366, 447, 453, 454, 455, 457, 458, 464, 465, 467, 469, 508, 519
პოეტიკა, 32, 33, 49, 168, 281, 297, 313, 343, 345, 400, 433, 469, 525
„პოეტური მე", 136, 172, 176, 183, 189, 192, 206
„პოეტური ხელოვნება", 314
პოლემოსი, 492, 493
პოლიბოსი, 21, 364, 420
პოლიდამნა, 420
პოლიდევკესი, 216, 417, 418, 421, 429
„პოლიდეკტესი", 450
პოლიდექტესი, 20
პოლიდოროსი, 404, 405, 407
პოლიკრატესი, 231, 257, 258, 260
პოლიმესტორი, 291, 404, 406, 407
პოლიმეტრონი, 306
პოლიმნესტოსი, 241
პოლინიკესი, 21, 156, 248, 249, 324, 351, 352, 355, 356, 357, 367, 382, 383, 384, 425, 426, 427
პოლიპაიდესი, 200, 201
პოლიპოიტესი, 54
„პოლისები", 474
პოლისი, 14, 15, 16, 26, 136, 169, 172, 185, 188, 193, 194, 195, 200, 210, 213, 240, 241, 263, 266, 274, 284, 287, 297, 303, 306, 321, 322, 346, 347, 357, 358, 389, 417, 445, 447, 460, 471, 474, 475, 476, 480, 487, 502, 514
პოლისური საბერძნეთი, 16
პოლისური ცივილიზაცია, 5
„პოლიტიკა", 308
პოლიტიკური კომედია, 475, 476, 477
პოლიტიკური სისტემა, 11, 15, 101, 193, 514
პოლიფემოსი, 42, 44, 107, 451, 452, 491, 524
„პოლიფემოსის დაბრმავება", 130
პოლიქსენე, 404, 405, 406, 407, 414, 416
პოლუქსი, 291
პომპე, 288
პონტოსი, 139
პოპმუსიკა, 285
„პორტრეტი", 132
პოსეიდონი, 13, 19, 23, 39, 40, 41, 42, 43, 68, 86, 94, 108, 109, 111, 140, 160, 253, 319, 327, 362, 402, 414, 495, 533
პოსტლიაკა, 58, 62, 64, 68, 69, 70
პოსტრენესანსული ეპოქა, 130, 371
პრატინასი, 448, 449, 526
პრაქსაგორა, 502, 503, 504
პრაქსილა, 531, 534
პრეპჰტლი რ., 394
პრიამოსი, 22, 37, 38, 40, 41, 42, 52, 56, 58, 60, 61, 62, 70, 82, 86, 90, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 107, 108, 111, 115, 116, 118, 119, 124, 156, 162, 216, 258, 259, 260, 332, 338, 404, 405, 407
პრიმატიჩიო ფ., 130
პრიტანები, 476
პრიტანისი, 476, 498
პრიტანისობა, 476
პრო-აგონი, 292
პროაგონი, 389, 477, 478, 490
პრობულოსი, 347, 499
პროკლოსი, 155, 156, 157, 158, 163
პროკლოსის ქრესტომათია, 156
პროკნე, 494
„პროკოპის მარტვილობა", 133
პროლოგი, 199, 273, 279, 305, 314, 324, 331, 333, 348, 349, 350, 351, 360, 363, 372, 391, 394, 400, 401, 404, 407, 412, 414, 418, 420, 422, 425, 427, 431, 435, 441, 450, 470, 507
„პრომეთე ან პირა", 468
პრომეთე, 101, 138, 144, 145, 147, 151, 327, 328, 329, 330, 336, 341, 345, 462, 495
პრომეთეს და ზევსის კონფლიქტი, 144
პრომეთეს კომპლექსი, 147
„პროოიმიონი", 165
პროოიმიონი, 57, 63, 138, 139, 160, 161, 162, 163, 239
პროსკენიონი, 296
პროსოდია, 24
პროსოდიონი, 209
„პროსპალტიები", 473
პროტაგონისტი, 290, 292, 294, 306, 355, 386, 429, 459, 481, 482, 508
„პროტაგორასი", 265, 266
პროტაგორასი, 389, 474
„პროტესი", 330
პროტესი, 43, 251, 419, 420
„პროტესილაოსი", 518
პროტესილაოსი, 54, 518
პრომეთე, 271
პროცესია, 237, 287, 288, 292, 293, 294, 481
„პტახოტეფის დარიგებანი", 150
პტერნოტროკტესი, 166
პტოლემაიოს I, 26
პტოლემაიოს ფილადელფოსი, 343
პულიდამასი, 39, 40, 41, 107
„პუნიკური ომი", 252
პუშკინი ა., 131
ჟანრი, 11, 16, 17, 23, 31, 32, 83, 159, 168, 171, 172, 173, 174, 184, 206, 254, 263, 281, 292, 304, 306, 310, 312, 314, 315, 318, 345, 388, 400, 404, 424, 440, 448, 449, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 469, 471, 490, 500, 514, 515, 520, 522
ჟიდი ა., 380
ჟირარდი რ., 369
ჟიროდუ ჟ., 376
ჟიური, 294, 460, 487
ჟუკოვსკი ვ. ა., 131, 134
„რადინე", 248
რადინე, 254
რაინჰარდტი კ., 56
რამზეს II, 31
რასინი, 130, 404, 455, 511
რაციონალური, 93, 103, 104, 106, 107, 116, 117, 118, 133, 158, 240, 338, 417, 437, 442, 455
რეა, 19, 101, 139, 140, 143, 533
რელიგია, 7
რელიგიური ეპიდემია, 285
რენერი გ., 394
რენესანსი, 27, 88, 128, 130, 174, 345, 359, 368, 371, 393, 414, 454, 458, 511, 514
რეჟისორი, 290, 292, 316, 317, 341, 343, 437, 476, 477, 508
რესისი, 314, 459
„რესოსი", 390, 444, 446, 448
რესოსი, 39, 444, 447, 448
„რეტორიკა", 181, 217, 538
რვასიმიანი ლირა, 208
რილკე რ. მ., 393, 394
რინტონი, 519
რისხვის მოტივი, 57, 59, 69, 86
რიტმული პროზა, 519
რიხტერი ი., 511
როდე ე., 285
როდოსი, 159, 518, 535
რომანი, 17, 371, 421
რომაული ბატონობის ეპოქა, 17, 28, 159, 188, 236, 294
რომაული ბატონობის პერიოდი, 5
რომაული ლიტერატურა, 32, 199, 453
რომი, 5, 7, 17, 50, 129, 270, 453, 534
რომის იმპერია, 5, 520
რონსეევალის ბრძოლა, 74
რუსთველი, 8, 133
საგმირო ეპოსი, 33, 136, 161, 310, 484
საგუნდო ლირიკა (ქორიკა), 23, 171, 209, 236- 280, 521
საგუნდო ლირიკის ფორმა და მეტრული სტრუქტურა, 239
საკადას არგოსელი, 526
საკოლონიზაციო მოძრაობა, 136, 169
საკულტო ჰიმნები, 169
სალამისი, 192, 266, 315, 319, 322, 323, 348, 388, 389, 528
სამი ერთიანობის პრინციპი, 455
სამი სკენელი, 19, 140
სამოსელები, 185, 257
სამოსი, 185, 231, 254, 466
„სამოქალაქო ომის სიმღერები", 211
„სამუშაონი და დღენი", 143-151
სანიკიძე ლ., 400
სარდე, 221, 222
სარდესი, 245
„საროსკიპოს მფლობელი", 517
სარპედონი, 40, 68
სარტრი ჟ. პ., 376
სარჯველაძე ზ., 160
სასიმღერო ლირიკა, 171, 175
სასიმღერო ლირიკა, 206, 208
სასიმღერო შესრულება, 170
„სატირა ქალებზე", 185
„სატირები", 449, 472
სატირები, 282, 286, 449, 450, 451, 452
სატიროსი, 327
სატირული დრამა, 281, 282, 289, 293, 314, 325, 388, 394, 414, 440, 448-453
სატირული დრამა, 289, 314, 317, 318, 324, 327, 390, 448, 449, 450, 451, 453
საფო, 160, 173, 216, 217, 218-230, 237, 260, 531, 532, 534, 535, 536
საფოს ფენომენი, 230
საფოს წრე, 219
„საფოური", 210
საფრანგეთი, 10, 28, 511
საქართველო, 5, 15, 28, 29, 132, 133
საქორწინო სიმღერები, 223, 238, 354, 382
საქსი ჰ., 393
საშუალო ატიკური კომედია, 514-518
საშუალო კომედია, 513, 514, 515, 516, 517, 518
„სახელმწიფო", 306, 307, 308, 309, 503, 524, 527
სებროსი, 243
სეირიოსი, 243

„სეისახთეია“, 193
სელენე, 20, 129, 160
სემელე, 282, 435
სემონიდეს ამორგოსელი, 173, 185-186
სემონიდესი, 185, 186
სენეკა, 368, 400, 404, 414, 427, 454
სერბო-ხორვატიული ეპოსი, 78
სერბო-ხორვატული პოეზია, 73
სერიფოსი, 20, 450, 452
სეფერისი გ., 132, 345, 422
„სვიდა“, 27, 152, 257, 271, 344, 389, 448, 512
სთენელოსი, 38
„სიბრძნის რჩევები“, 150
სიკინისი, 449
სიკიონი, 286
სილაკისი, 244
სილენოსი, 282, 449, 450, 451, 452
სიმეოისი, 75
სიმეტრია, 59, 62, 65, 66, 303
სიმონიდეს კეოსელი, 235, 261-270, 277
სიმონიდესი, 173, 240, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 279, 280, 317
სიმპოსიონი, 184, 186, 189, 201, 209, 211, 268
„სიმღერა ნიბელუნგებზე“, 73
„სიმღერა როლანდზე“, 73
„სიმღერა ულლიქუმმიზე“, 31, 141
„სიმღერათა თეორია“, 51
სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, 237
სირაკუსა, 296, 345, 466, 524
„სირენები“, 466
სირენები, 45, 99, 244, 536
სირიოსი, 214
„სისიფოსი“, 414
სისიფოსი, 213
„სიტყვის თეატრი“, 313
სიტყვის ძალა, 91, 92
სიურეალიზმი, 522
სიყვარულის ფენომენი, 109
სიცილია, 15, 211, 218, 246, 262, 271, 286, 296, 316, 345, 451, 466, 469, 475, 500, 519
სიცილიური ექსპედიცია, 414, 474, 492, 494, 496
სიცილიური მეგარა ჰიბლაია, 466
სკამანდრონიმოსი, 218
სკამანდროსი, 41, 75
სკამანდროსის ველი, 58
სკეის კარიბჭე, 38, 62, 95, 99, 119
სკენე, 295, 296, 297
სკვითი, 418, 498, 499
სკვითია, 328
სკვითური ქეიფი, 235
სკიაპოდები, 246
სკილა, 45, 76, 91
სკიროსი, 64
სკოლიონი, 209
სკოპადები, 264
სკოპასი, 265
სკოპელინოსი, 271
სკოტი ჯ. ა., 51
სმერდიესი, 236
სმირნა, 34, 189
„სმირნეისი“, 189
სნელი ბ., 113, 463
სოკოლოვი ფ. ფ., 51
სოკრატე, 26, 291, 389, 445, 476, 487, 488, 489, 490, 506, 511, 512
„სოკრატეს აპოლოგია“, 26
სოკრატული დიალოგები, 519
სოლონი, 15, 189, 191, 192-198, 199, 220, 356, 380, 474, 486
სოლონის კანონები, 15, 193
სოფლის დიონისიები, 287, 288
სოფოკლე, 8, 10, 16, 156, 250, 289, 290, 291, 297, 304, 313, 316, 317, 325, 340, 343, 344, 345, 346- 388, 389, 390, 392, 401, 403, 416, 417, 418, 427, 430, 431, 433, 438, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 454, 456, 458, 459, 501, 502, 510, 512, 522
სოფრონი, 519, 520
სპარსეთი, 315, 318, 319, 320, 321
სპარსეთის იმპერია, 15, 16, 262, 321, 323
„სპარსელები“, 316, 318-324, 336, 340, 341, 342, 462, 466, 474, 528, 529
სპარტა, 15, 22, 38, 43, 45, 156, 186, 187, 188, 212, 238, 240, 241, 244, 266, 267, 268, 408, 410, 479, 480, 481, 482, 492, 500
სპარტელები, 187, 241, 478, 492, 494
სპენსერი, 130
სპილენძის საუკუნე, 146, 153
სპონდე, 24
სტასიმონი, 305, 362
სტასინოსი, 156, 158
სტასიოტიკა, 211
სტაციუსი, 427
სტენლი კ., 55
„სტესიქოროსი“, 247
სტესიქოროსი, 154, 173, 239, 240, 246-257, 258, 259, 260, 264, 276, 331, 351, 367, 420
სტეფანე ბიზანტიელი, 50
სტიმფალიური ფრინველი, 21
სტოა, 294
სტრაბონი, 70, 71, 184, 185, 188, 211, 219, 254
სტრატეგოსი, 16, 178, 347
სტრეტფორდი, 287, 384
სტრეფსიადესი, 487, 488, 489, 509
სტრიმონი, 448
სტროფები, 25, 171, 175, 239, 242, 255, 305, 342, 523
სტროფი, 168, 171, 216, 217, 228, 239, 242, 255, 470
სტროფული სისტემა, 169, 209, 239, 305, 306, 524
სტრუქტურის ანალიზი, 59, 65
სულთა სამეფო, 45, 54, 55, 62, 64, 95, 106, 110, 121, 151, 331
სუსარიონი, 465
სფინქსი, 21, 156, 324, 364, 366, 367, 369
სფრაგის, 526, 530
სქერია, 43, 44, 76
„სცენა სიმღერითურთ“, 380
სცენების აგების ტექნიკა, 95
სცენოგრაფია, 297, 345, 347, 460
სცონდი პ., 457, 458
ტაბიძე გ., 330
ტაგროსელები, 418, 419, 431, 439, 442, 444, 463
ტაგროსი, 157
ტალთიბიოსი, 414, 415
ტალფურდი თ, 424
ტამაიო რ., 330
ტანაგრა, 532
ტანაგა, 72
ტანტალოსი, 267
ტარიელი, 133
ტაროსი, 142, 527
ტარტაროსი, 101, 139, 140, 235, 329
ტარტესოსი, 252
ტარუისა, 72
„ტაქსიაქოსები“, 473
„ტახზე მონადირენი“, 248
ტეგეა, 296
ტევკროსი, 349, 350, 420
ტეთისი, 101, 139
ტეისიასი, 247
ტეკმესა, 349, 350
„ტელეგონია“, 158
ტელეგონოსი, 158
ტელეკლიდესი, 512
„ტელემაქია“, 54, 55, 62, 64, 65
ტელემაქოსი, 42, 43, 45, 46, 62, 65, 66, 82, 86, 87, 94, 107, 158
ტელესიკლესი, 175
ტელესილა, 531, 534
„ტელეფოსი“, 390
ტელეფოსი, 64, 479, 507, 516
ტელოსი, 535, 536
ტეოსი, 231, 235
ტერეუსი, 494
ტერენციუსი, 424, 511
ტერპანდროსი, 208, 238, 241, 526, 530
ტერპსიონი, 539
ტერფები, 24, 25, 88, 170, 171, 207, 255
ტერფსიქორე, 448, 534
ტეტიქსი, 465
ტეტრამეტრი, 305
ტეტრამეტრული სალექსო სტრიქონები, 170
ტექსტის ორგანიზაცია, 80, 81
ტიბალდი პ., 130
ტიგროსი, 142
ტიდევსი, 38
ტიმოთეოსი, 474, 523, 525, 526, 528, 529, 530
ტიმოკრატია, 193
ტინდარეოსი, 250, 428
ტიპიური ხასიათი, 312
ტირანია, 15, 210, 270, 272, 328
„ტირანის მკვლელნი“, 231
ტირესიასი, 45, 82, 248, 249, 355, 363, 364, 426, 435
ტირინსი, 20
ტირტეოსი, 186-189, 194, 199
ტიტანები, 101, 139, 140
ტიტანი, 138, 139
ტიტანიდები, 140
„ტიტანომაქია“, 156, 159
ტიფოევსი, 139, 140, 141
ტიფონი, 139, 162
ტიციანი, 330
ტოლსტოი ლ., 132
ტონია ნ., 4, 5, 6, 56, 217, 218, 220, 228, 229, 230, 237, 250, 252, 254, 268, 276, 391, 409, 514, 531, 532, 534, 535
ტორკვატო ტასო, 130
ტრაგედია, 11, 16, 29, 32, 111, 281, 286, 289, 290, 291, 293, 304-484
ტრაგედიის სული, 98
ტრაგიკომედია, 311, 424, 439
ტრაგიკომიკურობა, 430
ტრაგიკოსი, 8, 16, 23, 249, 251, 283, 288, 289, 292, 293, 294, 304, 305, 307, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 328, 336, 337, 343, 348, 351, 366, 367, 385, 387, 388, 389, 427, 444, 446, 447, 448, 454, 456, 464, 488, 501, 502, 506, 510, 512
ტრაგიკული დიალექტიკა, 458
ტრაგიკული კათარსისი, 309, 469
ტრაგიკული კონფლიქტი, 307, 309, 310, 311, 312, 326, 335, 336, 338, 348, 351, 363, 367, 372, 374, 379, 383, 385, 390, 417, 426, 430, 437, 455, 458, 477
ტრაგიკული სიამოვნება, 309
ტრადიცია და ნოვატორობა, 123, 336
ტრადიციული ამბავი, 18, 33, 61, 124, 250, 310, 311, 363, 369, 398, 417, 426, 441, 454, 461, 477
ტრანსი, 282, 283, 285
ტრაქისი, 360, 361
„ტრაქისელი ქალები“, 360-363
ტრაქონესი, 295
ტრიბალოსი, 495, 496
ტრიგაიოსი, 492, 493, 508
ტრიგოდია, 507
„ტრილოგია“, 345
ტრიმეტრი, 305
ტრიმეტრული სალექსო სტრიქონები, 170
ტრიტაგონისტი, 290
ტროა VI, 73, 74, 75, 76
ტროა VII, 74
ტროა VIII, 74
ტროა VIIა, 73, 74, 75
ტროა (ილიონი), 23, 34-135, 217, 250, 259, 418, 431, 432, 434
ტროადა, 35, 36, 62, 63, 64, 74, 76, 111, 117, 156, 157, 216, 251, 377, 378
„ტროას აღება“, 248
ტროას თქმულებები, 56, 57, 59, 68, 216, 250, 251
ტროას ომი, 8, 11, 23, 34-135, 146, 156, 158, 251, 260, 268, 377, 407, 420, 421, 427
ტროას რომანი, 130
ტროას ციკლი, 22, 58, 125, 156, 330, 348, 404
ტროელები, 22, 34-135, 157, 251, 259, 267, 448
ტროელთა კავშირი, 77
„ტროელი ქალები“, 251, 407, 414-419, 421, 439, 444, 463
ტროილოსი, 259, 260
ტროის სანაპირო, 414
ტროქე, 24, 171
ტროქეული მონომეტრი, 171
ტროქეული ტეტრამეტრი, 171, 174, 281, 342, 468
ტროქსარტესი, 166
უაილდერი თ., 394, 453
უატჰედი უ., 424
უგარიტი, 12
უგარიტული დოკუმენტები, 73
უგარიტული მითოლოგიური ტექსტები, 142
უგარიტული ნაწარმოებები, 31
უებსტერი ტ. ბ. ლ., 56

უიტმენი ჩ., 60
„ულისე", 132
ულლიქუმმი, 142
უნიტარიები, 51
უნიტარიზმი, 52, 55
ურანიდები, 101
ურანოსი, 19, 101, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 533
ურუზბაკოვი ს., 78
ურუშაძე ა., 25, 159, 398
უფელლური, 142
„ფალეს", 484
ფალიკური პროცესია, 479, 484
ფალიკური სიმღერები, 238, 281, 282, 465
ფალოსი, 140, 282, 283, 288, 293, 449, 464, 465, 484, 500
ფაონი, 219
ფეაკები, 43, 44, 45, 76, 86, 108, 111, 117, 121
„ფედრა", 404
ფედრა, 21, 401, 402, 403, 404
„ფედროსი", 231
ფემიოსი, 46, 63, 64, 65, 126
ფენრიხი ჰ., 160
ფერე, 391
ფერეკრატესი, 173, 474, 475, 513, 523, 524
ფერენიკოსი, 278
ფერესი, 391, 393
ფესტიალი, 26, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 297, 303, 314, 317, 325, 389, 447, 459, 466, 470, 500, 512
ფესტოს დისკო, 11
ფთია, 116, 407, 408
ფიდიპიდესი, 487, 488
ფიკი, 51
ფილე, 476
ფილილა, 244
ფილიპოს II, 16
ფილიპოსი, 475, 476
ფილოდემოს გადარელი, 168
ფილოიტიოსი, 46
ფილოკლეონი, 490, 491, 492
ფილოლოგია, 17, 30, 49, 51, 52, 56, 78, 130, 163, 211, 356
ფილონიდესი, 477
ფილოსოფია, 6, 11, 16, 102, 103, 153, 159, 240, 264, 338, 376, 431
„ფილოსოფოსი სცენაზე", 389
ფილოქსენოსი, 474, 523, 524, 528
ფილოქტეტესი, 62, 63, 70, 376-380, 386, 387, 394, 459, 463
„ფილოქტეტესის მშვილდ-ისარი", 380
ფილუსი, 296
„ფინეესი", 318
ფინეესი, 318
„ფინიკიელი ქალები", 315, 358, 359, 425-427, 444, 463
ფინიკიური ღმერთები, 142
ფისიგენათოსი, 165, 166
ფლიაკები, 465, 519
ფლიაკების ვაზები, 519
ფლორენცია, 128, 163, 344
ფოიბე, 139
ფოინიქსი, 39, 54, 82, 86, 91, 116, 118, 338
ფოკეა, 34
ფოკიელი, 373
ფოკილიდესი, 159, 168, 199
ფოკისი, 332
ფოლკლორი, 537
ფოლოსი, 254
ფოორბროკი იაკობ, 50
„ფორკიდესი", 450
ფორმისი, 465, 467
„ფორონისი", 159
ფორტუნა, 424
ფოსი, 51, 134, 400
ფოტიოსი, 155, 156
„ფოტიოსის ბიბლიოთეკა", 27, 155, 157
ფრანსუა ჰედელინი, 50
ფრატორები, 380
„ფრიგიელები", 338
ფრიგიელები, 35, 216, 266, 428, 430
ფრიგიული კილო, 528
ფრიგიული ენა, 204
„ფრინველები", 471, 477, 478, 494-497, 511, 512, 521, 524, 527
ფრინისი, 523, 524
ფრინიქოსი, 307, 315, 512
ფრიქსოსი, 22
ფროიდი ზ., 369, 370, 371, 384
ფსევდარტაბასი, 479
ფსევდო-ლონგინოსი, 49, 225
ფსევდო-პლუტარქოსი, 35
ფსიქარპაქსი, 165
ფსიქოანალიზი, 369
„ფსკერზე", 204
ფუტურიზმი, 522, 530
ფხაკაძე მ., 464
„ქალაქები", 518
„ქალები ისთმოსის დღესასწაულზე", 520
ქალები, რომელთაც პირობა დადეს, რომ ქალღმერთ ჰეკატეს განდევნიდნენ", 520
ქალთა გუნდები, 169, 324, 333, 374, 395, 401, 405, 414, 420, 422, 425, 428, 432, 435, 499
ქალთა გუნდი, 237
„ქალთა კატალოგი", 138, 143, 151, 154
ქალთა კატალოგი, 151
„ქალთა ტიპები", 185
„ქალთა სახალხო კრება", 502-504
ქალკისი, 34, 35, 137
ქალკისური შუბები, 215
ქამელეონი, 448
ქაოსი, 101, 139, 140, 142, 339
ქარაქსოსი, 218
ქარქსი, 538
ქართველი ისტორიკოსები, 133
ქართველური სამყარო, 77
ქართველური ტომები, 29, 77
ქართული ლიტერატურა, 130, 133, 134
ქარიბდისი, 45, 76, 91, 265
ქარონი, 177, 181, 501
„ქეირონი", 474
ქეიროფონი, 488
„ქეიფის ტრფიალნი", 477
ქერემონი, 538
ქერონეია, 296
ქიონიდესი, 467
ქიოსი, 34, 35, 161
„ქირონები", 472
ქირონი, 216
ქიშარი, 141
„ქოეფორები", 305, 332-336, 337, 339, 341, 371, 417, 430, 454, 462
ქოინიდესი, 470
ქორირილოსი, 159, 315, 317
ქოლიამბი, 174, 205
ქოლიამბიკოსი, 206
ქორეგოსი, 238, 241, 289, 290, 294
ქორევტები, 237, 314
ქორეოგრაფი, 237, 242, 255, 290, 292, 306, 341, 437, 477, 497, 510, 515, 523
ქორიამბები, 171
ქორიამბული დიმეტრი, 171
ქორიკა, 168, 171, 206, 209, 236, 237, 238, 239, 240, 247, 254, 262, 263, 264, 268, 280
ქორიკული ლირიკა, 208, 261
ქორიკული ნაწარმოებების სტრუქტურა, 239
ქორიძონტები, 50, 66
ქოროდიდასკალოსი, 238, 477
ქრემესი, 502, 503
ქრემილოსი, 504, 505
ქრისაორი, 252
ქრისეისი, 36, 61
ქრისესი, 36, 37, 59, 61, 82, 95, 107, 115, 124
ქრისოთემისი, 372, 373, 374, 375
ქრისტიანული თეოლოგია, 11
ქრისტიანული იდეოლოგია, 7
ქრისტიანული ლიტერატურა, 7
ქრონოლოგიური შეუთავსებლობის კანონი, 94
ქრონოსი, 94
ქსანთიასი, 500, 501
ქსანთოსი, 41, 244
ქსენარქოსი, 519
ქსენოკლესი, 368
ქსენონი, 50
ქსენოფანეს კოლოფონელი, 159
ქსერქსესი, 15, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 340
ქსუთოსი, 422, 423
ქუმარბი, 141, 142
„ქუმმია", 142
„ქურუმები", 314
ღარიბაშვილი მ, 250, 252, 254, 268, 276, 391, 409, 514
ღმერთები, 14, 20, 31, 37, 38, 41, 42, 43, 53, 68, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 120, 123, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 150, 160, 166, 177, 182, 196, 197, 215, 224, 243, 253, 255, 257, 264, 265, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 282, 319, 325, 328, 329, 332, 343, 348, 351, 355, 357, 362, 367, 373, 382, 383, 385, 387, 392, 414, 415, 416, 419, 424, 431, 450, 452, 488, 489, 492, 493, 495, 497, 513, 518, 525, 533
ღრუბელგუგულეთი, 495, 496
„ღრუბლები", 472, 473, 478, 487-490, 506, 508, 509, 511, 521, 524
„ყარიბი მინა", 132
ყაუხჩიშვილი თ., 29, 386
ყაუხჩიშვილი სიმონ, 5, 29, 174, 218, 356, 365
„ყველაფერს ბოლო გამოაჩენს", 194
ყირგიზული „მანასი", 78
შადევალდტი ვ., 52, 53, 54, 55, 56, 57, 308, 357, 404, 462
შავი ზღვა, 75, 485
შავიზღვისპირეთი, 77
შამანიდი ს., 10, 24, 121, 346, 422
შედარებები, 89, 90, 110, 534
„შეიცანი თავი შენი", 193
შელერი მ., 457
შელინგი ფ. ვ., 457
„შემოქმედება", 511
შემოქმედებითი პოტენციალი, 8
შექსპირი უ., 8, 311, 455, 456
„შეშლილი ჰერკულესი", 414
შვაიცერი ა., 393
„შვიდნი თებეს წინააღმდეგ", 324-325, 351
შვიდსიმიანი ლირა, 208
„შთამომავლობის წინაშე შიში", 139
შილერი ი. ფ., 51, 257, 455
შლეგელი ა. ვ., 424
შლიმანი ჰ., 11, 47, 71, 72
შლიმანის განძი, 72
შმიდი ვ., 328
შოპენჰაუერი ა., 457
შპანგენბერგი ვ., 393
შტაინი ჰ., 346
შტალი ი. ვ., 114
„შტურმ უნდ დრანგი", 455
შუამდინარული ვერსიები, 143
შუამდინარული პოემა, 150
შუმერი, 10, 141
შუმეროგრამა, 31
შუმერული ენქი, 141
შუმერული პოეზია, 31
შუმერული პოემა, 150
შუმერული ტექსტი, 31
შუმერული ტრადიცია, 140, 150
შურუფფაქი, 150
შურუფფაქის დარიგებანი, 150
ჩახრუხაძე, 133
ჩედვიკი ჯ., 12
ჩინური ცივილიზაცია, 5
ჩიხლაძე ნ., 151, 330
ჩოთალიშვილი ლ., 11
ცანავა რ., 358, 468
ცეკვით შეპყრობილობა, 285
ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლი, 255
ცერბერი, 21
„ცეცხლის დამნთები პრომეთე", 318
„ცეცხლის მატარებელი პრომეთე", 327
„ცეცხლის მომტანი პრომეთე", 327
ცეცხაევა მ., 230
ციმერმანი ბ., 334, 412, 416
ციცერონი, 50, 256, 270, 538
„ცხოველები", 473
ცხრა ლირიკოსი, 173
ცხრათავიანი ჰიდრა, 21
ძაღლი არგოსისა, 45
ძენოდოტოს ეფესოსელი, 127
ძეუქსიპოსი, 259, 260
ძეფიროსი, 140, 254

ძველაღმოსავლური თეოგონია, 141
ძველაღმოსავლური ხეთური დოკუმენტები, 141
ძველი ატიკური კომედია, 206, 471-514
ძველი აღმოსაველეთი, 5
ძველი კომედია, 478, 513, 516, 518
„ძველი სამყაროს ხელოვნების ისტორია", 130
„ძიძები", 517
წერეთელი ა., 330, 400
წერეთელი გ., 29, 413, 484
წიგნის ბაზარი, 26, 172, 344
„წიგნის გამოცემის" საქმე, 26
წინაბერძნული ტომები, 11, 143
წინაბერძნული წარმოშობა, 20, 29
წინარეოლიმპიელი ღმერთები, 101
„წმინდა ელჩობა, ანუ ისთმოსელები", 449, 450
წრიული კომპოზიცია, 59, 60, 65, 87, 100, 138, 151, 162, 217, 222
„ჭაბუკები", 314
„ჭიანჭველადამიანები", 474
ჭილაძე ო., 400
ხათი, 72
ხალიბები, 77
ხალხური შემოქმედება, 537
ხანია, 283
„ხასიათები", 312
ხასიათი, 9, 10, 11, 13, 23, 28, 61, 65, 70, 82, 84, 85, 88, 93, 103, 113, 114, 115, 120, 122, 130, 139, 172, 175, 183, 190, 197, 202, 208, 232, 293, 297, 311, 312, 313, 317, 334, 367, 368, 426, 440, 448, 454, 455, 461, 464, 477, 522, 531
ხეთები, 12, 31
ხეთურ-ლუვიური ანატოლია, 31
ხეთურ-ხურიტული მითოლოგიური ტრადიცია, 141
ხეთური დოკუმენტები, 12, 72, 73, 76, 142
ხეთური ეპოსი, 142
„ხელმწიფე", 517
ხინთიბიძე ძ., 133
ხერსონესოსი, 404, 418
ხის ცხენი, 23, 44, 64, 70, 158
„ხმელეთი (მიწა) და ზღვა", 467
ხმელთაშუაზღვისპირეთი, 5, 9, 15, 31, 77, 126
„ხომალდთა კატალოგი", 53, 56
ხომერიკი გ., 363, 463
ხრონოსი, 94
„ჯადოსნური დედოფალი", 130
„ჯარისთვის თავის ამრიდებელი", 473
„ჯარისკაცი ქალები", 513
ჯაფარიძე თ., 484
ჯოისი ჯ., 132, 276
ჯუღელი ვ., 501
ჰადესი, 13, 19, 20, 21, 36, 44, 46, 57, 93, 110, 117, 140, 161, 177, 191, 198, 201, 235, 236, 252, 279, 352, 357, 358, 362, 382, 391, 394, 412, 501, 502, 508, 534, 536
ჰადესის კარი, 44
ჰაიდერი ჯ. ვ., 73
ჰაისლერი ჰ. ფონ, 380
ჰალითერსესი, 43, 65
ჰალიძონები, 77
ჰალლუვა, 72
ჰალონი, 347
„ჰამარტია", 385
ჰანზენი ჰ. ა., 207
ჰარდი ა., 393
ჰარმოდიოსი, 231
ჰარმონია, 220, 310, 327, 330, 335, 358, 403, 424, 436, 523
ჰაუპტმანი გ., 346, 376, 456
ჰებელი, 457
„ჰებეს ქორწილი", 466
ჰებროსი, 214
ჰეგელი გ. ვ. ფ., 51, 356, 456, 457, 511
ჰეგემონ თასოსელი, 165, 538
ჰეგესიასი, 156
ჰეგესინოსი, 156
„ჰედუპათეია", 539
„ჰეკაბე", 251, 291, 404-407, 427
ჰეკაბე, 38, 41, 90, 96, 97, 251, 256, 404, 405, 406, 407, 414, 415, 416, 440, 444, 463
ჰეკატე, 138, 251
ჰელანიკოსი, 35, 50
ჰელე, 22
ჰელენოსი, 38
ჰელენოტამიასი, 347
ჰელესპონტოსი, 22, 75, 319, 321, 322
ჰელიაია, 490
ჰელიკონი, 136, 533
ჰელიოსი, 20, 42, 45, 63, 105, 107, 129, 160, 191, 252, 253, 397, 399
ჰემონი, 353, 354, 355, 426
ჰენდერსონი ვ. ი., 258
ჰენრიკუს სტეფანუსი, 229
ჰერა, 19, 20, 22, 37, 38, 39, 40, 41, 89, 94, 140, 156, 160, 212, 222, 225, 282, 283, 326, 328, 413, 420, 435, 451
„ჰერაკლე [კენტავრ] ფოლოსთან", 466
„ჰერაკლე [ჰიპოლიტეს] სარტყელისათვის", 466
ჰერაკლე, 11, 13, 20, 21, 23, 138, 151, 159, 160, 175, 187, 252, 253, 254, 258, 275, 279, 327, 330, 360, 361, 362, 376, 377, 378, 379, 380, 391, 392, 393, 394, 409, 412-414, 440, 444, 466, 477, 495, 496, 500, 501
„ჰერაკლეია", 159
ჰერაკლეს მეათე გმირობა, 252
„ჰერაკლეს ფარი", 138, 151
„ჰერაკლიდები", 409-411
ჰერაკლიდები, 188, 409, 410, 444, 463
ჰერდერი, 380
ჰერკულესი, 20
ჰერმანი გ., 51
„ჰერმანი და დოროთეა", 131
ჰერმესი, 20, 42, 43, 44, 46, 66, 94, 160, 162, 204, 215, 329, 420, 422, 450, 451, 480, 492, 505, 533
ჰერმესისადმი", 451
ჰერმიონე, 407, 408, 428
ჰერმიპოსი, 513, 538
ჰეროდიანოსი, 127
ჰეროდოტოსი, 13, 23, 32, 34, 35, 42, 48, 70, 71, 103, 126, 193, 231, 247, 280, 286, 307, 320, 323, 357, 420, 480, 525, 538
ჰერონდასი, 203, 520
ჰესიოდე, 19, 20, 33, 34, 35, 101, 103, 104, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 165, 185, 195, 198, 251, 252, 328, 329
ჰესიოდეს მიმართულება, 152
ჰესპერიდების ვაშლი, 21
ჰესტია, 20, 140, 160, 162
ჰეტაირია, 211
ჰეტერა, 205, 515
ჰეტერები, 190
ჰეფესტოსი, 19, 40, 41, 100, 105, 111, 157, 160, 284, 328, 338
ჰექსამეტრი, 8, 13, 24, 25, 32, 36, 42, 79, 84, 88, 126, 133, 138, 143, 169, 170, 175, 183, 194, 206, 207, 255, 535
ჰექსამეტრული სალექსო სტრიქონები, 170
ჰექტორი, 22, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 70, 79, 83, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 106, 107, 108, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 157, 159, 188, 223, 251, 256, 338, 356, 358, 407, 415, 448
„ჰექტორის გამოხსნა", 338
ჰემნოსი, 160
„ჰიაკინთიები", 241
„ჰიბრისი", 153, 337
ჰიბრისი, 105, 319, 324, 351, 497
ჰიდრა, 253
ჰიდრომედუსა, 165
ჰიერონ I, 316
ჰიერონ სირაკუსელი, 262
ჰიერონი, 262, 277, 278, 279, 280, 316
ჰილისი, 259
ჰილოსი, 360, 361, 362, 409
ჰიმენაიოსები, 169, 209, 238, 354
ჰიმენაოსი, 536
ჰიმერა, 247, 256
ჰიმერიოსი, 229
ჰიმნები, 13, 33, 35, 36, 160, 161, 162, 163, 168, 174, 209, 215, 216, 225, 229, 231, 271, 288, 319, 331, 338, 352, 383, 410, 451, 484, 501, 526, 534
ჰიმნი აფროდიტესადმი, 161, 225, 229
ჰიპარქოსი, 71, 127, 231, 262, 317
„ჰიპერბოლოსი", 513
ჰიპერბოლოსი, 473
ჰიპერბორეელები, 13, 159
ჰიპერიონი, 139, 253
ჰიპერმნესტრა, 326, 327, 336
ჰიპიასი, 317
ჰიპნოსი, 40
ჰიპოკრიტესი, 290, 314
ჰიპოლიტე, 401
ჰიპოლიტეს სარტყელი, 21
„ჰიპოლიტოს გვირგვინოსანი", 401
„ჰიპოლიტოსი", 401-404, 419, 439, 463
ჰიპოლიტოსი, 21, 327, 401, 403, 444
ჰიპონაქსი, 173, 174, 203-206, 505
ჰიპორქემა, 209, 238
ჰიპორქემები, 238, 271
ჰისარლიკი, 72, 73
ჰიუგო ვ., 455
ჰიფსისტი, 142
ჰოიბეკი ა., 56
ჰოლდერლინი ფრ., 51, 131, 457
ჰომერიდები, 35
ჰომეროსი, 7, 8, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 25, 29, 31-167, 168, 169, 170, 172, 178, 182, 184, 185, 188, 190, 205, 206, 207, 208, 215, 217, 237, 239, 247, 249, 250, 251, 255, 256, 260, 268, 271, 273, 283, 284, 306, 310, 311, 313, 318, 330, 331, 332, 336, 337, 338, 345, 348, 356, 376, 400, 407, 416, 420, 421, 445, 451, 454, 524, 526, 534, 535
„ჰომეროსის და ჰესიოდეს შეჯიბრი", 34
ჰომეროსის ეპიგრამები, 133
ჰომეროსის ეპიკური ობიექტურობა, 136
ჰომეროსის პანთეონი, 103, 104
ჰომეროსის პოპულარობა ძველ ქართულ მწერლობაში, 133
ჰომეროსის საკითხი, 47-154
ჰომეროსის სტილი, 152
ჰომეროსის სქოლიასტი, 156
ჰომეროსის ღმერთები, 102
„ჰომეროსის ცხოვრება", 34
„ჰომეროსის ჰიმნები", 36, 160-163
ჰომეროსის ჰიმნები, 160
ჰოპლიტთა სახელმწიფო, 193
ჰორაციუსი, 17, 49, 186, 189, 199, 211, 217, 229, 276, 314
„ჰორდედეფის დარიგებანი", 150
ჰორები, 145
ჰორკოსი, 147
ჰოუვალდი ე. ვონ, 456
ჰოფმანსტალი ჰ. ფონ, 376, 393
ჰუნე ენეტიური, 243
ჰუნები, 74

accentus, 24
Adkins A. W. H., 174
Ahḫiyawa, 72
Aign B., 208
Albrecht M. v., 414
Allan A., 313, 462, 521
Allen T. W., 34, 155, 163, 167, 191, 463
Althoff J., 26
Anthologia Palatina, 207, 236
antiquus, 5
a-q( )-ja-wa-š(a), 72
Arnott P. D., 462, 508, 521
Art poétique, 130
Aššuwa, 72
Austion C., 515
Backès J.-L., 422
Baldry H. C., 303, 462
Bartonek A., 72
Bauchau H., 371
Bibliotheca Marciana, 128
Blume, 286, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 341, 342, 390, 416, 462, 509
Boardman J., 170, 246
Boccacio G., 371
Bodmer J., 376
Bowie A. M., 479, 492, 494, 497, 521
Brandau B., 72
Brooks C., 456
Brown A., 186, 312, 314, 462
Brunel P., 418
Brunner-Traut E., 31
Burkert W., 18, 143, 440

Campbell D. A., 173, 185, 236, 256, 270, 525, 534
Canon Alexandrinus, 172, 175
Cocteau J., 371
Codex Laurentianus, 444
Codino F., 53
Coldstream J. N., 14
Commedia dell' arte, 424
communis opinio, 266
Comoedia Dukiana, 516
Corneille P., 371
Crébillon P. J., 376
Davies M., 155, 160, 173, 246, 463
Debrunner A., 306
Degani E., 203, 206
deus ex machina, 297, 378, 379, 380, 390, 399, 417, 421, 429, 430, 436, 439, 441
Devereux G., 319, 320
Dihle A., 30, 79, 80
Dover K. L., 482, 483, 485, 489, 491, 494, 497, 502, 504, 505, 508, 521
Dryden J., 371
Dürrenmatt F., 371
Easton D. F., 75
Ebener D. von, 448, 452, 463
Edmons J. M., 238
Edmunds L., 364, 383
Fenik B., 79
Finley M. I., 73
Flashar H., 456, 461, 512
Fowler R., 134
Fränkel H., 84, 95, 114
Frenzel B., 404
Frenzel E., 121, 230, 256, 330, 360, 368, 380, 394, 400, 414, 416, 419, 422, 424, 434, 500
Freud S., 370
Galinsky G. K., 252
Galter H., 12, 72
Genos, 389
Gentili B., 184, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 198, 231, 236, 270
Gesellschaftskomödie, 424
Gide A., 371
Goette H. R., 295
Gordesiani R., 18, 19, 60, 61, 77, 81, 85, 109, 110, 121, 191, 336, 337, 338
Grant M., 240, 241
Grayson A. K., 31
Grimm R., 469
Hachmann R., 73
Haider P. W., 73
Hamburger K., 360, 376, 394, 401, 404, 422, 431, 433, 434
Hansen P., 207, 208
hapax legomena, 79
Hardwick L., 130
Hawkins I. D., 75
Henderson W. J., 258, 261, 521
Heubeck A., 53
Highet G., 130
Hirsch W., 469
Hoffmann O., 306
Hofmann H., 18, 122, 130, 132, 345
Hofmannsthal H. von, 371
Hope Simpson R., 72
Hose M., 442
Howald E., 153
Huxley G., 126, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 167
in vino veritas, 213
Janssen T. H., 529
Kannicht R., 25, 463, 464
Kassel R., 515, 521
Keibel G., 515
Keyßner K., 163
kftw, 72
Kim J., 83
Kirchhoff A., 51
Knox B. M. W., 30, 386, 440
Korfmann Manfred, 72, 76
Korzeniewski D., 171, 217, 228, 509
Krecher J., 31
Krischer T., 79, 94
Kroh P., 7, 236, 238, 446, 519
Kuch H., 388, 389, 393, 409
Kuhlmann P., 5
Kullmann W., 26, 78
La Harpe, 380
Latacz J., 12, 72, 76, 78, 80, 84, 95, 123, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 217, 218, 219, 220, 230, 231, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 247, 248, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 304, 305, 307, 309, 311, 314, 315, 316, 318, 319, 324, 325, 328, 330, 339, 341, 342, 343, 344, 347, 357, 360, 362, 375, 379, 389, 393, 397, 398, 399, 404, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 416, 417, 418, 424, 425, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 437, 438, 440, 441, 443, 444, 445, 447, 461, 462, 502
Lazenby J. F., 72
Lehmann G. A., 72
Lesky A., 29, 30, 80, 103, 152, 159, 161, 165, 281, 312, 316, 327, 337, 338, 339, 340, 341, 347, 351, 353, 362, 371, 374, 375, 379, 380, 383, 393, 399, 404, 407, 412, 418, 419, 422, 427, 433, 434, 440, 441, 446, 462, 465, 468, 490, 496, 497, 504, 526, 529
Litkowitz M. R., 271
Lohmann D., 59, 80, 85, 88, 92, 98
Longepier H. B., 376
Lord L. E., 512
Loshe G., 127
Lucas W., 308, 313, 366, 400, 448, 453, 465, 469
Maehler H., 278, 279, 280
Magna Graecia, 246
Mathiesen Th. J., 173, 209, 306, 530
Maximos P., 296, 303
McClure L., 484
(Florentinus) Mediceus (Laurentianus), 344
Meier C., 319, 358, 462
Merkelbach R., 55, 151, 154
Mette H. J., 318, 327, 336, 344, 377, 462
Moormann E. M., 230, 256, 330, 360, 368, 376, 400, 404, 419, 422, 434
Morris I., 84
Mylius K., 31
Nauck A., 344, 463
Neri C., 536, 539
Nesselrath H.-G., 25, 30, 513, 515, 518, 521
Newiger J., 497
Nickel R., 7, 30, 166, 194, 404, 407, 410, 450
Nietzsche F., 369
Nilsson M. P., 285, 387, 424, 440
novem lyricis, 173
Ong W. J., 79
oral poetry, 78
paflavzw, 485
Page D. L., 54, 55, 67, 129, 173, 209, 211, 218, 230, 236, 246, 247, 256, 270, 344, 462, 463, 539
Pands H., 366
Parisinus, 154
Parke H. W., 497
Parry M., 78, 80
Pellizer E., 185, 186
Pfeiffer R., 50, 153, 235, 263
Platen A. G., 371
plaustrum, 314
Pöhlmann E, 295, 296, 462
Powell B., 84, 463
praeteritio, 260
Prato, 184, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 198, 521
Radt S. L., 316, 462, 463, 464
Ravermann M., 472
Reggio di Calabria, 257
Reiner E., 31
Risch E., 153
Röllig W., 31
Rösler W., 211, 218
Rüdiger H., 163, 229
Russo C. F., 482, 487, 490, 494, 499, 500, 504, 521
Saake H., 229
Schadewaldt W., 53, 55, 96, 98, 100, 237, 304, 308, 309, 311, 337, 338, 341, 355, 356, 358, 359, 362, 371, 375, 376, 377, 379, 385, 393, 398, 400, 401
Schlesier R., 384
Schmid W., 29, 30, 35
Schmidt E. A., 131, 138, 275, 278
Schmitt R., 31
Schoormann I., 469
Schrott R., 132
Schütrumph E., 266
Schütze O., 7
Scott W. D., 90
Segal Ch., 239, 358, 369, 370, 438, 462
Seidensticker B., 424, 440, 449, 457, 458
Snell B., 15, 113, 189, 236, 278, 314, 315, 464
Stählin O., 29, 30, 35
Stanley K., 55, 59, 80, 100
Starke F., 72, 76
Steiner G., 360
Steinthal H., 497, 500
Stoessl Fr., 237, 281, 284, 462, 464, 465
Storey I. C., 313, 462, 521
Sutton D. F., 449, 525
Szemerényi O., 286
Szlezák Th. A., 367, 368
Szondi P., 457
Taplin O., 313
Tabula Iliaca, 251, 252
Theiler W., 55
tmjw, 72
Tonia N., 275, 278
Trüger C., 174, 236, 456, 466, 469, 482, 522, 530
Treu M., 220, 230
Uitterhoeve W., 230, 256, 330, 360, 368, 376, 400, 404, 419, 422, 434
Vernant J. P., 384
Vidal Naquet P., 384
Vita, 389
Vogt E., 30, 159
Voltaire, 371
Von der Mühl P., 54, 55
Wachter R., 13, 80, 126
Walcot P., 154, 461, 462
Walter-Karydi E., 126, 164, 169
Webster T. B. L., 237, 240, 291, 380, 383, 386, 463
Werner O., 450, 476
West M. L., 25, 80, 81, 84, 126, 127, 128, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 170, 171, 173, 175, 184, 186, 188, 189, 191, 192, 198, 199, 203, 205, 206, 232, 255, 256, 270, 306, 342, 344, 430, 462, 463, 509, 526, 535, 540
West, 134, 185
Whallon C. H., 85, 114
Wilamowitz-Moellendorff von T., 312
Wilamowitz-Moellendorff von U., 34, 51, 52, 154, 270, 312, 431, 434, 463, 521
Willink C. W., 430, 463
Wilson P., 130
Zajko V., 130
Ziegler K., 25
Zimmermann B., 30, 282, 305, 316, 324, 400, 404, 407, 409, 410, 414, 418, 437, 457, 462, 466, 467, 468, 471, 472, 473, 474, 477, 482, 486, 487, 490, 492, 494, 496, 497, 499, 500, 502, 504, 505, 507, 510, 512, 513, 515, 517, 518, 521, 522, 523, 524, 525, 528

Аникст А, 456
Афанасьева В. К., 31
Бердзенишвили Л., 482, 483, 508, 509
Гордезиани Р., 35, 100, 151, 153, 162
Державин Г. Р., 236
Егунов А. Н., 132
Каган М. С., 8
Казанскене В. П., 103
Казанский Н. Н., 103, 257
Клейн Л. С., 55
Леви-Строс К., 371
Лосев А. Ф., 5, 48, 100, 103, 151
Марков В., 530
Сахарный Н., 90, 93
Тронский И. М., 5
Уилсон Дж., 10
Чистякова Н. А., 207, 208, 257
Шталь И. В., 114
Якобсон Т., 10
Ярхо В. Н., 28, 151, 152, 179, 188, 216, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 267, 268, 357, 440, 449, 450, 453, 511, 517

სარჩევი

წინათქმა 5

შესავალი 7

ბერძნული ლიტერატურის ადგილისათვის ძველ სამყაროში (7). ძველი ბერძნული ენის საერთაშორისო მნიშვნელობა (10). ბერძნული ლიტერატურისა და ცივილიზაციის ისტორიის პერიოდები (11). ბერძნული მითები (18). ბერძნული ლიტერატურული დიალექტები (23). ბერძნული ლექსთწყობის სისტემა (24). ბერძნული ლიტერატურის თანამედროვე ეპოქამდე მოღწევისა და გამოცემის ისტორიისათვის (25).

ეპიკური პოეზია 31

ეპოსის ჟანრის გაგებისათვის 31

ჰომეროსი 34

ლეგენდები და რეალობა პოეტის პიროვნების შესახებ 34
„ილიადის“ შინაარსი 36
„ოდისეას“ შინაარსი 42
ჰომეროსის საკითხი 47
ჰომეროსის ეპოსის ერთიანობა 47

საკითხის ისტორიისათვის (47). „ილიადის“ დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა (56). „ოდისეას“ დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა (62). „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ურთიერთმიმართებისათვის (66).

ჰომეროსი და ისტორია 70
ჰომეროსის ეპოსის ფორმირების პრობლემა 78
ენა, სტილი, პოეტური ტექნიკა 83
მსოფლაღქმის ძირითადი ასპექტები 100

სამყაროს წარმოშობა (101). ღმერთები (102). ადამიანები და ადამიანთა საზოგადოება (106)

გმირთა ინდივიდუალიზაციის პრინციპები 113
ტრადიცია და ნოვატორობა 123
ჰომეროსის პოემების შემონახვისა და გავლენისათვის მსოფლიო კულტურაზე 125

ჰესიოდე 136

ბიოგრაფიული ცნობები (136). „თეოგონია“ („ღმერთთა წარმოშობა“) (138). „სამუშაონი და დღენი“ (143).

ჰომეროსისა და ჰესიოდეს შემდგომი პერიოდის ეპოსი 154

ჰომეროსის ჰიმნები 160

კომიკურ-პაროდიული ეპოსი 163

ლირიკა 168

ჟანრის განსაზღვრისათვის 168

ელეგია და იამბი 173

არქილოქოსი 175
კალინოსი 184
სემონიდეს ამორგოსელი 185
ტირტეოსი 186
მიმნერმოსი 189
სოლონი 192
თეოგნისი 198
ჰიპონაქსი 203

ეპიგრამა 206

მელიკა (სასიმღერო ლირიკა) 208

პიროვნული ლირიკა (ე.წ. მონოდია) 209

ალკეოსი 210
საფო 218
ანაკრეონი 230

საგუნდო ლირიკა (ქორიკა) 236

ალკმანი 240
სტესიქოროსი 246
იბიკოსი 257
სიმონიდეს კეოსელი 261
პინდაროსი 271
ბაკქილიდესი 278

დრამა 281

თეატრის დაბადება 281

ტრაგედიის სამყარო 304

ესქილე 315

ცხოვრება და შემოქმედება 315

„სპარსელები“ (318). „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ (324). „მავედრებელი ქალები“ (325). „მიჯაჭვული პრომეთე“ (327). „ორესტეა“ (330). „აგამემნონი“ (331). „ქოეფორები“ (332). „ევმენიდები“ (333).

ტრადიცია და ნოვატორობა 336
ესქილეს მემკვიდრეობის გადმოცემისა და შემოქმედებითი ათვისების ისტორიისათვის 343

სოფოკლე 346

ცხოვრება და შემოქმედება 346

„აიასი“ (348). „ანტიგონე“ (351). „ტრაქისელი ქალები“ (360). „ოიდიპოს მეფე“ (363). „ელექტრა“ (371). „ფილოქტეტესი“ (376). „ოიდიპოსი კოლონოსში“ (380).

სოფოკლე – კლასიკური ტრაგედიის მწვერვალი 384
სოფოკლეს ტექსტის ისტორიისათვის 387

ევრიპიდე 388

ცხოვრება და შემოქმედება 388

„ალკესტისი“ (390). „მედეა“ (394). „ჰიპოლიტოსი“ (401). „ჰეკაბე“ (404). „ანდრომაქე“ (407). „ჰერაკლიდები“ (409). „მავედრებელი ქალები“ (410). „ჰერაკლე“ (412). „ტროელი ქალები“ (414). „ელექტრა“ (416). „იფიგენია ტავროსელებში“ (418). „ელენე“ (419). „იონი“ (422). „ფინიკიელი ქალები“ (425). „ორესტესი“ (427). „იფიგენია ავლისში“ (431). „ბაკქი ქალები“ (434).

ევრიპიდეს მსოფლმხედველობისა და დრამატურგიის ზოგიერთი ასპექტი 438
ევრიპიდეს დრამების ტექსტის გადმოცემისა და შეფასებისათვის 444

ტრაგიკოსთა დიადი სამეულის თანამედროვენი და მემკვიდრენი კლასიკურ ეპოქაში 446

თსუ
ბიბლიოთეკა
9000080924497

სატირული დრამა 448

კლასიკური და თანამედროვე ტრაგედია 453

კომედიის სამყარო 464

საწყისები (464). კლასიკური კომედიის არსის გააზრებისათვის (468). ძველი ატიკური კომედიის სტრუქტურა და ცნობილი სახელები (470). მაგნესი (471). კრატინოსი (472). კრატესი (473). ევპოლისი (473). ფერეკრატესი (473).

არისტოფანე 475

ცხოვრება და შემოქმედება 475

„აქარნელები“ (478). „აქარნელები“ როგორც პიესა-პარადიგმა (481). „მხედრები“ (484). „ღრუბლები“ (487). „კრაზანები“ (490). „მშვიდობა“ (492). „ფრინველები“ (494). „თესმოფორიაძუსები“ (497). „ლისისტრატე“ (499). „ბაყაყები“ (500). „ქალთა სახალხო კრება“ (502). „პლუტოსი“ (504).

არისტოფანეს კომედიური თეატრის თავისებურებები (დამატებითი შენიშვნები) 505

არისტოფანეს კომედიების ტექსტის ისტორიისა და შეფასებისათვის 510

არისტოფანეს თანამედროვე სხვა კომედიოგრაფოსები 512

ამეიპსიასი (512). ფრინიქოსი (512). ტელეკლიდესი (512). ჰერმიპოსი (513). პლატონი (513).

საშუალო ატიკური კომედია 514

ალექსისი (515). ანტიფანესი (517). ევბულოსი (518). ანაქსანდრიდესი (518). არაროსი (518).

მცირე დრამატული ფორმები (ფლიაკები, მიმოსი, პანტომიმოსი) 519

პოეტური შემოქმედების სხვა ფორმები კლასიკურ ეპოქაში 521

„ავანგარდისტული“ ტენდენციები (521). კლასიკური ეპოქის პოეტესები (531). სხვადასხვა (537).

ლიტერატურის შემოკლებანი 540

საძიებელი 541